إبســـن

الحداثة.. الجماليات.. الشخصيات النسائية

عنوان الكتاب: إبســن.. الحداثة.. الجماليات.. الشخصيات النسائية
تأليف: رضا الظاهر
التصنيف: نقد ثقافي
التصميم الداخلي: مؤسسة ابجد
تصميم الغلاف: فلاح حسن الخطاط
978-9922-715-54-4:ISBN

أبجد للترجمة والنشر والتوزيع
Ebjed for Translation, Publishing & Distribution

الطبعة الأولى
2024
مؤسسة أبجد للترجمة والنشر والتوزيع
العراق – محافظة بابل – الحلة – شارع أربعين
جوال: 009647831010190
info@ebjed.com

إن جميع ما ورد في الكتاب يعبر عن رأي الكاتب او الكاتبة ولا يعبر عن رأي الناشر. وان حقوق الطبع والنشر لهذا المصنف محفوظة للمؤلف، ولا يجوز بأي صورة إعادة النشر الكلي أو الجزئي، أو نسخه أو تصويره أو ترجمته أو الاقتباس منه، أو تحويله رقمياً وإتاحته عبر شبكة الأنترنت، إلا بإذن كتابي مسبق من الناشر.

نقد ثقافي

إبســـــن

الحداثة.. الجماليات.. الشخصيات النسائية

رضا الظاهر

مقدمة

أسئلة إبسن

كان الكاتب المسرحي هنريك إبسن (1828 – 1906) أكثر من رائد في المسرح الحديث، إذ كان يحمل مشعلاً لكل أولئك الذين يكافحون من أجل الحرية.

فالكاتب النرويجي، الذي أبدع مجموعة من المسرحيات يمكن أن تزعم، بحق، بأنها بشرت بالمسرح الحديث، مازال يواصل تنويره الفكري والجمالي، ومازالت مسرحياته تواصل ممارستها التأثير الاجتماعي العميق منذ القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا. وقد شهد المسرح العراقي (والعربي) على مدى عقود من الزمن عروضاً لبعض من مسرحيات إبسن، سواء كان ذلك للجمهور، أو في إطار الطلاب من دارسي المسرح.

وحسبنا، في هذا الكتاب، أن نسعى الى إضاءة أسئلة إبسن، وموقعه كرائد للحداثة في المسرح، ومنهجه الجمالي (سنبحث جماليات إبسن بتفصيل في فصل لاحق)، وواقعيته، ومواقفه النقدية للبنية الاجتماعية، ونظرته الى الحرية (نناقش هذه الموضوعة في فصل لاحق)، وكشفه لاضطهاد النساء وندائه

لتحريـرهن. ومـن الطبيعـي أن مقاربتنـا النقديـة ستضـيء هـذه الموضوعات عبر تحليل عدد من مسرحياته وشخصياته النسائية المميزة، لنستخلص، في خاتمة كتابنا أن إبسن مازال معاصرنا.

تذكر الناقدة النرويجية توريل موي في كتابها الهام (هنريك إبسن وميلاد الحداثة) أنه في أيلول 1887، وفي منتصف الطريق بين مسرحيتي (روزمرشولم) - 1886 و(حورية البحر) - 1888، قدم إبسن خطابا وجيزا في عشاء بستوكهولم:

"قيل أنني، أيضا، أسهمت في خلق عصر جديد في العالم. أعتقد، على النقيض من ذلك، أنه من المعقول أن نحدد العصر الذي نجد، الآن، أنفسنا فيه كنهاية يوشك أن يولد منها شيء جديد. والحق أنني أعتقد أن النظرية العلمية للنشوء فعالة، أيضا، في ما يتعلق بالعناصر الروحية للحياة.

قال أحدهم، في مناسبات مختلفة، عني بأنني متشائم. وهكذا أنا بقدر تعلق الأمر بأنني لا أؤمن بأبدية المثل الانسانية. لكنني متفائل، أيضا، بقدر ما أعتقد، برسوخ، بأن المثل قادرة على إعادة الانتاج والارتقاء.

ومن ناحيتي سأكون مقتنعا بثمار عمل حياتي، إذا كان هذا العمل يؤدي الى أفق الغد".(1)

وإبسن هو محطم القديم، ومؤمن متحمس بالجديد، وهذا هو الموقف الحداثي جوهريا. وفي رسالة كتبها الى الكاتب والناقد الأدبي الدنماركي جورج براندیس حول الحرب الفرنسية – البروسية "يبدو إبسن مسرورا بشأن تحطم النظم القديمة والمثل القديمة. فهي، شأن الديناصورات، محكوم عليها بالانقراض، وهذا سبب للبهجة وليس للحزن. فما يهم إبسن هو ميلاد الجديد، الذي يقارنه، بوضوح، بيوتوبيا الامبراطورية الثالثة، في مسرحيته (الامبراطور والجليلي)، ولكن الذي يمتنع أيضا، كالعادة، عن تحديده على نحو دقيق. غير أنه أيّا كان الجديد فانه سيحتوي على شروط سعادة الانسانية".(2)

وتقول موي، وهي تبحث في حداثة إبسن (سنعود الى موضوع حداثة إبسن، على نحو موسع، في فصل لاحق) إنها اكتشفت التناقض بين مكانة إبسن التي لا جدال فيها ككلاسيكي في المسرح، والغياب النسبي للاهتمام بعمله في أوساط النقاد الأكاديميين. ولفتت نظرها العودة المتواصلة لبودلير وفلوبير ومانيه باعتبارهم المؤسسين العظام للحداثة. ولهذا تساءلت: "لماذا لم نجد اسم إبسن؟ ولماذا يشير النقاد والمثقفون، على نحو طقوسي، الى الحداثة ارتباطا بالشعر واالسرد الروائي أو

القصصي والرسم، ولكن ليس المسرح؟ هل يعود الأمر الى إبسن؟ أم أنه شيء يرتبط بالمسرح كشكل فني؟ وأيّا كانت المبررات سرعان ما لاحظت أنه في الدوائر الأكاديمية الناطقة بالانجليزية كان الذكر النادر لاسم إبسن ينزع الى إثارة ردود فعل تتسم بالسأم والازدراء والترفع. لا أستطيع، خلاف ذلك، أن أحصي المرات التي أخبرني فيها قراء جادون بأنهم لم يقرأوا أو لم يهتموا بمشاهدة أي من مسرحيات إبسن، أو انهم لم يقرأوا أية مسرحية منذ أن كانوا طلابا. ولا يبدو عليهم الحذر من إخباري بهذا. وفي العالم الانجلوفوني فانه مايزال مجلبة للعار بالنسبة لناقد أدبي أن يكشف عن أنه لا يعرف شيئا عن بودلير أو فلوبير. فلماذا، إذن، نجد كثيرا من النقاد مقتنعين بأن تجاهل إبسن مجرد شيء عادي؟".(3)

ومن ناحية أخرى يهدف تحليل موي النظري الى زعزعة الاعتقاد بأن هناك تعارضا بين الواقعية والحداثة. وتقول إنه "من الناحية الشكلية يبدو هذا سهلا: فاذا أُخذت الواقعية بمعنى "تجسيد الواقع"، فان جيمس جويس، بالتالي، ليس أقل واقعية من بلزاك. إن الصيغة التاريخية لهذا الاعتقادهي فكرة أن الواقعية تسبق الحداثة".(4)

ومن أجل استبدال هذا الاعتقاد تقترح موي تعبيرا بديلا عن ولادة الحداثة، مشيرة الى "أننا (أي نقاد ومؤرخو الأدب) نعاني من حالة مذهلة من فقدان الذاكرة التاريخية: فقد نسينا أهمية المثالية الجمالية خلال القرن التاسع عشر. ولكي نكون أكثر تحديدا فان مؤرخي الأدب يعرفون، بالطبع، أن الرومانتيكية مثالية، وان الحداثة ليست كذلك. وما نسيناه هو أن المثالية لم تمت، ببساطة، مع الرومانتيكية، وإنما بقيت كمعيار جمالي لمعظم فترة القرن التاسع عشر، وان تلك الأشكال المتدهورة قد استمرت حتى في القرن العشرين".(5) وباظهار أن المثالية كانت عاملا أساسيا في جميع الصراعات الجمالية المحتدمة في أوروبا خلال القرن، وخصوصا الصراعات المريرة التي ميزت الفترة ما بعد 1870، فان كتاب توريل موي (هنريك إبسن وميلاد الحداثة) يقدم مساهمة جديدة، جوهريا، لفهم التاريخ الأدبي للقرن التاسع عشر.

وفي هذا السياق تقول موي إنه "لا علاقة لمعظم الصراعات الكثيرة في القرن التاسع عشر حول الواقعية بالحداثة، ذلك أن كل شيء كان له صلة بالمثالية. وفي هذه الناحية يعتمد عملي على التحليل الرائد لنعومي شور(الناقدة الأدبية والنسوية الأميركية)

الموسوم (جورج صاند والمثالية) حيث تظهر أنه، في فرنسا في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، كان ينظر الى المثالية والواقعية، كما تجسدتا في روايات جورج صاند وبلزاك، باعتبارهما طريقين جماليين يؤديان الى الهدف المثالي نفسه. وفي وقت لاحق من القرن كان النقاد المثاليون مايزالون يشيدون ببعض انواع الواقعية (على سبيل المثال دستوييفسكي وتولستوي) ويواصلون التشهير بآخرين (على سبيل المثال إبسن وزولا). وبالتالي فان الواقعية ليست واحدة. ولكي نطلق شيئا اسمه "الواقعية" باعتبارها نفي الحداثة فان هذا لن يكون نافعا".(6)

وفي كتاب توريل موي يظهر مسرح إبسن، في خاتمة المطاف، كاستكشاف لشروط الحب في عالم حيث التعبيرات الأكثر أصالة عن المشاعر الانسانية تجد تجليها الخاص، على نحو متزايد، كتعبيرات مسرحية. وتتساءل موي: "كيف يمكننا أن نحب بعضنا في عالم حيث البحث عن الحقيقة المطلقة والايمان المطلق لا يؤدي الا الى اليأس المطلق؟ هذا هو سؤال إبسن الأكثر جوهرية، السؤال الذي تواصل مسرحياته الرئيسية العودة اليه. إنه سؤال تتردد أصداؤه، اليوم، بقوة أعظم مما كان عليه الحال في زمن إبسن. وهذا هو السبب الذي يجعل بحث إبسن في النساء

والرجال والزواج مسائل حاسمة بالنسبة لفهمنا للحداثة، ولماذا تستمر على أن تهمنا الى حد كبير".(7)

وفي عصر حيث الأدب وضع أمام نفسه مهمة مناقشة المشكلات، انتظر إبسن لحظة الاستجواب، وطرح مسرحياته بصيغة استفهامية. فقد أكد في مرحلة معينة: "أنا أطرح أسئلة. وندائي هو ليس للاجابة".(8)

وتلائم سيرة إبسن الابداعية، في مجملها، النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فقد نشرت مسرحيته الفتية الأولى (كاتلاين) في بداية ربيع 1850، وظهرت خاتمته المسرحية (عندما نستيقظ نحن الموتى) في أواخر كانون الأول 1899. وبين هذين التاريخين ظهرت مسرحياته حول الحياة المعاصرة، وهي فترة مسعى ابداعي بارع في تاريخ المسرح الحديث، منح دافعا واتجاها جديدا للدراما في القرن العشرين.

وقد أثارت مسرحيته المميزة (بيت الدمية) ضجة عند ظهورها الاسكندنافي عام 1879. ففيها، وفي المسرحية التي تلتها (الأشباح) - 1892 سلط إبسن الأضواء على المواقف التي تركها المجتمع المنافق من دون بحث أو تساؤل. وجسدت تصورات

بطلات مسرحياته حول المجتمع ووضعهن فيه وضوحا مايزال دراماتيكيا على نحو مذهل.

وفي (هيدا غابلر) – 1890، و(البنّاء العظيم) – 1892 حوّل إبسن تركيزه من الضغوط التي يمارسها المجتمع على النساء الى الضغوط التي يمارسها الأفراد على أفراد آخرين في السعي لفرض هيمنة بعضهم على بعض. وهيدا غابلر "الزاحفة ببطء مع المشاعر غير العادلة للانسانية" كما وصفها ناقد معاصر، هي، أيضا، مثالية متصدعة في مأزق معاناة شخصية. وبخلق هذه الشخصية أخذ إبسن الأدب الدرامي باتجاه التعبير عن الواقع الى ما تحت سطح الكلمات.(9)

إن مواصلة مسارح العالم تقديم مسرحيات إبسن حتى أيامنا الحالية، حيث نوشك أن ننهي الربع الأول من القرن الحادي والعشرين، هي أسطع دليل على أن إبسن يحتل المكانة الأعظم بعد شكسبير. فواقعية مسرحياته – مشهد غرفة الضيوف الخانق في (بيت الدمية) و(الأشباح) و(هيدا غابلر) – والحداثة الأكثر تجسدا لمسرحياته الأخيرة مثل (جون غابرييل بوركمان) و(عندما نستيقظ نحن الموتى) تواصل جاذبيتها لجمهور المسرح في القرن الحادي والعشرين، المعتاد على النزعة الطبيعية والتجريب

الحداثي. وليس غريبا أن نشهد تأثر الجمهور في أيامنا الحالية بالحوار الأخير بين نورا وتورفالد هيلمر في مسرحية (بيت الدمية)، وهي من أفضل مسرحيات إبسن (سنعود اليها في أكثر من موضع لاحق في كتابنا هذا).

ويعتبر المحتوى الاجتماعي العميق والقيمة الجمالية الرفيعة والروح المسرحية المكثفة في دراما إبسن مصادر للحيوية والتنوع المتواصلين في تقديم مسرحياته. وتعني هيمنة الجماليات الحداثية أوائل القرن العشرين، التي استمرت على التأثير على مسرح أواخر القرن العشرين وحتى الآن، أن المخرجين الطليعيين حاولوا، أحيانا، إعادة ابتكار واقعية إبسن في إطار اتجاهات حداثية تؤكد الأبعاد السايكولوجية والوجودية لعمله، فضلا عن تأكيدها على العلاقات الاجتماعية والمادية التي يجري عبرها استكشاف القضايا الانسانية الأوسع في المسرحيات. ومن الطبيعي، في هذا السياق، أن تتباين الرؤية الاخراجية للمسرحيات اعتمادا على منهجية المخرج وزاوية تحليله، على الرغم من أن بعض نقاد إبسن ودارسيه لا يستوعبون الابتعاد عن واقعيته، و"يرون أن أسلوب الاخراج الأفضل لمسرحياته هو المستند الى واقعية ستانسلافسكي". (10)

وتكشف موضوعات مسرحيات إبسن عن اهتمامه، من بين أمور أساسية أخرى، بثقافة الرأسمالية. فقد أثر تحول الأسواق الأدبية وصراعات إبسن المالية في وقت مبكر من سيرته، في محتوى وشكل مسرحياته التي تركز الانتباه على الحياة الاقتصادية للقرن التاسع عشر. وعلى الرغم من أن إبسن لم يدرس الاقتصاد بعمق، فان نشاطاته في هذا الميدان، سوية مع دقة ملاحظته، سمحت له في أن يدرك الحداثة الأوروبية في تحولها من الروح المسيحية الى القيم العلمانية للرأسمالية.

ومن ناحية أخرى مثلت مسرحيتا إبسن (بيت الدمية) و(الأشباح) إعادة توجه رئيسية لكتابة إبسن الدرامية، إذ شرعتا في العودة الى حياة الطبقة الوسطى، التي جرى التعامل معها بجدية تراجيدية وراديكالية. وجعلت هذه المسرحيات من إبسن في طليعة "الاختراق الحديث" في الدول الاسكندنافية، مجددة تفوقه الأدبي، بينما حققت له، في الوقت نفسه، مستويات جديدة من النجاح التجاري. وصارت إعادة التوجيه ممكنة عبر الآليات الأدبية التي تكشفت في الدول الاسكندنافية في ذلك الوقت. وبحلول أوائل ثمانينيات القرن التاسع عشر تخلى إبسن عن طموحه في الحصول على موطيء قدم في ألمانيا، وانتقل الى

ايطاليا (1880-1885). غير أن علاقته مع اليسار الأدبي لم تكن ثابتة على الدوام. ومع (عدو الشعب) - 1882، و(البطة البرية) – 1884 أبعد نفسه، بمعنى مان عن النقد الاجتماعي. وعند عودته ثانية الى ميونيخ (1885-1891)، جرب، أخيرا، اختراقا في الأدب والمسرح الألماني منذ عام 1887، أعقبه في بريطانيا عام 1889. وبعد أن استقر إبسن مرة أخرى في النرويج كتب للسوق الأوروبية ليختتم إنتاجه بسلسلة من المسرحيات التي تعكس ذاته، وحاول أن يؤطر أعماله باعتبارها كشفا مستمرا وكلّا مكتفيا بذاته.

ولعله من المفيد في هذا السياق أن نتساءل: لماذا اختار إبسن، وهو يسعى الى مهنة أدبية، أن يكتب في نوع الدراما ؟ لهذا الموضوع صلة بالظروف السياسية والثقافية. فبعد قرون من الحكم الأجنبي كان الحقل الثقافي النرويجي محدودا وغير متطور عندما تبنت البلاد دوافع الرومانتيكية المحلية. وفي ظل هذا الوضع أصبح المسرح مؤسسة ذات هيبة سياسية وثقافية، وشكل ميدانا للجدل الأدبي والثقافي، كان مايزال يفتقر، الى حد كبير، الى الوجود في الصحافة. وكان للدراما أن تظهر كنوع آمن بالنسبة لشاعر ناشيء، يمكن أن يكون مثمرا.

وأسس إبسن، أكثر من أي كاتب مسرحي آخر، الواقعية كأسلوب حي في المسرح. وكانت الواقعية بالنسبة لإبسن أسلوبا مسرحيا، وموقفا فلسفيا. فنحن نجد الواقعية فاعلة في حوار إبسن ومشاهده وخلقه للشخصيات، وكذلك في نقد مسرحياته العميق للمثل البرجوازية. ولم يكن إبسن أول كاتب مسرحي واقعي، لكنه يبقى الأكثر تأثيرا بين من مارسوا هذا المنهج. وهذا الإرث مثير للمفارقة بمعنى ما إذا أخذنا بالحسبان السوريالية التي نجد تجلياتها عبر الوجه الواقعي لمسرحياته. ومع ذلك فان شرارة الادراك التي تواصل مسرحياته إشعالها تحمل دلالة على فعالية الواقعية وتأثيراتها على الجمهور.

وفي الدول الاسكندنافية في القرن التاسع عشر لم تكن الفلسفة مجرد مسألة أكاديمية محدودة التأثير، ذلك أن الأفكار الفلسفية أشبعت الثقافة على نطاق واسع، بما في ذلك المسرح. وهكذا ينبغي أن يفهم السياق الفلسفي لمسرح إبسن تاريخيا. ومما يتسم بأهمية خاصة الفلسفة الحديثة للدراما التي تتجلى في أعمال ليسنغ وهيردر. وفي وقت لاحق نرى اهتماما بالفلسفة الرومانتيكية وأعمال دي ستايل، الكاتبة الحداثية الفرنسية، وكانت صوت الحداثة في الثورة الفرنسية، وكذلك هيغل. وبحلول نهاية

القـرن التاسـع عشـر ظهـرت أفكـار كيركيغـارد ونيتشـه، بصـورة رئيسية، في دوائر إبسن الفكرية.

وشـهدت سـنوات إبسـن الخمسـين، ككاتـب مسـرحي، حرفيـة متواصـلة في الحقـل الأدبي في الـدول الاسـكندنافية. فقـد زادت أعداد الصحف والنقاد والمتابعات النقدية، الى حد كبير، خلال القـرن التاسـع عشـر، بالارتبـاط مـع أعـداد الكتـب المطبوعـة والنتاجـات المسـرحية. وككاتـب مسـرحي كـان إبسـن متمسـكا بـالأعراف ومثيـرا للجـدل فـي الوقـت نفسـه، تقليـديا وراديكاليـا، ولكنه كان يحظى باحترام كبير من جانب كبار النقاد في عصره. ومن الطبيعي أن حقل النقد، في ذلك العصر، كان تحت هيمنة الرجـال، وكـان لهـذا تـأثير علـى تـاريخ وحجـم الاسـتقبال، وآراء المتخصصين، التي لـم تشـتمل، حتى وقـت متأخر، على ناقدات نسـاء كجـزء مـن المؤسسـة النقديـة. ومـع ذلـك فـان الناقـدات البـارزات مـن النسـاء، في ذلـك الوقـت، أسـهمن في نقـد وتحليـل أعمال إبسن المعروفة كنقاط انطلاق لمناقشة القضـايا الاجتماعية والسياسية. ومـن ناحيـة أخـرى فـان بـروز قضـايا البيئة منذ أواخـر القرن العشرين منح فرصـة جديدة لمسـرحية (عـدو الشـعب) التي

يمكـن فيهـا للـدكتور سـتوكمان أن يعتبـر، مـن دون تـردد، مـن مناصري حماية البيئة.

وإذا كانـت صـورة بعـض النقـاد والدارسـين لإبسـن بأنـه صـعب الفهم، واعظ فلسفي وحكيم معقد، وأن مسرحياته مفعمة بالقلق العميق، تتجلى مشاهدها في غرف شمالية خانقة، وشخصيات مثيرة للجدل وعصية على التفسير، فهناك، في رأي نقاد آخرين، يركن لأفكارهم العميقة، إبسن آخر. وهذا هو إبسن الذي كان راديكاليا سياسيا، واصل مراسلاته، على مدى عقد من الزمان، مع واحدة من أبرز نسويات أوروبا، وجرى تبجيله كبطل لحركة حق الاقتراع، وكاتب كانت مسرحياته قد اعتبرت لاأخلاقية بحيث أن عددا منها منع خلال حياته. وهو النرويجي الذي كافح ليحظى بقبول في البلد الذي ولد فيه، وعاش معظم حياته في المنفى. وهو زوج محترم وأب قضى اربعين عاما يحاول الهروب مما هو قاتم في ماضيه. وكلما اقترب المرء من النظر الى إبسن، في الواقع، أصبح أكثر غرابة وسحرا. وخلف كل ذلك الديباج يختفي ما هو أكثر خطرا وإثارة للانتباه.

وكان هناك حدثان غيّرا حياة وعمل إبسن الى الأبد. الأول لقاؤه مع زوجة المستقبل، المرأة ذات الارادة القوية والمؤثرة، سوزانا

داي ثوريسين، التي كانت زوجة أبيها، ماجدولين، منارة بارزة في أوساط مثقفي بيرغن، وصنعت لنفسها إسما، على نحو مدهش في ذلك الوقت، كشاعرة وكاتبة مسرحية.

وسوزان نفسها كانت ذكية جدا وقارئة نهمة. وقد اجتذبها إبسن، فيما افتتن هو بالعوالم التي فتحتها له. فعبرها أصبح على صلة بكاميلا كوليت، التي كانت، أيضا، مؤسسة الحركة النسوية في النرويج، وكانت، كذلك، رائدة الرواية الواقعية النرويجية. وأصبحت كوليت صديقة مقربة، وترك تفكيرها الحارق حول حقوق النساء علامته على مسرحيات إبسن بطرق لا تحصى. أما سوزانا فقد ظلت ناقدة إبسن العميقة، وكذلك المدافعة الجريئة عنه.

وكانت نقطة التحول الأخرى ذات أهمية عظيمة، رحلة قصيرة قام بها إبسن الى ألمانيا والدنمارك عام 1852، سمحت له برؤية بعض المسارح البارزة في أوروبا، ومشاهدة شكسبير على المسرح لأول مرة، فضلا عن مختارات مدهشة من الدراما الطليعية. وغمرت السعادة الكاتب المسرحي البالغ 24 عاما لمعرفته كيف كانت الحياة تجري خارج النرويج، ومنحه ذلك الرغبة في معرفة المزيد عن العالم.

وعندما انتهت وظيفته في المسرح النرويجي في كريستيانا، حيث أغلق المسرح بسبب الافلاس، كان إبسن مايزال يكافح لكتابة مسرحية يريدها جذابة، قرر وسوزانا وابنهما سيغورد مغادرة النرويج. ويمكن القول إن كل مسرحيات إبسن الرئيسية تقريبا كتبت في المنفى، أولا في روما، ومن ثم في دريسدن وميونيخ. ولم يعودوا الى كريستيانا الا بعد 27 عاما.

وأصبحت مسرحيات إبسن جزءا أساسيا من الذخيرة المسرحية بحيث بات من اليسير النظر اليها كأعمال رائدة. وأثارت المخطوطة الأولى التي أنجزها في روما، وهي مسرحية (براند) – 1866، جدلا حاميا بتصويرها الحاد لمبشر يصارع لاستيعاب معتقداته وربطها بنزعته الانسانية. وجرى تفسير المسرحية باعتبارها هجوما على الدين والمجتمع التقليدي.

وكانت (بيت الدمية) أكثر إثارة للصدمة، اذ كتبت بلغة مروعة، وكانت مسرحية معاصرة وسياسية. وفي ملاحظاته الأولى كان إبسن قد كتب يقول "إن المرأة لا يمكن أن تكون نفسها في المجتمع المعاصر. إنه مجتمع ذكوري، على وجه الحصر، بقوانين كتبها رجال وبمجلس وقضاة يحكمون على السلوك الأنثوي من وجهة نظر ذكورية".(11)

وهكذا يمكن القول إن استيعاب إبسن في الحياة الثقافية في مختلف أنحاء العالم يجري تجسيده عبر استمرار تقديم مسرحياته، وإن الاتجاهات والأجواء النرويجية لمسرحياته لم تمنع عشاقه في أواخر العصر الفكتوري (برنارد شو، إدموند غوس، وإليانور ماركس) من الادعاء بأنه إبسنهم. وفي أيامنا الحالية يمكن قول الشيء نفسه بالنسبة لدائرة قرائه الواسعة وجمهوره المسرحي الهائل.

لقد تنبأت مسرحيات إبسن، التي اتسمت بغنى الموضوعات وجمالية الخصائص الفنية، بالتطورات الكبرى في القرنين العشرين والحادي والعشرين. فصورت مشاعر اغتراب الفرد عن المجتمع، والأغلال التي تكبل فرديته. وكشف إبسن عن ضغوط الحياة الحديثة بتصويره الصراعات الداخلية التي تحبط المرء وتؤدي الى تدميره.

ومن بين القيم الأساسية لدى إبسن قيمة الحرية، التي كان يعتقد أنها ضرورية للانجاز الذاتي. ويميز إبسن، على نحو خاص، التناقضات بين القابلية والرغبة، والارادة والظروف، وامتزاج تراجيديا وكوميديا البشر والفرد.

وكان إبسن، على الدوام، يمارس التجريب ويتجاوز الحدود في كتابته. وغالباً ما جعلت نزعة الاستكشاف هذه منه ومن مسرحياته موضوعاً مثيراً للجدل، وصادماً للجمهور والنقاد المحافظين. وعن هذه النزعة أو العادة قال: "حيث كنت أقف في ذلك الحين، عندما كتبت كتبي المختلفة، هناك الآن حشد مكتظ، ولكنني، أنا نفسي، لم أعد هناك. أنا في مكان آخر، آمل أن يكون في الطليعة." (12)

ومما يضفي صعوبة على امكانية تصنيف إبسن التعقيد الذي يصور به أبطاله وموضوعاته. وقد مكّن هذا الالتباس القراء من أن يجدوا دعماً لمعتقداتهم ومزاعمهم بأن إبسن يتوافق معها. ومثلما كان هذا صحيحاً في القرن التاسع عشر، فانه يصح في أيامنا أيضاً. فقد مُنح إبسن توصيفات كثيرة بينها، على سبيل المثال، ثوري ورومانتيكي ومثالي وواقعي وطبيعي ورمزي واشتراكي ونسوي، بل ورائد للتحليل النفسي.

وكان لإبسن تأثير عميق على الدراما سواء في عصره أو في القرنين العشرين والحادي والعشرين. وأدت متطلبات مسرحياته بالمخرجين الى السعي الى سبل جديدة لتقديمها، مثلما أدت بالممثلين الى السعي الى سبل جديدة لادائها. فالأسلوب

الخطابي الانفعالي في التمثيل في عهد إبسن لم يكن، مثلاً، قادراً على أن يقدم، بإقناع، الحوار الطبيعي لمسرحيات إبسن الأخيرة، الذي تميز بتشظي الجمل، وكلمات التعجب، والتعابير القصيرة. ومثل هذا الحوار مألوف في المسرحيات والأفلام والدراما التلفزيونية في أيامنا. غير أنه في عهد إبسن كان ابتكاراً أربك، بل وأقلق مرتادي المسرح.

ويجري تصوير المجتمع البرجوازي، الذي سفهته أعمال إبسن، عبر عيون النساء، ضحايا الاضطهاد. وفي مسرحيته (هيدا غابلر) ـ 1890 يشعر المرء، باستمرار، بأن إبنة الجنرال هي مثل أسد مأسور في قفص، تكافح من أجل التحرر من العالم الضيق الذي تُرغَم على العيش فيه. وأخيراً تسقط، فتحطم مَنْ حولها، وبالتالي نفسها، لأنها ترفض الخنوع.

وظل سؤال علاقة إبسن بالنسوية (وهو ما نكرس له فصلا في كتابنا)، سواء أشار المرء بشكل خاص الى حركة النساء في مطلع القرن العشرين أو بشكل عام الى النسوية كآيديولوجيا، سؤالاً مثيراً للجدل. فالرأي الذي يدعم إبسن كنصير للاتجاهات النسوية يمكن أن ينظر إليه متجلياً على امتداد طيف واسع من المواقف مع إبسن كاشتراكي بمعنى ما في طرف وإبسن كإنساني في

الطرف الآخر. وقد يشير المدافعون عن الموقف الأول الى أداء هواة لمسرحية (بيت الدمية) عام 1886 في غرفة للضيوف بشقة في منطقة بلومزبري بلندن، حيث كان جميع المشاركين لا من المرتبطين بالقضية النسوية حسب، وإنما كانت لهم أو ستكون انجازات في الحركة الاشتراكية البريطانية.

وكتبت إليانور ماركس، إبنة ماركس الصغرى، التي تعلمت النرويجية لتتمكن من ترجمة مسرحيات إبسن، الى هافيلوك إيليس، الطبيب وعالم النفس البريطاني والشخصية الفابية الشهيرة، في أواخر كانون الأول 1885 تقول "أشعر أنه يجب علي القيام بشيء لجعل الناس يفهمون إبسننا بطريقة أوسع مما يفعلون". ولهذا وجهت دعوات الى "عدد قليل من الناس الجديرين بمشاهدة عرض قراءة نورا". وفي يوم 15 كانون الثاني عام 1886، وفي شقتهما في غريت رسل ستريت بلندن، استضافت إليانور ماركس وزوجها ادوارد أفلنغ واحداً من العروض (القراءات) الأولى في انجلترا لمسرحية إبسن (بيت الدمية). وأدت إليانور دور نورا بينما أدى أفلنغ دور هيلمر. وكان برنارد شو واحداً من أهم المدعوين، وقد لعب دور كروغستاد أمام المسز ليندي، الذي لعبته ماي، إبنة ويليام موريس، الكاتب

والاشتراكي البريطاني البارز. وتحولت الأمسية الى أمسية تبشر بـ "الابسنية"، ونقطة التقاء بين الماركسية والاشتراكية والفابية.(13) وكانت تلك المرة الأولى التي أدى فيها برنارد شو دوراً مع إليانور وأفلنغ. وفي يوم 21 تشرين الثاني 1884 كانت هناك "أمسية فنية" للموسيقى والقراءة والدراما في نيوميير هول بهدف جمع التبرعات لاتحاد المنظمات الاشتراكية الديمقراطية. وافتتح البرنامج بعزف ثنائي على البيانو لمندلسون أداه برنارد شو وكاثلين إينا. وقرأ أفلنغ قصيدة شيلي (رجال انجلترا). وكانت هناك فقرات وصفتها هيلين ديموث، التي كانت هناك، لفرديريك إنجلز، الذي لم يتسنَ له حضور الأمسية.

وفي 30 كانون الثاني 1885 ظهر برنارد شو مرة أخرى مع إليانور وأفلنغ في أمسية مسرحية موسيقية أقامتها "المنظمة الاشتراكية" في لادبروك هول بحي نوتنغ هيل.

وتجدر الاشارة الى أن إليانور ماركس كتبت في أيام الاحتفال بعيد العمال العالمي عام 1891 الى صديقتها كارولين رادفورد تشكرها على مجموعتها الشعرية الأولى التي قالت عنها إنها "ستظل على الدوام شيئاً ثميناً". ثم أشارت الى إليزابيث روبنز، الممثلة والروائية الأميركية المعروفة، باعتبارها "رائعة ببساطة" في

مسرحية إبسن المذهلة (هيدا غابلر) قائلة "إننا نجد فيها فنانة عظيمة حقاً". وهي فكرة حملها كثيرون ممن حضروا العرض الافتتاحي، وكان بينهم هنري جيمس وتوماس هاردي وجورج مريديث وبرنارد شو، فضلاً عن جون بيرنز رئيس اتحاد عمال الغاز، وجمهور واسع ومثقف من الفابيين والاشتراكيين وسواهم. وكانت إليانور ماركس تنشر التعاليم الإبسنية خارج حدود بلومزبري الى مناطق الطبقة العاملة في لندن ووسط انجلترا. وكان برنارد شو يعدّ محاضرته الفابية الهامة حول إبسن عام 1890 (التي أعيد النظر فيها لتتحول الى موضوع بعنوان "جوهر الإبسنية" بعد عام من ذلك). وكان إبسني ثالث مشغولاً بحملته النشطة المثيرة للجدل المؤيدة لإبسن، وهو ويليام آرتشر، المترجم ومراجع الكتب والمخرج.

ويهمنا هنا أن نشير، بايجاز، من بين هذه الأشكال الثلاثة من الإبسنية المبكرة باعتبارها تمثل المواقف النقدية منذ سبعينيات القرن التاسع عشر حتى الحرب العالمية الأولى، الى موقف إليانور ماركس.

فقد عرفت إليانور، على أفضل نحو، باعتبارها واحدة من المترجمين الأوائل لمسرحيات إبسن (عدو الشعب، وحورية

البحر). ولكن أهميتها بالنسبة لتاريخ النقد هي، نوعاً ما، أهمية نصيرة لمسرح إبسن خلال ثمانينيات القرن التاسع عشر، عندما كان الحماس الروحي للاشتراكية البريطانية يسمع صدى آيديولوجيتها في مسرح الطليعة الأوروبي. ومن الجلي أن (بيت الدمية) قدمت دليلاً معززاً لمواقفها السياسية.

وكانت إليانور وأفلنغ قد نشرا بشكل مشترك مقالة في "الويستمنستر ريفيو" تحت عنوان "قضية النساء: من وجهة نظر اشتراكية"، وفيها يجادلان (باقتباس من مسرحية إبسن) بأنه بدون الثورة الاجتماعية الكبرى لن تتحرر النساء. وبالنسبة لإليانور كانت "المعجزة" تغيراً ماركسياً بوعده بالتحرير الاقتصادي والفكري للنساء والعمال أيضاً. ويبدو عائق نورا العائلي كمجاز لاستغلال واضطهاد العمل.

وكان تأثير إبسن على إليانور ودائرتها المباشرة متقداً، شأن احساس الغضب الذي شعر به نقاد إنجليز في أول عرض لمسرحياته. فقد أذهلتهم هذه "الدراما الاجتماعية" الجديدة بانفصالها عن التقاليد المسرحية لذلك العصر، سواء في الطريقة الفنية أو في المحتوى.

وأثارت مسرحيات إبسن مواقف متعارضة في أوساط النقاد والصحف والجمهور في لندن. فقد عبرت أوليف شراينر، الكاتبة والنسوية الجنوب أفريقية البارزة، عن إعجابها العميق بإبسن. وفي رسالة لها الى هافيلوك إيليس في 29 تموز 1884 قالت "لقد سمعت جزءاً من مسرحية إبسن (الأشباح) وهي ما تزال في مسودتها. إنها واحدة من أعظم الأعمال التي لم نرَ مثيلها منذ زمن بعيد".(14) غير أن مسرحيات إبسن واجهت مشاعر رعب من جانب عدد من نقاد المسرح في لندن. وظهرت مقالات تهاجم إبسن في "الديلي تلغراف" و"ايفننغ ستاندارد". ووصفت الأخيرة جمهور مسرحية (الأشباح)، التي عالجت موضوع الأمراض التناسلية وآثام الآباء الذين ينتقمون من أبنائهم، بأنهم "عشاق الشبق وهواة قلة الاحتشام التواقون الى إرضاء أذواقهم غير المشروعة بذريعة الفن".(15) ولكن مقالات أخرى نشرت دفاعاً عن إبسن، واعتبر الناقد المسرحي البريطاني هارلي غرانفيل باركر أول إخراج لمسرحية (بيت الدمية) عام 1889 "الحدث الأكثر دراماتيكية في العقد".

وكانت أوليف شراينر قد أشارت في يومياتها في 9 آذار 1884 قائلة "أحب (نورا) إبسن". وكتبت الى إيليس تقول "هل قرأت

هذه المسرحية الصغيرة التي تحمل اسم (نورا) ؟ التي كتبها إبسن وترجمتها عن السويدية فرانسيس لورد. إنها عمل في غاية الروعة". وعادت الى الموضوع بعد أيام لتقول "في ما يتعلق بـ (نورا) أعتقد أن إبسن يرى الجانب الآخر من المسألة. ولكن في كتاب هو عمل فني وليس مجرد أطروحة فلسفية، ليس من الممكن دائماً أن يجسد المرء كل الجوانب."(16)

وكان موقف إبسن السياسي ما يمكن أن نسميه اليوم غير ملتزم. لكنه عندما نشر مراسل صحيفة "الديلي كرونيكل" في برلين يوم 13 آب 1890 مقابلة معه طعن فيها بآرائه، رد على ذلك في رسالة الى أتش. أل. براكشتاد، وهو صديق في لندن كتب الى الصحيفة مقتبساً من كلمات إبسن مترجمة: "لم أقل إنني لم أدرس المسألة الاشتراكية الديمقراطية. على العكس من ذلك، حاولت، باهتمام عظيم، وبقدر استطاعتي، أن أجعل من نفسي قريباً من النواحي المختلفة لهذه المسألة. ولكنني قلت بالفعل إنه لم يتسنَ لي الوقت لدراسة الأدب الشامل الذي عالج الجوانب الاشتراكية المختلفة. وعندما يشير المراسل الى قولي بأنني لم أنتمِ الى الحزب الاشتراكي الديمقراطي، تمنيت لو أنه لم يحذف ما أضفته وشددت عليه، وهو أنني لم أنتمِ وربما لن أنتمي الى أي

حزب كان ... كنت مندهشاً من أنني، أنا الذي جعلت أساساً من موضوع حياتي أن أصور شخصيات ومصائر الرجال، في نقاط معينة، وبدون وعي أو قصد مباشر لعزو أي شيء من هذا النوع، توصلت الى النتيجة ذاتها التي توصل اليها الفلاسفة الأخلاقيون الاشتراكيون الديمقراطيون عبر البحث العلمي. وهذا الذي يعكس دهشتي، وقد أضيف، هنا، قناعتي، هو ما عبرت عنه للمراسل."(17)

وتصور مسرحية (بيت الدمية) بطلة هي نورا التي تعاني من قيود العائلة الفكتورية وترغم على الصراع ضدها. وعلى خلاف هيدا غابلر، فانها تقف في نهاية المسرحية على عتبة حياة جديدة تتسم برفض الزوج والعائلة، وهي نهاية صادمة لمسرحية في القرن التاسع عشر بحيث أنه كانت هناك محاولة لاعادة كتابة النهاية. ففي قلب هذا المجتمع "المحترم" هناك سم يؤثر على جميع أفراده. وهذه الفكرة الرئيسية تتجلى في مسرحيات أخرى مثل (الأشباح) و(عدو الشعب) - 1882.

ويعتبر تفسير إليانور ماركس لمسرحية (بيت الدمية) واحداً من التحليلات النقدية الماركسية المبكرة لإبسن باعتباره رسول التغيير في نظام برجوازي متفجر. ولابد أنه يؤدي هنا دور نموذج

لحجة نقدية، وإن كانت غير معصومة، سائدة في أوروبا ما بعد الحرب، ولكنها لم تتابَع بشكل نشيط في النقد الانجليزي. ولكونها أكثر ارتباطاً بالمقاربات المعاصرة تعتبر إليانور ماركس الأولى من بين ناقدات إبسن النسويات، وسلفاً لحركة كسبت قوة في سبعينات القرن الماضي من خلال صورة الكاتبة والنسوية البريطانية البارزة كيت مليت عن نورا باعتبارها انبعاثاً حقيقياً للثورة من أجل تحرير النساء. ولكن على خلاف النسويات البرجوازيات اللواتي يجادلن بأن مأزق نورا قد يمكن حله عبر المساواة في الجنس حيث النساء سيحققن المساواة السياسية والاقتصادية والاجتماعية مع الرجال، وعلى خلاف النسويات الأكثر راديكالية اللواتي يربطن المشكلة بالصراع الأبدي بين قوى الرجال والنساء، أكدت نسوية إليانور ماركس الاشتراكية على أن الصراع يستند بالأساس الى الطبقة وليس الجندر، وأن مصالح الطوائف يجب أن تحل نفسها في العمل الثوري الأكبر. إنها حجة تبقى بقوة أكبر في عمل النسويات الاشتراكيات المعاصرات.

وكان الاشتراكيون الأوائل متحمسين لإبسن. وكان تأثيره على ذلك الجيل من الكتاب عميقاً، ولكن لديه الكثير لقوله للناس

الذين يرتابون في المجتمع اليوم. فبعد ازدهار حركة تحرير النساء أواخر ستينات القرن الماضي أدى تماثل إبسن مع النساء المضطهدات الى اهتمام متجدد. فقد ظهرت نسختان من فيلم (بيت الدمية) في أوائل السبعينيات. وكان أحدهما من بطولة جين فوندا، التي أبدعت في أداء دور المتمردة نورا في النهاية، ولكنها لم تكن مقنعة في الواقع في أدائها دور نورا المضطهدة في معظم فصول المسرحية.

وقد شاهد الناس في مختلف أنحاء العالم نسخاً كثيرة من مسرحيات إبسن على المسرح، أدتها ممثلات هن أنفسهن مجسدات تجربة مسرحية عظيمة. ولكن بالنسبة لنا فإن المأثرة العظمى تتمثل في أن إبسن، على الرغم من كونه رجلاً، يعبر عن غضب النساء عبر الأجيال. ولعل الرجل المسرحي الآخر الذي فعل هذا هو برتولد بريخت. وبالتالي فان إبسن وبريخت يظهران مآسي الرأسمالية عبر إضاءة الظلم الذي تسببه للنساء، وبالتالي يساعداننا في فهم العالم من أجل تغييره.

