تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۲۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۰۸
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۱۵

مهرداد رایانی مخصوص[۱]، فؤاد افراسیابی[۲]

عملکردِ «انتخاب» و «دیگری در خویش» در نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» اثر هنریک ایبسن براساسِ گفتمانِ پل والری

چکیده

این مقاله کوششی است در تبیینِ و ارایه‌ی مفهوم «دیگری در خویش» براساسِ آرای «پل والری» در نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» اثر «هنریک ایبسن». مسیر اصلی این پژوهش معطوف به درکِ مفهوم «دیگری در خویش» برآمده از سمبولیسم تبیینیِ «پل والری» است. درهمین‌راستا و برای فهم عمیق‌تر سمبولیسم «پل والری» به آثار وی در حوزه‌ی نثرونظم ارجاع‌هایی انجام گرفته است. مهم‌ترین نکته‌یِ این پژوهش، نشانِ دادنِ تأثیر مؤلفه‌ی «دیگری در خویش» بر روی شخصیتِ اصلی نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» (الیدا) است و نیز چگونگی ایجادِ تلاطم و درگیری درونی و درنهایت نشان دادنِ غوطه‌ور بودن الیدا در بینِ دو ساحتِ زمینی و دریایی که با «انتخاب» به نتیجه می‌رسد. این مقاله که به شیوه‌ی تحلیل محتوای کیفی به نگارش درآمده یک بررسی هویت‌شناسانه از دورنیاتِ مستتر در نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» با عنایت به سیروسلوک مادی و ماهوی شخصیتِ اصلی اثر (الیدا) بوده و پاسخی است به این پرسش اصلی: چراوچگونه شخصیت اصلی نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» از میانِ دو امرِ واقع‌شده در مسیر زندگی‌اش، مبتنی‌بر مفهوم «دیگری در خویش» به کشفِ خویش و خواسته‌اش نایل می‌آید و دست به انتخاب می‌زند و پیامدهای این انتخاب چیست؟ برای پاسخ به این پرسش، توضیح داده می‌شود که چگونه دو شخصیتِ دیگر نمایشنامه (دریانورد و دکتر وانگل) دو وجه متفاوت از شخصیتِ الیدا را نمایندگی می‌کنند و جدا از ارتباطِ زمینی و دریایی او در جهانِ مادی به‌نوعی در ارتباط و کشفِ جهانِ درونی‌اش مؤثرند. نکته‌ی مرتبط بعدی تبیینِ جایگاه نمادگرایی در نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» مبتنی‌بر رویکرد و آرای فروید است. از این دریچه، همان دو شخصیت (دریانورد و دکتر وانگل) که نماینده‌ی دو برهه‌ی مهمِ زندگی الیدا –گذشته و حالِ– او هستند، مجدد تبیین می‌شوند و وجوه سمبلیکی‌شان با چهره‌ی الیدا تطبیق می‌یابند وَ نتیجه گرفته می‌شود که حقیقتِ الیدا در زیرِ دو چهره‌ی موردبحث پنهان است. همچنین روندِ مواجهه و تبیینِ تئوری والری در نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» این نتیجه را فراهم می‌کند که چالشِ مهمِ شخصیت اصلی نمایشنامه (الیدا)، برقراری ارتباط با دیگر اشخاصِ (دریانورد و دکتر وانگل) اثر برای دستیابیَ به ساحت‌های دیگر خویش است.

واژگان کلیدی: نمایشنامه، بانوی دریایی، پل والری، سمبولیسم، دیگری در خویش، هنریک ایبسن

[۱] استادیار گروه نمایش دانشکده‌ی‌هنر دانشگاه‌آزاداسلامی واحد تهران‌مرکزی (نویسنده مسؤل)
E-mail: meh.rayani_makhsoos@iautb.ac.ir
[۲] دانشجوی کارشناس ارشد ادبیات‌نمایشی گروه نمایش دانشکده‌ی‌هنر دانشگاه‌آزاداسلامی واحد تهران‌مرکزی
E-mail: Foadafrasiabi75@gmail.com

مقدمه و بیان موضوع

«هنریک یوهان ایبسن»[۱] شاعر، نمایشنامه‌نویس و درام‌نویس نروژی و یکی از ستون‌های اصلی ادبیات مدرن نروژ است و برخی او را هم‌تراز سوفوکل و شکسپیر دانسته‌اند (انور، ۱۳۸۵). دو مرحله در روندِ تولید و نگارشِ آثار ایبسن تشخیص داده شده است و مبتنی‌بر همین نگره در یک تقسیم‌بندی متداول (عمرانی، ۱۳۹۹: ۱۴) دو دسته از آثار ایبسن بیشتر موردتأمل قرار می‌گیرند:

۱- شش نمایشنامه‌ی نخست او از «پایه‌های جامعه»[۲] تا «رسمرسهلم»[۳]؛

۲- شش نمایشنامه‌ی دیگر او از «بانوی دریایی»[۴] تا «زمانی که ما مردگان بیدار می‌شویم»[۵].

نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» مطابقِ تقسیم‌بندی ارایه‌شده، آغازِ فرجامین حرکتِ معنایی و تکنیکی ایبسن در حوزه‌ی ادبیات‌نمایشی محسوب می‌شود؛ دوره‌ای که در آن ویژگی‌هایی مانند نقدِ قدرتِ حاکم و منفعتِ اکثریت (نمایشنامه‌ی «دشمن مردم»)، برداشتن نقاب از چهره‌ی بورژوازی و بررسی حالاتِ غیرمتعارف و روانی انسان (نمایشنامه‌های «هدا گابلر» و «ایولف کوچک») پررنگ‌تر می‌شوند. اگرچه زمان انتشار دو نمایشنامه‌ی «رُسمرسهلم» (۱۸۸۶) و «بانوی دریایی» (۱۸۸۸) چندان از هم دور نیست؛ اما جهانِ این دو اثر به‌گونه‌ای متفاوت هستند و تحلیل‌گران و علاقه‌مندانِ آثار ایبسن را شگفت‌زده کرده است. اغلب توقع دارند تا ایبسن نمایشنامه‌ای بنویسد که در آن نقد اجتماعی و ستیزه‌جو موج بزند؛ اما «بانوی دریایی» عاری از این ویژگی است و جدا از آن، فرجام نسبتاً خوشی هم دارد (عمرانی، ۱۳۹۹: ۱۵). البته در کنار تمام تحسین‌ها و نظرهای موافقی که «بانوی دَریایی» در بینِ کارشناسانِ آثار ایبسن و مخاطبانش به‌وجود آوَرده، انتقادهایی نیز وجود دارد که شدت‌وحدت‌شان به‌اندازه‌ی حُسن‌های مطرح‌شده نیست تا این اثر را تحت‌تأثیر قرار دهند.

شاید مهم‌ترین انتقاد به نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» توسط «سوزان سانتاگ»[۶] نویسنده، تحلیل‌گر، نظریه‌پرداز ادبی و فعال سیاسی آمریکا ابراز شده است. سانتاگ معتقد است که پایان‌بندی این اثر مناسب نبوده و با منطقِ نمایشنامه‌های ایبسن سازگار نیست (سانتاگ، ۱۳۹۶: ۱۵). سانتاگ درنهایت، سال ۱۹۷۷ اثری را با همین عنوان برای «رابرت ویلسون» کارگردان آمریکایی به نگارش درآورد و علت این کار را ناقص و پُرخدشه بودن نوشته‌ی ایبسن عنوان کرد (سانتاگ، ۱۳۹۶: ۱۰). رویکردی که سانتاک در دراماتورژی و بازنویسی اتخاذ کرده، تأکید مؤکدی است بر پایانِ همراه با «انتخاب» الیدا، شخصیتِ اصلی نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی». این همان نکته‌ای است که این مقاله نیز بر آن معطوف است. همین‌منظر است که باعث شده تا شماری از منتقدان، نکته‌ی اساسی نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» را در تأثیر آزادی بر انتخابی مسؤلانه بدانند و مسیرهای گوناگونِ معنایی را از همین دریچه آغاز کنند (بی‌نیاز، ۱۳۸۳: ۱۹؛ عمرانی، ۱۳۹۹: ۱۵). چنین منظری بر این فرض استوار است که الیدا با به‌دست آوردن آزادی، حق «انتخاب» را هم رقم می‌زند و این همان نکته‌ای است که الیدا در نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» پیگیری می‌کند و بینِ دکتر وانگل و دریانورد دست به انتخاب می‌زند و مسیر زندگی خود را مطابقِ میلش و نیز با رجوع به درونِ خویش شکل می‌دهد.

مقاله‌ی پیش رو با توجه به مؤلفه‌ی «دیگری در خویش» برگرفته از گفتمان «پل والری» نشان می‌دهد که شخصیتِ اصلی نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» (الیدا) با بررسی و رجوع به درونیاتِ خویش و دنیای برزخی پیشِ رویش، میان دکتر وانگل و دریانورد، سیر آفاق‌وانفسی متفاوت را تجربه می‌کند تا به‌سببِ آن‌ها به «انتخاب» اصیلش دست یابد؛ انتخابی که درستی یا غلطی آن چندان ملاک نیست و مهم، طرحِ مسیر آزادی، انتخاب و ارضای درونیاتِ فردی اوست. مبتنی‌بر این رویکرد، پرسش اصلی این مقالَه عبارت است از: چراوچگونه شخصیت اصلی نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» از میانِ دو امر واقع‌شده در

مسیر زندگی‌اش، مبتنی‌بر مفهوم «دیگری در خویش» به کشفِ خویش و خواسته‌اش نایل می‌آید و دست به انتخاب می‌زند؟

همچنین می‌توان در کنار پرسشِ اصلی ذکرشده، سؤال‌های دیگری را نیز طرح کرد:

- چگونه می‌توان به وجوه دیگر الیدا در قالبِ دکتر وانگل و دریانورد دست یافت؟
- دکتر وانگل و دریانورد، نماد کدام وجه از الیدا هستند؟
- چگونه الیدا به‌واسطه‌ی قرار گرفتن در دوراهی، وارد مسیری جست‌وجوگرانه و هویت‌شناسانه به‌منظور درکِ خویش می‌شود؟

