□ جان گابریل بورکمان: درام عشق و تجسد.

بهزاد قادری

«من فکر می‌کنم ما سرنشینان کشتی‌ای هستیم که متاعش جسدی است» هنریک ایبسن[1]

از اولین نمایشنامهٔ ایبسن: «براند» تا آخرین اثر او «هنگامی که ما مردگان سر برداریم»، مرگ از برجسته‌ترین چهره‌های درام او به شمار می‌آید؛ چهره‌ای بحث‌انگیز، چند وجهی، رام نشدنی و اسرارآمیز. مرگ، گاه پیوند با نور است و گاه، تجسد و پلشتی. گاه، بازگشت به فطرت و جلای درون است، و گاه، سوءتفاهمی که باید آن را هفت آب، شست تا درون جلا یابد. براند، در آخرین لحظات عمرش، دچار بهمن سنگینی می‌شود ـ کفنی سفید که او را با ازل و ابد پیوند می‌دهد ـ و در همین لحظه، خطاب به خدا می‌گوید:

خداوندا! در لحظهٔ مرگ به من پاسخ بده.
انسان می‌تواند بدون واسطهٔ اراده، رستگار شود؟[2]

در پاسخ به براند، صدایی از دل رعد و البته به عنوان رمز اندیشه ایبسن ـ به گوش می‌رسد که: «او خدای عشق است». اگر از ترجمهٔ تحت‌اللفظی جملهٔ اخیر فراتر رویم، یکی از معانی آن، این است که عشق از آن خداست و از او صادر می‌شود. مفهوم دیگر آن این است که براند، با عشق جاودانه می‌شود. ایبسن، براند را چنان ترسیم می‌کند که تداعی کنندهٔ ابراهیم (ع) است؛ «... اگر خداوند بخواهد مرا بیازماید، آن‌سان که ابراهیم را آزمود، چه؟»[3] عشقی که براند در پی آن است، در سخنانش با «راهنما» روشن می‌شود:

براند	(به او خیره می‌شود) برای آنکه دخترت در آرامش بمیرد، چه می‌دهی؟
راهنما	هر آنچه که دارم. خانه و مزرعه‌ام را با صدق و صفا عرضه می‌کنم.
براند	اما زندگی‌ات را نه؟
راهنما	زندگی‌ام را؟
براند	بله. چه می‌گویی؟
راهنما	هر چیزی حدی دارد. من، همسر و چند کودک در خانه دارم.
براند	به خانه‌ات بازگرد. زندگی‌ات به راه مرگ می‌رود. تو خدا را نمی‌شناسی، خدا هم تو را نمی‌شناسد.

البته هنگامی این «امانت» تباه می‌شود که به قول براند، آدمی «اندکی...» از هر چیزی باشد:

روزهای یکشنبه، اندکی موقر... به سنت‌ها اندکی وفادار.
... در وعده دادن، اندکی سخی. در وفای به‌عهد، اندکی سهل‌انگار.
... اندکی گناه، اندکی تقوی.
اندکی خیر، اندکی شر.
این اندک، آن اندک را تباه می‌کند و همه هیچ‌اند.[5]

استاد روبک پیکر تراش نیز در «هنگامی که ما مردگان سربرداریم» در کلام آخر ایبسن با حزن می‌گوید: «وقتی از خواب مرگ سربرداریم، آن وقت می‌فهمیم که هیچ وقت زندگی نکرده‌ایم.

شکوهٔ ایبسن از زندگی است که غالباً در آن چیزی فلج می‌شود و تجسد می‌یابد؛ آن وقت به خواب مرگ فرو می‌رویم و این یعنی فراموش کردن اینکه عشق امانت خداست.

نمونهٔ بارز این تجسد، نمایشنامهٔ «ایولف کوچک» است که در آن ایولف، نماد آن جنبهٔ زندگی است که فلج شده است و لذا تا ایولف از میان برخیزد، میان زن و شوهر ـ ریتا و آلمرز ـ نفاق حاکم است. اما پس از آن:

ریتا	آلفرد، به کجا باید نگاه کنیم...؟
آلفرد	(به او چشم می‌دوزند) به بالا.
ریتا	(با سر تأیید می‌کند) آره، آره، به بالا.
آلمرز	به بالا، ... به نوک قله‌ها، به ستاره‌ها، و به سکون بزرگ.
ریتا	(دستش را به سوی او دراز می‌کند) خیلی ممنونم.[6]

گفته‌اند ایبسن، در نمایشنامه‌های مرحلهٔ سوم زندگی هنری‌اش، یعنی از «مرغابی وحشی» به بعد، به‌دلیل ناکامی‌ها و سرخوردگی‌هایش، اسیر یک مکانیسم دفاعی ثابت، یعنی والایش *(Sublimation)* است. دلیل عمدهٔ این دسته از منتقدان، این است که چون ایبسن، جوانی را پشت سر گذاشته است، خود را دستخوش هول‌انگیزترین مسئله، یعنی «مرگ» می‌بیند و لذا برای دلداری خود، مرگ را عنصری می‌نمایاند که روح متلاطم را به آرامش ابدی

می‌رساند. شاید این تلقی جزئی از حقیقت باشد، اما همهٔ آن نیست. او در سن ۲۲ سالگی، دو شعر سروده است که اولی «پرنده و صیاد» نام دارد و دومی «معدنکار». این هر دو شعر، خوی و خصلت او را به عنوان فردی سودائی و آرمان‌خواه بروز می‌دهد. در «پرنده و صیاد» پسرکی دام می‌گسترد و پرنده‌ای را شکار و اسیر قفس می‌کند، بعد راه فرار را برای پرنده باز می‌گذارد و چون پرنده، آزاد و بی‌پروا به سوی نور پرواز می‌کند. پسرک به خود می‌آید و به آزادی خود می‌اندیشد. اینک در زندگی، چیزی به او خیره شده است: مرگ. مرگی که پر معنی‌تر از تباهی تن است.

