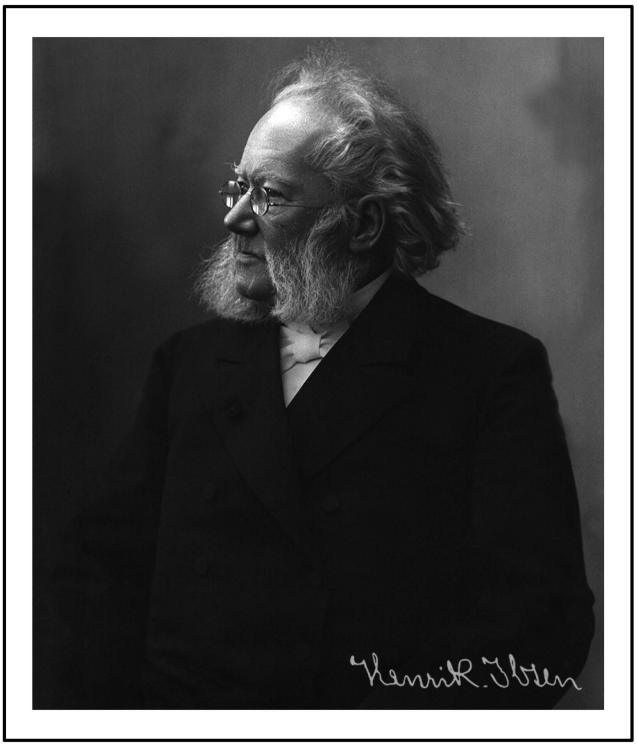
نشر بیدگل

نشر بیدگل | Bidgol Publishing co.



سرشناسه: ایبسن، هنریک، ۱۹۰۶-۱۸۲۸م. Ibsen, Henrik / عنوان و نام پدیدآور: ارکان جامعه / هنریک ایبسن؛ ترجمهٔ بهزاد قادری‌سُهی / مشخصات نشر: تهران: بیدگل، ۱۴۰۳ / مشخصات ظاهری: ۲۰۰ص.؛ ۱۴/۵ × ۲۱/۵ س م. / شابک: ۵-۱۶۱-۳۱۳-۶۲۲-۹۷۸ / وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا / یادداشت: عنوان اصلی: The Pillars of Society / موضوع: نمایشنامهٔ نروژی -- قرن ۱۹م / موضوع: Norwegian drama -- 19th century / شناسهٔ افزوده: قادری‌سُهی، بهزاد، ۱۳۳۱-، مترجم / رده‌بندی کنگره: PT / رده‌بندی دیویی: ۸۳۹/۸۲۲۶ / شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۹۷۰۳۲۹۸

ارکان جامعه

نشر بیدگل

| ارکان جامعه |
| هنریک ایبسن |
| برگردان: بهزاد قادری سُهی |
| نسخه‌پردازی و نمونه‌خوانی: تحریریهٔ بیدگل |
| مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش تصاعدیان |
| مدیر تولید: مصطفی شریفی |
| چاپ اول | ۱۴۰۳ تهران | ۷۰۰ نسخه |
| شابک: ۵-۱۶۱-۳۱۳-۶۲۲-۹۷۸ |

| نشر بیدگل | Bidgol Publishing co. |
| تلفن انتشارات: ۲۸۴۲۱۷۱۷ |
| فروشگاه | تهران | خیابان انقلاب | بین ۱۲فروردین و فخر رازی | پلاک ۱۲۷۴ |
| تلفن فروشگاه: ۶۶۹۶۳۶۱۷-۶۶۴۶۳۵۴۵ |

| bidgol.ir |
| همهٔ حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است. |
| هرگونه اجرایی از این نمایشنامه منوط به اجازهٔ رسمی از مترجم یا ناشر است.* |

* یادداشتی در مورد حقوق مادی و معنوی این اثر:

اجرای نمایشنامه‌های چاپ‌شده، بدون کسب اجازه از مترجم و ناشر، به کاری معمول در تئاتر ایران بدل شده است؛ این کار بیشتر اوقات با تغییر جزیی در ترجمه و دست‌بردن در آن صورت می‌گیرد و هدف و نتیجهٔ آن کتمان حقوق معنوی و مادی صاحبان اثر، و توهین به مخاطبان و نپذیرفتن هیچ‌گونه مسئولیت حرفه‌ای است.

برای مترجمان بسیار پیش می‌آید که بدون چشم‌داشت مادی اجازهٔ اجرای اثر را بدهند، به‌خصوص برای همراهی با اجراهای شهرستان‌ها و دانشجویان، اما بی‌شک همهٔ آنان خواستار رعایت حقوق معنوی خود (ذکر نام مترجم) در هر اجرایی هستند.

بنابراین، نشر بیدگل استفادهٔ بدون اجازه از ترجمه‌های نمایشی‌اش را، اعم از اجراهای رسمی کوچک یا بزرگ، به‌ویژه در تئاتر تهران و جشنواره‌ها، اقدامی غیر قانونی قلمداد می‌کند و از طریق مراجع مربوط موضوع را به‌جد پیگیری خواهد کرد.

مجموعه نمایشنامه‌های بیدگل

مجموعه نمایشنامه‌های بیدگل، مجموعه‌ای منحصربه‌فرد از نمایشنامه‌هایی است که تابه‌حال به فارسی ترجمه نشده‌اند و یا ترجمهٔ مجددی از نمایشنامه‌هایی خواهد بود که از هر جهت لزوم ترجمهٔ مجدد آنها حس می‌گردد. این مجموعه تاحدامکان می‌کوشد تا تأکید خود را به‌جای ادبیات متن نمایشی، بر ویژگی اجرایی آن بگذارد و بدین‌ترتیب به نیازهای اجرایی متون نمایشی پاسخ گوید.

معرفی جهان‌های متفاوت نمایشی، از اهداف اصلی این مجموعه خواهد بود؛ جهان‌هایی که تابه‌حال برای خوانندگان فارسی ناگشوده مانده‌اند یا سیاست‌های فرهنگی خاص، مانع از گشوده شدن آنها شده است. این مجموعه برای اینکه حداکثر آثار نمایشی را پوشش دهد، خود به حوزه‌های کوچک‌تر زیر تقسیم شده است: کلاسیک‌ها، کلاسیک‌های مدرن، آمریکای لاتین، بعد از هزاره، تک‌پرده‌ای‌ها، چشم‌انداز شرق، نمایشنامه‌های ایرانی، نمایشنامه‌های آمریکایی، نمایشنامه‌های اروپایی. برای درک بهتر خواننده از دنیای نویسنده و متن او، هر نمایشنامه با یک مقاله یا نقد همراه خواهد شد.

دبیر مجموعه
علی‌اکبر علیزاد

برای سیاوش و سعید:
دل‌تاهای زندگی

فهرست

ارکان جامعه، شالوده‌ریزی «درام معاصر»: دست‌گرمی ایبسن با «تئاتر بلوار»؟ ۱۱

پی‌نوشت‌ها ۴۳

منابع ۵۱

ارکان جامعه **۵۳**

پردهٔ یک ۵۷

پردهٔ دو ۹۳

پردهٔ سه ۱۳۵

پردهٔ چهار ۱۶۵

ارکان جامعه، شالوده‌ریزی «درام معاصر»:

دست‌گرمی ایبسن با «تئاتر بلوار»؟[۱]

در رده‌بندی چرخهٔ "آثار معاصر" ایبسن دربارهٔ ارکان جامعه (۱۸۷۷)، که باید نخستین اثر او در این مجموعه به شمار آید، سردرگمی پیش آمده است؛ زیرا، خواهیم دید، منتقدانی بوده‌اند که آغازگر این چرخه را عروسک خانه (۱۸۷۹) دانسته‌اند. دلیل این پدیده رویکرد خاص یا زاویهٔ دید پژوهشگران ایبسن در گذر زمان است. ریلکه (۱۹۲۶-۱۸۷۵)، شاعر اتریشی، در دفترهای مالده لائوریس بریگه (۱۹۱۰)، تنها رمانش و شاید خودزندگی‌نامهٔ او، به نکاتی دربارهٔ درک آثار ایبسن اشاره می‌کند که درموردِ ارکان جامعه نیز صادق است. او در این رمان قطعه‌ای بی‌عنوان دارد که آن را چکامهٔ «ایبسن» و سخن پوشیدهٔ خود ریلکه دربارهٔ ایبسن می‌دانند. مالده، شخصیت رمان که دستِ‌برقضا، برخلاف ایبسن اما همانند خودِ ریلکه، نمایشنامه‌نویس ناموفقی است، این چکامه را این‌گونه آغاز می‌کند: «در برابر آثارت نشستم ای لجوج، به تقلای فهمیدن آنها. همانند دیگران، که تمام‌عیار، چنان‌که هستی، تو را به حال خود نمی‌گذارند، بل پاره‌ای از وجودت را به یغما می‌برند و راضی از سهمشان به راه خویش می‌روند».[۲]

ریلکه راست می‌گوید. از زمان ایبسن تاکنون کوشیده‌اند کارهای او را با برچسب‌های گوناگون و غالباً فروکاهنده‌ای قاب بگیرند. محافظه‌کاران ادبی او را بانی «ایبسن‌گرایی» (Ibsenism)، به مفهوم پیروی از شیوهٔ درام‌نویسی او یا

هـواداری از اندیشـه‌هایش به‌عنـوان یـک مکتبِ نوظهور و آشـوبگر، می‌دانسـتند؛ جنبش حقوق زنان او را «فمینیست» می‌شمردند؛ سوسیالیست‌ها، سردسته‌شان برنارد شـاو، او را بنیان‌گذار «نمایشنامهٔ اجتماعی» (problem plays) می‌خواندند؛ مارکسیسـت‌های دوآتشـهٔ آغازیـن او را «آنارشیسـت»، «فردگـرا» یـا «دولت‌سـتیز» می‌نامیدند، و دانشگاهیان او را پایه‌گذار «رئالیسم بورژوایی» می‌پنداشتند.

ریمونـد ویلیامـز نیـز در درام‌نویسـی از ایبسـن تـا الیـوت (۱۹۵۲) هنـگام انتقـاد از ایبسـن‌پژوهان، گفتـارش را بـا سـخن ریلکـه آغـاز می‌کنـد کـه گفتـه «شـهرت... مجموعـهٔ کج‌فهمی‌هـا پیرامـون نامی اسـت که تازه به میـدان آمـده» (۴۱) و با این گواه، بخش‌بندی پژوهشـگران ایبسـن هنگام بررسی هنر درام‌نویسیِ او را نادرست می‌داند. ویلیامز به برداشـت جاافتاده‌ای خرده می‌گیرد که درام ایبسـن را به چهار بخش تقسیم می‌کند: ۱- دورهٔ کارآموزی او که از کاتالینا آغاز می‌شود و با نمایشنامهٔ مدعیان تاج‌وتخت به پایان می‌رسد؛ ۲- دورهٔ نمایشنامه‌های غیرتئاتری [!] او که از براند آغاز می‌شـود و با پِر گِنت و امپراتور و جلیلی پایان می‌یابد؛ ۳- نمایشـنامه‌های منثـور یـا درام‌هـای اجتماعـی او کـه بـا اتحادیـهٔ جوانـان آغـاز می‌شـود و بـا گـذر از عروسک‌خانه و جن‌زدگان با هدا گابلر به پایان می‌رسد؛ و ۴- چهار نمایشنامهٔ رازآلود او کـه از اسـتاد سـولِنس معمـار آغـاز می‌شـود و با وقتی ما مـردگان سـر برداریم پایان می‌یابـد. ویلیامز می‌گوید شـاید ایـن بخش‌بندی به‌عنوان ابـزار به‌منظور کمک به حافظه برای یادآوری طرح کلی هنر ایبسـن راهبرد سـودمندی باشد، اما در بیشتر مواقع نمی‌تواند پیامد خوبی داشته باشد زیرا:

> [این شیوه] بر این فرض ساده‌انگارانه استوار است که می‌توان رشد هنرمند را برحسب بلوغ و زوال یک موجود زنده (organic) توصیف و از آن همچون نموداری برای ارزیابی استفاده کرد. البته، این نمودار بر اساس فرضیات ایبسن‌گرایان ترسیم می‌شود. از آنجاکه آنها آثار "اجتماعی" ایبسن را اوج کارش می‌شمردند، باید آثار پیش از آن را صرفاً کارهای مقدماتی برای رسیدن به این بلوغ معرفی می‌کردند. به همین روال، از آنجاکه پس از بلوغِ [موجود زنده] زوال می‌آید، کارهای پایانی صرفاً حاصل قوای عقلی فرسودهٔ هنرمند به شمار می‌روند. نتیجهٔ چنین کاری تکه‌پاره‌کردن هنرمند است؛ ایبسن‌گرایان تجزیه‌گران ایبسن از آب درآمده‌اند. (۴۳)

پنجاه سال پیش از آنکه ویلیامز مطلب بالا را بنویسد، جیمز جویس (۱۹۴۱-۱۸۸۲) در هجده‌سالگی نامه‌ای به مناسبت جشن تولد هفتاد و سه‌سالگی به ایبسن نوشت (۱۹۰۱) که آن را در «در پیشگاه خورشید»، گفتارم بر ترجمهٔ استاد سولنِس معمار آورده‌ام. او در این نامه به این شیوهٔ ایبسن‌گرایان در زمان ایبسن، که آثار پایانی زندگی او را افول هنرش می‌دانستند، اشاره کرد. جویس در جایی از نامه در نقش ایبسن‌گرایان درمی‌آید و پژواک سخنانی از این دست که «کار [ایبسن] در این عالم خاکی دارد به پایانش نزدیک می‌شود؛ با سکوت فاصله‌ای ندارد؛ دنیا دارد در چشم [او] تار می‌شود» را به گوش ایبسن می‌رساند. اما جویس در ادامه به ایبسن می‌نویسد، «خیلی‌ها [دربارهٔ شما] از این حرف‌ها می‌نویسند، ولی آنها نمی‌فهمند». او سپس می‌افزاید، اما «شما صرفاً راه را گشوده‌اید، راهی که به جان گابریل بورکمان و حقیقت معنوی‌اش می‌انجامد؛ چون، به نظر من، آخرین نمایشنامهٔ شما [وقتی ما مردگان سر برداریم] مقولهٔ دیگری است. اما من مطمئنم نور روشنگرِ والا و مقدس‌تری هنوز در راه است» («در پیشگاه...»، ۸-۷).

ده سال پس از نامهٔ جویس به ایبسن ریلکه نیز، همانند جویس، در چکامه‌اش نمودار کار ایبسن را فرود از فراز به نشیب نمی‌داند: «خط سیر تو، مثل یک رخنه، مثل تَرَک، از افلاک سر درمی‌آورد، این مسیر هذلولی‌وار تو که تنها یک بار رو سوی ما می‌کند، و باز دوباره هراسان از ما دور می‌شود». زیرمتن سخن ریلکه دربارهٔ موفقیت یا شکست نهایی ایبسن در کار هنری‌اش در این متن به کنار، گل سخنش این است که خط سیر ایبسن تنها یک نشیب داشته است. یعنی فرود او به چرخهٔ «درام معاصر» که از ارکان جامعه آغاز می‌شود و با وداعش با تئاتر بورژوایی در هدا گابلر به پایان می‌رسد. سپس گریز او از تئاتر قاب‌صحنه‌ای به‌سوی بی‌نهایت، یا تئاتر مدرنیستی، در استاد سولنِس معمار، آیلف کوچولو، جان گابریل بورکمان، و وقتی ما مردگان سر برداریم به کمال می‌رسد.

اما جویس حتی آثار «معاصر» ایبسن را نشیبی در کار او نمی‌دید؛ زیرا وِردِ زبانش «هوای تازه» بود؛ عبارتی که لونا هِسل در ارکان جامعه رو به رُرلون، مدیر مدرسه و «زاهد» شهر، می‌گوید. بنابراین، جویس شیوهٔ کارِ هنری ایبسن در ارکان جامعه را، پنجره‌ای رو به «هوای تازه» در ادبیات نمایشی و تئاتر می‌دانست نه اثری معمولی و نمایانگر اُفت آفرینش او.

در یک نگاه، حتی میان هواداران ایبسن بر سر اینکه کدام اثر را آغازگر آثار "معاصر" او بدانند اختلاف وجود دارد. برای مثال، جویس در «درام نوین ایبسن» (۱۹۰۰)، که نخستین نقدش در هجده‌سالگی است، سخنش دربارهٔ ایبسن را این‌گونه آغاز می‌کند: «بیست سال از زمانی که هنریک ایبسن عروسک‌خانه را نوشت می‌گذرد، که تقریباً نقطهٔ عطفی در تاریخ درام است» (بند ۱). جویس نیز یازده اثر پایانی ایبسن، یعنی از عروسک‌خانه به بعد، را پیکرهٔ «امپراتوری ایبسن در دنیای اندیشه‌ورزانِ زمانهٔ مدرن» (بند ۱) می‌داند و ارکان جامعه را بخشی از این «امپراتوری» به شمار نمی‌آورد.

هنری لوئیس مِنکِن (۱۹۵۶-۱۸۸۰)، روزنامه‌نگار، طنزپرداز، و منتقد آلمانی‌تبارِ آمریکا، در سال ۱۹۰۹ ایُلف کوچولو را به انگلیسی ترجمه کرد و برای آن مقدمه‌ای نوشت که آن را در ترجمه‌ام از این اثر آورده‌ام. مِنکِن آثار ایبسن را برخاسته از چهار دورهٔ زندگی او می‌داند. وی، به‌ضرورت بحثش، نخست آثار دورهٔ چهارم، استاد سولنِس معمار، ایُلف کوچولو، جان گابریل بورکمان، و وقتی ما مردگان سر برداریم را می‌آورد؛ سپس آثار سه دورهٔ دیگر را به ترتیب زمانی از آغاز برمی‌شمارد:

> اولین دورهٔ کارش شامل اشعار و نمایشنامه‌های ناسرهٔ دوران جوانی اوست، و دومین دوره شامل نمایشنامه‌های فاخر و حماسی، براند، پِرگِنت، و امپراتور و جلیلی اند که نخستین بار نام او را بلندآوازه کردند. مرحلهٔ سوم او با عروسک‌خانه در سال ۱۸۷۹ آغاز شد و با هدا گابلر در سال ۱۸۹۰ به پایان رسید. شهرت کنونی ایبسن برخاسته از همین سلسله‌نمایشنامه‌های مرحلهٔ سوم اوست و از مجموعه‌نمایشنامه‌های همین دوره است که آن بنای کارآموزی و تقلید برپا شده و آن را همچون نماد تأثیر ایبسن در حال حاضر می‌دانند. (در ایُلف ۸)

می‌بینید ارکان جامعه در طبقه‌بندی مِنکِن نیز جایی ندارد؛ آن‌هم کسی که در طنز اجتماعی‌اش دربارهٔ جامعهٔ آمریکا و بحث‌هایش دربارهٔ بیهودگی دموکراسی، از نوع آمریکایی آن، پژواک اندیشهٔ نیچه را می‌شنویم.

توماس مان (۱۹۵۵-۱۸۷۵)، رمان‌نویس، منتقد، و خبرهٔ موسیقی نیز، با آنکه نگاهش به ایبسن از ریلکه، جویس، و مِنکِن پخته‌تر است و ایبسن را فردی دارای برنامهٔ بلندمدت برای رسیدن به صورت خاصی از درام می‌داند، در نوشته‌هایش

بیشتر از مرغابی وحشی، استاد سولنِس معمار، آیُلف کوچولو، و وقتی ما مردگان سر برداریم می‌گوید؛ ارکان جامعه چنگی به دل او نیز نمی‌زند.

