

易
卜
生

Henrik
Ibsen and modern chinese drama

هنریک ایبسن و
درام مدرن چین

چنگزو هه

مترجم: فرزاد تقی لری



易
卜
生

Henrik Ibsen and modern chinese drama



Chengzhou He

Translated by Farzad Taghilar

پروفیسور چنگزو ہے، استاد گروہ مطالعات خارجی دپارتمان زبان انگلیسی دانشگاه نانجینگ در سال ۱۹۶۷ در چین متولد شد. او دکترای خود را در سال ۲۰۰۲ از دانشگاه اسلو نروژ دریافت کرد. حوزه‌ی مطالعاتی و تحقیقاتی او شامل درام اروپایی آمریکایی، ادبیات تطبیقی، ادبیات انگلیسی و فرهنگ و ادبیات اسکاندیناویایی و ایسن‌شناسی است. او بالغ بر سی مقاله به زبان‌های چینی و انگلیسی ارائه داده که افزون بر بیست مقاله در مجلات مختلف دانشگاهی و بین‌المللی به چاپ رسیده‌اند به‌جز انتشار شش کتاب به زبان‌های انگلیسی و چینی، دو تئنگاری را نیز به‌نام‌های هتربیک ایسن و درام مدرن چین در سال ۲۰۰۴ و مجموعه آثار شاخص اسکاندیناویایی (ایسن، استریندبرگ و هامسون) در سال ۲۰۰۹ به چاپ رسانده است. دو بخش از همین تئنگاری به‌عنوان مواد درسی در مقاطع تحصیلات تکمیلی در دانشگاه اسلو تدریس می‌شوند. همچنین او تا به حال به‌دلیل موفقیت‌های بزرگ دانشگاهی، جوایز گوناگونی را کسب کرده است. به‌طور نمونه در سال ۲۰۰۲ مدال ایسن را در نروژ دریافت کرد. در پنج سال گذشته برای شرکت در کنفرانس‌های بین‌المللی دانشگاهی و ارائه‌ی سخنرانی در بسیاری از دانشگاه‌ها به کشورهایی مانند آمریکا، ایتالیا، آلمان، دانمارک و نروژ دعوت شده است. وی از سال ۲۰۰۵، به‌عنوان پژوهشگر نیمه‌وقت مقیم در IAS (انجمن مطالعات پیشرفته مردم‌شناختی و علوم اجتماعی در دانشگاه نانجینگ) به فعالیت پرداخته است و در سال ۲۰۰۸ به‌سمت معاونت IAS منصوب شد و در سال ۲۰۰۹ نیز به پژوهشگر تمام‌وقت این انجمن ارتقا یافت. همچنین او عضو شورای بین‌المللی ایسن‌شناسی، سرپرست مرکز فرهنگی چین و نروژ (CNCC) و قائم‌مقام مرکز مطالعات اروپایی است. سرآخر این که او بانی بسیاری از تئاترها و جریان‌ات اجرایی، نظیر جشنواره دانشجویی بین‌المللی ایسن در نانجینگ (۱۱-۲۰۱۰) بوده است.

سینما و تئاتر - ۲۲۴ تئاتر - ۸۶

ISBN: 978-984-243-488-5



9 789642 434985



www.afrazbook.com

-
- سرشناسه: He, Chengzhou هه، چنگزو
- عنوان و نام پدیدآور: هنریک ایبسن و درام مدرن چین/نویسنده چنگزو هه؛ مترجم فرزاد تقی‌لر.
- مشخصات نشر: تهران: افراز، ۱۳۹۵
- مشخصات ظاهری: ۳۴۴ ص.: مصور.
- شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۲۴۳-۴۹۸-۵
- وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا
- یادداشت: عنوان اصلی: Henrik Ibsen and Chinese modern drama., 2004
- موضوع: ایبسن، هنریک، ۱۸۲۸-۱۹۰۶ م. -- نقد و تفسیر
- موضوع: نمایشنامه نروژی -- قرن ۱۹ م. -- تاریخ و نقد
- موضوع: نمایشنامه چینی -- قرن ۲۰ م. -- تاریخ و نقد
- شناسه‌ی افزوده: تقی‌لر، فرزاد، ۱۳۵۴ -، مترجم
- رده‌بندی کنگره: PT۷۰۸۲/۹۰۹ ۱۳۹۳
- رده‌بندی دیویی: ۸۳۹/۵
- شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۳۵۲۹۶۵۹
-

هنریک ایبسن و درام مدرن چین

چنگزو هه

مترجم:

فرزاد تقی‌لر

[عضو هیأت علمی دانشگاه نبی اکرم (ص) تبریز]



۱۳۹۵



انتشارات افراز

دفتر مرکزی: خیابان فلسطین جنوبی، خیابان وحید نظری، بن بست افشار، پلاک ۱، واحد ۳ | تلفن: ۶۶۴۰۱۵۸۵

واحد تولید و فروش: خیابان دانشگاه، پایین تر از جمهوری، کوچه دانا، پلاک ۱۲ | تلفن: ۶۶۹۷۷۱۶۶

مرکز پخش: ۶۶۴۸۹۰۹۷

فروشگاه: خیابان دانشگاه، مجتمع تجاری دانشگاه، طبقه منفی یک، کتابفروشی تخصصی هنر و ادبیات افراز | تلفن: ۶۶۹۵۲۸۵۳

وبسایت و فروشگاه اینترنتی: www.afrazbook.com

E-mail: info@afrazbook.com

هنریک ایبسن و درام مدرن چین چنگزو هه

مترجم: فرزاد تقی لری

[عضو هیأت علمی دانشگاه نبی اکرم (ص) تبریز]

نوبت چاپ: اول/۱۳۹۵

طراحی جلد: امین یابوری

آرایش صفحات: یاسمین حشدری / آتیه افراز

لیتوگرافی / چاپ / صحافی: ترنج / تصویر / پکتافر

شمارگان: ۱۱۰۰ نسخه

قیمت: ۳۰۰۰۰ تومان

تمام حقوق این اثر برای انتشارات افراز محفوظ است.

هیچ بخشی از این کتاب، بدون اجازه‌ی مکتوب ناشر، قابل تکثیر یا تولید مجدد به هیچ شکلی، از جمله، چاپ،

فتوکپی، انتشار الکترونیک، فیلم، نمایش و صدا نیست.

این اثر تحت پوشش قانون حمایت از حقوق مؤلفان و مصنفان ایران قرار دارد.

تقدیم به دوستانم در نروژ، ایالات متحده امریکا و چین

و به خاطره‌ی هائو ژنیی

معلم و رفیق

چ.ه

به یاد و خاطره‌ی استاد عزیزم، اکبر رادی

ف.ت



南京大學

Date: June 19, 2014

To whom it may concern,

I am glad to confirm that Mr. Farzad Taghilar has the permission to translate my book, *Henrik Ibsen and Modern Chinese Drama* (Oslo Unipub, 2004), into Persian.

I want to extend my thanks to all of you involved in the project.

Sincerely yours,

Chengzhou HE

A large, stylized handwritten signature in black ink, appearing to read 'Chengzhou HE'.

