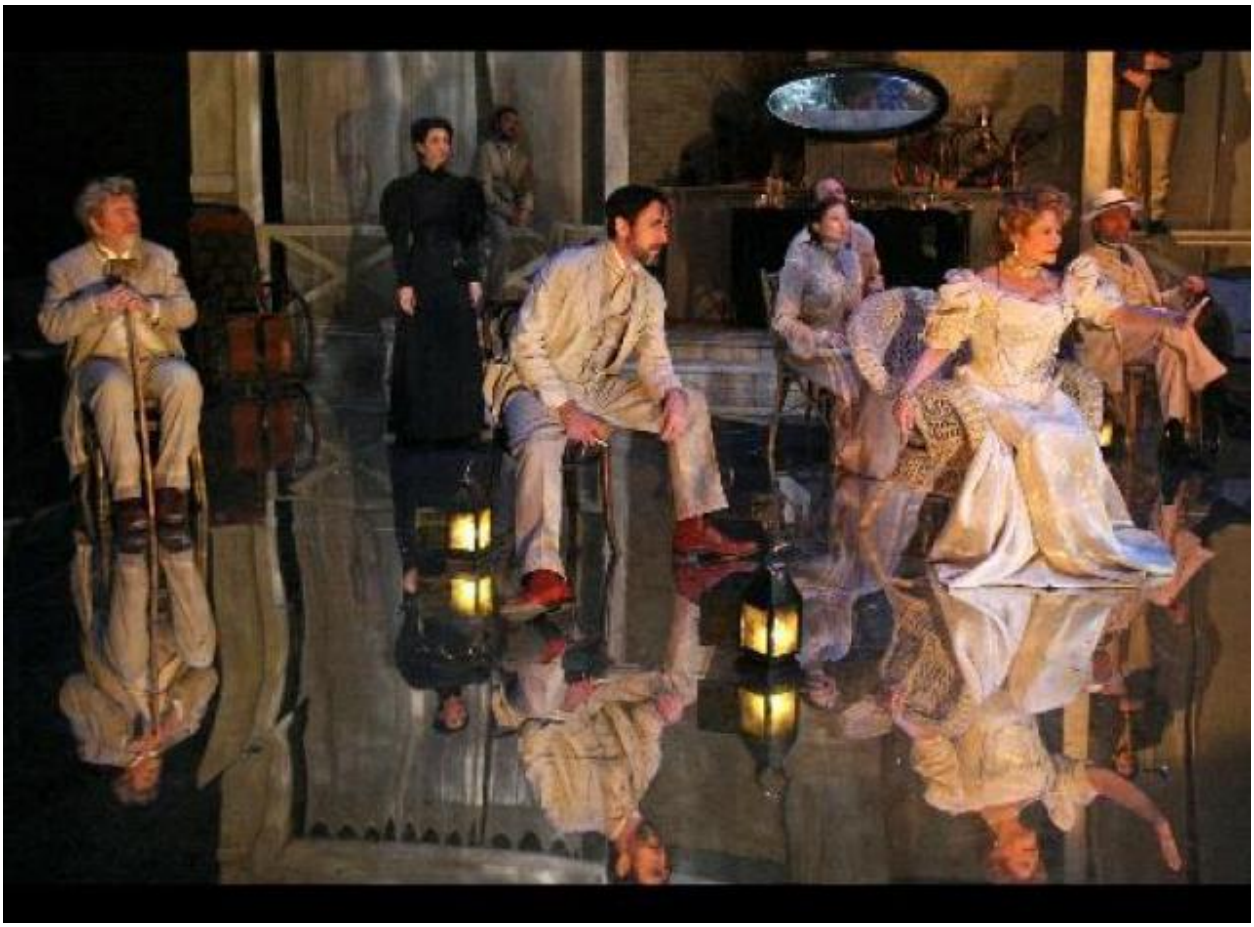
بازنمایی جامعه در آثار نمایشیِ آنتوان چخوف، و نقاشان امپرسیونیست



معصومه بوذری

*شرح تصویر: نمایش مرغ دریایی، سال 2008، کارگردان: Viacheslav Dolgachev

آنتوان چخوف (Anton Pavlovich Chekhov، 1860-1904) همانطور که در داستانهای کوتاه، به ترسیم وضع موجود جامعه ی روسیه دست می زند، در نمایشنامه هایش نیز، با دقتی وسواس گونه، از فضایی آشنا بهره می گیرد، و خصلت های پیدا و پنهان اشخاص جامعه ی خود را نمودار می سازد. اشخاص ملموسی که همگی متعلق به قرن نوزدهم و از اهالی معمولی شهرستانهایی در روسیه تزاری هستند، و امیدها و آرزوهایی اغلب دست نیافتنی دارند؛ زیرا متأثر از وضع موجود و به نوعی اسیر زمانه اند. این شخصیت ها هرچند داستان نمایشنامه را با انگیزه هایشان پیش می برند؛ امّا کار خاصی انجام نمی دهند. در واقع، با آنکه بی عملیِ شخص بازی با الگویی که از عملکرد قهرمانان در دنیای درام مرسوم است، فاصله دارد، ولی همین امید و آرزوهای این آدم‌هاست که همه ی هویت آنها را شکل می دهد؛ و نمایشنامه را در سبکی خاص، قوام می بخشد. و تلویحاً، پرده از رازی آن سوی ظاهر وجود شخصیت برمی دارد که همانا کلیّت جامعه است.

در نمایشنامه های چخوف، مدت زمانِ نمایشنامه بیشتر به گفتگو و پرحرفی می گذرد تا رویداد؛ و به طور کلی، هر یک از شخصیت های اصلی در جایگاهی تقریباً برابر کنار هم می نشینند و در عمل برتری خاصی نسبت به یکدیگر ندارند. بنابراین، از همان ابتدای نمایشنامه متوجه می شویم که نباید منتظر کشمکش مرسوم میان پروتاگونیست و آنتاگونیست باشیم. در چنین فضایی که هم واقعی است و هم اتفاق خاصی قرار نیست صورت گیرد، رمز موفقیت چخوف، این پزشک جوان، علاوه بر جادوی قلمش، در آن عینک تجزیه گر

ریزبین اش نهفته است. چخوف از میان وضع موجود جامعه، تکه هایی را دقیق و حساب شده انتخاب کرده؛ و چیدمانی را پیش روی مخاطب می گذارد که در عین سکون و بی حرکتی، سرشار از جنبش های ریز درهم تنیده است. درست همانند تابلوهایی که نقاشان امپرسیونیست با تجزیه ی نور و رنگ از آدم ها و محیط پیش رویشان، آن هم در لحظه ای خاص از زمان، عرضه می کردند.

در این یادداشت، ضمن مرور کوتاهی بر تاریخچه ی امپرسیونیسم، پنج نمایشنامه ی بلند چخوف را از منظر انعکاس اوضاع و اشخاص جامعه مورد بررسی قرار می دهیم و با تکیه بر آرا صاحب‌نظران، به این نتیجه می رسیم که آنتوان چخوف در عین پایبندی به واقع نمایی سبک رئالیسم و حتی بهره گیری از برخی کج بینی های ناتورالیسم، کلیت یکپارچه ای از چهره ی جامعه ی خود را در نمایشنامه هایش ارائه کرده که مستلزم تجزیه ی دقیق از روان شخصیت های معاصرش، و انعکاس اوضاع فرهنگی، عرفی و اجتماعیِ معاصرش بوده؛ و از این منظر، و نیز در پرداخت جزئیات شخصیت هایش، نمایشنامه های او به سبک امپرسیونیسم در نسل اول نقاشان پاریسی نزدیک است. چخوف، حرفه ی اصلی اش پزشکی است، و از علامت به علت پی می برد: تب، نشانه ای از آلودگی خون است. در نتیجه، با همین نگاه جزئی نگر و طبیبانه وارد عالم نویسندگی شده و در طی عمر کوتاهش، هم در داستانهای کوتاه، و هم در نمایشنامه هایش به واکاوی علت های وضعیتِ خوش‌ظاهر، امّا بیمارگونه ی اجتماعش می پردازد تا به این سرانجام برسد که علت تمام مشکلات زندگی این آدم ها این بوده است که خود را اسیر زمانه کرده اند؛ و مجبور شده اند عمرشان را با آرزوهای بلندپروازانه به پایان برسانند و بس.

