نگاه

بدبینی فکر، خوش‌بینی اراده
داش‌آکل و آنتیگون

نادر شهریوری (صدقی)

■ «در این بین مردی با پستک مخمل، شلوار گشاد، کلاه نمدی کوتاه سراسیمه وارد قهوه‌خانه شد، نگاهی به اطـراف انداخت، رفت جلو داش‌آکل سـلام کرد و گفت: حاجی صمد مرحوم شد.

داش‌آکل سـرش را بلنـد کـرد و گفـت: «خدا بیامرزدش»

- مگر شما نمی‌دانید وصیت کرده

- من که مرده‌خور نیستم، برو مرده‌خورها را خبر کن

- آخر شما را وکیل و وصی خودش کرده.» [1]

زندگـی داش‌آکل تا قبل از آنکه پیشـکار حاجی صمـد او را از مرگ ارباب مطلع کند زندگی آزاد و به دور از هرگونه تعهدی بود که حتی حاضر نبود کسی را بالای دست خود ببیند، او کاری جز سر محله دزدک ایسـتادن و با دوستان خوش و بش کردن نداشت اما وقتی در قهوه‌خانه خبر به او رسـید که حاجی صمد مـرده و او را وصی خود کـرده، این موضوع حادثه‌ای مهم در زندگی‌اش می‌شـود کـه او را متعهد به انجام وصیت می‌کند. «از این به بعد داش‌آکل از شـبگردی و قرق کردن چهارسو کناره گرفت. دیگر با دوستانش جوششـی نداشت و آن شور سابق از سرش افتاد.» [2]

در ادامه داش‌آکل عاشـق مرجان دختر حاجی‌صمد می‌شـود، عشـقی که آن را جز به طوطی خودش به کس دیگری ابراز نمی‌کنـد و آن را چون رازی نهفته در دل نگـه می‌دارد و تنها بعـد از آنکه داش‌آکل- در پایان داسـتان- از زخم کاکارستم می‌میرد مرجان از زبان طوطی از آن عشق مطلع می‌شود.

پافشاری داش‌آکل برای آنکه وفای به عهد کم‌وبیش یادآور مقاومتی است که آنتیگون در برابر کرئون دایی خود انجام می‌دهد، کرئون که پادشاه است از آنتیگون می‌خواهد به فرمان او گردن نهد و جسـد برادرش را دفن نکند اما آنتیگون به‌فرمان کرئون گردن نمی‌گذارد و در جواب او می‌گوید من قوانینی را می‌شناسـم که گرچه نوشته نشـده‌اند اما جاودانه‌اند. آنتیگون با این جواب می‌خواهد خود را پایبند قول و قرار نانوشته‌ای کند که گرچه صراحت و روشنی قانون رسمی را ندارد و انجام دادن یا ندادنش تابع هیچ اجباری هم نیست اما هرچه که هست آنتیگون به آن وفادار است.

وفاداری در پیوند با اتفاقاتی که گاه حتی خارج از اراده آدمی رخ می‌دهد مثل وصی شدن داش‌آکل بعد از مرگ حاجی صمد می‌تواند موقعیتی را برای سوژه شدن فراهم آورد. در اینجا درک هدایت از سوژه‌اهمیت می‌یابد، به نظر هدایت سوژه چیزی بیشتر از یک توهم است که دیدگاه‌های پسامدرن و ساختارگرایی بر آن تاکید می‌کنند. سـوژه از نظر هدایت می‌تواند قابلیت آن را داشته باشد تا سامان‌دهنده رابطه خود با جهان پیرامون باشد که به صورت فردی مصمم در پی تحقق خواست خود باشد اما با این همه انسان در هر موقعیتی هم نمی‌تواند سـوژه‌گی کند. اساسـا هدایت آدمی را در کلیت وجود خود سـوژه نمی‌دانـد، او تنها بعضی موقعیت‌ها و تنها بعضی آدم‌ها را مسـتعد سوژه بودن به حساب می‌آورد. داش‌آکل یکی از آنهاست، حادثه‌ای مثل مرگ حاجی‌صمد و عهده‌دار شـدن نقش وصی توسـط داش‌آکل و سپس عشقش به مرجان، او را در مرتبه سوژه‌گی قرار می‌دهد. به عبارت دیگر داش‌آکل بـا وفا کردن به پیمان خودش را سـوژه می‌کند و در نتیجه زندگی‌اش مسیری دیگر می‌یابد.

اهمیت عشـق به طـور کلی- و در اینجا عشـق داش‌آکل بـه مرجان- در وعده‌ای اسـت کـه در آن نهفته شده است این وعده خوشبختی را نوید می‌دهد. اینکه خوشـبختی تحقق یابد یا نیابد از قدرت عشق نمی‌کاهد، در این شـرایط عشـق از آنچنان نیرویی برخوردار می‌شـود که آدمی را به مقام سوژه‌گی ارتقا می‌دهد، آدمی که سوژه می‌شود فی‌الواقع بیانگر روح آزادی در برابر تقدیر است او می‌خواهد اراده خود را به تقدیر پیش‌رو غالب کند. گو اینکه در نهایت تقدیر بر آزادی چیره می‌شود اما این چیرگی از آزادگی آنتیگون و همین‌طور از عیاری داش‌آکل به مثابه سوژه چیزی کم نمی‌کند.

