

کاوشی در سرچشمه‌های درام روستایی ایران (تأثیرپذیری اکبر رادی از نمایشنامه‌دایی‌وانیای چخوف)

سیدمصطفی مختاباد*

دانشیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس

آتوسا قلیش‌لی

مدرس ادبیات نمایشی، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر

چکیده

این مقاله قصد دارد به خاستگاه‌های نمایشی درام روستایی در ایران بپردازد و با مقایسه این مفهوم با درام شبانی، به دریافت تازه‌ای از گونه‌های ادبیات نمایشی جهان برسد. اکبر رادی، یکی از برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویسان معاصر، بسیار تحت‌تأثیر آنتوان چخوف و سبک پرداخت‌های نمایشی او بوده است. دو نمایشنامه او با عناوین *مرگ در پاییز* (۱۳۴۴) و *در مه بخوان* (۱۳۵۵) کاملاً تحت‌تأثیر الگوهای درام روستایی چخوف، به‌ویژه *دایی‌وانیا* نوشته شده است؛ دو نمایشی که صورت‌بندی گونه‌ای نگاه دراماتیک ایرانی به فضا، انسان و روابط آدم‌های روستایی فرهنگ معاصر ما را نشان می‌دهد. کشف و شهودی که تأثیر خود را بر شعر، درام، داستان و سینمای ایران برجای گذاشت و فرایند تأملات دراماتیک ایرانی نیز با آن رقم خورد. در این مطالعه، از دیدگاه تأثیرپذیری یک گونه و مهم‌تر از آن، جهش در جایگاه و تراز فرهنگی یک زبان و گونه کاملاً بومی، جهان‌شناسی درام روستایی ایرانی مورد توجه قرار می‌گیرد. تحقیق حاضر با روش توصیفی-تحلیلی، به مهم‌ترین شاخص‌های نمایشی این گونه دراماتیک می‌پردازد و با طرح مصادیقی از نمایشنامه‌های یادشده، چشم‌اندازی انتقادی در اختیار خواننده قرار می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: درام شبانی، درام روستایی، درام روستایی ایرانی، چخوف، *دایی‌وانیا*، رادی، *مرگ در پاییز*، *در مه بخوان*.

* نویسنده مسئول: mokhtabm@modares.ac.ir

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۱۰/۱۴

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۶/۶

مقدمه

در مطالعات گونه‌های درام جهانی، درام روستایی را با نام شبانی یا پاستورال مترادف می‌دانند. ولی این برداشت چندان صحیح و پذیرفته نیست؛ زیرا درام شبانی شاخه‌ای از درام روستایی است که بیشتر به زمینه صحنه‌ها و مناظر طبیعی با مضامینی آوازی و شخصیت‌های آرمان‌گرایانه نظر دارد. درحالی که درام روستایی به مناسبات اجتماعی و انسانی توجه دارد که فقط در مطالعات جامعه‌شناسی روستایی مورد توجه قرار می‌گیرد. در غرب، این رویکرد بسیار مدرن و نوگراست و از سال ۱۸۵۰م با خلق اثر نمایشی *یک ماه در روستا* از ایوان تورگنیف شکل گرفت. در ادامه، آنتوان چخوف، نمایشنامه‌نویس نامدار روسیه، در اثر جاودانه‌اش *دایی و نیا* (۱۸۹۹) و حتی سه اثر دیگرش: *باغ آلبالو، سه خواهر و مرغ دریایی* - که در فضای روستاهای روسیه اتفاق می‌افتند - زندگی یکنواخت و ناامیدانه طبقه مالک روستایی، فضا و روابط انسانی زندگی روستایی را ترسیم کرد.

با شروع عصر مدرن، نگاه به طبیعت که سرمنشأ اصلی فلسفه هنری قدیم بود، باژگونه شد؛ محاکاتی که نمایانگر زیست و زندگی شبانی و کشاورزی بود؛ زیرا در بافت زندگانی روستایی، هنر بومی پدیده‌ای بود که جهانی خیالین و شاد را مجسم می‌کرد. زمینه‌ای که با بهره‌گیری از بیان هنری در پرستش طبیعت و خدایان، برای تداوم حیات مادی و معنوی روستایی کارساز بود.

در میان گونه‌های مختلف هنر روستایی و شبانی، درام روستایی به‌طور طبیعی برگرفته از حقایق و موضوعات واقعی و ذهنی روستایی بود؛ مضامینی که از ذهنیت ساده‌انگاران روستایی تا مفاهیم متنوع عادی را دربرمی‌گرفت و برآیند آن، خلق شخصیت‌هایی تک‌بعدی، ساده، ترحم‌انگیز و یا آدم‌هایی بود که فقط موجب خنده، تمسخر و دلسوزی و همدردی تماشاگران ساده‌دل روستایی می‌شد.

خلق چنین جهانی موجب شد تا درام روستایی جدی انگاشته نشود و زمینه‌ای برای تفکر و تأمل به‌وجود نیاورد؛ همچنین باعث شد این جریان بدون روش و نظریه رها شود و یا حتی دریافت غیرهنری و نادرستی از آن شکل گیرد و این تصور به‌وجود آید که درام روستایی فقط به مضامین روستا محدود است و توسط روستاییان با ذهنی

روستایی خلق می‌شود. این نگاه در تعریف‌های گونه‌ای از نمایش روستایی به نام درام پاستورال- شبانی می‌گنجد (Eastman, 1950: 55). این نحوه برداشت خودبه‌خود به جداسازی درام روستایی از شبانی منجر شد؛ چون درام روستایی برخلاف درام شبانی نمایشی است که با حقیقت زیست روستایی حتی به شکل فلسفی و زیباشناسانه آمیخته است و در آن حقیقت زندگی روستایی از دل علایق، سلیقه‌ها، اهداف، اندیشه‌ها، کار، تولید، مبارزه، مشکلات، عشق، شکست، زیبایی، آرزو و معضلات روستا شعله می‌کشد. این بیان و زبان صحنه‌ای و هنری چه از زبان هنرمند روستایی و چه هنرمند غیرروستایی ادا شود، یک جهان و خلاقیت هنرمندانه روستایی است که آن را با نام درام روستایی برجسته و نمایان می‌کند.

