آینه های روبرو: بازشناسی ایبسن و شاو

[یک پرونده]

ایبسنی دیگر

طلایه رویایی

فکر ترتیب دادن پرونده های موضوعی در حیطه ی تئاتر ـ با تمام کار طاقت فرسایی که در نبود منابع لازم و کافی می طلبد ـ از آغاز کار «صحنه» در دستور کار گردانندگان بود؛ امّا استقبال فوق العاده ی خوانندگان فصلنامه (که عموماً دانشجویان و علاقمندان جدّی و پیگیر یا حرفه ای همان تئاتر هستند) از این پرونده ها، و به ویژه از پرونده ی «بکت و گودو» در شماره ی قبل، ما را نسبت به این وظیفه (که اجرایش بسیار دشوارتر از انتشار مطالب پراکنده و اتفاقی و بی ارتباط باهم است) مصمّم تر و متعهدتر کرد.

انتشار همزمان دو ترجمه از «روسمرسهلم» اثر ایبسن ـ توسط دکتر *بهزاد قادری* و *اصغر رستگار* ـ و البته در راه بودن ترجمه ی سوم از همین متن ـ با برگردان خانم *طلایه رویایی* ـ و پس از آن، آغاز انتشار مجموعه ی پانزده جلدی آثار *ایبسن* توسط نشر فردا، و دوره ی آثار *ایبسن* در نشر تجربه، نشان داد که *ایبسن* در ایران هنوز و همچنان نویسنده ی محبوبی ست؛ هرچند که مجموعه ی نقدها و مقالات و تفاسیری که تاکنون درباره اش به فارسی منتشر شده، چندان برای شناخت چند وجهی او، بسنده نبوده است. به مجموعه ی این مناسبت ها، برای این شماره قول پرونده ی ایبسن را داده بودیم، امّا به تدریج زمانی که مقاله ی *برنارد شاو* درباره ی نویسنده ی معاصر و همطرازش *ایبسن* توجه مان را جلب کرد، همزمان، سلسله مقالات *اریک بنتلی* در بخش نگره (با عنوان «نمایشنامه نویس به عنوان متفکر») به مبحث برنارد شاو رسید، بیش از پیش بر ارتباط این دو نویسنده ی آغازگر نمایشنامه نویسی مدرن تأکید شد؛ و *ایبسن* و شاو را چون دو همزاد یا دوروی یک سکه دیدیم که «درام قرن بیستمی» در محدوده ی تشابهات و افتراقات شان آغاز شده و بالیده است. به همین دلیل بود که بخش تئاتر جهان این شماره را به «پرونده ی *ایبسن* و شاو» اختصاص دادیم؛ با قصد دیدار همزمان و آینه وار این دو نویسنده ی برجسته ـ و البته در این جا ـ هنوز و همچنان ناشناخته.

و نکته ی آخر این که به دلیل الزامات محدود کردن حجم صفحات فصلنامه، همچنان انتشار برخی مقالات این پرونده به شماره ی آینده موکول می شود.

سردبیر

ایبسن واقع گرا یا واقع گریز؟

«روسمرسهلم» نمایش عجیبی ست. وقتی آن را می خوانیم با *ایبسنی* دیگر، *ایبسنی* متفاوت مواجه می شویم. منتقدی انگلیسی پس از اجرای این نمایش در فوریه سال ۱۸۹۱ در تئاتر «وودویل» لندن، نوشت: «عجیب ترین نمایشی که تاکنون بر صحنه های لندن اجرا شده است.» و *مایکل مه یر* ـ *ایبسن شناس* ـ گفته حتی «اینک نیز روسمر همه را متحیر می کند.» فضای اسرارآمیز خانه، ارواح سرگردان، دلتنگی و اندوه در کنار شور و هیجان درون آرمان های زیبا و متعالی در کنار بدبینی های عمیق؛ وجود عنصر شعر در زبان و داستان نمایش، و مرگ و تقدیر که بال های تیره ی خود را بر فراز روسمرسهلم حرکت می دهند اولین تأثیر خود را می گذارند: این که ما با نمایشی واقع گریز (nonrealistic) از نمایشنامه نویسی مشهور به واقع گرا (realist) مواجه هستیم. هرچند *ایبسن* در آثار دیگر خود نیز این تمایل به گریز از واقعگرایی را نشان داده است؛ اما در «روسمرسهلم» این تمایل بسیار قوی تر است، تا حدی که *ادوارد گوردون کریگ* که طراحی این نمایش را در سال ۱۹۰۶ به عهده داشت در برنوشت اجرای این نمایش می نویسد:

«*ایبسن* نفرتش را از واقع گرایی [رئالیسم] در هیچ جا آشکارتر از دو نمایشنامه ی «روسمرسهلم» و «اشباح» نشان نداده است. کلمات، کلمات وقایعند اما دستاورد کلمات چیزی ورای این است؛ تأثیر قدرتمند نیروهای نادیده به این مکان باز شده است.»[۱]

این گفته ی مشهور کریگ یادآور این است که نوآوری ضدطبیعت گرایانه [ضدّ ناتورالیستی anti naturealistic] که معنای مدرنیسم در تئاتر را در اوایل قرن بیستم تغییر داد، مشخصاً منجر به ایجاد جانشینی برای روش طبیعت گرایانه ی کارهای به اصطلاح ناتورالیستی *ایبسن* شد. پیدایش این جانشین، موجب بحث بسیار شدیدتری برای نزدیکی به مفهوم و عمق نمایش های او شد.

به این گریز از واقع گرایی، بسیاری از کارشناسان و منتقدان اشاره داشته اند. یک منتقد انگلیسی در نقدی به اجرای «روسمرسهلم» نوشته است:

«اگر کسی *ایبسن* را بیش تر آرمان گرا [idealist] و احساس گرا [Impressionist] به معنای حقیقی هنری کلمه بنامد (چیزی که حقیقتاً هم هست، تا واقع گرا [رئالیست] که معمولاً در مورد او به کار می برند و مسلماً نیست) می توان در دیدگاه او نوعی ظرافت شاعرانه را جست که ماورای تجارب معمول زندگی انسانی ست.

تنها با دریافت این مفهوم می توان به درک عقاید نمایشنامه نویس امیدوار بود، و تمام آن تناقض های واقعی، هیولاهای اخلاقی و وقایع غیرمحتمل که نمایش های *ایبسن* را دربر گرفته، توضیح داد. مثلاً رهاکردن غیرطبیعی بچه ها توسط نورا در «خانه ی عروسک» یا امتناع غیرمنتظره ی ربکا از ازدواج

با روسمر پس از تمام آن تلاش ها برای به دست آوردنش و با خودکشی دونفره ی روسمر و ربکا. اما شخصیت های مخلوق *ایبسن* براساس زندگی منطقی و واقعی خلق نشده اند، بلکه براساس آرمانی خلق شده اند که آن ها را همچون آهن ربا به سوی پایانی می کشاند که قابل تصور هست اما به ندرت در زندگی واقعی اتفاق می افتد. زندگی معمولی و اصولاً معمولی ها هیچ وقت یک داستان جالب و جذاب نمی آفرینند، بلکه غیرمعمول ها و غیرمنتظره ها قادر به چنین کاری هستند.

«روسمرسهلم» نمایشی ست که آرمان گرایی[ایده آلیسم] تمام عیار *ایبسن* را آشکار می کند. هرچند که اثرات آن ممکن است به مذاق و حس افراد ناخوشایند باشد.»[۲]

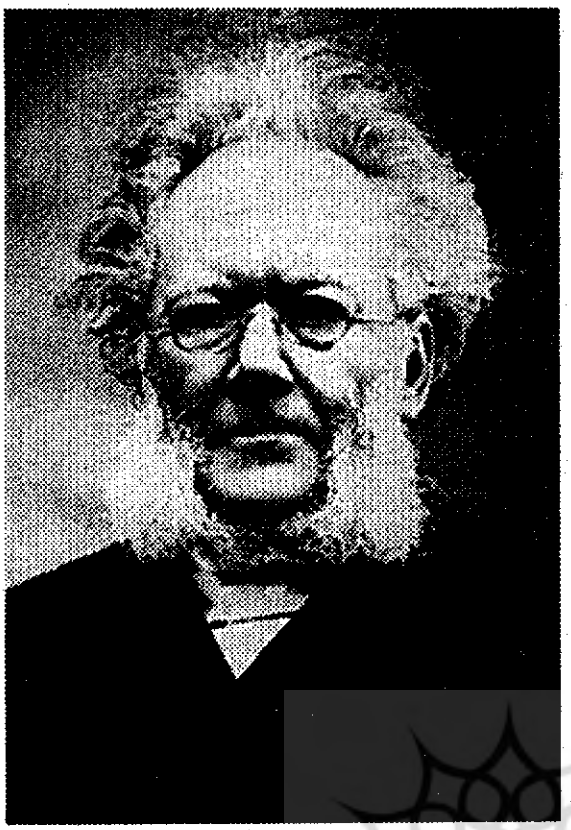
هرفورد، منتقد انگلیسی در این باره نوشته:

«نمی توان در چند جمله هنر *ایبسن* را منتقل کرد، هنری که او به وسیله ی آن مسایل غیرمعمولی را که خودش در این نمایش به جای گذاشت، حل کرد. ما با چیزی سر و کار داریم که با نمایش های معمول واقع گرایانه درباره ی جنایت و خودکشی تفاوت دارد. نقطه ی اوج همانند «براند» و «پیر گینت» حادثه ای نیست که از زندگی واقعی وام گرفته شده باشد و به عنوان یک راه حل آرمانی با یک سلسله شرایط فرضی، کاملاً بدیهی به نظر برسند. اشارات کافی وجود دارد که به ما یادآور می شود که *ایبسن* با خود یک شاعر رمانتیک خفته را به همراه دارد که هرچند آرام شده اما گاه به جنبش درمی آید و فریاد می کند. اگرچه سرنوشت روسمر دقیقاً روانشناسانه پرداخته شده، اما درعین حال نوعی راز و رمز نیمه تاریک ماورای طبیعی مربوط به افسانه ی خانه اش نیز در آن دخیل است. اسب های سفیدی که نشان مرگ اند، بر خدمتکار خانه ظاهر می شوند و کلمات وحشتناکی را بر زبان او جاری می کنند که تفسیر شاعر از فاجعه است: «نه! دیگر نمی توان کمکی کرد! بانوی مرده آن ها را با خود برد.»[۳]

کریگ نیز نظر خود را راجع به رئالیسم در طراحی اثر، در اجرای دوسه (Dose) چنین بیان می کند:

«رئالیسم مدت ها پیش معانی حقیر خود را در مورد چیزهایی از قبیل زندگی و مرگ که دو موضوع اساسی شاهکارهاست، اعلام کرد. رئالیسم تنها یک افشاگری ست، در حالی که هنر نوعی کشف و الهام است. بنابراین در طراحی و آرایش این نمایش، من از رئالیسم اجتناب ورزیده ام.»

گریز از واقع گرایی، از «روسمرسهلم» شروع می شود و در آثار دیگر نیز ادامه می یابد. البته تأکید بر غیر واقع گرایانه بودن «روسمرسهلم» درابتدای این نوشته و بیان نشانه هایی در اثبات این نظر تنها آمادگی ذهنی دادن به خواننده است برای آن که آن تصویر همیشگی از *ایبسن* تا حدودی تغییر کند، وگرنه بسیاری از نظریه پردازان همچنان به رئالیست بودن *ایبسن* تکیه دارند. حتی «اشباح» که کریگ آن را به همراه «روسمرسهلم» از نمونه های بارز تنفر *ایبسن* از رئالیسم می داند، توسط بسیاری، از نمونه های برجسته ی آثار ناتورالیست دانسته شده:



«یک نمایشنامه، احتمالاً خشن ترین و پیچیده ترین واکنش ها را درهرجا که اجرا شد پدید آورد و امروزه درست یا غلط، مهم ترین درام ناتورالیستی به شمار می رود: «اشباح» *ایبسن* که در سال ۱۸۸۱ منتشر شد و هرجا که رفت بحث زیادی برانگیخت. در آلمان نقطه ی عطفی در درام مدرن به شمار آمد و دقیق ترین منتقد دوره ی رئالیستی، *اتوبرام* را وادار به افشاکردن اعتقادات زیباشناختی خود و مشخص کردن چیزهایی کرد که در آن تازگی داشت: «حقیقت بارز و بی رحم توصیف شخصیت های انسانی آن.»

در انگلستان، *برنارد شاو* که به عنوان الهام بخش ترین متفکر متعهد به آرمان از خیلی جنبه ها همتای *اتوبرام* بود در مقالات گوناگون و دلنشین کتاب «جوهر *ایبسن* ورزی» (۱۸۹۱) هرچه در درون داشت به زبان آورد. چنان که انتظار می رفت *ایبسن* با احضار ارواح کمین کرده در جامعه ی بورژوایی و افشای بی رحمانه حقیقت تهفته در پس دروغ اجتماعی و بررسی شگفت آور عملکرد وراثت[۴] در ناخوشایندترین شکل عینی آن-بیماری سیفلیس مادرزادی-موجب شد که «اشباح» در درام ناتورالیستی نقشی به عهده گیرد معادل نقشی که «ترز راکن» زولا در رمان ناتورالیستی بازی کرده بود.»[۵]

اما به نظر من «اشباح» با وجود ناتورالیستی بودن آن، فضایی شاعرانه و غم انگیز و مرگ آلود دارد که این نمایش را در عین حال ناواقع گرا نیز می کند. از نظر اصول به ناتورالیسم وفادار است اما از نظر فضا و روابط این طور نیست.

در جای دیگری از کتاب «ناتورالیسم»، نوشته شده:

«ناتورالیست های آلمانی اغلب از *ایبسن* و *تولستوی* به عنوان الگوی پرنفوذ خود نام برده اند و برای *داستایفسکی* و *استریندبرگ* نیز کمابیش به اندازه ی آن ها اهمیت قایل شده اند.»[۶]

البته باید اشاره کنم که در این جا ناتورالیسم و رئالیسم درواقع در یک طبقه بندی جای می گیرند و این مسئله ای ست که در بسیاری نقدها و تحلیل ها درنظر گرفته می شود و گاهی اصولاً رئالیسم و ناتورالیسم را یکی می دانند. در کتاب «ناتورالیسم» در این باره نوشته شده:

«آیا اصولاً فرقی اساسی بین ناتوالیسم و رئالیسم هست؟ البته ناتورالیسم با رئالیسم تفاوت دارد. ولی مستقل از آن نیست. برای تفهیم نسبت آن ها با یکدیگر، شاید بتوان به دوقلوهای به هم چسبیده تشبیه شان کرد که هم اعضای مجزا دارند و هم اعضای مشترک. وجه مشترک رئالیست‌ها و ناتورالیست ها این باور بنیادین است که هنر اساساً عبارت است از بازنمایی عینی و تقلیدی واقعیت خارجی (در تقابل با تبدّل ذهنی و خیالی واقعیت در کار رمانتیک ها). در این مورد *هنری لوین* می نویسد: «رئالیسم» یک گرایش عمومی ست. زیرا هر اثر هنری از بعضی جنبه ها واقع گرا ست و از بعضی دیگر ناواقع گرا. از بطن این گرایش عمومی به واقع گرایی تقلیدی بود که طبیعت گرایی جوانه زد. ناتورالیسم از خیلی جنبه ها، شدّت رئالیسم بود.»[۷]

رانالد گری در تحلیل خود از واقع گرایی *ایبسن* می نویسد:

«واقع گرایی، که وجه ممیزه ی چندان بارزی با ناتورالیسم نداشت، جزیی از جنبشی گردید که می کوشید بر صحنه برداشتی از جهان را بازآفرینی کند شبیه به آنچه در عکاسی می شد. در شکل غایی ناتورالیسم، حتی عنوان شد هبود که اتاق واقعی، «دیوار چهارم»ی را هم که برای دید تماشاگر حذف شده بود، داشته باشد. نمایشنامه ها باید برش های مقطعی زندگی باشند و پرده افتادن های دراماتیک در آن ها نباشد. و زبان نمایش، از جمله لهجه ها و عیوب گفتاری، باید عیناً بازآفرینی شود. البته واقع گرایی *ایبسن* به هیچ روی این گونه نبود. پرده افتادن ها در آثار وی تقریباً همیشه به منظور ایجاد تأثیر در تماشاخانه های پیش صحنه دار طراحی و تنظیم شده اند. جای وقوع حوادث نمایش هایش به دقت انتخاب شده است: اتاقی که پشت صحنه یا بالای صحنه فرض کرده می تواند به اندازه ی چیزهای در معرض دید تماشاگر گویا باشد و هر گاه قطعه اثاثیه ای می طلبد معمولاً برای افزایش بار معنایی نمایش است. عکس «ژنرال گابلر» بر دیوار آویخته می شد تا یادآور سنت خاندان هدا در «هداگابلر» باشد. جعبه ی تحریریه برای آن است که راز «نورا» در «خانه ی عروسک» را فاش کند. طنابی که دور باغچه ی «الیدا وانگل» در «بانویی از دریا» کشیده شده برای آن است که موقتاً از او در برابر غریبه حفاظت کند. شخصیت های انگشت شمار نمایشنامه های آخری اش که از طبقه ی متوسط نیستند کمی متفاوت از بقیه حرف می زنند.»[۸]

جیمز اونز نیز در کتاب «تئاتر تجربی»، *ایبسن*، *زولا* و *استریندبرگ* را پیشگامان تئاتر رئالیست معرفی می کند و از طرفی *برکوفسکی*، ایبسن شناس روس درباره ی *ایبسن* می نویسد:

«رئالیسم *ایبسن* شناخت را با واقعیت، عمل اجتماعی، انسان و جهل درحال تحرک می آمیزد.»[۹]

برکوفسکی البته تا آن جا پیش می رود که *ایبسن* را از مخالفین و افشاکنندگان مناسبات و ارزش های غلط بورژوازی جامعه ی معاصر می داند. درواقع او آن جنبه از *ایبسن* را درنظر گرفته که موافق نظرات چپ گرایانه ی خود اوست.

البته از نگره پردازان چپ گرای دیگر، *لوکاچ* است که به جدایی *ایبسن* از رئالیسم اعتراف دارد و آن را نوعی انحراف تلقی می کند.

«*ایبسن* سالخورده در چالش های خود هرچه فزون تر بی اطمینانی نشان می داد و حاصل آن که بیش و بیش تر خصوصیات انحطاط ادبیات اروپا و شیوه های بیان آن را جذب می کرد (نمادگرایی یا سمبولیسم). کامیابی های مخالفان جوان تر و نویسندگان رئالیست به آن ها نشان می داد که هرچه فزاینده تر همواره باید به ارتجاع مسلط، مرام [ایدئولوژی] ضدرئالیستی و نفوذ ادبی اروپای غربی پناه برد.»[۱۰]

و *اس. دبلیو. داوسون* در کتاب «نمایشنامه و ویژگی های نمایشی» هم این تغییر روش *ایبسن* را تأثیرپذیری از سلیقه های باب روز می داند.

«... نمایشنامه آسیب پذیرتر از جمیع هنرهاست. با کم ترین بی احتیاطی دستخوش همه نوع فعالیت های مبتذل می شود. مستقیماً و به شدت در معرض نیاز اقتصادی قرار دارد و به سادگی تمام با سلیقه های فاسد و باب روز کم ارزش می شود. بزرگ ترین نمایشنامه نویسان، مثلاً *ایبسن*، به طور فزاینده از تئاتری که منحصراً نماینده اش به شمار می رفتند، دور شدند.»[۱۱]

آریان پور نیز در تحلیل خود همانند *لوکاچ*، نمادگرایی) و رمزپردازی را نوعی انحراف از رئالیسم ارزیابی می کند و می نویسد:

«... باید پرسید که چرا *ایبسن* از رئالیسم منحرف شد و به سمبولیسم گرایید. چرا *ایبسن* به رمز و اشاره توسل جست؟ چرا صریحاً به وصف واقعیت نپرداخت و حقایق را به صورتی سمبولیک و نقابدار عرضه داشت؟ همین سمبولیسم گواهی می دهد که *ایبسن* از واقعیت گریخته و به عالم خیال و عرفان روی آور شده است. اساساً *ایبسن* در همه ی عمر خود، مخصوصاً در اوایل جوانی مذاق عرفانی دارد. اهل خودداری و ریاضت است. در جوانی با اراده شور شاعرانه ی خود را فرومی نشاند. در سراسر حیات مفتون زرق و برق زندگی نمی شود و به ستایش مردم وقعی نمی گذارد. در نمایشنامه ها و اشعار او، عناصر لاهوتی بسیار وجود دارد. جای پای خدایان

اساطیری و موهومات اسکاندیناوی، شیطانک ها و نیروهای فوق طبیعی مشاهده می شود.

قهرمان نمایشنامه ی «براند» که شعارش همه یا هیچ است، مردم را به تلاش و مبارزه می خواند و به ارتفاعات کوهستان می کشاند. چرا؟ برای تحکیم اراده ی آنان. تحکیم اراده برای چه؟ به هیچ روی معلوم نیست. در جریان این تلاش کودکش می میرد اما «براند» به خشم می افتد و از زن می خواهد که کلاه [کودک] را از خود دور کند. علت یا فایده ی این سماجت و فداکاری چیست؟ هیچ روشن نیست.

این تلاش های بی هدف و ریاضت های عبث و کارهای مرموز می رسانند که *ایبسن* امروزی واقع بین و منطقی نیست. بلکه عارفی ست که از بد حادثه، مستغرق اوهام شده است. نکات مهم عارفانه که در نمایشنامه های «براند»، «پیرگینت» و «روسمرسهلم» ملاحظه می شوند، در «بانویی از دریا» و «هدا گابلر» فزونی می گیرند و سراسر نمایشنامه های بعدی را درمی نوردند. نمایشنامه های آخرین دوره ی زندگی *ایبسن* چنان خیال آلود و پرابهامند که هرکس می تواند به میل خود آن ها را تعبیر کند.»[۱۲]

آنچه که در تحلیل *آریان پور* به عنوان انتقاد بر *ایبسن* مطرح می شود، به اعتقاد من از جنبه های مثبت و ارزشمند آثار *ایبسن* است. این که هرکس می تواند آثار او را به میل خود تفسیر کند، ظرفیت نامحدود آثار او را می رساند[۱۳] که این مسئله را ما در اجراهای متفاوت با سبک های مختلف از آثار او نیز می بینیم. همین طور نمادگرایی و وجود عناصر عرفانی و خیالی در آثاری که تا به آن حد کارکردهای اجتماعی دارند و یا متأثر از مسایل اجتماعی هستند، نمایش را از حوزه ی یک گزارش اجتماعی صرف خارج و به حوزه ای هنری و انسانی وارد می کنند. *پلخانف* از نگره پردازان برجسته ی مارکس گرا نیز در مقاله ای تحت عنوان «هنریک ایبسن»، سمبولیسم *ایبسن* را مورد انتقاد قرار می دهد و می نویسد:

«وقتی هنر یک جامعه، گرایش به سوی سمبولیسم پیدا می کند، دلیل واضحی ست بر این که تفکر این جامعه یا تفکر آن طبقه ی اجتماعی که مهر خود را بر هنر زده است نمی تواند به فضای عمیق رشد اجتماعی ای که پیش رویش جریان دارد، پی ببرد.

سمبولیسم نوعی گواهینامه ی فقر است. تفکری که مجهز به فکر واقعیت باشد هیچ نیازی ندارد که خود را در بیابان سمبولیسم سرگردان کند.»[۱۴]

این که *ایبسن* نهایتاً نویسنده ای رئالیست هست یا نه؛ در وهله ی اوّل از این مسئله ناشی می شود که خود واقع گرایی مرز چندان مشخصی با واقع گریزی ندارد. تصویر دقیقی از آنچه که بنوان به آن واقع گرایی گفت و آنچه که بشود آن را واقع گریز نامید وجود ندارد. حتی در مورد ناتورالیسم هم که اصول و روش مدون و مشخص داشت، می بینیم تا حدودی این مرزبندی مخدوش می شود. چنان که در پژوهشی راجع به *امیل زولا* و آثارش به این نکته پرداخته ام؛ آثار او فراتر و جدا از دستورالعمل های ناتورالیستی او به زندگی و حیات خود ادامه می دهند.

اجرای «دشمن مردم» ایبسن. کارگردان: راسل وندروک

مرز مبهم بین رئالیسم و غیررئالیسم باعث می شود که بسیاری از نویسندگان و هنرمندان سایر سبک ها خود را مدعی «رئالیسم حقیقی» بنامند. می توان گفت که آثار *ایبسن* نیز از بعضی جنبه ها واقع گرا و از برخی جنبه های دیگر ناواقع گراست. تنها به این نکته اشاره می کنم که همان طور که یک نقاش با کشیدن تصویر یا منظره ای با نورهای مختلف، حالت، احساس و زیبایی متفاوتی را به وجود می آورد، آنچه که واقعیت و زندگی واقعی ست هم با نگاه نویسنده و نوری که او به آن واقعیت واحد می تاباند، زیبایی و محتوای متفاوتی پیدا می کند. نگاه کردن از زوایای مختلف به واقعیت خالق این تنوع در آثار ادبی ست. *پیر امه توشار* در این مورد چهره ی دیگری از رئالیسم را بازمی نمایاند.

«رئالیسم مطلق ... به طور غریبی ناشی از یک کشف علمی بود: عکاسی، تکنیکی که از واقعیت گرایی و عینیت مطلق برخوردار بود و تلاش زمانه بر آن بود که همان عینیت را در فن نمایش هم پیدا کند. امروز تصور این که چه اندازه فن عکاسی در تحول هنر تأثیر داشته مشکل است. لیکن کسانی که شاهد سال های اوّل حیات سینما بوده و اولین فیلم های هنری را دیده اند، به خاطر دارند که در آن زمان، تصویر گوشه ای از سنگفرش خیابان تا چه حد در ما اثر می گذاشت و یا تصویر

سایر اشیای مأنوس و آشنایی که از زاویه ای نامأنوس به تماشا گذاشته می شد.

درواقع دید رئالیستی به معنای «امید به کشف و بازیابی» ست. به عبارت دیگر وظیفه ی رئالیسم نه آن است که به انسان احساس تازه ای از آنچه در زندگی روزمره می بیند و با آن مأنوس است بدهد، بلکه رئالیسم با القای یک نوع آگاهی تازه از آنچه به نظرمان مأنوس و شناخته شده است، ما را به تعجب وامی دارد.»[15]

تارکوفسکی ـ فیلمساز روس ـ نیز معتقد است: «واقع گرایی بیان و بازتاب واقعیت نیست، بل جست وجو و شکل خاص ظهور واقعیت است.»[16]

بنابراین «کشف» که کریگ آن را خارج از حوزه ی رئالیسم و متعلق به هنر می دانست و وظیفه ی رئالیسم را تنها افشاگری می دانست، به زعم *توشار* از دستاوردهای رئالیسم است بدین ترتیب می بینیم که تا چه اندازه تعاریف و محدوده های رئالیسم (واقع گرایی) متغیر و متفاوت است. *ایبسن* تا آن جا که واقعیات زندگی را با دید خود و با نگاه خاص خود به نمایش می گذارد و نوعی آگاهی و کشف تازه از مناسبات و روابط می دهد، می توان گفت رئالیست است و اما به خاطر وجود عناصری در کارهای او که از تعریف عمومی رئالیسم خارج می شوند، مثل نماد، ابهام و راز، و عنصر شعری (Poetry) و آرمان و ...، غیر رئالیست به شمار می آید. در واقع رئالیسم او انعکاسی ست از زندگی نه به عنوان تقلید مستقیمی از واقعیت، بلکه آشکار کردن غیرمستقیم اشکال همیشه در تغییر روح.

آغاز دگرگونی

به هر حال مسلم است که آثاری از قبیل «ستون های جامعه»، «خانه ی عروسک»، «اشباح» و «دشمن مردم» به نسبت سایر آثار او رئالیستی تر به شمار می آیند و این البته به گمان محقق به خاطر پرداختن او به مسایل اجتماعی در این نمایشنامه هاست. امّا در آثار بعدی، مسایل اجتماعی به عنوان عامل اصلی و شکل دهنده ی نمایش های او دیگر چندان مطرح نمی شود. درحقیقت این رویگردانی از طرح مسایل اجتماعی ست که او را در نظر عده ای، از «نویسنده ی رئالیست» بودن دور می کند؛ هرچند در آثار رئالیستی اش نیز جنبه های غیررئالیستی وجود دارد، مثل وجود عناصری نمادین در آثاری مثل «ستون های جامعه» یا «دشمن مردم.»

اسکار براکت در این مورد می نویسد:

«*ایبسن* در آثاری چون «مرغابی وحشی» (۱۸۸۴)، «روسمرسهلم» (۱۸۸۵)، «استاد معمار» (۱۸۹۲)، «جان گابریل بورکمان» (۱۸۹۶) و «رستاخیز ما مردگان» (۱۸۹۹) به طور روزافزونی به نمادگرایی و مسایلی روی آورد که بیش تر به روابط شخصی می پردازند تا مسایل اجتماعی. اما باید دانست که مایه ی اصلی همه ی آثار *ایبسن* یکی ست: تلاشی صادقانه و کمال اندیش برای افشای تضادهای میان وظیفه ی فردی و وظیفه ی نسبت به دیگران.

آثار *ایبسن* سهم به سزایی در تحول واقع گرایی داشته اند. او در درام های منظوم خود، قواعد «درام خوش پرداخت» را پالایش بیش تری داد و آن را در سبک واقع گرایانه جا انداخت.

به همان وسعتی که نخستین نمایشنامه های منثور در پیدایش واقع گرایی مؤثر بودند، آثار متأخر *ایبسن* الهام بخش درام ناواقع گرا شدند. در آثار *ایبسن* چیزهایی معمولی (یک مرغابی در نمایشنامه ی «مرغابی وحشی») معنایی فراتر از معنای عام خود می یابند و مفاهیم دراماتیک صحنه را گسترش می دهند. به علاوه، *ایبسن* در آثار اخیرش گریزی به تخیل می زند. در نمایشنامه ی «روسمرسهلم» یک اسب سفید نقش مهمی ایفا می کند، و در نمایشنامه ی «رستاخیز ما مردگان» قله ی کوه ها کشش نیرومندی ایجاد می کنند. مفاهیمی که *ایبسن* از این نیروهای رازآمیز در تقدیر انسان به دست می دهد، مایه ی اصلی درام های آرمان گرا شدند.

همه ی درام نویسان پس از *ایبسن*، چه واقع گرا، چه آرمان گرا تحت تأثیر او قرار گرفتند و بر آن شدند که درام باید منبع درون بینی ها، انگیزه ی بحث، القاکننده ی افکار و عقاید و روی هم رفته چیزی بیش از یک سرگرمی محض باشد.»[17]

مویرس گراویه در این مورد می نویسد:

«*ایبسن* تنها رئالیست نبود، بلکه از تضادها هم استفاده می کرد. تخیل ما که نخست با یک عمل کاملاً منطقی، دربند شده بود، به زودی به تحریک انگیزه های ساده و به جا که حال را به گذشته، جهان واقعی را به دنیای اسرار و سرنوشت فردی را به سرنوشت مشترك بشری پیوند می دهد، راه گریزی می جوید و آن گاه است که: گام های ژرین و اوزوالد[18] در تالار ناهارخوری طنین انداز می شد و خانم آلوینگ[19] به شوهرش و خدمتکاری که معشوقه است، می اندیشد که «باز می گردند»... اردك وحشی در انبار محبوس مانده و مرگ او به زودی حال ما را دگرگون خواهد کرد و گودال های آب [نهرهای آسیاب] در «روسمر سهلم» با خاطره ی گیسوان [اسب های] سپید اسرارآمیزی پیوند خورده است.

در «هداگابلر» (۱۸۹۰) هنریک *ایبسن*، واقع گرایی دیگر بی بها جلوه می کند... نویسنده دیگر درصدد مجاب کردن کسی نیست و موضع بی طرفی انتخاب کرده است. «بانویی از دریا» (۱۸۸۸) از بعضی لحاظ هنوز درام اجتماعی محسوب می شود ولی ماجرای آن در چنان فضای شاعرانه ای می گذرد که انسان را به فکر دنیای منظومه ای افسانه ای می اندازد. «نماد» که در آثار گذشته خیلی پنهانی بود، اینک جای بیش از پیش مهمی را در درام اشغال می کند، به خصوص از نمایشنامه ی «سولنس بنّا» (۱۸۹۲) [استاد معمار] به بعد.»[20]

به رغم آن که بسیاری شروع تغییر روش و آغاز تحول *ایبسن* را از «مرغابی وحشی» می دانند، به خاطر استفاده ی زیبا و گسترده از نماد به طوری که شالوده ی نمایش و تصویر مرکزی آن را تشکیل می دهد؛ اما *ادوارد بایرنس* شروع این دگرگونی را

در آثار *ایبسن* از «روسمرسهلم» به بعد می داند و می نویسد:

«... در نمایشنامه ی «روسمر سهلم» (۱۸۸۶)، *ایبسن* پیام های اجتماعی را کنار گذارد و مشتاقانه به سوی آنچه که قبلاً خوب انجام می داد، روی آورد. یعنی تحلیل روانشناختی شخصیت.[۲۱]

در «روسمرسهلم» *ایبسن* همان تأکید بر سمبولیسم و روانشناسی شخصیت را که مشخصه ی «مرغابی وحشی» ست، ادامه می دهد. امّا در «روسمرسهلم» این روش را بسیار عمیق تر و وسیع تر پیش برده است، تا جایی که تمام نمایش بیش تر بر اساس تحول درونی شخصیت اصلی ـ ربکا وست ـ است.»[۲۲]

اونا الیس فرمور در مقدمه ی کتاب «هداگابلر و نمایشنامه های دیگر» می نویسد:

«*ایبسن* در نمایشنامه های «روسمر سهلم»، «بانویی از دریا» و «هداگابلر» و همچنین نمایشنامه های «استاد معمار»، «ایولف کوچک» و «جان گابریل بورکمان» و «رستاخیز ما مردگان» به مشکلات فردی انسان می پردازد. انسان نه به عنوان عضوی از جامعه، بلکه به عنوان فردی با ویژگی های روحی و روانی مخصوص به خود، که اجتماع دنیایی ست برون از ذهن او، که به درونش راه یافته است. *ایبسن* دیگر همانند نمایشنامه های «ستون های جامعه»، «خانه ی عروسک»، «اشباح»، «دشمن مردم» و «مرغابی وحشی» به مسئولیت های اخلاقی بشر در مقابل اجتماع اطرافش نمی پردازد بلکه توان زندگی و تفکر درونی را درنظر دارد. اکنون زندگی عمومی فرد در ارتباط با اجتماعی که او را احاطه کرده است و حتی خانواده اش، به خاطر تأثیرشان بر دنیای تفکرات و تصورات و تحول معنوی انسان، مطرح است؛ تماس با چنین دنیایی مسئله ای مربوط به گذشته است و خواندن افکار و تجربه و اکتشاف آن هاست که کنش نمایشی را تشکیل می دهند.»[۲۳]

آریان پور درباره ی این تحول می نویسد:

«مرغابی وحشی» در ۱۸۸۴ نگاشته می شود. در این نمایشنامه و سه نمایشنامه ی بعدی [«روسمرسهلم»، «بانویی از دریا»، «هداگابلر»]، دیگر *ایبسن* با اخلاق و حکومت و اکثریت نمی ستیزد. او باب مشاجره را باز کرده و خود از آن جا گذشته است. اکنون پیروان او با مسایل «ده سال پیش» او سرگرم اند و او خود باز هم پیش رفته است. *ایبسن* می خواهد که درهای بسته ی دیگری را بگشاید، ازین پس به جای تحلیل گوشه های تاریک حیات اجتماعی، زندگانی را با تمام شور و شرش طرح می کند. به ندرت تحت تأثیر عوامل خارجی واقع می شود. محرک او آشوبی ست که در اعماق وجودش درگرفته است. دیگر به حل معماهای جامعه رغبت نمی ورزد. کار هنرمند را کاری دیگر می داند. دیگر اثری از سبک *اسکریب* در آثار او مشهود نیست. قهرمانان او عموماً مثل خودش مراحل کمال عمر را می سپارند و سرگشته و پریشان اند. مشکل همه زندگانی ست. نمایشنامه ها سمبولیک و مرموزند.»[۲۴]

البته در مورد «روسمرسهلم» نمی توان کاملاً منکر تأثیر جریانات اجتماعی شد. مسایل اجتماعی در پسزمینه قرار دارند و تا حدی عامل پیشبرد نمایش اند. همچون بندهایی که انسان را به گذشته وصل می کنند و درست زمانی که می خواهد به جلو گام بردارد او را مورد آزار و ستم قرار می دهند.

مایکل مه یر مترجم و تحلیل گر آثار *ایبسن*، در مقدمه ای که بر این نمایشنامه نوشته است، روند تکوین این اثر را کاملاً شرح داده است. از تأثیر جریانات سیاسی ـ اجتماعی و درگیری های حزبی گرفته تا شرح زندگی شاعری سوئدی به نام *اسنولسکی* که گویا الهام بخش شخصیت جان روسمر برای *ایبسن* بود. او حتی درباره ی پیشنویس های مختلف این نمایشنامه و تغییراتی که در طول زمان *ایبسن* در طرح داستان و شخصیت ها و اسامی می دهد، توضیح داده است.

به نظر می رسد این ها نشان دهنده ی دیدگاه سنتی مه یر درباره ی نقد است. امروزه بسیاری از منتقدین معتقدند که خود اثر به تنهایی دنیای درون خود را می نمایاند و بررسی زمینه های تاریخی و اجتماعی اثر و شرح احوالات نویسنده لزومی ندارد. به هرحال من به چکیده ی این زمینه ها در مقدمه ی مه یر اشاره می کنم:

«*ایبسن* در سال ۱۸۸۵ به نروژ بازگشت و به کریستیانا وارد شد، در حالی که جنگ سیاسی بزرگی در گرفته بود. او از بی رحمی افکار عمومی و از دیدن افراد پرکینه و بدخواه متعجب شده بود و با ناراحتی شاهد خصومت هایی بود که نتیجه ی اختلافات حزبی بودند. مردانی که تا به حال نزدیک ترین دوستان هم بودند حال تبدیل به بدترین دشمنان هم شده بودند، نه به خاطر این که شخصاً علیه هم مرتکب کاری شده باشند، بلکه فقط به این خاطر که برداشت های متفاوتی از زندگی داشتند، طوری که بعداً در گفت وگوهایش می گوید: «نروژ نه از دومیلیون آدم بلکه از دومیلیون سگ و گربه تشکیل شده.»[۲۵]

به هرحال آثار *ایبسن* از تنوع کم نظیری برخوردار است. از آثار غیررئالیستی و روان کاوانه ی او را یکسر آثاری رئالیستی تا غیررئالیستی. ولی آیا می توان آثار رئالیستی و اجتماعی او را یکسر، آثاری رئالیستی اجتماعی، و آثار غیررئالیستی به شمار آورد؟ به هرحال، هرکدام از آثار او در هر بخش نشانه ها و مشخصه های خاص او را دارند. البته پویایی اندیشه و ذهن خلاقش همواره او را در گشودن راه های تازه ترغیب کرده است. و جالب این جاست که او در تمام این تنوع و گوناگونی و در تمامی روش های متفاوتی که برای نگاه به انسان و جامعه انسانی برمی گزیند؛ موفق، قدرتمند و بانفوذ است. یکی از علایم این موفقیت و قدرتمندی، خود را در ظرفیت نامحدود آثارش نشان می دهد. این که مثلاً از «روسمرسهلم» یا «اشباح» یا «مرغابی وحشی» می توان هم اجرایی رئالیستی و هم اجرایی غیررئالیستی ارایه داد، مؤید همین ظرفیت نامحدود است. آثار او همواره از دیدگاه های بسیار متفاوت بررسی و ارزیابی شده اند. ازهرکدام از آثار او تحلیل های متفاوت و گاه متناقض

عرضه شده است.

ایبسن شاعر و حماسه پرداز کارهای نخستین، *ایبسن* هرج و مرج گرا [آنارشیست] و متعرض و ویرانگر «اشباح»، «خانه ی عروسک» و «دشمن مردم» و *ایبسن* نمادگرا و روان کاو «روسمرسهلم»، «هداگابلر» و «مرغابی وحشی» و «استاد معمار» و «ایولف کوچک» ... همه یکی هستند و یک زنجیره تفکرات و دیدگاه های کلی را دنبال می کنند. اما او از تجربه و آزمودن توانایی هایش در زمینه های مختلف پروایی ندارد. او به همان دقت، ذکاوت و ظرافتی که دنیای بیرون را می شکافد، دنیای درون را نیز برملا می کند.

گاهی فکر می کنم اگر *ایبسن* همچنان در زمان ما زنده بود، چه مسایل جدید و ناشناخته ی دیگری را مشخص می کرد و در معرض دید قرار می داد. قطعاً همان طور که ما سرگرم تحلیل های گوناگون از آثار چاپ شده ی او بودیم و متحیّر از جسارت و خلاقیتش؛ او مشغول بررسی و کشف دنیا و روش جدید دیگری بود.

خود او می گوید:

«زمانی که هرکدام از کتاب هایم را می نوشتم، در جایی ایستاده بودم که اکنون جمعیت زیادی ایستاده است. اما من خودم دیگر آن جا نیستم، خیلی جلوتر هستم. البته امیدوارم.»[۲۶]

روانکاوی و تحلیل شخصیت

ایبسن نمایشنامه نویسی ست که دیدگاه هایی روان شناختی از انسان و پیچیدگی های او را در نمایشنامه هایش بازتاب می دهد و این به خصوص در کارهای متأخر او نمود گسترده تر و اساسی تری دارد. *رنه ولک* می نویسد:

«می گویند یکی از ارزش های معرفتی در داستان و نمایش ارزش روان شناختی ست. بارها به تأکید گفته اند که داستان نویسان بیش از نمایشنامه نویسان طبیعت انسان را به ما می شناسانند. *هورنای*، آثار شکسپیر، *ایبسن*، *داستایفسکی* و *بالزاک* را منابع بی پایانی از این دست می داند.»[۲۷]

البته *ایبسن*، قصد نوشتن نمایشنامه هایی مبتنی بر اصول روان شناسی ندارد. آثار او درون پیچیده ی انسان را که در زیر پوسته ی ظاهری اوست و گاه در تضاد با آن، به ما می نمایاند.

یونگ در مقاله ی «روانشناسی و شعر» که در سال ۱۹۳۰ نوشت، آثار هنری و ادبی را به دو دسته ی «روان شناسانه» و «دیده ورانه»[۲۸] تقسیم می کند.

یونگ دسته ی نخست از آثار هنری و ادبی مورد نظرش را روان شناسانه می خواند و توضیح می دهد که این نام را به این دلیل برگزیده که «سبک مزبور همواره در چارچوب آنچه از لحاظ روان شناسی، فهمیدنی یا دست کم قابل تشخیص و تصدیق است جولان دارد، بدین معنی که همه ی اعمال ذهنی در آن شیوه، از تجربه ی زیسته، تا دادن شکل هنری بدان، در قلمرو روان شناسی قابل توضیح و تبیین صورت می گیرد. این آثار همواره مواد اصلی خود را از قلمرو گسترده ی تجربه آگاهانه ی انسانی به دست می آورند، و دارای مضمونی برگزیده هستند که «در چارچوب خودآگاهی آدمی می گنجد، مثلاً تجربه ای از زندگی، شیئی، یا شور و هوایی، سرنوشت و سرگذشتی انسانی، به طور کلی تا آن جا که هشیاری یا خودآگاهی آن را می شناسد یا حدس می تواند زد.» ... به گمان یونگ بخش نخست «فاوست» گوته چنین اثری ست. و ما از خواندن آن به خوبی درمی یابیم که انگیزه های اصلی بخش ها و رخدادها چه بوده است. تعداد بی شماری از رمان ها و منظومه های اخلاقی نیز از این دست آثارند.»[۲۹]

پریستلی نویسنده و منتقد انگلیسی با بررسی سه کشمکش درونی در شخصیت *ایبسن* او را همپای یک روان کاو قلمداد می کند و می نویسد: «کل شخصیت *ایبسن* مرکب از سه بخش بود: سه کشمکش مداوم، که هریک ناگزیر هیجان ها و فشارها و تقلاهایی را پدید می آورد که وی در مراحل پیشرفت و کمال کارش در بیان و حل شان و یا به قول خود در خلاصی خویش از زهرشان می کوشید.

نخست خود وی بود که از تنها جامعه و مردمی که پروای شان را داشت، یعنی از هموطنان نروژی خود به دور مانده و با ایشان سخت درافتاده بود. سپس ضد شاعری که مدام با شاعر در کشمکش بوده و بالاخره برخورد و کشمکشی که سایه ی خویش را به نمایشنامه های سالیان آخر عمرش می افکند و به نومیدی موحش می انجامید. برخورد بین هنرمندی که آماده است همه چیز را فدای هنر خویش کند و روح و شبح مردی که از اعماق درون سر برمی آورد و مشت خویش را گره می کند و اعلام می کند که این به اصطلاح فداکاری غرورآمیز، چیزی جز انتحار تدریجی نبوده است. از این «من»ی که به شدت تقسیم و تجزیه شده و از این برخوردها و کشش ها و کوشش ها تراکم و عمقی نتیجه می شود که در آثار زیبای وی خاصه در «مرغابی وحشی» و «روسمرسهلم» (که از بسیاری لحاظ شاهکار اوست) و نیز در «استاد معمار» می بینیم. و همین فشار هولناک درون است که در هنرش تسلی می جوید و وی را ناگزیر می سازد که بیش از هر نمایشنامه نویس معاصر خود مرز مه آلود و بسامشئوم بین آگاهی و ناآگاهی را به بیننده القا کند و بدان وسیله در عرصه ی روان کاوی به قیافه و هیئت پیاسبر ظاهر شود و پیش از ظهور *فروید* و یونگ، به تنفیذ افکارشان همت گمارد.

این امر مخالفتی را که آثارش در مردم برانگیخت و سیل سخنان ناروایی را که به سویش روان ساخت (و امروزه در نظر ما سخت عجیب است) بعضاً توضیح می دهد.

چیزی که منتقدان و مردم تماشاخانه رو را بر آن داشت از او زبان به شکوه و شکایت گشایند و نمایشنامه هایش را بد و نفرت انگیز بخوانند، همه اش ناشی از انتقادش از جامعه و تاختنش به بورژواهای ریاکار و دفاع از زنان شورشی و چیزهایی مانند این نبود. بی گمان این مردم از افشای اعماق شخصیت خویش هم ناراحت شده و به شیوه ای که نمی توانستند نامی بر آن نهند برآشفته شدند. درست مانند کسانی که بعدها به همین نحو

برآشفتند و از سر خشم کشفیات روان کاوان را مردود شمردند.»[۳۰]

بسیاری از آثار *ایبسن* را می توان جزو آثاری روان شناسانه به حساب آورد هرچند نمی توان روان شناسانه بودن را تنها ویژگی این نمایش ها دانست. اما قطعاً در میان این ها «روسمرسهلم» بیش ترین نزدیکی را به مفهوم اثری روان شناسانه دارد. اوّل به خاطر شخصیت های پیچیده، دوم به خاطر آن که مشهورترین روان شناس تاریخ ـ *فروید* ـ تحلیلی مفصل درباره ی این نمایش نوشت. *مایکل مه یر* آن را در مقدمه ی ترجمه ی خود آورده و چنین می نویسد:

«جدا از نویسندگان و کارگردانان تا به حال بانفوذترین تحلیل از این نمایش و از مخفی ترین انگیزه های شخصیت های آن توسط *فروید* در مقاله ی «گونه های شخصیت»[۳۱] که در طول جنگ جهانی ۱۹۱۴ نوشته، ارایه شده است. در قسمت دوم این مقاله تحت عنوان «آن هایی که موفقیت نابودشان می کند» یا «نابودی ناشی از موفقیت».[۳۲] او با این پدیده ی مخل و رایج روان شناسی در مردمانی برخورد می کند که وقتی آنچه را که بیش از هرچیز می خواهند، سرانجام به دست آوردند، خود را ناتوان در نگه داشتنش می بینند و *فروید* پس از روشن کردن این مسئله در مورد «لیدی مکبث» به «روسمرسهلم» می پردازد و می نویسد:

«*ایبسن* توسط جزییات پیچیده و ماهرانه این مسئله را آشکار می کند، این که ربکا عملاً دروغ نمی گوید ولی کاملاً رك هم نیست و به رغم این که معتقد به خرافات و سنت ها نیست، سن خود را یک سال کوچک تر اعلام می کند. بنابراین اعتراف او به دو مرد (کرول و روسمر) اعتراف کاملی نیست و درنتیجه ی اصرار کرول است که او به نکات مهم، چیزهایی را اضافه می کند. از این رو برای ما روشن می شود که توضیحات او برای کناره گیری یا انکار نفسش (renounciation) که تنها یک انگیزه را نشان می دهد، درواقع برای آن است که انگیزه های دیگر را بپوشاند. تأثیر روسمر ممکن است تنها یک پوشش باشد که تأثیر دیگری را که عملی بوده بپوشاند و نشانه ی بارزی به این معنا دلالت می کند.»

فروید ادامه می دهد: «وقتی در صحنه ی آخر، بعد از اعتراف او در مورد خودش و بئات، روسمر دوباره از ربکا تقاضا می کند که همسر او شود و به طور ضمنی به او اظهار می کند که او را بخشیده، ربکا آن طور که باید به او جواب نمی دهد، یعنی نمی گوید هیچ گذشتی او را از احساس گناه به خاطر بدخواهی اش و فریب دادن بئات خلاص نخواهد کرد. بلکه او خود را به خاطر مسئله ی دیگری سرزنش می کند که به عنوان عملکرد این زن آزاداندیش تعجب آور است و بعید به نظر می رسد: این که او با مرد دیگری رابطه داشته و این رابطه از زیر چشم ما پنهان نیست و زمانی اتفاق افتاده که او آزاد بوده و کسی در زندگی اش نبوده، و این به نظر مانع بزرگ تری ست، برای ملحق شدن به روسمر تا رفتار جنایتکارانه اش با همسر روسمر.

هنر یک *ایبسن*

پس از این که ربکا دریافت که معشوقه ی پدرش بوده، خود را کاملاً تسلیم احساس گناهی می کند که بر او غالب است؛ و از این رو برای روسمر و کرول که به او اتهام قتل را می زدند، اعتراف می کند و آن راهی را که برای رسیدن به خوشبختی از طریق جنایت باز کرده است، برای همیشه پس می زند.

اما انگیزه ی حقیقی این احساس گناه که نتیجه ی «نابودی ناشی از موفقیت» است، یک راز باقی می ماند. همان طور که دیدیم این چیزی ست کاملاً ورای آن فضایی که بر «روسمرسهلم» حاکم است و تأثیر تعالی دهنده ی روسمر.

