آثار دراماتیک پوشکین

س. بوندی

مترجم: مژگان فرازی

آثاری که پوشکین در زمینه تئاتر نوشته، زیاد نیست اما نمایشنامه‌هایش از نظر شکل و درون‌مایه از باارزش‌ترین آثار او به شمار می‌آیند و همگی، به استثنای پیش‌نویس‌های تراژدی مربوط به وادیم نوگوردسکی و کمدی مربوط به بازیکن، در دوره بلوغ خلاقیت ادبی او، از سال ۱۸۲۵ تا ۱۸۳۵، نوشته شده‌اند.

پوشکین، در مجموع، پنج نمایشنامه به طور کامل نوشته است: *باریس گودونف* و چهار تراژدی کوتاه[۱]. درام *روسالکا* تقریباً به صورت کامل و درام *صحنه‌هایی از دوران شووالیه* نیز به صورت نیمه‌کاره رها شدند. طرح‌نوشته و پیش‌نویس حدود ده نمایشنامه از او به صورت دست‌نوشته، باقی مانده است.

پوشکین، آثار دراماتیک خود را همچون اشعارش، اما به صورت دیالوگ، فقط برای خواندن ننوشت، بلکه همچون نمایشنامه‌های تئاتری برای به اجرا درآمدن روی صحنه، به نگارش درآورد. او با تئاتر از کودکی آشنا بود و به‌خوبی درام‌های صرفاً ادبی را، یعنی آن‌هایی که محتوای هنری و معنایی آن‌ها به طور کامل با خواندن درک می‌شوند و آثاری را که برای تئاتر نوشته شده‌اند و در آن‌ها بازی هنرپیشه‌ها و اعمال تئاتری به مقاصد نویسنده اضافه می‌شوند و به طور مستقیم فقط توسط بیننده قابل درک هستند، از هم تمییز می‌داد. پوشکین نمایشنامه‌های بایرون را، در واقع، اشعار دراماتیزه‌شده و به نوعی اثر ادبی تلقی می‌کرد، نه اثر نمایشی. او در مورد درام *سفاک* بایرون نوشت: «سفاک فقط فرم درام دارد، اما صحنه‌های بی‌ارتباط و بحث‌های انتزاعی آن، در حقیقت به نوع شعر کم‌باورانه (اسکپتیک) «چایلد هارولد»[۲] مربوط می‌شوند. دقیقاً به همین ترتیب پوشکین، جنبه دراماتیک و تئاتری تراژدی *ارمارک* هامیاکف شاعر را نقض می‌کند. او نوشت: «ارمارک ایده‌آلیستی، یک اثر تغزلی دوره الهامات و شور و هیجانات آتشین جوانی است نه یک اثر دراماتیک.»

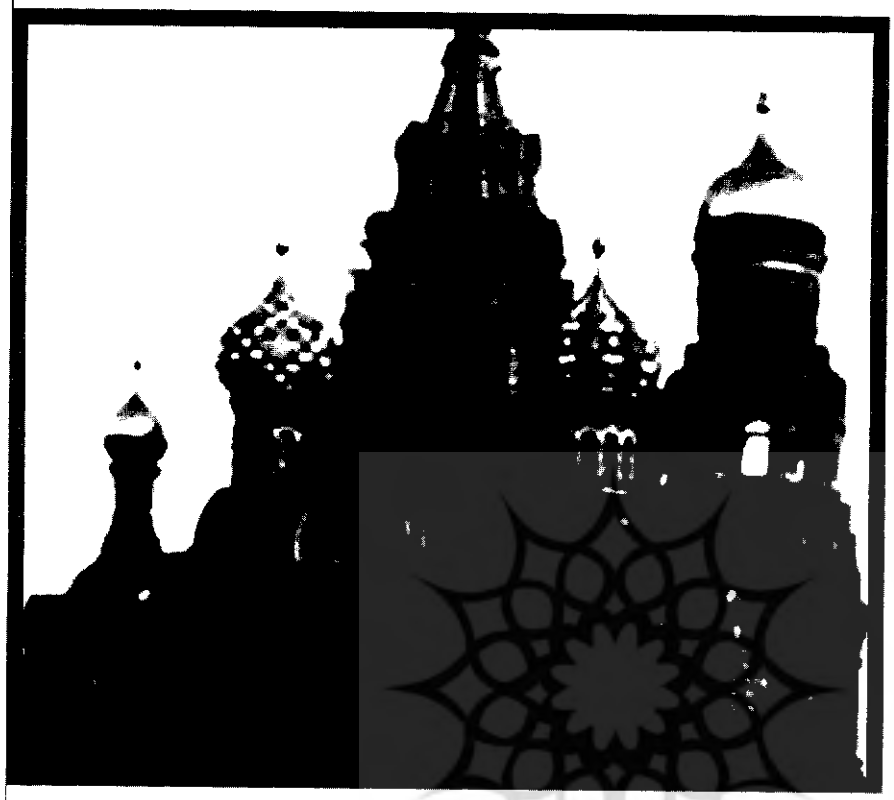
خود پوشکین، همچون گوگول، آستروفسکی و دیگر نمایشنامه‌نویسان همیشه، همه نمایشنامه‌های خود را، با فکر اجرا شدن و به صحنه آمدن می‌نوشت[۳] و به همین دلیل به هنگام خواندنشان، برای درک دقیق مفهوم و اندیشه آن‌ها باید همه اتفاقاتی که روی صحنه رخ می‌دهند، اما توسط پوشکین صحبتی از آن‌ها نمی‌شود (او از بیان مطالب مربوط به کارگردانی نمایش خیلی مضایقه می‌کند) و هم تأثرات روحی شخصیت‌های اصلی که در آهنگ گفتار، میمیک و حرکات او نشان داده، در نظر گرفته شوند.

