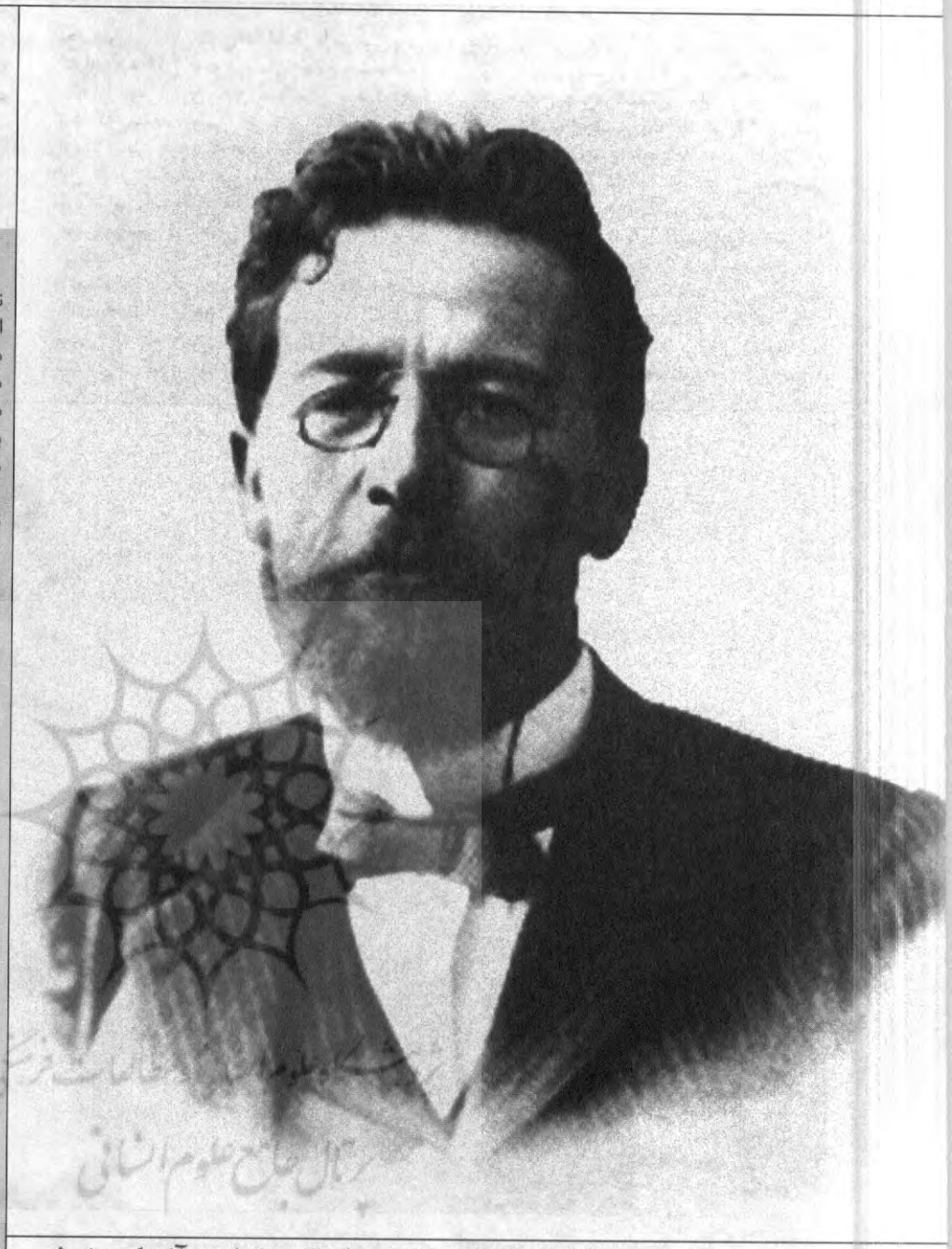


نگاهی کوتاه به ادبیات داستانی و نمایشی آنتوان چخوف

آنتوان چخوف

پلی میان پایان عصر زرین ادبیات و آغاز عصر سیمین ادبیات روسی!

نیما دهقان

آغاز کار چخوف مصادف با پایان کار آخرین نسل نویسندگانی بود که عصر عظمت و شکوه ادبیات روسی را، رقم می‌زدند ـ نسل تولستوی و داستایفسکی ـ زمانی که چخوف شروع به انتشار داستان در مجلات فکاهی کرد، تولستوی به دوره‌ایی از زندگی‌اش رسیده بود که دیگر رمانهای بزرگش را قبول نداشت و روی به نوشتن آثاری مذهبی ـ تعلیمی آورده بود.