احساس گناه ربکا ریشه در سرزنش به خاطر «زنا با محارم» (incest) دارد که کرول قبلاً با تحلیل های زیرکانه، او را از این قضیه آگاه کرده است. اگر ما دوباره گذشته ی او را بنا کنیم، آن را بسط دهیم و با اشارات نویسنده پر کنیم، ممکن است احساس کنیم که او نمی توانسته از روابط نزدیک بین مادر خود و دکتر وست آگاه نباشد. و این وقتی که او جانشین مادرش می شود باید تأثیر عمیقی بر او گذاشته باشد. وقتی او جانشین مادرش می شود، تحت تسلط «عقده ی ادیپ» است اگرچه نمی دانسته که این تخیّل جهانی در مورد او به واقعیت می پیوندد، و وقتی به روسمرسهلم آمد، نیروی درونی اولین تجربه ی او را به این سمت کشاند، که شرایطی فراهم کند تا از دست همسر و مادر خلاص شود برای این که شاید خودش بتواند جای آن ها را بگیرد (با همسر و پدر) با اصراری که متقاعدکننده است شرح می دهد که چگونه به رغم خواست باطنی اش

مبادرت به برداشتن بثات از سر راه کرده است... تمام چیزهایی که در روسمرسهلم برای او اتفاق افتاده از جمله عاشق روسمر شدن و خصومتش با همسر او، از ابتدا نتیجه ی عقده ی ادیپ بود. یک نسخه ی عینی و غیرقابل اجتناب از روابط مادرش با دکتر وست و بالاخره احساس گناهی که نخست مانع از پذیرش پیشنهاد روسمر شد، در اصل هیچ تفاوتی با احساس گناهی که موجب اعتراف او شد نداشت. (بعد از این که کرول چشم های او را باز کرد) او تنها تحت تأثیر دکتروست به یک آزاداندیش و مخالف اخلاق مذهبی مبدل شده بود، بنابراین عشق به روسمر هم او را به موجودی باوجدان و متعالی تبدیل کرد.»[۳۳]

درواقع در همین جای نمایش به این نظر *فروید* درباره ی رابطه ی نامشروع ربکا با دکتروست (پدرخوانده اش) که با تحقیقات کرول به نظر می رسد پدر واقعی اش است، اشاره ی صریحی نشده، حتی به نفس داشتن رابطه ی نامشروع هم مشخصاً اشاره ای صریح نشده؛ تنها ربکا در اشاراتی ضمنی در پرده ی سوم و چهارم، برای روسمر می گوید:

ربکا: وقتی که من به همراه دکتر وست از شمال به این جا آمدم... حس کردم که دنیای جدید و وسیعی به روی من گسترده شده. دکتر به من چیزهای زیادی یاد داده بود، تمام آن چیزهایی که من درباره ی زندگی می دانستم [به سختی، گویی با خود درگیر است و با صدایی که [به زحمت شنیده می شود] اما بعد...

کرول: بعد؟

روسمر: اما، ربکا من تمام این ها را می دانم.

ربکا: [خودش را کمی جمع و جور می کند] بله، بله... البته، حق با توست. تو باید همه ی این ها را بدانی.

کرول: [نگاه تندی به ربکا می اندازد] فکر کنم بهتر باشد که من بروم.

و در پرده ی چهارم اشاره کمی مشخص تر است، یعنی به رابطه اشاره می شود اما نه مشخصاً با دکتر وست:

روسمر: مطمئنی؟ اگر من الآن مجدداً از تو درخواست کنم... اگر زانو بزنم و خواهش کنم که...؟

ربکا: آه عزیزترینم. خواهش می کنم دوباره در این مورد بحث نکن. محال است. بهتر است بدانی جان، که در زندگی من مسایلی هست.

روسمر: غیر از آنچه که برایم گفتی؟

ربکا: بله چیزی دیگر، چیزی هولناک تر.

روسمر: [با تبسم] عجیب نیست ربکا؟ می دانی، من یکی دوبار به این مسئله فکر کرده بودم.

ربکا: جداً؟ و به رغم این...؟

روسمر: من هرگز باور نکردم. فقط به آن فکر کرده بودم... می دانی؟

ربکا: اگر بخواهی آن را هم برایت می گویم.

روسمر: نه، نه! نمی خواهم حتی یک کلمه راجع به آن بشنوم. هرچه باشد... می توانم فراموشش کنم.

ربکا: اما من نمی توانم.

روسمر: آه، ربکا...

ربکا: بله، جان، جنبه ی هولناک مسئله این است... که حالا، یعنی وقتی که زندگی با دستانی گشوده به من پیشکش می شود، من تبدیل به آدمی شده ام که وجدانم نسبت به گذشته، قبول آن را برایم غیرممکن کرده.

روسمر: گذشته ی تو مرده، ربکا. دیگر تسلطی بر تو ندارد. ارتباطی با تو ندارد. تمام این ها برای کس دیگری اتفاق افتاده. تو حالا آدم دیگری هستی.

ربکا: آه عزیزم، این ها همه اش حرف است. پس آن احساس بی گناهی که تو از آن صحبت می کردی، چی؟ من کجا می توانم آن بی گناهی را پیدا کنم؟

به اعتقاد من نظریه ی رابطه ی نامشروع ربکا با پدرخوانده اش (یا به عبارتی پدرش) که در متن کاملاً مبهم و نامشخص است، تنها پس از نقد *فروید* و طرح مسئله ی عقده ادیپ ربکا به بعد مطرح شده است. کما این که *بایرنس* نیز در تحلیل خود اشاره می کند که:

«عکس العمل تقریباً شدید و غیرطبیعی ربکا در قبال آشکارشدن پدر و مادر حقیقی اش توسط کرول، نشان دهنده ی رابطه ی زنا با محارم (او با پدرش دکتر وست) است که البته در هیچ جای نمایش به آن اشاره نشده است. اگر چنین چیزی درست باشد، نه تنها عکس العمل او بلکه انگیزه ی اعتراف و خودکشی اش بهتر نمایان می شود. زیرا ضربه ی ناشی از این افشاگری می تواند عاملی فعال کننده برای احساسات دیگر او باشد، به خصوص برای عشق او به روسمر که به پایان تراژیک ختم می شود.

اعتراف دوم او تصویر درشت تری ـ به نسبت اعتراف اوّل ـ از رابطه ی ربکا و روسمر به دست می دهد. او از طریق این اعتراف، به سمت درك فردیّت خویش گام برمی دارد، همان طور که به سمت درك گناه و عشق خویش گام برمی دارد. ربکا با این دیدگاه متعالی شده اش، درحقیقت راه روسمر را دنبال می کند.»[۳۴]

اگر چنین چیزی یعنی آگاه شدن ربکا از رابطه با پدرش انگیزه ی اعترافات و خودکشی او برای تطهیر خود باشد، می توان از این نظر شخصیت ربکا را با شخصیت «ادیپ شاه» *سوفوکل* مقایسه کرد. او هم پس از آگاهی به گناه «زنا با محارم» و این که همسر او مادرش بوده (همان طور که معشوق ربکا، پدرش بود) گناهش را نابخشودنی دانسته و درصدد پاك کردن گناه خویش برمی آید و با دستان خویش چشمانش را کور می کند؛ چشمانی که نتوانسته حقیقت را دریابد.

در گزارشی که *ژان لاکورنوری* از جلسات تمرین و قرائت و تحلیل نمایشنامه ی «روسمرسهلم» به کارگردانی *ژاك لاسال* به سال ۱۹۸۷ ارایه می دهد، نوشته شده:

«فروید می گوید ربکا قاتل بثات است که جای او را نزد «پدر روسمر» بگیرد.[۳۵]

هانس یاکوب نیلسن در اجرای «پیر گینت»

اما گرودك برعکس معتقد است که ربکا متهم به مرگ بئات نیست، بلکه خودش را محکوم می کند برای این که بار گناه روسمر را کم کند.»[۳۶]

البته چنین احتمالی بعید نیست؛ به دلیل دیالوگ ربکا به روسمر درست پیش از اعتراف به او و کرول:

ربکا: می خواهم چیزی را که برای زندگی کردن به آن احتیاج داری به تو برگردانم. عزیزم تو دوباره لذّت بی گناهی را خواهی چشید.

روسمر: معنی این حرف ها چیست؟

ربکا: من فقط می خواهم چیزهایی را به تو بگویم که کاملاً ضروری ست.[۳۷]

در همین گزارش، لاسال یکی از علایم بی گناهی ربکا را در این می داند که درآغاز پرده ی سوم، ربکا از خانم هلست درباره ی جنایتی تحقیق می کند در حالی که تماشاگر او را متهم می پندارد، و می نویسد: «ربکا یک چهره ی هیچکاکی ست؛ به معنای یک متهم دروغین که تمام شکّ ما را برمی انگیزد.»

در این جا با ذکر تاریخ به خاطر حفظ لحن گزارش گونه ی نوشته، آنچه را که درباره ی تحلیل شخصیت ربکا و روسمر در روند تمرینات *لاسال* گفته شده به طور خلاصه ذکر می کنم، تا از این طریق خواننده را با نوعی تحلیل روان کاوانه ی شخصیت از «روسمرسهلم» آشنا کنم:

۱۶ ژانویه: بزرگی و عظمت ربکا ساده لوحی ست اما ساده لوحی در زمینه ی عقاید آرمان گرایانه اش.

۳ فوریه: روسمر همانند یک شکنجه گر تمام رنج هایی را که بئات تحمل کرده به ربکا تحمیل می کند.

۹ فوریه: صحنه بین ربکا و روسمر در پایان پرده ی دوم، مثل پایان پرده ی چهارم است، به این معنا که روسمر آن قدر زیر بار محکومیت (متهم بودن) است که از ربکا تقاضای ازدواج می کند. اما جوابی که از ربکا می شنود، جواب خود ربکا نیست. این «نه» که ربکا در پایان پرده ی دوم به روسمر می گوید، چنان به نظر روسمر غیرعقلانی می آید که از خودش می پرسد: چرا او با این قدرت و وضوح به من گفت نه.

در این صحنه ربکا بیش از هر زمانی اثرپذیر، حساس و شکننده است.

۴ مارس: زیاد به پیشنهاد ازدواج روسمر برای فراموش کردن خاطره ی بئات بهاندهیم؛ درعوض به حساسیّت و شکنندگی ربکا توجه کنیم.

۱۲ فوریه: روسمر در پرده ی سوم عشق واقعی خود را به ربکا اعلام می کند. در اظهار عشق ملایمت هست و نوعی ویرانی درونی. گویا با این اظهار عشق، طلب رحمت و عفو می کند.

۱۳ فوریه: آغاز پرده ی چهارم، لحظه ای ست که ربکا و روسمر نسبت به همدیگر نفرت می ورزند. لحظه ی بسیار ضروری برای پیشرفت آنچه درحال نابودی ست. این جاست که چهره ی استریندبرگی نمایش خودش را نشان می دهد: اعلام عشق در نفرت. پنج سال امیال سرکوب شده ی ربکا به شکل متهم کردن خود به نمایش درمی آید، با چنان شدت و خشونتی که به نظر می رسد بی گناه است.

۲۳ فوریه: در آخرین صحنه ی پرده ی دوم ربکا نمی تواند روسمر را از احساس گناهش دور کند یا بیرون بکشد:

ربکا: دیگر به *بئات فکر نکن، او مرده است. و تو هم زندگی جدیدی را شروع کرده ای.*

این دو ـ ربکا و روسمر ـ آن قدر درگیر یکدیگر شده اند که اگر روسمر سقوط بکند، ربکا هم مضمحل و ویران است.

۲۵ فوریه: در پرده ی چهارم، قبل از ورود برندل، روسمر از ربکا دلیلی برای عشق می خواهد. اما ربکا به دلیل رابطه ی گناه آلود با دکتر وست که اکنون نسبت به آن آگاهی دارد، نمی تواند توقع روسمر را برآورده کند و این درحقیقت ورشکستگی *استاندالی* عشق است، ناتوانی عشق.

لاسال به حیله ی دراماتیک *ایبسن* اشاره می کند: برندل با وارد کردن فکر ایثار، نمایشنامه را از تنگنای خودش درمی آورد و در یک ناامیدی وراطبیعی [متافیزیکی] رها می کند. این یک ترفند شاعرانه ی فوق العاده قوی ست که *ایبسن* از خود بروز می دهد. حالا که می گویی دوستم داری، ولی ردّم می کنی، پس با هم بمیریم. این دلیل وراطبیعی ست که روسمر از ربکا می خواهد. البته با اشاره ی برندل. برای ربکا، مردن (برای این که عشقش را ثابت کند) راحت تر از این است که با روسمر زندگی کند. (و تمکین می کند که بدترین به بهترین تبدیل شود).[۳۹]

در پایان *لاسال* در مورد خودکشی دونفره ی آن ها نظری مخالف نظر *بایرنس* می دهد. *بایرنس* می گوید:

«تنها چیزی که اکنون برای ربکا و روسمر باقی مانده، کفاره دادن گناه شان است که از طریق آن هردو نهایتاً لذت و خوشی را می یابند؛ زیرا هردو در آن واحد هم گناه شان را پاك می کنند و هم یکی می شوند.»[۳۹]

«۱۲ مارس: *لاسال*: خودکشی دونفره یک نوع آمرزش رومانتیک نیست، در مرگ به انتهای تونل رسیدن است.»[۴۰]

مه یر درباره ی شخصیت ربکا می گوید:

«ربکا از فینمارك آمده، قسمت شمالی نروژ، منطقه ای که برای نروژی ها یادآور جادوگری ست. ربکا در پرده ی آخر خود را به یک «جن دریایی» که به کشتی زندگی روسمر آویزان است تشبیه می کند که می خواهد آن را عقب نگه دارد. ولی نیاز روسمر به پاك و خالص بودن، آزادی او را می گیرد و ربکا را عاری از قدرت می کند همان طور که زنگ های کلیسا قدرت اجنه را می گیرند.»[۴۱]

ایبسن برای اجرای نقش ربکا می نویسد:

«ربکا نباید تحت هیچ شرایطی، اثری از مردانگی یا لحن آمرانه داشته باشد. او روسمر را مجبور می کند که پیش برود. او را به دام می اندازد، یک قدرت مهارکننده با تسلط کامل، اساس شخصیت اوست.»

مه یر این دو عامل را عامل جذب *استریندبرگ* به این نمایش می داند و می نویسد:

«اولین اجرای نمایش در تئاتر ملی برگن (Bergen) در ۱۷ ژانویه ی ۱۸۸۷ به صحنه آمد. این نمایش منتقدان و مردم را حتی بیش از نمایش قبلی یعنی «مرغابی وحشی» متحیر کرد. نمایش با استقبال سردی روبه رو شد... عکس العمل کلی حتّا میان کسانی که *ایبسن* را تحسین می کردند این بود که نمایش مبهم است و شخصیت های نمایش بیش تر انتزاعی بودند تا این که آدم های واقعی باشند. یکی از معدودکسانی که نمایش *ایبسن* را دید و تحسین کرد، *استریندبرگ* بود و درباره ی آن مقاله ای نوشت تحت عنوان «قاتل روح». در این مقاله او ادعا کرد که:

«روسمرسهلم» برای مردم معمولی غیرقابل درك است. برای نیمه ی تحصیل کرده ها مرموز است. ولی برای کسانی که از روان کاوی مدرن اطلاع داشته باشند مثل بلور، روشن است.» این یکی از موارد نادری ست که او *ایبسن* را ستایش کرد.

می توان دریافت که «روسمرسهلم» چه جذابیتی برای *استریندبرگ* داشت. او عمیقاً به نیروهای فوق طبیعی در وجود انسان، هیپنوتیزم، جادو و قدرت یک شخص برای به مهاردرآوردن افکار دیگری، علاقه داشت.

آیا به راستی عامل تحول در شخصیت ربکا آن طور که *فروید* حدس زده و دیگران نیز تا حدودی نظر او را تأیید کرده اند، ارتباط نامشروع و ناآگاهانه ی ربکا با دکتر وست است؟ آیا اساساً این گفته ی کرول که دکتر وست پدر واقعی ربکاست، واقعیت دارد؟ شاید گفته ی کرول درست نباشد، شاید ربکا آن طور که خود می گوید، واقعاً به خاطر ترس از آبرو و یا پای بندی به سنت هاست که آن طور مضطرب می شود، یعنی برای این که کسی او را حرامزاده ندانند. و علت اعترافش نیز برای رهایی روسمر از بارگناه است. دراین صورت به چه دلیل پیشنهاد ازدواج روسمر را در پایان پرده ی دوم ردّ می کند؟ یعنی قبل از قضیه ی اعترافش به گناهکاربودن، و اگر گفته ی کرول درست باشد، چرا باز هم در همان زمان یعنی قبل از طرح قضیه ی پدر واقعی اش از جانب کرول و آگاه شدنش به رابطه ی زنا با محارم، پیشنهاد ازدواج روسمر را رد می کند؟ بنابراین پیشنهاد ازدواج روسمر به ربکا پیش از طرح این قضایا، یعنی در پایان پرده ی دوم، درواقع نمایش را مبهم تر و پیچیده تر می کند. و این جاست که روسمر می گوید: *اصلاً نمی فهمم*. در حالی که اگر این پیشنهاد تنها در پرده ی چهارم ارایه می شد، قضیه روشن تر بود. پس می بینیم *ایبسن* تحلیل شخصیت را به چه روش پیچیده ای (حتی به زعم *بایرنس* پیچیده تر از «مرغابی وحشی»)، طرح می کند. البته این پیچیدگی تا حدی مربوط به ساختار دراماتیک اثر است. *رنه ولک* می نویسد:

«شخصیت سازی بر دو نوع است، ایستا و پویا یا تکاملی. شخصیت سازی پویا بیشتر متناسب داستان های بلند مثل «جنگ و صلح» است. ولی با نمایش کم تر تناسب دارد، زیرا زمان نمایش بسیار محدود است. در نمایش (مثلاً آثار *ایبسن*) می توان به تدریج نشان داد که چگونه شخصیتی به آنچه اکنون هست تبدیل شده است. زمان می تواند نشان دهد که تغییرات چگونه رخ می دهند. شخصیت سازی یک سطحی (که معمولاً با شخصیت سازی «ایستا» منطبق است)، یک صفت مشخص را که مشخصه ی غالب یا از لحاظ اجتماعی، بارزترین مشخصه است، ارایه می دهد. این مشخصه ممکن است مشخصه ی مضحک یا مجرد و آرمانی باشد. در نمایشنامه های کلاسیک (مثل نمایشنامه های *راسین*) از این نوع شخصیت سازی در شخصیت های عمده استفاده می شود. شخصیت سازی «همه جانبه» مثل شخصیت سازی «پویا» به مکان و تأکید احتیاج دارد، و می توان در ساختن شخصیت هایی که از لحاظ نظرگاه باتوجه نویسنده شخصیت های اصلی محسوب می شوند از آن استفاده کرد.»[۴۲]

دقیقاً به همین دلیل، محدود بودن ساختار نمایشنامه به نسبت رمان ها، تغییر تدریجی در شخصیت ربکا وست را کاملاً دقیق و با جزییات درنمی یابیم. این که انگیزه ی او چه بود؟ و یا چه عواملی باعث تحول او شده؟ و کلاً تغییر چگونه و چرا رخ داده؟ تنها در عمل نمایشی (خودکشی) ـ که البته بارزترین عمل نمایشی این نمایشنامه است ـ ما با تحول نهایی شخصیت ربکا مواجه می شویم.

نویسنده ی رمان و داستان امکان توضیح و تشریح این گونه تغییر و تحولات را دارد. اما ساختار نمایشنامه این امکان را

محدود می کند، ما تنها از طریق گفت وگوهای ربکا، روسمر و کرول یا آنچه ربکا درباره ی خود می گوید و نهایتاً فضای نمایش و حتی نمادها (که بیش تر از طریق اجرا خود را می نمایاند) به درون شخصیت راه پیدا می کنیم. و همین شاید تا حدودی عمل ربکا را در پایان نمایش برای ما عجیب و غیرقابل قبول می کند. چون ما دقیقاً و کاملاً در جریان تحول او قرارنمی گیریم.

حال به تحلیل های منتقدین مختلف از تحول شخصیت ربکا و روسمر و خودکشی آن ها می پردازیم:

«در زمینه ی خاکستری «روسمرسهلم» چهره ی سودایی ربکا وست، تصویر زنده و خوش ساختی تشکیل می دهد. *ایبسن* به ندرت در بسط هیجان و احساس، چنین علاقه ای درونی نشان می دهد. تمام زندگی و روح این زن پرشور و ساکت که ما در صحنه ی نخست او را سخت مشغول کار قلاب بافی اش می بینیم، درحالی که خدمتکار میز شام را می چیند، رفته رفته در نورهای تند و کوتاه و اپیزودهای بعد بر ما روشن می شود، تا بالاخره بلند می شود و در راهی که به نهر آسیاب منتهی می شود، ناپدید می گردد. بارقه هایی که این تصویر را تکمیل می کنند، بسیار زیاد و بسیار ظریف و دقیق اند و از این رو امکان تحلیل شخصیت را فراهم می کنند.»[۴۳]

هرفورد، تحول شخصیت ربکا را با تحول شخصیت برنیک در «ستون های جامعه» مقایسه می کند و آن را ناشی از مفهوم «ندا» می داند:

«به طور کلی عملی نمایشی تحت تسلط آن چیزی ست که در شعر *ایبسن* «ندا» (Call) خوانده می شود. مفهوم این ندا اولین بار در «براند» مطرح شد، سپس در نورا [«خانه ی عروسک»] و استوکمان [«دشمن مردم»]، که هرکدام به طریق متفاوت از این ندا پیروی کردند. لونا [«ستون های جامعه»] صدایی را بر گوش و دل برنیک [«ستون های جامعه»] محترم امّا گناهکار تحمیل می کند که نهایتاً به پشیمانی او می انجامد. درحقیقت قدرت *ایبسن* در نمایش تحول تدریجی شخصیت نهفته است. زن ها و مردهای او (همانند خودش) با یک تغییر ناگهانی دگرگون می شوند. تنها در مورد این دگرگونی و نه در موارد دیگر می توان «ستون های جامعه» را با تراژدی موحش «روسمرسهلم» مقایسه کرد.»[۴۴]

اشاره ی این منتقد به اعتراف برنیک و ربکا به گناه است. هردو بر اثر یک ضربه ی ناگهانی و کاملاً غیرمنتظره اقدام به چنین اعترافی می کنند. (که در برنیک مسئله ی فرار پسرش با کشتی که خود او نقشه ی غرق شدنش را کشیده بود و نجات پسرش، و در ربکا حقایقی ست که کرول برایش روشن می کند.) اما این ضربه های نهایی تنها عوامل نیستند، بلکه تحول، تدریجی و مخفیانه و بطئی در بین شخصیت ها صورت می گیرد و این عوامل به عنوان آخرین ضرب آن ها را کاملاً دگرگون می کنند.

ژرژ پولتی در کتاب «سی و شش وضعیت نمایشی»، خودکشی پایانی «روسمر سهلم» را ناشی از پشیمانی می داند. او در این کتاب بیان می کند که «کلیه ی پیرنگ های ممکن تنها گونه های مختلف سی و شش پیرنگ اصلی ست. نویسندگان رمان و نمایشنامه و داستان کوتاه پیرنگ های خود را از چرخش تعداد نسبتاً اندکی از «وضعیت های اصلی» به دست می آورند. شخصیت ها را تغییر می دهند، نقش ها را جابه جا می کنند و به درونمایه های کلاسیک شکل جدید می بخشند.»

او در وضعیت سی و چهارم که «پشیمانی» ست، می نویسد:

«پشیمانی با مشغله ی ذهنی مرتبط است؛ و با جدیّت و دایماً جنون یا شور جنایت را به یاد می آورد و غالباً پشیمانی از یک میل است. پشیمانی از آن جهت جگرسوز است که میل تکرار شونده آن را تغذیه می کند و با آن می آمیزد و مانند نوعی سرطان اخلاقی پویایی روح را تا مرز خودکشی- یعنی مأیوسانه ترین نوع دوئل- از بین می برد. تجسم های مهم پشیمانی را می توان در ... *ادگار آلن پو* و به ویژه در «*روسمرسهلم*» نوشته ی *ایبسن* یافت.»[۴۵]

در نقدی در روزنامه ی **Sunday times** در مارس ۱۸۹۱، علل امتناع ربکا از ازدواج با روسمر و خودکشی پایانی آن ها چنین بیان می شود:

«زنی که فاقد هرگونه احساس اخلاقی ست و می خواهد خواسته ها و تمناهای خود را ارضا کند، با نقاب حیرت آور و باورنکردنی خیانت، زوجی را که ازدواج نامناسبی داشته اند، جدا می کند و زن بیچاره را وامی دارد تا خودکشی کند.

اما وقتی هرآنچه که برایش تلاش کرده به چنگ آورد، درمی یابد که ارتباط با مردی که روحی پاك و خالص دارد، او را نیز متعالی ساخته و عشقی که در اثر شور و شهوت به وجود آمده بود به او اجازه نمی دهد تا بی گناهی او را آلوده و رؤیاهایش را خراب کند. وجدان به همراه عشق در وجود ربکا متولد و مانع از لذت بردن او از گناهش شد. در زندگی واقعی این کاملاً غیرمعمول است که یک زن ماجراجو از ازدواج با مردی که عاشق اوست و برای ازدواج با او برنامه ریزی کرده، خودداری کند. آیا این امتناع رازآلود و غیرممکن به خاطر پرتو این آرمان و قدرت پالایش دهنده ی عشق است؟

ممکن است این ماورای عالم مادی باشد، اما اگر در زندگی انسان چیزی غیر از طبیعت انسانی اش نباشد، چقدر این زندگی پیش پا افتاده و معمولی خواهد بود.

حال به مسئله ی خودکشی این عشاق بپردازیم. این دو، یعنی مردی که در ایمانش شکست خورده و زنی که به خاطر غلبه ی گناه نمی تواند خوشبخت و خوشحال باشد، حتی اگر ازدواج کند، به خاطر غلبه ی گناه هیچ وقت نمی تواند خوشبخت و خوشحال باشد، به خاطر سایه ی همسر مرده ی مرد همیشه در آن خانه هست و علاوه بر آن بحث و سرزنش دایم درباره ی این ننگ. بنابراین هرکدام به طریق خود در پشیمانی زندگی می کند. ضمن این که، روسمر هرگز نمی تواند در مورد ربکا- با آن تمایلات باطنی اش- احساس اطمینان کند بنابراین خودکشی برای باور همیشگی آن ها لازم بود.»[۴۶]

برخلاف این منتقد که خودکشی آن ها را نوعی تعالی روح انسان از طریق عشق و کفاره دادن برای گناه می داند، که برای باور و ایمان همیشگی آن ها ضروری ست ـ *مک کارتی*، منتقد دیگری در همان زمان، خودکشی را نوعی بیهودگی و پوچی دانسته و چنین می نویسد:

«مرد تقریباً دیوانه است و طبیعت زن نیز به طرز غیرقابل تحملی، زیر فشار است: اشتیاق فروخورده و تمنای فریبنده.

مردانگی و زنانگی آن دو در سایه ی «دیدگاه روسمر به زندگی» پژمرده و ناکام شده است. آن ها باید زندگی های ویران شده ی خود را به نهری بیندازند که قربانی آن ها را در کام خود فروبرده است. با این حال این ایثار، این قربانی شدن کاملاً بیهوده است. درحقیقت به نظر می رسد که بیهودگی، نت اصلی تمام این همایش است. نمایشی که سخنان واعظی ست مایه گرفته از غم و اندوه اسکاندیناوی، و نه از بدبینی شرقی.»[۴۶]

و منتقدی دیگر خودکشی این دو را پایان غم انگیزی برای انسان های خوب می داند و پیام نمایش را ناامیدی محض از هرگونه تلاش برای زندگی آرمانی. و در این نمایش، اخلاق سنتی را پیروز واقعی میدان قلمداد می کند و می نویسد:

«اما اندیشه ی اصلی در «روسمرسهلم» چیست؟ در مواجهه با آن مشکل بتوان چیزی گفت. شاید ناامیدی محض از هرگونه تلاش برای زندگی آرمانی، زندگی اهداف و آرزوهای بزگ برای خوشبختی انسان. ممکن است بپرسیم اگر این معنای اصلی نمایش او نیست، چرا *ایبسن* می بایست بگذارد روح پاك و منفردی مثل روسمر که آزادی روحی خود را به دست آورده است و مصمم است تا دیگران را هم رهایی ببخشد در تاریکی (شب) سوسو بزند به همراه زنی که او را به این راه کشانده و روسمر هم در این چرخش نگاه جدیدی از زندگی به او داده است. گویا با اجساد ربکا و روسمر، *ایبسن* می خواسته کتاب اخلاقی بنویسد. از پیروزی عوام، از پیروزی کرول با رقص تندش بر روی باقی مانده ی این موجودات منحرفی که جرأت کرده بودند برای خودشان بیندیشند. درحالی که چنین نیست... برای *ایبسن* امثال کرول مسبب دروغ، خطاهای اجتماعی و بدبختی در زندگی مدرن هستند.

ایبسن نمایشنامه نویسی ست که در وهله ی اول دوست دارد قهرمان های مرد و زنش آزادانه عمل کنند تا این که دایماً در گوش ما و خودشان مسایل اخلاقی را زمزمه کنند. اما بدون شک، با وجود تمام تمایل غریزی او برای آزادی روحی، برای درك مردم سالاری [دموکراسی]، برای هرآنچه «روح جدید» زمانه نامیده می شد، نمایشنامه نویسان نروژی نوعی محدودیت آرمان های خود را در زندگی احساس می کردند. مثلاً کشیش سایق روسمر می خواست که تمام مردم را آزاد و خوشبخت کند؛ اما دیگران را درحالی نجات می دهد که قادر نیست خود را نجات بخشد. عادت و سنن کهنه و قدیمی برای او بیش از اندازه قوی هستند.

از نظر *ایبسن*، در زن آزادی خواه امید بیش تری هست. اما برخلاف قهرمان «خانه ی عروسک»، ربکا وست شخصیت پیچیده ای ست. او با عاشقش هملت گونه در برابر مشکل وظیفه اش درهم می شکند. مشکلی که ناشی از تضاد جدی بین زندگی اخلاقی جدیدی ست که روسمر بر روی او باز کرده در مقابل نیروی زندگی و شور و هیجان او. پدیبنی *ایبسن* عمیق هست اما آخرین حرفش نیست. روسمر و ربکا به زندگی اندوهبار خود در نهر آسیاب پایان می بخشند ولی ما شک داریم که آیا منظور *ایبسن* این است که تمام آدم های خوب و باهدف باید چنین پایانی داشته باشند؟»[۴۷]

هرچند تحول اصلی در شخصیت ربکا وست به وقوع می پیوندد ولی شخصیت روسمر هم متحول می شود. روسمر که خوش بینی اولیه اش لطمه دیده اما آرمان خواهی اش هنوز پابرجاست، خود را به دلیل گناهکار بودن شایسته ی تحقق بخشیدن به آرمان هایش نمی داند. روسمر در برخورد با ربکا و تحت تأثیر او به زندگی رو می کند. عقاید و آرمان های آزادی خواهانه اش متأثر از اوست. (هرچند در نمایشنامه به آن اعتراف نمی کند و تنها کرول به آن اشاره می کند.)

این رو کردن به زندگی در پیشنهاد ازدواج حتّا در پرده ی چهارم، به رغم آگاهی به گناهکاری ربکا مشخص می شود. او می خواهد با شروع یک زندگی جدید، نیروی حیاتی تازه ای به زندگی خود بدمد. هرچند احساس گناه او را می آزارد، ولی ربکا که در اثر برخورد با روسمر و تأثیر او به قول خودش تعالی پیدا کرده، وجدانش نسبت به گذشته، او را از پذیرش لذت زندگی و نیروی حیاتی که خود واجد آن است، بازمی دارد. بدین ترتیب می بینیم که روسمر با پیشنهاد ازدواج به رغم آن که خود را هم گناهکار می داند به سمت نیروی زندگی ربکا حرکت می کند و ربکا با عدم قبول ازدواج به سمت آرمان خواهی و تعالی روسمر؛ و این حرکت با این که در جهت یکدیگر است، آن ها را از هم دور می کند. آن گاه روسمر با الهام از برندل دوباره به سمت آرمان هایش که هرچند تحقّق بیرونی آن را ناممکن می داند، اما در رابطه با خود و ربکا به آن تحقیق می بخشد، بازمی گردد. این جاست که پیوند آن دو شکل می گیرد اما در مرگ: ازدواج در مرگ.

در این نمایشنامه ما با سه شخصیت دیگر روبه رو هستیم. کرول، مورتنسگارد و برندل که بررسی اجمالی آن ها را ضروری می دانم. کرول و مورتنسگارد هردو نماینده ی دو جناح مخالف در درگیری های سیاسی حزبی هستند. درگیری های سیاسی که قبلاً اشاره کردیم *ایبسن* در بازگشت به نروژ شاهد آن بود و حیرت زده اش کرد. هرکدام از آن دو می خواهند از روسمر برای تقویت جناح شان استفاده کنند. کرول محافظه کاری متعصب است و اوست که با طرح مسئله ی پدر حقیقی، ربکا را به اعتراف وامی دارد.

ایبسن خود درباره ی کرول نوشته:

«کرول یک تمامت خواه مستبد است با شهوت زیاد برای قدرت. راه و رسم دکتر کرول، راه و رسم یک مأمور دولتی

خود پرورش یافته است. به رغم خشونتی که دیر یا زود خود را نشان می دهد، رفتار او به طور کلی دوستانه و خواستنی ست. اما تنها با مردمی که دوست می داند، یعنی کسانی که نظراتی چون نظرات او دارند. باقی او را آزار می دهند. در آن زمان او به راحتی خشن می شود و تمایل به سوی بدی را آشکار می کند. رفتار او برجسته و کاملاً مشخص است.»

یکی از روابطی که در نمایشنامه مبهم و نامشخص می ماند رابطه کرول و ربکا در گذشته است. احتمالاً کرول روابط نزدیکی با ربکا داشته، شاید یک نوع علاقه یا گرایش خاص به او. در جایی از نمایشنامه ربکا در پاسخ به کرول که ادعا می کند به شدت به او ظنین است، می گوید:

ربکا: به نظرم زمانی را که به شدت به من ایمان داشتید فراموش نکرده اید، دکتر کرول عزیز. تقریباً می شود گفت یک ایمان پرشور و پرحرارت.

کرول: [*صدایش را پایین می آورد*] اگر تو بخواهی چه کسی می تواند تحت تأثیر افسون تو قرار نگیرد!

لاسال می گوید: «علامت مشخصه ی خشکه مقدسی چون کرول نفرت داشتن از چیزی ست که به آن تمایل دارد؛ یعنی ربکا.»[۴۸]

لاسال همچنین درباره ی روابط کرول با روسمر می گوید: «کلید روابط بین روسمر و کرول آن است که هیچ کدام نمی تواند بدون نجات دادن دیگری خود را نجات بدهد.»[۴۹]

کرول تصویری از روسمر را به خودش ارایه می دهد: این که نمی تواند تکفیر مردم را تحمل کند و شاید همین یکی از دلایلی ست که روسمر را از انجام رسالتش بازمی دارد.

اما کرول به رغم تمام این تعصبات، آدمی تنها و عمیقاً ناامید است. خانواده اش او را ترک کرده و به جناح مخالف او پیوسته اند. از این رو او چنان در خانه تنهاست که به روسمر و ربکا رو می کند.

لاسال می گوید: «کرول، روسمر و ربکا سه درد، سه ناامیدی عمیق اند که یکدیگر را تغذیه و با ضرباهنگ خودشان کامل می کنند.»[۵۰]

این نشان تنهایی را مورتنسگارد هم دارد، علاوه بر آن شخصیتی سیاسی ست و بسیار محبوب. او ظاهراً سردسته ی جناح آزادی خواهان است، همان جناح که روسمر به آن پیوسته ولی از اعلام ارتداد روسمر در روزنامه اش سرباز می زند. زیرا او بیش تر از یک لیبرال، یک کشیش در جناح خود نیاز دارد. این ظاهراً فرصت طلبی مورتنسگارد را نشان می دهد ولی درواقع نشان دهنده ی کینه ی عمیق او نسبت به روسمر است، زمانی که کشیش بود و او را به خاطر رابطه با زنی از مدرسه اخراج کرده بود. مورتنسگارد این داغ ننگ را به موازات کینه اش به روسمر با خود دارد.

«مورتنسگارد رو در روی روسمر تلخی انتقام را کشف می کند.»[۵۱]

برندل تصویر درستی از او ارایه می دهد، مردی که می داند

اجرایی از «خانه ی عروسک»

چگونه می توان بدون آرمان زندگی کرد.

شخصیت دیگری که وجود خارجی و مادی ندارد، اما حضورش بر تمام نمایش سایه انداخته، بثات است. ما با بثات از همان دیالوگ های آغازین نمایش آشنا می شویم و حضور جدی او را درمی یابیم و جالب این جاست که شخصیت او هم رفته رفته در سایر حوادث نمایش روشن تر می شود. از این نظر می توان او را با آقای آلوینگ مرحوم در نمایشنامه ی «اشباح» مقایسه کرد.

و اما برندل، که شخصیت بسیار جالبی ست. معلم سابق روسمر که ریشه ی گرایشات آرمان خواهانه ی روسمر را در او باید دید. کسی که با شلاق از خانه ی پدری روسمر بیرون انداخته شده و اکنون ولگرد آواره ای ست با دنیایی از روشن بینی و شعور. او تقریباً دایم الخمر است؛ از همان گونه ای که لووبرگ (در «هداگابلر») هم زمانی بوده و به زعم هدا در همان زمان آثار باارزشی می نوشته. [و برندل هم نوشته های زمان گذشته اش را دیگر مبتذل می داند و خود را سرشار از اندیشه هایی می داند که بر روی کاغذ نیامده، زیرا به محض افشاشدن، آلوده می شوند.]

برنارد شاو می نویسد:

«ایبسن نسبت به کسی که راه خودش را طی می کند، حتّا اگر آدمی بدنام و دایم الخمر باشد مهربان تر است تا با آدمی که محترم است، چون جرأت این را ندارد که طور دیگری باشد.»[۵۲]

برندل با زبان شعرگون و پرابهامش با وجود حضور کوتاهی که در نمایش دارد، کلید بسیاری از معماهاست. به خصوص در پرده ی آخر پیش از خودکشی روسمر و ربکا. شخصیت او شبیه شخصیت عرفای آواره ای ست که بر همه چیز آگاهند و دل از

تعلقات مادی کنده اند. زبان او ضمن شعرگونه بودن از طنزی نیشدار بهرمند است. او با همان زبان دوپهلویش نهایتاً اندیشه ی قربانی شدن را در ذهن روسمر می پروراند. حضور او در نمایش به خاطر روشن بینی اش شبیه حضور پیشگویان و یا همسرایان در تراژدی های یونانی ست.

ادامه دارد.

■ پانویس:

1. Marker Ferdrik. J. & Marke, Iiselone: I bsen's Lively art, Cambridge, Cambridge University preess, 1989, P. 112.

2. Sunday Times, 7 march 1891 frim: Egan. Michael: The Critical Heritage, Boston, Routledge, 1972, P. 174.

3. Herford C. H, On Rosmersholm, and lady from sea, Januay 1890, Ibid, P. 143.

۴. وراثت و محیط به عنوان تنها عوامل تأثیرگذار در شخصیت و زندگی انسان، از اصول خدشه ناپذیر ناتورالیسم است. ـ م.

۵. *فورست، لیلیان ـ اسکرین، پیتر*: ناتورالیسم. ترجمه ی حسن *افشار*. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵، ص ۶۶.

۶. همان، ص ۴۶.

۷. همان منبع، ص ۱۶ و ۱۷.

۸. *گری، رانالد*: هنریک ایبسن. ترجمهٔ حسن ملکی. تهران: انتشارات کهکشان، ۱۳۷۳، صص ۹۱ـ۹۳.

۹. برکوفسکی: نقدی بر آثار ایبسن، ترجمه ی مجید کلکته چی. تهران: شبگیر، ۱۳۳۵، ص ۵۳.

۱۰. *لوکاچ، گئورگ*: پژوهشی در رئالیسم اروپایی، ترجمه ی *اکبر افسری*. انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳، ص ۱۶۷.

۱۱. *داوسون، اس. دبلیو*: نمایشنامه و ویژگی های نمایش. ترجمه ی داود دانشور و دیگران. تهران: انتشارات نمایش. ۱۳۷۰، ص ۲۳۲.

۱۲. *آریان پور، امیرحسین*: ایبسن آشوبگرای. تهران: نشر سپهر، چاپ دوم، ۱۳۵۱، صص ۵۴ و ۵۵.

۱۳. اگر این مسئله در مقولات تفکر امروزی مورد بررسی قرار گیرد، یعنی از حیث نگره ی دریافت (Reception) کاملاً با درک سنتی و به تبع آن انتقادهای سنتی بر ایبسن تفاوت خواهد داشت. مثلاً «مرگ نویسنده»ی فوکو یا عقاید رولان بارت، مباحث پساساختگرا و هرمنوتیک امروز نیز مؤید این مطلب است.

۱۴. پلخانف: هنریک ایبسن، ترجمه ی شهرام کامکار. تهران: انتشارات مهر، ۱۳۵۶، ص ۱۶.

۱۵. *امه توشار، پیر*: تئاتر و اضطراب بشر، ترجمه ی دکتر *افضل وثوقی*. تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی، ۱۳۶۶، صص ۱۲۳و۱۲۴.

۱۶. *احمدی، بابک*: تارکوفسکی. تهران، صص ۱۲۳ و ۱۲۴.

۱۷. *براکت، اسکار، گ*: تاریخ تئاتر جهان ـ جلد سوم، ترجمه ی هوشنگ *آزادی ور*. تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۷۶، صص ۱۵ و ۱۶.

۱۸. قهرمان های «اشباح».

۱۹. قهرمان «اشباح».

۲۰. *گراویه، موریس*: ناتورالیسم و اکسپرسیونیسم، ترجمه ی صفیه روحی. از کتاب تاریخ نمایش جهان، جلد سوم (تئاتر در غرب)، تهران: انتشارات نمایش، ۱۳۷۱، ج ۳، ص ۲۱۸ و ۲۱۹.

21. Byrnes, Edward: *The plays of Ibsen*. Monarch press, 1965, P. 97.

22. Ibsen, Henrik: Jedda Gabler and other Plays Translated by Una Ellis Fermor, penguin Books, 1974.

۲۳. *آریان پور، امیرحسین*، همان، صص ۳۶ـ۳۷.

24. Meyer, Michael: Ibsen. Plays: Three, London, Melhuen Drama, 1988, P. 13.

25. Marker, Op. cit. P. 126.

۲۶. *ولک، رنه ـ وارن، آوستن*: نظریه ی ادبیات، ترجمه ی *ضیاء موحد و پرویز مهاجر*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳، ص ۲۵.

۲۷. درباره ی نظر یونگ در مورد هنر دیده ورانه در بخش ابهام و راز همین نوشتار بحث شده است. ـ م.

۲۸. *احمدی، بابک*: حقیقت و زیبایی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴، ص ۳۷۳ و ۳۷۴.

۲۹. *پریستلی، جی. بی.*: سیری در ادبیات غرب. ترجمه ی *ابراهیم یونسی*. تهران: انتشارات جیبی، ۱۳۵۲، صص ۳۱۹و۳۲۰.

30. character types

31. Those wrecked by Suceess

32. Meyer, Michael: Op. cit. P. 25-27.

33. Byrnes, Edward: *The Plays of Ibsen*, Monarch Pess, 1965, PP. 91-92.

۳۴. اشاره به تأثیر عقده ی ادیپ که فروید درباره ی ربکا می گوید و این که روسمر جای دکتر وست را گرفته است.

35. Lacornerie. Jean: Rosmersholm mise en scene de Jacques Lassalle, (Jornal de Repetition, Mars 1987), Theatre en Europe, No. 15, Octobre, 1987.

۳۶. ر. ك به ص

37. ibid.

38. Byrnes, Edward, op. cit, P. 92.

39. Lacornerie, Op. cit.

40. Meyer, op. cit.

۴۱. ولک، رنه، همان، ص ۲۵۱.

42. Havelock Eills, Henry: On Importnce of Ibsen. (Essay), London, 1888 from Egan, Michael. op. cit. P. 75.

43. Herford, op. cit. P. 144.

۴۴. *پولتی، ژرژ*: سی و شش وضعیت نمایشی، ترجمه ی *سیدجلال آل احمد ـ عباس بیاتی*. تهران: دفتر هماهنگی پژوهش های برنامه ای معاونت سیما، ۱۳۷۵، ص ۱۷۳.

45. Unsigned netic: Snday times, 7 March 1891, Egan, op. cit, P. 175.

46. Mc Carthy. Justin: Huntley, Essay, "Ibsen up to date", Hawk. 3 March 1891, Ibid, P. 178.

47. Editorial comment, Daily Chronicle, February 1891, PP. 161, 162.

48. Lacornerie, op. cit.

49. Ibid.

50. Ibid.

51. Ibid.

52. Bernard Shaw, George, "on the Quntessence of Ibsenism" from Egan, op. cit, P. 264,65.

برای اکبر رادی

مسئله‌ی براند

محمد رضایی راد

هنریک *ایبسن* در نمایشنامه ی «براند» موفق به خلق یکی از جذاب ترین قهرمانان خود شده است. براند هیولایی ست که ما را می ترساند، و در همان حال رقّت برمی انگیزد. قهرمانی آرمان خواه که در پی استقرار ملکوت آسمان بر روی زمین است؛ اما حقیقت زمین با هر آرمانشهری می ستیزد و آن را به شکست می کشاند. براند این جدال را تا فروشکستن همه ی بندهای هستی خود ـ تا به انتهای جان شرحه شرحه اش ـ پی می گیرد. براند کشیشی ست که با اخلاق رسمی مسیحیت در ستیز است. «براند» به یک معنا نمایشی مذهبی ست. اما *ایبسن* در ۱۸۶۹، چندسال پس از نگارش «براند» به *گئورگ براندس* نوشت: «نمایشنامه ی «براند» بد تعبیر شده است، این کج فهمی مسلماً ناشی از این حقیقت است که براند کشیش است، و مسئله به صورت مشکلی مذهبی بیان شده است، اما این دو شرط کاملاً بی اهمیت اند. من اینک می توانم همان قیاس منطقی را که در مورد کشیش انجام داده ام، درباره ی یک پیکرتراش یا یک سیاستمدار بنویسم.» او در نمایش های بعدی خود واقعاً هم همین قیاس منطقی را با جابه جایی فرد و موضوع در مورد آدم هایی معمولی تر پی گرفت. دکتر استوکمان و گرگرزورل در نمایش های «دشمن مردم» و «مرغابی وحشی» دیگر با اخلاق کلیسایی جدل نداشتند، بلکه با نهادهای سلطه گر اجتماعی در جدال بودند. درواقع مسئولیت قهرمانان او از نقش پیامبرانه به نقش یک اصلاح گر اجتماعی تحلیل رفت. در «براند» کشیش با نهاد دین، نهادهای اجتماعی و اکثریت مردم مواجه است؛ در نمایش های بعدی، *ایبسن* دو نهاد نخست را درهم می آمیزد و قهرمان خود را در چالش با نهادهای تصمیم گیرنده ـ اعم از کلیسا و دولت ـ و شعور همگانی قرار می دهد.

نمایش «براند» در کمرگاه آثار *ایبسن* قرار گرفته است، و نشانه های دو دوره ی مهم از اشتغال فکری او را دربردارد. از یک سو همچنان به نمایش های تاریخی ـ عارفانه ی منظوم پیشین وابسته است، و از سوی دیگر نشانه های واقع گرایی منتقدانه در آثار بعدی را درخود دارد. *ایبسن* در «براند» نقد نهادهای اجتماعی را از طریق اخلاق مسیحی رسمی به بوته ی نقد می کشد، و به عبارتی معرفت شناسی دینی مدرن را با انتقاد اجتماعی درهم می آمیزد. کشیش تنها اخلاق مسیحی را مورد طعن و تنفر قرار نمی دهد، بل همزمان بنیان های سلطه گری را که در یک تعامل دوسویه، هم سلطه ی خود و هم سیطره ی کلیسا را تثبیت می کنند ـ بعضی از آن مشروعیت می گیرند و به آن مشروعیت می بخشند ـ مورد حمله قرار می دهد. ده دار و رییس شورای کلیسا نماد آمیزش نامشروع حکومت و دین برای سلطه بر انسان ها هستند. انسان برای یکی برده‌ای مطیع و برای دیگری برده‌ای آرام است.

در «براند» چنان که می بینیم، دین و دولت چنان درهم می آمیزند که تفکیک آن ها از هم دشوار است، و *ایبسن* هم گفته است که موضوع مذهبی «براند» فی نفسه محل تأمل نیست، بلکه مجموعاً عناد او با سنت، چنان که در آثار بعدی او نیز نمود بارز دارد، اساس درام را تشکیل می دهد. اما صرف نظر از آن که *ایبسن* نمایش را چه می دانست ـ و اصلاً اندیشه ی او درباره ی نمایشنامه اش چه اهمیتی دارد؟ ـ براند چه جایگاهی دارد؟ *ایبسن* در آثار پسین خود با اصلی ترین اندیشه های اجتماعی دوران خود ـ نهضت مساوات طلبی زنان، آزادی خواهی و نگرش انتقادی به سنت ـ همراه بود، اما هیچ گاه، همچون «براند» تا عمق فلسفی دوران خود نزدیک نشد. خود او در جایی گفته است: «من در بهترین لحظاتم براند هستم.» «براند» در یک نگاه کلی در زمره ی سایر آثار نمایشنامه نویس است، اما درعین حال از همگنانش برتر است، زیرا فراتر از آن ها با مسایل بنیادین بشری، در روزگاری که *ایبسن* ـ و براند ـ در آن می زیستند، درگیر است. از این روست که او در این جا با برجسته ترین متفکران دوران مدرن ـ *نیچه* و *کی یرکگور* ـ همسخن است و این همسخنی در بستری صورت می گیرد، که بسی پیش از آن معرفت *مارتین لوتری* فراهم کرده بود. درعین حال باید دانست همسخنی *ایبسن* با نیچه و کی یرکگور، همواره به همعقیدگی با آنان نمی انجامد و عمق فلسفی اندیشه ی آنان را نمی نمایاند. *ایبسن* و نیچه اگرچه هردو بر اخلاق مسیحی می شورند، اما *ایبسن* نمی تواند با فیلسوف در فروشکستن همه ی بنیادهای مسیحی تا نهایی ترین اسطوره های آن، خداوند و مسیح، همراه باشد.