پوشکین، از کودکی نمایشنامه می‌نوشت. در هفت سالگی، برای خواهرش کمدی فرانسوی L, Escamoteur (حقه‌باز) را که خودش بازسازی کرده بود، بازی می‌کند، در مدرسه لیتسه که بود کمدی *فیلسوف و رسم روزگار این است* را می‌نویسد. البته هیچ‌کدام از این آثار به دست ما نرسیده است. اولین پیش‌نویس از آثار دراماتیک پوشکین به سال ۱۸۲۱ برمی‌گردد.

در دوره نویسندگی پوشکین، خصوصیات نمایشنامه‌نویسی او بارها تغییر می‌کند. در این ژانر، به نسبت دیگر ژانرها، رابطه تنگاتنگ اشعار او با رویدادهای روز و تفکرات شاعر در مورد موضوعات اجتماعی و سیاسی با وضوح بیشتری نمایان می‌شود.

آثار پوشکین نمایشنامه‌نویس به چهار دوره مشخص تقسیم می‌شود که از میان آن‌ها تنها نمایشنامه‌های دو دوره میانی به صورت اثر خاتمه‌یافته ارائه شده‌اند.

طرح‌های اولیه و بخش‌هایی از دو نمایشنامه *وادیم* و *بازیکن* به دوره اول (۱۸۲۲ـ۱۸۲۱) مربوط می‌شود که دورهٔ شکوفایی رمانتیزم در آثار پوشکین و نیز اوج تمایلات انقلابی او بود. در این سال‌ها در کیشینیف و کامنکا پیوسته با اعضای اتحادیه دکابریست‌های جنوب، ولادیمیر رایوسکی، آخوتنیکف، پستل و دیگران، رفت و آمد می‌کرد. می‌توان تصور کرد که پوشکینی که در اشعار رمانتیکش حتی به طور غیرمستقیم هم به موضوعات سیاسی و اجتماعی اشاره نمی‌شد تحت تأثیر رجال انقلابی، تصمیم می‌گیرد یک تراژدی تاریخی از قیام مردمی و یک کمدی ضدسروژی بنویسد. تئاتر، که تأثیرش بر تماشاچی از متن ادبی بر خواننده بیشتر است، از نظر او مناسب‌ترین فرم برای تحقق بخشیدن اهداف سیاسی آن زمان بود که دکابریست‌ها از هنر و هنرمندان انتظار داشتند. اما پوشکین این اندیشه‌ها را متحقق نکرد و در همان ابتدا رهایشان ساخت. موضوعات و شخصیت‌های



وادیم را به صورت منظوم طراحی کرد اما آن‌ها را به پایان نرساند.

تا آنجا که از بخش‌های باقی‌مانده از متن نمایشنامه *وادیم و بازیکن* می‌توان قضاوت کرد، نمایشنامه‌نویسی پوشکین در دوره اول جنبه کاملاً سنتی دارد. کمدی مربوط به بازیکن از لحاظ فرم و زبان گفتار، مشابه بسیاری از کمدی‌های منظوم اوایل قرن ۱۹ است و تراژدی *وادیم* و قیام‌های مردم نوگورد علیه پادشاه واریاژسک، ریوریک، به تراژدی‌های دکابریست‌ها با محوریت وطن نزدیک است به طوری که در کنار اساس رمانتیکی کلی آن‌ها، برخی ویژگی‌های کلاسیسیسم حفظ شده است (تراژدی‌های کوخلبکر و کاتنین این‌گونه‌اند.) پوشکین، همچنین ضمن نقض قانون «وحدت زمان و مکان» درام‌های کلاسیک، لحن بااحساس و دکلمه‌گونه خاص کلاسیسم را که خطابش نسبت به تماشاچی کمتر از طرف گفت‌وگو است حفظ می‌کند. او همچنین فرم سنتی شعر را رعایت می‌کند.

دومین مرحله در روند نمایشنامه‌نویسی پوشکین، تراژدی *باریس گودونف* است که در سال ۱۸۲۵ نوشته شد. در این اثر، سیر فاصله گرفتن جدی پوشکین از مکتب رمانتیسم، منعکس شده است. در مقابل هدف پیشین پوشکین که همانا در درجه اول، بیان احساسات و تأثرات شخصی و آمال خود، آرزوهای پرطمطراق (مراجعه کنید به بخشی از کتاب *یوگنی آنگین* که در باب سفر آنگین است)، یا برعکس رنج‌ها و غم‌های او بود (همه شخصیت‌ها و جلوه‌های مربوط به حقایق تنها به عنوان ابزار تحقق این هدف کاملاً شاعرانه و ذهنی به کار گرفته شده‌اند)، هدف جدید او قرار می‌گیرد که مطالعه و بررسی دقیق و عینی حقیقت و نفوذ به آن با ابزارهای شناخت هنری و درک شاعرانه آن است. البته رابطه شخصی شاعر نسبت به پدیده‌های توصیفی و ارزیابی او در اینجا نیز، بیان می‌شود. اما برخلاف رمانتیزم، شاعر بیشتر به دریافتن و دنبال کردن منطق زندگی تمایل دارد؛ همان چیزی که انتخاب صحنه‌ها یا جریان حوادث، در درجه اول در اثر مشخص می‌کند. از طریق این حقیقت که رابطه‌ای با شاعر ندارد اما توسط او درست و بجا در اثر نشان داده شده، ارزیابی و نظر خود را ارائه می‌دهد و به هر شکل عقیده خود را نسبت به آن آشکار می‌کند.