پیشینه ادبی درام روستایی

روستا حوزه و اقلیمی است که به دلیل برخورداری منحصربه‌فرد از جغرافیای طبیعی، فرهنگی، محیط محدود و روابط اجتماعی خاص، بر شخصیت زندگی ساکنان آن تأثیر جدی می‌گذارد؛ به گونه‌ای که این مختصات آن را از مناطق شهرنشین متمایز می‌کند. بافتار زندگی اجتماعی و فرهنگی خلاقه روستایی را مناسبات ارضی و زراعی، دامپروری و مانند آن شکل می‌دهد. «یکی روستا دید نزدیک شهر/ که دهقان و شهری از او داشت بهر» (فردوسی).

به دلیل عوامل اقلیمی، اجتماعی، فرهنگی و خلاقه خاص در روستا، گونه‌ای از ادبیات و هنر شکل گرفته است که همان ادبیات و هنر پاستورال- شبانی است. این گونه از ادبیات سمت و سویی به طبیعت و زندگی روستایی دارد و مضامین و شخصیت‌های آن تخیلی پندارینه هستند (ساندرو، ۱۳۸۳: ۱۳۷). در مجموع، ادبیات و هنر روستایی به دو گونه اصلی تقسیم می‌شود:

۱. هنر و ادبیاتی که از حس و حال روستایی مایه می‌گیرد یا هنر و ادبیات روستایی برای روستایی که نگاه و زاویه دید کاملاً روستایی دارد؛ زبان و گفتاری روستایی که مصنف آن معلوم نیست و سینه‌به‌سینه و نسل‌به‌نسل انتقال یافته است و از شاخه اصلی ادبیات عامه تلقی می‌شود.

۲. هنر و ادبیات یا خلاقیتی که به وسیله هنرمندان شاخصی خلق می‌شود؛ آثاری که روستا و مکان روستایی، زمان و موضوع روستایی و مسائل آن‌ها را دربرمی‌گیرد.

درام روستایی

تاریخ پیدایش درام روستایی به دورهٔ رنسانس برمی‌گردد. بر اساس اسناد موجود، اولین نمایشنامه، «آمینتا» اثر تاسو بود که در سال ۱۵۷۳م نوشته شد و به دنبال آن در سال ۱۵۹۵م ژان باتیستا کواینی با خلق نمایشنامهٔ «شبان وفادار» این گونه را بیشتر رسمیت بخشید. ولی هنوز زمانی نیاز بود تا یک اثر واقعی درام روستایی خلق شود (Hochman, 1984: 274).

نزدیک به دویست سال بعد از نگارش نمایشنامهٔ «شبان وفادار» در سال ۱۸۵۰م، ایوان تورگنیف، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس بزرگ روسی، با اثری به نام *یک ماه در روستا* پایه‌گذار واقعی جریان درام روستایی شد. تورگنیف پلی بین جریان درام "Sentimental" و درام واقع‌گرایی روان‌شناسانهٔ چخوف به‌شمار می‌آید. او با آثار برجستهٔ خود، درام روسیه را چند گام به جریان جدی درام غرب نزدیک کرد؛ زیرا شخصیت‌های سادهٔ شهری و روستایی را بازآفرینی صحنه‌ای و هنرمندانه کرد و مهم‌تر از آن، بیان روان‌شناسانه را برای اولین بار در درام روسیه وارد کرد.

تورگنیف ده اثر نمایشی خلق کرد و در آن‌ها با زبانی واقع‌گرا، طبقات مختلف روسیهٔ تزاری و به‌ویژه طبقهٔ حاکم را به نقد کشید. نگاه او در آثارش به‌شدت نظام‌سانسور تزاری را عاصی، و نویسنده را دچار مشکل کرد. ولی تورگنیف از پای‌ننشست و با جدیت بیشتری شاهکار خود به نام *یک ماه در روستا* را آفرید. این اثر درام واقعی روستایی بود و با آن، درام روستایی به نقطهٔ اوج و طبیعی رسید. در این اثر، تورگنیف تصویری ساده و طبیعی از سفر دانشجوی و معلمی جوان ارائه می‌دهد که برای آموزش به روستایی می‌روند. این اثر ضمن بیان مسائل روستا و روابط آدم‌ها، به شرح واقعه‌ای دراماتیک می‌پردازد که در آن، مرد جوان در رقابتی عاشقانه و جدالی نامرعی، بین مادر و دختری قرار می‌گیرد. او بعد از روبه‌رو شدن با مسائل مختلف، ناگزیر، روستا و آدم‌های آنجا را ترک می‌کند.

تورگنیف ایده این اثر را از داستان بالزک با عنوان *La maratre* گرفت و با توجه به تأثیری که از سبک گوگول گرفته بود، یک اثر رئالیسم روان‌شناسانه گوگولی-بالزاک نوشت. تورگنیف ابتدا نام دانشجو را برای عنوان این اثر انتخاب کرد؛ ولی در زمان چاپ عنوان **یک ماه در روستا** را ترجیح داد. در واقع، خلق این اثر و تأثیری که بر ادبیات نمایشی روسیه نهاد، اجرای آن در مسکو در سال ۱۸۷۲م و الهامی که چخوف جوان از این اثر گرفت، زمینه‌ساز ادامه جریان درام روستایی شد تا چخوف با چنین سبک و رویکردی دست به خلق آثاری بزند (Turgenev, 1979: 15).

آنتوان چخوف نمایشنامه‌نویس در شهری جنوبی در روسیه به دنیا آمد. پدرش بازرگان بود و میراث روستایی داشت. چخوف فقط با اهرم اراده، هویت و هوش بالا توانست از شهری کوچک با خانواده‌ای فقیر و ورشکسته خود را به دانشگاه مسکو و رشته پزشکی برساند. او در زمان تحصیل، با کشف استعداد ادبی اش و پشتکار زیاد، در مدت کوتاهی خود را به عنوان داستان‌نویس توانا در مسکو مطرح کرد. چخوف جوان آدم‌ها و موضوعات داستان‌های خود را از محیط اطراف و خیابان‌های مسکو کشف می‌کرد؛ آدم‌ها و فضاهایی که تا آخر عمرش از آن‌ها بهره گرفت. او در جوانی زندگی شهری را تصویر می‌کرد؛ ولی بعدها به این واقعیت رسید که می‌توان با جست‌وجو در زندگی روزمره، تلخی و شیرینی را مشاهده و بازآفرینی کرد. چخوف در جوانی تحت تأثیر فلسفه تولستوی در مورد تسلیم مسیحی و عدم مقاومت در برابر شیطان و یا سرنوشت بود. او بعدها این نگاه را تغییر داد و با ایده روشن‌فکری و آزادی‌خواهی و مبارزه پیوند زد.

