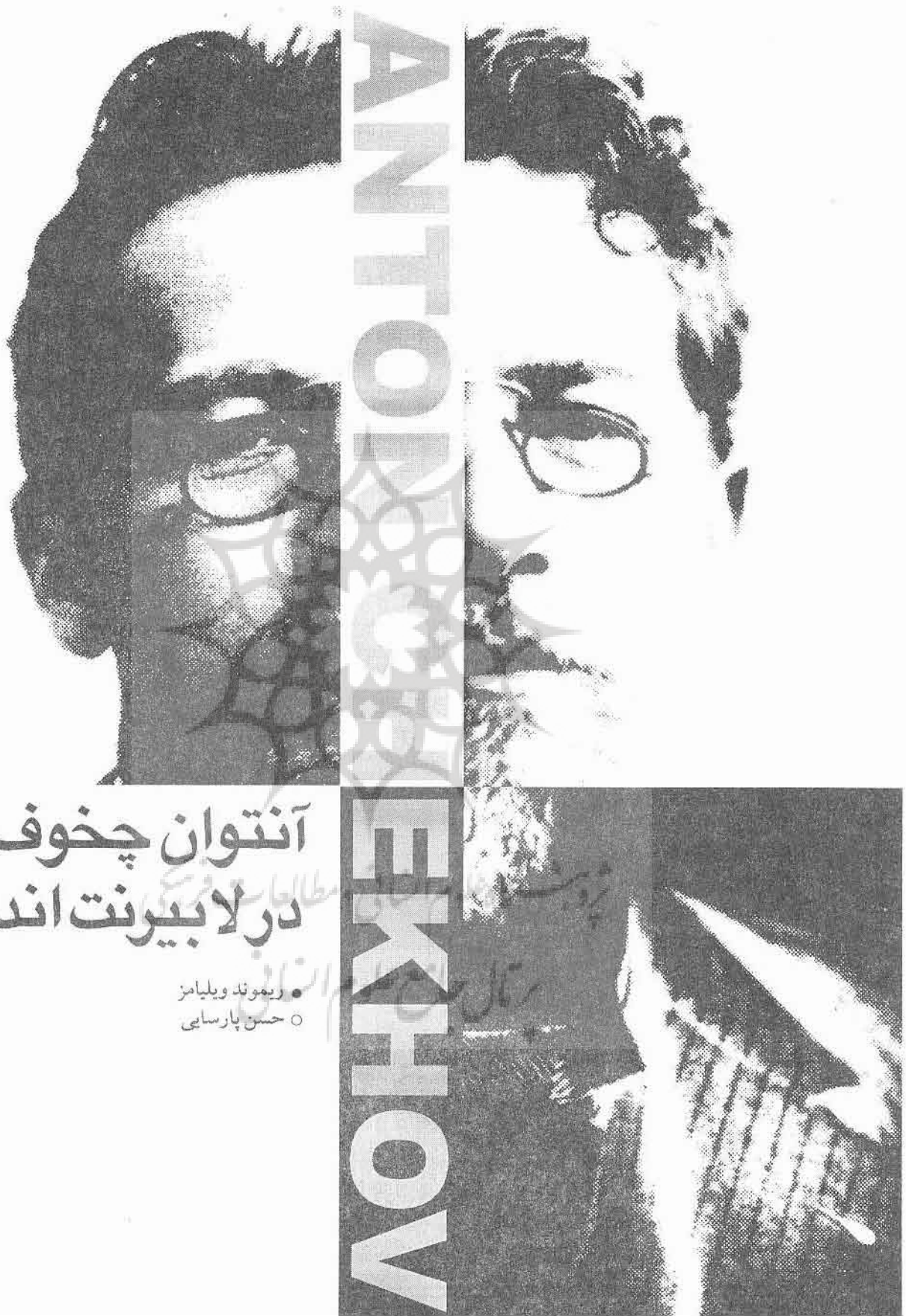


آنتوان چخوف
در لابیرنت اندیشه

• ریموند ویلیامز
○ حسن پارسایی

«به عقیده من تئاتر معاصر، چیزی جز بیان وقایع معمولی و اظهار تعجبات بی‌مورد، نیست. وقتی پرده بالا می‌رود و نور، اتاقی را که فقط سه دیوار دارد روشن می‌کند، مدعیان بزرگ این هنر مقدس به ما می‌آموزند که مردم چگونه غذا می‌خورند، می‌نوشند، عشق می‌ورزند، راه می‌روند و چگونه لباس می‌پوشند. وقتی به کمک تصاویر و گفتارهای مبتذل سعی می‌کنند اصول اخلاقی ناچیز، کم‌اهمیت و قابل فهمی را برای مصرف خانگی خانواده‌ها مطرح کنند و هنگامی که با هزاران ترفند، همان چیزها بارها و بارها تکرار می‌شود، من می‌خواهم بگریزم؛ همان‌طور که «گی‌دو موپاسان» از پتذال برج ایفل، که ذهنش را مسخره خودش می‌ساخت، گریخت... ما باید معیارهای تازه‌ای برای این هنر داشته باشیم و اگر چنین معیارهایی وجود ندارد، پس بهتر است تئاتر هم وجود نداشته باشد.»

این مانیفست تئاتر ناتورالیست، طی پنجاه سال اخیر اعتبار خودش را از دست نداده است. لازم به توضیح است که این گفتاری از چخوف نیست، بلکه سخنان «کنستانتین تریپلوف» در نمایشنامهٔ «مرغ دریایی» است. شاید احساس خود چخوف هم چنین بوده باشد؛ گرچه طبق دلائل عینی، افکار ادبی او در «مرغ دریایی» بیشتر از زبان «تریگورین» بیان می‌شود نه «تریپلوف». اما من میل ندارم به این بازی خطرناک و ملال‌آور «هویت‌یابی» دست بزنم. این معضلیان ادبی را که مسخرهٔ محافل ادبی اواخر قرن نوزدهم است، فقط می‌توان به عنوان اولین گام در بررسی و شناخت بعضی از نمایشنامه‌های چخوف، و همچنین به عنوان مقدمه‌ای بر بعضی از پیچیدگی‌هایی به شمار آورد که به رابطهٔ نمایشنامه‌های ناتورالیست و داستان و نیز به «سمبولیسم» ـ که از مؤلفه‌های نمایشنامه‌نویسان ناتورالیست است ـ می‌پردازد.

