نشریهٔ ادبیات تطبیقی(علمی-پژوهشی)
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی- دانشگاه شهید باهنر کرمان
دورهٔ جدید، سال اوّل، شمارهٔ ۲، بهار ۱۳۸۹

دوران/ ملت‌سازی از راه درام:
بررسی تطبیقی چشم‌اندازهای بلند ایبسن و علی نصیریان با نگاهی به پر گنت و بلبل سرگشته*

بهزاد قادری سهی
دانشیار دانشگاه تهران
آدینه خجسته پور
کارشناس ارشد ادبیات انگلیسی

چکیده

هنریک ایبسن (۱۹۰۶-۱۸۲۸) فعالیت هنری را با نگارش نمایشنامه‌های تاریخی، و با تاثیر از جنبش ملی‌گرایانهٔ موسوم به «ناسیونالیسم رمانتیک» در نروژ آغاز کرد. نمایشنامه یا «شعر دراماتیک» پرگنت (۱۸۶۷) نقطهٔ اوج این مرحله از زندگی هنری اوست. علی نصیریان (- ۱۳۱۳) که در ایران بیشتر به عنوان بازیگر و ستارهٔ سینما و تلویزیون شناخته شده است، در دهه های سی و چهل با تاثیر از اندیشه‌های ملی‌گرایانهٔ دوره های پیش از خود – به خصوص دوران مشروطیت – ، ایدهٔ «نمایش ملی» را مطرح و آن را در آثارش دنبال نمود. این مطالعهٔ مقایسه‌ای به بررسی چشم‌اندازها و اهداف ملی‌گرایانهٔ این دو نمایشنامه نویس می‌پردازد. در این گفتار *پرگنت* به عنوان اثری که رویکرد ملی‌گرایانهٔ متفاوت ایبسن را نشان می‌دهد، بررسی می‌شود. این اثر با نمایشنامهٔ *بلبل سرگشته* (۱۳۳۵) مقایسه می‌شود؛ نمایشنامه‌ای که در آن نصیریان با بهره گیری از افسانه های بومی و عناصر فرهنگ عامه از جمله زبان، شعر و موسیقی، پویایی ویژه و نقش فعالی برای نمایش ملی ترسیم می‌کند.

واژگان کلیدی

ملی‌گرایی، هویت فرهنگی، نمایش، نروژ، ایران، هنریک ایبسن، علی نصیریان.

---

*تاریخ دریافت مقاله :۱۳۸۸/۸/۲۸ تاریخ پذیرش :۱۳۸۹/۲/۱۸
نشانی پست الکترونیک نویسنده: bghaderi@ut.ac.ir

۱- مقدمه

برایان جانستون در *چرخهٔ ایبسن* قرن نوزده را دورانی می‌داند که با فروریختن آرمان روشنگران قرن هجدهم مبنی بر ایجاد «جامعهٔ جهانی خرد با [...] تاکیدش بر بشریت عام» (۷۴) تمایل به ملی‌گرایی در اروپا رشد یافت. او در ادامهٔ سخن، برای ملی‌گرایی ویژگی‌هایی مانند «توجه عمیق به رشد بومی و تاریخی ملت‌ها، و درک زندگی *درونی* ملت ها و افراد» (همان) در نظر می‌گیرد. در نگاهی کلی می‌توان ملی‌گرایی و جنبش‌های ملی‌گرایانه را پدیدهٔ مهم قرن نوزدهم در اروپا دانست، پدیده ای که در کنار پدیده‌های دیگری چون رمانتیسیسم، انقلاب صنعتی و مدرنیته به این دوران رنگ تازه‌ای می‌بخشد.

این گفتار به مقایسهٔ دو کشور نروژ و ایران در چنین پس‌زمینه‌ای می‌پردازد: نروژ قرن نوزده، که در آن هنریک ایبسن جوان کار خود را با چشم‌اندازی بلند و امید به خلق آثاری که کشورش را به غنای فرهنگی برسانند، آغاز می‌کند، و ایران قرن بیست، که درآن علی نصیریان با تاثیر از اندیشه های ملی‌گرایانهٔ دوره های پیش از خود – به خصوص دوران مشروطیت –، ایدهٔ «نمایش ملی» را مطرح و آن را در آثارش دنبال می‌نماید.

مقاله به مقایسهٔ *پرگنت* و *بلبل سرگشته* در چارچوبی ملی-فرهنگی می‌پردازد. در این مقایسه با بررسی مولفه‌ها و ساختارهای فرهنگی، سیاسی و اجتماعی در دو کشور نروژ و ایران، و همچنین، با اشاره به دیالوگ برقرار شده میان پرگنت و ملی‌گرایی رمانتیک نروژ و تاکید نصیریان بر لزوم استفاده از مایه های فرهنگ بومی و شفاهی در تئاتر ملی، خواهیم کوشید پاسخ‌های ایبسن و نصیریان را به شرایط اجتماعی-سیاسی دوران خود بررسی کنیم.

۲- قرن نوزده، ملت، و ملی‌گرایی

واژهٔ «ملت»، آن‌گونه که ویلیامز اشاره می‌کند، «بیشتر به‌معنای گروهی هم‌نژاد بوده تا اجتماعی سیاسی» (۲۱۳). آنتونی اسمیت برای ملت ویژگی‌هایی مانند «افسانه‌های مشترک، خاطرات تاریخی، و فرهنگ مردمی» (۱) در نظر می‌گیرد، و «دولت» را «نهادی خودمختار]...[با حق انحصاری مشروع [...]در یک محدودهٔ جغرافیایی مشخص» (همان) تعریف می‌کند. تعاریفی از این دست، و همچنین گونه‌هایی از ملی‌گرایی مانند ملی‌گرایی رمانتیک (Romantic Nationalism) را که ملت را براساس فرهنگ و زیست-بوم مشترک، و «حضور طبیعی و زندهٔ مردم» (کایسر ۳) تعریف می‌کند، می‌توان تاکیدی بر

ماهیت فرهنگی ملت دانست. اما بازشناخت مفهوم فرهنگی «ملت» -- مقابل «دولت» -- و ظهور ملی‌گرایی، نتیجهٔ کشف معنایی تازه برای «فرهنگ» نیز بود؛ معنایی که در تضاد با مفهوم رایج فرهنگ، که از دوران روشنگری (Enlightenment) شناخته شده بود، قرار داشت. شاید برای درک بهتر این تفاوت‌ها لازم است به دوران روشنگری برگردیم.

فلسفهٔ روشنگری «فرهنگ» را همان «فرهنگ والا» و به عبارتی «معیاری عام برای [سنجش] برترین سخنان یا افکار» (همان) می‌دانست. فیلسوفان روشنگری به ملی‌گرایی چندان توجهی نداشتند، و درعوض بر عام‌گرایی (Universalism) تاکید می‌کردند. به عنوان مثال، کانت (۱۸۰۴-۱۷۲۴) در فلسفه، اخلاق، و زیبایی‌شناسی به دنبال عام‌گرایی بود. وی بیشتر به ویژگی‌های عام تجربهٔ انسانی توجه می‌کرد و بر «ضرورت روایتی عام و جهان‌شمول از تاریخ که بشر را در کلیت آن شامل می‌شود» (وایت: «هردر»)، تاکید می‌ورزید.

در قرن نوزده، اما، این نگاه کم‌کم رنگ می‌بازد. این امر به عوامل گوناگونی مربوط است که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به مدرنیته و دگرگونی‌های سیاسی-اجتماعی در اروپا اشاره کرد. اما مهم‌ترین پایهٔ نظری ملی‌گرایی را باید در اواخر قرن هجدهم و در اندیشه‌های فیلسوف آلمانی هردر (۱۸۰۳-۱۷۴۴)، جستجو کرد. هردر را می‌توان «نخستین فیلسوف ملی‌گرایی» (همان) دانست. او «به جای ارائهٔ الگویی عام از پیشرفت وتمدّن، بر ضرورت درک هر فرهنگ به صورت مستقل و به عنوان یک کل زنده (Organic Unity)» (همان) تاکید می‌کند. از نظر او هر فرهنگ کلیتی منحصر به فرد است: «کانون سعادت هر ملت، در درون آن است، همان‌گونه که هر سیاره مرکز جاذبهٔ خود را دارد» (۱۸۶). همچنین، به عقیدهٔ او طبیعت بشر «مانند گل رس انعطاف‌پذیری است که در شرایط گوناگون و با نیازهای متفاوت، به شکل‌های گوناگون درمی‌آید» (همان، ۱۸۵). به نظر هردر «هر ملت نمایان‌گر فرهنگ و شیوهٔ زندگی منحصر به فردی است، و به‌این‌ترتیب، هر فرهنگ تجلی یگانه‌ای از جوهرهٔ انسانی است» (وایت: «هردر»). او، همچنین، معتقد است که «این ملت است که اساسی‌ترین و بنیادی‌ترین افق را برای درک و تفسیر [ما از] جهان فراهم می‌کند؛ و تنها هنگامی که به ملتی خاص تعلق داشته باشیم، می‌توانیم درک خود را از جهان هستی آغاز کنیم»[1] (همان).