پاورقی:

۱) و ۲) داش‌آکل صادق هدایت.

مقاله‌ای از «هارولد بلوم» درباره آنتون چخوف و آثارش
بازنمایی تغییر در آثار چخوف

ترجمه: مهدی امیرخانلو

متن حاضر از مجموعه مقالاتـی درباره «آنتون چخوف» انتخاب شـده اسـت، یکی از بی‌شـمار مجموعه‌هایی که «هارولد بلوم» دبیری آنها را برعهده داشته. بلوم رسم دارد که خود مقدمه‌ای بر این مجموعه‌ها بنویسد، حال این ترجمه همان مقدمه که مترجم عنوانی هم بر آن گذاشته است.

۱ بهترین منتقدان چخوف در این‌باره هم‌عقیده‌اند که او ذاتا یک درام‌نویس اسـت حتی وقتی داستان کوتاه می‌نویسد. کنش در نمایشنامه‌های او بی‌نهایت فکرشده و مطلقا گریزناپذیر اسـت، داستان‌های او نیز به‌روشی که کاملا خاص چخوف است دراماتیک هسـتند. «دی.اس.میرسـکی» در اثر راهگشای خود، «تاریـخ ادبیات روس»، با لحنی موکـد به «فقدان کامل فردیت در شـخصیت‌های او و در شیوه سخن‌گفتن آنها» اشاره می‌کند. اظهارنظر میرسـکی ناعادلانه به نظر می‌رسـد، اما منتقدی که چخوف را به زبانی غیر از روسـی خوانده اسـت نمی‌تواند در آن چون و چرا آورد، زیرا میرسـکی به علاوه روسـی، چخوف را هم متهم کرده است:

روسی او خالی از رنگ و فاقد فردیت است. او هیچ احساسی به کلمات ندارد. هیچ‌یک از نویسندگان روسِ هم‌طراز او این‌چنین به زبانی بی‌روح و خالی از سـرزندگی ننوشته‌اند. همین ویژگی، ترجمه آثار چخوف را (به اسـتثنای تلمیحات نوعی، اصطلاحات فنی و تکیه‌کلام‌های گهگاهی) بسیار آسان می‌کند. در میان تمام نویسـندگان روس، ترجمه آثار او را با کمترین ترس از بی‌وفایی مترجمان می‌توان خواند.

مشـکل بتوان باور کرد که اشـاره میرسکی به زبان چخوف کمکی به توضیح این همه سال محبوبیت آثار او در زمینه ادبیات نمایشی، در میان دست‌اندرکاران تئاتر در کشورهای انگلیسی‌زبان، یا داستان‌های او در میان انگلیسی‌خوانان بکند. چخوف، همان‌طور که میرسکی می‌گوید، در شیوه‌ای خاص از بازنمایی، قدرتمند و یگانه است: «هیچ نویسنده‌ای نتوانسته در نمایش انزوای بی‌گریز انسـان و متقابلا ناممکن بودن فهم یکدیگر، از او پیشی گیرد.» میرسـکی این را در ۱۹۲۶، احتمالا بی‌خبـر از وجود «کافکا» و پیش از ظهور «بکت»، نوشت اما بازنمایی بکت و کافکا به خواب و خیال و تصاویر وهم‌گون پهلو می‌زند. چخوف انگار واقعیت ساده‌تر و در دسترس‌تر، اما نه به‌هیچ رو خام‌تری را بازنمایی می‌کند.

بهتریـن نکتـه‌ای که درباره چخـوف خواندم، سـخنی از «گورکی» است که نه به آثار او، که به‌خود او اشاره دارد: «من گمان می‌کنم در حضور «آنتون پاولوویچ» همه در خود میلی ناخودآگاه به ساده‌تر بودن، صادق‌تر بودن و در یک کلام خود بودن احساس می‌کردند.» این همان تاثیری است که خواندن دوباره «دانشجو» یا «بانو با سگ ملوس»، یا حضور دوباره در اجرایی از «سه خواهر» یـا «باغ آلبالو»، بر من می‌گذارد. نمی‌خواهم بگویم چخوف ما را آدم‌هایی بهتر می‌کند، اما تا حدی ما را به‌فکر می‌اندازد که ایکاش بهتر از این بودیم. چنین میلی، با وجود سرکوب شدنش، در نظر من پدیده‌ای زیباشـناختی جلوه می‌کند تـا اخلاقی. چخوف با ژرف‌نگری هنرمندانه خود به‌سـادگی به ما می‌آموزد که ادبیات شکلی از میل و شگفتی است و نه شکلی از خیر.