این تصویر از اجتماع روسیه که در نمایشنامه های چخوف می بینیم، که دوگانه ای است از شادی و بیهودگی، و کاملاً هم منطبق بر اوضاع موجود قرن نوزدهم روسیه، می تواند تداعی گر آثار نقاشان امپرسیونیست فرانسه در آغاز این نهضت هنری باشد. در اینجا سعی می کنیم با مروری بر تاریخچه ی امپرسیونیسم، به تفسیر آثار چخوف بپردازیم و شباهت های این دو را بدست آوریم:

الف) برخی آثار نقاشی هنرمندان امپرسیونیست آغازین؛

همراه با الف-1) نیم نگاهی به ویژگی های امپرسیونیسم در نقاشی؛ و الف-2) نیم نگاهی به تاریخچه ی امپرسیونیسم

ب) تحلیلی مختصر از نمایشنامه های بلند چخوف:

1- ایوانف (Ivanov، 1887)؛ 2- مرغ دریایی (The Seagull، 1896)؛ 3- دایی وانیا (Uncle Vanya، 1899)؛ 4- سه خواهر (Three Sisters، 1901)؛ 5- باغ آلبالو (The Cherry Orchard،1903)

الف) برخی آثار نقاشی هنرمندان امپرسیونیست آغازین

«گروه جوانان امپرسیونیست، اصول جدید خود را نه تنها درباره ی نقاشی مناظر، بلکه در مورد هر صحنه ای از زندگی واقعی به کار بستند.» (ارنست گامبریچ)

با مرور برخی آثار امپرسیونیست ها، به مجموعه ای از خصائص و ویژگی های این سبک پی می بریم. مهم این است که می توانیم از لابلای پرتره هایی که این نقاشان به ما عرضه کرده اند، شخصیت هایی مشابه آدم هایی که از داستانهای آن دوران بجا مانده اند، پیدا کنیم. و چنین دریافتی، بیشتر برمی گردد به خصلت های نقاشی های امپرسیونیستی که هر بیننده ای می تواند در مواجهه با یک اثر، برداشتی خاص داشته باشد (با آنکه این آثار از واقعیتی یگانه ترسیم شده و مثل بسیاری کارهای سبکهای بعد از امپرسیونیسم، نظیر کوبیسم یا اکسپرسیونیسم...، انتزاعی نیستند)؛ و این تنوع برداشتهای مخاطبان، در مواجهه با نقاشی های دیگر سبک ها کمتر است. در اینجا، برخی از این آثار را نام می بریم:

1- *نوشگاه کافه فولی، ادوآر مانه، 1882:* زن رو به ما ایستاده هر دو دستش را محکم چسبانده به میز. مصمم است و مطیع. نگاهش از ما هم نفوذ می کند به دوردست. لبهای چفت شده اش و عارض عقب کشیده اش، زیبایی، نجابت، و وقار را با تلخیِ گونه ای انتظار بی پایان در درونش، توأم دارد. او در جمع است و تنهاست. حتی به مخاطب هم (که نقاش است) کاری ندارد و نگاهش از او نفوذ کرده و گذر کرده است. میز، هم تکیه گاه اوست، هم قاب اندامش و هم محل استتار بدنش؛ گویی اندام زنانه اش را، هم می خواهد جلوه دهد و هم اکراه دارد. لباسش همرنگ شیشه های مشروب است و پوست بندش همرنگ دو گل رز در گلدان. در پشت او، آینه وار، زنی با همان لباس، پشت به ما دارد و رو به مردی کلاه به سر و ظاهراً غریبه ای آشنا. / مشابه چهره این زن را در نمایشنامه ی ایوانف، در شخصیت آنیا، همسر ایوانف، می توانیم تجسم کنیم. او تجسم زندگی و مرگ است. زن بدبخت ناشادی که رطوبت هم برایش بد است؛ ولی می خواهد یاد بگیرد پیانو بنوازد.

2- *زیر آفتاب تند، ویسلر، 1857:* هر زن به بوئیدن گل مشغول است. زن ها جزئی از طبیعت اند. / مشابه دختران در نمایشنامه ی باغ آلبالو: آنیا، واریا، شارلوتا

3- *ناهار روی چمن، کلود مونه، 1865:* استراحت و فراغ بال جمعی در طبیعت، لباس فاخر زن تأکید شده و نور بر تنه ی درخت کهنسالی که مرد بی ملاحظه بر کف زمین پاهایش را دراز کرده. گویی معنای زندگی عادی شان را فراموش کرده اند. / مشابه شخصیت های نمایشنامه ی سه خواهر: اولگا، ماشا، ایرنا، ناتاشا، و ارتشی های جوان

4- *صُفه ای در کنار دریا، کلود مونه، 1866:* لحظات خوش مردان کلاه به سر و زن ها با چتر آفتابی در فضای آزاد در کنار گلهای باغچه و زیر نور خوشید؛ دو پرچم علامتی است از تسخیر طبیعت توسط انسان های راحت طلب و حاکم بر جهان، اما این شاید دمی بیش نباشد. / مشابه شخصیت های نمایشنامه مرغ دریایی: تریگورین و ایرینا ، ترپلف و نینا

5- *ورق بازان، پل سزان، 1895:* دو مرد تمام تمرکزشان را با اعتماد به نفس کامل و برابر برای مقابله در بازی ورق گذاشته اند. میز کوچک است و این دو به هم نزدیک، امّا یاد گرفته اند در رقابتی کور به بازی مشغول باشند و بس. / مشابه شخصیت شبلینسکی در نمایشنامه ایوانف

6- *در قایق، ادوارد مانه، 1874:* خطوط دریا برخلاف جهت خطوط لباس زن. مرد سکان قایق را با اقتدار تمام به دست دارد. او با اعتماد به نفس کافی به سمتی دیگر پیچیده و به ما خیره شده. درخشش لباس سفیدش استعاره ای از روحی مقتدر است. / مشابه شخصیت تریگورین و ایرینا در مرغ دریایی

7- *لیوان عرق اُفسَنتین، ادگار دگا، 1876:* زن و مرد مخمور تحت الشعاع میزها، نگاهی حسرت بار دارند. و سایه های سیاه سرشان در شیشه ی پشت سر استعاره ای از تهی بودن مغزهایشان. / در نمایشنامه ی ایوانف هم بورکین اعتراف می کند که با بازپرس حدود هشت تا گیلاس بالا انداخته.

8- *مغازه ی کلاه فروش، ادگار دگا، 1883:* کلاه ها و تزئیناتشان همه ی تأکید این اثر است و هر دو زن که چهره شان درست دیده نمی شود، تحت الشعاع دستکش و کلاه و آرایه های دیگر. / مشابه شخصیت مادام رانوسکی در باغ آلبالو

9- *جمع خویشاوندان، فردریک بازیل، 1867:* جمعی زیر سایه ی درخت، بر بلندای ایوانی، و افقی از مراتع؛ زن در میانه برگشته به ما نگاه می کند و بقیه نیز ژستی شبیه مقابل دوربین عکاسی گرفته اند. چهره ها و نگاهها عاری از هیجان است و اگر مردها شبیه همدیگرند، زنها صفاتی متفاوت دارند. / مشابه شخصیت های نمایشنامه ی مرغ دریایی در هنگام تماشای نمایش به اصطلاح منحط ترپلف

10- *پرتره ی ترز دگاه (دوشس موربیلی) اثر ادگار دگا (91863)* و نیز پرتره ها و اتوپرتره های مانه و پل سزان: اکثراً مبتنی بر واقعیتی است از طبقه ای از اجتماع طبقه ی متوسط یا بورژوا که نقاش برای تأکید بر وضع موجود ترسیم کرده آن هم با نگاه دقیق و تیزبین و موشکافانه ی خود در طرحی سریع و به منظور تأمل مخاطب از نحوه ی زیست آدم های واقعی آن دوران.

همچنین می توانیم در سایر آثار مشابه نیز، چنین کنکاشی داشته باشیم؛ از جمله: - خوشه چینان، پل سزان، 1857؛ - دانه چینان، ژان فرانسوآ میه، 1757؛ - بانوی دستکش به دست، کارولو-دوران، 1869؛ - مهمانخانه ی ننه آنتونی، آگوست رنوآر، 1866؛ - مرداب قورباغه ها، رنوآر، 1869؛ - جاده ورسای-لووسی ین، کامیل پیسارو، 1870؛ - لیوان مخصوص، مانه، 1873؛ - ناهار در کارگاه، ادوار مانه، 1868؛ - دو خواهر، هانری فانتَن لاتور،1859؛ - ادوار مانه، چهره زاخاری آستروک، 1864؛ - ساحل تروویل، کلود مونه،1870؛ - کافه کنسرت، ادوآر مانه، 1878.

