فرم نمایشی در آثار چخوف

نگاهی به دو نمایشنامه «سه خواهر» و «باغ آلبالو»

ترجمه و تألیف: علی اکبر علیزاد
عضو هیئت علمی دانشگاه هنر

قسمت اول

باورت می‌شود، یک نمایشنامه نوشته‌ام، نوشتن «سه خواهر»، به طرز وحشتناکی سخت بود. سه قهرمان زن داریم که هر کدام را باید بر حسب الگوی شخصی خودش ارائه کرد. کنش در یک شهرستان و در یک محیط نظامی اتفاق می‌افتد.
(نامه به ماکسیم گورکی، ۱۶ اکتبر ۱۹۰۰)

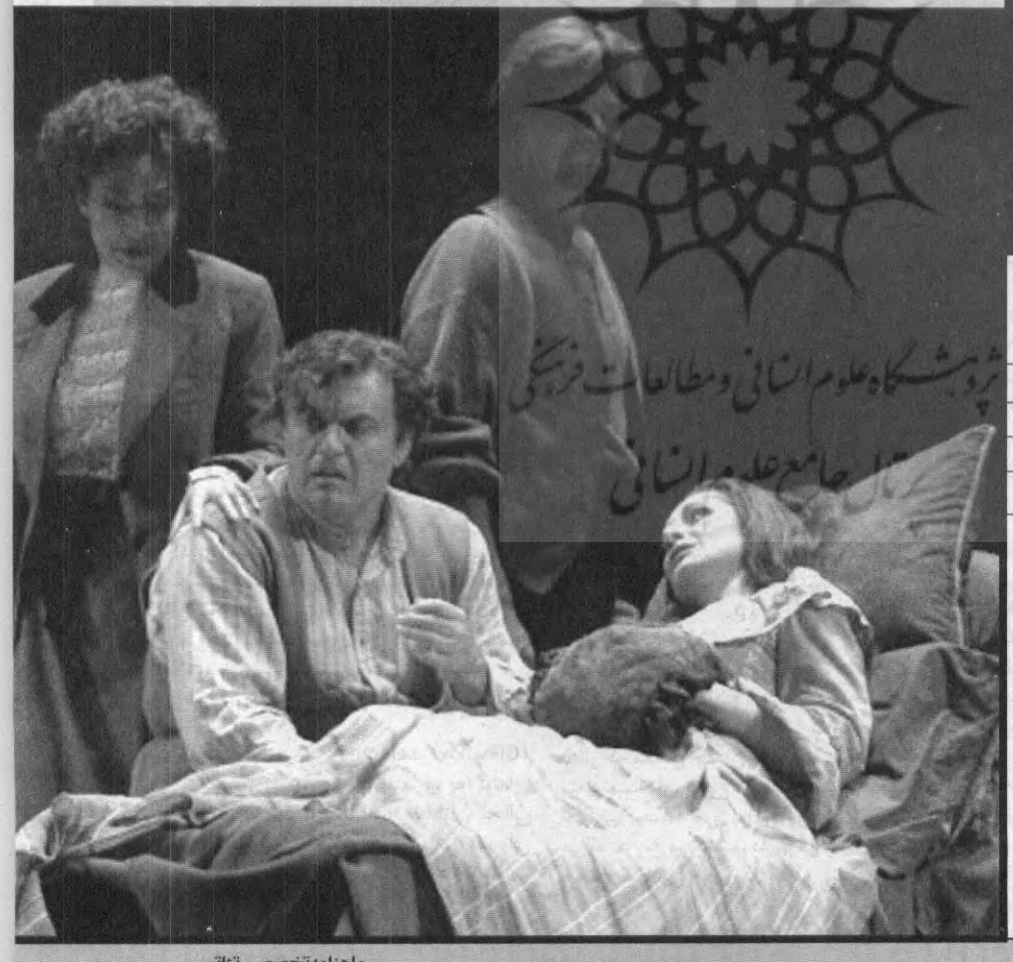
«چارلز دوبو» (C.Du Bos) می‌گوید چخوف اعماق زندگی را در همان لحظه‌ای نشان می‌دهد که ظاهراً در حال ارائهٔ سطح مواج آن است. [۲] و فی‌الواقع می‌توان گفت که این توصیف بیش از همهٔ نمایشنامه‌های چخوف، در مورد «سه خواهر» صدق می‌کند. «سه خواهر» در زمرهٔ نمایشنامه‌هایی قرار می‌گیرد که صفت «بافت‌گونه» (اصطلاحی که روزنبرگ در مورد آثار غیر خطی به کار می‌برد)، طبیعی و غیر روایی در مورد آنها صدق می‌کند. اما در اینجا منظور ما از «طبیعی» چیست؟ منظور ما این است که چخوف در این نمایشنامه روایت زنجیره‌وار و علت معلولی را رها کرده است و به ارائه جریانی پرداخته است که فی‌الواقع به ضربان و حرکت نامنظم زندگی نزدیک‌تر است:

ولی فقط در نمایشنامه‌های متأخر [چخوف] است که ما این ویژگی هنری را که از نوعی کشش مشخص سر بر می‌آورد، حس می‌کنیم؛ در حالی‌که نمایشنامه به ارائه ماهیت غیرقابل پیش‌بینی، اغتشاش‌زا، و موقت هر لحظه از زندگی می‌پردازد. با این همه، انسجام خاصی که در هر یک از این لحظات یافت می‌شود به تقدیری مقرر افزوده می‌شود.
(Hahn, 1977, P.286)

