Archive of SID

زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)، دوره‌ی ۱، شماره‌ی ۴، تابستان ۱۳۸۹: ۵۴-۳۹

گونه‌شناسی نمایش‌نامه‌ی خانه‌ی‌عروسک اثر هنریک ایبسن از منظر فمنیستی

فریندخت زاهدی*

چکیده: نمایش‌نامه‌ی خانه‌ی عروسک اثر هنریک ایبسن (۱۹۰۶-۱۸۲۸) بُرشی از یک زندگی خانوادگیِ خانواده‌ای خرده بورژوا در قرن نوزدهم است که به زعم خود نویسنده تلاشی است برای نشان دادن یک موقعیت انسانی (ماریسو،۱۹۷۰: ۲۴۳). این نمایشنامه که نخستین بار در سال ۱۸۷۹ در کپنهاگ منتشر شد و به زعم توریل موی نخستین نمایش‌نامه‌ی مدرن ایبسن به شمار می‌آید بلافاصله مورد توجه بسیاری از منتقدین و متفکرین زمان خودش قرار گرفت (موی، ۲۰۰۶: ۲۲۵) بسیاری از این منتقدین بلافاصله نمایش‌نامه را در گونه‌ی تراژدی قرار دادند. هرچند بعدها کسانی دیگر نظر دیگری درباره‌ی گونه‌ی این اثر ارایه کردند و در تراژدی بودن آن تردید کرده‌اند (اشتاینر، ۱۳۸۰: ۲۷) اما برای نخستین بار در این مقاله است که گونه‌ی این نمایشنامه کمدی نامیده می‌شود. این مقاله سعی نموده است تا با بهره بردن از همبسته‌ای از نظریه‌ی نقد فمنیستی و نظریه‌ی دریافت بر این ادعای خویش صحه بگذارد و نشان دهد چگونه کاربرد نظریه‌ی فمنیستی در خوانش یک متن نمایشی می‌تواند گونه‌شناسی رایج در نظریه و نقد ادبی را که ساخته‌ی نگاه مردانه است دگرگون و گونه‌شناسی جایگزینی ارایه کند.

واژه‌های کلیدی: خانه‌ی‌عروسک، ژانر، خوانش فمنیستی، نظریه‌ی دریافت یا واکنش مخاطب، سوبژکتیویته.

مقدمه

داستان‌واره‌ی تمثیلی ویرجینیا وولف در کتاب *اتاقی از آن خود* درباره‌ی خواهر فرضی شکسپیر که به اندازه‌ی خود شکسپیر مستعد بوده است اما شرایط زندگی‌اش او را به خودکشی کشانده و امروزه نامی از وی نمانده است (وولف،۱۳۸۴:۷۱) در واقع فراخوانی است برای بازنگری کل منظومه‌ی ادبیات در تمام

* استادیار هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه تهران farinzahedi@hotmail.com

تاریخ دریافت:۱۳۸۸/۱۰/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۰۲/۱۲

www.SID.ir

Archive of SID

زمینه‌هایش. از تاریخ ادبیات گرفته تا نظریه و نقد ادبی تا گونه (ژانر)شناسی. این بازنگری نه امری از سر تفنن است نه یک مرور ساده، بلکه امری حیاتی است که حداقل کاری که می‌کند آفریدن منظومه‌ای دیگر از ادبیات است که تاریخ و نظریه‌ی ادبی به عمد یا به سهو نادیده انگاشته است. منظومه‌ای که همیشه در کنار منظومه‌ی رسمی و موجود ادبیات وجود داشته اما نادیده گرفته شده است. همان‌گونه که دیل اسپندر از ۶۰۰ رمانی نام می‌برد که زنان در قرن هجدهم نوشته‌اند و به‌جز یکی دوتا اثری از هیچ‌کدام از آثار دیگر نیست (اسپندر، ۱۹۸۹: ۲۵) به زعم اسپندر این ۶۰۰ رمان تقریباً نیمی از تولیدات قرن هجدهم به شمار می‌آید و حجم ناچیزی نیست که به‌راحتی بشود نادیده‌اش گرفت. اما مسأله تنها به تاریخ ادبیات ختم نمی‌شود. نقد و نظریه‌ی ادبی هم به همان میزان باید بازخوانی شود. در این بازخوانی است که همین ادبیات موجود معنایی به مراتب متفاوت پیدا می‌کند و زمینه‌ای دیگر می‌یابد. گونه‌شناسی ادبی که نوعی علم طبیعی ادبیات است نیز باید بازخوانده و بازنویسی شود.

در این بازنویسی است که معناهایی متفاوت از آن‌چه مردسالاری حاکم بر فضای منظومه‌ی ادبی رسمی خواهان ان است رخ بر می‌کشد. گونه‌شناسی رایج و حاکم بر فضای ادبیات رسمی نمایشنامه‌ی *خانه‌ی عروسک* اثر هنریک ایبسن، نویسنده‌ی نروژی (۱۹۰۶–۱۸۲۸)را تراژدی می‌نامد، حتی اگر بر تراژدی بودن آن تأکید نکند هیچ‌گاه اقرار نکرده است می‌تواند کمدی باشد در حالی که با بازخوانی نمایشنامه البته نه بر روال دل‌خواه مردسالاری حاکم بر نقد ادبی، نورا هم‌چون شخصیتی به نظر می‌آید که می‌تواند نماد آزادگی و مظهر جسارت انسانی در تحقق بخشیدن به سوبژکتیویته و هویت مستقل شناخته شود و حرکت او برای شناخت و کسب هویت مستقل فردی در برهه‌ای از تاریخ تمدن بشر، که در بستر آن جنبش برابری اجتماعی زنان در جریان بوده است، پایانی خوش باشد و در نتیجه اثر یک کمدی به معنای تام آن باشد.

روش این تحقیق کتاب‌خانه‌ای بوده و مراحل زیر را شامل شده است:

۱– تعریف و تبیین سوبژکتیویته از منظر نظریه‌ی فمنیستی؛

۲– تبیین مفهوم سوبژکتیویته در نمایش‌نامه‌ی *خانه‌ی عروسک* بر مبنای روش تحلیل محتوا؛

۳– توصیف نظریه‌ی کنش مخاطب؛

۴– رد تراژدی بودن نمایش‌نامه‌ی *خانه‌ی عروسک* با استفاده از نظریات فوق.

www.SID.ir

Archive of SID

تعریف و تبیین سوبژکتیویته از منظر نظریه‌ی فمنیستی

مفهوم سوبژکتیویته یکی از اصلی‌ترین مفاهیم مورد بحث در غالب روی‌کردهای نظری قرن بیستم بوده است. بیشتر روی‌کردهای نظری در این قرن مانند مارکسیسم، پدیدارشناسی، اگزیستانسیالیم، روان‌کاوی، فمنیسم و غیره هرکدام به نوعی سعی در بازتعریف مفهوم سوبژکتیویته داشته‌اند. مگی هام در *فرهنگ نظریه‌های فمنیستی* در برابر مدخل سوبژکتیویته می‌نویسد:

«درک سنتی از شخص عملاً مترادف است با درک از خود من یا من به مثابه عاملی مستقل و خودبسنده و دارای قابلیت شناخت موجه و منطقی از خود. اومانیسم لیبرالی شخص را دارای قدرت تعقل و بنابراین خودآگاه و وحدت یافته می‌داند که از انسجام هویتی منحصر به‌فردی برخوردار است» (هام، ۱۳۸۲: ۴۳۵).