داستایفسکی نیز در ۱۸۸۱، اندکی پس از انتشار نخستین داستانهای فکاهی چخوف، درگذشت. «ایوان تورگینف» هم در ۱۸۸۳ درگذشت. بدین ترتیب زندگی هنری چخوف همچون پلی است میان پایان عصر زرین ادبیات روسی، یعنی عصر رمان‌نویسهای بزرگ، آغاز عصر سیمین ادبیات روسی که مقارن نهضت سمبولیستی، روسی است.

بدیهی است، نثر چخوف از سنت «رئالیستی» نشأت گرفته و از نثر تغزّلی نو و تا حدودی مالیخولیایی تورگینف نیز تأثیر پذیرفته است. اما چخوف در محدوده این سنت نماند، پیش‌تر رفت و فرمهایی اساساً نو، پدید آورد که از آن جمله می‌توان داستان کوتاه بی‌پیرنگ را نام برد. در سنت ادبیات اروپای غربی نزدیک‌ترین بستگی و خویشاوندی چخوف با «گی دوموپاسان» است که چخوف از او هنر ایجاز و پایان شگفتی‌آور را فرا گرفت؛ اما جنبه‌های شاعرانه و نمادین داستانهای چخوف از خودش است.

بسیاری از نویسندگان اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم روسیه، چهره‌هایی بس متفاوت چون «ایوان بونین»، «آلکساندر کوپرین» و حتی «ماکسیم گورکی» را می‌توان از دنباله‌روان چخوف به حساب آورد. حتی در میان نویسندگان انگلیسی زبان، شاید «کاترین منسفیلد» به پیش از همه وامدار چخوف و نثرش باشد. چخوف، هم از نظر فرم و هم از نظر مضمون، بر «فرانتس کافکا»، «آلبر کامو»، و پدیداری «رمان نو» در فرانسه تأثیر گذاشته است.

بنابراین هنر چخوف را نمی‌توان در هیچ رده یا گروهی قرار داد و این هنر به‌طور کامل در مکتب یا نهضتی سنتی جای نمی‌گیرد، زیرا هنر او، از جهات بسیاری ـ که هنوز جای تجزیه و تحلیل دارند ـ انقلابی بود. مثلاً یکی از مواردی که هنوز مورد بحث است، ماهیت رابطه آثار چخوف یا هنر امپرسیونیستی است. تاکنون مدرکی به‌دست نیامده است که نشان دهد چخوف مستقیماً با آثار نقاشان امپرسیونیست غربی آشنا باشد، علاوه بر این امپرسیونیسم هرگز به‌صورت مکتبی سازمان‌یافته در روسیه نضج پیدا نکرد؛ فقط دوست نقاش چخوف، «ایساآک‌لوتیان» در نقاشیهایش برخی از

ویژگیهای امپرسیونیسم را بروز داد، اما هرگز در تکوین نظری این مکتب فرانسوی نقشی نداشت. البته برخی از ویژگیهای نثر و نمایشنامه‌های چخوف نهضت امپرسیونیستی را در ذهن تداعی می‌کند اما این شباهتها بسیار پراکنده‌اند و مشکل بتوان مشخصشان کرد. حال وقت آن است که مستقیماً به آثار چخوف بپردازیم و، با نگاهی موجز داستانهای فکاهی شاد دوره جوانی و سپس داستانهای پخته‌تر و نمایشنامه‌های او را مورد بررسی قرار دهیم.

از ۱۸۸۳ تا ۱۸۸۶ اغلب داستانهای چخوف، در مجله فکاهی معتبر پطرزبورگ «آسکولکی» به چاپ رسید. فقط در ۱۸۸۳ بیش از صد داستان به

نخستینِ آن، پایان دادن به داستان با شگفتی بود که از دورِه «گی دومو موپاسان» رایج و شناخته بود؛ اما دومی پایان دادن به داستان با شگردی بود که منتقد روسی «ویکتور شلکوفسکی»، آن را «پایان هیچ» نام داده است. در پایان نوع اوّل «پایان شگفت» خط داستانی از ابتدا نوعی گره‌گشایی را به ذهن القاء می‌کند، اما ناگهان خط عوض می‌شود و داستان در مسیری غیره‌منتظره می‌افتد.

