نوآوری در درام‌نویسی چخوف

مؤلف: الیزاوتا پاناماریوا
مصحح: یولیا ویکتورونا
ترجمه: مژگان فرازی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چخوف درام‌نویس

شخصیت چخوف درام‌نویس تا حد زیادی از طریق تلاش رئیسانه و نوآوری‌های مداوم هنری و شکل گرفت که در روند تکاملی خود نیز به معنی برونگی بیش از حد تأثیر نداشتی یا اثر درآمیختگی است.

شناخت و دانش گسترده نسبت به تئاتر و تمایل به استفاده در توسعه آتی آن به سیوه بهترین سنت‌های زمانه تئاتر روسیه از یک سو مجموعه ویژگی‌های روش هنری او می‌باشد و از سوی دیگر نوآوری هنری نویسنده را که نه تنها مرحله‌ی اولین مرحله جدی چخوف درام‌نویس را تعیین می‌کرد بلکه تأثیرات نیرومندی بر را تعیین می‌کرد بر تئاتر روسیه و در سراسر جهان داشت. خوشبختانه در این مورد هم مانند سایر موارد، چخوف خود نظرات و دیدگاه‌های خویش را در نامه‌ها و یادداشت‌های روزانه‌اش بیان کرده است.

چخوف‌شناس معروف، م. اسکروبزا، این‌گونه پاسخ می‌دهد: «درام چخوف، ویژگی‌های خاصی را که اواخر قرن نوزده در روسیه آغاز شده بود، بداری اجتماعی را بیان می‌کند. اولاً این بیداری همه‌گیر شد و همه قشرهای جامعه روسیه را به خود جلب کرد. بازتابی از زندگی موجود همه روشنفکران از روشنفکران تابعیت گرفته تا روشنفکران شهرستان‌ها را در برمی‌گیرد. ثانیاً این بازتابی در علل‌های پنهانی و خلوت که هنوز هیچ شکل مشخصی پیدا نکرده و روش روستی از مبارزه در آن مشهود نیست، اشکار می‌شود. با این حال، این روحیه اوج می‌گیرد و بازتابی‌ها بزرگ می‌شود و تلخ می‌یابد. گرچه طوفان هنوز دور است، ولی در دوره حدیث به طور کلی در آن فرمان، خوش می‌شود؛ به جای قهرمانی بی‌نقص، قهرمانی همه‌گیر مطرح می‌گردد. موج‌های زندگی، تنها دستاورد افراد روشن و استثنایی نمی‌شود بلکه هر فرد معالی‌اندیشی به آن فکر می‌کند. رابطه‌ی این افراد با زندگی خود را نه تنها در موارد استثنایی بلکه در هر ساعت و دقیقه زندگی روزمره حس می‌کردند.»

در همین مسیرهای اجتماعی و در بستر تاریخی جدید است که «درام نوین چخوف» و ویژگی‌های سبک‌ویژه خود را پیدا می‌کند. اساس و پایه‌های درام کلاسیک روسیه و روش غربی را نفی می‌کند.

حروف نمایشنامه‌هایی می‌نویسد که در آن‌ها ویژگی‌های بزرگ روسی از نمایش داده می‌شود. موجود منفعل، وجود بیمار و نسلی نمایش خود را به مبارزه پیگیر و سرسخت‌تر از گذشته می‌دهد.

حال این سؤال مطرح می‌شود که چرا درام‌نویسی چخوف با این دورهٔ طوفانی مرتبط است و ریشه‌های تاریخی در دنیوی او را بارگذاری کرده است؟

حروف‌شناس معروف، م. اسکروبزا، این‌گونه پاسخ می‌دهد: «درام چخوف، ویژگی‌های خاصی را که اواخر قرن نوزده در روسیه آغاز شده بود، بداری اجتماعی را بیان می‌کند. اولاً این بیداری همه‌گیر شد و همه قشرهای جامعه روسیه را به خود جلب کرد. بازتابی از زندگی موجود همه روشنفکران از روشنفکران تابعیت گرفته تا روشنفکران شهرستان‌ها را در برمی‌گیرد. ثانیاً این بازتابی در علل‌های پنهانی و خلوت که هنوز هیچ شکل مشخصی پیدا نکرده و روش روستی از مبارزه در آن مشهود نیست، اشکار می‌شود. با این حال، این روحیه اوج می‌گیرد و بازتابی‌ها بزرگ می‌شود و تلخ می‌یابد. گرچه طوفان هنوز دور است، ولی در دوره حدیث به طور کلی در آن فرمان، خوش می‌شود؛ به جای قهرمانی بی‌نقص، قهرمانی همه‌گیر مطرح می‌گردد. موج‌های زندگی، تنها دستاورد افراد روشن و استثنایی نمی‌شود بلکه هر فرد معالی‌اندیشی به آن فکر می‌کند. رابطه‌ی این افراد با زندگی خود را نه تنها در موارد استثنایی بلکه در هر ساعت و دقیقه زندگی روزمره حس می‌کردند.»

در همین مسیرهای اجتماعی و در بستر تاریخی جدید است که «درام نوین چخوف» و ویژگی‌های سبک‌ویژه خود را پیدا می‌کند. اساس و پایه‌های درام کلاسیک روسیه و روش غربی را نفی می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به سوی تئاتر

چخوف، اولین بار در سال ۱۸۷۷ با مسکو تئاتری آشنا شد؛ یعنی آن زمان که برای تعطیلات آمده بود تا به خانواده سر بزند. پس از عزیمت به مسکو این آشنایی ادامه می‌یابد. هم‌زمان با این سال‌ها، چخوف بیشتر و بیشتر با زندگی تئاتری مسکو نزدیک می‌شود. شمار مقالات تحلیلی، مقالات فکاهی انتقادی و داستان‌های کوتاه بیانگر علاقه پایدار چخوف به تئاتر بود. او با نکته‌سنجی به اجرای تئاتر نه تنها در مسکو بلکه در کل کشور توجه می‌کند. مسائل مربوط به اجراها و زندگی روزمرهٔ هنرپیشه‌ها و مهارت هنرپیشگی و اصول شکل‌گیری گروه‌های تئاتری و بسیاری دیگر برایش جالب و نگران‌کننده بود.

وضعیت تئاتر سال‌های ۸۰ بغرنج بود. ارتجاع با قدرت ویژه خود بروز یافته بود و با در اختیار داشتن تئاترهای درباری و سانسور، هر کاری می‌کرد تا صحنه را از «تفکرات خطرناک» و در پی آن از هرگونه گرایش جدید محفوظ بدارد. در چنین فضایی فقر فکر نشانهٔ مشترک محصول درام‌نویسان ایالتی بود که معاصران به حق آنها را درام‌کار می‌نامیدند.

حقیقتاً در این زمان صحنه پر شد از نمایشنامه‌های نویسندگان کاملاً فراموش‌شده و در رأس آنها پرکارترین و بی‌عقیده‌ترین نویسنده، ویکتور کریلف (آلکساندرف) که از سوی معاصران به عنوان خاص‌ترین پدیدهٔ قرن که عامل سقوط تئاتر بود شناخته شد. در کنار آن‌ها نمایشنامه‌های نویسندگانی چون ی.پ.کاژیف، شاهزاده و.پ. میشرسکی، و.ا. دانچنکو و بسیاری دیگر اجرا گردید. این نمایشنامه‌ها از نظر ایده و ارتباط هنری به حدی ضعیف بود که نتیجهٔ آن ـ همان‌طور که معاصران درک کرده بودند ـ هیچ‌گونه ارتباطی با ادبیات نداشت. ولادیمیر ایوانویچ نمیرویچ ـ دانچنکو می‌گوید: «آنها در دست‌نوشته‌ها یا مجلات تخصصی تئاتر دیده می‌شوند ... "درام‌نویس" و "نویسنده" کاملاً یکی نیستند بلکه خویشاوندانی دور هستند. درام‌نویس در میان "تئاتر مالی" شاید خواستنی‌ترین باشد اما در میان نویسندگان واقعی تا حدی خود را شرمنده احساس می‌کند و نمایشنامه‌هایش، که مجموعه کاملی را تشکیل می‌دهند، اصلاً توجه سردبیران مجلات را جلب نمی‌کند.»

چنین وضعیتی در برنامه‌های تئاتری منجر به سقوط هنر صحنه شد و به نحوی زیان‌آور بر بازی هنرپیشه‌ها، تأثیر گذاشت و حتی بهترین و بااستعدادترین هنرپیشه‌های روسی را در وضعیت سختی قرار داد.[۲]

دربارهٔ این روند پراضطراب، معاصران زیاد نوشته‌اند. مثلاً در مجله «تئاتر و زندگی» می‌خوانیم: «حالا به طور کامل نمی‌دانی مقام اول را در کار نابودی مجموعه تئاتر به چه کسی

بدهی؛ به هنرپیشه‌هایی که تئوری نقش‌های اول، دوم، خروجی یا غیره را خلق کرده‌اند یا به درام‌نویسانی که نمایشنامه‌های خود را متناسب با این فهرست، درجه‌بندی می‌نوشتند؟ نویسندگان نمایشنامه‌ها قبلاً بیشتر همه تیپ از مردم را وارد نمایشنامه‌های خود می‌کردند اما قالب‌ها، اغلب قهرمانان عاشق، تبه‌کاران، پدران خیرخواه و افراد کمیک و غیره بودند. اما حالا، کار کمی جلوتر می‌رود و تیپ‌های جدیدی آشکار می‌شوند. ژنرال‌های قدیمی و جدید، تجار، کارمندان، نجیب‌زادگان، مردمان فقیر، زنان پیشرو و غیره.

ضرر و زیان این وضعیت، خیلی زود ظاهر شد: همه نمایش‌ها برنامه‌ای شبیه به هم شدند. علاقهٔ مردم به تئاتر روز به روز کمتر می‌شدند و برای حمایت از حقوق تهیه‌کننده برنامه‌هایی با اصلاحات بد و برای امرار معاش نمایش‌هایی مضحک و مزخرف به اجرا درمی‌آمدند.»

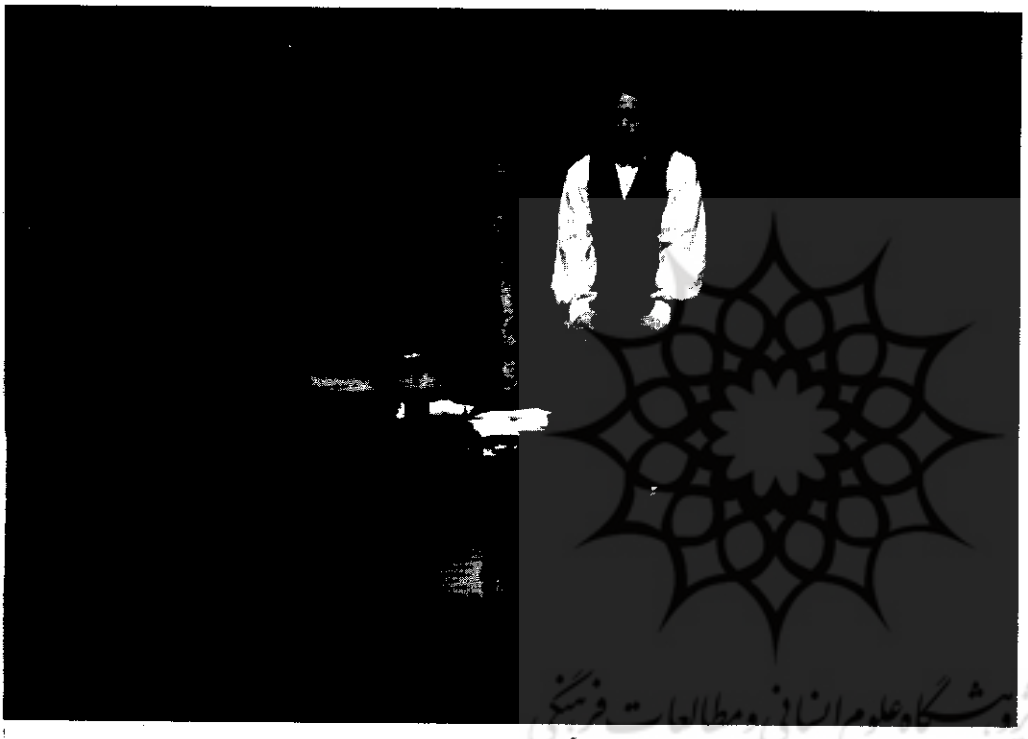
دربارهٔ روند سقوط تئاتر روسیه نیز و. ایی. نمیرویچ دانچنکو، اواخر قرن می‌نویسد: «هنر معروف روسیه که اساس آن را گوگول و پشکین بنا نهادند، پر شده از قوانین و سنتی منتالیزم و همچون کشتی زره‌داری است که به دلیل باقی ماندن طولانی در خلیجی کوچک با صدف و خزه محاصره شده است.»

به‌رغم اینکه حاکمیت صحنهٔ و. کریلف و دیگر درام‌کاران بلامنازع شد و نزول مهارت هنرپیشگی چشمگیر گردید همه اینها اصلاً تئاتر دیروز روسیه را مشخص نکرد. هر چقدر پدیده‌های بحرانی مشخص‌تر شد ضرورت خروج از بحران روشن‌تر گردید و به‌تدریج نیروهایی که دعوت شده بودند تا تئاتر آتی روسیه را به پیش ببرند رشد کردند. لغو مونوپلی تئاتر در سال ۱۸۸۲ اولین پیروزی جدی تئاتر پیش‌روی روسیه بود و البته نه به این دلیل که تئاترهای تجاری خصوصی که گاهی نه فقط بهتر، بلکه بدتر از تئاترهای درباری بودند که شروع به کار کرده بودند. این پیروزی بود چرا که امکانی بود برای اتحاد نیروهای تئاتری پیشرو که به شیوه بهترین سنت‌های تئاتر روسیه، تربیت یافته بودند. در رأس این جوانان بااستعداد تئاتر نیمه دوم سال‌های ۹۰، و. ایی. نمیرویچ دانچنکو و ک.س. استانیسلاوسکی قرار داشتند و تئاتر هنری مسکو (مخات) مرجع قانونگذار جدیدی شد در توسعه رئالیزم تئاتری روسیه. بدین ترتیب در پایان قرن نوزده در تئاتر، همان جریانی رخ داد که در ادبیات پیش آمده بود و این است دلیل درهم آمیختن تلاش اصلاحگران برجستهٔ تئاتر، استانیسلاوسکی و نمیرویچ ـ دانچنکو، از یک سو و نویسنده بزرگ روسیه، چخوف، از سوی دیگر. و این است دلیل تعیین‌کننده بودن درام چخوف در پا گرفتن تئاتر هنری مسکو. اما همه این‌ها خیلی دیر انجام شده بود. چخوف دقیق‌تر به تئاتر معاصر چشم دوخت و بیشتر دربارهٔ آن نوشت.