این درک سنتی از شخص که واجد نوعی انسجام هویتی منحصر به‌فرد است در آرای متفکرین مدرنی چون مارکس و فروید به چالش کشیده شد. مارکس سوبژکتیویته‌ی فرد را متأثر از ایدیولوژی طبقه‌ی حاکمی دانست و فروید نیز هم‌چون مارکس درک سنتی شخص از خود را رد کرده و فرد را واجد نوعی شقاق یا عدم انسجام دانست. به زعم فروید و بعدها لاکان، درک شخص از خود، متأثر از مفهوم ناخوداگاه است که به تصریح لاکان، ناخوداگاه نیز ساخته و پرداخته‌ی نظام زبان یا نظم نمادین است. بیشتر نظریه‌ها و سنت‌های فمنیستی متأثر از دو تلقی فوق در ارایه‌ی مفهوم سوبژکتیویته بوده‌اند. چنان‌چه بپذیریم به زعم کریس بیسلی سه سنت عمده‌ی روی‌کرد فمنیستی سنت فمنیسم رادیکال، فمنیسم مارکسیست و فمنیسم لیبرال‌اند (بیسلی، ۱۳۸۵: ۸۵)، دو سنت از این سه سنت عمده وام‌دار این دو گونه تلقی‌اند, البته نه بدان معنا که به طور کامل این تلقی را پذیرفته باشند بلکه نگاهی انتقادی بدان دارند و سعی در بازتعریف مفهوم سوبژکتیویته‌ی زنان در این تلقی‌ها دارند. در این میان فمنیسم لیبرال مفهوم سوبژکتیویته را نیز در ساحت گفتمان سیاسی بازتعریف می‌کند.

در گفتمان فمنیسم لیبرال، سوبژکتیویته نه به معنای چیزی شکل گرفته و ساخته شده برای چیز یا شخص دیگر است (مناسبات تولید برای فمنیسم مارکسیستی و پدرسالاری یا مردسالاری برای فمنیسم رادیکال) بلکه به معنای کنش‌گر بودن و توانا بودن در کنش مستقل و خود راهبر است (فورتیر، ۱۳۸۸: ۸۵).

در این معنا از سوبژکتیویته که معنای مورد نظر این مقاله نیز هست سوبزکتیویته داشتن به معنای داشتن قدرت انجام کنش یا تأثیر گذاشتن بر دنیای پیرامون است.

www.SID.ir

Archive of SID

تبیین مفهوم سوبژکتیویته در نمایش‌نامه‌ی خانه‌ی عروسک

پیش از این‌که به تحلیل محتوای این نمایش‌نامه پرداخته شود می‌بایست خلاصه‌ای از آن ارایه شود. نمایش‌نامه از یک شب عید میلاد آغاز می‌شود، نورا شخصیت محوری نمایش‌نامه و همسر توروالد هلمر، رئیس بانک در حال تزیین درخت کریسمس است. دکتر رانک که میهمان موقت خانه‌ی آن‌هاست و به دلیل ابتلای به بیماری سل فقط یک ماه دیگر فرصت زندگی کردن دارد، به همراه خانم لیند، دوست قدیمی نورا که به تازگی همسر خود را از دست داده و برای یافتن شغل به شهر آن‌ها آمده وارد می‌شوند. پس از آن‌که دکتر رانک به سراغ توروالد در اتاق مطالعه می‌رود، نورا از یک راز برای خانم لیند پرده برمی‌دارد. راز دریافت یک وام بانکی که آن را برای نجات جان همسرش و بردن او به ایتالیا دریافت کرده است. او در عین حال، از بی‌اطلاعی توروالد از این موضوع خبر می‌دهد. او از دوران سختی صحبت می‌کند که تا پاسی از نیمه‌شب، پنهان از دید توروالد به تکثیر دست نوشته‌ها می‌پرداخته تا بتواند وام بانک را بپردازد.

کروگستاد یکی دیگر از شخصیت‌های نمایش‌نامه، کارمند بانکی است که توروالد، همسر نورا ریاست آن را عهده‌دار است. کروگستاد که به تازگی از کار برکنار شده به خانه آن‌ها می‌آید و از توروالد درخواست می‌کند که اجازه دهد به سرکارش باز گردد، اما توروالد به‌دلیل خلافی که کروگستاد مرتکب شده است این درخواست را رد می‌کند. توروالد درصدد است خانم لیند را به‌جای کروگستاد به‌کار بگمارد. کروگستاد با مراجعه به نورا از او می‌خواهد همسرش را وادار به استخدام مجدد او کند و تهدید می‌کند اگر نورا موفق به جلب رضایت همسرش نشود راز نورا را در جعل امضای پدر برای دریافت وام بانکی افشا می‌کند. نورا که تحت فشار روحی شدیدی قرار گرفته است از توروالد می‌خواهد تا کروگستاد را در شغلش ابقاء کند، اما با مخالفت او روبه‌رو می‌شود. کروگستاد در نامه‌ای خطاب به توروالد ماجرای جعل امضای نورا را شرح می‌دهد و تصمیم می‌گیرد پس از دادن نامه به توروالد شهر را ترک کند. خانم لیند که روزگاری قرار بود با کروگستاد ازدواج کند، با او ملاقات می‌کند و او را به انصراف از خواسته‌اش تشویق می‌کند، اما بازپس گرفتن نامه را صلاح نمی‌داند چون معتقد است حقیقت باید آشکار شود.

شبی پس از بازگشت توروالد و نورا از میهمانی بالماسکه، توروالد نامه کروگستاد را باز کرده و می‌خواند و در گفت‌وگویی تند، بدون توجه به آن‌چه نورا برای حفظ جان او کرده، او را سبک مغز و بی‌مسئولیت می‌خواند. نورا در مواجهه با برخورد توروالد و آگاهی از طرز تفکر همسرش نسبت به خود، تصمیم می‌گیرد از خانه برود و برای خود موقعیتی شایان احترام در جامعه پیدا کند، هر چند در نامه‌ی

www.SID.ir

Archive of SID

بعدی که بلافاصله به دست آن‌ها می‌رسد، کروگستاد انصراف خود را از افشای راز اعلام کرده است. امّا نورا در این روند به درک غم‌انگیزی از شرایط خود می‌رسد و خانه را ترک می‌کند.

