واختانگوف[1] و تئاتر

نویسنده: یکاترینا یودینا

ترجمه: مژگان فرازی

یوگنی باگراتینویچ واختانگوف (۱۸۸۳ ـ ۱۹۲۲)

کارگردان، هنرپیشه و معلم برجسته‌ای که عملاً نشان داد «تئاتر، واقع‌گرایی و حقیقت خودش را دارد. این حقیقت، حقیقت تجربه و احساس‌هایی است که روی صحنه به کمک تخیل و وسایل تئاتری بیان می‌شود. واختانگوف مکتب تئاتری جدیدی تحت عنوان «رئالیزم خیال‌پردازانه» ایجاد کرد.

جوانی، دانشجویی و ورود به تئاتر هنری مسکو

واختانگوف، اول فوریه سال ۱۸۸۳ در ولادی قفقاز، در خانواده‌ای روسی ـ ارمنی مرفّه و پدرسالار، که کارخانه تنباکو داشتند، به دنیا آمد. پس از روی‌گردانی از شغل تجارت و میراث پدر کارخانه‌دار، جذب تئاتر آماتور می‌شود. اختلاف با پدر که آرزوی شغل تجارت را برای پسر داشت، برای واختانگوف جوان، به معنی اختلاف با خانواده بود. موضوع جهنم خانوادگی و رنج‌های متقابل آن، در یکی از اجراهای واختانگوف به‌عنوان موضوعی شخصی و شدیداً رنج‌آور بیان شده است. («جشن صلح»، ه. هوپتمان، ۱۹۱۳)

از سال ۱۹۰۳ تا ۱۹۰۹ ابتدا در دانشکدهٔ علوم طبیعی و سپس دانشکدهٔ حقوق دانشگاه مسکو به تحصیل پرداخت. در سال‌های ۱۹۰۷ ـ ۱۹۰۹ مقالات و تقریظ‌هایی برای روزنامهٔ ترک قفقاز نوشت. نمایش‌هایی اجرا کرد و در محافل دانشجویی ریگا، گروزنی، ولادی قفقاز، ویازما و دیگر شهرها، بازی کرد («دایی وانیا»ی آنتون چخوف، «ییلاق‌نشینان» و «در اعماق» ماکسیم گورکی و غیره). در سال ۱۹۰۶ انجمن هنرهای دراماتیک دانشجویان دانشگاه مسکو را تشکیل داد. گرایش به تئاتر آماتوری، از بسیاری جهات آتیه زندگی و آثار واختانگوف را مشخص کرد. او از تئاتر آماتوری و علاقه به دانشجویی و تجربه کسب کردن، روح بدیهه‌گویی و خدمت بی‌شائبه به هنر را بیرون کشید.

در سال ۱۹۰۹ وارد کلاس‌های درام آ. ایی. آداشف شد، که به نام مدیرش نام‌گذاری شده بود. جایی که و. و. لوژسکی، وایی. کاچالف، و نیز تالستوی‌شناس معروف، آ. ل. سولرژیتسکی، تدریس می‌کردند. سولرژیتسکی تأثیر فراوانی بر شکل‌گیری شخصیت هنری، عقاید و دیدگاه‌های تئاتری اولیه واختانگوف گذاشت. مورخان تئاتر، نقش «قابلگی» سیستم استانیسلاوسکی را پس از سولرژیتسکی، به رسمیت می‌شناسند. وحدت علم اخلاق و زیبایی‌شناسی در هنر تئاتر، عملاً در تئاتر استانیسلاوسکی، سولرژیتسکی، و باوفاترین و بااستعدادترین شاگرد آن‌ها، واختانگوف، تأکید و تثبیت شده است. پس از پایان این دوره، در سال ۱۹۱۱ واختانگوف، عضو تئاتر هنر مسکو می‌شود. او در اپیزودهایی از نمایش‌های «جسد زنده» ل. ن. تالستوی، نقش کولی؛ «هملت» شکسپیر، نقش شاهزاده؛ «پرندهٔ آبی» مترلینگ، «نقش سحر» نیکلای استاوروگین، که بر اساس داستان جن داستایفسکی نوشته شده بود، نقش افسر و... را بازی کرد. خدمت به تئاتر، شیوهٔ بنیادین اصول کارگردانی تئاتر هنر مسکو را که رونمایی «زندگی بشر»، احساس بی‌شائبه گروه و درک ارزش هنری نمایش را از هنرپیشه طلب می‌کرد، در او پرورش داد. و واختانگوف دستیار ک. س. استانیسلاوسکی، در طرح‌ریزی و کنترل متدی بازیگری نوین می‌شود؛ متدی که خیلی زود تحت عنوان سیستم استانیسلاوسکی معروف شد.