اما چرا ریلکه، جویس، مِنکِن، و مان ارکان جامعه را نمی‌بینند؟ شاید بتوان گفت آنها به‌عنوان نویسندگان موج اول مدرنیسم ادبی کم‌وبیش متوجه برنامهٔ بلندمدت ایبسن برای «درام بورژوایی»اش شده بودند؛ اما انگار، به‌عنوان پیش‌گامان هنر و ادبیات مدرنیست، گزینشی عمل می‌کردند و احتمالاً نمایشنامه‌ای را که ظاهراً از عناصر مدرنیستی بهرهٔ چندانی نبرده و شگردهای هنری مورد نظر آنها را نداشت، "غیرهنری" و خسته‌کننده می‌دانستند.[۳] البته، خواهم گفت، آنچه ویژگی "غیرهنری" یا خام این نمایشنامه به نظر می‌آید، در واقع ضرورت کار ایبسن برای ورود به مرحله‌ای است که وی می‌خواهد خداوخرما را باهم داشته باشد: یعنی تلاش برای یافتن صورتی دراماتیک که بتواند پدیدارشناسی ذهن انسان در گذر زمان را در چهارچوب خانواده‌هایی با معیارهای میان‌مایگی مطرح کند. بنابراین، ایراد ویلیامز به «ایبسن‌گرایان» راست می‌آید؛ زیرا آنها در طبقه‌بندی‌شان حذف‌واضافه‌کردن‌های عناصر تجربی ایبسن برای دستیابی به صورت‌های متفاوت و متناسب با نیروهای پویای زمانه و دگردیسی‌های حاصل از آن را نمی‌بینند یا نمی‌خواهند ببینند.

ناگفته نماند که خود ایبسن نیز در این بخش‌بندی نقش داشته است. پس از انتشار وقتی ما مردگان سر برداریم، منتقد روزنامهٔ دانمارکی پولیتیکن (سیاست) نتیجه گرفته بود که عنوان فرعی این اثر، اختتامیه‌ای دراماتیک، نشانهٔ پایان کار ایبسن است. سپس خبرنگار روزنامهٔ نروژی وردنز گانگ (احوال و روال جهان) نظر ایبسن را دربارهٔ این سخن آن منتقد می‌پرسد و او در پاسخ می‌گوید:

> نه، این نتیجه‌گیری خیلی شتاب‌زده است. منظورم از «اختتامیه» چنین مضمونی نبوده. اینکه باز هم خواهم نوشت یا نه مسئلهٔ دیگری است، اما منظورم از این واژه در این بافت کلاً این بود که وقتی ما مردگان سر برداریم نقطهٔ پایانی بر سلسله‌نمایشنامه‌هایی است که با عروسک‌خانه آغاز می‌شوند و حالا با وقتی ما مردگان سر برداریم به پایان می‌رسند.... این نمایشنامه این چرخه را کامل می‌کند، و از این مجموعه هستیِ یگانه‌ای می‌سازد، و با این

اثر دیگر کارم به پایان رسیده است. اگر باز هم چیزی بنویسم، آن اثر در زمینهٔ متفاوتی خواهد بود، و شاید هم به فرم یا صورت دیگری. (در مایر ۷۸۵)

اما ایبسن پس از بازگشت از سفر دوماهه به مصر،[۴] در نامه‌ای (۱۴ دسامبر ۱۸۶۹) به فردریک هگل، ناشرش، می نویسد، «دارم به نوشتن یک درام معاصرِ[۵] جدی در سه پرده فکر می‌کنم؛ و احتمالاً خیلی زود دست به کار می‌شوم» (نامه‌ها ۱۸۰؛ تأکید از من است). او چنین نمایشنامه‌ای را «خیلی زود» ننوشت؛ اما در همان سال ۱۸۶۹ یادداشت‌هایی برای طرح نمایشنامه‌ای دارد که این‌گونه آغاز می‌شود: «درون‌مایهٔ اصلی آن باید این باشد که چطور زنان باید متواضعانه در پس‌زمینه بنشینند درحالی‌که مردان با اطمینانی که هم آدم را کفری می‌کند و هم جذبه دارد، سرگرم اهداف حقیرشان‌اند» (در مایر ۳۱۸). ایبسن حتی یک سال بعد هم نمایشنامه‌ای با چنین ویژگی‌هایی ننوشت. دلیلش درون‌مایه یا بسط آن نبود. آرچر در «پیشگفتار» بر جلد سومِ از کارگاه ایبسن، که مجموعهٔ سه‌جلدی طرح‌ها و یادداشت‌های ایبسن پس از مرگش است، یادآوری می‌کند که ایبسن حتی در دورهٔ آغازین نمایشنامه‌نویسی‌اش که به نظم بود، هوس می‌کند نمایشنامه‌ای به نام سونهیلد به نثر بنویسد؛ اما آن زمان در این کار می‌ماند و به‌دلیل آنکه «هنوز هنر دیالوگ‌نویسی به نثر مدرن در ذهنش نهادینه نشده است» (آرچر ۴) آن را وامی‌نهد. البته بعدها این اثر با دگردیسی زیاد کمدی عشق از آب درآمد و همراه پِر گِنت در سال ۱۸۶۷ چاپ شد.

هفت سالِ بین ۱۸۶۹ تا ۱۸۷۷ را، که ارکان جامعه چاپ می‌شود، دورهٔ چله‌نشینی ایبسن برای یافتن مهارت در «دیالوگ‌نویسی به نثر مدرن» می‌دانیم. به‌گفتهٔ اشتاینر، درام‌نویسان پیش از ایبسن به دو سنت دوگانهٔ درام‌نویسی اروپا، یعنی درام کلاسیک یونان و دورهٔ الیزابت، چشم دوخته بودند؛ اما «قرعهٔ فال به نام ایبسن زدند تا اولین کسی باشد که در کارش آرمان صورت تراژیک از هیچ‌کدام از الگوهای دوران باستان و/یا شکسپیری مایه نمی‌گیرد؛ و پیش از آنکه چنین چیزی رخ دهد، باید کانون زبان ادبی از شعر به نثر کوچ می‌کرد» (۴۶).

ایبسن در این دورهٔ هفت‌ساله در تجارب گذشته‌اش بازنگری و برای شیوهٔ نوین درام‌نویسی، یعنی ورود به درام مردم و زندگی معاصر، برنامه‌ریزی می‌کند.

البته خیلی‌ها این را دورهٔ سرگردانی او می‌دانند؛ اما می‌توان آن را نوعی خانه‌تکانی اساسی دانست. نکات برجستهٔ روند رشد ایبسن در این چله‌نشینی، خواه تجارب تازه و خواه کوشش برای بازپردازی اصول درام و گذر از ادبیات منظوم به مبانی «درام معاصر»، از این قرار است: ۱- چاپ اتحادیهٔ جوانان (۱۸۶۹) و سفر او به مصر در همین سال؛ ۲- نوشتن شعر «نامهٔ ارسالی با بالن به بانویی سوئدی» (۱۸۷۰)، ۳- چاپ اشعار (۱۸۷۱)، مجموعهٔ ویراستهٔ اشعار زبده و حذف شماری از ناسره‌های آنها تا آن زمان؛ ۴- نوشتن بخش کلانی از نمایشنامهٔ امپراتور و جلیلی در سال ۱۸۷۲ و انتشار آن در سال ۱۸۷۳؛ ۵- ویرایش نسخهٔ جدید اینگر بانوی اُستراتی (۱۸۷۴، چاپ اول ۱۸۵۵)؛ ۶- چاپ ویرایش تازهٔ نخستین نمایشنامه‌اش، کاتالینا (۱۸۷۵، چاپ اول ۱۸۵۰) و افزودن گفتاری بر آن و نیز نوشتن شعر «نامه‌ای منظوم: به خانم هایبرگ»؛ ۷- انتشار ارکان جامعه (۱۸۷۷).

بررسی کار ایبسن در این هفت سال گویای پدیدارشناسی ذهن کسی است که تلاش می‌کند ابزار کارش را بازشناسی کند و بر اساس نیروهای پویای زمانه پاره‌ای از ابزارهای کهنه را تغییر دهد یا دور بریزد و به‌دنبال ابزارهای تازه‌ای باشد. ایبسن در اتحادیهٔ جوانان برای نخستین بار از زبان نثرِ محاوره‌ای استفاده می‌کند و گامی بلند به‌سوی درام رئالیستی برمی‌دارد. او در نامه‌ای به ناشرش (۳۱ اکتبر ۱۸۶۸) دربارهٔ این اثر می‌نویسد،

> کار تازه‌ام پیشرفت سریعی دارد. تمام تابستان با آن دست‌وپنجه نرم می‌کردم، بی‌آنکه عملاً چیزی بنویسم. حالا کل طرح تمام شده و روی کاغذ آمده.... به نثر خواهد بود، و از هر جهت برای تئاتر مناسب است.... این کار با چالش‌ها و گرایش‌های زندگی معاصر سروکار دارد.... حس‌وحال ذهنی‌ام آشتی‌جویانه و سرخوش است، و همسو با این حالت می‌نویسم. (نامه‌ها ۱۵۸)

او در ادامه از ناشرش می‌خواهد یک نسخه از کتاب مطالعات زیباشناختی برَندِس را برایش بفرستد؛ سپس می‌گوید به فصل وجوه نظری جنبه‌های کمیک در درامِ این کتاب علاقه‌مند شده، چون «باید اعتراف کنم، موضوعی است که، از حیث نظری، درباره‌اش ایدهٔ خیلی روشنی ندارم، و خیلی خوشحال می‌شوم برَندِس این جنبه را برایم روشن کند» (۵۹-۱۵۸). او نامه را با این خبر به پایان می‌رساند که در

درِسدنِ آلمان خیلی به تئاتر می‌رود: «تئاتر یکی از بهترین هنرها در آلمان است؛ [هرچند] از حیث قریحه و هنر خیلی خیلی پایین‌تر از تئاتر کوپنهاگ است... .» (۱۶۰). این بخش پایانی سخن او دربارهٔ «قریحه و هنر» تئاتر آلمان، آن‌هم در آغاز کوچش از ایتالیا به آلمان نکته‌ای ظریف در خود دارد که در ادامهٔ بحث، در بخش «تئاتر بلوار» و اوژن اسکریب به آن، هرچند گذرا، اشاره می‌کنم.

نوشتن شعر «نامهٔ ارسالی با بالن به بانویی سوئدی» در سال ۱۸۷۰ برای بحث ما دربارهٔ دیدگاه تازهٔ ایبسن نسبت به تاریخ به‌عنوان گذرگاه اهمیت ویژه‌ای دارد. در سال ۱۸۷۰ میان دولت پروس، به رهبری بیسمارک، و فرانسه جنگی درگرفت که در نبرد سِدان به شکست فرانسه انجامید. پروس (امپراتوری آلمان) نخست پاریس را محاصره کرد و سپس بیسمارک دستور داد آن را گلوله‌باران کنند. در این میان عده‌ای از پاریسی‌ها با استفاده از بالن از پاریس می‌گریختند. ایبسن در آن زمان در درِسدِن آلمان زندگی می‌کرد و این شعر را، که نامه‌ای طنزآمیز است، به‌جای پست‌کردن با بالن برای بانویی در سوئد می‌فرستد. برای ایبسن رفتار پروس هنگام محاصرهٔ پاریس و اخبار دروغینی که رسانه‌های آلمان منتشر می‌کردند شرم‌آور بود. او در بخشی از این شعر می‌گوید، «آنها برایم خوراکی به لذیذی راگوی فرانسوی با گوشت موش مهیا می‌کنند». بنابراین، او در این نامه می‌کوشد میان مردم آلمان و نظام سیاسی آن تفاوت قائل شود. او برای مردم آلمان احترام قائل بود؛ اما دستگاه سیاسی آن را نه‌تنها نماد توحش و جنگ‌افروزی یک دولت تمامیت‌خواه می‌دانست، بلکه چنین نظامی را مسئول کشتن شخصیت انسان‌ها و تباهی ادبیات و هنر یک قوم می‌دانست.[۶] او در این مرحله با دنیایی روبه‌رو می‌شود که درگیر گذر از نظام‌های کهن به جهانی نو با ارزش‌های متفاوت است.

ایبسن در سال ۱۸۷۱ در اشعارش نیز دست به خانه‌تکانی معنی‌داری زد. او که نویسندگی را به میدان نبرد تشبیه می‌کرد، می‌خواست در هنگامهٔ جدال نظام‌های کهن و آینده‌ای پویا اما نامعلوم در اروپا میان تمام آثارش تا آن زمان و آنچه در آینده در ذهنش نقش می‌بست نوعی آرایش متناسب با این تغییرات به وجود آورد. بنابراین، پاره‌ای از اشعارش را که با مجموعهٔ آثارش همچون یک کلِ هماهنگ هم‌آوایی نداشتند، کنار گذاشت و این ویرایش تازه را قاطعانه نسخهٔ نهایی اشعارش نامید.

مهم‌ترین و شاید دشوارترین دگرگونی در اندیشهٔ ایبسن بین سال‌های ۱۸۷۲ تا ۱۸۷۵ در رابطه با درام تاریخی، شیوهٔ پرداختن به آن در پیوند با رخدادهای زمان حال، و نقش زبان نثر در آن پدید آمد. او از ۱۸۷۲ تا ۱۸۷۳ امپراتور و جلیلی را نوشت؛ در همین زمان اینگر بانوی اُستراتی و سال بعد کاتالینا، سه درام تاریخی، را ویرایش کرد. این قلهٔ چله‌نشینی‌اش برای ورود به «درام معاصر» اوست.

او در نامه‌ای به ناشرش (۱۲ ژوئیه، ۱۸۷۱) می‌نویسد، «سخت مشغول نوشتن امپراتور و جلیلی هستم. این اثر کاری مهم خواهد شد، و تمام وقت و فکرم را به خودش مشغول کرده. آن «فلسفهٔ مثبت» دربارهٔ زندگی را که منتقدانم مدت‌ها از من انتظار داشتند، در این اثر خواهند دید» (نامه‌ها، ۲۱۵). در این بخش اشارهٔ ایبسن به منتقدان نروژی است که پس از چاپ براند و پِر گِنت او را «مهندس تخریب» خوانده بودند، کسی که در شهرسازی وظیفه‌ای جز تخریب ندارد و نمی‌توان از او انتظار بازسازی نیز داشت. حتی برَندِس در جایی گفته بود، الهگان الهام ایبسن زبانی تلخ دارند.

اینک بهتر است از نزدیک نگاهی به «فلسفهٔ مثبت» مورد نظر ایبسن بیندازیم. او در نامه به یولیوس هُفوری (۲۶ فوریه، ۱۸۸۸)، استاد دانمارکی‌تبار زبان‌شناسی در رشتهٔ زبان‌های اسکاندیناوی در دانشگاه برلین و کسی که در معرفی ایبسن در آلمان نقش بسزایی داشت، دربارهٔ امپراتور و جلیلی می‌نویسد،

> [این] اولین اثری است که تحت‌تأثیر فضای فکری آلمان نوشتم. وقتی در سال ۱۸۶۸ از ایتالیا به درِسدِن آمدم، با خودم طرح اتحادیهٔ جوانان را آوردم که زمستان در درِسدِن آن را نوشته بودم. در چهار سال اقامتم در ایتالیا خودم را با انواع مطالعات تاریخی برای نوشتن امپراتور و جلیلی سرگرم کرده بودم، و برای آن یادداشت‌برداری می‌کردم؛ اما هیچ طرح مشخص یا پیرنگی برای آن در نظر نداشتم، هیچ بخشی از آن را هم ننوشته بودم. دیدگاهم دربارهٔ زندگی همچنان بنا بر ملی‌گرایی اسکاندیناویایی بود، و نمی‌توانستم با این موضوع ناآشنا درست اُخت شوم.
>
> پس از آن نوبت به تجارب شکوهمند زندگی در آلمان رسید. در خلال جنگ [پروس] و پی‌آمدهای پس از آن در آلمان بودم. همهٔ اینها به‌طرق مختلف و با قدرت نیرویی دگرگون‌کننده در من اثر کرد. تا آن زمان، دیدگاهم

دربارهٔ تاریخ و زندگی بشر خمیره‌ای ملی‌گرایانه داشت؛ از آن زمان به بعد چشم‌اندازم گسترش یافت و نظریهٔ تاریخِ نوع بشر [در ذهنم] شکل گرفت، آن‌وقت توانستم امپراتور و جلیلی را بنویسم.... (نامه‌ها، ۱۴-۴۱۳؛ تأکیدها از من است.)

آنچه در این بخش از سخن ایبسن به چشم می‌آید، اعتراف او به دوری جستن از ملی‌گرایی و آشنایی با فلسفهٔ تاریخ در مقیاس کلان آن است. حالا این بینش نو چطور در پردازش آثار معاصر او جلوه می‌کند شایان بررسی است. در مرغابی وحشی هدویگ از یک کتاب تاریخ بایگانی‌شده در کمدی در پستو می‌گوید که «توی صفحهٔ اولش عکس مرگ رو کشیدن با یه ساعت‌شنی و یه دختر» (۱۳۲)؛ در روسمرسهولم روسمر، کشیش ازدین‌برگشته‌ای است که، به قول کرول در «بحر تحقیقات تاریخی» (۳۴) غرق شده و، پس از ارتدادش، تازه می‌خواهد به اعتلای فکری مردم کمک کند؛ و اوج نگاه به تاریخ در هدا گابلر است که در آن دو شیوهٔ خُرد و کلان تاریخ‌نگاری با دو شخصیت این اثر، تسمان و لَوبورگ، تعریف و گسترش می‌یابند.

بخشی از جوهرهٔ «فلسفهٔ مثبت» ایبسن را باید در همین گذر از ملی‌گرایی و آشتی با «نظریهٔ تاریخِ نوع بشر» جست، امری که وادارش کرد اینگر بانوی اُستراتی و کاتالینا، یعنی موارد ۵ و ۶ در این دورهٔ چله‌نشینی، را ویرایش کند. اورشیث در «کارآموزی ایبسن در هنر دراماتیک» می‌گوید مشغلهٔ نویسندگان نروژی در دههٔ چهل قرن نوزده احیای «حافظهٔ جمعی و مکتوب‌کردن افسانه‌های قومی و اشعار روایی مردمی و... ساختن اسطوره‌های ملی [بود]» (اورشیث ۱). بنابراین، ایبسن در نخستین نمایشنامه‌اش، کاتالینا، موفق شد «قهرمان رمانتیک را بیافریند، کسی که با وجود رادمردی، تا اندازه‌ای به‌دلیل خوی و منش تند و سرکش خودش و تا حدی نیز در نتیجهٔ بدرفتاری پیروان غیرقابل‌اعتمادش، محکوم‌به‌شکست بود» (۴-۳).

اورشیث در پژوهشش به این نتیجه می‌رسد که اغلب منابع ایبسن برای نوشتن نمایشنامه‌هایش در دههٔ پنجاه قرن نوزده نیز ادبی و تاریخی بودند، از قبیل «تاریخ نروژ، حماسه‌های رزمی ایسلندی... همچنین افسانه‌های عامیانه و ترانه‌های مردمی» (۸). وی می‌افزاید در اینگر بانوی اُستراتی ایبسن «به مفهوم

تـراژدی تاریخـی جان بخشـید» (۷). زمان رخداد این اثر دههٔ بیسـت قرن شـانزده است، «زمانی که اشراف نروژ از حیث قدرت و توان رهبری درمانده بودند، و این راه را برای سلطهٔ دانمارک هموار کرد» (۷). بنابراین، ایبسن تصمیم گرفت برای چهرهٔ تاریخی و تراژیک نمایشنامه‌اش زنی را از میان چنین طبقه‌ای انتخاب کند.

