

روشنگری در بوتۀ آزمایش: نگاهی به نمایشنامه دشمن مردم

بهزاد قادری سهی

دانشیار دانشکده زبان‌های خارجی دانشگاه تهران

تاریخ وصول: ۸۵/۵/۱

تاریخ تأیید نهایی: ۸۵/۶/۱۵

چکیده

در میان آثار ایبسن که در ایران شناخته شده‌اند، دشمن مردم بیشترین خواننده و بیشترین مخاطب تلویزیونی و تئاتری را داشته است. در میان شمار زیادی از این گروه، گونه‌ای برداشت تحسین‌آمیز از «قهرمان» این نمایشنامه دیده می‌شود که بسیار بحث‌انگیز است که این خود نشانگر خوانش‌های یک سویه‌نگر منتقدان یا کارگردانان این اثر است. در این گفتار، نویسنده سرچشمهٔ چنین برداشتی را آرمانخواهی و قهرمان‌پرستی نهفته در رمانتیسیم و قهرمان‌پروری‌های ساده‌لوحانه می‌داند، نگرشی که ایبسن چندان به آن خوشبین نبود. به نظر نویسنده، ایبسن در این نمایشنامه، با بهره‌جستن از شیوه‌های ویژهٔ یک درام‌نویس نوین، نگاهی دوگانه به چهره‌های روشننگر دارد و بر نسخه‌هایی که آنان برای دگرگونی اجتماعی می‌نوشتند خرده می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی: ایبسن، دشمن مردم، روشنگری، آرمانگرایی، رمانتیسیم، درام نوین.

دیروز نمایشنامه‌ای پنج پرده‌ای را تمام کردم. مانده‌ام که کمدی است یا درام؛ این نمایشنامه ماهیت هردوی این انواع ادبی را دارد، یا چیزی بینابین ... (ایسن، ۱۹۶۴، ص ۹۸).
 ما در نقش‌های قهرمانی و عاشقانه شکست مفتضحی خورده‌ایم. تنها نقش‌هایی که نشان داده‌ایم در آنها اندک استعدادی داریم نقش‌های کمیک ساده‌لوحانه‌اند؛ ولی با خود-آگاهی‌های بسیار پیشرفته‌ای که داریم دیگر اینها هم فراخور حال ما نیستند (ایسن، ۱۹۷۰، ص ۲۱۷).

مقدمه

برایان جانستن در چرخهٔ ایسن دوازده نمایشنامهٔ او -- از ارکان جامعه تا هنگامی که ما مردگان سر برداریم -- را «ساختار دراماتیکی یکتا، هگلی، چرخه‌ای، و تکوینی» می‌داند که می‌توان آن را «بزرگ‌ترین اثر هنری یگانهٔ قرن نوزدهم دانست» (۱۹۹۲، ص ۱۵). او در دنبالهٔ سخنش این شیوهٔ کار ایسن را ویژگی هنر «پسا-روشنگری آلمان در قرن نوزدهم» (همان) می‌داند. جانستن همچنین ایسن را وارث آرمانگرایی رمانتیسیسم می‌داند، کسی که به ارزش‌های دورهٔ رمانتیسیسم وفادار ماند و، چون افلاطون، مشت بر در بستهٔ شهرنشینان مصلحت‌گرای فرصت‌طلب دوران‌ش زد تا شاید از غیرممکن ممکن بسازد و «در روح آدمی انقلاب» (همان، ص ۱۶) بیافریند.

با این همه، پذیرفتن این نکته که ایسن اندیشمندی وفادار به آرمانگرایی رمانتیسیسم بود خیلی آسان نیست. او شیوهٔ جدلی در نمایشنامه‌نویسی را بنا کرد و ساز و برگ لازم را برای آن فراهم آورد. آثارش نشانگر آنست که او از پدیدارشناسی ذهن هگل نیرویی تازه یافته و آن را در سرلوحهٔ کارش قرار داده بود. از این روی، او نمی‌توانست در امور اما نیاورد، آرمانگرایی رمانتیک‌ها نیز از این دست بود. سوای پرگنت که آشکارا پایان راه آرمانگرایی رمانتیسیسم را با استعمار پیوند می‌دهد، ایسن عاقبت در هد/گابلر تیر خلاص را به سوی آرمانخواهی رمانتیسیسم شلیک کرد. جانستن کمتر به این نکته توجه می‌کند که ایسن از شیوه‌های بازنمایی درام رمانتیسیسم و همین‌طور از گفتمان رمانتیسیسم-روشنگری استفاده می‌کند تا به ملودرام‌هایش، که در غیر این صورت گمراه کننده می‌شدند، زمینه‌ای «حماسی» ببخشد، اما چریدستی او در این است که با همین شگردها تلاش می‌کند مشت گفتمان رمانتیسیسم-روشنگری را باز کند. با توجه به این نکته و سخن ایسن در بالا دربارهٔ دشمن مردم به عنوان آمیزه‌ای از کمدی و درام، در این گفتار به شیوهٔ کار ایسن در این نمایشنامه برای افشاکردن

کاستی‌های رویکرد روشنگران به جامعه می‌پردازیم.

بحث و بررسی

دشمن مردم سرگذشت دانشمندی به نام دکتر استوکمان است که در زمینه علوم نوین از همشهریانش بسیار پیش است. کشف او این است که چشمه‌های آب معدنی شهر، یعنی تنها منبع درآمد مردم، با گنداب شهر درآمیخته‌اند و نوع آلودگی نیز چنان است که بیشتر بر نسل‌های آینده تأثیر منفی خواهد گذاشت. او می‌خواهد مردم را در راستای این دگرگونی بسیج کند تا نسل‌های آینده را از آلودگی بیالایند. در آغاز این راه، روزنامه‌نگاران و طرفداران احزاب به اصطلاح پیشرو از او حمایت می‌کنند، اما برادرش که شهردار است با ترفندهای برخاسته از جایگاهش تلاش می‌کند کارهای دکتر استوکمان را بی‌سرانجام بگذارد. در پایان، این دانشمند در اجرای برنامه‌اش شکست می‌خورد اما سرسختانه می‌گوید، «قوی‌ترین فرد عالم کسی است که از همه تنها تر است».