مسئله اصلی *باریس گودونف*، اولین تراژدی رئالیستی روسیه، در درجه اول مسئله دوران بود. پوشکین، مبرم‌ترین مسئله روز را که در آن زمان، روشن‌فکران پیشروی دربار را نگران کرده بود، مطرح می‌کند (*باریس گودونف* در سال ۱۸۲۵، کمی قبل از قیام دکابریست‌ها به پایان رسید)، به عبارت دیگر مسئله حکومت استبدادی و قانون ارباب و رعیتی را. او مخصوصاً، همان‌گونه که از نوشته‌هایش مشخص است، به مردم نقش غیرفعال می‌دهد؛ به طوری که از اقدامات انقلابی وحشت دارند. پوشکین در باریس گودونف دیدگاه خود را نسبت به این مسئله آشکارا اما در قالب اظهارات مؤلف، که از زبان هر کدام از شخصیت‌های اصلی بیان می‌شود، ابراز می‌کند؛ یعنی همان‌گونه که در درام‌های کلاسیسم و رمانتیسم متداول بود. او در تاریخ موقعیت و زمانی را پیدا می‌کند که مسئله از طریق خود زندگی، حل می‌شود و با استناد کامل حقایق را نشان داد، اینکه حوادث چگونه گسترش یافتند و چه نیروهایی در این میان در کار بوده است. پوشکین، مطالب مورد نیاز خود را از کتاب ده یازده جلدی کارامزین، تحت عنوان *تاریخ دولت روسیه*، که به تازگی منتشر شده بود، استخراج کرد. در آنجا از حوادثی با عنوان «دوره پُراغتشاش» (اوایل قرن ۱۷) قیام گسترده مردم علیه پادشاهی باریس گودونف که (به گفته کارامزین و به تبعیت از او پوشکین) اصل برده‌داری را در روسیه برقرار کرده بود و قیامی که منجر به سرنگونی تخت پادشاه فئودور، پسر باریس گودونف، شده بود (خود باریس گودونف کمی پیش از این مرده بود) یاد می‌شود. عصر پادشاهی باریس گودونف که یک دوره تاریخی کوتاه را دربر داشت و برقراری اصل برده‌داری و انتقام‌گیری مردم از آن، از نظر پوشکین، مناسب‌ترین موضوع برای تراژدی‌های سیاسی با مضامین و مسائل روز بود. او به دوست خود، ن. رایوسکی و ژوکفسکی درباره جلد ده و یازده کتاب کارامزین می‌نویسد: «این اخبار مانند اخبار دیروز روزنامه‌ها تازه است»[۴] (۱۷ آگوست سال ۱۸۲۵).

نتیجه‌ای که پوشکین در پی مطالعه جنبش‌های مردمی گذشته به آن دست یافت کاملاً مشخص بود: نقش اصلی و مهم را در همه این جنبش‌ها خود مردم، توانایی‌های آن‌ها برای مبارزه در راه حق، روحیات و فعالیت آن‌ها به عهده داشته است. شکست سلسله گودونف و

پیروزی مبارزان داوطلب به تحریکات زمین‌داران بایار، که از باریس تنفر داشتند، و به موفقیت‌ها و ناموفقیت‌های سرداران مختلف بستگی نداشت بلکه به روحیه ملتی وابسته بود که به طور قهری علیه ظالم زمان، پادشاه باریس، به پا خاسته بودند.

پوشکین، سعی داشت ضمن به تصویر کشیدن تابلوهایی واقعی و درست پیش‌بینی‌شده از حوادث آن زمان توسط کارامزین شاعر، در ۲۳ صحنه فکر اصلی تراژدی خود را دنبال کند. او وظیفه خود را فقط در این نمی‌دید که از موضوعات تاریخی برای ایجاد موقعیت دراماتیک جالب و هیجان‌انگیز استفاده کند (آن‌گونه که اغلب نمایشنامه‌های تاریخی نوشته شده یا نوشته می‌شوند)، بلکه در نظر داشت تا یک تاریخ را درست و بدون تحریف روایت کند و یکی از دراماتیک‌ترین اعصار تاریخ نوین را به صورت نمایشنامه درآورد. گفتار شخصیت‌های اصلی به روی صحنه، القاکنندهٔ افکار و اندیشه‌های شاعر نمایشنامه‌نویس و ارزیابی‌های او نیست بلکه بیان‌کننده احساسات واقعی مردم زمان است. در مقاله مربوط به تراژدی «مارفا پاسادنیتسا» اثر م. پاگودین پوشکین دربارهٔ شاعر نمایشنامه‌نویس، می‌نویسد: «نه از او، نه از تفکر سیاسی او، نه از تمایلات آشکار و پنهانش[5]، نباید در تراژدی سخن گفته می‌شد بلکه باید از مردم روزگار قدیم و از شعور و تفکرات عامیانه آن‌ها صحبت می‌شد. کار او توجیه کردن، مقصر دانستن و تلقین افکار و گفتار نیست. وظیفه او زنده کردن قرن گذشته با تمامی حقایق آن است.»