Professor of English and Drama
School of Foreign Studies
Nanjing University
22 Hankou Road
Nanjing 210093
China

فهرست

| | |
|----|---|
| ۱۱ | مقدمه |
| ۲۵ | بخش اول: ایسنیسم چینی: مروری بر یک قرن..... |
| ۳۳ | فصل اول: نورانیسم چینی: نورا تا چه اندازه می تواند پیش برود؟..... |
| ۳۵ | نمایش نورای چینی |
| ۳۷ | نورا در ادبیات داستانی مدرن چین:..... |
| ۴۰ | نورانیسم چینی |
| ۴۵ | فصل دوم: ایسن چینی: رئالیست، رمانتیک یا سمبولیست؟..... |
| ۴۶ | ایسن رئالیست..... |
| ۵۴ | ایسن رمانتیک:..... |
| ۶۰ | ایسن سمبولیست..... |
| ۶۵ | خلاصه:..... |
| ۶۷ | فصل سوم: ایسن گرایی چینی و تأثیرات خارجی..... |
| ۶۸ | بررسی منابع ژاپنی، روسی و انگلیسی |
| ۷۷ | براندز، شاو، پلخانوف و دیگران:..... |
| ۷۷ | براندز، منتقد پی گیر تغییر و تحول دوره ای ایسن:..... |
| ۸۱ | برنارد شاو و ویلیام آرچر/ ایسنیسم آنگلو ساکسونی..... |
| ۸۴ | پلخانوف و بررسی مارکسیستی ایسن |
| ۸۹ | فصل چهارم: ترجمه های چینی آثار ایسن..... |
| ۹۰ | ایسن به زبان چینی..... |
| ۹۴ | منا برای مقایسه |

| | |
|-----|---|
| ۹۵ | ایبسن به زبان چینی..... |
| ۹۷ | تحریف، به دلیل بازخوانی..... |
| ۹۸ | تجزیه و تحلیل متمایز..... |
| ۹۹ | استفاده از تکرار، در سخنان نورا، در نمایشنامه‌ی خانه‌ی عروسک..... |
| ۱۰۵ | سبک‌های گفت‌وگویی انفرادی در مرغابی وحشی..... |
| ۱۱۰ | خلاصه..... |
| ۱۱۱ | فصل پنجم: اجرای نمایشنامه‌های ایبسن در چین..... |
| ۱۱۲ | اجرای نمایشنامه‌های ایبسن قبل از سال ۱۹۴۹ م..... |
| ۱۱۵ | اجرای نمایشنامه‌ی خانه‌ی عروسک در سال ۱۹۵۶ م..... |
| ۱۱۷ | اجرای نمایشنامه‌ی پرگت در سال ۱۹۸۳ م..... |
| ۱۲۰ | دو اجرای اخیر از نمایشنامه‌های دشمن مردم و خانه‌ی عروسک..... |
| ۱۲۵ | خلاصه..... |
| ۱۲۷ | بخش دوم: ایبسن و ظهور درام مدرن چین..... |
| ۱۳۳ | فصل ششم: ایبسن و تئاتر رئالیسم مدرن..... |
| ۱۳۴ | مبنای واقع‌گرایی..... |
| ۱۴۳ | کاوش در قلمروی (پادشاهی) سوم..... |
| ۱۵۲ | تراژدی و یا تراژیکمدی..... |
| ۱۵۶ | سمبولیسمی که از جزئیات شکل می‌گیرد..... |
| ۱۶۰ | خلاصه..... |
| ۱۶۱ | فصل هفتم: ایبسن و نمایشنامه‌ی مبتنی بر معضلات اجتماعی در چین..... |
| ۱۶۳ | نمایشنامه‌ی بزرگ‌ترین رویداد در زندگی..... |
| ۱۶۸ | بررسی نمایشنامه‌های ترک‌انجام چینی در دهه‌ی ۱۹۲۰ م..... |
| ۱۷۹ | تفکرات انتقادی درباره‌ی نمایشنامه‌ی مبتنی بر معضلات اجتماعی در چین..... |
| ۱۸۳ | فصل هشتم: تیان هان، ایبسنی نوپا در چین..... |
| ۲۰۲ | خلاصه..... |
| ۲۰۳ | بخش سوم: ایبسن و ساتویو..... |

| | |
|-----|---|
| ۲۰۹ | فصل نهم: بررسی مجدد نمایشنامه‌های اشباح و توفان رعد..... |
| ۲۱۱ | الگوهای شخصیت‌پردازی..... |
| ۲۴۳ | فصل دهم: هدا و بایلو، سمبول زنان افسرده..... |
| ۲۸۳ | فصل یازدهم: ایسن، سائویو و سنت چینی صور خیال شاعرانه..... |
| ۳۰۵ | فصل دوازدهم: صور خیال موضوعی در نمایشنامه مرد پکنی..... |
| ۳۱۸ | تصویر تابوت..... |
| ۳۱۹ | خلاصه..... |
| ۳۲۱ | مؤخره: ارتباط ایسن با درام معاصر چین..... |

مقدمه

درام مدرن چین، در مقایسه با تئاتر سنتی چین، تاریخچه‌ی نسبتاً کوتاه‌تری دارد.^۱ در طول نخستین دوره‌ی به‌اصطلاح غربی‌سازی تئاتر در آغاز قرن بیستم میلادی، درام مدرن با هدف گسترش و پخش ایده‌های جدید از اروپا وارد چین شد. درام مدرن چین که مورد حمایت روشنفکران ترقی‌خواه قرار گرفت، تسلط انحصاری تئاتر سنتی چین را که از لحاظ اجرا، کلیشه‌ای بود و صرفاً برای سرگرم نمودن تماشاگران به‌کار می‌رفت، به‌چالش کشید. یکی از مشخصات اصلی و برجسته‌ی درام مدرن، زبان روزمره و شفاهی آن بود، حال آن‌که در تئاتر سنتی چین، آوازخوانی نقش مهمی را ایفا می‌کرد. به‌دلیل آگاهی از این تمایز برجسته بود که درام مدرن چین، درام شفاهی نامیده شده و می‌شود.

در ابتدا، نمایشنامه‌های غربی از دوره‌ها و مکاتب متعدد به‌زبان چینی ترجمه شدند و به‌روی صحنه رفتند. از نمایشنامه‌ی هملت، اثر شکسپیر، گرفته تا نمایشنامه‌های سالومه، نوشته‌ی اسکار وایلد، و پرنده‌ی آبی، نوشته‌ی موریس

۱. در کل توافق شده است که سال ۱۹۰۷ م زمان آغاز درام مدرن در چین است. در اول ژوئن سال ۱۹۰۷ م، برخی از دانشجویان چینی بیرون از مرزهای چین، که گروه تئاتری "انجمن بید بهاری" را تشکیل داده بودند، نسخه‌ی مناسبی از رمان کلبه‌ی عموتم، نوشته‌ی هریت بیچراستور را در توکیو روی صحنه آوردند.

مترلینگ. اما طرفداران درام شفاهی به‌زودی پی بردند که درام واقع‌گرایانه در ارتقای اصلاحات اجتماعی بسیار مفید است. در میان نمایشنامه‌نویسان واقع‌گرای بنام، هنریک ایبسن توجه بیشتری را به خود جلب کرد. زیرا هیچ نمایشنامه‌نویس غربی دیگری به‌اندازه‌ی او با شور و حرارت مورد بحث و گفت‌وگو، ترجمه و اجرا بر روی صحنه قرار نگرفت. مهم این‌که "لو شون" (۱۹۳۶-۱۸۸۱ م) که به‌طور معمول بزرگ‌ترین داستان‌نویس ادبیات چینی قرن بیستم محسوب می‌شد، یکی از پیشگامان در معرفی ایبسن به چینیان بود. او در دو مقاله‌اش^۱ که در Henan (شماره‌های ۳/۲ و ۷) در سال ۱۹۰۷ م در ژاپن به‌چاپ رسید، از ایبسن به‌خاطر انتقادهایی که در نمایشنامه‌هایش از سنت‌های قدیمی و اصول اخلاقی کرده بود، تمجید کرد. مجله‌ی جوان امروز، که نماینده‌ی حرکت فرهنگی جدیدی بود، در سال ۱۹۱۸ م شماره‌ی ویژه‌ی درباره‌ی ایبسن منتشر کرد که در آن ایبسن به‌عنوان مرد ادب شماره‌ی یک در اروپا مورد ستایش و تمجید قرار گرفت. همین شماره مقاله‌ی مهمی با عنوان ایبسنیسم را توسط هوشی^۲، که شخصیت برجسته‌ی دیگری در میان روشنفکران چینی ترقی‌خواه بود و در سال‌های بعد تأثیر زیادی بر پذیرش ایبسن در چین داشت، منتشر کرد.