طرد نمایش از نمایش

از سال ۱۹۱۱ واختانگوف، تدریس عملی «سیستم» را برای یک گروه جوان تئاتری آغاز کرد که هستهٔ اولین استودیوی تئاتر هنر مسکو را تشکیل می‌دادند. او اصول زیبایی‌شناختی و اخلاقی مدیر استودیو، سولرژیتسکی را تجزیه و تحلیل کرد. به عقیده سولرژیتسکی، هدف از خدمت به هنر، تکامل اخلاقی خود است؛ محفل دانشجویی یعنی جامعه هم‌فکران؛ بازی هنرپیشه یعنی حقیقت محض تأثرات؛ و نمایش یعنی تبلیغ نیکی و زیبایی. او در یادداشت‌های آن سال‌های خود می‌نویسد: «دلم می‌خواهد در تئاتر اسم نباشد. دلم می‌خواهد بیننده نتواند در سالن تئاتر، احساسات خود را از سر بگذراند، بلکه آن را به خانه ببرد و مدت‌ها با آن زندگی کند و فقط آن هنگام می‌توان این‌گونه عمل کرد که اجراکنندگان (و نه هنرپیشه‌ها) در نمایش، احساسات خود را بدون دروغ در برابر یکدیگر فاش کنند... از نمایش، نمایش را برانند و از نمایشنامه هنرپیشه را و گریم و لباس را کنار بگذارند». خود استانیسلاوسکی، نقش اصلی واختانگوف را در مطالعه و تبلیغ «سیستم» خود تأکید کرده است. او در مورد ماهیت پژوهش‌های در حال انجام نوشت: « ... در تمایل انقلابی و مخرّب خود، به منظور نوسازی هنر، با هرگونه مشروط بودنی در تئاتر، چه در اجرا، چه در دکور و لباس و نقد نمایش و غیره حتی اگر که در آن نمود پیدا نکند و چه در بازی، اعلام جنگ کرده‌ایم.

تمرین‌های نمایش «جشن صلح» ه. هوپتمان، که اولین استودیوی تئاتر هنر مسکو باید رسماً کار خود را با آن آغاز می‌کرد، به‌عنوان بهره‌برداری مستمر از «سیستم» انجام می‌گرفت. اما با تعبیر تند واختانگوف، ایده‌ها و عقاید استاد، مرزهای ناشناسی را آشکار می‌کرد: ناتورالیسم افراطی و روان‌شناسی منجر به دیوانگی. اگرچه در این نمایش، واختانگوف برای اولین بار، خود و درد شخصی خود را به طور کامل بیان کرد اما اجرا از سوی استانیسلاوسکی مطلقاً پذیرفته نشد. ویژگی متمایز شیوه‌های کارگردانی واختانگوف، در صحنه‌های استودیو، تفکیک خیر از شرّ بود. در «جشن صلح»، مرکز احساسی نمایش، صلح کوتاه‌مدت و شکننده‌ای بود که در زمان ملاقات خانواده، آنجا که همه باهم بحث می‌کردند و از یکدیگر متنفر بودند، حاکم شده بود. عمر کوتاه صلح و آرامش تنها تنفر متقابل، خودخواهی و از هم پاشیدن روابط سنتی را سایه می‌انداخت. واختانگوف با آشکار ساختن بی‌رحمانه روان‌های هلاک‌شده قهرمانان، این بیماری زمان را تجزیه و تحلیل کرد. حقیقت بی‌رحم نمایش، همگان را ترساند و تکان داد.

منتقد هم‌عصر واختانگوف پرسید: «آیا این هنر است؟» و با اطمینان کامل به سؤال خود پاسخ داد: «اما آخر همهٔ این‌ها نه با فریاد، نه با حرکت دادن دست‌ها و نه با دراندن چشم‌ها به دست آمده است، آن را با سادگی کاملاً بی‌نظیر لحن ـ آن سادگی که در تئاتر هنر به دست نیامده ـ به دست آورده‌اند.»