در زمان خود در ادبیات انتقادی گفته شد که گویا دیدگاههای چخوف به تئاتر اتفاقی بود و به طور متناقض اجرا شده است که در پی آن علاقهٔ جدی‌ای را ارائه نمی‌کند. از سوی دیگر آشنایی بیشتر با مقالات، داستان‌ها و نامه‌های او، ما را به این نتیجه می‌رساند که آن‌ها نه فقط اساس‌اند برای شناخت کار خوب، بلکه نظم دیدگاه‌های فکرشده و زود شکل‌گرفته را، هم با خود دارند. دربارهٔ جدی بودن این نظام، می‌توان حتی از روی این مسئله قضاوت کرد که در اصل، خود به طور محسوس مطابقت می‌کند با اندیشه‌های مرتبط با گسترش تئاتر روسیه که آن.آستروفسکی بارها در یادداشت‌ها، مقالات و نامه‌های خود، به آن اشاره کرد.

داویدف و اسوابودین، خیلی خیلی جالب توجه و هر دو بااستعداد، عاقل، عصبی و هر دو بی‌شک متجدد بودند. زندگی داخلی آن‌ها خیلی جالب توجه بود. اما در کل ترکیب هنرمندان تئاترهای اصلی روسیه، چخوف را راضی نمی‌کرد.

روشن است که آستروفسکی در یادداشت‌های بی‌شمار خود، همچون نامه‌های خود بارها به پدیده نگران‌کننده تئاتر سال‌های ۷۰ ـ ۸۰ روسیه، اشاره کرده است. در سال ۱۸۸۱ در یادداشت‌های خود «دربارهٔ دلایل سقوط تئاتر دراماتیک مسکو» نوشت: «ما مجبور شدیم روی صحنه‌های خود جایی که ماچالف، پشکین، سادوفسکی و مارتینف بزرگ، روزی راه رفته بودند، هنرپیشه‌های زن و مرد



چخوف، همچون آستروفسکی برای ذوق و استعداد هنرپیشه‌های برجستهٔ روسیه و مکتب تئاتری رئالیزم روسی خیلی ارزش قائل بود. ابتدای سال‌های ۸۰ او از هنر والای هنرپیشه‌های سابق، سادفسکی، ژیواکیتا، شومسکی یاد و معاصران خود، سامارین و فداتواو، را تحسین کرد. او به استعداد ساوینی و کمیساژفسکی خیلی ارج می‌نهاد. وی در سال ۱۸۸۹ می‌نویسد: «من خیلی شکایت دارم از اینکه نویسندگان روسی و در پی آن خوانندگان روسی وقت نوشتن و خواندن در مورد هنرپیشگان را ندارند. آنچه که داستان‌نویسان ما تا حال تعقیب کرده‌اند تنها هنرپیشه‌هایی بوده‌اند که رفاه پایداری ندارند. آن‌ها نمی‌خواسته‌اند در مورد آن هنرپیشه‌هایی که خانواده دارند و در هتل‌های خیلی مناسب زندگی می‌کنند بخوانند و قضاوت کنند ... آماتوری را ببینیم که برای بار اول به روی صحنه آمده‌اند. به‌تدریج با هجوم هنرپیشه‌های تعلیم‌نیافته و بدتعلیم‌یافته، سنت‌شکنی شد و سرانجام آهنگ اجراکننده کاهش یافت. هدفدار بودن، وحدت داشتن و گروهی عمل کردن محو شد و فروپاشی گروه‌های تئاتری رخ داد.»[۳] آستروفسکی علت سقوط تئاتر روسیه را، مونوپلی تئاتری با نظام بروکراسی ارتجاعی اداره تئاترها می‌داند. آستروفسکی همان‌جا اشاره می‌کند که دلیل اصلی تجزیه گروه‌های تئاتری بیشتر از همه نبودن مدارس تئاتر و در نتیجه آن افت مهارت، مواد و رشته‌های علمی هنری، لجام‌گسیختگی و مسامحه‌کاری است. در نتیجه، به عقیده این درام‌نویس «هنرپیشه‌های "عقب‌افتادهٔ" تحصیل‌نکردهٔ نه چندان عاقل ناآشنا با هرگونه ادبیاتی حتی ادبیات میهنی خود و ... پیشتازان صحنه شدند.»[۴]

چخوف نیز، در قضاوت‌های خود از تئاتر روسیه، توجه اصلی خود را به همین مسئله معطوف می‌دارد. بیشتر از همه نداشتن مدرسه، تحصیلات و فرهنگ هنرپیشگان رومی حتی برجستگان آن، چخوف را نگران می‌کند.

چخوف در مقالهٔ فکاهی انتقادی خود به سال ۱۸۸۲ تحت عنوان «هاملت روی صحنهٔ پوشکین» از توسل تئاتر به شکسپیر، حمایت و با نمایش اجراشدهٔ خیرخواهانه برخورد می‌کند. او ضمن تجلیل از ذوق و استعداد فراوان اجراکنندهٔ نقش هاملت، ایوان ـ کازلسکی از سوی دیگر به نبودن فرهنگ لازم در مجری نقش، اشاره می‌کند. چخوف می‌نویسد: «احساس کردن و بلد بودن در انتقال درست احساس خود کم و نیز، هنرمند بودن کم است باید همه‌جانبه دانا بود. باسواد بودن برای کسی که می‌خواهد هاملت را ترسیم کند، لازم است.»[۵]

نویسنده، هر چه بیشتر با صحنهٔ تئاتر روسیه آشنا باشد مصرانه‌تر و شدیدتر با آن مسائلی که آستروفسکی تا پایان زندگی خود با موفقیت با آنها مبارزه کرد مخالف خواهد بود. نبودن گروه، مسامحه‌کاری در تهیه نمایش، ندانستن نقش‌ها، من درآوردی بودن و فقر نمایش‌ها و همه بی‌فرهنگی‌ها و نادانی‌های هنرپیشه‌ها بیش از پیش، موجب عصبانیت چخوف می‌شود. او مسئله برنامه تئاتری (رپرتوار) و نیاز به نمایشنامه‌های جدید، هم از لحاظ شکل و هم از لحاظ محتوا، را از مهم‌ترین مسائل تئاتر روسیه می‌داند. او در ایجاد این درام نوین نقش عظیمی داشت. اما چخوف در نوآوری آتی درام‌نویسی روسی، سنت‌های خوب آن را حفظ کرد.

تک‌پردهٔ چخوف

از میان میراث دراماتیک چخوف، نمایشنامه‌های یک‌پرده‌ای او، که اغلب نمایشنامه ـ لطیفه نامیده می‌شود و درست‌تر بود اگر تک‌پردهٔ چخوف نامیده می‌شد، جایگاه خاصی دارد. چخوف بارها (در سال‌های ۹۰) به فکر نوشتن نمایش تک‌پرده‌ای می‌افتد. مدت‌ها تصور می‌شد که نمایش‌های تک‌پرده‌ای چخوف اصلی نیستند. مثلاً اواسط سال‌های ۱۹۲۰ بالوخاتی نوشت: «چخوف، با نمایش‌های تک‌پرده‌ای خود خطی نوآورانه و اصلی را در تئاتر آغاز نمی‌کند.» این محقق معتبر در زمینه درام‌نویسی چخوف تأکید می‌کند: «هم از لحاظ موضوع و هم از لحاظ کمپوزیسیون این نمایشنامه‌ها، با تم‌ها و تیپ ساخت سنتی ژانر نمایش تک‌پرده‌ای، که در تئاتر سال‌های ۸۰ خیلی مورد پسند بود، مطابقت می‌کند.».

در نگاه اول این گفته می‌تواند به حد کافی قانع‌کننده باشد. در میان نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای سال‌های ۸۰ کم نبود صحنه‌های تک‌گفتاری که کاملاً با نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای «در مضرات سیگار» چخوف یکی باشند. این‌گونه مونولوگ‌ها را آ. شمیتگوف، لف ایوانف، ویکتور کریلف، ایی .م. بولا وتشل و دیگران نوشته بودند. در میان رپرتوارهای نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای، صحنه‌های خنده‌دار زندگی زیاد بودند که بر اساس موضوع خود «عروسی» چخوف را به خاطر می‌آوردند. همچنین تعداد کمدی ـ لطیفه‌های تک‌پرده‌ای که در مفهوم خاص خود و از لحاظ تیپ‌شناسی بیرونی، هم‌خانواده با «خرس» چخوف و پُرشمار بودند. اما نباید به این شباهت کاملاً ظاهری اعتماد کرد. با بررسی‌های اولیه، پیچیده بودن این مسئله ظاهر خواهد شد.

نمایش تک‌پرده‌ای زمان چخوف شکل سنتی خود را از دست داد و در کل در این سال‌ها به دو نوع مختلف تقسیم شد: یکی از آن‌ها کمدی ـ لطیفه مینیاتوری و بیشتر ترجمه‌شده با تغییر اساسی به سبک روسی است. این آثار اغلب با فاصله گرفتن از زندگی متمایز بودند. در اکثر موارد این یک نمایش تک‌پرده‌ای عاشقانه بود که به هیچ وجه هیچ‌کدام از سؤالات اخلاقی و ضمناً مسائل زندگی اجتماعی را مطرح نمی‌کردند. طبق معمول در مرکز این نمایش زوج جوانی قرار و تمایل به یکی شدن دارند که در پایان نمایش نیز چنین اتفاقاتی صورت می‌گیرد. نوع دیگر آن نمایش تک‌پرده‌ای رایج، نمایش کمیک بود که برخلاف کمدی ـ لطیفه فاقد عمل دینامیک و استاتیک بود و اغلب نه شروع از درون منطقی و نه خاتمه‌ای داشت.

چخوف این سنّت نمایش تک‌پرده‌ای را، ادامه نمی‌دهد و با نقض آن نظر خود را در مورد ژانر نمایش تک‌پرده‌ای مطرح و بیش از هر چیز سعی می‌کند موضوع تک‌پرده‌ای را تا حد ممکن گسترده‌تر بیان کند. بدین ترتیب که پس از شکست نمایش «مرد ییلاقی» ایی.ل. شگلف می‌نویسد: «من معتقدم که اگر ژان عزیز به همین شیوه "مرد ییلاقی" کار را ادامه دهد اعتبار او به عنوان درام‌نویس از درجهٔ کاپیتانی فراتر نخواهد رفت. نمی‌توان همه‌چیز را در یک تیپ، یک شعر و یک مشغله جوید، چرا که در روسیه، به جز مشغله‌ها و مردان ییلاقی، چیزهای جالب توجه و خنده‌دار دیگری هم وجود دارد.»[۶]

نوآوری بزرگ چخوف تک‌پرده‌نویس، این بود که او تمایل داشت تا تصورات سنتی در مورد ژانر نمایش تک‌پرده‌ای را به عنوان کمدی ـ لطیفه بی‌فکرانه از میان بردارد. چخوف با اصرار بر امکانات گسترده نمایش تک‌پرده‌ای، تجسم سنتی از آن را هم‌چون ژانر مخصوص کمدی سبک، نقض کرد. او با تمایل به خارج کردن نمایش تک‌پرده‌ای، از چارچوب لازم‌الاجرای کمدی، به معنی خاص این کلمه خیلی جلوتر رفت. به طوری که در نامه‌ای به تاریخ ۱۴ اکتبر سال ۱۸۸۸ نوشت: «بین نمایشنامه بزرگ و نمایشنامه تک‌پرده‌ای، تفاوت فقط در شمار پرده‌هاست. شما هم کمی نمایشنامه تک‌پرده‌ای بنویسید...» و در کنار حاشیه نوشته: «درام یک‌پرده‌ای یا کمدی؟»

این‌گونه برداشتن مرز بین درام و کمدی می‌توانست برای دوستداران نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای سال‌های ۸۰، نابخردانه و حتی توهین‌آمیز باشد. از سوی دیگر موقعیت چخوف نیز عمیقاً مستدل بود.

مطابق سنت کلاسیک روسی، که چخوف نیز آن را به ارث برده بود، مسئله مهمی که ژانر کمدی را معین می‌کرد، بی‌اعتبار کردن و مسخره کردن پدیده‌های اجتماعی معین بود. اما این بی‌اعتبار کردن و حتی مسخره کردن می‌توانست به طرق مختلف انجام شود که در نتیجه آن، کمدی در کل، حتماً اثری خنده‌دار و شاد نیست. برای مثال کمدی «امان از عقل» این‌گونه است که در آن چیزهای خنده‌دار کم است و در آن هیچ چیز شادی وجود ندارد. این خنده، خنده از میان اشک است. کمدی‌های تورگینف نیز این‌گونه‌اند که در کل، هیچ چیز خنده‌داری ندارند. («یک ماه در دهکده»، «نان‌خور»، «مجرد»).

چخوف، ضمن منفجر کردن نظریات ریشه‌دارشده ژانر نمایشنامه تک‌پرده‌ای سعی کرد تا آن را با ادبیات بزرگ روسیه، مأنوس کند. او مبارزه ضد مشروط بودن سنتی تئاتر از جمله، قراردادی بودن ژانر تئاتر را دنبال کرد و ادامه داد و این اساس درونی به چخوف اجازه داد تا تأیید کند که: «بهتر است در مورد سقراط نوشت تا در مورد دختر خانمی یا زن آشپزی. با توجه به این مسئله من نوشتن نمایشنامه تک‌پرده‌ای را سبک‌سری نمی‌دانم.»[۷]

تفاوت اصولی نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای چخوف، از همهٔ انواع دیگر این‌گونه نمایشنامه‌های زمان معاصر، در این است که نمایشنامه‌های چخوف، کمدی موقعیت نیستند بلکه کمدی شخصیت‌ها می‌باشند. اولین نتیجه این برداشت از میان رفتن مرز بین کمدی ـ لطیفه و نمایش دراماتیک است؛ این دو نمایش تک‌پرده‌ای مختلف اصلی سال‌های ۸۰. قهرمانان مینیاتورهای درام چخوف، همیشه نقاب‌های قراردادی نیستند بلکه نمایندگان محیط اجتماعی معینی هستند که به خصوصیات فردی انسان، شخصیت انسانی زنده، تعلق دارند.