در صحنه‌ی آخر خانه‌ی عروسک وقتی نورا در جواب هلمر که می‌پرسد «لباست را عوض کرده‌ای؟» پاسخ می‌دهد «بله، لباسم را عوض کرده‌ام.» درواقع نمایش‌نامه از نظر ساختاری به پایان رسیده است. این لحظه‌ی پایانی بیانگر موقعیتی است که بر اساس گم‌گشتگیِ هویت شخصیت محوری شکل گرفته است، شخصتی که در فرایندی دشوار به شناخت رسیده و برای تغییر این موقعیت حرکت می‌کند و به این‌ترتیب سمبل تلاش انسانی برای انتقال از یک محدوده به محدوده‌ای فراتر و در جهت کسب سوبژکتیویته و هویت مستقل انسانی می‌گردد و برای تحقق بخشیدن به این درک تازه از خود و از سوبژکتیویته‌اش راهی جز ترک خانه نمی‌یابد. نورا پروتاگونیست یا شخصیت محوری نمایشنامه با عمل ترک کردن خانه، موقعیتی را به‌وجود می‌آورد که ناگزیر او را در مسیر تجربه و آگاهی قرار می‌دهد و پایان خوش نمایش‌نامه به زعم این مقاله را با قدم گذاشتن به زندگی اجتماعی رقم می‌زند. زندگی نورا با تغییر ناگهانی که همانا ورود کروگستاد است، پرالتهاب می‌شود و او از وضعیت آرام پیشین به وضعیتی بحرانی و غم انگیز دچار می‌گردد. نورا در گذشته بنا بر احساس و عواطف عاشقانه خود نسبت به همسر و به‌خاطر نجات او از مرگ، با جعل امضای پدرش درخواست وام کرده است که پیامد آن او را ناگهان از دنیای آرام و بی‌دغدغه خانواده جدا کرده و به عالم خشن اجتماعی با قوانین حقوقی ناشی از این عمل وارد می‌کند که در مقام یک زن پیشتر به آن نیندیشیده بود.

به این ترتیب، او با این عمل از دنیای زنانه و ملاک‌های سنتی‌اش قدم به عالم مردانه و ملاک‌های حاکم برآن می‌گذارد، عالمی که ورود به آن برای زنان ممنوع است و او برای پنهان کردن پیامد طبیعی عملش ناچار باید خود را در پشت اعمال فیزیکی پنهان کند. نورا برای این کار از ترفندهای زنانه، از آن نوع که باب طبع مردان است استفاده می‌کند و در قالب زن عروسکی و کوته بین که وظیفه‌اش فقط راضی نگه‌داشتن همسر است، به ایفای نقش می‌پردازد و در پشت این نقاب به تجربه دنیای جدیدی که در آن قدم گذاشته می‌پردازد. در دریافتی که این خوانش بر اساس ان انجام گرفته است، دنیایی که نورا در ان قدم می نهد او را در مسیری قرار می دهد تا بتواند خود را از قالب زنی ویکتوریایی وخصوصیات سنتی ان رهانیده و تبدیل به نماد آزادگی انسانی گردد.

www.SID.ir

Archive of SID

توصیف نظریه‌ی کنش مخاطب و بیان اهمیت آن برای این مقاله

«نظریه‌ی دریافت یا نظریه‌ی واکنش مخاطب، به این مسأله می‌پردازد که چگونه کسانی که خالق اثر هنری نیستند در شکل‌گیری معنا و مفهوم ان شریک‌اند» (فورتیر، ۱۳۸۸: ۱۱۹) مطابق این تعریف از نظریه‌ی دریافت، مسأله‌ی اصلی در این نظریه اهمیت مخاطب به عنوان برسازنده‌ی معنای متن است. در این نظریه که ریشه در علم تأویل متن از دیدگاه هوسرل، اینگاردن، بارت، آیزر، یاس و دیگران دارد، هر متن معنایی یگانه و یکه ندارد بلکه با توجه به مخاطب و شرایط عرضه‌ی اثر معنای متن می‌تواند تغییر کند و بازآفریده شود.

«به این اعتبار، معنای متن منش قطعی و جاودان متن نیست که به گونه‌ای اسرارآمیز در آن نهفته باشد. منشی است که خواندن (یا دیدن) آن را می‌سازد... یعنی در جریان خواندن هر متن، خواننده (یا بیننده) به لحظه‌های کلی و تجریدی متن شخصیت می‌دهد و مناسبات درونی لحظه‌ها را به تصور در می‌آورد. به همین دلیل هر متن توان مشخص شدن بی‌شمار دارد و به قطعه‌ای موسیقی همانند می‌شود که می‌تواند به اشکال گوناگون اجرا شود و دلیلی هم نمی‌توان یافت که به گونه‌ای عینی، قطعی و علمی ثابت کند که اجرای خاصی به اصل نزدیک‌تر است.» (احمدی، ۱۳۷۸: ۶۸۳)

نظریه‌ی دریافت با این‌که بر معنای نسبی متن و اهمیت کنش خواندن تأکید می‌گذارد محدودیت‌هایی را نیز برمی‌شمارد که به خواننده یا بیننده اعمال می‌شود تا به سمت معنایی مشخص سوق داده شوند. به این ترتیب نظریه‌ی دریافت خواننده‌ی آرمانی را از خواننده‌ی واقعی منفک می‌نماید. خواننده‌ی واقعی هم‌چون سوژه‌ی دربند مناسبات تولید در نظریه‌ی ماتریالیستی یا سوژه‌ی دربند امیال ناخودآگاه در نظریه‌ی روان‌کاوی نمی‌تواند به طور آزاد و مطلق خود را در بازی بازآفرینی معنا رها سازد، بلکه این نوع قید و بندها وی را درچهارچوب محدودی از معنا که اراده‌ی نیروهای حاکم بر آن است اسیر می‌کند. بابک احمدی در این زمینه می‌نویسد:

«اگر هرگونه رویارویی و دریافت متن را خواندن متن بدانیم، می‌توان گفت که شیوه‌ی دریافت خواننده (یا بیننده) از نخستین لحظات، اثر را در چهارچوب مفهومی جای می‌دهد چهارچوبی که دانش پیشین خواننده (یا بیننده) آن را تعیین می‌کند. در جریان پیشرفت خواندن این جایگاه اثر تدقیق می‌شود» (همان، ۶۹۱).

