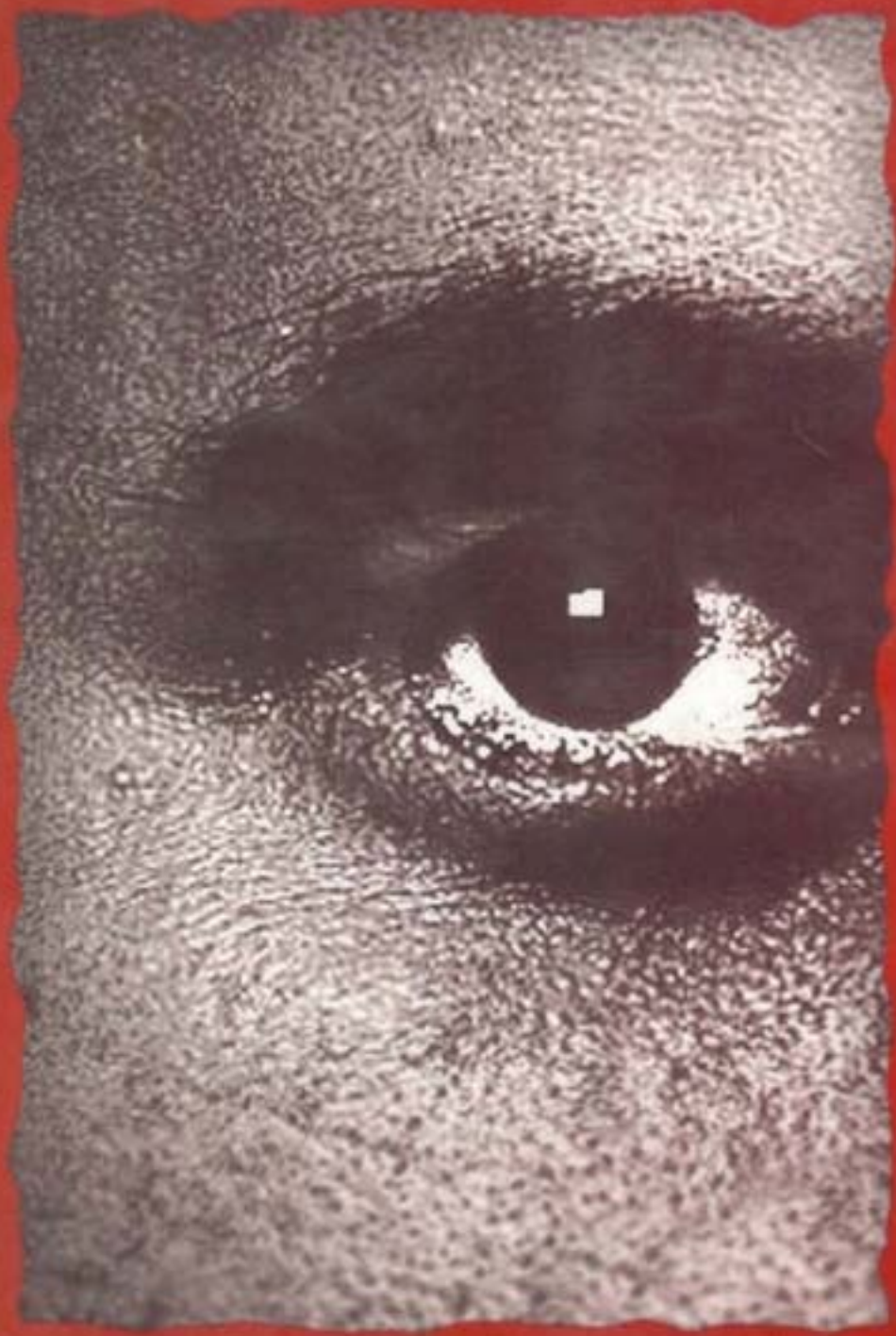
tarikhema.org

تئاتر امروز جهان / ۱

تئاتر سیاسی

اروین پیسکاتور / ترجمهٔ سعید فرهودی



زیر نظر دکتر قطب الدین صادقی

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

سلسله‌انتشارات

نشرقطره ـ ۳۲۲

تئاتر امروز جهان ـ ۱

زیرنظر دکتر قطب‌الدین صادقی

نشرقطره

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تئاتر سیاسی

اروین پیسکاتور

سعید فرهودی

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

نشرقطره

تئاتر سیاسی

اروین پیسکاتور

سعید فرهودی

طرح روی جلد: پری‌ناز شجره

چاپ اول: ۱۳۸۱

لیتوگرافی: طیف‌نگار

چاپ: دیدآور

تیراژ: ۲۲۰۰ نسخه

بها: ۲۵۰۰ تومان

حق چاپ برای نشرقطره محفوظ است.

پیسکاتور، اروین، ۱۸۹۳ ـ ۱۹۶۶ م. Piscator, Erwin

تئاتر سیاسی / اروین پیسکاتور؛ [مترجم] سعید فرهودی؛ مشاور مجموعه قطب‌الدین صادقی. ـ تهران: نشرقطره، ۱۳۸۱.

۴۰۸ ص.: مصور، عکس. ـ(نشرقطره؛ ۳۲۲: تئاتر امروز جهان؛ ۱)

فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.

عنوان اصلی: Das politische theater: neubearbeitet von felix...

۱. پیسکاتور، اروین، ۱۸۹۳ ـ ۱۹۶۶ م. Piscator, Erwin ۲. نمایش ـ آلمان ـ برلن ـ تهیه کنندگان و کارگردانان ـ سرگذشتنامه. ۳. نمایش ـ آلمان ـ برلن ـ تاریخ. ۴. نمایش ـ جنبه‌های سیاسی. الف. فرهودی، سعید، ۱۳۱۸ ـ ، مترجم. ب. عنوان.

PN ۲۶۵۸ / ۹ ت ۹ پ ۷۹۲ / ۰۲۳۳۰۹۴۳۱۵۵

کتابخانهٔ ملی ایران ۸۱ ـ ۲۵۰۵۷ م

شابک: X ـ ۱۶۳ ـ ۳۴۱ ـ ۹۶۴ ISBN: 964-341-163-X

خیابان انقلاب، ابتدای وصال شیرازی، پلاک ۹، طبقهٔ همکف

۶۴۶۶۳۹۴ ـ ۶۴۶۰۵۹۷

صندوق پستی ۳۸۳ ـ ۱۳۱۴۵

Printed in The Islamic Republic of Iran

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

فهرست

مجموعه تئاتر امروز جهان ۷
سر سخن مترجم ۱۱
دربارهٔ این کتاب ۱۳
مقدمه ۱۵
پیش‌گفتار مؤلف ۳۷
از هنر به‌سوی سیاست ۴۱
دربارهٔ تاریخ تئاتر سیاسی ۶۵
گفت‌وگوهایی راجع به تئاتر پرولتری ۷۵
تئاتر ـ سانترال ۸۷
وضعیت تئاتر مردمی ۸۹
پرچم‌ها ۹۵
رِوُوی سرخ پر هیاهو؛ رِوُوی سیاسی ـ پرولتری؛ ۱۰۱
رِوُوی انقلابی ۱۰۱
درام مستند ۱۰۹
توضیحی دربارهٔ انقلاب روسیه ۱۱۹
حرفه ۱۲۷
نیازی به نفوذ و تأثیرات نیست ۱۳۵
توفان و رعد و برق در سرزمین خدا ۱۴۵

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

گردهمایی در هِرن هاؤس ۱۶۷
تضادهای تئاتر ـ تضادهای زمان ۱۷۵
پیدایش و شکل‌گیری تئاتر ـ پیسکاتور ۱۸۵
مواجه با زمان ۲۱۷
صحنه، کُره ۲۳۵
اثر انتقادی ـ حماسی ۲۶۳
کمدی شکوفایی اقتصادی ۲۸۹
سال استودیو ۳۰۳
از هم گسیختگی ۳۱۳
نظری به گذشته و آینده ۳۲۵
نمایه ۳۵۵
عکس‌ها ۳۷۷

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مجموعه تئاتر امروز جهان

وجود بیش از چهارده دانشکدهٔ هنرهای نمایشی دولتی و خصوصی در سراسر کشور، به اضافهٔ ده‌ها کلاس و کارگاه آزاد آموزش هنر بازیگری و کارگردانی، که هر ساله دست‌کم پانصد فارغ‌التحصیل متخصص و تعلیم‌دیده وارد بازار تولید هنرهای نمایشی می‌کنند، در جوار هشتاد هزار نفری که در بیش از ۲۵۰ شهر ایران عضو انجمن نمایش هستند، ما را در برابر مطالبات نیرویی فعال، جوان و پویا قرار می‌دهد که برای آموختن و اندوختن بیشتر از هر زمان دیگر، نیازمند منابع و کتاب‌های پرارزش و علمی در همهٔ زمینه‌های نظری و عملی هنر نمایش‌اند. کافی است تنها یادآوری کنیم که در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی در سال ۱۳۸۰، حدود دو هزار نمایشنامه توسط درام‌نویسان جوان ایران به رشتهٔ تحریر درآمده است. ارقام و آمار زمینه‌های دیگر نیز بسیار درخور توجه‌اند:

ـ تشکیل ۱۸۰ کلاس آموزشی در گرایش‌های مختلف.

ـ برپایی ۸۷ جشنواره و همایش و یادواره: ۲۹ جشنوارهٔ استانی، ۶ جشنوارهٔ منطقه‌ای و ۵۲ جشنواره با عناوین مختلف از سوی انجمن‌های نمایش ایران در نقاط مختلف کشور.

ـ تولید ۲,۵۸۰ نمایش از سوی انجمن نمایش و ادارات فرهنگ و ارشاد اسلامی سراسر ایران.

ـ تعداد ۲۶,۰۰۰ اجرا از نمایش‌های تولید شده در گونه‌های مختلف.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

ـ وجود ۹,۰۰۰,۰۰۰ مخاطب و تماشاگر.

ـ فعالیت ۲۹,۰۰۰ بازیگر، کارگردان، نویسنده، طراح و...

ـ ایجاد سالن‌های تئاتر در ۴۸ شهر از سال ۱۳۷۹ تا ۱۳۸۰.

طرفه آن که این آمار و ارقام تنها مربوط به فعالیت‌های ۹ ماههٔ اول سال ۱۳۸۰ در مراکز هنری و ادارات وابسته به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است. حال اگر فعالیت‌های گوناگون: کانون‌های فرهنگی و هنری مساجد، واحد فرهنگی ـ هنری بنیاد شهید، واحد آموزش و تولید حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، و سرانجام حجم بالای آموزش و تولید نمایش در ده‌ها خانهٔ فرهنگی و فرهنگسراهای تهران و شهرستان‌ها را هم بیفزاییم، خواهیم دید با نیرو، توان، کار و خلاقیت بسیار گسترده‌تری روبه‌روییم که به علت جوانی و جستجوگری از هر نظر نیازمند تعلیم و آموزش‌اند. بنابراین بر اهل فن و قلم و مراکز علمی و انتشاراتی است تا در برابر هجوم گسترده و بی‌سابقهٔ هنرمندان، دانشجویان و هنرجویان به این هنر پایه‌ای کهن و توانمند، تا آن جاکه در توان دارند، بکوشند به قدر وسع و دانش خود از خرمن تجارب زنده و منابع علمی امروز دنیا توشه بردارند و به نوبهٔ خود، پالوده و پیراسته و علمی، در دسترس این نسل جستجوگر و زنده و فعال بگذارند، تا حتی‌الامکان فاصلهٔ فنی و فکری خود با آخرین تجربیات و دستاوردهای امروز جهان راکم و کمتر کرده باشیم.

از این نظر تألیف و ترجمهٔ مجموعه‌ای از کتاب‌های ارزنده و علمی که هم ارزش دانشگاهی داشته و به کار کلاس‌های درس و تحقیق دانشگاهی بخورند، و هم مفید به حال تجربیات عملی و کارهای اجرایی گروه‌های فعال نمایشی در مراکز حرفه‌ای و تجربی، اولین دلمشغولی ما برای تألیف و انتشار این مجموعه است. به خصوص که در غیاب مراکز پژوهشی و علمی، نبود تحقیقات منظم هنرهای نمایشی، فقدان مراکز اسناد و مدارک هنری، و نیز

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

کمبود کتاب و کتابخانه‌های تخصصی، ما در همهٔ زمینه‌ها با کاستی‌های جدی و چشمگیری روبه‌روییم. وجود پاره‌ای پژوهش‌های سطحی ـ ژورنالیستی نیز که تألیف‌شان بسیار شتاب‌زده صورت می‌گیرد و اغلب آنها به شدت کهنه و تکراری بوده و یا رونویسی ناشیانه از کتاب‌های دیگران و منابع خارجی‌اند و تقریباً هیچ کدام به نیازهای واقعی امروز هنر و هنرمندان ایران پاسخ نمی‌گویند، تا به امروز جز غلط‌آموزی، سطحی‌نگری و «پخته خواری» سود دیگری در بر نداشته‌اند.

گفتن ندارد که خلاقیت‌های نمایشی گوناگون هنرمندان ما زمانی به سامان بوده و از ارزش‌های مثبت و ماندگار برخوردار خواهند بود که زیربنای تئوری محکمی داشته باشند. و به درستی این مهم به دست نمی‌آید مگر به یاری آموزش درست، استادان فرهیخته، وجود منابع موثق و داشتن مأخذ دقیق و علمی که باب نظریات نوین یا بحث‌های تازه را بگشاید، و یا از اصول پایه و راهکارهای نوین برای غنای زیبایی‌شناسی نمایش امروز سخن در میان آورد.

از سوی دیگر کثرت فرهنگ‌ها، و وجود سبک‌ها، شیوه‌ها و ژانرهای جدید تئاتر در کنار آثار گوناگون بازمانده از حوزه‌های تمدن‌های مختلف از ۲۵۰۰ سال پیش تاکنون، فرهنگ تئاتر را چنان غنی و پیچیده و پرپشتوانه کرده است که بدون شک بدون تجهیز خود به منابع معتبر تاریخی یا تشریح اصول و روش‌های آن به یاری منابع پایه‌ای و مآخذ تشریحی نوین، امکان ندارد از دستاوردها و تجربیات گرانبار هزاران سالهٔ این هنر در سطح جهان باخبر شویم.

بنابراین تلاش ما این خواهد بود تا این مجموعه هم در زمینهٔ نظری و عملی به نیازها پاسخ گوید و هم در باب مباحث تاریخی، ژانرها، سبک‌ها و تجربه‌های نوین، کمبودها را برطرف کند. و هدف در همه حال ارتقاء سطح

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

کمی و کیفی هنر نمایش و تأمین نیاز هنرمندان، دانش‌آموختگان و دوستداران این هنر در زمینه‌های فکری و فنی پر ارزش است. باشد تا در جای خود پژوهشگران، منتقدان، گزارشگران هنری و خوانندگان مختلف را نیز به‌کار آید. و به ویژه هنرمندان گرامی شهرستان‌های دور و نزدیک را ــ که امکان دسترسی کمتری به مراکز علمی و دانشگاه‌ها دارند ــ از هر نظر یاری رسان باشد.

قطب‌الدین صادقی

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

سر سخن مترجم

ابتدا قرار نبود که بر این کتاب مقدمه‌ای بنویسم، اما پس از پایان کار ترجمه، توضیح نکته‌ای را برای خوانندگان ضروری یافتم که در زیر از نظرتان می‌گذرد:

اروین وایمار یکی از مشاهیر هنری آلمان، در دوران جمهوری وایمار به‌شمار می‌رود. ولی معلوم نیست که چرا در این کتاب حتی یک بار هم نامی از این دوران برده نمی‌شود؟ ــ (دورهٔ فرار قیصر آلمان، اکسپرسیونیسم، امپرسیونیزم، دادائیزم، باوهاوس و بالاخره تئاتر سیاسی و تبلیغی)، که این خود نیز به بررسی دیگری نیاز دارد.

حال ببینیم چرا این عصر را جمهوری وایمار نامیده‌اند؟

پس از جنگ جهانی اول و شکست آلمان، شورش و انقلاب سرتاسر آن کشور را فراگرفت. تقریباً همهٔ احزاب و گروه‌های سیاسی ویلهلم دوم ــ پادشاه پروس و قیصر رایش آلمان ــ را مسبّب فلاکت‌هایی می‌دانستند که ملت دچارش گشته بود. سرانجام زیر فشارهای سنگین خارجی و داخلی، قیصر مقصر مجبور به کناره گیری شده و راهی تبعیدگاه خود در هلند گردید.

با فرار قیصر، انقلاب عظیمی شعله‌ور گشت و در شهرهای بزرگی چون: هامبورگ، کُلن، کیل و مونیخ و... شوراهای کارگران و سربازان قدرت را به‌دست گرفتند. کمونیست‌ها که در بیشتر شهرها حکومت‌های شورایی تشکیل داده بودند، قصد داشتند در آلمان هم دولتی نظیر روسیهٔ شوروی روی کار بیاورند. اما دولت موقت به رهبری اِبرت (رهبر حزب سوسیال

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دمکرات) قویاً با آن مخالف بود و مسئلهٔ دمکراسی را مطرح می‌ساخت. در این شرایط پایتخت رایش آلمان (برلین) به اندازه‌ای ناامن بود که صدر اعظم دولت موقت به هیچ وجه صلاح ندید کنگرهٔ ملی را در آن‌جا برگزار کند. به همین جهت، ابرت نمایندگان مردم را برای تصویب قانون اساسی جدید به شهر کوچک وایمار دعوت نمود. جلسات کنگرهٔ ملی در سالن ناسیونال تئاتر آن شهر تشکیل گردید و قانون اساسی جمهوری جدید هم ــ در شرایطی متشنج ــ سرانجام در همان جا به تصویب رسید. و بر همین مبنا جمهوری نوپا را «جمهوری وایمار» نامیدند. با تصویب قانون اساسی و شکل‌گیری جمهوری البته چیزی تغییر نکرد، گرانی و تورم بیداد می‌کرد، ناامنی و ترورهای سیاسی ادامه داشت؛ تظاهرات خشونت‌بار چپی‌ها و راستی‌ها و همچنین فشارهای اقتصادی، مردم را به ستوه آورده بود. حزب نازی به رهبری هیتلر رفته رفته نیرو می‌گرفت. دولت جمهوری نوپا که قصد برچیدن بساط یاغیان را داشت، فقط توانست کمونیست‌ها را سرکوب کند. روزا لوکزمبورگ و کارل لیب کنِشت (رهبران حزب کمونیست آلمان) ترور شدند؛ عده دیگری از سیاستمداران سوسیال دمکرات و لیبرال را هم در گوشه و کنار آلمان ترور کردند. دولت جمهوری وایمار شوراها را منحل اعلام نموده و فعالان آن‌ها را از میان برداشت. اما حزب نازی با قدرت تمام به پیش می‌تاخت. با فشارهایی که از طریق قرارداد ورسای بر ملت آلمان وارد می‌گشت و قول‌های فریبندهٔ هیتلر، سرانجام دولت ناتوان جمهوری وایمار از پادرآمد و آدولف هیتلر با حمایت مردمی در ۱۹۳۳/۱/۳۰ به حکومت رسید.

کتابی که هم اکنون پیش روی شماست، یکی از آثار ارزندهٔ آن دوران پر شرّ و شور می‌باشد. در این اثر تمامی اجراهای ده سالهٔ اروین پیسکاتور با مسائل حاشیه آن‌ها به‌طور مفصل مورد بررسی قرار گرفته‌اند که به‌ویژه برای دست‌اندرکاران تئاتر از اهمیت فراوان برخوردار است.

۱۳۸۱/۱/۴ ـ سعید فرهودی

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دربارهٔ این کتاب

کتابی مملو از شور و هیجان و برنامه‌ریزی و سخت‌کوشی، که جنگ قدرت و روحیهٔ سیاسی سال‌های ۱۹۲۰ را در آلمان نیز نشان می‌دهد. پیسکاتورفرم نوین تئاتر خویش را این‌گونه ترسیم می‌کند: تئاتر ما باید با به‌کارگیری ابزار مدرن فنی چارچوبهٔ تئاتر قالبی قدیم را درهم نوردیده و از نظر محتوایی هم به خواست سیاسی توده‌ها نیز شکل بدهد. یک بار دیگر چهره‌های بزرگ آن زمان زنده می‌شوند ــ تیلا دوریو[۱]، پاول وِگنر[۲]، هاینریش گئورگه[۳]، آلفرد کِر[۴]، هربرت ایهرینگ[۵]، گئورگه گروس[۶]، ارنست تولر[۷]، والتر مرینگ[۸]، کورت توخولسکی[۹]، برتولت برشت[۱۰] و بسیاری دیگر.

---

۱. Tilla Durieux: خانم هنرپیشهٔ مشهور آلمانی.

2. Paul Wegener 3. Heinrich George

۴. Alfred Kerr (۱۹۴۸ ـ ۱۸۶۷): نویسنده و منتقد تئاتر ـ آلمانی.

5. Herbert Ihering 6. George Grosz

۷. Ernst Toller (۱۹۳۹ ـ ۱۸۹۳): نویسندهٔ آلمانی، عضو شورای کمونیستی شهر مونیخ که با نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی‌اش معروفیتی یافت.

8. Walter Mehring

۹. K. Tucholsky (۱۹۳۵ ـ ۱۸۹۰): نویسندهٔ آلمانی و منتقد اجتماعی ـ سیاسی.

۱۰. Bertolt Brecht (۱۹۵۶ ـ ۱۸۹۸): درام‌نویس آلمانی که ابتدا به‌سوی اکسپرسیونیسم کشیده شد و بعد هم سبک ویژهٔ خود را ابداع نمود «تئاتر اپیک» (حماسی).

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اروین پیسکاتور (متولد دسامبر ۱۸۹۳ در شهر اوُلم آلمان) در دههٔ ۱۹۲۰ کوشید تا در برلین تئاتر پرولتری (کارگری) را به کرسی بنشاند. او به‌عنوان کارگردان تئاتر مردمی با ابزار فیلم، تکنیک و تبلیغ و تحریک، اجراهای بسیار جالب توجهی را عرضه نمود. پیسکاتور با دادن شکل نو به آثار کلاسیک بحث‌هایی را نیز برانگیخت، برای مثال: لباس‌های اجرای «راهزنان»[۱] در تئاتر دولتی، اونیفورم‌های جنگ جهانی اول را به یاد می‌آوردند. در سال ۱۹۲۷ به همراه ارنست تولر، با اجرای «آها، ما هم زندگی می‌کنیم» «Piscator Bühne» را در میدان نولندورف[۲]، افتتاح کرد. او در این‌جا بیش از همه بر تئاتر مستند تکیه داشت. وی قبل از سر رسیدن نازی‌ها (۱۹۳۳) راهی شوروی، سپس پاریس و بعد هم نیویورک گردید. در سال ۱۹۵۱ به آلمان فدرال باز گشته و به‌عنوان کارگردان در تئاترهای مختلف به کار پرداخت. اروین از سال ۱۹۶۲ تا پایان عمرش سرپرستی تئاتر «صحنهٔ آزادمردمی»[۳] را در برلین به‌عهده داشت. او در آن‌جا اجراهایی را نظیر «جانشین» (۱۹۶۳) اثر: هوخهوت[۴]، «اوپنهایمر» (۱۹۶۴) اثر: کیپهارت[۵]، و «کشف» (۱۹۵۵) اثر: وایس[۶] را به روی صحنه آورد. اروین پیسکاتور در سی‌ام مارس ۱۹۶۶ در اشتارنبرگ چشم از جهان فرو بست.

---

۱. Die Räuber، اثر: یوهان کریستف فریدریش فُن شیلر.

2. Nollendorf 3. Freie Volksbühne

۴. Stellvertreter، اثر: رولف هوخهوت Hochhut. ۵. Oppenheimer، اثر: Kipphart

۶. Ermittlung، اثر: Peter Weiss

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مقدمه

سند تاریخی ـ سند زنده

این غیر ممکن است کسی را که
نمی‌خواهد عصبانی شود، بتوانی
عصبانی کنی.

فریدریش شلگل[۱]

مرد جوانی از تپه ماهورهای هِسن[۲] می‌آید و در تئاتر برلین انقلابی به پا می‌کند. او نوهٔ یک کشیش و استاد دانشگاه، پسر یک خانوادهٔ شهری بود که دبیرستان را در شهر ماربورگ[۳] پشت‌سر گذارد، به‌عنوان داوطلب در تئاتر درباری مونیخ به‌کار پرداخت، نزد آرتور کوچر[۴] دانشجویی نمود، به منزلهٔ سرباز در نبردهای فلاندرن[۵] شرکت کرد، مدیریت تئاتر جبهه را برعهده داشت و بالاخره سرپرست تئاتر در کونیکسبرگ.[۶] اروین در حدود سی

---

۱. F.Schlegel (۱۸۲۹ ـ ۱۷۷۲): نویسندهٔ آلمانی.

۲. Hessen: ایالتی در آلمان با مرکزیت شهر ویسبادن.

۳. Marburg: شهر دانشگاهی در ایالت هِسن.

4. A. Kutscher

۵. Flandern: سرزمین بین فرانسه، بلژیک و هلند که در جنگ اول و دوم جهانی میدان نبرد بود.

۶. Königsberg (Kaliningrad): پایتخت پروس شرقی.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

سالگی مردی بود با اندامی کوچک و راست قامت، سری بزرگ و پر مو، چشمانی هوشمند و جستجوگر، که آن‌چه را که می‌دیدند ثبت و ضبط می‌کردند. این مرد شهرستانی به مردی جهانی بدل می‌شود. او به زمان خود تعلق داشته و همان را هم عرضه می‌نماید.

این قضیه مربوط می‌شود به سال‌های توفانی پس از نخستین جنگ جهانی که سرنوشت مرد جوانی نیز رقم می‌خورد؛ ماجرا از سالن رستوران‌ها و تئاتر اتحادیه‌ها آغاز می‌گردد؛ او به مبارزه با تئاتر باروکی و با شکوه ماکس راینهارت[1] برخاسته، و با همسرایان جالب توجه کارگری، ضبط صوت‌ها، فیلم مستند، ماشین‌ها و مکانیسم‌هایی در جهت تئاتر سیاسی ـ تربیتی، پا به میدان نهاد. پرچم سرخ انقلاب در همهٔ دوران در اهتزاز بود؛ این پرچم حزبی و همزمان سمبول زیبایی و آرزوهای نابی بود که در میان غوغا و کشتارهای عصر و جنایات جنگی برافراشته می‌شد: تئاتر پرولتری جایگزینی برای نمایش انسانیت. راه‌هایی که باید به‌سوی بهشت صلح‌آمیز روی زمین منتهی می‌شدند، با تحریکات و اعلامیه‌ها مفروش بودند. شور و هیجانات به تحریکات پاسخ می‌گفتند و علاقه‌مندان به زیبایی و زیباشناسان در برابر این‌گونه درام‌های آموزشی ــ که سرنوشت افراد را با علایق خاص سیاسی، اقتصادی و اجتماعی گره می‌زدند ــ قد برافراشتند.

«ما باید تئاتر را بار دیگر به مثابه جایگاه اخلاقی مشاهده کنیم. شناخت، معرفت، اعتراف! همان‌طوری که تولستوی هم می‌گفت: هنر هنگامی دارای هدف خواهد بود که بتواند در مسیر بهبودی بشر و زندگی او گام بردارد. ما باور خویش را به بشریت از دست داده‌ایم. ما باید بار دیگر عقل و منطق را به جایگاه خود باز گردانیم. هنر چیز بیهوده‌ای نیست، بلکه باید در خدمت روشنگری قرار گیرد. شاید از آن‌جا بتواند بار دیگر درخشش خود را باز یابد،

---

۱. Max Reinhardt (۱۹۴۳ ـ ۱۸۷۳): مدیر تئاتر ـ اتریشی، که در برلین، زالتسبورگ و وین به کار پرداخت و در سال ۱۹۳۳ هم به آمریکا مهاجرت کرد.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

ولی با احتیاط!»

اروین پیسکاتور این‌گونه جمع‌بندی می‌کرد: شناخت، معرفت، اعتراف. او راه ویژهٔ خویش را که دیگران را هم بدان رهنمون می‌شد، چنین می‌دید. تلاش وی در جهت رشد و ترقی، مقاصد و هدف او را مشخص می‌ساخت، مفهوم و تکالیف تئاتری و اُس و اساس آن و همچنین امکانات صحنه‌ای و علل ناکامی‌های مکرر آن مدنظر بود. نمایش‌های سیاسی به راه افتادند، آثار هنری در راستای اصلاح دولت، اجراهایی در راستای اعتقادات و تعصبات حزبی. به کلامی دیگر، در حقیقت تئاتر سیاسی وجود نداشت. اینک کارگردانی به‌عنوان سیاستمدار به میدان می‌آمد، یک مرد تئاتر با درخششی سحرآمیز که تکنیک و هنر، بشریت و سیستم ماشینی را به کار گرفت تا بتواند فعالیت سیاسی یعنی: تئاتر بیدارکننده، گسترده، تحریک‌آمیز و دگرگون‌کننده‌ای را بیافریند. کار این مرد جادوگر، پیشتاز پرولتری درخشش و شکوهی انسانی داشت؛ این ساحر ماشین و ماشین‌آلات می‌خواست در روشنایی کارگاه خود بر انسان‌ها تأثیر بگذارد.

هنگامی که این پژوهندهٔ خستگی‌ناپذیر از آزمایشگاه فنی به آزمایشگاه روحانی نقل مکان کرد و متفکران عقب مانده باز هم او را به چشم همان محرک و غوغا برانگیز سابق می‌دیدند، پیسکاتور چنین توضیحی را بیان داشت: «تحریک و تهییج و تبلیغ من بسیار اندک بود.» او به خون‌ریزی‌ها و قتل و غارت میلیون‌ها انسان، فقر و فلاکت، پیگردها و جنایات دهشتناک می‌اندیشید و با آن شور و هیجان و هشدارهایش می‌خواست ما را در مقابل آن بلایا محفوظ نگه دارد. پس چرا این همه انسان و ماشین، اجراهای مکانیزه، جمعی از درام‌نویسان، بازیگران بزرگ، اسناد تاریخی و علمی؟ برای این که تئاتر مؤثر زمان را جایگزین تئاتر آرتیستیک بکنیم؟ برای این که به جای «هنر برای هنر»، «شگفتی برای شگفتی» را بنشانیم؟ هر که چنین عقیدهٔ ساده‌لوحانه‌ای را داشت، باید هم تعجب می‌کرد. آن‌چه پیسکاتور با

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

آثار کلاسیک و همچنین نمایشنامه‌های دیگر نیز انجام می‌داد و با تغییر شکل آن‌ها به‌سود ایده‌های خودش، البته تحریک‌کننده و هیجان‌آور بود؛ بهره‌برداری از صحنهٔ تئاتر به منزلهٔ تریبون. در این‌جا تمامی حماقت‌ها و شرارت‌های حاکمیت جهانی از پشت همین تریبون عرضه می‌گشت. چیزی که خیلی ایده‌آلیستی هم به‌نظر می‌آید. این همان تئاتر معرفت است، تئاتری که جنبش و اقدام می‌طلبد؛ این چنین تئاتری با حرکت و رفتاری متناسب خلق می‌گردد.

یکی از منتقدان آن عصر نوشت: این مرد لاغر اندام از چه اراده و قدرت شگفت‌آوری برخوردار است. این انرژی که از اخلاق تربیتی و شور و شوق هنرمندانهٔ او برمی‌خاست، در هر اجرا، در هر صحنه، در هر بازیگر، و در همهٔ نمایش‌های موفق و یا مسئله‌دار او هم به چشم می‌خورد. یکی از پژوهندگان تئاتر که روند فکری هنر نازیستی را بررسی می‌کرد، معتقد بود که: این‌گونه تئاتر و متد کاملاً غیرهنرمندانهٔ آن بسیار کسل‌کننده می‌باشد. مورخ دیگری نوشت «همهٔ تبلیغات کمونیستی که پیسکاتور با به‌کارگیری بیمارگونهٔ ابزار فنی و انبوهی فلز از طریق صحنه عرضه می‌نمود، بی‌تأثیر ماند. یک چیز اغراق شده و غلیظ و دیگر هیچ.» یک ادعای غلط با استفاده از کلمات مکارانه و کینه‌توزانه که از زبان دانشمندی بیان گردیده است. محققان می‌توانند این را در تاریخ تئاتر آلمان، اثر هانس کنودزن[1]، مطالعه کنند. پیسکاتور سه سال بعد به سرپرستی تئاتر ملی برلین منصوب گشت و در جریان کاری آن چنان تحولی ایجاد کرد که برخی غمگنانه می‌گفتند: چه گزینش تأسف‌باری.

به‌هرحال، آن دسته از مردان نجیبی که سریع و زیرکانه رنگ قهوه‌ای[2] را از خود زدودند، باید بدانند که کار پیسکاتور ــ در تئاتر دولتی یسنر، در تئاتر قدیمی مردمی، در تئاتر خودش در میدان نولندورف و در صحنهٔ استودیو ــ

---

1. Hans Knudsen

۲. منظور، لباس قهوه‌ای نازی‌ها است.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بسیار مؤثر و پر حاصل نیز بود. اتفاقاً کار او چندان مورد پسند کمونیست‌ها هم نبود. تئاتر او بیش از همه بر آلمان و اطراف آن تأثیر گذارد. یک کاشف شجاع، تأثیر تلاش‌های او را تا آن سوی دریاها هم دنبال کرده است با این ادعا که کار پیسکاتور بر همهٔ جریان‌های قرن ما نیز تأثیر داشته است. پیشاهنگ مزبور در ارتباط با تلاش‌های پیسکاتور به کشاورزانی اشاره می‌کند که زمین سخت را شخم زده و آن را برای زراعت آماده می‌سازند. یک مورد تاریخی که هرگز نباید آن را نادیده انگاشت. نتیجهٔ آن را هم با سیاست‌زدگی نمی‌توان نفی کرد. چه، کسی که طرفدار او و ایده‌هایش باشد و چه، آن کسی که مخالف آن و مقاصد تبلیغی اروین پیسکاتور.

شهود در برابر دادگاه حضور می‌یابند. افرادی در جریان کار بوده یا نبوده‌اند. گروهی عظیم از دیدگاه‌های مختلف.

برتولت برشت اولین کسی است که دست خود را بلند می‌کند: «تندروترین تلاشی که سعی داشت به تئاتر ویژگی آموزشی بدهد، از سوی پیسکاتور عملی گشت. من در همهٔ تجربیات او شرکت داشتم؛ او در همهٔ اجراهایش می‌کوشید تا به ارزش آموزشی صحنه بیفزاید. مسائل مستقیماً مربوط می‌شدند به موضوعات و امور مهم عصر: به جنگ‌های نفتی، و هر جنگ دیگر، به انقلاب، به حقوق و نژادپرستی و غیره. از این رو صحنه باید تغییر شکل می‌یافت. این‌جا غیرممکن است که همهٔ اختراعات و نوآوری‌هایی را برشمریم که پیسکاتور با همهٔ ابزار تکنیکی جدید به صحنه می‌آورد. شما هم احتمالاً اطلاع دارید که او چگونه از فیلم بهره می‌گرفت تا بتواند چیزی شبیه به گروه همسرایان یونانی را به صحنه بکشد، یا زمین صحنه را متحرک می‌ساخت تا رخدادهای حماسی به خوبی نشان داده شوند؛ نظیر پیاده‌روی شوایک ــ سرباز شجاع ــ در جبههٔ جنگ.

تجربه‌های پیسکاتوری در آغاز، تئاتر را با هرج و مرج عجیبی روبه‌رو ساختند. بدین‌سان، صحنه به یک کارخانه و سالن تئاتر هم به گردهمایی بدل

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

می‌گردید. برای پیسکاتور تئاتر یک پارلمان و تماشاگران هم عوامل قانونگذار بودند. برای این پارلمان، مسائل بزرگ، تعیین‌کننده و عمومی به شیوه‌ای تجسمی نشان داده می‌شدند. به جای سخنرانی یک نماینده راجع به اوضاع نابسامان، کپی هنرمندانهٔ آن شرایط عرضه می‌گشت. صحنه مکلف بود تا به پارلمان (تماشاگران) این امکان را ــ با تصاویر، آمارها و شعارها ــ بدهد تا آن‌ها بتوانند به تصمیمات سیاسی خاصی برسند. تئاتر پیسکاتور از تحسین و تمجید و کف زدن هم چشم نمی‌پوشید، اما بیشتر به بحث و گفت‌وگو علاقه داشت. او می‌خواست برای تماشاگران خود نه تنها تجربه‌ای بیافریند بلکه قصد داشت ایشان را عملاً به صحنهٔ زندگی بکشاند.

تجارب پیسکاتوری تقریباً، همهٔ سنت‌های قدیمی را به کناری زدند. او با مداخله در شیوهٔ نگارش درام‌نویسان، در سبک اجرایی بازیگران و آثار صحنه‌آرایان به دگرگونی آن‌ها می‌پرداخت. به این ترتیب سعی می‌شد که عملکرد اجتماعی تئاتر کاملاً تغییر بیابد...

در این راستا تجربیات اولیهٔ پیسکاتور بیش از همه مدنظر بود. در آخرین کارهای پیسکاتور موضوع ساخت و ساز فنی به آن‌جایی منتهی شد که ماشینیزم حاکم بر صحنه، نمایشی ساده و زیبا را امکان‌پذیر می‌نمود. سبک اجرایی اصطلاحاً حماسی ـ اپیک) که ما آن را در تئاتر شیفباوردام[1] به راه انداختیم، به سرعت کیفیت هنرمندانهٔ خود را نشان داد، و هنر دراماتیک غیر ارسطویی کوشید تا موضوعات اجتماعی بزرگ را، عظیم و با شکوه به صحنه بیاورد. امکاناتی هم به‌وجود آمد تا بتوانیم عناصر گروه‌های رقص و ترکیبی مکتب مایرهولد[2] را از تصنعی به هنرمندانه و عوامل ناتورالیستی مکتب استانیسلاوسکی[3] را هم به رئالیستی بدل سازیم. هنر سخنوری باژستیک[4] به

---

1. Schiff-bauerdamm

۲. W. Meyerhold (۱۹۴۰ ـ ۱۸۷۴): بازیگر، کارگردان و سرپرست تئاتر روسیه.

۳. Stanislawskij: کارگردان روسی.

۴. Gestik: مجموعهٔ حرکات و رفتاری که مبیّن روحیهٔ انسانی است.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

هم پیوند خوردند و مکالمات روزمره و رسیتاسیون[۱] شعری هم بـه وسـیلهٔ اصول ژستیک تکمیل گشتند. تشکیلات بنای صحنه به‌طور کلی دیگـرگون شد. اصول پیسکاتوری ساخت و ساز آموزنده و همچنین زیبایی صحنهٔ تئاتر را مجاز می‌شمردند.»

برتولت برشت نویسنده و کارگردان خودش را عقب می‌کشد و با لبخندی صمیمانه در پشت دود سیگار برگ و شهرت جـهانی سـنگر مـی‌گیرد. و آن دانشمند یاد شده هم رنگ می‌بازد. اکنون محکمه بازیگری را برای شـهادت فرا می‌خواند.

اروین کالزر، با ارج نهادن به هنر و روشنفکری، اظهار می‌دارد: «نکته‌ای که پیسکاتور را کاملاً از همکارانش جدا مـی‌سازد ایـن است کـه، فـروتنانه بگویم، او در خدمت اثر نبود بلکه فـقط بـه عـقیده مـی‌انـدیشید و البـته بـه تجدیدنظر در رابطه با همهٔ مفاهیم متداول. و نتیجهٔ آن هم نوعی فلاکت برای نویسنده: او با تکیه بر همین ایده به هر اثری رجوع می‌کرد ــ چون هنوز به اثر قابل قبولی که با عقیدهٔ او هماهنگی داشته باشد، نرسیده بود ــ به دیگر کلام، یک بمب انفجاری که تکـه پـاره مـی‌شود و چـیزی کـه از آن بـاقی مـی‌ماند ویرانه‌ای بیش نیست؛ اکنون کارگردان بر روی این ویرانه‌ها به بحث و تفکر و نوآوری می‌پردازد.

با آغاز هر اجرایی تکرار مکرر موقعیت‌ها: همهٔ آن‌ها هم مملو از شورش، همه جا جوش و خروش؛ نوعی هرج و مرج خلاق. تکـیه او ــ آن‌گـونه کـه متداول است ــ بر چیزهای شکل گرفته نبود؛ حرکت او از عناصری بود که به این ترتیب موضوعات شکل گرفته را پس می‌زدند. او انسان اصیل را یک بار دیگر باز می‌یابد؛ از این رو دیدگاه‌های او، ابداعات صحنه‌ای او، و اجبار در نوآوری تا بتواند به عناصر جلوه‌ای خاص ببخشد. به همین دلیل هم هـوای سرزنده فضای تمرینات را پر می‌کرد و در اجراها هم به خوبی ارائه می‌شد.

---

۱. rezitation: بیان آهنگین و هنرمندانهٔ شعر.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

واژهٔ «جمعی»، را در این رابطه باید خیلی نمونه‌وار برشمرد. اظهارنظر افراد بیشتر به‌خاطر کار و موضوع مشترک بود. این‌جا فرسنگ‌ها فاصله با تئاتر و زبان تئاتری متداول را می‌توان دید. سؤال کارگردان این نیست که چگونه باید انجام داد؟ بلکه این است که: چنین چیزی چگونه امکان دارد؟ و چگونه باید ادامه بیابد؟ در این‌جا دلیل مطرح می‌شود. او با اشتیاقی کودکانه موضوع را بررسی می‌کرد و در این راستا لحظه‌ها را بدون وسواس از نظر می‌گذراند؛ تجربیات زندگی شخصی‌اش جاری می‌شدند، تا آن‌جاکه می‌توان گفت برای پیسکاتور زندگی خیلی بیشتر از تئاتر ارزش داشت، گرچه ممکن است بسیار سخت، هم گذشته باشد. اما در پس همهٔ این ساده‌انگاری‌ها ناشکیبایی آرامی نیز وجود داشت، لجاجت ویژه‌ای در جهت ادامه و تکمیل کار؛ و این پرسش که: عقیده را چگونه باید بیان کرد؟ و در این‌جا دیگر سکوتی در کار نبود. و حالا مسئلهٔ هرج و مرج بار دیگر به‌کار صحنه‌ای باز می‌گشت، در شکل بازیگرانه و هنری آن.

در تضاد کاملی با کار مایر هولد ــ که بسیاری، فعالیت این دو را مشابه دانسته‌اند ــ که می‌خواست از طریق حرکات ژیمناستیک و جسمانی، زندگی و روند آن را بیان نماید؛ پیسکاتور هم البته همین روش را به‌کار می‌بندد ــ ولی با تکیه بر خود رخداد ــ تا به فرم نهایی دست پیداکند. وی سعی داشت با جزئی‌ترین حرکات بدنی و کمترین گفت‌وگو، ساختاری را هم برای چشم و هم برای گوش مهیا سازد؛ سیماهایی را قالب بریزد، از تأثیرات آنی و سبُک دست بشوید، به واقعیت دشوار رو بیاورد، شفافیت بیافریند و از این طریق به بیان اندیشه و تفکر بپردازد.

یک تلاش با شکوه برای بازیگر.»

کف زدن‌های ممتد از همهٔ نیمکت‌نشینان شنیده می‌شود، و سپس شاهد دیگری که هیچ کس انتظارش را نداشت، به میدان می‌آید.

او سخن خویش را با شور و هیجان می‌آغازد: «پیسکاتور جوان بود و

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تندرو. این برای او البته موفقیت را به ارمغان آورد ولی از طرفی روزنامه‌ها و مقالات بورژوایی را هم علیه خودش برانگیخت. این البته نوعی محافظه کاری هم بود که در آن مرحله ــ بدون مداخلهٔ مستقیم و فعال ــ بحران جهان‌بینی تئاتر را نیز مشاهده می‌کرد. فرهنگ خورده بورژوایی احساس می‌کرد مورد حمله قرار گرفته است، ضایع شده و مثل این که بی‌موقع از خواب بیدارش کرده باشند، نمی‌دانست و نمی‌توانست کاری بکند، و برای خود جایی را اشغال کند. آن‌ها می‌توانستند تظاهر کنند و فریاد بکشند ولی عملاً کمکی به ایشان نمی‌رسید، همان گونه که بسیاری از نویسندگان هم جایگاه خویش را از دست داده بودند و چاره‌ای هم به‌نظرشان نمی‌رسید. چپ‌گرایان از تمام ابزارها وامکانات فرهنگی برای بیان خواسته‌های‌شان استفاده می‌کردند. از ابزار گستردهٔ تبلیغاتی مانند تئاتر و فیلم. برای هنرمندان و هنرشناسان فقط برنامه‌های تفریحی و سرگرم‌کنندهٔ تئاتر کافی نبود. آن‌ها به تئاتری با جهان‌بینی خاص رو آوردند، تئاتری که در آن زمان عرصه‌های آلمان را دربرمی‌گرفت. این‌گونه تئاتر باید بدون آرایش و گریم، بیشتر رئالیستی و اغراق‌آمیز و نه محتاطانه، پر شور و پر حرارت باشد، نه افراط گرایانه بلکه با تکیه بر هنر دراماتیک اصولی به صحنه محتوا، جهت و هدف می‌داد.»

این مرد، که به ندای خرده بورژوایی آلمان خوب گوش فرا می‌دهد، کیست؟ شخصی از اردوگاه چپ‌گرایان؟ ابداً، او به هیچ وجه هم مسلک نیست. پس او از کجا می‌آید؟ او باز هم کلام را در دست می‌گیرد؛ این گواه شگفت‌آور منتظر نمی‌ماند، او نه به راست نظر می‌کند و نه به چپ، نگاه او فقط معطوف به صحنه است: «پیسکاتور، مدرن، انقلابی، تهدیدگر و تحریک‌کننده به مفهوم فرهنگی آن است. او کارگران شهرهای بزرگ را مخاطب قرار می‌دهد؛ به آنان هشدار داده و با جذابیت‌های صحنه‌ای ایشان را به‌سوی خود جلب می‌کند. او احساسات را بی‌محابا تحریک و تهییج کرده و

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بدین طریق زمینه را برای پذیرش جهان‌بینی خویش آماده می‌سازد... پیسکاتور کاملاً بریده از سنت‌های تئاتری، نمایش خود را مبتنی بر شور و هیجان هنری، قدرت روحانی و نظم و ترتیب عرضه می‌نماید. مسئلهٔ او مسئلهٔ زمان حال است، خواه زور مطرح باشد و خواه نباشد. زمان حالی که با تخیل و تکنیک درهم می‌آمیزد، دیدگاهی را به نمایش می‌گذارد، زنده یا در قالب تصویر، ساکن یا متحرک، به صورت ساختمان‌های مرتفع نظامی یا طرح‌های عظیم کشتی. برای اروین مانع صحنه‌ای و نگرانی تکنیکی معنا ندارد. این کارگردان، بر فضا با تخیل سازندهٔ خویش تسلط می‌یابد... پیسکاتور، اگر بر صحنهٔ تئاتر کارگزار سیاسی باقی می‌ماند، هرگز اهمیتی پیدا نمی‌کرد. او هنرمند عقاید خویش است، کارگردان آثار سیاسی، رهبر تئاتر جهانی که صحنهٔ مردمی به آن نیاز فراوان داشت...

نوآوری پیسکاتور تئاتر را از فرهنگ موزه‌وار بورژوایی نجات داد. چنین حرکتی ممکن است با مشکلاتی هم مواجه شود، ولی با وجود این، قدرت جهان‌بینی و تأثیر آشکار آن را نمی‌توان انکار کرد. ما باید عادت کنیم که در مقابل تلاش‌ها و نوآوری‌ها شکیبا باشیم. تئاتر را مشتی مربیان ناشی هنر زنده نگه نمی‌دارند؛ تئاتر با تماشاگران زنده می‌ماند. حتی اگر کارگردانی بتواند با ابتکاراتش تماشاگران را به تئاتر بکشاند و آنان را مات و مبهوت کند. رفورم صحنه‌ای هنرمندانهٔ پیسکاتور تماشاگران را از همه جهات دربر گرفت. جبههٔ فرهنگی آلمان سر زنده شد، افراد بسیاری مثبت یا منفی به این کارگردان جدید پرداختند، و به‌هرحال در مورد فرهنگ و امور فرهنگی هشیار گشتند. این که اهداف هنرمندانهٔ اروین پیسکاتور جامه عمل می‌پوشیدند یا نه، چیزی است که دشمنان او درباره‌اش نظر می‌دهند.»

پیش‌گویی‌های بسیاری صورت گرفت. اما آقای محترم، شما بگویید که هستید. لطفاً خودتان را معرفی کنید. بسیار خوب، بفرمایید: آلفرد مور[1]، از

1. A. Mühr

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

سال ۱۹۲۴ تا ۱۹۳۴ منتقد تئاتر در یکی از روزنامه‌های بورژوایی ـ ناسیونالیستی آلمان. حاضران بهت‌زده از این اسم و متعجب از تعلق او به چنین نشریه‌ای. اما این پروفسور شتابزده، فوراً ناپدید می‌شود و نگهبان پنجره‌ها را می‌گشاید.

معجزه‌ای رخ می‌دهد: همهٔ کارشناسان متحد می‌گردند.

آلفرد پولگار[۱]، متین و آرام از درون تردیدهای مبهم خویش سر بر آورده و با اعترافی ملایم سخن آغاز می‌کند: «هر دوم هم البسه و هم ساکسوفون در این‌جا به مسئلهٔ دیدگاه اشاره دارند. این‌ها در حقیقت ادامهٔ قرن‌ها شورش و جنگ و تحقیر را نشان می‌دهند، بیان این که: لباس‌ها و طرز تلقی‌ها تغییر می‌کنند چیزی که در مورد قلب حقیقت‌جو مصداق ندارد، قلبی که همیشه صمیمانه می‌تپد. ابزار دگرگون می‌شوند، اما نه نفس شورشی که همیشه در حال جستجو است. بسیار خوب، پیسکاتور تحرکی ایجاد کرد و اوج گرفت؛ او نخستین مجمع آزادیخواهان و اصلاح‌طلبان را به‌وجود آورد؛ صحنه‌های راهزنان در جنگل، توده‌های وحشتناکی که شیاطین کولکتیویسم[۲]، دچار آن گشتند... یک ساعت تمام این راهزنان جدید، با شقاوت‌ها، سرعت و رنگ تیره و غیر کلاسیک (همچنین در تصویر صحنه) همه را جادو کردند...

به‌علاوه، راسپوتین[۳] را برمی‌گزینیم؛ تئاتر پیسکاتور با همه توان و تأثیر به این دوگما[۴] می‌پردازد، به این موضوع فریبنده و متروک ــ در ارتباط با جوانی، دیدگاه، استعداد، تخیل، قدرت عمل و... بلی، تئاتر سیاسی، هنر به‌عنوان ابزاری جهت رسیدن به هدف، نه به‌خاطر خود هنر، و نه به منزلهٔ تمدد

---

۱. A. Polgar (۱۹۵۵ ـ ۱۸۷۵): نویسنده و منتقد تئاتر اتریش.

۲. Kollektivism: طرز تفکری که تکیه بر کلیت اجتماع دارد و به فرد اهمیت چندانی قایل نیست.

۳. Rasputin: یکی از دهقانان سیبری که خودش را جادوگر قلمداد کرده و به دربار روسیه راه یافت و کارهای دولتی را قبضه کرد. یکی از درام‌هایی که پیسکاتور به اجرا گذارد.

۴. Dogma: باور لایتغیر فلسفی یا مذهبی.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اعصاب و روان، و نه به‌عنوان وقت‌گذرانی زیباشناسانه، بلکه به مثابه ابزار تبلیغ برای یک چیز خوب که بدون آن همه چیزهای خوب دیگر نیز بد خواهند بود، برای مثال: رهایی جهان از گرسنگی، جنگ و حاکمیت پول... عالی است!»

البته، آقای پولگار پیر و هوشمند یک «امّایی» را هم می‌افزاید که «سحر و جادوی هنر» را در مقابل «هنر به مثابه ابزار تبلیغ و تحریک» قرار می‌دهد؛ ولی از این اما سرسری نمی‌توان گذشت؛ و حال طنین گام‌های سربازان در حال مارش، انبوه نارنجک‌ها، بمب‌های اتم در انبارها؟ (توضیح گزارشگر محکمه.)

توقفی طولانی؛ رئیس، محاکمه را فعلاً قطع می‌کند تا همکاران او و تماشاگران فرصتی برای تفکر داشته باشند. ادامهٔ کار بسیار جالب توجه است: دو نفر از آنانی که مخالف یکدیگر هستند، شانه به شانه در برابر دادگاه حضور می‌یابند، کِر و ایهرینگ، و هر دو هم شگفت‌زده، ولی ابایی ندارند که دور از چشمان مقامات دادگاه اندکی با هم درگیر شده و به پهلوهای یکدیگر مشت بزنند.

آلفرد کِر، زبان گشوده و احساس خود را این‌گونه بیان می‌کند: «پیسکاتور چیز مؤثری را ارائه می‌دهد: هم از نظر معیار و هم در هماهنگی گروه؛ در اجرای موسیقی بیگانه؛ در ممانعت از نرمی... و در تقلید از طبیعت...

در کارهای پیسکاتور (مرد دلخواه من) مسائلی از این دست در گوش زمان طنین می‌افکند ــ البته اگر کسی سرسری تأیید نکند... و با نشانه‌های منفی نیز با آن برخورد نکند.

... و من همهٔ این‌ها را مجموعاً در شمار شب‌های تئاتری پرهیجان یک دوران در حال گذر مشاهده می‌کنم ــ مردی که می‌خواهد حقیقت را بگوید...

آن‌چه که امروز و در رابطه با کارهای پیسکاتور بلشویسم نامیده می‌شود؛ چیزی که در ارتباط با فریدریش شیلر نام دیگری داشت؛ در کارهای همهٔ

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

شاعران، نویسندگان، مبارزان و همهٔ قدیسان به گونه‌ای دیگر نام گرفته است؛ البته باید اذعان کنم که من این را نمی‌توانم انجام دهم، و مایل هم به انجام آن نبوده‌ام، ولی باید بدانیم، آنانی که دست به چنین کارهایی می‌زنند، زندگی می‌کنند. مدام تلاش دارند، شهامت به خرج می‌دهند؛ شاید با ابزار نادرست که باید تغییر یابند... ولی به هر تقدیر بیهوده نخواهند مرد.

پیسکاتور شجاع تحقیق نمی‌کند، او به‌خاطر باورهایش می‌ستیزد؛ کاری که خیلی‌ها می‌کنند؛ اما او یک کارگردان است (چیزی که به ندرت پیش می‌آید).

از همه بگذریم؛ اکنون قوی‌ترین صحنه‌آرا سر می‌رسد... ابهت پیسکاتور همه را تکان می‌دهد، به‌خصوص زمانی که در همان آغاز گروه همسرایانی، تاریخچهٔ رخداد را اعلام می‌نماید.

شوخی نیست، کسی که قادر است مردم را این‌گونه تکان بدهد، باید در رابطه با چیزهایی از درون تکان خورده باشد.»

رئیس دادگاه نفر بعدی را فرا می‌خواند، هربرت ایهرینگ. یک هانوفری خشک و نقاد با خونسردی به موضوع می‌پردازد:

«اروین پیسکاتور ماه‌ها پیش در سالن بزرگ تئاتر اجرای گزارش‌گونه، «با وجود همهٔ این‌ها»، را به صحنه برد. هنگامی که رخدادها به صورت فیلم به نمایش درمی‌آمدند؛ وقتی لنین سخن می‌گفت، و زمانی که شخصیت‌های منفرد بر روی صحنه ظاهر گشته و ناگهان گردهمایی‌های عظیم بر پرده نشان داده می‌شد، تأثیرش واقعاً بی‌نهایت بود. اینک پیسکاتور و پاکه[1]، با نمایش «توفان دریایی» نقش تعیین‌کننده‌ای به فیلم می‌دادند. مسئله بُعد به صحنه هم کشیده می‌شود. فیلم، دیگر شبیه آن‌چه که در داستان‌های فرانسوی می‌بینیم نبود انیمیشن یا ظرافت خاص مرحله به مرحله را هم نداشت. فیلم در این‌جا یعنی عملکرد اجرایی و دراماتیک... کار هنری پیسکاتور یعنی همین. او هر گونه احساس را از صحنه می‌راند. آن‌چه اکنون در تئاتر مردمی به صحنه

1. Paquet

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

می‌رود، روشن، عینی و مشخص است: هر بازیگری هم با آن کنار می‌آید.

... این شب تئاتر مردمی، بیش از یک شب تئاتری بود، گرچه ظاهراً امکانات تکنیکی بر صحنه حاکم بودند. اما واقعاً نوعی معجزه بود: تئاتر با همهٔ ابزار تکنیکی، با یک کارگردانی نوین و با صحنه‌های گروهی خارق‌العاده عرضه می‌گشت، و تأثیر آن بسیار عمیق‌تر و درونی‌تر از برخی اجراهای تئاترهای متداول بود. این خود دلیلی است برخلاقیت‌های پیسکاتور.

پیسکاتور نمایشنامهٔ «راهزنان» را به صحنه می‌آورد، اما نه به‌عنوان یک اثر شاعرانه، بلکه به مثابه یک رخداد واقعاً انقلابی. او داستان اثر را می‌گیرد و به آن موضوعیت دلخواه را می‌دهد. این‌جا مسئلهٔ اجرای یک درام کلاسیک مطرح نیست، در حقیقت کارگردانی هم مسئله برانگیز نمی‌باشد، بلکه اجرای یک نمایشنامهٔ جدید انقلابی بر اساس «راهزنان» مدنظر است، چون نمایشنامهٔ انقلابی مدرن وجود ندارد. اجرا بلافاصله مؤثر می‌افتد. چیزی که، به کارگردانی یا نوشتهٔ شیلر اشاره‌ای ندارد بلکه راه نوعی نمایش متناسب با زمان را نشان می‌دهد: درام مستند روز. این هنر، دراماتیک قالبی آلمانی را به کناری می‌زند؛ برادرخواندگی دکلمه‌خوانان، و ترانه‌سرایان، آرامش‌طلب را هم به چیزی نگرفته و با حدّت و شدّت تمام آن چیزی را آشکارا نشان می‌دهد که باید در تئاتر سیاسی یک دوران بشناسیم، پدیده‌ای که با عقیده‌های سیاسی زمان خود چندان فاصله‌ای هم ندارد...

این‌جا، به نمونهٔ گویایی از ابتکارات پیسکاتور برمی‌خوریم، مثالی رسا، مؤثر و اجرایی. پرسناژهای اجرا، و در میان ایشان اشتورته بِکِر[1] و آسموس[2] در نمایش فیلم به‌سوی تماشگران شتافته و در حین حرکت لباس‌های‌شان را عوض می‌کردند: انقلاب در تاریخ صدها ساله، چون در همین حال آسموس تبدیل به لنین می‌شد. این‌جا از فیلم به صورتی مجلل و گسترده بهره‌برداری می‌شود: پرسپکتیوی گشوده می‌گردد، اما نه تصویر گونه بلکه با حرکات...

پیسکاتور می‌خواست با این سبک کارها گستردگی قدرت اجرایی را به

---

1. Störtebecker 2. Asmus

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

نسل خودش گوشزد کند. او جنگ، تأثیرات و علل آن را نشان می‌داد. و مدام تکرار می‌کرد؛ سلسله پادشاهان رومانف[۱] را معرفی می‌نمود؛ به دهقانان بیچاره، گرسنگی و استبداد اشاره داشت. فیلم در جریان بود که توری نازکی از سقف فرو می‌آمد تا جلوهٔ بیشتری ایجاد کند؛ فیلمی که بر روی کُره‌ای نمایش داده می‌شد، و همین کره صحنه را احاطه می‌کرد و از هم باز می‌شد؛ بالا، پایین، وسط، پهلوها و همهٔ این‌ها هم برای آنکه فضا جهت صحنه‌های دیگر ایجاد گردد. میان‌پرده‌ها: از صنایع اسلحه‌سازی گرفته تا لنین؛ از دهقانان روسی گرفته تا ظهور سه قیصر (نیکولای[۲]، ویلهلم[۳]، فرانتس یوزف[۴]) و از سربازان فراری تا ژنرال فوش.[۵]

اینجا به نکتهٔ دقیقی اشاره می‌شود (که پیوند بین کلام و فیلم تناسبی ندارد)، اجراها تکان‌دهنده، هشداردهنده، فلج‌کننده، آزاردهنده و پیشتاز می‌باشند. و انسان را رها نمی‌کنند. شخص مجبور می‌شود موضع‌گیری کند و امکان گریزی هم وجود ندارد.

... پیسکاتور موفقیت بزرگی به‌دست آورد؛ او خود را مکلّف می‌دید که تعصب به خرج ندهد و از بازیگران جوان هم بهره بگیرد. او با تکیه به نیروی خودش توانسته است بالا بکشد و رشد بیابد. او تخیل فنی را (به کمک تراوگوت مولر[۶]) واقعیت بخشید. حال، تکلیف اوست که به تماشاگران واقعی و همکاران مناسب روی بیاورد. او یک شورشی و محرک است، بیش از یک مرد تئاتر...

اروین پیسکاتور در مدتی کوتاه و باور نکردنی تئاتری آفرید که پیوند میان روشنفکران و توده‌ها را برقرار ساخت. تئاتری که روشنفکران را از انزوا

---

۱. Romanow: سلسله‌ای در روسیه که از ۱۶۱۳ تا ۱۹۱۷ سلطنت داشت.

2. Nikolaus 3. Wilhelm 4. Franz Joseph

۵. Ferdinand Foch (۱۹۲۹ ـ ۱۸۵۱): مارشال فرانسوی که از ماه مارس ۱۹۱۸ فرماندهی عالی متفقین را برعهده داشت و جنگ جهانی اول را با موفقیت به پایان رساند.

6. Traugott Müller

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بیرون کشیده و افراد را به همدیگر پیوند داد. این حرکت او را هرگز نباید به کناری نهاد.

با دیدن اجراهای او نمی‌توانستیم درک کنیم که چرا نشریات علیه پیسکاتور این همه بد و بیراه می‌نویسند، آن فحاشی‌ها بر ضد ایده‌ها و تلاش‌های او اصلاً قابل فهم نبود؛ آخر، از بروشور گرفته تا خود اثر، تا فیلم و اجرا، بدون او که امکان‌پذیر نبود. چند هفته‌ای است که علیه او اطلاعیه‌هایی پخش می‌شود که وی با شعار و جنجال برای تئاتر خودش تبلیغات به‌راه می‌اندازد:

«... نفوذ تئاتر پیسکاتور در بسیاری از برنامه‌های فصل زمستان کاملاً پیداست. تئاتر پیسکاتور با هو و جنجال خودش را بالا کشیده و نه با تلاش هنرمندانه. این یعنی شایستگی بزرگ؟»

چه حرف‌ها و چه جمع‌بندی‌های مضحکی، حتی به شنیدنش هم نمی‌ارزد. برنهارد دیبولد[1] می‌خواهد سخن بگوید، او هم مایل است دربارهٔ مسیر صحنه تا اثر توضیح بدهد، هدف و محتوای جدید تئاتر را بازگو کند. اما دیگر لزومی ندارد؛ او چیزهایی را در گوش گزارشگر زمزمه می‌کند، چیزهایی که خود گزارشگر هم به‌خاطر داشت و می‌خواست بر زبان بیاورد؛ ولی دیگر فرصتی نمانده بود.

ایهرینگ، آخرین کلام را هم می‌گوید: «پیسکاتور تا دور دست‌ها هم تأثیر گذاشت، کاری که از هیچ مرد تئاتر در دههٔ اخیر بر نیامد و این برد ایدهٔ او را می‌رساند. و تئاتر برنده شد.»

شکایت علیه این محرک غیر هنری بی‌اهمیت تلقی شده و رد می‌گردد. ختم جلسه.