براند بسیار شبیه قدّیسان ارتدوکس است، و شور و بی قراری اش به سلوک راهبان قرون وسطی شباهت دارد، اما

چیزی براند را از آنان ـ و از قرون وسطی ـ جدا می کند و آن مواجهه ی عمیق او با مسئله ی انسان در برابر خداوند است. می توان از نظر *ایبسن* چشم پوشید و «براند» را نوعی نمایش رمزی [Mystery] و یا نمایش معجز آمیز مذهبی [miracle] به شمار آورد. اما «براند» به هیچ وجه نمی توانست در دوران قرون وسطی نگاشته شود، زیرا در «براند» هیچ معجزه ای صورت نمی گیرد؛ در برابر قربانی های او هیچ برّه ای از آسمان فرستاده نمی شود، سهل است که پاداشی هم در پی ندارد. گویی که *ایبسن* در «اندیشه ی مرگ خداوند»، در این جا، با نیچه هم سخن است. «براند» نمی توانست در زمره ی پجنت های قرون وسطی محسوب شود، زیرا نمایش های مذهبی بر عنصر عبودیت، بشارت به ملکوت و امیدواربودن به رستگاری استوار است. در «براند» همه ی این موضوعات مطرح است، امّا از چشم اندازی دیگر. هیچ بشارتی به ملکوت صورت نمی گیرد، هیچ امیدی به رستگاری نمی رود و هیچ معجزه ای رخ نمی دهد، زیراکه راه آسمان و راه وحی بسته است. در ابتدای نمایش راهنما فریاد می زند: «اکنون هیچ معجزه ای درکار نیست».[1] اگر که اساس نمایش معجزآمیز را وقوع معجزه در جهان تشکیل می داد، اساس «براند» را غیاب معجزه تشکیل می دهد، و درواقع این غیاب بامعناست و نمایش را به نقیضه ای بر نمایش معجزآمیز قرون وسطی بدل می کند. «براند» حتی اگر نمایشی مذهبی باشد، نگاه اخلاق کلیسایی را ندارد. نگاه «براند» نگاهی ست که مُهر دوران *ایبسن* بر آن خورده است. او همواره از خدا می گوید، اما ناخودآگاه آن را در حیطه ی امر زمینی، یعنی در ربط آن با انسان، که کشف دوران مدرن بود، می سنجد، و از همین روست که شماتت رییس کلیسای شهر را در فردیت بخشیدن به برّه های خداوند برمی انگیزد. براند در نخستین جمله های نمایش می گوید: «ما تمامی نشانه های راه را گم کرده ایم[2]»، و این به واقع جمله ای بامعناست، زیرا که *ایبسن* همه ی نشانه های سلوك پیشین را به کناری نهاده است. «براند» اگرچه تاریخ مسیحیت قرون وسطی را درخود دارد، اما محصول روزگار خود ـ قرن نوزدهم، دوره ی پس از روشنگری، دوران به چالش کشیده شدن اخلاق مسیحی، دوران نیچه و کی یرکگور ـ است. *ایبسن* در «براند» بسیار از واژگان و موضوعات یا ترم ها و تم های اساسی نیچه همچون بردگان، مرگ خدا، اراده و ابرانسان سود می برد و آن را با کلام کی یرکگور می آمیزد. کی یرکگور و نیچه چنان که گفته اند به دوری، دو قطب و به نزدیکی، دو هم زادند.[3] به قول *ژان وال* هردو شاعر و پیامبرند، و هردو با اخلاق مسیحی به چالش برخاسته اند.[4] مسیحیت آشتی ناپذیر و مرد مسیحی فیلسوف دانمارکی شباهت فراوانی با «اراده ی معطوف به قدرت» و «ابرانسان» نیچه دارد. ضمن آن که کی یرکگور بر قدرت اراده و تصمیم فرد مسیحی تأکید فراوانی می کند. اگر که نیچه تاریخ اندیشه ی بشر را از *سقراط* به بعد و پس از ظهور پسر خداوند ـ مسیح ـ تاریخ بحران معرفت انسان می داند؛ کی یرکگور نیز بحران مسیحیت را در پس تحکیم بنیان کلیسا و انحراف از ایمان قلبی فرد مسیحی می جوید، و همچون نیچه که خواستار بازگشت به سرمستی دیونیزوسی ـ پیش از عصر فلسفه در یونان ـ است، بر مسیحیت خشن ابتدایی تأکید می کند. و *ایبسن* در این همه از هردو به شدت تأثیر گرفته است. براند نیز برای رستگاری دعوت به ستیز می کند، و می کوشد برای فایق آمدن بر اخلاق کلیسایی به مبانی نخستین مسیحیت، و بسا که پیش از آن، به خدای جبّار (یهوه) بازگردد، و چنان که بعدتر خواهیم گفت همین تناقض، یعنی ناسازی جبّاریت یهوه و محبت مسیحی، او را به شکست می کشاند.

بنابراین نمایش «براند» را در میان سایر آثار *ایبسن* و آثار مذهبی ماقبل خود، باید همچون جزیره ای تنها در دل اقیانوس تصور کرد. یکّه و تنها در خود می بالد و می پژمرد، همچون خود براند، تنها و یگانه. براند تنهاست، وکلامی آتشین دارد. تنهایی و کلام آتشینش به او هیأتی پیامبرانه می بخشد. او خود به رسالت خویش واقف است،[5] و وظیفه ی عظیم خود را همچون پیامبران سخن گفتن با جهان می داند[6]، اما چیزی که بیش تر او را به انبیا شبیه می کند، نشانه ای ست که در ابتدا و انتهای نمایش آمده و آن کوهستان است. براند در ابتدای نمایش از کوهستان پربرف به زیر می آید و به سوی مردم می رود. او چنان که خود می گوید: «برای درمان بیماری و ناتوانی جهان زاده شده است».[7] کوهستان در نمادشناسی اساطیری، همواره مکان الهامات غیب و مکاشفه ی رسولان بوده است، و اصلاً پایین آمدن از کوه کنشی پیامبرانه است. این نماد آن چنان استوار بوده است که حتی پیامبر دوران مدرن، یعنی «زرتشت» نیچه نیز از آن رهایی ندارد. در نخستین پاره ی «چنین گفت زرتشت» آمده است: «زرتشت سی ساله بود که زادبوم و دریاچه ی زادبوم خویش را ترك گفت و به کوهستان رفت»[8]، و «زرتشت تنها از کوه به زیر آمد».[9] جالب آن که براند نیز همچون زرتشت از کوه به زیر می آید تا در کنار دریاچه ی زادبوم خود، دعوتش را آشکار کند. مکان آخرین مکاشفه ی براند نیز در همین کوهستان است، جایی که براند برای نخستین و تنهابار صدای وحی را می شنود و پرده ی حقیقت بر او گشوده می شود. *ایبسن* در گزینش کوهستان احتمالاً جز اساطیر مذهبی به اساطیر دیگری نیز نظر داشته است. اغلب پهلوانان حماسه های اسکاندیناوی (راداها و ساگاها) نیز در آزمون های خود، مجبور به گذر از کوهستان دشوار و پربرف بوده اند. *ایبسن* در جایی گفته است: «هرکس بخواهد مرا کاملاً درك کند باید نروژ را بشناسد؛ چشم انداز تماشایی اما نامهربان شمال (اروپا) که مردم را احاطه کرده است».[10] همین طبیعت نامهربان در نمایش های *ایبسن* نقشی اسطوره ای برعهده می گیرد و بدل به آزمونی معرفت شناختی می شود. کوهستان پربرف و بهمن (که از آن فرو می ریزد) آخرین آزمون قهرمانان *ایبسن* است. براند در زیر فروبارش بهمن ندای وحی را می شنود و حقیقت را درمی یابد. در آخرین نمایش *ایبسن* ـ «وقتی که ما مردگان برخیزیم» ـ نیز استاد روبک و ایرنا بر

فراز کوهستان پربرف و در زیر آوار بهمن به نیک بختی دست می یابند. یکی از منتقدان آثار او، *مایکل میر*ـ نوشته است که روبک و ایرنا به سمت جایی حرکت می کنند که در نظر دیگران مرگ، اما به نظر خودشان زندگی ست.[11]

امتزاج اسطوره شناسی و واقع گرایی در آثار *ایبسن* مقوله ی بااهمیتی ست که ما در این جا به اشاره از آن می گذریم. *ایبسن* اگرچه پیامبر درام نویسی واقع گرایانه است، اما منتقدان بسیاری در مقام جست وجوی بن مایه های اساطیری آثار او برآمده اند. *اورلی هولتن* معتقد است که تنها درام های اولیه و اخیر *ایبسن* ماهیت اسطوره ای دارند و نمایش های میانی اجتماعی او از این تأثیر برکنارند: «این نمایش نامه ها در جهان انسانی عمل می کنند که عوامل فوق طبیعی غایب اند و علل و معلول ها هم به طور گسترده واقع گرایانه تعیین می شوند».[12] «براند» اگرچه شاید آخرین اثر *ایبسن* است که آشکارا تأثیر اساطیر ـ به ویژه اساطیر انجیلی ـ بر آن نمایان است، اما منتقد دیگری ـ *مارگارت نوریس* ـ نشان داده است که *ایبسن* هیچ گاه از بند اسطوره نگسلید. بن مایه های آشکار اسطوره ای اگرچه در آثار میانی و پسین او غایب اند، اما در سطحی عمیق تر ـ در ژرفای سرشت روانی بشر ـ نهفته اند. او می نویسد: «دیالوگ های طبیعی و درونمایه های معاصر آثار *ایبسن* موجب می شود که وی همچنان «پدر واقع گرایی نمایشی» باقی بماند. ولی قدرت نمایشی آثار تکامل یافته ی وی از چشمه هایی می جوشد که عمیقاً در زیر ظاهر زندگی بورژوازی، در گریزناپذیری شعایر و آیین هایی ـ همچون شفابخشی کاهنان و جادوگران، آیین تعمید و عشای ربانی، تداعی آزاد روان کاوان ـ است که از طریق آن ها آدمی می کوشد با خِرَد گریزی خود کنار آید».[13] در این ژرفا اسطوره جامه عوض می کند و به هیأت رنجوری روان درمی آید، یعنی به شکل اوهام و ترس هایی که ریشه در زندگی و ضمیر ناخودآگاه ارثی دارد.

نام این نوشتار «مسئله ی براند» است، اما مسئله ی براند تنها به مسایلی که وجود براند با آن ها روبه روست، اشاره نمی کند، بلکه درعین حال به خود وجود پرمسئله ی براند نیز معطوف است. به عبارتی این وجود مسئله دار براند است که به مسئله ی وجود او تحویل می شود. اگر این دوّمی، یعنی مسایلی که وجود براند با آن ها روبه روست، بحران وجود براند را آشکار می کنند، به عوض، اولی ـ یعنی وجود او که خود عین مسئله است ـ تناقض وجود او را برملا می سازد. درواقع این هستی اوست که بحران است و وجودرا با بحران روبه رو می کند. بحران روح براند او را به اگزیستانس اصیل می رساند. در این خیطه *ایبسن* بسیار به *کی یرکگور* و فیلسوفان هستی نزدیک می شود. براندِ او به تعبیر *کی یرکگور* موجودی هستی دار است، زیرا: ۱ـ خود را می شناسد (یا حداقل در پی این شناخت است) ۲ـ در حوزه ی اخلاق است ۳ـ اصیل است و ۴ـ یکّه و تنهاست. در نظام فلسفی *کی یرکگور* هستی دار بودن یعنی نخست مختار بودن و خود را برگزیدن و سپس سودا زدگی، و از

هنریک *ایبسن*

این دو راه یعنی اراده و سودا، در شدنِ دایم بودن.[14] براند همچون یک قهرمان اگزیستانسیالیست، اصیل، شناسا، مختار، اخلاقی، تنها و به قول *کی یرکگور* جدّی ست و در مقوله ی جدّی زندگی می کند. او با کلامی که آشکارا طنین صدای فیلسوف دانمارکی را دارد، به هنگام نامزدی با اگنس، می گوید: «به یاد داشته باش که من در تقاضاهایم سخت گیرم. من همه یا هیچ را طلب می کنم، نه میانه را. قصور را بخششی نیست. شاید اگر زندگی ات را هم عرضه کنی کافی نباشد، شاید مرگت نیز طلب شود... برگزین، هم اکنون بر سر دوراهی ایستاده ای. برگزین آرامش یا طوفان را، شادی یا اندوه را، شب یا صبح را، زندگی یا مرگ را»[15]. عنوان یکی از نخستین کتاب های *کی یرکگور* «یا این یا آن» بود، و جالب آن که این کتاب نیز به دوران نامزدی فیلسوف بازمی گردد و تحت تأثیر کامل دوران ناکامی عشقی او نوشته شده است. *ژان وال* می نویسد: «ما در تمام آثار *کی یرکگور* با این اندیشه که باید تصمیم گرفت، یعنی با اندیشه ی انتخاب روبه رو می شویم. او همیشه یک جور دوراهه ای پیش پای ما می گذارد: همه یا هیچ؛ و یا: از دو چیز یکی، یا این، یا آن».[16] براند در جای دیگری به همسرش می گوید: «اگر همه چیز را نبخشی، چیزی نبخشیده ای».[17] «همه یا هیچ» طنین مستقیم کلام *کی یرکگور* را دارد و قهرمان را در برابر اصلی ترین تصمیم وجودی هستی خود یعنی انتخاب یکی از دو راه قرار می دهد. وقتی براند اگنس را در برابر دوراهه ی آرامش و توفان، شادی و اندوه، و زندگی و

مرگ، مخیّر می کنند، درواقع همسرش را بر دوراهه ای وجودی، که او را به وجودی اصیل یا غیراصیل بدل می کند، قرار داده است. خود کی یرکگور نوشته است: «پس آن چیزی که من در «یا این یا آن» خودم بازمی شناسم، چیست؟ آیا خیر و شر است؟ نه، من فقط تو را به نقطه ای می رسانم که در آن انتخاب میان خیر و شر برای تو معنا و اهمیت پیدا می کند. همه چیز موکول به همین است». [18] درواقع آنچه اهمیت دارد نفس همین انتخاب، فارغ از نتیجه ی آن است. براند نیز در سایه ی همین اراده از خود فرامی رود. دیگر مهم نیست که این تعالی او را به کجا می کشاند و باز هم مهم نیست که این جنون فراروی او را به شکست می کشاند. مهم تصمیم او برای فراروی ست. مارگارت نوریس نوشته است: «قهرمانان آثار آغازین [ایبسن] در دام بار دوگانه ی آرمان خواهی افتاده اند، به طوری که در کوشش قابل ستایش خود برای نیل به تعالی ناگزیر از انسان به غیر انسان رو می کنند. تفاوتی ندارد که این حرکت نزولی باشد یا صعودی؛ حرکتی باشد به سوی خدا یا به سمت حیوان. براند و پیرگونت هردو وسواسی و دمدمی مزاج اند. خواه هدف، قدیس غول پیکر یا حیوان بی شاخ و دم شدن باشد. بوالهوسی آنان را در زمره ی موارد خاص روان رنجوران قرار می دهد و سرانجام شکست می خورند تا پرتوی بر وضع دشوار اخلاقی جهان بیفکنند که ایبسن در جست وجوی کشف آن بود». [19]

امیرحسین آریان پور در نقد آثار ایبسن، بارویکردی که وام دار نقدهای چپ گراست، اراده یا اختیار را در جهان بینی ایبسن، عاملی عقیم می داند که به هیچ هدف اجتماعی معطوف نیست. «اشخاص می خواهند قوی اراده شوند، اما اراده ی آن ها برای نیل به مقصودی نیست؛ برای نیل به چیزی اراده نمی کنند، بلکه اراده می کنند که اراده کرده باشند». [20] آریان پور کاملاً درست گفته است، براند چنین است، زیرا که آدم کی یرکگوری چنین است، و اگر مشکلی هست، مشکل ایبسن نیست، بل مشکل منتقد ماست که از منظر خویش ـ نه منظر کی یرکگوری، که ایبسن از آن متأثر است ـ مطلوب او از اراده ی انسان های ایبسن، مقصد عالی اجتماعی ست. انسان های ایبسن، یا به تعبیر درست تر، انسان کی یرکگوری. انسان هستی دار است، انتخاب می کند تا خود را فرابرد و بگسترد. [21] ژان وال گفته است: «هر گاه شخصی انتخاب بکند، با این انتخاب خود را انتخاب می کند» [22] و فرامی برد. یاسپرس نیز این قیام وجودی را منشأ اراده دانسته بود. [23] آدم های ایبسن در «براند» همواره دربرابر دوراهه ی تصمیم قرار می گیرند. آن ها همواره باید تصمیم وجودی بگیرند، و با اراده ی تازه ی پاك و استوار» [24] با سرنوشت خویش درآویزند. هریک از انسان های او که راه به اصالت برده باشند از چنین لحظه ای، که سرنوشت را دگرگون کند، رهایی ندارند. اگنس، همسر براند، نیز در کشاکش این انتخاب هستی شناسانه قرار دارد. او می گوید: «اکنون موفق شده ام. بر وحشت و مرگ پیروز گشته ام... این که کودکم را ایثار کردم، روحم را از نیستی رهانید. برای این که مرا راهنمایی کردی از تو سپاسگزارم، تو از برای من تا آخرین نفس جنگیدی، اکنون سنگینی «همه یا هیچ» بر دوش تو افتاده است. اکنون تو در برزخ انتخاب قرارداری... انتخاب کن، تو بر سر دوراهی ایستاده ای». [25]

اراده، واژه ی مشترك میان کی یرکگور و نیچه (و ایبسن) است. در ابتدا گفتیم که براند پیامبری تنها با کلامی آتشین است، آنچه او را به چنین جایگاه اخلاقی رسانده، اراده ی راسخ اوست: «ازین پس برای پیروزی روح بر ناتوانی جسم با عزمی استوار خواهیم جنگید. خداوند مرا با خنجر کلامش مسلح کرده است و با آتش غضبش ملتهب ساخته است. اکنون در اراده ی خود راسخم». [26] او بر آن است که: «آدمی با اراده دیگرگونی می یابد نه با کمالات نظری. اراده ی انسان است که او را کامیاب یا محکوم می کند». [27] و چنان که گفتیم برای انسان هستی دار تنها همین اراده محل تأمل است نه کامیابی یا محکومی وی. دکتر که یک اومانیست است، با طعنه به براند می گوید: «در دفتر کل زندگی ات، حساب قدرت اراده پر است، اما کشیش حساب عشق تو صفحه ای دست نخورده و سپید است.» براند پاسخ می گوید: «آیا کلمه ای دیگر چنین تحریف و بی ارزش گشته است؟ آن را چونان نقابی برای پوشانیدن ناتوانی به کار می برند.» و با شادمانی ای، که شاید به دانش طربناك نیچه راه ببرد، ادامه می دهد: «در آغاز اراده باید باشد. باید شادمان و مصمم راهت را از میان ترس اراده کنی. مردن در درد و رنج بر صلیب شهادت نیست. لیک طلب مرگ بر فراز صلیب، طلب مرگ در نهایت درد و رنج، طلب مرگ آن هنگام که روح از عذاب فریاد می کشد: جست وجوی رستگاری این است... آن زمان که اراده پیروز شود، هنگام عشق ورزیدن فرامی رسد». [28] نگاه براند به هستی، نگاهی مطلق و آمیخته با همه یا هیچ است. قانون او، که اجنار جابرانه اش می خواند، تا بن زندگی فرد را می طلبد. او از راهنما، نثار جان خود برای فرزندش و از مادر، نثار همه ی اموالش را می خواهد. اگر آنان چیزی فروگذارند، عین آن است که چیزی نبخشیده اند، از این رو اراده برای او عمیق ترین وجه وجود فرد است، و این اندیشه ای ست که به یکسان از کی یرکگور و نیچه وام گرفته است. نیچه نیز در اراده، به همین حس قرارگرفتن بر سر دوراهی اشاره کرده است: «در هر اراده کردنی نخست چند احساس وجود دارد، یکی احساسی از حالتی که از آن دور می شویم، و دیگر احساسی از حالتی که بدان نزدیک می شویم... آن ارزش گذاری بی چون و چرا در باب این که «اکنون این ضرور است و بس». [29]

اراده برای براند، چنان که گفتیم، راهی برای فراروی و روبه روشدن با خداوند است، و این خود متضمن آگاهی بر ورطه ای ست که میان او و خداوند قرار دارد. گرشوم شولم، متأله یهودی، و میرچا الیاده متوجه این مسئله بودند که با تثبیت حاکمیت دینی و گسست از روزگار اسطوره، ورطه و هاویه ای پرناشدنی میان انسان و خدا ایجاد شد. [30] خداوند بر سریر

ملکوت و انسان در تحت او بر روی زمین قرار داشت. به نظر متألّه یهودی، اندیشه ی عارفانه با اذعان به وجود هاویه می کوشید انسان را گامی فراتر، به ملکوت الهی نزدیک تر سازد. براند بر این ورطه ی هاویه آگاه است و فرارفتن از آن را نه از طریق تعبد کلیسایی، بل از طریق اراده و روبه رو شدن انسان با خداوند می داند. براند، به عبارت کی یرکگوری، هستی روبه روی خداست و به قول *ژان وال*، روبه روی خدا بودن یعنی خود را متفاوت با خدا حس کردن، خود را گناهکار دانستن و میان خود و او یک ورطه ی جدایی احساس کردن.[31] کی یرکگور نوشته است: «من به راستی من نیستم مگر آن که روبه روی خدا باشم، هرچه بیش تر خود را روبه روی خدا حس کنم، بیش تر من خواهم بود، و هرچه بیش تر من شوم، بیش تر خود را روبه روی خدا حس خواهم کرد».[32] روبه رویی با خدا متضمن تفرد است. رییس شورای کلیسا براند را سرزنش می کند که: «تاکنون هرفردی عضوی از کلیسا بود، تو به او آموختی که به خویشتن چون فردی جداگانه بنگرد».[33] *ژان وال* هم نوشته است که هستی داشتن در فلسفه ی کی یرکگور عبارت از فرد بودن است.[34] هگل در سرآغاز رساله ی «خدایگان و بنده» نوشت: «انسان خودآگاهی ست».[35] مهم ترین کشف دوران پس از رنسانس کشف انسان به منزله ی موجود خودآگاه بود. این خودآگاهی بود که به فرد بودن او مدد می رساند. دوران پس از رنسانس دوران شک ورزی، پرسشگری و به نقد کشیدن همه ی مسلّمات تاریخ اندیشه بود. عبودیت براند را می شد در میان قدیسان قرون وسطی نیز جست، اما چیزی که او را از آنان جدا می ساخت، همین روح دوران جدید یعنی شک ورزی و تردید است. این تردید به قدیس مدرن ما چهره ای انسانی و فردی می بخشید. او جمع تناقض آمیز قاطعیت و تردید است و این او را از همگنان معجزا می سازد و او را در تفرد خویش روبه روی خدا قرار می دهد.

اما براند خود را روبه روی کدام خدا حس می کند؟ او با خدای ناتوانان می ستیزد، خدایی که به عبارت نیچه مرده است. معارضه ی نیچه با خدای مسیحی درواقع معارضه باخدای ناتوانان بود، خدای معارض جان های آزاد، نیروی حیات و میل به زیستن. او در «دجّال» می نویسد: «خدای انحطاط که از نیروهای مردانه و فضیلت ها عریان شده است از این به بعد از روی ضرورت، خدای کسانی می شود که از نظر زیستی عقب مانده اند، یعنی خدای ناتوانان می شود».[36] و باز در همان جا می گوید: «تصور مسیحیت از خدا- خدا چون خدای بیماران، چون عنکبوت و خدا همچون روح- یکی از تباه ترین تصورات درباره ی خداست که بشر به آن دست یافته است: در سیر پس رونده ی نوع خدا، این تصور شاید نشان دهنده ی پست ترین مرحله باشد. خدا به جای این که دگرگونی یا آری جاوید به زندگانی باشد، به مقامی متناقض زندگانی تنزل کرد. در وجود خدا دشمنی نسبت به زندگانی، طبیعت و نیروی اراده به زندگانی تجلی کرد».[37] براند در گفت و گوی خود با اجنار می گوید: «من برای مراسم تدفین می روم... [برای خاکسپاری] خداوندی که هم اکنون از آن خویشش خواندید... خدای بردگان تیره دل و دنیاپرست را می باید کفن کرد و در تابوت گذاشت. هنگامش فرارسیده است. هزار سال است که [او] بیمار بوده است».[38] در جایی دیگر مادر براند به او می گوید که خدا همچون او سخت گیر نیست و براند پاسخ می دهد: «آری آنان همیشه خویشتن را با این خیال پوچ تسلی می دهند.» آنان خدای پیرشان را می شناسند و می دانند که همیشه آماده ی سوداگری ست.»[39] براند شمایل این خدای مرده را چنین ترسیم می کند: «شنیده ام سالخورده است... با موهای خاکستری و چین پیشانی، همچون پیرمردان. مهربان، اما به حد کفایت، تا آن جا که ترس کودکان را در بستر برانگیزد، خشن... درست همان است که هست، خدای سرزمین ما، خدای عوام، نادان و ضعیف».[40] و عاقبت همصدا با نیچه، که گفته بود من و شما با هم خدا را کشتیم، می گوید: «آن خدا را دفن خواهم کرد، لیک در خفا، در روح هر فرد آدمی».[41]

بلاکهام گفته است که اراده برای تندرست بودن، نیچه را، که همواره جسمی بیمار داشت، از تأسیس فلسفه ای جبون و فرومایه برکنار داشت.[42] براند نیز با همین منطق، برای روی گردانی از خدایی ناتوان، به سمت خدای باستانی عبریان، یهوه، روی می آورد. خدای او خدایی مقتدر و زنده است. او به اجنار می گوید: «خدای من توفان است، حال آن که خدای شما نسیمی ملایم است. او استوار است، حال آن که خدای تو کر است، همه عشق، نه، همه ابلهی. و او جوان است و به سان هرکول نیرومند. آوایی که از میان رعد سخن گفت از آن اوست، آن گاه که او در برابر موسی در بوته ی مشتعل در هیأت نور ایستاد. هیولایی در برابر کوتاه قدترین کوتاهان».[43] اما خدای یهوه در عین حال، خدایی منتقم، حسود، جبار، بوالهوس و آمیزه ای از رحمت و نعمت است. ایزدی ست که سرخوشانه می تواند مخلص ترین بندگان خود- *ایوب و ابراهیم*- را به ورطه ی محنت و بلا بیفکند. آن ورطه ی هولناک میان انسان و خدا به تمامی محصول خداوندی یهوه است. سراسر مزامیر پر از سرودهای سوگباری ست که می کشد خدای پرجلال یهوه را بر سر رحم آورد. براند می گوید باید او را عظیم و نیرومند ببینیم[44] و واگنس نیز می گوید: «خدایی را که تو به من آموختی خدایی جنگجوست».[45] و در جایی دیگر ادامه می دهد:

اگنس: راه به سوی خدای تو لغزنده و باریک است.

براند: این راه اراده است، راه دیگری نیست.

اگنس: ولی راه رحمت؟

براند: با سنگ بنای قربانی بنیاد شده است.

اگنس: [*می لرزد*] اکنون کلمات مقدس به سان ورطه ای بزرگ پیش روی من دهان می گشاید.

براند: کدام کلمات؟

اگنس: می میرد آن کس که یهوه را چهره به چهره بنگرد.[46]

براند آیا چهره به چهره ی یهوه است یا روبه روی خداوند؟

اندیشه ی روبه روی خداوند بودن، که *ایبسن* ـ با واسطه یا بی واسطه ـ از کی یرکگور آموخته بود، در این جا از معنای ایجابی خویش تهی می شود. گویی که براند معنایی یکسره متفاوت از کلام کی یرکگور درك می کند. گویی که او روبه روی خداوند نیست، چهره به چهره ی یهوه است. کتاب مقدس گفته بود که آن کس که یهوه را چهره به چهره بنگرد، می میرد و شکست می خورد. اما پیش از آن که براند در این چهره به چهرگی خود با یهوه بمیرد، نخست به تمامی، به چهره ی یهوه درمی آید. او هیولایی چونان یهوه است و با همان جبّاریت با همسر و فرزند خود رفتار می کند. از همین رو اگنس به او می گوید که: «عشق تو خشونت بار است»[47]، همچون یهوه. در شب کریسمس که اگنس با روح فرزند مرده ی خود، یولف، سخن می گوید، براند به تمامی در هیأت یهوه تجلی می کند: «او به صدای بلند مشغول خواندن است، نمی تواند صدای مرا بشنود. هیچ کمک و اندرز و آرامشی در کار نیست. آیا پنجره را بگشایم؟ ... یولف در خانه بسته است. پدرت بسته و مرا جرأت گشودن آن نیست. من و تو نباید از او سرپیچی کنیم»[48]، و چند لحظه بعد به صراحت به یکی شدن نقش پدر و خدا اشاره می کند: «باید فرمان خدا [= براند] انجام گیرد».[49] همسانی چهره ی پدر و شمایل خدای جبّار چیزی بود که *فروید* نیز از آن سخن رانده بود. براند آشکارا به نقش پدرانه ی یهوه معترف است: «می توانم او را لمس کنم و عطشی دارم که خود را در آغوشش بیندازم تا بازوان نیرومند و عشق آمیز و پدرانه اش مرا در پناه خویش بگیرد.»[50]

کی یرکگور گفته بود که روبه روی خدا بودن به معنی خود را گناهکار دانستن است و این گناه، البته لزوماً گناهی نیست که انسان در زندگانی شخصی خویش مرتکب شده باشد. *ایبسن* در تمام طول نمایش، هیچ اشاره ای به گناه شخصی *ایبسن* نمی کند. او گناهکار نیست، بلکه بار گناه موروثی را بر دوش می کشد، که خود به اصلی نخستین، به اسطوره ی گناه بازمی گردد. این گناه بسی ژرف تر، تذکاری از گناه نخستین آدم و حوا بود؛ گناهی که تبار انسان را به مذلت افکند و مسیح برای رهایی انسان از همین گناه، خود را ایثار می کند، چیزی که نیچه آن را سخت مضحک می خواند؛[51] اما براند را چنین جسارتی نیست، زیراکه *ایبسن* در این جا به شدت تحت تأثیر اسطوره ای مسیحی ست، خود او نیز گفته بود که در طی کار بر روی «براند» چیزی جز انجیل نخوانده است.[52] اندیشه ی گناه موروثی یا خاطره ی گناه، اندیشه ی آشنایی برای *ایبسن* بود. او بعدها این بن مایه ی مسیحی را در نمایش های «ایولف کوچک»، «ارکان جامعه» و «اشباح» به کار گرفت. او در «براند» می نویسد: «مسئولیت گناه موروثی انسان از کجا آغاز می شود؟ آن گاه که دادرسی بزرگ الهی برپا می شود، چه دادرسی در کار خواهد بود؟ چه کسی را توان شهادت است، جایی که همه گناهکارند. آیا این پاسخ: «من پسر پدرم هستم» پذیرفته خواهد شد؟»[53] اما با آن که براند طرح چنین اندیشه ای را احمقانه می داند، مع الوصف از تقدیر آن خلاصی ندارد. او شوم بختی خود و مرگ پسرش را کفاره ی گناهان مادر روسپی اش می داند. براند پس از مرگ یولف این عبارت از «تورات» (سفر خروج، باب ۳۰، آیه ۵) را می خواند:

«من قادر متعال، خدای تو، خدایی حسودم، و بار گناهان پدران را تا نسل های سوم و چهارم بر دوش فرزندان می نهم.»

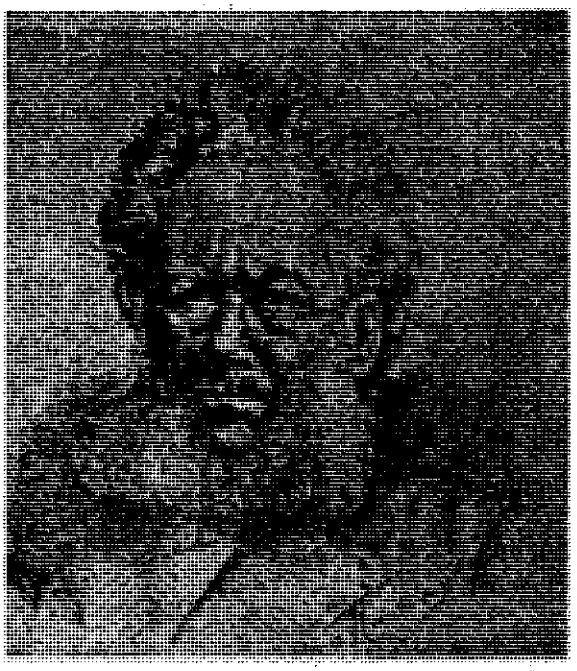
مارگارت نوریس نوشته است که *ایبسن* در نمایش های اولیه ی خود، همچون «براند» و «پیرگونت» در کشف حالات گناه با مشکل مواجه است، زیرا جهان اخلاقی او مبهم و تار است،[54] اما او در نمایش های بعد راه حلی برای آن یافت و آن آمیختن گناه و کوردلی با روان رنجوری، وسواس، جبر روانی و بیماری قهرمانانش بود. بدین ترتیب او کفاره ی گناه موروثی و آیین قربانی را درونی می ساخت و آن را به قلمرو اجتناب ناپذیر رفتار آدمی می کشاند. *جرج برنارد شاو* در برابر خودکشی روسمر در نمایش «روسمرسهلم» برای اثبات شرافت خود نوشت: «آنچه واقعاً روسمر را وادار به این درخواست می کند، باور خرافاتی کفّاره و نجات از طریق قربانی ست.»[55]

مارگارت نوریس در تفسیر بیماری روحی آدم های *ایبسن* می نویسد: «*ایبسن* باتوجه به این که روان رنجوران گرفتار اسطوره های شخصی اند ـ که پیرامون دردآور و گناه آلود گذشته متبلور شده اند ـ قهرمانانش را به هنگام چالش اسطوره های شان به بحران می کشاند. این بحران ها شکل مراسم شعایرگونه به خود می گیرند، تا اسطوره ی گناه را دوباره به نمایش بگذارند. در آثار *ایبسن* حتی بیماری جسمی هم تا آن جا که با اعمال گناه آلود انگیخته می شود، جنبه ی اخلاقی و روانی دارد. معمولاً ناخوشی های کودکان به عنوان مظاهر گناه پدران درنظر گرفته می شود. درونمایه ی گناه موروثی، انعکاس اسطوره ی فدیه (نجات بخشی) مسیحی ست که خود تکرارکننده ی فرآیند روان رنجوری ست: یک جنایت اسطوره ای کهن، گناهی آغازین که باید از طریق اجرای دوباره ی مراسم شعایرگونه، نجات بخشی با موازین متعدد عهد عتیق، و با اجرای مجدد آن به گونه ی قربانی عشای ربانی پاك شود. بر اساس جهان بینی مسیحی، گناه آغازین را والدین مرتکب می شوند و اغلب کیفر آن نیازمند قربانی موجودی معصوم ـ یعنی کودك ـ است».[56]

اکنون پرسش این است که چرا ستیزه گری براند مشمول آیین قربانی و اسطوره ی گناه نمی شود؟ او در همه ی نمایش با همه ی اخلاق کلیسایی که جبون و فرومایه اش می داند، می جنگد، اما چرا نمی تواند از این تقدیر مسیحی بگریزد و به آن گردن می سپارد؟ شاید این گردن سپاری از آن روست که قربانی و کفاره ی گناه محتاج نیرومندی و عظمت روح است که خود در برابر جبن و ناتوانی بردگان است، و از همین رو براند آن را به عنوان نشانه ی عظمت روح حفظ می کند. براند می گوید که تندرست و نیرومند است، و درواقع این زمانه ی آن هاست که بیمار است و باید درمان شود. تنها کسی می تواند بنده ی یهوه باشد که چون خود او بهره ای از نیرو و عظمت برده باشد.

بندگی یهوه مستلزم تندرستی و سلامت است. براند با همه ی این ها، اما نمی تواند از بیماری تبار خود که گریبان هستی خود و خانواده اش را گرفته، رها شود. اسطوره ی گناه نخستین لامحاله به آیین قربانی ختم می شود. قربانی فدیه ای ست که خدایان طلب می کنند. اگنس نیز به هنگام مرگ فرزند فریاد می زند: «خدایا این آن قربانی که تو طلب می کنی.» قربانی ورطه را از میان می برد و کفاره ی گناهان قوم محسوب می شود. در براند مشابهتی میان او و ابراهیم وجود دارد. او یک جا به صراحت این شباهت را آشکار می کند: «اگر او مرا آزمایش نمود، آن سان که *ابراهیم* را؟»[57] البته او بیش از مشابهت با پیغمبر عبرانی، به «ابراهیم» کی یرکگور شبیه است. مسئله ی اصلی برای کی یرکگور دریافت ایمان *ابراهیم* بود، ایمانی که قدرت گذر از پیوندهای خونی را دارد. درواقع تصمیم ایمان تصمیمی اخلاقی برای چشم پوشی از جهان و گسستن از همه ی متعلقات آن است.[58] کی یرکگور در رساله ی معروف «ترس و لرز» می نویسد: «آنچه اینکه در نظر دارم، بیرون آوردن عنصر دیالکتیکی از داستان *ابراهیم* به شکل مسئله (Problemata) است تا ببینیم که چقدر پارادوکس ایمان شگفت انگیز است. پارادوکسی که می تواند یک قتل را به صورت عملی مقدس درآورد، عملی که کاملاً خدا از آن خشنود است... پارادوکسی که هیچ اندیشه ای قادر به درک آن نیست، زیرا شروع ایمان دقیقاً از جایی ست که اندیشیدن کنار گذاشته می شود.»[59] کی یرکگور *آشفتگی ابراهیم* برای دریافت ایمان را تصور می کند و در نخستین فصل رساله ی خود، حالات پریشانی و گزینه های متفاوتی را که او می توانست بدان دست زند، که البته همه نهایتاً به قربانی *اسحاق* ختم می شد، ذکر می کند. یک نمایش مذهبی قرون وسطایی با نام «ابراهیم و اسحاق» در دست است که در آن *ابراهیم* به کلی مجزا از هرگونه ریب و تردیدی ست. او البته برحال کودک تأسف می خورد، اما لحظه ای در اجرای فرمان الهی تردید نمی کند.[60] *ابراهیم* کی یرکگوری از *ابراهیم* نمایش قرون وسطایی منبسط تر است و همان سودازدگی و اختیار موجود هستی دار را در فلسفه ی فیلسوف دانمارکی دارد، و اصلاً تنها به همین دلیل برای او جذاب است. اما ایمان براند، با همه ی سختی و صلابت خود، اطمینان قلب به همراه ندارد، بلکه او را پاره پاره می کند، و این جز آن نیست که *ایبسن*، ایمان *ابراهیم* عهد عتیق را در چالش با روح بحران زده ی دوران خود می سنجد. به یک معنا او *ابراهیم* معاصر خود، براند را، از *ابراهیم* باستان فراتر می نهد، زیرا آن به رحمت خدا امیدوار بود و این یک به خوبی می داند دیگر دوران معجزه به سرآمده، و دیگر هیچ برّه ای از آسمان فروفرستاده نخواهد شد. واگر که رحمتی هم هست آن نیز با سنگ بنای قربانی بنیاد شده است.[61] پس می بایست بدون هیچ راه گریزی و معجزه ای، به نثار فرزند گردن سپرد.

ایمان براند تنها رنج به همراه دارد، و این درونمایه ی ایمان مسیحی ست که خود ربط مستقیمی با اسطوره ی گناه نخستین و آیین قربانی دارد. براند کودک و همسر خود را نثار می کند، اما



هنر یک *ایبسن*

در ژرفا با ریاضت نفس و رنج روح خود را نیز به قربانگاه می برد. *ژان استینمن* در تفسیر داستان رنج *ایوب*، که آن نیز بی شباهت با رنج براند نیست، گفته است که رنج در ادبیات عبرانی همان جایگاهی را دارد که عشق در ادبیات غنایی مغرب زمین.[62] در آموزه های عارفانه ی مسیحی برای رنج کیفیتی قدسی قایل اند، زیرا نه تنها رنج را سبب رستگاری و کفاره ی گناه نخستین می دانند، بلکه به اعتقاد *سوئدنبورگ*، عارف و متأله سوئدی، آن را وسیله ای برای پالایش گناه قوم به حساب می آورند.[63] کیفیت قدسی رنج به ویژه در آثار *استریندبرگ* و *داستایفسکی* نیز نمودی آشکار دارد. *داستایفسکی* در «آزردگان» رنج را راه رسیدن به رستگاری می داند، و *استریندبرگ* نیز در نمایش «به سوی دمشق» از زبان ناشناس می نویسد: «رنج می کشم، انگار من مجموعه ی همه ی نسل آدم بوده ام که رنج می کشم... این رنج جاودانی ست».[64] اما رنج نه تنها در آثار نویسندگان مذکور، بل بسی پیش تر، در تراژدی های یونان نیز شناخته شده بود. لیکن یک تفاوت اساسی رنج *ایبسن* و *استریندبرگ* را از آنان جدا می سازد: رنج در تراژدی های کهن امری محتوم است، قهرمان تراژیک برای فراچنگ آوردن دانایی و حقیقت، مجبور به رنج کشیدن است، اما این مصایب به قربانی و ریاضت نفس تحویل نمی شود. رنج در این جا (با تأثیر از مصایب در آیین های مسیحایی ـ مانوی) قربانی کردن خود و دست یافتن به سرچشمه های اصیل هستی ست. رنج و مصایب گناهکاری که رنج را برای پالایش برمی گزینند، همچون سلوکی هستی

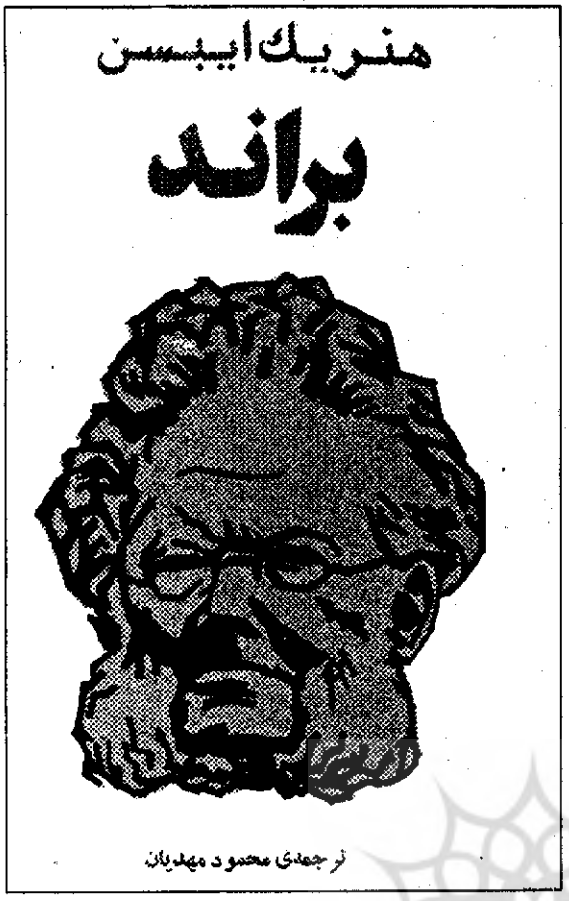
شناسانه تقدیس می شود. به عبارت دیگر رنج انسان در تراژدی یک تقدیر است، اما در اخلاق مسیحی یک گزینش آگاهانه و هستی شناختی ست. در تراژدی، دانایی قرین مرگ است، اما در درام *ایبسن* این رستگاری ست که در قرب قربانی و مرگ قرار دارد. «رنج» اگرچه گزینش قهرمان است، اما چنان که *استینمن* گفته است، عمل یهوه است، زیراکه او همگان را متعاوناً گناهکار می داند.[۶۵]

رنج در ادبیات عارفانه ی مسیحی همواره بستگی انفکاك ناپذیری با ذات و گوهر عشق داشته است. اگر رنج توانایی رستگاری بخشیدن را دارد، تنها به مدد عشق است.[۶۶] *اونامونو* در تعریف این همبستگی گفته است: «عشق واقعی جز در رنج یافته نمی شود... هرچه انسان توانایی رنج بردن و دردکشیدنش بیش تر باشد، انسان تر، یعنی الوهی تر است».[۶۷] اکنون پرسش این است که چرا براند با همه ی بهایی که به قربانی و رنج می دهد، از پیش نهاده ی دیگر آموزه ی مسیحی، یعنی عشق غفلت می کند، و آن را به باد استهزا و طعن می گیرد؟ به عبارت دیگر اگر که براند عشق را شایسته ی طعن و تمسخر می داند، از چه رو این طعنه را بر قربانی و رنج روا نمی دارد؟ براند عشق را شایسته ی بردگان تیره دل و ناتوانان می داند، از همین رو عشق او چون عشق یهوه خشونت بار است. او پیامبر عشق رحمانی نیست، پیامبر عشق ویرانگر و آتشین است؛ و چنان که قدیس پیر در مورد *زرتشت* گفته است، سر آن دارد که آتش را به دره ها ببرد.[۶۸] اما چیزی میان او و «زرتشت» نیچه جدایی می افکند. نیچه اصطلاحی دارد که بسیار مناسب براند است و آن دل آشوبی و تهوع است. *داریوش آشوری* در تعریف این اصطلاح کلیدی نوشته است: «از دیدگاه نیچه، انسان هایی که راه تعالی معنوی را می پیمایند، از مرحله ی تهوع می گذرند، یعنی بیزاری از وضع کنونی بشر... نیچه در پاره ی «درباره ی فرومایگان» در بخش دوم، دل آشوبه در برابر فرومایگان را انگیزه ی پرواز به بلندی ها و در نتیجه تعالی خود می داند: «دل آشوبه ام بود که بهرم بال آفرید و یارای در آب جستن»... اما [نیچه] تعالی حقیقی را نه ماندن در این مرحله، بلکه در گذشتن از آن می داند. انسانی که به زندگی آری گفته و به جایگاه عالی تری از دانایی و آزادی رسیده و از حقارت انسان کنونی و نیز از هیچ انگاری (نهیلیسم) گذشته، کسی ست که از تهوع نیز رهایی یافته است».[۶۹] *زرتشت* از دل آشوبی گذشته، و به عبارت عارفان ما از قبض و بسط رهیده است. قدیس پیر در مورد او می گوید: «چشمانش پاك است و در دهانش هیچ تهوعی نیست».[۷۰] اما براند همچنان در این مرحله مانده است، زیرا توانایی آری گفتن به زندگانی در او نیست. او نه به ایمان *ابراهیم* می رسد و نه به فرزانگی *زرتشت*. در میان راه این دو ـ در حیرت *ابراهیم* و دل آشوبی *زرتشت* ـ براند بیش از زرتشت به قدیس پیر شباهت دارد. قدیس می گوید: «من نیز آدمیان را دوست می داشتم، اما اکنون خدای را دوست دارم نه آدمیان را. آدمی نزد من چیزی ست بس ناکامل.»[۷۱] اگر که براند نتوانسته است از دل آشوبی بگذرد، غمی نیست، زیراکه نیچه و *ایبسن* نیز در این مرحله مانده اند. نیچه اگر چه سودای آری گفتن به زندگانی در وجودش می درخشد، اما هنوز نمی تواند بر دل آشوبی خود نسبت به انسان ها فایق آید». او نیز چون براند پیامبر ویرانی ست؛ اخلاق مسیحی و یهودی را اخلاق بردگی می داند و خواستار بازگشت به اخلاق سروری ست؛ از اخلاق ناتوانان دوری می جوید و به انسان تنها، اما فرزانه رو می کند؛ همچون *ولتر* تیره بختی برهمن دانا را بر خوشبختی دهقانان نادان ترجیح می دهد. انسان ها نزد ده دار چیزی جز برّه ای مطیع و برای ریش کلیسای شهر جز بره ای آرام نباید باشند، و عجبا که خود آنان نیز این نقش را پذیرفته و به آن راغب ترند، تا سروری ای که براند آنان را بدان بشارت می دهد. آنان در برابر رستگاری خود ـ در واپسین پرده ی نمایش ـ همچنان در بند سوداگری می مانند و از براند می پرسند: «نخست چه مدت ناچار به نبرد هستیم؟ دوم برای ما به چه بهایی تمام خواهد شد؟ سوم پاداش مان چیست؟».[۷۲] و از همین روست که براند فریاد برمی دارد: «انسان بسیار نادرست، سطحی و پست گشته است.»[۷۳] و در جایی دیگر به طبع نااستوار آنان اشاره می کند: «امروزه هرکسی را اندکی از هرچیز است. در یکشنبه اندکی با وقار؛ در برابر آداب و رسوم، اندکی مبادی آداب؛ پس از شام شنبه با همسرش عشق می بازد، چرا که پدرش چنین می کرده است. در جشن ها اندکی شادمان. در دادن وعده اندکی سخی، اما در وفای به عهد اندکی بخیل. از هر چیز اندکی؛ اندکی گناه، اندکی صواب، اندکی نیک، اندکی بد. هریک دیگری را نابود می کند و آدمیان هیچ نیستند».[۷۴] *آریان پور* نوشته است: «تنها کاری که از *ایبسن* آشوب گرای برمی آید این است که ما را به گسیختن بندها و درهم شکستن محدودیت های آزادی فراخواند. در نظر او آزادی، یعنی آزاد شدن از همه ی قیود و مقررات و مسئولیت ها.»[۷۵] آنچه منتقد ما از آشوب گرایی *ایبسن* مراد کرده است، «آنارشیسم» و آشوب اجتماعی ست، اما *ایبسن*/براند در سطحی دیگر، فراتر از اصطلاح *آریان پور*، به دل آشوبی دچار است، نه آشوب گرایی. به یک معنا راست است که براند/*ایبسن* هیچ انگار است، اما آن هیچ انگاری ای که در نظام فلسفی نیچه تعریف شده است، یعنی کسی که قدرت آری گفتن به زندگانی را ندارد و در ساحت دل آشوبی و تهوع مانده است. در حالی که منتقد ما کاربرد واژگان را تنها در حیطه ی امر اجتماعی سنجیده است.

بیزاری و تهوع نیچه از آدمیان/ناتوانان، بیش تر به کار اثبات اصلی ترین پیش نهاده ی فلسفه ی او، یعنی ابرانسان می آید. مراد نیچه از ابرانسان، موجودیت کامل و جان آزاده ای ست که از پندارها و خرافه ها رهیده، به مرتبه ی آزادی گام نهاده و توانایی آری گفتن به زندگی را دارد.[۷۶] و این بدان معنی ست که انسان برتر او از ساحت هیچ انگاری در گذشته و به ساحت زندگی گام گذاشته است. *زرتشت* می گوید: «هان من به شما ابرانسان را می آموزانم. ابرانسان معنای زمین است. بادا که اراده ی شما

بگوید: «ابرانسان معنای زمین باد». برادران شما را سوگند می دهم که به زمین وفادار مانید.»[۷۷] براند در دو جا از چنین انسان کاملی سخن می گوید. ای روح، از این سرها و دست های بی شمار، تمامتی زاده خواهد شد که خدا خواهدش شناخت. انسان بزرگ ترین آفرینه اش، جانشین برگزیده اش؛ آدم، جوان و برومند.»[۷۸] و باز در جای دیگر می گوید: «سرزمینی تازه آفریده شده و آماده برای پذیرش خدا. آن جا کرکسی که اراده را با منقار می جود، معدوم خواهد شد. آن جا آدمی نوزاده خواهد گردید.»[۷۹] ابرانسان براند اما به هرحال در زیر ظلّ خدا- خدایی که مطلوب براند است- آفریده می شود، زیرا شمایل مسیح موعود را بازمی نماید، اما ابرانسان نیچه به تمامی بستگی خود را از آسمان می گسلد. زرتشت می گوید: «به زمین وفادار مانید و باور ندارید آنانی را که با شما از امیدهای ابرزمینی سخن می گویند».[۸۰] ایبسن بعدها نمایشی نوشت با عنوان «ستاینده ی ابرمرد» که ارجاع مستقیمی به نیچه بود.