تأثیر دگرگونی ناگهانی و پرش از خصومت و شرّ، به آرمان عشق و نیکوکاری، از شیوه‌های ساختاری مهم کارگردانی واختانگوف است. نمایش «پاتون» (۱۹۱۵) گ. برگر توسط او همچون تثلیثی ساخته شد: صحنه اول ـ «صفات گرگی آمریکایی تجاری» و نمایندگان گروه‌های اجتماعی مختلف که به حکم شرایط در کنار هم جمع شده بودند؛ صحنه دوم ـ جشن روشن وحدت، در لحظه تهدید ظاهری مرگ؛ صحنه سوم ـ «بازگرداندن خود به محفل»، وقتی که تهدید رفع می‌شود. در نمایش «جیرجیرک در بخاری» (۱۹۱۴، استودیو تئاتر هنر مسکو، اجرای ب. م. سوشکویچ) از طریق تضاد، با ابزارهای رفاهی، چهره تکلتون، کارخانه‌دار شرور، که توسط واختانگوف در نقش شخصیتی تند و حسّاس بازی می‌کرد، با بی‌اختیار بودن مشخص حرکات و ماسک مرده، ارائه می‌شود. این چهره، به‌عنوان الگوی آشکار زشت‌نمایی و خود این نمایش به‌عنوان اعتراض به جنگی که آغاز شده بود و سرود بشریت، وارد تاریخ تئاتر شد. در «راسمر هولم» (۱۹۱۸) گ. ایبسن، انزواجویی فرم خارجی (ماهوت‌های خاکستری، بازی نور، حداقل لوازم) و بحران زندگی داخلی هنرپیشه‌ها، برای روشن کردن موضوع خوش‌بینانه ـ رسیدن قهرمانان به آزادی، هرچند به قیمت کشته شدن ـ به کار گرفته شدند. باراسمر هولم تحقیقات قبل از انقلاب واختانگوف، در عرصهٔ رئالیزم تخیلی به انجام رسید.

واختانگوف هم‌زمان با کار در تئاتر هنر مسکو و اولین استودیوی آن، در مدارس تئاتری مسکو تدریس می‌کرد و مدیر انجمن‌های آماتور بود. استانیسلاوسکی، در واختانگوف «ابرام و پاک‌سرشتی» را ارج نهاد و در فعالیت‌های او به‌عنوان مبلغ «سیستم»، ضمانت نوسازی تئاتر را مشاهده کرد. در روش و عملکرد واختانگوف، ایده‌های دانشجویی ـ «توجیه اخلاقی تئاتر» همچون خلاقیت زندگی، قانون انضباط بی‌شائبه و مسئولیت جمعی، تنفر نسبت به تظاهر نمایشی ـ تحقق یافت. از میان گروه‌هایی که واختانگوف در سال‌های ۱۹۱۲ ـ ۱۹۲۲ به آن‌ها درس می‌داد (کلاس‌های درام س. و. خالوتینا، استودیوی یهودی «گابیما»، دومین استودیوی تئاتر هنر مسکو، استودیوی آ. ا. گونست، استودیو ف. ایی. شالیاپین، استودیوی ارمنی، استودیو فیلم ب. چایکفسکی و دیگران

و دیگران) جایگاه ویژه به استودیوی تئاتر دانشجویی (منسورفسکایا)، اختصاص داشت که در سال ۱۹۱۳ شروع به تمرین نمایشنامه ملک خانواده لانین ب. ک. زایتسف، (اولین اجرا سال ۱۹۱۴) کردند. این گروه‌های جوان روشن‌فکر، بعدها محکوم شدند تا به استودیو تئاتر مسکو به مدیریت ی. ب. واختانگوف (از سال ۱۹۱۷)، سومین استودیوی تئاتر هنری آکادمیک مسکو (از سال ۱۹۲۰) و بالاخره تئاتر دولتی واختانگوف (۱۹۲۶) تبدیل شوند.

«وقتش رسید»

انقلاب اکتبر، و تغییر و تحولات ایجادشده، بر واختانگوف تأثیر فراوانی گذاشت. او آغاز مرحله جدید خلاقیت هنری خود را در مقاله «از هنرمند پرسیده می‌شود...» مشخص می‌کند.

