پژوهشنامه علوم انسانی: شماره 50، تابستان 1385 «156ـ137»
Human Sciences: No. 50, Summer 2006 «71 - 90»

آشوب در روشنگری: نگاهی به روسمرسهولم

بهزاد قادری *

دانشگاه تهران

چکیده

ایبسن در نمایشنامه‌های دشمن مردم، مرغابی وحشی و روسمرسهولم با تأکید بر گفتمان روشنگری به ساختار، چهره‌ها و درونمایهٔ آن‌ها سامان می‌دهد. این گفتار روسمرسهولم را از جنبه‌های شک ایبسن به ذهنیت‌گرایی، تاریخی‌گری و قهرمان‌پروری/ دوران‌سازی روشنگران بررسی می‌کند. همچنین، نویسنده پیدایش گروتسک ***(grotesque)*** *یا قناس در این اثر را پیکانی می‌داند که هم روشنگران و هم خود ایبسن را نشانه می‌رود.*

کلیدواژه‌ها: ایبسن، روسمرسهولم، روشنگری، گروتسگ، آشوب، پسامدرنیسم.

Rosmersholm: Infusing "Chaos" into the Enlightenment

Behzad Ghaderi, Ph.D.
Associate Professor, Department of Dramatic Literature
Faculty of Foreign Languages, University of Tehran

Abstract

In An Enemy of the People, The Wild Duck ***and*** Rosmersholm, ***Ibsen forms the structure, characters and figural aspects of each play with an emphasis on the discourse of the Enlightenment. This article analyses Rosmersholm in the light of subjectivism, historicism and hero-worshipping/epoch - making-three tenets of the discourse of the Enlightenment - and argues that the play casts doubts on these strategies employed in social contexts. The article further suggests that the emergence of the grotesque in this play targets both the illuminati and Ibsen himself as a thinker and a dramatist.***

Keywords: ***Ibsen, Rosmersholm, the Enlightenment, the grotesque, 'chaos', postmodernism.***

پرتال جامع علوم انسانی

---

* دکترای ادبیات نمایشی از دانشگاه اسکس، دانشیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ زبان‌های خارجی.

مقدمه[1]

مرا فرصت حرکت‌های زیرکانه و مبارزه طلبی‌های بازی شطرنج نیست.
صفحه را واژگون کن ـ من در خدمتم، باورکن.
...
تو عالم را به سیلابی در افکن،
من، خودم، با کمال میل، کشتی نوح را درهم می‌شکنم (ایبسن 1986: 94 ـ 95).

در دورانی که ایبسن به درام‌نویسی پرداخت، دیرزمانی بود که دیگر در اروپا هگلی‌گری، هرمنوتیک شله‌یرماخری و واژگون‌گویی‌های کی‌یرکه‌گوری هر متنی را جایگاه امن اندیشه‌های یک سویه نمی‌دیدند، بلکه آن، را نقطه آغاز آشوب در ذهن می‌خواستند. می‌توان *پدیدارشناسی ذهن* اثر هگل را حاصل آن دوره نامید، اما مدرن بودن ایبسن نیز به این دلیل است که او هم ادعا دارد آثارش پدیدارشناسی ذهن اروپای مدرن است، گونه‌ای اندیشیدن جدلی که هستی‌اش به ضدخودش وابسته است.

در این گفتار به این نکته می‌پردازیم که نبود غایت‌شناسی (تاریخی) در آثار ایبسن، چنان‌که منتقدان مارکسیست چون پلخانف و پیروان او گفته‌اند، نشانهٔ سستی کار ایبسن نیست بلکه ترفندی خودآگاهانه از سوی اوست تا به آشوب در غایت‌شناسی دامن بزند. به عبارتی، می‌توان *روسمرسهولم* را پاسخ زیرکانهٔ ایبسن به مدرنیتهٔ گوته و شیلر دانست.

نقد مدرنیته شیلر و گوته در *روسمرسهولم*

پیش از آغاز سخن، خلاصهٔ نمایشنامه ضروری است. در *روسمرسهولم* پس از مرگ بئاته، همسر یان روسمر، کشیش و میراث‌دار سنت‌های خاندان روسمر در روسمرآباد، ربکا وست، آزادزنی شوریده از شمال نروژ، و روسمر تصمیم می‌گیرند به دور از فرمان‌های کلیسا، با هم زندگی کنند. روسمر اعلام می‌کند که از دین برگشته است و قصد دارد برای دیگران آزادی و سعادت به ارمغان آورد. او در پایان نمی‌تواند چنین کند؛ زیرا با هجوم نمادینِ دو شیوهٔ تفکر بومی به خانهٔ او، همهٔ برنامه‌هایش به هم می‌ریزد. از یک سو کرُل، برادر زن سابق او و مدیر محافظه‌کار مدرسه، و از سوی دیگر، مورتنسگار، روزنامه‌نگاری از جناح چپ، به او دربارهٔ

1ـ این مقاله برگرفته از پژوهشی است که در آینده نزدیک در کتابی به نام *ایبسن: آرمانشهر و «آشوب» توسط* نشر پرسش چاپ خواهد شد.

مرگ بئاته چیزهایی می‌گویند که در باورهای او نسبت به خودش شک پدید می‌آورند. این روایت‌ها از این قرارند که ربکا توانسته بئاته را گمراه کند تا او خود را در زندگی روسمر آدم بی‌ارزشی بداند و عاقبت خودش را به درون چرخ و پرآسیاب آبی بیندازد و خودکشی کند. روسمر که بین عشق و پشیمانی مانده است به همراه ربکا و البته با افسون برندل، آموزگار سابق روسمر که اینک ولگردی بیش نیست، به همان راهی می‌روند که پیش از این بئاته رفته بود.

اگر *روسمرسهولم* را داستان سفر ایبسن به نروژ در تابستان 1885، یعنی یازده سال پس از خود ـ تبعیدی‌اش، بدانیم، آن را سند ناخشنودی ایبسن از زندگی سیاسی ـ اجتماعی نروژ، یا به عبارتی «تأویل او دربارهٔ ورود مدرنیته به کشورش و پایگاه لرزان آن در نروژ 1886» (آلم 1977: 160) دانسته‌ایم. از این زاویه که به این اثر نگاه کنیم، *روسمرسهولم* نماد جامعهٔ سنتی آن روزگار نروژ است که ایبسن با دیدن یورش همه جانبهٔ مدرنیته ـ گونه‌ای روشنفکری به دور از ممنوعیت‌های اخلاقی و فرهنگی، جنبش آزادی زنان، طبیعت باوری‌ای از نوع داروینی آن، و فرصت‌طلبی آشکار در زمینهٔ سلطه‌جویی سیاسی و جنسی ـ در برابر آن از خود واکنشی خارپشت‌گونه نشان داده است.

مشکل چنین خوانشی این است که آن وقت، نمایشنامه را تا آستانهٔ ملو درام عشق، دسیسه و افشاگری فرو می‌کاهیم. نباید فراموش کرد که ایبسن در کالبد نمایشنامه‌اش روح اندیشه‌ای را می‌ریزد که در سیر جدلی‌اش فرایندی حلزونی و فراگیر را پشت‌سر گذاشته است. او در نامهٔ دیگری به براندس (سی‌ام اکتبر 1888) از سه دوره در فرایند رشد فکری خودش سخن می‌گوید: «من با این احساس که نروژی‌ام آغاز کردم، بعد اسکاندیناویایی شدم؛ و حالا هم به شیوهٔ تفکر آلمانی (تیوتانیسم) رسیده‌ام» (ایبسن 1970: 420). بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که ایبسن باید همهٔ آن تجربیات را چنان در اندیشهٔ خود می‌پروراند تا با شیوه‌های نوین اندیشه و اندیشیدن او سازگار باشد؛ فراموش نکنیم که *روسمرسهولم* در بخش آلمانی دوران خود ـ تبعیدی ایبسن جای دارد.

