نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی • شماره ۳۸ • پاییز ۱۳۸۸

بررسی تاثیرات ایدئولوژی سوسیالیسم-کمونیسم بر جریان ادبیات نمایشی اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی

دکتر اسماعیل شفیعی*

استادیار دانشکده سینما- تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۲/۱۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۹/۲۱)

چکیده:

انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ و پیروزی انقلاب ایدئولوژیک "مارکسیست - لنینیستی" و تاسیس " اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی" در همه ی عرصه های حیات فردی و اجتماعی مردم آن جماهیر تاثیراتی بجای گذاشت. و از زمره ی آنها ، استقرار سیستم قوی و سخت گیر حکومتی بر عرصه ی تئاتر و بویژه دراماتورژی (ادبیات نمایشی و نمایشنامه نویسی) بود. حاصل تلاش های این سیستم حکومتی در نهایت موجب تضعیف نمایشنامه نویسی آن دوران گردید، بگونه ای که هیچیک از نمایشنامه های نگارش شده در آن دوران، بر خلاف آثار پیشینیان، اهمیت فرامرزی نیافت و این درحالی است که نمایشنامه نویسی این دوره در حقیقت می بایست به‌عنوان وارث سیر حرکت پرشتاب و پرثمر نویسندگان مطرح پیشین همچون "پوشکین"، " چخوف"، "گوگول" و دیگران باشد. پژوهش حاضر کوشیده است با بررسی و پژوهش در منابع و مآخذ مربوط به تئاتر آن دوره، نخست گرایش ها و آماج عمده ی ایدئولوژی حاکم بر تئاتر آن دوران را ، با نام " فرمان " استنباط، استخراج و تلخیص کند. این فرمان ها در واقع دستورالعمل های ایدئولوژیکی حاکمان جدید برای دراماتورژی آن دوران بوده اند. پژوهشگر در وهله ی دوم پژوهش کوشیده است از خلال یافته های پیشین خود، شاخصه های توصیه شده ی برنامه نویسان فرهنگی- هنری اتحاد جماهیر شوروی سابق را که موجب اضمحلال و فترت دراماتورژی آن دوره شده را شناسایی و معرفی نماید. یاد آوری می شود که نمایشنامه نویسان آن "اتحاد سوسیالیستی" ملزم به لحاظ کردن شاخصه‌ها و بازتاب آنها در نمایشنامه های خود بودند.

واژه های کلیدی:

تئاتر، نمایشنامه نویسی، اتحاد جماهیر شوروی، روسیه، سوسیالیسم، کمونیسم.

* تلفن: ۰۹۱۲۸۰۵۱۶۴۶ ، نمابر: ۰۲۱-۲۲۵۲۸۹۴۱ ، E-mail: esmaeel.shafiee@gmail.com.

مقدمه

با پیروزی انقلاب مردم روسیه در اکتبر سال ۱۹۱۷ و سرنگونی حکومت تزاری نیکلای دوم و همچنین پیدایش حکومت بلشویک‌ها در روسیه، پس از چندی "اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی" در عرصه ی بین المللی پدیدار شد.

حاکمان اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی به دنبال ایجاد نوعی ساختار حکومتی بودند که بر مبنای اصول و آموزه های سوسیالیسم و در پی آن کمونیسم باشد. در این مسیر لازم بود که تمامی ساختار حکومتی باقی مانده از دوران تزارها منسوخ شده و ساختار نوین جایگزین آن گردد. لازمه ی ایجاد ساختار نوین حکومتی مورد نظر حاکمان شوروی، در درجه ی اول، تغییر فرهنگ و اندیشه ی شهروندان روس و در وهله‌ی دوم، سوق دادن آنان به سمت پذیرش ساختار جدید با امید به رهایی از نابسامانی‌ها و استثمار و فقر ناشی از حکومت سرمایه داری و بورژازی بود.

یکی از عرصه هایی که می توانست برای ایجاد سازمان حکومتی جدید بستر لازم را فراهم آورد، عرصه ی تئاتر بود و در این عرصه پیش از گروه اجرا، نمایشنامه نویسان مورد توجه حاکمیت قرار گرفتند، لازم بود که نمایشنامه نویسان در راستای بسط و گسترش آراء و نظرات حاکمان در میان شهروندان، تعلیم و تربیت آنان برای فهم این آراء و نیز پذیرش رعایت قوانین این آرمانشهر سوسیالیستی، بصورت همه جانبه وارد عمل گردند.

بررسی و شناخت نحوه ی برخورد دستگاه حاکم با جریان نمایشنامه نویسی در اتحاد جماهیر شوروی و نیز بازتاب این برخورد در کیفیت و کمیت آثار نمایشی تولید شده در آن دوران از سوئی، و نیز بازتاب ایدئولوژی حاکم، سوسیالیسم-کمونیسم، در آثار قید شده هدف اصلی این پژوهش را تشکیل می‌دهد. این هدف در نهایت ما را با علل و عوامل، و چگونگی دور شدن نمایشنامه نویسان این دوره، از سیر حرکتی شتابان و شایان توجه نمایشنامه نویسان پیشین دوران طلایی و نقره ای روسیه آشنا می سازد و سیر قهقرایی این دوره ی نمایشنامه‌نویسی را معرفی می نماید.

در این پژوهش تلاش شده با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و با اتکا به منابع کتابخانه ای و مکتوب، تصویری روشن تر از آنچه تاکنون ارائه شده، پیش روی جویندگان و اهل فرهنگ و هنر قرار داده شود.

برای دستیابی به اهداف این پژوهش، ابتدا با بن اندیشه های حاکمیت سوسیالیستی - کمونیستی و بدنبال آن با نحوه ی تجلی این اندیشه‌ها در رفتار و عملکرد حاکمان شوروی آشنا شده و سپس بروز ونحوه ی تجلی این اندیشه ها را در آثار نمایشی بررسی خواهیم نمود.

بخش اول: بن مایه های تئوریک ایدئولوژی سوسیالیستی - کمونیستی و تجلی عملی آنها در حاکمیت شوروی

کارل مارکس و اندیشه سوسیالیسم - کمونیسم

پرنفوذ ترین اندیشه ها را در زمینه ی سوسیالیسم، کارل مارکس (Karl Marx)، فیلسوف آلمانی قرن نوزدهم (۱۸۱۸-۱۸۸۳) طرح ریزی نموده است. کارل مارکس بر این باور بود که تکامل جوامع متمدن قبل از هر چیز بر اثر عوامل اقتصادی صورت‌می گیرد. وی چنین می اندیشید که این تکامل از مراحلی اجتناب ناپذیر می گذرد، پیش از آنکه سوسیالیسم برقرار شود، مرحله ی نظام سرمایه داری باید پدید آید. تعریفی که وی از نظام سرمایه داری به دست می داد چنین بود:" ابزار های تولید (کارخانه ها، خطوط راه آهن، بازارهای فروش و غیره) در دست تعداد اندکی "سرمایه دار" است که از دسترنج کارگران بهره می‌گیرند. بدین ترتیب سرانجام مشتی سرمایه دار غنی، صاحب تمامی سرمایه های کشور می شوند، و از کارگران در برابر مزد کم‌تر، هرچه بیشتر کار طلب می کنند. این فرایند منجر می شود به نا آرامی و شورشی گسترده در میان کارگران، که نظام سرمایه‌داری و نیز حکومتی را که از آن نظام پشتیبانی می کند سرنگون خواهد کرد. مرحله ی نهایی، پیدایش نظام کمونیستی است که در آن خود کارگران از راه تشریک مساعی در درون جامعه‌ی اشتراکی خویش، حکومت را به دست می گیرند و بدین ترتیب دیگر دولتی در کار نخواهد بود"(Matthews, 2000,12).

تجلی فلسفه ی مارکس در روسیه

فلسفه ی مارکس در خلال سال های بعدی قرن نوزدهم در سراسر اروپا و به ویژه در روسیه ، جائی که بر اثر فقر، ناآرامی در میان مردم هر روز بیش تر می شد و سرکوب حکومت نیز به همان شدت افزونی می یافت، مورد بحث قرار گرفت و نهایتاً این ناآرامی‌ها در شورش وسیع سال ۱۹۰۵، پایه گذار انقلاب سال ۱۹۱۷ شد.

در خلال شورش هایی که بعد از سال ۱۹۰۵ بر علیه دستگاه حکومتی تزار روی داد، شوراهایی منطقه ای بنام "سوویت"

(soviet) شکل گرفته بودند تا به اداره ی امور به شکل محلی بپردازند و نماینده ی ابتدایی کارگران و دهقانان باشند. پدیده ی شورا در حقیقت نمودارشدن نظریه ی مارکس در زمینه‌ی تشریک مساعی کارگران در انجام امور مربوط به خود بود. این شوراها از همان آغاز از طریق کمیته‌ی اجرایی شان که "ایسپولکم" (Ispolkom) خوانده می شد، در راه فعالیت دولت موقت غیرکمونیست، که بعد از سرنگونی تزار حکومت را در دست گرفته بود، اختلال و مانع ایجاد می کردند و زمینه را برای حکومت "بلشویک ها"(Bolsheviks) که رادیکال ترین نیروهای انقلابی منشعب شده از حزب "سوسیال دموکرات کارگری" بودند، آماده کردند.