بر این مبنا یکی از عوامل تأثیرگذار بر محدودیت بازآفرینی آزاد معنای اثر، ژانر یا گونه‌شناسی است. احمدی می‌نویسد «در واقع به زعم اینگاردن، مفهوم ژانر هم‌چون افق انتظارها عمل می‌نماید و

www.SID.ir

Archive of SID

چهارچوبی ارجاعی ایجاد می‌کند تا مخاطب در فرآیند خواندن خود را به طور مداوم با این چهارچوب تطبیق دهد» (همان). این چهارچوب ناشی از دو عامل دانش پیشین از ژانر و شکل و مایه‌های آثاری که پیشتر در این ژانر نوشته شده‌اند، هم‌چون اصولی گریزناپذیر برای یافتن معنای اثر عمل می‌نمایند.

رد تراژدی بودن نمایش‌نامه‌ی خانه‌ی‌عروسک با استفاده از همبسته‌ای از نظریه‌ی فمنیستی و دریافت

بر مبنای آن‌چه در بخش ۳ آمد آن دسته از گونه‌شناسی‌های رایج که نمایشنامه‌ی *خانه‌ی عروسک* را در گونه‌ی تراژدی طبقه‌بندی می‌کنند به شکل خواسته یا ناخواسته مخاطب این نمایش‌نامه را فارغ از جنسیت‌اش به سمتی سوق می‌دهند تا در پایان نمایش‌نامه با هلمر که تنها شده و همسرش ترکش کرده هم‌ذات پنداری نمایند و بدین صورت معنای یافته خود از نمایش‌نامه را با افق انتظار ژانری‌شان تطبیق دهند و این همان اتفاقی است که جودیت فترلی آن را «مردانه‌پوشی» خواننده می‌نامد. جودیت فترلی، راه گریز از این مردانه‌پوشی را آفریدن خواننده‌ی مخاطب می‌نامد. تحلیل محتوای *خانه‌ی عروسک* می‌تواند خواننده‌ی مخالفی بیافریند که نشان دهد چگونه نه تنها تلاش نورا برای دست یافتن به سوبژکتیویته‌ی مستقل و خارج از محدودیت مردانه که می‌خواهد او را هم‌چنان در نقش مادر، همسر و عروسک نگاه دارد پایانی خوش است بلکه کل محتوای نمایش‌نامه هم‌چون یک نمایش‌نامه‌ی کمدی می‌تواند خوانده شود. تحلیل محتوای این نمایش‌نامه از منظر یک اثر کمیک بر این نظر تأکید دارد که ایبسن از همان ابتدای طراحی ساختار این اثر درصدد نوشتن یک کمدی به معنای نمایش‌نامه با پایان خوش بوده است. ایبسن در تلاش رسیدن به شیوه‌ای واقع‌گرایانه از طریق تحلیل معیارهای اجتماعی، اعتقادات ایدئولوژیک و خصوصیت‌های روانی، شخصیت‌هایی خلق می‌کند که علی‌رغم کشش‌های پرتب و تاب احساسی و رمانتیک، در لایه سطحی ارتباطشان همواره در دنیای تنهای خود زیسته‌اند و هرگز نتوانسته‌اند به آن یگانگی حقیقی که انسان‌ها را بدون ملاحظات و قیدوبندهای سنت و وظیفه کنار هم نگه می‌دارد دست‌رسی یابند. ایبسن با خلق شخصیت توروالد به‌عنوان شوهر، شخصیتی می‌آفریند که ناتوان از درک قابلیت‌ها و بالقوگی‌های انسان و تغییرپذیری اجتناب‌ناپذیر و طبیعی است؛ او با خشک‌اندیشی و تعصب ایدئولوژیک متداول در زمانه خود، از بیرون‌آمدن از پشت دیواره نگره‌های کهنه‌ی خود چنان

www.SID.ir

Archive of SID

عاجز است که مایه‌ی خنده می‌شود. محتوای رابطه‌ی این جفت نامأنوس موقعیت کمیک و طنزآلودی پدید می‌آورد که در پرداخت تکنیکی منسجمی، شکل تحول‌یافته‌ی کمدی‌هایی است که نه برای خندیدن، بلکه برای نمایش اشتباهات انسانی از دوران قدیم نوشته می‌شده‌اند. این شکل تحول‌یافته، حاصل تلاش نمایش‌نامه‌نویسانی است که از قرن نوزدهم به بعد از عناصر ژانر (گونه)های مختلف نمایشی و هم چنین عناصر مدرنی که تا آن زمان هنوز باب نبود، در خلق آثار خود استفاده کردند و شیوه‌های متفاوتی را در پرداخت آثار نمایشی موجب شدند؛ شیوه‌ای که کاملاً جدید بود. به گفته دورباخ: «آمال گام یا ترکیبی که از تراژدی و مدرنیته به‌وجود آمد، شکل‌گیری ژانر جدیدی از نمایش‌نامه‌نویسی را سبب شد که نه مدرن بود و نه تراژیک» (دورباخ، ۱۹۹۱: ۵۷). اما به نظر می‌رسد این آمال گام فقط از ترکیب تراژدی و عناصر مدرن به‌وجود نیامد. این شکل تازه در بسیاری از موارد از ترکیب کمدی و عناصر مدرن پدیدار شد. در این شکل تازه به غیر از نشانه‌های بارز از گونه‌های مختلف نمایشی که کنار هم گذاشته شده‌اند، رد پای سانتی‌مانتالیزم یا احساس‌گرایی اوریپیدی[۱] را که پایه‌ی کمدی‌های جدید مناندری[۲] شد تا احساس‌گرایی و ایثار قهرمانانه‌ی رمانتیک‌ها که پایه‌ای اساسی برای ملودرام‌ها و کمدی – تراژدی‌های قرن نوزدهم شد می‌توان پی‌گرفت. در واقع نبوغ ایبسن خلاصه می‌شود در شناخت و بهره‌برداری از همه‌ی عوامل و عناصری که در ژانرها و ایسم‌های مختلف نمایش‌نامه‌نویسی از قدیم تا جدید تجربه شده بود. او با کنارهم گذاشتن این عناصر، شکل نمایشی جدیدی را به‌وجود آورد که لزوماً همه‌ی آن‌ها تراژدی نیستند، چنان‌که در همان زمان نگارش و اجرای *خانه عروسک* نیز بعضی آن را با عنوان Tragedy without tears (تراژدی بدون اشک) تعریف کردند و نه با عنوان تراژدی به معنای کامل آن. اما تلقی از این نمایش‌نامه به عنوان تراژدی از تفکر سنتی مردانه که بر جامعه اروپایی قرن نوزدهم حاکم بود حکایت می‌کند، زیرا آن که در پایان نمایش‌نامه بازنده و برجای مانده است، مرد است و طبق معیارهای ارسطویی که تا آن زمان هنوز به قوت خود باقی بود، تراژدی برازنده‌ی انسان‌های بلند مرتبه است و هلمر با معیارهای ایدئولوژیک و برخورد پدرسالارانه‌ای که دارد همان مرد– فرد بلند مرتبه‌ای است که می‌بایست به فاجعه زندگی او گریست. در نتیجه، این نگرش مانع از تحلیل منطقی موقعیت نورا در پایان نمایش‌نامه می‌شود و علی‌رغم این‌که او شخصیت محوری نمایش‌نامه است و