به علاوه، او در نامه‌اش به کریستنسن (مونیخ، سیزدهم فوریهٔ 1887) به چیزی اشاره می‌کند که این نمایشنامه را بیشتر با شیوهٔ تفکر آلمانی همسو می‌کند: «... این نمایشنامه همچنین به کشمکش آن دسته آدم‌هایی می‌پردازد که اندیشه‌های والایی دارند و ناچارند با خویشتن خویش به جدال برخیزند تا زندگی خود را با باورهایشان هماهنگ کنند» (همان: 412).

اگر واژهٔ «هماهنگ» را در چهارچوب گفتمان روشنگری‌ای که گوته و شیلر تلاش می‌کردند با آموزش زیبایی‌شناختی به آن برسند بررسی کنیم، دامنه‌ای گسترده‌تر می‌یابد. جانستن (1977) می‌گوید ایبسن دوست داشت «آرمان هلنی آموزش و پرورش و عملی کردن آن را در بوتهٔ آزمایش بگذارد» (همان: 140) آرمانی که گوته و شیلر سرسپردهٔ آن بودند. هرچند از زمان نوشتن *پرگنت* روشن است که ایبسن به گوته توجه داشت و در این باره بسیار نوشته‌اند، دربارهٔ جدل ایبسن با شیلر در نمایشنامه‌هایش هنوز پژوهش شایسته‌ای صورت نگرفته است.

روسمرسهولم از مرزهای مسایل ملی نروژ فراتر می‌رود و به مسایل فراگیرتری همچون ارزیابی دوبارهٔ رویکرد فیلسوفان آرمان‌خواهی چون شیلر دربارهٔ آرمان بازسازی اندیشهٔ انسان (اروپایی) می‌پردازد.

برای آن‌که ببینیم ایبسن چگونه از *نامه‌هایی دربارهٔ آموزش زیبایی‌شناختی انسان* برای سامان دادن به چهره‌ها و درونمایه‌های *روسمرسهولم* بهره برده است، نگاهی به رگهٔ اصلی اندیشهٔ شیلر در این کتاب می‌اندازیم.

در این اثر، شیلر از گونه‌ای آزادی برای انسان سخن می‌گوید که بتواند به همزیستی و همنوایی عقل و احساس کمک کند. او معتقد بود انسان به خاطر مشکلاتی از جمله کوتاهی‌ها و نابخردی‌های دولت، از این نعمت محروم شده است. در حالی که شیلر عقل را عنصر سامان دهندهٔ قوای آدمی می‌داند، به همان اندازه نیز بر احساس تکیه می‌کند، عنصری که به نظر او راهنمای انسان است. عنان عقل را رها کردن و احساس را سرکوب کردن حاصلی جز واماندگی ندارد، در صورتی که ایجاد هماهنگی میان این دو، آگاهی و گیرندگی انسان را افزایش می‌دهد. تنها آموزشی توأم با عاطفه‌انگیزی است که می‌تواند به این هماهنگی کمک کند. این تنها زمانی شدنی است که عنصر هماهنگ کننده که شیلر آن را «کشش‌بازی» (شیلر 1967: 101) می‌خواند، در انسان عمل کند تا نیروهای سرکوب شده و فعال با آزادی بیشتری با هم داد و ستد کنند.

به معنای دقیق کلمه، شیلر و ایبسن در سه زمینهٔ دولت، فرهنگ و فرد با هم مسایل مشترکی دارند. هر دو سرسختانه منتقد دولت‌های خودکامهٔ زمان خود و خواهان دولتی اصلاح‌طلب بودند که به حقوق فرد در جامعه احترام بگذارد. این برای هر دو طبیعی بود زیرا شیلر شاهد پس لرزه‌های انقلاب فرانسه و دورهٔ وحشت بود و ایبسن نیز شاهد ناپلئون‌گرایی

در اروپا و تلاش هموطنانش برای دستیابی به مردم سالاری و یافتن هویت ملی، آن هم در چهارچوب رفتار بی‌خردانه دولتی ناشایسته، بود.

به همین دلیل، این اثر شیلر دربارهٔ مسایل فلسفی محض، یا مباحث زیبایی‌شناختی نیست؛ یکی از محورهای سخن شیلر بررسی گونه‌های مختلف دولت و شیوهٔ رشد فرد در آن‌هاست. بنابراین، او از همان آغاز سخنش پافشاری می‌کند که هدف اصلی آموزش زیبایی‌شناختی «بهبود در قلمرو سیاسی» (همان: 55) است. اما شیلر این بهبود را مشروط می‌داند؛ زیرا بلافاصله اصلاحات سیاسی را به «متعالی ساختن منش آدمی» (همان) وابسته می‌داند. نخستین سدی که شیلر در این راه می‌بیند، دولتی یکدنده و یکسویه است. به نظر او دولت «شکل عینی... و صلاحیت‌داری است که تلاش می‌کند تمامی گوناگونی یکایک افراد را به وحدتی ساختگی برساند» (همان: 19 ـ 17) این تعریفی کلی است. در ادامهٔ سخنش متوجه می‌شویم که او این واژه را به دو معنی به‌کار می‌بندد. یکبار دولت همان نهادهای اجتماعی است که می‌تواند با «سرکوب کردن انسان تجربه‌گرا و خنثی کردن فردیت آدمی» (همان: 19) از فرد مهره‌ای بی‌اراده برای این نهادها بسازد. دولت به معنای دومش یعنی زمانی که «فرد خودش دولتی خودکامه شود، و درگذر زمان به علو طبع و مقام انسان اندیشه‌ورز برسد» (همان) اگر هریک از این دولت‌ها دیگری را نادیده بگیرد، شاهد «سازمانی لجام گسیخته و وحشی» (همان: 55) خواهیم بود. در این شرایط است که به آموزش و پرورشی نیازمندیم تا فرد بتواند «چشمه‌های سرشاری را بگشاید که، صرف‌نظر از هرگونه فساد سیاسی، زلال و پاک بمانند» (همان).

نامه‌ها و سخنرانی‌های ایبسن نشان می‌دهند که او نیز درباره دولت و اصلاحاتی که باید در آن به‌وجود آید سخن دارد. او در سال 1871 به روشنی اعلام می‌کند که دولت نفرین ابدی فرد است (ایبسن 1970: 208) و به خاطر همین گفته او را آشوب‌گرا (آنارشیست به معنی بد آن) خوانده‌اند. او هشت سال پس از این سخن، در نامه‌ای به بیورنسن (دوازدهم جولای 1879)، می‌گوید: «می‌گویند نروژ دارای دولتی آزاد و مستقل است، اما تا زمانی که در این جامعه فرد آزادی و استقلال ندارد، این‌ها برایم بی‌ارزش است» (همان) در سخنان بعدی او روشن می‌شود که او بیشتر منتقد دولت به شکل موجود آن است. اما این چگونه دولتی است؟ او اندکی پیش از نوشتن *روسمرسهولم* در سخنرانی‌اش در جمع کارگران تروندهایم در تابستان 1885 می‌گوید، «باید عنصری از بلند منشی وارد زندگی سیاسی، نظام اداری،

جلوه‌های ملی، و مطبوعات ما شود.... منظورم بلند منشی خوی و شخصیت، بلند منشی اراده و اندیشهٔ آدمی است» (ایبسن 1911: 53) این سخن ایبسن اتفاقی نیست. او بیست سال پیش از این نیز در سخنرانی‌اش بر مزار مونک در رم (1865) ناخشنودی‌اش را از ناکارآمدی دولت‌های موجود اعلام کرده بود. او، همانند شیلر، در آن سخنرانی میان دولت‌ها و شیوه‌ای که آنان امور را اداره می‌کردند، از یک سو، و نقش فرد در چنین دولت‌هایی، از سوی دیگر، شکاف بزرگی می‌دید. وی همچنین ادامه می‌دهد که بیشترین تلاش دولت‌ها در زمینه «پاسداری از سلامت جامعه سیاسی» (همان: 46) است؛ از وظایفی که دولت‌ها به آن توجهی ندارند این است که «به بهبود زندگی ملت نیز به همان اندازه اهمیت دهند...» (همان).