نمایشنامه دشمن مردم از حیث تبارشناسی درام نروژ و نیز از حیث گفتمان روشنگری، تازگی چندانی نداشت. لودویگ هولبرگ (۱۷۵۴-۱۶۸۴)، مورخ و طنزنویس نروژی تبار ساکن دانمارک، درست در گرماگرم دوره روشنگری در اروپا نمایشنامه *راسموس موتسانوس* (۱۷۲۲) را نوشته بود. داستان این نمایشنامه از این قرار است که راسموس برگ، پس از تحصیل در پایتخت به زادبومش باز می‌گردد. او که به نظر خودش در علوم تجربی پیشرفته است، با مطرح کردن این که زمین گرد است به باورهای پیشین مردم می‌تازد. خودبینی راسموس او را بر آن می‌دارد که با استفاده از شیوه‌های گیج‌کننده استدلال به ظاهر منطقی اما یاوه، در بحث و گفتگوهایی که با مردم به راه می‌اندازد، بر آنان چیره شود (به عنوان مثال، با صغری-کبرایی ساده ثابت می‌کند که مادرش سنگ است!). چنین کارهایی سبب می‌شود که پدر زن آینده‌اش او را به دامادی نپذیرد. روستاییان نیز برای رهایی از راسموس، نیرنگی می‌اندیشند تا او را روانه خدمت سربازی کنند. راسموس که زندگی‌اش را در خطر می‌بیند، در میان جمع به پدر زن آینده‌اش اعتراف می‌کند که زمین گرد نیست! پدر زن آینده‌اش نیز از این اعتراف خوشحال می‌شود و دخترش را به همسری او در می‌آورد.

۱- البته ایبسن از واژه‌ای استفاده کرده که در زبان نروژی نه فقط به معنی «تنها» که همچنین به معنی «منزوی» است.

راسموس پس از بازگشت به روستایش و از سر غرور و فضل‌فروشی، نامش را از راسموس برگ به اراسموس مونتانوس تغییر می‌دهد. هولبرگ با این شگرد ماهیت او را آشکار می‌کند، چرا که در زبان نروژی، «بُ‌رگ» به معنی کوه است، اما اینک راسموس که خودش را تافته‌ای جدا بافته از مردم زادبومش می‌داند، به نامش طنطنهٔ زبان لاتین می‌دهد و آن را به «مونتانوس» یا «کوهسان» تبدیل می‌کند. به عبارتی، «راسموس کوهی» خودش را «اراسموس کوهسان» می‌بیند. این شیوهٔ نگرش هولبرگ به دانشمند مجهز به علوم تجربی نوین، آن هم صد و پنجاه سال پیش از ایسن، خود حکایتی است در زمینهٔ رگهٔ طنزی که مردمان اسکاندیناوی دربارهٔ رویکرد دانشمندان علوم تجربی و قطعیت‌سازی‌های آنان داشته‌اند، نگرشی که بعدها در آثار کی یرکه گور به خوبی نمایان است.

ایسن براندازنده و زنده‌کنندهٔ تئاتر یونان بود. براندازنده از آن رو که او نه آن تقدیر مهارت‌دنی تراژدی یونان را باور داشت و نه صورت‌های نمایشی آن روزگار را برای زندگی شهرنشینان دمخور با مدرنیته کافی می‌دانست. اما او از سویی دیگر، زنده‌کنندهٔ کم‌دی والای اریستوفان و بازخوردهای تراژیک سقراط گونه با موقعیت‌های عینی زندگی روزمره بود. ایسن به بوم‌نگاری در آثار نمایشی‌اش جلوهٔ تازه‌ای بخشید. او بخشی از چهره‌پردازی اشخاص نمایشنامه‌هایش را با پرداختن به زیستگاه یا خاستگاه آنان رو می‌کند. این را نباید کار قالبی رمان/نمایشنامه‌نویسان قرن نوزدهم دانست. او برای بحث‌هایی که در دل ملودرام‌هایش نهفته است از جغرافیا آن گونه استفاده می‌کند تا بتواند با آنها مرزهای کوچک ملودرام‌هایش را درنوردد و به تاریخ و فضاهای گسترده‌تر اروپا دست بیابد. برایان جانستن در این زمینه می‌گوید:

«ایسن برای آن که کردار «تاریخی» چند لایه و در خور کردار رئالیستی نوینی ارائه دهد، روشی را آفرید ... که در آن ریزه‌کاری‌های ظاهراً نوین به شکل استعارات پربارتری درآیند تا گذشتهٔ اسطوره‌ای و تاریخی را آشکار کنند. مثل آثار جویس، ریزه‌کاری‌های ظاهراً بی‌اهمیت می‌توانند آکنده از منابع ارجاعی سرشاری باشند» (۱۹۶۷، ص ۱۹۵).