برای اندیشه‌ای تا این حد رئالیستی در درام، که هدف هنری آموزشی برای آن در مکان اول قرار داشت، طبیعتاً، فرم کلاسیک تراژدی با آیین‌های سنتی بی‌شمارش اصلاً مناسب نبود. این آیین‌های تشریفاتی ـ قبل از هرچیز، آیین به اصطلاح «وحدت سه‌گانه» ـ زمان، مکان و عمل[6]، که خیلی خوب با هدف اصلی تراژدی کلاسیسم منطبق بود، روند فاجعه‌آمیز و سریع نوعی تنش و تضاد شدید را نشان می‌دادند (برای مثال کشمکش احساسات، نزدیکان و محبوبین، با وظایف اجتماعی و میهنی، کشمکش‌های بین دو احساس متناقض و نظایر آن). پیدایش و گسترش تدریجی این احساسات و تأثرات مورد توجه نویسنده نبود و تماشاچی را جذب نمی‌کرد. آن نظام و سامانه‌ای که از سوی تئوریسین‌های کلاسیسیسم، خردمندانه مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته بود و به شکلی متنوع و برجسته، در آثار نمایشنامه‌نویسان آن متحقق شده بود، اصلاً به کار پوشکین در نمایشنامه *باریس گودونف* نیامد. هدف او در این نمایشنامه، کاملاً متفاوت بود: به تصویر کشیدن روند طولانی گسترش تمایلات و روحیات مردم از انفعال سیاسی آن‌ها در آغاز نمایشنامه تا شورش مردمی در میدان سرخ (صحنه ماقبل آخر تراژدی). در تراژدی پوشکین تنها سرنوشت دو یا سه قهرمان ترسیم نمی‌شود بلکه سرنوشت، روابط متقابل و مبارزه گروه‌های بزرگ ملی و اجتماعی ـ بایارها، دوارین‌ها، روحانیان، مردم، اریستوکرات‌های لهستانی و نظایر آن ـ به تصویر کشیده می‌شود و این است دلیل رعایت نکردن اصل سه‌گانه کلاسیسیسم و اینکه پوشکین مجبور بود از «منافع ارائه‌شده از سوی سیستم هنر که به تجربه موجه جلوه داده شده بود و به عادت نیز مستحکم شده بود...» چشم‌پوشی کند (نامه به ناشر «وستنیک مسکو»). و درام خود را با فرمی آزاد و راحت، برای شخص خودش، یعنی تئاتر شکسپیری و با موفقیتی که گوته و شیللر نیز از آن برخوردار بودند بنا نهاد. این تغییر سیستم، در تئاتر و نفی قطعی صورت‌های تئاتری کلاسیسیسم، زمانی در ذهن پوشکین شکل گرفتند که اصولاً برای تمامی نمایشنامه‌نویسان قرن ۱۹ روسیه و نیز درام‌نویسان رئالیست از اهمیت خاصی برخوردار بود. به عبارت دیگر، زمانی است که دیگر به تصویر کشیدن هنری غریزی‌های آشکار، که حلال کشمکش‌های فردی و اجتماعی شدید است، به تنهایی، اهمیت ندارد بلکه همراه کردن دلایل این کشمکش‌ها با نور، درک هنری و نیز گسترش این درک هنری دنبال می‌شود و این است دلیل تصور پوشکین، مبنی بر اینکه «فرم قدیمی و کهنه تئاتر ما، نیاز به تجدید نظر دارد» (نامه به ناشر «وستنیک مسکو») و نگرانی او از بابت امکان موفق نبودن *باریس گودونف*. او نوشت: «موفقیت یا شکست تراژدی من، بر تحول و اصلاح درام‌نویسی ما تأثیر خواهد گذاشت ...» (یک نمونه از پیش‌نویس مقدمه *باریس گودونف*).

پوشکین، ضمن رد بسیاری از قوانین تئاتر قدیمی و نیز امتناع از به‌کارگیری عناصر صحنه‌ای لازم و حتمی، برای فرم رمانتیک و کلاسیسیسم، در عین حال در *باریس گودونف* فرم منظوم را که به درام ویژگی شاعرانه ارزنده و نیز فصاحتی خاص می‌بخشد حفظ کرد. اما وزن شعری مخصوص تراژدی کلاسیک را که دو به دو دارای قافیه بودند و خیلی خوب با ویژگی دکلمه‌گونه گفتار پرسوناژهای آن هماهنگی داشتند، با وزن‌های شعری «شکسپیری» که خیلی کوتاه‌تر و انعطاف‌پذیرتر هستند و نیز این امکان را فراهم می‌کنند تا آهنگ گفتار محاوره معمولی خیلی آسان‌تر بازگو شود، عوض کرد.

باریس گودونف از نظر پوشکین، شروع سلسله درام‌های تاریخی ملی مشابه و نیز بخش اول از درام سه بخشی مربوط به جریانات دوره پُراغتشاش بود. قهرمان بخش دوم، بابد دیمتری سامازوانتس و مارینا می‌بودند و قهرمان بخش سوم نیز شویسکی (که پس از مرگ سامازوانتس به پادشاهی رسید.) اما سرنوشت *باریس گودونف* پوشکین را مجبور کرد تا از این فکر صرف‌نظر کند. همان‌طور که قبلاً هم اشاره شد، پوشکین نمایشنامه‌های خود را برای تئاتر می‌نوشت و

امیدوار بود روزی بـه صحنه بیایند. اما در دوره ارتجاع سیاسی که در پی شکست دکابریست‌ها، حاکم شـده بود چنین چیزی اتفـاق نمی‌افتاد و حتـی فکرش هـم ممکن نبود. چـاپ *باریس گودونـف* (با مجوزهای سانسـوری و اصلاحات) نیز تنها شش سال پس از نوشتن این تراژدی در سال ۱۸۳۱ برای پوشکین ممکن شد.

