ایبسن و رئالیسم

بهزاد قادری

هر کس بخواهد مرا کاملاً درک کند، باید نروژ را بشناسد. چشم انداز تماشائی، اما نامهربان شمال (اروپا) که مردم را احاطه کرده است و زندگی در انزوا ـ خانه‌ها اغلب کیلومترها از هم فاصله دارند ـ آنان را وادار کرده است که به جز خود به دیگران نیندیشند و از این رو، فکور و جدی به نظر می آیند. اینان در خود فرو می روند و شک می کنند و غالب اوقات دل به یأس می سپارند. در نروژ از هر دو نفر یکی فیلسوف است. آن زمستانهای طولانی با آن مه غلیظش ـ آخ که چقدر همه محتاج آفتابند. (۱)

هنریک ایبسن (۱۹۰۶ ـ ۱۸۲۸)، پایه گذار رئالیسم در تئاتر اروپا، برای ما چهره آشنائی است. تا کنون تعدادی از آثار او از جمله «براند»، «خانه عروسک»، «دشمن مردم»، «استاد معمار» و ... به فارسی ترجمه شده است و خواننده با شرح زندگی این نمایشنامه نویس نروژی آشناست. در اینجا تنها به شرح مختصری در مود رئالیسم و نحوه نگرش ایبسن نسبت به شخصیت پردازی و زبان نمایش در تئاتر رئالیستی و نقش او به عنوان کسی که تئاتر را به صحنه زندگی تبدیل می کند، تا همچون منتقدی اجتماعی، بتواند به خود و دیگران بیندیشد،

بسنده خواهد شد.

رئالیسم در تئاتر اروپا از قرن نوزدهم میلادی آغاز می‌شود؛ آنجا که انسان به عقل ایمان می آورد و با اتکا به این سرمایهٔ جدید، خود را حاکم بر سرنوشت خویش می‌داند. عصری که در آن، هگل می گوید هدفی «باز پسین در رویدادهای زندگی اقوام وجود دارد و سیر تاریخ جهانی تابع عقل است.» (۲) به قول حمید عنایت، دلیل این نظر هگل:

«همان سیر پیشرفت اقوام بزرگ شرق و غرب در راه آزادی و آگاهی است.

به نظر او، این نکته که گنجینه تمدن انسان هیچگاه بی‌نگاهبان نمانده و هر قومی که آن را از پیشینیان به ارث برده، چیزی بر آن افزوده و در نتیجه بشریت به نحو عام خردمند تر و دادگرتر و آزاده تر شده است، خود دلیل آن است که تاریخ حرکتی، پیوسته رو به کمال دارد. این عقیده، پیش درآمد همان مکتب معروف هواخواهان اصالت «پیشرفت» (Progress) در جامعه‌شناسی قرن نوزدهم بود که به سبب کامیابیهای بزرگ اروپائیان در زمینهٔ علوم صنایع خاصّه زیر تأثیر نظریه تکامل (Evolution) در زیست شناسی می گفتند که جریان تاریخ به خودی خود ضامن پیشرفت بشر است و «تکنولوژی» مایه آبادانی و توانگری و شادی پایان ناپذیر او می‌شود.» (۳)

پیداست هنرمندی که در چنین حال و هوائی رشد کند و خود یا زمانش چنین برداشتی از تاریخ داشته باشد، به واقعیات حاکم بر جامعه اش می‌نگرد و بالطبع مشاهده می کند که بین انسانی که فلسفه در اذهان ساخته است و انسانی که در محیط او زندگی می کند، تفاوت فراوان وجود دارد. در این حالت برای او دو راه وجود دارد: یا باید عقل را نفی کند و یا به طور عقلانی ثابت کند که چرا محیط پیرامونش عقلانی نیست و اگر بنا باشد هنرمند به کشف امور بپردازد، دیگر نمی‌تواند در سطح بماند؛ بلکه باید به عمق بزند و ریشه‌های درد را پیدا کند.