ولعل مما له دلالة، في هذا السياق، أن نضيء موقف غرامشي والعرض النقدي الذي قدمه لمسرحية (بيت الدمية) في آذار 1917 إذ قال إنه "لكي تكون الدراما حقيقية وليس مجرد ألوان

قوس قزح متغيرة لا مبرر لها، ينبغي أن يكون لها محتوى اخلاقي، وأن تجسد صراعا لابد منه بين عالمين داخليين، مفهومين للواقع، ووجودين أخلاقيين. وبقدر ما يكون الصدام حتميا، فان الدراما سرعان ما تهيمن على عقول المشاهدين الذين يستعيدونها، في كليتها، من دوافعها الأولية الى تلك الدوافع التاريخية. وباستعادة العالم الداخلي للدراما فانهم يختبرون قيمتها الجمالية: الشكل الفني الذي منح الحياة الملموسة لذلك العالم".(18)

ويتساءل غرامشي: لماذا كانت حظوظ إبسن سلبية في إيطاليا؟ ولماذا أخفق في الاستيلاء على قلوب وعقول الجمهور الايطالي؟ ولماذا كان الجمهور الايطالي أصم تجاه الفعل الأخلاقي العميق لنورا هيلمر بتركها زوجها وأطفالها لتبحث عن العزلة في الجذور العميقة لوجودها الأخلاقي؟ الجواب هو، ببساطة، أن (بيت الدمية) تمثل بديلا للحياة الأخلاقية للبرجوازية الايطالية التي تستند الى تقليد الاستعباد والخضوع للحاجات المادية والعاطفية. ويشير غرامشي الى ان "إبسن ينتسب الى تقليد أكثر عقلانية، والنساء بالنسبة له لسن مجرد كائنات يؤدين أدوارهن التقليدية تجاه أطفالهن والعائلة، بل هن كائنات إنسانية لديهن ضمير

عقلاني، وحاجات داخلية، وشخصية إنسانية متميزة، وكرامة الكائن المستقل. وعلى النقيض من ذلك، تظهر نساء الطبقة الوسطى الايطالية ضحلات أخلاقيا، ومجردات من الحاجات العقلانية، ومتبلدات الشعور تجاه دراما إبسن، لأنها دراما صراع أخلاقي تظهر الجوهر الحقيقي للمسرح. وإن الصراع الأخلاقي عند إبسن لا يمكن فصله عن الصراع الطبقي والاجتماعي".(19)

ومن الجلي أن (بيت الدمية) تمنح غرامشي الفرصة لادراك ظروف النساء كطبقة مضطهدة. ويرى أن إبسن يهدف الى تعميق حساسية القراء تجاه قضايا ملحة بينها التمييز الجنسي، والاستغلال، وما يتمتع به الرجال من امتياز اجتماعي. وعلى خلاف التفسير الميكانيكي لتبعية النساء في إطار اقتصادي صارم يوجه غرامشي جدله ضد المؤسسات الثقافية التي تبقي على اضطهاد النساء وتعمقه.

وقد أضاف غرامشي بعرضه النقدي لمسرحية (بيت الدمية) مستوى آخر من بنية التحليل "إذ يميز ليس فقط بين البنى الثقافية السائدة والمهيمن عليها، بين البرجوازية والناس العاديين، وإنما، أيضا، بين نساء تلك الطبقات الاجتماعية. ولهذا فانه ليس فقط الطبقة وإنما الجندر هو الذي يشكل الاستقبال التاريخي لمسرحية

إبسن. فبينما كان جمهور الطبقة البرجوازية الوسطى حائرا بعد الفصل الثالث لمسرحية إبسن، فان النساء البروليتاريات فهمن قرار نورا".(20)

ومن ناحية أخرى شعرت النساء البروليتاريات، كما يرى غرامشي، بالتضامن مع كفاح نورا من أجل التحرر من القوانين البطرياركية والبرجوازية التي تخنق النساء وابداعهن، القوانين التي تجعل النساء عبدات وخاضعات حتى عندما يبدو أنهن متمردات. وبالنسبة لامرأة البرجوازية، غير المعتادة على الحرية وتقرير المصير والاستقلال الذاتي، وانما على حرية "التدلل" حسب، تكون دراما نورا هيلمر غير مفهومة بالضرورة. وبالنسبة لامرأة الطبقة العاملة، من ناحية أخرى، كانت نورا، كما يجادل غرامشي، تمثل "شقيقة روحية" كانت أفعالها أخلاقية من الناحية الجوهرية، وكانت ترمز الى طموح الأرواح الانسانية الأرقى.

وبالتالي فان ما تكشف عنه عروض غرامشي النقدية هو تأكيده على أهمية التفاعل مع نقد ثقافي ليس لموقف الفنان أو الكاتب للبيئة الاجتماعية حسب، وإنما، أيضا، تاريخ استقبال مسرحية أو عمل فني. وهكذا فان فكرته تركز على منتج النص، المؤلف، وكذلك على استقبال النص. وفي هذا توقع غرامشي، قبل 15

عاما، إحدى القضايا المحورية لمقالة والتر بنجامين (التاريخ الأدبي والدراسات النقدية الأدبية) التي كتبها عام 1931. ويؤكد بنجامين في هذه المقالة، التي يحاول فيها تعريف ميدان ووظيفة الدراسات الأدبية، ليس فقط على تاريخية العلوم والتخصصات، بما في ذلك تخصص التاريخ الأدبي، وإنما، أيضا، على الوظيفة الثقافية التعليمية التقدمية للدراسات الأدبية. ويشير بنجامين الى أن ذلك يجعل النقد متكاملا عندما يتعامل مع العمل الفني ليس من ناحية المنشأ، بقدر ناحية تاريخ الاستقبال وما يكشفه ذلك ويخفيه. وفي الواقع فان حياة النص وتأثيراته ومصيره ونجاحه هو ما ينبغي أخذه بالحسبان، في المقام الأول، عند التعامل مع الأعمال الأدبية. وفي إطار التعبير الديالكتيكي، المحبب له كما لبرتولد بريخت، ولمدرسة فرانكفورت عموما، يضع بنجامين الأمر على النو التالي: "المشكلة ليست، كما يبدو لي، في تفسير النصوص الأدبية في إطار اللحظة التاريخية التي خلقت فيها، بل إن ما ينبغي فعله هو أن نربط زمننا، الذي نفسر به النصوص الأدبية، باللحظة التي خلقت فيها هذه النصوص".(21) وهذا هو، على وجه التحديد، ما فعله غرامشي في تحليله لمسرحية (بيت الدمية).

هوامش:

(1) Henrik Ibsen and the Birth of Modernism, Toril Moi, Oxford Univ. Press, 2006, P. 314

(2) المصدر السابق نفسه، ص 315

(3) المصدر السابق نفسه، ص 1

(4) المصدر السابق نفسه، ص 2

(5) المصدر السابق نفسه، ص 3

(6) المصدر السابق نفسه

(7) المصدر السابق نفسه، ص 14

(8) Henrik Ibsen – Four Major Plays, Oxford World Classics, 2005, P. vii

(9) المصدر السابق نفسه، من نص غلاف الكتاب

(10) Henrik Ibsen, Sally Ledger, Northcote, P. 66

(11) The Cambridge Companion to Ibsen, Ed., James McFarlane, Cambridge Univ. Press, 1997, P. 90

(12) إليانور ماركس تضيء أسئلة إبسن، رضا الظاهر، صحيفة (المدى)، 7 آب 2012

(13) المصدر السابق نفسه

(14) المصدر السابق نفسه

(15) المصدر السابق نفسه

(16) المصدر السابق نفسه

(17) المصدر السابق نفسه

(18) Anonio Gramsci – Critical Assessments of Leading Political Philosophers, Ed., James Martin, Vol. 1, Routledge, 2002, P. 47

(19) المصدر السابق نفسه

(20) Antonio Gramsci - Beyond Marxism and Postmodernism, renate Holub, Routledge, 1999, P.78

(21) المصدر السابق نفسه، ص 79

رائد الحداثة

كشكل فلسفي وفني نشأت الحداثة كنتيجة للتحولات العاصفة في المجتمع الغربي أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، حيث نمو المجتمعات الصناعية، سوية مع توسع المدن، حرض على بداية ظهور الحداثة. وقد ساعدت الأحداث التي جرت في الحرب العالمية الأولى والرعب الناجم عنها على ظهور الحداثة. وفي وجه ثقافة مدينية سريعة التغير كافح الفنانون، بوعي ذاتي، من أجل الابتعاد عن أشكال الفن التقليدية والسعي الى التعبير عن أنفسهم بحرية. ومن منظور مسرحي أشرفت الحداثة على الانتقال الذي تحدى التجسيدات القائمة للرومانتيكية والميلودراما وما سمي بـ "المسرحيات الهادفة". وبدأ الفنانون، متأثرين باكتشافات علماء السايكولوجيا البارزين، بتحديد أولويات الآليات الداخلية لشخصياتهم، وما هي أفضل طريقة لتجسيدها على المسرح. وبات هذا الصراع من اجل الواقعية سائدا في المسرح الغربي عموما في القرن العشرين، مقدما الأمانة المسرحية في الحياة الواقعية. وبحلول منتصف القرن العشرين حفز الاضطراب العنيف للمجتمع، الذي خلقته الحروب العالمية، حركة فن مضاد رفضت الواقعية، وركزت، في

المقـام الأول، علـى الرمزيـة والوجوديـة. وعلـى الـرغم مـن تعارضـهما بطـرق عديـدة فـان هـاتين الحـركتين الفنيتـين تأثرتـا بمقولات الحداثة، وراحتا تبحثان، معا، عن أشكال فنية مبتكرة تطرح وجهة نظر عالمية للتغيير.

خلقـت الحداثـة نظـرة جديـدة لمجـالات مثـل الأدب والفـن والمسرح. وكـان هنـاك إحسـاس بـأن الأشـكال الراهنـة والتقليديـة باتـت قديمـة ولـم تعـد تعكـس أو تجسـد التطـورات فـي المشـهد الاجتمـاعي والاقتصـادي. وقـد جسـد إبسـن، بابـداع، الأفكـار الحداثية في مسرحياته عبر الارتياب بالتصورات التقليدية للحياة والقيم المجتمعية، وطرح آراء أكثر واقعية. وكان إبسن جريئا في عمله، إذ قدمت مسرحيت (بيت الدمية) خلال فترة كانت فيها الرومانتيكيـة مـاتزال سـائدة، وبالتـالي كـان مـن المحـتم أن يتلقـى إبسن النقد الحاد.

لقـد خلـق إبسـن الـدراما الواقعيـة الحديثـة مـن عناصـر أشـكال الميلودراما و"المسرحية الهادفة" في القرن التاسع عشر. وعلى الـرغم مـن أن نجاحاتـه الأوروبيـة الأولـى ظهـرت مـع مسـرحياته الشعرية الرومانتيكية في ستينيات القرن التاسع عشر، فان تأثير إبسن الكبير على المسرح الأوروبي، وخصوصا الانجليزي، بدأ مع (بيت الدمية). ومنح تأكيد المسرحية على المشكلة الاجتماعية ووضـع النسـاء فـي الـزواج، إبسـن سـمعة، خصوصـا فـي انجلتـرا،

كمسرحي أفكار ومناصر للنسوية. غير أن إبسن كان قد قال "أنا أكثر من شاعر وأقل من فيلسوف اجتماعي مما كان يميل الناس الى الاعتقاد". والحق أن سيرته اتسمت بالتوتر بين الشاعر والفيلسوف الاجتماعي.

وفي بداية سيرته كتب إبسن، الذي كان وطنيا ونصيرا لثورات 1848، الدراما الشعرية حول مواضيع من التاريخ النرويجي. وحصل على الكثير من الخبرة كمدير للمسرح، وكاتب مسرحي محلي. وغادر إبسن النرويج الى روما عام 1864 وهو في عمر السادسة والثلاثين. وهناك كتب مسرحيتي (براند) – 1866، و(بير جينت) – 1867 وقد حققتا له شهرة في أوروبا.

وفي وقت لاحق ألهمت مسرحياته الشعرية الرئيسية، المليئة بشخصيات هامة وعناصر ميثولوجية وأشياء خارقة، كتاب المسرح الرمزيين والطليعيين. ولكن إبسن نفسه عاد، فجأة، الى كتابة الدراما النثرية الواقعية حول الحياة الحديثة، وكانت (بيت الدمية) و(الأشباح) أولى نجاحاته الكبرى. وتوافق ذلك مع نهوض الحركة الطبيعية، وتقاسم بعض السمات التي تبناها إميل زولا وأوغست سترندبيرغ، على الرغم من أن إبسن لم يؤيد وجهة النظر العلمية للطبيعيين. واقترن انتقاله الى النثر مع مغادرته إيطاليا الى ألمانيا حيث عاش لمدة 20 عاما. وظلت عناصر من الميلودراما والمسرحية الهادفة موجودة حتى فترة متأخرة، وتجلى

ذلك في مسرحية (هيدا غابلر) – 1890، وهي آخر مسرحيات إبسن الواقعية.

عاد إبسن الى النرويج عام 1891. وكانت مسرحيته التالية (البنّاء العظيم) – 1892، وقد أشرت انتقاله من الواقعية السايكولوجية الى الاستكشاف المتجدد للرمزية والعقل اللاواعي. وأظهرت صوفية إبسن نفسها بصورة أوضح في عمله الأخير (عندما نستيقظ نحن الموتى) – 1899. وألهمت أعماله الأخيرة الاهتمام الجديد بالأحلام والرموز التي صاغت المسرح الطليعي في القرن العشرين من سترندبيرغ الى المسرح الطليعي ومسرح العبث.

وهكذا فبينما عرف إبسن على أفضل نحو في إنجلترا بأعماله الواقعية، كان ملهما للمسرح الحديث في أوروبا عبر مسرحياته الرومانتيكية الأولى ومسرحياته الرمزية الأخيرة. إن واقعية (بيت الدمية) و(هيدا غابلر) ليست سوى جانب واحد من إنجازه، وهو الجانب الذي يظهر المسرح الحديث كمحاولة لتجسيد تراجيديا الحياة المعاصرة.

ولم يكن الكاتب المسرحي النرويجي مجرد واحد من موجة من الكتاب الجدد الذين مارسوا التجريب في الشكل الدرامي، ولا الكاتب الذي قام بتحسينات طفيفة بنى عليها من أتى بعده. بالأحرى أدرك إبسن نفسه كيف ينبغي أن يتطور المسرح، وحقق رؤيته في هذا السياق.

وخلال الفترة التي شهدت ازدهار الحركة الرومانتيكية في الشعر والفنون، ونهوض الرواية الواقعية كنوع أدبي رئيسي، لم يظهر عمل رئيسي واحد ذو أهمية كبيرة. فقد كانت الفترة في الرواية هي فترة جين أوستن والشقيقات برونتي وتشارلز ديكنز وجورج إليوت وناثانيل هوثورن وهرمان ملفيل وهنري جيمس وإديث وارثون، وفي الشعر ويليام بليك وويليام ووردزوورث وصاموئيل كوليريدج ولورد بايرون وبيرسي شيلي وجون كيتس وألفريد تنيسون وروبرت براوننغ وولت ويتمان. ولم تكن هناك فترة أخصب من هذه الفترة في الأدب، وأكثر عقما في الدراما.

وفي رسالة الى الناقد الدنماركي جورج براندیس في 14 نيسان 1872 كتب إبسن يقول "لا أعرف ما الذي ستكون عليه نتيجة هذه المعركة الطاحنة بين عصرين. ولكن أي شيء هو أفضل من الوضع القائم."(1)

وفي محاضرته الفابية عن إبسن كتب برنارد شو عن رسالة إبسن، التي اعتبرها نداء الى معركة ينطوي على أمل، معلناً أن النرويجي هو زعيم طليعة الفكتوريين "المحدثين"، الذي مجّد، في نهاية القرن، الاشتراكية والنسوية وأشكالاً جديدة من التعبير الفني. وعلى الرغم من أنه لم يطأ الأرض البريطانية، فقد كان تأثير إبسن على الحداثة الثقافية الفكتورية في ثمانينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر تأثيراً عميقاً. وفي السابع من حزيران 1889 قدم أول

عرض لمسرحية (بيت الدمية) على مسرح نوفلتي بلندن. وحضر العرض مجموعة من البوهيميين والمثقفين، وبينهم برنارد شو، الذي أصبح، في وقت لاحق، من أهم الدعاة في انجلترا للكاتب النرويجي، وإليانور ماركس، ونسويات وروائيات أخريات بينهن أوليف شراينر وإيديث ليز إيليس وإيما فرانسيس بروك. ولم يكن هذا هو جمهور المسرح المألوف الذي كان يحضر العروض السائدة لأعمال الكوميديا والرومانس والميلودراما، التي كانت قد هيمنت على المسرح عبر الكثير من العصر الفكتوري. وقد كتبت أيديث ليز أيليس بعد ثلاثين عاما من عرض (بيت الدمية) عن كيف أن "عدداً قليلاً منا تجمع خارج المسرح ونحن نلهث مندهشين. كانت هناك أوليف شراينر والشاعرة دولي رادفورد وإيما بروك وإليانور ماركس. كنا حادّين بل وفظّين في مناقشاتنا. ماذا كانت القضية تعني؟ هل كانت قضية حياة أو موت بالنسبة للنساء؟ هل كانت قضية فرح أو حزن بالنسبة للرجال؟

وما كان واضحاً هو أن شيئاً ما كان قد "حدث" للمسرح في انجلترا، وأنه لن يكون المسرح ذاته ثانية. ففي عام 1886 اعترف الكاتب المسرحي هنري آرثر جونز بأنه "... ليست هناك دراما تدعي تصوير الحياة الانجليزية الحديثة، وقد يمكنني القول تدعي تصوير الحياة الانسانية على الاطلاق."(2)

ولكن هذا كله تغير في عام 1889 بوصول (بيت الدمية) الى لندن، في عرض شكل حداً فاصلاً في تطور المسرح البريطاني. وفعل إبسن للدراما الأوروبية ما كان قد فعله فلوبير للرواية عام 1856، إذ قدم "الواقعية الجديدة" على المسرح، التي جسدت، بتفحصها الانتقادي لحياة وقيم الطبقات البرجوازية، رفضاً شاملاً للحبكات الرومانتيكية التي كانت سائدة في الكثير من الأعمال الدرامية البريطانية، وكذلك في الرواية خلال جزء كبير من القرن التاسع عشر.

واعتبرت إليانور ماركس إبسن رائد التغيير الذي يسجل ويسهم في ما كانت تأمل أن يكون الانفجار الداخلي العاصف للنسيج الاجتماعي البرجوازي. وصورت إليانور اضطهاد نورا العائلي في (بيت الدمية) باعتباره شبيها باستغلال العمل. وفي مقالتها (قضية النساء: وجهة نظر اشتراكية) جادلت بأن "النساء مخلوقات الطغيان المنظم للعمل، كما أن العمال مخلوقات الطغيان المنظم للعاطلين المتبطلين". واعتبره برنارد شو واقعياً، على نحو أخلاقي حاسم، بأجندة راديكالية واضحة للتغيير الاجتماعي، بينما كان "نادي الرجال والنساء"، الذي أسسه العالم البريطاني كارل بيرسون، يضع "شخصيات إبسن" في أعلى قائمته لموضوعات المناقشة. وبقيت مكانة إبسن كرمز راديكالي قائمة في القرن العشرين. وقد كتب أحد الكتاب في مجلة "بوكمان"

عام 1913، منادياً بنورا هيلمر باعتبارها "المرأة الجديدة"، وهي جديدة بما يكفي لقيامها بنقد المرأة الحرة في آخر روايات أتش. جي. ويلز !

وكان خطاب إبسن في تجمع للعمال في ترونـدهايم يوم 14 حزيران 1885، الذي غالباً ما يجري الاستشهاد به، مصدر بهجة لأنصاره الراديكاليين. ويعتبر التماثل الذي ثبته إبسن بين العمال والنساء هاماً جداً. ذلك أنه اذا ما كانت هناك أزمة محسوسة في علاقات الجندر في أواخر القرن التاسع عشر، فان هناك حاجة للاعتراف بأن الاختلاف الجنسي كان واحداً فقط من ميادين معركة آيديولوجية في أواخر القرن التاسع عشر، بالارتباط مع ظهور نقابات العمال في ثمانينيات وتسعينيات القرن المذكور، وتشكل أول الأحزاب الماركسية الصغيرة في بريطانيا (الاتحاد الديمقراطي الاجتماعي بزعامة الماركسي البريطاني هنري هايندمان، والمنظمة الاشتراكية بزعامة ويليام موريس)، مما شكل تهديداً قوياً للسلطة الاجتماعية والاقتصادية القائمة. وارتبطت "المرأة الجديدة" نفسها، كما تشكلت في الصحافة الدورية في أواخر القرن التاسع عشر، وعلى نحو متكرر، بالاشتراكية، حيث علق كارل بيرسون في عام 1894 قائلا بأنه "لم توجد قضية عمل بدون قضية امرأة أيضاً"، وأكد أن "العمال والنساء يسعون الى الخلاص من العبودية انطلاقا من الاستقلالية الاقتصادية".

وكان التقارب الفعلي بين النسوية والاشتراكية في نهاية القرن التاسع عشر مؤقتاً وجزئياً، وقد جرى توثيقه على نحو جيد من جانب المؤرخين الاجتماعيين. وأدرك إبسن قوة مثل هذا التحالف، ذلك أن هذا هو الذي يمنح، جزئياً، مثل هذه القوة لمسرحياته التي تسفّه القيم الاجتماعية البرجوازية، كما تسفّه تراتبية الجندر التي تصاحبها. غير أنه لم يكن أبداً متعصباً في السياسة. فقد كان في مسرحياته، الى حد كبير، فردانياً ليبرالياً، حيث نورا هيلمر هي نموذجه، وكان انجذابه لنسوية أواخر العصر الفكتوري يتأكد في هذا الاطار. غير أن المدهش أن أولئك الأفراد الداعين الى التحرر في مسرحياته، والذين يسعون الى هزّ عوائق التقاليد من أجل تطوير هوية ووعي ذاتي "حديث" غالباً ما يحكم عليهم بالفشل. وعلى الرغم من أن الطبيعة الأقل التزاماً في القضايا السياسية الشخصية لإبسن غالباً ما شغلت كتّاب سيرة حياته، فإن هذا ليس هو ما يفسر موت هيدا غابلر وربيكا ويست وأوزفالد ألفنغ، ولا السجن العائلي والحرمان من التعبير الذاتي الجنسي بالنسبة لريتا أولمز وهيلينا ألفنغ. ذلك أن ما يشترك فيه مع نسويي واشتراكيي القرن التاسع عشر هو الاستثمار الكبير في الداروينية الاجتماعية، وأن هذا هو الذي حدد، جزئيا على الأقل، حياة شخصياته المسرحية.

هناك توتر في مسرحيات إبسن بين الثقل الجامد للماضي والامكانيات الراديكالية للمستقبل. فممثلو الماضي التقليدي المحافظ هم في معركة مستمرة مع رواد الحداثة والمبشرين بها. ونجد الدافعين التوأمين لنهاية القرن، أي الانحلال والتجديد، في تعارض مستمر في عمل إبسن. ولكن "الماضي" في المسرحيات لا يجري تصويره فقط في إطار النزعة التقليدية المحافظة. فالنظرية البيولوجية شبه العلمية للوراثة تشي بمسرحياته، المتأثرة، بلا ريب، بداروين وبالتيار الفكري الأعم المعروف بالداروينية الاجتماعية. ولن يفند كثيرون مكانة داروين كواحد من عمالقة الحداثة. ولكن مفهوم "الحديث" بالارتباط مع فكر داروين، وبتحديد أكبر، بالارتباط مع تأثير فكر داروين على مسرحيات إبسن، مفهوم إشكالي على نحو عميق. ذلك أن نظرية الوراثة ذات تأثير رجعي على دراما إبسن، يوقف مدّ الحداثة الذي مثلته، بلا ريب، نورا هيلمر وأوزفالد ألفنغ وربيكا ويست وأمثالهن في مسرحياته. وكان برنارد شو حساساً تجاه التأثير السلبي سياسياً للفكر الداروينى على دراما إبسن. وفي (جوهر الابسنية) يحاول شو أن يصرف النظر عن تأثير الداروينية على كاتبه المسرحي الراديكالي المفضل، مجادلاً بأن الاعجاب الذي أبداه إبسن بداروين يرتبط مباشرة بالصفعة الأخلاقية التي وجهها داروين الى زيف التقاليد.

ويعتبر تأكيد إبسن على النساء ككائنات إنسانية مستقلة هو التجسيد الأكثر إثارة للاهتمام في الراديكالية التي جعلت منه حامل لواء الحداثة. وأياً كانت المعاني الخاصة التي تتخذها الحداثة عندما تستخدم لتصنيف كتاب أو أنواع أدبية مختلفة، فان الباحثين في الحركة المتنوعة يتفقون على أن سمتها الرئيسية كانت التمرد الشامل ضد النظام السائد. فقد كانت واحدة من الانتفاضات الجامحة للثقافة. وكانت مكرسة في كل شيء في التجربة الانسانية يعمل ضد الأعراف. ومنذ سبعينات القرن التاسع عشر وحتى نهاية القرن كانت "الإبسنية" مرادفة للحداثة لأن إبسن كان الأكثر جرأة في فضح أوثان وأوهام الثقافة الغربية خلال فترة عندما لم تكن الأفكار والعلاقات التي لم تتغير منذ عهد لا ترقى إليه ذاكرة أحد عرضة للهجوم والتعديل.

ويمكن فهم العلاقة بين تجسيد إبسن للنساء و"المشكلة الإبسنية" على أفضل نحو بالارتباط مع صلة إبسن ببراندیس، منظّر الحداثة الهام. ففي "المحاضرة الافتتاحية" عام 1871 في السلسلة التي أصبحت في وقت لاحق الدراسة المقارنة العظيمة الموسومة (تيارات رئيسية في أدب القرن التاسع عشر) كتب براندیس الفقرة الشهيرة الآن، وفيها قال إن "ما يبقى من الأدب حياً في أيامنا أنه يطرح المشاكل للنقاش. وهكذا، على سبيل المثال، تجادل جورج صاند في مشكلة العلاقات بين الجنسين، وبايرون

وفويرباخ في الدين، وجون ستيوارت ميل وبرودون في الملكية، وتورغينف وفردريك سبيلهاغن وإيميل أوغييه في الظروف الاجتماعية. فالأدب الذي لا يطرح المشاكل للنقاش يفقد كل معناه. وأنهى براندیس محاضرته بنداء للقتال يجعل من الواضح أن "المشاكل ينبغي أن تناقش في سياق لا يقل عن ثورة شاملة في التفكير" "ذلك أنه ليست قوانيننا هي التي تحتاج الى تغيير بقدر ما يحتاج مفهومنا الشامل للمجتمع. فالجيل الشاب يجب أن يقتلع هذا المفهوم ويعيد غرسه قبل أن يتمكن أدب جديد من التفتح والازدهار."(3)

وقد دقت نظرية براندیس الثورية جرساً مدوياً في تفكير إبسن. وفي رسالة التهنئة كتب إبسن الى براندیس يقول إن الجزء الأول من محاضراته كان "باستمرار" في ذهنه، بل إنه أعاقه عن النوم. وجاء في رسالته "إنه واحد من تلك الأعمال التي تضع هوة عميقة بين الأمس واليوم .. إنها تذكرني بحقول الذهب في كاليفورنيا عندما اكتشفت أول مرة. فهي إما خلقت مليونيرية من الرجال أو خرّبتهم ... لا أعرف ما الذي ستكون عليه نتيجة هذه المعركة الطاحنة بين عصرين. ولكن أي شيء هو أفضل من الوضع القائم"(4)

ومن ناحية أخرى أظهرت توريل موي في (هنريك إبسن وميلاد الحداثة) أن "الاهمال الواسع لانجاز إبسن سببه الطائفة المحددة

من المعتقدات الجمالية التي هيمنت في العالم الغربي بعد عام 1945. واعتمادا على عمل فريدريك جيمسون الموسوم (حداثة فريدة) أسمي هذه الافتراضات الجمالية (آيديولوجيا الحداثة). إن آيديولوجيا الحداثة أنتجت صلابة نظرية وأدبية متميزة، جلية على نحو أوضح في الاعتقاد بأن هناك تعارضا بين الواقعية والحداثة، حيث تعتبر الواقعية شكليا الوجه الآخر البائس للحداثة، وتاريخيا السلف الضروري للحداثة. والنتيجة هي تصنيف الواقعية كشيء ساذج شكليا وقديم تاريخيا، وفي كل الأحوال متنافرة مع الحداثة، التي تشع، على النقيض من ذلك، كانعكاس رفيع وذاتي شكليا، وذات صلة تاريخيا. وتفسر الصلابة ذاتها لماذا تمتلك آيديولوجيا الحداثة الكثير من الصعوبة في التعامل مع المسرح كشكل فني".(5)

وتقدم موي تحليلا نظريا لآيديولوجيا الحداثة يظهر أن مقولاتها الجمالية الأساسية تشكل، حتميا، صورة إبسن كواقعي قديم ممل. وتقول إن هذه الصورة خاطئة ببساطة: اذا كان لكتابها أن يظهر شيئا فهو أن "مسرح إبسن يوفر سلسلة لا تضارع من الانعكاسات الميتامسرحية. ولكن على الرغم من أنه كان واعيا ذاتيا، الى درجة كبيرة، من ناحية الشكل، فان حداثة إبسن ليست شكلانية. وعندما أتقدم لتفسير الملامح الرئيسية لحداثة إبسن يصبح من الواضح أن اهتمامه بمسألة المسرح، ومن الذي يمكنه

أن يفعل، وما الذي يمكنه أن يكون، هي ليست سوى ناحية من نواحي حداثته المسرحية الرائدة".(6)

وتبحث موي في نهوض وانحدار المثالية الجمالية، من أصولها الرومانتيكية الثورية الوفيرة، التي تجسدت في جماليات شيلر، حتى انحدارها الى أخلاقية محافظة. وتقدم موي حجتين رئيسيتين: "إن اعمال إبسن توفر سلسلة شبه كاملة لظهور الحداثة من انتهاء المثالية، وأنه باعادة تقديم مفهوم المثالية يمكننا أن نرى أن ما نسميه، عادة، الحداثة هو نتيجة تطور تاريخي لم يتسارع الا بعد 1914. واذا ما أعدنا مفهوم الحداثة هذا، الضيق نسبيا، الى العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، فهو أمر غير نافع وينطوي على مفارقة تاريخية".(7)

وتعتبر موي أن مسرحية (الامبراطور والجليلي) وثيقة اللحظة التاريخية التي توصل فيها إبسن الى وعي الافلاس المطلق للمثالية، واظهار السمات الرئيسية لحداثة إبسن. وتعود موي الى مسرحية (أعمدة المجتمع) لتظهر أنها تجسد السمات المتبقية التي بدأتها مسرحية (بيت الدمية).

ولا تشرع موي بتقديم تعريف جديد للحداثة. وبدلا من ذلك تظهر أن الحداثة، شأن الواقعية، ليست واحدة. وتزعم أنه في الفترة من 1870 الى 1914 يمكن أن تعرّف الأنواع المختلفة من الحداثة الأولى بطريقة سلبية فقط. وترى أنه منذ أن كانت المثالية

المتأخرة ظاهرة معقدة وغير مترابطة، فان تحديها اتخذ، أيضا، أشكالا متباينة كثيرا (يمكننا أن نفكر في الفوارق بين إميل زولا وستيفان مالارميه، أو بين أوسكار وايلد وهنريك إبسن في هذا الشأن). وتظهر موي أن نهاية المثالية هي ميلاد الحداثة. ولا تقصد من هذا تعريف الحداثة، وانما إرساء أسس لعمل أوسع بشأن الحداثة المبكرة.

وترى موي أن "الاخفاق الجمالي للمثالية، وعجزها عن التعامل مع الحياة الجديدة ومشكلاتها، واضح، على نحو متزايد، عندما انقضى القرن ببطء. وبالنسبة لإبسن، الذي عاش في ألمانيا في ذلك الوقت، كانت الحرب الفرنسية البروسية عام 1870 – 1871 ونهوض وسقوط كومونة باريس في ربيع 1871 أحداثا أكدت إفلاس المثالية، وضعته أمام حاجة ملحة لصياغة شيء جديد ينبثق من تحطم القديم (بالنسبة لفلوبير وبودلير اللذين عاشا في مجتمع اكثر تقدما مثّلت ثورات 1848 مهمة مماثلة). وكانت النتيجة أزمة جمالية، وفي خاتمة المطاف ميلاد نموذج جديد: الحداثة".(8)

وتضيف أنه قبل الحرب العالمية الأولى بوقت معين بدأت المثالية تفقد تأثيرها. وتشير الى أن "هذا لا يعني القول إن المؤسسة الأدبية قد تحولت ضد المثالية بين عشية وضحاها ... وإن آيديولوجيا المثالية نفسها أصبحت المبادر الأعظم لفقدان

الذاكرة التاريخية التي أزالت البقاء الطويل للمثالية من التاريخ الأدبي. إن النقيض الجمالي الحقيقي للحداثة هو ليس الواقعية وإنما المثالية. غير أن إرث المثالية الجمالية في القرن العشرين يبقى بحاجة الى إعادة نظر".(9)

وفي كتاب توريل موي يظهر مسرح إبسن، في التحليل الأخير، كـ "استكشاف لشروط الحب في عالم حيث التعبيرات الأكثر اصالة عن المشاعر الانسانية تجد تعبيرها الخاص، على نحو متزايد، في التجسيدات المسرحية، كيف يمكننا أن نحب بعضنا في عالم حيث البحث عن الحقيقة المطلقة والايمان المطلق لا يؤدي الا الى اليأس المطلق؟ هذا هو سؤال إبسن الناضج، الأكثر جوهرية، السؤال الذي تواصل مسرحياته الرئيسية العودة اليه. إنه سؤال تتردد أصداؤه اليوم بقوة اعظم مما كان عليه الحال في زمن إبسن. وهذا هو السبب الذي يجعل بحث إبسن في الرجال والنساء والزواج مسألة حاسمة بالنسبة لفهمنا للحداثة، ولماذا ماتزال تهمنا الى حد كبير".(10)

وترى جوان تيمبلتون في كتابها الهام الموسوم (نساء إبسن) أن "نماذج إبسن المتكررة لصراع المرأة بين هويتها الجندرية الموصوفة واستقلاليتها الفردية – ما الذي يخبرها المجتمع بما يجب أن تكون عليه، وما هي حرة في أن تصبحه – تجسد وجهي الحداثة مقابل التقليد: الحرية والحرمان، الراهن الحي والماضي

الميت". وتضيف إن "كفاح الشخصيات النسائية المتمردة في مسرحيات إبسن الأولى يقدم إشارات مبكرة للنساء المتمردات في مسرحيات إبسن اللاحقة المعروفة".(11)

وتشير تمبلتون الى أن "صراع نساء إبسن في عالم يحرمهن من الحياة الانسانية الكاملة يجسد معركة بين التعاليم والمباديء البالية ودوافع التمرد من أجل عالم جديد بدأ يولد. كان إبسن من نمط العبقري الذي يقال عنه عادة إنه سابق لزمانه، لأنه رأى المستقبل في الحاضر. إن هؤلاء النساء في نهاية القرن التاسع عشر، اللواتي يكافحن ضد افتراضات سحيقة القدم، هن التجسيد الأكمل لحداثة إبسن".(12)

وسنحاول في هذا السياق أن نركز في قراءتنا على (بيت الدمية) باعتبارها المسرحية الحداثية الأولى ونقطة البداية الواضحة التي تجسد حداثة إبسن.

فهذه المسرحية ترتاب في قواعد المجتمع وما كان ينظر اليه، تقليديا، باعتباره المعيار الاجتماعي، ونحن نرى هذا، بشكل رئيسي، عبر شخصية نورا. فالمسرحية برمتها تركز على شخصية نورا ومساعيها لحماية زوجها في أعقاب فعلتها غير القانونية في التزوير. ونرى نورا وهي ماضية الى مديات بعيدة لحماية زوجها تورفالد الى حد أنها ترغب في التضحية بحياتها من أجل ذلك.

غير أن نورا تكتشف، أخيرا، طبيعة تورفالد وتدرك أنه غير جدير بتلك التضحية.

فتورفالد مهيمن واستغلالي تجاه نورا، ومتمسك بتقليد الشخصيات الذكورية المتعالية بالمقارنة مع الشخصيات النسائية. وهو يستخف بتضحيات نورا من أجله. وفي نهاية (بيت الدمية) تستجمع نورا شجاعتها لتتمرد على قواعد المجتمع وتترك زوجها. وهذا المشهد هو نموذج مثالي لحداثة إبسن. إن أفعال نورا تجسد نظرة جديدة لدور النساء في المجتمع. ففي العصر الرومانتيكي كان الزوجان يضعان صراعاتهما جانبا ويواصلان حياتهما الزوجية. غير أن إبسن كان تواقا للتعبير عن أفكاره الواقعية والحداثية. وقد حقق نجاحا مميزا في هذا الشأن عبر هذه الدراما. لقد كان لهذه النهاية أن تمنح الجمهور صدمة ذلك أنهم كانوا يتوقعون نوعا من التدخل من جانب المؤلف لكي يجري الحفاظ على الزواج، غير أن إبسن تركهم، بدلا من ذلك، مع نهاية دراماتيكية مثيرة للجدل. وعبر عدم تقديم حل في سياق تراكم أحداث المسرحية طرح إبسن فكرة الحداثة. فقد كان كل شيء مايزال مبهما في ما يتعلق بما سيحدث بعد مغادرة نورا، حيث ترك الجمهور في وضع محير. فقد كان جمهور ذلك الوقت معتادا على نهايات جلية للمسرحية حيث مصير وظروف كل شخصية تكون واضحة، وليس هناك جدل حول ما الذي

سيحدث لاحقا. لقد ترك إبسن الجمهور ليتأمل ويستخلص استنتاجاته حول ما سيحدث لتورفالد ونورا، وحول مصير العائلة. ومن المعلوم أنه قبل (بيت الدمية) كانت حبكة المسرحية تتسم ببنية موجزة واضحة، وتوصيف للشخصيات في البداية، أي تقليد وجود مشكلة ثم حل. غير أن بديل إبسن لبنية الحبكة يقدم دليلا إضافيا على مهمته في طرح الفكر الواقعي عبر نهايات دراماتيكية للحدث، وفي تجسيد أفكار الحداثة.

وتلعب الشخصية، أيضا، دورا أساسيا، ذلك أنها تتحدى التصورات التقليدية. ويدلل اختياره للمرأة كشخصية رئيسية على هذا الجانب الحداثي. والنهاية فانه مهد المسرح لطريقة جديدة وثورية في كتابة المسرحيات والنظر الى الحياة في المجتمع. وفي هذا الاطار يمكن اعتبار مسرحية (بيت الدمية) مسرحية عميقة ومثيرة للتفكير لأنها تجسد، بجرأة، الفلسفة الحداثية حتى في وقت عندما كانت الرومانتيكية شائعة في المسرح. وبالتالي فقد أسس إبسن سابقة للمسرحيين الآخرين لأنه كان واقعيا، دعم فكرة الحرية والعدالة الاجتماعية وإشاعة الوعي التنويري التقدمي.

ويمكن القول إن البيئة السياسية والاجتماعية كانت عاملا مقررا أساسيا في حركة الحداثة، وقد أحدثت موجة جديدة من الابداع في الفنون، ومهدت الطريق للكثير من الانجازات الأدبية والفنية.

وفي (بيت الدمية) يمكن رؤية التجسيد البارز لهذه الطريقة في التفكير في خاتمة المسرحية، حيث جرى استخدام الحبكة لاشاعة الموضوع الحداثي.

وعبر هذه الخاتمة يرتاب إبسن، بصورة أساسية، بالقواعد المجتمعية أو الوضع القائم. وهذه الانعطافة المفاجئة في نهاية المسرحية، التي يتجلى فيها خرق للنهايات المسرحية المألوفة، تجعلها تجسيدا للحداثة، ذلك أنها نظرت الى مؤسسة الزواج وأدوار الجندر والواجبات العائلية في ضوء جديد تماما.

ويستخدم إبسن الحبكة لنشر الفكر الحداثي عبر بنية المسرحية. ففي زمنه كانت معظم المسرحيات "الهادفة" تبدأ بتعريف بشخصيات المسرحية، في الفصل الأول عادة، وفي الفصل الثاني غالبا ما يطرح المؤلف مأزقا تواجهه الشخصية الرئيسي. وبعد ذلك تنتهي المسرحية برد فعل على المأزق، ومن هنا تعلم الجمهور درسا أخلاقيا. غير أن إبسن خلق، عبر (بيت الدمية)، بنية مختلفة، حيث هناك توصيف للمأزق لكنه يفتقر الى الحل، حيث يترك الجمهور قلقا وراغبا في الاطلاع على مصائر الشخصيات الرئيسية في سياق تقدم الزمن.

ويستخدم إبسن، أيضا، الموضوع لتقديم الأجندة الحداثية من منظور نسوي. ففي زمنه لم يكن للنساء صوت، وهذا يتجلي في حقيقة أنه كان يتعين على معظمهن أخذ توقيع الرجل في العائلة

أو قريب لهن لاقرار إنجاز المعاملات المالية. غير أن إبسن يجعل من هؤلاء النساء يتمتعن بمركز أساسي في مسرحيته، ويظهر كيف أنهن يعوضن عن قصور الرجال. وهذا يجسد عنصرا جديدا في الدراما الحديثة. ولم يكن إبسن جريئا حسب، وبما يكفي، لتصوير النساء بمسؤولية رفيعة، وإنما فعل هذا بطريقة لائقة تجعل من نورا تظهر كشخصية واقعية وامرأة قوية. واذا ما أخذنا بالحسبان أن هذا كان مثالا جديدا، فلا غرابة في أن يسمي محبو المسرح إبسن مؤلفا ثوريا.

وهناك طريقة أخرى تقدم فيها (بيت الدمية) الحداثة عبر مفهوم تعزيز الذات. فخلال زمن إبسن كان يتوقع من الأفراد أن يبقوا مخلصين لزعمائهم ولتقاليد مجتمعهم عموما. غير أن إبسن أراد، بواقعيته، أن يظهر كيف أن هذه المقاربة لم تكن عادلة. فقد كانت نورا، الشخصية الرئيسية، تضع حاجات وأفكار الآخرين قبل حاجاتها وأفكارها. ولهذا السبب عاشت حياة غير مقنعة بل وتعيسة. وفضلا عن ذلك فان الرجال يواصلون استخدام ذلك الايثار لمصلحتهم. غير أن نورا كانت، في خاتمة المطاف، قادرة على أن تكتشف طريقا جديدا لنفسها إثر اصطفاق الباب الشهير الصادم، الذي هز مجتمعات أوروبا، وقرارها ترك زوجها وعائلتها. وهكذا كان إبسن مؤهلا لتصوير الفكر الواقعي، وبالتالي، الحداثي عبر موضوع تعزيز الذات.

ويستخدم إبسن الشخصية كأداة اسلوبية هامة لإضاءة الفكر الحداثي. وفي الوقت الذي كتبت فيه (بيت الدمية) كان الكثير من المسرحيات الأخرى يصور الشخصية الرئيسية باعتبارها شخصية الرجل المهيمن، الذي بيده كل الحلول لكل المشاكل. غير أن إبسن يتخلى عن هذا التقليد، ويصور الدكتور فرانك الأكبر عمرا والذي يتمتع بمسؤولية اجتماعية كشخص يفتقر الى الحس الأخلاقي، إذ يكشف عن مشاعره الحميمة تجاه زوجة صديق. وفضلا عن ذلك فانه مريض بسبب تعدد علاقاته الجنسية.

إن إبسن لا يصور شخصياته بطريقة نموذجية تقليدية. وسيكون المرء مخطئا إذا تصور أن نورا ليست سوى شخصية اتكالية وضحلة. ولكن عندما يواصل المرء متابعة تطور الأحداث سرعان ما يدرك أنها شخصية تتسم بالقوة والعمق. وبالمقابل نجد شخصية تورفالد الايجابية في البداية، ولكن ما ان تتطور الأحداث حتى نكتشف حقيقة شخصيته الأنانية. هناك، إذن، مدى واسع من المشاعر يجري تصويرها عبر الشخصيات، ويتضح، بالتالي، أنها واقعية فعلا.

ويمكننا، من ناحية أخرى، أن نرى النزعة الاشتراكية، كشكل للحداثة، عبر الشخصية الرئيسية في المسرحية. ونجد أن الأرستقراطيين هم الذين يهيمنون على الثروة ويتمتعون بالامتيازات. وكان هذا يعني، عادة، أن الأفراد المنتمين للطبقات

الوسطى والدنيا لابد أن يدفعوا ثمن هذه الامتيازات. وبكلمات أخرى فان الرأسمالية تضمن امتيازات الأغنياء، وتضطهد الفقراء. ونادرا ما نسمع القصص عن مصائر الخيرين في الأدب. وهكذا يتضح أن لمسرحية (بيت الدمية) تأثيرا انتقاديا على عملية المسرحة في ذلك الوقت. غير أن إبسن يقدم، هنا، منظورا جديدا يكشف عن صراعات نورا، إمرأة الطبقة الوسطى، ويتحدث، أيضا، عن صراعات امرأة أخرى هي السيدة ليندە، التي جاءت من عائلة ذات دخل محدود، وقد اختارت أن تتزوج شخصا لا تحبه حتى تتمكن من التغلب على مشكلاتها الطبقية.

