مؤسسه انتشارات نگاه

گزارشگر رازهای نهفت

(مقالاتی در تحلیل آثار و اندیشه‌های هنریک ایبسن)

اصغر رستگار

گزارشگرِ رازهایِ نهفت

(مقالاتی در تحلیلِ آثار و اندیشه‌هایِ هنریک ایبسن)

اصغر رستگار

مؤسسه انتشارات نگاه

گزارشگر رازهای نهفت / مقالاتی در تحلیل آثار و اندیشه‌های هنریک ایبسن
تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه، ۱۳۹٤.
۳۱٤ ص.
ISBN: 978-600-376-066-0
فهرست‌نویسی کامل این اثر در نشانی: http://opac.nlai.ir قابل دسترسی است.
الف. رستگار، اصغر، ۱۳۲۸-
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپای مختصر

گزارشگرِ رازهایِ نهفت

نوشته‌یِ: اصغر رستگار

طرح روی جلد: فرشید خالقی
چاپ اول: ۱۳۹٦، لیتوگرافی: پرنگ، چاپ: رامین ، شمارگان: ۵۰۰ نسخه
شابک: ۰-۰٦٦-۳۷٦-٦۰۰-۹۷۸

حق چاپ محفوظ است.

***

مؤسسهٔ انتشارات نگاه
تأسیس ۱۳۵۲
دفتر مرکزی: خ. شهدای ژاندارمری، بین خ. فخر رازی و خ. دانشگاه، پ. ٦۳، طبقهٔ ۵
تلفن: ۱۲-٦٦۹۷۵۷۱۱، ۸-٦٦٤۸۰۳۷۷، ٦٦٤٦٦۹٤۰، تلفکس: ٦٦۹۷۵۷۰۷

negahpub.com
negahpublisher@yahoo.Com
Instagram.com/negahpub
Telegram.me/newsnegahpub

فهرستِ مقالاتِ کتاب

عنوانِ مقاله	نویسنده	مترجم	صفحه
۱ پیشگفتار	اصغر رستگار	—	۷
۲ سیری در آثارِ ایبسن	اوا لو گالی‌ین	اصغر رستگار	۱۵
۳ عقده‌گشاییِ هدا گابلر	اصغر رستگار	—	۸۷
٤ نگاهی به خانه‌یِ عروسک	هرمان. جی. ویگاند	اصغر رستگار	۱۲۱
٥ خانه‌یِ دل و خانه‌یِ عروسک	اصغر رستگار	—	۱٤۱
٦ قصه‌یِ یقینِ گم‌شده	اصغر رستگار	—	۱۸۳
۷ معمایِ رُسمرس‌هُلم	زیگموند فروید	اصغر رستگار	۲۰۷
۸ مرگِ کمال‌بخش	اصغر رستگار		۲۲۱
۹ ارزیابیِ دیگر بارِ اشباح	دِرک راسل دیویس	اصغر رستگار	۲٥٥
۱۰ اشباح: جزیی از وجودِ ما	اصغر رستگار	—	۲۸۱

پیشگفتار

ای وای بر آن گوش که بس نغمه‌ی این نای
بشنید و نشد آگه از اندیشه‌ی نایی
سایه

در سال ۱۳۴۸، زمانی که مشرب و مسلکِ ما جوانانِ آرمان‌پرستِ آن روزگار را اندیشه و عملِ «تراز نوین» نام‌آورانِ جنبشِ چپ رقم می‌زد، کتابی در معرفیِ ایبسن و اندیشه‌ها و آثارِ او درآمد با عنوانِ **ایبسن آشوب‌گرای، کاوشی در زمینه‌ی جامعه‌شناسیِ هنر**، به قلمِ دکتر امیر حسین آریان‌پور، که خود از مروّجانِ بلندآوازه‌یِ اندیشه‌یِ تراز نوین در ایران بود. در «توضیحِ» بسیارکوتاهِ ابتدایِ کتاب، به قلمِ ایشان، جمله‌یِ پندآموز و عبرت‌افزایی در پایان آمده بود به این شرح:

در این روزگار، که پریشان‌اندیشی برای خود بازاری دارد، شاید بررسیِ سیر و سلوک و شورِ اجتماعیِ هنرمندِ توانایی

که از بدِ حادثه در مغاکِ آشوب‌گرایی فروافتاد، برایِ هنرـ آفرینان و هنرپذیرانِ ما نکته‌آموز و عبرت‌انگیز باشد.

استاد آریان‌پور، در این جزوه‌یِ ۷۵ صفحه‌یی، اندیشه‌هایِ ایبسن را در این چند جمله خلاصه کرده بود:

ایبسن بُت‌شکنی ست شهرآشوب، و هدفِ او سنّت‌ستیزی و بندگسلی ست. از این‌روی، جهان‌بینیِ مثبتی ندارد و مردم را به کاری جز طغیان و تخریب برنمی‌انگیزد. با این‌همه، عواملِ مثبتی در جهان‌بینیِ منفیِ او یافت می‌شوند.

این که ایبسن «جهان‌بینیِ مثبتی ندارد»، برایِ ما جوانانِ آن‌روزگار ـ که از او فقط **خانه‌یِ عروسک** و **اشباح** و **دشمنِ مردم** را خوانده بودیم و از زندگی و آثارِ او چیزی نمی‌دانستیم ـ معنایِ روشنی داشت چون ما با تعبیرات و تلمیحاتِ مندرج در منشآتِ «تراز نوین» کاملاً آشنا بودیم و می‌دانستیم که «جهان‌بینیِ مثبت» یعنی اندیشه‌هایِ مارکسیستی. اما باقیِ سخنانِ استاد برایِ ما روشن نبود، چون باقیِ آثارِ ایبسن هنوز ترجمه نشده بود و ما آن‌ها را نخوانده بودیم. با این‌همه، چون ما استاد آریان‌پور را صاحبِ حکمتِ بالغه در نقد و نظر می‌دانستیم و سخنانَش را بی‌ـ حکمت نمی‌پنداشتیم و خیال می‌کردیم او این آثار را از جانبِ ما خوانده است، از سرِ سادگی و ساده‌انگاری، باقیِ آرایِ او را هم صائبِ انگاشتیم و از آن پس همچون آرایِ خودیافته بی‌پروا بر زبان می‌راندیم. و این بود و بود تا آن که رفته‌رفته ابرهایِ تیره‌یِ کیشِ تراز نوین از آفاقِ بس محدودِ ذهن‌ها کنار رفت و من چون به خواندنِ تمامیِ آثارِ ایبسن نشستم و، به‌خصوص، با واکنشِ سخن‌سنجانِ همعصرِ او آشنا شدم، به نکته‌یِ غریبی برخوردم. دیدم، این که آثارِ ایبسن «مردم را به کاری جز طغیان و تخریب برنمی‌انگیزد»، درست همان خروشی ست که از نهادِ ناقدانِ