این بخش از سخن ایبسن، دومین زمینهٔ مشترک میان او و شیلر را که همان فرهنگ باشد، آشکار می‌کند. به نظر شیلر، هنگامی که دولت بیشتر بر شالوده قدرت استوار باشد تا قانون، فرهنگ رو به زوال می‌رود. نتیجه آن می‌شود که در این نابرابری، سوداگری و نفع آنی بر روابط چیره شود و هنر «از بازار مکارهٔ قرن ما رخت بربندد» (شیلر 1967: 7) به نظر او این حالت به دو صورت بر رفتار آدمی تأثیر می‌گذارد: «از یک سو، بازگشت به توحش، و از سوی دیگر، بازگشت به رخوت و خاطری حزین، یا به عبارتی، دو حد ناتوانی‌های آدمی» (همان: 25) بنابراین، شیلر روحیهٔ زمانش را تلاشی بی‌پایان و بی‌ثمر در راستای ایجاد «تعادل میان دو شر» (همان: 29) می‌داند زیرا مردم باید از میان «خرافه و بی‌بند و باری اخلاقی» (همان) یکی را انتخاب کنند.

شیلر، همانند بیشتر فیلسوفان هلنیست، معتقد بود که فرهنگ یونان باستان از هماهنگی طبیعی بین حس و اندیشه برخوردار بود زیرا «هر اندازه که اندیشه به اوج می‌رفت، همیشه به گونهٔ دل‌پذیری ماده را نیز به اوج می‌کشاند؛ و هر اندازه اندیشه به تمایزات دقیق و ظریف می‌پرداخت، هرگز به مثله کردن بخش مادی انسان نمی‌پرداخت» (همان: 31). اما شیلر، همانند دیگر اندیشمندان دورهٔ روشنگری که شناخت را بر شالودهٔ دو رستگی استوار کرده بودند، نخست میان طبیعت و فرهنگ تمایز قایل می‌شود و سپس می‌گوید در میان ما شکاف بین این دو بیشتر شده است و نتیجه آن آشفتگی «وحدت درونی طبیعت آدمی است» (همان: 33).

گفته‌های ایبسن دربارهٔ فرهنگ و هنر هم قابل توجه است، زیرا او نیز وظیفهٔ سنگینی بر دوش دولت‌ها می‌گذارد. در سن سی و شش سالگی، یعنی زمانی که او به فضای فرهنگی

قارهٔ اروپا نزدیکتر است و آنگاه که دولت‌ها را به خاطر دشمنی با فرهنگ به باد انتقاد می‌گیرد، در سخنش پژواک گفته‌های شیلر را می‌شنویم: «در کشورهای ما دولت در هیأت کنونی‌اش هنوز علوم، هنر و ادبیات را همچون چیزهای تزئینی می‌بیند نه به مانند شالوده و ستون‌های بنایی رفیع» (ایبسن 1911: 47). او، همانند شیلر، معتقد است که فرهنگ و هنر بنیهٔ ملت را قوی می‌کند و، در مواقع ضروری، این‌ها خیلی بهتر و بیشتر از دولت‌های ناکارآمد می‌توانند ملتی را نجات دهند.

سومین عنصری که شیلر و ایبسن در آن مشترکند، نقش فرد است. هر دو وظیفهٔ سنگینی بر دوش فرد می‌گذارند؛ زیرا فرد باید هم سطح فرهنگ جامعه را بهبود ببخشد و هم ـ شاید از این راه ـ دولت را دگرگون کند.

از گفته‌های شیلر روشن است که او آموزش و پرورش را یکی از شالوده‌های بنیادین فعالیت‌های فرد و دولت می‌داند. وقتی پای فرد در این زمینه پیش کشیده می‌شود، شیلر تأکید می‌کند که فرد باید نخست اجزای سازنده طبیعت آدمی را بشناسد. او باید بداند در انسان دو نیرو فعال و در کشمکش‌اند: عقل و فطرت، اولی به دنبال «یگانگی» است و دومی به دنبال «گوناگونی». همچنین فرد باید بداند، به خاطر زندگی تباهی که در پیش رویمان گذاشته‌اند، هماهنگی میان طبیعت جسمانی و اخلاقی خویش را از کف داده‌ایم و این به دو پدیدهٔ شور یا سستی بیش از اندازه دامن زده است.

به گفتهٔ شیلر، اگر تعادل میان طبیعت جسمانی و اخلاقی فراهم نیاید، آموزش و پرورش ناقص خواهد بود، زیرا در این صورت طبیعت اخلاقی «تنها با فدا کردن طبیعت جسمانی خود را بر کرسی می‌نشاند. اما اگر یک نهاد سیاسی بخواهد تنها با سرکوبی گوناگونی به وحدت برسد، ناقص خواهد بود» (شیلر 1967: 19). شیلر انسان مدرن را «پاره»ای از کلی انداموار می‌دانست؛ بنابراین، پیشنهاد می‌کرد برای بازگرداندن وحدتی انداموار به انسان «باید در خیل آدمیان نگریست و از میان آنان تصویر انسانی کامل را رقم زد» (همان: 33). برای زنده کردن طبیعت در آدمی، او پیشنهاد می‌کرد که نخست باید فرد را بررسی کرد تا ببینیم چقدر از کیفیات «طبیعت اخلاقی» و «طبیعت جسمانی» در وجود او به جای مانده است. آن وقت وظیفه آموزش و پرورش این است که هر بخش آدمی را با بخش دیگر آشنا کند تا به این وسیله تعادل پیش آید. به‌طور خلاصه، هدف از این کار این است که «طبیعت سومی در انسان جان بگیرد که در عین خویشاوندی با دو طبیعت بالا، شرایط برای گذر انسان از تکیه

به زور و ورود به حکومت قانون فراهم آید» (همان: 15). چون این شرط فراهم آید، فرد توانسته است «آرمان شهری سرورانگیز» برپا کند که در آن «طبیعت اخلاقی» و «طبیعت جسمانی» با هم در می‌آمیزند تا «دولت زیبایی‌شناختی» (همان) از آن‌ها زاده شود، دولتی که بر اساس قانون اولیهٔ بخشیدن «آزادی از راه آزادی» (همان) عمل کند.

در نامه‌ها و سخنرانی‌های ایبسن شرح یکدستی دربارهٔ آموزش و پرورش از آن دست که شیلر در *نامه‌هایی درباره آموزش زیبایی‌شناختی انسان* آورده است، نمی‌بینیم. اما او هرجا فرصت می‌یافت، نشان می‌داد که این‌ها از شمار دغدغه‌های او نیز بودند. برای مثال، او در سخنرانی‌اش به هنگام پرده‌برداری از یادواره‌ای که برای گور مونک ساخته بودند، آشکارا به این نکته اشاره می‌کند و بار سنگینی بر دوش فرد می‌گذارد. او دربارهٔ افرادی سخن می‌گوید که کارشان در زمینهٔ «فرهنگ، علوم، هنر، و ادبیات» (ایبسن 1911: 46) است و هدف آنان از پرداختن به این کارها «دوران‌سازی» یا «ملت‌سازی» است. ایبسن نیز به دولت‌ها چندان اعتمادی ندارد؛ از دید او، روشنفکرانند که می‌توانند، و باید، زندگی را دگرگون کنند و دست آخر، از این راه، «به حیات درونی و ملی ما تعالی ببخشند» (همان).

ایبسن چهارده سال پس از این سخنرانی، در نامه‌ای به بیورنسن (12 جولای 1879) بر اهمیت «وارد کردن آموزش و پرورشی مردمی و نوین» (همان: 84) تأکید می‌کند. در این نامه نیز او آزادی فردی را برتر از هر چیزی می‌داند؛ زیرا چرا که فرهیختگانند که می‌توانند با ایجاد دگرگونی‌های بنیادین در نظام آموزش و پرورش راه را برای آزادی مردم فراهم کنند. این آزادی با آن‌چه سیاستمداران به مردم وعده می‌دهند تفاوت بسیار دارد. او می‌گوید وظیفهٔ فرد نیست که «مسؤولیت آزادی و استقلال دولت را بر عهده بگیرد، بلکه به‌طور قطع وظیفهٔ دولت است که تا آن‌جا که در توان دارد، میل به استقلال و آزادی را در درون افراد زنده کند» (همان: 86). این آرمان زنده کردن آزادی‌خواهی در ایبسن فروکش نکرد؛ سال‌ها بعد پژواک آن را در سخنرانی‌اش در ضیافتی در استکهلم (24 سپتامبر 1887) می‌شنویم: «در حالی که آرمان‌های روزگار ما رو به زوالند، من در نمایشنامه *امپراتور و جلیلی* از آن‌ها با نام "آرمان شهر" یاد کرده‌ام» (همان: 57).

