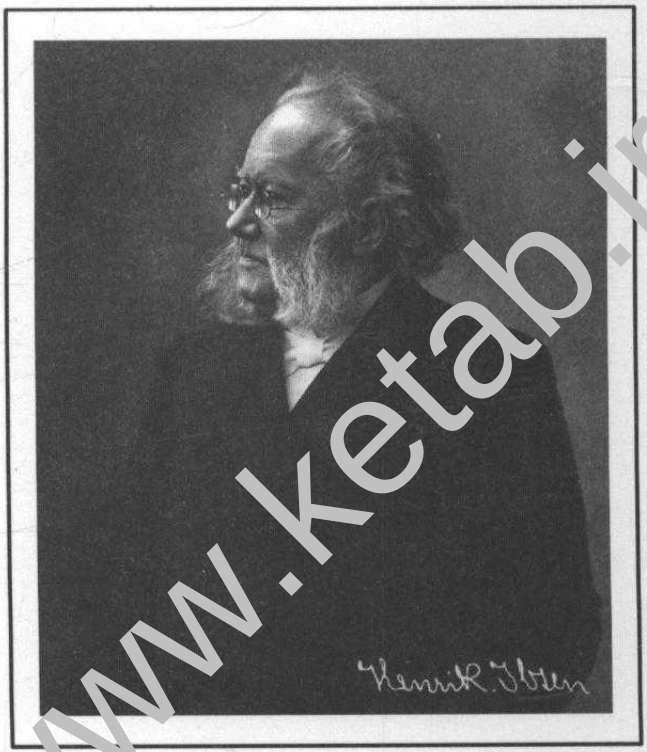
هدا گابلر

www.ketab.ir

| هنریک ایبسن | بهزاد قادری | نمایشنامه‌های بیدگل: ایبسن (۱۰) |



www.ketab.ir

سرشناسه: ایبسن، هنریک، ۱۹۰۶ - ۱۸۲۸م. Ibsen, Henrik / عنوان و نام پدیدآور: هداگابلر/هنریک ایبسن؛ ترجمهٔ بهزاد قادری.
/ مشخصات نشر: تهران: بیدگل، ۱۳۹۸. / مشخصات ظاهری: ۲۹۵ص.؛ ۱۴/۵×۲۱/۵ س‌م. / شابک: ۳-۱۷-۶۴۰۱-۶۲۲-۹۷۸ /
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا / یادداشت: عنوان اصلی: Hedda Gabler: Skuespil I Fire Akter / یادداشت: کتاب حاضر در سال‌های
مختلف توسط ناشران و مترجمان متفاوت منتشر شده است. / موضوع: نمایشنامهٔ نروژی--قرن۱۹م. / موضوع: --Norwegian drama
19th century / شناسهٔ افزوده: قادری، بهزاد، ۱۳۳۱ - ، مترجم. / رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۷PT / رده‌بندی دیویی: ۸۳۹/۸۲۲۶الف۹۵۶ه
/ شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۵۵۸۴۴۸۸

| هدا گابلر |
| هنریک ایبسن |
| برگردان : بهزاد قادری، مهسا |
| ویراستار: سمیه پ، بازاری |
| نمونه‌خوان: فریال رشیدی |
| تنظیم صفحات : بهار بدیهی |
| مدیر هنری و طراح گرافیک : سیاوش سعدی |
| مدیر تولید : مصطفی شریفی |
| چاپ اول | ۱۳۹۸ تهران | ۱۰۰۰ نسخه |
| شابک : ۳-۱۷-۶۴۰۱-۶۲۲-۹۷۸ |

| Bidgol Publishing co. | انتشارات بیدگل |
| تلفن انتشارات : ۱۷ ۱۷ ۲۸ ۴۲ |
| فروشگاه | تهران | خیابان انقلاب | بین ۱۲ فروردین و فخر رازی | پلاک ۱۲۷۴ |
| تلفن فروشگاه : ۱۷ ۳۶ ۶۶ ۹۶ ، ۴۵ ۳۵ ۶۶ ۴۶ |

| bidgolpublishing.com |
| همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است. |
| هرگونه اجرایی از این نمایشنامه منوط به اجازه 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 جزئی 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 غیرقانونی قلمداد می‌کند و از طریق مراجع مربوط موضوع را به‌جد پیگیری خواهد کرد.

www.ketab.ir

مقدمه

هدا گابلر: بازی و جدل ایبسن با مدعیان نوزایی اجتماعی[1]

نمایشنامه‌ام تمام شده و نسخهٔ دست‌نویس آن پریروز روانهٔ کپنهاگ شد. [...] خلأ عجیبی است... انگار یکباره از کاری جدا شود که ماه‌ها برایش وقت گذاشته و فکرش را چنان به خود مشغول کرده که به چیز دیگری نیندیشد. ولی خب، حس خوبی هم هست که تمامش کنی. مصاحبت مدام با شخصیت‌های ساختگی دیگر داشت پاک کلافه‌ام می‌کرد (ایبسن، نامه به پروزُر در ۲۰ نوامبر ۱۸۹۰، مکاتبات، ۴۳۳).

