تصاویر فراماسونری در آثار ایبسن*

دکتر بهزاد قادری

اشاره به‌عناصر روشنگری و مدرنیته در آثار ایبسن فراوان است. ستیز براند با کلیسای نهادینه، رویکرد سودجویانه پرگنت به‌زندگی که یادآور رگه‌هایی از فلسفهٔ لاک مبنی بر «بیشترین لذت به‌کمترین درد» و برداشت تازه او از اخلاق به‌عنوان پدیده‌ای که، همانند مونتسکیو، آن را «برآیند و حاصل موقعیت‌های مادی»[1] می‌داند ـ ـ هر چند این در مورد پرگنت طنزآمیز است ـ ـ مبارزه نورا با مردسالاری، دوران تازه‌ای که دکتر استوکمان نوید آن را می‌دهد، دوره‌ای که در آن مشاهده و آزمایش دو اصل سرنوشت‌ساز آموزش و پرورش‌اند، از دین برگشتن رسمر که نشانگر «مسیحیت‌زدایی در میان طبقات مرفه و تحصیل کرده»[2] در اواخر قرن هجدهم میلادی است، اراده استوار بر فن‌سالاری بورکمان برای بیرون کشیدن ثروت‌های نهفته در دل زمین و، بدین وسیله، خوشبخت کردن مردم، دستاوردهای روبک به‌عنوان هنرمندی نخبه که خود نشانگر تاکید روشنگری بر رسیدن به‌درجات بالاتر آگاهی است، و مواردی از این دست نشان

---

*. این مقاله در آبان ۱۳۸۳ در همایش بین‌المللی *نیمه‌پنهان ایبسن* در دانشگاه تورین ایتالیا ارائه شد و در آینده نزدیک در کتابی به‌نام *ایبسن: آرامنشهر* و «آشوب» توسط نشر پرسش چاپ خواهد شد.

می‌دهند که روشنگری تنها در نمایشنامه‌هایی چون **دشمن مردم**، **مرغابی وحشی** و **رسمرسهولم** جلوه‌گر نیست، بلکه بنمایه‌ای است که در آثار او بارها نو می‌شود.

در این گفتار، بیشتر به‌وابسته روشنگری، فراماسونری، در آثار او می‌پردازیم و این پدیده را، به‌عنوان شاخه‌ای از روشنگری، در شماری از آثار ایبسن از جمله شعر «معدنکار» و نمایشنامه‌های **امپراتور و جلیلی**، **دشمن مردم**، **مرغابی وحشی**، **رسمرسهولم**، **استاد معمار**، **جان گابریل بورکمان** و **هنگامی که ما مردگان سر برداریم** بررسی کنیم. دلیل این کار هم این است که ایبسن فضاها و تصاویری را در پس زمینه پاره‌ای از آثار کلیدی‌اش آورده که، خواسته یا ناخواسته، آداب و آیین فراماسونری را به‌یاد خواننده یا بیننده می‌آورد.

فراماسونری پدیده‌ای بود که در قرن نوزدهم و در اروپای غربی در میان روشنفکران مدعی جا خوش کرده بود. بنابر گفته هابزباوم، پژوهشگر سرشناس اروپا، «اگر در اواخر قرن هجدهم مذهبی در میان نخبگان در حال شکوفایی بود، باید آن را فراماسونری خردگرا، روشنگر و ضد کلیسا نامید.»[۳] بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که استفاده ایبسن از این آداب و آیین‌ها به‌خاطر زمینه فکری اروپای آن زمان بود که ایبسن در آن رشد یافت. بدین ترتیب، روبه‌رو شدن با مفاهیمی چون «آرمان شهر»، گینتیانا یا اورانجیانا[۴] با تصاویر و اعمالی که در پیوند با این شیوه فکری‌اند، به‌عنوان بخشی از فرهنگ روشنفکری رایج روزگار اوست که در گفتمان دراماتیک آثار اونیز جلوه‌گر شده است.

اما نباید به‌این بسنده کرد و تکرار این مفاهیم و تصاویر در آثار او را تصادفی پنداشت. به‌یاد داشته باشیم که «دوران‌سازی» یکی از مفاهیم ساختاری در آثار ایبسن به‌شمار می‌رود. او در نامه‌ای به‌براندس (شانزده اکتبر ۱۸۷۳) او را به خاطر چاپ جلد دوم **مکتب رمانتیک در آلمان** می‌ستاید زیرا «از دیدگاهی که ما به‌زندگی داریم، این اثر را از قماش آثار دوران‌ساز می‌دانم.»[۵] بنابراین، بررسی این تصاویر، و مفاهیم و شیوه‌ای که ایبسن این‌گونه بحث‌هایش را در گرماگرم

گفتمان «دوران‌سازی»، بارها رشته و دوبار پنبه کرده است، ضروری به‌نظر می‌رسد. اگر به‌تضادهایی که چهره‌های روشنفکر آثار او که گرایش‌های فراماسونری دارند بیشتر توجه کنیم، شاید بهتر بتوانیم به‌خرده‌گیری او از روشنفکری و مدرنیته پی ببریم.

دوران‌سازی و تصاویر و شمایل مربوط به‌فراماسونری در آثار ایبسن سه مرحله دارند: ۱) مرحله حماسی ـ تاریخی که **امپراتور و جلیلی** اوج آن است؛ ۲) مرحله تجربی که با **دشمن مردم** آغاز می‌شود و **در مرغابی وحشی** و **رسمرسهولم** به‌اوج خود می‌رسد؛ ۳) مرحله هنری ـ آرمانی که با **استاد معمار** آغاز می‌شود و در **جان گابریل بورکمان** و **هنگامی که ما مردگان سر بر داریم** به‌اوج می‌رسد.

این بررسی را بدین‌گونه انجام می‌دهیم که نخست تصاویر و مفاهیم فراماسونری را از آغاز کار ایبسن، تا نقطه اوج آن‌ها، یعنی **امپراتور و جلیلی**، ردیابی می‌کنیم. سپس خواهیم دید که چگونه تصاویر و مفاهیم در آثار بعدی ایبسن دچار افت نیرو (entropy) می‌شوند. نکته اینجاست که در تمامی این آثار قهرمان گری مردسالارانه‌ای وجود دارد و اگر این افت نیرو را در تقابل با قهرمان‌گری چهره نخوانیم، این خطر وجود دارد که به‌این چهره‌ها اجازه دهیم شهیدنمایی کنند و حق به‌جانب جلوه کنند.

اما پیش از آن که بیشتر درباره ایبسن و فراماسونری بگوییم، بهتر است اندکی درباره خاستگاه فراماسونری سخن بگوییم. چنان‌که می‌دانید، هسته و اندیشه این انجمن‌های سری از قرون وسطی وجود داشت. در آن زمان بنایی یا معماری (masonry) که کارش ساختن و شکل دادن به‌ماده خام به‌ویژه سنگ و دیگر مواد کانی بود تنها حرفه برجسته‌ای بود که در میان قدرتمندان خریدار بسیار داشت. معماران از آن بیم داشتند که مبادا رموز کارشان فاش شود و کارشان از رونق بیفتد. به‌همین دلیل، برای خود «حلقه»‌ای می‌ساختند که وارد شدن به‌آن سخت و بیرون رفتن از آن بسیار دشوار بود (این جنبه برای بررسی نگرش ایبسن در نمایشنامه‌هایش، به‌ویژه **استاد معمار**، بسیار باارزش است). از سوی دیگر،

می‌دانیم که روشنگری به«عالمی دیگر بباید ساخت و زنو آدمی» پایبند بود و در این راه عقل را چراغ راه خود می‌دانست. باید به‌آدمی کمک می‌شد تا در طبیعت به‌کاوش بپردازد زیرا این یکی از منابعی بود که اگر به‌درستی از آن بهره‌برداری می‌شد، برای همگان سعادت و فراوانی می‌آورد. این رویکرد به‌طبیعت به‌تفسیر دوباره‌الوهیت نیاز داشت تا راه را برای کاوش‌های دیوانه‌وار آدمی هموار کند. در نتیجه، دائیسم و نوباوه‌هایش، لائیگری و ارتداد، سر برداشتند. این نگرش نو به‌مذهب به‌گسستن پیوندهای دیرین میان دولت و کلیسا انجامید.

آموزه‌های روشنگری، یعنی ایمان به‌عقل، طبیعت و پیشرفت به‌مذاق مسیحیت محافظه‌کار و سنتی خوش نمی‌آمد زیرا دستگاه‌های نوین فکری دیدگاه‌های پیشین آن‌ها درباره پیدایش و سرانجام جهان، نظام‌های سیاسی - اجتماعی و زنجیره سلسله‌مراتبی هستی را به‌چالش فرا می‌خواندند. بنابراین، در حالی که نهادهای محافظه‌کار آن روزگار از پیروان این دستگاه‌های فکری دیو می‌ساختند، نویسندگان و شاعران آن روزگار این را برای خود گونه‌ای ویژگی برتر می‌دانستند. هرچه دستگاه‌های حاکم بر این دسته سخت می‌گرفتند، آنان هم بیشتر به‌زیرزمینی شدن می‌گراییدند. در قرون هفدهم و هجدهم میلادی و با بالاگرفتن جنبش‌های روشنفکری، این حلقه‌های «ماسونی» پذیرای روشنفکران و فیلسوفانی شدند که فضا را برای اندیشه‌ورزی آزاد مناسب نمی‌دیدند. به‌این دسته freemasons می‌گفتند و همین‌ها رفته‌رفته دستگاهی را رقم زدند که در آن زبان و اعمالی خاص اجرا می‌شد. گوته، یکی از فراماسونرهای با نفوذ، فاوست را با مفیستافلیس آشتی داد و همنشین کرد. مفیستافلیس نماد نیرویی مثبت و انقلابی شد که روشنایی، طغیان و پیشرفت بی‌امان را به‌ارمغان می‌آورد.