اگر چنین است، جدال ایبسن با شیلر و گوته در کجا و از چه روست؟ گفتیم که اندیشمندان روشنگری، دوران خود را دچار طاعون گرایش‌های سودجویانه و مردمان آن را نسلی تباه می‌دیدند. به همین دلیل، آنان به دنبال جایگزینی برای وضعیت موجود بودند.

شیلر چاره را «بازگشت به الگوهای یونان باستان» می‌دانست و می‌خواست آرمان شهرش را بر پایهٔ آن بنا کند. می‌دانیم که گوته و شیلر هر دو ستایشگر گونه‌ای روشنگری بودند که در آموزش و پرورش و فرهنگ هلنی ریشه داشته باشد. ایبسن که این دو روشنفکر آلمانی را «شاعرانی خوب اما درام نویسانی بد» (مایر 1967: 465) می‌شناخت، به این دیگاه آنان با دیده شک می‌نگریست. هرچند او نیز از فرهنگ روزگار خودش در نروژ بیزار و طرفدار اندیشهٔ آرمانشهر بود، برخلاف دو همتای آلمانی‌اش سودای دورانی طلایی چون یونان باستان را در سر نداشت. معضل ایبسن با گوته و شیلر این بود که آن دو هلنی‌گری را در چهارچوب مسیحیت می‌خواستند و این آشتی دادن سنت با سکولاریسم است که مشغلهٔ ابدی مدرنیته بوده است، فرایندی که چون خوب به آن نپرداخته اند، به کژراهه‌های بسیاری انجامیده است.

اینک باید دید ایبسن چگونه با این گفتمان روشنگری و آرمانشهری در *روسمرسهولم*، به جدل بر می‌خیزد. ایبسن در سال 1873 نمایشنامهٔ *امپراتور و جلیلی* را نوشت. در این اثر، چهره‌های او با آرمان‌های روشنگری در می‌آمیزند و دوران تازه‌ای را نوید می‌دهند. در همین اثر است که جولیان ـ اندیشمندی آزاده، مرتد و شورشی ـ از آرمانشهر (the Third Empire) سخن می‌گوید. این همان برساختی است که شیلر در *آموزش و پرورش زیبایی‌شناختی* خود از آن سخن گفته بود. جانستن (1980) اوج مشغلهٔ ایبسن دربارهٔ روشنگری را در همین نمایشنامهٔ *امپراتور و جلیلی* می‌بیند (همان: 258). ولی روال همیشگی کار این نمایشنامه‌نویس «اما» آوردن در یقین‌های خودش است. به همین دلیل، هنگامی که در آثار او سخن از روشنگری و آرمانشهر پیش آید، می‌توان گفت این درونمایه از جولیان تا جان گابریل بورکمان ادامه دارد. به همین دلیل، اگر *امپراتور و جلیلی* اوج دیدگاه ایبسن دربارهٔ روشنگری باشد، می‌توان *روسمرسهولم* را اوج جدال و جدل او دربارهٔ گفتمان روشنگری دانست.

روسمرسهولم مستقیماً به برپایی آرمانشهر می‌پردازد. لیزل (1997) می‌گوید: «وقتی اندیشه‌هایی که با این مسألهٔ پیچیدهٔ آرمانشهر پیوند دارند و با نیرویی بیشتر در *روسمرسهولم* تکرار می‌شوند... انگار تنها به عنوان نفی آن بروز می‌کنند: این مفاهیم تنها با غیبتِ خود حضور دارند و ایبسن ناممکنی آن‌ها را آشکارا بر زبان می‌آورد» (همان: 128) می‌توان متن را بازنمایی درهم ریخته و یاوهٔ برنامهٔ نخبه‌گرایی دورهٔ روشنگری خواند، اما، چنان‌که در ادامهٔ این بحث به آن خواهیم پرداخت، گمان نمی‌رود این کار «نفی» کامل آرمانشهر باشد.

یک دلیل بر ناسازگاری ایبسن با گفتمان روشنگری، نامهٔ او به تئودور کاسپاری (27 ژوئن، 1884) است که در آن اعلام می‌کند «من معیارهای کلی و جهان شمول را خیلی وقت است کنار گذاشته‌ام، چون دیگر به درستی به کارگیری آن‌ها اعتقادی ندارم» (ایبسن 1970: 383). بنابراین، باید تبارشناسی *روسمرسهولم* را در دوره‌ای بین نوشتن این نامه و نامهٔ او به براندس که در آن اعلام می‌کند به «توتانیسم» یا شیوهٔ تفکر ژرمنی روی آورده، جست و جو کرد. در اولی او آشکارا ایمان نداشتن به برنامهٔ متفکران روشنگری در زمینهٔ به ارمغان آوردن آزادی برای توده را پیش می‌کشد؛ در دومی راه دیگری یعنی توتانیسم را پیشنهاد می‌کند و می‌دانیم که این، یعنی ضرورت روی آوردن به نوعی اندیشه که گستردگی بیشتری را طلب می‌کند. به‌این‌ترتیب، *روسمرسهولم* تنها نفی روشنگری نیست؛ این نمایشنامه را می‌توان صحنه‌ای برای بُر زدن برگ‌ها برای آغاز بازی به گونه‌ای دیگر، یا آرمانشهری با زیرساخت‌ها و اندیشه‌های تازه نیز شناخت.

از این‌رو، می‌توان گفت این نمایشنامه مسایل مهم‌تر و گسترده‌تری را پیش می‌کشد. عبارات «معیارهای جهان شمول» و شک کردن دربارهٔ «درستی به کارگیری آن‌ها» گویای دو مسألهٔ مهم در اروپای دوران جوانی ایبسن است: اولی یادآور فیلسوفان دورهٔ روشنگری است که ادعا می‌کردند «حقایق جهان شمول» در نزد آن‌هاست و دومی مستقیماً به تدابیری اشاره دارد که این روشنگران برای رهانیدن خیل مردم از نادانی در برنامه‌های خود گنجانده بودند.

ایبسن در *روسمرسهولم* به درون مغاک‌هایی خیره می‌شود که تدابیر این روشنگران ایجاد کرده بود. او برای نشان دادن این نکته، چهره‌ها و حالاتی را ترسیم می‌کند که گاه همانند چهره‌های تمثیلی نمایشنامه‌های اخلاقی مذهبی قرون وسطی و گاه همانند چهره‌های انتزاعی نمایشنامه‌های بکت‌اند. هل ست[2] یادآور یکی از چهره‌های زبل نمایشنامه‌های استریندبرگ است که برخلاف طبقه و سوادشان، آدم‌هایی زیرک و تحلیل‌گرند و شیوهٔ زندگی آنان خود به خود به زبانشان لحنی طعنه‌آمیز داده است. سوای او، دیگر چهره‌ها چون موجوداتی شماتیک ترسیم شده‌اند، آدم‌هایی به دور از آن وحدتی که شیلر آن را شالودهٔ هرگونه دگرگونی بنیادین می‌دانست.

---

2 ـ hel در زبان نروژی یعنی کامل و تمام که خود به این معنی است که ایبسن عمداً اندیشه جزء/کل یا ناقص/کامل را پیش می‌کشد.