چخوف در نامه‌ای به ای. اس. ویشنیفسکی نوشت: «شما می‌دانید که تریپلوف نویسندهٔ مورد علاقهٔ من می‌باشد.» و این موضوع، نکته‌ای است که منتقدان می‌توانند در آن شک کنند. این موضوع که در انگلستان نحوهٔ اجرای نمایشنامه‌های «ایبسن» و چخوف بسیار با هم متفاوت هستند، صحت دارد. ویلیام آرچر[1] منتقد تیزبین آثار «ایبسن»، نمایشنامهٔ «باغ آلبالو» را اثری بی‌محتوا و چیزی بی‌شکل و تلف‌کنندهٔ وقت ارزیابی می‌کند. از سوی دیگر فداکاری‌ها و تلاش‌های انسانی کاراکترهای چخوف، روی صحنهٔ تئاترهای کوچک انگلستان، آثار او را به عنوان نمایشنامه‌هایی که ما به خود زندگی شباهت دارند و از هرگونه اخلاق‌گرایی ملال‌آور به دور هستند، به ما معرفی می‌کند.[2] این نگاه نردیدناپذیر است و می‌توان آن را با یک تجزیه و تحلیل به اثبات رساند. گرچه شخص شاید برای کامل کردن موضوع، جملهٔ «نمایشنامهٔ مرغابی وحشی، نمایشنامهٔ مورد علاقهٔ من است» را به آن اضافه کند. حال، این نظر چخوف را با گفتار «ایبسن» درباره «مرغابی وحشی» مقایسه کنید:

«همان‌طور که من آرزو می‌کنم، کاراکترها، دوستان خوب و مهربانی پیدا می‌کنند: دوستانی که تعدادشان در میان مردم آن‌قدرها کم نیست. آنها بدون استثناء مشکلاتشان را برای حل شدن با چنین مردمانی در میان می‌گذارند.»

برای اثبات محبوبیت چخوف به عنوان یک نمایشنامه‌نویس باید به محبوبیت او در بین بازیگران و «مدعیان بزرگ این هنر مقدس» اشاره کرد.

در نمایشنامهٔ «مرغابی وحشی» ـ اثر «ایبسن» ـ نکتهٔ مهم برای شناخت نمایشنامه، درک معنی سمبولیک عنوان آن است. همین نکته در مورد نمایشنامهٔ «مرغ دریایی» هم صدق می‌کند. اینجا دیگر سمبول از محدوده نمایشنامه فراتر می‌رود و به یک نشانه و برآیند حرکتی تازه در تئاتر تبدیل می‌شود. چخوف در پردهٔ دوم، در جایی که اجرای نمایش «تریپلوف» با شکست مواجه شده است و معشوقهٔ او، «نینا» در حال خارج شدن از حیاط نقره‌ای و روی آوردن به انسان مشهورتری مثل «تریگورین» می‌باشد، به مرغ دریایی اشاره می‌کند:

(تریپلوف با سر برهنه، یک تفنگ و یک مرغ دریایی مرده در دست، وارد می‌شود)

تریپلوف: تنها هستید؟

نینا: بله.

(تریپلوف مرغ دریایی مرده را جلوی پاهای او می‌اندازد)

تریپلوف: من با بی‌رحمی نکبتی این مرغ دریایی را کشته‌ام. حالا آن را جلوی پای شما می‌اندازم.

(مرغ دریایی را از زمین برمی‌دارد و به آن نگاه می‌کند)

تریپلوف: بزودی خودم را هم به همین ترتیب خواهم کشت.

نینا: شما تازگی‌ها عصبی و منحنی شده‌اید. حرف‌هایتان را با کدامین سمبولیک بیان می‌کنید؟ این مرغ دریایی هم به نظرم یکی از همان سمبول‌هاست، اما نمی‌فهمم، من معنی آن را درک نمی‌کنم. من ساده‌تر از آن هستم که شما را درک کنم.

این ناتوانی در شناخت سمبول، یک بی‌کفایتی است که نویسنده نمی‌خواهد آن را به تماشاگران نسبت دهد. «تریگورین» نکتهٔ معنی را بر زبان می‌راند:

موضوعی برای یک داستان کوتاه. دختری مثل شما از بدو تولد در کنار دریاچه‌ای
زندگی می‌کند. از همانند یک مرغ دریایی. دریا را دوست دارد و همانند یک مرغ دریایی احساس آزادی و خوشبختی می‌کند. اما یک مرد به طور تصادفی به آنجا می‌آید. او را می‌بیند و زندگی دختر را همچون زندگی این مرغ دریایی، از بین می‌برد. او این کار را به خاطر سرگرمی و لذت خودش انجام می‌دهد.

این دقیقاً همان کاریست که «تریگورین» می‌خواهد با نینا بکند ـ اغلب در طول نمایشنامه، این پیش‌فرض به ما یادآوری می‌شود ـ نکتهٔ فوق بدون شک یک پیچیدگی غیرقابل بیان به شمار می‌رود که کمی از شرارت شیطانی این عامل مرگ (تریگورین .م) می‌کاهد.

بعد از آن‌که «تریگورین»، «نینا» را گول می‌زند، او را ترک می‌کند. «نینا» نامه‌هایش را به «تریپلوف» می‌نویسد:

تریلوف: ذهنش تا حدودی مُختل شده بود، زیرا نامه‌هایش را با عنوان «مرغ دریایی» امضاء می‌کرد. در «پری آبی» او پوشکین، آسیابان می‌گوید که خود او کلاغ است. «نینا» در نامه‌هایش همیشه تکرار می‌کند که «مرغ دریایی» است.

و وقتی تریگورین از یک ملاقات برمی‌گردد باز به این موضوع اشاره می‌شود:

شامرایوف: «بوریس»! ما اینجا چیزی داریم که مال شماست.

تریگورین: چه چیزی؟

شامرایوف: روزی «کنستانتین» یک مرغ دریایی شکار کرده بود و شما از من خواستید که آن را به کسی بدهم تا شکمش را با پوشال پر کند.

تریگورین: من این را خواستم؟ یادم نمی‌آید!

(بلافاصله بعد از آن، «نینا» برای دیدن «تریپلوف» باز می‌گردد)

نینا: ... من مرغ دریایی هستم... نه... این درست نیست... من همیشه هستم... بله... بله... من مرغ دریایی هستم... نه... این درست نیست... آیا به یاد داری که روزی یک مرغ دریایی شکار کردید؟ مردی تصادفاً از راه می‌رسد، آن را می‌بیند و برای سرگرم کردن خودش نابودش می‌کند... موضوعی برای یک داستان کوتاه...

