درام چخوف، باغ آلبالو و کارگردانی آن

ترجمه و تنظیم[1]: دکتر قطب‌الدین صادقی

۱ــ چخوف درام‌نویس

درام‌نویسی چخوف دنبالهٔ نثرنویسی او است، و نثر او مجموعه متنوعی از حکایات و قصه‌ها است.

درام و نمایش در شکل معمولی خود برای چخوف بسیار کم کشش بود. او در ارتباط با صحنه‌ای که بسیار کم با آثار دراماتیک‌اش وفق می‌داد، نوعی بدگمانی و اغلب حتی دشمنی احساس می‌کرد ولی با وجود این به نوشتن برای تأتر ادامه داد. صحنهٔ نمایش نسبت به چخوف و شیوهٔ نگارشش سخت مقاومت نشان می‌داد، اما با تسلطی که او به مرور بر آن پیدا کرد، به بزرگترین قدرت بیانی ممکن دست یافت.

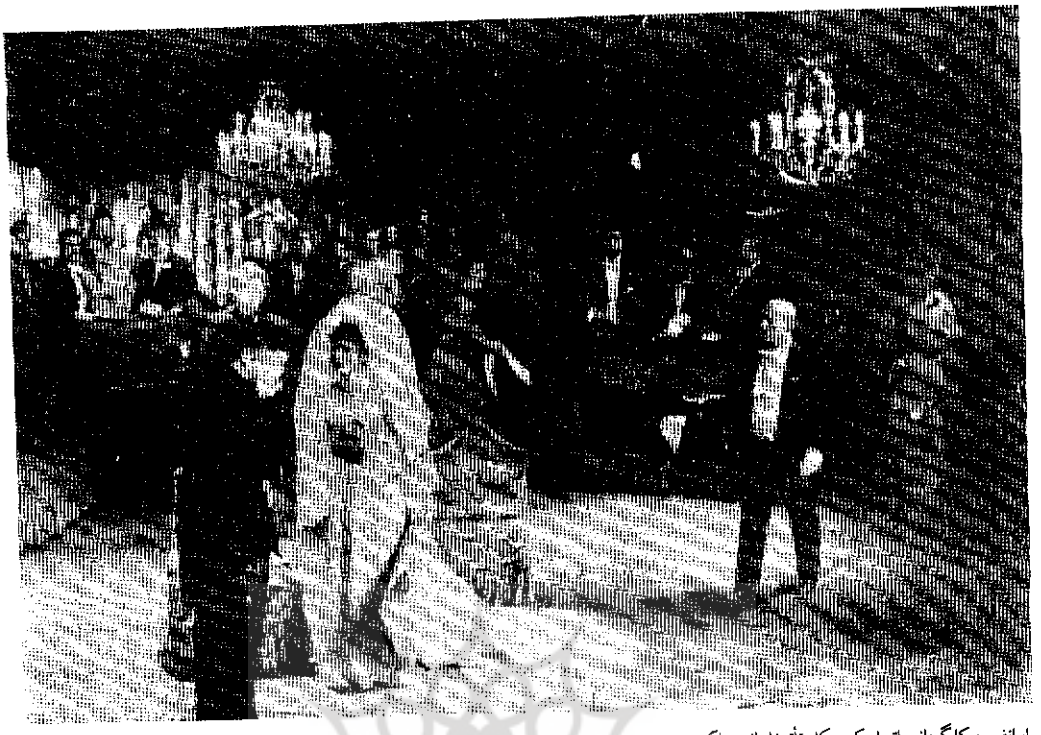
در «سه خواهر» است که رمز و راز همه آثار این درام‌نویس بزرگ آشکار می‌شود. در این درام، مانند همه آثار دیگر او، ما به روشنی می‌بینیم «بیماری عمومی» جهانِ چخوفی در چیست. این آدمها نیستند که بیمارانند، بلکه بیماری در «تمایلات» یا «دلبستگی هایی» است که ازطریق این آدمها نشان داده می‌شود. دلبستگی هایی که از دیرباز آدمها بدان خو گرفته‌اند، دیگر ارزش خود را به کلی از دست داده‌اند، و همین موجب کردار کند و سست آدمها، تردیدهای آنان و شکنندگی شان می‌شود. همچون آن سه خواهر، آنها رقیب خود و منافع او را چندان دست کم می‌گیرند که حتی حاضر نیستند به دفاع از خود برخیزند.

جهان چخوف در حال تجزیه شدن و فروریختن است؛ زیرا انگیزه‌هایی که راهنمای اعمال بشری محسوب می‌شوند، تبدیل به موضوع تفکر شده‌اند و سرچشمه اصالت درام‌نویسی چخوف در همین است. مسأله این نیست که بدانیم آنان به هدف موردنظر خود می‌رسند یا نه، زیرا اینجا خود «هدف» و خود «مبارزه» است که دچار اشکال شده‌اند. و تنها یک درام دیگر در تاریخ تأتر دنیا وجود دارد که دقیقاً دارای همین موقعیت است و آن «هملت» شکسپیر است. بی‌تردید توجه پیوسته‌ای که چخوف به «هملت» دارد چندان هم اتفاقی نیست.

در «سه خواهر» ما در برابر خود با بشریتی سر و کار داریم که وحدت و یگانگی طبیعی خود را، که به نظر می‌رسد توسط خود طبیعت ناتمام مانده، هنوز در نیافته است، و در نزد تماشاگر این احساس و اندیشه را به وجود می‌آورد که ضرورت «دوران‌های تازه»، که احتمالاً خواهند آمد و این انسان را بهبود بخشیده و کامل می‌کنند، کاملاً احساس می‌شود.