۲ «مرغ دریایی»، به‌عنوان نسـخه‌ای مـدرن از «هملت»، «هنری چهـارم» پیر اندللو و حتی «دسـت آخر» بکت را جـا می‌گـذارد، اما تنها به این دلیل کـه «هملت»اش به‌طرز بسیار نومیدکننده‌ای ضعیف است. منظورم این نیست که «مرغ دریایی» اثری هم‌ردیف «دسـت آخر» یا حتی «هنری چهارم» اسـت؛ نه نیسـت و از میان چهار نمایشـنامه اصلـی چخوف، به‌نظـر من این یکـی، از همه ضعیف‌تر و مصنوعی‌تر اسـت. اما بهره‌گیری‌اش از «هملت» هوشمندانه و تاثیرگذار است و، با وجود محدودیت‌هایـش، کمدی‌ای که بهتر از آن باشـد کمتر به‌روی صحنه آمده یا هنوز شوخ‌طبعی خود را حفظ کرده است. در یکی از آیرونی‌های ترسناک چخوف، «تریگورین» در نقش مضحکه‌ای از خودِ چخوف ظاهر می‌شـود. بعید اسـت کسی بداند که کدام یک از آنها شـوخ‌طبع‌تر، به‌نحو شـرم‌آوری فریبکارتر و درنهایت خودفریب‌ترند، رمان‌نویس یا بازیگر زن. کار تریگورین با بهره‌مند شدن از پیشنهاد ساده اما خالصانه نینا، برای ویران کردن او آغاز می‌شـود، در حالی که هم او، هم آرکادینا و هم ما، می‌دانیم که تریگورین به هر حال آن را قبول خواهد کرد. همین باعث می‌شود که احتیاط‌های او به چشم ما زننده اما خوشمزه بیایند: «چرا در ندای او که روحی چنین ناب دارد، این‌همه آوای اندوه می‌شنوم؟ چرا از شـنیدن آن این‌همه درد بر قلبم چنگ می‌اندازد؟» اما از این هم بهتر وقتی اسـت که خطاب بـه آرکادینا می‌گوید: «اگر می‌خواستی می‌توانستی فوق‌العاده باشی.» و باز هم بهتر، قهقهه سنگدلانه ناشی از دیالوگ‌هایی است که پس از زانو زدن آرکادینا در مقابل تریگورین رد و بدل می‌شـوند، همراه با اطمینان دادن آرکادینا به تریگورین که او «تنها امید روسـیه» است و نویسنده مطیع که با گفتن این کلمات از هم می‌پاشـد: «مرا بگیر، همراه خـودت ببر، اما اجـازه نده حتی یک قدم از تو دور شـوم.» این زیبایی‌هـا چه اینجا و چه در هرجای دیگر این اثر به‌هم می‌آیند و چخوف به‌جای اینکه آشـکارا این آدم‌های فوق‌العاده جذاب را به‌قالـب روابط خودش با بازیگران زن مختلـف درآورد، با آنها به عالی‌ترین کمدی دست یافته است.

«مـرغ دریایی»، هرجا که کمدی خالص اسـت، در نظر من باشـکوه جلوه می‌کنـد. بدبختانه دو فاجعه زیباشـناختی دارد، یکی «کنستانتین» بداقبال، نویسنده بد و پسر مامان، که آنقدر خودکشـی‌اش را عقب می‌اندازد تا پایان نمایشنامه سر برسد و دیگری بازیگر بااسـتعداد «نینا»، قربانی بیقـرار تریگورین، که عهدهای بی‌پایانش از سر خوش‌طینتی همیشه مرا بر آن داشته‌اند که آرزو کنم ایکاش کارگردانی پیدا بشود که لابه‌لای دیالوگ‌های او از یکـی دو نفـر بخواهد ایـن آهنگ «توئل کـوارد» را به آواز بخوانند: «نذار دخترت پاش به صحنه برسه، خانم وُرتینگتون – نذار دخترت پاش به‌صحنه برسـه!» هرکسی می‌تواند بفهمد که چخوف قصد داشت با نینا چه کند و «ایسن» شاید از آن قسر در رفته باشد، اما چخوف آنقدر کمدی‌نویس خوبی بود که بازنمایی خودش از ایده‌آلیسم نینا را خراب نکند. با این حال، این کاملا او و ما را از شنیدن شعارهای نینا معاف نمی‌کند: «یاد می‌گیری که چطور صلیبت را به‌دوش بکشی و ایمان داشته باشی.» چخوف، باهوش‌ترین نویسـندگان، هرگز این خطا را در نمایشنامه‌هایش تکرار نکرد.