«همیشه از نو آغاز می‌کنیم» ــ چیزی که هم آن زمان اعتبار داشت و هم امروز. کلامی که اعتقاد به عقل بشر را دربردارد، و امید به این که روزی بتوان

---

1. Bernhard Diebold

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

به آن واقعیت بخشید. تئاتر مستند حماسی (اِپیک) به تئاتر شناخت و اعتراف بدل می‌شود. یک فرم ویژه در میان گونه‌گونی‌های دوست داشتنی که غنای زندگی را منعکس می‌کند، و این هم خود جوششی است در رابطه با موجودیت و حیات. صحنهٔ حزبی؟ صحنهٔ بشریت؟ باز هم از نو: یک خوشبین آسوده خیال از هیچ تجربه‌ای نمی‌ترسد، یک اخلاق‌گرای مشتاق با همهٔ ابزار زمان به‌خاطر مسئولیت هنری و هنرمندانه می‌رزمد.

رؤیاهای جوانی ــ او هرگز آن‌ها را کوچک نشمرد. اما آیا رؤیاها و آرزوها می‌توانند در برابر واقعیات دوام بیاورند؟ به عقیدهٔ پولگار، جایگاه پیسکاتور «چند متری چپ‌تر از چپ بود». به‌طور یقین سالیانی چنین بود، ولی بعدها تئاتر اعتراضی خودش را عریان ساخت: «چپ، آن‌جا که قلب می‌تپد».

اروین پیسکاتور به تصمیم خود آلمان را ترک گفته و به ایالات متحده آمریکا رفت و نه به روسیه، آن طوری که دشمنان او می‌خواستند بر او تحمیل نمایند. مبارزه به‌خاطر تئاتر سیاسی به فصلی از تاریخ بدل گشت که به خواندنش نیز می‌ارزد، مبحثی بسیار گویا در رابطه با این مرد و رشد و تکامل او، دوران و دگرگونی‌های آن. بازگشت به آلمان فدرال هم تصمیم وی را تقویت کرد. کار در تئاترهای آلمان غربی، و سرپرستی تئاتر مردمی برلین غربی. بدخواهان و تنگ‌نظران قادر نیستند میان موقعیت آن زمان و حالا تفاوتی قایل شوند.

پیسکاتور در سال ۱۹۵۱ میلادی از تبعید باز گشت، همراه با شهرتی سپری شده و پیش‌داوری‌های قدیم. او یکسری اجراها را به صحنه برد، یک فرد معروف در شهرهای بزرگ و یک مبتدی در شهرهای کوچک. اجراهایی با یا بدون ضمائم تکنیکی، آثاری متفاوت با گذشته. کارگردان، مثل گذشته‌ها خستگی‌ناپذیر می‌کوشید تا به امکانات مؤثر تازه‌ای دست بیابد ــ در نبرد برای ایده‌آل‌های انسانی و انسان دوستانه‌اش، با نشانی از جوانی و نشانه‌ای از

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

کمال. آیا این انقلابی آرام گرفته؟ آیا شورش او پایان یافته؟ برخی می‌گفتند که او از تلاش‌ها و تجربه‌های شجاعانه دست برداشته و بعضی هم اظهار می‌داشتند که تئاتر حماسی ـ آموزشی ـ تکنیکی هنوز هم زنده است. خیلی‌ها می‌خواستند سر مهندس تئاتر ماشینی را ببینند، ولی اکنون یک تحلیل‌گر درام و یک کارگردان سخنور و رهبر بازیگران را پیش‌رو می‌دیدند. می‌خواستند یک مدیر صدیق کلام شاعرانه را ببینند، ولی به جای آن یک استاد ماهر مونتاژ دستگاه‌ها و ماشین‌آلات روی صحنه را می‌دیدند، پیسکاتوری که حالا رمان «جنگ و صلح» تولستوی را برای صحنهٔ آکسیون و صحنهٔ سرنوشت، کوتاه می‌نمود؛ پیسکاتوری که درام «دون کارلوس»[1] شیلر را مفید و مختصر به‌عنوان بحث سیاسی ـ به صحنه می‌برد. یک مرد ناخشنود؛ ــ کلیشه‌ها ــ دیکتاتوری، جنایات و قتل‌عام‌ها ادامه داشتند ــ ارزش خود را از دست داده بودند؛ و الگوها هم دیگر اعتباری نداشتند. منتقدین باید به کارهای پیسکاتور چنان نزدیک می‌شدند که خود او به تکالیف روزمره‌اش. او تغییر یافته و مرد کاملی شده بود اما نه این که همه چیز را از دست داده باشد. شعارهای دهشتناک این شورشی سرخ با تمایلات بلشویستی و ضد استبدادی، و کارهای عجیب و غریب این تکنیسین دشمن هنر؟ در درون توفان‌های زمان محو شده بود. هر کس بخواهد به بررسی پیسکاتور بنشیند، باید از یک ایده‌آلیست مدّعی (بدون بهانه‌ای برای سکوت) سخن به میان آورد. حسرت و آرزو همانی است که بوده ولی متد تغییر یافته.

پیسکاتور یک مربی بود. او در نیویورک مؤسسهٔ دانشگاهی کارگاه دراماتیک[2] را تأسیس کرد. تنسی ویلیامز[3]، آرتور میلر[4]، و مارلون براندو[5] در

---

1. *Don Carlos* 2. Dramatic Workshop

۳. Tennessee Williams (تولد ۱۹۱۴): درام‌نویس مشهور آمریکایی.

۴. Arthur Miller (تولد ۱۹۱۵): درام‌نویس آمریکایی.

۵. Marlon Brando: هنرپیشه آمریکایی.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

کلاس‌های او حضور می‌یافتند. شاگردان او در دو تئاتر مشهور برادوی به روی صحنه می‌رفتند. کلاس و مدرسهٔ او جایگاه نوابغ نبود. وظیفهٔ او این بود که کلبهٔ سازندگی باشد، کارگاه آموزشی که در آن پایه و مایهٔ هنر آموخته می‌شد، یک آموزش عملی، مهم‌تر از هر چیز برای مجموعهٔ تئاتر، که در روند کار و از لحاظ دراماتیک نمی‌تواند چندان مفید واقع گردد. پیسکاتور که در حال و هوای تئاتر درباری پرورش یافته بود، در جواب مدافعان کلام مقدس شاعرانه می‌گوید: شعرای کنونی ما صدای محکمی ندارند. نظری که کاملاً روشن است. پس چه باید کرد؟ پیشنهاد پیسکاتور این است که یک آکادمی هنر بازیگری و هنر دراماتیک تأسیس شود. یک رؤیای زیبا؛ کُنراد اِکهوف[1] هم دو قرن پیش چنین آرزویی را در سر می‌پروراند. احتمالاً دو قرن دیگر هم لازم است تا چنین آرزویی جامه عمل بپوشد.

تئاترهای آمریکایی از وجود او که با ابتکارات و اطلاعات خود پیوندی میان تکنیک و پیشرفت هنری تئاتر به‌وجود آورده بود، بهره‌ها بردند. اما در آلمان مفسرین و توجیه گران می‌کوشیدند تا با تنگ‌نظری و تعصب پیسکاتور را با هر وسیله‌ای که شده به وابستگی از نوآوری‌های تئاتر اکتبر روسیه متهم کنند، بدون این که کوچک‌ترین اطلاعی از قدرت توفانی آن دوران و تفاوت‌های اصولی آن‌ها داشته باشند. پرده از روی تئاتر سیاسی برافتاده بود. ایده‌ها و تئوری‌های پیسکاتور گسترش یافتند، تئاتر به‌عنوان کار تیمی، هنر همگانی، انجمنی نمایشی و هنرمندانه و با برنامه، همراه با تکنولوژی عینی، تئاتر کامل، صحنهٔ فضایی با همهٔ ابعاد، و فعال کردن تماشاگران. «تئاتر همچون رشته‌ای است.» برشت جوان همکار او بود؛ میدان نولندورف پهنهٔ اجرای نمایش‌های حماسی (اپیک) شد؛ آن‌جا شیوهٔ سخن گویی و بازی استحکام یافته و احساس و عاطفه از تظاهر جدا می‌گشت. نشانهٔ مطمئنی

---

۱. Konrad Ekhof (۱۷۷۸ ـ ۱۷۲۰): بازیگر تئاتر که به خاطر مقام اجتماعی هنرپیشگان هم مبارزه می‌کرد.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

برای تأثیرگذاری: نمایش گزارش‌گونه و کاباره[۱] پیسکاتور را به طنز می‌گرفتند. بقیهٔ مسائل هم برای همگان روشن است. انکار آن هم که هنر بده بستان میان کشورها و دوران‌هاست، احمقانه می‌باشد. ابلهانه‌تر از آن این که ندانیم یک مبتکر و پیشاهنگ به این بده‌بستان بیش از پیش شتاب می‌بخشد.

یوهانس پیسکاتور[۲] ــ کشیش و استاد دانشگاه ــ یک کالوینیست[۳] متعصب بود؛ ترجمهٔ کتاب مقدس او از حرمت و اعتبار خاصی برخوردار بود: «خدا مرا کیفر بدهد، انجیل». یوهانس پیسکاتور جدّ این کارگردان بوده است. تاریخچهٔ زندگی یوهانس: «او سیزده سال تمام ناآرام و خستگی‌ناپذیر زیست. او تردید داشت که بتواند با تربیت لوتری ــ که وی در آن پرورش یافته بود ــ باز هم در ویتنبرگ[۴] باقی بماند.»

در رابطه با پیسکاتور، می‌توان مطالبی را به کار برد که یک مورخ راجع به او نوشته است: «یوهانس از میان مناسبات کوچکی برخاسته بود. ولی مناسباتی که امتیازاتی نیز داشتند، روابطی که ملت ما امروز هم بر آن‌ها تکیه دارند، سادگی بی‌ادعا و کار دقیق، تربیت سختگیرانه و پرورش جدی؛ همان‌طوری که با دیگران هستی با خود نیز باش!» مورخ مزبور با کلماتی تکان‌دهنده سرنوشت پر دردسر این مرد خدا را شرح می‌دهد: او با هزار زحمت مقام اجتماعی خویش را باز یافت، به‌عنوان استاد استخدام گردید و دست آخر هم به‌عنوان کافر اخراج شد. دیدگاه‌های او با دیدگاه‌های رسمی فرق داشتند ولی او سکوت نکرد و به عمل پرداخت. واکنش‌های لوتری، جنگ، و طاعون او را از سرزمینی به سرزمینی، از شهر به شهری و از دانشگاهی به دانشگاهی کشاندند. وی نزد همکاران، روحانیون و فیلسوف‌ها

---

۱. Kabarett (فرانسوی: Cabaret): تئاتر کوچک که در آن انتقادهای اجتماعی زمان مطرح می‌شود. ۲. Johannes Piscator (۱۶۲۵ ـ ۱۵۴۶): روحانی پروتستان.

۳. Jean Calvin (۱۵۶۴ ـ ۱۵۰۹): در کنار لوتر و تسوینگلی، سومین اصلاح‌طلب مشهور در مسیحیت که توانست ژنو را به مرکز عمدهٔ پروتستان‌ها بدل سازد. کالوین بر اصلاح‌طلبان فرانسه هم تأثیر بسیار گذاشت. ۴. Wittenberg: شهر اداری لوتر و گهوارهٔ اصلاح‌طلبی آلمان.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

از احترام ویژه‌ای برخوردار بود. او برای کار به لایدن[1] و ژنو دعوت شد ولی دعوت‌ها را رد کرد و بالاخره به‌عنوان معلم و سرپرست مدرسهٔ عالی، هربورن[2] درگذشت. وی در کاخ دیلنبورگ[3] به امیرزادگان جوان ناساو[4] و برگ[5] نیز درس می‌داد.

دیلنبورگ، شهر کوچک و با صفایی در کرانهٔ رود باریک دیل است و دبیرستان آن شهرتی صدها ساله دارد. نوهٔ کالوینیست مبرز در کوچه‌های تنگ و راه‌های سرسبز جنگل‌های اطراف آن پرسه می‌زد و با نگاه به کوه‌های دوردست با آن برج‌ها و ویرانه‌ها به ماجراهای حال و آینده می‌اندیشید. هر کس با او مواجه می‌شد و با وی جرعه‌ای شراب موزِل، در اتاق پر از پرونده و سند ده‌ها ساله تئاتر، می‌نوشید، با خود می‌گفت: ببین گذشته و حال چگونه با هم گره خورده‌اند. این هر دو مرد ــ جدّ و نوه ــ راه زندگی مشابهی داشتند. هم بر منبر و هم روی صحنه، مبارزه باید ادامه می‌یافت.

«تئاتر سیاسی» اروین پیسکاتور سندی است تاریخی و تازه. گزارشی از سال ۱۹۲۹ برای سال ۱۹۶۲ (و ضمائمی هم بر آن). کتابی میان گذشته و حال؛ یک آزمون و یک خواست.

تابستان ۱۹۶۲ ولفگانگ درِوس
(Wolfgang Drews)

---

۱. Leyden: شهری در هلند. ۲. Herborn: شهر کوچکی در غرب آلمان.

3. Dillenburg

۴. Nassau: شهری در سرزمین پروس.

5. Berg

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

پیش‌گفتار مؤلف

البته چندان لزومی ندارد که در آغاز کتابی توضیح بدهند که اثر پیش‌رو در خدمت کی است یا به چه کار می‌آید. با وجود این خود را موظف می‌دانم که در همین ابتدا ــ آن هم به دلیل شخصی ــ چند سطری قلمی کنم.

در این کتاب نام مرا بارها خواهید دید. بخشی در ارتباط با مسائل قابل سرزنش و بخشی هم در پیوند با موضوعات سزاوار تحسین و تمجید. من مایل نیستم این ادعا را برانگیزم که گویا این کتاب نوشته شده تا شاید نیاز بیهوده‌ای را برطرف سازد. البته مثل هر انسانی خوشحال خواهم گشت، وقتی ببینم کار من تأثیراتی را دربرداشته است و شادمانی من باز هم بیشتر می‌شود اگر بدانم این تأثیرات مثبت هم بوده‌اند. اما در وهلهٔ نخست اصل موضوع برایم اهمیت دارد. ده سال تمام سعی کرده‌ام ــ گرچه با ضربه‌ها، سوءتفاهم‌ها و کاستی‌هایی هم مواجه بوده‌ام ــ در جهت معینی تأثیر گذارده و مفید واقع شوم. قصد من در آغاز این جنبش آن بود که مسیر و محدودهٔ راه موردنظر را تا آن‌جایی که ممکن است ــ البته قبل از این که زیر خاکستر سالیان مدفون گردد ــ ترسیم نمایم. پس از چند ماه، و در اثر فزونی کار روزمره و آماده‌سازی تئاتر جدید، دیگر نتوانستم به‌جز مقداری اطلاعات و تجربیات چیزی بر جای بگذارم. بنابراین اثر مزبور گستردگی چندانی نداشت و به کلامی دیگر، آن طوری که فکر کرده بودم، نشد.

به هر تقدیر، امیدوارم از آن همه یادداشت، مطالب مهمی برای

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دراماتورژی آن زمان به‌دست داده باشم. تئاتر، این فرارترین هنر، که چیزی باقی نمی‌گذارد جز مشتی تصویر و خاطره‌ای مبهم، اگر بخواهد اهمیت تاریخی یافته و برای ادامهٔ کار هم مفید واقع شود، بیش از همه به کلام ثبت و ضبط شده وابستگی دارد.

از این رو نه تنها به اشارات تاریخی همه عوامل و رخدادها بلکه به ثبت شناخت‌های تئوریک نیز نیاز مبرم دارد. بیش از همیشه ضروری است که در مقابل بی‌برنامه‌گی کامل، تقلید، ناامنی عمومی که امروزه گریبان تئاتر را گرفته، خط مشخصی بکشیم؛ باید در برابر سودجویان و تحلیل‌گران بی‌مسئولیت بایستیم، هستهٔ اصلی جنبش‌مان را آشکارا بشکافیم و مفاهیم هنری ویژه را هم تبیین کنیم. و بالاخره این هم ضروری به‌نظر می‌رسد که باید بتوانیم بین کار خودمان و جریان‌ها و دگرگونی‌های اجتماعی رابطه‌ای برقرار سازیم که ده سال است با شدت و حدّت تمام در اروپا و به‌خصوص در آلمان صورت می‌گیرد. پدید آمدن این همه، به هیچ وجه تصادفی نیستند، مسائل و اتفاقاتی که در حوزهٔ تئاتر به وقوع می‌پیوندد، زمینه‌ای کاملاً منطقی دارند؛ این‌گونه مسائل و مبارزات اصولاً ریشهٔ اقتصادی ـ اجتماعی دارند. اگر تئاتر بخواهد به جای اصلی خود بازگشته، مرکزی فرهنگی، عاملی زنده و شایستهٔ جامعهٔ بشری باشد، طبیعی است که باید هماهنگ با روند عمومی اجتماع به پیش برود.

کار بر روی این کتاب کاری گروهی بوده است. طرح‌ها و یادداشت‌های دفتر دراماتورژیک تئاتر پیسکاتور که تحت سرپرستی فلیکس گاسبارا[1] و لئو لانیا[2] قرار داشت، اساس کار ما را تشکیل می‌دادند. همه چیز با کار دسته جمعی به‌وجود آمد، به ترتیبی که فقط جمع‌بندی می‌شدند. تئوری‌ها تنها از طریق کار عملی به‌دست می‌آمدند. به همین جهت از همهٔ آنانی که نامشان در این کتاب آمده یا نیامده ــ و در این کار سهمی دارند ــ تشکر می‌کنم. با وجود

1. Felix Gasbarra 2. Leo Lania

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

همهٔ صدمات و سرخوردگی‌ها، کار ما که عناصر آن عبارت بودند از: رنج و ستم، فقر و تنگدستی و فلاکت بشری، به ما روحیه می‌داد، چراکه اساس آن را خوش‌بینی تشکیل می‌داد: با اعتقاد به رشد و ترقی.

برلین، جولای ۱۹۲۹
اروین پیسکاتور

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

از هنر به‌سوی سیاست

محاسبهٔ من از چهارم آگوست ۱۹۱۴ شروع می‌شود.

از همان جا مشکلات بالا گرفت:

۱۳ میلیون کشته

۱۱ میلیون معلول

۵۰ میلیون سرباز در حال رژه

۶ میلیارد گلوله

۵۰ میلیارد متر مکعب گاز سمی کلر

حال «تکامل شخصی» یعنی چه؟ در این‌جا هیچ کس فردی و شخصی تکامل نمی‌یابد. این‌جا چیز دیگری به فرد تکامل می‌بخشد. در مقابل جوان بیست ساله جنگ قرار می‌گرفت؛ سرنوشت. و این هر معلمی را به کنار می‌زد.

ایام تابستان سال ۱۹۱۴، شهر مونیخ. من داوطلبانه در تئاتر درباری کار می‌کردم و در دانشگاه هم تاریخ هنر، فلسفه و ژرمنیستیک [۱] می‌آموختم. در تئاتر مزبور بیش از همه آثار کلاسیک به اجرا درمی‌آمدند، در کنار آن، هم نمایشنامه‌هایی از ویلد نبروخ [۲]، آنتسنگروبر [۳]، و غیره. از پیشتازان مدرن باید

---

۱. Germanistik: ادبیات عالی و قدیم آلمانی.

۲. Wildenbruch ، von ، Ernst (۱۹۰۹ ـ ۱۸۴۵): نویسندهٔ آلمانی.

3. Anzengruber

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

به نام ایبسن و روزنُف[1] ــ به نمایشنامهٔ «گربهٔ مکار» ــ اشاره کنم. دو جریان با هم مبارزه داشتند، در یکسو لوتسنکیرشن[2] (شاگرد پوسارت[3]) و در طرف دیگر هم اشتاینروک[4] به‌عنوان منادی مدرنیست برلین. هیچ گونه تقلایی به‌خاطر تجربه و دگرگونی صحنه‌ای و دراماتورژیک وجود نداشت.

در تئاترهای بزرگ آثار هاوپتمن[5]، استریندبرگ[6] و وده کیند[7] بیش از همه اجرا می‌شدند. ولی از نمایشنامه‌های اوسکار وایلد[8]، نویسندگان فرانسوی، و نوشته‌های اجتماعی مدرن ــ اصولاً به‌عنوان بازارگرمی ــ نیز استفاده می‌کردند.

اما زمان سپری شد ــ راه‌ها از هم جدا شدند، همه این را حدس می‌زدند ولی هیچ کس جرأت اقرار نداشت. تقریباً، همه مدهوش جنجال‌های ناسیونالیستی بودند، پدیده‌ای که بعدها آهنگی سریع یافت و با جنونی هیستریک به یک بیماری سرتاسری نیز بدل گشت.

بدین‌سان کسی نمی‌تواند به من بگوید «آلمانی خوبی» نیستم. نسبت من به یک فامیل قدیمی ـ مذهبی می‌رسد، من هم تا حدودی ناسیونالیستی تربیت شده‌ام، اما خوب می‌دانم که اگر پدرِ کاملاً ملی‌گرای من امروز بشنود که مرا هم به سربازی برده‌اند، به خود خواهد لرزید، ولی وقتی بشنود مرا به دلیل ضعف جسمانی معاف کرده‌اند، بسیار شادمان خواهد شد.

ملی؟ در روز تولد قیصر و هنگامی که رژه طبالان و شیپورچیان در

---

1. Rosenow 2. Lützenkirchen

۳. Ernst von Possart (۱۹۲۱ ـ ۱۸۴۱): بازیگر آلمانی و سرپرست تئاتر.

4. Steinrück

۵. Gerhart Hauptmann (۱۹۴۶ ـ ۱۸۶۲): نویسندهٔ آلمانی و مهم‌ترین درام او: «بافندگان».

۶. August Strindberg (۱۹۱۲ ـ ۱۸۴۹): نویسندهٔ سوئدی و مهم‌ترین درام او «اتاق سرخ».

۷. Frank Wedekind (۱۹۱۸ ـ ۱۸۶۴): درام‌نویس آلمانی و مهم‌ترین اثرش «سانسور».

۸. Oscar Wilde (۱۹۰۰ ـ ۱۸۵۶): نویسندهٔ ایرلندی و درام‌نویس.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اشپیگلس لوستبرگ[1] (شهر ماربورگ) آغاز می‌گردید، چشمان من هم مثل همهٔ نوجوانان می‌درخشیدند. مدرسه برایم خوشایند نبود. معلمین خشک آن زمان و تربیت خرده بورژوایی باعث شدند تا من خارج از دروس اجباری، در راه اندیشه‌های خودم گام بردارم. من با دو تن از دوستان مسیر خودمان را جدا ساختیم، آن‌ها نقاشی می‌کردند و من هم شعر می‌سرودم. والدین من روستایی بودند و من آن‌جا متولد شدم، پنج سال تمام در میان دهقانان. ماربورگ، با بیست هزار جمعیت و دانشجویان رنگارنگش، که با پول‌های پدران‌شان و کلاه‌های رنگین، مثل موجودات دنیای برتر به‌نظر می‌رسیدند؛ به تصورم همین ماربورگ یک شهر بزرگ بود. در کوچه پس‌کوچه‌های تنگ این شهر قدیمی، ما در میان شهروندان، صنعتگران و کارگران زندگی می‌کردیم.

من به پیش دبستان نرفتم ــ که در آن زمان ضمیمهٔ مدارس بود ــ بلکه از همان اول وارد دبستان شدم. این البته خواست پدرم بود که به یک خانوادهٔ دهقانی ـ پدرسالار، نیز تعلق داشت. اصول دین آنان مسیحیت واقعی بود، طبعاً تا جایی که در آن شرایط امکان داشت. (من انسان‌هایی ساده‌تر و مسیحی‌هایی بهتر از پدربزرگ و مادربزرگ و عمویم ندیده‌ام ــ در رابطه با تفاهم، شکیبایی، سیاست، پشتکار و...). من در این‌جا قصد قوم‌نگاری ندارم، اما تأکید می‌کنم که انسان بدون این که یهودی باشد، می‌تواند مسلک کمونیسم را بپذیرد.

نشریهٔ «دی ولت آم زونتاگ»، برلین ــ بریده‌ای از یکم مارس ۱۹۲۷: اروین پیسکاتور، شما برایمان نوشته‌اید: «در برخی جراید انتشار می‌دهند که من در حقیقت ساموئل فیشر نام دارم و از یهودیان شرقی هستم. متأسفانه چنین نیست. مایل هم نیستم به آن پاسخی بدهم، چون طرف مقابل، از آن علیه کار من استفاده نکرده است. اما خیلی خوشحال می‌شوم اگر آنانی که مایلند به

1. Spiegelslustberg

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اصلیت من پی ببرند، به دیدارم بیایند تا انجیل کهنه‌ای را که پدر جدم، پروفسور خداشناسی ــ یوهانس پیسکاتور ــ ابتدا در اشتراسبورگ و بعد هم در هربورن (و حتی در ناساو) ترجمه کرده است، به ایشان نشان بدهم. این ترجمه لوتری نوین، در سال ۱۶۰۰ ــ با سایر آثار همان نویسنده ــ توجه همگان را به خود جلب نمود.»

با وجودی که من تا حدودی با آن یوهانس پیسکاتور، تفاوت می‌کنم، اما تصور من این است که چند قطره از پروتستانیزم جدی و ناشکیب او در خون من باقی مانده باشد که با هوگنوتیسم[1] نیز در هم آمیخته است. پدرم میل داشت مرا کشیش کند، ولی من نخواستم. تریبون دیگری برایم مهم‌تر بود.

البته هر گاه علاقه‌ام را به تئاتر اعلام می‌نمودم، همه به مخالفت برمی‌خاستند. من همهٔ حرف‌های آنان را گوش کردم، و امروز هم به بازیگران می‌گویم: این حرفه را ول کنید، کاری است دشوار و اتفاقی، حتی افراد با استعداد هم به سختی با آن کنار می‌آیند، در این راه حسادت و بدخواهی به‌وفور وجود دارد. امروز هم صدای پدربزرگم را می‌شنوم که با تکیه به واژهٔ «بازی ـ گر» می‌گفت: می‌خواهی بازیگر بشوی؟ چیزی شبیه به کولی‌ها، دوره گردها و از این قماش؟

من به کمک نیچه ــ این تحقیرکنندهٔ عوام ــ و وایلد، زیباشناس و جستجوگر، و همهٔ کسانی که در آن زمان جامعهٔ بیمار بورژوایی را سرزنش می‌کردند، به تمسخر می‌گرفتند، با آن سر ستیز داشتند یا به رشتهٔ تحلیل می‌کشیدند، توانستم از آن جامعهٔ خرده بورژوایی رهایی بیابم.

در کتابخانهٔ من این‌ها را می‌یافتی: هاینریش من[2]، توماس من[3] «مرگ در

---

۱. در زبان فرانسه به پروتستان‌ها هوگنوت (Huguenots) می‌گویند.

۲. H. Mann (۱۹۵۰ ـ ۱۸۷۱): نویسندهٔ آلمانی که در سال ۱۹۳۳ مهاجرت کرد.

۳. Th. Mann (۱۹۵۵ ـ ۱۸۷۵): نویسندهٔ آلمانی و سردمدار امپرسیونیسم، که ۱۹۳۳ به آمریکا مهاجرت کرد.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

ونیز»، تولستوی، زولا[۱]، ورفل[۲]، ریلکه[۳]، ریمبو[۴]، اشتفان گئورگه[۵]، هایم[۶]، ورلن[۷]، مترلینک[۸]، هوفمنستال[۹]، برنتانو[۱۰]، کلابوند[۱۱]، استریندبرگ، وده کیند، «روان‌شناسی»، مِیِر[۱۲]، وونت[۱۳]، ویندلباند[۱۴]، فشنر[۱۵]، شوپنهاور[۱۶]، وهمچنین: اُتو ارنست[۱۷]، کانُن دویل[۱۸]، آ. دُ نورا.[۱۹]

در مجموع شرایط دردناک و سرخورده‌ای حکمفرما بود که خودش را هم انکار می‌کرد، شرایطی که ظاهراً طی قرن‌ها باقی مانده بود؛ یک «باری به هرجهتی» که در تضادی شگفت‌انگیز قرار داشت در رابطه با فعالیت‌های تب‌آلود اقتصادی و سیاسی. در هر صورت، من از آن مناسبات چیزی

---

۱. Emile Zola (۱۹۰۲ ـ ۱۸۴۰): نویسندهٔ فرانسوی که به دیدگاه هنری ناتورالیزم واقعیت داد.

۲. Franz Werfel (۱۹۴۵ ـ ۱۸۹۰): درام‌نویس اتریشی، منادی بارز اکسپرسیونیسم.

۳. R. M. Rilke (۱۹۲۶ ـ ۱۸۷۵): نویسندهٔ اتریشی.

۴. Arthur Rimbaud (۱۸۹۱ ـ ۱۸۵۴): نویسنده و شاعر فرانسوی و سرآمد سمبولیست‌های فرانسه.

۵. S. George (۱۹۳۳ ـ ۱۸۶۸): شاعر و نویسندهٔ آلمانی.

۶. G. Heym (۱۹۱۲ ـ ۱۸۸۷): شاعر آلمانی.

۷. P. Verlaine (۱۸۹۶ ـ ۱۸۴۴): شاعر فرانسوی و یکی از بزرگان سمبولیسم.

۸. M. Maeterlinck (۱۹۴۹ ـ ۱۸۶۲): نویسندهٔ بلژیکی.

۹. H. Hofmannsthal (۱۹۲۹ ـ ۱۸۷۴): درام‌نویس اتریشی.

۱۰. C. Brentano (۱۸۴۲ ـ ۱۷۷۸): شاعر رومانتیک آلمان.

۱۱. Klabund (۱۹۲۸ ـ ۱۸۹۰): نویسندهٔ آلمانی.

۱۲. A. W. Messer (۱۹۳۷ ـ ۱۸۶۷): فیلسوف و مربی آلمانی.

۱۳. W. Wundt (۱۹۲۰ ـ ۱۸۳۲): روان‌شناس و فیلسوف آلمانی.

۱۴. W. Windelband (۱۹۱۵ ـ ۱۸۴۸): فیلسوف و مورخ آلمانی.

۱۵. G. Th. Fechner (۱۸۸۷ ـ ۱۸۰۱): فیلسوف و روان‌شناس آلمانی.

۱۶. A. Schopenhauer (۱۸۶۰ ـ ۱۷۸۸): فیلسوف آلمانی.

۱۷. O. Ernst (۱۹۲۶ ـ ۱۸۶۲): نویسندهٔ آلمانی.

۱۸. C. Doyle (۱۹۳۰ ـ ۱۸۵۹): نویسنده و مبتکر سیمای شرلوک هُلمز (کارآگاه)، انگلیسی.

19. A. De Nora

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

نمی‌دانستم: برای من سوسیالیست‌ها مردانی بودند با ریش‌های مفیستویی[1] و آن کلاه‌های سرخ مشهور. بدون این که بدانیم علیه یا لَه چه یا که هستیم، چاره‌ای نبود جز آن که ما هم توی این جریان قاتی پاتی شناور شویم.

و اینک هورای بزرگ آلمانی، اشتیاق به جنگ، همهٔ اطرافیان من داوطلب جنگ بودند، جز من؛ نه از روی احساس، باور نداشتم. توده‌ها به خیابان‌های مونیخ ریختند، ترانه‌ها سر دادند، تا خرخره آبجو نوشیدند و مست کردند و به نطق و خطابه پرداختند. ناگهان از یکی از افراد پهلویی‌ام ــ ما همه کلاه در دست ایستاده و برای چندمین بار سرود نعره‌وار توده‌ها را (آلمان، آلمان...) که شادمانه می‌خواندند، می‌شنیدیم (آن‌جا مردی حضور داشت که ظاهراً شهامت نشان داده و کلاه از سر بر نداشته بود) ــ شنیدم که به لهجهٔ غلیظ مونیخی به هم مسلکان توده‌ای خود گفت: «اونجاروباش، اون یارو کلاهش را برنداشته، یک جاسوس!» از او خواسته شد کلاهش را بردارد ولی آن مرد در کمال حماقت پا به فرار گذاشت. افراد نعره‌کشان «جاسوس، جاسوس» گفته و در پی او دویدند و پس از دستگیری با ضرب و شتم بردند. توده‌ها با اشتیاقی بیحد و حصر به راه افتادند ــ به‌سوی مثلاً هدفشان. سربازان با تزیینات گل و گیاه راهی ایستگاه قطار می‌شدند. یک احساس گیج‌کننده که اصلاً برایم جذابیت نداشت. شعر نخستین روزهای آگوست من، گواهی است بر این ادعا.

به سربازان سربی او بیندیش

اینک باید گریه کرد، مادر گریه کن ــ
وقتی پسرت کوچک بود،
با سربازهای سربی بازی می‌کرد، همهٔ آن‌ها مسلح بودند
همه‌شان مردند: سخت و بی‌زبان.
پسر تو هم بزرگ شد؛ و او را هم به سربازی بردند،

---

۱. Mephisto: در افسانه‌های عبری، خادم شیطان.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

و به میدان جنگ رفت.
اینک باید گریست، مادر گریه کن ــ
وقتی که می‌خوانی «او قهرمان مرد»
به سربازان سربی‌اش بیندیش... همه‌شان مسلح بودند...
اما همگی گنگ و ناتوان، از میان رفتند...

من بیست ساله در آن زمان نتوانستم بفهمم که نسلی که دربارهٔ آزادی معنوی و... بحث‌ها می‌کرد، چگونه ناگهان و بدون هیچ گونه مقاومتی دچار آن گیجی همگانی گردید؛ به‌جز استثناهایی، همه روشنفکران و نخبگان اروپایی در برابر مردی که به دفاع از «مقدساتی» برخاسته بود، کوتاه آمدند. او از همان آغاز با سلاح به میدان نیامد. رستاخیز او بر ضد «دشمنان» تولستوی و داستایوسکی و پوشکین و زولا و بالزاک و آناتول فرانس و شاؤ و شکسپیر بود، البته با گوته و نیچه‌ای که در کیسهٔ سربازی داشت. آن نسل بدین‌سان ورشکستگی خود را مسجل نمود. هر اقدام یا فکری که آن نسل کرده بود، من نمی‌دانم، اما در چهارم آگوست معلوم شد که هیچ اندیشه و اقدامی نکرده بود.

ما جوانان رهبرهایی نداشتیم که ما را باز دارند؛ کسی نبود که به کلام انسانی او بگرویم. من و، به‌طور یقین بسیاری، بسیار سرخورده بودیم. تجربه‌ای نداشتیم. اما در سال‌های ۱۹۱۲ و ۱۹۱۳ و هم چنین در آوریل ۱۹۱۴ با شگفتی تمام احساس می‌کردم جنگی در کار است که در اشعار زیر به آن اشاره کرده‌ام:

جنگ!

(از یک قطعه شعر)

من آن را حس می‌کنم.
جنگ ــ؟
که می‌گوید جنگ؟ نشخوار فکری آشیان برانداز
به چشم‌های از حدقه درآمده نگاه کن

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

به حلقوم‌های خونین،
بدن‌های تکه پاره
با درد و رنجی صدها ساله
جنگ؟
زاری کنید، جنگ در پی جنگ!

اما به‌پا خاستن انفرادی علیه جنگ بی‌معناست، و هنگامی که من دستور قرارگاه را دریافت کردم، مثل ندای سرنوشت به دنبالش رفتم. حتی یک بار هم به این فکر نیفتادم که از آن بگریزم. شعار قیصر: «من دیگر هیچ حزبی را نمی‌شناسم!» و پیروی بی قید و شرط سوسیال دمکرات‌ها هم اوضاع را کاملاً درهم ریخت.

هیچ کس از آن اطلاع نیافت که در سوم آگوست و در جلسهٔ تعیین‌کنندهٔ فراکسیون سوسیال دمکرات‌ها در رایشتاگ پیشنهادی از سوی لده‌بور[1]، لِنش[2] و لیب‌کنشت[3] ــ در رابطه با ردّ وام جنگی ارائه شده بود، و این که در نوی‌کلن[4] ۳۰۰ کارگر بر ضد جنگ تظاهرات کرده بودند و دستگیر و زندانی شدند، و باز این که روزا لوکزمبورگ[5] به محض شنیدن خبر موافقت حزب سوسیال دمکرات با وام جنگی، از شدت نومیدی به گریه افتاد و بیهوش گردید.

در ژانویهٔ ۱۹۱۵ بر روی میدان یخ بسته تمرین داشتم، برای خودم راه می‌رفتم، با دو تکه پارچهٔ آبی و قرمز؛ یقه‌ام ده سانتیمتر نسبت به گردنم گشادتر بود؛ خشتک شلوار تا روی زانو افتاده بود؛ کفش‌هایم یکی نمرهٔ ۴۲ و دیگری هم ۳۹؛ کلاه زهوار دررفته به سرم چسبیده بود (تازه وقتی که استوار آن را به صورتم کوبید، فهمیدم که می‌توانستم آن را بشویم)، و ما آموزش

---

1. Ledebour 2. Lensch

۳. Liebknecht: یکی از پایه گذاران حزب کمونیست آلمان.

4. Neukölln

۵. Rosa Luxemburg (۱۹۱۹ ـ ۱۸۷۰): سوسیالیست انقلابی آلمان که همراه با مرینگ و کارل لیب‌کنشت اتحادیهٔ اسپارتاکوس را پایه گذاری کرد و از طرف دست راستی‌ها ترور شد.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

می‌دیدیم. همان استوار با اشاره به من گفت: «مثل این که آب باید توی ماتحت این دنگال‌ها بجوشد.» داشتیم به میمنت و مبارکی آماده می‌شدیم. مردمان کوچک پیش نوبت بودند. ابتدا به آن‌ها رجوع شد.

«چگونه این افراد؛ بناها، قصاب‌ها و نظیرشان، حالا خادم میلیتاریسم شده، به لباس استوار و سرجوخه درآمده و فخر می‌فروشند، و با هر برخوردی مثل حلزون توی خود فرو می‌روند؛ می‌دانید بدن چرا باید مانند زمان کارناوال‌ها رنگین باشد؟ چون ممکن است کشته شوید، مردن، می‌شنوید؟ بلی، با شماها هستم، آی گوسفند چرا نان در اونیفورم سربازی! هیچ می‌دانید مردن به‌خاطر شرف و معرفت یعنی چه؟ نه، نه و باز هم نه! شما بچه دهاتی‌ها فقط کود و بذر را می‌شناسید، آسمان آبی است و خورشید هم به تاج بدل شده ــ ای کاش می‌شد تفنگ را بردارم و با قنداق آن بر سر این گاومیش‌ها بکوبم.

آه، سیستم درست کار می‌کند و شکنجه هم بجاست، یوغ روی گردن همهٔ آنانی می‌نشیند که نیاز دارند آگاه شوند؛ همهٔ این‌ها دولت را می‌سازند، قدرتی که بدون آن‌ها مثل یک تنهٔ بدون اعضا می‌باشد، صاف و گرد مانند گوی بیلیارد.

بله، آقایان ما منتظر هستیم.»

از دفترچهٔ خاطرات، فوریهٔ ۱۹۱۵

ما به حدود شهر یپرن رسیدیم. آلمانی‌ها در میانهٔ یورش آغاز سال ۱۹۱۵ بودند. برای نخستین بار گاز به‌کار برده شد. بوی گند لاشه‌های انگلیسی و آلمانی آسمان تیره و تار فلاندرن[1] را پر کرده بود. گردان‌ها تحلیل رفته بودند و ما باید آن‌ها را پر می‌کردیم. پیش از آن که به خط مقدم برسیم، ما را جلو و عقب کشاندند. داشتیم پیشروی می‌کردیم که اولین نارنجک‌ها به سراغ‌مان آمدند، فرمان رسید: دسته جمعی سنگر بکنید! در حالی که قلبم می‌تپید مثل سایرین با بیل خود به جان زمین افتادم و کندیم، کندیم. اما همه

---

۱. Flandern: سرزمینی در بلژیک.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

سنگرهای‌شان را ساختند جز من. استوار سینه خیز و با فحش و فضاحت به‌سویم آمد: «آخ که، زود باش!»

«کنده نمی‌شود.»

استوار: «چرا؟»

«نمی‌توانم.»

او با سرزنش: «شغلت چیه؟»

«بازیگر.»

در میان صدای ترکش نارنجک‌ها، همین که واژهٔ «بازیگر» را بر زبان آوردم، تمامی این حرفه‌ای که آن همه برایش مبارزه کرده بودم، و همهٔ هنری که آن‌قدر برایم ارزش داشت، چنان مضحک، ابلهانه و خنده‌دار جلوه نمود که با خودم گفتم: ببین چه دستپاچه‌ای! جربزه‌ات کجا رفته، آخر چرا نمی‌توانی با شرایط هماهنگی کنی، الان زندگی همین است. و در چنین حالتی آن‌قدر از خود و حرفه‌ام خجالت کشیدم که ترس از نارنجک‌ها را فراموش کردم.

یک اپیزود کوچک، اما برایم از آن لحظه و برای همیشه تعیین‌کننده شد. هنر، هنر واقعی و مطلق باید بتواند با هر شرایطی هماهنگی داشته و خودش را به اثبات برساند. از زمان سنگرهای نزدیک یپرن[1] و آن نارنجک باران هولناک، دشواری‌های فراوانی را پشت سر نهاده‌ام؛ ولی از همان جا تکلیف‌ام را با حرفه‌ام روشن ساختم، مثل همان سنگرهایی که در زمین کنده بودیم و شبیه به جنازه نفس‌هامان در سینه حبس شده بود. به‌هرحال، به این قضیه رسیدم که هنر با وجود همهٔ این‌ها نباید از واقعیت بگریزد؛ در آن زمان یک گروه چنین چیزی را به صحنه می‌برد ــ گرچه از آخرین لحظات آن شرایط اطلاع چندانی نداشتند؛ ولی از در و دیوار پناهگاه ایشان چهرهٔ واقعی جنگ هویدا بود، به‌ویژه هنگامی که با چشمان گشوده جیغ می‌کشیدند. اما فریادشان در میان دود و انفجار نارنجک‌ها محو می‌شد و چهره‌ها هم همان جا ناپدید

---

۱. ypern: شهری در بلژیک.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

می‌گشتند. من البته پیش از این‌ها و با اشعارم پیوندی را با اقدامات پفمفرت[1] برقرار کرده بودم؛ آقای پفمفرت در آن زمان آلمان، تنها فردی بود که مسائل ضد جنگ را به صحنه می‌کشید. (من باید در این‌جا از فرانتس پفمفرت نسبت به عرضهٔ کارهای بغض‌آلودش، آن هم در آن شرایط تشکر کنم.) پفمفرت با همهٔ محدودیت‌های سانسور و غیره، سوژه‌هایی را گردآوری می‌کرد و با تلاش زیاد گوشه‌هایی از آن‌ها را نیز به نمایش می‌گذاشت. او گزیدهٔ اشعاری را که در میادین جنگ سروده شده بودند، با این جمله به پایان رسانید: «من این کتاب را که اسیر ایده‌های بی‌سر و سامان نیز هست، به این دوران تقدیم می‌کنم... «نخستین گام در جهت مبارزات سیاسی با ابزار هنرمندانه.»

دو سال پس از خدمت در سنگرها منتقل شدم. ابتدا به قسمت نیروی هوایی و بعد هم به یک تئاتر جبهه که تازه تأسیس شده بود. این برایم بهتر بود چون به حرفهٔ خودم باز می‌گشتم. کارهای دیگر، مرا از ایده‌هایم جدا می‌ساختند.

ادوارد بوسینگ[2] ــ سازمان‌دهنده و مدیر آینده ــ مرا در قرارگاهی به حضور پذیرفت؛ او اندوهگین و کمرو بود. جلو او جوانی نشسته بود با لبانی قلوه‌ای و زلف‌هایی بر روی پیشانی که با سربازی جور در نمی‌آمد. چهرهٔ کودکانه و خیال‌انگیز او در تضاد با تکبر و پر مدعایی او قرار داشت، چون خیلی از آن بالا بالاها به من می‌نگریست. بوسینگ وی را به‌عنوان شاعر معرفی کرد و او هم فوراً یکی از اشعارش را برایم خواند. او در آن زمان ناشر «نوجوانی» بود که یوهانس بشر[3]، ارنشتاین[4]، هولزنبک[5]، گئورگ تراکل[6]،

---

1. Franz Pfemfert 2. E. Büsing

۳. J. R. Becher (۱۹۵۸ ـ۱۸۹۱): شاعر و نویسندهٔ آلمانی که پس از جنگ دوم جهانی به آلمان شرقی رفت و وزیر فرهنگ شد.

۴. A. Ehrenstein (۱۹۵۰ ـ ۱۸۸۶): شاعر و نویسندهٔ اتریشی.

۵. R. Huelsenbeck (تولد ۱۸۹۸): نویسندهٔ و پزشک آلمانی و یکی از پایه گذاران دادائیسم.

۶. G. Trakl (۱۹۱۴ ـ ۱۸۸۷): شاعر و نویسندهٔ اتریشی.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

لانداوْر[۱]، گومبل[۲]، تئودور دویبلر[۳]، گئورگه گروس، اِلزه لاسکر ـ شولر[۴]، هانس بلوهر[۵] و مینونا[۶]، هم با آن همکاری داشتند.

هنگام رفتن با هم خارج شدیم، رابطهٔ دوستانه‌ای برقرار گردید و دوست هم باقی ماندیم. او، ویلاند هرتسفلده[۷] بود، سرپرست آتی انتشارات مالیک.

و بدین‌سان تئاتر جبهه شکل گرفت. قرارگاه گروه، ابتدا فقط مردها، در کورتریک[۸] بود. از آن‌جا و در طول جبهه به حرکت درآمد و اجباراً تا آن‌جایی که جنگ اجازه می‌داد به سمت جلو و درون استراحتگاه‌های سربازان پیش رفت. یک تضاد شگفت‌انگیز: دیدن اجرای تئاتر در شهرهای ویران شده از جنگ، البته نه تئاتر عالی بلکه «مگس اسپانیولی»، «هانس هوکه باین»، «عمه چارلی»، «اسب سفید» و مانند این‌ها. من علاوه بر جوان خوش گذران باید نقش‌های کمیک را هم ایفا می‌کردم. نقش پیرمرد مضحک در اختیار سربازی بود که یک چشم و بخشی از دندان‌هایش را از دست داده بود. سربازها با دیدن او از خنده روده‌بر می‌شدند. چندی بعد زن‌ها هم به گروه ما اضافه شدند. اما شیوهٔ نمایش تغییری نیافت. این‌جا هنر برای سرگرمی و تمدد اعصاب به‌کار می‌رفت (همان گونه که خیلی‌ها امروز هم معتقدند: افرادی که تمام روز را کار کرده‌اند، به استراحت و سرگرمی شبانه نیاز دارند.

من تا آن زمان زندگی را تنها از دریچهٔ ادبیات می‌دیدم، ولی با وجود جنگ دگرگونی شگرفی در دیدگاهم ایجاد گشت. پس از آن ادبیات و هنر را از دریچهٔ زندگی مشاهده می‌کردم. اگر به‌جز این بود، جنگ می‌توانست همهٔ خاطرات را زایل کند. من مجبور شدم همه چیز را از نو شروع کنم. آن‌چه را

---

۱. G. landauer (۱۹۱۹ ـ ۱۸۷۰): نویسندهٔ آلمانی که با ضرب و شتم ضد انقلابیون کشته شد.

2. E. J. Gumbel

۳. Th. Däubler (۱۹۳۴ ـ ۱۸۷۶): شاعر اکسپرسیونیست اتریش.

۴. Else Lasker - Schüler (۱۹۴۵ ـ ۱۸۷۶): شاعره یهودی آلمانی، اکسپرسیونیست.

۵. H. Blüher (۱۹۵۵ ـ ۱۸۸۸): مربی و نویسندهٔ آلمانی.

6. Mynona 7. Wieland herzfelde 8. Kortrick

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

که من از حالا برمی‌گرفتم، دیگر هنر نبود، آموزشی از هنر هم نبود، بلکه زندگی نام داشت که از شناخت سرچشمه می‌گرفت.

این را می‌گویم، چون بعضی‌ها روی اصل و نسب من حساب می‌کنند (چیزی که می‌تواند کاملاً درست باشد). امروزه برخی هنوز هم می‌گویند: من از روس‌ها پول گرفته‌ام، مقلد مایرهولد[۱] هستم، و از کجا و کجا آمده‌ام، شاگرد راینهارت[۲] بوده‌ام. هیچ یک از این‌ها درست نمی‌باشد. از آن‌جایی که من در سال ۱۹۱۸ به برلین آمدم ــ و دوران درخشش راینهارت هم پایان یافته بود، پس چنان تجربه‌ای برایم امکان نداشته است، از طرفی هم در آن زمان اجراهایی را می‌دیدم که محتوای آن‌ها اصلاً برایم جالب نبود، چه رسد به تأثیرگذاری. از اجراهای مونیخ هم چیزی عایدم نشد (احتمالاً تأثیر بدی هم بر من داشتند).

از تمامی این دوران تنها یکی از هنرمندان بازیگر برایم برجستگی داشت: آلبرت اشتاینروک[۳]، چهره‌ای که در مونیخ آن عصر بازیگری نابغه جلوه می‌نمود و نقش‌های او (وُی تسک، گربهٔ مکار، غذای مرد شوخیگر و هرمن چروسکی[۴]) پس از جنگ در خاطرم زنده مانده‌اند. روحی بزرگ، با وجود جسمی نیرومند، گردنی کلفت، صورتی گرد و سرخ و ماهیچه‌ای ــ این همان اشتاینروک آن زمان بود؛ او تمرین می‌کرد اما نه یک بعدی، مردی جهان دیده، دوستار شعر و شعرا و نقاش بود، با مسائل راحت برخورد می‌نمود؛ تیپ بازیگری که من امروز هم می‌پسندم.

---

۱. W. Meyerhold (۱۹۴۰ ـ ۱۸۷۴): بازیگر، کارگردان و سرپرست تئاتر روسیه؛ طرفدار سرسخت سنت رئالیزم و شیوهٔ نمایشی اکسپرسیونیستی.

۲. Max Reinhardt (۱۹۴۳ ـ ۱۸۷۳): سرپرست تئاتر اتریش که در برلین، وین و زالتسبورگ به‌کار پرداخت و در سال ۱۹۳۳ به آمریکا مهاجرت کرد. هنر صحنه‌ای او واکنشی بود در مقابل ناتورالیزم.

3. A. Steinrück

۴. Cherusker : قومی از طوایف ژرمنی که در سال نهم میلادی رومی‌ها را نابود کرد.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

طرح ـ فیلم برای «شوایک» از گئورگه گروس

سال‌های سال تا ۱۹۱۹، هنر و سیاست در دو مسیر موازی حرکت می‌کردند، اما از لحاظ احساسی تغییری حاصل گردید. هنر به‌عنوان هدف دیگر مرا خشنود نمی‌کرد. از طرفی نقطهٔ تلاقی این دو راه هنوز هم به چشم نمی‌خورد، تا بتوان مفهوم نوی برای هنر یافت: فعال، ستیزه جو و سیاسی. در رابطه با چنین احساسی باید یک تئوری به‌وجود می‌آمد که قادر باشد احساس مرا تبیین کند. این شناخت را انقلاب برایم به ارمغان آورد.

روزها و شب‌ها سپری می‌شدند ؛ سربازان مدام از صلح سخن می‌گفتند. ورد زبان همه، صلح بود. صلح پایان همه چیز و در حقیقت رهایی به‌شمار می‌رفت. هر چه بیشتر طول می‌کشید، ارج و قرب صلح هم بیشتر می‌شد. اما هیچ کس نمی‌دانست آن از کجا خواهد آمد و چه کسی آن را خواهد آورد. و

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

همین که پاسخی نمی‌یافتند، دل به یک معجزه می‌دوختند. این معجزه سررسید: و آن، خبر انقلاب در روسیه بود. این خبر زمانی اعتبار بیشتری یافت که رادیو تلگرام انقلاب نیز به گوش رسید، «خطاب به همه».

رادیو تلگرام کمیسر مردمی

تا حدودی نارسا

۱۹۱۷/۱۱/۲۸ زارسکویه سِلو[۱]

ملل کشورهای در حال جنگ!

انقلاب پیروزمندانه کارگری ـ دهقانی روسیه مسئلهٔ صلح را سرلوحهٔ کار خود قرار داده است... اکنون حکومت همهٔ ممالک در حال جنگ باید به این پرسش پاسخ بگویند که آیا به همراه ما می‌خواهند آتش‌بس فوری برقرار شود و مذاکرات صلح عمومی انجام گیرد یا خیر؟ با جواب به این سؤال آشکار خواهد شد که ما باز هم به لشکرکشی زمستانی، با همهٔ وحشت و فلاکتش، باید ادامه دهیم، و در اروپا باز هم باید سیل خون راه بیفتد، یا نه؟ این مهم‌ترین مسئلهٔ ما است. صلحی که ما پیشنهاد می‌کنیم باید صلح ملت‌ها باشد، آن باید تفاهمی افتخارآمیز برقرار سازد و برای همهٔ ملت‌ها آزادی اقتصادی و رشد فرهنگی را به ارمغان بیاورد.

انقلاب کارگری ـ دهقانی برنامهٔ صلح خود را اعلام کرده است... حکومت انقلاب پیروزمند مایل نیست دیپلماسی حرفه‌ای را بپذیرد. ولی ما از ملت‌ها می‌پرسیم: آیا افکار و امیدهای‌تان از طریق دیپلماسی ارتجاعی بیان می‌گردد؟ آیا ملت‌ها اجازه خواهند داد تا این امکان بزرگ صلح که انقلاب روسیه ایجاد کرده است، از میان برود؟ پاسخ به این پرسش... «نابود باد لشکرکشی زمستانی! زنده باد صلح و برادری ملت‌ها!»

---

۱. Zarskoje Selo: شهری در روسیه که از سال ۱۹۳۷ پوشکین نامیده شد.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

کمیسر مردمی برای امور خارجی: تروتسکی.[۱]

رئیس شورای کمیسرهای مردمی: ایلیانوف لنین.

برق امیدی همهٔ دل‌ها را روشن کرد، و شعاع آن تا پایان جنگ هم ادامه یافت. ناگهان همه امیدوار گشتند. آن چیز مبهمی که تا به حال «سرنوشت» نامیده می‌شد، شکل ملموسی به خود گرفته و آغاز و اصل آن هم پیش چشمان مجسم گردید. همه به جنایاتی که اتفاق افتاده بود پی بردند، و خشم همهٔ آنانی را فراگرفت که اسباب بازی قدرت‌های ناشناس شده بودند. (چیزی که من در آینده با عنوان «راسپوتین»[۲] می‌خواستم به صحنه بیاورم: روح خرده بورژوایی مقتدر که در آن روزگار بر سرنوشت ملت‌ها حاکمیت داشت.) رستاخیز علیه فرهنگی که می‌خواست با نظامی ارتجاعی ملت‌ها را از لحاظ سیاسی و اقتصادی به بردگی بکشاند.

البته ما هنوز هم محرک‌های انقلاب روسیه را به درستی نشناخته بودیم، و اهمیت آتی انقلاب هم برایمان معلوم نبود. به‌خاطر شکست نظامی و پیروزی آلمانی‌ها در جبههٔ روسیه، خیلی‌ها تصور می‌کردند که به زودی صلح برقرار می‌شود و در اثر این صلح هم انقلاب روسیه پایان می‌گیرد. (هنوز فراموش نکرده‌ام، از جبهه تازه رسیده بودم که به کتابفروشی پفمفرت سر زدم و این دیدگاه خودم را اظهار نمودم و امروز وقتی گذشته را مرور می‌کنم، می‌بینم همان فریب و غفلت بود که به دشمنی میان ما انجامید.)

روزهای نوامبر هم فرا رسیدند. همه جا صدای شعار بلند بود: فرانسوی‌ها به این سو آمدند ــ همه جا ارتشی‌ها به هم دست برادری می‌دادند ــ ملوانان پرچم‌های سرخ برافراشتند. سربازها در این‌جا و آن‌جا به بحث می‌پرداختند، بعد ــ هرگز ندانستیم از کجا، شاید هم از طرف افسرها ــ

---

۱. Lew Trotzki (۱۹۴۰ ـ ۱۸۷۹): انقلابی و سیاستمدار روس.

۲. G. Rasputin (۱۹۱۶ ـ ۱۸۷۲): دهقانی روسی که به‌عنوان جادوگر در سال ۱۹۰۷ به دربار روسیه راه یافت و به دخالت در امور دولتی هم پرداخت.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مسئلهٔ تشکیل شوراهای کارگری و سربازی مطرح گردید.

من با گروه تئاتر در هاسلت[1] بلژیک بودم. اولین گردهمایی در سربازخانه ترتیب یافت. سخنران‌ها همگی افسر بودند و سخنان آن‌ها از این قبیل: «آرام و منظم باشید، پیوستگی را حفظ کنید، گوش به فرماندهان خود بدهید، ارتش باید به میهن باز گردد» و غیره. و بالاخره هم کشیشی حضور یافت که من شخصاً او را به منزلهٔ بدترین شکنجه‌گر سربازان می‌شناختم. اکنون به گفتهٔ او «همه برادران مسیحی» بودند، «برادران او» و «عشق همهٔ انسان‌ها را به همدیگر نزدیک می‌کرد» و نیز «تکلیف ما نسبت به وطن». اما خود او هر سربازی را که مطابق معمول به وی سلام نمی‌گفت، به زندان می‌افکند. (او در زمان جنگ مثل افسران شیک به کار روحانی خود مشغول بود.) بالاخره کار به این‌جا کشیده شد؛ من اصولاً به نطق و خطابه علاقه‌ای ندارم، ولی این‌جا مجبور به مداخله شدم و این سخنرانی تنها نطقی بود که در عصر انقلاب انجام دادم؛ سخنان من در حقیقت اعتراضی بود به این‌گونه جانشینان مسیح و مسیحیت، به‌ویژه نسبت به همین کشیش. اینان مانع فجایع جنگ نشدند ــ که تکلیف‌شان بود ــ اما می‌خواستند برای انقلاب مانع بتراشند. آن‌ها باز هم به طرفداری از افسرها برخاستند. خاطرهٔ چهار سال رنج و زحمت و فشار، مرا واداشت تا کلماتی بیابم که هزار سرباز را به وجد آورد. یک شورای واقعی سربازها به جای شورای افسران و نمایندهٔ شمشیر ژنرال را خواستار شد.

بازگشت به آلمان و ابتدا به خانه. هنگامی که به ماربورگ رسیدم، دیدم در اتاقم، کتابخانه، دفاتر مدرسه، و مبل و صندلی، همه سر جای خود بودند، فقط با این تفاوت که دیگر زمینهٔ امنیت بورژوایی ناپدید شده بود. همه چیز معلق بود، مانند اتاق‌های منازلی که نارنجک در و دیوار آن‌ها را درهم کوفته باشد. فقط دلواپسی‌ها بسیار گسترده بودند و اروپا بر جنازه‌ها و امکانات از دست رفته اشک می‌ریخت، کابوس. نوامبر بارانی و نمور. وسایل نظامی را در

---

1. Hasselt

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

خیابان‌ها می‌دیدی که متروک مانده بودند. مغازه‌ها تق و لق کار می‌کردند. مغازهٔ پدر من هم همین طور، چون بخش بزرگی از مال و منالش را به‌عنوان وام جنگی سپرده بود که بعد هم بر باد رفت. دولت ویلهلمی و سیاست فلاکتبار هلفریش[۱]، مالکیت طبقات متوسط را مصادره کردند، و آنانی هم که به این آقایان اعتماد کرده بودند، فریب خوردند؛ به هر حال جمهوری میراث غم‌انگیزی بود. اما همین بدبخت‌ها هم خودشان را گول می‌زدند. هنوز از زیر بار قرض رهایی نیافته بودند که بار دیگر وام گرفتند و مسئله پیچیده‌تر هم شد؛ احمقانه و بیهوده، فقط من نمی‌توانستم درک کنم؛ اما وقتی به گذشته می‌نگریستم، همه چیز را مثل چهار سال پیش همان قدر بیهوده، نومیدکننده و بی‌معنی می‌دیدم.

من به سرعت راهی برلین، این دژ محکم بلشویسم، شدم. به حرفه‌ام فکر می‌کردم، اما کجا باید به آن بپردازم، نمی‌دانستم.

برلین، ژانویه ۱۹۱۹

در خیابان‌های شهر هرج و مرج عجیبی حکمفرما بود، کلوب‌های بحث و مشاجره در هر گوشه به چشم می‌خورد. تظاهرات عظیم، متشکل از کارگران و هوادارانشان، که در اونتردِن لیندن[۲]، و خیابان ویلهلم، صورت می‌گرفت، جداگانه از طرف حزب کمونیست و حزب سوسیال دمکرات. آن‌ها شعارها را بالای سر گرفته بودند: «زنده باد اِبرت[۳] ــ شایدْمن![۴]»، «زنده باد کارل لیب‌کنشت[۵] و رُوزا لوکز مبورگ!» همه به‌طور عجیبی شگفت‌زده

---

۱. K. Helfferich (۱۹۲۴ ـ ۱۸۷۲): اقتصاددان و بانکدار آلمانی.

۲. Unter den Linden: بولواری در قسمت شرقی برلین.

۳. F. Ebert (۱۹۲۵ ـ ۱۸۷۱): رهبر حزب سوسیال دمکرات و صدر اعظم آلمان.

۴. Ph. Scheidemann (۱۹۳۹ ـ ۱۸۶۵): سیاستمدار حزب سوسیال دمکرات و نخست‌وزیر جمهوری آلمان.

۵. Karl Liebknecht (۱۹۱۹ ـ ۱۸۷۱): پایه‌گذار حزب کمونیست آلمان که از سوی دست راستی‌ها ترور شد.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بودند و سخنرانی‌های توهین‌آمیز رواج داشت. وای به حال لحظه‌ای که افراد یک حزب به پلاکاردهای حزب دیگر می‌رسیدند، فوراً و به گونه‌ای احمقانه آن را درهم می‌کوفتند.

یکی از درگیری‌های آنان را خوب به یاد دارم: کمونیست‌ها به صفوف سوسیال دمکرات‌ها نفوذ کرده بودند و می‌خواستند شعارهای ایشان را پایین بکشند، اما چون نیروها تقریباً برابر بودند، امکان پایین کشیدن آن‌ها وجود نداشت؛ شعارها گاهی به این سو و گاه به آن سو کج می‌شدند ولی نمی‌افتادند. به محض کج شدن یکی از پلاکاردها، یکی از سوسیال دمکرات‌ها آن را گرفته و به روی سر می‌برد. در همین حال فریادها هم بلند بود: «زنده باد ابرت ــ شایدْمن!» و از سوی دیگر هم شعار مخالف: «مرگ بر آن‌ها، مرگ، مرگ!» در گوشهٔ دیگر هم این شعار را جیغ می‌کشیدند: «زنده باید لیب‌کنشت!» ناگهان این گروه به گوشه‌ای دویدند و درشگه‌ای را نگه داشتند؛ لیب‌کنشت توی آن نشسته بود، او باید سخنرانی می‌کرد: نطقی در همان نزدیکی، با دلایل و هیجانات خاص. با به هم پیوستن خاطره‌ها می‌توان گفت که این سخنرانی همچون شعلهٔ آتشی بود که بر فراز نعش او زبانه می‌کشید، شعله‌ای که با خون هم نمی‌توانست خاموش گردد. همان شب نخستین گلوله‌ها شلیک شدند.