...

در اطراف او (پسرک) نیز چشمی
از میان میله‌های قفس بر او برق وحشت می‌جهاند.
پسرک از نگاه او درمانده است.
و سراپایش را وحشت آن نگاه، فرا می‌گیرد.
او نیز، چون چشمش به دروازهٔ آزادی می‌افتد،
به سوی پنجره پرواز می‌کند،
اما بالش همان دم می‌شکند
و در گرما گرم پرواز، به خاک می‌افتد.[۷]

در شعر دوم نیز او روح ناآرام خود را بروز می‌دهد. این سر سودائی در شعر «معدنکار» که ۴۶ سال بعد، جان گابریل بورکمان از آن نشأت می‌گیرد، خصلت دیگر رمانتیک‌ها را از خود بروز می‌دهد: خیره شدن در دل تاریکی. به سه بند از این شعر توجه کنید:

به زیر ضربه‌های پتک من، ای خاره سنگِ کوه
چو تندر نعره کن، فریاد برآور.
کنون باید که ره جویم در این اعماق
که گوشم آشنا گردد به فریاد و طنین سنگ‌های کانیِ پنهان در آن اعماق.
مراد در عمق این شب کوهِ قیر اندوه
ندا در داده‌اند دُرهای بی‌همتا،
الماس و دیگر نادره کان‌ها
که پنهانند میان لایه‌های سرخ فام از زر.
سکوتی هم در آن اعماق می‌جوشد
سکوتی، خلوتی، آرامشی جاوید.
هان ای پتک، به سوی رازهای سر به مهر مانده در اعماق
کنون هموار کن راهم.[۸]

می‌بینیم که شب و مرگ از همان ابتدا، برای ایبسن حضور و نمودی نمادین دارند. روز، چشم او را بر عالم کائنات می‌بندد و شب، به وی امکان می‌دهد در لایتناهی هستی، آزادی‌ای را که برای تن ملموس نیست، حس کند. اگر این حالت برای شخص ایبسن، مزاجی سودائی ساخت، در تئاتر اروپا، به روانشناسی اعماق قوت بخشید. کاری که امیل زولا و استریندبرگ، آن را مشغلهٔ اصلی هنرمند دانستند، کاری که رنگ، تابلو سازی، موسیقی و رقص را به تئاتر بازگرداند. (ناگفته نماند که ایبسن می‌گوید: «زولا به درون لجن فرو می‌رود تا در آن استحمام کند؛ من، برای آنکه پاکش کنم»[۹] استریندبرگ که پس از خواندن «دشمن مردم» می‌گوید: «دارم از ایبسن متنفر می‌شوم»[۱۰]، وقتی «روز مرآباد» او را می‌بیند می‌گوید: «برای اصحاب تئاتر نامفهوم، برای نیمچه باسوادها رازآلود، اما برای کسی که با روانشناسی معاصر آشناست، بلوری شفاف».[۱۱]

ایبسن، غالباً از سوی استریندبرگ سرزنش می‌شد که غالب نمایشنامه‌هایش، ملودرام‌های باب طبع طبقهٔ متوسط اروپا و خصوصاً نروژ است. اما سخن او در مورد «اشباح» نیز شنیدنی است: «ولی او اشباح را نوشته، نباید از او متنفر باشم.» سخن استریندبرگ در مورد این دو نمایشنامه، گویای آن است که او کاملاً به طرفندهای روانشناختی آثار زبدهٔ ایبسن، دل بسته است و آنها را خوب می‌شناسد.