کهنه‌آیین و «تراز کهن» همعصر او نیز برآمده است. یعنی، دستِ کم از این حیث، هیچ توفیری میان «نوآیینان» سنّت‌ستیز پرولترمسلک و «کهن‌آیینان» سنّت‌پرستِ بورژوامشرب نبوده است. و دستِ کم بر من آشکار شد که این ایبسنِ شوریده‌بخت، از همان لحظه‌یِ نخستِ ایبسن شدنَش، به تمامِ معنا خسرالدّنیا و الآخرت بوده است و هنوز و همچنان چوبِ تعنّت از چپ و چماقِ لعنت از راست بر سرَش فرود می‌آید. این بود که رفتم و کتابِ آریان‌پور را، که سالیانِ دراز در لُجّه‌هایِ خاموشی و فراموشی فروخفته بود، درآوردم و دوباره خواندم، و شگفتا که دریافتم: اگر ایبسن در کشورهایِ غرب ترجمه شد، خوانده شد، به صحنه رفت، و آنگاه آماجِ تیرِ طعن و لعن قرار گرفت، در مرز و بومِ شیرینکارِ ما نه ترجمه شد، نه خوانده شد، و نه به صحنه رفت، بل که ساده و سرراست، یک تن از نامورترین و معتبرترین ناقدان و هنرشناسان‌مان ـ بی آن که خودِ آثارِ ایبسن را خوانده باشد، به اتکایِ خوانده‌هایِ نامدارانِ جنبشِ چپ، و به‌خصوص، با تکیه بر آنچه انگلس و پلخانف و مرینگ و لوناچارسکی خوانده (یا دیده) و نوشته اَند ـ ایبسن را به سکّویِ تعزیر کشیده و در معرفیِ او بانگ برآورده است که: ای «هنرآفرینان و هنرپذیران» ساده‌دل و پالوده‌ضمیرِ وطن، بدانید و آگاه باشید که این مرد، با این سَر و سیمایِ آشفته و ریشِ انبوه و «نقابی از خشونتِ مصنوعی که بر چهره زده»* و غُرّان و غضبناک به ابنایِ تمامِ اعصار چشم دوخته است:

هنرمندِ آشوب‌گرایی ست پریشان‌اندیش،
پیامبری ست بی‌پیام
پرخاش‌جویی ست بی‌پروا

---

* قطعاً خوانندگان توجه خواهند داشت که در این کتاب، تمامِ عباراتی که با حروفِ درشت چاپ شده یا درونِ گیومه قرار گرفته اَند از استاد آریان‌پور یا از گوینده‌یِ موردِ بحث، و تمامِ عباراتِ داخلِ کروشه از من است.

[نمایشنامه‌نویسی ست] **بی‌برنامه‌یِ عمل** [«برنامه‌یِ عمل» یعنی: برنامه‌یی برایِ سرنگون کردنِ نظمِ طبقاتیِ حاکم و نشاندنِ حزبِ تراز نوین بر مسندِ قدرت]

با نامِ هنریک یوهان ایبسن، که:

در منجلابِ آنارشیسم دست و پا می‌زند،
یارایِ دیدنِ واقعیت ندارد،
شیفته‌یِ طغیان و ستیزه است. کلمه‌یِ «انقلاب» را به‌فراوانی استعمالَ بلکه سوءِاستعمال می‌کند،
چاره‌یی برایِ دردهایِ اجتماع سراغ ندارد و در مواردی هم که دارویی تجویز می‌کند، از منطقِ علومِ زمانِ خود [یعنی علومی که مارکس و انگلس و لنینْ عالِم و مروّجِ آن بودند] **غافل می‌شود و در نتیجه به بیراهه می‌رود،**
بیشترِ نمایشنامه‌هایِ او پایان رضایت‌بخش [لابد برایِ حزبِ تراز نوین] **ندارند و خواننده یا نگرنده را خرسند نمی‌گردانند،**
شناختِ او آن‌قدر عمیق نیست که به کشفِ راهِ صحیحِ مبارزه [که همانا پیوستن به حزبِ تراز نوین است] **بینجامد**
[و به همین دلیل، آریان‌پور به‌دستیاریِ «انجمنِ تئاترِ ایران» نمایشنامه‌یِ **دشمنِ مردم** را درست و حسابی سلّاخی می‌کنند تا جوانانِ چشم‌وگوش‌بسته‌یِ وطن به «کشفِ راهِ صحیحِ مبارزه» نائل آیند]،
در عهدِ شباب، با خشونتِ تام [!] **زندگیِ خود را نثارِ هنر می‌کند** [اما] **در پیری از کارِ خود پشیمان می‌شود و پشیمان می‌میرد،**
در نمایشنامه‌هایِ اواخرِ عمر نیز صرفاً به منفی‌بافی و ناله و زاری می‌پردازد،
سرانجام در مرحله‌یِ آخر که به کشورِ خود بازمی‌گردد و جامعه را آشفته‌تر و امیدهایِ عهدِ جوانیِ خود را نقشِ بر آب

می‌یابد، از زندگی بیزار و از آنچه در سراسر عمر آفریده است پشیمان می‌شود و فریاد می‌زند که هنر قاتل زندگی است و به‌قول واگنر اگر زندگی می‌داشتیم احتیاجی به هنر نبود.

دستِ آخر هم:

ایبسن مُرده است؛ ولی چنان که خود گفت: مُردگان از گور برمی‌خیزند.

پس، تا مبادا که این مُردهْ در وطنِ عزیزِ ما هم از گور برخیزد و جوانانِ نوخطِّ وطن را گمراه کند و به «منجلابِ آنارشیسم» بکشد، بدانید که نیازی به اتلافِ وقتِ گرانمایه و خواندنِ آثارِ پریشانِ او نیست، چنان که خودِ استاد آریان‌پور هم وقتی صرفِ خواندن‌شان نکرده است. این آثار را آگاهانِ «منطقِ علومِ زمان» خوانده اَند و برایِ ما تحلیل کرده اَند. شمّه‌یی از این تحلیل‌ها از این قرار است:

ـ [در خانه‌یِ عروسک] **نورا عاقبت** [یعنی در پایانِ نمایش] **تصمیمِ خود را می‌گیرد. از تصمیمِ او، از تصمیمِ ایبسن، بویِ خوشبینی می‌آید: نورا نزدِ شوهر می‌ماند، زیرا در لحظه‌یِ جدایی، از دیدنِ بچه‌هایِ خود پی می‌برد که ترکِ شوهر ترکِ کودکان نیز هست، و این بسیار ناگوار است.**

[هرکس این نمایشنامه را فقط یک بار خوانده باشد، می‌داند که نورا نه در لحظه‌یِ جدایی بچه‌هایش را می‌بیند، و نه نزدِ شوهر می‌ماند. نورا در پایانِ نمایش به‌صراحت می‌گوید: «به بچه‌ها سر نمی‌زنم . . . با این روحیه‌یی که من دارم، فعلاً نمی‌توانم به وظیفه‌یِ مادری عمل کنم.» نمایش هم با این جمله، که دستورِ صحنه است و حاکی از خارج شدنِ نورا از درِ ساختمان، پایان می‌یابد: «طنینِ به هم خوردنِ درِ سنگینِ ساختمان از پایین شنیده می‌شود» و درست طنینِ به هم خوردنِ همین در است که در سرتاسرِ اروپا و امریکا می‌پیچد.]*