الف-1) نیم نگاهی به ویژگی های امپرسیونیسم در نقاشی

«واژه ی "امپرسیون" (برداشت یا ادراک شخصی)، پیش از آنکه عنوانی برای یکی از آثار مُنه شود، گاه بگاه در نقد هنری – البته نه در معنای ریشخندآمیز – به کار می رفت. ... نقاش امپرسیونیست به تحلیل شکل نمی پردازد، بلکه فقط نوری را که از شبکیه چشم انعکاس می یابد دریافت می کند.» (در جستجوی زبان نو، ص 321)

نقاشان امپرسیونیست، با بکارگیری تکنیک های تازه، مضامین تازه ای را انتخاب کردند. اینان نقاشی را از برج عاج آکادمی به داخل شهرها و محیط اطراف شهر آوردند؛ و پیش‌درآمد جنبش های بعد از خود شدند. حالات بدن، دقیقاً بیانگر حالات درونی و روانی آدم هاست. و از ریخت افتادگی های نقاشانی مثل بونار، شاگال، کوکوشکا و سایر نقاشان تجربی قرن بیستم را در آثار امپرسیونیست ها نمی بینیم. در بسیاری تابلوهای این سبک، مخصوصاً در آثار رنوآر و مونه، آدم های زیاد و جمعیت زیاد آدم ها را در یک جمع آشنا یا بیگانه ملاحظه می کنیم که بی دغدغه در کنار یکدیگر نشسته اند و به گفتگو مشغول. رنگ آمیزی و تم یکپارچه ی این تابلوهای درخشان توأم شده است با دگرگونی های هر لحظه از زمان. این است که بلوار ایتالیایی های پیسارو همه ی آپارتمانها، درختان، درشکه ها و دکه ها و آدم ها را فقط با دو ته مایه ی خردلی و قهوه ای جان بخشیده تا به تمامی از جنبش های یکپارچه ی این خیابان شلوغ بگوید.

«امپرسیونیسم، هنری شهری است. و نه فقط از اینرو که کیفیت چشم انداز شهر را کشف می کند و نقاشی را از روستا به شهر بازمی گرداند، بلکه بدان سبب که دنیا را از خلال دیدگان شهرنشین می بیند و به برداشتهای برونی با اعصاب فرسوده ی انسان فنی نوین واکنش نشان می دهد... امپرسیونیست طبیعت را جزئی از شهر بزرگ می انگارد. به سیمای گونه گون شهر بزرگ به منزله ی بخشی از طبیعت می نگرد.» (در جستجوی زبان نو، ص 323)

شاید بتوان گفت، امپرسیونیسم در تاریخ هنر، یک رنسانس آرام است؛ و آغازگر تمام سبکهای نوین بعدی. بازنمایی درخشان و تجزیه شده ی افراد جامعه، مهمترین خصیصه ی محتوای این آثار است. چهره های صلب زنان، خبر از درونیات به شدت سرکوب شده ی زن در پی قرنها خانه نشینی دارد. زنی که جز برای زیباسازی محیط پرورش نیافته است. در این تابلوها که دقیق می شویم حس می کنیم این مردم کار دیگری بلد نیستند جز شادخواری آن هم حسب وظیفه. یا هیچکس نمی خندد یا کمتر کسی لبخند بر لب دارد. همه تا حدودی بهت زده اند و جدّی (پرتره های پیسارو، سزان، مانه...) با این همه، عاری از حرکت در لحظه نیستند (نگاه عمیق و دقیق برت موریزو با گل بنفشه؛ اثر مانه سرشار از مفاهیم انکار و ابرام و دعوت است) و بجز جسارتی که مانه در تابلوی ناهار در سبزه زار، بکار برد، سایر موارد از عالم واقع به دور نبوده و اکثراً از انسانهای واقعی برداشتی دقیق شده اند (پرتره های امیل زولا و مالارمه؛ اثر مانه).

این انعکاس واقعیت را در اشیاء هم می بینیم. «ادمون دورانتی: "گرچه ما حواسمان ششدانگ متوجه طبیعت است ولی نه افراد توی خانه ها را فراموش کرده ایم و نه آدم های توی کوچه را. آدم ها را هم در قاموس زندگی، نه در زمینه های خلاء . در اطراف و در پس زمینه ی تابلوهایی که از پرسوناژها نقاشی می کنیم، همیشه اسباب و اثاثیه ای هست: بخاری دیواری، لوازم، کاغذ دیواری یا دیوارهایی با تزئیناتی که نشان دهنده ی ثروت، طبقه اجتماعی یا حرفه ی شخص است... نشان دادن پرسوناژ در حال استراحت، به معنای حالت گرفتن در برابر نقاش نیست، حالتی از بی حالتی هم نیست، و نه حتی شبیه حالت گرفتن در برابر عدسی دوربین عکاسی. استراحت پرسوناژ – در نقاشی – مانند دیگر اعمال و حرکات او در عرصه ی زندگی است."» (تاریخچه امپرسونیسم، ص 146)

«وجه مشخصه ی امپرسیونیست ها، تأیید بدون قید و شرط زندگی نوین، حساسیت به چشم اندازهای معاصر، و تلقی خوشبینانه از طبیعت است.» (در جستجوی زبان نو، ص 324)

الف-2) نیم نگاهی به تاریخچه ی امپرسیونیسم در نقاشی

در اینجا با مراجعه به کتاب "تاریخچه امپرسیونیسم"، (نوشته ی ماریا گودفری بلوندن، ترجمه ی قاسم رویین) به انگیزه ها و زمینه های ظهور جریان امپرسیونیسم در هنر نگاه می کنیم؛ تا با علت انعکاس جهان واقع و پیش روی نقاش در سبکی با ویژگی های خاص، بیشتر آشنا شویم و بتوانیم در تطبیق با نمایشنامه های چخوف، کمک بگیریم:

«لویی بناپارت، برادرزاده ی ناپلئون کبیر، از حمایت مردم و پیروزی خود در انتخابات مطمئن بود... و در دسامبر 1851 خود را امپراطور فرانسه خواند. ایدئولوژی ای که امپراطور پایه های رژیم خود را بر آن نهاده بود، می بایست منعکس کننده ی افتخار ملی باشد، توجه و اذهان مردم را برانگیزد، اطمینان عامه را جلب کند و در عین حال از طریق قدرت حاکم، خود را نیز تثبیت کند. ارابه ی زندگی، بیشتر عاملی برای خوشگذرانی بود تا سیاستی حساب شده برای نشان دادن عظمت امپراطوری، سیاستی که قصدش این بود تا هم به رقیب – یعنی طبقه متمول – خودی نشان بدهد و هم احساسات خوش‌بینانه ای را نزد فرودستان برانگیزد.» (ص 8)

«فرانسویها شاهد بوده اند که امپراطور و ملکه جامه های باب روز را رواج می داده اند... سلاطین و مقامات خارجی نیز در دربار ناپلئون حضور می یافته اند: تزار روس، پادشاه پروس، ملکه ویکتوریا، شاهزاده انگلستان، سلطان عثمانی، نمایندگان ژاپن و غیره... امپراطور و ملکه برای دیدن سارا برنار در نقش مادام کاملیا به تئاتر فرانسه می رفته اند و ... این چیزها مسرّتی برای خاطر مبارکش

فراهم می آورده است... حال باید دید که چه چیز باعث شده تا لویی ناپلئون نسبت به افتخارات مسلم دو دهه ی حکومتش بدگمان شود و آن را نه در گروِ شخص خود بداند، نه در ارتش و نه حتی در عظمت همایونی، بلکه استعداد و قریحه ی چند جوان را در آن دخیل بداند – خاصه یکی از آنان که به سن عقل رسیده بوده است. در همان سالی که طعم دیکتاتوری به مذاق ناپلئون خوش آمده، کامیل پیسارو بیست و یک ساله بود، ادوارد مانه نوزده ساله بوده، و ادگار دگا هفده ساله، آلفرد سیسلی و پل سزان دوازده ساله، کلود مونه یازده ساله بود، آگوست رونوآر، برت موریزو، آرمان گیومن و فردریک بازیل ده ساله بوده اند... زولا آنها را "جوانان خشمگین انقلابی" نامیده است.» (ص 10)

«در سال 1791، طبق حکم مجلس عوام، درهای نمایشگاه سالانه ی آکادمی به روی هنرمندانی که عضو آکادمی نبودند گشوده شد. بدین ترتیب، هنر بورژوازی در این دوره توانست گسترش و رواج پیدا کند. بعد از خلع ید از آریستوکراسی، حکومت جدید، متشکل از طبقات و اقشار متوسط، در قصرها و عمارات دولتی مستقر می شود...» (ص 11)

«رنوآر نقاش جشن و سرورهای حومه ی شهرهاست، نقاش زنان پاریسی است که با لبخند و نگاهی رؤیایی تجسم ژوکوند – ژوکوندهای نشسته بر قایق – هستند. رنوآر نقاش طعام و سفره ی گسترده در فضای آزاد، نقاش فضای درخشانِ روزهای آفتابی است.» (ص 132)

«کلود مونه، در سلسله تابلوهای "دود ودَمِ ایستگاه قطار سن-لازار" ضمن تجربه و جستجو، سعی کرده تا این منظر خیالی را در روز روشن نشان دهد، منظره ای از بخار شبح گونه ای که همچون چتری از قوس و قزح، پیچ در پیچ و معلق بر فراز خانه ها سایه افکنده، خانه هایی که ایستگاه قطار را با آن سقف و سکوی همیشه لرزانش دربرگرفته اند. [از کتاب "کلود مونه"، نوشته آرسن الکساندر]» (ص 140)