«باغ آلبالو» که از نظر تاریخی نزدیکترین اثر چخوف به انقلاب روسیه است، اثری می‌نماید که دارای بزرگترین نیروی پیشداوری است.

هیچ اثری نیست که بتواند احساس چخوف از فرسایش جهان اشرافی و سرمایه‌داری را اینگونه بیان کرده باشد. در این درام زمان به کندی جریان دارد، و شاید دقیقاً اینجا است که می‌توان توضیحی برای مکث‌های چخوفی یافت. این مکث‌ها به جای گفتگو



ایوانف به کارگردانی اتومار کریچکا، تئاتر زابرانو، پراگ، ۱۹۷۰.

نشسته‌اند، یعنی به جای گفتگوها «زمانه»‌ای نشسته که برای گفتگو لازم است؛ زمانه‌ای تهی و سترون. در این درام، زمان نه به وسیله «اعمال» عده‌ای پر می‌شود و نه توسط «مقاومت» عده‌ای دیگر؛ و تفاوت عمده «باغ آلبالو» با «سه خواهر» چخوف در همین جا است. در «باغ آلبالو» فروپاشی دلبستگی‌های مادی تعمیم می‌یابد، و تنها شامل حال کسانی که مورد تهاجم واقع می‌شوند، نمی‌گردد، بلکه همانند «سه خواهر» شامل حال مهاجمین هم هست. «رانوسکایا» و «گایف»، این دو اشراف‌زادهٔ ورشکسته، بسیار بد از باغ آلبالوی خود دفاع می‌کنند. «لوپاخین» بازرگان در بلند کردن تیشه‌ای که قرار است بر ریشه درختان بزند، چندان شتابی به خرج نمی‌دهد. او کوشش می‌کند رانوسکایا و گایف را متقاعد سازد، به آنها توضیح می‌دهد که چگونه به دفاع از خود برخیزند، و به هنگام حراج هم او اولین کسی نیست که مبلغ پانزده هزار روبل مقروضی را اعلام می‌دارد...

چخوف خوشبین است یا بدبین؟ این بحثی است قدیمی. «توماس‌مان» که بسیار دقیق به این دو سؤال پرداخته است، چخوف را خوشبین می‌بیند. درست‌تر آن است جواب داده شود: نسبت به گذشته، چخوف بدبین است و نسبت به آینده، خوشبین. و در اصل کلاً می‌توان او را خوشبین دانست. برای روسیهٔ کهن او هیچ کلام تسلی‌بخشی نمی‌شناسد. اما غم‌انگیزترین وقایع این روسیه به نحوی برای چخوف در حکم «کمدی‌هایی خوشبینانه» است. او خود را تا «آینده» بالا می‌کشد و همین موجب می‌شود سیاه‌ترین برخوردها و تضاد منافع، ویژگی‌های غم‌انگیز خود را از دست بدهند. آینده، نه تنها هر دو سوی مخالف این درگیری را از بین می‌برد، بلکه حتی خود درگیری را هم نابود می‌کند. و به همین

دلیل نمایش غم انگیز او ناگهان باری از شادی و طنز می‌گیرد... و پرده سوم «باغ آلبالو» چنین است. روز تعیین کننده ای است، باغ آلبالو در حال فروش است و یا پیشتر آن را فروخته اند. نوازنده ها می نوازند، مهمانان می رقصند، و «شارلوتا» شعبده‌بازی می‌کند. البته برای نشان دادن اینها یک دلیل ملموس دیگر هم وجود دارد: نشان دادن سبکسری و بی نظمی حاکم بر منزل رانوسکایا. اما مهم معنای «دور» آن است: اگر ما خود را در ماورای این روز حاضر قرار دهیم، چه دلیلی وجود دارد که از فروش باغ آلبالو شادمان نشویم؟

«رانوسکایا» و «کایف» به گونه ای پنهان این فروش را همچون نوعی «رهایی» تلقی می‌کنند. درست به همین گونه در «سه خواهر» نیز پس از آتش سوزی در شهر، ستوان «فدوتیک» می رقصد: هرچه او داشته سوخته و دیگر هیچ چیز نمی تواند تسلی اش دهد.

باغ آلبالو به کارگردانی ژان لویی بارو، تأتر مارینی، پاریس، ۱۹۵۴.

«تروفیموف» و «آنیا» توضیح می دهند که باید با باغ آلبالو وداع کرد و انگیزه یا مشغولیتی مهمتر یافت. این اثر، امروز تراژدی است و فردا کمدی. در «باغ آلبالو» نور و روشنایی فردا به چشم می خورد.

۲ــ باغ آلبالو، نقطهٔ برگشت ناپذیر

اغلب «باغ آلبالو» را مانند یک درگیری مابین طبقه اشراف که در حال زوال اند، و بورژوازی ــ به نمایندگی لوپاخین ــ که در حال آمدن است، تفسیر کرده اند؛ هرچند که منتقدین نمایشنامه های چخوف را غالباً درامی بدون درگیری می شناسند، درامی که به حالات روح می پردازد.

حقیقت امر آن است که موقعیت در «باغ آلبالو» فرق می‌کند، زیرا اینجا مسأله درگیری کاملاً آشکار است و تحول و پیشرفت نمایشنامه به جمع آوری نیرو برای یک نبرد مشخص شباهت دارد: حراست کردن از باغ.....