هر تسفلد را بار دیگر در برلین دیدم؛ او مرا با دوستان و همکارهایش آشنا کرد: برادرش هلموت (که بعدها نامش به جان هیر تفیلد تغییر یافت)، گئورگه گروس، والتر مرینگ، ریشارد هولزنبک، فرانتس یونگ، رائول هاؤسمن و... اکثر آن‌ها به دادا تعلق خاطر داشتند. دربارهٔ هنر بسیاری سخن‌ها گفته شد ــ البته فقط در ارتباط با سیاست ــ و بحث‌ها در گرفت. سرانجام به این نتیجه رسیدیم که هنر تنها ابزار مبارزات طبقاتی می‌تواند باشد، اگر بخواهد ارزشی پیدا کند. ما با همهٔ خاطرات تلخ و شیرین، امیدها و سرخوردگی‌هایی که از گذشته داشتیم، رهایی جهان را فقط در این می‌دیدیم: نبرد سازماندهی شده پرولترها و به کف آوردن قدرت، دیکتاتوری و انقلاب جهانی. روسیه هم

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

ایده‌آل ما بود. هر چه احساسات ما قوی‌تر می‌گشت، واژهٔ عمل هم بر روی پرچم‌های ما (هنر) بیشتر به چشم می‌خورد، چون با همهٔ امیدی که به پیروزی پرولترها داشتیم، شکستی را در پی شکست دیگر تجربه می‌کردیم. (و بدین سان شور احساسی ما به نبردی بی‌امان بدل گردید.) ما کارل لیب‌کنشت را به خاک سپردیم، فریاد صلح‌خواهی که ما از پشت سیم‌های خاردار و درون سنگرهایمان نیز می‌شنیدیم. و روزا لولزمبورگ راه گولگاتا: اونتردن لیندن، مارشتال، خیابان شوسه... هزاران کارگر با خون خود خیابان‌های برلین را سرخ کردند ــ و آنانی را قاتلین اینان دانستیم که در تمام دوران جنگ به‌عنوان ناجی خود می‌شناختیم: سوسیال دمکرات‌ها. همگی ما به عضویت اتحادیهٔ اسپارتاکوس[1] درآمدیم.

من با هدف به این اقدام سیاسی دست یازیدم و هنر را به خدمت سیاست گرفتم، ای کاش می‌دانستم چه می‌کنم. این گروه تا آن زمان ــ به‌جز گروس که طرح‌های تند و تیز سیاسی عرضه می‌نمود ــ هیچ کار مهمی صورت نداده بود، مگر اجراهای دادائیستی[2] که قشرهای بورژوا به آن‌ها می‌خندیدند، مسخره می‌کردند و خصومت می‌ورزیدند. با شعار «هنرگه است» آن‌ها کار را شروع کردند: فعالیت دادائیستی. با اشعار بلند بالا و مبهم، با هفت‌تیرهای کودکانه، کاغذهای توالت، ریش‌های اجق وجقی و شعرهایی از گوته و رودلف پرسبر[3]، در مقابل دوستداران هنر ظاهر شدیم، و اجراهایی را به صحنه بردیم.

این جار و جنجال، البته معنای دیگری هم داشت. این تهاجم تصویری طبعاً مسائلی را هم برمی‌انگیخت؛ آن‌ها بر عکس عمل می‌کردند، به این ترتیب که از مسیر بورژوایی به همان آغازی می‌رسیدند که پرولترها باید به

---

۱. Spartakus: این اتحادیهٔ تندرو مارکسیستی در سال ۱۹۱۷ توسط روزا لوکزمبورگ و کارل لیب‌کنشت پایه‌ریزی شد و حزب کمونیست آلمان در سال ۱۹۱۹ از دل همین اتحادیه بیرون آمد.

۲. Dada برگرفته از کلام کودکانه، این سبک هنری که پس از جنگ جهانی اول به‌وجود آمد، شیوه‌ای بود مطلقاً بیهوده گرا و غیر منطقی.

3. R. Presber

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

هنر دسترسی می‌یافتند.

در حالی که شور و هیجانات سال‌های ۱۹۱۸ و ۱۹۱۹ فرو می‌نشست و خواسته‌های مشخص سیاسی بیان می‌شدند، دادائیست‌ها هم هنر خود را عریان ساختند، یا به‌کلامی بهتر، دورهٔ آن‌ها هم به سر رسید، اما در همین گیرودار تهاجم احساسی جدیدی پا به عرصهٔ وجود نهاد: هنر و انسان. این هنر دراماتیک هم البته انقلابی بود اما یک هنر اندیویدوآلیستی. انسان به‌عنوان فرد در برابر سرنوشت قد علم می‌کرد. او دیگران را صدا می‌زد: برادران و عشق به همدیگر را می‌طلبید؛ فروتنی انسان‌ها در رابطه با یکدیگر. این هنر دراماتیک را که غنایی نیز بود، باید غیر دراماتیک برشمریم. این‌ها در واقع نوعی اشعار غنایی دراماتیزه بودند. در پی فلاکت جنگ ــ جنگ ماشین‌ها بر ضدانسان ــ آن‌ها با نفی بسیاری چیزها به دنبال روح انسانی می‌گشتند. اما در نگاهی ژرف، این هنر دراماتیک ارتجاعی بود، واکنشی به جنگ و کولکتیویسم[1] آن، بازگشت به مفهوم «من» و مناسبات فرهنگی پیش از جنگ. «تحول» ارنست تولر[2] و موفقیت بزرگ آن ویژگی خاص این مسیر را نشان می‌دهد. این‌جا تجربیات غنایی، نمایش‌هایی در رابطه با سرنوشت و موضوعاتی سیاسی ـ حماسی عرضه می‌شدند. سلطهٔ شاعر و شعر، و نه واقعیت بلکه داوری‌ها، ارزش‌گذاری‌ها، و صرفاً اخلاقیات ذهنی و شاعرانه باعث گردید که این ندا فقط به همان عصر محدود مانده و به ارزشی جاویدان یعنی به هنر ناب بدل نشود.

وقتی که من در زمستان ۱۹۱۹/۲۰ در کونیگسبرگ[3] تئاترم را به راه

---

۱. Kollektivism : دیدگاهی که اجتماع را به فرد ترجیح می‌دهد.

۲. E. Toller (۱۹۳۹ ـ ۱۸۹۳): نویسنده و درام‌نویس آلمانی که تمایلات کمونیستی داشت و آثار عمدهٔ او: «تحول» (۱۹۱۹)، «انسان اجتماعی» (۱۹۲۱)، «اشعار زندانیان» (۱۹۲۱) و «هجوم ماشین‌ها» (۱۹۲۲).

3. Königsberg

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

انداختم، جالب توجه است که این تئاتر «تریبونال»[1] نام گرفت ــ اجرایی از «تحول» تولر، را طراحی نمودم؛ ولی این اجرا با اجرای اصلی آن در برلین به این ترتیب تفاوت داشت که من صحنه‌ها را تا جایی که می‌شد رئالیستی بنا کردم (همان گونه که واقعاً در جنگ تجربه کرده بودم).

من کوشیدم حتی زبان و پیشنهادهای تولر را در رابطه با اکسپرسیونیسم او رهایی ببخشم. (با عرض معذرت به او، باید بگویم: تیرگی این طرز تفکر، سال‌ها برای خود او نیز مشخص نگردید.) چون این مکتب اکسپرسیونیستی برای من نمی‌توانست راهگشا باشد. من در حد زیادی توی سیاست غوطه‌ور بودم. ما آثاری از استرینبرگ، وده‌کیند و اشترنهایم[2] را به صحنه می‌بردیم. تولر تازه داشت مهیا می‌شد. برنامه‌های ما و اصولاً تئاتر، عامهٔ مردم و دانشجویان را تحریک کرده و به مخالفت واداشته بود؛ و هنگامی که در بروشوری به یکی از منتقدین پاسخ دادم، افکار عمومی و مطبوعات علیه من برآشفتند، به گونه‌ای که من مجبور شدم تئاتر را ببندم.

هنگامی که به برلین برگشتم، جدایی‌های آشکاری به‌وجود آمده بود. دادائیسم گستاخ‌تر شده بود. دیدگاه آنارشیستی قدیم بر ضد خرده بورژوازی، مخالفت با هنر و سایر مراتب معنوی تند و تیزتر گشته و تقریباً شکل نوعی مبارزهٔ سیاسی را به خود گرفته بود. مجلهٔ «هر کس فوتبال خودش» گستاخی و لجاجت را به اوج رسانده بود. نشریهٔ «ورشکستگی» (توسط گروس و هیرتفیلد منتشر می‌شد) با جامعهٔ بورژوازی دشمنی می‌ورزید. طرح‌ها و اشعار، دیگر در راستای اصول و اخلاق هنری نبودند و به تأثیر سیاسی تکیه داشتند. محتوا فرم را مشخص می‌ساخت یا به کلامی بهتر: اشکال بی‌هدف محتوایی می‌یافتند که بدون هیچ گونه رعایتی به هدف معینی می‌تاختند، باز هم قالبی تند و خشن.

---

1. Tribunal

۲. Carl Sternheim (۱۹۴۲ ـ ۱۸۷۸): نویسندهٔ آلمانی و اکسپرسیونیست.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اکنون من هم دیدگاه روشنی داشتم، و آن این که، هنر تا چه حدی می‌تواند ابزاری باشد در راستای هدف؛ یک ابزار سیاسی، یک چیز تبلیغاتی و تربیتی. البته نه در مفهوم دادائیستی آن، آمارهایی از هنر و همین و بس!! در برلین افرادی بودند که این‌گونه ایده‌ها را به حوزهٔ تئاتر هم انتقال می‌دادند. کارلهانیتس مارتین[1]، رودلف لئونهارد[2]، و هرمن شولر[3]، دانشجوی سابق تئولوژی، که حالا سازماندهندهٔ تئاتر پرولتری هم شده بود.

تئاتر جدید به‌وجود آمد.

ما برنامهٔ تندروتری داشتیم تا گروه لئونهارد، البته بی‌هنر اما سیاسی، فرهنگ پرولتری و تبلیغات. چگونگی واقعیت یافتن آن را مراحل زیر نشان می‌دهند.

۱۹۱۹/۲۰	تریبونال، کونیگسبرگ
۱۹۲۰/۲۱	تئاتر پرولتری، برلین
۱۹۲۳/۲۴	تئاتر سانترال، برلین
۱۹۲۴/۲۷	تئاتر مردمی، برلین
۱۹۲۷/۲۸	تئاتر پیسکاتور، برلین
۱۹۲۹	تئاتر پیسکاتور، برلین ـ بازگشایی مجدد.

1. Karlheinz Martin 2. R. Leonhard 3. H. Schüller

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دربارهٔ تاریخ تئاتر سیاسی

تئاتر سیاسی، آن طوری که من در کارهایم عرضه داشته‌ام، نه یک اختراع شخصی است و نه حاصل دگرگونی‌های سال ۱۹۱۸. ریشهٔ آن تا پایان قرن پیش کشیده شده‌اند. در آن زمان نیروهایی در اوضاع معنوی جامعهٔ بورژوازی نفوذ کردند که آگاهانه یا در اثر تجربهٔ محض زندگی، توانستند بسیاری چیزها را تغییر دهند و در بخش‌هایی هم اصولاً از میان برچینند. این نیروها از دو سو می‌آمدند: از میان ادبا و از درون کارگران. در نقطهٔ تقاطع این دو و مرتبط با هنر، مفهوم تازه‌ای به‌وجود آمد: ناتورالیسم، و در تئاتر هم یک فرم جدید: تئاتر مردمی. چگونگی ورود طبقهٔ کارگر، آن هم با نگاهی مثبت، به تئاتر، موضوعی است شگفت‌انگیز. آن (قشر کارگر) از تمامی امکانات بیانی اجتماع بورژوازی بهره‌برداری می‌کند، و خودش را می‌یابد ــ گرچه در محدوده‌ای بسته ــ برای خود نشریاتی به راه می‌اندازد، وارد پارلمان می‌شود و حتی به دولت هم نفوذ می‌کند. اما تئاتر به آن توجه ندارد.

چرا؟ یک؛ این که شدت مبارزات سیاسی و سندیکایی دست و پای همهٔ نیروها را می‌بندد؛ عوامل فرهنگی در این‌گونه مبارزات اصولاً جای چندانی نمی‌یابند. از طرفی ــ که خیلی هم اهمیت دارد ــ کارگران سال‌های هفتاد و هشتاد در امور هنری مطلقاً در مسیر دیدگاه‌های بورژوازی حرکت داشتند. مردم عادی در تئاتر، خوش‌باورانه «معبد خدایان» را می‌دیدند که با لباس و

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

حالت خاصی ورود به آن مجاز بود. برای آن‌ها نوعی هتاکی به‌شمار می‌رفت اگر کسی در آن فضاهای پر شکوه مخمل سرخ و برجسته‌کاری‌های طلایی، مطلبی راجع به مبارزات زشت روزمره، دربارهٔ دستمزد، ساعات کار، بورس سهام و سود بر زبان می‌آورد. این‌ها کار روزنامه بود. در تئاتر باید احساس و روح حکمفرما می‌بود و چشم‌ها به چیزهای بسیار عالی‌تر از روزمره‌گی‌ها ــ به دنیای زیبایی‌ها، عظمت‌ها و حقایق ــ گشوده می‌شدند. تئاتر نوعی هنر جشنواره‌ای به‌شمار می‌رفت. با وجود همهٔ این‌ها کارگران به ندرت می‌توانستند به تئاتر بروند. در برلین، تنها ثروتمندان قدرت خرید بلیت تئاتر را داشتند. فرهنگ و مناسبات فرهنگی در چنین جامعه‌ای مثل، همه چیز با پول محاسبه می‌گردید.

لارونژ[1]، سرپرست تئاتر آلمانی، در رابطهٔ آزادی ورود برای تماشای اجرای «بافندگان» (اثر: گرهارت هاوپتمن) این‌گونه استدلال کرد: قشرهایی که می‌توانند از چنین اجرایی لذت ببرند، به هیچ وجه توانایی پرداخت پول بلیت آن را ندارند.

ولی با تأسیس «تئاتر آزاد مردمی» توسط برونو ویله[2]، وینکلر[3]، اتو اریش هارتلبن[4]، کورت باکه[5]، فرانتس مرینگ[6] و گوستاو لانداور و... دگرگونی مهمی به‌وجود آمد. هدف اصلی آن عبارت بود از: ارائهٔ تئاتر خوب با قیمت ارزان بلیت و محتوای فرهنگی عالی. «شش ماه پس از نخستین اجراهای تئاتر آزاد (تئاتری مبتنی بر الگوی «تئاتر آزاد»[7] آنتوان[8]) دکتر برونو ویله فراخوانی را در ارگان سوسیالیستی برلینر فولکس بلات[9] منتشر ساخت که در آن از مردم خواسته شده بود به تئاتر آزاد رو بیاورند؛ زیرا هدف آن این است که هنر

---

1. L'Arronge

۲. B. Wille (۱۹۲۸ ـ ۱۸۶۰): نویسنده و شاعر آلمانی.

3. G. Winkler 4. O. E. Hartleben 5. K. Baake 6. F. Mehring

7. Théâtre libre 8. Antoine 9. Berliner - Volksblatt

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

حقیقی را عرضه کند و نه ادبیات سرگرم‌کننده و بیهودهٔ اشرافی را» (نقل قول از کتاب «تئاتر در گذر دوران‌ها» اثر: نستریپکه [1]). یک برنامهٔ ایده‌آل، اما نه تنها ایده‌آل بلکه ایده‌آلیستی. با شعار جدید «هنر برای مردم» پهنهٔ معنوی جامعهٔ بورژوازی را نمی‌توان ترک گفت. هنر همان‌طوری که از سوی اجتماع بورژوازی مقرر گشته است، در مجموع مفهومی دست نخورده باقی می‌ماند. و این مسئله که هر درام‌نویسی چیزهایی از دوران خاص خودش را بازگو می‌کند، و نمی‌تواند بی‌چون و چرا از دورانی به دوران دیگر گام بگذارد، این موضوع نادیده گرفته شد. علامت مشخصه در شکل نهفته است و نه در اصل مسئله.

این خواست که هنر را در چنان مرحله‌ای به‌عنوان عامل سیاسی جایگزین کنند و آن را ابزار هنرمندانهٔ جنبش پرولتری بنمایند، احتمالاً شتابزده بوده است. زمان آن در حقیقت هنوز فرا نرسیده بود. دو عامل بسیار مهم اجتماعی یعنی تئاتر و پرولتاریا، باید به طریقی هماهنگی می‌یافتند. برای نخستین بار قشرهای کارگری به‌عنوان طالبان هنر وارد میدان شدند، دیگر نه به منزلهٔ گروه‌های کوچک و منفرد، بلکه به صورت توده‌های منسجم و سازمان داده شده. شمار اعضای این دو حوزه تا زمان به هم پیوستگی به حدود هشتاد هزار نفر رسید، چیزی که در رابطه با استعداد پذیرش توده‌های کارگری، خلاف نظریه‌های حاکم را ــ «عوام‌های بی‌سواد و بی‌تربیت» ــ مشخصاً به اثبات می‌رسانید.

بر خلاف میل سازمان‌دهندگان اتحادیه، کارگران برلین موضوع را به سمت نبرد طبقاتی سوق دادند. آن‌ها در قالب تئاتر نوین، نوعی دژ فرهنگی جنبش طبقاتی خویش را می‌دیدند، بدون این که در عمل به نتیجهٔ مطلوبی رسیده باشند. برام [2] در این راستا نوشت: «فکر ایجاد یک تئاتر مردمی توسط

---

1. Nestriepke

۲. Otto Brahm (۱۹۱۲ ـ ۱۸۵۶): سرپرست تئاتر و مورخ ادبی، مدیر تئاتر آلمانی و تئاتر لِسینگ که حامی درام‌های ناتورالیستی بود.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

سوسیالیست‌ها مطرح گردید. آن گردهمایی تصمیم‌گیرنده هم سوسیالیستی بود... شیوهٔ کار و اقدام جدید هم از همین جا شروع شد.» (رسالهٔ «تئاتر آزاد» ۱۸۹۰). اما رهبری اتحادیه زمینهٔ کار را از دست داد.

شدت اختلاف بین گام‌های اولیه و عمل، سرانجام به آن‌جایی کشید که جناح راست انشعاب کرده و «تئاتر مردمی آزاد و نوین» را تأسیس نمود. اما هر دوی این‌ها بار دیگر در سال ۱۹۲۰ در تئاتر مردمی ادغام شدند.

تأسیس مزبور در پیوند با آن جریان ادبی قرار گرفت که در دههٔ نود تئاتر آلمان را تسخیر کرده بود. این‌جا جای آن نیست که ناتورالیسم را بر اساس عوامل اجتماعی و انقلابی‌اش به رشتهٔ تحلیل بکشیم. ولی ظهور آن را هم نمی‌توان آن گونه که مورخین هنری بورژوازی بارها نوشته‌اند، به مثابهٔ نوعی مُد جدید ادبی، پذیرفت. ناتورالیزم با این پرچم به راه افتاد: «حقیقت، و همین و بس!» اما در آن دورهٔ خاص، حقیقت چه بود؟ آن البته چیزی جز کشف مردم نبود، قشر چهارمی برای ادبیات. بر خلاف تمام دوره‌های دیگر ادبی که در آن‌ها «مردم» یا تیپ کمیک هستند، نظیر آن‌چه که در دههٔ هشتاد می‌بینیم ــ تیپ صنعتگر در این‌جا به‌عنوان نوعی قهرمان با شور و هیجان تحسین و تمجید می‌شود (اوجگیری مهارت‌ها) ــ یا مانند آن‌چه در آثار گئورگ بوشنر[1] ملاحظه می‌شود، چهره‌ای منفرد و تراژیک جلوه می‌کند؛ اما در تئاتر ناتورالیستی آلمانی، برای نخستین بار طبقهٔ کارگر بر صحنه ظاهر می‌شود («بافندگان»، «خانوادهٔ زلیکه»[2] و «هانا یاگرت»[3]).

اما ناتورالیزم با موضوع بیان خواسته‌های مردم فاصلهٔ بسیار داشت. ناتورالیزم به شرایط می‌پرداخت، و هماهنگی میان ادبیات و موقعیت اجتماع

---

۱. Georg Büchner (۱۸۳۷ ـ ۱۸۱۳): نویسنده و درام‌نویس آلمانی و درام‌های او: «مرگ دانتون» (۱۸۳۵)، «ووتسک» (۱۸۳۷)، «لئونس ولنا» (۱۸۳۷). او یک سوسیالیست انقلابی بود که در سال ۱۸۳۴ جامعه‌ای را به عنوان «انجمن حقوق بشر» پایه گذاری کرد.

2. Familie Selicke 3. Hanna Jagert

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

را منعکس می‌ساخت.

و به معنای مدرن آن، ناتورالیزم نه انقلابی بود و نه مارکسیستی. ناتورالیسم مانند پیشگام خود ــ ایبسن ــ هرگز به این مسئله نپرداخته است. در رابطه با آن، همیشه تردید و دودلی را به جای پاسخ مشاهده می‌کنیم. اما همین ناتورالیسم در لحظه‌ای تاریخی، تئاتر را به صورت تریبون سیاسی درآورد.[1] البته، این اتفاقی نبود که قضیه در زمانی شروع می‌شد که کارگرها هم از لحاظ عقیدتی و هم از نظر سازماندهی، تئاتر را به‌سوی حوزهٔ خویش کشیدند، همراه با وجه انقلابی و تکنیکی آن. در دههٔ هشتاد برق به صحنه راه یافت، اواخر قرن هم سِن گردان به وجود آمد. اما در همان اولین خیز جنبش نقطهٔ اوج آن هم فرا رسید. این روند تقریباً سرنوشت‌وار با دگرگونی بزرگ عامل قدرت سیاسی زمان، گره خورد ــ سوسیال دمکراسی رشد سریع سازمانی، گسترش و ظرافت در اشکال و سقوط معنوی محتوا، نمای بارز این

---

۱. راجع به تأثیر آن بر مقامات: «طبعاً اثر مزبور بر بخش وسیعی از تماشاگران شهر بزرگی چون برلین ــ به ویژه در چنان شرایطی ــ تأثیر شورانگیزی دارد. تماشاگران خواه ناخواه از مقایسهٔ آن و تحریکاتش در رابطه با وضع موجود که مشابهت زیادی با هم دارند، به هیجان می‌آمدند. نظام دولتی و اجتماعی سال ۱۸۴۴ هنوز هم پا بر جاست؛ تحریکات سوسیال دمکراسی استحکام می‌یابند به این معنی که حاکمیت به اصطلاح نظام اجتماعی کاپیتالیستی با استثمار طبقات کارگر ضرورتاً پیوند دارد. نشریات سوسیال دمکراسی نیروی محرک این درام را به خوبی می‌شناسد... و این هراس هم وجود دارد که قشرهای پایین جامعه تحت تأثیر اجرای آن، و مقایسه با شعارهای روزمرهٔ سوسیال دمکرات‌ها، به‌پا خیزند و سیستم موجود را درهم نوردند.» (از پاسخ چهارم فوریهٔ سال ۱۸۹۳ در رابطه با ممنوعیت اجرای «بافندگان»، رئیس پلیس ـ فن ریشتهوفن (Von Richthofen).

دربارهٔ تأثیر آن بر کارگران: «حین اجرای پردهٔ چهارم ــ بافندگان ــ در میان تماشاگران بیش از روی صحنه، شور و هیجان به چشم می‌خورد. آن‌ها بیش از این نمی‌توانستند در مقابل اظهارات درام‌نویس و مجریان صحنه‌ای او مقاومت کرده و بی‌تفاوت بمانند. می‌رفت که شورش بر پا گردد، اما به زحمت فرونشانده شد. در گرماگرم اجرا ناگهان قیل و قال عجیبی به راه افتاد و نمایش را چند دقیقه‌ای متوقف ساخت، فریاد خشم و غضب از فقر و فلاکت انسان‌ها سالن را به لرزه درآورد.» (بخشی از یک مصاحبهٔ مطبوعاتی).

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

عصر بود. نیروهای مقابل ــ که در دنیای بورژوازی ریشه داشتند ــ با تمایلاتی فراتر از گذشته، اما قدرتی تحلیل رفته، کم آوردند و فعلاً از ایستادگی باز ماندند.

البته تئاتر در دورانی که اشترنهایم آن را با «عصر مخملین» پیوند می‌داد، هرگز رابطهٔ زندهٔ خود را با اجتماع از دست نداده بود. استرینبرگ و وده کیند مسائل مربوط به سِکس، ازدواج و تجدیدنظر در مفاهیم اخلاقی را به صحنهٔ تئاتر هم کشاندند. با نگاهی به آن روزگار، می‌توان گفت که در اشکال مناسبات اجتماعی سهولت‌ها و دگرگونی‌هایی نیز ایجاد گردید ــ در دورانی که زیر فشار قدرت‌های اقتصادی همه فرم‌های جامعهٔ بشری، تحول و تغییر را آغاز کرده بودند ــ ولی این تغییرات صرفاً طبقاتی بود. جامعهٔ خوب به جای خود باقی ماند؟ کارگر کارخانه با دستمزد ساعتی ۶۰ فنیگ فقط قادر بود به کافه‌های آن چنانی برود (که تازه به کار افتاده بودند). آن‌جا حداقل چیزی شبیه زندگی خودش را می‌دید. او اصولاً قادر نبود با درام «گوشت هم معنویت خاص خود را دارد» (اثر: وده کیند) و «حیف از انسان‌ها» (نوشتهٔ استرینبرگ) یا با آفوریسم[1] تلگراف گونهٔ اشترنهایم و معماری شورآفرین گئورگ کایزر[2]، رابطه برقرار کند.

نیروهایی که جریان تئاتر سیاسی را ادامه می‌دادند، از سویی دیگر می‌آمدند: از جانب «اکسپرسیونیسم ـ جنگ» (البته در اواخر جنگ و صد البته با احتیاط فراوان). «آلمان جوان»، مؤسسه‌ای بود که توسط هانیتس[3] هرالد به کار افتاد (تحت سرپرستی افتخاری ماکس راینهارت) ــ در سال ۱۹۱۷ و با

---

۱. Aphorism: حقیقت یا دیدگاهی که بسیار گویا و نافذ، راجع به انسان و جامعه، بیان می‌شود؛ فرم بیان هنرمندانهٔ اخلاقیون فرانسوی و همچنین لیشتن برگ، نیچه و والری.

۲. G. Kaiser (۱۹۴۵ ـ ۱۸۷۸): درام‌نویس آلمانی و درام‌های مشهور او: «کتابفروش دوره گرد» (۱۹۲۴)، «سرباز تاناکا» (۱۹۴۰)، «ناپلئون در نیواورلئان» و «کله‌های چرمی».

3. H. Herald

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دو درام برای نخستین بار جنگ را به بحث می‌گذارد.

«نبرد دریایی» راین‌هارد گورینگ[1] به‌عنوان ماتینه[2] در تئاتر آلمانی به صحنه آمد. اندکی پس از آن نمایشنامهٔ «یک نسل» ــ اثر: اوُنرو[3] ــ درگیری ویژه‌ای با نیروهای اجتماعی دوران جنگ، نیز به صحنه رفت.

تئاتر رسمی و همچنین تئاتر مردمی ساکت ماند؛ حال آن که کارگران، توی خیابان‌ها با مسلسل و سلاح‌های آتشین دیگر به خاک و خون کشیده شدند و خانه‌ها در اثر گام‌های سربازان و غرش زره‌پوش‌های ارتشی ــ که از پوتسدام[4] و یوتربوگ[5] ــ به‌سوی برلین سرازیر بودند، می‌لرزیدند؛ آری، در چنین شرایطی که سالن‌ها تماشاگر چندانی نداشتند، پرده برای نشان دادن سرنوشت «هانری چهارم انگلستان» یا «آن طوری که شما می‌پسندید» (اثر: شکسپیر و اجرای راینهارت) بالا می‌رفت. بر خلاف آن، کسانی که در زمان جنگ اپوزیسیون روشنفکری را بنا کرده بودند و در اثر انقلاب، لحظهٔ قیام را می‌دیدند، پا به میدان گذاردند. در آغاز سال ۱۹۱۹ تئاتر «تریبونال» در شارلوتنبورگ[6] تأسیس گردید؛ کارلهاینتس مارتین «تحول» ارنست تولر را به صحنه برد. اما تئاتر به زودی اعتبار ایدئولوژیک خود را ازدست داده و به تئاتری کاسبکارانه بدل گشت.

مارتین، پس از چندی، کوشید در جای دیگری تجربهٔ خود را تکرار کند: «تئاتر پرولتری» به محض تأسیس و پس از یک اجرا رخت بر بست.

«تئاتر پرولتری» اوایل سال ۱۹۱۹ در برلین و توسط آرتور هولیچر[7]،

---

1. R. Goering

۲. Matinee: سرگرمی هنرمندانه.

۳. Fritz Unruh (تولد ۱۸۸۵): درام‌نویس آلمانی، سرآمد اکسپرسیونیسم آلمان.

۴. Potsdam: ناحیه‌ای در قسمت شرقی برلین.

5. Jüterbog

۶. Charlottenburg: منطقهٔ اداری برلین.

7. Arthur Holitscher

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

لودویگ روبینر[1]، رودلف لئونهارد، کارلهاینتس مارتین، هرمن یونکر[2]، آلفرد بایرله[3] و آلفونس گلداشمیت[4] برپا گردید. تئاتری که می‌بایست در قالب کار گروهی، نخستین ابزار صحنه‌ای فرهنگ کارگری در آلمان به‌شمار می‌رفت. در اولین اجرای درام «آزادی»، اثر: کرانتس[5] (که آخرین اجرا هم بود)، سالن فیلارمونی مملو از تماشاگر شد. گردانندگان نمایش از صحنهٔ متداول صرف‌نظر کردند؛ چون تصور می‌کردند با کمترین ابزار و در هر کجا می‌توان تئاتر اجرا نمود. همان گونه که در آغاز فکر کرده بودند، می‌بایست حتی نام بازیگران هم مخفی می‌ماند و وسایل اندکی هم به‌کار برده می‌شد، کاملاً یک تئاتر کارگری. اجرا موفقیت‌آمیز بود. با آن که خیلی احساساتی ــ چیزی شبیه به آثار تولستوی ــ جلوه می‌نمود. با وجود چنین اثری، باز هم کلیت تئاتر تمایلی نیمه پرولتری داشت. این تئاتر خواسته‌های زمان و کارگران را بیان نمی‌کرد. (آلفونس گلداشمیت)

این حرکت به جلو می‌توانست با جهت‌گیری سیاسی زنده و مشخص، به‌حد کمال خود نیز برسد. کار تئاتر سیاسی که می‌خواست با شعارهای روشن انقلابی پدید بیاید ــ و همین طور هم شد ــ در پیوند با همهٔ این‌ها آغاز گردید؛ و با همکاری من و هرمن شولر در ماه مارس ۱۹۱۹ با نام «تئاتر پرولتری» تأسیس شد.

---

1. Ludwig Rubiner 2. Hermann Junker 3. Alfred Beierle
4. Alfons Goldschmidt 5. Kranz

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

Proletarisches Theater

Bühne der revolutionären Arbeiter Groß-Berlins

Geschäftsstelle: Halensee, Kurfürster Str 27. Telefon: Pfalzburg 4515

Genossen und Genossinnen!

Die Seele der Revolution, die Seele der kommenden Gesellschaft der Klassenlosigkeit und der Kultur der Gemeinschaft ist unser revolutionäres Gefühl.

Das proletarische Theater will dieses Gefühl entzünden und wach halten helfen.

Die Erlebnisse, die sozialistische Kunst in uns hervorruft, stärken das Bewußtsein vom Ernst und von der Größe der geschichtlichen Sendung unserer Klasse.

I. Programm-Ausgabe. 20 Pfg.

طرح پوستر تئاتر پرولتری

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

گفت‌وگوهایی راجع به تئاتر پرولتری

ما از یک مرکز تبلیغاتی مربوط به تئاتر پرولتری نامهٔ زیر را دریافت کردیم: «به‌خاطر پشتیبانی از تئاتر پرولتری که باید به صحنهٔ تبلیغات انقلابی ـ کارگری برلین بزرگ بدل گردد، کمیسیونی از کارگران انقلابی تشکیل گردید. بر شمردگان زیر تاکنون به ما پیوسته‌اند: کمیسیون پرورشی ـ آموزشی حزب مستقل سوسیال دمکرات، حزب کمونیست کارگری (یک نمایندهٔ حزب کمونیست می‌تواند تا چند روز دیگر نزد ما بیاید، او در جلسهٔ آینده حضور خواهد یافت)، اتحادیهٔ کارگران آزاد، اتحادیهٔ عمومی کارگری، اتحادیهٔ کارگران مهاجر، اتحادیهٔ انترناسیونال قربانیان جنگی، بیکاران. مرکز شورای کارخانه‌ها هم موافقت خود را اعلام کرد.

کمیسیون از تمام سازمان‌هایی که در راستای دیکتاتوری پرولتاریا قرار دارند دعوت می‌کند که در دومین جلسهٔ آن حضور به هم رسانند؛ در این اجلاس راجع به برنامه و مقررات صحبت خواهد شد. جلسهٔ مذکور سه‌شنبه، هفتم سپتامبر ساعت ۱۸ در مدرسه آموزش کارگران، خیابان شیکلر شمارهٔ ۶ـ۵ تشکیل خواهد شد.» (از یادداشتی در مطبوعات)

رفقا، شما همه! افلیج شده‌اید.

جنگ سرمایه‌داران، که کارگران هم با آنان همکاری داشتند و دارند، میلیون‌ها کشته بر جا گذاشت و میلیون‌ها گدا را هم به خیابان‌ها ریخت. چه

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

کسی به یاری می‌آید؟ آیا شهروندان مرفه و بی‌دردی که وقتی از کنار این معلولین می‌گذرند و با تکبر می‌گویند «این اراذل بیکاره»، می‌خواهند کمک کنند؟ نه هرگز، اینان مدهوش از زندگی خود، از دولت می‌خواهند تا این‌گونه «مزاحمین» را از سر راه بردارد؟

آیا تو با این معلولین همدردی می‌کنی؟

این تو هستی، تو ــ کارگر، تویی که ممکن است فردا توسط کارفرمایت با مشت و لگد اخراج شوی. تو، ای بیکار، تویی که توی خیابان رهایت کرده‌اند، چراکه دیگر سودی موجود نیست. تو کارگر: سرباز با رفقای بیکار.

تو کارگر بیکار: سازمان واحد و انقلابی بیکاران! شورای سیاسی بیکاران را انتخاب کن.

اکنون باید به خودتان کمک کنید.

یا سوسیالیزم ــ یا غرق شدن در بربریت.

«در مقابل دروازه» ــ یکی از اردوگاه‌های رفقای زندانی در هورتی ــ مجارستان.

آیا آن مزدوری که آن‌جا کشیک می‌دهد، وجدان کارگری دارد، یا آن زن که زندانی سیاسی شکنجه شده است، می‌تواند او را به‌سوی انقلاب جلب کند؟

و هنگامی که او افسر سفید فرماندهٔ اردوگاه را بکشد، آیا شما رفقا به طرفداری از سرباز برمی‌خیزید، چراکه می‌دانید عمل انقلابی کشتن در این رابطه مقدس است و این که فقط عمل باعث رهایی می‌شود، و این اقدام سرباز تنها یک سمبول به‌شمار می‌رود؟ سرمایه‌داری جهانی می‌کوشد با همهٔ قدرت اقتصادی و نظامی روسیه را از میان بردارد. روسیهٔ پیشتاز انقلاب جهانی است. «روز روسیه»، روز تعیین‌کنندهٔ این‌جاست. یا همکاری فعالانه با روسیهٔ شوروی در جریان ماه‌های آتی یا سرمایه‌داری جهانی امکان می‌یابد که انقلاب جهانی را در نطفه خفه کند. یا سوسیالیزم یا سقوط در بربریت.

این اعلامیه هشداری بود که به‌عنوان برنامه هم تلقی می‌گردید که در

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

حقیقت هدف‌های تئاتر پرولتری را هم بیان می‌کرد. این‌جا مسئلهٔ تئاتری مطرح نبود که بخواهد هنر را به کارگران عرضه نماید بلکه تبلیغات آگاهانه‌ای ــ نه به‌خاطر تئاتری برای کارگران بلکه فقط به‌خاطر تئاتر پرولتری. این‌جا تئاتر ما نه تنها با تئاتر مردمی ــ که می‌خواست سازمان تماشاگرانی را به‌وجود آورد ــ تفاوت می‌کرد، بلکه با تئاتر پرولتری مارتین و لئونهارد هم تفاوت اصولی داشت. ما هنر را از برنامهٔ خود دور انداختیم، نمایشنامه‌های ما در حقیقت هشدارهایی بودند که با آن‌ها می‌خواستیم در رخدادها دخالت کرده و کار سیاسی انجام دهیم.

برنامهٔ نمایشی تئاتر پرولتری

زاس[1]: «زن به خانه می‌آید»، «در مقابل دروازه» ــ آثار یک کمونیست مجارستانی، که برای تئاتر پرولتری بوداپست در زمان دیکتاتوری شوراها نوشته شده بودند.

بارتا[2]: «خانهٔ تیره» که در تئاتر پرولتری بوداپست اجرا شده بود.

گارامی[3]: «به‌سوی رهایی».

فِرهرن[4]: «شفق سحرگاه».

گاسبارا[5]: «شب والپورگیس پروسی» (شب اول ماه مه که شب مقدسی است.)

روترا[6]: «اقدام»

لئوماتیاس[7]: «خلاصی»

پاول تسش[8]: «چرخ»

کارل فیشر[9]: «میراث»

---

1. E. Sass 2. J. Barta 3. N. Garami 4. Verhaeren 5. Gasbara
6. Rutra 7. Leo Matthias 8. Paul Zech 9. K. Fischer

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

ایوان گُل[1]: «مرگ لاسال»

تراوتنر[2]: «دستگیری»

تولر: «انسان ـ توده‌ها»

این برنامه عملاً ظهور و بروزی نداشت.

مدام نمایشنامه‌هایی در ارتباط با زمان حال، اما فقط بخش‌هایی از آن که ریشه‌ای به آن‌ها برخورد نمی‌شد؛ هرگز به مسائل داغ روز نمی‌پرداختیم، کار ما حتی به کار فوق‌العادهٔ روزنامه‌ها هم نمی‌رسید. چون نه تازگی آن برایمان مطرح بود و نه این که به‌قدر کافی فعالیت داشتیم، هنوز هم شکل هنری بسیار خشک و شکننده‌ای که قبلاً مشخص شده و تأثیر محدودی هم داشت. مشکل من در آن زمان این بود که با روزنامه‌ها و فعالیت روزمره تماس بسیار اندکی داشتم.

ما با این تصور که مسئلهٔ نوشتهٔ اصلی می‌تواند زایندهٔ مشکل باشد، رفتیم تا خودمان تولید کنیم. مسئلهٔ روسیه و رفتار مستقل در حقیقت باعث این تلاش شده بود. نمایشنامه «روز روسیه» نام داشت و بر روی آن کار گروهی صورت گرفته بود.

تئاتر پرولتری

در ماه نوامبر برنامهٔ نمایشی «دشمنان» گورکی بود. آن را باید در ۱۲ دسامبر نیز در سالن بزرگ فیلارمونی هم بار دیگر اجرا می‌کردیم ــ ساعت ۳ بعدازظهر.

روزهای اجرا:

نوی کلن: یکشنبه، ۵، ساعت بیست، سالن جشن کلیم.[3]

شرق: شنبه، ۱۱ و ۱۸، ساعت ۲۰، سالن مدرسهٔ پارکاوه.[4]

شمال: پنج‌شنبه، ۹، ساعت ۲۰، سالن فاروس.[5]

موآبیت: چهارشنبه، ۱۵، ساعت ۲۰، سالن اجتماعات موآبیت.[6]

---

1. Iwan Goll 2. Trautner 3. Kliem 4. Parkaue 5. Pharus
6. Moabit

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مرکز: یکشنبه، ۱۲، بعدازظهر ساعت ۳، فیلارمونی.

خیابان برنبورگ[1]، یکشنبه ۱۹، بعدازظهر ساعت ۳، سالن بتهوفن.

خیابان کوته‌نر[2]، یکشنبه ۲۶، بعدازظهر ساعت ۳ سالن بتهوفن.

قیمت بلیت: ۶ مارک، برای افراد خارج از سازمان‌های کارگری، پیش فروش ۵ مارک و ۵۰ فینگ.

برای اعضای سازمانی ۳/۵ مارک، پیش فروش ۳ مارک و ۲۰ فینگ.

ورود برای اعضای تئاتر پرولتری آزاد، کارت عضویت را از گیشه دریافت کنید.

برای بیکاران ۱ مارک.

انجمن سازمان‌های کارگری برلین برای تئاتر پرولتری

تئاتر پرولتری در سالن‌ها و انجمن‌های محلات به اجرا درمی‌آمد. مردم باید در محل سکونت خود اجراها را می‌دیدند؛ البته به‌خاطر نبود سالن مناسب بیشتر آن‌ها در کافه رستوران‌ها عرضه می‌شدند. هر کس با این‌گونه کافه‌ها سر و کار داشته با صحنه‌های کوچکی که اصولاً نباید صحنه نامید، هر که این‌گونه سالن‌ها را بشناسد با آن بوی تند آبجو و توالت مردانه، با آن پرچم‌ها و نشانه‌های آخرین جشن آبجو، خوب می‌تواند تصور کند که ما با اجراهای تئاتر پرولتری چه دشواری‌هایی داشته‌ایم.[3]

---

1. Bernburg 2. Cöthener

۳. چگونگی این نوع اجراها را از رخداد زیر می‌توان تصور کرد: جان هیرتفیلد که مسئول تهیهٔ دکور «معلول» بود، مثل همیشه دیر آمد، با طرح زمینهٔ صحنه در زیربغلش؛ او هنگامی رسید که ما در حال اجرای پردهٔ اول آن بودیم. آن‌چه اکنون اتفاق می‌افتاد، می‌توانست نوعی کارگردانی از سوی من به‌شمار آید، اما کاملاً ناخواسته.

هیرتفیلد به محض دیدن من گفت: «دست نگهدار، اروین! من اینجا هستم!» همه شگفت‌زده به‌سوی مرد کوچکی برگشتند، که با کله‌ای سرخ ناگهان آن‌جا پیدایش شده بود. ادامهٔ اجرا امکان نداشت، بنابراین من با رها کردن نقش معلول، لحظه‌ای در یک گوشه مات و مبهوت ایستادم. اما ←

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دکوراسیون‌ها کاملاً ابتدایی بودند. اما با دگرگونی‌های تئاتر، دیوارهای کتانی ساده و منقوش هم اهمیت ویژهٔ خود راکسب می‌کردند.

در اجرای نمایشنامهٔ «روز روسیه» یک نقشهٔ جغرافی بر دیوار بود که فوراً موقعیت جغرافیایی و اهمیت سیاسی آن را آشکار می‌ساخت. آن فقط یک دکور نبود بلکه طرح اجتماعی، سیاسی ـ جغرافیایی و اقتصادی را هم دربر داشت. آن توی اجرا هم بود و در رخدادهای صحنه‌ای دخالت می‌نمود، در واقع به نوعی عنصر دراماتورژیک بدل شده بود. و بدین طریق چیز نوی به اجرا افزوده می‌گردید: آموزش. تئاتر دیگر نمی‌بایست فقط از نظر احساس بر تماشاگران تأثیر می‌نهاد، و دیگر نمی‌بایست تنها عاطفه را برمی‌انگیخت بلکه باید کاملاً آگاهانه عقل را هم مخاطب قرار می‌داد. نه فقط شور و هیجان و جذابیت، بلکه باید ابزاری می‌شد برای روشنگری، دانش و شناخت.

هدف این بود که بدون بازیگران معمولی بورژوایی، کار را سروسامان بدهیم. به‌جز چند بازیگر حرفه‌ای که از لحاظ دیدگاه به هم نزدیک بودیم، اصولاً کار را با کارگران به اجرا درمی‌آوردیم. برایم ضروری به‌نظر می‌رسید

← چون دیدم خیلی بدجوری است، ناگهان فریاد زدم: «کجا بودی، بابا؟ ما در حدود نیم ساعت منتظرت ماندیم (زمزمه موافق از سوی تماشاگران)، ولی چون نیامدی بالاخره بدون دکور اجرا را شروع کردیم.»

هیرتفلید: «تو ماشین را نفرستادی! تقصیر توست! من توی خیابان‌ها می‌دویدم، چون کسی مرا سوار نمی‌کرد، به‌خاطر بزرگ بودن دکور. سرانجام یک نفر حاضر شد مرا بیاورد، سوار رکاب شدم که چیزی نمانده بود نفله بشوم.» (شادمانی بسیار در میان تماشاگران)

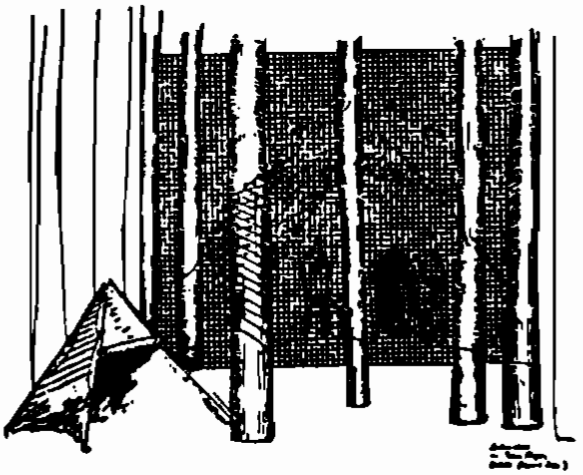
من کلام او را قطع کردم: «آرام باش، جانی، ما باید به‌کار ادامه دهیم.» (هیرتفیلد با هیجان): «نه، نه! اول باید دکور را آویزان کنیم!» و از آن‌جایی که او فرصت نمی‌داد، من رو به تماشاگران کرده و پرسیدم: به بازی ادامه بدهیم یا دکور را بیاویزیم. اکثر تماشاگران فریاد کشیدند، اول دکور را آویزان کنید. بنابراین پرده را پایین آوردیم و دکور زمینهٔ سن را مهیا ساختیم و به‌خاطر رضای همگانی از نو اجرا را شروع کردیم.

من امروز جان هیرتفیلد را بنیان‌گذار تئاتر حماسی (اپیک) برمی‌شمرم.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

که با انسان‌هایی همکاری کنم که مانند خودم مرکز، موتور و خلاقیت‌شان را در جنبش انقلابی می‌دیدند. در رابطه با ایدهٔ تئاتر پرولتری بر پا نمودن یک جامعهٔ بشری، هنری و همچنین سیاسی، برایم بیش از همه ارزش داشت.



طرح صحنه‌ای برای «پرنس هاگن» از موهولی ناگی برای تئاتر پرولتری

در جریان کارها خیلی زود به دیدگاه دیگری رسیدم: نخستین خواسته از هر بازیگر ــ شخصیت‌پردازی. آن‌ها باید می‌توانستند چهره‌ای را با تکیه بر ویژگی‌های خود آن چهره، بر صحنه احیا کنند. این درست نیست بگوییم که یک کارگر همیشه قادر است نقش کارگری را ایفا نماید. وقتی یک آماتور سیمای بیگانه‌ای را از سایر قشرهای اجتماعی بازی می‌کند، به ناچار دستپاچه گشته و به اغراق متوسل می‌شود. حتی اعتقاد بسیار محکم هم تضمینی نیست که کسی بتواند ــ به‌خصوص از نظر سیاسی ــ چهره‌ای را ماهرانه ارائه بدهد. اما بازیگری که نقش را به خوبی دریافته و تمرین هم کرده باشد، می‌تواند آن را بسیار مؤثر عرضه کند ــ حتی اگر از اعتقاد سیاسی چندانی هم برخوردار نباشد. البته یک خواستهٔ دیگر اهمیت بیشتری دارد: از بازیگران در کنار همهٔ مهارت‌های فنی، باید تسلط روحی ـ روانی بر نقش را هم طلبید. بازیگر، هم باید بتواند ریخت ظاهری سیما را به تماشاگران نشان بدهد و هم این که محتوای روانی، سیاسی و اجتماعی آن چهره را نیز به نمایش بگذارد، و عملکرد آن سیما را در درون نمایشنامه بشناسد و به اجرا درآورد. بازیگر تنها

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

با چنین درکی خواهد توانست به وظیفهٔ خطیر هنری خود عمل کند؛ زیرا در این‌جا با مُد روز سر و کار نداریم بلکه در خدمت موضوع مهمی قرار می‌گیریم.

همهٔ همکاران تئاتر پرولتری با تمام وجود در همین راه می‌کوشیدند. نه پول چندان اهمیت داشت ــ بارها همهٔ اعضا از دریافت حقوق خود چشم پوشیدند ــ و نه شهرت و معروفیت شخصی ــ بارها اتفاق افتاد که حتی نام اعضای گروه را هم در بروشور ذکر نکردیم ــ انگیزهٔ همهٔ ما این بود که تئاترمان را سرپا نگهداریم. شش اجرا را به صحنه بردیم («مردم جزایر هاوایی» از یونگ و همچنین «تاکی، تو ـ ای روسپی عدالت بورژوازی»؛ «معلول»؛ «پرنس هاگن» از اوپتون سینکلر؛ «دشمنان» از گورکی و «روز روسیه»)، آثار بزرگی که باید هفته‌ها تمرین می‌شدند. برخی از آن‌ها با تئاترهای متداول کاملاً قابل مقایسه بودند («دشمنان» گورکی و «مردم جزایر هاوایی» یونگ). با وجود همهٔ این‌ها، به انتقاد بورژواها هرگز اجازهٔ ورود به تئاترمان را ندادیم.

تئاتر پرولتری از نظر اقتصادی دقیقاً مثل تئاتر مردمی به سازمان تماشاگران متکی بود. پنج هزار تا شش هزار عضو اتحادیهٔ عمومی کارگری، حزب کارگری کمونیستی و سندیکایی برایمان کفایت می‌کرد.

رفتار حزب کمونیست آلمان یا حداقل رهبران آن، از همان آغاز چنان منفی بود که بر توده‌های تماشاگر ما نیز اثر گذاشت. به جای حمایت از ما که در آغاز راه هنری‌مان بودیم و می‌خواستیم در کنار تبلیغات مفهوم بورژوازی هنر را هم به کناری زده و هنر نوین پرولتری را ــ حداقل در سطح خودمان ــ به‌وجود آوریم، منتقدین نشریهٔ «پرچم سرخ» (ارگان حزب کمونیست آلمان) با معیارهای زیباشناسانهٔ بورژوازی به سراغ ما آمده و چیزهایی را از ما خواستند که با مفاهیم بورژوازی مطابقت داشت:

«البته ایدهٔ تئاتر پرولتری به خودی خود از ارزش و اعتبار ویژه‌ای

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

برخوردار است؛ اما بر اساس برنامهٔ آن، نباید صرفاً هنر مطرح باشد، و فقط باید تبلیغ و باز هم تبلغ عرضه شود؛ ما می‌خواهیم تئاتر پرولتری بر روی صحنه فقط ایده‌های کمونیستی را بیان کند تا تبلیغی و تربیتی جلوه نماید. ما نمی‌خواهیم از هنر لذت ببریم. در این راستا باید گفت: ما به دنبال تئاتر نیستیم و تنها هدف ما تبلیغات است. نام تئاتر، ما را مکلف به هنر می‌کند و هنر یک امر مقدس می‌باشد که می‌تواند نام خود را به‌کار تبلیغی هم عطا کند... کارگر امروز (۱۹۲۰) به یک هنر نیرومند نیاز دارد... چنین هنری می‌تواند منشأ بورژوازی هم داشته باشد، اما به هر حال هنر است.» (پرچم سرخ، هفدهم اکتبر ۱۹۲۰)

بر این اساس، از یک سو «هنر» را می‌خواهند حتی هنر بورژوازی را ــ از طرف دیگر هم به‌خاطر هنر نبرد خیابانی را پیش می‌کشند. «باید افزود که این دوران در ارتباط با نبرد طبقاتی شدید، قالب زیبا و لذت‌جویانهٔ هنر را نمی‌خواهد؛ هنر در چنین دوران‌هایی دیگر در کلام و آهنگ نمی‌گنجد و آن را فقط باید در عمل به اثبات رساند. با نگاهی به گذشته، می‌توان از بزرگانی هم بهره گرفت، اما این‌گونه اقدامات تنها باید گزینشی باشند. تئاتر پرولتری هنر نوین رشد نمی‌کند، این هنر در شوراهای کارخانه‌ای، در اتحادیه‌ها و نبردهای خیابانی پا به عرصه وجود می‌گذارد...» (پرچم سرخ، بیست و ششم اکتبر ۱۹۲۰)

این‌جا خطی ادامه یافت که ریشه در تعاریف بورژوازی کلاسیک داشت، ده سال تمام خط و مشی تئاتر مردمی را تعیین می‌کرد و امروز هم هنوز به‌طور کلی از میان نرفته است. این‌جا مسئلهٔ ارزش جاویدان هنر مطرح می‌باشد که یک مارکسیست نمی‌تواند آن را بپذیرد. سپاس از کارهای تروتسکی، بوگدانوف[1] و کرشنتسف[2] (در روسیه) و دیبولد، ایهرینگ، کِر، آنازیمزن[3] و... (در آلمان) و در این میان کارهای عملی خودمان تجدید نظری را در

1. Bogdanow 2. Kershenzew 3. Anna Siemsen

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

زیباشناسی بورژوازی ایجاد نمود؛ اقدامی که به ارائهٔ تعریف نوی از مفهوم هنر نیز خواهد انجامید.

با همهٔ شور و هیجان و ضرورت و اهمیتی که در کارمان می‌دیدیم، کارگران به دلیل ضعف اقتصادی قادر نبودند ما را برای همیشه تحمل کنند. بیشتر شب‌ها سالن مملو از تماشاگر بود ولی پول گیشه هزینهٔ خود تئاتر را هم تأمین نمی‌کرد (چون بیکاران کارت ورود افتخاری داشتند).

البته مزاحمت‌های پلیس هم به تمام این‌ها افزوده می‌شد. برای ما امکان نداشت که از رئیس پلیس مجوز دائمی دریافت کنیم. البته تعجبی ندارد، چون رئیس پلیس، یک سوسیال دمکرات بود (شرم‌آور است؛ نشریهٔ پرچم سرخ به او توصیه کرده بود که درخواست ما را مطلقاً رد کند.)

اعتراض

در شب‌های اجرای «تاکی، آی عدالت بورژوازی» تصمیم گرفته شد تا به تدابیر رئیس پلیس علیه تئاتر پرولتری شدیداً اعتراض کنیم. تماشاگران تئاتر از این عصبانی بودند که تمامی تئاترها، سینماها یا کاباره‌های آن چنانی و واریته‌هایی[1] که برنامهٔ بنجل تحویل مردم می‌دهند باید مجوز داشته باشند، حال آن که تئاتر پرولتری که بر ضد فیلم‌های مزخرف و واریته‌های شرم‌آور مبارزه می‌کند باید تحت فشار قرار گیرد.

آن‌ها به رئیس پلیس تذکر دادند که او حق ندارد اجراهای صحنه‌ای را به‌خاطر محتوا رد کند و اصولاً داوری او در این زمینه معنایی ندارد؛ به او توصیه شد که بر اساس موازین اتحادیهٔ تئاترها عمل کند که مجوز را صادر نموده است. در ادامهٔ اعتراض چنین آمده بود: چرا به سینمای میدان الکساندر، واریته‌های شمال، خانه‌های مشکوک و کلوب‌های شبانه خیابان فریدریش و غرب برلین سری نمی‌زنید؛ این‌گونه ممنوعیت‌ها را آن‌جا باید

---

۱. Varieté : تئاتری با برنامه‌های رنگارنگ و سرگرم‌کننده.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

به‌کار ببندید، آن‌جا که مشتریان را سرکیسه می‌کنند، خون بازیگران را می‌مکند و زن‌ها را هم به روسپی‌گری وامی‌دارند.

پوستر تئاتر پرولتری

و در پایان از آقای قاضی پرسیدند: با وجودی که اتحادیه مجوز را صادر نموده، آیا رئیس پلیس می‌تواند تئاتر پرولتری را تعطیل کند؟

در آوریل ۱۹۲۱ آخرین اجرای تئاتر پرولتری انجام گردید. مهم نیست که نتیجهٔ کار ما طی این یک سال چه بود، اما به‌هرحال، اعتراضی صورت گرفت و بدین‌سان برای جنبش پرولتری نیز این حرمت باقی ماند که به تئاتر هم ارزش و اعتباری قائل بود. امکانات بیانی تئاتر در جنبش انقلابی را به خوبی می‌توان با مطبوعات و پارلمان مقایسه کرد. ولی تئاتر به‌عنوان یک مؤسسهٔ هنری، در رابطه با عملکرد خود نیز دگرگونی‌هایی را به‌وجود آورد. آن، بار

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دیگر به هدفی تکیه کرد که اجتماعی بود. پدیده‌ای که از طرف نیروهایی به عقب رانده می‌شد، توانست بار دیگر به عامل زندهٔ تحول بدل گردد.

«در این تئاتر اصولاً یک نوآوری وجود دارد، بازی و واقعیت به شیوه‌ای خاص درهم می‌آمیزد. نمی‌دانی در تئاتر هستی یا در یک گردهمایی؛ تصور می‌کنی که باید مداخله و کمک کنی؛ باید جیغ بکشی. مرزی بین بازی و واقعیت نمی‌بینی... احساس تماشاگر این است که گویی به زندگی واقعی چشم دوخته و اصلاً روی صندلی یک تئاتر ننشسته است... و بالاخره این که تماشاگر به درون بازی کشیده می‌شود، مثل این که تمام اعمال و رفتار روی صحنه مستقیماً مربوط به اوست.»

نشریهٔ «پرچم سرخ»، دوازدهم آوریل ۱۹۲۱ ـ مصاحبه‌ای در مورد اجرای «مردم هاوایی» از یونگ.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تئاتر ـ سانترال

۱۹۲۳/۲۴

تنها جایگاه فعال، پس از انحلال تئاتر پرولتری، تئاتر ـ سانترال بود با ۴ تا ۵ هزار عضو؛ اما برای نگهداشتن این‌ها باید تئاتر عرضه می‌شد.

در جستجوی یافتن امکاناتی برای ادامهٔ کار، به خوزه رِفیش[1] برخوردم که تئاتر ـ سانترال را در اختیار داشت. برای آن باید ۳ میلیون می‌پرداختیم، یک میلیون فوراً و بقیه را هم پس از سه ماه. این بقیه را هم توانستیم بپردازیم، به این ترتیب که موتور کهنهٔ سوفاژی را از گوشه‌ای بیرون کشیده و به سمساری گوشهٔ خیابان فروختیم؛ سخت‌ترین دوران تورم بود.

مدیر قبلی، آقای تسیکل[2]، شمار بسیاری از اعضای تئاتر مردمی را برای اپرت[3] خود جلب کرده بود. در آغاز نسبت به این اعضای هیچ گونه حرف و حدیثی نبود، اما به محض این که سرپرست تئاتر مردمی متوجه شد که در این‌جا هم خواسته‌های سیاسی مطرح می‌گردند، فوراً اعضای تئاترش را پس گرفت. این نخستین درگیری من بود با تئاتر مردمی.

خط حرکتی در این‌جا مثل تئاتر پرولتری آن چنان واضح و آشکار نبود.

---

1. José Rehfisch 2. Zickel

۳. Operette (فرانسوی ـ ایتالیایی): نوعی اپرای کوچک نمایشی ـ آوازی که در حدود سال ۱۸۶۰ توسط اوفنباخ، هروه، لوکوک، در پاریس پایه گذاری شد.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

وقتی امروز به گذشته می‌نگرم، برای من این دوره در حقیقت بازگشتی به پشت خطی بود که روزی به آن رسیده بودم. اما فقط برای این که کار دیگر رونق چندانی نداشت. هدف ما این بود که از طریق گردآوری هنرمندان بیشتری به تمایلات سیاسی هم دامن بزنیم. برنامهٔ ما مشتمل بود بر آثاری از گورکی، تولستوی و رومن رولان (و به کلامی دیگر نزدیکی به: آی، انسان ـ دراماتیک). ولی بعداً درام «آنه ماری»[1] فرانس یونگ را برگزیدم، با هدف اجرای تئاتر سیاسی.

تئاتر سانترال مانند رقیبی بود در مقابل تئاتر مردمی که می‌بایست به تئاتر مردمی پرولتری بدل می‌شد. مضافاً این که جلب و جذب شهروندان خرده پا و قشرهای متوسط هم ضروری به‌نظر می‌آمد، چون تجربه نشان داده بود که فقط با کارگران انقلابی ــ و بدون حمایت احزاب ــ نمی‌توان تئاتر را سرپا نگه داشت.

با اعتصاب بازیگران در سال ۱۹۲۳، که ما هم به‌عنوان تنها تئاتر برلین از آن پشتیبانی کردیم، موانعی بر سر راه تئاتر سانترال ایجاد گردید. اتحادیهٔ تئاتر به ما هشدار داد و به این ترتیب برخورد پیش آمد. صاحب امتیاز ــ آقای گورتر[2] ــ که از این‌گونه رفتار ناخشنود بود، گروه ما را اخراج کرد، اما نیم ساعت بعد، همهٔ آنان به کار خود باز گشتند. سه اجرای را من کارگردانی کردم: «خرده بورژواها» (گورکی)، «زمان فرا خواهد رسید» (رولان) و «قدرت جهل» (تولستوی). در اجرای هر سه نمایشنامه توانستم تمامی آن چیزهایی را که ندیده بودم، یا در تئاتر پرولتری، بدون توجه از آن‌ها گذشته بودم، تجربه کرده و به‌دست آورم. آن‌ها کارهای محکم ناتورالیستی بودند و من با همه نیرو در زمینهٔ دکوراسیون و بازیگری آن تلاش فراوانی کردم.

در پاییز سال ۱۹۲۴ تئاتر مزبور را برادران روتر[3] خریدند. نتیجهٔ آن سال این که من توانستم به‌طور چشمگیری در زندگی تئاتری برلین نفوذ کنم، ولی متأسفانه بسیاری از مناسبات را هم از دست دادم.

---

1. Annemarie 2. Gorter 3. Rotter

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

وضعیت تئاتر مردمی

از ماکس راینهارت تا فریتس هول[1]

تئاتر مردمی در این دوران پر تنش فکری و مبارزات دشواری که کارگران را به خود مشغول می‌داشت، کجا بود؟ و هنر دراماتیک کجا؟ هنگامی که صدها هزار کارگر می‌توانستند آن را از نظر مالی نیز تأمین و تضمین کنند، کجا بود این سلاح سرد اما مؤثری که می‌توانست از تضادهای درونی سرمایه‌داری استفاده کرده و برای آن همه فلاکت و ادبار اجتماعی چاره‌ای بیندیشد؟ تئاتر مذکور در گوشه امن و بر مبل مخملین تکیه داشت. «آی، بچه‌ها به این مرده ریگ دست نزنید، ممکن است دست‌تان را ببرید!» تئاتر مردمی آخرین بقایای نبرد فکری را باخته بود، و توسط تئاتر بورژوازی تحلیل رفته بود. جنگ برای تئاتر مردمی فضای جدیدی را مهیا نساخت. نهایتاً این که به‌طور کامل در برابر نیروهای حاکم تسلیم گردید.

تماشاگران آن هم تغییر یافته بودند. عوامل خرده‌پا و قشرهای متوسط ــ که نان را به نرخ روز می‌خورند ــ سالن‌ها را قبضه می‌کردند. از طبقهٔ کارگر تقریباً خبری نبود. فقط در حوزهٔ سازماندهی که می‌بایست افراد آن عضو حزب یا اتحادیه‌ای می‌بودند، تا حدودی سنت پرولتری به چشم می‌خورد.

---

1. Fritz Holl

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تازه، و در رخدادهای بعدی و زمانی که من در تئاتر مردمی کارگردانی می‌کردم، معلوم شد که همین افراد چه دیدگاه‌هایی داشته‌اند، چون به جای این که به مخالفت با افکار خرده بورژوازی برخیزند، در درون اتحادیه بر ضد عناصر انقلابی مانع تراشی می‌کردند.