این مقاله که در سال ۱۹۱۹ نوشته شد، یکی از اولین مانیفست‌های کارگردانی شوروی را ارائه داد. و اختانگوف می‌نویسد: «اگر هنرمند می‌خواهد "چیز جدیدی" خلق کند، آنچه را خلق کند که پس از آن انقلاب آمده است. پس او باید با مردم خلق کند نه برای مردم و برای مردم، و نه بیرون از آن‌ها بلکه همراه آن‌ها.

در آن سال‌ها، هنر انقلابی جوان و نوپا، تمایل به انعکاس مدرن بودن در فرم‌های کلی و استعاره‌آمیز آن داشت. شخصیت‌های تئاتری شوروی، زبان غیر شهروندی را جست‌وجو می‌کردند. واختانگوف نیز، در جست‌وجوی چنین زبانی بود. زمانه، احساساتی متحد و روش

تئاتر واختانگوف

بیانی مستعد برای ابراز «موسیقی انقلاب» را طلب می‌کرد و برای واختانگوف، این اصل همان «رئالیزم تخیلی» می‌شود که در درون خود هم مبالغه، هم زشت‌نمایی و هم شروع فارس را دارد. واختانگوف پس از انقلاب، برخورد و رفتار خود را نسبت به فرم کاملاً عوض می‌کند. کارگردانی که قبلاً نظری کاملاً مخالف داشت حالا اعلام می‌کند: «زمان آن رسیده که تئاتر را به تئاتر بازگرداند!» پیروی از اصول روان‌شناسی، اولین استودیوی تئاتر هنر مسکو به کنار زده می‌شود و خلاقیت واختانگوف تحول می‌یابد. اما مدرن بودن از سوی واختانگوف، هیچ‌وقت با انجمن‌های اصلی و تبلیغاتچی بودن، یکی شمرده نشد. اجراهایی چون «معجزهٔ آنتونی مقدس» م. مترلینگ، «اریک چهاردهم» ی. آ. استرینبرگ، و «عروسی» آ. پ. چخوف توسط واختانگوف از سوی مطبوعات جدید سال ۱۹۲۰ کاملاً مدرن معرفی شدند.

واختانگوف، ضمن امتناع از شاعرانگی تئاتر شهروندی و اجتماعی ـ روان‌شناختی، قوانین هنر تأثرات و ارگانیسم موجودیت هنرپیشه را حفظ کرد. مهم‌ترین تحقیقات کارگردانی، از جمله آخرین شاهکارهای او در این جهت انجام گرفت: «پرنس توراندوت» کارل گوتسی و «گادیبوکا»ی س. آنسکی(س. آ. راپوپورت)، در سال ۱۹۲۲ اجرا شدند.

واختانگوف، بر ضرورت زبان صحنه‌ای جدید که متناسب با زمانه است تأکید داشت. این کارگردان با خلاقیت خود نشان داد که هنر تأثرات، واقعیت زندگی، و حقیقت تمایلات می‌توانند و باید در فرم‌هایی ورای زندگی، زشت‌نمایی و نمایش کاملاً تئاتری تحقق یابند.

تحول ایجادشده در واختانگوف، بیشتر از همه، به هنگام مقایسه دو اجرای «معجزه آنتونی مقدس» مشخص می‌شود. اولین اصلاح «معجزه» (۱۹۱۸) توسط واختانگوف با روح بشردوستانه، کنایه خیرخواهانه و هم‌دردی با افراد ساده‌لوح به اجرا درمی‌آید. در اولین اجرای نمایش، کارگردان به طور مبسوط به تجزیه و تحلیل شیوه زندگی بورژوای متوسط و جست‌وجوی جزئیات بارز آن می‌پردازد. پس از انقلاب، نمایش مورد تجدید نظر جدی قرار می‌گیرد. واختانگوف سایه‌روشن‌های قبلی را پاک می‌کند و تنها دو رنگ متضاد سفید و سیاه را وارد نمایش و حاکم بر آن می‌کند. رنگ‌های تند و از لحاظ گرافیکی دقیق و واضح، حداقل رنگ زندگی، نه خود زندگی، بلکه مفاهیم تمسخرآمیز آن، واختانگوف را به خود مشغول می‌داشت. روی صحنه، پالت کامل ریاکاری، پول‌پرستی، حسادت و حرص و طمع جلوه‌گر می‌شود. این تصویر آشنا پر است از معانی جدید. واختانگوف دنیای بورژوازی، صورت‌های تحریف‌شده و حرکات نیمه‌خودکار آن را قلع‌وقمع می‌کند. هرکدام از فیگورهای اصلی، تیپ دقیقاً خط‌کشی‌شده و نهایتاً، کنایه‌دار و قابل شناختی ارائه می‌کنند. تماشاچی نیز، تخیلات پی‌درپی و متغیری بروز می‌دهد. این‌ها سایه‌های مردم، شبح‌ها و عروسک‌هایی هستند که کل بشر نسبت به آن‌ها غریبه است.