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اما در «باغ آلبالو» آن نبرد بزرگی که قرار است اتفاق بیفتد، از همان لحظه ورود قهرمانان، کمیک می شود، و به یقین دشوار بتوان انگیزه ای قوی تر و بهتر از کوشش های «لوپاخین» را جستجو کرد. او تلاش می‌کند تا ملک «رانوسکایا» و «گایف» را نجات بخشد، در حالی که این دو سعی دارند پیشنهادهای او را رد کنند! طرح لوپاخین کاملاً روشن و عینی است: قطعه قطعه کردن باغ و فروختنش در قبال ۲۵ هزار روبل. با این وجود گایف و رانوسکایا، هردو، پیشنهادش را رد می‌کنند:

ــ گایف: این چه داستان مهملی است!

ــ لیوبوف: زدن درختان؟ ولی ببخشید جانم، شما هیچ چیز سرتان نمی شود. اگر در این منطقه چیز جالب و قابل توجهی بشود یافت، به یقین تنها باغ آلبالوی ما است.

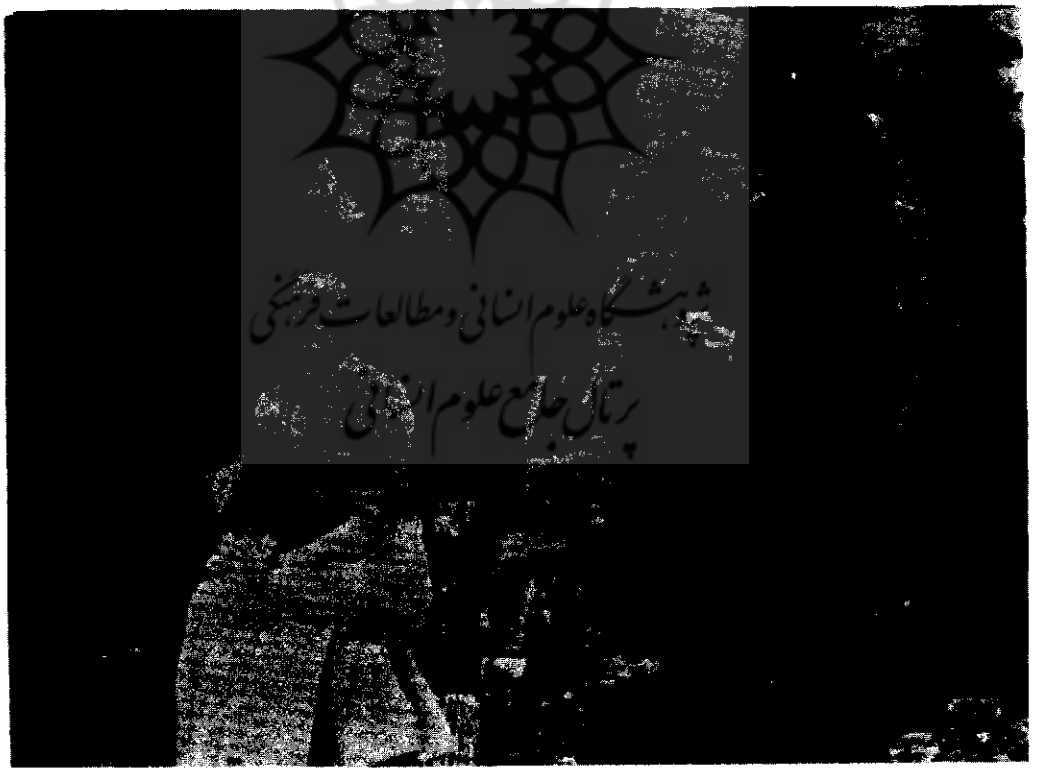
اما لوپاخین توجهی نمی‌کند و با حدّت و هیجان بیشتری طرح خود را توضیح می دهد و حتی حاضر است آینده خوبی را که در انتظار خانم رانوسکایا است به او تبریک بگوید. پاسخ رانوسکایا اما نشان می دهد که او ابداً به هوش و متوجه نیست. و بعد از دخالت گایف بحث کاملاً بیهوده می شود:

ــ گایف: حتی در کتاب فرهنگ دانستنی ها نیز از باغ آلبالوی ما نام برده اند.

مفهوم واقعی موقعیت باغ آلبالو، دیگر برای مالکان خود آن جالب نیست، این باغ دیگر منشاء یک درگیری احتمالی نمی تواند باشد. و بدین ترتیب هرچه بیشتر اهمیت خود را از دست می دهد و تبدیل به بهانه یا موضوع گفتگو می شود...

این حرکت خودکار در «باغ آلبالو» اهمیت به سزایی دارد. به گونه ای که حتی به عنصری مسلط بر نمایشنامه

سه خواهر، تأتر هنری مسکو، ۱۹۵۸.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تبدیل می شود و چخوف از ما ناظرانی می سازد که شاهد یک گسیختگی واقعی و همه جانبه، از دیالوگ گرفته تا جابه جا شدن شخصیت ها هستیم. به عنوان مثال این قطعه از پرده دوم تقریباً نمایشی از بیهودگی است:

ــ لیوبوف آندره یونا: (رؤیا می بیند) این اپیخودف است که می‌گذرد.....

ــ آنیا: (رؤیا می بیند) این اپیخودف است که می‌گذرد.....

ــ گایف: آفتاب غروب کرده دوستان.

ــ تروفیموف: بله.