نمونه این داستان «نشانه افتخار» (The) Orden Decoration در ۱۸۸۴، است. در این داستان معلمی به نام «پوستیاکوف» برای آنکه جلوه بیشتری در ضیافت شام پیدا کند، نشان افتخاری

هوش به خرج نداده است تا نشان بالاتر، عاریه بگیرد تا ابهتی بیش از همکارش داشته باشد.

در «پایان هیچ» کشمکش داستان این انتظار را در خواننده ایجاد می‌کند که کار به گره‌گشایی دراماتیک بکشد، اما در عوض داستان، پایانی بی‌اوج و هیجان پیدا می‌کند و کشمکش بی‌هیچ دلیل خاصی فرو می‌نشیند. جالب‌ترین داستان از این دست در میان داستانهای اولیه چخوف «منتقم» "Mstitel The avenger" در ۱۸۸۷، است.

یکی دیگر از ویژگیهای داستانهای اولیه چخوف، مقدمه موجز و مختصر است که کاملاً در تقابل با، مثلاً داستانهای کند و طولانی «تورگینف» قرار می‌گیرد. نمونه بارز آن داستان «امتحان نهایی»

چاپ رسید. در قطعات اولیه چخوف نشانه‌هایی از تلاش چخوف برای محک زدن مقیداتِ معیارها و قراردادهای ادبی به چشم می‌خورد. ساختار صوری داستانهای کوتاه، مقرّ موجز و مختصر، مشخص کردن وجوه گوناگون شخیتها، از طریق القای حس و با وصف جزئیات معنی‌دار و مهم، ماجرای درونی به جای ماجرای بیرونی و پایان ناگهانی و غیره‌منتظره بود.

چخوف داستان‌نویس

چخوف در داستانهای اولیه‌اش از دو تکنیک ویژه برای پایان داستانهایش استفاده می‌کرد.

عاریتی به سینه می‌زند، اما بر سر میز شام او را درست روبه‌روی یکی از همکارانش می‌نشانند که می‌داند او حق استفاده از این نشان را ندارد. در طول شام، معلم بیچاره وحشت‌زده تنها با یک دست غذا می‌خورد تا بتواند با دست دیگرش روی نشانی را که به سینه زده است بپوشاند. حاصل کار مضحکه‌ای بیش نیست، آن معلم دیگر، وضعش بهتر از او نیست و او هم نشانی عاریتی به سینه زده است.

دو شگفتی دیگر پدید می‌آید، نشان عاریتی معلم دیگر نشانی بالاتر از نشان پوستیاکوف است و پوستیاکوف به جای آنکه از این ماجرا عبرت بگیرد، فقط تأسف می‌خورد که چرا به‌قدر کافی

"Examination for advan cement" در ۱۸۸۴، است که با مونولگ درونی موجز و مختصری ناگهان آغاز می‌شود؛ «گالکین، معلم جغرافی، از من خوشش نمی‌آید و برای همین امروز در امتحان او مردود خواهم شد.» گوینده تازه در دیالوگ و ماجرایی که به دنبال می‌آید شناخته می‌شود.

داستانهای اولیه، از نظر موضوعی، حملاتی به سنتها و ارزشهای اجتماعی‌اند همچنان‌که از نظر نوآوریها صوری نیز در خلاف جهت قراردادهای ادبی مسلط است. بسیاری از این داستانهای اولیه، گنده‌دماغی، فخرفروشی به رتبه و مقام، حکومت پلیسی در روسیه، ابتذال مطبوعات و بدگمانی به

تعلیم و تربیت را، به باد انتقاد می‌گیرد.

اما چخوف در ابتدای کارش صرفاً فکاهی‌نویس نبود، برخی از داستانهای اولیه او لحنی جدّی دارند و اندک‌اندک خبر از تحولی می‌دهند که در اواخر دهه هشتاد عملی شد، زمانی که چخوف نام مستعار «آنتوشا چخونته» را کنار گذاشت و آنتوان چخوف آفریننده داستانها و نمایشنامه‌های مهمی شد که امروزه شهرتش بر آن استوار است. نخستین داستانهای جدی، «زن ارباب» "The Lady of The manor" و «گلهای دیرهنگام» "Late – blooming Flowers" در ۱۸۸۲ درست دو سال پس از روی آوردن چخوف به حرفه نویسندگی، منتشر شدند. «زن ارباب» سرآغاز سلسله داستانهایی درباره زندگی روستایی شد که به داستان «دهقان» "The Peasants" ختم گشت. داستان «زن ارباب» به همان شیوه مرسوم و سنتی به تضاد میان ارزشهای روستایی و ارزشهای آرستیو کراسی و از هم پاشیدن خانواده‌های روستایی بر اثر این تضاد می‌پردازد. «گلهای دیرهنگام» اگرچه از نظر فرم نوآوری ندارد. از نظر مضمون، پیش‌درآمدِ آن دسته از داستانهای بعد چخوف است که به فرصتهای از دست رفته زندگی، می‌پردازند.