جنبه‌های جدل ایسن با لایه‌های مختلف فرهنگ و تمدن اروپا و «شدن» آنها با بررسی فضاهایی که چهره‌های نمایشنامه‌های او از آنها سخن می‌گویند یا در آنها زیست می‌کنند روشن‌تر خواهد شد. در پیوند با همین استعارات است که سخن ایسن مبنی بر ضرورت

آشنایی خواننده با همه آثارش برای بهتر شناختن او منطقی جلوه می‌کند. در آثار ایسن چهره‌هایی که از شمال نروژ می‌آیند سرکش، پرشور، کافرکیش یا وابسته به آیین‌های پیش از مسیحیت و، در نتیجه، سنت ستیزند. استوکمان این را در این اثر بر زبان می‌آورد: «من سال‌های سال در یک گوشهٔ دور افتادهٔ شمالی زندگی کرده‌ام، ... خیلی چیزها هست که باید به خاطرش کوشش و مبارزه کرد (ایسن، ۱۳۵۲، ص ۱۵). از این حیث، ایسن از چهره‌ای به عنوان منادی روشنگری استفاده می‌کند که از یک سو، آمیزه‌ایست از توفندگی و ناآرامی آدم‌های شمال نروژ، و از سوی دیگر، مدافع دانش نوین است، چهره‌ای که یادآور ولتر و مونتسکیو است.

«آلودگی» جان و تن و فضا برای ایسن همان نقش سرنوشت‌گریزناپذیر تئاتر یونان باستان را داشت، اما اینک خدایانی ورای خواست و توان آدمی بر این «آلودگی» حکم نمی‌رانند؛ سرچشمهٔ این آلودگی‌ها همان روابط اجتماعی نادرست میان انسان‌هاست. استوکمان نیز نگران این آلودگی است. او چونان پرومته در برابر جامعه‌ای سودپرست و فرصت‌طلب می‌ایستد و از آلودگی عناصر طبیعت سخن می‌گوید، آفتی که سرانجام به آلودگی قومی نیز خواهد انجامید (بد نیست بدانیم استوکمان به معنی مرد عصا به دست است که کنایه‌ایست از موسی و عصای جادویی‌اش، هر چند معنی دیگر آن می‌تواند مرد چماق‌دار هم باشد که شاید کنایه از سوء استفادهٔ او از علمش باشد).

اگر به سخنان دکتر استوکمان از آغاز تا پایان نمایشنامه دقت کنیم، در می‌یابیم که ایسن از او چهره‌ای همانند دانشمندان دورهٔ روشنگری ارائه می‌دهد. سخنان استوکمان یادآور آن خوشبینی‌های «دوران ساز» عصر روشنگری است: «همه چیز در حال تحول است. مثل این است که ناگهان دنیا از نو آفریده می‌شود!» (ص ۱۵). در خانهٔ او نظام آموزشی و پندارهای کهنه ریشخند می‌شوند. والتر، پسر او، از مدیر مدرسه و نظرش دربارهٔ کار می‌گوید: «مدیر مدرسه ما می‌گوید: کار و زحمت مجازات آدم گناه کار است! همهٔ ما چون گناه کاریم، باید کار کنیم!» (صص ۲۵-۲۴). این پندار که کار پادافره انسان در عالم خاکی است، از کتاب تورات و دستگاه خشکه مقدس مسیحیت سخت‌گیر آمده است. اما در خانهٔ استوکمان این باور را ریشخند می‌کنند. پترا، دختر او و آموزگار آن شهر، که به سفارش یک روزنامهٔ پیشرو باید داستانی را از انگلیسی ترجمه کند، با دیدن محتوای داستان آن را پس می‌دهد زیرا «تکیه کلام

مؤلف کتاب این است که در عالم یک نیروی فوق طبیعی هست که مجرای امور را مطابق مصلحت مردم به اصطلاح «خوب» می‌گرداند و مردم «بد» را شدیداً مجازات می‌کند!» (صص ۷۹-۷۸).

در گفتار استوکمان رگه‌هایی از اندیشه روشنگران که رهبران سیاسی وقت را ناشایسته می‌دانستند، می‌بینیم: «این بازماندگان بزرگوار دنیای کهنه در حال زوال اند!... مکتب فکری اینها در حال احتضار است» (صص ۱۶-۱۱۵). در این نمایشنامه، حتی فضای سیاسی-فرهنگی دوره روشنگری نیز نمود ویژه‌ای دارد. روشنفکران دوره روشنگری برای آوازه‌گری اندیشه‌های خود با سختی روبرو بودند. صاحبان قدرت و پیروان کلیسا با رواج اندیشه‌های آنان مخالف بودند. چنین شد که اینان به تالارها، کافه‌ها و زیر زمین‌ها روی آوردند و به «محفلی» شدن دامن زدند. در دشمن مردم، استوکمان نمی‌تواند از راه روزنامه با مردم ارتباط برقرار کند؛ پس او مردم را در زیر زمین خانه ناخدا هولستر گرد می‌آورد و حتی پس از آن‌که، در پایان نمایشنامه، صاحب‌خانه استوکمان او را جواب می‌کند، هولستر همین خانه را در اختیار استوکمان می‌گذارد و او نیز از فرزندانش می‌خواهد برای او از میان جوانان توده مردم، دانش‌آموز بیاورند.

این رگه تأکید دوران روشنگری بر آموزش و پرورش نوین، اما محفلی و راهکارهایی که آنان پیشنهاد می‌کردند، در بررسی آثار ایسن بسیار اهمیت دارد. او در مرغابی وحشی باز هم از این درونمایه استفاده می‌کند و در روسمرس هولم این بررسی را به اوج می‌رساند، هر چند پیرنگ نمایشنامه اخیر چنان طراحی شده که این درونمایه در پس ملودرام عشق و دسیسه پنهان بماند.

جنبه دیگر شخصیت استوکمان که از سخنان خود او سرچشمه می‌گیرد، فرزانه-پنداری اراسموس وار اوست که همزمان یادآور دو چهره در تاریخ فلسفه و مذهب است. او در پرده چهارم خود را چون مسیح می‌داند؛ اما مسیحی سختگیر: «من مانند آن آدم آن قدر بخشنده نیستم که بگویم: شما را عفو می‌کنم، زیرا خود نمی‌دانید چه می‌کنید!» (ص ۱۳۲). مسیح تنها چهره‌ای نیست که استوکمان با وی همزاد-پنداری می‌کند. او در پایان پرده پنجم، هنگامی که از کار برکنار می‌شود، دو پهلوی سخن می‌گوید، «من فقرا را دارم... آنها بیشتر به من محتاج‌اند. من به درد آنها می‌رسم؛ آنها هم به حرف‌های من گوش می‌دهند. وقت و بی‌وقت برایشان

وعظ می‌کنم، مثل آن انسان...» (ص ۱۵۹).