ویرایش اینگر بانوی اُستراتی در سال ۱۸۷۴ معنای خاصی می‌یابد. این اثر سومین نمایشـنامهٔ ایبسـن است که به‌نوعی گویای ملی‌گرایی رمانتیک در دههٔ پنجاه قرن نوزده در نروژی بود که می‌خواست از «چهارصد سال تاریکی»، یعنی دورهٔ چیرگی دانمارک بر نروژ، رهایی یابد. بنابراین، باید با احیای فرهنگ و ادبیاتی با پشتوانهٔ گذشته‌ای دور، برای کشور هویت تازه‌ای می‌آفرید. ایبسـن در نامه‌ای به بوتن‌ـ هانسن (۱۷ آوریل ۱۸۵۷) نخست به این یار غارش که روزنامه‌ای منتشر می‌کرد، از مقاله‌ای که دربارهٔ «ترانه‌های پهلوانی نروژ کهن» (نامه‌ها، ۵۹) نوشته بود می‌گوید و از بوتن‌ـ هانسن می‌خواهد با چاپ آن در روزنامه‌اش به او کمک کند. سپس از وی برای چاپ اینگر بانوی اُستراتی کمک می‌طلبد، چون «حاضر نشده‌ام به اصلاحات تحمیلی مدیر تئاتر کریستیانیا (اسلو) تن بدهم، ناشری هم که متن را دیده نمی‌خواهد آن را چاپ کند، و حتی در فهرست برنامهٔ نمایشـنامه‌های آماده برای نمایش» (۶۰) هم نیامده است.[۷] او در ادامه می‌نویسد اگر او محبت کند و پیگیر چاپ این اثر باشد، منافع آن را به بودجهٔ تأسیس اتحادیهٔ دانشجویان اختصاص می‌دهد و، در این صورت، «دوست دارم پیش‌درآمدی بنویسم و آن را به **اسکاندیناوی جوان** تقدیم کنم» (۶۰).

ایـن نشـانگر شـور ملی‌گرایی ایبسـن در جوانی اسـت. اما شانزده سـال پس از این نامه، او در نامه‌ای به ناشـرش (۶ فوریه ۱۸۷۳) نخسـت پایان یافتن امپراتور و جلیلی را اعلام می‌کند و سپس می‌گوید، «این تابستان اینگر بانوی اُستراتی را کاملاً بازنویسـی می‌کنـم؛ آن‌وقت ایـن یکی از بهتریـن کتاب‌هایم خواهد بـود» (نامه‌ها، ۲۵۱). چرا حالا این اثر «یکی از بهترین» آثارش خواهد شد؟ او در گذر زمان دریافته بـود کسـی که در وادی تاریخ، حماسـه، و فرهنـگ و ترانه‌های مردمـی با نگاهی به ملی‌گرایـی کار کنـد، بـا این خطـر روبه‌روسـت که کارش بـه تعصب و خاک‌پرسـتی (شوونیسم) بکشد.

بِگیر، زندگی‌نامه‌نویس معاصر ایبسن، می‌گوید ایبسن حتی در گرماگرم «جنون ملی‌گرایی» نروژ با نوشتن کاتالینانشان داد که «جهان‌وطن» (۷۱) است؛ اما پس از آن، حتی زمانی که خواست آثاری هم‌نوا با این «جنون» بیافریند و از مواد خام اساطیر و تاریخ کشور مایه بگیرد، «هوشمندانه کل مواردی را که [دراین «جنون»] یک‌سویه و سطحی بود درک می‌کرد و... نمی‌توانست پدیده‌های خاصی را که این جَو به آنها دامن می‌زد به سخره نگیرد» (۷۱).[۸]

در قرن بیست، هِمِر در «ایبسن و درام تاریخی» این وجه به سخره‌گرفتن ملی‌گرایی افراطی را روشن‌تر بیان می‌کند و با این کارش دریچهٔ تازه‌ای دربارهٔ ملی‌گرایی ایبسن پیشِ روی خواننده می‌گشاید. به نظر او «ایبسنِ جوان کارش را در چهارچوب سنت اواخر رمانتیسم آغاز کرد» (۱۳). سنت رمانتیسم تأکید زیادی بر درام تاریخی داشت؛ اما، به گفتهٔ هِمِر، در ۱۸۵۰ که ایبسن کارش را آغاز کرد هنوز در نروژ «یک سنت ملی وجود نداشت که بر اساس آن تئاتری شکل بگیرد» (۱۳). این برای ایبسن یک فرصت استثنایی بود تا مبنای کار را طوری طراحی کند که ملی‌گرایی رمانتیسمِ آلوده به تعصب و خاک‌پرستی ریشه نداواند. هِمِر برای اثبات صحبتش به نمایشنامهٔ مدعیان تاج‌وتخت اشاره می‌کند، اثری که «در تمام ادبیات نروژی همانند آن یافت نمی‌شود که در آن مفهوم ملیت به این زیبایی روشن شده باشد: مفهومی که چندان به معنی اتحاد سیاسی دولت نیست، بلکه بیشتر به ایدهٔ حس هم‌بستگی و هویت مشترک خود مردم دلالت می‌کند» (۱۷). در این نمایشنامه، هاکون هاکونسن، امیر منتخب به رقیب جاه‌طلبش می‌گوید، «نروژ پادشاهی بود. اینک باید یک تودهٔ خویشاوند بشود» (در هِمِر ۱۸).

همان‌طور که از ایبسن نقل کردم، او اینگر بانوی اُستراتی را در بحبوحهٔ تب ملی‌گرایی دورهٔ جوانی نوشته بود: برانگیختن حس مقاومت در برابر سلطهٔ چهارصد سالهٔ دانمارک. حالا، یعنی در دورهٔ تأثیرپذیری از تاریخ و فلسفهٔ سیاسی آلمان و کوچ به مباحث کلان تاریخِ مورد بحث در اندیشهٔ کانت و هگل، و با الهام از اندیشه‌های هرمان هِتنِر (۱۸۸۲-۱۸۲۱)، استاد تاریخ ادبیات، زیباشناسی، هنر و ادبیات که دربارهٔ ضرورت درام تاریخی و معیارهای آن مباحث نوینی را مطرح کرده بود، ویرایش اینگر بانوی اُستراتی باید نخست تیزی و تندی زبان آغازین متنی را می‌گرفت که در بافت ملی‌گرایی در دورهٔ جوانی ایبسن شکل گرفته بود، و سپس

به شخصیت اینگربانو عمقی ورای جنبه‌های ملی می‌داد تا او را به‌عنوان یک زن یاغی در میان مردان اشرافی سازش‌کار که در برابر سلطهٔ دانمارک سر فرود آورده بودند، شایستهٔ حضور در درامی در پهنهٔ کلان تاریخ اروپای زمان خودش، یعنی دههٔ ۱۸۷۰، بنشاند.

او در سال ۱۸۷۵ کاتالینا را نیز ویرایش کرد و بر آن گفتاری نوشت. این اثر به راه شیلر و بایرن[۹] رفت. کاتالینا مانند کارل مورِ راهزنان شیلر که با دوستان روشن‌فکرش از نخستین شخصیت‌های چریک اروپا می‌شوند، یک یاغی یا آنارشیست تمام‌عیار، و مانند مانفردِ بایرن که پس از زوال آرمان‌های انقلاب فرانسه به همه‌چیز پشت می‌کند، یک جغد تمام‌عیار می‌شود تا در «شبِ» کشورش و اروپا، یعنی قدرت‌گرفتن نظام‌های تمامیت‌خواه پس از شکست ناپلئون و سپس سربرداشتن آلمان بیسمارکی «بیدار» باشد و با «شبانه»های آمیخته با طنزی گزنده به فساد دستگاه‌های سیاسی زمانش سوگوارانه «نه» بگوید.

ایبسن در نامه به ناشرش (۲۳ نوامبر ۱۸۷۴) دربارهٔ بازنویسی کاتالینا می‌نویسد،

> سال آینده بیست و پنجمین سالگرد ورودم به دانشگاه و پاگذاشتن به حرفهٔ نویسندگی است. در مارس ۱۸۵۰ کاتالینا را در پنج پرده نوشتم، اولین کارم که چاپ شد. بخش‌هایی در این اثر پخته و بخش‌هایی هم خام از کار درآمده‌اند. این اواخر منتقدان غالباً این اثر را بیانگر ویژگی‌های خود من دانسته‌اند، و گفته‌اند ورود به عالم تئاتر را با آن آغاز کرده‌ام. با آنها موافقم؛ الان که فکر می‌کنم این اثر پیوند نزدیکی با زندگی خودم در آن زمان دارد، و جوهر بخش بزرگی از آنچه پس از آن در آثارم آمده از آنجاست. نظرم این است که در پیشگفتاری بر ویرایش تازهٔ آن کمی در این مورد و چند مورد دیگر توضیحاتی بدهم. در اندیشه و درون‌مایه تغییری نمی‌دهم، تنها زبان بیان این مفاهیم باید تغییر کند؛ زبان منظوم آن... بد است ــ یکی از دلایل بدی نظمش این است که کتاب را از روی پیش‌نویسی چاپ کرده بودند که تصحیحات نهایی در آن لحاظ نشده بود. (نامه‌ها، ۲۷۶)[۱۰]

دو نکته در «پیشگفتار» ایبسن بر کاتالینا شیرین است: اولی را خودش می‌گوید و آن اینکه او در دورهٔ کار در داروخانه در گریمستاد، تنها شب‌ها برای نوشتن این اثر

فرصت داشت؛ اینک، شاید به‌شوخی، با خودش می‌گوید «نکند این یکی از دلایلی است که تقریباً همهٔ صحنه‌های نمایشنامه در شب اتفاق می‌افتد!» (بند ۳).

دومی را که من دریافته‌ام و به نظرم ردیابی آن در درک آثار بعدی او تأثیر دارد، تأکید او بر خطر بالقوهٔ نطق و خطابه در افسون‌کردن ذهن مردم با هدف عوام‌فریبی است، ترفندی که شکسپیر در جولیوس سزار به‌خوبی از آن استفاده می‌کند. اشاره‌ام به این جنبه در این گفتار برای این است که در همین ارکان جامعه دو مورد از این نطق‌های فصیح و بلیغ و، بنابراین فریب‌کارانه و دوپهلو، توجه ما را جلب می‌کنند. یونانیان، می‌دانید، در شوراهای داوری‌شان به نطق‌ها و خطابه‌های شسته‌رُفتهٔ مدافعین بدبین بودند و می‌گفتند باید کاسه‌ای زیر نیم‌کاسه باشد؛ آنها بداهه‌گویی شاکی یا متهم را که مهارت و چرب‌دستی چندانی در فنون بلاغت نداشت، و به قول آنها درهم‌شور (atechne) بود، بیشتر می‌پسندیدند (مثل دفاعیهٔ سقراط که در آن چند بار خارج می‌زند). در این جنبهٔ کار ایبسن در آثارش نوعی «واژگون‌نمایی» می‌بینیم که تا مرز قناس (grotesque) نیز می‌رود و با ریزه‌کاری‌های خودش مشت ناطق را برای مخاطب باز می‌کند.

بد نیست در روایت سرگذشت ایبسن دربارهٔ ویرایش کاتالینا باز هم بگویم، زیرا، به نظرم، نگرانی‌های او در این ویرایش نشان می‌دهد این اثر از نظر بن‌مایه‌ها و درون‌مایه‌های مورد نظر برای آثار آینده‌اش ارزشمند بوده است:

> خیلی از بن‌مایه‌هایی که آثار بعدی‌ام بر محور آنها می‌چرخند، مثل تضاد بین [کرانمندی] توانایی و [بی‌کرانی] تمنا، اراده و امکان، [حضور پیوستهٔ] آمیزه‌ای از تراژدی و کمدی در زندگی بنی‌آدم و فرد، پیشاپیش در این اثر به‌شکلی پیش‌گویانه اما محو مطرح می‌شوند، بنابراین، به سرم زد ویراست تازه‌ای از آن آماده کنم.... همچنین متوجه شدم فرم این اثر به‌شکلی که بود عملاً هیچ‌جا به ایده‌هایی که مورد نظرم بود جان نمی‌بخشید. (بند های ۱۰ و ۱۱)

نکته اینکه وی می‌گوید، «ایده‌ها، مفاهیم، شیوهٔ گسترش کل اثر دست‌نخورده باقی مانده است. این کتاب [از این نظرها] همانی است که بود؛ الان صرفاً در فرم کاملی جلوه می‌کند» (بند ۱۲، تأکید از من است). ویرایش نخستین اثرش

از این نظر که دو سال پس از چاپ امپراتور و جلیلی (۱۸۷۳) می‌آید، که آن‌هم دربارهٔ یک شورشی در امپراتوری روم است، نوعی «احیاء» اثر پیشین برای ایجاد هم‌نوایی بیشتر در سازوکار این «کل پیوسته و منسجم» بود. در واقع، از آنجاکه امپراتور و جلیلی برای ایبسن نقش آخرین و پیشرفته‌ترین سلاح در میدان جنگ را داشت، که از این نظر برایش بسیار عزیز بود، انگار می‌خواست کاتالینا، که نخستین و قدیمی‌ترین سلاح آتش‌بارش بود، بیش از پیش با پیشرفته‌ترین سلاحش، امپراتور و جلیلی، هم‌سویی کند.

همچنین، در این اثر تقابل‌هایی مانند واقعیت و آرمان‌خواهی، عشق و وظیفه، قدرت دولت در برابر آزادی فردی از درون‌مایه‌هایی‌اند که بعدها، به ترتیب، در شخصیت‌های دکتر استوکمان و برادرِ شهردارش در دشمن مردم، گرگیرش و رلینگ در مرغابی وحشی، سولنِس و هیلده در استاد سولنِس معمار، و بورکمان در جان گابریل بورکمان جلوه می‌کنند.

در این چله‌نشینیِ ایبسن دو نامهٔ او به گاس دربارهٔ امپراتور و جلیلی نکات مهم دیگری را دربارهٔ تصمیمات سرنوشت‌ساز او درموردِ محتوا و سبک آثار آینده‌اش روشن می‌کنند. در نامهٔ نخست (۱۴ اکتبر ۱۸۷۲)، که در جریان نوشتن این اثر است، او به گاس از چیستی کارش در جریان نوشتن این نمایشنامه خبر می‌دهد:

> بخشی از زندگی فکری و معنوی خودم را در آن نقش می‌زنم؛ آنچه را که مجسم می‌کنم، تحت شرایطی متفاوت، به سر خودم آمده است؛ و موضوع تاریخی منتخبم خیلی بیشتر از آنکه در آغاز کار فکرش را می‌کردم، ارتباط نزدیکی با جنبش‌های زمانهٔ خودمان دارد. من برقراری چنین ارتباطی را، البته اگر اصولاً قرار باشد یک اثر چنین کاری کند، برای پروراندن هر نوع اثر مدرن از چنین موضوعی که از نظر زمانی از ما دور است، ضروری می‌دانم. (۲۴۸)

امپراتور و جلیلی عنوان فرعی «درام تاریخی جهان» را نیز دارد. حالا چرا ایبسن اعتراف می‌کند در این نمایشنامه بیش از هرچیزی به کالبدشکافی ذهن و زمانهٔ خودش پرداخته است؟ پاسخ به این پرسش تا اندازه‌ای در نامهٔ ایبسن (۱۶ سپتامبر ۱۸۶۴) به بیورنسن پس از جلای وطن و رفتن به رم نهفته است:

شرایط سیاسی در وطن خیلی مرا متأثر، و خیلی از لذات را به کامم تلخ کرده است. پس انگار همهٔ حرف‌ها دروغ و خواب‌وخیال بود! تأثیر رخدادهای اخیر بر من، بشخصه، شگرف خواهد بود. حالا دیگر می‌توانیم تاریخ باستانمان را وانهیم؛ چراکه نروژیان امروزی آشکارا با گذشته‌شان پیوند چندانی ندارند، همان‌طور که دزدان دریایی یونان امروز با آن قومی که با ناوگان دریایی‌شان به‌سوی تروا راندند و دست خدایان نیز همراهشان بود، پیوندی ندارند. از نامه‌ات فهمیدم که ناامید نیستی. خب، باشد، امیدوارم حق با تو باشد، و ناامید نشوی. (نامه‌ها، ۸۰)

منظور ایبسن از «رخدادهای اخیر» جنگ پروس با دانمارک است. وقتی او در سال ۱۸۶۴ جلای وطن کرد و رهسپار ایتالیا شد، سرِ راهش شاهد جنگ پروس (کنفدراسیون آلمان) و اتریش با دانمارک بر سر چند ولایت بود. نروژ و سوئد که با دانمارک پیمان اتحاد علیه دشمن مشترک داشتند، دانمارک را در این جنگ تنها گذاشتند. رفتار نروژ و سوئد ارکان ملی‌گرایی و شعار اتحاد کشورهای اسکاندیناوی را در اندیشهٔ ایبسن لرزاند.[۱۱] همچنین، او در این بخش نامه‌اش از گسستی تاریخی در جامعه‌اش، ناکافی بودن گفتمان ملی‌گرایی، و ضرورت گذر از کهنه‌پرستی زیر پوشش ملی‌گرایی افراطی سخن می‌گوید.

این امر به‌هیچ‌وجه به معنای بی‌اعتنایی ایبسن به فرهنگ مردم و آداب‌ورسومشان نبود؛ گواه اینکه او در سال ۱۸۶۲ پس از ورشکستگی تئاتر کریستیانیا (اسلو)، که او مدیریت هنری آن را به عهده داشت، یک کمک‌هزینهٔ پژوهشی برای مطالعهٔ فرهنگ مردمی در گوبرَنزدالن در غرب نروژ گرفت و دو سال بعد گوشه‌هایی از این پژوهش در پرِ گِنت شکفتند. منظور او پرهیز از سوداپیمایی در پهنهٔ گذشته‌ای کهنه نه کهن بود. او در بیست و دوسالگی (۱۸۵۰)، یعنی هم‌زمان با نوشتن کاتالینا، شعر «به خنیاگران نروژ» (Til Norges Skjalde) را نیز نوشت و به شاعران ملی‌گرا و کهنه‌پرست نروژ هشدار داد از بزرگ‌نمایی گذشتهٔ پهلوانی نروژ بپرهیزند و به‌جایش به زندگی و زمانهٔ خودشان بپردازند و به زبان مردم معاصرشان بنویسند:

ای خنیاگرانِ مردم، چرا ...
چرا چنین محو گذشتهٔ دور،
چرا غرق در خرده‌ریز خاطراتِ مرده‌ریگمان،

چرا در گرگ‌ومیش، محو تصویر ستاره‌ای مات شده‌اید، که مانندهٔ کورسوی
آتشی خفه از پسِ ابر جلوه می‌کند؟
مگر آن شعله‌ای که در جست‌وجویش هستید همانی نیست،
که تنها به رسم هدیه برای بهره‌مندی مردم به شما ودیعه داده‌اند،
قومی که انتظار دارد شاعرش با سخنی الهام‌گرفته از آنها،
آرزوها، دردها، و شادی‌هایش را روایت و تفسیر کند؟
...
وه، به‌راستی وقتی آفتاب می‌درخشد، یا غروب می‌کند،
صور زیبای این زمانه سوسو می‌زنند،
هان، نمی‌بینید این‌همه منابعی که می‌درخشند،
شعری از زندگی مردم با گل‌های زیبا!
باید این تصاویر گذرا را در سرودهایتان، با تصویری شبیه زندگی، جان
ببخشید،
مردم گنجایش «کن فیکون»های خداگونهٔ شما،
آن‌هم در جامهٔ اطلس ادبیات فاخر را ندارند!
... .