بنابراین رئالیسم فقط به نشان دادن واقعیات بسنده نمی کند، بلکه به کشف علل وجود این واقعیات می‌پردازد. بوریس ساچکوف می گوید: «جوهر رئالیسم عبارت است از تحلیل اجتماعی، مطالعه وتجسم زندگی انسان در جامعه، مطالعه و تجسم روابط اجتماعی، روابط میان فرد و جامعه، و ساختمان جامعه.» (٤)

از این روست که هنرمندانی مثل چخوف، برناردشاو و ایبسن می گویند انسان به خودی خود بد نیست؛ آنچه انسان را در سیر تکاملی‌اش متوقف می کند سنت بارگی، خرافه پرستی، بیهودگی و تنبلی است و این نمایشنامه نویسان علت را در بنیادهای غلط اجتماعی می‌بینند. اعتقاد اینان آن است که اگر انسان بخواهد رستگار شود، باید به نوعی زندگی روی آورد که در آن درک و تفاهم متقابل، عقل سلیم و تفکر منطقی جایگزین بنیادهای دروغین شود. پس در تئاتر رئالیسم، ایدئولوژی و نمایش دو روی یک سکه اند و به همین جهت می‌شود گفت رئالیسم با واقعیت و حقیقت سر و کار دارد. اگر به اولین نقد اجتماعی ایبسن یعنی «ارکان جامعه» نگاه کنیم، این موضوع بوضوح به نمایش گذاشته شده‌است. در این نمایشنامه، واقعیت در وجود «کارستن برنیک» سرمایه‌دار متبلور شده است.

واقعیت روحیه ای است که سعی دارد «دروغ» را درست و راست جلوه دهد تا بتواند به هر قیمت که شده قیافه ظاهر الصلاح خویش را حفظ کند. اگر ارکان جامعه در عمل چنین است، ایبسن چیزی ورای آنرا می‌خواهد: حقیقت و آزادی.

در یک نمایشنامه خوب، نمایشنامه نویس باید بتواند ساختاری منسجم ارائه دهد که در آن، حوادث حول محور چند شخص بچرخد تا بدین وسیله او بتواند با حوصله و دقت بیشتری به بررسی حالات روانی ـ اجتماعی اشخاص بپردازد. ایبسن که در جوانی در داروخانه کار می کرد و در غیبت دارو ساز، خودش نسخه می‌پیچید و دوا تجویز می کرد و مشتاق بود در رشته جراحی قبول شود ـ که نشد ـ از تجاربش استفاده می کند و به این نتیجه می‌رسد که در آزمایشگاه زندگی و تئاتر از روش خاص آسیب شناسان استفاده کند: برای شناخت ویروس یا قارچ، ابتدا باید نمونه برداری کرد، بعد باید نمونه را کشت داد و زیر

میکروسکپ مطالعه کرد تا متوجه شد که علت مرض و علاج آن چیست. این روش کار رئالیستها با اشخاص نمایش، نیازمند رعایت چند اصل است که به ترتیب عبارتند از:

۱ـ انتخاب نمونه نوعی

۲ـ انتخاب زبان مناسب این نمونه‌های نوعی

۳ـ ایجاد این باور در تماشاگر که تئاتر، همان زندگی است و در عین حال به وجود آوردن زمینه برای پرواز از واقعیت به حقیقت.

ایبسن از جمله نمایشنامه نویسان موفقی است که در سیر تکاملی اش به عنوان یک هنرمند، این سه اصل را به اوج اعتلای خود می‌رساند. اینک به طور مختصر به بررسی این سه اصل می‌پردازیم.

۱ـ نویسنده رئالیست باید دقت کند که نمونه برداری او به نحوی باشد که «نمونه نوعی» طبیعی و قابل بررسی باشد. اشخاص باید چنان انتخاب شوند که در هر لحظه بشود روحیات آنها را همراه با ـ و یا جدا از ـ پدیده‌های اجتماعی پیرامون او بررسی کرد. بنابراین، هر شخصیت تیپیک یا نمونه وار، به نوعی، مشتقی است از نیروهای اجتماعی. «شخصیت تیپیک قهرمان، مجموعه ویژگیهای تعیین کننده عمده محیطی است که خود قهرمان محصول آنست و از طریق او و سرنوشت شخص او است که ویژگیهای آن محیط آشکارا نمایانده می‌شود.»(۵)

ایبسن در نمایشنامه‌های بعدی اش این نکته را کاملا رعایت می کند و حتی می‌شود گفت رعایت این اصل در سیر تکوینی آثار بعدی او آنقدر شدید می‌شود که مثلاً در «مرغابی وحشی» که آخرین کار او در زمینه تئاتر ایدئولوژیک است، هیچیک از اشخاص نمایشنامه، آدمهای خارق العاده ای نیستند. در «مرغابی وحشی»، «گرگرز» شبیه «دکتر استوکمان» در «دشمن مردم» است. «دکتر استوکمانِ» آرمانخواه در پاره‌ای موارد خارق العاده به نظر می آید: انسانی ورای نمونه نوعی، کسی که شعار می‌دهد. البته ممکن است بگویند، ایبسن عمداً چنین فردی را ترسیم کرده است تا خارق العاده بودنش را به تماشاگر تفهیم کند؛ اما حقیقت این است که ایبسن قبل از نوشتن «دشمن مردم»