گفتیم که دئیسم آفریدگار جهان را «طراح» می‌دانست. اعضای این محافل نه تنها اصطلاح «معمار بزرگ جهان» را جایگزین خدای سنتی کلیسای رم کردند بلکه خودشان را نیز «طراح» یا آفریدگار دوره تازه‌ای خواندند و ندای دوران‌سازی سر دادند. در این دستگاه فراماسونری ابزار معماران (ماسون‌ها) از

جمله پرگار، گونیا، شاقول جنبه نمادین یافتند. اینان شیطان را هم زمینی کردند و به‌آن به‌عنوان نماد دوگانه ویرانگری و بازسازی نگریستند.[۶] عاقبت لوسیفر (شیطان) که در **دکتر فاستوس** (۱۵۸۸)، اثر مارلو (۹۳-۱۵۶۴)، در دوزخ زندگی می‌کرد، به‌عنوان نماد دانش و شورش، با آدمی دمخور شد و در هیئت ***فاوست*** گوته در همین جهان خاکی ماندگار شد و روشنایی و نور را با خویش به‌ارمغان آورد. این اندیشمندان برای خویش شعار «آزادی، برابری و برادری» را برگزیدند، شعاری که در انقلاب فرانسه ورد زبان همگان شد. اینان برای شکل دادن به‌این آرمانشهر، نخست باید بنیان پاپ را ویران می‌کردند؛ بنابراین، ارتداد و مذهب‌گریزی و پیمان بستن با شیطان را در دستور کار خویش قرار دادند.[۷] سپس نوبت به‌بنیان‌های سیاسی و اشرافیت وابسته به‌آن نهاد می‌رسید. برای این کار، آنان ندای انقلاب و شورش را سر دادند و کلیسای رم و نظام پادشاهی را تباه‌کننده عدالت اجتماعی دانستند.

در میان فراماسونرها سنگ، در هیئت بی‌شکلش، نماد آدمی در مرحله بی‌خبری بود. سنگی که شکل می‌گرفت و به‌هیئت صورتی انداموار در می‌آمد، نشانه انسان رو به‌کمال بود که گونیای الهی درباره صورت‌پذیری به‌جا یا نابه‌جای او قضات می‌کرد. این محافل سری با استفاده از این استعارات بنای آن داشتند تا شرایطی را فراهم آورند که بتوانند به‌انسان دوباره شکل بدهند، آنان را روشن کنند و آرمانشهر خویش را بنا کنند. دئیست و مرتد بودن لازمه روشنفکری قلمداد شدند و انقلاب برای بازسازی انسان و اجتماعش هدف نهایی آنان بود. طرح و نقشه از آن این روشنفکران بود و توده مردم ماده خامی بودند که باید با برنامه‌های انقلابی آنان سازگاری می‌یافتند. همین گروه روشنفکران به‌همراه جکوبین‌ها که بسیار تندرو بودند، در انقلاب فرانسه نقش به‌سزایی داشتند. ایبسن در موج دوم این جنبش‌ها چشم به‌جهان گشود و رشد کرد.

اکنون به‌ردیابی تصاویر فراماسونری در آغاز کار ایبسن و اوج روشنگری در

مرحله نخست، یعنی ***امپراتور و جلیلی***، می‌پردازیم. به‌نظر ریموند ویلیامز، «هنگامی که نویسنده‌ای می‌خواهد شالوده اصول کلی کارش را بریزد، در بیشتر مواقع وسوسه می‌شود آن‌ها را با واژگون‌سازی مشخص کند، یعنی با نفی پیشینیان و جمع آوردن اصول آنان در قالب سنتی تازه»[۸] در اشعار دوره جوانی ایبسن با شعری به‌نام «معدنکار» (Bergmannen, 1850) روبرو می‌شویم که هم نفی وضعیت موجود و هم فراخوانی دوران تازه‌ای است. در این شعر، معدنکار جوانی این‌گونه به‌صخره‌ها نهیب می‌زند:

به‌زیر ضربه‌های پتک من، ای خاره سنگ کوه
چو تندر نعره کن، فریاد برآور.
کنون باید که ره جویم در این اعماق
که گوشم آشنا گردد به‌فریاد و طنین سنگ‌های کانی پنهان در آن اعماق.
مرا در عمق این شب کوهِ قیر اندود
ندا در داده‌اند درّهای بی‌همتا
ـ الماس و دیگر نادره کان‌ها ـ
که پنهانند میان لایه‌های سرخ فام از زر.
سکوتی هم در آن اعماق می‌جوشد
سکوتی، خلوتی، آرامشی جاوید.
هان ای پتک، کنون هموار کن راهم
به‌سوی رازهای سر به‌مهر مانده در اعماق!

رمانتیک‌های جوان و انقلابی از هرگونه سازش با نظام‌های سیاسی واپسگرا روگردان بودند؛ در عین حال، آنان با دگرگونی‌های سیاسی ـ اقتصادی که سامان زندگی مردمی را بر هم می‌ریخت مبارزه می‌کردند. برای مبارزه با نظام‌های موجود، رمانتیک‌ها از شگرد قهر بودن و خزیدن به‌کنجی و مرثیه‌سرایی برای آن‌چه که نیست استفاده کردند. بنابراین، می‌توان «معدنکار» ایبسن را چیزی همانند ***اندوه ورتر*** و یا شبانه بایرن، ***مانفرد***، دانست. در «معدنکار»، ایبسن

بیست و دو ساله درون‌گرا نقاب معدنکاری مرموز رابر چهره می‌زند که به«شکوه نور در روز» پشت می‌کند، در خلوتش می‌نشیند و شب‌هنگام در «کوه قیراندود» به‌صخره نهیب می‌زند، در اعماق راز ماده خیره می‌شود و امیدوار است که با شکافتن صخره‌ها «راهی تازه و شفاف» بگشاید.

می‌گویند باید آثار ایبسن را حلقه‌های زنجیری دانست که اگر یکی را در این میان نادیده بگیریم، نمی‌توان نمایی کلی از تمامی کار او به‌دست آورد. شعر «معدنکار» در زبان نروژی Bergmannen نام دارد و نکته این که نام نمایشنامه ماقبل آخر ایبسن نیز ***جان گابریل بورکمان*** است و نیک می‌دانیم که Borkman گونه دیگر Bergman است. پسوند معرفه en- را که برداریم، متوجه می‌شویم ایبسن دوبار درباره برگمن سخن گفته است: یکی در بیست و دو سالگی و دیگری در شصت و هشت سالگی. بنابراین، این چشم در تاریکی دوختن یا به‌درون آن خزیدن، این حالت ویرانگری که سرشار از خشمی توفنده است، هسته‌ای‌ست که از «معدنکار» تا ***جان گابریل بورکمان*** و ***هنگامی که ما مردگان سر برداریم*** به‌گفتمانی ویژه جان می‌بخشد. کلمات یا عباراتی چون صخره، پتک، سنگی، دهلیز و دالان‌های تاریک به‌گفتمانی دامن می‌زنند که، با پیش رفتن در آثار ایبسن، نیروی بیشتری می‌یابند. بدین ترتیب، می‌توانیم شعر «معدنکار»او را تز یا پیشنهادی برای شیوه زندگی نوین با نظم نوین جهانی بدانیم. زندگی نوینی که یادآور دو نیروی پیشگان دورانی‌اند که ایبسن در آن چشم به‌جهان گشود: روشنگری و فراماسونری.

پس از شعر «معدنکار»، هیچ اثر او همانند ***امپراتور و جلیلی*** به‌روشنی و گویا از تصاویر و گفتمان فراماسونری استفاده نکرده است. این نمایشنامه بلندترین درام تاریخی اوست و از دو بخش پنج پرده‌ای تشکیل یافته است. جولیان که قرار است جانشین امپراتور رم شود، از امپراتور و مذهب مسیحی او که به‌نیرنگ و ریا آلوده شده روی می‌گرداند. او با کاهنی به‌نام ماکسیموس آشنا می‌شود که به‌او نوید برقراری «آرمانشهر» را می‌دهد. از آن‌جا که دو مرحله از امپراتوری رم،

یکی رم پیش از مسیحیت و دیگری رم بعد از مسیحیت، سپری شده است، او دوره سوم را The Third Empire یا آرمان‌شهر می‌خواند. جولیان نیز به‌برپایی این آرمان‌شهر کمر می‌بندد، حکومتی که به‌ارزش‌های مسیحیت پشت می‌کند. اما جولیان در لشکرکشی به‌ایران کشته می‌شود و آرمانشهرش نیز نقش بر آب می‌شود. جانستن «سه پرده‌ای را که جولیان در میان فیلسوفان است، نقطه اوج روشنگری و درام رمانتیک»[۹] در آثار ایبسن می‌داند. همچنین می‌توان این اثر را پیش درآمد **چنین گفت زرتشت** (۱۸۸۳) نیچه دانست زیرا جولیان از دوران و ارزش‌های نو خبر می‌دهد، آرمانشهری که بدون اراده‌ای نو و آگاهی تازه درباره هستی شدنی نیست. ماکسیموس نوید پیشرفت می‌دهد، اما به‌این شرط که آدمی «اراده جهانی» داشته باشد، اراده‌ای که ما را برای حکومت کسی «که دو هستی در یک کالبد» است آماده کند. ماکسیموس در پاسخ به‌جولیان این‌گونه راز این گفته را بازگو می‌کند:

ماکسیموس: قوم یهود برای او نامی دارند. مسیحا، که چشم به‌راهش‌اند.

جولیان: (به‌آرامی و فکورانه) مسیحا؟... نه امپراتور و نه منجی؟

ماکسیموس: هر دو در یک تن و یک تن در هر دو.

جولیان: امپراتور ـ خدا؛ ... خدا ـ امپراتور. امپراتور در عالم روحانی ـ و خدا در عالم تن.

ماکسیموس: به‌این می‌گوییم آرمانشهر، جولیان!

جولیان: بله، ماکسیموس، به‌این می‌گویند آرمانشهر.

ماکسیموس: در این آرمانشهر ندای طغیان علیه آن‌کس که حکومتش تنها مرحله‌ای گذراست جامه عمل می‌پوشاند.

امپراتور و جلیلی آشکارا درباره دگرگونی در مقیاسی گسترده و تاریخی است. نکته قابل‌توجه این است که گفتگوی جولیان با ماکسیموس در پس‌زمینه‌ای رخ می‌دهد که آکنده از تصاویر، نمادها، فضا، و سخنان رمزآمیز رایج در میان فراماسونرهاست. فراماسونری انباشته از آئین‌هایی است که هر یک با نماد و رمز

و راز سر و کار دارد. سوای زبان رمزگونه ماکسیموس، فضایی که او با احضار ارواح برای نمایاندن آینده به‌جولیان فراهم می‌آورد نشانگر این است که ایبسن گوشه چشمی به‌ماهیت فراماسونری مراسم ماکسیموس دارد. ماکسیموس سه روح را فرا می‌خواند تا به‌جولیان از آینده بگویند؛ روح سوم به‌آسانی در نظر جولیان پدیدار نمی‌شود. ماکسیموس، همچون احضارگری جادوگر، با سخنان زیر از روح خواهش می‌کند خود را به‌جولیان بنمایاند:

ماکسیموس: «تو را به‌***مهر سلیمان***، تو را به‌حق آن ***چشم که در مثلث*** است... به‌درگارت التماس می‌کنم.. خودت را بنما!» هم مهر سلیمان یا ستاره داوود و هم‌چشمی که در مثلث یا گونیاست در شمار تصاویر رایج در آیین‌ها و مراسم فراماسونری بوده‌اند: اولی، سوای دیگر معانی، یادآور «آرمان عشق، اخلاق و دانش و پنج اصل همقطاری در میان فراماسون‌هاست که همچنین تاکیدی است بر کسب دانش»[۱۰] و دومی یادآور «نقطه وحدانیت»[۱۱] یا چشم خداست.