هـردر در مقابـل مفهـوم روشـنگری «فرهنـگ عـام و جهـانی بـشر» (همـان) مفهـوم «گونـاگونی فرهنگـی» را قـرار مـی‌دهـد (همـان). از نظـر او «چیـزی کـه اندیـشمندان روشـنگری بـه آن توجـه نمـی‌کردنـد، حـس *تعلـق* اسـت؛ و ایـن حـس تنهـا هنگـامی وجـود دارد کـه در درون *فرهنگـی خـاص*، در یـک *محـدودهٔ جغرافیـایی* خـاص، و در *نقطـهٔ تـاریخی ویـژه‌ای* زنـدگی کنـیم» (همـان؛ تاکیـدها از ماسـت). بـه عقیـدهٔ او، فرهنـگ بـا آنچـه کـه روشـنگری «فرهنـگ والا» مـی‌نامیـد، تفـاوت دارد؛ فرهنـگ تنهـا یـه نخبگـان تعلـق نـدارد و «تنهـا شـامل دسـتاوردهای بـزرگ هنـری نیـست، بلکـه زبـان، تحـصیل، پوشـاک، [...] و سـنت‌هـای کلـی [جامعـه] را نیـز دربرمـی‌گیـرد» (سـتون-واتسون ۶). هردر، همچنین، بـه ایـن نکتـه توجـه مـی‌کنـد کـه هـر ملـت، بـا افـق فرهنگـی ویژهٔ خود و«در چـارچوب ویـژهٔ افسانه‌هـا، سـنّت‌هـا و زبـان مـشترک، مـدام بـه بازسـازی خـود و فرهنگـی کـه بـه آن تعلـق دارد، مـی‌پـردازد» (وایـت: «هـردر»). هـردر بـه نظـر اندیـشمندان روشـنگری دربـارهٔ «دولـت» نیـز خـرده مـی‌گیـرد. اگـر فیلـسوفان روشـنگری دولـت را سـاختهٔ توافـق‌هـای عقلانـی مـی‌داننـد و آن را در چـارچوب قراردادهـای اجتمـاعی تعریـف مـی‌کننـد، هـردر دولـت را بنـایی مـی‌بینـد کـه بایـد بـر زمینـهٔ «ملـت» اسـتوار شـود؛ هـر ملتـی بایـد دارای دولـت خـود باشـد، و «بـدون هویـت بـومی/ملـی مشترک، دولت چیزی بیش از هیولایی بی‌روح [...] نیست» (همان).

پرسـش مهـم هـردر از«خـرد» روشـنگری زمینـهٔ فکـری مهمـی بـرای جنـبش رمانتیسیـسم فـراهم مـی‌کنـد: «آیـا تمـام بـدن فقـط یـک چـشم بـزرگ اسـت؟ آیـا اگـر سـایر اعـضا، مثـل دسـت‌هـا و پاهـا، فقـط کـار چـشم را انجـام دهنـد، بـدن آسـیب نمـی‌بینـد؟» (۱۸) اندیـشه‌هـای هـردر، همـان‌گونـه کـه بنـدیکس اشـاره مـی‌کنـد، «الهـام‌بخـش جنـبش ادبـی و فکـری رمانتیسیـسم بـود» (۳۴)، و حرکـت او در «گـردآوری فرهنـگ مردمـی و ادبیـات شـفاهی» (همـان) بـر شـاعران رمانتیـک قـرن نـوزدهم ماننـد وردزورث بـا تاکیـدش بـر لـزوم اسـتفاده از «زبـان مـردم» (۲۴۵) در *ترانه‌های غنایی*، تاثیر گذاشت.

ایـن نظـر هـردر کـه هـر ملـت بـا خـصلت‌هـای زبـانی و فرهنگـی ویـژهٔ خـود حـق حکومـت خودمختـار دارد، در نوشـته‌هـای فیلـسوفان دیگـری همچـون فیختـه (۱۸۱۴-۱۷۶۲) نیـز دنبـال شـد. فیختـه بـه‌خـصوص در آثـار آخـر خـود تـلاش کـرد نـوعی بازسازی فکری ایجاد کنـد کـه علیـه اسـتبداد نـاپلئون بـه کـار آیـد. در طـول جنـگ‌هـای نـاپلئونی فیختـه بـا *سـخنانی خطـاب بـه ملـت آلمـان* (۱۸۰۶) بـرای مـردم کـشورش

وظیفه‌ای اخلاقی-فرهنگی ترسیم کرد. در نظریهٔ فیخته، یگانگی زبان و ملت بالاترین اهمیت را داراست: «آن‌ها که به یک زبان سخن می‌گویند [...] یک‌دیگر را بهتر می‌فهمند و راحت‌تر با هم ارتباط برقرار می‌کنند. اینان به‌طور طبیعی یکی هستند؛ یک کل واحد» (۱۶۶).

با افق‌های نظری که به آنها اشاره شد، در قرن نوزدهم استقلال فرهنگی ملت‌ها اهمیت بالایی می‌یابد. تاجایی‌که همپای استقلال سیاسی قرار می‌گیرد. این امر به تشکیل ملت-دولت (Nation-State) می‌انجامد، و همان‌گونه که اشاره شد، ظهور ملی‌گرایی و بازیابی عناصر فولکلوریک را در فرهنگ‌های مختلف به دنبال دارد. همان‌گونه که در بررسی فرهنگی نروژ و ایران خواهیم دید، حرکت‌هایی از این دست، هم از سوی ملت ، و هم از طرف دولت صورت می‌گیرد.

۳- نروژ و ایران: مدرنیته، ملت‌سازی و درام

در دو کشور نروژ و ایران باوجود تفاوت در ساختارهای پیچیدهٔ اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی، مکانیسم‌های نسبتا مشابهی در حرکت‌های ملی‌گرایانه دیده می‌شود. در این میان باید به نقش پررنگ مدرنیته به عنوان پدیدهٔ مهم قرن نوزدهم توجه کرد. گفتیم که در قرن نوزدهم ماهیت فرهنگی ملت‌ها بازشناخته می‌شود و مفاهیم «دولت» و «ملت» معنای تازه‌ای می‌یابند، که نتیجهٔ آن ظهور جنبش‌های ملی‌گرایانه است. در قرن نوزدهم دو کشور نروژ و ایران با وجود تفاوت‌هایی که به آن‌ها اشاره شد، از نظر اموری مانند هویت ملی و فرهنگی در شرایط کم و بیش مشابهی قرار داشتند. هر دو گذشته‌ای باشکوه برای خود قایل بودند، و هردو هویت خود را در طول تاریخ دچار سرخوردگی می‌دیدند.

نروژ، مانند سایر کشورهای اسکاندیناوی، تا مدت‌ها کشوری جدا افتاده و دور از اروپای مرکزی به‌شمار می‌آمد. در داخل شبه جزیرهٔ اسکاندیناوی هم این کشور وضع بهتری نداشت، چراکه دیرزمانی را در «اتحاد»های تحمیلی با همسایگان اسکاندیناویایی‌اش سپری کرده بود. تا سال ۱۸۱۴ به مدت ۴۳۴ سال، نروژ با همسایه‌اش دانمارک متحد بود، اتحادی که برای نروژ جز تن دادن به سلطهٔ دانمارک چیزی نداشت. پس از این اتحاد، نروژ از سوی کشورهایی که در جنگ علیه ناپلئون شرکت کرده بودند، به عنوان «پاداش خدمات چارلز

چهاردهم، پادشاه سوئد، در شکست ناپلئون» (ستون-واتسون ۷۳) به این کشور هدیه شد. نروژی‌ها این خواری را برنتافتند و در اثر سلسله توافق‌هایی در همان سال، آن‌چه به‌دست آوردند، باز هم یک «اتحاد» بود که درآن نروژ «در عمل تحت سلطهٔ پادشاه سوئد قرار داشت» (همان). این اتحاد تا سال ۱۹۰۵ ادامه داشت.

این اتحادهای تحمیلی فشار سنگینی بر مردم این کشور داشت، مردمی که تبار خود را از وایکینگ‌ها و قهرمانی‌های آنان می‌دانستند. آن‌ها دوران اتحاد با دانمارک را «شب چهارصد ساله» (همان) نامیدند، و در تمام این مدت خودآگاهی ملی‌شان را «به صورت نهفته، حفظ [کردند]» (همان، ۷۰). پس از این شب نسبتا طولانی، مردم نروژ خود را بیدار یافتند و کم کم میل به رسیدن به آزادی کامل در آن‌ها قوت گرفت، گرچه این «آزادی کامل» را تا حدود ۹۰ سال دیگر به‌دست نیاوردند.

پس از پایان دورهٔ اتحاد نروژ و دانمارک، نروژی‌ها با توجه بیشتر به زبان، فرهنگ مردمی و فرهنگ شفاهی، حرکت به سوی بازیابی هویت ملی را آغاز کردند. در زمان اتحاد با دانمارک، نروژ هویت زبانی مستقلی نداشت، و «زبان رسمی و قشر تحصیل‌کردهٔ کشور، دانمارکی بود» (همان، ۷۳). بنابراین، مردم نروژ از بین رفتن سلطهٔ سیاسی دانمارک را کافی نمی‌دانستند و برآن بودند که با بازیابی هویت بومی، زبانی، و فرهنگی خود، به استقلال برسند. آن‌ها معتقد بودند که فرهنگ اصیل و دست‌نخوردهٔ نروژی را تنها در میان روستاییان و ساکنان مناطق کوهستانی دورافتاده می‌توانند پیدا کنند. این جنبش فرهنگی‌هنری که به «ملی‌گرایی رمانتیک» نروژ معروف است، دهه‌های ۴۰ تا ۶۰ قرن نوزدهم را دربرمی‌گرفت و چهره‌هایی از تمام قلمروهای فرهنگی هنری در آن نقش داشتند، که از میان آن‌ها می‌توان به ایوور آسن (Ivor Aasen) زبان‌پژوه، یوهان کریستن دال (Johan Christian Dahl) نقاش، ادوارد گرگ (Edvard Grieg) آهنگ‌ساز، هنریک ورگلان (Henrik Wergeland) شاعر، و پیتر کریستن آزبیورنسن (Peter Christen Asbjørnsen) و یورگن مو (Jørgen Moe)، دو شاعر و جمع‌آوری کنندهٔ فولکلور و افسانه‌های عامیانهٔ نروژی اشاره کرد (بارتون ۹۶-۹۱).