ایبسن در بخشی از نامهٔ ۱۴ اکتبر ۱۸۷۲ به گاس که در بالا آمد، یادآوری می‌کند «موضوع تاریخی» در امپراتور و جلیلی، بیش از آنکه روایت گذشته‌ای دور باشد، در درجهٔ اول اشاره به دادوستد ذهنی خودش با پدیده‌های سیاسی، فرهنگی، و اجتماعی زمانهٔ خودش بوده و «ارتباط خیلی نزدیکی با جنبش‌های زمانهٔ خودمان دارد». اینجا، سوای سرخوردگی او از ملی‌گرایی مبتنی بر وحدت اسکاندیناوی، اشارهٔ ایبسن به ظهور جریان‌های سیاسی قدرتمندی است که سراسر اروپا را فراگرفت. در «هدا گابلر: بازی و جدل ایبسن با مدعیان نوزایی اجتماعی»، گفتارم بر ترجمهٔ این نمایشنامه، از جریان‌های فلسفی و سیاسیِ زمانهٔ ایبسن، از جمله دیدگاه‌های هگل، کارلایل، مارکس، نیچه، رانکه، دربارهٔ اهمیت تاریخ و انواع رویکرد به تاریخ‌نگاری در پیوند با محتوای نهفته در تاروپود هدا گابلر گفته‌ام. بنابراین، اینجا تنها به دو نکته اشاره می‌کنم.

نخست اینکه ایبسن بیست‌ساله بود که مارکس و انگلس بیانیهٔ حزب کمونیست (۱۸۴۸) را نوشتند و تاریخ را بر اساس جنگ طبقاتی تعریف کردند. مارکس و انگلس، در وهلهٔ اول، اعتبار تاریخ اساطیری و پهلوانی را، که تأکیدش بر طبقه و فرد بود، از میان بردند. دیگر اینکه، هرچند آنها ایدهٔ هگل دربارهٔ روند جدلی یا دیالکتیک در تاریخ را پذیرفتند، اما وجه ایده‌آلیستی آن را به دیالکتیک مادی تبدیل کردند، امری که باید به بهترین وجه و به‌صورت عینی در تضادهای طبقاتی جلوه کند.

دوم اینکه میخائیل باکونین (۱۸۱۴-۱۸۷۶)، فیلسوف آنارشیست و انقلابی روسی به میدان آمد، کسی که میزان تأثیرش بر سپهر اندیشهٔ اروپا دربارهٔ دولت و جامعه خیلی بیشتر از مارکس و انگلس بود. باکونین دولت را دشمن ملت می‌دانست و به‌جایش از ایجاد تعاونی میان فدراسیون‌های خودمختار بومی پشتیبانی می‌کرد. نکتهٔ جالب اینکه او بین سال‌های ۱۸۷۰ تا ۱۸۷۶، یعنی درست هم‌زمان با چله‌نشینی و خانه‌تکانی ایبسن، مهم‌ترین آثارش، ازجمله «خدا یا کار: دو اردوگاه» (۱۸۷۱) را نوشت و در آن از رویارویی دو جبههٔ کهنه و نو، یعنی الهیات مسیحی و منکران آن، سخن گفت. او «امپراتوران، شاهان، مقامات رسمی و همهٔ آن اشخاص ممتاز اروپا را که نامشان در کتاب راهنمای خانواده‌های سلطنتی و اعیان اروپا ثبت شده» (۳۶) از شمار لشکریان الهیات مسیحی معرفی کرد و جبههٔ مخالف آنها را «لشکر انقلاب و... منکران اصول خودکامگی... یعنی همهٔ کسانی که انسانیت و آزادی انسان را باور دارند» (۳۷) نامید.

همان‌طور که پیش‌تر آمد، ایبسن در ایتالیا و پس از نوشتن پِر گِنت (۱۸۶۷) تا کوچش به درِسدِن سرگرم یادداشت‌برداری برای نوشتن امپراتور و جلیلی بود. هِمِر به‌درستی می‌گوید امپراتور و جلیلی «نبرد میان باورهای یونانی و مسیحی است ــ میان دو هستی متفاوت، یکی این‌جهانی و دیگری آن‌جهانی» (۲۴). جولیان، به‌عنوان آخرین امپراتور غیرمسیحی و نیز به‌عنوان یک فرد (که بخشی از هستی خود ایبسن نیز هست) درگیر زمانه‌ای خروشان است که می‌خواهد از جهان مسیحی مبتنی بر معجزه به هستی ساده و دنیوی یونان باستان و مذاهب شرقی بازگردد (یکی از القابی که به جولیان داده‌اند «خورشید شاه» در چهارچوب مذاهب شرقی در ایران باستان است). جولیان در پردهٔ پنج از بخش یک این نمایشنامه رو به

ماکسیموس دربارهٔ مسیحیت سخنانی می‌گوید که یادآور سخنان باکونین در «خدا یا کار» است:

> مدام "امر و نهی". اگر روحم در نفرتی جونده و ویرانگر نسبت به قاتلِ خویشاوندم گلوله می‌شد، فرمان الهی چه بود: «دشمنت را دوست بدار!». اگر ذهنم، در عطش زیبایی، هوس مناظر و آیین‌های دنیای یونان باستان را می‌کرد، مسیحیت مثل قرقی بر سرم فرود می‌آمد که «تنها به‌دنبال رستگاری روحت باش!». اگر در درونم لذات شیرین و شهوانی تن نسبت به این‌وآن را حس می‌کردم، مسیح، این شهزادهٔ کف‌نَفس با فرمان «از تن رها شو، تا روحت جاودان بماند!» من را به وحشت می‌انداخت.... از آن زمانی که این دانای غیب [شهر] جلیلی (مسیح) فرمانروای عالم شده، هرچیز انسانی حرام شده. در نظر او، زندگی کردن یعنی مردن. عشق‌ونفرت، هردو گناهند.... (بخش ۱، پ. ۵، ۴۶-۱۴۵)

ایبسن در کجای این طیف تاریخی می‌ایستد؟ با هِمِر موافقم که می‌گوید، «به نظر می‌رسد معضل ایبسن این بود که در این موقعیت تاریخی او با شورشیان همدردی می‌کرد، اما هم‌زمان علیه نگاهی یک‌بعدی از سوی هردو جناحِ درگیر واکنش نشان می‌داد. نگاه یک‌سویه نشانهٔ نبودِ بینش دیالکتیک (بحث منطقی) روند تاریخی است» (۲۶).

امپراتور و جلیلی نقطهٔ پایان درام تاریخی در کار ایبسن و نویدبخش آغاز مرحله‌ای نو در درام‌نویسی اوست. او در ۱۵ ژانویه، ۱۸۷۴ دربارهٔ زبان امپراتور و جلیلی و به‌نشانهٔ ورود به مرحلهٔ تازهٔ درام‌نویسی به گاس حرف آخرش را می‌زند:

> شما معتقدید این اثر باید به نظم نوشته می‌شد، و اینکه چنین کاری به ارزش اثر می‌افزود. اینجا باید با شما مخالفت کنم. همان‌طور که ملاحظه کرده‌اید، نمایشنامه به رئالیستی‌ترین سبک نوشته شده؛ تصویری که می‌خواستم برانگیزم واقعیت بوده است. می‌خواستم در خواننده این حس را برانگیزم که آنچه می‌خواند چیزی است که واقعاً رخ داده است. اگر به نظم می‌نوشتم، آن‌وقت برخلاف هدف خودم عمل می‌کردم و از دستیابی به کار و هدفی که برای خودم مشخص کرده بودم دور می‌ماندم. اگر به نظم می‌نوشتم و اگر این‌همه شخصیت‌های عادی، که چندان

هم مهم نیستند و عمداً آنها را در این اثر آورده‌ام، با آهنگ و قالب‌های شعری حرف می‌زدند، همه محو می‌شدند. ما دیگر در دورهٔ شکسپیر زندگی نمی‌کنیم. همین حالا هم میان پیکرتراشان حرف از این است که پیکره‌ها را به رنگ طبیعی‌شان از کار درآورند.... ترجیح می‌دهم سر یک سیاه‌پوست را به‌جای مرمر سفید از مرمر سیاه درآورند. به‌طورِکلی، سبک باید تابع میزان آرمان‌واژگیِ نهفته در دل بازنمایی باشد. اثر تازهٔ من یک تراژدی با معیارهای یونان باستان نیست؛ آنچه می‌خواستم نقش بزنم انسان بود؛ بنابراین، اجازه نخواهم داد به «زبان خدایان» سخن بگویند. (نامه‌ها، ۲۶۹)

امپراتور و جلیلی نقطهٔ عطفی در کار ایبسن است، زیرا، هرچند این نمایشنامهٔ تاریخی در پهنه‌ای گسترده (حماسی) رخ می‌دهد، زبان آن به نثر است و می‌توان آن را «آخرین نمایشنامهٔ یک دوره و نخستین نمایشنامهٔ دوره‌ای دیگر» (مایر ۳۸۰) به شمار آورد. از این روی، این اثر گواه آن است که «او با تئاتر حماسی وداع می‌کند... و پیش‌درآمدی است بر سلسله‌نمایشنامه‌هایش به نثری طبیعی که در کوتاه‌زمانی پس از این اثر مثل یک سلسله‌بمب بر سر قرن نوزده فرود می‌آیند» (مایر ۳۸۰).

بااین‌همه، اگر در قالب این به اصطلاح «چله‌نشینی» ایبسن بین سال‌های ۱۸۶۹ تا ۱۸۷۷ بمانیم، از ماجرای انتشار پِر گِنت و دریافت آن از سوی منتقدان و واکنش ایبسن به آن، به‌عنوان یکی از مایه‌های اصلی «چله‌نشینی» او غافل خواهیم شد. روشن‌فکران و منتقدان نروژی و دانمارکی این اثر و براند را مصداق «فلسفهٔ منفی» یا طنز تند ایبسن علیه ملی‌گرایی دوآتشهٔ نروژیان می‌دانستند.[۱۲]

بنابراین، بهتر است بازگردیم به زمانی که حتی پس از رسیدن پِر گِنت به چاپ دوم، آن‌هم دو هفته پس از چاپ اول، کلمنس پترسن (۱۹۱۸-۱۸۳۴)، خبرهٔ زیباشناسی هنر و منتقد تئاتر دانمارک، دربارهٔ آن نوشت این اثر «ادبیات واقعی» نیست؛ زیرا نویسنده در «فراگذرش از واقعیت به هنر هیچ‌یک از مقتضیات هنر و واقعیت را کاملاً برآورده نمی‌کند» (در نامه‌ها، ۱۴۴). وی همچنین این نمایشنامه را «مشتی افکار غلط‌انداز و معما» می‌داند که «چون هیچ معنایی ندارند، لاینحل

می‌مانند» (۱۴۵). او در پایان با این سخن که پِر گِنت بیشتر در حوزهٔ روزنامه‌نگاریِ جدلی جای می‌گیرد تا قلمرو ادبیات، تیرِ خلاص را به ایبسن می‌زند.

اما ایبسن پس از خواندن نقد پترسن، در تاریخ ۱۰ دسامبر ۱۸۶۷ به بیورنستِرنه بیورنسن (۱۹۱۰-۱۸۳۲) نامهٔ گلایه‌آمیزی نوشت[۱۳] و شدیداً به پترسن، که دوست بیورنسن بود، توپید و سپس گفت، «کتاب من ادبیات است؛ و اگر نیست، ادبیات خواهد شد. مفهوم ادبیات در کشور ما، نروژ، طوری بنا خواهد شد که سرمشقش این کتاب باشد. در دنیای اندیشه و ایده هیچ‌چیز پایدار نیست. اسکاندیناویانِ این قرن مردم یونان باستان نیستند» (۱۴۵). اما از این هم مهم‌تر فرو رفتن او در نقش بَرسَرک‌ها (جنگجویانِ خرس‌پوش اودین، خدای خرد، جنگ، هنر، فرهنگ، و مردگان در اسطوره‌های اسکاندیناوی) و اعلام جنگ با چنین منتقدانی آن‌هم با بهره‌گیری از روش جدید و تغییر ابزار کارش است:

> اگر بنا بر جنگ است، پس [بگو] بجنگ تا بجنگیم! اگر من شاعر نیستم، دیگر چیزی برای باختن ندارم. بختم را به‌عنوان عکاس[۱۴] آزمایش می‌کنم. می‌روم سراغ معاصرانم در شمال [اسکاندیناوی]، یکی‌یکی قطارشان می‌کنم، همان‌طور که همین حالا هم پنبهٔ آن ملی‌گرایان طرف‌دار پالایش زبان [نروژی][۱۵] را زده‌ام. نه به جنینی در رَحِم مادرش رحم و نه به فکر و احساس نهفته در حرف هیچ تنابنده‌ای که افتخار زخم تیغم نصیبش شود، اعتنا می‌کنم (۱۴۵، تأکید از من است.)

نکتهٔ قابل توجه در پدیدارشناسی ذهن ایبسن اینکه او حتی پیش از مرحلهٔ «چله‌نشینی» هفت‌ساله‌اش، یعنی پس از انتشار پِر گِنت (۱۸۶۷)، در واکنش به منتقدانش می‌گوید، «بختم را به‌عنوان عکاس آزمایش می‌کنم» امری که در مرغابی وحشی تجلی می‌یابد: اثری که به‌نوعی نظریه‌پردازی او دربارهٔ هنر درام‌نویسی دربارهٔ زندگی معاصر است (البته با همان رگهٔ واژگون‌گویی ایبسن، زیرا او می‌خواهد این هنرش را زیر صورتک یالمار به چنان اوجی برساند که زبانزد همه شود!).

این سپهر گفتمانی درام‌نویسی است که در آغاز کارش در جست‌وجوی فرم دراماتیکِ مناسب روزگار خودش است. استریندبرگ، چخوف، و آرتو ایبسن را فیلسوفی در هیئت درام‌نویس خوانده‌اند. در نوشتهٔ دیگری دربارهٔ دیدگاه این درام‌نویسان و نیز نسبت آنها با ایبسن نوشته‌ام.[۱۶] ایبسن از همان آغاز در پاسخ به

چنین دیدگاهی می‌گفت در وهلهٔ اول «شاعر» است و اگر فلسفه‌ای در کار باشد، باید آن را در تاروپود شاعرانگی او بیابند.

احتمالاً ما که امروز دربارهٔ ایبسن و سیر تکوینی آثار او داده‌های بیشتری داریم، می‌توانیم بگوییم انگار سخن مالدهٔ ریلکه خطاب به ایبسن، آنجاکه می‌گوید «خط سیرت را روی هر صفحه و نقشه‌ای غلط ترسیم کرده‌اند»، شامل حال خود این نویسندگان و ما نیز می‌شود؛ زیرا آنها و ما، نه‌تنها با نادیده‌گرفتن ارکان جامعه، بلکه با نادیده‌گرفتن سلسله‌رخدادهایی که به آثار «معاصر» یا رئالیستی او انجامید، احتمالاً با رفتار گزینشی در پژوهش و ترسیم این خط سیر به خطا خواهیم رفت.

حالا بازگردیم به این معضل که چرا صاحب‌نظران و منتقدان آثار ایبسن ارکان جامعه را در گروه «درام معاصر» ندیدند. گیرم مرحلهٔ سوم زندگی هُنری ایبسن با عروسک‌خانه آغاز شده باشد، آیا این بدان معناست که حرکت آرام و اندام‌واری در کار ایبسن نبوده است؟ آیا او برای بازنگری در سبک درام‌نویسی به پل، گلوگاه، و گذرگاه‌های متناسب با پویاشناسی نیروهای موجود در هر دهه‌ای از دورهٔ درام‌نویسی‌اش نیاز نداشته است؟ شاید وقتی ایبسن می‌گفت «تنها با دریافت همهٔ آثارم همچون یک کلِ پیوسته و منسجم است که خواننده خواهد توانست از آنچه‌که کوشیده‌ام در تک‌تک آنها بگنجانم برداشت دقیقی داشته باشد» (نامه‌ها، ۳۳۰) به همین نکته اشاره می‌کرد. ایبسن از مخاطبش می‌طلبد آثارش را مثل زنجیری که حلقه‌هایش به‌هم گره خورده‌اند بداند و هر بن‌مایه‌ای را که در اثری می‌آید صرفاً پدیده‌ای مستقل و پایان‌یافته در نظر نگیرد، بلکه گسترش دیالکتیکی آن را در چرخهٔ آثار ردیابی کند و، تازه پس از رسیدن به پایان این زنجیره، در هیچ‌یک به‌تنهایی منزل نگزیند و از چشم‌اندازی کلی به آنها بنگرد و پیوستگی حلقه‌های هرمنوتیکی آن را بشناسد (شاید آوردن گردشگاهی به نام «چشم‌انداز» بر فراز تپه‌ای در یکی از پایانه‌های آثار ایبسن، بانوی دریا(یی)، اشاره‌ای به همین نکته باشد).

در واقع، گاهی منتقدان در ارزیابی‌هایشان از مردم عقب می‌مانند. شاید به این دلیل که آنها، آن‌طور که باید، به پدیدارشناسی یا علت وجودی اثری در یک کل توجه نمی‌کنند. یکی از این عوامل که می‌تواند بر حضور و برد اثر تازه تأثیرگذار باشد تصمیم تازهٔ نویسنده برای تغییر سبک، مقیاس کار، و نگاه تازهٔ او به فلسفهٔ

سیاسی و اجتماعی حضور فرد و جامعه در اثر جدیدش است. از این هم مهم‌تر اینکه گاهی اثری که بعد از یک کار فاخر و سنگین از همان نویسنده می‌آید، قربانی فضا و ذهنیتی می‌شود که اثر قبلی به آن دامن زده است؛ آن‌وقت، اثر تازه به‌سادگی نمی‌تواند خودش را از زیر سایهٔ اثر قبلی برهاند و هستی یگانهٔ خودش را آغاز کند. در این صورت، باید دید آیا نویسنده در اجرای چنین تصمیمی موفق بوده یا نه.

پاسخ به این ارزیابی در زمان ایبسن به‌سوی «نه» می‌چربید. البته هر گروه با زمینه‌سازی‌هایی که خود ایبسن با آثار قبلی‌اش به آن دامن زده بود به این پرسش واکنش نشان می‌داد. او در براندکلیسای نهادینه را هدف گرفته بود و در پِر گِنت به پروپای جنبش ملی‌گرایی نروژ پیچیده بود و با صحنهٔ رفتن پِر به «وادی جن‌ها» از مجلس و دولت وقت نروژ کاریکاتور گزنده‌ای ساخته بود. روشن است که منتقدان وطنی از طنز بی‌امان او آسایش نداشتند و واکنش‌ها به آثار او منفی بود.