وقد أفلح إبسن في إثارة نقاش حول شرور الرأسمالية. فبطلته نورا تمر بمشكلات عدة تنبع من خلفيتها الاجتماعية والاقتصادية. ويمكن للمرء أن يؤكد أن المسرحية ترتاب في الكيفية التي يدار بها المجتمع والدور الذي يلعبه المال فيه، إنها تكشف عن مظالم الرأسمالية وتنشر، بالتالي، الفكر الاشتراكي، أو الحداثة بسماتها الواقعية.

هوامش:

(1) إبسن رائد الحداثة والتمرد على الواقع، رضا الظاهر، صحيفة (المدى)، 12 كانون الأول 2006

(2) المصدر السابق نفسه

(3) المصدر السابق نفسه

(4) المصدر السابق نفسه

(5) Henrik Ibsen and the Birth of Modernism, Toril Moi, Oxford Univ. Press, 2006, P. 2

(6) المصدر السابق نفسه

(7) المصدر السابق نفسه، ص 3

(8) المصدر السابق نفسه، ص 5

(9) المصدر السابق نفسه

(10) المصدر السابق نفسه، ص 14

(11) Ibsen's Women, Joan Templeton, Plunkett Lake Press, 2015, kindle Edition, Unnumbered Copy

(12) المصدر السابق نفسه

استكشاف حرية الاختيار

في عام 1796 عبر هولدرلين، أو بالأحرى هولدرلين وصديقاه هيغل وشلنغ*، عن إعجابهم بالأفكار الرئيسية للجماليات المثالية في ورقة موجزة حملت عنوان (برنامج أقدم لنظام مثالية ألمانية). ويعتبر تمييز كانط بين الحرية (مملكة العقل والارادة الانسانية والمخيلة والعالم الأخلاقي والابداعي) والضرورة (مملكة القوانين الطبيعية، عالم العلم) مسألة أساسية بالنسبة لهولدرلين، كما بالنسبة للجماليين المثاليين الألمان الآخرين. إن عالم الضرورة هو عالم الأشياء المادية الخاضعة لقوانين الطبيعة التي يفسرها العلم. أما عالم الحرية فهو عالم الوعي والمخيلة والارادة، العالم الذي تخلق فيه الخيارات الأخلاقية والجمالية.

وتعني "الحرية إدراك الضرورة وتتجلى في الوحدة الديالكتيكية بين قوانين الطبيعة الموضوعية، المستقلة عن وعي الانسان، واستيعاب الانسان لهذه القوانين، بيد أنه لا يمكن لهذا الادراك أن يحقق، وحده، الحرية، انما توظيفه لاستخدام القوانين في تحقيق الغايات هو ما يعني الحرية".(1)

ومن الجلي أن "هناك علاقة ديالكتيكية بين الحرية (خصيصة وميزة عقول البشر) والضرورة أو الحاجة (الميول العامة المحددة

من قبل قوى أخرى). وهذه الرؤية الماركسية، المستمدة من سبينوزا وهيغل، هي حصيلة المباديء المتناقضة للحرية والضرورة".(2)

وترى توريل موي أن "المثالية الجمالية، إذ تردد أصداء افلاطون، تعتبر الجميل والحقيقي والخيّر واحدا، ولكن على خلاف افلاطون تماما تعتبر المثالية، على نحو مميز، الجمال الفني أرقى تعبير عن هذا الثالوث. ولأن الجمال حسي وروحي – والفكرة تصبح مادية عبر استخدام المخيلة – فانها تتغلب على الانقسام بين الحرية والضرورة، وتوفر لنا صورة عن كمالنا الضائع. ولأن الحقيقة من دون جمال تبقى مجدبة وبلا روح، فان الشاعر العظيم هو فيلسوف عظيم، والفيلسوف الأعظم لن يكون عظيما ما لم يكن شاعرا أيضا (تعود أصداء هذه العقيدة الى ثلاثينيات القرن العشرين في فرنسا، عندما فكر سارتر ودي بوفوار أن الأدب مسعى أعظم وأسمى من الفلسفة، وكان سارتر، خصوصا، يعتقد أنه يمكن "إنقاذه" عبر الأدب)".(3)

وتضيف موي أنها "بالعودة الى شيلر لا أرغب في نفي أن إبسن، شأن الكثير من الاسكندنافيين في ذلك الوقت، تأثر بجماليات هيغل، سواء بصورة مباشرة أو عبر هايبيرغ ومونراد. إن المزج المثالي المميز للحقيقة والجمال هو أقوى في جماليات هيغل مما هو في جماليات شيلر، وغالبا ما يتحدث النقاد

الأسكندنافيون في القرن التاسع عشر عن المثال بمصطلحات هيغلية جلية. غير أن محاضرات هيغل حول الجماليات لا تنقل تلك الرغبة الراديكالية الحارقة في الحرية عبر المحاضرات التي كانت ماتزال تجتذب، بقوة، إبسن وبراندیس عام 1871 (في محاضراته التي شكلت اختراقا يقوم براندیس باستحضار شيلر وليس هيغل). وفي أواخر تسعينيات القرن الثامن عشر أصبح شيلر منظّر المثالية الجمالية في صيغتها الأكثر جذرية سياسيا، وفي عشرينيات القرن التاسع عشر قدم هيغل فلسفة فن أسهمت، بالتأكيد، في إرساء المثالية الجمالية على طريق أكثر أخلاقية ومحافظة أيضا".(4)

وقبل فترة طويلة من اضمحلال المثالية الرومانتيكية الثورية كان لهذا المثال وجود واضح في الماركسية. ففي حدود عام 1900 أعلن ليون تروتسكي الشاب أنه "مادمت حيا سأكافح من أجل المستقبل، ذلك المستقبل المشرق الذي سيصبح فيه الانسان، القوي والجميل، سيد التيار الجارف للتاريخ، وسيوجهه باتجاه الأفق اللانهائي للجمال والبهجة والسعادة".(5) وفي منتصف القرن العشرين كان الناقد الماركسي الكبير جورج لوكاتش مايزال يؤمن بحلول الكائن الانساني المنسجم تماما على الرغم من أنه كان يرى بأن مثل هذا الكائن الكامل لا يمكن أن يوجد الا في ظل الشيوعية.

رفع إبسن منذ سنوات سبعينيات القرن التاسع عشر خصوصا راية "الحقيقة والحرية"، وكان ذلك صرخة معركة في الكفاح ضد الوضع السائد. ومن الطبيعي أن الحقيقة وحدها، حقيقة العصر الجديد كما رآها إبسن وبراندیس، لا يمكن أن تحقق التحرر. فبدون الحقيقة لا يمكن أن يكون هناك تغيير ولا حرية حقيقية. و"كان هذا هو الأساس الآيديولوجي في المسرحيات الاجتماعية الواقعية التي نشرها إبسن في سنوات 1877 – 1882 (أعمدة المجتمع)، (بيت الدمية)، (الأشباح)، و(عدو الشعب). وفي أول وآخر هذه المسرحيات تستخدم العبارة المزدوجة الغاية: "الحقيقة والحرية" كنداء تحشيد لما يفتقر اليه، في المطاف الأخير، الواقع الاشكالي الراهن – "المجتمع". وهذا هو ميدان المعركة الذي وجد فيه إبسن وبراندیس بعضهما، حيث كان بوسعهما أن يحددا قضية مشتركة. وأيّا كان الخلاف على ما يمكن أن يكونا عليه، فقد اتفقا على انهما كانا يقودان قضية التقدم والمستقبل. ولم يقفا وحدهما، ولكن يمكن اعتبارهما القائدين المعترف بهما في الحملة من أجل الأدب الواقعي والراديكالي في الحياة الثقافية للدول الاسكندنافية في هذا العصر. وكان هذان الاثنان هما اللذان تحديا، بقوة، قيم مجتمع الطبقة الوسطى القائم، وجسدا الحقوق والحريات الأساسية للفرد".(6)

وقد أثارت سلسلة محاضرات براندیس في کوبنهاغن حول أدب أوروبا في القرن التاسع عشر اهتماما وجدلا کبیرین، حیث دعا فیها براندیس الکتّاب الی الثورة. وقد فعل ذلك في ضوء آیدیولوجیا التحریر التي ربط فیها نفسه بأفکار الحریة التي تشکل أساس الثورة الفرنسیة عام 1789.

وأوضح براندیس أن "اهتمامه الرئیسي هو لیس المعارضة السیاسیة، لأن الحریة السیاسیة کانت مضمونة الی حد کبیر. وما کان مطروحا هو "حریة الروح"، "حریة الفکر والشروط الانسانیة"، إذ کان ینبغي أن یتغیر مدی القیم الاجتماعیة جذریا علی ید الجیل الشاب قبل أن یتمکن أدب جدید مفعم بالحیویة من بدء نموه. وبرأي براندیس فانه من المؤکد أن الکتاب أنفسهم هم الذین یتعین علیهم أن یمثلوا دور الطلیعة في هذا العمل من أجل التقدم".(7)

إن ما یوجه براندیس النقد ضده هو المجتمع الراکد المحافظ. وهذا المجتمع نفسه، الذي یتسم بکل سمات الطغیان تحت قناع الحریة، هو، نفسه، الذي یوجه إبسن نقده الیه في مسرحیاته الواقعیة الأولی، التي تصور المعاییر والأعراف التي تنتمي، في الجوهر، الی الماضي ولکنها تستمر في الحاضر. و"لا یری الجمیع في هذا مشکلة. فالقنصل بیرنیك ومدیر البنك تورفالد هیلمر والقس ماندرز کلهم قبلوا بمقدمات هذا النوع من العیش

البرجوازي وتكيفوا لمتطلبات المجتمع من دون أية معرفة بالثمن من ناحية إنسانية. وفي تقديرهم فان مهمتهم هي التأكيد على البنية الاجتماعية القائمة – كـ"أعمدة المجتمع". وهم غير مستعدين للتخلي عن هذا الموقف بأي ثمن. ولكن في مسرحيات إبسن الثلاث – (أعمدة المجتمع)، و(بيت الدمية)، و(الأشباح) فان المدافعين عن هذا المجتمع هم، على وجه التحديد، من يجري تصويرهم على أنهم الأقل تحررا".(8)

والنقطة التي يشير اليها إبسن كانت أن هذا النمط من المجتمع لا يمكن ان يلبي حاجة الفرد الطبيعية الى الحرية. وأن ما يشكل خلفية نقده للمجتمع المعاصر هو التناقض الرسمي بين الخطاب الرسمي وحقائق الواقع، بين الحياة الرسمية والشخصية للفرد البرجوازي، أي الثنائية الواضحة بين الآيديولوجيا والممارسة. وهذه التناقضات هي التي جعلها إبسن ميدان مسرحه.

ومن الهام الاشارة الى أن المنظور الاجتماعي الرئيسي في مسرحيات إبسن الواقعية الأولى يتوافق مع منظور سلسلة محاضرات براندیس حول "الاتجاهات الرئيسية في أدب القرن التاسع عشر". وكان براندس قد قدم، هنا، برنامج أدب "حديث"، داعيا زملاءه الكتاب الى أن "يدخلوا الى عصرهم، ويجعلوا من الواقع الملموس المعاصر موضوع كتابتهم. إن ما يجعل الأدب

في أيامنا حيا هو إخضاعه المشكلات للجدل. وبالنسبة للأدب الذي لا يطرح أي شيء للجدل، فانه لا يتسم بأية أهمية".(9)
ويرى براندیس أنه لا ينبغي على الأدب أن يصبح أداة لجدل تجريدي حول المشكلات الاجتماعية القائمة، وانما أن يدرك الظروف التي تقرر الوجود الملموس للفرد، أي أن على الأدب أن يتعامل مع "حياتنا" وليس مع "أحلامنا".
واذا كان على مسرحيات إبسن في الفترة من 1877 حتى 1882 أن تصنف باعتبارها مسرحيات مشكلة واقعية، فان بعض باحثي إبسن يفضل تسمية "الواقعية الانتقادية"، فيما اختار آخرون أن يطلقوا مصطلح "الدراما الحديثة المعاصرة" على كل الأعمال التي أنتجت بعد عام 1877. ومن الهام الاشارة الى أن كل هذه التسميات ذات صلة بواحد أو آخر من العناصر الرئيسية للواقعية الانتقادية.
ويعتبر إبسن نفسه واقعيا، ويظهر هذا بوضوح في تقييمه الخاص لمسرحية (الأشباح) ففي رسالة من روما الى أحد معارفه يوم 6 كانون الثاني 1882 عرّف نفسه على الضد من أولئك النقاد الذين هاجموه على أساس "معتقداته"، مؤكدا على "غيابه" عن العمل وسعيه الى الواقع الموضوعي: "إنهم يحاولون أن يجعلوني مسؤولا عن الآراء التي تعبر عنها شخصيات معينة في المسرحية. ومع ذلك ففي الكتاب كله ليس هناك رأي واحد، ولا علاقة

واحدة يمكن رؤيتها هناك بشأن رأي الكاتب المسرحي. لقد اهتممت جيدا بذلك، وكان المنهج والتكنيك الذي يشكل أساس شكل الكتاب، بحد ذاته، كافيا الى المدى الذي يمنع المؤلف من أن يجعل نفسه ظاهرا في الحوار. فهل يعتقد الناس أنه ليس لدي ما يكفي من الحس الدرامي لادراك ذلك؟ بالطبع أدركته وتصرفت وفقا لذلك. وليس في أي من مسرحياتي يكون المؤلف عرضيا، وغائبا تماما، كما هو الحال في هذه المسرحية الأخيرة".(10)

وهكذا، ففي تعليقاته حول مسرحية (الأشباح) قلل إبسن من أهمية دوره كمفسر نقدي للواقع، وكانت منهجيته تميل الى جعل "الواقع" نفسه يتحدث عبر الوهم الفني. فـ(الأشباح) تعيد الى الحياة عالما تراجيديا مفعما بالخيبة على نحو عميق. وفي ملاحظاته حول مسرحية (بيت الدمية)، التي اعتبرها مرحلة متطورة في الطريق الى (الأشباح) أشار إبسن اليها باعتبارها "التراجيديا الحديثة"، أي تراجيديا الزمن المعاصر.

ومن الملاحظات التمهيدية الى "التراجيديا الحديثة" حول نورا، وجزئيا، أيضا، الملاحظات حول (الأشباح)، يظهر واضحا أن إبسن يرى وضع النساء كمشكلة اجتماعية كبيرة. ويستخدم عبارات مؤثرة: فالنساء لا يمكنهن أن يكن أنفسهن في مثل هذا المجتمع، مؤكدا على أن النساء تساء معاملتهن وهن محرومات

من إرثهن الاقتصادي. وتحمل أفكار إبسن السمة الواضحة لذلك العصر وتذكرنا بأفكار جون ستيوارت ميل في كتابه (إخضاع النساء). فميل وإبسن يطرحان حقيقة أنه لا النساء، حسب، هن اللواتي يعانين في ظل النظام السائد، وانما الرجال، أيضا، والمجتمع بأسره، الذي سيستفيد من المساواة بين الجنسين. وهو ما يعني أن مشكلة النساء هي مشكلة المجتمع، وهو ما يصوره إبسن عبر مصائر شخصياته ومواجهاتها الفردية خصوصا في مسرحياته الواقعية.

ويأتي التمرد ضد نظام الاضطهاد عندما لا يعود الفرد يشعر بالاسترخاء مع وهم الحياة المقنعة. فقد عرفت السيدة ألفنغ في (الأشباح)، عندما كانت شابة ومتزوجة حديثا، الصراع بين متطلبات سعادتها ومتطلبات المجتمع المفروضة عليها. وقد تمردت على نحو يائس وهربت من زوجها. لكنها لم تفلح في تحقيق ما حققته نورا: أن تقاوم وترفض تلك القوى التي يمكن أن تعيد امرأة الى طريق الواجب، حيث نرى ماندرز وقد أرغم السيدة ألفنغ على العودة الى تعاليمه.

إن ما يهتم إبسن بالدفاع عنه في مسرحياته هو الحياة الطبيعية. وهو يشير، إذ يضع المجتمع موضع جدل، الى أن هذا المجتمع هو الذي يمنع الانسانية الطبيعية من التطور. فدينا، في (أعمدة المجتمع)، تحلم بمجتمع حيث الناس "طبيعيون" تماما. ونورا

تحلم بالهرب من الوجود المصطنع الشبيه بدمية، لكي تصبح كائنا إنسانيا. ومثال أوزفالد، في (الأشباح) هو مجتمع يجد فيه الناس السعادة عبر فضيلة "الوجود". وجلي أن هذه الأفكار ذات صلة بروسو والرومانتيكية، وقائمة على رأي ايجابي بالأفراد.

ولكن "الحقيقة والحرية" تبدو، أيضا، ذات وظيفة اخرى بالنسبة لإبسن. انها "لم تمثل حاجة اخلاقية للفرد كعضو في المجتمع، بل هي ذات صلة بإبسن نفسه، وبدوره ككاتب مسرحي وواقعي. وفي سياق هذه المسرحيات الثلاث وضع إبسن متطلبات صارمة على نفسه كفنان في ما يتعلق بالحقيقة. وقد وجد الشجاعة لاتخاذ موقف أكثر حرية تجاه المجتمع البرجوازي الذي كان يتحداه في مسرحيات الحياة المعاصرة. وبالتالي يمكن لـ"الحقيقة والحرية" أن تقف كشيء يميزه كمؤلف، وقد أحس بأنه توجب عليه أن يكتب (الأشباح)، وأعلن: بالنسبة لي الحرية هي الشرط الأول والأرفع للحياة".(11)

سنقارب، في هذا الفصل، موضوع الحرية في ثلاث من مسرحيات إبسن: (هيدا غابلر)، و(حورية البحر)، و(بيت الدمية). ولابد من التأكيد، ابتداء، على أن إحدى القضايا التي يجري التعامل بها مع مسرحيات المأزق عند إبسن هي الافتقار الى الحرية الذي تعاني منه النساء، والذي يحصرهن في محيط البيت والحياة العائلية.

وعلى خلاف نورا في (بيت الدمية) تكتشف إيليدا في (حورية البحر) أن الحرية يمكن، ببساطة، أن تكون القدرة على الاختيار أكثر منها الاختيار الذي يقوم به المرء، وهذا درس مازال علينا تعلمه من إبسن في أيامنا الحالية.

في (هيدا غابلر) تصارع هيدا من أجل تلبية طموحاتها في إطار الدور المحدد الذي يمنحه المجتمع لها. وإذ تعجز عن خلق الطريق الذي تريده، فان مشاعر هيدا تصبح مدمرة لنفسها وللمحيطين بها.

وهيدا، التي تنتمي الى أبيها الجنرال، هي ذات نزعة متسلطة أكثر من كونها زوجة عادية. فهي تستغل زوجها جورج ارتباطا بحقيقة أنها عاجزة عن امتلاك السلطة التي تتوق اليها. وهي تخبر ثيا قائلة: "أريد السلطة لكي أصوغ مصير الرجل". ويكشف مجرد ذكر حملها عن نفاد صبرها ومراوغتها بسبب عدم توافقها مع الدور العائلي. وهي تخبر القاضي براك: "ليست لدي ميول في ذلك الاتجاه". ويبدو أن هذا يشير الى عدم رغبتها في تحمل أعباء الأمومة. وترغب هيدا، أكثر من أي شيء آخر، في الابداع الفكري وليس فقط في السلطة الجنسية التي تبقيها في وظيفة اجتماعية محدودة. وطالما أن طريقها الوحيد للكشف عن هذه السلطة يمر عبر زوج "ساذج" فان هيدا غيورة من مشاركة ثيا الفكرية مع إيليرت لوفبورغ.

ومن ناحية اخرى فان نقاد الأدب غالبا ما يفترضون أن غرض إبسن من ربط هيدا المقصود بأبيها، الذي تحمل لقبه (هيدا غابلر) وليس لقب زوجها (هيدا تيسمان)، هو دفع القراء للاعتقاد بأن هيدا تعتبر حياتها في ظل أبيها حياة تتسم بالامتياز. وغالبا ما يستخدم تأكيد هذا الغرض كدليل على أن سلوك هيدا طوال المسرحية هو نتيجة شخصية امرأة أفسدها الدلال، وهي تفتقد أيام شبابها مع أبيها. أما الاضطهاد فانه يأتي بأشكال مختلفة في حياة هيدا غابلر، وهي تبحث عبره عن الحرية من أغلاله: "إنه تحرر بالنسبة لي أن أعرف أن فعل الشجاعة والارادة الحرة ممكن في هذا العالم"، وذلك هو جمال الحياة الذي قضت عمرها كله من أجله ولم تحققه.

وفي هذا السياق نجد تصوير إبسن للانقسام الطبقي الاجتماعي. فبعد موت أبيها وتركها دون ثروة يتعين على هيدا أن تتزوج شخصا يمتلك ثروة ومنزلة لتضمن بقاءها ضمن طبقتها العليا. وهي تستخدم إسمها الخير الموسر لتستغل جورج تيسمان، الذي هو من طبقة أدنى، ليتزوجها وهي ترى امكانية صعوده في المنزلة الاجتماعية. ونرى أنها مشمئزة من جورج ومن الشخصيات الأخرى التي تنتمي الى الطبقة الدنيا، وهو ما يظهر كيف أن الطبقة الاجتماعية للمرء تقرر المقبولية الاجتماعية.

وفي خاتمة المسرحية يصور المشهد قبل انتحار هيدا هشاشة وهزيمة الشخصية الاستغلالية والطائشة. وجلي أن إبسن يطور شخصية هيدا بالكشف عن تفاصيل الصراعات بينها وبين الشخصيات الأخرى: القاضي براك، السيدة إيلفستيد، وجورج تيسمان، وهو ما يسلط الضوء على تحول هيدا الى فرد يائس يجسد موضوع الحرية والقمع في المجتمع.

ويستخدم إبسن الصراع بين هيدا وبراك ليصور سعي هيدا الى تأكيد إرادتها الحرة وسلطتها في مجتمع يهيمن عليه الرجال. إن الشخصيتين موحدتان عبر انتمائهما الى الأرستقراطية، وعبر اتصافهما بنزعة الاستغلال والهيمنة. ويتشارك براك وهيدا في علاقات سلطة رمزية بين الرجال والنساء يقوم فيها براك بالعرض وترفض هيدا العلاقة الجنسية. ولكنها تواصل الغزل مع براك على امتداد المسرحية على الرغم من دوافعه المراوغة. وفي هذا المشهد يؤكد إبسن على انها مخطئة، في النهاية، بشأن مدى سلطتها، ذلك أنها تنحدر نحو الهزيمة، مما يشير الى أن الهيمنة الذكورية الفاعلية في المجتمع شاملة، ومؤثرة بحكم كونها معيارا اجتماعيا مقبولا. وعلى الرغم من أن هيدا، على خلاف زوجها جورج كثير النسيان، قادرة على تشخيص تلميحات براك الجنسية البارعة وشخصيته الخطرة، فانها تستخف بسلطته. وفي هذا المشهد يصور إبسن تحول هيدا من شخصية مسيطرة الى

شخصية هشه تكبلها الأعراف المجتمعية. ورغم أن هيدا تقدر عاليا الحرية الفردية فان إبسن يصورها، في المشهد الأخير، خاضعة لدورها كزوجة، ودورها كامرأة في علاقتها مع القاضي براك. إن تصوير إبسن لليأس في وضع هيدا ينذر بانتحارها، وهو فعل ترغم عليه، لكنه، ويالللمفارقة، وسيلتها الوحيدة للتحرر من مجتمع قمعي.

وفي مسرحية (حورية البحر) يحاول إبسن أن يصور الظروف الفعلية للنساء في مجتمع يهيمن عليه الرجال. وبمعزل عن التعامل مع الجوانب المختلفة، بما في ذلك التعليم، والحرية، والهوية الذاتية، فانه يتعامل، على نحو خاص، مع موضوع الارادة الحرة المتعلقة بالنساء، وهو مايتطلب النظر الى الكيفية التي تجري فيها السيطرة على هذه الارادة واستغلالها في مجتمع بطرياركي لتلبية مصالحه.

إن شخصيات إبسن في (حورية البحر) ليبرالية في التفكير وفي المقاربة. ويمكن القول إن هذه المسرحية، التي كتبت عام 1888، واحدة من مسرحيات إبسن النسوية، وتتميز بتصوير شخصيتها النسائية الجريئة إليدا فانغل، التي تطالب بحقوقها الاجتماعية وإرادتها الحرة. وقد كتبت بأسلوب رمزي، وهي تنتقد، بشدة، النظام البطرياركي للمجتمع النرويجي في القرن التاسع عشر. فقد قدم إبسن، ببراعة، مشكلات ومعاناة النساء

الخاضعات والمقموعات في مجتمع ذكوري. وتغطي المسرحية مختلف القضايا النسوية بما في ذلك مفهوم الأمومة، والمسؤولية، والواجب، وتحقيق الذات، والتعليم، وتحرير النساء. وعلى خلاف (هيدا غابلر) تنتهي (حورية البحر) نهاية سعيدة عندما تمارس إليدا فانغل دورها وتجسد أهميتها في عائلة فانغل. وهذه المسرحية، التي تضم خمسة فصول، شهيرة بالدور الثوري للنساء في المجتمع.

وكما يشير عنوان المسرحية (حورية البحر) فانها قصة سيدة جاءت من البحر الواسع لتعيش في عالم ضيق. وجرى تصوير بطلتها كامرأة تريد أن تكون في صحبة مخلوقات البحر. لقد انتزعت من بيئتها الطبيعية ووضعت في مكان مجهول، وهي تعبر عن توقها وارتباطها العميق بالبحر. وتبدو البيئة الجديدة بالنسبة لإليدا منعزلة، وهي تقضي وقتها على نحو مؤلم. وترمز حورية البحر الى إليدا التي هي خارج الماء، حيث من الصعب عليها أن تعيش هنا.

وفي هذه المسرحية صور إبسن شخصياته النسائية كنساء قادرات على الارادة الحرة، ويتمتعن بحرية الاختيار. وترغب شخصياته النسائية مثل إليدا فانغل وبوليت فانغل وهيلده فانغل في تجسيد إرادتهن الحرة في مجتمع ذكوري، وهن يرفضن المواقف المتحيزة للرجال التي تضع العراقيل في طريق تطور النساء.

ونجد فكرة الرغبة في الحرية واضحة في حالة علاقة إليدا بالشخص الغريب الذي هو حبيبها في الماضي.
وتفتقر إليدا، كزوجة للدكتور فانغل، الى الحرية التي يمكن أن يوفرها لها الشخص الغريب. وهو الشخص الذي يأتي، مرة أخرى، الى حياة إليدا، ويدعوها الى الذهاب معه. وفضلا عن ذلك فانه يوفر لها فرصة أن تقرر حياة جديدة. ويمكن رؤية شخصية الغريب في تناقض مع شخصية الدكتور فانغل، فهو يريد من إليدا ان تعود الى حياته ويوفر لها الارادة الحرة لاختياره. وهذا الشخص الغريب هو الذي يحث إليدا على التفكير بحياتها وبعلاقتها مع فانغل القائمة على أساس أوتوقراطي. ويرغمها ظهور الغريب في حياتها على أن تقرر أن رغبتها في الارادة الحرة يجب أن تتحقق لكي تقرر مستقبلها، فقد وصلت الى مرحلة حيث يمكنها أن تتعلق برغبتها في الارادة الحرة.
ويمكننا أن نرى أن إليدا تحقق هويتها وذاتها في بيت الدكتور فانغل، ونرى هذا في تعبيرها عندما تقول: "نعم، يجب أن يكون لدي خيار. وأيّا كان ما أفعله يجب أن أختار. يجب أن اكون قادرة على أن أجعله يغادر ... أو أغادر معه". ويتجسد تحقيق الذات لدى إليدا ورغبتها في الارادة الحرة في علاقتها مع الغريب. وبما أن الغريب هو تجسيد للبحر، فان إليدا تنجذب اليه والى عناصر البحر بقوة.

من ناحية أخرى تلقي علاقة إليدا مع الدكتور فانغل ضوءا على رغبتها في الحرية وفي الارادة الحرة. فالدكتور فانغل لا يوفر لإليدا فضاء شخصيا للبقاء في علاقة متبادلة. فعندما يدخل الغريب حياة إليدا يحاول فانغل، بكل جهده، السيطرة على عقل إليدا، غير أنها تقرر أن تتبع خيارها الحر. ويمكن رؤية فانغل كرمز نموذجي لمجتمع الهيمنة الذكورية الذي يقيد حرية النساء. فهو لا يسمح لإليدا أن تذهب مع الغريب، بل ويظهر سلوكه الرجولي لمنعها من مغادرة البيت، وهي لا تعير انتباها لذلك.

ولكن إليدا لم تعد تريد مواجهة المعاناة والآلام على يد الدكتور فانغل. فقد أدركت اهميتها في العائلة وهي تريد أن تحقق اهميتها في الحياة. وبعد حوار طويل مع إليدا يدرك الدكتور فانغل خطأه في اعتبار إليدا كائنا إنسانيا غير مسؤول وغير مستقل، وانه ليس لديه خيار سوى قبول قرار إليدا. وفي الفصل الأخير من المسرحية يمنح إليدا، باحباط، الحرية في أن تفعل ما تريد. وهذا يظهر ندم فانغل العميق على فعلته الخاطئة تجاه إليدا. أما بالنسبة لإليدا فهذا يجسد انتصار رغبتها في الحرية في مجتمع ذكوري لا يسمح للنساء في التفكير بصورة مستقلة. وهكذا فان إليدا فانغل تحقق، الآن، حريتها في الحياة، وهي تمتلك خيارات وبوسعها أن تفعل ما تريد.

وهكذا تعرف إليدا أنها حرة في الاختيار، وأن ما تحتاجه من زوجها هو أنه ينبغي أن يعترف بحقها في الاختيار. وهذا يتطلب منها أن تعترف، بالمقابل، بأنه هو، أيضا، يتحول، ويصبح قادرا على أن يعتبرها كائنا إنسانيا حرا ومساويا له.

ويدرك إبسن أن المرء يختار دائما في وضع إنساني ملموس وليس في وضع تجريدي مطلق. ونرى إبسن محترسا إزاء الضغوط الاجتماعية والاقتصادية التي تقرر حرية النساء في الاختيار. فاختيار إليدا لتجديد التزامها تجاه فانغل ليس متعارضا مع مثل هذا الموقف الانتقادي، فقد كسب فانغل احترامها وحبها.

إن إليدا في (حورية البحر) تتحدى فكرة الاختيار الحر، كما أن نورا في (بيت الدمية) تتحدى فكرة الزواج.

وكما أشرنا في موضع سابق فان مسرحية (بيت الدمية) أثارت جدلا عاصفا منذ عرضها أول مرة عام 1879، ذلك أنها تصور مجتمع القرن التاسع عشر كمؤثر قمعي على الأفراد وحريتهم الشخصية. وقد أكد المجتمع الفكتوري، كما هو معروف، على المعيار الأخلاقي للبرجوازية الذي عندما يتحداه المرء فانه يواجه الادانة والنبذ. وفي هذه المسرحية نجد تمرد الشخصيات ضد هذه المثل، وهو التمرد الذي أثار جدلا حول تقاليد المجتمع، وحفز الجمهور على أن يعكس ذلك، انتقاديا، على عوائلهم.

وهذه القدرة على إثارة الحوار والجدل هو ما يجعل (بيت الدمية) حية حتى أيامنا.

وتعتبر الحرية موضوعا أساسيا في المسرحية، وفكرة نجد البطلة نورا شغوفة بها. وكامرأة في العصر الفكتوري لم تكن نورا تتمتع بالحريات التي يتمتع بها أقرانها من الرجال مثل زوجها تورفالد هيلمر والدكتور فرانك وكروغستاد. ومعلوم أن المثل البطرياركية تدعمها البنية الاجتماعية التي تفرض على النساء الاتكال على الأزواج والآباء، وكذلك الزواج والأمومة. وكان يجري تصوير النساء، في الغالب، كممتلكات للأزواج، ويجسد تورفالد هيلمر هذه الحقيقة بوضوح. وفي بداية المسرحية نجد أن أفكار نورا تعتمد على هذه المباديء. وفي هذا السياق فان حريتها كانت تدعم فكرة كونها تابعة لزوجها ودورها كزوجة وأم. وهذا ما يكرره هيلمر حتى نهاية المسرحية عندما يقول: "أنت أم أولا وقبل كل شيء". غير أنه عند هذه النقطة تطورت شخصية نورا التي ردت على هيلمر: "ذلك ما لم أعد أؤمن به. أؤمن أنني، في المقام الأول، فرد كما هو حالك". ولهذا فان أفكارها حول الحرية تغيرت من أفكار تدور حول زوجها الى أفكار تركز على نفسها.

وعلى الرغم من إظهار الحرية باعتبارها هامة في المسرحية فان أفعال الكثير من الشخصيات مقيدة ومسيطر عليها عبر الهيبة

الاجتماعية. وتشير النهاية، حيث تغادر نورا بحثا عن الحرية، الى أنه بالنسبة للفرد تعتبر الحرية هي العامل الأكثر اهمية. وتلعب الهيبة الاجتماعية دورا محوريا في (بيت الدمية)، ويطوق هذا العرف الكثير من الشخصيات. وحتى الممرضة التي تلعب دورا صغيرا جدا تظهر وهي تعاني كثيرا من تأثير من الهيبة الاجتماعية، ذلك أنها أرغمت على التخلي عن طفلتها لتصبح ممرضة وحاملا خارج إطار الزواج.

وربما تكون الشخصية الأكثر تأثرا هي شخصية هيلمر التي تتحدد، بالكامل، عبر الأعراف الاجتماعية. وهذا يظهر بوضوح في النهاية عندما يقول: "يجب أن يبدو كما لو أن كل شيء بيننا هو كما كان في السابق ... ولكن طبيعيا فقط في أنظار العالم". ومرة أخرى عندما تكون نورا على وشك المغادرة: "ولكن ألا يمكننا أن نعيش هنا كشقيق وشقيقة؟". وفي المرتين يظهر هيلمر خائفا من فقدان هيبته الاجتماعية.

لقد طرح إبسن، قصدا، أفكار الحرية والهيبة الاجتماعية في تعارض، في وقت لم يكن ينظر اليها بالطريقة التي صورها. وباظهاره أن الكثير من الشخصيات في المسرحية كانت تجري السيطرة عليه عبر الأعراف الاجتماعية فانه سمح للجمهور بالارتياب في تأثيراتها، والبدء بجدل حول أهمية الحرية الشخصية خلال القرن التاسع عشر، وفي أيامنا ايضا.

ويتحدى إبسن القراء ليتفحصوا أهمية الحرية، مستخدما أساليب في مسرحيته لمراقبة العزلة الاجتماعية لنورا، مثيرا التعاطف مع معاناتها من الصعاب، وهي تكافح من أجل الحرية التي تعتبر تحديا. وعبر المسرحية يتمسك إبسن بسخرية العنوان (بيت الدمية) مستخدما المشهد والاخراج المسرحي عندما تقوم نورا وتورفالد بدعوة أصدقاء على العشاء أو المناقشة. ومن الواضح أن هذا المشهد هو شكل عزلتها في الفصل الثالث عندما تشير نورا الى أنها ليست سعيدة أبدا، وهي تعيش "كما لو كانت في بيت للعب الأطفال، ولم تشعر بأنها زوجة حقيقية".

وتستكشف (بيت الدمية) أفكارا حول أهمية الحرية، وكيف أن حرية المرء تحدد مستقبله. وتتخذ نورا الاجراءات الرامية الى تحقيق حريتها، ويظهر هذا عبر السعي الى تجارب جديدة، وبعملها ذلك فانها تتحرر من ماضيها. وفي هذه المسرحية يستخدم إبسن رمزية قضم نورا المعكرونة "المحرمة" من قبل تورفالد. ويظهر هذا الفعل من التحدي "المخفي" ضد القواعد كفاح نورا من أجل التمرد والتحرر من علاقتها المرهقة. كما يستخدم إبسن تطور شخصية ليظهر، دراماتيكيا، فعلها الخير في انتزاع حريتها، وهي تترك تورفالد وعائلتها، ذلك انها لا تستطيع العيش بالطريقة السابقة.

ويصور إبسن الكفاح من أجل الحقيقة، طارحا فكرة أن الحرية والاستقلالية ليستا، على وجه التحديد، مفتاح السعادة. ويجري الجدال بأنه مع مواجهة الحرية تأتي صعوبة التعامل مع الخداع. ويستخدم إبسن حوار نورا الداخلي للتعبير عن تأثير انفصالها عن دورها وفقدانها السيطرة على عائلتها. وتصبح نورا مشتتة مع فكرة اكتشاف تورفالد عدم ولائها، متذمرا بأنها "لن ترى الأطفال ثانية"، وهو ما يجعلها حزينة بعد أن تحرر نفسها من أكاذيبها على الرغم من صعوبة مواجهتها لذلك.

وفي هذا العمل الأدبي (بيت الدمية) تمثل نورا، التي تكافح من أجل تحقيق حريتها في مجتمع يضطهدها، نساء زمنها اللواتي حاولن تحقيق أحلامهن وطموحاتهن وذواتهن، عبر معايير اجتماعية تمييزية، وطريقة حياة تهيمن على معظم القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

هوامش:

* ينسب هذا الى هولدرلين، ولكن نسخة المخطوطة موجودة بخط يد هيغل، ويكتب بيرنشتاين إن "الأكثر منطقية اعتبار هذا المقطع نتيجة لتبادل آراء بين الأصدقاء الثلاثة". أنظر:
Henrik Ibsen and the Birth of Modernism, Toril Moi, Oxford Univ. Press, 2006

(1) ماركس هل كان على حق؟، رضا الظاهر، دار الرواد، 2021، ص 125

(2) المصدر السابق نفسه، ص 126

(3) Henrik Ibsen and the Birth of Modernism, Toril Moi, Oxford Univ. Press, 2006, P.72

(4) المصدر السابق نفسه، ص 74

(5) المصدر السابق نفسه

(6) The Cambridge Companion to Ibsen, Ed., James McFarlane, Cambridge Univ. Press, 1997, P. 68-69

(7) المصدر السابق نفسه، ص 69

(8) المصدر السابق نفسه

(9) المصدر السابق نفسه، ص 71

(10) **المصدر السابق نفسه، ص** 72

(11) **المصدر السابق نفسه، ص** 88

إبسن والنسوية

ظل سؤال علاقة إبسن بالنسوية موضع نقاش وجدل واسعين. ففي طرف من الطيف النقدي يقف أولئك الذين ينظرون الى إبسن باعتباره نصيراً للنساء ومجسداً لمصائرهن في أعماله الابداعية. ولديهم الكثير مما يعزز وجهة نظرهم. وقد يشير مؤيدو هذا الرأي الى ما أوردناه في المقدمة بشأن أداء مسرحية (بيت الدمية) عام 1886 في غرفة الضيوف بشقة في بلومزبري بلندن حيث كان جميع المشاركين مرتبطين بالقضية النسوية، بل ومن النشطاء في الحركة الاشتراكية البريطانية.

وإبسن نفسه غالباً ما ربط قضية النساء بالمجالات الأخرى التي تحتاج الى إصلاح، مجادلاً، على سبيل المثال، بأن "كل المهمشين" (وبينهم النساء) ينبغي أن يشكلوا حزباً سياسياً قوياً للكفاح في سبيل تحسين وضع وتعليم النساء. وعلى نحو مماثل وفي خطاب ألقاه أمام الشغيلة في ترونديهايم عام 1885 قال إبسن إن "تحويل الظروف الاجتماعية، الذي يجري الآن في مختلف أنحاء أوروبا، مرتبط، الى حد كبير، بالوضع المستقبلي للعمال والنساء. وذلك ما آمله وأنتظره، وما سأسعى اليه بكل ما أوتيت من طاقة". وهو خطاب يلقى الضوء على مسألة علاقة

إبسن بالاشتراكية من خلال حقيقة أن الاشتراكية والنسوية في القرن التاسع عشر كانا حليفين مألوفين. ورأى المفكرون الاشتراكيون الأبرز في ذلك الوقت، رجالاً ونساء، أن المساواة الجنسية الحقيقية تتطلب تغييرات أساسية في بنية المجتمع.(1)

وفي الطرف الآخر من الطيف يقف أولئك الذين يجادلون بأن اهتمامات الكاتب المسرحي النرويجي، الذي تجلت نزعاته الاشتراكية والتقدمية في مسرحياته، لم تكن نسوية أو سياسية على نحو ضيق، وانما إنسانية على نحو واسع، وهم يستشهدون بخطاب ألقاه في حفل تكريم أقامته له منظمة حقوق النساء النرويجيات يوم 26 أيار عام 1898. وفي الخطاب قال: "لست عضواً في منظمة حقوق النساء النرويجيات. وكل ما كتبته لم يكن من دون أي فكر واع يهدف الى الدعاية. لقد كنت شاعراً أكثر مما يبدو أن الناس يميلون الى الاعتقاد به، وفيلسوفاً اجتماعياً أقل مما يبدو أن الناس يميلون الى الاعتقاد به. أشكركن على التكريم، ولكن يتعين علي أن لا أدعي لنفسي شرف العمل الواعي لصالح حركة حقوق النساء. بل إنني لست على وضوح مما تعنيه حركة حقوق النساء في الواقع. وبالنسبة لي يبدو أن القضية هي قضية الانسانية بشكل عام."(2)

غير أن هذا التعبير ربما يجري فهمه على أفضل نحو على خلفية التحفظ الذي غالباً ما عبر عنه إبسن بشأن انتمائه الى أحزاب أو

منظمات من أي نمط كان. وعلى العموم يبدو أنه من غير المثمر اعتبار "القضايا" الثلاث، قضية الاشتراكية وقضية النساء وقضية الانسانية، مقصورة على إبسن. فاهتمامه بشأن حالة الروح الانسانية يتجاوز حدود الطبقة والجندر. غير أن هذا لا يعني القول إنه لم يركز اهتمامه، بين حين وآخر، على وضع النساء كنساء، وإن هذا الاهتمام هو الذي نحاول إضاءة جوانب منه في هذا الفصل.

وعلى الرغم من خطابه في حفل منظمة حقوق النساء النرويجيات عبر إبسن الشاب عن عدد من الآراء والمواقف التي تؤهله الى أن يحتل موقع "فيلسوف اجتماعي". وفي ملاحظات كتبها عن مسرحيته (بيت الدمية) عام 1878 (أشرنا اليها في مقدمة الكتاب) قال إن "المرأة لا يمكن أن تكون نفسها في مجتمع معاصر، ذلك أنه مجتمع رجالي على وجه الحصر حيث القوانين يصوغها الرجال، وحيث المحامون والقضاة يحكمون على السلوك الأنثوي من وجهة نظر رجالية". وإذ أكد هذه المشاعر، حثّ إبسن، في خطاب له، العام التالي، أمام الجمعية الاسكندنافية في روما، على أن تحتل امرأة منصب أمين المكتبة، وأن تمنح عضوات الجمعية حق الاقتراع في الاجتماعات. بل كان مفعماً بالمعنى السياسي ذلك الدعم الذي أبداه عام 1884 لمطلب حقوق الملكية المستقلة للنساء المتزوجات. وفي توضيحه لماذا

يتعين التشاور مع النساء وليس مع الرجال بشأن مشروع قانون ملكية النساء المتزوجات علق إبسن قائلاً إن "التشاور مع الرجال يشبه سؤال الذئاب عما إذا كانوا يرغبون في حماية أفضل للخراف."(3)

لقد صور إبسن النساء وهن يتصدين لحل المآزق التي تخلقها الأفكار الاجتماعية النمطية. وفضلا عن تصويره الأدوار الاجتماعية النمطية يطرح إبسن القضايا الأخلاقية المرتبطة بالجندر. فهل يتعين علينا، بالتالي، اعتبار نورا كائنا إنسانيا أم امرأة؟

لقد طرحت مسرحيات إبسن أسئلة حارقة بشأن اضطهاد المرأة وحريتها قبل فترة طويلة من كونها أصبحت حاسمة بالنسبة للجدالات النسوية المعاصرة. وبينما كان إبسن يشير الى محدودية معرفته بحقوق النساء والنسوية، فانه كان يفهم، بوضوح، أساس حركة النساء في القرن التاسع عشر: أن البطرياركية، التي تحيل النساء الى دمى، تنكر إنسانيتهن.