گرچه همان‌گونه که در بالا اشاره شد، نروژ درنیمهٔ اول قرن نوزدهم کشور مستقلی نبود، اما با از بین رفتن اتحاد نروژ و دانمارک، مردم نروژ خود را یک گام به استقلال سیاسی نزدیک‌تر می‌دیدند و بنابراین، بازیابی هویت فرهنگی را گامی مهم در راه استقلال کامل کشورشان می‌دانستند. به گفتهٔ بارتون «نروژی‌ها [در قرن نوزدهم] با بازیابی – و یا تا حد زیادی برساختن – یک فرهنگ و هویت متمایز ملی، به دنبال راهی برای پرکردن چارچوب جدید سیاسی بودند» (۹۰).

از نتایج ملی‌گرایی رمانتیک نروژ، توجه به عناصر درام مثل زبان و شعروادبیات شفاهی و عامیانه بود؛ گرچه شاید خود درام به عنوان یک گونهٔ ادبی تثبیت‌شدهٔ ملی هنوز چندان جدی گرفته نمی‌شد. به گفتهٔ آرشت، «در دههٔ ۱۸۴۰، کسی چندان توجهی به هنر نمایشنامه‌نویسی نشان نمی‌داد» (۱). در آن زمان حتی «تئاتر ثابتی در کشور وجود نداشت» (همان). بنابراین، می‌توان حدس زد که هنرمندان ملی‌گرا – از جمله ایبسن جوان – در دهه‌های میانی قرن نوزدهم به غنی‌تر کردن تئاتر، و غنی‌تر کردن ادبیات ملی با تئاتر، نیز فکر می‌کردند. آن‌چه در آن زمان بر صحنهٔ تئاتر رواج داشت، درام تاریخی بود، و گرچه در ابتدا بیشتر آثار شکسپیر یا شیلر اجرا می‌شد و «درام تاریخی نروژی کم‌رنگ بود» (همر ۱۳)، اما رفته‌رفته نمایشنامه‌های تاریخی که با الهام از گذشتهٔ باشکوه نروژ نوشته می‌شد، رواج یافت؛ درست مانند نمایش‌هایی که در تئاتر ایران در دوران پهلوی اول اجرا می‌شدند.

فضای ملی‌گرایانه‌ای که علی نصیریان در آن رشد کرد، بستری از تضادها و تناقض‌هاست. در ایران ملی‌گرایی تنها در رابطه با سایر کشورها تعریف نمی‌شود، بلکه متاثر از «مجموعهٔ پیچیده و متغیری از ساختارها و عوامل داخلی و خارجی» (فورن ۴) است. در ایران نیز ملی‌گرایی و ملیت‌آگاهی از دیرباز – هرچند در مقاطعی تنها به صورت نهفته – وجود داشته، اما در قرن نوزدهم و در ایران دورهٔ قاجار(۱۹۲۵-۱۸۰۰) است که با ظهور مفاهیم مدرن «ملت» و «هویت ملی» در اروپا، و «گسترش روابط ایران و غرب» (همان) و آشنایی سیاستمداران و اندیشمندان ایرانی با غرب، این مفاهیم به‌طور جدی در ایران شکل می‌گیرد.

این نکته درخور توجه است که در ایران نیز مانند نروژ، جنبش فرهنگی اهمیتی هم‌پای جنبش سیاسی دارد. در حرکتی که از دورهٔ قاجار آغاز شد و با انقلاب مشروطیت به اوج خود رسید، مفاهیم ملت، حقوق و آزادی ملی در کنار

زبان، ادبیات و فرهنگ ملی مطرح شد. در این راستا می‌توان انقلاب مشروطیت را انقلابی در *زبان*، و یا آن‌گونه که کریمی‌حکاک می‌گوید، «انقلابی ادبی» (۳) نیز دانست. به گفتهٔ آجودانی «در برخورد با ادبیات مشروطه نخستین چیزی که به چشم می‌آید [...] سادگی بیش از حد آن و نزدیکی این زبان به زبان محاوره است» (۱۴۷). توجه نویسندگان و شعرا به مردم عادی در سال‌های نزدیک به انقلاب مشروطه و همچنین، در دوران مشروطیت آن‌چنان زیاد می‌شود که «بسیاری از لغات و تعبیرات و اصطلاحات عوام در نوشته‌ها و سروده‌هایشان راه می‌یابد تاجایی‌که عوام‌گرایی به معنای استفاده از شیوه‌های زبانی عوام و به‌کارگیری تعبیرات و اصطلاحات آن‌ها [...]، خود نشانهٔ تجدد و تحول محسوب می‌شود» (همان).

توجه به زبان و فرهنگ مردمی به خودی خود پررنگ‌تر شدن نقش درام و عناصر آن را به دنبال داشت. اما نکتهٔ شگفت‌انگیز این است که در این زمان نمایش سنتی ایران که با گونه‌هایی همچون تعزیه و تقلید به تدریج در راه مستقل شدن گام برمی‌داشت، با ورود تئاتر غرب به ایران و ترجمهٔ آثار غربی، به دلیل ماهیت «سنتی»اش مورد بی‌مهری قرار گرفت، و کم‌کم به فراموشی سپرده شد. این نکته خود شاهد دیگری بر فضای پرتناقض ملی‌گرایی در ایران است، که بیش از هرچیز ریشه در جدا نبودن ملی‌گرایی در ایران از مفاهیمی چون تجدد و سنّت‌ستیزی دارد.

بخش دیگری از این تناقض‌ها به این امر برمی‌گردد که در قرن نوزده و اوایل قرن بیست گونه‌های مختلفی از ملی‌گرایی را در ایران می‌بینیم. دوران مشروطیت با مشخصاتی که ذکر شد، دوران ملی‌گرایی رمانتیک ایران هم به‌شمار می‌رود. در دوران پهلوی اول این ملی‌گرایی با آن‌چه به تعبیر فورن «ترکیب متناقضی از ملی‌گرایی سکولار و غرب‌گرایی بود» (۲۲۶) دنبال شد. در این دوران، ملی‌گرایی رسمی و گذشته‌گرا از سوی حکومت حمایت و تبلیغ می‌شد. گرچه تشکیل حزب توده در کشور جنبشی ملی‌گرایانه به‌شمار نمی‌آید، اما نفوذش در فضای سیاسی سال‌های پس از سقوط رضاشاه و «استقبال ترقی‌خواهان و روشنفکران از آن» (همان، ۲۸۵)، تاثیر مهمی بر فضای فکری و فرهنگی کشور داشت. درجبههٔ ملی ایران هم که در سال‌های نزدیک به آغاز نمایشنامه‌نویسی نصیریان با

برنامه‌های ملی مصدق اوج می‌گیرد و «با کودتای سال ۳۲ سرکوب می‌شود» (همان، ۲۶۴)، رگه‌هایی از ملی‌گرایی رمانتیک دوران مشروطیت را می‌توان دید.

همان‌طور که اشاره شد، حرکت‌های ملی‌گرایانه در ایران به صورت‌های مختلفی دنبال می‌شد و از جریان‌های سیاسی گوناگون تاثیر می‌گرفت. همین امر شاید پاسخگوی تناقض‌هایی باشد که بعدها در کار نصیریان به عنوان نمایشنامه‌نویس ملی ایران می‌بینیم. در بخش‌های بعدی گفتار بیشتر به این نکته می‌پردازیم.

٤- *پرگنت*: سرود ملی ایبسن

ایبسن نخستین نمایشنامهٔ خود را در سال ۱۸۵۰ نوشت. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، دهه‌های ۱۸۴۰ تا ۱۸۶۰ دوران اوج ملی‌گرایی رمانتیک نروژ بود. بنابراین، ایبسن در آغاز فعالیت هنریش در متن این جریان قرار داشت و مانند دیگر نویسندگان و هنرمندان کشورش، به استقلال نروژ می‌اندیشید. ایبسن از همان آغاز کارش «میان استقلال سیاسی و استقلال فرهنگی تفاوت قائل بود و باور داشت تنها استقلال فرهنگی است که می‌تواند آیندهٔ ملت [نروژ] را تضمین کند» (همر ۱۷). وی در یک سخنرانی در رم به روشنی این نکته را بیان می‌کند:

دولت‌هایی چون دولت‌های ما نمی‌توانند با ثروت مادی از خود دفاع کنند، ولی ملت‌هایی چون ما، اگر افرادشان به فرهنگ، علم، هنر و ادبیات خدمت کنند، می‌توانند برای خودشان حقوقی به‌دست آورند که به گواهی تاریخ، خشونت و قدرت‌های بیگانه از حمله به آن همیشه هراس داشته‌اند (۴۶).

بنابراین، «ایبسن از همان آغاز کارش به بازسازی ملی قومش فکر می‌کرد. او باور داشت که هنرمندان روزگارش باید احساس کنند که انگار با کارشان می‌خواهند در تاریخ قومشان به دورهٔ تازه‌ای جان دهند» (قادری ۱۱). با چنین اهدافی بود که ایبسن به نوشتن درام تاریخی پرداخت و نمایشنامه‌هایی مثل *بانو اینگر* (۱۸۵۵)، *وایکینگ‌ها در هلگلاند* (۱۸۵۸) و *مدعیان تاج و تخت* (۱۸۶۳) را نوشت. البته نگاهی جامع به آثار ایبسن نشان می‌دهد که وی در نقاط گوناگون مسیر حرفه‌ای اش، با برقراری دیالوگ میان اندیشه‌هایش و ایجاد رابطه‌ای جدلی میان آثارش به نوعی پختگی می‌رسد. *پرگنت* را هم می‌توان در همین راستا بررسی کرد؛ اثری که در آن ایبسن با آثار پیشین و همچنین، با «خود» پیشین‌اش به شیوه‌ای جدلی برخورد می‌کند.