ارتباط چخوف با جهان گوگول و تورگنیف موجب شد تا به سوی جهان نمایش کشیده شود. در آغاز، چند نمایشنامه تک‌پرده‌ای نگاشت که در آن‌ها تأثیر تولستوی که همان نگاه اخلاقی است دیده می‌شود. تجربه‌ای که چخوف آن را نپسندید و نوشتن نمایشنامه را کنار گذاشت و به نگارش داستان‌های کوتاه روی آورد. او در ۱۸۸۶م برنده جایزه فرهنگستان علوم روسیه شد (Varneke, 1951: 90-91).

در سال ۱۸۹۰م ناراضی از زندگی خود به روسیه‌گردی پرداخت و سفرنامه‌ای نوشت. این سفر چخوف را از نگاه و باور تولستوی دور کرد و نگرش جدیدی به او

داد تا به جای تسلیم در برابر شیطان فقر و زشتی، به داد حیات اجتماعی جامعه روسیه برسد و این جامعه را از دست شیاطین نجات دهد. او به جایگاهی از درک و اندیشه رسید که جریان خنثای روشن فکری روسیه را نقد کرد. به باور او، این جریان با نام هملت روسی، از کمک به جامعه و مردم و اصلاح آن ناتوان است.

در سال ۱۸۹۲م، چخوف به دلیل سرپرستی خانواده اش و نیز بیماری سل، به ناچار به روستایی نزدیک مسکو نقل مکان کرد. در این فضا، او با روستاییان سروکار پیدا کرد و مدت دو سال را به مداوای بیماران وبایی آن ناحیه گذراند. ولی به علت بیماری سل ناچار شد به یالتا برود. در آنجا *مرغ دریایی* را نوشت. این اثر در اجرای سال ۱۸۹۶م تیزبورگ موفق نبود و چخوف سرخورده از نمایشنامه نویسی، باز به سوی داستان نویسی از نوع «کوتاه» آن روی آورد. در این زمان، بیماری سل او را سخت زمین گیر کرده بود. در سال ۱۸۹۷م، برای جریان دریفوس به فرانسه رفت و از امیل زولا و لیبرالیسم فرانسه حمایت کرد.

حمایت چخوف از لیبرالیسم، او را در برابر جریان راست جامعه روسیه قرار داد. از این سال تا سال ۱۹۰۴م، تمام کارهای خود را برای چاپ آماده کرد و با بازنگری در شیوه نمایشنامه نویسی خود، نه تنها پدر نمایشنامه نویسی مدرن روسیه شد؛ بلکه هم زمان با راه اندازی مرکز تئاتر هنر مسکو به وسیله استانسلاوسکی و داوچنکو، به همکاری با استانسلاوسکی پرداخت و نمایشنامه *مرغ دریایی* را در سال ۱۸۹۸م برای افتتاح در آنجا ارائه کرد. سپس نمایشنامه *دایی وانیا* را نوشت که در سال ۱۹۰۰م به وسیله استانسلاوسکی تولید شد. در آن زمان، چخوف در کریمه بود و استانسلاوسکی گروه را به محل اقامت او برد تا چخوف اجرای *دایی وانیا* را ببیند.

چخوف در کریمه خود را در تبعید می دید؛ ولی همسایگی او با تولستوی و گورکی این تنهایی و تبعید را کم رنگ می کرد. در سال ۱۹۰۲م به دلیل مخالفت آکادمی روسیه با ادامه عضویت گورکی، از آن آکادمی استعفا داد. در این سال *سه خواهر* را نوشت و آخرین اثر را، با وجود رنج بیماری، به شاهکاری با نام *باغ آلبالو* تبدیل کرد. بر اثر وخامت حال چخوف، همسرش، الگا که بازیگر تئاتر مسکو بود، او را به آلمان برد.

ولی چخوف دیگر رمقی برای حیات نداشت و در بهار ۱۹۰۴م دنیای پررنج را وداع گفت (Ibid, 100-110).

دایی وانیا درامی روستایی

گذشته چخوف به‌عنوان روستازاده‌ای که خود را از طبقه پایین جامعه به درجه پزشکی و نویسنده نامداری رساند و در جمع روشن‌فکران تأثیرگذار کشورش قرار گرفت، به او امکانات فراوانی داد تا با گستره ذهنی رنگارنگی از ایده و اندیشه، به‌سوی خلاقیت داستانی - نمایشی رهسپار شود. نگرانی از بیماری وراثتی و ترس از حیات کوتاه، مسئولیت سرپرستی خانواده و ادای وظیفه به جامعه فقرزده او را برآن داشت تا فقط کار کند و دست به خلاقیت بیشتر زند. عشق او به تئاتر و مطالعه آثار برتر موجب شد تا سنت کهنه نمایشنامه‌نویسی روسی را دگرگون کند. او با خلق آثار متفاوتی در ساختار و محتوا و آفرینش آثار فارس تا گروتسک گوگولی و تورگنیفی و نیز خلق شخصیت‌های مستقل نمایشی که با زبان و حس خود سخن می‌گویند، به جریان نمایش روسی فضای نو و اثربخشی بخشید.

همچنین، او با بهره گرفتن از این روش‌ها جامعه‌ای را به‌تصویر کشید که از وضعیت عادی و طبیعی خارج شده و در زیر فشار هوس‌های شخصی در حال نابودی است. در اولین اثر جدی او با عنوان *مرغ دریایی* - که تحت تأثیر سبک‌های قبلی است - با اثری گذرا روبه‌رویم که از روش‌های قدیمی از قبیل شلیک در صحنه، مونولوگ‌های طولانی، ارتباط‌های عاشقانه چندسویی، خوردن و آشامیدن و... پر است. ولی در *دایی وانیا* - که بر اساس یکی از قصه‌های خود با نام *آدم خبیث* است - پایان خوش را حذف می‌کند تا از آن سنت تکرار به‌سوی نوگرایی حرکت کند.