«سه خواهر»، فی‌الواقع، همان‌طور که «پیتر شوندی» (p. Szondi) معتقد است «چه بسا، کامل‌ترین نمایشنامه چخوف» باشد. (1987, P.18) شخصیتها در اینجا، نظیر آثار دیگر چخوف، تحت لوای چشم‌پوشی از اکنون و روابط متقابل بشری زندگی می‌کنند. این کناره‌گیری که میل شدید و کنایه را در هم می‌آمیزد، تعیین‌کنندهٔ فرم نمایشنامه‌های چخوف و جایگاه او در تحول تئاتر مدرن است.

چشم‌پوشی از اکنون، زندگی با خاطرات و رویاهای آرمانگرایانه را در پی دارد و صرف نظر کردن از روابط متقابل بشری به تنهایی می‌انجامد. «سه خواهر» که «هان» آن را «نمایشنامه‌ای عمیقاً غم‌انگیز» می‌نامد، بالاخص نمایانگر فردیتهای تنهایی است که سرمست از خاطرات و رویاهای مربوط به آینده‌اند. اکنون آنها در گذشته و آینده تحلیل می‌رود و آنچه که بر جای می‌ماند، صرفاً محدوده‌ای بینابینی است که حس زندگی در طول آن به تعلیق در می‌آید. در سرتاسر «سه خواهر»، گذشته در اکنون نمود می‌یابد و زندگی در انتها، به سادگی، مرور الگوهای تراژیک گذشته به نظر می‌رسد. اکنون، محل خسران است و گذشته در آینده محملی برای تحقق رویاهای از دست رفته. فی‌الواقع خود این مفهوم، چه بسا تلویحاً بر مرگ این شخصیتها اشاره داشته باشد.

اجازه دهید یک‌بار داستان را مرور کنیم. خواهران پروسوروف، الگا، ماشا و ایرنیا، همراه برادرشان، آندری سرگیویچ در یک شهر نظامی واقع در روسیه شرقی زندگی می‌کنند. آنها یازده سال پیش به همراه پدرشان که فرماندهٔ یک تیپ نظامی بود، خانه‌اشان



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در مسکو را به قصد آنجا ترک کرده‌اند. نمایشنامه از جایی شروع می‌شود که یک‌سال از مرگ پدرشان گذشته است. ماندن آنها در این شهرستان، برابر با از دست رفتن تمام معانی است: خاطرات زندگی در مسکو، در دلتنگی وجود روزمره‌شان فوران می‌کند و در گریهٔ مأیوسانه‌اشان ریشه می‌دواند. این حال و هوای تراژیک، اندوهبار، سنگین و شاعرانه، از همان شروع، حضور خویش را تثبیت می‌کند:

الگا: پدر، یک سال پیش، دقیقاً در یک چنین روزی مرد، چهاردهم مه، روز تولد ایرینا. هوا خیلی سرد بود، برف می‌آمد. من فکر می‌کردم که دیگر نمی‌توانم زندگی کنم و شما طوری دچار ضعف شده بودید که انگار در حال مرگ بودید. ولی حالا یک‌سال از آن موقع گذشته است و ما می‌توانیم راحت در مورد آن صحبت کنیم. شما دوباره لباس سفید پوشیده‌اید و صورتتان شاد و با طراوت است. (ساعت دوازده بار به صدا در می‌آید) ساعت، همان وقت هم به صدا درآمده بود. (مکث) یادم می‌آید که هنگ نظامی حرکت کرد و همان‌طور که تابوت را به طرف قبرستان می‌بردند، احترام نظامی به جا آوردند.

(Chekhov, selectedwork, 1979, p.93)

این جزئیات، از نظر بصری و استعاری به گونه‌ای ارائه می‌شوند که تنشهای پنهانی خواهران مجالی برای بروز بیابد. زندگی خواهران پیش می‌رود، ولی در دورن شخصتیها چیزی وجود دارد که ایستاست و اجازه نمی‌دهد که آنها آزادانه در اکنون عمل کنند. سه خواهر، احساسات عمیق و پرشور خود را به سمت گذشته یا آینده فرافکنی می‌کنند. رفتن به مسکو و به سر بردن در انتظار این گذشته که خود منوط به آینده‌ای خیالی است، سه خواهر را کاملاً در خود مستحیل می‌کند. گرداگرد آنها را افسرانی احاطه کرده‌اند که خودشان هم در دام کسالت و خیال‌پردازی گرفتار آمده‌اند. یکی از این افسران، در چشم‌اندازی آرمانی به توصیف لحظه‌ای در آینده که مد نظر خواهران پروسوروف است می‌پردازد:

ورشنین: و بعد دویست یا سیصد سال بعد، زندگی در زمین زیبا و شگرف خواهد شد.... بشر به یک چنین زندگی‌ای احتیاج دارد .... ما باید متوجه تولد قریب‌الوقوعش باشیم. تصورش کنیم، منتظرش باشیم و راه را برای رسیدنش هموار کنیم.