---

[۱]. Euripid، نمایش‌نامه‌نویس یونانی، ۴۸۰ پیش از میلاد

[۲].Menande، نمایش‌نامه‌نویس یونانی، ۲۹۱–۳۴۲ پیش از میلاد

www.SID.ir

Archive of SID

آزادی او از چهارچوب‌های تحمیل شده در پایان نمایش‌نامه می‌بایست پایانی خوش تلقی شود، موقعیت او در درجه دوم اهمیت قرار می‌گیرد و برداشتی ناصحیح از ژانر نمایش‌نامه را باعث می‌شود. انعطاف‌ناپذیری و برخورد پدرسالارانه توروالد از یک‌سو و نیاز نورا به رهایی از زندان نگرش‌های خشک و خودپسندانه‌ی توروالد، موقعیتی دوگانه برای هر دو شخصیت به‌وجود می‌آورد که طبق معمول کمدی‌ها هر چند در بطن خود تراژیک است، اما در مسیر حرکت نمایشی، آن‌ها را در موقعیتی خنده‌اور قرار می‌دهد.

شخصیت‌پردازی در آثار کمدی طبق معمول کمدی‌های کلاسیک از آثار مناندر گرفته تا پلوتوس[۳]، شکسپیر[۴]، مولیر[۵]، و هلبرگ[۶] ،که ایبسن از او بسیار متأثر بود، معمولاً به این صورت انجام می‌گیرد که شخصیت‌محوری در بستر رابطه‌ی عاطفی و احساسی و گاه عاشقانه روندی پرپیچ‌وخم از حوادث و ماجراهای رنج‌آلود را طی می‌کند تا به نقطه‌ی تعادل عاطفی و شناخت منطقی از هویت حقیقی خود نایل شود. برای حرکت دادن شخصیت در این روند، شیوه‌ی متداول در کمدی‌ها، خلق دو دنیای واقعی و غیرواقعی است که پروتاگونیست بنا بر حادثه‌ای مجبور می‌شود دنیای واقعی و هویت واقعی خود را ترک کند و به دنیای غیرواقعی و هویت غیرواقعی گام نهد تا بتواند اوضاع به‌هم‌ریخته و ناهنجاری را که پیش آمده به اوضاعی پسندیده و به‌هنجار تغییر دهد. در این اقدام به عمل، معمولاً انگیزه‌ی اصلی و اولیه شخصیت دست‌یابی به هویتی مستقل از وضعیت پیشین یا سوبژکتیویته‌ای جدید است. به این ترتیب شخصیت در موقعیتی آیرونیک یا دوسویه قرار می‌گیرد که از نبود هم‌سازی میان عمل و هویت به‌وجود آمده است و ظاهراً فاقد منطق عقلانی است و هم از این روی خنده‌آور است.

نورا همسر محبوب و دوست‌داشتنی توروالد هلمر که مردی بسیار مقرراتی، جدی و اخلاق‌گراست با همه‌ی معیارهای زمانه‌ی خود زنی سعادت‌مند و خرسند از زندگی زناشویی است و هیچ وظیفه‌ای جز همسر بودن بر عهده ندارد، در آغاز نمایش با دستی پر از هدایای عید میلاد وارد خانه می‌شود. این همان شرایط پسندیده‌ای است که شخصیت‌های محوری کمدی‌ها پیش از تغییر ناگهانی وضعیت خود و ورود به موقعیت نمایشی(دراماتیک) از آن برخوردار هستند. نورا علی‌رغم شیوه‌ی متداول در کمدی‌های

---

۳. T.M.Plautus نمایش‌نامه‌نویس رومی، ۱۸۴-۲۴۰ پیش از میلاد

۴. W. shekespear نمایش‌نامه‌نویس انگلیسی، ۱۶۱۶-۱۵۶۴

۵. J.B.Moliere نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی، ۱۶۷۳-۱۶۲۲

۶. L.Holberg نمایش‌نامه‌نویس نروژی‌الاصل دانمارک، ۱۷۵۴-۱۶۸۴

www.SID.ir

Archive of SID

پیشین، از ره‌گذر پوشیدن جامه‌ی مردانه قدم به عالم غیرواقعی نمی‌گذارد، بلکه با عمل مردانه‌ای که انجام می‌دهد از مرزهای تعیین شده برای زنان فراتر می‌رود و پا به عالمی می‌گذارد که حیطه‌ی انحصاری مردان و عالم غیرواقعی برای وی به حساب می‌آید. او در هویت تازه خود به قالب فیزیکی مردانه در نمی‌آید، بلکه عمل اوست که این هویت مضاعف و جدید را به او می‌دهد و او را دچار گمگشتگی هویتی می‌کند که ناشی از تقابل دو عالم زنانه و مردانه است. در زمانه‌ای که نورا دست به این عمل می‌زند، در جامعه‌ی اروپایی فقط دو ملاک وجود دارد: ملاک زنانه و ملاک مردانه. ملاک زنانه‌ی حاکم، با معیارهای ویکتوریایی‌اش، تمام فعالیت‌های زن را محدود به مسئولیت خانوادگی و مشغولیات خانگی می‌داند و هرگونه تجاوز از این مرز برای زنان سرنوشتی شبیه زنان قربانی در آثار بنام آن دوران مانند *آناکارنینا*، اثر تالستوی، *مادام بواری*، اثر فلوبر، *مریم مجدلیه*، اثر هبل و یا *دختر لال پورتیچی*، اثر اسکریب به بار می‌آورد.

بنابراین، نورا در یک حرکت انتقالی از محدوده‌ی سنتی خود قدم به محدوده‌ی ممنوعه‌ای می‌گذارد که او را از طریق گذار از جزئیات مربوط به زندگی روزمره به یک نتیجه‌ی کلی و انقلابی می‌رساند. ایبسن چنان‌که در کمدی کلاسیک متداول است برای حرکت دادن پروتاگونیست نمایش‌نامه از یک مرحله به مرحله‌ی دیگر، به عبارت دیگر از مرحله ناآگاهی و گم‌گشتگی هویت به آگاهی و هویت مستقل، در هر صحنه موقعیت جدیدی طراحی می‌کند و شخصیت را از مراحل گاه تراژیک و پرمخاطره می‌گذراند. هم‌چنان‌که اشاره شد تضادهایی که از این تقابل ناشی می‌گردد، در کمدی‌های کلاسیک به شکل قرار گرفتن در دو عالم فیزیکی که یکی واقعی و دیگری غیرواقعی است شکل می‌گیرد، در حالی‌که در خانه عروسک دنیای طراحی شده برای نورا دو دنیای زنانه و مردانه‌ای است که از ملاک‌ها ناشی می‌شود و لزوماً فیزیکی نیست. دو حیطه‌ی ارزشی متفاوت است که او می‌بایست تن به مصاف ایدئولوژیک حاکم بر این دو حیطه بدهد تا بتواند از نقطه نابهنجار به هنجار برسد. به این ترتیب دو عالم پنهان و آشکار نورا در تقابل با دو دنیایی که توروالد در پشت درهای بسته و بیرون از آن برای خود تدارک دیده قرار می‌گیرد و هر یک در عالم تنهایی خود زندگی جداگانه‌ای را ادامه می‌دهند که عالم واقعی آن‌هاست و از دیگری پنهان است و در دنیای آشکاری که در کنار هم قرار می‌گیرند به بازی پوچِ خالی از معنایی سرگرم می‌شوند که در نهایت واقعی جلوه کردن، غیرواقعی است. همین عدم تجانس در رابطه‌ی میان نورا و هلمر، اهرم برای ایجاد موقعیتی کمیک می‌شود و ارتباط روانی آن‌ها را اساساً تبدیل