این‌ها تنها اشارات در این نمایشنامه نیستند. فراماسون‌ها، به‌عنوان نشانه سرپیچی از مسیحیت سنتی، به‌جای سال مسیحی سال نور را نقطه آغاز تاریخ خود قرار دادند، یعنی ۴۰۰۴ پیش از میلاد، که براساس «محاسبه‌ای در قرن هفدهم... سالی است که باید خلقت آغاز شده باشد.»[۱۲] در ***امپراتور و جلیلی*** اشاره به‌این سال نمی‌شود، ولی سفر جولیان در زمان‌ها و تاریخ‌های متفاوت نمادی از این روگردانی است. او برای رهایی آدمی از قید و بندهای مسیحیت سنتی، به‌زمانی روی می‌آورد که در آن فرهنگ‌های چند خدایی حاکم بوده‌اند.

می‌توان آن‌چه را که در ***امپراتور و جلیلی*** رخ می‌دهد برخاسته از رخدادهای اجتماعی دوران ایبسن دانست و نه خلاقیت او. حتی می‌توان مراسم احضار روحی را که ماکسیموس در پرده سوم از بخش اول نمایشنامه برپا می‌کند بازنمایی شیوه‌های رفتاری حلقه‌های روشنفکری‌ای دانست که در روزگار ایبسن و حتی پیش از او وجود داشتند. از سوی دیگر، می‌دانیم که چهارده سال پس از نوشتن این نمایشنامه، ایبسن در سخنرانی‌اش در ضیافتی در استکهلم (۲۴

سپتامبر ۱۸۸۷) باز هم به‌درونمایه‌ای که در ***امپراتور و جلیلی*** آورده بود اشاره می‌کند و، بدین‌وسیله، باز هم بر اندیشه دوران‌سازی تأکید می‌کند: «همچنان که آرمان‌های دوران ما رو به‌زوال می‌روند، از دل این زوال گرایش به‌سوی چیزی را می‌بینم که در ***امپراتور و جلیلی*** به‌آن گفته‌ام آرمان‌شهر (امپراتوری سوم).»[۱۳] بنابراین، منطقی است که بگوییم نه ماکسیموس، این فیلسوف عارف‌مسلکی که در مرز دیوانگی و فرزانگی است و اندیشه آرمانشهر را در ذهن جولیان می‌کارد، و نه جولیان، این قهرمان پر شور عاشق دوران‌سازی، با پایان یافتن این نمایشنامه به‌فراموشی سپرده نمی‌شوند. این دو با نقاب‌های تازه‌ای در آثار بعدی ایبسن حضور دارند.

گفتیم که در ***امپراتور و جلیلی***، ایبسن آرمان‌های دوره روشنگری را بر صحنه می‌کشد. در نمایشنامه‌های بعدی، او در نقش اندیشمند پساروشنگری جلوه می‌کند. خواه این حرکت او را عملکرد اندیشمندی محافظه‌کار و اخلاق‌گرا بدانیم (که البته، درباره این جنبه از چهره ایبسن باید بیشتر بدانیم) و خواه این را واکنش یک روشنفکر شکاک به‌شمار آوریم، آثار بعدی او نشان می‌دهند که او نمی‌خواست این نمایشنامه‌ها را بدون نگاهی به‌پشت‌سر و «اما» آوردن در رخدادهای فرهنگی اروپا سامان دهد. پس او ناچار بود دمادم به‌روشنگری و حواشی آن نظر بیندازد و مسیرهایی را که روشنگران برای پیشرفت مشخص می‌کردند در بوته آزمایش بگذارد.

چنان که گفتیم، مدافعان نظام‌های فکری حاکم روشنگران را مشتی مرتد می‌دانستند. آنان نیز زیرزمینی یا سری شدند و بدین ترتیب، روشنگران با فراماسون‌ها و روشنفکران آن‌ها درآمیختند و آداب و شعائر حلقه‌های فراماسونری را فراگرفتند. ایبسن را باید از تبار نسل دوم این جنبش‌ها در اروپا دانست. خود او نیز در جوانی در محفلی روشنفکری شرکت می‌کرد، اما کسانی که در این محفل شرکت می‌کردند جوانانی از قماش خود ایبسن بودند و شیوه کار و اندیشه‌هایشان نشان می‌دهد که چندان با روشنفکران روشنگر میانه خوبی

نداشتند. این جوانان نام ***هلندری‌ها*** را برای گروه خودشان انتخاب کرده بودند چون شخصی به‌نام ***هلندر*** که کتابخوان و کتابشناسی بنام بود آنها را در خانه خود می‌پذیرفت. این گروه سری نبود و با فراماسون‌ها هم پیوندی نداشت؛ اینان با طنز گزنده‌ای روشنگران را ریشخند می‌کردند و ،به‌همین دلیل، همه دوستان بزرگ‌تر ایبسن آنها را ***عوضی*** می‌خواندند. به‌گفته فرگوسن، زندگی نامه‌نویس ایبسن، ***هلندری‌ها*** «لحن طعنه‌آمیز و گونه‌ای شوخ‌طبع تدافعی داشتند که به‌تمایلات جمع‌ستیزی ایبسن بیشتر دامن می‌زد.»[۱۴] بیورنسن او را به‌خاطر پیوستن به‌این گروه سرزنش می‌کرد. او این گروه را «مشتی آدم مطلقاً ناباب... مشتی نظریه‌پرداز خرده‌گیر» می‌دانست که ایبسن نباید با آنها هم‌سخن می‌شد زیرا، به‌نظر او، «آن‌چه که این‌ها هیچ‌کدامشان ندارند مهم‌ترین چیز است، یعنی همان بشر دوستی متین و عادی.»[۱۵] اما در حالی که ایبسن از هرگونه گروه‌گرایی در دوره‌های دیگر زندگی‌اش روگردان بود، در نامه‌ای (مونیخ، بیست نوامبر ۱۸۸۸) به‌دائه که کتابی درباره این گروه نوشته بود، گردآوری این کتاب را ستود به‌ویژه این که با این کتاب دائه خاطرات آن گروه را در ذهن او زنده می‌کرد، گروهی که «تأثیری سرنوشت‌ساز در پیشرفت اندیشه‌هایم داشته‌اند و من هیچ‌وقت در اعماق وجودم خودم را از آن‌ها جدا نکرده‌ام.»[۱۶]

مایر، زندگی نامه‌نویس دیگر ایبسن، ویژگی این گروه را «ریشخند کردن طرح‌های ساده‌لوحانه درباره آینده»[۱۷] توصیف می‌کند. چنان‌که پس از این بیشتر به‌آن خواهیم پرداخت، ایبسن در این گروه بیشتر آثار هولبرگ، درام‌نویس طنزپرداز قرن هفدهم نروژ ـ دانمارک، را می‌خواند. بنابراین، هنگامی که ایبسن می‌گوید، این گروه «تاثیری سرنوشت‌ساز در پیشرفت اندیشه‌هایم داشته‌اند»، می‌توان یکی از این تأثیرات را رشد رویکرد و دیدگاه انتقادی او نسبت به‌حلقه‌های روشنفکری و اندیشه‌هایشان دانست. چنان‌که عادت ایبسن به‌عنوان درام‌نویس بود، او باید به‌بازنگری آن چیزهایی می‌پرداخت که یک‌بار به‌صورت گذرا به‌آن‌ها نظر انداخته بود تا مبادا چیزهایی از قلم افتاده باشند.

بدین ترتیب، در حالی که در سال ۱۸۷۳ به‌دائه اعتراف کرد که در وجود جولیان خیلی بیشتر از آنچه که به‌آن اعتراف کرده «از زندگی درونی خودم»[۱۸] نهفته است، باز هم می‌توان گفت در آثار بعدی‌اش آرمان‌های جولیان و همین‌طور معیارهای روشنگری را در بوته آزمایش می‌گذارد.

امپراتور و جلیلی ندای دگرگونی و آرمان‌شهر را سر می‌دهد. ***دشمن مردم***، ***مرغابی وحشی*** و ***رسمرسهولم***، یا به‌عبارتی، سه‌تایی ایبسن درباره روشنگری، چنین آرمانی را بیشتر بررسی می‌کنند؛ ولی از آن‌جا که این نمایشنامه‌ها را از شمار آثار واقع‌گرای او پنداشته‌اند، آن جنبه حماسی و عارفانه‌ای که در وجود جولیان و ماکسیموس بود جای خود را به‌نوعی گنوسی‌گری آمیخته با علوم تجربی داده است و اندیشه‌ورزی سرد و خشک برخاسته از علوم تجربی نیز جای شیوه اندیشیدن اشراقی ـ عرفانی را گرفته است اما همچنان مشغله روشنگری، مدرنیته و فراماسونری ایبسن در این نمایشنامه‌ها جلوه‌گر است.

فراماسونری را «نهادی هزار رنگ که بر طبق شرایط شکل و محتوایش تغییر می‌یابد»[۱۹] دانسته‌اند. اینان طرفدار آزادی، تساهل و عقل بودند. تظاهر به‌عقل کل بودن آنان در علم کیمیاگری رایج در قرون وسطی و دوره نوزایش و محافل سری معماران در قرون هفده و هجده که علم هندسه را خوب می‌دانستند، ریشه دارد؛ اما با رسیدن عصر خودگرایی، آن‌ها نیز «بیشتر ارزش‌های دوره روشنگری را از خود کردند.»[۲۰] بدین ترتیب، در قرون هجده و نوزده، کیمیاگری قرون وسطایی و دانا بودن به‌اسرار معماری و هندسه جای خود را به«توجه به‌مسائل علمی، ... گرایش‌های خداگرایی طبیعی... محافل برادری و دوستی»[۲۱] دادند. به‌سخن دیگر، اینان به‌گونه‌ای نو. افلاطون‌گری روی آوردند که، از یک‌سو بر رویکرد نخبه‌گرایی افلاطون برای رسیدن به‌حقیقت تاکید می‌شود و از سوی دیگر، دنیای ظاهر را که افلاطون ***دنیای سایه‌ها و بی‌اعتبار*** می‌دانست قبول نداشت و، در عوض، به‌طبیعت به‌عنوان یکی از منابع سرشاری می‌نگریست که می‌تواند برای همگان سعادت و ثروت به‌بار آورد. بدین‌گونه، اینان باور داشتند

که عقل می‌تواند بهشت موعود را در همین جهان بنا کند.