شاید این بار نیز منظور او از «آن انسان» مسیح باشد؛ ولی به خاطر داشته باشیم که سخنان او لحظاتی پیش از این گفتگو، سخنان سقراط را به یاد می‌آورد که چون در بند آنتی‌ها بود، با آن که در زندان به رویش باز بود، همچنان در آنجا ماند. استوکمان نیز همانند سقراط می‌گوید، «من هیچ جا نمی‌روم. همین جا که هستم می‌مانم. ... در همین جا جنگ را شروع کرده‌ام. باید در همین جا هم فتح کنم» (ص ۱۵۸). همچنین، هنگامی که پسران او را از مدرسه اخراج می‌کنند، او این را به فال نیک می‌گیرد و به آنها می‌گوید، «...من خودم شما را تربیت می‌کنم. دیگر از آن جور چیزها یاد نمی‌گیرید. ... من از شما آزادمردهای روشن بین می‌سازم. ... شما هیچ بچه کوچکی را نمی‌شناسید - مقصودم بچه‌های بی سر و پاست. ... چند تا از آنها را بیاورید پیش من. می‌خواهم یک بار هم آدم‌های بی سر و پا را امتحان کنم. شاید میان آنها مغزهای استثنایی پیدا شود» (ص ۱۶۲). این نشان می‌دهد که ایسن تنها با نگاهی به مسیح چهره این شخصیت را رقم نمی‌زند؛ او گوشه چشمی نیز به سقراط دارد که پابره‌نه در کوی و برزن آتن به دنبال جوانان می‌گشت تا دیدگاه آنان را درباره آنچه که حقیقت می‌پنداشتند دگرگون کند.

با نگاه به این جنبه‌های استوکمان است که دشمن مردم را بیانیه ایسن درباره آنارشسیسم یا بی‌دولتی دانسته‌اند؛ استوکمان را خود ایسن پنداشته‌اند و هر آنچه را که او در این نمایشنامه بر زبان می‌آورد هسته اندیشه ایسن درباره فرد و دولت دانسته‌اند.

بخشی از اظهار نظرهای ایسن نیز می‌تواند به این برداشت دامن زده باشد. او در نامه‌ای به پیترو هانسن (۲۸ اکتبر ۱۸۷۰) نویسنده‌گی را خالی کردن عقده‌های شخصی می‌داند:

وقتی داشتم براند را می‌نوشتم، روی میز و توی یک بطری خالی عقربی داشتم. جانور گهگاه بیتابی می‌کرد؛ آن وقت برایش تکه ای میوه آبدار می‌انداختم؛ او هم با شرارت تمام به آن هجوم می‌برد و زهرش را می‌ریخت؛ بعد آرام می‌شد. فکر نمی‌کنی در وجود ما نویسنده‌ها هم چیزی مثل این عقرب باشد؟ (ایسن، ۱۹۷۰، صص ۲۰۰-۱۹۹).

شاید بتوان گفت ایسن زخم خورده از بهتان‌هایی که پس از ارکان جامعه و اشباح به او بسته بودند، در دشمن مردم همانند آن عقرب عمل کرده است.

اظهار نظر او درباره دکتر استوکمان نیز به چنین برداشتی دامن زده است. او بارها اشاره

کرده بود که خیلی از جنبه‌های استوکمان را دارد و بارها هم گفته بود استوکمان از خودش خیلی کله شق‌تر و آشفته‌تر است. با این همه، همانند دانستن ایبسن و استوکمان، تنها نیمی از حقیقت را آشکار می‌کند، زیرا ایبسن در جای دیگری آشکارا همانندی‌اش را با استوکمان رد می‌کند؛ وی آشکارا گفته بود که مسئولیت یاوه‌هایی که دکتر استوکمان می‌گوید بر عهده او نیست. او در نامه‌ای به شاندرورف گفته بود:

اینها تلاش می‌کنند مرا مسئول عقایدی بدانند که پاره‌ای از چهره‌های نمایشنامه‌هایم بر زبان می‌آورند. ... آیا در مملکت ما گمان می‌کنند من آنقدرها بیش دراماتیک ندارم که این را بدانم؟ البته که می‌دانم، و بر همین اساس هم کار می‌کنم (ایبسن، ۱۹۶۴، صص ۵۲-۳۵۱).

جانستن فرایند فرو رفتن استوکمان در فردگرایی آتشین را مرحله طبیعی و ضروری در روند تاریخی رشد فرد در جامعه‌ای بیگانه با آرمان‌های اجتماعی می‌داند:

آن آگاهی اخلاقی که نتواند به جایگاه آگاهی انسانی و عقلانی برسد، حاصلش فردگرایی دشمن مردم است که در آن ساختار اخلاقی عینی رو به تباهی می‌رود و صحنه تاریخ برای بروز ذهنیت‌گرایی مهیا می‌شود، یعنی مرحله‌ای که انسان خود-آگاه ارزش‌هایش را درون نظم عینی (که از آن رانده شده) نمی‌یابد، بلکه آن را در نظامی از واقعیت درونی یا در «فراسوی» می‌بیند که با آن بتواند قدرت و آزادی از دست رفته در دنیای عینی را جبران کند (۱۹۹۲، ص ۱۲۰).