www.SID.ir

Archive of SID

به رابطه‌ای کمیک می‌کند. هرمان ویگند در تحلیل خود از این اثر به این نکته اشاره می‌کند: «نکته کمیک در عدم تجانس میان ذهنیت خاص نورا و توروالد است، در نبود وجه اشتراک فکری برای درک نقطه نظرهای یک‌دیگر» (ویگاند، ۱۹۲۵: ۶۲).

نورا در این بازی نقش چکاوک دست‌آموزی را بر عهده دارد که ظاهراً وظیفه‌ای جز تأمین رضایت همسر ندارد، در حالی‌که در پنهان و در خلوت خود پیوسته در حال انجام دادن کارهایی است که از آن ره‌گذر بتواند مبلغی را که باید به کروگستاد بپردازد تأمین کند. در صحنه‌ای که با دوست خود خانم لیند دارد راز پنهان خود را بازگو می‌کند که نشانه‌های اولیه‌ی ویرانی اجتناب‌ناپذیر خانه‌ی عروسکی است که توروالد برای نورا ساخته است. پس از آن در پرده‌ی دوم، نورا ماجرای جعل امضای پدر و وام بانکی را برای نجات شوهرش تعریف می‌کند و رنج ناشی از پرداخت پولی را که کروگستاد اخاذی می‌کند چنین شرح می‌دهد:

نورا: ــ هر وقت توروالد به من پول می‌داد برای خودم لباس بخرم، فقط نیمی از پول رو استفاده می‌کردم و نیمی دیگر رو پس انداز می‌کردم[...] البته راه‌های دیگه‌ای هم برای پول درآوردن پیدا کردم. زمستون گذشته تعداد زیادی کار تکثیر متن پیدا کردم. هر شب در اتاق رو قفل می‌کردم و تا دیروقت می‌نوشتم. اوه، گاهی خیلی خسته می‌شدم در عین حال اون‌طور کار کردن و پول درآوردن خیلی لذت داشت. درست مثل یک مرد.

نورا در این گفتگو با خانم لیند از حضور در دو عالم متفاوت و مسئولیت‌های مربوط به زندگی دوگانه خود شکوه می‌کند و اعتراف می‌کند که با وجود رنجی که از موقعیت پیش آمده متحمل می‌شد، از این‌که می‌توانسته توانایی خود را برای کار و کسب درآمد به محک آزمایش بگذارد لذت می‌برده است. در این موقعیت پیش آمده، نورا به اصالت‌های وجودی خود به معنای اگزیستانسیالیستی آن پی برده و با عمل خود که ریشه در آگاهی او از مسئولیت انسانی‌اش دارد، توانایی خود را به محک آزمایش می‌گذارد و در بستر این تجربه که از تأثیر و تأثر عمل و آگاهی ناشی می‌شود، به طرف شکل متفاوتی از زندگی حرکت می‌کند. نورا در مسیر این تجربه و برای رسیدن به هویتی مستقل، به اجبار می‌بایست بازی دوگانه خود را ادامه دهد و از طریق رفتار کودکانه‌اش در مقابل توروالد، شخصیتی کوته‌بین و سطحی ارایه دهد، که از مشخصه‌های ایده‌آل برای زن ویکتوریایی است، تا بتواند هویت دروغین خود را حفظ کند. به عبارت دیگر هم‌سازی عمل و هویت او قوه‌ی محرکه‌ی مناسبی برای کمدی می‌شود. این آیرونی خنده‌دار که سازوکار متداول در کمدی‌هاست، از آگاهی شخصیت‌محوری نسبت به یک واقعیت و عدم‌آگاهی

www.SID.ir

Archive of SID

شخصیت‌های دیگر به وجود می‌آید، چنان‌که توروالد درمورد جعل امضا و ماجرای نورا و کروگستاد مطلقاً بی‌اطلاع است و حتی نمی‌داند که سفر جنوب برای نجات زندگی او بوده است. در این رابطه تماشاگر که از زوایای مختلف شاهد ماجراست، با هیجان روند حوادثی که شخصیت محوری را گاه در موقعیت خطرناک قرار می‌دهد و گاه در وضع مضحکه‌آمیز، دنبال می‌کند. در خانه نورا و توروالد تماشاگر تیزبینی هست که با توجه عمیق و فیلسوفانه شاهد این موقعیت است. دکتر رانک دوست قدیمی و خانوادگی هلمرها تنها کسی است که اجازه دارد به خلوت همه‌ی شخصیت‌ها وارد شود. او تنها کسی است که به اتاق مخصوص توروالد رفت‌وآمد می‌کند و حتی بیش از نورا با زندگی خصوصی و خلوت توروالد آشنایی دارد. به همان اندازه در ارتباط با نورا از شناخت عمیقی نسبت به خصوصیت‌های فردی او برخوردار است و مانند پزشک‌های تیپیکال کمدی دل آرته و یا آثار مولیر که معمولاً عشقی پرسوزوگداز نسبت به همسر و یا دختر خانه دارند، او نیز پنهانی در دل خود سخت خاطر نورا را می‌خواهد و به او احترام می‌گذارد. دکتر رانک که بدیل رمانتیکی از این نوع شخصیت‌هاست، شاهد تضادها و تناقض‌های موجود در رابطه میان نورا و توروالد است و گواه آگاه این کمدی خانوادگی است. او در پرده‌ی سوم بعد از بازگشت نورا و توروالد از بالماسکه، در گفتگویی که میان آن‌ها ردوبدل می‌شود، به زبان کنایه تحلیل خود را از موقعیت نورا ابراز می‌دارد و مانند پوک– شخصیت افسانه‌ایِ نمایش‌نامه رویا در شب نیمه تابستان اثر شکسپیر– که با ریختن قطره‌ی افسون‌کننده در چشم لایسندر جفت‌های عاشق را از سوء تفاهم و سردرگمی نجات می‌دهد، سعی دارد چشمان نورا را به حقیقت باز کند.