در این زمینه، **دشمن مردم** اثری گویاست. کیمیاگری جایش را به‌تجربیات آزمایشگاهی داده است و دکتر استوکمان اکنون دانا به‌اسرار طبیعت است. کیمیاگران قدرتی جادویی داشتند؛ قدرت جادویی استوکمان اکنون کشف موجودات ریزی است که آب شهر را آلوده‌اند، آبی که به‌نظر توده سالم به‌نظر می‌رسد. در واقع شور و جنون رمانتیک‌گونه و شوق پرومته‌ای از سطحی به‌سطح دیگر ارتقاء یافته است. اکنون علوم تجربی است که تقدس یافته و صاحب آن، دکتر استوکمان، همچون قدیسان است. در او رگه‌هایی از جنون و نبوغ می‌بینیم، انسان فره‌مندی که چون مرشدان حلقه‌های فراماسونی گمان می‌کند حقیقت غایی در نزد اوست. هنگامی که رو آوردن او به‌مردم و روشن کردن افکار عمومی بی‌اثر می‌شود، تصمیم می‌گیرد مردم را در زیرزمین خانه‌ای جمع کند و حقیقت را به‌آنها بگوید. شاید این خود کاریکاتور حلقه‌های سری فیلسوفان روشنگر باشد که چون محافظه‌کاران فضاهای عمومی را از آن‌ها دریغ داشتند، هسته‌های سری خودشان را در «قهوه‌خانه‌ها، باشگاه‌ها و سالن‌های خصوصی»[۲۲] سازمان دادند. جالب‌تر این که وقتی استوکمان از این کار نیز باز می‌ماند، از پسرانش می‌خواهد از کوچه و خیابان برای او دانش‌آموز بیاروند تا او چشم آنان را به‌حقیقت بازکند. به‌عبارتی، او ادای سقراط را در می‌آورد، با این تفاوت که اگر سقراط پابرهنه در آتن به‌دنبال جوانان می‌گشت تا حقیقت را بر آنها روشن کند، اکنون او می‌خواهد انجمن سری خودش را سامان دهد.

سوای دوگانگی‌هایی که ایبسن در چهره‌پردازی استوکمان نقش می‌زند تا قهرمان‌گری‌های او را متزلزل کند، یک نکته تاریخی دیگر هم درباره این اثر گفتنی است. چنان‌که پیشتر گفتیم، در میان ***هلندری‌ها***، هولبرگ (۱۷۵۴-۱۶۸۴) طنزپرداز جایگاه ویژه‌ای داشت. او نمایشنامه‌ای داشت به‌نام ***گرت وستفالر*** و در آن آرایشگر «پر چانه‌ای به‌همین نام نیز بود»[۲۳] و ایبسن دوست داشت بیشتر در نقش این چهره سخن بگوید و به‌همین دلیل هم‌محفلی‌هایش او را ***گرت***

می‌خواندند. در پرحرفی‌های دکتر استوکمان ردپایی از این آرایشگر وراج نیز می‌بینیم. از این گذشته، دکتر استوکمان رگ و ریشه‌هایی از چهره اراسموس برگ در نمایشنامه هولبرگ به‌نام ***اراسموس مونتانوس*** (۱۷۲۲) دارد؛ و باز یادآور می‌شویم که در این اثر ایبسن به‌رویکرد آرمانخواهان در زمینه آموزش و پرورش می‌پردازد. گفتیم که در حالی که ملودرام این نمایشنامه ما را به‌رسوایی گذشته گینا و بر ملاکردن آن می‌کشاند، هدویگ، به‌عنوان نسل نو، به‌دست همه به‌ویژه گرگرز آرمانخواه قصابی می‌شود.

نقش گرگرز در زمینه فراماسونری این نمایشنامه چیست؟ حلقه‌های فراماسونری رمز بقای خود را در داشتن معرفت سری یا پنهان از دید همگان می‌دانستند، یعنی، «این پندارکه حقیقت زندگی و چگونه مهارکردن پدیده‌های اجتماعی و طبیعی نسل بعد از نسل به‌حوزه معرفت آنان وانهاده شده است.»[۲۴] گرگرز کسی است که فکر می‌کند چنین معرفتی دارد. گرگرز الگوی مضحک سقراط است. او دارای یکی از ویژگی‌های اصلی فراماسون‌هاست، یعنی زبانی پوشیده و سری. ترفه این که گینا و هدویگ به‌این نکته آگاه‌اند. گینا به‌شیوه ساده‌ای که خاص آدم‌هایی از قماش اوست به‌این نکته پی می‌برد. در گفتگوی میان او و هدویگ که می‌تواند گرته‌برداری خنده‌آوری از گفتگوی سقراط ـ گلائوکن باشد، هدویک چیزی سری و سر به‌مهر می‌یابد. هنگامی که گرگرز از ترکیب «عمق نیلی دریا» با هدویک سخن می‌گوید، این نکته به‌خوبی آشکار می‌شود. همچنین، دو معیار نوافلاطونی روشنگری، سطح و عمق، در ***مرغابی وحشی*** جایگاه ویژه‌ای دارد. می‌دانیم که چنین گفتمانی در ذات روشنگری و فراماسونری است: گفتمانی که حقیقت را نهفته در اعماق می‌بیند و اعتقاد دارد که تنها گروهی نخبه می‌توانند به‌آن دسترسی داشته باشند.

در ***رسمرسهولم*** با عناصر دیگری از روشنگری و فراماسونری روبرو می‌شویم. ملک رسمر که «رو به‌جهان خارج بسته است»[۲۵] دو هدف را دنبال می‌کند. در اصل، خانه سنت، اشرافیت، مذهب و سیاست محافظه‌کارانه است.

این بخش از رسمرآباد دستگاهی بسته و یک دست را نشان می‌دهد؛ اما نمایشنامه که آغاز می‌شود، نشانه‌های دگرگونی دیده می‌شوند. رفته‌رفته از دل نظام گذشته ضد آن سر بر می‌دارد. ربکا یا «زیبای مرگ‌آور» که ایبسن او را به‌عنوان زنی روشنفکر و شیطانی ترسیم می‌کند به‌ویژه بدان جهت که او از عشق بدون نهاد ازدواج طرفداری می‌کند و برگرد رابطه او با رسمر و مرگ بئاته هاله‌ای از ابهام نشسته است.

این نمایشنامه نیز یک بار دیگر آرمان ماکسیموس، آرمانشهر، را زنده می‌کند. می‌بینیم که رسمر، همانند جولیان، به‌ارزش‌های مسیحی پشت می‌کند و برنامه‌اش به‌ارمغان آوردن آزادی و بزرگ‌منشی برای توده مردم است. اما اگر بیشتر به‌دکتر استوکمان، گرگرز و رسمر توجه کنیم، دیدگاه ایبسن درباره روشنگری و فراماسونری آشکار می‌شود.

دکتر استوکمان هر دو جنبه نخبگان روشنگری، فرمندی و هدف‌مندی، را دارد. او با اراده‌ای شوپنهاوری چیزی را هدف می‌گیرد و تا آخرین لحظه آن را دنبال می‌کند. تا آن‌جا که به‌ندای آرمان‌خواهی مربوط است، در وجود گرگرز هدف‌مندی موج می‌زند اما رلینگ دمادم فرمندی او را در هم می‌ریزد و، در نتیجه، برنامه‌های روشنگری او نیز ناکار می‌شوند. هنگامی که به‌رسمر می‌رسیم، وضعیت بغرنج‌تر می‌شود. فرمندی او تکرار و تقلید شیوه زندگی ارتشیان و کشیشانی است که تصاویرشان را بر دیوار اتاق پذیرایی رسمرآباد می‌بینیم. بدتر از این، هدفمندی اوست. همان‌گونه که پیشتر گفتیم، با پایان یافتن نمایشنامه در می‌یابیم که ساز و کار او برای آینده تقلیدی است از آزاداندیشی ربکا و آرمانخواهی آموزگار سابقش، برندل. بدین‌ترتیب، در جریان نمایشنامه متوجه می‌شویم که رسمر تکلم بطنی دارد. رسمر آزموگار است؛ نقشه او این است که به‌مردم بزرگی و منش والا بیاموزد؛ اما اکنون خود اوست که از همه ناتوان‌تر است. منطق جن‌زدگی، این که کسی فکر کند جنی شده است نه تنها شرط اصلی اندیشیدن بلکه اندیشیدن به‌آینده است. درست در حالی که رسمر مطمئن

است او آینده را دگرگون می‌کند، ما شاهده وارفت خود او و آرمان‌هایش هستیم. آخرین سخن هل‌ست در نمایشنامه، هنگامی که رسمر و ربکا خود را به‌درون آب آسیاب می‌اندازند ـ «روح اون خدا بیامرز هر دوشون‌رو برد» ـ نشانگر هجوم بی‌رحمانه آینده است. آن منی که رسمر در آغاز نمایشنامه از خود نشان می‌دهد با برملا شدن زوایای این نمایشنامه در برابر دیدگان ما از هم می‌گسلد. رسمر در می‌یابد که افکاری، میهمانان ناخوانده و غریبه‌ای در کاسه سر هستند که از صاحب‌خانه بسی نیرومندترند. فروید می‌گفت، «من آدمی ارباب خانه خودش نیست»[۲۶]؛ شاید این یکی از دلایلی باشد که فروید تا این اندازه به‌***رسمرسهولم*** علاقه داشت و درباره آن چیز نوشت.