پرگنت از افسانه‌های زیادی وام گرفته، و مرز خیال و واقعیت در آن نامشخص است. پیرنگ اثر به‌طور خلاصه و بدون در نظر گرفتن این ادغام‌ها و شکسته‌شدن مرزهای خیال و واقعیت چنین است: «پرگنت» جوانی روستایی است که از مشخصه‌های بارز شخصیت‌اش خیال‌پروری است. وقتی مادرش به او خبر می‌دهد که دختری که به او علاقه‌مند بوده، قرار است با شخص دیگری ازدواج کند، به جشن عروسی آن دو می‌رود. در آن‌جا با دختر دیگری به نام سولوی آشنا و به او علاقه‌مند می‌شود. اما در حرکتی نمایشی عروس را می دزدد و به کوه و کمر می زند و روز بعد او را رها می کند و آواره می شود. او ناچار می‌شود به سفری طولانی برود، سفری که سال‌های زیادی طول می‌کشد و او را تا دوردست‌ها پیش می‌برد. در پایان پر که اینک مردی سال‌خورده است، در آمیزه‌ای از رویا و واقعیت به زادگاهش و به نزد سولوی بازمی‌گردد و در دامان او به خواب می‌رود.

پرگنت را نقطهٔ اوج ملی‌گرایی ایبسن می‌دانند، واین امر شاید به «چند لایه بودن اثر» (میر ۲۹۰) نیز مربوط باشد. از مهم‌ترین ویژگی‌های *پرگنت* استفادهٔ نظام‌مند ایبسن از فولکلور نروژ است. ایبسن برای نوشتن این اثر دو منبع اصلی داشت: یافته‌های سفرش «در تابستان ۱۸۶۲ به مناطق غربی نروژ برای پژوهش در فرهنگ مردمی و گردآوری فولکلور آن نواحی» (داونز ۷۲)، و «مجموعهٔ *افسانه‌های نروژی* که آزبیورنسن گردآوری کرده بود» (همان، ۷۴). آزبیورنسن، همان‌گونه که در بخش پیشین اشاره شد، از چهره‌های مهم ناسیونالیسم رمانتیک نروژ بود. او، در زمانی‌که هنوز زبان دانمارکی بر کشور سلطه داشت، افسانه‌های عامیانهٔ نروژ را به لهجه‌های نواحی گوناگون نروژ نوشت.

ایبسن بسیاری از داستان‌های فرعی و شخصیت‌های افسانه‌ای *پرگنت* را از این مجموعه وام گرفته‌است. سوای چهرهٔ اصلی این نمایشنامه - پرگنت - که ایبسن در سفر پژوهشی خود (۱۸۶۲) نیز به نام او برخورده بود، می‌توان به شخصیت‌هایی مانند گودبراند گلسنه (Gudbrand Glesne)، شکارچی گوزن اشاره کرد که آزبیورنسن در یکی از افسانه‌های مجموعه‌اش ماجرای گوزن‌سواری باشکوه او را روایت می‌کند. ایبسن برای معرفی پِر و مادرش از این افسانه استفاده می‌کند: پر که دست خالی از شکار برگشته، برای مشغول کردن ذهن مادرش آسه، این قصه را به هم می‌بافد و خود را به جای گودبراند گلسنه قرار می‌دهد. آسه ابتدا با دقت به قصه گوش می‌دهد، اما اندکی بعد به دروغ‌بافی پِر پی‌می‌برد و مچ او را

مـی‌گیـرد: «ای بـدجنس! قـصه‌بـاف! چـه دروغـایی!/ الان فهمیـدم، ایـن شـرّ و ورّهـا رو قـبلا شـنیدم،/ اون جـوونی‌هـام، بیـست سـاله بـودم» (پ.۱، ص.۱، ۵۵). ایبـسن بـا چنـین شـیوه‌ای بـرای معرفـی پـر دوهـدف اصـلی را دنبـال مـی‌کنـد: هـم بـه شـیوه‌ای مـوثر در ابتـدای کـار شخـصیت خیـال‌پـرداز و قـصه‌بـاف او را مـی‌نمایانـد، و هـم، آن‌گونـه کـه داونـز اشـاره مـی‌کنـد، «روح کـل اثـر را کـه آمیـزه‌ای از واقعیـت و فـانتزی اسـت، نـشان می‌دهد» (۷۵).

در سراسـر اثـر شخـصیت‌هـا و موقعیـت‌هـایی کـه بـه فولکلـور نـروژ مربـوطانـد، فـراوان‌انـد. بـه عنـوان مثـال، مـی‌تـوان بـه زن سـبز پوشـی کـه پـر در پـردهٔ دوم بـا او بـه سـوی وادی جـن‌هـا مـی‌رود، و یـا جـن‌هـای غارنـشین همـین پـرده اشـاره کـرد. جـن‌هـا (Trolls) موجـوداتی افـسانه‌ای بودنـد کـه در کـوه‌هـای بلنـد، غارهـا وجنگـل‌هـای دوردست زندگی مـی‌کردنـد. بـه روایـت افـسانه‌هـای عامیانـهٔ نـروژ، از ویژگـی‌هـای مهـم جـن‌هـا «آفتـاب گریـزی» بـود (شـپیرو ۵۵). آن‌هـا تقریبـا نمـی‌توانـستند بیـرون از غارهـای تاریکـشان زنـدگی کننـد. از عجیـب‌تـرین ایـن موجـودات «بویـگ» اسـت، دیوی ناپیـدا کـه بـه گفتهٔ داونـز، «مختص ادبیـات عامیانـهٔ نـروژ اسـت و معـادل انگلیـسی نـدارد» (۷۴). برخـورد پـر بـا بویـگ در «تـاریکی محـض» (پ.۲، ص.۷، ۱۳۲) صـورت می‌گیرد:

پر: حرف بزن! کی هستی؟

بویگ: خودمم.

پر: ازسر رام برو کنار.

بویگ: دور بزن منو، پر. دشت به این بزرگی!

پر: (مـی‌خواهـد راهـش را از سـوی دیگـری بکـاود، امـا چیـزی مـانع او مـی‌شـود.) تـو کی هستی؟

بویگ: خودمم. تو هم می‌تونی همین رو بگی؟ (همان).

پرگنـت تنهـا از نظـر انباشـتگی موجـودات افـسانه‌ای منحـصر بـه‌فـرد نیـست. ایبـسن در آن بـر حـضور «طبیعـت» نـروژ هـم تاکیـد مـی‌کنـد. غیـر از پـردهٔ چهـارم کـه در سـرزمین‌هـایی دوردسـت مـی‌گـذرد، در سراسـر اثـر جلـوه‌هـای گونـاگونی از طبیعـت نروژ را مـی‌بینیم. از روسـتای محـل زنـدگی پـر گرفتـه تـا کـوه‌هـای بلنـد، و حتـی سـاحل نـروژ. پـردهٔ اول در محیطـی روسـتایی مـی‌گـذرد. ایبـسن در توضـیح صـحنهٔاول همـین پـرده ایـن‌گونـه نوشـته‌اسـت: «دامنـهٔ تپـه‌ای پوشـیده از جنگـل نزدیـک مزرعـهٔ آسـه.

جویباری به سوی پایین تپه جاری است که در انتهای آن آسیابی قدیمی دیده می‌شود» (۴۹). پردهٔ دوم با صحنه‌ای در «کوره راهی در بالای کوه» (۹۵) آغاز می‌شود. در این پرده کم کم از محیط روستا دور می‌شویم و به نقاط دور دست کوهستانی می‌رویم. صحنهٔ چهارم این پرده در «کوه‌های رونده» می‌گذرد: «غروب آفتاب. قله‌های پوشیده از برف همه جا به چشم می‌خورد» (۱۰۶). با این منظره‌ها ایبسن تاثیر خود را از نقاشی‌های منظرهٔ نروژ که از مهم‌ترین جلوه‌های جنبش های ملی‌گرایی رمانتیک اند، به خصوص «نقاشی‌های رمانتیک دال» از «چشم‌اندازهای وسیع کوهستانی» (بارتون ۹۱) نیز نشان می‌دهد.

این ویژگی رمانتیک در بخش‌هایی که پر با موجودات خیالی دیدار می‌کند، پررنگ‌تر هم می‌شود. در توضیح صحنهٔ پنجم از پردهٔ دوم آمده است: «دامنهٔ تپه‌ای با درختان سایه‌گستری که برگ‌هایشان در باد می‌رقصند. ستاره‌ها از میان شاخ و برگ‌ها چشمک می‌زنند؛ پرندگان بر درختان آواز می‌خوانند. زن سبزپوشی روی شیب تپه می‌خرامد» (۱۱۱). صحنه‌ای هم که در آن کلاف‌های نخ و برگ‌های خزان زده و موجوداتی دیگر با پر به سخن درمی‌آیند، در بیشه‌ای می‌گذرد که در جای‌جای آن «مه روی زمین می‌خرامد» (۳۰۷). این پیوند رمانتیک میان خیال و طبیعت نروژ، پرگنت را از نمایشنامه‌های تاریخی که ایبسن در آغاز کار می‌نوشت، متمایز می‌کند.