در متن روسی معنای بیهودگی از هر نظر گسترش یافته است. زیرا این قطعه حالت یک آهنگ دسته جمعی «اپیخودف احمق، اپیخودف احمق» به خود گرفته و ریتم نهایی تمامی عناصر ناهمگون (آمدن اپیخودف، غروب کردن خورشید) را یکی می‌کند و بدین طریق نه معنای گفتگوها، بلکه فقدان معنای کلی و عمومی، و انحطاط گفتگوها در لحظه بیان شدن آنها را، آشکار می سازد. از این نظر ــ با قید احتیاط ــ می توان این دیالوگ ها را شبیه به دیالوگ های «آوازه‌خوان طاس» یونسکو دانست.

روند اصلی در درام‌نویسی چخوف آن است که او از طریق کلام، همه چیز را تبدیل به موضوع و بهانهٔ صحبت می‌کند.... اما اینجا همچون کارهای یونسکو، مسأله بحران زبان در میان نیست؛ بر خلاف «تأثر پوچی»، در نزد چخوف ــ اگرچه گسیخته و منفک ــ اما معنا وجود دارد و چخوف؛ تنها این از هم گسیختگی را نشان می دهد و نه مانند تأثر پوچی معاصر، نتیجه آن را.

یک پرده استثنایی

پرده دوم، پرده مرکزی «باغ آلبالو» است. این پرده در چهارچوب مسافران از راه رسیدهٔ پرده اول، و واریاسیون بر روی درونمایه «جشن در زمان طاعون» پردهٔ سوم قرار دارد. به تعبیری هیچ چیز نمی توان یافت تا به این پرده معنی و مفهوم بخشد، و هیچ عنصری هم در نمایشنامه وجود ندارد تا مستقیماً حضور این پردهٔ غریب را توجیه کند. مهمتر از همه آن است که این پرده جایگاهی استثنایی در بافت درام‌نویسی چخوف پیدا کرده است. در تمامی نمایشنامه های چخوف نوعی حرکت به سوی فضاهای «بسته» وجود دارد. از این نظر پرده دوم متلاشی شدن این چهارچوب را نشان می دهد و در واقع مانند پنجره‌ای است به جهانی دیگر، و یا شاید به سوی فهم و معرفتی که دیگر از این جهان گشوده شده است.

تشریح فضا (و نه گفتگوهایی که مربوط به حضور شخصیت ها است)، تنها توضیحات ساده صحنه نمی تواند باشد، بلکه سرشار از حس هایی است که از «مکان» ناشی می شود. ماجرا در یک مزرعه می‌گذرد، جایی در وسط این مزرعه و نزدیک به کلیسایی ویران و متروک؛ در کنار چشمه ای و چند تخته سنگ که زمانی قبر بوده اند. یک نیمکت هم وجود دارد. مکان عمل نمایشنامه چنین است. مابقی اجزا، فضای بازی را در میان گرفته اند: یک راه، سپیدارهایی گم شده در تاریکی که باغ آلبالو از آنجا شروع می شود، ردیفی از تیرهای تلگراف و کناره های شهری بزرگ که تنها در یک هوای آفتابی قابل رؤیت اند. آنچه که چخوف القا می‌کند بیشتر احساس مکان است ــ تا خود آن مکان.

در نتیجه، ما در برابر فضایی درندشت و خالی قرار داریم که دارای علایم ویرانی است... این فضایی است که بعدها در «درانتظار گودو» می بینیم. با این تفاوت که در نزد «بکت» مفهوم مکان کاملاً حذف شده است، در حالی که در نزد چخوف این مکان ــ که به هیچ کس متعلق نیست ــ باید در ارتباط با مکانهای پرده‌های دیگر ــ که آنها دارای مالک اند ــ فهمیده شود.

اگر همانگونه که «مرژکوفسکی»[۲] می‌گوید نمایشنامه های چخوف نشان‌دهنده آخرین شفقت و

ایوانف به کارگردانی اتومار گریچکا و طراحی ژورف اسوبودا، تئاتر زیرانوپراگ، ۱۹۷۰.

آمرزش‌اند، پرده دوم «باغ آلبالو» بیانگر فقدان این شفقت و آمرزش است. این پرده مدخلی است به سوی جهان بی رحم مرگ، جایی که در واقع شخصیت‌های چخوف زندگی می‌کنند. اینجا زندگی به علت عدم جنبش آن تداومی ندارد، چون این پرده دوم خود «بی جنبشی» است، نوعی بی جایی است که موجب حرکت ظاهری شخصیت‌ها می شود. همچون دیالوگ آنها، که تنها ظاهری از زندگی دارند.

پرده سوم تنها در ارتباط با پرده دوم است که معنا می یابد. چخوف نمایشنامه هایش را به گونه‌ای نوشته است که عمل نمایشنامه— بی آن که به ۲۴ ساعت محدود شود— به نحوی پیش می رود که در طول یک شبانه روز اتفاق می افتد. برای رعایت کردن این وحدت زمانی، پرده سوم شب هنگام و درست پس از این پرده استثنایی اتفاق می افتد. علاوه بر این از طریق حرکت شخصیت‌ها، و فعالیت زیاد آنها، تضادی با پرده پیشین پیدا می‌کند. ارتباط مابین این دو پرده روشن و کامل است. زیرا اگر دومی با صحنه‌ای خالی پایان می پذیرد که در آن فریاد «آنیا، آنیا»ی «واریا» را می شنویم، پرده سوم با صحنه‌ای خالی شروع می شود که در آن صدای ارکستر به گوش می رسد (ارکستری که در پرده دوم صحبت آن درمیان بود) و صدای «سیمنوف پیشچیک» که فریاد برمی دارد «رقص دو نفره است». پس از آن نوبت به رقص گروهی تمامی شخصیت‌های نمایشنامه به استثناء گایف و لوپاخین می رسد...