از براند تا پرگنت و استوکمان، حس می‌کنیم نوعی نشاط و بذله‌گویی در چهره‌های نمایشنامه‌ها و در نویسنده آن‌ها موج می‌زند. سرچشمه این نشاط را باید در درک یا تایید این نکته در میان چهره‌ها و همین‌طور در اندیشه ایبسن یافت که هرچند دنیای آرمانی آنان دست نیافتنی است، آنان می‌توانند در دنیای خیالی و ذهنی خود به‌گونه‌ای آزادی درونی برسند. براند و پرگنت، هر یک به‌شیوه خود، برای آرمان‌هایی که نشدنی به‌نظر می‌رسند جایگزینی خیالی و خیال‌انگیز می‌یابند و با آن خوشند. ایبسن در این نمایشنامه‌ها هنوز به‌طور کامل از وادی رمانتیسیسم جدا نشده است. هرچند پرگنت در پایان، همانند فاوست، در شکوهی آرمانی سیر نمی‌کند، سر بر زانوی سولوی و با لالایی او به‌خواب رویاهای شیرین می‌رود. حتی دکتر استوکمان هنگامی که مردم او را طرد می‌کنند، گزینه‌ای را در خیال خود می‌پروراند و با آن خوش است.

در ***مرغابی وحشی*** و ***رسمرسهولم*** دیگر از این خبرها نیست. در این نمایشنامه‌ها ایبسن به‌آرمانخواهان اجازه نمی‌دهد به‌درون دنیای خیالی خود بخزند و با آن خوش باشند. همان‌گونه که پیشتر گفتیم، در همان حالی که رلینگ استاد آفریدن دنیاهای دروغین برای خاکیان است، می‌توان کار او را در هم شکستن برساخت‌های آرمانی گرگرز نیز دانست. سرنوشت رسمر از این نیز بدتر

است. او هیچ‌یک از برتری‌های قهرمان‌های پیشین ایبسن را ندارد. از همه این‌ها مهم‌تر کنش‌های زبانی این چهره است که باید به‌آن بیشتر بنگریم.

این سه نمایشنامه بر محور ساختن عالمی دیگر می‌چرخند؛ اما باز ـ آفرینی بدون داشتن قوه خیال که خود، به گفته شیلر، به«کشش بازی» وابسته است کاری دور از ذهن است. آن‌چه شیلر «کشش بازی» می‌نامید، امروزه به‌آن می‌گویند اندیشه و زندگی‌ای به‌دور از نفی و نهی‌هایی که آدمی با آن روبرو می‌شود. براساس نظر شیلر، غریزه بازی تنها وقتی در انسان عمل می‌کند که انسان به‌زیبایی بیندیشد:

> قوه خیال آدمی، همانند دیگر اندام‌های آدمی، حرکات آزادانه و بازی‌های مادی خودش را دارد، یعنی حالتی که در آن بی هیچ اشاره‌ای به‌قالب خاصی، فقط با نیروی رام نشدنی و مطلق خود خوش است.[۲۷]

ایبسن نه تنها به‌چهره‌های پیشین نمایشنامه‌هایی چون ***براند***، ***پرگنت***، ***امپراتور و جلیلی***، و تا اندازه‌ای ***دشمن مردم*** اجازه می‌دهد در شهر جادویی سخن خوش باشند، بلکه خودش نیز به‌عنوان هنرمند در بازی خیال آنان شرکت می‌کند و با آن خوش است. کنش‌های زبانی این چهره‌ها چنان هنرمندانه طراحی شده است که به‌نظر می‌رسد نویسنده نیز در تجربیات زیبایی‌شناختی چهره‌هایی چون پرگنت و جولیان شرکت می‌کند.

این ماجراجویی رمانتیک‌وار در ***رسمرسهولم*** به‌پایان می‌رسد. نفی و منع در خون این ساکنان دویده است و دیگر جایی برای قوه خیال و «کشش بازی» نمانده است تا به‌تمنا اجازه خودنمایی بدهد. در چنین فضایی زبان نیز سنگ می‌شود. نکته تماشایی در این نمایشنامه آن است که بیشتر چهره‌ها به‌گونه‌ای با زبان و بازی‌های آن سر و کار داشته‌اند. کرل و برندل هر دو در گذشته به‌زبان و زبانشناسی علاقه داشته‌اند، زیرا هر دو عضو انجمن گفتگو بوده‌اند. تاکید کرل بر وضعیت موجود بیشتر در زبان قاطع و خشکی که به‌کار می‌برد جلوه می‌کند؛

ورشکستگی زبانی برندل هم در یاوه‌گویی‌های چند زبانه‌اش نهفته است. در ***رسمرسهولم*** زبان مغاک‌هایی می‌سازد که واژه‌ها را پژواک می‌کنند و آن‌ها را از معانی مورد نظر خود تهی می‌کنند. رسمر نمی‌تواند در برج عاجش بماند و این در سخنش که می‌گوید، «مردم رو نمی‌شه از بیرون عوض کرد» نهفته است؛ اما مهم‌تر از این، کنش زبانی او در پایان پرده دو است. او که تا این زمان با زبانی محکم و برنده پیش می‌رفت و منِ یکدست و پرداخته‌ای از خود نشان می‌داد، با دریافتن سلسلهٔ درهم‌تنیده روابط آدم‌ها از آن قطعیت دور می‌شود، به‌پشتیِ صندلی تکیه می‌دهد و، انگار در خود، می‌گوید، «یعنی... چه؟» این آغاز طلوع آشوب در زبان این روشنگران خودبین است.

وداع ایبسن با شریک شدن در دنیای آرمانی چهره‌های نمایشش در چهره‌پردازی برندل نیز آشکار می‌شود. تبارشناسی ***رسمرسهولم*** چنان است که می‌توانیم در آن پیوند درونمایه‌ای زیادی با ***امپراتور و جلیلی*** بیابیم. ایبسن در آغاز نام Boldt Romer را برای ***رسمرسهولم*** انتخاب کرده بود. تغییر نام نمایشنامه به***رسمرسهولم*** ترفند آشنایی‌زدایی ایبسن است. اگر او نام Romer را برای رسمر نگه می‌داشت، تماشاگر به‌راحتی می‌توانست به‌همانندی‌های میان رسمر و جولیان پی ببرد. نام «رومر» می‌توانست گویای چهره رسمر به‌عنوان شخصیتی رومی باشد که باید تصمیم بگیرد با ارزش‌های پیش از مسیحیت زندگی کند و یا به‌سنت‌های رم مسیحی تن دهد؛ و این به‌راحتی می‌توانست مشت ایبسن را در زمینه بازگشت به‌درون‌مایه ***امپراتور و جلیلی*** باز کند. با آن که تغییر نام چهره اصلی نمایشنامه از رومر به‌رسمر صورت نگرفت، می‌بینیم که رسمر، همانند جولیان، تلاش می‌کند از اندیشه خودش مسیحیت‌زدایی کند و یکی از معانی تعالی بخشی او به‌مردم نیز همین است.[۲۸] ربکا هم آنجاست که عنصر شمال اروپا، یعنی فرهنگی پیش از مسیحیت، را در او زنده کند؛ اما برخلاف جولیان، رسمر این توان را ندارد که در بیرون اخلاق رم مسیحی اردو بزند. به‌زبانی دیگر، هنگامی که ایبسن ماهیت رم مسیحی را برگرد رسمر می‌تند ـ عکس‌ها و

تلقی‌های رسمرآباد نمادهایی از چنین رمی به‌شما می‌روند ـ بیننده راهی ندارد جز این که امر و نهی‌های رم مسیحی را در خمیره رسمر ببیند و همین‌ها را نیز دلیل شکست او در برنامه‌هایش بداند.

برای آن‌که این قهرمان‌پروری مرد محورانه در ***رسمرسهولم*** در هم بشکند، ربکا به‌عنوان زنی نیرومند به‌واژگون‌سازی نماد قدرت فراماسونری جلوه می‌کند. او به‌عنوان زنی آزاداندیش انجمنی سری در رسمرآباد بر پا می‌کند. دست بر قضا، در این اثر یک زن، که معمولاً در حلقه‌های فراماسونری جایی ندارند، به‌عصیان دامن می‌زند. او می‌داند که تمنا به‌معنی اراده است. کرل او را هدف می‌گیرد چون او به‌درون نظام پدرسالاری رسمرآباد که هرگونه شادی را سرکوب می‌کند هجوم می‌برد و نور و شادی برای رسمر به‌ارمغان می‌آورد؛ اما خودش در این فرایند گرفتار می‌شود زیرا رسمرآباد اراده و شادی را در او می‌کشد.

کوشش‌های ربکا به‌تمامی هم بی‌ثمر نیستند. او عنصر مردسالاری کهن را در وجود رسمر سست می‌کند که این در فرآیندگریز از قهرمان‌پروری او نقش به‌سزایی دارد؛ بنابراین، در حالی‌که در ***دشمن مردم*** و ***مرغابی وحشی*** قهرمان‌های ایبسن، خواسته یا ناخواسته، اندیشه‌ای زن ستیزانه از خود بروز می‌دهند ـ استوکمان رفتار ناجور روزنامه‌نگاران را «زن صفتانه» توصیف می‌کند و یالمار فکر می‌کند کار رتوش کردن عکس از آن کسانی مثل گیناست و او خودش نابغه‌ای‌ست که روزی با اختراعش، هنر عکاسی را به‌اوج خود می‌رساند ـ ربکا که کرل او را زنی عوضی می‌بیند، به‌عنوان زنی که نظم موجود را بر هم می‌زند، نقشی اساسی بازی می‌کند.

در فراماسونری، چشمی که در مثلث است در راس هرم قدرت می‌نشیند؛ این چشم باید بر قاعده هرم، یعنی بر خیل آدمیان غافل، نور بیفشاند تا آنها را به‌رستگاری برساند. محافل فراماسونری در قرن هجدهم محافظه‌کاری را در هیئت خرافه‌های مذهبی، نابرابری‌های‌سیاسی و اجتماعی بسیار فعال

می‌دیدند. این‌ها دو راه برای آشفتن وضعیت موجود در پیش داشتند: گروهی همه اشکال سیاسی و حکومتی دوران خود را رد کردند و به‌آنارشیسم روی آوردند؛ گروهی هم بر اندیشه‌های آرمانشهری خود حتی با متوسل شدن به‌زور و خشونت، پافشاری کردند. این گروه دوم از «مستبدان روشنی‌یافته» حمایت می‌کردند. سه نمایشنامه‌ای که در بالا از آن‌ها سخن گفتیم هر دوی این گرایش‌ها را نشان می‌دهند. سوای براند که پیش از جولیان می‌آید، دکتر استوکمان نشان می‌دهد که به‌گروه نخست تعلق دارد، یعنی از آنارشیسم طرفداری می‌کند. در صورتی که گرگرز و رسمر بیشتر به‌گروه دوم گرایش دارند، یعنی می‌خواهند «مستبدان روشنی‌یافته»‌ای باشند که به‌کار روشنگری بپردازند.