ـ [اشباح، یا به‌قولِ آریان‌پور، ارواح] **نمایشنامه‌یی ست اخلاقی بلکه مخالفِ اخلاق، تند و زننده و صریح؛ . . . نمایشنامه مانندِ کابوس، مانندِ هذیانِ مبتلایانِ هیستری یا شیزوفرنی، آشفته و مبهم است . . . نَمایشنامه‌یِ ارواح سراپا غریب است. شیطانک‌ها در هر سو می‌لولَند و سوراخ و روزن‌هایِ زندگی را پُر می‌کنند؛ گویی دخمه‌ها دهان می‌گشایند و مُرده‌ها بیرون می‌ریزند . . . اشباحِ گذشتگان، ارواحِ اساطیری در کشش و کوشش اَند. نعره‌یِ ایبسن دایماً به گوش می‌رسد که: «سرنوشتِ همه‌یِ ما چنین است»؛**

ـ [در مرغابی وحشی] **دکه‌یِ عکاسِ فقیری را همچون آستانه‌یِ شهرِ پریان توصیف می‌کند** [باور نمی‌کنید؟ نمایشنامه را بخوانید تا خود دریابید]؛

ـ [در رُسمِرس‌هُلم و **آیولف کوچولو** و **هِدا گابلر** و آثارِ دیگر، همین‌طور فلّه‌یی] **درباره‌یِ هیستری و هیپنوتیزم و مسائلِ جنسی نظر می‌دهد؛**

ـ [در خانه‌یِ عروسک و اشباح و بانویِ دریایی و دشمنِ مردم و آیولف کوچولو، همین‌طور کتره‌یی] **به مسائلِ اجتماعی می‌پردازد؛**

ـ **مخصوصاً در روس‌مرس‌هُولم** [رُسمِرس‌هُلم] **بیش از پیش به عرفان می‌گراید** [کدام «پیش» معلوم نیست]؛

ـ **هدا گابلر پیامِ معیّنی ندارد و به پالایش و عقده‌گشایی هم ناظر نیست . . . خشونت یا مضحکه‌یِ وحشیانه‌یی، از آن قبیل که نروژی‌ها می‌پسندند** [!]، **نمایشنامه را در هم پیچیده است . . . هدا گابلر زنِ حسودِ مغروری ست گریزان از تفکر و تأمل. آشتی و مهربانی نمی‌شناسد. مثلِ مارِ کبرا نیش می‌زند و دنبالِ قدرت می‌گردد. نمایشنامه گنگ و مبهم است.**

---

* در این باب، رجوع کنید به صفحه‌یِ ۴۱ مقاله‌یِ **سیری در آثارِ ایبسن** در همین کتاب.

پس از انتشارِ پاره‌یی از ترجمه‌یِ فارسیِ مجموعه‌آثارِ ایبسن، منِ مترجم با کوهی از پرسش روبه‌رو شدم. نیمی از این پرسش‌ها پیدا بود که از طُرفه‌جوالِ «کاوش»هایی از نوعِ «کاوشِ» تراز نوینِ آریان‌پور درآمده است؛ اما نیمِ دیگراَش بیش از صد سال بود که بر جا و بر پا بود. پس نمی‌شد پاسخِ این پرسش‌ها را پشتِ گوش انداخت یا، همانندِ «ناقدانِ» دوران‌ها، سَمبَل‌شان کرد؛ به‌خصوص که یکی از شاخص‌ترین آثاری که، در شرق و غربِ عالم، مردم را به «طغیان و تخریب» فرامی‌خواند، **هدا گابلر** بود. **هدا گابلر**، علاوه بر این ویژگیِ مخرّب و طغیان‌برانگیز، علاوه بر تبلیغِ فساد و فحشا، ضدّیّت با تعالی و تهذیب، دشمنی با اخلاق و سلوکِ مهذّبِ انسانی، و هزار عیبِ دیگر، بس «گنگ و مبهم»، یا به‌قولِ عده‌یی دیگر از ناقدان، بس «غامض و پیچیده» بود و اصلاً معلوم نبود حرفِ حسابِ ایبسن چی ست. از آن‌سو، ناقدانِ «مدرن» قرنِ بیستم هم، که این اثر را بزرگ‌ترین شاهکارِ ایبسن برمی‌شمردند، به‌جایِ آن که حرفِ حسابِ ایبسن را معلوم کنند، به همان زبانِ زرگریِ اهلِ نقد و نظر، چنان پیچ‌واپیچ می‌رفتند و ری و روم و بغداد را به هم درمی‌بافتند که مخاطبِ بینوا از «خیرِ» قضیه می‌گذشت و به همان «شرّ»اَش اکتفا می‌کرد. به همین دلیل، من در مقامِ مترجمِ فارسیِ این‌قبیل آثارِ مفسده‌پرور، لازم دیدم پاره‌یی از این آثار را، تا جایی که در این روزگارِ دست‌بستگی و قلم‌شکستگی مقدور است، در مقامِ خوانش و تأمل قرار دهم تا ببینیم به‌راستی آیا انگیزه‌یِ مفسده در کار بوده است؛ به‌راستی آیا این‌قبیل آثارِ ایبسن «گنگ و مبهم» است یا این حرف و حدیث‌ها از جایِ دیگری آب می‌خورد. این کتاب از بطنِ این ضرورت فراهم آمده است.

اصغر رستگار

مهر ماه ۱۳۹۶

سیری در آثارِ ایبسن

اِوا لو گالی‌ِین

Eva Le Gallienne (۱۸۹۹ـ۱۹۹۱)، بازیگر و کارگردانِ تئاتر، نویسنده و مترجمِ انگلیسی‌تبارِ امریکایی، دخترِ شاعرِ انگلیسی، ریچارد لو گالی‌ین، و همسرِ روزنامه‌نگارِ فمینیستِ دانمارکی، یولی نُرگارد بود. او از سالِ ۱۹۲۸ تا سالِ ۱۹۴۸ نمایشنامه‌هایِ متعددی از ایبسن را ترجمه و کارگردانی کرد و در آن‌ها به ایفایِ نقش پرداخت. ستاره‌یِ اقبالِ او در سالِ ۱۹۲۸ با بازی در نقشِ هدا گابلر درخشیدن گرفت. این مقاله ترکیبی ست از دو پیشگفتار که او بر ترجمه‌یِ هشت اثرِ ایبسن نوشته و در ۱۹۵۷ منتشر کرده است.

تمامِ پانوشت‌ها، عباراتِ داخلِ کروشه، و نیز عنوانِ مقاله از من، مترجمِ فارسیِ این متن، است.

اصغر رستگار

ایبسن، در نامه‌یی به فردریک ژرتسن به سالِ ۱۸۷۲، در بابِ ترجمه می‌گوید:

ترجمه‌یِ درست کارِ هر کسی نیست چون کار با برگرداندنِ مفهومِ عبارات تمام نمی‌شود. ترجمه، در عینِ حال، از نو به قالبِ ریختنِ اصطلاح‌ها و استعاره‌ها ست؛ همساز کردنِ سبکِ اثر است با ویژگی‌ها و مقتضیاتِ زبانِ مترجم . . . رنگ و بویِ بیگانه‌یی که زبانِ مترجم از تأثیرِ زبانِ بیگانه می‌گیرد، درست مثلِ نغمه‌یی ناسازِ عمل می‌کند و نمی‌گذارد خواننده، چنان که باید، با متن درگیر شود.