هدفم در این نمایشنامه واقعاً بررسیِ به‌اصطلاح مسئله‌ای [به روال دیگر کارهای رئالیستی‌ام] نبوده؛ اصولاً هدفم [...] این بوده که چند انسان، یک سلسله عواطف انسانی، و طیف سرنوشت آنها را در پس‌زمینهٔ بعضی شرایط اجتماعی و

۱. به‌عنوان پژوهشگر آثار ایبسن از برخوردهای غیرمنصفانه و پیش‌داوری‌هایی در این چند سال در ایران با این اثر ایبسن شده سرافکنده و بیزارم؛ و این یکی از دلایلم برای کشاندن بحث به ایبسن در کشاکش روح زمانش است. تنها جایی و در فرهنگی ایبسن را به اباحه‌گری متهم می‌کنند که در آن نقد و رواداری خریدار نداشته باشد. پس آن دشنام‌ها که به این آدم لجوج محتاط حویشاوندِ جامعه داده‌ایم دامن خودمان را می‌گیرد.

متون نمایشی ارزنده‌ای همچون هدا گابلر آن‌قدر باز و «کلاسیک»اند که به خوانش‌های متفاوت تن می‌دهند. بنابراین، در شرایط آرمانی، حق هر کارگردانی می‌دانم که بتواند خوانش خودش را به نمایش درآورد؛ و حتی آن‌قدر پیش برود که اجرایش نقیض خود اثر باشد. کار نقد ارزیابیِ آن خوانش در زمان اجرا و پس از آن است؛ اگر کسانی اجرای خوانش خاصی را نمی‌پذیرند، حق وانصاف آن است که صرفاً به آن ←

www.ketab.ir

نظریات غالب ترسیم کنم (ایبسن، نامه به پروزُر[1] ۴ دسامبر ۱۸۹۰، همان، ۴۳۵؛ تأکید از من است).

ایبسن، با گزیدهٔ دو نامه‌ای که از او آوردم، برای هدا گابلر حاشیه‌ای می‌سازد که همیشه فکرم را به خود مشغول می‌کند. چرا او در نامهٔ اول می‌خواهد به مترجم فرانسوی‌اش بقبولاند شخصیت‌ها «ساختهٔ خیال» اویند؟ اگر چنین است، چرا در دومی می‌نویسد این شخصیت‌ها را «در پس‌زمینهٔ بعضی شرایط اجتماعی و نظریات غالب» آفریده است؟ آیا او از مترجمش می‌خواهد متنش را با پیش‌فرض‌هایی دربارهٔ این شخصیت‌ها ترجمه کند یا نکند؟ آیا او از مترجمش می‌خواهد خودش را تنها به ترجمهٔ محض متن محدود کند؟ در این‌صورت مترجم چطور می‌تواند پس‌زمینه را «شرایط اجتماعی و نظریات غالب» فرض کند اما نه تعبیری عینی یا مصداقی برای شخصیت‌هایی که او «ساختگی» می‌داند نیابد!

اینجا تناقضی می‌بینم. مگر نه‌نکه فرض کنیم نویسنده می‌خواهد به زبان بی‌زبانی به مترجمش بگوید، «با متنی روبه‌رو هستی که از نظر دامنهٔ

→ خوانش بپردازند و این رخداد را فرصتی برای ناسزاگویی به نویسندهٔ آن اثر خاص ندانند. در صدمین سال درگذشت ایبسن، نواده‌های کسانی که او را آن زمان «دشمن مردم» خواندند، از کوته‌فکری پدرانشان در برابر روح/آثار او و جامعهٔ جهانی پوزش خواستند.

ازاین‌روی، برای روشن‌کردن آنچه که به نظرم به روح اثر نزدیک است پیشگفتاری به شکود و گستردگی خود نمایشنامه پیش روی دارید! مقیاس بحث را فرق گرفتم و کار می‌شد از این نیز فراخ‌تر باشد! از این شاخه به آن شاخه می‌پرم: از هدا گابلر پرت می‌افتم به هنری ایبسن روی می‌آورم؛ از ویلیام باتلر ییتس گواهی می‌آورم؛ از متیو آرنولد، توماس کارلایل، و پیشتر هم نیچه گواه می‌آورم تا بگویم در برابر بت‌شکنی ایستاده‌اید که درام را به فضایی برای جدل دوستانه با هم این روشنگران تبدیل کرد و اینک در این اثر آمده که باز هم تأکید کند روشنگران نیز را نمی‌بینند، حتی خودش. هیچ یک از پیشگفتارهایم بر ترجمه‌های ایبسن این‌همه منبع را یدک نمی‌کشد. چرا؟ از سر خودنمایی؟ نه! از سر عشق به این اثر. این «صورت فرهیخته» که نویسنده‌اش، مثلاً ولیام داستایوفسکی که به راسکلنیکف می‌گوید، «زمین را ببوس و بر انسان سجده کن!»، در برابر انسان، گیرم میان‌مایه، سر تعظیم فرود می‌آورد و به زندگی زمینی «آری» می‌گوید؛ هرچند کرنش او مایه‌هایی از عتاب و نیشخند هم دارد.

درعین‌حال، از دلسوزانی همچون علیرضا غنجی که همان زمان، دی‌ماه ۱۳۸۹، به عتاب و خطاب‌های نادرست واکنش نشان داد (https://www.tabnak.ir/fa/news/142060) قدردانی می‌کنم و با پیشنهاد او موافقم که از وکلای مردم و دیگر مسئولان می‌خواهد برای هرگونه اظهار نظر دربارهٔ اجراها، برای تئاتر هم وقت بگذارند و «هرازچندگاهی به دیدن آثار روی صحنه تشریف‌فرما بشوند» و پس از آن دربارهٔ اثر، چه نویسنده و چه کارگردان آن، نظر دهند. ــ همهٔ پانویس‌ها از مترجم است.