«پیروزی جمهوری خواهان در انتخابات نمایندگان مجلس در اکتبر 1877 سلطنت طلبان را غافلگیر کرد. اقشاری که حدس زده می شد سلطنت طلب تر از بقیه هستند، از جمله هنرمندانِ رسمی، عَلَمِ مخالفت برداشتند و موضع تخاصمی اتخاذ کردند. تمام نقاشانی که موقعیتشان از نظر امپراطور چندان مشخص نبود، مانند دلاکروآ و کوربه، خود را بی یار و یاور یافتند. این بی لطفی، یا شاید غصب، شامل حال کورو، دوبین پی، دومیه، دیاز و میله هم شد؛ طوری که بعد از مرگشان، وقتی کلکسیونرها حاضر نمی شوند تابلوهای بجا مانده از این هنرمندان را به "تالارهای مخصوص فروش تابلو" بفروشند، به یکباره بازار انباشته از تابلوهای همین هنرمندان می شود.» (ص 163)

«در این جهان گسترده آنچه ما را مسحور می کند، بی تردید جُنب و جوش بی وقفه ی زندگی است که به زمین و آسمان و دریا و نیز طبیعت – به طبیعت پرخروش و در عین حال ساکن – جان می بخشد. این تحرک شگفت و تنیده در لحظه لحظه ی زندگی، تمام جلوه های این سیاره ی نورانی را بر ما آشکار می کند، این تحرک معجزه آسا مدام اعجاز می آفریند، و این نیروی زندگی سرچشمه اش نه در انسان و حیوان، که در گل و گیاه است، در جنگل و صخره. و زمین سرور و شادمانی بر ما ارزانی می دارد، بی دریغ، بی خستگی. [عدالت، به قلم ژرژ کلمانسو؛ 20 مه 1895]» (ص 206)

«کلود مونه درصدد این نیست که نور آفتاب را مانند طعمه ای به دام اندازد و بعد هم از چنان فتحی به اصطلاح سرمست شود. او نور را بازگو می کند، همچون رقصنده ای ماهر که احساسی را بازگو کند: حرکات، بی آنکه ما بدانیم چطور و چه وقت، درهم تنیده می شوند، از هم تجزیه می شوند. هر حرکتی، یا به عبارتی جزء جزء حرکات چنان در هم ادغام شده اند که گویی اینهمه تنها یک حرکت واحد است، و رقص انگار دایره ای است کامل، بسته. [اوکتاومیربو، در مقدمه کاتالوگ نمایشگاه تابلوی ونیز از کلود مونه در گالری برنهیم؛ پاریس 1912]» (ص 207)

ب) تحلیلی مختصر از نمایشنامه های بلند چخوف:

نمایشنامه های چخوف، در امتداد نحوه ی نگارش او در داستانهای کوتاه بود، امّا علاوه بر محتوای آن داستانها که به یک مضمون خاص توجه داشتند در اینجا، به اندازه ی یک رمان مطلب گنجانده شده بود. که این برمی گشت به مقتضیات زمانه و ادراک چخوف از اوضاع اجتماعی؛ اوضاعی که نگاه واقع‌بینانه را می طلبید؛ و روشنگری های ادیب هنرمندی مثل چخوف برای آیندگان آن جامعه به مثابه درمان بود.

آنچه در پرداخت بسیار دقیق شخصیت ها در نمایشنامه های چخوف مشخص است بدین ترتیب قابل بررسی و قابل تعمیم به اجتماع آن دوران است:

1- اشخاص کلاً ساده، واقعی و ملموس هستند؛ و پیچیدگی خاصی ندارند.

2- کلام آدم ها تا حدّی شاعرانه است و حسّ طبیعت گرایی شاعرانه دارد.

3- پرحرفی بزرگترین معضل زندگی این آدم هاست؛ که منجر به بی عملی می شود.

4- شخصیت های خرده مالک یا متولان قدیمی، اکثراً خود را روشنفکر می دانند؛ و در طبقه ای بالاتر.

5- این اشخاص، به طرز بارزی در کلامشان منفی بافی می کنند و ابایی ندارند که دنیایشان تارتر شود.

6- اکثراً احساسی نوستالژیک نسبت به گذشته دارند. حتی رعیت ها.

7- بجای حرف های اساسی، کلاً فلسفه بافی می کنند.

8- این آدم ها نمی توانند چندان ارتباطی با دنیای خارج از محدوده شان داشته باشند: کلاً ارتباط ندارند.

این اشخاص آئینه ی تمام نمای شهرستانهای روسیه ی تزاری هستند که از یک طرف پیش بینی آینده ای دیگرگون را برای این کشور نوید می دهند؛ کمااینکه دیری نمی گذرد که انقلاب کبیر رخ می دهد. و از طرف دیگر هم افراد همین اجتماعی که چخوف ترسیم کرده، چراغ راه آیندگان می شوند. چنانکه بعدها انقلاب شوروی با شکست مواجه شده و این کشور به سمت اصول اساسی فرهنگ و اجتماع پیش از آن دوران بازگشت می کند. در واقع، چخوف بی آنکه خود آلوده ی ورطه ی سیاست شود، اینگونه دقیق پیش بینی و روشنگری کرده است.

برای درک کلی از دوران نمایشنامه نویسی چخوف، نگاهی می اندازیم به اجراهای استانیسلاوسکی، و سایر وقایع آن دوران، در کتاب "استانیسلاوسکی" اثر الناپوانوونا پولیاکووا، ترجمه فریدون بدره ای:

«تئاتر روسیه سالهای هفتاد و هشتاد قرن 19، وظیفه خود می دانست که زندگی انسان‌های زمان را به روی صحنه آورد... سبک تئاتر "مالی" رئالیزم انتقادی و دقت و توجه بیش از حدّ در اجرای برنامه ها بود. ناتورالیسم را اصلاً قبول نداشتند.» (کتاب استانیسلاوسکی، ص 43)

«اولین سه فصل تئاتری "تئاتر هنرمندان برای همه" با سه اثر از چخوف همراه بود! هر سه برنامه هم بوسیله استانیسلاوسکی و نیمروویچ داوچنکو کارگردانی شدند.» (کتاب استانیسلاوسکی، ص 182)

«در دوران چخوف، تمایلات سیاسی در چند دهه بر نقد ادبی روسیه حاکم بود. آثار ادبی در این دوره با توجه به پیام اجتماعی و در خدمتِ آرمان توده ی مردم قرار داشتن مورد ارزیابی قرار می گرفت. منتقدان روسی معتقد بودند که در تلاش برای رسیدن به عدالت اجتماعی، نویسنده باید نشان دهنده ی راه و رهبر مردم باشد و آثار او، در عین برخورداری از ارزش اخلاقی، به زندگی وفادار باشد... چخوف در نامه ای به تاریخ 1886 ویژگی های یک داستان خوب را که، در واقع، اصول کلی داستان نویسی خود اوست، از این قرار برشمرده بود:

1- فقدان لفاظی های سیاسی و اجتماعی

2- عینیت محض

3- توصیف صادقانه ی آدمها و اشیاء

4- ایجاز کامل

5- تهور و نوآوری (گریز از الگوهای قالبی)

6- ایجاد همدردی» (کتاب گزیده بهترین داستانهای کوتاه چخوف، ص 45 (مقدمه مترجم))»

می توان گفت موفقیت چخوف مدیون فرم نمایشنامه هایش نیز هست. او به شدت به روایت کلاسیک و خطی پایبند است ولی فضاسازی هایش امپرسیونیستی است. درختان سر به فلک کشیده در سه خواهر، درختان کهنسال باغ آلبالو، و منظره ی رودخانه در مرغ دریایی، حتی ویلای کهنه ی ایوانف، هیچکدام نماد نیستند. واقعی هستند. امّا درخشندگی ویژه ای دارند؛ و مورد تأکید نویسنده واقع شده اند؛ چنانکه نظیر این مناظر و تلفیق عناصر طبیعت با انسان، تنها در نقاشی های امپرسیونیست ها تا این حدّ تأکید می شود. به تک گویی آدم ها هم اگر دقت کنیم به فرمی خاص در نمایشنامه نویسی می رسیم که چخوف برای القای حس تنهایی و عدم ارتباط از آن بهره گرفته.