همان روحیه «دکتر استوکمان» را دارد. هنگام اقامتش در روم وقبل از نوشتن «دشمن مردم» چنین می گوید:

«من تاب تحمّل سیاستمداران را ندارم. به اندازه کافی از دست آنها کشیده ام! اینان شبیه گله ای بزاند که در قلمستانی رهاشان کرده باشند: همه قلمه‌ها را لگد مال می کنند!...بدبختانه اکثریت قدرت را در دست دارد ـ اما اکثریت در اشتباه است! حق با معدود افراد تنهایی مثل من است، حق همیشه با اقلیت است».(۶)

ایبسن به همان اندازه که به عنوان فرد، از آرمانخواهی دو آتشه فاصله می گیرد، به عنوان هنرمند نیز در «مرغابی وحشی» به نمونه‌های تیپیک اشخاص مورد قبول رئالیستها نزدیکتر می‌شود و بدین ترتیب، تحول بینش او را نسبت به جامعه، در کارش مشاهده می کنیم. «مرغابی وحشی» نمونه برجسته یک اثر رئالیستی است که در آن همه اجزای نمایشنامه، به صورت متعادل سامان می گیرد. همه چیز شبیه زندگی عادی است؛ حوادث خیلی ساده پیش می‌رود و اشخاص نمایش، همان مشکلات معمولی و روزمره زندگی را دارند. «در عین حال نبوغ او و مهمترین خدمت او به دنیای تئاتر این است که حتی هنگامی که به مسائل و معضلات روزمره و گذرای زندگی معاصر نظر می‌اندازد، این مسائل و معضلات به نحو اعجاب انگیزی جهان شمول است و کل بشریت را در بر می گیرد: مسائلی مثل تضاد بین فرد و جامعه، حقیقت و دروغ و آرمانگرایی راستین و دروغین.» (۷)

۲ـ انتخاب این گونه اشخاصِ نوعی، الزام ویژه ای را برای نمایشنامه نویس پیش می آورد. نمایشنامه نویس باید توجه کند که کلام اشخاص نمایشنامه اش با حالات و روحیات واقعی نمونه‌های نوعی تطابق داشته باشد. زبان اشخاص را نمی‌توان به خوبی انتخاب کرد؛ مگر اینکه نویسنده نسبت به اقشار مختلف جامعه، دید عمیقی داشته باشد و از روانشناسی زبان آگاه باشد. ایبسن از این حیث هم به دنیای تئاتر خدمت بزرگی کرده است. به نظر او:

«زبان شعر گونه، لطمات جبران ناپذیری بر پیکر هنر

بازیگری وارد آورده است. اگر هنرپیشه تئاتر بخواهد در تئاتر معاصر جایی داشته باشد جداً نباید بگذارد روی صحنه، حتی یک خط شعر بر زبانش جاری شود. در آینده نزدیک، زبان شاعرانه جای چندان والایی در تئاتر نخواهد داشت؛ زیرا یقیناً در آینده، خلاقیتهای هنری با زبان شعر مناسبتی نخواهد داشت. خودم طی این هفت هشت سال نه تنها یک خط به شعر ننوشته ام، بلکه می‌خواهم خودم را وقف هنر ظریف و مشکل نوشتن به زبان طبیعی کنم؛ زبانی که همان زبان واقعی مردم است.»(۸)

وسواس ایبسن در مورد ارائه زبانی واقعی، تا بدانجا می‌رسد که در جواب نامه پرفسور «راسموس ب ـ اندرسن»، استاد زبانهای اسکاندیناویایی دانشگاه ویسکانسین، که از ایبسن برای ترجمه بعضی آثارش کسب اجازه می کند، چنین می‌نویسد: «زبان ترجمه آثارم تا آنجا که ممکن است به زبان معمولی و روزمره نزدیک باشد، باید از به کار بردن ترکیبات پیچیده که نظیرشان تنها در کتابها یافت می‌شود در آثار نمایشی، بخصوص در آثار من که در آنها سعی کرده‌ام خواننده یا تماشاگر ... احساس کند شاهد گوشه ای از زندگی واقعی است، اجتناب شود.»(۹)