ایبسن به این «طبیعی بودن» از جنبه‌های شاعرانه و موسیقایی کار نیز توجه می‌کند. پرگنت به نظم است، و در جای جای آن آواز و نغمه شنیده می شود؛ از آوازهای دختران چوپان در پردهٔ دوم گرفته تا لالایی‌های تاثیرگذار سولوی در پردهٔ آخر. به علاوه، آن‌چه تاکید ایبسن را بر مردمی بودن موسیقی اثر بیشتر جلوه می‌دهد، پیشنهاد وی به ادوارد گرگ (Edvard Grieg) برای ساخت موسیقی در نخستین اجرای پرگنت در سال ۱۸۷۶ است. می‌دانیم که گرگ از چهره‌های مهم ملی‌گرایی رمانتیک نروژ است. به گفتهٔ بارتون، وی در موسیقی دنباله‌رو نوازندگانی مانند اوله بال (Ole Bull)، ریچارد نوردراک (Richard Nordraak)، و هافدن کیه‌رلف (Halfdan Kjerulf) بود که «به وفور در آثارشان از ملودی‌های مردمی و لهجه‌های موسیقایی استفاده می‌کردند» (۹۳). گرگ نیز استفاده از ملودی‌های مردمی را، هم در سمفونی‌هایش و هم در قطعاتی که برای پیانو و ویولن می‌نوشت، وجه اصلی کارش قرار داده بود.

گفتیم که پرگنت اثری چندلایه است. این اثر تنها نشان‌دهندهٔ استفادهٔ ایبسن از فولکلور نروژ نیست، بلکه «دیالوگ»ی با ملی‌گرایی نروژ نیز هست. ایبسن در جای‌جای کار از ملی‌گرایی خام‌دستانهٔ نروژی‌ها انتقاد می‌کند و خطر نزدیک شدن ملی‌گرایی به «شووینیسم» را گوشزد می‌کند. ایبسن در زمان نوشتن این اثر در ایتالیا زندگی می‌کرد. او در سال ۱۸۶۴ نروژ را ترک کرد و در حقیقت یک خود-تبعیدی ۲۷ ساله را آغاز کرده بود. با رها شدن از نروژ، ایبسن وارد مرحلهٔ تازه‌ای در کار خود شد و بینش فرهنگی‌اش تغییر کرد. در همان سال که ایبسن نروژ را ترک گفت، جنگ پروس و آلمان درگرفت. جنگی که در آن به گفتهٔ مک‌فارلن «بی‌اعتنایی نروژ نسبت به دانمارک [...] آمیزه‌ای از شرم، خشم، نفرت و گناه را در ایبسن بر انگیخت» (۱۱۷). ایبسن با دور شدن از سرزمین مادری‌اش، «اکنون بهتر می‌توانست به گذشتهٔ خود و به فعالیت‌هایش در گذشته نگاه کند، و از آن‌چه می‌دید، خرسند نبود» (همان).

در سراسر متن، ایبسن هرجا فرصتی یافته، گوشه و کنایه‌ای هم به نروژی‌ها و ملی‌گرایی کوته‌بینانه‌شان زده‌است. از مهم‌ترین این «فرصت»ها صحنهٔ قصر جن‌ها در پردهٔ دوم است که در آن ایبسن با استعاره‌هایش به خودبسندگی قومی نروژی‌ها حمله می‌کند. زیستن جن‌ها در تاریکی و گریزان بودنشان از نور می‌تواند اشاره‌ای به کوته‌بینی نروژی‌ها و محدودیت بینش آنان باشد. شاه جن‌ها برای ازدواج پر با دخترش شرایطی قرار می‌دهد که یکی از آن‌ها حل کردن معمای اوست. او از پر تفاوت انسان و جن را می‌پرسد، و پس از پاسخ پر، خودش این‌گونه شرح می‌دهد: «اون بیرون، زیر آسمون روشن، آدم‌ها می‌گن: ای انسان خودت باش!/ ولی ما جن‌ها، توی این کوه‌ها، می‌گیم: ای جن، خودت رو ببین... خودت بسی!» (۱۱۹).

بخش مهمی از شروط شاه جن‌ها برای ازدواج پر با دخترش به دوری جستن از «نور» و «دیدن» اشاره‌دارد. پر باید دنیای روشن بیرون را فراموش کند: «...قسم بخور به دنیای بیرون زیاد فکر نکنی./ هرچی که مال دنیای روزه، اعمال و کردار،/ هرچی که با نور پیوندی داره، باید ترک کنی» (۱۱۸). شاه جن‌ها، همچنین، برای «اصلاح دید» پر به او پیشنهادی می‌دهد، پیشنهادی که باعث

می‌شود او با وحشت قصر را ترک کند: «چشم چپت رو یه شکاف می‌دم،/ تا همه چیز رو اریب ببینی.../ بعدش همهٔ چیزها به چشمت قشنگ می‌آن./ بعدش هم باید چشم راستت رو از توی کاسهٔ سرت یک‌جا درآریم...» (همان، ۱۲۶). استعارهٔ «اریب دیدن و زیبا دیدن» وقتی نمود بیشتری می‌یابد که به نام پرگنت دقت کنیم. به گفتهٔ داونز، نام این شخصیت «احتمالا از فعل نروژی Gjyne گرفته شده که به معنی دیدن است» (۷۳).

کنایه‌هایی از این‌دست در ترکیب نمایشنامه، با استفادهٔ ظریف و هوشمندانهٔ ایبسن از عناصر فولکلوریک، اثر را به معجون غریبی تبدیل کرده‌است. این پیچیدگی را بیش از همه و به خوبی در شخصیت پر می توان دید. از یک سو، پر به دنبال «خود» است، گرچه در این جستجو سرگردان است، و در مرز میان تلاش انسان برای خودشناسی، و خودبسندگی جن‌ها – که استعاره‌ای از خودبسندگی قومی مردم نروژ هم هست – در می‌ماند. حرکت آزادانهٔ ایبسن میان افسانه و تاریخ می‌تواند گویای این باشد که پرگنت روایت‌گر انسان، یا «نروژ» معاصر نیز هست. پر یک شخصیت کاملا افسانه‌ای نیست. ایبسن در نامه‌ای به ناشرش هگل می‌نویسد: «شاید برایت جالب باشد که پرگنت شخصیتی واقعی بوده که در گودبراندزدال زندگی می‌کرده است» (اگوست ۱۸۶۷). همچنین، در این اثر تطابق‌های تاریخی فراوانی با زمان خود ایبسن وجود دارد که بیشترین آن‌ها در پردهٔ چهارم – که نسبت به سایر بخش‌ها بار افسانه‌ای کمتری دارد – دیده می‌شود. به این ترتیب، می‌توان گفت ایبسن اسطوره و افسانه را وامی‌دارد «که تاریخ معاصر خودش را روایت کند، نه آن را خاموش کند» (قادری ۱۹).

از سوی دیگر، پر نقطهٔ کانونی استفادهٔ ایبسن از فولکلور در این اثر نیز هست. از میان افسانه‌های بومی بسیاری که ایبسن در مجموعهٔ آزبیورنسن و همچنین، در سفر پژوهشی خود با آن‌ها آشنا شد، هستهٔ مرکزی کار افسانه (یا حکایت نیمه‌واقعی) جوانی است که به گفتهٔ آزبیورنسن «افسانه‌پرداز و لاف‌زن است» و «همیشه فکر می‌کند خودش در قصه‌هایی که دیگران از گذشته‌های دور تعریف می‌کنند، حضور داشته‌است» (به نقل از داونز ۷۴). خیال‌پروری پر و ارتباط او با عالم وهم و رویا از مهم‌ترین ویژگی‌های این شخصیت است که ایبسن در جای‌جای اثر بر آن تاکید می‌کند؛ مانند آغاز نمایشنامه که پر قصهٔ گوزن‌سوار

افسانه‌ای را سرهم می‌کند و خود را به جای قهرمان جا می‌زند، یا وقتی که پر در ارتفاعات «رونده» تنهاست و کوه‌های سربه فلک کشیده را «قصر روی قصر روی ابر» (۱۰۷) می‌بیند، و یا وقتی که در جنگل، درختی را که به آن تبر می‌زند، به شکل «پیرمرد کوهی» (۱۳۹) می‌بیند که زرهی پهلوانان را به تن کرده است.

در راستای همین خیال پروری و در حقیقت، از پنجرهٔ ذهن خیال‌پرداز پر است که زن سبزپوش را می‌بینیم، وارد قصر جن‌ها می‌شویم، با بویگ ملاقات می‌کنیم، با کلاف‌های نخ، برگ‌ها، و نغمه‌های هوا سخن می‌گوییم، و... به قول می‌یر، «بی‌دلیل نبود که فروید و جویس به ایبسن عشق می‌ورزیدند. [...] او قدرت ناخودآگاه را، حقیقت نهفته در پس رویاها و کابوس‌ها را، و واقعیت برتر آن‌چه را که معاصرانش *غیرواقعی* می‌خواندند، بیش از هرکس دیگری درک کرده بود» (۲۸۹). ایبسن ما را به «ناخودآگاه» این شخصیت می‌برد؛ شخصیتی که با «طبیعت» پیوندی ناگسستنی دارد؛ شخصیتی که «من» خود را جستجو می‌کند؛ شاعر- کودکی که پس از جستجوی رمانتیک «خود»، به سوی «مادر»ش باز می‌گردد. پر خود نروژ است، زنجیری که تمام قصه‌ها، موجودات افسانه‌ای و عناصر بومی و ملی اثر را به هم متصل می‌کند و به آن‌ها جان می‌بخشد. پر به تنهایی می‌تواند شعرملی‌گرایی ایبسن، و یا شاعر آن، باشد. اینک ببینیم حدود نود سال بعد، این ملی‌گرایی چگونه در نمایشنامه نویسی در ایران جلوه کرد.