نوع جدید درام‌نویسی و سنت

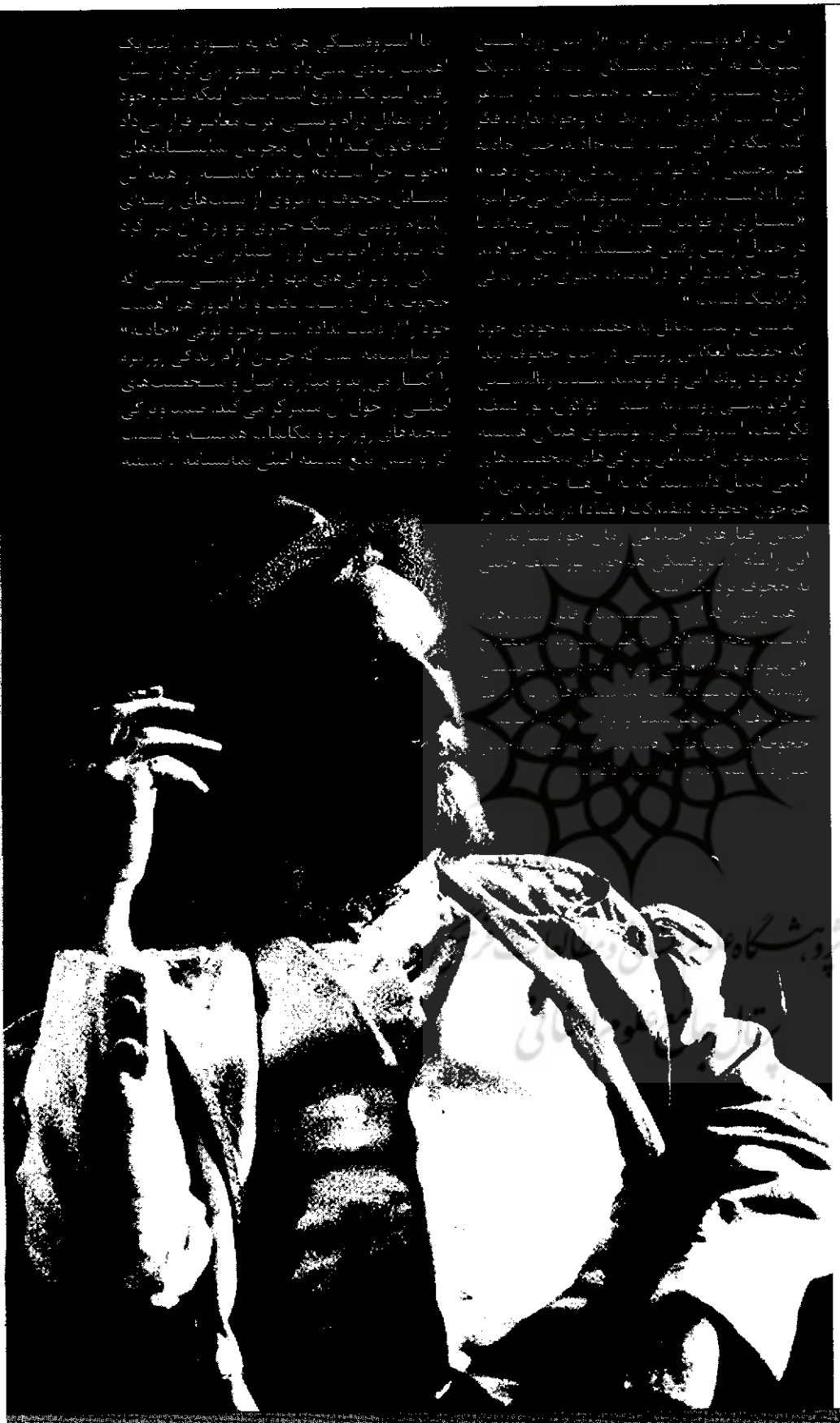
معمولاً وقتی صحبت از طبیعت نوآورانه آثار دراماتیک چخوف می‌شود، در اولین مرحله به موجود نبودن مبارزه ـ اینتریگ (توطئه) و تمایل چخوف به نزدیک کردن نامحدود تئاتر با زندگی و ساختن نمایشنامه‌ها به طوری که همه چیز در صحنه واقعاً آن‌گونه ساده پرداخته شود که در زندگی وجود دارد. ویژگی‌های یادشده بی‌شک مختص تئاتر چخوف درام‌نویس است.

اما نباید فراموش کرد که آن‌ها به خودی خود به همان اندازه که بیانگر نوآوری چخوف‌اند بیانگر وفاداری موضوعات او به ویژگی‌های تئاتر رئالیستی روسیه هستند که خیلی آشکار در درام‌نویسی تورگینف ـ که تحت تأثیر مستقیم گوگول در مکتب رئالیزم انتقادی گوگول شکل گرفته بود ـ بروز کرد. در واقع تورگینف در نمایشنامه‌های خود قبل از هر چیز تمایل به «بازگویی حقیقت با همه حقیقت آن» را ملاک عمل قرار می‌دهد که رعایت قراردادهای سنتی از جمله قراردادهای ژانری را برای او غریب می‌سازد.[۸]

شجاعت و اهمیت تجربه تورگینف در این است که او تمایل داشت تا قیود دشوار «قوانین» مختلف نوشتار دراماتیک را از میان بردارد، به طور مصمم از تکیه بر دُگم‌های ژانری و دیگر دُگم‌ها امتناع کرد، شجاعانه شکل دراماتیک را تحت سلطه فکر معنوی اثر، هدف بازگویی حقیقی زندگی و ویژگی‌های انسانی قرار داد. تنوع ژانری، درام‌نویسی تورگینف با همان پدیده‌ای مشخص می‌شود که در نظام «مکتب ناتورالیسم» تولید شده و تا این اندازه طبیعی است هم‌چون ژانر رسالهٔ فیزیولوژیکی که در حقیقت امر مشخص بودن ژانری‌رانفی‌می‌کرد.

اما آخر آستروفسکی هم که در درام‌نویسی خود از لحاظ ظاهر شباهتی به درام‌نویسی تورگینف ندارد نیز به همان بازگویی حقیقت «با همهٔ حقیقت آن» تمایل دارد و دشمن اصلی قراردادی بودن تئاتر است که حقیقت زندگی را نقض می‌کند. این درام‌نویس نوشت: «برای راضی نگه داشتن تماشاگر لازم است تا در مقابل او نمایشنامه نباشد، بلکه زندگی و تصویر کاملی از آن باشد تا او فراموش کند که در تئاتر نشسته است.» در جایی دیگر، آستروفسکی می‌نویسد: «هنر واقعی‌تر می‌شود و همه قراردادها به‌تدریج از صحنه خارج می‌شوند.

مثل زندگی، ما بهتر درک خواهیم کرد انسان‌هایی را که وضعیت زندگی آنها مثل ماست. بدین ترتیب روی صحنه نیز وضعیت واقعی ما را با وضعیت شخصیت‌های اصلی، آشنا می‌کنند و تیپ‌های پرورانده‌شده را زنده‌تر و قابل فهم‌تر، برای بیننده می‌سازند.» این‌ها فقط بیانیه نبودند. در تجربه عملی دراماتیکی خود، آستروفسکی پیوسته و مصرانه در تحقق این اصل اصولی، تلاش می‌کرد و به همین دلیل مورد هجوم خشمگینانه منتقدانی قرار گرفت که طرفدار تئاتر کلاسیک بودند. آن‌ها آستروفسکی را متهم به مشغولیت ذهنی افراطی و به روی صحنه آوردن اوضاع و فضای زندگی روزمره می‌کردند. اما این حملات او را نگران‌نکرد.



زیباشناسی و اخلاقی که حل آن در جریان مبارزه یعنی همان حادثه‌ای که همه شخصیت‌های اصلی با گره به هم پیوند داده و خود توسعه عمل در نمایشنامه ـ هستند. به عبارت دیگر صحبت از وفاداری کل درام‌نویسی چخوف، به وصیت گوگول است که در «زمینه تئاتر» توسط او تشریح شده است: گوگول نوشت: «... کمدی باید با همه انبوهی خود در یک گره مشترک و بزرگ به خودی خود، هماهنگ باشد. شروع باید همه شخصیت‌ها را دربر بگیرد، نه فقط یکی دو شخصیت را، و به آن چیزی اشاره کند که کم و بیش همه شخصیت‌های اصلی را نگران می‌کند. در اینجا هر قهرمانی، جریانی و مسیری تکان ماشین خود را موجب می‌شود. هیچ چرخی نباید زنگ‌زده و بی‌کار باقی بماند.»

بدین ترتیب نشانه پابرجای درام‌نویسی قبل از چخوف وجود حتمی برخورد شخصیت‌های اصلی، در ارتباط با آن حادثه‌ای است که اساس موضوع نمایشنامه با همه نشیب و فرازهای خود از آنجا ناشی شده است. اهداف، دلایل و شکل این مبارزه می‌توانسته متفاوت باشد. اما همیشه در خود آن مسئله اخلاقی مشخص اجتماعی سیاسی را داشته‌اند که نویسنده در نمایشنامه قرار می‌دهد.

ساخت نمایشنامه‌ها بر اساس مبارزه نیروهای متضاد به معنی وجود مسببان مشخص بدبختی در آن است. خوشبختی قهرمان در نتیجه مسلط بودن بر اراده و اعمال پرسوناژ متقابل و از سوی دیگر بر آن نیروی اجتماعی که در مقابل او ایستاده است (حماقت، استبداد، حاکمیت پول، بیدادگری پلیسی و غیره و غیره) به دست می‌آید. دیدن این ویژگی خاص، در درام‌نویسی «فاقد سوژه» تورگینف مشکل نیست اما هیچ‌کدام از این‌ها، در نمایشنامه‌های چخوف، وجود ندارد.

در واقع، در هیچ‌کدام از نمایشنامه‌های دورهٔ پختگی چخوف، در نگاه اول شروع عملی که در نتیجه آن کمدی به خودی خود با همه گستردگی خود با یک گره مشترک بزرگ مرتبط شده باشد، وجود ندارد. بیشتر از همه حوادثی وجود ندارد که کم و بیش همه شخصیت‌های اصلی را نگران کند، مبارزه وجود ندارد، همچنین حاملان نیروی خشمگینانه که منشأ بدبختی شخصیت‌های اصلی است، مشخص نیست. حقیقتاً در خوشبخت نبودن نینازارچنایا، تریپلیف و ماشا چه کسی مقصر است؟ چه کسی مانع خوشبختی آستروف و سونیا است؟ و حتی در «سه خواهر» جایی که آنتاگونیست (رقیب) پر از ورف‌ها، ناتاشاست آیا او مقصر اصلی بدبختی ماشا، الگا، ایرنیا و حتی آندری است؟ توزنباخ به دست برّه سولنی کشته می‌شود. این حادثه به‌تدریج در مقابل دیدگان بیننده شکل می‌گیرد و در پی آن، فرجام تراژیک مسیر کاملاً روشن موضوع می‌شود. اما اگر ما این حادثه را هم‌چون کلید فرجام موضوعی «سه خواهر» بپذیریم هیچ چیز از نمایشنامه درک نکرده‌ایم.

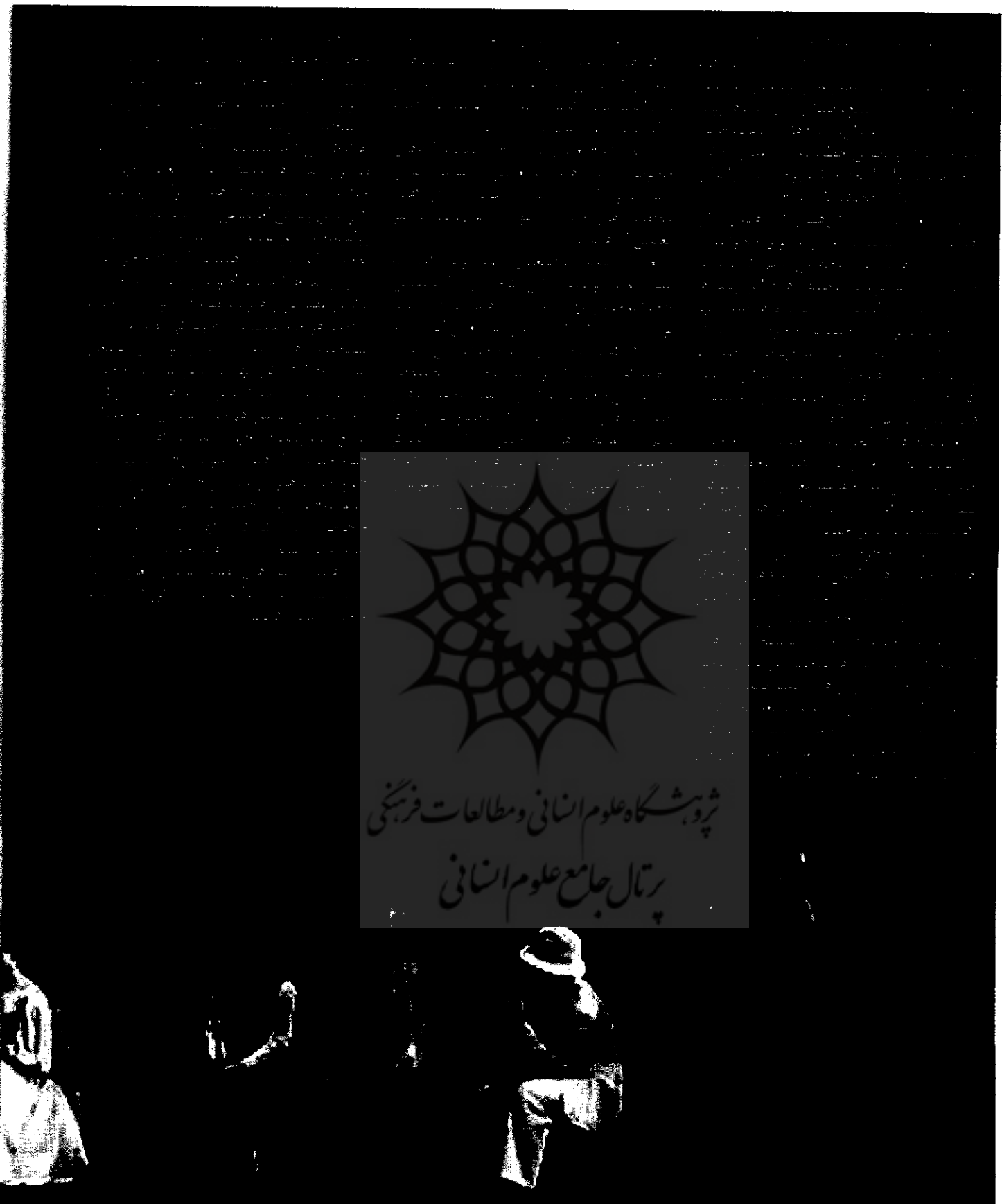
از مهم‌ترین ویژگی‌های تئاتر چخوف، این است که حساسیت حادثه‌ای هر گونه خط موضوعی، نقش و اهمیت آن را در ساختار موضوعی نمایشنامه مشخص نمی‌کند. چخوف در کل، همان‌گونه که «دایی وانیا» نشان می‌دهد، می‌تواند بدون حوادث دراماتیک برای درک سنتی آن‌ها، از عهده این کار برآید. به همین دلیل در نمایشنامه‌های او حوادث اتفاق‌افتاده یا حوادثی که پشت پرده رخ می‌دهد زیاد نیستند. ضمناً حوادثی که بدون وجود آن‌ها، نمایشنامه‌های درام‌نویسان قبل از چخوف نمی‌توانست شکل بگیرد، اصلاً وجود ندارند. از سوی دیگر رفتارهای صحنه‌ای هم‌چون مکالمات به ظاهر آرام معمولی دربارهٔ موضوعات کاملاً اتفاقی که در تئاتر پیش از چخوف نمی‌توانستند نقش مهمی در توسعهٔ موضوع داشته باشند. نمایشنامه‌های چخوف بارها انرژی دراماتیک زیادی در مقایسه با حادثه دراماتیک در معنای خاص این کلمه با خود داشته است و در توسعه کانفلیکت دراماتیک نیز، نقش تعیین‌کننده داشته‌اند.