۳ـ امّا انتخاب اشخاص نمایش به عنوان نمونه نوعی و تأکید بر استفاده از زبان ساده و روزمره خود تأکیدی است بر سومین اصلی که ایبسن کاملاً به آن پایبند است؛ یعنی ایجاد باور در خواننده و تماشاگر. تماشاگر باید بتواند باور کند آنچه می‌بیند تابلویی است از زندگی واقعی او چرا که ایبسن نمی‌خواهد تماشاگر را فقط سرگرم کند؛ او می‌خواهد قدرت قضاوت تماشاگر را برانگیزد و از او شهادت بگیرد که به عنوان ناظر بر واقعیت، در صحنه حضور دارد و لاجرم، به همان اندازه که در واقعیت شرکت می کند، نسبت به هویت خویش معرفت می‌یابد. ایبسن بر تأثیر نمایش، تأکید فراوان دارد. هنگامی که می‌خواهند نمایشنامه «اشباح» را به روی صحنه بیاورند، او به کارگردان می گوید «تأثیر نمایش تا اندازه زیادی بستگی دارد به اینکه تماشاگر حس کند چیزی را که

می‌بیند عملاً در زندگی واقعی رخ می‌دهد.» (۱۰)

وسواس ایبسن در مورد نحوه ارائه نمایش «اشباح» نیز شنیدنی است. او نه تنها از کارگردان می‌خواهد که به اصول او گردن نهد، بلکه از حواشی کار هم غافل نمی‌ماند و به او توصیه می‌کند که «گر چه نمایشنامه (اشباح) در سه پرده است، اجرایش یک سرشب طول می‌کشد ... قبل و بعد از اجرای آن، چیز دیگری نباید روی صحنه بیاید. همچنین دوست دارم هر جا که این نمایشنامه اجرا می‌شود، از ارکستر موسیقی استفاده نشود، چه قبل از اجرا و چه درمیان پرده‌ها.» (۱۱)

این خود سیلی سختی است بر چهره تماشاگر راحت طلب و خوشگذران اروپایی اواخر قرن نوزدهم که از تئاتر تلقی تفنن و سرگرمی دارد. قبل از اجرا آرامش و عقل را به آنها باز می‌گرداند و بعد از اجرا آنها را در سکوتی بهت‌آور فرو می‌برد تا کمی فکر کنند. اینهمه تأکید از جانب ایبسن، بیانگر آن است که او از جنبه تعلیمی تئاتر خود غافل نیست؛ اما نشان دادن زندگی آن طور که هست، چگونه تعلیمی به همراه خواهد داشت؟ آیا آنچه هنرمند می‌گوید تکرار مکررات است یا اینکه او می‌خواهد چیزی بگوید که تا آن موقع بدان توجهی نشده است؟ یقیناً ایبسن همانند «الکساندر پوپ» معتقد نیست که «هنر بیانگر چیزی است که غالباً به ذهن خطور کرده؛ اما هرگز به آن خوبی بیان نشده است.» (۱۲) بلکه همانند «جان درایدن» معتقد است که هنر «معرفتی تازه است که از طریق تأثیری معهود بر ما ظاهر می‌گردد.»(۱۳)

«نورثروب فرای» در کتاب «کالبد شناسی نقد ادبی» می‌گوید: «در ادبیات و نقاشی سنت بوده است که از نویسنده و یا نقاش انتظار داشته باشند به نمودگاری یا شبیه سازی از زندگی بپردازد. خواننده یا بیننده‌ای که چنین نظری نسبت به هنر داشته باشد، معمولاً با معیارهای زندگی خودش و یا زندگی نویسنده، اثر را ارزیابی می‌کند تا ببیند اثر با واقعیت مطابقت دارد یا نه. آنگاه اگر خوانندگان در آثار هنری با اشخاص و چیزهایی مواجه شوند که با معیارهای آنها سازگار نباشد، زبان به شکوه می‌گشایند که نویسنده از اصول معهود تخطی

کرده است. گروهی نیز معیار «نمودگاری» را کنار می‌گذارند و از اثر آن طور که هست محظوظ می‌شوند.»(۱٤)

اگر قرار باشد هنرمند صرفاً به شبیه سازی اکتفا کند دیگر به موجودی مکانیکی تبدیل می‌شود که خلاقیت اندیشه تخیلی در او می‌میرد. هنرمند حوادث و تصاویر را صرفا سرهم بندی نمی کند، بلکه این سرهم بندی به نوبه خود کلیتی را می‌سازد که دارای معنی است و از حوادث و تصاویر عینی به عنوان سکویی برای پرواز استفاده می‌شود. بدین ترتیب همانطور که «نورثروپ فرای» می گوید، حتی در رئالیسم هم نوعی اسطوره سازی وجود دارد. ادبیات طنز آمیز با نمودگاری یا شبیه سازی شروع می‌شود و به اسطوره می‌انجامد که به خاطر لحن طعنه آمیز آن، دنیایی که در انتهای کار از جانب هنرمند ارائه می‌شود، بیشتر جهنمی‌است تا ملکوتی.