نورا: دکتر رانک.... شما از بالماسکه خوشتون می‌آد، این‌طور نیست؟

رانک: آره، اگه لباس‌هایی که می‌پوشن به اندازه‌ی کافی جالب باشه.

نورا: بگید ببینم، برای بالماسکه بعدی ما دو تا چی بپوشیم؟

هلمر: کوچولوی دیوونه! از حالا داری به بالماسکه بعدی فکر می‌کنی؟

رانک: ما دو تا؟ آره، صبر کن بگم. تو باید به جلد یه فرشته سبک بال درآی.

هلمر: شما باید لباسی رو پیشنهاد کنید که چنین چیزی رو نشون بده.

رانک: همسر شما فقط باید با همون لباس عادیش ظاهر بشه، مثل هر روز.

www.SID.ir

Archive of SID

دکتر رانک با جمله‌ی آخر خود اشاره به شخصیت غیرواقعی نورا در لباس معمولی روزانه‌اش می‌کند و لباس معمولی او را که پوششی ظاهری برای شخصیت واقعی اوست لباس بالماسکه می‌نامد. در واقع تداخل و عدم تمیز لباس معمولی از لباس بالماسکه به طور نمادین اشاره به تداخل و بهم‌ریختگی هویت واقعی و غیرواقعی نورا دارد، موقعیتی که نورا را در میان دو عالم واقعی و غیرواقعی در نوسان قرار داده است. نورا برای رسیدن به نقطه تعادلی که میان دو نگرش و یا به عبارت دیگر، دو ملاک مطلق و متضاد وجود دارد، تلاش می‌کند تا شاید بتواند براساس ویژگی‌های روان‌شناختی زنانه‌اش و تجربیات اجتماعی غیرزنانه‌ای که کسب کرده به هویت مستقلی برسد که اکنون به نحو اجتناب‌ناپذیری در جستجوی آن است. متن در پیش‌برد حرکت نمایشی، نورا را در مسیر خود به طرف آزادی حرکت می‌دهد و به شیوه‌ی کمدی‌های شکسپیری، در روندی آرام بی‌این‌که به طور صریح به افشای معایب و کمبودهای شخصیت‌ها بپردازد، به کندوکاوی دقیق برای کشف نارسایی‌های موجود در روابط انسانی می‌پردازد. در این نمایش‌نامه به شیوه‌ی متداول کمدی‌ها شخصیت‌های دیگر به موازات شخصیت محوری در کنار هم حرکت می‌کنند تا بنا بر درجه‌ی جسارت، انعطاف‌پذیری و قبول مسئولیت انسانی به هویت متعالی انسانی خود برسند. شخصیت‌های خانم لیند و کروگستاد نیز در این روند می‌بایست حرکت کنند. این دو یک‌بار با سابقه‌ی قبلی و تمایلات عاطفی که نسبت به یک‌دیگر داشته‌اند، بنا بر مصالح مادی نتوانسته‌اند به یگانگی حقیقی و رابطه‌ی عاطفی مطلوب برسند. امّا در کشاکش ماجرای نورا به شناختی متفاوت از ارزش‌های حاکم بر روابط انسانی می‌رسند و هر یک به نوبه‌ی خود نه تنها در رسیدن نورا به یک نتیجه‌ی نهایی مؤثر واقع می‌شوند، بلکه خود نیز طبق معمول شخصیت‌های موازی در کمدی‌ها متحول می‌گردند. خانم لیند در پرده‌ی سوم در گفتگوی با کروگستاد از او می‌خواهد نامه‌ی مربوط به جعل امضای نورا را که برای هلمر نوشته پس نگیرد، او می‌گوید: خانم لیند: «هلمر باید حقیقت را بداند و این راز آزاردهنده‌ی نورا باید آشکار شود. آن‌ها می‌بایست حقیقت را به طور کامل درک کنند.» این دو شخصیت پس از آن که نقش کمکی خود را در رسیدن شخصیت‌محوری به هدفش به اتمام می‌رسانند، هم‌راه با پیش‌برد «حرکت نمایشی» خود نیز به ثبات عاطفی و عقلانی و هم‌چنین به تحول لازم برای یک رابطه‌ی متفاوت و زندگی تازه دست می‌یابند. کروگستاد در همان پرده خطاب به خانم لیند می‌گوید: کروگستاد: «من تا به حال در زندگی تا این حد خوشحال نبوده‌ام.» این گفته‌ی کروگستاد که در ابتدای نمایش از او شخصیتی باج‌گیر، مخرب و منفی ارایه کرده است، نشان‌دهنده‌ی تحول شخصیت و

www.SID.ir

Archive of SID

خرسندی آشکاری است که او از عمل انسانی خود مبنی بر تحویل سند به خانواده‌ی هلمر احساس می‌کند. خانم لیند نیز که همین روند تحولی را طی کرده است، در پرده‌ی پایانی، در زمزمه با خود از تغییری که در خود احساس کرده، ابراز خرسندی می‌کند:

خانم لیند: اوه، چه تغییری، زنده موندن و کاری برای کسی کردن! شادی رو به زندگیش برگردوندن! من چنین فرصتی رو از دست نمیدم.

تحول شخصیتی کروگستاد و خانم لیند مطابق با طراحی نمایش‌نامه‌های کمدی است که معمولاً جفت‌های موازی عاشق در دایره‌ی ارتباطی با «پروتاگونیست» به تحول شخصیتی می‌رسند و پایان خوش سرنوشت آنان وجه دیگری از پایان خوش این نمایش‌نامه‌ها می‌شود؛ و اماّ نورا که با برملاشدن قضیه جعل امضا و واکنش خودخواهانه توروالد در موقعیت تراژیک قرار گرفته است، چاره‌ای جز انتخاب ندارد و می‌بایست یا به زندگی با توروالد هم‌راه با معیارهای کهنه‌ی آن تن در دهد و در نقش سنتی خود در مقام یک زن در چنبره‌ی اسارت تاریخی‌اش باز بماند و یا با انتخاب راهی شخصی، به زندگی خود معنا ببخشد و معجزه‌ای را که در انتظار آن بود به دست خود متحقق سازد.