«مونولوگ های کلاسیک با یک پند، خبر یا حرفی بی معنا پایان می یافتند – حتماً با یک گفته بی ارزش - برای چخوف و استانیسلاوسکی مونولوگ ها ... به یک فکر خاتمه می یافتند، ناگهان جمله ی غیرماهرانه قطع می شد و بوسیله ی یک اتفاق کوچک در زندگی روی صحنه یا یک مسأله سخت تر خاتمه می یافت: "اگر من یک سپیدار بکارم و بعدها ببینم چگونه سبز می شود و در باد تکان می خورد، آنگاه روانم مملو از افتخار می شود و من... (متوجه مستخدم می شود که روی سینی نوشیدنی آورده است) بله اما... (می نوشد) برای من وقت رفتن است..." این تعویض نوع بیان چخوفی، حال و حرکات عالی شاعرانه ای که رد و بدل می شود و پنهان کردن ها، بی پردگی گفته ها و گاهی خشکی آن حرکات، تغییر صحبت، در نمایشنامه های چخوف به وسیله استانیسلاوسکی به حدّ تکامل خود رسید.» (کتاب استانیسلاوسکی، ص 195)

در واقع چخوف، از هرآنچه در دانش پزشکی از ارتباط روان انسان با بدن و بیماری های آن دریافته را با تمامی آنچه در طول دوران نویسندگی اش در داستان کوتاه کسب کرده و به فرم و سبک خاصی رسیده، یکجا در نمایشنامه هایش گنجانده. و نمایشنامه هایش را به تابلوهایی با دقیق ترین جزئیات زندگی انسان های اطرافش، تبدیل کرده است.

«متخصصین چخوف به حق می گفتند که نمایش های چخوف، شرح کوتاه یک رمان هستند. تحلیل های آثار چخوف در روی صحنه "تئاتر هنرمندان" نشان دادند که واقعاً نمایش نامه ها رمان هایی بودند که کار وسیع صحنه را در خود داشتند، چیزی که تا آن زمان اصلاً امکانپذیر نبود... کارگردانی استانیسلاوسکی در "اوریل آکوستا"، "اتللو"، "تزار" و "مرگ ایوان مخوف"، آثار بزرگ تاریخی بودند دوره ی چخوفی اش، یک تعریف بزرگ از زمان، درباره ی روشنفکران روسی بود. انگار در برنامه ها، نه تنها نمایشنامه ها به روی صحنه می رفتند، بلکه شرح حال و داستانهایی که از چخوف نویسنده ساخته بودند، چخوفی که از او با عنوان "وجدان زمان" یاد می شد و منطقی را نشان می داد که آن دوره به حق به عنوان چخوفی مشهور شود.» (کتاب استانیسلاوسکی، ص183)

«چخوف هنگامی که در 1890 به جزیره محبوسان (ساخالین) رفت ... از بند تولستویانیزم رها شد. این رهایی نظر او را نسبت به تئاتر دگرگون ساخت؛ سپس نگارش خود را در تئاتر با مرغ دریایی آغاز نمود. حال اینگونه آثار چخوف چه جایی را در تاریخ تئاتر سیاسی می گیرند، سؤالی است که باغ آلبالو به آن پاسخ می دهد. در تأسیس تئاتر هنرمندان مسکو در 1898، گرچه هدف استانیسلاوسکی و دانچنکو این نبود که تئاتر سیاسی ایجاد نمایند. تماشاگرانی که اینان می خواستند در درون بورژوازی یافت می شد. امّا در شرایطی که آنها بودند انتقاد و انتقاد از خود به هیچ وجه ممکن نمی نمود. روشنفکران از خرده بورژوازی تنفر داشتند و خرده بورژوازی هم از روشنفکران. هرگونه تردید نسبت به حاکمیت – تا آنجا که سانسور اجازه می داد – به کار گرفته و منتشر می گردید.» (تاریخ تئاتر سیاسی جلد دوم، ص 121)

«در سال 1889، چخوف به دنبال آشنایی با "تئاتر هنر مسکو"، و بنیانگذاران آن، کنستانتین اسلاویناوسکی، و ولادیمیر نیمروویچ دانچنکو، به جانب نهضت چپ گرایش پیدا کرد و در همین دوران بود که روزنامه ی محافظه کار "دوران نو" و سردبیر آن، الکساندر سوورین، را - که بعدها لنین به او لقب "سگ گوش به زنگ تزار" داد، کنار گذاشت و آثار خود را منحصراً در نشریه های لیبرال به چاپ رساند. این موضوع بدان معنی نیست که چخوف گرایش های لیبرالی پیدا کرده بود، همانگونه که پیش تر گرایش های محافظه کارانه نداشت، بلکه چاپ آثار او در این نشریه ها گواه آن بود که در برخی مسائل، به ویژه در مخالفت با نظام استبدادی حاکم و کسب آزادی بیان بیشتر، با لیبرال‌ها همفکر بود.» (بهترین داستانهای کوتاه چخوف؛ مقدمه مترجم)

1- نمایشنامه ایوانف (Ivanov ، 1887)

در ایوانف، هیچکس مثل اربابان حرف نمی زند. همه ساده هستند. شبلیسکی: "مزخرف است. به نظر من آلمانها نامردند، همین جور فرانسوی ها... مشتهاشان را برای یکدیگر تکان می دهند ولی یک دست دیگرشان را می کنند توی جیبشان. باور کن، کار از ژست گرفتن آن طرف تر نمی رود. آنها جنگ نمی کنند."

ایوانف، مرد ساده ای است. که باید انتخاب کند. بین بی پولی و درآمدی که حرف پشت آن است. امّا گیج شده است. همسرش، آناپترونا، به زودی می میرد. و ایوانف در شرایطی است که حتی حقوق کارگرهایش را ندارد. و در همان آغاز که بورکین او را وسوسه می کند تا با ساشا ازدواج کند، تا پولدار شود، درست به حرف های بورکین گوش نمی دهد. و در پایان که همسر رنجیده اش می میرد، و قرار می شود با ساشا ازدواج کند، درست در شب عروسی که همه به گفتگو مشغول اند، او خود را با گلوله ای از پای در می آورد. شاید این کار او هم بیشتر از روی تنبلی و ادامه ندادن زندگی باشد!

- ساشا: ... بیا فرار کنیم آمریکا.

- ایوانف: من تنبل تر از آنم که بروم طرف آن در، آنوقت تو از آمریکا دمی می زنی!

ایوانف، نهایت استیصال انسانی است که گیج و وامانده شده. و هیچیک از چرخ های زندگی اش درست کار نمی کند. تصویری که می تواند به راحتی تعمیم داده شود به اجتماع آن دوران روسیه. کشوری که علی رغم مدرن سازی و صنعتی شدن شهرهایش، همچنان در نظام ارباب و رعیتی در روستاها ادامه می دهد. نزدیک بیست سال از آزاد شدن رعیت ها می گذرد، امّا شرطی که تزار برای این آزادی گذاشته است پرداخت "مالیات آزادی" است. و در این سالها هنوز حتی همان دوما - پارلمان - هم تشکیل نشده که ظاهراً کاری برای این مردم بکند.

2- نمایشنامه مرغ دریایی (The Seagull، 1896)

مرغ دریایی، این شخصی ترین اثر چخوف، تماماً درباره ی جایگاه هنر است. و پیش بینی چخوف از آینده ی گروه موسوم به منحطین در آن زمان. ماجراهای عشق مثلثی، پیش برنده ی نمایشنامه است، امّا این همه ی پیام های چنین اثر وزینی نیست.

«مرغ دریایی شاید شخصی ترین اثر چخوف درباره ی حرفه ی هنرمند است... میرهولد گفت استانیسلاوسکی اولین کسی بود که صدای باران بر پنجره و نور برق را که از پرده ها می گذشت، به رفتار شخصیت ها ربط داد.» (کتاب آنتوآن چخوف، ص 99)

در این نمایشنامه شاهد دو نسل از هنرمندان و سه نسل از هنردوستان هستیم. و می بینیم که هنر نمایش، شالوده ی همه ی هنرهایی است که برای تعالی بشر کمال پرست تلاش می کنند. این را می توان از گفته ها و تلاش های ترپلف، پسر آرکادینا، و هم حرفهای خود آرکادینا یافت. ترپلف اما معتقد است که زندگی را باید مطابق رؤیاهای خود نشان داد و آرکادینا با آنکه متجدد و ضد سنت است و هرکه از او چند صباح بزرگتر است را مربوط به دوران طوفان نوح می داند، باز به اصولی از تئاتر سخت پایبند است. در این مختصر تنها اشاره می کنیم که مرغ دریایی در همان زمان پس از نگارش که به صحنه آمد، به شدت، پیام رسان شد.

چخوف با مردم خود سخن گفته بود.

چخوف از نابودی انسان به دست خود، گفته بود: خودکشی دیگر بار و موفقیت آمیز ترپلف.

چخوف، مردم زمانه اش را با استعاره هایی بی نظیر آگاهی بخشیده بود.