علت این نوسازی اساسی، ساختار دراماتیک چیست و مشروط به چه چیزی است؟ مشروط به درک جدیدی از برخورد دراماتیک و تجسمی جدید از ماهیت آن. همان‌گونه که دیدیم چخوف، تمایل داشت تا در آثار خود، به هم ریختگی ریشه‌ای زندگی را نشان دهد و این تخطی از قوانین نیست، بلکه غیر عادی بودن قوانین حاکم پذیرفته‌شده است. به عقیده چخوف، موضوع به هر گونه عمل غیر عادلانه‌ای ختم نمی‌شود. دقیقاً به غیر عادی بودن آنچه که نرمال، معمولی و طبیعی تلقی می‌گردد و اینکه آزادی، عدالت و اخلاقیات واقعی، عادی می‌شود، خاتمه می‌یابد.

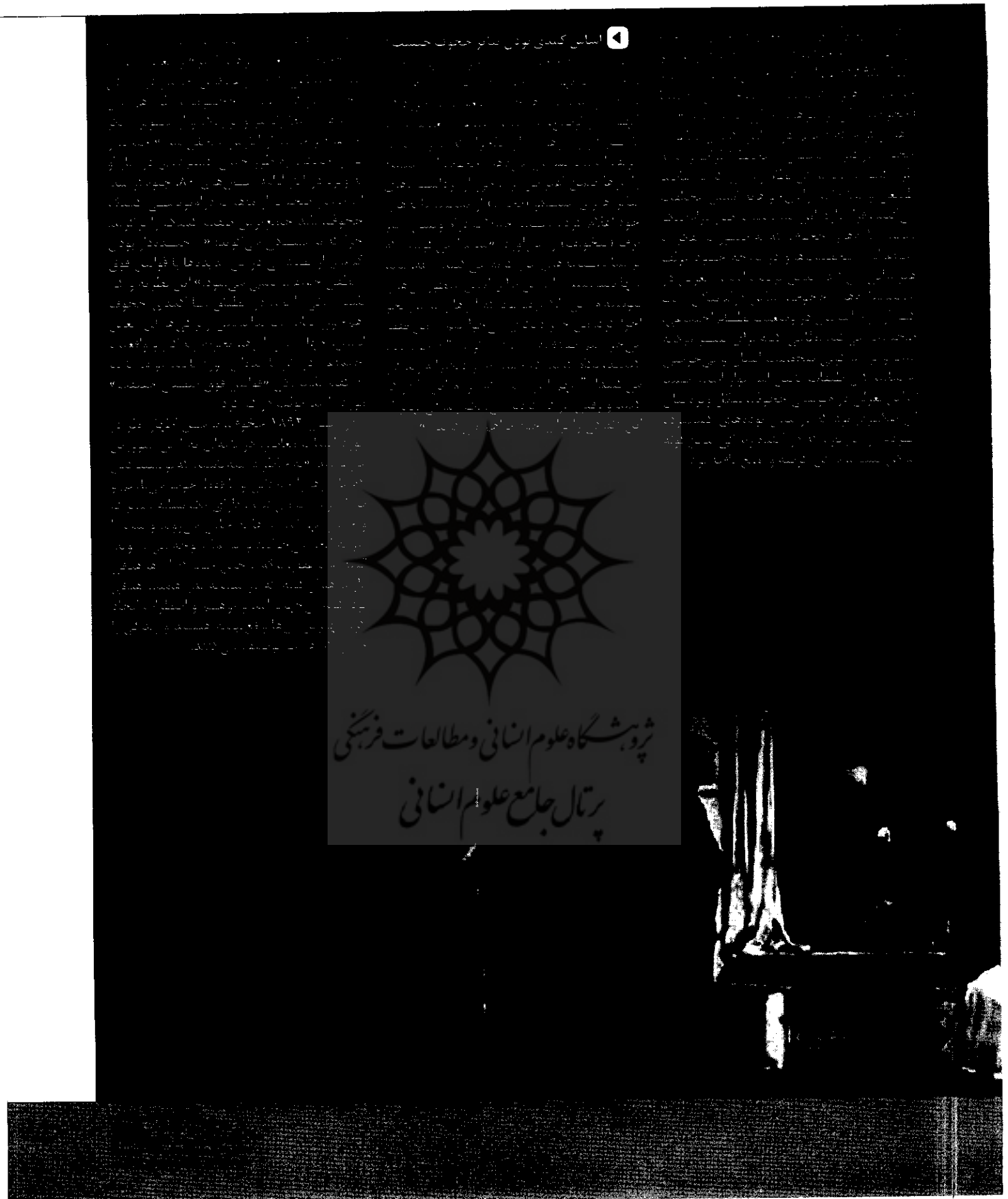
این فکر و اندیشه درام‌نویس، محتوای جدید کانفلیکت دراماتیک را در نمایشنامه‌های او تعیین می‌کند. حالا صحبت از یک نفر تنها نیست، بلکه درباره پدیده مهم فعالیت قرن می‌باشد که درام‌نویس در برابر آن ایستاده، این است ویژگی خاص شروع نمایش که از زندگی روزمره و عادی ساخته می‌شود و پرسوناژهای مثبت را در درام مشترک آن‌ها یکی می‌کند.

نبودن مبارزه در میان شخصیت‌های اصلی نمایشنامه‌های چخوف، طبیعی است چرا که منشأ بدبختی قهرمانان فقط نیروی ارادهٔ نمایندگان هر گونه خصمی نیست، بلکه خود زندگی روزمره و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اما آنچه که مانند شیوه هر سطر را تغذیه می‌کند ایجاد هدف است، شما به جز زندگی آن‌گونه که هست، زندگی دیگری را حس می‌کنید، آن‌گونه که باید باشد و این شما را اسیر می‌کند.» خود چخوف با سرعت و ویژگی خودانتقادی مختص به خود، خود را در شمار این‌گونه نویسندگان قرار نمی‌دهد. اما حقیقتاً انتخاب کلمات دقیق‌تر، برای توصیف اصلی‌ترین ویژگی خلاقیت آثار چخوف که هر خط آن هم‌چون شیره، تغذیه کنند، ایجاد هدف والا در زندگی بشر است، سخت می‌باشد.[۱۲]

منطبق نبودن قهرمانان با این آرزو، کلی‌ترین منشأ جامع درام‌نویسی کمیک چخوف می‌باشد که در هر شکلی به همه شخصیت‌های اصلی مربوط می‌شود. این تطابق نداشتن کلی به صورت‌های مختلف تظاهر می‌کند. ضمن ایجاد

سایه‌های مختلف کمیک با مرز تفکیک‌ناپذیر و در هم پیچیده با تراژیک، در کل خنده‌دار نیست و به نمایش مضحک آشکار خاتمه می‌یابد. همان‌طور که دیدیم منطق گسترش درام‌نویسی چخوف او را به سوی برملا کردن هر چه آشکارتر کمدی ناسازگاری چهرهٔ واقعی زندگی شخصیت‌ها نه تنها با آرزوهای مورد تأیید مؤلف بلکه حتی با آن افکاری که خود قهرمان بیان می‌کند، می‌برد. شکل‌های بروز و ویژگی مناسب نبودن و تطابق دیدگاه‌ها و جهان‌بینی هر شخصیت اصلی با آرزوی مؤلف در آثار چخوف بسیار متفاوت است. بیشتر از همه در مواردی پیش می‌آید که هم جهان‌بینی انسان و هم رفتار او در اختلاف مستقیم با تصور مؤلف درباره حدود روابط انسانی با اصول اخلاقی اصلی آن قرار دارد.

در چنین مواردی، چخوف نسبت به پرسوناژهای خود بی‌رحم است. در موارد دیگر این اختلاف، این همه آشکار نیست و اکثر شخصیت‌های اصلی در حد انحراف آن‌ها از موازین اخلاقی مورد تأیید مؤلف در این مقوله قرار می‌گیرد و کاملاً مشخص است که همه شخصیت‌های اصلی تئاتر چخوف، در اختلاف کم و بیش با آن دلخواه والای مؤلف قرار دارد که در آن آرزوهای او در مورد زندگی خوش‌آتی انسان آزاد و بامعرفت نمود پیدا می‌کند.

نوآوری چخوف درام‌نویس هم‌چون چخوف داستان‌نویس نه فقط با ارتباط پایدار با ادبیات رئالیستی قبل از خود، بلکه ارتباط زنده با ادبیات معاصر تلقیح شده است که در برابر او امکان واقعی ادای سهم اصلی در توسعهٔ هنر دراماتیک را فراهم کرد. نظام دراماتیکی نوآورانهٔ چخوف، نه فقط با نیازهای توسعه آتی هنر صحنه تلقین شده بود، بلکه به عنوان اصل کلی جامعه روسی و حیات اجتماعی کشوری که در آستانهٔ انقلاب بود برانگیخته شد. پیدایی تئاتر چخوف، دقیقاً در آستانه قرن بیستم ممکن شد؛ یعنی زمانی که در میان توده‌های گستردهٔ مردمی اطمینان حاصل گردید، زندگی بدین‌گونه نمی‌تواند ادامه داشته باشد و تغییرات ریشه‌ای اوضاع زندگی لازم است. این اندیشه که با آثار چخوف تلقیح شده بود، اساس درام‌نویسی او نیز بود.

اغلب وقتی که از مقایسه درام‌نویسی چخوف و گورکی صحبت می‌شود محققان از یک سو به شباهت موضوعی آثار دو نویسنده و از سوی دیگر به شباهت سبکی آثار آن‌ها اشاره می‌کنند، هر دوی این‌ها بی‌شک درست و اساسی هستند. اتفاقی نیست که گورکی خود به این ویژگی درام‌نویسی، اشاره می‌کند. آن‌گاه که نمایشنامه‌های خود را «صحنه» می‌نامد و کلاً باید اذعان داشت که همان‌گونه که همه این نشانه‌های ظاهری که درام‌نویسی گورکی و چخوف را نزدیک می‌کنند، فقط معلول اشتراک اصلی آنهایند. همان‌طور که دیدیم، چخوف توانست همه ویژگی‌های ساختاری و سبکی تئاتر خود را تابع افشای دیدگاه شخصیت‌های اصلی، بر اساس همان اصل مشترک کند که اجازه داد درگیری شدید انسان با کل ساختار زندگی معاصر در نمود عادی و معیشتی آن نشان داده شد. ضمناً او نه فقط انتقال جریان طبیعی زندگی را به صحنه ممکن ساخت، بلکه همچنین نشان داد که چطور مسائل ایدئولوژیکی و فلسفی عظیم که احساس حادثه اجتماعی انسان را مطرح می‌کنند وارد تئاتر شده‌اند. این ویژگی تئاتر چخوف در اساس درام‌نویسی گورکی قرار داشت. به طوری که در تئاتر گورکی مبارزهٔ دراماتیک شخصیت‌های اصلی که توسط چخوف رد شده ایجاد می‌شود. اما این مبارزه بر پایه اصول جدیدی که شامل طرح مسئله چخوف، در مورد نامناسب بودن نظام بورژوازی است احیا می‌شود. احیای گورکی درام‌نویس مبارزهٔ آشتی‌ناپذیر بود و متعاقباً برگشت به اصول درام‌نویسی گریبایدف، تورگینف و آستروفسکی؛ اما بر اساس اصول جدیدی که تا حد زیادی توسط چخوف، تدارک دیده شده بود. این بدان معنا نیز هست که درام‌نویسی م.گورکی گام جدیدی در توسعهٔ هنر دراماتیک است که از نظر کیفی هم از درام‌نویسی قبل از چخوف و هم درام‌نویسی چخوف، متمایز است. هم گورکی و هم چخوف، در وضعیت قبل از انقلاب آثاری خلق کردند که با آرمان‌های رمانتیکی نوسازی آینده زندگی به میان مردم راه یافتند. تمایل چخوف، در بیدار کردن مردم به اینکه نمی‌توان به این‌گونه زندگی ادامه داد، به گورکی نزدیک بود. چخوف با آثار خود که پر است از نفی نظام موجود و امید به زندگی شایستهٔ انسان، تأثیر بسزایی بر گورکی جوان گذاشت. آنچه که مربوط به موضوع طوفان آینده می‌گردد، در اینجا با توجه به شواهد، نقش آنها عوض می‌شود. دیگر خود گورکی که به مرغ طوفان انقلاب معروف بود، برای چخوف در نوع خود پرچم زمان و گواه زنده آن است که روسیه در آستانهٔ انقلاب ایستاده است.