اکنون ببینیم در ***استاد معمار***، ***جان گابریل بورکمان*** و ***هنگامی که ما مردگان سر برداریم*** چه آثاری از فراماسونری یافت می‌شود. در این نمایشنامه‌ها با هنرمند و صنعت مدار سر و کار داریم و ایبسن نشان می‌دهد که همچنان با روشنگری و همزادش، فراماسونری، سخن دارد. جانستن نمایشنامه‌های این دوره را متفاوت از نمایشنامه‌های پیشین ایبسن می‌داند زیرا در این آثار «دنیایی انسانی و عینی و مبتی بر ارزش‌های اخلاقی عمده‌ای وجود ندارد که بخواهیم تضادهای برخاسته از آن را بشناسیم.»[۲۹] او می‌گوید انگار این چهره‌ها به‌مرحله پیشرفته آگاهی رسیده‌اند و به‌همین دلیل آگاهی آنان «می‌توانند خود را بشناسد... و بدین ترتیب به‌سطح هنر، مذهب، و فلسفه برسد.»[۳۰]

با این همه، نمی‌توان استاد معمار، سولنس، را از ارزش‌های اخلاقی و تضادهای برخاسته از آن بری دانست. بجاست که بگوییم در نمایشنامه‌های پایانی دوره هنری ایبسن چهره‌های نمایشنامه‌هایش در سطح بالای آگاهی زندگی می‌کنند و به‌همین دلیل، بجاست که بگوییم اینان به‌دنیای اسطوره، هنر، مذهب و فلسفه نزدیک‌ترند. با این حال، نگاهی دیگر به‌***استاد معمار*** نشان می‌دهد که ایبسن همچنان به‌کند وکاو یک مسئله اجتماعی ـ اخلاقی می‌پردازد. او در این نمایشنامه این مشکل را پیش می‌کشد که اگر دانش به‌عنوان ابزار قدرت

در اختیار گروهی نخبه باشد، و اگر این دانش برای سلطه بر نسل جوان به‌کار گرفته شود، دگرگونی‌های اجتماعی آینده کند خواهند شد.

هیچ شکی نیست که چهره‌های نمایشنامه‌های پایانی ایبسن با مفاهیم متعالی سر و کار دارند. هنری جیمز که زیاد از هنر ایبسن خوشش نمی‌آمد، پس از خواندن ***جان گابریل بورکمان*** با هنر او آشتی کرد. او می‌گوید ایبسن در مرحله پایانی کارش به‌گونه‌ای «استادی در صورت‌گری» رسیده بود و می‌خواست با آن به‌جنگ «سترونی و مردگی مردم سالاری نوپای شمال اروپا»[۳۱] برود. به‌همین دلیل است که چهره‌های این نمایشنامه‌ها، هر یک به‌گونه‌ای، صورتگر و صنعتگرند.

اما صورتگری از همان آغاز در آثار ایبسن جلوه خاصی دارد. براند کلیسای غیر ممکن و یخینش را بر فراز کوه‌های پوشیده از برف بنا می‌کند. پرگنت خیال‌پرداز مدام قصرهای رویایی می‌سازد، هر چند در عالم خیال؛ ولی هنگامی که این معماری و صنعتگری در آثار پایانی او دوباره رخ می‌نمایند، گرداگرد آن‌ها را هاله پشیمانی و تباهی تراژیک می‌گیرد. به‌سخنی دیگر، انگار نوعی احساس گناه «کشش بازی» را در آن‌ها کشته است. چنین حالتی ما را بر آن می‌دارد که آن‌ها را خدایانی المپی نپنداریم. از این گذشته، از آن‌جاکه این چهره‌ها مشکلاتی دارند که در تضادهای اجتماعی پیچیده ریشه دارند، چنین به‌نظر می‌رسد که اکنون ایبسن روشنگران را بازآفرینی می‌کند تا این بار خود اینان روشن شوند.

اشاره ماکسیموس به‌مهر سلیمان (ستاره داوود) و چشم در گونیا دو نشانه آشکار در آیین فراماسونری‌اند؛ در نمایشنامه‌های پایانی ایبسن و به‌اقتضای پیچیدگی هنر ایبسن، چنین نشانه‌هایی پوشیده‌تر و نمادین‌تر می‌شوند. در عین حال نکته این است که برای یافتن این‌ها باید در لابلای حالات، کردارها و شمایل‌نگاری‌های عینی و پیش‌پاافتاده این نمایشنامه‌ها دقیق‌تر بنگریم.

چهره‌های این سه نمایشنامه، سولنس، بورکمان و استاد روبک، هر سه، به‌نوعی، با سنگ سر و کار دارند. معماری، ساختن کلیسا و برج، تبدیل سنگ

به‌صورت‌های هنری پیشرفته همچون مجسمه از شمارکارهای عمده معماران یا ماسون‌های قرون وسطی بود که حلقه‌های فراماسونری آغازین نیز از میان آن‌ها سر برداشتند. «پلکان و نردبان، هر دو به‌عنوان نماد ستون‌های اصلی آگاهی انسان»[۳۲] در میان شمایل‌نگاری‌های برجسته ماسون (معمار)های آغازین بود. اگر گفتمان روشنگری و فراماسونری جایی در آثار پایانی ایبسن داشته باشد، باید آن را در این فعالیت‌ها و بازنمایی‌های شمایلی جستجو کنیم که به‌این نمایشنامه‌ها ابعاد اسطوره‌ای یا نمادین می‌دهند و این گفتمان را برجسته می‌سازند.

سولنس معمار و طراحی است که هنرش، پیش از آن که به‌انبوه‌سازی برای مردم روی آورد، ساختن برج و کلیسا بوده است. جان گابریل بورکمان رونوشت معدنکار دوره جوانی ایبسن است زیرا او نیز می‌خواسته معادن را بکاود و از دل سنگ برای انسان آسایش و خوشبختی به‌ارمغان آورد. روبک مجسمه‌سازی است که هدف از کار بر روی سنگ را یادآوری روز رستاخیز به‌مردم می‌داند.

سولنس مورد پیچیده‌ای‌ست. هویت او چیزی است در آستانه ناهنجاری روانی و جنونی قدیس‌مابانه، یاوه‌گویی و زبانی رمزآمیز، کشش به‌نیروی جنسی مخالف وترس از خلاقیت مردان جوان. او از این که خودش را قدیسی مجنون نشان دهد که اسرار مگوی معماری را می‌داند به‌وجد می‌آید. در حقیقت، او سوختن خانه خودش را نشانه‌ای الهی می‌داند:

سولنس: ... خدا می‌خواست به‌من این فرصت رو بده که استاد کامل این حرفه بشم، تا باز هم بتونم کلیساهای باشکوه براش بسازم. اول متوجه منظورش نشدم. بعداً یک دفعه این رو فهمیدم.

میان ***استاد معمار*** و ***رسموسهولم*** شباهت‌هایی دیده می‌شود. در ***رسمرسهولم***، ربکا وست به‌درون این خانه سنت‌باره رخنه می‌کند؛ در ***استاد معمار*** هیلده ونگل، چرخ‌زنان، به‌درون خانه سولنس می‌آید. ربکا می‌خواهد با واداشتن رسمر به‌این که به‌بازنگری در اقتصاد جنسیت و آزادی اجتماعی و معنوی

بپردازد، آتش دگرگونی را در رسمرآباد شعله‌ور کند. او شکست می‌خورد زیرا متوجه می‌شود که برداشت خودش درباره زندگی دستخوش دگرگونی می‌شود. با این همه، او موفق است زیرا او نظم موجود را در هم می‌ریزد. در ***استاد معمار***، سولنس معمار خشک مغز و تنهایی است. او ده سال پیش با هیلده که آن زمان هشت ساله بوده در کوهستان از آرمان‌شهر، نارنجستان (Orngiana)، سخن گفته اما نگرانی کنونی‌اش پیشروی جوانان است که دگرگونی می‌خواهند و انحصار او را در دانش معماری تهدید می‌کنند:

سولنس، تغییر در راهه. این رو حس می‌کنم. حسش می‌کنم که داره نزدیک‌تر می‌شه. این یا اون به‌من می‌گن: راه رو باز کن! اون وقت همه، فریادزنان و تهدیدکنان، هجوم میارن. برو کنار! برو کنار! آره دکتر، حالا می‌بینی! یکی از این روزا، جوونا میان این‌جا و در می‌زنن و...

دکتر هردال: (می‌خندد). خدای بزرگ، خب چی؟

سولنس، خب چی؟ همین دیگه، این یعنی پایان کار استاد معمار. شب و روز این موضوع به‌وحشتم میندازه... وحشت. یکی از این روزا، می‌دونی، اقبالم افول می‌کنه.

با ورود هیلده با آن روحیه شادش، روحیه مردسالارانه خانه سولنس در هم می‌ریزد و تضادهای سولنس برملا می‌شود: این استاد برجسته و سرحلقه معماران حاضر نیست نظام سلسله‌مراتبی و سلطه یک جنسیت بر دیگری را رها کند. او رانگار و کایا، زوج دستیارش، را هم استثمار می‌کند و هم‌چون عروسکانی به‌بازی می‌گیرد. کایا، دخترکی ساده‌دل، از نظر عاطفی بازیچه سولنس می‌شود زیرا سولنس حسابگر فکر می‌کند با نگهداشتن او می‌تواند رانگار، جوانی مدعی نوآوری در معماری را، در دفتر خود و زیر نظر خودش نگه دارد. همین که هیلده او را وادار می‌کند نامه‌ای را امضا کند که به‌رانگار اجازه می‌دهد در معماری آزادانه دست به‌کار شود، دیگر کایا هم برای او ارزشی ندارد. بدین ترتیب، استاد معمار قدرت را در پیوند با سیاست، جنسیت و طبقه

در محیطی نخبه‌گرا به‌درام می‌کشد.

در ***جان گابریل بورکمان*** نیز سنگ و معدن از نمادهای دگرگون‌شده فراماسونری اند. به‌طور کلی، از آغاز کار ایبسن، دو گرایش عمده در آثار او می‌بینیم که با روشنگری و فراماسونری پیوند دارند: ۱) بهره‌برداری از طبیعت برای خوشبختی انسان، ۲) چهره‌های سودایی که به‌فکر آفریدن دنیای نوی‌اند. گفتیم که پرچمداران روشنگری و مدرنیته برنامه‌های گسترده‌ای برای اصلاحات سیاسی ـ اقتصادی داشتند. این نو ـ افلاطونیان قرن هجدهم امور دنیوی را خوار نمی‌پنداشتند بلکه کشف رمز و رازهای طبیعت و یافتن دلایل عقلانی برای آن‌ها را در سر لوح کار خود قرار داده بودند. به‌نظر هابزباوم، «نقطه قوت روشنگری عمدتاً در بها دادن به‌پیشرفت عینی در تولید و تجارت بود و، به‌ناچار، عقلانیت اقتصادی و علمی با این دو پیوند داشت.»[۳۳] به‌همین دلیل، فن‌سالاری و شایسته‌سالاری باید در تحولات اجتماعی نقش مهمی بازی می‌کردند. بورکمان نمونه چنین آدمی است.