روش پژوهش و چهارچوب نظری

این مقاله مبتنی‌بر روشِ تحلیل محتوای کیفی با عنایت به دستاوردِ آموزشیِ مستتر در بازگشایی معنایی و ژرف‌ساختی، می‌تواند وجه کاربردی نیز پیدا کند. براین‌اساس تلاش شده است تا در کنارِ توصیفِ منظم و هدفمندِ وضعیتِ موجود، نخست رابطه‌ی بین متغیرها بررسی و تبیین شوند و سپس با خوانشی متفاوت از نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» نوشته‌ی «هنریک ایبسن»، پنجره‌ای تازه برای ورود به جهان این اثر شکل گیرد. برای رسیدن به پاسخِ سؤال‌های طرح‌شده و اثباتِ فرضیه / فرضیه‌ها، نیاز است تا نخست نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» دقیق‌ترَ موردِمداقه قرار گیرد و سپس «پل والری» و نگره‌ی سمبولیستی او پردازش و تبیین شوند. مهم‌ترین نگره‌ی مستتر در آرای والری – که این مقاله با آن انطباق می‌یابد– مؤلفه‌ی «دیگری در خویش» است. پیوند این نگره و نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» به‌منظور اثباتِ ادعاهای مطرح‌شده در گام بعدی قرار می‌گیرد تا ازاین‌طریق، نگاهِ مدنظر و گزینش‌گرای شخصیتِ اصلی نمایشنامه (الیدا)، بازگشایی و کاربردهایش عیان شوند. این پژوهش و روندِ آن به نویسندگان و تحلیل‌گران کمک می‌کند تا – ورای شناسایی منطقِ روساختی و شبکه‌ی متعارفِ داستانیِ نمایشنامه– بتوانند ژرف‌ساخت و امکانِ ساحت‌های معناییِ دیگر اثر را به‌منظور عمق بخشیدنِ اندیشه‌ی نمایشنامه کشف کنند؛ این‌که چگونه می‌توان در شکل متعارف، هم روابط علت‌ومعلولی و شبکه‌ی داستانی را درست و به‌قاعده پیاده کرد و هم مضامینِ چالش‌برانگیز و چندصدایی را در قالبِ ژرف‌ساخت فراهم آورد.

تاکنون دو مدخلِ اصلی در تحلیل نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» موردتوجه بوده است: نخست مقاله‌ی «آزادی و ازخودبیگانگی: نگاهی به نمایشنامه‌ی « بانوی دریایی» نوشته‌ی هنریک ایبسن» (۱۳۸۳) به‌قلم «فتح‌الله بی‌نیاز» و سپس مقدمه‌ی منتشرشده در آغازِ ترجمه‌ی نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» (۱۳۹۹) به‌قلمَ «میر مجید عمرانی». مقالات دیگری نیز به‌جز این دو مدخل اصلی به‌صورت گذرا، این نمایشنامه را موردتوجه قرار داده‌اند (بی‌نیاز، ۱۳۸۳؛ پورعیسی، ۱۳۸۵). اگرچه دو مقاله‌ی ذکرشده بیشتر نگاه عمومی به این نمایشنامه را انعکاس می‌دهند؛ اما می‌توان در فرازهایی از آن‌ها و به‌صورت گذرا مقوله‌ی «آزادی» و «انتخاب» را دید؛ این‌که شخصیت اصلی نمایشنامه (الیدا) در گیرودارِ بودن و چگونه بودن با نگرش‌های مختلف حرکت می‌کند. البته در هیچ‌یک از مطالب اشاره‌ای به ریشه‌های سمبولیستی این اثر و بررسی وجوه نمادین آن نشده است. همچنین نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» به‌قلم «سوزان سانتاگ» (۱۳۹۶) – که بازنویسی نمایشنامه‌ی ایبسن با رویکردی متفاوت است– برای شناخت ریشه‌های اسطوره‌ای نمایشنامه‌ی ایبسن و نقاطِ ضعفِ احتمالی موردتوجه قرار گرفته است.

مقالات متعددی درباره‌ی آثار «پل والری» نوشته شده که مطلوب‌ترین‌هایشان در انطباق با مفاهیم مدنظر عبارت است از مقاله‌ی «تحلیل نشانه‌شناختی من و دیگری در گفتمان پل والری و دیگری در خویش نوشته‌ی «مرضیه اطهاری‌نیک‌عزم». نیک‌عزم در این مقاله با کمک نشانه‌شناسی مکتب‌پاریس و آرای

«پل ریکور» رابطه‌ی من و دیگری را در اندیشه‌ی «پل والری» نشان داده است. مقاله‌ی دیگر او «نگاه پدیداری و عناصر طبیعی در اشعار پل والری: نمونه‌ای از نشانه - معناشناسی بینش و ادراک» ازجمله مقاله‌هایی است که ساحت‌های متفاوت و معناگرایانه‌ی را مطرح می‌کند. استوار بر همین مدخل و رویکرد با عنایت به بحثِ دیگری در خویش، نوشته‌های «آرتور کریستال» (۱۳۸۴)، «سهیلا فتاح» (۱۳۷۲) و «سیدعبدالعلی دستغیب» (۱۳۷۴) جزو مطرح‌ترین‌ها در این حوزه به‌حساب می‌آیند و دیگر منابع تکراری هستند بر همین موارد. رویکردِ تبیینی موردبحث در فرازهایی با مکتب سمبولیسم پیوند می‌خورد.

مقالات و منابعی را که به سمبولیسم پرداخته‌اند، می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: ۱- مقالاتی که رویکرد آن‌ها مبتنی‌بر بررسی سمبولیسم در یک اثر هنری (نقاشی، شعر، طراحی و ...) است؛ همچون مقاله‌های «زارع» (۱۳۹۰)، «تقوایی و کاملی» (۱۳۹۰)، «صفاری» (۱۳۹۶)، «مرادی و پارسا» (۱۳۹۶) و... ۲- مقاله‌هایی که در شرح و توضیح سمبولیسم ازمنظر فیلسوف یا اندیشمندی خاص بهره برده‌اند و می‌توان از مقاله‌های «معتمدی» (۱۳۹۰)، «مشیری» (۱۳۸۷)، «ورلن» (۱۳۳۳) و... نام برد. ۳- مقاله‌هایی که به مفهوم سمبولیسم و نگاه این مکتب به جهان پرداخته‌اند. اغلبِ محتوای این نوشته‌ها معطوف به ذکر و شرحِ شارحان و متفکرانِ این مکتب و تبیین مفاهیم مستتر در سمبولیسم است که شاید مهم‌ترین و بایسته‌ترین درک در مدخلِ «مکتب‌های ادبی» (۱۳۹۸) نوشته‌ی «رضا سیدحسینی» و کتاب سمبولیسم (۱۳۸۸) نوشته‌ی «چارلز چدویک» دیده می‌شود. همچنین برخی مقاله‌های دیگر «نوروزی طلب» (۱۳۷۴)، «میرصادقی» (۱۳۶۹) که نگاهشان با رویکردِ این مقاله نزدیکی دارند، قابل‌تأمل هستند. مطابقِ رویکرد و محتوای این مقاله، بیشترین توجه در نگارشِ این مقاله که از مفاهیمِ سمبولیستی سود می‌جوید، منابعِ مستتر در گروه سوم است.

تجزیه‌وتحلیل داده‌ها

پیش از ورود به وجوه متنوع و گوناگونِ نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» نخست چکیده‌ی داستانی این اثر در زیر ارایه می‌شود: الیدا همسر دوم دکتر وانگل با شرایط روحیِ سختی دست‌وپنجه نرم می‌کند و ازیک‌سو نمی‌تواند ارتباط مناسبی با فرزندانِ دکتر وانگل از همسرِ اولش برقرار کند و ازسوی‌دیگر هیچ‌گونه ارتباطِ زناشویی با دکتر وانگل ندارد. او در تمام روز، درون آب‌دره است و وقت خود را به شنا کردن می‌گذراند. الیدا در گذشته، دل به دریانوردی باخته بود. دریانورد به‌سببِ قتلِ به وقوع پیوسته در کشتی، مظنون به قاتل شناخته شده و برای گریز از رفتن به زندان، مجبور می‌شود تا از آن‌جا فرار کند؛ اما پیش از فرار و ترکِ جزیره، انگشترها را از انگشت خود و الیدا بیرون می‌آورد و آن‌ها را به‌هم بسته و به دریا می‌اندازد تا به این شکل، عقد خود با الیدا را در محضر دریا بسته‌شده بخواند. هر دو متعهد می‌شوند تا بازگشتِ دوباره‌ی دریانورد، منتظر یکدیگر باقی بمانند و در این مدت وفادار باشند. الیدا بعدازمدتی، تصمیم خود را بچه‌گانه می‌بیند و با دکتر وانگل ازدواج می‌کند. روزها می‌گذرند و سرانجام دریانورد بازمی‌گردد! الیدا با دریانورد مواجه می‌شود و سِحر کلام و رفتار دریانورد بر او غلبه پیدا می‌کند. دریانورد از الیدا می‌خواهد تا میان او و دکتر وانگل یکی را انتخاب کند. دکتر وانگل که از موضوع آگاه می‌شود به الیدا اجازه‌ی تصمیم‌گیری و انتخاب نمی‌دهد و استدلال می‌کند که نه‌تنها شوهر رسمی‌اش، بلکه پزشکِ معالج او نیز هست و باید به‌جای الیدا تصمیم بگیرد. دکتر وانگل درنهایت با اصرارهای الیدا مجاب می‌شود تا الیدا را در انتخابِ مسیر زندگی و آینده‌اش آزاد بگذارد. الیدا رها و آزاد، سرانجام از رویای دریانورد دست می‌کشد و بارِ دیگر دکتر وانگل را برای زندگی انتخاب می‌کند.

نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» روایت‌های فرعی دیگری نیز دارد که به‌دلیلِ کاربردی نبودنِشان و تأثیر نداشتن در روند و شبکه‌ی اصلی داستانی در این مقاله از ذکرشان صرف‌نظر شده است؛ همانند دعوت از آرن هلم، معلم پیشین دخترهای دکتر وانگل برای صحبت با الیدا. دکتر وانگل معتقد است این کار به الیدا برای به‌دست آوردن روحیه‌اش کمک می‌کند. همچنین جشن تولد گرفتن به‌صورت مخفیانه توسط دخترها برای مادر اول‌شان از داستان‌های فرعی دیگر به‌شمار می‌آید. بنابراین مطابقِ سؤال طرح‌شده، آن‌چه در خط سیر داستانی بیشتر موردتوجه قرار دارد، ترسیم دو جهانِ متفاوت در برابر الیداست؛ دو جهانی که او را به‌سمتِ انتخاب و رجوع به خویش متمرکز می‌کند؛ دو جهانی که به‌تعبیری سمبولیستی با دو ماهیتِ دریایی و زمینی نمود می‌یابند و نیز وجوهی اسطوره‌ای دارند.

چرا «پل والری»؟ انطباقِ موضوع موردبحث در نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» و رویکردهای سمبولیستی و مبحثِ «دیگری در خویش» اقتضا می‌کند تا به‌سمت والری حرکت کنیم. «پل والری» شاعر، نویسنده و فیلسوف فرانسوی در میان شاعرانِ سمبولیست با ذهنی علمی و فلسفی بر افرادی همچون هایدگر، ویتکنشتاین، مرلوپنتی، ریکور، سارتر و دریدا تأثیر شگرفی گذاشته است (کریستال، ۱۳۸۴: ۸۰). والری سال ۱۹۲۱ ازسوی مجله‌ی *شناخت* توسط اهل‌ادب به‌عنوان بزرگ‌ترین شاعر زمان برگزیده شد (فتاح، ۱۳۷۲: ۹۲). وی برای مدتی شعر را کنار گذاشت و وقت خود را به غنای روح و تصحیح راهش اختصاص داد (کریستال، ۱۳۸۴: ۸۲). ویراستاران آثارش معتقدند: «والری قسمتِ عظیمی از یک کوهِ یخی است که زیر آب رفته است و آثارِ چاپ‌شده‌اش تنها بخشی از آن است» (فتاح، ۱۳۷۲: ۸۳). والری در سال ۱۹۴۵ در گورستان زادگاهش – همان جایی که شعر معروف گورستان دریایی‌اش را در وصف آن سروده بود– به خاک سپرده شد تا پایانِ سفرِ شاعر و نظریه‌پردازی باشد که گفته بود: «بر بال نسیم سحری در سفرم من».

می‌توان گفت مهم‌ترین رویدادِ زندگی والری زمانی بود که در کلاس‌های معروف «مالارمه» حاضر می‌شد. این کلاس‌ها در روزهای سه‌شنبه شکل می‌گرفت و برخی از حاضرانِ این کلاس به افرادی برجسته در حوزه‌های مختلف تبدیل شدند؛ همانند ورلن، مانه، گوگن، وایلد، ییتز و... (فتاح، ۱۳۷۲: ۸۰). طولی نکشید که «پل والریِ» جوان به یکی از چهره‌های مهم و تأثیرگذار در مکتبِ‌سمبولیسم تبدیل شد. می‌توان در جای‌جای آثار «پل والری» و یادداشت‌های به‌جامانده از او، جمله‌های ستایش‌آمیزی را در وصفِ استادش مالارمه پیدا کرد. والری در جایی تأکید می‌کند که مالارمه زبان را به‌نحوی به‌کار می‌گرفت که گویی او زبان را اختراع کرده است (کریستال، ۱۳۸۴: ۸۱) و یا در جای دیگری می‌گوید «مالارمه در نظامِ فکری شخصیِ من، نماینده‌ی کامل‌ترین هنرها، منظره‌ی برین از شکوهمندترین بلندپروازی ادبی» (دستَغیب، ۱۳۷۴: ۲۵) است. این تأثیرپذیری و ارتباط درنهایت به عنایتِ والری به سمبولیسم و امضای شخصی او درباره‌ی «دیگری در خویش» ختم می‌شود که قرائت ویژه‌ای را در عرصه‌ی ادبیات و نقد پدید می‌آورد که به رویکرد اسطوره‌ای و افسانه‌ای وابستگی تام‌وتمام دارد.

یک قرائت از نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» می‌تواند مبتنی‌بر رویکردِ افسانه‌ای و اسطوره‌ای و ویژگی‌های مهم و قابل‌پیگیری آثار ایبسن باشد. ویژگی اسطوره‌ای در دوره‌ی اول آثار این نویسنده پررنگ‌تر دیده می‌شود؛ اما ردپای این تأثیر و نفوذ در آثار متأخر او ازجمله «بانوی دریایی» به‌وضوح قابل‌تشخیص است. نروژ با سواحلی طولانی که به اقیانوس اطلس و دریای بارنتز متصل می‌شود، مملو از افسانه‌ها و اسطوره‌هایی است که ریشه در دریا و زندگی دریایی دارند. ایبسن زمانی به براندس، دوست آلمانی‌اش گفت: «جانِ مردم نروژ به فرمانِ دریاست. گمان نمی‌کنم دیگر مردمان درست بتوانند از این [موضوع] سر دربیاورند» (عمرانی، ۱۳۹۹: ۱۷). می‌توان ردپای شماری از افسانه‌ها را در بسیاری از کشورهایی که با دریا ارتباط دارند، پیدا کرد (قاسم‌زاده و فرضی و دهقان، ۱۳۹۵). ایبسن به‌طورعمیق به دریا متصل

است و روحیه‌ی شاعرانه‌ای دارد و طبیعی است – در زمانی که کالبدِ الیدا را با روحِ شاعرانه‌اش شکل می‌دهد– شخصیتی خلق کند که برجسته‌ترین ویژگی‌اش پیوند با دریا و زندگیِ دریاییِ است. دو افسانه در اسکاندیناوی وجود دارد که تأثیرات آن بر ایبسن در خلقِ شخصیت الیدا بارز است:

افسانه‌ی فُک-زن: فک‌ها در این افسانه، آدم‌هایی هستند که به میل خود در اقیانوس غرق شده‌اند. آن‌ها یک‌بار در سال -شب دوازدهم- فرصت دارند تا به ساحل بازگردند و پوست‌شان را از تن دربیاورند و تا سپیده‌دم به جشن و پایکوبی بپردازند. پسری از اهالی دهکده‌ی میکلادالور از این ماجرا آگاه می‌شود و به ساحل می‌رود تا با چشمِ خود این صحنه را تماشا کند. خورشید که غروب می‌کند، فُک‌ها را می‌بیند که پوست خود را درمی‌آوردَند و مانند انسان‌های معمولی به زمین قدم می‌گذارند. چشم پسر به زیباترین زنی می‌افتد که تاکنون دیده است. وقتی زن همراه باقی انسان‌ها برای جشن می‌رود، پسر پوست زن را می‌دزدد. شب که فُک‌ها به دریا بازمی‌گردند، زن هرچه می‌گردد، پوست خود را پیدا نمی‌کند. وقتی پسر را می‌بیند به او التماس می‌کند تا پوستش را برگرداند؛ اما پسر دور می‌شود و به‌نوعی زن را مجبور می‌کند تا دنبالش برود. زن درنهایت همسر پسر می‌شود و سال‌ها می‌گذرد و آن‌ها صاحبِ فرزند می‌شوند. یک روز مرد با دیگر مردانِ دهکده برای ماهی‌گیری به دریا می‌رود و متوجه می‌شود کلیدِ صندوقی که پوستِ فُک را در آن پنهان کرده بود، همراه خود نیاورده است! مرد سراسیمه به خانه‌اش برمی‌گردد؛ اما دیر شده و زن به دریا بازگشته است (سانتاگ، ۱۳۹۶: ۲۳).

افسانه‌ی اندین: این افسانه با نام روسالکا نیز شناخته می‌شود. روسالکاها این‌گونه توصیف شده‌اند: زنانی زیبا با چهره‌هایی ظریف و رنگ‌پریده، مردمک‌هایی غیرقابل‌مشاهده، پوستی روشن و شفاف که هم نشان‌دهنده‌ی ماهیتِ روح بودن آن‌هاست و هم نشانه‌ی اقامت طولانی در اعماقِ آب‌های رودخانه و به‌دور از نور آفتاب. آن‌ها گاهی‌اوقات چشم‌های آتشین سبزرنگ و غالباً موهایی سبز، سیاه یا بلوندِ کمرنگ دارند که به رنگِ خزه و گیاهان سواحل رودخانه است و همیشه مرطوب هستند و برخی بر این باورند که اگر موهای آن‌ها خشک شوند، جان خود را ازدست می‌دهند (گلکار، ۱۳۸۵: ۳۱۲).

می‌توان با تأمل در دو افسانه‌ی ذکرشده، وجوه اشتراکی‌شان را با نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» تشخیص داد. شاید مهم‌ترین نکته‌ی مرتبط در دو افسانه‌ی ذکرشده و نمایشنامه‌ی موردبحث، سرگردانی میان زندگی زمینی و زندگی دریایی باشد. افسانه‌ی اول نشان می‌دهد که فُک-زن به‌طورذاتی به دریا و زندگی دریایی تعلق دارد؛ اما مطابقِ شرایطِ به‌وجودآمده مجبور است تا بر روی زمین زندگی کند. محرز است که او توانِ فرار از طبیعتِ خود را ندارد و به‌همین‌علت است که به‌محض یافتنِ پوست خود با وجودِ داشتنِ همسر و دو فرزند، زمین را بدرود گفته و به دریا بازمی‌گردد. روسالکا در افسانه‌ی دوم نیز تا زمانی‌که خشک نشده مجاز به حضور در خشکی است. نتیجه‌ی حاصل با توجه به افسانه‌های ذکرشده، سرگردانی میان دریا و زمین است و مقصد نهایی در پایان، جایی جز دریا نیست. شخصیتِ الیدا و موقعیت و رفتارهای شخصی و نیز پیرامونی او تاحدزیادی با دو افسانه‌ی مطرح‌شده انطباق دارند. همان‌طور که در خلاصه‌ی نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» دیده می‌شود، الیدا نیز میانِ زندگی دریایی و زندگی زمینی خود سرگردان است و توان انتخابِ او کم است: او ازسوی دریانورد به دریا خوانده می‌شود و ازسوی دکتر وانگل به زمین؛ گویی پا بر زمین دارد و ریشه در دریا. واضح است که پایان‌بندی این اثر برخلاف دو افسانه‌ی ذکرشده بروز پیدا می‌کند. زمانی‌که الیدا، آزادی انتخاب دارد، میان زندگی دریایی و زندگی زمینی، دومی را انتخاب می‌کند و پاداش انتخابش را در پرده‌ی آخر با اظهارِعلاقه‌ی دخترِ دکتر وانگل به خود می‌گیرد. هیلده، میانِ خنده و گریه به الیدا می‌گوید که خیلی دلش می‌خواهد تا الیدا پیش آن‌ها بماند (ایبسن، ۱۳۹۹: ۱۳۰) و این در حالی است که همیشه الیدا فکر می‌کرده دخترانِ دکتر وانگل از او