۵- *بلبل سرگشته* و «تئاتر ملی» نصیریان

بخش مهمی از انگیزه‌های علی نصیریان برای نوشتن نمایشنامه، ملی‌گرایانه بود. او دغدغهٔ خلق «تئاتر ملی» را داشت؛ تئاتری که به تمام معنا «ایرانی» باشد. البته در زمانی که او شروع به کارکرد، ملی‌گرایی در نمایش مفهومی ناآشنا نبود، اما آن‌چه نصیریان جایش را در تئاتر خالی می‌دید، از یک سو توجه به «زبان مردمی»، افسانه‌های مردمی وعناصر فولکلوریک، و از سوی دیگر، سنت‌های نمایشی ایرانی و ملی بود. نصیریان در سال‌های آغازین دههٔ ۱۳۳۰ نوشتن و فعالیت‌های تئاتری را آغاز کرد، یعنی دوران بحران‌های مهمی همچون کودتای مرداد ۱۳۳۲، که بر فضای سیاسی و فرهنگی کشور سخت تاثیرگذاشت. نمونه‌ای که نصیریان مستقیما لمس کرد، به آتش کشیده شدن «تئاتر سعدی» بود، تئاتری که نصیریان جوان، با شرکت در کلاس‌های آموزشی آن، اولین گام‌های خود را به‌سوی تئاتر حرفه‌ای برمی‌داشت.

علاوه بر این فضای کلی، اشخاصی هم بر نصیریان و اندیشه‌هایش تاثیرگذاشتند. از میان این اشخاص می‌توان پیش از همه به شاهین سرکیسیان (۱۳۴۵-۱۲۸۹) اشاره کرد. این کارگردان تئاتر، در سال ۱۳۳۴ با تشکیل گروهی به نام «گروه هنر ملی» عده‌ای از جوانان پویا و علاقه‌مند را گرد هم آورد و به آن‌ها تئاتر و زبان دراماتیک مدرن راآموخت. در جلسات تمرین گروه که در خانهٔ سرکیسیان برگزار می‌شد، متن‌هایی از «چخوف، ایبسن، استریندبرگ، پیراندللو، لورکا، یوجین اونیل، آرتور میلر و....» (امیرارجمند ۲۰) خوانده و اجرا می‌شد. او با تاثیر از نمایشنامه‌نویسان مدرن اروپا و امریکا، از سادگی و زبان مردمی در تئاتر پشتیبانی می‌کرد و مخالف «تئاتر مطنطن و پرطمطراق آن روز» (عالمی ۵۱) بود.

چهرهٔ مهم دیگری که بر نصیریان و اندیشهٔ «تئاتر ملی» تاثیر گذاشت، جلال آل احمد (۱۳۴۸-۱۳۰۲) بود. گرچه آل احمد در آن سال‌ها از حزب توده جدا شده بود، اما زندگی سیاسی او همچنان ادامه داشت. آل احمد از جلسات تمرین گروه هنرملی بازدید می‌کرد و اجراها را تماشا می‌کرد. در همین رفت و آمدها بود که اندیشهٔ «تئاتر ملی» به‌طورجدی مطرح شد و آل احمد گروه را تشویق کرد که متون و داستان‌های ایرانی را برای صحنه اقتباس کنند: «در همین راستا پیشنهاد شد برخی از قصه‌های ایرانی از جمله کارهای صادق هدایت را دراماتیزه کنیم؛ از این رو، با الهام از قصهٔ *داش آکل* صادق هدایت، نمایش *افعی طلایی* را نوشتم» (نصیریان، به نقل از امیرارجمند ۲۱).[۲]

بنابراین، اولین نویسندهٔ «ایرانی» که نصیریان برای خلق تئاتر ملی به سراغش رفت، صادق هدایت (۱۳۳۰-۱۲۸۱) بود. هدایت خود از علاقه‌مندان فولکلور و افسانه‌های بومی و ملی و زبان مردمی بود، و داستان‌های رئالیستی‌اش سرشار از عناصر فولکلوریک است. نصیریان به آثار هدایت علاقه‌مند بود: «آثار هدایت را دوست داشتم؛ چرا که فضای داستان‌های او، همان فضایی بود که من در آن زندگی می‌کردم؛ همان منطقهٔ میدان شاهپور، بازارچهٔ قوام الدوله، بازارچهٔ معیر، که در آن به مدرسه می‌رفتم...» (همان). او به‌خصوص شیفتهٔ زبان هدایت بود: «[حرف های او] حرف های من بود، زبان او هم زبان من، و من شیفتهٔ او شدم» (همان).

تنهـا در نخـستین نمایـشنامهٔ نـصیریان، *افعـی طلایـی* (۱۳۳۵)، نیـست کـه جلـوهٔ هـدایت را مـی‌بینـیم. دومـین نمایـشنامهٔ نـصیریان، *بلبـل سرگـشته* (۱۳۳۵) از افـسانه‌ای قـدیمی گرفتـه شـده کـه «اولـین بـار صـادق هـدایت آن را معرفـی کـرد[۳]» (نـصیریان ۷). پیرنگ افسانه بسیار ساده است: مـرد خـارکنی بـا وسوسهٔ همـسر دومـش، و بـا نیرنـگ، پـسرش را بـه قتـل مـی‌رسـاند. زن و مـرد از گوشـت پـسر غـذایی بـار مـی‌گذارنـد. دختـر خـارکن سـر بـرادرش را در دیـگ مـی‌شناسـد و هراسـان از «ملابـاجی» چـاره‌جـویی مـی‌کنـد. بنابـه‌دسـتور ملابـاجی دختـر اسـتخوان‌هـای بـرادرش را زیـر بوتـهٔ گـل سـرخی چـال مـی‌کنـد و هفـت شـب جمعـه بوتـه را بـا گـلاب آب مـی‌دهـد. در آخـرین شـب جمعه، بلبلی از بوتهٔ گل سرخ در می‌آید و با آوازش راز قتل خود را افشا می‌کند.

ایـن افـسانهٔ عامیانـه بـرای نـصیریان الهـام بخـش اسـت: «اولـین بـار کـه ایـن افـسانه را خوانـدم، مـرا بـه فکـر واداشـت. فکـر روی کـاری کـه دختـرک بـه آن دسـت مـی‌زنـد« (۱۱). دختـرِ مـرد خـارکن، ماهگـل، در نمایـشنامهٔ نـصیریان نقـش پررنـگ‌تـری دارد. همچنـین، نـصیریان بـه‌جـای شخـصیت «ملابـاجی» کـولی دوره‌گـردی را قـرار داده کـه او نیـز نقـش بـسیار پررنگـی در اثـر دارد. بـا راهنمـایی اوسـت کـه راز بلبـل سرگـشته آشـکار و توطئـهٔ «زن‌بابـا» بـرملا مـی‌شـود. اشـخاص دیگـری هـم بـه پیرنـگ داسـتان اضـافه شـده‌انـد کـه مهـم‌تـرین آن‌هـا «رشـید» پـسر خـان و خواسـتگار ماهگـل اسـت. نمایـشنامه پایـان تراژیکـی دارد. بابـا بـا پـی‌بـردن بـه نیـت زن‌بابـا، او را مـی‌کـشد و خـود نیـز مـی‌میـرد. خـان بـا ازدواج پـسرش بـا ماهگـل موافقـت مـی‌کنـد، امـا درسـت هنگـامی کـه رشـید ایـن خبـر را بـا خوشـحالی بـه ماهگـل مـی‌دهـد،کولی دوبـاره سـر مـی‌رسـد و به ماهگـل هـشدار مـی‌دهـد کـه اگـر در دلـش مهـر کـس دیگـری را جـای دهـد، بلبـل از بین خواهد رفت و بوتـهٔ گـل خواهـد پوسـید. ماهگـل نیـز بـه رشـید پاسـخ منفـی مـی‌دهـد و به او می‌گوید که باید تا آخر عمر با خاطرهٔ برادرش زندگی کند.

بلبـل سرگـشته در نخـستین مـسابقهٔ نمایـشنامه‌نویـسی در سـال ۱۳۳۶ جـایزهٔ نخـست را کـسب کـرد. ایـن اثـر، همچنـین، بـه عنـوان نخـستین اجـرای ایرانـی در خـارج از کـشور در سـال ۱۳۳۹ در تئـاتر سـارابرنار پـاریس اجـرا شـد. نـصیریان در پیـشگفتاری کـه بـر *بلبـل سرگـشته* نوشـته، بـه اسـتقبالی کـه از آن شـد، اشـاره مـی‌کنـد: «کـارم مطـرح شـد و بـر سـر آن سـخن بـسیار رفـت» (۱۲). البتـه همـان‌طـور کـه عـالمی اشـاره مـی‌کنـد، برخورد بـا کـار نـصیریان تنهـا از نـوع تـشویق نبـود؛ کـسانی هـم بودنـد کـه «سـادگی» در تئـاتر بـه مذاقـشان خـوش نمـی‌آمـد و نمـی‌توانـستند بپذیرنـد «گروهـی جـوان بـا اسـتفاده

از ساده‌نویسی و داستان‌های صادق هدایت، تئاتر مطنطن و پرطمطراق آن روز را از پلکان تعیین‌شده و رایج پایین بیاورند» (۵۱). اما حتی این دسته نصیریان را «بانی و بنیان‌گذار نمایشنامه‌نویسی ملی ایران» (امیرارجمند ۲۵) می‌دانستند.