نگاه کردن در دل تاریکی، عنان خیال را در نمایشنامه‌های ایبسن رها می‌کند. نمایشنامه‌های مرحلهٔ سوم زندگی او، همانند فضاهای بسیار شاعرانه «براند» و «پیرگنت» سرشار از فضاهایی است که به یک تلنگر، قوهٔ تخیل بیننده، آینه کاری‌های تو در تو و دق بر صحنه جان می‌گیرند و اشباح و ارواح سرگردان، فضای صحنه را با حالات درونی خود می‌آرایند. هر چند ایبسن در نمایشنامه‌های مرحلهٔ میانی زندگی خود نیز فضا سازی‌های هنرمندانه دارد، اما هنگامی که از «مرغابی وحشی» به بعد به نمایشنامه‌های او دقیق می‌شویم، تفاوت شیوهٔ بیان او را می‌بینیم: تفاوتی که خود نوعی تحوّل است. هر قدر هم که در نمایشنامه‌های دسته اول، از نمادها و تابلوهای خیال‌انگیز استفاده شده باشد، باز متوجه می‌شویم که این نمادها تصنعی و به اصطلاح، نچسب هستند، حال آنکه در نمایشنامه‌های دسته دوم ـ از «روزمرآباد» تا «هنگامی که ما مردگان سربرداریم» فضاها و نمادها بیشتر از جوهر و درون اشخاص برخاسته‌اند و لذا بسیار پیچیده‌اند. مثلاً «روزمرآباد»، «دروغ آباد» درونِ خود «جان روزمره» است که در آن نور و ظلمت، سیاه و سفید، عشق و مرگ با صوری مثل إسب و شال سفید، آسیاب آبی، و خانه‌ای تاریک، که در آن چشم‌های ارواح درگذشتگان به «حال» خیره شده‌اند، در هم می‌آمیزند. این شیوهٔ بیان تا آخرین نمایشنامه‌اش ـ **هنگامی که ما مردگان سربرداریم** همچنان دنبال می‌شود: مجسمهٔ رستاخیز ـ زن سفید پوشی که شبحی سیاهپوش، یک دم تنهایش نمی‌گذارد، سگان شکاری حریص و... همه و همه نشان می‌دهند که اگر این پرنده در میان میله‌های قفس نروژ خودش را اسیر می‌بیند، ذهنش همچون عقابی پر می‌گشاید و در اعماق نفس آدمی، به دنبال الماس حقیقی رفتار آدم‌های روان نژند می‌پردازد.

ایبسن نه از زندگی گریزان است، نه از آن می‌ترسد، و نه از پایان آن وحشتی دارد. هراس او از «مرگ» در زندگی است. هراس او از به اصطلاح، خطای تراژیکی است که ناگاه در زندگی پیش می‌آید و چیزی در درون آدمی تجسد می‌یابد، مثل سلول‌های سرطانی رشد می‌کند و خورندهٔ جان آدمی می‌شود. او در همین لحظهٔ حساس، آدم‌ها را بر صحنه می‌کشد تا با خودشان مواجه شوند، اعتراف کنند، خود را بشناسند، وجدان معذب خود را از برزخ برهانند و... درست در همین لحظه است که مرگ می‌آید، نه به عنوان پایان حیات دنیوی، بلکه به عنوان آشتی با خویشتن خویش و آغاز یک زندگی توأم با تفاهم.

شاید به‌همین دلیل است که در نظر بعضی بینندگان یا خوانندگان آثاری ایبسن، صحنه‌های پایانی درام ـ یعنی صحنهٔ مرگ ـ بهت آلود و غیر قابل تصور است، زیرا به نظر آنها، مرگ در زندگی عادی چنین نیست. به «روزمرآباد»، «ایولف کوچک»، «**هنگامی که ما مردگان سر برداریم**» و همین «**جان گابریل بورکمان**» توجه کنید. همه در لحظاتی روحانی، انسان را با مرگ افراد بر صحنه مواجه می‌کنند. مرگ، نوعی شدن است و نقطهٔ عطفی است، نه پایانی پر سوگ.

ایبسن، پیش از صورت‌گرایان معاصر، در سخنی منظوم اعلام

می‌کند که هنرمند با «چگونه گفتن» بهت و حیرت می‌آفریند تا انسان را با «چیستی» زندگی آشنا سازد:

به یاد داشته باش که در قلمرو هنر
آنچه واقعاً اهمیت دارد صورت است و بس.
برای آنکه قدرت هنرمند را به کمال بشناسی
فقط ببین شاعران چگون، و نه چه می‌سرایند.[۱۲]

نمایشنامهٔ «**جان گابریل بورکمان**» نیز حاصل همین بینش است. نمایشنامه‌ای که در آن حالات، حرکات، فضا (به هر دو معنای آن)، انسان را به یاد سخن جرج کوک، یکی از بدعت‌گذاران تئاتر آمریکا می‌اندازد که گفته است: «در تئاتر هنرها همدیگر را بارور می‌کنند. هنرپیشه در مکان (فضا) حالات مجسمه را ایجاد می‌کند و باعث می‌شود که این حالات در زمان و در یکدیگر جاری شوند، مثل نت‌های متوالی یک ملودی...»[۱۳] ایبسن در این نمایشنامه به هیچ‌وجه نگران رعایت سنت‌های معهود تئاتر نیست. او بیش از آنکه بخواهد تابلویی باسمه‌ای از عینیت تحویل تماشاگر دهد، صرفاً برش‌هایی طرح‌گونه از چند موقعیت ارائه می‌دهد؛ درست مثل نقاشی‌های آبستره. او چنان شیفتهٔ «کلی» است که «جزئی» را با ترسیم چند خط ارائه می‌دهد؛ آنوقت می‌گوید این نمایشنامه، حکایت «سردی دل» است.