گروه سومی از داستانهای جدی اولیه چخوف از زاویه دید کودک روایت می‌شود و این تکنیکی بود که پیش‌تر تولستوی در «دوران کودکی»(Childhood) در ۱۸۵۲ به‌کار گرفته است. مهم‌ترین داستان چخوف در میان این گروه، داستان «خواب‌آلود» (Sleepy) در ۱۸۸۸، است که قهرمان آن دخترکی است که وامی‌دارندش تا شبها بالای سر نوزاد صاحبکارش، بیدار بنشیند و مراقب او باشد. دخترک از فرط خستگی نوزاد را، خفه می‌کند و آسوده از این زحمت به خواب می‌رود. در این داستان، با استادی تمام، به خوابهای کودک پرداخته می‌شود.

مهم‌ترین داستان در میان داستانهای اولیه چخوف «شکارچی» است. در طرح دراماتیک موجز و فشرده‌ای، دو شخصیت متضاد معرفی می‌شوند؛ شکارچیِ عاشق آزادی و همسر دهاتی آرام و بیجان او که شکارچی در حال مستی او را به عقد درآورده است. کانون توجه داستان، تراژدی دو آدمی است که نمی‌توانند حرف یکدیگر را بفهمند. کل داستان منحصر است به توصیف کوتاهی از دیدار آن دو در محوطه‌ای باز و جدا شدن آن دو از هم، بی‌آنکه اختلافاتشان حل شده باشد.

یکی از وجوه شاخص «شکارچی» استفاده از شگردهای نقاشی در داستان‌پردازی است. در «شکارچی» طبیعت بخشی از تنظیم یا ارکستراسیون کلّی داستان است؛ نقش و نگار طبیعت، همچون موتیفهای موسیقیایی، در بافت کلی ماجرا و شخصیت‌پردازی داستان وارد می‌شود. طبیعت بخشی از گفت‌وگوهای دو قهرمان داستان است، آن هم صرفاً نه به‌عنوان موضوع صحبتشان، بلکه، همچون به‌صورت پس‌زمینه در بین گفت‌وگوی آن دو پدیدار می‌گردد.

چخوف برای مدت کوتاهی در دورانی از زندگی‌اش سخت تحت تأثیر عقاید و اندیشه‌های تولستوی بود. نمونه‌هایی از تأثیر دیدگاههای تازه‌تر تولستوی را می‌توان در برخی از داستانهای مربوط به دهه ۱۸۸۰ چخوف مشاهده کرد. مثلاً در «بحران روانی» (The nervous Breakdown) در ۱۸۸۸ ماهیت خوارکنندهٔ فحشا را، تصویر می‌کند. مدتی کوتاه، چخوف ظاهراً شیفته آموزه تولستویی، عدم مقاومت در برابر شرّ شده بود و گواه آن را در داستانهایی چون «مردم نیک» (Good People) می‌توان جست که حاوی بحث مفصلی درباره این آموزه تولستوی است. چخوف داستانهای دیگری هم دارد که با این حکم تولستوی که نباید به خشم خود مجال بروز داد هم‌رأیی و همراهی دارد و بارزترین این نمونه داستانها «حادثه ناگوار» (An unpleasantness) در ۱۸۸۸ و «دشمنان» (Enemies) است در داستان «دشمنان» پزشکی که چند ساعتی بیش از مرگ فرزندش نمی‌گذرد فوراً به خانه یکی از همسایگان ثروتمندش احضار می‌شود؛ اما چون به آنجا می‌رسد، درمی‌یابد که زن همسایه ـ که بیماری کشنده‌اش بهانه فراخواندن او به خانه بوده است ـ صرفاً تمارض کرده است تا بتواند راحت‌تر با معشوقه‌اش بگریزد. پس جدال لفظی آتشینی میان پزشک خشمگین و مرد

فریب‌خورده، درمی‌گیرد. اما پایان داستان حال و هوای تولستویی دارد؛ بیهودگی و غیراخلاقی بودن اندیشه‌ها و اعمال تند و خشن.