ب. زاخاوا، شاگرد واختانگوف و از جمله کسانی که در این نمایش شرکت داشت، تعریف می‌کند: «همه چیز مبالغه‌آمیز و کنایه‌دار و گاهی تا حد کاریکاتور بود و به همین دلیل به‌راحتی می‌توانست عمدی، مصنوعی و بی‌مورد جلوه کند. ما متوجه شدیم که تنها با یک روش می‌توان از این جریان فرار کرد: توجیه کردن و بهانه آوردن...». در «معجزه»، زشت‌نمایی، به‌عنوان موتیف محتوایی کل نمایش، تأیید و تأکید شد.

برای واختانگوف، این به معنای حرکت چهره‌ها، در طرح تخیلی و عجیب و غریب، و نیز رفتار هنرپیشه با قهرمان بود. در نمایشنامه «عروسی» چخوف (۱۹۲۰)، که در استودیو شمارهٔ سه تئاتر هنر نیز اجرا شد، واختانگوف توانست «جشن به هنگام طاعون»، دنیای عامی‌گری و رذالت را ببیند؛ جایی که تنها موجود زنده ژنرال دروغین عروسی است که تک و تنها به همدردی دعوت می‌کند.

هنر هنرپیشه در سیستم تئاتری واختانگوف

واختانگوف، بازیگر خود را در وجود میخاییل چخوف بازمی‌یابد، چراکه او را متحد ایده‌های خود یافته بود. واختانگوف بر الویت و تقدم شخصیت هنرپیشه بر چهرهٔ خلق‌شده خود تأکید داشت.

اولین اجرای «اریک چهاردهم»، با بازی چخوف در نقش اصلی، در سال ۱۹۲۱ انجام شد. دکوراسیون‌های هنرمند ایی. نیوینسکی تأثیری فراموش‌نشدنی ایجاد کرد. سطوح کمانی، پیچ‌های تند و مارپیچی، زیپ‌های طلایی و نقره‌ای و لباس‌هایی به سبک کوبیسم برش‌خورده. ستون‌های شکسته در حال سقوط کاخ یا زندان، پیچ و خم پلکانی صحنه، و خود اریک با چشمان درشت وروبلی۲ و قطرات اشک روی گونه، که توسط واختانگوف بین دو دنیا ـ زنده و مرده ـ قرار گرفته است. در زمینه رقص گردان مرده درباریان۳، بیوهٔ رنگ‌پریده، همچون مرده شاهزاده (س. بیرمان)، اریک، چخوف بچه‌ای ضعیف و سرتق جلوه می‌کند. اما کارگردان، هنرپیشه را بی‌رحمانه به اوج تراژیک می‌برد. واختانگوف، در این نمایش تراژدی حکومت پادشاهی را مجسم می‌سازد که نسبت به مردم، حتی آن زمان که حاکم به طور مغرضانه پر از نیکی و خیرخواهی است، بی‌عدالت و دشمن است همان‌گونه که اریک، به تعبیر واختانگوف و اجرای م. چخوف است. در همه اجراها مقابله ظلمت و نور و مرگ و زندگی با تأثیرگذاری فراوان آشکار می‌شود. این تنش تراژیک در گادی بوک (استودیو «گابیما» ۱۹۲۲) به بهترین توان دست یافت، آنجا که واختانگوف توانست منظومه باشکوه عشق را با استفاده از امکانات جدید کارگردانی تئاتر قرن بیستم خلق کند.