إذن فمن المنطقي أن نتساءل: هل كان إبسن نسويا واشتراكيا طالما أن بعض مسرحياته شكلت اختراقا نسويا، وطالما أنه عبر عن ثقته بأن المرأة والطبقة العاملة سيحدثان التغيير الاجتماعي؟ يتمثل العنصر الحاسم لعلاقة إبسن بالنسوية في الدور الذي لعبته النسويات الحقيقيات في حياته وعمله. فقد بدأ تأثيرهن في إطار

عائلته مع زوجته سوزانا ثوريسين إبسن، وزوجة أبيها ماغدالين ثوريسين، الكاتبة الروائية والمسرحية ومترجمة مسرحيات فرنسية أخرجها إبسن الشاب على المسرح الوطني النرويجي في بيرغن. وربما كانت (المرأة الجديدة) الأولى التي التقى بها نموذجاً لسوزانا، المرأة المستقلة التفكير التي كانت جورج صاند كاتبتها المفضلة. وتركت سوزانا بصمتها على مفهوم إبسن حول بطلات قويات الارادة مثل هجوردس في مسرحية (الاسكندنافيون في هليغلاند) ـ 1858، وسفانهيلد في مسرحية (كوميديا الحب) ـ 1862، ونورا في (بيت الدمية) ـ 1879.

ولكن ربما كانت الروائية والناقدة كاميلا كوليت، التي تعتبر أول وأهم نسوية في النرويج، الأكثر تأثيراً على مواقف إبسن تجاه النساء. فروايتها الواقعية (بنات حاكم المنطقة) ـ 1854، التي هاجمت المؤسسة الاجتماعية التقليدية لتجاهلها مشاعر النساء وتدميرها الملازم للحب، تجد أصداء في مسرحية إبسن (كوميديا الحب). وخلال سبعينيات القرن التاسع عشر كان إبسن قد أثار ووسع الحوارات مع كوليت حول قضايا مثل الزواج ودور النساء في المجتمع. ويتجلى احترامه الشديد لها في رسالة كتبها بمناسبة ذكرى ميلادها السبعين عام 1883، وفيها تنبأ بأن نرويج المستقبل ستحمل آثار "عملها الفكري الريادي"، وفي وقت لاحق كتب اليها بشأن تأثيرها المديد على كتاباته.(4)

ولا يمكن أن تكون أية مقدمة لموضوع إبسن والنسوية كاملة من دون ذكر الكيفية التي استقبلت بها أعماله ومواقفه. فسواء اختار المرء أم لم يختر اعتبار عمله نفسه عملاً نسوياً، لا يمكن نكران أن كثيراً منه، وبشكل خاص (بيت الدمية)، كان موضع ترحيب حار من جانب المفكرات النسويات في النرويج وفي أوروبا. فبإغلاقها البيت على زوجها وأطفالها فتحت نورا الطريق أمام حركة النساء في منعطف القرن. ولذكر أمثلة قليلة حسب على تأثير المسرحية وصفت جينا كروغ، وهي نسوية نرويجية بارزة في ثمانينات القرن التاسع عشر وأول محررة للمجلة النسوية (نايلاندي)، الدراما وآثارها البناءة باعتبارها معجزة. وأثنت أمالي سكرام، الكاتبة الطبيعية الأولى في النرويج، وأول مؤلفة نرويجية عالجت موضوع جنسانية النساء، على المسرحية دراماتيكياً وسايكولوجياً، ورأت فيها تحذيراً مما يمكن أن يحدث عندما تنهض النساء عموماً ضد المظالم التي ترتكب بحقهن. وكان لـ (بيت الدمية) تأثير كبير، حقاً، على تحسين وضع النساء في الدول الاسكندنافية، كما وثقت ذلك، مثلا، أنّا أغيرهولت في كتابها (تاريخ حركة النساء النرويجية) ـ 1937.(5)

ونحاول في هذا الفصل مقاربة موضوع النسوية في المسرحيات الرئيسية نفسها عبر إلقاء الضوء على موضوعات مثل المعايير المزدوجة، والمؤسسة الاجتماعية والعائلية التقليدية، والنساء

المتحررات، ووظيفة الأمومة. ومن الملفت للانتباه أن تجليات الفوارق بين السلوك والشخصيات الذكورية والأنثوية يجري التعبير عنها، مراراً وتكراراً، عبر شخصيات ضيقة، محافظة، منافقة، أو شخصيات غير متعاطفة. ومن أجل ذكر بعض الأمثلة فاننا نجد في مسرحية (أعمدة المجتمع). أن مدير المدرسة المتزمت والمبتذل رورلوند يقرأ من كتاب (النساء في خدمة المجتمع) لمجموعة من سيدات المدينة المنضويات في جمعية تسمى (الجمعية من أجل الجانحين أخلاقياً)، في محاولة لدعم تكريسهن للخنوع الاجتماعي، في ضوء الرياء والأكاذيب والادعاءات والأنانية التي يقوم عليها المجتمع. وعلى نحو مماثل فان من يخلق هذا التضليل يرى أن النساء مقتنعات بأن يتخذن وضعاً محتشماً إن لم يكن متواضعاً. كما أن تورفالد هيلمر في (بيت الدمية)، الذي يعتبر همه الأشد هو الحفاظ على المظاهر بغض النظر عن الثمن السايكولوجي، ميال الى إعطاء تصريحات حول العجز والحماقة الأنثوية مقابل القوة والدهاء الرجالي.

ويمكننا أن نجد مثالاً فظاً على المعايير المزدوجة في مسرحية (الأشباح)، حيث القس ماندرز يعبر عن الاستهجان ليوهانا، خادمة عائلة ألفنغ السابقة باعتبارها امرأة ساقطة، ولكنه يسخر من تشخيص السيدة ألفنغ لزوجها المريض باعتباره رجلاً ساقطاً. وما دامت وجهات النظر هذه يجري التعبير عنها من جانب رجل

يصدمه أي تلميح للتفكير الحر، والذي كان ولاؤه الراسخ للمبادىء قد أعاد، ذات مرة، السيدة ألفنغ الى زوجها المنغمس في الملذات، وبذلك دمر حياتها، فانه ليس من الصعب الاستدلال على موقف إبسن منهم. وفي ضوء شخصيات مثل هذه فإنه ليس من المدهش أن تحتوي المسرحيات الرئيسية على تصوير واسع واحد فقط لزواج سليم نسبياً، وهو الزواج بين آل ستوكمان في مسرحية (عدو الشعب). وحتى هذا التصوير يظهر السيدة ستوكمان مرتابة بمثالية زوجها.(6)

وإذا ما أخذنا بالحسبان حساسية إبسن تجاه القضايا النسوية، فانه ليس مما يثير الدهشة أنه غالباً ما تلقى الثناء على خلقه الشخصيات النسائية. ويعتبر تقييم جيمس جويس عام 1900 نموذجياً في هذا الشأن: "معرفة إبسن بالانسانية ليست أكثر وضوحاً مما هي عليه في تصويره للنساء. إنه يدهش المرء باستبطانه الموجع. ويبدو أنه يعرف النساء على نحو أفضل مما يعرفن أنفسهن. وإذا كان للمرء، في الواقع، أن يقول هذا عن رجل يتميز بخصائص رجولية، فإن هناك مزيجاً غريباً من المرأة في طبيعته". وعلى الرغم من أن أغلبية أبطال إبسن هم من الرجال، فإن بعضاً من أشهر وأبرز شخصياته هن من النساء مثل نورا هيلمر، وهيلين ألفنغ، وربيكا ويست، وهيدا غابلر. وتتحدث الممثلة الأميركية إليزابيث روبنز باسم كل الممثلات في منعطف

القرن العشرين عندما تقول بأنه "ما من كاتب مسرحي يعني الكثير بالنسبة لنساء المسرح كما هو الحال مع هنريك إبسن". وقد استمرت قوة أدواره النسائية على اجتذاب أفضل الممثلات حتى يومنا هذا.(7)

وفي ما يتعلق بموضوعة النساء المتحررات نسب الى إبسن، على نطاق واسع، الابتكار الفعلي للمرأة المتحررة في الفصل الأخير من (بيت الدمية). ولكننا سنركز هنا على أربع شخصيات أخرى قد ينظر إليهن، بدرجات متفاوتة، كنساء متحررات: لونا هيسل في (أعمدة المجتمع)، وبيترا ستوكمان في (عدو الشعب)، وربيكا ويست في (روزمرشولم)، وهيلده فانغل في (البنّاء العظيم). (سنعود بتفصيل أوسع لهذه الشخصيات الهامة وسواها في فصل لاحق نحلل فيه سمات أخرى من شخصيات إبسن).

وتتميز هذه الشخصيات برفضها للتقسيم الصارم بين السلوك الذكوري والأنثوي التقليدي، وتحررها من الرياء الذي غالبا ما يصاحب الابقاء على الوضع الراهن. وتنعكس حالتها التحررية في مظهرها ولغتها وسلوكها، وهو ما نجد مثالاً عليه في شخصية لونا هيسل في (أعمدة المجتمع) وربيكا ويست في (روزمرشولم) وإليدا فانغل في (حورية البحر).

والسمة الأخرى الدالة على تحرر هذه الشخصيات النسائية هي مستواهن التعليمي العالي. فتأليف لونا لكتاب يكشف عن هذه

الحقيقة. وبيترا ستوكمان معلمة تظهر أولا على المسرح مع مجموعة من الكتب المدرسية تحت ذراعها لتعبر عن الولع الخاص بعملها. أما ربيكا، التي تلقت تعليمها الى حد كبير في البيت على يد والدها بالتبني، فتقرأ الصحف الراديكالية في محاولة لمواكبة التطورات الجديدة وتتبادل الكتب والأفكار مع روزمر. ومن الأهمية بمكان أنها هي التي تبادر في محاولة مساعدة الكاتب الثوري الفقير أولريك بريندل عبر الطلب من الصحفي الراديكالي بيتر مورتنسغارد للمجيء بهدف مساعدته. وشخصية ربيكا ويست، التي قيل إنها كانت بإلهام من ماغدالين ثوريسين، تتلقى الثناء عليها من جانب النسويات. وقد رأت جينا كروغ إن "خلاص المستقبل" يتجلي في (روزمرشولم): ثقة إبسن بالنساء، بنساء بلاده، لم يجر التعبير عنها، أبداً، بفخر كما هو الحال هنا."(8)

وفي مواصلتهن ميولهن التحررية تؤدي هذه الشخصيات، على نحو نموذجي، دور فضح الأكاذيب التي تظلل حياة الشخصيات الأخرى. وبيترا، الشابة المتحررة التفكير التي ترفض ترجمة قصة لأنها تدافع عن المعتقدات التقليدية، تشعر بنفور من النظام المدرسي الذي يتطلب منها أن تقوم بتعليم أشياء لا تعتقد بها، وتعلن أنها تفضل إقامة مدرسة بنفسها لو أنها امتلكت الوسائل. وهي تدعم، كليا، فكرة والدها للكشف عن التلوث الذي يصيب

الحمامات المحلية، ومثله تخضع الرفاه الخاص لعائلتهما الى الالتزام بالحقيقة والمباديء والرفاه العام.

وشأن مفهوم ربيكا ويست، فإن مفهوم لونا هيسل كانت تلهمه معاصرة نسوية حقيقية لإبسن هي أستالا هانستين. وهذه المرأة، التي تتخذ من رسم البورتريهات مهنة، والمطالبة التي لا يشق لها غبار بحق النساء في الاقتراع، حققت شهرتها عام 1874 عبر دعم قضية بارونة سويدية زعمت أنها تعرضت الى إغراء من جانب طالب طب نرويجي، حيث طرحت قضية البارونة باعتبارها قضية تخص كل النساء. وفي جدالها لصالح طرد الطالب في مقالات وخطابات ومظاهرات، أفلحت هانستين في إبعاد نفسها عن رياء المجتمع. وكان إبسن متعاطفاً مع هانستين، وأقلقه مصيرها على يد الصحافة والجمهور. وربما يعتبر تأثيرها على مسرحية (أعمدة المجتمع) أكثر وضوحاً في ملاحظات لونا الى بيرنك حول التعامل مع النساء، سواء من جانبه أو من جانب المجتمع عموماً. وعندما يتذمر بيرنك من أن زوجته بيتي لم تكن أياً مما كان يحتاجه، تجابهه لونا قائلة: "ذلك لأنك لم تشاركها اهتماماتك. ولأنك لم تكن صريحاً معها في كل تعاملاتك. ولأنك أبقيتها في ظل العار الذي أثقلت به عائلتها."(9) وتشترك هذه الشخصيات النسائية الأربع في الكثير من الخصائص مع "المرأة الجديدة"، وهو النموذج الأدبي الذي

ازدهر، قبل كل شيء، في الرواية الفكتورية في تسعينيات القرن التاسع عشر. وتقيم المرأة الجديدة، نموذجياً، الانجاز الذاتي والاستقلالية بدلاً من المثال الأنثوي المقولب للتضحية بالذات، وتؤمن بالمساواة القانونية والجنسية، وهي أكثر انفتاحاً بشأن جنسانيتها من "المرأة القديمة"، وهي ذات تعليم جيد، وتقرأ كثيراً، ولديها مهنة، وهي نشطة جسدياً، وتفضل الملابس المريحة على الزي النسائي التقليدي. غير أنه بينما كانت شخصيات إبسن النسائية المتحررة مؤثرة في مفهوم المرأة الجديدة، فانهن لم يكن متماثلات بالكامل مع هذا النموذج. إن الاعتراف بمؤهلاتهن لتحريرهن مهم بالنسبة لفهم موقف إبسن من النسوية.(10)

وإذا ما دققنا النظر في الشخصيات التي جرت مناقشتها أعلاه، نرى أن جميع الأربع يجري تعريفهن، في نهاية المطاف، في إطار الشخصيات الذكورية. فعلى الرغم من شخصية لونا هيسل وقوة تفكيرها واستقلاليتها فانها تخبر بيرنك بأنها عادت من حياتها الجديدة في أميركا بسبب مشاعرها نحوه، ولكي تساعده على إعادة تأسيس نفسه على أساس صادق. وعبر مسرحية (عدو الشعب) تصاغ آراء بيترا ستوكمان من خلال آراء أبيها، وهو تأثير أكدته الكلمة الأخيرة في الدراما: "الستارة تنسدل بينما تمسك بيترا بيدي توماس ستوكمان وهي تقول مندهشة: يا أبي"! وحتى ربيكا ويست، التي تعتبرها النسويات المعاصرات بطلة

لهن، تكشف عن نفسها باعتبارها متجهة، من دون ريب، الى الرجال. فعندما يقول كرول صهر روزمر (مشيراً الى بقائها مع روزمر): "أنت تعرفين... هناك شيء رائع نوعاً ما بشأن ذلك. امرأة تتخلى عن أفضل سنوات شبابها وتضحي بها من أجل الآخرين"، تجيب ربيكا: "ما الذي غير ذلك كان بوسعي العيش من أجله؟". وتتركز رؤاها في تمجيد الانسانية على روزمر، موضوع حبها، بدلاً من نفسها. وعندما يسألها روزمر في نهاية المسرحية عن الكيفية التي تكون فيها الأشياء بالنسبة لها كما تراها، تجيب إن ذلك ليس هاماً. ويعلق كرول بأن ما تسميه تحررها هو ليس سوى شيء مجرد. وفي هذا الاطار يأتي اعترافها بأنها عندما وصلت سن الخامسة والعشرين بدأت تسقط سنة من عمرها المعترف به، طالما أنها كانت تشعر بأنها بدأت تصبح أكبر قليلاً بحيث لا يمكنها أن تبقى من دون زواج. كما أن ربيكا ويست أنثوية، على نحو نمطي، في إغرائها، وميلها الى استخدام جاذبيتها لاستغلال الآخرين. ويتهمها كرول، الذي يقول "مَنْ هناك من لا تستطيعين أن تخلبي لبه إذا ما حاولت؟"، باستخدام افتتانه السابق بها من أجل الحصول على مدخل الى روزمرشولم. ويسميها برينـدل "حوريتي الصغيرة الفاتنة" في تحذير روزمر من الاعتماد عليها في تحقيق أهدافه.(11)

إن دراسة الشخصيات المعقدة للونا هيسل وبيترا ستوكمان وربيكا ريست وهيلده فانغل تلقي ضوءاً جديداً على ملاحظة إبسن من أن المرأة لا يمكن أن تكون نفسها في المجتمع المعاصر. وعبر هذه الشخصيات الدراماتيكية القوية يشير إبسن الى أنه حتى بالنسبة للنساء المتحررات جزئياً فان طبيعة الهيمنة الرجالية التي يتسم بها مجتمعه، والتي تؤثر على تفكيرهن منذ الولادة، تقف في طريق استقلاليتهن الكاملة. ويتعزز هذا الاعتقاد من خلال التصوير المتعدد للأمومة، الفعلية أو المجازية، في مسرحياته النثرية الرئيسية.(12)

وهذا الرأي يلقي ضوءاً جديداً على ادعاء إبسن في سنواته الأخيرة من أن " النساء هن اللواتي يقدر لهن حل المشكلة الاجتماعية". وقد تقف مسرحية (حورية البحر) باعتبارها الكلمة الأخيرة بشأن مسألة إبسن والنسوية. ذلك أنها تبدو بقدر ما تعكس اتجاه نموذج (بيت الدمية)، فانها لا تعرض النساء مع الخيار بين الأمومة و"الأمومة الجديدة" المعزولة، وإنما بدلاً من ذلك تدافع بقوة عن حق النساء في اختيار مصيرهن، وممارسة أدوارهن كما يرغبن. وبدعم الاعتقاد بأن عقل المرأة وجسدها يعودان إليها لتتحكم بهما كما تشاء، فإن إبداعات إبسن تجعله حليفاً للمفكرات النسويات لا في عصره حسب، وإنما في عصرنا أيضاً.

وفي كتابها (نساء إبسن) ترى جوان تيمبلتون أن تجسيد إبسن للنساء يعكس "المعركة الطاحنة" بين القديم والحديث لأنه يرفض واقع تبعية النساء للرجال، المستمرة منذ قرون في كل الثقافات. إن وضع النساء الثانوي هو مثال على ما يسميه السوسيولوجيون "اللامساواة الدائمة"، حيث تنسب جماعة باعتبارها تابعة طبيعياً لجماعة أخرى بسبب العرق أو الطبقة أو الجنس أو الدين أو القومية أو سمات أخرى تتحدد منذ الولادة. ويضفى طابع الشرعية على العلاقة غير المتساوية بين الجماعتين المهيمنة والتابعة بجعلها جزءاً من "القوانين الطبيعية" للمجتمع، مثل مكان المرأة في البيت ومكان الرجل في العالم. وهذا تجسيد لجوهر النظام البطرياركي الذي يسعى الى تأبيد تبعية النساء.(13) وبسبب أن سايكولوجيا العلاقات غير المتساوية على نحو دائم تتطلب أن يخلق التابعون مزايا شخصية مسلية للجماعة المهيمنة - الخضوع، السلبية، الافتقار الى المبادرة - فان التابعين يرغمون على التصرف بطرق مكتومة أو غير مباشرة. وفي (بيت الدمية) تؤدي نورا دور المغفلة وتنقذ حياة زوجها بدون معرفته. وفي (الأشباح) تدير امرأة الأعمال غير العملية المسز ألفنغ أملاك زوجها. وفي (هيدا غابلر) تلعب هيدا دور البرجوازية المقتنعة وتتآمر سراً لجلب شيء من المعنى لحياتها. وفي (عندما نستيقظ نحن الموتى) ـ 1899 تتظاهر إيرين بأنها تعتنق هويتها التي تقدم

الخدمات باعتبارها مصدر تسلية لروبيك. وما دام التابعون يتكيفون، أو يبدون متكيفين، لوجهة نظر المهيمنين، فانهم يعتبرون منضبطين بصورة جيدة. وعندما لا يفعلون ذلك، ويتمردون، فإنهم يعتبرون غير طبيعيين: حكم تورفالد على مغادرة نورا العائلة في (بيت الدمية)، وحكم ماندرز على مغادرة المسز ألفنغ زوجها في (الأشباح)، وحكم فانغل على استقلالية إليدا عنه في (حورية البحر)، وحكم روبيك على رفض إيرين تكرار خدمتها له في (عندما نستيقظ نحن الموتى).

وغالباً ما يعرف التابعون عن المهيمنين أكثر مما يعرف الأخيرون عنهم: فنورا تعرف كيف تروض تورفالد عبر إطراء ذاته، والمسز ألفنغ تدرك مكر العالم الأخلاقي للقس ماندرز، وهيدا تدرك وتزدري تفاهة آل تيسمان، وإيرين تعرف ذات روبيك المتضخمة. وعلى النقيض من ذلك فان تورفالد لا يعرف زوجته الداهية، وماندرز يصدم عندما تواجهه المسز ألفنغ بمفاهيمها الليبرالية، ولا يمتلك آل تيسمان أية فكرة طفيفة عن يأس هيدا، وروبيك غير واع بمعاناة إيرين. كما أن التابعين يعرفون عن المهيمنين أكثر مما يعرف هؤلاء عن أنفسهم، ذلك أنه إذا ما اعتمد مصير امريء على إمتاع الآخرين، فانه لن يكون هناك الكثير من المبرر في معرفة المرء نفسه.

وما هو ضمني في مفهوم اللامساواة الدائمة للمرأة هو أنها وسيلة أكثر منها مستقلة، وأن غرضها ليس أن تكون بل أن تخدم. ومن (كاتلاين) حتى (عندما نستيقظ نحن الموتى) يعبر أبسن بطريقة مسرحية متناغمة عما سماه السوسيولوجي الألماني جورج سيميل "تراجيديا المرأة" في التاريخ، حيث النساء "يعاملن ويقيمن باعتبارهن أدوات". وتهاجم مسرحيات إبسن آيديولوجيا المرأة باعتبارها الجنس الخادم عبر سخرية مباشرة، من خلال التصوير المنتقص للرجال الذين يعتبرون عبودية النساء جزءاً من العلاقة الطبيعية بين الجنسين، وعبر تصوير المرأة كضحية في المسرحيات التي تركز على المرأة، وعبر تثبيت قيمة المرأة المستقلة مقابل المرأة الهدامة، في المسرحيات التي تركز على الرجل، وغالباً ما تتداخل النماذج وتظهر سوية في المسرحية ذاتها.(14)

وتشكل السخرية المباشرة من دور النساء في الخدمة جوهر (كوميديا الحب) في إصرار فالك العنيد على أن مهمة سفانهيلد كامرأة هي خدمته كمصدر وحي، و(أعمدة المجتمع) في قراءة رورلوند، مدير المدرسة المتزمت، لسيدات المدينة من (المرأة كخادم للمجتمع)، و(البطة البرية) - 1884 في انشغال هجالمار في أن تجري خدمته من جانب زوجه وابنته، و(حورية البحر) في ملاحظات لينغستراند الساذج المبتذلة حول قدر المرأة السعيد

باعتبارها مساعدة لرجل متفوق، و(هيدا غابلر) في خدمة ثيا في أعمال السكرتارية للوفبورغ وتيسمان وفي تضحيات العمة جولي المفرطة لابن أخيها المدلل.

والشخصيات الرجالية الرئيسة في (براند) - 1886 و(بيت الدمية) مدافعة شديدة عن عبودية المرأة باعتبارها نتيجة طبيعية ومتوافقة عاطفياً مع جنسها. فبراند يضفي طابع الشعر على دور المرأة باعتباره استراحة المحارب في محاضرته العاطفية لأغنس عن مهمتها النسائية. كما يحاضر تورفالد لنورا حول مبرر خدمتها من أجل الحياة: "واجباتك تجاه زوجك وأطفالك". ويظهر مستخدمون للنساء بذهنية أقل تنظيراً في مسرحيات (بيتر غينت) و(أعمدة المجتمع) و(البنّاء العظيم) و(إيولف الصغير) و(جون غابرييل بوركمان) و(عندما نستيقظ نحن الموتى). ولا يمنح بيرنيك لسولفيغ أي مبرر لعبوديتها، ولكنه مع ذلك يفرضها. وإذ يبقيها محتجزة بينما يجول في مختلف أنحاء العالم، فانه يعود لمطالبتها بإنقاذه من نفسه. وفي (أعمدة المجتمع) و (جون غابرييل بوركمان) تلبي النساء حاجات أكثر ابتذالاً: فبيرنك يتخلى عن خطيبته المعدمة ليتزوج وريثة أرباح "بيرنك أند كومباني". وبوركمان يتاجر بزوجته من أجل سلطة المال. وفي (البنّاء العظيم) و(إيولف الصغير) نجد النساء كمساند عاطفية وكذلك مالية للرجال الطموحين: فسولنيس يستخدم ملكية زوجته

كاجا وافتتانها به باعتبارها موجودات مشاريع تجارية، ويستولي بلهفة على هيلده باعتبارها ملهمته لانجاز أعظم. وأولمرز يتزوج ريتا من أجل المال الذي يمنحه وقت الفراغ اللازم لتأليف كتاب ويستخدم إعجاب أستا الشديد به كموازن لغروره. وفي (عندما نستيقظ نحن الموتى) يؤكد روبيك لإيرين أهميتها بالنسبة له بكلمات تغيب عنه أهميتها لخدمة ذاته: "استطعت أن استخدمك لكل شيء كنت بحاجة اليه."

وتحتج مسرحيات إبسن التي تركز على مثلث النساء على عبودية النساء عبر حبكة التضحية في الزواج القسري. فمارغيت في (الوليمة في سولهوغ) ـ 1956، وسانهيلد في (كوميديا الحب)، والمسز ألفنغ في (الأشباح) يتزوجن رجالاً موسرين انطلاقاً من الواجب العائلي. أما هجوردس في (الاسكندنافيون في هلغيلاند) فتحب رجلاً يهبها لآخر. وإليدا في (حورية البحر) وهيدا غابلر تتزوجان من أجل الأمان المالي. وعواقب هذه الزيجات تمتد من الخيبة الجنسية والعاطفية لمارغيت، ورفض سانهيلد الكئيبة الاعلان عن خطوبتها، الى التعاسة العامة لحالات الموت المتعددة في (الاسكندنافيون في هلغيلاند)، حتى بؤس المسز ألفنغ والارث القاتل للإبن، والمرض العاطفي لإليدا فانغل، ويأس هيدا غابلر.

وفي المثلث الابسني الآخر، أي مثلث الرجل المطوق بامرأة قوية وضعيفة، يكمن التحدي لخدمة المرأة في معارضة المرأة لاحباطها السلبي المرتبط بالرجل. ففي (كاتلاين) و(فايكنغ) و(أعمدة المجتمع) تعيش الخانعات أوريليا وداغني وبيتي فقط من أجل علاقتهن برجل، بينما المنتقمة نوريا، والمحاربة هجوردس، والكاتبة لونا لديهن أهداف أخرى. وفي مسرحية (هيدا غابلر) تعيش ثيا أولاً من أجل انجازات لوفبورغ، ومن ثم من أجل إعادة بناء تيسمان لها، بينما تفضل هيدا أن تقتل نفسها على أن تبقى زوجة لتيسمان. وفي (إيولف الصغير) تعيش أستا أولاً من أجل انجازات ألفريد ثم انجازات بورغهايم، بينما ستعيش ريتا من أجل هدف مسؤول. وفي (البنّاء العظيم) تؤذي ألاين نفسها بسبب فشلها في هدف حياتها كزوجة لسولنيس وأم أطفالهما، بينما هيلدا تلهم سولنيس الارتقاء الذي يدمره بإنجازها. وفي (عندما نستيقظ نحن الموتى) تعرّف ماجا الحرية باعتبارها الخيار الذي يمنحه روبيك لها لكي تستبدله برجل آخر، بينما تتمرد إيلين على استخدام روبيك لها.

وبسبب أن المرأة النشطة في المثلث تظهر قوة فردية فانها توصف تقليدياً باعتبارها "مسترجلة"، بينما نقيضها السلبي المتماثل مع الرجل يوصف بـ "الأنثوي". وتعني مقارنة الذكوري بالأنثوي في الجنس ذاته، ضمناً، نكران ثنائية الجندر. والنقطة الأكثر أهمية

هي أن التضاد بين المرأتين يعكس رفض إبسن الشديد للحكمة التقليدية من أرسطو الى روسو وحتى فرويد من أن "أحد الجنسين يجب أن يكون فاعلاً وقوياً، والآخر سلبياً وضعيفاً"، وأن "المزايا الأساسية للرجال والنساء، التي تعتبر مقدسة لأنها طبيعية، هي الشجاعة والقوة بالنسبة للرجال، وفن الابهاج والخضوع بالنسبة للنساء". ورفض إبسن لإنسانية مجندرة ثنائياً يجعله رائداً لما سماه الروائي البريطاني جورج غيسنغ "الفوضى الجنسية" التي هيمنت على أدب العقدين الأخيرين للقرن التاسع عشر. إن بروز التساؤل عما يعنيه "له" و"لها"، مرة أخرى بحدة في نهاية القرن العشرين، يجعل من إبسن ليس فقط المبشر بالفوضى الجنسية الحداثية وإنما ما بعد الحداثية أيضاً. والمثال الأبسط على رفض إبسن للجندر الثنائي هو عدد الشخصيات الثنائية الجنس في مسرحياته. ومن الناحية التقليدية فأن يكون المرء ذكراً يعني أن يكون فظاً، مغامراً، طموحاً، محللاً، حاسماً، ذكياً، مادياً، واثقاً من نفسه، جنسياً، قوياً، ناجحاً، وخبيراً بالحياة والناس. وأن يكون أنثى يعني أن تكون متعاونة، معبرة، تركز على البيت والعائلة، رقيقة، مساعدة، ميالة الى الحدس، ساذجة، مربية، حساسة، متعاطفة، شفافة، وضعيفة. وأول شخصية ثنائية الجنس في مسرحيات إبسن هي شخصيته النسائية الأولى فوريا، وهي فظّة ومغامرة وحاسمة وواثقة من نفسها. والثانية هي

مارغيت التي لديها سمات مماثلة. وتقول بطلة مسرحية (الليدي إنغر من أوسترات) التي تشارك في الميادين الرجالية للحرب والسياسة إنها رجل أكثر من الرجال الذين يلاحقونها. وهجوردس، بطلة (الاسكندنافيون في هليغلاند) هي امرأة محاربة، وهي حاسمة وواثقة من نفسها وتتمتع بطاقة لا حدود لها. ومشاركة هجوردس وإنغر في العالم الذكوري تؤكد رسالة تفجع هجوردس على جنسها: "إمرأة! إمرأة! آه، ما من أحد يعرف ما تقدر عليه المرأة!" ولونا هيسل، الشخصية التي تعبر عن رأي المؤلف في (أعمدة المجتمع)، مغامرة وحاسمة وذكية وواثقة من نفسها وقوية وناجحة. وفي (بيت الدمية) تعرض فكرة تورفالد عن نفسه كرجل قوي البنية وراسخ الايمان باعتبارها خداعاً للذات عبر رد فعله الهستيري على أنباء تزوير نورا. وفي (الأشباح) فان المسز ألفنغ هي المديرة الناجحة، والقس ماندرز، الذي صور نفسه باعتباره رجل أعمال قوياً يجري ابتزازه بسهولة باحتيال واضح. وفي (عدو الشعب) يعتقد الدكتور ستوكمان الساذج إنه عندما تقال الحقيقة للناس فان الحق سيحقق فوزاً في المباراة، بينما زوجته الواعية تعرف الأمور بصورة أفضل. وفي (البطة البرية) نرى غريغرز وهجالمر ضعيفين ومبالغين في عواطفهما، بينما جينا وبيرتا قويتان وعمليتان، وأن جينا، وليس هجالمر، هي معيلة العائلة. وفي (إيولف الصغير) تكشف ريتا القوية المحللة

مواقف زوجها الضعيف الأناني. وفي (روزمرشولم) و(إيولف الصغير) يتناقض عجز روزمر وأولمرز بشدة مع جنسانية ربيكا وريتا. وفي (هيدا غابلر) يتسكع تيسمان، المحب للحياة المنزلية، بنعاله، بينما الفارسة هيدا تنطلق بالحصان وهي تطلق النار من مسدسها، تواقة الى الهرب من سجنها كامرأة في البيت والعائلة. وتعكس شخصيات إبسن الثنائية الجنس تحديه للاستقطاب الجنسي الذي ميز البطرياركية منذ بدايتها. وتجسد مسرحيات إبسن الشخصية المنقسمة للعلاقة بين الجنسين بكل خللها. إن الاستقطاب الجنسي للحياة وتفوق المجال الذكوري يجري تحديهما عبر صور الرجال المضلَّلين في (الاسكندنافيون في هليغيلاند) و(المدّعون) - 1863 و(براند) الذين يشوهون سمعة النساء باسم عالمهم الرجالي.

وترفض (بيت الدمية) فكرة الطبيعة الذكورية والأنثوية المستقطبة بتحديها لآيديولوجيا "المجالين" في القرن التاسع عشر، فكرة أن ضعف المرأة وعاطفيتها تجعل من البيت قصرها الطبيعي حسب تعبير المؤرخ الاجتماعي الأميركي بيتر غاي، بينما قوة واحساس الرجل بالتفوق تضعه في العالم الخارجي العام. وتتحدى مسرحيات (البناء العظيم) و(إيولف الصغير) و(جون غابرييل بوركمان) و(عندما نستيقظ نحن الموتى) فكرة عالم الجندر الثنائي عبر تجسيد شخصيات تعتنقها بصورة صادقة.

فالأزواج في هذه المسرحيات هم صور استحواذية لرجال ونساء تستغرقهم هوياتهم الذكورية والأنثوية، حيث الرجال يحكمون على أنفسهم عبر إنجازاتهم والنساء يحكمن على أنفسهن عبر نجاحهن كحبيبات أو زوجات أو أمهات.

وترى تيمبلتون أنه "بينما يسعى مكافحو إبسن من الرجال الى تحقيق دورهم الذكوري، فان مكافحاته من النساء يصارعن ضد دورهن الأنثوي. وفي هذا فان المرأة في دراما إبسن هي شخصية حديثة بطريقة لا يستطيع أن يكونها الرجل. وفي (سوسيولوجيا الدراما الحديثة) يشير لوكاتش الى فكرة "الاستقلالية" التي تحدت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر النماذج التراتبية القائمة عبر تأبيد الصراعات في "علاقة الأعلى بالأدنى، أي السيد بالخادم والزوج بالزوجة والوالدين بالأطفال". إن الدراما الحديثة هي، بالضرورة، "دراما الفردانية". والمرأة كفرد مستقل في مسرحيات إبسن هي فرد بالمعنى الحداثي للوكاتش. فهي تتمرد على مكانة التبعية المفروضة عليها. أما الرجل الابسني الداعي الى الفردانية فيتمرد ضد النظام السائد ولكن استقلاليته مفترضة. وينتمي مكافحو إبسن الرجال الى التقليد الأدبي الغربي الذي يمتد من المتمرد البروميثيوسي الى المتمرد النيتشوي، بينما مكافحاته النساء يجسدن الكفاح الحداثي في سبيل الهروب من سجن الجندر".(15)

وتضيف إن "نموذج إبسن المتكرر لصراع المرأة بين هويتها الموصوفة واستقلالها الفردي، أي ما يطلب المجتمع منها ما يجب أن تكونه وما هي حرة لأن تكونه، إن هذا النموذج يجسد الوجهين الايجابي والسلبي للحديث باعتباره مضاداً للتقليدي: الحرية والحرمان، والحاضر الحي والماضي الميت. وتتنبأ صراعات إبسن المتعلقة بالنساء المتمردات في مسرحياته الأولى بصراعات متمردات إبسن اللاحقات المعروفات بصورة أكبر. فإنغر يجب أن تختار بين الولاءات الشخصية والسياسية، ومارغيت تثور ضد زواجها المفروض عليها كواجب. وهجوردس تحتج على تعامل سيغورد معها كشيء من ممتلكاته".(16)

وفي (أعمدة المجتمع) تصبح نساء إبسن الفردانيات مهاجمات بصورة مباشرة للمعتقدات القائمة ذلك أنهن يواجهن بصراحة الأفكار المعترف بها التي ترفض استقلاليتهن. وبرفضها السلوك الأنثوي الذي يفرضه المجتمع تجسد لونا هيسل الناحية الايجابية من الحديث، أي الحرية والحاضر الحي. إن توجيه النقد القاسي إليها من جانب المواطنين الطيبين هو مثال رائع على ملاحظات براندیس بشأن الأنثوية المفروضة في مقدمة ترجمته لكتاب جون ستيوارت ميل (استعباد النساء): "نحن نعامل أرواح نسائنا بالطريقة ذاتها التي يعامل بها الصينيون أقدام نسائهم. مثل

الصينيين نحن نفعل ذلك باسم الجمال والأنوثة. فالمرأة التي تنمو أقدامها بصورة حرة وصحية تبدو فاقدة للأنوثة وقبيحة بالنسبة للصيني. وفي صيننا الصغيرة البرجوازية فان المرأة التي تتطور بحرية تبدو مشوهة على نحو قبيح وفاقدة للأنوثة". وتزدري لونا هيسل الضالّة أعمدة المجتمع السائدة التي يمكن أن تستبدلها بأعمدة جديدة: روح الحقيقة وروح الحرية.

أما تجربة نورا هيلمر، وريثة لونا هيسل، فتجسد، أيضاً، الناحية الايجابية للحديث كمضاد للتقليدي. فنورا تعرف أن رأي تورفالد بأنها قبل كل شيء زوجة وأم يعكس ما تقوله الأغلبية، وما هو مكتوب في الكتب، وما يجري تعلمه في المؤسسات التقليدية. وبرفضها هذه الآيديولوجية فإنها تتمرد على الرأي الذي يشترك فيه الناس العاديون، ورأي المثقفين، والسلطة الاجتماعية التي ترى أنها وجدت على الأرض لكي تخدم الآخرين.

وأما مسرحية (الأشباح) فربما تعتبر أفضل من أي عمل أدبي آخر في الكشف عن الوجه السلبي للحداثة: تضليل الحرمان والماضي الميت. وتجسد هذه المسرحية، التي تعتبر واحدة من الدراسات في أدب خضوع المرأة للسلطة، تراجيديا جبن هيلين ألفنغ.

وفي (حورية البحر) تتأقلم المرأة لعالم الرجل. ولكن إذا كانت الحبكة الرئيسة في هذه المسرحية تجسد الوجه الايجابي للحداثة

فان الحبكة الثانوية تجسد الوجه السلبي. أما (هيدا غابلر) فتجسد وجهي الحداثة داخل شخصية واحدة.

وترى تيمبلتون أن "صراعات نساء أبسن في عالم يحرمهن من الحياة الانسانية الكاملة تجسد معركة بين التعاليم والمبادىء البالية والنبضات المتمردة لبداية عالم جديد يولد. وكان إبسن من ذلك النمط من العباقرة السابقين لعصرهم لأنه، ببساطة، رأى المستقبل في الحاضر. فنساء أواخر القرن التاسع عشر، اللواتي كافحن ضد الافتراضات الموغلة بالقدم، هن التجسيد الأشمل لحداثة إبسن".(17)

هوامش:

(1) The Cambridge Companion to Ibsen, Ed., James McFarlane, Cambridge Univ. Press, 1997, P. 89

(2) المصدر السابق نفسه، ص 90

(3) المصدر السابق نفسه

(4) المصدر السابق نفسه، ص 91

(5) إبسن مبدع شخصيات نسائية نموذجية، رضا الظاهر، صحيفة (المدى)، 7 آب 2012

(6) المصدر السابق نفسه

(7) المصدر السابق نفسه

(8) المصدر السابق نفسه

(9) المصدر السابق نفسه

(10) The Cambridge Companion to Ibsen, Ed., James McFarlane, Cambridge Univ. Press, 1997, P. 95-96

(11) المصدر السابق نفسه، ص 96

(12) المصدر السابق نفسه، ص 97

(13) Ibsen's Women, Joan Templeton, Plunkett Lake Press, 2015, kindle Edition, Unnumbered Copy

(14) **المصدر السابق نفسه**

(15) **المصدر السابق نفسه**

(16) **المصدر السابق نفسه**

مصائر الشخصيات النسائية

في الفصل السابق، وفي عموم ما تقدم، بحثنا طائفة من سمات الشخصيات النسائية في مسرحيات إبسن. وفي هذا الفصل نحاول استكمال هذا البحث، عبر تحليل شخصيات: نورا (بيت الدمية)، لونا هيسل (أعمدة المجتمع)، السيدة ألفنغ (الأشباح)، بيترا ستوكمان (عدو الشعب)، ريبيكا ويست (روزمرشولم)، هيلده فانغل (البنّاء العظيم)، إليدا فانغل (حورية البحر)، وهيدا غابلر (هيدا غابلر).

نورا هيلمر (بيت الدمية)

تقول جوان تمبلتون: دعونا، الآن، نزيل "مسألة المرأة" من (بيت الدمية)، ودعونا نمنح نورا هيلمر الحقوق نفسها التي يتمتع بها تورفالد هيلمر، ودعوه يعتبرها مساوية له. ما الذي يتبقى من المسرحية؟ رد الفعل الوحيد هو: لا شيء، ذلك أننا اذا حررنا نورا من بيت الدمية لن تكون هناك مسرحية، أو بالأحرى حل للمسرحية، والمجابهة بين الزوج والزوجة، والخروج الذي تلا ذلك، الأزمة الوحيدة التي تنهي الفعل على نحو ملائم.(1)

إن طريقة تفكير نورا ونظرتها الى الحياة يهيمن عليها تعلقها بالمال والثروة. وعلى سبيل المثال تكون نورا، في بداية المسرحية، قد عادت من رحلة تسوق. وتدخل الشقة بحمولة من الحزم، يتبعها صبي يحمل شجرة عيد الميلاد. وبعد ذلك تطلب نورا من هيلين، وهي خادمة عندهم، إخفاء شجرة عيد الميلاد حتى لا يراها الأطفال الا بعد أن توضع فيها الزينة. وعندما يدخل زوجها تورفالد تطلب منه المال حتى تتمكن من تعليق الفواتير بورق مذهب كديكورات لشجرة عيد الميلاد. وترمز الشجرة الى هوسها بالمال، لأنها لا تريد أي امريء أن يراها حتى توضع عليها الزينة لكي تتباهى بثرائها الجديد. وفي أوقات سابقة كانت تعد الزينة بيديها، وتقضي اليوم كله في ذلك. أما القيام بالشيء نفسه، الآن، فيعني، في ذهنها، "التفكير بالفقر". ولهذا فانها تنفق مبالغ هائلة من المال على الهدايا وتزين الشجرة بها، ذلك أنه يمكنهم الآن أن يتقدموا خطوة الى أمام. والآن حيث نورا تنتمي الى طبقة اجتماعية أعلى فانها من الناحية العملية تبذر المال. وتخبر الصبي الذي جلب الشجرة أن يبقي النقود التي أعطتها له، وقد دفعت له ضعف ما طلب.

وعلى الرغم من أن الزيادة المتوقعة في مرتب تورفالد لن تحدث الا بعد ثلاثة أشهر، فانها تصر على امكانية الاستدانة حتى ذلك الوقت، في حين أنهما، هي وتورفالد، كانا يوفران، في السابق،

كل فلس لكي يواصلا العيش، وكلاهما يعملان بوظائف غريبة لكي يزيدا من دخلهما.