نوآوری درام‌نویسی چخوف

نوآوری چخوف درام‌نویس، از احساس جدایی‌ناپذیر بودن کامل هنر و زندگی، خلاقیت

انسان و کلّ فعالیت او، در عرصه‌های مختلف نشئت گرفته است.

خود چخوف هیچ‌گاه از نوآوری خود صحبت نکرد. او همواره محتاطانه و متواضعانه، فقط گاهی از عجیب بودن آنچه که از قلم او تراوش می‌کرد، متعجب می‌شد. در نامه‌ای به آ.س. سوورین او دربارهٔ نمایشنامه «لشی» این‌گونه اظهارنظر کرد: «نمایشنامهٔ عجیبی است و برای من حیرت‌انگیز است که از قلم من چنین چیزهای عجیبی بیرون آمده است.» (۴ می ۱۸۸۹). ضمن کار بر داستان استپ او ۱۲ ژانویه سال ۱۸۸۸ به د.و.گریگوروویچ نوشت: «... از قلم من چیزی عجیب و فوق‌العاده بکر، بیرون آمد.» و بالاخره هنگامی که به نوشتن «مرغ دریایی» مشغول بود در نامه‌ای به آ.س. سوورین ویژگی نمایشنامه آتی خود را، این‌گونه توصیف کرد: «من چیزی عجیب می‌نویسم.» (۵ می ۱۸۹۵).

برای بسیاری از معاصران داستان‌های چخوف غیر معمولی، غیر سنتی و واقعاً «عجیب» به نظر می‌آمد. اما وقتی که صحبت از درام‌نویسی چخوف است این ضد قالبی بودن خلاقیت چخوف، به نظر عجیب‌تر می‌آید.[۱۳]

عادت کرده‌اند که از رابطه متقابل نثر و درام چخوف، صحبت کنند؛ از این‌که داستان‌های او دراماتیک‌اند و نمایشنامه‌هایش «داستانی»، این‌گونه نیز هست. ضمناً حرکت خاص به شکل‌های نوین مختص نمایشنامه‌های چخوف است. آ. روسکین می‌گوید: «چخوف درام‌نویس آرام‌تر از چخوف داستان‌نویس بالغ شد اما از سوی دیگر روند بلوغ چخوف درام‌نویس سریع‌تر از تئاتر پیش از چخوف انجام گرفت و طوفانی‌تر و با مضمونی مشخص‌تر با تظاهر بیشتر نسبت به دیگران از قدیمی‌ها فاصله گرفت.»

چخوف داستان‌نویس، خیلی آرام‌تر از چخوف درام‌نویس، به روشی غیر از او، در میان مردم مقبولیت یافت. با به اجرا درآمدن اولین نمایشنامه او، «ایوانف» تا آخرین روز زندگی او سرزنش‌هایی می‌شنید از نقض قوانین و مقررات صحنه و بی‌اعتنایی به اصول تئاتر که در آن زمان تغییرناپذیر جلوه می‌کرد.

آ.پ. لنسکی به بهانهٔ اجرای «لشی» به طور مؤکد به چخوف گفت: «یک چیز به شما می‌گویم. شما وقتی داستان می‌نویسید، با حقارت نسبت به صحنه و شکل دراماتیک برخورد می‌کنید و خیلی کم به آن احترام می‌گذارد.» و ای. نمیرویچ ـ دانچنکو نیز به او چنین گوشزد کرد: «شما بیش از حد شرایط و قوانین صحنه را نادیده می‌گیرید.» دربارهٔ همین نمایشنامه آ.س. سوورین گفت: «چخوف "قوانینی" را که هنرپیشه‌ها و مردم این همه به آن عادت کرده‌اند خیلی نادیده گرفت.» البته خود چخوف، همان‌طور که به خاطر داریم، همین که نمایش «مرغ دریایی» به پایان رسید، گفت: «به‌رغم همه قوانین هنر دراماتیک من آن را با forte آغاز و با Pianissimo به پایان رساندم. (خطاب به آ.س. سوورین، ۲۱ نوامبر سال ۱۸۹۵)

سال‌ها و دهه‌ها گذشته است و این است چیزی که درام‌نویس معاصر انگلیسی ج. ب. پریستلی دربارهٔ چخوف می‌گوید: «در حقیقت آنچه که او انجام می‌دهد، دگرگون کردن نمایشنامه سنتی "خوب اجرا شده" است. این چطور ممکن است او نظریات مربوط به نمایشنامه‌نویسی را می‌خواند و بعد برعکس همه آنچه که توصیه شده است عمل می‌کند.» اولین قانونی که چخوف برخلاف آن عمل کرد، این بود که وحدت عمل نمایشنامه بر تمرکز همه حوادث، حول سرنوشت قهرمان اصلی را از آن گرفت. حقیقتاً در دو نمایشنامه اول، «بی‌پدر» و «ایوانف»، گویی این اصل نقض نشده است. اما همچنین حرف زدن در مورد فردسالاری قهرمان به مفهوم سنتی آن به کار نمی‌آید. در واقع هم پلاتونف و هم ایوانف در مرکز همهٔ اتفاقاتی هستند که در نمایشنامه، اتفاق می‌افتد اما خود نمی‌توانند کاری انجام دهند. آن‌ها باید «سوژه» را به جلو ببرند، اما به عنوان یک شخصیت، حتی به عنوان شخصیت‌های اصلی، ناتوان‌اند. دیدیم که دیگر قهرمانان، برای مشورت، نصیحت و خیالبافی به ایوانف نزدیک می‌شوند. اما او به کسی توجه نمی‌کند، رنج می‌برد، عذاب می‌کشد، پشیمان می‌شود، ملامت می‌کند و خودش را مقصر می‌داند. تنها کاری که قادر به انجام آن است، خودکشی می‌باشد. اغلب، وقتی به قهرمان نقش اصلی اختصاص داده می‌شود، او برنامه یا فکری را اجرا و هدف مهمی را تعقیب می‌کند یا بر تمایلی غلبه می‌یابد. در مورد قهرمان چخوف، می‌توان گفت او تجربه نقش شخصیت اصلی را از سر نگذرانده است. او فاقد «فکر کلی» و تمایلی است.

قاعده و اصل «ریشه‌دار» این بود که چخوف از فردسالاری روی‌گردان است همان‌طوری که از حضور فعال و آشکار نویسنده، در داستان امتناع می‌کند. برای نویسنده‌ای با بی‌نظری او، غلبه بر وظیفه و توجه او بر انسان عادی، رهایی از اصل حاکمیت مطلق قهرمان بدیهی بود. این اصل، در نمایشنامه «لشی» در نوسان است و در «مرغ دریایی» به طور کامل مردود شده است. جریان نوشتن «مرغ دریایی» تا آنجا که از روی یادداشت‌ها، قابل قضاوت است، نشان می‌دهد که در پیش‌نویس‌ها، تمرکز داستان، روی تریپلیف است. اما به‌تدریج پرسوناژهای دیگر، که با این هنرمند جوان برخورد می‌کنند، حاکمیت می‌یابند و سوژه از احاطهٔ قهرمان اصلی، خارج می‌شود و مرکزهای جدید و «کانون‌های» جدیدی تشکیل می‌شوند.

نمایشنامه‌های چخوف بر اساس اسم قهرمان نام‌گذاری شده‌اند. «ایوانف»، «لشی»، «دایی وانیا». اما بیشترین شهرت را، او با نمایشنامه‌های «مرغ دریایی»، «سه خواهر» و «باغ آلبالو» به دست می‌آورد که این نمایشنامه‌ها را نمی‌توان با اسم یکی از قهرمانان نام‌گذاری کرد. اینکه چخوف از اصل فردسالاری قهرمان، امتناع کرده است بدان معنا نیست که همه شخصیت‌های اصلی، برابرند. قهرمان اصلی، واحد نیست و جریان عمل نمایش طوری است که همزمان یک پرسوناژ برای لحظه‌ای منحصراً توجه خواننده ـ بیننده را تصاحب می‌کند. می‌توان گفت نمایشنامه‌های دورهٔ بلوغ درام‌نویسی چخوف، براساس اصل جایگزینی و جابه‌جایی مداوم پرسوناژها به مکان اول نوشته شده است. در «مرغ دریایی» در پردهٔ اول گاهی تریپلیف با عصیان خود ضد کهنه‌پرستی در هنر و گاهی ماشا که اعتراف می‌کند پیش درنا کنستانتین تریپلیف را دوست دارد در مرکز قرار می‌گیرند و بعد نینا «مطرح می‌شود»، نینایی که آرزو دارد وارد محفل هنرمندان، برگزیدگان و دنیای شهرت شود. سپس همه توجه به سمت تریگورین که از کار نویسندگی با اعمال شاقه خود صحبت می‌کند، معطوف می‌شود. گویی شعاع پرتو پروژکتور فقط حضور یک هنرپیشه را آشکار نمی‌کند، بلکه بر کل فضای صحنه می‌لغزد و هر بار یکی و بعد دیگری را دربرمی‌گیرد. در «مرغ دریایی»، «سه خواهر» و «باغ آلبالو» قهرمانی وجود ندارد که نقش اصلی را ایفا کند. اما هر کسی گویی منتظر زمان خود است زمانی که او مرکز را اشغال و نقش اصلی و توجه خواننده ـ بیننده را تصاحب می‌کند؛ هرچند برای مدتی کوتاه. در نمایشنامه‌های چخوف، اهمیت اصلی را پرسوناژهای درجه دوم کسب می‌کنند. برای مثال در «باغ آلبالو» می‌بینیم که همزمان و به خودی خود، آنچه که ویژگی اپیخود است در خصوصیات دیگر ساکنان باغ، وجود دارد. دقیقاً به همین صورت علائم مشخصه، عادات، گفتارهای پرسوناژهای فرعی ـ «شعبده‌های» شارلوت، اصطلاحات فریس ـ گسترش یافته‌اند. به جای قهرمان اصلی پرسوناژهای «متناوباً اصلی» قرار می‌گیرند و درنگ اول، آن پرسوناژهایی که جایگاهی برای سوژه به دست می‌آورند، اهمیت سمبولیک پیدا می‌کنند. سایهٔ «هالو بودن» بر بسیاری از پرسوناژهای «باغ آلبالو» می‌افتد و همین تقریباً به شکل ناآگاهانه همه آنچه را که اتفاق می‌افتد به هم مربوط می‌کند.»[۱۴]

بدین ترتیب، چخوف با خاتمه دادن به فردسالاری، روش‌های ارتباط‌دهندهٔ جدیدی را برای ساخت نمایشنامه‌های خود، پیدا کرد و این در کل دست‌آوردی شد برای تئاتر قرن بیستم در زمان ما، دیگر کثرت قهرمانان نمایشنامه و نوبتی حرکت کردن پرسوناژها، برای قرار گرفتن در مکان اول ـ وقتی که پرسوناژهای «اصلی» و «غیر اصلی» جای خود را عوض می‌کنند ـ ما را متعجب نمی‌کند.

در رمان نویسندهٔ آمریکایی معاصر کورت وانگوت، «صبحانه برای قهرمانان» یا «خداحافظ دوشنبهٔ سیاه» مؤلف که به طور مستقیم در اعمال شرکت می‌کند، نویسنده باتریس کیدسلر را توصیف می‌کند. نویسنده به او هیچ حس احترامی ندارد: «من فکر می‌کردم که باتریس کیدسلر با دیگر نویسندگان از دور خارج شده، سعی می‌کردند مردم را وادار کنند بر این باور که در زندگی هم، قهرمانان اصلی و قهرمانان درجه دوم ... وجود دارد.»

به سختی می‌توان ارزیابی فوق‌العاده بالای وانگوت را از چخوف هنرمند و انسان، تصادفی تصور کرد.

درام‌نویس نئوریالیست سینمایی ایتالیا، به شدت از اصل خودسالاری قهرمان سرپیچی می‌کند. در درام «رم، ساعت یازده» یک خط اصلی برای سوژه که توسط قهرمان اصلی باز شده باشد، پیدا نمی‌کنیم. در سال ۱۹۷۹ در یازدهمین فستیوال سینمایی مسکو، فیلم ایتالیایی «راه‌بندان» به نمایش گذاشته شد. در این فیلم نیز، سوژه «چند کانالی» است. در این ترافیک گیر کرده‌اند هنرپیشه‌های معروف سینما، رؤسا، وکلا، خانواده‌ای نه چندان ثروتمند با دختری حامله، رانندهٔ وانت، دختری زیبا، سه راهزن زورگو، زن و شوهری که به دلیل جا گذاشتن کلید خانه، با هم بحث می‌کنند و بچه‌ای مریض که بدون اینکه لحظه‌ای بیدار شود، خوابیده و غیره. همهٔ آن‌ها در مقابل مؤلف یکسان‌اند و مؤلف برای هیچ‌کدام ارجحیت قائل نیست. هر کدام به نوبهٔ خود، برای مدتی نه چندان طولانی در مقام قهرمان اصلی، قرار می‌گیرند و بعد جای خود را به دیگری می‌دهند. به نظر می‌رسد که این فیلم، ادامهٔ عینی سنت چخوف درام‌نویس است. اما بسیاری از درام‌نویسان سینمای ایتالیا، ضمن ادامهٔ سنت چخوف، نشان می‌دهند که توانایی ایستادن در مقام والای او را ندارند. در همان اکران سینمایی «راه‌بندان» متمرکز نبودن موضوع به از هم پاشیدن مطلب می‌انجامد. سرنوشت پرسوناژها، به طور ضعیف به همدیگر مرتبط می‌شود و عمل بدون درگیری فرایند، ادامه می‌یابد که احساس ایستا بودن درونی را القا می‌کند که البته همه این‌ها، از آثار چخوف به دور است.