.... به دنبال فضای خالی و بایر پرده دوم، رقص پرده سوم قرار دارد. اگر پرده دوم یک کمدی مرگ است، پرده سوم کمدی جهنم محسوب می شود. حرکت آشفته و فاقد تداوم منطقی شخصیت‌ها، تصویر جنون‌آمیز جهانی است که واژگون شدن ارزش‌های آن به اوج خود

رسیده است، به نحوی که هرگونه مرکز ثقل در آن از بین رفته است. و این «جشنی است در زمان طاعون»، ولی جشنی که شخصیت‌های آن از طاعون بی خبراند. طاعون تبدیل می‌شود به دستاویز و موضوع بحثی مانند بحث‌های دیگر. غافل از آنکه طاعون وجود دارد و همه را بر طبق منطق خاص خود می‌بلعد.

پرده چهارم، در معنی مطلق خود، پرده پایان کمدی است. اگر «باغ آلبالو» «بد» آغاز می‌شود— آمدن لیوبوف ناشی از مشکلات است— در عوض «خوب» پایان می‌یابد: هرکس به جایی می‌رود که دوست دارد. رانوسکایا با پول فروش باغ به پاریس و نزد معشوقش می‌رود، آنیا با تروفیموف همراه می‌شود و غیره. اگر در پردهٔ اول همه خسته فرا رسیدند، در پرده چهارم همه کمابیش سرحال می‌روند... سرحالی احمقانه و به هیجان آمده توسط فریادهای مسخره تروفیموف: «زندگانی جدید، درود بر تو». در اینجا رفتن شخصیت‌ها به سوی «هیچ» نقطه مشخصی نیست، و شادی آنیا و تروفیموف، درست همچون نطق احساساتی رانوسکایا و گایف، چیز دیگری جز «روند تبدیل یک درام به نطق» نشان نمی‌دهد. اما این بار، توسط «فیرس» درام به نقطه پایانی خود می‌رسد. صدای دوباره پاره شدن یک طناب، ما را به واقعیت شبح گونه پرده دوم می‌برد، و بعد از آن به طرزی منطقی دیگر چیزی جز انداختن درختان را نمی‌توان شنید. این بار به راستی پایان است، پایانی که پس از «بازی ورق» در «مرغ دریایی» و زمزمه «برگورم نشسته‌ام» چیخوتکین در «سه خواهر» می‌آید. پایانی که هرگونه برگشتی را غیرممکن می‌سازد.

۳— سخن چهار کارگردان

الف— «لوسین پین تیلیه»[۳] کارگردان تأتر رومانی:

عنوان روشن‌تر «باغ آلبالو»، «چه روزهای خوشی»[۴] است: «باغ آلبالو» داستان احتضاری است بدون هرگونه وحشت و بی‌رحمی. یک احتضار تغزلی، احساساتی، ناخودآگاه و غیرمسئولانه. مشخصاً ماجرای یک شکل مردن یا یکی از اشکال ممکن مردن است. برخی احتضارها ترسناک‌اند، برخی دیگر کند، آهنگین، شیرین، و حتی در پیشرفت خود دلپسند به نظر می‌آیند... هیچ کس آفتاب را از روبرو نمی‌نگرد. برای مردن هم فنی وجود دارد، فن ماهرانهٔ نورهایی که وحشت چیزهای محتوم را پنهان می‌سازد و مرگ را تبدیل به یک خواب توأم با آهنگ‌های یک «صندوق آواز» می‌کند. احتضارها به علت تسکینی که می‌دهند، همیشه چیزی حزن‌انگیز و تغزلی با خود دارند. ناآگاهی می‌تواند نوعی تسکین باشد. «ناآگاهی— تسکین» تم اصلی نمایش من است. لیوبوف آندره یونا در حالی که در شن فرو می‌رود، لبخند می‌زند، اما در چشمانش برق «تسکین» می‌درخشد. فرو رفتن در شن دیگر یک واقعیت نیست. واقعیت، مشاهده کردن این زمان اسطوره‌ای است، این زمان بهشتی، و این زمان «عصر طلایی» یعنی، کودکی است. به هنگام فرورفتن در شن او می‌گوید: «کودکی من، پاکی من».

بسیار فراتر از پیکر او که به کندی در شن بلعیده می‌شود، صدای موسیقی از کرات به گوش می‌رسد و آرامش اشیاء و الهامات برقرار می‌شود. زیرا همه چیز پژواک این تسکین را برمی‌گرداند، در حالی که شن‌ها به لبهای او هرچه بیشتر نزدیک می‌شوند. یقیناً این شکلی از مردن است، یک شکل مبتذل، بسیار انسانی، و بسیار هم گسترده و همه‌گیر. چند تن از مردمان قدرت برگزیدن یک مرگ وحشت‌آور یا آرام و روشن را دارند؟ و چرا اصلاً آن را انتخاب می‌کنند؟

در واقع همه هذیان می‌گویند، هم از نظر عقیدتی و هم از نظر احساساتی. هذیانها یا آرام‌اند و یا تعصب‌آلود. هذیان گایف آرام و ناشی از کهولت است، هذیانهای تروفیموف، این متعصب اخته، که سرشار از یک «نیکی» فلج کننده است، بسیار خشن، تهاجمی، و کاملاً بی خاصیت‌اند. او یک «روبسپیر»[۵] بدون

ایوانف به کارگردانی استانیسلاوسکی، تأتر هنری مسکو، ۱۸۹۹.