از دهه‌ی ۱۹۳۰ م، ایبسن چینی با چالش‌های سوسیالیستی و مارکسیستی مواجه شد. برخی از منتقدان درام، همچون یوان ژنینگ و لین شیانچو با اشاره به این‌که ایبسن به‌نفع سوسیالیسم سخنی به‌میان نیاورده، اما ایده‌های سوسیالیستی در گفت‌وگوهای نمایشنامه‌هایش مشهود هستند، از او دفاع کردند، اما حتی اگر ایبسن سوسیالیستی بی‌تجربه نامیده شود، به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند با مارکسیسم ارتباطی داشته باشد. ایبسن بر طبق تنوری تعارض طبقاتی مارکسیسم، به‌طور مادرزادی یک بورژوا (سرمايه‌دار) بوده است. در حقیقت، بازگشت داوطلبانه‌ی

۱. این دو مقاله با نام‌های در مورد افراط‌کاری‌های فرهنگ و در مورد قدرت شعر ما در انتشارات ادبیات مردمی در سال ۱۹۷۳ م به‌چاپ رسیدند.

۲. (۱۹۶۲-۱۸۹۱ م)

ایبسن به نروژ در سال ۱۸۹۱ م، بعد از بیست و هفت سال تبعید، آشتی با طبقه‌ی سرمایه‌دار نروژی محسوب می‌شود. بنا به گفته‌ی لو شون: «متأسفانه ایبسن دست آشتی دراز کرده، بنابراین او غم و اندوه یک برنده را چشیده است.»

دور از انتظار نیست که تفسیر مارکسیستی از ایبسن، بعد از تأسیس چین جدید در سال ۱۹۴۹ م، موفقیت آمیزتر بوده باشد. اما ایبسن شهرت خود را در چین به‌عنوان یک شخصیت ادبی جهانی همچنان حفظ کرده است. وی همراه با سایر شخصیت‌های ادبی غربی، احتیاجات و نیازهای تبلیغاتی برای اهداف سوسیالیستی را از طریق حمله به جامعه‌ی سرمایه‌داری برآورده کرده است. در سال ۱۹۵۶ م، مراسم پنجاهمین سالگرد مرگ ایبسن در پکن برگزار شد. در این کنفرانس، تیان هان در سخنرانی‌اش تفسیر مارکسیستی استاندارد از ایبسن ارائه داد. او از یک طرف سعی کرد از طریق لحاظ الزامی ایدئولوژی مارکسیستی در درون تفسیر خود از درام ایبسن، او را با اهداف سوسیالیستی مرتبط کند، برای مثال تفسیر او از دکتر استوکمان را در نظر بگیرید. بسیاری از چینی‌ها با جمله‌ی مشهور دکتر استوکمان به‌خوبی آشنا هستند: «قوی‌ترین انسان کسی است که تنهای تنها باشد.» تیان هان اظهار کرده است که این انسان به‌طور آشکارا اشاره به کسی دارد که از آشتی با بورژوازی امتناع می‌ورزد. بدون شک، او بدون کمک فقرا، توانایی به‌دست آوردن قدرت بیشتر را ندارد.^۱ از طرف دیگر، تیان هان از ایبسن انتقاد می‌کند. به دلیل این‌که نتوانسته در کنار طبقه‌ی کارگر قرار بگیرد. وی در خاتمه‌ی سخنانش اظهار می‌کند: «به همین دلیل است که ایبسن هر از گاهی علانم شک و تردید و حتی تمایلات مشخص و آشکارا نسبت به سمبولیسم و عرفان را نشان می‌دهد.»

چین تا پایان دهه‌ی ۱۹۷۰ م، به‌لحاظ سیاسی، اقتصادی و فرهنگی تغییر و دگرگونی اجتماعی دیگری را تجربه کرد. در خصوص دومین دوره‌ی غرب‌گرایی

۱. برنامه‌ای برای کنفرانس یادبود در مورد جرج برنارد شاو و هنریک ایبسن در پکن سال ۱۹۵۶ م.

می‌توان گفت ویژگی این دوره‌ی جدید، پذیرش و استقبال از مکاتب مختلف و افکار و هنرهای غربی بود. تا جایی که به پذیرش و استقبال از ایبسن مربوط می‌شود، انواع گوناگونی از تعابیر و تفاسیر از درام او وجود دارند، هرچند که دیدگاه مارکسیستی متعارف و معمول ایبسن تا اواسط دهه‌ی ۱۹۸۰ م پس‌روی نمی‌کند. یک رویداد مهم، انتشار ترجمه‌ی چینی نمایشنامه‌ی پرگنت توسط شیانو شیان در سال ۱۹۸۱ م و اجرای متعاقب این نمایشنامه بر روی صحنه است که سبب بروز بحث‌هایی داغ می‌شود. قبلاً اندیشمندان چینی، هرگز آگاهی زیادی از ضعف و بی‌کفایتی تفاسیرشان از ایبسن نداشتند. دیگر زمان آن فرا رسیده بود که ایبسن فراتر از توانایی برود. این‌گونه علاقه به ایبسن، به‌ویژه به نوشته‌های بعدی او، در میان منتقدان چینی بیشتر شد.

هیچ نویسنده‌ی خارجی به‌اندازه‌ی ایبسن در پیشرفت و ترقی درام مدرن چین سهم نبوده است. عجیب نبود اگر هر از گاهی، هنگامی که روشنفکران ادبیات را به‌عنوان ابزاری برای آموزش افراد و اصلاح جامعه در نظر می‌گرفتند، نمایشنامه‌های واقع‌گرایانه‌ی ایبسن مورد ستایش و تمجید قرار می‌گرفت و به‌عنوان مدل و الگو در نظر گرفته می‌شد. در میان نمایشنامه‌های مدرن ایبسن، خانه‌ی عروسک تأثیرگذارترین نمایشنامه در چین، در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ م، بوده است. اولین نمایشنامه‌ی مدرن در زبان چینی بزرگ‌ترین رویداد در زندگی، نوشته‌ی هوشی، بود که به‌تقلید از خانه‌ی عروسک نوشته شد و به‌دنبال آن تعدادی از نمایشنامه‌های مدرن دیگر که در خاتمه‌ی آن‌ها، زنان در جست‌وجو برای یافتن شخصیت مستقل و آزادی فردی، خانه را ترک می‌کنند، نوشته شدند. این نمایشنامه‌ها با عنوان نمایشنامه‌های «نورایی» گروه‌بندی شدند که در آن‌ها نورا مدل و الگویی برای قهرمانان زن چینی بود.

تیان‌هان، یکی از پیشگامان درام مدرن چین، دنباله‌روی ایبسن بود. او که خود را در چین ایبسن نوپا می‌نامید، از مضامین و تکنیک‌های نمایشنامه‌های ایبسن استفاده می‌کرد. نمایشنامه‌ی شی‌بی که ببر به‌دام افتاد در سال ۱۹۲۲ م اشاره به مسأله‌ی ازدواج‌های از قبل برنامه‌ریزی شده در نواحی روستایی چین دارد. وی

در نمایشنامه‌ی مرگ یک بازیگر مشهور در سال ۱۹۲۷ م به سرنوشت هنرمندان در چین می‌پردازد. تیان هان جدا از این دو قطعه‌ی واقع‌گرایانه، یک نمایشنامه‌ی رمانتیک هم با نام بازگشت به جنوب نوشته است که گفته می‌شود از نمایشنامه‌ی بانویی از دریا، اثر ایسن، الگوبرداری شده است. شباهت‌ها نه تنها در الگوی شخصیت‌پردازی، بلکه در ساختار و فضای نمایشنامه نیز یافت می‌شوند.

سانویو، نمایشنامه‌نویس مشهور چینی، قبل از این که به نمایشنامه‌نویسی بپردازد، تمامی آثار ایسن را می‌خواند. نمایشنامه‌ی جدید او با نام توفان رعد (۱۹۳۴ م) که در کل به‌عنوان اولین شاهکار درام مدرن چین محسوب می‌شود، نمایشنامه‌ای ایسنیستی است. موارد بسیاری در این نمایشنامه وجود دارد که مشابه آن‌ها را می‌توان در نمایشنامه‌ی اشباح دید: رابطه‌ی نامشروع بین خواهر و برادر ناتنی، گرفتاری و درگیری بین دو خانواده که نه تنها با رابطه‌ی شغلی آشکار می‌شود بلکه با روابط خونی پنهانی هم ارتباط دارد، تصویر اشباح، شیوه‌ی بازنگرانه و غیره. رابطه‌ی بین ریچو (طلوع آفتاب ۱۹۳۶ م) و هدا گابلر که منتقدان از توجه بدان غافل شده‌اند، به همان اندازه نیز حائز اهمیت است. حتی در نمایشنامه‌ی به اصطلاح چخوفی او با نام مرد پکنی (۱۹۴۰ م)، تأثیر ایسن نه تنها در سطح ظاهری پیرنگ، بلکه در ساختار عمیق‌تر و صور خیال شاعرانه نیز به‌طور عمیقی باقی مانده است.