مالک روسمرسهولم نیمچه آدمی بیش نیست، کسی که میراث‌دار فرهنگی مرده است. سرسپردگی روسمر به سنت و نظمی آهنین از او موجودی سست بنیان ساخته است. ایبسن با کالبدشناسی او این دیدگاه شیلر را محک می‌زند که آیا می‌توان آن قوایی را که این‌گونه فرهنگ در گذر زمان در او کشته است، دوباره زنده کرد. ویژگی روسمرسهولم به عنوان یک فضا گذشتهٔ سرکوب‌گر آن است که چون ملات سختی در پیکر وضعیت موجود دویده و آن را چنین انعطاف‌ناپذیر و ترشرو کرده است. روسمر به یکی از آن دوره‌هایی تعلق دارد که به قول شیلر، در آن «خوی آدمی درشت و بی‌صفت می‌شود» (شیلر 1967: 55) و چنین فضایی «کشش بازی» (همان) را در انسان سرکوب می‌کند. جانستن (1980) صحنه‌پردازی در *براند* را «منظر و فضایی که مستقیماً بیانگر نمادین درام انسان و ذهن اوست» (همان: 132) می‌داند. در *روسمرسهولم* این شگرد هدفی کاملاً متفاوت را دنبال می‌کند. با بالا رفتن پرده، تماشاگر اتاق پذیرایی روسمر را می‌بیند که از دیوارهایش «تصویر کشیشان، افسران، و مقامات دولتی قدیم و متأخر در لباس رسمی» آویخته است (ایبسن 1377: 9) که این خود بیانگر محاصره شدن روسمر در تاروپودی سنتی است، بافتی که سرچشمهٔ خو و منش روسمر را به عنوان انسانی بیگانه با شادی آشکار می‌کند، انسانی که نیروهای درونی‌اش در فرهنگی رو به زوال و آکنده از بازداری و زیربار تظاهر به انجام وظیفه خشکیده است.

جنبهٔ رخوت‌زای روسمرآباد با ابعاد ساده اما استعاری، چیرگی مردگان بر زندگان و نایاب بودن خنده، جان می‌گیرد. این دو جنبه، در گفت و گوی میان ربکا و هل‌ست روشن می‌شود. روسمر به یاد بئاته، همسر سابقش که خود را از روی پل در آسیاب انداخته و کشته، در هنگام بازگشت به خانه از روی پل عبور نمی‌کند؛ ربکا و هل‌ست از پشت پنجره روسمر را می‌پایند و، در این گفت و گو، فضای مرگ اندود روسمرآباد جان می‌گیرد. هل‌ست در پاسخ به ربکا که می‌گوید «مردم روسمرسهولم راحت از مرده‌هاشون دل نمی‌کَنَند» به گونه‌ای سرسری اما با معنی، گفتهٔ ربکا را واژگون می‌کند و در پاسخ به او می‌گوید، «انگار مرده‌ها نتونند از اون‌هایی که موندن دل بکنن» (همان: 11). گویی هل‌ست می‌خواهد تمامی سنت‌های گذشتهٔ این‌جا را در استعارهٔ «مرگ» بگنجاند. در پردهٔ سوم، او به ربکا می‌گوید، «تا جایی که کسی یادش میاد، این‌جا هیچ بچه‌ای هیچ وقت گریه نکرده... تو این طایفه رسمه. تازه یه چیز عجیب دیگه هم هست. وقتی بچه‌ها بزرگ میشن، هیچ‌وقت نمی‌خندن، هیچ‌وقت، تا آخر عمرشون» (همان: 78).

در جریان نمایشنامه، این خانهٔ کهن سنت باره به خاطر هجوم آدم‌های گوناگون دستخوش توفان می‌شود. اما حتی آنان که به روسمرآباد روی می‌آورند، نیمچه آدم‌هایی بیش نیستند. ربکا آزاده‌زنی است که نفوذش به درون روسمرآباد از او چهره‌ای تمثیلی می‌سازد: او نماد تندروی است. آفتابی شدن‌های نابهنگام برندل گویای آن است که او نیز بیش از آن‌که موجودی واقعی باشد، مفهومی نمادین است. کرل و مورتنسگار هم دو آدم کامل نیستند؛ آن‌ها نماد دو خط حزبی متفاوتند. به علاوه، همهٔ آن‌ها که در این‌جا گرد می‌آیند برای ایجاد دگرگونی و متعالی‌سازی و روشنگری روح آدمی برنامه‌هایی دارند. به‌این‌ترتیب، تمامی فضای نمایشنامه گویای آن است که این مکان بوتهٔ آزمایشی است که با آن ایبسن می‌خواهد نظریهٔ شیلر دربارهٔ امکان فراهم آوردن آدمی تمام عیار از پاره‌های پراکندهٔ او را بی‌آزماید و اگر شد، از آن معجون دیگری بیافریند.

برای هجوم آدم‌ها به روسمرآباد، به عنوان آزمایشگاهی برای دو قطبی کردن آدمی، می‌توان دو شکل در نظر گرفت. گروهی از آن‌ها، ربکا و برندل، از دو جای متضاد می‌آیند: اولی از فینمارک و دومی از جنوب، یکی از شمالی‌ترین جای نروژ و دیگری از جنوبی که در مرز عینیت و اسطوره است. گروهی نیز که از همسایگی می‌آیند، یعنی کرل و مورتنسگار، همچنان از دو قطب متفاوتند: به ترتیب، یکی راست تندرو و دیگری چپ تندروست.

ربکا وست بنیان‌گرایی پرشور است و این جنبهٔ هستی‌اش با زمینهٔ گذشتهٔ غیراخلاقی‌اش جلوه بیشتری نیز دارد ـ در لابه‌لای گفت و گوی کرل با او پی می‌بریم که او احتمالاً فرزند نامشروع دکتر وست است؛ و در عین حال، با این ناپدری و آموزگارش روابط نامشروع نیز داشته است. او به امید برهم زدن فضای مرده و خاکستری روسمرآباد به آن پای گذاشته است. ربکا هم به این فضای بسته و ملال‌آور شوری دوباره می‌بخشد و هم به اندیشهٔ روسمر جسارت و نیروی تازه‌ای می‌دهد. در آغاز نمایشنامه، به نظر می‌رسد فرایند پویایی یا آن‌چه شیلر آن را روند متعالی‌سازی از راه «آمیختن اجزاء مختلف» می‌نامد، به خوبی پیش می‌رود. روسمر به منزلهٔ چهره‌ای شیلر مآب با خود عهد می‌کند که در زندگی دست به‌کار ارزشمندی بزند: «می‌خوام سعی کنم آدم‌های همه جناح‌ها رو با هم متحد کنم؛ می‌خوام زندگی خودم و کارم رو وقف این هدف کنم... که همه مردم این مملکت به علو و اصالت واقعی دست پیدا کنند» (همان: 36). در وجود روسمر جوانه‌های نورس تمنا را می‌بینیم. این خود گویای آن است که شاید روحیهٔ دیونیزی به

این خانهٔ ارواح باز گردد. این روحیه تنها در حس جوان شدن او نمایان نیست؛ از دین برگشتن او نشانهٔ روشن‌تری به‌شمار می‌رود. او می‌گوید، «وظیفه مسلّم من اینه که برای جایی که خاندان روسمر سالیان سال ظلمت و ظلم آورده، کمی روشنایی و سعادت به ارمغان بیارم» (همان: 54).

اما روسمر خیلی زود در می‌یابد که در پیوند با مرگ همسرش در شبکهٔ فریب و دروغ گرفتار بوده است ـ نام ربکا به معنی دام و اسیر کردن است و «قلاب‌دوزی شال سفید بلند» او در آغاز پردهٔ اول (همان: 9) از آن کارهایی است که می‌تواند بازتابی از دنیای درونی او نیز باشد. این شناخت روسمر دربارهٔ وضعیت تازهٔ روسمرآباد نقاب چهرهٔ متوازن و زیبایی حاکم بر روسمرآباد را که ربکا تلاش می‌کند با آن چشم روسمر را به واقعیت جهان خارج ببندد، به یک سو می‌زند. با پیش رفتن در کردار نمایشنامه، متوجه می‌شویم که این فضای تازهٔ رها از تاریکی‌های گذشته در گناه ریشه دارد.