1. Moritz Prozor

www.ketab.ir

موضوع هیچ شباهتی به متون پیشینم و موضوعات محدودشان ندارد؛ با چهره‌هایی درگیر خواهی شد که تو را یاد کسان واقعی در تاریخ می‌اندازند؛ اما باید به نشناختنشان تظاهر کنی؛ و با مقیاسی از زمان و مکان سروکار داری که خیلی گسترده‌تر از آنی است که فکرش را می‌کنی؛ اما، مثل من، باید بتوانی در همین قالب دو روز بگنجانی‌اش. به‌عبارتی، با یک گویای خموش طرفی».

شاید ایبسن می‌توانست به فاصلهٔ چند روز از فرستادن نسخهٔ این اثر به ناشرش اطمینان داشته باشد که می‌تواند مترجم را محرم رازش بداند و او را با ساز خودش کوک کند؛ ولی از آن زمان ۱۳۰ سال گذشته و، علاوه بر دسترسی به یادداشت‌های او دربارهٔ این اثر، مطالب زیادی نیز دربارهٔ آن نوشته‌اند.[۱] به‌عبارتی متن هم پژوهشگر آثار ایبسن که اندکی با نقد این اثر در گذر زمان نیز آشنا هستم، تلاش کردم با نکاتی که او در دو گزیدهٔ نامه به مترجمش مطرح می‌کند تفاهمی حداقلی داشته باشم؛ بنابراین، در این گفتار تلاش می‌کنم برای شخصیت‌های «نمایشنامه‌گی» او مصداق‌های بیرونی بیابم که با «بعضی شرایط اجتماعی و نظریات غالب» در زمان ایبسن نسبتی دارند.

در «دشمن مردم: بازجویی یک کار سیاسی "اصحاب قرارداد اجتماعی" در بافت مدرنیته» هنگام بحث دربارهٔ سبک کار ایبسن در دشمن مردم و تفاوت آن با هدا گابلر گفته‌ام سبک کار او در دهه‌های «بیشتر شبیه نقاشی بر پرده برای پرده‌خوانی است: مقیاس‌ها کلان، تمثیل‌ها عام، و چهره‌ها مشخص‌اند» (۹)؛ اما در دومی مثل گلدوزی‌های پُرنقش‌ونگار درتو (arabesque) یا «مینیاتوری به سبک منبت‌کاری بسیار ظریف و پیچیده است» (همان) و این نکته صور نمادینِ نمایشنامه را هر لحظه به رنگی در می‌آورد:

> در این [...] اثر، ذهن ایبسن مثل چشمه‌ای است که از کف حوض کاشی به بالا بجوشد، مثل حوض کاشی فیروزه‌ای و چشمهٔ جوشان باغ فینِ کاشان، تا بیننده را با رقص نور در آغوش آب به تماشای رازناکی باغ و هنر باغبانی و چرب‌دستی در توزیع عادلانهٔ آب، گیاه، و جماد، یعنی معماری اثر، بنشاند. (همان)

۱. کتاب‌شناسی بین‌المللی ایبسن تا تاریخ ۲۱ آبان ۱۳۹۷، ۲۳۶۳ عنوان دربارهٔ هدا گابلر ثبت کرده که شامل ۱۸۶۰ مقاله و ۵۰۳ کتاب است.

www.ketab.ir

هدا گابلر را بیشتر شبیه نقاشی مینیاتوری می‌دانم، زیرا زمان و مکان، و در نتیجه، شخصیت‌ها، به معیارهای عکاسی محض تن نمی‌دهند؛ هیچ یک از این عناصر در آن آرام و قرار ندارد. باید آماده باشیم از اواخر قرن نوزدهم به دورهٔ ناپلئون برویم؛ و اگر لازم شد هم‌زمان در دورهٔ نوزایش یا عالم اساطیر یونان باستان هم سیر کنیم.

نیمهٔ دوم قرن نوزدهم زمان سربرداشتن آناکارنیناها، اما بوواری‌ها، و بئاتریچه‌ها است. می‌توان به هدا گابلر نیز از همین منظر نگاه کرد و آن را ملال و افسردگی زنی در زندگی یکنواخت مشتی انسان میان‌مایهٔ «چوخ بختیارِ» مردسالار دانست. ایبسن، می‌توان، همچون وایدنر، ایبسن را با فلوبر مقایسه کرد و نتیجه گرفت که فلوبر و ایبسن دربارهٔ موقعیت بشر فلسفه و تفسیر تقریباً مشابهی با این دارند که «هرچند فرد نهایتاً مسئول خویشتنی است که می‌شود، دست جمعه به‌عنوان موجودیتی میان‌مایه، دورنگ، و متظاهر رو می‌شود» (۵۶)؛ و سپس می‌توان دربارهٔ هدا گفت «باثباتی در تعریفِ خویشتن» (همان، ۵۷) از آنجا سرچشمه می‌گیرد که انسان از خودش تصویری متفاوت از آنی که هست داشته باشد؛ آنگاه می‌توان سخن را به بلاتکلیفی هدا کشاند و گفت چون او هیچ تعریف غایی از خویشتن ندارد، نهایتاً هیچ عملی را به‌دلیل بار مسئولیت آن نمی‌پذیرد و «جرئت نمی‌کند با هرگونه درگیر کردنِ مداوم شخصیتش نسبت به چیزی مسئولیت‌پذیر باشد» (همان، ۵۹). می‌توان باز هم در هدا خیره شد و از رفتار او به این نتیجهٔ جالب رسید که «بیماری آدم‌های گریزان از مسئولیت ملال است» (همان، ۶۰) و نهایتاً می‌توان به کاتارسیس هم اندیشید و گفت «پژواک آرمان‌گرایی [هدا] که در سرگش جلوه می‌کند، تندوتیزی انتقادمان را نسبت به او ملایم می‌کند، و این چنان در ما تأثیر می‌گذارد که نوعی تراژدی تباهی را حس کنیم» (همان، ۶۱). پس از آن می‌توان حتی دربارهٔ خود ایبسن به این نتیجه رسید که «اینجا ایبسن به