در پی قدرت گرفتن شوراها و تضعیف روز افزون دولت موقت به رهبری شاهزاده " گ.ا. لووف" (G.A.Levov) ، " ولادیمیر ایلیچ اولیانوف" (Vladimir Ilyich Lenin,1870-1924) معروف به "لنین"، انقلابی رادیکال، از کشور محل تبعید خود، سوئیس، به روسیه بازگشت و با تقویت مبانی ایدئولوژیک بلشویک ها و سخنرانی های متعدد و انقلابی خود پشتیبانی دهقانان و کارگران بسیاری را بدست آورد و نهایتاً در تاریخ ۲۴ اکتبر سال ۱۹۱۷ دولت موقت را سرنگون کرد. انقلاب اکتبر، و در واقع انقلاب روسیه، به شیوه ای قاطع به دست بلشویک ها، به ویژه لنین افتاده بود. آنگونه که رابرت دانیل تاریخ نگار می گوید، "همانند جابجایی حکومت تزاری با دولت موقت، انتقال قدرت به شوراها تقریباً در همه جای کشور با خشونت نسبتاً اندکی، به سرعت پذیرفته شد" (Daniels,1985,129). دست یابی شوراهای محلی و کارگری به قدرت تام را می توان تجلی کامل فلسفه ی کارل مارکس دانست.

"تز های آوریل" یا مانیفست لنین

لنین پس از بازگشت به کشور طی سخنرانی ای که برای گروهی از رهبران بلشویک ها انجام داد، نقشه ی خود را برای پیروزی انقلاب و ساختار حکومت ناشی از انقلاب و در مسیر سوسیالیسم، چندین بار تکرار کرد. این سخنرانی به نام "تز های آوریل" شناخته می شود.

این تزها که باعث تکوین نظام بلشویکی و تشکیل اتحاد شوروی گردیدند، عبارت بودند از: درخواست لنین برای ملی کردن زمین ها، ملی کردن صنایع، برابری طبقات اجتماعی، آزادی مطبوعات، تحمل احزاب سیاسی مخالف، تغییر مالکیت فردی به مالکیت دولتی، حذف بوروکراسی، و تشکیل جمهوری ای متشکل از شوراها ی محلی خودگردان، که در این چارچوب حکومتی، سلسله مراتبی حاکم بود که از شوراهای محلی آغاز می شد و به شورای عالی و قدرت مرکزی ختم می گردید.

لنین فلسفه ی سیاسی اش را از نظریه های کارل مارکس گرفته بود که می گفت: "انقلاب، گام به گام به کمونیسم مطلق منجر خواهد شد"، به همین دلیل وی بی درنگ نام حزب بلشویک را به حزب کمونیست تغییر داد و این نشان از آن داشت که حکومت آینده ی وی حکومتی مارکسیستی خواهد بود.

مانیفست لنین در عمل

لنین پیش از کسب قدرت، و بر اساس آموخته های خود از مارکسیسم و سوسیالیسم، وعده های دل انگیز فراوانی داد، اما تمام این وعده ها تنها در مقام حرف باقی ماند. بروکراسی شدیدتر شد، آزادی احزاب و افراد مخالف نه تنها افزایش نیافت، بلکه بشدت محدود شد. استراتژی او آن بود که سیاست تحمل نکردن انحراف از فرمان های خود را به اجرا بگذارد. زیرا معتقد بود که "هدف وسیله را توجیه می کند".

یکی از اقدامات لنین در جهت استراتژی عدم تحمل مخالفت با فرمان های خود، تاسیس سازمان "چکا" (Cheka) بود. نوعی سازمان پلیس مخفی که وظیفه اش جستجو، یافتن و کشتن کسانی بود که لنین آنها را به عنوان "دشمنان خلق" می شناخت. گذشته از اعدام های تعیین شده، افراد چکا غالباً افراد بی گناه را نیز تیرباران می کردند تا جو وحشت را شدت دهند. "ریچارد پاپیس" دلیل تراشی خود لنین را برای آنچه که بعدها به"ترور سرخ" شهرت یافت چنین نقل می کند: "کدام بهتر است - این که ده ها یا صدها نفر آشوبگر را، بی گناه یا گناهکار، آگاه یا ناآگاه، به زندان افکنیم، یا هزاران نفر از سربازان ارتش سرخ و کارگران را از دست بدهیم ؟ اولی بهتر است" (Pipes,1990, 313).

سرکوب های لنین در دوران ترور سرخ، گذشته از بازداشت‌های بی دلیل، شامل این فرایندها نیز می گردید: منع آزادی گفتار، سرکوب اتحادیه های کارگری، و بالاخره میدان دادن به جاسوسان.

لنین در اینگونه اقدامات آنقدر پیش رفت که خود قانون را هم ملغی کرد و به جای آن چیزی گذاشت که به آن می گفت: "وجدان انقلابی". طبق نظر پاپیس، مقامات انقلابی "هرکس را که دوست نداشتند تصفیه می کردند و تحت عنوان وجدان انقلابی دست به قتل عام سازمان یافته ی مخالفان می زدند" (Pipes,1990, 796).

لنین در جهت تبدیل جامعه ی روسیه به نظامی که اقتصاد و سیاست اش با اصول و مبانی کمونیسم همخوانی داشته باشد، شعاری تحت عنوان "کمونیسم جنگی" را وارد عرصه کرد. کمونیسم جنگی اشاره به تمهیداتی داشت که می خواست با اجرای آنها، جامعه ی سنتی روسیه را ظرف مدت کوتاهی به نوعی نظام اقتصادی کمونیستی تبدیل کند. حاصل این شعار و اقدامات ناشی از آن، به همراه کم کاری و احتکار و خشکسالی طولانی، کمبود شدید غذا را بوجود آورد که در اوایل دهه ی ۲۰ موجب مرگ حدود ۵ میلیون نفر شد.

بیشتر انرژی لنین به عنوان فردی انقلابی، صرف کسب قدرت و نگه داشتن آن می شد. سیاستمداری بود هم عمل گرا و مصلحت بین و هم فرصت طلب، که مایل بود در راه رسیدن به جامعه‌ای کمونیستی از هر اصلی چشم بپوشد. عقب نشینی های متناوب

لنین از مارکسیسم کلاسیک باعث حفظ رهبری او و قدرت کمونیست ها گردید. نمونه ای از عمل گرایی و مصلحت بینی لنین را می توان درسیاست اقتصادی جدیدی که وی آن را " نپ" (NEP) می‌نامید، دید. این سیاست پس از رکود اقتصادی شدیدی که در پی عملی کردن شعار کمونیسم جنگی پدیدار شده بود، ابلاغ شد. این سیاست شکل محدودی از سرمایه داری را مجاز اعلام نمود. براساس این سیاست دهقانان مجاز می شدند که مازاد تولید غلات را در بازار آزاد به نفع خود و خانواده شان بفروش برسانند.

"اما گولدمن"، آنارشیست آمریکایی متولد روسیه که در سال ۱۹۱۹ به روسیه بازگردانده شد، در کتابش بنام "سرخوردگی من در روسیه" احساس خویش را درخصوص زندگی پس از انقلاب تحت رهبری لنین چنین می نگارد: "تقریباً همه ی کسانی که با آنها دیدار کردم، هرچند که به لحاظ سیاسی اختلاف عقیده‌ی گسترده ای داشتند، داستان واحدی را برایم تعریف می کردند، داستان موج عظیم انقلاب، روحیه ی عجیبی که همه ی مردمان را به پیش راند، قدرت توده ها، نقش بلشویک ها به عنوان نماینده و سخنگوی افراطی ترین انقلابیون، و بالاخره خیانت به انقلاب پس از بدست گرفتن قدرت... آنها گفته های خود را با شواهد و مدارک بسیاری تایید می کردند... از زجر و آزار رفقای خود سخن می‌گفتند، از تیرباران مردان و زنان، از جنایات بی حاصل، از ویرانی و خرابکاری... دلمشغولی دیوانه وار به دیکتاتوری که حتی دیکتاتوری پرولتاریا هم نیست، بلکه دیکتاتوری گروه کوچکی است بر پرولتاریا" (Goldman,1967, 217).

لنین در تاریخ ۲۱ ژانویه ۱۹۲۴ درگذشت و سکان رهبری حزب و اتحاد شوروی را به ژوزف استالین واگذار کرد.