متنفر هستند. می‌توان با توجه به انتخابِ الیدا در پایان نمایشنامه، نتیجه گرفت که فصلِ جدیدی از زندگی الیدا در پیش است که عبارت است از زندگی زمینی الیدا. بنابراین با چنین رویکرد و پیوندِ تحلیلی از دو افسانه‌ی ذکرشده با نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی»، زندگی الیدا به سه دوره‌ی زمینی، دریایی و دوگانه (میان زمین و دریا) تقسیم می‌شود. مطابق این تبیین، نمودار ۱ رابطه‌ی این سه نوع زندگی را متناسب با نقطه‌ی شروع و پایان نمایشنامه نشان می‌دهد. این نمودار نشان می‌دهد که نمایشنامه بینِ دو نقطه‌ی A و B رخ داده و قبل‌وبعد از این دو نقطه نیز اطلاعات داستانی برای شخصیتِ اصلی نمایشنامه مفروض شده است.

نمودار ۱: رابطه‌ی زندگی‌های موجود برای الیدا، شخصیت اصلی نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» (طراح: نویسندگان مقاله)

باور به پیوندِ میانِ انسان و ماهی، فقط به اسطوره‌ها و افسانه‌ها بازنمی‌گردد، بلکه می‌توان ردپای آن را در آرای فلاسفه و دانشمندان نیز پیدا کرد. تالس فیلسوف سده‌ی ششم میلادی، آب را اصل و منشأ حیات می‌دانسته است (اکوان، ۱۳۹۷: ۱۳). آناکسیمنس نیز در اواخر سده‌ی ششم بر این باورِ تالس صحه می‌گذارد و می‌گوید: «تمامِ حیوانات، تحتِ اثر پرتو آفتاب در لجن‌های اولیه تکوین یافته و همگی به‌صورت ماهی بوده و پسَ از رشد از آب خارج گشته و از فلس‌های خود بیرون آمده و در زمین زندگی کرده‌اند و انسان نیز یکی از این تغییرات است» (قمشه‌ای، ۱۳۸۰: ۴۱). داروین نیز در یافته‌های خود، ریشه‌ی انسان را به ماهیان دریا می‌رساند (قمشه‌ای، ۱۳۸۰: ۴۵). بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که باور انسان– ماهی علاوه‌بر ریشه‌های اسطوره‌ای و افسانه‌ای در حوزه‌ی علم و فلسفه نیز وجود دارد. والری می‌گوید: «هیچ‌چیز نمی‌تواند خلوص خود را در کنار رخدادهای زندگی حفظ کند» (کرستال، ۱۳۸۴: ۸۲). ایبسن نیز با بهره بردن از اسطوره‌ها و نظریه‌های دانشمندان و فلاسفه توانسته است شخصیت الیدا و نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» را متأثر از آن‌ها خلق کند. نحوه‌ی این تأثیرپذیری را می‌توان در اندیشه‌ها و آرا نظریه‌پردازان سمبولیسم جست‌وجو کرد.

طرفداران سمبولیسم که در دو گروه «سمبولیسم انسانی» و «سمبولیسم فرارونده» تبیین شده‌اند، مالارمه و والری را در گروه اول قرار می‌دهند. طرفدارانِ این دو گروه علاوه‌بر آنکه نظریاتشان در حوزه‌ی سمبولیسم انسانی طبقه‌بندی می‌شوند، هر دو بر اندیشه و نفوذِ آن بر عنصرِ الهام تأکید دارند. تصاویرِ عینی در سمبولیسم انسانی، نماینده‌ی اندیشه‌ها و احساس‌های شاعر هستند و تصاویر به‌واقع در این حالت، واسطه‌ای هستند برای دریافتِ اندیشه‌های شاعر؛ اما تصاویر در سمبولیسم فرارونده، فراتر از اندیشه و احساسِ شاعر رفته و نمادهایی را می‌سازند که جهانِ موجود، تنها نمایشِ ناقصی از آن است. سمبولیسم فرارونده توسط سویدنبرگ رواج پیدا کرد و ریشه‌های نظری آن را می‌توان در آرای افلاطون جست‌وجو کرد (چدویک، ۱۳۹۶: ۱۱). این دو گروه نظریه‌پرداز هم در نظر و هم در آثارشان، تفاوت‌ها و شباهت‌های مشهودی دارند. آن‌ها درباره‌ی مالارمه گفته‌اند که اشعارش مانند نقاشی است و آثارش، درخشش و آرامشِ خاصی دارد و روی سطح رخ می‌دهند؛ مانند نقاشِ زبردستی که نقشی را روی بوم می‌کشد. آن‌ها نبوغِ والری را همانند مجسمه‌ساز می‌دانند. اشعار والری به‌علتِ بُعدِ اسطوره‌ای خود غلظت و عمقِ معنایی زیادی دارند (دستغیب، ۱۳۷۴: ۲۵). ریشه‌ی این تفاوت را می‌توان در جمله‌ای از والری

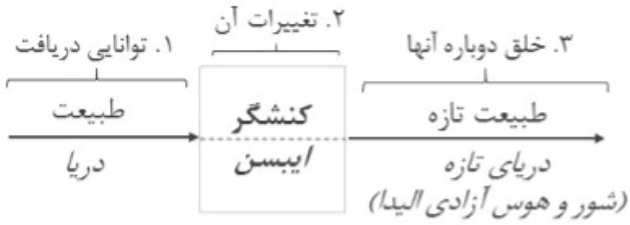
پیدا کرد: «برای او [مالارمه] اثر مهم است و برای من، خودم» (دستغیب، ۱۳۷۴: ۲۵). همان‌طور که در مقدمه و در سطرهای مرتبط با نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» گفته شد، استفاده از افسانه‌ها و اسطوره‌ها از ویژگی‌های مهم ایبسن است و توضیح داده شد که چگونه نمایشنامه‌ی موردبحث در این مقاله به شکلِ بطئی با افسانه‌ها ارتباط برقرار می‌کند. نتیجه آنکه این رویکرد به شکلی شماتیک، ویژگی‌های منحصربه‌فردی را برای والری پدید آورده است.

والری اختلاف‌نظرهای مهمی با شاکله‌ی اصلی سمبولیسم داشت. شاید مهم‌ترین اختلاف در نگاه والری، مربوط به مفهوم الهام و نقش آن در فرآیندِ سرودن یک شعر است. سمبولیست‌ها غایتِ هنر را در رسیدن به موسیقی می‌دانستند، جایی‌که کلام، کنار می‌رود و احساس به مخاطب القا می‌شود. ورلن جمله‌ی معروفی دارد که می‌گوید: «موسیقی، پیش از هر چیز» (چدویک، ۱۳۹۶: ۱۳) و یا «والتر پیتر»[۱۱] می‌نویسد: «گرایش همه‌ی هنرها رسیدن به وضعیتِ موسیقی است» (چدویک، ۱۳۹۶: ۱۴). والری باوجود آنکه مثلِ دیگر سمبولیست‌ها شیفته‌ی موسیقی واگنر[۱۲] بود (سیدحسینی، ۱۳۹۴: ۵۵۹)، نقشِ اندیشه را کمی پررنگ‌تر و نقشِ الهام را کمرنگ‌تر کرد. والری تنها سطرِ نخستِ شعر را هدیه‌ی خدایان می‌دانست و همین بخش را معادلِ الهام قرار می‌داد و نگارشِ باقی شعر را برعهده‌ی شاعر می‌دانست که متأثر از دنیای خاص و ویژه‌اش بود. وی باور داشت که الهام هیچ‌گونه تأثیر و ارزشی در آفرینشِ هنری ندارد (سیدحسینی، ۱۳۹۴: ۵۶۶). والری نقدهای بسیاری به نقشِ الهام در نگاه سمبولیست‌ها دارد و به شکل‌های مختلف در آثارِ خود به آن‌ها اشاره کرده و موردنقدشان قرار داده است (کریستال، ۱۳۸۴: ۷۹-۸۱؛ سیدحسینی، ۱۳۹۴: ۵۶۵-۵۶۶؛ فتاح، ۱۳۷۲: ۹۵-۹۷). بنابراین پدیده‌ی نقد برای والری، دریچه‌ای دیگر در خلقِ ادبی گشود.