«تئاتر مدرن (پاریس – برلین): 1898 مسکو: از درون جامعه ای که در 1888 برای ادبیات و هنر تشکیل گردیده بود، "تئاتر هنرمندان مسکو" به سرپرستی استانیسلاوسکی و نیمرویچ دانچنکو، ایجاد شد. مهمترین درامی که برای اولین سزون آن در نظر گرفته شد، "مرغ دریایی" چخوف بود.» (تاریخ تئاتر سیاسی جلد دوم، ص 74)

«استانیسلاوسکی، در برنامه "مرغ دریایی" زندگی روزمره را نه به عنوان یک زمینه، بلکه به عنوان یکی از اجزای درام به روی صحنه برد. در اینجا، زندگی روزمره که از جریانات، اتفاقات، و اعمال بسیاری تشکیل شده بود، کشف خود را عملی می کند، بخاطر رابطه حل نشدنی شخص با همگان، شعر با داستان و شخصیت با تاریخ، بیشتر از همه یک رابطه ی به ظاهر پر از مشکلات و منفجر کننده بوجود می آورد، امّا با وجود این، این رابط ها حل نشدنی است. انسان نیروی آن را ندارد که خود را از دشمن اش، یعنی از اوضاع زندگی مادّی خود، جدا کند. آزادی او فقط می تواند درونی و روانی باشد. تضاد بین مال و آغاز زندگی روانی که استانیسلاوسکی در مرغ دریایی به عنوان برخورد شعر و زندگی روزمره دیده بود، در دایی وانیا معنای دیگری می یابد... برای

استانیسلاوسکی تم اصلی مرغ دریایی تنهایی بدون امیدواری قهرمانان آن بود. تم اصلی دایی وانیا مقاوت در مقابل این تنهایی است. اما در سه خواهر صبر دائمی و وظایفی که باید بدان عمل کرد پررنگ تر می شود.» (کتاب استانیسلاوسکی، ص 189)

«در اجرای مرغ دریایی: 17 دسامبر 1898 استانیسلاوسکی مرغ دریایی را در تئاتر ... تماشاچیان در آن برنامه، درباره ی یک زندگی بی نظم و خسته کننده، درباره ی پیری و تنهایی، و جوانی که بی جهت می گذرد و بر حسب عادت تنبلانه سپری می شود، مطلع می شوند.» (کتاب استانیسلاوسکی، ص 159)

«سالها رفتن به تئاتر، نقد تئاتر، و سر و کار داشتن با بازیگران و مدیران تئاتر را چخوف تقطیر کرده بود تا استعاره ای برای تجربه ی هنری و تضادهای بین کاسبکاری و آرمان گرایی، ابزار و الهام، استعداد بی هدف و میان مایگی کوشا بیافریند. از شخصیت های نمایشنامه، یکی نمایشنامه نویسی مشتاق است، دیگری نویسنده ای موفق که خودش را نشان داده، دیگری ستاره ای تحسین شده و چهارمی بازیگر زن رو به امیدی است. دیدگاه سیاه و سفید استانیسلاوسکی به نمایش، در تضاد با تلاش چخوف برای خلق قهرمانان چندگانه و کشمکش های چندلایه بود. ظاهراً قهرمان نمایشنامه، ترپلف است، چون نمایشنامه با اصول هنری و طغیان او آغاز و با خودکشی او تمام می شود. اما در طول نمایش او نیز به مدعیانی می پیوندد که بلندپروازی آنها، یکی پس از دیگران از میان می رود.» (کتاب آنتوآن چخوف، ص 100)

«قهرمانان مرغ دریایی در تئاتر هنرمندان تحت فشار شرایط بودند (مانند ترپلف و نینا) یا بوسیله ی آن نابود می شدند، (مانند آرکادیا یا شامایف) انسان هایی که باید در مقابل اوضاع اجتماعی ایستادگی و در مقابل ناامیدی روزمره استقامت کنند، در این نمایش وجود نداشتند. این انگیزه فقط اندکی در شخصیت ماشا – لیلینا وجود داشت، با وجود این که بنظر چخوف در اغل شخصیت ها وجود دارد، بیشتر از همه در نینا زاوچنا عمل می کرد. در دایی وانیا که یک سال بعد از مرغ دریایی بازی شد، مضمون هنری "وظایف" و "شکیبایی" مسلط بر راه حل های کارگردانی است.» (کتاب استانیسلاوسکی، ص 191)

3- نمایشنامه دایی وانیا (Uncle Vanya، 1899)

سونیا نسبت به دایی خود حس همدردی دارد. دکتر آستروف به یلنا دلباخته است و بالاخره این را بیان می دارد. دایه وفادارترین است نسبت به کل خانواده. امّا اینها همه و همه تحت گفتاری که این افراد بیان می دارند مشخص می شود و نه در رفتار و اعمال و خصلتهای آنان.

در دایی وانیا هم ما با استعاره ها و نمادها سر و کار داریم. امّا آنقدر نامحسوس و به اصطلاح زیرپوستی که به هیچ وجه روساخت نمایشنامه تحت الشعاع آن ها قرار نمی گیرد.

در اینجا میراث خانواده، همسر پروفسور سربریاکوف که خواهر وانیا بوده، موجب گردش مالی و درآمد گذران زندگی دو خانواده است. وانیا که عمر خود را روی این زمین گذاشته و در کنار خواهر زاده اش، سونیا، بهترین محصول را برداشت کرده؛ و پروفسور که بواسطه ی میراث همسر مرحومش، سالهاست از این درآمد تغذیه شده و حالا هم قصد ازدواج با زنی جوان – یلنا – را دارد. کدامیک به حق هستند؟ دایی وانیا به حق خود می رسد، امّا به گذشتن از روی حیثیت و اعتبار خود. و یلنای سر به زیر و وفادار در لحظه ای کوتاه غافل می شود و پروفسور دانشمند میان مایه هم بالاخره از فروش خانه و ملک پشیمان می شود و می رود. امّا آنچه می ماند سؤالی است در ذهن مخاطب که آیا آدم ها همین که نشان می دهند هستند؟ و آیا اصلاً خودشان می دانند که چه هستند و چه می خواهند؟

این دقیقاً نکته ای است که چخوف با میکروسکوپی دقیق بزرگنمایی کرده است.

قصد چخوف این است که مردم جامعه ی خود را آگاهی بخشد.

«آلکسی تولستوی: (پس از دیدن دایی وانیا در 1903 تئاتر پترزبورگ- استانیسلاوسکی)"... چخوف تصاویر ناامیدی و بیچارگی عظیم زندگی معمولی را نشان می دهد و "آمین" را در بالای مفهوم زندگی قرار می دهد..."» (کتاب استانیسلاوسکی، ص 244)

«دانچنکو پس از تمرین دایی وانیا، به چخوف گفت: "... ما دکتر آستروف را به عنوان یک ماتریالیست، به معنای مثبت نشان می دهیم، کسی که توانایی دوست داشتن ندارد و در مقابل خانم ها رفتاری شیک، ولی غیرمؤدبانه دارد که به راحتی دیده نمی شود. احساس

وجود دارد اما بدون شوق و شیفتگی. همه چیز زیر سرپوشی از طنز نسبی قرار دارد که مورد توجه خانم هاست." ... چخوف گفته بود که دایی وانیا اهل یک شهر کوچک، بدشانس، پیشکار یک مزرعه که متعلق به دیگری است، باید یک کراوات ابریشمی بزند. این برای چخوف در وهله اول بسیار اهمیت داست؛ نه به دلیل آنچه مرسوم بود، بلکه به عنوان ترک عادت. یک نویسنده معروف برای او، باید با کفش های سوراخ دار راه برود و یک پیشکار بدشان که قیمت روغن آفتابگردان را روی چرتکه حساب می کند، به ظاهرش توجه دارد... بازیگر نقش دکتر آستروف و نیز وینیتسکی، یک پزشک از دست رفته ی شهرستانی نبود، بلکه انسانی بود که نمی خواست سقوط کند، انسانی که در مقابل اوضاع زمانه مقابله می کرد و نمی گذاشت که نابود شود... پالتوی آستروف تماشاچی را به یاد یک "شنل" رمانتیک می انداخت.» (کتاب استانیسلاوسکی، ص 191)

4- نمایشنامه سه خواهر (Three Sisters، 1901)

امروز اولین سالگرد پدر این سه خواهر است که اولگا آنرا به دو خواهرش یادآوری می کند؛ و ساعت که دوازده ضربه می زند. این آغاز نمایشنامه کلید را به مخاطب می دهد. موضوع باید در حول و حوش زمان باشد. زمان عمر. روزگار. گذر لحظات و ساعتها و سالها...