(p. 105 ,1979)

و جلوتر:

به نظر من همه چیز روی زمین تغییر می‌کند. یعنی این تغییر همین حالا هم دارد جلوی چشم ما صورت می‌گیرد. دویست یا سیصد یا شاید هم هزار سال دیگر که مدتش چندان مهم نیست، زندگی جدید و سعادتمندانه‌ای شروع می‌شود. البته ما بخشی از آن نخواهیم بود، اما، امروز برای آن زندگی می‌کنیم، سعی می‌کنیم، رنج می‌کشیم، داریم آن را خلق می‌کنیم.... هیچ سعادتی برای ما متصور نیست و نخواهد ناموفق داشته است. الگا تصور می‌کند در طول چهار سالی که در مدرسه تدریس می‌کرده است، نیرو و جوانی‌اش قطره قطره خشکیده است، و ایرینا برای غلبه بر افسردگی‌اش غرق در کار شده است:

ایرینا: حالا بیست و چهار سالم است. مدت زیادی را صرف کار کرده‌ام و ذهنم به کلی پژمرده شده. دیگر لاغر و زشت و بالغ شده‌ام ... زمان می‌گذرد و حس می‌کنم از زندگی زیبا و واقعی دورتر می‌شوم و لحظه به لحظه توی یک پرتگاه بزرگ فرو می‌افتم. کاملاً مأیوسم و معلوم نیست که چرا تا به حال زنده مانده‌ام و خودکشی نکرده‌ام. نمی‌دانم.

(p.139 ,1979)

حال باید پرسید این چشم‌پوشی از اکنون (که درونمایهٔ سه خواهر را تشکیل می‌دهد) چگونه در بستر فرمی عمل می‌کند که در واقع بیش از هر چیز معطف به نمایش حال حاضر است؟ ظاهراً، این چشم‌پوشی مضاعف که مشخصه شخصتیهای چخوف است، به ناچار، ناتمام گذاشتن کنش و دیالوگ، یعنی دو مقولهٔ صوری (= فرمال) نمایشنامه و نیز فرم دراماتیک را ایجاب می‌کند. شوندی می‌نویسد:

علی‌رغم گسست روانی قهرمانهای چخوف از زندگی اجتماعی، آنها همچنان به این زندگی ادامه می‌دهند. آنها از تنهایی و آروزهایشان هیچ طرفی برنمی‌بندند، در عوض در نیمه راه خود و جهان، نیمه راه «اکنون» و «بعد» در جا می‌زنند. بنابراین عرضه داشت (pre-

sentation) صوری لزوماً نباید منجر به تخریب فرم دراماتیک شود. این مقولات به شیوه‌ای نامؤکد و اتفاقی حفظ می‌شوند، شیوه‌ای که اجازه می‌دهد موضوع واقعی، به عنوان نوعی انحراف از فرم دراماتیک سنتی، تأثیری منفی بیابد.
(p.19–20 ,1987)

«سه خواهر» اصول اولیه کنش سنتی را داراست. اولین پرده، در روز تولد ایرینا روی می‌دهد. پرده دوم دو رویداد انتقالی را به نمایش می‌نهد: ازدواج آندری و تولد پسرش. پردهٔ سوم در شبی رخ می‌دهد که آتش‌سوزی بزرگی در همسایگی آنها اتفاق می‌افتد. در پردهٔ چهارم نامزد ایرینا در یک دوئل کشته می‌شود. در همین روز، هنگ نظامی از شهر خارج می‌شود و پرسوروفها که بر جای مانده‌اند، در برابر کسالت زندگی شهرستانی از پای در می‌آیند. کنار هم‌گذاری این لحظات پرکشش و آرایش آنها در چهار پرده، به وضوح جایگاه آنها را در کلیتی صوری نشان می‌دهد.

یکی از اصلی‌ترین دلایلی که باعث می‌شود «سه خواهر» فرمی بافت‌گونه به خود بگیرد، دیالوگهایی است که فی‌الواقع کارکرد سنتی‌شان را که برقراری ارتباط باشد، از دست داده‌اند: «دیالوگ در اینجا، صرفاً پس زمینهٔ کم‌رنگی را فراهم می‌آورد که در آن، پاسخهای مونولوگ گونه، شکل مکالمه به خود می‌گیرد.» (Szondi, 1987, p.20) این خودکاویهای فردی و نیز چشم‌پوشی از اکنون، تقریباً تمام شخصیتها را به اظهارات منفرد وا می‌دارد.

مونولوگها در اینجا خود را در پوشش دیالوگ نمایان می‌کنند. منشأ آنها نه در موقعیت که در موضوع است. همان‌طور که جرج لوکاچ نشان می‌دهد، آنچه را که مونولوگ دراماتیک صورت‌بندی می‌کند می‌توان به طریق دیگر نیز منتقل ساخت: «هملت احساساتش را با دلایل منطقی و عملی از درباریان پنهان می‌کند، در واقع شاید به این دلیل که آنها فوراً پی خواهند برد که وی قصد دارد و باید انتقام قتل پدرش را بگیرد.» موقعیت در نمایشنامهٔ «سه خواهر» کاملاً متفاوت است. سطرها با صدای بلند روبه‌روی هم خوانده می‌شوند. بنابراین، به دلیل اینکه شخصیتها همیشه در رویاهای فردی خود غوطه‌ور می‌شوند، تمامی دیالوگها بلادرنگ به مونولوگی پرمایه بدل می‌شوند.