دایی وانیا به کارگردانی «کدروا»، تأتر هنری مسکو، ۱۹۶۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دایی وانیا به کارگردانی نیلس پتر رادولف، شلوس پارک تأتر، برلین، ۱۹۷۶.

حریف است، روبسپیری که دارد انقلاب را برای «بورویل»[۶] و «لوئی دوفونس»[۷]، توضیح می دهد: «شهرها کجا هستند؟ کتابخانه ها در کجا است؟» مسلماً او است که در یک غروب بسیار باشکوه رو به اشرافی معطر و ناخودآگاه فریاد برمی دارد. و این اشراف همه به دلپذیری خورشیدی که غروب می‌کند، احساس گناه می‌کنند. و هنگامی که با دختری که دوست می دارد تنها می شود با شعارهایش او را خفه می‌کند، شعارهایی که در حد ساده‌لوحی او است، و برای دختر این اوج و کمال است، او در خود یک تحریک شهوی— عقیدتی احساس می‌کند. باید اذعان داشت که اینجا بحث بر سریکی از کامل‌ترین اشکال ناخودآگاهی است. زیرا افزون بر آن جوانی و حماقت هم هست، چیزی که تا حدودی لطیف و طبیعی به نظر می آید. و به علاوه جستجوی آشفته و آتشین نقطه اتکاء هم وجود دارد. این ناخودآگاهی آنیا است که او را به سوی دوره‌ای تغزلی تر و کاملتر و در عین حال اسطوره‌ای و واقعی، یعنی «آینده» می‌کشاند. (مادر و دختر، و همچنین تروفیموف، در میان این دو زمان غیرواقعی و اسطوره‌ای یعنی «آینده» و «کودکی» که بیانگر کامل ناخودآگاهی آنان است، دست و پا می زنند). اینجا ناخودآگاهی امری کاملاً همگانی است و تمام اختلافات جزئی در این «داستان احتضار» است، که به جرأت می توان گفت حتی در جزییات هم خشن و سطحی است.

این نمایشنامه را من به گونه‌ای کمدی تبدیل کرده‌ام که در آن مهر و ترحمی برای عمل فرو رفتن کند در شن به چشم می خورد. فراتر از هرگونه وحشت، اینجا شلیک خنده سر داده می شود. مخصوصاً که برای خود من نیز «کودکی» و «آینده» دو زمان مطلقاً غیرواقعی اند، درست همچون «چه روزهای خوشی». بنابراین امیدوارم واقعگرا و عینی باقی مانده و تدبیر درستی برای این کمدی غریب و جادویی یافته باشم.

ب— «آناتولی افروس»[۸] کارگردان روسی گروه پیشتاز «تاگانکا»:

به نظر من اشتباه است اگر آثار چخوف را تنها آثاری تغزلی بپنداریم. تأتر او یک «تأتر هنری» است. ما در برابر یک فیلسوف تراژیک قرار داریم و این

قوی‌ترین جنبه‌ای است که در نزد چخوف وجود دارد. اخیراً با دوباره خواندن «اتاق شماره ۶» بسیار متحیر شدم از اینکه دیدم چخوف زندگی را از چه جنبه غم‌انگیزی دیده است، بی آنکه به هیچ چیز آن عادت کند. ما به طور عموم به همه چیز عادت می‌کنیم و همه چیز به نظرمان عادی می آید. در صورتی که او می بیند که چگونه زندگی از مجرای عادی خود دور می شود. او به واقعیت همچون ضرورتی مطلق خو نمی‌گیرد. نقطه مرجع چخوف جلوتر است. به همین جهت برای دیدن هر چیزی شیوه خاص خود را— که تراژیکی حاد است— دارا است.

من اعتقاد کامل دارم که در نمایشهایمان ما جز نزدیک شدن به چخوفی تازه کار دیگری نمی توانیم بکنیم. باید با خشونت به او نزدیک شد، بدون انحراف و بی آن که کوشش کنیم تا تنها مابین خطوط، آثار او را بخوانیم. نمایشنامه های او به راستی تراژیک اند، به همین سبب باید «سطح دوم» پنهان شده، فضا، و حالت‌های روحی را در آن حذف کرد. مونولوگ‌های «سه خواهر» برای ما حالتی ملودراماتیک دارند، در حالی که از نقطه‌نظر غلظت تراژیک، آنها تماماً چیز دیگری را نشان می دهند: این سه خواهر از شدت درد دو شقه شده و عذاب می‌کشند. ما از آن می ترسیم که از حدود تراژیک فراتر رویم. در صورتی که در نزد چخوف یک ناموزونی بسیار نیرومند در آخرین پرده «سه خواهر» وجود دارد، یکی درهمی بسیار وحشتناک از همه رنگها، و نه یک ابهام برخاسته از روحی شاعرانه.

ج— «اتومار کریچکا»[۱] کارگردان تأثر چکسلواکی:

از بیرون که نگریسته شود هیچ اتفاقی نمی افتد، ولی ناگهان انفجاری بزرگ روی می دهد. انگار که هر عنصر آن با کمترین اشاره دست، می تواند منفجر شود، محیط چخوف این‌چنین ناپایدار است، و بدینسان به سهولت مشتعل می شود.