۳ «اریک بنتلی» در مقاله‌ای درخشان، مشاهدات خود درباره «دایی وانیا» را این‌طور روی کاغذ آورده است: «آنچه باعث می‌شود آثار چخوف در زمینه ادبیات نمایشی تا این اندازه بی‌شکل به‌نظر برسـند در همان ابزاری پنهان شـده است که او به‌کمک آن به شکلی سفت و سخت دست می‌یابد؛ یعنی همین زنجیره چای نوشـیدن‌ها، آمدن‌ها و رفتن‌ها، وعده‌های غذایی، رقص‌ها، دورهم‌نشینی‌های خانوادگی و گفت‌وگوهای تصادفی و بی‌قصدی که نمایشنامه‌های او را تشـکیل داده‌اند.» این نوع بی‌شکلی که فقط درظاهر بی‌شکلی است، همان‌طور که بنتلی در ادامه مقاله وود به آن اشاره می‌کند، چخوف را در طبیعی‌کردن (- natura izing) گفت‌وگوهای غیرواقع‌گرایانه‌ای چون نطق‌های طولانی و «سولی‌لوکی‌ها حدیث نفس می‌کنند» یاری می‌رساند، گفت‌وگوها هنگامی بـر زبان می‌آیند که دیگران نیز بر صحنه حاضرند ولی مورد خطاب واقع نمی‌شوند. «طبیعی‌کردن امر غیرواقع‌گرایانه» درحقیقت خلاصه هنر چخوف در ادبیات نمایشی است، غیراز این نکته که ژرف‌نگری چخوف همواره بر آن اسـت که به‌ما یادآوری کند «امر واقع‌گرایانه» تا چه حد به‌واقع ناآشنا (strange) است. اما یک نفر هم ممکن اسـت، کاملا ساده‌دلانه، جسارتی به‌خرج دهد و بگوید که قدرت آنتون چخوف در انتقال این حس به ماست که هربار داسـتانی از او می‌خوانیم یا اجرایی از نمایشنامه‌های او می‌بینیم، خیال می‌کنیم این دیگر همان حقیقت وجودی ماست که آشکار شده. تو گویی چخوف همّ خود را بر تکذیب این اعلامیه نیچه گذاشته بود که ما به‌هنر چنگ می‌اندازیم تا مبادا حقیقت هلاک‌مان کند.

گمان می‌کنم که «دایی وانیا»، مثل «مرغ دریایی»، می‌تواند هر کارگردانی را احیا کند. مخاطب همان چیزی را کشف می‌کند که وانیا و سـونیا و حتی آستروف کشـف می‌کنند: درون وجود معمولی ما وحشتی حقیقی نهفته است و ما به‌وجود آن اعتراف می‌کنیم تا مبادا دیوانه شویم یا خشونت بورزیم. نطق پایانی تلخ سونیا را نه می‌توان پذیرفت و نه فراموش کرد. همین پایان‌بندی مـا را به‌فکر فرو می‌برد که چـرا در حالی که عنوان فرعی «مرغ دریایی» و «باغ آلبالو»، کمدی در چهار پرده است و عنوان فرعی «سـه خواهـر»، درامی در چهـار پرده، «دایی وانیا»، اثری که در آن کل زندگی جز همچون زیستن برای دیگری عرضه نمی‌شود، چنین عنوان فرعی آیرونیکی دارد: «صحنه‌هایـی از یـک زندگـی روستایی در چهار پرده».

«سربریاکف» بازنمایی موثر هرچند ساده‌سازی شده‌ای از کودنی، خودستایی، جهل و همه خصوصیت‌های دیگری است که در سرتاسر جهان به‌عنوان دشنام برای اسـاتید دانشگاه به کار می‌روند. بار دیگر با قـدرت یگانه زرادخانـه آیرونی‌های چخوف مواجه شـده‌ایم؛ خصوصیات معنوی و فکری نازل پروفسورند که کمک می‌کنند آگاهی روشن و قابل فهمِ وانیا و سونیا، آستروف و یلنا و نیز طیفی از عواطف بااهمیت برملا شوند، برملا شدنی که البته تنها حاصلش برای همه آنها بدتر شدن زندگی‌ای است که خود به قدر کافی بد بود. تو سـرانجام حقیقت را خواهی دانست و حقیقت تو را بیزار خواهد کرد – این را شاید بتوان آموزه آنتون چخوف به‌شمار آورد، غیراز این نکته که نابغه افسـرده ما، بر شاد بودن پای می‌فشارد. چنانکه بنتلی می‌گوید، سرنوشت شما نامعلوم است چراکه چخوف حقیقت را در این می‌بیند. بالاترین ستایشـی که در حق «دایی وانیا» می‌توان کرد این اسـت که بهره‌ای از جنون هنر والا دارد؛ توصیف کردن آن به این معناست که باور داریم حضور در اجرای آن یا خواندن آن، افسرده‌مان خواهد کرد، اما منزلت زیباشناختی آن تاثیـری بس متفاوت برجـا می‌گذارد، تاثیـری غم‌انگیز اما نیرومنـد، همچون مرثیه‌ای برای زندگی بی‌پیرایه. اگرچه «دایی وانیا» از همان نظم «سه خواهر» و «باغ آلبالو» برخوردار نیست، اما از «مرغ دریایی» سبقت می‌جوید و همچنان فناناپذیر است.