۱. در قرن نوزدهم چند نویسنده به زندگی بئاتریچه چن‌چی پرداختند. نخستین آنها پرسی بیشی شلی بود که خاندان چن‌چی (۱۸۱۹) را نوشت و با آن از زندگی بئاتریچه درام مستند ساخت. پس از او استاندال در سال ۱۸۳۷ داستانی با همین نام منتشر کرد. در سال ۱۸۴۸ الکساندر دوما (پدر) براساس این ماجرای جنایی مقاله‌ای نوشت. سپس آنتنن آرتو در سال ۱۹۳۵ نمایشنامهٔ شلی را بازنویسی کرد.

www.ketab.ir

شرارت انسان نمی‌پردازد؛ نگاه او متوجه شکست فردی و اجتماعی است. [...] هدا آدم شکست‌خورده‌ای است، اما [جامعهٔ او] نیز به همان اندازه خطاکار است» (همان، ۶۳).

فروکاستن هدا گابلر به روانکاوی هدا، او را همچون نقوش برجسته رو می‌آورد؛ اما کلِ اندام‌وار این اثر بی‌سرانجام می‌ماند. در چنین نقدی، چهره‌های دیگر و نیز وجوه اجتماعی، تاریخی، فلسفی، اسطوره‌ای، و نمادین اثر به چشم نخواهد آمد. دوئرباخ در «یک قرن نقد ایبسن» روا نمی‌داند منتقدی[1] سراغ هدا گابلر برود و سرانجام به این نتیجه برسد که هدا زنی «هیستریک یا شیزوفرنیک» (۲۴۱) است. او به‌درستی می‌گوید نقدی سطحی که هدا گابلر را به روانکاوی وا فروکاهد، به‌روشنی گواه این است که نویسنده نخواهد توانست «در یک روانی از من/روح انسان را به تاریخ تمدن که مسئلهٔ فراگیر و موردنظر [هدا گابلر] است ربط دهد» (همان). منتقدی که از شگردهای ایبسن برای آفریدن لایه‌های متفاوت تاریخ تمدن هیچ نگوید و تنها به روانشناسی خام شخصیت‌ها بسنده کند، به خام‌ترین نوع نقد روان‌شناختی روی آورده است. حتی فروید درباره ایبسن اعتراف کرده بود این درام‌نویس هرگز تسلیم سرریزی ناخودآگاه فردی و حاطهٔ آن بر خلاقیتش نمی‌شود؛ دوئرباخ نیز برای اثبات نظرش دربارهٔ هدا پیچیدهٔ ایبسن از فروید نقل می‌کند که گفته پنداری «خودآگاه خلاق ایبسن ا... حفاری منطقیِ سراپردهٔ [راز] ناخودآگاهش می‌پردازد» (همان). بنابراین، دوئرباخ تأکید می‌کند که منتقد باید به «زیرمتن و ناگفته‌ها»ی آثار ایبسن توجه کند؛ زیرا «اینها حوزه‌هایی‌اند که فروید در نبوغ برجستهٔ ایبسن کشف کرد» (همان).

زیرمتنِ نامهٔ ایبسن به پروزُر که گزیده‌ای از آن را در آغاز این گفتار آوردم، گویای نوعی نگرانی او برای ساده‌انگاشتن این اثرش نیز هست؛ زیرا او اصرار دارد

۱. منظور دوئرباخ از منتقد نوع متعارف آن، یعنی تحلیل‌گر متن است؛ اما می‌خواهم مفهوم منتقد را آن‌قدر بسط دهم که شامل کارگردان، دراماتورژ، مترجم، و مدرس ایبسن نیز بشود؛ زیرا این افراد ند که می‌توانند به شکوفایی حوزهٔ نقد نه برای خودِ نقد، بلکه برای گسترش توان سنجش و رواداری، کمک کنند؛ مبادا سطحی‌نگری ابزاری شود برای معرکه‌گیرانی که ساده‌ترین راه برای پوشاندن نادانی خود را «ساحره‌سوزی» می‌دانند.

www.ketab.ir

این نمایشنامه با دیگر آثار رئالیستی‌اش تفاوت دارد و هدفش این بوده که این چهره‌ها را در «پس‌زمینهٔ بعضی شرایط اجتماعی و نظریات غالب» نقش بزند.