تا سال ۱۹۲۴ بین تئاتر مردمی و سایر تئاترهای برلین، چه از نظر درام‌ها و چه از لحاظ نحوهٔ اجرایی، چندان تفاوتی به چشم نمی‌خورد. بنایی مجلل در میدان بولو، با سالنی دارای کفپوش چوبی مرغوب و مدرن‌ترین دستگاه‌های صحنه‌ای. یکصد و چهل هزار عضو که سایر طرفداران آن را هم باید به جمع ایشان افزود. مؤسسه‌ای که از قدرت بسیاری برخوردار بود، هم از لحاظ سازمانی و هم از نظر فرهنگی.

حال ببینیم، همهٔ این‌ها چگونه مورد استفاده قرار می‌گرفت؟ در صدر اتحادیهٔ نمایندگان همان گروه قدیمی حضور داشتند که در دوران مبارزه علیه قانون سوسیالیست‌ها، ناتورالیزم و آزار و اذیت پلیس، نیز حضوری فعال داشتند. باکه[1]، معاون وزیر در سال ۱۹۱۸، اشپرینگر[2]، نِفت[3] ــ شاگرد قفل‌ساز قدیمی ــ که معمولاً تمامی تئاتر مردمی را توی جیب‌های کتش به این‌ور و آن‌ور می‌برد ــ در جیب سمت راست، فهرست اعضا و در جیب سمت چپ هم صندوق (پول‌ها) را؛ و بالاخره نستریپکه[4] ــ کارشناس سابق اتحادیه و مؤلف کتابی راجع به جنبش سندیکایی آلمان. به‌علاوه هیأت مدیره، کمیسیون هنری تحت رهبری معنوی یولیوس باب و انتظامات و... مجموعهٔ همهٔ این‌ها همکاری داشتند تا خط و مشی‌های تئاتر مردمی به انجام برسند. همگی مردان شایسته و پایبند به کار و حرفه خویش: «هنر برای مردم».

آیا اینان در رابطه با مسئولیت‌شان هرگز به این فکر نیفتاده بودند که مفهوم هنر را چیزی منجمد و مانند صخرهٔ سنگی به حساب می‌آورند؟ آیا هرگز تردیدی در دل آن‌ها مرتبط با صحت و سقم کارشان، راه نمی‌یافت، در مورد

---

1. Baake 2. Springer 3. Neft 4. Nestriepke

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

چیزی که به‌عنوان هنر به مردم عرضه می‌نمودند؟ انسان باید از خودش بپرسد: چه چیزی باعث رشد بشر می‌شود؛ زندگی معنوی را ترقی می‌دهد و به آزادی احساس و عاطفه و روح می‌انجامد، چیزهایی که روزمره‌گی به فراموشی سپرده است.

آیا باید افرادی را که از آن بالا و بیست سال تمام هنر را اداره می‌کردند ــ درست مثل این که سندیکای چوب و آهن یا جو و خیار را اداره کرده باشند ــ سرزنش نمود، به‌خاطر این که نگاه را فقط به زمان خودشان دوخته بودند، یا به دلیل این که هنر را بدون انتقاد و هر گونه بررسی، همچون کالایی مصرفی به مردم قالب می‌کردند، البته با بسته‌بندی تمیز و قیمتی ارزان؟ آیا اینان، در سال ۱۹۰۰، باید تحلیل‌گرانی دقیق‌تر، متفکرینی آگاه‌تر و جامعه‌شناسانی تیزبین‌تر از سرکردگان مکتب مارکسیزم می‌بودند؟ این دوران هنوز به حساب و کتاب خود نرسیده بود و دلیلی هم نمی‌دید که به تجدیدنظر در میراث خویش بپردازد. به فرض که میلیون‌ها نفر بر ضد اجتماع بوده باشند، صدها رساله و مقاله، روزانه تضادهای طبقاتی و مناسبات آن‌ها را بررسی کرده باشند، اما به مجردی که پای هنر به میان می‌آمد، سکوت مقدسی حکمفرما می‌گشت. در همهٔ جبهه‌ها نبردی بی‌امان جریان داشت، فقط در جبههٔ هنر، مخالفان غم‌آلوده یا سرخوش راه می‌سپردند. این‌جا سرزمین مقدس بود. قیل و قال مبارزات تنها تا درب تئاترها نفوذ می‌کرد. این‌جا فقط بشریت موجود بود، همچون کلیسایی که در آن تفاوت طبقاتی به چشم نمی‌خورد.

کجا بهتر از این‌جا ــ یک اتحادیهٔ کالای مصرفی ــ زندگی بهترین کارشناسان را تضمین می‌کرد؟ روتر، می‌گفت: در این‌جا همه چیز را با کره می‌پزند. هربرت ایهرینگ در بروشوری راجع به «خیانت تئاتر مردمی» چنین نوشته است:

راینهارت: با تئاتر مردمی نباید تماس گرفت. ماکس راینهارت، یک

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

ولخرج نابغهٔ تئاتر. او از نفوذ و مقام خویش لذت می‌برد، و این‌گونه لذت‌ها را مزمزه می‌کرد. ماکس راینهارت، رنگین‌ترین استعداد تئاتر همهٔ دوران‌ها، مستعد کارهای بداهه‌ای، پذیرای هیجانات، نمایشگر شور و هیجان؛ ماکس راینهارت برای کسانی کار می‌کرد که تئاتر را یک چیز لوکس می‌دانستند، یک چیز قیمتی و زیباترین زینت زندگی. ماکس راینهارت، نابغهٔ تمام عیار تئاتر عظیم بورژوازی، بی‌مثال در تلاش‌هایش و خستگی‌ناپذیر در انجام دگرگونی‌های هنرمندانه ــ ماکس راینهارت و تئاتر مردمی؟ یقیناً آن یک جنگ بود: هنری، فنی ــ و شخصیت‌ها و تماشاگران درهم می‌آمیختند؛ به این ترتیب تبلیغات هم دشوار می‌شد. موجودیت تئاتر مردمی به خطر افتاده بود. تدارک اجراها، آن هم در این دوران بلبشو ــ از این لحاظ بدیهی به‌نظر می‌رسید که کار را به راینهارت تحویل دهند؛ بدیهی، البته اگر مسئولین می‌دانستند که این اقدامی است اضطراری، و خطایی است به‌خاطر آینده. خطایی که باید جبران می‌گردید. اما چشمان سرپرستی مملو از خون بود و از مانور لذت می‌برد. ویژگی آن این بود، چون این را انحراف نمی‌پنداشت بلکه آن را مسیر مستقیم بر می‌شمرد. بنابراین سال‌های راینهارت در رابطه با تئاتر آلمان کمتر از نابینایی سرپرستی، تردیدبرانگیز بودند. بدین جهت لحظهٔ تحول تئاتر مردمی سر رسیده بود؛ شکست جنبش، خیانت و شروع سقوط...

کایسلر[1]: یک هنرمند برجستهٔ تئاتر مردمی؛ یک کشیش هنر نمایشی؛ یک حافظ معبد تئاتر؛ هنر به‌عنوان عبادت و صحنه به منزلهٔ کلیسا. تماشاگران در این جا به درجهٔ دمپایی نزدیک شدند؛ حرف نباشد، آرام، استاد موعظه می‌کند؛ خواب و آرامش گورستان.

هنر برجستهٔ گورستان: این بی‌تردید هدف یک تئاتر است، صحنه‌ای که باید توده‌های پرجوش و خروش را خشنود کند. تماشاگری که به مشارکت در بازی عادت کرده بود، در گردهمایی‌های سیاسی و شب‌های ورزشی، این‌جا

---

1. Kayssler

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

باید سکوت می‌کرد و گوش فرا می‌داد و به نیایش می‌پرداخت. چه انتظاری! بدین‌سان یک بازیگر خودپسند قادر خواهد بود حیات روحانی خویش را گسترش بدهد و صدها تماشاگر هم باید نفس‌ها را حبس کنند. باید هزاران تماشاگر تلاش کنند تا عقده‌های بازیگر هنرمندی سرباز کند. ترِ زِه فن کُونِرسرؤیت[1] به‌عنوان بازیگر ــ نه این تئاتر مردمی نیست...

هول: ...کایسلر کوشید تا گوژپشت بزرگ را دستگیر کند، اکنون قوز بالای قوز شد. رخدادهای مربوط به تئاتر مردمی به نمایش فرم و رنگ فیلم‌های آبستره شباهت دارند. از گوشهٔ چپ، مثلثی نوک تیز به وسط دایره‌ای می‌خورد، دایره خم می‌شود، و مثلث هم صاف می‌گردد. دایره، سرپرستی است و مثلث آقای هول که شعبده‌بازی می‌کنند، به هم می‌رسند، می‌گذرند، پهلو به پهلو می‌شوند، تقسیم می‌گردند و باز به هم می‌پیوندند. پایان کجاست؟ تغییر بازی رنگ‌ها و شکل‌ها تا ابد. یک بار در قالب «رؤیای شب تابستان» یک بار «تزار عاصی»، بار دیگر «پیرجنت»، بعد «ولپون» و سرانجام هم «آگوستین دوست داشتنی» یا حتی «تراژدی عشق».

نقل قول‌های مذکور ممکن است این احتمال را بربینگیزد که من قصد داشته‌ام مسئولیت جریان مربوط به تئاتر مردمی را به گردن یکایک مدیران هنری یا مقامات خاصی بار کنم. حال آن که هدف کاملاً بر عکس می‌باشد. من اشاره داشتم که زمان و زمینهٔ سازمانی هنوز مناسب نبود؛ و هنر هم هنوز نارس بود. هنر کجا بود؟ و هنر دراماتیک کجا؟ درام‌نویسان کجا مانده بودند؟ همهٔ نیروها به هم پیوستند: عوامل هنر دراماتیک، تولید، کارگردانی، رهبری سیاسی، اداری و بیش از همه تماشاگران ــ تا خواب طولانی تئاتر مردمی را بدون تزاحم تضمین نمایند. از هیچ سو تحرکی ایجاد نگردید. نستریپکه با برنامه‌ای تا حدودی سیاسی در «تئاتر نوین مردمی» که تئاتر مردمی آن را از گُلدمن تحویل گرفته بود، ورشکست؛ ولی باعث زحمت چندانی نشد، چون

1. Therese von Konnersreuth

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

نسبت به این رخداد کسی شاکی نشد. این شرکت که تماشاگران تئاتر مردمی هم به آن تعلق داشتند، تمایلی به هنر انقلابی نداشت.

ولی در مقابل کسانی که باید حرف می‌زدند، این‌گونه استدلال شد: شما آثاری را بیاورید که تماشاگران مایل به دیدن آن‌ها هستند. مشخص است که در آن زمان می‌بایست تاکتیک انقلابی را به‌کار می‌گرفتند تا روش رفورمیستی: تربیت تماشاگران با همهٔ بی‌علاقه گی ایشان، غافلگیری در اثر کوشش و تلاش و قدرت اثبات خواسته‌ها.

اوضاع، زمانی که من از طرف هول به تئاتر مردمی منتقل گشتم، این‌گونه بود. تکلیف من هم که مشخص بود. رفتن من به آن‌جا کاملاً تصادفی صورت گرفت، زیرا آن‌ها کارگردانی نداشتند تا بتواند یا بخواهد درامی از آلفونس پاکو را با عنوان «پرچم‌ها» ــ که این هم تصادفی انتخاب شده بود ــ به اجرا بگذارد.

ولی در میان این پیشامدهای کاملاً اتفاقی، شاید یک آغاز جدیدی هم به همین اجرا گره خورده بود. در این مورد دو مفهوم ــ سند و هنر ــ به هم برمی‌خورند، موضوعی که تاکنون به‌سود دومی انجام می‌گرفت. «پرچم‌ها» سعی داشت سنتنز این دو مفهوم را عرضه بدارد.

و این البته ــ آن طوری که من تا به حال می‌کوشیدم به اثبات برسانم ــ اتفاقی نبود. من برای اولین بار با وسایل و ابزار گسترده، اما دیدگاهی استوار، به اجرا پرداختم.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

پرچم‌ها

همان گونه که گفتم، من «پرچم‌ها» را به‌عنوان کارگردان مهمان، بـه اجـرا درآوردم. کار کردن برای نخستین بار در تـئاتری بـیگانه آن هـم بـا گـروهی ناآشنا، خیلی دشـوار است. ولی بـازیگرانـی چـون ورنـر هـولمن[1]، یـوهان آگوست درشر[2]، لئونارد اشتکل[3]، کـارل هـانه‌من[4]، فـرنتسه رولوف[5]، ایـلزه بروالد[6]، گرِته بِک[7]، خوزه آلماس[8] و گرهارد بینرت[9]، از همان اولین لحظه با من و اهداف اجرایی من به گونه‌ای شگفت‌انگیز همکاریَ می‌کردند.

برای نخستین بار یک تئاتر مـدرن، مـدرن‌ترین تـئاتر بـرلین را بـا هـمهٔ امکاناتش در اختیار داشتم، و مصمم بودم که از آن‌ها در راستای خواست درام ــ که با عقیدهٔ سیاسی من هم هماهنگی داشت ــ استفاده کنم.

ماجرا مربوط می‌شد به یکسری از رهبران کارگران شیکاگـویی در سـال ۱۸۸۰، که دست به جنایتی زده بودند تا بتوانند کارگران را به مبارزه بـه‌خاطر هشت ساعت کار روزانه بکشانند. سایروس مک‌شور[10]، صاحب کارخانه که توسط مزدورانش بمبی را در یک گردهمایی کار گذاشته بود، رهبران جنبش را به کمک پلیس رشوه‌خوار به چوبهٔ دار می‌سپرد.

---

1. W. Hollmann 2. J. A. Drescher 3. Leonhard Steckel
4. K. Hannemann 5. Fränze Roloff 6. Ilse Baerwald 7. Grete Bäck
8. José Almas 9. G. Bienert 10. Cyrus Macshure

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

نگارندهٔ آن، رخدادها را به شیوه‌ای منطقی و بدون خیالبافی در قالب تصاویر کمان‌وار صحنه‌ای تنظیم کرده بود. اثر مزبور بیهوده عنوان «درام حماسی» را یدک نمی‌کشید.

لئولانیا راجع به آن، دوم ژوئن ۱۹۲۴، در روزنامهٔ کارگری ویسن، چنین نوشت:

«در نگاه اول شباهت‌هایی را با «دانتون»، و «بافندگان»، می‌دیدیم. این‌گونه مقایسه‌ها نه تنها حاصلی ندارند بلکه اشتباه هم می‌باشند. تفاوت این اثر با آثار یاد شده آن است که در این‌جا نه توصیفی از شرایط در کار است، و نه امری روان‌شناسانه از سوی قهرمانان، بلکه نگارنده کاملاً آگاهانه از قالب‌ریزی هنرمندانه چشم پوشیده و خودش را در این چهارچوب محدود می‌کند که واقعیات عریان را به نمایش بگذارد. این درام نه قهرمان دارد و نه مسئله؛ و فقط حماسه‌ای است از مبارزات رهایی‌بخش پرولتری، یک درام هدف‌دار. ولی از آن‌جایی که مؤلف، یک شاعر هم هست: ستیزه‌جویی در راه حق و حقیقت، بدین جهت در همهٔ سیماهای درام، زندگی گرمی جاری است؛ اینان انسان‌هایی هستند از گوشت و خون که بر روی صحنه دیده می‌شوند. و بنابراین رمان دراماتیک مذکور نوعی شعر هم به‌شمار می‌رود.»

آلفرد دوبلین اثر مزبور را به یک رسالهٔ ثمربخش و یک درام بدل ساخت. او راجع به «پرچم‌ها» نوشت: «پاکو، قیام آنارشیستی در شیکاگو را آگاهانه چنان دراماتیزه کرده که ترکیب ارائه شدهٔ آن چیزی بود بین داستان و درام. این را نباید عیب برشمرد. نباید از یک قاطر عیب گرفت که چرا نه یک الاغ است و نه یک اسب. مهم این است که آن یک قاطر خوب باشد. در ضمن، پاکو نخستین کسی هم نیست که اثری میان رمان و درام را به رشتهٔ تحریر کشیده است. نمایشنامه‌های فراوانی که در سال‌های اخیر نوشته شده‌اند، از همین نوع‌اند. و همیشه هم عده‌ای از همین ویژگی خرده گرفته‌اند. و همیشه هم این‌گونه اشکال بینابینی آن‌جایی ظهور می‌کنند که احساس سرد مؤلف مانع

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

آن می‌گردد که نویسنده بتواند در سرنوشت شخصیت‌های درام شرکت نماید. درام‌های هدف‌دار تمایلی را نسبت به رمان دراماتیک نشان می‌دهند و نویسندگان آن‌ها هم معمولاً حماسی می‌اندیشد و نه غنایی. ناگفته نماند که این تنها شیوهٔ نگارش رمان دراماتیک هم نمی‌باشد.

من بر این باورم که این‌گونه آثار بینابینی بسیار مفید هم هستند؛ و آنانی که به دنبال چنین آثاری می‌گردند چیزی برای گفتن و نمایش دادن دارند، کسانی که از اشکال منجمد درام‌های ما خوششان نمی‌آید. در رمان ـ دراماتیک دوران اشیلوس هم پایه و مایهٔ درام را نیز می‌توان دید؛ همین را بار دیگر هم می‌توان به‌کار بست. در عصر ما هم سینما داستان تصویری دراماتیک را عرضه می‌نماید، آیا این را هم می‌توان در راستای هنر ــ هنری که به آن اشارت رفت ــ برشمرد؟»

دوبلین در سال ۱۹۲۹ چنین نتیجه گرفت: «من رهایی اثر حماسی را از کتاب دشوار می‌دانم، اما از لحاظ زبانی آن را مفید می‌شمرم. کتاب مرده‌ای است از واقعیت کلامی. یک حماسه‌نویس که تنها می‌نگارد، مهم‌ترین نیروهای شکل‌دهندهٔ زبان را از یاد می‌برد. من مدت‌هاست که شعار می‌دهم: کتاب را ول کنید! حماسه‌نویسان امروزا به‌سوی صحنهٔ نوین گام بردارید!»

من هم امکان آن را داشتم که به نوعی کارگردانی رو بیاورم که سال‌ها بعد از طرف برخی به‌عنوان «تئاتر حماسی» نیز عرضه شد. قضیه از چه قرار بود؟ سخن کوتاه، مسئله به درازا کشاندن رخداد و روشن ساختن پس‌زمینه‌ها مطرح بود و ادامهٔ اثر خارج از چهارچوبهٔ دراماتیک. به هر تقدیر، از بازی نمایشی نوعی درام آموزشی به‌وجود آمد. طبیعی است که از به‌کارگیری ابزار صحنه‌ای که تاکنون برای تئاتر بیگانه بودند، چنین امکانی پدیدار گشت. گام‌های اولیه، همان‌طور که گفته شد، در تئاتر پرولتری برداشته شد. در تئاتر مردمی برایم روشن گردید که در تئاتر امکانات گسترده‌ای نهفته است، فقط باید انسان شهامت داشته باشد تا بتواند فرم‌های بیانی ـ نمایشی گسترده را

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مورد استفاده قرار دهد.

من در دو سوی صحنه پرده‌هایی را برای نمایش فیلم تدارک دیدم. در حین پرولوگ و هنگامی که شخصیت‌های داستان معرفی می‌شدند، بر روی این دیواره‌ها تصاویر پرسناژها به نمایش درمی‌آمدند. در این‌جا دیواره‌هایی را به‌کار بردم تا بتوانم صحنه‌های خاصی را از طریق تصویر نشان بدهم. تا آن‌جایی که من می‌دانم، این نخستین باری بود که در تئاتر و با این مفهوم، فیلم به‌کار می‌رفت. به‌علاوه، کوشیدم تا درام را ــ که ۵۶ پرسناژ داشت ــ هر چه گویاتر و پرمحتواتر به روی صحنه ببرم.

همهٔ تدارکات برای یک کامیابی جانانه مهیا بودند، و حتی امروز هم به درستی نمی‌توانم بگویم، چه اتفاقی افتاد که دو روز پیش از اجرای آن همه چیز دگرگون گردید. در حین آخرین تمرین، فضا، مدام برایم تنگ‌تر می‌شد. کسانی که از من خواهش کرده بودند در این اجرا شرکت داده شوند، یکی پس از دیگری ناپدید می‌شدند. من داشتم تنهای تنها می‌شدم. تمامی آن امکانات ــ که شرحش رفت ــ بر باد رفته بود که هیچ، بازیگران هم خیلی بد شده بودند، و هنگامی که پرده افتاد، من ورقه‌ای برداشتم و روی آن نوشتم «گُه» بعد هم همان‌طور که از پلکانی بالا می‌رفتم از پشت یک در صداهای هیجان‌زده‌ای را شنیدم، صدای هول ــ مدیر اداری ــ نِفت، و دوستم ــ پاول هنکل ــ بازیگری که در تئاتر سانترال با موفقیت در اجرای «زمان فرا خواهد رسید» اثر رومن رولان، هنرنمایی کرده بود. جملاتی را شنیدم: «این بدترین کاری است که ما تا به حال داشته‌ایم! این مرد را اصولاً چرا استخدام کرده‌اید. خیلی وحشتناک است! من با تصمیم محکمی کتابچهٔ کارگردانی را روی میز گذارده و گفتم: «آقایان، من هم نظر شما را دارم.» من به آن چیزی که می‌خواستم، البته نرسیده بودم و قصد داشتم کارگردانی آن را رها کنم، اما پذیرفته نشد؛ این پیشنهاد هم رد شد، که اجازه دهند اجرا را هشت روز به تعویق بیندازیم. با همهٔ تردیدها و پس از آن اجرا، درخواست کردم که به

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تمرین و اجرا با همین امکانات موجود ادامه بدهیم. این را پذیرفتند. بار دیگر نزد بازیگران ــ که در حال تعویض لباس بودند ــ رفتم و به آن‌ها گفتم که به‌کار ادامه می‌دهیم. آن‌ها هم پذیرفتند و به این ترتیب، از ساعت ۱ شب تا اجرای شب بعد یک روند به تمرین پرداختیم. چون تمرینات بیش از حد طول کشیده بود، اجرا بعدی را نیم ساعت دیرتر شروع کردیم.

تصویر صحنه از ادوارد زوُر برای اجرای «در اعماق» گورکی

امشب و در این اجرا خشنودی تماشاگران با شور و هیجان ابراز می‌گردید. و همین که از بالای آخرین تصویر و از طریق دکوراسیون‌ها سه پرچم غمبار به روی صحنه خم شدند، چنان کف زدنی شروع شد که گویی انقلابی برپا گشته است. آن شب برای پاکو، من و همهٔ همکاران یک شب موفقیت‌آمیز بود. لانیا، در بررسی خود نوشت: «اکنون در تئاتر مردمی برلین درامی اجرا می‌شود که با وجود گرمای تابستانی همه روزه مملو از تماشاچی است، حال آن که سایر تئاترها خالی‌اند... ۱۹۱۸ و تحت تأثیر انقلاب؛ نفس این پرچم‌ها، یکسری صحنه‌های بی‌پایان، نسیم شعلهٔ آتش، ریتم پر شور زمان... تأثیر آن ژرف و ماندگار بود.»

من از این کامیابی بسیار خوشحال شدم ــ برایم خیلی اهمیت داشت که در

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تئاتر مشهور برلین به اجرا بپردازم، گرچه خیلی‌ها بر ضد آن حرف‌ها داشتند ــ ولی برای من نفس شیوه اجرایی اهمیت داشت. من بار دیگر بخشی از راه خویش را پیش روی خود می‌دیدم که در پایان آن دراماتورژی سیاسی و انقلاب تکنیکی تئاتر ــ با همهٔ انتقادها ــ قرار می‌گرفت. اما هنوز هم راضی نبودم و بار دیگر به تبلیغ با ابزار صحنه‌ای رو کردم.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

رِوُوی[1] سرخ پر هیاهو؛ رِوُوی سیاسی ـ پرولتری ؛ رِوُوی انقلابی

رِوُویی مثل شوهایی که در آن زمان هالر، شارل و کلاین از آمریکا آوردند، وجود نداشت. اما رووهای ما از جای دیگری می‌آمدند. زمینهٔ آن‌ها را شب‌های پر تنوعی آماده ساخت که من به‌کمک سازمان همیاری بین‌المللی کارگری برگزار کرده بودم. این البته وجه مثبت آن بود. ولی همزمان با سقوط فرم درام بورژوایی، نوع دیگری از رِوُو هم به‌وجود آمد. رِوُو، وحدت نمایشی را نمی‌شناسد، از همهٔ حوزه‌ها برای تأثیرگذاری بهره می‌جوید، و مسائل را بی‌پرده و مستقیم به نمایش درمی‌آورد. در اجرای «پرچم‌ها» هم به دلیل وجود صحنه‌های منفرد بسیار، چیزهایی شبیه به رِوُو به چشم می‌خورد.

مدت‌ها بود که من قصد داشتم این فرم را به صورت سیاسی ناب به‌کار ببندم. می‌خواستم با رِوُویی سیاسی به تأثیرات ویژهٔ تبلیغاتی برسم، خیلی بیشتر از آن‌چه که با آثار دراماتیک معمول نیز می‌توان رسید، درام‌هایی که ساختار سنگین و مسائل آن‌ها به امور روان‌شناسی و... منتهی می‌گشت و همیشه هم دیواری را بین صحنه و سالن تماشاگران ایجاد می‌کرد. رِوُو، امکان

---

۱. Revue : نمایش‌های صحنه‌ای همراه با رقص و آواز و شعر و دکلمه و نطق و خطابه و...

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

نوعی اقدام مستقیم را در تئاتر به‌وجود می‌آورد.

اجرا، باید در تمام شب‌ها همچون پتکی کوبنده تأثیر می‌گذارد، چون گوناگون ارائه می‌شد؛ آن باید زمینه‌ای را هم ایجاد می‌نمود برای پرسش و پاسخ تماشاگرانی که به میدان کشیده می‌شدند. اثر مزبور، واقعاً برای همین جامعه ساخته شده بود، به‌خاطر همین باید هم از همهٔ امکانات بهره‌برداری می‌گردید تا هر چه جذاب‌تر عرضه گردد: موزیک، شانسان[1]، آکروبات، نقاشی‌های سریع، ورزش، فیلم، آمار، نمایش و نطق و خطابه.

انتخابات سال ۱۹۲۴ زمینهٔ مناسبی را ایجاد نمود. حزب کمونیست می‌خواست جشنی بگیرد. (ایده‌ای شروع کرد به جا افتادن. توده‌ها می‌خواستند در گردهمایی‌هایشان بخشی از جهان را ببینند، حزب هم به ضرورت آن پی برده بود که می‌توان از این‌گونه اجراها به مثابه ابزار تبلیغاتی سود جست.) من به همراه گاسبارا ــ که حزب او را فرستاده بود ــ متن را آماده نمودیم. چیزهایی را از گذشته سرهم‌بندی کردیم و مطالب تازه‌ای را هم به آن افزودیم. بسیاری از موضوعات خام بودند و متن هم کاملاً ساده و بی‌ادعا، ولی همین هم تا آخرین لحظه از تر و تازگی و جذابیت برخوردار بود.

رِوُوی سرخ، توده‌های مردم برای زیارت آن می‌آمدند. هنگامی که ما رسیدیم، صدها نفر در خیابان ایستاده و بیهوده منتظر ورود بودند. کارگرها به‌خاطر جا با هم درگیر می‌شدند. در سالن چنان قلقله‌ای بود که تصورش هم نمی‌رفت، و هوا هم چنان خفه که نفس بر نمی‌آمد. اما چهره‌ها رخشنده و چشم‌ها درخشان تا نمایش آغاز شود. موزیک، چراغ‌ها را خاموش می‌کنند، سکوت. درگیری دو نفر از تماشاگران، مردم می‌ترسند، دعوا در میانهٔ راهرو وسط ادامه می‌یابد، پهنهٔ جلو سن روشن می‌گردد و دعواگران تا جلو پرده هم می‌آیند. این‌دو کارگرانی هستند که بر سر جا با هم بگومگو دارند. مردی با کلاه سیلندری به آن‌ها نزدیک می‌شود، بورژوا. او با شیوهٔ خاص بورژواها از

---

۱. Chanson: آواز ملایم و دکلمه‌وار همراه با موزیک آرام.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دعواگرها می‌خواهد تا شبی را با وی بگذرانند. پرده بالا، صحنهٔ اول. حالا با حالتی ضربه مانند، اجرا را به نمایش می‌گذاریم: خیابان آکر ـ کورفورستندام ـ پادگان ـ اتاق شامپاین ـ دربان با لباس آبی و طلایی رنگ ـ معلول جنگی در حال گدایی ـ مرد شکم گنده و ساعت بزرگ ـ فروشندهٔ کبریت که ته سیگارها را جمع می‌کرد ـ صلیب شکسته ـ قاتل فراری ـ با زانویت چه می‌کنی، برودر، زیگر کرانتس، مداوا کن! بین صحنه‌ها: پردهٔ کتانی، سینما، ارقام و آمارها ـ تصاویر! صحنه‌های جدید؛ معلول جنگی در حال گدایی را دربان بیرون می‌افکند. جمعی مقابل کافه. کارگران به زور داخل گشته و همه چیز را به هم می‌ریزند. تماشاگران همکاری می‌کنند. آی، ببین چه سوتی می‌کشند، چه جیغ و دادی به راه انداخته‌اند، مشت‌ها را به هم نشان می‌دهند و فکر می‌کنند دارند کمک می‌کنند... فراموش نشدنی.» (از نوشتهٔ «آن گونه که آغاز شد» از یاکوب آلتمایر راجع به تاریخچهٔ تئاتر پیسکاتور.)

مسائل تربیتی و پرورشی در «رِوُوی سرخ» به رخداد جدید صحنه‌ای بدل گردید. هیچ چیز نباید ناروشن، دو پهلو و بی‌تأثیر می‌ماند و همه جا باید روابط و مناسبات سیاسی به‌کار گرفته می‌شد. بحث‌های سیاسی زمان انتخابات، کارگاه، کارخانه و خیابان باید به عناصر صحنه‌ای بدل می‌گشتند. ما از دو فیگور قدیمی اپرت یعنی «کوپره»[1] و «کومره»[2] استفاده کرده و این دو را به تیپ‌های «پرولت»[3] و «بورژوا»[4] بدل می‌نمودیم؛ این دو در جریان اجرا با کمک برخی ضمائم و تصاویر به پیشرفت کار یاری می‌رساندند و مسائل گوناگون بدین طریق روشن‌تر هم می‌شدند.

من با نمایش تصاویری که در اجرای «پرچم‌ها» به‌کار گرفته شد، کار را دنبال کردم. موزیک در این‌جا از اهمیت خاصی برخوردار بود. بهتر است

---

1. Compère 2. Commère

۳. Prolet: واژهٔ تحقیرآمیز برای پرولتر (کارگر صنعتی).

۴. Bourgeois: واژهٔ تحقیرآمیز برای سرمایه‌دار و ثروتمند شهری.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

یادآور شوم که ما در وجود ادموند مایزل[1] ــ که من با او در جشن‌های مختلف سازمان همیاری بین‌المللی کارگران آشنا شده بودم ــ موسیقی‌شناسی را یافتیم که خوب می‌فهمید و درک می‌کرد که قضیه از چه قرار است، یعنی این که اصلاً قرار نداشتیم موسیقی را به مثابه تزیین به‌کار ببریم، بلکه آن هم باید مستقل و کاملاً آگاهانه خط مشخص سیاسی را ادامه می‌داد: موزیک به‌عنوان ابزار دراماتورژیک.

«ده‌ها هزار کارگر زن و مرد طی ۱۴ روز این نمایش رِوُو را در نواحی مختلف دیده‌اند؛ در سالن‌های فاروس، در هازنهایده، در لیشتنبرگ، در سالن سوفین و بسیاری از سالن‌های گردهمایی بزرگ شهر برلین... تأثیر تصاویر بر تماشاگران مشتاق مثال زدنی است. این‌گونه جماعت همراه و همبازی را در هیچ تئاتری نمی‌توان دید.» (فرانتس فرانکلین در نشریهٔ «پرچم سرخ» هشتم دسامبر ۱۹۲۴.)

به‌هرحال نمایش رِوُو، توانست خود را به اثبات برساند. ولی با وجود این باز هم از نظر مالی با دشواری برخورد کردیم، شبی فقط ۵۰۰ مارک بلیت فروخته می‌شد. بیکاران فراوان و سازماندهی ناجور باعث گشت تا حزب نتواند تصمیم گرفته و گروه تئاتر رِوُو را به مؤسسهٔ دائمی تبدیل کند.

اما نتیجهٔ آن این بود که اکنون در همه جا انجمن‌های نمایشی پرولتری سربر می‌آوردند. «رِوُوی سرخ» به مفهوم دائمی تبلیغ بدل شد که تا امروز هم هنوز از میان نرفته است.[2]

اگر کسانی بخواهند بین گروه‌های نمایشی سیاسی و کار من تضادی را به‌وجود آورند، باید بگویم که اصولاً چنین چیزی موضوعیت ندارد. بنابراین

---

1. Edmund Meisel

۲. از آن زمان صدها گروه در آلمان به‌وجود آمده‌اند که در قالب رِوُویی و کاباره‌ای به تبلیغات سرگرمند ــ برخی هم با کامیابی‌های بزرگ: «بلندگوی سرخ»، «بلوزهای قرمز»، «موشک‌های سرخ»، «نیتر» و «پرندهٔ داربست» و غیره.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

صورت مسئله به کلی اشتباه است. اصلاً قرار دادن نمایش آماتوری ـ پرولتری را در برابر تئاتر حرفه‌ای ـ انقلابی کاری است عبث. اولاً جریان نشان می‌دهد که این تئاتر، آن طوری که تا امروز در کارهای من دیده شده، از بازی‌های پرولتری ـ تبلیغاتی غیرحرفه‌ای سر برآورده است. دوم این که هر دو شیوهٔ نمایشی در بخش‌های مختلف فرهنگی ما فعالیت دارند، البته با تکالیف متفاوت. در مقایسه با تئاتر حرفه‌ای انقلابی، که در اثر پیچیدگی و گستردگی‌اش به مکانی وابسته است، می‌تواند به همراه گروه‌ها و انجمن‌های نمایشی ــ که شمارشان در سرتاسر آلمان به صدها تروپ هم می‌رسد ــ بر طبقهٔ کارگر از نظر تبلیغاتی تأثیر عمیق بگذارد. تئاتر حرفه‌ای با امکاناتی که در اختیار دارد قشرهایی را به‌سوی خود جلب کرده که از جنبش ما بر نمی‌آید. (البته صرف‌نظر از امکانات وسیع تجربی دراماتیک، بازیگری و تکنیکی). من نمی‌خواهم بگویم کدام یک مهم‌ترند ولی بر این باورم که تئاتر غیرحرفه‌ای پرولتری، تا آن‌جایی که تلاش دارد اهداف سیاسی روشنی را بیان داشته و به تبلیغات بپردازد ــ و نه این که از تئاتر هنری تقلید کند ــ هم دارای همان ارزش و اعتباری است که تئاتر من نیز از آن برخوردار می‌باشد. فرم‌هایی که در اولین «رِوُوی سرخ» عرضه شدند، با اهداف تئاتر غیرحرفه‌ای پرولتری هماهنگی داشتند. ادامه و عمق بخشیدن به این فرم‌ها به‌نظر من تکلیف عمده‌ای به‌شمار می‌رود. هر دوی این‌ها، تئاتر حرفه‌ای انقلابی و همچنین تئاتر غیرحرفه‌ای انقلابی به سمت و سوی تئاتر فرهنگی پرولتری تمایل دارند، تئاتری که پس از ایجاد شرایط اقتصادی سیاسی، فرمی خواهد بود که از این طریق زندگی فرهنگی جامعهٔ سوسیالیستی نیز به منصه ظهور می‌رسد.

من این را کاملاً اشتباه می‌دانم که گروه‌هایی با ابزار نارسای فنی و هنری به اجرای تئاتر می‌پردازند؛ به این معنا که هنر دراماتیک را با مناسبات و شرایط خویش تطبیق می‌دهند، چیزی که بر اساس اوضاع کنونی بسیار مسئله‌برانگیز

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

خواهد بود و به‌علاوه زاییدهٔ شرایط تئاتر مدرن بورژوایی هم می‌باشد. این یعنی بر خلاف راهی برویم که من رفته‌ام و صحت آن هم به اثبات رسیده است.

ولی این عقیده هم که به دلایل نه چندان مستدلی از طرف افرادی از دست‌اندرکاران تئاتر غیرحرفه‌ای اعلام می‌گردد: یک امتیاز در رابطه با شکل‌گیری و کاربرد دستگاه عظیم صحنه‌ای و استفاده از بازیگران حرفه‌ای، در حقیقت نقطهٔ ضعف بزرگی برای دیدگاه‌های سیاسی ـ انقلابی محسوب می‌شود، نیز گمراه‌کننده است. پس قضیه چیست؟ سطحی‌نگری قدرت فراوانی دارد: تر و تازگی آن، سهولت شناخت، غیرحرفه‌ای بودنش، تمامی اصالت یک تلاش، وقتی برای اولین بار به چشم می‌خورد به‌ویژه با همهٔ نارسایی‌ها، و همچنین با شدت و حدّت به‌کارگیری آن. چیزی که من می‌خواهم در کار «تئاتر حرفه‌ای انقلابی» باقی بماند، همین است. من از مهارت مطلق در این کار و حرفه‌ای‌گری منجمد نفرت دارم. ولی آیا می‌توان این اصالت غیرحرفه‌ای بودن را برای همیشه حفظ کرد؟ من متوجه شده‌ام که بازیگران غیرحرفه‌ای پرولتری که در رابطه با ابزار و امکانات ساده می‌باشند، خیلی زود دچار وسوسه می‌گردند تا به چیزی متوسل شوند که به تجربه ثابت گشته است، چرا که امکانات فراوان بازیگران حرفه‌ای آنان را راحت نمی‌گذارند، و این که کار غیرحرفه‌ای چندی پس از آغاز می‌تواند به گرداب توخالی مهارت نامطمئن گرفتار آید، با این تفاوت که این از سطح بسیار پایین‌تری هم برخوردار خواهد بود.

این چه استدلالی است که علیه به‌کاری‌گیری بازیگران حرفه‌ای، دستگاه‌های صحنه‌ای و کلاً بر ضد تئاتر اظهار می‌گردد؟ چنین استدلالی همان قدر بی‌معناست که بگویند، یک نشریهٔ انقلابی باید به دلایل ایدئولوژیک در چاپخانهٔ دستی گوتنبرگ به چاپ برسد و نه در چاپخانه‌های مدرن. هدف همیشه عمده باقی می‌ماند: نیرومندترین تبلیغات به اعلاترین

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تلاش‌ها. به‌هرحال اعتقاد من این است که تئاتر به‌عنوان یک مجموعه باید در خدمت جنبش انقلابی قرار گیرد و در عین حال آن را می‌توان متناسب با اهداف نیز دگرگون ساخت. و همان گونه که دیده‌ایم از این طریق امکانات جدیدی هم به‌طور یقین به‌وجود خواهد آمد.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

درام مستند

اجرایی که در آن برای نخستین بار سند سیاسی ــ هم از لحاظ صحنه‌ای و هم از نظر متن ــ تنها زمینهٔ اساسی را تشکیل می‌داد، «با وجود همهٔ این‌ها» نام داشت (تئاتر بزرگ، ۱۲ جولای ۱۹۲۵).

این اثر از دل یک رِوُوی تاریخی قدیم بیرون آمد که من در اوایل همین سال آن را می‌بایست برای کارتل[۱] فرهنگی کارگران در گوسنربرگن[۲] به مناسبت جشن تابستانی، به صحنه می‌بردم. این رِوُو که من گاسبارا را برای تهیهٔ متن آن مأمور کردم، می‌بایست در قالبی مختصر و مفید اوج انقلابات تاریخ بشری را از شورش اسپارتاکوس[۳] تا انقلاب روسیه نیز دربر می‌گرفت، همراه با تصاویر آموزنده‌ای از طرح‌هایی مربوط به تمامی ماتریالیزم تاریخی. ما برای اجرای آن طرح گسترده‌یی را درنظر گرفتیم. دو هزار شرکت‌کننده را پیش‌بینی کرده بودیم، بیست نورافکن بزرگ باید ناحیهٔ میدان ورزشی را روشن می‌کردند و برای نمایش چیزهای معینی که در عین حال عظمت سمبولیک نیز داشتند (برای نمونه، جهت نشان دادن امپریالیسم انگلستان، کشتی بزرگی به طول بیست متر)، برگزیدیم. من اصرار داشتم تا کارها را مدام و در همان محل کنترل کنم. کار متن تمام شده بود، موزیک را هم باز همان ادموند مایزل سروسامان داده بود که ناگهان از طریق ارنست نیکیش[۴] (بعدها از پیشگامان سوسیالیزم مردمی)، رهبر کارتل فرهنگی

---

۱. Kartell: شرکت بزرگ.

2. Gosener Bergen

۳. Spartacus: رهبر بردگان شورشی در ایتالیا، که در سه جنگ، لشکرهای بسیاری را درهم شکست و سرانجام در سال ۷۱ قبل از میلاد به‌دست کراسوس از میان رفت.

4. Ernst Niekisch

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

خبری رسید. در حین مذاکرات با وی، حزب کمونیست از ما خواست که برای اجلاس کنگرهٔ حزب در برلین یک اجرای پر شکوه را برنامه‌ریزی کنیم. شکل و محتوای آن هنوز کاملاً معلوم نبود، و دربارهٔ آن باید در چند روز آینده در کمیتهٔ مرکزی تصمیم گرفته می‌شد. این موضوع را یکی از نمایندگان پارلمان به نام ارنست تورگلر[1] ــ دوست قدیمی ما و همکار روزهای «رِوُوی سرخ» ــ پیشنهاد کرده بود.

من به گاسبارا گفتم: چه باید کرد؟ برایمان امکان این نبود که آن اجرای عظیم گوسنربرگن را در سالن تئاتر بزرگ به نمایش بگذاریم. از طرفی، در اثر هفته‌ها کار بر روی آن‌چه که در نظر داشتیم به میدان ببریم، به آن عادت کرده بودیم، چون به معیارهای عظیم تاریخی می‌اندیشیدیم و به همین دلیل هر درامی را نارسا می‌پنداشتیم، به‌ویژه در آن لحظه. گاسبارا پیشنهاد داد، از طرح بزرگ‌مان قسمتی را برگزینیم، البته دوران شروع جنگ تا ترور لیب‌کنشت و روزا لوکزمبورگ و بدین‌سان رِوُوی مستقلی را سروسامان بدهیم، و برای این که انقلاب شکست خوردهٔ اجتماعی سال ۱۹۱۹ به روند خود ادامه بدهد، عنوان آن را با تکیه کلام کارل لیب‌کنشت مزین ساختیم: «با وجود همهٔ این‌ها!». در جلسهٔ کمیتهٔ مرکزی و به هنگام پیشنهاد این طرح برخی از مقامات حزب سر تکان دادند، چون لیب‌کنشت و روزا لوکزمبورگ باید بازیگرانه نمایش داده می‌شدند. بسیاری از آنان به صحنه آوردن اعضای کابینه مانند: ابرت[2]، نوسکه[3]، شایدْمن و لندسبرگ[4] و غیره را خطرناک می‌دانستند. سرانجام با آن موافقت کردند، چون پیشنهاد بهتری موجود نبود، اما

---

1. Ernst Torgler

۲. Friedrich Ebert (۱۹۲۵ ـ ۱۸۷۱): سیاستمدار سوسیال دمکرات، رهبر همان حزب و صدر اعظم آلمان که در ۱۹۲۲، هم رئیس جمهور آلمان شد.

۳. Gustav Noske (۱۹۴۶ ـ ۱۸۶۸): سیاستمدار سوسیال دمکرات، فرمانده نیروهای نظامی برلین و بالاخره وزیر دفاع آلمان.

4. Landesberg

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تردیدهایی هم به‌وجود آمد، برای این که تا روز اجرا فقط سه هفته فرصت داشتیم. اجرا کاملاً اشتراکی صورت گرفت: تمام روندکاری از نویسنده گرفته تا کارگردان، موسیقی‌شناس، نقاشان صحنه و بازیگران مدام همکاری تنگاتنگ داشتند. همراه با متن روی ساختار صحنه‌ای کار می‌شد و موزیک و کارگردانی هم همزمان و به موازات متن و سایر موارد. صحنه‌ها در جایگاه‌های مختلف خود همزمان مهیا بودند، حتی قبل از آن که متن کامل شده باشد. برای نخستین بار باید فیلم هم به رخدادهای صحنه‌ای پیوند می‌خورد. (در رابطه با اجرای «پرچم‌ها» در نظر گرفته بودم که عملی نگردید.)

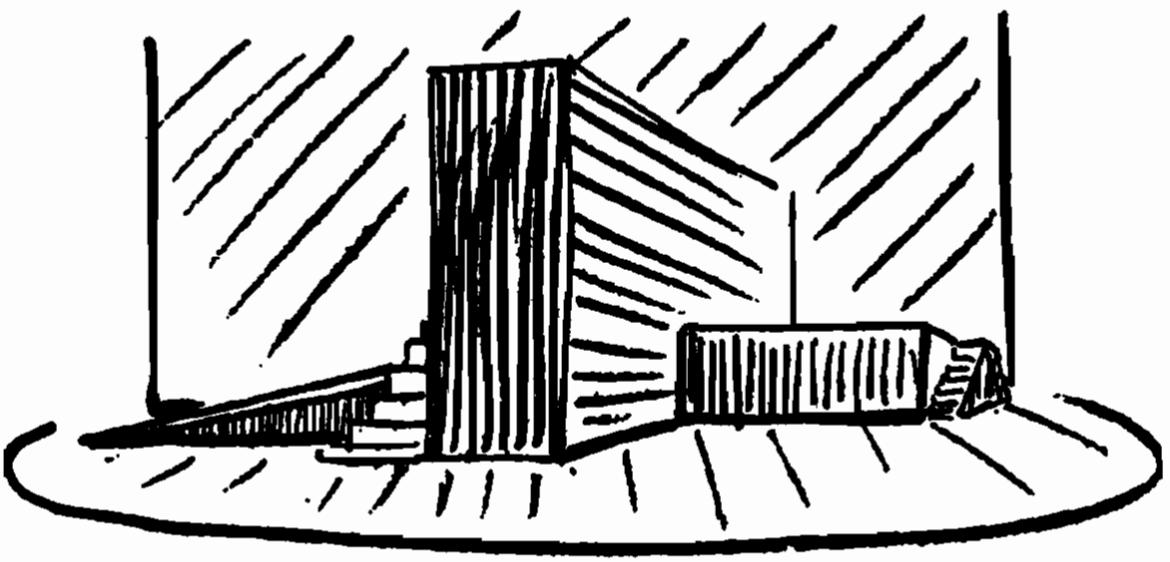
پیوند دو شکل هنری متفاوت، در بحث‌های منتقدین و همچنین در افکار عمومی، جای خاصی یافته بود. من این را هرگز مهم تلقی نمی‌کردم. بعضی رد می‌کردند و برخی هم به تحسین و تمجید می‌پرداختند، اما نکتهٔ اصلی به درستی مورد بررسی قرار نمی‌گرفت. به‌کارگیری فیلم در راستای همان خطی بود که کاربرد تصویر را در اجرای «پرچم‌ها» هم دیدیم. (صرف‌نظر از این که من در کوینگسبرگ دگرگونی صحنه‌ای را از طریق فیلم در قالب‌های عظیم درنظر گرفته بودم، البته با محدودیت شدید دکوراسیونی.) این در حقیقت نوعی توسعه ابزاری بود، ولی هدف همانی بود که شاهدش بودیم.

بعدها گفته می‌شد که من این کار را از روس‌ها آموخته‌ام. آن زمان مناسبات تئاتر شوروی برای من چندان آشکار نبود و اخبار مربوط به آن هم بسیار جسته گریخته به ما می‌رسید. اما من نشنیده‌ام که روس‌ها زمانی از چنین عملکرد فیلم استفاده کرده باشند. به‌علاوه مسئلهٔ زمان این‌جا به کلی اهمیت خود را از دست می‌دهد. بدین‌سان به اثبات می‌رسید که موضوع نمایش تکنیکی مطرح نبود، بلکه منظور شکل تئاتری ویژه‌ای مطرح می‌گردید که بر جهان‌بینی ماتریالیستی ـ تاریخی استوار بود. حال ببینیم منظور از این کار چه بوده است؟ نه تنها تبلیغ یک جهان‌بینی از طریق فرم‌های

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

کلیشه‌ای و تزهای پلاکاردی بلکه به اثبات رساندن این امر که جهان‌بینی مزبور و تمامی آن چیزهایی که در پیوند با آن می‌آمد، برای زمان ما تنها نظریهٔ معتبر را در بر داشتند. خیلی چیزها را می‌توان ادعا کرد؛ ولی حتی از طریق تکرار هم ادعایی حقانیت پیدا نمی‌کند. ادعای قانع‌کننده فقط به وسیلهٔ تأثیر علمی آن میسّر می‌باشد. این هم فقط زمانی امکان‌پذیر است که بتوانیم مسائل را به زبان صحنه‌ای منتقل نماییم، و برش‌های صحنه‌ای خاص، شخصیت‌های منفرد و کاراکترهای اتفاقی سرنوشت را به‌طور دقیق در جای خود قرار داده و آن‌چه واقعاً ضروری است به صحنه بکشانیم. البته از طریق خلق پیوند میان رخداد صحنه‌ای و نیروهای تاریخی بزرگ و مؤثر. هیچ گاه تصادفی در هر اثری عنصر اصلی به موضوع اصلی بدل نمی‌شود. به این ترتیب است که ضرورت و قانونمندی زندگی ایجاد شده و سرنوشت فردی مفهوم عالی خود را به‌دست می‌آورد. این‌جا محتاج به ابزاری هستیم تا بتوانیم تأثیر متقابل بین عوامل بزرگ انسانی و ما فوق بشری و فرد یا طبقه را نشان دهیم. یکی از این‌گونه ابزارها فیلم بود. اما فقط ابزاری که فردا ممکن است با چیز دیگری جایگزین شود.



طرح دکور برای اجراء «با وجود همهٔ اینها» در تئاتر بزرگ برلین

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

فیلم در اجرای «با وجود همهٔ این‌ها» سند بود. آن را دوستان‌مان از آرشیو اصلی رایش آورده بودند. ما از آن همه فقط بخش‌های عمدهٔ مربوط به جنگ، خلع سلاح و منازل بسیاری از حکام اروپایی را مورد استفاده قرار دادیم. فیلم‌ها صحنه‌های وحشتناک جنگ را نشان می‌دادند: حمله‌های توپخانه‌ای، انسان‌های لت و پار شده و شهرهای سوخته؛ هنوز فیلم‌های جنگی رواج نداشت. این‌گونه تصاویر بر توده‌های کارگری تأثیر تکان‌دهنده‌تری از صدها رساله و مقاله داشتند. من فیلم را به تمامی بخش‌های اجرا تقسیم کردم، در جایی هم که کم می‌آوردم، از عکس و نمایش‌های این چنینی استفاده می‌کردم.

تصویر صحنه عبارت بود از یک سطح برجستهٔ نامنظم که در یکسو سطح صاف و شیبداری داشت و در طرف دیگر هم دارای پله و سکوهایی بود. این چهارچوبهٔ نمایشی بر روی صفحهٔ گردانی قرار داشت. در توی پله‌ها، فرورفتگی‌ها و راهروها سطوح لازم را بنا کردم. و بدین‌سان وحدتی در ساختار صحنه‌ای هم ایجاد گردید، یک درهم پیچیدگی پایان‌ناپذیر اثر، همانند جریانی پر خروش.

این‌جا بازگشت به دکوراسیون تصویر صحنه خیلی گسترده‌تر بود از آن‌چه که در اجرای «پرچم‌ها» دیدیم. اصل چهارچوبه هدف‌دار به‌خاطر آن حاکمیت داشت تا تکیه‌گاه اجرا باشد، آن را واضح و آشکار سازد و به خوبی بیان نماید. استقلال داربست و چارچوب که بر روی صفحهٔ چرخانی قرار داشت، و دنیای خاص خودش را به نمایش می‌گذارد، آن را از شیوهٔ نمایشی تاریکخانهٔ[1] تئاتر بورژوایی جدا می‌ساخت. آن را می‌توانستیم در فضای آزاد هم به نمایش درآوریم. سن چهارگوشه، محدودیتی مزاحم است.

سرتاسر اجرا عبارت بود از سخنرانی‌ها، گفتارها، بریدهٔ جراید، شعارها، شبنامه‌ها، عکس‌ها و فیلم‌های جنگی و انقلاب و شخصیت‌ها و صحنه‌های

---

۱. Guckkasten: جعبه‌ای که از حفرهٔ آن به تصاویر درون نگاه می‌کردند، همان، شهر فرنگ خودمان.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

حقیقی و قابل قبول. و همهٔ این‌ها هم در تئاتر بزرگی که روزگاری ماکس راینهارت برای اجرای درام‌های بورژوایی (کلاسیک)، برپا داشته بود. او هم احساس کرده بود که باید سوی توده‌ها آمد، و آمده بود ولی از کرانه‌ای دیگر و با کالای بیگانه. «لیسیستراتا»، «هملت» و همچنین «فلوریان گایر» و «مرگ دانتون» هم توی فهرست پیش‌بینی شده بود. اما به‌جز آماس فرم به چیزی دست نیافتیم. همکاری تماشاگران از سالن تئاتر ــ به دلیل عدم هماهنگی با برنامه ــ صورت نپذیرفت، چیزی که می‌توانست از خواسته‌های کارگردان هم فراتر برود.

این نتوانست خود را به جنبش اکسپرسیونیستی کارلهاینتس مارتین هم برساند، نه در درام کلاسیک و نه در اجرای «هجوم ماشین‌ها» ــ فقط در اجرای «بافندگان» چنین چیزی میسر گشت. در این‌جا میدان ورزشی با میدان جنگ و با سالن تماشاگران یکی می‌شد. به همین دلیل قضیه خیلی اهمیت می‌یافت: در این تابستان از طرف هایه[1] برای تماشای آن، سندیکاها سازماندهی شده بودند. و اکنون کارگران آگاهی آن‌جا حضور داشتند؛ توفان آغاز گردید. من همیشه در این فکر بودم که با سالن کم تماشاچی چه باید کرد، با کدام ابزار باید به این تئاتر توده‌ای تسلط یافت؟ حالا جلو چشمانم آن را می‌دیدم ــ و حتی امروز هم آن‌جا در برلین می‌توان تئاتر توده‌ای و پر ازدحام را به صحنه برد.

ما برای نخستین بار مطلقاً با واقعیتی مواجه می‌شدیم که خودمان ایجاد کرده بودیم؛ و این دقیقاً دارای همان شور و هیجاناتی بود که یک درام منظوم می‌توانست داشته باشد، همهٔ تحریکات و هیجان‌های تکان دهنده از همین جا نشأت می‌گرفتند. تنها به این دلیل که واقعیت سیاسی به نمایش درمی‌آمد.

باید اقرار کنم که من هم در آن شب پرالتهاب بودم؛ از دو جهت: یکی این که، چگونه تأثیرات متقابل عناصر روی صحنه با هم جور خواهند شد؛ و

---

1. Heye

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دیگر این که، آیا چیزی از آن‌چه که در نظر گرفته شده، به اجرا در خواهد آمد؟

در آخرین تمرین هرج و مرج کاملی حکمفرما بود. مایزل، که در آن زمان تازه به موزیک سیاهان رو آورده بود، با بیست نوازندهٔ کنسرت باور نکردنی دوزخ را به اجرا می‌گذاشت؛ گاسبارا هر لحظه با صحنه‌های جدیدی نزد من می‌آمد تا بالاخره او راکنار پروژکتور عکس نشاندم؛ هیرتفیلد با چانه‌ای برآمده ــ کاملاً تنها ــ تمامی ابزار صحنه‌ای را از بالا تا پایین با رنگ قهوه‌ای ترسیم می‌کرد، کاربرد فیلم جور در نمی‌آمد؛ بازیگران درست نمی‌دانستند کجای کار هستند؛ کله‌ام از این همه اشیاء و آدم‌ها و درهم برهمی به دَوَران افتاده بود. مردم در آن شب سالن را ساعت ۳ صبح ترک کردند، اما بدون این که بدانند بر روی صحنه چه گذشت. ولی صحنه‌هایی هم که پا بر جا مانده بودند، ما را خشنود نساختند، چون فقدان تماشاگر را احساس می‌کردیم.

هزاران نفر در آن شب سالن تئاتر بزرگ را پر کرده بودند. هر جای ممکن مملو از آدم بود: همهٔ پله‌ها، راهروها، و ورودی‌ها. شادی تماشا از همان آغاز در میان تماشاگران پرشور به چشم می‌خورد، یک آمادگی در برابر تئاتر، اما همان گونه که از کارگران انتظار می‌رفت.

خیلی زود این آمادگی درونی به فعالیت واقعی بدل گشت: توده‌های مردمی کارگردانی را بر عهده گرفتند. آن‌هایی که تئاتر را پر می‌کردند، همگی دوران مزبور را فعالانه تجربه کرده بودند، و چیزی که نمایش داده می‌شد سرنوشت حقیقی ایشان و تراژدی خود آنان بود که به صحنه درمی‌آمد و پیش چشم آن‌ها مجسم می‌گردید. تئاتر برای آنان به واقعیت بدل شده بود و بعد از آن هم: صحنه در برابر سالن تماشاگران یک سالن گردهمایی بزرگ گشت، یک میدان عظیم جنگ و یک میتینگ و یک دمونستراسیون گسترده. وحدت آن شب بالاخره اثبات کرد که تئاتر سیاسی قادر است شور و هیجان فراوانی بیافریند و نیروی مهمی باشد برای تبلیغات.

تأثیر تکان‌دهندهٔ به‌کارگیری فیلم نشان داد که این حرکت فراسوی همهٔ

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تئوری‌ها، نه تنها درست بود ــ به‌ویژه وقتی روشنگری سیاسی و مناسبت اجتماعی مطرح می‌گردید ــ بلکه از لحاظ شکل هم تأثیری بسیار عالی داشت. این‌جا تجربهٔ «پرچم‌ها» تکرار شد. لحظه‌های غافلگیرکنندهٔ فیلم و صحنه‌های نمایشی و جابه‌جایی آن‌ها، از تأثیر فراوانی برخوردار بودند. شور و هیجان دراماتیک در ارتباط با فیلم و صحنه‌های نمایشی به مراتب افزایش می‌یافت. این‌ها با تأثیرات متقابل یکدیگر را تقویت می‌کردند و بدین‌سان در فواصل معینی نیز شور و هیجان را به اوج خود می‌رساندند، چیزی که من در تئاتر به ندرت شاهدش بوده‌ام. برای مثال، هنگامی که (صحنهٔ نمایشی) پس از رأی‌گیری سوسیال دمکرات‌ها در مورد وام‌های جنگی، بلافاصله فیلم نشان داده می‌شد و اولین کشته‌ها، بدین طریق نه فقط ویژگی سیاسی رخداد بلکه همزمان با آن نیز نوعی همدردی بشری هم ایجاد می‌گردید، و هنر خلق می‌شد. با این شیوه تأثیرات شدید تبلیغات سیاسی هم از راه هنری نیرومند به خوبی به چشم می‌خورد.

«تئاتر بزرگ... موضوع اصلی: مذاکرات رایشتاگ[1] دربارهٔ جنگ... متن برداشتی از پرونده‌های تندنویسان رایشتاگ. تصادف بود که من در آن روز جنگ به مرخصی بیایم و در برلین باشم و از نزدیک شاهد اجلاس مذکور هم باشم. بار دیگر بتمن هولوگ[2] با اونیفرم ژنرالی در جای خود ایستاده و خدای را به‌خاطر الطاف بیکرانش که همیشه مراتع و مزارع ما را حفظ می‌کند، سپاس می‌گذارد. بلافاصله بعد از اجلاس، نمایندگان با جار و جنجال به یک نانوایی هجوم می‌برند. در تئاتر، هزاران تماشاگر می‌خندیدند، مسخره می‌کردند، پایکوبی نموده و با مشت‌های گره کرده به تهدید می‌پرداختند. این بار و در آن پایین جلو تریبون نطق و خطابهٔ سرباز مسلحی با دامن پاره پوره و کثیف همراه با داد و بیداد سخن می‌گفت: کارل لیب‌کنشت؛ و بعد هم همین سرباز به

---

۱. Reichstag: پارلمان آن زمان آلمان که حالا بوندستاگ نام دارد.

۲. Bethmann Hollweg: سیاستمدار آلمانی.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

خیابان رفته و در آن‌جا اعلامیه پخش کردند و بر ضد جنگ سخن می‌گفتند. او را دستگیر کردند، و همین که جماعت روی صحنه بدون هیچ‌گونه واکنشی می‌گذارند او را ببرند، فریاد تماشاگران توی سالن به هوا برمی‌خیزد.» (از روزنامهٔ فرانکفورتر، یکم آوریل ۱۹۲۹ «آن طوری که آغاز شد»)

«پرچم سرخ» در چهاردهم جولای ۱۹۲۵ نوشت: «این صحنه‌ها عظمتی داشتند، هرگاه که از درون توده‌های مردم چیزی گفته می‌شد، کارگران بازیگر به وسط حرف می‌پریدند، این‌گونه رفتارها باید جای دیگر هم تکرار گردند با این سرپرستان تئاتر بورژوایی و نیروهای فرسوده از کار، رنج‌دیده و کم دستمزد.»

و یاکوب آلتمایر[1] در روزنامهٔ فرانکفورتر: «و چنین تأثیر عظیم؛ حتی اگر از تمام تمایلات و اغراق‌ها هم چشم بپوشیم، انسان نمی‌تواند بدون تعقل پا به خیابان بگذارد. یسنر[2] هم با «مرگ والنشتاین» یا «پرنس هامبورگی» می‌تواند سحر و جادویی به راه بیندازد، راینهارت هم با «آن‌چه شما می‌خواهید» یا با برگنر خودش آسمانی را به نمایش بگذارد که البته پس از این‌گونه اجراها شهر برای هر کسی مانند جنگلی انبوه به‌نظر می‌رسد که هیچ کس نمی‌داند در کجای آن قرار گرفته است... اما بعد از چنین رِوُویی، مثل این است که آدم دوش گرفته باشد. نیروها رشد می‌کنند و تقویت می‌گردند، توی خیابان می‌توان به خوبی شنا کرد و پارو زد. رفت و آمد، مدهوشی و تکنیک معنا می‌یابند.»

«برلین جدید، ساعت ۱۲»[3]: «برای افتتاح کنگرهٔ حزب کمونیست، کارگران و بازیگران مشترکاً و به کارگردانی اروین پیسکاتور، در تئاتر بزرگ، تئاتر جهان را به نمایش درمی‌آورند. با شیوه‌ای قدرتمندانه و صحنه‌هایی تو در تو، از جنگ و انقلاب که شور و هیجانی زایدالوصف دارند. گرچه

---

1. Jakob Altmeier 2. Jessner

۳. نام نشریه.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

رخدادها عریان و حقیقی به نمایش درمی‌آیند، اما تأثیر آن‌ها غیر منتظره، عالی و شگفت‌انگیز می‌باشد؛ دیدگاه‌ها و اظهارات تعصب‌آمیز و شورآفرین درهم می‌آمیزند؛ و همهٔ این‌ها در اوج نمایشی خود به گونه‌ای شگفتی آفرین نیز هنر عالی دراماتیک را هم مجسم می‌نمایند.»

نشریهٔ «ولت آم آبند»، ۱۷ جولای ۱۹۲۵: «البته به‌نظر چنین می‌آید که در رابطه با هنر؛ خواستن مطرح نیست بلکه مسئلهٔ تأثیر حرف اول را می‌زند. و این‌جا باید گفت که این رِوُو، با تماشاگران ارتباط برقرار نمود و نکاتی را مطرح ساخت که به ندرت می‌توان در سایر کارهای دراماتیک مشاهده کرد.»