به محض این‌که او اتاق را ترک می‌کند، مرغ دریایی را که شکمش با پوشال پر شده است، به داخل اتاق می‌آورند و روی میز می‌گذارند. «تریگورین» در همان حال با خودش بحوا می‌کند:

من یادم نمی‌آید... نه... من یادم نمی‌آید!

درست در این لحظه، «تریپلوف» با اسلحه به زندگی خودش پایان می‌دهد (من هنوز در گرداب رؤیاها و تخیلاتم دست و پا می‌زنم... من... آن‌قدر بی‌رحم بوده‌ام که این مرغ دریایی را با گلوله کشته‌ام).

حالا آن را مقایسه کنید با «مرغابی وحشی» اثر «ایبسن». در این نمایشنامه وقتی به «هدویگ» می‌گویند که مرغابی وحشی را کشته است، با اسلحه به خودش شلیک می‌کند. او شخصیت خودش و پرنده دریایی را یکی می‌داند. در «مرغ دریایی» داستان گول خوردن «نینا» و تحریک روانی او به وسیلهٔ «پرندهٔ کشته‌شده» به نمایش درمی‌آید. در «مرغابی وحشی» از پرنده، برای نشان دادن شخصیت‌های دیگر و تمام فضای دراماتیک نمایشنامه استفاده می‌گردد.

همین حالت در «مرغ دریایی» هم هست. حضور پرنده و مرگ او و موجودیت دوباره به او بخشیدن از طریق پر کردن شکمش از پوشال ـ برای نسبت دادن عملی به «تریپلوف» و نشان دادن مرگ همیشگی آزادی ـ در سراسر نمایشنامه احساس می‌شود. با این مقایسه، من قصد ندارم موضوع سرقت ادبی را ثابت کنم. همهٔ نویسندگان این کار را می‌کنند ـ به نظر می‌رسد که فقط در جامعهٔ صنعتی چنین کاری خطا محسوب می‌گردد ـ و یک طرح ادبی خوب، ارزش آن را دارد که دوبار بکار گرفته شود. سعی من آن است که بر کاربری و کارآیی هنرمندانهٔ آن تأکید کنم.

این کاربری هنرمندانه تا حدودی روشن است؛ «مرغ دریایی» به عنوان سمبلی بصری، بخشی از وسائل صحنه، رویداد نمایشی و فضای آن به سمار می‌رود و برای تأکید حسی و بزرگ‌نمایی اهمیت حوادث مربوط به آن، بکار گرفته می‌شود. بعد از نمایشنامه‌های ایوانوف (۱۸۸۷) و غول جنگی (۱۸۸۸) که هر دو با شکست مواجه شده بودند، چخوف آن‌طور که خانم «نینا آندرو نیکوا توماشوا» می‌گوید:

به مدت هفت سال صحنهٔ تئاتر را کنار گذاشت و در همان حال جست‌وجو برای یافتن یک فرم دراماتیک جدید، ذهنش را به طور بی‌وقفه‌ای به خود مشغول کرده بود. او در اندیشهٔ نمایشنامه‌ای واقعی بود که در آن بتواند با استفاده از یک سمبول، افکار عمیق‌تر و پیچیده‌تری را به تماشاگران انتقال دهد.[۳]

این برداشتی جسورانه و اورتودوکسی از فرم نمایش است. سمبول، همان‌گونه که امروزه می‌دانیم، از راه شیوهٔ معمول زندگی به دست او رسیده و چخوف در تفسیری که بر «مرغ دریایی» نوشته، اشاره کرده است که این مرغ دریایی توسط دوستش «لیویتان» شکار شده بود:

موجود زنده و زیبای دیگری هم از بین رفته است، اما آن دو احمق به خانه‌هایشان برگشته‌اند و شامشان را می‌خورند.[۴]

سمبول در این نمایشنامه، کاملاً گویا و مرکز تأکید حسی نمایشنامه است. من از آن به عنوان «بزرگ‌نمایی اهمیت حوادث نمایشنامه» یاد کرده‌ام که شاید سئوال برانگیز به نظر برسد. اما همین شیوهٔ ناتورالیستی بدون شک جایگزینی برای تعریف مناسب موضوع اصلی و مرکزی نمایشنامه می‌باشد. به معنای عمیق آن، اشاره‌ای تلویحی و به بیانی گویا، توصیفی موجز و دقیق به شمار می‌رود. نشانه‌هایی که ما دیده‌ایم، با نهایت دقت و روشنی بکار گرفته شده‌اند. آنها با معیارهای دیگر و با معیار سمبولیک، که کارآیی سمبول را نشان می‌دهد، ضرورتاً مبهم به نظر می‌رسند. در هر نوع تحلیل و بررسی جدی، این موضوع باید به عنوان یک ارزیابی تشخیصی تلقی گردد.

«مرغ دریایی»، نمونهٔ بسیار خوبی از آن مشکلی است که یک نمایشنامه‌نویس با استعداد در اوج دورهٔ ناتورالیسم با آنها روبه‌رو بوده است. خمیرمایهٔ اصلی این نمایشنامه، ارائه تصویری از زندگی روزمره است. آن‌چه چخوف در زندگی روزمره می‌دید، عبارت بود از محرومیت، تلاش بیهوده، گمراهی و بی‌عاطفگی. فضای کسل‌کنندهٔ نمایشنامه، اغلب با اشاره به عدم آزادی در ابراز این مسائل، شکل می‌گرفت و این چیزی بود که تقریباً هر نویسندهٔ برجسته‌ای طی هفتاد سال اخیر از آن شکایت داشته است. بحران‌های بزرگ انسانی، در پردهٔ سکوت می‌مانند یا آن‌که فقط اشاره‌هایی معمولی و کوچک به آنها می‌شود.