از نظر مضمونی، نمایشنامه‌های چخوف قرینه زندگی واقعی هستند؛ صحنه‌هایی سرشار از ترحم، بردباری، کار مثبت، طبیعت بکر، ملالت، دلزدگی، خرده‌کاری و رفتار عامیانه. شخصیت‌ها در کنار رفتار عادی، حقیقتی تلخ و منطقی را فراسوی فکر و فانتزی بروز می‌دهند.

آثار چخوف آبرونیک هستند؛ به گونه‌ای که بدون شناخت دقیق آن‌ها، به غلط تراژدی احساسات تفسیر می‌شوند. ولی در واقع آثار او بین فارس و تراژدی هستند. تکنیک چخوف در عمل غیرمستقیم، دیالوگ‌های ناتمام، شخصیت و حرکت بدون تحولات سریع است و نیز رویدادها در خارج صحنه و یا بین پرده‌ها رخ می‌دهد. عمل دراماتیک فقط در دیالوگ‌ها رخ نمی‌دهد؛ بلکه به شکلی غیرمستقیم بر تماشاگر آشکار می‌شود. گویی شخصیت‌ها شاهد تغییر فصل‌ها و بزرگ شدن آدم‌ها هستند؛ ولی دگرگونی را نمی‌بینند. همه چیز نشان از حرکت روبه‌جلوی اثر است. عبور زمان را از فضای بیرون به درون، از باغچه به درون خانه و... مشاهده می‌کنیم. شخصیت‌ها متعلق به گذشته، حال و آینده هستند (براکت، ۱۳۸۹: ۳۹).

در پیرنگ *دایی وانیا*، پرفسور سربریاکف پژوهشگر پرمدعای میان‌مایه‌ای است که سال‌ها با دسترنج دخترش سونیا و دایی وانیا (دایی سونیا) حمایت مالی می‌شود. تنها منبع درآمد پرفسور، ملکی است که از همسر قبلی‌اش، خواهر دایی وانیا، برای او مانده است. در این ملک، دخترش سونیا و دایی وانیا با رنج و عشق کار می‌کنند و حاصل آن را برای حمایت از پرفسور می‌فرستند تا او دست به خلاقیت و تولید آثار متفاوتی بزند. ولی آنچه که بعد از سال‌ها کار از او به جا می‌ماند، مثنی آثار تکراری و بی‌مایه چیز دیگری نیست.

پرفسور با خانم جوانی به نام یلنا که شیفته شهرت کاذب او شده است، ازدواج می‌کند. دایی وانیا و یلنا متوجه ناتوانی فکر و کم‌مایگی پرفسور در مسائل علمی می‌شوند. دایی وانیا از اینکه سال‌های زیادی از زندگی‌اش را برای حمایت از پرفسور به‌عنوان دانشمند و روشن‌فکری جعلی به هدر داده، افسرده است. یلنا هم متوجه فریب و اسارت زندگی بدون عشق با پیرمردی خودخواه می‌شود. دایی وانیا دل‌باخته یلنا می‌شود و از اینکه به دلیل کار و زحمت زیاد برای پرفسور، فرصت ازدواج با یلنا را از دست داده، متأثر و اندوهگین است؛ این تأسف او را سخت پژمرده کرده است. بی‌قراری، جوانی و شادابی یلنا موجب می‌شود تا فعالیت معمولی و تکراری در املاک دچار اختلال شود.

دکتر آستروف، پزشک شیفته خدمت به روستاییان و حامی محیط‌زیست، عاشق یلنا می‌شود. او بیشتر اوقات در این ملک پرسه می‌زند و بهانه او، مداوای پرفسور شکاک و هراسناک از بیماری نقرس است. در این میان دختر پرشور پرفسور، سونیا، دل‌باخته دکتر آستروف می‌شود. سونیا از نامادری‌اش، یلنا، می‌خواهد با دکتر آستروف در مورد این موضوع صحبت کند. یلنا با اینکه خودش شیفته دکتر است، صادقانه با او صحبت می‌کند. آستروف این ایده را نمی‌پسندد و در عوض به یلنا ابراز محبت می‌کند. بحران روابط در این ملک زمانی به نقطه اوج می‌رسد که پرفسور اعلام می‌کند می‌خواهد املاک را بفروشد و با پول آن در شهر زندگی کند.

این فکر که سال‌ها رنج و زحمت دایی‌وانیا و سونیا و تنها سرمایه آن‌ها به وسیله پیرمرد پرمدعایی بر باد رود، دایی‌وانیا را عصبانی می‌کند تا اینکه کنترلش را از دست می‌دهد و قصد کشتن پرفسور را می‌کند. اما این کار انجام نمی‌شود. یلنا تصمیم می‌گیرد با پرفسور املاک را ترک کند. بعد از ترک آن‌ها، دکتر آستروف اعلام می‌کند او دیگر به املاک نمی‌آید. دایی‌وانیا و سونیا هم دوباره به کار در مزرعه و رنج بیشتر مشغول می‌شوند تا به دیگران کمک کنند. سونیا دایی‌وانیای اندوهگین خود را قانع می‌کند که دنیای دیگری نیز وجود دارد:

سونیا: ما به آرامش می‌رسیم، صدای فرشتگان را خواهیم شنید، و سراسر آسمان غرق در الماس را تماشا خواهیم کرد، خواهیم دید که تمام رنج‌ها و مشقات زمینی در رحم و عطوفتی که کل جهان را فراگرفته محو می‌شود و زندگی ما آرام، پر از مهر شیرین و مملو از محبت خواهد شد من کاملاً به این‌ها ایمان دارم... دایی‌جان تو در زندگی‌ات شادی را نشناختی ولی تحمل کن ما به آرامش جهان خواهیم رسید (چخوف، ۱۳۸۷: ۷۱).