سخن از غیاب خودآگاهانه ی عشق در اندیشه ی براند بود. غیاب عشق نزد او ربط مستقیمی با دل آشوبی دارد. او هنگام عشق ورزی را به هنگام پیروزی اراده موکول می کند و می گوید: «این جا رودرروی نسلی که مست و کاهل است، والاترین عشق نفرت است.»[۸۱] او عشق را چیزی، همچون وسیله ای برای توجیه ناتوانی می داند. «عشق! آیا کلمه ای دیگر چنین تحریف و بی ارزش گشته است؟ آن را چونان نقابی برای پوشانیدن ناتوانی به کار می برند. آن گاه که راه تنگ است و دشوار و لغزنده، می توان آن را کوتاه کرد، با عشق. آن گاه که آدمی در جاده ی وسیع گناه گام می زند، هنوز امید وجود دارد در عشق.»[۸۲] از نظر او عشق دیگر کشف المحجوب نمی کند، بل خود وسیله ی استتار حقیقت و غیاب است، پس از همین رو می باید درسلوک براند، عشق ناپدید باشد. غیاب عشق به صفت غیاب گری او بازمی گردد. براند در جایی خطاب به آدمیان/ ناتوانان می گوید: «شما بارتان را بر دوش کسی می گذارید که می گویند از بهر شما جان داد.»[۸۳] معنای عشق نزد ناتوانان همین است: افکندن بار مسئولیت و وظیفه: «عشق با اراده می ستیزد و در آن جا که اراده نیست، وظیفه ای نیست».[۸۴] اما براند طالب عشقی سهمگین است، عشقی که از اراده برمی خیزد و بسا که خود تاب تحمل آن را ندارد: «آنچه را که مردم عشق می نامند، من نه می شناسم و نه می خواهم. من عشق خدایی را می شناسم، نه ضعیف است و نه ملایم. تند و سوزان است تا به حد مرگ و نوازشش ضربه ی تازیانه ای ست.»[۸۵]، همچون عشق یهوه به *ابراهیم* و *ایوب*. اما دل آشوبی براند که با عشق آتشین او مرتبط است، مرتبه ای مادون فرزانگی ست و انسان را در بند هیچ انگاری و ستیزه گری وامی نهد. نیچه در یکی از گزین گویه هایش گفت: «دل آشوبه ی ما از پلشتی چنان بزرگ تواند بود که ما را از پاک کردن خویش بازتواند داشت.»[۸۶] درواقع براند پیامبر ویرانی ست که نخست و پیش ازهرکس خود را ویران می کند. تناقض، که مسئله ی هستی او بود، بحران



وجودی او را به آخرین مرحله می کشاند. اکنون او یا باید تن به شکست دهد- زیراکه چهره در چهره ی یهوه است- و یا آن که با اراده ای فوق بشری از مرتبه ی دل آشوبی برهد. به عبارت نیچه از ساحت هیچ انگاری بگذرد و به زندگانی آری بگوید. تناقض براند در این است که او یا اخلاق مسیحی می ستیزد، اما در عین حال به تقدیر گناه نخستین و اسطوره ی فدیه گردن می سپارد. از پرده ی پنجم به بعد بحران تناقض وجود او، خود را آشکار می کند. همه مرده اند و او تنهاست، تاکنون هرسخنی که گفته است، پژواکش چونان رعد از دیواره های کوه به سوی خود او بازگشته است.[۸۷] تنهایی او نشان انسان هستی دار است و فردیتی که روبه روی خداوند است. *بلاکهام* در توصیف فردیت کی یرکگوری نوشته است: «هر زمانه ای تباهی ویژه ی خویش را دارد. تباهی زمانه ی ما چه بسا نه خوش گذرانی یا ولنگاری یا شهوت رانی، بلکه بیش تر یک توهین وحدت وجودی غیراخلاقی به انسان فردی ست. در میان هلهله ی شادی ما برای دست آوردهای زمانه و قرن نوزدهم [همان قرنی که براند در آن می زیست] نغمه ی ناجوری از توهین به انسان فردی به چشم می خورد».[۸۸] براند تنهاست و روزگار قرن نوزدهم او را در تنهایی خویش رها و سنگسار می کند. اما این نیز تناقض وجود اوست که دیگر از تنهایی و به تنهایی جنگیدن به ستوه آمده است،[۸۹] و نمی تواند چنان که خود گفته تا به پایان ثابت قدم بماند. اکنون از هیأت پیامبر فرود می آید، و هرچه بیش تر به شمایل انسانی خویش نزدیک تر می شود. دیگر سودای آتش

یهوه را ندارد، بلکه در اشتیاق خورشید و نور و سکوت ترد آرامش است.[۹۰] در این حالت چنان که دکتر می گوید هرچند چون عقابی پر و بال ریخته است، اما عظیم تر از زمانی ست که فرشته و بشر خداوند بود.[۹۱] اکنون در پایان اندکی نیز به مسیح شبیه است. گردای جادوگر بر دست و پیشانی او زخم صلیب و تاج خار را می بیند، و او با کلامی که آشکارا طنین کلام مزامیر را دارد، فریاد می زند و شکوه سر می دهد: «آیا دعا نخواندم و نماز نگزاردم؟ آیا دعا و نماز به من نیرویی تازه بخشید؟ ... آیا او صدای مرا شنید؟ آیا او به این خانه ی اندوه، خانه ای که در آن گریستم، نظر انداخت؟»[۹۲] و این استغاثه چقدر به ندبه های این مزمور شبیه است:

«ای خدا تا به کی مرا فراموش می کنی؟ تا به کی روی خود را از من خواهی پوشید؟ تا به کی در نفس خود مشورت بکنم و در دلم هرروز غم خواهد بود؟»[۹۳]

مزمور ۱۳ ـ بندهای ۱ و ۲

به هرحال، براند اکنون شکست را پذیرفته است. درمی یابد که در همه ی این مدت او نیز به جلوه هایی از همان اخلاق انحطاط وابسته بوده، و از همین رو به ویرانی کشیده شده است. اما مهم این است که شکست، براند را فرونمی برد ـ زیراکه او وجود اصیلی ست ـ و اصلاً این شکست چه اهمیتی دارد وقتی نفس انتخاب مهم است؟ شکست او را فرونمی برد، بل از آن جا که اصلی ترین وادی سلوك و برترین مرتبه ی آزمون او ـ در کوهستان (مکان مکاشفه ی پیرامبران) ـ است، او را فرامی برد، و در فرجامین گام پرده ای از حقیقت به رویش می گشاید. او باز به کوهستان بازمی گردد، اما این بار ـ برخلاف پرده ی اول ـ دیگر سودای دگرگون کردن چیزی را ندارد، و این آخرین شهود اوست. او در این جا درمی یابد که رسالت او به درد هیچ کس نخورد ـ و این بدون شک نگاه انتقادی دوران جدید به رسالت براند است. از همین روست که در سرتاسر نمایش ـ جز لحظه ی پایان ـ هیچ وحی و بشارتی به گوش نمی رسد. درب ملکوت آسمان، همچون درب خانه ی او بسته و بی روزن است. بارها از نماد بسته بودن در و پنجره در نمایش «براند» استفاده شده است. براند به اگنس اجازه نمی دهد تا او پنجره را بگشاید و او شکوه می کند: «بسته، همه چیز بسته است».[۹۴] خود براند نیز در استغاثه خود می گوید: «اکنون همه چیز بسته و محصور است».[۹۵] کلیسای بزرگی هم که او ساخته است، فروبسته می نماید و دیوارها و سقف آن، همچون تابوتی که نعش را، نوای موسیقی را محبوس می کنند.[۹۶] همه ی نشانه های فروبستگی، اشاره به زندگی براند دارند، و در نهایت همه ی این فروبستگی ها به بسته بودن دروازه های آسمان اشاره می کنند. خانه ی براند بسته است، زیراکه زندگی او بدون روزن است، و زندگی او بسته است، زیراکه گشایشی در آسمان نیست، و هیچ ندایی به گوش نمی رسد. صداها و شبحی که براند در واپسین لمحه ی زندگی می بیند، مطایبه ی آشکاری با آخرین وسوسه ی مسیح است، اما این جا وسوسه ای در کار نیست. آوای این وسوسه، آوایی آگاه کننده است. تنها لحظه ای که ندایی از آسمان درمی رسد، واپسین جمله ی نمایش است که می گوید: «خدا محبت است».[۹۷]

اما جایی دیگر، در میانه ی نمایش آوایی شنیده می شود، که باید آن را ندای وحی دوران جدید انگاشت، و آن آوای دکتر است. دکتر، اگرچه حضوری اندك دارد، اما در میان همه ی اشخاص دیگر، مقبول ترین چهره را دارد. صدای او صدای روزگار جدید است. او حامل وحی دوران دیگری ست: «می خواهی دوره ای را زنده کنی که مرده است. تو امروز پیمانی را موعظه می کنی که یهوه پنج هزار سال پیش با انسان بست. هر نسلی باید میثاق خویش را با خدای ببندد. نسل ما را نباید با گورهای آتشین یا ارواح خبیثی که دایگان در قصه های خود می آورند، هراساند. حکم نخستین نسل ما این است براند: انسان باش!»[۹۸] دکتر یک انسان گرا [اومانیست] است و نمایش را با این سخن به قلب انسان گرایی دوران خود پرتاب می کند. اما تناقض این جاست که چرا گوش براند بر این آوای هستی دوران خود بسته است، و البته این تناقض از ذات شخصیت او فراتر می رود و گریبان خالق او را نیز می گیرد. براند در بسیاری از دقایق نشان می دهد که گوهر ناب ایمان را، که کشف دوران جدید بود، می شناسد. و از تعیّنات و ظواهر شریعت می گریزد. او با انتقاد از شریعت کلیسایی می گوید: «من از جانب کلیسا سخن نمی گویم. نمی دانم مسیحی هستم یا نه، اما آگاهم که انسانم».[۹۹]؛ از فراتر بودن تجربه ی ایمان نسبت به چارچوب های شریعت کلیسایی سخن می راند و در جایی به اجنار می گوید: «تو ملکوت خدا را به چهاردیواری کلیسا محدود می کنی، ملکوتی که از قاف تا قاف گسترده است. تو زندگی را از ایمان و آیین جدا می کنی.»[۱۰۰] و بازمی گوید: «یک چیز میرا نیست. روح آفریده نشده، اما جاودانی ست... مسیح از ایمان بشر پلی بست تا جسم به سرچشمه ی روح بازگردد.»[۱۰۱] همه ی این گفته ها، بر این نکته شهادت می دهند که براند به روح معنوی دوران خود که رهاشدن از ظاهر اخلاق مسیحی و رسیدن به گوهر ناب ایمان در روح انسان است، واقف بود. اما عجیب آن که خود سلوکی دیگر پی گرفت. او راه های متعدد و نامتعین ایمان را می شناخت، اما در عین حال به دام جبّاریّت یهوه درغلتید و به چهره ی خوفناك او درآمد. این تناقضی ست که *ایبسن* در «براند» نمی تواند از آن بگریزد. گویی او نیز پا به پا آزمون براند را از سر می گذراند و چون چشمی ناظر، مجال نگاه نقادانه به قهرمانش را ندارد. *ایبسن* هم همان تناقض براند را با خود حمل می کند. او همسخن نیچه است، اما در میانه ی راه از او وامی ماند و جرأت او را در ویران گری ندارد. نیچه مسیحیت را با وحشتناك ترین اتهامی که تاکنون دادستانی بر زبان آورده است محکوم می کند،[۱۰۲] اما *ایبسن* عاقبت به اندیشه ی خدا بازمی گردد.

در پایان بهمن بر براند فرومی ریزد. *آریان پور* معتقد است که *ایبسن* به تشتت جهان بینی دچار بود و فروریزش بهمن بر براند را

درواقع نمادی از آن دانست. این گفته به یک معنا صحیح است. تناقض وجود براند، عاقبت او را در زیر آوار کوهستان مکاشفه اش مدفون می کند، اما از منظری دیگر شاید بهمن، آوار حقیقتی باشد که در آخرین دم او را در برمی گیرد. او دریافته است که خدا محبت است و رستگاری در آری گفتن به زندگانی ست. او زمانی با مطلق نگری می کرشید ملکوت آسمان را بر روی زمین پیاده کند و می اندیشید که «تنها راه به ارض موعود، از کویر می گذرد و آن کویر قربانی کردن خویش است»،[۱۰۳] اما در انتها درمی یابد که منطق زمین با آرمانشهر برین در تناقض است، و آن آرمانشهر / ملکوت درون انسان است و تنها مکانی که در روزگار ما، امکان وقوع معجزه در آن وجود دارد، درون هموست.

در میانه ی نمایش دکتر به براند می گوید که «کاش می توانستی بگریی» و براند در آن لحظه همچون سنگواره ای یخی خاموش می ماند. خاموش می ماند تا واپسین دم. این آخرین گفته گوی براند با گردا بسیار با اهمیت است.

«گردا: چیست؟ تو گریه می کنی؟ اشک سوزان.... برف های بام کلیسای مرا ذوب می کنی. ردای کشیش یخی از دوشش می لغزد... مرد چرا هرگز پیش از این گریه نکردی؟

براند: زندگی ام تبرگی طولانی بود. اکنون خورشید می درخشد، روز است. تا امروز طلب می کردم لوحه ای باشم که خدا می توانست بر آن بنویسد. اینک زندگی ام گرم و غنی جریان دارد. پوسته می شکند. می توانم اشک بریزم.»[۱۰۴]

در این جا او آن نیرومندی را که زمانی آن همه به آن می بالید به کناری می افکند، و در این جا آیا ایبسن گامی دیگر از همراه فیلسوف خود، نیچه جدا نمی شود؟

براند تاکنون همان کشیش یخی و اندیشه ی او همچون کلیسای یخی بر فراز کوهستان بود. بدین ترتیب رسالت او نیز رسالتی یخ زده و سنگواره ای می نماید. اما اکنون آفتاب حقیقت بر او می دمد و یخ وجود او آب می شود. گریستن او نمادی از بازگشت به عشق و گذر از دل آشوبی ست. آیا او به زندگی آری می گوید؟ نمایش یک گام پیش از آن که براند آری بگوید، در زیر آوار بهمن به پایان می رسد. بدین سان آیا ما برای آخرین بار ابرانسان را و آخرین پیامبر را از دست ندادیم؟ تنها یک گام به ظهور او باقی مانده بود!

پی نوشت ها:

۱ـ ایبسن، هنریک، براند، ترجمه ی محمود مهدیان، تهران، انتشارات بابک، ۱۳۵۲، ص ۱۵.
۲ـ همان، ص ۱۳.
۳ـ بلاکهام، هـ. ج، شش متفکر اگزیستانسیالیست، ترجمه ی محسن حکیمی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۶۸، ص ۳۶.
۴ـ برای درک هم اندیشی کی یرکگور و نیچه رک: وال، ژان، اندیشه ی هستی، ترجمه ی باقر پرهام، تهران، طهوری، ۱۳۵۷، صص ۵۴ـ۴۷.
۵ـ براند، ص ۳۶.
۶ـ همان، ص ۵۱.
۷ـ همان، ص ۲۷.
۸ـ نیچه، *فریدریش ویلهلم*، چنین گفت زرتشت، ترجمه ی داریوش آشوری، تهران، آگه، چاپ هشتم، ۱۳۷۸، ص ۱۹.
۹ـ همان، ص ۲۰.
۱۰ـ به نقل از ایبسن، هنریک، مرغابی وحشی (مقدمه)، ترجمه ی بهزاد قادری و *یدالله آقاعباسی*، تهران، نمایش، ۱۳۷۲، ص ۵.
۱۱ـ مجموعه ی آثار ایبسن، ترجمه ی بهزاد قادری، ج ۱ (مؤخره)، تهران، تجربه، سال ۱۳۷۷، ص ۸۵.
۱۲ـ به نقل از مقاله ی: نوریس، مارگارت، با هنریک ایبسن از اسطوره تا واقع گرایی، ترجمه ی جلال سخنور، ادبستان، ش ۴۴، سال ۱۳۷۲، ص ۲۳.
۱۳ـ همان، ص ۲۶.
۱۴ـ اندیشه ی هستی، ص ۲۲.
۱۵ـ براند، ص ۶۶ـ۶۵.
۱۶ـ اندیشه ی هستی، ص ۲۲.
۱۷ـ براند، ص ۱۱۲.
۱۸ـ به نقل از: کرایتس، استیون، سورن کی یرکگور، ترجمه ی خشایار دیهیمی، تهران، کهکشان، ۱۳۷۳، ۴۸.
۱۹ـ مقاله ی با هنریک ایبسن از اسطوره تا واقع گرایی، ص ۲۵.
۲۰ـ آریان پور، امیرحسین، ایبسن آشوب گرای، تهران، نشر سپهر، چاپ دوم، ۱۳۵۱، ص ۵۱.
۲۱ـ آریان پور خود به این مسئله توجه دارد و می نویسد: «به گمان او بزرگ ترین خدمتی که افراد می توانند به جامعه کنند، گسترش خویشتن خویش است» (همان، ص ۵۱). واژه ی جامعه شاید کلید انحراف منتقد باشد، زیرا در منظر کی یرکگوری چنین برداشتی از اراده ی انسان برداشتی سطحی ست. اراده ی او معطوف به تغییر هست، اما معطوف به تغییر هستی انسان، نه جامعه.
۲۲ـ اندیشه ی هستی، ص ۲۲.
۲۳ـ یاسپرس، کارل، مسیح، ترجمه ی احمد سمیعی، تهران، خوارزمی، ۱۳۷۳، ص ۱۷.
۲۴ـ براند، ص ۱۴۷.
۲۵ـ همان، صص ۱۲۱ـ۱۲۰.
۲۶ـ همان، ص ۸۷.
۲۷ـ همان، ص ۶۴.
۲۹ـ نیچه، *فریدریش ویلهلم*، فراسوی نیک و بد، ترجمه ی داریوش آشوری، تهران، خوارزمی، چاپ دوم، ۱۳۷۳، ص ۴۹.
۳۰ـ برای تفصیل نظرات این دو در این خصوص رک. الیاده، میرچا، اسطوره ی بازگشت جاودانه، مقدمه بر فلسفه ای از تاریخ، ترجمه ی بهمن سرکاراتی، تبریز، تهران، ۱۳۶۵، صص ۱۵۴ـ۱۵۰. و مقاله ی ویژگی های کلی عرفان یهود نوشته گرشوم شولم در منبع ذیل: کاویانی، شیوا (منصوره)، آیین قبالا (عرفان یهود)، تهران، فراروان، ۱۳۷۲، صص ۵۲ـ۴۷.
۳۱ـ اندیشه ی هستی، ص ۱۲.
۳۲ـ به نقل از: همان، ص ۱۲.
۳۳ـ براند، ص ۱۳۳.
۳۴ـ اندیشه هستی، ص ۲۲.
۳۵ـ هگل، و. ف، خدایگان و بنده، ترجمه ی حمید عنایت، تهران، خوارزمی، چاپ چهارم، ۱۳۶۸، ص ۲۴.
۳۶ـ نیچه، *فریدریش ویلهلم*، رجال، ترجمه ی عبدالعلی دستغیب، تهران، نشر پرسش، ۱۳۷۶، ص ۴۲.
۳۷ـ همان، ص ۴۴.

۳۸ـ براند، ص ۲۴.
۳۹ـ همان، ص ۷۹.
۴۰ـ همان، ص ۲۶.
۴۱ـ همان، ص ۶۳.
۴۲ـ شش متفکر اگزیستانسیالیست، ص ۳۸.
۴۳ـ براند، ص ۲۷.
۴۴ـ همان، ص ۱۰۰.
۴۵ـ همان، ص ۱۰۱.
۴۶ـ همان، ص ۱۱۳ـ۱۱۲.
۴۷ـ همان، ص ۱۱۳.
۴۸ـ همان، ص ۱۱۴.
۴۹ـ همان، ص ۱۱۵.
۵۰ـ همان، ص ۱۰۰.
۵۱ـ رجال، ص ۸۰.
۵۲ـ به نقل از: با هنریک ایبسن از اسطوره تا واقع گرایی، ص ۲۶، پانوس ۱۶.
۵۳ـ براند، ص ۴۹.
۵۴ـ با هنریک ایبسن از اسطوره تا واقع گرایی، ص ۲۵.
۵۵ـ به نقل از همان، ص ۲۶.
۵۶ـ همان، ص ۲۳ (با تلخیص).
۵۷ـ براند، ص ۸۲.
۵۸ـ شش متفکر اگزیستانسیالیست، ص ۸.
۵۹ـ *کی یرکگارد*، سورن، ترس و لرز، ترجمه‌ی سیدمحسن *فاطمی*، تهران، حوزه هنری تبلیغات اسلامی، چاپ دوم، ۱۳۷۴، ص ۱۲۰.
۶۰ـ رك. ریز، *ارنست*، نمایش‌نامه های مذهبی قرون وسط، نمایش ابراهیم و اسحاق، ترجمه‌ی محمد پایگاه، بی جا، ۱۳۴۸، ۷۱ـ۵۱.
۶۱ـ براند، ص ۱۱۳ـ۱۱۲.
۶۲ـ *استینمن، ژان*، رنج ایوب، ترجمه‌ی خسرو رضایی، تهران، فکرروز، ۱۳۷۳، ۳۷.
۶۳ـ یادنامه‌ی دکتر *مهرداد بهار*ـ مجموعه‌ی یاد بهارـ مقاله‌ی ریاضت صوفیانه و آیین های قربانی، *محمدرضایی راد*، تهران، آگه، ۱۳۷۶، ص ۲۰۶.
۶۴ـ *استریندبرگ*، اگوست، به سوی دمشق، ترجمه‌ی ایرج زهری، تهران، برگ، ۱۳۷۰، ص ۱۸۳ـ۱۸۲.
۶۵ـ رنج ایوب، ص ۳۹.
۶۶ـ ریاضت صوفیانه و آیین های قربانی، ص ۲۰۸.
۶۷ـ *داونا مونو*، میگوئل، درد جاودانگی، ترجمه‌ی *بهاءالدین خرمشاهی*، تهران، ۱۳۶۰، ص ۱۷۷.
۶۸ـ چنین گفت زرتشت، ص ۲۰.
۶۹ـ همان (حاشیه های ترجمه)، ص ۳۵۰.
۷۰ـ همان، ص ۲۰.
۷۱ـ همان، ص ۲۰.
۷۲ـ براند، ص ۱۴۱.
۷۳ـ همان، ص ۸۱.
۷۴ـ همان، صص ۲۶ـ۲۵.
۷۵ـ ایبسن آشوب گرای، ص ۶۰.
۷۶ـ چنین گفت زرتشت (حاشیه های ترجمه)، ص ۳۵۰.
۷۷ـ همان، ص ۲۲.
۷۸ـ براند، ص ۲۸.
۷۹ـ همان، ص ۵۴.
۸۰ـ چنین گفت زرتشت، ص ۲۲.
۸۱ـ براند، ص ۷۵.
۸۲ـ همان، ص ۷۶.
۸۳ـ همان، صص ۲۵ـ۲۴.
۸۴ـ همان، ص ۵۲.
۸۵ـ همان، ص ۷۳.
۸۶ـ فراسوی نیک و بد، ص ۱۲۱.
۸۷ـ براند، ص ۱۰۲.
۸۸ـ شش متفکر اگزیستانسیالیست، ص ۲۲.
۸۹ـ براند، ص ۱۳۱.
۹۰ـ همان، ص ۱۶۲.
۹۱ـ همان، ص ۸۹.
۹۲ـ همان، ص ۱۱۰.
۹۳ـ کتاب مقدس، انجمن کتاب مقدس ایران، چاپ دوم، ۱۹۸۷، ۸۳۷.
۹۴ـ براند، ص ۱۱۴.
۹۵ـ همان، ص ۱۱۰.
۹۶ـ همان، ص ۱۲۱.
۹۷ـ همان، ص ۱۶۴.
۹۸ـ همان، ص ۸۶.
۹۹ـ همان، ص ۲۵.
۱۰۰ـ همان، ص ۲۶.
۱۰۱ـ همان ص ۲۸.
۱۰۲ـ رجال، ص ۱۲۶.
۱۰۳ـ براند، ص ۱۴۸.
۱۰۴ـ همان، صص ۱۶۳ـ۱۶۲.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مروری بر زندگی و آثار جرج برنارد شاو

ترجمه و تدوین: همایون نوراحمر

جرج *برنارد شاو* منتقد، مصلح اجتماعی و نمایشنامه نویس ایرلندی در ۱۸۵۶ در دوبلین به دنیا آمد. مادرش که خواننده و تعلیم دهنده ی آواز بود، *برنارد* را با موسیقی آشنا کرد تا جایی که پس از مهاجرت به لندن در ۱۸۷۶ با نام مستعار «کورنودی باسه تو» به کار انتقاد از موسیقی پرداخت. در این انتقادها علاقه ی او به *واگنر* آشکار است.

علاقه ی *شاو* به اصلاحات اجتماعی و سیاسی او را واداشت تا در ۱۸۸۴ به انجمن فابین ملحق شود و او را به عنوان ناطقی زبردست بشناسند.

شاو با خواندن آثار *ایبسن* به تئاتر علاقمند شد و به نوشتن نمایشنامه هایی چند پرداخت و از این پس او را به عنوان یکی از بهترین نمایشنامه نویسان زمان خود به حساب آوردند.

نخستین مجموعه ی نمایشنامه های او در ۱۸۹۸ زیر عنوان «نمایشنامه های خوشایند و ناخوشایند» انتشار یافت.

شاو پس از آشنایی با افکار *کارل مارکس* و مطالعه ی کتاب «سرمایه» و آثار *انگلس* و اصول مادیت تاریخی، ملی کردن انواع سرمایه را اشاعه داد.

آثار *شاو* ترکیبی ست از طنز، بذله گویی، بت شکنی و چشم اندازهای اجتماعی. مفاهیم اصلی حملات هنری او مربوط به قراردادهای اجتماعی، ازدواج، خیانت در زناشویی، مذهب اورتودکس، اخلاقیات، افاده فروشی اجتماعی، نوع پرستی و بشردوستی، حکومت اشرافی سالوس، سیاست و خصوصاً سیاست بریتانیای کبیر.

فعالیت *شاو* به عنوان منتقد موسیقی و درام در آثار غیرنمایشی او به نام های «جوهر *ایبسن*ورزی» (۱۸۹۱) و «*واگنر*یّت کامل» (۱۸۹۸) گرد آمده است.

علاقه ی *شاو* به هنری جرج نویسنده و سخنران اقتصاد سیاسی و همان طور که ذکر شد *کارل مارکس* و دیگر متخصصان علوم نظری و اجتماعی او را با انجمن سوسیالیست های فابین پیوستگی داد. *ساموئل باتلر* و *نیچه* نیز بر او تأثیر فراوانی نهادند.

کمدی های مبتکرانه و بذله گویانه ی *شاو* او را واداشت تا با لحن خوشدلانه و بی هیچ هراسی عصر خود را به انتقاد بگیرد و چون از تفاوت و اختلاف میان قراردادهای پذیرفته شده در زندگی و آنچه که واقعاً در زیر آن جای داشت آگاه بود، برضد افکار فاسد و آداب افراطی موجود در جامعه قدعلم کرد. *شاو* امیدوار بود که تظاهرات پوچ و بی حقیقت آدمیان را خنثی کند و در آن شهامتی روشنفکرانه پدید آورد.

مفاهیم طنز و هزل او مذهب سنتی و فلسفه (چون نمایشنامه های «آندروکلس و شیر» و «بازگشت به متوزلا») و گرایش های مربوط به جنسیت. (چون نمایشنامه های «کسب و کار خانم وارن»، «کاندیدا»، «انسان و ابرانسان»)، کارهای قهرمانی و سلحشوری (چون نمایشنامه های «اسلحه و انسان» و «مرید شیطان») و تمایل به داشتن جامعه ای رفیع را دربر می گیرند.

در تمام این نمایش ها شخصیت ها صرفاً عواملی برای بازگو کردن پندارها و عقایدند، و نهادها قویاً مصنوعی و ساختگی.

حس *شاو* درباره ی پندارها و بذله گویی های متناقض، غیرقابل انکار است. گفت و گوها چون گفت و گوهای *ویلیام کانگریو* درام نویس انگلیسی و *اسکار وایلد* تابان و درخشنده اند. درحقیقت باید گفت که: «نمایشنامه های *شاو* از زیادتی حرف رنج می برند.»

شاو این نویسنده ی قدرتمند که در ۱۹۲۵ جایزه ی نوبل را از آن خود ساخت، در دوم نوامبر ۱۹۵۰ دیده از جهان فروبست.

همایون نوراحمر

آثار جرج برنارد شاو

شاو در ۱۸۹۸ مجموعه ی «نمایشنامه های ناخوشایند» و «نمایشنامه های خوشایند» را منتشر کرد.

در مجموعه ی اول، نمایشنامه ای وجود دارد به نام «کسب و کار خانم وارن» (۱۸۹۴).

وقتی این نمایشنامه برای نخستین بار به صحنه آمد، شور و هراسی پدید آورد. ویوی وارن دانشجوی رشته ی ریاضیات که از کمبریج فارغ التحصیل شده است، برای گذراندن تعطیلات خود به خانه ی روستایی مادرش در «سوری» می آید و به یکی از دوستان مادرش به نام «پرد» می گوید که در طلب شغل و

حرفه ای ست. ویوی این حقیقت را نمی داند که مادرش روسپی خانه هایی را در آن ناحیه اداره می کند. خانم وارن یکی از دوستان پیر و نازپرورده ی خود به نام «سرجورج کرافتس» را به خانه می آورد. «فرانک گاردنر» که پسر کشیش «ساموئل گاردنر» است، خواستگار ویوی ست. کرافتس دلباخته ی ویوی می شود، اما از این بیم دارد که مبادا او دختر خودش باشد. وقتی درمی یابد که پدر فرانک خود نیز یکی از عشاق قدیمی خانم وارن بوده است و فرانک و ویوی نابرادری و ناخواهری هستند، میان آن ها جدایی می افکند. خانم وارن حقیقت زندگی خود را به دخترش اعتراف می کند. ویوی که مادرش را بخشیده است، می رود تا به دوستی در لندن ملحق شود، چراکه تصمیم می گیرد خود معیشتش را فراهم آورد. فرانک که ویوی را دوست دارد، داستان کرافتس را باور نمی کند، اما وقتی از جزییات داستان و کار خانم وارن مطلع می شود، حس می کند که نمی تواند با ویوی ازدواج کند، با این همه می کوشد تا از گفت وگوی میان ویوی و مادرش به هنگام عزیمت جلوگیری کند.

اسلحه و انسان

ماجرای «اسلحه و انسان» (۱۸۹۴) در شهر کوچکی در بلغارستان رخ می دهد (۱۸۸۵ـ۱۸۸۶) خانواده ی پتکوف از ثروتمندترین خانواده های بلغارستان به شمار می آیند و در خانه ای که یک کتابخانه و یک زنگ الکتریکی دارد، زندگی می کنند.

«کاترین پتکوف» وارد اتاق دخترش «رانیا» می شود و به او می گوید نامزدش «سرگیوس» در ارتش بلغارستان سوار نظام بی باکی را برضد صرب ها رهبری می کند و صرب ها کاملاً عقب نشینی کرده اند و برخی از آوارگان ممکن است از شهر خود بگریزند.

بعد کاپیتان «بلانتسکلی» ـ یک افسر سویسی در ارتش صرب ها ـ از پنجره ی اتاق «رانیا» بالا می آید و او را با تپانچه ای تهدید می کند. کاپیتان خسته و عصبی ست و آزمندانه شکلات می خورد ـ درحقیقت عادت به خوردن شکلات دارد ـ وقتی عکس سرگیوس را در اتاق «رانیا» می بیند، به او می گوید در یورش سواره نظام، صرب ها تنها به خاطر آن که به اندازه ی کافی سلاح نداشته اند شکست خورده اند. «بلانتسکلی» مخالف جنگ است و به «رانیا» می گوید یک سرباز ابتدا باید جان خودش را نجات بدهد. «رانیا» و «کاترین» به او اعتراض می کنند و سرانجام او را با کُت سرگرد پتکوف روانه می کنند. صلح برقرار می شود، و پتکوف و سرگیوس بازمی گردند. پتکوف از این که در خانه است، احساس شادمانی می کند. سرگیوس عشق قهرمانی خود را در رانیا می یابد، و لوکا خدمتکار زیبای خود را نیز دوست دارد. لوکا خود نیز درگیر «نیکلا» پیشخدمت میانه سالی شده است. پتکوف جویای کُت کهنه اش می شود و داستانی را درباره ی دو زن بلغاری که یک صرب را نهان کرده و او را با کت ارباب خود روانه کرده اند، بازمی گوید و می افزاید که این داستان را از دیگران شنیده است، اما نمی داند که این دو زن همسر و دختر خودش بوده اند. کاپیتان بلانتسکلی را فرامی خوانند تا کُت را بازگرداند، و پتکوف فکر می کند کاپیتان آمده است تا او را ملاقات کند. سویسی کت را به خاطر حفاظت گرو گذاشته است. رانیا که عکسی از خود را به سرباز شکلاتی هدیه کرده است، می خواهد آن را از او بگیرد. لوکا که به رانیا رشک می برد، به سرگیوس می گوید که کاپیتان بلانتسکلی را در اتاق رانیا دیده است. سرگیوس می خواهد با این سویسی بجنگد، اما سرانجام سرگیوس درمی یابد که واقعاً لوکا را دوست می دارد. کاپیتان بلانتسکلی در این زمان نُه میهمانخانه را در سویس به ارث می برد و می داند که به هنگام بازگشت از سویس با رانیا ازدواج خواهد کرد.

نمایشنامه ی «اسلحه و انسان» طنزی ست درباره ی جنگ قهرمانی و حماسی با شخصیت هایی زیبا و نمادین. گرایش آرام و مؤثر و رها از شیفتگی حرفه ای درباره ی جنگ از سوی کاپیتان بلانتسکلی به گونه ی خنده آوری بر گزافه گویی میان تهی سرگیوس و ناشایستگی کورکورانه ی سرگرد پیر تأکید می گذارد.

کاندیدا (۱۸۹۳)

یکی از مشهورترین کمدی های شاو. «مورل» کشیش سرشناسی ست در یک ناحیه ی فقیرنشین لندن که موفقیت خود را در زندگی مدیون همسرش «کاندیدا» می داند. شاعر جوانی به نام «مارچ بنک» با آن ها زندگی می کند. مورل شاعر جوان را که دلباخته ی «کاندیدا»ست، با حرف های خود می رنجاند و آزرده خاطرش می کند. اما درعوض ازدواج شاد و کامیابی را به او نوید می دهد. مارچ بنک به کشیش می گوید کاندیدا بیش از شوی از خود راضی و تن آسایش ارزش دارد. به غرور و خودبینی مورل لطمه وارد می آید؛ و به شاعر جوان فرمان می دهد که از خانه شان برود. اما در همین وقت کاندیدا وارد می شود و با شاعر جوان به مهربانی رفتار می کند و از او می خواهد که نزدشان بماند. کشیش برای نخستین بار اطمینانش را از دست می دهد و پیر و فرسوده به نظر می آید. از این رو تصمیم می گیرد که کاندیدا و مارچ بنک را به حال خودشان واگذارد. مورل پس از خاتمه ی سخنرانی و موعظه در مجلسی به خانه بازمی گردد و می شنود که شاعر جوان کاندیدا را با نام کوچکش می خواند. مردان با هم نزاع می کنند و سرانجام مورل از کاندیدا می خواهد که در میان شان یکی را برگزیند. کاندیدا مورل را برمی گزیند. چراکه از هردو ضعیف تر است و شوی بیش تر به او نیاز دارد.

هرگز نمی توانی بگویی (۱۸۹۸)

در این کمدی که یکی از آثار اولیه اما مشهور شاو است،

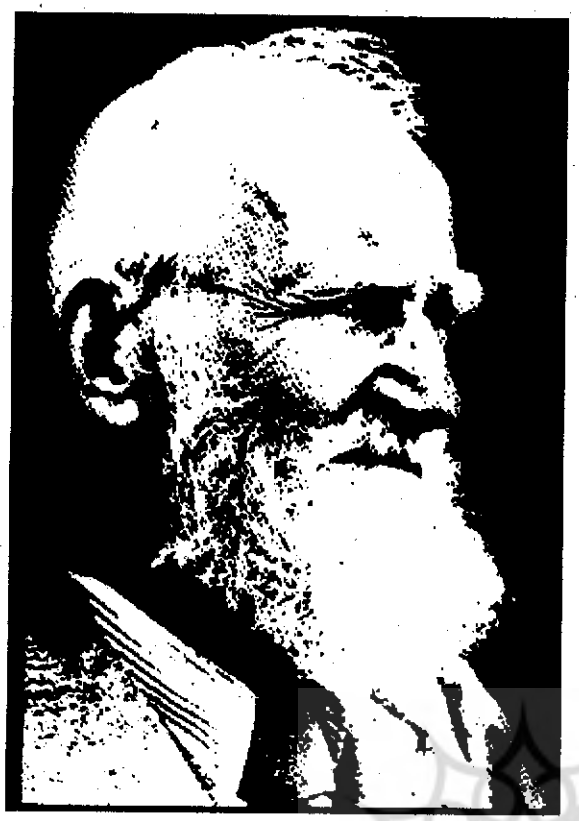
«والنتاین» یک دندان ساز جوان در پناهگاهی ساحلی به کار پرداخته است. در این جا با خانواده ی «کلندن» که شامل خانم کلندن (زنی که بسیار به حقوق زن در اجتماع اعتقاد دارد) و سه فرزند او گلوریا، دالی و فیلی آشنا می شود. خانم کلندن از مدت ها پیش شوهر خودکامه ی خود را ترک کرده، و فرزندانش را به نام دیگری غیر از نام پدرشان به رشد رسانیده است. خانواده ی کلندن، والنتاین و صاحبخانه اش را به ناهار دعوت کرده اند. با این همه، وقتی والنتاین برای صرف ناهار وارد می شود، خانم کلندن به رغم بی میلی و اکراه خود درمی یابد که صاحبخانه ی والنتاین، آقای کرمپتن شوهر سابقش است. دالی و فیلیپ به «ویلیام» پیشخدمت باتزاکت و موقع شناس شان متوسل می شوند و ویلیام به آقای کرمپتن می گوید که او پس از هجده سال جدایی دارد با خانواده اش ناهار صرف می کند. والنتاین جوان عاشق گلوریا می شود و از او تقاضای ازدواج می کند. آقای مک کوماس وکیل خانم کلندن به ملاقات آقای کرمپتن می رود، که از رفتار خانواده اش اکراه دارد. او اعتقاد دارد که آن ها و والنتاین دارند نقشه ای طرح می کنند تا او را آزار دهند از این رو نگهداری فرزندان خود را طلب می کند. مک کوماس از «بون» یک وکیل مشهور کمک می طلبد و همان شب از او می خواهد که در کنفرانسی با حضور کرمپتن شرکت کند. در یک میهمانخانه مجلس رقصی با لباس های عجیب و غریب ترتیب داده شده و بون با لباس مخصوص خود وارد می شود. در این گیر و دار درمی یابند او پسر ویلیام است که زندگی و کار موفقیت آمیز بون باعث شده او پیشخدمت بشود تا لطمه ای به پسرش نزند. سرانجام بون مشکلات آقای کرمپتن را مرتفع می کند و خواستگاری والنتاین از گلوریا پذیرفته می شود و همه چیز به خوشی پایان می گیرد.

مرد سرنوشت (۱۸۹۶)

ماجرای این نمایشنامه در ۱۷۹۶ رخ می دهد. ناپلئون که در این زمان بیست و هفت ساله است، در میهمانخانه ای زندگی می کند و در انتظار است که دستورات نظامی از پاریس برایش فرستاده شود. وقتی ستوان جوانی از پاریس می آید می گوید که در راه با جوانی که لباس نظامی به تن داشته آشنا شده و او تمام نامه های نظامی را شیادانه از او ربوده است.

ناپلئون به خشم می آید و فرمان می دهد که افسر قاصد را به خاطر کوتاهی در انجام وظیفه بازداشت کنند. در این میهمانخانه زن زیبا و اشراف مآبی ست که بنا به گفته ی صاحب میهمانخانه چند ساعت پیش از ورود ناپلئون وارد شده است.

وقتی این زن تصادفاً با ناپلئون و افسر جوان قاصد روبه رو می شود، افسر جوان از لحن صدای زن درمی یابد که او همان افسر ظاهراً نظامی پوشی ست که نامه های سرّی او را از چنگش درآورده و گریخته است. زن این ماجرا را انکار می کند، اما می گوید احتمالاً آن نامه ها را برادرش که بسیار به او شباهت دارد، سرقت کرده است چراکه توأمان زاده شده اند. اما ناپلئون



برنارد شاو

که از حیله گری های زنان آگاه است، افسر جوان را روانه می کند و اسناد و نامه های سرّی را از زن مطالبه می کند. زن تمام نبوغ زنانه ای را که در خود سراغ دارد، به کار می برد. اما ناپلئون قانع نمی شود و سرانجام زن ناگزیر می شود اسناد و نامه ها را به ناپلئون بازگرداند. زن دروغ هایی درباره ی خود می بافد. اما بناپارت باز هم قانع نمی شود و زن عاقبت می گوید در میان آن نامه ها نامه ای ست که ژوزفین همسر بناپارت به مرد دیگری به نام «پل بارا» یکی از اعضای جمهوریت فرانسه نوشته است و او ناگزیر شده که نگذارد این نامه به دست ناپلئون برسد.

سزار و کلئوپاترا (۱۹۰۰)

این نمایشنامه سزار را مردی زیرک و تیزهوش و دور از احساسات شخصی، و کلئوپاترا را زنی بسیار جوان و چون بچه گربه ای نشان می دهد. وقتی این دو یکدیگر را ملاقات می کنند، کلئوپاترا از خوابی در میان پنجه های ابوالهول بیدار شده است.

زن از نام هراس انگیز ابوالهول تا زمانی که بر تخت نمی نشانندش و سربازان رومی به ابوالهول درود نمی گویند، خوفی به دل راه نمی دهد.

ملکه از حکمروایی برکنار است، چراکه پرستارش «فاتاتیتا» هنوز بر او تسلط و چیرگی دارد، و زن تنها از برادرش پتولمی مسن تر است. زن امیدی کودکانه برای دست یافتن به قدرت و انتقام دارد.

سزار به عبث می کوشد که کلئوپاترا را بر سر عقل آورد، و در پایان حتی فراموش می کند که با او خداحافظی کند. کلئوپاترا غمگین می شود، اما سزار به او قول می دهد که مرد جوان تری به نام آنتونی را به دنبالش بفرستد.

نمایشنامه ی «سزار و کلئوپاترا» درحقیقت مقدمه ای ست بر نمایشنامه ی «آنتونی و کلئوپاترا» که شاو در آن کوشیده است تا جنبه های سیاسی و نظامی وجود سزار را برملا سازد و نکات برجسته و مثبت او را نشان دهد.

شاو معتقد است که در سزار جهانگشا و ستمگر صفات بارزی نیز هست که می توانسته از تمام اوضاع به نفع خود سود جوید. درحقیقت شاو خواسته است تأثیر رفتار و کردار سزار را به محیط و اطرافیان خود بازنماید.

مرید شیطان (۱۹۰۰)

«مرید شیطان» یکی از مجموعه ی «سه نمایشنامه برای پاکدینان» (۱۹۰۱) است که در میان نمایشنامه های شاو مشهورترین و سرگرم کننده ترین اثر به شمار آمده است.

«مرید و شیطان» حال و هوایی امریکایی دارد. در این اثر درمی یابیم: «آنانی که بر اثر معیارهای سخت و جدی اخلاقی شریر پنداشته می شوند، غالباً ارواحی پاك و آزاده اند.»

دیک دادجئون را روحی تباه شده، آزاد فکر و بی دین می دانند و جامعه ی پاکدینان [پیورتین ها] معتقد است که او با شیطان هم پیمان است.

مادرش که زنی سرسخت است و به عدالت و تقوای خود اعتقاد دارد، او را از خود می راند. با این همه، دادجئون آدمی ست که ایسی دختر یتیمی را که در خانه ی مادرش زندگی می کند، پناه می دهد و حامی او می شود.

جودیت همسر اندرسن کشیش بخش، از شرارت فرضی دیک بیزاری می جوید، اما وقتی او رخصت می دهد که به اشتباه به جای شوهرش، که فرمانده شورشیان است، اسیر انگلیسی ها بشود، تنش به لرزه درمی آید.

دیک تا پای دار هم می رود، اما وقتی اندرسن به موقع سرمی رسد، از مرگ نجات پیدا می کند و خانم اندرسن می گوید که تصور غلط و قراردادی او درباره ی رفتار و کردار آدمی چون رفتار دلاورانه ی دیک دادجئون می باید از کشش نابه جا و ناشایسته ی او نسبت به خویش سرچشمه گرفته باشد. و وقتی دیک از گرفتن هرنوع پاداشی از سوی او خودداری می ورزد، بیش تر شگفت زده می شود.

انسان و ابرانسان (۱۹۰۳)

شاو در نوشتن این نمایشنامه از نیچه الهام گرفته و از شخصیت «دون ژوان» سود جسته است. اما او را در عشق به اخلاق یک انقلابی خلق کرده است: پدر «آن ویتفیلد» وصیتی کرده است و به خواسته ی دخترش، جان تنر (یک شورشی جوان) را قیّم او معرفی کرده است. آن ویتفیلد یک دختر زیبای انگلیسی ست که به جان تنر دل باخته و می خواهد با او ازدواج کند. «آن» پیوسته به راه خود می رود، اما می کوشد سرسختی و لجاجتش را پنهان نگاه دارد. با این همه، جان تنر فریب نمی خورد و وقتی می شنود که او قیّم دختر شده است، خشمگین می شود. جان تنر مرد مجردی ست که از ازدواج می هراسد و وقتی درمی یابد که «آن» دل در گرو عشق او نهاده، تصمیم می گیرد به اسپانیا برود. در آن جا در خواب می بیند که «دون ژوان» شده است. در دوزخ با «دونا آنا» شخصیت اپرای موتسارت رودررو می شود که به «آن» شباهت دارد و تندیس پدر دونا آنا از آسمان فرو افتاده است.

دونا آنا وقتی خود را در دوزخ می یابد، به خشم می آید، اما دون ژوان به او نصیحت می کند دوزخ برای کسانی که در جست و جوی خوشبختی اند، پناهگاهی واقعی ست.

جان تنر با ابلیس بر سر جنگ و ازدواج بحثی طولانی می کند و به تفصیل در باره ی نیروی زندگی که دوغریبه را در آغوش یکدیگر می افکند، توضیح می دهد. این نیرو و اجبار زندگی ست که آدمی را وامی دارد تا حقیقت را کشف کند، و همین نیروی زندگی ست که او را ناگزیر می کند تا راه بهشت و واقعیت را بیابد. و بعد از خواب بیدار می شود.

آن ویتفیلد که تا اسپانیا، جان تنر را دنبال کرده، به او می گوید مادرش از او خواسته تا به ازدواج جان تنر درآید. اما جان تنر حرف او را نمی پذیرد و باز هم از پذیرش تقاضای دختر خودداری می کند. با این همه در پایان نمایش «آن» و همان نیروی جبر زندگی پیروز می شوند.

سرگرد باربارا (۱۹۰۵)

طنزی ست درباره ی اوضاع اجتماعی که فقر و تهیدستی و یک تشکیلات خیریه پدید آورده است.

لیدی بریتومارت، شوی خود را که تولیدکننده ی جنگ افزار است و کودکان سراهی را به فرزندی می پذیرد تا آن ها را بر سر کار بگذارد، ترك کرده است. لیدی بریتومارت حس می کند که این کار شوهرش از بخت و اقبال پسرشان استیفن می کاهد.

وقتی دخترانش قرار است ازدواج کنند، به دنبال پدرشان می فرستد، چون حس می کند آن ها به کمک مالی پدر نیاز دارند. سارا نامزد چارلز لوماکس جوان خوب و بی آزاری شده است و باربارا که سرگردی در ارتش آزادیبخش است، و نظام سرمایه سالاری را علت فقر و زیان های اجتماعی می داند، نامزد آدولفوس کوزینس یک استاد زبان یونانی ست.

آدولفوس کوزینس به خاطر باربارا به ارتش ملحق می شود. باربارا از شوهر لیدی بریتومارت دعوت می کند تا از پناهگاهش دیدن کند و لرد قول می دهد که اگر باربارا به کارخانه اش بیاید، این کار را خواهد کرد.

روز بعد که باربارا از ارتش استعفا داده است، به کارخانه ی تولید جنگ افزار می رود. هردو کارها را وارسی می کنند.

کارگران دستمزدهای خوبی می گیرند و از کار خود راضی و خرسندند.

باربارا که هنوز می خواهد با کوزینس ازدواج کند، نقطه نظرهای پدرش درباره ی سرمایه داری را می پذیرد و می اندیشد تنزل رتبه و مقام که به دنبال فقر و تهیدستی می آید، باعث تمام زیان ها می شود.

دودلی پزشک (۱۹۰۶)

این نمایشنامه طنزی ست بر جنبه های حرفه ی طبابت. سرکولنسو ریجن که اخیراً درباره ی بیماری سل به کشف جدیدی دست یافته است، به لقب سلحشوری نایل می آید. سرپاتریک کالن که پزشک بازنشسته ای ست، به او تبریک می گوید، اما کالن بر این باور است که هیچ کشفی جدید نیست.

«والپول» جراح که فکر می کند تمام بیماری ها را می توان با برداشتن هسته ی مرکزی معالجه کرد، و سر رالف بلومفیلد بانینگتن که سرم خونی ریجن را برای معالجه ی تب حصبه به کارگرفته، و شاهزاده هنری خردسال را شفا داده، دلیل واقعی و خوبی ست که بتواند به مقام سلحشوری مفتخر گردد.

«جنیفر دابه دات» زیبا به نزد ریجن می آید و از او تقاضا می کند که شوهرش را نجات بدهد. ریجن درنگ می کند، اما از جنیفر می خواهد شوهرش را به میهمانی شامی که برای همکارانش ترتیب داده است، بیاورد.

لوبی دابه دات جوان رذل و نابغه ای ست که از همه پول قرض می کند و همین طور از بلنکینسوپ پزشک تهیدست و مسلول که دوست ریجن است.

پس از آن که او می رود، پیشخدمت می گوید که دابلات شوهرش است. در دفتر او که دکترها برای مشورتی گردهم آمده اند، او تصدیق می کند که دو زن دارد. دکترها به استثنای بانینگتن او را ترك می کنند. ریجن ناگزیر می شود میان بلنکینسوپ و دابه دات یکی را برگزیند و شفا بدهد. سرانجام تصمیم می گیرد که بلنکینسوپ را معالجه کند.

دابه دات تا پای مرگ پیش می رود. صحنه ی مرگ او مهیج و حساس است، و با شخصیتی که ما قبلاً از او دیده بودیم مغایرت دارد.

یک سال بعد ریجن، جنیفر را در نمایشگاهی از عکس های شوهرش می بیند. جنیفر می گوید بلنکینسوپ را در حال خوش و شادابی دیده است. ریجن هم اعتراف می کند که مرگ دابه دات را مجاز دانسته، چون می خواسته است خودش با جنیفر ازدواج کند. جنیفر به او می گوید قبلاً بار دیگر به خواسته ی دابه دات ازدواج کرده است تا خوشبخت بشود.

آندروکلس و شیر (۱۹۱۲)

آندروکلس خیاط فروتن و تهیدستی ست که به کیش مسیحیت گرویده و به حیوانات عشق می ورزد. وقتی او و

اجرایی از «پیگمالیون»

«مگارا» همسر ستیزه جویش از جنگلی در افریقای شمالی می گذرند، با شیر درنده ای رودر رو می شوند که پنجه اش زخم برداشته و آندروکلس خار بزرگی را از پای او بیرون می آورد. بعد آندروکلس را با دیگر مسیحیان دستگیر می کنند و به روم می آورند تا آن ها را در قفس جانوران درنده بیفکنند. گروه زندانیان سرودهایی می خوانند و درباره ی سرنوشت خود شوخی می کنند تا دستگیرکنندگان خود را آزار بدهند. یک فرمانده خوش چهره از زندانبانان، که دلباخته ی یکی از زندانیان به نام لاویناست، می کوشد او را وادارد تا به خطای خود اعتراف کند. اما دختر استوار برجای می ماند. آهنگری به نام فروویوس که می هراسد رفتاری غیرمسیحی از او سربزند، در برابر گلادیاتورها مقاومت می کند و این خود چیزی ست که در میدان مبارزه رخ می دهد. فروویوس یک تنه شش گلادیاتور را از پای درمی آورد و مورد تحسین امپراتور قرار می گیرد.