چخوف به «سووِرین» نوشت: «بگذار همانند خود زندگی پیچیده و ساده باشیم. مردم غذایی می‌خورند و در همان حال خود را سعادتمند یا زندگی‌شان را تباه‌شده، می‌دانند.»[۵] وفاداری به اصول نمایش، نویسنده را مجبور می‌کند که مردم را حتی در حال غذاخوردن، نشان دهد و در همان حال مکالماتشان را در مقیاسی کوچک‌تر منعکس نماید. اما اگر او واقعاً به تجربهٔ خود علاقمند باشد، نمی‌تواند موضوع‌ها را بدین ترتیب مطرح کند. یکی و یا دو تا از کاراکترهای او به دلائلی شاید بتوانند سخنانشان را بر زبان بیاورند و به موضوع نهانِ نمایش اشاره کنند (در آثار «ایبسن» این ویژگی با تمایل او برای سخنوری در هم می‌آمیزد و اوج آن در نمایشنامهٔ «دشمن مردم» است). در «مرغ دریایی» مخصوصاً «تریگورین» و «تریپلوف» که هر دو نویسنده و روسی هم هستند چنین خصوصیتی را به نمایش می‌گذارند، اما حتی یک نویسنده هم شاید به این راضی نباشد. باید

به نمونه‌ای کلی اشاره کرد، زیرا از آن جایی که کاراکترها به عنوان «انسان‌های واقعی» و کامل به تصویر در می‌آیند، ممکن است گفتارشان شخصی و منحصر به فرد باشد. این جا برای حل نهایی باید به شیوه‌ای همانند «مرغ دریایی» توسل جست، چون در تئاتر ناتورالیست از وسائل یا تمهیدات صحنه که درونمایهٔ نمایشنامه را به نمایش می‌گذارند، به‌طور گسترده‌ای استفاده می‌شود. اما چنین اقدامی برای ایجاز در بیانِ موضوع اصلیِ نمایشنامه، یک جایگزین ضعیف به شمار می‌رود که فقط در نمایشنامه‌هایی که فرم‌گرایی در آنها بیشتر باشد ـ آن هم با بهره‌گیری از دیالوگ‌های دقیق و رایج ـ تحقق می‌پذیرد. ریشهٔ مسائل به رعایت نکردن معیارهای قراردادی و تمایل به پیروی از ترسیم کامل شخصیت‌ها و نزدیک کردن دیالوگ‌های آنها به گفتارهای واقعیِ زندگی روزمره برمی‌گردد. گستردگی شیوه‌های جایگزین‌شده، نوعی تلاش برای گریز از محدودیت‌هایی است که نویسندگان به‌خاطر حفظ ارزش‌های ناتورالیسم به‌طور داوطلبانه خود را به رعایت آنها مقید دانسته‌اند.

با این توصیف، یقیناً به نمایش درآوردن صحنهٔ واقعی زندگی توسط چخوف، مؤثر و گیراست و ساختار نمایشنامه‌اش ظریف‌تر و هوشمندانه‌تر از ساختار نمایشنامه‌های معاصرانش می‌باشد. همین شیوه در داستان‌هایش به نتایج بسیار درخشانی منجر می‌شود، اما باید گفت که سبک او، روایی است. چارچوب بدیهی، خلاصه‌شده و سادهٔ نمایشنامه‌هایش، چنان‌چه ساختار بسیار عالیِ حوادث و دیالوگ‌ها را ندیده بگیریم، خام به نظر می‌رسد. باید گفت که ارزیابی غیرشخصیِ نویسنده ـ مثلاً در آثار جین اوستین ـ باعث غنای داستان می‌شود، ولی چنین ویژگی‌هایی در نمایشنامه‌نویسی محال به نظر می‌رسد. موضوع‌های کوچک این نمایشنامه به حالت تعلیق باقی می‌مانند. این‌جا همانند نمایشنامهٔ «مرغابی وحشی» «ایبسن»، با نوعی تقسیم و تفکیک عناصر نمایش روبه‌رو هستیم که دقیقاً از این خلأ ناشی می‌گردد؛ خلأیی که باید پر شود و به فضای نمایشنامه وحدت ببخشد. ما این‌جا با برداشت نظریِ ضعیفی روبه‌رو هستیم. کاراکترها در داستان به‌طور غیرشخصی باقی می‌مانند، ولی در شرایط و جلوه‌های دراماتیک نمایشنامه به‌صورت شخصیت‌های خاصی در می‌آیند. در چنین شرایطی تبیین کاراکترها گاهی تا حد شعار و عبارات کلیشه‌ای و «تمام آن‌چه در این زمینه می‌توان گفت» محدودیت می‌یابد؛ به‌طوری که «سورین» پیر در «مرغ دریایی»، همهٔ گفتارهایش را با این شیوه به پایان می‌برد، و این همان چیزی است که کاراکتر به‌خاطر آن خلق می‌شود و به توصیف دقیقِ «استرینبرگ» در مقدمهٔ نمایشنامهٔ «خانم جولی» ارتباط پیدا می‌کند:

قرار شد یک کاراکتر بر روی صحنه، مرد محترم، مفلوک و زمین‌گیری را به نمایش بگذارد. او جز چند نقیصهٔ بدنی، به چیزی نیاز نداشت؛ یک پای کوتاه و کج، یک پای چوبی و دماغ قرمز. از این کاراکتر خواسته شد که فقط جملاتی مانند «آن پایتخت است»، «بارکیس مایل است» یا شبیه آنها را بیان کند.