پذیرش و تأثیر ایسن در چین توجه انتقادی بسیاری از افراد داخل و خارج از چین را به خود جلب کرد. در دهه‌ی ۱۹۸۰ م، دو رساله‌ی دکترها به زبان انگلیسی به این موضوع پرداختند: ایسن در چین: پذیرش و تأثیر، نوشته‌ی تام کوک کان از دانشگاه النویز، در سال ۱۹۸۴ م، و ایسن چینی؛ از ایسن تا ایسنیسم، نوشته‌ی الیزابت اید از دانشگاه اسلو، در سال ۱۹۸۷ م. هدف پژوهش نخست، بررسی گسترده‌ی تأثیرات اجتماعی، ادبی و فرهنگی هنریک ایسن در چین تا اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ م بود. پژوهشی تام که به رابطه‌ی ایسن با درام مدرن چین محدود است، برای مثال تحقیق و بررسی او در مورد ایسن و سانویو، فراتر از تشابهات ظاهری در پیرنگ و شخصیت‌پردازی بین نمایشنامه‌های اشباح و توفان رعد نمی‌رود، که در

کل توسط منتقدان شکل گرفته بودند. با این حال رساله دکترای «اید» از نظر گستردگی و دامنه محدودتر است. بر طبق اظهارات خود وی، «رساله‌اش پذیرش آثار ایبسن در چین بین سال‌های ۱۹۱۷ تا ۱۹۳۵ م است که نشانگر این بود که چگونه نگرش‌ها، تحصیلات و سوابق متعدد فرستندگان، ایبسنی را توصیف می‌کند که به متفکری اروپایی، اصلاح طلب لیبرال یا سنت‌شکن چینی بدل شده است. تمرکز اید بر پذیرش اولیه‌ی ایبسن در چین بود، به ویژه نقشی که هوشی در این امر داشت. در سال ۱۹۹۷ م یک رساله‌ی دیگر در مقطع دکترا در چین با عنوان ایبسنیسم و تأثیر آن بر روی درام مدرن چین در آکادمی تئاتر مرکزی در پکن مورد دفاع قرار گرفت. این پروژه‌ی تحقیقی هم اساساً بررسی انتقادی دیگری از پذیرش اولیه‌ی ایبسن در چین بود. بخش عظیمی از این رساله‌ی دکترا را نیز اندیشه‌هایی در مورد دو تفسیر مهم، یعنی ایبسنیسم توسط هوشی و برنارد شاو تشکیل داد. در این رساله‌ی دکترا بررسی تقریباً مشابهی هم درباره‌ی رابطه‌ی بین ایبسن و نمایشنامه‌نویسان مدرن چین وجود دارد. تحقیق پیشین تمرکز بر این داشت که چگونه ایبسن در چین تفسیر شده است. با این حال، تأثیر و نفوذ او بر درام مدرن چین که برای درک پذیرش او در چین ضروری است، توجه کافی را به خود جلب نکرده است. بنابراین، اساساً تحقیق فعلی به بررسی و تجزیه و تحلیل شباهت‌های بین نمایشنامه‌های ایبسن و نمایشنامه‌های مدرن چین بر مبنای تجزیه و تحلیل متنی دقیق اختصاص داده شده است. شباهت‌های عمیق دراماتیکی بین هنر ایبسن و درام مدرن چین نه تنها به تأثیر او نسبت داده می‌شوند، بلکه به بینامتنیت نیز مرتبط اند.

اصطلاح «تأثیر و تجلی» به کاررفته در بررسی‌های ادبی، می‌تواند ریشه در اواسط قرن هجدهم داشته باشد. هارولد بلوم (۱۹۷۳ م) اظهار می‌کند که: این اصطلاح در زبان انگلیسی یکی از اصطلاحات انتقادی درآیدن نبوده و هرگز در یک معنا توسط پوپ به کار نرفته است... برای کالدریج و دو نسل بعد، این کلمه اساساً از معنای ما در بافت ادبیات برخوردار است. از نظر بلوم، تأثیر، داستان خصوصیات ارثی بین پدرها و پسرها است. با در نظر گرفتن این که تأثیر به معنای

قدرت است، نویسندگان به ندرت اقرار می‌کنند که تحت تأثیر قرار گرفته‌اند، ولی در عوض ادعا می‌کنند که بر سایرین تأثیرگذار بوده‌اند.

والتر جکسون بیت (۱۹۷۰ م) نیز به منظور یافتن منبعی مقتدر در دوره‌ای پیشین، در جست‌وجو برای یافتن هویتی که به قدر کافی دور اما قابل کنترل است، در مورد عادت خیره شدن نویسنده به ورای نیاکان نزدیکش بحث می‌کند. بررسی تأثیر و تجلی در دهه‌ی ۱۹۵۰ م به چالش کشیده می‌شود. ایهاب حسن (۱۹۵۵) در مقاله‌اش با عنوان مشکلات تأثیر در تاریخ ادبی، بررسی احساسات، ایده‌ها و ارزش‌های یک نویسنده را مورد انتقاد قرار می‌دهد، گویی به‌طور مستقیم در اثر ادبی تجلی یافته است. بر طبق گفته‌ی جولیا کریستوا، نویسندگان متون خود را از طریق افکار و اذهان اصلی‌شان خلق نمی‌کنند، بلکه در عوض آن‌ها را از متونی که از قبل وجود داشته‌اند، گردآوری می‌کنند.

تاریخچه‌ی اصطلاح حضور بینامتنیت به کتاب جولیا کریستوا با عنوان تمایل در زبان - یک رویکرد نشانه‌شناختی به ادبیات و هنر (۱۹۶۹ م) برمی‌گردد. یکی از تعاریف او از این اصطلاح این است که «اصطلاح بینامتنیت در هر متنی که به صورت تلفیقی از نقل‌قول‌ها ایجاد شود و در هر متنی که کشش و پاسخی به متن دیگر باشد، به جای روابط خطی، تک‌سو و تک‌منبع در اثر، بر رابطه‌ی منابع چندشکل تأکید دارد.» تئوریسین‌های بعدی این اصطلاح، بر نقش خواننده نیز تأکید دارند. رولان بارت (۱۹۷۷ م) خواننده را به عنوان مرکز ساماندهی تفسیر در نظر می‌گیرد: «خواننده فضایی است که در آن تمامی نقل‌قول‌هایی که یک نوشته را شکل می‌دهند، بدون این که هیچ کدام‌شان گم و گور شوند، حک می‌شوند. یکپارچگی متن در منشاء و منبع آن نیست، بلکه در مقصد آن است.» این مفهوم از خواننده، اصطلاح بینامتنیت را از بسیاری تئوری‌های مؤثر که به نقد نویسنده محور متعهد هستند، دور می‌سازد.