کمونیسم دوران ژوزف چوکاشویلی (استالین): ۱۹۲۴-۱۹۵۳

برای شناخت دوران استالین کافی است که به نامه ای که لنین خطاب به همکارانش در کمیته ی مرکزی حزب نوشته بود و بعد از مرگ لنین افشا شد و به " وصیت نامه لنین" مشهور شد، نگاهی بیاندازیم.

در این نامه که پس از انتخاب استالین به عنوان دبیر کل حزب از سوی کمیته ی مرکزی، نگارش شده، لنین از آن کمیته در خواست می کند که استالین را اخراج کنند. همچنین وی در این نامه نظرش را درباره ی استالین چنین بیان می کند: "حالا که رفیق استالین دبیر کل حزب شده است، برای خود نیروی نامحدودی فراهم آورده است، و من از این مطمئن نیستم که او همیشه بتواند این نیرو را با احتیاط کافی بکار برد... استالین خیلی خشن است، و هرچند این نقص در میان ما کاملاً قابل تحمل است ... در مورد کسی که وظایف دبیرکلی را بر عهده دارد قابل تحمل نیست" (Aragon,1962, 223).

استالین معتقد بود که باید شیوه ی تهاجمی سوسیالیسم را در اتحاد شوروی گسترش داد. مهمترین ایده ی کمونیستی ای که استالین آن را دنبال می کرد، گسترش اشتراکی کردن زمین های کشاورزی بود. وی در این راستا ارتش را به روستاها اعزام می‌کرد و ارتش نیز مخالفان را یا تیرباران می کرد و یا به مناطق کشنده ی شرق سیبری تبعید می کرد که در همین مناطق بیش از یک میلیون نفر از کشاورزان مخالف زمین های اشتراکی (کالخوز) از سرما و دیگر مشکلات جان سپردند.

دوران ابتدایی رهبری استالین که در مسیر سیاست اقتصادی جدید لنین بود، تا میزانی با آزادی بیان همراه بود، استالین چنین آزادی هایی را فقط زمانی به مردم اعطا می کرد که حس می کرد کشور از آن استفاده خواهد برد: " نویسندگان کمونیست، ماکسیم گورکی و ولادیمیر مایاکوفسکی، در خلال این دوران فعال بودند، ولی نویسندگان دیگر، که نوشته های بسیاری از آنان بعداً ممنوع و جمع آوری شد، آثاری منتشر کردند که فاقد محتوای سیاسی سوسیالیستی بود" (Zickel,1991, 67).

در اواخر دهه ی ۳۰ استالین برای از میان بردن مخالفان رهبری خود و طرح زمین های اشتراکی برنامه ای برای از میان برداشتن سیستماتیک مخالفانش، در تمامی عرصه ها طراحی کرد "تصفیه ی بزرگ". این تصفیه تقریباً از ۱۹۳۴ تا ۱۹۳۹ اجرا شد. سال پایانی این تصفیه، در عرصه ی تئاتر، با مورد غضب قرار گرفتن "مه یرهولد" و سپس ناپدید شدن وی شناخته می شود. نیکلاس ریاسانوفسکی، تاریخ نگار، تصفیه ی بزرگ را اینگونه شرح می دهد: "تصفیه ی بزرگ استالین، قلع و قمع اساسی تمام مخالفان خویش و به دست آوردن قدرت دیکتاتوری مطلق بود" (Riasanovsky,1969, 557).

"ریچارد لوری، در کتابش به نام" تاریخ شفاهی روسیه از انقلاب تا امروز"، ماجرای مردی اهل شوروی را می نگارد که خاطرات دوران تحصیل خود را در دوره ی استالین بیاد می آورد: "معلم ما استالینیستی واقعی بود. این زن بی رحم و ورزیده، با دستی آهنین بر ما حکمرانی می کرد، اما همیشه تاکید می کرد که ما همگی برادریم، همه مساوی با هم. از ما انتظار داشت نزد او برویم و جاسوسی و خبرچینی همکلاسی هایمان را بکنیم. در کلاس تصویری بزرگ از "پاولیک موروزف" قرار داشت. او به ما گفته بود که در دوران اشتراکی کردن، بعضی از دهقانان غلات خود را پنهان می کردند. پدر پاولیک نیز غلات خود را پنهان کرد، آن وقت پاولیک این خبر را به گوش مقامات رساند. او قهرمان بود، پیشاهنگی واقعی، که به کشورش کمک کرد. او بخاطر خیر کشورش حتی از پدرش هم گذشت. از پیشاهنگ انتظار می رود که حقیقت را بگوید، یعنی کاری که پاولیک کرد، و به خاطر همین حقیقت گویی بود که او بدست عده‌ای دیگر از دهقانان کشته شد. کشور و حزب مهم تر از پدرتان هستند، این نتیجه ای بود که از ما انتظار می رفت به آن برسیم" (Lourie,1991, 293).

"دانیل دیلر" در ارزیابی اش از استالین، دوره ی زندگی وی را بدین سان خلاصه می کند: "استالین سازمان دهنده بود، بیشتر مرد عمل بود تا نظریه پرداز... استالین به بهای جان انسان های

بسیار زیادی موفق شد اتحاد شوروی را تبدیل به غولی صنعتی کند... جستجوی پارانویائی قدرت مطلق، وی را واداشت که به بازداشت و اعدام بسیاری از همقطارانش فرمان دهد، و نیز باعث شد که به ایجاد رژیمی سرکوبگر کمک کند" (Diller,1993, 304).

در اول مارس ۱۹۵۳ استالین در اثر خونریزی مغزی درگذشت و نیکیتا خروشچف از سوی کمیته ی مرکزی حزب جانشین استالین شد.

کمونیسم در دوران خروشچف: ۱۹۵۳-۱۹۶۴

خروشچف تمایل داشت که خود را از شیوه ی حکومت تروریستی استالین دور نگه دارد. بنابر این، فعالیت هایی را برای "استالین زدایی" آغاز کرد.

خروشچف طرح خود را بلافاصله بعد از مرگ استالین و با انتقال تابوت استالین از کنار مزار لنین، که اینک یک زیارتگاه ملی شده بود، به محلی دیگر (داخل محوطه ی کاخ کرملین)، آغاز کرد. در طرح استالین زدایی، به شهروندان این آزادی اعطا شد که در درون کشور(و نه در خارج از آن) آزادانه سفر کنند. هزاران زندانی سیاسی از تبعیدگاه‌ها آزاد شدند. هنرمندان و نویسندگان نیز آزادی بیش تری برای ارائه ی آثار خود یافتند و در خلال همین سال ها بود که "آلکساندر وامپیلوف" (A.Vampilov)، احیا کننده زیبایی شناسی چخوفی و تشویق‌کننده‌ی ارجاع به دوران پیش از کمونیسم در ادبیات، ظهور کرد و آثاری را از خود بجای گذاشت.

هرچند که خروشچف، در سخنرانی سری خود استالین را "ستمگری خونخوار" معرفی می کند، اما طبق نظر "مارک فرانکلند" در کتابش بنام "خروشچف"، خروشچف همچون اسلاف خویش، لنین و استالین، معتقد بود که باید حزب همان کنترل مطلق را بر زندگی شهروندان شوروی داشته باشد و ادامه می دهد که: "موضوع اصلی مورد توجه خروشچف در سخنرانی سری‌اش این بود که بگوید با وجود به اعتراف به اشتباهات گذشته، نباید دست به کاری زد که قدرت حزب را خدشه دار می‌کند" (Frankland,1967,146). در همین راستا هنگامی که مردم لهستان با موضوع استالین زدایی روبرو شدند، گمان نمودند که می توان درخواست زندگی بهتری را داشت، و بر این اساس اعتراضات محدودی را آغاز کردند. اما خروشچف هیئتی را راهی لهستان کرد تا لهستانی ها را متقاعد کنند که شورش علیه مسکو، از راه تجاوز نظامی سرکوب خواهد شد.

در ۱۵ اکتبر سال ۱۹۶۴، خروشچف توسط مخالفان سیاسی اش که موافق طرح ها و برنامه های داخلی و خارجی وی نبودند، از کار برکنار شد و اعلام شد که بدلیل سن زیاد و بیماری‌اش استعفا داده است. اینکار توسط کسانی انجام شد که از ابتدا پیرو طرح های استالین بودند و مخالفت خود را با خروشچف اعلام کرده بودند، ولی خروشچف از اعدام، تبعید یا زندانی کردن آنها، که دیگر دورانش سپری شده بود، خودداری کرده بود.

کمونیسم دوران برژنف تا گورباچف: ۱۹۶۴-۱۹۸۵

لئونید برژنف در سال ۱۹۶۴ به دبیر اولی یا دبیر کلی حزب منصوب شد. در دوران وی روند استالین زدایی کند و تاحدودی نیز معکوس شد، و این زمانی بود که نکات مثبتی در مورد کارهای استالین در سخنرانی ها و رسانه های جمعی تحت کنترل دولت مطرح شد. برخورد انعطاف پذیرتر خروشچف با هنرمندان و نویسندگان، جهت عکس بخود گرفت و تمامی نویسندگان و هنرمندان مجبور شدند که پیرو سرمشق های هنری رسمی مشخص شده توسط مقامات حزب باشند. و در همین ایام بود که جسد آلکساندر وامپیلوف، در دریاچه‌ی "بایکال" یافت شد و طی بیانه ای اعلام شد که وی در حال شنا غرق شده است.