اما این «سردی دل» از کجا نشأت می‌گیرد؟ در سال ۱۸۷۵، یعنی در سن ۴۷ سالگی، ایبسن برای نشریهٔ دوستش گئورک براندس، نامه منظومی می‌نویسد که تقریباً نظیر همین سئوال از زبان کسی مطرح می‌شود:

دوست عزیز و خوبم،
... بسیار مشتاقی که بدانی چرا این قوم مرده است؛
قومی که اندوه و شادی به آن جان نمی‌دهد
... می‌پرسی چرا هیچ پیروزی‌ای دل افسردهٔ این قوم را شاد نمی‌کند و پر هیچ کس نمی‌پذیرد که خود باعث درد خویش است...؟

باقی این نامه، پاسخ به همین سئوال است: «این جهان دریایی است و ما سرنشینان کشتی‌ای هستیم که خود را مهیای سیر و سفر و داد و ستد با دیگر مردمان این عالم می‌کنیم و دل خوش کرده‌ایم که متاعی برای عرضه داریم. کشتی به راه می‌افتد، اما در نیمه راه، حرکت کند می‌شود و تو که سرنشین این کشتی هستی، گیج می‌مانی که «چرا؟» چون در دل شب خیره می‌شوی، در میان همهمه‌های گنگ صدایی را می‌شنوی که انگار از حلقوم بختکی برمی‌خیزد. من فکر می‌کنم ما کشتی‌نشینانی هستیم که متاعش جسدی است».[۱۵]

چنین می‌نماید که بتوان این متاع را در نمایشنامهٔ «**جان گابریل بورکمان**» نیز یافت. خود جان گابریل در این نمایشنامه می‌گوید که پسر معدنکاری بوده است که بعدها، مدیریت بانکی را به عهده گرفته و نقشه‌های بلند پروازانه‌ای در سرداشته است. او زن مورد علاقه‌اش را، برای نیل به اهدافش و به خیال آنکه یکی از دوستان متنفذش به آن زن علاقه‌مند است، از خود می‌راند. جان گابریل ورشکست می‌شود و پس از هشت سال زندان، اینک در خانه‌ای که متعلق به همان عشق فراموش شده است، به همراه زنش ـ که خواهر دوقلوی نخستین عشقش است ـ به سر می‌برد. بورکمان در اطاق طبقه بالا و همسرش در پایین، یکه و تنها زندگی می‌کنند. البته گاهگاهی دوستی قدیمی، به نام فولدال، به دیدن جان گابریل می‌آید و دختر همین فرد نیز گاهی می‌آید و برای جان گابریل پیانو می‌نوازد. ارهارت، پسر جان گابریل، که دانشجوست در شهر زندگی می‌کند و بعضی اوقات به خانواده‌اش سر می‌زند. او با زنی نه چندان خوشنام معاشرت دارد. نمایشنامه که آغاز می‌شود، «الا»، همان عشق نخستین، به آنجا می‌آید «الا» که اینک دچار مرضی مرموز و رو به موت است، از خانوادهٔ بورکمان، ارهارت را طلب می‌کند تا نام خانوادگی او را بپذیرد. شاید که بدین‌وسیله، ارهارت پس از مرگ او، نام خانوادگی‌اش را زنده نگه دارد.

سرانجام ارهارت با خانم ویلتون و فریدا فولدال به سفر دوری می‌روند. جان گابریل نیز در دل شب و برف و بوران، از خانه بیرون می‌آید و پس از اعترافی دردناک در نزد الا، می‌میرد.

یکی از برداشت‌های رایج این است که ایبسن خودش را در چهرهٔ جان گابریل مجسم کرده است. این مطلب به دو دلیل بی‌ربط است: نخستین آنکه ایبسن، صراحتاً می‌گوید همهٔ نمایشنامه‌هایش، ساختگی است و ربطی به زندگی خصوصی او ندارد. دوم آنکه جان گابریل، فردی ورشکسته است که نه از «دل» بهره‌مند شده است و نه از برنامه‌های اقتصادی‌اش طرفی بسته است. حال آنکه ایبسن در همین زمان، در اوج شهرت و موفقیت مادی است. تیراژ آثار قبلی ایبسن تا مرز ۱۰۰۰۰ رسیده بود. اما چاپ اول «**جان گابریل بورکمان**» در سال ۱۸۹۶ در نروژ، با تیراژ ۱۵۰۰۰ منتشر شد. در واقع ایبسن در

«این جهان دریایی است و ما سرنشینان کشتی‌ای هستیم که خود را مهیای سیر و سفر و داد و ستد با دیگر مردمان این عالم می‌کنیم و دل خوش کرده‌ایم که متاعی برای عرضه داریم».

این زمان، جزء یکی از جاذبه‌های توریستی نروژ بود! ریچاردلو گالی ان، حضور او را در ملاء عام، چنین توصیف می‌کند:

«... همین که وارد شد و با گام‌های دقیق، به سمت میزی رفت که همیشه مختص او بود و احدی به خواب هم نمی‌دید آن را اشغال کند، در نظر منی که یک آنگلوساکسون صرف هستم، ناگهان چیزی تازه و دلپذیر رخ داد. تمامی افراد کافه، چون تنی واحد، به حالت ادای احترام سر پا ایستادند، و غریبه‌ای که کنار من ایستاده بود و از قرار معلوم، انگلیسی می‌دانست و ملیت مرا تشخیص داده بود به من به صدای بلند، اما چون نجوایی متواضعانه با خود، گفت: «ایشان هنریک ایبسن، شاعر بزرگ ما هستند». همه همچنان سرپا ایستادند تا او سرجایش نشست... و من از مردمی که چنین به مردان نامی خود احترام می‌گذارند، در عجب ماندم.»[۱۶]