نمایشنامه پیش نمی‌رود، بلکه در عمق توسع می‌یابد: «این تأثیر ناشی از پیشروی افقی نیست، بلکه بیشتر ناشی از یک رشته هارمونیهای ظریف و غمگنانه و نیز آکوردهای بی‌زمان و عمودی است.» (Rosenberg, 1966, p.350) همین است علت آن حال و هوای شاعرانه، غنایی و بعضاً غمگنانه. در واقع عمیق‌ترین لحظات شاعرانهٔ نمایشنامه را، احساس تراژیک و قوی تکرار و رجعت به گذشته منتشر می‌کند، همان‌طور که این امر را در مکالمه ماشا و ورشنین در پرده دوم می‌بینیم:

ورشنین: چقدر عجیب است، فقط با شما می‌توانم درد دل کنم (دست او را می‌بوسد) از دست من ناراحت نباشید ..... من به غیر از شما هیچ‌کس را ندارم ... (مکث)

ماشا: می‌بینی باد چطور در بخاری سروصدا می‌کند قبل از مرگ پدر هم درست همین‌طور، زوزه می‌کشید.

ورشنین: شما خرافاتی هستید؟

ماشا: بله

ورشنین: عجیب است (دست او را می‌بوسد). شما باوقار و شگفت‌انگیزید. شگفت‌انگیز! اینجا تاریک است، ولی من در چشمان شما روشنایی را می‌بینم.
(three sisters and other play, 1970,p.35)

اتمسفر این لحظه مفروض، در عین حال هم پرشور و عمیق است و هم به‌شدت غیر زمینی و سرشار از حس و حال شاعران. باد در بخاری زوزه می‌کشد و خاطرات گذشته را برمی‌انگیزد: زمان می‌ایستد و در عمق، توسعه می‌یابد. همه چیز، ظاهراً قرینه‌ای درگذشته دارد. درواقع، گذشته، اکنون را به استثمار خویش می‌کشد.

بدین ترتیب، دقیقاً از همین نقطه است که اثر، از فرم دراماتیک به سمت فرم غنایی (lyric) میل می‌کند. زبان در اینجا، به طور پیوسته، از حالت مکالمه به اشعار غنایی تغییر حالت می‌دهد؛ مونولوگها، به راحتی درون دیالوگ جای می‌گیرند، و در نهایت تضاد درونی ما بین «وجه درونمایه‌ای»، که به صورت مونولوگ ارائه می‌شود، و بیان دیالوگ گونه، خدشه‌ای در فرم دراماتیک ایجاد نمی‌کند.

فقط، آندری، برادر سه خواهر است که حتی از این شیوهٔ بیان هم عاجز است. تنهایی‌اش او را وادار به سکوت می‌کند. بنابراین او از مجالست، اجتناب می‌کند. او فقط وقتی صحبت می‌کند که می‌داند فهمیده نخواهد شد. چخوف با آوردن فراپونت، نگهبان گوش سنگین دفتر شورای منطقه‌ای، این کار را انجام می‌دهد:

آندری: چطوری پیرمرد؟ چه کارمی‌توانم برایتان بکنم؟

فراپونت: رئیس شورای منطقه‌ای یک کتاب و بعضی اسناد را برایتان فرستاده است اینجا....

(یک کتاب و یک بسته به او می‌دهد)

آندری: متشکرم، خیلی خوب، ولی چرا انقدر دیر کردید، از هشت هم گذشته؟

فراپونت: چه گفتید؟

آندری: (بلندتر) گفتم خیلی دیر کردید از هشت هم گذشته.

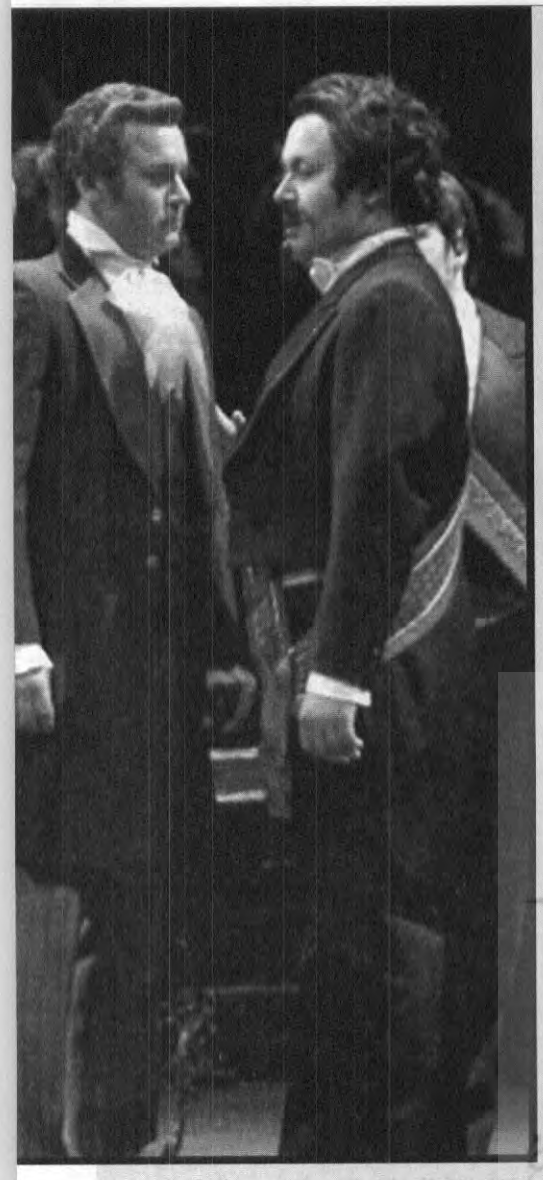
فراپونت: درست است، وقتی رسیدم هوا هنوز روشن بود. اما آنها اجازه ندادند شما را ببینم....