در بیشترِ ترجمه‌هایِ انگلیسیِ نمایشنامه‌هایِ ایبسن ـ به‌خصوص در این چاپِ یکدستی که با ویرایشِ ویلیام آرچر،* و عمدتاً با ترجمه‌یِ خودِ

---

* ویلیام آرچر (۱۸۵٦ ـ ۱۹۲٤) : نویسنده، ناقد، و مترجمِ اسکاتلندی. وی با ترجمه‌یِ **ستون‌هایِ جامعه** در ۱۸۸۰ ایبسن را به جامعه‌یِ انگلیس شناساند. او بعدها به‌تنهایی یا به‌اتفاقِ برادرَش یا به‌اتفاقِ ادموند گوسه، مجموعه‌یِ کاملِ آثارِ ایبسن را به انگلیسی برگرداند. کارهایی که وی به‌تنهایی ترجمه کرد، عبارت اَند از: **خانه‌یِ عروسک** (۱۸۸۹)، **پرگُنت** (۱۸۹۲)، **استاد معمار** (۱۸۹۳)، **آیولف کوچولو** (۱۸۹۵)، و **یان‌گابری‌یل بورکمن** (۱۸۹۷). او در عینِ حال، ویرایشِ مجموعه‌آثارِ نمایشیِ هنریک ایبسن را نیز برعهده داشت که در سالِ ۱۹۰٦ منتشر گردید. پاره‌یی از داوری‌هایِ خانمِ

او منتشر شده است ـ این «رنگ و بوی بیگانه» مُدام ذهنِ خواننده را برمی‌آشوبد. دلبستگیِ بیش از حدِّ آرچر به هنرِ ایبسن، کارِ او را به وسواسِ بیش از حد کشانده است. در غالبِ موارد، او چنان دودستی به معادلِ اصلیِ واژه‌ها می‌چسبد و اصطلاحات و تعبیرهایِ نروژی را چنان واژه به واژه برمی‌گرداند که جان و جوهرِ اندیشه‌یِ ایبسن پاک از میان می‌رود و نهایتاً یک رشته قلوه‌سنگِ بدقواره‌یِ ناهموار برجا می‌ماند که فقط ذهنِ خواننده را به تلاطم می‌اندازد و زبانِ بازیگر را به پیچ‌واپیچ؛ تا جایی که در پاره‌یی موارد، به‌جایِ برگرداندنِ مفهومِ عبارات، آن‌ها را مغشوش و گاه تحریف می‌کند. بسیار گفته اَند که نمایشنامه‌هایِ ایبسن «غامض و پیچیده» است، و غافل از آن بوده اَند که این پیچیدگیِ کارِ همان «نغمه‌یِ ناساز» است و بس. خودِ آرچر هم از این ناسازی بی‌خبر نبود؛ چون در **کریتیکِ** جولایِ ۱۹۰۶ می‌نویسد:

به‌راستی، چه حالی پیدا می‌کنیم اگر ببینیم کسی که زبانِ فرانسه نمی‌داند، نشسته است که نقدی در بابِ ویکتور هوگو بنویسد؛ یا کسی که احاطه‌یی بر زبانِ آلمانی ندارد، سرِ آن دارد که گوته را در ترازویِ نقد بسنجد؟ با وجودِ این، از بیست ناقدی که می‌شناسیم نوزده نفرشان در نقد و تحلیلِ آثارِ ایبسن تا بدین پایه بی‌مایه اَند.

سبکِ ترجمه‌هایِ آرچر، از آن شفافیّتِ اصل، از آن ایجازِ پُرمایه ـ ایجازی که هونـکِر* آن را «تندنویسیِ دراماتیک» نامیده است ـ رنگ و بویی بس بی‌مقدار دارد. گفت و گویشِ شخصیت‌ها در ترجمه‌هایِ آرچر یادآورِ کلیشه‌هایی است که در دهه‌یِ نودِ [قرنِ نوزدهم] باب بود. آرچر،

لو گالی‌ین در بابِ ترجمه‌هایِ آرچر، و به‌خصوص، دعاویِ ایشان در موردِ ترجمه‌هایِ خودشان، جایِ اما و اگر بسیار دارد و مخاطبانِ فارسی‌زبانِ غیرِ اهلِ فن، بهتر است آن‌ها را زیاد جدّی نگیرند ـ مترجم.

باری، ادیبی بود پایبندِ معیارهای عصرِ ویکتوریا [یعنی عصرِ استیلای سنّت‌پرستی]؛ حال آن که ایبسن هنرمندی بود پیشرو، نوآور، و نابغه.

البته اندیشه‌های ایبسن ـ اندیشه‌هایی که بُن و بُنیادِ ابنایِ حق‌به‌جانب و ازخودراضیِ زمانه را به‌ضربِ موجی توفنده از جا برمی‌کَند و نه تنها صحنه‌یِ نمایش و بازیِ بازیگر، بل که الگویِ فکریِ مردان و زنانِ زمانه را نیز متحوّل و دگرگون می‌کرد ـ به هر حال، چارچوبه‌یِ زبانِ ملایم و نثرِ ملاحظه‌کارِ آرچر را در هم می‌شکست و از هر راه و روزنی که می‌شد چهره می‌نمود؛ اما از آن شورِ شوریده‌حالان، و در عینِ حال، از آن عافیت‌جوییِ عبوسِ تقواپرستان برخوردار نبود. این سفینه‌یِ وایکینگ‌صولتِ غول‌پیکر، با همه‌یِ واژگانِ پاک و پرداخته و قهرآلودی که داشت، باری، زیرِ قشرِ ستبری از معیارهایِ ویکتوریایی [= سنّتی] کور و کبود شده بود.

هیچ‌کس منکرِ این نیست که ویلیام آرچر، با شناساندنِ ایبسن، حقِ بزرگی به گردنِ جامعه‌یِ انگلیسی‌زبان دارد. در این هم که او یک‌تنه به کاری صعب و سترگ برخاست، تردیدی نیست.

ترجمه‌یِ نمایشنامه‌هایِ منظومِ ایبسن ـ به‌خصوص **براند** و **پـر گُنت** ـ تقریباً غیرممکن است؛ چون وزن و آهنگِ کلام چنان با اندیشه و شور و هزل و رمزْ تنیده و درآمیخته است که تفکیک‌شان به هیچ وجه امکان‌پذیر نیست. درست مثلِ خونی ست که در اندام‌هایِ تن می‌تپد. بدونِ خون، جان و جوشی هم در وجودِ آدمی نیست. پس می‌مانَد نمایشنامه‌هایِ منثورِ او، به‌خصوص آن دسته که به مُهرِ «اجتماعی» ممهور شده اَند و سَرـ

---

* جیمز گیبونز هونِکِر James Gibbons Huneker (۱۸۵۷ـ۱۹۲۱) : روزنامه‌نگار، ناقد، و زندگینامه‌نویسِ پُرآوازه‌یِ امریکایی. او، که ناقدی بس هوشمند بود، در معرفیِ نویسندگان، نقاشان، و موسیقیدانانِ مدرنِ اروپا به روشنفکرانِ امریکا نقشی به‌سزا داشت ـ مترجم.