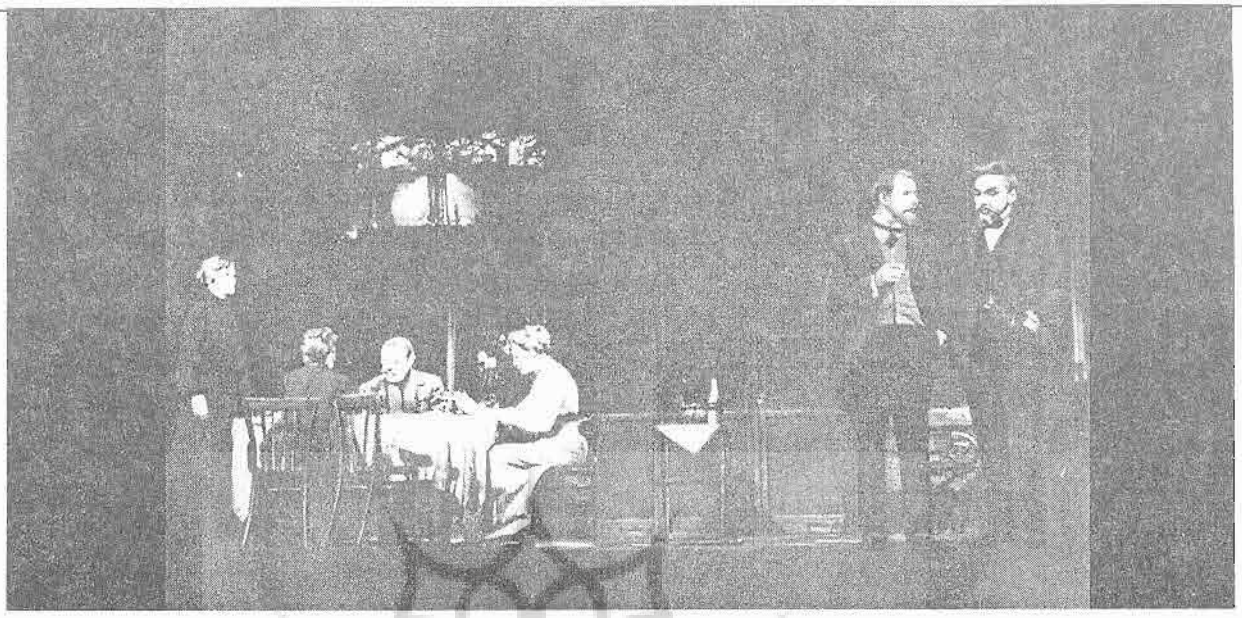
گرچه «دماغ قرمز» مربوط به نمایش کمدی و از تصورات چخوف بسیار دور است، اما «خام بودن» هم به معنای ادبیِ آن به همان دنیای «نمایش کمدی» مربوط می‌شود.

چخوف یکی از ماهرترین نمایشنامه‌نویسان دنیای امروز به شمار می‌رود و بیش از هر نمایشنامه‌نویس دیگری، محدودیت‌ها و ضعف‌های نمایشنامه‌نویسی امروز را برای ما آشکار می‌سازد. نکتهٔ بسیار مهم، شیوهٔ ارتباط کاراکتر و بستگیِ چنین ارتباطی به تجربهٔ اصلی و مرکزیِ نمایش است. در نمایشنامه‌های او از دیالوگ زیاد استفاده می‌شود. آثارش بیش از آن اندازه‌ای که ستایشگرانش لازم بدانند، دارای چنین خصوصیتی هستند. امروزه استفاده از چنین دیالوگ‌هایی، بیشتر برای پایان‌بندیِ نمایشنامه مفید است. دیالوگ‌های فصیح، همان‌طور که «تی. اس. الیوت» بدان اشاره کرده است (در مقاله‌ای با عنوان «فصاحت بیان و نمایشنامه منظوم»، یکی از عوامل تأثیرگذار محسوب می‌شود. وقتی:

«موقعیت نمایشنامه ایجاب کند و کاراکتر خود را در شرایطی روشنگرانه و دراماتیک احساس نماید.»

گرچه مباحث جدلیِ فراوانی در نمایشنامهٔ «دشمن مردم»، اثر ایبسن وجود دارد، اما من فکر می‌کنم که او هم، چنین حالتی را در کاراکتر «استوک مان» در نظر داشته است. در آثار چخوف چنین مواردی زیاد است؛ شاید در «آرکادینا» و گاهی هم در وجود «تریپلوف» در نمایشنامهٔ «مرغ دریایی» و در کاراکتر «ایرینا» و «الگا» در نمایشنامهٔ «سه خواهر» و در وجود «آستروف» در «دایی وانیا» و «مادام رانوسکی» در «باغ آلبالو» چنین حالتی مشاهده شود، ولی من خودم تاکنون نتوانسته‌ام نمونهٔ کامل و قابل قبولی از آن ارائه کنم. در مورد نمایشنامه‌های دیگر او، برای معرفی پرسوناژهایی که فصاحت بیان ضعیف‌تری داشته باشند، با محدودیتی روبه‌رو نیستیم.

وقتی یک کاراکتر در نمایشنامه، مستقیماً نظر ما را جلب می‌کند، امکان دارد ما قربانی قضاوت‌های حسی خود شویم و از الکن بودنِ او چشم‌پوشی کنیم. این حالت در کاراکترهای نمایشنامه‌های امروزی کمتر مشاهده می‌شود. اما در نمایشنامه‌های بسیار عاطفی و حسی، به شکل متعارفی خود را بروز می‌دهد، و ما تمایل پیدا می‌کنیم ترجمان عاطفیِ کاراکتر را دربارهٔ خودش، بپذیریم. در نمایشنامه‌های رئالیستی اغلب



صحنه‌ها به دلیل کمبود واقعی بودنشان، هرگز خصوصیت دراماتیک ندارند.

معیارهای «آلیوت» گرچه ارزش‌های کلی فراوانی دارند، اما در مورد نمایشنامه‌های مخوف بسیار جزمی به‌نظر می‌رسند. امروزه هیچ نمایشنامه‌نویسی نیست که کاراکترهایش به اندازهٔ کاراکترهای چخوف از خودمحوری و خودانگیزی آشکار برخوردار باشند. نمایشنامه‌هایش را می‌توان «نمایشنامه‌های اعتراف» نامید. اما مقاصد پرسوناژها با هم فرق دارد:

ویلیوف: من کجا هستم؟ چه هستم؟ من دانشجوی دانشگاه بودم، ترک تحصیل کردم به‌خاطر آن چیزهایی که به قول روزنامه‌نگاران شاید در بوانوشان احساس مسؤلیت کرد. آنها به من گفتند: استعداد ندارم. هیچ پولی هم نزد پاسپورتم نیست و یک پیشه‌ور اهل «کی‌یف» بیشتر نیستم... پدرم با این که هنرپیشه‌ای معروف بود، ولی او هم یک پیشه‌ور اهل «کی‌یف» به حساب می‌آمد. گاهی هنرمندان و نویسندگان در اتاق پدرانهٔ بادوم جمع می‌شدند و به من توجه می‌کردند. به نظرم رسید که آنها با نگاهشان، بی‌لیاقتی مرا ارزیابی می‌کردند. من افکارشان را حدس می‌زدم و همه چیز را احساس می‌کردم.

(مرغ دریایی)

دایی وانیا: من باهوشم، شجاع و قوی هستم. اگر من به‌طور طبیعی بزرگ می‌شدم، شاید کسی مثل شوپنهاور یا داستایوسکی می‌شدم.