تئاتر ملی به عقیدهٔ جوانمرد تئاتری‌است که «بر اساس و بنیاد 'ملیت' یک سرزمین بنا شده باشد» (۲۶). تئاتر ملی یک سرزمین از «قلمرو جغرافیایی، زبان، سنّت‌ها، باورها، آداب و رسوم، فولکلور، شعر، ترانه، اسطوره‌ها، بغرنجی‌های اجتماعی و اقتصادی و تجلی‌های ویژهٔ آن‌ها در آن سرزمین» (همان) جدا نیست. به نظر او مفهوم تئاتر ملی *ایرانی* «هرگز به معنی دورانداختن تجربیات تکنیکی غرب نیست» (همان، ۳۳)؛ اگر «آن تجربیات با اصول اجرایی ریشه‌ای نمایش ملی ما هم‌جنس، هم‌گون، و هم‌سو باشند» (همان)، استفاده از آن‌ها می‌تواند باعث پویایی این مبانی ریشه‌ای در دوران معاصر نیز باشد. نصیریان به دنبال چنین مفهومی از نمایش ملی بود. او در نخستین نمایشنامه‌اش، *افعی طلایی*، از صورت (فرم) نمایشی سنتی «معرکه گیری» ، و در *بلبل سرگشته* از «نقالی» یا «پرده‌داری» استفاده کرد.

نقالی همان‌طور که می‌دانیم از صورت‌های بسیار قدیمی نمایش ایران است. این شیوهٔ نمایشی در دوره‌های تاریخی مختلف به صورت‌های گوناگون تحول یافت که مشهورترین آن‌ها «پرده‌داری» یا «شمایل‌گردانی» است. در این شیوه «پردهٔ نقل را که چون طوماری است، با نقش‌هایی که هریک دنبالهٔ نقش قبلی است، معمولا یک پرده‌دار در گوشه‌ای یا میدانی می‌آویخت، لولهٔ طومار را در برابر چشم تماشاگرانی که جمع شده‌بودند، کم کم باز می‌کرد و حوادث نقش شده را با صدای گیرنده و آهنگ‌دار [...] نقل می‌کرد» (بیضایی ۷۷). نقال به تعبیر بیضایی «از چهره‌های مهم و اصیل بازیگری در نمایش ایران است» (۸۱). او «به تنهایی چندین بازیگراست و [...] چندین نقش را به طرز قانع‌کننده‌ای ایفا می‌کند» (همان، ۸۲)، بدون این‌که «عوامل تقویتی نمایشی از قبیل تزیینات صحنه یا موسیقی» (همان) به کمکش بیاید. موسیقی‌ای که تماشاگر در نقالی می‌شنود، « آوازی است که خود نقال یکی دو بار به کوتاهی بین سخنانش می‌خواند» (همان).

نصیریان در *بلبل سرگشته* با معرفی «نقال» به عنوان یکی از شخصیت‌های نمایش، از این شیوهٔ نمایشی استفاده‌ای هدفمند می‌کند. تاکید او بر نقالی با قرار

دادن واژهٔ «تابلو» به جای «پرده» یا «مجلس» – که در نمایشنامه‌نویسی آن زمان، و حتی اکنون، مرسوم است – آشکار می‌شود. گویی هرکدام از پرده‌های نمایشنامه، تصویری نقاشی شده است که بر پردهٔ نقال یا پرده‌دار نقش بسته، و با روایت اوست که تصاویر جان می‌گیرند ودر آمیزه‌ای از خیال تماشاگر و کلام نقال، به حرکت وسخن در می‌آیند.

ماجرای نمایش را نقال روایت می‌کند: «یه خونه قد یه غربیل، یه درخت داره قد یه چوب کبریت...یه خونه از گل... گل خام...خیال کنین...» (۱۹). شخصیت‌های اصلی را نیز او معرفی می‌کند: «خونهٔ یه خارکن... یه خارکن بخت‌برگشته... این خارکن یه پسر داشت یه دختر که عصای دستش بودن» (همان). در جای جای نمایش نقال حضور فعالی دارد. مثلاً در پردهٔ سوم ظاهر می‌شود و حس درونی ماهگل را بیان می‌کند: «یه شور افتاده تو جونش، دلش می‌لرزه، انگار ترس داره گلاب شب چهلم رو بپاشه...» (۵۱). گفتیم که نقال به تنهایی بار نمایشی و حتی موسیقایی نقالی را بردوش می‌کشد. در *بلبل سرگشته* آواز نقال – که بیشتر مثنوی‌خوانی است – در جای‌جای نمایشنامه شنیده می‌شود. در توضیح پردهٔ اول می‌خوانیم «نقال در نیمه تاریکی ظاهر می‌گردد و می‌خواند» (۱۹). در پردهٔ سوم هم «نقال در نیمه تاریکی ظاهر می‌شود و مثنوی می‌خواند.» (۴۹).

تنوع زبان و گویش از مهم‌ترین ویژگی‌های *بلبل سرگشته* است. نصیریان که در سال‌های ۵۵ تا ۵۷ دبیر «جشنوارهٔ تئاتر شهرستان» شد، به هویت فرهنگی مناطق گوناگون ایران بسیار اهمیت می‌داد. او مانند هردر گوناگونی و تنوع فرهنگی را امری مهم در بازیابی هویت ملی می‌دانست. در *بلبل سرگشته* بر این تنوع، به خصوص در سطح زبان، بسیار تاکید شده است. در این نمایشنامه از یک سو روستاییانی را می‌بینیم که با آهنگی بومی سخن می‌گویند. به بخشی از گفتگوی رشید و ماهگل در پردهٔ آخر توجه کنید:

رشید: خب برارت، برارت، مهرت سرجا... او چه کار داره به کار من؟!

ماهگل: مهر جاودون! حالیته؟! اگه دلت بلغه حکمت نمی‌کنه...

رشید: مهر جاودون، ورد جاودون! من اینا حالیم نی... من نمی‌تونم از تو سوا شم.

ماهگل: من دلم پیش برارم باس باشه.

رشید: برار که مَردت نمی‌شه.
ماهگل: من مرد دیگه حالیم نی.
رشید: چه‌ت شده تو؟
ماهگل: ندونم ... ندونم چه شوره تو جونم ... (V، ۷۵).

در سوی دیگر شخصیت «زن‌بابا» قرار دارد که به لحاظ زبانی با شخصیت‌های دیگر چندان هم‌خوانی ندارد. لهجهٔ این شخصیت بیش از آن‌که روستایی باشد، «شهری» است و در آهنگ کلام او تاثیر داستان‌های هدایت، به ویژه *داش آکل* و *علویه خانم* و شخصیت‌های شهری او کاملا مشهود است: «خبه ... خبه ... انقدر وراجی نکن ... آدم تو روی بزرگ‌تر وا نمی‌ایسه ... عوض همه چی یه زبون داره چل و چار گز» (۳۱). به نظر می‌رسد هم‌خوان نبودن زبان نامادری با دیگر شخصیت‌های نمایشنامه بیش از آن‌که تصویری منفی از «شهری بودن» ترسیم کند[۴]، تاکیدی بر بیگانه بودن او در میان فضای بومی اثر است.

در میان شخصیت‌های دستهٔ اول کولی جایگاه ویژه‌ای دارد. در دستور صحنه، او «پابرهنه‌ای شوریده ....[کسی که] انگار از طوفان کویر و بیابان آمده ... اسطوره‌ای خاک گرفته ....» (۲۳) است. آن‌چه در بدو ورود او به خانهٔ ماهگل جلب توجه می‌کند، نه‌تنها زبان و گویش، بلکه آوازهای پرشوری است که می‌خواند: «حبیبم آی حبیبم آی حبیبم/ چه جوری در فراقت مو کشیدم/ موام تنها و اون صحرا و اون دشت/ تو با اسب سفیدت هی پی گشت. [...] بیا ... بیا جوزت بدم ای نازنینم/ نترس از مو، موام مثل تو بیدم/ تو مث ماهی مو افتو بی‌رنگ/ تو آواز نئی، مو افغون بی‌زنگ» (۲۴). راه ظاهر کردن بلبل سرگشته را هم او نشان می‌دهد، بلبلی که نغمهٔ افشاگرش فضای داستان را دگرگون می‌کند: «منم بلبل سرگشته/ از کوه و کمر برگشته/ پدر نامرد مرا کشته/ زن‌پدر نابکار مرا خورده» (۵۱). حضور نیرومند و پرخون کولی، و ارتباط بلبل سرگشته با او، موسیقی را به عنصری تعیین کننده درکار بدل می‌کند و به کولی نقشی همانند همسرایان و پیشگویان تراژدی‌های یونان می‌دهد.

اصل این قصه همان‌گونه که نصیریان تصدیق می‌کند، «بسیار قدیمی است» (۱۰). مهم این است که نصیریان از یک افسانهٔ عامیانهٔ «بسیار قدیمی» و تقریبا فراموش شده، به گونه‌ای استفاده کرده که افسانه‌اش می‌تواند روایت‌گر زندگی معاصر نیز باشد. گرچه افسانه باستانی است و نصیریان نیز در نمایشنامه‌اش به زمان

خاصی اشاره نمی‌کند، اما رگه‌هایی از معاصرسازی نیز در اثر دیده‌می‌شود. بستر اصلی قصه یک افسانهٔ عامیانه است، و اشارات ضمنی و تلویحی به افسانه‌های ملی در بطن این قصه حل می‌شوند. با این‌کار نصیریان سیاوش‌ها و سودابه‌ها را به زمان حال می‌کشاند. مثل کاری که ایبسن در حرکت میان افسانه و تاریخ و نقب زدن از یکی به دیگری می‌کند، و در دل افسانه، تاریخ نروژ را می‌پروراند.