آن طور که «فرای» اسطوره‌ها را طبقه بندی می کند، گروه اول از این زبان استعـــاری، متعلق است به اسطوره‌های مذهبی رایج در فرهنگ و مذهب رسمی‌نویسنده‌او این گروه از اسطوره‌ها را اسطوره‌های ثابت می‌شناسد. (۱۵)

صحنه آخر داستان «مرد پیر و دریا» اثر همینگوی که در آن پیرمرد روی تخت دراز کشیده و کف دستهایش زخم برداشته است، یاد مسیح را که بر صلیب شده، زنده می کند و تأکیدی است بر رنج و مشقت پیرمرد. چنین نمونه‌هایی در ادبیات فـــراوان است و اگر خواننده دقت کند می‌تواند بسادگی این الگوها را بشناسد و در تفسیر متن از آنها استفاده کند.

جهان از عناصر مختلف تشکیل یافته است و جهانی که در آثار ادبی متجلی می‌شود می‌تواند به نوبه خود از عناصر این جهان بهره گیرد و در نهایت، جهانی دوزخی یا ملکوتی پدید آورد. عناصر این جهان عبارت است از عنصر الهی، انسانی، حیوانی، نباتی و جمادی در جهان ملکوتی خدا یا خدایانی مهربان نظاره گر انسانهایی دوستدار حقیقت و نوراند. حیوانات اهلی و بی آزار، نظیر گاو و گوسفند و غیره در باغ یا مرغزاری دلگشا زندگی می کنند و عالم جمادات در شهر یا معبد یا ساختمان متجلی می‌شود. (۱٦) اینها مجموعه‌ای زیبا را

می‌سازند که نظیر آنرا بیشتر در مدینه فاضله می‌یابیم.

اما عکس این جهان، جهان جهنمی‌یا برزخی است. در اینجا به جای خدا و یا خدایان، انسانهایی قهار و مستبد، بی چون و چرا حکم می‌رانند و اطاعت محض زیردستان را طلب می کنند؛ (۱۷) در چنین مجموعه ای دنیای انسانی از گروهی آدمهای خشن، سنگدل و کوردل تشکیل یافته است که مبنای روابط افراد غرایز شخصی آنهاست. نمونه معاصر چنین دنیایی «۱۹۸٤» اثر جورج اورل است که در آن جز خواسته‌های «برادربزرگ» خواسته دیگری وجود ندارد. دنیای حیوانات در تصاویر دوزخی یا برزخی پر از حیوانات درنده و موذی است؛ در «مرد پیر و دریا» کوسه‌ها نمونه واضحی از حیوانات دوزخی اند. دنیای نباتی تشکیل یافته از بیشه زارهای خطرناک گلهای زهرآگین، جنگلهای تاریک و ... نمونه بارز چنین دنیایی را می‌توان در داستان کوتاه «دختر راپاچینی» اثر «ناتانیل هاثورن»، نویسنده امریکایی مشاهده کرد. در این داستان، باغ راپاچینی باغی است با گلهای سمی و خطرناک ـ دنیای جمادات ـ تشکیل یافته است از شهرهای ویران شده، آلات قتل و شکنجه، شب و ...

با در نظر گرفتن طبقه بندی بالا، بهتر است نظری به «مرغابی وحشی» بیندازیم تا ببینیم ایبسن پرده از کدام حقیقت برمی‌دارد.

«هاکون ورل» کارخانه داری است که ظاهرا به افتخار ورود پسرش «گرگرز ورل» را که در «هویدال» سرپرستی کارخانه‌های پدرش را به عهده داشته است، مهمانی شام ترتیب داده است. «ژالمار اکدال» عکاس هم به دعوت گرگرز، همکلاس و دوست‌قدیمی‌او، در میهمانی حضور دارد. «اکدال پیر»، پدر ژالمار، که روزگاری دوست و یار «ورل پیر» بوده است، اینک به جرم گناهی موهوم از مقام افسری خلع شده است و زندگی فلاکت باری دارد. ژالمار ازدواج کرده است و دختری دارد به نام «هدویک» گرگرز. آدمی آرمانخواه است که می‌داند پدرش انسانی شیطان صفت است که همه آدمها را به تباهی کشانده و اینک قصد دارد با بیوهٔ زیبارویی به نام خانم «سوربی» ازدواج کند. او سعی می کند چهره واقعی پدرش را به دیگران بشناساند تا با این حقیقت بتوانند