«شاهزاده توراندوت» ک. گوتسی که آخرین نمایش واختانگوف (۱۹۲۲) است تا کنون

به‌عنوان نشان‌دارترین نمایش تلقی شده است. این نمایش، با همه دور بودنش از انقلاب، همچون «سرود انقلاب پیروز» طنین‌انداز شد.

نه فراست کارگردان، بلکه درک دقیق او از هدف هنر تئاتر، او را به سمت زیبایی‌شناسی نوین برد. واختانگوف، به هنر، در ارتباط تنگاتنگ با واقعیت انقلاب نگاه می‌کرد. «این انقلاب، از ما صداهای خوب، صحنه‌ای بودن، طبع خاص و هرآنچه که به ابراز و بیان مربوط می‌شود، طلب می‌کند.»

واختانگوف شاعرانه بودن تئاتر نمایشی، مشروط بودن علنی و بدیهه‌گویی آن را به طور مبرم احساس می‌کرد. در چنین تئاتری، چیزهای زیادی از منابع و سرچشمه‌های باستانی صحنه، بازی‌های مردمی، نمایش‌های میدانی و بالاگان وجود دارد. به نظر می‌رسد فضای سال‌های ۱۹۲۰ روسیه، پر از بازی و نمایش شده بود. اما پارادوکسی که ایجاد می‌شود، این است که سال ۱۹۲۰ سال گرسنگی و سرماست و در کل، در حال و هوای شادی قرار ندارد. اما درهرصورت روحیات مردمان این برهه، سرشار از احساسات رمانتیک است. اصل «بازی آزاد» اساس «توراندوت» می‌شود. بازی هنرپیشه با بیننده، به شیوهٔ تئاتری و با ماسک می‌شود اساس نمایش؛ نمایش ـ جشن. جشن برای آن جشن است که همه چیزها جایشان را عوض می‌کنند و هنرمندان

واختانگوف با ابزارهای کمدی، تراژدی بازی می‌کنند. نمایش، همچون تجربه‌ای در عرصهٔ فن هنرپیشگی اندیشیده شده بود و از لحاظ تکلیف پیچیده بود: دانشجویان هم‌زمان باید هم خودشان و هم، هنرمندان ایتالیایی کمدی ماسک، که قصه گوتسی را بازی می‌کردند، و بالاخره خود پرسوناژها را به بازی می‌گرفتند. نمایش شکل گرفت و با بدیهه و اقتراح تمرین شد و انعکاس موضوع روز، ایست‌های میان دو پرده ـ پانتومیم‌ها، خروج‌های عمدی استعاری و نقش‌هایی در شرایط حداکثر صداقت بازیگری و حقیقت تأثرات را در بر گرفت. کارگردان ابرام داشت و از اجراکنندگان تغییر صورت واقعی و تأثرات واقعی را در نقش طلب می‌کرد. اما خود واختانگوف با اعتقاد بر اینکه نمایش باید هر بار فرم جدیدی پیدا کند، توراندوت را قانون تغییرناپذیر صحنه نمی‌داند.

نمایش، نه‌تنها از نظر هنری، بلکه از نظر اجتماعی نیز رویدادی بزرگ شد. ارزش واختانگوف را اولین بار استانیسلاوسکی، که آینده درخشانی برای هنر او دیده بود، ارزیابی کرد. مرگ زودهنگام واختانگوف، بر اثر بیماری لاعلاجش، در سال ۱۹۲۲، خلاقیت هنری او را ناتمام گذاشت. اما نوآوری ایجادشده از سوی او در عرصه کارگردانی مدرن، مهارت هنرپیشه و آموزش تئاتر، مکتب زیبایی‌شناسی کاملی ارائه داد که «مکتب واختانگوف» نامیده شد.

از میان شاگردان واختانگوف، می‌توان از ب. ی. زاخاوا، ب. و. شوکین، ر. ن. سیمونف، ت. ل. منصوروا، یو. آ. زاوادسکی، ی. گ. آلکسیوا، آ. آ. اراچکو و دیگران نام برد.

پی‌نوشت

1. Vakhtangov.

۲. وروبل: نقاش معروف روسیه.
۳. رقص سنتی و فولک اسلاوها.