در سال ۱۹۶۸ شوروی با اعزام ۴۰۰ هزار نیرو به چکسلواکی، جنبش آزادیخواهی حکومت چک در راه گسترش آزادی بیان، تجمعات و مذهب و تحمل احزاب سیاسی مخالف را درهم کوبید. این اقدام برژنف بزودی به "دکترین برژنف" معروف شد.

در دوران برژنف فساد و رشوه خواری و بازار سیاه، که حاصل شرایط اقتصادی مبتنی بر تمرکز فعالیت های اقتصادی در دست دولت و اطرافیان بود، شدیداً بالا گرفت و در کشوری که رسماً ادعا می شد همه ی شهروندان با هم برابر رند، اختلافات فاحش میان سطح زندگی مقامات دولتی و حزبی، و مردم عادی، در تمام سطوح اجتماعی اثر مخربی بر روحیه مردم می گذاشت.

در نوامبر سال ۱۹۸۲، لئونید برژنف بعد از ۱۸ سال حکومت بر شوروی جان داد و بعد از آن "یوری آندروپوف" جانشین وی شد.

نخستین لطیفه ی تلخی که در مورد انتصاب آندروپوف شایع گردید احتمالاً بازتاب صحیح احساسات عمومی بود: آندروپوف به روزنامه نگاری خارجی توضیح می دهد که وی اطمینان دارد مردم به دنبالش خواهند رفت، "و آنهایی که در پی من نیایند مسلماً به دنبال برژنف خواهند رفت" (Medvedev,1983,111).

آندروپوف تلاش کرد که همچون خروشچف، با تعدیل اقتصادی، اصلاحاتی را در جهت چشم‌پوشی از اصول مارکسیسم و به نفع اقتصاد آزاد و تمرکز زدایی از طرح های اقتصادی و کاستن از فقر فراگیر به انجام برساند و در این راه به موفقیت هایی دست یافت و بهای این موفقیت فراموشی و نادیده‌انگاشتن اصولی بود که اتحاد شوروی برای دست یابی به آن تشکیل شده بود.

آندروپوف در سال ۱۹۸۴ درگذشت و در پی آن، "کنستانتین چرننکو" به مدت ۱۴ ماه رهبری حزب را به عهده گرفت و بی آنکه تغییری در امور ایجاد کند، جای خود را به "میخائیل گورباچف" داد.

میخائیل گورباچف، نقطه ی پایان فلسفه ی مارکس و کمونیسم در شوروی

میخائیل گورباچف را می توان وارث تمامی مشکلات ناشی از عملی کردن نظریات مارکس با زاویه دید رهبران شوروی دانست. وی در جهت انجام اصلاحات اقتصادی دو واژه خاص را، که می‌توان آنها را واژه‌های خروشچفی دانست، به عرصه کشاند: "پروسترویکا" (perestroika) به معنای تجدید ساختار و "گلاسنوست" (glasnoset) به معنای فضای باز سیاسی.

به تعبیر" جان . آر. ماتیوز" در کتاب ظهور و سقوط اتحاد شوروی: "گورباچف پایه گذار پروسترویکا، غالباً به صورت معمار فروپاشی اتحاد شوروی و از میان رفتن کمونیسم در اروپای شرقی به تصویر کشیده می شود، ولی وی هرگز چنین نیتی نداشت. با این وجود، اصلاحاتی که وی صورت داد به طرز اجتناب ناپذیری همان نتایج را به بارآورد" (Matthews, 2000,105).

گلاسنوست، سیاستی که اجازه می داد بحث و انتقاد بی پرده در خصوص سیاست های دولت صورت گیرد، دروازه ها را به روی سیل مهارناپذیری از انتقادها و بحث ها در باره ی دولت، حزب کمونیست، رهبران کشور و آموزه های سوسیالیستی گشود. این گلاسنوست افسار گسیخته آن چیزی نبود که گورباچف در نظر داشت. دولت کوشید شتاب آن را از راه سانسور و محدود کردن انتقادها کم کند، ولی دیگر خیلی دیر شده بود.

هنگامی که این آزادی جدید در مسکو اشاعه می یافت، اهالی پاره‌ای از جمهوری ها ناآرام شدند و رفته رفته سخن از استقلال به میان آوردند تا اینکه در ژوئن سال ۱۹۹۰ پایان ۷۲ سال تلاش برای پیاده کردن اصول مارکسیسم از سوی پارلمان جمهوری روسیه اعلام شد.

بخش دوم: حاکمیت یافتن ایدئولوژی سوسیالیستی - کمونیستی در عرصه ی دراماتورژی (ادبیات نمایشی- نمایشنامه نویسی)

از آنجا که در دوران تزاری سطح دانش عمومی توده های مردمی در روسیه، در مقایسه با اروپای غربی، بسیار نازل است و از سویی دولت شورایی جدید بر اساس آموزه های سوسیالیسم درنظر دارد بخش عمده ای از امور را به شوراهای کارگری و کشاورزی واگذار نماید و اعضای این شوراها دانش لازم را در خصوص اداره ی جامعه ی خویش بر اساس آموزه های ایدئولوژیک حکومت جدید ندارند، لذا اولین گام در جهت همگانی کردن این آموزه ها باید تعلیم و تربیت توده های مردم باشد. بهمن دلیل حزب کمونیست و دولت شوروی تئاتر را وسیله ای برای بالا بردن سطح فکری و ایدئولوژی توده ها و یک عامل مهم تعلیم و تربیت بر اساس روح سوسیالیسم می شناسد.

از سوی دیگر، "لنین" که دولت بلشویک خود را مسئول نجات توده ها می شناسد و در نزد او "هدف وسیله را توجیه می کند"، بدون در نظر گرفتن اصول و تئوری های مربوط به تئاتر و اجزای آن، همچون برخوردی که با دیگر ارکان جامعه انجام می دهد، با تئاتر نیز برخوردی سخت و فرمانروایانه می کند.

فرمان نامه نویسی، و سیاست گام به گام "هدایت" جامعه ی تئاتری و "نظارت" بر آن

"فرمان نامه" (приказ) نویسی در عرصه ی تئاتر را می توان مهم ترین جلوه ی تلاش حکومت اتحاد جماهیرشوروی در "هدایت" و "نظارت" بر جامعه ی تئاتری دانست.

نخستین "فرمان نامه" در خصوص تئاتر، در صفحات آغازین تاریخ شوروی خودنمایی می کند. بر اساس این "فرمان" که پانزده روز پس از بدست گرفتن قدرت، یعنی در روز دوم نوامبر ۱۹۱۷، صادر شده، کلیه ی تئاترها باید تحت نظر بخش هنری کمیته دولتی تعلیم و تربیت (نخستین کمیته ی راه اندازی شده توسط دولت شورایی) قرار بگیرند. قریب به سه ماه پس از اولین "فرمان"، دومین فرمان صادر شده و کلیه ی تئاترهای مسکو تحت پوشش، شعبه ی هنر و تعلیم و تربیت شورای ایالت مسکو قرار داده شده و تئاتر های ایالات دیگر نیز بدست شوراهای محلی سپرده می شود. حدوداً یکسال بعد، در روز ۲۶ اوت ۱۹۱۹، حکومت شوروی، سومین "فرمان نامه" ی خود را که در حقیقت تکمیل کننده دو فرمان قبلی بود، صادر نمود و در آن مالکیت تمامی اموال تئاتری (ساختمان ها و وسایل) را ملی اعلام کرد. آنچه از فرمان های قید شده، استنباط می‌شود این است که دولت اتحادجماهیر شوروی، جهت کنترل فعالیت‌های تئاتری و تسری آموزه های سوسیالیسم-کمونیسم به آن، سیاست های گام به گامی را طراحی نموده است. "فرمان های سه گانه اولیه" را می‌توان در مسیر تجلی بخشیدن به نفی مالکیت خصوصی و مبتنی بر آموزه های سوسیالیسم - کمونیسم دانست.

فرمان نامه های ویژه ی درام نویسان

فرمان اول و شاخصه ی آن (بازتاب دادن نبرد طبقاتی)

از آنجا که در دوره ی آغازین اتحاد جماهیر شوروی ایدئولوژی حاکم، به تئاتر به عنوان ابزاری برای تبلیغات می‌نگریست، در نخستین فرمان پس از استقرار دستگاه های نظارتی، تئاترها ملزم شدند که در برنامه های نمایشی خود (رپرتوار ها) اقدام به خلق آثار تبلیغاتی نمایند.