زندگی بهتری را پی‌افکنند. او می‌خواهد «ژالمار اکدال» را از خواب غفلت بیدار کند. در این میان فردی به اسم «دکتر رلینگ» که در جوار ژالمار و خانواده اش زندگی می کند، آدمهای سرخورده‌را، به نحوی، سرگرم می کند تا به حقیقت نیندیشند. در این نمایشنامه کشمکش اصلی، بین دکتر رلینگ و گرگرز است. اگر کمی دقیقتر به نمایشنامه نگاه کنیم می‌بینیم که از همان ابتدا تخیّل هنرمند پرواز را آغاز می کند و رفته رفته جهانی را که او به شکل استعاری ترسیم می کند در پیش چشم تماشاگر شکل می گیرد.

ورل: تو هم متوجه نشدی؟

گرگرز: چی رو باید متوجه می‌شدم؟

ورل: ما سیزده نفر بودیم.

گرگرز: راستی؟ سیزده نفر؟

اولین تصویری که از «ورل پیر» در نظر داریم این است که او آدمی خرافاتی است. منظور «ورل» حضور ژالمار است. این البته لایه سطحی زبان است. در عمق، اما، ایبسن به زبان طعن به اسطوره شام آخر اشاره می کند. سر آن میز هم سیزده نفر بودند: مسیح به همراه دوازده نفر از حواریونش. از اشخاص این نمایشنامه کدام مسیح است و کدام یهودا؟ پاسخ این سؤال در پرده های بعدی داده می‌شود.

در دنیای جهنمی، حرکات کور و بی نظم و بی هدف فراوان مشاهده می‌شود. در پایان پرده اول گرگرز به پدرش می گوید:

گرگرز: (به عقب صحنه اشاره می کند) نگاه کن پدر، دوستات با دستمال چشماشونو بستن و کورمال کورمال دنبال خانم سوربی می گردن ...

شکارگاه جدید اکدال پیر، خود نمایانگر مجموعه ای بیروح و دوزخی است: اطاقکی بی شکل و نامنظم با چند کاج خشکیده، با چند خرگوش و کبوتر و مرغ و خروس و مرغابی وحشی زخمی که یکی از بالهایش را می کشد و یک پایش کمی می‌لنگد. آن طور که هدویگ از آنجا صحبت می کند، به نظر می‌رسد که ایبسن می‌خواهد چیزی بیشتر از لانه حیوانات را به تماشاگر ارائه دهد.

در آن اطاقک، کمدی قدیمی‌هم هست با ساعتی بزرگ که از کار ایستاده است. در آن کمد کتب مختلفی هست از جمله کتاب تاریخی که «تو صفحه اولش عکس مرگو کشیدن با یه ساعت شنی و یه دختر.»

در این اطاقک، «هاکون ورل» زمان را از حرکت بازداشته و زندانی کرده است. شاید در طول نمایشنامه خیلی مایل باشیم سری به آن اطاقک بزنیم. آنجا همان «عمق نیلی» دریاست که مرغابی وحشی، زخمی که می‌شود، در آن عمق، به چیزی چنگ می‌زند و همانجا تنها و بیکس می‌میرد؛ اما عملاً در صحنه نمایش با چند مرغابی وحشی تیره خورده مواجه می‌شویم: اکدال پیر، جینا، هدویک، ژالمار و ... اینان همه ملعبه امیال شخصی «هاکون ورل» هستند. هدویک نمونه بارز این معنی است. او حاصل زنبارگی ورل است و اینک در دامان جینا و ژالمار، به دور از حیات وزندگی واقعی، با دروغ زیست می کند. اکدال پیر پس از آن رسوایی که در آن‌ها کون ورل هم دست داشته است، از اوج به «عمق نیلی» اطاقک زیر شیروانی سقوط می کند و به فریب تن می‌دهد. ژالمار نیز که از رسوایی پدرش کمر راست نکرده است، تن به فریب دکتر رلینگ می‌دهد و به دروغ زندگیش یعنی «مخترع» بودن دل خوش می کند و می‌بینیم که حتی همراه پدرش «ادای» شکار رفتن را در می آورد.