اما یک منتقد مخالف او در آلمان در همین رابطه خوب گفته است؛ و شنیدن حرف حساب، حتی از منتقدی که چشم دیدن آثار ایبسن را نداشت، خالی از لطف نیست. در زمان ایبسن منتقدی به نام کارل فرنتزیل برای تئاتر برلین نقد می‌نوشت. او اصولاً ایبسن را درام‌نویس و ارکان جامعه را نمایشنامه نمی‌دانست. دینگِستاد در پژوهشی دربارهٔ اجراهای آغازین ارکان جامعه، عروسک‌خانه، و جن‌زدگان در اروپا نکتهٔ جالبی را از فرنتزیل نقل می‌کند که مضمونش همین تغییر شیوهٔ ایبسن است که شخصاً، از حیث نکته‌ای که می‌گوید و نه از حیث واقعیت امر در آن زمان، با او موافقم. دینگِستاد در این پژوهش از فرنتزیل نقل می‌کند که دربارهٔ کار ایبسن در آن مقطع گفته بود «وقتی نویسندهٔ [درام] حماسی میدان را خالی کند، سخنوران و لفاظان به میدان می‌آیند» (۱۰۵)؛ که اشاره‌اش به گذر ایبسن از درام تاریخی ـ حماسی امپراتور و جلیلی (۱۸۷۳) است که قبل از ارکان جامعه می‌آید، و در این دومی ایبسن ظاهراً باید از دنیای حماسی به دنیای زبان‌بازان و عوام‌فریبان دنیای معاصر سقوط کرده باشد.

آنچه که فرنتزیل در کار ایبسن در نظر نمی‌گیرد این است که کوچ ایبسن از زبان فاخر و منظوم در درام حماسی ـ تاریخی و روی آوردن به نثر در درام معاصرش دقیقاً برای افشای خیانت به حقیقت از سوی سخنوران و لفاظانی است که برای ماندن در میدان قدرت زبان را به دریوزگی و روسپی‌گری وامی‌دارند. بنابراین، او حتی در

امپراتور و جلیلی نظم را کنار گذاشت و با این کار نه‌تنها از صلابت و فاخری این اثر تاریخی کاست، بلکه زمینه را برای ورود به زبانی زبده در آثار آینده‌اش فراهم کرد؛ و پس از درام‌های تاریخی او، این مسئولیت سنگین بر دوش ارکان جامعه افتاد، جایی که زبان در میدان‌های عینی غیبت یا شایعه، زبان‌بازی یا بلاغت (ابزار شارلاتان‌ها برای ماندن در میدان قدرت)، و افشاگری در نوسانی هشداردهنده است.

و اما ارکان جامعه. او در نامه به ناشرش (۲۳ اکتبر ۱۸۷۵) می‌نویسد «کار تازه‌ام به‌سرعت پیش می‌رود؛ تا چند روز دیگر پردهٔ اولش تمام می‌شود؛ و این برای من همیشه مشکل‌ترین بخش نمایشنامه است. عنوانش این خواهد بود: ارکان جامعه، نمایشنامه‌ای در پنج پرده. می‌شود این کار را، به‌نحوی، همتای اتحادیهٔ جوانان دانست؛ اثری که به‌نحو چشمگیری به عمق چندین مسئلهٔ مهم‌تر روز می‌پردازد» (نامه‌ها،۲۹۱).

این نمایشنامه در اکتبر ۱۸۷۷ با شمارگان ۶۰۰۰ نسخه و پس از دو ماه در ۴۰۰۰ نسخه چاپ شد. همان‌طور که پیش‌تر آمد، نخستین یادداشت‌های ایبسن دربارهٔ این نمایشنامه مربوط به سال ۱۸۷۰ هستند؛ اما همان‌طور که گفتم، در این میان ایبسن این کار را رها کرد تا مایه‌ها و فرم کار رئالیستی‌اش را بشناسد وسپس آن را بنا کند. برَندِس در سال ۱۸۷۱ در سخنرانی‌هایش از نویسندگان اسکاندیناوی خواسته بود همانند نویسندگان فرانسوی که مسائل اجتماعی را درآثارشان به بحث می‌گذاشتند، از مسائل روز زندگی بنویسند. بیورنسن در این زمینه نمایشنامهٔ ورشکستگی (۱۸۷۵) را نوشت. رسوایی‌های مالی در کشورهای اسکاندیناوی در سال ۱۸۷۳ احتمالاً ایبسن را برای آغاز هنر «عکاسی» در نمایشنامه‌نویسی ترغیب کرده بود. او در سال ۱۸۷۵ در شعر «نامه‌ای به نظم» گفته بود مردم نروژ «سرنشینان کشتی‌ای هستند که جسدی در متاعش دارد» (۲۷۵). ارکان جامعه به این درون‌مایه نیز اشاره دارد.

شکل و ابزار کار ایبسن در این نخستین اثر در چرخهٔ آثار معاصر او چیست؟ نیچه، در «ضد واگنر» نسبت به همهٔ کسانی که طبقهٔ بورژوا را در تئاتر جمع می‌کردند، حتی واگنر، بدبین بود؛ زیرا از دید او تماشاگر در تئاتر دچار «گوسفندصفتی» می‌شود. ایبسن، اما می‌گفت نیچه گناهی ندارد؛ مشکلش این است که در دورهٔ دموکراسی/میان‌مایگی زندگی می‌کند. پس ایبسن مایهٔ کارش را میان‌مایگان یا

همان طبقهٔ بورژوا قرار داد، یعنی همان کسانی که باکونین موش آزمایشگاهی در دستگاه دولت/شهر می‌نامید.

در دو وبینار «ایبسن: انتخاب‌های سخت و سرنوشت‌ساز» گفته‌ام که ایبسن دشوارترین گزینه را برای «درام معاصرش» برگزید. او که از دورهٔ کارش در بَرگِن بسیاری از نمایشنامه‌های مولیر را برای تئاتر این شهر طراحی کرده بود، با «تئاتر بلوار» که از نیمهٔ دوم قرن نوزده در پاریس رواج یافته بود و در تئاترهای آن انواع پیِس‌های سرگرم‌کننده، نمایش‌های آتش‌بازی، و ملودرام‌های عشق و دسیسه و جنایی اجرا می‌شد، آشنایی داشت. یکی از زبردست‌ترین نویسندگان «تئاتر بلوار» اوژن اسکریب (۱۷۹۱-۱۸۶۱) بود که برای نوشتن نمایشنامه‌های "خوش‌ساخت" سرِ زبان‌ها بود. آثار او برای ذائقهٔ میان‌مایگان بود که از انواع ترفندهای هیجان، نامهٔ لورفته (نمونه‌اش نامه‌های لورفتهٔ برنیک در ارکان جامعه)، یا جعل امضا (نمونه‌اش امضای جعلی نورا در عروسک‌خانه)، مثلث عشق (مثل تلاش قاضی برگ برای نفوذ در سراپردهٔ هدا در هدا گابلر)، یا عشق، خیانت، و انتقام (مثل بازگشت ایرنا برای انتقام از استاد رُبک) و... استفاده می‌کرد. آثار اسکریب ژرفای روان‌شناختی چندانی نداشتند اما، به قول معروف، مو لای درز پیرنگ آن‌ها نمی‌رفت. به‌علاوه، همانند ارسطو، «کردار» نمایشنامه برایش اهمیت خاصی داشت.

اما ایبسن بدل‌کار چرب‌دستی بود. اگر نامه‌های لورفته در آثار اسکریب سرنوشت‌ساز بودند، در ارکان جامعه گرویی برای اعتراف گرفتن از برنیک نمی‌شوند، بلکه آنها را پاره و از میدان هیجان برای مخاطب بیرون می‌کنند و، به این ترتیب، ترفند اسکریب ناکارآمد، و بیهوده از کار درمی‌آید؛ اگر در اثر اسکریب مثلث عشق و دسیسه به پایانی خوش، هرچند دردناک می‌انجامد، در هدا گابلر نه چنان مثلثی شکل می‌گیرد و نه پایان نمایشنامه «خوش» است. اگر پیرنگ و کردار برای مخاطب اسکریب اهمیت داشتند، ایبسن به‌جای پیرنگی رو به جلو و کرداری بر اساس علت‌ومعلول، با استفاده از پیرنگی پس‌نگرانه (retrospective)، یعنی سرریز شدن کردارهای گذشته در زمان حال، پیرنگ اسکریبی/ارسطویی را کند و سست کرد و، در نتیجه، هیجان جایش را به بازنگری و ژرف‌نگری داد. اگر ترفندهای اسکریب جایی برای جلوه‌های زبانی قلندرمآبانه باقی نمی‌گذارند، در

هدا گابلر نه‌تنها مثلث عشق و دسیسه شکل نمی‌گیرد، بلکه هدا، موضوع عشق، تا آخرین لحظهٔ حضورش با آتشبار زبانش غوغایی به پا می‌کند و سینه‌به‌سینه با برک نرد (فرار از) دسیسه و عشق می‌بازد.

از روی آوردن ایبسن به «عکاسی» گفتم. در مرغابی وحشی یالمار و هدویگ را مشغول رتوش کردن عکس‌ها می‌بینیم. این اشارهٔ مستقیم ایبسن به روگردانی از شیوهٔ بازنمایی ناتورالیست‌هاست که می‌گفتند کار نویسنده عکاسی محض از واقعیت موجود است. «رتوش» در حرفهٔ ایبسن به معنای افزودن وجوه نمادین، اسطوره‌ای، و تاریخی چندلایه است، شیوه‌ای که می‌توان شاعرانگی آثارش نامید.

همان‌طور که در بالا آمد، او در نامه به ناشرش (۳۱ اکتبر ۱۸۶۸) در بدو کوچ از ایتالیا به آلمان دربارهٔ تئاتر آنجا می‌گوید، «تئاتر یکی از بهترین هنرها در آلمان است؛ [هرچند] از حیث قریحه و هنر خیلی خیلی پایین‌تر از تئاتر کوپنهاگ است...». اما مرغابی وحشی او که شانزده سال پس از ورودش به آلمان نوشته شده بخش دوم نظر او را که تئاتر آلمانی‌ها «از حیث قریحه و هنر خیلی خیلی پایین‌تر از تئاتر کوپنهاگ است» نفی می‌کند. این نمایشنامه به‌طرز عجیبی آشکارا «ساختگی» یا برساخته (artifice) است. اینجا عناصر گوناگون تئاتری چنان استادانه کنار هم نشسته‌اند که مصنوعی بودن آن همانند ترفند «آشنایی‌زدایی» در مکتب فرمالیسم روسی است. جانستن در چرخهٔ ایبسن شیوهٔ کار ایبسن در این آثار را برخاسته از آشنایی او با سنت تئاتر آلمان می‌داند که در آن مخاطب باید ساختگی یا مصنوعی بودن تئاتر را به‌خوبی حس کند (۳۶۸). همچنین، در گفتارم بر ترجمهٔ هدا گابلر نظر ییتس را آورده‌ام که در آغاز از مصنوعی بودن شخصیت‌های آثار ایبسن، ازجمله جن‌زدگان، روی صحنه به شگفت آمده بود، اما پس از دیدن هدا گابلر به این نتیجه رسید که کار ایبسن بر اساس روش یا متد خاصی است. این شیوهٔ کار ایبسن که از تئاتر آلمان الهام گرفته بود یکی دیگر از ترفندهای او برای استفاده از طرز کار اسکریب در نوشتن درام خوش‌ساخت و شبیه زندگی عادی و، درعین‌حال، فرار از واقع‌نمایی محض زندگی با آشنایی‌زدایی از آن بود.

در گفتارم بر ترجمهٔ مرغابی وحشی به‌عنوان نمایشنامه‌ای با زیرمتن نظریهٔ تئاتر تراژیک از میان‌مایگان ایبسن گفته‌ام. اما نباید ارکان جامعه را دست‌کم بگیریم. به دستور صحنهٔ پردهٔ یک نگاه کنید: «سالن بزرگ و جادار در منزل برنیک.

جلو، چپ، دری به دفتر کار برنیک باز می‌شود؛ عقب‌تر در همین دیوار درِ مشابهی است. میان دیوار مقابل، درِ ورودی بزرگی است که به خیابان باز می‌شود» (ص. ۵۷؛ تأکید از من است). این نخستین و آخرین اثری است که دری از «سالن بزرگ» در خانه‌ای رو به خیابان باز می‌شود: انگار ایبسن از همان آغاز می‌خواهد ما را به فضایی همانند «تئاتر بلوار» بکشاند. همچنین، یادمان باشد او در ۱۸۷۰ نوید نوشتن نمایشنامه‌ای را داده بود با این درون‌مایه اصلی «که چطور زنان باید متواضعانه در پس‌زمینه بنشینند درحالی‌که مردها با اطمینانی که هم آدم را کافری می‌کند و هم جذبه دارد، سرگرم اهداف حقیرشانند». ایبسن در این نمایشنامه، با این دستور صحنه و چنین فضایی یک ویترین نمایشی/ تئاتری می‌سازد و این کار را تقریبا در تمام صحنه‌های این اثر ادامه می‌دهد. این اشاره به «دیدن» اتاق نشیمن به‌عنوان جایی عادی که، درعین حال، قرار است در آثار معاصر او همچون موضوعی تکراری اما مهم و ناروال (uncanny) بیاید بسیار مهم است.

در نگاه اول، این نمایشنامه، در مقایسه با آثار بعدی ایبسن، خام و سردستی جلوه می‌کند. بخشی از آن، اگر چنین چیزی را باور داشته باشیم، ضرورت بازنمایی شهری در آستانهٔ کشمکش‌های جامعه‌ای در گذر از دورهٔ پیشامدرن به مدرن است. به‌عبارتی، نباید انتظار داشته باشیم اینجا هم صحنه‌پردازی، زبان، و شخصیت‌ها مانند صحنه‌پردازی‌های جادویی، نثر شعرگونه، و شخصیت‌های پیچیدهٔ آثاری مثل مرغابی وحشی، روسمرسهولم، یا هدا گابلر باشند. ایبسن به گاس یادآوری کرده بود که «به‌طورکلی، سبک باید تابع میزان آرمان‌وارگیِ نهفته در دل بازنمایی باشد». بنابراین، در ارکان جامعه بیشتر امور ضرورتاً باید زمخت و خام جلوه می‌کردند تا وقتی، به‌عنوان مثال، به استاد سولنِس معمار می‌رسیم حس کنیم ذهنمان در مسیر فرگشت تاریخی، از راه آشنایی با فرم‌های پیچیده‌تر، به شناخت‌های پالایش‌یافته و پخته‌تری رسیده است.

اما این به‌هیچ‌وجه به این معنا نیست که رگه‌های شاعرانگی آثار معاصر ایبسن در ارکان جامعه وجود ندارند. تقریباً در هیچ‌یک از آثار معاصر ایبسن نهادهای دولت به معنای متعارف آن را نمی‌بینیم؛ اما در هیچ‌یک از آثار معاصر او، حتی در دشمن مردم، استعارات «دولت» و «ملت» به زیبایی ارکان جامعه هم‌جواری تقابلی ندارند. «کشتی دولت» و «خانواده» دو استعاره هستند که غرب از ادبیات

و فلسفهٔ یونان باستان وام گرفته است. برنیک صاحب کارخانهٔ کشتی‌سازی و تعمیر کشتی است؛ و کشتی «ایندین گِرل» که کف آن پوسیده باید به هر نحوی شده، با سمبل‌کاری فرصت‌طلبانه و هدفمند برنیک، روانهٔ دریا شود. براک در تصویرپردازی سیاسی از هومر تا ارسطو یادآور می‌شود نباید تصور کنیم سرنشینان «کشتی دولت» در ادبیات و فلسفهٔ یونان باستان شامل نظام سلسله‌مراتبی مقامات دولتی و نیز مردم بوده است:

> کشتی دولتِ آغازین الزاماً همچون وسیله‌ای تصور نمی‌شده که کل جمعیت دولت‌شهر نیز سرنشین آن بوده باشند، و حتی پس از آنکه مفهوم شهر (polis) به‌عنوان یک جامعه به‌خوبی جا افتاده بود، همچنان امکان داشت مردم در بیرون این کشتی متصور شوند و با استفاده از یک سلسله‌میدان استعاری دیگر، مثل عناصر طبیعت، همچون تهدیدی برای این کشتی تصور شوند. آب [مثل سیل جمعیت] و هوا [مثل توفان درهم‌کوبندهٔ مردم] نیز برای یونانیان منابع تصویری طبیعی بودند. (۶۱)

همچنین، براک در پژوهشش به استعارهٔ «خانواده» به‌عنوان «دولت» در یونان باستان اشاره می‌کند. از آنجاکه مالک خانه را در هیأت پدر می‌شناختند، نقش او را به‌عنوان فردی با قدرت تأیید و تنبیه اعضاء خانواده توجیه می‌کردند. به‌علاوه، چون این «پدر/فرمانروا» به‌عنوان مالک خانه حق نظارت حقوقی بر دارایی‌اش را داشت، نقش فرمانروا را نیز به او نسبت می‌دادند که می‌توانست منابع دولت را به صلاح‌دید خودش به‌کار گیرد (۱۴۹).

ایبسن‌شناسانی بوده‌اند که «خامی» ارکان جامعه را نتیجهٔ ناشیگری ایبسن و یا نوعی «کارآموزی» او برای نوشتن عروسک خانه دانسته‌اند. احتمالاً این گروه، که ویلیامز نیز در درام از ایبسن تا برشت از آنها نمی‌گذرد (۴۷)، به نامهٔ ایبسن (۱۸ ژانویه، ۱۸۷۸) به امیل یوناس، مترجم آلمانی که می‌خواست خودش این اثر را ترجمه و بخش‌هایی از پردهٔ یک را حذف کند، توجه نکرده‌اند. او در این نامه در پاسخ به یوناس می‌نویسد این متن پیش‌تر به آلمانی ترجمه شده؛ بنابراین، ترجمهٔ او «زائد... و جرح‌وتعدیل‌های پیشنهادی» او کاملاً بی‌معنا هستند:

> توضیحاتتان دربارهٔ کوتاه‌کردن پردهٔ اول چیزی جز یاوه نیست و نشان می‌دهد شما که گمان می‌کنید ذی‌صلاح دست‌کاری در این اثر هستید،

سرسوزنی شناخت از آن ندارید. گمانم برای هر میرزابنویسی واضح است که در این نمایشنامه هیچ بخشی را نمی‌توان کنار گذاشت یا حتی یک خط از دیالوگ‌های آن را نمی‌توان حذف کرد. ... اگر باز هم به این امر اصرار داشته باشید، باید این حق را هم به من بدهید که روی پوستر تبلیغاتی کار شما بنویسم: «قصاب: امیل یوناس» (نامه‌ها و سخنرانی‌ها، ۱۷۳).

در دفاع از برآشفتگی و لحن تند ایبسن در این نامه باید گفت او در ارکان جامعه بن‌مایه‌هایی را معرفی می‌کند که در آثار بعدی کلیدی هستند. یک نمونه‌اش همین «کشتی دولت» است. در «دشمن مردم: بازخوانی افکار سیاسی اصحاب قرارداد اجتماعی در بافت مدرنیته»، گفتارم بر ترجمهٔ دشمن مردم، هنگام بحث دکتر استوکمان با روزنامه‌نگاران در حضور ناخدا هورستر دربارهٔ تفاوت قوانین حاکم بر کشتی روی دریا و قوانین حاکم بر خشکی سخن گفته‌ام. نکته اینکه در جمهوری (کتاب ۶، ۴۸۸a-۴۸۹b) تصویری که افلاطون از بلبشوی پیش از انتخاب یک دریانورد شایسته (از دید او، فیلسوف) برای سکّان‌داری این کشتی می‌دهد شباهت جالبی با وضعیت برنیک در ارکان جامعه دارد، آدمی که به‌عنوان مدیر کشتی‌سازی تلاش می‌کند سکّان‌دار همهٔ امور جامعه (کشتی) نیز باشد. در مقابل لونا، که از دریا آمده، با او جدل دارد.