پس، به استناد گزیده‌هایی که از نامه‌های ایبسن آوردم، هدا گابلر تنها قصهٔ زندگی هدا نیست. او در نامهٔ ۴ دسامبر ۱۸۹۰ به پروژر، مترجم آثارش به زبان فرانسه، دلیل برگزیدن نام هدا گابلر برای این اثرش را برجسته کردن تغییر ماهیت و انگیزه‌های زن در فرهنگی مردسالار می‌داند: «می‌خواستم این را برسانم که باید هدا را، به‌عنوان آدمی با ویژگی‌های فردی، بیشتر دخترِ پدرش ببینند تا همسرِ شوهرش» (۴۳۵). هدا در پردهٔ دو در صحبتش با لَوبُرگ می‌گوید: «[...] یک چیز، این نکته براتون مشکله که... که یه دختر جوون... اگه فرصتی پیش بیاد... واشکی و بی‌خبر کسی... باید خوشحال بشه که، هرازگاهی، به دنیایی سرد بکشه و که... که قدغن کرده‌ن درباره‌ش چیزی بدونه؟». درست، بخشی از هدا زندگی سرکوفتهٔ اوست؛ زیرا به او اجازه نداده‌اند همچون فردی از جنس خودش رشد کند؛ اما برجسته‌کردن هدا به‌عنوان فردی که باید بیشتر «دخترِ پدرش» جلوه کند، گویای این نکته نیز هست که او، همانند پدرش که سرلشکر، اشرافی و خودبزرگ‌بین بوده، ویژگی‌هایی مثل غرور و خودبزرگ‌بینیِ ناشی از اشرافیت پدرش را نیز جذب کرده است و این موارد در نمایشنامه بیشتر از هر چیزی نمود دارد. پس این نکته را هم باید در نظر داشت که فضای این نمایشنامه، با آن تصویر سرلشکر گابلر در اتاق نشیمن خصوصی به اتاق فرماندهی جنگ می‌ماند که تنها سرباز آن، هدا با آرزوی پانچه‌هایش که با یکی از آنها شلیک هم می‌کند، کارزاری را آغاز می‌کند و پدرش (تصویر سرلشکر گابلر) از اتاق فرماندهی بر آن نظارت می‌کند (همچنین رک. ادستی، ۱۵۰). آن‌وقت دیگر این نمایشنامه قصهٔ هدا نیست؛ داستان جنگ و جدال بین چندین نیرو و تمنا در روند فرگشتی تاریخ تمدن اروپاست.

حال اگر برای یافتن این هدف و رمزگشایی از آنچه ایبسن خیلی سرسری «شرایط اجتماعی و نظریات غالب» می‌خواند، تنها به واژگان و جملات متن بسنده کنیم، چیزی جز ابهام و گیجی، البته با آمیزه‌ای از کششی احتمالاً گنگ به شخصیت‌ها و رخدادهای آن، دستگیرمان نخواهد شد؛ زیرا این اثر

www.ketab.ir

نمونهٔ گویای این نکته است که متنِ یک نمایشنامه هرگز نهایی نیست؛ حتی اگر خود نویسنده آن را صرفاً برای خواندن نوشته باشد؛ باید آن را دید؛ و حتی اگر متن برای خواندنِ محض باشد، از خواننده نیز انتظار می‌رود حتی خواندنش را ببیند.

چنین چیزی شدنی نیست مگر معماری صحنه را دریابیم و سپس ایما و اشارات شخصیت‌ها را در آن بشناسیم تا شاید واژگان در جانِ صحنه محو شوند، طوری که از ترکیب همهٔ آنها دستگاهی هم‌نوا از حالات برونی و درونی، تاریخ، اسطوره‌ای، و نمادین شکل بگیرد.

هنری جیمز (۱۹۱۶-۱۸۴۳)، رمان‌نویسی که نمایشنامه‌نویسی را از جنس ادبیات نمی‌دانست، گوهر هنر صحنه‌ای می‌نامد و کتابی با همین نام نیز دربارهٔ آن نوشته، ایبسن را استاد «فرم/صورتِ فرهیخته» و «فشارسنجِ جوِ روشنفکری» (۲۴۳) می‌خواند؛ کسی که با فرم/صورتِ آثارش «هوایی را که تنفس می‌کنیم پالوده» (همان)؛ بنابراین، از خواندن و درک پی‌رنگ آثار ایبسن را به‌معنای شناخت درست ایبسن نمی‌داند. از دید جیمز، وقتی متن ایبسن را بسنده بدانیم، «او را صرفاً نیم‌بند می‌شناسیم ـ نمایشِ آثار ایبسن است که گوهر خیلی درخشانش را به تماشا می‌گذارد» (همان، ۲۴۵). وی می‌افزاید شناخت سخن ایبسن به درجات و به نسبتِ آگاهی از این امر پیش می‌آید که دریابیم «او [در هدا گابلر] به فرمی بی‌نهایت پیچیده و دشوار دست یافته است» (همان). جیمز با روشن‌بینی عجیبی، که البته رمان‌نویسی ایبسن نداشت و نمی‌توانست با آثار او راحت باشد، اصرار دارد که پیاده‌کردنِ متن روی صحنه است که فرمِ موردنظر ایبسن به بهترین شکل ممکن جان می‌گیرد نه با خواندن نمایشنامه همچون متنی ادبی. گیرم روسمرسهلم یا هدا گابلر را خوانده باشیم و این آثار را در دستانمان لمس کرده باشیم؛ مشکل بتوان گفت جز کالبد آنها چیزی به کف آورده‌ایم. به نظر جیمز، تا پیش از دیدن این آثار بر صحنه، یا اگر به خواننده‌ای کارکشته خوش‌بین باشیم، تا پیش از درک و تجسم «فرمِ» این اثر توسط چنین فردی و رسیدن به نوعی تئاتر ذهنی محض، شاید دربارهٔ متنِ ایبسن چیزهایی بگوییم، اما بهتر است بدانیم که،

www.ketab.ir

در این حالت، او «ما را به وراجی دربارهٔ خودش واداشته است» (همان).