آندروکلس خود را رودرروی دوست جنگلی اش بازمی یابد و شیر از روی حق شناسی او را نجات می دهد. امپراتور سخت به شگفت می آید و آندروکلس و دیگر زندانیان را عفو می کند.

این نمایشنامه را منتقدی به نام *جان گسنر* یک «کمدی تقدسی» [a comedy of saintliness] نامیده است

پیگمالیون (۱۹۱۳)

در این کمدی ضد رومانتیک، هنری هیگینز، استاد زبان شناس می شنود که لایزا دولیتل یک دختر گلفروش لندنی با لهجه ی بسیار بدی حرف می زند. هیگینز یادداشت هایی از

حرف های او برمی دارد. لایزا و عابران هیگینز را به نزد پلیسی می برند. در میان جمعیت سرهنگ پیکرینگ (یک افسر بازنشسته) حضور دارد، که لهجه های گونه گون هندی را خوب می داند و به لندن آمده است تا خصوصاً پروفسور هیگینز را ملاقات کند.

پیکرنیگ مشتی پول به لایزا می دهد تا او دست از ناله و فغان بردارد. با این همه، لایزا شنیده که پروفسور هیگینز گفته است ظرف سه ماه می تواند او را مثل یک بانوی اشرافی بارآورد و به مردم معرفی کند. از این رو صبح روز بعد با تاکسی به خانه ی هیگینز می رود تا از او درس بیان بگیرد.

پیکرینگ با هیگینز شرط می بندد که تمام مخارج آموزش لایزا را خواهد داد، اگر که او موفق به تعلیم دختر شود. هیگینز به نوبت چاپلوسی دختر را می کند، گولش می زند، تهدیدش می کند و سرانجام موفق می شود که دختر طرح و نقشه ی او را بپذیرد.

آلفرد دولیتل (پدر دختر) رفتگر رذلی ست که می آید تا ببیند چه بر سر دخترش آمده، اما هیگینز به او پنج پوند می دهد و روانه اش می کند.

پس از یک دوره آموزش شدید و سخت، لایزا را به خانه ی مادر هیگینز در چلسی می فرستند. وقتی لایزا وارد می شود، خانم اینسفورد هیل، پسرش فردی و دخترش کلارا را فرامی خواند.

لایزا که لباس زیبایی برتن دارد و فضل فروشانه و کاملاً درست و صحیح حرف می زند، از مباحث هوا و تندرستی مردم سخن به میان می آورد و خانواده ی هیل را به تعجب وامی دارد.

سرانجام هیگینز در یک «گاردن پارتی» لایزا را با انبوه مردم روبه رو می کند و در شرطی که با پیکرینگ بسته، پیروز می شود؛ امّا اکنون لایزا عاشق هیگینز شده است.

مغلوب

نمایشنامه ای بسیار زیرکانه که *شاو* در آن بذله گویی خود را به منتها درجه می رساند. یک مرد میانه سال و زنی که تازه از سفر بازگشته است، در سالن انتظار میهمانخانه ای نشسته اند و مهر و علاقه ی خود را نسبت به یکدیگر اظهار می دارند، هریک از این دو درمی یابد که آن دیگری بی یار نبوده است. اما با این همه ازدواج کرده اند.

در این اثنا همسران این دو وارد می شوند که آن ها هم یکدیگر را دوست می دارند. یک زن دوست دارد که دوستش داشته باشند و زنی دیگر از عشق و عاشقی خسته و بیزار گشته است. اما با این وجود کسانی که به او عشق می ورزند، سرگرمش می کنند و ناگزیر این بازی عشق و عاشقی ادامه پیدا می کند.

گاری سیب (۱۹۲۹)

وقتی شاه انگلستان از این که می خواهند او بنابر تصمیمات کابینه، یک مهر لاستیکی باشد، تمرد می کند. صدراعظم دشمن اصلی اوست و وادارش می کنند که تسلیم شود و شاه هم تهدید می کند که از تخت و تاج پادشاهی کناره گیری خواهد کرد، جایگاهی در مجلس عوام انگلستان داشته باشد و خود مقام صدارت عظمی را احراز کند.

ملکه و یک زن رازدار و محرم اسرار درباری نقشه های شاه را پیچیده می کنند و بعد خبر گیج کننده ای از خارج می رسد که ایالات متحده ی امریکا مشتاق است اعلامیه ی استقلال را پاره کند و بار دیگر به امپراتوری انگلستان بپیوندد.

تمام این وقایع به متارکه ی جنگ و ناآرامی میان شاه و هیأت دولت او منجر می شود.

زن میلیونر

یکی از آخرین نمایشنامه های *شاو* درباره ی زن زیاده طلبی ست که پدرش ۱۵۰ میلیون و خودش ۳۰ میلیون پول به دست آورده اند.

این زن توجه اندکی به مردان متوسط دارد. با مشت زنی ازدواج کرده که معلوم می شود تمام نیروی خود را در مشت هایش دارد. از این رو زن را به طلاق و خودکشی می کشاند. اما زن به سوی یک پیرمرد خوشگذران جذب می شود که او نیز به نوبه ی خود وقتی می خواهد چیزی ناگوار درباره ی پدرزن بگوید، حالتی مالیخولیایی پیدا می کند. اما بعد پای دکتری به نام «مهومتان» به میان می آید که ممکن است همسر او بشود.

این دو با یکدیگر شرط می بندند، و زن فقط با چند دلار می رود تا از این مبلغ، ثروتی فراهم آورد و دکتر هم همین کار را می کند.

زن از صاحب یک شیرینی فروشی باج سبیل می گیرد و درآخر مالک میهمانخانه ای می شود. با این همه پول هایش را به بیوه زنی می دهد که نیازمند آن است و ناگهان باز هم پای مرد جدیدی به میان می آید.

شاو با شخصیت های خود در این نمایشنامه سرمایه داری، فقر و تهیدستی و سیاست، کار و مردم را به انتقاد می گیرد.

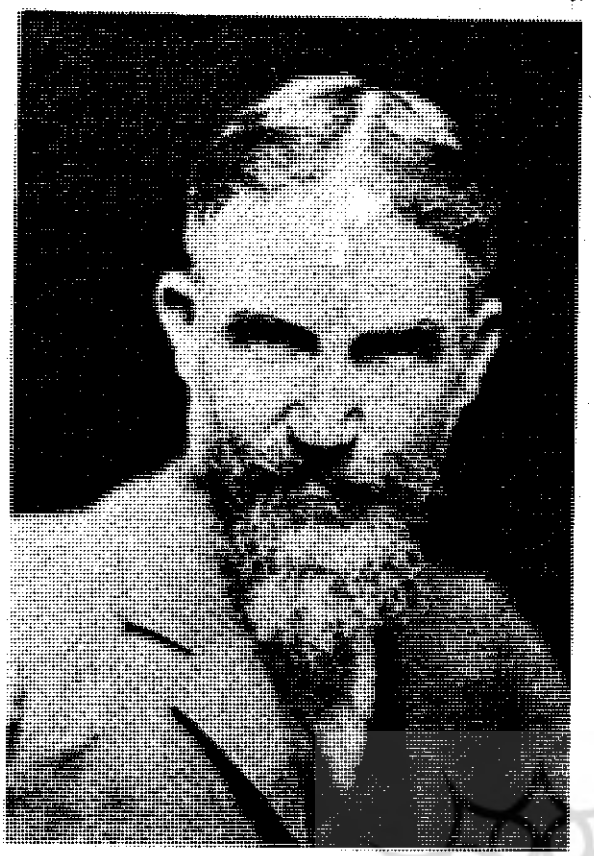
بانوی سیاه غزل ها

یک ماجرای وهمی میان *ویلیام شکسپیر* و *ملکه الیزابت*. شکسپیر به قصر *ملکه الیزابت* می رود تا بانوی سیاه را که غزل های عاشقانه اش را برای او خوانده، ببیند. اما به جای او با ملکه رودررو می شود و سخت به او دل می بازد. در این گیر و دار بانوی سیاه وارد می شود و چون سخت به خشم آمده است، از روی حسادت آن ها را به باد کتک می گیرد.

شاعر و ملکه به این نتیجه می رسند که آدمی تنها با نان زندگی نمی کند.

خانه ی اندوه

یکی از گیراترین آثار *شاو* که به خاطر کند و کاو در



شخصیت آدمی از اهمیت شایان توجهی برخوردار است. شاو در شخصیت هایی که از طبقه ی بالا به طبقه ی پایین نزول می کنند، نومیدی، دیوانگی و سردرگمی را عیان می کند و در معرض دید خوانندگان می گذارد. با طعنه طرح نمایش را در پایان آن تغییر نمی دهد، اما درهرجای آن که بخواهد همهمه و آشوبی برپا می دارد، و شخصیت ها را درباره ی زندگی آگاه می کند.

کاپیتان شات اُور سالخورده یکی از خارق العاده ترین شخصیت هایی ست که تا به حال درام نویس به روی صحنه آورده است. او می گوید: «فکر می کنید قوانین خدا به خاطر انگلستانی که در آن به دنیا آمده اید، به حالت تعلیق درخواهد آمد؟»

سایر شخصیت های نمایش به تساوی سرگردان و بدون هدف دستخوش توفان شده اند. کاپیتان شات اُور در پیری خود غوطه ور است. هوزیون هوشابی یکی از دختران کاپیتان بر شوی خود حکم می راند و سایر مردان را افسون می کند. هکتور هوشابی نفس خود را با ساختن افسانه ای قهرمانی و حماسی نشو و نما می دهد. لیدی آترورد دختر دیگر کاپیتان از مقام (به عنوان فرماندار مستعمراتی) لذت می برد. وقتی حباب غرور و خودبینی و فرمانروایی مالی «باس منگان» (کارخانه دار بزرگ) خراش برمی دارد، درمانده می شود و افکاری چو ن افکار یک کودك پیدا می کند. آرمان گرایی سودایی و خام دستانه ی «مزینی دان» او را در تمام زندگی طعمه ی استثمار کرده است. طغیان غیرعادی «الی دان» محصول سیاست پوچی و بیهودگی پدرش است.

سنت جون

شاو در مقدمه ی این نمایشنامه می نویسد: «برای درك محاکمه ی «سن جون» که من آن را برحسب زمان منصفانه می دانم، لازم است مسیحیت کلیسای کاتولیک و نظام فئودالی را در قرون وسطا درك کنیم.»

شاو «ژن دارك» یا «جون» را دختر تندرست، زیرك و پارسای یک خانواده ی بورژوا می داند. الهاماتش که از تصورات و پندارهایش نشأت می گرفتند، تلقیناتی از عقل سلیم بودند. او به زندگی سربازی عشق سودایی داشت و وقتی کودکی بیش نبود، پدرش او را تهدید می کرد که اگر با سربازان فرار کند، سخت تنبیهش خواهد کرد. او می خواست زندگی مردانه ای داشته باشد و لباس مردانه بر تن کند.

نمایشنامه از جایی آغاز می شود که ژن به نزد «روبر دو بوریکو» می رود تا از او اسلحه و اسب بخواهد. ژن از آن ها می خواهد که او را با محافظ کوچکی به نزد «دوفین» در شینون بفرستند تا احتمالاً بتواند محاصره ای اورلئان را درهم بشکند و سرانجام آن ها را قانع می کند و به راه می افتد. «دوفین» تصمیم می گیرد که محك بزند و ببیند آیا می تواند او را از سایرین تمیز بدهد یا نه؟ ژن از میان تمام سربازانی که در اتاق حاضرند، دوفین را برمی گزیند. «دوفین» پیشنهاد مشتاقانه ی ژن را که می گوید در «رایم» تاج سلطنت بر سرش خواهد نهاد، به سردی می پذیرد. اما ژن مسئولیت سپاهیان خود را به او می سپارد. ژن به «دونوا» که انتظار می کشد تا باد مساعدی برخیزد و بتواند از «لوار» بگذرد و در اورلئان به انگلیسی ها حمله کند، ملحق گردد. با ورود ژن این باد مساعد وزیدن می گیرد.

«ارل وارویک» و اسقف «بیوه» نقشه ی نابودی ژن را درسر می پرورانند. وارویک می خواهد او را به دلایل سیاسی بسوزاند و اسقف او را یک رافضی و مرتد می پندارد. دوستان ژن خیلی زود از صداها و فریادهای او که پیوسته درست است، خسته می شوند و از این که مدام به آنان می گوید چه می باید انجام دهند در خود احساس ناراحتی می کنند. «شارل» از این فکر که ژن به مزرعه ی پدرش بازگردد استقبال می کند: اسقف رایم از ژن می خواهد که در کارهای خود محتاط باشد والا او را به عنوان ساحره در میان آتش نابود خواهند کرد. «دونوا» می گوید در صورتی که دستگیر شود، باید او را به سرنوشت بسپارد.

عاقبت بورگاندی ها ژن را دستگیر و زندانی می کنند. وارویک، ژن را به مبلغ بسیار زیادی می خرد. ژن را به «روئن» می آورند و او را به کلیسا تحویل می دهند. ژن را به جرم ارتداد محاکمه می کنند. سرمفتّش تمام کوشش خود را می کند تا مگر ژن را نجات بدهد، اما او از گفتن این که کلیسا برتر از خداست، ابا می ورزد؛ چراکه حس می کند قدرت خود را یکسره از خداوند می گیرد، و از بازپس گرفتن حرف خود امتناع می کند. به او می گویند هشتصد سرباز انگلیسی انتظار می کشند

تا او را به پای چوبه ی آتش برنـد. از این رو سست می شود و حرفش را پس می گیرد. اما وقتی فکر می کند که تمام زندگی خود را در زندان خواهد گذراند، چوبه ی آتش را برمی گزیند.

نمایشنامه با شرحی از این که بیست و پنج سال بعد با تحقیق و پی جویی مجددی، ژن را تبرئه می کنند، به پایان می رسد.

مؤخره ی نمایش ژن را در ۱۹۲۰ نشان می دهد که او را در زمره ی قدیسان دانسته اند و ژن به لابه از خداوند می خواهد که دنیا قدیسان خود را بپذیرد.

بازگشت به متوزلا

این نمایشنامه ی بلند، پنج بخش دارد. در بخش اول که نام «درآغاز» به خود گرفته است، لیلیث خود را به دو پاره می کند تا آدم و حوا را خلق کند. «حوا» رمز و راز خلقت را افشا می کند و «آدم» در آن سهیم می شود؛ در بخش دوم یا انجیل برنابا یک زیست شناس مشهور کتابی درباره ی دوران زندگی آدمی نوشته است و زمان آن را سیصد سال دانسته است زیرا همان طور که برادرش می گوید سیصد سال طول می کشد تا نژاد آدمی رشد کند و به کمال برسد. «برگ» و «بوبین» دو سیاستمدار رقیب اند که انگلستان را در جنگی ویرانگر دیده اند و اکنون آمده اند تا از «کنراد» بخواهند که در انتخابات آینده از آنان حمایت کند. کنراد وارد بحث و توضیحی مربوط به زیست شناسی می شود. نارسایی بشریت را درحل مشکلات حکومت باز می گوید و فرضیه ی عمر طولانی را که جز اراده ی آدمی در زندگی کردن چیز دیگری نیست، تفسیر می کند.

در بخش سوم که نام «کاری رخ می دهد» به خود گرفته، اسقف اعظم «هـلم» در سال ۲۱۷۰ مرد دویست و هشتاد و سه ساله ای ست. اما فقط پنجاه ساله به نظر می آید. «لوتر استرینگ» پیشخدمت سابق کنراد هم زنی دویست و هفتاد و چهار ساله است که اکنون به عنوان کشیش خانوادگی انجام وظیفه می کند. هر دو، نسل کنونی را جوان می دانند. انگلستان را زنان چینی (که سردسته ی آنان کنفوسیوس است) و زنان آفریقایی اداره می کنند. «برگ» رییس جمهوری می تواند با وزیران خود با یک صفحه کلید تلفن ویژه حرف بزند.

بخش چهارم یا «فاجعه ی یک مرد سالخورده» در ۳۰۰۰ سال پس از میلاد مسیح رخ می دهد. اکنون مردم طبق تعداد قرونی که زیسته اند تقسیم بندی شده اند: اولی ها، دومی و سومی ها.

این مرد سالخورده، کوتاه عمر تیره بخت طبق پیشگویی یکی از دومی ها نابود می شود.

در بخش پنجم به نام «تا آن جا که عقل و فکر آدمی می رسد.» زندگی آدمی در ۳۱۹۲۰ پس از میلاد به تصویر کشیده می شود. اکنون این نژاد فرزندانی به وجود می آورد که در هفده سالگی از تخم مرغ ها بیرون آمده اند، یک دوره ی چهارساله ی بلوغ را می گذرانند، عشق می ورزند و می رقصند، قمار می کنند و از هنرها لذت می برند؛ بعد به حد کمال می رسند و پیر می شوند، موهای شان می ریزد و نیروی جنسیت خود را از دست می دهند و سرانجام خود را وقف مطالعات عقلانی و روشنفکرانه می کنند.

در مؤخره ی نمایش، آدم، حوا، قابیل و لیلیث درباره ی وضع آینده ی بشری داوری می کنند. آدم پسرگشته و متحیر است. حوا از این که بر زیرکی غالب آمده است، شادمان به نظر می آید. قابیل غمگین است که چرا جنگ را مجاز نمی دانند، و لیلیث در انتظار روزی ست که آدمی بتواند به تمامی بر مادّه غالب آید.

***

«بشویل قابل تحسین»، «آناژانکا»، «اوگوستوس»، «گفت و گوی کاپیتان برسبادند»، «نخستین بازی فنی»، «کاترین بزرگ»، «ساده لوح»، «جزیره ی دیگر جان بول»، «اُفلاهرتی»، «شاه خوب»، «روزهای طلایی شاه چارلز»، «زن دوست»، «خواستگاری روستایی»، «وصلت ناجور»، «ازدواج»، «ژنو»، «امپراتوری اورشلیم»، «برای خوب شدن وقت زیادی می خواهد»، و «چگونه او به شوی آن زن دروغ گفت»، از دیگر آثار *شاو* این نمایشنامه نویس نامدار عصر ماست.

***

در پاییز سال ۱۸۸۴ *شاو* بار دیگر به نگارش نمایشنامه ی خنده آوری به زبان فرانسه دست یازید و نخستین نمایشنامه ی خود را به زبان فرانسه «خانم عزیز» نام داد.

در ۱۷اکتبر ۱۸۸۴ با انشایی شبیه یک دانشجوی دانشکده که به تمرین نویسندگی می پردازد، نمایشنامه ای نوشت که خودش آن را «درام کوچک» خوانده است.

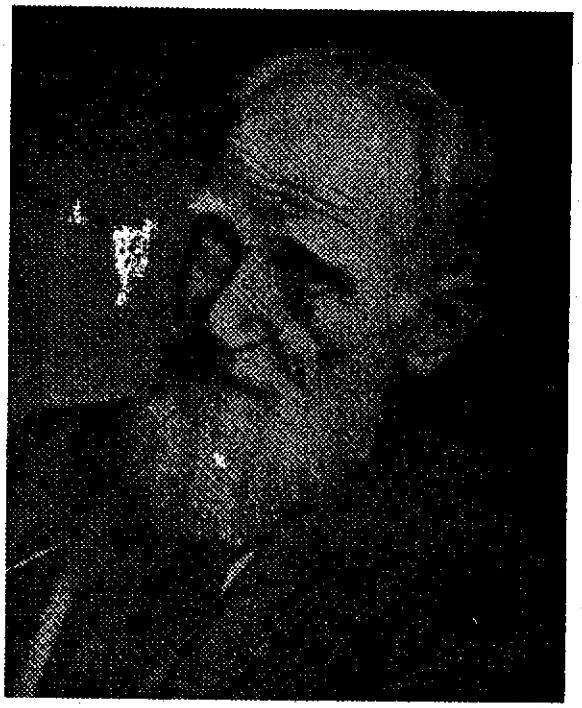
شاو بدون شک در سال های اولیه ی زندگی خود کمی فرانسه می دانسته، جوری که توانسته است ترجمه ی فرانسه ی کتاب «سرمایه»ی *کارل مارکس* را بخواند و درک کند.

آنچه که *شاو* را واداشته تا نمایشنامه های کوچک خود را به فرانسه بنویسد، برای مان روشن نیست. اما انگیزه ی آن را بایستی تاحدی در خانواده ی *شاو* جست وجو کرد.

شاو از دایم الخمری پدر و اجداد پدری خود ناراضی بود. از این جهت در ۱۸۷۶ پدرش را در ایرلند برجای نهاد و با مادر و خواهر و معلم موسیقی شان به لندن سفر کرد. اما ظاهراً نتوانست این ماجرا را به فراموشی بسپارد.

شاو بر سر مسایل مذهب و موضوع های دیگر با معلم موسیقی و دایی خود *والتر* اختلاف نظر داشت. *شاو* دایی خود را مردی زورگو، بی دین و استهزاگر، هرزه و فاسد می دانست. *والتر* که با شغل جراحی در کشتی ها کار می کرد، هنگام فراغت خود را در ساحل به هرزگی، عیاشی و باده گساری می گذرانید. تا این که در امریکا با زنی ازدواج می کند و در لندن به عنوان پزشک و جراح مشغول کار می شود. همسرش می کوشد او را به راه راست هدایت کند، اما این زن بدرود زندگی می گوید و دکتر را تنها می گذارد.

برنارد شاو



شاو این ماجرا را به گونه ای خاص توصیف کرده است. زندگی *والتر*، کشمکش مداوم او با همسرش و بیمارانش در این اثر با هجوی زیبا توصیف شده است.

شاو در کتاب «داستان نیمه تمام» (۱۸۵۸) مجدّداً شخصیت *والتر* را در کنزینگتن تشریح کرده است. مثلاً «دکتر بارتن» یکی از دوستان *والتر* در کنزنیگتن است که *شاو* در نمایشنامه ی «بازگشت به متوزلا» از او نام می برد. این نام در نمایشنامه ی «درام کوچک» به عنوان یکی از دوستان جرج ـ *کار ـ شاو* (پدر *برنارد شاو*) معرفی می شود.

در این اثر برخی از آدم ها برای خواننده مبهم اند. زیرا *شاو* اندکی در آن ها تصرف به عمل آورده است. مثلاً همسر جرج ـ *کار ـ شاو* است که وی را ترک می گوید نه همسر دایی *والتر*.

شاو ممکن است به شوخی به روی بخشی از زندگی زن دایی خود ـ خانم *کیتی ویلسن* ـ تکیه کرده باشد، اما الگوی شخصیت آیدا به نظر می رسد که خواهر *شاو*، *لوسی* باشد که خواننده ی تئاتر شده است. آیدا پدر دایم الخمری دارد که بیش از شوی خود در این کار افراط می کند. برادر آیدا، اکتاویوس در این اثر کسی ست که از خوردن نوشابه های الکی پرهیز دارد. اما گمان می رود سیسیلی دختر ویلسن باشد.

درام کوچک

وست کنزینگتن، یک اتاق پذیرایی. خانم بیماری انتظار دکتر را می کشد. مستخدمه ای شتابان به درون می آید و گریه سر می دهد.

خدمتکار: آه خانم، دکتر دارد می میرد! مطمئنم که می میرد. او فرشته ی نیکوکاری و احسان است و ... ببخشید خانم نمی توانم جلوی گریه ام را بگیرم. دارد می آید. *[خارج می شود. عمو هری آرام و آهسته به درون می آید. روشنایی بی رمقی در چشمانش می درخشد. او آدمی را به یاد «مکبث» می اندازد اما فرسوده تر از او.]*

زن: دکتر عزیز، حال تان چه طور است؟ و خانم ویلسن حالش ...؟

[دکتر تلوتلو می خورد و به سختی به روی زمین می افتد]

خدایا، چه افتادن وحشتناکی؟ دکتر هری، به من بگویید که طوری نشده اید! تو را به خدا چه به سرتان آمده؟

هری: *[بلند می شود و به شانه ای زن تکیه می دهد]* نترسید، خانم عزیز، من در این نوع ورزش ها مهارت فوق العاده ای دارم.

زن: چطور؟

هری: دست کم ده بار است که امروز این طور زمین خورده ام، خوشبختانه قالی شما نرم است. *[با تبسمی تلخ]* خانم نظرتان را پنهان نکنید. با صراحت حرف بزنید. حقیقت را بگویید و بگویید: «این مرد هنوز مستی از سرش نرفته.» بگویید...

زن: دکتر جداً قسم می خورم. قول شرف می دهم

هری: مست و لایعقل! *[روی یک صندلی دسته دار می افتد]* خدای بخشنده، من و مستی؟ من و ...

زن: هرگز! هرگز! کی جرأت دارد چنین دروغ هایی بگوید؟

هری: *[در حالی که هق هق گریه می کند]* شخص مطرود، فراموش شده و فناشده ای هستم که همه چیز از دستم رفته. همسرم، فرزندانم، اثاثه ام و همه چیز! بگذار که گور، مرا در خود جای بدهد. از غصه دیوانه شده ام. سیسیلی، دخترم ترکم کرده، دختری که من هزاران بار با علاقه ی مقدس پدری بر دهانش بوسه زده ام. و زنم هم ترکم کرده، کسی که تنها تسلّی دل من است و همین طور دوستم فارلی. از اثاثه ام حتی یک تختخواب برایم باقی نمانده. روی زمین می خوابم. هوا نسبتاً سرد است. اما این سردی زیاد طول نمی کشد. قبرستان می خواهد مرا به کام خود بکشد.

زن: دکتر ویلسن عزیز، این طور صحبت نکنید. شما با این حرف ها دلم را ریش می کنید. اما راست است که خانم ویلسن شما را ترک کرده و بچه ها را هم با خودش برده؟ راستی عجیب است. این گونه موارد برای بچه ها زیاد پیش می آید. اما او چرا رفته؟ آیا کار بدی در حقّش کرده اید؟ آهان، پس ای مرد شوخ بیایید اعتراف کنید.

هری: *[با اضطراب بلند می شود]* آه، شما مرا مسخره می کنید. شما هم به کسی که ـ مخصوصاً ـ اما بس است. به جهنّم! به درك! هنوز کمی زهر باقی مانده. شیشه ی زهر را روی میز آماده گذاشته ام.

زن: پس خانم ویلسن، میز را با خودش نبرده؟

هری: زهر و میز و شرافت هنوز به من تعلق دارند. خیلی زود میز و آنچه که از زهر باقی می ماند، نصیب ورثه ی من

خواهد شد. غیر از شرافتم! بله، خانم غیر از مسلکم! من مسلکی باورنکردنی و ممتاز دارم- آه، نمی توانید تصور کنید که همسرم برای تبرئه ی خود چه چیزهایی گفته. با این همه او زمانی مرا دوست داشت. او مرا مرد شرابخواره ای خوانده؛ مرا! شک نیست که من اشتباهاتی داشته ام. اما در لباس یک شوهر- ویک پدر- مرد نمونه ای هستم. بارها نسبت به زن هایی که به خاطر شرابخواری بی حد شوهران شان رنج برده اند، رقّت آورده و دلسوزی کرده ام. خواهرزاده ام آیدا به مرد سیرتی دل بسته. او هرروز مست می کند و طفلک آیدا خیال می کند که این حالت طبیعی یک مرد است. او می پرسد: «مستی چیست؟» و این مرد جواب می دهد: «عشق من، مست کسی ست که بدون لکنت زبان صحبت می کند. کسی ست که بدون تلوتلوخوردن راه می رود- خلاصه آن که- مردی ست شبیه عموهری.» بیچاره آیدا می گوید: «و شبیه بسیاری از مردم دیگر. بدبختانه این موضوع صحت دارد. من و بابا شاو می دانیم که چگونه هوشمندانه از لذایذ زندگی بهره مند شویم. اما سایرین!» شما خانم، بابا شاو را می شناسید؟

زن: فکر می کنم او را دیده ام. کفش هایی می پوشد که به درد موزه می خورد.

هری: بل، همان. از عقل و ادراك چیزی کم ندارد. اما تقریباً همیشه مست است. جای تأسف است که می بینم جوان ها خودشان را بر اثر این اعتیاد کشنده نابود می کنند. من به آنان التماس کرده ام که این کار را نکنند. آن ها را به معنای این کار واقف کرده ام، امّا کار بیهوده ای بوده! همین طور اکتاویوس- برادرم- هم هوش و استعداد فراوانی دارد، اما اغلب آن قدر مست می کند، که نمی تواند دهانش را باز کند. چقدر زندگی برای زنی که دور و برش را آدم های مست گرفته اند تلخ و ناگوار است! آن هم زنی به این زیبایی! و یقیناً مرا به خاطر مرد حقه بازی به اسم بارتن از خود رانده است. بارتن، مرد دایم الخمری ست. اما آن چنان شیطنت دلپذیر و ساده ای دارد که همه خطاهای او را می بخشند. تصور می کنم بابا شاو هم او را تحسین می کند.

زن: *[به سردی]* زیاد به خانم کیتی فکر نمی کنم.

هری: مسلماً دلسوزی او به اندازه ی شما نیست. او مرا ترك کرده. آخر در خانه ی من فقط فلاکت و بدبختی وجود دارد. خب، من که دکتر هستم، به یک وسیله ی نقلیه احتیاج دارم! بروم نعش کشی را خبر کنم!

[خارج می شود]

زن: و من بروم به خانم کیتی بنویسم: «این مرد بیچاره کاملاً دیوانه شده. آدم خارق العاده ای ست!»

پرده

جرج برنادرشاو

پیروزی ایبسن

ترجمه‌ی احسان نوروزی

آیا می توان باور کرد که «اسب چوبی» در همین اواخر یعنی سال ۱۸۸۶اجرا شده است؟ نکته ی جالب تر این که، این کمدی -یادآور می شوم، کمدی- که مرا به آقای پینیه رو امیدوار کرده بود بر اساس دو اثر «خانم تانکوری دوم» و «هرزه» است که به نظر من هردوی آن ها رجعتی به ملودرام های ضعیف هستند. حال که پس از وقفه ای ده ساله به آن بازگشته ام آن را نه یک کمدی بلکه مضحکه ی ساده لوحانه ی سه پرده ای می دانم، که در سنت های کهنه ی صحنه ای پوسیده شده و تنها برای کسانی می تواند تازه باشد که همچون من بتوانند به کمک ذهن شان به دیدگاه های دورانی بازگردند که در آن احیای آثاری همچون «قول آقای لندن» ممکن بود. آنچه که ساده انگاری این نمایش را امروزه آزارنده تر می کند، این است که، باتوجه به اجرای نخست و اجرای حاضر، آشکار است آقای پینیه رو برای رفع نقص خاصی به این دو اثر مذکور روی نیاورده است. او با به کارگیری خانم *کندال* و آقای *هیو*، دو کمدین را به روی صحنه آورده که برای انطباق آن ها با هم نیمی از اثر نویسنده ی بخت برگشته هدر می شود. بدین ترتیب نقش اسپنسر پرمین آن قدر ساده انگارانه است که باید از کسانی که آن را شاهکار هنری می دانند پرسید چه چیز غامضی در آن یافته اند؟ و خانم *کندال* را به یاد بیاورید، چگونه درحالی که موهایش را درست می کند می کوشد که با پسرخوانده ی بالغش همچون پسری کوچک رفتار کند و به او می گوید که نترسد زیرا تنبیهش نخواهد کرد وغیره! امروز دیگر این چیزها حال آدم را به هم می زند. شاید بتوان نقش شاتوك را قابل اغماض دانست زیراکه از او به

عنوان یک نقش برجسته ی کمیک ـ زیرا حتی کمدی های انگلیسی نیز باید دارای یک نقش برجسته ی کمیک باشند ـ نمی توان انتظار کاری مناسب و معقول داشت؛ ولی این جا اغراق ها در نقش قهرمان زنی گذاشته شده که توسط بهترین بازیگر زن لندن ایفا می شود. وقتی این چیزها را اصل می پنداشتیم و از آن خوشحال نیز بودیم، حواس مان کجا بوده؟

در مورد «اسب چوبی» حق با من بود. این اثر به اندازه ی آثاری همچون «فایده ی تردید» دارای شخصیت، بذله گویی، نظرات معین، طنزهای واقعی و ساخت ادبی ست. ولی مشکل این نمایش تحریف کردن و بی ارزش شمردن تمام این ارزش هاست به قیمت رسیدن به سادگی و هرزگی تئاتر ده سال پیش. این پرسش مطرح است که آیا تئاتر امروزه بهتر شده است ـ برای مثال آیا «خرقه ی سرخ» به خوبی «اسب چوبی» هست یا نه؟ قبل از پاسخ گفتن به این سوال اجازه دهید «اسب چوبی» را با «شاهزاده خانم و پروانه» مقایسه کنیم! آیا آقای پینیه رو این مخاطره را می پذیرد که امروزه نظرات آقای شاتوك و صحنه ی بین خانم یرمین و پسرخوانده اش را برای تماشاگران «سنت جیمز» به نمایش گذارد؟ شاید پاسخ دهید نویسنده ای که صحنه ی دوئل در «شاهزاده خانم و پروانه» را نوشته، قادر به نوشتن هرچیز هست، ولی من به شما نشان خواهم داد که صحنه ی دوئل صرفاً یک بخش سردستی در پیرنگ این اثر است، درحالی که حماقت های موجود در «اسب چوبی» بهترین قسمت های کمدی هستند و ـ لطفاً به این نکته توجه کنید ـ بهترین در نوع خودشان هستند. بیان این نکته که چنین چیزهایی در زمان خود از بهترین ها بوده اند از آن حرف های حیرت آور است. ولی من آماده ام که فراتر از این بروم و حتی «خرقه ی سرخ» را نیز وارد این مقایسه کنم. رمان قرن نوزدهم، با تمام نقاط ضعفش، خود را در سطح بسیار بالاتری از درام قرن نوزدهم تثبیت کرد. محض نمونه فقط زنان رمان نویس از *شارلوت برونته* تا *سارا گراند* را درنظر بگیرید و با همتایان برترشان در حیطه ی درام نویسی زمانه شان مقایسه کنید. من بی هیچ تردیدی می گویم که هیچ رمان نویسی نمی تواند تحت شرایطی که آقای پینیه رو، با ذهن تخریب شده، دستان غل و زنجیر شده و تخیل عقیم شده دست به نوشتن «اسب چوبی» زد، به نوشتن روی بیاورد. جایگاه سلیقه ی عمومی که از کمدی های طراز اول دهه ی ۱۸۸۰ به دراماتیزه کردن رمان های درجه سوم دهه ی ۱۸۹۰ روی آورده مسلماً جایگاهی رو به رشد است. این درام های شنل و شمشیری، در بدترین حالت شان، فقط داستان های بدی هستند که به طرز بدی نیز بازگو می شوند: اگر داستان های خوبی بودند که مناسب بازگو می شدند، به نظر من هیچ اعتراضی به آن ها وارد نبود، زیرا مردم عادی وجود دارند که این نمایش ها برای شان خیلی بد نیست. ولی نمایشی که این افراد بدان پرداخته اند، چه خوب چه بد، گونه ای غلط از نمایش است: این نمایش ها هرقدر با پردازش بیش تر انجام می شود نامناسب تر می شود. درام نویسانی که به این نوع نمایش پرداخته اند از رمان نویسان متنفرند و می گویند: «شما مهارت مارا مسخره می کنید ولی ببینیم خودتان چه می کنید!» دقیقاً همان نوع جواب هایی که ممکن است یک قمارباز حرفه ای به یک کاردینال بدهد!

نیازی نمی بینم شرح دهم که *ایبسن* از این انفجار ناگهانی کوته فکری منزجرکننده به دور است؛ کوته فکری ای در سبک اجرایی رخ داده که در این روزهای مدیریت *هاره کندال* به اندازه ی کافی از آن رنج برده ام. دوشنبه ی گذشته در یک بعدازظهر تابستانی در تماشاخانه ای دم کرده بدون یک کلمه حرف از ساعت سه تا حدود شش و نیم، افسون *ایبسن* شدم و نتیجه ی این افسون شدگی آن بود که دفعه ی بعد وقتی خواستم برای پنج دقیقه، نمایشی پیش از کار *ایبسن* ببینم صبر و حوصله ی قبل را نداشتم. چگونه می توانم عنوانی شایسته ی «مرغابی وحشی» بیابم؟ آن جا نشستن و بیش تر و بیش تر در خانه ی اکدال فرورفتن و بیش تر و بیش تر در زندگی خود عمیق شدن، تا آن جا که از یاد می برید در تماشاخانه هستید؛ با وحشت و دلسوزی بر این تراژدی عمیق نگریستن؛ از خنده برخود پیچیدن همچون یک کمدی؛ بیرون رفتن، نه از یک محل تفریح بلکه از تجربه ای عمیق تر از هرآنچه ممکن است زندگی واقعی برای اغلب انسان ها، یا هر انسانی، به ارمغان آورد: این اتفاقی بود که دوشنبه ی گذشته در تماشاخانه ی گلوب هنگام دیدن «مرغابی وحشی» افتاد. کوشش برای تشریح آن به منظور ارایه ی یک تحلیل، بیهوده خواهد بود. هفت سال پیش چنین

کاری کردم و اکنون می ترسم که با پرداختن به این شاهکار بدیع تمام اروپا، همان اشتباه قدیم را تکرار کنم. درعین حال، این نمایش برای هرکس که در زندگی باطراوت باشد و نه این که در تئاتر تحلیل رفته باشد، به سادگی آثاری همچون «سوارکار سرخ کوچک» ساده است.

و حالا نگره پردازان این «موج موقتی» چه دارند که در مورد این شگفتی اخیر بگویند؟ در مورد تأثیری که این نمایش فوق ایبسنی هشت سال پس از وجود آمدن این موج ایجاد کرده است؟ جواب من به این پرسش این است: «من که به شما گفته بودم.»

تا به امروز شاهد اجراهای متعددی از «خانه ی عروسک»، سه اجرا از «روسمرسهلم» و دو اجرا از «مرغابی وحشی» بوده ایم. نخستین اجرای «خانه ی عروسک» (به کارگردانی آقای کرینگتون در ناولتی) و اجرای «روسمرسهلم» (به کارگردانی خانم فلورنس فار در وودویل) چنان مزیتی نصیب بازیگران آن کرد که قابل مقایسه است با نخستین اجراکنندگان آثار درام نویسان بزرگی همچون شکسپیر در لندن و باعث شد که حتی ناقدان ایبسن نیز قدرت تشخیص خود را از دست دهند و گیرایی اثر را به حساب اجراکنندگان گذاشته و از آن ها تمجید کنند! ولی از آن زمان به بعد، اجراکنندگان می بایست با انتظارات نامعقول به وجود آمده و تأثیر نمایش های معمول ذایقه ی عمومی مبارزه کنند. ما دریافته ایم که اجرایی از ایبسن توسط لونه پو یا آقای کرینگتون متفاوت است از اجرایی که در آن استعداد فردی به کار رفته ولی فاقد صحنه گردانی ست.

لونه پو کار خودرا به سادگی و یکباره آغاز کرد، زیرا او را متهم نکردند که متکی به استعداد بازیگری خاص است: اجرای او از «روسمرسهلم» با بازی مارته ملوت در نقش ربکا، حال و هوایی جادویی داشت که نشانگر مدیریت اصیل اوست؛ چنان که بر اجرایش از «استاد معمار» با بازی سوزانه آوکلر در نقش هیلدا نیز این گونه بود. ولی آقای کرینگتون، همچون آقای کندال و آقای بنکرافت، متأهل است و متفاوت بودن بازی ژانت آکورچ مشهودتر از آن است که حاصل صحنه گردانی شوهرش باشد، به ویژه برای مردمی که تمامی سنت های واقعی صحنه ای را فراموش کرده اند. ولی از آن جا که اجرای «ووس» از الکساندرا به عنوان نخستین کارش، او را به عنوان بهترین صحنه گردان[1] درام مدرن واقعی در لندن معرفی کرده بود ـ درواقع با معنایی که من از صحنه گردانی افاده می کنم، او تنها فرد این حیطه است: مدیر یک توهم شاعرانه ی واقعی ـ او و خانم ژانت آکورچ را از بحث خارج می کنیم. نتیجه فرقی نمی کند. همان بینشی که آقای کرینگتون را دربازی «رلینگ» یاری کرد تا به مسئله ی اخلاقی نمایش اشاره کند، همچنین او را قادر ساخته تا کل نمایش را چنان سامان بخشد که لحظه ای سردرگمی وجود نداشته باشد و پیشرفت کنش دراماتیک آن قدر با انگیزش های منسجم همراه باشد که حتی کارکشته ترین خوانندگان نمایش را نیز از اجرای آن شگفت زده کند. این پیروزی بزرگی برای گردانندگان این کار محسوب می شود.

شاید گفته شود که این پیروزی نبوغ ایبسن است، ولی این نبوغ به چه کار می آمد اگر گرداننده ی اجرا بدان معتقد نمی بود؟

بازی ها، به نسبت شرکت سرهم بندی شده ی صاحب اجرا، بسیارخوب بود: بازی هایی پرجسارت؛ چیزی که تنها در پس رهبری خوب می توان یافت. آقای پلارنس ایروینگ در نخستین اجرای اثر به کارگردانی گرین نقش رلینگ را بازی می کرد و آقای آبینگدون نقش هیالمار اکدال را ایفا می کرد ولی در این اجرا، ایروینگ نقش رلینگ را به کرینگتون واگذار می کند و نقش هیالمار را می پذیرد. تا آن جا که من می دانم در تمام ادبیات دراماتیک نقش کمدی مشابه این نقش وجود ندارد و باور ندارم که هیچ بازیگری بتواند این تجربه را بدون شکست تکرار کند. گفتن این که آقای ایروینگ در این تجربه شکست نخورده است، صرفاً تمجید نیست بلکه به منزله ی پیشگویی این است که او بزرگ ترین کمدین لندن خواهد بود. او بسیار سرگرم کننده بود و با ذکاوت و گاه با ظرافتی خاص بازی می کرد. اگرچه او در هیچ قسمت خاصی اغراق نکرده بود ولی با گروتسک کردن نقش هیالمار، در کل اثر اندکی اغراق کرده بود. ظاهر او کاملاً بیانگر ضعفش بود ولی این درست نیست زیرا خود هیالمار باید بر ما تأثیر بگذارد. نکته در این جاست که منشأ این شخصیت های ایبسن فراوان تر و نزدیک تر از آن چیزی ست که تصور می کنیم و آن قدر افرادی همچون اکدال فراوانند که درواقع این دیگران هستند که در اقلیت اند.

با این حال اجرای آقای ایروینگ دستاوردی برجسته بود و همچنین پاسخی به پدرش که بازیگری پیشکسوت بود و هیچ گاه نتوانست نقش اصلی اثری از ایبسن را بازی کند. آقای کارتنی تروپ در نقش گرگرس ورل موفقیتی که در «خانه ی عروسک» به عنوان بازیگر ایبسنی کسب کرده بود تثبیت کرد ـ بازیگر ایبسن یعنی بازیگری در بالاترین سطح درام مدرن ـ ولی با ایفای باتوجه به طول نمایش، او برای خلق فضایی طبیعی و نمایش خود انگیختگی دیالوگ هایش بیش از اندازه از تکرار و تیق های عصبی استفاده کرده بود. خانم کیت فیلیپس که در نقش جینا ظاهر شده بود بسیار طبیعی بازی می کرد و با این حال هیچ لحظه ای را از دست نداد و بدون این که مکانیکی باشد همچون یک ساعت دقیق و قاطع بود. من طرفدار آفرینش لحظه ای هستم. اگر دو شیوه برای طبیعی بودن گفتار در صحنه وجود داشته باشد معتقدم که شیوه ی خانم فیلیپس بهتر از شیوه ی نفس گیری از قبل است. جینا نیز همچون هیالمار منحصر به فرد است. تمام زنان جاافتاده ی آثار شکسپیر از ولومینا گرفته تا خانم کوییکلی در مقایسه با جینا سطحی هستند. خانم خانه دار شلخته با حس واقع بینی و ترحّمش و بی احساسی کاملش نسبت به کمال مطلوب را فقط می توان در جینا سراغ گرفت. اگر خانم فیلیپس احساساتی بازی می کرد و یا دیالوگ هایش را همچون شخصیت های هنری بیان می کرد نتیجه کاریکاتوری می شد از کودکی که می خواهد ادای مادربزرگش را درآورد، یا بدتر، چیزی شبیه به اجراهای شکسپیری! ولی او به هیچ وجه تلاش

نکرد که غیر طبیعی باشد و مهارت هایی را به کار گرفت که او را از خانم کندال و مکتب او متمایز می کند و حسابش را از نسل بعدی او که مبتدی هایی بی خبر از الفبای کارشان هستند متمایز می سازد. در جایی از پرده ی دوم او برحسب عادت جایی که می بایست جینا نسبت به گفته های هیالمار بی تفاوت باشد با چهره اش عکس العمل نشان می دهد، ولی این تنها اشتباه او بود. بازی آقای *ولسی* در نقش اکدال جایی برای صحبت نمی گذارد: بدون هیچ اشکالی. آقای *کرینگتون* به شکلی هنرمندانه نقش رلینگ را کاملاً متفاوت اجرا کرد: هیچ کس تا به این اندازه از هنر متعارف رها نشده بود و فراتر از نقش خویش نرفته بود. تنها نقطه ی ضعف بازی های این اجرا مولویک بود که خوب شکل گرفته بود ولی نتوانسته بود فراتر از پانتومیم صرف بیماری و مستی برود: که باعث شده بود کار در حساس ترین لحظه اش در پرده ی آخر رو به ضعف بگذارد. آقای *اوترام* در نقش ورل جالب ظاهر نشد: نقش او مناسب سن و شیوه ی بازی او نبود. خانم *فولیت* *پاگت* نیز نقش خانم سربی را فوق العاده اجرا کرد.

خانم *وینی‌فرد* *فراستر* نه تنها توانست موفقیت قبلی اش در نقش هدویگ را تکرار کند بلکه آن را بهتر نیز کرد. تئاتر به زحمت خواهد توانست چنین استعداد ظریفی را دوباره به خود ببیند و البته به نظر می رسد که از آن نیز به درستی بهره نخواهد برد، ولی نباید خانم *فراستر* را ناامید کرد. مردم انگلیس کند هستند ولی می توان به آن ها اطمینان کرد. وقتی شصت ساله شود همه خواهند فهمید که او یکی از بهترین بازیگران زن است و تازه آن زمان از او می خواهند که تا باقی عمر نقش ژولیت را بازی کند!

۲۲ مه ۱۸۹۷

پانویس:

۱ـ «صحنه گردان» به عنوان معادل اصطلاح «Stage Manager» به کار رفته، که ترجمه ی تحت اللفظی اش «مدیر صحنه» است؛ امّا معنای واقعی آن با مفهوم امروزی «مدیر صحنه» فرق دارد؛ و درواقع چیزی ست نزدیک به مفهومی که در قرن بیستم با عنوان «کارگردانی» شناخته شد.

یادداشت‌هایی بر تراژدی مدرن (۱۸۲۸-۱۹۰۶)

هنریک ایبسن

ترجمه‌ی آتوسا رقمی

نه تنها هر دوستدار نویسندگی، بلکه هر خواننده ی علاقه مند نیز مشتاق و کنجکاو است که بداند نویسنده ای بزرگ، در هنگام خلق شاهکارهایش به چه می اندیشیده، چگونه به داستان و شخصیت هایش شکل بخشیده، آیا اجزای ساختمان این شاهکارها حاصل الهامی آنی اند، یا نتیجه ی کار و تلاش و یادداشت برداشتن های مداوم نویسنده، و جمع آوری بارقه های ریز و درشت الهام؟

در این یادداشت ها، *ایبسن* ـ *ایبسن کبیر* ـ را می بینیم، بی واسطه، حساس، دقیق، و اندیشه ورز؛ در حال شکل دادن به جزییات ریز هر صحنه، هر جمله، هر فکر؛ در چالش با خود، در حال پرسش از خویش، و در حال ترسیم سریع و دقیق کلیت ساختمان شاهکارهایش در چند یادداشت کوتاه و بریده بریده، چون رمزگانی که هنگام نوشتن بدان ها رجوع می کند، و هر یادداشت کوتاه، هر بریده ی فکر، چونان رمزی گشوده می شود، و بدل می گردد به شاهکارهایی چون «خانه ی عروسک»، «اشباح»، «هدا گابلر». در این یادداشت ها می توان خلوت شوریده سرانه ی *ایبسن* را دید، همراه با دقت عالمانه و شوق شاعرانه اش در ترسیم سریع خطوط چهره ها و حرف ها. می توان از حضور در این خلوت لذت برد؛ امّا مهم تر از آن، این است که خود آثار را دوباره و دوباره بخوانیم و در قیاس با این یادداشت ها، فرآیند شکل گیری هر اثر در ذهن *ایبسن* را مجسّم کنیم.

خانه‌ی عروسک

(۱)

دو نوع قانون روحی ـ معنوی وجود دارد، دو نوع وجدان کاملاً متفاوت، یکی در مردها، و دیگری در زن ها. آن ها همدیگر را نمی فهمند؛ اما در زندگی عملی، درباره ی زن ها طبق قانون مردها قضاوت می شود، گویی آن ها زن نیستند و مَردند.

زن نمایشنامه به جایی می رسد که نمی تواند تشخیص دهد چه چیز درست است و چه چیز غلط: احساس های طبیعی از طرفی، و اعتقاد به مسئولیت از طرفی دیگر او را کاملاً سردرگم کرده است.

زن در جامعه ی امروزی، نمی تواند خودش باشد ـ جامعه ای مطلقاً مردانه، که قوانینش را مردان تنظیم کرده اند، و نظام قضایی اش اعمال زنان را از دیدگاهی مردانه ارزیابی می کند.

زن[۴] امضا جعل کرده است، و به آن افتخار می کند؛ چون این کار را به خاطر عشق به شوهرش انجام داده، برای نجات زندگی او. اما شوهرش با اعتقاد به اصول سطحی حفظ آبرو و حیثیت، پشتیبان قانون است و از دیدگاهی مردانه به این موضوع نگاه می کند.

درگیری درونی. زن پریشان و سردرگم به خاطر اعتقاد به مسئولیت اعتمادش را به صلاحیت اخلاقی و توانایی اش در بزرگ کردن فرزندانش از دست می دهد. دلخوری. یک مادر در جامعه ی امروزی مانند نوعی حشره [است] که وقتی وظیفه ی تولید مثلش را انجام داد، کنار می رود و می میرد. عشق به زندگی، به خانه، به شوهر و فرزندان و خانواده. گاهی به شیوه ای زنانه فکرهایش را از سر دور می کند. بازگشت ناگهانی وحشت و نگرانی. باید آن را تنهای تنها تحمل کند. فاجعه فرا می رسد، ناگزیر، بی برو برگرد. ناامیدی، درگیری و نابودی.

(کروگستاد شرفش را زیر پا گذاشته و ثروتمند شده است: حالا ثروتش به کمکش نمی آید، نمی تواند آبروی از دست رفته اش را بازگرداند.)

خلاصه ی نمایشنامه: پرده ی نخست

اتاقی با اثاثیه ی راحت، اما نه مجلل. انتهای صحنه دری به سمت راست، به سرسرا باز می شود؛ دری دیگر به سمت چپ، به اتاق یا دفتر آقای خانه باز می شود که وقتی باز است داخل اتاق دیده می شود. آتشی در بخاری. یک روز زمستانی.