«ژان لوسین کن»[۱۳] دربارهٔ‌ی آثار «پل والری» اذعان داشته که «سه مرحله در خلقِ آثارِ ادبی والری وجود دارد: اول توانایی دریافت، دوم تغییرات آن و سوم خلقِ دوباره‌ی آن‌ها» (ژان لوسین کن، ۱۹۵۸: ۲۵). کنش‌گر در مرحله‌ی اول، مرکزِ اصلی معناست و تنها نگاه و مشاهده‌ی آگاهانه دارد (اطهاری نیک‌عزم، ۱۳۹۱: ۷۴). این نگاه او به واقعیت، نگاهی بدونِ پیش‌داوری و یا معنا کردن است. برای والری همه‌چیز با نگاه کردن آغاز می‌شود. او در یکی از یادداشت‌های خود می‌نویسد: «من به‌غیراز نگاه، چیزی نبودم و نیستم» (والری، ۱۹۶۰: ۴۵۴). وی در جای دیگری با اشاره به کودکی خود می‌نویسد: «زمانی که کودک بودم و در دفترچه‌ام آدمک می‌کشیدم، لحظه‌ی بسیار باشکوهی را تجربه می‌کردم و آن زمانی بود که برای آدمک‌هایم چشم می‌کشیدم و احساس می‌کردم که به آن‌ها «زندگی» می‌بخشم و حیاتی را که به آن‌ها می‌دادم، کاملاً حس می‌کردم (والری، ۱۹۷۴: ۱۰۹). کنش‌گر در مرحله‌ی دوم و پس از نگاه و مشاهده‌ی آگاهانه دچار تغییروتحول درونی می‌شود و درنتیجه در مقامِ نویسنده به‌سمت تخیل می‌رود (اطهاری نیک‌عزم، ۱۳۹۱: ۷۴) و مرحله‌ی سوم عبارت است از خلقِ دوباره‌ی آن چیزی که کنش‌گر دیده؛ اما در این جهان دوباره خلق شده و نماینده‌ی نگرش و زاویه‌دیدِ کنش‌گر است؛ چیزی متفاوت از جهانی که کنش‌گر در مرحله‌ی اول دیده است. این نقد «ژان لوسین کن» و این مراحلِ سه‌گانه، دریچه‌ای را برای ورود به جهان سمبولیسم باز می‌کنند.

رومانتیسیسم و سمبولیسم، مطابقِ رویکردِ اصلی این پژوهش، دو مکتبِ مهمی هستند که به‌شکلی نارضایتی خود را از «واقعیت» اعلام کرده‌اند: اولی این نارضایتی را با افسردگی نمود بخشیده و قرنی پدید آمده که افسردگی جمعی در میان هنرمندانش مشهود است (سید حسینی، ۱۳۹۴: ۱۷۰) و مکتب

دوم برخلافِ مکتبِ اول، نارضایتی خود را با جنون و عصیان به گوش جهانیان رسانده است (سید حسینی، ۱۳۹۴: ۵۴۶). این اعتراض‌ها راهی بود برای ارتباط با مخاطب، انتقالِ اندیشه و توجه به خواستِ طرفداران. سمبولیسم همواره چیزی را میان خود و مخاطب خود قرار می‌دهد و به‌وسیله‌ی آن حرف خود را به مخاطب می‌زند. درست است که سمبولیست‌ها نیز همانندِ پیروانِ دیگر مکاتب، همتِ اصلی‌شان را در برطرف کردنِ نیازهای منطبق با مرامنامه‌شان مبتنی‌بر هستی و سپس جذبِ مخاطبان شکل داده‌اند؛ اما ازسوی‌دیگر سمبولیست‌ها بر این نکته بسیار تأکید دارند که جهان و طبیعت، وسیله‌ای هستند برای بیانِ خود شاعر. مطابق چنین تبیینی، نگاه هنرمند سمبولیست به جهان با رویکردِ «ژان لوسین کن» درباره‌ی مراحل آثار «پل والری» مطابقت دارد. بنابراین می‌توان رفتارِ هنرمندان سمبولیست را به شکل زیر نشان داد و سپس برای درکِ بهتر، مثالی از نمایشنامه «بانوی دریایی» اثر ایبسن ارایه داد:



نمودار ۲: رفتار هنرمندانِ سمبولیست (طراح: نویسندگان مقاله)

همان‌طور که در نمودار ۲ مشخص است، طبیعت در ابتدا توسط دیدن در کنش‌گر درونی شده و این مرحله، نمایان‌گر همان توانایی دریافت است که «ژان لوسین کن» درباره‌ی آثار «پل والری» به آن اشاره کرده بود. این طبیعتِ درونی‌شده سپس موجبِ تغییر در احساسات و تخیل کنش‌گر می‌شود و کنش‌گر نیز در مقابل، ردی را که این طبیعت در ذهنش باقی گذاشته، مجدد بازآفرینی می‌کند. طبیعت بازآفرینی‌شده ظاهری همانند موقعیتِ اولیه‌ی خود (لحظه‌ی دریافت توسط کنش‌گر) دارد؛ اما در بطن خود بار ذهنی و عاطفی شاعر را نیز حمل می‌کند. یک مثال از «بانوی دریایی» می‌تواند فهم موضوع را آسان‌تر کند. ابتدا دریا (واقعیت بیرونی) در نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی»، وارد ذهنِ ایبسن شَده و او این دریا را از درون خود عبور داده و درنتیجه، «دریای جدید» ی خلق کرده و این دریا، ماهیتی نمادین از شور و هوسِ آزادی الیدا را به خود گرفته است. حال می‌توان پرسید: آیا کلمه‌ی «دریا» در اولین‌باری که نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» خوانده می‌شود و زمانی‌که نخستین قرائت و مواجهه با این کلمه رخ می‌دهد، بازهم بر شور و هوس آزادی الیدا دلالت دارد؟ برای پاسخ دادن به این پرسش، می‌توان به تعریفِ مالارمه از سمبولیسم اشاره کرد. مالارمه می‌گوید سمبولیسم، هنر یاد کردن از چیزی است به‌صورت خرده‌خرده تا آنکه وصفِ حالی برملا شود (مالارمه، ۱۹۵۸: ۸۶۹). گویی چیزی پنهان‌شده و ما به کمک یک سلسله از رمزگشایی‌ها شاهدِ کشف و ظهور تدریجی آن هستیم (چدویک، ۱۳۹۶: ۱۰)؛ بنابراین اولین‌بار که «دریا» در این اثر خوانده می‌شود، فقط «دریا» است؛ اما در طول نمایشنامه و درگیری با آن، «دریا» به شور و هوسِ آزادی الیدا استحاله پیدا می‌کند؛ گویی خواننده، سفری را از واقعیتِ عینی که همان «دریا» است به واقعیتی ذهنی که شور و هوس الیدا است، انجام می‌دهد. نمودار ۳ دو لایه‌ی موردی بحث را در زیر نشان می‌دهد:

نمودار ۳: لایه‌های معنایی اول و دومِ در مکتب‌سمبولیسم، مبتنی‌بر نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» (طراح: نویسندگان مقاله)

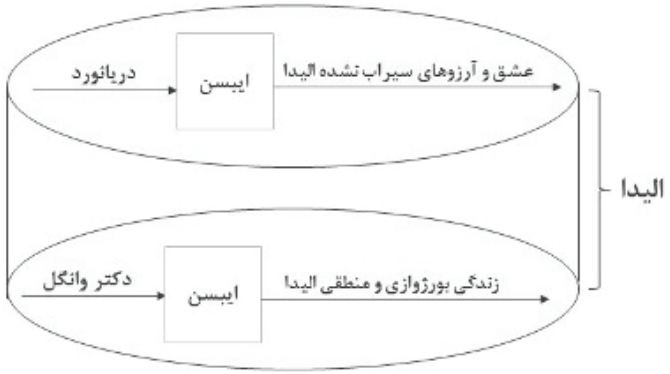
نمودار ۳ نشان می‌دهد که سمبولیسم در ارتباط تنگاتنگِ دو لایه‌ی معنایی (واقعیت عینی و واقعیت ذهنی) است و به‌تعبیرِ دیگر سمبولیسم، نه لایه‌ی اول است و نه لایه‌ی دوم، بلکه نتیجه‌ی تعاملِ دیالکتیکی دو لایه‌ی ذکر شده است. خواننده در هرلحظه، شاهد عملِ رفت‌وبرگشت از عینیت (لایه‌ی اول) به ذهنیت (لایه‌ی دوم) است و سمبولیسم عبارت است از «کاربستِ کاملِ این روند اسرارآمیز» (چدویک، ۱۳۷۵: ۱۰).

دیگری در خویش

مبنای پیدایشِ «دیگری در خویش» در اندیشه‌ی «پل‌والری» در دو کلیدواژه‌ی او نهفته است: طبیعت و من. وقتی به جهانِ آثار والری قدم می‌گذاریم، متوجه هفت ویژگی و مؤلفه‌ی گوناگون در آثار او می‌شویم که در آثار تمامِ سمبولیست‌ها نیز موج می‌زند (سید حسینی، ۱۳۹۴: ۵۶۴) و البته دو ویژگی دیگر نیز در گفتمان «پلِ والری» مشهود است که هر دو از دلِ سمبولیسم بیرون آمده‌اند و با قواعد و ضوابطِ آن قابل‌فهم هستند. ویژگی اول برحسبِ نگاه والری در طبیعت نهفته است. همان‌طور که در تعریف سمبولیسم گفته شد، طبیعت نیز مانند دیگرِ عناصر جهان، ابتدا دیده می‌شود و بعد این طبیعت برای‌آنکه تخیل هنرمند را تحریک کند در او درونی می‌شود؛ گویی هنرمند با اتصال به طبیعت با آن یکی می‌شود و بعد برای خلقِ دوباره‌ی آن، هنرمند چشم از طبیعت برمی‌دارد و تأثیر آن بر ذهن و روحش را می‌کشد یا می‌نویسد و به‌تعبیری بار دیگر از طبیعت جدا می‌شود (اطهاری نیک‌عزم، ۱۳۹۱: ۸۸-۷۳). ویژگی دوم در گفتمان والری، تلاش او برای یافتنِ هویت خود در من‌های مختلف و متفاوت بود که هرلحظه به یک صورت ظاهر می‌شدند (اطهاری نیک‌عزم، ۱۳۹۴: ۱۹۱). همین مفهوم در شخصیتِ الیدا در نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» مشهود است و این شخصیت نیز برای شناختِ خود به‌عنوان موجودی دوزیست - معلق میان زمین و دریا- به‌دنبالِ خود، بینِ «منِ دریایی» و «منِ زمینی» است. والری می‌پرسد: «من که هستم؟ کجا هستم؟» این پرسش‌ها سرآغازِ جست‌وجویِ هویت‌شناسانه‌ی اوست (اطهاری نیک‌عزم، ۱۳۹۴: ۱۲). الیدا هم این پرسش‌ها را مدام از خود می‌پرسد و برای یافتنِ پاسخ، درونِ شخصیت‌های دیگری نظیر دکتر وانگل و دریانورد را می‌کاود. «میشل دو مونتنین»[۱۴] نویسنده و فیلسوف قرن‌شانزدهم می‌گوید: «هرکس مقابلِ خود را نگاه می‌کند. من درونم را نظاره می‌کنم. من، تنها سروکارم با خودم است. من خود را کنترل می‌کنم. خود را می‌چشم. به دور خود می‌چرخم (پوله، ۱۹۷۷: ۵۳). رمبو می‌گوید: «من، دیگری است» (چدویک، ۱۳۹۶: ۳۶) و انگار والری این جمله را به این شکل تکمیل می‌کند: من، دیگری است و دیگری، من است. این خودارجاعی در آثار والری مشهود است و والری پیوسته به خود ارجاع می‌دهد و همواره باور و دانش خود را در نظامِ ارزش‌های اجتماعی، فلسفی و مذهبی به چالش می‌کشد. این ارجاع به خود علاوه‌بر یادداشت‌ها و نوشته‌های «پل والری» در اشعار او نیز مصداق‌های متعددی دارد که شاخص‌ترین آن عبارت است از:

«وه که تنها برای خویشتن، با خودم و در خودم تنها...
در کنار دلی، در میان سرچشمه‌های شعر
در میان تهی و حادثه‌ی محض
من چشم‌به‌راه بازتاب عظمت درونی خویشم» (هنرمندی، ۱۳۹۱: ۱۶۳)

همچنین می‌توان نمونه‌های دیگر را برای اثبات مدعای ذکرشده برشمرد؛ جاهایی که والری از «نیمروز» صحبت می‌کند (دستغیب، ۱۳۷۴: ۲۶) یا جایی که به «سکوت من» اشاره دارد (دستغیب، ۱۳۷۴: ۲۶) و یا به «سفر» دور و دراز زمینی و آسمانی (دستغیب، ۱۳۷۴: ۲۶) می‌پردازد و نیز زمانی که به «پذیرش دگرگونی» اشاره دارد (هنرمندی، ۱۳۵۰: ۴۸۶) و یا توصیه به «خویش نگریستن» (هنرمندی، ۱۳۵۰: ۴۸۶) می‌کند. همچنین بحثِ «دیگری در خویش» اصلی‌ترین درون‌مایه‌ی یکی از مهم‌ترین اشعار «پل والری» به نام «نغمه‌های نارسیس» است. والری در دفتر اندیشه بیان می‌کند: «این دیگری [من]، یکی از نقش‌های اساسی را در شناسایی هویت ایفا می‌کند» و هر بار که مانند نارسیس در آب (آینه‌ی وجدانش) خم می‌شود، دیگری را می‌بیند که کسی جز خود او نیست و هم دور است و هم نزدیک و دیالکتیکی بین دیگری و من به‌وجود می‌آید (اطهاری نیک‌عزم: ۱۳۹۴: ۱۳). بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که «پل والری» مدام خود را می‌بیند و در پی شناختِ خود است و دیگری ظاهر می‌شود و به‌نظر می‌رسد جایگاه ویژه‌ای در مقابل من دارد؛ اما این دیگری در درون خود است (اطهاری نیک‌عزم: ۱۳۹۴: ۱۴). حال با چنین رویکردی می‌توان کارکردِ من و دیگری را در نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» موردارزیابی قرار داد. مطابقِ آن‌چه ذکر شد و کارکردِ من و دیگری، الیدا بین دو نیروی مختلف قرار دارد و در این جدال به دنبالِ شناختِ هویت خود است. دریانورد، گذشته‌ی الیدا را ساخته و الیدا در او عشق و آرزوهای سیراب‌نشده‌ی خود را می‌بیند. بنابراین دریانورد، نمادِ آرزوهای سیراب‌نشده‌ی الیدا و گذشته‌ی اوست. دکتر وانگل، ضمنِ آنکه همسر الیداست، دکتر شهر هم هست و جایگاه اجتماعی بالایی دارد. الیدا زندگی منطقی و عقلانی خود را در او می‌یابد و با او زندگی می‌کند؛ بنابراین می‌توان گفت دکتر وانگل، نماینده‌ی وجه زمینی الیداست؛ همان وجهی که مورد قبول و پسندِ اجتماع است و با هنجارهایش متناسب. یک جمع‌بندی نشان می‌دهد که دو نیرو، چیزی جز دو وجه مختلفِ الیدا نیستند: دریانورد، جنون الیداست و دکتر وانگل، منطقِ الیدا. دریانورد و دکتر وانگل به‌تعبیری‌دیگر نمادی از دو بعد مختلفِ الیدا هستند. بنابراین مطابقِ نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» و بحث‌های مطرح‌شده درباره‌ی «دیگری در خویش» رابطه‌ای که برای سمبولیسم و لایه‌های مختلف آن ارایه‌شده بود با شکل زیر (نمودار ۴) تکمیل می‌شود:



نمودار ۴: رابطه‌ی لایه‌های معنایی اول و دومِ سمبولیسم در نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» (طراح: نویسندگان مقاله)

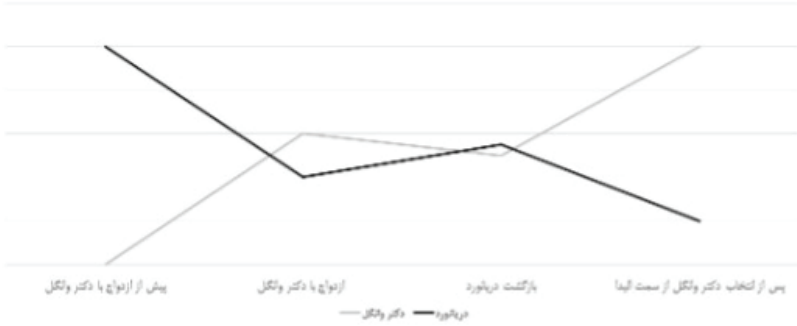
الیدا تنها خودش را می‌بیند و این خود با صورتک‌های مختلفی استتار شده است. صورتک زمینی‌اش به شکلِ دکتر وانگل است و صورتک دریایی‌اش به شکل دریانورد. شاید به‌همین‌دلیل است که الیدا، نه چهره‌ی دکتر وانگل در خاطرش می‌ماند و نه چهره‌ی دریانورد. الیدا خطاب به آرن هلم درباره‌ی دکتر وانگل می‌گوید: «او که نیست، اغلب نمی‌تونم به یاد بیارم چه سر و رویی داره. جوری‌یه که انگار پاک گمش کردم» (ایبسن، ۱۳۹۹: ۷۵). سپس دکتر وانگل با الیدا درباره‌ی دیدارش با دریانورد صحبت می‌کند:

«وانگل: تو تصوراتت هم همین ریخت رو داشت؟
الیدا: آره داشت دیگه.
وانگل: درست همین‌جور که دیروز عصر تو واقعیت دیدیش؟
الیدا: آره، درست همین‌جور.
وانگل: خب؛ ولی پس چی شد که نتونستی درجا بشناسیش؟
الیدا: (جا می‌خورد) نشناختم؟
وانگل: آره، خودت گفتی اول هیچی نمی‌دونستی که اون مردِ ناشناس کیه» (ایبسن، ۱۳۹۹: ۹۸).

مطابقِ اتفاق‌ها و موقعیت‌های مختلفِ داستانی و شخصیتی در نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» توازن قدرت در بخش‌های مختلف نمایشنامه، میانِ دیگری‌های الیدا؛ یعنی دریانورد و دکتر وانگل متفاوت است. همان‌طور که شرح داده شد، پیش از نقطه‌ی شروعِ نمایشنامه و زمانی که به گذشته‌ی الیدا می‌نگریم، برتری با دریانورد است. دریانورد، شخصیتِ الیدا را از لذت سیراب کرده بود تا این‌که حادثه‌ای باعث دوری دریانورد از الیدا می‌شود. الیدا بعدازمدتی سراغ دکتر وانگل می‌رود و با او ازدواج می‌کند و توازن قدرت درست از همین اتفاق به‌هم می‌خورد. پیش‌ازاین، برتری با دریانورد بود؛ اما به‌تدریج کفه‌ی ترازو به نفعِ دکتر وانگل در سطحِ بالاتری قرار می‌گیرد؛ اما همواره سایه‌ی سنگینِ دریانورد بر زندگی آن‌ها احساس می‌شود. این بخش‌های نمایشنامه به‌وضوح تقسیم قدرت را نشان می‌دهند و لینگستراد به الیدا و آرن‌هلم در این سطرها درباره‌ی مجسمه‌ای که سودای ساختنش را در سر دارد، توضیح می‌دهد:

«لینگستراد: فکر کردم زنِ جوان یک دریانورد باشه که دراز کشیده و یه جور عجیبی ناآروم خوابیده. خواب هم می‌بینه. گمون کنم می‌تونم چنان درش بیارم که بشه دید داره خواب می‌بینه.
آرن‌هلم: نباید چیز بیشتری در کار باشه؟
لینگستراد: چرا، یه پیکره دیگه هم باید باشه. یه جور پرهیب، به‌اصطلاح. این باید شوهرش باشه که زمانی دور بوده، او بهش وفادار نمونده. شوهره تو دریا غرق شده.
الیدا: غرق شده؟
لینگستراد: بله. تو یه سفر دریایی غرق شده؛ ولی چیز عجیب اینه که بااین‌همه، برگشته خونه. دوروبر نیمه‌شب. حالا ایستاده جلوی تخت و به زن نگاه می‌کنه. باید خیس آب وایسه، اون جور که کسی رو از دریا می‌کشن بیرون» (ایبسن، ۱۳۹۹: ۶۶).