این فرمِ «بی‌نهایت پیچیده و دشوار» چگونه در هدا گابلر پیش چشم بیننده می‌شکفد؟ ایبسن در سی‌سالگی معیاری برای نمادگرایی (symbolism) مطرح می‌کند که می‌تواند برای یافتن پاسخی به این پرسش و نیز دریافتن لایه‌های عینی، نمادین، و اسطوره‌ای شخصیت‌های آثار او راهگشای ما باشد. او زیاده‌روی در نمادگرایی آثار هنری را نشانهٔ سستی کار هنرمند می‌داند. از دید او، هر انسانی که «دیدنی» باشد به‌خودیِ‌خود نمادین است «چه در حرفه‌اش و چه در پیوندش با تاریخ» (مایر، ۱۴۸)؛ اما نویسندگان نابلد که شیفتهٔ نظریهٔ نمادگرایی می‌شوند و، بنابراین، اصل تشدید پدیده‌های مهم زندگی در هنر را «بی‌معنی» می‌فهمند، این نمادگرایی را آشکار می‌کنند. [...] به‌جای آنکه [نماد] در اثر هنری مثل رگهٔ سنگ معدنِ نقره در کوهی، هستی پنهانی داشته باشد، آن را پیرامون، به‌زیر و در روز روشن همچون خیشی دنبال خود می‌کِشند» (همان؛ تأکید از من است).[1]

برای ادامهٔ بحث روشِ ایبسن در پنهان‌کردن «رگهٔ سنگ معدنِ نقره» در بافتار متن و نیز شیوهٔ آفریدن شخصیت‌های چندتابعیتی[2] که در هدا گابلر به

۱. استفادهٔ ملایم و پوشیدهٔ نماد در همهٔ آثار رئالیستی ایبسن به چشم می‌خورد. در مرغابی وحشی، عکاسی و رتوش عکس اموری بدیهی در این حرفه‌اند؛ اما هم‌زمان نشان‌دهندهٔ است به خواننده و بیننده دربارهٔ سبک رئالیسم و نوع دیدنی که ایبسن از مخاطب برای سبک خاص خودش انتظار دارد. رئالیسم او عکاسی محض نیست؛ چیزی که خیلی هم رو نیست، به تعبیری افزوده می‌شود. نمونهٔ دیگر صحبت هدویگ با یالمار پس از بازگشت او از میهمانی شام در پردهٔ یک است. بین این دو دربارهٔ شکل موی یالمار اختلاف‌نظر پیش می‌آید. یالمار موی خودش را «فرفری» یا «پرچین‌وشکن می‌داند؛ اما هدویگ می‌گوید، «نه‌خیر، فرای قشنگی هم داره، عین موج» (۱۰۰). این اشاره به «موج» در این گفت‌وگو همان رگهٔ ناپیدای نقره در کوهی عظیم است که به ذهن مخاطب تداعی می‌شود تا دو آگاهی متفاوت دربارهٔ زمان را حس کند: یکی آگاهی یالمار که نمی‌داند در دروغ زندگی می‌کند؛ دیگر، آگاهی توهم‌زدهٔ هدویگ که در پردهٔ سه در گفت‌وگوی او با گرگیرش و با اشاره به «عمق نیلی دریا» ابعاد گسترده‌تری می‌یابد.

در روسمرسهولم، سوای اشارهٔ هلمیت به اسب سفیدِ سرگردان در آنجا، ورود ناگهانی و مرموز برندل در پردهٔ یک و چهار را می‌توان نمونهٔ دیگر رگهٔ نمادین در بافت واقعی متن دانست که دنیای نمایشنامه را از حالت عادی زندگی به وجوه وهمی و ناروال (uncanny) می‌کشاند.

۲. ویلیام آرچر در «پیشگفتار»ش بر ترجمهٔ هدا گابلر به انگلیسی، کار مشترک او با ادموند گاس، سوای هدا، همهٔ شخصیت‌های این اثر را مشخصاً نروژی می‌داند؛ وقتی نوبت به هدا می‌رسد، آرچر محتاطانه می‌گوید، «اما خود هدا شخصیتی "بین‌المللی" است، حاصل تمدنی که به‌هیچ‌وجه خاص نروژ نیست» (۱۱). آرچر توضیح نمی‌دهد که هدف ایبسن از این کار چیست. نکته اینکه آرچر در این گفتارش تنها به شخصیت‌ها می‌پردازد و آنها را در معماری صحنه بررسی نمی‌کند تا شاید «خواندن» وجوه نمادین ←

www.ketab.ir

چند لایهٔ تاریخی تعلق دارند. می‌خواهم اندکی از کشمکش درونی ویلیام باتلر ییتس (۱۹۳۹-۱۸۶۵)، شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی، دربارهٔ ایبسن بگویم. او که در شعر «بوستانِ کول و [برج] قصرِ بَلی‌لی»[1] (۱۹۳۱) خود و شماری از یارانِ ایرلندی‌اش را «آخرین رمانتیک‌ها» (بند ۶، س ۱) می‌نامد، هنگام ارزیابی کار ایبسن و جایگاه برجستهٔ او در روند بازسازی فرهنگ ایرلند یکدستی و انسجام فکری هموطنش جیمز جویس (۱۹۴۱-۱۸۸۲) را ندارد؛[2] زیرا در کار ییتس دو نیرو، یکی صورت‌گری در شعر/هنر و دیگری شرکت در مدیریت «تئاتر ادبی ایرلند»، همسو نبودند. دلیلش هم این بود که مواضع و معیارهای او برای این تئاتر براساس نیازهای زمان تغییر می‌کردند (همچنین ر. ک. مالون، ایبسن و... ۱۰-۳۰).