ایبسن نیز درباره کسانانی مثل استوکمان همین نظر را دارد. او تنهایی روشنفکر را امری طبیعی و ضروری می‌داند؛ در واقع او پیشرفت اندیشمند را در پیشرو بودن و نه همگام بودنش با دیگران می‌داند. این همان میراث رمانتیک‌هاست که پیش از ایبسن، شیلر آن را بر زبان آورده بود: «با قرن خودت زندگی کن، اما دست‌پرورده آن مباش. برای مردم روزگارت کار کن؛ اما آنچه را که نیاز دارند بیافرین، نه آنچه را که برایش هلله می‌کنند» (۱۹۶۷، ص ۵۷). ایبسن در نامه‌ای به گئورگ برنسد با دیدگاه او درباره گسترش اندیشه‌های نو موافق است، اما این را نمی‌پذیرد که روشنفکر جماعت می‌تواند اکثریتی را بر گردش فراهم آورد. او در ادامه می‌گوید: اگر مردم پس از ده سال بتوانند در همان جایی بایستند که دکتر استوکمان در لحظه سخنرانی‌اش ایستاده بود، برایش دشوار است که باور کند استوکمان در جا زده و همچنان در سطح آنان باشد. به گمان او، در این برش زمانی تازه، استوکمان نیز باید ده سال از توده مردم

جلوتر رفته باشد. ایسن پس از این سخن، ناگهان موضوع را به خودش می‌کشاند و این نمونه‌ایست از رگه‌های همخوانی‌هایی که او در این نمایشنامه با استوکمان دارد: «اما راجع به خودم. من دست کم همیشه ذهنم متوجه پیشرفت مدام است. در آن جایگاهی که در لحظه نوشتن هر یک از نمایشنامه‌هایم ایستاده بودم، اینک جماعتی نسبتاً انبوه ایستاده است؛ ولی من خودم دیگر آنجا نیستم؛ من در جای دیگری هستم؛ خیلی جلوتر، البته امیدوارم» (۱۹۷۰، ص ۳۷۰).

اگر در این سطح به آثار ایسن بنگریم، او ملودرام‌نویسی است که تنها در سطح امور می‌ماند. اما این ملودرام‌نویس، استاد «جا خالی» دادن‌هایی است که متونش را چند لایه می‌کنند. برای یافتن ریشه‌های این «جا خالی» ها، باید به چند سخن او اشاره کنیم. او در جایی می‌گوید، «زندگی کردن یعنی جنگیدن با دیوهایی که ذهن و دل آدمی را محاصره می‌کنند، نوشتن یعنی فراخواندن من و نقش داوران را بازی کردن» (نقل از لپکه، ۱۹۶۰، ص ۶۴).

بررسی نامه‌های ایسن نشان می‌دهد که او در فرایند نوشتن آثارش، سه گونه نگاه به چهره‌های نمایشنامه‌اش را در نظر داشته است. در نگاه اول، او پیش‌نویسی فراهم می‌آورد که در آن گویی چهره‌ها را در قطاری در سفر دیده و با آنها آشنا شده است. در نگاه دوم، پیش‌نویس اولیه دستخوش دگرگونی می‌شود، گویی او همین تازگی‌ها چهار هفته‌ای با این چهره‌ها در گردشگاهی زندگی کرده است. در نگاه سوم، او آنان را به‌طور کامل بررسی می‌کند، بدان‌سان که حس شود دیگر هیچ لایه‌ای از زندگی آنان از نگاه او پنهان نمانده و او آنها را با تمام سستی‌هایشان می‌شناسد.

بدین ترتیب، هر نمایشنامه ایسن لایه‌های گوناگونی را در خود نهفته دارد، زیرا آخرین بازنویسی و ویرایش او هرگز نمی‌تواند از دو مرحله پیشین بی‌نیاز باشد و همین کارش به «جاخالی» های متن جان می‌بخشد. در نگاه اول، دکتر استوکمان دانشمندی روشنگر و جسور و فداکار جلوه می‌کند که می‌خواهد محیطش را از آلودگی‌ها بپیراید؛ بار دیگر که به او می‌نگریم، تضادهای درونی‌اش را برجسته‌تر می‌بینیم؛ بار سوم و با نگاهی موشکافانه‌تر، خوی حیوانی این دانشمند را که به اندازه کارشکنی‌های دیگران سد راه اوست، به چشم می‌آید.

شیوه برخورد اروپایی‌ها با آثار ایسن به او آموخت که در نمایشنامه‌های بعدی‌اش گام به گام با آنان نبرد کند. برای این کار او سه روش را برگزید: ۱- شورش در برابر ارزش‌های

پوشالی؛ ۲- پنهان ماندن از دید دشمنان و مدعیان؛ و ۳- داوری بیرحمانه درباره خود و طبیعت بشر.

در نمایشنامه دشمن مردم، او خود را در پس چهره استوکمان پنهان می‌کند و در برابر ارزش‌های پوشالی جامعه‌اش می‌ایستد. اگر کسی در بررسی این متن تا اینجا پیش رود و به مرحله سوم، یعنی تجزیه و تحلیل ایسن برای افشای تضادهای نهفته در پس این چهره‌ها چندان توجهی نکند، نخستین سنگ بنای خوانش‌های یکسویه را گذاشته است.