در طول دو دهه‌ی اخیر، مفاهیم تأثیر و تجلی و بینامتنیت منشاء اختلاف در بین منتقدان بوده است: «برخی بینامتنیت را به عنوان بزرگ‌نمایی تأثیر در نظر می‌گرفتند و سایرین ترجیح می‌دادند از بینامتنیت به عنوان جایگزینی برای مفهوم

کهنه و قدیمی تأثیر استفاده کنند. من شخصاً دوست دارم از اصطلاح "بینامتنیت" در بافت بزرگ‌نمایی استفاده کنم. به عقیده‌ی من در کار پژوهشی، تأثیر و بینامتنیت می‌تواند کنار هم آورده شود.» شکل بینامتنیت بستگی به شکل تأثیر و تجلی دارد. در رابطه با ایبسن و درام مدرن چین، تأثیر و تجلی و بینامتنیت با همدیگر به‌نظر می‌رسند. این تحقیق نه‌تنها با ادغام تئوری‌های مربوط به تأثیر و تجلی و بینامتنیت، تجزیه و تحلیل علمی مورد نیاز برای دانشمندان غربی‌ای که به تأثیر ایبسن در چین علاقه‌مندند و دانشمندان چینی‌ای که به یکی از مهم‌ترین منابع درام مدرن چین علاقه‌مندند را فراهم می‌کند، بلکه تلاش می‌کند برخی از ارزش‌های تعلیمی و زیبایی‌شناختی اساسی مشترک در درام‌های غربی و چینی را توضیح دهد. به‌ویژه، این همان چیزی است که من پیشنهاد می‌کنم در این باره تحقیق انجام دهم:

۱. بررسی صدساله‌ی ایبسن در چین: من به‌جای توصیف تفاسیر متفاوت از ایبسن و نمایشنامه‌های او، به‌ترتیب زمانی، پذیرش و استقبال چینی‌ها از ایبسن در قرن بیستم را به سه دوره‌ی اصلی تقسیم کرده و آن‌چه را که در تغییر تمرکز بر جنبه‌های متفاوت ایبسن از نظر نقد پذیرش سهیم است مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهم. همانا بر طبق گفته‌ی هانس رابرت ژانوس، اساساً افق انتظارات خواننده در فرهنگ دریافت‌کننده است که میزان پذیرش یک نویسنده‌ی خارجی را تعیین می‌کند. در نقد خواننده‌محور، معنای ادبی، نتیجه‌ی واکنش خواننده به نشانه‌ها و سرنخ‌های نویسنده نیست، اما یک موضوع نهادی است. یعنی عملکرد اصول و قواعدی که به‌طور عمومی مورد توافق قرار می‌گیرند. از این رو ما نیاز به بررسی و تجزیه و تحلیل میزان پذیرش ایبسن توسط چینیان از چشم‌انداز تاریخی، فرهنگی و ادبی داریم. علاوه بر این، بررسی‌های ترجمه‌ها و اجراهای چینی آثار ایبسن فرایند پذیرش را روشن‌تر و واضح‌تر کرده‌اند. ایجاد یک مبنای حقیقی قدرتمند از پذیرش ایبسن در چین، تجزیه و تحلیل متنی گسترده و جامعی را در فصول بعدی امکان پذیر می‌کند.

۲. ایبسن و ارتقای درام مدرن چین: نمایشنامه‌ی مبتنی بر معضلات

اجتماعی^۱ در چین که نوع برجسته‌ای از درام مدرن چین در دهه‌ی ۱۹۲۰ بود،

۱. Problem play: نمایشنامه‌های مبتنی بر گره‌ها، معضلات و یا مشکلات اجتماعی هستند که در طول کتاب با همین ترکیب «نمایشنامه‌ی مبتنی بر معضلات اجتماعی» شناخته خواهند شد، نوعی از درام و نمایش هستند که در قرن نوزدهم میلادی نزع یافته و به موضوعات بحث‌برانگیز به‌روشنی واقع‌گرایانه می‌پرداختند و بیماری‌های اجتماعی را آشکار می‌کردند تا در بین تماشاگران و مخاطبان بحث و جدل‌هایی را شکل دهند. این‌گونه درام با آثار الکساندر دوما و امیلی آگیر آغاز شده و فرمول یوجین اسکرایب درمورد تئاتر ارسطویی را، که در آن زمان مشهور بود، با موضوعات جدی سازگار و همسان کرد و نمایشنامه‌های آموزشی و تا حدودی ساده‌انگارانه‌ای را با موضوعاتی همچون نشمه‌گری، جنبه‌های اخلاقی تجارت، عدم مشروعیت و آزادی زنان خلق کرد. نمایشنامه‌های مبتنی بر معضلات اجتماعی با آثار نمایشنامه‌نویس مشهور نروژی، هنریک ایبسن، که آثارش علاوه بر شایستگی‌های هنری دارای ارتباط با مسائل روز هم بودند، به‌اوج خود رسیدند. اولین تجربه‌ی او در این‌گونه از درام، کمدی عشق بود که در سال ۱۸۶۲ م انتشار یافت که تحقیقی انتقادی پیرامون ازدواج در دوره‌ی معاصر بود. او به‌روشنی استادانه در برخی از نمایشنامه‌هایش به افشای دورویی، ریا، حرص، طمع و فساد پنهان در جامعه‌اش پرداخت. نمایشنامه‌ی خانه‌ی عروسک، فرار زنی از جنگال نقشی بچه‌گانه و فرمانبردارانه را به‌عنوان همسری که پول‌پرست نمایانده می‌شد به‌تصویر کشید. نمایشنامه‌ی اشباح به آداب و رسومی حمله برد که حتا در آن‌ها ازدواج‌های بدون عشق و خوشبختی مقدس تلقی می‌شدند. در نمایشنامه‌ی هرغابی و حتی پیامدهای یک ایده‌آلیسم خودخواهانه را به نقد نشسته و در نمایشنامه‌ی دشمن مردم اخلاقیات مصلحت‌آمیز اهالی ساده‌لوح و قابل احترام یک شهر را آشکار ساخت.

تأثیر و نفوذ ایبسن به ایجاد انگیزه در نوشتن نمایشنامه‌های مبتنی بر معضلات اجتماعی در سرتاسر اروپا کمک شایانی کرد. سایر نمایشنامه‌نویسان اسکاندیناویایی از جمله آگوست استریندبرگ، نقش جنسی و آزادی زنان از دیدگاه لیبرالیستی و محافظه کارانه را مورد بحث قرار دادند. یوجین یوریوس در نمایشنامه‌ی ردای قرمز، به سیستم قضایی فرانسه تاخت. جورج برنارد شو هم در انگلستان، هم با خود نمایشنامه‌هایش و هم با مقدمه‌های طولانی و شوخ‌طبعانه‌ی آن‌ها، نمایش و یا نمایشنامه‌ی مبتنی بر معضلات اجتماعی را به اوج هوشمندانه و روشنفکرانه‌اش رساند.

در کل، نمایشنامه‌های مبتنی بر معضلات اجتماعی، شکلی از درام هستند که در قرن ۱۹ م به‌عنوان بخشی از جنبش وسیع‌تر رئالیسم در هنر ظهور پیدا کردند و از طریق بحث و جدل‌های بین شخصیت‌ها بر روی صحنه، که معمولاً نماینده‌ی دیدگاه‌های متضاد در درون یک بافت اجتماعی رئالیستی بودند، به موضوعات اجتماعی بحث‌برانگیز پرداختند. منتقدی به‌نام اف. اس. بوآس، این اصطلاح را برای توصیف نمایشنامه‌های خاصی از شکسپیر به‌کار برد که تصور می‌کرد ویژگی‌هایی مشابه با نمایش‌های معضلات اجتماعی قرن نوزدهمی ایبسن دارند. بنا بر گفته‌ی بوآس، نمایشنامه‌های تاجر ونیزی، ترویلوس و کرمیدا، کلرخ انداز را پادشاه سنگ است، تیمون آتی و آن‌چه به‌نیکی پایان پذیرد نیک است، هنرز هم به‌عنوان نمایشنامه‌های مبتنی بر معضلات اجتماعی شکسپیری شناخته می‌شوند. در نتیجه، این اصطلاح به‌طور

گسترده‌تر برای توصیف گونه‌ی تراژدی - کمدی قرن ۱۹ به کار رفت که به راحتی با تمایز سنتی بین گونه‌های کمیک و تراژیک سازگار نبود. اگرچه بحث و جدل‌های اجتماعی در درام چیز جدیدی نیستند، اما نمایشنامه‌های مبتنی بر معضلات اجتماعی قرن نوزدهم که هدفشان رو در رو کردن تماشاگر با مشکلات و مخصوصه‌های تجربه‌شده با شخصیت‌ها بودند، کاملاً متمایز از آن هستند. نخستین اشکال نمایشنامه‌های مبتنی بر معضلات اجتماعی در فرانسه آثار نویسندگانی همچون الکساندر دومای پسر هستند که به طور نمونه در بانو کامیلیا به موضوعاتی نظیر نشمه‌گری می‌پردازد. سایر نمایشنامه‌نویسان فرانسوی یا نمایشنامه‌هایی که در مورد مسائل اجتماعی بودند همان کار را کردند و گاهی هم به این موضوع به روش اخلاقی و گاهی هم به روش احساساتی پرداختند.

