میخاییل بولگاکف

# خانه‌ی زویا

[نمایی در سه پرده]

ترجمه از روسی

عباس‌علی عزتی

مترجم برگزیده‌ی هشتمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی

www.ketab.ir

نشر بلدرچین

www.ketab.ir

سرشناسه : بولگاکوف، میخائیل آفاناسیویچ، ۱۸۹۱ - ۱۹۴۰م. Bulgakov, Mikhail Afanas'evich
عنوان و نام پدیدآور : خانه‌ی رویا: [کمدی در سه پرده] [کتاب]/ میخاییل بولگاکف ؛ ترجمه از روسی عباس‌علی عرتی
مشخصات نشر : تهران: بلدرچین، ۱۴۰۴.
مشخصات ظاهری : ۱۳۴ ص..مص/۵×۲۱/۵ ؛
شابک : ۹۷۸-۶۲۲-۹۱۸۲۲-۰۰-۸
وضعیت فهرست نویسی : فیپا
یادداشت : عنوان اصلی: Зойкина квартира
موضوع : نمایشنامه روسی -- قرن ۲۰م.
موضوع : Russian drama -- 20th century
شناسه افزوده : عرتی، عباس‌علی، ۱۳۳۷ - ، مترجم
رده بندی کنگره : ۱۳۹۷ ۳۱۵پ۳۴۵۳PG
رده بندی دیویی : ۸۹۱/۷۲۴۳
شماره کتابشناسی ملی : ۳۳۷۸۶۲۴

نشر بلدرچین

نشانی دفتر مرکزی:

تهران، خیابان شریعتی، خیابان صالحی، خیابان نیرومند، شمارهٔ ۳۶

تلفن دفتر مرکزی: ۷۷۵۳۲۴۹۱

تلفن مرکز پخش: ۰۹۰۲۵۷۰۵۴۴۱

پست الکترونیک: belderchin.pub@gmail.com

اینستاگرام: belderchin.pub

---

# خانه‌ی زویا

[کمدی در سه پرده]

**یخ ییل بولگاکف**

**ترجمه‌ی عباس‌علی عزتی**

www.ketab.ir

چاپ دوم: ۱۴۰۴ (چاپ اول نشر بلدرچین)

[چاپ قبلی: انتشارات افراز، ۱۳۹۷]

طراح جلد: ع. عزتی

تصویر روی جلد: اجرای *خانه‌ی زویا* در تئاتر مسکو، ۲۰۲۳

چاپ و صحافی: کیاراد

شمارگان: ۳۰۰ نسخه

شابک: ۸ - ۰ - ۹۱۸۲۲ - ۶۲۲ - ۹۷۸

حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشر بلدرچین است.

هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر منوط به دریافت اجازهٔ کتبی از ناشر یا مترجم است.

## مقدمه‌ی مترجم

میخاییل آفاناس‌یو[illegible] بولگاکف در ماه می ۱۸۹۱ در شهر کی‌یف، پایتخت کنونی کشور اوکراین، به[illegible]یا آمد. میخاییل چهار خواهر و دو برادر داشت و خود پسر بزرگ خانواده بود. بعد از مرگ پدر در سال ۱۹۰۷ سرپرستی آن‌ها به گردن مادر تحصیل‌کرده و سخت‌کوش[illegible]شان افتاد.

از ۱۹۰۱ تا ۱۹۰۴ میخاییل [illegible]دبیرستانی در کی‌یف تحصیل می‌کرد. معلمان این دبیرستان تأثیر به‌سزایی در شکل‌گیری ذوق ادبی او داشتند. گوگول، پوشکین، داستایفسکی، سالتیکف شچدرین و دیکنز نویسندگان محبوب او در این دوره بودند.

میخاییل بعد از به پایان بردن دبیرستان وارد دانشکده‌ی پزشکی دانشگاه ولادیمیر شد، که آن را نیز با درجه‌ی عالی به پایان برد و در مقام پزشک در بیمارستان نظامی کی‌یف به کار مشغول شد. بعد از خدمت در مقام جراح بیمارستان چرنووتسی، پزشک ایالتی استان اسمولنسک شد. زندگی میخاییل در آن روزها در یکی از آثارش به نام *یادداشت‌های پزشک روستا* منعکس شده است.

میخاییل بولگاکف در ۱۹۱۸ به کی‌یف بازگشت. او در خانه‌ی شماره‌ی ۱۳ آندریفسکی در کی‌یف، درحالی‌که روزهای وحشت‌آور جنگ‌های داخلی را تجربه می‌کرد و شاهد وقوع چندین کودتا بود، فعالیت‌های ادبی خود را نیز آغاز کرد. حکومت‌هایی که بر سر کار می‌آمدند چندین بار پزشک جوان را به خدمت فرا

www.ketab.ir

خواندند. در سال ۱۹۱۹ ارتش سفید میخاییل برلگاکف را به خدمت فرا خواند و او را در مقام پزشک نظامی به قفقاز شمالی فرستاد. میخاییل در قفقاز به‌شدت بیمار شد و بخت بسیار با او یار بود که از مرگ نجات یافت. او بعد از این بیماری کار پزشکی را رها کرد و به نوشتن پرداخت. بولگاکف در زندگی‌نامه‌اش آغاز کار نویسندگی را این‌طور به‌یاد می‌آورد: «در سال ۱۹۱۹، یک شب که با قطار به مسافرت می‌رفتم، داستان کوتاهی نوشتم. قطار که به شهر رسید داستانم را پیش یک ناشر روزنامه بردم که آن را چاپ کرد.»

اولین نمایشنامه‌اش، *دفاع شخصی و برادران توربین*، را در ولادی‌قفقاز نوشت که همان‌جا با موفقیت تمام در تئاتر شهر به نمایش گذاشته شد. بولگاکف بعد از سفرهای کوتاه در ولادی‌قفقاز، پیاتی‌کورسک، تفلیس و باتومی در ۱۹۲۱ به مسکو رفت تا برای همیشه در آن‌جا بماند. پیدا کردن کار در پایتخت دشوار بود، اما او شانس آورد و نمایش ادبی روزنامه‌ی *گلاوپولیت‌پروسوت* شد. او برای گذران زندگی به نوشتن یادداشتی در روزنامه‌های *گودوک*، *کراسنایا پانوراما*، و روزنامه‌ی برلینی *ناکانونه* پرداخت.

*دل سگ* (۱۹۲۵)، *تخم‌مرغ‌های سمی*، *یاولیادا* (۱۹۲۴) و *ماجراهای یک چیچیکف* را برای سالنامه‌ی *نیدرا* نوشت.

بولگاکف در ۱۹۲۳ نوشتن داستانی درباره‌ی جنگ داخلی اوکراین را آغاز کرد که با نام *گارد سفید* در مجله‌ی *راسیا* منتشر شد. چندی بعد درخواست «تئاتر هنر مسکو» نمایشنامه‌ای بر پایه‌ی آن نوشت و نام *روزهای توربین‌ها* (۱۹۲۶) را بر آن گذاشت که با موفقیت بسیار در تئاتر هنر مسکو اجرا شد.

تئاترهای مسکو در سال ۱۹۲۸ کمدی‌های *خانه‌ی زویا* (۱۹۲۶) و *جزیره‌ی ارغوانی* (۱۹۲۷) بولگاکف را به نمایش گذاشتند. اگرچه هر دو نمایش با استقبال کم‌نظیر مردم روبه‌رو شد، اما منتقدان هنری آن‌ها را نپسندیدند. تصویری که پس از خواندن *خانه‌ی زویا* در ذهن خواننده شکل می‌گیرد، تصویری جهنمی از انحطاط و زوال در جامعه‌ی شوروی است. در این نمایشنامه نیز مانند پاره‌ای

www.ketab.ir

دیگر از آثار بولگاکف تم مهاجرت حضوری جدی دارد و توانایی و مهارت نویسنده در تجسم دراماتیک فضای آن دوره کاملاً مشهود است. بولگاکف در *خانه‌ی زویا* نیز مانند کاری که در رمان *مرشد و مارگاریتا* کرده، سعی در اثبات این مسئله دارد که واقعیت‌های زندگی در نظام سوسیالیستی را از طریق فانتزی بهتر می‌توان نشان داد، که نمونه‌ی بارز آن به صحنه آوردن جنازه‌ی ایوان مخوف است که با معیارهای نمایشی آن روزگار امری ناممکن و حتی نادرست شمرده می‌شد.

پس از حمله‌ی که به نمایشنامه‌ی *روزهای توربین‌ها* صورت گرفت، عملاً نام بولگاکف مترادف با مخالف نظام شوروی در تئاتر قلمداد و اجرای آثارش با دشواری‌هایی روبه‌رو می‌شد. بولگاکف در *جزیره‌ی ارغوانی* درصدد تلافی برآمد و با ریشخند کارگزاران و سازمان‌های اداره‌کننده‌ی تئاتر به موضوع سانسور در شوروی پرداخت. در صحنه‌ای از این نمایش یکی از مدیران تئاتر، که اصرار دارد صحنه‌ای عاشقانه را از آن حذف کند، می‌گوید: «من اجازه نمی‌دهم در تئاترم خانه‌ی زویا اجرا شود.»

بولگاکف در نمایشنامه‌ی *فرار* (۱۹۲۸) وحشت ناشی از سوز جنگ‌های داخلی و آوارگی ناشی از آن را به نمایش می‌گذارد. کارگزار صدور پروانه‌ی نمایش آن را ستایش از مهاجرت و ژنرال‌های گارد سفید ارزیابی کرد و مانع اجرای نمایش شد. با این‌که تمرین نمایش تا مدت‌ها ادامه یافت، اما استالین اجرای آن را در تئاترهای شوروی ممنوع کرد.

بولگاکف در نمایشنامه‌ی *مولیر* (۱۹۲۹) در اعماق پاریس افسون‌کننده‌ی قرن هفدهم نفوذ می‌کند و با محور قراردادن تراژدی نخبه‌کشی، زندگی کمدین نامدار فرانسوی، مولیر، را به نمایش می‌گذارد که بعد از نوشتن کمدی‌های *تارتوف*، *دن ژوان* و *مردم‌گریز* میانه‌اش با ارباب کلیسا به هم خورده است. روزنامه‌ی *پراودا*، ارگان حزب کمونیست، پس از اولین اجرای این نمایش نقدی بر آن نوشت که منجر به ابطال پروانه‌ی نمایش آن شد. نمایشنامه‌ی *باتومی*

www.ketab.ir

بولگاکف را، که درباره‌ی سال‌های انقلابی یوزف استالین است، خود استالین ممنوع کرد. اجرای نمایشنامه‌های *ایوان واسیلیویچ* (۱۹۳۵)، *واپسین روزها* (۱۹۳۵)، و *دن‌کیشوت* (۱۹۳۸) نیز ممنوع شده بود. او پس از ناامید شدن از انتشار آثار و اجرای نمایشنامه‌هایش نامه‌ای به استالین نوشت و درخواست اجازه‌ی خروج از کشور را کرد. اقدام بولگاکف بی‌فایده بود و پاسخی به خواسته‌اش داده نشد.

نمایشنامه‌ی *ایوان واسیلیویچ* (۱۹۳۵) نسخه‌ی تکامل‌یافته‌ی نمایشنامه‌ی دیگری به نام خوشبختی است که تاریخ ۱۹۳۴ را روی خود دارد. خیال‌پردازی خلاقانه‌ی بولگاکف در این اثر به اوج تکامل می‌رسد. دانشمندی جوان دستگاهی اختراع کرده که قادر است در زمان گذشته نفوذ کند و در اولین آزمایش آن سارق و مدیر احتیاط را، که تصادفاً با ایوان مخوف هم‌نام و هم‌شکل است، به‌زمان ایوان مخوف می‌فرستد و در عوض ایوان مخوف را به دوره‌ی شوروی می‌آورد. اگرچه به نظر می‌رسد تیغ انتقاد بولگاکف از نظام و حکومت شوروی، پس از حملات و تضییقاتی که بر آثارش روا داشته شده، کند شده است و *ایوان واسیلیویچ* بیشتر نقد رفتار شهروندان شوروی است تا حکومت، ولی این نمایشنامه نیز به مذاق مسئولان تئاتر حکومت شوروی خوش نیامد و اجازه‌ی نمایش نگرفت.

شهرت میخاییل بولگاکف در ایران به خاطر رمان *استاد و مارگریتا* است که در سال‌های اخیر از وی به فارسی ترجمه شده است. اما بولگاکف در اصل درام‌نویس بوده و بیش‌تر نمایشنامه‌هایش را به سفارش تئاترهای مسکو نوشته است. نمایشنامه‌های بولگاکف در زیبایی و ظرافت دست کمی از رمان‌ها و داستان‌های کوتاهش ندارند و نمونه‌های بارزی از مهارت و استادی او در تسلط بر زبان صحنه هستند. آثار نمایشی بولگاکف از لحاظ غنای محتوایی، ایجاد کنش‌های دراماتیک و کشمکش‌های خلاقانه، آفرینش قهرمان‌های فردی، خلق تیپ‌های متنوع و نوشتن دیالوگ‌های موجز و بدیع در ردیف آثار برتر ادبیات نمایشی

www.ketab.ir

جهان قابل ارزیابی است و گاهی با رندی نویسنده و شیرینی قلمش، به‌ویژه هنگامی که به فانتزی و خیال‌پردازی دست می‌یازد، روی دست بسیاری از استادان متقدم بلند می‌شود. نمایشنامه‌های به جا مانده از بولگاکف گواه این است که وی مهارت فوق‌العاده‌ای در درک قدرت دراماتیک واژه‌ها داشته و به‌خوبی می‌دانسته چگونه در ارائه‌ی مفاهیم، رشد شخصیت آدم‌های نمایش، تحرک بخشیدن به کنش نمایشی، ایجاد اتمسفر مناسب، پیشرفت کشمکش و تغییر موقعیت، از نیروی درونی واژه‌ها استفاده کند. بولگاکف همچنین مهارت عجیبی در ایجاد رابطه‌ی متقابل میان تمام عناصر نمایشنامه دارد و هماهنگی درونی خیره‌کننده‌ای میان آن‌ها برقرار می‌سازد. این را حتی در لحظات پرافت‌وخیز نمایشنامه‌هایش نیز به وضوح می‌توان دید.

موقعیت‌های خنده‌آور، گروتسک، بذله‌گویی‌های بجا، و تیپ‌های کمیک ویژگی خاصی به کمدی‌های بولگاکف داده و اتمسفر ویژه‌ای به آن بخشیده‌اند. گروتسک در آثار بولگاکف در حالی که به اصلی دراماتیک تبدیل می‌شود، با تأثیر گذاشتن بر اصالت ژانر کمدی، به از ماهیت هجو یا طنز بذله‌گویانه می‌دهد. در نتیجه‌ی چنین کارکردی است که در *روبا* پدیده‌های زشت ناشی از سیاست اقتصادی جدید دارای تأثیری طنزآمیز می‌شوند؛ شخصیت‌های نمایش رشد می‌کنند و به تیپ‌های کمیک تبدیل می‌شوند، و حاضرجوابی‌های زننده‌ی آمتیستف جملاتی پرمعنا به نظر می‌آیند.

بولگاکف با استفاده از قرینه‌سازی و پرداختن به تم‌های کاملاً متفاوت تنوع خاصی به آثارش می‌دهد. در نمایشنامه‌های او نیرویی حماسی وجود دارد که در کشمکش‌های دراماتیک، رفتار پیچیده‌ی شخصیت‌ها و دیالوگ‌های موجز و تأثیرگذار به عینه قابل مشاهده است. او در جای جای آثارش تسلط بی‌چون و چرای خود را در بیان موضوع نمایش، ارائه‌ی حس‌های مناسب، و شیوایی واژه‌هایی که به کار می‌برد، به رخ می‌کشد.

بولگاکف ارزش ویژه‌ای برای انسان قائل است و ارزش‌های انسانی‌ای مانند

www.ketab.ir

عدالت و آزادی را پاس می‌دارد. انسان‌گرایی همواره یکی از ویژگی‌های آثار نمایشی بولگاکف است. او شایستگی اخلاقی را معیار عالی انسانیت می‌داند و کشمکش نمایشنامه‌هایش غالباً از ارزش‌های اخلاقی سرچشمه می‌گیرد. به همین دلیل است که *دن کیشوت* بولگاکف به جای این‌که صرفاً اقتباسی نمایشی از رمان سروانتس باشد، در حد و اندازه‌ی اثری مستقل با امضای بولگاکف ظاهر می‌شود.

کشمکش‌های انقلاب در آثار نمایشنامه‌نویسان معاصر بولگاکف، طی سال‌های متمادی با برتری توده‌های به پا خاسته پایان می‌یافت، اما بولگاکف روش نامتعارفی در پیش گرفت و در بیان رویدادها بی‌طرفی خود را حفظ کرد. این روش را نخستین بار در رمان *گارد سفید* طرح‌ریزی کرد. در نمایشنامه‌ی *روزهای توربین‌ها* که نسخه‌ی نمایشی رمان *گارد سفید* است، انقلاب کانون تحولی است که زندگی مردم را زیر و رو می‌کند و بر سرنوشتشان تأثیر می‌گذارد. *روزهای توربین‌ها* نمایشنامه‌ای روان‌شناختی است، ساختاری پیچیده دارد و مانند رمان *گارد سفید* انباشته از رویدادها و تضادهای پرمعناست. بولگاکف در *روزهای توربین‌ها* به کشمکش دراماتیک رنگ تغزلی می‌دهد و تغزل با لایه‌ی ظریفی از لطیفه و شوخی رنگ‌آمیزی و به طنز نزدیک می‌شود. نویسنده با قشر فرهیخته‌ی جامعه، که آرامش روزمره‌اش با توفان انقلاب از میان رفته، همدردی می‌کند. انگیزه‌ی تراژیک در سست کردن اعتقادات الکسی توربین، به عنوان انسانی شریف و پاک، قدرت کاتارسیس (تزکیه‌ی نفس) می‌یابد و مسئله‌ی انتخاب را به صورت دراماتیک برجسته می‌سازد.

*روزهای توربین‌ها* نه یک نمایشنامه‌ی جنگی، که نمایشنامه‌ای درباره‌ی قشر فرهیخته و روشنفکر جامعه‌ی شوروی است و به مردمی می‌پردازد که انقلاب زندگی آرامشان را دگرگون کرده است، و این‌که آن‌ها انقلاب را پذیرفته‌اند یا نه، اهمیت چندانی ندارد. محور رویدادهای نمایشنامه، سرنوشت تراژیک یک خانواده‌ی فرهیخته‌ی اوکراینی در حوادث انقلاب است و کنش‌های دراماتیک

www.ketab.ir

به صورت دایره‌های متحدالمرکزی توسعه می‌یابند که هر کدام در نهایت از یک نیروی واحد که در مرکز قرار دارد، تأثیر می‌پذیرد. این نیروی واحد، نیروی توده‌های مردم یا انقلاب است و سرنوشت گتمن، پتلیورا، فرهیختگان شریف، و افسران گارد سفید ـ الکسی توربین و ویکتور میشلایفسکی ـ به آن نیروی اساسی عمل‌کننده در انقلاب وابسته است. صحنه‌های خانوادگی و صحنه‌های تاریخی یک در میان قرار گرفته‌اند و آسایش توربین‌ها در خلوت پشت پرده‌های کرم‌رنگ با رویدادهای مهمی که در بیرون اتفاق می‌افتد، از دست می‌رود. بولگاکف دگرگونی‌های سریعی را که در رویدادها و همچنین در ذهن قهرمان‌های اصلی پیش روی می‌دهد، با مهارت در صحنه‌های انبوهی که می‌سازد، بازتاب می‌دهد و به کمک اشاره‌ها، مونولوگ‌ها ـ به‌ویژه مونولوگ الکسی توربین و سپس ویکتور میشلایفسکی ـ رویدادها را توصیف می‌کند و به بیان احساس‌ها، هیجان‌ها و افکاری که در ذهن قهرمان‌های نمایش می‌گذرد، می‌پردازد.

نمایشنامه‌ی *فرار* در مقایسه با *روزهای توربین‌ها* دارای رویدادهای بیش‌تری است. عنصر تراژیک در *فرار* با نشان دادن رنج ناشی از زوال دنیای قدیم، و بذله‌گویی طنزآمیز درباره‌ی کسانی که از نظم قدیم دفاع می‌کنند، تشدید می‌شود. *فرار*، هم در ساختار و هم در محتوا، بسیار پیچیده‌تر از *روزهای توربین‌هاست*. بولگاکف برای ارائه‌ی صحنه‌ی خیالی زوال دنیای قدیم، فراغ فرم رؤیا می‌رود تا بلکه بتواند رنج مرگ نیروهای گارد سفید در کریمه و سرنوشت مهاجران را آن‌گونه که بوده، به نمایش بگذارد. کنش درونی در *فرار* با توسل به رؤیا توسعه می‌یابد. نویسنده نه با گارد سفید همدردی می‌کند، نه با مهاجران، نه برای خلودف دل می‌سوزاند، نه برای کارزوخین و چارنوتا. استالین تنها به این دلیل *فرار* را در فهرست نمایشنامه‌های ضد شوروی قرار داد که بی‌دلیل از مهاجران نفرت داشت. *فرار* سرشار از طنز است، طنزی عمیق که سرنوشت شخصیت‌ها را همچون لایه‌ای در بر گرفته است. شخصیت‌هایی چون خلودف که

www.ketab.ir

در کوران تحولات ناگهانی جامعه خطا می‌روند و با اشتباه جبران‌ناپذیرشان زندگی خود را به جهنم تبدیل می‌کنند. بولگاکف در *فرار* نیز جانب قشر فرهیخته‌ی جامعه را، که دچار حمله‌ی حوادث شده‌اند و محرومیت می‌کشند و از انقلاب رنج می‌برند، اما با همه‌ی این‌ها انسانیت و احساسات پاک خود را فراموش نمی‌کنند، می‌گیرد و با آن‌ها همدردی می‌کند.

بولگاکف تم اصلی نمایشنامه‌ی *فرار* را چند بار تغییر داده است. در نسخه‌های ۱۹۳۳ و ۱۹۳۴ تم مجازات مقصر غلبه دارد، اما در نسخه‌ی ۱۹۳۷ که بازنویسی نهایی نمایشنامه‌ی *فرار* است، دوباره به تم جبران گناه بازمی‌گردد. در این نسخه، خلودف بعد از شوک‌های عذاب‌آور و بدگمانی به کراپیلین تصمیم می‌گیرد به وطنش بازگردد و خطایش را جبران کند و بدون توجه به تحریک چارنوتا تصمیمش را عوض می‌کند.

بولگاکف در سال ۱۹۲۷ هجویه‌ی دراماتیک *جزیره‌ی ارغوانی* را نوشت که در دسامبر ۱۹۲۸ در خانه‌ی تئاتر مسکو به اجرا درآمد. در *جزیره‌ی ارغوانی* گنادی پانفیلویچ ـ مدیر تئاتر، دیموف ـ نمایشنامه‌نویس و ساووا لوکیچ تصمیم می‌گیرند از داستان ژول ورن نمایشنامه‌ای برای اجرا اقتباس کنند. نمایشنامه‌نویس با پرداختن به زندگی بورژواهای افسرده و ملول متنی انقلابی می‌نویسد که در آن همه چیز، از ملوان‌های اندک گرفته تا فوران آتشفشان، دیده می‌شود. مدیر تئاتر زمینه‌ی اجرای چنین نمایشنامه‌ای را فراهم می‌سازد و ساووا لوکیچ نمایشنامه را تأیید می‌کند و در نوبت اجرا قرار می‌دهد. در نتیجه تمرین عمومی نمایش در تئاتر گنادی پانفیلویچ آغاز می‌شود. این البته ظاهر نمایشنامه است؛ *جزیره‌ی ارغوانی* در اصل درباره‌ی قیام بومیان مخالف استعمارگران انگلیسی است و دگرگونی به روش تمرین نمایش با هجو رفتار افرادی که در تئاترهای شوروی مسئولیت تأیید نمایشنامه و قرار دادن آن در فهرست نمایش‌های آماده‌ی اجرا را داشتند، اشباع می‌شود.

*جزیره‌ی ارغوانی* بولگاکف یک پارودی تمام‌عیار است و به تقلید تمسخرآمیز

www.ketab.ir

روش‌ها می‌پردازد، و در قالب گروتسک، بی‌رحمانه به خوی استعماری طبقه‌ی بورژوا در آثار درام‌نویسان شوروی می‌تازد و آن‌ها را مستقیماً به ابتذال متهم می‌کند. اما نقدنویسان حکومتی در نقدهای خود بر *جزیره‌ی ارغوانی* بدون توجه به این نکته، نمایشنامه را هجویه‌ای معرفی کردند که با پرداختن به تمایلات طبقه‌ی بورژوا، انقلاب و شوروی را به تمسخر می‌گیرد. بولگاکف در نامه‌ای که به حکومت شوروی نوشت با قاطعیت از نمایشنامه‌ی خود دفاع کرد و اهداف و ویژگی‌های طنز اثرش را با دقت توضیح داد و نوشت: قصد ندارم درباره‌ی کنایه‌دار بودن یا ندادن نمایشنامه‌ام داوری کنم، اما این را می‌پذیرم که سایه‌ای شوم بر نمایشنامه‌ام سیطره دارد که سایه‌ی کمیته‌ی فهرست‌بندی نمایش‌های آماده‌ی اجرا است.

اما استالین بدون توجه به ماهیت *جزیره‌ی ارغوانی* بر روی صحنه، در جوابیه‌ای که نوشت، به هجویه‌ی بولگاکف و به خانه‌ی تئاتر نمره‌ی منفی داد و *جزیره‌ی ارغوانی* را ادبیات مبتذل نامید و خانه‌ی تئاتر را «واقعاً بورژوا» خطاب کرد. ظاهراً سرنوشت *جزیره‌ی ارغوانی* تعیین شده بود؛ اجرای نمایشنامه در ژوئن ۱۹۲۹ متوقف شد.

بولگاکف در سال ۱۹۳۱ نمایشنامه‌ی ضد جنگ *آدم و حوا* را با فلسفه‌ای پیچیده درباره‌ی آینده‌ی جهان نوشت. بولگاکف در این نمایشنامه به پیشگویی درباره‌ی آینده‌ی جهان می‌پردازد و از جنگ فاجعه‌باری می‌نویسد که بقای جهان را تهدید می‌کند. *آدم و حوا* دارای قهرمان‌هایی با شخصیت قوی و تعصبات شدید است که زود خشمگین می‌شوند و غضب می‌کنند. این شخصیت‌های قوی و نیرومند (یفراسیمف، داراگان، آدام کراسفسکی، پوا وایکویچ) با هر چیز کوچک و بی‌ارزشی مخالفت می‌کنند. نمایشنامه صحنه‌ی رویارویی زندگی و مرگ است، و بولگاکف علاوه بر این‌که می‌کوشد برای مسائل بنیادین جهان راه‌حلی بیابد، تضادهای آزاردهنده‌ی اجتماعی و انسانی را در تضادهای زمان معاصر بازتاب و با تندی به آن‌ها واکنش نشان می‌دهد. بولگاکف

www.ketab.ir

از این مسئله بسیار ناراحت بود که سوسیالیسم قادر نیست تضادهای زندگی را از میان بردارد.

نمایشنامه‌ی *آدم و حوا* پر از کشمکش و طرح است. کشمکش اصلی میان داراگان خلبان (بی‌نهایت علاقه‌مند به مأموریت جنگی) و یفراسیمف مخترع (صلح‌طلب غیرسیاسی و مخالف همه‌ی اشکال خشونت) در شرایط فاجعه‌باری تکامل می‌یابد که فاشیست‌ها جنگ را آغاز کرده‌اند و لنینگراد دو میلیونی کاملاً نابود شده است. بولگاکف با مهارت موقعیت‌های عادی و واقعی را به موقعیت‌هایی غیرعادی و فانتزی تبدیل می‌کند و بر تضاد موجود تأکید می‌کند. از همه‌ی ساکنان لنینگراد فقط آن‌هایی زنده می‌مانند که پرتو زندگی، با دستگاهی که یفراسیمف اختراع کرده، بر بدن آن‌ها تابانده شده است. این تعداد اندک شامل خود یفراسیمف، آدام و حوا، پانچیک نویسنده، مارکیزف نانوا و داراگان خلبان آن‌ها به جنگل می‌روند و در جایی که گرداگردش را مرگ (در لنینگراد طاعون شیوع پیدا کرده) فراگرفته، با یکدیگر کشمکش پیدا می‌کنند و اختلاف عقایدشان آشکار می‌شود و تعمیق می‌یابد و ماهیت واقعی شخصیت‌شان برملا می‌شود. بولگاکف تراژدی شکل‌گرفته در اردوگاه جنگلی را در حد و اندازه‌ی تراژدی‌ای برای تمام بشریت رشد می‌دهد و به آن شخصیت جهانی می‌بخشد.

بولگاکف برای ارائه‌ی راه‌حل درباره‌ی مسائل بنیادین بشری، به سراغ داراگان و آدام کراسفسکی می‌رود. آن دو را از دیگر تیپ‌های نمایشنامه‌اش جدا می‌کند و تا حد شخصیت تقویتشان می‌کند. آن‌ها هر دو جسور و شجاع و بااعتقادند. داراگان نه فقط در حرف، بلکه در عمل هم قادر است مؤثر و مفید واقع شود، و این را در اولین نبردش با فاشیست‌ها به وضوح نشان می‌دهد و حتی تا پای مرگ پیش می‌رود. بولگاکف شخصیت داراگان را کاملاً رمانتیک می‌کند، هرچند او را در موقعیت سنتی‌اش آسیب‌پذیر نشان می‌دهد. همین را می‌توان درباره‌ی آدام کراسفسکی کمونیست نیز صادق دانست. خواسته‌ها و اعتقادات آدام

www.ketab.ir

کراسفسکی بولگاکف را نگران می‌کند. به همین دلیل، وقتی که قهرمان‌های نمایشنامه‌اش بعد از فاجعه‌ی جنگ، در جنگل تنها می‌مانند این نگرانی را با کیفیت خاصی مطرح می‌کند. آدام به داراگان اعتماد دارد و از پیروزی جبهه‌ی سوسیالیسم مطمئن است. بولگاکف ویژگی‌های شخصیت‌های مشخصی را که در زمان و مکان معینی می‌زیسته‌اند، در کالبد داراگان و آدام کراسفسکی تجسم می‌بخشد که در آثار پیشین بولگاکف سابقه ندارد. او داراگان و آدام کراسفسکی را با ویژگی‌های روحی مشخصی خلق می‌کند. آن‌ها هر دو عاشق یِوا هستند، اما داراگان، به عنوان نماینده‌ی راست کراسفسکی، عشق خود را پنهان و از ازدواج آن‌ها ابراز خوشحالی می‌کند.

در کشمکش آشکار شده میان داراگان و یفراسیمف، تمام علاقه‌ی بولگاکف متوجه یفراسیمف است که در این مسئله درک ایده‌ی نمایشنامه‌ی *آدم و حوا* را با هیجانی ویژه همراه می‌سازد. بولگاکف، بخشش یفراسیمف و موعظه‌اش درباره‌ی اومانیسم را مخالف همه‌ی اشکال خشونت می‌داند و در مونولوگ یفراسیمف چیزهایی را که ممکن است میان دنیای کاپیتالیسم و دنیای کمونیسم تنفر ایجاد کند و بهانه‌ی شروع جنگ آینده شود، با وضوح مشخص می‌کند. یفراسیمف می‌گوید: «... این‌جا نوشته: "کاپیتالیسم را باید نابود کرد." اون‌جا فریاد می‌زنن: "کمونیسمو باید نابود کرد". وحشتناکه! سیاه‌پوسته رو روی صندلی الکتریکی کشتن... توی اسپانیا تیربارون کردن، توی برلین تیربارون کردن... این‌ها همه رؤیاس! دخترهایی هم که تفنگ دستشونه دخترن که توی خیابون، زیر پنجره‌ی اتاقم قدم می‌زنن و می‌خونن: "بزن تفنگدار بزن! به بورژوا رحم نکن"» به نظر یفراسیمف، با این حرف‌ها جنگ اجتناب‌ناپذیر است.

بولگاکف در کمدی شاد *خوشبختی* کوشش می‌کند سیمای آینده را روشن کند و نشان دهد که چه کسی لیاقت چنین آینده‌ای را دارد. *خوشبختی* یا *خواب مهندس رین*، در سال ۱۹۳۴ نوشته شده و انباشته از تضادهای رمانتیک معمول و نامعمول است. بخش عمده‌ی کمدی فانتزی خوشبختی در سال

www.ketab.ir

۲۲۲۲ میلادی می‌گذرد و قهرمان آن، مهندس رین، ماشینی اختراع کرده است که قادر است اشخاص نمایش را به آینده، یعنی سال ۲۲۲۲ ببرد. ماشین زمان مهندس رین، بونشا (مدیر ساختمان) و میلاسلافسکی (دزد) را به آینده می‌برد. آن‌ها خود را در جامعه‌ای موفق و ایدئال می‌یابند که همه چیز در آن هماهنگ و منظم است. بولگاکف با بردن بونشا و میلاسلافسکی به سال ۲۲۲۲ قصد دارد ابتدا جامعه‌ی آرمانی خود را که در صد سال آینده شکل خواهد گرفت، معرفی کند، سپس با قرار دادن دو عنصر فاسد دنیای امروز در چنین جامعه‌ی ایدئالی معایب و کاستی‌های جامعه‌ی شوروی در دهه‌ی ۳۰ میلادی را به ریشخند بگیرد. قرار گرفتن بونشا (سمبل عیب‌جویی و بوروکراسی دست و پاگیر شوروی) و میلاسلافسکی (سمبل دزدی و حقه‌بازی) در جامعه‌ی آرمانی مد نظر بولگاکف تضاد عجیبی را پدید می‌آورد که به خودی خود مضحک و خنده‌آور است. تضاد رفتار بونشا و میلاسلافسکی با رفتار مردم فرهیخته‌ی جامعه‌ی ۲۲۲۲، که همه‌ی اقشار آن با هم برابرند و حس مالکیت به کلی از میان رفته، به بولگاکف اجازه می‌دهد موقعیت‌های ساده و فرح‌بخشی را در اثرش خلق کند. بولگاکف در عین حال تمایل ندارد به حاشیه‌ی بی‌حد و مرز آرمانی کردن جامعه‌ی آینده بیفتد و فقط روی متفاوت بودن قهرمانان آن تأکید می‌کند. آن‌ها مهندس رین، مخترع ماشین زمان، را به‌عنوان هنر خود می‌پذیرند، اما به هیچ وجه رفتارشان با او یکسان نیست. آورورا، دختر رئیس (کمیسر مردمی اختراعات)، عاشق رین است، ولی نامزدش ساویچ حسادت می‌کند و رفتار محترمانه‌ای با رین ندارد.

بولگاکف نشان می‌دهد که احساسات تند و تیز و هیجانات کاذب در جامعه‌ی آینده غوغا می‌کند. آورورای هوسباز و خودسر به خواست جامعه‌ی هماهنگ آینده گردن نمی‌نهد و مهندس رین را به همسری انتخاب می‌کند و تصمیم می‌گیرد همراه او به قرن بیستم سفر کند. انتریگ در کمدی خوشبختی بر تصاویر توصیفی سایه می‌اندازد و موقعیت‌های جالب و کمیک پیشرفت رویداد

www.ketab.ir

را تعیین می‌کند، اما تصویر قهرمان‌ها، به‌ویژه وقتی سخن از جامعه‌ی آینده می‌رود، فاقد شفافیت لازم است. بولگاکف بی‌آن‌که قصد پند و اندرز داشته باشد با خلق شخصیت‌های بونشا و میلاسلافسکی و قرار دادن آن‌ها در جامعه‌ی هماهنگ ۲۲۲۲ موقعیت‌های گروتسک و خنده‌دار ایجاد می‌کند و عادت‌های زشت و ناپسند مردم جامعه‌ی شوروی را به ریشخند می‌گیرد. بونشا به عنوان فردی کودن و احمق به تمسخر گرفته می‌شود و میلاسلافسکی اگرچه سعی می‌کند رنگ و بویی شاعرانه به گفتار خود بدهد، اما در عمل تفاوت چندانی با بونشا ندارد. نظر پرشکان کمدی *خوشبختی* درباره‌ی آن دو این است که: «یکی را باید به خاطر صدمه‌ی عقل مداوا کرد، دیگری را به خاطر جنون سرقت.»

بولگاکف در سال‌های ۱۹۳۵ ـ ۱۹۳۶ کمدی *خوشبختی* را دوباره درون نمایشنامه‌ی دیگری به نام *ایوان واسیلیویچ* می‌نویسد و به فانتزی خود آزادی عمل بیش‌تری می‌دهد. بولگاکف در نمایشنامه‌ی *ایوان واسیلیویچ* کنش را از آینده به گذشته، یعنی دوره‌ی ایوان مخوف می‌برد. تیمافیف دستگاهی اختراع کرده که قادر است انسان را به گذشته ببرد و در اولین آزمایش خود، ناگهان ایوان واسیلیویچ بونشا، مدیر ساختمان و میلاسلافسکی سارق را به دوره‌ی ایوان واسیلیویچ مخوف می‌برد و ایوان واسیلیویچ مخوف را به زمان معاصر می‌آورد. جابه‌جایی ایوان واسیلیویچ بونشا، که از ترس اعدام به دست بلشویک‌ها تمام تلاشش این است تا ثابت کند نه تنها شاهزاده نبوده، بلکه فرزند یکی از رسکه‌چی است، با ایوان مخوف، تزار قدرتمند و مستبد روسیه، و طرح‌ریزی رمانتیک زمان گذشته تأثیر غیرمنتظره‌ای به جا می‌گذارد. بولگاکف در این‌جا نیز با فانتزی اعجاب‌آور خود و استفاده از تضاد میان دوره‌های گذشته و معاصر کمدی شیرین و تأثیرگذاری خلق می‌کند. برخورد خیال و واقعیت، و گذشته و حال در *ایوان واسیلیویچ* بنیان کمیک نمایشنامه را شکل می‌دهد. به‌رغم شیرینی و نشاطی که در صحنه‌های فانتزی دوران گذشته و صحنه‌های دوران امروز با حضور ایوان مخوف نهفته است، صحنه‌های واقعی ابتدای نمایشنامه با حضور تیمافیف و زنش

www.ketab.ir

که به راحتی آب خوردن شوهرش را ترک می‌کند، و میلاسلافسکی سارق که به خانه‌ی همسایه دستبرد زده و بونشای مدیر ساختمان که مو را از ماست بیرون می‌کشد و جنبیدن مورچه‌ای را در ساختمان ثبت می‌کند و گزارش می‌دهد، تأثیر بیش‌تری بر جا می‌گذارد.

بولگاکف این‌جا هم مهارت و استادی خود را در قرینه‌سازی و بذله‌گویی به رخ می‌کشد و توانایی‌اش را در ساختن و پرداختن شخصیت‌ها و موقعیت‌های کمیک از طریق روابط دیالکتیک میان آن‌ها نشان می‌دهد. هر موقعیت کمیک و گروتسکی زمینه‌ی شکل‌گیری موقعیت دیگری را فراهم می‌آورد و عنصر خنده غلبه پیدا می‌کند؛ به‌ویژه در صحنه‌های سوءتفاهم که گمان می‌کنند ایوان مخوف واقعی حضور داشته‌ای است که به خاطر اجرای نقش او لباس تزار پوشیده است، یا در صحنه‌ی تغییر لباس و تغییر قیافه که میلاسلافسکی سارق مجبور می‌شود نقش شاهزاده بازی کند، بونشا را نیز مجبور می‌کند نقش ایوان مخوف را بگیرد. بولگاکف در *ایوان واسیلیویچ* بلندی‌ها و پستی‌ها یا فرازها و فرودها را، هم از دوران گذشته و هم از زمان حال، شکار می‌کند و با استادی و ظرافت با هم روبه‌رو می‌کند و به بیان گروتسک دست می‌یابد. هرچند جنبه‌های اجتماعی کمدی *ایوان واسیلیویچ* کمتر از کمدی خوشبختی است، اما مهارت بولگاکف در نوشتن کمدی موقعیت و روانی صحنه‌های فارس و موقعیت‌های خنده‌آور آن را به یکی از کمدی‌های جدید روسیه بدل کرده است. با این همه کمدی *ایوان واسیلیویچ* هم ممنوع شد و به روی صحنه نرفت. بولگاکف در یادداشت‌های شخصی‌اش چنین نوشته است: «... ۱۳ ماه می: تمرین عمومی *ایوان واسیلیویچ* بدون تماشاچی. نمایش را بیارسکی و آنگاروف از حزب کمونیست تماشا کردند. اواخر نمایش هم فورر آمد که به نظرم از کمیته‌ی هنری حزب آمده بود. حتی پالتویش را هم درنیاورد. نمایشنامه بلافاصله پس از تمرین عمومی ممنوع شد.»

لئونید گایدای، کارگردان روسی، با رویکردی کاملاً وفادارانه به متن بولگاکف،

www.ketab.ir

فیلم کمدی *ایوان واسیلیویچ شغلش را عوض می‌کند* را با اقتباس از نمایشنامه‌ی *ایوان واسیلیویچ* ساخته است که یکی از کمدی‌های موفق و مردم‌پسند سینمای شوروی تلقی می‌شود.

اقتباس همواره از روش‌های مورد علاقه‌ی میخاییل بولگاکف در دوره‌ی فعالیت ادبی‌اش بوده است. از نوزده نمایشنامه‌ای که نوشته؛ *جنگ و صلح*، *دن کیشوت* و *نفوس مرده* اقتباس از داستان‌های سه نویسنده‌ی بزرگ متقدم، یعنی تالستوی، سروانتس و گوگول است و *مولیر*، *پتر کبیر*، *واپسین روزها* و *باتومی* نیز چهار نمایشنامه‌ای است که بر اساس زندگی چهار شخصیت برجسته، یعنی مولیر، کمدین نامدار فرانسوی؛ پتر کبیر، تزار مقتدر روسیه؛ الکساندر پوشکین، شاعر بزرگ روسیه؛ و یوزف استالین، رهبر شوروی، نوشته است. فیلمنامه‌ای نیز براساس نمایشنامه‌ی *بازرس* اثر گوگول نوشته است. دو داستان *گارد سفید* و *جزیره‌ی ارغوانی* خودش را به نمایشنامه تبدیل کرده و ناگفته نماند که براساس نمایشنامه‌ی *مولیر* خود نیز رمانی با عنوان *زندگی آقای دِ مولیر* نوشته است. با این حجم کار اقتباسی، بولگاکف قاعدتاً باید مهارتی در اقتباس ادبی و نمایشی کردن آثار داستانی و رویدادهای تاریخی کسب کرده باشد که نباید بی‌اعتنا از کنار آن گذشت. بولگاکف در هر یک از این آثار اقتباسی، برخوردی کاملاً خلاقانه با اثر اصلی می‌کند و شهرت و عظمت نویسنده یا شخصیت تاریخی باعث نمی‌شود تا به اقتباسی بی‌خاصیت رو آورد و فقط به نمایشی کردن اثر اصلی بسنده کند. دو نمایشنامه‌ی *جنگ و صلح* و *دن کیشوت* نشان‌دهنده‌ی دو نوع برخورد در اقتباس ادبی است. اقتباسی که بولگاکف از *جنگ و صلح* کرده در مقایسه با اقتباسش از *دن کیشوت* بسیار وفادارانه و محتاطانه است، با این حال *جنگ و صلح* بولگاکف در جای جای خود اثر انگشت او را دارد.

بولگاکف از وقایعی که تا سال ۱۸۱۲ در رمان *جنگ و صلح* تالستوی روی می‌دهد (یک پنجم رمان)، چشم‌پوشی می‌کند و نمایشنامه‌ی خود را با وقایعی که همزمان با حمله‌ی ناپلئون به روسیه در ۱۸۱۲ اتفاق می‌افتد، شروع می‌کند.

www.ketab.ir

از این‌جا به بعد بولگاکف دیالوگ‌ها را از میان نقل و توصیف تالستوی بیرون می‌کشد و بدون کوچک‌ترین تغییری در اقتباس خود می‌آورد، رویدادهای غیرضروری را حذف می‌کند و برای پر کردن خلأ ناشی از حذف‌هایی که انجام می‌دهد، شخصیت خواننده را به نمایشنامه‌ی خود اضافه می‌کند تا در مواردی که لازم است از نقل‌ها و توصیف‌های تالستوی نیز بهره بگیرد.

با این حال، اقتباس این اثر به اعتراف بولگاکف کار بسیار دشواری بوده است. او دهم آوریل ۱۹۳۳ در نامه‌ای به دوست نویسنده‌اش یوگنی زامیاتین می‌نویسد: «خدای من! کلام تالستوی مرا به وحشت می‌اندازد! من اقتباس نمایشی *جنگ و صلح* را نوشتم. بدون لرز نمی‌توانم از جایی که تالستوی ایستاده، عبور کنم. از این پس و برای همیشه لعنت بر اقتباس نمایشی.»

فکر اقتباس نمایشی از *جنگ و صلح* در سپتامبر ۱۹۲۱ هنگامی که برای عزیمت به مسکو از پراگ راهی در کی‌یف داشت، به ذهن بولگاکف خطور کرد. در یادداشت‌های روزانه‌اش نوشته: «کار اقتباس *جنگ و صلح* را در ۲۴ سپتامبر ۱۹۲۱ شروع کردم... ولی بعد از آن را ترک کردم، تا این‌که امروز ۲۲ دسامبر ۱۹۳۱ کار را از سر گرفتم.» کار طولانی روی *گارد سفید* و *روزهای توربین‌ها* فکر بولگاکف را از *جنگ و صلح* دور کرد و بسیاری از ایده‌های *جنگ و صلح* را در آثاری که در این ده سال نوشت، به کار برد. طبیعی است که بعد از گذشت این مدت از جذابیت ده سال پیش خبری نبود و ادامه‌ی کار اقتباس در ۲۲ دسامبر ۱۹۳۱ بیش‌تر پاسخ‌گویی به ندایی درونی بود.

بولگاکف در اقتباس نمایشی خود شخصیت پی‌یر، آندری، ناتاشا و خانواده‌ی راستف، یعنی قهرمان‌هایی را که مستقیماً با جنگ رابطه دارند، در مرکز اثر خود به حرکت درمی‌آورد و روایتی خطی منطبق با روند تاریخی را در پیش می‌گیرد. او هم مانند تالستوی می‌کوشد به بیان تلاطم روحی و اضطراب قهرمان‌ها، و دیالکتیک پیچیده‌ی افکار و احساساتشان بپردازد و نمایش خود را با تکان‌های روحی قهرمان‌هایش و بیان انگیزه‌های پیچیده‌ی رفتار آن‌ها آغاز می‌کند.

www.ketab.ir

کنش نمایشی در *جنگ و صلح* بولگاکف با توالی نقاط اوج و زاده شدن آن‌ها از یکدیگر توسعه می‌یابد. در این اوج‌ها ابتدا شاهد تراژدی‌های شخصی و خانوادگی، مانند اختلاف پی‌یر با زنش و امتناع ناتاشا از ازدواج با آندری، هستیم و در وهله‌ی بعد رویدادهای اصلی نمایشنامه، یعنی حمله‌ی ناپلئون به روسیه، رشد میهن‌پرستی در کشور، نبرد بارادین، حریق مسکو، شکست و عقب‌نشینی سپاه ناپلئون و پیروزی نظامیان روسی را مشاهده می‌کنیم. بولگاکف موفق می‌شود پیوندی محکم میان احساسات و روحیات قهرمانان و حرکت و پیشرفت رویدادهای تاریخی متضاد و پیچیده ایجاد کند. به این صورت در *جنگ و صلح* بولگاکف، دو گروه کنش نمایشی (وقایع تاریخی، و افکار و احساسات و اعمال قهرمان‌ها) با هم درمی‌آمیزند در خدمت ایده‌ی واحدی قرار می‌گیرند و وقایع تاریخی و احساسات قهرمان‌ها در جریان کشمکش نشان داده می‌شوند. به‌علاوه تکان‌های روحی قهرمان‌ها با نقطه‌ی اوج مخصوص بازتاب داده می‌شود و در نتیجه سرشت نیک قهرمان یا حرکتش به سوی نیکی بدون توجه به وقایع تلخ و خشن جنگ نمایش داده می‌شود که یکی از نمونه‌های بارز آن، بازتاب احساس پاک انسانی در صحنه‌ی خداحافظی ناتاشا با آندری زخمی است که در بستر مرگ افتاده است.

تکان‌های روحی پی‌یر دارای مفهوم فلسفی است. او در بطن رویدادهای نمایشنامه قرار می‌گیرد و با آن‌ها درگیر می‌شود؛ پایداری سربازان روسی را در صحنه‌ی نبرد می‌بیند؛ سوختن مسکو، غارت شهر و تحقیر اسیران را با گوشت و پوست خود احساس می‌کند. بولگاکف، به پیروی از تالستوی، پی‌یر را با مردم زجرکشیده همراه می‌کند تا مهربانی آن‌ها را احساس کند و به این نتیجه برسد که مردم بار سختی‌ها و رنج‌ها را به دوش می‌کشند. ملاقات پی‌یر با سربازها در میدان نبرد، که سربازی غذایش را با پی‌یر قسمت می‌کند، و نیز ملاقات او در اسارت با کاراتایف و مشاهده‌ی تیرباران کاراتایف به دست سرباز فرانسوی، همه با شیوایی نمایشی خاصی بیان می‌شوند تا پی‌یر را با مفهوم واقعی زندگی آشنا

www.ketab.ir

کنند. پی‌یر با مشاهده‌ی جنبه‌های تراژیک جنگ، و رنج‌ها و مصیبت مردم دچار ضربه‌های روحی تکان‌دهنده‌ای می‌شود که نتیجه‌ی آن پی بردن به فلسفه و مفهوم زندگی است که همان بودن با مردم و نیکی کردن به آن‌هاست.

بولگاکف در نمایشی‌کردن *جنگ و صلح*، هم در ترکیب‌بندی ساختاری صحنه‌ها، و هم در توصیف قهرمان‌ها، به تضادهای موازی متوسل می‌شود. در جریان این تضادها احساسات ناپلئون و کوتوزف، هنگام نبرد بارادین، نشان داده می‌شود. عظمت ساختگی و آمیخته با تکبر ناپلئون، وقتی که احساس می‌کند روند نبرد در بارادین خلاف میل و اراده‌ی او پیش می‌رود، مثل بادکنکی که باد آن به تدریج خالی شود، فرو می‌ریزد. اما کوتوزف به گونه‌ای متفاوت مجسم می‌شود. او در جنگ نبرد با ظاهری کند و تنبل نشان داده می‌شود که غرق در افکار و مفاهیم مورد علاقه‌ی خویش است، ولی در لحظه‌ی بحرانی جنگ، وقتی والتسوگن می‌گوید که جنگ با شکست روس‌ها به پایان می‌رسد، ناگهان چهره‌ی دیگری از خود نشان می‌دهد و یکباره کندی و رخوت را کنار می‌گذارد و مثل ترقه منفجر می‌شود و با عبارت، ایمان راسخش به پیروزی قشون روس را به زبان می‌آورد. در همان زمان ژنرال رایفسکی می‌آید و با خبری که می‌دهد، گفته‌های کوتوزف را تأیید می‌کند. رایفسکی می‌گوید: «قشون به شدت مقاومت می‌کند، فرانسوی‌ها دیگر جرئت نمی‌کنند حمله کنند.» بولگاکف به کمک همین تضادها به ترسیم وقایع جنگ می‌پردازد و ماهیت ضد بشری آن را نشان می‌دهد. مرگ بیهوده‌ی پتیا راستف بیان هنرمندانه‌ی نمایی از چهره‌ی مخوف، بی‌رحم و ضد انسانی جنگ است.

مهارت بولگاکف آن‌جا نمود می‌یابد که هر صحنه از اقتباس نمایشی او در عین این‌که مفهوم خاص خود را دارد، در پیشرفت کنش نمایشی نیز سهیم است و بر شکل‌گیری شخصیت قهرمان‌ها تأثیر می‌گذارد. بولگاکف با نمایش‌دادن مرگ شاهزاده بالکونسکی پیر، شورش دهقان‌ها در تپه‌های لیسی، و موفقیت نیکلای راستف در خواباندن شورش، به گشودن گرهی شخصی

www.ketab.ir

می‌پردازد که زمینه‌ی ازدواج نیکلای راستف و ماریا بالکونسکی را فراهم می‌سازد. به این ترتیب، صحنه‌های جنگ و صلح در اقتباس نمایشی بولگاکف به صورت پیچیده‌ای در هم می‌آمیزند و او موفق می‌شود مفاهیم اصلی شاهکار عظیم تالستوی و عظمت انسان‌گرایی او را ارائه کند.

بولگاکف شش سال بعد از اقتباس *جنگ و صلح* تصمیم می‌گیرد نمایشنامه‌ای براساس رمان *دن کیشوت*، شاهکار سروانتس، بنویسد. بولگاکف در اقتباس *دن کیشوت* به دو دلیل بسیار آزادتر از *جنگ و صلح* عمل می‌کند، اول این‌که متن اصلی *دن کیشوت* به زبانی غیر از زبان بولگاکف نوشته شده، دوم آن‌که دیالوگ‌های اصلی دارد و توصیف‌محور است. پس برخلاف *جنگ و صلح* که عیناً دیالوگ‌های رمان تالستوی را در اقتباسش آورده، در این‌جا باید گفت‌وگوی اشخاص نمایش را خودش بنویسد. حاصل کار اثری مستقل و زیباست که مثل کارهای دیگر دوره‌ی او را دارد، مخصوصاً پایان تراژیک نمایش‌نامه که اقتباس بولگاکف را به تراژیکمدی یا گروتسک‌گذاری تبدیل می‌کند.

بولگاکف در شخصیت‌پردازی دن کیشوت، قهرمان اصلی نمایشنامه، برخلاف اقتباس‌های نمایشی و سینمایی دیگر که عموماً شخصیتی یک‌بعدی از این قهرمان به نمایش گذاشته‌اند و بیش‌تر بر جنبه‌ی کمیک شخصیت دن کیشوت تأکید کرده‌اند، شخصیتی چند وجهی خلق می‌کند که جنبه‌های طنز، کمیک و تراژیک قهرمان سروانتس را همزمان داراست و مانند رمان سروانتس در فضایی از همدردی و دل‌سوزی به حرکت درمی‌آید؛ پهلوانی رمانتیک که با خیال‌پردازی و اعتقاد راسخش باعث شکل‌گیری کنش‌های نمایش می‌شود. شخصیت دن کیشوت در نمایش‌نامه‌ی بولگاکف هم آمیخته با طنز و شوخی است. او دن کیشوت را پهلوانی بی‌باک و غیر قابل سرزنش توصیف می‌کند و حرف‌های حکیمانه‌ای در دهانش می‌گذارد، ولی در عین حال بر ناهنجاری تخیل او تأکید می‌کند. واقعیت‌گرایی و خیال‌پردازی در نمایشنامه‌ی بولگاکف یکدیگر را تکمیل می‌کنند و اصالت خاصی به آن می‌دهند.

www.ketab.ir

بولگاکف نمایشنامه‌ی خود را با خیال‌بافی‌های دن کیشوت و حرکت او به قصد ماجراجویی‌های پهلوانی آغاز می‌کند. ماجراهای دن کیشوت و سلاح‌دارش سانچو پانزا محور کنش‌های نمایش است. این ماجراها عمدتاً کمیک و خنده‌دارند؛ ماجراهایی چون مبارزه‌ی دن کیشوت با آسیاب‌های بادی، درگیری با راهب‌ها و چاروادارها، و استراحت در کاروان‌سرا. در کاروان‌سرا با تمسک به معجون شفابخش به گسترش کنش‌ها می‌پردازد و مایه‌های شاد و مردم‌پسند اثر را غنی‌تر می‌سازد. بولگاکف شوخی‌های فرح‌بخش رمان را، که مشخصه‌ی بارز کار سروانتس است، حفظ می‌کند و با دیالوگ‌های جان‌دار و بانشاط خود آن‌ها را گسترش نیز می‌دهد.

جنبه‌های عامه‌پسند رمان سروانتس در شخصیت سانچو پانزا، سلاح‌دار رند و صادق دن کیشوت حفظ می‌شود و با مهارت در صحنه‌های قضاوت سانچو، بعد از دست‌یابی به حکمرانی جزیره، به نمایش گذاشته می‌شود. قضاوت حکیمانه‌ی سانچوی بی‌ریا در ماجرای گریه گیرنده‌ی متقلب، و زن و خوک‌چران، و لذت و سرخوشی مردم از نتیجه‌ی درست و احترام نویسنده به ارزش‌ها و خصلت‌های پاک و زیبای مردمی است. وقتی سانچو پانزا عطای حکمرانی را به لقایش می‌بخشد و به دوستی با الاغ دوست‌داشتنی‌اش قناعت می‌کند، با این جمله بدرقه می‌شود که «شما از همه‌ی حاکم‌های این جزیره پاک‌تر و بهتر بودید.»

بولگاکف در نمایشنامه‌ی خود، تصویر واقع‌گرایانه‌ای دقیق از زندگی مردم در اسپانیای قرن شانزدهم به دست می‌دهد و همچون نقاشی چیره‌دست به نشان دادن راهب‌ها، چاروادارهای تر و فرز، قاطرچی رند، دوک خوش‌گذران و تنوع‌طلب، قصر دوک، کاروان‌سرا و خانه‌ی محقر دن کیشوت می‌پردازد. بولگاکف در این نمایشنامه همزمان رمانتیست و رئالیست است. او نشان می‌دهد که اشتیاق دن کیشوت به پهلوانی به خاطر اجرای عدالت است، و در این راه از هیچ مانعی نمی‌هراسد، حتی اگر این مانع دیوهایی با بازوان استخوانی مهیب باشند. اما این شوق پهلوانی و خیال‌بافی‌های جنون‌آمیز دن کیشوت تناقض آشکاری با

www.ketab.ir

واقعیت دارد. بی‌خبری دن کیشوت و توهم مقدسش شالوده‌ی موقعیت‌های کمیک نمایشنامه‌اند.

پهلوانی زورکی دن کیشوت در نمایشنامه‌ی بولگاکف با اشاره و کنایه به تمسخر گرفته می‌شود، اما در عین حال تأثیر کمیک کنش‌های نمایشی را احساس شاعرانه‌ای که زاییده‌ی تنهایی قهرمان است، در بر می‌گیرد. شخصیت خود دن کیشوت به مثابه‌ی شخصیتی با نیات و تلاش‌های خیرخواهانه رشد می‌کند و به الگو بدل می‌شود. سخنان پرمایه‌ی دن کیشوت درباره‌ی عدالت، درستکاری و عصر زرین و ستایش او از زیبایی معشوقش دولسینیه د توبوزو تصویر مثبتی از این شخصیت در ذهن ایجاد می‌کند. دن کیشوت بولگاکف، رمانتیک‌تر از قهرمان سروانتس است و در سخنانش مفاهیم فلسفی بیان می‌شود. تأکید بر تضاد بین واقعیت و ایده‌آل را آشکارا می‌توان در سخنان او مشاهده کرد.

بولگاکف با تمام توان بر جنبه‌های مثبت و رمانتیک شخصیت دن کیشوت نور می‌اندازد و در صحنه‌های پایانی نمایشنامه، با پررنگ کردن ویژگی‌های شخصیتی او نشان می‌دهد که دن کیشوت بدون رؤیای زیبایی و پهلوانی قادر به ادامه‌ی زندگی نیست. بولگاکف دست به ابتکار می‌زند و در نمایشنامه‌ی خود، سانسون کاراسکوی دانش‌آموخته را عاشق آنتونیا خواهرزاده‌ی دن کیشوت می‌کند تا در پایان نمایش با رشد تند و جهشی داستان، نیرنگ و واقعیت را با هم پیوند بزند، اما واقعیت همچنان دست بالا را دارد. دن کیشوت مجبور می‌شود دست از رؤیای خود بردارد و خانه‌نشین شود و همین او را می‌کُشد و از بین می‌برد.

بولگاکف با زیرکی و ابتکار به بسط کنش نمایشی می‌پردازد. آنتونیا به سانسون، دانش‌آموخته‌ی دانشگاه سالامانک، که نماد عقلانیت و دانش است، التماس می‌کند جنون دن کیشوت را معالجه کند. سانسون قبول می‌کند و به نیرنگ متوسل می‌شود. او لباس پهلوانی می‌پوشد و در هیئت پهلوانی ناشناس به مبارزه با دن کیشوت می‌رود. پهلوانی صادقانه‌ی دن کیشوت و نیرنگ سانسون

www.ketab.ir

در قلعه‌ی دوک با هم رو در رو می‌شوند. نماد عقلانیت پیروز می‌شود و از مجنونِ مغلوب می‌خواهد شرط مبارزه را بپذیرد و برای همیشه به خانه‌اش در لامانچا برگردد، فکر پهلوانی را از سرش بیرون کند و به هیچ جا سفر نکند.

دن کیشوت اما پهلوان است، نمی‌تواند پا روی قول خود بگذارد و از پذیرش شرط مبارزه سر باز زند، هرچند قلباً بر عقیده‌های خود استوار می‌ماند. صحنه‌ی پایانی نمایشنامه، که دن کیشوت مغلوب نیرنگ پهلوان دروغین شده، با غم تراژیکی همراه است. دن کیشوت با دست زخمی و کمر خمیده، در حالی که به عصا تکیه داده، به خانه‌ی محقر خود برمی‌گردد. دیدش بهتر شده و همه چیز را به شکل واقعی می‌بیند، ولی عقلش از کار افتاده، اراده‌اش در هم شکسته و کلامش سرشار از احساس مرگ است. بولگاکف تأکید می‌کند که معالجه‌ی دن کیشوت در گرو تحقق آرزوهای اوست، اجازه‌ی تلاش برای تحقق آرمان‌های پهلوانی بهترین پاسخ است که به نیک‌خواهی و صداقت او می‌توان داد. دن کیشوت بدون جنون متقدس قادر به ادامه‌ی زندگی نیست، برای همین وقتی شرط سانسون را می‌پذیرد و به خانه برمی‌گردد، پیش از آن‌که پای در خانه بگذارد، غروب غم‌انگیز آفتاب زندگی‌اش را تماشا می‌کند و چندی بعد در حالی که یار دیرینش سانچو پانزا را به کمک می‌طلبد، می‌میرد.

بولگاکف در نمایشنامه‌ی *واپسین روزها* به شیوه‌ی نابغه‌ی ادبیات روسیه، پوشکین، می‌پردازد و با ترفندهای دراماتیک جنبه‌های تاریخی و اجتماعی تراژدی زندگی پوشکین را باز می‌کند. در این نمایشنامه از طریق پیوند خوردن رویدادها و صحنه‌های متعدد، تصویر پوشکین به عنوان شاعری بزرگ و بی‌باک که به مبارزه با استبداد برخاسته، شکل می‌گیرد و ماهیت خشن و متعصب تزاریسم و اخلاقیاتش، در کنار شرارت اعیان و اشراف و جمع حریص و طماعی که گرداگرد تخت سلطنت را گرفته‌اند، به نمایش گذاشته می‌شود.

در *واپسین روزها* نیز مانند نمایشنامه‌ی *مولیر* تراژدی نخبه‌کشی محور نمایشنامه است و نویسنده در خلق شخصیت‌ها روان‌شناسی و حقیقت را در هم

www.ketab.ir

می‌آمیزد و با رویکردی روان‌شناختی به سراغ رویدادهای تاریخی می‌رود. او با همدردی موقعیت تراژیک و مصیبت‌بار شاعر را ترسیم می‌کند و با تأکید بر رویدادهای زندگی خصوصی شاعر روس نمایشنامه‌اش را به تراژدی خانوادگی بدل می‌کند. ناتالیا نیکلایونا، همسر پوشکین با دانتس قرار ملاقات می‌گذارد و شاعر نگون‌بخت که تاب تحمل این رفتار را ندارد، رقیب را به دوئل دعوت می‌کند و وقوع مصیبت را رقم می‌زند. آن سوتر اما موقعیت شخصیت‌های کامیابی چون سالتیکف، کوکالنیک، دلگاروکف و بندیکتف در تضادی آشکار با موقعیت پوشکین ترسیم شده است. بولگاکف در *واپسین روزها* دست به اقدامی جسورانه می‌زند و انگشت‌گذاردن خود پوشکین به صحنه خودداری می‌کند. او در پرده‌ی اول نمایشنامه، زمانی که پوشکین بیمار است و از غذاخوری به اتاق خود می‌رود، سایه‌اش را بر صحنه می‌گذارد و در انتهای نمایشنامه نیز مردم کسی را می‌آورند و می‌گویند پوشکین است که در دوئل زخمی کشنده برداشته است. با این حال کنش اصلی نمایشنامه و صحنه‌های متعدد آن، همه در خدمت ارائه‌ی تصویری روشن از پوشکین و شخصیت اوست. بولگاکف استادانه گره‌افکنی می‌کند و به تدریج صحنه را به مردمی که در نسبت با پوشکین اجتماع کرده‌اند، می‌سپارد و همه‌ی شخصیت‌هایی را که توطئه علیه پوشکین را هدایت می‌کنند، به صحنه می‌آورد و از طریق توصیف کنش، رفتار و افکار اجتماع‌کنندگان مخالف آزادی‌خواهی پوشکین، محیط و وضعیت شاعر را توصیف می‌کند و به بیان دراماتیک ویژه‌ای دست می‌یابد.

بولگاکف در نمایشنامه‌ی *مولیر* زندگی کمدین نابغه‌ی فرانسوی ژان باپتیست پوکلن، مشهور به مولیر، را محور اثر خود قرار می‌دهد و با تمرکز بر سه سال آخر زندگی وی، که به خاطر نوشتن *تارتوف*، *دن ژوان* و *مردم‌گریز* مغضوب ارباب کلیسا واقع شد، نمونه‌ای درخشان از تراژدی نخبه‌کشی به دست می‌دهد. نبوغ مولیر، اسباب زحمت او می‌شود و ارباب کلیسا را در مقابل وی که در اوج محبوبیت است، قرار می‌دهد. مولیر که در استخدام پادشاه است از او انتظار

www.ketab.ir

حمایت و پشتیبانی دارد. لویی چهاردهم ابتدا جانب مولیر را می‌گیرد و وقتی به سعایت اسقف اعظم نمی‌نهد، اما در نهایت پشت او را خالی می‌کند و هنرمند نابغه‌ی دربارش را مثل گوشت قربانی مقابل ارباب کلیسا می‌اندازد. بولگاکف با زیبایی و رندی، سه قدرت صاحب نفوذ جامعه، یعنی دربار و کلیسا و هنر را رو در روی هم قرار می‌دهد. نتیجه‌ی این کشمکش و مبارزه، قربانی شدن مولیر، نماد هنر و خلاقیت است. البته تراژدی نخبه‌کشی در دومین دهه از عمر اتحاد شوروی، که رهبری‌اش را استالین به عهده گرفته بود که با نخبگان جامعه میانه‌ی خوبی نداشت و آن‌ها را دسته‌دسته روانه‌ی سیبری می‌کرد، برای بولگاکف که هرگز با نظام سوسیالیستی بلشویک‌ها رابطه‌ی حسنه پیدا نکرد، اهمیت و مفهوم خاصی داشته است، اما آن‌چه در نمایشنامه‌ی *مولیر* می‌بینیم افقی فراتر از شوروی تحت سلطه‌ی استالین را در نظر دارد.

بولگاکف علاقه‌ی خاصی به مولیر، به‌عنوان کمدینی دارای نبوغ، داشته است. این علاقه تا جایی است که تقلید از کمدی‌های مولیر، نمایشنامه‌ی کم‌نظیر و شیرین *ژوردن کم‌عقل* (۱۹۳۲) را می‌نویسد و آن را کمدی مولیری می‌خواند. بولگاکف با *ژوردن کم‌عقل* به کارگاه نمایش مولیر و گروهش سرک می‌کشد و همچون شاگرد زانوی تلمذ می‌زند، اما دیری نمی‌گذرد که می‌بینیم این شاگرد باهوش دست کمی از استاد ندارد، و همان‌گونه که *ژوردن کم‌عقل* لویی بژار در غیاب مولیر، رهبری گروه را برعهده می‌گیرد، بولگاکف نیز ثابت می‌کند در زمان غیبت سلفش مولیر، می‌تواند جانشینی شایسته برای او باشد. علاقه و شیفتگی بولگاکف به استاد به همین ختم نمی‌شود و بعد از نوشتن نمایشنامه‌ی *مولیر* (۱۹۲۹) و به دست آوردن شناخت دقیق از مولیر و زمانه‌اش رمان *زندگی آقای دِ مولیر* (۱۹۳۳) را می‌نویسد. در *زندگی آقای دِ مولیر* پادشاه تا انتها حامی مولیر می‌ماند و کشمکش اصلی میان مولیر و اسقف است، اما در نمایشنامه‌ی *مولیر* کشمکش اصلی سه ضلع مشخص دارد که رابطه‌ی تنگاتنگی با یکدیگر دارند و آن را با قدرت پیش می‌برند. بولگاکف در ساختن فضای حاکم بر عصر

www.ketab.ir

لویی چهاردهم نیز ماهرانه عمل می‌کند؛ تصویری که او به دست می‌دهد، تصویر جامعه‌ای است که زیر سلطه‌ی حکومتی مطلقه است و طنز واقعی مجالی برای رشد نمی‌یابد. کمدی تنها می‌تواند در حیطه‌ی فکاهیات و لودگی گام بردارد و اگر غیر از این باشد سر صاحبش را بر باد می‌دهد. با این حال مولیر کوتاه نمی‌آید و در عین حالی که در خدمت پادشاه است، آزادگی‌اش را از دست نمی‌دهد، مقابل او زانو نمی‌زند و به تملق و چاپلوسی متوسل نمی‌شود، پیش از آن‌که به وصف پادشاه بپردازد، در حضور وی ابتدا از خود به عنوان بازیگر حرف می‌زند، سپس به تئاتر محبوبش پاله‌رویال می‌پردازد و از نقش اجتماعی کمدی می‌گوید. تنها زمانی که اشراف حاضر در تئاتر از جسارت او ابراز شگفتی می‌کنند، اشعارش را به افتخار پادشاه فرانسه به پایان می‌برد. بولگاکف در همان ابتدای نمایش، مولیر را در پشت صحنه نشان می‌دهد و با نمایش حساسیت اجرا در حضور پادشاه، درگیری خانوادگی مولیر و روابط شخصی‌اش ماهرانه گره‌افکنی می‌کند و با ظرافت و سادگی مولیر را به عنوان بازیگر و نمایشنامه‌نویسی نابغه معرفی می‌کند و در مرحله اثر خود به حرکت درمی‌آورد. کنش دراماتیک، انگار که از درون تحت فشار باشد بالا می‌شود و گسترش می‌یابد. تلاطم زندگی مولیر بیش‌تر و بیش‌تر می‌شود؛ زندگی خانوادگی‌اش به هم می‌ریزد، رابطه‌اش با کلیسا به تیرگی می‌گراید و حمایت پادشاه را از دست می‌دهد.