پوشـکین با *باریس گودونف* پایه درام‌نویسـی رئالیستی روسیه را بنیان نهاد. تراژدی پوشکین، بـدون اینکه از جانب معاصـران درک و ارزیابی شـود، به طور مستقیم یا غیرمسـتقیم، ویژگی درام‌نویسـی روسـیه را در اواسـط و اواخر قرن بیسـتم، تعیین کرد. اگرچـه درام‌های تاریخی آ.ن.آستروفسکی و آ.ک.تالستوی خیلی از تراژدی پوشکین فاصله داشتند و از لحاظ شکل بیشتر به درام‌های شیللر نزدیک بودند، اما نمایشـنامه‌های با مضامین روز درام‌نویسـان قرن ۱۹ روسیه، از گوگول گرفته تا چخـوف، به‌رغم تفاوت فاحش آن‌هـا هـم از لحاظ گره اصلی نمایـش و هم از لحـاظ فرم، ویژگی‌هـای اصلی تئاتر پوشـکین را حفـظ کرده‌انـد. این ویژگی‌ها عبـارت بودند از: کاملاً رئالیسـتی بودن تیپ‌هـا و موقعیت‌ها، استفاده نکردن از افکت‌های ظاهری صحنه، که بیننـده را به حیرت وامی‌دارد، اسـتفاده نکردن از دسیسـه‌ها و اینتریگ‌های موضوعی شدید و جایگزینـی آن، با طراحـی دقیق و ظریف دیگر اپیزودهای تشـکیل‌دهنده درام و مهم‌تر از همه فکر اولیه مهم و بزرگ اجتماعی و روان‌شناختی و فکری که در اسـاس درام قرار داشـت و خود پوشـکین که پـس از *باریس گودونـف* تحولی معـروف در آثار خود ایجاد کـرد بعدها نیز این اصول را تغییر نداد و تنها به شیوه‌ای نوین آن‌ها را گسترش داد و تکمیل کرد.

مرحلـه سـوم در تکامـل تدریجـی هنـر نمایشنامه‌نویسـی پوشـکین با چهـار تراژدی کوچک و درام ناتمام *روسـالکا* (۱۸۳۱ـ۱۸۲۶) معرفـی می‌شـود. پوشـکین، پس از بازگشـت از تبعیـد در سـپتامبر ۱۸۲۶، جامعـه درباری پایتخت را در ورطهٔ سـقوط سیاسـی و اخلاقی عمیقی می‌بیند که در نتیجه شکسـت جنبش دکابریسـت‌ها و سـرکوبی اعضـای آن شـکل گرفتـه بود. بـه مدت چندین سـال، و تقریباً تا آغاز سـال‌های ۳۰، صحبت کردن از مسـائل و موضوعات مرتبط با جنبش‌های آزادی‌بخش کاملاً از ادبیات روسـیه حذف شـد. در آثار پوشکین، از یک سـو، موضوع دولت و حکومت روسـیه با تضادهای پیچیده آن مطرح می‌شـود و از سوی دیگر مسـئله روان‌شـناختی («یوگنی آنگین»، اتودهای شعری) تکمیل می‌شود و بدین ترتیب تجزیـه و تحلیـل عمیق و دقیق روان‌شناسـی شخصیت انسـان به طور عمده محتوای مرحله جدید درام‌نویسی پوشکین را تشکیل می‌دهد.

پوشـکین، ظاهراً، ایـن زمان، تصـور می‌کرد کـه در *باریس گودونف*، آنجا کـه همه توجه‌ها به جریانات سیاسـی و مبارزه همگانی گسترده معطوف شده اسـت، ویژگی‌های روحی و روانی پرسوناژهای مختلف به قدر کافی و به طور کامل توصیف نشـده اسـت. اواخر سـال ۱۸۲۵ او در پاسخ به ویازمسکی که پند و نصیحت کارامزین مبنی بر توجه داشتن به تضاد ویژگی‌های فردی گودونـف تاریخ (ترکیب باورنکردنی پارسـایی و تمایـلات جنایت‌آمیز) را بـه او انتقال داده بود، اعتـراف می‌کند: «من از دیدگاه سیاسـی به او نگاه کرده‌ام، بدون آنکه توجهی به جنبه شاعرانه او داشته باشـم، یعنی گودونف را به طور خاص همچون یکی از رجال سیاسی و بدون تعمق در ویژگی‌هـای روانی و فـردی او توصیف کرده‌ام» (نامه به ویازمسـکی به تاریخ ۱۳ سپتامبر سال ۱۸۲۵).

پوشکین پس از *باریس گودونف* تمایل داشت تا اکتشـافات و مشاهدات مهم خود را در زمینه روان‌شناسـی انسـان که از تجارب نویسـندگی او اندوخته شـده بـود در آثـار دراماتیک خود بیان کند. اما او قصد نداشـت تراژدی فلسفی و روان‌شناختی بزرگی همچون *هاملت* را بنویسد. او در فکـر آن بـود که یک رشـته نمایشـنامه کوتـاه و اتود دراماتیـک[۷] خلق کند که در آن‌ها از طریـق موقعیت موضوعی حساسـی با کمال صحت و صداقت، انسـانی را به تصویر بکشد که با نوعی احسـاس و تمایل دست به گریبان است یا ویژگی‌های نهفته خود را در شـرایط خاص و غیرعادی آشـکار می‌سـازد. فهرست عنوان‌های نمایشـنامه‌هایی که پوشکین، فکر نوشتن آن‌ها را در سر داشت هنوز باقی است: *خسیس، رامول و رم، موزارت و سالیری، دون ژوان، عیسی، برالد ساویسکی، پاول اول، جن عاشق، دمیتری و مارینا* و *کوربسکی*. تا حدی می‌توان از روی عنوان‌ها و موضوعات، قضاوت کرد که پوشکین برخی از این افکار خود را متحقق کرده اسـت. شدت و تضاد احساسـات انسان، او را به خود مشغول می‌دارد: خساسـت، حسـادت، جاه‌طلبی که انسان را به مرز برادرکشی می‌رسـاند[۸]، تمایلات عاشقانه‌ای کـه کل زندگـی انسـان را به خـود اختصاص می‌دهد و .... در نمایشـنامه *پـاول اول*، احتمالاً، مرگ رقت‌انگیز این امپراتور، فوق‌العاده مسـتبد و خودرأی، توصیف می‌شد؛ در نمایشنامه عیسی تراژدی معلم و مبلغی که شـاگردان و مریدانش در زمـان خطر، او را ترک می‌کنند و حتی یکی از آن‌هـا او را بـه کشـتن می‌دهد؛ نمایشـنامه *کوربسـکی* (البتـه منظور پوشـکین شـاهزاده کوربسـکی، دشمن ایوان گروزنی، بود)، احتمالاً، درام درونی مهاجری را که مجبور بود در سـپاه دشمنان وطنش علیه آن بجنگد، نشان می‌دهد. دربـاره محتوا و مضمون دیگر نمایشـنامه‌ها به سختی می‌توان چیز مشخصی گفت.