وتصبح نورا أكثر أنانية، أيضا، مدعية أنه اذا ما حدث شيء ما لتورفالد بعد أن استدانا المال فان هذا لن يهم، لأن الناس الذين استدانوا منهم غرباء. وبما أنهما ينتميان، الآن، الى طبقة اجتماعية أعلى فان مسؤوليتها قد تجاوزت الباب، أي أنها باتت قادرة على السفر، ولا تعنيها الا مصالحها. وهي لا تهتم بما يمكن أن يحدث للغرباء الذين استدانت منهم، لأنها تركز، فقط، على ما يمكن أن تأخذه من الآخرين. وعندما تأتي صديقتها كريستين فان أول ما تذكره هو وظيفة زوجها الجديدة، مدعية أنها تشعر بالحرية والسعادة لأنهما يمتلكان، الآن، أكواما من المال ولا يهتمان بأي شيء في العالم سوى ذلك. وعندما تجيب كريستين، الأكثر حكمة، بأنه سيكون من المعقول الحفاظ على ما يكفي للضرورات، تؤكد نورا على أنه ليس كافيا، وتكرر أنها تريد أكواما من المال، وتقول إن قلقها لم يعد يهم لأنها الآن حرة كما تظن. وهكذا فانها توازن الحرية باكتساب الثروة، مشيرة الى أن هذا هو السبيل الوحيد الذي يجعها مرتاحة البال وسعيدة. غير أنها تدرك، في نهاية المسرحية، أنه حتى اذا كانت قادرة على أن تكون متحررة من ديونها، فانها ماتزال مستعبدة ماليا من قبل زوجها، ذلك أنها، كامرأة، معتمدة عليه كليا. وهي تشير الى تركه

ارتباطا باغلاق حساباتهما، وبالقيام بذلك فانها تتخلى لا عن عهودها الزوجية حسب، وانما، أيضا، عن اتكالها المالي، لأنها اكتشفت أن الحرية الشخصية والانسانية لا تقاس بمعايير اقتصادية. وهكذا نجد أن نظرة نورا الكلية للحياة تتغير بتغير ظروفها الاقتصادية، وبهذا تبرهن على حقيقة أن أفكار الناس هي نتاج أوضاعهم المالية. وهكذا فان تحليل شخصية نورا يمكن، من زاوية معينة، أن يجسد الصراع الطبقي في مجتمع رأسمالي.

ومن ناحية أخرى يصور إبسن موضوعة الاغتراب عبر الصراع بين شخصيتي نورا وتورفالد. فتورفالد لم يعد، بعد أن اكتشف استدانة نورا المال بتوقيع مزور من كروغستاد، الا بمظهر سمعته. وما أن يكشف كروغستاد أنه لن يخبر أحدا حول ذلك يدرك تورفالد أنه لن يفقد كرامته، ويقع، مرة أخرى، في "حب" نورا. ولكن نورا تدرك أنه يمكن أن يضحي بها مقابل كرامته، في حين أنها تقوم بالعكس تجاهه. وهكذا تتحطم علاقتهما لأنه يواصل التمسك بالثروة وبالحالة الاجتماعية باعتبارهما مصدر السعادة، في حين أن نورا تتوصل الى شيء معاكس.

وتورفالد يصور نورا كدمية وليس كفرد. وعندما تعبر عن أنها كانت تأمل في أن يكون تورفالد قد تحمل جزءا من اللوم على ما اقترفته من جناية، يبدى تورفالد دهشته ويقول إنه "ما من رجل ضحى بكرامته من أجل الشخص الذي يحبه"، فترد نورا بأن

"ملايين النساء لم يفعلن سوى ذلك". وهكذا فان تورفالد يحطم هوية نورا ويحولها الى شيء، اذا لا يأخذ، منذ البداية، كل ما تقوله نورا على محمل الجد. وعندما تكتشف أنه لم يعد بوسعها الاستمرار تقرر أنها باتت عاجزة عن إداء وظيفة الدمية. ولهذا فانها ترفض، بمغادرتها، هدف وجودها كامرأة ليس لها دور آخر أو وظيفة في المجتمع. وهكذا تظهر الحقيقة، وتدرك نورا أن زواجها كان خدعة. وقد غادرت بما عرف بأنه أشهر اصطفاق للباب في التاريخ. وقالت: "يجب أن أقف على قدمي اذا أردت أن أعرف نفسي والعالم الخارجي. وهذا هو سبب عجزي عن البقاء هنا أكثر من ذلك".

ومن ناحية أخرى يمكن أن يقال أن (بيت الدمية) هي قصة امرأة غير ناضجة، تستيقظ فجأة لترى وضعها الزوجي والكذبة التي أقامت عليها حياتها. وتكتشف أن سعادتها الموهومة قائمة على ما يشبه حفلة تنكرية وليس على ما ابتكرته هي نفسها. ولهذا السبب فانها تشعر بأن عليها التخلي عن عالمها السابق، والخروج الى العالم الواقعي لتكتشف الحقيقة حول نفسها وحول قيمها. وعندذاك تخطو خطوتها الأولى نحو عالم مختلف، أقسى، وأكثر وحشية، ولكنه عالم يحمل، أيضا، الأمل بشيء أفضل. ويعلق إبسن في رسالة كتبها يوم 3 كانون الثاني 1880 على وضعها قائلا: "اللحظة التي تغادر فيها بيتها هي اللحظة التي تبدأ فيها

حياتها ... في هذه المسرحية هناك نورا، الطفلة الكبيرة الراشدة، التي يتوجب عليها أن تخرج الى الحياة لتكتشف نفسها".(2)
وفي هذا الاكتشاف تقف، بوضوح، كواحدة من شخصيات إبسن الأكثر تحررا. غير أن "الشيء الذي أخفقت تحليلات نقدية كثيرة لـ(بيت الدمية) في رؤيته هو أن فوز نورا بحريتها الفردية هو ليس، بحد ذاته، الهدف. إنه وسيلة ومرحلة لتطورها الذاتي الذي تصبح عبره شخصا لذاتها، وكذلك في نظر الآخرين".(3)

لونا هيسل (أعمدة المجتمع)

في مسرحية (أعمدة المجتمع) يجسد أبسن دور الشخصيات النسائية الجريئة، وهن يتخلين عن المفهوم التقليدي للأنوثة وآيديولوجيا الجندر. إن لونا هيسل (وكذلك مارثا ودينا دورف) نساء مكافحات يتحدين النظام الاجتماعي الذكوري. وشخصية لونا "ألهمتها نسوية حقيقية معاصرة لإبسن هي آستا هانستين، التي حققت، بعملها رسامة بورتريهات، ونشاطها في الدفاع عن حقوق النساء، شهرتها الأعظم عام 1874، عبر دعم قضية البارونة السويدية، كقضية تهم كل النساء ... وكان إبسن، الذي رسم شخصية لونا على مثال هذه المكافحة النرويجية البارزة، متعاطفا مع هانستين، وضايقه مصيرها على يد الصحافة

والجمهور. وقد يكون تأثيرها على (أعمدة المجتمع) أكثر وضوحا في ملاحظات لونا الى بيرنك حول التعامل مع النساء في عائلته أو في المجتمع عموما".(4)

وفي المسرحية نرى أن لونا تستقريء على الفور إدراك بيرنك: "إنكم لا ترون النساء". وترى توريل موي إن هذه الجملة تعني "انبثاق أرضية جديدة، فكر جديد بامكانية سياسية هائلة .. تمنح صوتا للنساء".(5)

وتنشأ لونا، المرأة المفعمة بالحيوية، قوية في مجتمع أميركي عبر اندماجها في المجتمع العام، حيث عملت مغنية في الحانات، وقدمت محاضرات عامة، وألفت كتابا مثيرا للجدل. ويمكن القول إنها تمثل "المرأة الجديدة" التي تتمتع بالتفكير المستقل، وبالروح التقدمية في مواقفها السياسية. وقد سارت على طريق تحطيم الآيديولوجيا البطرياركية، اذ قصت شعرها قصيرا، وارتدت بدلة رجالية، مبتعدة عن كونها امرأة نمطية عاجزة.

ويبدأ الصراع عندما تدخل لونا مجتمع بيرنك الضيق بنشاط ثوري بعد خمسة عشر عاما من المنفى الاختياري في أميركا. وتتسم عودتها الى الوطن بهدف متنوع، إذ يتعين عليها، أولا، أن تساعد بيرنك على أن يقف على أرض راسخة، وبفعلها هذا يتعين عليها أن تواجه نفاقه ومثاليته الزائفة. وبالصيغة ذاتها يتعين عليها أن تدفع بيرنك الى التخلي عن شعوره بالهيمنة والأنانية

البطرياركية. وكان هدفها الآخر تحرير دينا دورف من مجتمع بيرنك البطرياركي الخانق، وإرسالها الى اميركا حتى تكون حرة ومستقلة. وعلى نحو مماثل يتعين عليها أن تعلم مجموعة من النساء اللواتي عشن في عزلة طويلة وهن يعانين من ضغوط التزمت الاجتماعي. وهكذا فان (أعمدة المجتمع) تعكس موقفين رئيسيين: انهيار السلطة الذكورية التي يمثلها العمود الاجتماعي المعترف به، بيرنك، والتخلي عن البطرياركية من قبل النساء اللواتي يواجهن الارث البطرياركي.

وما أن تدخل لونا المسرح تهاجم الأجواء المظلمة لغرفة بيرنك، وتهدد الهيمنة الذكورية عندما تكشف مهمتها تجاه البطاركة: بيرنك وورورلوند. وفي رد فعل على سؤال وورلوند عما يمكن أن تفعله للمجتمع، تجيب رمزيا: "سأدع نسمة هواء منعش تدخل". وهذا الهواء المنعش، الذي جلبته من البراري الأميركية، يشير، رمزيا، الى مهمتها الرامية الى التغلب على العائلة البطرياركية النرويجية الفاسدة، واستبدالها بعائلة جديدة أكثر ديمقراطية. وتعبر لونا عن موقف نقدي تجاه بطرياركية بيرنك البالية، القائمة على الخيانة والأكاذيب المستمرة. وفي حوارها مع بيرنك تؤكد لونا أن عائلته وسلطته ملوثة، الى أبعد حد، بأكاذيب حياته، وأن سمعته في خطر جسيم. وفي هذا الموقف الحرج يستسلم بيرنك أمام لونا، وتلحق به الهزيمة، ويحاول أن يكفر عن ذنبه ويعلن

على الملأ أن كل ما قام به باسم المجتمع كان إرضاء لحاجته وليس من أجل المجتمع. وبدلا من ذلك يعلن أن "النساء هن أعمدة المجتمع". وجلي أن البطرياركية، كما نراها في المسرحية، ليست بنية اجتماعية متجانسة. فالنساء يمكن أن يتحدينها ويحققن تغييرات عبر كفاحهن المتواصل. وتنجز لونا مهمتها النسوية عندما يعترف بيرنك بجريمته، ويقر بمهمة لونا، التي لم يكن هدفها متمحورا حول الذات، وانما سعيا لخلق مجتمع جميل ومثالي حيث العلاقة الانسانية لا تقام على أساس الهيمنة والتمييز. وهكذا يجري انجاز مهمة لونا، في خاتمة المسرحية، عبر إنهاء سلطة بيرنك البطرياركية.

وفي (أعمدة المجتمع) تتحدى الشخصيات النسائية المجتمع الذكوري الراسخ، ويسعين الى إرساء وضعهن ككائنات إنسانية مستقلة. ويمكن القول إن الماثرة الحقيقية لهذه المسرحية هي موضوع حقوق النساء. فتحدي إبسن لدور المرأة الجلي هو شرطه لحرية الفرد والمساواة في المجتمع. وهو يرى أن النساء يفتقرن الى هذه الحاجات الأساسية، وهذا هو منطلق جرأته في الحديث لصالح النساء. وفي عالم الذكور المتحيز، الذي يهمش المرأة باعتبارها "الآخر"، لا يمكن للنساء أن يعشن حياة مرفهة سعيدة، ولا يطورن شخصياتهن بحرية. وهذه المسرحية تعرض صراعا بين المفاهيم المؤمثلة للعائلة البطرياركية وسعي النساء

الى تفكيك البطرياركية وخلق مجتمع يحكم على المرأة باعتبارها كائنا انسانيا مساويا للرجل.

هيلين ألفنغ (الأشباح)

تعد مسرحية (الأشباح) أكثر مسرحيات إبسن إثارة للجدل، فقد رفضها الجميع تقريبا، من المجتمع الى الممثلين والمكتبات، ناهيكم عن الرقابة السياسية في النرويج. وكان من الطبيعي أن يسهم هذا الرفض، من ناحية معينة، في اتساع شهرة إبسن على نحو غير مسبوق.

وتستند هذه المسرحية على فكرتين رئيسيتين، الأولى هي العلاقات الزائفة في الحياة العائلية، خصوصا حياة البرجوازية الوسطى، والثانية هي مساندة المرأة وقضية تحررها.

وفي (الأشباح) تبدو موضوعة الحقيقة والحرية ذات وظيفة أخرى بالنسبة لإبسن، ذلك أنها لا تمثل، ببساطة، حاجة أخلاقية للفرد كعضو في المجتمع، بقدر ما هي ذات صلة بإبسن، بدوره ككاتب مسرحي واقعي. و"في سياق هذه المسرحية وضع إبسن أمام نفسه متطلبات صارمة على نفسه كفنان في ما يتعلق بالحقيقة. وقد وجد الشجاعة لاتخاذ موقف أكثر حرية تجاه المجتمع البرجوازي الذي كان يتحداه في مسرحيات الحياة المعاصرة.

وبالتالي يمكن لموضوعة الحقيقة والحرية أن تقف كشيء يميزه كمؤلف، هو الذي أحس بأنه يتعين عليه أن يكتب (الأشباح)، والذي أعلن قائلا: بالنسبة لي الحرية هي الشرط الأول والأرفع للحياة".(6)

لقد نشأت السيدة هيلين ألفنغ، الشخصية الرئيسية في مسرحية (الأشباح) فتاة مطيعة لتصبح زوجة مخلصة. وقد رسم إبسن شخصية السيدة ألفنغ باتقان شديد، على نحو واقعي، نراها بصورة حية على امتداد المسرحية. ويمكن لأي منا أن يعاني، في الواقع، ما عانته من عذابات. وشخصيتها تنمو أمامنا خطوة بعد أخرى، وهي مرسومة بألوان مهتزة. فنحن نراها زوجة وعاشقة ومديرة مؤسسة وأما.

ويتعرف القراء على مشاكل هذه الأرملة الثرية التي توفي زوجها الكابتن ألفنغ قبل عشر سنوات. وقررت هذه السيدة الوقورة وذات التفكير الحر أن تقيم دار أيتام باسم زوجها. فهي مدعومة بصراحة إبنها أوزفالد، ومصدومة بالحكم المحافظ الذي يصدره القس ماندرز على محاولتها وضع نفسها تحت حمايته في السنة الأولى من زواجها. وهي تقول، صراحة، إن زوجها، الكابتن ألفنغ، يحيا حياة فاسدة، إذ عاش مع رذائله طوال حياته، ومات مريضا وعابثا، وهو مدمن، وقد ارتكب جريمة عبر إغواء الخادمة يوهانا، التي حملت منه وولدت رجينا.

وتشعر السيدة ألفنغ بالعذاب بسبب الجريمة التي ارتكبها زوجها وهي مشمئزة منه، بينما يشعر القس ماندرز، الذي تفتح السيدة ألفنغ قلبها له عندما تبلغه بتحملها الكثير في البيت، بأن السيدة ألفنغ كانت قاسية في الحكم على زوجها، ويجد أن اتهاماتها مجرد مبالغات ليس الا.

ويستغرب القس ماندرز، الذي كانت السيد ألفنغ تشعر بجاذبية تجاهه، من إقامتها نصبا تذكاريا لمثل هذا الشخص. وتشير السيدة ألفنغ الى أنها تخشى أن تنجلي حقيقة زوجها أمام الآخرين، وأن دار الأيتام، التي شيدتها تخليدا لذكراه، ستؤدي الى تحطيم كل أنواع الإشاعات والشكوك. وتضيف، أيضا، أنها أنفقت كل ثروة زوجها حتى لا يرث إبنها شيئا من أبيه، غير أنها تعترف بأنها مذنبة بارسال إبنها الى الخارج.

وتقدم السيدة ألفنغ الشكر للقس ماندرز، طالما أنه أرغمها على أداء الواجب، عندما قيّم، على نحو صحيح، ما تمردت عليه روحها باعتباره مقيتا. وعندذاك بدأت تتفحص مدى معرفته. إن ما يسميه ماندرز كفاح حياته الأشد هو، في الواقع، هزيمته الباعثة على الأسى بالنسبة للسيدة ألفنغ، التي هي في صراع دائم مع الأشباح داخلها وخارجها.

ومن الجلي أن السيدة ألفنغ لا تستطيع أن تحول واجباتها ومسؤولياتها من خلال العمل الخيري. إنها تحصل على نتيجة

زيفها، فقد أرسلت إبنها أوزفالد في عمر مبكر الى الخارج ليعتني بمثله، والنتيجة أنه جرى تقييمها لا كأم وانما كسبب لموته.
والسيدة ألفنغ امرأة متوسطة العمر، ذكية ومحبة للاطلاع، وهي لا تشعر بالاستقرار والرضا عن النفس. وفي سياق عقلها القلق تبحث، دائما، عن أفكار جديدة. وهي تذكرنا بنساء إبسن المستاءات الشهيرات: نورا (في بيت الدمية)، وهيدا (في هيدا غابلر). وهي تشبه أولئك النساء، فهي نورا إذا ما كان لها أن تبقى مع زوجها، وهي هيدا لو أنها لم تنه حياتها. وهناك الكثير من الأوقات حين تظهر طبيعتها التأملية نفسها في الصمت. فهي مصغية جيدة، وعندما يتجادل القس ماندرز وإبنها أوزفالد حول التعريف الحقيقي للزواج نراها هادئة.
وباعتبارها بطلة في مسرحية إبسن تحمل السيدة ألفنغ عبر استكشاف فلسفتين متعارضتين. فهناك حياة الواجب التي تبناها القس ماندرز، وهناك حياة الحرية الشخصية التي يدافع عنها أوزفالد. وفي الفصل الأول تظهر السيدة ألفنغ، بوضوح، في معسكر الواجب. فقد ضحت بحياتها من أجل هذا المثال، إذ بقيت مع زوج لم يعاملها بطريقة إنسانية، وسعت الى صيانة سمعته. ويمكن القول إن هناك جزءا من شخصية السيدة ألفنغ يستمتع بنزعة العذاب العظيم على نحو مبالغ فيه.

وفي الفصل الثاني تتحرك السيدة ألفنغ بين منظوري الواجب والحقيقة. فهي عصبية مسعورة بعد اكتشافها افتتان أوزفالد برجينا. وهي تدرك أن الامتثال الاجتماعي قد حفز سلوكها الى حد كبير، وهذا يخيفها. ومع ذلك فانها ليست مستعدة للتخلي عن دور الأم الحامية. وعندما تفكر بابلاغ أوزفالد بالحقيقة حول أبيه ينصحها القس ماندرز بعدم فعل ذلك.

إن ما يجعل السيدة ألفنغ قادرة على الانفتاح على أوزفالد هو تعبيره عن فكرة بهجة الحياة، أي الحرية الشخصية. فهو يقابل الحياة في الجنوب المشمس، المفعم بالنشاط (باريس) بالحياة الصارمة في النرويج. غير أن وقت إشعال المصباح يحل، إذ يمكن للسيدة ألفنغ أن تكشف حقيقة زوجها الكابتن ألفنغ، وهي تجسد اكتشافها في الفصل الثالث. وبيما اعتبرت الكابتن ألفنغ مضطهِدها، فانها ترى نفسها مرتكبة إثم.

وعندئذ نرى السيدة ألفنغ، كليا تقريبا، في معسكر "الحرية الشخصية"، وعلى حساب إعادة تفسير حياتها كلها. فهي تعتقد أنها جبانة، ولكن يبدو لها أنه من الشجاعة أن تعيد كتابة تاريخها، خصوصا مع نفسها باعتبارها الوغد الساذج. إنها تعيد تعريف نفسها، وتتعلم من تجربتها، وما أن تتجاوز أفكارها التقليدية القديمة، تبعد نفسها عن القس ماندرز الذي تحول الى شخص باهت ولم يظهر الا بالكاد في الفصل الثالث.

ويجد القراء متعة في شخصية السيدة ألفنغ طالما أنها غير قادرة على أن تتخذ موقفا حاسما بين ارتداء الأقنعة الاجتماعية والحفاظ على المظاهر الزائفة، والتصرف بطريقة تظهر نزاهتها ومصداقيتها الشخصية. وتعاني السيدة ألفنغ من التوترات في مجتمع يهيمن عليه الرجال وتعاني فيه المرأة من التمييز والاضطهاد. وهكذا فان تراجيديا إبسن تظهر كيف أن المرأة يمكن أن تؤكد تفردها وحكمتها.

بيترا ستوكمان (عدو الشعب)

في مسرحية (عدو الشعب)، التي تجري أحداثها في بلدة حمامات نرويجية ساحلية صغيرة، وهي أحداث اجتماعية وسياسية تكشف عن الفساد وتدهور البيئة والتفكك العائلي والدور السلبي للاعلام وتحالف السلطة مع رجال الأعمال، في هذه المسرحية نرى أن الدكتور ستوكمان لا يجد من يدعمه سوى ابنته بيترا، إحدى أهم شخصيات المسرحية. والدكتور ستوكمان يكتشف أن مياه هذا المنتجع الصحي ملوثة، ذلك أن مجلس بلدية المدينة الذي يقوده شقيقه بيتر ستوكمان لم ينفذ المشروع بشكل سليم. ويتوقع الدكتور ستوكمان أن يدعمه المسؤولون المحليون في عزمه على معالجة الخطر الصحي. غير أن أمله

يخيب إذ يدرك هؤلاء المسؤولون أن عليهم أن يدفعوا ضرائب اضافية لاصلاح الحال، فيتحولون ضد الدكتور، ويتهمونه بأنه عدو الشعب.

ويمكن الاستنتاج بأن مسرحية (عدو الشعب) لديها رسالتان رئيسيتان: الأولى أنها نقد للديمقراطية، والثانية تصوير لقصة شجاعة رجل يحترم ذاته، ويواجه، بسبب ذلك، صعوبات جمة. ويبدو نقد إبسن للديمقراطية مضاعفا، فهو يظهر طغيان الأغلبية، كما يظهر كيف ان المسؤولين يمكن أن يستغلوا هذه الأغلبية لغاياتهم.

إن إبسن معروف، بالطبع، بتقديم شخصيات نسائية مؤثرة في مسرحياته. وفي (عدو الشعب) يطرح مسألة التعارض بين الشخصيتين النسائيتين في المسرحية، واللتين تجسدان وضع النساء في النرويج في فترة كتابة المسرحية. فكاترين ستوكمان، زوجة الدكتور ستوكمان، تمثل المرأة التقليدية، حامية عائلتها وراعية بيتها. أما إبنتها، بيترا ستوكمان، فتمثل الحداثة. إنها شابة تعمل، وهي تشعر بحماس في تعليم طلابها واطلاعهم على الحقيقة والعلم.

وبيترا ستوكمان، إبنة الدكتور ستوكمان، معلمة مدرسة طردت من عملها، أخيرا، بسبب دعمها لأفكار أبيها. وهي، شأن أبيها، ذات تفكير حر، ولديها رأي صارم عن الحقيقة. ففي وقت مبكر من

المسرحية تلوم وظيفتها التي تفرض عليها تعليم أطفال المدارس أفكارا محافظة لا تؤمن بها. وقد اختلفت مع هوفستاد، رئيس تحرير صحيفة المدينة (رسول الشعب)، بعد اكتشافها أنه يخطط لنشر رواية "أخلاقية"، ببساطة لزيادة مبيعات الصحيفة. وبالمقارنة مع أمها تجسد بيترا المعايير والفرص المتغيرة للنساء. فبينما يندر أن تغامر كاثرين ستوكمان في الدخول الى الحياة العامة، تظهر بيترا مستوى عاليا من الاستقلالية، وتعبر عن أفكارها وتفاعلها مع الرجال بحرية، وتدعم نفسها في أفعالها. وهذه العوامل تجعلها أكثر قدرة ورغبة في إسناد أفكار ومواقف أبيها على نحو لا لبس فيه، في حين أن الميل الى التكيف الاجتماعي والحالة المالية لأمها تمنعها من القيام بذلك. غير أن كاثرين وبيترا تتشابهان في إحساسهما الغريزي بالولاء وقدرتهما على الرؤية من خلال نفاق الآخرين. وفي خاتمة المسرحية تختار بيترا أن تساعد أباها في المدرسة الجديدة التي يخطط لإنشائها، ويتبنيان، معا، موقفا يتسم بالقوة، وتكرس بيترا نفسها لهدف رجل مهيمن في حياتها. وهذه النتيجة تظهر الامكانيات الجديدة وكذلك القيود القديمة التي توجد لدى نساء جيل بيترا.

إن اسم بيترا يكشف عن انتمائها، على خلاف عمها بيتر ستوكمان، المحافظ، والمتحكم بالأموال والمشاريع، وقائد الهجوم ضد أبيها. وفي أحد مشاهد المسرحية نرى بيترا وهي

تسترق السمع، بينما يحاول عمها ارهاب شقيقه، من خلال الموقف ضد اكتشافه. وإذ لا يمكن أن تبقى صامتة، تفتح بيترا الباب لكي تحفز أباها على مواصلة موقفه.

وترى جوان تمبلتون أن "الأم والابنة تواجهان بعضهما في الأزمة العائلية التي تعقب مغادرة بيتر. وتحاول كاثرين أن تثني زوجها عن حملته عبر الحجة "الواقعية" الكلاسيكية: "ماالذي يمكنك فعله الى جانب الحق، إن لم تكن تمتلك أية سلطة؟". أما بيترا فنراها، شأن أبيها، فزعة مما تعتبره استسلاما. ويكشف رد ربة البيت كاثرين على إبنتها (التي تعيل نفسها من خلال عملها، وبالتالي تستطيع التعبير عن رأيها) الى العلاقة بين صمت النساء واتكالهن الاقتصادي على الرجال".(7)

وفي (عدو الشعب) يسخر إبسن من نفاق الصحافة الليبرالية عبر تجربة بيترا كمترجمة لصحيفة المدينة. فهي إذ ترفض ترجمة قصة عاطفية، تبلغ هوفستاد بأن القصة "تعارض تماما كل ما تقف الى جانبه ... وتظهر كيف أن القوى الخارقة للطبيعة هي التي تنظم كل شيء وتجعله أفضل". ويوضح هوفستاد أن صحيفة ليبرالية يجب أن تنشر هراء، ذلك أن القراء عندما يجدون قصة اخلاقية في الصفحات الأخيرة فانهم سيكونون أكثر استعدادا ورغبة في قبول ما ينشر في الصفحات الأولى. وتنهار ثقة بيترا بدعوة هوفستاد كصحفي – ريادة الطريق من أجل الحقائق المتصارعة –

ما أن يكشف أن دافعه المبدئي لتأييد الدكتور ستوكمان موجه لإبنة الدكتور.

ويصبح حلم بيترا في تأسيس مدرسة لا يتعين عليها فيها أن تكذب أمام الطلاب حقيقة عندما يعلن أبوها خطته لاقامة مؤسسة لن يعود فيها أبناؤه يتعلمون رأي الأغلبية. ويتضح الخط الأخير للدكتور ستوكمان في (عدو الشعب) عندما يعلن: "الحقيقة هي، كما ترون، أن الرجل الأقوى في العالم هو الذي يقف وحده في معظم الأحيان". والحق أنه لا يقف وحده. فالى جانبه تقف، وبقوة، إبنته بيترا، التي تعني استقلاليتها الجنسية، وفكرها السياسي المتقدم، ورفضها تأييد الفساد السياسي، أنها واحدة من ألمع شخصيات إبسن النسائية الراديكالية.

ربيكا ويست (روزمرشولم)

يمكن أن نجد دراسة الحالة السايكولوجية للمرأة الأكثر تأثيرا في مسرحية (روزمرشولم)، حيث الشخصية الرئيسية، ربيكا ويست، التي تمثل "المرأة الجديدة" تنتهي الى الانتحار بدل أن تحقق إنجازها الذاتي. وفي هذا السياق يبدو أن "تأثير إبسن على كتاب رواية المرأة الجديدة، الذين كانوا يفضلون إدراك اللحظة السايكولوجية على الأدوات الواقعية لرواية القرن التاسع عشر،

تأثير واضح تماما. وفي هذا الاطار يمكن اعتبار إسهام إبسن في الحداثة المبكرة هام، على الأقل كاسهامه في الواقعية المسرحية".(8)

وفي هذه المسرحية، التي هي مزيج من بيان سياسي، وقصة أشباح، وميلودراما، يعالج إبسن مواضيع اجتماعية وسايكولوجية، مثل الرياء الاجتماعي والتقاليد البالية والتمسك بها، والتعامل السيء مع الزوجة. وتهدف المسرحية الى تصوير الظروف الاجتماعية والسياسية في النرويج في أوائل القرن التاسع عشر، والطريقة التي أثرت بها على سلوك ومواقف الناس. وفي (روزمرشولم) يركز إبسن الدراما لا على بيئة الطبقة العاملة ، وإنما على بيئة الأرستقراطية. ومن المواضيع الرئيسية في المسرحية تحول روزمر الأرستقراطي من برجوازيته المحافظة الى فكر ليبرالي متحرر. وتتناول المسرحية قضية التغيير السياسي والاجتماعي، عندما تتخلى الطبقة الحاكمة التقليدية عن حقها في رفض مثلها على المجتمع. وقد أخذت ربيكا ويست على عاتقها مسؤولية دفع روزمر نحو هذا التغيير، وهي التي تبنت فكرا حرا مناهضا للأخلاق السائدة، وسعت، على الدوام، الى التقليل من قيمة معتقدات روزمر الدينية والسياسية.

وهذه المسرحية هي تراجيديا وليست ميلودراما. ويمكن لنهاية المسرحية أن ينظر اليها كجواب على سؤال ما إذا كان يتوقع

للأخلاقيات التقليدية أن تبقى حية. فربيكا ويست لم تتخل عن أسطورة المسيحية حسب، وإنما عن النظام الأخلاقي برمته. ولهذا يمكن أن نفهم هذه الشخصية باعتبارها جواب إبسن على ذلك السؤال.

لقد تعلمت ربيكا، الى حد كبير، على يد أبيها بالتبني الدكتور ويست، وهي تقرأ الصحف الراديكالية للتعرف على التطورات الجديدة وتتبادل الكتب والأفكار مع روزمر. ومن الأهمية بمكان أنها هي التي بادرت في محاولة دعم الكاتب الثوري الفقير أولريك برندل عبر الطلب من الصحفي الراديكالي بيتر مورتنزغارد أن يقدم المساعدة له. و"يقال أن شخصية ربيكا ويست، التي ألهمتها ماغدالين، عمة إبسن، حظيت بإشادة الناشطات النسويات. واعلنت جينا كروغ، الشخصية النسوية النرويجية البارزة، وهي تتحدث عن مسرحية (روزمر شولم) أن إيمان إبسن بالنساء، بنساء بلاده، لم يجر التعبير عنه بفخر كما جرى هنا".(9)

في قلب المسرحية نجد ربيكا ويست، الأرملة التي انتقلت الى المدينة لتكون رفيقة للعاجزة بييتا، زوجة سيد البيت، القس يوهانز روزمر، التي أنهت حياتها بسبب عدم إنجابها ومشاكلها الزوجية. ومنذئذ عانت ربيكا وروزمر، اللذين عاشا معا، من مأزق عائلي.

وقد توافقت الأزمة الشخصية مع جدل عام حول حقوق النساء. وارتباطا بقرب الانتخابات تحاول ربيكا، العاجزة عن إحداث تغيير، التأثير على روزمر عبر كسبه الى جانب الموقف الاصلاحي.

وقد جرى النظر الى هذه الشخصية، ذات السايكولوجية المتشابكة، والمواقف التحررية، الراديكالية، غير المرحب بها من جانب أهل المدينة، عبر منظورات كارهة للنساء، واختزالها الى امرأة قاتلة واستغلالية. والحق انها امرأة ولدت في غير زمانها، ولم تكن تتمتع بحق التصويت، وليس لديها ثروة، أو منزلة شخصية، وهي الراغبة في ممارسة تأثير معين في العالم. ومعلوم أنه بالنسبة للنساء اللواتي يبحرن في أمواج متلاطمة في فترة ما قبل التحرير في النرويج هناك الكثير من الصخور في المضيق البحري، غير أن ربيكا ترى نفسها امرأة طليعية.

وتصارع ربيكا في داخلها مع مجموعة من النماذج التي تحددها كشخصية. فهي واحدة من شخصيات إبسن التي تتسم بعمق ارتباطا بحقيقة أن لديها سمات نموذجية مختلفة، وصراعا داخليا بين النماذج. وتكافح ربيكا ويست من أجل تحرير نفسها من النماذج البطرياركية، غير أنها تخسر المعركة، اخيرا، أمام المثل التقليدية الموروثة. أما روزمر فقد ظل يحلم بأن يكون رجلا متحررا، يبتعد عن طريق أسلافه، لكنه لا يتمتع بما يكفي من

الشجاعة لكي يحقق أحلامه. واعتماد روزمر في تحقيق هذه الاحلام على ربيكا لا جدال فيه على امتداد المسرحية. فربيكا تقوم بدور المربية الروحية لروزمر، إذ يتشاركان في أفكارهما الليبرالية والتحررية. إن حاجة روزمر الى امرأة تأخذ أموره بيديها هو حافز له. وجنبا الى جنب روزمر تفادت ربيكا ويست القيم والتقاليد البطرياركية. ويلفت الانتباه أنه عندما اقترح عليها الزواج رفضت اقتراحه بطريقة مبهمة، لأنها ترى في هذا الاقتراح تهديدا لتأثيرها عليه، وهي تريد أن تبقى صديقة روزمر وحبيبته الروحية لتحقق أهدافها. إن ربيكا امرأة حكيمة لا تريد فقدان سلطتها في الأسرة والخضوع الى الأغلال البطرياركية، وهي تعلم أنها إذا ما تزوجت روزمر فانها لن تعود قادرة على ممارسة التأثير الذي تمارسه عليه الآن.

وقد بقي النقاد والجمهور في حيرة من رفض ربيكا، غير أن إبسن نفسه لم يجد دافع ربيكا محيرا، إذ كتب في رسالة الى ممثلة شابة عام 1877 قائلا: "لا أعتقد أن شخصية ربيكا عصية على الاختراق والفهم".(10)

غير أن سلطة البطرياركية مهيمنة في ذلك العصر، بحيث أن المرأة لا يمكن أن تنتصر في معركتها مع البطرياركية التي تتحكم ثقافتها السائدة بالمجتمع. واذا كان بوسعنا القول إن مستقبل نورا في (بيت الدمية) هو السيدة ألفنغ في (الأشباح) من دون تغيير في

دورها الاجتماعي، فان نورا والسيدة ألفنغ كانتا مكبلتين بأغلال العصر الفكتوري ومرغمتين على الخضوع لمعاييره. غير أن هدف ربيكا كامرأة تحمل أفكارا ثورية هو أن تحرر نفسها من القيود الموروثة، التي تبقيها بين مخالب البطرياركية، خاضعة لفروضها.

وترى سالي ليجر أن "ربيكا ويست التي أربكت نقاد (روزمرشولم) الأوائل هي دراسة باهرة في السايكولوجيا الجنسية الأنثوية. وليس أقل إثارة للاهتمام من جون روزمر نفسه. فإبسن موهوب لا في خلق أدوار الشخصيات النسائية المعقدة جنسيا حسب، وإنما، أيضا، في خلق رجال مكبوتين جنسيا... ومن الجلي أن ربيكا هي التي أيقظت رغبته.(11)

ولكننا نرى، في نهاية المسرحية، نموذج ربيكا يبهت، ويمضي يدا بيد مع تغير المنظور تجاهها. فسلطة الجديد تخلي مكانها لهيمنة القديم. والمصباح الذي كان سلاحها في الماضي تحجبه الظلال، ويصبح المشهد أكثر قتامة ليجسد ظلام البطريركية.

هيلدا فانغل (البناء العظيم)

في مسرحية (البنّاء العظيم)، التي يمزج فيها إبسن بين الواقعية والرمزية، نجد شخصية هالفارد سولنس، الذي كافح حتى صار بنّاء عظيما، وشخصية هيلده فانغل، الشابة التي تجدد حبها له، والتي طلبت منه أن يصعد الى قمة برج بيته الذي بناه على أنقاض بيته القديم، ليضع إكليلا من الزهور، فيفعل، وتحدث التراجيديا.

وهيلده شابة تميل الى الغموض، تأتي للاستقرار مع سولنس، بعد أن يدعوها الى زيارته. غير أن دافع هيلده الحقيقي للزيارة هو إغراء سولنس وإقناعه بالوفاء بوعده لبناء قصر لها، وهو تعهد قدمه لها قبل عشر سنوات عندما كانت صبية في الثانية عشرة من عمرها. وقد مارس هذا الوعد التأثير على الفتاة هيلده التي أصبحت مولعة بالرجل الذي صار معبودها.

وفي عالمها، عالم الطبقة الوسطى، تحاول هيلدا تبرئة نفسها من المسؤولية عن رغباتها غير المستقرة، وتصر على أنها، شأن سولنس، تمتلك شياطين داخلها دفعتها نحوه. ويعترف سولنس بأنه عندما تكسب هذه القوى الداخلية سلطة "يتعين علينا أن نستسلم شئنا أم أبينا". ويتعزز هذا الاحساس لدى هيلده بوجود قوى تتملكها لا يمكن السيطرة عليهاعبر وصف سولنس لها باعتبارها "شيطانا صغيرا برداء أبيض"، يصرخ باسمه وهو يتسلق البرج في مدينتها.

غير أنه بين حين وآخر يتجاوز اهتمام هيلده بالآخرين هوسها بسولنس. فهي تصر على أن يعبر سولنس عن إطرائه لرسوم الشاب راغنار للمساعدة على تهدئة خواطر أبيه وهو يواجه الموت. كما أنها تظهر التعاطف مع ألين، زوجة سولنس، حينما تصف حياتها المأساوية. ويغمرها، في مرحلة معينة، تعاطف معها بحيث أنها تخبر سولنس بأنها تخطط للمغادرة. غير أنه عندما يعترف سولنس بأنه لم يعد يعير اهتماما لعمله، تغضب من فكرة أي تدخل في فنه، وبالتالي فان مشاعرها تجاهه تتعزز مجددا. وعندما يسقط من البرج في المشهد الأخير من المسرحية لا يمكنها أن تقبل بمصيره، وترفض أن تشيح بنظرها عن الأعالي التي حققها.

إن هيلده تنطلق في الحياة ثانية وتتقدم الى حلم أن يشيد البنّاء العظيم قصرها. وبعد بناء ذلك يجب أن تشيد الشيء الأجمل في العالم، قصور في الهواء. وبطريقة رمزية فان هيلده هي نبوءة رغبة سولنس في إدامة شبابه وإنجاز عمله، ببناء نصب أعلى فأعلى، تجسد مجده. وتدفع هيلده سولنس الى التحدي ليقف عاليا وحرا مرة أخرى. وحتى عند معرفتها بنهاية البنّاء العظيم فانها تلوح بالشال الأبيض منتصرة، وتهتف: "بنّائي العظيم".

وهكذا فانه يمكن النظر الى أبسن، كما يرى المسرحي البريطاني مارتن إيسلن، باعتباره أحد المبدعين الرئيسيين، ومفجر ينابيع

حركة الدراما الحديثة بأسرها، إذ أسهم في تطوير كل تجسيداتها المتنوعة والمتناقضة: المسرح الآيديولوجي والسياسي، وكذلك النزعات الاستبطانية التي تميل الى تجسيد الأحلام والحقائق الداخلية.

في سياق المسرحية تطلب هيلده أن يريها سولنس كل ما شيده، خصوصا أبراج الكنيسة العالية. ويخبرها بأنه لم يعد يبني كنائس، وتخلى عن خططه للقيام بذلك ثانية، وتحول الى بناء البيوت.

وقد قبل سولنس العواقب المأساوية لأفعاله، إذ أراد أن تشب النار في بيته، ليحترق ويفقد زوجته وأطفاله. وهو يعتقد أنه كلما مارس سلطته سيكون هناك نوع من رد الفعل العنيف ضده، فهو يعرف أنه لن يكون له بيت خاص به، مع أنه يبني بيوتا للآخرين. إن جنونه ناشيء عن حقيقة أن نجاحه يعتمد على ذلك الحدث الذي سبب له ولزوجته مثل تلك المأساة.

ومن ناحية أخرى توسلت هيلده بسولنس أن يمنح الجيل الشاب فرصة، محاولة إقناعه بأنه لن يجري تجاوزه إذا ما فتح الباب لهم. وقد طلبت منه السماح لراغنار في أن يتابع مشروعه الذي يتمنى تنفيذه. كما أنها هي التي تحدت سولنس في أن يعلق إكليل الزهور على قمة البيت الأخير الذي شيده، مشيرة الى أن البنّاء الحقيقي يجب أن يكون قادرا على التسلق الى أعلى نقطة من بنائه. وقد دفعته الى ذلك ليبرهن على إخلاصه لها واستعداده

لأن يحقق مملكة أحلامها. وعلى الرغم من أن الآخرين التمسوا سولنس أن لا يفعل ذلك، فانه، مدفوعا بحبه لهيلده، يتسلق البيت، وعندما يصل الى القمة يبدو وهو يصارع مصيره التراجيدي.

وبيما تعتبر توريل موي "الناقد النرويجي فرود هيلاد محقا في وصف شخصية هيلدة باعتبارها ذات سمة نيتشوية، فانه من غير المنصف، الى حد ما، اختزال شخصية سولنس الى كاريكاتير كانتي. برأيي إن سولنس هو الشخصية التي أسيء فهمها أكثر من أية شخصية أخرى في المسرحية".(12)

وترى موي أن (البنّاء العظيم) مربكة وجذابة في الوقت نفسه، لأنها تقلص الفارق بين الواقع والفانتازيا. فهيلده تأتي بحكاية حول الماضي لا يتذكرها سولنس في البداية. والشيء الوحيد الذي يتفق عليه الاثنان أنه قبل عشر سنوات شيد سولنس كنيسة جديدة في مدينتها. ووفقا لهيلده تسلق سولنس الى قمة برج الكنيسة وجلس هناك قويا وحرا ، وكان يسمع "أصوات قيثارات تعزف الهواء". وبعد ذلك وجدها سولنس في غرفة الضيوف فعانقها وقبلها بعنف، ثم سماها أميرته، ووعدها بمملكة، وأخبرها بأنه سيعود بعد عشر سنوات.

ربما تتخيل هيلده القيثارات في الهواء، وكذلك القبلات في غرفة الضيوف، وربما يتخيل سولنس أمورا أخرى، ولكن ذلك

يجعلهما شخصيتين متوافقتين: "فكل واحد منهما يخشى الواقع بقوة، بحيث أنهما يتراجعان الى مملكة الفانتازيا بأقل مستوى من التحدي. غير أنهما يخشيان النواحي ذاتها من الواقع. ومع ذلك فان الجنس بالنسبة لهيلده هو أساس الوجود الصادم النهائي الذي تخشاه وتريده في الحال. إن تجربة سولنس تجتذبها وتحبطها في آن".(13) وإذ يجري تحديه وإغراؤه للبرهنة على رجولته لهيلده، يأخذ سولنس على عاتقه "عمل المستحيل": يتحدى الدوار ويحمل إكليل الزهور الى قمة البرج الطويل في بيته الجديد (التقليد النرويجي يقضي بالاحتفال باكمال سقف البناية الجديدة باقامة حفل للعاملين بعد وضع الاكليل في أعلى نقطة من السقف). ولكن ما أن يكون هناك يصاب بالدوار ويسقط ليموت. ويسهم تلويح هيلده بشال السيدة سولنس الأبيض في سقوطه.