ایسن در این کالبد شکافی استوکمان، یعنی پس زدن نقاب قهرمانی و ترقی‌خواهی و آشکارکردن خودخواهی‌های کسی که مبارزه‌اش هدف خاصی را دنبال نمی‌کند، متنش را با «جاخالی» های ویژه‌ای سامان می‌دهد. استوکمان تنها ادای دانشمندی بی‌طرف و تجربه‌گرا را در می‌آورد. هنوز نتیجه آزمایش آب از آزمایشگاه نیامده که او متن آتشین و کوبنده مقاله‌اش را تنظیم کرده است. چنین باوری در بهنه دانش‌های تجربی تنها از آدمی خودسر بر می‌آید، کسی که غرض‌ورزی را با دانش در هم آمیخته است. حاشا که ایسن حق را یکجا به دکتر استوکمان بدهد. برادرش به او می‌گوید، «... تو خیلی مبالغه می‌کنی» (ص ۵۴) و این درباره خلق و خوی دکتر نکته‌ایست که خواننده باید همیشه گوشه چشمی به آن داشته باشد. استوکمان دانشمندی ساده‌اندیش است؛ این ساده‌اندیشی نه در قلمرو کار او توجیه‌پذیر است و نه در زمینه تلاش او برای برقراری ارتباط با مردمی که ادعا می‌کند برای آینده آنان با تباهی و ریا می‌جنگد. اگر ایسن دانشمندی عینی‌گرا و واقع‌بین را نقش می‌زند، باید پرسید «این چگونه دانشمندی است که نخست می‌گوید اکثریت دنبال می‌آیند. قدرت من اینهاست!» (ص ۶۴). استوکمان راست می‌گوید؛ اکثریت از آن کسی که آوازه‌گری‌اش آنان را جادو می‌کند، اما جمله دوم، «قدرت من اینهاست» کودکی استوکمان را نشان می‌دهد، زیرا او باید بداند این اکثریت می‌تواند هر لحظه به رنگی در آید. این ناتوانی در شناخت اکثریت، نقطه ضعف استوکمان است که حتی بر یافته‌های علمی او سایه می‌افکند.

نکته دیگر این که تنها فرصتی که برای او پیش می‌آید تا به روشن کردن افکار مردم پردازد، همانند همتایش، اراسموس مونتائوس، به کلی گویی‌هایی می‌انجامد که همچنان نشانه‌ایست بر ناتوانی استوکمان در زمینه درک موقعیت‌ها و ضرورت‌ها. نکته این نیست که او در این سخنرانی به موضوع آلودگی آب شهر نمی‌پردازد و، به جای آن، رسواکردن حاکمان

شهر را در دستور کارش قرار می‌دهد. نکته اینجاست که او در این سخنرانی مردم را تحقیر می‌کند. او نه تنها اینک اکثریت را «خطرناک‌ترین دشمن حقیقت و آزادی» (ص ۱۱۶) می‌داند، بلکه آنان را حیواناتی پست و نا اهل می‌شناسد و آنان را با مرغ روستایی و سگ ولگرد همانند می‌کند (صص ۲۳-۱۲۱).

او در آغاز نمایشنامه از بی‌طرفی دانشمند سخن می‌گوید و خیال می‌کند از جار و جنجال‌های سیاسی که در آن هر جناحی به فکر خویش است، به دور است. اما همچنان که کردار نمایشنامه به پیش می‌رود، او دو آتش‌تر از حزبی‌ها به فکر «خردکردن» طرف مقابل است. هنگامی که او در دفتر چاپخانه روزنامه سخن می‌گوید، بیشتر به همان حزبی‌هایی می‌ماند که او معتقد است مثل بزها مزرعه را لگدمال می‌کنند: «تمام حملات و مدافعات آنها را در هم خواهیم شکست. خردشان خواهیم کرد...» (ص ۷۲). و باز رو به توم سن درباره مقاله‌اش می‌گوید، «شما را به خدا، علامت‌های تعجبی را که گذاشته‌ام، جا نیندازید. در هر جا یکی دو تا هم اضافه کنید! خیلی جاها را با حروف درشت چاپ کنید، خیلی درشت!...» (صص ۷۴-۷۳). این گونه سخن گفتن بیشتر به رفتار یک حزبی می‌ماند تا دانشمندی تجربه‌گرا و واقع‌بین. گفتیم که استوکمان یعنی مرد عصا به دست؛ اینک این عصای موسی که به آرامی معجزه می‌کرد، چماقی شده است برای کوبیدن دیگران. به این دلایل است که گفتیم اگر این چهره را همانند ایسن بدانیم، به خطا رفته‌ایم، زیرا ایسن در زندگی‌اش هرگز درباره امور چنین یقینی نداشت. این را پیش از دشمن مردم در پرگنت می‌بینیم: پرگنت به آیترا می‌گوید:

پر: به خداوندی خدا، توی این عالم،

کسایی هستن که همه ش غرق تفکر راجع به روحن،

اینها همه شون توی تاریکی دنبال حقیقتن.

من خودم یه بار کسی رو میشناختم که یه تیکه جواهر بود،

ولی اونم به بیراهه رفت... (۱۳۸۴، ص ۲۲۱).^۱

ایسن بیش از آن‌که آرمانخواهی دو آتش باشد، اندیشمندی جدلی بود که بخش بزرگی

۱- این بخش از سخنان پرگنت بسیاری از منتقدان و پژوهشگران را سردرگم کرده است. اما از آنجا که پرگنت پس از براند می‌آید، می‌توان این را اشاره‌ای به مطلق‌گرایی براند دانست که ایسن آن را در این نمایشنامه زیر سؤال می‌برد.

از تاریخ بشر را قصه کشتی شکستگانی می‌دانست که برای نجات خویش دست و پا زده‌اند. بنابراین، همانندسازی آرمانخواهان نمایشنامه‌هایش با خود او بیهوده است. او تلاش می‌کند، آرمانخواهی دن کیشوت و اراستوکمان را با نوعی فرصت‌طلبی ریاکارانه در آمیزد. یکی دیگر از «جاخالی» های ایبسن این جنبه از کردار استوکمان را رو می‌کند. در پرده دوم، شهردار به دنبال راهی است تا شاید بتوان آلودگی آب شهر را بی‌جنجال حل کرد. استوکمان در پاسخ می‌گوید، «... مسمومیت آب چیزی نیست که بتوانی با یک دست کاری ساده رفعش کنی. من ابدأ از حرفم بر نمی‌گردم» (ص ۶۰). اما او در پرده پنجم، ساز دیگری می‌زند. هنگامی که پدرخوانده همسرش با تمام دارایی‌اش که قرار است پس از مرگش به خانواده استوکمان برسد، سهام حمام‌ها را می‌خرد، استوکمان که می‌داند به دلیل خرابی وضع حمام‌های شهر ارزش سهام سقوط خواهد کرد و پدرخوانده همسرش ورشکست می‌شود، به گونه دیگری واکنش نشان می‌دهد. گفت و گوی این دو شنیدنی است:

دکتر: اما شاید ممکن باشد با وسایل علمی، درمان یا پادزهری پیدا کنیم

نیلس ورسه: تا این جانورها را بکشیم، هان؟

دکتر: بله، یا بکشیم یا بی‌ضرر کنیم (ص ۱۵۱).