یا نگاهی به بن‌مایهٔ «خانواده/دولت» در ارکان جامعه بیندازید. در پایان این نمایشنامه که ظاهراً همه‌چیز به خیروخوشی می‌گذرد، برنیک همهٔ افراد خانواده را گرد خودش جمع می‌کند و رو به لونا می‌گوید، «یه روزِ کاری طولانی و سختو پیشِ رو داریم؛ از همه بیشتر من. ولی بذار بیاد؛ فقط شما زنای صادق و باوفا از کنارم نرین» (ص. ۲۰۰). این تابلو دوباره در پایان بانوی دریا(یی) که، دستِ‌برقضا نمایشی دربارهٔ استعارات خشکی و دریاست، می‌آید.

همچنین، استعارهٔ «آب» در ارکان جامعه بی‌جهت نیامده است. در پردهٔ یک، با اشارهٔ اُلف، پسرک برنیک، به بیرون صحنه متوجه می‌شویم گردشگران آمریکاییِ تازه‌وارد کنار فوارهٔ میدان شهر آب به سرورویشان می‌زنند. سپس لونا که وارد می‌شود، هم‌سفرش، یوهان، را با نام غلط‌انداز «بچه» معرفی می‌کند؛ آن‌وقت دیگران از لونا جویای هویت این «بچه» می‌شوند:

لونا: منظورم جانه، خب؛ تا جایی که می‌دونم، بچهٔ دیگه‌ای جز جان، یا همونی که شماها یوهان صداش می‌کردین، ندارم.

او در ادامه همچون نورپردازان صحنهٔ تئاتر با بالا زدن پرده‌ها بیشتر از جان/ یوهان می‌گوید:

لونا: بذارین، بذارین؛ الان همه‌مون از این گور سر برمی‌داریم، یه رستاخیز. (پرده‌ها را بالا می‌زند) وقتی پسره می‌آد، باید همه‌جا مث روز روشن باشه. خب، شماها پسریو می‌بینین که خودشو شسته و...

و پس از این حرکت و سخنش، زمینه را برای اشاره به شستن تن و جان آماده می‌کند:

لونا: (درِ ایوان و پنجره را باز می‌کند.)... آره، یعنی، بعدِ اینکه تُو هتل خودشو بشوره... آخه تُو اون کشتی شده بود عین یه خوک کثیف.

تأکید لونا بر نور و شستن تن پیش از ورود به صحنه از سوی یوهان انسان را یاد «یحییِ تعمید دهنده» می‌اندازد، که ظهور مسیح را بشارت می‌دهد. احتمالاً این نکته و «واژگون‌نمایی» آن از دید مخاطب نروژی دور نمی‌ماند، خاصه آنکه یوهان و لونا موفق می‌شوند برنیک را که اسمش «کارشتن»، به معنای مسیح، است (آن‌هم با نام فامیل «برنیک» به معنای «خرس سخت‌جان»!) دوستانه وادار به اعتراف کنند. این بن‌مایهٔ «آب» دوباره در دشمن مردم تکرار می‌شود و این نیز یکی دیگر از نشانه‌هایی است که ایبسن در ارکان جامعه بذر خیلی از بن‌مایه‌های بعدی را می‌پاشد. چنان‌که می‌دانید، در دشمن مردم آلودگی آب امتداد همین استعاره است.

اما یکی از بزرگ‌ترین بن‌مایه‌های ارکان جامعه «کتاب» است. یادمان هست، ایبسن در سال ۱۸۷۰ طرح نمایشنامه‌ای را نوشت که باید نشان دهد «چطور زنان باید متواضعانه در پس‌زمینه بنشینند درحالی‌که مردها با اطمینانی که هم آدم را کفری می‌کند و هم جذبه دارد، سرگرم اهداف حقیرشانند». پس از هفت سال، حالا

صحنهٔ آغازین نمایشنامه با صدای رُرلون آغاز می‌شود که مشغول خواندن کتابی برای زنان است، طوری‌که حتی در حین گفت‌وگوی قبلی صدای او را، هرچند محو، می‌شنویم. پس از قال‌ومقال مردان، او نیز به پایان کتاب می‌رسد و آن را «طوری می‌بندد که صدایش را می‌شنویم» (ص. ۵۹). صدای بلند بسته شدن کتاب به کوبیدن چکش یک قاضی روی میز، به‌عنوان تأیید عرف کهنهٔ جامعه، می‌ماند. اما این به‌شکل طنزآمیزی نه‌تنها ندای آماده‌باش برای لونا در این نمایشنامه است، بلکه فراخوانی است برای نورا در عروسک‌خانه، خانم آلوینگ در جن‌زدگان، ربکا در روسمرسهولم، الیدا در بانوی دریایی، هدا در هدا گابلر، و هیلده در استاد سولنِس معمار.

به‌طورکلی، ارکان جامعه نخستین نمونه از بندبازی ایبسن روی طناب نامطمئن «تئاتر بلوار» است. حضور ایبسن همچون حلاجی که پنبهٔ لُکّه‌شدهٔ تئاتر محبوس در زبان گفتاری را زد و دوباره تافت و با آن تاروپود تمثیل و نماد و استعاره را بافت و زبان را چنان زایاند که هویت نوینش را در چندقلوهای نوباوه‌اش بازیابد، از این نمایشنامه آغاز می‌شود. در همین نمایشنامه است که زبانِ مکتوب یا گفتاری بخش بزرگی از هستی معنایی‌اش را بر دوش طراحی صحنه، تابلوهایی از دیدنی‌های دور و نزدیک، مجسمه‌های یخین اما جنبده‌ای که تنها در حرکات حساب‌شدهٔ معماری تن در فضای صحنه موسیقایی و گویا می‌شوند، و در سایه‌روشن‌هایی در نوسان میان جهان ملموس و عینی و عالم اسطوره و تاریخ گذاشت. اما این کافی نبود. او به شخصیت‌های آثارش حکم کرد هم‌زمان خودشان و طیفی از گفتمان فلسفهٔ سیاسی و اجتماعی در تاریخ و اساطیر جهانی و قومی باشند.

از این روی، او همچون هملت، دریچه‌های سدهای فلسفیدن در تئاتر را به روی تئاتر قاب‌صحنه‌ای و عامه‌پسند گشود و صحنه را به میدان جدل با نظریه‌پردازان تاریخ و فلسفهٔ اجتماعی تبدیل کرد و توانست فضاهای آثارش را آستانه‌ای (liminal) کند، طوری‌که با یک چرخش زبانی خُرد اما با معنی، از زمان حال به تاریخ و اسطوره و بالعکس نقب بزند.

در پایان خوب است به دریافت مخاطبان تئاتر از ارکان جامعه در زمان ایبسن نیز اشاره کنم. مردم به‌عنوان داوران نهایی کارهای «معاصر»ش، نشان دادند

قضاوت و ارتباطشان با آثار او ورای گزینشی عمل کردن مدرنیست‌ها یا ستیز منتقدان آن زمان با او بود. به گواهی پژوهش دینگستاد، عروسک‌خانه نبود که در دههٔ هفتاد قرن نوزده دروازه‌های اروپا را به روی آنچه جویس «امپراتوری» ایبسن می‌نامید گشود. او از ینس براگه هالوُرسِن، کتاب‌شناس برجستهٔ نروژی، نقل می‌کند که «ارکان جامعه در سراسر نواحی آلمانی‌زبان اروپا یکه‌تاز بوده است:

> میان همهٔ آثار نمایشی ایبسن مشکل بتوان گفت اثری، حتی «عروسک‌خانه»، توانست به‌اندازهٔ «ارکان جامعه» در زمانی کوتاه توجه عامهٔ مردم اروپا را به خود جلب کند. در واقع، این نمایشنامه‌ای بود که نویسنده‌اش با آن وارد تئاترهای ژرمنِ اروپای مرکزی شد، جایی که تا به امروز (منظور بین ۱۹۰۸-۱۸۸۵ است) در پنجاه تئاتر بر صحنه رفته و دست‌کم ۱۰۰۰ اجرا داشته است، و در اوایل حتی میان تهیه‌کنندگان چنان رقابتی برانگیخت که در سال ۱۸۷۸، آن‌هم در یک هفته، در فهرست برنامهٔ نمایشی بیش از پنج تئاتر در برلین بود [...] و روزنامهٔ «ناسیونال زایت» آن را «موفقیتی بی‌نظیر در تاریخ تئاتر برلین» توصیف کرد. (۱۰۵)

۲۷ اردیبهشت ۱۴۰۳، کایسری، ترکیه

پی‌نوشت‌ها

۱. ترجمهٔ ارکان جامعه سال ۱۳۹۸ به پایان رسیده بود. آن زمان دو گفتار بر بانوی دریا(یی) و این نمایشنامه را هم‌زمان می‌نوشتم. بخشِ مربوط به بانوی دریا(یی) به پایان رسید و همراه نمایشنامه چاپ شد؛ اما دومی ماند، شاخ‌وبرگ گرفت، از بحث ارکان جامعه فراتر رفت، و باز هم فکر می‌کردم چیزهایی برای گفتن مانده. این شد که آن گفتار را برای وقتی دیگر گذاشتم و، اینجا به اندکی بسنده می‌کنم.

و طنز روزگار اینکه با توجه به تأکید بر پیوستگی جدلی میان درون‌مایهٔ نمایشنامه‌های "معاصر" ایبسن، تاکنون (۱۴۰۳) ترجمه‌های من از این کارها به ترتیب زمانی، از آغاز به پایان، ارائه نشده‌اند، و احتمال دارد این بی‌نظمی در ارائهٔ ترتیبی این آثار خواننده را سردرگم کند. شخصاً در این آشفتگی ظاهری در کارم روی این بخش از آثار ایبسن نظمی با آرایش دفاعی در برابر گزینش سلیقه‌ای آثار او برای ترجمه در دوره‌های مختلف تاریخمان می‌بینم. برای مثال، از همان آغاز آشنایی با ایبسن برایم پرسش‌هایی از این دست مطرح می‌شد: چرا پیش از انقلاب ۱۳۵۷ براند ترجمه شد، اما پِر گِنت جا ماند؟ چرا دشمن مردم ترجمه شد، اما روسمرسهولم نادیده گرفته شد؟ چرا آریان‌پور ایبسن آشوب‌گرای را نوشت، اما پژوهشی در پاسخ به آن صورت نگرفت؟ هرگز ادعا نمی‌کنم امروز پاسخ جامعی برای چنین پرسش‌هایی یافته‌ام؛ اما یک نکته در بافت جامعهٔ تئاتری و ادبیات نمایشی ما پیش از انقلاب همیشه فکرم را مشغول می‌کند: رادیکالیسم، از هر دو نوع چپ و راستش. ترجمهٔ براند (۱۳۵۲) نوعی هم‌نوایی با فیلم قیصر (۱۳۴۸) دارد، چراکه هردو بر پاشنهٔ اصل "همه یا هیچ" می‌چرخند.

اما ایبسن پس از براند به برابرنهاد (antithesis) این اصل در پِر گِنت نیز اندیشیده است، که در آن رفتار پِر بر پاشنهٔ اصل "هم این ... هم آن" می‌چرخد (حالا بگذریم از اینکه در روسمرسهولم نیز برندل رگه‌ای «آتشین» اما به‌صورت کاریکاتور از براند دارد).

یا از خودم می‌پرسیدم چرا پیش از انقلاب روسمرسهولم در سپهر اندیشگانی مترجم یا کارگردانی قرار نگرفت که انگیزه‌ای باشد برای سفر ذهنی مخاطب ما از دشمن مردم به این نمایشنامه؟ استفادهٔ ابزاری از یکی از این سه نمایشنامه و چشم‌پوشی از مرغابی وحشی، و روسمرسهولم، که یک مثلث انتقادی دربارهٔ رویکرد نامتناسب روشنفکرانِ الهام‌یافته از «روشنگری» در جامعه می‌سازند، به معنای پیام‌رسانی نادرست به مردم بوده است. من در مصاحبه‌هایم و در مناسبت‌های دیگر این‌گونه ارائهٔ ایبسن را «قصابی» ایبسن نامیده‌ام (دیده‌ام میرمجید عمرانی در مصاحبه‌ای به "استقبال" این واژه رفته و با تحریف حرف من به قصابیِ خارج از بافت حرفم و نیز جملات یا واژه‌هایی در ترجمه‌هایم پرداخته و، به اصطلاح، خواسته پنبهٔ من را بزند. تنها واکنشم به سخنان او این است: «او راست می‌گوید؛ تا هردو دروغ گفته باشیم!»).

این شد که در وهلهٔ نخست کوشیدم جامانده‌های آثار ایبسن پیش از انقلاب را ترجمه کنم. مرغابی وحشی (ترجمهٔ مشترک من و آقاعباسی) و روسمرسهولم از این دست آثار بودند؛ سپس جان گابریل بورکمان، و وقتی ما مردگان سر برداریم را کار کردم. برای ترجمهٔ پِر گِنت باید آمادگی ذهنی پیدا می‌کردم که خوشبختانه در فرصت مطالعاتی‌ای در نروژ (۸۳-۱۳۸۲) این نمایشنامه را ترجمه کردم. همان زمان مقدمات نوشتن کتاب ایبسن، آرمان‌شهر و "آشوب" و نیز مقالهٔ «یع ... ن ... ی ... چه: "رایش سوم" و طلیعهٔ آشوب در روسمرسهولم» را فراهم کردم که اولی در نشر پرسش و دومی در نشریهٔ مطالعات ایبسن (Ibsen Studies) چاپ شدند. ایبسن، آرمان‌شهر و "آشوب" را در پاسخ به مطالب آریان‌پور در ایبسن آشوب‌گرای می‌دانم؛ و ترجمهٔ پِر گِنت را که نخست در نشر قطره و سپس با ویرایش تازه در نشر بیدگل چاپ شد، برای هم‌جواری آن با براند آورده بودم.

در آغاز کار با نشر بیدگل قرار بود تنها چند اثری که سال‌ها پیش از ایبسن ترجمه کرده بودم با ویرایشی نو بازچاپ شوند؛ اما با پیشرفت کار، و رخدادهایی که در مصاحبه‌ام با نشریهٔ تجربه (شمارهٔ ۱۴، آذر ۱۴۰۱، و شمارهٔ ۱۸، اردیبهشت ۱۴۰۲) به‌تفصیل به آن پرداخته‌ام، بر آن شدم همهٔ آثار معروف به «درام معاصر» ایبسن را ترجمه کنم. سوای جدایی پژوهش از ترجمهٔ آثار نمایشی در گذشته، سبک و اصول زیباشناختی متون نویسندگان فدای معنامحوری در ترجمه می‌شد. برعکس، برای من که به اصطلاح تخصصم دورهٔ رمانتیسم در اروپای

غربی (انگلیس و آلمان) است، هنگام گزینش آثار ایبسن برای ترجمه سبک، اصول نشانه‌شناختی، و «صورتِ برساخته» (artifice) در آثار او اولویت داشت. در ادامهٔ این گفتار خواهد آمد که ایبسن بخش بزرگی از زندگی هنری‌اش را درآلمان گذراند و، بنابراین، در هوای زیباشناسی هنر درام آلمان، ازجمله تأکید بر آفریدن یک صورتِ برساخته به‌عنوان رکن معنایی، زیسته بود. اما در عالم تئاتر و ادبیات نمایشی در ایرانِ پیش از انقلاب، ترجمه با چنین رویکردی عبور از خط قرمز احزاب چپ و نیز دیگر گروه‌های معنا/اخلاق‌محور بود؛ زیرا پرداختن به وجه زیباشناختی اثر هنگام ترجمهٔ متون نمایشی یا نوشتن گفتارهایی بر آنها با تأکید بر صورتِ اثر امری غیرضروری به شمار می‌رفت. (بااین‌همه، یک یادگار استثنایی از آن دوره آقابزرگ علوی است که چشم‌هایش و چمدان او به ترفندهای زیباشناختی و نیز درون‌مایه‌های هنرمحور در آثار ایبسن بسیار نزدیک است. البته، این سخنم بر اساس پژوهش دقیق در "کارگاه هنری" و روند تبارشناسی آثار علوی نیست؛ اما معتقدم او غریبانه این جنبه‌های زیباشناسی و موازین فرم را از کسانی مثل ایبسن الهام گرفت و از خطوط قرمز حزبی گذشت و، به همین دلیل، عاقبت طرد شد).

در سال ۱۳۸۹ که از ایران می‌رفتم، دربارهٔ نشر آثارم نگران، اگر نگویم دلسرد، بودم. پنج سال بعد، نشر بیدگل به چاپ کارهایم ابراز علاقه کرد، قرار شد ابتدا ترجمهٔ آن دسته از نمایشنامه‌های ایبسن که میان ترجمه‌های قبلی‌ام از قلم افتاده بودند به دست علاقه‌مندان برسند، و سپس آثار باقی‌ماندهٔ این چرخه به این مجموعه افزوده شوند. رفته‌رفته حس کردم بیدگل، علاوه بر چاپ متن ترجمه‌ها، از گفتارهای خودم نیز استقبال می‌کند. بنابراین، فرصت را غنیمت شمردم و در گفتارهایم بر ترجمه‌ها، همراه با مسائل معمول و مورد بحث در آثار "رئالیستی"، کوشیده‌ام به جنبه‌های فرم و اصول زیباشناسی کار ایبسن نیز بپردازم.

این شد که تصمیم گرفتم نخست با توجه به قله‌های فرم/صورت در آثار ایبسن، یعنی مرغابی وحشی، روسمرسهولم (این مورد را در کلاس درس دورهٔ دکتری گفته‌ام، اما هنوز با ترجمه‌ام نیامده)، بانوی دریا(یی)، هدا گابلر، و استاد سولنِس معمار به جنبه‌های زیباشناختی کار ایبسن بپردازم. چون در این زمینه شوق داشتم، طبیعی است که، برای دل خودم، نظم ترتیبی این آثار را رعایت نکردم؛ اما حالا که در ارکان جامعه فرود آمده‌ام، فکر می‌کنم، چه خوب که نخست با این اثر آغاز نکردم، زیرا حالا خیلی بهتر بن‌مایه‌های آثار بعدی ایبسن را در این نمایشنامه می‌بینم.

برای ترجمهٔ این دوازده اثر ایبسن معمولاً آرامش، فرصت مطالعاتی، و احتمالاً کمک‌هزینهٔ پژوهشی برای چند سال لازم است. من تقریباً آرامش کاری

داشته‌ام، اما چون "آزاد" کار کرده‌ام، همه‌کارهٔ این طرح، که به‌گفتهٔ دوستان نروژی «عمری کار می‌برد» خودم بوده‌ام، هرچند از همان آغاز طرح ترجمهٔ این چرخه، سرکار خانم سمانه فرهادی که اکنون دورهٔ دکترای مطالعات ترجمه، با تأکید بر جامعه‌شناسی مترجمان و ترجمه‌های فارسی آثار ایبسن را پشت‌سر گذاشته، نخستین خوانندهٔ جدلی من پیش از چاپ این آثار بوده‌اند؛ و من از ایشان سپاسگزارم.

اما پیش از پایان سخن، بهتر است اینجا ترتیب زمانی این آثار را بیاورم: ۱- ارکان جامعه (۱۸۷۷)، ۲- عروسک خانه (۱۸۷۹)، ۳- جن‌زدگان (۱۸۸۱)، ۴- دشمن مردم (۱۸۸۲)، ۵- مرغابی وحشی (۱۸۸۴)، ۶- روسمرسهولم (۱۸۸۶)، ۷- بانوی دریایی (۱۸۸۸)، ۸- هدا گابلر (۱۸۹۰)، ۹- استاد سولنِس معمار (۱۸۹۲)، ۱۰- آیُلف کوچولو (۱۸۹۴)، ۱۱- جان گابریل بورکمان (۱۸۹۶)، ۱۲- وقتی ما مردگان سر برداریم (۱۸۹۹).