وتقول موي: "يسقط سولنس وتترك هيلده لتقول كلامها الأخير. ويؤكد إبسن على أن تقول ذلك: "كما لو كان في انتصار هادىء محير" ... وهكذا فاننا في نهاية المسرحية نجد سولنس ميتا، وهيلدا سجينة مملكة الفانتازيا، تترك وحيدة لتقول كلماتها المحيرة: ولكنه فعلا تسلق كل الطريق الى القمة، وقد سمعت القيثارات تعزف في الهواء".(14)

ولمزيد من تحليل شخصية هيلده يمكننا القول إنها تعتبر، بطرق مختلفة، نقيض شخصية ألين. فهيلدا تدخل المسرحية وهي تقرع

باب سولنس، بالضبط عندما كان البنّاء العظيم يخبر الطبيب قائلا إن "الجيل الجديد سيأتي يوما ما قارعا بيتي". ومن بين صفات هيلده التي نجدها خلال الفصل الأول وفي بداية الفصل الثاني أنها مرحة وجريئة في التعبير عن مشاعرها، وهي متدفقة ومغامرة إذ تخاطب سولنس بأن يفي بوعده لها، وهي بريئة ورومنتيكية وباحثة عن التشويق. وبطرق مختلفة فانها تبدو متفائلة. ولكننا أشرنا، للتو، الى بعض السمات التي تقدم شخصية أكثر تعقيدا. فهي تحتاج الى نوع من عبادة رجل، والى بطل تتطلع اليه ليكمل حياتها. وهي تخاطب البنّاء العظيم سولنس فتقول: "إذا كنت تستطيع بناء برج الكنيسة الأعلى في العالم، فانني أفكر بأنك قادر على خلق مملكة أيضا". وإذ تكون ناضجة بما يكفي لمعرفة ما تفعله، فانها تدخل مباشرة الى حياة سولنس، متوقعة أن يحملها بعيدا حتى على الرغم من أنه متزوج.

وخلال الفصل الثاني من المسرحية تبدأ هيلده النضوج عندما تبدأ رؤية العيوب في الرجل الذي تعبده. فلديها ما يكفي من النضج لتدفع سولنس الى إجابات على أشياء غير واضحة: لماذا يشيد سولنس غرف أطفال فارغة في بيتهم الجديد؟ وهي تكتشف أن سولنس يفقتر الى التدريب الكافي ليكن معمارا. وإذ تفترض أن شخصا عظيما مثله لا بد أن يكون سعيدا تكتشف خلاف ذلك. وبتبصر عميق تصغي الى قصته حول اعتقاده بأنه سبب الحريق.

وهي تعرف أن هناك شيئا غير طبيعي في شخصيته، قد يتجلى في أن ضميره غير حي. وعلى الرغم من معرفتها أن سولنس ليس شخصا مثاليا في صفاته، فانها تتمسك بحلمها الرومانتيكي وتوضح أنها يمكن أن تعيش مع وغد، اذا كان هو الرجل الذي تولع به. ويقوم سولنس بتشبيه هيلده بطائر بري، ولكنها تلعب على مجاز مقارنتها بطير جارح.

وترى الكاتبة البريطانية، السويدية الأصل، إنغا-ستينا إيوبانك أن "إبسن يخلق في (البنّاء العظيم) عالما حيث الترابط المذهل بين الزمان والمكان

هو ما يسيطر على ردود أفعالنا تجاه المسرحية. وإذ يقف سولنس على قمة البرج فان هيلده تقحم الماضي في الحاضر: "أخيرا ! أخيرا! الآن أراه عظيما وحرا مرة أخرى!". إن نموذجا بصريا يدعم تأكيدها. فالفصول الثلاثة تتحرك الى نهاية مقابل "سماء مسائية بغيوم مضاءة بنور الشمس". وإذ تشكل، شأن (ريتشارد الثالث) لشكسبير، قوسا من الافتتاح حتى الاغلاق "الآن"، فان البنية قد تبدو احتفاء بانجاز سولنس للعظمة والحرية. غير أن نهاية القوس تتشظى في المسار نحو الحيرة: "الآن تتأرجح قبعته ... الآن، الآن انتهى كل شيء! ... الآن لا أستطيع رؤيته في الأعالي هناك".(15)

إليدا فانغل (حورية البحر)

يمكن القول إن موضوع مسرحية (حورية البحر)، وهي مسرحية ثورية تصور الشخصيات النسائية التي ترفض العيش كالعبيد في ظل نظام التمييز البطرياركي، هو بحث عن هويتهن.

ومن الأهمية بمكان أن قضية تحرير النساء لم تطرح بمثل هذا المدى أو التكثيف كما طرحت في (حورية البحر). فبطلتها الرئيسية، إليدا فانغل، يمكن أن تقف الى جانب نورا هيلمر أو هيدا غابلر، وتقارن بهما.

وإذ يعتبر إبسن، بالنسبة لرواد المسرح، خالق بطلات شهيرات يخترن المغادرة في المشهد الأخير، كما هو الحال مع نورا وهيدا، فقد ابتكر بين هاتين الشخصيتين البارزتين بطلة مقنعة مثلهما، لكنها مختلفة عنهما تماما، ذلك أن إليدا هي المرأة التي تختار أن تبقى. وقد يكون خيار إليدا صادما للجمهور المعاصر كما كان خيار نورا وهيدا في زمنهما. وربما يمكننا أن نرى أن (حورية البحر) فتحت الأبواب بدلا من إغلاقها.

ومنذ بداية هذه المسرحية نرى إليدا كائنا من عالم آخر. ويؤكد مظهرها هذه الحقيقة، فهي تاتي مباشرة من السباحة ويظهر شعرها المبلل منسدلا، وتعبر عن تذمرها من مياه المضيق التي تبعث على السأم. إنها تأتي من البحر، وتنشأ كابنة لحارس منارة. ويمثل البحر كل ما فقدته، ويصبح هوسا يسيطر على وعيها.

وهذه المسرحية "هي الوحيدة من بين مسرحيات إبسن الأخيرة، باستثناء مسرحية (عندما نستيقظ نحن الموتى) ، التي تكون مشاهدها في الخارج تماما، على نقيض غرف الضيوف المغلقة في مسرحيتي (روزمرشولم) و(هيدا غابلر)".(16) ويبدو الوضع عصيبا عندما تفتتح المسرحية. فإليدا كانت قد فقدت طفلها قبل عامين، وابتعدت عن عائلة فانغل، ورفضت أن تمارس الحب، وعبرت عن رغبتها في أن تكون بعيدة عن البحر، ولكنها، في الوقت نفسه، تظهر اعتمادا على زوجها الدكتور فانغل، فهي تسرع للامساك به عندما تدخل أول مرة، وتشعر بالقلق من غيابه على امتداد المسرحية. أما فانغل فهو واحد من الأزواج الأقل أنانية لدى إبسن، فقد حاول أن يدعو صديقها القديم آرنهولم لزيارتهم، معتقدا أنه على علاقة حب معها سابقا ويمكن أن يجدد معنوياتها، بل ويقترح الانتقال الى البحر معها، ما يعني أنه يمكن أن يترك مهنته. أما "رفض إليدا لهذه الدعوة فهو المؤشر الأكثر وضوحا على أن توقها الى البحر هو من أعراض كدرها وليس توقا حقيقيا".(17)

وعندما يظهر الشخص الغريب بالفعل يأتي ظهوره أولا كشيء يوحي بخيبة الأمل. فهو ليس شبحا يأتي من حفرة مائية، وانما رجل حقيقي واضح بالنسبة لفانغل وكذلك لإليدا. بل وإن

الأخيرة تخفق، في البداية، في معرفته، على الرغم من أنها تفكر فيه ليل نهار.

ومن المعروف أن إبسن هو واحد من أفضل من تعاملوا مع مشكلات النساء في ما يتعلق بهويتهن. وتوضح مسرحية (حورية البحر)، المكتوبة بشكل رمزي، كيف أن النساء يمكن أن يدركن هويتهن عندما يتغلبن على العوائق الآيديولوجية والمتحيزة التي خلقها الرجال في المجتمع لإخضاع النساء. وبالاستفادة من الرمزية يؤكد إبسن على موضوع البحث عن الهوية، خصوصا عبر بطلة المسرحية إليدا فانغل، والتحول الذي يمكن ملاحظته في نهاية المسرحية.

فهذه البطلة تتجاوز الحواجز التي خلقها زوجها، وتعيش حياتها وفقا لإرادتها الشخصية. وفي بداية المسرحية تظهر مقبولة كفرد في العائلة، ويعكس وجوها الاحساس بالانتماء، وبالتالي يمكن ملاحظة موضوع البحث عن الهوية منذ بداية المسرحية. وإليدا تمتلك الكثير من الافتتان بالبحر ومخلوقاته التي تقضي وقتا كثيرا فيي الحديث معها، وهو ما يظهر رغبتها في مكان آمن للعيش فيه. وتضيء الطريقة التي تتحدث بها الى الغريب الكيفية التي تجسد بها شغفها الى موطنها الذي تنتمي اليه. ويعكس البحر الاحساس بالانتماء بالنسبة لإليدا، وهو ما بدأت تفقده في بيت

فانغل، فهي تشعر بالاختناق في هذا البيت، وتميل الى قضاء الكثير من وقتها قرب البحر.

وتبدو إليدا مستبعدة في العائلة، وهي تعيش وحدتها، إذ تعامل كغريبة في العائلة، مع أنها زوجة الأب بالنسبة لبوليت وهيلده. ونشاهد البنتين كلتيهما تعدان للاحتفال بيوم ميلاد أمهما المريضة. وعندما تسألهما إليدا عن الحفل تجيبان بأنه على شرف آرنهولم، معلم بوليت الخصوصي. ويكن ملاحظة أن إليدا ليست مشمولة في عائلة فانغل، على الرغم من أنه يجري تشجيع بوليت وهيلده على قبولها باعتبارها أمهما الجديدة. ولكن بعد قضاء خمس سنوات في بيت فانغل صارت إليدا معزولة ومستبعدة من العائلة، وصار دورها فيها يشبه دور غريب ودخيل. فهي تشعر بالوحدة والاضطراب داخل البيت، وتوفر لها زياراتها الى البحر نوعا من الرضا، ولكنها تعبر، بألم، عن مشاعرها عندما تقول إنها خارج كل شيء منذ اللحظة الأولى.

لقد أكد إبسن هوية النساء في العائلة، فقد قدمت النساء كعبدات للرجال على امتداد التاريخ. فهن لا يمتلكن، بعد الزواج، هوية في البيت الجديد. وفي (حورية البحر) تعاني إليدا من أزمة الهوية إذ لا تعامل ككائن إنساني، ويتعين عليها الاعتماد على الدكتور فانغل. وعندما تكون مستاءة من حياتها المرهقة فانها تتساءل عن وضعها في بيت زوجها وبناته. وعلى الرغم من أنها زوجة فانغل

فانها لا تعامل كأم للبنتين، وليس لها دور أساسي في هذا الشأن. وفضلا عن ذلك فان الدكتور فانغل يصر عليها قائلا إن واجبه هو أن يعتني بالأطفال. وتشعر إليدا بالصدمة من سماع هذا الكلام، وتحاول البحث عن هويتها.

هكذا يتعين على النساء أن يعتمدن على العائلة في فترة زواجهن. وهن لا يستطعن اختيار أزواجهن من دون موافقة العائلة. وهذا هو ما حاول إبسن إضاءته بخصوص مشكلات النساء. فخلال القرن التاسع عشر لم يكن يسمح للنساء بالتحدث عن أمور زواجهن، ولم تكن لديهن أية سلطة لاختيار الزوج وفقا لارادتهن، وانما كان يتعين عليهن الاعتماد على آبائهن أو أي شخص مسؤول في العائلة، وبالتالي فان هدف الزواج هو الأمان والحالة الاجتماعية وليس الحب. وقد تجلى الموقف النموذجي للمجتمع النرويجي عبر شخصيات مختلفة في المسرحية مثل إليدا وبوليت وهيلده. وبقدر تعلق الأمر بزواج إليدا، فهو لا يقوم على أساس الحب الحقيقي. فهي متزوجة من أرمل لديه بنتان، ويمكن للأرمل أن يتزوج مرة بعد أخرى اذا كان لديه المال والمنزلة الاجتماعية. وفي الوقت نفسه فانه من الصعب بالنسبة للأرملة أن تتزوج مرة ثانية. أما الأرمل فهو وحده المقبول في المجتمع، بينما يجري تجاهل الأرملة. أما بوليت، إبنة الدكتور فانغل، فتقبل، بفتور، اقتراح الزواج من معلمها آرنهولم. وعلى

الرغم من انها لا تحبه فانها مستعدة لقبول اقتراحه على أساس أنها لن تقلق بشأن مستقبل حياتها. إن زواجهما هو مجرد ضمان متبادل لتحقيق الذات بأن الزواج التعيس سيجري التعويض عنه بحياة غنية بالمعرفة والسفر. أما الزوجان المقبلان هيلده ولينغستراند فيخدمان الغرض نفسه، فعلى الرغم من أنهما لا يحبان بعضهما فانهما في مزاج الزواج.

أما إليدا فتواصل كونها تفتقر الى هويتها كأم، فعلاقتها مع كل من بوليت وهيلده تزيد من قلقها كفرد مسؤول في العائلة، ذلك أن الأم البيولوجية للبنتين ميتة وهما لا تقبلان إليدا كأم لهما. وتتطور الفجوة بمرور الزمن، وكل نساء العائلة يعانين من الفجوة التي خلقتها البنية الاجتماعية القائمة. ونجد هيلده، أصغر البنتين، تفتقر الى حب الأم، وتشعر بالوحدة والضيق، وهي تقضي وقتها بارتكاب الأخطاء السخيفة لأنها ليس لديها ما تعتني به. والحق أنها تحتاج الى أم، ويمكن لإليدا، فقط، أن تحقق لها هذه الرغبة.

وبعيدا عن العائلة فان النساء لا يمتلكن هوية في المجتمع. ويعود هذا الى المعايير الزائفة للمجتمع الذي يهيمن عليه الرجال، والذي يقر تفوق الرجال على النساء، حيث يعتبر الرجل أذكى وأقدر من المرأة على الدوام. واذا ما حققت المرأة نجاحا فان زوجها أو أباها هما من يكافأ. وعلى العكس من ذلك فانه ما من أحد يتحمل مسؤولية فشل المرأة في الحياة. ويدحض إبسن،

المناصر للمرأة بقوة، المفهوم المتعصب للرجال باعتبارهم قوة مؤثرة على النساء. ويصور تعرض النساء الى ضغوط لاتباع أذواق ومواهب وهوايات أزواجهن.

ويصور إبسن عبر (حورية البحر) حقيقة أن المرأة لم تشخص باعتبارها كائنا موهوبا. فوفقا لمجتمع الهيمنة الذكورية يجب على النساء أن يتنازلن عن مواهبهن وقابلياتهن لاتباع مواهب الرجال. غير أن نساء إبسن لا يقبلن بموقف الرجال هذا. فبوليت تعبر، بوضوح، عن استيائها أمام لينغستراند، وترتاب بذكاء الرجال، وتؤكد أهمية النساء، وتقلل من مواهب الرجال. وهي تنتقد آيديولوجية لينغستراند المناهضة للنساء، وبدلا من اتباع خطواته فانها تريد منه أن يتبع خطواتها. وتمثل بوليت النساء المتحررات اللواتي يمتلكن خياراتهن الخاصة، ويعبرن عن الاعتزاز بمواهبهن وأذواقهن ورغباتهن. وقد قدم إبسن النساء على نحو جميل في روح جديدة تعمل على تثوير طريقهن في الحياة في مجتمع الهيمنة الذكورية.

وبايجاز يمكن القول إنه جرى التعامل مع النساء كجنس ثانٍ من قبل الرجال على امتداد التاريخ. ويمكن القول إن مشكلة الهوية تبدأ منذ ولادة النساء، ومن ثم تسليمهن لرجل آخر. وبكلمات أخرى يمكن القول إنه يجري الاتجار بالنساء كأشياء في تجارة الزواج حيث الرجل يبيع إبنته كسلعة، والرجل الآخر يشتري

المرأة نفسها لتلبية رغباته. ولا تنتهي مشكلات النساء حتى بعد زواجهن، فهن غير مقبولات كعضوات مسؤولات في العائلة. وفضلا عن ذلك فانهن لا يعاملن كأمهات. وهذا هو نموذج إليدا فانغل التي تكافح من أجل تحقيق هويتها كامرأة مستقلة تستحق الاحترام نفسه الذي يتمتع به أي رجل في المجتمع.

ومن ناحية أخرى فان "التناقض بين إليدا وبوليت يخبرنا أنه حتى داخل المجتمع التمييزي هناك درجات من الحرية ومن المسؤولية. وبالتالي فان إبسن يقظ تجاه الضغوط الاجتماعية والاقتصادية التي تقوض حرية اختيار النساء. فاختيار إليدا إعادة تأكيد التزامها تجاه فانغل ليس متعارضا مع مثل هذه التصورات: فقد وفر فانغل لها الاحترام والحب. ولو أن فانغل كان شبيها بآرنهولم (الذي رفضته إليدا ذات يوم) لربما كانت النتيجة مختلفة".(18)

وإذ ترى تمبلتون أن موضوع استعباد الرجل التعيس للمرأة يحمل تشابها واضحا لتجربة الشباب بالنسبة لماغدالين ثوريسين، التي تعرف عموما بتأثيرها على صورة إبسن لإليدا فانغل، فانها تشير الى أن "حل عقدة الدكتور فانغل وإليدا تشكل معارضة واضحة لنهاية (بيت الدمية). فمعجزة الزواج الحقيقي الذي تتحدث عنه نورا تصبح حقيقة حينما لا يعود فانغل يعامل زوجته كملكية وانما ككائن إنساني حر".(19)

هيدا غابلر (هيدا غابلر)

يمكن تحليل مسرحية (هيدا غابلر)، التي انتقل فيها إبسن من تصوير القضايا الاجتماعية الى الانشغال بالسايكولوجيا في أفعال الناس، من منظورات عدة متباينة. والمزاج العام في هذه المسرحية هو إظهار الأخطاء الفادحة للقواعد الفكتورية الصارمة التي تسبب لهيدا غابلر الاكتئاب الذي يؤدي الى ضغوط داخلية تقودها، في خاتمة المطاف، الى الانتحار.

يروي إبسن في (هيدا غابلر) قصة امرأة تشكلها بيئتها بالكامل، بينما لا تحاول هي، أبدا، أن تتغلب على هذه البيئة. ويمكن القول، بمعنى ما، إن هيدا تمثل العبد الذي يحكمه السيد. وفي انتمائها هذا تبقى مغتربة لا عن واقعها حسب وإنما عن نفسها أيضا، وليست لديها أية فكرة عما يجري في حياتها ولماذا هي في هذه التعاسة، بل إنها لا تفهم هذا الصراع الاجتماعي الذي يجعلها تعاني من الاضطهاد في مجتمع بطرياركي.

وفي هذه المسرحية يريد إبسن أن يظهر قوة البيئة الاجتماعية والسياسية والجنسية التي تشكل شخصية المرأة. وبالنسبة لإبسن يمكن أن تكون المرأة عبدة لبيئتها، بل يمكن حتى أن لا تعرف أنها عبدة، وبالتالي لا يمكنها التغلب على واقعها المأساوي هذا في بيئة يحكمها الرجال. وفي الوقت نفسه يظهر إبسن شخصية ثيا إلفستيد امرأة من البيئة نفسها قادرة على قهر الاضطهاد. فهي

تتعلم أن العلاقات الانسانية تشفي، وهي قادرة على أن تتعلم هذا من رجل (أيليرت لوفبورغ)، كما يتعلم هو منها، إذ تقول إنها جعلت منه إنسانا جديدا، وإنه جعل منها شخصا حقيقيا. وفي المسرحية نرى أن هيدا تعاني من الاضطهاد أكثر من ثيا، لأن والد هيدا رباها على أن تكون أنانية، وسلبية الشعور تجاه الآخرين. وعلمتها بيئتها أن تكون متكلة كليا على الآخرين، وعاجزة عن القيام بما تريده في الحياة، والتمتع بشخصية مستقلة.

وتتجه غيرة هيدا، بشكل رئيسي، نحو ثيا ولوفبورغ، بسبب الطريقة التي يحبان بها بعضهما، وكيف أن كل واحد منهما كان له تأثير كبير على الاخر، وهو ما تفتقده هيدا في علاقتها. وهيدا غيورة تجاه لوفبورغ بسبب نجاحه، وعندما توفرت لها فرصة إحراق مخطوطته شعرت بأنها تمكنت، أخيرا، من إنهائه. والمخطوطة تمثل العمل الدؤوب الذي كان لوفبورغ وثيا قد أنجزاه. وعندا قامت هيدا باحراقها شعرت بأنها حققت غايتها في تحطيم حياتهما، والانتقام من ثيا ذات التأثير الايجابي على لوفبورغ، بينما تفتقد هيدا الى قدرة التأثير على زوجها جورج تيسمان.

إن هيدا ترفض فكرة أن المرأة يجب أن تتبنى الأمومة. وبدلا من ذلك تشعر بخيبة أمل مريرة الى حد اليأس بشأن حملها. و"يتسم النفور الذي تشعر به هيدا تجاه حملها بجذور معقدة. فمن

الواضح أن رغبتها في تجنب الأمومة ذات علاقة، جزئيا، بالنفور الذي تشعر به تجاه الحياة العائلية البرجوازية المترفة، التي يمكن، بالتالي، أن تطوقها وتخنقها. ويصعب عليها أن تجعل نفسها تتحدث بصراحة عن الحمل حتى لزوجها".(20)

ويبدو إنكار هيدا لحملها مرتبطا بانكارها لجنسانيتها. فهي تستمتع بالاصغاء الى تفاصيل حياة لوفبورغ الجنسية، ولكنها تهدد باطلاق الرصاص عليه عندما يريد أن يمارس الجنس معها. ونحن نعلم أنها، في خاتمة المطاف، تطلق الرصاص على نفسها عندما تكتشف أنها أصبحت بيدقا في لعبة الشطرنج التي يمارسها القاضي براك.

إن حمل هيدا يرسم كل ضفة من ضفاف المسرحية، ومع ذلك فان هيدا هي، تقريبا، الشخصية الرئيسية الوحيدة التي لا تشير الى توقعاتها. وفي رد فعل على تلميحات الحمل التي قام بها زوجها تيسمان وعمته جوليان تيسمان والقاضي براك، فانها تغير الموضوع وترد بسخط وغضب. ونجد تأثير تنشئة هيدا الخالية من الأمومة، والتي يهيمن عليها الأب، جلية في كل مكان، حتى أن إبسن نفسه قال بشأن تفسير عنوان المسرحية إنه قصد الاشارة الى أنها كشخصية يمكن اعتبارها إبنة أبيها أكثر من كونها زوجة زوجها.

إن سبب خيبة أمل هيدا، اذا ما استخدمنا المصطلحات السايكولوجية، هي ليست حقائق الجنسانية، وانما حقيقة كونها امرأة، مع كل ما يقتضي ضمنا في ذلك الوقت من الناحية الجسدية والاجتماعية في ما يتعلق بالخضوع والاتكالية. إنها تريد أن تكون في القمة، أو كما أشار إبسن الى أنها تريد أن تعيش حياة رجل بأكملها. فقد نشأت على يد والدها، وتربت، كما يبدو، بطريقة تلائم ولدا أكثر منها بنتا، وليس هناك ذكر لوالدتها. إن صورة والدها تحيطها على امتداد المسرحية، وهي ماتزال تعرف باسم هيدا غابلر أكثر منها هيدا تيسمان.

وتقول الباحثة المختصة بالأدب الاسكندنافي جانيت غارتون أن "دراسة حديثة بشأن استقبال (هيدا غابلر) تجادل بأن النقاد الذكور، الذين يهيمنون على الصحافة، فصلوا إبسن عن زمنه، في حين أن عددا من الناقدات أظهرن تقديرا رفيعا: "كان إبسن متقدما على عصره في ما يتعلق بالتكنيك الدرامي والفهم السايكولوجي". وبرأيي فان الشيء ذاته يمكن أن يقال عن الناقدات عندما يتعلق الأمر بالفهم التحليلي للآصرة بين نفسية المرأة وآليات اضطهاد المجتمع لها". وفي مجتمع ظهرت فيه روايات كاميلا كوليت وأمالي سكرام، التي تصور معاناة الفتيات اللواتي كان الزواج، غالبا بدون خيارهن، هو فرصتهن الوحيدة

المتيسرة، فان المآزق التي تواجهها شخصيات إبسن النسائية يمكن تمييزها في الحال".(21)

لقد طور إبسن شخصية هيدا عبر كشف التفاصيل حول الصراعات بين هيدا والشخصيات الأخرى: جورج تيسمان، القاضي براك، والسيدة إلفستيد، وهو ما يضيء تحول هيدا من شخصية فردانية الى شخصية يائسة، تجسد موضوع الحرية والقمع في المجتمع. ويستخدم إبسن العلاقة والصراع بين هيدا وبراك ليوضح كفاح هيدا من أجل تأكيد سلطتها وإرادتها الحرة في مجتمع الهيمنة الذكورية. وترتبط الشخصيتان باعتبارهما متساويتين اجتماعيا في انتمائهما الى الطبقة الأرستقراطية. وينغمر براك وهيدا في كلام غزلي يرمز الى علاقات السلطة بين الرجال والنساء، حيث يقوم براك بالاقتراح وترفض هيدا العلاقة الجنسية. وتستمر هيدا على المغازلة مع براك خلال المسرحية على الرغم من دواقعه المراوغة، معتقدة أنها في موقع السيطرة. ويؤكد إبسن انها مخطئة، في النهاية، بشأن مدى سلطتها، ذلك أنها تدفع نفسها الى الهزيمة، وهو ما يشير الى سلطة الهيمنة الذكورية القوية والشاملة داخل المجتمع. وعلى الرغم من أن هيدا، على خلاف زوجها النسّاء جورج، قادرة على تحديد شخصية براك الخطرة وتلميحاته الجنسية الخفية، فانها تقلل من شأن سلطته.

أما لوفبورغ فيعمل على إعادة كتابة مخطوطته، وفي هذا السياق نجد ثيا ألفستيد تمتلك، حتى في موقفها الخاضع، حرية أكثر من هيدا التي تلجأ الى الانتحار لتكسب حريتها.

ومن الملفت للانتباه أنه على الرغم مما يمكن أن تقدمه شخصية هيدا الغنية، فان دور ثيا ألفستيد، منافسة هيدا في طفولتها، هو الذي يجسد المساواة الجنسية. فعلى الرغم من أنها توصف، مزاحا، بأنها امرأة مدمنة على القلق، فان ثيا تفلح في التخلص من قيود زواجها الخالي من الحب، لتهرب مع حبيبها الذي كانت تتعاون معه في إنجاز عمل أكاديمي. وعملها، الذي راحت تفكر به باعتباره نتاجهما، هو مناقض للنتاج التقليدي الذي لا تريده هيدا. وهكذا يمكن القول إن ثيا ألفستيد تقدم ومضة أمل أخيرة في نهاية المسرحية، بينما يكون مصير هيدا الانهيار.

ويوضح إبسن تحول هيدا من شخصية مهيمنة الى شخصية هشة تكبلها الأعراف الاجتماعية. وعلى الرغم من أن هيدا تقيم عاليا الحرية الفردية، فان إبسن يؤكد أنها تخضع، في خاتمة المطاف، لدورها كزوجة، ودورها كامرأة في علاقتها مع القاضي براك. وينذر تصوير إبسن لموقف هيدا اليائس بانتحارها، وهو فعل مفروض عليها، ولكنه، ويا للمفارقة، وسيلتها الوحيدة الى التحرر من مجتمع القمع والاضطهاد.

وترى تيمبلتون أن "هيدا غابلر شخصت باعتبارها مثالا على المرأة الجديدة، ولكن كبرجوازية بلا هدف، كنظيرة أكثر قتامة لنورا هيلمر، دمية تحولت الى مسخ. إنها امراة متحررة كسولة. أما ما يتعين عليها القيام به بشأن تحررها فلا يعلمه الا الشيطان".(22)

وشأن بطلات إبسن الأخريات تواجه هيدا مأزقا في حياتها. وإذ تتشارك مع توق نورا الى الحرية، ومع خضوع السيدة ألفنغ للتقاليد الاجتماعية، فان هيدا لا تجد مخرجا لحاجاتها الشخصية الملحة. فهي ممزقة، باستمرار، بين رغبتها التي بلا هدف في الحرية والتزامها بمعايير المظاهر الاجتماعية. وإذ ترفض الاستسلام لمصيرها كامرأة فانها تمتلك توقا غير مشبع للحياة، بحيث أنها عاجزة عن أن تتواصل عاطفيا مع الآخرين.

فعندما أدركت نورا هيلمر حاجاتها الملحة تركت زوجها وأطفالها. وإذ أخذت بالحسبان أن واجبها الأكثر قدسية هو أن تجد نفسها، فقد غادرت بيتها لتكتشف قيمتها الشخصية عبر مواجهة تجارب الحياة، قبل أن تكون قادرة على الارتباط مع الآخرين. وشأن نورا فان هيدا غريبة عن نفسها، غير أنها تفتقر الى جرأة نورا في تحدي الأعراف الاجتماعية، وهي عاجزة عن الخضوع لتجارب التقييم الذاتي، وتتحول الى شخصية متسمة بنزعة الانتقام والتدمير الذاتي بشكل مهووس، وقادرة على

الوقوف ضد الأفراد المتوافقين اجتماعيا الذين يجسدون لوما ضمنيا لرغباتها غير المدروسة. وفي المسرحية يوفر إبسن ما يكفي من المعلومات ليظهر كيف أن مشكلة هيدا هي نتاج خلفيتها الخاصة.

وبما أنه من غير الوارد في ذلك الزمن أن تتلقى المرأة تعليما مدرسيا أو مهنيا، فان عقل هيدا ظل عاطلا، وإذ كانت عاجزة عن إدراك حاجات فرديتها، فانها تبقى عبدة لمعيار التقليد الاجتماعي، ويمكنها، فقط، أن تعجب، من بعيد، بالعالم المحظور، حيث حرية التعبير وبهجة الحياة التي لا تشوبها شائبة.

وترى توريل موي أنه "بعيدا عن هيدا فانه ما من امريء في هذه المسرحية يبدو عارفا بماذا يعني أن تكون للمرء أمثلة رفيعة. وقد يكون لوفبورغ استثناء، ولكن إذا كان الأمر كذلك فان مثاليته السابقة لم تنج من ميوله التدميرية للذات. وهكذا فان (هيدا غابلر) تدشن مرحلة جديدة في حداثة إبسن، مرحلة تصادف فيها مفارقة تاريخية محيرة، ومع ذلك، كما في حالة هيدا، مفارقة تاريخية تتسم بروعة أكثر من الأشياء المعتدلة التي تحيط بها. وفي (هيدا غابلر) يعتبر اليومي قوة سلبية. وأكثر من أي شيء آخر فان إحساس هيدا المتواصل والحاد بالسام يعتبر مؤشرا على التغيير، ذلك أن سأمها يتحول، بسهولة، الى نزعة عدوانية. فعلى الرغم من أن المشهد الذي تسخر فيه من قبعة العمة جوليان

يمنحنا تحذيرا مبكرا، فان احتراق مخطوطة لوفبورغ هو، مع ذلك، صادم في ضراوته".(23)

هوامش:

(1) Ibsen's Women, Joan Templeton, Plunkett Lake Press, 2015, kindle Edition, Unnumbered Copy

(2) The Cambridge Companion to Ibsen, Ed., James McFarlane, Cambridge Univ. Press, 1997, P. 82

(3) المصدر السابق نفسه، ص 83

(4) المصدر السابق نفسه، ص 95

(5) Henrik Ibsen and the Birth of Modernism, Toril Moi, Oxford Univ. Press, 2006, P. 222

(6) The Cambridge Companion to Ibsen, Ed., James McFarlane, Cambridge Univ. Press, 1997, P. 88

(7) Ibsen's Women, Joan Templeton, Plunkett Lake Press, 2015, kindle Edition, Unnumbered Copy

(8) أبسن رائد الحداثة والتمرد على الواقع، رضا الظاهر، صحيفة (المدى)، 11 كانون الأول 2006

(9) The Cambridge Companion to Ibsen, Ed., James McFarlane, Cambridge Univ. Press, 1997, P. 94

(10) Henrik Ibsen and the Birth of Modernism, Toril Moi, Oxford Univ. Press, 2006, P. 287

(11) Henrik Ibsen, Sally Ledger, Northcote, P. 51

(12) Ibsen's The master Builder, Toril Moi, The Guardian, 04.12.2010

(13) المصدر السابق نفسه

(14) المصدر السابق نفسه

(15) The Cambridge Companion to Ibsen, Ed., James McFarlane, Cambridge Univ. Press, 1997, P. 141

(16) المصدر السابق نفسه، ص 115

(17) المصدر السابق نفسه، ص 116

(18) Henrik Ibsen and the Birth of Modernism, Toril Moi, Oxford Univ. Press, 2006, P. 314

(19) Ibsen's Women, Joan Templeton, Plunkett Lake Press, 2015, kindle Edition, Unnumbered Copy

(20) Henrik Ibsen, Sally Ledger, Northcote, P. 40

(21) The Cambridge Companion to Ibsen, Ed., James McFarlane, Cambridge Univ. Press, 1997, P. 124

(22) Ibsen's Women, Joan Templeton, Plunkett Lake Press, 2015, kindle Edition, Unnumbered Copy

(23) Henrik Ibsen and the Birth of Modernism, Toril Moi, Oxford Univ. Press, 2006, P. 318

جماليات إبسن

في مسرحية (بيت الدمية) نجد أصداء لنقد هيغل للوعي الجمالي وتأثيرا في صياغة بنيتها، حيث نجد شخصية تورفالد، الذي غالبا ما جرى النظر اليه باعتباره مجرد خلفية سلبية لتحول نورا الوجودي، على نحو دراماتيكي، يعكس الطريقة التي بالغت فيها الذاتية الحديثة الى الحد الذي أخفقت في المشاركة في أية علاقة مع الآخرين ومع العالم الخارجي. وفي طرح تداعيات الذاتية الحديثة كمشكلة للوعي الجمالي يضيء إبسن الاهتمامات المشتركة لفينومينولوجيا (ظاهراتية) هيغل وفلسفة كيركيغارد الوجودية.

وتطرح دراما إبسن، سواء مسرحيات الأفكار الأولى مثل (الامبراطور والجليلي)، والأعمال الأخيرة مثل (الأشباح) و(عندما نستيقظ نحن الموتى)، التفاعل بين الماضي والحاضر وتوقعات المستقبل. وترتبط شخصيات عديدة في مسرحياته بخيارات عملية ووجودية على خلفية تقاليدها، سواء كانت اسكندنافية أو أوروبية غربية، أو حتى ذات إرث ثقافي أوسع يعود الى عصور قديمة.

وفي كتابته المسرحيات، بدلا من المقالات الفلسفية، لا يجد إبسن حاجة ليختار بين نمط التفكير الهيغلي والكيركيغاردي. فهو قادر على اختيار أفكار فلسفية مختلفة ومزجها بوحدة دراماتيكية رفيعة. وفضلا عن ذلك كان معظم الفلاسفة الكيركيغارديين، في زمن إبسن، قد تعلموا في مدرسة الفينومينولوجيا وقدموا أولى مساهماتهم كمفكرين هيغليين. وبالتالي فليس هناك، بالنسبة لإبسن، تناقض مطلق بين إطار هيغلي ووجودي. ويتعامل إبسن مع تيارات فكرية كانت سائدة في عصره، وربما ماتزال في عصرنا. وبهذا الفعل تضيء دراما إبسن أبعاد هذه التيارات الفلسفية.

وفي أول مسرحية منشورة لإبسن (كاتلاين) نجد البطلة تتمزق بين الحب والواجب. وعلى الرغم من أن أحداث المسرحية تجري في روما، فانها تتحدث عن قضية قائمة دائما، على ما يبدو، في شمال أوروبا: نداءات الواجب تنطلق عبر تاريخها الحديث. ومثل هذا الميل جرت رؤيته، وهو مرتبط بالتراث البروتستانتي، على نحو أكثر شهرة، عند ماكس ويبر.

فقد لاحظ ويبر، في سياق القانون الأخلاقي البروتستانتي، أن الاسم الألماني (بيروف) ومقابله الانجليزي (النداء) ليس لديهما ما يشابههما في اللغات الأوروبية لبلدان الأغلبية الكاثوليكية. ومنذ حركة الاصلاح بدأت هذه المصطلحات تثير تقديرا للنشاط

اليومي العلماني. وإذ منح العمل أهمية دينية فقد ألمح ذلك الى أن واجب المرء الديني يمكن إنجازه في إطار هذا العالم. والحق أن مثل هذه الأفكار استدعت ذلك، اذا ما طلبنا من جميع البروتستانتيين أن يتحملوا مسؤوليتهم.

وانطلاقا من ردود الفعل اللاتينية بأن يكون المرء مسؤولا، أساسا، فان ذلك يأتي من القدرة على الاستجابة، وبالتالي يكون المرء مسؤولا عن أفعاله. إنها فكرة أساسية من أفكار لوثر، الذي آمن بأن المسيحيين، كما هو حال السادة الأحرار والخدم النافعين في مختلف الأمور، هم مسؤولون عن العالم. أي أن النداء الداخلي يؤدي الى المسؤولية عن تأسيس العالم الخارجي. غير أن معنى هذا النداء كان، في الغالب، غامضا. فالممثلون المختلفون لديهم أزمنة مختلفة، وقد جسدوا معنى المسؤولية بالتفصيل بأشكال محتلفة. وكما أظهرت المؤرخة السويدية إنغر هامار فان النداء وتعريفه الملازم للعمل كان نقطة حيث التغيرات التاريخية تتركز فكريا، ولهذا فانه يمكن أن تفسر كموقع لكفاح سيمانتيكي.

وفي الغالب كان الفنانون والكتاب هم الذين يسهمون في هذا الجدال. وقد ظل الأدب والسينما وحقول التعبير الجمالي الأخرى مواقع خاضعة للتعريف وإعادة التعريف. إنها الوسط الذي يحتوي التوتر بين الفرد والأصوات التي تناديه. وكما هو

الحال مع مثال إبسن، فان الاحساس الذي يكون المرء مسؤولا عن مصيره، وبصورة أوسع عن مصير العالم، يبدو حاضرا حتى عندما تكون الموعظة الدينية غائبة. وبينما لم يعد إنجاز النداء بالنسبة لمعظم الناس اليوم مرتبطا باحساس الخلاص الديني، فان مجرد نظرة وجيزة الى الأدب الاسكندنافي المعاصر تشير الى الاحساس بالواجب، واستمرار التاكيد الأساسي على مسؤولية الفرد.

عندما وصل إبسن الى كرستيانا عام 1850 وجد عالما فنيا ومسرحيا غير متطور الى حد بعيد، يركز على مشروع صياغة ثقافة وطنية. فقد كانت القومية الرومانتيكية تحكم بدون منازع، وكان الفن والأدب النرويجي، المهووس بالهوية القومية، يقدم أبطالا وبطلات في سياق المثال النرويجي. وكانت الابداعات الأدبية والفنية تصور المواضيع والشخصيات التي تلهمها الملاحم الآيسلندية، والقصص والحياة الريفية والأغاني الشعبية النرويجية. وبسبب أن الاقطاع لم يتطور في النرويج كان المزارعون يجسدون الاستقلال الوطني، وهم يحملون التقاليد التي تتباهى بماضي الفايكنغ، غير الملوث بالتأثيرات الأجنبية خلال فترة تزيد على خمسة قرون. وهذا معيار لعزلة إبسن في غريمستاد، إذ اختار موضوعا رومانيا بدلا من موضوع قومي لمسرحيته الأولى (كاتلاين).

وكـان الوضـع فـي النـرويج عـام 1850 يؤكـد ادعـاء الباحـث الأميركي يوناس باريش في كتابه (التعصب المضاد للمسرح) من أن "هنـاك تمـاثلا عميقـا بـين المواقـف الرومانتيكيـة والبيوريتانيـة تجاه المسرح: "الرومانتيكية، شأن البيوريتانية، تميل نحو جوهر الأشياء والعزلـة والعفويـة. وهـي تتقاسـم مـع البيوريتانيـة اعتقـاد الاخلاص المطلق الذي ينطلق في حديثه من الروح، وهو تعبير صاف لا يعرف شيئا عن وجود الآخرين، ويأخذ نماذجه من أهل الأرض الـذين لا دليـل لهـم، والـذين لا يعرفـون أي تظـاهر – الفلاح، الوحش، المغفل، الطفل، أولئك الذين يبقى فيهم الدافع التمثيلي غير متطور". ومهما كانت القومية والمثالية النرويجية مختلفة في جوانب أخرى، في حدود عام 1850، فانها تتقاسم التعصب ضد المسرح: كانت هذه بيئة ثقافية شاعت فيها المواقف المضادة للمسرح".(1)

لقد عززت الرومانتيكية، كما يشير باريش، عبادة جوهر الأشياء والخصوصـية التـي غـذت الارتيـاب البيوريتـاني بسـمات مثـل المحاكاة والتباهي والمشهدية، وكانت تتغذى بها. وكان الارتياب بالمسرح قد لقي حماسا من جانب الكنيسة اللوثرية المعترف بها قانونيا، بل وحتى من جانب حركة التقوى القوية التي كانت لها جـذور راسـخة، علـى وجـه التحديـد، عنـد سـكان الريـف الـذين يمجدون الفن الرومانتيكي القومي.

وفي عام 1856 نشر الكاتب النرويجي بجونستجيرن بجورنسون سلسلة من المقالات حملت عنوان (حول الرقص والغناء ولعب الورق والعزف على الكمان وأنواع اللهو الأخرى) جادل فيها ضد ايمان التقوى الصارم والكئيب لصالح مرح الحياة. ولم يكن من السهل إقناع أهل التقوى بذلك بذلك. وعندما ابتكرت السينما أضافوها، في الحال، الى قائمة الفنون الآثمة.(2)

وتشير توريل موي الى أن "المثالية الجمالية، التي مزجت الأخلاق بالجماليات، طمست الحدود بين العلماني والديني. فالفن الحقيقي يجب أن يكون جميلا، والجمال يرفعنا بأن يجعلنا نتأمل الحقيقة الأرفع ... وفي النرويج، في منتصف القرن التاسع عشر، كانت الرابطة الداخلية بين المثالية والدين قوية على نحو خاص وهو ما يفسر لماذا نشأت حداثة إبسن لا من بقايا المثالية حسب، وإنما، أيضا، من بقايا الدين، وهذه رابطة استكشفها إبسن نفسه بصورة جلية في مسرحيته (الامبراطور والجليلي)".(3)

غير أنه في عام 1850 لم تكن هناك في النرويج جبهة ثقافية علمانية راديكالية محددة على نحو واضح لكي يلتحق بها الكتاب والفنانون. وقبل كل شيء لم يكن هناك بديل للمثالية الجمالية. ومن هنا نجد سعي إبسن الى التوافق مع قواعد الجماليات المثالية، وهو السعي الذي وصل الى نهايته عام 1862 مع نشر مسرحيته (كوميديا الحب).

وترى موي أنه من وجهة نظر الجماليات المثالية اتسمت مسرحيات إبسن بعيبين، فقد أخفقت في نقل المثال، وكانت متناقضة. ولكنها تضيف أن "تجربة إتقان الشكل الجمالي السائد قد حررت إبسن أخيرا، ذلك أنها تبدو وكانها منحته الثقة بالنفس التي يحتاجها ليجد صوته الخاص الأصيل ككاتب. وفي عمله اللاحق (كوميديا الحب) لم يحاول أن يكرر النجاح الجمالي لعمله (تيرجيه فيغن)، وبدلا من ذلك تعامل مع المثالية بجرأة باعتبارها موضوعه. إن (كوميديا الحب) استكشاف ليس فقط للمفاهيم المثالية للحب، وانما للجماليات المثالية أيضا. والنتيجة كانت مسرحية راديكالية تتساءل عن أسس الفن وكذلك أسس الحب".(4)

لقد حاولت توريل موي في كتابها (هنريك إبسن وميلاد الحداثة)، الذي استندنا اليه، سابقا في أكثر من موضع، أن تجد طريقة لفهم أعمال إبسن من حيث الشكل والأسلوب والتقاليد الجمالية دون أن تهمل أهميتها الثقافية والتاريخية. وتشير الى أن الأعمال الفنية لا تنتج في فراغ ثقافي، وإن كون بعضها يتجاوز الظروف الخاصة بينما لايزال يتحدث الينا لا يعيدها الى التعبيرات الأساسية للانسانية الجوهرية، فتاريخيتها جزء من جاذبيتها.