آغازشان **ستون‌هایِ جامعه** است. این دسته از آثار، در نگاهِ نخست، و در قیاس با آثارِ منظوم، سهل و آسان به نظر می‌آیند. اما همین که دست‌به‌کارِ ترجمه می‌شوی، می‌بینی قادر نیستی همین سبکِ به‌ظاهر ساده و شفّاف و بی‌خم‌وپیچ را برگردانی؛ سبکی که همه‌یِ حشو و زواید را چنان استادانه زدوده است که اثری از آثارشان پیدا نیست؛ سبکی که گویی ناگزیر، خواه‌ناخواه، از فکر و احساسِ هر شخصیت برون می‌تراود و جان و جوهرِ خود را با حدّاقلِ کلمات عرضه می‌کند. و تازه دشواری‌هایِ کار به همین‌ها هم خلاصه نمی‌شود؛ چون می‌بینی همین سبکِ ساده‌یِ موجزِ بی‌حشووزواید هم با شعر است که جان و جلا گرفته است. و آن‌وقت به این نتیجه می‌رسی که نثرِ ایبسن هم قابلِ ترجمه نیست.

من اگر دست به ترجمه‌یِ چند اثر از ایبسن زدم، به حکمِ ضرورتِ محض بود. من می‌خواستم این آثار را به صحنه ببرم و در آن ایفایِ نقش کنم؛ و دیدم ترجمه‌هایِ موجود کهنه است و زمخت و در بسی موارد گمراه‌کننده. از این گذشته، دیدم جدّ و جهدِ بازیگر برایِ جان بخشیدن به آن‌ها به‌جایی نمی‌رسد و چون سدّی سدید میانِ اثر و بازیگر قد عَلَم می‌کنند. دل‌اَم نمی‌خواست نمایشی به صحنه ببرم که به سرنوشتِ اجرایِ انگلیسیِ **یان گابری‌یل بورکمن** گرفتار شود، که برنارد شاو در منقبتِ آن گفته بود: «روایتی که از شدّتِ تصنع اشکِ آدم را درمی‌آورد و از شدّتِ ملال‌آوری جانِ آدم را به لب می‌رساند.» من تقریباً مطمئن بودم که ترجمه‌یِ آرچر در این تصنع و ملالت سهمِ شایانی داشته است. این بود که، در هر مورد، به خودِ اثر رجوع کردم و کوشیدم متنی از کار درآورم که جان و جوشی در روحِ اثر بدَمَد. در آن روزگار برایِ من تنها چیزی که اصلاً مطرح نبود، چاپ شدنِ این ترجمه‌ها بود. شاید اگر فکرِ چاپ به ذهن‌اَم خطور کرده بود، زَهره‌یِ خود را می‌باختم و دست از کار می‌کشیدم. گرچه امروزه‌روز در پاره‌یی از محافلِ نقد و نظر چنین مرسوم

شده است که در اهمیت و اصالتِ اندیشه‌های ایبسن تردید کنند یا ناچیزاَش انگارند (تفکری که به‌راحتی می‌توان آن را به چالش کشید) تأثیرِ ایبسن در ساخت و سازِ آثارِ دراماتیک، در معنا و مفهومِ نمایشنامه‌نویسی، و در راه و روشِ بازیگری، بی‌تردید، انقلابی و دوران‌ساز بوده است.

گفته اَند نمایشنامه‌های اولیه‌ی ایبسن یادآورِ آثارِ اُلنشلاگر، شیلر، و ورگلاند است. بعید نیست. گرچه خودِ او هرگز قبول نکرد که از دیگران تأثیر پذیرفته، بعید نیست که او هم ـ چون اغلبِ شاعرانِ جوان ـ بسا نکته‌ها از آنچه می‌خوانده و می‌ستوده در نوشته‌های خود بازتابانده باشد. رشدِ ایبسن کُند بود و لاک‌پشتی. سال‌ها طول کشید تا به سبکی رسید و به نگرشی؛ اما به سبکی و نگرشی رسید که غوغاکنان از آنِ او بود و منحصراً از آنِ او بود.

چهل ساله بود که **پـر گُنت** را نوشت، و در پنجاهمین بهارِ عمر **ستون‌های جامعه** را، که نخستین اثرِ او شد از سلسله «نمایشنامه‌های اجتماعی» او؛ اثری که شهره‌ی آفاق‌اَش کرد و از چشمِ انگلیسی‌زبانان مهم‌ترین و شاخص‌ترین کارِ او به حساب آمد. بخشِ اعظمِ نقدونظرهایی که انگلیسی‌زبانان نوشته اند، حولِ این دسته از آثارِ او بوده است. از آن پس، ایبسن شد الگوی نمایشنامه‌ی «خوش‌ساخت» ـ صفتی که اوایلِ کار طنینی بس دل‌نشین و گوش‌نواز داشت؛ اما بعد، به‌خصوص در سال‌های اخیر، زنگِ تحقیر و بنده‌نوازی به خود گرفت. از دِیْنِ ایبسن به اسکریبِ طومارها نوشته اَند و در بابِ تأثیرِ هِـبِل و که و که، و حتّا تأثیرِ دومایِ کهین، روزها و سال‌ها دادِ سخن داده اَند.

اما خودِ ایبسن هیچ سرنخی یا اشاره‌یی که مؤیدِ حتّا یکی از این گمانه‌زنی‌ها باشد، به دست نداده است. دختری، در بابِ روزگارِ بُرناییِ او در گریمستاد، گفته است: «همچون رازی نهفته می‌زیست». مدیرصحنه‌ی

تئاترِ سلطنتیِ کپنهاگ در ۱۸۵۲ چنین به تصویراَش کشیده است: «نروژیِ ریزنقشی بود با دو لبِ فروبسته‌یِ خموش و دو چشمِ بَرگشاده‌یِ بیدار». سال‌هایِ پریشانگردیِ او در برگن را هم گذاشته اَند به حسابِ «یک موش‌خرمایِ ریزه‌پیزه‌یِ رَموک». بعدها، در سال‌هایِ دهه‌یِ نود، که او «خموش‌مردِ بزرگ» لقب گرفت، این قبیل صفت‌هایِ دون‌مایه جایِ خود را داد به القابِ بلندپایه، و «موش‌خرمایِ ریزه‌پیزه‌یِ» ما بدل شد به موجودِ بلندآوازه‌یی با لقبِ: «ابوالهولِ شمال». اما چه به اوصافِ دون‌مایه و چه به القابِ بلندپایه، باری، تودارِی و سربه‌تویی، تا حدِّ جلوه‌یی بیمار-گونه، معرّفه‌یِ خاصِ ایبسن از آغاز تا انجامِ عمرِ درازاَش بوده است؛ معرّفه‌یی که خود، باز، شهره‌یِ آفاق بود.