(دایی وانیا)

آنگاه من هر روز از این که مجبورم به مدرسه بروم و با علوم درس ندهم، سردرد می‌گیرم. افکار عجیبی به سرانم می‌آیند. گویی یک پیرزن هستم و واقعاً همین احساس می‌کنم که در طی چهار سال گذشته که در این جا کار کرده‌ام، حواس و توانایم ده درجه به عقب رفته است و... تنها یک آرزو دارم... بروم به مسکو... هرچه زودتر.

(سه خواهر)

تیوچین: همان‌طور که داشتم می‌گفتم، من می‌توانم توی خانه‌ام مانند یک آدم کاسب تازه به دوران رسیده، زندگی کنم و هر نوع باری تفریحی مورد علاقه‌ام را انجام بدهم. اما این‌جا هر چیزی باید در حد عالی خودش باشد. این‌جا بانک است، این‌جا هر چیز جزئی باید آن‌طور که می‌گویند، نظرها را به خود جلب کند. باید ظاهر آراسته و باشکوهی داشته باشد.

(سالگرد)

گایف: من آدمی آزاداندیش و خوب هستم، یک مرد سال‌های هشتاد! مردم از آن سال‌ها خوششان نمی‌آید، اما من فکر می‌کنم که در زندگیم به خاطر اعتقاداتم رنج کشیده‌ام... بی‌جهت نیست که کشاورزان مرا دوست دارند. ما باید کشاورزان را بشناسیم. ما باید بدانیم با چه چیزی...

آنیا: دایی! داری دوباره شروع می‌کنی!

(باغ آلبالو)

تریپلوف و الگا، موقعیت آشکار خودشان را ترسیم می‌کنند. سخنان آنها از تمهیدات نویسنده است که به علت کثرت کاراکترها ـ مثلاً در «سه‌خواهر» ـ اغلب بی‌لطف و خسته‌کننده به نظر می‌رسد. حالتی عاطفی در «الگا» و «تریپلوف» (در اشخاص واقعی به آن «دلسوزی نسبت به خود» می‌گویند) هست که به سادگی و صراحت آنها برمی‌گردد. وقتی در حال گفت‌وگو هستند، بیش از موقعیت‌های دیگر، از خود تمایل و تلاش نشان می‌دهند. در «دایی وانیا» و همچنین در «گایف»، این خصوصیت کاملاً عاطفی شده است و در «گایف» حالتی هجوآمیز دارد. ما ظاهراً تمایل نداریم برداشت عاطفیِ کاراکتر را درباره خودش، بپذیریم. سادگی و جنبهٔ کمیک «شیپوچین» بیشتر است ولی در کل، در نمایشنامهٔ کوتاه «سالگرد»، سادگیِ کمتری به چشم می‌خورد؛ نمایشنامه‌ای خنده‌آور است که از موقعیت‌های کمیکِ فراوان برخوردار نیست. تردید تماشاگر حتی دربارهٔ بهترین نمایشنامه‌های چخوف، ناشی از شکی است که در مورد موقعیت‌های کمیکِ نمایشنامه‌های او دارد.

برداشت و قضاوت چخوف دربارهٔ نمایشنامه‌اش جالب است. او درباره «مرغ دریایی» می‌نویسد:

«... به یک داستان کوتاه می‌ماند. من از نوشتن آن زیاد خوشنود نیستم. بعد از خواندن این نمایشنامهٔ کمدی، یک بار دیگر متقاعد شدم که من نمایشنامه‌نویس نیستم.»

او درباره «باغ آلبالو» گفته است:

«... درام نیست، بلکه کمدی است. گاهی حتی همانند یک نمایشنامه سرگرم‌کننده به نظر می‌رسد... آخرین پردهٔ آن یا بهتر بگویم تمام نمایشنامه، یک مضحکه است؛ مضحکه‌ای سبک. نمی‌دانم چرا در پوسترها و تبلیغات، نمایشنامهٔ مرا درام خطاب می‌کنند؟ «نمیرووویچ» و «استانیسلاوسکی» در آن چیزی متفاوت از آن‌چه من قصد داشته‌ام، می‌بینند. من مطمئنم هستم که آنها هرگز آن را با علاقه نخوانده‌اند.»

در نمایشنامه‌های متوسط او، مثلاً در «سه‌خواهر»، وحدت آشکار حالات ـ چیزی که خودِ چخوف به آن «بیهودگی‌های ذهنی» می‌گوید ـ وجود دارد. در «مرغ دریایی» و «باغ آلبالو»، زیرکیِ عاطفیِ قابل توجهی ضرورت پیدا کرده است: ترکیبی زودگذر ولی متناوب از کمدی و تأثرات دردناک وجود دارد، یا لااقل می‌توان گفت که دیدگاه معمول زندگی را بیان می‌کند. ولی سئوال پیش می‌آید که آیا این کمدی و تأثرات دردناک چخوف، از لحاظ عاطفی قابل درک هستند؟ آیا هر دوی این مقوله‌ها از محدوده همان عبارت کوتاهِ چخوف فراتر نمی‌روند. برای بررسی آن، نکته‌ای اساسی و مرکزی در همهٔ نمایشنامه‌ها وجود دارد. این نکته، دراماتیزه کردن کاراکترها از دیدگاه خودشان می‌باشد، یعنی همان نکته‌ای که قبلاً بدان اشاره کردم. نمایشنامهٔ کلیدی، برای شناخت این موضوع «باغ آلبالو» است که در آن سبک خاصِ چخوف در غایتِ خود، بکار گرفته شده است.

زیر سایهٔ روسیهٔ در حال اضمحلال (این موضوع در قالب «باغ آلبالو» بیان شده که یک سمبول عاطفیِ خاص به شمار می‌رود)، گروهی از کاراکترها خود را بر ما آشکار می‌کنند. آنها ـ همه ـ دارای حالت Nedotepa[۶] هستند که در نمایشنامه، کلمه‌ای کلیدی محسوب می‌شود. عناصر این سبک که آنها را برشمردیم، خیلی بکار رفته‌اند! در این نمایشنامه چیزهای قابل توجهی مانند همان «دماغ قرمز» وجود دارد؛ «گایف» با عبارات دائمی‌اش که انسان را به یاد بازی بیلیارد هم می‌اندازد، می‌گوید:

«تا قبل از فروش باغ آلبالو همهٔ ما احساس ناراحتی و بدبختی می‌کردیم، اما همین که کار به‌طور قطعی خاتمه یافت، ما همه آرام شدیم و دوباره احساس شادی کردیم. من حالا دیگر یک کارمند بانک شده‌ام، من کارشناس امور مالی هستم... قرمز در وسط!»