با این حال خیره‌ترین نویسنده‌ی نمایشنامه‌های مبتنی بر معضلات اجتماعی، هنریک ایبسن، نمایشنامه‌نویس نروژی است که در آثارش شخصیت‌پردازی دقیق و نافذ را با تأکید بر مسائل اجتماعی باب روز ترکیب می‌کرد و معمولاً بر مشکلات اخلاقی یک شخصیت محوری و اصلی تمرکز می‌نمود. ایبسن در مجموعه‌ای از نمایشنامه‌هایش، طبقاتی از مشکلات را مورد توجه قرار داده است. همان‌طور که گفته شد در نمایشنامه‌ی خانه‌ی عروسک، محدودیت‌های زندگی زنان، در نمایشنامه‌ی اشباح، بیماری‌ای که به واسطه‌ی رابطه‌ی جنسی انتقال یافته و در نمایشنامه‌ی دشمن مردم، حرص و طمع اهالی ساده‌لوح را به تصویر کشیده است. نمایشنامه‌های وی، روایت‌های کاملاً مؤثر و کارآمد و متعددی از نمایشنامه‌های مبتنی بر معضلات اجتماعی را در آثار نمایشنامه‌نویسانی نظیر جرج برنارد شاو به ثبت رسانده‌اند. در تحقیقات کامل‌تر مربوط به آثار شکسپیر، اصطلاح نمایشنامه‌ی مبتنی بر معضلات اجتماعی معمولاً اشاره به سه نمایشنامه‌ی دارد که وی آن‌ها را بین اواخر دهه‌ی ۱۵۹۰ م و اولین سال‌های قرن ۱۷ م نوشته است: (نمایشنامه‌های آن چه به نیکی پایان پذیرد نیک است، تریلوس و کرسیدا و کلوخ انداز را پادشاه سنگ است). اگرچه برخی از منتقدان این اصطلاح را به سایر نمایشنامه‌ها مانند داستان زمستان، تیمون آتسی و تاجر ونیزی نیز بسط می‌دهند. همان‌طور که در بالا نیز اشاره شد، این اصطلاح توسط بوآس و پیشینیان وی ابداع شد که نمایشنامه‌ی هملت با پایان غم‌انگیز را هم بدان می‌افزایند تا پیوند میان نمایشنامه‌های مبتنی بر معضلات اجتماعی و تراژیک در مفهوم جدی‌تر باشد. اصطلاح معضلات از نوعی درام مشتق شده که در زمان نوشته‌های بوآس رایج بود و ارتباط زیادی با نمایشنامه‌نویس مطمع نظر ما، هنریک ایبسن داشت. در نمایشنامه‌های مبتنی بر معضلات اجتماعی، وضعیتی که قهرمان اصلی با آن مواجه می‌شد، توسط یک نویسنده به عنوان نمونه‌ای گویا از یک مشکل اجتماعی معاصر در نظر گرفته می‌شد. برای بوآس این شکل مدرن درام، مدل و الگوی ارزشمندی را ارائه کرد که از طریق آن بررسی آثار شکسپیر امکان‌پذیر شد. چراکه قبلاً به نظر می‌رسیدند، به طوری متزلزل و بی‌ثبات بین کمدی و تراژدی قرار گرفته‌اند. به لحاظ طبقه‌بندی، دو عدد از سه نمایشنامه‌ی شناسایی‌شده توسط بوآس، کمدی هستند و نمایشنامه‌ی سوم، تریلوس و کرسیدا، در میان تراژدی‌های برگ اول یافت می‌شود. برای وی نمایشنامه‌های مبتنی بر معضلات اجتماعی شکسپیری، مشکلات اخلاقی و اجتماعی خاصی را از طریق شخصیت‌های اصلی مورد بررسی قرار می‌دهند. بوآس می‌گوید:

«ما در سرتاسر این نمایشنامه‌ها، در طول مسیرهای تاریک و مبهم و گام‌نخورده حرکت می‌کنیم و در

اساساً از روی نمایشنامه‌های مبتنی بر معضلات اجتماعی ایسن، به‌ویژه خانه‌ی عروسک و دشمن مردم الگوبرداری شده‌اند. جنبه‌های دراماتیک هنر ایسن که نمایشنامه‌نویسان مدرن چین بدان علاقه‌مند بودند شامل موضوعات مضمونی، فرم واقع‌گرایانه، تکنیک بیانی بازنگرانه و... هستند. بیشتر نمایشنامه‌های مبتنی بر معضلات اجتماعی در چین از لحاظ هنر درام ناپخته هستند، اما نقش مهمی را در گسترش ایده‌های جدید و هموار کردن راه برای رشد و پیشرفت درام مدرن چین در آینده ایفا کردند. تعدادی از نمایشنامه‌های مبتنی بر معضلات اجتماعی، از جمله اولین نمایشنامه‌ی مدرن چینی با نام بزرگ‌ترین رویداد در زندگی برای بررسی دقیق‌تر و متعاقب با آن بررسی افکار و اندیشه‌های انتقادی در مورد ضعف هنری نمایشنامه‌های مبتنی بر معضلات اجتماعی در چین انتخاب شده‌اند.

پایان، احساس ما نه شادی و شغف ساده و نه درد و رنج است؛ ما هیجان‌زده، مجذوب و حیرت‌زده می‌شویم. حتا وقتی که در مورد موضوعات مطرح‌شده‌ای که مانع از ایجاد نتیجه‌ای کاملاً رضایت‌بخش می‌شوند، همانند نمایشنامه‌های آن‌چه به‌نیکی پایان پذیرد نیک است، کلوخ‌انداز را پاداش سنگ است، پیچیدگی‌ها ظاهراً در پرده‌ی پنجم سازگار می‌شوند. در نمایشنامه‌های تریولوس و کرسیدا و هملت، چنین توافق نسبی مشکلات رخ نمی‌دهد و ما مجبوریم معماهای آن‌ها را به بهترین شیوه تفسیر کنیم. درام‌هایی که با مضامین طبایع خارق‌العاده و چشم‌گیر هستند، نمی‌توانند به‌طور جدی، کم‌دی و یا تراژدی نامیده شوند. بنابراین، ما می‌توانیم یک عبارت مناسب را از تشاثر امروزی به‌ودیع گرفته و آن‌ها را به‌عنوان نمایشنامه‌های مبتنی بر معضلات اجتماعی شکسپیری با همدیگر طبقه‌بندی کنیم.»

نمایشنامه‌های مبتنی بر معضلات اجتماعی از طریق لحن مبهم و پیچیده‌شان، که به‌طور ناگهانی بین درام سیاه و روان‌شناسانه و مطالب خنده‌دار و آسان تغییر می‌کنند، مشخص می‌شوند. نمایشنامه‌های پایان خوش و چشم در برابر چشم، پایان شادی‌آوری دارند که به‌نظر ناشیانه، تصنعی و سطحی می‌رسد. درحالی‌که تریولوس و کرسیدا نه با یک مرگ تراژیک به‌پایان می‌رسد و نه با پایانی شادی‌آور. بواس از این اصطلاح برای نمایشنامه‌هایی استفاده کرد که در آن‌ها تفکیک‌پذیری مضامین و بحث و جدل‌ها به‌نظر ناکافی می‌رسیدند و در پرده‌ی نهایی، نجات عدالت و اتمام کار که همه انتظار آن را داشتند، رخ نمی‌داد. اما به‌دنبال آن سایر تعاریف آمده‌اند که همگی معطوف به این حقیقت هستند که این نمایشنامه‌ها نمی‌توانند به‌آسانی به‌مقوله‌های سنتی کم‌دی و تراژدی تخصیص داده شوند. همچنین این سه نمایشنامه، به‌عنوان کم‌دی‌های سیاه نیز در نظر گرفته می‌شوند. چراکه علی‌رغم این‌که در کل پایان شادی‌آوری برای شخصیت‌ها دارند، مسائل تاریک‌تر و عمیق‌تر مطرح شده در آن‌ها، نمی‌توانند به‌طور کامل آشکار و یا نادیده گرفته شوند.