در شعر «معدنکار»، جوان معدنکار که در دل صخره‌ها به‌جستجوست این کار را برای دگرگون کردن چهره جهان انجام می‌دهد:

در این ژرفای تیره و تاریک
دگر از یاد من رفته است شکوه روز و خورشیدش،
ترنم‌های شیرین دشت و دمن در دامن کهسار دگر در گوش من نجوا نخواهد داشت.

در این معبد که نه تویی زخمت از سنگ خارا است ـ آوایی دگر آید.

در ***جان گابریل بورکمان*** این تصاویر دوباره زنده می‌شوند. در آغاز پرده دوم، فریدا نواختن رقص مرگ را پشت پیانو تمام می‌کند و این نوا بورکمان را به‌یاد دوران نوجوانی‌اش می‌اندازد و با فریدا درباره موسیقی دیگری سخن می‌گوید:

بورکمان: می‌تونی حدس بزنی اولین بارکی یه همچین موسیقی‌ای شنیدم؟
فریدا: (به‌او نگاه می‌کند.) نه، آقای بورکمان.

بورکمان: توی معدن.

فریدا: (گیج شده است.) جدی؟ توی معدن؟

بورکمان: من پسر یه معدنکارم. بعضی وقت‌ها پدرم من رو با خودش می‌برد توی معدن. اون پایین سنگ آهن می‌خونه.

فریدا: می‌خونه؟

بورمان: (سرتکان می‌دهد): وقتی اون‌هارو از دل معدن درمیارن. پتک‌هایی که به‌سنگ‌ها می‌خورن ناقوس شبانگاهی‌ان که اون‌ها رو آزاد می‌کنن. و سنگ آهن هم، به‌شیوه خودش، می‌خونه... از شادی.

فریدا: چرا این کار رو می‌کنه، آقای بورکمان؟

بورکمان: می‌خواد بیارنش بالا توی روز روشن، تا به‌بشر خدمت کنه.

در این‌جا، سنگ به‌عنوان بنمایه‌ای در آثار پایانی ایبسن، جنبه‌ای نمادین می‌یابد. تغییر شکل دادن سنگ و تبدیل آن به‌صور هنری برای فراماسون‌ها اهمیت بسیاری داشت. تغییر دادن شکل سنگ یا صورت بخشی به‌آن، سوای حرفه آنان، مفاهیم عرفانی و آیینی داشت. سنگ طبیعی و دست‌نخورده نماد انسان در حالت طبیعی یا بی‌فرهنگی بود؛ حال آن که سنگ شکل‌گرفته و پرداخته نماد انسان فرهیخته بود، انسانی که پس از عمری کار شاق و رعایت موازین اخلاقی حاضر است در پیشگاه خدا و وجدان خودش با خاطری آسوده پاسخگو باشد.»[۳۴]

در شعر «معدنکار» دغدغه جوان تازه‌کار این است که آینده به‌چه شکلی خواهد بود؛ بورکمان سالخورده به‌عنوان کسی که می‌خواسته جهان کانی را زیر سلطه خویش درآورد و برای جهانیان سعادت به‌ارمغان آورد، اکنون شکست خورده و پا پس کشیده است. انگارکشتی‌ای که «متاعش جسدی است» اکنون به‌گل نشسته و تنها نوای حاکم رقص مرگ است.

اگر در شعر «معدنکار» و این نمایشنامه اندکی بیشتر به‌فضاسازی بنگریم، در خود نشستن این دو چهره در حجره‌هایی به‌دور از هیاهوی مردم می‌تواند جنبه

نمادین داشته باشد. معدنکار جوان در دل معدن به‌نعره سنگ معدن در دل سنگ‌ها گوش می‌دهد و غوغای آینده‌ای دیگرگون را در سر می‌پروراند، جان گابریل میان سال در اتاقی تاریک با یادگذشته‌ای تلخ زندگی می‌کند، گذشته‌ای که، به‌گمان او، دیگران نگذاشتند برنامه‌های کلانش درباره دگرگونی‌های اجتماعی جان بگیرند. همان‌گونه که گفتیم، چیزی در دل این در خود نشستن‌ها نهفته است. در آیین فراماسونری سه «راه سنتی برای رسیدن به‌معبد درونی آدمی وجود دارد: کار، دلبستگی، تعمق.»[۳۵] کسی که می‌خواست به‌حلقه فراماسونری بپیوندد، باید در حجره تاریک Dunkel-Kammer در برابر نیشخند تلخ جمجمه‌ای که بر روی میزی زیر نور لرزان شمعی قرار داشت در خود فرو می‌رفت و دلایل پیوستن به‌این گروه را مرور می‌کرد. معدنکار جوان ایبسن نیز در حجره تاریکش، در دل زمین تنها می‌نشیند؛ بورکمان هم خودش را در اتاق تاریکی زندانی می‌کند و تنها به‌رقص مرگ گوش می‌دهد. بدین ترتیب، بازگشت بورکمان به‌این حجره تاریک را باید واژگون فضا و ذهنیت معدنکار دانست.

از دیدگاهی، می‌توان *جان گابریل بورکمان* را بررسی برنامه‌های اقتصادی ـ اجتماعی مدرنیته و فراماسونری دانست، برنامه‌هایی که چون احساس را قربانی کردند با شکست روبرو شدند. چیزی که در دو نمایشنامه پایانی بسیار به‌چشم می‌خورد خرده‌گیری ایبسن از قهرمان‌پروری‌های مردسالارانه است. از نظر تاریخی، ایبسن از نسلی بود که با موج دوم مغناطیس حیوانی و مسمریسم روبرو بود. در قرن نوزدهم، همچنان که «فیزیک مبتنی بر ماده قرن هجدهم جایش را به‌فیزیک مبتنی بر نیرو داد»[۳۶]، علوم تجربی و اجتماعی نیز دامنه کارشان را گسترش دادند و مغز را نیز دستگاهی شیمیایی دانستند. در نتیجه، اکنون دو قطبی بودن الکتریسته، نیروی مغناطیسی و گالوانیسم «باید برای ساختار ذهن و ماده توضیحات تازه‌ای می‌یافتند.»[۳۷] این به‌اسطوره‌های تازه‌ای جان داد. گوته به‌عنوان یکی از پرچمداران روشنگری و فراماسونری، از این

دستاوردها بهره‌برداری کرد. او به‌اکرمن می‌گفت، همه ما «در درون‌مان نیروهای الکتریکی و مغناطیسی خاصی داریم؛ و خود ما هم مثل قطب‌های آهنربا، نیروی جاذبه و دافعه داریم.»[۳۸] او برای روشن شدن این گفته‌اش به‌ناپلئون اشاره می‌کرد و او را نمونه روشن این سخن می‌دانست. به‌نظر او، ناپلئون مردی بود که «هر لحظه سرشار از نیرو بود.»[۳۹]

بورکمان چهره‌ای فره‌مند است. فریدا، دخترکی چهارده‌ساله و پدرش، فولدال، او را خدایی می‌دانند و بورکمان گمان می‌کند از نظر فکری یک سر و گردن از آن‌ها بالاتر است. هر دوی آنها برای این کارشان دلایلی دارند. بورکمان در گفتگویش با فولدال که نویسنده‌ای ناموفق بوده خودش را ناپلئون قلمداد می‌کند:

بورکمان:... می‌دونی گاهی چه احساسی دارم؟

فولدال: چه احساسی؟

بورکمان: حس می‌کنم ناپلئونی‌ام، که در اولین نبردش لت و پارش کرده باشند.

فولدال: (دستش را روی پوشه نوشته‌هایش می‌گذارد:) آه... من این رو درک می‌کنم.

بورکمان: این دو مورد رو مشکل بشه با هم مقایسه کرد.

فولدال: دنیای ادبی ساده من هم برام خیلی ارزشمنده، جان گابریل.

بورکمان: آره، ولی من... من می‌تونستم میلیون میلیون سرمایه خلق کنم! به‌معادنی فکر کن که می‌تونستم به‌چنگشون بیارم، به‌حمایلی فکر کن که توی تونل‌ها درست می‌کردم. به‌آبشارهایی که مهارشون می‌کردم... به‌صخره‌هایی که دلشون رو می‌شکافتم. کشتی‌های من به‌همه جای دنیا می‌رفتن، قاره‌ها رو به‌هم وصل می‌کردن. این‌ها همه رو یک‌تنه می‌ساختم.

در چهره‌های آثار پایانی ایبسن حس دردناک بی‌اعتمادی به‌قهرمان‌گری‌های خودشان موج می‌زند. در آغاز فاوست، مفیستافلیس جان به‌لب می‌شود تا

فاوست را به‌دوباره‌سازی دنیا دعوت کند. فاوست باید ارزش‌های اخلاقی کهنه را بدون پشیمانی به‌دور ریزد. بورکمان، فاوست ایبسن، که در عین حال مفیستافلیسی خود انگیخته نیز هست، نمی‌تواند از گذشته رها شود. او برای رسیدن به‌اهداف بلندپروازانه‌اش، بر سر زنی که دوستش داشته معامله کرده و ژرف‌ترین احساساتش را لگدمال کرده است؛ اما اکنون شبح گذشته او را دنبال می‌کند:

الا: پس تو من رو... به‌خاطر انگیزه‌های مهم‌تر... فروختی؟

بورکمان: بدون کمک رقیبم کارم پیش نمی‌رفت.

الا: تو هم من رو فروختی. همه‌چیز رو؛ بی‌اون که چونه بزنی.

بورکمان: راه دیگه‌ای نبود. یا باید موفق می‌شدم یا نابود می‌شدم.

الا: با این همه می‌تونی صادقانه بگی من توی دنیا عزیزترین کست بودم!

بورکمان: آره، بعدش هم بودی. خیلی خیلی بعدش.

الا: با این حال من رو فروختی! عشقت رو به‌مرد دیگه‌ای فروختی! عشق من رو با رئیس بانک شدن معامله کردی.