(فکر می کند آندری چیزی گفته است) بله؟

آندری: من چیزی نگفتم. (نگاهی به کتاب می‌کند) فردا جمعه است و اینجا نیستم. ولی به هر تقدیر باید برگردم تا به بعضی کارها برسم. توی خانه حوصله‌ام سر می‌رود (مکث) آه، دوست پیر من، زندگی چقدر تغییر می‌کند و با چه دوز و کلکهایی ما را می‌فریبد. امروز این کتاب را دست گرفتم چون هیچ کاری نداشتم که بکنم. یک نسخه قدیمی از سخنرانیهای دانشگاهی است. چقدر مضحک است. خدایا. من را ببین، منشی شورا، شورای روستایی که پروتویوپف رئیسش است. و مهم‌تر اینکه می‌توانم امیدوار باشم، یک‌روز عضو آن باشم. فکرش را بکن، من، عضو شورای محلی، وقتی که هر شب خواب می‌بینم استاد دانشگاه مسکو و خطیب معروفی شده‌اند که در تمام روسیه می‌شناسندش.

فراپونت: نمی‌دانم ... من خوب نمی‌شنوم.

آندری: چه بهتر! اگر خوب می‌شنیدی به هیچ وجه این طور صحبت نمی‌کردم. من دنبال کسی می‌گردم که برایش حرف بزنم. همسرم درکم نمی‌کند و می‌ترسم که خواهرهایم مسخره‌ام کنند.... خوش ندارم حوصله‌ات را سر ببرم پیرمرد، فقط بگذار این



حقیقت را بگویم که همه چیزم را می‌دهم تا دمی در مغازهٔ تسوف یا رستوران بزرگ مسکو سر کنم.

فراپونت: من هم در شورا از یک پیمانکار شنیدم که می‌گفت چند تا بازرگان را توی مسکو دیده که کلوچه می‌خوردند، یکیشان چهل تا خورده بود و ظاهراً سقط شده بود. البته، چهل یا پنجاه تا مطمئن نیستم که بگویم.

آندری: شما بروید به یک رستوران بزرگ در مسکو، جایی که نه شما هیچ‌کس را می‌شناسید و نه هیچ‌کس شما را، با این حال حس می‌کنید که توی خانه خودتان هستید. حالا اینجا شما همه را می‌شناسید و همه شما را، اما حس می‌کنید بین آنها یک غریبه‌اید، یک غریبه تنها.

فراپونت: چه؟ (مکث) شاید تا به این حدش دروغ باشد، اما همان پیمانکار می‌گفت که آنها طناب بلندی را از یک طرف مسکو به آن طرفش کشیده‌اند.

(Chekhov, Selected work, 1979, p.113-114)

این قطعه به خوبی نشان می‌دهد که چگونه دیالوگ کارکرد سنتی خود، یعنی پیش بردن حرکت خطی را از دست داده است. ظاهراً، این طور به نظر می‌رسد که این قطعه، با تکیه بر بن‌مایهٔ ناشنوایی، نوعی دیالوگ باشد، اما در واقع فقط مونولوگی مأیوسانه از آندری و فراپونت است. در حالی‌که، در جای دیگر، به دلیل وجود موضوعی مشترک، امکان تفاهم واقعی شکل می‌گیرد، در اینجا عدم امکان آن مطرح می‌شود. بیشترین تأثیر واگرایی (Divergence) زمانی است که گفتارها شکل هم‌گرایی (Convergence) به خود می‌گیرند. مونولوگ آندری، از نفی و سلب دیالوگ ناشی می‌شود. در همان حال که نمایشنامه به سمت پایان نزدیک می‌شود، حال و هوای سنگین، تراژیک و غم‌افزای نمایشنامه ملموس‌تر می‌شود. هنگ نظامی از شهر بیرون می‌رود و خواهران، تنها، بر جای می‌مانند. اما در اینجا، نومیدی، دقیقاً سویهٔ دیگر امید است، زندگی، عملاً با رنج مترادف می‌شود و از پس مرگ سربر می‌آورد:

الگا: اوه، خواهران عزیز، زندگی ما هنوز تمام نشده، باید زندگی کنیم! این موسیقی چقدر با نشاط و دل‌انگیز است ... باید بفهمیم که به خاطر چی زندگی می‌کنیم، چرا رنج می‌کشیم ... کاش می‌فهمیدیم، کاش می فهمیدیم!