جهان وقایع این اثر روستاست؛ روستایی در ناکجاآباد روسیه، با زندگی ساکن و مردابی؛ آدم‌هایی کاملاً ناامید و گرفتار در چنبره غول رنج و نکبت زندگی در حال تحول؛ زندگی بدون فردای روستا و دورنمای زندگی بهتر در شهر؛ زندگی‌ای که همه آرزوی آن را دارند، ولی این زندگی بهتر رؤیایی بیش نیست. «دکتر آستروف: دهاتی‌ها بسیار شبیه یکدیگرند هیچ پیشرفتی نکرده‌اند در کثافت زندگی می‌کنند.» (همان، ۳۴).

آدم‌های *دایی‌وانیا* همگی آرزوهای بزرگی دارند و به دنبال زندگی بهتر هستند؛ ولی هیچ‌یک برای دستیابی به آن تلاش نمی‌کنند. «دکتر آستروف: گاه به‌طور قابل‌تحمیلی رنج می‌کشم، اما هیچ نور امیدی در دوردست نمی‌بینم، منتظر چیزی برای خودم نیستم.» (همان، ۳۲).

نگاه دقیق، استادانه و روستاشناسانهٔ چخوف نه‌تنها موجب جهانی کردن تئاتر روسیه شد؛ بلکه باعث شکل‌گیری گونه‌ای با نام *درام روستایی* شد. این‌گونهٔ ادبی بسیاری را در گوشه و کنار جهان در حوزه‌های مختلف از جمله شعر، نقاشی، تئاتر و سینما تحت‌تأثیر قرار داد. در ایران نیز اکبر رادی با مرور آثار چخوف و به‌ویژه ترجمهٔ *دایی‌وانیا*، به تأثیر از او آثاری مانند *مرگ در پاییز* و *در مه‌بخوان* را نگاشت که موجب پدید آمدن گونه‌ای به نام *درام روستایی ایرانی* شد.

اکبر رادی و جریان‌های نمایشی ایران

نمایشنامه‌نویسی در ایران، در مقایسه با غرب، بسیار نوپا و تجربی است. نزدیک به دو‌یست سال از حیات این پدیده نمی‌گذرد و همهٔ تلاش‌ها در جهت بومی‌سازی آن است. پیوند تئاتر با جامعهٔ خلاقهٔ ایران بیشتر در حوزهٔ نمایشنامه‌نویسی برجسته شده است؛ ولی هنوز تا پایداری این پدیده راهی طولانی باقی مانده است.

آغازگران راه نمایشنامه‌نویسی در ایران، از آخونداف تا میرزاآقا تبریزی در عصر قاجار، میرزاده عشقی، حسن مقدم و رضا کمال شهرزاد در عصر پهلوی اول و ساعدی، بیضایی و رادی از عصر پهلوی دوم تا به امروز همه تلاش کرده‌اند از مرز تقلید بگذرند و به نوآوری برسند. ولی فرایند خلاقیت متفاوت آن‌چنان‌هم ساده نیست. اگر در روسیه گوگول، تورگنیف و به‌ویژه چخوف توانستند راه چندهزارساله را در کوتاه‌مدت طی کنند، در ایران نیز تلاش‌هایی صورت گرفته است تا این شکاف پر شود.

نویسندگان با شناخت از تئاتر جهانی و ایرانی آثاری با فرم و محتوای نو و ایده‌های معاصر و جهانی خلق کردند. از میان بیشتر این نمایشنامه‌نویسان، اکبر رادی به‌دلیل پیروی از فرم جهانی نمایشنامه‌نویسی و انتخاب موضوع‌ها و ایده‌های کاملاً بومی و

شخصیت‌های زنده محلی، توانست در زبان و بیان صحنه‌ای ایرانی سبکی نو با نام درام روستایی ایرانی خلق کند. سبک و نگرش او در دیگر هنرهای ایرانی مانند سینما و داستان بهتر بازتاب یافته است. در شرایط کنونی، با تحلیل آثار رادی و بازخوانی آنها، برای جست‌وجوگران این گونه درام چشم‌اندازی می‌توان ترسیم کرد تا با نگاه به این آثار، به پایداری جریان درام روستایی عمق و زیبایی ببخشند.

اگرچه رادی تحصیلات هنری و تئاتری نداشت، مانند چخوف با داستان‌نویسی و بعد شیفتگی به جهان ادبیات نمایشی به سوی درام کشیده شد. او برخلاف دیگر نمایشنامه‌نویسان، وقتی وارد جریان تئاتر شد، فقط نمایشنامه نوشت و مانند چخوف به تکنیک و بیان خود اعتبار بخشید.

شکل‌گیری تئاتر سنگلج در پایان دهه سی و آغاز دهه چهل، به مرد گیلانی فرصت داد تا با نگاهی که تداعی‌گر آدم‌های اقلیم ایرانی هستند، به زبان صحنه ایرانی سخن بگوید. او در آثارش راوی نم‌مه و باران گیلان‌زمین است. آدم‌ها و فضاهای نمایشنامه‌های او در چنبره خاک و خوراک دست و پا می‌زنند و برای نجات از این تخته‌بند، مانند قهرمانان چخوف رویابافی می‌کنند؛ ولی در پایان تنها آرزوست که در می‌زند.

رادی را با چخوف مقایسه کرده و می‌کنند. به تعبیری، این مقایسه درست است؛ چرا که او نیز یک مشت آدم کسالت‌آور را از میان موج‌موج جمعیت ایرانی به روی صحنه می‌آورد تا بگوید آری ما این‌چنینیم... همواره زندگی روزمره دغدغه او بود. برای همین آثاری از این نمایشنامه‌نویس بزرگ که غیرسمبلیک هستند، ماندگارترند... *ارثیه ایرانی* را رصد کرده است؛ ارثیه‌ای که بوی باروت میرزا کوچک‌خان، بوی رطوبت غم‌گرفته رشت و روستاهای شمال، بوی خون آرمان‌خواهان ناکام، بوی شکست ۲۸ مرداد، بوی خانواده‌های فروریخته می‌دهد (مجله صحنه، ش ۴۸).

رادی در نزدیک به نیم‌قرن خلاقیت، آثار متفاوتی خلق کرده است: از *روزنه آبی* (۱۳۳۹) تا *ارثیه ایرانی*، *لبخند باشکوه آقای گیل*، *مرگ در پاییز*، *در مه بخوان* و *ملودی شهر بارانی*. علاوه بر این‌ها، رادی بین سال‌های ۱۳۴۲ تا ۱۳۴۳ دست به ترجمه

دایی و انیا اثر چخوف زد. او در مقدمه مرگ در پاییز می‌گوید: «من اگر چهار انسان زخمی عصر خود را با زبان دریده روزگار به مخزن ادبیات نمایشی ایرانی تقدیم کرده باشم، شاید ادای دینی به این کفران نعمت هفتادساله کرده‌ام، که جز این آقا چه اجری؟ یا چگونه میدانی.» (رادى، ۱۳۸۶: ۷).

مرگ در پاییز، درام روستایی ایرانی

مرگ در پاییز نمایشی در سه اپیزود با عنوان‌های «محاق»، «مسافران» و «مرگ در پاییز» است. خط اصلی ماجرای نمایش در مورد گریز تنها پسر مشدی، قهرمان اثر، به شهر دوردستی به نام رودبار برای دور بودن از اظهار به خدمت سربازی است. مشدی سخت دل‌باخته تنها پسرش است. دوری کاس آقا را تحمل نمی‌کند و با خرید اسب مریضی از دلالتی، در واقع می‌خواهد خلأ فقدان پسرش را پر کند؛ ولی اسب می‌میرد. مشدی در نهایت دل‌تنگی مادی و روحی و درحالی که دخترش بر اثر ناسازگاری با داماد ناخلف به خانه‌اش پناه آورده است، قصد سفر به رودبار و دیدار فرزند می‌کند. او در برابر اصرار زن مهربان و باوفایش گل‌خانم، تسلیم نمی‌شود و حتی در بین راه در قهوه‌خانه روستا نیز به خواهش و التماس دامادش، میرزاجان، و سایر دهاتی‌ها توجهی نمی‌کند. در جست‌وجوی فرزند گرفتار برف و طوفان می‌شود. دامادش او را با خود به خانه می‌آورد؛ ولی در پیش چشم همسر، دختر و دامادش با غم دوری از پسرش در کلبه و باغ روستایی خود جان می‌دهد.

«چقدر جنگل خوسی، ملت واسی، خست‌نوستی؟ می‌جان جانانای... تره گوما میز راکوچیک خانای...» (همان، ۲۷۵). نمایش «مرگ در پاییز» با این ترانه قومی ایرانی - که اندوه انسان ایرانی را نیز در خود دارد - شروع می‌شود. گل‌خانم، همسر مشدی، از غم گریز پسر، بیماری شوهر، ناسازگاری دختر و داماد و رنج جامعه دلال‌صفت این نغمه را زمزمه می‌کند تا در پیشانی نمایش همه مفاهیم نهفته داستان زندگی رنجبار خود را بیان کند.

در این اثر، با جامعه‌ای صددرصد روستایی بدون حضور هیچ عنصر شهری مواجه هستیم. تمام آدم‌ها با همه وجود در چنبره جامعه‌ای مفلوک اسپرند و گویی در این فضا

هیچ راه گریزی نیست. مشدی - مرد توانایی که همه از بزرگی و عزت او سخن می‌گویند - گویی در پایان راه بن‌بست رنج بازمانده است و مانند یکی از بازماندگان این کوره‌راه رنج و بدبختی سخن می‌گوید: «مشدی: واسه من دیگه امروز و فرداس، یه ریزه برو تو بحر من ببین، من دیگه آدم بدردبخوری هستم؟» (همان، ۳۵۰). گویی او نیز مثل دیگر آدم‌ها در مرداب زندگی راهی جز تسلیم ندارد. حتی همسر او گل‌خانم که زنی برجسته، جاافتاده، همسر و مادر واقعی روستایی، مظهر همه رنج‌ها و قهرمان شکیبایی است، در پایان تسلیم جامعه مردسالار می‌شود. او در جایی به دامادش میرزاجان به علت خیانت به دخترش، می‌تازد و می‌گوید:

گل‌خانم: برو گم شو از اینجا دیگه نمی‌خوام اون شکل تو ببینم.

میرزاجان: خيله خوب می‌رم [اشاره به همسرش ملوک] اینم دست سپرده، انقد بمونه اینجا تا موهاش عین دندوناش سفید بشه [تند کاسکت را روی سرش می‌گذارد].

ملوک: [خودش را جلوی میرزا می‌اندازد] نرو، نرو میرزا، ما تنه‌ایم، ما مرد نداریم (همان، ۳۵۵).

در این اثر نقش مرد و اهمیت او در زندگی روستایی ایرانی به شکلی جدی تصویر شده است. زن باید قهرمان بردباری باشد؛ زیرا مرد نان‌آور و عامل قوت قلب است. در پایان، گویی مشدی آرزوی هر روستایی ایرانی را به زبان می‌آورد:

مشدی: کاس... کاس... چقدر خوب بود آگه یه تیکه زمین داشتیم از این بزرگ‌تر و مجبور نبودیم کارای دیگه بکنیم من فوری توش خیار و لوبیا و دورشم درخت می‌کاشتم اون وقت چند سال دیگه شاخ و بالشونو می‌زدیم و به کومه جمع و جوری واسه خودمون درس می‌کردیم یه کومه دوطبقه با پله‌هاش... یا نه، اون طویله‌رو می‌کوبیدم و جاش یه حلبی سر می‌ساختم، اون وقت تو هم می‌اومدی پیش ما... دوتایی، عالمی داره کاس، دوتایی پشت به پشت هم می‌دادیم تو مزرعه تا غروب عرق می‌ریختیم، زحمت می‌کشیدیم و خوش بودیم زندگی همینه کاس (همان، ۳۶۸).