بورکمان: (در هم، خمیده) شدیداً لازم بود، الا.

در ***هنگامی که ما مردگان سر برداریم*** با چهره‌ای سر و کار داریم که خواسته به‌سنگ دو بعد مادی و عرفانی بدهد؛ به‌عبارتی، انسان در اوج پدیدارشناسی ذهن مطرح است. بورکمان در حجره تاریکش می‌نشست و حسرت دورانی را می‌خورد که نگذاشتند کارش را به‌پایان برساند؛ استاد روبک در دل روز در افکار پریشانش حسرت دوران جوانی بی‌شور و حالش را می‌خورد. او، به‌عنوان آخرین چهره‌ای که با سنگ سر و کار دارد، تنها کسی است که به‌نظر می‌رسد به‌بالاترین درجه آگاهی رسیده است زیرا او سنگ مرمر را به‌زیباترین صورت‌ها تبدیل می‌کند و به‌همین دلیل، خودش هم بزرگ منشی بی‌همتایی دارد. او نیز به‌فکر آرمان‌شهر است؛ آرمان‌شهر او در هنر تجلی می‌یابد و او آن را «روز رستاخیز» می‌نامد.

با این همه، این استاد واپسنگر دچار عذاب وجدان و ناخشنود است. روبک، همانند بورکمان، تاجر نیست، او هنرمندی تمام‌عیار است ولی هر دو احساس می‌کنند بر اثر خیانت، شکست خورده‌اند. تفاوت روبک با بورکمان این است که روبک فکر می‌کند خودش به‌خودش خیانت کرده است. او مجموعه رستاخیز را از سنگ می‌تراشد، اما هیئت این مجموعه را که در آن ایرنا، مدل پیکرتراشی او، در آن جلوه خاصی داشته است مخدوش می‌کند. روبک مجسمه او را در این مجموعه از پیش‌زمینه به‌پس‌زمینه می‌برد و با این کار به‌مردم که دارند از مغاک‌های تیره سر بر می‌دارند جلوه بیشتری می‌دهد، مردمی که «در پس چهره خود صورت حیوانات را دارند.» گونه‌ای که روبک این مجموعه را توصیف می‌کند نشاندهنده این است که او خودش را هم در این مجموعه نقش زده است:

روبک: آره، ولی بگذار بهت بگم خودم رو تو اون جمع کجا گذاشتم. جلو، کنار جوی آب... درست مثل این جا... کنار آب مردی نشسته که زیر بارگناه چنان پشتش شکسته که هیچ‌وقت نمی‌تونه کمر راست کنه. اسمش رو گذاشتم حسرت و ندامت به‌خاطر زندگی از دست رفته. پیرمرد کنار آب نشسته، انگشت‌هاش رو تو آب روون فروکرده تا پاکشون کنه، و چون می‌دونه هیچ‌وقت نمی‌تونه موفق بشه، دچار رنج و عذابه... هیچ‌وقت، تا ابد، نمی‌تونه خودش رو آزاد کنه و به‌رستاخیز برسه. باید همیشه خدا تو عالم برزخ خودش بمونه.

واژه برزخ در این بخش بسیار مهم است. اگر به‌همتای او، فاوست، نگاه کنیم، مفیستافلیس به‌فاوست کمک می‌کند تا او از مارگارت کام بگیرد. سپس او فاوست را وادار می‌کند مارگارت را ترک کند و هرگز به‌او نیندیشد. تصور این که گوته شبح مارگارت فریب خورده را به‌دنبال فاوست بیندازد بسیار دشوار است. مفیستافلیس هرگونه احساس پشیمانی را در فاوست سرکوب می‌کند. تفاوت ایبسن با گوته نیز از همین‌روست. گوته قهرمانگری و فره‌مندی را در زمینه مدرنیته قبول داشت. در مورد ایبسن همیشه گذشته‌ای هست که به‌حال هجوم

می‌برد و منظر آینده را ویران می‌کند. مفیستافلیس هیچ بهانه عاطفی برای اعمال فاوست قبول نمی‌کند و همیشه به‌او گوشزد می‌کند که به‌پشت‌سرش ننگرد؛ اما بورکمان و روبک به‌هر بهانه‌ای به‌گذشته روی می‌آورند و این کار تضادهای آنها را آشکار می‌کند.

خواه این در محافظه‌کاری انقلابی ایبسن نهفته باشد، خواه در شیوه اندیشیدن ژرمنیک او و خواه در بدبینی‌اش درباره زندگی محفلی، او همیشه صحنه را با سئوالاتی بسیار فراوان‌تر از آغاز نمایشنامه ترک می‌کند؛ اما در همین گستردن دامنه سئوالات و تضادهاست که دنیای پیرامون ما هیئتی انسانی‌تر و قابل درک‌تر می‌یابد.

روبک خودش را در مجموعه رستاخیز به‌عنوان سالخورده‌ای نقش می‌زند که «هیچ وقت، تا ابد نمی‌تونه خودش را آزاد کنه و به‌رستاخیز برسه. باید همیشه‌ی خدا تو عالم برزخ خودش بمونه.» ایبسن خودش بیش از روبک انسانی برزخی است؛ او ما را بین خواسته‌های دنیای آرمانی و واقعیت‌های تلخ پیرامون‌مان به‌تعلیق در می‌آورد. او در دوره‌ای سرشار از اصلاح‌طلبی و دگرگونی، از گفتمان روشنگری، مدرنیته و فراماسونری به‌عنوان نمونه‌های روشن گرایش دوران‌سازی استفاده می‌کند تا آنهایی را که در این معرکه درگیرند در حین کار غافلگیر کند و تضادهای کارشان را به‌آنها نشان دهد.

1- William Doyle, *The Old European Order* (Oxford: Oxford University Press, 1978), 193.

2- Ibid, 267.

3- E. J. Hobsbaum, *The Age of Revolution: 1789-1848* London: (rpt. 1986; Abacus, 1962), 267.

۴ـ این دو مفهوم که می‌توان برای‌شان معادل‌هایی همچون گنت‌آباد و نارنجستان نیز گذاشت، به‌ترتیب در **پرگنت** و **استاد معمار** می‌آیند. پرگنت می‌خواهد پرپولیس یا ناکجای خودش را بسازد؛ سولنس نیز به‌هیلده قول می‌دهد که او را به‌نارنجستانی ببرد.

5- Ibsen, *The Correpondence of Henrik Ibsen*, ed. Mary Morison (New York: Haskel House Publishers Ltd., 1970), 142.

۶ـ نکته این که دیدرو بر صفحه نخست ***دائرةالمعارف*** این نمادها را نشانده بود.

۷ـ گوته که خودش عضو یکی از این انجمن‌های فراماسونری در آلمان بود شیطان را در هیئت مفیستافلیس در کنار فاوست نشاند تا آن پویایی لازم برای مدرنیته را در این دانشمند «خوابالود» بیافریند.

8- Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Brecht* (London: The Hogarth Press, 1968) 277.

9- Brian Johnston, *To The Third Empire: Ibsen's Early Drama* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1980), 258.

10- David Stevenson, *The Origins of Freemasonry: Scotland's Century 1590-1710* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 175.

11- W. Kirk MacNulty, *Freemasonry: A Journey Through Ritual and Symbol* (reprint 2003; London: Thames & Hudson, 1991), 88.

12- Stephen Knight, *The Brotherhood: The Secret World of the Freemasons* (New York: Stein and Day Publishers, 1984), 17.

13- Ibsen, *Speeches and new letters*, trans. Arne Kildal (New York: Haskell, 1972), 57.

14- Michael Meyer, *Ibsen* (London; Penguin, 1971), 181.

15- Quoted in Ferguson, *Ibsen: A New Biography*, (London: Richard Cohern Books, 1996), 71-72.

16- Meyer, *Ibsen*, 181.

17- Ibsen, *The Correspondence of Henrik Ibsen*, 422.

18- *The Correspondence of Henrik Ibsen*, 255.

19- Stevenson, *The Origins of Freemansory*, 6.

20- Ibid.

21- Ibid. , 189.

22- Ibid. , 191.

23- Meyer, *Ibsen*, 181.

بر پیشانی ساختمان تئاتر ملی نروژ در اسلو نام سه نفر را نوشته‌اند: در طرف راست بیورنسن، در طرف چپ ایبسن، و در وسط هولبرگ، این که نام دو بزرگ نروژ در دو سوی هولبرگ می‌آید خود گویاست. در گفتگویی با رولند لیزل، او اعتراف می‌کرد که زبان و اندیشه‌های هولبرگ بیش از آثار ایبسن بر دل او

و بسیاری نویسندگان اسکاندیناویایی می‌نشینند.

24- Knight, *The Brotherhood*, 16-17.

25- Ferguson, *Ibsen: A New Biography*, 316.

26- Freud, "One of the Difficulties of Psycho-Analysis" in *Sigmud Freud: Collected Papers*, Vol. 4, trans. Joan Riviere (New York: Basic Books, Inc, 1917), 355.

27- Freidrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man: In a Series of Letters*, trans. Reginal Snell (London: Routledge, 1954), 134.

28- See also Durbach's article, "Antony and Cleoparta and *Rosmersholm*: "third empire" love tragedies," in *Comparative Drama*, New york, 20:1 (1986), 1-16.

دورباخ میان رم و رسمرآباد همانندی می‌بیند چراکه رم نیز مثل رسمرآباد سرشار از سنت‌هایی است که با وجود بخشیدن علو روحانی به‌آدمی خواهش‌های زمینی او را سرکوب می‌کنند.

29- Brian Johnston, *The Ibsen Cycle: The Design of the plays from of Society to When We Dead Awaken*, Rvd. ed. (Pennsylvania: Pennsylvania State University, 1992), 154.

30- Ibid., 155.

31- Meyer, *Ibsen*, 693.

32- MacNulty, *Freemansonry: A Journey Through Ritual and Symbol*, 78.

33- Hobsbaum, *The Age of Revolution: 1789-1848*, 34.

34- For a detailed account of the origigns and secrets of Freemasonry see, Norman Mackenzie, ed., *Secret Societies*, Aldus, 1967, Chapter 7.

35- MacNulty, *Freemasonry: A Journey Through Ritual and Symbol*, 76.

36- F. Burwick, *The Haunted Eye: Perception and the Grotesque in English and German Romanticism* (Heidelberg: Carl Winter, 1987), 76.

37- Ibid.

38- Eckenrmann, *Conversations of Goethe with Eckermann*, trans. John Oxenford, ed. j. k. Moorhead (London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1930), 234.

39- Ibid., 245.