با مطالعه ی آثار نویسندگان جدیدی که در این دوره با حمایت حزب کمونیسم به اشتهار دست یافتند، در می یابیم که مهم ترین شاخصه ی بدست آمده از فرمان محتوائی اول، "بازتاب‌دادن نبرد طبقاتی" می باشد. "یوگنی آپوچینین" آغاز نگارش نمایشنامه های تبلیغاتی را چنین اعلام می کند:

"نمایش‌نامه‌نویسی جدید دوره‌ی شوروی که تبعیت از دستورالعمل‌های حزبی را وظیفه‌ی خود می‌دانست در دهه‌ی بیست سده‌ی بیستم بنیان نهاده شد"(Опочинин E.H, 2005, 26).

برخی از نمایش‌نامه‌نویسانی که در آثارشان انجام این "وظیفه" به شکلی چشم‌گیر نمایان بود را چنین می توان بر شمرد:"سیی فولینا" با نمایش‌نامه‌ی "ویری نیه‌یا"، "آ. سرافی موویچ" با نمایش‌نامه‌ی "ماریانا" که‌از روی رمان "سیلاب آهنین" نوشته شده بود،" ل.لئونف" با نمایش‌نامه‌ی "دست‌فروشان"، "ک.ترین یه‌ف" با نمایش‌نامه‌ی "عشق نوبهاران"،"ب. لاورنیه‌ف" با نمایش‌نامه‌ی "تقصیر"، "و. ایوانف" با نمایش‌نامه‌ی "قطار زره‌پوش۶۹-۱۴"، "و بیل-بیه‌لا تسرکوفسکی" با نمایش‌نامه‌ی "هجوم"و "د. فورمانوف" با نمایش‌نامه‌ی "یاغی".

نکته قابل توجهی که در تعدادی از نمایشنامه های این دوره بچشم می خورد، تبعیت هنرمندانه از فرمان اول است، برخی از نمایشنامه نویسان از جمله: "ویشنیه فسکی"، ضمن تبعیت از فرمان اول همچنان بدنبال پیروی از اصول زیبایی شناسانه‌ی دوران پیش از حکومت جدید هستند، در آثار آنها " تفسیر رمانتیک" ی از وقایع انقلاب ارائه می شود. در نمایشنامه‌های یادشده "تراژدی" با "خوش‌بینی اجتماعی" ترکیب شده است. "در سال ۱۹۳۰" و. ویشنیه فسکی"نمایش‌نامه‌ای نوشت که نام آن دقیقاً ژانر اصلی نمایش‌نامه‌نویسی این دسته از نمایشنامه نویسان را تعریف می‌کرد؛ "تراژدی خوش‌بینانه"(Рогачевский М.Л..С, 1974,128).

فرمان دوم و تبعات آن

مهم‌ترین مسأله‌ای که وضعیت نمایش‌نامه‌نویسان دوران ابتدایی شوروی را از دیگر نویسندگان جهان آزاد متمایز می‌کند. این محدودیت‌ها نه تنها انتخاب سوژه را هدف گرفته بلکه سبک اثر را نیز تعیین و تعریف می‌کرد. در دهه‌ی چهارم سده‌ی بیستم یکی از عجیب ترین وقایع در عرصه ی ادبیات و هنر بوقوع پیوست، "در سال ۱۹۳۴ نخستین کنگره‌ی اتحادیه‌ی نویسندگان شوروی که توسط اعضای رده‌ی اول حزب کمونیست اداره می شد، "روش رئالیسم سوسیالیستی" را به عنوان "روش بنیادین خلاقیت‌های هنری" در شوروی تعیین کرد (Рогачевский М.Л.,1974,132). روش "رئالیسم سوسیالیستی" از سویی با "رئالیسم انتقادی" و از سوی دیگر با "فرمالیسم" که نماینده ی آن "مه یر هولد" بود در تعارض قرار داشت.

این کنگره که اعلامیه‌ی آن همچون دستورالعمل حکومت انقلابی تلقی می‌شد، برای دیگر اشکال ادبی و هنری هم همین روش را تجویز و تعیین نمود. بر اساس این روش، مکتب رئالیسم باید با آموزه‌های سوسیالیسم در هم تنیده می‌شد و آثار جدیدی را پدید می‌آورد.

" آنتوان ویتز" (Antoine Vitez) در مقاله "تئاتر در شوروی و کشور های سوسیالیستی" در دایره المعارف "پلئیاد" اعلامیه ی کمیته‌ی مرکزی حزب کمونیست را در خصوص آثار "فوتوریستی" ارائه می نماید. مهمترین فراز این اعلامیه از این قرار است: " فوتوریست ها، درسراشیب فترت افتادگان، هواداران فلسفه‌ی ایده‌آلیستی دشمن مارکسیسم، و بطور خلاصه ساده‌لوحان سرخورده و دست پروردگان مطبوعات و فلسفه ی بورژوازی، تقریباً در همه جا اداره ی کار ها را در "سازمان های پرولتاریایی تعلیمات فرهنگی" بدست گرفته اند و با رنگ و لعاب "فرهنگ پرولتاریائی" نظرگاه های بورژوازی در فلسفه را به کارگران ارائه می دهند و در قلمرو هنر، ذوقیات پوچ و فاسد "فوتوریسم" را به کارگران القا می کنند" (پلئیاد، ۸۲). این اعلامیه که در محکومیت "سرگئی آیزنشتاین" (Eisenestein Serge) و نمایش "فوتوریستی" وی (بقدر لزوم عاقل نیست نوشته‌ی آستروفسکی) صادر شده بود، نشانه ایست از جدیت حزب در اجرای دقیق فرمان دوم خویش.

فرمان اخیر حزب علاوه بر جلوگیری از رشد و پیشرفت نمایشنامه نویسی، منجر به حذف بسیاری از هنرمندان صاحب نظر همچون"مه یر هولد" از صحنه ی گیتی شد: "روز ۸ ژانویه ۱۹۳۸" تئاتر مه یر هولد" بنا به تصمیم کمیته امور هنری، بسته شد. این تصمیم در پی مقاله ای از رئیس کمیته، تحت عنوان "یک تئاتر بیگانه"، که در روز ۱۷ دسامبر ۱۹۳۷ در روزنامه "پراودا" منتشر شده بود، اتخاذ شد. این مقاله "مه یر هولد" را سرزنش کرده بود که هرگز از گذشته ی فرمالیستی خود جدا نشده بود و پیوسته با تئاتر رئالیستی مخالفت کرده و آثار نویسندگانی را نمایش داده که بایستی محکوم می شدند، مقاله با این جملات به پایان می رسد: "در نهایت، تئاتر مه یر هولد در ارگانیسم هنری شوروی، یک جسم خارجی از خود ساخته و تبدیل به یک تئاتر بیگانه شده است. آیا چنین تئاتری برای هنر شوروی و برای تماشاگران شوروی مفید است؟"، مه یر هولد که تا مرگ استانیسلاوسکی از حمایت و پشتیبانی او برخوردار بود، پس‌از این مغضوبیت، در ژانویه ۱۹۳۹ بازداشت و ناپدید شد و اعلام شد که در سال ۱۹۴۰ مرده است، بدون آنکه علت درگشت وی و نشانی از محل مرگ و دفن او ارایه شود (Театральная1 энциклопедия СССР,1992,421).

فرمان سوم و شاخصه ی ویژه ی آن (قهرمان مثبت جدید)

یکی دیگر از عوامل سقوط و انحطاط نمایشنامه نویسی دوران شوروی را می توان در فرمانی یافت که بر اساس آن "لازم بود که قهرمان مثبت آثار نمایشی دارای رفتار و عقایدی مطابق با اصول مبتنی بر ایدئولوژی سوسیالیسم و آرمان‌های انقلاب کمونیستی باشد (Рогачевский М.Л.,1974,136).

از همین رو یکی از مهمترین مشکلات نمایشنامه نویسان دهه ی چهارم سده ی بیست شوروی یافتن "قهرمان مثبت جدید" شد. فرمان جدید بیش از پیش بر معضلات کاری فعالان عرصه ی تئاتر می افزاید، زیرا این فرمان دایره ی تعدد کاراکتر هایی را که می شد در نمایشنامه ها ساخته و پراخته کرد، بسیار تنگ و

محدود می نماید. این اقدام در حقیقت از سویی دست کارگردانان و عوامل اجرایی را می بست، زیرا آنان دیگر امکان اجرای نمایشنامه های کلاسیک روسی را که بزعم روسای ارشد حزب همگی قهرمانان آنها "مشتی خرده بوژوا و منحرف" بودند، را از دست می دادند و از سوی دیگر نگارش نمایشنامه ای که از طرفی دارای بن مایه ی تبلیغاتی و در جهت تعمیق افکار سوسیالیستی و اعطای حقانیت به حکومت و حاکمان باشد و از سوی دیگر دارای سبک رئالیستی باشد و در عین حال قهرمان اصلی و مثبت آن فردی مقید به اصول سوسیالیسم و انقلابی باشد، برای نویسندگان کاری شاق و ناشدنی می نمود و طبیعی است که در این دوره یافتن نمایشنامه ی خوب و واجد اهمیت تقریباً محال می شود.