ازیک سو، او در ستایش ایبسن می‌گفت، «اگر درام‌نویسان ایرلندی نمایشنامه‌های رئالیستیک ایبسن، تنها استاد بزرگی که تئاتر مدرن آفریده، را خوانده بودند» (همان، ۱۲-۱۰)، دنبال تقلید از کسانی نبودند که ادبیات سرشان نمی‌شود. از سوی دیگر، براساسنامهٔ «تئاتر ادبی ایرلند» که ییتس آن را نوشت، بر مهارت‌های سخن‌ورزی و خوش‌بیانی روی صحنه، یعنی تئاتر شکسپیری، تأکید داشت. بنابراین، او آثار رمانتیک ایبسن، مثل ضیافت در سولهاگ، اینگربانو اهل اوسترات، وایکینگ‌ها در هلگه‌لند، برند، و پر گِنت[3] را به آثار «معاصر» یا

← فضای صحنه برای او فرصتی پیش آورد که وجوه تاریخی [illegible] شخصیت‌ها را بشناسد. در آن زمان، هنری جیمز و جیمز جویس به وجوه انتزاعی شخصیت‌های ایبسن پی برده بودند؛ بنابراین، وقتی وارد فضای آثار او می‌شدند، آداب ورود به آن را می‌دانستند. [illegible] جیمز از این گفتار سخن رفته است. اما از جیمز جویس کم گفته‌ام. او در نقد آثار ایبسن به‌گونه‌ای سخن می‌گوید که انگار معماری صحنه و شخصیت‌ها را دو اصل جدایی‌ناپذیر می‌داند؛ به همین دلیل جزئی در نوشته‌هایش دربارهٔ شخصیت‌ها و فضای آثار ایبسن چنان سخن می‌گوید که دلیلی باشد برای جدا [illegible] عنوان، محتوا، و شخصیت‌های رمان او. تصویر هنرمند به‌عنوان مردی [illegible] پسری جوان (۱۹۱۶).

در گفتارم بر استاد سولنس معمار، «در پیشگاه خورشید»، سخن را با استادِ طرز سخن مدرنیسم، جیمز جویس، آغاز کرده‌ام و به‌اقتضای بحث باز هم از جویس گفته‌ام.

1. "Coole Park And Ballylee"

۲. در مقالهٔ «در پیشگاه خورشید»، از دیدگاه‌های پیشتاز جیمز جویس دربارهٔ ایبسن و نیز علاقهٔ ایبسن به شکوفایی بدیده‌ای متفاوت از بقیه در استعداد جویس گفته‌ام.

3. *Gildet på Solhaug (The Feast at Solhaug, 1855), Fru Inger til Østerât (Lady Inger of Östrât, 1857), Hærmændene på Helgeland (The Vikings at Helgeland, 1858), Brand (1866), Peer Gynt (1867).*

www.ketab.ir

رئالیستی او ترجیح می‌داد؛ زیرا زبانِ نثرِ لَخت و لُختِ آنها با اساسنامهٔ تئاتر او جور درنمی‌آمد. ییتس که بوطیقای تئاترش یادآور دیدگاه شلی (۱۸۲۲-۱۷۹۲) در رسالهٔ دفاع از شعر (۱۸۲۱) دربارهٔ نقش زبان دراماتیک در بازآفرینیِ شور زندگی است، زبانی یگانه و فرهیخته با آوای موسیقاییِ سرزنده و شورانگیز (دراماتیک) را برای بازآفرینی هویت ایرلندی بایسته‌تر و خوش‌تر می‌دانست؛ اما سفرهٔ آثار «معاصر» ایبسن از این نظر برای او چندان رنگین و شاهانه نبود.

ییتس که در نخستین اجرای عروسک‌خانه در لندن حضور داشت، می‌گوید پس از آنکه پرده افتاد صدای یک منتقد کارکشتهٔ تئاتر را شنید که گفت، «[این نمایشنامه] چیزی نیست جز یک رشته گفت‌وگو که ناگهان با حادثه‌ای قطع می‌شود» (همان، ۱۱۸). او بی‌پیرایگی ایبسن در آثار رئالیستی‌اش را می‌ستود، اما می‌گفت اگر تنِ «زنِ زنده و زیبا» (همان) در پودِ بی‌پیرایگی و منطقِ پیوستهٔ نمایشنامه ندرد، «حالی به کار نخواهد بود» (همان). ییتس در ادامه از ویلیام بلیک نقل می‌کند که گفته بود «اثر هنری باید با دقت تمام از زبان خدا یا انسان بیان شود، اما وقتی آدم نامردمی بنویسد که زبانشان انتزاعی و مُرده است، کمک چندانی از آن "همکار"، که به موقع و به مناسبت به کمک هنرمند می‌شتابد، برنمی‌آید» (همان، ۱۱۹).

این دیدگاهِ ییتس در چهارچوب تئاتر ملی ایرلند، که باید به اسطوره‌های قومی و زبانی شاعرانه و آتشین دامن می‌زد، قابل توجیه است. او حق داشت از ایبسنِ «رئالیست» روگردان باشد. ییتس برای درامش زبان خدایان را می‌خواست، اما ایبسن با آغاز نوشتن آثار رئالیستی در سنین (۱۵ ژانویهٔ ۱۸۷۴) به ادموند گاس[۱]، که مانده بود چرا او به زبان نثر روی آورده، نوشت زبان منظوم «زبان خدایان» (۲۶۹) است؛ اینک باید به زبان انسان کوشت

۱. Edmund Gosse (۱۹۲۸-۱۸۴۹)؛ شاعر، منتقد، و مترجم انگلیسی که با ایبسن دوستی و مکاتبه داشت. او هدا گابلر و استاد سولنس معمار را به همراه ویلیام آرچر به انگلیسی ترجمه کرد. وقتی ایبسن ژکان جامعه را نوشت و نسخه‌ای را برای او فرستاد، گاس از زبان نثر آن به‌شگفت آمده بود؛ ایبسن در این نامه به این انتقاد او پاسخ می‌دهد.