> **روسی چخوف خالی از رنگ و فاقد فردیت است. او هیچ احساسی به کلمات ندارد. هیچ‌یک از نویسندگان روسِ هم‌طراز او این‌چنین به زبانی بی‌روح و خالی از سرزندگی ننوشته‌اند. همین ویژگی، ترجمه آثار چخوف را (به استثنای تلمیحات نوعی، اصطلاحات فنی و تکیه‌کلام‌های گهگاهی) بسیار آسان می‌کند**

۴ «سـه خواهر» به چشـم مـن نیز، همچون بسـیاری از خوانندگان، شـاهکار چخوف می‌آید. حتی می‌شود آن را مقدمه‌ای بر کار او در «باغ آلبالو» و داستان‌های فوق‌العاده‌ای مانند «عزیزم»، «بانو با سگ ملوس» و «اسقف» دانست. «سه خواهر» حتی تلخ‌تر از «دایی وانیا» اسـت، اما در این تلخی زندگی‌باورتر اسـت. هاوارد ماس، در مقاله‌ای درباره سـه خواهر که به نحوی غریـب لحنی چخوفـی دارد، همان ابتدا می‌نویسـد «ناتوانی از کنش، تبدیل به کنش سراسری نمایشنامه می‌شود». این مرا یاد سنتی خاص در تراژدی می‌اندازد، سنتی که «پرومته در زنجیر» اشـیل و «کتاب ایوب» را دربر می‌گیرد و از ایوب به «سامسون» میلتون و «چنچی» شـلی ارث می‌رسد. از آنجا که «سه خواهر» تراژدی نیسـت بلکه تعمدا یک «درام» است که به ژانری تعلق ندارد، تاثیری که پایان نمایشنامه بر ما می‌گذارد، گیج‌کننده است، گونه‌ای ابهام چخوفی به‌نظر می‌رسد.

ارتباطـی که ماس میان «سـه خواهر» و «هملـت» برقرار می‌کند، آن را بیشتر از «مرغ دریایی» متأثر از نمایشنامه شکسپیر نشان می‌دهد، هرچند در دومی استفاده از «هملت» موکدتر است. الگا، ماشا و ایرنا، سـه خواهر چخوف، همراه با برادرشان آندری، نوعی پارودی چهاروجهی از شـاهزاده دانمارک می‌سازند. ماس به‌درستی اشاره می‌کند که الگا از دو خواهر دیگر کمتر رغبت‌انگیز است، اما فقط به این دلیل که ماشا و ایرنا بسیار جذاب هستند و بیـش از الگا در خانه، در آن قلمرو که اروس بر آن حکم می‌راند، به‌سـر می‌برند. با این‌حال، الگا نیز برای خوانندگان و تماشاگران تئاتر از جذابیت‌های خاص خود برخوردار اسـت. او، هم نقشـی مادرانه برعهده می‌گیرد و هم به تدریج شکننده‌تر می‌شود، گویی تجسـم خیر است اما نمی‌تواند از وجود آن، چه در خودش و چه در دیگران، دفاع کند.

ماشا، در نوع خود سلیطه‌ای ایبسنی است، کسی که ستایش ما را برمی‌انگیزد و همه را، چه بر صحنه و چه در میان تماشاگران، بیش از آنچه انتظار دارند در حقیقت سهیم می‌کند. شکی نیست که او از سر عاشقش زیاد است، یعنی وُرشینینِ ضعیف اما خیالباف که انگار یکی دیگر از سلف‌پرتره‌های بی‌شرم چخوف است. ما چیز زیادی از نویسندگان بزرگ اعصار قدیم نمی‌دانیـم، اما آنچـه از غول‌هایی مانند «میلتـون» و «وردزورث» می‌دانیم هم باعث نشده که عاشق آنها شویم. چخوف، در میان همه نویسندگان بزرگ، از همه انسان‌تر به‌نظر می‌رسد و این خصوصیتی اسـت که به سـختی می‌تـوان از روی خودبازنمایی‌های متعدد او به آن پی برد.

ماشـا از ایرنا پیچیده‌تر است اما هر دو بـه یک انـدازه سـرزنده‌اند. اما آنچه بیش از همه از ایرنـا در خاطر ما مانده، استعاره خوفناک اوست که در آن خود را به پیانوی بسته‌ای تشبیه می‌کند که کلیدش را گم کرده اسـت. «ایرنا» بسیار جوان است، اما گذر عمر نیز او را به غالب شـدن بر اندوهی که بارها رنجش داده یاری نمی‌رساند. او حتی اگر به مسکوی رویاهایش می‌رسید، باز دلش در آنجا گشـوده نمی‌شد. ایرنا، یاد مادر را در نمایشنامه زنده می‌کرده و بعد، او که زیاده در رویا به‌سـر می‌برد، جای مادر مرده را می‌گیرد، هرچند اگر این‌طور نمی‌شـد به طرز عجیبی با او بی‌ارتباط می‌نمود. و اما آندری، او از خواهرانش کوچکتر است، دوسـتدارِ هنری خوش‌قلب و برای زن تندخوی خود یک قربانی رام. با این حال، اگر ماشـا عضو متفکر خانواده اسـت، ایرنا عضو رویابین و الگا تجسم رأفت و مراقبت مادرانه هستند، او نیز عضو هنرمند خانواده است. هرچهار نفر آنها محکوم به شکست، هرچهار نفر سزاوار عشق، دوستدار فرهنگ، مهرورزی و معنویت. خلاصه این چهار عضو خانواده پروزورف برای شکستن قلب هر تماشاگری کفایت‌می‌کنند.