زن از عقب صحنه وارد می شود، شادمانه در جنب و جوش است؛ لباس های بیرون از خانه به تن دارد و چند بسته در دست، از خرید برگشته است. وقتی در را باز می کند باربری که درخت کریسمسی را حمل می کند، در سرسرا دیده می شود. زن: فعلاً *بذارش همونجا*. (کیف پولش را درمی آورد) چقدر شد؟ باربر: *پنجاه اور*. زن: *بیا، این یک کرون. نه، بقیه ش مال خودت*. باربر از او تشکر می کند و می رود. زن به جنب و جوشش ادامه می دهد و در مدتی که بسته هایی را که آورده، باز می کند، لبخندی از خوشنودی بر لب دارد. شوهرش را بلند صدا می کند تا ببیند خانه است یا نه. بله! در آغاز، گفت و گو از پشت در؛ بعد مرد در را باز می کند و به حرف زدن با او ادامه می دهد، در حالی که پشت میزش نشسته و به کارش هم ادامه می دهد. زنگ در سرسرا به صدا درمی آید؛ نمی خواهد کسی مزاحمش شود؛ در را می بندد. خدمتکار در جلو را روی دوست خانمش باز می کند؛ تازه وارد شهر شده. [زن] غافلگیر و خوشحال می شود. هردو درباره ی زندگی شان حرف می زنند. مرد مدیر جدید بانک شده و قرار است از سال نو کارش را آغاز کند؛ نگرانی های مالی تمام شده. دوست به دنبال کار کوچکی در یک دفتر یا هر کاری که پیدا شود، به شهر آمده. خانم استنبُرگ او را دلگرم می کند، مطمئن است که همه چیز درست می شود. خدمتکار در جلو را به روی نزولخوار باز می کنند. خانم استنبرگ وحشت زده؛ چند کلمه رد و بدل می کنند؛ آقای استنبرگ در دفترش دیده می شود. خانم استنبرگ و دوستش؛ درباره ی وضعیت نزولخوار خیلی خلاصه حرف می زنند. استنبرگ پالتو پوشیده، وارد می شود؛ نزولخوار را از در دیگر بیرون فرستاده اند. گفت و گو درباره ی کار دوست. استنبرگ مردد است. استنبرگ و دوست خارج می شوند؛ زن آن ها را تا سرسرا بدرقه می کند؛ پرستار با بچه ها وارد می شود. مادر و بچه ها بازی می کنند. نزولخوار وارد می شود. خانم استنبرگ آن ها را از سمت چپ بیرون می فرستد. صحنه ای مهم میان آن دو. نزولخوار می رود. استنبرگ وارد می شود؛ او را در راه پله ها دیده است؛ ناخوشنود است؛ می خواهد بداند برای چه برگشته بوده؛ ضمانت زن؟ نقشه ای در کار نیست. زنش محتاطانه تلاش می کند از زیر زبانش حرف بکشد. پاسخ هایی محکم و قانونی. به اتاقش می رود. زن: (وقتی نزولخوار بیرون رفت حرف های خودش را تکرار می کند) *اما این غیر ممکنه. آخه، من این کار رو به خاطر عشق به اون کردم!*

پرده ی دوم

آخرین روز سال. ظهر. نورا و پرستار پیر. اضطراب نورا را به بیرون از خانه می کشاند؛ لباس هایش را می پوشد تا بیرون برود. پرسش هایی پراکنده از روی نگرانی درباره ی چیزهای مختلف حاکی از آن است که به مرگ فکر می کند. سعی می کند این فکر را از سر بیرون کند، موضوع را کم اهمیت جلوه دهد، امیدوار است اتفاقی بیفتد، چیزی پیش بیاید. اما چه چیزی؟ پرستار از سمت چپ خارج می شود. استنبرگ از اتاقش وارد می شود. گفت و گویی کوتاه میان او و نورا. پرستار دوباره وارد می شود؛ دنبال نورا می گردد؛ بچه ی کوچک تر دارد گریه می کند. استنبرگ هم با سوال هایش فضا را ناآرام تر می کند؛ پرستار خارج می شود. استنبرگ می خواهد پیش بچه ها برود. دکتر وارد می شود. صحنه بین دکتر و استنبرگ. نورا زود برمی گردد، حالتش تغییر کرده؛ نگرانی باز او را به خانه کشانده. صحنه بین او، دکتر، و استنبرگ. استنبرگ به اتاقش

می رود. صحنه بین نورا و دکتر. دکتر خارج می شود. نورا تنها. خانم لیند وارد می شود. صحنه بین او و نورا. وکیل کروگستاد وارد می شود. صحنه ای کوتاه بین او، خانم لیند، و نورا. خانم لیند پیش بچه ها می رود. صحنه بین کروگستاد و نورا. خواهش و تمنا و عجز و لابه می کند، به نام بچه های کوچکش قسم می دهد ـ ؛ بی فایده. کروگستاد خارج می شود. نامه دیده می شود که از بیرون به داخل صندوق نامه می افتد. خانم لیند پس از مکث کوتاهی بازمی گردد. صحنه بین او و نورا. بیان حقایق تا حدی. خانم لیند خارج می شود. نورا تنها. استنبرگ وارد می شود. صحنه بین او و نورا. استنبرگ می خواهد صندوق را خالی کند. خواهش و تمنا، شوخی، تا حدی بازیگوشی، موفق می شود. استنبرگ قول می دهد تا بعد از عید سال نو به آن کاری نداشته باشد؛ اما ساعت دوازده نیمه شب ...! خروج. نورا تنها. نورا: (به ساعت نگاه می کند.) *ساعت پنجه. پنج؛ هفت ساعت به نیمه شب مونده. بیست و چهار ساعت به نیمه شب فردا. بیست و چهار و هفت ... سی و یک. سی و یک ساعت دیگر برای زندگی.*

پرده ی سوم

صدای گنگ موسیقی رقص از طبقه ی بالا شنیده می شود. چراغ روشنی روی میز. خانم لیند روی مبلی نشسته. کتابی را ورق می زند، اما حواسش به آن نیست، سعی می کند بخواند، اما نمی تواند حواسش را جمع کند. یکی دو بار به ساعتش نگاه می کند. نورا پایین می آید؛ آنقدر مضطرب بوده که نتوانسته در مهمانی بماند؛ با دیدن خانم لیند، که وانمود می کند می خواسته نورا را در لباسش ببیند، غافلگیر می شود. هلمر، ناخشنود از رفتن نورا، می آید تا او را برگرداند. دکتر هم برای خداحافظی می آید. در این فاصله خانم لیند به اتاق کناری سمت راست رفته. صحنه بین دکتر، هلمر، و نورا. دکتر می گوید دارد می رود بخوابد، و دیگر هیچ وقت بلند نخواهد شد. آن ها حق ندارند بروند او را ببینند؛ مرگ در بستر نازیباست. بیرون می رود. بعد از این که نورا برای خداحافظی چند کلمه ای با خانم لیند رد و بدل می کند، با هلمر به طبقه ی بالا برمی گردد: خانم لیند تنها. بعد کروگستاد. صحنه و توضیحات بین آن دو. هردو خارج می شوند. نورا و بچه ها. بعد او تنها. بعد هلمر نامه را از صندوق بیرون می آورد. صحنه ای کوتاه؛ شب به خیر؛ به اتاقش می رود. نورا با ناامیدی خودش را برای مرحله ی آخر آماده می کند، وقتی هلمر با نامه ی باز شده در دست وارد می شود، او در درگاه ایستاده است. صحنه ای مهم. صدای زنگ. نامه ای از کروگستاد به نورا. صحنه ی پایانی. جدایی. نورا خانه را ترک می کند.

اشباح[۳]

نمایش باید تصویری از زندگی باشد. اعتقادات سست شده اند. اما نه کاملاً. ـ «پرورشگاه» ـ به خاطر دیگران. آن ها

دانیل دلف نورم در اتاقه ی عروسک

باید خوشحال باشند ـ اما این هم صورت ظاهر است ـ همه چیز شبح است.

نکته ی مهم: زن مؤمن و خیال پرداز بوده است ـ دیدگاهی که بعداً به آن رسیده نیز این ویژگی را کاملاً از بین نبرده: «همه چیز شبح است».

ازدواج به دلایل غیر درونی، حتی دلایل مذهبی و اخلاقی، بچه ها را دچار عقوبت می کند.

■ بچه ی حرامزاده، می تواند با ازدواج مادرش نجات پیدا کند ـ اما بعد ـ؟

مرد بی بند و بار بوده، و سلامتش را در جوانی از دست داده، بعد زن پیدا می شود؛ سخت مذهبی ست؛ مرد را نجات می دهد؛ زن ثروتمند است. مرد می خواسته با دختری ازدواج کند که شایسته نبوده. از زنش صاحب یک پسر می شود؛ بعد باز به طرف دختر می رود؛ صاحب یک دختر می شود.

■ با زنان امروزی، در مقام دختر، خواهر، همسر، درست رفتار نشده، متناسب با استعدادهای شان آموزش ندیده اند. از دنبال کردن علایق شان باز داشته شده اند، از ارث محروم شده اند ـ تلخکام و دلسرد ـ این ها مادران نسل آینده اند. نتیجه چه خواهد شد؟

■ نکته ی اصلی این جاست که از طرفی زندگی روشنفکری ما، در ادبیات، هنرها و غیره رشدی بارور دارد ـ و از طرفی همه ی افراد نوع بشر راه را به اشتباه رفته اند، و این ها با هم در تضادند.

چیزی نمی گذرد که دیگر هیچ انسانی محصول طبیعت نخواهد بود. همه محصولی ساختگی خواهند بود، مانند غلات، درختان میوه، نژاد کریول[۴]، اسب ها و سگ های اصیل، شراب، و غیره.

مشکل این جاست که همه ی افراد نوع بشر شکست خورده اند. اگر کسی ادعا کند که به شیوه ای انسانی زندگی و رشد می کند، دچار خود بزرگ بینی شده. همه ی افراد بشر، به خصوص مسیحیان[۵]، دچار جنون خود بزرگ بینی اند.

■ ما برای مردگان بنای یادبود بنا می کنیم، چون نسبت به آن ها احساس مسئولیت می کنیم ـ؛ اما به جذامی ها اجازه ی ازدواج می دهیم؛ آن وقت بچه های شان ...؟ آینده ی آن ها ...؟

هدا گابلر[۱]

■ این زن متأهل روز به روز مطمئن تر می شود که شخصیت مهمی ست، و در نتیجه احساس می کند باید سرگذشتی استثنایی برای خود بسازد.

■ اگر زنی با شخصیتی گیرا وارد داستان یا نمایشنامه ای بشود، تصور می کند داستان یا نمایشنامه درباره ی اوست.

■ فضای مردانه کمک می کند مطمئن شود تصورش درست است.

■ دو زن که با هم دوستند، قرار می گذارند با همدیگر بمیرند. یکی از آن ها به قولش وفا می کند. اما دیگری که متوجه می شود چه چیزی در انتظارش است، جرأتش را از دست می دهد. این معکوس ...

■ «*آدم از پشت که می بینندش، حالش از راه رفتنش به هم می خوره.*»

■ زن از مرد متنفر است چون مرد در زندگی اش هدف دارد، یک رسالت. دوست زن هم رسالتی دارد، اما جرأت نمی کند خودش را وقف آن کند. زندگی شخصی او در نظر دیگران به افسانه می ماند.

■ در پرده ی دوم، دست نوشته ای که جا مانده.

■ «مرد تباه شده» خود را اهل فرهنگ جا می زند. اسب وحشی و اسب مسابقه. می نوشد ـ فلفل قرمز می خورد. خانه و لباس. عصیان در مقابل قوانین طبیعت ـ اما دست به کار احمقانه ای نمی زند، نه تا زمانی که شرایط امن است.

(۲)

■ زیبا، رنگ پریده، به ظاهر سرد. از زندگی انتظاراتی بزرگ دارد، و شادی زندگی را.

مردی که بالاخره او را به دست آورده است، ظاهری ساده و معمولی دارد، اما محققی ست صادق و با استعداد، و روشنفکر.

(۳)

■ در دسته نوشته ای که ه. ل[۷] جا می گذارد گفته شده رسالت او «صعود، به سوی قاصد نور» است. زندگی کردن در بنیادهای فعلی جامعه ارزشی ندارد. پس با خیال پردازی از آن می گریزد. با نوشیدن و غیره. تسمان مظهر درستی ست. هدا مظهر پختگی همراه با بی تفاوتی و دلزدگی. خانم ر. از عصبی ـ هیستریایی امروزی است. براك نمایندهٔ دیدگاه بورژویی ست.

■ سپس می میرد. و هردوشان همچنان آن جا نشسته اند، و نمی توانند دست نوشته را تفسیر کنند. عمه هم کنارشان نشسته. چه تعبیر طعنه امیزی از تلاش انسان برای پیشرفت و ترقی.

■ اما طبیعت دوگانه ی هُلگر به میان می آید. تنها با کشف این نکته که فقط بورژواهای فرومایه هستند که به دیدگاه های مهم و اساسی اش توجه می کنند.

■ خانم رایزینگ می ترسد[۸] ه. آدمی طبیعی نباشد. هرچند ادب و نزاکت را کاملاً رعایت می کند. خانم رایزینگ فقط از طرز فکر او این را حدس می زند، اما نمی تواند مطمئن شود. بعضی از حرف هایش را نقل می کند.

■ یک نفر درباره ی ساختن راه آهن و بزرگراه و رشد و ترقی حرف می زند. اما نه، نه، این آن چیزی نیست که به آن نیاز داریم. فضا باید پاك شود تا روح انسان بتواند بازگشت پرشکوهش را به مرحله ی عمل درآورد. چرا که به بیراهه رفته. روح انسان به بیراهه رفته است.

■ هلگر: *من اشتباه می کردم. رفتار من زننده بود. این مهم نیست. اما پلیس خبر داره. اینه که مهمه.*

■ نا امیدی ه. ل. به این خاطر است که می خواهد دنیا را تغییر دهد، در حالی که خودش را هم نمی تواند اداره کند.

■ تسمان تصور می کند اوست که باعث شده ه. ل. باز بی بند و بار شود. اما این طور نیست. هدا است که این طور می گوید؛ وقتی هدا درباره ی «آن مرد سرشناس، حرف می زد. رؤیای ه. ل. را در سر داشت. اما هدا جرأت نمی کند این را به تسمان بگوید.

■ ل. برای این که خودش را بهتر بشناسد در دست نوشته اش یادداشت هایی گذاشته است. این ها همان یادداشت هایی هستند که آن دو باید تفسیر کنند، می خواهند تفسیر کنند، اما نمی توانند.

■ براك تصمیم گرفته مجرد زندگی کند، آن وقت پایش به خانه ای مناسب باز شود، با خانواده دوست شود، و ناگزیر ...

■ *می گن این قانون طبیعته. خیله خب، پس باهاش در بیفتین. سعی کنین از بیش ببرین. چرا بهش فرصت بدین؟ چرا بی چون و چرا تسلیمش بشین؟*

■ در گفت و گوی میان ت. و ل.، دومی می گوید که تحقیقاتش تنها هدف دزندگی اش است. اولی پاسخ می دهد که در این صورت می تواند با او رقابت کند ... (تحقیقات ت. معنای زندگی اوست) نکته ی اصلی همین جاست.

■ ل. می گوید: «*آزارم حتی به یه مورچه هم نمی رسید! اما حالا من هم تلاشم رو می کنم تا مقام استادی رو به چنگ بیارم، ما رقیب هستیم.*»

(۴)

■ برای دانشش احترام قایل است، گوشه ی چشمی به شخصیت اصلیش دارد، اما از ظاهر حقیر و احمقانه اش شرمش می شود، رفتار و حرف هایش را مسخره می کند.

(۵)

■ عمه یک عالم سوآل دوپهلو می پرسد تا درباره ی چیزهایی که کنجکاوی اش را برمی انگیزد بیش تر بداند.

■ حواشی: شبی که هدا و تسمان، با چند نفر دیگر، از یک مهمانی برمی گردند، از جلوی خانه ای زیبا رد می شوند. هدا می گوید دوست دارد در آن زندگی کند. هدا احساس واقعی اش را می گوید، اما فقط برای این که گفت و گویش را با تسمان پیش ببرد. «*اون حتی نمی تونه حرفو پیش ببره.*»

خانه برای اجاره یا فروش گذاشته شده بود. هدا تسمان را به عنوان مردی جوان با آینده ای درخشان درنظر گرفته بود. و مدتی بعد، وقتی تسمان پیشنهاد ازدواج می دهد و از دهانش می پرد که او هم آرزوی زندگی در آن خانه را داشته، هدا می پذیرد.

او هم خانه را خیلی دوسته داشته.

آن ها ازدواج می کنند. و خانه را اجاره می کنند[۹]

امّا از سفر که بازمی گردند، احساس مسؤولیت زندگی مشترک همه چیز را به نظر هدا ناخوشایند می کند. از خانه متنفر می شود، چون خانه خانه ی او شده. این حس را با براك درمیان می گذارد. از پاسخ دادن به سوآل تسمان طفره می رود.

■ نمایشنامه می خواهد به «غیر ممکن» بپردازد: اشتیاق و تلاش برای دست یافتن به چیزی که در تقابل با همه ی چیزهای متداول و مرسوم است. در تقابل با چیزهایی که ذهن های هوشیار ـ از جمله ذهن هدا ـ آن ها را نمی پذیرد.

■ ماجرای کلاه باعث می شود عمه رایزینگ آرامشش را از دست بدهد. از آن جا می رود ـ کلاهش به جای کلاه خدمتکار گرفته شود؟ ـ نه، این دیگر خیلی زیاد است!

«*کلاه منو، که بیش تر از نه ساله که دارمش، جای کلاه خدمتکار بگیرن؟ ـ نه، اینو دیگه نمی شه تحمل کرد!*»

■ هدا: *آره، یه موقعی فکر می کردم کاش این خونه مال من بود و توش زندگی می کردم.*

براك: *ولی حالا دودل شدی.*

■ هدا: *شاید، ولی به هرحال همینه که هست.*

■ هدا: *من این فداکاری آدم ها رو نمی فهمم، عمه رایزینگ پیروببین. چند ساله که از خواهر افلیجش که تو خونه ش تو رختخواب افتاده مراقبت می کند. فکر می کنی زندگی کردن به خاطر اون موجود بدبخت، که خودش هم دیگه از این زندگی خسته شده، فداکاریه؟ ابداً! درست برعکس. من که این طور فکر می کنم.*

■ هدا: *چقدر هم دل شون می خواد مردهای زن دارو به دست بیارن. می دونی چیه قاضی براك؟ به ضررته که ازدواج نمی کنی.*

دانلد مَدن و کلربلوم در «هدا گابلر» (۱۹۱۷)

براك: *این طوری می تونم عملاً فکر کنم ازدواج کرده ام.*

هدا: *آره معلومه که می تونی ـ از یه نظر ـ حتی از خیلی نظرها*

براك: *از خیلی نظرها؟ منظورت چیه؟*

هدا: *نه. نمی گم.*

■ وقتی خانم الوستد می گوید که کتاب لوبرگ درباره ی پیشرفت تاریخ جامعه شناسی ست، و جلد دیگرش بعداً چاپ می شود، تسمان کمی بهت زده به او نگاه می کند.

■ در دنیا پدر و مادر واقعی خیلی کم پیدا می شود. بیش تر بچه ها را یا خاله ها و عمه ها و دایی ها و عموهای شان بزرگ می کنند، یا در حق شان کوتاهی می شود و درست درك شان نمی کنند، یا لوس شان می کنند.

■ هدا براك را نمی پذیرد چون براك جرأت نمی کند اجازه دهد وسوسه اش کنند. براك به هدا می گوید که او هم همین طور است. شرط! ... براك می بازد ...! خانم الوستد حضور دارد. هدا می گوید: *نترس ـ براك می بازه.*

■ هدا احساس می کند شدیداً نسبت به چیزهایی که مردم به آن ها گرایش پیدا کرده اند، کشش دارد. اما شهامتش را ندارد. فکرهایش در حد حرف باقی می مانند، رؤیاهایی بی ثمر[۱۰].

■ قوه ی تخیل زنان مانند قوه ی تخیل مردان فعال و خود به خود خلاّق نیست. کمی به کمک واقعیت نیاز دارد.

■ لوبرگ به «زندگی غیر مرسوم» تمایلاتی داشته. هدا هم به همان سو کشیده شده، اما جرأت نمی کند در آن شیرجه بزند.

■ حدی از شاعرانگی در عمق وجود هدا مدفون شده، اما محیط او را می ترساند. فکر می کند خودش را مسخره می کند.

■ هدا متوجه می شود که خیلی بیش تر از تئا از شوهرش فاصله گرفته.

■ تازه عروس و داماد در سپتامبر ـ آخرهای تابستان ـ به خانه بازمی گردند. در پرده ی دوم در باغ می نشینند ـ اما پالتو به تن دارند.

■ آدم از صدای خودش بترسد. چیزی عجیب، غریب.

■ فکر تازه: جشن در باغ خانه ی تسمان ـ و دفاع لوبرگ ـ پیش تر در پرده ی اول آماده شده است. پرده ی دوم: مهمانی.

■ هدا شدیداً با مهمانی دادن مخالفت می کند. او ازدواج شان را جشن نمی گیرد چون «از نظر او، این اصلاً ازدواج نیست.»

■ هلگر: *متوجه نیستی؟ من دلیل ازدواج تونم.*

■ هدا نمونه ی زنی ست در موقعیت او و با شخصیت او. با تسمان ازدواج کرده، اما دایماً به لوبرگ فکر می کند. به پشتی صندلی اش تکیه می دهد، چشم هایش را می بندد، و درباره ی لوبرگ خیال پردازی می کند ... تفاوت بزرگ این جاست: خانم الوستد «در جهت رشد معنوی اش فعالیت می کند.» اما برای هدا، لوبرگ موضوع رؤیاهای بزدلانه و وسوسه انگیز است. در حقیقت حتی جرأتش را ندارد جزیی از چنین ماجرایی باشد. پس متوجه وضعیتش می شود. دستش رو شد! نمی تواند این را بپذیرد. مسخره است! مسخره است!

■ این تصور سنتی که یک مرد و یک زن برای همدیگر ساخته شده اند باطل است. هدا در تفکر مرسوم ریشه دارد. او با تسمان ازدواج می کند، او رؤیای ایلرت لوبرگ را در سر می پروراند ... از مرگ لوبرگ متنفر است. لوبرگ تصور می کند با این کار در نظر او ارزش بیش تری پیدا می کند ... تئا الوستد سنتی، احساساتی، شدیداً بی ذوق است.

■ *از دید اون آدم های بی ذوق خانم ا. وتسمان، رفتار من این طوریه: می گن اول اون قدر هم می خورم تا مست شم، بعد دیگه نمی فهمم بقیه ش چه جوری می گذره. من این جوری از واقعیت فرار می کنم، فراری که شدیداً بهش نیاز دارم.*

■ ای. ل.: *یه چیزی بهم بده ـ یه گل ـ به مناسبت جدایی مون.* هدا هفت تیر را به او می دهد.

بعد تسمان می رسد: *رفته؟ آره، فکر می کنی هنوز هم با سن رقابت می کنه؟/ نه، فکر نکنم. خیالت راحت باشه.*

■ تسمان می گوید که وقتی در گراتز بودند، هدا دلش نمی خواست قوم و خویش هایش را ببیند.

او انگیزه های واقعی هدا را درست نفهمیده.

■ در آخرین پرده که تسمان، خانم الوستد، و خانم رایزینگ با هم مشورت می کنند، هدا در اتاق کوچک عقبی پیانو می زند. از نواختن دست می کشد. گفت و گو ادامه می یابد. هدا در درگاه دیده می شود ـ *شب به خیر ـ دارم می رم. کاری با من نداری؟*

تسمان: *نه، کاری ندارم، شب به خیر عزیزم!* ... تیر شلیک می شود.

■ در پایان همه به طرف اتاق عقبی می دوند. براك انگار که فلج شده، در مبل کنار بخاری فرو می افتد: *خدا رحم کرده ـ آدم ها این کارو نمی کنن!*

■ وقتی هدا درباره ی عقایدش با براك حرف می زند، براك می گوید: *آره، آره، چقدر بامزه! ـ هاهاها!* او متوجه نمی شود که هدا کاملاً جدی ست.

■ هدا حق دارد: *تسمان عاشق من نیست. عمه هم همین طور. هرچند ممکنه وجودش پر از عشق باشه.*

ایلرت لوبرگ طبیعتی دوگانه دارد. این افسانه است که هر کس فقط عاشق یک نفر می شود، او عاشق دو نفر است ـ یا بیش تر ـ گاه به گاه (بابی تفاوتی نوشته شود). اما چطور می تواند شرایطش را هضم کند؟ خانم الوستد، که او را مجبور می کند درست زندگی کند، شوهرش را ناگهان ترك می کند. هدا، که او را به آن سوی همه ی محدودیت ها می کشاند، با تصور رسوایی عقب می کشد.

■ تسمان و خانم الوستد هیچ کدام نکته را درنمی یابند. تسمان در دست نوشته ای که جا مانده مطلبی درباره ی «دو ایده آل» می خواند. خانم الوستد نمی تواند برایش توضیح دهد منظور ای. ل. چه بوده. بعد نوبت یادداشت های هجوآمیز می رسد: هم ت. و هم خانم ا. می خواهند زندگی آینده شان را وقف حل این معما کنند.

■ تسمان فکر می کند هدا از ای. ل متنفر است.

خانم الوستد هم همین فکر را می کند.

هدا متوجه تصور غلط آن ها می شود، اما جرأت نمی کند آن ها را از اشتباه درآورد. هدف داشتن در زندگی زیباست؛ حتی اگر این هدف یک توهّم باشد.

هدا نمی تواند این کار را بکند: در هدف دیگری شریک شود.

به این جا که می رسد خودش را می کشد.

عنوان دست نوشته ی نابود شده: «فلسفه ی اخلاق جامعه ی آینده.»

■ تسمان شدیداً گیج شده است. این کارهای بی معنی! فکرهای تازه! دیدگاه های تازه! دنیایی کاملاً تازه! بعد آن دو آن جا می نشینند، و تلاش می کنند معنای آن را بفهمند. هیچ معنایی از آن درنمی یابند ...

■ اشکال بزرگ این دنیا این است که بیشتر آدم ها کاری ندارند جز این که دنبال خوشبختی بگردند، در حالی که نمی توانند آن را پیدا کنند.

■ یوچیوم تسمان به یورگن تسمان تبدیل شد ـ اما مدت ها پیش از این که جُرگن به جرج تبدیل شود.

■ تشبیه: سفر زندگی = سفر با قطار

•: معمولاً کسی خودشو از کوپه بیرون پرت نمی کنه.

اینگرید برگمن در «هداگابلر»

نه، نه وقتی که قطار در حال حرکته.
و نه وقتی که ایستاده و بی حرکته. همیشه یه نفر رو سکو وایستاده و زل زده تو قطار.

■ هدا رؤیای یک رسوایی را در سرمی پروراند- آره، خیلی خوب می فهمم. اما عمل کردن بهش- نه، نه، نه.

■ لوبرگ: حالا می فهمم. ایده آل من یه توهم بود. تو یه ذره هم از من بهتر نیستی. حالا دیگه هیچ چی برام باقی نمونده که بخوام به خاطرش زندگی کنم. به جز لذت- بی بند وباری- اسمی که شما روش می ذارین ... صبر کن، برات یه هدیه دارم (هفت تیر).

■ تسمان نزدیک بین است. عینک می زند. وای، چه گل رز قشنگی! بعد دماغش را در کاکتوس فرو می برد. و آنوقت ...!

■ توجه: تنفر دو جانبه ی زن ها. زنان هیچ تأثیری بر مسایل اجتماعی و سیاسی ندارند. بنابراین می خواهند روی آدم ها تأثیر بگذارند. و به همین خاطر بسیاری از آن ها هدفی در زندگی ندارند (نداشتن آن موروثی ست.)

■ لوبرگ و هدا روی میز خم می شوند و وانمود می کنند دارند عکس ها را تماشا می کنند.

لوبرگ: چطور ممکنه؟ / هدا: چرا که نه؟ / ل: تسمان! تو همیشه مسخره ش می کردی ... / بعد داستان اخراج «خفت بار» ژنرال مطرح می شود، و غیره. در مجلس رقص بدترین چیز برای یک زن این است که به خاطر خودش مورد تحسین قرار نگیرد ... ل.: اون وقت تسمان؟ اون به خاطر خودت تورو گرفته؟! حتی فکرش هم نمی تونم بکنم.

■ به نظرم می آد درست از وقتی با تسمان ازدواج کردم ازش یه جور عجیبی فاصله گرفته م.

■ مرد: نگاش کن، فقط نگاش کن! ... / هدا: (موهایش را نوازش می کند) آره، واقعاً قشنگه!

■ مردها و زن ها به یک دوران تعلق ندارند ... چه اشتباه بزرگی که آدم فکر کند فقط باید یک نفر را دوست داشته باشد.

■ هدا و براك درباره ی سفر به شهر کوچک دانشگاهی حرف می زنند. هدا: حالا دیگه اون سفر کوتاه به تایرول برام مهم نیست.

■ براك: (به تسمان) کری؟ کوری؟ نمی بینی؟ نمی شنوی؟
تسمان: دست نوشته رو بگیر. برام بخون.

■ عنصر شیطانی در هدا: او می خواهد کسی را تحت تأثیر قرار دهد- اما وقتی موفق می شود، از او متنفر می شود ... دست نوشته؟

■ در پرده ی سوم هدا از خانم الوستد می پرسد: اما اگه لوبرگ یه همچین آدمیه، چه ارزشی داره آدم نگهش داره؟ ... آره، آره می دونم.

■ هدا متوجه می شود که احتمالاً نمی تواند با خدمتکار رابطه ی خوبی داشته باشد.

■ لوبرگ به هدا می گوید: خانمه. - خانم- می دونی، باورم نمی شه ازدواج کردی.

■ هدا: حالا این جا می شینیم و با این آدم های بی ذوق حرف می زنم- و اون جوری که یه زمانی می تونستیم باهم حرف بزنیم- نه، دیگه نمی گم ... حرف زدن؟ منظورت چه جور حرف زدنه؟ بی پرده؟ بهتر بگیم و در کمال وقاحت.

■ توجه!! نمایشنامه در طول صحنه ی طولانی بین هدا و ای. ل. معکوس می شود. ل.: چه کار پستیه آدم قوانین اخلاقی امروزی رو رعایت کنه. اگه آدم می تونست تو آینده زندگی کنه ایده آل بود. چقدر حقیرانه است، هدف آدم این باشه که استاد بشه!

■ هدا- اون دختر دوست داشتنی!/ه.: نه!/ ای. ل.: چرا، می گم. اون دختر دوست داشتنی و سرد- سرد مثل مرمر. تو عمق وجودم بی بندوبار نیستم. اما زندگی واقعی ارزش زندگی کردنو نداره-

■ در پرده ی پنجم؛ هدا: چقدر مسخره ست، اون دوتا که آزارشون هم به کسی نمی رسه، تسمان و خانم ا.، باید سعی کنن تیکه های دست نوشته رو سر هم کنن تا برای آی. لوبرگ یه اثر موندگار سازن. کسی که اصلاً از این کار متنفر بود-

■ به نظر هدا زندگی چیز مسخره ای می آید که «نمی ارزه تا آخرش رو ببینیم.»

■ بهترین رسالتی که آدم می تونه تو زندگی ش داشته باشه و آدمو راضی می کنه اینه که آدم های امرو و تو شرایط آینده قرار بده.

■ : هیچ وقت بچه ای رو به این دنیا نیار، ه ...!

■ وقتی براك از یک ارتباط مثلثی حرف می زند، هدا به آنچه که پیش می آید فکر می کند و به گونه ای مبهم به آن اشاره می کند. براك نمی فهمد.

■ براك نمی تواند خانه ای را که در آن بچه های کوچک دارند تحمل کند. «بچه های زیر چهارده پونزده سال نباید وجود داشته باشن. این از دخترها. پس پسرها چی؟ اصلاً نباید وجود داشته باشن- مگه این که بیرون از خونه بزرگ بشن.»

■ ه. می پذیرد که او هم همیشه از بچه ها بیزار بوده است.

■ هدا شدیداً، اما در لفافه با این فکر که هرکس باید «قوم و خویش ها»[یش] را دوست داشته باشد مخالفت می کند. عمه ها برای او هیچ معنایی ندارند.

* اقرار به ای. ل. روح هدا را ارام می کند. در دلش با او همراه است، اما وقتی مردم همه چیز را بفهمند، همه چیز برایش ناخوشایند می شود و عقب می کشد.

■ چند نکته ی اصلی:

۱. آن ها اصلاً برای مادر شدن ساخته نشده اند.

۲. آن ها پر شور و پر حرارت اند، اما از رسوایی می ترسند.

۳. آن ها دریافته اند که زمانه پر از رسالت هایی ست که می ارزد آدم زندگی اش را وقف شان کند، اما نمی توانند آن ها را کشف کنند.

■ به علاوه دقیقاً نمی شود گفت تسمان آدمی باتجربه است، او صرفاً یک متخصص است. قرون وسطا مرده است.

■ ت.: حالا دیگه تو هم می فهمی که تحقیقات من چه امتیازهایی دارن. من می تونم دست نوشته هارو گم کنم و اون هارو از نو بنویسم. به هیچ الهامی هم نیاز ندارم.

■ بچه ای که در راه است هدا را کاملاً به خود مشغول کرده، اما وقتی به دنیا می آید، هدا از فکر آینده ی آن به وحشت می افتد.

■ هدا باید جایی در نمایشنامه بگوید که دوست نداشته است در طول سفر از کوپه اش بیرون بپرد. چرا؟ دلم نمی خواد بفهمن درونم چی می گذره .../ اما خانمه. اون ها خیلی راحت نشون می دن درون شون چی می گذره./ آره، ولی من این کارو نمی کنم.

■ خودش را می کشد! خودش را می کشد!

براك (روی صندلی راحتی افتاده): ولی خدا رو شکر- آدم ها این یه کارو نمی کنن!

■ توجه!! ایلرت لوبرگ معتقد است که باید بین زن و مرد رفاقت به وجود بیاید، آن وقت حقیقت معنوی انسان می تواند بروز کند. دیگر مهم نیست آن ها چه کار می کنند. این همان چیزی ست که آدم های دور و برش نمی فهمند. به چشم آن ها او هرزه است. در باطن این طور نیست.

■ اگر مردی بتواند چند دوست داشته باشد، چرا نمی تواند چند دوست زن داشته باشد؟

■ دقیقاً احساس های جسمانی برانگیخته در مصاحبت با «دوست ها» یا «رفیق ها»ی زن اش هستند که به شکل بی بندوباری بروز می کنند.

■ دازم می رم. یه یادگاری کوچولو نداری بهم بدی؟ تو این همه گل داری- و خیلی چیزهای دیگه- (موضوع هفت تیر قبلاً مطرح شده)- اما به هیچ قیمتی ازش استفاده نکن-

■ در پرده ی چهارم وقتی هدا می فهمد که او خودش را کشته، سرشار از غرور و شادی می شود ... اون شهامت شو داشت. و حالا باقی مانده ی دستنوشته.

■ پایان: زندگی تراژیک نیست ... زندگی مسخره ست ... این اون چیزیه که من نمی تونم تحمل کنم.

■ می دونی تو رمان ها چه اتفاقی می افته؟ همه ی اون هایی که خودشونو می کشن- از سر می کشند- نه از شکم. ... چه مسخره- چه عجیب-

■ هدا در گفت و گویی با تئا در پرده ی نخست، می گوید که نمی فهمد چطور یک نفر می توان عاشق مردی مجرد بشود- یا مردی که نامزد ندارد- یا مردی که عاشق کسی نیست- برعکس-[11]

■ براك خیلی خوب می فهمد که انگیزه ی همه ی کارهای هدا تمایلات واپس زده و احساسات پرشور اوست.

■ خود هدا گمان می کند که براك او را خیلی خوب می شناسد اما باور نمی کند که هدا می فهمد.

■ ه: باید خیلی عالی باشه آدم از کسی چیزی بگیره.

■ در پرده ی پنجم وقتی ه. باب. درباره ی آن دو که نشسته اند و در غیاب لوبرگ سعی می کنند بخش های دست نوشته را سرهم کنند، حرف می زند، می زند زیرخنده ... بعد پیانو می زند- بعد- مـ-

■ آدم ها در موقعیت های پیچیده چقدر مسخره اند.

■ توجه! هدا واقعاً می خواهد زندگی یک مرد را کاملاً تجربه کند. اما بعد دچار تردید می شود. چیزی که به او به ارث رسیده، چیزی که در او ریشه دارد.

■ دوست داشتن عمه ها و دوست داشته شدن توسط آن ها ... بیشتر آدم هایی که زندگی شان را مدیون پیردخترانند، مرد و زن ...

■ بحث بر سر نیروها و توانایی های نهفته است. زن: جنس ضعیف تر. پوچی. پدر و مادر به یک دوره تعلق ندارند. تحول فکری مخفیانه ی زنان. ترس زندانی از دنیای بیرون.

■ توجه! چرا باید قوانین اخلاقی اجتماعی رو که می دونم بیشتر از نیم نسل دووم نمیاره، بپذیرم. بی بندوباری هام- اسمی که اون ها روش می ذارن- فرار از زمان حاله، نه به این خاطر که از شون لذت می برم. دیگه نمی تونم قاعده های مرسومو تحمل کنم.

■ تسمان روی چی کار می کنه؟

■ هدا: کتابیه درباره ی صنایع بومی برابانت در قرون وسطا.

■ باید نقش یه احمقو بازی کنم تا منو بفهمن. باید وانمود

کنم می خوام آبرومو از مردم- مردم امروز- بخرم.

■ وقتی کتاب آخرمو تموم کردم به فکر یه کار تازه افتادم، یه کار عالی. باید تو نوشتنش بهم کمک کنی. من به زن ها احتیاج دارم، هدا-! تو قرون وسطا وجدان زن ها طوری شکل گرفته بود که اگه زنی متوجه می شد با خواهرزاده یا برادرزاده ش ازدواج کرده، از بغض و کینه می ترکید.

■ تسمان درست می گوید که آینده باید در جست وجوی عظمت، خوبی، و زیبایی باشد؟ بله! ولی عظمت، خوبی، و زیبایی در آینده، همان معنایی را که امروز برای ما دارد، نخواهد داشت.

■ ه. : به خصوص یه دختر مو قرمز یادم می آد که تو خیابون دیدمش. / ب. : می دونم کیو می گی-/ ه. : اسمش چی بود؟- [مطمئنم] اسم قشنگی داشت-/ بو. : اسمش رووهم یادمه، اما از کجا می دونی قشنگ بود؟ / ه. : اوه، قاضی براك، تو خیلی احمقی.

■ مسافران و چمدان های بزرگ شان در ایستگاه قطار. پ. تصمیم می گیرد که به کجا برود، بلیتش را می خرد. چمدان همراهش است-

■ هدا: باریک با قدی متوسط. با شکوه، چهره ای اشرافی، پوستی مومی رنگ. نگاهی محو دارد. موها قهوه ای نه پررنگ. نه کم رنگ. نه چندان پرپشت. لباس زنانه ی بلند گشاد سفید با تورهایی آبی رنگ به تن دارد. رفتارش ملایم و خوددار. چشم هایش خاکستری، تقریباً برق ندارند.

■ خانم الوستد: ضعیف. چشم های گرد، تقریباً به رنگ آبی دریا. چهره ای ضعیف با ترکیبی مهرآمیز. حرکات عصبی، حالت چهره اش وحشت زده-

■ بالا را ببین[۱۲]. نظریه ی ای. ل. درباره ی رفاقت بین مرد و زن... این نظریه یک موهبت است.

■ اگر جامعه بهمون اجازه نده با اون ها (زن ها) به شیوه ای اخلاقی زندگی کنیم، پس باید باهاشون به شیوه ای غیراخلاقی زندگی کنیم-

■ تسمان: ای. ل. تو کتابش نظریه ی جدیدی داده درباره ی پیشرفت حاصل از رفاقت بین زن و مرد.

■ هدا در اصل این را می خواهد: می خوام همه چیزو بدونم، اما خودمو آلوده نکنم.

■ می خوام همه چیزو بدونم- همه چیز- همه چیز-

ه. . . --

ه. : کاش می تونستم مثل لوبرگ زندگی کنم.

■ توش درباره ی برابانت چیزی نوشته؟ / ب. : اصلاً این برابانت چی هست؟ ...

■ شرط بندی روی استفاده از هر دو هفت تیر.

■ خانم ت. : آره، از این خونه زندگی و سلامت می باره. حالا باید برم خونه، خونه ای که ازش بیماری و مرگ می باره. خدا هردوی شمارو حفظ کنه. از حالا به بعد هر روز می آم این جا تا از برتا بپرسم کارها چطور پیش می ره-

■ در پرده ی سوم ه. به ای. می گوید که به مسایل مهم علاقه ای ندارد- و همین طور به فکرهای مهم- اما آزادی انسان

کلربلوم در نقش «هداگابلر»

برایش خیلی اهمیت دارد ... . اما شهامتش را ندارد.

■ دو آرمان! تسمان: تورو خدا منظورش از این چی بوده؟ چی؟ آرمان به ما چه ربطی دارن؟

■ کتاب جدید به دو آرمان می پردازد. تنا هیچ توضیحی نمی تواند بدهد.

(۶)

■ توجه! براك همیشه فکر می کرده است که نامزدی کوتاه هدا با تسمان به هم می خورد.

هدا از این که احساس می کرده کنار گذاشته شده است حرف می زند: کم کم، وقتی پدرش محبوبیتش را از دست داده، وقتی بازنشسته شده و بعد مرده، بدون این که از خودش چیزی به جا بگذارد. آن وقتی هدا متوجه شده که به خاطر پدرش بوده که به او زیاد توجه می کرده اند- چه تلخ. و آن زمان بیست وپنج شش سالش شده بوده. در خطر پیردختری.

هدا فکر می کند تسمان فقط از این که او را به دست آورده احساس غرور می کند، غرور واهی. اشتیاق او نسبت به هدا همان اشتیاقی ست که نسبت به یک اسب اصیل یا یک سگ شکاری با ارزش دارند. هرچند این موضوع هدا را آزرده نمی کند. او صرفاً به آن به عنوان یک حقیقت نگاه می کند.

هدا به براك می گوید: فکر نمی کنم بشه گفت تسمان آدم مسخره ایه. اما در حقیقت به نظر هدا تسمان مسخره می آید. بعداً به نظرش همان قدر قابل ترحم هم می آید.

تسمان: می شه منو با اسم کوچکم صدا کنی؟

هدا: *نه، واقعاً نمی‌تونم- مگه این که برات یه اسم دیگه می‌ذاشتن.*

تسمان دست نوشته ی لوبرگ را در جیبش می گذارد تا گم نشود. بعداً هدا ست که برای امتحان کردن او، با حرف هایی سرسری فکر نگه داشتن آن را در سرش می اندازد.

بعد تسمان آن را می خواند. خط فکری تازه ای بر او آشکار می شود. اما تنش بیش تر می شود. هدا حسادت تسمان را برمی انگیزد.

■ در پرده ی سوم اتفاق هایی که در طول شب برای لوبرگ افتاده، یکی پس از دیگری روشن می شود. آخرسر خودش می آید، ناامید اما آرام. «*دستنوشته کجاست؟ اینجا جاش نذاشتم؟*» او نمی داند که این کار را کرده است. اما حالا دیگر دستنوشته به چه دردش می خورد! او دارد درباره ی «آیین اخلاقی آینده» می نویسد! درست بعد از این که پلیس آزادش کرده.

■ ناامیدی هدا به این خاطر است که مطمئن است در دنیا موقعیت های زیادی برای خوشبخت شدن وجود دارد، اما او نمی تواند آن ها را پیدا کند. همین میل به داشتن هدفی در زندگی ست که او را عذاب می دهد.

هدا با فریب دادن تسمان او را وامی دارد ای. ل. را به نابودی بکشاند؛ او با این کار می خواهد تسمان را امتحان کند.

■ به خاطر حضور هدا ست که اشتیاق به بی بندوباری بر ای. ل. چیره می شود.

تسمان نمی تواند بفهمد که ای. ل. اگر می خواست، می توانست آینده اش را بر پایه ی صدمه زدن به دیگران بسازد.

■ هدا: *من از تسمان متنفرم؟ نه، ابداً. فقط به نظرم آدم کسل کننده ایه.*

براك: *اما هیچ کس به جز تو این طور فکر نمی کند.*

هدا: *چون هیچ کس به جز من با اون ازدواج نکرده.*

■ هدا: *وای، تو همیشه منو مجبور می کنی درباره ی احساساتم دقیق حرف بزنم. خیله خب، تسمان کسل کننده نیست، اما من از زندگی کردن با اون کسل می شم.*

هدا: *... هیچ آینده ای نداشت. خب شاید دوست داشتی منو تو صومعه (خانه ای برای زنان مجرد) ببینی.*

هدا: *... خب این مایه ی افتخار نیست که آدم از قبل توانایی های خودش نون بخوره؟ هنرپیشه های زن و خیلی های دیگه توانایی هاشونو به پول تبدیل می کنن، من هیچ سرمایه ی دیگه ای نداشتم. ازدواج- فکر کردم این جوری درآمد سالیانه مو تأمین می کنم.*

هدا: *یادت نره که من بچه ی یه پیرمردم- یه مرد خسته و فرسوده- مردی که به هرحال جوونی شو پشت سر گذاشته- شاید تأثیر خودشو گذاشته.*

براك: *خدای من! به نظرم تازگیا یه فکرهایی تو سرته.*

هدا: *خب، کسی که ازدواج کرده، هرکاری رو که فکرشو بکنی می‌تونه بکنه.*

(۷)

■ ای. ل.: *اصلاً نمی‌تونم تورو خانم تسمان صدا کنم، تو برای من همیشه هدا گابلری.*

■ هم خانم ت. و هم ب. می دانستند چه اتفاقی در انتظار هداست ... اما ت. فریاد می زند: *خدای من، من اصلاً نمی‌دونستم.*

■ وقتی ای. ل. به هدا می گوید که نمی داند چه طوری به تنا بگوید که کتاب شان گم شده، هدا می گوید: *من یک کلمه ش رو هم باور نمی‌کنم.* / ای. ل.: *چرا، واقعاً بدجوری روحیه شو از دست می ده.*

اهمیت شخصیت ها[۱۳]

پیش از این که نوشتن را آغاز کنم، باید شخصیت ها را کامل کامل در ذهنم شکل بدهم. باید تا پنهان ترین زاویه ی وجودشان نفوذ کنم. همیشه از شخصیت ها شروع می کنم؛ طراحی صحنه، گروه نمایشی، همه ی این چیزها خودبه خود پیش می آیند و مرا، اگر از شخصیت هایم، در همه ی نمودهای انسانی شان مطمئن باشم، اصلاً نگران نمی کنند. اما باید وضعیت ظاهری شان را هم در ذهنم داشته باشم، از فرق سر تا نوك پا: چطور می ایستند، راه می روند، رفتارشان چگونه است، چه صدایی دارند. آن وقت تا سرنوشت شان به انجام نرسد دست از سرشان برنمی دارم.

همیشه از نمایشنامه هایم سه پیش نویس تهیه می کنم، این قاعده ی کار من است، پیش نویس هایی که از نظر شخصیت پردازی، و نه در طرح داستان، با همدیگر خیلی فرق می کنند. وقتی اولین طرح کلی را آغاز می کنم، احساس می کنم شخصیت هایم را به اندازه ای می شناسم که آدم همسفرانش را در قطار می شناسد: آدم اول با آن ها روبه رو می شود، و بعد درباره ی چیزهای مختلف گپ می زند. در طرح پیش نویس بعدی همه چیز را روشن تر می بینم، شخصیت ها را تا حدی می شناسم که آدم بعد از چند هفته اقامت در چشمه ی آب معدنی آن ها را می شناسد؛ در این مرحله ویژگی های بنیادین شخصیت شان را شناخته ام، و همین طور حالت های خاص شان را؛ با وجود این غیرممکن نیست که در نکته ای اساسی اشتباه کرده باشم. و بالاخره در آخرین دست نوشته، بر قله ی شناخت ایستاده ام. آدم هایم را از نزدیک و گویی طی ارتباطی طولانی می شناسم- آن ها دوستان صمیمی منند، و به هیچ وجه مرا مأیوس نمی کنند. آن ها را همیشه به همین شکلی خواهم دید که الآن می بینم.

پانویس ها:

۱. از «کارگاه ایبسن»، هنریک *ایبسن*. «این مجموعه حاوی همه ی یادداشت ها، طرح ها، پیش نویس ها، و دیگر «پیش کار»ها (نامی که خود *ایبسن* روی شان می گذاشت)ی نمایشنامه های *ایبسن*، از «ستون های جامعه» به بعد است ... برگه های ارزشمندی که در این جا ترجمه شده اند چگونگی پیدایش فکرها و روند پیشرفت روش کارش را روشن می کنند. این برگه ها در مطالعه ی خط سیر روشنفکری او در این دوره از کارش ـ که او را در سطح جهانی مشهور کرد ـ کمکی حیاتی به حساب می آیند ... هیچ جای دیگری، تا آن جا که من خبر دارم، چنین دید روشنی از جریان ذهنی یک نمایشنامه نویس بزرگ به دست نمی آوریم). از مقدمه ی *ویلیام آرچر*). «از «خانه ی عروسک» یک خلاصه یادداشت اولیه، یک خلاصه نمایشنامه ی نسبتاً مفصل، یک پیش نویس کامل، به شکلی کاملاً قابل اجرا، و چند قطعه ی برگزیده از گفت وگوها در دست داریم.» (*آرچر*).

۲. در متن اصلی ضمیر «او» به کار رفته، از آن جا که در فارسی این ضمیر جنسیت مرجع ضمیر را مشخص نمی کند و در نتیجه درک متن را مشکل یا ناممکن می سازد، در این مورد و موارد مشابه واژه ای گویاتر به کار برده ام. م.

۳. «از پیش نویس های «اشباح» تنها یادداشت هایی خلاصه باقی مانده است. مهم ترین آن ها صرفاً یادداشت هایی اتفاقی اند که، برخی از آن ها پشت پاکت نامه ای به نشانی *خانم ایبسن* نوشته شده اند. این یادداشت ها از شش بخش تشکیل شده اند، که به نظر می رسد بخش چهارم و پنجم بیشتر به نمایشنامه های دیگر مربوط می شود، نمایشنامه هایی مثل «دشمن مردم»، «بانوی دریایی» و همین طور «اشباح». من آن ها را بیش تر یادداشت هایی پراکنده به حساب می آورم تا یادداشت های ویژه ی این نمایشنامه.» (*آرچر*).

۴. دو رگه ی آفریقایی ـ اروپایی، یا اروپایی تبار هند غربی.

۵. مسلماً منظور در اروپاست.