پس از هجوم تماشاگران در شب دوم و این که صدها نفر نتوانستند به سالن راه بیابند، چون جای سوزن انداختن هم پیدا نمی‌شد، من تصمیم گرفتم که اجرا را حداقل چهارده روز ادامه بدهم تا شاید پول مخارج آن به‌دست آید. تورگلر، هم در این راستا به تکاپو افتاد. هزاران پوستر و پلاکارد تبلیغاتی در گوشه کنار شهر پخش گردید؛ اما باز هم همان قصهٔ همیشگی، مقامات مایل نبودند ریسک کنند، و باز هم تجربهٔ تلخ دیگری که با وجود همهٔ کامیابی‌ها در اجرا و هجوم توده‌های تماشاگر ــ که به حسادت تئاتر بورژوایی هم انجامیده بود ــ در این مرحله هم تئاتر سیاسی از پیشرفت باز ماند.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

توضیحی دربارهٔ انقلاب روسیه

«توفان دریا» تئاتر مردمی ۱۹۲۶

در این میان با تئاتر مردمی قراردادی چند ساله بستم که به من اجازه می‌داد درام‌های مورد نظرم را برای اجرا خودم برگزینم. نخستین اثر «توفان دریا» بود از آلفونس پاکو، که آن را بیشتر به دلیل فرصت اندک انتخاب کردم، با وجودی که خوب می‌دانستم درامی است ضعیف.

محتوا: انقلاب پیروز می‌شود، اما پولی موجود نیست که آن را به انجام برسانند. گرانکا[1]، رهبر انقلاب را وادار می‌کند تا پترزبورگ را به یک یهودی پیر بفروشد، و او هم آن را به انگلستان می‌فروشد. گرانکا و همدستانش به جنگل پناه می‌برند. آن‌جا بین او و یک زن سوئدی ــ که سمبولی است از گاردیست‌های سفید سارین[2] ــ جنگی درمی‌گیرد. گرانکا مخفیانه به پترزبورگ بازگشته و کارگرها را به شورش واداشته و شهر انقلاب را بازپس می‌گیرد.

«این تاریخ یک انقلاب و شرح حال لنین نمی‌باشد، نمایشی هم از روسیه نیست و حتی چیزی در آن سطح هم نباید بر شمرد... اندکی از واقعیت هم در آن به‌کار نرفته است؛ بلکه مسئله این است که نیروهای دوران ما با چند سیما

---

1. Granka 2. Ssarin

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

آشنا شوند که ممکن است احساساتی را برانگیزند، کاری که واقعیت هم انجام می‌دهد.» (از مقدمهٔ کتاب «توفان دریا» اثر: آلفونس پاکو.)

باری «شعر» به جای واقعیت، سمبول به جای سند و احساسات به جای شناخت. حال ببینیم، آیا اثری شاعرانه در مقایسه با نیروی عظیم سیاسی ــ و همچنین تأثیری افزون‌تر ــ می‌تواند تضمینی واقعی باشد؟

راجع به مناسبات واقعیت و سمبول

سمبول واقعیتی است شاعرانه، نشانه‌ای روشن برای مسائل و عوامل و عناصری که در پس آن قرار گرفته‌اند. علامت فرهنگی که می‌تواند مسائل و مطالبی را مختصر و مفید بیان نماید، البته فقط با اشاره به آن‌ها. این موضوعی است نمونه‌وار برای اوایل و اواخر هر دوران. اما سمبول‌ها علائم کالایی نیستند. سمبول را نباید به صورت کلیشهٔ واقعیت درآورد. در لحظه‌ای که سمبول معیار قرار می‌گیرد، تقریباً همیشه بی‌کفایتی خود را نیز بروز می‌دهد. سمبول به گذشته و آینده اشاره می‌کند که هر دوی این‌ها هم غیرقابل کنترل می‌باشند. ولی هرگز نمی‌تواند جایگزینی برای واقعیتی گردد که در ابلهانه‌ترین شکل خود تأثیر سمبول‌ها را دارد. نکات مهم تاریخی را در گسترهٔ وسیع و ملموس خود نیز می‌توان سمبول به‌شمار آورد. اشتباه است که از این‌گونه مواد و عناصر اصلی‌ترین آن‌ها را کنار بگذاریم، چون به این ترتیب نه تنها رشد و تکاملی صورت نمی‌گیرد که گسستی هم در عناصر ایجاد می‌گردد.

«توفان دریا» به ما آموخت که حذف عنصر سیاسی و تبدیل آن به موضوعی شاعرانه، ضرورتاً به چیزی نصفه نیمه منجر می‌شود. بنابراین «توفان دریا» در مقایسه با «پرچم‌ها» و «با وجود همهٔ این‌ها» گامی بود به عقب.

«میان تأثیر این افسانه و نمایش واقعی ـ مستند، شکافی وجود دارد که

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

توسط شخصیت‌هایی به نمایش درمی‌آید که ۱ـ زندگی خصوصی خویش را دارند، ۲ـ مقامات سیاسی‌اند، و ۳ـ سمبول‌هایی نیز می‌باشند، بی‌آن‌که هر بار مشخص بشود به‌عنوان فرد معمولی، یا به مثابه سیاستمدار و یا به منزلهٔ سمبول چه می‌گویند. پاکو در مورد «پرچم‌ها» شاعرانه کار نکرده، ولی اثری مستند و بسیار مؤثر عرضه می‌کند. او در رابطه با «توفان دریا» (که بخشی واقعی و قسمتی سمبولیک است) مرزها را درهم می‌ریزد... و در حقیقت نوعی تیپولوژی سیاسی را به‌دست می‌دهد... اما همان تیپولوژی را هم تجزیه کرده و به کار خود ادامه می‌دهد.» (ایهرینگ، گزارش بورس، ۲۲ فوریهٔ ۱۹۲۶)

نویسندگان اندکی هستند که قادرند مواجه با دنیای واقعی را در همهٔ ابعادش تحمل نمایند و در برخورد با پیچیدگی‌های آن دچار اشکال نشوند. راستی، چرا پاکو مثل آن‌چه که در «پرچم‌ها» دیدیم، نتوانست به عوامل و عناصر مطلوب‌تری رجوع کرده و بکوشد از بخش‌هایی از انقلاب روسی بهره جسته و این دگرگونی عظیم را تا ریشه‌هایش به رشتهٔ تحلیل بکشد؟ تکلیفی که خود از وسعت کافی نیز برخوردار می‌بود، البته اگر او به سند تاریخی وفادار می‌ماند. آیا نباید به جایگاه زبان به‌عنوان ابزار اهمیت قائل شد؟ و در ضمن به حقایق موجود هم در قالبی مناسب پرداخت؟ خود پاکو هم برای این پاسخی ندارد. او، مثل این که به کشف جدیدی نائل آمده باشد، اصرار می‌ورزد که «گرانکا همان لنین نیست. لنین هرگز توی جنگل‌ها نرفت. لنین تغییر حالت تولستویی نداشته... لنین هرگز پترزبورگ را نفروخته... لنین هرگز پیوند با توده‌ها را از دست نداده... لنین هرگز... تحت تأثیر عشقی قرار نگرفته... و بالاخره او هیچ گاه احساسی دانشجویی نداشت و دانشجومآبانه نمی‌زیست.» به‌هرحال، چیزی نبود جز محو رخدادها و چهره‌ها؛ اثری شاعرانه که نه بلکه نوعی درهم‌ریختگی.

«... در آن زمان هر چه به‌عنوان درام انقلابی یا متمایل به آن روی صحنه می‌رفت، چه از طریق ادبیات، و چه از سوی هنر بی‌پیرایش، همه و همه تأثیر

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

خاص خود را داشتند. اگر پاکو ضعیف می‌ماند، به‌خاطر این نیست که او نمی‌تواند شاعر بشود، بلکه برای آن است که او بیش از حد شاعر است.» (ایهرینگ، گزارش بورس، ۲۲ فوریهٔ ۱۹۲۶)

این، البته تأثیر جهت‌گیری درام را هم تضعیف می‌کرد و از این رو نمی‌توانست از تأثیر سیاسی مطلوبی برخوردار باشد. «من نمی‌نویسم تا جهت یا ایدهٔ معینی را نشان بدهم. هدف من این است که با ابزار و وسایل نوین زمان خودم ایجاد تأثیر و تأثر بنمایم، چیزی که فقط هنر ــ بی‌زمان ــ می‌تواند آن را تولید کند... و بر این باورم که تا آخرین لحظهٔ کار هم به قانون دیگری جز کار هنری پایبند نبوده‌ام.» (پاکو) و به این ترتیب در مقیاس مشخصی عملکرد جدیدی هم که من برای تئاتر ــ در رابطه با همهٔ کارهایی که تا به حال عرضه کرده بودم ــ درنظر داشتم، بار دیگر لغو می‌شود. و وقتی پاکو راجع به تمامی روند کار می‌گوید: «هر چه بادابادا، می‌توانید این را رمانتیک بنامید؛ برای نوشته و شعر که خوب است!»، بنابراین از نقطه نظر خودم باید به او بگویم، چه آن زمان و چه امروز: غلط است، غلط! رمانتیک در ارتباط با این مورد، امروز و در این دوره نادرست می‌باشد.

دربارهٔ تمایل، جهت‌گیری و حقیقت

دو تضاد؟ مطلقاً خیر، بلکه همسانی کاملی آن هم در زمانی که حقیقت در آن انقلابی است. تمایل یا جهت‌گیری که غالباً بد برداشت می‌شود به کار گرفته شده، مترادف است با غیرحقیقی، حداقل به این معنا که بخواهند حقیقتی را به منظور رسیدن به هدفی به جهت معینی منحرف سازند. من هرگز حتی به این فکر هم نیفتاده‌ام که بخواهم واقعیتی را به دلیل این‌گونه تمایلات، غلط جلوه بدهم یا از ریخت بیندازم. بر عکس، همیشه کوشیده‌ام در همه جا و همه حال به زیان تمایل و جهت‌گیری، حقیقت و واقعیت را نشان بدهم، علت‌ها را روشن کنم؛ چون وقتی تمایلی در راستای حق و حقیقت نباشد، کار دیگری

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

نمی‌توان کرد. عالی‌ترین و نیرومندترین تمایل که می‌توان تصورش را کرد، عبارت است از واقعیت ناب و بدون روتوش؛ و امروز برای من روشن است که نه تنها قوی‌ترین نیت انقلابی بلکه عالی‌ترین توانایی هنری و هنرمندانه باید این باشد که واقعیت را در پهنهٔ جدیدی آشکار سازیم.

فیلم

با این اجرا گام بزرگی به پیش و در مسیر اجرا و ظرافت بخشیدن به صحنه‌های همراه با فیلم برداشته شد. برای نخستین بار ممکن گردید که تمامی بخش‌های فیلم را متناسب با درام برگزینیم. و به این طریق حالت دراماتورژیک چنین فیلم‌هایی هم تقویت گردید.

«مسئلهٔ بُعد و گسترش به صحنهٔ تئاتر هم رسوخ می‌کند. فیلم دیگر یک شگرد یا اقدامی سبک و سیاقی نیست... فیلم در این رابطه عملکردی دراماتورژیک به‌شمار می‌رود.» (ایهرینگ، **گزارش بورس**، ۲۲ فوریهٔ ۱۹۲۶)

گرچه عملکرد فیلم گسترش یافت، ولی تداوم عملی آن به ساختار کلی اثر وابسته ماند. رخدادهای شخصی و عام نمایشنامه به صورت رخدادهای ناب شخصی و عام در فیلم و صحنه‌ها نیز ادامه یافتند.

درام «توفان دریا» باید برای اجرا طی سه هفته و نیم آماده می‌شد. آلفونس پاکو بر روی آن یک سال کار کرده بود ــ یک کتاب، درام و همچنین رمان ــ حماسی... در حالی که نقاط اوج تخلیه‌های دراماتیک شدیداً بالا می‌گرفتند، نوعی انباشت را هم طلب می‌کردند.

نگارش آن به شدت تحت تأثیر فنون صحنه‌ای بود... اما حالا، که با صحنه تماس می‌گرفت، دیدیم که صحنه در این‌جا باید از فرم‌های جدیدی هم برخوردار باشد، بر خلاف سایر آثار صحنه‌ای نه از لحاظ نمایشی و نه از نظر تکنیکی، تناسبی در آن مشاهده نمی‌گشت. به همین دلیل یک دگرگونی کامل هم صورت گرفت، که بهتر است بگوییم درام بر روی صحنه موجودیت

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

یافت. این کار از همهٔ ما چیزهای تازه‌ای طلب می‌کرد، پدیده‌ای غیر معمول. من نمی‌توانستم بر اساس یک برنامهٔ مشخص کارگردانی کنم، چون مثل همهٔ اجراها پایه و اساس معینی نداشتم که منطبق با آن به کار خود بپردازم. بازیگر تا آخرین روز تمرین قادر نبود تمامی نقش خودش را یک جا در اختیار داشته باشد ــ او می‌بایست با استفاده از تخیلات خویش به کار ادامه می‌داد تا بتواند خطوط نورسیده را پر کند، بازگو نماید و شکل بدهد. (به این شیوه گروه جدیدی رشد می‌یافت، گروهی که باید مشترکاً اثری را به‌وجود می‌آورد. پاکو در اثنای کار دسته جمعی توجه داشت که ببیند قسمت‌های مهم و جدید چگونه با هم سروسامان می‌گیرند. بنا باید کلاً خراب گشته و از نو ساخته می‌شد. این البته همیشه به‌سود نوشته نیست، اما ما در این‌جا ناگهان به قانون صحنه، به قانون زندگی رسیدیم. باید این زندگی، زندگی امروزمان، و زمان خویش را دریابیم و به هر بهایی که شده آن را محفوظ نگه داریم: این موضوع برایمان بیش از همه اهمیت داشت.)، (از مقاله‌ای در نشریهٔ «راه جدید» ۱۹۲۶/۴/۱۶ نوشتهٔ اروین پیسکاتور)

نمایشنامهٔ مزبور باید در حین تمرینات تغییراتی می‌یافت. من از رخدادهای انقلاب روسیه سیرآب بودم، از تمامی روابط سیاسی ـ اجتماعی آن آگاهی داشتم و همهٔ مسایل و مشکلات را هم می‌شناختم و جالب این که در همین زمان هم باید درامی را به صحنه می‌بردم که همه چیز آن درهم ریخته، ناروشن، مات و نصفه نیمه بود. آیا کسی باور می‌کند که من صرفاً به‌خاطر شخص خودم آن‌قدر شیفته شده باشم که بخواهم یک درام را بپذیرم و بعد هم آن را از پایه ویران ساخته و از نو بنا کنم؟ و تا روز اولین اجرا هم مدام از مؤلف رنجدیدهٔ اثر، چیزهای تازه‌ای بخواهم؟ یا باید من از انجام آن با توجه به موضوع و انسان‌هایی که به ایشان اشاره می‌شد، سرباز می‌زدم؟ چون به‌هرحال این خطر هم موجود بود که نتوانم کار را سامان داده و آن را ناقص و کم تأثیر یا حتی بی‌تأثیر ارائه نمایم. پاسخ را بخش پایانی همان مقاله‌ای که

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

خواندید، در زیر می‌دهد:

«هنر، نه، آغاز! ما نظرمان بیش از همه به هدف بود. اگر عقیدهٔ مرا بخواهید، بدیهی است که به چیز تولید شده انتقادهایی هم دارم. باید بگویم، هنگامی که درام «توفان دریا» به روی صحنه رفت، هنوز هم ناتمام بود. اجرایی ناتمام، چون ابزاری که در اختیار داشتیم نیز ناتمام بود.

حال ببینیم، فرم و محتوا را چگونه می‌توان بالا برد، ترفیع داد و تبدیل به هنرش کرد؟ ما آگاهانه چیزی ناتمام می‌آفرینیم. چون اصلاً فرصتی برای سامان دادن به شکل ظاهری آن نداریم. مدام اندیشه‌های جدید انقلابی به مغزمان خطور می‌کنند، زمان برای ما ارزش دارد، به همین سبب نباید منتظر توضیحات کامل ماند. ما وسیله و ابزار را همان گونه که هست برمی‌داریم ــ ممکن است ما را به همین دلیل سرزنش کنید ــ و با آن مرحله گذری را خلق می‌کنیم.»

اورین پیسکاتور

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

حرفه

نوع حرفه و وابستگی من، البته نگذاشتند که من همیشه بتوانم آن‌چه راکه می‌خواهم و با جهان بینی‌ام هماهنگی دارد، به‌کار ببندم. (به‌علاوه، این هم دشوار است که بتوانی آثار هدفداری پیدا کنی که موفقیت‌آمیز هم باشند؛ حتی اگر سایر موانع هم بر طرف شده باشند، همان‌طوری که سال صحنهٔ پیسکاتور ــ تئاتر پیسکاتور ــ هم به اثبات رساند.) با وجود این خیلی گوش به زنگ بودم که در ارتباط با نمایشنامه، مؤسسه زیر بار تعهدی نرود. من می‌توانستم آن‌ها را به اجرا درآورم ولی این‌جا نه فقط مسائل سیاسی که مسائل انسانی هم مطرح بودند. تکلیف این بود که پس‌زمینهٔ قضایا به پیش کشیده شود، بر روی آن کار صورت گیرد و مسائل عام آن هم به طریقهٔ جالب توجه در قالب نمایشی بیان گردد. در این رابطه ابزار و وسایل با یکدیگر تفاوت داشتند؛ و من تأثیراتی را می‌آزمودم که بعدها اهمیت‌شان نیز به اثبات رسید. آثار عبارت بودند از: «زیر نور مهتاب کاریبی» نوشته: اوژن اونیل، «چه کسی به‌خاطر یوکناک می‌گرید» اثر: هانس خوزه رفیش، «قایقی در افق» نگارش: رودلف لئونهارد، «کشتی مغروق» تألیف: پاول تسش، و از ماکسیم گورکی «در اعماق».

جالب توجه است فرد حقوقدانی مثل رفیش که در زندگی سرد و کله‌شق است، همین که دست به قلم می‌برد، وارد ذهنیاتی پیچیده (روح و...) شده و

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

عقده‌های شاعرانهٔ خویش را واکنش‌وار نشان می‌دهد. وقتی از خود فاصله گرفته و به کار می‌پردازد، همیشه می‌توان از وی چیزی انتظار داشت. شخصیت‌های درام‌های او که وی با ایشان پیوندی ندارد، خوب و پخته هستند، برعکس آنانی که او به خوبی و آشکارا دیده است ــ به کلامی دیگر: نه قهرمان سرشناس، بلکه پرسناژ جنبی. وقتی او با چنین شخصیت‌هایی موضوعی اجتماعی را به تحلیل می‌کشد و می‌نگارد، آن را ویران می‌کند، چون همه چیز روی آنان متمرکز می‌شود، که گویی رفیش این را برای بازیگرانی نوشته که برای همین نمایشنامه تربیت شده و آموزش دیده‌اند (او بدین‌سان موضوع را از دو جهت بی‌محتوا می‌کند). رفیش تا به امروز هم هنوز نمی‌داند کدام فرم با استعداد او و کدام محتوا با خلاقیت دراماتیک‌اش همخوانی دارد.

رودلف لئونهارد، یک نگارندهٔ آثار غنایی و آفوریستی[1]، قادر است از واقعی‌ترین رخداد ــ همخوابگی یا قتل یا زد و خورد ــ با ظرافت تمام، موضوعی پر محتوا بسازد (این را خود او تا امروز هم نمی‌خواهد باور کند). با وجود تمایل به چنین دگرگونی‌هایی، او هر واقعیتی را چندین بار می‌شکند. اما در حالی که گئورگ کایزر ــ که لئونهارد، دوست و هوادار اوست ــ رخدادهای واقعی را در قالبی زبانی ـ معنوی می‌ریزد و از این طریق نوعی ساختار نو می‌آفریند، در کارهای لئونهارد کشش و محتوا به صورت ترکیبی آمیخته درمی‌آیند. «قایقی در افق» که من توانستم آن را در عین شگفتی در تئاتر مردمی به صحنه ببرم، دارای همهٔ ضعف‌ها و قوت‌هایی بود، که بر اساس این بررسی ــ درام‌هایی که با چنین عناصری ساخته شده باشند ــ نیز دارا خواهند بود: نیت معقول و منطقی، و طرح درست و گویا (یک زن به‌عنوان کاپیتن کشتی با گروهی مرد که با وجود دیسیپلین پرولتری قادر به رهایی از

---

۱. Aphoristik: عرضهٔ اندیشه پر محتوایی که به سرعت صورت می‌گیرد، یعنی با مشاهدهٔ یک موضوع.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

قید و بند سکس نمی‌باشند. یک درگیری که به‌هرحال، تکلیف مرتبت با گروه، سرانجام پیروز می‌گردد).

در کار پاول تسِش، هم چیزهایی بودند که به عنصر زمان نفوذ می‌کردند (جنگ سال ۱۸۷۰، کمون پاریس، جمهوری سوم فرانسه، تمامی دوران شکست فرانسه که جدا ساختن سیمایی مثل ریمبو[۱] از آن ممکن نبود). متأسفانه او هم نمی‌تواند از مسائل روحی ـ روانی و فردی بگذرد، و حیف این اثر که حتی به مسئلهٔ فردی ـ آنارشیستی هم توجهی ندارد؛ یک بار دیگر هم در این‌جا می‌بینیم که احساسات شاعرانه غلبه دارد که وی آن را به همکار نویسندهٔ خویش منتقل می‌کند، به ریمبو.

در رابطه با «در اعماق» تازگی و جذابیت تئاتر به اثبات می‌رسید، و قوانین خاص آن به نمایش درمی‌آمد. گورکی در این اثر ناتورالیستی خود توصیفی را از تیپ‌هایی به‌دست می‌دهد که با مناسبات آن زمان مطابقت داشت، اما با وجود این تا حدود زیادی هم محدود باقی می‌ماند. من در سال ۱۹۲۵ دیگر نتوانستم تصور کنم که در یک اتاق ۱۰ انسان بدبخت و مفلوک زندگی می‌کنند، چنین چیزی را فقط می‌توان در اسلام[۲]های شهرهای بزرگ و مدرن مشاهده نمود. لومپن[۳] به‌عنوان واژه‌ای نیز مورد بحث بود. من باید درام را به گونه‌ای گسترش می‌دادم تا مفهوم مذکور قابل درک می‌شد. افسوس که گورکی درخواست مرا در مورد کمک رد کرد، چون از وی خواهش کرده بودم به ما در این راستا یاری برساند. به‌هرحال، دو نکته در این درام تغییراتی را پذیرفتند که از نظر تئاتری خیلی هم مؤثر بودند: آغاز، خُرخُر و خُرناس

---

۱. Arthur Rimbaud (۱۸۹۱ ـ ۱۸۵۴): درام‌نویس فرانسوی و سرآمد سمبولیست‌های فرانسوی که نفوذ او از کلودل تا سوررئالیزم هم به چشم می‌خورد.

۲. Slum: ناحیهٔ کثیف و فقیرنشین شهرها.

۳. Lumpen: معمولاً به کارگران فقیر شده و به قشرهای فقیر و بی‌چیز اتلاق می‌شود که تکیه گاه درستی ندارند و خیلی زود بازیچهٔ دست این و آن قرار می‌گیرند.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

توده‌ای از مردم که تمامی صحنه را پر می‌کند، بیداری یک شهر بزرگ، سروصدای تراموا‌ها تا فرود آمدن سقف و شکل‌گیری یک اتاق کوچک و تنگ، و هیاهوی نه فقط کتک‌کاری جمع اندکی در حیاط، بلکه شورش تمامی ناحیه بر ضد پلیس و قیام توده‌ها. من میل داشتم در همه جای این درام، هر جایی که امکان داشت، درد و رنج روحی ـ روانی فرد را عمومیت داده به زمان حال برسانم، آن تنگی اتاق را، با بر داشتن سقف تبدیل به گستردگی جهان بنمایم. کامیابی اثر به من حق داد. (آلفرد کِر اعتقاد داشت که با اجرای آن، اصل موضوع بار دیگر رهایی یافته است.) از آن اصل سیاسی تأثیری به بار آمد که از لحاظ تئاتری هم صحتش به اثبات رسید.

اصولاً اجراهای «قایقی در افق» و «کشتی مغروق» برای من از اعتبار خاصی برخوردار بودند. در اولی، ابزار صحنه (کشتی) عملکرد مستقلی را طلب می‌کرد که در اثر آن ضعف پایانی از نظر دراماتیک به قوی‌ترین لحظهٔ درام بدل می‌گردید. در «کشتی مغروق» هم نمایش تصویری، نمایش نوینی را عرضه می‌کرد. در این‌جا فضایی نشان داده می‌شد، شامل رخدادهای بزرگ و سیاسی که ترسیم آن را گئورگه گروس بر عهده داشت. رخداد صحنه‌ای در درون سه دیوارهٔ بزرگ بازی می‌شد که بر روی آن‌ها تصاویری متناسب به نمایش درمی‌آمدند. (من در ابتدا این سه دیواره را شبیه به پایه‌ای سه سطحی ساخته بودم و می‌خواستم آن را بر روی محوری گردان قرار بدهم.) در اجرای «کشتی مغروق» و به هنگام عبور کشتی، فیلم را نه فقط به‌عنوان نمای تصویری بلکه به منزلهٔ گسترش تصویری تخیلات تب‌آلودهٔ ریمبویی، به کار گرفتم.

در سرتاسر این دوره برای من همکاری نزدیک با بازیگران اهمیت فراوانی داشت. تئاتر مردمی در جریان آن سال‌ها ــ گرچه دارای تروپی منسجم نبود ــ اما یکسری نیروهای خوب هنری را نیز در اختیار داشت. رفته رفته و از همکاری همین‌ها و با نیازی که اجراهای من داشتند، یک انجمن

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

انسانی ـ هنری و همچنین سیاسی به‌وجود آمد که بخش عمده‌ای از آن‌ها با به‌هم پیوستگی ویژه‌ای از سال ۱۹۲۸ با تئاتر سیاسی رابطه برقرار کردند: گنشوف[1]، هانه‌من[2]، کالزر[3]، اشتکل[4] و فن‌اور[5]؛ کار من به‌خصوص با هاینریش گئورگه خیلی پر حاصل بود، چون او بازیگری بسیار مستعد بود ــ و با وجود حضور اِم ولک ــ به یاری درام‌نویس و کارگردان می‌شتافت. در رابطه با اجراهای من به مرور چیزی شبیه به یک سبک نو بازیگری هم شکل گرفت، سخت، روشن و غیر احساسی. به موازات آن هم دیدگاه تازه‌ای در مورد وظایف بازیگر در برابر نقشش ایجاد گردید. دیگر تکیه به ظاهر شخصیت کافی است، تکیه به‌جزئیات روحی شخصیت‌ها کافی است ــ آن گونه که کایسلر[6] عمل می‌کرد. اگر بخواهم نامی روی این سبک بگذارم، باید بگویم رئالیسم نو (البته با رئالیسم دههٔ ۹۰ اشتباه نگیریم).

بازیگر را از سبک مجموعهٔ تئاتر، دیدگاه خودش و جهان‌بینی‌اش نمی‌توان جدا ساخت. در روسیه یک بازیگر تئاتر مایرهولد[7] مجاز نیست که در تئاتر تایروف[8] یا در تئاتر استانیسلاوسکی[9] به‌کار بپردازد. همان‌طوری که بین سبک تئاترهای مختلف، موضوعات آن‌ها، درام‌ها و نویسندگان تفاوت فاحشی وجود دارد، میان نسل‌ها هم فرق بسیاری را می‌توان دید. نسل ما آگاهانه در مقابل این که بخواهند برای احساس ارزش بیش از حدی قائل شوند، می‌ایستد. این‌گونه دگرگونی‌ها طبیعی است که یک روزه اتفاق نمی‌افتند. من برای دگرگونی بازیگر هم همان قدری وقت گذاشتم که برای تغییرات فنی. در رابطه با ساختار صحنه که متشکل از چوب، کتان و آهن است، خصوصیات بازیگر هم باید بی‌چون و چرا، سخت، جدی، روشن و آشکار باشد. تأثیر یک کودک یا یک حیوان در دید بزرگ نمای فیلم چیست؟ در طبیعی بودن حرکات و رفتار که از لحاظ هنر بازیگری، هنرمندانه‌تر از هر

---

1. Genschow 2. Hannemann 3. Kalser 4. Steckel 5. Venohr
6. Kayssler 7. Meyerhold 8. Tairoff 9. Stanislawskij

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بازیگر می‌باشد، بدیهی است که نظر ما طبیعی نمایی حرفه‌ای‌گرانه نیست بلکه منظور آن است که رفتار طبیعی و علمی صورت گیرد و در سطح عالی، درست همان‌طوری که ابزار صحنه سروسامان می‌گیرند. هر کلامی باید هماهنگ با مرکزیت و اصل کار باشد، مثل نقطهٔ مرکزی و خط دایره. این یعنی همه چیز روی صحنه حساب شده است و همه چیز آن هم از لحاظ ارگانیک به هم پیوسته. بنابراین بازیگر هم برای من ــ که او را در مجموعهٔ کار می‌بینم ــ از نظر عملکرد دقیقاً همسان با نور، رنگ، موزیک، بنای صحنه و متن می‌باشد. او وظیفهٔ خود را بر حسب استعداد ــ خوب یا بد ــ انجام می‌دهد. به‌هرحال من به‌خاطر او هدف تئاتر را تغییر نمی‌دهم.

باید تصدیق کرد که ارزش شخصیتی یک بازیگر، اعتبار ویژه‌ای است که با عملکرد در حقیقت هیچ رابطه‌ای ندارد، که آن را می‌توان عامل زیباشناختی نامید. آن‌جایی که این ارزش خاص و شخصی به تنهایی و به‌عنوان ابزار شورآفرین زیباشناختی به منصه ظهور می‌رسد، ما نمی‌توانیم آن را به کار ببریم (درست مانند یک میز تحریر رُکوکویی بسیار زیبا در یک آپارتمان امروزی و معمولی). مسئله این نیست که بازیگر شخصیت فردی و انسانی خویش را ارتقا بدهد، بلکه باید بتواند ویژگی‌های انسانی خودش را با عملکرد سیاسی، هنرمندانه هماهنگ کند. ارائهٔ تئاتر خوب با بازیگران خوب امری است بدیهی. هر فرد مستعدی از عهدهٔ این کار برمی‌آید. اما ــ نکتهٔ تعیین‌کننده این‌جاست، که من کارشناس به آن توجه دارم ــ بازیگری که از عملکرد خود آگاهی داشته باشد، سبک خودش را می‌پذیرد. او دیگر نیازی به ایده‌های اتفاقی نخواهد داشت و همچنین به آرابسک[1] هم نیازی پیدا نمی‌کند؛ او فقط باید ویژگی‌های روحی و جسمی خودش را نمایش بدهد تا مؤثر واقع شود. برایم خیلی جالب توجه است که برخی از دست‌اندرکاران جراید با دیدن اجرای «رقبا» (تئاتر خیابان کونیگ گرتسر، مارس ۱۹۲۹) تازه

---

۱. Arabeske : حرکات افقی و دشوار بدنی در هنر باله.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

حالا مرا به‌عنوان «کارگردان ـ بازیگر» کشف کرده‌اند. در واقع من همیشه کارگردان ـ بازیگر بوده‌ام و این چیز تازه‌یی نیست.

در سال ۱۹۲۳ روزنامهٔ «دویچه» راجع به اجرای «آن زمان فرا خواهد رسید» من (اثر رومن رولان) در تئاتر سانترال چنین نوشت: «... چیزی به اجرا درآمده... که آن را باید به برخی از تئاترهای برلین به منزلهٔ الگو توصیه کرد. سیستم ستارگان بزرگ در کار نیست، اما یک گروه نمایشی که تاکوچک‌ترین نقش‌های فرعی می‌توانند قدرت، مهارت و تجارب کارگردان و نویسنده را به منصه ظهور برسانند. هدایت مطلوب اجرا را در این‌جا به وضوح می‌توان دید. قدرت و ارادهٔ این اروین پیسکاتور جوان لاغر اندام واقعاً شگفت‌انگیز است. وقتی انسان کارگردانی او را با اشیاء و بازیگران به آن محکمی ملاحظه می‌کند... مثل آن‌چه که به تازگی در اجرای «ریچارد دوم»، شکسپیر، در تئاتر آلمانی دیدیم، آن گاه به ارزش والای پیسکاتور پی می‌برد. او کسی است که می‌داند چه می‌خواهد و در رابطه با گروه توانای خود نیازی نمی‌بیند که به برخی مشکلات وقعی بنهد. هر یک با تلاشی آتشین نه در خدمت شخص خود که تنها و تنها در خدمت مؤلف و کارگردان است و بدین‌سان با وسایل و ابزار اندکی چیزی را خلق می‌کنند که باید هنر ناب نامید؛ حال آن که در برخی از تئاترهای برلین با مخارجی هنگفت و ادعاهای آن چنانی هم خود و هم تماشاگران را آزار می‌دهند و اسمش را هم می‌گذارند هنر!»

من در هنر بازیگری علمی را مشاهده می‌کنم که به ساختار فکری تئاتر تعلق دارد: به‌ویژه موضوع آموزشی و پرورشی آن. بر خلاف رقص آرتیستیک و کمدی دلارته ــ آن گونه که تئاتر روسی با همهٔ تغییرات عرضه می‌کند ــ کار ما بر تفکر سازنده استوار می‌باشد.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

نیازی به نفوذ و تأثیرات نیست

اشـپیگلبرگ[1] مـردی بـود کـه در اجـرای «راهـزنان» جایگزین فیلم، کـرهٔ زمـین و نـوار و (بـاند) مـتحرک می‌گردید، این البته شگرد دراماتیک من، تنظیم‌کننده و معیار و میزان من نیز بود. در رابطه با این مـردک بـاید گستاخی را لمس می‌کردم، به این ترتیب که آیا کـارل مور[2]، یک دیوانهٔ رمانتیک نبوده و اطرافیان او هم نـه کمونیست که همگی راهزنانی بوده‌اند به معنی تـام و تمام کلمه، البته با همهٔ کلک‌های یک مغز شاعرانه. ولی این حرکت دراماتیک را هیچ کس نفهمید. بـه‌هرحـال من اشتباه بزرگی را مرتکب شدم: باید ایـن مـرد را بـا کُت ویژه، کلاه شاپو قهوه‌ای کثیف و عصایی ــ شبیه به عـصای چـاپلین ــ در سـرتاسر اجـرا بـه صـحنه می‌کشاندم، حال آن که سایرین را با لباس تاریخی به بازی می‌گرفتم. این مرد کوچک به چه موجود عجیب و جدی بدل گشت، این‌جانی بالفطرهٔ شیلری، به‌خصوص هنگامی که رشته‌های ایدئولوژیک او را با همراهـانش و مـحیط

1. Spiegelberg 2. Karl Moor

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اطرافش پیوند می‌داد. او همین که تمامی رذالت‌ها و مضحکه‌ها پایان می‌گرفتند، چه غم‌انگیز به‌نظر می‌رسید؛ او چه انقلابی به راه می‌انداخت، وقتی که از پدر ثروتمند و کاخ مجللی برخوردار نبود، یا هنگامی که قهرمان زیبایی نبود و صدای خوبی هم نداشت، و بالاخر، زمانی که از استعدادهای ظاهری یک رهبر محبوب بی‌بهره می‌ماند! به سهولت می‌دیدیم که سرنوشت او را وادار می‌کرد تا با همهٔ وسایل ممکن راه خویش را با تمام توان تا پایان طی کند. او در حقیقت نمایندهٔ وضع نابسامان جامعهٔ ما بود، واسطه‌ای میان امروز و دیروز. او اغراق احساس، شور و هیجان شیلری را افشا می‌کرد، همچنین ضعف ایدئولوژیک پنهان در آن را؛ ولی شاعر را تحسین و تمجید می‌نمود، به‌خصوص وقتی در امروز زندگی می‌کرد، در حالی که دنیای اطراف او دیگر وجودی نداشت. ناگفته نگذریم که ترانه‌های باشکوه راهزنان همچون موسیقی معجزه‌آسایی به گوش می‌رسیدند. آن قصر: صحنهٔ سیمولتان، دژ، ملک و املاک و قدرت و شکوه مونولوگ‌های سه صدایی گویای نفرت و انزجار، انتقام، عشق، صداقت و پشیمانی ــ همانند یک اپرای بزرگ ــ و همهٔ این‌ها را به هم پیوند می‌زدند. آری، همهٔ این‌ها با ویژگی‌های خاص خود بر خون و قلب نفوذ می‌کند، هنر! بلی، یک شیلر تمام عیار، شگفت‌انگیزترین درام‌نویس آلمانی! در رابطه با «راهزنان» و «توطئه و عشق»؛ او یک انقلابی بورژا بود، اما برای مردم کنونی یک انقلابی واقعی. و دیگر این که اشپیگلبرگ را نباید بیش از این‌ها بزرگ می‌کردم تا بسیاری از نسل‌های جامعهٔ بورژوایی با نفس او از پا درنیایند. به‌هرحال، این مرد برای طبقهٔ پرولتر هم یکصد سال پیش مرده بود.

«راهزنان زورمدار خط مقدم». چندی پیش روزنامه‌ها اعلام کردند که تئاتر دولتی در نظر دارد «راهزنان» شیلر را با البسه، مدرن به اجرا بگذارد، تجربه‌ای با ویژگی ناب هنرمندانه. ولی ناسیونالیست‌های ما در این مورد شدیداً به خشم آمده‌اند. ایشان بر این باورند که راهزنان مدرن چیزی

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

نمی‌توانند باشند، جز همان جانیان بالفطره در لباس مردمی روزنامهٔ «دویچه» در شمارهٔ امروز خود سخن از «راهزنان زورمدار و با شکوه خط مقدم» به میان آورده بود. (نشریهٔ «فورورتس»[1] ارگان حزب سوسیال دمکرات)

با اجرای «راهزنان» در ماه مارس و اجرای «هملت» توسط یسنر، در ماه سپتامبر ۱۹۲۶، مسئلهٔ درام کلاسیک در تئاتر مدرن مورد بحث قرار گرفت. ایهرینگ، در بروشور خود «راینهارت، یسنر و پیسکاتور ــ یا مرگ نویسندگان کلاسیک؟» نقد و بررسی علمی ویژه‌ای را عرضه نمود. ایهرینگ که مسئله را در رابطهٔ تنگاتنگ با ساختار اجتماعی زمان بررسی می‌کند، تنها یک گام دیگر می‌خواهد تا از طرز تفکر بورژوایی به شیوهٔ نظری مارکسیستی نایل آید، و از همین طریق هم ضرورتاً به محتوای درام کلاسیک باز می‌گردد؛ و صد البته که با تکیه بر عصر خود نیز به محتوا می‌پردازد.

«کاملاً روشن است که حتی شیلر هم نمی‌توانست از روند دیگرگونی‌های عظیم فرهنگی بر کنار بماند. شیلر که اشتیاق وافری به مواد و موارد گستردهٔ تاریخ جهانی داشت، به محتوای عینی درام، باید از گوته فاصله می‌گرفت... و این درست با درامی همراه شد که زیر نفوذ گوته خلق نگشته بود، «راهزنان». اما همین تلاش هم مناسبات زمان را با دشواری‌های شیلر نشان می‌داد. اروین پیسکاتور در دو پردهٔ نخست «راهزنان» آن انقلابی را از طریق بیان احساسات کارل مور و به‌سود انقلابی شسته رُفته، تضعیف نمود، به‌سود اشپیگلبرگ و نیت انقلابی او. این امر نیاز شدیدی به تغییر متن داشت، با خطرات بسیار که در قاموس شیلر طبعاً نمی‌گنجید. ولی این اجرا مسئلهٔ مهم دیگری را هم مطرح می‌ساخت. نمایش «راهزنان»، که شیفتگی کارگردان را به متن در حد بالایی نشان می‌داد، در حقیقت یعنی پیروزی دیدگاه سرپرستی و پیروزی کارگردانی که در حال تجربهٔ فُرمی است. این نمایش که قسمت دوم آن به‌عنوان نمایش شیلری بد هم بود، اهمیت یافت، چرا که برای تئاتر ــ و

1. Vorwärts

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

همچنین از دید نویسندهٔ کلاسیک ــ به جای ظرافت‌های زیباشناسانه بار دیگر به محتوا رو کرد یعنی به اصل موضوع.

این موضوع باعث شد تا طرح‌های نمایشی دچار دگرگونی‌هایی بشوند. البته برای درام کلاسیک چندان اهمیتی نداشت اما برای خود درام‌نویس و برای اجرای او مسئله آفرین بود. ولی تا حدودی برای درام قدیمی مهم تلقی می‌گردید، چون به این ترتیب به درام مدرنی بدل گشته، اثری به روز می‌شد و شیلر را بار دیگر برای زمان حال احیا می‌کرد.» (هربرت ایهرینگ: «مرگ نویسندهٔ کلاسیک؟»)

احیا و نزدیک کشاندن یک اثر کلاسیک فقط زمانی امکان‌پذیر است که بتوانیم آن را با مناسبات روز و نسل خودمان هماهنگ سازیم، چیزهایی را که روزگاری به نسل دیگری تعلق داشته‌اند. این به هیچ وجه با نمایش فُرمی ارتباطی ندارد (لباس مدرن، هملت با فراک و نبود کاخ و...) موضوع فرم در این‌جا فقط نوعی وسیلهٔ بیانی خاص و روشنفکرانه است (که تقریباً همیشه هم هست)؛ چیزی که برای خود من هم در اجرای «راهزنان» نیز نکتهٔ بسیار پر اهمیتی بود. و قضیهٔ اصلی برایم طبقهٔ کارگر و انقلاب اجتماعی بود که در حقیقت برای کار من معیار به‌شمار می‌رود. چون در فضای تهی نمی‌توان مسائل درونی و معنوی را به بحث گذارد. به کارگیری اثر کلاسیک زمانی ثمربخش خواهد شد که هدفی در کار باشد، هدفی که مسائل اجتماعی را دربر بگیرد. ایهرینگ حق دارد نیاز پرسش تماشاگران را پیش بکشد. ولی این تماشاگران چه کسانی هستند؟ در تئاتر دولتی عبارت بودند از خوانندگان مطبوعات محافظه کار ـ دمکرات و لیبرال ارتجاعی. آن‌ها شادمانه کف می‌زدند به‌خصوص در هنگام تهاجم دار و دستهٔ راهزنان، تا روز بعد در نشریاتشان بخوانند «مقدس‌ترین امور ملی به لجن کشیده شده است». به چه نتیجه‌ای می‌رسیم؟ از تماشاگرانی که نیاز روحی دارند و وحدتی معنوی را تشکیل می‌دهند، در این دوره هنوز نمی‌توان سخن گفت. تماشاگران بورژوا

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

در درون خود چنان پراکنده، پر تضاد و قاطی پاتی هستند که اصولاً نیاز معنوی آن‌ها را به‌عنوان معیار به ندرت می‌توان مشخص نمود. اما طبقهٔ کارگر این‌گونه نیست. آن‌ها با غریزهٔ طبقاتی‌شان برمی‌گزینند و آن‌چه راکه نسپندند دور می‌ریزند. و من هم دقیقاً برای همین‌ها «راهزنان» را اجرا کردم، با وجودی که در سالن تئاتر دولتی کسی از آنان حضور نداشت.

در مقالهٔ مفصلی (در روزنامهٔ «فرانکفورتر»، ۲ جولای ۱۹۲۹)، برنهارد دیبولد علامت سؤال هربرت ایهرینگ را این‌گونه تغییر داد «خواب نویسندهٔ کلاسیک». دیبولد مخالف این است که درام‌های کلاسیک را مناسب روز تغییر داده و به نمایش بگذارند و پیشنهاد می‌کند «اجرای آثار کلاسیک باید برای ۵ سال ممنوع گردند ــ بعد، همهٔ ما نسبت به آثار کلاسیک له له خواهیم زد!» او از من می‌خواهد به جای جابه‌جایی‌ها ابداع و ابتکاری خاص صورت بدهم.

این مشخص است که تئاتر مدرن ما ــ در رابطه با ناتوانی روحی و شرایط نابه‌سامان معنوی تماشاگران‌مان ــ بیشتر نوعی هنر دراماتیک عینی و آرام‌بخش و منطبق با واقعیات اجتماعی را می‌طلبد تا آثار شاعرانهٔ مطلقاً تجربی ــ ولی این را هم می‌دانیم که درام‌های کلاسیک و مهیّج را هم ــ مثل آن‌چه که پیسکاتور نشان می‌دهد ــ نمی‌توان به کناری نهاده و کاملاً نادیده انگاشت، بلکه باید بخواهیم تا در رابطه با تغییرات محتوایی و شکلی عناصری چون کوریولان و کارل مور، آثار جدیدی را از درام‌نویسان نوخاسته نیز به کار گیرند.

یک کارل مور ورشکسته به شیلر آن هم بر روی ویرانه‌های خود او نه تنها زندگی تازه‌ای نمی‌بخشد، بلکه در قالب شخصیتی چون اشپیگلبرگ به‌عنوان قهرمان اخلاقی، شیلر و ادبیات کلاسیک را نهایتاً و بدون علامت سؤالی بی‌اعتبار می‌نماید... یک درام اشپیگلبرگی را نباید به شیلر نسبت داد، بلکه باید ــ مثلاً فردی مانند برشت ــ آن را از نو به رشتهٔ تحریر درآورد. یا این که

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مستقیماً به خود پیسکاتور رجوع کرده و از وی بخواهیم که خودش به چنین اقدامی دست بزند.» (برنهارد دیبولد، در «مرگ درام‌نویسان کلاسیک»)

به عقیدهٔ من این مسئله به این سادگی‌ها هم قابل حل نیست. به‌وجود آمدن هنر دراماتیک مطلوب که هماهنگ با شکل و جهت‌گیری تئاتر ما هم باشد، روندی است که نمی‌توان آن را از جریان عمومی جامعه جدا ساخت. محتوا، مسائل و همچنین فرم‌ها چیزهایی نیستند که مثل لیست غذا بتوانی سفارش بدهی. مسلم است که مسائل و نیازهای تئاتر در این‌جا هم از اهمیت برخوردارند ولی تئاتر بورژوایی تا ۲ سال پیش اصولاً دلیلی نمی‌دید که موضوعات اجتماعی ـ انقلابی پیشکش‌اش را به بحث بگذارد.

من بر این باورم که اگر بگوییم تأثیرات کار من باعث گردید تا هنر دراماتیک انقلابی اوج خود را شروع کند، چندان گزافه نگفته‌ام. غفلتاً و در سال موسوم به سال تئاتر پیسکاتور، تئاتر دوران یعنی هنر دراماتیک نو و مؤکد اجتماعی، به ترتیبی بدل به کالای مصرفی گردید که بدون آن اصولاً تئاتر خوب قابل تصور هم نبود. نیازی پدیدار گشته بود و تولید هم شتابزده می‌خواست که به این نیاز برسد. نویسندگان تا به حال نتوانسته‌اند پا به پای آن حرکت کنند، به همین دلیل افرادی پا به میدان نهادند که اصطلاحاً نان را به نرخ روز می‌خورند. و این پدیده با هنر دراماتیک ناب انقلابی ــ که حرکتی آهسته دارد ــ نمی‌تواند ارتباطی داشته باشد. همین حضرات فردا ممکن است به روان‌شناسی فردی یا به رمانتیک رو بیاورند، کاملاً بر اساس احتیاج و مشتری. درام‌نویسی و آن‌چه که دیبولد در نظر دارد ــ که آن را آشکارا هم بیان نمی‌کند ــ نیروی خویش را از زمینه‌ای به‌دست می‌آورد که تئاتر انقلابی بر آن استوار است. البته علاوه بر نیاز تماشاگران تئاتر، به نیاز توده‌های مردمی هم باید توجه داشت.

راجع به مسئلهٔ دوم یعنی چگونگی احیای درام کلاسیک (من اندکی پس از اجرای «راهزنان») مفصلاً به آن پرداخته‌ام.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اصل کلی

اگر نسلی آگاه به زمان وجود داشته باشد، پیروزی هم به‌طور قطع و یقین امکان‌پذیر خواهد بود. حداقل زندگی اعصار گذشته در چنین صورتی می‌تواند به امروز نیز منتقل شود و ما هم دیگر از آن‌چه گذشته بی‌خبر نمی‌مانیم؛ و در عین حال نیازی هم به نوسازی آثار کلاسیک پیدا نمی‌شود؛ همان گونه که شکسپیر هم انجام داده است، اقدامی که بازگشت به گذشته را نیز منتفی می‌سازد. در چنین حالتی همهٔ عناصر و مطالب زنده گرفته شده و بقیه به‌دست فراموشی سپرده می‌شوند. دوران ما هم می‌توانست به حد کافی قدرت بیابد و تجارب نوی را در مقابل گذشته به کرسی بنشاند، به ترتیبی که نه تنها از لحاظ ساختار بی‌نیاز می‌گشت بلکه از نظر محتوایی هم بیشتر آثار کلاسیک اعتبار خود را از دست می‌دادند و تقریباً مضحک و خنده‌آور جلوه می‌نمودند. (به پیشرفت‌ها، نظر کنیم: از ارابهٔ پُستی تا هواپیما، از مسیر چند هفته‌ای نامه تا رادیو، از جنگ ۱۸۱۴ تا سال ۱۹۱۴ و بالاخره از مرحلهٔ خرده بورژوازی تا سرمایه‌داری و انترناسیونال جهانی پرولتری.) ولی ما از غرش واقعیت کر شده‌ایم. نسل پیش از ما در روز شلیک سارایوو، ایده‌آل‌های خود را زیر پا افکند و از دست داد و نسل کنونی هم از همان فشارها به تنگناهای فراوان دچار گشته است. ضربه شدید بود. ما باید آهسته آهسته به تمدد اعصاب بپردازیم و تجارب آموخته در زیر غرش توپ‌ها را به بررسی بنشینیم.

در این میان مولوخ[1] محتاج آن است که تئاتر را ببلعد (حال، یا به دلیل ضرورت درونی یا بیرونی) و خیلی‌ها هم با شتابی تب‌آلوده به دنبال قسمت‌هایی از ادبیات گذشته و ناپدید شده هستند. اکنون پرسش این است که ما تحت چه شرایط و اصولی می‌توانیم امیدوارانه به‌سوی آینده گام برداریم و بدون سرخوردگی و یأس به آثار گذشتگان مراجعه نماییم؟

---

۱. Moloch: یکی از خدایان سامی‌ها و کنایه‌ای مرتبط با قدرتی که قادر است همه چیز را ببلعد و از میان بردارد.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

۱ـ در رابطه با درستی یا نادرستی ایجاد تغییرات آثار صحنه‌ای کلاسیک به‌خاطر نیازهای تئاتر مدرن، اگر به موازات سایر رشته‌های هنری حرکت کنیم، اشتباه مرتکب شده‌ایم. ما هنوز هم در مورد آثار نقاشی و مجسمه‌سازی نوعی رابطهٔ موزه‌ای داریم. متأسفانه، کار صحنه‌ای ــ که دیگر کسی هم تردیدی نسبت به آن روا نمی‌دارد ــ صرف‌نظر از علایق مطلقاً تاریخی و واژه‌شناسی، به دنیای ذهنی و تصوری نسل کنونی وابسته است.

۲ـ بر خلاف قطعه شعری غنایی که بی‌زمانی خود را مرهون ضربه‌ای احساسی است که می‌تواند قرن‌ها هم اعتبار خویش را حفظ کند، اثر دراماتیک آفرینشی است که از نظر ظاهر وابستگی‌اش به زمان (به استثناء برخی از آثار) و عناصر بسیاری از همان عصر، جامعه و مشکلات اقتصادی به خوبی دیده می‌شود. (تئاتر همهٔ دوران‌ها با برآمدن، بعد از مدتی تر و تازگی خود را از دست می‌دهد.) با گذشت زمان برخی از عناصر اثر برجستگی یافته یا به محاق فراموشی سپرده می‌شوند. هر دوران زنده‌ای، بخش‌های قابل قبولی از آثار گذشتگان را پذیرفته و بار دیگر آن‌ها را به کار می‌گیرد.

۳ـ کارگردان نمی‌تواند مطلقاً خدمتگزار یک اثر باشد، چون این اثر نه یک کار صرفاً تمام شده بلکه چیزی است که یک بار پا به دنیا نهاده، احتمالاً کج و معوج رشد یافته، رنگ و لعابی گرفته و دچار دگرگونی‌هایی هم گشته است. وظیفهٔ کارگردان است که به نقطه نظری برسد و با تکیه بر آن اس و اساس خلاقیت دراماتیک خویش را استوار سازد. چنین نقطه‌نظری تصادفی و غیر ارادی ایجاد نمی‌گردد. فقط، وقتی کارگردان خویشتن را خدمت کار و واقف به دوران خودش بداند، خواهد توانست به آن دیدگاه نائل آمده، و بر اساس ضرورت‌های زمان شکل بدهد.

۴ـ حال ببینیم این نقطه‌نظر چگونه به‌وجود می‌آید؟ ممکن است هنرمندانه متکی به جهان‌بینی باشد. تنها در رابطه با مورد اخیرالذکر رابطه‌ای نسبت به اثر هنری پیدا می‌شود که موردی نبوده و برای نیروهای آینده هم

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مورد استفاده خواهد بود. نوع هنرمندانهٔ آن نه فقط ظاهری باقی می‌ماند بلکه در قالب ترکیبات اجباری بی‌اعتبار هم می‌گردد.

۵ـ شروع این اجبار در کجاست؟ در ضعف ما، در ابهامات ما، در نااستواری ما و در ناهمگونی‌های فکری و احساسی؛ در محاسبات کاسبکارانه، در عدم شناخت اصالت. در گریز ما از اصول ثابت شده و پناه بردن به این و آن؛ در پنهان کاری یا نبود فانتزی؛ و بالاخره در عدم استقامتی که کار می‌طلبد و در فرار به راه‌حلی که اعتبار چندانی هم ندارد.

۶ـ تئاتر در عصر شکوفایی‌اش همیشه و عمیقاً با جامعه و مردم رابطه‌ای تنگاتنگ داشت؛ ولی امروز، در شرایطی که توده‌های گستردهٔ مردمی به‌سوی زندگی سیاسی جلب و جذب شده‌اند و به حق می‌خواهند که شکل دولت بر اساس ایده‌های ایشان تغییر بیابد، سرنوشت تئاتر ــ اگر ملک طلق پانصد نفر بالایی جامعه نباشد ــ نیز بد و خوب باید با ضرورت‌ها، خواست‌ها و درد و رنج این تودهٔ عظیم گره خورده باشد. و سرانجام این که تئاتر وظیفه دارد انسان‌های ناآگاهی را که به تئاتر می‌آیند، آگاهی ببخشد.

نتیجه: آیا جنگ و انقلاب دگرگون‌کنندگان بزرگِ مشاهدات و تجارب و جهان‌بینی ما بوده‌اند؟ اگر چنین نبوده است، هنر حقانیت خود را از دست می‌دهد. هر تلاشی برای ایجاد فرهنگ بشری، هر کوششی که بخواهد انسان را به انسانیت و بشر را به جهان نزدیک‌تر کند، اقدامی است بیهوده.

کاملاً ساده، بدون احساسات اغراق‌آمیز، بدون پیش‌داوری و حزب و حزب بازی، یک ثانیه آتش‌بس: واقعاً هنر چیست؟ عناصر آن‌چه هستند؟ آیا عناصر اصلی آن آرزوهای قلبی بشر نیستند و خواسته‌های متکی به شعور و عقل او؟ و همه روزه، آرزوها و خواست‌ها رشد و نما نمی‌کنند؟ آیا چیزهایی که در طی ده‌ها سال گذشته جامهٔ عمل به خود نپوشیده‌اند، آماس نمی‌کنند؟ و یا اصلاً فرد خاصی وجود داشته است تا بتواند به خواست واقعی زندگی برسد؟

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

توفان و رعد و برق در سرزمین خدا

تئاتر مردمی، مارس ۱۹۲۷

«نشانه‌ها افزایش می‌یابند. مسئلهٔ پرچم ادبیات گسترش پیدا می‌کند.» بلابالاژ (نشریهٔ «گزارش بورس برلین»، فوریهٔ ۱۹۲۷) با این برداشت بحث را شروع کرد، موضوعی که در اواخر سال ۱۹۲۶ در سرتاسر جبههٔ روزنامه‌ها و گزارش‌های ادبی مرتبط با «آزادی فکر و روح» و «رهایی هنر ناب»، شوری به‌پا کرده بود.

تصادفی نیست که این مبارزه ناگهان و با چنین شدتی آغاز گردید. مسئلهٔ تئاتر سیاسی که با اجراهای من بحث‌های زیادی را برانگیخت، همزمان از تئوری و بحث مربوط به مبارزهٔ سیاسی روز نشأت می‌گرفت؛ چرا که تئاتر مردمی سرانجام به این ضرورت پی برد که باید خودش در مورد تئاتر سیاسی یعنی بود و نبود خود، موضعگیری کند.

چند سالی توانستند به اجراهای من بی‌توجهی نشان بدهند ــ ولی اکنون ظاهراً چنین کاری امکان‌پذیر نبود. سه تجربهٔ انقلابی بر روی ۱۰ درام محکم و ماهرانه هنر ناب ــ افکار عمومی موضوع تجربه را در این زمینه نمی‌پذیرفت. به افکار عمومی هشدار داده شده بود، به همین دلیل دیگر همکاری نمی‌کرد. برای افکار عمومی روشن شده بود که اجراهای تئاتر

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مردمی تجربه‌های اتفاقی نیستند بلکه هماهنگی‌هایی بودند در راستای یک خط که اهداف آن هم کاملاً آشکار بوده‌اند. هدف چه بود و راه به کجا می‌انجامید؟

علیه مسموم کردن مردم از طریق مطبوعات، فیلم و تئاتر!

تظاهرات اتحادیهٔ زنان ناسیونالیست

«... یک یادآوری و یک هشدار... هشداری علیه نفوذ ضد اخلاق و تحریکات طبقاتی که از طریق این سه عامل مهم که در سال‌ها و ماه‌های اخیر میان قشرهای مختلف جامعه گسترش می‌یابند. این باید نوعی نبرد باشد، نه تنها با کلام بلکه با اقدامی آگاهانه و هدفمند...

آلفرد مُور[1] راجع به تئاتر و جهان‌بینی ملی ـ مسیحی سخن می‌گفت. هر تئاتری ــ به گفتهٔ او ــ «اگر کاسبکارانه نباشد، علاقه‌مندان خاص خود را دارد و در عین حال جهان‌بینی ویژه‌ای را هم دنبال می‌کند. فقط ملی ـ مسیحی‌ها هستند که برای خود تئاتری ندارند... و این هم تقصیر خود آن‌هاست... چرا ما مثل پیسکاتور فعال نباشیم؟ ما از طریق نشریات به مبارزه می‌پردازیم ــ نظیر آن‌چه که در مورد، «راهزنان» رخ داد ــ بدون این که بتوانیم به دفاع جانانه‌ای برخیزیم... انجمن تئاتر بزرگ آلمانی برپا گردیده و بدین‌سان تئاتر ما هم تأسیس شده است.»

سعی بر این بود که در جناح چپ جبهه جایگاه واحدی را بیابند. بلابالاژ[2] نوشت:

«در گزارش بورس برلین، یکم دسامبر، هربرت ایهرینگ که بی‌تردید مصمم‌ترین پرچمدار می‌باشد، به انتقاد از برنارد گیومین پرداخت، که وی ایدهٔ تقلبی شاعرانه «آزادی فکر و روح» را به‌عنوان ابزاری برای آزادی بی‌اعتقادی به کار برده است... ولی باور و اعتقاد تا آن‌جایی که واضح و آشکار

---

1. A. Mühr 2. Béla Balázs

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

باشد یعنی همان حزب! زیرا «تماشاگر» و «توده‌های مردمی» به مثابه عنصری همسان، که خواستی آگاهانه داشته باشد، مانند «ملت» در همین مفهوم، تقریباً وجود خارجی ندارد. چون این تماشاگران نیستند که در اثر تئاتر تکه پاره می‌شوند، بلکه عقاید مختلف آن‌ها را به این روز می‌اندازند... عقیده‌ای نمی‌تواند وجود داشته باشد، بدون نظرگاهی سیاسی... در یک تئاتر عقیدتی صلح و آرامشی وجود ندارد. و هنگامی که ایهرینگ از تئاترها می‌خواهد تا پرچم‌ها را برافرازند، در حقیقت تئاتر حزبی را طلب می‌کند، چراکه تنها این‌گونه تئاترها می‌توانند تماشاگران همگونی داشته باشند، برای این که فقط در همین‌ها ممکن است میان صحنه و تماشاگران رابطه‌ای دیونی‌سوسی[۱] برقرار گردد... «وجدان ادبی» هیچ گاه تا این حد بیچاره نشده بود که بخواهند حقایق را بر پرچم‌ها بنویسند... ما بر این باوریم که یک هنر زنده و پر محتوا تنها و تنها می‌تواند با تکیه بر اعتقادی واقعاً رو به جلو ایجاد گردد.»

پاسخ ایهرینگ به آن

«بلابالاژ حق دارد تکالیف تئاتر و نقد ادبی را بر شمرد. مسئلهٔ امروز مسئلهٔ ارزش‌ها و عناصر است. درام‌نویس انقلابی یعنی آقای تولر در مقابل مسئله ارزش هنرمندانه موضع نمی‌گیرد و پاسخ نمی‌دهد. اکنون می‌توان راجع به مسئلهٔ عناصر جواب گفت: برای مثال در درامی نظیر «آواز در زندان» اثر: اوپتون سینکلر[۲]، یا در درام «اعتصاب عمومی» اثر: لئولانیا. این‌جا موضوع زیباشناسی، افسانه و ترکیب چندان تعیین‌کننده نیست بلکه مسئله تقسیم و گروه‌بندی عناصر، شناخت و معرفت نسبت به تمایل محتوایی ــ بر خلاف چیزی که هنرمندانه بیان می‌شود ــ مطرح می‌باشد. تمایل حقیقی از عناصر

---

۱. Dionysos یا Bakchos: در افسانه‌های یونانی، پسر زئوس وسمله؛ خدای شراب و شرابخانه که در تئاتر هم از آن بارها سخن به میان آمده است.

۲. Upton Sinclair (تولد ۱۸۷۸): نویسنده و منتقد آمریکایی.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

پیداست، نه از چیزهایی که در آن می‌آمیزند و تحویل می‌دهند...

مناسبات روشن و آشکار، تصمیم‌گیری‌ها و نه درهم‌آمیختگی‌ها، در این مفهوم تئاتر حزبی می‌تواند وجود داشته باشد، و هدف آن هم این خواهد بود که در همه اقشار جامعه نفوذ کند. وظیفهٔ سیاسی نقد تئاتر این است که از تئاتری با ساختار حزبی بخواهد تا تئاتر سیاسی انسانی و جهانی را به‌وجود آورد. ولی این چنین تئاتری را نباید بر اساس تصورات زیباشناسانه سال ۱۹۰۰ بنا کرد، آن گونه که امروزه صورت می‌گیرد.»