در این دنیای جهنمی‌نقش دکتر رلینگ بدل گرگرز است. گرگرز می‌خواهد تمامی‌این مرغابیهای وحشی را به سطح آب بیاورد و آنها را با حقیقت آشنا کند؛ اما دکتر رلینگ سعی می کند قربانیان تیرخورده و زخمی «هاکون ورل» را در هاله‌ای از دروغ و سراب در همان «عمق نیلی» دریا نگهدارد تا به حقیقت نیندیشند. او خودش را دکتر «خلق الله» می‌داند و از این نظر، او نقش پزشک روانکاو را دارد. او برای هر زخمی‌دوایی دارد. یکی را به اطاقک زیر شیروانی می‌فرستد که برای خودش شکارگاه درست کند، به دیگری می‌قبولاند که نابغه و مخترع است و حتی به «هدویک» می گوید «مامان» مرغابی وحشی.

در دنیای جهنمی، ایستا بودن اصل کار است: انسانهای بیروح که در لاک دروغ زندگی فرو رفته اند و از درون پلاسیده اند؛ اینان شهامت خود را از دست

داده اند و به ارواحی سرگردان می‌مانند.

گرگرز می‌خواهد ژالمار را از این منجلاب برهاند، اما ژالمار توان روبرو شدن با حقیقت را ندارد. وی در جواب گرگرز که به او می گوید در وجودش سم نفوذ کرده است. می گوید: گرگرز عزیز، بیا دیگه بیش از این از امراض و سموم حرف نزنیم من به این جور گپ زدنا عادت ندارم. تو خونهٔ من هیچکس از چیزای ناخوشایند با من حرف نمی‌زند.

فرمانروای بلا منازع این دوزخ «هاکون ورل» است. او نهایتاً به «هویدال» می‌رود تا خودش، در حالی که دیگر دارد کور می‌شود، به یاری خانم سوربی کارها را سرو سامان دهد. آیا او رب النوع زمانه نیست که همانند زئوس، خدای خدایان که در کوه المپ بر تخت نشسته بود، می‌رود که در تپه‌های «هویدال» با یاری خانم سوربی، این روسپی اشرافی، کوس خدایی بزند؟ زبان طعن آمیز رئالیسم چنین است. این رب النوع رذالت، به شکست گرگرز اطمینان دارد و می‌داند که خودش «پادشاه فصلهای» مرده آن دوزخ آباد است. اگر آن مسیح کوران را شفا می‌داد، این یکی از معجزاتش کور کردن مردم است اگر آن مسیح بخشنده و سخی بود این یکی هم بخشنده وسخی است: آن یک می‌بخشید برای فلاح و رستگاری؛ این یکی حاتم بخشی می کند تا دیگران همچنان دربند فضای مرده ای که خود آنرا به وجود آورده است، سر درآخور دروغ و فریب داشته باشند.

ایبسن برای اشاره به این دنیای جهنمی، در پرده پنجم یک قسمت از گفتگو را از انجیل اقتباس می کند. در انجیل متی (۵: ۱۸) چنین می‌خوانیم:

«سرپرست یکی از کنیسه‌ها به نزد او (عیسی) آمد و تعظیم کرده و گفت، دختر من همین الان مرد، ولی می‌دانم اگر تو بیایی و بر او دست بگذاری او زنده خواهد شد.

... وقتی عیسی به خانه سرپرست کنیسه رسید و نوحه سرایان و مردم وحشت زده را دید فرمود ... این دختر نمرده است بلکه خواب است؛ اما آنها فقط به او می‌خندیدند. (۱۸)

در متن نمایشنامه چنین می‌خوانیم:

مولویک: بچه نمرده است بلکه خوابیده.

رلینگ: مزخرف

در چنین جامعه ای مولویک میخواره کاریکاتوری است از عیسی مسیح. در جامعه‌ای که خدایش هاکون ورل باشد مولویک پیغمبرش است!

دانته در «کمدی الهی» سفرش را از دوزخ آغاز می کند و به یاری ویرزیل، شاعر حماسه سرای رومی، از دوزخ می گذرد و به کوهی می رسد که ابتدای برزخ است. او در طی سفر خود از گناهان مبرا، آماده ورود به بهشت می‌شود تا از آنجا به بعد، به کمک بئاتریس که خود آیت عشق و حقیقت است، به سوی نور بشتابد و به آرامش و حقیقت ابدی دست یابد. هاکون ورل، اما، دوزخ می‌سازد و بعد به کوهها و جنگلهای «هویدال» می‌رود تا در قلمرو خود به کمک بئاتریس قلابی، هر چه نور و حقیقت و عشق است پایمال کند، و صد البته که در این غربت، گرگرز «شیطان» لقب می گیرد.