پس از ۱۸۹۰ چخوف دیگر داستانی ننوشت که متأثر از دیدگاههای مذهبی و اخلاقی تولستوی باشد. با این حال چخوف هرگز از ستایش هنر تولستوی باز نایستاد. چخوف همچنین با این نگرش تولستوی، که هنر را منشاء گناه می‌دانست و آن را رد و انکار می‌کرد نمی‌توانست موافق باشد. در دهه ۱۸۹۰ چخوف مستقیماً به چون و چرا درباره فلسفه تولستوی پرداخت. برخی از قهرمانان قصه‌های او مثلاً «گراموف» در «اتاق شماره ۶» در سال ۱۸۹۲ آموزه عدم مقاومت در برابر شرّ را سخت به باد انتقاد می‌گیرد. گرایش چخوف به مرشد کهنسالش بر اثر شک‌گرایی علمی و هنری

خود او تعدیل می‌شد، اما این گرایش حالتی بسیار پیچیده داشت، چنان‌که حتی پس از ۱۸۹۰ در برخی قصه‌های او قهرمانانی دیده می‌شوند که همچنان روحی تولستویی دارند.

چخوف نمایشنامه‌نویس

بخش زیادی از آثار ادبی چخوف نثر داستانی است و می‌توان چخوف را در وهله اول نویسنده داستان کوتاه، به شمار آورد، نویسنده‌ای که ژانر را متحوّل ساخت. اما نمایشنامه‌هایی که او نوشته است، به نوبهٔ خود، انقلابی و تحول‌آفرین و از بسیاری جهات، مانند داستانهایش، پر از راهگشاییها و نوآوریهای هنرمندانه بودند. آثار نمایشی چخوف را معمولاً به دو دسته تقسیم می‌کنند؛ نمایشنامه‌های ماجراییِ سنتی که در آنها ماجراها بر روی صحنه و جلوی چشم تماشاچیان به وقوع می‌پیوندند و نمایشنامه‌هایی با ماجرای غیر مستقیم، که ماجرای بیرونی بر صحنه بسیار اندک است و فقط نتایج ماجراهایی که بیرون از صحنه، در جایی دیگر، رخ داده است نمایانده می‌شود. چهار نمایشنامه اصلی چخوف، «مرغ دریایی»، «دایی وانیا»، «سه خواهر» و «باغ آلبالو» از همین دسته دوم‌اند.

چخوف سالها پس از داستان‌نویسی به نمایشنامه‌نویسی روی آورد. نخستین نمایشنامه او «ایوانف» در ۱۸۸۷ زمانی که مشغول نوشتن داستان «استپ» بود، نوشته شد. بسیاری از آثار نمایشی اولیه او کمدیهای تک‌پرده‌ایی هستند که شباهتهای بسیار با داستانها لطیفه مانند اولیه‌اش دارند و درواقع برخی تنظیم نمایشی همان داستانها هستند. بقیه نمایشنامه‌های او جدی و حتی می‌توان گفت تراژیک‌اند.

«فارس»های اولیه چخوف از این نظر حائز اهمیت هستند که برخی از تکنیکهای انقلابی

نمایشنامه‌های بعدی را در آنها، می‌توان دید. این «فارس»ها [خرس ۱۸۸۸، خواستگاری ۱۸۸۸ ـ ۱۸۸۹، نقش تراژیک ۱۸۸۹ ـ ۱۸۹۰، عروسی ۱۸۸۹ ـ ۱۸۹۰، سالگرد ۱۸۹۱ و مضرات دخانیات که چخوف شانزده سال روی آن کار کرد و عاقبت آن را در ۱۹۰۲ منتشر کرد.] بیش از آنکه کمدی موقعیت باشند کمدی شخصیت‌اند. در آنها هر شخصیتی با ادا و اطوار و شیوه صحبتِ غریب خودش تفرّد و تشخص می‌یابد و کشمکش دراماتیک حاصل کنشها و واکنشهای شخصیتهاست.

نخستین نمایشنامه بلند چخوف «ایوانف»، عناصری از ماجرای دراماتیک سنتی را دربردارد و موقعیتها را در آن سخت یادآور «فارس»های تک‌پرده‌ای هستند. بسیاری از شخصیتها در آن تحت تأثیر یکی از «مزاجهای» سنتی‌اند؛ یعنی مشخصه هر یک از آنها یک خصلت غالب: زودخشمی، نادانی و غیره. شخصیت‌پردازیهای پیچیده‌تر نیز اکثر تابع قواعد سنتی است: شخصیتها در تک‌گوییهایی که مشغول حرف زدن با خودشان‌اند، خودشان را معرفی و ذات جوهر خویش را آشکار می‌سازند.