برخی از نمایشنامه نویسان که توانایی ساختن و پرداختن قهرمان مثبت جدید را نداشتند عرصه‌ی نمایشنامه نویسی دهه‌ی سی شوروی را ترک گفتند و در عوض نویسنگان جدیدی پا به این عرصه گذاشتند.

در این سال‌ها نمایش‌نامه‌های ماکسیم گورکی (آخرین بازمانده نسل قبل از حکومت کمونیستی): "ایگور بولچوف و دیگران" و "داستی گایف و دیگران" که با تبعیت از فرمان سوم نگارش شده بود، بیش از دیگر آثار نمایشی این دوره مورد توجه قرار گرفت و به اجرا درآمد. مهم ترین نمایشنامه نویسانی که در پی فرمان سوم پا به عرصه ی ادبیات نمایشی گذاشتند را می توان به این شرح برشمرد: ن. پاگودین نویسنده‌ی نمایش‌نامه‌های "شور"، "منظومه‌ای درباره‌ی تبر" و "دوست من"، و. ویشنیه فسکایا با آثاری چون "اولین سوار"، "آخرین قاطع" و "تراژدی خوش‌بینانه"، آ. آفین گی نووا با "ترس"، "دور"، "ماریا کوچولو"، و کرشونا با نمایش‌نامه‌های "ریل‌ها وزوز می‌کنند"، "نان"، آ.کورنیه‌ی چوک با نمایش‌نامه‌های "قتل اسکادران‌ها"، "افلاطون فریاد می‌زند" و ل. رحمانووا با نمایش‌نامه‌ی "سال‌خوردگی بدون آرامش".

در اواخر دهه ی بعد، یعنی دهه ی چهارم سده ی بیست، یکی از معروف‌ترین نمایش‌نامه‌نویسان دوران شوروی وارد عرصه درام نویسی شد؛ کنستانتین سیمونوف. وی یکی از معتبرترین نمایشنامه نویسان نزد حزب حاکم و دستگاه حکومتی بود، زیرا توانسته بود در آثارش قهرمان مثبت مورد نظر حاکمیت را بخوبی پرورش دهد. برخی از آثار ماندگار او که از حمایت قاطع حزب کمونیست شوروی برخوردار بودند و برای وی مدال های رنگارنگ گوناگونی را به ارمغان آوردند، عبارتند از: "جوانکی از شهرما"، "مردمان روس"، "سؤال روسی" و "چهارمین". که همگی این آثار در خلال جنگ دوم جهانی و بعد از آن نگارش شده اند. برخی از این آثار از جمله "جوانکی از شهر ما" و "مردمان روس" به جنگ دوم جهانی، شاهکارها، شجاعت ها و اعتقادات انقلابی جوانان پرورش یافته در دامان ایدئولوژی سوسیالیسم - کمونیسم اختصاص داده شده است.

فرمان چهارم: تصویر لنین به عنوان سمبل قهرمان مثبت جدید

در پی فرمان سوم و سردرگمی نویسندگان و همچنین بروز وضعیت وخیم بیکاری گروه های نمایشی و خاموشی تدریجی چراغ تئاترها، کنگره ی نویسندگان اتحاد جماهیر شوروی، در آغاز دهه ی پنجم سده ی بیست و قبل از آغاز جنگ دوم جهانی در مرزهای شوروی، خود برای یافتن قهرمان مثبت جدید دست به‌کار شده و نهایتاً فرمانی را صادر می کند که در آن لنین به‌عنوان سمبل قهرمان مثبت جدید، شناخته می شود و تصویرنمودن افکار و عقاید رهبر انقلاب کمونیستی - لنین، یکی از امتیازات ویژه مجموعه نمایش های یک تئاتر (رپرتوار) و نویسندگان برشمرده شده و حکومت امکانات و بودجه‌ی فراوانی را برای انتشار و اجرای اینگونه از آثار درنظر می‌گیرد.

نویسندگان جدیدی که در پی فرمان سوم از این عرصه سربرآورده بودند در ارائه ی تصویر لنین و تبلیغ افکار و اعتقادات وی از دیگران پیشی می گیرند. در میان این آثار نمایش‌نامه‌هایی همچون "انسانی با تفنگ" نوشته‌ی پاگودین، "واقعیت" نوشته‌ی کورنیه‌ی چوک، "روی سواحل نوا" نوشته‌ی تری نیه‌وا و کمی بعدتر نمایش‌نامه‌های م. شاتروف دارای اهمیت بیشتری شناخته شده و در بسیاری از تئاترهای روسیه به اجرا درمی آیند.

فرمان چهارم هرچند به اندازه‌ی فرمان های قبلی تاثیری در انحطاط و سقوط دراماتورژی روسیه ندارد، لیکن نمی توان از نقش آن در سرعت بخشیدن به این سقوط چشم پوشید، زیرا وقتی رسماً به نویسندگان ابلاغ می گردد که رهبر انقلاب کمونیستی را در آثارشان به عنوان قهرمان اصلی تصویر نمایند، این بدان معناست که نویسنده حتماً باید این قهرمان، یعنی لنین را، پیروز همه ی عرصه ها تصویر نماید و از همین روست که در هیچیک از نمایشنامه های مربوط به این قهرمان، هیچ کشمکش مهمی دیده نمی شود، زیرا قهرمانان منفی از پیش محکوم به شکست می باشند و از سوی دیگر، درام بطور واقعی شکل نگرفته، چرا که نویسندگان حتی به خود این اجازه را نمی دهند که شخصیت های دیگر را دارای این ارزش بدانند که قادر به عرض اندام در برابر لنین باشند.

شاید اهمیت فرمان چهارم در انحطاط درام نویسی روسیه را بتوان در این نکته دانست، که این فرمان عملاً کشمکش و درام را از عرصه‌ی نمایشنامه نویسی روسیه حذف کرد و بجای آن روایت دلاوری ها و شجاعت ها و از خود گذشتگی های حزبی و انقلابی را جایگزین نمود.

فرمان پنجم: توجه به مسائل معاصر زندگی کمونیستی

از دیگر فرمان هایی که توسط کنگره ی نویسندگان شوروی، در میانه سال های سی، صادر شد، می توان به فرمانی اشاره کرد

که طی آن نمایشنامه نویسان ملزم بودند بجای پرداختن به مسائل فانتزی و خارج از شوروی، به تصویر کردن اشخاص داخل شوروی روی آورند .

بی شک این فرمان جدید را می توان در صف اول علل موثر در انحطاط نمایشنامه نویسی روسیه دانست، زیرا با بررسی در نمایشنامه های این دوره به این نتیجه می رسیم که این فرمان موجب شده که ستیزه ی قهرمانان نمایش از ستیزه ی "قهرمان خوب" با "قهرمان بد"، تبدیل به ستیزه ی "قهرمان خوب" با "قهرمان خوب تر" شود.

دلایل تغییر سویه های ستیزه را می توان در آنجا یافت که حاکمیت شوروی دائماً در پی پنهان سازی خصلت های بد در بین مردم داخل سرزمین های آن اتحادیه بود و همچنین همیشه در پی منزه سازی سران حزبی و تشکیلاتی از فساد و نقصان ها گشته و مدعی بود که جامعه ی شوروی از تناقض و تعارض بدور است، لاجرم نمایشنامه نویسان حق نداشتند که هیچیک از قهرمانان اثر را که همانا سران حاکم و یا مردمان پرورش یافته در دامان حکومت سوسیالیستی - کمونیستی بودند را بصورت منفی تصویر نمایند، لذا تمامی قهرمانان یا "خوب" اند، و یا "خوبتر".

در حقیقت نمایشنامه های حاصل از این فرمان را می توان "نمایشنامه های بدون کشمکش" دانست، زیرا اساساً قهرمان خوب و قهرمان خوبتر، دلیلی برای کشمکش جدی ندارند و تنها یکی در پی مطلع ساختن دیگری از امریست که فرد اول آن را درست نفهمیده و یا اصلاً با آن آشنا نیست، این نمایشنامه ها را می توان"پند نامه" یا "خطابه" قلمداد نمود، نمایشنامه هایی که حدود بیست سال دوام آوردند.

ابلاغ این فرمان نامه، را می توان نقطه ی پایان ماموریت دستگاه حاکم در کورنمودن اجاق سوزان نمایشنامه نویسی به ارث مانده از پوشکین و چخوف و گوگول و .... دانست. هرچند که اتفاقات آینده فراز و نشیب های دیگری را رقم می زند.