گاس شعر بلندی نیز به نام «فردوسی در تبعید» (۱۸۸۵) دارد که به فارسی هم ترجمه شده است: (به ترجمهٔ م. امیری، تهران: توس، ۱۳۶۱). این شعر بلند در آغاز دگرنویسی شاهنامه‌ی فردوسی به نثر به قلم هلن زیمرن (Helen Zimmern) که در سال ۱۸۸۳ به نام «The Epic of Kings» چاپ شد نیز آمده است.

www.ketab.ir

(نکته اینکه ایبسن این دیدگاه دربارهٔ زبان نثر در نمایشنامه را دو سال پس از رایش تراژدی "۱۸۷۴" بیان می‌کند).

بیتس پس از دیدن جن‌زدگان در سال ۱۸۹۱ از زبان یک لاقبای آن کلافه می‌شود و به نکته‌ای اشاره می‌کند که هرچند ایراد به کار ایبسن در این اثر است، برای بحث دربارهٔ گوهرِ متفاوت هدا گابلر سودمند است. او می‌گوید شخصیت‌های جن‌زدگان را کوچک‌تر از اندازه‌های انسان معمولی دیده و هرچند [این اثر] در تئاتر کوچک رویالتی[1] اجرا می‌شد، فضای آن بیش از پیش بزرگ جلوه می‌کرد. یک‌مشت عروسکِ نالان وسط این برزخ بزرگ این سو و آن سو می‌رفتند» (مالون، ایبسن و...، ۱۲۲). بیتس از خودش می‌پرسد چرا این شخصیت‌ها بلندتر سخن نمی‌گفتند یا کمی آزادانه‌تر حرکت نمی‌کردند؟ یا چرا انگار همه‌دم هربار حرکتی بودند؟ سپس نتیجه می‌گیرد «یقین همه زندانی بودند؛ ولی زندانی هر آنچه در کار نبود» (همان).[2]

1. Royalty Theater

۲. بیتس و ایبسن برای من در [illegible] «فرم» [illegible] «صور[illegible]» فرهیخته‌اند: اولی در هنر شاعری، دومی در نمایشنامه‌نویسی. شعر «بادبان‌افراشته [illegible] بیزانس» ("Sailing to Byzantium", 1928) او همان‌قدر برایم صورتِ فرهیخته است که [illegible] سولیس معمار (و گاهی برای نمایشنامه‌نویسان دل می‌سوزانم که چقدر باید فضا و زبان بیافریدند تا به آنی برسند که بیتس در ۳۲ سطر تمام کرده است!). به همین دلیل، نمی‌توانم این نظر بیتس را که انسان بر صحنه زنده و با آوایی بلند و رسا می‌خواهد به‌سادگی و به‌عنوان یک اصل برای درامی از جنس [illegible] ایبسن بپذیرم. مگر اینکه دلیلش را حرکت پسااستعماری او بدانم.

زنده‌یاد علی‌محمد حق‌شناس در مقالهٔ «شعر و زاد و [illegible] زبان» در مقالات ادبی-زبان‌شناختی، (تهران: نیلوفر، چ ۲، ۱۳۹۰)، به تلاش بیتس و همفکرانش برای احیای [illegible] فرهنگ کلتی ایرلند اشاره می‌کند «که در اشعار خود به احیای اساطیر و افسانه‌های کهن ایرلندی همت گماشت» (۱۵۰). حق‌شناس علت اینکه زبان کلتی «دوباره زنده نشد» (همان، ۱۵۱) را خطای بیتس و [illegible] دانست که «بیهوده اساطیر و افسانه‌های ملت را به شعر انگلیسی درآوردند تا از آن رهگذر زبان ملت ایرلندی را [illegible] گردانند؛ غافل که با این کار هم برغنای فرهنگی زبان انگلیسی می‌افزودند، و هم ایرلندیا[illegible] بیشتر [illegible] محتاج و پایبند زبان انگلیسی می‌ساختند» (همان).

در پاسخ به موضوع «محتاج و پایبند»شدن ایرلندیان به زبان انگلیسی می‌توان گفت عکس این قضیه هم صادق است: در شعر بیتس نوبت استعمارگر است که احتمالاً باید محتاج شناخت فرهنگ و اساطیر متفاوتی باشد؛ قدرتی که تا همین اواخر این مردم را خوار می‌داشت. دیگر اینکه فکر می‌کنم دید تاریخی بیتس نسبت به وضعیت ایرلند خیلی گسترده‌تر از آن بود که به فکر احیای زبان کلتی باشد؛ زیرا به گواهی تاریخ، ایرلندیان آغازین قومی یکدست و از نظر سیاسی متحد نبودند و میانشان مدام جنگ و خونریزی بود و یکی برای پیروزی بر دیگری به سراغ انگلیس می‌رفت و سرسپردگی به فرهنگ و زبان بیگانه را به اتحاد و پاسداری از زبانشان ترجیح می‌داد (ر. ک. دورکاز Durkacz). عاقبت طوری شد که زبان کلتی نشانهٔ اُملی و بی‌فرهنگی بود و این مایهٔ حقارت و بی‌هویتی شده بود.

درست است، بیتس با زبان استعمارگر (انگلیس) سخن می‌گفت (چون زبان کلتی نمی‌دانست) ←

www.ketab.ir