مرگ در پاییز اثری کاملاً روستایی و شاید یگانه اثر روستایی ایرانی است که از فرهنگ موسیقایی تا روابط انسانی، اعتقادی، سنتی، پوشش روستایی، نشانه‌ها و از همه

مهم‌تر زبان روستایی سرشار است. در این اثر، رادی مخاطب را در یک فضای فلسفی زیباشناختی و انسانی روستایی نیز همراه می‌کند تا نگارنده یکی از ناب‌ترین تجربه‌های درام ایرانی باشد؛ تجربه‌ای که یک چشم آن به جهان و خلاقیت‌هایی از این نوع بوده است. ولی در این بومی‌سازی مخاطب ایرانی، زمان، فرهنگ و از همه مهم‌تر زبان نمایش و تجربه ایرانی را مشاهده می‌کند و هم‌زمان جامعه سنتی را نقد می‌کند و به رمزگشایی از علائم جامعه بیمار روستایی دست می‌زند؛ جامعه‌ای که در آن عناصری مانند منش واسطه‌گری و نمادهای فرهنگ بیگانه، معیارهای معنوی و اخلاقیات جامعه سنتی را دچار آسیب می‌کند. همچنین، رادی شکاف بین نسل‌ها مانند مهاجرت پسر و نبود وحدت بین دو نسل، عوامل تهدیدکننده بافت اصیل روستا و دو عنصر پدر و زن روستایی را- که تندیس‌های پایداری فرهنگ روستایی هستند- در کنار مسائل دیگر رمزگشایی فرهنگی می‌کند تا به این تفسیر برسد که جامعه‌ای با این همه عمق معنوی و آدم‌های رشید چگونه در برابر تندباد پلید زندگی نو و فشارهای آن تسلیم می‌شود؛ تسلیمی که به ناکجاآبادی غم‌انگیز ختم می‌شود؛ ناکجاآبادی که نسل تازه آن برای خدمت و پایداری حضور ندارد و این حضور نداشتن رنجی بر دل نسل قبل است که می‌خواهد این‌گونه نباشد، ولی ناتوان از پیشگیری آن است.

در مه بخوان، تجربه‌ای دیگر از درام روستایی ایرانی

در مه بخوان در سال ۱۳۵۲ نوشته شد؛ درحالی‌که مرگ در پاییز با امضای اولش در سال ۱۳۴۲ منتشر شد و آخرین پرده‌اش در سال ۱۳۴۵ به نگارش درآمد. بین خلق دو نمایش تقریباً یک دهه فاصله است. در این دهه، جامعه ایرانی دچار تحولات گوناگونی شد. به همین دلیل، همه عناصر اصلی جامعه روستایی در این اثر- برخلاف اثر قبلی که حتی یک آدم شهری در آن حضور ندارد- آدم‌های شهری هستند. این تغییر نگاه بیانگر دید جامعه‌شناختی و رئالیستی روستایی آن زمان ایران است که رادی آن را از جامعه روستایی دگرگون‌شده ایران اقتباس می‌کند.

این اثر از چهار اپیزود یا پرده تشکیل شده است: «عصر ملال‌انگیز آقایان»، «اگر به کلبه بیایی»، «آه شدی منوج» و «در مه بخوان». در در مه بخوان مانند یک ماه در روستا

از تورگنیف و *دایی وانیا* اثر چخوف، بیشتر شخصیت‌های خارج از روستا در اثر تنیده شده‌اند. در *مه بخوان* داستان حضور چند معلم در روستای دورافتاده‌ای از گیلان است که نامش در جغرافیای آن حدود به ثبت نرسیده است. شش معلم شهری، دکتری شهری و مأمور در روستا، آبدارچی مغرور و پدر و دختری روستایی، جهانی را شکل می‌دهند که تا اندازه‌ای حال و هوای *دایی وانیا* را به یاد می‌آورد.

از شش معلم، پنج معلم فقط به فکر گذران روزگار و انجام وظیفه هستند. ولی ناصر نیاکویی با آن‌ها تفاوت دارد. او و دکتر لنکرانی فراتر از حد معمول، هستی خود را نثار روستا و روستاییان می‌کنند تا شاید مبارزه با فقر فرهنگی و بهداشتی فضای انسانی‌ای در روستا حاکم کند. ولی در طول نمایش، آدم‌ها به جز دکتر و نیاکویی در چنبره مسائل روزمره گرفتارند و در روستا و مسائل آن، کمتر حضور جدی آن‌ها را می‌بینیم.

آدم‌های روستا مانند انسیه و پدرش مشدی منوچ نیز جزء نمایندگان رنگ‌باخته و ناتوان مردم روستا هستند که هیچ مقاومتی ندارند و فقط تأثیرپذیرند. آن‌ها در برابر حضور قدرتمند آدم‌های شهری از نفوذی برخوردار نیستند و فقط از دور و در لایه‌های درونی زندگی، نمایی ضعیف از آن‌ها دیده می‌شود. آدم‌ها در فصلی سرد و زمانی کسالت‌بار، مشغله‌های روزمره خود را انجام می‌دهند و همه روابطشان در سطحی عادی جاری است. به جز اسلحه‌کشی پشمینیان به روی مدیر مدرسه، بقراطی، که بی‌شباهت به اسلحه‌کشی دایی وانیا روی پرفسور سربریاکوف نیست و یا جدال لفظی آخر نمایش بین نیاکویی و بقراطی، بقیه رخدادهای اثر آرام هستند و آن‌چنان بحرانی در آن دیده نمی‌شود. با خروج پنج معلم، فقط نیاکویی، دکتر و بقیه آدم‌ها می‌مانند و نویسنده با این تصویر، امید خود را زنده نگاه می‌دارد که روستا و افرادی که به آن پایبند هستند باقی خواهند ماند؛ مانند *دایی وانیا* که در آخر نمایش، دایی، سونیا و دکتر در روستا می‌مانند و پرفسور و زنش در جایگاه نمایندگان شهر از آنجا کوچ می‌کنند.

در *مه بخوان* برخلاف *مرگ در پاییز*، به روستا و آدم‌های آن چندان عمیق نمی‌پردازد؛ ولی نگاه روستایی در کل اثر جاری است. نویسنده در هر لحظه حساسیت انسانی و روشن‌فکری به روستا نشان می‌دهد: «دکتر لنکرانی: تو اینجا... صادقانه بگو

واقعاً راحتی؟ نیاکویی: من نمی‌دونم خوشبختی چیه، ولی اینجا تو این دهکده مه‌آلود... واقعاً احساس رضایت می‌کنم.» (رادی، ۱۳۸۷: ۴۴۸).

در بین همه آدم‌ها، نیاکویی معلمی است که به‌صورت آرمانی در فکر برپایی مدرسه در روستاست. او قصد دارد به آموزش سالم، تقویت رشد و آگاهی روستاییان، نو کردن جامعه روستا و ارتقای فرهنگ و بازسازی زیرساخت‌های آن بپردازد.