وتتساءل موي عن مسار وسيرة إبسن التي مكنته من جعل المسرح الأوروبي ثوريا. وتقدم لنا موقف إبسن غير المألوف والثقافي، كشخص أبيض، وكاتب محب للجنس الآخر، من بلد هامشي وغير متطور، بلد أوروبي مابعد كولونيالي الى هذا الحد أو ذاك، اختار أن يعيش في المنفى بايطاليا وألمانيا لمدة سبعة وعشرين عاما. وتركز موي على مصادر إبسن الثقافية التي أوضحتهاعبر مقارنة إبسن مع أصدقائه، وخصوصا الناقد الدنماركي الراديكالي جورج براندس، والمثالي الألماني بول هيس.

وتقول موي إن "كل من يهتم بإبسن سرعان ما يعرف أنه كان يريد، في الأصل، أن يصبح رساما، وأنه كان، دائما، يفتخر بمعرفته وفهمه للفنون البصرية. وغالبا ما يشير النقاد الى مخيلة إبسن البصرية ومع ذلك فانه ليس هناك عمل كثير جرى بالفعل بشأن طبيعة مخيلة إبسن البصرية. ولم يفسر أي شخص العلاقة بين الرسم والمشاهد والمسرح في التقاليد الجمالية .."(5)

واعتمادا على الاستنتاجات الجمالية والتاريخية التي خرجت بها موي في القسم الأول من كتابها، فقد ظهر أن إبسن لم يكن يشعر أبدا، منذ البداية، بأنه في مكانه داخل التقليد الجمالي المثالي، الذي هيمنت عليه الفنون البصرية في خمسينيات القرن التاسع عشر في النرويج. وتتابع موي ضيق إبسن المتواصل من متطلبات

الجماليات المثالية في مسرحياته الأولى، وكذلك في قصائده. وتلفت الانتباه الى وعي إبسن الذاتي الميتامسرحي والميتاجمالي المتواصل الذي أضر، في نظر المثاليين، بتأثير الكثير من اعماله الواعدة، ولكن الذي يظهر اليوم كدليل على تعطشه الفني الهائل لشيء جديد. وتقول موي إن "إبسن أبدع عملا مثاليا واحدا لا يضارع، وهو القصيدة الملحمية التصويرية (تيرجيه فيغن) التي كتبت عامي 1861-1862. وفي المسرحية التي نشرت في الفترة نفسها (كوميديا الحب) افلح إبسن، أخيرا، في تحويل المثالية الى موضوعه. وبفعله هذا اتخذ خطوة حاسمة في الطريق الى الحداثة، على الأقل لأن (كوميديا الحب) خلقت امرأة حديثة تماما وفاتنة تماما في شخصية سفانهيلد".(6)

وفي كتابه الهام (نظريات الدراما الحديثة) يشير الباحث الهنغاري بيتر سزوندي الى أن دور إبسن الخاص في أزمة الدراما الحديثة يتجلى في إضاءة الماضي في مواضيع مسرحياته. ويرى أن "مشكلة إبسن تكمن في أنه بينما يحدث ثورة في محتوى الدراما الحديثة بجعل الماضي نقطة تركيزها، فانه يواصل، مع ذلك، الاستفادة من شكل المسرحية الفرنسية في القرن التاسع عشر الذي يتميز برصانته".(7)

ومن المهم الاشارة الى أن حبكة (بيت الدمية) تعتمد فعلا، كما يشار غالبا، على الكثير من آليات المسرحية ذات البنية المتينة.

غير أن الفارق الرئيسي، كما أشار برنارد شو في (جوهر الابسنية) يتمثل في تحول "تفكيك" الأحداث الانتقالي النهائي لغرض المناقشة. وبينما تستفيد (بيت الدمية)، شأن المسرحية التقليدية المحكمة، من القانون باعتباره القاعدة الأساسية في تقرير الحبكة، فان المناقشة النهائية تختلف بقدر تعلق الأمر بعدم خدمتها لتصنيف كل الأحداث وفق منطق القانون، ولكن بدلا من ذلك تؤكد الصراع الذي لا يمكن تبسيطه بين الأشكال المعارضة للتحفيز الدرامي، بين توقعات نورا المثالية والواقع الفظ للقوى القانونية والاقتصادية التي تتحكم بعالم تورفالد. وفضلا عن ذلك فان هذا الصراع يرسم تفاصيل دقيقة عن ذلك بين القيم والحقائق أو الحياة والحقيقة. إن ما يتحكم بمجال القيم في المسرحية هو منطق الايثار المطلق والتضحية بالذات، في حين أن مملكة الحقائق محكومة بالقانون الذي هو موضوعي وغير مهتم بالحوافز والفوارق التي يمكن أن تحدث بين الناس.

ويرى الباحث الأميركي ليوناردو ليسي أنه لكي نفهم حافز فعل نورا، وبالتالي البعد التراجيدي لذلك، فانه من الضروري أن نلقي نظرة فاحصة على فن إبسن باعتباره مساهمته الخاصة في تاريخ الدراما وتجسيده للماضي. إن حبكة مسرحية (بيت الدمية) تحددت بالكشف عن العواقب القانونية والاقتصادية لتصدع نورا التراجيدي ... غير أن تورفالد نفسه لديه تصدعه التراجيدي، وهذا

يصبح واضحا عندما يظهر أنه هو الذي كان مسؤولا عن التحقيق في جناية والد نورا، وأنه أنقذه من الادانة مقابل الزواج من ابنته. ويقول ليسي إن "منطق الضرورة المطلقة يمكن أن يقدم التراجيديا كما هو حال منطق الحرية المطلقة، طالما أن التراجيديا لابد أن تكون في علاقة ديالكتيكية بين الاثنتين، والمسرحية نفسها تجعل هذا في غاية الوضوح". ويضيف قائلا إن "السؤال الأساسي في المسرحية وهو: لماذا تغادر نورا، وما هي دوافعها، يعيدنا، مرة أخرى، من مستوى الشمولية التجريدية للماضي الى التجربة الملموسة للحاضر. إن العلاقة بين النموذجين التراجيديين هي علاقة بين مصطلحين متناقضين".(8)

سنحاول في هذا الفصل أن نضيء بعض الاتجاهات الجمالية لإبسن من خلال مسرحيتيه المميزتين (هيدا غابلر) و(بيت الدمية).

فإبسن يربط شخصية هيدا غابلر بموضوع الجمال بطريقتين: هناك أولا جاذبيتها التي ترتبط، في المسرحية، بمفهوم الجمال والسحر. وهناك ثانيا مثالها في الجمال، وكذلك في الحرية. وتستكشف المسرحية أيضا الجدوى واللاجدوى ارتباطا بعمل اثنين من المؤرخين، يقدمان تحليلا نقديا يكشف الاختلاف بين النقاد الماركسيين، وبينهم المفكران الألمانيان ليو لوينثال وتيودور أدورنو، ممن حاولوا أن يستخلصوا معنى من العلاقة بين

الحاجة والجمال والعمل الأكاديمي لهذين المؤرخين. وأخيرا فان الفكرة الرئيسية للمسرحية هي فكرة الخضوع لشروط قوى خارجية، على الرغم من أن تبني إبسن لامكانية مثل هذا الشرط يبقى غامضا الى حد كبير.

ولكن ما هو الشخصي؟ ومن أجل ماذا يمكن أن يستخدم الشخص؟ هذه أسئلة ملحة في مواضع عديدة من (هيدا غابلر)، خصوصا بالارتباط مع الشخصيات النسائية. فثيا، التي تعود من بعيد، تندب حظها مع زوجها كونها مجرد "نافعة" و"رخيصة". وبينما يكون النقيض الذي تميل الى تجسيده هو الفارق في تعامل زوجها وإيليرت لوفبورغ معها، فمن الملاحظ أن انفصال لوفبورغ عنها يتخذ الشكل التالي: "لم أعد نافعا لك"، لتجيب ثيا: "إذن ما الذي سأفعله بحياتي؟". هكذا يأتي الجواب في النهاية.

ويكرس تيسمان وثيا نفسيهما لاعادة صياغة كتاب لوفبورغ، حيث يقول تيسمان: "سأكرس حياتي لهذا العمل". أما العمة جوليانا، التي ظلت تعتني بشقيقتها الراحلة لفترة طويلة، فتسعى الى بديل للعناية به، شخص عاجز آخر أو طفل جديد. ويبدو أن لوفبورغ أمامه خياران: السعي غير المقيد للمتعة، أو العمل الفكري. وفي النهاية أفسد، حسب اعتقاده، الأخير، ولم يعد راغبا في الأول. أما هيدا، التي تستطلع ما يحيط بها، فانها تستطيع أن ترى المنافع المتيسرة لها: العناية بالشاب، أو بمريض العائلة

تيسمان. إن فكرة المنفعة أو الغرض هي التي تربط الاثنين (ثيا مع لوفبورغ وهيدا مع تيسمان)، وهو تناقض رئيسي في المسرحية، إذ أحدهما يركز على الجمال، والثاني على العمل الأكاديمي للمؤرخين.

وبالنسبة لشخص غريب على تقاليد الجماليات الفلسفية فان أسئلة مثل: من أجل ماذا يكون هذا الشيء؟ وهل هذا الشيء جميل؟ قد تبدو، للوهلة الأولى، أسئلة غير مترابطة. فالأشياء الجميلة يمكن أن تكون لها أغراض (محطات القطار)، أو بدون غرض (نماذج الاضاءة)، أو تمتلك غرض أن تكون جميلة (الديكورات)، وقد تكون الناس مثل هيدا: غير مخصصين لشيء، ولكنهم قادرون على تكريس حياتهم لمشاريع خاصة. ومع ذلك فان السؤالين في الجماليات مترابطان تقليديا. وعلى المستوى البسط يمكن لهذا أن يعكس ظاهرة سايكولوجية: إيجاد شيء جميل (زهرة) قد يعوقه التفكير حول غرضها. وهكذا فانه من المغري أن نرى الجمال كشيء يصرف الانتباه عن المنفعة أو يرتفع فوقها.

وفي أغلب الأحيان توصف هيدا بكونها "جذابة"، لكن ما الذي يلبي ذلك الوصف؟ لنلاحظ الكيفية التي تصف بها ثيا لهيدا أوقاتها الجميلة عندما تتقاسم العمل مع لوفبورغ، والكيفية التي تصف بها العمة جوليانا موت شقيقتها، وكيف يتصور تيسمان

وقته مع جوليانا وهيدا وطفلهما. في كل هذه الحالات يستخدم المصطلح بأمانة، غير أنه عندما تعبر عنه هيدا يكون الأمر مختلفا. فهي تتذمر من الرائحة الخانقة لزهور ثيا في البيت، وهي تصف لبراك، ساخرة، استمتاع تيسمان ببحثه، وعندما تصف هيدا للوفبورغ حياته الجديدة مع ثيا فانها تردد أصداء الأخيرة "إنك تواسي نفسك بطريقة جميلة". وهي تحفزه على التقليل من شأن ثيا، كما يفعل هو في الواقع، واصفا إياها بالغبية في لحظة لاحقة. وعندما يقوم لوفبورغ، في وقت آخر، بوصف ثيا بالجذابة أمامهما فانه يستخدم مصطلحا تفهمه ثيا على نحو مغاير لفهم هيدا.

ومن المهم أن نشير الى أن لينثال، وهو شخصية هامة في مدرسة فرانكفورت، كتب عام 1936 (الفرد في المجتمع الفردي: ملاحظات حول إبسن). وفي خلفية قراءة لينثال لإبسن تكمن حقيقة أن إبسن، كما يشير بعض الباحثين، لم يكن، دائما، يجد ميلا نحو المفكرين الماركسيين. ويمكن القول إن انماط الاتهامات التي وجهت ضده هي على نوعين. فمسرحيات إبسن (كما جرى الادعاء) كانت برجوازية بطريقة إشكالية. وكانت شخصيات إبسن ومواضيعه مقيدة، كما لاحظ إنجلز نفسه، "بعالم البرجوازية الصغيرة والوسطى". وبالنسبة لأولئك الذين وضعوا آمالهم بالتقدم الثوري للعمال، بدا هذا أشبه بفعل بحث يائس في الموضع الخطأ. ورأى البعض أن افتقار إبسن بظروف العمال،

التي لم تتجسد في مسرحياته، ملفت للنظر. ولاحظ نقاد أن هناك دليلا يؤخذ من المسرحيات نفسها، وخصوصا قراءة خطاب الدكتور ستوكمان، الذي جرى التعامل معه (ربما دون حكمة أو تبرير) باعتباره الناطق باسم أفكار إبسن عندما ثار غاضبا تجاه الجماهير. وأخيرا فان إبسن نفسه، كما نوه البعض، مفكر برجوازي، وبالتالي يجب التعامل معه بشيء من الشك. وقد طرح بليخانوف، في مقالته عن إبسن، الرأي التقليدي من أن المثقفين كانوا آيديولوجيين لطبقتهم الخاصة. وأخيرا يرد دليل من مطلعين على أن إبسن نفسه قد كتب إن ما تمس الحاجة اليه هو "ثورة الروح الانسانية أكثر من الثورة الفعلية". واعتبر البعض هذا رد فعل اصلاحي رجعي.

وهناك أيضا اتهام آخر بشأن افتقار أعمال إبسن الى الأفكار المحددة الحاسمة حول ما الذي ينبغي عمله. وسواء كان هذا اخفاقا شخصيا، أم سوء حظ في أن يكون المرء في المكان الخطأ في الزمن الخطأ، بقيت مسألة أن إبسن لم يحدد الطريق. وكتب أحد النقاد المعاصرين للوينثال في سنوات الثلاثينيات، ملخصا نقد إبسن الماركسي، عن الرأي السائد حول "إخفاق إبسن في أن يلعب دورا أكثر أهمية في فكر عصره". وفي سياق هذا النقد فان الآصرة بين مثال هيدا الغريب للجمال، وبؤس النظرة الفكرية في المسرحية، يمكن، على الأقل، إعادة بنائها: فإبسن، كما رأى

أولئك النقاد، ليس لديه حكاية ذات معنى عن البنى البرجوازية التي وضعها على المسرح.

أما دفاع لوينثال فيبدأ بفكرة أن مسرحيات إبسن تبدأ تخلق شروطا مثالية لاختبار فاعلية وصلاحية القيم البرجوازية، والمسألة لا تعود الى أن إبسن لا يهتم بتمثيل العمال. إنه يطلب منا، بالأحرى، أن نكون شهودا على ما يجري للبرجوازيين عندما يتركون مع أدواتهم التي لا يوقفها العمال من تحت ولا الدولة من فوق. واذا كانت النتيجة كارثة فلابد أن الخطأ يكمن في القيم نفسها، ومن الطبيعي أن النتيجة كارثة دائما. إن مسرحية إبسن هي نقد داخلي معقد للقيم البرجوازية، حيث العواقب الكارثية لها يجري الكشف عنها في المسافة التي تكمن بين ما يقوله الممثلون من ناحية، وعواقب هذه الأفعال من ناحية أخرى. وليس الأمر مجرد مواجهة شخصيات إبسن خيارات الاغتراب بين العمل والعائلة، حيث، في خاتمة المطاف، يجري اختيار أحدهما، ولكننا نرى تدمير الخيارين، ومسرحية (البنّاء العظيم) هي أوضح مثال على هذا.

وفي سياق نموذج مدرسة فرنكفورت يستند الكثير من حجج لوينثال الى الرأي القائل بان علاقات الساق تزحف، على وجه الدقة، حيث يتوقع المرء أن تكون أضعف أو غير موجودة، في علاقات عاطفية بين الأزواج والآباء والأطفال والأصدقاء، كما

في عمل الشخصيات الفنية والفكرية. إن اواصر تقليص العاطفة مقابل حراسة الملكية، ومتابعة الانجاز على حساب خراب جيل، وحتى التضحيات وما يحل تاليا، ورغبات الشخصيات عندما تمنح لهم، يكشف عن هذه الرغبات باعتبارها اشكالية. ومن الهام، على نحو مماثل، اذا ما أخذنا بالحسبان التأكيد البرجوازي على خيار وحرية الفرد، النظر الى الصراعات التدميرية المتبادلة بين أقسام من الأفراد. والمسالة ليست فقط هوة الفنان الحالم مع زوجته وعائلته، بل رؤى الفنان وهي تنهار على يد حاجاته التجارية، ورغبته الخاصة بحياة عائلية هي نفسها تتقوض على يد العلاقات التجارية.

ويقدم لوينثال رؤية مختلفة لكيف أن مثال الجمال والعمل التاريخي يترابطان في المسرحية. فتخصص تيسمان وعدم قناعة هيدا بالمتخصصين ينبعان من قبول تيسمان البسيط بالكيفية التي تكون بها الأشياء، بما في ذلك العلاقة بين الرأسمالية والتخصص. ولا يناقش لوينثال شخصية لوفبورغ، ولكن يمكن رؤيته في هذه القراءة وهو يضيء التناقض بين هيدا وتيسمان. وكنقيض لتيسمان فان غير المتخصص هو الذي يمكن أن يكبح جماح هيدا بدرجة أكبر. وكشخصية نسائية مستبعدة من التجاوزات التجارية، فان هيدا ليست مرغمة على تبني

التخصص، بل يمكن أن ترفض هذا، فمثالها الجمالي، مهما كانت إشكاليته، هو المثال الأكثر أملا.

ومن الناحية الافتراضية فان فكرة هيدا الأولى المعبر عنها تهتم بصعوبة التعود على الأشياء، وهذا يتناقض مع جوليانا من ناحية ومع براك من ناحية ثانية. ويجري تأكيد اتقائها عالم المال أيضا، في حديثها مع براك حول دفع تيسمان الى القضايا السياسية، وفي سخريتها من تيسمان لقلقه حول كيفية تدبير العيش، وفي عجزها عن الربط بين المنافسة الأكاديمية وخططها الخاصة بالانفاق. وعبر الجميل ، كما يستنتج لوينثال، نجد مجال المتعة المتعارض مع ذلك الذي يتخذه المجتمع وذلك الذي يستدعي تحوله.

ومن المهم الاشارة الى أنه في تشرين الثاني 1937، وبتحفيز من مقالة لوينثال حول إبسن، كتب أدورنو رسالة الى إريك فروم، احتج فيها على رأي لوينثال من أن النساء أقل تدريبا من قبل الرأسمالية فقط لأنهن أكثر اقصاء عن عملية الانتاج. وفي كتابته اللاحقة المرتبطة بـ (هيدا غابلر) يبقى التركيز، بصورة فعالة، على هذه المسألة الحاسمة في تحليل لوينثال، وبالتحديد ما إذا كان للرأي الانتقادي أن ينشأ عن مجموعة معزولة من العمليات التي يجري السعي الى نقدها. وفي سياق تحليله لحركة (الفن من أجل الفن) يكتب أدورنو إنها تفشل في تقديم معارضة حقيقية لأن فكرتها عن الجمال ضعيفة جدا. وفي النقد الماركسي السابق

وفي كتابة أدورنو نجد فكرة أن مثال هيدا مثال فارغ بمعنى ما. فعند أدورنو تكون فكرة الجمال كمجرد احتجاج تشير الى أنها تعارض المجتمع ككل، والأخيرة تدرك باعتبارها نوعا من فقاعة غير محددة. ولكن يتعين الاعتراف، في الواقع، بأن هيدا تحتج ضد عناصر معينة محيطة بها.

ومن ناحية أخرى قد يعترض القاريء الضليع بالمثالية الألمانية على بعض تفسيرات مسرحية (بيت الدمية)، بحيث أنه "على الرغم من كون شخصة تورفالد هيلمر يمكن النظر اليها عبر تصور المسرحية من خلال نقد هيغل للوعي الجمالي في الفلسفة المعاصرة عموما وفي الرومانتيكية خصوصا، فان مسرحة إبسن للكفاح الانساني من أجل الفهم الذاتي يشير الى اتجاه الفلسفة الوجودية أكثر من الفكر الهيغلي. وتبعا لذلك فان قراء إبسن ذوي العقل الفلسفي يؤكدون، نموذجيا، على أنه مدين للفيلسوف الاسكندنافي الأكثر شهرة في ذلك الوقت، كيركيغارد، الذي تعد فلسفته معارضة لفلسفة هيغل ... وككاتب مسرحي ذي معرفة فلسفية يصور إبسن التيارات الفكرية السائدة في زمنه، والتي ماتزال سائدة في زماننا. وبالتالي فان دراما إبسن تضيء أبعاد هذه التيارات الفلسفية".(9)

ويجادل نقاد بأن نقد هيغل للوعي الجمالي تتردد أصداؤه في (بيت الدمية) وبشكل خاص فان شخصية تورفالد، الذي غالبا ما

نظر اليه باعتباره مجرد خلفية سلبية لتحول نورا الوجودي، تعكس، دراميا، الطريقة التي تبالغ فيها الذاتية الحديثة، التي تركت لتتخذ المسؤولية عن خياراتها الخاصة في الحياة، بقوتها الى الحد الذي تفشل في المشاركة في أية علاقة حقيقية مع الآخرين ومع العالم الخارجي. وفي النظر الى تلميحات الذاتية الحديثة كمشكلة للوعي الجمالي يضيء إبسن الاهتمامات المشتركة لظاهراتية هيغل والفلسفة الوجودية لكيركيغارد.

ومن المعروف أن إبسن لم يقدم نفسه أبدا باعتباره قارئا متحمسا للفلسفة، وكان هذا مرتبطا بقلق التأثير. ومع ذلك فان الثقافة والحياة الفكرية النرويجية في زمن إبسن كانت تتلون بالطرق الهيغلية في التفكير. واذا كانت فلسفة هيغل بتأكيدها على تاريخية الفكر تدرس تطور الثقافة في فترة محددة فانها تولي، أيضا، اهتماما بالفترة التي تعتبر شرطا تاريخيا لوجودها الخاص: الحداثة التنويرية.

ومن ناحية أخرى فانه بالنسبة لتورفالد هيلمر، الذي يظهر كممثل لأسلوب الحياة البرجوازي في القرن التاسع عشر في النرويج، تصاغ الحرية بلغة المال. ومنذ عمليات الاخراج المسرحي الأولى يلفت إبسن الأنظار، بوضوح، الى الاطار الاقتصادي لأسرة هيلمر. وأمامنا نجد نورا الضعيفة إزاء المعكرونة، حيث المشهد يجري فيه التبادل الحواري بين الزوجين، وهذا هو

موضوع جدل لأن تورفالد يرغب في أن يبقي زوجته انسيابية وجميلة، ولكنها مبذرة للمال. ويستمر التبادل اللاحق بين نورا وتورفالد في الدوران حول المال ارتباطا بحلول عيد الميلاد، مع فكرة أن نورا عاجزة عن التعامل بمسؤولية مع المال، وبالتالي فانها لا تدرك تماما الشروط الضرورية لحياة الطبقات الوسطى العليا.

ووفقا لرأي تورفالد هناك علاقة بين حرية الارادة والحياة الجميلة. فالحياة ارتباطا بحرية الارادة وتقرير المصير هي حياة الجمال والعكس صحيح، حيث الحياة الجميلة هي حياة حرة. وعلى النقيض من ذلك فان القروض المالية تشير الى وجود غير حر، وتعتبر، بالتالي، أمرا قبيحا. وهذا ينطبق على كل نوع من العمل يجري تنفيذه بروح المنفعة. وهكذا حال كريستين لينده في الحياكة حيث ينصحها تورفالد بوضعها جانبا لكي تقوم بعمل يتسم ببهجة جمالية أكبر في مجال الخياطة. ويعكس تقييم تورفالد فكرة أن العمل الذي يخدم كمجرد وسيلة وليس غاية بذاتهاهو، من الناحية الجمالية، غير مقنع، بل هو تذكير بغياب الحرية. ويجري التعبير عن حرية المجال العائلي للطبقات الوسطى العليا بحقيقة أن النساء، مثل نورا، محميات من مجال الحاجات الضرورية ولسن مشاركات فيها، وبالتالي فهذا يمثل السحر الذي يحتاجه الزوج لكي يعيش حياة جذابة.

وتشير موي الى أن "الحوار الأخير بين نورا وتورفالد لم يكن مفاجئا. فبينما كان تورفالد، منذ الفصلين الأولين، يحلم بوجود جميل عبر المخاطرة بحياته من أجل أن ينقذ نورا من شيء مرعب، وبالتالي جعلها متكلة كليا عليه، فان جمهور إبسن يعرفون جيدا أنه عاجز، على نحو يائس، عن القيام بذلك".(10)

نحن نرى أن وعي تورفالد الجمالي مقاوم للتحديات الخارجية. وما من معايير خارجية وجدالات أو ردود فعل عاطفية يمكن لنورا أن تحشدها قادرة على أن تجعله يغير تفكيره، فهو يبعدها بدلا من الاصغاء اليها. بل وحتى حقيقة أن نورا تتركه، وهو ما يشكل خطرا كبيرا على سمعته، يمكن أن تجعله يغير فهمه لزواجهما. وفي خاتمة المطاف يقع تورفالد فريسة أنانيته المرضية، وهو التفكير الذي يضع الذات الفردية في مركز العالم، ويحكم على جمال أو قبح الحدث من خلال إقناع ذاتيته. وعندما تغادر نورا عائلتها فانها تكون وحيدة، ذلك أن الشخص الذي تحتاجه لا يعترف بها. وقد أدركت أن ما ترغب به هو حرية يمكن تحقيقها عبر المشاركة الحقيقية. أما تورفالد فهو وحيد، ولكن على النقيض من ذلك، لأنه لا يدرك حاجته الى الآخرين، أو زوجته على الأقل، لأنه يفهم وجوده باعتباره عالمه الخاص، العالم الذي يكون فيه هو المركز والأصل والموهبة.

إن حبكة مسرحية (بيت الدمية) المتقنة تتحدد بكشف العواقب القانونية والاقتصادية لتصدع نورا التراجيدي وتزويرها لتوقيع أبيها. والى جانب تزويرها هناك موقف غروستاد، الذي يعمل في مجال إقراض المال، والذي يعود انحداره الى ترك كريستين له للحصول على رجل أكثر ثراء، وهو ما يرتبط، بالمقابل، بافتقار عائلتها الى دعمها. وفضلا عن ذلك فان والد نورا نفسه متهم بالتزوير، وهو ما يكرر تورفالد إثارته باعتباره جذر عجزها الأخلاقي. ومع ذلك فان تورفالد نفسه لديه تصدع تراجيدي، كما يتضح من كونه هو الذي كان مسؤولا عن الجريمة التي اقترفها والد نورا، وهو ما أدى الى مقايضته باعطاء ابنته زوجة لتورفالد مقابل تخليصه من التهمة.

غير أن منطق الضرورة المطلقة لا يمكن أن يوفر التراجيديا أكثر مما توفره الحرية المطلقة، طالما أن التراجيديا لابد أن تنشأ من العلاقة الديالكتيكية للاثنتين، والمسرحية نفسها تجعل من هذا الأمر أكثر وضوحا طالما أن القانون لا يسأل عن الدوافع. إن السؤال الذي ينتاب المسرحية، وهو لماذا تغادر نورا، وما هي دوافعها، يعيدنا، مرة أخرى، من مستوى الشمولية التجريدية الى التجربة الملموسة لهذا الحاضر الخاص. إن العلاقة بين النموذجين التراجيديين وأحدهما جوهري والآخر متجاوز، هو،

بالضبط، ما حدده كيركيغارد في مؤلفه (المرض حتى الموت) باعتباره امكانية سلبية وعلاقة بين مصطلحين متناقضين.
ومن ناحية معينة يمكن القول إن (بيت الدمية) تقدم مثالا على جماليات الاتكال. ففي هذا العمل يقدم إبسن على المسرح التناقض بين نظامين تمثيليين مهيمنين: بنية الحبكة في مسرحية متقنة في القرن التاسع عشر، والتأجيل المجازي للمعنى الى ماض يتملص من جميع القرارات السببية. غير أن مغادرة نورا الفاضحة في نهاية المسرحية لم تنفصل فقط عن هذين المنطقين النصيين حسب، وإنما أيضا تزودهما، بأثر رجعي، بمعيار جديد للمعنى. إن العلاقة الحقيقية بين النظامين التمثيليين، التي تشكل الجزء الرئيسي من النص، هي، بهذه الطريقة، تعتمد على العلاقة المشتركة بطائفة من المعاني التي تجسدها نورا، بحيث أنها، هي نفسها، لا تمتلك الوسيلة للتحفيز أو الفهم. فتضرع نورا الأخير بالزواج والحب والشرف وما الى ذلك ينفي، بالتزامن، الاستخدام الذي يعطى لهذه المفاهيم حتى تلك اللحظة، بالاعتماد على معانٍ متناقضة معها، ويقدم معيارا جديدا للحكم على الكيفية التي ينبغي بها لهذه البنى، التي تشكل أساس الاستخدامات السابقة، أن تفهم بدلا من ذلك. وهكذا فان المسرحية تجعل، بهذا المعنى، عملية تلك الفجوة نفسها بؤرة للعمل.

وفي مسرحية (بيت الدمية) نجد أن الحوار الداخلي هو وسط او بيئة المهزومين والعاجزين. وكما أشار بعض الباحثين فان "فعل نورا بخلع الزي التنكري في منتصف الفصل الثالث يوضح نضجها وهويتها الجديدة، حيث الانتقال من عجز الدمية الى القوة والقدرة على التعبير. فنورا لم تعد بحاجة الى الحوارات الداخلية، ذلك أنها، من الآن فصاعدا، قادرة على التعبير عن أفكارها ومشاعرها في حوارات اجتماعية حقيقية ... إن التغيير عند نورا هو، أيضا، عملية سايكولوجية، حيث يجري الانتقال من ممارسة الحوار الداخلي الى ممارسة الحوار المسموع. أما تورفالد فهو في الاتجاه المعاكس في الجزء الأخير من الفصل الثالث. فنحن نرى خلعا للعرش مهنيا، وهو يصبح أكثر تراجيدية إن التحولات الأكثر أهمية من قبل الشخصيتين تحدث في الحوارات الداخلية".(11)

لقد غير إبسن استخدام ووظيفة الحوار الداخلي في الدراما الحديثة. وفي كل فصل من الفصول الثلاثة في (بيت الدمية) يستكشف الامكانية الدرامية للحوار الداخلي. إن معنى الحوار الداخلي هو مسالة شكل ووظيفة جمالية، وإن عدد الحوارات الداخلية في (بيت الدمية) تقدم نموذجا مدهشا ومذهلا. ويمكن القول إن الحوار الداخلي في هذه المسرحية هو وسط للأفكار والمشاعر التي لم تجد، بعد، شكلا لغويا مناسبا. ويبدو أن إبسن

يستقصي لغة متشظية تتوقع وتستبق اللغة الحداثية لأدب القرن العشرين وتيار الوعي.

هوامش:

(1) Henrik Ibsen and the Birth of Modernism, Toril Moi, Oxford Univ. Press, 2006, P. 147

(2) المصدر السابق نفسه، ص 148

(3) المصدر السابق نفسه

(4) المصدر السابق نفسه

(5) Henrik Ibsen and the Birth of Modernism, Toril Moi, Oxford Univ. Press, 2006, P. 7

(6) المصدر السابق نفسه، ص 8

(7) Kierkegaard, Ibsen and the Aesthetics of Indirect Communication, Leonardo Lisi, published online

(8) المصدر السابق نفسه

(9) Acta Abseniana, Ed., by: Kwok-Tam, Terry Siu-han Yip, Frode Helland, Centre of Ibsen Studies, Univ. of Oslo, 2010

(10) المصدر السابق نفسه

(11) The Lark's Lonely twittering – An Analysis of the Monologues in A Doll's House, by: Rangar

Arntzen & Gunhild Braenne Bjorstad, published Online 2019

إبسن معاصرنا

بعد ما يقرب من قرن ونصف من الزمان ما تزال مسرحية إبسن الشهيرة (بيت الدمية) تقدم على مسارح العالم بأشكال ورؤى جمالية متنوعة، وماتزال تلهم السينما والفنون عموما، ناهيكم عن النساء المكافحات من أجل حرياتهن وحقوقهن. فلماذا تبدو لنا أحداث ظهرت عام 1879 مألوفة في أيامنا ونحن في العقد الثالث من القرن الحادي والعشرين؟

ماتزال النقاشات محتدمة بشأن دور النساء في المجتمعات المتغيرة، وماتزال هذه المسألة وثيقة الصلة بالحراك الاجتماعي الراهن. صحيح أن الواقع الاجتماعي تغير، غير أن القضايا التي ناقشتها (بيت الدمية)، من الأدوار العائلية الى القيم الأخلاقية، ماتزال راهنة. وما كان صادما في زمنه بشأن فعل نورا، مايزال صادما في زماننا. لقد رأى إبسن الظلم في سبعينيات القرن التاسع عشر، وما يزال هذا الظلم قائما. وقد حققت النساء تقدما، غير أن مناقشة الجندر في المجتمع لم تكن حامية كما هي الآن. بوسعنا أن نلاحظ، على سبيل المثال لا الحصر، عدد النساء في برلمانات الدول المتقدمة، وعددهن في المؤسسات الأكاديمية، وفي معظم مجالات العمل والحياة، لنرى حقائق التمييز الجندري التي أشرنا

اليها. لقد خلق الرجال، وهم سدنة الثقافة السائدة، القوانين، وهم الذين يجادلون ويقررون بأغلبية ساحقة وجود ومصائر وفعل هذه القوانين. فكيف يؤثر الافتقار الى المساواة الجندرية، في المستويات التي ذكرناها، على نصف السكان؟

وبينما يبقى المشهد السياسي غير متوازن الى حد كبير، فان ملاحظة إبسن تبقى: كيف يمكن للمرأة أن تتصرف وتعبر عن نفسها في ظل منظور الرجل للقانون وتحكمه بالمجتمع؟ وكيف يمكن للإثنية والثقافة والجندر والخلفية أن تتصرف وتعبر عن نفسها في ظل منظور صناع القرار في مختلف الدول، وبينها المتقدمة؟

إن (بيت الدمية) تركز، في جوهرها، على الصراع بين الرجال في السلطة والناس الذين تحت حكمهم. وبعد ما يقرب من قرن ونصف من الزمان مايزال جوهر هذا الصراع قائما. وما تزال قصة (بيت الدمية) هي ثاني مسرحية من حيث سعة الاخراج والتقديم على المسرح بعد (هاملت) شكسبير.

ومن الجلي أن مسرحية إبسن ذات صدى عميق لدى الجمهور الحالي، لأن الكثير من النساء المعاصرات يواجهن الأسئلة ذاتها التي واجهتها نورا، أسئلة الحب وحرية الارادة وتقرير المصير والعائلة. صحيح أن لدى النساء، الآن، حقوقا وفرصا أكبر بكثير مما كان لدى نورا، ولكنهن مازلن، في الغالب، يصارعن في

سياق الخيارات الصعبة التي وضعها إبسن أمام نورا. ومن سوء الحظ أنه مايزال هناك الكثير من النساء في أيامنا ممن يواجهن الخيارات الصعبة، خصوصا أولئك اللواتي يخشين عدم القدرة على الاستمرار في الحياة اذا ما بقين في زواج تعسفي مليء بالمشاكل. ويمكن القول إن أصداء (بيت الدمية) ماتزال تمارس تأثيرها على الجمهور لسبب بسيط هو أن الثورة التي بدأها إبسن بمشهد اصطفاق الباب الشهير، وهو الحدث الذي هزّ العالم، ماتزال مستمرة. والحق أن هناك الكثير مما يتعين القيام به قبل أن تكون النساء قادرات على تحقيق حرية إرادتهن في ظل التمييز الاجتماعي. إن ما أطلق إبسن العنان له بشأن استقلالية نورا ماتزال أصداؤه تتردد في عالمنا.

إن واقعية مسرحيات إبسن الوسطى – مشاهد غرفة الضيوف في (بيت الدمية) و(الأشباح) و(هيدا غابلر) – والحداثة الأكثر وجودية للمسرحيات الأخيرة مثل (جون غابرييل بوركمان) و(عندما نستيقظ نحن الموتى) ما تزال تستهوي جمهور المسرح في القرن الحادي والعشرين، المعتاد على الطبيعية المسرحية والتجريبية الحداثية. وقد احتفظت واقعية إبسن الدرامية بقوتها في عصرنا الراهن، وهذا ما يؤكده استمرار إخراج مسرحياته في أيامنا. وقد أعيد تقديم تقاليد القرن التاسع عشر الغنية بالسمات الشعبية سوية مع المشاهد التفصيلية الدقيقة على نحو أمين في

الاخـراج. ومـع ذلـك فـان التـوتر فـي المسـرح كـان ملموسـا ومحسوسا من جانب قسم كبير من الجمهور الذي تأثر، على نحو واضح، بالحوار الأخير بين نورا وتورفالد حول مصير ونهاية زواجهما. وفي حالات عديدة كان إخراج (بيت الدمية) أمينا في إعادة الخلق الطبيعية للأسرة البرجوازية في أواخر القرن التاسع عشر حيث شجرة عيد الميلاد المزينة بعناية، والاهتمام الدقيق بتفاصيل الأزياء.

وترى سالي ليجر أن "المكونات المكثفة المتأصلة في مسرحيات إبسن هي مصدر قوتها المستمرة وتنوعها في التقديم والاخراج. إن هيمنة الجماليات الحداثية في بداية القرن العشرين، التي استمرت على التأثير في مسرح أواخر القرن العشرين، كانت تعني أن المخرجين الطليعيين حالوا، أحيانا، إعادة ابتكار واقعية إبسن عبر خطوط حداثية، مؤكدين على الأبعاد السايكولوجية والوجودية لعمله أكثر مما على العلاقات الاجتماعية والمادية التي يجري، عبرها، استكشاف القضايا الانسانية الأوسع في المسرحيات. إن أحد الأمثلة على العديد من الانتاجات كان إخراج إنغمار بيرغمان عام 1964 لمسرحية (هيدا غابلر) في المسرح الدرامي الملكي في ستوكهولم. وإذ تجاهل بيرغمان توجيهات إبسن المسرحية فقد حرر المسرحية من تفاصيلها الطبيعية المادية – السجاد، والأشياء الصغيرة قليلة القيمة،

والبيانو، والأدوات المنزلية الأخرى – وقدم للجمهور، بدلا من ذلك فضاء داكنا مغلقا بالكامل على المسرح. وبهذا حفز على رؤية الاختناق والفراغ الثقيل، التي هيمنت على المسرحية".(1) ولم يرحب جميع النقاد بهذا الابتعاد عن طبيعة الواقعية لدى إبسن. فقد استنكر البعض مقاربة بيرغمان مجادلا بأن الأسلوب الوحيد للاخراج الذي يلائم مسرحيات إبسن هو التطبيق الدؤوب للواقعية المستندة الى ستانسلافسكي. وقد ظل هذا، في الواقع، الطريقة التي كان يفضلها معظم المخرجين.

إن اهتمام إبسن بوضع النساء في المجتمع، والتوترات والضغوط المرتبطة بزواج الطبقة الوسطى، قد ضمن شعبيته المستمرة في أوروبا الغربية والولايات المتحدة خصوصا، وفي سائر أنحار العالم الأخرى عموما حتى يومنا، حيث احتلت قضايا النساء، في الغالب، مكانة رئيسية في الميدان السياسي والثقافي. وقد عزز الأداء المذهل للأدوار النسائية من قبل ممثلات قديرات شعبية إبسن، واستمرار مسرحياته على خلق فرص بارزة للنساء. واستمرت ردود فعل ناقدات أدبيات نسويات لعمله على التزايد، مؤكدة على أن سمعته ماتزال تتعزز.

وترى ليجر أن "اهتمام أواخر القرن العشرين والقرن الحادي والعشرين بالعيوب والضغوط والتوترات داخل المفاهيم التقليدية للنزعة الذكورية سيعزز، في رأيي، على نحو أعظم، القوة الثقافية

لمسرحيات إبسن، التي يكون فيها الأبطال الرجال قليلين، والشخصيات الرجالية المتعاطفة مترددة وغير واثقة من نفسها، متحدين خطابات القرن التاسع عشر المهيمنة بشأن الذكورية التي شكلت الرجل النشط والعقلاني والمتسلط باعتباره النموذج المثالي".(2)

ومن ناحية أخرى فان نهوض قضايا البيئة منح فرصة جديدة لحياة مسرحية (عدو الشعب)، التي يمكن فيها للدكتور ستوكمان أن يعتبر مناصرا سابقا للبيئة. وحتى وقت قريب كان العدد الكبير من الممثلين الكومبارس الذين تحتاجهم مشاهد الازدحام في هذه المسرحية يعني أنها نادرا ما تقدم على المسرح. غير أن النجاح الهائل لاخراج عام 1998 للمسرحية في المسرح الوطني بلندن أشار الى أهمية مواضيع هذه المسرحية في بداية القرن الحادي والعشرين.