جانستن (1967) می‌گوید: «روشنگری تأثیرش را مثل مرضی مسری آغاز می‌کند و ویران‌گری مورد نظرش را ایجاد می‌کند تا آگاهی برانگیخته شود، اما این کار خیلی دیر صورت می‌گیرد... فعالیت آن باید خودش را هم نفی کند» (همان: 191). زندگی عاطفی و روشنفکری متوازن ربکا با این اعتراف که در کار روشنگری‌اش و برای تصاحب روسمر اسیر «کششی سرکش و آتشین و مهار نشدنی» (همان: 106) شده بوده، همچون صورتکی به نظر می‌رسد که در این زمان فرو می‌افتد. روشن می‌شود که دیوانگی بئاته و خودکشی‌اش به سبب ترفندهای ربکا بوده است. در آثار ایبسن این دومین قربانی شیوهٔ روشنگری در برخورد با جهان اطرافش است.

ربکا، این زن هوشمند و زیرک که یادآور زن سخنگوی نمایشنامهٔ کوتاه استریندبرگ به نام *برتر* است، در چشم آدم‌های خانهٔ سنت باره‌ای که او در آن نفوذ کرده، به زن زیرک و زیبا اما خطرناک *فیلم سیاه* (film noir) می‌ماند. اما او عاقبت تحت‌تأثیر تلقی سرد و مرگ اندود مردی که ربکا او را به وادی روشنفکری کشانده، از پا در می‌آید. ربکا به روسمر می‌گوید: «تلقی‌ای که خاندان روسمر از زندگی دارند ـ یا دست‌کم تلقی‌ای که تو از زندگی‌داری، اراده‌ام رو آلوده کرده» (همان: 109). او مدعی است که این، زندگی او را فلج کرده است: «چون روسمرسهولم روحم رو درهم شکسته. شاخ و برگ و شهامتم روخشکونده، خردش کرده. روزگاری جرأت هرکاری رو داشتم، هرکاری. اما حالا قدرت عمل ازم سلب شده»

(همان: 107). اما اگر جنبهٔ استعاری حضور ربکا، یعنی آمدن او از شمالی‌ترین نقطهٔ نروژ، را در نظر داشته باشیم، انگار ایبسن بخواهد با این اعتراف دردناک ربکا به نابجایی آن جنبه‌های شور عشق‌ورزیِ رها از قید و بندهای پیش از نفوذ مسیحیت اشاره کند؛ شوری که اینک در بافت مسیحیتی خشکه مقدس در وجود او پژمرده است.

روسمر نیز به این شناخت تلخ می‌رسد که برنامهٔ تعالی‌بخشی مردم سرابی بیش نبوده است. هنگامی که ربکا آرمان تعالی‌بخشی مردم را که روسمر در سر می‌پروراند، گوشزد می‌کند و از او می‌خواهد همچنان در این کار بکوشد، روسمر از این کار روی می‌گرداند: «اوه من رو یاد اون نندار. اون فقط خواب و خیال بود، ربکا؛ خیالی خام. من خودم دیگه به این موضوع ایمانی ندارم ـ به مردم نمی‌شه از بیرون درستی و تعالی تحمیل کرد» (همان: 110).

این سخن روسمر یادآور اعتراف ایبسن به تئودور کاسپاری است که درست پس از انتشار *مرغابی وحشی* بر زبان آورد: «من معیارهای جهان شمول را خیلی وقت است که کنار گذاشته‌ام، چون به درستی به‌کار بستن آن‌ها اعتقادی ندارم. فکر می‌کنم برای همه ما هیچ چیزی بهتر از شناختن تمام عیار خودمان نیست. به نظر من، این جوهره آزادی خواهی واقعی است» (ایبسن 1970: 383).

بنابراین، می‌توان *روسمرسهولم* را درام همین اندیشه‌ای دانست که اینک روسمر آن را بر زبان می‌آورد، یعنی، پایان برنامه‌های روشنگری و درهم ریختن سامان سلسله مراتبی آن: روشنگران در نوک مخروط نشسته بودند و فرمان می‌دادند.

به همین دلیل است که قناس در این نمایشنامه جلوهٔ ویژه‌ای دارد. در واقع، حضور برندل به عنوان چهره‌ای قناس و نامعقول، آن هم در چهارچوب گفتمان روشنگریِ این نمایشنامه، به این اثر جلوه دیگری می‌دهد. برندل تمثیلی بسیار پیچیده‌تر از رلینگی است که در *مرغابی وحشی* پنجه در پنجهٔ گرگرز آرمان‌خواه می‌اندازد. او را باید یکی از چهره‌های آثار پایانی نویسندگانی چون ایبسن بدانیم؛ چهره‌هایی که با «حضور نامعقول خود، جهانی را که در آن زندگی می‌کنند به آشوب می‌کشند یا بی‌اعتبار می‌کنند و به بیننده یادآور می‌شوند که واقعیت ظاهری آن چیزی که آنان می‌بینند نیست» (تمپلتن 2001: 61).

به گفتهٔ جانستن (1967)، «استعارات جغرافیایی ایبسن... به گونه‌ای فشرده به معانی گسترده‌ای دامن می‌زنند» تا به آن‌جا که «جزئیات ظاهراً مدرنِ محض با گذشتهٔ غنی‌تر اسطوره‌ای و تاریخی همانند می‌شوند» (همان: 195). همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم، برندل یکی از آن هزار چهره‌هاست که

از جنوب آمدنش تنها به یک جای خاص و روشن اشاره نمی‌کند؛ جنوبی که او در آن زیست می‌کند هم عینی است و هم تمثیلی. ایبسن او را چنین توصیف می‌کند: «برندل مردی است خوش‌قیافه، اندکی لاغر اما سرحال و پرجنب و جوش. موی سر و ریشش جوگندمی است. همانند ولگردها لباس پوشیده است: فراکی نخ‌نما برتن دارد، بی‌آن که زیر آن پیراهنی پوشیده باشد، کفش‌هایی مندرس به پا، یک جفت دستکش سیاه به دست، کلاه چرکین رنگ و رو رفته‌ای زیر بغل، و عصایی در دست دارد» (پ 1، 7-26). برندل ما را به یاد مرد لندوک (لاغراندام) نمایشنامه *پرگنت* می‌اندازد. همان‌گونه که کلاه و عصا و شیوهٔ آتشین اما یاوهٔ سخن‌گویی برندل، کاریکاتوری از دکتر *استوکمان* است؛ و باز همان‌گونه که سرزده آمدن‌ها و زبان لغزنده‌اش یادآور رلینگ است. تا این‌جای کار، انگار برندل چهل تکه‌ای از چهره‌های نمایشنامه‌های پیشین ایبسن است. به روال همیشه، انگار ایبسن می‌ایستد و در آثارش خیره می‌شود. گویی او ذهن خودش را می‌کاود. اما نشانه‌شناسی متن گواهی می‌دهد که برندل فقط این‌ها نیست. زیست بوم او نیز از نشانه‌های پیچیدهٔ متن است. در نمایشنامهٔ *پرگنت*، مرد لاغراندام یا لندوک از جهان مینوی نیامده است؛ یکی از پاهای او به شکل سم است و این نشانگر شیطانی بودن اوست. برندل سم ندارد، اما سرزده آمدن‌های او (که با معیارهای ارسطویی نمی‌خواند) و اشاره‌های دیگری که در متن آمده به او نقشی هم سطح مفیستافلیس در *فاوست* گوته می‌دهد. در پردهٔ چهارم، هنگامی که او ربکا و روسمر را ترک می‌گوید، ربکا پنجره را باز می‌کند، کنار آن می‌ایستد و می‌گوید: «اوه این‌جا چقدر خفه است!» (همان: 115). این دقیقاً جمله‌ای است که مارگریت در نمایشنامه *فاوست*، پس از آن‌که فاوست و مفیستافلیس از اتاق او بیرون می‌روند، بر زبان می‌آورد. همان‌گونه که مارگریت وجود شیطان را در اتاقش حس می‌کند، ربکا نیز شیطانی بودن برندل را بو می‌برد.[3]

از سوی دیگر، سخنان برندل جنبهٔ دیگر بودن او را نیز برملا می‌کند. او در پردهٔ اول خودش را این‌گونه توصیف می‌کند: «... من، بگویی نگویی، شادی خوارم. آدمی شکمباره» (همان: 30). در متن نروژی این نمایشنامه، او خودش را سیباریسی می‌داند. سیباریس شهری باستانی در یونان بوده که در 510 پیش از میلاد نابود شده است. مردم این شهر به شادخواری و زندگی پرتجمل مشهور بودند. چون او خودش را سیباریسی می‌خواند، حضور او به یک جغرافیای دیگر هم جان می‌دهد. او از کارعملی روگردان اما عاشق نظریه‌پردازی است:

---

1 ـ برای مطالعهٔ بیشتر در این زمینه رجوع کنید به:
(Johnston, ***The Ibsen Cycle*** 1992: 285).