۳. ایبسن و تیان هان: تیان هان برخلاف سایر نویسندگان چینی در نمایشنامه‌های مبتنی بر معضلات اجتماعی، به شخصیت‌هایش اجازه نمی‌دهد تا در مورد مسائل اجتماعی صحبت کنند و در عوض آن‌ها را در لابه‌لای تصاویر و شرایط دراماتیک پنهان می‌کند. تیان هان در نمایشنامه‌ی مرگ یک بازیگر مشهور تقریباً به سبک ایبسنیسم و نوشتار واقع‌گرایانه از طریق خلق خیالی واقعیت بر روی صحنه وفادار مانده است. زنجیره‌ی روان‌شناختی صور خیال بیانی و بصری در موفقیت این نمایشنامه به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نمایشنامه‌های رئالیستی، قبل از نمایشنامه‌ی توفان رعد، اثر سانویو، سهمیم بوده است. نمایشنامه‌ی بازگشت از جنوب موارد مشترک زیادی با نمایشنامه‌ی بانویی از دریا دارد؛ همانند رابطه‌ی سه‌نفره بین یک زن و دو مرد و تمایل قهرمان زن به فردی ناشناس.

۴. ایبسن و سانویو: در این‌که سانویو مدیون ایبسن بوده است شکی نیست. سوال این است: او تا چه اندازه تحت‌تأثیر ایبسن قرار گرفته است؟ همان‌طور که در بالا بدان اشاره شد، نمایشنامه‌ی توفان رعد، نمایشنامه‌ی ایبسنیستی است. در مورد ادای دین این نمایشنامه به نمایشنامه‌ی اشباح به‌طور عمیق و گسترده بحث شده است. تحقیق و بررسی من از طریق توجه به پیرنگ «زنا با محارم» و شیوه‌ی بیان بازنگرانه تشابهات زیادی را بین دو نمایشنامه‌ی توفان رعد و اشباح، همچون ساختار روابط میان شخصیت‌ها و استفاده از هوا به‌عنوان تصویری متداول و رایج آشکار می‌سازد. علی‌رغم این حقیقت که نمایشنامه‌های طلوع آفتاب و هدا گابلر نکات مشترک زیادی دارند، اما توجه انتقادی به این شباهت‌ها ارانه نشده است. نه‌تنها قهرمانان زن از نظر کسالت‌بار بودن زندگی‌شان به‌هم شباهت دارند، بلکه آن‌ها از اصطلاحات نمادین مشابهی نیز استفاده می‌کنند. از نقطه‌نظر هنری، درام رئالیستی سانویو پر از اشعاری است که به‌گونه‌ای شبیه به درام رئالیستی ایبسن است. در آثار ایبسن و سانویو، استفاده از تصاویر عمده و اصلی برای رئالیسم شاعرانه ضروری است. مفهوم تصویر، عمیقاً ریشه در سنت شاعرانه‌ی چینی دارد، اما استفاده‌ی سانویو از صور خیال نشان می‌دهد که او به استفاده‌ی مدرن از صور خیال ویژه‌ی ایبسن در مورد سنت شاعرانه‌ی چینی بسیار مدیون است. در

نمایشنامه‌ی مرد پکنی، استفاده از صور خیال مضمونی، یادآور روش ایسن است که در نمایشنامه‌های مرغابی وحشی و استاد معمار نیز به کار برده است. در یک کلام، سانویو در سرودن شعر دراماتیک در نمایشنامه‌های رئالیستی مدرن، شبیه به ایسن است و هر دویشان در اصل، شاعرانی دراماتیک قلمداد می‌شوند.

در خاتمه، قصد من بر ارائه‌ی خلاصه نیست، بلکه سعی خواهم کرد مختصری از ارتباط ایسن با درام شفاهی معاصر چین را بگنجانم. ایسن با بنیاد درام رئالیستی در چین، با سنت دراماتیک چینی ادغام شد. در پایان دهه‌ی ۱۹۷۰ م، نمایشنامه‌های مربوط به مسائل اجتماعی برای مدت کوتاهی نتیجه‌ی عکس دادند. نمایشنامه‌ی تریلوژی زنان، اثر بای فنگشی، نمونه‌ای از آن است. در دو دهه‌ی اخیر، درام مدرنیستی مورد توجه قرار گرفت و عناصر مدرنیسم در نمایشنامه‌نویسی و تولیدات نمایشی به شدت مورد استفاده قرار گرفتند، اما رئالیسم هنوز هم مورد احترام بود و درحقیقت، از طرف بسیاری از افراد به عنوان روند اصلی محسوب می‌شد. اگر رئالیسم به تأثیر و نفوذ خود بر درام معاصر چین ادامه می‌داد، فراموشی کامل ایسن غیرممکن می‌شد. باین حال او هرگز چنین نقش غالبی را که ایفا نمود، دیگر بار بر عهده نخواهد داشت. به طور خلاصه، اگر نمایشنامه‌ی مبتنی بر معضلات اجتماعی در چین نشانگر ترویج ایسن در چین باشد و تیان هان یک ایسن نوپا قلمداد شود، شکوفایی کامل ایسن در چین و نیز در درام مدرن چین زمانی رخ داد که سانویو با نمایشنامه‌های توفان رعد، طلوع آفتاب و مرد پکنی راه خود را به صحنه‌ی تئاتر چین باز کرد. ایسن برای سنت رئالیستی درام مدرن چین که به نام رئالیسم ایسنی مشهور است، مهم و حیاتی است.

بخش اول

ایسنیسم چینی: مروری بر یک قرن

ایسنیسم در چین، مفهومی غیر معمول نیست، چراکه در فرهنگ‌های لغت نیز به ثبت رسیده است. آن‌چه که امروزه ممکن است برای خوانندگان گمراه‌کننده باشد این است که توضیحات، از یک فرهنگ لغت به فرهنگ لغتی دیگر به میزان قابل ملاحظه‌ای متفاوت هستند. در «جی‌های» که معتبرترین فرهنگ لغت تألیف‌شده‌ی چینی در دهه‌ی ۱۹۳۰ م است (و به‌طور تحت‌اللفظی به دریای واژه برگردانده شده است)، ایسنیسم بدین‌صورت تعریف می‌شود: ایسنیسم اشاره به فردگرایی پُرشور و حرارت بیان‌شده در واژه‌های ایسن، نویسنده‌ی نروژی، دارد که از فرم‌گرایی شخصیت کاملاً آزاد خود فرد حمایت کرده و تمامی نگرش‌های موجود، همچون تسلیم شدن، دلجویی کردن، چشم پوشیدن، تحت‌تأثیر قرار دادن (ملزم کردن)، اتلاف وقت و خویشتن‌داری را رد می‌کند. اگرچه در (ying han da cidian)، فرهنگ لغت پیشرفته‌ی چینی - انگلیسی، بدین‌صورت تشریح می‌شود: حمایت از نگارش و اجرای نمایشنامه‌هایی با مضمون معضلات اجتماعی و تبلیغ ایده‌های ایسن. به‌راستی چه عاملی سبب ایجاد تفاوت‌ها در توصیفات انجام‌شده از اصطلاح ایسنیسم می‌شود؟ مورد قبلی احتمالاً از واکنش‌های اولیه‌ی چینی به آثار ایسن نشأت گرفته است که در آن‌ها فردگرایی سابقاً مورد تأکید قرار می‌گرفت. مورد دوم احتمالاً از فرهنگ لغت‌های انگلیسی مشخصی سرچشمه می‌گیرد.