از میـان عناوین یادشـده از آثار دراماتیک که پوشکین قصد نوشتنشـان را داشت، عملاً، تنها سـه نمایشنامه نوشته می‌شود: *شوالیه خسیس*، *موزارت و سـالیری* و *مهمان سنگی (دون ژوان)*.

او از سال ۱۸۲۶ تا سال ۱۸۳۰ روی آن‌ها کار کرد و در پاییز سال ۱۸۳۰ در بالدینو آن‌ها را به پایان رساند. در آنجا او همچنین یک تراژدی کوتاه (که در فهرست او نبود)، با عنوان جشن به *هنگام طاعون*، را نوشت.

تمامی این آثار از برخی جهات متمایز از *باریس گودونف* هستند. پوشکین، دیگر تمایلی به ملایمت و تغزلی کردن موقعیت‌ها و احساسات و بیان آن‌ها ندارد، یعنی آن ویژگی‌هایی که مشخصهٔ دوره آغازین توسعه و گسترش رئالیزم او بودند و تا حدی جنبه مناظره‌ای داشتند دیگر برای او جالب نیستند. او ترسی از تشدید و تقویت موضوع و ایجاد موقعیت‌های نادر، در درام، که بعضی اوقات جنبه‌های غیرمنتظره‌ای از ذات انسان در آن‌ها بروز می‌کند، ندارد. به همین دلیل در تراژدی‌های کوتاه، موضوع، اغلب با تضاد و تقابل‌های شدیدی توأم است. خسیس یک رباخوار و بورژوای عادی نیست، بلکه یک شوالیه فئودال است جشن و سرور در زمان شیوع طاعون برگزار می‌شود؛ آهنگساز معروف و مشهور، سالیری مغرور، از حسادت، دوست خود موازات را می‌کشد و ...

پوشکین ضمن تمایل به حداکثر اجمال و اختصار در تراژدی‌های کوتاه با رغبت از ادبیات سنتی و موضوعات و شخصیت‌های تاریخی استفاده می‌کند: به روی صحنه ظاهر شدن دون ژوان یا موزارت آشنا برای مردم نیازی به شرح و تفصیل طولانی ویژگی‌های تعیین‌کننده و روابط متقابل پرسوناژها ندارد. به همین منظور نیز شخصیت‌هایی تخیلی و افسانه‌ای (برای نمونه مجسمه جان‌یافتهٔ کوماندور) وارد نمایشنامه‌ها می‌شوند که پوشکین اصلاً به خود اجازه نمی‌داد در نمایشنامه *باریس گودونف* از آن‌ها استفاده کند. ادبیات تخیلی در *مهمان سنگی* ضمن اینکه به شیوه تغزلی آشکاری نتیجه‌ای کاملاً رئالیستی ارائه می‌دهد، کاملاً جنبه سمبلیک و قراردادی دارد.

پوشکین عاقبت در تراژدی‌های کوتاه خیلی بیشتر و با تعمق بسیار و نیز مهارت از ابزارهای اثرگذار ادبی و صرفاً تئاتری استفاده می‌کند: آن موسیقی که در *موزارت و سالیری* از طریق تشریح و توصیف به کار می‌رود و می‌توان گفت نقشی اساسی در توسعه و گسترش موضوع دارد ـ گاری انباشته از مردگانی که از کنار شادی‌کنندگان جشن به هنگام طاعون رد می‌شود، ظهور مجسمه کوماندور، جشن تنهایی شوالیه خسیس در نور حاصل از شش چوب نیم‌سوخته و برق طلای شش صندوق درباز ـ هیچ‌کدام افکت‌های ظاهری نیستند بلکه عناصر و اجزای خود عمل دراماتیکی هستند که محتوای معنایی آن را تکمیل می‌کند.

روسالکا (که ناتمام باقی ماند) نیز هم از لحاظ زمان نگارش و هم از لحاظ مشخصه‌های دراماتیکی به تراژدی‌های کوتاه نزدیک است. تفاوت آن با تراژدی‌های کوتاه در استفاده گسترده از آثار ملی روسیه ـ داستان‌ها، سرودها، آیین‌ها ـ است که در همین رابطه به نسبت تراژدی‌های کوتاه موتیف‌ها و موضوعات اجتماعی بیشتری در آن به چشم می‌خورد. (شاهزاده تنها دختری را که به او اعتماد کرده بود به قتل نمی‌رساند بلکه یک کشاورز زن، دختر آسیابان، را می‌کشد) ... اما در *روسالکا* برخلاف *باریس گودونف* و نیز برخلاف نمایشنامه‌های دوره بعدی پوشکین، دیگر مسائل صرفاً اجتماعی و سیاسی مطرح نیستند بلکه مسائل فردی و روان‌شناختی اخلاقی، البته تنها با کمی رنگ و بوی اجتماعی، مورد توجه قرار می‌گیرد.