نکتهٔ دیگر اینکه هرگاه به روش معهود، دنبال «قهرمان» بگردیم، جان گابریل را چهرهٔ اصلی خواهیم انگاشت و لذا او را قهرمان تصور خواهیم کرد و می‌پنداریم که نویسنده نیز چنین قصدی داشته است. در واقع، ایبسن بارها ثابت کرده است که زندگی و روان اشخاص، دستمایهٔ او برای «عمل» در نمایشنامه است، نه قهرمان سازی‌های غیرواقعی عهد روشنگری. یکبار پس از دیدن اجرای «**ایولف کوچک**» کارولین سونتوم، یکی از دوستان نزدیک ایبسن، سر میز شام به ایبسن می‌گوید: «طفلک ریتا، از این به بعد باید با اون همه بچه مدرسه‌ای تخس، سر و کله بزند.»[۱۷]

ریتا، مادر ایولف است که پس از مرگ فرزندش تصمیم می‌گیرد خود را وقف تربیت دیگر کودکان کند) ایبسن در پاسخ می‌گوید: «عوضش چرا فکر نمی‌کنی حالت ریتا بیشتر شبیه آدم‌های مقدس نماست؟»[۱۸] این سخن او گواهی است بر اینکه او دلی بیدار و چشمی کنجکاو دارد و خوب می‌داند سیر روز به شب و بالعکس از دو رنگ سفید یا سیاه مطلق شکل نمی‌گیرد، بلکه شامل طیفی از سایه روشن‌های اعجاب‌آور است و البته وظیفهٔ روانشناسی اعماق، ارائه این طیف است، نه کلیشه سازی‌های آشنا.

مایکل می‌یر، می‌گوید نمایشنامهٔ «جان گابریل بورکمان» در اجراهای متفاوت در دوره‌های مختلف، به صورگوناگون تفسیر شده است. پیش از جنگ جهانی اول، در چهره بورکمان، نیچه را دیده‌اید. در سال ۱۹۱۶، او را آدمی دیده‌اند که به جنگ می‌اندیشد، و در دههٔ ۴۰ او را به عنوان هیتلر شناخته‌اند![۱۹] در هر سه برداشت، می‌بینید که جان گابریل، کانون توجه است. اگر منتقدان، حتی به ده درصد از این تلقیات دامن زده باشند، می‌توان ادعا کرد که اینان احتمالاً شیفته مرض روانی مسری «خود بزرگ‌بینی» بورکمان شده‌اند و کل اثر را ضایع کرده‌اند، انگار که بقیه خطوط و چهره‌ها محو و زائد هستند.

گنجاندن عنصر شعر در نمایشنامه که سوفوکل را بانی آن می‌دانند، صرفاً به مفهوم سخن تغزلی یا کلام موزون نیست؛ بلکه بدان معنی است که هر بار با اثری مواجه شویم و چیزی تازه در درون ما جان بگیرد.

گنجاندن عنصر شعر در نمایشنامه که سوفوکل را بانی آن می‌دانند، صرفاً به مفهوم سخن تغزلی یا کلام موزون نیست؛ بلکه بدان معنی است که هر بار با اثری مواجه شویم و چیزی تازه در درون ما جان بگیرد. در آغاز آشنایی با نمایشنامه «آنتیگون»، شخص آنتیگون را چهرهٔ تراژیک تلقی می‌کنیم، اما پس از چند بار مرور این اثر، این تلقی متزلزل خواهد شد. رفته رفته در آنتیگون رگه‌های «شهید نمایی» را می‌بینیم و در این حال، «کرئون» بیشتر به چشم می‌آید. عاقبت، کار به جایی می‌کشد که در می‌مانیم «آنتیگون» را تراژیک بدانیم یا «کرئون» را. همین وضعیت در «جان گابریل بورکمان» نیز پیش می‌آید. در نظر اول، به اصطلاح، «گنده گویی»های بورکمان، ما را وسوسه می‌کند. اما دقیق‌تر که نگاه کنیم متوجه می‌شویم باید از تک تک چهره‌ها فاصله بگیریم و در پی چیزی باشیم که به آسانی در خود اثر حضور ندارد. در واقع جست‌وجوی ما، در اثر به آن چیزی که «غایب» است، «حضور» می‌بخشد. هنری جیمز، آن عنصر «غایب» را در «جان گابریل بورکمان» چنین توصیف می‌کند:

درست در همان جلو صحنه «من» *(ego)* با قدرت تمام به روی «من» شمشیر می‌کشد و روح با شور تمام، علیه روح به تقلا می‌افتد ـ منظر و حرکتی تماشایی، به وضوح اشباح نقش بسته بر کاغذ سیاه یا قطار سگ‌های اسکیمو بر روی برف.[۲۰]

بسه راستی هم که تقابل «من» و «روح» در «جان گابریل بورکمان» بسیار دیدنی است. تلاش ایبسن برای رساندن این معنی، به خوبی از انتخاب نام بورکمان آشکار است. از یادداشت‌ها و پیش‌نویس‌های ایبسن، معلوم است که او به ترتیب، نام‌های زیر را برای بورکمان انتخاب کرده است: یان، یان یورگن، یان آدلف، یمان گابریل، جان، و نهایتاً جان گابریل. ایبسن می‌گوید که او «این نام انگلیسی «جان» را برگزیده است تا نشانگر حرفه مهم او باشد. در صورتی که گابریل «جبرئیل»، که همان ملک مقرب باشد، باید نشانگر قدرت و شوکت باشد.»[۲۱] بدین ترتیب جان گابریل، نمایانگر «آدم» است؛ نیمیش زآب وگل، نیمیش زجان و دل.