خواسته‌های روشنی مرتبط با مناسبات اجتماعی جناح چپ، از سوی جناح راست و با همان تأکیدات ــ که می‌توان گفت با نگاه سیاسی قوی‌تر ــ پذیرفته شد. در حالی که افکار عمومی، یعنی قشرهای میانی و خرده بورژوایی که میانگین تماشاگران تئاترهای برلین را تشکیل می‌دادند، تحریک شده و به بحث کشیده می‌شدند، بحث‌هایی که برای آنان چندان هم روشن نبودند؛ همهٔ ایشان به گونه‌ای شگفت‌آور به تئاتر مردمی خیره ماندند چرا که ناگهان تمام نگاه‌ها را به خود جلب کرده بود؛ پیامد آن هم این بود که اعضای تئاتر مردمی مصراً می‌خواستند تا آن‌چه در مطبوعات دست راستی و دست چپی در این زمینه به چاپ می‌رسد، کاملاً روشن گردد. جوانان طرفدار تئاتر مردمی به‌ویژه اصرار داشتند که این تئاتر باید شهامت به خرج بدهد و در مورد درام سیاسی که اکنون بحث‌ها برانگیخته ــ و تا به حال جواب قانع‌کننده‌ای هم برایش ارائه نشده ــ موضع خود را کاملاً آشکارا بیان نماید. در گردهمایی‌های جوانانی که برای بحث دربارهٔ برنامهٔ نمایشی و اجراهای تئاتر مردمی جمع شده بودند، ناگهان موضوع تازه‌ای پدیدار گشت؛ آن‌ها اصرار داشتند بدانند تئاتر به روز، تئاتر سیاسی، بحث مربوط به ارزش و نارسایی‌های برخی از اجراها چه معنایی دارد و پاسخ صریحی را برای همهٔ این‌ها خواستار شدند.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تراژدی و نمایش در تئاتر مردمی

در اظهارات آخرین گردهمایی‌های جوانان تئاتر مردمی، اساس فکری جنبش این تئاتر که باید راه و محتوا را هم در برمی‌داشت، واضح و آشکار بیان گردید. جوانان تئاتر مردمی، یا به کلامی دیگر، جوانان کارگر و طبقهٔ کارگر یکدل و یک زبان این را پذیرفتند که بنیان‌گذاران تئاتر مردمی ــ رفقای سوسیالیست سال‌های دههٔ ۱۸۹۰ ــ کاملاً آگاهانه به این راه گام نهاده‌اند! در ۱۴ مارس جوانان در گردهمایی خود نسبت به تئاتر مردمی به اتفاق آراء چنین تصمیمی گرفتند:

«تئاتر مردمی که بر طبقهٔ کارگر تکیه دارد، باید در برنامه‌های نمایشی‌اش روشن و آشکار به باورهای موردنظر و هدفمند بپردازد. جوانان پرولتری مرتبط با تئاتر مردمی، دیدگاه بورژوایی بی‌طرفی هنر را رد می‌کنند. از آن‌جایی که تئاتر ابزار مهمی در مبارزات رهایی‌بخش طبقهٔ کارگر به‌شمار می‌رود، باید خواست و زندگی کارگرانی را که در راه نظام نوین جهانی مبارزه می‌کنند، منعکس سازد.»

این البته موافق طبع سرپرست تئاتر مردمی نبود و در پاسخ به همهٔ آن ادعاها و خواسته‌ها چنین اظهارنظر نمود: این جوان‌ها اصلاً علاقه‌ای ندارند؛ پای این‌ها را باید از تئاتر مردمی ببریم، چون در «لیرشاه» چیزی نمی‌بینند، مسئله‌ای که برای سرپرستی خیلی اهمیت دارد؛ نخیر، تئاتر مردمی باید بی‌طرف باقی بماند!

این بی‌طرفی هنر در ۲۱ مارس در تئاتر شیفباوردام به‌عنوان پاسخی روشن از طریق اولین اجرای «تراژدی عشق» و در قالبی تراژیک نیز داده شد ــ یک تراژدی عشقی ــ ازدواجی کاملاً بی‌رمق که سی سال قبل نوشته شده بود، غیر واقعی و از لحاظ انگیزه هم بی‌تفاوت و زائد.

اجرای مزبور در کل مطبوعات تقریباً با سردی مواجه گردید. آن‌ها به جای هر گونه بحثی نقل قولی را از روزنامهٔ بورژوایی ـ مذهبی «ساعت ۱۲

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

ظهر» آورده بودند، که ما هم باید با آن موافقت می‌کردیم.

«آن‌چه شنبه شب در تئاتر مردمی رخ داد، به باور نمی‌گنجد. اثری تا این حد ضایع، مبهم، تکه پاره و پیش پا افتاده را به روی صحنه می‌آورند. درست به‌خاطر استهزای جوانان معترض و همهٔ آنانی که طالب ترقی و پیشرفت هستند؛ برای این که بگویند: بله این‌جا ارتجاع حاکمیت دارد. در این تئاتر مردمی، همه چیز به نمایش درنمی‌آید، چیزهای زنده و جوان، پر جنب و جوش و تکان‌دهنده. اما شاید کار به جایی برسد که این‌گونه نمایش‌های احمقانه ــ که با تئاتر هیچ ارتباطی ندارند ــ در میان قهقهه‌ها غرق شوند و در لجن‌های گندیده فراموش گردند، زیرا در نقطه‌ای دیگر حرکتی مخالف در جریان است، که کارهای شورانگیز و پرقدرتی را به انجام می‌رساند. اگر تئاتر مردمی یک گام دیگر هم در این راه بردارد، دیگر هیچ کس روی آن حساب نخواهد کرد. این تئاتر فعلاً فرصتی را از دست داده است و آن این که نخواسته جدی گرفته شود.

حال ببینیم تئاتر مردمی با این بحران که انتقادهای بسیاری را هم در پی داشت ـ بحث‌های داغ اعضای خودش، و انتقادات شدید در جلسات هنرمندان ــ چگونه مواجه گردید؟ فرستادهٔ سرپرستی، در «تئاتر جهانی»[1] نوشت: من از بحران در تئاتر مردمی چیزی نمی‌دانم.» (یوهانس یانکه، در نشریهٔ جارچی، فوریهٔ ۱۹۲۷)

این مبارزه به دوئلی بین آرتور هولیچر و عضو سرپرستی تئاتر مردمی ــ گئورگ اشپرینگر ــ بدل شد، و به «تئاتر جهانی» هم منتقل گردید. آرتور هولیچر تحت عنوان «راجع به بحران تئاتر مردمی» در نشریهٔ تئاتر جهانی، ۸ مارس ۱۹۲۷ چنین نوشت:

«نگرانی دائمی مربوط به موجودیت تئاتر بزرگ، و به‌نظر من تئاتر فلاکتبار بزرگ در میدان بولو؛ نگرانی به‌خاطر افزایش شدید شمار بیکاران

---

۱. *Weltbühne*: یکی از نشریات آلمانی.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

عضو در برلین و سرتاسر رایش گویای آن است که ــ به‌خصوص وقتی ناراضیان از کارهای تئاتر مردمی زبان به سخن می‌گشایند ــ تئاتر مذکور مؤسسه‌ای است ارتجاعی. این گواه آن است که چرا مدیریت با شک و تردید در برابر آن دسته از تجربیاتی ایستادگی می‌کند که ما ناخشنودان درست همان‌ها را به منزلهٔ بخش مهمی از موجودیت تئاتر مردمی می‌شناسیم و کمبود آن را هم در برنامهٔ نمایشی احساس می‌کنیم. پس از هر اجرایی که با دیدگاه‌های سیاسی و رخدادهای زمان و احساسات کارگری هماهنگی دارد، صدها نامه از سوی اعضا به دفتر تئاتر مردمی سرازیر می‌شود، همگی با محتوایی یکسان: ما را با همهٔ این مسائل، گرسنگی، انقلاب، مبارزهٔ طبقاتی، فقر و فلاکت، رشوه‌خواری و روسپی‌گری راحت بگذارید؛ ما با همهٔ این‌ها در جلسات حزبی‌مان، در کارخانه‌هامان، خانه‌هایمان و در همسایگی‌مان نیز درگیر هستیم.»

روند سیاسی آلمان، به‌ویژه کارگران برلینی، که بنا به خواست اعتقادی آنان تئاتر مردمی، یک نسل پیش پایه‌گذاری گردید، به موازات تئاتر مردمی جریان دارد. در درون توده‌های کارگری روح خبیث خرده بورژوازی سست عنصر گسترش فراوانی یافته است. خرده بورژوازی نه فقط ارادهٔ مبارزاتی که آگاهی طبقاتی را هم در بیشتر کارگران آلمانی نیز از میان برده است. عناصر تندرو طبقهٔ کارگر آلمان نمی‌دانند با تئاتر مردمی چه کنند، به همین دلیل هم از آن فاصله می‌گیرند. آن‌ها نمی‌خواهند به وسیلهٔ هنر آرام بگیرند، از طرفی هم از نظر اقتصادی آن‌قدر ناتوانند که قادر نیستند ابزاری برای بیان هنر خویش تدارک ببینند و به خواست هنری خود سروسامانی بدهند. مدیریت تئاتر مردمی به هر تقدیر ــ از آن‌جایی که به خواسته‌ها و نیازهای بخش وسیعی از اعضای خود توجه دارد ــ می‌کوشد تا به این نیازها پاسخ درخوری بدهد. راه ما با مسائلی که پیش آمده، کاملاً مشخص است: همان‌طوری که سوسیال دمکراسی آلمان آمادگی دارد با احزاب ائتلاف کند و به امتیازاتی برسد ــ

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

منظور پُست و مقام است ــ تئاتر مردمی هم در جریان سالی که گذشت به ائتلافی تن در داد که از سوی وزارت فرهنگ ترتیب داده شده بود؛ در این ائتلاف حتی تئاترهای ارتجاعی هم شرکت دارند. این پیوند را ممکن است برخی غیر طبیعی تلقی کنند، اما در شرایط کنونی چارهٔ دیگری جز این نداشتیم.

گئورگ اشپرینگر زیر همین عنوان در «تئاتر جهانی» ۲۲ مارس ۱۹۲۷ چنین پاسخ داد:

«تئاتر مردمی نه قصد و نه امکان این را دارد که واژهٔ «فولک» (مردم) را با گروه‌های تندرو کارگری یکسان تلقی کند. مؤسسهٔ ما بی‌تردید قصد داشته و دارد تا راه هنر به‌خصوص هنر تئاتر را برای کارگران بگشاید، این تکلیف عمدهٔ ما بوده و هنوز هم هست. ولی اکثر اعضای تئاتر مردمی را در برلین و سایر نقاط رایش کارگران تشکیل نمی‌دهند. و اگر ما مفهوم مردم را ــ با تکیه به خواسته‌ها و ارزش‌ها ــ بخواهیم مطلقاً به دیدگاه سوسیالیست‌های تندرو محدود کنیم، به‌طور یقین کار تئاتر مردمی به تعطیلی می‌کشید. بنا بر توضیحات آقای هولیچر، حتی توده‌های کارگری سازمان یافته در درون حزب سوسیال دمکرات را باید از مفهوم مردم جدا سازیم؛ و از آن‌جایی که در حزب کمونیست آلمان هم انشعابی صورت گرفته، معلوم نیست که با این‌گونه سیاست بازی‌ها کار «مفهوم مردم» به کجا خواهد کشید.

از این رو ما به مفهومی فرهنگی تکیه می‌کنیم که با جنبش هنری هماهنگ بوده و امکاناتی را به‌وجود می‌آورد تا بتوانیم از نظر هنری و فرهنگی ــ فارغ از قطب‌بندی‌ها ــ در خدمت قشرهای گستردهٔ مردم باشیم.»

ولی مبارزهٔ مذکور به این سادگی‌ها هم قابل حل نبود. سرپرستی تئاتر مردمی متوجه شد که در رابطه با شورش اعضای خود باید به یک نتیجهٔ مطلوب برسد. البته نه از طریق یک تصمیم‌گیری آشکار ــ بلکه بر اساس نمونهٔ اثبات شده در گذشته، یعنی از راه نوعی توافق. و تصور هم این بود که

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مخالفت‌ها منتفی خواهند شد. تا این که جریان اجرای من و درام «توفان و رعد و برق در سرزمین خدا» اثر: اِم ولک، پیش آمد.

هدف مدیریت روشن بود: اثر مزبور محتوایی انقلابی داشت و داستان آن هم به سال ۱۴۰۰ مربوط می‌شد؛ چیزی که در عین حال اجرای مرا هم به خطر نمی‌انداخت؛ درامی که محتوای مستندش بیشتر تئاتری جلوه می‌کرد تا سیاسی به معنای رایج آن.[۱] سرپرستی فقط یک چیز جزئی یعنی یک جمله را نادیده انگاشته بود، و آن این که بر روی برگهٔ عنوان بروشور مربوط به اجرا، این جمله به چشم می‌خورد: «این درام و داستان آن تنها به سال ۱۴۰۰ مربوط نمی‌شود.»

به‌هرحال، نویسندهٔ درام غفلت کرده بود تا از مسائل مطروحه به نتایج دراماتورژیک دست بیابد. نمایشنامهٔ مزبور از نظر زبان، در شیوهٔ نگارش و در قالب قرون وسطایی درام تاریخی فرومانده بود؛ مبارزه بین هانزای[۲] سرمایه‌داری و اتحادیهٔ کمونیستی ویتالیایی[۳] و روابط و مناسبات آن‌ها برای عصر حاضر روشن نگشته بود. شکافی در درون اثر به چشم می‌خورد، بریدگی میان اهداف خط معنوی درام و مفاهیم آبکی شاعرانه‌اش.

نویسنده می‌خواست نشان بدهد که مبارزه بین هانزا و اتحادیهٔ ویتالیایی زیر نام‌های مختلف قرن‌هاست که ادامهٔ دارد و این که شورش و سرکوب

---

۱. «محافظه کاران آن را می‌پذیرند، چون نوشته‌ای است سنتی. جوانان هوادار تئاتر مردمی هم همین طور، برای این که آن‌ها هم تمایلات مثبتی را در آن می‌بینند. این اقدام خواه ناخواه اشتباه است و این‌گونه توافق‌ها هرگز عاقبت خوبی ندارند.» (هربرت ایهرینگ در نشریهٔ **گزارش بورس**، برلین)

۲. Hansa = گروه مسلح؛ در سال ۱۳۵۸ میلادی شرکتی تجاری از شهرهای بندری شمال آلمان تشکیل گردید که به آنها می‌گفتند شهرهای هانزایی. شکوفایی آن در قرون ۱۴ و ۱۵ بود که یکصد شهر را دربرمی‌گرفت و با روسیه، لهستان، شمال آلمان، اسکاندیناوی و انگلستان هم روابط بازرگانی داشت. گردانندگان این شرکت عبارت بودند از شهرهای لوبک (آلمان) کلن و هامبورگ.

۳. برادران ویتالی: دزدان دریایی قرون وسطایی در دریای شمال. اینان در سال ۱۴۰۱ در حوالی هلگولند توسط هامبورگی‌ها شکست خوردند. سرکردگان این دزدان دریایی به‌نام‌های کلاوس اشتورته بکر و «گود که میشلز» در هامبورگ گردن زده شدند.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اعتباری است جاویدان. ولی این تأکید «نه فقط به زمان ۱۴۰۰ مربوط می‌شود» به شکل دراماتیک در نیامده بود. من در فیلم ویژه‌ای بخشی از مناسبات قدرت سیاسی، مذهبی و اجتماعی قرون وسطی را نشان دادم، که به داستان همین درام مربوط می‌شد. تیپ هر یک از پرسناژها را مشخص ساختم ــ به این ترتیب که قهرمانان و عملکرد اجتماعی‌شان هم آشکار گردید ــ و اشتورته بکر انقلابی احساسی راکه امروز می‌توانست ناسیونال سوسیالیست باشد، با آسموس هوشیار و مرد عمل روبه‌رو نمودم ــ تیپ انقلابی معقولی که در ناب‌ترین شکل می‌توانست لنین باشد. و به این ترتیب آسموس هم با ماسک لنین ظاهر گردید. اشتورته بکر و همرزمان او در این فیلم به‌سوی تماشاگران رژه می‌رفتند، و در همین حال هم لباس‌های ایشان تغییر می‌یافتند، به این ترتیب تماشاگران قانونمندی انقلاب‌ها و حکام آن‌ها را در چند ثانیه و در روند قرن‌ها می‌شناختند و آن را تا به امروز نیز دنبال می‌نمودند.

اصول انقلاب اجتماعی اجتناب‌ناپذیر با اعتباری همیشگی از هامبورگ تا شانگهای و از سال ۱۴۰۰ تا ماه مارس ۱۹۲۷ یعنی تاریخ اجرای نمایشنامه هم به نمایش درمی‌آمد.

نتیجه «در آن شب به هیچ وجه سخنی از هنر در میان نبود. سیاست همه چیز را پوشش می‌داد. مردم بی‌خبر از همه جا سر از گردهمایی انتخاباتی و تبلیغاتی کمونیست‌ها درآورده بودند، گویی این جشن و سرور و هیاهو صرفاً به‌خاطر لنین بوده است. در پایان ستارهٔ سرخ شوروی با درخشش ویژه بر بالای صحنه ظاهر گشت.» (نشریهٔ دِرتاگ)

«یکی از تکان‌دهنده‌ترین تصاویر سینمایی که پیسکاتور نشان می‌دهد... یکی از تصاویر سینمایی فراموش نشدنی که در آن کسی همچون لنین بار دیگر گردن زده می‌شود... چیزی که مدام تکرار شده و تأثیر خاصی هم می‌گذارد. بله، من هنگام مرگ این مرد و در کتاب یادبود روسی، این راکلام به

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

کلام نگاشتم: این مرده بارها بر خواهد خاست ــ در صدها شکل و قیافه ــ تا سرانجام در این هرج و مرج زمین عدالت حکمفرما شود. بلشویسم؟ در همهٔ انجیل‌ها به گونهٔ دیگری ذکر شده است. همین که بر پردهٔ تصویر تمامی شانگهای نمایان گشت، توفانی به راه افتاد که گستردگی آن بی‌مثال بود؛ رخدادی که هیچ کس نظیرش را ندیده بود. این که کسی با آن موافق باشد یا نه، چندان اهمیتی نخواهد داشت. احساسات، می‌گوید، حرف می‌زند و فریاد می‌کشد.» (آلفرد کِر)

در همان حالی که نشریهٔ «فورورتس»، خودش را کاملاً به هنر کارگردان سپرده و می‌نویسد: «ما باید به خواسته‌های پیسکاتورتن در دهیم. ما نمی‌توانیم از او فاصله بگیریم. ما مایل نیستیم با وی به بحث تئوریک بپردازیم. واقعاً شگفت‌آور است و ما تعجب می‌کنیم که او چگونه فیلم را با تئاتر زنده درهم آمیخته است؟» نشریهٔ «دِرتاگ»، یادآور می‌شود: «این اجرای سینمایی و دراماتیک آن‌قدر نامرتب به هم گره خورده‌اند که نگوونپرس، به همین دلیل تضادهایی هم در آن به خوبی به چشم می‌خورد.»

و باز در حالی که آقای فِشتر[1]، در روزنامهٔ «دویچه آلگماینه» توضیح می‌داد که: «چیزی به این کسالتباری را حتی از درخشان‌ترین گروه تئاتری هم تماشاگران تئاتر مردمی نمی‌پذیرند»، مانفرد گئورگ در روزنامهٔ «فولک برلین»، نوشت: «پرده‌ها به ندرت توسط چشمان اکثراً نابینا این‌گونه دریده شده‌اند.» و همزمان با این کورت پینتوس[2] نوشت: «کارگردانی عظیم و با شکوه پیسکاتور در مقابل اِم ولک، درام‌نویس؛ این اجرا در حقیقت نباید به صحنه می‌رفت»، موریتس لوب[3]، هم در نشریهٔ «مورگن پست»[4]، چنین نظر داد: «پیسکاتور عملاً بر ضد تمامی ادبا و همهٔ بازیگرانی برخاسته است که با سند و مدرک و دلیل در برابر قدرت تمامت خواه کارگردان ایستادگی می‌کنند.»

ولی با آن که منتقدین ظاهراً نتوانسته بودند راجع به تأثیر این اجرا به

---

1. Fechter 2. Kurt Pinthus 3. Moritz Loeb 4. Morgenpost

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

توافقی برسند، تأثیر آن در افکار عمومی کاملاً سیاسی به‌نظر می‌آمد. تئاتر سیاسی مرزهای تئاتر سنتی را بسان خود درام درهم نوردیده بود. انرژی رها شده از صحنه به افکار عمومی هم سرایت کرد، همان‌طوری که از صحنه به سالن تماشاگران سرازیر شده بود. صف‌بندی‌ها و تضادها کاملاً هویدا گردید، نشریهٔ «درتاگ»، نوشت: «سرپرستان تئاتر مردمی مدام تأکید می‌کنند که ایشان همیشه در راه هنر ناب گام برمی‌دارند، فارغ از هرگونه قطب‌بندی و گرایش خاص سیاسی. پس چه شد که برای این طرح اجازهٔ اجرا صادر کردند؟» و سرپرستی آن پاسخ داد:

سرپرستی تئاتر مردمی در سبک و شیوهٔ اجرایی که با موافقت و با عنوان «توفان و رعد و برق در سرزمین خدا» در تئاتر میدان بولو، اثر: اِم ولک، به روی صحنه آمده است، نوعی سوء استفاده از آزادی را می‌بیند که از طرف کارگردان هنری آن اعمال گردیده است. درام آقای اِم ولک، که پذیرش آن بدون نظر خاصی و فقط با تکیه به ارزش‌های ادبی و شاعرانه‌اش صورت گرفت ــ البته با توجه به محتوای کاملاً ارزشمند آن در رابطه با مسائل و مشکلات کنونی جامعه ــ با اجرای اروین پیسکاتور دگرگونی‌هایی یافت که جهت‌گیری سیاسی داشته و به‌هیچ وجه با محتوای درام قابل قیاس نمی‌باشد. مدیریت تئاتر مردمی مؤکداً اعلام می‌کند که سوءاستفاده از اثر در راستای تبلیغات یک سویهٔ سیاسی بدون اطلاع و خواست سرپرستی انجام گشته، و این‌گونه اجراها در تضاد مطلقی هستند با اصول بی‌طرفی سیاسی تئاتر مردمی که اساس کار ما را تشکیل می‌دهند. ما در نظر داریم که از این پس تدابیری بیندیشیم تا اجرایی بر خلاف این اصول در تئاتر مردمی به روی صحنه نرود.

این توضیح سرپرستی تئاتر مردمی، موافقت ارتجاع نشریهٔ «وارته مکلنبورگی»[1] را هم در روستوک[2] به همراه داشت: «با نگاهی از بیرون، اقدام

---

۱. Mecklenburg : سرزمینی در شمال آلمان به مرکزیت شهر شورین.

۲. Rostock : شهر بندری آلمان.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تدافعی عناصر ایده‌آلیست درون تئاتر مردمی را می‌توان دید؛ ما خوشحال هستیم که شما می‌خواهید خودتان را از شر یهودیان برهانید.»

و باز هم نشریهٔ «فورورتس» (ارگان مرکزی حزب سوسیال دمکرات): «موضع‌گیری سرپرستی به‌خاطر جلوگیری از سوء استفاده‌های بعدی کاملاً ضروری به‌نظر می‌رسید.»[۱]

به‌خاطر از میان بردن سوء تفاهمات، سرپرستی تئاتر مزبور فوراً دست به‌کار شد و بخش‌هایی از فیلم را سانسور کرد.

رأی اعتماد بازیگران و اعضای تئاتر مردمی برلین به پیسکاتور

یکشنبه شب در تئاتر مردمی، اعضای و تماشاگران به‌خاطر سانسور اجرای «توفان و رعد و برق در سرزمین خدا»، دست به اعتراضات شدیدی زدند. پس از نخستین قسمت فریادها و کف‌زدن‌های ممتد فضا را پر کرد و همه به تحسین و تمجید بازیگران و خود پیسکاتور پرداختند. چون تماشاگران نمی‌خواستند سالن را ترک کنند، هاینریش گئورگه ــ ایفاگر نقش کلاوس اشتورته بکر ــ همه را به آرامش دعوت کرده و به نمایندگی از سوی تمامی بازیگران گفت: «به ما تحمیل کرده‌اند؛ ما را مجبور کرده‌اند تا بدون فیلم بازی کنیم؛ به همین جهت مذاکراتی در جریان است که هنوز به پایان نرسیده.»

رأی اعتماد به مدیریت تئاتر مردمی

«در جلسهٔ مشترکی که مدیریت و کمیته‌ای از هنرمندان تئاتر مردمی در آن حضور داشتند، پس از بحث‌های مفصل تصمیم‌گیری زیر، با ۳۷ رأی موافق در مقابل ۴ رأی مخالف به تصویب رسید: سرپرستی و هیأت هنرمندان با همهٔ

---

۱. مقایسهٔ این اظهارات با بررسی‌های هنری همین نشریه قابل توجه است.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اقداماتی موافق‌اند که در خدمت بی‌طرفی تئاتر مردمی باشند. دربارهٔ این شایعات که تئاتر مردمی می‌خواهد با تئاترهای دولتی و اپراها در یک سازمان گرد آید و از مقررات مشابه آنان پیروی کند، باید بگوییم چنین چیزی صحت ندارد. تئاتر مردمی هرگز قصد ندارد استقلال خود را از دست بدهد یا آن را محدود کند.» (روزنامهٔ فوسیس، ۳ مارس ۱۹۲۷)

اظهارات من

شیوهٔ اجرایی من در رابطه با «توفان و رعد و برق در سرزمین خدا» به هیچ وجه سوء استفاده از آزادی نمی‌باشد. مناسبات درونی اثر با مسائل روز (خود اِم ولک می‌نویسد: «این نمایش فقط به سال ۱۴۰۰ مربوط نمی‌شود») در هماهنگی کامل است با خواست هنری و خود اثر. به اعتقاد من این اجرا جهت‌گیری خاصی را نداشته و در مورد پیوند فیلم با تئاتر هم به‌عنوان نوعی ایده دراماتورژیک که از فیلم و محتوا تشکیل می‌گردد، تنها نقطه‌نظرات هنری مدنظر بوده‌اند که از طرف خود سرپرستی تئاتر مردمی، بخش وسیعی از مطبوعات و همچنین تماشاگران نیز مورد تأیید قرار گرفته است. من باز هم از اجرای خود به‌عنوان مجموعه‌ای کامل دفاع می‌کنم. موضع‌گیری سرپرستی علیه کارگردان خود ــ تنها مورد در تاریخ تئاتر ــ اینک با سانسور تمامی بخش فیلم آن به اوج خود می‌رسد. من مخالفت خود را با این‌گونه اقدامات سرپرستی صراحتاً اعلام می‌کنم و از این پس هم در مورد اجرای «توفان و رعد و برق در سرزمین خدا» هیچ گونه مسئولیتی را نمی‌پذیرم.

انتقاد از سرپرستی

«خودت را محکم نگه دار!... تبلیغات سیاسی در اجرای پیسکاتور اصلاً یک طرفه نبوده است (چون سال ۱۸۴۸ به هیچ روی بلشویسم به‌شمار نمی‌رود) بلکه او حق غیرقابل انکاری را در فیلم نشان داده و از این طریق به

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

جریان بردگی دولتی اشاره کرده است. آیا این ممنوع می‌باشد؟ پس زنده و جاوید باد جمهوری نیرومند و دلاور آلمان! ضرب‌المثلی وجود دارد که تئاتر مردمی در رابطه با کار نادر و برجستهٔ پیسکاتور، می‌تواند بیان کند: داماد از زیبایی عروس شکوه‌ها دارد.

به این ضرب‌المثل باید ضمیمه‌ای را هم افزود: و او ابایی هم ندارد که به عروس تهمت بزند، بیچاره داماد!» (آلفرد کِر، نشریهٔ تاگه‌بلات، برلین، مارس ۱۹۲۷)

همدردی با پیسکاتور

مدیریت تئاتر مردمی با بیانیه‌ای علیه اجرای «توفان و رعد و برق در سرزمین خدا» اثر: ولک، و کار اروین پیسکاتور، افکار عمومی را در جریان گذاشته است. و همزمان هم مستبدانه کار پیسکاتور را سانسور کرده است.

اقدام سرپرستی علیه هنرمندی سرزنده و آتیه‌دار، آن هم به بهانهٔ حراست از بی‌طرفی مؤسسه، با اصول اولیه‌ای که تئاتر مردمی بر اساس آن‌ها ایجاد گردیده، اصلاً همخوانی ندارد. این باور که در یک درام مدرن مسائل مدرن هم مطرح می‌گردند، بر کسی پوشیده نیست؛ ولی این مطلب که باید از انتقادهای سیاسی ـ اجتماعی آن چشم بپوشیم، اشتباه بزرگی است. اشتباه بزرگ‌تر این که مدیریت پا را از این هم فراتر نهاده ــ با برداشتی مسخره از وظیفهٔ خود ــ و نقش سانسورچی را هم برعهده می‌گیرد و نه تنها آن را ممنوع که خودسرانه کوتاه و بی‌قواره هم می‌سازد و به این ترتیب از کاری منسجم و پر ارزش، تصویری غلط ارائه می‌نماید.

مدیریت، هنرمندی را ضایع می‌کند که استعداد اصلاح‌طلبانه ـ تئاتری او، مخالفان را هم به حیرت افکنده است. سرپرستی آشکارا از او روی برمی‌گرداند، به خلاقیت و شایستگی او بی‌اعتنایی می‌کند، تا به زعم خودشان جوانان بیشتری را به‌سوی تئاتر مردمی جلب و جذب کنند. در حالی که به‌نظر

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

ما آن تئاتر به حضور چنین مردی باید افتخار کند، چنین فرد شجاع و بی‌باکی که به تئاتر مردمی خدمت کرده و باز هم شرافتمندانه به‌کار خویش ادامه خواهد داد.

با توجه به این اقدام زشت، ما وظیفهٔ خود می‌دانیم علاقهٔ خویش را نسبت به او و کار او اعلام کنیم، بر خلاف آن گروه بوروکراتی که ظاهراً گذشتهٔ خود را فراموش کرده است.

یوهان بِشر، برنارد فن برنتانو، پاول بیلت، ارنست دویچ، تیلادوریو، اریش انگل، گرترود ایزولت، اروین فابر، امیل فاکتور، یورگن فلینگ، لیون فویشتوانگر، فیشر، مانفرد گئورگ، آلکساندر گراناخ، گئورگه گروس، ویلهلم هرتسوگ، هربرت ایهرینگ، اروین کالزر، آلفرد کِر، کورت کرستن، اگون کیش، فریتس کورتنر، لئولانیا، هاینریش من، توماس من، کارلهاینتس مارتین، ادموند مایزل، گِردا مولر، تراگوت مولر، ماکس اوسبورن، آلفونس پاکو، ماکس پش اشتاین، کورت پینتوس، آلفرد پولگار، ارنست روولت، لئوپولد شوراتس شیلد، هانس زیمزن، ارنست تولر، کورت توخولسکی، پاول ویگلر، آلفرد ولفن اشتاین.

توفان و رعد و برق بر فراز تئاتر مردمی

«اتحادیهٔ دوستداران طبیعت و ورزش برلین که صدها کارگر ورزشکار و دوستدار طبیعت دارد در جلسهٔ گردهمایی اعتراضی مربوط به مورد پیسکاتور موضعگیری کرد. در گردهمایی مزبور در قطعنامه‌ای به اتفاق آراء ادامهٔ نبرد به‌خاطر آزادی هنری هنرمندان ــ که از طرف سرپرستی تئاتر مردمی به بند کشیده شده است و همچنین ادامهٔ جنبش پرولتری ـ سوسیالیستی را در تئاتر مردمی خواستار گردید.»

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

شکایت آلبرت وایدنر

اجرای پیسکاتور در مورد درام «توفان و رعد و برق در سرزمین خدا» نوشتهٔ اِم ولک، از سوی هانس فیشر مورد انتقاد قرار گرفت. این اجرا از لحاظ هنری چندان مطلوب نمی‌باشد. پیسکاتور، بی‌تردید یک کارگردان نیرومند در آثار هنری، متأسفانه نتوانسته است در این مورد توانایی‌اش را بروز بدهد، باعث تأسف است. بدتر این که او به جای آن که خود را در اختیار اثر نویسندهٔ درام بگذارد، نگارنده را به کناری زده و درام او را موضعگیرانه تغییر داده است. آنانی که برای اروین پیسکاتور، آزادی هنری طلب می‌کنند، اصولاً نمی‌دانند که آقای ولک چند روز قبل از نخستین اجرای درام مذکور با اعتراض تمرین تئاتر را ترک کرده، و همسر او به مدیریت تئاتر مردمی اطلاع داده است که ممکن است مؤلف درام روز اولین اجرا حضور یافته و آشکارا اعتراض خودش را نسبت به اجرای پیسکاتور اعلام کند؛ و قصد داشته درام خودش را از ناشر بازپس بگیرد؛ و این که بدون اطلاع مؤلف تصاویر سیاسی شوروی در آخرین پرده به نمایش در آمده‌اند که مغایر هماهنگی‌های قبلی بوده است! آن‌ها این را هم نمی‌دانند که اِم ولک در نخستین اجرا، تالار را در لحظه‌ای ترک گفته که پیسکاتور ستارهٔ سرخ شوروی، نشانهٔ سیاسی حزب کمونیست روسیه را به اجرا افزوده بود.

شما، دوستان، حالا بر آزادی هنر تأکید می‌ورزید. ولی، پس آزادی هنری نویسندهٔ درام کجا می‌رود؟ هنگامی که من در آن گردهمایی به این مسئله اشاره نمودم، شماها فریاد کشیدید، درام‌نویس با پیسکاتور هماهنگی داشته است. در این میان معلوم شد که شماها حقیقت را نگفته‌اید. آیا حالا می‌خواهید به آزادی نویسندهٔ درام احترام بگذارید؟

سرپرستی تئاتر مردمی زیر فشار اعتراضات علیه موضعگیری حزبی - سیاسی اجرا هول، مدیر هنری تئاتر مردمی را مأموریت داد که درام اِم ولک را از ضمائم تبلیغاتی به‌سود شوروی که پیسکاتور به آن افزوده، برهاند. این

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اقدام توفانی از خشم و غضب را برانگیخت؛ البته توضیحات مربوطه خیلی خوشحال‌کننده نبودند، اما راجع به اعتبار آن‌ها هم حرف و حدیث بسیار است. ولی اگر خود مؤلف درام تاکنون ناراحتی خویش را ابزار نکرده است، این دلیل نمی‌شود که بگویند او هیچ شکایتی ندارد؛ آیا آزادی هنری او باید فدای علایق کارگردان بشود؟ شما، جناب آقای هولیچر، به‌عنوان عضو هیأت، باید لحظه‌ای درنگ می‌کردید، این طور نیست؟

هر کس بخواهد با گرفتن گوشه‌ای از ارابهٔ تئاتر مردمی، آن را به پیش براند، مجاز نیست با تکیه بر تمایلات خاصی با اثر نگارندهٔ درام همچون جنازه‌ای رفتار کند. چنین کسانی باید آرام گرفته و در کار دشوار مسئولیت سهیم گردند، در انجام کارهایی که سازمان آن را کارگران برلینی پایه گذاشتند و تاکنون هم با همهٔ دشواری‌ها نیز به خوبی اداره می‌شود.

توضیح اِم ولک

خطاب به سرپرستی اتحادیهٔ تئاترهای مردمی؛

آقایان ارجمند!

شما از من برای مورد تئاتر مردمی و پیسکاتور توضیحی خواسته‌اید. من مایل به ارائهٔ چنین توضیحی نیستم، زیرا که مورد یاد شده بیشتر از همه مسئله‌ای است بین کارگردان و مدیریت. ولی از آن‌جایی که هر دو طرف می‌خواهند پای مرا هم به میان بکشند، باید بگویم: من اعتراض سرپرستی را علیه پیسکاتور غلط می‌شمارم، چراکه با دلایل سیاسی رقم خورده است. من درام «توفان و رعد و برق...» را به‌عنوان اثری سیاسی نگاشته و با اجرای سیاسی آن هم موافقت کرده‌ام. من ایده‌های انقلابی کاملاً آشکار او را پذیرفته و در مورد نور و فیلم هم هیچ ایرادی نگرفته‌ام، و حتی در این راستا همکاری هم داشته‌ام. برخی تغییرات صحنه‌ای را جالب یافتم و افزودن چند صحنه جدید را هم ضروری شمردم.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

من شدیداً و بدون رودربایستی به آقای دکتر کایزر ــ دراماتورژ[۱] ــ هم در تمرینات و هم به صورت نامه به آقای پیسکاتور، اعتراض کردم؛ علیه تخریب و ضایع کردن متن؛ علیه گئورگه ــ بازیگر ــ که در تمامی صحنه‌ها حتی یک کلام از متن اصلی را به زبان نیاورد بلکه یاوه و چرند و بی‌معنا حرف زد، مانند: «هی، اونجا رو باش آی... بی‌معرفت! رفیق در فقر و مرگ و تنگدستی!» و صدها چیز مضحک دیگر. علیه آن که کارگردان هیچ اقدامی نکرد بلکه تغییرات زیادی را هم به‌خاطرش انجام داد. من علیه زیاده‌روی‌های فیلم، گسترش آن و پیوست‌های صحنه‌ای اعتراض کرده‌ام؛ علیه به کارگیری مزخرفات در متن، شعارهای حزبی و جملات قصار مقامات حزبی؛ علیه پیش‌بینی‌ها و پیش‌گویی‌های فراوان انقلابی. دقیق‌تر بگویم، من علیه اجرایی سیاسی اعتراض نکرده‌ام ــ چون می‌خواستم حتماً انتقادات سیاسی شدیدی هم در آن باشد ــ اما علیه شیوهٔ خاص اجرایی که سیاست را به هدف کار هنری بدل ساخته بود، اقدامی که کارگردانی و متن را از هم جدا می‌ساخت و تأثیر متن را به نابودی می‌کشانید. به‌خاطر چنین هدفی همه چیز قربانی شد، چیزهایی که می‌توانستند شخصیت‌ها را عمیق‌تر نموده و کار هم هنرمندانه‌تر عرضه گردد؛ بنابراین چیزی که عرضه شد نمایشی بود شوالیه‌ای و توخالی و همین و بس. به این ترتیب، همان‌طوری که در برخی انتقادها هم خواندیم، این یک کارگردانی گسترده و عظیم بود علیه متن اصلی. آن اجرا خیلی قوی‌تر و هنرمندانه‌تر از خود نوشته بود که جای بحث بسیار هم دارد. اگر اثر واقعاً ضعیف می‌بود، بنابراین یک چنین کارگردانی قادر به تقویت آن نبود و فقط می‌توانست آن را به نابودی بکشد. حتی درام‌هایی چون «فلوریان گایر»، «راهزنان» و «ادوارد دوم» با چنین انحرافاتی راه به جایی نمی‌بردند و موفقیتی کسب نمی‌کردند.

---

۱. مشاور ادبی کارگردان تئاتر.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

من بنا ندارم که پس از این تجربیات، تغییری در همکاری خود بدهم و هنوز هم اهداف تئاتری اروین پیسکاتور را که در هرنهاوس به آن اشاره گردید، تأیید می‌کنم. گرچه این‌ها با اجرای «توفان و رعد و برق...» هیچ گونه هماهنگی هم ندارند اما برای من از اهمیت چندانی برخوردار نیست. و اگر من اکنون نمی‌خواهم سپری در برابر پیسکاتور باشم و مسئولیتی را در این راستا بپذیرم، مسلم است که هرگز مایل نیستم از من بر ضد او بهره‌برداری شود. دلایل آن را هم که برشمردم.

آدم باید پست باشد تا بتواند نان را ــ اصطلاحاً ــ به نرخ روز بخورد؛ من در چنین شرایطی اصلاً مایل به گفتن آن هم نیستم. اما به‌خاطر هنر و هنرمند تهدیدات را کنار بگذارید. من می‌خواهم به بهاری شادمانه و مارش ارتش جنوب چین بیندیشم. (با احترامات، امِ ولک)

اروین پیسکاتور تصحیح می‌کند

هنگام پذیرش درام «توفان و رعد و برق در سرزمین خدا» از طرف سرپرستی مجموعهٔ هنرمندان به آقای ولک گفته شد که در سبک و سیاق متن مزبور برای اجرا باید تغییراتی صورت گیرد. در حین تمرینات معلوم شد که بخش بزرگی از اثر نه فقط از لحاظ متن که از نظر دراماتورژیک هم باید دگرگون شود.

آقای ولک همهٔ این‌ها را پذیرفته و تغییرات را هم خودش انجام داد. این اصلاً حقیقت ندارد که من او را وادار کرده‌ام. آقای ولک با اجرای سیاسی نه تنها موافق بود بلکه در رابطه با درام نوشته است: این اثر فقط به سال ۱۴۰۰ مربوط نمی‌شود و حتی تأکید هم می‌کند که آسموس ــ چهرهٔ اصلی ــ به شیوهٔ لنین سخن می‌گوید و اشتورته بکر هم یک نجیب‌زادهٔ سلطنت‌طلب از اهالی بالتیک می‌باشد.

او متن مقدمهٔ فیلم را نوشته و با تراوگوت مولر ــ نقاش صحنه ــ تصاویر

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

نمایشی را برگزیده و ایدهٔ برآمدن آن ستارهٔ سرخ را هم تأیید نموده است.

به دلیل فرصت اندک نه آقای ولک، نه آقای هول ــ مدیر ــ و نه من؛ هیچ یک نتوانستیم تمرین اصلی را ببینیم، و در همین رابطه من شب قبل از اجرا هر گونه مسئولیت را از گردن خود رد کردم. در پاسخ من که می‌گفتم الان وقت اجرا نیست، اظهار داشتند زمان را نباید از دست بدهیم.

متأسفم که مجبور شدم چنین مطالبی را بیان کنم، چون چارهٔ دیگری نداشتم.

باید اعتراف کنم که حین تمرین هم به کاستی‌های درام پی بردم، چیزهایی که تا آن زمان هنوز برایم چندان اهمیتی نداشتند. در همین زمینه حتی به درام‌نویس گفتم می‌توانیم پیش از اجرا هم موضوع را مطرح کنیم و به اجرایش نگذاریم. این‌جا بود که درام‌نویس تمرین را ترک کرد. اما بار دیگر به توافق رسیدیم. حال خیلی مسخره است وقتی مردم راجع به عدم آزادی نویسنده و دیکتاتوری کارگردان فریاد می‌زنند، افرادی که باید می‌دانستند، ما هر دو یک هدف داشتیم و آن این که برای موفقیت اثر تلاش کنیم و در تئاتر هم همهٔ دست‌اندرکاران باید سپاسگزار باشند که درام با چنین همکاری تنگاتنگ سرانجام به اجرا در آمده است، اثری تمام عیار.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

گردهمایی در هِرن هاوْس[1]

مبارزه به‌خاطر پیسکاتور، جناح چپ تئاتر مردمی برای ۳۰مارس ساعت ۸شب در سالن جشن هِرن هاوس قدیمی، یک گردهمایی ترتیب داده است با موضوع: تئاتر مردمی، تئاتر زنده و آخرین رخدادها. سرپرستی این تجمع را آرتور هولیچر برعهده دارد. اروین پیسکاتور دربارهٔ اجرای «توفان و رعد و برق در سرزمین خدا» و همچنین مسائل و مشکلات پیش آمده در تئاتر مردمی سخن خواهد گفت. (آگهی مطبوعاتی)

روزنامهٔ «فولک برلین» گزارش می‌دهد:

پانصد تا دو هزار نفر گرد آمده بودند. سالن جشن هرن هاوس مملو از جمعیت بود؛ امروز صبح وقتی گزارش می‌کردیم قرار بود به موازات آن تجمع دیگری هم انجام شود. شادی و شور و هیجان سیاسی در همهٔ افراد به چشم می‌خورد. مسئله مهم‌تر از مورد پیسکاتور بود. رشتهٔ کلام را جوانان به‌دست گرفتند. اعتراض همگانی علیه مدیریت تئاتر مردمی و پذیرش تمایلات ویژه و موضعگیری سیاسی؛ حالا باید تصمیم‌گیری می‌شد و تئاتر مردمی روشن می‌ساخت که باز هم می‌خواهد به چپ و راست نوسان داشته باشد یا با وفاداری به سنت خود یک تئاتر کارگری باقی بماند. مخالفان تئاتر مردمی در اقلیت بودند و به همین دلیل باید کاملاً منطقی مبارزه را ادامه

---

1. Herrenhaus

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

می‌دادند؛ برخی از سخنرانان بسیار هیجان‌زده بودند.

آرتور هولیچر، کارِ گردهمایی را آغاز کرد: «تئاتر مردمی در حال تبدیل شدن به یک شرکت است ــ بخش بزرگی از اعضا به هیجان آمدند ــ سرپرستی اعلام کرد، این تجمع اعتراضی به آن مربوط نمی‌شود. تئاتر مردمی یک سلاح فرهنگی است و این سلاح را هرگز از دست نخواهیم داد.»

اروین کالزر برای بازیگران تئاتر مردمی همان بیانیه‌ای را خواند که در نشریهٔ مورگن بلات نیز به چاپ رسیده بود. با بیان این‌که تمامی پرسنل هنری پشت سر پیسکاتور ایستاده‌اند، صدای کف‌زدن‌ها سالن را پر کرد. ویکتور بلوم از سوی افراد نقش فرعی تئاتر مردمی، حمایت خویش را از پیسکاتور اعلام نمود. ارنست تولر، که با کف‌زدن‌های ممتدی هم مواجه گردید، راجع به درام، ایده و جهت‌گیری سخن گفت: «درام یعنی نبرد شدید و یا این که اصولاً هیچ که بهتر است نباشد. کارگری که امروز بر صحنه ظاهر می‌گردد، پرچمی دارد که این خرده بورژواها را می‌آزارد. امروز کارگر تنها انسانی احساساتی نیست، او حامل ایده و تفکری است. تئاتر مردمی نه چهره‌ای دارد، نه شخصیتی و نه هم شهامتی که خودش را فاقد وجاهت بنماید.» تولر سپس راجع به موضوعی مربوط به خودش حرف زد که لزومی هم نداشت. (گویا تولر علیه تئاتر مردمی شکایت کرده است، چون درامی از او را پذیرفته اما هنوز به اجرا نگذاشته‌اند.)

پس از تولر، یسنر (مدیر تئاتر) پشت تریبون قرار گرفت، کف‌زدن‌های شدید.

«شما حتماً می‌دانید که من چرا دست از مسئلهٔ تئاتر مردمی برنمی‌دارم. اندیشهٔ تئاتر مردمی به‌قدری نیرومند است که با مخالفت قوی‌تر هم می‌گردد. من امروز نمی‌خواهم دربارهٔ نمایش، راجع به هنر و غیره سخن‌پراکنی کنم، راجع به مخالفت با شکرپاشی اجرایی و علیه شیرین کاری‌های شیوهٔ اجرایی هنرمندان کلاسیک هم نمی‌خواهم موضعگیری کنم.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

من آمده‌ام تا همدردی خود را با همکارم پیسکاتور اعلام نمایم.

در روزنامه‌های مختلف آمده بود که همهٔ این دسائس برای آن بوده است که بین تئاتر مردمی و تئاترهای دولتی یک رایبارو[1] ایجاد بشود. گویا اروین پیسکاتور در رابطه با به هم پیوستن تئاتر مردمی و تئاترهای دولتی مانعی به‌شمار می‌رفته است. من باید همین جا به تأکید بگویم که اطلاعی از این‌گونه ادغام‌ها ندارم. اما به جرأت می‌گویم که از نقطه نظر مدیریت تئاترهای دولتی، در صورت چنین اقدامی، وجود پیسکاتور به هیچ وجه مانعی نخواهد بود.»

پس از اعلام پشتیبانی بِسنر از همکار خودش ــ چند دقیقه کف زدن و هلهله همگانی، او ادامه داد: «من از ادغام تئاتر دولتی و تئاتر مردمی خبر ندارم. اما به تصورم نمی‌گنجد که بازیگران من آن‌قدر ابله باشند ــ و آن طوری که در برخی جراید آمده ــ و با کارگردانی چون پیسکاتور همکاری نکنند. من فقط از لحاظ حقوقی با پیسکاتور مرتبط نیستم[2]؛ من اصلاً نگران پیسکاتور هنرمند نیستم. او بر کنار نخواهد شد. پیسکاتور یکی از قوی‌ترین شخصیت‌های تئاتر نوین ماست.»

کارلهاینتس مارتین علیه ادارهٔ هنر اعتراض داشت.

اروین پیسکاتور با کف‌زدن‌های پر شور در مقابل حاضران آشکار گردید: «رفقا!» باز هم کف زدن‌های ممتد و شورآفرین.

پیسکاتور گفت: «مورد من، همان مورد تئاتر مردمی است. مدیریت تئاتر مردمی باید خودش هم اداره بشود ــ ما نمی‌خواهیم به گذشته پناه ببریم ــ ما به تئاتر نیاز داریم.»

سپس کورت توخولسکی زبان به سخن گشود و نطق او جدی‌ترین، بامزه‌ترین، مؤثرترین و سیاسی‌ترین سخنرانی آن شب بود: «اگر اهالی برلین می‌خواهند بدانند، کی و در چه سالی زندگی می‌کنند، به تئاتر مردمی بروند، و

---

۱. شرکت فروش بلیت تئاترهای راینهارت ـ بارنوسکی ـ روتر.

۲. من برای همین فصل با تئاتر دولتی جهت اجرای سه نمایشنامه قراردادی بسته‌ام.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

سعی کنند که به تماشای فیلم روسی بروند! ما نمی‌توانیم هنر را بدون موضع و جهت تصور کنیم! آدم باید به نام عدالت، روحیه و شهامتی داشته باشد برای بی‌عدالتی!» توخولسکی سخنان خود را این‌گونه جمع‌بندی کرد: «برای دوران ما!»

مبارزهٔ به‌خاطر اجرا خارج از محدودهٔ علاقه‌مندان تئاتر و مسائل هنری به نبردی سیاسی مبدل گردید، نبردی که با تکیه بر پِسنر ــ مدیر و سرپرست تئاتر ــ از سوی دست راستی‌ها، با همهٔ توان جریان داشت. آن‌ها با شیوهٔ ماهرانه‌ای از ایدئولوژی زیباشناختی خرده بورژوایی استفاده کردند تا حملهٔ خود را با موضع قدرت دولتی نیز استتار نمایند.

به هم پیوستگی موضوع

در پارلمان ایالتی پروسی مسئلهٔ مهم ملی ـ آلمانی مطرح شده است که با توضیحات لئوپولد یسنر (مدیر و سرپرست تئاتر) و تصمیم گردهمایی اتحادیهٔ تئاتر مردمی (۲۲ مارس ۱۹۲۷) ارتباط پیدا می‌کند. بر این اساس، یسنر با همدردی به‌خاطر همکارش پیسکاتور، اظهار داشته است که از ادغام تئاتر مردمی و تئاترهای دولتی اطلاعی ندارد. اما به جرأت می‌تواند بگوید که در صورت چنین ادغامی وجود پیسکاتور هیچ مانعی نخواهد بود. اکنون پرسش این است که آیا وزارتخانهٔ دولتی یک چنین قرارداد و تمدید آن را از سوی مدیریت یسنر، تأیید می‌کند یا نه؟ و آیا ادغام تئاترهای دولتی و تئاتر مردمی صحت دارد یا خیر؟

نشریهٔ «تِگلیشه روندشاو»[1]، با طرح این سؤال «آیا آقای وزیر اصلاً چنین چیزی را به‌خاطر دارد؟»

به آرای روزنامه اشاره می‌نماید:

اصولاً مسئله این است که آیا آقای بِکر درخواست پِسنر را در مورد

1. *Tägliche Rundschau*

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

پیسکاتور تأیید می‌کند و آیا تئاتر دولتی می‌تواند به صورت تئاتر پیسکاتور درآید یا خیر؟ در این میان آقای بِکر می‌تواند روزنامه‌ها را مطالعه کند، چون در آن‌ها چیزهای زیادی در این مورد آمده است. او می‌تواند به «تاگه بلات برلینی» (شمارهٔ ۱۶۶) رجوع کند، چون در حوزه‌های دمکراتیک انتظار دارند که آقای وزیر با یک پاسخ کوچک این مسئلهٔ بزرگ را حل کند.

در اثر این مسئلهٔ ملی ـ آلمانی که عملاً اهمیتی نداشت، سرپرستی تئاتر مردمی به یک معضل سرتاسری دچار گشت، که برایش چندان مطلوب نبود.

آقای وزیر فرهنگ با خواندن روزنامهٔ «دویچه» (شمارهٔ ۸۲) درخواهد یافت که برای قشرهای مردمی در مورد این موضوع تنها همدردی باقی مانده است.

این پرسش عام چه چیزی را به بار خواهد آورد؟ آقای پِسنر (سرپرست و مدیر) و بازیگر سیاسی او، فریتس کورتنر در کابینه آن‌قدر پارتی دارند که با این‌گونه مسائل از میدان در نخواهند رفت. برعکس، آن‌ها خود را بدین وسیله سرگرم می‌کنند، با چنین پرسش‌هایی البته مبارزهٔ فرهنگی صورت نمی‌گیرد، چنین مبارزه‌ای فقط با سلاح معنوی امکان دارد.

در همین راستا آقای وزیر با مراجعه به روزنامهٔ «کرویتس»[1] (شمارهٔ ۱۶۳) درخواهد یافت که ملّیون آلمانی از او پاسخی درخور می‌خواهند:

«پارلمان ایالتی با علاقهٔ زیادی قضیه را دنبال می‌کند تا بداند وزارت فرهنگ نسبت به فعالیت‌های سرپرست تئاترش چه نظری دارد و آیا طرح‌هایی را تأیید می‌کند که با صرف پول و اجرای آن‌ها تبلیغات دشمنان دولت به صحنه راه می‌یابند؟ وزیر فرهنگ پروسی در برابر جبهه‌گیری آشکار پِسنر که به حوزهٔ سیاست هم گسترش یافته نخواهد توانست طفره برود. ما پاسخی می‌خواهیم که برای آینده هم رضایت‌بخش باشد.»

بالاخره چشم آقای وزیر به مقالهٔ روزنامهٔ فرانکفورتر (شمارهٔ ۲۶۴) خواهد افتاد که این عنوان را دارد «نبرد تئاتری». در آن می‌خوانیم:

---

1. Kreuz Zeitng

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

«آیا کارگردان حق دارد بر خلاف میل درام‌نویس، نمایشنامه‌ای را تغییر بدهد، حال ــ هر چند که بسیار هنرمندانه و خیال‌انگیز هم باشد؟ آیا روح و معنویت حقی فراتر از اجرا ندارد؟»

آقای وزیر چه باید بکند تا این مسئلهٔ نبرد تئاتر به خیر و خوشی پایان بیابد؟

دست راستی‌ها به ضد حمله می‌پردازند

جمهوری، این جنبش تندرو سیاسی را تحمل می‌کند، جنبشی که آشکارا و با همهٔ امکانات جهان‌بینی کارگری را تبلیغ کرده و می‌خواهد آن را واقعیت ببخشد. سلاح اصلی تئاتر است؛ تئاتر عصر نوین، تئاتر پرولتری و تئاتر تظاهرات سیاسی و فرهنگی. تئاتری از نوع روسی آن، چنان که در فیلم‌های «پوتمکین» و «مادر» هم دیده‌ایم. و ما؟ ما کجا هستیم؟ چه کسی علیه تئاتر چپی‌ها در آلمان قد علم می‌کند، بر ضد تئاتر مردمی تندرو، و بر ضد تئاتر دولتی ـ سیاسی؟ چه کسی باید بر ضد انقلاب فرهنگی تظاهرات کند؟ (آلفرد مور)

این هشدار در تابستان بعدی به پایه‌گذاری تئاتر بزرگ ملی آلمان منتهی گردید، اتحادیه‌ای به‌عنوان اردوگاه سیاسی ضد ما. هنر آلمانی به مثابهٔ رقیب سیاسی در برابر تئاتر سیاسی. از یک اجرا صرف‌نظر گردید و دیگر از آن تجربهٔ جالب توجه سخنی به میان نیامد.

اعلامیهٔ آلمانی‌های بزرگ

آقای بسیار محترم!

شما به منزلهٔ انسان آلمانی به‌سختی می‌توانید با به اصطلاح تئاترهای فرهنگی برلین پیوندی داشته باشید. تئاتر مردمی بین اجراهای پرمحتوایش تبلیغات آشکار سوسیالیستی را هم جا می‌زند. تئاتر دولتی هم پس از

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اجراهای رسوای «راهزنان» و «هملت» دیگر چندان معقول و منطقی به‌نظر نمی‌رسد. این‌جا هر لحظه می‌توان غافلگیر شد. در فصل پیش و در تئاتر شیلر، که از متعلقات دولتی است، برای جمعی از خانواده‌های نجیب، روسپی‌گری بزرگشهری را در قالب زشت ناتورالیستی به نمایش گذاشتند...

در یک فصل نمایشی هشت ماهه که از یکم اکتبر ۱۹۲۷ در تئاتر والنر[1] برلین آغاز می‌شود، هر ماه یک اثر مهم برای اعضاء اجرا خواهد شد. بر اساس برنامهٔ زیر:

«آندره هوفر» یک درام تیرولی[2] از: فرانس کرانه ویتر[3]؛ «زمان در بطریها» یک کمدی از: فریدریش فرکزا[4]؛ «فانوس» یک درام از انقلاب فرانسه، نوشتهٔ والتر ایلگس[5]؛ «سفر به‌سوی خدا» درامی از: رولف لاوکنر[6]؛ «مامون[7]» یک کمدی دهقانی از: هلموت اونگر؛ «توماس پین» از: هانس یوست[8]؛ «کاته» از: بورته؛ «مادرِ جادهٔ روستایی» از: اشمیت بون.

ما امیدواریم، جناب‌عالی به‌عنوان عضو انجمن بزرگ تئاتر آلمانی نیز حضور به هم رسانید.

مشاوران موقت: سرتیپ فن آلتروک[9] (نشریهٔ هفتگی نظامی)... افسر سوار، بِله کر ـ کولزات[10] (فرمانده و رئیس اتحادیهٔ محلی حومهٔ شمال از حزب مردمی ـ ناسیونال آلمان)... هاینریش فورسته‌من[11] (استاد سوارکاری)؛ سرهنگ گوتمن[12] (کلاه خود، اتحادیهٔ سربازان جبهه، برلین)... مشاور دادگاه، ینه[13] (انجمن آلمانی ریشارد واگنر)... آموزگار، کوملبرگ[14] (اتحادیهٔ خانواده‌های پراولاد).

---

1. Wallener

۲. ایالتی در اتریش به مرکزیت اینسبروک.

3. F. Kranewitter 4. F. Freksa 5. F. W. Ilges 6. R. Lauckner

7. Mammon 8. H. Johst 9. Von Altrock 10. Bleeker - Kohlsaat

11. H. Förstemann 12. Guthmann 13. Jenne 14. Kümmelberg

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

در برابر تصمیم‌گیری

انتخاب جدید سرپرستی یا جدایی ــ این حداقل چیزی بود که جنبش باید انجام می‌داد. ضربان زمان را به‌کار نگرفتن، جنایتی نسبت به فکر و اندیشه است. وقتی تنبلی بخش وسیعی به چشم می‌خورد، آن گاه که تمایل گروهی از اعضا به‌سوی اتحادیهٔ مردمی تئاتر و قسمتی هم به سمت ندانم‌کاری‌هاست، پس جدایی و بر پایی یک تئاتر نوین ــ در مقابل تئاتر مردمی! اکنون بار دیگر توافق بازی‌ها، قرار و مدارها و درهم آمیختگی‌ها و به این سو یا آن سو دویدن‌ها، یعنی پایان کار. اجرای «توفان و رعد و برق در سرزمین خدا» توسط پیسکاتور، حجت را بر همه تمام کرده است. این جدایی نباید مورد بحث و جدل قرار گیرد. (هربرت ایهرینگ)

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تضادهای تئاتر ـ تضادهای زمان

۱۹۲۷. همه چیز مثل پیش از جنگ است («قبل از جنگ بعدی...ها!» والتر مرینگ به آواز البته در قالب‌شانسان[1] می‌خواند «آهای، ما زنده‌ایم‌ها!»). دشمن داخلی درهم شکسته و جامعهٔ بورژوایی در مجموع پیروز شده بود. ظاهراً صلح و امنیت برقرار است. سرخی رنگ چهره‌ها تب‌آلوده و پرهیجان می‌باشد. حساب‌های بانکی باز هم روبه‌راه‌اند، اما وضع روحی و معنوی مردم خوشایند نیست.

دگرگونی

۱۹۲۷ برای آلمان سال شکوفایی اقتصادی بود. شمار بیکاران که در طول سال ۱۹۲۶ تحت تأثیر شرایط بحرانی بین ۲ میلیون و ۱/۵ میلیون نوسان داشت و در تابستان هم فقط اندکی کاسته شده بود، در سال ۱۹۲۷، از ۱/۸ میلیون در ماه ژانویه به پانصد هزار در ماه‌های ژوئن و جولای و تا سیصد هزار در ماه اکتبر پایین آمد. این پایین‌ترین رقم بیکاری بود که ما در سال‌های اخیر داشته‌ایم. شمار ورشکستگی هم فوق‌العاده پایین کشید: در برابر ماهانه ۲۰۰۰ در اوایل سال ۱۹۲۶، در سال ۱۹۲۷ رقم آن بر روی ۴۰۰ تقریباً ثابت ماند (قبل از جنگ به‌طور مرتب ۸۰۰ورشکستگی در ماه). تولیدات افزایش

---

۱. Chansan: ترانهٔ دکلمه‌وار آرام و پر محتوا.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

فوق‌العاده یافتند، برای مثال، استخراج آهن از ۲۲ هزار تن در روز (۱۹۲۶) به ۳۶هزار تن روزانه در سال ۱۹۲۷ رسید. به‌کارگیری واگن در راه‌آهن رایش ــ معیار مهم برای امر ترانسپورت کالا ــ در سال ۱۹۲۷ به‌طور متوسط ۲۵٪ نسبت به سال ۱۹۲۶ بیشتر شده بود.

این تحرک بیشتر به دلیل سرمایه‌گذاری خارجی بود که گویا به ۴ میلیارد مارک می‌رسید ــ یک رکورد. با وجود نیاز شدید اقتصاد به پول، که در چنین دوره‌هایی معمول است، رقم بهره نسبتاً پایین بود. سهام رایش بانک در آغاز سال ۱۹۲۷ برای اولین و آخرین بار از زمان تثبیت اقتصادی ۵٪ پایین افتاد، و به همین دلیل هم رایش مجبور شد به وام راینهولد روی کند. صنایع شکایت داشتند که فقط کثرت کالایی حکمفرماست، یعنی منافع آن‌ها با گسترش محدودهٔ جریان کالا هماهنگی ندارد، با همهٔ این‌ها سال ۱۹۲۷ برای شرکت‌ها هم سال بسیار خوبی بود. برای نخستین بار از نظر اقتصادی ثباتی برقرار شده بود و هماهنگ با آن آرامش سیاسی هم وجود داشت. حکومت دست راستی در خارج (در کنفرانس جهانی اقتصاد در ژنو) چهرهٔ لیبرالی از خود نشان می‌داد؛ در مجموع تصویری از یک دگرگونی.

ریشارد لوین زون (موروس)

حتی همین واقعیت تأسیس یک تئاتر انقلابی آن هم در لحظهٔ تغییر نسبی سرمایه‌داری، خود پدیده‌ای شگفت‌انگیز بود. پژواکی که تئاتر را بیدار کرد، در حقیقت نشانه‌ای بود برای درهم ریختگی جامعهٔ بورژوایی. بهترین عناصر تئاتر میدان نولندورف را در رابطه با موجودیت معنوی خویش، به‌عنوان پلی می‌دیدند به‌سوی آینده. پزشکان، حقوق‌دانان، آموزگاران و نویسندگانی که تنها به نیروی کارشان وابسته هستند و دید مثبتی هم به طبقهٔ کارگر دارند، اما با هزار رشته هم به طبقهٔ بورژوا گره خورده‌اند، داوطلبانه و شادمان به جبههٔ ما پیوستند. مطبوعات بزرگ لیبرال ـ دمکرات به بلندگوی آن‌ها بدل گشتند. طبعاً در کنار آن‌ها قشری هم از بالایی‌ها که جهت‌گیری

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

معینی هم ندارند دچار شور و هیجانی گردید که این تئاتر برپا ساخته بود. رخدادی که در تاریخ بارها اتفاق می‌افتد، به‌ویژه زمانی که طبقهٔ در حال دگرگونی تسلیم شده و بدین طریق به دشمنان سیاسی خویش در تئاتر یاری می‌رساند تا به پیش بتازند. «عروس فیگارو»[۱] نمونهٔ کلاسیک این‌گونه پدیده‌هاست. جراید ناسیونالیستی از لحاظ طبقاتی مسئله را به روشنی می‌دیدند.