دومین «اصل» مرتبط با اصل اول، که شدیداً از سوی چخوف رد شده است، بنا گذاشتن نمایشنامه، بر اساس یک حادثه یا یک درگیری است. اینکه چطور این «اصل» کنار گذاشته شده، بیشتر از همه در اجرای اول نمایشنامه «لشی» دیده می‌شود. جایی که همه چیز برای خودکشی ژورژ واینیسکی استوار است. این نمایشنامه اصلاح شد: «در «دایی وانیا» حادثهٔ اصلی شلیک واینتیسکی نیست. قهرمان تلاش کمی برای خودکشی می‌کند. اما بعد در حالی که برای همه، دست تکان می‌دهد برمی‌گردد و به زندگی ناامیدانهٔ سابق خود که برای او از مرگ بهتر است، ادامه می‌دهد. در «مرغ دریایی» تریپلیف با خودکشی، به زندگی خود خاتمه می‌دهد. اما این شلیک، هیچ چیز را در زندگی تریگورین و حتی ارکادینا مادر تریپلیف، تغییر نمی‌دهد. فقط می‌توان تصور کرد که رفتن تریپلیف آخرین شعلهٔ امید در روح ماشا را خاموش می‌کند. اما تصور اینکه این شلیک در گسترش عمل نمایشنامه، به آن مفهومی که در مورد شلیک «دایی ژورژ» گفته شده تأثیر دارد، موجه نیست. در «باغ آلبالو» حادثه اصلی همان‌گونه که در مرکز قرار دارد، فروختن ملک است. اما این‌طور نیست یا شاید کاملاً این‌طور نیست. البته نه به دلیل اینکه عمل، حتی پس از فروش، ادامه می‌یابد (کل پرده چهارم). بلکه به خصوص به آن علت که حادثه اصلی، فروش به شکل مزایده، گویی باز شده است. آنچه که باید واکنش را برانگیزد، مخالفت و تلاش برای اتخاذ تصمیمی نزد ساکنان باغ در حقیقت گویی، بدون جواب باقی می‌ماند.

ج.ب.پریستلی، در کتاب یادشده می‌نویسد: «اگر این نمایشنامه در مورد نحوهٔ کوبیده شدن خانه یا فروخته شدن باغ نیست، پس در مورد چیست؟ در مورد زمان تغییرات نابخردی، تأسف‌ها خوشبختی از دست رفته، و امید به آینده است. در این جملات ویژگی مهم تفکر هنری چخوف، ارائه شده است؛ برای او حوادث و رفتارها، همه چیز نیست. آنچه که انسان انجام می‌دهد، مهم نیست، بلکه آنچه که در این میان در روح او اتفاق افتاده، می‌باشد.

قهرمان داستان «سرگذشت ملال‌آور» می‌گوید: «قبلاً وقتی تمایل به درک کسی یا درک خود به سراغم می‌آمد، من به رفتارهایی که همه چیز در آن مشروط و تشریفاتی بودند، توجه نمی‌کردم بلکه به خواسته‌ها، توجه می‌کردم. به من بگو چه می‌خواهی تا بگویم کیستی.» خواسته و نه رفتار. همین صفت کوتاه خود به خود واضح ما را به فضای آثار چخوف نزدیک می‌کند و می‌بینیم که این جمله بی‌شباهت به بسیاری از گفته‌های او نیست.

چخوف پس از به پایان رساندن «باغ آلبالو» به الگاکینپر می‌نویسد: به نظر می‌رسد که در نمایشنامهٔ من، همان‌طور که چیز دلگیرکننده‌ای نیست، چیز نویی وجود دارد. ضمناً باید گفت در کل نمایشنامه شلیکی وجود ندارد. (۲۵ سپتامبر سال ۱۹۰۳)

«ضمناً باید گفت»، خیلی به مورد است. ما می‌بینیم چطور در ذهن مؤلفی که راه خود را به انجام می‌رساند «چیز جدید» و «نه یک شلیک» به هم متصل است و چطور او زمانی که روی ذهن «لشی» کار می‌کرد از آن دور بود و نوشت: «... نباید سلاح پر به روی صحنه آورد؛ وقتی که کسی قصد ندارد با آن شلیک کند.» (به آ.س. لازارف ـ گروزینسکی، اول نوامبر سال ۱۸۸۹).

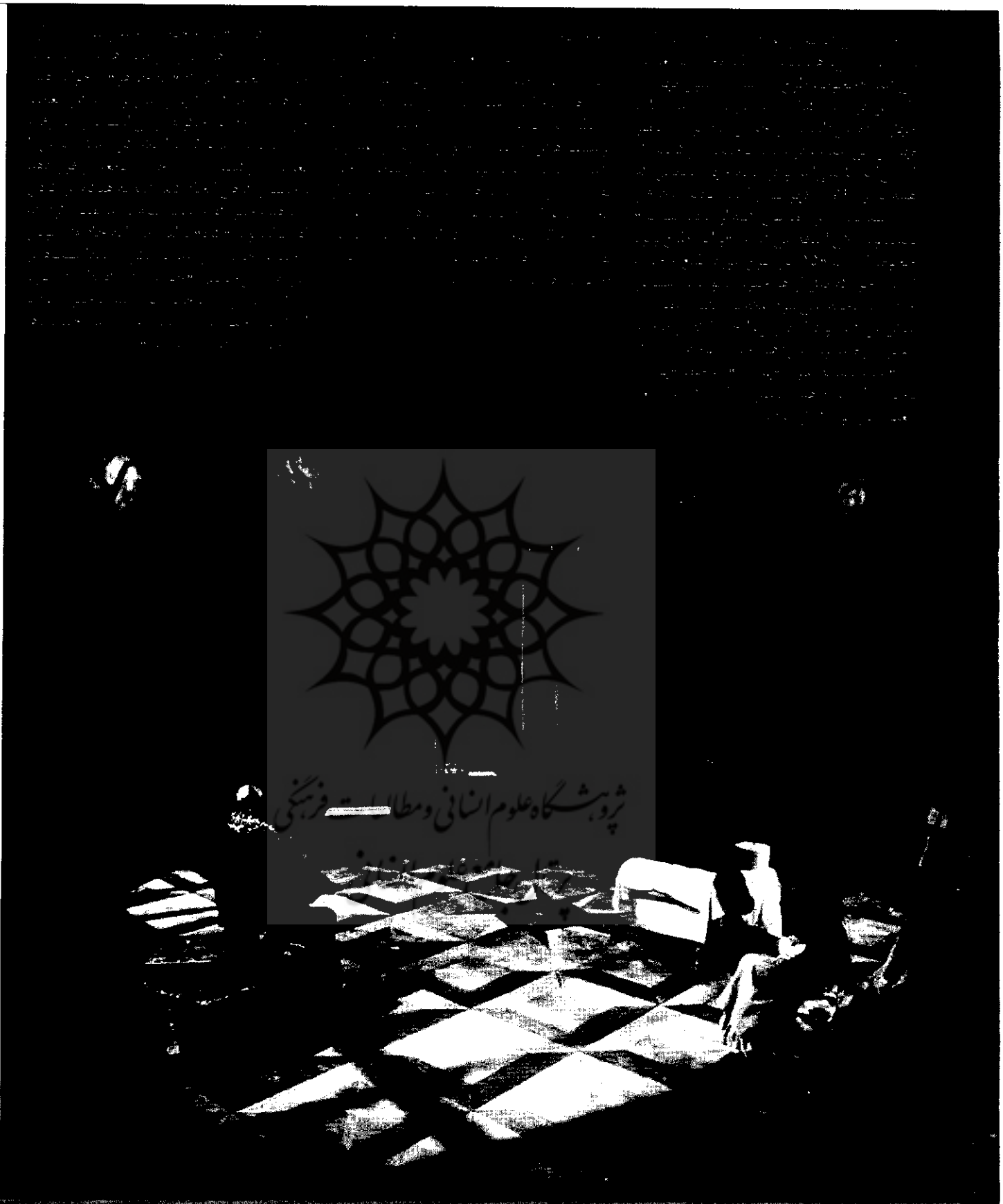
چخوف، از حوادث تعیین‌کننده امتناع می‌کند... اما آن افرادی که بدون قید و شرط از فاقد حادثه بودن سوژه در نمایشنامه‌های چخوف، صحبت می‌کنند در اشتباه‌اند. به بیان دقیق‌تر، حادثه به طور کامل برداشته نشده، بلکه حادثه عقب کشیده می‌شود و به طور مداوم به تعویق می‌افتد. منشأ بحران دراماتیک، خود حادثه نیست بلکه انتظار وقوع حادثه می‌باشد. هم‌چون شمشیر دمکلوس است که در کمین است و ضربه وارد نمی‌کند اما تأثیرش قوی‌تر است.

فرمول سورین را به خاطر می‌آوریم: «انسانی که می‌خواست» این فرمول را می‌توانستند تکرار کنند و نیز به خود بقبولانند بسیاری از پرسوناژهای «مرغ دریایی»، مگر برای ماشا، مهم‌ترین مسئله این است که با معلم ازدواج کند و بچه بیاورد؟ نه، مهم‌ترین چیز برای او انتظار خوشبختی است اگرچه خوشبختی به طور آشکار نخواهد بود، امید اوست اگرچه عشق او نافرجام است.

قهرمانان نمایشنامه‌ها، «شخصیت‌های اصلی» نامیده می‌شوند. اما این مفهوم نزد چخوف کاملاً تغییر کرده است و بین «شخصیت» و «عمل» چیزهای جدید و روابط پیچیده‌ای ایجاد شده است. سه خواهر از نمایشنامه‌ای با همین عنوان، سه «انسان هستند که می‌خواهند» آرزو دارند به مسکو بروند، دلتنگ و دیوانهٔ آنجا هستند، اما نمی‌روند. دایی وانیا، عصیان ضد پرفسور را شروع می‌نماید و به سمت او هدف‌گیری می‌کند، اما به هدف نمی‌زند و با خودکشی، به زندگی خود هم خاتمه نمی‌دهد و همه چیز مثل سابق باقی می‌ماند.

در کل آنچه او انجام می‌دهد نوعی «کاستی» به حساب می‌آید. ضد بت سابق خود شورش کرد و تسلیم شد. سعی کرد تا به عشق النا اندریونا برسد اما نتوانست. سونیا و نیز النا اندریونا به دکتر آستروف دل باخته‌اند. اما همه اینها به چیزی ختم نمی‌شود. پشت این دل‌باختن‌ها، حادثه‌ای وجود ندارد. احساسات آستروف نیز به النا، دارای نوعی «کاستی» است و به چیزی ختم نمی‌شود. دکتر به هنگام خداحافظی به او می‌گوید: «به نحوی عجیب است ... آشنا شده بودیم و ناگهان به دلیلی ... دیگر هیچ‌وقت یکدیگر را نخواهیم دید. همه چیز در دنیا این‌طوری است...».

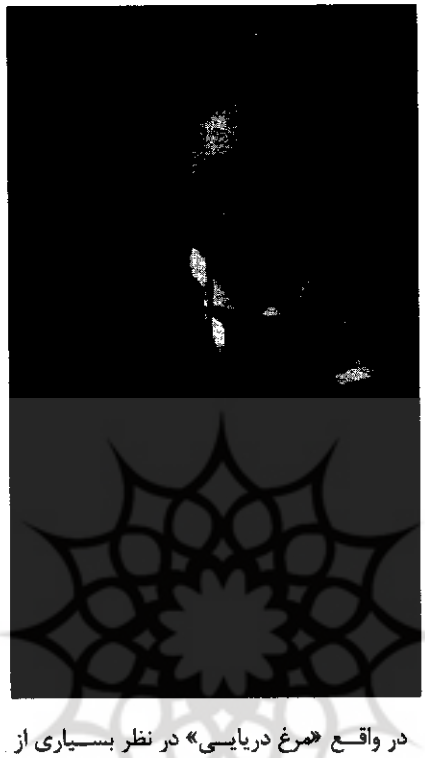
بدین ترتیب، چخوف مفهوم «شخصیت اصلی» را تغییر داد و آن را با مفهوم جدیدی پر کرد. در مورد کلمه «حادثه» نیز همین‌طور است. حادثه‌های او اغلب حادثه‌ای ناقص، و نیم حادثه و یا حادثه‌ای خالی از بحران است. اگر یک نمایشنامه معمولی تعریف می‌کند چه اتفاقی خواهد افتاد. نمایشنامه چخوف، اغلب خاتمه می‌یابد به آنچه که اتفاق نمی‌افتد و نمی‌تواند اتفاق بیفتد. نمایشنامه‌های او «سالن انتظار» خاصی است که قهرمانان آن می‌نشینند.


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در حقیقت، خصوصیت هر درام‌نویسی در اکثر موارد بدین وسیله تعیین می‌شود که او به گفته تولستوی «گره را چطور می‌بندد»، و منشأ بحران او چیست؟ چخوف، ضمن اینکه گره را با اینتریگ، باز می‌کند، «شروع‌های» دستوری جدیدی ایجاد می‌کند. حرکت نمایشنامه‌های چخوف، به سوی غیر متمرکز کردن چهره‌ها و سوژه با سرپیچی از اصل فردسالاری قهرمان و حادثه تعیین‌کننده در توسعه عمل مرتبط است. این می‌توانست به طور گرافیکی توصیف شده باشد: ساختار مرکزگرای نمایشنامه به‌تدریج بیشتر غیر متمرکز می‌شود و به مرکزهای جدیدی تقسیم می‌گردد. در «بی‌پدر» هر سه قهرمان زن، گویی به قهرمان اصلی ارجاع داده شده‌اند و عمل بر اساس اصل «پیرامون افلاطون» شکل می‌گیرد. در «ایوانف»، چخوف فقط دو قهرمان (زن) باقی می‌گذارد. بحث بر سر قهرمان بودن سارا و ساشاست. اما اینجا دیگر، جفت دومی مشاهده نمی‌شود (مارفوتکا و گراف شابلسکی). در «لشی» سه جفت دیده می‌شود؛ دو جفت عاشق و یک جفت خانوادگی. عمل هم در سه مسیر پیش می‌رود. اما همان‌طور که می‌بینیم همه چیز با رفتار «دایی ژورا» و با رفتن او از زندگی، تعیین می‌شود.

اما در «مرغ دریایی» چخوف عمل‌ها را هم‌چون زنجیر طولانی علایق قلبی یک‌جانبه و مثلث‌های باز، می‌سازد. در «سه خواهر» عمل گسترش‌یابندهٔ واحدی وجود ندارد. سوژه‌های مختلف (ماشا ـ کولبگین ـ و شینین؛ ایرنیا ـ توزنباخ ـ سولنی؛ آندری ـ ناتاشا ـ پراتاپوپف) بدون وقفه حرف یکدیگر را قطع می‌کنند. عمل تقسیم می‌شود و به «پاره‌های» موضوعی تجزیه می‌گردد. شاید در هیچ نمایشنامه دیگری اختلاف دراماتیک، ضمن اینکه با وحدت بر اساس همه این «پاره‌ها» تضاد دارد، این‌گونه که در این نمایشنامه بیان شده، بیان نشده باشد. «غیر متمرکز کردن» آنچه که قبلاً عادتاً اینتریگ نامیده می‌شده، تقسیم عمل به مسیرها و جهت‌های بسیار است و همه اینها به ویژه معاصران چخوف را متحیر کرد.