چخوف دشوار و فسادناپذیر است. او با چاقوی جراحی می نویسد. و این می تواند روشن کننده رابطه مابین بازیگران با شخصیت‌هایش باشد. در نزد این نویسنده، این رابطه هرگز احساساتی نیست، بلکه همواره به بهترین وجه ممکن، عملکردی و به نحو بی رحمانه‌ای عینی است. یعنی وفادار به تحقیقات و دیدگاههایش نسبت به زندگی، انسانها و جهان است. چخوف همه را با فاصله، با دقت، با طنز، به تیزی، و در زیر پوست اشیاء و اشخاص می بیند. کافی است «اتاق شماره ۶» را یکبار دیگر بخوانید!....

جهان چخوف، جهانی راکد و یکنواخت به سبب نفوذ یک ایدئولوژی سطحی، و یا اعتقادی جامعه‌شناسانه، اجتماعی و یا اخلاقی نیست. این جهان از طریق امیدهای زاهدانه یک آدم ضعیف‌النفس دیده نشده است.

چخوف چه ارزش و منزلتی برای بخش «مترقی» جامعه قائل بود؟ در نزد او بزرگترین و مقدس‌ترین «حقایق» از سوی آدمهای نمونه بیان نشده است. و تازه او هرگز نه آدمی این گونه دیده و نه چنان حقیقتی خلق کرده است. اگر به صدای ورشینین، مدودنکوف، تروفیموف، و سلیمان (قهرمان قصه «استپ ها») گوش کنیم، من شخصاً نمی توانم از این احساس جلوگیری کنم که تنها حاملان و دارندگان حقایق انقلابی، آدمهای نیمه دیوانه، دیوانه، به هیجان آمده، یا آدمهایی در حاشیه جامعه‌اند که کوشش می‌کنند به درون آن راهی باز کنند. چخوف هرگز عمیقاً اعتقادی به «اعمال قهرمان» صرفاً کلامی نداشته است.

دیالوگ یا گفتگوهای چخوف در اغلب مواقع یک ویژگی روزمره و مأنوس دارند (این گفتگوها در برگیرنده آکسیون یا عمل دراماتیک نیستند) و این نشان‌دهنده این است که هر کلمه (و نیز هر کلام ناگفته یا حذف شده) گشاینده فضاهای عظیم یک زندگی درونی است که بازی آن نمی تواند تنها از طریق کلام انجام شود. و نیز نمودار این است که شخصیت‌ها حقیقتاً وجود دارند،

باید حقیقتاً وجود داشته باشند و دارای نیروی رضایت و شادی زندگانی ویژه خود باشند. این بدان معنی است که از بازیگر خواسته می شود تا پیوسته همزمان به یک اندازه (وحتی بیشتر) هم از طریق «کلام نگفته» بازی کند و هم از طریق «کلام گفته»، هم به وسیله شرکت ظاهراً غیرمستقیم اش بازی کند، و هم توسط اعمال مستقیم اش. شخصیت های چخوف تنها به وسیله موجوداتی انسانی که فعال و زنده باشند می توانند لمس و خلق شوند.

یک نویسنده بزرگ زمانی همچنان بزرگ باقی می ماند که ما اثرش را در چشم اندازهایی بجز یک چشم انداز هنری تجزیه و تحلیل کنیم. نه فقط به این سبب که چخوف آدمی عظیم است، بلکه به این دلیل که او «مطلب خود» را با وزن و اندازه فلسفه، جامعه شناسی و روانشناسی می گوید. چخوف ما را به سادگی در خود می پذیرد، اما ما او را به زحمت در می یابیم.

د- «جیورجیو اشتره لر»[10] کارگردان تأتر ایتالیا:

در درون اتاق بچه ها در پرده اول، «چیز»هایی وجود دارد که به دوران کودکی لیوبوف و گایف تعلق دارد. در این مورد سخنان گایف هیچ تردیدی باقی نمی گذارد. توضیحات چخوف چنین است: «اتاقی که «بازهم» اتاق کودکان نامیده می شود». در این کلمه «بازهم» است که با غلطتی تمام و کمال احتمالاً معنی «فضا- ماجرا- موقعیت» گنجانده شده است. این اتاق را «بازهم» اتاق بچه ها می نامند. اما «دیگر اتاق بچه ها نیست». زیرا دیگر «کودکانی» وجود ندارند. آخرین کودک پنج سال پیش مرده است و او پسر رانوسکایا بود. آنیا «اتاق خود» را دارد حتی اگر او هنوز تقریباً یک بچه باشد. اما کودکی به معنی خاص کلمه در این اتاق وجود ندارد، بلکه مربوط به گذشته است. در واقع اتاق، اتاق کودکی گایف و لیوبوف است.

در درون گنجه ای که در این اتاق واقع است، اشیاء بسیاری را بر روی هم ریخته اند که به ناگهان همچون بهمنی لطیف و دردآور بر روی صحنه سرریز می کند. در آنجا همه چیز هست: گرد و غبار، جواهر بدلی، پر، کلاه، روسری، روبان، کفش، قوطی، لباس ملوانی و بسیاری چیزهای دیگر، قوطی هایی با گوی های مخصوص نوئل که بر زمین می غلطند و می شکنند، انواع کاغذ، نامه ها، و سرانجام کالسکه چهارچرخهٔ زیبایی با سایبان سیاه رنگ که همچون تابوت است و در «آوان سن» از چپ به راست می رود تا به لیوبوف، که هنوز نمی داند این کالسکه کوچک بچه اوست که با وی تصادم می کند، بخورد. در اینجا لیوبوف در سکوت می گرید، و اتاق در این هنگام همچون نوعی قبرستان زمان ظاهر می شود.