اما استفاده از درونمایه‌های نهایی، که غالباً با استفاده از اصوات (مثلاً ناله‌های مکرر جغد) و جهت خلاف روال متن در ذهن پا می‌گیرند، استفاده از سکوتها، زبان عجیب و غریب و خاص شخصیتها و اهمیتی که به لحن داده می‌شود و در توضیح صحنه‌ها مشخص می‌گردد («اشکریزان»، «شادمانه»، «خونسردانه»، «با شوخی») همگی از پیش خبر از شاهکارهایی می‌دهند که در راه‌اند.

چخوف درواقع با نمایشنامه «مرغ دریایی» جست‌وجویش را برای یافتن فرمهای نمایشی تازه آغاز کرد. کل نمایشنامه حول مسئله ماهیت هنر و عشق می‌گردد و روابط میان شخصیتها نیز برحسب همین عشق و هنر بیان می‌شود.

ماجرای نمایشنامه بازتاب بحث و جدلی است که در روزگار چخوف دربارهٔ نقش هنرمند و هنر ـ خصوصاً هنر به اصطلاح منحط سمبولیستها ـ در جامعه دربرگرفته بود. ساختار نمایشی این نمایشنامه مبتکرانه است. عملاً بر صحنه ماجرایی آشکار نمی‌گذرد. هر آنچه مهم است خارج از نمایشنامه صورت می‌گیرد و بر روی صحنه فقط درباره آن صحبت می‌شود. حتی خودکشی «ترپلیف»، نمایشنامه‌نویس جوان، که می‌توانست اوجی دراماتیک باشد خارج از صحنه اتفاق می‌افتد و شخصیت دیگری آن را گزارش می‌دهد، آن هم با لحنی آشکارا از اهمیت واقعه می‌کاهد. درواقع نمایشنامه عاری از آن کشمکش سنتی میان شخصیتهاست.

تمامی کشمکشها، در وهله نخست، کشمکشهای درونی است. این بدان معناست که کشمکش نمایشی با استفاده از شیوه‌های جدید ایجاد می‌شود؛ یعنی نه با استفاده از تقابل، بلکه در وهله نخست از طریق مشکلات حل نشده درون هر شخصیت و در وهله دوم از طریق روابط متقابل میان آنها. بنابراین اوجی دراماتیک، نه در ماجرای نمایش و نه در گفت‌وگوها، در کار

نیست. به مهم‌ترین واقعه‌ها فقط به‌صورت گذرا اشاره می‌شود.

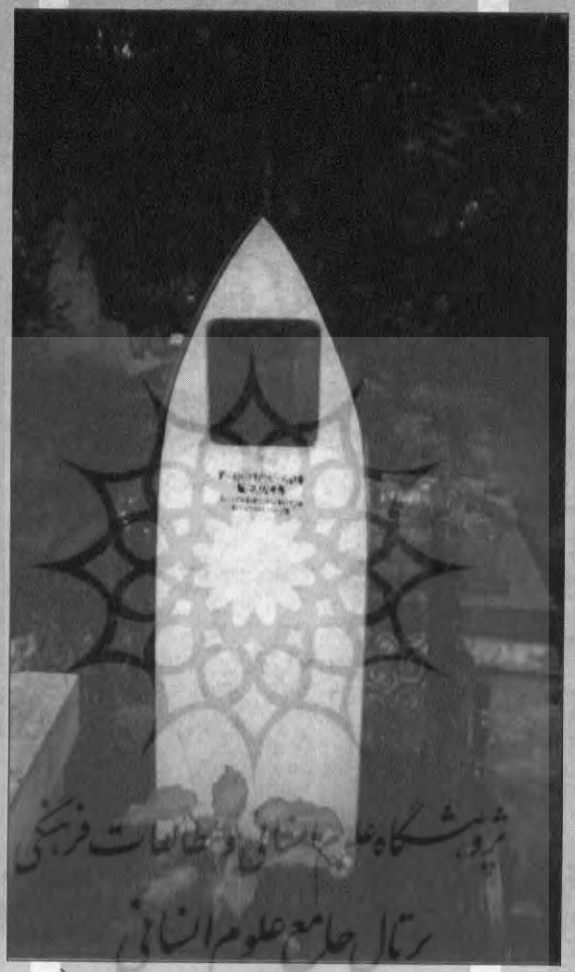
نمایشنامه بعدی چخوف «دایی وانیا» همان شیوه و تکنیک «مرغ دریایی» را باز هم پیش‌تر می‌برد. در اینجا نمایشنامه نه «قهرمان» واحدی دارد و نه ماجرای پرتحرک و پر آب و تابی در جریان است. ماجرای بیرونی از حداقل تجاوز نمی‌کند و قهرمان مثبت یا منفی واقعی در نمایشنامه وجود ندارد. باز هم در اینجا شیوه نگارش چخوف، متکی بر ماجراهای روی صحنه نیست، چون ماجراهای روی صحنه بسیار جنبی و بی‌اهمیت و بی‌نتیجه و بی‌توجه‌اند. (حتی گلوله‌ای که شلیک می‌شود کسی را نمی‌کشد و بی‌ثمر می‌ماند.) توصیف شخصیت، کیفیت گفت‌وگوها و ترکیب تغزلی پایان هر پرده، همه و همه، مستقیماً از مفهوم تغزلی «مرغ دریایی» نشأت می‌گیرد.