(three sisters and other play, 1970, p.95)

صدای موسیقی ضعیف و ضعیف‌تر می‌شود. زمستان از راه رسیده است و برف، همه چیز را در سپیدی خود فرو پوشیده.

پس، نمیرووویچ ـ دانچنکو، نمایشنامهٔ مرا برای انجمن عشاق ادبیات روسی نخوانده است؟ ما با سوء تعبیر آغاز کردیم و لابد با همان هم [کار را] تمام می‌کنیم ـ سوء تعبیر، به گمانم این، سرنوشت نمایشنامه‌ام باشد.

(نامه به الگا کنیپر، ۲۵ نوامبر ۱۹۰۳)

کمی قبل از اجرای «باغ آلبالو» چخوف، به طرزی پیشگویانه نامهٔ بالا را به همسرش می‌نویسد. در واقع این سوء تعبیر، میان وی و دو کارگردان تئاتر هنری مسکو، یعنی دانچنکو و استانیسلاوسکی رخ می‌داد. در اوایل سپتامبر ۱۹۰۳، چخوف در حالی‌که هنوز در حال نوشتن نمایشنامه بود، می‌گوید: «باید این نمایشنامه را کمدی به حساب آورد، درام نه، بلکه کمدی و در بعضی قسمتها، فارس» (نامه به ماریا لیلینا، ۱۵ سپتامبر ۱۹۰۳). چخوف هرگز از این عقیدهٔ خود دست نکشیده که «باغ آلبالو» یک کمدی است. ولی استانیسلاوسکی، از همان لحظهٔ اولین قرائت نمایشنامه، دیدگاه متفاوتی در مورد آن داشت: «این، نه کمدی است و نه فارس، این نمایشنامه، یک تراژدی است، به رغم راه حلی که شما ممکن است برای پرده آخر پیدا کرده باشید.»

Simmons, 1963, p.608

در طول تمرینها، تضاد قابل توجهی میان نویسنده و کارگردان به چشم می‌خورد؛ چخوف نه تنها به ناتورالیسم افراطی استانیسلاوسکی می‌تازد، بلکه همچنین حال و هوای افسرده و غم‌انگیزی را که فکر می‌کرد به نمایشنامه‌اش تحمیل شده است، زیر سؤال می‌برد. در آوریل ۱۹۰۴، چخوف در نامه‌ای به الگا می‌نویسد:

چرا دائماً در پوسترها و روزنامه‌ها، نمایشنامهٔ مرا درام می‌نامید؟ نمیروویچ دانچنکو واستانیسلاوسکی، در نمایشنامه من چیزی پیدا کرده‌اند که مطلقاً به آنچه که من نوشته‌ام شباهتی ندارد،و من شرط می‌بندم که هیچ‌کدام از آنها، برای یک‌بار هم که شده، نمایشنامه مرا با شیفتگی، تا به آخر نخوانده است. مرا ببخش، اما به شما اطمینان می‌دهم که این عین حقیقت است.

(Simmons, 1963, p.617)

این مناقشه نه تنها در آن زمان به طور کامل نشد، بلکه همچنین به نظر می‌رسد که فرایافت عمومی از چخوف هنوز هم بیش از حد متأثر از دیدگاه استانیسلاوسکی است. چگونه می‌توان این تضادی را که در نگاه اول حل نشدنی به نظر می‌رسد، حل کرد؟ در سالهای اخیر بعضی از منتقدین دیدگاه استانیسلاوسکی را زیر سؤال برده‌اند، اما هیچ یک از آنها کاملاً به این اصل معتقد نبوده‌اند که «باغ آلبالو یک کمدی است.»

از نظر سنتی، «باغ آلبالو» را عمدتاً به عنوان مرثیه شاعرانه‌ای در نظر می‌گیرند که گذر از یک دوره خاص را به نمایش می‌نهد. شخصیتهای نمایشنامه ضعیفند و نمی‌توانند دست به عمل بزنند. آنها حتی از درک موقعیت خویش عاجزند. در این استنباط چیزی از حقیقت نهفته است: نمایشنامه در مورد جهانی است که در فرایند تغییر قرار گرفته است و شخصیتهای آن قادر نیستند باغشان را حفظ کنند و از دست رفتن آن در پایان نمایشنامه، شبیه نوعی تأسف نوستالژیک جلوه می‌کند. اما یک نگاه کافی است تا متوجه شویم ضعف و فقدان ارادهٔ این شخصیتها بسیار عمیق‌تر و قابل توجه‌تر است: در لیوبف و گایف، این امر با مفهوم پیچیده‌ای از گناه و تحقیر خود که هم شخصی است و هم نتیجهٔ موقعیت خاص‌شان، برابر می‌شود.

باغ آلبالو، فی‌الواقع تصویری از گذشته را بازتاب می‌دهد و مرکز ترکیب‌بندی متوازنی می‌شود که لوپاخین خیلی زود طرح قطع کردن درختهای آن را به لیوبف (مادام رانوسکی) پیشنهاد می‌دهد:

مادام رانوسکی: درختها را قطع کنیم؟ عزیز من، مرا ببخش، اما فکر می کنم که شما نمی‌فهمید چه دارید می‌گویید. اگر فقط یک چیز جالب در کل این ولایت باشد، آن باغ آلبالوی ماست.