۶. نسبت به تقریباً همه ی نمایشنامه های دیگر *ایبسن*، یادداشت های مقدماتی تری از «هدا گابلر» باقی مانده است. این یادداشت ها، در قالب پیش نویسی بلند، موقعیتی نادر برای دنبال کردن مراحل رشد یک شاهکار، از مرحله ی جنینی، تا تولد آن در اختیار دانشجویان نمایشنامه نویسی قرار می دهد. تقریباً همه ی این یادداشت های اولیه، در اینجا در هفت بخش دسته بندی شده اند تا متمایز بودن منابع شان مشخص شود: کاغذهای پراکنده ی غیرمنسجم، دفترهای یادداشت، و حتی کارت ویزیت. یادداشت های مجموعه های از ۱ تا ۵ که از یک کتاب سیاه کوچک ـ که *ایبسن* آن را همه جا با خودش می برده، و حالا متعلق به تنکرد *ایبسن* است ـ برداشته شده، از همه جالب ترند. آن طور که در کتاب «هدا گابلر: یک نک نگاری» نوشته ی *السی هوست* ـ آمده، یادداشت های مجموعه ی ۱ احتمالاً در پاییز ۱۸۸۹ با شتاب نوشته شده اند و شامل فکرهای عقیم نمایشنامه ای هستند درباره ی یک زن رمان نویس صاحب نام ـ کاملا *کلت* ـ که تصور می شود *ایبسن* شخصیت قهرمان «بانوی دریایی» را از او برگرفته است. *ایبسن* این نمایشنامه را اصلاً بسط نداده، اما در میان یادداشت های آن تخم نمایشنامه ای دیگر را کاشته است: نمایشنامه ای درباره ی زنی بزدل، حسادت زن نسبت به مردی که در زندگی رسالتی دارد، و یک دستنوشته ی گم شده که بیانگر این رسالت است. یادداشت های بخش طولانی ۵ تقریباً بدون تردید به ترتیب زمانی، احتمالاً در طول زمستان و بهار ۱۸۹۰ نوشته شده اند، و پیچیدگی فکرهای *ایبسن* را نسبت به شخصیت ها، و طرح آشکار می کنند، و انگیزه های «هدا گابلر» در آن ها شکل می گیرند. در آخر جولای یا اواخر آگوست، *ایبسن* نوشتن یک پیش نویس طولانی را آغاز کرده است، که بیشتر آن در جلد هفتم از «کارگاه *ایبسن*» از مجموعه *کارهای ایبسن* نسخه ی *آرچر* [به انگلیسی] برگردانده شده است. این پیش نویس در ماه اکتبر کاملاً اصلاح شده، از روی آن یک نسخه ی خوب تهیه شده، و «هدا گابلر» در چهارم دسامبر ۱۸۹۰، به موقع، برای ایام کریسمس، به چاپ رسیده است. یادداشت ها به همان ترتیبی که در نسخه ی [چاپ شده به مناسبت] صدمین سال «کارهای *ایبسن*» آمده اند، مرتب شده است. (یادداشت مترجم [به زبان انگلیسی]).

۷. در ذهن *ایبسن* اسم کوچک لوبرگ در آغاز هلگر بوده است. م.

۸. منظور هلگر است. م.

۹. هردو، هرکدام به شیوه ی خود در عشق مشترک شان به این خانه نشانه ای از درک متقابل دیده اند. گویی در جست وجوی خانه ای مشترک بوده اند، و به سوی آن کشیده شده اند.

۱۰. این یادداشت در نسخه ی صدمین سال حذف شده است.

۱۱. ۱. ولی *خدای من تس*. مجرد بود. / ه. : *بله*، بود. / تنا: *ولی تو با هاش ازدواج کردی*. / ه. : *بله*، کردم. / تنا: *پس چطور می تونی بگی ... خب حالا ـ*

۲. *ولی حالا که ازدواج ـ کرده*. / ه. : *بله*، *ولی نه با کس دیگه*.

۱۲. یادداشت *ایبسن* برای خودش. م.

۱۳. «*ایبسن*: استاد معمار»، نوشته ی *ای. ئی ـ زوکر*.

اجرایی از «هداگابلر»

وظیفه‌ی شاعر*

یک سخنرانی از ایبسن

ترجمه‌ی آتوسا رقمی

... پس شاعر بودن یعنی چه؟ مدت ها پیش بود که دریافتم شاعر بودن اساساً یعنی دیدن، اما خوب توجه کنید، دیدن به گونه ای که مخاطب هرچه را که شاعر دیده است، دقیقاً به همان گونه دریافت کند. اما فقط چیزی را می‌توانیم بدین صورت ببینیم و بپذیریم که تجربه و زندگی اش کرده باشیم. راز ادبیات مدرن دقیقاً در همین نکته نهفته است: بیان تجربه هایی که زندگی شده اند. همه ی آنچه که در ده سال اخیر نوشته ام، تجربه ی درونی من بوده است. اما هیچ شاعری به تنهایی چیزی را تجربه نمی کند، آنچه را که او تجربه می کند، همه ی هم میهنانش نیز همراه او تجربه می کنند. اگر این چنین نبود، چه چیزی ذهن خالق و ذهن مخاطب را به هم مربوط می ساخت؟

خب، من چه را تجربه کرده ام و چه چیز به من الهام شده است؟ دامنه ی پاسخ گسترده است. منشأ بخشی از آنچه که به من الهام شده چیزی عظیم و زیبا بوده که خیلی به ندرت و فقط در لحظه هایی خاص، به روشنی در درونم جوشیده است. از سوی چیزی به من الهام شده که، می توانم بگویم، از من هر روزه ام فراتر است. و به من الهام می شود چون خواسته ام که با آن روبه رو شوم و آن را به بخشی از وجود تبدیل کنم.

اما نقطه ی مقابل آن هم منشأ الهام من بوده است: ناخالصی ها و ته نشست وجود آدمی که هنگام درون نگری آشکار می شوند. در چنین حالتی نوشتن برایم مثل حمام کردن است که بعد از آن احساس تمیزتر بودن، سالم تر بودن، و آزادتر بودن می کنم. بله آقایان، هیچ کس تا چیزی را ـ تا حدی ـ در خودش نداشته باشد، یا دست کم گهگاه تجربه اش نکرده باشد، نمی تواند آن را شاعرانه تصویر کند. و آیا کسی در میان ما هست که تضاد میان حرف و عمل، میل و وظیفه، و به طور کلی میان زندگی [عملی] و نظر[ی] را گه گاه در درونش احساس نکرده باشد؟ یا کسی در میان ما هست که دست کم گاهی اوقات، خودپسندانه خود را برتر از همه نداند، و نیمی ناخودآگاه، نیمی از سر خلوص، در پی خوب جلوه دادن اخلاق و رفتارش (هم به دیگران و هم به خودش) نباشد؟

مطمئنم شما دانشجویان مناسب ترین مخاطبان من هستید چرا که حرف هایم را همان طور می فهمید که باید بفهمید. چون دانشجو اساساً همان کاری را می کند که شاعر می کند: مسایل موقت و دایمی دوران و جامعه ای را که به آن تعلق دارد، برای خودش و در نتیجه برای دیگران روشن می کند.

به این ترتیب می توانم به جرأت بگویم که در طول اقامتم در خارج تلاش کرده ام دانشجوی خوبی باشم. یک شاعر طبعاً درونگرا ست. هیچ وقت سرزمینم را و زندگی راستینش را این قدر کامل، روشن، و از نزدیک ندیده بودم که آن را در طول غیبتم، هنگامی که از آن خیلی فاصله داشتم، دیدم.

هم میهنان عزیزم، در پایان می خواهم چند کلمه ای هم درباره ی تجربه ی شخصی خودم برای تان بگویم. وقتی دوران *امپراتور جولی‌ین* به پایان رسید، و او همه چیز را از دست داد، بیش از هرچیز این فکر دلسردش می کرد که تنها چیزی که عایدش شده ذهن هایی سرد و بی اعتناست که از او محترمانه و با قدردانی یاد می کنند در حالی که دشمنانش در غنای عشق قلب های گرم و زنده، به زندگی خود ادامه می دادند. این همان چیزی ست که من هم تجربه کرده ام و پاسخی ست به پرسشی که آن جا گه گاه از خودم می پرسیدم. حالا جوانان نروژ نزد من آمده اند و با حرف و آواز پاسخم را داده اند، پاسخم را خیلی گرم تر و روشن تر از آنچه که انتظارش را داشته ام داده اند. من این پاسخ را همیشه به عنوان ارزشمندترین پاداش دیدار با هم میهنانم، در خانه ام به یاد خواهم داشت. امید و باور دارم که آنچه امشب تجربه کردم، در وجودم ته نشین شود، تا زمانی در یکی از کارهایم، منعکس شود. و اگر این اتفاق رخ دهد، اگر زمانی چنین کتابی را به سرزمینم بفرستم، آن وقت از دانشجویان خواهم خواست آن را به منزله ی دست دادن با آن ها در این گردهمایی قلمداد کنند. از شما می خواهم که آن را به عنوان کسانی که در به وجود آمدن آن نقش داشته اید، بپذیرید.

پانویس:

* سخنرانی برای دانشجویان نروژی، ۱۰ سپتامبر ۱۸۷۴ از کتاب «سخنرانی ها و نامه های نو». بعد از غیبتی ده ساله، ایبسن دو ماه از تابستان ۱۸۷۴ را در نروژ گذراند، دهم سپتامبر دانشجویان نروژی دسته جمعی پای پیاده، تا خانه ی ایبسن رفتند. این سخنرانی پاسخ ایبسن به این بزرگداشت آن ها بود.

اریک بنتلی

تاویل شخصی از ایبسن

ترجمه‌ی رضا سرور

زبان نروژی، ابزار *ایبسن* بود چنان که ابزار شما نیز هست، اما ابزار من نیست. بنابراین امروز صبح من به عنوان یک آماتور، شما حرفه ای ها را مورد خطاب قرار می دهم. اگرچه عمدتاً افراد نادان از گام نهادن بر جاهایی که فرشتگان حضور دارند به وحشت می افتند.

من در دفاع از خودم، از شما دعوت می کنم به یاد آورید که *ایبسن* یک نویسنده ی «اروپایی» ست؛ منظورم این است که او برای دنیای غرب شناخته شده است. تعداد بسیار معدودی از نمایشنامه نویسان ـ از جمله کسانی که از مشاهیر ادبیات نمایشی به حساب می آیند ـ در این معنی «اروپایی»اند. برای مثال *کالدرون*، *راسین*، *شیلر* تماماً از جریان تئاتر انگلیسی زبان جدا افتاده اند و نیز برای خوانندگان انگلیسی ناشناخته اند. اگر شما کارشناسان و ادیبان نروژی، ما خارجیان را به خاطر نادیده انگاشتن شاخصه های نروژی آثار *ایبسن* مورد ملامت قرار دهید، صحیح تر آن است که ابتدا خود *ایبسن* را مورد ملامت قرار دهید که ما را در وهله ی اول مجذوب جهان وطنی آثارش می نماید، چنان که در آثارش شاخص های نروژی نمود کم تری می یابد. به هر حال این موضوع می تواند تاییدی بر سخن *جورج برنارد شاو* باشد که گفته است: «تمامی آثار *ایبسن* به گونه ای نوشته شده که می تواند در هر نقطه ای از اروپا اتفاق بیفتد، همان طور که آلمانی ها شکسپیر را خودی (unser) قلمداد می کنند، هیچ کشور غیر اسکاندیناویایی وجود ندارد که *ایبسن* را از خود نداند.»

تمامی ستیزه های منتقدین کلاسیک نروژی با تفسیرهای من از آثار *ایبسن* از راه مورد بهانه قرار دادن این گزاره ی از پیش تعیین شده سرچشمه می گیرد: «آنچه که *ایبسن* تاویل کرده در یک مدار خودخواهانه و بسیار شخصی قرار دارد.» و من این انگ «خودمداری و تاویل کج تاب» را امروز صبح با ارایه ی مشاهدات و تجربیاتم از میان برمی دارم. این موضوع که *ایبسن* تنها به نروژ تعلق ندارد بلکه خصوصیات آثارش جهانشمول است، تنها تصور من نیست، بلکه عموماً تمامی غیراسکاندویایی ها بدین شکل می اندیشند و به آن اعتقاد دارند، با این حال *ایبسن* به ما آموخته است از صحبت هایی که پیرامون ما و نظریه های مان وجود دارد، نهراسیم، زیرا که هیچ خطری برای هیچ کس ندارد. من روشی شخصی را انتخاب می کنم به ترتیبی که زیاد عجیب و غریب و بیگانه نباشد بلکه به حقیقت قرابت بیشتری داشته باشد.

وقتی پانزده ساله بودم روزی یکی از معلمان ما به کلاس آمد و درباره ی نمایشی که به تازگی دیده بود صحبت کرد. او نمی توانست اسامی شخصیت های اصلی نمایش را به یاد بیاورد بلکه فقط شخصیت اول آن را که «سی بل تروندیک» بود به یاد می آورد و این به علت آن بود که هنرپیشه ی معروفی آن را بازی کرده بود. نمایش درباره ی توطئه ی بسیار خطرناکی بود و چنان که من به یاد می آورم او چنین تعریف کرد که نمایش با عصبانی شدن پسر تروندیک خاتمه می یافت و سی بل تروندیک بیچاره نمی توانست تصمیم بگیرد که به قول خود عمل کرده و به او زهر بدهد یا ندهد.

کمی بعدتر از این ماجرا من به نسخه ای از نمایشنامه ی «اشباح» نوشته ی هنریک *ایبسن* در شعبه ای از کتابخانه ی شهر لانکشایر ـ جایی که در آن بزرگ شده بودم ـ برخورد کردم، با نگاه به آخرین صفحه ی کتاب دریافتم که این همان نمایشی ست که معلم برای مان تعریف کرده بود. (در مقدمه ی آن چیزی درباره ی یک هنرپیشه ی زن ایتالیایی نوشته شده بود که ظاهراً نقش «سی بل تروندیک» را بازی کرده بود؛ نامش Doussie بود و من نمی دانستم که چگونه باید تلفظ کنم.) تمام نمایشنامه را خواندم و فهمیدم که معلم من نه درباره ی شرح داستان و نه درباره ی اثرات آن هیچ غلوّی نکرده است. من نیز نمایشنامه را بسیار وحشتناك و رعب انگیز یافتم. واژه ی «غلوّ» عامیانه به نظر می رسد اما برای توصیف شور و حال جوانی من بسیار مناسب به نظر می رسد، زیرا نویسنده توانسته بود به طرز حیرت آوری مرا تحت تأثیر قرار دهد. من به خاطر خواندن هیچ کتابی تا آن زمان چنین شگفت زده نشده بودم تا این که در دوران دانشکده، رمان «جنایت و مکافات» *داستایفسکی* را خواندم. در دوران دانشکده بود که برای اولین بار اثری از *ایبسن* را روی صحنه دیدم.

نمایش «استاد معمار» در لندن اجرا می شد که در آن زمان دی. *ای کلارك اسمیت* در نقش «سولنس» و *لیدا لاپوکوا* در نقش «هیلدا ونگل» بازی می کردند. من آن نمایشنامه را نخوانده

بودم و باز دوباره دچار شگفتی شدم. هر لحظه از نمایش برایم شگفت انگیز بود. «ما در کجا هستیم؟» و «این افراد چه کسانی هستند؟»، «واقعاً چه خبر شده و چه اتفاقی دارد می افتد؟» این به وضوح تئاتری قدیمی ست، این طور نیست؟ که در آن یکی از شخصیت ها می گوید نسل جوان در حال کوبیدن در منزل است، و این دق الباب عملاً از درب منزل شنیده می شود و یک دختر ساده و بی پیرایه به داخل اتاق قدم می نهد. معهذا چرا این دق الباب چنین وحشتناك و تکان دهنده است؟ و این تکان آدم را از صندلی می پراند. داستان زیاد واضح و روشن نیست و یا لااقل خیلی قابل فهم نیست. آیا همه ی این ماجراها قبل از این که پرده بالا برود اتفاق افتاده است؟ آیا باید همه ی این ماجراها را باور کرد؟ آن صحنه که سولنس مشتش را گره کرده و از بالای برج به سوی خدا تکان می دهد چه معنایی را در خود نهفته دارد، و آیا او به آنچه که دختر می گوید قول داده است؟ خیر، مطلقاً چنین نیست و با وجود این اگر این داستان چنین غیر واضح و باور نکردنی ست چطور می شود که ما خود را درون آن چنین اسیر می یابیم؟ آری، ما واقعاً در آن اسیر و گرفتار آمده ایم. به هرحال من در آن شبکه ی پیچیده و وهم آلود اسیر آمده بودم و نمی توانستم بپذیرم که این دام مشبک که در آن اسیر بودم هزارتوی پیچیده و هنرمندانه ی یک نویسنده است که تمامی راه ها و مقاطع آن با هنر زیرکانه و نمایشی او پدید آمده است. این مسایل بیش تر درباره ی *سوفوکل* صدق می کرد. آن دام مشبک، آن هزارتو، سرنوشت بود. البته من در آن نمایش اثری از اندیشه ی «تقدیر» ندیدم، بلکه حس آن را، حس ناگزیری، اجبار و اهمیت فوق العاده ی آن را یافتم. جایی در پشت نثر طبقه ی متوسط در زبان این متن، یک ناقوس برنزی بزرگ در حال طنین انداختن بود. من ظرافت معنی را شاید نه، ولی قدرت اثر را هنوز در ذهنم دارم. تکان دهنده بودن اعمال شخصیت ها، تعلیق مداوم که ناشران دوست دارند برای هر اثر جدیدی که چاپ می کنند، ادّعا نمایند، چیزی ست که در تمامی لحظات آثار *ایبسن* وجود دارد. حتی کسانی که *ایبسن* را در پایین ترین رده ی نویسندگان قرار می دهند بایستی اذعان کنند که در آثار او ابهت و چیره شدن بر تماشاگر چیزی ست که *ایبسن* می تواند در همان نخستین ثانیه های نمایش به وجود آورد و در سراسر نمایش حفظ کند، و این در حالی ست که نمایش به طور کلی ندرتاً تا انتها خالی از هیجان و تکانه ی نمایشی ست و بدین لحاظ است که شب های اجرای آثار *ایبسن* در خاطر من با بیش از ربع قرن تئاتر رفتن همچنان قوی و پایدار بر جا مانده اند. گرچه بیشترشان فراموش شده اند اما کیفیت خاصی از آن در ذهن باقی می ماند، آن کیفیت منحصر به فرد *ایبسنی* که حتی با اجرا و کارگردانی بد، همچنان درخشان است. در میان بهترین اجراهایی که دیده ام «اشباح» است که توسط *اُلدویک* درست قبل از جنگ جهانی دوم با بازیگری خانم *ماری نی* در نقش خانم «آلوینگ» و *امیلین ویلیامز* در نقش «اسوالد» به نمایش درآمد. گرچه مدت زمان درازی از اجرای آن نمایش گذشته ولی لحظه هایی چند از آن به طور واضح و درخشان در ذهنم باقی مانده است. آن لحظات بسیار فوق العاده بود، زیرا وقتی فضای نمایشی از ابتدا تا انتها از نشانه ها و فضای *ایبسنی* انباشته می شود، در لحظه ی خاصی این تراکم و انباشتگی منفجر می شود، گاهی با رعد و برق و گاهی خصوصاً با برق *ایبسنی* و بدون وجود صدای رعد. در این اجرا لحظه ی بسیار پر سر و صدا و غرش آسایی بود که در آن، وقتی آسایشگاه آتش گرفت، رعد صدای مضحکی داشت، ماندرز صدای تالم انگیزی از خود سر داد چون آن مکان بیمه نشده بود.

با ورود *امیلین ویلیامز* برق بدون غرش در سکوت می درخشد [و آن زمانی ست که اسوالد با ماندرز که از جنس مخالف است روبه رو می شود.] و در آن سکوت وحشتناك، خانم آلوینگ سر و صداهای وحشیانه ی اسوالد و رجینا را از اتاق پهلویی می شنود و می فهمد که منظور آن ها چیست.

تمهید خانم *نی* این بود که تکه کاغذی مچاله شده را روی زمین بیندازد، جوری که صدای آن را می شد شنید، و این به نظر من استعاره ی بزرگی از کنش نمایش «اشباح» بود.

حسن و مزیت سایر اجراهایی را که من از آثار *ایبسن* دیده ام به آسانی می توان شمرد؛ مانند نمایشنامه ی «مرغابی وحشی» که تهیه و اجرای آن را *مایکل بروک* به عهده داشت و در آن *آنتوان وال بنتال* با هنرمندی خیره کننده ای با حالاتی بین رقت و تمسخر جنب و جوش می کرد، با وجود این شاید بتوان با مراجعه به یک یا دو اثر از *ایبسن* که چندان هم برجسته نباشد بهتر در مورد او قضاوت کرد.

تهیه و نمایش اجرایی از «روسمرسهولم» که در مدرسه ی دراماتیک پل بلمورد به اجرا درآمد رضایت مرا به خود جلب کرد و شاید برخلاف انتظارم حتی اجرای آماتوری نسبتاً خوبی بود و البته اگر معقولانه و با تعهد بیشتری کارگردانی می شد می توانست تأثیری تکان دهنده داشته باشد و حضار را مسحور خود کند، و خلاصه در آن تئاتر سحر و جادوی *ایبسنی* و دنیای *ایبسنی* را به وجود آورد.

آخرین عرض بنده در مورد بدترین اجرای نمایش *ایبسن* است که دیده ام: «استاد معمار» که دو سال قبل در تئاتر فونیکس در نیویورك با هنرمندی *اسکار هومل* در نقش سولنس و *جون تنزل* در نقش «هیلدا وانگل» به اجرا درآمد که کوششی عامدانه برای تنزل کیفیت شعری و اسطوره ای و طنین بلند آن به کار برده شده بود و سطح نمایش را به صورت رمانی کلیشه ای از یک مرد کاسب مآب، فرسوده و خسته و یک دوشیزه ی خوشحال و بشاش جوان که او را به همسر فرسوده ی خود ترجیح می داد درآورده بود. شکست این کوشش نمایانگر این واقعیت است که نمایش های *ایبسن* «اکتورپروف» یا ضد ستاره سازی ست. تاثیر این نمایش بسیار ضعیف شده بود ولی تنزل نیافته بود، و همه ی این ها به خاطر بهانه قرار دادن سبک ناتورالیستی *ایبسن* بود. سبکی که هنوز پس لرزه های آن چنین اجراهایی را تکان می دهد.

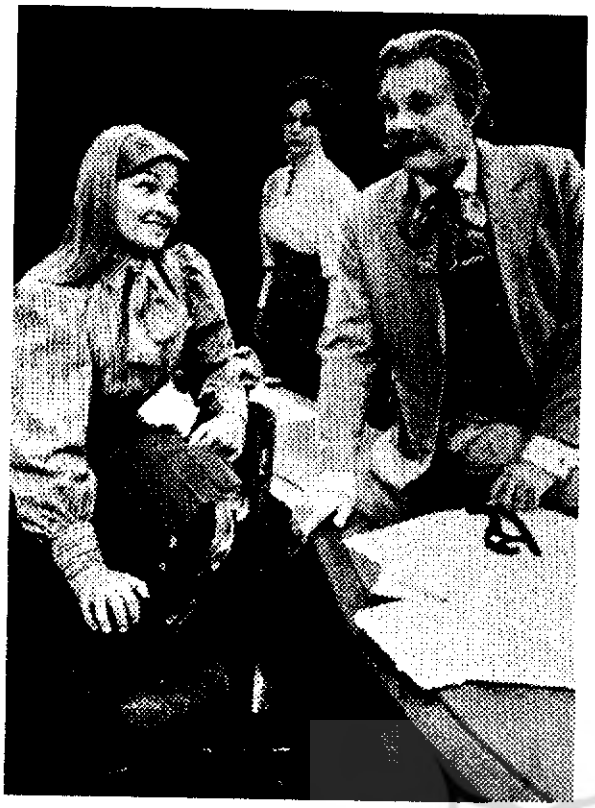
***

تاکنون سعی کرده‌ام روشن کنم که در *ایبسن* چه چیزی وجود دارد که توجه ما را به او معطوف کرده است؛ و حالا سعی می کنم بیان دارم که چه انگیزه ای در کار *ایبسن* وجود دارد که این حالت جاذبه و تعلیق را تداوم می بخشد. برای این که این سوآل را بیش تر به شکل آموزشگاهی [آکادمیک] درآوریم، باید پرسش بدین گونه مطرح شود که در نیمه ی قرن بیستم علت ارتباط پایدار و با ثبات *ایبسن* با تئاتر چه بوده که آن تکانه ی اولیه ی ایبسنیسم در طی این مدّت تماماً جذب پیکره ی تئاتر شده است.

دنیا نسبت به *ایبسن* در دو دوره نگره و برخوردهایی مختلف نشان داده است و آن گونه که اکنون می بینیم دارد وارد مرحله ی سوم می شود. اولین مرحله مربوط به اواخر قرن نوزدهم بود که در آن زمان انسان یا تنفر خویش را از بت شکنی نمایشنامه نویس ابراز می نمود و یا با شوق و ذوق او را می پذیرفت. به هرحال و در هر دو صورت، *ایبسن* محور بحث های انقلابی بود و آدمی، بر طبق این که خود انقلابی باشد یا خیر، او را می پذیرفت یا که رد می کرد.

دومین دوره ی ابراز عقیده نسبت به *ایبسن* و پذیرش او از طرف جامعه به طور کلی در اوایل قرن بیستم بود. پذیرشی از این دست متضمن گونه ای خسران و زیان است زیرا این پذیرش کلی بدین معناست که دشمنی ها و نفاق ها به طور کلی قطع می شوند اما علاقه ای خودجوش و عمیق نسبت به مولف برنمی انگیزد. تایید مطلق یک فرد، اولین گام برای به بوته ی فراموشی سپردن وی است. زمانی که یک مدافع پیشین مولفی را می پذیرد، مدافع بعدی او را رها می کند. بنابراین لزوماً بدین طریق وظیفه ی مدافع بعدی، ملامت کردن تحسین کننده و مدافع قبلی ست. چندان الزامی در کار نیست ولی طبیعی ست که تمایل مدافع بعدی برای رویگردان شدن از کسانی ست که مولف را قهرمان کرده اند و شاید حتی این بهانه ای باشد برای احیای مجادلاتی بر علیه کسانی که توسط مدافع قبلی فرموله شده اند. در قرن نوزدهم، منتقدان متعصب و قدیمی تر، نمایشنامه نویسان را از رویه ی کار *ایبسن* برحذر می داشتند و در قرن بیستم بار دیگر منتقدان جوان تر این کار را بر علیه *ایبسن* از سر گرفتند. تئاتر حماسی (اپیک) برشت که در قرن بیستم ظهور کرد و جنبه ی تئاتر دیالکتیکی داشت عمدتاً طغیانی بود بر علیه *ایبسن*، که برشت شاکله بندی آن ها (نمایشنامه های *ایبسن*) را انعطاف ناپذیر و خشک توصیف می کرد.

مهم ترین جنبه ی تئاتر حماسی، جنبه ی مرامی [ایدئولوژیک] آن بود که تنها نگره ی به کار گرفته شده در آن مارکسیسم است. تئاتر حماسی برشت، خالص ترین نمونه ی جمع باوری در نمایشنامه های قرن بیستم است و رساترین بیان افکار برشت در نمایشنامه ی «اقدامات انجام شده» است که در آن قربانی شدن و فداکاری فرد برای گروه را جشن می گیرد. روث فیشر به عنوان انتقاد اظهار می دارد که این نمایش بر اساس تجربیات برادرش [یکی از کارگزاران کمونیست در چین] بود که



اجرایی از «استاد معمار» (۱۹۶۸)

با پیشگویی، مرگ *رادک*، *بوخارین*، *راجک* و *اسلانسکی* را اعلام و به صورت نمایشی درمی آورد. (گرچه با اعتراف این اشخاص در سال ۱۹۵۶ این گفته ها انبانی از دروغ از آب درمی آید.)

در طی دوره ای تاریخی که تئاتر حماسی به وجود آمد، فکر جمع باوری تا آن سوی محدوده های جنبش کمونیسم گسترش یافت و زمانی که در سال های دهه ی سی در کالج به سر می بردم، عقیده ی رایج بر این بود که هنریک *ایبسن* و خرده بورژوازی هر دو با هم متولد شده اند؛ و این پایان فردباوری بود، نه آغاز یک نظم بزرگ نوین. تنها بعدها دریافتم که این نظر از طرف فردریک *انگلس* ابراز شده و از آن به بعد در همه ی منتقدین مارکسیست از مرینگ به بعد انعکاس یافته بود.

اگر به طور کلی فلسفه ی *مارکس* و *انگلس* درست می بود، حق نیز با آن ها بود ولی موضوع این است که متقابلاً وقتی که آن عقیده ی تولد همزمان *ایبسن* و خرده بورژوازی از نظرها افتاد، *ایبسن* بار دیگر برای کسانی که در آرزوی طرفداری از فردباوری هستند و به نظر آن ها جمع باوری اتحاد جماهیر شوروی به منزله ی ستون سنگی زشتی ست، بزرگ و با شکوه جلوه خواهد نمود. برای این جماعت که شما می دانید من نیز یکی از آن ها هستم، فردباوران قرن نوزدهم که *ایبسن* نیز در میان آن ها جای دارد، هنوز هم مهم، بزرگ و شایان عبرت و الگوبرداری هستند. زیرا آن ها مالک چیزی هستند که ما از دست داده ایم و به هر قیمت بایستی دو مرتبه کشف شوند. ابتدا و قبل از هر چیز

آن ها مالک چیزی هستند که *لایونل تریلینگ* و دیگران آن را رمز و راز نفس و ذات نامیده اند و بدین ترتیب اعتماد به نفس و اعتقادشان به مناعت طبع به فراسوی عاطفه، و از عاطفه به ایمان رسیده بود. در زندگی آنان مرام [ایدئولوژی] غلطی به مانند *رادک*، *بوخارین* و افرادی از این دست وجود نداشت که به خاطر آن از آن ها خواسته شود که زندگی شان را به خاطر به اصطلاح خوبی جمع باوری نابود کنند. *ایبسن* در یکی از اشعارش یک بار گفته بود که زندگی، برای مبارزه با شیاطینی ست که مزاحم روح و جان هستند و همچنین برای نگه داشتن یک قضاوت پسین بر نفس است. در غیر این صورت رمز و راز نفس هرگز معنی پر رمز و راز تر و پر مغزتری نمی یافت. حتی در جایی که *ایبسن* یک فردگرا را مورد انتقاد قرار می دهد ـ مثلاً در «براند» و «مرغابی وحشی» ـ *ایبسن* همین طور عمل می کند و این به خاطر قبول مارکسیسم نیست بلکه به لحاظ فردباوری دیگری ست؛ ضعف شخصیتی «براند» جدا از هر مقوله ای، ضعف و نقص در خودشناسی ست. به جای این که زندگی را هماهنگ با طبیعت خویش سازد سعی دارد با قانون خشک و جزمی خود که آن را پیوسته بر خود و دیگران تحمیل می کند ـ و البته همراه با خودرأیی بی رحمانه ای ـ زندگی را ادامه دهد. و این فردگرایی، فردگرایی پست و بی ارزشی می شود و با وابستگی فرضی به یک ابر انسان، تبدیل به یک ضد انسان می شود.

خانم آلوینگ را به عنوان یک زن فرد باور در نظر بگیرید. می دانیم که کتاب های مفید و درستی را مطالعه می کند، گرچه *ایبسن* نامی از آن کتاب ها نمی برد تا این که هر تماشاگری بتواند عناوین کتاب ها را خود و مطابق دلخواهش انتخاب کند. آن زن متعلق به عصر روشنگری قرن نوزدهم است، اما ما درمی یابیم که خانم آلوینگ به طور کلی وقتی به روشنگری می رسد که خودش را به نوعی بسیار دقیق از دو سه چیز به تغافل می زند که دانستن و آگاهی از آن ها بسیار به نفع اوست و از همه ی آن ها مهم تر شریک جرم بودن و شدن در ماجرای غم انگیز کاپیتان آلوینگ است. زمانی خانم آلوینگ برای اسوالد تعریف می کند و می گوید که به علت ترس از جنسیت گرایی و همزمان با آن تقوای مزورانه ی خود و این که به لذت و خوشی زندگی کاپیتان آلوینگ اعتنایی نداشته باشد، خود را سزاوار سرزنش می دانست و این موضوع را اغلب با خود تکرار می کرد و با خود حرف می زد. انجام شوم این داستان، گویی نقش پزشک روانکاوی را بازی می کند و این واقعیت خطاکارانه را که نقش اول نمایش در قسمت ناخودآگاه خود نگه داشته است به سطح خودآگاهی می آورد. خانم آلوینگ، خواننده ی آن کتاب ها، به شناخت خیلی چیزها رسیده ولی هنوز خود را نشناخته است و بنابراین یک فردگرای تمام عیار نیست، بلکه فردگرایی حقیر به حساب می آید.

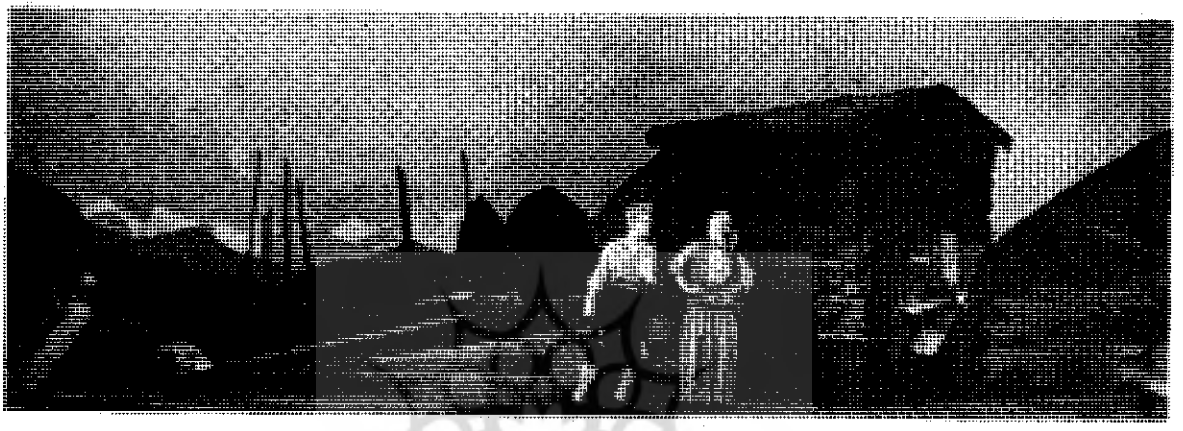
نسل بی مدرک و دانشنامه ی دانشگاهی عصر من یعنی دهه ی سی قرن حاضر، شدیدترین تحقیر را برای کسی که «فقط علاقه مند به نجات روح خویش بود» قایل بود و بنابراین کار حقیقتاً طاقت فرسای دگرگون کردن جهان را به بوته ی فراموشی می سپرد. ما به دامنه ی وحشتناک نیروی انگیزش پرشور و حرارت نوسازی و اصلاح گری توجهی نداشتیم و ترس از نفس و هراس از شکست روبه رو شدن با نفس را درک نمی کردیم. واقع گریزی بعضی از شعرای فردگرا را به باد تمسخر می گرفتیم و نمی فهمیدیم که جمع باوری اجتماعی خود می توانست یک نوع واقع گریزی عالی باشد و از طرف دیگر هیچ گونه نوع دوستی سالمی را در شرافت نفس و مناعت طبع که در آن پایه گذاری نشده باشد، سراغ گرفت. با وجود این اگر ما را بر علیه *ایبسن* برنینگیخته بودند که او یک خرده بورژواست، این امکان وجود داشت که از او درس های بسیار فرا می گرفتیم. *ایبسن* می دیدید که آن نوع دوستی و دگرخواهی «گرگرز ورل» نتیجه ی طبیعی یک وجدان بیمار است؛ گرگرز، باعث آزار و اذیت «هدویگ» می شد، چون که او از خود می گریخت.

در زمان ما دامن گستر شدن بی حرمتی نسبت به ذات و نفس (خویشتن آدمی) چنان بالا گرفته که طبیعتاً، همان طور که شاهد تکرار کلمه ی «ذهنیت» هستیم، بی حرمتی به تمامی زندگی درونی بشر نیز راه یافته است. «عینیت» واقعیت است و «ذهنیت» غیر واقعی ست! به عبارت دیگر وقتی به حقیقت می رسیم که از خود بگریزیم. اگر کسی در سال ۱۹۳۸ اظهار می کرد که لااقل انگیزه های *نوریل چمبرلین* خوب است، در آن وقت همیشه و حتماً یک نفر کمونیست جوان پیدا می شد که در جواب بگوید: «بایستی از روی واقعیت عینی قضاوت کنیم، نه از روی انگیزه ها.» در اینجا مجدداً می بینیم *ایبسن* متعلق به دوران سنتی پیشین است، وی معتقد است که انگیزه، ذاتاً یک واقعیت عینی ست و به عبارتی دقیق، یک واقعیت اصلی ست که همه چیز از آن سرچشمه می گیرد. او هرگز درباره ی درستی و یا نادرستی سیاست *چمبرلین* هیچ نمایشنامه ای نمی نوشت، بلکه ممکن بود به شکل بسیار خوبی، درباره ی این که او حقیقتاً انگیزه های خوبی داشته یا وجدانش سالم بوده و یا خیر، چیزهایی بنویسد. آثار *ایبسن* مطالعاتی درباره ی بیماری وجدان و عدم پایبندی به اصول است. طبیعتاً، او در نظر کسانی که بر این باور هستند که زندگی با تسلیم کردن «پایبندی به اصول» به یک حزب، طبقه و یا یک دوست شروع می شود، نه تنها یک آدمی قدیمی و متحجر، بلکه حتی لجوج و خودرای و متعصب به نظر می رسد.

***

شاید نظری که تا به حال درباره ی *ایبسن* ارایه داده ام ـ: «*ایبسن* برای من چگونه انسانی است؟» ـ نظری محافظه کارانه همچون *جان داربی* قرن نوزدهم و یا حتی همچون «ترانه هایی که مادرم به من آموخت.» تلقی شود. به طور حتم به نقطه ای رسیده ایم که دیگر *ویکتوریا*گرایی به معنی خزعبلات تحلیل برنده نیست، بلکه مردانگی، آزادی، فکر و شعور و فردگرایی مردانی چون هنریک *ایبسن* ـ و نه همچون آدم هایی نظیر ماندرز ـ را به ذهن متبادر می کند. البته آدم های بزرگ دوران *ویکتوریا*

«استاد معمار»؛ از چپ: موری بلی برگسون، جون تترزل، اسکار هومولکا، مارگارت بارکر



اجرایی از «پیرگینت»

محافظه کار نبودند بلکه از آن گونه انسان هایی بودند که دست به شورش بر علیه ویکتوریا گرایی و ناهمسازه های آن زدند. هنریک *ایبسن* در نگره ی سیاست، متکی بر هرج و مرج گرایی [آنارشیسم] و تمام ایسم هایی بود که از تمامت خواهی [توتالیتاریسم] به دور بودند. اولین تماشاگران نمایش هایش او را یک شورشگر به حساب می آوردند و در آینده، نیز گمان می کنم او را مجدداً شورشگر به حساب آورند.

نمایشنامه های *ایبسن* بیشتر درباره ی آدم های شورشگر است. از کاتیلین گرفته تا براند و جولیان و از لونا هسل و نورا هلمر گرفته تا هدا گابلر و جان گابریل بورکمن.

مخالفت با کشیش سالاری (چون رخنگاره ی ماندرز و سرپرست در «براند») و هجویه ی سیاسی (چون انجمن جوانان یا ویژگی نهایی شهردار در «براند» تنها نشانه هایی مزاحم از ذهنیتی کاملاً انتقادآمیز بود. چون در اثر فکر نویسنده، مثلاً در کمیساریا یا سخنگوی رسمی، در اثر وحشت و تنفر یا خستگی محض غرق می شویم، به آن مفهوم و انگاشت آزادمنشانه ی قدیمی برمی گردیم که در این قرن به شایسته ترین شکل توسط *آندره ژید* ابراز شده است: «نویسنده به عنوان پرسشگر، ناهمساز، چالشگر، دردسرساز و در جنگ با زمانه ی خویش و با همه ی این خصوصیات به نفع خوبان و نیک سرشتان زمانه ی خویش قد برافراشته و زمانه را یاری می رساند تا خود را بهتر درک کند.» در نوشته ها و نمایشنامه های *ایبسن* و *ژید*، ما که در زمانه ی بنیادگرایی جعلی به سر می بردیم و می بریم با یک بنیادگرایی واقعی روبه رو می شویم.

در مورد بنیادگرایی جعلی من مجدداً بیش از کمونیسم چیزهایی حتی بیشتر از سیاست برای گفتن دارم. برای مثال من درباره ی نمایشنامه نویسانی فکر می کنم که با جسارت و بی پروا محسوب می شوند و از طرف منتقدین، شهامت آنان که نسبتاً از روی سبکسری ست؛ با شهامت *ایبسن* و *استریندبرگ* مقایسه می شود. از نظر مردمی این نمایشنامه نویسان از *ایبسن* بی پرواتر و جسورترند. در حقیقت *ایبسن* در مقام مقایسه با آن ها، به شکلی متمایز آدمی خشک و غیرقابل انعطاف به نظر می رسد. متشابهاً، چیزی که به سرعت قابل شناخت است همانا بی پروایی هایی ست که سرتاسر نمایشهای آن ها را فرا گرفته و با روان نژندهای رده بندی شده ای سر و کار دارند که حتی قابل ذکر در تئاترهای زمان *ایبسن* نبودند. اما همان طور که مورد قبول همه است اولین نمونه ی بی پروایی و جسارت در کارهای *ایبسن* از نمایشنامه ی «اشباح» آغاز می شود...

اشتباه در اینجا این است که تصور شود موضوع «اشباح» چیزی در مورد بیماری سیفلیس است. خوشبختانه *ایبسن* چنین نظری نداشته است، چون اطلاعات و دانش پزشکی آن نمایشنامه هم اکنون دیگر کاملاً قدیمی شده و کهنه به نظر می آید. بی پروایی ـ و اگر بتوانیم بگوییم جرأت ـ او در بزرگ

کردن موضوعات وازننده و ناپذیرنده نیست؛ گرچه در آن نمایش این بی پروایی و جسارت را نیز می توان یافت. به طور کلی این نمایشنامه به سادگی نگرشی اصولی و بنیادین نسبت به زندگی دارد و بنابراین این بنیادگرایی را فقط به صورت سطحی در نوشته هایش نمی بینیم بلکه در اعماق آن وجود دارد. آنچه که در گستره ی مسایل جنسی واقعیت دارد، کاربرد آن پهنه ی مسایل سیاسی را درمی نوردد. در نمایش های سیاسی امروزی، آنچه به عنوان کار متهورانه به ما عرضه می کنند، چیزهایی سنتی و باسمه ای ست و حقیقتاً چیز متهورانه ای در آن ها برای گفتن وجود ندارد و بهترین نوع آن، گونه ای از تهور و بی پروایی ست که در آن مثلاً به جای تشویق و تبلیغ اظهارنظرهای مطبوعات و مواد خوراکی گندیده ی فروشگاه ها، از دار و دسته ی احزاب و طبقات خاصی طرفداری و تشویق به عمل می آید. یک نمونه و مثال مکفی برای آن، «دشمن مردم» است که توسط *آرتور میلر* در نیمه ی قرن بیستم، آزادانه با صحنه ی تئاتر آمریکایی تطبیق داده شده است. بر عکس نسخه و نمایش اصلی *ایبسن*، گرچه فکر عمیقی در آن نمی توان یافت و به عقیده ی من یکی از سست ترین نمایش های ترجمه ای به شمار می رود ولی به خاطر چالش کُند و خزنده اش نسبت به اندیشه ی قانون اکثریت، اساساً کاری بی پروا و جسارت آمیز است و اما علت کسل کنندگی ترجمه ی *آرتور میلر* در این است که خود *میلر* از تهور و جسارت *ایبسن* دل خوشی ندارد و در مقدمه ی آن از این که عبارت توهین آمیزی را سانسور کرده عذر می خواهد. افکار خطرناک نیمه رادیکالی مدرن و امروزی کاملاً سالم و ایمن هستند درحالی که گرهارد *هاپتمن* زمانی اظهار داشت که نمایشنامه نویس نمی بایست افکاری را که به ذهن خودش و یا بازیگرانش رسیده به صورت کلام درآورد. دیالوگ نمایشی فقط بایستی افکاری را عرضه کند که هم اکنون فکر می شود. به عبارت دیگر می توان گفت که نمایشنامه نویس نبایستی مستقیماً تعلیم دهنده باشد، زیرا این کار یک نویسنده ی مدرسی [اسکولاستیک] است که نمی خواهد یاد بگیرد؛ بلکه خواستار آموزش به دیگران است و حواس خود را متمرکز بر پیدا کردن یک شکل موثر از فکر کردن می کند که قبلاً این کار را کرده و تمام کرده است. چنین تصور می شود که نه *ایبسن* و نه *برشت* هیچ کدام اسیر این وسوسه ی تعلیم نشده اند. این تصور مسخره ای ست که شخصی مثل *ایبسن* که پدر نمایش افکار و اندیشه ها تصور می شود، تمایل و اشاراتی صریح و روشن نسبت به این موضوع در نمایشنامه های خود داشته باشد.

من تصور می کنم که نمایش «دشمن مردم» تا اندازه ای باعث تحقیر *ایبسن* می شود زیرا این نمایش دقیقاً یکی از معدود نمایشنامه هایی ست که در آن این نویسنده ظاهراً به طور بسیار ساده ای مطالبی را به ما دیکته می کند ـ و با انگشتی تهدیدآمیز و با حالتی عصبانی از ما می خواهد آدم خوبی باشیم و آنچه به ما می گوید انجام دهیم ـ ولی به طور کلی در دیگر نمایشنامه های او عموماً به همراه *ایبسن* احساس می کنیم که از همراهان و همکاران وی در تحقیقی هستیم و بنا به اصول *هاپتمن*، به ما خلاصه هایی از آنچه قبلاً روی آن فکر شده است نمی دهد بلکه در لحظه ی حال به همراه او مشغول فکر کردن می شویم. خلاصه ها و تجربیات صرف و محض گذشته (چه تجربیات روشنفکرانه و چه غیر آن) همه بدون جان و روح نمایشی هستند. در آن لحظه که نویسنده شروع به چالش با تجربیات خویش می کند، نبض نمایش شروع به زدن می کند و واقعاً شاهد و گواهی بهتر از این حقیقت در کار حیاتی *ایبسن* وجود ندارد.

اصول *هاپتمن* به ما کمک می کند که اختلاف اساسی و فاحشی نه تنها بین *ایبسن* و *برشت*، بلکه بین *ایبسن* و *ایبسنی* ها قایل شویم. هرچه بیشتر این دسته ی اخیرالذکر با استاد خود موافق می شدند نتیجه از قرار معلوم بدتر می شد زیرا آن ها درست از جایی شروع می کردند که *ایبسن* در آنجا تمام می کرد. البته این یک موضوع همگان پذیر از برای همه ی نویسندگانی ست که از استاد خویش در زمینه های خارجی ادبیات همچون ظرافت، رسایی، روشنی و غیره جلوتر رفته اند. برای این که آن ها فقط تفسیر و تاویلی آزاد از برای خود می کنند و این ها باعث می شود که انسان برای ادبیات ارزش و در نهایت ویژگی هایی به غیر از این چیزها قایل شوند. انسان واقعاً خاص، نارسایی، ناصافی و چیزهای دیگری را در ادبیات با جان می پذیرد و تحمل می کند فقط اگر تا اندازه ای یک جنبش درونی، عمل، انرژی و همستیزی ... در آن وجود داشته باشد.

ایبسن برای به اصطلاح نمایشنامه نویسان حرفه ای امروز درسی بزرگ دارد. بنابه تعریف شاید حرفه به یک صنعت و یا هنر نیاز دارد و مرحله ی بعد استفاده و کاربرد آن است. به عبارت دیگر نویسنده ی حرفه ای در محدوده ی منابعی که شخصاً خودش به دست آورده کار می کند. کارها و نمایشنامه هایی ممکن است از یک نویسنده در گذشته، موفق و موثر واقع شده باشد و این ظن و گمان را که شاید بار دیگر آن نوع نمایش مجدداً خوب از آب درآید و موفق شود، می تواند به اندازه ی کافی انگیزه ای برای استفاده ی باز دوم و سوم و یا بی شمار از آن باشد. بنابراین دوره ی جوانی چنین نویسنده ای (که دوره ی خلاقیت اوست) واقعاً با شرایطی که ذکر شد هیچ گونه پیشرفتی به جز افزایش فرادستی و ابزارگرایی نخواهد داشت. *ایبسن* راه پیشرفت و توسعه ی مداوم را انتخاب کرد و این در حالی بود که خطرات موجود آن را پذیرفت و قیمت و بهایی برای کسب نتیجه و پاداشش پرداخت کرد. این قیمت و بها همان موفقیت سهل الوصول و تکامل ناقص است. چیزی که منتقدین حرفه ای نمایش بیشتر و خارج از احساس شخصی به آن دچار هستند، این است که همیشه تمایل دارند پیشه ور حرفه ای را به هنرمند واقعی ترجیح دهند. زیرا محاسن و شایستگی هایی که اولی ارایه می دهد آسان تر قابل درک و سنجش است درحالی که دومی بدون شک اشتباهات بیشتری را مرتکب می شود و همیشه در حال پیشرفت نیست. اما آنچه که نتیجه تلقی می شود در پایان ماجرا نمایان می شود و آن اشتباهی که

منتقدین به راستی درباره ی آن قضاوت بی رحمانه ای کرده اند، به صورت بخشی مورد نیاز از یک طرح و نقشه ی کلی ظاهر می شود. در مورد آثار شکسپیر گفته اند که اگر تمام نمایشنامه های او را یک جا در نظر بگیریم به صورت یک نمایش طولانی درمی آید و این موضوع را برای کارهای جمع آوری شده ی هر هنرمند واقعی دیگری می توان تسرّی داد. با هم بودن آثار ایبسن کم ترین لطف و جذابیّت را در مقابل روابط عمیق معنایی نمایش های او را دارد. اگر «براند» و «پیر گینت» هر دو را با هم به رشته ی تحریر درآوریم، این کار فقط به خاطر کم کردن زحمت دوباره نویسی یکی از دو نمایش نیست بلکه هدف این است که خوانند را مجبور کنیم نمایش ها را به عنوان نهاد [تز] و برنهاد [آنتی تز] و سعی و کوشش هنرمند را برای رسیدن به هم نهاد [سنتز] بخواند. بهره برداری با آمدن نمایش «دشمن مردم» به دنبال نمایش «اشباح» چیزی بیشتر از یک عمل تلافی جویانه ی اخلاقی بوده و بهره برداری با آمدن نمایش «مرغابی وحشی» به دنبال نمایش «دشمن مردم» چیزی بیشتر از یک عمل اصلاح خود بود. در نمایش ایبسن یک موضوع به موضوع دیگر رهنمون می شود که در آن کاتیلین پیش گفتار، و نمایش «وقتی ما مردگان برخیزیم» پی گفتار است و این چیزی ست که در تمام آثار هنری ایبسن وجود دارد.

وقتی برای اولین بار با تئاتر، ادبیات و دوران بلوغ روبه رو شدم، ایبسن برای من آدم سطح پایین، نازل، و کم اهمیتی به نظر می رسید. بعد از بیست سال که به طرف او بازگشته ام همان طور که همه ی ما چنین می کنیم، با تئاتر و ادبیات و زندگی اطراف خود دوباره آشتی کرده و سعی می کنم مسایل اساسی و مهم را دریافته و تعصبات دست و پا گیر را دور بریزم و اشتباهات را جبران کنم و حقایق را برای رساندن به معنی واقعی خود یاری دهم و در عین حال نفس خویش را که چنین جست و جوگر است یاری رسانم.

کتاب مقدس به ما می گوید که همسایه ی خود را به مانند خود دوست بداریم و ایبسن به نظر می رسد که به ما یادآوری می کند که این حکم و فرمان چقدر برای مردمانی که خود را دوست نمی دارند احمقانه خواهد بود.

نمایش های ایبسن چنان بنیان برافکن بودند که حتی گاهی خود مولف را به وحشت می افکندند.