بعد به «تروفیموف» می‌رسیم. او به عنوان یک «دانشجوی دائمی»، کاراکتر خودش را به ما می‌نمایاند. تکیه کلامِ «اپیخودف» «بیست و دو تا بدبختی» است و با حالتی رسمی، ولی احساساتی حرف می‌زند:

«بدون شک، شاید هم حق با شما باشد. اما یقیناً اگر موضوع را از این نقطه مورد نظر قرار دهید، آن‌گاه باید گفت، ببخشید که چنین عرض می‌کنم، شما مرا به این پریشان‌حالی انداخته‌اید.»

هرگز از گیتارش، که آهنگ‌های عاشقانه‌اش را با آن می‌نوازد، جدا نمی‌شود. در مقایسه با کاراکتر «گایف»، از محدودیت کمتری برخوردار است. او برای همین نوع از کمدی‌های مورد علاقه مردم، مناسب است. در او تمایل به سخنگویی ـ که در سراسر نمایشنامه، او را در حال کشمکش درونی نگه می‌دارد ـ مورد هجو قرار گرفته است، بنابراین حضورش در نمایشنامه موجب راحتی و تسکین می‌شود. اگر فرض کنیم که این کاراکتر را نویسنده عمداً در نمایش گنجانده، جهالت محض است، زیرا در «باغ آلبالو» دیکته کردن عقاید وجود ندارد. سخنان «تروفیموف» در پردهٔ دوم، دائماً در نمایشنامه‌های چخوف تکرار می‌شود. با توجه به نامه‌ها و سخنان او، به نظر می‌رسد که یک اعتقاد شخصی هم باشد:

«امروزه در روسیه فقط تعداد کمی از مردان کار می‌کنند. اکثریت قابل توجه افرادِ تحصیل‌کرده‌ای که من می‌شناسم، دنبال چیزی نیستند، عاطل و باطل مانده‌اند و... و هنوز قادر به انجام یک کار مفید نیستند.»

این ادعانامه با طرحی قبلی بر علیه ادعای «لوپاخین» ـ پسر یک

سرف[۷] ـ یکی از افراد روسیهٔ جدید، تنظیم شده است؛ «مردی که باغ آلبالو را خواهد خرید و آن را در هم خواهد کوبید تا ویلا بسازد.»

«من صبح تا شام کار می‌کنم... وقتی که ساعت‌ها کار می‌کنم و خسته نمی‌شوم، خیالم از هر لحاظ راحت می‌شود و به نظرم می‌رسد که می‌دانم برای چه زندگی می‌کنم. اما فقط خدا می‌داند که بیشتر مردم روسیه به خاطر چه به این دنیا آمده‌اند... خب!... چه کسی به این موضوع اهمیت می‌دهد؟»

وقتی چخوف چنین مظهری را برای ما خلق می‌کند، آن‌وقت حضور کاراکترهای دیگری مثل «مادام رانوسکی»، احساساتی، کودن، با سخاوت و «شارلوت» فریبکار، جدا افتاده و «پیشچیک» بی‌خاصیت را تحمل می‌کنیم. در همان نگاه نخستین، سستیِ موجود را می‌بینیم، و زوال و اضمحلالی را که به دنبال دارد، درک می‌کنیم. شیوهٔ نمایشیِ این اثر بسیار استادانه است، ولی به‌تدریج نوعی دشواری، پیچیدگیِ بسیار پردامنه و تردید دربارهٔ کیفیت احساس‌مندیِ آن‌چه در بطن نمایشنامه نهفته است، پدیدار می‌شود. این در ارزیابی «گالز ورثی»[۸]، شکل پیچیده‌تری را به خود می‌گیرد:

«نگرشی است ابهام‌آمیز به جامعیت احساس انسان که هجو برانگیز می‌باشد، اطمینان فزاینده‌ای است که نویسنده را در نمایشنامه با رشته‌هایی به ما متصل می‌سازد تا ما را به حرکت درآورد. این رشته‌ها در اصل به چیزی دوست‌داشتنی، معصومانه و ابهام‌آمیز ارتباط پیدا می‌کنند، به احساسات باطنیِ انسان، به تجربهٔ شناخته‌نشده و باقیمانده‌ای که به هر دلیلی نمی‌توان با آن روبه‌رو شد و نیز، به چیزی پیوند خورده‌اند که برای عینیت بخشیدنِ کامل به آن، نویسنده باید بدون درنظر گرفتن کنترل و دخالت خود، به ارائه آن مبادرت ورزد. اما اگر نمایشنامه را فراتر از اثری ناتورالیستی و آن را چیزی بیش از یک اثر سرگرم‌کننده، که محدود است و صرفاً مجموعه‌ای از طرح‌های انسانی را به نمایش می‌گذارد ـ ارزیابی کنیم، در آن صورت باید با این تجربهٔ شناخته‌نشده روبه‌رو شد و آن را درک کرد. ادعانامهٔ رسمیِ چنین قضاوتی در نمایش هست و واقعیت دارد که می‌توانیم آن را در آخرین سخنان «فیرس» بیابیم:

«هیچ نیرویی برایت باقی نمانده، هیچ چیز از تو نمانده، آه، تو... ندوتپا»[۹]

و به شکل برجسته‌تری می‌توان آن را در سخنان «تروفیموف» یافت:

«باغ تو مرا می‌ترساند. وقتی هنگام غروب یا شب در آن قدم می‌زنم... نور آزاردهندهٔ سوسک درختی با روشناییِ تیره‌ای می‌درخشد. به نظر می‌رسد که درختان آلبالو تمام آن چیزهایی را که صد و دویست سال قبل در رؤیاهای تلخ و دردناک ما اتفاق افتاده، می‌بینند. خب؛ ما حداقل دویست

سال از زمان عقب مانده‌ایم و تا حالا هیچ چیزی به دست نیاورده‌ایم. ما تصمیم نگرفته‌ایم که با گذشته‌مان چگونه برخورد کنیم. ما فقط فلسفه‌بافی می‌کنیم، از دلتنگی‌های موجود شکایت می‌کنیم یا ودکا می‌نوشیم. آشکار است که پیش از آن‌که به زندگی کردن در زمان حال بیندیشیم، باید اول گذشته‌مان را جبران کنیم و تکلیف‌مان را با آن روشن نماییم. این کار فقط با تحمل رنج و قبول سختی‌های فراوان امکان‌پذیر است.»