برندل:... دوست دارم در عزلت خوشی کنم. این طوری دو چندان، بلکه صد چندان لذت می‌برم. می‌دانی، وقتی رؤیاهای طلایی بر من باریدن می‌گرفتند و مرا در می‌نوردیدند؛ وقتی افکار نو در وجودم جان می‌گرفتند ـ افکاری خطیر و شگرف ـ و من با شاه‌بال‌های تیزتک‌شان نرم و سبک به پرواز در می‌آمدم، آن افکار را به صورت خیال و شعر و تصویر در می‌آوردم: البته به صورت طرح‌هایی خام و کلی... می‌دانی که (همان: 30).

اما هنگامی که از او می‌پرسند آیا همهٔ این‌ها را نوشته، او آشکارا اعتراف می‌کند که از کار عملی بیزار است: «دریغ از یک کلمه. از قلمی کردن اندیشه‌هایم همیشه گریزان بوده‌ام» (همان: 31).

از سوی دیگر، می‌دانیم که شیلر در *نامه‌هایی دربارهٔ آموزش و پرورش زیبایی‌شناختی آدمی* این سرخوشی یونانیان باستان و گریز آنان از رنجِ کار را شکوهمند می‌دانست:

آنان... آن موجودات همیشه قانع را از قید و بندهایی که لازمهٔ هرگونه هدفمندی، وظیفه‌شناسی و ملاحظه، است رهانیدند و رهایی از کار و بی‌قیدی را بخش رشک‌آور الوهیت... یعنی نامی انسانی‌تر برای آزادترین، متعالی‌ترین حالت هستی، کردند (همان: 109).

علاقهٔ برندل به زبان‌شناسی، فقه اللغه و مباحثه، شهوتش دربارهٔ سخنرانی و خطابه که در متن با آوردن آمیزه‌ای از کلمات بیگانه آمده است، سرزده آمدن‌های او در هر دو پرده اول و چهارم که می‌توانند نقیضهٔ مباحثه‌هایی باشند که در بازار (theatron) یونان باستان میان آدم‌ها از جاهای مختلف و با زبان‌های مختلف در می‌گرفت، دوره‌گرد بودن او به عنوان هنرپیشه ـ خنیاگر ـ روسمر خیال می‌کند برندل در «یک گروه بازیگری» (همان: 26) مشغول است ـ شیوهٔ سخن گفتن مطنطن او که واژگونِ سبک سخنوران کارکشته است، همهٔ این‌ها نشانگر این نکته‌اند که او تقلید مضحکی از فیلسوفان یونان باستان یا دقیق‌تر بگوییم، واژگونهٔ سقراط است. سقراط تلاش می‌کرد قطعیت‌هایی را که طرف صحبتش به آن‌ها دل بسته بود به لرزه در آورد؛ برندل می‌کوشد دیگران را به تقلیدهای کورکورانه و تهی بکشاند. شیلر در کتابی که از آن یاد کردیم، رویکرد یونانیان به زندگی، به ویژه رویکرد آنان دربارهٔ آموزش و پرورش را به‌طور خاص، ستایش می‌کرد؛ ایبسن تلاش می‌کند به این رویکردها و دستاورهای آن به دیدهٔ شک بنگرد.

این نمایشنامه به درشت‌نمایی یکی از جنبه‌های منفی شیوهٔ آموزش و پرورش استوار بر نخبه‌گرایی دورهٔ روشنگری می‌پردازد: چهره‌های این نمایشنامه یا دیگران را سحر می‌کنند یا

خودشان سحر می‌شوند. این نیز واژگون شیوهٔ آموزش و پرورش دورهٔ روشنگری است. فیلیپ لکو ـ لبارث (1989) می‌گوید دانش و قدرت به طرح گونگی و ساختن نماهای کلی گرایش دارند. او این را جوهرهٔ عقل‌افزاری می‌داند «که تلاش می‌کند همانندی و یکسانی، یا به عبارتی، مدکردن و اسطوره ساختن از همانندی را برکرسی بنشاند» (همان: 70). شیلر معتقد بود که با فرایند آموزش زیبایی‌شناختی آدمی، می‌توان اجزاء متفاوت و پراکندهٔ آدمی را در یک کل گرد آورد تا به این‌گونه، انسان ریخته در فرهنگ معاصرش به خود آید. این به شکل‌گیری «آدمی دیگر»، یعنی کسی که در او عقل و احساس هم سنگ‌اند، کمک می‌رساند. در *روسمرسهولم* واژگون این حالت رخ می‌دهد. ربکا که پیش از این مسحور آموزش ناپدری‌اش بوده و اینک نیز برندل او را پری افسونگر می‌خواند، بئاته را اغوا می‌کند تا خودش را در آسیاب بیندازد. خود برندل هم افسونگر است. نمایشنامه که آغاز می‌شود، متوجه دگرگونی‌هایی در روسمرآباد می‌شویم و نتیجه می‌گیریم که روسمر باید به سوی افق‌های تازه برود. اما ایبسن اعلام موضع او دربارهٔ تعالی‌بخشی روح آدمیان را به پس از پیدا شدن سروکلهٔ برندل موکول می‌کند. برندل است که نخست دربارهٔ برنامهٔ متعالی سازی‌اش سخن می‌گوید؛ به‌این‌ترتیب، روسمر که ندای آزادی‌خواهی سر می‌دهد، در موقعیت مقلد از معلم و پیشوایش قرار می‌گیرد. نخست معلم پیشین اوست که می‌گوید می‌خواهد به شهر برود و به روشنگری توده بپردازد؛ پس از اوست که روسمر برنامهٔ خودش را اعلام می‌کند، برنامه‌ای که پژواک برنامهٔ برندل است. به همین ترتیب، هنگامی که برندل در پردهٔ چهارم پیدایش می‌شود، نخست اوست که از یک شرط برای موفقیت روسمر سخن می‌گوید و آن چنین است که «زنی که او (روسمر) را دوست دارد به آشپزخانه برود و انگشت زیبا و ظریفش را قطع کند... از این‌جا... درست از بند وسط. ایضاً، زن عاشق پیشهٔ مذکور... باز هم با طیب خاطر... باید گوش چپ زیبا و و بی‌مانندش را ببرد» (همان: 115). و درست پس از آن‌که برندل صحنه را ترک می‌کند، روسمر از ربکا می‌خواهد با ایثار خود، عشقش را به او ثابت کند. به عبارتی، او گونهٔ دیگری از سخنان برندل را بر زبان می‌آورد: «تو شهامتش روداری که... مایلی که... همون طور که اولریک برندل گفت با طیب خاطر... به خاطر من، الان، امشب... با طیب خاطر... همون راهی رو بری که... که بئاته رفت؟» (همان: 18 ـ 117).

این‌که ایبسن روسمر را آدمی نشان می‌دهد که هردو بار با تقلید از ذهنیت برندلِ ورشکسته و قناس وارد عمل می‌شود، نکته‌ای دراماتیک است. بنابراین، نمایشنامه بر محور

تکلم بطنی شکل می‌گیرد: هرکسی پژواک سخن و نظر دیگری است. هریک از این چهره‌ها با تقلید از دیگری، از منِ اصلی‌اش جدا می‌شود، بیگانه‌ای با خود که چون عروسک خیمه‌شب بازی به حرکت در می‌آید. نه صدایش از آن خودش است و نه هستی‌اش. بنابراین، اتهامی که کرول علیه روسمر مطرح می‌کند: «روسمر عزیز، تو خیلی راحت تحت‌تأثیر قرار می‌گیری» (همان: 34)، این نکته را تأیید می‌کند که اگر مردم با تأثیرپذیری خام از دیگران دست به تغییر خود و دیگران بزنند، پایان کار مضحک خواهد بود. در پایان نمایشنامه، روسمر نیز به این نتیجه می‌رسد که تعالی بخشیدن به دیگران نشدنی است: «من خودم دیگه به این موضوع ایمانی ندارم ـ به مردم نمی‌شه از بیرون درستی و تعالی تحمیل کرد» (همان: 110).