نمایشنامه که آغاز می‌شود، شروع عمل نیست، بلکه نتیجهٔ کشمکش دو قطب عشق و سوداگری است. اگر ایبسن می‌گوید این نمایشنامهٔ قصهٔ «سردی دل است» به آن نوع عملی اشاره می‌کند که در انسان جبرئیل ـ یا دل سودایی ـ را از اریکهٔ قدرت به زیر می‌کشد و روح را خسته می‌کند. خوب که به صحنه نگاه کنیم، آدم‌هایی را می‌بینیم که هر یک در انزوای خود پوسیده‌اند. جان گابریل، خود را در اطاقی محبوس کرده است و به موسیقی «رقص مرگ» گوش می‌دهد. همسرش در انتظاری واهی سرگردان است. «الا» نیز با مرضی مرموز که همچون سربی سنگین به قلبش آویخته، چشم انتظار مرگ است.

این نابسامانی، به روزگاری باز می‌گردد که جان گابریل، عشق را فدای سوداگری می‌کند. او «الا» را در معامله بر سر قدرت، به رقیبش وامی‌گذارد تا ریاست بانک را از آن خود کند. اینک «الا» بورکمان را به گناه کبیره متهم می‌کند:

الا: گناهی که براش بخششی وجود نداره، اینه که آدم عشق رو در کسی بکشه. پرده دوم. (ص. ۳۵۵)

البته، نتیجه عمل بسیار گسترده است. خود «الا» نیز اینک به سوداگری خودخواه بدل شده است. او وقتی در صحنهٔ اول، وارد می‌شود، موجودی مسخ شده است؛ کسی که «دلش سرد» شده است. او فقط می‌خواهد پسر جان گابریل بورکمان ـ ارهارت ـ را به عنوان شیئی به تملک درآورد تا شاید نام خانوادگی‌اش، پس از مرگ نیز همچنان زنده بماند.

حتی اگر به رابطه جان گابریل با دوست قدیمی‌اش، فولدال نیز بنگریم، همین روحیهٔ سوداگری را می‌بینیم. جان گابریل، فقط تا وقتی حاضر است به سخنان فولدال گوش دهد که فولدال او را تأیید کند. همین که در سخنان فولدال تأیید خویشتن را نمی‌بیند، او را از اطاق خود می‌راند.

نتیجهٔ عمل جان گابریل درگذشتهٔ صرفاً بر زندگی «الا»، خانم بورکمان، و خود جان گابریل خیمه نزده است، بلکه همچون میراثی شوم در رگ‌های نسل جوان نیز جاری است. ارهارت، با زنی نه چندان خوش‌نام، به اسم «فانی ویلتون» به عزم سفر، خانه را ترک می‌کند و نکته اینجاست که این دو نفر، دختر چهارده ساله فولدال را نیز با خود می‌برند. به سخنان خانم بورکمان و خانم فانی ویلتون، توجه کنید:

خ. بورکمان: خانم ویلتون... فکر می‌کنین کار درسته که این دختر جوون رو با خودتون می‌برین؟

خ. ویلتون: مردها خیلی دمدمی هستن، خانم بورکمان. زنها هم همین‌طور. وقتی ارهارت از من خسته بشه، یا من از اون خسته بشم، به نفع هر دوی ماست که کسی باشه که این طفلک (ارهارت) بهش پناه ببره.

خ. بورکمان اونوقت شما چکار می‌کنین؟

خ. ویلتون اوه، یک کاری می‌کنم، قول می‌دم. خداحافظ همگی!

(جان گابریل بورکمان: پرده چهارم)

آفت سوداگری در انتقال از نسلی به نسلی دیگر، عیان‌تر و مضحک‌تر می‌شود. چنین می‌نماید که در گذر زمان، اهداف و آرمان‌های آدم‌ها سیر قهقرایی دارد. جان گابریل، در پرده چهارم به آرمان خود چنین می‌اندیشد:

بورکمان کشتی‌ها. میان و میرن. اون‌ها توی دنیا حس دوستی به وجود می‌آرن. اون‌ها به قلب هزاران نفر توی خونه‌ها نور و گرمی می‌بخشن. من آرزو داشتم که چنین چیزی خلق کنم. (ص. ۳۸۶)

اما وضع ارهارت و فاتی ویلتون، که عازم سفر هستند، کاملاً فرق می‌کند. آینده برای این نسل چیز غریبی است:

خ. بورکمان اوه تو کوری! نمی‌تونی ببینی که این ماجرا به کجا می‌کشه؟

ارهارت من نمی‌خوام راجع به آینده فکر کنم. من فقط می‌خوام فرصتی داشته باشم که زندگی کنم. (ص. ۳۷۴)

چنین است که صدای زنگ سورتمهٔ آن‌ها در دل شب، به قول خانم بورکمان، «شبیه ناقوس عزای کسی است که به احتمال قوی رو به تباهی می‌رود».