می‌بینیم اینک که استوکمان منافع خودش را در خطر می‌بیند به فکر یافتن راهی برای مبارزه با آلودگی آب می‌افتد. این یکی از نمونه‌های روشنی است که نشان می‌دهد چگونه ایبسن به محاکمه چهره‌هایش می‌پردازد، به ویژه آنان که به اصطلاح قهرمان یا چهره اصلی نام می‌گیرند و بسیاری از کارگردانان نیز شیفته آنان می‌شوند.

در حالی که در آغاز نمایشنامه، دکتر استوکمان را در میان خانواده‌ای می‌بینیم که در آن دخترش، پترا، آدمی روشنفکر به نظر می‌آید و ما این را به خاطر پدرش و آموزش‌های پیراسته از پیش داورهای رایج در آن روزگار می‌دانیم، این چهره در پایان نمایشنامه به عنوان فردی روشنفکر و روشنگر در هم می‌شکند. هنگامی که هاوس تاد روزنامه‌نگار می‌خواهد از دکتر به خاطر رفتارش در جلسه سخنرانی‌اش دلجویی کند، او با خشم به هاوس تاد می‌گوید، «رفتار شما؟ من اسمش را می‌گذارم رفتار پست زنانه! خجالت دارد!» (صص ۵۳-۱۵۲). این گونه سخن گفتن، تمامی هیأت استوکمان به عنوان روشنفکری روشنگر را از میان می‌برد و او را نیز دچار اندیشه‌های پدر-سالارانه روزگارشان نشان می‌دهد.

یکی از جنبه‌های کم‌دی بودن این نمایشنامه، نتیجه‌گیری استوکمان در پایان پرده پنجم است. او می‌گوید، «قوی‌ترین فرد عالم کسی است که از همه تنها تر است!» می‌توان او را در این لحظه قربانی تندترین موقعیت کنایی یا ریشخندآمیزی دانست که ایسن می‌توانسته برای چهره‌ای بیافریند، زیرا در واقع در این لحظه استوکمان بیش از هر زمان دیگری سنگینی بار مسئولیت افراد خانواده‌اش را که در آن دم نیز در میان آنهاست، حس می‌کند. به عبارتی، می‌توان این سخن دکتر را یاوه‌ترین و خنده‌آورترین سخن او در آن موقعیت دانست.

اگر خیلی خوشبین باشیم، می‌توانیم «قدرت» او را، همچون چهره‌های تراژدی یونان در پایان کار، رسیدن به این شناخت بدانیم که او اینک نه به سراب احزاب سیاسی، نه به انجمن صاحبان املاک تعلق دارد و نه پزشک رسمی حمام‌های شهر است؛ او پوست انداخته و اینک تنهایی خویش را احساس می‌کند، گونه‌ای استقلال که او را برای نخستین بار سرپا نشان می‌دهد.

همچنین، باید به یاد داشت که ایسن این نمایشنامه را زمانی نوشت که احزاب سیاسی در نروژ در حال شکل‌گیری بودند و دولت با اکثریت در پارلمان سر ناسازگاری داشت. ایسن هم با چهره‌پردازی استوکمان، دور بودن از چنین فضایی را پیشنهاد می‌کرد، حتی اگر این دوری جستن از آن فضا با چهره‌پردازی اغراق‌آمیز، یکه‌تازی خنده‌دار، و فردگرایی تند کسی مثل استوکمان جلوه کند.

دو نکته دیگر درباره سخن پایانی استوکمان گفتنی است. ایسن تقریباً در تمام نمایشنامه‌هایش دو گونه گفت‌وگوی پنهانی را سامان می‌دهد: یکی گفت‌وگو با اندیشمندان پیشین، و دیگری گفت‌وگو با اندیشمندان روزگار خودش. در جایی در بررسی رسمرسهولم به گفت‌وگوی پنهانی ایسن با شیلر اشاره کرده‌ام، گفت‌وگویی که گاه همخوانی است و گاه جدل. از نخستین آثاری که ایسن در دوران جوانی در گرمستا خوانده بود، ویلهلم تل (۱۸۰۴) نوشته شیلر بود. در آن کتاب کسی به ویلهلم می‌گوید: اگر ضعفا بتوانند با هم متحد شوند، قدرتمند می‌شوند، اما تل در جواب می‌گوید، «آدم قوی وقتی قدرتمندترین آدم‌هاست که تنها باشد». شیلر در این نمایشنامه ماندگار، دودلی‌هایش را درباره آرمانخواهی رمانتیک‌گونه بیان کرده بود و این را در چهره‌پردازی ویلهلم تل به نمایش در آورده بود. با این حساب، شاید بتوان دکتر استوکمان را گرده‌برداری از ویلهلم تل و دشمن مردم را، از نظر درونمایه، گونه‌ای

همخوانی جدلی ایبسن با شیلر در زمینه آرمانخواهی دانست.