نمایشنامه ی سه خواهر طنز تلخی است در لوای شیرینی گفتار و افکار زنانه ی این سه خواهر و یک نامزد برادرشان که در میانه ی ماجرا عروس این خانواده می شود. در این جامعه ی کوچک که پایگاهش خانه و ستون آن زن است – چون آندری، برادرشان، منفعل تر از آن است که به حساب آید – آنچه ملاحظه می شود حسرت گذشته و آرزوی آینده است؛ و در واقع، زمان حال از دست می رود و قربانی خیالاتِ خامِ رفتن به مسکو در ماه ژوئن - شش ماه بعد - و سامان گرفتن، می شود. خیالاتی که هرگز قرار نیست جامه ی عمل بپوشد.

- توزنباخ: زندگی مثل همیشه خواهد بود. نه فقط تا چند صد سال دیگر، بلکه تا یک میلیون سال دیگر هم. زندگی عوض نمی شود.

چخوف یک فضای واقعی تر از واقعیت ارائه می کند آن هم با تکه پاره هایی از جهان ملال انگیز شخصیت های مختلف و ارتباطات گنگ آنها – حتی در عشق زن و شوهری مثل ماشا و کولیگین – که ارتباط زناشویی دارند ولی هیچ درکی از هم ندارند.

«راندال جارل، شاعر امریکایی، شیوه ی چخوف در نمایشنامه ی سه خواهر را با شیوه ی ادوارد وایلار مقایسه کرده است. جارل سیاهه ای از چیزهایی در نمایشنامه درست کرد که به آنها می گفت "لکه لکه های ویلارد:" عادت های گفتاریِ آشکارا تصادفی، رفتارهای تصنعی، ویژگی های شخصی، جزئیاتی که به شخصیت یا عمل اضافه می شوند... برای توسعه ی این استعاره، نخستین بار است که چخوف بوم بزرگی را به کار می گیرد که در آن از شخصیت های کانونی خبری نیست. نه ایوانوف، نه پلاتونوف، نه حتی تریپلف یا وانیایی در کار نیست و سه خواهر باید با هر حسی که نسبت به ناتاشا، توسنباخ، و سولیونی دارند، فضا را به طور مشترک پُر کنند.» (کتاب آنتوآن چخوف، ص 142-143)

آیا چخوف بیهوده پایان نمایشنامه را با یک دوئل تمام کرده؟ چرا توزنباخ در شب آخر خوابش نبرده و تردید داشته؟ به تصویرسازی های امپرسیونیستیِ چخوف در این نمایشنامه که دقیق می شویم پاسخ را می یابیم. زمان و عمر می گذرد. و آدم ها هیچ کاری نمی توانند بکنند جز تسلیم به هرآنچه خود برای تقدیرشان رقم زده اند؛ آن هم با نادانی هایشان. و این درونمایه ی تسلیم، در تک تک دیالوگ های این نمایشنامه با نمادهایی ضمنی نشانده شده.

- توزنباخ: انگار اولین بار است که توی عمرم این درختهای صنوبر و افر و غان را می بینم. مثل اینکه با کنجکاوی نگاهم می کنند و در انتظار چیزی هستند.

«هر چهار نمایشنامه چخوف در روستاهای روسیه اتفاق می افتند و زندگی یکنواخت و ناامیدانه ی طبقه مالک را ترسیم می کنند. شخصیت های چخوف همگی آرزوی زندگی بهتری را دارند، امّا هیچیک نمی داند چگونه آن را به چنگ آورد و یا اساساً برای رسیدن به مآماآمال خود از کجا شروع کند. این نمایشنامه ها از جزئیات ریز سرشارند، چنانکه گاه رابطه ی این جزئیات با یکدیگر آشکار نیست. اما فضایی وحدت بخش، شخصیت هایی به دقت طراحی شده، و یک حرکت کامل اما ساده به تدریج این جزئیات را به هم می بافد. فقدان اوج های تکان دهنده و تعلیق های قوی و انگیزه های آشکار بیرونی در آثار چخوف موجب شده است که بسیاری از خوانندگان او آنها را درست نفهمند. برای دریافت کامل آثار چخوف و کشف الگویی که در پشت این ظواهر نهفته است، باید آنها را با موشکافی مطالعه کرد و زیر و بم های ظریف و حساس آنها را مورد توجه قرار داد.» (تاریخ تئاتر سیاسی جلد دوم، ص 133)

5- نمایشنامه باغ آلبالو (The Cherry Orchard، 1903)

می توان گفت این آخرین اثر چخوف، انسان را با طبیعت یگانه می پندارد. تمام قدرتی را که چخوف تاکنون از قلم امپرسیونی خود در طی سالها کسب کرده در این آخرین اثرش یکجا می گنجاند. این اشخاص هیچکدام کاری انجام نمی دهند امّا شادیِ فضای طبیعت، به شادی درونیِ این ها، و شادزیستی آنها منجر شده. اینجا رابطه های فرد فرد آدمهای تک افتاده اما هم مسیر، به شدت تحت تأثیر اوضاع اجتماع است. از نوع رابطه ی سرپرست و فرزندخوانده. یا ارباب و رعیت سابق، که حالا تبدیل شده به ارباب ورشکسته و خرده مالک تازه به دوران رسیده.

«درام باغ آلبالو در سال 1903 یعنی دو سال قبل از انقلاب 1905 به رشته ی تحریر درآمد (بی تردید چخوف آن را یک ضرورت می دانسته است.) اثر مزبور نمونه است از دوران قدیم و عصر جدید. لحظه ای که در اینجا امروز فرض می شود، نقطه تلاقی دیروز و فردا نیز هست. تفکر انسان درباره ی دیروز، امروز و فردا، جریانی است از زمان، باغ آلبالو – ارثیه دنیای امروز – می خواهد جایی را در جهان فردا دست و پا کند . آینده یا بهتر بگوییم، فردا به انسانهای دیگری تعلق دارد. همان طوری که هر صحنه دارای زمانی است، همان گونه نیز آن یم تواند تنها نقشهایی را به نمایش درآورد؛ همان طوری که در صحنه ی واقعی، زمان واقعی به عنوان عنصری به کار گرفته می شود، به همان طریق نیز نقشها تأثیر تبادلات زمان تاریخی را بر روی انسان به نمایش در می آورد. انسانها را نویسنده از میان تجربیات خود برمی گزیند. او آنها را برحسب ضرورت ویژه ای انتخاب می کند. او آنها را در نمایشگاهی گردهم می آورد تا بتواند به موقع همه آنها را به نمایش بگذارد.» (تاریخ تئاتر سیاسی جلد دوم، ص 131)

چخوف به بهترین نحو به انسان امروزی هشدار داده است. زندگی به مانند یک دم می ماند و می رود. و انسان تنها یک کودکی دارد و یک پیری. حقیقتاً شخصیت مادام رانوسکی در عین مسن سالی طوری ترسیم شده که کودکانگی های درونش را بخوبی درک کنیم.

در پایان، امّا، درختان در معرض قطع شدن با تبر هستند و مادام رانوسکی از پا درآمده و می خوابد:

- رانوسکی: عمرم همچی تمام شده که انگار اصلاً زندگی نکرده ام.

«واقعیت صحنه را نباید همان واقعیت عینیتی که قابلیت اجرا دارد. مانند انسانهایی که بر روی صحنه به بازی می پردازند. آنهایی که همچون گورکی تصور می کردند چخوف رئالیزم را نابود می کند، حق داشتند ولی افرادی مانند مایرهولد حق نداشتند که روش جدیدی را واقعیت روی صحنه قلمداد کرده و آنرا سمبولیسم بنامند. باغ آلبالو برای نویسنده آن هرگز یک سمبول نبود. انسانهایی که او به نمایش درمی آورد یا او را به این کار واداشته اند و یا اثری در او نداشته اند. چخوف یک سمبولیست نیست. مسأله ای که مطرح است این است که آنهایی که نقشها را ایفا می کنند، بیش و پیش از همه در رابطه با دید آنان نسبت به موضوع درام و در جهت تغییر و تبدیل زمان، نشان داده شوند. باوجود این چنین تصویری اگر بنابه گفته ی خود چخوف قابلیتی نداشت، ضرورت بیان آنچه فردی و چه اجتماعی از میان می رفت. هرکس همانی است که به دنیا آمده و بدین شکل درآمده است. این حقیقت مسلم را نباید نادیده گرفت، وقتی که هدف آن باشد که با ابزار صحنه بخواهند موضوعی را چنان به نمایش درآورند که تماشاگر قادر به درک حقیقت گردد.» (تاریخ تئاتر سیاسی جلد دوم، ص 131)

نمایشنامه ی باغ آلبالو، بیشترین تأکید را روی روابط آدم هایی می گذارد که در بطن هرکدام از آنها، به تنهایی، می توان محاسن و پاکی ها و طبایعی لطیف را دید. امّا با اینهمه، همه سر در گم و سرگشته اند و نمی دانند که این خاک بیش از هر چیز به همدلی و مراقبت نیاز دارد. نه فقط حسرت گذشته در کلام یا ترک دیار.