با این‌همه، رویِ یک تأثیر می‌توان انگشتِ تأکید نهاد؛ تأثیری که ـ به‌خصوص از دیده‌یِ دست‌اندرکارانِ تئاتر ـ به ارائه‌یِ دلیل یا اتخاذِ سند از زبانِ ایبسن یا دیگران نیازی ندارد چون خودْ گواهِ خویشتن است. او پنج سال، از ۱۸۵۱ تا ۱۸۵٦، نویسنده و مدیرصحنه‌یِ تئاترِ برگن بوده و پنج سال هم، از ۱۸۵۷ تا ۱۸٦۲، کارگردانِ **تئاترِ نروژ** در کریستیانیا (اسلوِ امروز)؛ یعنی، ده سالِ مستمر در تئاتر کار کرده بوده است. برایِ یک نمایشنامه‌نویسِ جوانِ جویایِ نامْ چه پشتوانه‌یی ثمربخش‌تر از این؟ از شکسپیر و مولی‌یر که بگذریم، هیچ‌یک از نمایشنامه‌نویسانِ روزگارِ نو را چنین جولانگاهی فراهم نبوده است.

در تئاترِ برگن ـ سوایِ این که نمایشنامه‌نویس بوده و مکلف بوده است که سالی، دستِ کم، یک نمایشنامه تحویل دهد ـ ظاهراً کارِ او مدیریتِ صحنه بوده است و دستیاریِ کارگردان. اختیاری از خود نداشته است و به نمایش‌هایی که عرضه می‌شده به دیده‌یِ تحقیر می‌نگریسته است. در تمامِ تمرین‌ها حضور می‌یافته و جایِ اشخاص و اشیاء را تعیین و امورِ مربوط به آرایشِ صحنه را اداره می‌کرده است. متنِ نمایشنامه را دنبال

می‌کرده و گویا سرسختانه اصرار داشته است که بازیگرْ پایبندِ متن باشد و عینِ نوشته را بازگوید. این‌ها، بی‌گمان، چیزی بر محبوبیتِ او نمی‌افزود!

من پاره‌یی از یادداشت‌هایِ او را در امورِ سوفلوری، که در بایگانیِ تئاترِ سابقِ برگن بوده و حالا به موزه سپرده شده، دیده اَم و ـ چون مدیرانِ صحنه غالباً دونِ شأنِ خود می‌دانند که متن را اساسِ کارِ خود قرار دهند ـ بیش‌ترِ این یادداشت‌ها را سرمشقِ وظایفِ مدیرانِ صحنه کرده اَم تا نشان دهم که این کار دونِ شأنِ یک نابغه نبوده است.

در مقامِ نمایشنامه‌نویس، ایبسن این بخت را یافت که ناظرِ پنج اثر از اولین آثارِ خود در صحنه‌یِ تئاترِ برگن باشد. از این پنج اثر تنها **ضیافتِ سول‌هاگ** قرینِ توفیق بود. این نخستین کارِ موفقِ او بود، و او در پاسخِ تشویقِ تماشاگران سخنانی ایراد کرد و ضمنِ این سخنان گفت: «قدردانی و تشویقِ شما مرا برآن می‌دارد که در راهی که برگزیده اَم همچنان کوشا باشم، و تا به شاهدِ مقصود نرسم دست از طلب نکشم.» و گفته اَند که بر این جمله‌یِ آخر تکیه‌یِ خاصی کرده است.

در کریستیانیا [= اسلو]، گرچه در مقامِ کارگردان از اختیاراتِ تام برخوردار بود، تنها دو اثر از آثارِ او به صحنه رفته بود: **بانو اینگـر اُسترات** و **وایکینگ‌ها در هلگلاند**. این پنج سال سراسر کشمکش بود و سرخوردگی. به‌عبث کوشید تا سطحِ نمایشنامه‌ها و بازی‌ها و اجراها را بالا ببرد؛ اما حرص و جوشِ او به‌جایی نرسید و در تئاتر هم سرانجام در ۱۸۶۲ به‌اجبار تخته شد. این ده سال کارِ تئاتر، هرچند که سراسر آکنده بود از احساسِ خفت و خواری، و به تلخکامی انجامید، باری، پشتوانه‌یِ گران‌مایه‌یی فراهم کرد برایِ کاری که در پیش داشت. می‌توان به‌جرئت گفت چیزی از نگاهِ وقّادِ آن دو چشمِ «برگشاده‌یِ بیدار» نگریخته است.

هنرِ تئاتر در اجرا ست که جلوه می‌کند. هنرمند عملاً باید جزیی از

عواملِ اجرا باشد و همه‌چیز را عیناً تجربه کند. هیچ نظریه‌یی و هیچ غور و تأملی، جایِ تماسِ روزمرّه‌یِ مستمر با بازیگران و مشاهده‌یِ هر شبه‌یِ واکنشِ تماشاگران و برنامه‌ریزی بی‌وقفه‌یِ امور صحنه را نتوانـد گرفـت. پس جایِ شگفتی نیست اگر چیره‌دستیِ ایبسن بی‌بدیل شد. هر چند هـم که عواملِ دیگری نیز مؤثر و دخیل بوده باشد، ایـن عوامـل، بـاری، در قیاس با چنان تجربه‌یی یقیناً فرعِ کار بوده است.

واژه‌یِ «رئالیسم» با نامِ هنریکِ ایبسن گره خورده است. اما واقعیت این است که او به همان معنا رئالیست بود که یک نقاشِ بزرگ را بتوان رئالیست خواند: او با هنری که کارَاش، به‌تعبیرِ او، «عکس‌برداری» باشد، مطلقا میانه‌یی نداشت. اگر نامِ او را مثلاً در ردیفِ رئالیست‌هایی چون زولا می‌آوردند، یقیناً می‌رنجید. خودِ او گفته است: «زولا تا کمر توی چاهِ فاضلاب می‌رود تا آب‌تنی کند؛ من می‌روم تا لای و لجن‌اَش را بگیرم». هالودان کُت* در کتابِ کم‌نظیراَش، **زندگیِ ایبسن**، به‌درستی می‌گوید:

او به فلوبر بسی بیش‌تر شباهت داشت تا به زولا. ایبسن رمانتیستی بود که رئالیست شده بود. رمانتیک می‌اندیشید، اما رئالیستی می‌نوشت. نمی‌خواست جامعه را صرفاً در اَشکال و عوارضِ شناعت و شهوت مورد تأمل و وارسی قرار دهد؛ به همین دلیل هم دوست نداشت او را چنین تأویل کنند. چیزی که به‌خصوص ذهنِ او را مشغول می‌داشت «فرد» بود. او ارزشِ

---

* Halvdan Koht (۱۸۷۳ ـ ۱۹۶۵): مورخ، زندگینامه‌نویس، سیاستمدارِ سوسیالیستِ نروژی، و وزیرِ امورِ خارجه‌یِ نروژ از ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۱. وی در دورانِ پیش از جنگِ جهانیِ اول در جنبشِ جهانیِ صلح‌طلبان نقشِ فعال داشت؛ به همین دلیل هم در ۱۹۲۱ برنده‌یِ جایزه‌یِ صلحِ نوبل شد. او زندگینامه‌هایِ متعددی نوشته است که از آن میان **زندگیِ ایبسن** تا امروز از معتبرترین زندگینامه‌ها بوده است ـ مترجم.