چخوف، در پایان نمایشنامه‌اش به این عبارات رسمی روی می‌آورد، زیرا از این طریق می‌خواهد به محدودیت‌های «فرم» انتخابی‌اش دست

باید. او به عوامل خارج از کاراکتر و به دشواری سبک‌اش در ارائه ضعف انسان‌ها رجوع می‌کند. بعد از خام بودن نمایشنامه‌های ناتورالیستی معمولی‌اش، که در آنها تصاویر و جملات عامیانه، ساده و نکات اخلاقی ناچیزی فقط برای ارائه و مصرف خانگی روسیه وجود دارند، تأکید او این جا بر روند طبیعی و خودبه‌خودی (با وجود آن‌که کنترل شده است) نمایشنامه، بدون شک آن را دلپذیر و قابل قبول ساخته است. اما چخوف فقط «فرم» را تهذیب و جلا می‌بخشد و بر آن غلبه نمی‌کند. تمام آن‌چه در رابطه با «فرم»، دست‌نیافتنی می‌باشند، به تمام آن چیزهایی که برای خود چخوف دست‌نیافتنی به شمار می‌روند، شباهت دارند و کالبد نمایشنامه را در خود فرا می‌گیرند و به خلق یک خودآگاهی هوشمندانه منجر می‌شوند. نمایشنامه‌نویس، «خودآگاه» است ـ محدودیت‌های کارش را می‌پذیرد و شانه‌هایش را بالا می‌اندازد ـ به همان شیوه‌ای که (زیرا همین موضوع «مظهر محدودیت است. م» به موجودیت آنها تحقق بخشیده است) کاراکترهایش رفتار می‌کنند. این «خودآگاهی» چیزی نیست جز شناخت جذابیتی ابهام‌آمیز و امیدواری به آن چیزی که اهمیت آرامش را برای انسان آشکار می‌سازد. حرکتی است مبهم به هنگامی که حرفی نمی‌توان زد:

«اگر این خبر به شما برسد که من به آخر زندگیم رسیده‌ام، خبرش را به... اسب... بیر بدهید و بگویید «زمانی یک نفر به نام سیمئونف پیشچیک زندگی می‌کرد، خدا بیامرزدش، هوای بسیار مطبوعی داریم... بله» (او در حالی که شدیداً متأثر شده، بیرون می‌رود).

این موضوع عملاً به «خودآگاهی» تماشاگران ـ که طبق نظریهٔ «تی. اس. الیوت» یقیناً «قربانی احساسات خودشان» می‌شوند ـ می‌انجامد و «خودآگاهی» تئاتر ناتورالیست هم هست. «برج دریایی» همواره بر روی پردهٔ خاکستری تئاتر هنری مسکو می‌ماند.

چخوف در دوران زندگیش اغلب از ناتورالیسم «استانیسلاوسکی» شکایت داشت و به نظر می‌رسد که به شکست انجامیدن هر گونه کوششی برای دستیابی به «ذهنیت کامل» و از لحاظ روان‌شناسی، درست» پی برده باشد. اما خود او هم از لحاظ سبک نمایشنامه‌نویسی به گروه «استانیسلاوسکی» و همین اردوگاه رو به زوال ناتورالیسم، که در روسیه و در جاهای دیگر باعث موفقیت او شد، تعلق داشت. او دارای فضائل و استعدادی تا حد نبوغ بود و البته ضعف‌هایی هم داشت. نتیجهٔ این ارزیابی در همان توصیف صحنه نهفته است:

«وقتی پرده بالا می‌رود و نور، اتاقی را که فقط سه دیوار دارد، روشن می‌کند. مدعیان بزرگ این هنر مقدس به ما می‌آموزند که پرده چگونه غذا می‌خورند، می‌نوشند، عشق می‌ورزند، راه می‌روند و چگونه لباس می‌پوشند.»

چخوف بخاطر همهٔ اندوخته‌های ذهنی و هنری‌اش در میان خدایان سئوال برانگیز تئاتر از جایگاه رفیعی برخوردار است.■

یادداشت‌ها

۱. نمایشنامه‌نویس، مترجم و منتقد اسکاتلندی ۱۹۲۳-۱۸۵۶.م

۲. یک دلیل ضمنی برای این ادعا، شاید این اعتقاد «بسیار رایج» باشد که چخوف در حقیقت، عبارت است از «ناتورالیسم بدون سیاست». با توجه به این موضوع، می‌توان معنی آسودگی خاطر او را دریافت.

3. Anton Chekhov \ p.T1S cape \ 1937.

۴. نامه‌ای به «سورین»، هشتم آوریل ۱۸۹۲

۵. از نامهٔ چهارم مه ۱۸۸۹ ـ مقایسه شود با عبارت «همهٔ شادی‌ها و رنج‌های بشر را در یک اتاق کوچک، پشت میز و کنار آتش طرح‌ریزی می‌کنند». موریس مترلینگ از کتاب «باغ مضاعف» / صفحه ۱۲۳

۶. اندوتیا، مشکلات ترجمه را بیان می‌کند، و کلمه‌ای است که توسط خود چخوف خلق شده و دیگر جزو زبان شده است. این کلمه تشکیل شده از ne به معنی not و dotyapat که با هم به معنی به پایان رسیدن، جداافتادگی و اضمحلال است و به مردمی اطلاق می‌شود که اهمیت اجتماعی آنها آشکار باشد. معادل انگلیسی آن متفاوت است: "lob - lot" (خرت و پرتی که روی هم خریداری می‌شود)، «کسانی که هرگز به مقصد نمی‌رسند»، و "hotchmen" (سرهم‌بندی شده). اصطلاح انگلیسی ادبی آن "half - chopped" و "half - baked" به معنای نیم‌پخته و نیمه‌آماده است و می‌توان آن را به‌عنوان بهترین ترجمه برای اصطلاح فوق بکار برد، اما بدون شک این کلمه در نمایشنامه با بریدن درختان و اضمحلال باغ الباو ارتباط دارد و برای آن‌که به تأثیر آن پی ببریم، باید آن را تعمیم دهیم.

۷. دهقانی که همراه زمین خرید و فروش می‌شود. م

۸. جان گالزورثی، نویسندهٔ انگلیسی ۱۹۳۳-۱۸۶۷. م

9. zedstepa