کمیته ادبی ـ تئاتری که «مرغ دریایی» را برای اجرا در تئاترهای درباری سانسور کرده بود، خیلی قهرآلود آن را با قطع‌نامه ۱۴ سپتامبر سال ۱۸۹۴ ارزیابی کرد و یکی از اتهامات وارده نبودن وحدت موضوع و ارتباط متقابل بین بخش‌ها بود. در پروتکل گفته شده بود: «نقصان اصلی در زمینه ساخت صحنه‌ای هم در کل و هم در جزء اگرچه در بخش‌های کوچکی، وجود داشت. در این رابطه برخی مسامحه‌کاری‌ها یا تعجیل‌ها قابل توجه است: چندین صحنه، گویی به طور تصادفی و بدون ارتباط دقیق با هدف، بدون منطق گرامری به روی کاغذ آمده است. به بیان ساده‌تر باید گفت نگارندگان پروتکل، شاهکار چخوف را درک نکردنِ بی‌معنی اعلام کردند. اما قبل از هر چیزی، جملات عنوان‌شده گواه چیز دیگری بود نه اینکه چطور چخوف طبیعت عمل دراماتیک و ساختار آن را تغییر داد، بلکه چطور موضوع نمایشنامه‌های او برای اولین منتقدان، بینندگان، خوانندگان و سانسورچی‌ها غیر معمولی، عجیب و به هم ریخته به نظر می‌آمد.



در واقع «مرغ دریایی» در نظر بسیاری از معاصران، قطعات و اپیزودهای جدا از هم بود. نویسندهٔ مقاله‌های تحلیلی تئاتر، آ.ر.کوگل در حقیقت، فکر و نظر این نگارندگان را داشت اما آن را نه به صورت «پروتکل» بلکه به صورت یک مقاله تحلیلی ابراز کرد: «چرا داستان‌نویس تریگورین نزد هنرپیشهٔ زن مسن زندگی می‌کند؟ چرا دل او را ربوده است؟ چرا مرغ دریایی عاشق او می‌شود؟ چرا هنرپیشهٔ زن، خسیس است؟چرا پسر او نمایشنامه‌های دکادنتی (منحط) می‌نویسد؟ چرا پیرمرد فلج است؟ چرا روی صحنه، بینگو بازی می‌کنند و شراب می‌نوشند» و در پایان، همهٔ این سؤالات به این نتیجه می‌رسد که: «من نمی‌دانم آقای چخوف با همه این چیزها چه می‌خواست بگوید؟ همه این‌ها چه ارتباط ذاتی با هم دارند. در این مجموعه افرادی که تند و تیز صحبت می‌کنند، کلمات قصار می‌گویند، می‌نوشند، می‌خورند، بینگو بازی می‌کنند، تنباکو می‌کشند با جریان دراماتیک مرغ دریایی بیچاره، چه ارتباطی دارند؟»

قهرمانان چخوف، که به مدار اینتریگ احاطه‌کنندهٔ همه کشانده نشده‌اند، مجموعه‌ای از افراد، به طور تصادفی به نظر می‌رسند.

نویسنده، همچنین از چنین ساختاری از چهرهٔ قهرمان که یک ویژگی چیره از قبل، ویژگی‌های دیگری را موجب شود، خودداری کرد. او نشان داد که یک فرد می‌تواند با صداهای مختلف صحبت کند. آندری پرازرف با خواهرها حرف می‌زند: او از زن خود ناتاشا دفاع و رفتار او را توجیه می‌کند: «ناتاشا زن پاک‌دامن و خوبی است. (روی صحنه با سکوت راه می‌رود، بعد می‌ایستد) وقتی که ازدواج کردم فکر می‌کردم که ما خوشبخت خواهیم بود... همه خوشبخت خواهیم بود... اما خدای من...(گریه می‌کند.) خواهران مهربان من، خواهران عزیز من، به من دروغ نگویید، دروغ نگویید...» او می‌خواهد یک چیزی بگوید اما چیز دیگری می‌گوید، زن عامی او، او را کاملاً به چنگ آورده، اما اینجا مشخص می‌شود، نه کاملاً. او از خواهران فاصله می‌گیرد اما ناگهان چیزی در او می‌شکند. در پردهٔ چهارم آندری با کالسکه می‌آید. همه امیدها بر باد رفته است و ناگهان گویی که از خواب عمیقی بیدار شده باشد. مونولوگی درباره زندگی بی‌اعتنا، سست و وحشتناک، به زبان می‌آورد...»[۱۶]

نمایشنامه‌های چخوف از شکست تراژیک، بدبختی‌ها، احمقانه بودن سرنوشت قهرمانان و در مورد اختلاف آرزوها و زندگی آینده صحبت می‌کنند. اما در مورد همهٔ این بی‌شباهتی‌ها در حکایت دراماتیک جایی که همه چیز هم‌زمان و هماهنگ است، همه چیز با همدیگر برخورد پیدا می‌کنند و هماهنگ می‌شوند. هماهنگی غیر آشکار شکل، موزون بودن و آهنگ داشتن تحولات که با یکدیگر جزئیات را «قافیه می‌بندند» در مقابل ناهماهنگی واقعیت قرار می‌گیرند. احساسات فقط روح نمایشنامه‌های انسانی نیست. بلکه همکاری مشترک و بسیاری از عظمت‌های کوچک شاعرانه را می‌سازد.

تمایل به «تخفیف دادن» عمل حادثه‌ای در باز کردن گره‌های دراماتیک سخت نیز در ساختار دیالوگ چخوف، خود را آشکار کرد.

همان‌طور که مشخص است کلام در درام، کاملاً طبیعت خاصی دارد متمایز از آنچه که در شعر و حماسه با آن مواجه می‌شویم. مثلاً جملهٔ شاعرانه «من لحظه اعجاب‌انگیز را به یاد دارم...»، گسترش بلاانقطاع و اگر بتوان این‌طور گفت بلامنازع آتی حکایت را پیشگویی می‌کند. اگر این جمله را به شکل حماسی آن بیاوریم، پشت آن سیل گفته‌های مؤلف، انتظار می‌رود. صداهای قهرمانان نیز می‌تواند به گوش برسد، اما در هر حال، نقش داستان‌گویی اصلی، از مؤلف گرفته نمی‌شود. (موارد خاص- حکایت داستان از زبان قهرمان). در درام نیز، هر جمله قطعیت را از دست می‌دهد و این برخورد حساب‌شده به واکنش است. اگر در درام، یکی از قهرمانان بگوید: «من لحظهٔ اعجاب‌انگیز را به یاد دارم» دیگری در

جواب یا متأثر می‌شود یا اعتراف می‌کند که او چیزی به یاد نمی‌آورد و یا اینکه به جمله تغزلی می‌خندد. کلام در درام، خطاب و خواب است، توافق داشتن و موافق نبودن و اختلاف نظر است. در هر حال این همکاری لفظی پرسوناژهاست که در کار مشترکی، درگیر شده‌اند.

چخوف از این‌گونه مکالمه‌ها بین قهرمانان که در آن نوعی ارتباط مستقیم و تنگاتنگ حس می‌شود امتناع می‌کند. دیالوگ پرسوناژهای او اغلب هم‌چون سؤال بی‌جواب و پذیرفتن بدون واکنش است. ذات دیالوگ چخوف، قبل از هر چیزی آن چیزی نیست که قهرمانان می‌گویند، بلکه آن چیزی است که در پاسخ گفته‌ها، ابراز می‌شود. به عبارت دیگر کل ماهیت در «پاسخ‌های نامتناسب» است. در حقیقت در صحنه‌های طوفانی مجزا، برای مثال بحث و آشتی آرکادی و پسرش در پردهٔ سوم «مرغ دریایی» یا اپیزود آن با تریگورین جایی که اعتراف می‌کند شیفته نیناست، دیالوگ پُرتحرک می‌شود و جواب، مستقیم در پی جمله می‌آید: این در واقع دیالوگ ـ گفت‌وگو، بحث و دوئل لفظی دو قهرمان است. دیالوگ نه به صورت عرصهٔ لفظی پیوسته، نه هم‌چون یک موضوع مورد بحث و نه هم‌چون بحث قهرمانان در مورد هر چیزی، عمل می‌کند و بیشتر گفت‌وگو پرسوناژ با خود است و یک رشته «اظهارات فردی» هم‌زمان بروز می‌کند.

قهرمان آمرزش می‌طلبد و اعتراف می‌کند اما گفته‌های او، گویی معلق می‌ماند. اما کل بحث انجام‌گرفته قهرمانان «مرغ دریایی» چنان رنگارنگ، مرصّع و متفاوت از «مصاحبه» در زمینه رقص مالیخولیایی است که پشت آن تریپلیف بازی می‌کند.

به هنگام تجزیه و تحلیل مکالمه قهرمانان چخوف، باید ظاهراً نه فقط فریادهایی که حرف هم را قطع می‌کنند بلکه موسیقی «پشت»کلام را نیز شنید. بعد از اینکه شامرایف بدون دلیل آوازه‌خوان کلیسا را تعریف می‌کند، سکوت حکم‌فرما می‌شود و درنا می‌گوید: «فرشته سکوت به پرواز درآمد.»

و.ایی.نمیرویچ ـ دانچنکو به هنگام تمرین «سه خواهر» اشاره کرد: «من می‌خواهم از جدایی پرسوناژهای نمایشنامه‌های چخوف صحبت کنم. از نظر من، هر چهره‌ای در آن کاملاً جداست و فقط فضای مشترک است که آن‌ها را ارتباط می‌دهد نه هیچ خط مستقیمی.» با این جملات به خوبی به «انزوای» پرسوناژهای چخوف و هم‌زمان جدایی ناقص آنها، پی برده می‌شود. چخوف، معنای چنان مفاهیمی هم‌چون «شخصیت‌های اصلی» و «حادثه» را تغییر داده است و از سوی دیگر در نمایشنامه‌های او، محتوای جدیدی از «ارتباط و معاشرت» قهرمانان ایجاد می‌شود که به طور پارادوکس با اختلاف نظر، یکی می‌شود. بین این دو قطب نیز، دیالوگ گسترش می‌یابد و تضاد شدید مکالمهٔ قهرمانان چخوف بدان دلیل است که این مکالمه، به طور مستقیم با کلام، بیان نمی‌شود، بلکه حتی گاهی به موازات کلام پیش می‌رود. تماس در شرایط متفاوتی انجام می‌شود: در پشت شکستن کلامی قهرمانان، دنیای ژرف‌تری هست جایی که شنیده می‌شود علائم بی‌صدا ـ حرف‌های ناتمام، آهنگ‌ها، نگاه‌ها، چهره، طرز رفتار، همیشه نوعی «زاویهٔ» انحراف کلام به هدف واقعی ایجاد می‌شود.

و اینجا چخوف، از بسیاری جهات راه تولستوی را ادامه می‌دهد. او در مؤلف «آنا کارنینا» رمان مورد علاقهٔ خود، صحنه‌هایی را که در کنار جابه‌جایی کلمات دیالوگ مهم‌تری می‌آید ـ دیالوگ خنده‌ها، ژست‌ها و عبارات شخصیت‌ها. در صحنهٔ توصیف عشق کیتی و لوین، قهرمانان زیر کلمات خط نمی‌کشند بلکه فقط زیر حروف آغازین آن خط می‌کشند و یکدیگر را درک می‌کنند. می‌تواند غیرمنتظره باشد، اما توضیح ماشا و ورشنین در «سه خواهر» اعتراف نیم‌لفظی قهرمانان (ترام ـ تام ـ تام) نیز توسط تولستوی آماده شده بود و معنای ضمنی آثار چخوف، منطبق نبودن معنی اصلی جملات با وضعیت احساسی ـ روانی قهرمان است و این در عرصه خلاقیت چخوف، رشد یافته بود. غنی‌ترین موضوع افشای غیر مستقیم دنیای درون شخصیت‌های اصلی را داده بود.

انسان‌ها از یکدیگر جدایند اما این به معنای بی‌ارتباطی علاج‌ناپذیر آن‌ها نیست و این اندیشه‌ای است که از نمایشنامه‌های چخوف، نمایان می‌شود و همین اندیشه او را به تولستوی نزدیک می‌کند و هم‌زمان مخالف فکرهای دیگر نویسنده معاصر، گی دوماپاسان، نشان می‌دهد که او پیوسته هم احساس نزدیکی با او را داشت و هم احساس موافق نبودن در نویسندگی را. داستان «تنهایی» (۱۸۸۴) او می‌تواند جنبهٔ مرام‌نامه‌ای داشته باشد. قهرمان از نداشتن امکان پیوستن یک روح انسانی به روحی دیگر، هم‌چون قانون کلی «ناهم‌زیستی» انسان‌ها که هیچ استثنایی نمی‌شناسد، صحبت می‌کند: «هر چه که انجام دهیم، هر چقدر که دست و پا بزنیم، آن‌گونه که شور و شوق قلب‌های ما دعوت لب‌ها و حرارت آغوش پرشور نباشد، ما همیشه تنهاییم... من می‌گویم و تو گوش می‌کنی و هر دو تنها هستیم. ما کنار هممیم، با هم هستیم اما تنهاییم...»[۱۷] این است به عقیده موپاسان گفت‌وگوی انسان‌ها.