آخرین مرحله از درام‌نویسی پوشکین، هم‌زمان است با آغاز شکوفایی تدریجی حیات اجتماعی و ادبی روسیه (سال‌های ۳۰). در آثار نویسندگان برجسته و قبل از همه پوشکین، موضوع جنبش‌های آزادی‌بخش، گاهی به صورت توصیف دقیق زندگی و منافع و علایق ملت مظلوم و گاه به‌صورت بازگویی شدیداً منتقدانه زندگی طبقه حاکم جامعه ـ ملاکان و بوروکرات‌ها ـ به چشم می‌خورد. پوشکین در این سال‌ها (که از سال ۱۸۳۰ شروع می‌شود) قصه‌های مردمی خود را یکی پس از دیگری می‌نویسد و در آن‌ها با استفاده از افسانه و تخیل از عقاید و سرنوشت ملت خود سخن می‌گوید. او بار دیگر آغاز به نوشتن آثاری درباره جنبش‌های مردمی علیه ستم‌کاران می‌کند: فکر اولیه مربوط به صحنه شورش کشاورزان در *سرگذشت روستای گوروخین (۱۸۳۰)*، *راهزنان در دوبرفسکی (۱۸۳۲)*، *قیام مردم در تاریخچه زندگی پوگاچف (۱۸۳۳)* و *دختران کاپیتان (۱۸۳۶ـ۱۸۳۳)*.

در برخی از پیش‌نویس‌های نثر سیاسی، اجتماعی و ادبی پوشکین اندیشه‌های متفکرانه او را در باب سقوط اقتصادی درباریان، تغییر

بورژوایی رفتار درباریان، اعتلای بورژوازی و عواقب احتمالی این روند، برای کشور و ملت پیدا می‌کنیم. این اندیشه‌ها، در گره‌های داستانی آثاری از او همچون *بی‌بی پیک* و فکر اولیه منظومه «یزرسکی» منعکس شده است و ردّ پاهایی از آن را می‌توان در *شوالیه* خسیس پیدا کرد.

سرگذشت کشورهای اروپایی خیلی پیشرفته از لحاظ اقتصادی و اجتماعی که همین روند را نیز سپری کرده بودند، نظر موشکافانه پوشکین را به خود معطوف داشت. او در تاریخ آن‌ها موارد مشابه با تاریخ کشور را جست‌وجو کرد و در آثار مورخان و جامعه‌شناسان فرانسه ـ گیزو و ته‌یری و دیگران ـ خواند که قدرت پیشرو در جریان تاریخ، مبارزه طبقات است ... .

فکر اولیه کل آثار دراماتیکی پوشکین، در دوره چهارم (نمایشنامه‌های اولیه، پیش‌نویس‌ها و طرح‌ها)، مسائل اروپای غربی، قرون وسطی و عصر مبارزه بورژوازی مطرح و به پاخاسته با فئودال‌ها و شوالیه‌ها بود. قهرمانان همه این نمایشنامه‌ها، نمایندگان طبقه سوم جامعه (پسر تاجر ثروتمند، دختر پیش‌رو، پسر جلاد یا زندانبان) هستند که تمایل به کسب موقعیتی برتر در جامعه فئودالی دارند. در هر کدام از این نمایشنامه‌ها، سرنوشت قهرمان اصلی به شکلی متفاوت رقم می‌خورد. دختر پیشه‌ور پاکدامن به کمک شیطان به دانش تحصیلی قرون وسطی دست می‌یابد؛ پس از پنهان شدن در قالب مرد ابتدا راهب، بعد اسقف اعظم و سرانجام پاپ می‌شود. دروغ او عاقبت فاش می‌شود و شیطان او را می‌برد. پسر جلاد (بر اساس چاپ دیگری از این اثر، ظاهراً، پسر زندانبان) با دلاوری‌های

خود به لقب شوالیه، مفتخر می‌شود و می‌تواند از دختر محبوبش ـ دختر یک کارمند عالی‌رتبه و معروف دربار ـ خواستگاری کند. در درام سوم (صحنه‌هایی از دوره شوالیه‌ها)، که پوشکین آن را به نسبت بقیه طولانی‌تر نوشته، قهرمان، پسر تاجری است که پس از شکست در تلاش برای بالا رفتن از پله‌های ترقی اجتماعی، به کمک توانایی‌های فردی، رهبری شورشی مردمی علیه فئودال‌ها را بر عهده می‌گیرد و اگرچه نه در همان ابتدا اما سرانجام با اختراعات جدید ـ باروتی که به توپ‌ها توانایی انهدام کاخ‌های تسخیرناپذیر و به سلاح‌ها توانایی سوراخ کردن شوالیه‌ها را می‌داد ـ موفق به شکست شوالیه‌ها می‌شود.