هملت، به ویژه در پرده پنجم، ورای عشـق ما و شـاید حتی اسـتعلایی‌ترین ادراکات ماسـت. رنـج خواهرها مـا را بی‌اندازه تحت‌تاثیر قرار می‌دهد زیرا، برخلاف هملت، آنها هنوز در محدوده این عالم امکان می‌گنجند. افسـوس که خودشان نمی‌توانند یاد بگیرنـد که چطور فارغ از رویاهاشـان در این عالم زندگی کنند. علت ناامید شـدن خواهرها از خودشـان برای ما مثل یک معما باقـی می‌ماند و نیز علت ناتوانی آنها از مقاومت در برابر ناتاشـا، زن برادر تاراجگرشـان. ماس، بار دیگر با لحنی که بیش از خود چخوف، چخوفی است، اصرار می‌کند که خواهرها نجات‌یافتگانند و نه بازندگان، زنده‌تر از آنند که یکسر فانی باشند: «شاید آنها در زندگی دچار پژمردگی شوند، ولی در هنر از مردن سر باز می‌زنند، آنهم با تداومی عجیب – چنین آیرونی فقط نصیب نمایشنامه‌های خوب می‌شـود، زیرا فقط بر صحنه اسـت که نوع بشر به‌تمامی بازنمایی شده و قابل بازنمایی است.» چخوف با این حرف موافق بود ولی ماس خودش خوب می‌دانست که «تولستوی» نه. ماس زاریدن خواهرها بر اینکه به‌قدر کافی نمی‌دانند را حمل بر سکون آنها می‌کند و نیز بر ناتوانی آنها از اینکه جایی دیگر باشند، آدم‌هایی متفاوت باشـند، در مسـکو باشـند، یا در جهانی با چشم‌اندازی گشوده. نمایشنامه چخوف آنقدر عمیق است که من خیال می‌کنم حق با خواهرهاست. آنها تجسم حقیقت‌اند اما نمی‌توانند از آن آگاه شوند، اما اوضاع می‌توانست از این هم بدتر باشد. آنها زندگی را از سرمی‌گیرند در حالی که، برخلاف وانیا، ناامید نیستند.