وتؤكد ليجر على أن "استيعاب إبسن الواسع في الحياة الثقافية البريطانية، وهو الذي لم تطأ قدماه أرض بريطانيا، يجري تأكيده عبر ظهور (بيت الدمية) في كتب الطلاب الدارسين في مستوى المدرسة الثانوية. ولم تمنع الأجواء النرويجية لمسرحياته، التي ينبغي أن لا يجري إغفالها، عشاق إبسن أواخر العصر الفكتوري – برنارد شو، إدموند غوسن وإليانور ماركس – من الادعاء بأنه ينتمي اليهم. واليوم يمكن قول الشيء نفسه بالنسبة لدائرة قرائه

الواسعة ومتابعي مسرحياته في بريطانيا القرن الحادي والعشرين".(3)

وقبيل عام 1906، عام رحيل إبسن، اجتاحت ثورة، مرة أخرى، المسرح، وبدا أن كبار الحداثيين الأوروبيين، في ذلك الوقت، انجذبوا، بشكل خاص، الى تحدي صياغة بديل لأسلوب الاخراج الدقيق التفاصيل، والواقعي تماما، الذي بدت مسرحيات إبسن الحديثة مشدودة اليه، بلا تغيير، حتى ذلك الحين. وكانت "النتيجة المباشرة سلسلة من النتاجات الرائدة لأولئك المبدعين، أعلنت مقاربة جديدة تماما لإبسن على المسرح، وقد شكلها الهدف الثلاثي للكتابة المسرحية الجديدة، ممثلا في التبسيط، وأسلوب المبالغة، والايحاء. وقدمت مسرحيات (الأشباح) و(روزمرشولم) و(هيدا غابلر) كلها في عام 1906، وكانت مختلفة تماما، ولكن كانت هناك تجسيدات متناظرة لأحكام مناهضة للطبيعية، لتقديم صورة مفاهيمية أعمق لايقاع الموضوع الداخلي وروح العمل المطروح، بدلا من الاعادة الفوتوغرافية للواقع السطحي. وربما كان إدوارد غوردن غريغ يتحدث نيابة عن المخرجين الثلاثة عندما كتب (في برنامج روزمرشولم): لقد أعلنت الواقعية، منذ زمن بعيد، عن نفسها، كوسيلة للتلميح الى أمور الحياة والموت، وهما موضوعتا سادة المسرح، وأن الواقعية هي ليست سوى عرض، في حين أن الفن هو إلهام. ولهذا فانني

حاولت، في الاعداد لهذه المسرحية، أن أتجنب كل واقعية .. دعونا نترك الفترة ودقة التفاصيل للمتاحف ومتاجر التحف الغريبة".(4)

وكانت الناحية الرئيسية في الحداثة الجديدة، التي يلهمها نفورها من كآبة المذهب الطبيعي في المسرح، التأكيد المتجدد الذي تضعه على دور المصمم كفنان يتمتع بموقع مساوٍ للمخرج. وانطلاقا من هذا الاهتمام فان "القوة التفسيرية للتصميم المسرحي والفن التصويري في المسرح أيقظت دعوة المخرج ماكس راينهارد التاريخية لإدوارد مونك، الرسام الاسكندنافي الأبرز خلال عصر إبسن، الى إبداع سلسلة من التصميمات لمسرحية (الأشباح)، وهو الانتاج الذي افتتح به المخرج موسمه في برلين في تشرين الثاني من تلك السنة البالغة الأهمية ... وقد أكد تعاون راينهارد ومونك على دوافع بصرية محددة كان القصد منها تعميق الحالة السائدة للقمع والفزع التي تغير، على نحو عاصف، أسرة ألفنغ".(5)

وتقول الناقدة المسرحية الاميركية ميشا بيرسون إن "أوروبا كانت، على الدوام، وفية لإبسن، بما في ذلك ازدهار تقديم مسرحياته في بريطانيا خلال العقد الماضي. وفي الفترة الأخيرة يتصدى عدد أكبر من فناني وفرق المسرح الأميركية لنصوص إبسن بدفق جديد من الحيوية".(6)

وتنقل بيرسون عن الكاتب المسرحي الأمريكي، مؤلف مسرحية (إبسن في شيكاغو) قوله إن "أحد الاشياء التي تجعل إبسن وثيق الصلة بعالمنا بصمته التي تتمثل في البحث عن بوصلة أخلاقية في هذا العالم، سواء تلك التي تستلزم الكفاح ضد المؤسسات الاجتماعية الفاسدة، أو مجرد التعامل مع المسألة الصعبة حول ماذا تعني الأخلاقية بالنسبة لأي منا فرديا".(7)

وتضيف أن العامل الآخر، حسب رأي المخرج المسرحي الأميركي روبرت فولز، هو أن "الناس الآن أكثر حرية في التأقلم مع إبسن واستكشافه بطريقة مختلفة. ومن المؤكد أنني أغير في النص ولكن في إطار اضاءة المسرحية بطريقة جديدة. إنها طريقة للحفاظ على الامانة للأصل، وإن ما يمكن ان يحدث في عمليات الاعداد هو أن المرء يخرج إبسن بمنظور معاصر للشروع ببحث أكثر تحديدا لمجتمعنا".(8)

ويعتقد الكاتب المسرحي الأميركي جيفري هاتشر أن جاذبية إبسن الرئيسية تكمن في شخصياته الحيوية، المرسومة بدقة وخصوصا الشخصيات النسائية. ويقول إن "الناس يحبون الشخصيات التي تقول الحقيقة، والتي تتجاوز، والتي تمتلك القوة وتواجه المتاعب. ولا نجد قبل إبسن نساء على المسرح يحاولن، أمام هذه المعضلات، السيطرة على حياتهن. لقد كافحت أولئك

النساء بعزيمة هائلة للحفاظ على سلطتهن او الهروب من واقعهن".(9)

إن إبسن يخلق شخصيات ويلتقط اللحظة المثالية والمشكلة المثالية لها ويدعها تتحدث في مسرحيات عظيمة ذات أسئلة أخلاقية ملحة في جوهرها، تدور حول مسؤوليات المجتمع والسلطة القائمة تجاه المواطنين.

وترى أوليفيا غون، الأستاذة المساعدة للدراسات الاسكندنافية في جامعة واشنطن، ورئيسة جمعية إبسن في أميركا، في إبسن "مفكرا عميقا على نحو مذهل، وليس كاتبا طبيعيا أو سوروياليا. وقد أدرك جوهر موضوع السلطة الاجتماعية".(10)

والسلطة، سواء كانت قانونية أو سايكولوجية او عائلية او حكومية، هي موضوعة رئيسية في (بيت الدمية) التي تجرأت على التساؤل عن الدور الذي يقيد زوجة وأما في سبعينيات القرن التاسع عشر. وفي ذلك الوقت أفزع الأمر، كما أشرنا، الكثير من النقاد الذين انتقدوا، بقسوة، قرار نورا، الشخصية الرئيسية، ترك عائلتها والشروع في العمل بمفردها على نحو غير طبيعي تماما كما ادعوا.

إن إعادة تخيل المسرحيات القديمة لتقديم عرض سياسي عن العالم الحديث ليس أمرا جديدا. ولكن هذا يضعنا أمام سؤال: هل يمكن لمسرحيات القرن التاسع عشر أن تكون ذات صلة

بجمهور القرن الحادي والعشرين؟ وما الذي يمنح هذه المسرحيات النرويجية التي كتبت وقدمت قبل ما يقرب من قرن نصف تأثيرها المتواصل؟ تجيب ميشا بيرسون بالقول إن: "السلطة" هي الكلمة المؤثرة.

والحق إن مسارح العالم ظلت متمسكة بابداع إبسن، وتقدم أعماله بطرق مختلفة. وما يلفت الانتباه عرض لمسرحية (نورا) في نيسان عام 2018 (وهو ما سنتحدث عنه بشيء من التفصيل لاحقا في هذا الفصل).

فلماذا كل هذا الحب الاستثنائي لإبسن ؟ ولماذا في وقتنا الراهن؟ وما الذي يمكن لكاتب مسرحي من القرن التاسع عشر أن يقدم لنا في القرن الحادي والعشرين؟

عدا ما أشرنا اليه من سمة إبسن المميزة في بحثه عن بوصلة أخلاقية، بوسعنا الحديث، في سياق راهنية إبسن، عما يمكن أن يحدث في عمليات الاعداد الجديدة لمسرحياته من قبل مخرجين مختلفين، حيث نجد مزج إبسن مع المنظور المعاصر للشروع في بحث أكثر خصوصية للمجتمعات الحالية.

وفي هذا السياق تقول الكاتبة المسرحية الأميركية ربيكا غلمان، التي أعادت كتابة مسرحية (بيت الدمية)، عام 2010 إنه "كان لدي معلّم للمسرح في الكلية اعتاد على القول، دائما، بأن على المرء أن يكتب نسخة معاصرة من (بيت الدمية). وهكذا انغرست

الفكرة في ذهني ... كتابتها كانت فرصة للتفكير بما وصلت اليه النساء منذ ذلك الحين. هل وصلنا الى ما يكفي؟ هل تغيرت الأشياء كما ينبغي؟ إذا كان الجواب بالنفي فمن الذي يتحمل المسؤولية؟ وحتى على الرغم من أن لدى المرأة الحديثة، على ما يبدو، خيارات أكثر، فان الكثير مما كتب إبسن عنه مايزال صحيحا بالنسبة للنساء في وقتنا الحالي".(11)

وفي (بيت الدمية) تنقل غلمان الحدث الى حي لنكولن بارك في شيكاغو، عام 2004، وهو حي يقطنه الأثرياء. ونجد أن نورا ماتزال نورا، ولكن الشخصيات الأخرى تحمل أسماء جديدة. فزوجها تورفالد هو الآن تيري. ومع أن الوضع الأساسي هو نفسه، والأزمة المالية هي نفسها، فقد تغيرت التفاصيل. وتشير إعادة رواية غلمان الى مشكلة رئيسية قد تكون إدمان نورا أو تيري على كماليات ثقافة الاستهلاك. ومن الطبيعي أن تكون الظروف مختلفة بالنسبة لنورا القرن الحادي والعشرين. ومع ذلك فان أدوار الجندر والتوقعات بشأن الحياة الزوجية ماتزال تؤثر على مجرى القصة. وماتزال نورا تشعر بأنها مرغمة على ارتداء قناع يقدم شخصية مختلفة عن شخصيتها الحقيقية عندما تكون مع زوجها.

وتقول غلمان إنه "عندما أعدت قراءة مسرحية إبسن كنت متأثرة بالوقت الذي قضاه في الحديث حول المال. إن أدوار المال

والجندر متشابكة عضويا في المسرحية الأصلية. واذا كانت المسألة تدور حول حقوق النساء، فانها تدور، أيضا، حول تحقيق التكافؤ الاقتصادي".(12) وهكذا فان نظرة المسرحية لتأثير العوامل الاقتصادية على العوائل والعلاقات تجعل منها راهنة بالنسبة لجمهور أيامنا.

وتشير غلمان الى أن كل امريء في المسرحية لديه مشكلات مالية، ويحتاج الى المال لتحقيق نوع من الاستقلالية. فنورا وزوجها يعانيان من دين ثقيل، ويحاولان الحفاظ على أسلوب حياة الطبقة الوسطى العليا، وهو ما لا يستطيعانه.

وعلى الرغم من أن غلمان كتبت (بيت الدمية) قبل انهيار 2008 الاقتصادي، فانها تعكس المواقف المسؤولة مباشرة عن تلك الكارثة: الناس يأخذون الرهن العقاري الى أقصى درجة، ويستدينون أكثر من طاقتهم، كما هو حال نورا وتورفالد في المسرحية الأصلية.

وتقول إيفا لابورت، مديرة الانتاج، إن (بيت الدمية) ملتزمة بالقضايا الجوهرية لعمل إبسن الكلاسيكي، بينما يجري تجديدها بمشاهد ومواقف معاصرة. وتضيف أن بنية وفكرة القصة متشابهة تماما. ولكن لغة القصة أميركية وحديثة. إن بعض العوامل التي تؤدي بنورا وزوجها الى الخيارات التي قاما بها مختلفة تماما، والنهاية مختلفة. ومع ذلك فانني أعتقد أنه سيكون هذا مقلقا

بالنسبة لجمهور اليوم، كما كانت المسرحية الأصلية مقلقة للجمهور في زمن إبسن.

وتشير لابورت الى أن "أحد الأسباب التي دفعتنا لتقديمها على المسرح هو طرح أسئلتها، أي أين نقف الآن من هذه المسائل، وكيف تطور الزواج والطلاق خلال 130 عاما منذ أن قدمت مسرحية إبسن. هل تعلمنا شيئا؟ إن أولئك الذين يعرفون مسرحية إبسن سيفتتنون بالتحديثات. أما أولئك الذين لا يعرفونها فيمكنهم، أيضا، أن يتواصلوا، بسهولة، مع مع الشخصيات والحدث. وأما أولئك المتزوجون أو الذين يقيمون علاقات فسيشعرون، بالتأكيد، براهنيتها".(13)

وتضيف لابورت انه كان علي أن أسال الكاتبة المسرحية عما إذا كانت تعتبر (بيت الدمية) من إبداعها الخاص بشكل رئيسي، وإن كانت معتمدة على عمل أسبق، أم أنها مسرحية إبسن ولكن في إعداد جديد.

أما غولمان فتقول: "أشعر حقا بأنه حوار بيني وبين إبسن، الذي أكن له الكثير من التبجيل. في بعض الأحيان عندما يقوم الناس باعداد شيء ما فان هذا لا يعني، بالضرورة، أنهم يحبون الأصل. أما أنا فقد أحببت المادة الأصلية، ورغبت في احترام ذلك".(14)

ولم يهتم مختصون بإبسن بمسألة ما اذا كان نسويا أم لا، غير أن عمله، على أية حال، جزء من الإرث النسوي بمعنى ما. ولكن

الهام أن هؤلاء النقاد تساءلوا عن تحليل إبسن للزواج والأمومة ارتباطا بالمجتمع الحالي. وأحد هؤلاء هيذر رفو، الكاتبة والممثلة الأميركية العراقية الأصل التي قدمت مسرحية (نورا) في مؤسسة مسرح شكسبير في شباط 2018 كجزء من (مهرجان مسرح أصوات النساء)، والتي قالت: "أنا ملتزمة بتقديم الأعمال الكلاسيكية لتجسيد التاريخ الانساني. فنخن نتعلم الكثير منها، ويتعين دراستها وتذكرها. ولكن في هذا الوقت من الأزمة ومن التحولات التاريخية تعتبر (بيت الدمية)، حسب رأيي، مسرحية يمكن أن نواصل تقديمها لتمثل يقظة النساء الحديثة. ويتعين علينا أن نسأل المزيد من جمهورنا، أو أن نجد، باستمرار، أنفسنا في بلد عاجز عن إجراء حوار وطني حول الأزمات الحقيقية لعصرنا".(15)

وإذ تأخذ ذلك بالحسبان تركز رفو على نورا، الزوجة العراقية المهاجرة التي تحتفل مع زوجها بحلول عيد الميلاد كمواطنين أميركيين. وعندما كانا في مخيم لجوء عراقي فان ذلك أرغم الشخصية التي تحمل عنوان المسرحية لتفحص دورها الخاص وفكرتها عن "الوطن"، وتصارع مع ما تعتقد رفو أنه السؤال الأساسي لعصرنا: هل نحن نعيش من أجل بعضنا، أم من أجل أنفسنا؟

وقد اعتمدت المسرحية على ورشات عمل أدارتها رفو مع فرقة المسرح الملحمي حيث كتبت نساء شرق أوسطيات يعشن في الولايات المتحدة مونولوغات داخلية سردية حول رحلتهن. وقد أذهل رفو الى أي مدى كانت تلك السرديات، التي غالبا ما تعاملت مع أدوار النساء المتغيرة في العوائل الأميركية العربية المحافظة ولكن الخاضعة للتطور، تردد أصداء (بيت الدمية).

وباستخدام منهجية إعادة التوليف مزجت رفو تصميم الحبكة الأساسية لإبسن بمادة حفزتها ورشة العمل. وأوضحت رفو أنه "بسبب أن نورا توفر للثقافة الشرق أوسطية أن تتعايش في تناقض مع الثقافة الأميركية، فاننا نرى، في هذه المسرحية، كيف أن ممارسات الجالية وممارسات الثقافة تكون على صلة بالفرد. وفي ورشاتي وفي حياتي الخاصة أكافح لخلق توازن بين الاثنتين. وهذا، برأيي، هو كفاحنا وصراعنا الوطني في هذه المرحلة".(16) لقد فصلنا بعض الشيء في هذا الحدث لأن له صلة وثيقة بموضوعنا (إبسن معاصرنا). ومن الجدير بالاشارة أن (نورا) قدمت في نيسان 2018 على مسرح جامعة نيويورك في أبو ظبي من إنتاج فرقة شكسبير المسرحية، وإخراج جوان سيتل، الأستاذة المساعدة في الفنون في الجامعة المذكورة.

وتقدم الكاتية والممثلة المسرحية الحائزة على الكثير من الجوائز هيذر رفو قصة نورا وزوجها طارق، وهما مهاجران عراقيان في

نيويورك، حيث يستقبل الزوجان ضيفة مميزة خلال موسم أعياد الميلاد. ولكن وصول هذه الضيفة (مريم)، وهي لاجئة عراقية شابة، أحدث تغييرا في الأجواء الاحتفالية وأجبر نورا وعائلتها على مواجهة مخاوفهم القديمة، والتساؤل حول ما أصبحوا عليه، وكيف وصلوا الى ما هم عليه الآن. وكانت جوان سيتل قد قدمت العرض العالمي الأول لمسرحية (تسعة أجزاء من الرغبة) للكاتبة هيذر رفو على مسرح (مانهاتن إنسامبل).

وبالاضافة الى أدائها دور البطولة في العرض وتجسيد شخصية نورا، تسلط كاتبة المسرحية رفو الضوء على القصص الشخصية للنساء الأميركيات من أصل عربي في مقاربة لمسرحية إبسن (بيت الدمية).

إن نورا التي عادت بعد خمسة عشر عاما من حدث اصطفاق الباب الشهير صارت كاتبة نسوية ناجحة وواثقة. ولكنها لم تتحرر بالكامل، قانونيا وماليا، من دون الحصول على طلاق من زوجها، الذي يجب، وفقا للقانون النرويجيي، أن يبادر الى ذلك.

وترى ميشا بيرسون أن نورا، هذه، بموقفها ولغتها تشبه امرأة راديكالية في القرن الحادي والعشرين أسيرة في بدلتها الفكتورية المقيدة. وعلى الرغم من أن المسرحية تبتهج بنجاحها، فانها تكشف، أيضا، عن الدمار السايكولوجي الناجم عن غربتها عن عائلتها، والذي أصاب ابنتها وزوجها وخادمتها المخلصة. وتتردد

أصداء الجدالات التي تنشأ من رماد هذا الزواج في تأثيرات الزواج الحديث على النساء اللواتي يحاولن الاتكاء لكي يحصلن على كل شيء".(17)

لقد ركز إبسن كثيرا على مسالة الهوية. ويفتتن مخرجون كثيرون بالكيفية التي يعيد فيها مهاجرون ابتكار أنفسهم عندما يصلون الى بلد آخر. وربما كان إبسن متأثرا بتلك الأسئلة نفسها، إذ كان، نفسه، في الكثير من فترات حياته، مهاجرا.

ومن ناحية أخرى فان مسرحية (بيت الدمية)، التي لديها أسلاف في (التراجيديا البرجوازية) الألمانية، كانت تحمل عنوانا فرعيا هو (تراجيديا حديثة). فالمسرحية حديثة في مشاهدها المعاصرة، العائلية، المرتبطة بالطبقة الوسطى ومواقفها، والتي تتجسد في تركيزها على معاناة النساء. وتجسد شخصية نورا الصراع الهيغلي بشأن احترام المرء للسلطة وكونه صادقا في مشاعره. أما كون النساء شخصيات تراجيدية، تجسد صراعاتها ومعاناتها شيئا هاما بشأن الظرف الانساني، فهو تقدم استثنائي في تاريخ النوع الأدبي، على الرغم من أن إبسن لم يقدم سبيلا لحل الصراع أو تفادي المعاناة. ويمكن النظر الى مسرحية إبسن، التي كتبت أواخر القرن التاسع عشر، باعتبارها تدشن توسيعا لنوع التراجيديا كان يهدد بتقويضها تماما.

وكان الجدل المثار حول ما اذا كانت التراجيديا نوعا أدبيا مناسبا لوقتنا الراهن. ويربط بعض النقاد بين هذه المسألة وبين مسرحية آرثر ميلر (موت بائع متجول) – 1949، التي غالبا ما تؤخذ كمثال على هذه الحالة، حيث يرى ميلر، نفسه، أن بطل مسرحيته هو بطل تراجيدي، ذلك أنه يضحي بحياته من أجل مثله ومن أجل عائلته. إن كتابا مسرحيين آخرين مثل يوجين أونيل في مسرحيته (الحداد يليق بألكترا) – 1931 يمزجون الموضوعات الشخصية والسياسية مع الأساطير القديمة والبنى التراجيدية الكلاسيكية.

وفي عصرنا الراهن ظهرت قوى تتساءل عن راهنية التراجيديا كنوع أدبي. فالألماني برتولد بريخت يشجع على شكل تجسيد يخلق الاغتراب عند الجمهور، وبالتالي يحبط رد الفعل العاطفي المتعاطف. ولا يؤكد بريخت سلطة العقل، ولكنه يرى الأفراد وهم يعانون من الاغتراب من القوى الاجتماعية التي تقرر مجرى التاريخ. أما كتاب مسرح العبث (يونيسكو، جينيه، بيكيت، وبنتر) فيصورون العالم باعتباره لا معنى له، ويرفضون تجسيد الأفعال الانسانية كأفعال نبيلة. وعلى العموم يمكن القول إن القرنين العشرين والحادي والعشرين لا يرحبان بالتراجيديا كنوع أدبي.

ويشير الباحث والكاتب المسرحي الكندي إيرول دورباخ الى أنه قبل سهرة غريت رسل ستريت، التي نظمتها إليانور ماركس حول

مسرحية (بيت الدمية)، كان إبسن موضوع مقالات من قبل المختصين الانجليز بالقضايا الاسكندنافية المبشرين، ولكن غير السياسيين عموما، مثل إدموند غروس، ممن كانوا مصممين على أن يجعلوه معروفا خارج حدود النرويج. وقد نشرت إليانور ماركس العقيدة الإبسنية خارج حدود بلومزبري الى أحياء الطبقة العاملة في لندن وميدلاندز. وكان شو يعد محاضرته (جوهر الإبسنية) الفابية الرائدة. وكان متحمس إبسني ثالث مشغولا في الشروع بحملته النشطة المثيرة للجدل لصالح إبسن – ويليام آرتشر، المترجم والناقد الأدبي والمخرج.

ويذكر دورباخ أن "إليانور ماركس معروفة، على أفضل نحو، باعتبارها واحدة من المترجمين الأوائل لمسرحيات إبسن، غير أن أهميتها في تاريخ النفد تتمثل، بالأحرى، في كونها داعية للإبسنية في ثمانينيات القرن التاسع عشر عندما كانت الحماسة الروحية للاشتراكية البريطانية تسمع آيديولوجيتها تتردد أصداؤها في مسرح الطليعية الأوروبية. ومن الجلي أن (بيت الدمية) قدمت دليلا داعما لمواقفها السياسية، وإنه لمن الآسر أن نشاهد وعيا يتشكل عبر التعاليم الماركسية والنشريات الاشتراكية الرئيسية في ذلك العقد، يدخل إبسن الى الحركة ويدفعه الى التوافق معها".(18)

ويقول دورباخ إنه "بالنسبة للكتاب الحداثيين يكمن إنجاز إبسن في تحوله على المسرح الى مصباح، من عالم مجرد عاكس للوجود البرجوازي الى كشف للقوى غير المرئية التي تقف خلف العالم الظاهراتي. إن صورة فرجينيا وولف عن المطلق اتسعت، والأعماق التي تضاء، فجأة، في عالم إبسن الواقعي كانت، بالطبع، متوقعة قبل خمسين عاما في سياق مقالات هنري جيمس في تسعينيات القرن التاسع عشر".(19)

هوامش:

(1) Henrik Ibsen, Sally Ledger, Northcote, P. 66

(2) المصدر السابق نفسه، ص 67

(3) المصدر السابق نفسه

(4) The Cambridge Companion to Ibsen, Ed., James McFarlane, Cambridge Univ. Press, 1997, P. 183-184

(5) المصدر السابق نفسه، ص 184

(6) Ibesn, Our Contemporary, Misha Berson, American theatre, March-April, 2018

(7) المصدر السابق نفسه

(8) المصدر السابق نفسه

(9) المصدر السابق نفسه

(10) المصدر السابق نفسه

(11) 'Dollhouse' builds 21st-century home for Ibsen's Nora,

Everett Evans, Houston Chronicle, 30.03.2013

(12) المصدر السابق نفسه

(13) المصدر السابق نفسه

(14) المصدر السابق نفسه

(15) Ibesn, Our Contemporary, Misha Berson, American theatre, March-April, 2018

(16) المصدر السابق نفسه

(17) المصدر السابق نفسه

(18) The Cambridge Companion to Ibsen, Ed., James McFarlane, Cambridge Univ. Press, 1997, P. 234

(19) المصدر السابق نفسه، ص 237

ملحق

تسلسل تاريخي*

1828

20 آذار ولد إبسن في سكين، وهو الابن الثاني في عائلة لديها ستة أطفال، والده هو كنود إبسن وزوجته هي ماريشين (ني ألتنبورغ)، وجرى تعميده باسم هنريك يوهان.

1835

المشكلات المالية أرغمت العائلة على الانتقال الى بيت أصغر في فينستوب، على بعد ميلين من سكين. وقد عاشوا هنا خلال السنوات الثمان القادمة.

1843

تشرين الأول، عادت العائلة من فينستوب الى سكين. 27 كانون الأول هنريك يغادر البيت ليحصل على مصدر عيش كمتدرب صيدلي في غريمستاد، حيث يعيش خلال السنوات الست المقبلة.

1846

9 تشرين الأول، خادمة في البيت منحته إبنا غير شرعي أعطي اسم هانز جاكوب هنريكسن.

1849-1848

شتاء، يكتب مسرحيته الأولى (كاتلاين). قدمت الى مسرح كريستيانا، ورفضت.

1850

12 نيسان، طبعت (كاتلاين) بصورة شخصية تحت اسم مستعار هو براينجولف بجارمي.

28 نيسان، يصل الى كريستيانا (لاحقا أوسلو) استعدادا لامتحان القبول في الجامعة، ولم يفلح بذلك (أيلول).

19 أيار، يكمل كتابة (تل الدفن)، ومرة أخرى تحت الاسم المستعار براينجولف بجارمي. وعرضت على مسرح كريستيانا في العام نفسه (26 أيلول)، وهي أول مسرحية لإبسن تقدم على المسرح.

1851

كانون الثاني – أيلول، يسهم في نشر مقالات نقدية وقصائد في نشريات دورية.

26 تشرين الأول، يصل الى بيرغن ليتسلم وظيفة في المسرح النرويجي المؤسس حديثا هناك. ويشترط عقده أن عليه أن يساعد المسرح كمؤلف مسرحي.

1852

15 نيسان، يغادر في جولة دراسية طويلة الى مسارح هامبورغ وكوبنهاغن ودريسدن، ليعود الى بيرغن أوائل آب.

1853

2 كانون الثاني، مسرحيته الكوميدية ذات الفصول الثلاثة (ليلة القديس يوحنا)، التي تخلى عنها في وقت لاحق، عرضت في الذكرى الثالثة لتأسيس مسرح بيرغن.

1854

2 كانون الثاني، نسخة منقحة لمسرحية (تل الدفن) تعرض في بيرغن مع قليل من النجاح.

1855

2 كانون الثاني، مسرحية (ليدي إنغر)، وهي دراما تاريخية بخمسة فصول، تعرض على المسرح في بيرغن.

27 تشرين الثاني، يقدم ورقة نقدية حول (شكسبير وتأثيره على الأدب الاسكندنافي) في الجمعية الأدبية في بيرغن. ويبدو أن النص مفقود.

1856

2 كانون الثاني، مسرحية (الوليمة في سولبوغ) جرى عرضها في بيرغن، أعقبها في 13 آذار تقديم في كريستيانا.

7 كانون الثاني، أول لقاء مع سوزانا ثوريسين، زوجته المستقبلية، في بيت زوجة أبيها، ماجدولين ثوريسين، مؤلفة وكاتبة مسرحية.
آذار – نيسان، مرافقة مؤسسة المسرح في موسم ضيافة قصير في تروندهايم.
صيف، جولة مشي في النرويج الغربية، من بيرغن الى هاردانغر والعودة عبر فوس.
1857
2 كانون الثاني، عرض (أولاف ليلجيكرانز) على مسرح بيرغن.
نيسان، ينتهي عقد عمله مع مسرح بيرغن الذي استمر خمس سنوات، ويجري تجديده لسنة أخرى.
9 تموز، يكتب من كريستيانا طالبا إعفاءه من وظيفته في بيرغن لكي يقبل وظيفة في المسرح النرويجي في كريستيانا.
3 أيلول، يتولى منصبه الجديد في كريستيانا.
1858
مجموعة أصدقاء يشكلون جمعية أدبية باسم (هولندا المتعلمة) ولقاءات في بيت بول بوتن-هانسين، أمين مكتبة الجامعة.
5 آذار، المسرح الملكي في كوبنهاغن يرفض مسرحية (الفايكنغ في هلغيلاند) بسبب "فظاظتها".
25 نيسان، تنشر (الفايكنغ في هلغيلاند) كملحق لمجلة.
18 حزيران يتزوج من سوزانا ثوريسين.

24 تشرين الثاني، العرض الأول لمسرحية (الفايكنغ) في مسرح كريستيانا النرويجي، من إخراج المؤلف.

1859

كانون الثاني، نشر قصيدة (في الأعالي) في مجلة.

23 كانون الأول، يولد إبنه سيغورد، وهو الابن الوحيد من زواجه.

1860

شتاء، يتعرض إبسن الى هجوم في الصحافة ومن مجلس المسرح لافتقاره المزعوم الى الهدف. تستمر هذه الهجمات على مدى أشهر عدة.

1862

تنشر قصيدة (تيرجيه فيغن) في ملحق مجلة (العام الجديد).

24 أيار، يحصل على منحة سفر صغيرة ليجمع الأغاني والحكايات الشعبية في غرب النرويج.

1 حزيران، يعلن المسرح النرويجي في كريستيانا إفلاسه ويفقد إبسن وظيفته. وخلال العامين المقبلين لم يكن لديه دخل ثابت.

31 كانون الأول، تنشر (كوميديا الحب) في ملحق مجلة (العام الجديد).

1863

1 كانون الثاني، يعين كمستشار أدبي على أساس مؤقت لمسرح كريستيانا المعاد تنظيمه.

27 أيار، يحصل على منحة حكومية صغيرة تسمح له بالبقاء لمدة سنة، بصورة رئيسية في روما، لدراسة الفن وتاريخ الفن والأدب.

تموز – آب، فترة عمل مكثف على مسرحية (المدّعون)، التي نشرت، أخيرا، في تشرين الأول.

1864

17 كانون الثاني، (المدّعون) تعرض أول مرة في كريستيانا، من إخراج المؤلف.

5 نيسان، يغادر كريستيانا الى كوبنهاغن والجنوب.

4 أيار، يشاهد عرض النصر الألماني في برلين في أعقاب الحرب الدنماركية البروسية. ثم بالقطار الى إيطاليا عبر فيينا وتريسته الى فينيسيا، حيث بقي لستة أسابيع.

صيف، يقضي عدة أسابيع في روما، ثم شهرين في غنزانو، ليعود الى روما في أوائل أيلول. التحقت به زوجته وطفلهما.

أواسط تموز، يبدأ فترة مكثفة من العمل على قصيدته الدرامية (براند).

1865

صيف، أكمل (براند) في مدينة أرسيا.

1866

15 آذار، نشرت (براند) في كوبنهاغن واستقبلها جمهور الدول الاسندنافية بحرارة.

12 أيار، يحصل على منحة حكومية سنوية تمكنه من تكريس نفسه لكتابته. تتحسن ظروفه الاقتصادية كثيرا.

حزيران – أيلول، ينتقل الى فراسكاتي لقضاء الصيف.

1867

يكمل مسرحية (بير جينت) في منطقة كاكامسيولا في جزيرة إيشيا وفي وقت لاحق في سورينتو. تنشر المسرحية في 14 تشرين الثاني في كوبنهاغن.

تشرين الأول – تشرين الثاني يعود الى روما من سورينتو عبر بومبي ونابولي.

1868

أواسط أيار، يغادر روما، ويسافر لمدة خمسة أسابيع (مع توقفات قصيرة في فلورنسا وبولوني وفينيسيا وبولزانو) قبل الاستقرار خلال الصيف في بريشتزغادن. يغادر في نهاية آب الى ميونيخ قبل أن يقيم، أخيرا، إقامة دائمية في درريسدن مع زوجته وإبنه في بداية تشرين الأول.

1869

8 حزيران، انتقل الى بيت في 33 شارع كونغسبروكر.

نهاية تموز، يزور ستوكهولم ويبقى هناك حتى أواخر أيلول، ويقلد من قبل الملك بوسام الفروسية. يتسلم دعوة لقضاء شهرين في مصر كممثل للنرويج في حفل افتتاح قناة السويس.

30 أيلول، تنشر (عصبة الشباب).

تشرين الأول – كانون الأول، يذهب في مصر الى النوبة والبحر الأحمر، ويقوم برحلة بحرية عبر القناة المفتتحة حديثا في أواسط تشرين الثاني. يعود الى دريسدن عبر باريس في أواسط كانون الأول.

1870

19 تموز، يغادر دريسدن الى كوبنهاغن عبر لوبيك. يبقى هناك حتى أواخر أيلول، ويعود الى دريسدن في أوائل تشرين الأول.

1871

كانون الثاني – شباط، يعد مختارات من قصائده للنشر.

13 شباط، يسمع أن الدنمارك منحته وسام دانيبروغ.

5 أيار، تنشر قصائده المختارة بطبعة بلغ عدد نسخها 5 آلاف.

حزيران، يبدأ عمله الجاد على مسرحية (الامبراطور والجليلي) التي شغلته حتى أيار .1873

1872

إدموند غوز ينشر مقالة حول (القصائد) في مجلة (سبكتيتر)، وهي أول مناقشة نقدية لإبسن في انجلترا، وأعقب ذلك بمقالات

أخرى في سبكتيتر، أكاديمي، فورتنايتلي ريفيو، وفريزرز مغازين خلال العامين اللاحقين.

15 تموز، يغادر الى بيرشتسغادن لقضاء الصيف، ويعود الى دريسدن في أوائل أيلول. عنوانه الجديد هو 22 شارع وتينر.

1873

عضو في هيئة محلفي معرض الفن الدولي في فيينا بين 15 حزيران و1 آب.

تموز، النرويج تقلده وسام الفارس للقديس أولاف بمناسبة تتويج أوسكار الثاني.

آب، ينقح (ليدي إنغر) لطبعة جديدة.

16 تشرين الأول، نشر (الامبراطور والجليلي).

1874

23 كانون الثاني، يدعو إدوار غريغ ليؤلف موسيقى لمسرحية (بير جينت).

19 تموز، يصل في زيارة الى كريستيانا، ويعود الى دريسدن في أواسط أيلول.

10 أيلول، يمنح وسام موكب المشاعل من قبل طلاب كريستيانا.

1875

13 نيسان، ينتقل من دريسدن الى ميونيخ، مقيما في بيت جديد في 17 شارع شونفيلد في بداية أيار. ميونيخ هي مكان أقامته الدائمة خلال السنوات الثلاث التالية.

8 آب، يغادر الى كيتزبوهل بمنطقة تايرول لقضاء الصيف، ويعود الى ميونيخ في 1 تشرين الأول.

1876

شباط، أول ترجمة كاملة لأحد اعمال إبسن الى الانجليزية (الامبراطور والجليلي) من قبل كاثرين راي.

24 شباط، أول عرض لمسرحية (بير جينت)، موسيقى غريغ، في مسرح كريستيانا.

3 حزيران، يحضر إبسن عرض (المدّعون) في برلين من قبل (مسرحيو ميننغن).

5 آب، يغادر مع زوجته وإبنه الى غوسنساس في منطقة تايرول، ويعود الى ميونيخ في نهاية أيلول.

1877

1 أيار، ينقل بيته الى 20 شارع شيلنغ. ينضم الى الدائرة الأدبية في ميونيخ، وجمعية التماسيح، وخصوصا مع بول هيسه.

5 أيلول، يتسلم الدكتوراه الفخرية من جامعة أوبسالا في السويد.

11 تشرين الأول، نشر مسرحية (أعمدة المجتمع).

1878

10 آب، يغادر ميونيخ مع زوجته وإبنه الى غوسنساس، وينتقل الى روما في بداية تشرين الأول بقصد قضاء الشتاء في جنوب الألب.

1879

تموز، ينتقل الى أمالفي خلال أشهر الصيف. يقوم بزيارة قصيرة الى سورينتو قبل العودة الى ميونيخ أواسط تشرين الأول: 50 أ شارع أمالين.

4 كانون الأول، نشر مسرحية (بيت الدمية).

1880

آب – أيلول، يقضي بعض الأسابيع في بريشتسغادن في إجازة قبل العودة الى ميونيخ أواخر أيلول.

2 تشرين الثاني، يغادر ميونيخ لقضاء الشتاء في روما، حيث يكمل إبنه سيغورد دراسة القانون. ويقيم، بصورة رئيسية، في روما خلال السنوات الخمس التالية.

15 كانون الأول، (الرمال المتحركة)، وهي إعداد عن (أعمدة المجتمع)، تعرض في مسرح غاييتي بلندن، وهي أول مسرحية لإبسن تعرض على المسرح الانجليزي.

1881

28 حزيران، تغادر عائلة إبسن روما الى سورينتو، حيث يعمل إبسن على تاليف مسرحية (الأشباح). يعودون الى روما في 5 تشرين الثاني.

12 كانون الأول، نشر مسرحية (الأشباح).

1882

(الزوجة الطفلة)، وهي إعداد عن (بيت الدمية)، عرضت في دار الأوبرا بميلواكي، وهو أول عرض بالانجليزية لمسرحية لإبسن في اميركا الشمالية.

تموز، ينتقل الى غوسنساس لقضاء الصيف، ويعود، أخيرا، الى روما في 24 تشرين الثاني.

28 تشرين الثاني، نشر مسرحية (عدو الشعب).

1883

صيف، قضاء الفترة من بداية تموز حتى أوائل تشرين الأول في غوسنساس، ثم حوالي 3 أسابيع في بولزانو، والعودة الى روما في أواخر تشرين الأول.

1884

30 حزيران، يغادر روما الى غوسنساس لقضاء الصيف، حيث يعمل على النسخة النهائية لمسرحية (البطة البرية). يعود، عبر بولزانو، الى روما في 13 تشرين الثاني.

11 تشرين الثاني، نشر مسرحية (البطة البرية).

1885

حزيران – أيلول، زيارة طويلة الى النرويج. يبقى شهرا في تروندهايم، وشهرين في نولده. يغادر في 5 أيلول، مسافرا، عبر بيرغن وكريستيانا وكوبنهاغن، الى ألمانيا.

تشرين الأول، يقيم مرة أخرى في ميونيخ في 32 شارع ماكسيميليان، وتستمر اقامته في ميونيخ خلال السنوات الست التالية.

1886

23 تشرين الثاني، نشر مسرحية (روزمرشولم)

22 كانون الأول، يحضر إبسن تقديم (الأشباح) في مينغن كضيف لدوق ساكس-ميننغن.

1887

صيف، منذ أوائل تموز حتى أواسط تشرين الأول يبقى في الدنمارك (بصورة رئيسية في فريديريكشافن وسابي) وفي السويد.

1888

28 تشرين الثاني، نشر مسرحية (حورية البحر).

1889

3 – 15 آذار، يحضر إبسن أداءات مسرحياته في برلين وفايمر، ويكرم.

7 حزيران، تعرض (بيت الدمية) في نوفلتي ثييتر بلندن، وهو أول انتاج مهم في انجلترا.
صيف، يغادر في بداية تموز الى غوسنساس بصحبة زوجته. ويتواصل مع إميلي بارداش وهيلين راف أثناء عطلة هناك. يعود الى ميونيخ أوائل تشرين الأول.
29 أيلول، داي فريري بوهنه (المسرح الحر) في برلين يختار (الأشباح) كمسرحية يفتتح بها موسمه.
1890
أول مجموعة من مسرحيات إبسن بالانجليزية تبدأ طباعتها تحت إشراف ويليام آرتشر.
29 أيار، أندريه أنطوان يعرض (الأشباح) قي ليبر ثييتر بباريس.
كانون الأول، نشر مسرحية (هيدا غابلر).
1891
13 آذار، مسرح جي. تيز. إندبندنت يعرض (الأشباح) في لندن ويثير عاصفة من النقد.
تموز – تشرين الأول، يغادر لقضاء عطلة الصيف في النرويج. يقوم برحلة بحرية طويلة الى القطب الشمالي، ثم يعود الى كريستيانا في 7 آب. يقرر أن يقيم هناك. يتعرف على هيلدور أندرسون.

9 تشرين الأول، يحضر محاضرة في كريستيانا لكنوت هامسون، الذي ينتقد مسرحيات إبسن بشدة.

21 تشرين الأول، ينتقل الى بيت مؤجر في شارع فكتوريابكريستيانا (الآن أوسلو).

1892

11 تشرين الأول، إبنه سيغورد يتزوج بيرغليوت، إبنة الشاعر بجورنستجيرنه بجورنسون.

12 كانون الأول، نشر مسرحية (البنّاء العظيم).

1893

11 تموز، يولد أول أحفاده

1894

كانون الأول، نشر مسرحية (إيولف الصغير).

1895

تموز، ينتقل من فكتوريا تيراسه الى 1 أربينز غيت، في زاوية درامنسفين.

1896

12 كانون الأول، نشر مسرحية (جون غابرييل بوركمان).

1898

20 آذار، العالم يبعث بتهانيه الى إبسن بمناسبة الذكرى السبعين لميلاده. تبدأ طباعة أعماله الكاملة بالنرويجية وفي ألمانيا. يتلقى الكثير من التكريمات والأوسمة.

1899

كانون الأول، نشر مسرحية (عندما نستيقظ نحن الموتى).

1900

يعاني إبسن من أول سكتة دماغية أوقفت نشاطه في الكتابة. وفي السنة التالية يعاني من سكتة أخرى.

1906

23 أيار، يرحل إبسن.

* The Cambridge Companion to Ibsen, Ed., James McFarlane, Cambridge Univ. Press, 1997, P. xiv

الأعمال المسرحية*

كاتلاين

1850 – عرضت أول مرة في ستوكهولم عام 1881

تل الدفن (عرفت أيضا باسم: رابية المحارب)

1850 – عرضت أول مرة في كريستيانا في 26 أيلول 1850

ليدي إنغر

1855 – عرضت أول مرة في بيرغن في 2 كانون الثاني 1855

وليمة في سولهوغ

1856 – عرضت أول مرة في بيرغن في 2 كانون الثاني 1856

الفايكنغ في هلغيلاند

1858 – عرضت أول مرة في كريستيانا في 24 تشرين الثاني 1858

كوميديا الحب

1862 – عرضت أول مرة في كريستيانا في 24 تشرين الثاني 1873

المدّعون

1863 – عرضت أول مرة في كريستيانا في 17 كانون الثاني 1864

براند

1866 – عرضت أول مرة في ستوكهولم في 24 آذار 1885

بير جينت

1867 – عرضت أول مرة في كريستيانا في 24 شباط 1876

عصبة الشباب

1869 – عرضت أول مرة في كريستيانا في 18 تشرين الأول 1869

الامبراطور والجليلي

1873 – عرضت أول مرة في لايبزيغ في 27 شباط 1896

أعمدة المجتمع

1877 – عرضت أول مرة في كوبنهاغن في 18 تشرين الثاني 1877

بيت الدمية

1879 – عرضت أول مرة في كوبنهاغن في 21 كانون الأول 1879

الأشباح

1881 – عرضت أول مرة في شيكاغو (النرويجية) في 20 أيار 1882

عدو الشعب (عرفت أيضا باسم: عدو المجتمع)

1882 – عرضت أول مرة في كريستيانا في 13 كانون الثاني 1883

البطة البرية

1884 – **عرضت أول مرة في بيرغن في 9 كانون الثاني** 1885

روزمرشولم

1886 – **عرضت أول مرة في بيرغن في** 17 **كانون الثاني** 1887

حورية البحر

1888 – **عرضت أول مرة في كريستيانا وفي فايمر في الوقت نفسه في** 12 **شباط** 1889

هيدا غابلر

1890 – **عرضت أول مرة في في ميونيخ في** 31 **كانون الثاني** 1891

البنّاء العظيم

1892 – **قدمت في عرض (قراءة) صباحي بالنرويجية أول مرة في مسرح هيماركت بلندن في** 7 **كانون الأول** 1892

إيولف الصغير

1894 – **قدمت في قراءة عامة في مسرح هيماركت بلندن. وعرضت أول مرة في برلين في** 12 **كانون الثاني** 1895

عندما نستيقظ نحن الموتى

1899 – **قدمت في قراءة عامة في لندن في** 16 **ديسمبر** 1899. **وعرضت أول مرة في شتوتغارت في** 26 **كانون الثاني** 1900

* The Cambridge Companion to Ibsen, Ed., James McFarlane, Cambridge Univ. Press, 1997, P. xiv

وضعت المسرحيات حسب التسلسل التاريخي، وليس حسب الأبجدية الانجليزية المنشورة في المصدر أعلاه.

المحتويات

مقدمة 5

أسئلة إبسن 5

رائد الحداثة 39

استكشاف حرية الاختيار 63

إبسن والنسوية 87

مصائر الشخصيات النسائية 117

نورا هيلمر (بيت الدمية)..... 117

لونا هيسل (أعمدة المجتمع) 122

هيلين ألفنغ (الأشباح)..... 126

بيترا ستوكمان (عدو الشعب) 131

ربيكا ويست (روزمرشولم) 135

هيلدا فانغل (البناء العظيم)..... 141

إليدا فانغل (حورية البحر)..... 148

هيدا غابلر (هيدا غابلر)..... 156

جماليات إبسن 169

إبسن معاصرنا 197
ملحق..... 221
تسلسل تاريخي*..... 221
الأعمال المسرحية*..... 238