گفته‌های ذکرشده به زمانی اشاره دارند که زنی جوان (اشاره‌ای به الیدا) به‌ظاهر از عشقِ دریانورد دست‌شسته و واردِ زندگی دکتر وانگل شده و روی تختِ خانه‌ی دکتر وانگل خوابیده است؛ اما خوابِ دریانورد را می‌بیند و درحالی‌که دریانورد در روح و جانش رخنه کرده، درباره‌ی خیانت به او می‌اندیشد. این توازن قدرت، زمانی‌که دریانورد بازمی‌گردد، بازهم جابه‌جا می‌شود. حالا دو کفه‌ی ترازو برابر هم قرار گرفته‌اند و الیدا باید انتخاب کند. بار دیگر قدرتِ دکتر وانگل با انتخاب شدنش پیشی می‌گیرد و دریانورد در عمق ذهن الیدا غرق می‌شود. بنابراین می‌توان سیرِ تحولِ قدرت براساسِ دیگری‌های الیدا (دکتر وانگل و دریانورد) را در نمودار ۵ زیر ترسیم کرد:



نمودار ۵: توازن قدرت میان دریانورد و دکتر وانگل (طراح: نویسندگان مقاله)

مطابق آن‌چه ذکرشده دکتر وانگل و دریانورد هرکدام نمادی از یک وجه الیدا هستند. همان‌طور که در نمودار شماره‌ی ۵ مشخص است جدال این دو دیگری، جدالِ میانِ «شور سیراب‌نشده‌ی الیدا» و «عقل و منطقِ الیدا» در برهه‌های زمانی مختلف است. شور و هوس سیراب‌نشده‌ی الیدا پیش از ازدواج با دکتر وانگل، افسار او را در دست دارند؛ اما با ازدواج الیدا با دکتر وانگل، این نسبت تغییر می‌کند و حالا عقل و منطق است که کمی بالاتر می‌ایستد. برتری عقل و منطق، عمر کوتاهی دارد و با برگشتِ دریانورد، «شور و هوس الیدا» و «عقل و منطق او» در یک سطح قرار می‌گیرند و پس از انتخابِ دکتر وانگل، عقل و منطق پیروز این رقابت است.

موضوع دوبعدی و تلاطم درونی و بیرونی و دست به انتخاب زدن الیدا از زاویه و منظرِ فروید نیز قابل‌تبیین است. نمادپردازی در تفکر غربی با نظریه‌های «شارل بودلر» مطرح شد و مکتبِ ادبی سمبولیسم به‌صورت گسترده از آن بهره برد؛ اما در روان‌شناسیِ یونگ و فروید به اوج رونق و اعتبار خود رسید (صرفی، ۱۳۸۲: ۱۶۳). فروید معتقد بود سمبل‌ها اساس و مبنای حیات ناخودآگاه انسان را تشکیل می‌دهند و در هنر، ادبیات، رویاها و بازی‌ها خودنمایی می‌کنند (درانی، ۱۳۷۹: ۱۷۵) و به لطفِ نمادها تمامی روابط انسان و دنیای خارج به‌وجود می‌آید (درانی، ۱۳۷۹: ۱۷۴). فروید برمبنای چهارچوب فکری خاص خود سمبل‌ها را جلوه‌ای از فعالیتِ غریزه‌ی جنسی در انسان می‌دانست (درانی، ۱۳۷۹: ۱۷۳) و شخصیت را برهمین‌اساس به سه بخش «نهاد»، «من» و «فراخود» تقسیم کرد: «نهاد»، کارکردی مبتنی‌بر اصلِ لذت دارد و ارضای فوری مسائل زیستی به‌خصوص میل جنسی را شامل می‌شود. این بخش از شخصیت، خودخواه، غیرمنطقی و احساساتی است (سروستان، ۱۳۹۸: ۱۰۵) و منطبق با بخش اولِ شخصیت الیدا؛ یعنی مطابقِ زندگی او با دریانورد است و زمانی‌که الیدا از عشق و شور سیراب نشده و شخصیتی احساساتی و غیرمنطقی دارد. «من»، وظیفه‌ی محدودسازی و کنترلِ «نهاد» را برعهده دارد و «خود» برخلاف «نهاد» به واقعیت واقف بوده و از «اصل واقعیت» پیروی می‌کند. «خود» تا زمانی که شرایطِ مساعد در جهانِ بیرون و واقعی فراهم آید، ارضای آنی غرایز را به تأخیر می‌اندازد (سروستان، ۱۳۹۸: ۱۰۵) و این بخش، بدنه‌ی اصلی نمایشنامه را شکل داده و همان‌جایی است که الیدا، میان دو زندگیِ – دریایی و زمینی– خود دست‌وپا می‌زند. نکته‌ی بعدی «فراخود» است که معرفِ تمام ارزش‌ها، اخلاقیات، قوانین و هنجارهای تعیین‌شده ازسوی جامعه و یا والدین است. این بخش وظیفه‌ی داوری میانِ رفتار و کردارِ شایسته و ناشایسته، خوب‌وبد و ارزش‌گذاری و ارزیابی آن‌ها را برعهده دارد. وظیفه‌ی فراخود، کنترلِ تکانه‌های شهوانی، خودخواهانه و لجام‌گسیخته‌ی نهاد به‌ویژه آن‌هایی است که از سوی جامعه منع شده‌اند (سروستان، ۱۳۹۸: ۱۰۵). جامعه، الیدا را مجبور به دوری از دریانورد می‌کند و او را

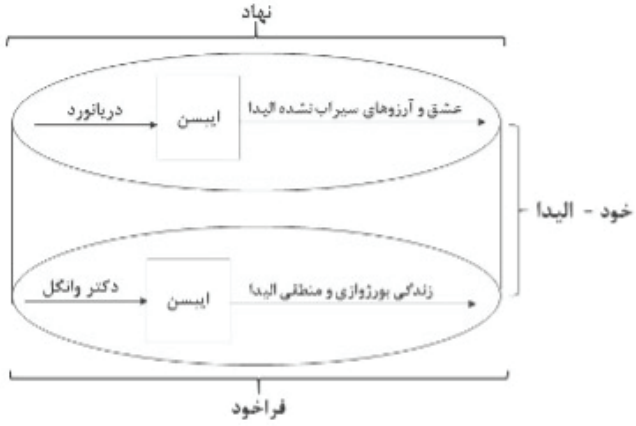
وادار به پنهان کردن نیازهای نهادگونه‌ی خود می‌کند تا با موازین جامعه سازگار شود. الیدا برای پذیرفته شدن در جامعه، بدون عشق با دکتر ازدواج می‌کند و از طبیعتِ دریایی خود چشم‌پوشی می‌کند. نمی‌شود تا ابد خواست‌های نهادی را زیر سایه‌ی سنگین «فراخود» پنهان کرد و به‌همین‌علت است که در بخش‌هایی از زندگی، ویژگی‌های نهادی به‌گونه‌ای خود را نمایان می‌سازند؛ مانند جایی که الیدا چشمانِ فرزند خود را شبیه چشمان دریانورد می‌بیند:

> «الیدا: چه جور نمی‌تونستی ببینی! چشم‌های بچه‌هه با دریا رنگ‌به‌رنگ می‌شد. آب دره که آرام و آفتابی بود، چشم‌ها هم همون رنگ بود. توفانی هم که بود، همین‌جور. آگه تو ندیدی من که دیدم» (ایبسن، ۱۳۹۹: ۶۵).

همچنین دیده می‌شود که الیدا زندگی زمینی در جزیره را – که نمایانگر وجهی از فراخود است– بارها موردنکوهش قرار می‌دهد و در مقابل از زندگیِ آزادانه‌ی دریایی –که نمایانگر وجهی از بخشِ نهادی است– یاد می‌کند:

> «وانگل: تو محیط این‌جا رو نمی‌تونی تحمل کنی. کوه‌ها به روحت فشار می‌یارن و سنگینی می‌کنن. این‌جا نه روشنایی به‌اندازه برات هست، نه آسمان دورت به‌اندازه فراخه و نه توش و توانِ به‌اندازه در جریان هواست.
> الیدا: کاملاً درست می‌گی. شب و روز و زمستون و تابستون –این دلتنگی پُر کِشِش برای دریا، روم سنگینی می‌کنه» (ایبسن، ۱۳۹۹: ۵۵).

همچنین برای اثبات این نکته نمونه مصادیقِ دیگر در درون نمایشنامه دیده می‌شوند که یکی از مهم‌ترین و شاخص‌ترین دیالوگ‌ها عبارت است از: «مثل‌اینکه زندگی روی جزیره، مثلِ زندگی ماهی کپورهای درون برکه است درحالی‌که کنارشون ماهی‌های وحشی درون دریا، آزادانه شنا می‌کنند» (ایبسن، ۱۳۹۹: ۶۹). بنابراین در یک جمع‌بندی می‌توان دید که دکتر وانگل و دریانورد، دیگری‌های الیدا هستند و کسی جز خود او نیستند و هرکدام وجهی از الیدا را نمایندگی می‌کنند. می‌توان این تعبیر را در پایان به‌عنوان جمع‌بندی به شکل زیر ارایه داد:



نمودار ۶: رابطه‌ی لایه‌های معنایی اول و دوم سمبولیستی و سه وجه فرویدی در نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» (طرّاح: نویسندگان مقاله)