توفیق «مرغ دریایی»و «دایی وانیا» بر صحنه تئاتر هنری مسکو، چخوف را واداشت تا دو نمایشنامه بعدی‌اش را (که در ضمن آخرین نمایشنامه‌هایش است) با توجه به اصول صحنه‌ای استانیسلاوسکی بنویسد؛ یعنی با توجه به رئالیسم روان‌شناختی حساس و عمیق او و علاقه تعصب‌آمیزش به ظرایف کار صحنه‌ای و جلوه‌های صحنه. حاصل این تلاش در وهله نخست یکی از شاهکارهای او «سه خواهر» بود.

باز در اینجا جهت حرکت در هر پرده تغزلی است و ماجرای روی صحنه نشأت گرفته از تحولات عاطفی پیش‌آمده در خارج از صحنه است و معمولاً فقط در لحظات بحرانی به تماشاگر نمایانده می‌شود. گفتارهای پراحساس شخصیتها غالباً با ماجرایی ثانویی بر روی صحنه، که نقش همسرایان را در نمایش دارد و متشکل از سکوتها و تلمیحات ادبی است، مورد تعبیر و تفسیر قرار می‌گیرد. چنین است که مثلاً در «سه خواهر» با گفت‌وگویی تغزلی میان سه خواهر اولگا، ایرنیا و ماشا آغاز می‌شود که مشغول یادآوری خاطراتشان به مناسبت روز نامگذاری ایرنیا هستند. گره‌گشایی و پایان ماجرا حالت تغزلی رفع و رجوع را دارد، درست همانند «پایان هیچ» در داستانهای دوره پختگی چخوف و شاید نوعی خوشبینی تحت‌الشعاع قرار گرفته آوای پایانی نمایش باشد.

بدفهمی در مورد «باغ آلبالو» همیشه، چه در روسیه و چه در خارج، احتمالاً بیشتر از همه نمایشنامه‌های چخوف است. چخوف از همان آغاز اصرار داشت که این نمایشنامه کمدی است نه تراژدی، و باید آن را همچون کمدی اجرا کرد. درواقع عنوان فرعی نمایشنامه چنین است: «کمدیی در چهار پرده». اصرار کنستانتین استانیسلاوسکی و ولادیمیر نمیرووویچ دانچنکو، مدیر ادبی تئاتر برای آنکه این نمایشنامه را به‌صورت تراژدی سمبولیک به اجرا درآورند تقریباً منجر به جدایی میان چخوف و تئاتر مسکو شد.

موضوع «باغ آلبالو» فروش اجباری و ناچاری یک ملک است. باز هم در اینجا آنچه بر روی صحنه رخ می‌دهد ماجراهای فرعی است که نشأت‌گرفته از وقایعی که خارج از صحنه رخ داده‌اند و جزو نمایش نیستند. حاصل کار اثری تکه‌تکه، متشکل از تصاویری ثابت است که همین باعث شده تا آنتوان چخوف نویسندهٔ



نمایشنامه‌های بی‌ماجرا شناخته شود. شخصیتها، با ژستهای کمیک بی‌معنا، طراحی شده‌اند و بسیاری از آنها آشکارا کاریکاتوری‌اند.