نورا که از مدتی قبل از موضع ضعف و با فکر خودکشی در پس ذهن خود بازی می‌کرد و به تدریج بار تراژیک نمایش‌نامه را قوت می‌بخشید، در لحظه‌ی انتخاب خود را از خطر لغزیدن در ورطه‌ی فاجعه‌آمیز می‌رهاند و از مرز می‌گذرد و زندگی را در آغوش می‌کشد. طبق تعریف متداولی که از تراژدی و کمدی داده شده است، یکی از مشخصه‌های بارزِ و اصلیِ نمایش، رد کردن زندگی در تراژدی و در آغوش کشیدن زندگی در کمدی است. نورا با انتخاب زندگی نه تنها مرگ فیزیکی را رد می‌کند، بلکه بر سینه‌ی ایستایی و بی‌هویتی که خود مرگ دردناک‌تری است دست رد می‌زند و در لحظه‌ی شناخت آزادی را انتخاب می‌کند. در صحنه‌ی پایانی، توروالد که با نادیده گرفتن فداکاری نورا برای نجات جانش او را فردی بی‌وجدان و بی‌مسئولیت می‌داند که شایستگی لازم را برای تربیت فرزندان‌شان ندارد و حضور او را در خانه فقط برای «حفظ ظاهر» می‌پذیرد و پس از آن‌که کروگستاد بدون استفاده از نامه‌ی یاد شده آن را به خانواده‌ی آن‌ها بازمی‌گرداند، با گفتن «من نجات پیدا کردم»، خودخواهی و منش نامطلوب خود را آشکار می‌سازد و تلقی خود را از حضور نورا در زندگی مشترک‌شان به عنوان عروسکی سبک مغز و بی‌مایه افشا می‌کند. امّا وقتی متوجه می‌شود که نورا قصد دارد خانه را ترک کند و رابطه خود را با او در خطر می‌بیند، سعی می‌کند اعتماد به نفس او را در زیر نقاب قهرمان نجات دهنده‌اش تضعیف کند تا او

www.SID.ir

Archive of SID

ناگزیر شود هم‌چنان در وضعیت موجود زندگی کند؛ توروالد: «تو مثل بچه‌ها حرف می‌زنی، چیزی از جامعه نمی‌دونی [...] مثل یک بچه‌ی احمق حرف می‌زنی [...] زن دیوانه‌ی کور.

پایان رابطه‌ی نورا و توروالد هم‌راه است با پایان روند پرپیچ و خم، و گاه تراژیکی که نورا طی می‌کند تا از نقطه بی‌ثباتی و بی‌هویتی به ثبات، قاطعیت و هویت مستقل انسانی برسد. او با انتخاب خود با آن‌چه که معیار جمعی خوانده می‌شود، در تضاد قرار می‌گیرد و به‌نحو خود جوش به یکی از ایده‌های انتزاعی که از زمان انقلاب صنعتی تا زمان ایبسن در جامعه‌ی اروپایی وجود داشت تحقق می‌بخشد. او زمانی آغاز به ابراز وجود و عقیده‌ی می‌کند که چند لحظه قبل از آن لباس بالماسکه خود را عوض کرده و با لباس معمولی روزانه‌اش در مقابل توروالد نشسته است، در جواب هلمر که می‌گوید تو لباس‌هایت را عوض کردی می‌گوید: «بله، توروالد. لباسم رو عوض کردم.»

امّا توروالد مانند شخصیت‌های بازدارنده‌ی کمدی‌ها که فاقد پویایی لازم برای تغییر و حرکت به طرف تحول انسانی هستند، بر جای خود باقی می‌ماند و هم‌چنان در گذشته‌ای زندگی می‌کند که اکنون او را قبضه کرده است؛ و در خانه‌ی عروسکی، در همان مرحله‌ی ناسازگاری و عدم هم‌سازی با معیارهای جدید به حال خود وانهاده می‌شود. نورا لباسی را که هم‌چون هاله‌ی انجمادی سفید برفی او را در خود فرو پیچیده از تن به در می‌آورد و بار دیگر در تولد دوباره خود، هم‌زمان با تولد مسیح در شب عید میلاد، جامه حقیقی خود را به تن می‌کند و در واقع از مرحله‌ی هیچ‌کس (Nonentity) به مرحله کسی بودن(Entity) قدم می‌گذارد و این همان سازوکاری است که در کمدی‌ها به کار گرفته می‌شود و بر اساس آن شخصیت محوری به وضعیت طبیعی و هنجار خود می‌رسد و سبب کاتارسیس[۱۴] کمدی می‌شود.

نتیجه‌گیری

برخلاف آن‌چه گونه‌شناسی رایج القا می‌نماید که نمایش‌نامه‌ی *خانه‌ی عروسک* را نمایش‌نامه‌ای تراژیک بدانیم یا در بهترین حالت نمایشی غیرکمیک، با استفاده از نظریه‌ی فمنیستی خواندن و نظریه‌ی دریافت می‌توان نشان داد که می‌توان خواننده‌ای مخالف آفرید که در پایان نمایش‌نامه بر غم تنهایی هلمر مردسالار نگرید بلکه از رهایی و دست یافتن نورا به سوبژکتیویته‌ای مستقل شاد و خرسند باشد و نجات یافتن سایر شخصیت‌ها را از موقعیت نابهنجار غیراخلاقی نیز هم‌چون الگوهای یک نمایش‌نامه‌ی کمیک ببینند.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۸) *ساختار و تأویل متن*، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.

اشتاینر، جرج (۱۳۸۰) *مرگ تراژدی*، ترجمه‌ی بهزاد قادری، تهران: انتشارات نمایش.

بیسلی، کریس (۱۳۸۰) *چیستی فمینیسم*، ترجمه‌ی محمدرضازمردی، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

فورتیر، مارک (۱۳۸۸) *نظریه در تئاتر*، ترجمه‌ی فرزان سجودی و نریمان افشار، تهران: نشر فرهنگ و هنر اسلامی.

هام، مگی (۱۳۸۲) *فرهنگ نظریه‌های فمنیستی*، ترجمه‌ی فیروزه مهاجر، نوشین احمدی خراسانی و فرخ قره‌داغی، تهران: نشر توسعه.

ویرجینیا، وولف (۱۳۸۲) *اتاقی از ان خود*، تهران: نشر نیلوفر.

ترجمه‌ی دیالوگ‌ها از ترجمه‌ی انگلیسی Michael Meyer از خانه‌ی عروسک انجام گرفته است.

Aston,Elaine (1999) *Feminist Theater Practice, A Hand book*, Rutledge, London and New York.

Durbach, Errol (1991) *A Doll's House, Myth of Transformation*, Twayne, p.57.

Fetterley, Judith (1978) *The Resisting Reader, A Feminist Approach to American Fiction*, Indian University Press, Bloomington.

Hermann Wigand (1925) *The Modem Ibsen*, New York, 1925 P.62.

Meyer, Michael (1971) *Ibsen: A Biography,* Garden City, Doubleday.

Ibsen Henrik (1994) *A Doll's House*, tr. Michael Meyer, Methuen Drama, London.

Moi, Toril (2006) *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*, Oxford University press.

Spender, Dale (1989)*Women and Literary History*, in the Feminist Reader, eds. Catherine Belsey and Jane Moore, Mc Milan press, London, pp.21-33.

www.SID.ir