نتیجه‌گیری

برای درکِ تبیینِ عنصرِ «انتخاب» و وجه «دیگری در خویش» در نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» اثر «هنریک ایبسن» براساسِ گفتمانِ «پل والری»، مهم‌ترین اقدام، شناسایی ضمایم پشتیبانی‌کننده‌ی این کلیدواژها است که ازیک‌سو با طبیعت و من و ازسوی‌دیگر با اندیشه و تقسیم‌هایِ سه‌بخشی فروید (من، نهاد و خود) در ارتباط هستند. مقاله‌ی پیش‌رو ضمنِ شناسایی و تبیینِ نکته‌های ذکرشده در پی پاسخ به سؤال اصلی پژوهش (چراوچگونه شخصیت اصلی نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» از میانِ دو امر واقع‌شده در مسیر زندگی‌اش، مبتنی‌بر مفهوم «دیگری در خویش» به کشفِ خویش و خواسته‌اش نایل می‌آید و دست به انتخاب می‌زند؟) است. شاکله و شبکه‌ی اصلی داستانی نمایشنامه بر ۳ شخصیت، الیدا، دکتر وانگل و دریانورد استوار است. الیدا به‌عنوان شخصیتِ اصلی نمایشنامه، ضمنِ پیش بردنِ وقایعِ اصلی در هماهنگی با دو شخصیتِ دیگر اثر، بخش‌های روساختی و ژرف‌ساختی را مهیا می‌کند. دو مَرد در روساخت، رقیب عشقی هستند و به‌همین‌سبب، مثلث عشقی در ساختارِ طرحِ داستانی شکل می‌گیرد. همچنین همین دو شخصیت مبتنی‌بر مکانیسم عملکردِ دو کلیدواژه‌ی «انتخاب» و «دیگری در خویش» در ژرف‌ساخت، سیماهای دیگر الیدا محسوبَ می‌شوند و الیدا پاره‌ها و خویش‌های دیگرش را در این دو شخصیت جست‌وجو می‌کند. بنابراین در پاسخ به سؤال اصلی می‌توان گفت که الیدا به‌ظاهر یک سیرت دارد؛ اما در درونش عشق و آرزوهای سیراب‌نشده و زندگی بورژوایی در قالبِ دو مرد (دریانورد و دکتر انگل) بروز می‌یابند و الیدا جدا از غوطه‌ور شدن در فضای متلاطمی که بین دو مرد دارد برای به نتیجه رسیدن و ادامه‌ی زندگی، دست به انتخاب می‌زند و به‌نوعی جدالِ درونی و فرویدی‌اش را خاتمه می‌دهد. دو مرد، دو میل و امر واقع‌شده در درونِ الیدا هستند که به‌سببِ روحیه‌ی نهادی و فراخودش بروز یافته و با تئوری «دیگری در خویش» سنجیده و مراتب و مدارجش تبیین می‌شود و سرانجام با انتخاب، تبیینِ جدیدی می‌یابد. این پژوهش به سؤال فرعی دیگر نیز پاسخ می‌دهد و مشخص می‌شود که چگونه می‌توانَ به وجوه دیگر الیدا در قالبِ دکتر وانگل و دریانورد دست یافت و توضیح داده می‌شود که دکتر وانگل و دریانورد، کدام بخش و وجهِ نمادین از سیمای الیدا هستند. لازم‌به‌ذکر است که بنیاد حرکت‌ها و اقدام‌های الیدا درراستای تبیینِ خویش و نیز وضعِ شرایطِ موجود و درنهایت ورودش به دنیای چالش‌برانگیز است؛ دنیایی که خودش در روساخت و ژَرف‌ساختش نقش دارد و تلاش می‌کند تا موانع را برای تحققِ یافتن‌هایش از پیش‌رو بردارد و ازاین‌روست که الیدا مدام به‌واسطه‌ی قرار گرفتن در دوراهی، وارد مسیری جست‌وجوگرایانه و هویت‌شناسانه به‌منظور درکِ خویش می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Henrik Johan Ibsen (1828 – 1906)
2. Pillars of Society
3. Rosmersholm
4. The Lady from the Sea
5. When We Dead Awaken
6. Susan Sontag (1933 – 2004)
7. Robert Wilson (1941 – …)
8. Ambroise Paul Toussaint Jules Valéry (1871 – 1945)

9. Emanuel Swedenborg (1688 – 1772)
10. Paul–Marie Verlaine (1844 – 1896)
11. Pater Walter (1839_ 1894)
12. Wilhelm Richard Wagner (1813 – 1883)
13. Lucienne Julien Cain (1887_1974)
14. Michel Eyquem de Montaigne (1533 – 1592)

فهرست منابع

- اطهاری نیک‌عزم، مرضیه (۱۳۹۱) « نگاه پدیداری و عناصر طبیعی در اشعار پل والری، نمونه‌ای از نشانه–معناشناسی بینش و ادراک»، *پژوهش‌های ادب و زبان فرانسه*، شماره (۱)، صفحه‌های ۷۱ تا ۸۸.
- اطهاری نیک‌عزم، مرضیه (۱۳۹۴) « تحلیل نشانه‌شناختی «من و دیگری» در گفتمان پل والری «دیگری در خویش»، *نشریه پژوهش ادبیات معاصر جهان*، شماره (۷۲)، صفحه‌های ۱۸۱ تا ۱۹۸.
- ایبسن، هنریک (۱۳۹۹) *بانوی دریایی*، ترجمه میرمجید عمرانی، تهران: انتشارت مهراندیش.
- انور، منوچهر (۱۳۸۵) *مکمل کار شکسپیر، عروسک‌خانه*، ترجمه منوچهر انور، تهران: نشر کارنامه.
- بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۳) « آزادی و ازخودبیگانگی: نگاهی به نمایشنامه‌ی «بانوی دریایی» نوشته هنریک ایبسن»، *نشریه کلک* شماره (۱۵۰)، صفحه‌های ۱۷ تا ۱۹.
- چدویک، چارلز (۱۳۸۸) *سمبولیسم*، ترجمه مهدی سحابی، تهران: نشر مرکز.
- درانی، کمال (۱۳۷۹) «نقد: بررسی و ارزیابی نمادگرایی یونگ در کتاب انسان و سمبول‌هایش»، *روان‌شناسی و علوم تربیتی*، شماره (۶۰)، صفحه‌های ۱۶۵ تا ۱۷۷.
- دستغیب، سیدعبدالعلی (۱۳۷۴) « شعر پل والری»، *نشریه کیهان فرهنگی*، شماره (۱۲۳)، صفحه‌های ۲۴ تا ۲۶.
- زمانی قمشه‌ای، علی (۱۳۸۰) « آغاز آفرینش»، *نشریه کلام اسلامی*، شماره (۳۸)، صفحه‌های ۶۶ تا ۸۰.
- سانتاگ، سوزان (۱۳۹۶) *بانوی دریایی*، ترجمه حمیداحیاء، تهران: انتشارات نیلا.
- سروستان، نرگس (۱۳۹۸) « بررسی مفاهیم شخصیت و نظریه‌های مختلف مرتبط با آن»، *نشریه پیشرفت‌های نوین در روانشناسی، علوم تربیتی و آموزش‌وپرورش*، شماره (۱۲)، صفحه‌های ۹۲ تا ۱۲۱.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۹۸) *مکتب‌های ادبی*، تهران: نشر نگاه.
- صرفی، محمدرضا (۱۳۸۲) « درآمدی بر نمادپردازی در ادبیات»، *نشریه فرهنگ تابستان*، شماره (۴۶ و ۴۶)، صفحه‌های ۱۵۹ تا ۱۷۸.
- فتاح، سهیلا (۱۳۷۲) « شعر از دیدگاه پل والری»، نشریه جامعه‌شناسی کاربردی، شماره (۵)، صفحه‌های ۸۵ تا ۹۸.
- قاسم‌زاده، رضا؛ فرضی، حمیدرضا؛ دهقان، علی (۱۳۹۵) «کارکرد اسطوره و نماد در آثار داستانی منیرو روانی‌پور»، کنفرانس بین‌المللی ادبیات و زبان‌شناسی.
- کریستال، آرتور (۱۳۸۴) «شاعر در دستگاه پل والری خستگی‌ناپذیر»، ترجمه نفیسه شرفی، *نشریه کتاب ماه ادبیات*، شماره (۹۳)، صفحه‌های ۷۸ تا ۸۵.
- گلکار، آبتین (۱۳۸۵) « خاطرات نادژدا ماندلشتام»، *نشریه بخارا*، شماره (۴۹)، صفحه‌های ۳۰۰ تا ۳۱۸.
- محسنی، محمدرضا؛ فهیم کلام، محبوبه (۱۳۹۱) « تأمل در مرگ و نظام هستی در شعر گورستان دریایی پل والری و رباعیات خیام»، *نشریه جستارهای زبانی*، شماره (۱۱)، صفحه‌های ۱۵۷ تا ۱۷۴.
- مرزبان، پرویز (۱۳۹۶) *خلاصه تاریخ هنر*، تهران: نشر علمی فرهنگی.
- والری، پل (۱۳۹۶) *درباره فن شعر*، ترجمه سیروس ذکاء، تهران: انتشارات فرهنگ جاوید.
- هالینگ، رجینالد (۱۳۸۷) *تاریخ فسلفه غرب*، ترجمه عبدالحسین آذرنگ، تهران: انتشارات ققنوس.

Received: 2021/09/20
Accepted: 2022/06/29
Published: 2022/09/06

Application of 'Selection' and 'Another in Me' in The Lady From The Sea play by Henrik Ibsen based from Paul Valery's perspective

Mehrdad Rayani Makhsous, Assistant Professor, Department of Theatre, Faculty of Arts, Islamic Azad University, Central Tehran Branch

Foad Afrasiyabi, MA student in Dramatic Litriture, Faculty of art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch

Abstract

This article is an attempt to explain and present the definition of "Another in Me" based on Paul Valery's discourse in "The Lady from the Sea" which is a play that was written by "Henrik Ibsen". The main direction of the article is the understanding of "Another in Me" in the "Symbolism" which was explained by Paul Valery. This article refers to Paul Valery's poetry and prose for a deeper understanding of Valery's Symbolism. Illustrating the concept of "Another in Me" on the main character of The Lady from The Sea, "Ellida" plus making turbulence and involvement between marine area and earthy area that leads to "selection". Also, for making this subject more objective and a better understanding put the Symbolism's mechanism in the chart format. Therefore, two other Characters of this play "Arnholm" and "Sailor "are two different faces of Ellida and because of the writer's ability to use literary elements have objective aspects in two other characters at the same time. The main character of this play apart from the marine and earthy connection in the material world is in the connection and discovery with the inner world. The other related point is the explanation of Symbolism's place in The Lady from The Sea based on Freud's approach, from this window the other two characters (Arnholm and Sailor) are representations of two periods of Ellida's life – past and present – explanation again and their Symbolic aspects match with Ellida's face, The result is obtained that Ellida's truth is hidden beneath the two other Characters' face. This essay that was written in the form of "Descriptive –Analytical" is an identity study from the inner world of the play "The Lady From The Sea" with consideration of the spiritual journey and conduct of the main character of the play "Ellida" and is an answer to this main question: why and how the main character of The Lady From The Sea between two facts of his life based on the concept of "Another in Me" accomplishes discovery of herself and her wish and then chooses and what is the outcome of her choice? Also, the result of the process of confrontation and explanation of Valery's theory in The Lady from The Sea is an important challenge for the main character of the play "Ellida" and the communication between the other characters (Arnholm and Sailor) to access the other area of herself.

Keywords: The Lady from The Sea, Paul Valery, Symbolism, Another In me, Henrik Ibsen