«عینیت چخوف توجه تماشاگر را بدان جلب می کند که یک رخداد معین می تواند بر روی انسانهای مختلف، تأثیرات گوناگونی داشته باشد و این همان چیزی است که نباید به این سادگی ها نادیده گرفته شود، اگر هدف این باشد که تمامی حقیقت را – آن حقیقتی که در پشت همه ی این موضوعات نهفته است – به معرض تماشا بگذاریم... قصد چخوف این نبوده که دگرگونی های زمانی معین از گذشته را در مقابل زمان معینی نوین، به نمایش درآورد، بلکه هدف او نشان دادن تأثیرات این دگرگونیها بوده است. دگرگونی هایی که سیاست و اصولاً تاریخ نیز تحت تأثیر آن قرار می گیرند. یکی از مورخین ادبی شوروی باغ آلبالوی چخوف را درامی خوشبینانه نامیده است ولی آن را همان گونه که استانیسلاوسکی گفته، می توان بدبینانه هم دانست. چخوف در مورد استانیسلاوسکی گفته: "او این اثر مرا نابود کرده است." باغ آلبالو را می توان هم از جهت احساسی و عاطفی و هم از جنبه ی سیاسی و ایدئولوژی مشاهده کرد. اما این دو دیدگاه هر دو اشتباه است زیرا چخوف نه اندوه و ماتم این و نه امید و آرزوی آن را بیان می داد. او براساس طرح خود سؤالات را دقیقاً مطرح می سازد و صدور حکم را به قضات صدیق و سوگند خورده واگذار می کند. دلیل این مدعا را می توان در انتخاب پرسوناژ های گونه گونی مشاهده کرد که نه فقط دگرگونی های دیروز معینی را در یک فردای مشخص و دربرابر چشمان مجسم می کنند، بلکه

افرادی که دگرگونیهای یک پریروز را در برابر دیروز و فردا را نسبت به پس فردا نیز به نمایش درمی آورند. مانند یک فسیل، مستخدم قدیمی سر از دیروز برآورده و می گوید: "قبل از این که بدبختی بزرگ سر برسد، همه چیز بهتر بود." این چه فلاکتی بود که او از آن سخن می گفت؟ الغای ارباب رعیتی... امّا این سیما دربرابر کسانی می ایستد که احتمالاً فردا یا پس فردا پیروز خواهند شد. البته فردا، انقلابی در کار نبود و کاپیتالیزم سر می رسید: لوپاخین، مالک جدید بورژوازی است با طبیعت و خاصیت یک دهقان. فقط دیروزیهایی می توانند او را بی رحم بنامند که آرزوی بازگشت آن دوران را دارند؛ او امین است و به ضرورتها عمل می کند: "من این ملک را خریده ام، همین ملکی که پدر و پدربزگم بر روی آن به عنوان برده جان می کندند، و حتی یک بار هم اجازه نیافتند که به آشپزخانه ی آن قدم بگذارند." سخنگوی پس فردا تروفیموف است، او دانشجویی است که بر اساس مسائل سیاسی سخن می گوید؛ او در مورد زندگی ایده های کودکانه ای دارد. این دانشجو هنگامی که پول یک سرمایه دار را رد می کند به او می گوید: "من یک انسانم و همه چیزهایی که برای شما ثروتمندان گدا پراهمیت است، کوچکترین اثری در من ندارد... انسانیت به سوی عالی ترین حقیقت گام برمی دارد، به سوی والاترین خوشبختی و من جزو نخستین افراد هستم." هرگز مناسبات به خاطر خودشان به روی صحنه کشیده نمی شوند. این درام محیطی سرد و خشن دارد. مجلس رقص و پایکوبی، خداحافظی در شب زمستان، ضربه های تبری که درخت آلبالو را قطع می کنند، وحشت و نگرانی، ترس و امید، و همه ی اینها درمیان و بینابین زمانهای مختلف... در این درام چه چیزی را می بینیم؟ زمان قدیم که دیگر وجود ندارد. زمان نوی هم که در اینجا به آن اشاره می شود گذشته است؛ تم اصلی یعنی دگرگونی ها در آن وجود دارد و این همان حقیقتی است که در پشت همه ی آنها نیز مشاهده می شود. (تاریخ تئاتر سیاسی جلد دوم، ص 131-132)

نتیجه گیری

در دنیای هنر و ادبیات، بارها مقایسه هایی صورت گرفته است میان یک ادیب و هنرمندانی که به لحاظ مضمونی خاص شبیه کار او را ارائه کرده اند. فی المثل، در رمان ها و داستان های گابریل گارسیا مارکز در مقایسه با نقاشی های فرانسیسکو گویا چهره هایی مشابه را یا جمعیتی از یک اجتماع را که آرمانی مشترک داشته اند، یافته اند.

با این پیش ذهن، و اینکه بارها صاحب نظران به سبک امپرسیونیستی در فضاهای آثار چخوف تأکید کرده اند، در این یادداشت سعی کردیم با بهره گیری از آراء صاحب‌نظران، نگاهی داشته باشیم به تاریخچه ی امپرسیونیسم و آثار نمایشی آنتوان چخوف. و در نهایت، شخصیت های نمایشنامه های چخوف را با تابلوهای نقاشان نسل اول سبک امپرسیونیسم مقایسه کنیم، و شباهت هایی را به دست بیاوریم؛ که همگی انعکاسی از سبک زندگی اجتماع اواخر قرن نوزدهم روسیه و اروپا (مخصوصاً فرانسه) هستند. مردمانی که در نهایت تنبلی و شادخواری به سر می برند؛ امّا وقتی خوب به آنها دقیق می شویم می بینیم در نگاه ثابت و لب های صامتشان و سایر جزئیات ریز (در پرداخت چهره های آدم ها در تابلو و آدم های نمایشنامه) حرفی دارند و پیامی که به واسطه ی طبیعت و از راه نگاه و آرمان و آرزو انتقال می دهند.

هم چخوف و هم امپرسیونیست ها، دقیقاً روایتگر واقعیت موجود در نزدیکی خود بودند.

هر دوی اینها، واقعیت موجود را تجزیه و تحلیل روانکاوانه و جامعه شناسانه کرده اند.

در عین ارائه ی زیبایی های موجود و هماهنگی طبیعت، به نکته ای گوشزد کرده اند که مخاطب به خوبی آنرا حس می کند؛ و آن زمان است: گذر زمان و هر لحظه که می گذرد و تکرار نمی شود.

درخشندگی های این دنیا برای انسان مغرور و پایبند قوانین بشری به مثابه بتی فریبنده است.

و این هشدار که هنرمند واسطه است در انتقال اندیشه؛ یعنی آنچه هست و آنچه مطلوب هنرمند است که باشد. و هر مخاطبی شاید برداشتی متفاوت داشته باشد.

در پایان، سخن خود را با این اشاره از ارنست گامبریج در تاریخ هنر، به اتمام می رسانیم که نقش جنبش امپرسیونیسم را در آغاز جنبش های بعدی "هنر برای هنر" چنین می داند که: «**درک زیبایی شناختی، تنها چیزی است که در زندگی به جدی گرفتنش می ارزد.**»

مراجع:

- براکت، اسکار گ.،1383، تاریه تئاتر جهان، ترجمه هوشنگ آزادی ور، انتشارات مروارید

- پولیاکووا، النایوانوونا، 1390، **استانیسلاوسکی**، ترجمه دکتر فریدون پارسانژاد، نشر قطره

- پاکباز، رویین، 1386، **در جستجوی زبان نو**، انتشارات نگاه

- چخوف، آنتوان، 1388، **ایوانف**، ترجمه دکتر سعید حمیدیان، نشر قطره

- چخوف، آنتوان، 1382، **باغ آلبالو**، ترجمه سیمین دانشور، نشر قطره

- چخوف، آنتوان، 1390، **خرس، خواستگاری، تاتیانا رپینا**، ترجمه ناهید کاشی چی، نشر جوانه توس

- چخوف، آنتوان، 1382، **دایی وانیا**، ترجمه هوشنگ پیرنظر، نشر قطره

- چخوف، آنتوان، 1386، **سه خواهر**، ترجمه دکتر سعید حمیدیان و کامران فانی، نشر قطره

- چخوف، آنتوان، 1382، **مرغ دریایی**، ترجمه کامران فانی، نشر قطره

- چخوف، آنتون، 1385، **بهترین داستانهای کوتاه**، گزیده، ترجمه و با مقدمه ی احمد گلشیری، انتشارات نگاه

- سنه لیک، لارنس، 1390، **آنتوان چخوف**، ترجمه یدالله آقاعباسی، نشر قطره

- ملشینگر، زیگفرید، 1388، **تاریخ تئاتر سیاسی**، ترجمه سعید فرهودی، انتشارات سروش

ایمیل نویسنده: b-bouzari@hotmail.com