اگر ایبسن در این نمایشنامه، همچنان نقاد بنیادهای پوسیده جامعه اش است، باید در نظر داشت که در این میان، لحن کلام و نحوهٔ نگرش او به اشخاص نمایشنامه، بویژه «گرگرز ورل» آرمانخواه، حاکی از تغییر موضع اوست. اگر «دکتر استوکمان» در «دشمن مردم» فریاد بر می آورد که «اکثریت در اشتباه است»؛ گرگرز بسیار ملایم است و دیگر از آن فریادها خبری نیست. ایبسن در سیر مطالعه خود و اجتماعش، به قول برنارد شاو، به این نتیجه می‌رسد که «مردم را نمی‌شود از برون از واماندگیهایشان نجات داد. آنان باید خودشان دست به کار شوند.» (۱۹) این برای ایبسن عقب نشینی به حساب می آید اما شکست نه. این خود کشف ابعاد جدیدی است از رابطه فرد با اجتماع.

«می یر» این معرفت جدید ایبسن را منطبق با روانشناسی نوین می‌داند و می گوید:

> «ایبسن در می‌یابد که این نیاز باید از درون فرد سرچشمه بگیرد و دیگر اینکه اگر حقیقت از برون به فرد تحمیل شود، او

آنرا حمله ای علیه سیستم دفاعی خود تلقی خواهد کرد که در این نمایشنامه، به گفته «رلینگ» این سیستم دفاعی همان «دروغ زندگی» است.»(۲۰)

ایبسن در این نمایشنامه، ترکیبی از رئالیسم، سمبولیسم و اکسپرسیونیسم ارائه داده است. مرغابی وحشی از سمبولهای پیچیده ای است که در این نمایشنامه بر تمامی فضای نمایش سنگینی می کند. استفادهٔ ایبسن از عناصر اکسپرسیونیستی نیز در نمایشنامه مشهود است. او به «هانس شرودر» کارگردان تئاتر می‌نویسد: «.. نور پردازی هم بسیار مهم است، در هر صحنهٔ (مرغابی وحشی) نور تغییر می کند و این بدان جهت است که با نور بتوان فضا و حالت آن پرده را نشان داد»(۲۱) کافی است به هر پرده توجه شود تا تغییر ریتمی را که نور به‌وجود می آورد بخوبی حس کنیم؛ مثلاً فضای کلی پرده اول با نور سبز چراغها، خود گویای محیطی رویایی و به دوراز واقعیت است. فضای خاکستری رنگ پرده پنجم نیز گویای حاکمیت دروغ و ریاست. البته در قسمتهای دیگر نمایشنامه هر جا که ایبسن توانسته با زبان اشیا سخن گفته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مآخذ

1 - M.Meyer. Ibsen (England: Penguin Books, 1967) P.17

۲ـترجمه حمید عنایت ،عقل در تاریخ، نوشته گ.و. هگل، انتشارات علمی دانشگاه صنعتی شریف، ص ۲۰

۳ـ همان کتاب، ص ۲۱

٤ـپوریس ساچکوف، تاریخ رئالیسم، ترجمه محمدتقی فرامرزی، نشر تندر، ص ۲۱

٥ـ همان کتاب، همان صفحه.

6 - M.Meyer. Ibsen. P. 525

7 - L.H. Hornstein, L.Edel, and H.Frenz. eds., "The Reader's Companion to World Literature." (New York: A Mentor Book, 1973) P.258

8 - M.Meyer. Ibsen P.535

9 - Ibid.,P.525

10-Ibid., P.540

11 - Ibid.,P.540

۱۲ـ دیوید دیچز، شیوه های نقد ادبی، ترجمه غلامحسین یوسفی، محمد تقی صدقیانی، انتشارات علمی، ۱۳٦٦ ص ۱۳۷

۱۳ـ همان کتاب، همان صفحه.

14 - Northrop Frye. Anatomy of Literary Criticism, Four Essays, (New Jersey: Princetion University Press, 1973), P.134

15 - Ibid.P.139

16 - Ibid.,PP. 141 - 50

17 - Ibid.,147.

۱۸ـ انجیل شریف، مترجم، انجمن کتاب مقدس، چاپ گلشن ۱۹۸٦ ص ۲٦ ـ ۲۷

19 - M.Meyer, Ibsen. P.559

20 - Ibid.,P. 564.

21 - Ibid.,P.560.