مسأله «باغ آلبالو» بسیار عمده است. در میان ما کارگردانان هیچ کس توفیق نیافته است تا ابعاد شاعرانه، نمادین و زیباشناسانه این باغ را که شاید غیرقابل تجسم بخشیدن است- چون چیزهای زیادی را با هم نشان می دهد- به تصویر درآورد. دست کم از زاویه دید ناتورالیسم در تأتر، «باغ آلبالو» اینک تبدیل شده است به یک رئالیسم «شاعرانه».

شیوه های انتخاب شده ای که توسط «اسوبودا»[11] و دیگران تجربه شده است، یعنی تجرید نمادین ساختن از نه تنها باغ بلکه از همه دکورهای چخوف، عموماً به نتایجی گاه جالب و حتی از نظر تغزلی فشرده و غنی منجر گشته، اما با همه اینها مسأله اندکی منحرف شده است. و علیرغم همه، هنگامی که «پیتوئف» پیر باغ آلبالو را در برابر یک پرده مخملی خاکستری و بزرگ و عریض (سیکلوراما) با چند شیئی بازی می کرد و می گفت اثر چخوف چیزی جز «فضای کلمات» نیست، او همان عمل را با صداقت بیشتر ولی شکوه کمتر انجام می داد.

صحنه هایی مانند صحنه های «باغ آلبالو» در شرایط تأتر جهان آن دوره، «غیرقابل قبول» بودند، زیرا آنها

دایی وانیا به کارگردانی ژان‌پیر میکه، تآتر ملی اودئون، پاریس، ۱۹۷۷.

فراسوی انقلاب در شکل و محتوا را نشان می دادند... انقلابی که به گمان من هنوز دوره‌اش به سر نرسیده است. کافی است چخوف را از پوشش بیان ناتورالیستی و فولکلوریک اش جدا کرد تا باز هم شدیدتر بر ما ظاهر شود که او «فراتر» از کارهای پیشتر انجام یافته و پیشتر دیده شده است. اگر از ارزش های «حالات» هم صحبت به میان آید یقیناً او باز هم جلوتر است، زیرا حالات و شکل های چخوف خود «سخن می‌گویند».

دکور ما قرار است فضای سفیدی را تعیین کند که چخوف در نامه‌اش از «یالتا» در ۵ اکتبر تصور کرده است. در این نامه، بیانی فشرده و باورنکردنی از «زمان» وجود دارد: او از باغی تابستانی و سفید، کاملاً سفید، مطلقاً سفید صحبت می‌کند، با بانوانی که همه سفید پوشیده‌اند، و لحظه‌ای بعد می افزاید: «بیرون، برف می بارد». این تصویر دوگانه تابستان— زمستان، که در رنگ سفید یگانه شده‌اند، فوق تصور است. سفیدی این باغ در زیر گلهای سفید بهار و در زیر برفهای زمستان ابدی است. بنابراین یقین کامل دارم که «باغ آلبالو» در ذهن چخوف همچون آذرخشی سفید، دردی ناگهانی، و یک سفیدی «بدون فصل» پیدایش یافته است.

چخوف به هر شکلش برای من زنده است. او شاعری دلسرد یا ناامید و مأیوس نیست. اما نه به این دلیل که او درد را نمی شناسد، او خود درد زنده است و تا آخر آنچه را که باید انجام می دهد.

آری، «باغ آلبالو» در هر سطحی یک شاهکار است. در زمینه تآتر، «باغ آلبالو» شاید بزرگترین نمونه‌ای است که یک جامعه بورژوا می تواند به بهترین شکل برای ما باقی بگذارد: چیزی که او در خودآگاهی به آن رسیده است و دیگران ناتوان از رسیدن به آنند.

یادداشت‌ها

۱— این مقاله نوشته واحدی نیست و پیوندی از چند مطلب متنوع است که در یک ترکیب‌بندی تازه و با عنوانی یگانه ترجمه کرده‌ام.

نویسنده «چخوف درام‌نویس»، پژوهشگر روس: نئوم برکوفسکی Naum Berkovski ، و مؤلف «باغ آلبالو، نقطه غیرقابل برگشت»، لئونیدا تئودورسکو Leonida ITodorescu، محقق رومانیایی است. «سخن چهار کارگردان» نیز پاره‌هایی از توضیحات و تفاسیری است که هریک از این چهار کارگردان نامی به مناسبت اجرای اثری از چخوف، آورده‌اند.

۲— Merejkovski

۳— Lucian Pintilie

۴— نمایشنامه‌ای از ساموئل بکت است. «وینی» شخصیت اصلی این نمایش دو پرده‌ای که در ابتدا تا کمر در شن فرو رفته است، رفته رفته تا پایان نمایش تا گردن فرو می رود.

۵— روبسپیر یکی از رهبران اصلی انقلاب کبیر ۱۷۸۹ فرانسه، و تندروترین آنها است.

۶ و ۷— دو تن از بازیگران کمیک تآتر و سینمای فرانسه که غالباً در نقش افراد کم هوش و تیپ های سطحی ظاهر می شدند.

8- Anatoli Efros

9- Otomar Krejca

10- Giorgio Strehler

۱۱— Josef Svoboda طراح بزرگ و برجسته چکسلواکی.