ربکا و برندل تلاش می‌کنند گونه‌ای زندگی سرشار از نیروهای زیست‌مایه‌ای را به فضای مرده روسمرآباد تزریق کنند ولی کار هر دو فاجعه به بار می‌آورد زیرا ربکا بئاته را به کام مرگ می‌کشد و اندیشه‌های آتشین برندل نیز چیزی نیستند جز خیالبافی‌های یک می‌خواره. او در شهر در میخانه‌ای با همان آدم‌هایی که برای آموزششان رفته بود دعوا می‌کند، از آن‌ها کتک می‌خورد و عاقبت، مست و مدهوش، در جوی آبی می‌افتد.

در واکنش به «آیین سودگرایی... این بت بزرگ دوران» (همان: 7) بود که شیلر راه‌حل‌هایی برای «تعالی‌بخشی منش» آدمی پیشنهاد کرد. او این را نخستین گام در راستای تلاش برای دگرگونی و «بهبود در قلمرو سیاسی» (شیلر 1967: 7 و 55) می‌دانست. ایبسن در *روسمرسهولم* گوشهٔ چشمی هم به این بخش از سخنان شیلر دارد. دو چهره، کرول و مورتنسگار، اولی بیانگر سنت و جناح محافظه‌کار است و دومی نمایندهٔ جناح چپ تندرو. هریک می‌خواهد از روسمر برای مقاصد سیاسی خودش بهره‌برداری کند. کرول فکر می‌کند روسمر به عنوان سردبیر روزنامه آنان می‌تواند «مفید» باشد: «تو به عنوان کشیش اسبق هنوز ارج و قربی داری. دلیل آخری، که البته از همهٔ این‌ها مهم‌تره، آوازهٔ اسم و رسم خاندان توئه» (همان: 24). مورتنسگار هم دست‌کمی از کرول ندارد. او نیز به روسمر نیاز دارد: «...چیزی که الان حزب نیاز داره یه عنصر مسیحیه... چیزی که همه بهش احترام بگذارند...» (همان: 59). این موقعیت سیاسی که روسمر به آن می‌گوید، «ظلمت و وحشت» (همان: 80) هیچ امیدی برای دگرگونی برجای نمی‌گذارد.

نیگار (1997) معتقد است که ایبسن در میان راه به مدرنیته شک کرد زیرا مدرنیته به پیدایش «طبقه متوسط تازه‌ای» دامن زد که هم «ابله بود و هم با بزرگ منشی و وقار»

(همان: 96) بیگانه بود. همین که برندل در پردهٔ اول نام مورتنسگار را می‌شنود، او را بی‌سروپا و ابلهی می‌داند که حتی نامش این را داد می‌زند. هم او در پردهٔ آخر که از شهر باز می‌گردد، مورتنسگار را «آقا و سرور آینده» می‌داند زیرا، به گفتهٔ او، مورتنسگار «می‌تواند بدون آرمان زندگی کند. و این... خوب چشم‌هایت را باز کن... این رمز کار و موفقیت است. این لب حکمت دنیوی است» (همان: 114). آینده هرچه از آب درآید، با دنیای آرمانی شیلر در *آموزش زیبایی‌شناختی انسان* بسیار فاصله خواهد داشت زیرا، همان‌گونه که برندل تجربه کرده است، در این دوران رمز زندگی آدم‌های معاصر بی‌آرمان زیستن است.

نتیجه‌گیری

اگر باید ایبسن را آشوب‌گرا بنامیم، آشوب یونانیان یا «کائوس» بیشتر در مورد او کارساز است. نظریهٔ آشوب پایان نظم را اعلام نمی‌کند بلکه می‌کوشد در دستگاه‌های پیچیده آشوبی به بار آورد، آشوبی که ظاهراً آشوب است اما از دل آن باید نظمی تازه سر بردارد. شکل این نظم نوین را نمی‌توان پیش‌بینی کرد. *روسمرسهولم* بیانیهٔ بی‌کفایتی نیروهای موجود در صحنهٔ تاریخ اروپای رو به توسعه است. ایبسن جنبه‌های یونانی، شمالی و مسیحی فرهنگ اروپا را در روسمرسهولم نشان می‌دهد و انگار بگوید «باید این‌ها همه بر بخورند!»

یک سال پس از نوشتن *روسمرسهولم*، ایبسن در سخنرانی‌اش در میهمانی شامی در استکهلم (24 سپتامبر 1887)، دوران خودش را پایان دوره‌ای می‌داند «که از آن چیز تازه‌ای زاده خواهد شد.» او همچنین پیش‌بینی می‌کند که ادبیات پوست خواهد انداخت و «نیرویی سرزنده خواهد شد، نیرویی که ما آدمیان امروزی از آن تصویر روشنی نداریم» (ایبسن 1911: 57) سپس او جامش را به سلامتی «آرمانشهر» که او در *امپراتور و جلیلی*، یعنی بیانیه او درباره ایمان به آینده، به آن اشاره کرده بود می‌نوشد. در متن نمایشنامه متوجه می‌شویم که روسمر پیش از این به تحقیق درباره تاریخ مشغول بوده است. در پایان نمایشنامه او و ربکا دست در دست هم در آب آسیاب یا تاریخ (شنیده شدن صدای آسیاب در سراسر نمایشنامه نمادین است) غسل تعمید می‌کنند. تاریخ راه دیگری را خواهد پیمود، اما به کدام سو؟ کسی نمی‌داند. *روسمرسهولم* پیش‌گویی پایان غایت‌شناسی تاریخی و آغاز بازی با روایت‌هاست که هیچ یک نمی‌توانند ادعای رسیدن به حقیقت را داشته باشند، بلکه هریک تلاش می‌کنند موقعیت‌ها و تلقی‌ها را نسبی کنند.

منابع

ایبسن، هنریک. 1377. *روسمرسهولم/ وقتی ما مردگان سربرداریم*. ترجمه بهزاد قادری. تهران: تجربه.

Ibsen, H. 1911. ***Speeches and new letters***. Trans Arne Kildal. London: Palmer.

_____. 1970. ***The correspondence of Henrik Ibsen***. Ed Mary Morison. New York: Haskell House.

_____. 1972. ***Speeches and new letters***. Trans Arne Kildal. New York: Haskell.

_____. 1986. ***Poems***. Trans John Northam. Oslo: Norwegian University Press.

Johnston, Brian. 1967. "The dialectic of ***Rosmersholm***." ***Drama survey***, Vol. 6: 2.

_____. 1977. "The Ibsen Cycle." ***Edda,*** Oslo, vol. 77:3. 185 -188185-188.

_____. 1980. ***To The Third Empire: Ibsen's Early Drama***. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lacoue-Labarthe, Philippe. 1989. ***Typography Mimesis, Philosophy, Politics***. Ed Christopher Fynsk. Cambridge, Mass: Harvard University press.

Lysel, Roland. 1997. "The Dramatic Text-Henrik Ibsen's ***Rosmersholm***", ***Nordic Theatre Studies***, Vol. 10. 117-130.

Meyer, M. 1967. ***Ibsen***. London: Penguin.

Nygaard, Jon. 1997. "Ibsen and the Drama of Modernity." In ***Nordic Theatre Studies***. Vol 10.1. pp. 84-99

Schiller, F. 1967. ***On the Aesthetic Education of Man: In a Series of Letters***. Ed and trans Elizabeth M. Wilkinson and L. A. Willoghby. Oxford: At the Clarendon Press.

Templeton, Joan. 2001. "Genre, representation, and the politics of dramatic form: Ibsen's realism." Proceedings of International Ibsen Conference (9: 2000, Bergen). Alvheim & Eide. 49-64

Wilcox, Dean. 1996. "What Does Chaos Theory Have to Do with Art?" In ***ModernDrama***. Toronto. Vol. 39, Issue 4. 698 -711.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی