میخاییل بولگاکف

مولیر

[نمایشنامه در چهار پرده]

ترجمه [illegible] روسی

عباس‌علی [illegible]

مترجم برگزیده‌ی هشتمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی

www.KetabFarsi.com

نشر بلدرچین

www.ketab.ir

سرشناسه : بولگاکوف، میخائیل آفاناسیویچ، ۱۸۹۱ - ۱۹۴۰م. Bulgakov, Mikhail Afanas'evich
عنوان و نام پدیدآور : مولیر / میخاییل بولگاکف؛ ترجمه‌ی عباس‌علی عزتی.
مشخصات نشر : تهران: بلدرچین، ۱۴۰۴
مشخصات ظاهری : ۱۱۲ ص.
شابک : ۹۷۸-۶۲۲-۹۱۸۲۲-۲-۲
وضعیت فهرست نویسی : فیپا
یادداشت : عنوان اصلی Кабала святош (Мольер)
موضوع : نمایشنامه روسی— قرن ۱۹م.
شناسه افزوده : عزتی، عباس‌علی، ۱۳۴۷ - ، مترجم
رده بندی کنگره : ۱۳۹۱ ۸م۵ب/ PG۳۴۵۲
رده بندی دیویی : ۸۹۱ / ۷۳۴۲
ش کتابشناسی ملی : ۲۰۵۳۰۹۳

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

مولیر

[illegible] بولگاکف

ترجمهٔ 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 *مولیر* در مالادژنی‌تئاتر، سن‌پترزبورگ، ۲۰۲۱

چاپ و صحافی: کیاراد

شمارگان: ۳۰۰ نسخه

شابک: ۲ - ۲ - 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 آفاناس‌یویچ بولگاکف در ماه مـی ۱۸۹۱ در شـهر کـی‌یـف، پایتخـت کنونی کشور اوکرا ین، به دنیا آمد. میخاییل چهار خواهر و دو بـرادر داشـت و خود پسر بزرگ خانواده بود. بعد از مـرگ پـدرش در سـال ۱۹۰۷ سرپرسـتی آن‌ها به گردن مادر تحصیل کرده و سخت‌کوششان افتاد.

میخاییل از ۱۹۰۱ تا ۱۹۰۴ در دبیرستانی در کی‌یف تحصـیل مـی‌کـرد. معلمان این دبیرستان تأثیر به‌سـزایی در شـکل‌گیـری ذوق ادبـی او داشـتند. گوگول، پوشـکین، داستایفسـکی، سـالتیکف شـچدرین و دیکنـز نویسـندگان محبوب او در این دوره بودند.

میخاییـل بعـد از بـه پایـان بـردن دبیرسـتان وارد دانشـکده‌ی پزشـکی دانشگاه ولادیمیر شد، که آن را نیز با درجه‌ی عالی بـه پایـان بـرد و در مقـام پزشک در بیمارستان نظامی کی‌یف مشغول به‌کار شد. بعد از خدمت در مقـام جراح بیمارستان چرنووتسی، پزشک ایالتی اسـتان اسمولنسـک شـد. زنـدگی میخاییل در آن روزها در یکی از آثارش به‌نـام *یادداشـت‌هـای پزشـک روسـتا* منعکس شده است.

میخاییل بولگاکف در ۱۹۱۸ به کی‌یف بازگشت. او در خانـه‌ی شـماره‌ی ۱۳ خیابان آندریفسکی در کی‌یف، درحالی‌که روزهای وحشت‌آور جنـگ‌هـای داخلی را تجربه می‌کرد و شاهد وقوع چندین کودتـا بـود، فعالیـت‌هـای ادبـی خود را نیز آغاز کرد. حکومت‌هایی که بر سر کار می‌آمدند چندین بـار پزشـک

www.ketab.ir

جوان را به خدمت فراخواندند. در سال ۱۹۱۹ ارتش سفید میخاییل بولگاکف را به خدمت فراخواند 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 کوتاهی 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 دبیر بخش ادبی *گلاویولیت‌پروسوت* شد. او برای گذران زندگی به نوشتن پاورقی در روزنامه‌های *گودوک*، *کراسنایا پانوراما*، و روزنامه‌ی برلینی *ناکانونه* پرداخت.

دل سگ [۱۹۲۵]، *تخم‌مرغ‌های شوم*، *داستان یادا* [۱۹۲۴] و *ماجراهای یک چیچیکف* را برای سالنامه‌ی *ندرا* نوشت.

بولگاکف در ۱۹۲۳ نوشتن داستانی درباره‌ی جنگ داخلی اوکراین را آغاز کرد که با نام *گارد سفید* در مجله‌ی *راسیا* منتشر شد. سپس به 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

www.ketab.ir

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 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 مسأله دارد که واقعیت‌های زندگی در نظام سوسیالیستی را از طریق فانتزی بهتر می‌توان نشان داد، که نمونه‌ی بارز آن به‌صحنه آوردن جنازه‌ی ایوان مخوف است که با معیارهای نمایشی آن روزگار امری ناممکن و حتی نادرست شمرده می‌شد.

پس از حمله‌ای که به نمایشنامه‌ی *روزهای توربین‌ها* صورت گرفت، عملاً نام بولگاکف مترادف با مخالف نظام شوروی در تئاتر قلمداد و اجرای آثارش با دشواری‌هایی روبه‌رو شد. بولگاکف در *جزیره‌ی ارغوانی* درصدد تلافی برآمد و با ریشخند کارگزاران و سازمان‌های اداره‌کننده‌ی تئاتر به موضوع سانسور در شوروی پرداخت. 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 خانمان‌سوز جنگ‌های داخلی و آوارگی ناشی از آن را به نمایش می‌گذارد. کارگزار جوان و پرونده‌ی 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

www.ketab.ir

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* بولگاکف را، که درباره‌ی سال‌های انقلابی یوزف استالین است، خود استالین ممنوع کرد. اجرای نمایشنامه‌های *ایوان واسیلیویچ* [۱۹۳۵]، روزهای *واپسین* (پوشکین) [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 مختان 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 به‌نظر 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 به‌خاطر رمان‌هایی 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،

www.ketab.ir

ایجاد کنش‌های دراماتیک و کشمکش‌های خلاقانه، آفرینش قهرمان‌های فردی، خلق تیپ‌های متنوع و نوشتن دیالوگ‌های موجز و بدیع در ردیف آثار برتر ادبیات نمایشی 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 به‌جامانده 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 کمکنش و تغییر موقعیت، از نیروی درونی واژه‌ها استفاده کند. بولگاکف همچنین مهارت عجیبی در ایجاد رابطه‌ی متقابل میان تمام عناصر نمایشنامه دارد و عناصر درونی خیره‌کننده‌ای میان آن‌ها برقرار می‌سازد. این را حتی در لحظات برافروخته‌ی نمایشنامه‌هایش نیز به وضوح می‌توان دید.

موقعیت‌های خنده‌آور، گروتسک، بذله‌گویی‌های به‌جا، و تیپ‌های کمیک ویژگی خاصی به کمدی‌های بولگاکف داده و اتمسفر ویژه‌ای به آن بخشیده‌اند. گروتسک در آثار بولگاکف درحالی‌که به طور کلی دراماتیک تبدیل می‌شود، با تأثیر گذاشتن بر اصالت ژانر کمدی، به آن ماهیت هجو یا طنز بذله‌گویانه می‌دهد. در نتیجه‌ی چنین کارکردی است که در *خانه‌ی زویا* 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

www.ketab.ir

دیالوگ‌های موجز و تأثیرگذار به‌عینه قابل مشاهده است. او در جای‌جای آثارش تسلط بی‌چون و چرای خود را در بیان موضوع نمایش، ارائه‌ی حس‌های مناسب، و شیوایی واژه‌هایی که به‌کار می‌برد، به رخ می‌کشد.

بولگاکف ارزش ویژه‌ای برای انسان قائل است و ارزش‌های انسانی‌ای مانند 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. برای همین است که *دن کیشوت* بولگاکف به‌جای 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 برخوردهای به‌پا خاسته پایان می‌یافت، اما بولگاکف روش تازه‌ای 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 زیرورو می‌کند و بر سرنوشتشان تأثیر می‌گذارد. *روزهای توربین‌ها* که نمایشنامه‌ای روان‌شناختی است، ساختاری پیچیده دارد و مانند رمان *گارد سفید* انباشته از رویدادها و تضادهای پرمعناست. بولگاکف در *روزهای توربین‌ها* به کنش 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 روزمره‌شان با توفان انقلاب از میان رفته، همدردی می‌کند. انگیزه‌ی تراژیک در سست کردن اعتقادات الکسی توربین، به‌عنوان انسانی شریف و پاک، قدرت کاتارسیس (تزکیه‌ی نفس) می‌یابد و مسأله‌ی انتخاب را به صورت دراماتیک برجسته می‌سازد.

www.ketab.ir

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 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 این نیروی اساسی عمل‌کننده در انقلاب وابسته است. صحنه‌های خانوادگی و صحنه‌های تاریخی یک در میان قرار گرفته‌اند و آسایش توربین‌ها در خلوت پرده‌های کرم‌رنگ با رویدادهای مهمی که در بیرون اتفاق می‌افتد، از دست می‌رود. بولگاکف دگرگونی‌های سریعی را که در رویدادها و همچنین در ذهن قهرمان‌ها رخ می‌دهد، با نمایش روی می‌دهد، با مهارت در صحنه‌های انبوهی که می‌سازد، بازتاب می‌دهد، و به‌کمک 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 توربین‌ها* است. بولگاکف برای ارائه‌ی صحنه‌ی خیالی زوال دنیای قدیم سراغ فرم «رؤیا» می‌رود تا بلکه بتواند رنج مرگ نیروهای گارد سفید در کریمه و سرنوشت مهاجران را آن‌گونه که بوده، به نمایش بگذارد. کنش

www.ketab.ir

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 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 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 شک‌های 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 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. او 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،

www.ketab.ir

حاضرجوابی‌های ظریف و توسل به قرینه‌سازی، درون و 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 به‌نام 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 بیش از کمدی‌های دیگرش به آن دلبستگی داشته، در قالب فارس تراژیک تصویری طنزآمیز از دلالان زرنگی چون زویا، آمتیستف و گوس به‌دست 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

www.ketab.ir

سمبلیک هستند. آبالیانینف نمی‌داند برای چه زنده است و نمی‌تواند با این واقعیت کنار بیاید که چگونه اشراف‌زاده‌ای چون او به جوانی جلف و آلت دست زویا تبدیل شده که از دست گوس به‌خاطر چای سکه می‌گیرد. او نمی‌تواند درک کند که زویا فقط به‌خاطر 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 و ثروت نیاز دارند و برای تحصیل آن به بیراهه می‌زنند.

بولگاکف در *خانه‌ی زویا* با خلق صحنه‌های فارس تراژیک، آفریدن تیپ‌های مختلف و انطباق مهارت اجتماعی و روان‌شناختی آن‌ها مهارت نمایشنامه‌نویسی‌اش را به رخ می‌کشد و تصویر زویا به‌عنوان 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 و بی‌شرم ارائه می‌دهد. لاف‌زنی‌های او حد و مرز نمی‌شناسد. این موجود شیاد و حقه‌باز در تمام معاشرت‌هایش بی‌مرام و هردمبیل است. هیچ‌چیز مانعش نمی‌شود. جسور، مصمم و بااراده است. در چشم‌به‌هم‌زدنی فکری به ذهنش می‌رسد و فی‌الفور 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، به‌آسانی با مردم همراه می‌شود و هیچ‌کس 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

www.ketab.ir

نشان دهد. در عین متقلب بودن، خود را مترقی نشان می‌دهد. شخصیتش بسته به‌طرف معاشرتش تغییر می‌کند. نماینده‌ی کمیته‌ی مسکن او را شهروند مؤدب شوروی می‌داند، به‌نظر 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، نه‌فقط 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 به‌جامانده 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.

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 زیموگاتسکی ـ نمایشنامه‌نویس و ساووا لوکیچ تصمیم می‌گیرند از داستان اخیر نمایشنامه‌ای برای اجرا اقتباس کنند. نمایشنامه‌نویس با پرداختن به زندگی بورژواهای افسرده و ملول متنی انقلابی می‌نویسد که در آن همه‌چیز از طوفان‌های انگلیسی گرفته تا فوران آتشفشان، دیده می‌شود. مدیر تئاتر زیموگاتسکی 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 دان آن در فهرست نمایش‌های آماده‌ی اجرا را داشتند، اشباع می‌شود.

جزیره‌ی ارغوانی بولگاکف یک پارودی تمام‌عیار است و به تقلید

www.ketab.ir

تمسخرآمیز 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 نبودن نمایشنامه‌ام داوری کنم، اما این را می‌پذیرم که سایه‌ای شوم بر نمایشنامه‌ام سیطره دارد که سایه‌ی «کمیته‌ی سرپرستبندی نمایش‌های آماده‌ی اجرا» است.

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

بولگاکف در سال ۱۹۳۱ نمایشنامه‌ی ضد جنگ *آدم و حوا* (آدام و یِوا) 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، یِوا 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

www.ketab.ir

به آن‌ها واکنش نشان می‌دهد. بولگاکف از این مسئله بسیار ناراحت بود که سوسیالیسم قادر نیست تضادهای زندگی را از میان بردارد.

نمایشنامه‌ی *آدم و حوا* پُر 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 دومیلیونی کاملاً نابود شده است. بولگاکف با مهارت موقعیت‌های عادی و واقعی را به موقعیت‌هایی غیرعادی و فانتزی تبدیل می‌کند و بر تضاد موجود تأکید می‌گذارد. 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 عبارت‌اند از خود یفراسیمف، آدام و یوا، پانچیک نویسنده، مارکیزف نانوا و دارا، 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 عقاید آن‌ها 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 نه‌فقط در حرف، بلکه در عمل هم قادر است مؤثر و مفید واقع شود، و این را در اولین نبردش با فاشیست‌ها به‌وضوح 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

www.ketab.ir

و اعتقادات آدام کراسفسکی بولگاکف را نگران می‌کند. برای همین، 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 دوست کراسفسکی، [illegible] خود را پنهان و از ازدواج آن‌ها ابراز خوشحالی می‌کند.

در کشمکش آشکارشده میان داراگان و یفراسیمف، تمام علاقه‌ی بولگاکف متوجه یفراسیمف است که همین مسأله درک ایده‌ی نمایشنامه‌ی *آدم و حوا* را با هیجانی [illegible] همراه می‌سازد. بولگاکف، بخشش یفراسیمف و موعظه‌اش درباره‌ی اومانیسم [illegible] 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: «... این‌ها 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 چه‌کسی لیاقت چنین آینده‌ای را دارد. خوشبختی یا *خواب مهندس رین*، در سال ۱۹۳۴ نوشته شده و انباشته از

www.KetaD.ir

تضادهای رمانتیک معمول و نامعمول است. بخش عمده‌ی کمدی فانتزی خوشبختی در سال 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 همه‌چیز 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 قرن بیستم را به ریشخند بگیرد. قرار گرفتن بونشا (سمبل عیب‌جویی و بوروکراسی دست‌وپاگیر 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 سال ۲۲۲۲، که همه‌ی اقشار آن باهم برابرند و حس مالکیت به کلی از میان رفته، به بولگاکف اجازه می‌دهد موقعیت‌های کمیک شاد و فرح‌بخشی را اثرش خلق کند. بولگاکف در عین حال تمایل ندارد به ورطه‌ی 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 هم‌تراز خود می‌پذیرند، اما به‌هیچ‌وجه رفتارشان با او یکسان نیست. آورورا، دختر رادامانف (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

www.ketab.ir

تصمیم می‌گیرد همراه او به قرن بیستم سفر کند. در کمدی *خوشبختی* طرح و توطئه بر تصاویر توصیفی سایه می‌اندازد و موقعیت‌های جالب و کمیک رویداد را پیش می‌برد، 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 با او چندانی با بونشا ندارد. نظر پزشکان کمدی *خوشبختی* درباره‌ی آن دو این است که: یکی را باید به‌خاطر ضعف عقل مداوا کرد، دیگری را به‌خاطر جنون و حماقت.

بولگاکف در سال‌های ۱۹۳۵-۱۹۳۶ کمدی *خوشبختی* را دوباره درون نمایشنامه‌ی دیگری به‌نام *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 یک درشکه‌چی است، با ایوان مخوف، تزار قدرتمند و مستبد تاریخ 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.

www.ketab.ir

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 که به‌راحتی 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 هنرپیشه‌ای است که به‌خاطر اجرای نقش او لباس تزار پوشیده است، یا در صحنه‌های تغییر لباس و تغییر قیافه که میلاسلافسکی سارق مجبور می‌شود نقش شاهزاده را 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 بیانی گروتسک دست می‌یابد. هرچند جنبه‌های اجتماعی کمدی *ایوان واسیلیویچ* کمتر از کمدی *خوشبختی* است، اما مهارت بولگاکف در نوشتن کمدی موقعیت و فراوانی صحنه‌های فارس و موقعیت‌های خنده‌آور، آن را به یکی از کمدی‌های ماندگار روسیه بدل کرده است.

لئونید گایدای، کارگردان روسی، با رویکردی کاملاً وفادارانه به متن بولگاکف، فیلم کمدی *ایوان واسیلیویچ شغلش را عوض می‌کند* را با اقتباس از

www.ketab.ir

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*، *روزهای واربین* و *باتومی* نیز چهار نمایشنامه‌ای است که براساس 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. یک نمایشنامه‌ای نیز براساس نمایشنامه‌ی *بازرس* گوگول نوشته است. دو داستان *گارد سفید* و *جزیره‌ی ارغوانی* خود را به نمایشنامه تبدیل کرده و ناگفته نماند که براساس نمایشنامه‌ی *مولیر* خود نیز رمانی با نام *زندگی آقای دِ مولیر* نوشته است. با این حساب کار اقتباسی، بولگاکف قاعدتاً باید مهارتی در اقتباس ادبی و دراماتیزه 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 اثر یا 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، بااین‌حال *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،

www.ketab.ir

شروع می‌کند. 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.

بااین‌حال، 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! کدام 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 توقف کوتاهی در [illegible] داشت، به ذهن بولگاکف خطور کرد. در یادداشت‌های روزانه‌اش نوشت: «کار اقتباس جنگ و صلح را در ۲۴ سپتامبر ۱۹۲۱ شروع کردم... ولی بعد، افسوس 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 بست. 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 نیز مانند تالستوی می‌کوشد به بیان تلاطم روحی و

www.ketab.ir

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.

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 مرتب 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 و 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

www.KetabFarsi.com

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 به‌دست سرباز فرانسوی، همه با شیوایی نمایشی خاصی بیان می‌شوند تا پی‌یر را با مفهوم واقعی زندگی آشنا 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 نمایشی کردن «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 بادش به‌تدریج خالی می‌شود، فرو می‌ریزد. اما کوتوزف به گونه‌ای متفاوت مجسم می‌شود. او در هنگام 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 حرارت، 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 به‌شدت مقاومت می‌کند، فرانسوی‌ها دیگر جرأت نمی‌کنند حمله کنند.» بولگاکف به‌کمک همین تضادها به ترسیم وقایع جنگ می‌پردازد و ماهیت ضد بشری آن را نشان می‌دهد. مرگ بیهوده‌ی پتیا راستف بیان هنرمندانه‌ی نمایی از چهره‌ی

www.ketab.ir

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 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 تالستوی و عظمت انسان‌گرایی او را ارائه کند.

بولگاکف شش سال بعد از اقتباس از *جنگ و صلح* تصمیم می‌گیرد نمایشنامه‌ای براساس رمان *دن کیشوت*، شاهکار سروانتس، بنویسد. بولگاکف در اقتباس از *دن کیشوت* به 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 اندکی 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 خود بنویسد. حاصل کار اثری مستقل و زیباست که مثل کارهای دیگرش امضای او را دارد، مخصوصاً پایان تراژیک نمایشنامه که اقتباس بولگاکف را به تراژیکمدی تأثیرگذاری 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

www.ketab.ir

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 غیرقابل 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.

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 که محور مبارزه‌ی دن کیشوت با آسیاب‌های بادی، درگیری با راهب‌ها و چوپان‌ها، و استراحت در کاروان‌سرا. در کاروان‌سرا با تمسک به معجون شفابخش، 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 قرض‌گیرنده‌ی متقلب، و زن و خوک‌چران، و لذت و سرخوشی مردم از نتیجه‌ی کار، ادای احترام نویسنده به ارزش‌ها و خصلت‌های پاک و زیبای انسانی 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

www.ketab.ir

پاک‌تر و بهتر بودید.»

بولگاکف در نمایشنامه‌ی خود، تصویر واقع‌گرایانه‌ی دقیقی 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 واقعیت دارد. بی‌خبری دن کیشوت و توهم مقدسش حالت‌های 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 نبوغ‌آیی 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 سایر سخنان از زیبایی معشوقش دولسینیه دِ 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 ایدئال 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

www.ketab.ir

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 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 عقل‌های خود استوار می‌ماند. صحنه‌ی پایانی نمایشنامه، که دن کیشوت مغلوب، نه 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 می‌بینند، 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 پاداشی است که به نیک‌خواهی و صداقت او می‌توان داد. دن کیشوت بدون جنون مقدسش قادر به ادامه‌ی زندگی نیست، برای همین وقتی شرط سانسون را می‌پذیرد و

www.ketab.ir

به خانه برمی‌گردد، پیش از آن‌که پای در خانه بگذارد، غروب غم‌انگیز آفتاب زندگی‌اش را تماشا می‌کند و چندی بعد درحالی‌که یار دیرینش سانچو پانزا را به‌کمک می‌طلبد، می‌میرد.

بولگاکف در نمایشنامه‌ی *روزهای واپسین* به تراژدی 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 به‌عنوان شاعری [illegible] 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 *روزهای واپسین* [illegible] مانند نمایشنامه‌ی *مولیر* تراژدی نخبه‌کشی محور نمایشنامه است و نویسنده در خلق شخصیت‌ها روان‌شناسی و حقیقت را درهم 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. آن‌سوتر اما موقعیت شخصیت‌های کامیابی چون سالتیکف، کوکالنیک، دلگاروکف و بندیکتف در تضادی آشکار با موقعیت پوشکین ترسیم شده است. بولگاکف در *روزهای واپسین* دست به اقدامی جسورانه می‌زند و از آوردن 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 می‌اندازد و در انتهای نمایشنامه نیز مردم «کسی» را می‌آورند و می‌گویند پوشکین است که در

www.ketab.ir

دوئل زخمی کشنده برداشته است. بااین‌حال کنش اصلی نمایشنامه و صحنه‌های متعدد آن، همه در خدمت ارائه‌ی تصویری روشن از پوشکین و شخصیت اوست. بولگاکف استادانه گره‌افکنی می‌کند و به‌تدریج صحنه را به مردمی که در مخالفت 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 باتیست 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 شدند و نهایتاً 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 حمایت و پشتیبانی دارد. لویی چهاردهم ابتدا جانب مولیر را می‌گیرد و وقعی به سعایت اسقف اعظم نمی‌نهد اما در نهایت پشت او را خالی می‌کند و هنرمند نابغه‌ی دربارش را مثل گوسفند 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 به‌عهده 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

www.ketab.ir

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 به تقلید از کمدی‌های مولیر، نمایشنامه‌ی کم‌نظیر و شیرین *ژوردن کم‌عقل* (۱۹۳۲) را می‌نویسد و آن را کمدی مولیری می‌خواند. بولگاکف با *ژوردن کم‌عقل*، که نوعی اقتباس از *بورژوای نجیب‌زاده* اثر مولیر است، 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 در *ژوردن کم‌عقل* لویی بزار در غیاب مولیر، رهبری گروه را برعهده می‌گیرد، بولگاکف نیز ثابت می‌کند در زمان غیبت دلقش مولیر، می‌تواند جانشینی شایسته برای او باشد. علاقه و شیفتگی بولگاکف به استاد به همین ختم نمی‌شود و بعد از نوشتن نمایشنامه‌ی *مولیر* (۱۹۳۰) 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 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 به 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 به‌عنوان بازیگر حرف می‌زند،