نیاکویی: ... مشدی‌منوچ هیچ منظره‌ای بدتر از قیافه آدم‌های توسری‌خورده نیس، دلم نمی‌خواد این‌طوری قوز کرده واستی، دست‌ها تو بنداز! کلاه‌تو بذار سرت، درست حرف بزن!

مشدی‌منوچ [کلاه را سرش می‌گذارد]: وقتی شما حرف می‌زنین، بنده جسارت نمی‌کنم...

نیاکویی: چرا من باید حرف بزنم؟ چرا باید به‌جای تو فکر کنم؟ برات تصمیم بگیرم؟ پس تو چی هستی؟ ... من روز و شب کلاس می‌رم، درس می‌دم، با شماها سر و کله می‌زنم بلکه این مسائل پیش‌یافتاده رو توی کله‌تون فرو کنم ولی شماها منو ناامید می‌کنین (همان، ۶۶-۶۷).

نیاکویی انسانی مترقی و اخلاقی است. او به انسان روستایی نگاهی ارزشی دارد و در فکر ایجاد عدالت معنوی و فرهنگی در روستاست و همه وجود خود را صرف این هدف می‌کند. دکتر لنکرانی نیز مانند شخصیت دکتر آستروف در نمایشنامه *دایی وانیاست*. او نیز خود را وقف بهداشت و زندگی بهتر روستاییان می‌کند. او آنجا که در برابر فشار بیش از حد جریان ضد نیاکویی - که مخالف تلاش و فعالیت یک معلم از خود گذشته هستند - قرار می‌گیرد، تمام‌قد در برابر رئیس مدرسه، بقراطی، می‌ایستد:

بقراطی: آن‌قدر اونو تو منگنه می‌ذارم که با پای خودش بره تقاضای انتقال بده.
لنکرانی: فقط اینو می‌دونم که نیاکویی بهترین معلم این منطقه‌س و اینم عوض قدردانی شماست.

بقراطی: لابد لوح تقدیر می‌خواد!

لنکرانی: همین حالا... می‌دونی لرز کرده و از تب می‌سوزه؟ به‌اش گفته بودم استراحت کنه و کلاس شو بده به یکی از شماها که پایین و بالا ولوین و هیچ کار مثبتی هم نمی‌کنین ولی اون چیکار داره می‌کنه؟

بقراطی: براش متینگ نده دکتر، مصیبت نخوان، اردشیرخان، [در حال رفتن] دکش می‌کنم! دکش می‌کنم (همان، ۷۸).

در چنین فضایی، نیاکویی و لنکرانی مقاومت و پایداری می‌کنند تا روستا و مردم پاک‌نهاد آن، زنان و مردان ساده‌دل، و فرهنگ اخلاقی آن‌ها پایدار بماند. در واقع، رادی در این نمایشنامه فرهنگ چندگانه شهری را در برابر فرهنگ ساده و معصوم روستایی قرار می‌دهد و سرانجام، تنها راه مانایی روستا، جریان روشن‌فکری شهری و حیات فرهنگی روستایی را در رابطه‌ای انسانی، عاطفی و اخلاقی می‌بیند.

نتیجه‌گیری

درام روستایی جریان نو و مدرنی است که از مراحل مختلف تاریخی و خلأقه عبور کرده است؛ ولی فقط در دوره‌ای، با خلأقت نویسندگان توانایی مانند تورگنیف و چخوف به بلوغ و چارچوب تعریف‌شده محتوایی و ساختاری دست یافته است؛ به‌گونه‌ای که این ژانر مورد توجه نویسندگان و روشن‌فکران سایر ملت‌ها از جمله ایران قرار گرفته است.

در ایران تا قبل از اکبر رادی، فضای خلأقه درام روستایی بیشتر در همان مسیر درام پاستورال حرکت می‌کرد؛ روستایی فردی ساده‌دل با مسائل عادی و مادی روزانه بود که از فرهنگ و معنویت روستا در وجود او چندان عمقی دیده نمی‌شد. ولی با حضور رادی و شناختی که او از آثار و دیدگاه نویسندگانی مانند چخوف به دست آورد، به‌ویژه دقت او بر *دایی‌وانیا* و آثار دیگر چخوف، نمایشنامه‌هایی مانند *مرگ در پاییز* و *در مه بخوان* نگاشته شد. این آثار نه فقط مانند آثار روسی جریان‌ساز شدند؛ بلکه موجب رشد و ارتقای نگاه فرهنگی، تکنیکی و اندیشگی نو در دل جریان تئاتر و نمایشنامه‌نویسی مدرن و نوین ایرانی شدند و جریان متفاوت و نامتعارفی به نام درام روستایی ایرانی را پدید آوردند.

منابع

- براکت، اسکارک (۱۳۸۹). *تاریخ تئاتر جهان*. ترجمه نادعلی همدانی و آزاده مستعان. ج ۲. تهران: نمایش.

- چخوف، آنتوان پاولوویچ (۱۳۸۷). *دایی وانیا*. ترجمه ناهید کاشی. تهران: جوانه توس.
- رادی، اکبر (۱۳۸۷). *در مه بخوان*. تهران: قطره.
- _____ (۱۳۸۲). *روی صحنه آبی*. تهران: قطره.
- _____ (۱۳۸۶). *مرگ در پاییز*. تهران: قطره.
- ساندر، دامیکو (۱۳۸۳). *دایرةالمعارف پئیاد*. ترجمه نادعلی همدانی و صفیه روحی. تهران: نمایش.
- *مجله صحنه* (۱۳۸۶). ش ۴۸-۴۹.
- *نشریه گیلهوا* (۱۳۷۹). ش ۵۷.
- Eastman, Fred (1950). *Charch Drama*. New York: University Press.
- Hoch man, Stanley (1984). *Mcgraw- Hill Encyclopedia of world Drama*. New York: Mcgraw- Hill Company.
- Turgenev, Ivan Sergeyeovich (1979). *A Month in the Country*. New York: Chapman press.
- Varneke, B. V. (1951). *History of the Russian Theatre*. New York: New York University Press.