لوپاخین: تنها چیز قابل توجهی که در مورد این باغ وجود دارد، این است که خیلی وسیع است. هر سال یک مشت محصول می‌دهد که به درد هیچ چیزی نمی‌خورند، هیچ‌کس نمی‌خردشان.

گایف: اسم این باغ در دایره‌المعارف هم آمده

لوپاخین: (به ساعتش نگاه می‌کند) اگر تصمیمی نگیریم و قدمی برنداریم، ۲۲ آگوست، باغ آلبالو و کل

املاک را به حراج می‌گذارند. مغزتان را به کار بگیرید. هیچ راه دیگری برای حفظ آن وجود ندارد، در این مورد قسم می‌خورم، هیچ راهی وجود ندارد!

فیرز: آن روزها، چهل یا پنجاه سال پیش، آلبالوها را خشک می‌کردند، نمک می‌زدند، شربت درست می‌کردند و آنها را ....

گایف: ساکت باش، فیرز.

فیرز: آلبالو خشکه‌ها را با گاری می‌فرستادند به مسکو و خارکف. کلی پول عایدمان می‌شد. آن روزها، آلبالو خشکه‌ها نرم و خوش‌مزه بودند، خوش طعم و خوش بو.... می‌دانستند که با آنها چه کار کنند و ...

مادام رانوسکی: و این نسخه حالا کجاست؟

فیرز: یادشان رفته، هیچ کس یادش نمی‌آد.

(the cherry orchard 1970; p. 25-6)

از نظر زمانی، دیدگاه شخصیتها از سه جهت سمت و سو می‌گیرد. دیدگاه فیرز از گذشته سر بر می‌آورد، وقتی که باغ آلبالو زیبا و بارور بود. مادام رانوسکی و گایف از اکنون باغی صحبت می‌کنند که قبلاً به دلایلی برای آن هم مهم‌تر بوده است: باغ یادآور دوران کودکی آنهاست. و بالاخره، لوپاخین، چشم‌انداز آینده را توصیف می‌کند و از ضرورت قربانی کردن باغ سخن می‌گوید. این دیدگاهها، در همان حال که از یکدیگر متمایزند، بر هم تأثیر می‌گذارند. در نهایت ما با تصویری کلی از باغ آلبالو روبروییم: باغ آلبالو، یادگار رقت‌انگیز گذشته است و در واقع تصویر عصری اشرافی و مرفه است که دیگر استفاده‌ای ندارد. آسیب‌پذیری آن در برابر تبر، غم‌انگیز است، ولی ناباروری‌اش، در قیاس با محصولات دل‌انگیز گذشته، تا حدی این زیان را محق جلوه می‌دهد. در قیاس با این، ویلاهایی که لوپاخین طرح آن را ریخته است، زشت و زننده به نظر می‌رسند، هر چند در نهایت همانها هستند که کارکردشان را می‌یابند و حیات خود را از طبقه‌ای جدید و در حال رشد می‌گیرند.

ولی مشخصهٔ نقد آثار چخوف این است که فقط معدودی از توضیفاتی که در مورد نمایشنامهٔ «باغ آلبالو» صورت گرفته است، از این مفهوم فراتر رفته است. مناقشه از همین جا شکل می‌گیرد. چرا که، چخوف، از یک طرف، مفهومی از انتقال اجتماعی را خلق کرده است که نشانگر تمایلی جدی به ماهیت و فرایند تغییر و ارزیابی اجتماعی است. ولی از طرف دیگر، تملق و فرمان‌برداری فیرز، خودمختاری تعرض‌جویانهٔ لوپاخین و شکست گایف در مباحثاتش با لوپاخین، عاری از حالتهای عمیق و تراژیکی است که ما در «سه خواهر» شاهدیم. فی‌الواقع نمایشنامهٔ میان امکانات کمیک و جدیت دلمشغولی فرهنگی و اجتماعی چخوف دور می‌زند:

دونیاشا: یاشا، من خیلی دوستت دارم؛ تو آدم با فرهنگی هستی ــ می‌توانی در مورد همه چیز نظر بدهی (مکث)

یاشا: آره، راست می‌گویی. حالا هم نظرم را می‌گویم: اگر یک دختر کسی را دوست داشته باشد، معنی‌اش این است که فاقدهٔ اخلاق را خوانده است.

(the cherry orchard, 1970, p. 31)

در سرتاسر «باغ آلبالو» این لحن کمیک را می‌توان یافت:

پیشیک: (به مادام رانوسکی) پاریس چطوری است؟ آنجا قورباغه هم خوردید؟

مادام رانوسکی: اوه، تمساح خوردم.

پیشیک: فکرش را بکن! (1970, p. 16)

این مثالها نشان می‌دهد که چگونه کمدی چخوف از سرچشمه‌های ساتیریکش سربر می‌آورد. تأثیر گوگول، به خصوص در اینجا مشخص است. به همین دلیل، توصیف چخوف از نمایشنامه به عنوان «یک کمدی و بعضاً فارس»، نوعی حقیقت غیر قابل انکار است:

هر نمایشنامه‌ای که دارای چنین عناصری باشد نمی‌تواند همواره، نوعی حال و هوای تراژیک و اندوه‌بار را حفظ کند. با این همه، باید توجه داشت که چخوف چگونه کمدی را از تأثیرات فارس‌گونهٔ آن متمایز می‌کند؛ احتمالاً وی، عملاً از این اصطلاح چیزی خاص را مد نظر داشته است. ممکن است مفهوم حال و هوای کمیک که استانیسلاوسکی آن را ارائه می‌کند، محدود می‌باشد، ولی چخوف مفهوم بسیار ظریفی از طنز را مد نظر داشته است.