۵ بافت «باغ آلبالو» در قیاس با بافت «سـه خواهر» خیلی کمتر پیچیدگی دارد، اما همانند آن نمایشنامه بزرگ، این یکی هم به هیچ ژانری تعلق ندارد حتی اگر خود چخوف بر عنوان فرعی نمایشـنامه‌اش اصرار ورزد: «کمدی در چهار پرده». نیت چخوف هرچه بوده باشد، ما که این نمایشنامه را امروز می‌خوانیم یا اجرایی از آن را می‌بینیم احساس‌مان به این سمت‌وسو کشیده می‌شـود که در آن گونه‌ای مرثیه شـبانی مولف را برای خود و برای جهان خود بجوییم. عناصر قدرتمندی از فارس (مضحکه) در «باغ آلبالو» حاضرند و لوپاخینِ تاجر هرچند واجد پیچیدگی‌هایی اسـت، اما می‌توانسـت تماماً برازنده یک فارس خالص باشد. اما پروتاگونیسـت شاخص و مشـتاق به فنای نمایشـنامه، لیوبف آندری‌یونا رانفسـکایا، هم او که محکوم به باختن باغ آلبالو شده اسـت، قهرمانی با اندوه متراکم، استیلیزه و با این حال متحرک، کسی است که نمایشنامه را از اینکه فارس یا کمدی باشد دور نگاه می‌دارد. «باغ آلبالو» تاملی شاعرانه است – خوب، حق با شماست، از هر جهت «تئاتری» اسـت اما، به‌قول فرانسیس فرگوسن، یک شعر-تئاتر اسـت. در هر صورت، ژانر در مورد چخوف یک نکته انحرافی است، زیرا همچون شکسپیر او توانایی خاصی در بازنمایی تغییر، یا حتی تغییر قریب‌الوقوع، داشت و ارایه تصویری دراماتیک از یک تصادم یا گذار به ناچار در ماهیت چیزی سـهیم می‌شود که «ویلیام امپسـون» به‌خوبـی آن را «به هـدف زدن» نامید. چخوف البته چندان تمایلی به هدف یا تغییر به‌طور کلی ندارد، به‌همین دلیل است که من بسیار تحت‌تاثیر این جمله فرگوسن قرار گرفتم: «شعر-تئاتری درباره رنج‌های تغییر». اندوه تغییر در این نمایشـنامه به نحو عجیبی با اندوه سکون در «سه خواهر» شـباهت دارد، بنابراین پرواضح اسـت که منظور از «تغییر» در درام چخـوف چیزی تا این حد عامیانه یا تنزل‌یافته مانند تغییر اجتماعی و اقتصادی نیسـت، بیایید این دگرگونی‌های سیاسی را کنار بگذاریم. «لوپاخین» نیز پیش از اینکه نمایشنامه به آخر برسد، به‌ماند «لیوبف» شخصیتی آکنده از اندوه شده است. لیوبف راست می‌گوید که زندگی‌اش فاجعه‌ای مدید بوده است: شوهری الکلی که از فرط نوشیدن، مرد؛ رابطه عاشقانه‌ای طولانی با مردی رذل کـه او را چاپید و رها کرد؛ غرق‌شـدن پسـرکش؛ به‌حراج گذاشته شدن ملک آبا و اجدادی‌اش. اما لوپاخین، برخلاف بانوی خودویرانگر و افسونگرش، همچون قهرمانی جان‌سخت و مردی خودساخته می‌نماید. او که فرزند یک موژیک بوده بیرحمی قابل توجهی در نهاد خود دارد، اما به لیوبف احساسی عمیق دارد، به او که می‌توانیم گمان کنیم تابد عشق خواهد ورزید، عشقی یکسر ناامید. از طرفی، خود ما هم عاشـق اوییم، عاشق این زن باشکوه و خانه به دوش، این بازنمایی همدلی‌آور اندوه در مقیاسی کهن، بزرگ و والا. آنتـون چخوف، این دلباخته زن‌ها، در مرثیه‌ای که برای خود سرود زنده‌ترین بازنمایی‌اش از تجسم امر والا را در وجود لیوبف به‌ما عطا کرده است.

با این حال، لوپاخین حتی از لیوبف هم جالب‌تر است و شاید ما را قـادر به مواجهه با اندوهی عمیق‌تر کند. اگر «باغ آلبالو» را بتوان از یک وجه، پیشرفتی نسبت به «سه خواهرِ» حیرت‌انگیز به حسـاب آورد؛ این است که چخوف در شاهکارش مجبور بود ناتاشا را همچون شخصیتی بسیار منفی به ما عرضه کند. من با این نظر «رابرت براستاین» موافق نیستم که پیروزی ناتاشا «غلبه شر محض» است، یا این گفته‌اش که او «عاری از هرگونه خصلت رهایی‌بخش اسـت». برخلاف خواهرها که نیروی حیاتی‌شـان تحلیل می‌رود، ناتاشای بی‌فرهنگ است که حیات پروزورف‌ها را امتداد می‌دهد؛ اوست که با بچه‌هایش بر جمعیت خانه می‌افزاید، هرچند معلوم نیسـت که این بچه‌ها مال خود پروزورف‌اند یا آن عاشـق دیگر ناتاشـا در بیرون صحنه، یعنی پروتوپوپوف، که نام معرکه‌اش از روی نام منتقدی ادبی در همان زمان برداشته شده که چخوف از او بیزار بود. در هر صورت، لوپاخین ناتاشا نیست؛ او موجودی شر نیسـت بلکه مردی نیک است، حتی اگر دلقک‌وار و زمخت جلوه کند. و در این ترکیب پیچیده نیرو و نوسـتالژی در وجـود او، در این مهارتش در عملگرایی و حرمتی که، توأم با نوعی بیم، برای لیوبف باشکوه قایل است جدا، چیزی شکسپیری نهفته است. هرگونه تلاش برای توصیف اثرات زیباشناختی «باغ آلبالو»، درسـت به‌مانند جرئت‌کردن برای تحلیل غنای به‌ظاهر بی‌دلیل «سه‌خواهر»، نومیدکننده خواهد بود. چخوف در بهترین نمایشنامه‌های خود، گونه‌ای شعر برای تئاتر نوشته که متکی به چشـم‌اندازهایی هستند که پیش از او گشوده نشده بودند. کافی است پایان مشهور اما تلخ و زهردار پرده سوم را به‌یاد آوریم، همان لحظه باشکوه برای لوپاخین که هنرمندی بازیگری فوق‌العاده را می‌طلبد. چخوف این نقش را برای «استانیسلاوسکی» نوشته بود اما او از ایفای آن سـر باز زد. «چارلز لاوتون» آن را در ۱۹۳۳ در لندن بازی کرد و من هر بار که این نمایشنامه را می‌خوانم تصویر او در ذهنم نقش می‌بندد. می‌توانید او را مجسم کنید که چطور از پـس اداره این همه چرخش تناقض‌آمیز اما متقاعدکننده در نقش لوپاخین برمی‌آید، چرخش از این دیالوگ: «دسته موزیک، بنوازید!» به ملامتی که با خشونت اما از سر دلسوزی نثار لیوبف غمناک اشک‌ریز خود می‌کند، تا آنجا که اشک خودش هم سرازیر می‌شود و با آهی عمیق می‌نالد «آخ، کاش این دوران هرچه زودتر سر آید، کاش می‌توانستیم شتاب کنیم و این طرز ناخوش و درهم برهم زندگی‌مان را تغییر دهیم.»