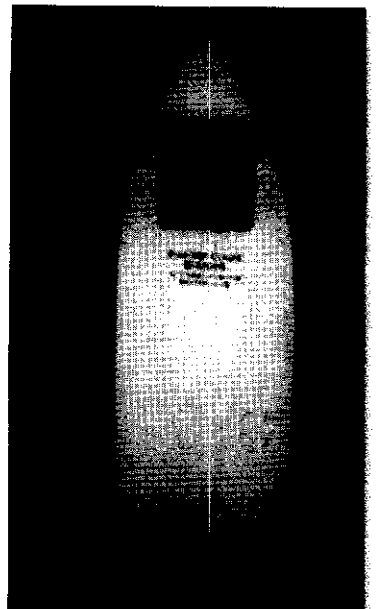
د.پ. ماکو وتیسکی، در یادداشت خود به تاریخ ۷ آگوست سال ۱۹۰۹ تعریف می‌کند که چطور لف تولستوی این داستان را با صدای بلند خواند. به ویژه این جمله را: «کسی، کسی را درک نمی‌کند. بله کسی کسی را درک نمی‌کند؛ تا اینکه فکر نکنند، تا اینکه حرف نزنند، تا اینکه کاری انجام ندهند، کسی، کسی را درک نمی‌کند...» ماکو ویتسکی ادامه می‌دهد: «وقتی که تمام کرد، آرام شد و لف. نیکلایویچ پس از دقیقه‌ای سکوت گفت: «احسنت» بعد لف نیکلایویچ، بلند می‌شود و در حالی که از میز فاصله می‌گیرد، به من می‌گوید: «این برای من خیلی باارزش است چون او با توانایی حرف می‌زند... برای من این منظور اصلی است: ما همه یک شروع هستیم، جدا هستیم و کار ما (کار ما در زندگی) یکی کردن است...». لف تولستوی، از آثار موپاسان به وجد می‌آید: «احسنت!» و از سوی دیگر از زبان او اندیشه و هدف نویسندهٔ فرانسوی، کاملاً معیار جدیدی پیدا می‌کند. در داستان «تنهایی» مهم این است که: مردم به طور جبری جدا هستند و نمی‌توانند یکدیگر را درک کنند. برای تولستوی نیز مردم هدف واحدی هستند آن‌ها جدا به نظر می‌آیند و باید متحد و متصل شوند.

چخوف درام‌نویس، به تولستوی نزدیک‌تر است. اگرچه نمایشنامه‌های او باب میل لف نیکلایویچ (حتی بدتر از نمایشنامه‌های شکسپیر) نیست. قهرمانان کمدی درام‌های او، از یکدیگر جدا هستند. اما ناگهان به طور غیرمنتظره، جرقهٔ درک متقابل زده می‌شود. نینا زار چنایا از درک و احساس آنچه تریپلیف می‌گوید باز می‌ماند («... شما غیر قابل فهم، صحبت می‌کنید، به نوعی سمبولیک»)؛ او از «دریاچهٔ جادویی» فاصله می‌گیرد و در پایان نیرویی او را به مکان‌های جوانی، سوق می‌دهد و وادارش می‌سازد دوباره جملات نمایشنامه تریپلیف را تکرار کند و این جملات این‌گونه عجیب است: «مردم، شیران، عقابان و کبکان...» حالا دوباره گویی قهرمانان را مرتبط می‌کنند.

گفتهٔ تولستوی: «ما همه یک شروع هستیم، جداییم و کار ما (کار ما در زندگی) یکی کردن است...» فرمول دو واحدی گسیختگی و احساس لزوم ارتباط است که در درک ذات دیالوگ چخوف به ما کمک می‌کند.»

موپاسان داستان خود را «تنهایی» نامید. هیچ کدام از نمایشنامه‌های «مرغ دریایی»، «دایی وانیا»، «سه خواهر» و «باغ آلبالو» نتوانستند چنین عنوانی داشته باشد. چرا که آن‌ها هم از تنهایی انسان‌ها، صحبت می‌کنند و هم از تلاش برای راه باز کردن از میان این تنهایی‌ها. در مکالمات قهرمانان این نمایشنامه‌ها، نه فقط بروز ندادن واکنش وجود ندارد، بلکه به طور پیوسته اعتراف هم می‌کنند. قهرمان داستان موپاسان معتقد است که عشق نیز در بر هم زدن قانون حتمی و همگانی ناسازگاری انسان، ناتوان است. «با هر بوسه‌ای، با هر آغوشی جدایی بیشتر می‌شود.» همان‌گونه که عشق قهرمانان چخوف، تراژیک نیست، ناامیدی از قبل تعیین شده و به قول امروزی‌ها، ژنتیکی برنامه‌ریزی‌شده وجود ندارد. مردم با دیوارهای نادیدنی از هم جدا هستند اما سعی می‌کنند به یکدیگر برسند و گاهی هم موفق می‌شوند. در پردهٔ سوم «سه

خواهر» که همه نگران آتش‌سوزی‌اند، از مسیر خارج شده است. اما دیالوگ چیز دیگری می‌شود. یک رشته اعترافات صادقانه شروع می‌شود. الگا از خشونت خود نسبت به پرستار برای ناتاشا، صحبت می‌کند. چبوتکین مست به یاد زنی که در طول زمان درمانش مرده بود، گریه می‌کند. ماشا و ورشینین به شیوهٔ خود، طوری که فقط خودشان زبان همدیگر را می‌فهمیدند (ترام ـ تام ـ تام) با یکدیگر صحبت می‌کردند. توزنباخ هم نزد ایرنیا اعتراف می‌کند که آرزو دارد برای او جان خود را فدا کند. ایرنیا هم با حرف زدن برای خواهرها، خودش را سبک می‌کند. او با ناامیدی می‌گوید: «ما هرگز به مسکو نمی‌رویم...». ماشا در مقابل خواهران اعتراف می‌کند که ورشینین را دوست دارد: «این راز من است، اما شما هم باید آن را بدانید... نمی‌توانم سکوت کنم...» و سرانجام آندری، همان‌طور که به خاطر داریم، ضمن اینکه سعی می‌کند از ناتاشا در مقابل سرزنش‌ها و اتهامات حمایت کند، ناگهان گریه می‌کند: «خواهران مهربان من، خواهران عزیز من، حرف مرا باور نکنید، باور نکنید...».



نمی‌شود از درک متقابل قهرمانان چخوف، هم‌چون اصلی که استثنا نمی‌شناسد، صحبت کرد. البته جمله «نمی‌توانم سکوت کنم» ماشا، حادثه خاصی است و آنجا هم که قهرمانان سکوت می‌کنند از گفتن آنچه که روح را نگران و مضطرب می‌کند و اسرار خود را بروز نمی‌دهند، عملاً «چیزی» اسرار پنهان آن‌ها را بروز می‌دهد مثلاً ناگهان گفت‌وگو قطع می‌شود و چیزی پنهانی و قابل حس که هنوز اتفاق نیفتاده، آشکار می‌شود.

بدین ترتیب ضمن مطالعه ساختار نمایشنامه‌های چخوف، و با فرو رفتن در فضای آن‌ها ما شروع به درک روح زمان سال‌های ۹۰ و عصر انتظارات بزرگ می‌کنیم.

چخوف، همچنین از یک «اصل» سرپیچی کرد و آن باز کردن مرز بین ژانرهاست. البته این اصل، قبلاً هم نقض شده بود. اما در نمایشنامه‌های چخوف، کشیدن خط فاصله بین درام و کمدی، دیگر غیر ممکن است. پیگیری اینکه او خود چطور نمایشنامه‌هایش را مشخص می‌کرد، خیلی جالب توجه است. «ایوانف» در چاپ اولیه سال ۱۸۸۶، کمدی نام گرفت و در سال ۱۸۸۹ تحت عنوان «درام» به چاپ رسید. «لشی» کمدی است اما نمایشنامه «دایی وانیا» که بر اساس آن بازسازی شده، صحنه‌ای از زندگی روستایی است. «مرغ دریایی» و «باغ آلبالو» کمدی است و «سه خواهر» درام. بدین ترتیب عقربه ناپیدایی بین درام و کمدی، همیشه در نوسان است. این مفاهیم صراحت و قطعیت خود را از دست داده‌اند و احساس می‌شود که همه چیز مخلوط شده است. اما حقیقتاً «مرغ دریایی» کجایش کمدی است که آخرش با خودکشی یکی از قهرمانان اصلی تمام می‌شود؟ و آیا نمایش مونولوگ «در مضرات سیگار» را می‌توان نمایش کمدی تک‌پرده‌ای (وادویل) نامید؟ اما تعیین مرز بین ژانرها، در نمایشنامه‌ها در نتیجه آمیختگی ساده آن‌ها نیست.

تراژدی، کمدی، درام، این سه مفهوم مشخص، ثابت و از حیث نویسندگی دارای حاکمیت، با هم یکی شده‌اند. چخوف همچنین کار مشابهی را نیز در نثر انجام داده است. دوشچکایانی او چهره‌ای هم‌زمان تغزلی و هجوآمیز است. در «تفوس مرده» نیز هجو و غزل به هم آمیخته‌اند. اما آنجا اپیزودهای هجوی و گریزهای شاعرانهٔ مؤلف به طور بارز قابل مشاهده است. در آثار چخوف «گریز نویسنده» وجود ندارد یا تقریباً وجود ندارد. در نمایشنامه‌های او چیزهای خنده‌دار در اپیزودی خاص جمع نمی‌شود و در «ترکیب» کلی اثر حل شده است.

همان‌طور که می‌بینیم در اصلاحات چندین جانبه شکل‌های دراماتیک که چخوف آنها را عملی ساخت، دو گرایش اصلی، احساس می‌شود. اولی غیر متمرکز ساختن خود نمایشنامه است. امتناع از فردسالاری قهرمان، باز کردن گره‌های سخت، اینتریگ، عمل سریع و دیالوگ. چخوف، کاهش تشنجات دراماتیک را متحقق کرد. اما اگر نویسنده به همین محدود می‌شد او فقط شکل‌های قدیمی را نقض کرده بود. کل موضوع این است که چخوف فقط قوانین را کنار نگذاشت بلکه بر آن‌ها به طور سودمند غلبه کرد و به جای قوانینی حذف‌شده نظام جدید ابزاری پرمعنی ایجاد کرد. «بست‌های» جدید تقریباً نادیدنی، که به نمایشنامه یک‌پارچگی درونی می‌بخشد آشکار می‌شوند. چخوف، سه اصل وحدت کلاسیک را با اصل جدیدی غنی ساخت، یعنی ابزار سمبولیک واسطه‌ای، موتیف‌های اصلی تکرار شوند، حضورها و غیاب‌ها را با اصل نظام و ساختار تغزلی. بدین ترتیب او با تحقق، تشنج‌زدایی، هم‌زمان شروع‌های جدیدی وارد کرد که وخامت پنهان جدید را به نمایشنامه می‌داد. اصل سلاحی که شلیک نمی‌کند اما پر شده است و گویی از اینکه نمی‌تواند شلیک کند رنج می‌برد.

«به‌رغم همه قوانین» و «بر ضد قوانین صحنه» سرنگونی‌هایی هستند که روح سازندگی را پر کرده‌اند. آن روحی که قهرمان چخوف و طرفدار شیفته «شکل‌های جدید» فاقد آن است.

نتیجه‌گیری

ضمن تحقق در زمینهٔ «نوآوری درام‌نویسی چخوف» به این نتیجه رسیدم که چخوف، حقیقتاً نه تنها در زمینهٔ درام‌نویسی بلکه در درام جهانی نوآور بوده است و به عقیده من راز شهرت او را نه فقط در روسیه، بلکه در جهان غرب، دقیقاً همین مسئله است.

چخوف در نمایشنامه‌های خود به این نتیجه می‌رسد که باید خصوصیت انسان را فاش کرد. در درام کلاسیک قهرمان خودش را با رفتارها و اعمالی که در جهت دستیابی به هدف مورد نظر برنامه‌ریزی شده بود، بروز می‌دهد. به همین دلیل به گفته بلینسکی درام کلاسیک مجبور بود همیشه برای طولانی شدن عمل، شتاب کند. چخوف، امکانات نوین توصیف کاراکتر را در درام فراهم کرد و کاراکترها، نه در مبارزه برای دستیابی به هدف بلکه در تحمل تضادهای زندگی، شناخته می‌شوند. شور و شوق عمل با شور و شوق تفکر عوض می‌شود.

به عقیده من، نمایشنامه‌های چخوف، قرون متمادی به اجرا درخواهند آمد و همیشه شیوه‌های چخوف و کاراکترهای او برای بیننده جالب توجه خواهد بود.

پی‌نوشت

۱. م. ن. استرویوا. پژوهش‌های کارگردانی استانیسلاوسکی، مسکو، ۱۹۷۳، ص ۳۹.
۲. گ.پ. بردنیکف، چخوف درام‌نویس: سنت‌ها و نوآوری‌ها در درام‌نویسی چخوف، مسکو، ۱۹۸۲، ص ۲۱.
۳. آ. ن. آستروفسکی. مجموعه ۱۶ جلدی کامل آثار. ج ۱۲، ص ۱۳۹، مسکو، ۱۹۵۲.
۴. همان، ص ۱۴۲.
۵. گ.پ. بردنیکف. چخوف درام‌نویس، مسکو، ۱۹۸۲، ص ۲۵.
۶. همان، ص ۴۴.
۷. همان، ص ۴۵.
۸. همان، ص ۴۹.
۹. همان، ص ۵۲.
۱۰. همان، ص ۵۳.
۱۱. همان، ص ۵۵.
۱۲. همان، ص ۵۵.
۱۳. ز.س. پاپرنی؛ به‌رغم همه قوانین، نمایشنامه‌ها و تک‌پرده‌های چخوف، مسکو، ۱۹۸۲، ص ۱۹۵.
۱۴. همان، ص ۱۹۸.
۱۵. همان، ص ۲۱۳.
۱۶. همان، ص ۲۲۰.
۱۷. همان، ص ۲۲۵.

فهرست منابع

برونیکف، گ.پ. آثار منتخب، مسکو، ۱۹۸۶، جلد دوم.
چخوف = درام‌نویس: سنت‌ها و نوآوری در درام‌نویسی چخوف، مسکو، ۱۹۸۲.
بیالی، گ.آ. چخوف و رئالیزم روسی، مسکو، ۱۹۸۱.
یرمیلف، ی.ایی. درام‌نویسی چخوف، مسکو، ۱۹۸۴.
پاپرنی، ز.س. «به‌رغم همه قوانین...»، نمایشنامه‌ها و کمدی‌های تک‌پرده‌ای چخوف، مسکو، ۱۹۸۲.
استرویف، م.ده. تحقیقات کارگردانی استانیسلاوسکی در سال‌های ۱۹۱۷ـ۱۸۹۷، مسکو، ۱۹۷۳.
تورکف، آ.م. چخوف و عصر او، مسکو، ۱۹۸۷.
شاه عزیزوا، ت.ک. چخوف و درام اروپای غربی زمان او، مسکو، ۱۹۶۶.