«نبرد به‌خاطر تئاتر فراتر از یک مسئلهٔ زیباشناسانه است... تئاتر شما بدین‌سان شهرهٔ آفاق خواهد شد؛ آخرین هشدار به جماعت «کورفورستن‌دام»[۲]. کوکائین مرده است، زنده باد تئاتر پیسکاتور... ولی این شرکت سرخ ما را به اوضاعی کاملاً جدی رهنمون می‌شود، و ما خطراتی را که این تئاتر برای قشرهای خاصی از ملت به بار می‌آورد، هرگز نباید کوچک بشماریم. افراد پر مدعا که از آن صدمه‌ای نمی‌بینند، لومپن‌ها هم که دست‌شان به آن نمی‌رسد. اما آن افراد صاف و ساده که در اثر عادت هنوز هم به دنبال شعارهای سوسیال دمکراسی هستند، ممکن است تحت تأثیر قرار گرفته و به‌سوی تندروی‌هایی نیز کشیده شوند.» (نشریهٔ تاگ، بیستم آگوست ۱۹۲۷)

حال ببینیم نظر کارگران نسبت به تأسیس تئاتر پیسکاتور چگونه بود، تئاتری که از لحاظ ایدئولوژیک خود را حامی آنان می‌دانست. سوسیال دمکراسی در این مورد تا حدودی مردد و دودل بود، و از آن می‌ترسید که در این تئاتر دشمن‌اش یعنی حزب کمونیست، جایگاه تبلیغاتی مهمی بیابد. از طرف دیگر، سوسیال دمکرات‌های چپ و در رأس آن‌ها سیدویتس[۳] ــ نمایندهٔ پارلمان ایالتی ساکسن ــ تلاش داشتند تا در هیأت سرپرستی تئاتر مردمی جایی برای خود دست و پا کنند؛ که البته از ایده‌های ما هم حمایت می‌کردند.

---

۱. اپرایی از موتزارت (آهنگساز اتریشی) و نمایشنامه‌ای از بومارشه (نویسندهٔ فرانسوی).

۲. Kurfürstendamm : منطقه‌ای در برلین که تئاتر در آن‌جا بود.

3. Seydewitz

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

حزب کمونیست آلمان از همان روز نخست نسبت به این تئاتر نظر مثبتی داشت، و هر دو طرف هم بر این تکیه داشتند که تئاتر پیسکاتور باید مؤسسه‌ای مستقل بماند و به هیچ حزبی وابسته نشود.

«گشایش یک تئاتر در برلین تحت رهبری اروین پیسکاتور، اعتباری فراتر از یک تئاتر را دارد. افتتاح تئاتر پیسکاتور فصلی است از نبرد عمومی تئاتر در آلمان امروز.

رفیق فریچه در مقالهٔ خود در پراودا به ناحق تئاتر پیسکاتور را سرزنش کرده است؛ که نوشته: اگر به برنامه، بازیگران و درام تولر که پیسکاتور تئاترش را با آن افتتاح کرد، بیشتر دقت کنیم، به وضوح خواهیم دید که در آن‌جا بیش از همه تندروی روشنفکرانه و انقلابی‌گری خرده بورژوایی حکمفرماست تا ایدئولوژی پرولتری ـ کمونیستی.

این البته غرور یک تئوریسین پر مدعا را می‌رساند؛ ولی از این هم نگذریم که رفیق فریچه با درنظر گرفتن تئوری، درست می‌گوید. اما در عمل قضیه کاملاً به گونه‌ای دیگر است. نباید فراموش کنیم که پیسکاتور در چه شرایطی به این اقدام شجاعانه دست یازیده است... یک برنامهٔ صددرصد سوسیالیستی طبعاً می‌توانست بهترین راه حل باشد.

پیسکاتور از لحاظ تاکتیکی بسیار پخته عمل کرده است، چون توانست نامدارانی از تئاتر را مانند تیلادوریو[1]، ماکس پالنبرگ و... به تروپ جوان خود بیفزاید.

بنابراین حتی سرزنش کاملاً دوستانهٔ رفیق فریچه هم در این راستا محلی از اعراب ندارد. مسلم است که در هر اقدامی برخی اشکالات هم وجود دارد و بسیاری چیزهای تئاتر پیسکاتور هم ممکن است کودکانه به‌نظر آیند. ولی ما ماتریالیزم دیالکتیک را باور داریم و هر پدیده‌ای را با مناسبات عینی‌اش می‌بینیم و نه مطلقاً ذهنی. در رابطه با چنین مناسباتی که تئاتر پیسکاتور در آن

---

1. Tilla Durieux

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

سربرمی‌آورد، با هدف مبارزهٔ طبقاتی ـ انقلابی؛ تئاتری که خود را سنگر جنبش کارگری می‌بیند ــ آری به چنین تئاتری به رهبری اروین پیسکاتور، ما باید صمیمانه خوش آمد بگوییم.» (روزنامهٔ پراودا، اوگنف[1])

آیا این تئاتر واقعاً بدون رابطهٔ حزبی یا بدون رابطه با روسیه شوروی ــ همان گونه که نشریات خاصی هم از آن اطلاع دارند ــ هرگز می‌توانست شکل بگیرد؟ گرچه می‌دانیم که تئاتر پیسکاتور ــ با وجود عدم وابستگی به حزبی ــ از نظر جهان‌بینی و سیاسی به حزب کمونیست آلمان از همه نزدیک‌تر بود. البته اعضا و هواداران حزب مزبور طی برنامهٔ یک ساله، درصد اندکی از تماشاگران آن را تشکیل می‌دادند که ناتوانی اقتصادی قشرهای کارگری علت اصلی آن به‌شمار می‌رفت. تماشاگران کارگر در قسمت ویژه‌ای از تئاتر مذکور گرد می‌آمدند.

سهم ویژه تئاتر مردمی یعنی چه؟

«این‌ها بیش از همه به شما نیاز دارند که مجبورید در کارگاه‌ها و دفاتر سایرین کار کنید، اما می‌خواهید مشترکاً با هم سرنوشتتان دنیایی نو و آینده‌ای بدون ستم را بسازید؛ به شما که ارزش‌های فریبنده را می‌بینید و مصمم هستید که بر آن‌ها فائق آیید و با نیت برادرانه‌تان آن‌ها را دگرگون ساخته و از نو بسازید؛ به شما که می‌خواهید همه چیز را به خدمت بگیرید و در راه فرهنگی نو گام بردارید.

تئاتر هم جزئی از همهٔ این‌هاست. در همهٔ دوران‌های حیات بشر و ملت‌ها، عوامل و عناصر بسیاری از زندگی انسان‌ها در آینهٔ دراماتیک انعکاس یافته است و از این طریق نیز ادامه دارد. از این رو نباید به این مسئله بی‌اعتنا باشیم که زندگی عصر ما چه تأثیراتی را از تئاتر می‌پذیرد.

تئاتر باید ابزاری باشد برای پیشبرد ارادهٔ ما در راستای جامعه‌ای نوین! تئاتر باید در خدمت ایده‌های اجتماعی ـ سیاسی باشد که طالب دگرگونی‌های

---

1. Ognew

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مناسبات کنونی هستند. ما به تئاتری نیازمندیم که خواسته‌های هنری جدیدی را مطرح کند.

ما خود را با تئاتر مردمی متحد احساس می‌کنیم، چراکه آن به جای تئاتر کاسبکارانه، تئاتری را می‌نشاند که حاملان آن خود توده‌های مردمی هستند. ما این سازمان هنری مستقل راکه از درون توده‌های کارگری سر بر آورده به رسمیت می‌شناسیم. ما می‌خواهیم از اعضای مفید این گروه خلاق باشیم که گسترده و پر خروش می‌باشند. اما خواستار آنیم که در رابطه با ارائهٔ نمایش‌های تئاتری هرگز از نشان دادن هدف نهراسند، چون فقط از این راه می‌توان ایده‌های جدید اجتماعی را به کرسی نشاند.

تئاتر مردمی با همکاری اروین پیسکاتور تکامل یافت، کارگردانی که تلاش‌های هنرمندانه‌اش در قالب «در اعماق» گورکی؛ «پرچم‌ها» و «توفان دریا»ی پاکو؛ «توفان و رعد و برق در سرزمین خدا» اثر: ولک؛ و سایر اجراها نشان داد که قدرت انقلابی هنر صحنه‌ای از چه تأثیری برخوردار می‌باشد. پیسکاتور به‌عنوان رهبر یک تئاتر مستقل در میدان نولندورف، اکنون آزادی جدیدی را برای آفرینش به‌دست آورده است.

قسمت‌های ویژهٔ تئاتر مردمی صحنهٔ نوین اروین پیسکاتور را به پیش می‌رانند. این‌ها برای اعضا فقط سه تا چهار اجرا را در تئاتر اتحادیه (در میدان بولو) و یک تا دو اجرا را هم در تئاتر شیفباوردام، یا در تئاتر تالیا (احتمالاً نیز یک اپرا) و در کنار آن هم پنج اجرا از خود تئاتر پیسکاتور در نظر گرفته‌اند. تمامی اجراها در شب انجام می‌شوند؛ قیمت بلیت برای هر اجرای تئاتر مردمی ۱/۵ مارک می‌باشد.

کمک کنید تا این بخش‌های ویژهٔ تئاتر مردمی هر چه نیرومندتر و گسترده‌تر رشد بیابند! بکوشید تا نشان دهید خواست و اشتیاق توده‌ها به تئاتر دوران تا چه حدی گسترده است، تئاتری که با ابزار جدید هنری به مبارزهٔ توده‌های پرولتری یاری می‌رساند! این دعوتی است از هر کارگاه، هر

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

خانه و هر دفتر کار و کارخانه: برای عضویت در قسمت‌های ویژه بشتابید!»
(کمیسیون تبلیغ برای قسمت‌های ویژه)

یک کلوب تر و تمیز کاری

«... بخش‌های ویژه در حقیقت دریچه‌ای است برای تمایالات بلشویکی تئاتر مردمی.» (نشریهٔ کرویتس، ۱۴ جولای ۱۹۲۷)

یک تصمیم عجیب

«با این تصمیم ظاهراً تلاش شرمسارانه‌ای صورت گرفته و جدایی دو تئاتر از همدیگر عملی خواهد گشت؛ تئاتری که مدعی تربیت ملت است، و تئاتری که مصرانه قصد دارد از افکار حزبی ـ کمونیستی فاصله بگیرد.»
(نشریهٔ تگلیشه روندشاو، ۱۴ جولای ۱۹۲۷)

بخش‌های ویژه در بین اعضای تئاتر مردمی دارای سازمان خاص خود بودند. این سازمان هم به نوبهٔ خود از مجمع جوانان تئاتر مردمی ریشه می‌گرفت که اتحادیه‌ای بود از گروه‌های کارگر جوان. این دسته از جوانان در جریان مبارزه به‌خاطر اجراهای من به صورت گروه فعالی برای ایده‌های ما درآمد؛ مجموعهٔ مزبور ابتدا فقط از نظر معنوی وابستگی داشت ولی به‌زودی لازم شمرد که به شکل سازمان منسجمی درآید و فراکسیون محکمی را نیز تشکیل بدهد. هنگامی که تئاتر تأسیس شد، جوانان دسته دسته به تئاتر جدید پیوستند و تئاتر مردمی هم با ایجاد قسمت‌های ویژه به‌عنوان فراکسیون خاص اعضا موافقت نمود. تئاتر جدید به جوانان تئاتر مردمی شور و حال تازه‌ای بخشید و جنبش ایشان را نیز گسترده‌تر کرد، به ترتیبی که این قسمت‌های ویژه در لحظهٔ گشایش تئاتر جدید ۱۶ هزار عضو داشتند، حال آن که جوانان عضو تئاتر مردمی هیچ گاه بیش از چهار هزار نبوده‌اند. واقعیت این که بخش اعظم آن را هم جوانان تشکیل می‌دادند؛ برای من خیلی مهم و

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

ارزشمند است که تئاتر از چنین تماشاگران جوان و پرشوری نیز برخوردار باشد. اکثر آنان کارگران جوانی بودند که در جریان پروسهٔ تولید قرار داشتند، معیاری که از نظر آموزشی و پرورشی در ارتباط با کار و کارگر از اهمیت خاصی نیز برخوردار بود.

اما در مقایسه با توده‌های کارگری برلین، این ۱۶ هزار مغز گروه اندکی به‌شمار می‌رفت. اگر در نظر بگیریم که این تئاتر جدید از همان روز اول نبردی را به‌خاطر طبقهٔ کارگر شروع کرده بود و ایده‌های آن مرزهای آلمان را درهم نوردیده و حتی از اروپا هم فراتر رفته بودند، پس باید اقرار کنیم که طبقهٔ کارگر کاستی‌هایی را نشان داد، چون تنها ۱۶ هزار از ایشان حاضر شده بودند تا در یک فصل نمایشی به تماشای ۵ اجرا بیایند و بدین‌سان پیوستگی خود را با تئاتر ما نشان بدهند.

اعتراف زیر تناقض‌گویی بیشتری را هم نشان می‌دهد: اگر کارگران بیشتری به یاری ما می‌آمدند، شمار اعضای ما خیلی بیشتر از ۱۶ هزار نفر می‌شد؛ و ما مجبور نمی‌شدیم که قیمت بلیت را از ۱/۵ بالاتر ببریم، آن هم فقط به‌خاطر این که بتوانیم مخارج روزانهٔ تئاتر را تأمین کنیم. به همین دلیل بود که من از همان آغاز معتقد بودم تئاتر پرولتری می‌تواند تئاتر توده‌ها باشد، تئاتری برای سه تا چهار هزار نفر. در تئاتری با گنجایش ۱۲۰۰ تماشاگر و بودجهٔ روزانهٔ ۱۸۰۰ مارک ــ که بیش از همه به تماشاگران کارگر متکی باشد ــ کارها به سامان پیش نخواهد رفت.

این تضاد ساختاری تئاتر در تمام آن دوران نیز وجود داشت: بر پا کردن یک تئاتر پرولتری آن هم در درون جامعهٔ کنونی ما کاری است غیر ممکن. یک تئاتر پرولتری زمانی می‌تواند به‌وجود آید که کارگران از امکانات مادی جهت تأمین مخارج تئاتر برخوردار باشند، و به کلامی دیگر: چنین تئاتری فقط در شرایطی قادر به ادامهٔ حیات خواهد بود که کارگران قدرت سیاسی و اقتصادی را از آن خود کرده باشند. تا آن زمان تئاتر ما چیز دیگری نخواهد بود

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

جز یک تئاتر انقلابی که امکانات خودش را برای رهایی ایدئولوژیک کارگران به‌کار می‌برد، برای تبلیغ در مسیر دگرگونی اجتماعی، تئاتری که به همراه کارگران خود را از این تضادها نجات خواهد داد. ما هرگز تخیلات واهی نداشتیم و در مورد شرایط پر از تضاد اجتماعی‌مان به رؤیاهای شیرین پناه نمی‌بردیم، اما همهٔ این‌ها را هم چیز مطلقی نمی‌دیدیم، چون تصور می‌کردیم که وظیفهٔ ما این است که با همهٔ آن‌ها برخورد کرده و راه‌حلی برای ادامهٔ کار بیابیم؛ و با تجربه‌هایی که طی سال‌ها به‌دست آورده بودیم، فکر می‌کردیم راه‌حلی حتماً پیدا خواهد شد، از این رو با قدرت هر چه افزون‌تری به‌کار ادامه می‌دادیم. شاید همین تلاش و امید بود که به ما کمک کرد تا تئاترمان را برپا نماییم.[۱]

۱. نشریاتی چون «مبارزهٔ طبقاتی»، «فوروِرتس» و «آکسیون» (آقای پفمفرت) خیلی راحت تماشاگران (مزین و فراک پوشیده) تئاتر پیسکاتور را به باد تمسخر می‌گرفتند. صرف‌نظر از آن موقعیت و این گزافه‌گویی‌های مسخره (آقای پفمفرت کتاب‌های خود را در ناحیهٔ کایزردام به چه کسانی می‌فروخت؟)، تئاتر پیسکاتور چگونه باید برای خود تماشاگر می‌آفرید؟

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

پیدایش و شکل‌گیری تئاتر ـ پیسکاتور

من چندین مرتبه ــ البته بدون علاقه و اشتیاق خاصی ــ مجبور شدم تا مدیریت تئاتری را برعهده بگیرم. به دلیل طرز تفکر و جهان‌بینی‌ام در این تئاتر، مدام با دشواری‌هایی برخورد می‌کردم، به گونه‌ای که به فکر افتادم خودم تئاتری را به‌وجود بیاورم. در تابستان ۱۹۲۶، هنگامی که من با تولر به باندول، در سواحل جنوبی فرانسه سفر کرده بودم تا در آن‌جا با او بر روی درام جدیدش «محلهٔ انبار غله» کار کنیم، و از مرخصی چند هفته‌ای استفاده کرده و به استراحت بپردازم (به‌جز تولر، اریش اِنگل و ویلهلم هرتسوگ هم در جمع ما حضور داشتند که بعد هم اُتوکاتس، نیز اضافه شد ــ کاتس در آن زمان هنوز رئیس بخش تبلیغات نشریهٔ مونتاگ مورگن بود)، در فاصلهٔ آب‌تنی، گردش و کار، راجع به بسیاری طرح‌ها و ایجاد یک تئاتر و یک مجله بحث‌ها کردیم که باید تمامی روشنفکران چپی را نیز در بر می‌گرفتند. در رابطه با آن مکالمات هیچ کس باور نمی‌کرد که موضوع فقط شش ماه بعد بتواند واقعیت پیدا کند. چرا که همهٔ بحث‌ها به این سؤال دشوار می‌انجامیدند: پول را که خواهد داد؟

موقعیت من در تئاتر مردمی روز به روز دشوارتر می‌شد. اجرایی از «راهزنان» را که برای تئاتر دولتی آماده ساخته بودم، به تعویق افتاد.

در آن روزهای جولای و آگوست سال ۱۹۲۶ ما هنوز نمی‌دانستیم که

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

فصل نمایشی آینده برای ما فصلی خواهد بود که در آغازش «راهزنان» و در پایانش هم «توفان و رعد و برق در سرزمین خدا» قرار خواهند گرفت. و اکنون در اوایل سال ۱۹۲۷ زمان آن فرارسیده بود. پرسش دشوار مالی سرانجام به راه‌حلی منجر گردید.

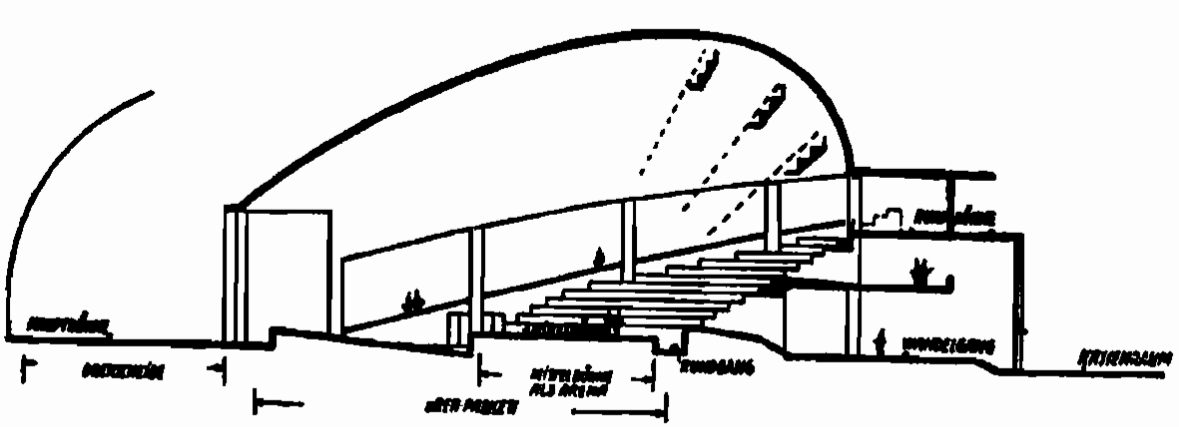
من همیشه به این نقطه‌نظر تکیه داشتم که تئاتری مثل آن‌چه که ما عرضه می‌کردیم، باید خود به خود قادر باشد سرپا بایستد، و این که اوضاع بد تئاترهای برلینی که در آن سال با بحران عمومی هم مواجه بودند، علت عمدهٔ آن مربوط است به سرزنده نبودن، تازگی نداشتن و ارائهٔ برنامه‌های خشک و بی‌روح. تئاتر دیگر جذابیت خود را از دست داده بود. فیلم‌های کهنه و بی‌رمق خیلی بیشتر جذابیت داشتند تا تئاترهای ما با آن همه ماشین‌آلات و موضوعات دراماتیک ثقیل. نه تنها تئاتر به مثابهٔ مؤسسه‌ای توانست باقی بماند بلکه هنر دراماتیک و فرم‌های آن هم به حیات خود ادامه دادند. تئاتری که به مسائل و مشکلات روز تکیه داشت و نیازهای مبرم زندگی تماشاگران را بدون تشریفات، و بی‌محابا به نمایش درمی‌آورد؛ چنین تئاتر باید گسترده‌ترین اقبال عمومی را به‌دست می‌آورد، و همزمان کسب و کاری هم به شمار می‌رفت. (در ارتباط با این نکته، تجربه حق را به من داد.)

تئاتر ورای ارائهٔ هنر دراماتیک، نیازمند سرمایه‌گذاری عظیمی است. پیش از آن که پرده برای نخستین بار بالا برود، اجاره، برق، سوفاژ، اداره و دفتر، دستگاه فنی، تمرینات، حق‌الزحمهٔ بازیگران، کارهای مربوط به صحنه و... هزینهٔ گزافی را بلعیدند. تمامی هستی تئاتر با صدها مسائل و مشکلات به موفقیت یا عدم موفقیت اولین شب نمایش بستگی دارد. یک جملهٔ انتقادی می‌تواند تکلیف همه چیز را روشن کند. من این تعیین‌کنندگی اولین اجراهای برلینی را اصلاً نمی‌پسندم. خواست من این بود که در محدودهٔ مشخصی از آن درامان بمانم. برای تأمین نخستین اجرا با هزینه‌ای بالغ بر ۵۰ تا ۶۰ هزار مارک، بارها فرصت داشتم، اما نپذیرفتم. تئاتری همچون تئاتر من که اهمیت

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

آن با روند تکاملی مجموعهٔ تئاتر گره خورده است، نباید به اتفاقات فقط یک شب تکیه داشته باشد. من به دنبال تأمین اعتباری بودم که حداقل یک فصل نمایشی را ــ بدون وابستگی به موفقیت یا عدم موفقیت ــ دربر بگیرد و جز این حاضر به همکاری نبودم. اما پس از آن هم فقط می‌توانستم تئاتری را به‌وجود آورم که با ابزار و امکانات کهنه و ناکافی می‌توانست بخشی از خواسته‌هایم را تأمین نماید. من طرح ماشینی را شبیه به ماشین تحریری درسر می‌پروراندم که به مدرن‌ترین ابزار نورافشانی، حرکات به جلو و عقب، چرخش عمودی و افقی، فضاهای نمایش فیلم و بلندگوها و... مجهز باشد. بدین جهت واقعاً به بنای جدیدی نیاز داشتم که فضایی مناسب چنین اجراهایی را نیز داشته باشد. خوب، مخارج ساخت چنین بنایی هم سر به میلیون‌ها می‌زد.



برشی از تمامی فضای تئاتر توتال

خانم تیلادوریو ــ هنرپیشهٔ مشهور تئاتر ــ پس از دیدن اجرای «راهزنان» من در تئاتر دولتی، با من تماس گرفت و در پی آن علاقه‌مند شد که با من همکاری کند. تأسیس یک تئاتر ویژه در ارتباط با ادامهٔ کارم، به صورت یک ضرورت درآمد. دیگر به فکر تمدید قرارداد با تئاتر مردمی نبودم و پس از آن که خودم را در اثر مبارزه به‌خاطر تئاتر سیاسی و تظاهرات هرن هاوس،

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

شدیداً به مخاطره افکنده بودم، قبول کارگردانی میهمان یا استخدام در تئاترهای بورژوایی، برایم نوعی عقب‌نشینی به‌شمار می‌رفت. مناسب‌ترین اقدام جهت ادامهٔ کار همان ایجاد یک تئاتر ویژه و خصوصی بود. با میانجیگری خانم تیلادوریو امکان این هم به‌وجود آمد تا بتوانیم مبلغ ضروری برای یک فصل نمایشی را نیز به‌دست آوریم. پس از محاسبات اولیه در حدود ۴۰۰ هزار مارک کافی به‌نظر می‌رسید.

این مبلغ ممکن است فوق‌العاده به‌نظر بیاید، اما برای من راه‌حلی رضایت‌بخش نبود. خیلی‌ها آن را یک شانس برمی‌شمردند که به ندرت به کسی رو می‌کند، اما برای من ریسک بزرگی بود. با تکیه بر این نقطه‌نظر مذاکرات مربوط به مسائل مالی را شروع کردم. برای یک فصل نمایشی در یکی از تئاترهای برلین فعلاً توافقی حاصل گردید. پایهٔ قرارداد ما این بود که بر اساس طرحی از والتر گروپیوس[1] و خود من بنایی نو ساخته شود، مجری این طرح هم باوهاوس[2] بود؛ مذاکراتی برای خرید قطعه زمینی در نزدیکی دروازهٔ هاله‌شن ترتیب یافت.

حالت معماری تئاتر مزبور با هنر دراماتیکی که من در نظر داشتم آن‌جا به نمایش بگذارم، در رابطهٔ تنگاتنگی بودند و از تأثیر متقابلی نیز برخوردار می‌شدند. ولی هنر دراماتیک و شیوهٔ معماری در اصل در رابطه هستند با فرم اجتماعی عصر خود. فرم صحنه‌ای حاکم بر دوران ما همان فرم عصر استبداد

---

۱. W. Gropius (تولد ۱۸۸۳): معمار و مهندس آلمانی؛ سرپرست باوهاوس دساو، که به آمریکا مهاجرت کرد. آثار او: کارخانهٔ «فاگوس» (۱۹۱۴)، تعمیرات و نوسازی تئاتر شهرینا در آلمان (۱۹۲۲)، ساختمان شهرداری دساو.

۲. Bauhaus: مدرسهٔ هنری برای ساخت و ساز نوین، که در سال ۱۹۱۹ در شهر وایمار پایه‌گذاری شد. این مدرسه از سال ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۲ در شهر دساو به‌کار خود ادامه داد و در سال ۱۹۳۳ به برلین منتقل گردید (از سوی ناسیونال سوسیالیست‌ها و دارودستهٔ هیتلر منحل گشت). در سال ۱۹۳۷ در شیکاگو با عنوان نیوباوهاوس فعالیت‌اش دنبال گردید. باوهاوس با کارهای انجام شده‌اش به ترویج و گسترش هنر مدرن، تکنیک و سبک و هنر آبستره کمک فراوانی کرد.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مطلق است یعنی تئاتر درباری. این فرم ساختمانی با تقسیم‌بندی‌هایی چون: پهنهٔ سالن، بالکن‌ها و لژها طبقات اجتماعی جامعهٔ فئودالی را نشان می‌داد.

این شکل باید به موازات تکالیف تئاتر نوین و دگرگونی‌های اجتماعی نیز تغییر می‌یافت. اگر من و گروپیوس به طراحی تئاتری منطبق با تغییرات مناسبات اجتماعی پرداختیم، این تنها از نیاز به گسترش یا تکمیل آن صورت نمی‌گرفت، بلکه در چنین قالبی نیز روابط اجتماعی و دراماتیک معینی هم درنظر گرفته می‌شد. پروفسور گروپیوس خیلی بهتر از من راجع به گستردگی این طرح ــ که متأسفانه فقط به صورت طرح باقی ماند، مفصلاً توضیح می‌دهد:

«از بنای تئاتر مدرنی که پیسکاتور در نظر داشت ــ دیدگاه مربوط به فضای درونی تئاتر، تا به امروز چیز زیادی انتشار نیافته است. کارگردانان معروف نسل گذشته در راه به‌وجود آوردن امکانات فنی و صحنه‌ای کوشش بسیار کردند تا بیش از پیش تماشاگران را به رخدادهای صحنه‌ای نزدیک نمایند، اما هیچ بنای تئاتر نمی‌توانست از سبک ساختمانی قدیم خلاصی بیابد، زیرا معماران این عصر بیشتر به دکوراسیون می‌اندیشیدند تا به عملکرد فضای درونی تئاتر. صحنه سه قسمتی فان دِولده[1] در تئاتر بوند شهر کلن (۱۹۱۴) که ایدهٔ آن را پِره[2] در تئاتر نمایشگاه هنری پاریس (۱۹۲۵) تداوم بخشید، و نوسازی تئاتر بزرگ برلین ــ با پیش صحنه‌ای بسیار برآمده ــ این‌ها تنها تلاش‌های عملی بودند که توانستند دگرگونی‌هایی را هم در ساخت و ساز تئاتر نیز به‌وجود آورند.

در تاریخ بنای صحنه سه شکل اساسی صحنه‌ای را می‌توان بر شمرد: صحنهٔ دایره‌ای که در آن همهٔ تماشاگران از دور و اطراف آن به خوبی قادر هستند بازی را تماشا کنند.

---

۱. Van de Velde (۱۹۵۷ ـ ۱۸۶۳): هنرمند معمار بلژیکی و آثار مهم او: موزهٔ فولک وانگ در شهر هاگن آلمان، و تئاتر بوند، در شهر کلن آلمان. او برجسته‌ترین منادی فونکسیونالیزم زیباشناسانه بود.

2. Perret

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

آمفی تئاتر یونانی و رومی صحنه‌ای نیم دایره است و پرده‌ای هم ندارد که آن را از محیط تماشاگران جدا سازد، و صحنه اصطلاحاً «جعبهٔ تیره» یا (همان شهر فرنگ خودمان ـ از مترجم) که محیط تماشاگران به وسیلهٔ پرده و جایگاه ارکستر از صحنهٔ نمایش جدا می‌گردد.

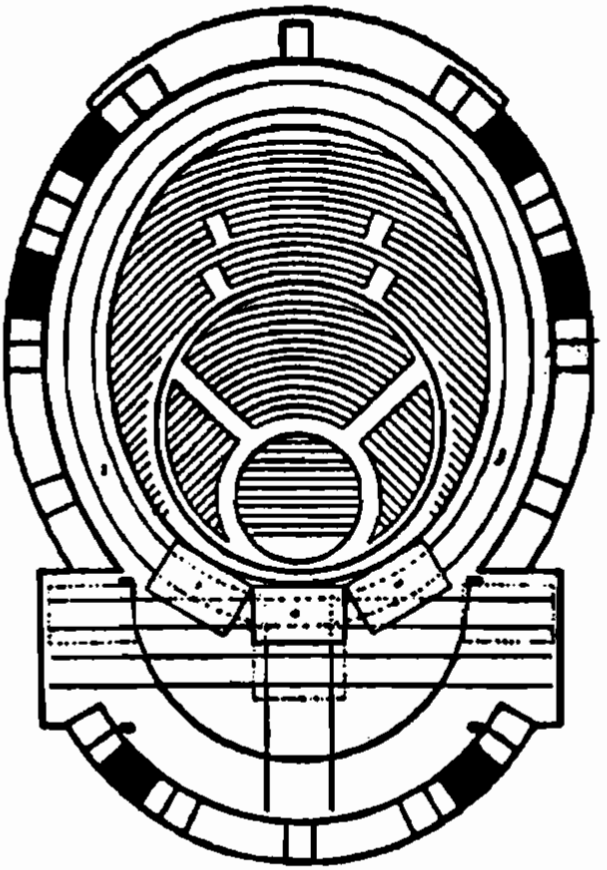
ما امروز فقط همین شکل اخیر تئاتر و صحنهٔ آن را می‌شناسیم و عیب آن هم این است که میان تماشاگران و صحنه جداسازی ایجاد کرده و اجازه نمی‌دهد تماشاگران فعالانه در امر اجرای تئاتر شرکت نمایند؛ برای پرهیز از این عیب و تقویت قدرت تخیل تماشاگران باید اقدام درخوری نیز انجام شود. وقتی اروین پیسکاتور طرح تئاتر جدیدش را به من داد، با شور و هیجانی که داشت یکسری خواسته‌های بسیار خیال‌انگیزی را مطرح ساخت که هدفشان آفرینش تئاتری بود متغیر و از لحاظ تکنیکی هم بسیار پیشرفته؛ تئاتر مذکور باید امکان دگرگونی‌هایی را می‌داشت و برای کار کارگردانان مختلف هم مناسب می‌بود، و در عین حال امکان این را هم می‌داشت که تماشاگران را در رخدادهای صحنه‌ای شرکت داده و تأثیر هنر تئاتر را هم افزایش بدهد. مسئلهٔ تئاتر و بنای صحنهٔ آن از مدت‌ها پیش من و دوستانم را در باوهاوس به خود مشغول کرده بود.

پیشنهاد و خواسته‌های مؤکد پیسکاتور سرانجام زمینه را برای اجرای چنین ایده‌ای آماده کرده بود. تئاتر کامل من با امکانات فنی خود شرایطی را به‌وجود می‌آورد تا بتوانند از آن به گونه‌ای بسیار جالب توجه بهره‌برداری کنند؛ در آن می‌شد هم اجراهای مناسب صحنهٔ دایره‌وار، هم متناسب با آمفی تئاتر و هم درخور تئاتر معمولی و دارای پرده را به نمایش درآورد، البته امکان اجرای همزمان هم وجود داشت. سالن بیضی شکل تماشاگران بر ۱۲ ستون و پایهٔ نسبتاً باریک استوار بود؛ پشت سه فضای ستون‌دار و بیضی شکل، صحنهٔ سه قسمتی جای داشت که ردیف‌های پیش آمدهٔ صندلی‌های تماشاگران را دربرمی‌گرفت. بنابراین، امکان آن بود که در سن میانی یا بر یکی

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

از صحنه‌های طرفینی یا بر روی هر سه همزمان به اجرا بپردازند. یک دستگاه دو قسمتی (ارابهٔ صحنه‌ای) که می‌توانست صحنه را به صورت افقی به حرکت درآورد، امکان این را ایجاد می‌نمود که صحنه‌ها را پشت سرهم و به سرعت تغییر دهند که البته اشکال صحنه گردان را هم برطرف می‌کرد. پشت پایه‌های سالن تماشاگران و در امتداد صحنه‌های طرفینی راهرو برجسته‌ای با ردیف صندلی‌هایی وجود دارد ــ هماهنگ با آمفی تئاتر ــ که ارابهٔ صحنه هم می‌تواند در همین راهرو به مانور بپردازد، به ترتیبی که رخدادهای صحنه‌ای خاصی را هم در همین گرداگرد می‌توان به تماشاگذارد. پهنهٔ کوچک و پیشین سالن را می‌توان فرو برد، به گونه‌ای که در زیرزمین و فارغ از ردیف صندلی‌های تماشاگران به‌عنوان پهنهٔ پیش صحنه می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد ــ این قسمت مانند انبری ردیف‌های جلویی تماشاگران را نیز



برشی از سالن و صحنه

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دربرمی‌گیرد. بازیگر روی راهرو میانی می‌تواند از این‌جا به‌سوی تماشاگران پایین برود و با حرکت بر پهنهٔ بزرگ سالن، به هر دو طرف گام بردارد و باز به جای اول خود باز گردد.

تغییر کامل تئاتر هم امکان‌پذیر است و این زمانی میسر می‌شود که ما پهنهٔ بزرگ سالن تماشاگران را ۱۸۰ درجه به گرد محور خودش بچرخانیم. صحنهٔ فرو روندهٔ کوچکی هم وجود دارد که به وسیلهٔ ردیف صندلی‌های تماشاگران احاطه شده است؛ این صحنه در مرکز سالن قرار می‌گیرد. چرخش این صحنه هم در حین اجرا توسط ماشینی صورت خواهد گرفت. بازیگران می‌توانند از طریق پله یا به وسیلهٔ این صحنه گردان که به سن اصلی باز می‌گردد و یا از طریق سقف و دستگاه پایین برو پله‌هایی که عمودی حرکت دارند به پهنهٔ دایره مانند برسند. تغییرات ماشینی ـ مکانیکی صحنه‌ها با به‌کارگیری پروژکتورها از تأثیر بیشتری هم برخوردار خواهند گشت. پیسکاتور با شیوه‌ای نبوغ‌آمیز فیلم را هم در اجرای صحنه‌ای به‌کار گرفت تا تخیل نمایشی را تقویت کند. من برای جاسازی آپارات فیلم اعتبار خاصی قائل بودم، چون به‌نظرم فیلم و نور می‌توانست تأثیر نمایش را چند برابر کند، و البته این را نوعی شیوهٔ مدرن اجرایی هم می‌دانستم. زیرا که در فضای تاریک صحنه می‌توان چیزهایی را با نور ساخت و پرداخت و یا با فیلم به معرض تماشاگذارد ــ به صورت ساکن یا متحرک ــ و تخیلاتی را آفرید که از ابزار واقعی تئاتر و دکور برنمی‌آید. من در تئاتر کامل خود نه تنها پیش‌بینی کرده بودم که در هر سه صحنه بتوانند فیلم نشان بدهند ــ به کمک سیستم متحرکی که قادر بود در حالت افقی به حرکت درآید ــ بلکه در تمامی سالن تماشاگران هم این امکان وجود داشت، به این ترتیب که در همهٔ دیوارها و سقف‌ها هم می‌توانستند فیلم به نمایش درآورند. با این هدف باید در میان ۱۲ پایهٔ سالن تماشاگران پرده‌هایی راکار می‌گذاشتند که برای مثال تماشاگران می‌توانستند در وسط سالن دریای مواجی را ببینند، یا از همه سو شاهد آن باشند که

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

توده‌های انسانی به طرف‌شان می‌دوند؛ همزمان و به‌خاطر تکمیل موضوع از داخل سالن تماشاگران هم به وسیلهٔ دستگاهی بر روی پرده‌های مختلف به نمایش درآورد، برای مثال بر سقف گنبدی، ابرها، ستارگان یا تصاویر آبسترهٔ دیگری را منعکس ساخت. به‌هرحال، به جای سینمایی که تاکنون دیده‌ایم، فضایی سینمایی به‌وجود می‌آید. بدین‌سان سالن واقعی تماشاگران با به‌کارگیری نور و فیلم به فضایی خیال‌انگیز و محیط نمایش صحنه‌ای نیز بدل می‌گردد.

هدف این تئاتر آن نیست که ابزار و وسائل تکنیکی و مهارت‌ها و حیله‌های سینمایی را به رخ بکشد بلکه هدف از کاربرد همهٔ این‌ها آن است که تماشاگران را به میانهٔ رخدادهای صحنه‌ای بکشانند، آن‌ها را از پشت پرده درآورند و نهایتاً هم به بازی بگیرند. مضافاً باید بگویم که یک معمار باید بتواند صحنهٔ تئاتر را چنان ساماندهی کند که قابل تغییر بوده و به هیچ وجه کارگردان را محدود نسازد تا کارگردان قادر باشد دیدگاه‌های هنری گونه گونی را بر روی صحنه پیاده نماید.

چنین تئاتری در حقیقت فضای ماشینی عظیمی است که کارگردان به وسیلهٔ آن می‌تواند خلاقیت‌های خویش را با تکیه بر آن گسترش داده و به نمایش بگذارد.» (والتر گروپیوس، سرپرست باوهاوس، دساو[۱])

ابتدا قرار بر این شد تئاتری بیابیم تا بتوانیم در فصل نمایشی آینده آن‌جا به اجرای بپردازیم، که یافتن چنین تئاتری هم آسان نبود. پس از یافتن چنین مکانی، سرزنش‌ها به‌ویژه از سوی عوامل و عناصر پرولتری شروع شد که چرا ما به جای تئاتری در ناحیهٔ کارگرنشین، تئاتر نولندورف را ــ در قسمت غربی شهر ــ برگزیده‌ایم؟ عده‌ای از آنانی که خودشان را همیشه جزو عاقل‌ترین‌ها می‌دانند، این انتخاب را دلیل تغییر جهت سیاسی قلمداد می‌کردند. ولی گزینش ما فقط به‌خاطر عملی بودن آن بود و بس. تئاتر نولندورف از همهٔ تئاترهایی که می‌توانستیم به‌دست آوریم، برای کارمان

---

۱. Dessau: شهر کوچکی در نزدیکی هاله، شهر صنعتی (آلمان).

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مناسب‌تر بود. از سایر بناهای موجود، یکی بسیار کوچک بود و دارای وسایل فنی و صحنه‌ای درب و داغان که هزینهٔ تعمیرات آن سر به فلک می‌زد؛ و دیگری هم در همین منطقهٔ غربی قرار داشت. تئاتر نولندورف وسائلی قابل استفاده داشت و از لحاظ مکان هم برای تماشاگران کارگر، دارای مرکزیت.

امکانات تئاتر پیسکاتور

نه تنها یکایک اجراها که تمامی مجموعهٔ این تئاتر، نوعی تجربه و پیش رفت به‌سوی دنیایی ناشناخته بود؛ نوعی تجربه در راستای تماشاگر، درام، کارگردانی و امکانات تکنیکی و بالاخره، تجربه‌ای در راه کامیابی حرفه‌ای که از همه مهم‌تر به‌نظر می‌رسید. اما هیچ مؤسسه‌ای نمی‌توانست این چنین بی‌گدار به آب بزند.

حال ببینیم وضع چنین تئاتری از نظر تولید دراماتیک چگونه بوده است؟ نمایشنامه‌هایی که بتوانند ایده‌های ما را آشکارا بیان کنند و در ضمن هنرمندانه هم شکل گرفته باشند، در دسترس نبودند، و انتظار هم نداشتیم که به این زودی‌ها چنین آثاری را به‌دست بیاوریم. ما می‌دانستیم نویسندگان آثاری که بتوانند به‌کار تئاتر ما بخورند، تازه در آغاز راه بودند و برای آماده شدن آن‌ها هم راه طولانی در پیش بود، راهی که با جریان اقتصادی و سیاسی جامعه رابطه‌ای تنگاتنگ داشت. تمامی فعالیت من در تئاتر مردمی چیزی نبود جز تلاش در جهت پیشبرد هنر دراماتیک بر اساس دگرگونی‌های اجتماعی و انقلابی و ژرفا بخشیدن به آن. شاید شیوهٔ کارگردانی من حاصلی از فقدان تولیدات دراماتیک بوده باشد. به‌طور یقین اقدام من نمی‌توانست این چنین برجسته جلوه کند، اگر تولیدات دراماتیک مطلوبی را پیش روی خود می‌یافتم. (تمام دعوای مربوط به شایستگی مؤلف و کارگردان به‌نظر من به این پرسش برمی‌گردد: چه کسی دارای روش بیانی روشن‌تر، ژرفای بیشتر و تأثیر قوی‌تری است؟ وظیفهٔ اصلی هنرمند و کار هنرمندانه در وهلهٔ اول این

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

است که اثر را به کمال برساند، در این مورد طفره رفتن هم به هیچ وجه جایز نیست.)

ما مرتبط با هر دو وجه عمدهٔ تئاتر ــ هنر معماری و هنر دراماتیک ــ عقب مانده بودیم. اما خیلی زود کمبودها جبران گشتند. یک دراماتورژی ایجاد شد، یک دراماتورژی سیاسی و جامعه‌شناسانه. ما نمونهٔ مطلوبی در اختیار نداشتیم، بلکه در نهایت دیدگاه جدیدی که بر اساس آن آثار نیمه تمام را می‌دیدیم و به کار می‌گرفتیم؛ و از نبود یک معماری انقلابی ترکیب صحنه‌ای نوی نیز به‌وجود آمد. این‌ها هم به نوبهٔ خود فقط چیزهای گذرایی بودند، تدابیری کمکی، اما کاملاً مثبت و نشانگر روند آینده‌ای روشن.

خطوط اصلی دراماتورژی[1] جامعه‌شناسانه

۱ـ عملکرد انسان

اس و اساس چیزی که من آن را دیدگاه جدید نامیده‌ام، موقعیت انسان، ظهور و عملکرد او در درون تئاتر انقلابی است؛ انسان و احساسات و عواطف او، پیوندهایش ــ شخصی یا اجتماعی ــ یا موقعیت‌اش در ارتباط با قدرت‌های ماورای طبیعت (خدا، سرنوشت، قسمت یا هر شکل دیگری که در روند تکاملی ظهور نمایند)، در همهٔ دوران‌ها برای هنر دراماتیک و دراماتورژها مفاهیم گران‌قدری بوده‌اند. اما تئاتر مردمی نظرش این بود که چیزهای صرفاً انسانی را به نمایش بگذارد، چیزهایی که به خودی خود برای هنر دراماتیک و تئاتر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بودند. نظریهٔ «هنر برای مردم» هم به نوبهٔ خود تبدیل شد ــ در گسترهٔ عظیم بشری ــ به «استقلال هنر». یک راه طولانی که از طریق مراحل مختلف فردگرایی بورژوایی توسعه یافته و روح انسانی را هم دربرمی‌گیرد ــ چه طنز بزرگی که دست بر قضا دراماتورژی تئاتر مردمی گرفتار آن گشته بود، طنزی که این راه را تا بن‌بست

---

۱. بررسی ادبی و دراماتیک اثر نمایشی.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

هم دنبال می‌کرد و دیگر به درون اجتماع هم منتهی نمی‌شد.

این مجموعهٔ مسائل که رابطهٔ تنگاتنگی با موضوع بازیگری داشت، باید به وسیلهٔ نوعی دراماتورژی که از عملکرد دگرگون شدهٔ تئاتر ریشه می‌گرفت، به‌طور کامل و از نو تبیین می‌گردید. ما مدام باید به‌سوی نکات اولیهٔ جنبش باز گردیم. چون در این‌جا یک دگرگونی اجباری پیش نیامده بلکه تغییراتی از طریق مناسبات صورت گرفته بود. و این مناسبات هم یعنی جنگ و انقلاب. این‌ها بودند که ساختار روحی ـ معنوی انسان و موقعیت او را به‌طور کلی دگرگون ساختند. این‌ها در حقیقت کاری را تکمیل کردند که ۵۰ سال پیش سرمایه‌داری صنعتی شروع کرده بود.

سرانجام، جنگ در زیر توفان فولاد و کوهی از آتش، فردگرایی بورژوایی را به خاک سپرد. انسانی که به‌عنوان موجودی مستقل یا ظاهراً مستقل از شرایط اجتماعی، خود محورانه به گرد مفهوم خویش می‌چرخید و در واقع زیر سنگ مرمرین «سرباز گمنام» آرام گرفته بود. و این هم به‌طور کلی چیزی نبود که بتوان از آن چشم پوشید. البته در این زمینه نظرات مختلفی ابراز می‌شد که هر کدام هم در جای خود مسائلی را دربرداشتند. از آن جمله به نقل قولی از رِمارک[1] مراجعه می‌کنیم که می‌گوید: «نسل سال ۱۹۱۴ در جنگ مرده است، حتی اگر از زیر خروارها نارنجک و گلوله توپ هم رهایی یافته باشد.» آن‌چه باقی می‌ماند هیچ وجه مشترکی با مفاهیم انسان و انسانیتی نداشت که در قاموس خوب و قشنگ دنیای قبل از جنگ به‌عنوان تزئینات پرشکوه، جاودانگی نظامی خدا خواسته را به نمایش می‌گذاشتند.

سپاهیانی که در سال ۱۹۱۸ ــ از طریق رود راین به وطن باز می‌گشتند، چه با صفا، چه برادروار و همدرد و با هم صمیمانه بودند، البته گرچه با

---

۱. E. M. Remarque (تولد ۱۸۹۸): نویسندهٔ آلمانی آثار مهم او: «در غرب خبری نیست» (رمان جنگی ۱۹۲۹)، «راه بازگشت» (۱۹۳۱)، «سه یار» (۱۹۳۸، «طاق نصرت» (۱۹۴۶) «آخرین ایستگاه» (درام، ۱۹۵۶).

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

سوسیالیزم فاصله‌ها داشتند، اما فرم اولیه آن را نشان می‌دادند؛ آن‌ها با فرماندهی خودی و بدون فرماندهان فریادکش، با نظم و ترتیب به خاک میهن گام نهادند و قصد داشتند نظم نوینی را ــ اگر لازم باشد ــ با اسلحه نیز جایگزین سازند. آنانی که در زیر سایهٔ صنایع بزرگ رشد یافته و در کورهٔ جنگ آب دیده شده بودند، در سال ۱۹۱۸ و ۱۹۱۹ با خواسته‌های بزرگی بر دروازه‌های دولت ایستادند ــ دیگر نه به‌عنوان توده‌های بی‌ارزش، بلکه با خواست و آرزوهای نو که نه تنها فردی نبود بلکه قوانین نانوشتهٔ طبقاتی‌شان را نیز بازگو می‌کرد.

آیا کسی با توجه به چنین دگرگونی‌ها باز هم قادر است خود را کنار بکشد و ادعا کند که تصویر و تصورات انسانی، عواطف و احساساتش و شرایط زندگیش چیزی جاودانه، بدون وابستگی به زمان و موضوعی مطلق است؟ یا سرانجام باید تصدیق کرد که شکوایهٔ تاسو[1] بدون پژواک در برابر بناهای بتونی و دیوارهای پولادین قرن ما باقی خواهد ماند و ناتوانی عصبی هملت هم در نسل خمپاره‌اندازها همدردی نخواهد یافت؟ آیا خواهیم پذیرفت که «قهرمان جالب توجه»، فقط برای دورانی جالب توجه است که سرنوشت‌اش به آن گره خورده ــ با وجودی که درد و رنج‌هایش نیز بسیار شگفت‌انگیز باشد، همهٔ این چیزهایی که ممکن است برای عصر حاضر بسیار هم مضحک جلوه کنند؟

این دورانی که شاید با تکیه بر شرایط اجتماعی و اقتصادیش فرد را به «انسان بودن»اش رسانید ــ بدون این که انسانیت والای جامعهٔ نوین را به وی هدیه کند ــ و خود را به‌عنوان قهرمان نوین بر بالای پایه نشاند ــ دیگر نه فقط فرد با سرنوشت شخصی‌اش بلکه زمان و سرنوشت توده‌ها عوامل و عناصر

---

۱. Tarquato tasso (۱۵۹۵ ـ ۱۵۴۴): شاعر و نویسندهٔ ایتالیایی اواخر دوران رنسانس که در حد جنون‌آمیزی احساساتی بود. مشهورترین اثر او یک اثر شاعرانه و رمانتیک است به نام «فتح اورشلیم».

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

قهرمانانهٔ هنر نوین دراماتیک نیز به‌شمار می‌رفتند.

آیا بدین‌سان فرد ویژگی‌های شخصی خویش را از دست می‌دهد؟ آیا او از قهرمان نسل گذشته کمتر عشق می‌ورزد، کمتر رنج می‌برد یا نفرت خواهد داشت؟ به‌طور یقین، نه؛ ولی مجموعهٔ احساسات از زوایهٔ دیگری دیده خواهند شد. او دیگر در دنیایی تنها و با سرنوشتی مجزا نخواهد زیست. او بدون واسطه با عوامل و عناصر عظیم سیاسی و اقتصادی دوران خود پیوسته است؛ همان گونه که برشت یکبار به تأکید گفت: «هر کارگر استثمار شدهٔ چینی به‌خاطر نان شب مجبور بود سیاست جهانی را اعمال کند.» او با همهٔ اعمال و رفتارش به سرنوشت دوران خویش گره خورده است ــ حال، موقعیت و موضع او هر چه می‌خواهد باشد.

انسان روی صحنهٔ تئاتر، برای ما اهمیت یک عملکرد اجتماعی را دارد. نه روابط او با خودش و نه با خدا بلکه این مناسبات او با جامعه است که مرکزیت می‌یابد. آن گاه که او بر صحنه ظاهر می‌گردد، همزمان طبقه یا قشر او نیز پا به صحنه می‌نهد. درگیری‌های او چه اخلاقی و چه روحی یا غریزی ــ همه و همه درگیری‌های با جامعه است. بگذار دوران باستان سرنوشت او را به موقعیت‌اش گره بزند، قرون وسطی به خدا؛ راسیونالیزم به طبیعت و رمانتیک هم به نیروهای احساسی، اما در دورانی که مناسبات عمومی تمامی ارزش‌های انسانی و دگرگونی‌های جامعه را تحت تأثیر قرار داده است، برای انسان راه دیگری باقی نمی‌ماند جز درگیر شدن با مسائل و مشکلات اجتماعی عصر؛ به این معنی که او به موجودی سیاسی بدل می‌گردد.

این تأکید بر سیاسی شدن ــ به هیچ وجه تقصیر ما هم نیست بلکه شرایط اجتماعی تحمیل کرده و هر چیزی را با سیاست پیوند می‌دهد ــ در مفهوم مشخصی به بی‌قوارگی تصویر و تصور انسانی می‌انجامد، اما به هر تقدیر این مزیت را هم دارد که با واقعیت هماهنگ می‌باشد.

برای ما مارکسیست‌های انقلابی نباید هدف این باشد که واقعیت را بدون

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بررسی و نقد بپذیریم و تئاتر را هم فقط به‌عنوان «آیینهٔ زمان خود» قبول کنیم. تکلیف ما تنها این نیست که فقط با ابزار تئاتری بر اوضاع فائق آییم، ناهمگونی را پرده‌پوشی نماییم، انسان را برجسته کنیم، آن هم در عصری که واقعیات اجتماعی او را از ریخت انداخته است، و به کلامی دیگر ایده‌آلیستی با مسائل برخورد نماییم. وظیفهٔ تئاتر انقلابی این است که از واقعیت بهره گرفته، ناهمگونی‌های اجتماعی را به عناصر شکواییه‌ای بدل ساخته و همهٔ این‌ها را در راستای دگرگونی و بنای نظامی نوین به کار برد.

۲ـ اهمیت تکنیک

از آن‌چه تاکنون گفته آمد، می‌توان دریافت که برای من فن و تکنیک به خودی خود هرگز هدف نبوده است. تمام ابزاری که من به کار برده‌ام و بعد از این هم به کار خواهم گرفت، نباید به منزلهٔ تزئینات صحنه‌ای شمرده شوند، بلکه باید آن‌ها را وسیله‌ای در مسیر ارتقاء صحنهٔ تئاتر به منظور بیان تاریخی آن بر شمرد.

حال، ممکن است برخی ادعا کنند که هر هنری مسائل شخصی را به کناری نهاده و آن‌ها را به گونه‌ای تاریخی جلوه‌گر می‌سازد. مخالفان ما این را نادیده می‌انگارند که همین تیپ هم هرگز از اعتبار جاویدان برخوردار نمی‌باشد و هر هنری هم رخدادها را در قالب تاریخی زمان خود می‌گنجاند. عصر کلاسیسیسم جاودانگی خود را در بزرگ‌نمایی شخصیت می‌دید، دورهٔ اِسته‌تی سیسم، آن را در ترفیع زیبایی‌ها مشاهده می‌کرد؛ دوران اخلاق‌گرایی در اخلاقیات و زمان ایده‌آلیسم هم در برجستگی عناصر، و تمامی این ارزش‌ها هم برای دوران خود اعتباری جاوید داشتند، ولی این هنر بود که به تمامی ارزش‌ها اعتبار می‌بخشید. این‌گونه ارزش‌ها برای نسل ما کهنه‌اند، پیش پا افتاده‌اند و مرده.

قدرت‌های سرنوشت‌ساز عصر ما چه هستند؟ این نسل چه چیز را به‌عنوان سرنوشت می‌شناسد؟ چیزی که وی را به تسلیم وامی‌دارد ــ که اگر

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بخواهد زندگی کند باید بر آن بشورد. اقتصاد و سیاست سرنوشت ما هستند و حاصل این دو هم اجتماع، برای این که ما این هر سه را به رسمیت می‌شناسیم ــ خواه با تأیید و خواه نبرد با آن ــ زندگی‌مان را با تاریخ پیوند می‌زنیم، با قرن بیستم.

اگر من ترفیع صحنه‌های شخصی و خصوصی را در تاریخی شدن، به مثابهٔ اصل اساسی هر رخداد صحنه‌ای برمی‌شمرم، این را نباید چیز دیگری پنداشت جز ترفیع آن به امری سیاسی، اقتصادی و اجتماعی. بدین طریق است که ما صحنهٔ تئاتر را با زندگی‌مان پیوند می‌زنیم.

هر کس خواسته‌های دیگری را از هنر عصر ما طلب کند، آگاهانه یا ناآگاهانه، ما را به انحراف می‌کشاند. ما نه می‌توانیم مسائل ایده‌آلیستی، نه سنتی و نه اخلاقی را به صحنه بیاوریم، در زمانی که محرک واقعی آن‌ها سیاسی، اقتصادی و اجتماعی‌اند. اگر کسی این را نخواهد یا نتواند بشناسد، واقعیت را ندیده است. تئاتر اگر بخواهد تازه و نمایندهٔ نسل ما باشد، باید بیش از همه به همین‌ها بپردازد.

این تصادفی نیست که در دوره‌ای که خلاقیت‌های فنی آن به پیشرفت‌های چشمگیری نائل آمده، تئاتری تکنیکی پا به عرصهٔ وجود می‌گذارد. و این هم اتفاقی نمی‌باشد که چنین فنی شدنی از سوی آنانی ترویج می‌گردد که خود را در تضاد با نظام اجتماعی می‌بینند. انقلابات معنوی و اجتماعی همیشه با دگرگونی‌های تکنیکی در پیوند بوده‌اند. و تغییر عملکرد صحنه هم بدون دگرگونی‌های تکنیکی تئاتر نمی‌توانست قابل تصور باشد. در این رابطه به‌نظر می‌آید چیزی جستجو می‌شود که مدت‌ها پیش باید به‌دست می‌آمد. تا زمان اختراع صحنهٔ گردان و نور برق، صحنهٔ تئاتر تا آغاز قرن بیستم همان وضعیتی را داشت که شکسپیر بر جای نهاده بود: یک قسمت چهار گوشه و جعبه‌ای شهر فرنگی که تماشاگران از آن طریق می‌توانستند دنیایی بیگانه را نظاره کنند. این فاصلهٔ اجتناب‌ناپذیر میان صحنه و سالن

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تماشاگران سه قرن تمام بر هنر دراماتیک جهان حکمفرما بود؛ آیا این را می‌توانستی «هنر دراماتیک» بنامی؟ تئاتر سه قرن به گونه‌ای به حیات خود ادامه می‌داد که گویی در تئاتر تماشاگری وجود ندارد. حتی آثاری هم که انقلابی زمان خود به‌شمار می‌رفتند، این وضعیت را پذیرفتند یعنی مجبور بودند که بپذیرند. چرا؟ زیرا که تئاتر به‌عنوان مؤسسه، به مثابهٔ دستگاه و جایگاه، تا سال ۱۹۱۷ هرگز در اختیار طبقهٔ ستمدیده قرار نگرفته بود و طبقهٔ مزبور هم امکان نیافته بود تا تئاتر را از لحاظ معنوی و ساختاری رهایی ببخشد. این مؤسسه فوراً پس از انقلاب از سوی کارگردانان انقلابی روسیه، با تحرکی عظیم مورد بهره‌برداری قرار گرفت. من بر اساس ضرورت باید به راه مشابهی گام می‌نهادم؛ اما در شرایط کشور ما نه امکان تعطیلی تئاترها وجود داشت ــ حداقل تا امروز ــ و نه امکان تغییرات در ساختمان و معماری آن‌ها، ولی امکان دگرگونی اساسی در ترکیب صحنه وجود داشت، تغییراتی که تقریباً فرم جعبه‌ای قدیم را از میان برمی‌داشت. من از تئاتر پرولتری تا اجرای «توفان و رعد و برق در سرزمین خدا» تلاش داشتم از راه‌های مختلف فرم صحنهٔ بورژوایی را از میان برداشته و به جایش فرمی را بنشانم که بتواند تماشاگران را نه به‌عنوان فرضی که به مثابهٔ نیروهایی زنده به درون جریان تئاتر بکشاند. تمامی ابزار و وسایل تکنیکی هم طبعاً با چنین جهت‌گیری ــ که البته سیاسی بود ــ هماهنگ می‌گردید. و اگر امروز این ابزار هنوز هم کامل نشده‌اند، علت آن را باید در تضاد با ساختمان تئاتر دید که هنوز هم طبق پیش‌بینی من دگرگون نشده است.

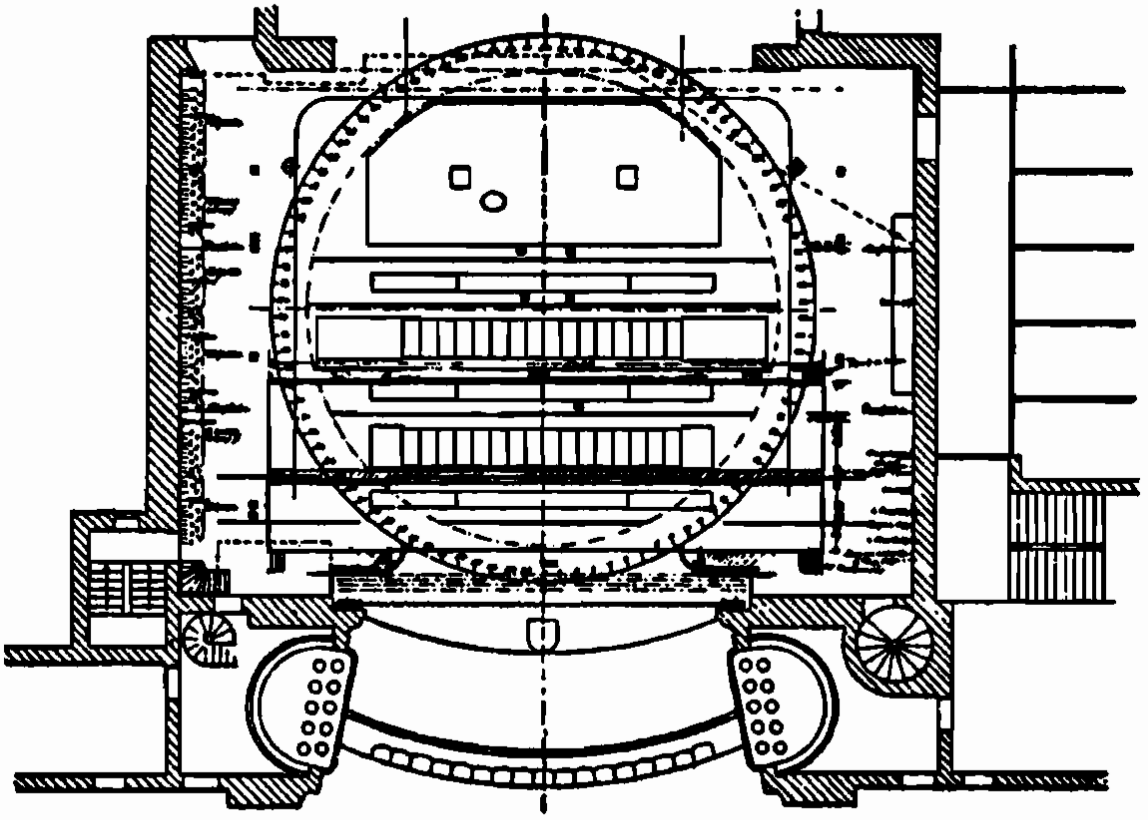
بنای تئاتر پیسکاتور

تئاتر میدان بولو در کنار تئاترهای دولتی قرار داشت که از مدرن‌ترین ابزار صحنه نیز برخوردار بودند؛ اما تئاتر پیسکاتور بر خلاف آن‌ها از وسایل مورد نیاز یک تئاتر پیشرو برخوردار نبود. ولی در همان جا هم توانستم

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اصلاحات خوبی را به انجام برسانم؛ برای مثال دستگاه‌های نمایش فیلم و عکس را کار گذاشتیم، سه دستگاه دیگر را هم برای نمایش فیلم بر گنبدی عظیم، جاسازی نمودیم که می‌توانستیم صحنه‌های گسترده را با توده‌های مردمی از آن طریق نشان بدهیم. شرایط و امکانات تئاتر نولندورف از این هم محدودتر بود. از لحاظ ابعاد کوچک‌تر ولی از نظر آکوستیک بهتر. اما گنبدی موردنظر برای کارهای فنی ما فضای مورد نیاز را نداشت که ما به آن‌ها احتیاج داشتیم. بسیاری از این‌ها را توانستیم در قسمت‌های نسبتاً بالای ساختمان بنا کنیم. به این ترتیب اتاق جدیدی ساختیم که از آن‌جا می‌شد با چهار پروژکتور فیلم نشان داد. اما در حین هر اجرای جدید، می‌دیدیم که هنوز هم کاستی‌هایی وجود دارد و موانعی بر سر راه می‌باشد و همهٔ این‌ها هم به دلیل معماری ساختمان.