او نمی‌تواند تغییری را که می‌خواهد به‌دست آورد- نمی‌تواند با لیوبف ازدواج کند، لیوبف تا ابد بر او سـر خواهد بود- و خروج دلقک‌وارش («خسـارت همه را می‌پـردازم!») بعد از اینکه ما به دلداری‌های بیهوده و خودفریب اما خالصانه آنیا به مادرش گوش می‌کنیم، هنوز به تلخی در فضا طنین می‌اندازد. اینجاسـت که می‌فهمیـم چرا چخوف در نامه‌هایش لوپاخین را فردی صادق و شـریف توصیف کرده و نیز فردی که فریاد نمی‌کشد. چخوف با تغییر مواجه می‌شود، آن را انسانی می‌کند و هنوز در حال انسانی کردن ماست.

پاورقی

خواب آشفته دایی‌جان-۱۳
اول باید تاریخ رو کیسه کشید

احمد غلامی

■ نوری حمومی زودتر از همـه آمده بود. می‌گفت این‌جلسات ذهنش را روشن می‌کند، دایم توی خیابان به مردم نگاه می‌کند و دنبال سوژه می‌گردد. می‌گفت از اینکه همه عمـرش را توی حمام تلف کرده غصه می‌خورد. می‌گفت تا دیروز فکر می‌کرد همین که توی حمام کار می‌کند و کیسـه و لیـف و صابون می‌زند، کار خـودش را توی دنیا انجـام داده و با خیال راحت می‌تواند بمیرد و وقتی مرد، جلوی خدا می‌ایسـتد و می‌گوید کارش تطهیر مردم بوده اما حالا می‌دانست راه نجات آدم‌ها تطهیر روح آنهاست. بعد می‌گفت اگر این مصدق به دسـتش می‌افتاد چنان کیسـه‌ای به پیرمرد می‌کشید که دسـت از لجبازی برمی‌داشت. می‌گفت این چه حکمتی اسـت که هرکس به جایی می‌رسد فقط می‌گوید حرف، حرف من است. می‌گفت اگر مصدق با دیگران هم مشـورت می‌کرد شـاید با مذاکره می‌شـد مساله نفت را حل کرد. گفتم: «لطفا دربـاره مصدق بااحتیاط حرف بزنید.» گفت: «ای آقا به آدم‌های صد سـال قبل هم نمی‌شود، انتقاد کرد.» گفتـم: «بالاخـره دایی‌جـان، روی مصـدق تعصب داره.» گفت: «پدر این تعصب بسـوزه.» گفتم: «آخه واسـه چی مصدق این بیچاره‌رو زا به راه کرد.» گفت: «کی‌رو؟» گفتم: «قوام‌السلطنه رو می‌گم، پیرمرد رو دم مرگ خیلی آزار داد.» دایی‌جان آمد توی اتاق، انگار حرف‌های ما را شـنیده بود، گفت: «مصدق تقصیری نداشت، قوام آدم قابل اعتمادی نبود. معلوم نبود عامل انگلیسه یا آمریکا.» نوری حمومی گفت: «سلام عرض کردیم آقا، بنده هم همین‌رو به آقای لیاقت می‌گفتم که اگه مصدق نبود، معلوم نبود این دار و دسـته قوام مملکت رو به کی می‌فروختن.» دایی‌جان گفت: «زود تشریف آوردین.» گفت: «بله یه پیشنهادی دارم، بیاین این رجل سیاسی را از دم یه کیسه حسابی بکشیم.» دایی‌جان گفت: «منظورتـون رو نمی‌فهمم.» گفت: «کاری کـه زمانی مصدق می‌کرد و نکرد.» دایی‌جان گفت: «باز هـم نمی‌فهمم روشـن‌تر بگین.» گفت: «رجل سیاسـی رو می‌بریم توی حموم سیاست اول حسابی کیسه می‌کشیم بعد لیف و صابون می‌زنیم، بعد معلوم میشـه این آدم کیه.» گفتم: «خطرناکه، کار سیاسـیه.» گفت: «چه خطـری داره مثلا اگه ما بگیم آقای ... چه قابلیتی داره که هی پشـت سر هم نایب‌رییس میشه خطرناکه.» دایی‌جان گفت: «این کار ما رو وارد سیاست روزمره می‌کنه.» گفت: «