فرمان ششم: نمایشنامه ابزاری برای موفقیت در جنگ

همانند دوره ی آغازین حکومت شورایی که سران ارشد حزب به تئاتر به مثابه ابزار تبلیغات آموزه‌های سوسیالیسم می‌نگریستند، با آغاز جنگ در مرزهای شوروی، لنینگراد (سنت پترزبورگ فعلی) در سال ۱۹۴۱، این نگاه ابزارگرایانه مجدداً تئاتر را مورد توجه خویش قرار داد و طی فرمانی، کلیه ی تئاتر ها ملزم شدند که آثار نمایشی خود را به جنگ، در جهت تهییج مردم و بسط و گسترش روحیه ی وطن پرستانه، اختصاص دهند.

این فرمان اهالی تئاتر را مامور می کرد که نمایش های خود را به جبهه ها ببرند و هنرمندان تئاتر به عنوان مربی برای جوخه های نظامی کلاس های تئاتر دایر کنند تا آنها خود به تنهایی بتوانند نمایش اجرا کنند.

همانگونه که در بخش اول این مقاله آورده شده، استالین که اینک دبیر کل حزب و فرمانده ی عالی جنگ بود، هرگاه که لازم می‌شد، با مصلحت اندیشی از اندیشه های سوسیالیستی - کمونیستی به نفع حفظ موقعیت و شرایط خود عقب نشینی می‌کرد، او از جمله در صدور اجازه ی اجرای آثار کلاسیک روسی نگارش شده پیش از انقلاب، به این اقدام دست زد و با گردشی ۱۸۰ درجه ای رسماً اعلام می دارد که در جهت تقویت روحیه ی وطن پرستانه، نمایشنامه نویسان و گروه های اجرایی، مجاز به استفاده از آثار و تم های نمایشنامه های کلاسیک قبل از حکومت کمونیستی می باشند و این درحالی بود که پیشتر، اجرای آنها به دلیل آنکه قهرمانان آنها " مشتی خرده بورژوا و منحرف " بودند، ممنوع شده بود. اما یک نکته در این میان وجود دارد و آن این است که در آثار کلاسیک ارائه شده در دوره ی جنگ " تضاد طبقاتی روسیه قدیم، به سود تصویرگری احساساست میهن پرستانه، زیرکانه لاپوشانی شده بود"(پلئیاد، ۱۳۷۰، ۱۰۳).

فرمان جدید را می توان توقف موقت حرکت ادبیات نمایشی به سمت انحطاط و سقوط کامل دانست، زیرا موجب ایجاد فرصتی مجدد برای درام نویسان جهت بازگشت به نگارش درام قهرمانی شد، درامی که در آن کشمکش، مجدداً و به صورت محدود نمود پیدا کرد، در این درام قهرمان مثبت، رزمنده ی روس، امکان یک رویارویی واقعی با قهرمان منفی اثر، سرباز و نیروهای فاشیست، را بدست آورده است، هرچند که پایان این رویاروئی از پیش مشخص است، لیکن چگونگی رسیدن به این پایان، یعنی پیروزی سرباز روس، نامشخص و به عبارتی انگیزه دهنده به خواننده و تماشاگر جهت استمرار توجه به اثر تا پایان می باشد. از مهم ترین آثار پدیدار شده در پی این فرمان، آثار"کنستانتین سیمونوف" می باشد که پیش تر به آنها اشاره شده است.

آزادی نسبی ای که به نمایشنامه نویسان در دوره ی جنگ اعطا شد را می توان طبق گفتار پیشین فرصتی برای نفس کشیدن جسد نیمه جان نمایشنامه نویسی روسیه دانست، لیکن نمی توان گفت که این فرمان موفقیت قابل ملاحظه ای را برای درام نویسی روسیه به ارمغان آورد. زیرا طبق همین فرمان، استالین تعدادی از نمایشنامه نویسانی را که قلم خویش را در عرصه ی رمان نویسی پرورش داده و متبحر کرده بودند، را از ارتقاء دادن به سنت نمایشنامه نویسی روسیه محروم ساخت و آنان را به عنوان درام‌نویسان ویژه‌ی فرماندهی عالی جنگ در جهت انجام ماموریت های خاص، منصوب نمود که از جمله ی آنان می توان به "کرنیه ی چوک" نمایشنامه نویس اوکراینی الاصل اشاره نمود. "در این دوره، حکومت برای حل بسیاری از مشکلات خود به نمایش‌نامه‌نویسان سفارش کار می‌داد"(Асеев Б.Н. и Образцов А.Г,1976,173).

از جمله ی این ماموریت های خاص می توان به موضوع شکست ارتش سرخ در بسیاری از جبهه ها در اوائل جنگ اشاره نمود. در این شرایط استالین به‌این نتیجه رسید که فرماندهان او توانایی اداره‌ی جنگ‌های مدرن را ندارند زیرا بسیاری از آنان از کسانی می باشند که از دوران جنگ های داخلی تا کنون فرمانده

بوده اند. این فرماندهان به دلیل خدماتی که به ارتش سرخ کرده بودند، انتظار داشتند فرمانده‌ی عالی جنگ (استالین) از آنان در برابر فرماندهان جوانی که در آموزشگاه‌های افسری تربیت شده بودند، حمایت کند. به همین دلیل یک موقعیت پارادوکسیکال به وجود آمده بود. استالین از سویی، بواسطه ی خدمات پیشین این فرماندهان، نمی‌توانست آنان را برکنار کند و از سوی دیگر در جبهه‌های جنگ نیاز به فرماندهانی داشت که آموزش‌های عالی و مدرن دیده باشند.

به همین دلیل او چاره‌ای اندیشید و به یکی از نمایش‌نامه‌نویسان برجسته‌ی عضو حزب کمونیست، یعنی کرنیه‌ی چوک دستور داد که نمایش‌نامه‌ای بنویسد و طی آن از فرماندهان پیر و قدیمی بخواهد که از سمت‌های خود استعفا کنند. این نمایشنامه که "جبهه" نام گرفت، نوشته شد و استالین شخصاً آن را ویراستاری نمود و حتی بسیاری از دیالوگ‌های نمایشنامه توسط شخص وی نوشته شد. این نمایشنامه به سرعت در روزنامه "پراودا" چاپ شده و به دستور فرماندهی عالی جنگ در تمام شهرها و جبهه‌ها اجرا گردید و: "با این روش، استالین به شکل غیرمستقیم به فرماندهان قدیمی فرمان داد که محترمانه استعفا نمایند و جای خود را به فرماندهان جدید دهند" (Очерки истории русской театральной критики,1979,97). این اقدام استالین بطور کلی موفقیت آمیز بود و بسیاری از فرماندهان مورد اشاره بخواست خود استعفا دادند، و استالین به‌پاس این خدمت نشان درجه یک دولتی را به کرنیه ی چوک اعطا کرد و وی را به سمت مسئول ارشد حزب در اوکراین گماشت.

پس از پایان جنگ، آزادی نسبی داده شده، رخت بر بست و محدودیت های قبلی و رفتار مطابق فرمان نامه های پیشین از نو آغاز شد. و این شرایط تا پایان حیات استالین در سال ۱۹۵۳ ادامه یافت.

فرمان هفتم: پایان ستیزه ی قهرمان خوب با قهرمان خوبتر

در سال های پایانی دهه‌ی شصت (پس از مرگ استالین و روی کار آمدن خروشچف) و در پی بروز اعتراضات فراوان در میان منتقدان تئاتر، و کم شدن گرایش توده ی مردم به تئاتر، وزارت فرهنگ و اتحادیه‌ی نویسندگان شوروی با یک عقب نشینی آشکار، فرمان نامه ی جدیدی صادر می نمایند. در این فرمان، تئوری"اثر دراماتیک بدون کشمکش" شدیداً مورد نکوهش واقع می شود؛ تئوری‌ای که بر اساس آن، تنها کشمکش دراماتیک: "ستیزه‌ی قهرمان خوب با قهرمان خوبتر" بود. این تئوری با پیروزی انقلاب و صدور فرمان نامه های گوناگون حزب و اتحادیه‌ی نویسندگان، رفته‌رفته در میان آثار نمایشنامه نویسان گسترش یافته بود. در اوائل دهه‌ی شصت تعدادی از منتقدان، آثار این دوران را نشانه‌ی انحطاط تئاتر شوروی به شمار می‌آورند" (Очерки истории русской театральной критики,1979,138).

فرمان هفتم که در جریان برنامه ی "استالین زدائی" خروشچف صادر شد را می توان به لغو ناگهانی همه‌ی فرمان‌های قبلی تعبیر نمود، زیرا حذف " اثر دراماتیک بدون کشمکش" به معنای آن است که: از سویی حاکمیت پذیرفته که در بطن جامعه‌ی سوسیالیستی - کمونیستی افراد دارای نقصان، و مسائل دارای تعارض و تناقض نیز وجود دارند و باید به آنها پرداخته شود و از سویی موضوع قهرمان مثبت جدید منتفی شده و دایره‌ی وسیعی از قهرمانان را می توان در آثار جدید پرداخت نمود.