هر «جامعه» را با این معیار می‌سنجید که: آیا کمک می‌کند هر فرد همان باشد که هست ـ یا به تعبیرِ خودِ او، هر «فرد خوداَش باشد» ـ یا برعکس، پیشِ پایش سنگ می‌اندازد. او در این باب یک معیارِ آرمانی داشت و عیارِ جامعه را با همین معیار می‌سنجید. نقدِ اجتماعیِ او هم درست از حاصلِ همین ارزیابی آغاز می‌شد.

مهم‌ترین تفاوتِ نمایشنامه‌های ایبسن با آثارِ پیش از او، این بود که عوالمِ درونی و زندگیِ روحیِ شخصیت‌ها را از نهانگاهِ تاریکی درمی‌آورد و زیرِ نور می‌گرفت. حالات و هیجاناتی که می‌آفرید، یا اصلاً به حوادثِ معمولِ دراماتیک بستگی نداشت یا اگر داشت بسیار ناچیز بود. درام‌هایِ او درام‌هایِ ذهن و درام‌هایِ روح بودند. حادثه‌یِ اصلی، پیش از کنارِ رفتنِ پرده اتفاق افتاده بود و موضوعِ نمایش عوارض و عواقبِ آن حادثه، و پاسخ‌ها و واکنش‌هایِ ناشی از آن، بود. نمایشنامه‌هایِ ایبسن به کوهِ یخی می‌مانَد که بیش‌ترِ پیکراَش زیرِ سطحِ آب نهفته است. این ویژگی، بیش از ویژگی‌هایِ دیگر، بازیگرِ آثارِ او را به چالش می‌خوانَد؛ چون بازیگر می‌بیند مهارت‌هایِ فنی کفایت نمی‌کند. نمایشنامه‌هایِ ایبسن تکنیکی به‌مراتب ظریف‌تر و دقیق‌تر می‌طلبند. حتّا می‌توان گفت مهم‌ترین بخشِ بازیِ بازیگر در بیرون از صحنه‌یِ نمایش، در آنچه بازگو نشده، جریان دارد. پس فقط نمی‌توان به گفتار و حالات و حرکات تکیه کرد. باید رسید به آن بُن‌مایه‌یِ نهفته و مستور. بازیگر باید یک خطِ فکریِ ثابت را، به‌شکلی پیوسته، و نه گسسته، از آغاز تا انجامِ نمایش دنبال کند. ایبسن از مترجمانِ خود تمرکزِ تامّ‌وتمام طلب می‌کند، و اتفاقاً از تماشاگرانَاش هم همین تمرکز را توقع دارد. لابد او با این سخن ـ که با حروفِ زرین بر تارکِ پیش‌صحنه‌یِ **تئاترِ سلطنتیِ کپنهاگ** حک شده ـ همداستان بوده است که:

Ej blot til Lyst

[تماشا کن اما] نه فقط برایِ سرگرمی

از دیده‌یِ او تئاتر سرایِ راستی و حقیقت است؛ جایِ تحلیلِ بی‌شائبه و بی‌ملاحظه است؛ تئاتر جایی ست که دل و جان و ذهن و ضمیرِ آدم‌ها، گاه چنان صادقانه و چنان بانجابت عریان می‌شود که زننده و گزنده و برخورنده جلوه می‌کند؛ گاهی هم با چنان بینش و بصیرتی عیان می‌گردد که گویی سروشی از پشتِ حجابِ غیب پیام آورده است. اگر مردم نمایشنامه‌هایِ ایبسن را «غامض و پیچیده» می‌دانند، بی‌تعارف، عیب از مردم است نه از ایبسن. پیامِ او، حتّا در این آثارِ آخرِ عمرَش، که رنگ و بویی رمزآمیز و رازوَرانه پیدا کرد، در هیچ موردی کدر و ناشفّاف یا پُرپیچ‌وخم نیست؛ فقط باید گوشِ جان بسپریم و چشمِ دل بدوزیم تا ببینیم که چه بَر و بارِ گرانمایه‌یی نصیب می‌بریم. اما از ایبسن نمی‌شد توقعِ مصالحه داشت. ایبسن نه اهلِ کوتاه آمدن و بده‌بستان بود و نه اهلِ باج دادن. به‌قولِ هونـکِر: «چیزی که بدجوری توی ذوقِ تماشاگرانِ او می‌زد، همین بی‌اعتنایی و کناره‌جوییِ او بود». ایبسن برایِ خوش‌آیندِ این و آن چیز نمی‌نوشت. بی‌سبب نیست که مبلّغان و مروّجانِ اولیه‌یِ هنرِ ایبسن عمدتاً زنان بوده اَند. تقریباً در تمامِ کشورها[یِ غرب]، زنان به معرفیِ آثارِ ایبسن همت گماشته اَند. در انگلیس، جانِت آچرچ و الیزابت رابینز؛ در امریکا، موجسکا و خانمِ فیسک؛ در فرانسه، رژان؛ در ایتالیا، دوس. یک بار، یکی از مشهورترین زنانِ بازیگر از این که ایبسن چنین نقش‌هایِ درخشانی برایِ زنان آفریده، از او تشکر کرد. ایبسن در پاسخ گفت: «اما من هیچ کجا نقش‌آفرینی نکرده اَم. من فقط از آدم‌ها نوشته اَم و سرنوشتِ آدم‌ها». با این‌همه، چه ایبسن را خوش آید و چه خوش نیاید، مجموعه‌نقش‌هایی که او برایِ زنانِ بزرگِ بازیگر آفریده همان قدر شورانگیز و پُرثمر بوده است که مجموعه‌نقش‌هایِ شکسپیر برایِ مردانِ بزرگِ

بازیگر. گستردگی و تنوعِ چهره‌هایی که او از زنان ترسیم کرده به‌راستی بی‌مانند است. درک و دریافتِ او از ظرافت‌ها و پیچیدگی‌های روانِ زن حیرت‌انگیز است. خاصه در آثارِ آخراَش، که به نیروهایِ نهفته در ضمیرِ ناهشیارِ آدمی پرداخت، هر بار فزون‌تر و ژرف‌تر از پیش، در عمقِ ذهن و ضمیرِ زنان فرورفت. این نازک‌بینی و ژرف‌اندیشی در زندگیِ نامشهودِ زنان را چه بسا شاعرِ خفته در درونِ او به او بخشیده باشد. بیورنسن* جایی گفته بود: «ما زنان و شاعران»؛ شاید ایبسنِ شاعر هم گهگاه خود را از جنس و جنمِ زنان می‌دیده است. در واقع چنان بود که گفتی در کنهِ ذاتِ خود این قابلیت را می‌دید که جنسیت‌اَش را دیگرگون کند. با دید و دریافتِ دقیق و عمیقی که او از جنسِ زن داشت، قادر بود، در عالمِ خیال، در جلدِ زنانِ موضوعِ کاراَش برود و روحاً و جسماً خود را جایِ آنان ببیند.