تفاوت ما بین بنیادگرایان قدیم و جدید در این است که بنیادگرایان قدیمی در پی کاوش و کشف زندگی بودند درحالی که بنیادگرایان جدید قوانینی را برای زندگی وضع می کنند. نمایش «اقدامات انجام شده»ی برشت، کاملاً نمایانگر این مورد اخیر است. چنین نمایشی حتی نمایش دیالکتیکی یا آرمانگرایانه [ایده آلیستی] نیست، زیرا مولف در آن بحثی ندارد، بلکه آن را برای تان روایت می کند. نمایش «تحقیقی و کاوشگر» حتی چیزی کم تر از این است زیرا نمایش وسیله و تدبیری ست که درگیر نکته ای می شود که مولف از آنجا شروع می کند.

اریک بنتلی

نمایشنامه‌نویس به عنوان متفکر

برناردشاو

قسمت پنجم

ترجمه‌ی محمد نجفی

... به نظر می رسد آنچه هوش خوانده می شود روشی «نمایشی» برای تفکر است. فرد باهوش، به جای برخورد با عقایدش به عنوان نماد صرف، آن ها را می بیند، می شنود و مهم تر از همه آن ها را وامی دارد که مانند آدمیان با هم به گفت و گو بنشینند. آن ها را بر صحنه می برد و خود نیز تاحدی وارد معامله می شود... اما اگر هوش بیش تر از دیدن هرچه به عنوان «زیرگونه ی نمایش» [sub specie theatri] تشکیل شده باشد، پس می تواند به ویژه در جهت یکی از انواع هنرهای نمایشی، یعنی کمدی، هدایت شود.

هانری برگسون

برنارد شاو

تا این جا بیش تر بر سنّت تراژدی تمرکز کرده ایم. اما در ذهن بسیاری از ما نمایش به دو بخش اصلی تقسیم می شود: تراژدی و کمدی. البته در دوران مدرن این تمایز رنگ باخته و آمیزه های جدیدی از عناصر تراژدی و کمدی ساخته شده. می توان گفت که کمدی در سده ی بیستم منقرض شده، یا لااقل به همان کهولتی رسیده که تراژدی در آن به سر می برد. اما جرج برنارد شاو هنرمند بزرگ سده ی نوزدهم است. شاو در سنت کمدی همانند ایبسن در سنت تراژدی ست.

اگر بر ایبسن فقید مشتی خاك تصور غلط پاشیده شده، می توان گفت که برنارد شاو زیر خروارها لطیفه، ناسزا و مَتَل دفن شده. گرچه شاو خود در این تدفین سهمی دارد، زحمت اصلی بر دوش جماعت «روشنفکر» و «عوام» است که یکی از نخبه های دوران را به راحتی چون دلقکی بی مسئولیت مرخص می کنند. (وقتی مردان بزرگ، نژاد انسانی را سرزنش می کنند تنبیه می شوند- گاه با مرگ، و هنگامی که به کاستی های این نژاد می خندند چون دلقکی بی مسئولیت مرخص می شوند.) آنانی که از برنارد شاو تنفر دارند می پندارند او مهجور، سبک، سطحی، توخالی و بدذات است. آنانی که او را دوست دارند به دلیل ویژگی های مشکوکش دوستش می دارند: استعداد ذاتی اش در وراّجی، زیرکی بی اندازه و بیش از همه طنز شیطنت آمیزش. طرفداران شاو با علاقه به طنز شیطنت آمیزش همان قدر به اعتبار جدی شاو لطمه زده اند که طرفداران ایبسن باعلاقه به مشکلات اجتماعی اعتبار جدی ایبسن را ویران کرده اند.

دوستان و دشمنان شاو هر دو باور دارند که شاو چنان مضحک است که نمی توان او را جدّی گرفت. بنابراین میل دارم خواننده تصور کند که خطوط زیر را یکی از افراد صورت کشیده، که چنان جدی ست که می پنداریم عمیق است، نوشته. او می نویسد:

«... باید به شما هشدار دهم، پیش از آن که بکوشید از نمایش های من لذت ببرید، با جدّیت هرچه را درباره ی من در نشریات خوانده اید از ذهن تان پاك کنید، وگرنه از این نمایش ها لذت نخواهید برد: آن ها را با ذهنی پیچیده و گنجینه ای از باورها درباره ی من خواهید دید، باورهایی که کوچک ترین پایه و اساسی در واقعیت پیش پا افتاده یا حقیقت شاعرانه ندارند. به نظر می رسد به گونه ای توضیح ناپذیر چنان ارباب نشر را جادو می کنم که نه تنها به درستی معمول، بلکه به امکان انسانی نیز کاملاً بی توجه می شوند. چهره ای که آن ها از من می سازند نه وجود دارد و نه می تواند وجود داشته باشد.

ممکن است چهره ی هیولایی خیالی که نام من برآن گذاشته شده ذهن شما را تسخیر کرده باشد چون هرروز با نشریات برخورد می کنید. اگر چنین است این هیولا را در زمره ی تک شاخ و اژدها و جن و پری به حساب آورید؛ موجوداتی که شاید سرگرم کننده باشند ولی حتماً غیرواقعی هستند. اگر می خواهید از من چیزی عایدتان شود مرا به عنوان یکی از فعّالان عرصه ی هنر که از این راه روز می گذراند بپذیرید. چون این روز گذراندن در نهایت به شمای خواننده یا تماشاگر بستگی دارد، من خدمتگزار بسیار وفادار شما هستم و همانند فروشنده ای که مایل به جلب رضایت مشتری اش است قصد ندارم آزارتان دهم، ریشخندتان کنم یا شما را بی اهمیت بپندارم. اگر وادارتان می کنم به خود بخندید، به خاطر داشته باشید که وظیفه ام به عنوان نویسنده ی کلاسیک کمدی «تأدیب اصول اخلاقی با چوب استهزا» ست...»

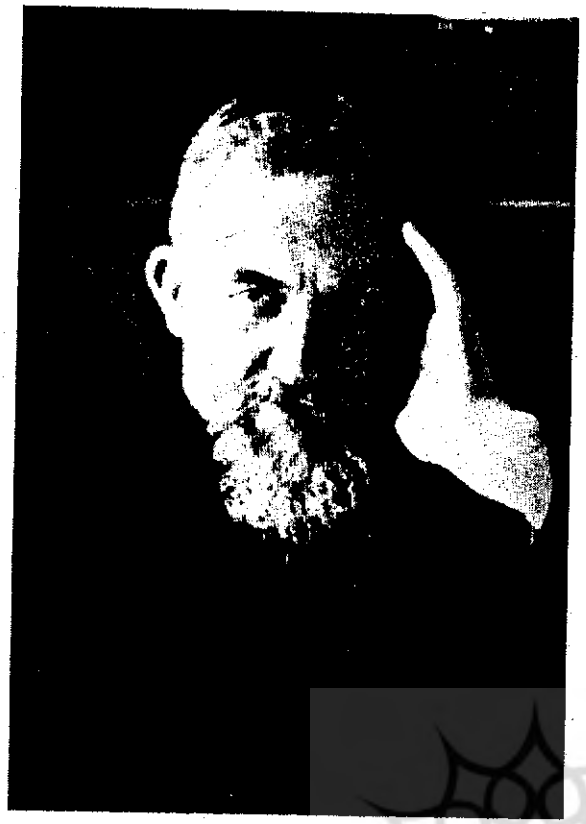
در این متن ـ به قلم *برنارد شاو* ـ میل دارم بر عبارت «وظیفه ام به عنوان نویسنده ی کلاسیک کمدی» و جمله ی «به نظر می رسد... ارباب نشر را جادو می کنم.» تأکید کنم. حال میل دارم نگره و عمل نمایش *شاو* را تا حد امکان روشن و رك بیان کنم. حجم نوشته ها درباره ی *شاو* چنان احساسی بوده که شاید مفیدترین رویکرد در بررسی آثار او هوشیاری و آگاهی باشد. بنابراین فهرستی از پرسش ها تهیه کرده ام تا منتقدان *شاو* به آن ها پاسخ گویند. بقیه ی مقاله به تلاش من در پاسخ گفتن به این پرسش ها شکل خواهد گرفت.

پرسش یکم: نگره ی شاو درباره ی نمایش چیست؟

شاو درباره ی نمایش چه گفته است؟ تمایل داریم بگوییم خیلی چیزها. اما واقعیت این است که بخش بسیار کوچکی از سی و چند جلد نوشته های او به نقد نمایش می پردازد و بخش بسیار کوچکی از همین بخش درباره نگره ی نمایش است. در مقدمه ای بر مقدمه ی «سنت جون» (۱۹۲۴) به شکایت درباره ی نبود جدیت در تئاتر و نقد معاصر برمی خوریم و بحث هایی درباره ی سانسور و مسایلی چنین می بینیم، اما برای داوری های کلی تر باید به دو فصلی که در ۱۹۱۲ به «جوهر ایبسن ورزی» افزوده شده، به مقدمه ی «سه نمایشنامه از بریو» و به زندگی نامه ی *آرچی بالد هندرسن* مراجعه کنیم. از این منابع ـ و البته از تکه های مختلف در آثار جمع آوری شده ـ می توانیم به نگره ای درباره ی نمایش برسیم که تقریباً چنین می گوید:

تئاتر سده ی نوزدهم، که از تکه پاره های *شکسپیر* و پرهای تازه و جلف *اسکریب* تشکیل شده، فاسد و پست است. این تئاتر به نمایش خیال پردازی به جای زندگی، احساس به جای تفکر، و بدل های متعارف به جای تجربه می پردازد. دو مرد ـ *ایبسن* و *واگنر* ـ برخلاف موج شنا کردند و با جریان معمول جنگیدند؛ تلاش آن ها چنان موفقیت آمیز بوده که *شاو* می نویسد: «... بدون موسیقی هیچ آینده ای برای نمایش متصوّر نیست، به جز نمایش تفکر.» نگارش درباره ی «دوتن از بزرگ ترین استادان موجود در هنر خود» ـ چنان که *شاو* آن ها را می نامید ـ اهمیتی بیش از نقد و انتقاد دارد. *شاو* به هنر خلاق خود چشم داشت. آیا خود، استاد بزرگی نبود؟ شاگردی را با *ایبسن* آغاز می کرد، اما احتمالاً *واگنر* بیش تر او را برمی انگیخت، ولی به عنوان هنرمندی خلاق پا جای پای *ایبسن* می نهاد، یا به عبارت درست تر، آفریده ای شخصی را دنبال می کرد که به «جوهر *ایبسن* ورزی» شهرت یافته.

به تعبیر *شاو*، «جوهر *ایبسن* ورزی» این بود که *ایبسن* به اخلاقیات می پردازد و اخلاقیات در آثار *ایبسن* موضوع بحث و عمل است و به کسی اهدا نمی شود. اخلاقیات بدین معنی نیست که خوبی کنیم بلکه کشف کنیم خوبی چیست، ضداخلاقیات از اعمال به خصوص تشکیل نمی شود، بلکه فریفتن خود است در ردّ دیدن آنچه باید و نباید کرده شود. در نمایش اخلاقیات ثابت اصلاً اخلاقیات به پرسش گرفته



برنارد شاو

نمی شود، به همین دلیل به کنش بیرونی بسیاری نیاز هست. باید قهرمان را در موقعیت های بسیار در مواجهه با خیر و شر ببینیم. قهرمان باید با آب و آتش محک بخورد. این طبیعت آن چیزی ست که *شاو* «اعمال احمقانه به نام کنش» می نامد یا از آن ها به عنوان «وابستگی ها، درنده خویی ها، سخاوت ها، تنفرها، بلندپروازی ها، سوء تفاهم ها و عجایب مبتذل» نام می برد. هنگامی که مسئله ی اخلاقی به صمیمیت و وجدان می پردازد و تنها محکی برای توانایی زندگی طبق قوانین اخلاقی نیست، انباشت کنش بیرونی زاید و مبتذل به نظر می رسد. *شاو* «جنایت ها، جنگ ها، میراث های هنگفت، آتش سوزی ها، غرق کشتی ها، منازعه ها و رعد و برق ها» را به عنوان «اشتباهات بزرگ در نمایش، حتی وقتی به طور مؤثر بازسازی شوند» تقبیح می کند.

چون اخلاقیات به ما «اهدا» نمی شود نمی دانیم قهرمان کیست و شخصیت شرور چه کسی. این واقعیت هم در زندگی روزمره حقیقت دارد و هم از دیدگاه نمایش جالب است. شخصیت شرور نمی تواند تنها پرهیزگار به نظر برسد ـ چنان که همیشه به نظر می رسید. او تنها می تواند آن باشد که اغلب ـ حتّا به اشتباه ـ می پندارند پرهیزگار است. این واقعیت نیز در زندگی روزمرّه حقیقت دارد و از دیدگاه نمایش نیز مهمّ است چون بین مؤلف و تماشاگر رابطه ی غیرمعمول، کنایی و *شاو*گونه ی ضدقهرمان را ایجاد می کند. درست است که اغلب تماشاگران، حدّاقل بعد از مدتی، خود را استثنا می کنند و می پندارند *شاو* به همه ی دیگران اشاره دارد، اما *شاو* به همه ی

دیگران اشاره نمی کند و این کنایه را دوچندان می کند. بنابراین باید نتیجه بگیریم که روش های تکان دهنده ی *شاو* معنایی بیش از مفاهیم روحیه ی بالا یا حتی اصلاح طلبی دارند. خطابه ی *شاو* هم اهمیت زیبایی شناختی دارد و هم اهمیت اخلاقی. خطابه هنر است، هنری که با دیدگاه ویژه ی هنرمند خطابه نسبت به مخاطبانش متمایز می شود؛ خطیب مخاطبانش را به مضحکه می گیرد و تظاهر نمی کند که با اشتباهات آن ها هم درد است. وقتی *شاو* نمایش عقاید را ارایه می کند قصد ندارد نمایشی بدون همه ی عناصر نمایشی و تنها مملو از گفت و گوهای هوشمندانه پی افکند. آنچه او قصد دارد بسازد، به بیان خودش، «جایگزینی روش قانونی ردّ اتهام، سرخوردگی، و نفوذ به حقیقت از راه آرمان ها، با کاربرد آزاد همه ی هنرهای کلامی و تغزّلی ناطق، خطیب، دادخواه و رجزخوان» است.

نگره ی نمایشی *شاو*، از دید مثبت، دفاع از نمایش جدلی ست و از دید منفی، حمله به همه ی انواع دیگر نمایش. چون هنگامی که هنرمند به منتقد ادبی بدل می شود تقریباً همیشه مواضع شخصی اش را تعمیم می بخشد و همه ی سنت هایی را که بدان ها بسته نیست متهم می کند. چنان که *شاو* بی میل نبود که به شکسپیر حمله کند و حتی بگوید شکسپیر نسبت به او پایین تر است، و به همین دلیل *شاو* را به داشتن عقده ی خود بزرگ بینی متّهم کرده اند. آنچه باید به خاطر بسپاریم این است که *باردولتری* ـ که به فهم درست شکسپیر کمک ناچیزی می کند ـ همیشه یکی از موانع رشد نمایش مدرن بوده است. در سده ی هجدهم *هردر* همین ایراد را از *گوته* گرفت. در سده ی نوزدهم *زولا* باید از ناتورالیسم دفاع می کرد: «حرامزاده های شکسپیر حق ندارند فرزندان مشروع *بالزاک* را سخره کنند.» حتّا پس از حمله ی سخت ناتورالیسم، بازیگر شکسپیری بزرگ، *هنری ایرونیگ*، هر مزخرف شکسپیرگونه ی شاعران اواخر دوره ی *ویکتوریا* را به آثار *ایبسن* و *شاو* ترجیح می داد.

نقد *شاو* از شکسپیر به عنوان ارزیابی عینی اهمیتی ندارد. اما از دید مجادله، به عنوان جزئی از نگره ی *شاو*، این نقد بسیار مهمّ و منسجم است. اگر برخی از نمایشنامه ها را که می پنداشتند واجب الحرمت است سخره کرد، توجه را به زیبایی نمایشنامه های دیگری چون «تروبلوس و کرسیدا» جلب کرد، نمایشنامه هایی که نسل بعد از *شاو* مدعی کشف شان است. *شاو* اشاره می کند که «هملت» به گونه ای تحسین برانگیز غیرشکسپیری ست، نمایشنامه ای که در آن شک واقعی اخلاقی، به پرسش گرفتن وجدان و تراژدی درونی مطرح می شود. *شاو* مخفیانه از طرفداران شکسپیر بود و در بحث درباره ی شکسپیر به کافری می مانست که در بحث های مذهبی حتّا بیش تر از پرهیزگاران درباره ی انجیل می دانست.

اما تیزترین پیکان حمله ی *شاو*، نمایش سده ی نوزدهم پیش از *ایبسن* را هدف گرفته بود. سایه ی *اوژن اسکریب* آسمان را تیره کرده بود. *شاو* خشمگین شد. می خواست این هیولای کاغذی را از هم بدرد! اگر این تکنیک بود، می خواست تکنیک را نابود کند! بنابراین مجادله ورزی او در برابر «نمایش خوش ساخت» قرار گرفت: «روش پی رنگ افکنی و هنر آمادگی تان تنها حقّه های استعداد نمایشی ست و سترونی اخلاقی، نه ابزارهای نابغه ی نمایش.» یا: «نویسنده ای که هنر *ایبسن* را به کار می بندد همه ی حقّه های کهنه ی آمادگی و فاجعه و پایان بندی را به دور می ریزد...» اگر طریقه ی این مجادله ورزی فهمیده شود، تنفر از آیین نمایشنامه نویسی در آثارش نیز درک خواهد شد. *شاو* ادعا می کرد در «اسلحه و انسان» از حقّه های کمدی دهه ی شصت بهره برده و در «مرید شیطان» روش های نسل بعد را به کار گرفته. می گفت آنچه منتقدان تعالی و خلاقیت می نامند تنها مجموعه ای ست از «حقّه ها، تعلیق، هیجان ها و شوخی ها» که «زمانی رواج داشتند که کودکی بیش نبودم.»

پرسش دوم: دیدگاه شاو درباره ی سنت شکسپیر و اسکریب چیست؟

شکسپیر و *اسکریب* هردو رمانتیک هستند. در واژه نامه ی *شاو*، رمانتی سیسم یعنی حقه بازی، اغفال، تظاهر و نیرنگ، جایگزینی قراردادهای احمقانه، غیرواقعی و چاپلوسانه جای واقعیت عریان. نگره این است که *زولا*، *ایبسن* و *شاو* (و شاید بعدها *دیکنز* و *ساموئل باتلر*) تعهد کردند که با ارایه ی حقیقت عریان، رمانتی سیسم را ریشه کن کنند. *شاو* می گوید *زولا* آغاز خوبی داشت، تلاش کرد به جای منطق رمانتیک یا صحنه ای از تاریخ طبیعی درست بهره ببرد اما متأسفانه با فساد و مرض وابستگی رمانتیکی را شکل داد. *ایبسن* کمک بسیاربزرگی کرد اما پایان فاجعه انگیز را در نمایشنامه هایش حفظ کرد؛ تاریخ نگاران طبیعی جامعه ی مدرن می دانند که تراژدی واقعی امثال «هداگابلر» این است که خودکشی نمی کنند. *شاو* از این جهت برای چخوف اعتباری قایل است و ادعا می کند که روش چخوف را عیناً در «خانه ی قلب شکسته» به کار برده. اما *شاو* نمایشنامه نویس متوسط فرانسوی، *اوژن بریو*، را نماینده ی «تاریخ طبیعی» می داند.

این نکته ما را به جنبه ی مثبت آیین نمایشنامه نویسی *شاو* می رساند. نگره ی *شاو* این نیست که هرچه نمایش سنتی داریم باید به دور افکنده شود و تنها گفت وگو باقی بماند و آن را نیز نمایش جدید بنامیم. او می نویسد: «کلام، کنایه، جدل، تناقض، هجو، مثل اخلاقی، بازچینی واقعیت های درهم ریخته در موقعیت های به سامان و هوشمندانه: این ها جدیدترین و قدیمی ترین هنرهای نمایش است.» این کلمات به مفهومی بیش از گفت وگوی هوشمندانه یا ژرف اشاره دارند و حتی به مفهومی بیش از آنچه که ما «نمایش مسئله» یا «تئاتر عقاید» می نامیم. باید به عبارت «بازچینی واقعیت های درهم ریخته در موقعیت های به سامان و هوشمندانه» توجه کنیم و «مثل اخلاقی». درمقدمه ای بر *بریو* اظهار می شود که نمایش عکاسی صرف طبیعت نیست،

بلکه تلاشی ست برای «عرضه ی مواجهه ی اراده ی انسان با محیط او در قالب مثلی اخلاقی.» این واقعاً نگره ی جدید و قدیم نمایش است، به قدمت یونانیان و تأخر *ایبسن* که مهم ترین درون مایه اش را چنین تبیین کرده: «تناقض تلاش و ظرفیت، اراده و امکان، تراژدی و کمدی فرد و انسان ها.»

پرسش سوم: مفاهیم ضمنی و کلی تر این نگره چیست؟

دفاع *شاو* از نمایش عقاید، او را در مقابل هردو هیولای شخصی اش قرار داد: هنر تجاری و هنر برای هنر. آموزش او این است که زیبایی محصول فرعی فعالیتی دیگر است، که هنرمند از سر هیجان اخلاقی می نویسد و نه از سر عشق به هنر، که پی گیری هنر به خاطر خودش شکلی از تن آسایی ست و همان قدر بد که سایر انواع نفس پرستی. در نهایت هنر «ناب» و هنر تجاری اشتباه مشترکی را مرتکب می شوند: هردو به حواس می پردازند. از سوی دیگر، هنر حقیقی صرفاً مسئله ی لذت نیست. ممکن است نامطلوب باشد. مثال مورد علاقه ی *شاو* درباره ی کاربرد هنرها دندان کشیدن بود. گرچه بیمار تحت تأثیر گاز خنده آور است، دندانش کشیده می شود.

تاریخ زیبایی شناسی بیش تر شامل نمونه های تعلیمی ست تا نمونه های لذت جویانه. اما ادبیات تعلیمی *شاو* در کاربردش در تاریخ هنر چهره ی غریبی می یابد. اگر آن طور که *شاو* باور دارد عقاید، مهم ترین بخش یک اثر هنری را می سازند و اگر باز همان طور که او باور دارد عقاید کهنه می شوند، می توان نتیجه گرفت که حتا بهترین آثار هنری نیز از جهاتی کهنه می شوند و *شاو* به این باور عمومی که برخی آثار بزرگ، جاودان هستند ایمان ندارد. در مقدمه ای بر «سه نمایشنامه برای پاکدینان» می نویسد که بدعت گذاری در هنر به معنی بدعت گذاری در فلسفه است، که اولین هنرمند بزرگی که پس از بدعت تازه ای ظاهر می شود به فلسفه ی تازه، شکلی کامل و غایی می دهد، که هنرمندان پس از او، هرقدر هم که بااستعداد باشند، جز پالودن میراث استاد کاری نمی توانند بکنند و به پای او نخواهند رسید. *شاو*، که فروتنی ذاتی اش همان قدر ما را خلع سلاح می کند که غرورش آشفته مان می کند، خود را استاد نمی پندارد اما باور دارد که پیشروست، معتقد است که *مارلوست* و نه شکسپیر. او می نویسد: «چرخ و فلک زمان، مخاطبان مان را به دیدگاه من خواهد رساند و پس از آن شکسپیر بعدی از راه می رسد و آزمون های کوچک مرا به شاهکارهایی تبدیل می کند که پایان دوره ی این شاهکارهاست.»

«پایان دوره ی این شاهکارها.» حتا شاهکارهای شکسپیر پایانی تر از همان شاهکارها نیست. *شاو* می گوید هیچ کس تراژدی بهتری از «شاه لیر»، اُپرایی بهتر از «دون جیووانی» یا نمایش موسیقایی بهتر از «حلقه ی نیبلونگ ها» نخواهد ساخت. اما دقیقاً همان گونه که این شایستگی زیبایی شناسی بسیار برای نمایشنامه حیاتی ست، رابطه ی اخلاقی نیز اهمیت

«کسب و کار خانم وارن» ـ اجرای ۱۹۰۲

دارد، رابطه ای اخلاقی که، اگر از دید تاریخ و ناتورالیسم به اخلاقیات بنگریم، در طول زمان در نمایشنامه رنگ می بازد. *شاو* همواره در برابر این دید که مسایل اخلاقی تغییر نمی کنند می ایستد و استدلال می کند که ادبیات و موسیقی مدرن برای مان انجیلی می سازد که بر انجیل عبری پیروزی می یابد.

پرسش چهارم: از این دیدگاه ها چه نتیجه ای می توان گرفت؟

دیدیم که بخش بزرگی از نقد *شاو* جدلی ست ونمی توان آن را مانند نقدی عینی تجزیه و تحلیل کرد. حتّا وقتی *شاو* از تاریخ علمی و طبیعی در مقابل رمانتی سیسم و نیرنگ دفاع می کند، نثرش هنرمندانه و متصنّع ست. او شاعر مجادله است. اما مجادله چیزی نیست جز هنر استادانه فریفتن. یکی از ابزارهای مجادله الگوهای «یا/یا» ست که اغلب مجادله ورزان در سال های اخیر بسیار به آن پرداخته اند. *شاو* در کاربرد ماهرانه اش از برنهادها [آنتی تزها]، مجادله ورزی بزرگ است. همیشه به حریفش راهی پیشنهاد می کند که نمی خواسته با آن مواجه شود. ببینید چطور طرفداران *اسکریب* و شکسپیر را به بن بست می کشاند! او نه تنها کُنش ملودرام را تخطئه می کند بلکه هر کُنش خارجی را «کاری احمقانه» می داند. البته این تخطئه کردن بی پایه هم نیست (هنر مجادله ورز اجتناب از ناحقایق و استفاده از نیمه حقایق است.) چون تاریخ جهان را نمی توان به نحو متقاعدکننده ای بر صحنه آورد. *شاو* می دانست

که صحنه تنها می تواند تأثیر تاریخ را برچندتن نشان دهد و مکان بهتری ست برای صحبت کردن تا جنگیدن و عمل کردن. این «نیمه حقیقت» سخن اوست. اما *شاو* دروغی را چاشنی این نکته می کند تا توجه برانگیزد. او حس می کند که کاستی «نمایشنامه ی خوش ساخت» تنها زمانی آشکار می شود که ساختار پیرنگ به مضحکه گرفته شود، و پوچی ملودرام تنها زمانی مشخص می شود که تراژدی به استهزا گرفته شود.

بنابراین با این که برخی از عقاید *شاو* درباره ی نگره ی نمایش بسیار جالب توجه هستند، نمی توانیم نسبت به آن ها احساس خشنودی کامل داشته باشیم. شرایط نگره اش بسیار خام هستند. نمی توان به گونه ی او پیرنگ و فن [تکنیک] را چنان روشن از بقیه ی اثری هنری جدا کرد؛ برای این که برنهاد [آنتی تز] منطق رمانتیک و تاریخ طبیعی متقاعدکننده به نظر برسد به توضیح بیش تری نیاز هست. نقد *شاو*، که بسیاری می پندارند پرحجم و توضیح است، در واقع توضیح بسیار کمی به دست می دهد. *شاو* از سخنرانی درباره ی فن نمایشنامه نویسی سرباز می زند چون خود را کارورز نمایشنامه نویسی می داند. بسیاری هنرمندان خلاق نیز از این دید او حمایت می کنند. نکته ی عجیب درباره ی *شاو* این است که حس می کنیم همه چیز را توضیح داده؛ بنابراین از اظهارات اتفاقی و خلاصه ی او بیش تر می آموزیم تا توضیحات طولانی اش. به عنوان مثال هنگامی که در ۱۹۳۴، او در دفاع از یکی از نمایشنامه هایش آن را «صرفاً یک نمایشنامه» می خواند نمی دانیم که بر سر معیار تعلیمی او چه آمده. وهنگامی که می خوانیم برای بازیگران ویژه ای نقش می نوشته، می بینیم چه استعداد تاریخی درخشانی دارد و در اجرای صحنه ای چه تواناست. از هنر او بسیار می آموزیم. او می گوید نمایشنامه ها می توانند به منزله ی نمایشگاهی هنری از بازیگری به شمار آیند، درباره ی این نکته می نویسد: «همیشه هنگام نوشتن نمایشنامه هایم این نکته را در ذهن دارم.»

این نکته ها سرنخ های خوبی هستند، اما فقط سرنخ هستند و به نظامی «به سامان» منتهی نمی شوند. نوشته های نقّادانه ی *شاو* تاحدّی استتار هستند. خودش به طور خودآگاه یا ناخودآگاه به این عقیده داس زده که *شاو* به عنوان یک فرد جذاب است، به عنوان یک متفکر، جذابیتی کم تر دارد و به عنوان نمایشنامه نویس، دارای جذابیت نیست! *شاو* می گوید هنر باید تابعی از چیزهای دیگر باشد و خوانندگانش همین باور را به خود او تعمیم داده اند. اما *شاو* باور دارد که تابعیت هنر به اخلاقیات باید از هنرمند، هنرمند بهتری بسازد. این که بگوییم زیبایی و سعادت، محصولاتی فرعی هستند و نباید مستقیماً جست و جو شوند بدین معنی ست که باید روش دستیابی به آن ها را تغییر دهیم ولی این ها همچنان هدف غایی هستند و به طور غیرمستقیم به آن ها می رسیم. و منتقد حق دارد داوری کند که آیا زیبایی، کسب شده یا نه. *شاو* هرقدر هم که مجادله ورزی کند از محک زیبایی شناسی نمی تواند بگریزد. استثنایی درکار نیست، یا همه ی نمایشنامه هایش باید بمانند یا همه به عنوان «صرفاً یک نمایشنامه» سقوط کنند.

پرسش پنجم: شاو به عنوان نمایشنامه نویس کارورز چگونه است؟

یکی دوتا از تعمیم های *شاو* درباره ی نمایش به درک نمایشنامه های او کمک می کند. یکی این است که تنها دوگونه شخصیت نمایش هست: زیبایی شناس مویلند و دلقک. این تعمیم در را به سوی شخصیت های *شاو*، یا لااقل شخصیت های مرد نمایشنامه های او باز می کند. نمونه ی دیگر این است که نمایش، که حالا به یاوه سرایی افتاده، زمانی به عنوان رقص و داستان آغاز شد. *شاو* رقص را به نمایش بازمی گرداند، البته نه مستقیماً، بلکه با ضرب آهنگ بانشاط گفت وگوهایش و ساختار موزون و موسیقایی صحنه ها، و دقیقاً در کوتاه کردن «پیرنگ» یا «طرح»، با روایت های بلند، داستان را به صحنه می برد.

شاو به درستی متوجه شد که نمایش خوش ساخت از طرح «شرح ـ موقعیت ـ گره گشایی» ساخته می شود. او می گوید که «خانه ی عروسک» براساس طرح «شرح ـ موقعیت ـ بحث» ساخته شده. بحث از دید *شاو* همان بدعت فن آورانه است که تغییرات آتی چشم انداز نمایش را همراهی می کند. همگان، هم عقیده اند که نمایش *شاو*، نمایش بحث است. مردم در صندلی های شان می نشینند و درباره ی همه چیز بحث می کنند. بحث خوب است و به نظر بسیاری دستمایه ی *شاو* است.

اما نمایشنامه های *شاو* گرچه نسبت به آثار نویسندگان دیگر بسیار به هم شبیه هستند یک الگوی مشابه ندارند. درواقع نمایشنامه های او چنان متنوع هستند ـ سی نمایشنامه ی مهم از او دردست است ـ که طبقه بندی این ها حتّا از دید نظم زمانی نیز بسیار مشکل است. با این وجود، گرچه دوره ی حرفه ای *شاو* همانند دوره ی حرفه ای *ایبسن* قابل طبقه بندی نیست می توان به نوعی دسته بندی رسید. جنگ جهانی اول خط فاصلی در حرفه ی اوست.

نمایشنامه های پیش از جنگ، خود گروهی را تشکیل می دهند که می توان براساس آغاز سده ی بیستم آن ها را نیز به دو دسته تقسیم کرد. اگر نمایشنامه های پس از جنگ را نیز به دو دسته ی کوچک تر تقسیم کنیم به طبقه بندی زیر می رسیم:

الف:

۱ـ ۱۸۹۲ تا ۱۸۹۹ «نمایشنامه های خوشایند و خوشایند» و «سه نمایشنامه برای پاکدینان»

۲ـ ۱۹۰۱ تا ۱۹۱۲ از «انسان و ابرانسان» تا «پیگمالیون»

ب:

۱ـ ۱۹۱۳ تا ۱۹۲۴ از «خانه اندوه» تا «سنت جون»

۲ـ ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۹ از «گاری سیب» تا «روزهای طلایی دوران شاه چارلز خوش قلب»

نمایشنامه های دهه ی ۱۸۹۰ اغلب برگردان ساده ی

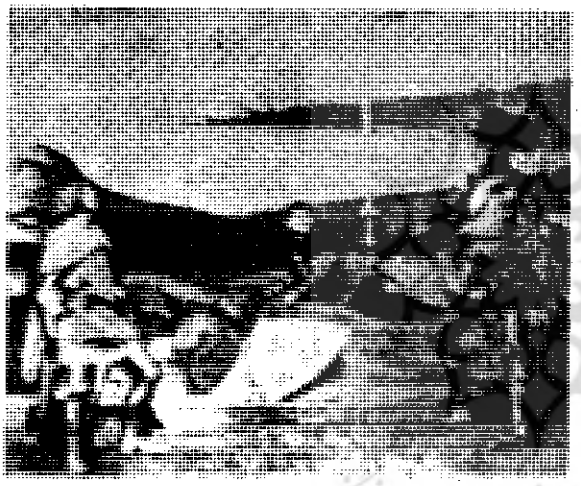
الگوهای نمایشی موجود، مانند ملودرام دوران ویکتوریا («مرید شیطان»)، نمایشنامه ی سلحشوری («مرد سرنوشت» و «سزار و کلئوپاترا»)، «اسلحه و انسان» و نمایش مضحکه (farce) («هرگز نمی توانی بگویی.») هستند. اما پس از «انسان و ابرانسان» (۱۹۰۳ـ۱۹۰۱) *شاو* الگویش را می یابد. این دوران نمایشنامه های «ازدواج» و «وصلت ناجور»، نمونه های افراطی نمایش بحث و مجادله ی *شاو*، نمایشنامه های مجادله ورز مانند «سرگرد باربارا» و «دودلی پزشک» (دو نمونه از خلاق ترین آثار *شاو*) و مهارشده ترین و مؤثرترین آثار تخیّلی او مانند «آندروکلس و شیر» است. اگر «اولین بازی فنی» و «پیگمالیون»، مانند نمایشنامه های اولیه، گونه هایی از الگوهای متعارف باشد، نسبت به نمایشنامه های دهه ی ۱۸۹۰ بسیار پیچیده تر هستند.

«خانه ی اندوه» که *شاو* از ۱۹۱۳ تا ۱۹۱۶ برای آن وقت صرف کرد نقطه ی عطفی در تکنیک و حس به شمار می آید. در این اثر از خوش بینی اجتماعی «سرگرد باربارا» و خوش بینی *برگسون* گونه ی «انسان و ابرانسان» خبری نیست. *شاو* برای صحنه ی تمدن موجود کنایه ای می یابد که تا ۱۹۳۳ همچنان با اوست: تمدن کشتی ای ست بر صخره ها. از این پس اغلب نمایشنامه های *شاو* آثاری تخیّلی هستند که شکست امیدهای بزرگ را اعلام می کنند و جدایی *شاو* را از نسل جدید نوید می دهند. حتا «بازگشت به متوزلا»، که می کوشد خوش بین باشد به دلیل طنز موجود در *لوید جورج* و *اسکویث* و تراژدی احساسی نجیب زاده ی مسن در برخورد با نسل جدید معنی می یابد. حتی «سنت جون» که ممکن است به ظاهر از نسل بعد از جنگ و خود *شاو* دور باشد، به بی خانمانی نابغه می پردازد. *شاو* در یادداشت های «خود زندگی نامه»اش می نویسد: «تنها در قلمروی تخیلم آسایش داشته ام، هنگامی که به اعمال بزرگ می پرداختم.»

عنصر ذهنی در آثار متأخر *شاو* به یک طبقه بندی کلی در آثار او منجر می شود. دو نمایشنامه در این گروه به گزافه گویی سیاسی می پردازند. این اصطلاح را می توان به پنج نمایشنامه ی دیگر که روایتی تخیّلی از دوران بین دو جنگ جهانی هستند تعمیم داد:

«گاری سیب»، «چنان حقیقی که باور کردنی نیست»، «بر صخره ها»، «ساده لوح جزایر غیرمنتظره» و «ژنو». آیا این نمایشنامه ها ضعیف هستند؟ براساس تمایل طبیعی می گوییم آنچه نویسنده ی باتجربه امروز می نویسد به آنچه بیست سال پیش می نوشت بستگی ندارد و چنین مرد پیری به نسیان گرفتار شده. با همین تمایل منتقدان آخرین حلقه ی نمایشنامه های *شاو* را بسیار ضعیف دانسته اند. مطمئناً این نمایشنامه ها از قدرت «انسان و ابرانسان» و جدل «سرگرد باربارا» بی بهره اند. اما به هیچ وجه شکست محسوب نمی شوند. وجود آن ها کافی ست تا هر نمایشنامه نویس تازه کاری را به شهرت برساند. به علاوه، گزاف گویی سیاسی نه تنها شکل جدیدی از نمایش

«سنت جون» (۱۹۲۴)



«سنت جون» (۱۹۲۴)

است، بلکه باور دارم این همان شکلی ست که نبوغ *شاو* به راحتی دستمایه ی خود قرار می داد، گرچه *شاو* پس از نگارش بزرگ ترین نمایشنامه هایش به این قلمرو روی آورد. گزافه گویی سیاسی بسیار مطمئن، آزاد، تخیّلی، واقعی، پرصدا و جدی ست. همان شکل ویژه ی *شاو* است.

پرسش ششم: درباره ی کمدی شاو چه می توان گفت؟ چه شایستگی هایی دارد؟ طبیعتش چیست؟

این گفت و گوی کمدی *شاو* است که بیش ترین توجه را به خود جلب کرده است. اما *شاو* تنها در گفت و گو نویسی مهارت ندارد، او نمایشنامه نویس ماهری نیز هست. با این همه *بکس بی یربوم* در واکنش به دید گذشته ی خود درباره ی *شاو*، که می گفت او نویسنده ی گفت و گوست نه نمایشنامه، می گوید این دید هنگامی که *شاو* را در تئاتر می بینیم از بین می رود: «انکار این که او صرفاً نمایشگر است چون میل دارد با گونه های متفاوت شخصیت و تفکر و بدون کنش و توجه به احساس نمایشی بسازد بی انصافی و عبث است.» اما همیشه به این اظهارات *بی یربوم* که در ۱۹۰۵ بیان شده اعتنا نمی شود. کتاب هایی درباره ی تاریخ نمایش هست که در آن ها نقش بسیار حقیرتری از نقش نمایشنامه نویس متوسط بدو داده شده. اغلب کسانی که به تسلط هنری *شاو* اذعان دارند بیش تر به سبک نثر او توجه می کنند تا فن نمایشنامه نویسی اش. حتّا ستایش *بی یربوم* نیز تصریح می کند که نمایش *شاو* «بدون کنش و توجه به احساس» است. عجیب است که *بی یربوم* تقریباً در همان صفحه ای که این عبارت را نوشته از تنش احساسی فوق العاده ی پرده ی دوم «سرگرد باربارا» سخن می گوید و اولین منتقدی ست که به معنویت ظریف *شاو* اشاره کرده. زمانی *هاینه* از تفکر با قلب و احساس کردن با مغز سخن گفت. این گفته درباره ی *شاو* مصداق دارد. ذکاوت و احساس او همان طور که از هنرمند/ فیلسوف انتظار می رود به هم شباهت دارد.

این ادعا که نمایشنامه های *شاو* از کُنش بهره ای ندارند به ظاهر منطقی تر می نماید، با این وجود ادعایی نادرست است. اغلب نمایشنامه های او مملو از کُنش است. این ادعا در این حقیقت ریشه دارد که *شاو* به جای پذیرش «طرح» آن را به بازی می گرفت. خود در مقدمه هایش بارها کُنش اخمقانه را سخره کرده و کنش را به معنی بحث و جدل قصد کرده. برای لحظه ای به دو نمونه از نمایشنامه های او که دارای کم ترین کُنش است نگاه کنید: «ازدواج» و «وصلت ناجور». حتّا این دو نمونه هم چنان ایستا نیستند که مورد توجه *مترلینگ* قرار بگیرند. در هردوی این ها «طرح» کافی برای صحنه های برادوی هست. (جالب است که مجبور باشیم با چنین جمله ای از *شاو* دفاع کنیم.) در «ازدواج» سرنوشت بسیاری از شخصیت ها مورد بحث قرار نمی گیرد بلکه رقم می خورد و قرارداد «پسر دختر را ملاقات می کند» به نحو *شاو* نمود می یابد. در «وصلت ناجور» همه ی خشونت و کنش اخمقانه ای که می توان آرزو کرد هست. هواپیمایی به گلخانه ای برخورد می کند و مسافر هواپیما خانمی ست که نه تنها سابقه ی پرماجرایی دارد بلکه خود موجب ماجراهای تازه می شود. در «ازدواج» همسر دلال زغال سنگ از طریق نامه و با نام مستعار «بی احساس ناشناس» به اسقفی عشق می ورزد. در «وصلت ناجور» به شخصیت تفنگدار برمی خوریم. این نبود کُنش نیست بلکه حضور گفت و گوهای هوشمندانه است که برخی کارگردانان، بازیگران، منتقدان و تماشاگران را درخود غوطه ور می کند.

پرسش هفتم: این هم از تکنیک. هنرمندی که اخلاقیات و جامعه را به نقد می کشد باید خود نیز از دیدگاه اجتماع و اخلاقیات نقد شود. از این دید، شاو چه ارزش هایی دارد؟

در پاسخ به این پرسش می توان به فلسفی ترین اثر *شاو* یعنی «بازگشت به متوزلا» اشاره کرد. او لحظه ای یک مردم سالار اجتماعی و لحظه ای بعد بدبینی ضدمردم سالاری ست. لحظه ای قهرمان نهضت علم ضد دین است و لحظه ای بعد سردمدار جنبش دین ضدعلم. می توان او را به عنوان حواری *مارکس*، *شلی* یا *ساموئل باتلر* معرفی کرد. این ممکن است نقد کوبنده ای علیه شاعر غنایی نباشد، اما حتماً نقدی کوبنده علیه انسان اخلاق گراست. البته می توان گفت که استدلال *شاو* علیه هنر برای هنر استراتژی موذیانه ای ست تا ما را وادارد باور کنیم که او فیلسوف است.

برخی از آثار *شاو* نسبت به بقیه ی آثار، خوش بینی کم تری دارند اما کاهش اعتماد نسبت به موفقیت آنی یک اثر ضرورتاً بی اعتبارکردن آن اثر معنی نمی دهد. آقای *ویلسن* می گوید که تفکر *شاو* سه سطح دارد: سطح زندگی روزمره، سطح سیاست و سطح ماورای طبیعت و این سطوح هیچ گاه با هم وحدت نمی یابند. مطمئناً پاسخ به این نظر این نیست که همه ی افراد دارای این سه سطح تفکر هستند و همه هم در وحدت آن ها ناموفق، چون از *شاو* به عنوان هنرمند/ فیلسوف انتظار داریم که در آنچه همه ناموفق هستند موفق باشد. اما می توان گفت که *شاو* تا حد بسیاری در این زمینه هم موفق است.

در مقاله ی دیگری کوشیده ام نشان دهم که تلاش *شاو* برای ایجاد انسجام آن قدر هم که می گویند ناموفق نیست. در این جا کافی ست که اشاره کنم *شاو* به خیانت به باورهایی متهم شده که هرگز نداشته. اغلب به او مشکوک هستیم که بیش از آنچه به نظم اهمیت می دهد جلوه می کند. اما اگر کاملاً منظم نیست تا حد بسیاری به هماهنگی اجزا وفادار است. دیدگاه او نسبت به باورها کاربردی ست. این همان ویژگی ست که *شاو* را از طنزپردازان متقدم جدا می کند، مثلاً از *چاسر* که معیارهایی کاتولیک و *ولتر* که معیارهایی deistic[1] داشت.

سازگاری *شاو* را نمی توان فرصت طلبی نامید. او به رواج باوری نامطلوب پرداخت که بعدها درستی این باور نیز شناخته شد. او به مفهومی باور داشت که بسیاری آن را رمانتی سیسم

می نامند و خودش خزعبلات رمان نویسان عامه پسند می خواند. او همانند طرفداران مارکسیسم از مرام [ایدئولوژی] های ریاکارانه، و دین به مثابه افیون توده ها متنفر است؛ همانند *ساموئل باتلر* می گوید پول در این دنیا همه چیز است و بدون آن همه چون نفرین شدگانند. از سوی دیگر، احتمالاً با هاج کیس شخصیت نمایشنامه ی «ازدواج» موافق است که: «دین نیرویی عظیم است: تنها نیروی حرکت دهنده در تمام دنیا.» طرفداران *شاو* هیچ وقت پایانی برای تناقض های استادشان نمی یابند. از نظر *شاو* این واقعیتی طبیعی ست و نه واقعیتی ماورای طبیعی، دقیقاً همان طور که اقتصاد از نظر او آن قدر معنوی هست که موضوع کمدی جدی باشد.

مسئله ی بزرگ نمایشنامه های *شاو* رابطه ی بین آرمان ها و واقعیت ها، بنابراین رابطه ی بین آرمان گرایی و واقع گرایی ست. او اعتقاد دارد که واقع گرایی درست هست و واقع گرایی نادرست، آرمان گرایی درست هست و آرمان گرایی نادرست. نمونه ای از آرمان گرایی نادرست در Undershaft ارایه شده که تنها به حمایت از خودپسندی پرداخته. از سوی دیگر، واقع گرایی ممکن است بدتر باشد. واقع گرایی می تواند تنها یک نقاب باشد، وسیله ای برای فریب خود. درهر صورت، در آثار *شاو* آرمان گرایی چهره ای کریه تر دارد. پایان «سرگرد باربارا» این است که هدف متعالی آرمان گرا باید به حس واقع گرا نسبت به واقعیت، قدرت و امکان ربط یابد. قبلاً گفته ام که تراژدی واقع گرای *ایبسن* رمانتیک است، حال باید بگویم که کمدی واقع گرای *شاو* نیز رمانتیک است. در هردوی این نمایشنامه نویسان نیّتی که نمایشنامه نویسان واقع گرا بر آن تأثیر بسیاری داشته اند و از میلی *بالزاک* گونه برای نوشتن تاریخ زندگی نشأت گرفته همراه خیال و تخیل رمانتیک وجود دارد. پس از *ایبسن* رمانتی سیسم در کشورهای اسکاندیناوی رشد کرد؛ پس از *ایبسن*، *شاو* و سایرین رمانتی سیسم پس از نسلی که ضدّ رمانتی سیسم بود، بالید. حالا اصل مادی گرایی مذهبی یا مذهب مادی گرا، اصل واقع گرایی آرمان گرا و آرمان گرایی واقع گرا درونمایه های رمانتی سیست های متفاوتی ست، از *بلیک* تا *شاو*.

رمانتی سیسم *شاو*، همانند رمانتی سیسم *ایبسن*، فلسفه ای ست نسبت به رمانتی سیسم نسل اول بسیار پرداخته و متعالی. از دید فلسفه باید کم تر به دنبال رابطه های این رمانتی سیسم با «عرفان» و «مادی گرایی» باشیم ـ این ها نظام هایی ست که بسیاری به سادگی به *ایبسن* و *شاو* نسبت می دهند ـ و بیش تر باید کثرت گرایی کاربردی ـ بنابر تعریف *ویلیام جیمز* ـ را جست و جو کنیم. دیدگاه های کثرت گرایی کاربردی، هسته ی هنر و تفکر *شاو* را شکل می دهند. در هیچ یک از نوشته های جزمی کمونیسم نمونه‌ای عالی از جدل، چنان که در نمایشنامه های *شاو* هست، نمی یابیم. ذهن *شاو* بسیار مسلح و گنجینه ای بزرگ است، و همه اذهان دارند که به دلیل همه ی چیزهایی که در یک صفحه از نمایشنامه اش ارایه می کند شهرت دارد. اما اگر نتواند واقعیت هایش را نظمی کنایی ببخشد، همه ی این ها بی معنی ست. بزرگ ترین ویژگی نثر *شاو* کاربرد او از برنهاد [آنتی تز]ها و الحاق های کنایی اوست. برخلاف آنچه بسیاری انتظار دارند او نه تنها می تواند به بیان دیدگاه دیگری دست یازد، بلکه چنان در درک و شرح دیدگاه های مختلف مهارت دارد که می تواند همه ی این ها را در یک جمله بیان کند، آن ها را با برنهادها و به طور موازی به اوج برساند، و به ستیهندگی یک فاتح به نتیجه ای فرود آید که من و شمای خواننده را از آن گریزی نباشد. در این رهگذر، جملات او، یا به بیان بهتر پاراگراف های او به همه سو چشم دارند. چون *شاو* دنیا را چون مجموعه ای پرکثرت به چشم می آورد و چنین مهارتی در طنزنویسی که به طور معمول گرفتار تک بینی ست غیرقابل باور به نظر می رسد.

جالب است بدانیم که *ویلیام* جیمز که *شاو* را «قدرتی بزرگ در اخلاقیات واقعی» به شمار می آورد به یکی از اصول *شاو* حمله می کند یعنی اصلی که «روشی ست که تفاوت «قرارداد» و «وجدان» را به چشم می آورد.» چنین سخنی اغلب به بحثی درباره ی *شاو* به عنوان یک پاکدین [پیوریتن] و پروتستان می انجامد. تفاوت قرارداد و وجدان مسلماً مسئله ای اخلاقی ست، اما *شاو* استاد اخلاقیات واقعی ست، استاد مثل اخلاقی، که برای ارایه ی اخلاقیات کاربردی پروتستانش به خلق فن نمایشنامه نویسی تازه ای دست یازید. *شاو* از معدود هنرمندانی ست که در قلمروی سیاسی، اخلاقی و اجتماعی اش غاصب نیست و درک او از نیروهای سیاسی، اخلاقی و اجتماعی حرفه ای ست. اما او نمایشنامه نویسی واقعی ست چون مطلبش را به چشم مان آشنا می کند، کنشی که تاریخ نویس، روان شناس، شاعر یا حتا رمان نویس بدان نیازی ندارند. این مردان تصاویر را در مقابل چشم ذهن مان قرار می دهند و تنها نمایشنامه نویس است که تصویرش را در مقابل چشم سر ارایه می کند. طرفداران گفت وگوهای *شاو* می توانند توضیح دهند که او حق گوش را به خوبی ادا کرده و طرفداران نمایشنامه نویسی می دانند که او به چشم هم توجه داشته، نه این که توجه جداگانه ای به تصویر داشته باشد، بلکه عناصر متفاوت را در یک تصویر متحرک که اجرای صحنه ای نام دارد جمع کرده. این عقیده ی *ویلیام* جیمز که نبوغ *شاو* مهم تر از فلسفه ی اوست زمانی حقیقت دارد که درک کنیم نبوغ، توانایی به هم آمیختن است که می تواند موانع بین تفکر و تکنیک را از میان بردارد و هردو را در نمونه ی ویژه ای از نمایش عینیت بخشد. این نمونه ی ویژه، نمایش *شاو* است.

پی نوشت

۱ـ deistic: مربوط به deism ـ نظام دین طبیعی در سده ی هجدهم که به وجود خدا اعتراف داشت اما وحی را انکار می کرد.