www.ketab.ir

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 مرکز اثر خود به حرکت درمی‌آورد. کنش دراماتیک، انگار که از درون تحت فشار باشد، باز می‌شود و گسترش می‌یابد. تا طلم زندگی مولیر بیشتر و بیشتر می‌شود؛ زندگی خانوادگی‌اش به‌هم می‌ریزد، رابطه‌اش با کلیسا به تیرگی می‌گراید و حمایت پادشاه را از دست می‌دهد. مولیر در صحنه‌ای که لویی احضارش کرده تا از او درباره‌ی درستی ادعای شارون تحقیق کند، به پادشاه چنین می‌گوید: «من سکته‌ای قلبی از سر گذرانده‌ام و دیگر نمی‌توانستم بیایم... امید دارم خشمگین‌تان نکرده باشم عالی‌جناب. من را بخشه می‌فرمایید که، بدبختی گریبانم را گرفته... بابتِ سر و وضع نامرتبم عذر می‌خواهم... مادلنا بزار دیروز خودش را کشت و زنم آرماندا از خانه گریخته... همه چیز را گذاشته و رفته... لباس‌هایش را... تصور بفرمایید... حلقه‌اش را... یادداشتی هم برایم گذاشته دیوانه‌کننده...» و پادشاه آب پاکی روی دستش می‌ریزد: «ورود شما به قصر ممنوع می‌شود، اجرای نمایش *تارتوف* ممنوع می‌شود. فقط برای این‌که اعضای گروهتان از گرسنگی نمیرند، اجازه می‌دهم کمدی‌های خنده‌آورتان را در پاله‌رویال اجرا کنید، همین و بس... از امروز دیگر حق ندارید تقاضایی از من بکنید. از حمایت پادشاه محرومتان می‌کنم.»

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 و توطئه‌های سرگرم‌کننده و جذابی که تماشاگر را تا انتهای نمایش

www.ketab.ir

نگه می‌دارد. طرح و 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 به‌هم می‌ریزد. مادلنا بژار، هنرپیشه‌ی مستعد گروه که بیست سال وفادارانه با مولیر زندگی کرده، اکنون از او 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 [illegible] و پیرکی دو نیروی اجتماعی را روبه‌روی هم قرار می‌دهد و مفهومی نمادین به ذهن متبادر می‌سازد. این دو نیرو نه به خاطر زندگی بخشیدن، که به خاطر [illegible] کردن رو در روی هم ایستاده‌اند. بولگاکف علاوه بر این، از تراژدی نخبه‌کش [illegible] جهت بذله‌گویی سیاسی نیز استفاده می‌کند. او مولیر نابغه را در برابر پادشاه [illegible] قرار می‌دهد و کاری می‌کند که نبوغ او سرانجام باعث نابودی‌اش می‌شود.

بولگاکف روی ریاکاری لویی چهاردهم تمرکز می‌کند و عظمت ساختگی و متکبرانه‌ی او را آشکار می‌سازد. لویی ابتدا [illegible] لطف و مرحمت درمی‌آید تا مولیر نابغه را رام کند، اما تضاد میان آن دو جدی [illegible] آن است که با این ترفندها رنگ ببازد 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. مولیر در پرده‌ی چهارم دل‌شکسته و ناامید می‌گوید: «همه‌ی عمرم فقط به این خاطر که نابودم نکند تازیانه‌اش را لیسیدم و تملقش را گفتم؛ دیدی سرانجام نابودم کرد. ظالم.» خدمتکارش می‌گوید: «در میدان دهل می‌زنند. هر کس را که

www.ketab.ir

بی‌موقع دهان باز کرده، از دنده‌هایش به دار می‌کشند.» و جواب مولیر این است: «... امروز صبح از او می‌پرسم برای چه؟ به او می‌گویم عالی‌جناب، من از این رفتارها متنفرم، من اعتراض دارم، به من توهین شده عالی‌جناب... اجازه دهید توضیح بدهم... اجازه دهید... مگر به‌قدر کافی تملق‌تان را نگفته‌ام... مگر در برابرتان کم تعظیم کرده‌ام؟ عالی‌جناب، آخر کجا می‌توانید چاپلوسی چون مولیر پیدا کنید؟ اما می‌دانی به خاطر چی بوتون؟ به خاطر *تارتوف*، به خاطر *تارتوف* خوار و خفیف شدم. فکر می‌کردم متحد پیدا کرده‌ام. پیدا کردم! نگذار تحقیرت کنند بوتون! من از این حکومت ظالم متنفرم!»

www.ketab.ir