این دوره از درام‌نویسی پوشکین فرم دیگری نیز پیدا می‌کند. برخلاف *باریس گودونف* که حوادث در آن با استناد تاریخی و جزئیات جنگی به تصویر کشیده شده بودند و نیز، وجود «اشارات ظریفی که به تاریخ آن زمان ارتباط داشت» (پیش‌نویس‌های مقدمه مربوط به *باریس گودونف*)، در قطعات دراماتیکی سال‌های ۳۰ عمل و کنش تا حد ممکن تعمیم داده شده و جزئیات تاریخی و ملی به طور کامل حذف شده‌اند. این اغلب به طور مشخص مربوط به کشور فرانسه یا آلمان آن دوره یا دهه نیست بلکه کل اروپا را در قرون وسطی یا دوره ویرانی مناسبات فئودالی، دربر می‌گیرد. در همین دوره، در آخرین نمایشنامه‌های پوشکین، و درست برخلاف تراژدی‌های کوتاه دیگر از فاش‌گویی‌های روان‌شناختی عمیق خبری نیست و نویسنده دیگر در جست‌وجوی موقعیت‌هایی برای بازگشایی و فاش کردن جنبه‌های پنهان و روان درون فرد نیست. گفتارها، اعمال و تأثرات شخصیت‌های اصلی، آن‌ها را صرفاً همچون تیپ‌های اجتماعی توصیف می‌کند. مارتین در *صحنه‌هایی از دوران شوالیه‌ها*، پیش از هرچیز یک بورژواست و هر جمله‌اش از ویژگی‌های طبقاتی و اجتماعی او سخن می‌گوید. دقیقاً با همین کلیّت و تیپ‌سازی اجتماعی نیز، فئودال‌ها، نشان داده شده‌اند: آلبر، روتنفلد، کلوتیلدا، دانشمند علم شیمی قرون وسطی برتولد و دیگران. آن‌ها در شرایط غیراستثنایی و معمولی آن احساسات، ویژگی‌ها و خصوصیات عادی فردی را بروز می‌دهند که مشخصه طبقه و دوره آن‌هاست. مهارت و استادی شگفت برانگیز پوشکین در این است که این شخصیت‌های کلی و تیپ‌سازی‌شده از سوی او، قابلیت زندگی نیز دارند. آن‌ها غنا و وضوح شخصی و منحصر به فرد خود را دارند و هرگز تبدیل به الگویی خاص برای موردی خاص نمی‌شوند. ما آنان را همچون افرادی طبیعی می‌بینیم و شکی به درستی و حقیقت توصیف اعمال، رفتارها و سرنوشتشان نداریم.

ویژگی‌ها و شخصیت‌های افسانه‌ای و خیالی، در آخرین درام‌های پوشکین *ابلیس دانش* در طرح اولیه نمایشنامه مربوط به پاپ ایوآن و فاوست روی دم مفیستول در طرح اولیه *صحنه‌هایی از دوران شوالیه‌ها*) در خدمت همان هدف مربوط به گسترش تاریخی و اجتماعی بودند. خصوصیات سمبلیک تن‌پوش‌های آهنین شوالیه‌ها نیز، به همین اندازه در طرح‌های اولیه پوشکین، اهمیت دارند. این تن‌پوش، محافظ قابل اطمینانی در برابر کشاورزان مجهز به سلاح‌های ضعیف بود اما زمانی که در دستان هر کدام از شورشیان سلاح گرم و سوغات متحد جدید ـ علم بی‌خدایی و اشرافی ـ قرار داشت، نزد کشاورزان اهمیت خود را از دست می‌داد.

آن بخش‌ها و قطعاتی که نمایشنامه‌های آخرین دوره درام‌نویسی پوشکین، به دست ما رسیده، برخلاف آثار دوره‌های قبل، همگی به نثر هستند. این قلم‌فرسایی به نثر پوشکین که به سختی می‌توان سبکی برای آن جست و فقط برای ارائه درست ویژگی‌ها و مشخصات آن دوره به کار رفته یکی از نشانه‌های متمایز مرحله چهارم درام‌نویسی پوشکین است.

به نظر نمی‌آمد که این نوع درام‌نویسی بتواند توسعه پیدا کند. گرفتاری‌ها و مشکلات آزاردهنده سال آخر عمر شاعر، مانع شکوفایی خلاقیت ادبی و هنری او شدند و در نتیجه مرگ ناگهانی، تمامی افکار و اندیشه‌های اولیه او برای نگارش این نوع از درام، ناتمام ماند.

علاوه بر نمایشنامه‌های یادشده، قطعات و اتودهای دیگری که اغلب تراژدی و درام بوده‌اند در یادداشت‌های شاعر باقی مانده است. تعداد کمی هم وجود دارند که نشان‌دهنده تلاش او برای خلق کمدی سبک از زندگی اشرافی است. کوتاهی و اختصار این بخش‌ها، مشخص نبودن محتوای موضوعی و نیز نبودن تاریخ دقیق نگارش آن‌ها به ما این امکان را نمی‌دهد که به هنگام بررسی تاریخی گسترش درام‌نویسی پوشکین، آن‌ها را در جایگاه لازم خود قرار دهیم.

پی‌نوشت

۱. همه این نمایشنامه‌ها، *به جز مهمان سنگی*، در زمان حیات پوشکین به چاپ رسیدند.

۲. منظور منظومه *چایلد ـ هارولد* بایرون است.

۳. گوگول نمایشنامه‌ای را که به روی صحنه نیامده باشد «اثر تمام» می‌نامید.

۴. متن اصلی به زبان فرانسه: c est palpitant connt la gazetted hier

۵. یعنی آنچه که از گفتار شخصیت‌های اصلی به روی صحنه حاصل می‌شود (برای مثال تک‌گفتارهای چاتسکی را در «امان از عقل» گریبایدف مقایسه کنید.)

۶. اصل وحدت مکان مستلزم آن بود که تمامی اعمال تراژدی در یک مکان واحد انجام گیرد، اصل وحدت زمان مستلزم آن بود که همه حوادث نمایشنامه در یک شبانه‌روز اتفاق افتد و اصل وحدت عمل مستلزم آن بود که در نمایشنامه تنها یک خط سیر موضوعی جریان داشته باشد و بدون جلب توجه بیننده به موارد موضوعی جانبی تنها روابط و مناسبات شخصیت‌های اصلی گسترش یابند.

۷. «صحنه‌های دراماتیک»، «بررسی‌های دراماتیک» و «تجزیه مطالعات دراماتیکی» عنوان‌هایی هستند که پوشکین برای این رشته از آثار خود در نظر گرفته بود. «مطالعه» ترجمه تحت‌اللفظی کلمه فرانسوی etudes (اتود) است.

۸. بر اساس افسانه‌ای از روم باستان رامول برادر خود را در جریان بحث با و بر سر اینکه اسم کدام یک از آن‌ها باید روی شهری که توسط آن‌ها ساخته شده گذاشته شود، کشت.