(Hahn, 1977, p.19)

«هان» تا به آن حد پیش می‌رود که طنز چخوف را با طنزی که در آثار کلاسیکهای فرانسوی و به خصوص شکسپیر نهفته است، قیاس می‌کند: «شبیه نمایشنامهٔ «قصهٔ زمستانی» این نمایشنامه نیز [باغ آلبالو] در بردارندهٔ یک تراژدی است، اما اجازه نمی‌دهد که این تراژدی به ثمر برد.» (p.20) فی‌الواقع این استانیسلاوسکی است که چشم‌انداز محدودی از کمدی را مد نظر داشته است.

به زعم «هان»، حال و هوای نمایشنامهٔ «باغ آلبالو» دقیقاً با حال و هوای کمدی کلاسیک نزدیک است؛ درواقع هر دو در یک حال و هوای خاص، که «هان» آن را «پاستورال» (Pastoral) می‌نامد، شریکند. از نظر هان «دلایلی در دست است که می‌توان پیشنهاد کرد، دوره‌های حرکتهای اجتماعی سریع، اغلب در هنرها، با تجدید علاقه به تصاویر حاکی از رضایتمندی روستایی همراه است.» (p.20) در واقع، آن طور که «هان» اشاره می‌کند، دقیقاً پیش از وقوع یکی از مهم‌ترین حرکتهای اجتماعی در تاریخ مدرن، چخوف عناصری از نوع حال و هوای پاستورال قدیمی را برای مقاصد مشخصاً مدرن خویش بازسازی می‌کند.

علی‌رغم تأکیدی که «هان» بر عنصر «پاستورال» نمایشنامه دارد، این مفهوم در تفسیر وی همچنان مبهم باقی می‌ماند. فی‌الواقع صرف استفاده چخوف از چشم‌اندازهای روستایی باعث نمی‌شود که برچسب «پاستورال» را به اثر او منسوب کنیم.[۳]

دیوید هیرست (David L.Hirst)، عدم توافقی را که در دیدگاه استانیسلاوسکی و چخوف نهفته است، ناشی از استعداد بالقوه «تراژی کمیک» نمایشنامه‌های چخوف می‌داند. به زعم وی ظرافت فزایندهٔ نهفته در روش چخوف، کوششی موفقیت‌آمیز را در جهت تحقق پتانسیل «تراژی کمیک» به نمایش می‌نهد:

چخوف، با ارائه عمق در حال رشد شخصیت‌پردازی‌اش، و با طرح‌ریزی دقیق اثرش، و نیز با به کارگیری تأثیرات کمیک ــ فرم دراماتیکی را به حد اعلای خود رساند که اولین بار، گارینی[۴]، شکل مشخصی بدان بخشیده بود.

(p.83 ,1984)

این فرم، از نظیر هیرست، فرم «تراژی کمدی» بود که در نمایشنامه‌های بزرگ چخوف، به روشنی، متبلور می‌شد. همان‌طور که «استیان» نشان می‌دهد، در اینجا، میان کمدی و تراژدی توازنی ایجاد می‌شود که در نهایت، ماحصل آن را می‌توان «کمدی چخوفی» نام نهاد. نادیده گرفتن این دو وجه مشخص، هنگام اجرای این آثار، عملاً برابر است با آن سوء تعبیری که چخوف در کار دانچنکو و استانیسلاوسکی دیده بود. شاید لحاظ کردن این نگرش نسبی، هنگام اجرای آثار چخوف، بیش از هر شیوه دیگری به دنیای نمایشنامه او نزدیک باشد:

حقیقت این است که «باغ آلبالو» نمایشنامه‌ای است که میان این دو [تراژدی و کمدی] پیوندی ایجاد می‌کند و نتیجهٔ حاصله، فرم نهایی این توازن دراماتیک خاص است که آن را به عنوان کمدی چخوفی می شناسیم ... چخوف، می‌داند که معکوس کردن روند احساسات، واژگون کردن شأن و منزلت شخصیت، تضاد یک گفته با گفته دیگر، وکنار هم‌گذاری تأثیرات متضاد، مخاطبش را به حقیقتی کلی رهنمون می‌شود. این دلسوزی و سردی، در یک زمان، گامی بزرگ برای نیل به این حقیقت است، و چخوف به مخاطب ثابت می‌کند که این حقیقت، نسبی است ....

(Styan, 1971, p.245-47)

ادامه دارد

منابع:

Corrigan; Robert (1962) six plays of chekhov

Hahn; Beverly (1977) Chekhov; Cambridge

Hellman; I. (1955) the selected Letters of Chekhov; new york

Hirst; David (1984) Tragicomedy; Methuen; London simmons; E.J. (1962) chekhov: A Biography; ; Boston Styan (1968) the dark comedy; the develop ment of modern comic tragedy; Cambridge

Szondi; Peter (1987) theory of the modern Drama cambridge