۲. این چکامه نخست در نشریهٔ گردون، شمارهٔ ۵۲، سال ۱۳۷۴ چاپ شد و ویراستهٔ تازهٔ آن در گفتار آینده‌ام خواهد آمد.

۳. راستش، منِ مترجم هم وقتی به ترجمهٔ این دوازده اثر «معاصر» ایبسن فکر می‌کردم، دلم برای رسیدن به روسمرسهولم، هدا گابلر، یا استاد سولنِس معمار پر می‌کشید؛ و با آنکه ارکان جامعه یا دشمن مردم را در چرخهٔ آثار «معاصر» به هیئتی که هستند، بجا و گویا می‌دانستم، برای ترجمهٔ آنها شوق چندانی نداشتم، بنابراین، خیلی عجیب نیست که نخستین اثر این چرخه آخرین کاری است که ترجمه می‌کنم!

اما این را هم بگویم که حالا، پس از ترجمهٔ یازده اثر از این چرخه، فکر می‌کنم ریزه‌کاری‌های هنر ایبسن برای پروراندن جامعه‌ای پیشامدرن در ارکان جامعه که در فرمی ظاهراً خام و متفاوت از، بگو هدا گابلر، آفریده شده را بهتر می‌شناسم.

۴. پادشاه سوئد و نروژ ایبسن را به‌عنوان نمایندهٔ دو کشور برای شرکت در مراسم افتتاح کانال سوئز به آنجا فرستاده بودند.

۵. واژه‌ای که ایبسن به‌کار می‌برد nutidsdrama است که دقیقاً به معنای «درام زمان معاصر» است. بنابراین، ۱- اصطلاح "درام معاصر" برساختهٔ دیگران نیست؛ ۲- طرحی که او در این نامه از آن سخن می‌گوید عاقبت به‌شکل ارکان جامعه می‌شکفد. بنابراین، آغازگر چرخهٔ «درام معاصر» او این نمایشنامه است.

۶. نیچه نیز دربارهٔ شکست فرانسه و شکل‌گیری «رایش دوم» در پروسِ آن زمان دیدگاهی همانند نظر ایبسن داشت. او در «دیوید استراوس، معترف و مؤلف» بخش نخست تأملات نابهنگام، نسبت به پیامدهای این پیروزی در فرهنگ آلمان بدبین بود: «... باید گفت یک پیروزیِ بزرگ خطر بزرگی است. خوی انسان از پیروزی دشوارتر از شکست به سلامت می‌گذرد؛ در واقع، به نظر می‌رسد دستیابی به پیروزی آسان‌تر از تلاش برای حفظ متانت پس از آن پیروزی به‌نحوی

باشد که عاقبت حقیقتاً به شکست نینجامد. [...] زیرا [نداشتن متانت] می‌تواند پیروزی را به شکست تبدیل کند: شکستِ روح، اگر نگوییم نابودی آلمان به نفع "رایش آلمان"» (۳).

۷. احتمالاً اصلاحات پیشنهادیِ مدیر تئاتر اسلو دربارهٔ کاستن انتقاد از تسلط دانمارک بر نروژ در این اثر بوده است. از طرف دیگر، همان‌طور که یگیر در پایین توضیح می‌دهد، شاید نگاه دوسویهٔ ایبسن، حتی در همان دههٔ پنجاه، نسبت به ملی‌گرایی زمینه‌ای برای "شکست" این اثر بوده است.

۸. مورخان ایبسن‌شناس امروز نروژ از کاتالینا خوانش دیگری دارند. به‌عنوان مثال، یورگن هُوِه برایم استدلال کرده که چون ایبسن از خانوادهٔ اعیان (patrician) بود و چون این طبقه در زمان ایبسن رو به زوال رفت، ایبسن غم آن دورهٔ سپری‌شده را داشته و، بنابراین، در این اثر یک شورشی اشرافی را نقش زده که خواستار سرنگونی نظام موجود در رُم است. حتی خود هُوِه این واقعیت را قبول دارد که ایبسن هنگام نوشتن این اثر از انقلاب‌های ۱۸۵۰-۱۸۴۹ در سراسر اروپا علیه نظام‌های اشرافی آن کشورها حمایت کرد؛ بااین‌حال، وی می‌گوید «هم‌زمان نمایشنامهٔ کاتالینا را نوشت و روایتش را جوری ساز کرد که حق با کاتالینا و پیشینهٔ اشرافی رُمی سابق او باشد.»

تمام صحبتم با او را در گفتار دیگری خواهم آورد؛ اما اینجا باید گفت اثبات این ادعا که ایبسن خواستار بازگشت به گذشتهٔ اعیانی بوده چندان ساده نیست. ایبسن همیشه از اشرافیت می‌گفت؛ اما پشت‌بند آن «ذهن/ روح» را هم می‌آورد، که یعنی او آن اشرافیت کهنه را باور نداشت (همچنین، ر.ک. به بحث هِمِر، دربارهٔ نقش ایبسن در تغییر جهت ملی‌گرایی به مردم‌گرایی در بالا).

۹. نخستین بار که این نمایشنامه را خواندم، در شخصیت کاتیلین رگه‌هایی از قهرمان‌های شورشی و کج‌خلق بایرن (۱۸۲۴-۱۷۸۸) یافتم؛ و بعدها دریافتم ایبسن برای رفع یبوست فکری هم‌وطنانش، نسخهٔ آثار بایرن را تجویز و ترجمهٔ آنها را به فردریک گی‌یتسِن پیشنهاد کرده بود (ر.ک. به نامهٔ شمارهٔ ۸۹ ایبسن به تاریخ ۲۱ مارس، ۱۸۷۲. ایبسن در این نامه دربارهٔ ترجمهٔ متون ادبی نیز نظریه‌پردازی می‌کند).

چنان‌که می‌بینید، اشاره به بایرن و اهمیت ترجمهٔ آثارش در کل نامه‌های ایبسن تنها یک‌بار، در سال ۱۸۷۲، می‌آید؛ یعنی درست در بحبوحهٔ چله‌نشینی و خانه‌تکانی و گذر او به «درام معاصر». ایبسن اعتراف می‌کند آشنایی‌اش با بایرن اندک است؛ اما از گوته گواه می‌آورد که بایرن بر ادبیات مدرن آلمان تأثیر بسزایی داشته است. دست‌کم در شیوهٔ کار ایبسن از این سال به بعد می‌بینیم او به زبانی ساده اما نمکین و طنزآمیز، یعنی روش بایرن، برای موشکافی زندگی مردم روزگارش روی می‌آورد.

۱۰. سه سال پس از پایان چله‌نشینی و نوشتن ارکان جامعه، ایبسن در نامه‌ای به هگل (۳۱ مه، ۱۸۸۰) از جذبهٔ ویرایش (که به نظرم «میرآیش»، یعنی مردن یا به «آیش» گذاشتن زمین (و زمینهٔ متن) برای یک سال برای قوت‌بخشی به آن است) می‌گوید و از ناشرش دربارهٔ نوشتن یک کتاب شامل شرح مختصری از تکوین نظرخواهی می‌کند:

«فکر نمی‌کنم برداشتم غلط باشد که پیشگفتارم بر ویرایش تازهٔ کاتالینا را با علاقه‌مندی خوانده‌اند. چطور است کتاب مختصری، حدود ۱۶۰ تا ۲۰۰ صفحه، شامل اطلاعات مشابهی دربارهٔ شرایط بیرونی و درونی تکوین تک‌تک آثارم بنویسم؟ در ارتباط با اینگر بانوی اُستراتی و وایکینگ‌ها به اقامتم در بَرگِن اشاره کنم، دربارهٔ مدعیان تاج‌وتخت و کمدی عشق، به دورهٔ اقامتم در کریستیانیا پس از بَرگِن بنویسم، بعد دربارهٔ زندگی‌ام در رُم، در ارتباط با براند و پِر گِنت و... . البته، نباید به تفسیر آثارم بپردازم؛ در این وادی همان بهتر که بگذاریم مخاطبان و منتقدان هرجور دوست دارند با آثارم تفریح کنند. دست‌کم، فعلاً با احتیاط تمام و بازگذاشتن میدان برای انواع حدس‌وگمان‌ها، باید صرفاً دربارهٔ شرایط و موقعیت‌هایی که این آثارم را نوشتم حرف بزنم». (نامه‌ها۳۳-۳۳۲)

۱۱. ایبسن در ایتالیا براند و پِر گِنت را نوشت؛ دو اثری که نروژی‌ها حملهٔ شدید او به وضعیت فکری طبقات مختلف کشورشان دربارهٔ ملی‌گرایی، خودبسندگی، کوته‌بینی، و مصلحت‌گرایی تنبلانه تلقی کردند. همان‌طور که در یادداشت‌هایم بر ترجمهٔ پِر گِنت آورده‌ام، ایبسن بی‌علاقگی مردم نروژ و سوئد برای کمک به دانمارک در جنگ با پروس و اتریش را در یک صحنهٔ طنزآمیز نقش می‌زند: در صحنه‌ای ماموران برای سربازگیری به روستایی می‌روند. پِر که از دور شاهد ماجراست، متوجه می‌شود پسرکی پیش از آنکه به دفتر سربازگیری روستایش برود، با تبر انگشتش را قطع می‌کند تا برای فرار از رفتن به نظام و جبهه بهانه‌ای داشته باشد. این صحنه را نماد شرمساری ایبسن از خودش و مردم نروژ و سوئد برای تنهاگذاشتن دانمارک در جنگ می‌دانند.

۱۲. در تابستان ۲۰۰۴ که در وینسترا اجرای این نمایشنامه را در فضای باز همراه با سوئیت‌های جذاب ادوارد گریگ دیدم، شماری از اشخاص وادی جن‌های این اثر، اگر اشتباه نکنم، یک پرچم کوچک نروژ را هم به پشتشان زده بودند. انگار نروژی‌های امروز، یا کارگردان و تهیه‌کنندهٔ اجرا، هدفشان این بود که بگویند آن‌قدر تساهل دارند که حتی این طنز ایبسن را می‌پذیرند؛ اما در زمان ایبسن از آثار دورهٔ اقامت او در ایتالیا، براند و پِر گِنت، چندان دل خوشی نداشتند.

۱۳. اگر روبه‌روی در ورودی تئاتر ملی اسلو بایستید، در راست پیکر تمام‌قد بیورنسن، در چپ پیکر تمام‌قد ایبسن خودنمایی می‌کنند. بر تارک این ساختمان نیز نام

آنها آمده و میان این دو نام، نام لودویگ هولبرگ، مثل شاهین ترازو، نشسته: این‌همه «لطف خدادادی» که نروژیان قدرشان را می‌دانند!

بیورنسن نمایشنامه‌نویس، شاعر، منتقد ادبی، فعال سیاسی نروژی، عضو شورای عالی جایزهٔ نوبل، و برندهٔ جایزهٔ نوبل در ادبیات (۱۹۰۳) است. دوستی جدلی ایبسن و بیورنسن خواندنی است؛ در مقام مقایسه، می‌توان گفت ایبسن بایرن و بیورنسن وردزورث است: اولی لجوج و مردم‌گریز، دومی خوش‌خو و مردم‌دوست؛ اولی سرش گرم کار خودش، دومی فعال سیاسی، زمانی طرف‌دار جنبش ملی‌گرایی، و تقریباً همیشه طرف‌دار استقلال نروژ از سلطهٔ سوئد.

گئورگ برَندِس با ایبسن و بیورنسن دوست بود و آثار و روحیات آنها را، مرحله‌به‌مرحله، در کتاب ایبسن ـ بیورنسن این‌گونه نقش می‌زند:

> طبیعت ایبسن منزوی است؛ او «تنها، دور از هیاهو» است. مثل معدن‌کاران به اعماق می‌رود.... طبیعت بیورنسن میلی به عمق ندارد، به‌سوی جهان بیرون می‌رود؛ نبوغش همراه با آغوشی گشاده است.... شاعر فطری، ایبسن، کاری با توصیف طبیعت ندارد؛ جذبش نمی‌کند؛ او در خلوتِ ذهن در را به روی طبیعت و نیز آدمیان می‌بندد. در جوانی شخصیت‌های اصلی او غالباً نماد یک ایده‌اند، با همان کاستی جوهر در موجودات خیالی. حتی وقتی او طبیعت را با جلوه‌ای نیرومند می‌آورد، مثل مورد کلیسای یخی در براند، بیشتر نماد است تا واقعیت. ذهن بیورنسن، از آنجاکه کمتر محصور است، عاشق این است که به تماشای خصوصیات ویژهٔ طبیعتِ شمال بنشیند، و حتی در درامش این جنبه را منتقل می‌کند.... مردمی بودن و محبوب بودن رکن کار اوست؛ وقتی از آنها دوری می‌کند، صرفاً به این منظور است که سودای بازگشت به آنها را در خودش بپروراند؛ او می‌خواست با مردمش عجین شود، و وقتی این میل باطنی ناکام می‌ماند، سخت رنجور می‌شود. (۱۴۲)

نامهٔ ایبسن به بیورنسن، که گاه لحنی خشمگین، گاه رنجیده‌خاطر، گاه آشتی‌جویانه، و گاه درمانده دارد، پاسخی است به نقد پترسن، اما خطاب به بیورنسن! در نگاه اول، این کار ایبسن ما را یاد مضمون «گنه کرد در بلخ آهنگری / به شوشتر زدند گردن مسگری» می‌اندازد. اما زیرمتن نامه چیز دیگری است. بیورنسُن که چهار سال از ایبسن کوچک‌تر بود، با کلمنس پترسن که در کپنهاگ زندگی می‌کرد، نیز دوست بود. ایبسن گاهی نیز، ازجمله در این نامه، با بیورنسن بر سر ملی‌گرایی و معنی سطحی استقلال کلنجار داشت. در آن زمان شخصیت‌های ملی‌گرای پِر گِنت در دو صحنهٔ وادی جن‌ها و دیوانه‌خانهٔ قاهره را کاریکاتور طرف‌داران ملی‌گرایی، خاصه بیورنسن، تفسیر کرده بودند. ایبسن گمان کرده بود بیورنسن باید این منتقد را به نوشتن این نقد ناخوشایند تشویق کرده باشد.

۱۴. مرغابی وحشی را نمایشنامه‌ای دربارهٔ هنر و ماهیت "رئالیسم" می‌دانیم. نکته اینکه کار یارلمار عکاسی است و رلینگ، برای دل‌خوشی او، توانسته قانعش کند که در هنر عکاسی مخترع بزرگی خواهد شد! این نمونهٔ روشن و زیبای مفاهیم «واژگون‌نمایی رمانتیک» و کمدی اریستوفان، یعنی نمونهٔ خودتابیِ (self-re-flectivity) برای فراهم‌کردن امکان بازنگری در روش و بینشی جدی به‌صورت قناس است. به‌عبارتی، ایبسن با پوزخندی معنی‌دار با یالمار یکی می‌شود تا شیفتهٔ شیوهٔ هنری تازه‌ای که در پیش گرفته نشود.

۱۵. اشاره به شخصیت هوهو در دیوانه‌خانهٔ قاهره در پِر گِنت (پ. ۴، صحنهٔ ۱۳) و نقیض ملی‌گرایان افراطی نروژ در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ قرن نوزده است.

۱۶. این مطلب هنوز چاپ نشده است؛ اما خلاصه‌ای از آن با عنوان «ایبسن: انتخاب‌های سخت و سرنوشت‌ساز» در دو بخش در تاریخ ۲۲ و ۲۹ اسفند ۱۳۹۹ در آکادمی علم (www.Elm.ac; https://www.Elm.ac) ارائه شده است. می‌توانید این دو بخش را در این آدرس‌ها ببینید:

https//:t.me/ghaderisohi

https//:t.me/joinchat/HPlK5x125ux4-uVnnOsu9w

نشر بیدگل

منابع

اشتاینر، جورج. مرگ تراژدی. ترجمهٔ بهزاد قادری سُهی. تهران: نشر بیدگل، ۱۳۹۹.

ایبسن، هنریک. روسمرسهولم. ترجمهٔ بهزاد قادری سُهی. تهران: نشر بیدگل، چ. دوم، ۱۳۹۸.

ـــــ. مرغابی وحشی. ترجمهٔ بهزاد قادری سُهی- یدالله آقاعباسی. تهران: نشر بیدگل، ۱۳۹۵.

ریلکه، راینر ماریا. «چکامهٔ ایبسن». ترجمهٔ بهزاد قادری سُهی. گردون، شماره ۵۲، ۱۳۷۴.

قادری سُهی، بهزاد. «در پیشگاه خورشید». استاد سولنِس معمار. ترجمهٔ بهزاد قادری سُهی، تهران: نشر بیدگل، چاپ دوم، ۱۳۹۹. ۸۰-۷

مِنکِن، هنری لوئیس. «مقدمه» بر آیُلف کوچولو. ترجمهٔ بهزاد قادری سُهی. تهران، نشر بیدگل. چاپ دوم، ۱۳۹۹. ۷-۲۰

Menken, H. L. 'Introduction' to *Little Ayolf*. Ed. Behzad Ghaderi Sohi. In *Ayolf Kouchoulou* [Lille Eyolf]. Translated by Behzad Ghaderi Sohi. Tehran: Bidgol. 2016c. 7-20

Aarseth, Asbjørn. "Ibsen's Dramatic Apprenticeship." In In *The Cambridge Companion to Ibsen*. Ed. James McFarlane. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 1-11

Bakunin, M. “God or Labour: The Two Camps.” In *Bakunin’s Writings*. Edited and Introduced by Guy A. Aldred. Indore: Modern Publishers, 1947. 36-42

Brock, Roger. *Greek Political Imagery from Homer to Aristotle*. London: Bloomsbury, 2013.

Dingstad, Ståle. “Ibsen and the Modern Breakthrough – The Earliest Productions of *The Pillars of Society*, *A Doll’s House*, and *Ghosts*”. *Ibsen Studies*, 16:2, 2016. 103-140

Hemmer, bjørn. “Ibsen’s Historical Drama.” In *The Cambridge Companion to Ibsen*. Ed. James McFarlane. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 12-27

Ibsen, Henrik, *The Correspondence of Henrik Ibsen*. Trans. Mary Morison. London: Hodder and Stoughton, 1905.

_____ . “Preface to the Second Edition.” In *Catalina*. https://www2.hf.uio.no/polyglotta/index.php?page=volume&vid=175#introductions%20by%20authors/translators;%20in%20English. Accessed 17 May 2024.

_____ . *Emperor and Galilean: A World-Historic Drama*. Edited by W. Archer. New York: The Walter Scott Publishing Co., Ltd. 1908.

_____ . *From Ibsen’s Workshop*: *Notes, Scenarios, and Drafts of the Modern Plays*. Vol. III. Translated by A. G. Chater. Introduced by W. Archer. New York: Charles Scribner’s Sons, 1923.

_____ . *Ibsen’s Speeches and New Letters*. Trans. Arne Kildal. Boston: The Gorham Press, 1910.

_____ . *Poems*. Translated by J. Northam. Norwegian University Press, 1986.

Jaeger, Henrik. *The Life of Henrik Ibsen*. 1888. Translated by Clara Bell. London: William Heinemann, 1890.