از سوی دیگر، ایبسن برای گروهی از اندیشمندان روزگارش، از جمله جورج براندس، و سوء استفاده از آنان نگران بود. او پیش از نوشتن دشمن مردم دریافت بود که گروهی «سیاسی کار» بر گرد براندس حلقه زده بودند و ایبسن نگران بود که مبادا او را از کارهای اصلی‌اش بازدارند و به فرقه‌گرایی‌های کوتاه‌بینانه حزبی بکشانند. او در چند نامه (۶ مارس ۱۸۷۰ و ۲۰ دسامبر ۱۸۷۰) به براندس یادآوری کرده بود کسی که از همه تنهاتر است، از همه قوی‌تر است و از او خواسته بود به پشتیبانی جماعت دلخوش نباشد و اجازه ندهد او را سردرگم کنند. دشمن مردم، در این سطحش، گفت‌وگویی است با روشنفکرانی چون براندس تا فرهنگ و دوران‌سازی را چیزی بیشتر از حزبی شدن بدانند.

نتیجه‌گیری

ایبسن انسان کامل را در عالم خاکی باور نداشت و اگر فرصتی می‌یافت این کاستی را آشکار می‌کرد، به ویژه در چهره کسانی که پیچیدگی‌های رفتاری شان دروغ زندگی آنان را از نظر پنهان می‌ساخت.^۱ هنگامی که ایبسن به محاکمه استوکمان می‌نشیند، با نشان دادن همین دوگانگی‌هاست که فاصله بین شعارهای آرمانخواهانه او و واقعیت رفتاری‌اش را آشکار می‌کند و شاید به همین دلیل است که او نمی‌داند این نمایشنامه را کمدی بنامد، یا درام.

اما پیش از آن که این سخن را به پایان برسانیم، بهتر است درباره دودلی ایبسن که آیا باید این اثر را کمدی یا درام بخواند، اندکی درنگ کنیم. از دشمن مردم به بعد، به ویژه در دو نمایشنامه مرغابی وحشی و رسمرسهولم، که پس از این نمایشنامه می‌آیند، با گونه‌ای کمدی روبرو می‌شویم که رفته رفته به سوی فناس یا گروتسک می‌گراید.

یکی از دلایل ناکام ماندن اجرای آثار ایبسن همین ناآشنایی کارگردان / بازیگر با میزان مایه کمدی در موقعیت‌های ظاهراً جدی است. برای روشن شدن این نکته به کار آنتیگونه در

۱- در زمینه ویژگی‌های دید موشکافانه ایبسن کتاب جوزف کالین

Joseph Collin, *Henrik Ibsen, Sein Werk, Sein Weltanschauung, Sein Leben* (Heidelberg, 1910)

بسیار ارزنده است. او که به روزگار و خلق و خوی ایبسن نزدیک بود، تصویر گویایی از مهارت‌ها و زیرکی‌های ایبسن ارائه می‌دهد.

نمایشنامه سوفوکل نگاهی بیندازید. کرئون فرمان می دهد یکی از برادران آنتیگونه را دفن نکنند؛ آنتیگونه این را نمی پذیرد. او خود تصمیم می گیرد برادرش را یک تنه دفن کند. نگهبان داستان را چنین بازگو می کند: «جسد پیدا نبود. نه این که در گورش کرده باشند؛ نه، کمی خاک رویش ریخته بودند، همین قدر که بلا را بگرداند» (سوفوکل، ۱۳۵۳، ص ۲۰). در اینجا عمل آنتیگونه با توان جسمانی او هماهنگی دارد، هرچند چستی کار او و رای نظم و قوانین موجود است. همین نکته است که بر شدت تراژیک بودن کار و نقش او می افزاید. اگر آنتیگونه برای دفن برادرش برنامه ای گسترده در نظر می گرفت و بر اساس آن دست به کار می شد، میان توان او و موقعیت عینی شکاف بزرگی پدید می آمد و این ناهمگونی زمینه ساز کمدی می شد. اما در دشمن مردم چنین نیست. موضوع بسیار جدی است؛ اما رویکرد قهرمان داستان به آن غیر واقعی، اغراق آمیز و گاه خودبینانه است. بدین ترتیب، ایسن مفهوم خاصی برای کمدی در نظر دارد که از رویارویی دو حالت پیش می آید: حالت اول، پروراندن موضوعی است که می تواند بسیار جدی و تراژیک باشد؛ حالت دوم، درگیر کردن آدم های غیر تراژیک و گزافه گو با چنین موقعیت هایی است. بررسی این گونه چهره پردازی در درام ایسن زمان دیگری می طلبد.

منابع

- ایسن، هنریک، دشمن مردم، ترجمه امیرحسین آریانپور، تهران، نشر اندیشه، ۱۳۵۲.
- _____، پرگنت. ترجمه بهزاد قادری. تهران، نشر قطره، ۱۳۸۴.
- سوفوکل، آنتیگونه، ترجمه نجف دریابندری، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۵۳.
- Collin, J., *Henrik Ibsen. Sein Werk. Sein Weltanschauung. Sein Leben.* Heidelberg, 1910.
- Ibsen, *Letters and Speeches.*, Ed. Evert Sprinchorn. New York: Hill and Wang, 1964.
- _____ , *The Correspondence of Henrik Ibsen.* Ed. and trans. Maty Morison. New York: Haskell House Publishers Ltd, 1970.
- Johnston, B., "The Dialectic of Rosmersholm." In *Drama Survey*. 6: 2. 181-220, 1967.

—————, *The Ibsen Cycle: The Design of the Plays from Pillars of Society to When WE Dead Awaken*. Rvd. ed. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992.

Lepke, Arno K., "Who is Doctor Stockmann?" In *Scandinavian Studies*. 32: 2. 57-75, 1960.

Schiller, F., *Letters on Aesthetic Education of Man*. Ed. and trans. Elizabeth M. Wilkinson and L. A. Willoghby. Oxford: At the Clarendon Press, 1967.