با مرگ استالین، جانشینی"تساهل ایدئولوژیک" بجای "سختگیری ایدئولوژیک" به وقوع پیوست. نشانه های مثبت این جانشینی را که نویسنده این مقاله آن را "رنسانس در نمایشنامه‌نویسی روسیه" به شمار می آورد را می توان در آثار "آ. وامپیلوف" دید. وامپیلوف در طول عمر کوتاه خود نمایش‌نامه‌های گوناگونی همچون "بدرود در ژوئن"، "پسر ارشد"، "شکار اردک"، "لطیفه‌های محلی" (بیست دقیقه با فرشته و حادثه برای جارچی)، "تابستان گذشته در چولیمسک" و وودویل ناتمام "نوک پیکان‌های بی‌نظیر"، را نگاشته است. به اعتقاد تئاترشناسان: "وامپیلوف" با بازگشت به سوی زیبایی‌شناسی چخوف، سمت و سوی توسعه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی دو دهه‌ی بعدی را تعیین کرد" (Энциклопедический словарь юного зрителя.,1989,476). "مهم‌ترین موفقیت‌های دراماتیک دهه‌های هفتاد و اوائل دهه ی هشتاد روسیه، در ژانر "تراژی- کمدی" اتفاق افتاد" (Опочинин E.H, 2005,217).

و "تاثیر زیبایی‌شناسی وامپیلوف به خوبی در آثار تراژی‌کمیک آن دوره نمایان است؛ آثاری چون نمایش‌نامه‌ی "شاه تیر" اثر روزوف، نمایش‌نامه‌های "دو تیر" و "مارمولک" و همچنین سناریوی "ماراتن پاییزی" اثر والودین و به‌ویژه در آثار اربوزف مانند "نور چشمی من"، "روزهای خوش‌بختی یک آدم بدبخت"، "حکایت‌های اربت۱ قدیم"، "توی این خانه‌ی قدیمی محبوب"، "زن فاتح" و نمایشنامه‌ی "بازی‌های خشن" (Энциклопедический словарь юного зрителя.,1989,485).

پس از برکناری خروشچف در سال ۱۹۶۴ و روی کار آمدن برژنف، فرمان هفتم لغو شد و به تدریج بازگشت به تمامی فرمان‌های پیشین آغاز شد. بازگشت به "سختگیری ایدئولوژیک" را می توان در غرق شدن "وامپیلوف" در دریاچه ی "بایکال" و در سن ۳۵ سالگی دید. این دریاچه در حافظه ی خود غرق شدن بسیاری از مخالفان و منتقدان شوروی را جای داده است. کشته‌شدن "وامپیلوف" و احیای فرامین پیشین، نور امیدی را که نوید بخش حیات دوباره ی جریان نمایشنامه نویسی روسیه بود، به خاموشی کشاند.

تا پایان عمر حاکمیت سوسیالیستی - کمونیستی هیچ نمایشنامه نویس دیگری نتوانست با ارائه ی اثری والا و منطبق باارزش های دراماتیک، نشانی از حیات جدی نمایشنامه نویسی در روسیه ارائه نماید.

نتیجه

انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ در روسیه، و پیروزی انقلاب ایدئولوژیک "مارکسیست - لنینیستی" و تاسیس " اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی" در همه ی عرصه های حیات فردی و اجتماعی مردم آن جماهیر تاثیراتی بجای گذاشت. و از زمره ی آنها، استقرار سیستم قوی و سخت گیر حکومتی بر عرصه ی تئاتر و بویژه دراماتورژی (ادبیات نمایشی و نمایشنامه نویسی) بود. حاصل تلاش های این سیستم حکومتی در نهایت موجب تضعیف نمایشنامه نویسی آن دوران گردید، بگونه ای که هیچیک از نمایشنامه های نگارش شده در آن دوران، بر خلاف آثار پیشینیان، اهمیت فرامرزی نیافت و این در حالی است که نمایشنامه نویسی این دوره در حقیقت می بایست به عنوان وارث سیر حرکت پرشتاب و پر ثمر نویسندگان مطرح پیشین همچون "پوشکین"، "چخوف"، "گوگول" و دیگران باشد.

برای شناخت دلایل و عوامل انحطاط نمایشنامه نویسی این دوره باید با نگاه ایدئولوژیک حاکمال شوروی آشنا شده و همچنین رویکرد آنان را به وظایف حزبی و سوسیالیستی دانست. آنان وظیفه ی خود را "نجات و هدایت توده ها"، به هر قیمت می‌دانند. از همین رو کلیه ی افکار و اندیشه های خود را در قالب "فرمان" در آورده و تمامی افراد و دستگاه های موجود در مرزهای شوروی را ملزم به رعایت آن فرمان ها می دانند.

در طی دوران ۷۲ ساله ی حاکمیت آموزه های سوسیالیسم- کمونیسم در شوروی، ۱۰ فرمان مهم در عرصه ی تئاتر صادر شد که از میان آنها ۳ فرمان به موضوع ساختار نظارتی بر تئاتر و نفی تملک خصوصی سازمان ها و افراد بر تئاتر اختصاص داده شده و ۷ فرمان برای تعیین محتوا و ساختار و سبک نمایشنامه ها ابلاغ شده است.

حاصل نهایی ۱۰ فرمان مذکور را می توان در یک جمله خلاصه نمود: "نابودی و انحطاط جریان ادبیات نمایشی در اتحاد جماهیر شوروی".

در پایان این مقال ذکر این نکته خالی از لطف نخواهد بود که: " انحطاط و فترت ۷۲ ساله سیر نمایشنامه نویسی در روسیه، نه تنها ادبیات دوران شورایی و جهان را به مدت ۷۲ سال از بروز و ظهور آثار ارزشمند روسی محروم نمود، بلکه تاثیرات مخرب خویش را تا سال های سال، بعد از فروپاشی شوروی، بر جای خواهد گذاشت، و بررسی جریان نمایشنامه نویسی معاصر روسیه، این ادعا را ثابت می کند".

فهرست منابع:

براکت، اسکار جی. (۱۳۷۶)، تاریخ تئاتر جهان، هوشنگ آزادی ور، انتشارات مروارید، تهران.
ویتز، آنتوان و دیگران (۱۳۷۰) دایره المعارف پلئیاد، تاریخ نمایش در جهان، کتاب پنجم، انتشارات نمایش، تهران.

Aragon, Louis (1962), A history of the USSR: from Lenin to Khrushchev, David McKay,New York.
Daniels, Robert V. (1985), Russia: the Roots of confrontation, Harvard University press, Cambridge, MA.
Diller, Daniel (1993), Russia and the Independent States, Congressional Quarterly,Washington, DC.
Frankland, Mark (1967), Khrushchev, Stein and Day,New York.
Goldman, Emma (1967), The Bolsheviks com to power, Norton, New York.
Lourie, Richard(1991), Russia speaks: An Oral History from the Revolution to the present, Burlingame Books, New York.
Matthews John R.(2000), The Rise and fall of the Soviet Union,Checkmark books,New York.
Medvedev, Zhores A, (1983), Andropov, Norton, New York.
Pipes, Richard(1990), The Russian Revolution, Knopf, New York.
Riasanovsky, Nicholas V (1969), A history of Russian, Oxford University press, New York.
Zickel, Raymond E(1991), Soviet Union: A country study, Library of congress,Washington, DC.

منابع روسی:

Вишневская, И.Л.(1986), Памяти павшим, во славу живым, Сов Драматургия, , №4, с. 195-204.
Данилова, Г. (1975),Спрос особый, Театральная жизнь, № 20, с. 8-11.
Курилко, М.(1975), Художественные документы истории, Театр, , № 5, с. 96.
Кучеров, А. (1985) , В зеркалах войны , Театральная жизнь, , № 16, с. 2-4.
Лазарев, Л. И. (1975), Военная проза Константина Симонова, Москва.
Молчанов, Л.А. (2002), Газетная пресса России в годы революции и Гражданской войны (окт.1917-1920 гг.), Москва.
Опочинин, Е.Н. (2005), Русский театр, его начало и развитие : исторический очерк, Москва.
Рогачевский, М.Л, (1974), Московский Художественный театр в советскую эпоху : материалы и документы. изд. Рогачевский М.Л., коммент. Рогачевский М.Л. Москва.
Рудницкий, К.Л. (1961), Портреты драматургов, Москва.
Русский драматический театр, (1976) Ред. Б.Н. Асеев и А.Г. Образцова. Москва.
Русский советский театр,(1968) 1917-1921: советский театр: документы и материалы. Отв. ред. Юфит А.З. Ленинград.
Фрадкина, С. (1968), Творчество Константина Симонова. Москва.
Хайченко, Г.А.(1975), Русский народный театр конца XIX - начала XX века. Москва.
Энциклопедический словарь юного зрителя,(1989) Москва.
Эфрос, Н.Е.(1924) Московский Художественный театр, 1898-1923. Москва.
Очерки истории русской театральной критики, (1979) Кн.1-3. Ленинград.