باری، چنانکه قبلاً نیز اشاره شد، هرگونه اجرای «جان گابریل بورکمان»، بی‌آگاهی از وجه دوگانهٔ شخصیت جان گابریل، نمایشنامه را به ملودرام تبدیل می‌کند. اگر تصور شود که جان گابریل در این نمایشنامه محور کار ایبسن است، جوهره کار ایبسن ضایع می‌شود. جان گابریل، به همان اندازه که آرمانخواهی ورشکسته است، دچار توهم نیز هست. سخنانش فریبنده و شاعرانه است، اما بی‌آنکه خودش متوجه شود، مضحک نیز هست. برنارد شاو، در مورد چهره‌های آرمانخواه نمایشنامه‌های ایبسن می‌گوید:

«چهره‌های آرمانخواه او که در آن واحد برجسته‌تر و خبیث‌تر از آدم‌های عادی بی‌فرهنگ هستند، با نقش دوگانهٔ خود، هنرپیشه سنتی را که اصرار دارد به خود تلقین کند اگر قرار باشد بر روی صحنه خودخواه جلوه کند باید شرور باشد؛ و اگر قرار است آگاهانه خود را ریشخند کند باید مضحک باشد، گیج می‌کنند. او با تقلیل دادن نقش خود به یکی از نمونه‌های نوعی متعارف صحنه که با آن اخت است، و آن‌را مثل آب خوردن اجرا می‌کند، مدام تلاش می‌کند که در (نقش‌آفرینی) به زمینه‌ای آشنا متوسل شود. هر چه هنرپیشه مجرب‌تر باشد، احتمال آنکه با تبدیل نمایشنامه به ملودرام، یا یک کمدی لوده‌بازی پیش پا افتاده از آن، ایبسن‌زدایی کند بیشتر است.»[۲۲]

ایبسن نه از زندگی گریزان است، نه از آن می‌ترسد، و نه از پایان آن وحشتی دارد. هراس او از «مرگ» در زندگی است.

ایبسن، بیشتر مجذوب حالات روانی چهره‌هاست و نه پرداختن به وضعیت ایستایی آنها.

ایبسن، بیشتر مجذوب حالات روانی چهره‌هاست و نه پرداختن به وضعیت ایستایی آنها. او چهرهٔ جان گابریل را حکیمانه «تشریح» می‌کند. جان گابریل، خودش را صرفاً به‌عنوان آدمی ورشکسته محبوس نکرده است؛ بلکه چشم انتظار لحظهٔ موعودی است که البته از نظر او موهوم نیست. باید به حالات روانی او با در نظر گرفتن توهم او توجه کنیم. در پرده دوم، پس از آنکه فریدا فولدال «رقص مرگ» را برای او می‌نوازد و می‌رود، او تنها می‌ماند. چهره‌ای که ایبسن از او ترسیم می‌کند، هم مضحک است و هم حزن‌آور:

«... گوشش را به سمت دو لنگه تیز می‌کند، به سرعت یک آئینه دستی بر می‌دارد، در آن نگاه می‌کند و کراواتش را مرتب می‌کند. به در تقه‌ای می‌زنند، اما او ساکت برجای می‌ماند. لختی بعد، دوباره در می‌زنند، این بار بلندتر...»

بورکمان (پشت میز می‌ایستد، دست چپش روی میز تکیه دارد و دست راستش را در سینهٔ کتش فرو برده است) بیا تو. ویلهلم فولدال پیر، (وارد می‌شود).

بورکمان (جا به جا می‌شود و با نگاهی یأس‌آلود و در عین حال دوستانه، به تازه وارد می‌نگرد) اوه، تویی! (ص. ۳۴۱)

می‌بینیم که ایبسن، بسیار ماهرانه، بلور روان جان گابریل را می‌چرخاند و وجوه آن‌را در معرض دید می‌گذارد. نه انتظاری معمولی و نه مواجهه، مواجهه‌ای معمولی است. حباب خوش خیالی جان گابریل بورکمان که هر آن به دنبالش خواهند آمد و او را بر مسند قدرت خواهند نشاند، با دو لفظ «اوه، تویی» که هم دوستانه و هم یأس‌آلود است، می‌ترکد.

چنین موشکافی روان چهره‌ها، منحصر به جان گابریل نمی‌شود. قطب دیگر این نمایشنامه، خانم بورکمان است که چهره‌ای مجنون‌تر و پرخون‌تر از «اوفیلیای» شکسپیر است. او دستخوش طوفانی می‌شود که در آن هیچ اختیاری نداشته است. او همسر و مادری است که عشق شوهر و فرزند را به گور می‌برد؛ کسی که تا آخرین لحظه، چون عنکبوتی، تار محبت می‌تند و لاجرم خود، در آن گرفتار می‌شود. شیفتهٔ جان گابریل نشدن، حداقل این مزیت را دارد که این چهره نیز حیات دراماتیک خود را بروز دهد. ایبسن در نامه‌ای می‌گوید:

«نکتهٔ اصلی این است که خانم بورکمان شوهرش را دوست دارد. او ذاتاً آدم سنگدل یا شروری نیست... او همسری عاشق بوده، و صرفاً چون فریب خورده، سنگدل و شرور شده است. همسرش او را به‌طور مضاعف فریب داده است اول در عشق، و دوم بدان جهت که به نوع شوهرش ایمان داشته است... اگر خانم بورکمان شوهرش را دوست نمی‌داشت، بایستی مدت‌ها قبل او را می‌بخشید...