بنابراین، در *بلبل سرگشته* نیز می‌توان افسانه و تاریخ را در کنار هم دید. در فضای پس از کودتای ۲۸مرداد ۳۲، نصیریان از رابطهٔ پدر و پسر می‌گوید؛ پدری که گوشت پسر را خورده و این عذاب در او ریشه می‌دواند و سرانجام، طغیان پسر با نغمهٔ آشوب‌گر بلبل او را نابود می‌کند. سربرآوردن پسر در قالب بلبل از بوتهٔ گل خون‌رنگ، برای ملتی که عارفش با شوری ملی‌گرایانه «از خون جوانان وطن لاله دمیده» را سروده، مفهومی آشناست. اینجاست که چندین افسانه در دل یک افسانهٔ عامیانه و دورافتاده با هم خودنمایی می‌کنند؛ مظلومیت سهراب‌ها و سیاوش‌ها با خشم و طغیان کاوه ترکیب می‌شود و نغمه‌ای عجیب می‌سازد که با صدای بلبل به گوشمان می‌رسد:«منم بلبل سرگشته...». بلبلی که نغمه‌اش از سویی نوای سوزناک تراژدی مظلومیت «پسر» است، و از سوی دیگر، حضورش براندازنده و نابود کنندهٔ «پدر».

٦- نتیجه

ایبسن و نصیریان مانند هردر به تفاوت‌های قومی و ملی اهمیت می‌دادند. آن‌ها به ارزش استقلال فرهنگی پی‌برده بودند، و نمایش را ابزاری مهم برای دستیابی به هویت ملی می‌دانستند. درعین حال، همان‌گونه که بررسی این دو اثر نشان می‌دهد، این دو هنرمند مرز میان ملی‌گرایی و شووینیسم را شناخته‌بودند و سعی کردند خود را از ملی‌گرایی خام یا خودبسندگی‌های قومی دور نگاه دارند. ایبسن مستقیما به این‌گونه آفت‌های ملی‌گرایی در *پرگنت* می‌تازد و نصیریان دوری‌اش را از تعصب‌های ملی‌گرایانه با پذیرفتن چارجوب تئاتر غربی، و ترکیب مایه‌های سنّتی نمایش ایرانی با تئاتر غرب و خلق تئاتر ملی *مدرن* نشان می‌دهد.

ایبسن و نصیریان ملی‌گرایی را فراتر از استفادهٔ سطحی از تاریخ و گذشتهٔ کشورشان می‌دیدند. گذشته‌گرایی و تاکید بر تاریخ نروژ، همان‌گونه که گفتیم، در زمان ایبسن رواج داشت و خود وی نیز در آغاز کار با نوشتن نمایشنامه‌های تاریخی همراه این جریان حرکت می‌کرد. در ایران نیز در دورهٔ پهلوی اول (که

سال‌های کودکی نصیریان با آن همزمان بود)، ملی‌گرایی رمانتیک و گذشته‌گرا از سوی حکومت تبلیغ می‌شد و اجرای درام‌های تاریخی رواج داشت. در آثاری که بررسی شد، ایبسن و نصیریان با استفاده از فولکلور و زبان زنده و عناصر فرهنگ مردمی و بهره‌گیری هوشمندانه از افسانه و تاریخ و حرکت از یکی به دیگری، رهیافت‌های ملی‌گرایانهٔ جدیدی نشان داده‌اند.

ایبسن پس از پرگنت وارد مرحلهٔ تازه‌ای می‌شود و تجارب زبانی جدیدی کسب می‌کند. او به تعبیرجانستون «چرخه»ای را طی می‌کند که در انتهای آن دوباره به فضای شاعرانه و افسانه‌گون پرگنت برمی‌گردد. مسیری که نصیریان برای خلق تئاتر ملی طی می‌کند، با چالش‌های فراوانی همراه است. پس از *بلبل سرگشته* نصیریان در انتخاب نوع کارهایش تردیدی نشان می‌دهد که به خودی خود نشان‌دهندهٔ بازخوردهای فرهنگی زمان او، و نیز سرگردانی او در میان افق‌های سیاسی و ملی‌گرایانهٔ زمان خود نیز هست. بررسی سیر تحول نصیریان در مقایسه با ایبسن، خود به بحثی جداگانه نیاز دارد و گفتارهای دیگری می‌طلبد.

یادداشت ها

۱- شاید این گفته‌ها در وهلهٔ اول اغراق‌آمیز به نظر آید، اما همان‌طور که گفتیم، باید این دیدگاه‌ها را در مقابل فلسفهٔ روشنگری قرار داد. برای مطالعهٔ بیشتر در مورد نقد هردر بر روشنگری ر.ک. به :

Berlin, Isaiah. (2000). *Three Critics of the Enlightenment: Vico, Hamann, Herder*. Princeton: Princeton University Press.

۲- گرچه آل احمد در ابتدا نیروی مشوقی برای اهداف ملی‌گرایانهٔ نصیریان بود، اما بعدها از این حمایت دست می‌کشد و ملی‌گرایی نصیریان را به عنوان ملی‌بازی اغراق شده وخام، طرد می‌کند. این موضوع، یعنی بازخوردهای منفی فضای روشنفکری ایران نسبت به ملی‌گرایی در نمایش، و موانع ایجاد تئاتر ملی در ایران به طور کلی، خود بحثی جداگانه می‌طلبد.

۳- این افسانه در مجلهٔ سخن، دورهٔ سوم، شماره‌های ۶و ۷، آذر و دی ۱۳۲۵ چاپ شد.

۴- نصیریان در نمایشنامه‌های دیگر خود نیزنگاه منفی و تیره‌ای به شهر و شهری بودن نشان می‌دهد.

کتابنامه

۱. آجودانی، ماشاءالله. (۱۳۸۲). ***یا مرگ یا تجدد: دفتری در شعر و ادب مشروطه***. تهران: اختران.

۲. امیر ارجمند، مرجان. (۱۳۸۴). ***«زندگینامهٔ استاد علی نصیریان». علی نصیریان: زندگی و آثار***. گردآوری. شهاب پازوکی. تهران: فرهنگستان هنر. ۴۲-۱۵.

۳. ایبسن، هنریک. ***پرگنت***. (۱۳۸۳). ترجمهٔ بهزاد قادری. تهران: نشر قطره.

۴. بیضایی، بهرام. (۱۳۸۳). ***نمایش در ایران***. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

۵. جوانمرد، عباس. (۱۳۸۳). ***تئاتر، هویت و نمایش ملی***. تهران: نشر قطره.

۶. عالمی، اکبر. (۱۳۸۴). ***«دربارهٔ علی نصیریان و آثارش». علی نصیریان: زندگی و آثار***. گردآوری: شهاب پازوکی. . تهران: فرهنگستان هنر. ۶۰-۴۶.

۷. قادری، بهزاد. (۱۳۸۳). ***«پرگنت: حماسهٔ ملی نروژ». در پرگنت***. ترجمهٔ بهزاد قادری. تهران: نشر قطره.

۸. نصیریان، علی. (۱۳۸۱). ***بلبل سرگشته***. تهران: نشر قاب.

9. Aarseth, Asbjorn. (1994). "Ibsen's Dramatic Apprenticeship". *The Cambridge Companion to Ibsen*. Ed. James Mcfarlane. Cambridge: Cambridge University Press. 1-11.

10. Barton, H. Arnold. (2003). *Sweden and Visions of Norway: Politics and Culture, 1814-1905*. Southern Illinois: Southern Illinois University Press.

11. Bendix, Regina. (1997). *In Search of Authenticity : The Formation of Folklore Studies*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

12. Downs, Brian W. (1950). *A Study of Six Plays by Ibsen*. Cambridge: Cambridge University Press.

13. Fichte, Johann Gottlieb. (2008). *Addresses to the German Nation*. Ed. Gregory Moore. Cambridge: Cambridge University Press.
14. Foran, John. (1999). *Fragile Resistance: Social Transformation in Iran from 1500 to the Revolution*. Boulder, Co: Westview Press.
15. Hemmer, Bjorn. (1994). "Ibsen and Historical Drama". *The Cambridge Companion to Ibsen*. Ed. James Mcfarlane. Cambridge: Cambridge University Press. 12-27.
16. Herder, J. G. (1969). *On Social and Political Culture*. Ed. F. M. Barnard. Cambridge: Cambridge University Press.
17. Ibsen, Henrik. (1911). *Speeches and New Letters*. Ed. and trans. Arne Kildal. London: Frank Palmer.
18. Johnston, Brian. (1992). *The Ibsen Cycle: The Design of the Plays from Pillars of Society to When We Dead Awaken.* Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
19. Kaiser, David Aram. (1999). *Romanticism, Aesthetics, and Nationalism*. Cambridge: Cambridge University Press.
20. Karimi-Hakkak, Ahmad. (1995). *Recasting Persian Poetry: Scenarios of Poetic Modernity in Iran.* Salt Lake City: University of Utah Press.
21. McFarlane, James. (1993). "Norwegian Literature 1860-1910". *A History of Norwegian Literature*. Ed. Herald S. Naess. Lincoln: University of Nebraska Press. 107-199.

22. Meyer, Michael. (1971). *Ibsen*: *A Biography*. Middlesex: Penguin Books.
23. Seton-Watson, Hugh. (1977). *Nations and States: An Enquiry into the Origins of Nations and the Politics of Nationalism*. Boulder: Westview.
24. Shapiro, Bruce G. (1990). *Divine Madness and the Absurd Paradox: Ibsen's Peer Gynt and the Philosophy of Kierkegaard*. New York: Greenwood Press.
25. Smith, Anthony D. (2000). "Theories of Nationalism: Alternative Models of Nation Formation". *Asian Nationalism*. Ed. Michael Laifer. London: Routledge. 1-20.
26. White, Richard. (2005). "Herder: On the Ethics of Nationalism", *Humanitas*. 18.1-2:166. Questia. Web. 23 November 2008. <www.questia.com/read/ Herder: On 20% the20% Ethics 20% of20% Nationalism>
27. Williams, Raymond. (1976). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana Press.
28. Wordsworth, Williams. (1963). *Lyrical Ballads.* Ed. R. L. Brett and A. R. Joner. London: Methuen.