در بعضی از قسمتهای نمایشنامه آشکارا یادآور «فارس»های اولیه چخوف است؛ مثلاً در آنجا که لوپاخین که بعداً ملک را می‌خرد ناگهان کله‌اش را از در اتاق تو می‌آورد و درحالی‌که صحبتی جدی در جریان است ادای ماه کشیدن گاو را درمی‌آورد. در اینجا این تداخل بی‌معنا صرفاً در جهت اهداف «فارس» نیست، بلکه تفسیری همچون همسرایان را ارائه می‌دهد و به تماشاچیان هشدار می‌دهد که آن صحبتهای جدی را زیاد هم جدی نگیرند. در برخی موارد گفت‌وگوها اهمیتشان کمتر از شیوه‌های غیر کلامی است که شخصیتها برای تفهمیم و تفاهم مورد استفاده قرار می‌دهند: مکثها، سکوتها و تأکیدها ـ که در مورد آن توضیحات مفصلی در متن آمده است ـ در «باغ آلبالو» این توضیحات بیش از سایر نمایشنامه‌های چخوف است و تقریباً شامل ۱۷۵ توضیح برای ادای جملات است. گفتارها اکثراً معانی تحت‌اللفظی آشکاری ندارند و معنای آنها را باید در دلالتهای پنهان و در پشت کلام جُست.

«باغ آلبالو» پایانی که دارای اوج باشد ندارد. ملک فروخته شده است، خریدار ملک، رعیت سابق، لوپاخین، است؛ و صاحبان ملک حالا باید ملکشان را ترک کنند و بروند بنابراین تمامی مواد و مصالح لازم برای اوجی تراژیک مهیا و فراهم است، اما چنین اوجی هرگز پیش نمی‌آید؛ نحوه پرهیز از پیش آوردن چنین اوجی این‌گونه است که؛ اولاً موقعیتِ خرد و غیر مهم نموده می‌شود و ثانیاً صاحبان ملک واکنشی آن‌چنانی در قبال از دست رفتن ملک، نشان نمی‌دهند و درواقع هر کسی به دنبال اشتغالی تازه و نامناسب برای خودش می‌رود و به جای گره‌گشایی تراژیکی که آماده‌اش شده‌ایم به یک «پایان هیچ» می‌رسیم؛ کلامی در کار نیست و فقط صداهایی می‌آید. در کل هر چهار نمایشنامه آخری چخوف پایانی غیرکلامی و سمبولیک دارند؛ مثلاً در «مرغ دریایی» صدای گلوله خودکشی ترپلیف از بیرون صحنه به گوش می‌رسد و این شاید بیش از بقیه به اوج دراماتیک واقعی نزدیک است.

و یا در «دایی وانیا» با دیالوک «سونیا» که در حال اشک ریختن است و تلگین آرام در حال نواختن گیتار و جوراب بافتن «مارنیا» به پایان می‌رسد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع:

۱.نگرشی بر آثار چخوف ـ ولادیمیر یرمیلوف، ترجمه ح. اسدپور پیرانفر

۲.طنز و کمدی و نمایشنامه‌های آنتوان چخوف ـ همایون علی‌آبادی، فصلنامه هنر ۱۷ (بهار و تابستان ۱۳۶۸)

۳. سیری در نقد ادبیات روس ـ پیوتر بیتسیللی، ترجمه ابراهیم یونسی ـ انتشارات نگاه ، ۱۳۶۹.

۴. نقدی بر زندگی و آثار آنتوان چخوف ـ ماکسیم گورکی و دیگران، ترجمه کتایون صارمی، انتشارات پیشرو، ۱۳۶۹.

۵. چخوف و باغ آلبالو ـ کمال‌الدین شفیعی، چیستا ۹۳ و ۹۴ (آذر و دی ۱۳۷۱)

۶. چخوف، زندگی و آثار ـ ولادیمیر ناباکوف، ترجمه حسن اکبریان طبری، نشر مینا ، ۱۳۷۱.

۷. آنگاهی به قصه دشمنان، نوشته آنتوان چخوف ـ از یک نما به یک دنیا]ـ ایرج کریمی مجله فیلم ۱۶۱ ـ مرداد ۱۳۷۳.

۸. آنتوان چخوف گلی در مرداب شکفته ـ پری صابری، مجله گردون، ۴۱، مرداد ۱۳۷۳.

۹. چخوف ـ هانری تروایا، ترجمه علی بهبهانی، انتشارات علمی و فرهنگی ۱۳۷۴.