زنانِ حماسه‌هایِ ساگا، با آن خویِ سرکش و طبعِ تودار، جان و دلِ او را فریفته بودند. خلق و خویِ جسور و خودساخته و متکی‌به‌نفسِ این زنان ـ که سودایی بودند و در عینِ حال، پُرتاب‌وطاقت ـ بی‌گمان در جلدِ بسیاری از زنانِ آثارِ ایبسن خزیده اَند. خمیره‌یِ این زنان آمیزه‌یی ست از یخ و آتش. زنی هم که به خودِ او شوهر کرد، سوزانا تورسِن، به گفته‌یِ هالودان کُت: «عصاره‌یِ بود از زنانِ ساگاسیرت».

چه بسا همین خلق و خویِ جسور و متکی‌به‌نفس اسبابِ آن شده است که زنانِ ایبسن، به نظرِ بسیاری از مخاطبان، غیرعادی یا حتّا نچسب و زننده جلوه کنند. چهره‌یِ زن را، همه‌جا، مظهرِ دورویی و معدنِ خرافات و موهومات و مهملات ترسیم کرده بودند؛ به‌خصوص در نمایشنامه‌ها و رمان‌ها. سیمایِ زن در بیشترِ آثارِ داستانی، خاصه در دورانی که نمایشنامه‌هایِ ایبسن برایِ نخستین بار به صحنه می‌رفت ـ یا سفیدِ آسمانی بود یا

* در بابِ بیورنسن، رجوع کنید به پانوشتِ مترجم در صفحه‌یِ ۴۵ همین مقاله.

سیاهِ شیطانی. اما زن را موجودی واجدِ همه‌یِ خصایلِ نیک و بد دانستن ـ یعنی، در عینِ حال مظهرِ دلیری و بُزدلی، نازک‌دلی و سنگ‌دلی، درستکاری و حیله‌گری، ازخودگذشتگی و خودپرستی، بخشندگی و آزمندی، و خلاصه، موجودی که وجوداَش را کشاکشِ عوالمِ متضادِ روحی و عاطفی دو پاره کرده است ـ حقیقتاً حیرت‌انگیز و تکان‌دهنده بود. پس جایِ شگفتی نیست اگر این نمایشنامه‌ها، هم برایِ زنانِ این سویِ صحنه جاذبه داشته باشد هم برایِ زنانِ آن سویِ صحنه. مردی آمده بود و زنان را آن‌گونه که هستند می‌دید و می‌نمود. اهلِ مماشات و مراعات نبود، اما زبانشان را خوب می‌فهمید؛ نورِ چراغِ صداقت را بی‌رحمانه بر سَر و سیمایِ‌شان می‌انداخت، اما فقط برایِ آن که بگوید زن نیز انسانی ست همترازِ مرد.

چنین نیست که نمایشنامه‌هایِ ایبسن صرفاً ـ یا حتّا عمدتاً ـ به زن و مسائلِ زنان بپردازد. مجموعه‌یی هم که ایبسن از چهره‌یِ مردان فراهم کرده است، هم بدان‌سان، چشمگیر و تحسین‌انگیز است. منتها، با آثارِ ایبسن بود که زن برایِ نخستین‌بار رخصت یافت در سیمایِ فردیِ تمام‌عیار ـ فردیِ تام‌وتمام و درخورِ توجه، فردیِ مستقل از مردانِ موجود در صحنه‌یِ نمایش ـ در صحنه عرضِ اندام کند؛ و این یقیناً از دریچه‌یِ ذهنیتِ حاکم بر عصرِ ویکتوریا [= عصرِ سنّت‌مداری] شایسته و پسندیده نبود. هم از این‌رو، مثلاً، یکی از ناقدانِ آن روزگار، زنانِ ایبسنی را: «مشتی ضعیفه‌یِ بی‌عاطفه‌یِ وقیح‌منظرِ قبیح‌کردار» توصیف کرده بود. ناقدِ دیگری نیز همه را از دم «مشتی ماده‌غازِ عصبیِ پریشان‌عقل» خوانده بود و پرونده‌یِ ایبسن را بسته بود.

*

ستون‌هایِ جامعه در ۱۸۷۷ به چاپ رسید و با استقبالِ گرم مردم روبه‌رو شد. ویلیامِ آرچر می‌گوید: «توفیقِ **ستون‌هایِ جامعه**، در صحنه، آنی و

شایان توجه بود».

این نخستین اثر از سلسله‌نمایشنامه‌های به‌اصطلاح «اجتماعی» بود و نخستین قدم در راهِ خلق آثار نمایشیِ «خوش‌ساخت»، پس از هفت سال که از انتشار **امپراتور و جلیلی** می‌گذشت (اثری که ایبسن بارها آن را مهم‌ترین کار خود خوانده بود).

از میان نمایشنامه‌های ایبسن، شکل و شمایل هیچ اثری به اندازه‌ی **ستون‌های جامعه** کهنه و رنگ‌ورورفته نیست. با این که در طرح داستان کمال مهارت و نوآوری به کار رفته، فوت‌وفن‌های کار بیش از اندازه عیان است. «پایان خوش» آن (که در آثار ایبسن به‌ندرت به چشم می‌خورد) لوس و تصنعی و همچنان دارای رنگ‌وبوی سنّتی ست. مضمون‌هایی چون «حقیقت سرانجام آشکار می‌شود» و «حق به حق‌دار می‌رسد» نیز در آثار او کیمیا ست. آیا عمداً خواسته است، برای مزه کردن هم که شده، یک بار کاری عامه‌پسند به بازار بیاورد؟ اگر چنین قصدی داشته، باید گفت، به مقصود رسیده است. شاید هم همین ابتذال مایه‌ی گیرایی و توفیق آنی و عمومیِ آن بوده است. در این اثر، چیزی که به گوشه‌ی قبای کسی بربخورد یا خون کسی را به جوش بیاورد، وجود نداشت. راهِ تازه‌یی هم به جایی نمی‌گشود؛ همان راهِ آشنا را می‌پیمود و از امور عادی و روزمره فراتر نمی‌رفت. به‌قول خودِ ایبسن: «شبح اسکریبِ نیک‌سیرت هنوز در پسِ پشتِ ذهن‌اَش رفت‌وآمد می‌کرد».

با همه‌ی این معایب، به قول استاد ویگاند:* «**ستون‌های جامعه** در میان بسیاری از تماشاگران روشنفکرِ زمانه شوری برانگیخت و حتّا امروز هم اگر خوب به اجرا درآید با استقبال پُرشوری روبه‌رو می‌شود».

البته، در قیاس با اکثرِ نمایشنامه‌هایی که در دهه‌ی هفتاد نوشته شده،

---

* Hermann J. Weigand نویسنده‌ی کتاب **ایبسنِ مدرن** (۱۹۲۵)، که از مهم‌ترین کتاب‌ها در تحلیلِ آثارِ ایبسن به‌شمار می‌آید.