در هر صورت، این مورد به آن چه در فرهنگ لغت دانشگاهی مریام-وبستر آمده، و همراه ایده‌ها و نمایشنامه‌های ایبسن ارائه شده است، نزدیک‌تر است. معمولاً در بافت دانشگاهی معاصر، ایبسنیسم اشاره به پذیرش، تفسیر و تغییر جنبه‌های مضمونی و هنری نوشته‌های ایبسن در فرهنگ‌های مختلف دارد. از این رو، ایبسنیسم چینی درباره‌ی پذیرش و تفسیر ایبسن در چین است. برای شروع، بررسی مختصری از تعبیر و تفاسیر اولیه‌ی چینی از ایبسن ارائه می‌شود: مقاله هوشی با عنوان ایبسنیسم که در مجله‌ی جوان امروز و در سال ۱۹۱۸ م منتشر شد، یکی از اولین مقاله‌های چینی تقدیم‌شده به ایبسن است. هنگامی که هوشی در ایالات متحده تحصیل می‌کرد، شروع به خواندن آثار ایبسن و تماشای اجراهای آثار وی از جمله نمایش اشباح کرد. در دفتر خاطرات او، گاهی ایبسن در ارتباط با آزادی فردی و پیشرفت اجتماعی مورد بحث قرار گرفته است: اگر هر فردی به‌خاطر سایر افراد و آزادی اندیشه، گفتار و عمل منع شود، در این صورت انسان هرگز پیشرفت نخواهد کرد. جی.اس. میل این ایده را به‌طور قاطع در کتاب خود با عنوان درباره‌ی حکومت متشکل از نمایندگان طرح می‌کند. نمایشنامه‌ی مشهور ایبسن با نام خانه‌ی عروسک نیز براساس این ایده شکل گرفته است.

ایبسن‌گرایی (ایبسنیسم) برای بار نخست به‌زبان انگلیسی طرح شد و به‌احتمال زیاد هوشی این الهام را از نمونه‌ی بارز ایبسنیسم، نوشته‌ی جرج برنارد شاو، در سال ۱۹۱۳ م گرفته است. به‌طور کلی، ایبسن‌گرایی هوشی چیزی بیش از خوانش نمایشنامه‌های ایبسن نیست، چراکه قالب آن، حمله به وضعیت فعلی در چین است. به همین نحو، مفهوم فردگرایی او تا اندازه‌ای داری وی برای چین بیمار است، البته نسبت به آن چه که ایبسن واقعاً قصد آن را داشته است. با در نظر گرفتن این نکته که هوشی، ایبسن را مورد تمجید قرار می‌دهد، وی اذعان می‌کند که ایبسن هنگامی که شرایط وحشتناک متعدد جامعه را توصیف می‌کند، حقیقت را بیان می‌دارد تا این که بر مبنای آن بتوان نگاه دقیق‌تری به شرایط موجود انداخت. هوشی در مقاله‌ی خود مضامینی را که ایبسن در نمایشنامه‌هایش توضیح داده است، یعنی خانواده، قانون، مذهب و روابط بین فرد و جامعه، به‌طور خلاصه بیان

می‌کند. تقریباً در هر موضوعی، این ایجاز متعاقب با بیان واقعیت ناخوشایند در جامعه‌ی چین است.

هوشی در بخش آخر مقاله، آشکارا اظهار می‌کند که از منظر وی، ایبسنیسم چه معنایی دارد. تحت تأثیر توضیحات ایبسن از خانواده و جامعه، این امر برمی‌آید که خانواده و جامعه در واقع به قدری دچار فساد شده‌اند که انجام اصلاحات واقعاً ضروری به نظر می‌رسد و این درحقیقت همان ایبسن‌گرایی است. وی پس از این‌که با نهایت تأسف خاطر نشان می‌کند که ایبسن رهنمودی برای مشکلات اجتماعی مطرح شده ارائه نمی‌دهد، اظهار می‌دارد که: «علایم اجتماعی متنوع هستند و دارویی برای درمان تمامی دردها وجود ندارد. با این حال، وی فکر می‌کند که ایبسن سر آخر اصلاح اجتماعی را توصیه کرده است، یعنی این‌که به افراد اجازه داده شود تا استعدادهای خود را به طور کامل پرورش دهند. وی از نامه‌ی ایبسن به براندز نقل قول می‌کند که: راهی برای مفید بودن برای جامعه وجود ندارد جز این‌که به فکر کسب پول و ثروت برای خود باشید. در واقع مواقعی وجود دارند که در آن‌ها کل تاریخ جهان، کشتی شکسته‌ی بزرگی به نظر می‌رسد که تنها چیزی که در آن اهمیت دارد این است که انسان خود را نجات بخشد.

نجات خود درحقیقت عامل مهم فلسفه‌گرایی هوشی است که او به عنوان رهنمود خود برای سلامتی جامعه‌ی چین ارائه کرده است: اگر می‌خواهیم مراقب سلامتی جامعه باشیم، بایستی توجه داشته باشیم که همیشه گلوبول‌های سفیدی همچون دکتر استوکمان وجود داشته باشند. اگر جامعه دارای چنین گلوبول‌های سفیدی باشد، در این صورت یقیناً پیشرفت حاصل خواهد شد. هوشی آن‌چه را که در ایبسن ایده‌آلیسم رمانتیک بوده است به رهنمودی برای نجات ملت چین مبدل کرده است.

ایبسن فردی بود که قبل از هوشی مورد علاقه‌ی لو شون قرار گرفت. لو شون، دکتر استوکمان قاطع و سازش‌ناپذیر را ستایش می‌کرد. هنگامی که دکتر استوکمان می‌گفت: «قدرتمندترین انسان کسی است که تنهای تنها باشد.» به احتمال زیاد واکنشی را در قلب لو شون برانگیخته است، چراکه شعار او لبریز از همان شهامت

و اراده یعنی روبه‌رو شدن با اتهامات هزاران نفر با چهره‌های بی تفاوت و متعجب است. وی نیز همانند هوشی به شخصیت‌های قدرتمند و قاطع ایبسن احترام می‌گذارد و بر این باور است که این افراد در چین امروزی کاملاً مورد نیاز هستند. مسلماً، تعابیر اولیه‌ی لو شون از ایبسن، تأثیر عمیقی بر روی استقبال و دریافت چینی‌ها از او نداشته است. بعدها، این تعابیر و تفاسیر، توسط اظهارات انتقادآمیز تر وی درباره‌ی ایبسن، توانستند ماندگار شوند و توسط شاگردان او دوباره مورد تعبیر و تفسیر قرار گیرند تا این‌که با تصویر کلی وی به‌عنوان یک نویسنده‌ی انقلابی و سوسیالیست سازگاری پیدا کنند.

به همین ترتیب یوان ژنینگ، منتقد درام، ایبسن را مورد تعبیر و تفسیر قرار داده است. وی یکی از ایبسن‌شناسان بنام در چین بوده و چندین مقاله و دو کتاب درباره‌ی وی با نام‌های فلسفه اجتماعی ایبسن در سال ۱۹۲۷ و زندگی‌نامه‌ی ایبسن در سال ۱۹۳۰ به‌رشته تحریر درآورده است. دومین کتاب وی براساس مقاله‌ای درباره‌ی زندگی‌نامه‌ی ایبسن بوده است که در یکی از شماره‌های مجله‌ی جوان امروز، در سال ۱۹۱۸، و درباره‌ی ایبسن منتشر شد. تعبیر یوان از ایبسن به چندین روش همانند تعبیر هوشی از ایبسن بوده است. یوان نیز همانند هوشی فردگرایی را به‌عنوان عامل اصلی ایبسنیسم در نظر می‌گیرد. در نظر وی، ایبسن از فرد جانبداری می‌کند، گویی که بخواهد بگوید برای اصلاح جامعه بایست از فرد آغاز کرد. از آن جایی که بایرون به‌عنوان یک رومان‌تیسست انقلابی در چین شناخته شده است، یوان نیز به ایبسن به‌عنوان یک بایرون نروژی که از فردگرایی مطلق حمایت می‌کند، می‌پردازد. وی با نامیدن ایبسن به‌عنوان دراماتستی فلسفی، به این نتیجه می‌رسد که ایبسنیسم، فلسفه‌ای اجتماعی است. حتا پان جیاشون، مشهورترین مترجم آثار ایبسن، نیز، وی را صرفاً فردی که اهل مجادله است، خوانده است. در بیوگرافی پان از ایبسن، وی ایبسن را به‌عنوان مصلح اجتماعی می‌شناسد که طرفدار آزادی فردی است. برای ایبسن، دموکراسی و سیاست‌های اکثریت بی‌معنا و مفهوم هستند. تنها راه برای اصلاح جامعه اعطای آزادی به افراد جهت پرورش استعداد هایشان است. پان با توجه به تغییر زبان ایبسن از نظم به نثر، اظهار می‌کند