همان‌طور که شوهرش منتظر مردم است که به دنبالش بیایند، او نیز منتظر شوهرش است که به نزد او باز گردد...»[۲۳]

او از آن مواردی است که فقط تظاهر به نفرت می‌کند و همین، مچش را در سرتاسر نمایشنامه باز می‌کند. تمام لغزش‌های کلامی او، هنگامی که از جان گابریل سخن می‌گوید، دال بر این ادعاست:

خ. بورکمان یک هفته قبل از اینکه جان... که بورکمان آزاد بشه. (پرده اول. ص. ۳۱۷)

خ. بورکمان به‌علاوه «ارهارت» ترتیبی داده که (فریدا) موسیقی هم یاد بگیره. همین الان هم این‌قدر پیشرفت کرده که میاد بالا... میره بالا و برای اون پیانو می‌زنه. (پرده اول. ص. ۳۲۴)

تقلای این روح سرگردان را در مخفی نمودن احساساتش نسبت به شوهرش می‌بینیم. در کلام نخست، «جان» را به «بورکمان» تغییر می‌دهد و در دومی، شدت وابستگی او به شوهرش از عبارت «میاد بالا» درک می‌شود. او در اطاق پایین، حضوری جسمانی دارد، اما روحش همیشه آن بالاست و به همین جهت کسی که به دیدن جان گابریل می‌رود، در واقع، پیش هر دوی آنها می‌رود.

حتی وقتی در پرده سوم، خانم بورکمان ادعا می‌کند که سنگ قبر بورکمان را آماده کرده است و خودش روی قبر او بنای یادبود احداث خواهد کرد، در پاسخ به گفتهٔ بورکمان که می‌گوید: «حتماً میدی به مناسبت، چیزی هم روش بنویسن» چنین می‌گوید:

خانم بورکمان اوه نه. یادبوت از سنگ یا فلز نیست. هیچکس هم روی اون هیچ کلام شماتت باری نمی‌نویسه. روی قبر مردی که مرده و توی گورش راه می‌ره رو با کفنی از دار و درخت‌های طبیعی می‌پوشونم... (ص. ۳۶۷)

که این خود اشاره‌ای است به خواست قلبی و مکنون او که جان گابریل، حیاتی دوباره بیابد.

آخرین تابلو بدیعی که ایبسن در این نمایشنامه ارائه می‌دهد، سیاه قلمی است که در نتیجهٔ درام، «منیت»ها را بر صحنه می‌کشد. جان گابریل، در حرکتی نمادین، بیرون از منزل، روی نیمکتی برفراز تپهٔ پوشیده از برف، جان می‌سپارد و دو خواهر، بر بالای سرش چنین می‌گویند:

الا فکر می‌کنم سرما کشتش.

خ. بورکمان سرما؟ اینکه خیلی پیشتر اون رو کشته بود.

الا سرمایی که از ما شبح ساخت.

خ. بورکمان آره.

الا یک مرد مرده و دو شبح. ببین سردی چکار کرده. (ص. ۳۸۹)

یکی آن سو و دیگری این سوی نیمکت، دست در دست یکدیگر می‌گذارند، گویی کشتی شبح گونه بادبان برافراشته است؛ کشتی‌ای «که متاعش جسدی است».

پانوشت‌ها:

1. J. Northhan, trans. Ibsen's poems, (Norwegian university press, 1986), p. 129.

2. H. Ibsen, Brand, trans. M. Meyer, (London: Eyre Methuen Ltd., 1960), p. 112.

3. Ibid., p. 62.

4. Ibid., p. 22.

5. Ibid., p. 29.

۶. هنریک ایبسن، ایولف کوچک، ترجمه حفظاله بریری، انتشارات مازیار ـ جهان کتاب، ۱۳۵۲، ص. ۱۲۳.

7. Ibsen's poems, p. 26.

8. Ibid., p. 27.

9. M. Meyer, Ibsen, (England: Penguin Books, 1971), p. 515.

10. Ibid. 510.

11. Ibid. 584.

12. Ibsen's poems, p. 143.

13. C. W. E. Bigsby, A critical Introduction to 20th century American Drama 1900-1940 (Cambridge: Cambridge Univ. press, 1985), I. 10.

14. Ibsen's poems, p. 125.

15. Ibid. p. 129

16. Meyer, p. 776.

17. Meyer, p. 767.

18. Ibid.

19. M. Meyer, trans. The plays of Ibsen vol. I, (New york: W. S. p. 1980), p. 307.

20. Meyer, Ibsen, p. 789.

21. Meyer, the plays of Ibsen, p. 306.

22. J. B. Shaw, "the Quintessence of Ibsenism", in the theory of the modern stage, ed. Eric Bentley, (England: Penguin Books, 1976), p. 197.

23. The plays of Ibsen, p. 308.