نمایشنامه‌ی *مولیر* از دو منظر دیگر نیز حایز اهمیت است: یکی از لحاظ تیپ‌های متنوعی که بولگاکف با حوصله و دقت ساخته و پرداخته، دیگر از نظر طرح توطئه‌های سرگرم‌کننده و جذابی که تماشاگر را تا انتهای نمایش نگه می‌دارد. طرح توطئه در *مولیر* دارای مفهومی درونی است، در خدمت کشش دراماتیک است و آن را تقویت می‌کند. زندگی شخصی و حرفه‌ای ـ اجتماعی مولیر در هم تنیده می‌شود و روابط خانوادگی‌اش به هم می‌ریزد. مادلن، هنرپیشه‌ی مستعد گروه که ۲۰ سال وفادارانه با مولیر زندگی کرده، اکنون از او

www.ketab.ir

روی گردانده و در صحنه‌ی اعتراف در برابر شارون، زیر فشار روانی، اعترافی می‌کند که موجب تکفیر مولیر می‌شود و در نهایت به قیمت جانش تمام می‌شود.

رویارویی مولیر با شارون، نقطه‌ی اوج نمایشنامه است. بولگاکف در این‌جا با رندی و زیرکی دو نیروی اجتماعی را روبه‌روی هم قرار می‌دهد و مفهومی نمادین را به ذهن متبادر می‌سازد. این دو نیرو نه به خاطر زندگی بخشیدن، که به خاطر فنا کردن رو در روی هم ایستاده‌اند. بولگاکف علاوه بر این، از تراژدی نخبه‌کشی در جهت بذله‌گویی سیاسی نیز استفاده می‌کند. او مولیر نابغه را در برابر پادشاه ظالم قرار می‌دهد و کاری می‌کند که نبوغ او سرانجام باعث نابودی‌اش می‌شود. بولگاکف روی ریاکاری لویی چهاردهم تمرکز می‌کند و عظمت ساختگی و تکبرانه‌ی او را آشکار می‌سازد. لویی ابتدا از درِ لطف و مرحمت درمی‌آید و مولیر نابغه را رام کند، اما تضاد میان آن دو جدی‌تر از آن است که با این ترفندها شکل بازد و از میان برود، چنان‌که نمی‌رود و در پرده‌ی چهارم نمایشنامه آشکار می‌شود پادشاه لطف خود را از مولیر دریغ می‌کند، او را که بیمار و تنها شده، از طریق اسقف اعظم و پیروانش متوقف می‌کند، و مولیر، مأیوس و ناامید، در حالت نیمه‌دیوانگی، پادشاهی را که ولی‌نعمتش بود و پیش از آن وی را آفتاب فرانسه نامیده بود، ترک می‌کند.

بولگاکف با نوشتن کمدی *خانه‌ی زویا* استعداد هجونویسی و بذله‌گویی‌اش را در نمایشنامه هم نشان می‌دهد. او پیش‌تر در داستان‌هایی که در دهه‌ی ۲۰ از وی چاپ می‌شد، مهارت هجونویسی و بذله‌گویی خود را بروز داده بود. همچنین شیفته‌ی گروتسک می‌شود و با حاضرجوابی شخصیت‌هایش سعی می‌کند مردم را بخنداند. در *خانه‌ی زویا* با نهایت ظرافت و مهارت، نقایص ناشی از سیاست اقتصادی جدید را هجو می‌کند و به سخره می‌گیرد. بولگاکف در *خانه‌ی زویا* از همه‌ی فرم‌های کمیک استفاده می‌کند و به کمک گروتسک، تغییر سریع موقعیت دراماتیک، حاضرجوابی‌های ظریف و توسل به قرینه‌سازی، درون و

www.ketab.ir

بیرون کارگاه مد زویا را به نمایش می‌گذارد و ماهیت واقعی دلال‌های فاسد و حقه‌باز، و کسانی را که از سیاست اقتصادی جدید در جهت منافع شخصی استفاده می‌کنند، آشکار می‌سازد.

سیاست اقتصادی جدید در هنر و ادبیات شوروی بازتاب گسترده و متنوعی پیدا کرد. بعضی آثار به تأیید انگیزه‌های تمایلات بورژوازی و دستاوردهای سیاست اقتصادی جدید می‌پرداختند، بعضی نیز نشان‌دهنده‌ی دستپاچگی نویسندگانشان در برابر سلطه و برتری نظام حاکم بودند. اما آثار مطرح و تأثیرگذار این دوره نوشته‌های مایاکفسکی و بیدنی بود که مستقیماً به خرده‌بورژوازی، عوام‌گرایی، فرصت‌طلبی و انگیزه‌های تمایلات بورژوازی می‌پرداخت. هرچند بولگاکف هم هدفی مشابه هدف مایاکفسکی را دنبال می‌کرد، اما برخلاف مایاکفسکی در شرایطی قرار نداشت تا به طنز سیاسی روی آورد، برای همین مسیر دیگری را پیمود. بولگاکف و مایاکفسکی دشمن مشترکی به نام خرده‌بورژوازی، عوام‌گرایی و فرصت‌طلبی داشتند و هر دو برای پاکی ضمیر انسان‌ها تلاش می‌کردند.

جان کلام بولگاکف نیز در *خانه‌ی زویا* نقد جنبه‌های منفی سیاست اقتصادی جدید است. بولگاکف در این نمایشنامه که بیش‌تر از کمدی‌های دیگرش به آن دلبستگی داشته، در قالب فارس تراژیک تصویری وهم‌انگیز از دلالان زرنگی چون زویا، آمتیستف و گوس به دست می‌دهد و به تمسخر طنزآلود معایب سیاست اقتصادی جدید می‌پردازد. این دلالان حقیر که تمام هم و غمشان به چنگ آوردن پول است و برای تحصیل آن حاضرند به هر کاری دست بزنند، مانند میکروب‌هایی نشان داده می‌شوند که فقط در سایه‌ی سیاست اقتصادی جدید مجال رشد و زندگی دارند. صحنه‌های فارس، جناس‌ها، حاضرجوابی‌ها و کنایه‌های ظریف همه در خدمت ایده‌ی مرکزی نمایشنامه است، و تیپ‌ها، به‌ویژه گراف آبالیانینف، دارای مفهومی سمبلیک هستند. آبالیانینف نمی‌داند برای چه زنده است و نمی‌تواند با این واقعیت کنار بیاید که چگونه اشراف‌زاده‌ای

www.ketab.ir

چون او به جوانی جلف و آلت دست زویا تبدیل شده که از دست گوس به خاطر چای سکه می‌گیرد. او نمی‌تواند درک کند که زویا فقط به خاطر این‌که با او به پاریس برود، وی را پیش خود نگه داشته است. این‌جاست که تم مهاجرت یا **فرار از شوروی** رخ می‌نماید و می‌بینیم که آلا وادیمونا، نامزد گوس، که در کارگاه زویا به اسباب سرگرمی تبدیل شده، به خاطر رفتن به خارج از کشور برای هر کاری آماده است. تم مهاجرت در *خانه‌ی زویا* حضوری پررنگ دارد؛ هدف غایی بیش‌تر شخصیت‌های این نمایشنامه خارج شدن از شوروی است و برای همین است که به پول هنگفت نیاز دارند و برای تحصیل آن به بیراهه می‌روند.

بولگاکف در *خانه‌ی زویا* با خلق صحنه‌های فارس تراژیک، آفریدن تیپ‌های مختلف و ارائه‌ی ماهیت اجتماعی و روان‌شناختی آن‌ها مهارت نمایشنامه‌نویسی‌اش را به رخ می‌کشد و تصویر زویا به عنوان زنی غارتگر و سودجو که از هر وسیله‌ای برای منفعت خود استفاده می‌کند، به این صورت ساخته می‌شود. این موضوع درباره‌ی آمتیستف نیز صادق است. بولگاکف از آمتیستف، شخصیتی لاف‌زن و حقه‌باز با شرم ارائه می‌دهد. لاف‌زنی‌های او حد و مرز نمی‌شناسد. این موجود شیاد و حقه‌باز در تمام معاشرت‌هایش بی‌مرام و هردمبیل است. هیچ چیز مانعش نمی‌شود. جسور، مصمم و باراده است. در چشم‌به‌هم‌زدنی فکری به ذهنش می‌رسد و فوراً مقدمات عملی کردن فکرش را فراهم می‌سازد. همه نوع زندگی را دیده و شناخته است، اما آرزوی زندگی مرفه را در سر می‌پروراند. با همه‌ی خصوصیات منفی‌اش دارای جذابیت است، به آسانی با مردم همراه می‌شود و هیچ کس نمی‌تواند جایش را در جمع بگیرد. با دروغ‌های وحشیانه‌اش همه را مغلوب و مغبون می‌کند. به‌آسانی دروغ می‌گوید و با زیرکی روی دروغ‌ها و خرابکاری‌هایش سرپوش می‌گذارد. دوست دارد با جملات فرانسه خودنمایی کند و خود را آدم مهمی نشان دهد. در عین متقلب بودن، خود را مترقی نشان می‌دهد. شخصیتش بسته به طرف معاشرتش تغییر

www.ketab.ir

می‌کند. مدیر ساختمان او را شهروند مؤدب شوروی می‌داند، به نظر گراف آبالیانینف، او یک اشراف‌زاده است، و مأمور سیاست اقتصادی جدید وی را آدمی کاسه‌لیس و خودشیرین‌کن می‌داند. از حزب کمونیست هواداری می‌کند و... آمتیستف، نه فقط یک شخصیت نمایشی، بلکه یک تیپ اجتماعی است.

بولگاکف در *خانه‌ی زویا* به موقعیت‌های کمیک مفهومی نمادین می‌دهد، و سعی دارد حیله‌گری، نفاق و حقه‌بازی جامعه‌ی خشن و چپاولگر به جا مانده از دوران پیش از انقلاب اکتبر را به نمایش بگذارد. او کارگاه زویا را سمبل جهان می‌داند که در مقابل زندگی شورایی و سوسیالیسم ایستاده است.

www.ketab.ir