Johnston, Brian. *The Ibsen Cycle: The Design of the Plays from Pillars of Society to When We Dead Awaken*. Rev. Ed. Pennsylvania: The Pennsylvania: State University Press, 1992.

Joyce, James. “Ibsen’s New Drama.” *Fortnightly Review*. April 1, 1900. https://fortnightlyreview.co.uk/2018/06/ibsens-new-drama/. Accessed 17 May 2024.

_____ . *Letters of James Joyce*. Ed. *Richard Ellmann and Stuart Gilbert. New York: Viking Press, 1957; 1966*. 6 March (1901)

Nietzsche, F. *Untimely Meditations*. Edited by Daniel Breazeale. Translated by R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Williams, Raymond. *Drama from Ibsen to Eliot*. London: Chatto & Windus, 1965.

ارکان جامعه

نشر بیدگل

شخصیت‌ها

کاشتِن برنیک (مالک کارخانهٔ کشتی‌سازی)	KARSTEN BERNICK
خانم برنیک (همسر او)	Mrs. Bernick
اُلَف (پسر آنها، سیزده‌ساله)	Olaf
مارتا برنیک (خواهر کاشتِن برنیک)	Martha Bernick
یوهان تونسِن (برادر کوچک‌تر خانم برنیک)	Johan Tonnesen
دوشیزه لونا هِسِل (خواهر بزرگ‌تر و ناتنی خانم برنیک)	Lona Hessel
هیلمار تونسِن (برادرزادهٔ خانم برنیک)	Hilmar Tonnesen
دینا دُرف (دختر جوانی که با خانوادهٔ برنیک زندگی می‌کند)	Dina Dorf
رُرلون (مدیر مدرسه)	Rorlund
رُمِل (بازرگان عمده‌فروش)	Rummel
ویگلان	Vigeland
سانستاد (تاجر)	Sanstad
کرَپ (کارمند، پیشکار برنیک)	Krap
اُونه (سرکارگر کارخانهٔ کشتی‌سازی برنیک)	Aune

خانم رُمِل	Mrs. Rummel.
هیلدا رُمِل (دختر او)	Hilda Rummel
خانم هُلت	Mrs. Holt
نِتا هُلت (دختر او)	Netta Holt
خانم لینگه	Mrs. Lynge

مردم شهر و گردشگران، ملوانان خارجی، مسافران کشتی، و...

صحنه

نمایشنامه در خانهٔ برنیک در شهرستانی ساحلی در نروژ رخ می‌دهد.

نشر بیدگل

پردهٔ یک

سالن بزرگ و جادار در منزل برنیک. جلو، چپ، دری به دفتر کار برنیک باز می‌شود؛ عقب‌تر در همین دیوار درِ مشابهی است. میان دیوار مقابل، درِ ورودی بزرگی است که به خیابان باز می‌شود. دیوار ته صحنه تقریبا یک‌دست از شیشهٔ جام است؛ در این دیوار دری به پلکان پرپهنایی منتهی به باغ باز می‌شود. پایین پله‌ها بخشی از باغ به چشم می‌خورد، که مرز آن با پرچین مشخص شده است و درِ کوچکی رو به خیابان دارد. آن‌سوی پرچین، امتداد خیابانی است، و سوی دیگر خیابان انبوهی خانه‌های چوبی با رنگ‌های روشن می‌بینیم. تابستان است و آفتاب گرمی می‌تابد. هر از گاهی، مردم را می‌بینیم که در خیابان در گذراند، می‌ایستند و باهم گپ می‌زنند؛ کسانی هم وارد مغازه‌ها می‌شوند یا از آنها بیرون می‌آیند.

در اتاق گروهی زن گرد میزی نشسته‌اند. خانم برنیک وسط میز نشسته و آنها را مدیریت می‌کند. سمت چپ او خانم هُلت و دخترش نِتا و کنار آنها خانم رُمِل و دخترش هیلدا رُمِل،

و سمت راست او خانم لینگه، مارتا برنیک و دینا دُرف نشسته‌اند. همهٔ آنها سرگرم دوخت‌ودوزند. روی میز تلی از چند دست لباس و تکه‌پارچه‌های کتان می‌بینیم که صرفاً بُرش خورده‌اند و نیمه‌تمام‌اند. عقب‌تر، سر میز کوچکی که رویش دو گلدان و یک لیوان شربت است، رُرلون نشسته، و مطلبی را از کتابی با کناره‌های تذهیبی برای جمع می‌خواند، اما صدایش آن‌قدر بلند است که تماشاگرانِ تئاتر، تک‌وتوک، کلمه‌هایی را می‌شوند. بیرون، در باغ، اُلَف برنیک این‌سو و آن‌سو می‌دود و با یک کمانِ زنبورکیِ اسباب‌بازی به هدفی شلیک می‌کند.

پس از اندکی اُونه به‌آرامی از در راست می‌آید. مکثی کوتاه در خواندن کتاب. خانم برنیک با تکان دادن سر به او سلام می‌دهد و به‌سوی درِ چپ اشاره می‌کند. اُونه بی سروصدا به‌سوی آن در می‌رود و به‌آرامی درِ دفتر برنیک را می‌زند، و پس از اندکی، دوباره در می‌زند. کرَپ، کلاه در دست و مشتی کاغذ زیر بغل، از اتاق بیرون می‌آید.

کرَپ: اُوو، شما بودین در زدین؟

اُونه: آقای برنیک فرستاده بودن دنبالم.

کرَپ: آره خب، ولی الان نمی‌تونن ببینن‌تون. خواسته‌ن من از طرف ایشون بهتون...

اُونه: شما؟ به‌هرحال، ترجیح می‌دم...

کرَپ: ... که بهتون همون چیزیو بگم که خودشون می‌خواسن بگن. باید این سخنرانیای شنبه‌هاتونو بذارین کنار.

اُونه: واقعاً؟ فک می‌کردم می‌تونم از وقت آزادم برای...

کرَپ: شما نباید از وقت آزادتون برای اختلال تُو شیفت کاری

کارگرای دیگه استفاده کنین. شنبهٔ قبل تُو محوطهٔ کارخونه براشون دربارهٔ مضرات ماشین‌آلات و روشای جدید کار حرف زده‌ین. چرا این کارو می‌کنین؟

اُونه: این کارو برای خیر جامعه می‌کنم.

کرَپ: عجیبه‌ها! آقای برنیک می‌گن این حرفا نظم جامعه رو به‌هم می‌ریزه.

اُونه: جامعهٔ من جامعهٔ آقای برنیک نیس، جناب نایب! من به‌عنوان رئیس انجمن صنعتی باید...

کرَپ: شما در وهلهٔ اول رئیس شرکت کشتی‌سازی آقای برنیک هستین؛ و، بیش از هرچیزی، باید به وظایفتون در قبال جامعه‌ای که به‌عنوان شرکت برنیک و شرکا می‌شناسنش عمل کنین؛ چون منافع همه‌مون از این شرکت تأمین می‌شه... خب، الان دیگه می‌دونین آقای برنیک چی می‌خواستن بگن بهتون.

اُونه: خودِ آقای برنیک حرفشونو این‌جوری نمی‌گفتن، جناب نایب! ولی خوب می‌دونم قضیه از کجا آب می‌خوره. همه‌ش به‌خاطر اون کشتی مرده‌شوربردهٔ آمریکاییه. اونا انتظار دارن اینجا کارا رو به همون ریتمی انجام بدیم که خودشون اونجا بهش عادت کرده‌ن، اینم که...

کرَپ: آره، آره، آره؛ ولی دیگه حالا نمی‌تونم وارد جزئیات بشم. فعلاً همینی که متوجه منظور آقای برنیک شدین، کافیه. لطفاً برگردین کارخونه؛ احتمالاً حضورتون لازمه. خودمم یه‌خرده بعدش می‌آم... عذر می‌خوام خانوما!

او به خانم‌ها تعظیمی می‌کند، از درِ رو به باغ بیرون، از پله‌ها پایین، و سپس به خیابان می‌رود. اُونه بی‌سروصدا از راست

بیرون می‌رود. رُرلون، که در اثنای گفت‌وگوی قبلی به خواندن از کتاب با صدایی آهسته‌تر ادامه داده بوده، و اینک به پایانش رسیده، آن را طوری می‌بندد که صدایش را می‌شنویم.

رُرلون: خب، مستمعین عزیزم، اینم ختم کلام.

خانم رُمِل: حیف، چه داستان آموزنده‌ای!

خانم هُلت: چقدم اخلاقی!

خانم برنیک: یه همچین کتابی به آدم خوراک فکری می‌ده.

رُرلون: دقیقاً؛ نمونهٔ کاملاً متضاد اون چیزاییه که، متأسفانه، هر روز خدا توی روزنامه‌ها و مجله‌ها شاهدشیم. یه نگاهی به ظاهر بزک‌شده‌ای بندازین که این جوامع بزرگ از خودشون به نمایش می‌گذارن... می‌خوان چی رو پنهون کنن؟... شاید بشه گفت، پوچی و فساد رو؛ هیچ مبنای اخلاقی پسِ این ظاهرشون نیست. در یک کلام... این جوامع بزرگِ امروزیِ ما گورایی با ظاهری بزک‌شده‌ن.

خانم هُلت: بله، عین واقعیته.

خانم رُمِل: برای نمونه‌شم لازم نیس خیلی دور بریم؛ همین خدمهٔ کشتی آمریکاییو که الان اینجا لنگر انداخته ببینین.

رُرلون: خب، ترجیح می‌دم از این آشغالای آدم‌نما که اصلاً حرفی نزنم. ولی حالا اقشار بالاترشون رو در نظر بگیرین... میون اونها چه خبره؟ هر طرف نگاه می‌کنی روحیهٔ شک و آشوب؛ ذهن مردم ناآروم؛ وجه بارز کل رفتارشون بی‌ثباتی. ببینین چطور اونجا ارکان زندگی خونوادگی بالکُل متزلزل شده! ببینین با چه وجد و نخوتی مقدس‌ترین حقایق رو تحریف می‌کنن!

دینا: (بی‌آنکه چشم از کارش بردارد.) یعنی اون‌طرفا اصن کارای بزرگی نکرده‌ن؟

رُرلون: کارای بزرگ...؟ متوجه نمی‌شم...

خانم هُلت: (شگفت‌زده) پناه بر خدا، دینا...!

خانم رُمِل: (به همان حالت) دینا، چطور جرئت می‌کنی...؟

رُرلون: من فک نمی‌کنم اگه اون «کارای بزرگ» اینجا معمول بشه، خیلی کار خوبی باشه. نخیر، در اصل، باید برای روال فعلیِ مملکت خیلی هم شاکر باشیم. درسته، حالا علف هرزم توی مزارعمون درمی‌آد، متأسفانه؛ ولی با آگاهی و به حکم وجدان، حداکثر تلاشمون رو می‌کنیم اینها رو به‌نحو احسن ریشه‌کن کنیم. اصل مهم اینه که جامعه رو منزه نگه داریم؛ خانوما... که جامعه رو از همهٔ اون راهای نرفته‌ای که این دورهٔ آشوب‌زده می‌خواد به هر نحوی به ما تحمیل کنه حفظ کنیم.

خانم هُلت: تازه یکی‌دوتام نیستن که، متأسفانه.

خانم رُمِل: آره، شانس آوردیم پارسال خطر کشیدن راه‌آهن به شهر از بیخ گوشمون رد شد.

خانم برنیک: خب، شوهرم جلوشو گرفت.

رُرلون: مشیت الهی، خانوم برنیک. مطمئن باشین وقتی شوهرتون با اون طرح مخالفت کردن، صرفاً وسیله‌ای بودن برای تحقق مشیت الهی.

خانم برنیک: اون‌وقت روزنامه‌ها چیا که بهش نبستن! ولی پاک یادمون رفت ازتون تشکر کنیم، آقای رُرلون. واقعاً منتهای دوستی شماس که این‌همه وقتتونو صرف ماها می‌کنین.

رُرلون: چه حرفیه؛ تعطیلی مدارسه و...

خانم برنیک: خب، باشه، ولی به‌هرحال فداکاری می‌کنین، آقای رُرلون.

رُرلون: (صندلی‌اش را نزدیک‌تر می‌آورد.) حرفشم نزنین، سرکار خانوم. مگه شماها همه‌تون خودتون رو وقف یه هدف مشترک نمی‌کنین؟ اونم با طیبِ‌خاطر و گشاده‌رویی. این موجودات مفسد بخت‌برگشته‌ای رو که برای اصلاحشون کار می‌کنیم می‌شه به سربازایی تشبیه کرد که توی میدون جنگ زخمی شده‌ن؛ شما خانوما، خواهرای رئوف، آیات رحمت حقین که برای این فلک‌زده‌ها دارین مرحمی فراهم می‌کنین، و با ملاطفت زخم‌هاشون رو پانسمان می‌کنین، درمونشون می‌کنین، و شفاشون می‌دین.

خانم برنیک: این باید یه نعمت خدادادی باشه که آدم بتونه از اثر همچین هالهٔ نوری همه‌چیزو این‌قد قشنگ ببینه.

رُرلون: بخشِ اعظمش ذاتیه؛ ولی می‌تونه تا حد زیادی اکتسابی‌ام باشه. فقط کافیه امور زندگی رو در پرتو رسالتی جدی ببینیم. (رو به مارتا برنیک) نظرتون چیه مارتا خانوم؟ از وقتی خودتون رو وقف کارِ مدرسه کرده‌ین، حس نمی‌کنین انگار زمین زیر پاتون قرص‌تره؟

مارتا: راسش نمی‌دونم چی بگم. بعضی‌وقتا که توی کلاس مدرسه‌م، آرزو می‌کنم اون دوردورا وسط دریای توفانی بودم.

رُرلون: اینا صرفاً وسوسه‌س، دخترجون. ولی باید دروازهٔ ذهنتون رو به روی همچین مهمونای مزاحمی ببندین. وقتی می‌گین «دریای توفانی»، البته منظورتون معنای حقیقیش نیست؛ منظورتون همین شوروشر مدام دنیای بیرونیه، همون‌جایی که

کشتی خیلی‌ها رو درهم شکسته. واقعاً این‌قدر به این زندگی که می‌شنوین اون بیرون به‌سرعت داره می‌ره بها می‌دین؟ کافیه یه نگاهی به خیابون بندازین. بفرما، مردم درگذراَن، زیر گرمای آفتاب عرق می‌ریزن و دنبال کارای محقرشون توی هم وول می‌خورن. بله، شک نکنین زندگی ما، که می‌تونیم اینجا توی خنکا بشینیم و به اون جاهایی که منبع آشوبه پشت کنیم، از همه بهتره.

مارتا: آره، والاّ، کاملاً حق با شماس که...

رُرلون: اونم توی یه همچین خونه‌ای، پاک‌ومنزه، که زندگی خونوادگی به بهترین شکلش جلوه می‌کنه... جایی که صلح‌وصفا حاکمه... (به خانم برنیک) به چی دارین گوش می‌دین، خانوم برنیک؟

خانم برنیک: (که رو سوی دفتر کار برنیک داشته) اون تُو خیلی بلند حرف می‌زنن.

رُرلون: خبر خاصیه اون تُو؟

خانم برنیک: نمی‌دونم. صدای کسی میاد که پیش شوهرمه.

هیلمار تونسِن، سیگار به لب، در درگاهی سمت راست پیدایش می‌شود، ولی با دیدن زنان پس می‌رود.

هیلمار: اوخ، ببخشین...

روی می‌گرداند که برود.

خانم برنیک: نه، هیلمار، بیا تو؛ مزاحممون نیستی. کاری داشتی؟

هیلمار: نه، فقط می‌خواستم یه سری بزنم اینجا... صب به‌خیر، خانوما. (به خانم برنیک) خب، نتیجه چی شد؟

خانم برنیک: نتیجهٔ چی؟

هیلمار: برنیک گفته بود بیان جلسه، آخه.

خانم برنیک: اِاِ؟ جلسهٔ چی؟

هیلمار: خب، همین قضیهٔ مسخرهٔ قطار شهریه باز.

خانم رُمِل: نه، مگه می‌شه؟

خانم برنیک: بیچاره کاشتِن، باز قراره سر این قضیه تُو دردسر بیفته؟

رُرلون: ولی برای این مسئله چه توجیهی دارین، آقای تونسِن؟ می‌دونین که آقای برنیک پارسال خیلی رُک‌وراست گفته بودن نمی‌خوان اینجا ریل بکشن.

هیلمار: آره، منم همین فکرو می‌کردم؛ ولی این کرَپ، پیشکارشونو، دیدم؛ اون بهم گفت پروژهٔ راه‌آهن دوباره مطرح شده و آقای برنیک با سه نفر از سرمایه‌دارای محلی‌مون داره مشورت می‌کنه.

خانم رُمِل: آهان، پس حدسم درست بود که صدای شوهرمو شنیدم.

هیلمار تونسِن: آره خب، آقای رُمِلم هس بالطبع، با اون تاجرِ بالانشین ساندستا، و میکائیل ویگلان، که بهش می‌گن «میکائیل قدیس».

رُرلون: اِهِم...

هیلمار: با عرض معذرت، استاد.

خانم برنیک: اونم حالا که اینجا همه‌چی خوب و آروم بود.

هیلمار: خب، تا جایی که به من مربوطه، هیچ اعتراضی ندارم اینا باز بزنن سروکلهٔ هم. یه‌خرده سرگرمیه خودش، به‌هرحال.

رُرلون: گمونم نیازی به این‌جور سرگرمیا نباشه.

هیلمار: والا، این کلاً بستگی داره به اینکه آدمو چه‌جوری بار آورده باشن. بعضیا طبعشون جوریه که هر ازگاهی دلشون

غنج می‌ره واسهٔ جنغولک‌بازی. ولی بدبختانه زندگی تُو شهرستان خیلی چیزی تُو این مایه‌ها نداره برا آدم، تازه هرکسی‌ام نمی‌تونه... (کتابی را که رُرلون از رویش می‌خوانده ورق می‌زند.) «زن به‌عنوان خدمتکار جامعه.» این دیگه چه جفنگیه؟

خانم برنیک: خدا مرگم، هیلمار، این حرفو نزن! مطمئنم نخونده‌یش.

هیلمار: آره، نمی‌خوامم بخونمش.

خانم برنیک: انگار امروز حالت خیلی خوش نیس.

هیلمار: آره، خوب نیسم.

خانم برنیک: نکنه دیشب بدخواب شدی؟

هیلمار: آره، دیشب بی‌خواب شدم. سرِ شب به‌خاطر این مریضیم رفتم پیاده‌روی؛ از باشگاه سر درآوردم، کتابی دربارهٔ ماجرای یه سفر اکتشافی به قطب شمالو خوندم. رفتن تُو بحر ماجراجویی آدمایی که با طبیعت می‌جنگن به آدم جسارت می‌ده.

خانم رُمِل: ولی از ظواهر برمی‌آد انگار بهتون نساخته، آقای تونسِن.

هیلمار: آره، منو خیلی به‌هم ریخت. تموم شب تُو رختخواب غلت می‌زدم، تُو خواب‌وبیداری، و خواب می‌دیدم یه فیل دریایی وحشتناک افتاده دنبالم.

اُلَف: (که در این میان از پله‌های باغ بالا آمده) یه فیل دریایی افتاده بود دنبالتون، دایی؟

هیلمار: خواب می‌دیدم، نابوقه! تو هنوزم با این تیروکمون مسخره‌ت بازی می‌کنی، یعنی؟ چرا یه تفنگ راستکی نمی‌گیری برا خودت؟