برشی از تئاتر نولندورف

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

به‌خاطر دشواری‌های فنی

از: اُتوریشتر، صحنه‌آرا:

در این مورد مبارزهٔ سختی در جریان بود، مشکلات تکنیکی از هر نوع، اما حال ببینیم کدام‌ها واقعی بوده‌اند؟

خوب مشخص است که ما با اجراهایمان مسیر و راه‌های دیگری را می‌رفتیم تا تئاترهای معمولی. مسلم است که هنر اجرایی ما هم با تکنیک صحنه‌ای کاملاً دیگری همسویی داشت. اساس کار ما این بود که از تمام امکانات فنی روز برای صحنه بهره‌برداری کنیم. صحنه دیگر نباید مثل معمول مزین به دکوراسیون می‌بود، بلکه باید اساساً دگرگون می‌گشت.

بنای هدف‌دار

این ساخته‌های هدفمند البته ابتدائاً تجربه‌هایی به‌شمار می‌رفتند. از آن‌جایی که مواد اولیه اصولاً آهن، چوب و انواع پارچه‌های کتانی بود، ساخت و ساز کلاً با سیستم قدیم تفاوت می‌کرد. برای نمونه: در اجرای «آها، ما هم زندگی می‌کنیم!» بنای صحنه از داربست آهنی تشکیل می‌گردید؛ لوله‌های عظیم گاز ــ ۱۱ متر عرض، ۸ متر ارتفاع و ۳ متر عمق؛ وزن آن هم تقریباً ۴۰۰۰ کیلو. روشن است که چنین ساخته‌ای را طی چند دقیقه نمی‌توان از میان برداشت یا حتی تغییر شکل داد، ولی با وجود این، بر روی ریل‌هایی متحرک بود و استوار بر روی یک صفحهٔ گردان.

و اما در مورد تمرینات اثر بعد یعنی «راسپوتین» که این‌جا هم در میان داربست آهنین یک نیم کره به چشم می‌خورد که هر روز هم برای تمرین باید از نو ساخته می‌شد و دشواری‌های بسیاری را ایجاد می‌کرد. با مانور و تمرینات سخت گروه کاری بالاخره توانستیم هر دو ربع کره را ــ ۱۵ متر عرض، ۷/۵ متر ارتفاع، ۶ متر عمق و حدود هزار کیلو وزن ــ به پشت صحنه انتقال دهیم. برای این که بتوانیم چنین چیزی را جهت تمرین روز بعد به صحنه بیاوریم، این کار ضروری بود:

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

پس از پایان هر اجرای «آها، ما هم زندگی می‌کنیم!» ۱۶ مرد و هر کدام سه ساعت کار می‌کردند تا بتوانیم هر دو نیم کرهٔ آهنین را به روی صحنه بیاوریم و باز به جای خودش ــ پشت صحنه ــ برگردانیم. صبح روز بعد، همان افراد برای ساختن نیم کره با سکوها و غیره مشغول کار می‌شدند. سر ساعت ۴ تمرین باید پایان می‌یافت و ۲۴ مرد لازم بودند تا صحنه را مرتب کرده و برای اجرای شب آماده سازند. این مانور تمرینی سه هفته تمام و همه روزه انجام می‌گردید. کارهایی که باید بر سقف گنبدی به اجرا درمی‌آمد، شب‌ها صورت می‌گرفتند. امکان نداشت که بتوانیم آن نیم‌کره را به‌طور کامل در تمرین به کار بریم و انجام تمرین هم با فیلم، نور و تغییرات لازم ــ تا زمانی که داربست مذکور برای «آها، ما هم زندگی می‌کنیم» بر روی صحنه بود ــ ممکن نبود. مسئلهٔ جا و فضا هم خیلی تعیین‌کننده بود، اغلب اوقات با مشکلات غیر قابل حلی مواجه می‌شدیم، تجربیاتی در نظر بودند که حداقل یک بار باید اجرا می‌گشتند. سرانجام نوبت اجرای سوم هم رسید «ماجراهای شوایک، سرباز نجیب». نوآوری‌های آن مربوط می‌شد به زمینه‌های متحرکی که بخش‌های مختلف دکوراسیونی بر روی آن‌ها به صحنه آمده و بیرون می‌رفتند که به نوبهٔ خود برای بازی نمایشگران هم از اهمیت فراوانی برخوردار بودند. هر کدام از این باندهای متحرک ۲/۷۰ متر عرض، ۱۷ متر طول و ۴۰ سانتیمتر هم ارتفاع داشتند. وزن تقریباً ۵۰۰۰ کیلو، که با فرمانی هم هدایت می‌شدند. این هر دو باند متحرک در انبار پشتی، پهلوی هم قرار می‌گرفتند و در هر تمرینی که لازم بود، به داخل سن کشیده شده و بعد هم سر جایشان قرار داده می‌شدند. برای اجرای «راسپوتین» از نقطه به نقطهٔ صحنه هم استفاده نمودیم. در آن‌جا آن نیم کره و در این‌جا هم برای «شوایک» دو باند متحرک با سطحی معادل ۵×۱۷ متر مربع. مانور تمرینی «راسپوتین» آغاز گردید، اما دیگر امکان ساعت‌ها کار وجود نداشت، به همین دلیل سه شیفت به کار گماردیم. پس از اجرای «راسپوتین» آن نیم کره را تا $\frac{1}{4}$ از میان برمی‌داشتیم، باندهای متحرک را

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

به روی صحنه می‌کشاندیم (بر روی قرقره‌هایی) و با دستگاهی می‌چرخاندیم، سپس آن‌ها را در جای خود قرار می‌دادیم و موتورها را هم وصل می‌کردیم؛ تا صحنه برای تمرین روز بعد مهیا باشد. بعدازظهر باید همهٔ افراد لازم برای مرتب کردن سن و آماده کردن آن برای اجرای شب حضور می‌یافتند.

حمل نخستین باند متحرک با همکاری ۱۶ مرد ۲ ساعت طول می‌کشید که به مرور به ۴۵ دقیقه تقلیل یافت.

همان‌طوری که از توضیحات پیداست، دشواری‌های تکنیکی فراوانی بود که باید با آن‌ها می‌جنگیدیم، مسائلی که مخارج هنگفتی را روی دست‌مان می‌گذارد.

بنا بر محاسبات دقیق فقط برای ساختن و ترانسپورت گنبد (نیم کره) «راسپوتین» در حین تمرینات «آها، ما هم زندگی می‌کنیم»، ۶۴۹۱ مارک خرج شد. مخارج تمرینات «شوایک» هم همین قدر بود. ساخت و ساز و پاکسازی سن مربوط به «راسپوتین» به‌خاطر تمرین «شوایک» هم ۴۴۶۴ مارک خرج برداشت. در این مبلغ مزدهای ساخت دکوراسیون‌ها و همچنین تمرینات شبانه یا تمرینات مربوط به دکوراسیون و نور، محاسبه نشده‌اند. از این ارقام سرسام‌آور متوجه می‌شوید که به‌خاطر کمبود جا و مکان، تمرینات ناکافی، و اتاق کار اندک و انبار نامناسب، زیر بار چه هزینه‌هایی باید رفت.

حال، چگونه باید این دشواری‌ها رفع و رجوع می‌گشتند؟ از آن‌جایی که موضوع مکان برای ما نقش عمده‌ای داشت، صراحتاً باید گفت که با درنظر گرفتن جا و مکانی که اکنون در اختیار می‌گرفتیم ــ چه صحنه، چه انبار و چه کارگاه ــ به هیچ وجه اجازه نمی‌داد که کار مورد نظرمان را بی‌عیب و نقص انجام دهیم. چیزی که ما لازم داشتیم، نه یک صحنهٔ تئاتر آن هم با همهٔ امکانات آن بلکه یک سالن مونتاژ با پل‌های متحرک، آسانسورها، جرثقیل‌ها، ماشین‌های کششی و موتورها، انبارهای جانبی بزرگ و صحنهٔ انتهایی،

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

صحنه‌های قابل حرکت و بسیاری چیزهای دیگر بود که بتوان با اهرمی هزاران کیلو را در کوتاه‌ترین زمان به صحنه آورد و خارج کرد، البته بدون این که به نیروی انسانی نیاز بسیار داشته باشد و بدون این که به تمرینات و سایر کارها صدمه بزند. اگر برای مثال، آن داربست آهنی «آها، ما هم زندگی می‌کنیم» به وسیلهٔ موتوری کار می‌نمود و در چند دقیقه جابه‌جا می‌گردید، یا آن گوی «راسپوتین» و تمامی صحنهٔ گردان و منضماتش در کوتاه‌ترین زمان به روی صحنه می‌غلتید؛ و چقدر عالی بود اگر می‌توانستیم باندهای متحرک «شوایک» را در انبار جانبی مونتاژ نماییم تا به هنگام به روی صحنه بیاوریم ــ آری اگر چنین بود، می‌توانستیم در وقت، پول، نیروی انسانی و کارهای شبانه صرفه‌جویی کنیم. به جای یک بالابر بزرگ و راحت که بتواند چند هزار کیلو را جابه‌جا کند، باید برای ۱۵۰۰ کیلو از پلکان کوچک و باریکی کمک می‌گرفتیم. برای هر صحنهٔ مرتفع می‌بایست بالابر بزرگی وجود می‌داشت. کارگاه‌ها می‌بایست به اتاق‌های دیگری که وجود داشتند، می‌پیوستند تا فعالیت گروهی تکمیل شود؛ به‌علاوه همان‌ها هم باید به دستگاه‌های ماشینی مناسبی مجهز می‌گشتند؛ چون امور صحنه‌ای آن‌قدر گسترده‌اند که بهترین ماشین‌ها می‌توانند ابزار کمکی خوبی برایشان باشند. یک نجاری چه فایده‌ای خواهد داشت، اگر فقط بتوانیم تخته‌های دو متری را در آن ساخته و پرداخته کنیم؛ یا یک آهنگری چه ثمری دارد، وقتی فقط بتواند یک مفتول ۴ متری را مهیا کند؟ این‌ها برای امروز اشتباهاتی نابخشودنی‌اند که در رابطه با تغییرات و نوسازی دیگر نباید تکرار گردند؛ دشواری‌های فنی واقعی همین‌ها هستند. به جای سالن لوکس و شگفت‌آور متشکل از آهن، بتون، شیشه و چیزهای گرانبها، اتاق‌ها و صحنه‌ای باید ساخت که با خواسته‌های هنری ـ اجرایی مدرن امروزین هماهنگی داشته باشد که در عین حال مقدار زیادی هم وقت و پول صرفه‌جویی شده، و دیگر دشواری تکنیکی هم نداشته باشیم.

و اما در رابطه با سالن تماشاگران هم مسائلی وجود داشت که مهم تلقی

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

می‌شدند، هم از لحاظ ایدئولوژیک و هم از نظر مادی. برای یک اجرا، بی‌اهمیت نخواهد بود که بدانیم تماشاگران چگونه گرد هم جمع می‌آیند؛ آیا سالن، تماشاگران را به بخش‌ها و لژهای مؤکدی تقسیم می‌کند یا با پخش آن‌ها در سالن وحدتی را ایجاد می‌نماید؟ (ما شاهد آن در تئاتر بزرگ نیز بوده‌ایم). معماری تئاتر درباری میدان نولندورف را می‌توانستیم تغییر بدهیم.

مسئلهٔ مادی سالن تماشاگران بسیار مشکل‌آفرین بود. به‌این معنا که ۱۱۰۰ صندلی می‌بایست مبلغی میان ۳۰۰۰ تا ۳۵۰۰ مارک فروش می‌داشت، در هر شب. (البته ما در این مورد هم اشتباه کرده بودیم که گزارش سرپرست تئاتر نیز به آن اشاره دارد). این را هم باید بدانیم که سالن را همیشه نمی‌توان از تماشاگر پر کرد. مضافاً قسمت‌های ویژه هم بین ۲۰۰ تا ۳۰۰ صندلی را صاحب می‌شدند. به‌هرحال، وضع تئاتر و فروش در «کورفورستندام» ــ که برخی از جراید درباره‌اش هیاهو به راه انداخته بودند ــ به‌عنوان تئاتر کمونیستی، این‌گونه بود. در حقیقت این فضای سالن بود که سیاست نرخ‌گذاری ما را مشخص می‌ساخت.

دفتر دراماتورژیک و کار گروهی آن

دراماتورژی برای تئاتر ما از اهمیت فراوانی برخوردار بود، به همین جهت باید دراماتورژ برجسته‌ای را هم برای آن می‌یافتیم. پس از جستجوی بسیار، ویلهلم هرتسوگ ــ ناشر نشریهٔ «فوروم»[1] ــ را انتخاب کردم؛ البته آقای اُتوکاتس ــ مدیر تئاتر ــ هم نسبت به او نظر خوبی داشت. دراماتورژ ما مثل سایر تئاترها وظیفه‌اش تنها این نبود که برنامهٔ نمایشی را تنظیم کند، نقش‌ها را پیشنهاد نماید، به جستجوی درام مناسب بپردازد و نکاتی را از متن حذف کند. آن‌چه من به‌ویژه از یک دراماتورژ انتظار داشتم، این بود که او با من یا با نویسندهٔ درام همکاری خلاقی داشته باشد. دراماتورژ ما باید

1. Forum

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

می‌توانست در راستای دیدگاه سیاسی‌مان، نه تنها بر روی درام مورد نظر کار کند، بلکه هماهنگ با اهداف کارگردان برای اصلاح متن و آماده‌سازی آن برای اجرا نیز بکوشد.

با وجودی که من از گذشتهٔ ادبی و سیاسی هر تسوگ کاملاً آگاهی داشتم ــ او به نسلی از نویسندگان بورژوایی تعلق داشت که مخالفت‌شان را با نظم موجود در اعلامیه‌ای کاملاً روشنفکرانه نیز بیان کرده بودند ــ پافشاری من این بود که او برای گشایش تئاتر یک رِوُوی سیاسی بنگارد.

اما، چنین نشد که هیچ، از هر تسوگ هم چیزی بر نیامد. او خودش را ــ حتی پیش از گشایش تئاتر هم ــ چنان بی‌کفایت نشان داد که من مجبور شدم گاسبارا ــ همکار و همسنگر دوران «رِوُوی سرخ» ام ــ را به این مقام بگمارم. چند ماه بعد، هنگامی که کار تا حدود زیادی توسعه یافته بود، لئولانیا هم سر رسید.

ولی برای من تأسیس یک دفتر دراماتورژی هم به تنهایی کافی نبود. کار همگانی بر روی همهٔ کارها با دیدگاه من، مطابقت می‌کرد. از این رو همیشه سعی داشتم تا بینش مزبور را در یک قالب سازمانی بریزم. چون تصور می‌کردم که اصولاً تئاتر کار جمعی را می‌طلبد. هیچ فرم هنری دیگر ــ به استثنای معماری و ارکستر بزرگ ــ مانند تئاتر نیاز مبرمی به کار دسته‌جمعی ندارد.

در تئاتر مردمی هستهٔ اصلی یک چنین گروهی بسته شده بود، چیزی که من آن را به مثابه نوعی هماهنگی دراماتورژیک نیز درنظر داشتم، که در همین رابطه در نشریهٔ گزارش بورس برلین نوشتم:

کار مشترک و مولد

جمله‌ای که صحت آن هنوز هم به اثبات نرسیده می‌گوید: استقلال شخص هر چه گسترده‌تر باشد، به همان نسبت هم به نیروهایی وابستگی

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

خواهد یافت که در حالت عادی نیازی به رعایت آن‌ها نیست؛ چون او به جای یک ارباب حالا باید از نیروهای ناشناسی فرمانبرداری کند.

یک چنین روندی باید در رابطه با شواهد اثبات شده، در یک مؤسسهٔ تئاتری به‌وجود آید، بنابراین کارگردان مکلف است راه مشخص خود را برود ــ راهی که چندان هم به مذاق مدیر یا سرپرست تئاتر خوشایند نمی‌باشد ــ گرچه ممکن است مدام به گوش او بخوانند: «اگر مقام مسئولی بودی، درمی‌یافتی که پیشنهادهایت قابل اجرا نیستند و توافق‌ها (رعایت تماشاگران و مراعات مؤسسه) می‌توانند پایه و اساس تئاتر را تشکیل بدهند.» من همین جا باید تأکید کنم که برای من امروز هم که مدیری مستقل هستم، چنین استدلالی همانند گذشتهٔ تقریباً غیرقابل فهم است. برعکس، این استقلال روز به روز امکانات افزون‌تری را به ارمغان می‌آورد ــ نه به‌خاطر رهایی از اجبارها و نفوذها، شور و هیجانات یا خواسته‌ها بلکه در مسیر ساخت و ساز هدفمند تئاتر، تئاتری که در آن از تمامی نیروهای ارزشمند بهره‌برداری می‌گردد. همکاری گروه دراماتورژیک و پیوستگی این مجموعه با اصول جهان‌بینی ما، همهٔ این‌ها سازمانی را می‌آفریند که بهترین و مطمئن‌ترین کنترل را امکان‌پذیر ساخته، از اتفاقات جلوگیری نموده و مدیر، کارگردان و بازیگران و نویسنده و دراماتورژ را به وحدتی ناب بدل می‌سازد.

یک تئاتر جوان که تازه باید برای به کرسی نشاندن سیستمی به مبارزه برخیزد، طبعاً به نیرو و همکاری بیشتری نیاز دارد تا تئاتری که در جریان سالها توانسته است سازمان خود را با همهٔ ویژگی‌هایش به‌وجود آورد. به‌علاوه، این کار دسته جمعی همین امروز هم امتیازات خود را در رابطه با راحت‌تر شدن کار فکری و جسمانی کارگردان و سرپرست نیز نشان می‌دهد. همان‌طوری که در یک ماشین مرتب، چرخدنده‌ها در پیوند با همدیگر کار می‌کنند، این‌جا هم کارگردانی گروهی به همان ترتیب مثمر ثمر می‌باشد؛ شیوهٔ اجرایی خیلی آسان‌تر صورت گرفته، مسئول نمایش فیلم، دراماتورژ و

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

صحنه آرا از همان آغاز به اهداف کارگردانی واقف می‌گردند، از این رو می‌توانند به راحتی کار را دنبال کرده و تئاتر هم بهتر از همیشه به اجرا درآید. به این ترتیب کارِ کارگردان هم آسان‌تر می‌شود، چون او خواهد توانست همه چیز را مهیا کرده و هر کسی را هم در جایگاه خودش مستقر بسازد؛ بر خلاف اصول مستبدانهٔ تئاترهای معمولی که مدیر را هم مثل سایرین گرفتار قید و بند می‌کند؛ کار دسته جمعی و دمکراتیک افزون بر اعتبار انسانی و هنری ــ همیشه در خدمت تولید بهتر نیز هست.

ولی متأسفانه این کار گروهی با انتظارات من و خواسته‌های تئاتر ما مطابقت نداشت. در همان آغاز کار و تأسیس تئاتر با سوء تفاهمات و بدرفتاری‌هایی روبه‌رو گشتیم. علاوه بر دو نامبردهٔ بالا، با افرادی چون بالاژ، یوهانس بِشر، برشت، دوبلین[1]، هرتسوگ، لانیا، والتر مرینگ[2]، موزام، تولر و توخولسکی مشاورهایی کرده بودیم. گاسبارا، بی توجه به همهٔ جوانب در یک یادداشت مطبوعاتی خودش را مدیر قلمداد کرده بود. البته منظور او مدیریت اداری و سازمانی بود، اما اقدام نسنجیدهٔ وی شور و هیجانی را باعث گردید که فقط با تدابیر اُتوکاتس به آرامش گرایید. به‌خصوص هرتسوگ که خیلی عصبانی به‌نظر می‌رسید، خشمگنانه گفت: من با مدیریت کس دیگری کار نمی‌کنم. برشت هم که در آن زمان میهمان دائمی میدان نولندورف بود، و با دقت همهٔ کارهای ما را زیرنظر داشت، پشت صحنه هی پرسه می‌زد و می‌گفت: «نام من مارک است، هر که این مارک را به کار می‌برد، باید در ازای آن پول بپردازد!»

به یادم نمی‌آید که ما پس از گردهمایی روز تأسیس که در آن اریش موزام ــ آنارشیست پیر و همسنگر ادبی وِدِه کیند ــ اساسنامه‌ای را با همهٔ جزئیاتش قرائت کرد، جلسهٔ دیگری را هم ترتیب داده باشیم. اما به هر حال یکایک اعضای گروه در جریان فصل نمایشی تذکرات ارزشمندی دادند و بسیاری از

---

1. Döblin 2. Erich Mühsam

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

آن‌ها هم ایثارگرانه در کارها شرکت نمودند. این تجربه‌ای بود که ضرورتاً در نخستین سال به تئاتر پیسکاتور تعلق می‌گرفت، و من امیدوار بودم که بتوانم آن را با موفقیت تکرار کنم. با وجود این، برخی از نویسندگان پیشنهادهایی را که به گروه مربوط می‌شدند، در خلوت خویش به کار گرفته و با تغییراتی نیز عرضه نمودند؛ برای مثال: اریش موزام «یهودا» را ارائه نمود، والتر مرینگ «تاجر برلینی» را (که با این، دومین تئاتر پیسکاتور در میدان نولندورف باید افتتاح می‌شد)، لانیا درام «رشد اقتصادی»، و دوبلین هم درامی را دربارهٔ خانوادهٔ مدرن و دشواری‌های آن که وی طبعاً به‌عنوان پزشک دقیقاً آن‌ها را به خوبی می‌شناخت.

استودیو

کار استودیو به‌عنوان یک کار گروهی دیگر در تئاتر ما ــ که اساساً توسط جوانان مشتاق و پر انرژی صورت می‌گرفت ــ بسیار خوشحال‌کننده‌تر بود.

طرح ایجاد استودیویی در تئاتر پیسکاتور با این شناخت به‌وجود آمد که تئاتر نوین فقط حاصل روندی خواهد بود، که نویسنده همانند بازیگر، صحنه‌آرا و نوازنده نیز به درون آن جلب و جذب گردند. این پیوند درونی البته می‌تواند از طریق تئوری در تئاتر به‌وجود آید ولی عملاً در جریان کار به واقعیت می‌پیوندد. کارها در یک تئاتر معمولی ــ که در کوران فعالیت‌های متداول گرفتار می‌باشد ــ زمان و فضای لازم را در اختیار نمی‌گذارند تا تجربه‌های ضروری انجام گیرند. اینجاست که استودیو در حکم یک آزمایشگاه با همهٔ عوامل خود می‌تواند عملاً به تجربیاتی دست بزند، اعضا را با مسائل جدیدی آشنا سازد و اشکالات را از میان بردارد. وظیفهٔ استودیو این نیست که بر حسب تصادف درامی را برگزیند، بلکه مدام باید بر اساس اصول کنترلی تئاتر ما به حل عملی مسائل و مشکلات پدید آمده نیز یاری برساند.

در کار استودیویی، بازیگران از رابطهٔ سست قراردادی رها گشته و

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مجموعه‌ای را تشکیل می‌دهند که در آن مؤلف، صحنه‌آرا، کارگردان، مسئول فیلم و... از حقوقی یکسان برخوردارند؛ حال، این گروه درام مورد نیاز را انتخاب می‌کند، با هم راجع به آن و طرز اجرا به بحث می‌پردازند، کارگردان مناسبی را برمی‌گزینند، نقش‌ها را تعیین می‌نمایند و سرانجام کار را می‌آغازند که نتیجهٔ آن ــ اجرایی کامل ــ به هیچ وجه مهم‌تر از هفته‌ها کار و آماده سازی نیست؛ بحث‌های تئوریک، تجارب عملی با عناصر متن، بازیگران، عوامل فنی و غیره بالاخره ارادهٔ واحدی را شکل می‌دهند.

در استودیو نویسنده رابطهٔ نزدیک‌تری را با صحنه برقرار می‌سازد، او ضعف‌ها و نقاط قوت اثر خودش را مشاهده کرده و آن را با واقعیت نمایشی می‌سنجد. کارگردان هم در می‌یابد که تا چه حدی می‌تواند به اهداف صحنه‌ای خود برسد؛ بازیگران هم به راحتی وارد این تجربه می‌گردند. در تئاترهای معمولی، اجرای یک درام بستگی نسبتاً زیادی دارد با زمان، حال آن که این‌جا از همان ابتدا، کار مطلوب اهمیت دارد که جریان تمرینات را می‌تواند کوتاه یا بلند نماید. آثاری که در استودیو برای اجرا انتخاب می‌شوند بر اساس دیدگاه‌های معینی استوارند. برخی از آن‌ها باید از لحاظ محتوای دراماتیک مورد بررسی قرار گیرند. در زمینهٔ فرم و شیوهٔ نگارش، یک تراژدی یا کمدی را می‌توان نارس خواند که در چنین حالتی دیگر به آن اجازهٔ اجرا داده نمی‌شود. در این‌گونه موارد استودیو به مؤلف فرصت لازم را می‌دهد تا بتواند روی درام خودکار کرده و تغییراتی را در آن به‌وجود آورد. اگر تکیه بر اهمیت ادبی باشد، آن گاه به درام‌نویسی که در راستای جهان‌بینی ما فعالیت دارد، کمک خواهد شد تا بتواند اثر را آن طوری که باید برای اجرای مناسب اصلاح کند. این‌جا استودیو باید به نویسنده در بهتر و پر ثمرتر شدن درام یاری برساند و راه درست را به وی نشان بدهد. در موارد دیگری که اثری کامل و آماده انتخاب می‌گردد، بازیگران جوان و شیوهٔ نمایشی با سهولت بیشتری مواجه می‌شوند و کار چندان دشواری را در پیش نخواهند داشت.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بنابراین استودیو از امکانات و شرایط مناسب‌تری نیز برخودار می‌باشد. استودیو مستقیماً تحت رهبری مدیر صحنه کار نمی‌کند، اما از لحاظ فکر و اندیشه با او همکاری دارد. آن را آگاهانه باید نوعی میدان آزمون و آماده‌سازی برشمرد. برای اعضای استودیو دوره‌هایی هم ترتیب می‌یافت که در آن‌ها سخنرانی‌هایی سیاسی ایراد می‌گردید و مسائل و اندیشه‌های مربوط به عصر حاضر تبیین می‌گشتند؛ البته درس زبان، نقش‌آفرینی، حرکات ژیمناستیک هم جزو برنامهٔ این دوره‌ها بود. برنامهٔ آموزشی طبعاً ارتباط مستقیمی داشت با درامی که برای اجرا در نظر گرفته شده بود.

صورت جلسه گردهمایی برای بنیان‌گذاری استودیو
۱۶ اکتبر ۱۹۲۷

این گردهمایی که در آن اعضای ثابت حضور داشتند، با بیاناتی از طرف پیسکاتور راجع به هدف و تکلیف استودیو، گشایش یافت.

بازیگران باید از شکل سست رابطهٔ قراردادی نجات یافته و پیوندی معنوی با تئاتر و ایدهٔ تئاتر برقرار سازند. ولی از آن‌جایی که چنین پیوندی به‌سرعت امکان‌پذیر نیست، باید زمینه‌ای نیز فراهم می‌گردید، که این زمینه را هم استودیو آماده می‌ساخت. هدف استودیو ایجاد یک تئاتر کامل بود که آن هم به نوبهٔ خود ابزاری می‌شد برای بیان جهان‌بینی ما؛ و چون این جهان‌بینی فعال بود، بازیگران هم باید به صورت انسان‌های فعال پرورش می‌یافتند. اضافه بر این، استودیو وظایف دیگری را هم داشت:

۱ـ آموزش تمامی مجموعه،
۲ـ آموزش کامل فرد،
۳ـ تجربهٔ بازیگری،
۴ـ تجربهٔ ادبی،
۵ـ تجربهٔ سیاسی،
۶ـ تبلیغ سیاسی.

مدیریت به‌خاطر سرعت عمل پیشنهاد کرد گروه‌ها به سه قسمت تقسیم

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

شوند. این تقسیم‌بندی به افراد اعتباری نمی‌بخشید، بلکه فقط سرعت کار را بیشتر می‌نمود. تغییر گروه‌بندی هم هر لحظه امکان‌پذیر بود. ارزیابی کارها هم به تمامی مدت آموزش بستگی داشت. برای کلاس نخست، و کار عملی آماده‌سازی، اجرای «مرغان بریان» اثر سینکلر، و «درد وطن» اثر یونگ پیشنهاد شدند. کلاس دوم به کار قصه می‌پرداخت، و کلاس سوم هم به همراه خود پیسکاتور مسائل مختلفی را آموزش می‌دیدند.

دومین وظیفهٔ استودیو این بود که برنامهٔ درسی زبان و ژیمناستیک را طوری ترتیب دهد که همهٔ اعضا در آن‌ها شرکت نمایند.

برای آشنایی بیشتر اعضا با ادبیات و ایده‌های سیاسی تئاترمان، سخنرانی‌های ادبی و سیاسی ویژه ترتیب می‌یافتند. از این طریق گروه دراماتورژی و علاقه‌مندان به این رشته انتخاب می‌شدند.

در همهٔ کلاس‌ها به‌خصوص در کلاس سوم یک دوره بررسی نقش بر اساس شیوهٔ تجربی نیز وجود داشت. استودیو با امکانات خود با ناشران و کتابخانه‌ها رابطه برقرار می‌کرد تا بتواند از این راه درام‌های مورد نظر را برای اجرا به‌دست بیاورد.

هر کلاسی برای خودش یک هیأت برمی‌گزید که سه عضو داشت و برای هر رشته هم یک کمیسیون که یک کارگردان، یک بازیگر و یک دراماتورژ و غیره به آن تعلق می‌یافتند. پیوند گروه‌ها از طریق تعویض یک‌یک اعضا صورت می‌گرفت.

کلاس سوم در حقیقت یک استودیوی آموزشی بود که به تربیت بازیگران جوان می‌پرداخت. تقسیم‌بندی خاصی هم برای مدرسه و تولید انجام می‌گشت. مدیریت این رشته‌ها را پیشنهاد می‌کرد: مطالعه دربارهٔ نقش‌ها و گروه؛ بررسی سبک‌ها؛ زبان‌های بیگانه؛ تاریخ دراماتورژی و تئاتر؛ نقاشی صحنه‌ای؛ اطلاعات مربوط به لباس ـ فیلم و ژیمناستیک و زبان که همگانی بود. برنامهٔ آموزشی در ارتباط مستقیم بود با اثری که باید اجرا

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

می‌گردید. تمام قسمت‌های مربوط به اجرا را خود اعضای استودیو تدارک می‌دیدند، حتی کارهای فنی آن را.

از اعضای کلاس سوم خواسته می‌شد که برنامهٔ هفتگی منظمی را طراحی کرده و نیروهای آموزشی لازم را هم برای یکایک رشته‌ها از مدیریت بخواهند. در کلاس سوم حتی‌المقدور محصلینی پذیرفته می‌شدند که عقاید سیاسی‌شان در راستای ایده‌های ما بود.

از این سه کلاس و گروه کارگردانی و دراماتورژی باید مدیریت مشترک استودیو انتخاب می‌گشت و فوراً هم کار عملی را در اتاق‌های مخصوص شروع می‌کرد.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مواجه با زمان

«آها، ما هم زندگی می‌کنیم»

سوم سپتامبر تا هفتم نوامبر ۱۹۲۷

در رابطه با درامی که می‌خواستیم با آن تئاتر را افتتاح کنیم، به نمایشنامه‌های کامل تکیه نکردیم. ما همان‌طوری که از ما توقع داشتند، می‌خواستیم با اثری شروع کنیم که در راستای صحنه و ایده‌های‌مان ایجاد شده باشد. سرانجام نوشتهٔ ویلهلم هرتسوگ «گرداگرد دادستان» را برگزیدیم. با نظر به عناصر این درام، باید آن را خیلی مهم برشماریم، زیرا که نوعی رِووی سیاسی محسوب می‌شد. این درام تمامی دوران انقلاب را دربرمی‌گرفت، انقلابی که نیروهای محرکه‌اش زیر سایهٔ شخصیت سیاسی جالب توجهی نیز قرار داشتند. ما از این امکان برخوردار بودیم که با اتکا به محتوای اثر، انقلاب نوامبر را به رشتهٔ تحلیل بکشیم، همهٔ عوامل و عناصر صعود و سقوط آن را نشان بدهیم، و به کلامی دیگر، از طریق این رِووی سیاسی به مسائلی بپردازیم که از لحاظ تاریخی جالب توجه باشند و از نظر تأثیر هم بیش از همیشه قوی، و در عین حال تازگی هم داشته باشد. بالاخره در ماه جولای کار تکمیل این اثر هرتسوگ پایان یافت و نخستین صحنهٔ آن را هم دریافت کردیم. باید بگویم که من بی‌نهایت سرخورده شدم. چون از آن

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

همه چیزهایی که راجع به آن‌ها بحث کرده بودیم، هیچ در آن نبود، و به این ترتیب اثری به دستمان رسید بی‌رمق، غیر دراماتیک و انعکاس خشکی از اسناد تاریخی. ما به جای آن می‌توانستیم نشریهٔ «فورورتس»، و «پرچم سرخ» را برداریم و همان را بر روی صحنه دراماتیزه کنیم. (در این درام، هرتسوگ به توضیحات صحنه‌ای هم پرداخته بود از این قرار: «و بعد یک با کانال[1] انجام می‌شود» یا «شوخی‌هایی از این سو و آن سو شنیده می‌شوند».) این ضعف هرتسوگ و فرصت اندک، ما را واداشت تا آن را به کناری نهاده و درام دیگری را برای افتتاحیه برگزینیم.

تولر، در اوایل سال طرحی را به من داده بود که می‌توانست ما را به هدف اولیه‌مان نیز برساند. ایدهٔ اصلی، پریشانی یک انقلابی را نشان می‌داد که هشت سال را در دیوانه خانه سپری کرده بود و حالا با دنیای سال ۱۹۲۷ رو در رو می‌گشت، و همین ایده طرح بررسی سیاسی ـ اجتماعی تمامی آن دوره را هم به‌دست می‌داد. اما باز هم مثل تمام کارهای تولر، این‌جا هم مسائل شاعرانه و غنایی با امور مستند درهم می‌آمیخت. زحمات زیادی کشیده شد تا پایه و مایهٔ اثر مزبور را رئالیستی کنیم. ما نخواهیم توانست علیه نظام بورژوایی جهانی قد علم کنیم، اگر دلایل ما محکم نباشند؛ و استدلالات ما هم محکم نخواهند بود، اگر صرفاً بر احساسات استوار باشند. در اولین روخوانی آن (جولای ۱۹۲۷) که در منزل من ــ در خیابان اورانین ــ صورت گرفت، به‌ویژه شخصیت «قهرمان» یعنی کارل توماس، شدیداً مورد انتقاد قرار گرفت. ایرادی که بر او می‌گرفتند، این بود که وی شخصیتی منفی و مبهم دارد؛ تولر چنین چهره‌ای را با احساسات و عواطف شخصی خودش سنجیده است و نوسانات روحی او نیز شبیه یک هنرمند می‌باشد، به‌ویژه مثل هنرمندی که تجربه‌ها اندوخته و رنج‌ها برده است، درست مثل خود تولر؛ از این رو اثر

---

۱. Baccanal: جشن باستانی رومی که به افتخار خدای شراب یونانی ـ رومی (باکوس) برگزار می‌شد.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مذکور بسیار طبیعی و واقعی به‌نظر می‌آمد.

خوب، چنین درامی به‌طور یقین روی این دو عنصر یعنی سند و احساس و عاطفهٔ شاعرانه تکیه می‌نمود. اما برای ما و برای هدف تئاتر ما هر احساسی هم باید به‌روشنی نظم یافته و از همهٔ جوانب مثل درون یک گوی شیشه‌ای، برای تماشاگران قابل رؤیت می‌بود؛ مسلم است که احساسات هم باید در خدمت جهان‌بینی ما باشد. ما نمی‌توانیم آن‌ها را به خودی خود بپذیریم و برایشان اعتباری مطلق قائل شویم.

این خواسته که از نظر من نوعی تمایل سیاسی به‌شمار می‌رود، از جانب دیگر، با نقطه‌نظر دیگری هم می‌تواند بیان گردد. یک شاعر فیلسوف و مربی‌مآب نباید در آثار خویش خودش را منعکس بسازد؛ دوران «من هنر» دیگر گذشته است. رابطهٔ غیر شخصی و عینی میان مؤلف و سیماهای او، وضوح ساختاری آن‌ها، اعتبار و اهمیت آن‌ها را مشخص و امکان‌پذیر می‌سازد.

بررسی قهرمان درام تولر ما را سرانجام به همان نتیجه‌ای رساند که آن را به اجرا درآوردیم. (خود تولر بعداً مایل نبود آن را بپذیرد.) اما من با درنظر گرفتن کلیت آن نمایشنامه، چیزی جز آن‌چه که به اجرا گذاردیم، نمی‌دیدم. پس از بحث‌های فراوان بالاخره تصمیم نهایی گرفته شد.

قهرمان درام تولر: کارل توماس ــ یک انقلابی پس از جنگ ــ بعد از سرکوب انقلاب محکوم به مرگ می‌گشت. ولی اندکی قبل از اجرای حکم (۱۹۱۹) ــ به همراه دوست محکوم به مرگش، کیلمن ــ بخشوده می‌شود. کارل توماس عقل‌اش را از دست می‌دهد و هشت سال تمام در دیوانه‌خانه گم و گور می‌گردد؛ وی در سال ۱۹۲۷ به دنیایی کاملاً دگرگون باز می‌گردد. دوست او، کیلمن خود را با دولت جدید هماهنگ ساخته و به مقام وزارت هم رسیده است. رفیقهٔ قدیمی‌اش هم به یک فعال و مبلغ سیاسی بدل گشته. این زن، رفیق خود، کارل توماس، را مدتی پذیرفته و تحمل‌اش می‌کند ولی

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

پس از مدتی از خانهٔ خود بیرونش می‌اندازد. کارل توماس در کافه‌ای گارسون می‌شود. او در حالت یأس و نومیدی تصمیم می‌گیرد کیلمن را ــ که اکنون به یک مرتجع بدل شده ــ ترور کند. یک دانشجوی تندرو دست راستی به او بدگمان می‌شود، او را دستگیر می‌کنند و بار دیگر تحویل دیوانه‌خانه‌اش می‌دهند؛ اما به مجرد این که بی‌گناهی‌اش به اثبات می‌رسد، خودش را حلق‌آویز می‌کند...

سه بخش پایانی درام «آها، ما هم زندگی می‌کنیم»

دستگیری	فرار	دستگیری
پاسگاه پلیس	داوطلبانه	پاسگاه پلیس
تحویل به	بازگشت به	دیوانه‌خانه
دیوانه‌خانه	زندان	
صحنه‌های جالب توجه و عبور توده‌های مردمی	از ماسک‌های قیفی شکل و در قالب فیلم، به آغوش افسر پلیس؛ دیگ بخار، تصاویر جنگی، چرخش به عقب. به جای ماسک کیلمن ــ تندیس کیلمن. توماس در حال خنده و گفتن آخرین کلمات؛ از طریق فیلم، توپ بزرگی نشان داده می‌شود که گویی می‌خواهد به‌سوی تماشاگران شلیک کند.	زندان (حرف زدن به صورت ضربه به دیوار) توماس خودش را حلق‌آویز می‌کند.

در مورد این پایان بدبینانه، که بعدها از سوی تندروها و همچنین بورژوازی سرزنش گردید، می‌توان چنین اظهار داشت: توماس اصولاً همه چیز هست به‌جز یک پرولتر خودآگاه طبقهٔ خویش. او نه می‌تواند به دنیای بورژوایی بپیوندد و نه به جهان پرولترها. درام راهی را به این عنصر لرزان انقلابی نشان نمی‌دهد. از این دیدگاه، خودکشی می‌تواند واقعاً اشتباه باشد.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

توماس در واقع یک تیپ آنارشیست و احساساتی است که منطقاً باید هم درهم بشکند. او خود اثباتی است برای عکس قضیه. آن‌چه از طریق او ثابت می‌شود دیوانگی سیستم جهانی بورژوایی است.

دو ماه پس از نخستین اجرای ما، سه جوان کارگر در لیشتن برگ ــ به‌خاطر یأس از جنبش ــ دست به خودکشی زدند. تردیدی نیست که آن دو تحت تأثیر درام تولر نبوده‌اند، اما به‌طور یقین با توماس از لحاظ روحی و شخصیتی در یک راستا قرار داشته‌اند. من در مورد جوانان به خوبی می‌توانم تصور کنم که ایشان گاهی اوقات میان تضاد، خواستن و انجام کاری قرار گرفته و می‌شکنند.

من در گزینش نقش اصلی توسط الکساندر گراناخ، خواستم آن را به یک تیپ پرولتری بدل سازم؛ و به این ترتیب قهرمان تولر را ــ که در همهٔ درام‌های او هم به چشم می‌خورد ــ دور زدم تا نشان داده باشم که این رفتار خرده بورژوایی فقط یک امتیاز روشنفکرانه نمی‌باشد.

مهم‌ترین چیزی را که من می‌خواستم در این اثر تولر روشن و آشکار به بررسی بگیرم، زبان و بیان تولر بود. او در دورهٔ اکسپرسیونیسم رشد و تکامل یافته بود، و من خوب می‌دانم که رهایی از آن بسیار دشوار بوده است. به‌هرحال، زبان او را نمی‌توانستم بپذیرم. ولی همین به خودی خود نباید هدف قرار می‌گرفت، بلکه باید در عمل رخداد دراماتیک را به پیش می‌راند، شور و هیجان معنوی را ارتقا می‌بخشید و در محدودهٔ خود و صرفاً برای خود باقی نمی‌ماند.

روزها بر روی یک بخش کار کردیم. تولر به ندرت از خانه‌ام بیرون می‌رفت. او پشت میز تحریر من نشسته بود و با سرعتی سرسام‌آور هی ورقه‌ها را پر می‌کرد و باز با همان سرعت آن‌ها را مچاله نموده و توی سطل آشغال می‌ریخت. در همین حال، سیگار برگ‌های گرانبهای مرا پشت سرهم روشن می‌کرد و پس از چند پُک توی زیرسیگاری خاموش می‌نمود.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

در نخستین روز ماه آگوست تمرینات شروع شدند. اما نمایشنامه هنوز آن چیزی نبود که من دلم می‌خواست به اجرا درآورم. همزمان با کار دراماتورژیک، مطالب را باید در کتابچهٔ کارگردانی هم ثبت می‌کردیم.

تولر در نمایشنامهٔ خود از طریق گزینش و گروه‌بندی جایگاه‌های نمایشی به برش‌های اجتماعی اشاره کرده بود. اکنون باید فرم نمایشی و صحنه‌ای آن‌ها خلق می‌گشتند و بُرش‌ها آشکارتر بیان می‌شدند. یک بنای طبقاتی با جایگاه‌های نمایشی مختلف بر بالا و کنار هم که بتوانند سیستم اجتماعی را تصویر نمایند. در طرح ما این چهارچوبهٔ نمایشی و داربست باید پردهٔ عظیمی می‌گردید و فیلم مقدماتی بر روی آن به نمایش درمی‌آمد. در همان لحظه‌ای که این مقدمهٔ سینمایی به صحنهٔ دراماتیک بدل می‌گشت، می‌بایست در لحظهٔ مشخصی (زندان‌ها، که به شکل سینمایی به سلول اولین صحنه تبدیل می‌گردند) برش صحنه‌ای چهار گوشه نیز گشوده می‌شد؛ یک پیوند کامل فیلم و تئاتر.

برای ایجاد چنین صحنه‌ای، تراوگوت مولر با همکاری اُتوریشتر ــ صحنه‌آرای ما ــ دستگاهی را طرح‌ریزی کرده بودند، که بدان وسیله چهار گوشه‌های تشکیل‌دهندهٔ سطح سن ــ سوار بر باند متحرکی ــ با حرکت اهرمی می‌توانستند به جلو و عقب حرکت کنند. در این‌جا مبلمان صحنه بر روی زمین پهن بود و با گشایش صحنه آن‌ها هم با حرکت ویژه‌ای تبدیل به مبلمان واقعی می‌گشتند.

ظهور بازیگران هم از پهلو و از روی پله‌ها صورت می‌گرفت. ایدهٔ اصلی یعنی تبدیل مستقیم فیلم به صحنهٔ زنده البته بدون اشکال نبود، چون باندهای متحرک عملکرد ایده‌آل نداشتند. (به‌خاطر همین باندهای متحرک صحنهٔ مزبور را «صحنهٔ متحرک» نامیدیم.)

این صحنهٔ پلکانی همان صحنهٔ کرایسلری نبود و با وجود شباهت ظاهری، بر اساس اصول کلی‌اش کاملاً بر عکس آن به‌نظر می‌آمد. اگر صحنهٔ

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

کرایسلری ــ حداقل در رابطه با به‌کارگیری آن، چیزی که تاکنون دیده‌ایم ــ چیزی جز تصویر صحنه‌ای تقسیم شده به بخش‌های کثیری نبود، صحنهٔ پلکانی و طبقاتی داربست مستقل و بسته‌ای بود که برش صحنه‌ای برایش نوعی مانع ظاهری به‌شمار می‌رفت. صحنهٔ طبقاتی در واقع به معماری صحنه‌ای دیگری تعلق می‌یافت.

«اروین پیسکاتور برای این که بتواند صحنه‌ای روشن بیافریند، که در آن بتوانند از پردهٔ سفید و فیلم هم بهره‌برداری کنند ــ چون برای اجرای «آها، ما هم زندگی می‌کنیم» اثر تولر، ضرورت داشت ــ داربست آهنین، طبقاتی و متحرکی را به‌کار گرفت. بعداً دریافتیم که ماینهارد[1] و برناوور[2] (مدیران تئاتر) برای به‌کارگیری چنین صحنه‌ای، مقررات ویژه‌ای را درنظر داشته‌اند، اما به‌هرحال مجوز آن را نیز صادر کرده‌اند.» (یادداشت مطبوعاتی ۷ سپتامبر ۱۹۲۷)

ساختار صحنه قویاً به‌کاربرد فیلم تکیه داشت. در طرح اولیهٔ تولر هم فیلم درنظر گرفته شده بود. گسترش بیشتر آن در حین کار پدید آمد. تکیه بر عوامل تاریخی ضرورت داشت و سرنوشت توماس از نظر دراماتیک باید با جنگ و انقلاب درهم می‌آمیخت. اما فیلم در یک نقطه بیش از عملکرد دراماتیک اهمیت می‌یافت ــ در نقطهٔ چرخش دراماتیک اثر و آن‌جایی که یک انسان پس از هشت سال انزوا با دنیای امروز روبه‌رو می‌شد. زمان در طول ۹ سال تمام باید با همهٔ دهشت‌ها، حماقت‌ها و بی‌سر و سامانی‌هایش نشان داده می‌شد. از این برههٔ عظیم زمانی باید مفهوم و معنایی عرضه می‌گردید. فقط از طریق شکافتن چنین ژرفایی می‌توانستیم آن فضا را به‌وجود آوریم. هیچ ابزاری به‌جز فیلم امکان این را نداشت که در طول هفت دقیقه، هشت سال بی‌پایان را به نمایش بگذارد.

---

1. Meinhard 2. Bernauer

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تنها برای همین فیلم نوشته‌ای مرکب از چهارصد موضوع سیاسی، اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی، ورزشی و مربوط به مُد شکل گرفت. در رابطه با خود اثر هم فیلمنامهٔ مفصلی به‌وجود آمد که به هفته‌ها تلاش تاریخی نیاز داشت. بر پایهٔ این نسخه و فیلمنامه که در دفتر دراماتورژیک سروسامان یافتند، فیلمنامه‌های مفصلی تهیه شدند، توسط کورت اورتل[1] ــ که مسئول فیلم اجرای «آها، ما هم زندگی می‌کنیم» بود ــ و همکارش سیمون گوتمن. به این منظور فیلمی به طول تقریبی سه هزار متر تدارک دیده شد. البته فقط بخش کوچکی از آن مورد استفاده قرار گرفت. حیاط ــ این انبار بدون سقف ــ و حتی خیابان مجاور میدان نولندورف دو هفته مکان فیلم‌برداری بودند. حتی تا دو روز قبل از نخستین اجرا هم تا ساعت ۳ بعد از نیمه شب نیز تمامی چراغ‌های ساختمان با لامپ‌های ژوپیتر و نور خیره‌کننده روشن بودند. صحنه‌های منطقهٔ بی‌خانمان‌ها ــ مسیر توماس از کارخانه‌ای به کارخانهٔ دیگر ــ در همین جا فیلم‌برداری گردید؛ و تحویل ناو جنگی هم به شورای کارگران و سربازان نیز بر بام تئاتر فیلم‌برداری شد.

گروه کوچکی زیرنظر ویکتور بلوم[2] در آرشیوهای شرکت‌های بزرگ فیلم‌برداری مدام در جستجوی یافتن فیلم‌های قابل قبولی مربوط به ده سال گذشته بودند. ناهمگونی فیلم‌های قدیم و جدید را در اجرا نمی‌توانستیم برطرف کنیم.

از نظر سینمایی و نمایشی جالب‌ترین صحنه‌ها همان صحنهٔ تلگرافچی ـ رادیویی هتل بود. در این جا گفته‌های بلندگو، متن بازیگر و تصویر فیلم را با هم ترکیب کردم. فیلم باید با آن دو کاملاً هماهنگی می‌داشت یعنی طول جمله با کرنومتر سنجیده می‌شد و به‌طور دقیق در همان جایی برش می‌خورد که ضرورت داشت. فیلم اشعهٔ ایکس مربوط به قلب تپنده را ایهرینگ این‌گونه تغییر داده بود «او ــ تولر ــ می‌خواهد فانتزی روح‌آزار و ناتوان‌کنندهٔ دوران

---

1. Curt Oertel 2. Victor Blum

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تکینکی را نشان بدهد و به همین جهت در ایستگاه رادیو، ضربان قلب یک هواپیمای اقیانوس پیما را می‌شنویم! تولر نگاهی رمانتیک به ماشین دارد.» نشریهٔ «گزارش بورس»، ۵ سپتامبر ۱۹۲۷)، که اشاره‌ای بود به رادیو تلگرافی ــ که در آن روزها تازگی داشت ــ که از یک کشتی اقیانوس پیما ارسال می‌گشت.

من به موازات فیلم مستند در «آها، ما هم زندگی می‌کنیم!» می‌خواستم بی‌هدفی را هم نشان بدهم؛ به جای موسیقی آهنگین، یک موزیک جنبشی. می‌بایست آن‌جایی که توماس از دوران هشت ساله سخن می‌گفت، سطح سیاهی ظاهر می‌گشت که به سرعت به خطوطی بدل شده و بعد هم به مربع‌هایی منقسم می‌گردید (علامتی برای روزها، ساعت‌ها و دقایق)، چیزی که مبین گذشت زمان بود. ارنست کوخ مسئول تهیهٔ این قسمت فیلم بود. اما متأسفانه به دلیل کمبود وقت به مونتاژ فیلم نرسیدیم.

مسائل مربوط به بازیگری

اغلب از من ایراد می‌گرفتند که کارگردان بازیگری نیستم. این سرزنش‌ها را فقط می‌توانم با تلاش‌هایم و از طریق آرای بازیگرانی که با هم کار کرده‌ایم، رد کنم.

آن‌چه چنین انتقادی را در مورد اجراهای من بی‌اعتبار می‌کند، در حقیقت ناهماهنگی میان آموزش بازیگری نسل کنونی و معماری جدید صحنه‌ای است که من بازیگر را در آن‌جای می‌دهم. بدیهی است، بازیگری که به بازی در میان دکوراسیون‌های ایستادهٔ قدیمی سن بورژوایی عادت کرده است، دشوار بتواند به سرعت خودش را با سیستم دستگاه‌های صحنه‌ای من هماهنگ سازد. این سال‌ها آموزش و تجربه می‌طلبد. در آغاز برای بازیگری که به صحنهٔ بورژوایی عادت کرده، سیستم ماشینی من چیزی عجیب و غریب خواهد بود. او در میان ماشین‌آلاتی که آرامش فردیش را سلب می‌کنند، گم

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

می‌شود. او به سختی با نمایش فیلم و صحنهٔ تئاتر هماهنگ خواهد گشت. اجرای دیالوگ را بر روی باند متحرک غیر ممکن می‌پندارد. اما همهٔ سختی‌ها برای شروع کار است. ولی همین که به این دنیای جدید خو گرفت، این صحنه در تمام طول اجرا کمکی خواهد بود برای نقش او. این که می‌گویند بازیگر نمی‌تواند در برابر تصویر فیلم به بازی بپردازد، چرا که سطح صاف پرده با بازی جسمانی او همخوانی ندارد، خیلی خنده‌دار است. من اصلاً نتوانستم بفهمم که تفاوت بین سطح صاف پردهٔ سینما و سطح صاف دکورهای منقوش قدیمی یا منظره‌ها، در چیست؟ بر خلاف این، من به کرات تجربه کرده‌ام که وقتی انسان زنده‌ای با تصویر فیلم ترکیب می‌شود، چقدر جذابیت ایجاد می‌نماید. اما اگر ناهمگونی‌هایی به چشم می‌خورد، برای آن است که هنوز شیوهٔ بازیگری درستی برای سیستم جدید صحنه‌ای ایجاد نگردیده است.

این مربوط به بازیگری است که اصولاً نمی‌توان او را از کلیت هنر بازیگری جدایش ساخت. من در جای دیگر اشاره کرده‌ام که وظیفهٔ بازیگر را در چهارچوبهٔ صحنهٔ انقلابی چگونه می‌بینم. «آها، ما هم زندگی می‌کنیم!» نمونهٔ بارزی بود برای این موضوع. این‌جا نقش‌ها به دقت طبقه‌بندی شده بودند: گروه کارگران آگاه به طبقهٔ خویش، تیپ مقام حزبی سوسیال دمکرات ــ که کیلمن به آن تجسم می‌بخشید ــ قشر نوکیسه و تازه به دوران رسیده؛ تیپ بورژوای لیبرال و گروه حکومت گران مستبد، شاهزادهٔ قدیمی، که در قالب گراف لانده و سرگرد پلیس به نمایش درمی‌آمد و بالاخره آن نازی (ناسیونال سوسیالیست). این‌جا هر نقشی واقعاً یکی از قشرهای اجتماعی را نشان می‌داد. موضوع فردیت مطرح نبود بلکه هدف این بود که دیدگاه اجتماعی و اقتصادی را به نمایش بگذاریم. تنها دو سیما مستثنی می‌شدند، قهرمان کمیک و تراژیک درام، آن خرده بورژوایی که به دنبال جمهوری ایده‌آل بود؛ و توماس کارگر، که تکمیل انقلاب را می‌خواست. پیوستگی سایر چهره‌ها به این دو کاملاً آشکار می‌شد.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

وظایف بازیگری هم بدین‌سان مشخص شده بود. هر بازیگر باید خودش را نمایندهٔ یکی از قشرهای اجتماعی حس می‌کرد. خوب به‌خاطر دارم که در تمرینات وقت زیادی صرف می‌شد تا با یکایک بازیگران راجع به اهمیت سیاسی متن بحث و گفت‌وگو کنیم. بازیگر فقط با تسلط بر متن می‌توانست نقش خود را ایفا نماید.

آخرین آماده‌سازی‌ها

در تمامی ساختمان تئاتر میدان نولندورف و از چهار هفته مانده به نخستین اجرا شب و روز کار بود و تلاش. بر صحنه تمرین می‌شد و در آن بالا هم بخش‌های گوناگون داربست عظیم آهنین مونتاژ می‌گردید. در اتاق‌های اداری و دفاتر بر روی نسخهٔ اصلی درام کار می‌کردیم، مسائل مطبوعاتی و تبلیغاتی را سروسامان می‌دادیم، آگهی‌ها را تنظیم می‌نمودیم، برای قسمت‌های ویژه برنامه‌ریزی می‌شد و هجوم دیدارکنندگان را پذیرا بودیم. گزارشگران بی‌شماری سر می‌رسیدند، عکاسان، خبرنگاران، نقاشان و بازیگران؛ زنگ تلفن‌ها تمامی نداشتند. واقعاً کار بود و کار. مضافاً روز به روز جلسه داشتیم که در آن‌ها گروه دراماتورژی شکل می‌گرفت، برنامه‌ها را طرح می‌ریختیم و مهیا می‌ساختیم، و به ادعاها، شکایات و اختلاف‌نظرها رسیدگی می‌کردیم. در آن لحظه روی بسیاری مطالب سطحی کار می‌شد، خیلی چیزها باید حذف می‌گشتند (از اثر اولیه‌ای که به ما تحویل داده شده بود).

اولین نوشتهٔ برنامه‌ای برایمان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود. چرا که همین گونه نوشته‌ها باید به شیوه‌ای دیگر تأثیر اجرا را عمیق‌تر می‌ساختند. قصد ما این نبود که شماری از بازیگران و اظهارنظرهای مختلف را ردیف کرده و نظیر آن‌چه که مرسوم است، و خود را به یک دورهٔ زبان‌شناسی محدود نماییم. بروشورهای ما از جهات دیگری باید به قضیه برخورد می‌کردند و نتایج سیاسی اثر را هرچه آشکارتر برای تماشاگران توضیح می‌دادند.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اولین بروشور ــ که توسط گاسبارا و لانیا تهیه شده بود ــ باعث بحث و انتقاد شدید گردید.

این جملهٔ معروف که می‌گوید: «این تئاتر برای سیاست بازی تأسیس نشده، بلکه برای آن برپا گشته تا هنر را از سیاست رهایی ببخشد» در حقیقت نوعی خیانت به ایده می‌باشد. در واقع هدف آن بود که به هنر ناب برسیم یعنی هنری که واقعاً از قید و بند مادیات نجات یافته و قوانین ویژهٔ خود را رشد و تکامل بدهد، هنری که ــ این جا باید تأکید خاصی داشته باشیم ــ تنها و تنها در جامعه‌ای بی‌طبقه قابل تصور باشد. از این دیدگاه تمایل سیاسی، یعنی حرکت در راستای نبرد اجتماعی، شرط اساسی زندگی در زمینهٔ هنر است. اما برای رسیدن به این وضعیت، باید تئاتر ــ همان‌طوری که در جای دیگر این مقاله اشاره می‌شود ــ «به خودی خود به ستیز با جامعه بپردازد تا بار دیگر بتواند به صورت عامل مهم فرهنگی اجتماع درآید.»

با جمله‌ای که در آغاز به آن اشارت رفت، هدفی را فرض کرده‌اند، و کسی که نتواند دریابد که رسیدن به این هدف رابطهٔ تنگاتنگی با مبارزهٔ سیاسی دارد، بی‌تردید سوء تفاهمی برایش پیش خواهد آمد.

نخستین اجرا

در سوم سپتامبر ۱۹۲۷ پردهٔ تئاتر پیسکاتور برای اولین بار بالا رفت. پس از هفته‌ها کار و کوشش این احساس بر من مستولی بود که اکنون دیگر هیچ تغییر امکان‌پذیر نیست. کار انجام شده بود گرچه در بخش‌های بسیاری هنوز هم ناتمام بود و پرداخت نشده. در همان شب نخستین اجرا که ساعت ۷ باید شروع می‌شد، حدود ساعت ۷ و ۴۵ دقیقه گاسبارا و گوتمن را در اتاق زیرزمین دیدم که داشتند قطعه فیلمی را که باید سر ساعت ۸ نشان داده می‌شد، آماده می‌ساختند. حتی در حین اجرا به تنظیم نکاتی نیز پرداختم، و در فرصت آنتراکت هم چند صحنهٔ پایانی را گویاتر نمودم. هنگامی که

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تماشاگران در راهروها بودند (حدود ساعت ۶ و ۴۵ دقیقه) ما هنوز داشتیم آخرین قسمت فیلم یعنی مکالمهٔ ضربه‌ای را سر و سامان می‌دادیم.

ترکیب تماشاگران نخستین اجرا واقعاً عجیب و غریب بود. نشریهٔ «فورورتس» (۵ سپتامبر ۱۹۲۷) نوشت: «در یک سو افراد شیک‌پوش با فراک و اسموکینگ با بانوان‌شان ــ که پالتوهای پوست را هم زودتر از موعد از کمدها بیرون آورده بودند ــ و شاید هم با گردن‌بندهای مروارید؛ و در سوی دیگر دختران و پسران جوانی که با لباس‌های کتانی، شلوارهای راه‌پیمایی و یقه‌های شیلری و چهره‌هایی نسبتاً سوخته و تابستانی حضور یافته بودند!» نشریهٔ مذکور فراموش کرده بود بیفزاید که گروه اخیرالذکر در قسمت‌های ویژه جای داشتند که قبلاً از طرف همان جریده به‌عنوان هوچیهای نابالغ مورد اهانت قرار گرفته بودند، و همین‌ها بودند که در شب اول در سالن

کاریکاتوری از نشریهٔ ناخت آوسگابه ۵ سپتامبر

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تماشاگران رخدادی سیاسی آفریدند. همین که پرده پس از صحنهٔ زندان و آخرین کلمات مادر ـ مِلِر: «فقط یک چیز باقی می‌ماند، که خودت را دار بزنی یا جهان را تغییر بدهی» پایین افتاد، ناگهان جوانان کارگر سرود «انترناسیونال» را سر دادند که ما هم با آنان تا پایان ایستاده هماوا گشتیم. آن‌هایی که برای تماشای تئاتر تبلیغاتی ـ کمونیستی حتی تا یک صد مارک هم برای یک بلیت پرداخته بودند، هرگز باور نمی‌کردند که آن شب نمایشی واقعاً با یک میتینگ سیاسی خاتمه پیدا کند. نوعی بیگانگی قابل توجه، بخشی ناراحت و عده‌ای هم به اجبار شادمان شدند و شور و هیجان سالن را فرا گرفت.

ما تصور نمی‌کردیم که این درام بیش از سه هفته به اجرا در بیاید. به‌هرحال، آن شب را تا صبح به انتظار اولین روزنامه‌ها نشستیم. مطبوعات راجع به این درام چیز تازه‌ای نداشتند؛ همهٔ ادعاها را ده بار شنیده بودیم. اما با همهٔ ایرادات و ادعاها نظر همهٔ نشریات مثبت بود. تئاتر سیاسی حرف خود را به کرسی نشاند و ما هم با شور و هیجانی زایدالوصف به خانه‌هامان رفتیم تا بالاخره پس از چهار هفتهٔ جهنمی و طولانی خواب راحتی بکنیم.

نظر مطبوعات دربارهٔ «آها، ما هم زندگی می‌کنیم»
ارزش‌گذاری سیاسی

«این که اثر و اجرای مزبور نوعی شراب است، به درستی نمی‌دانیم؛ اما این مشخص است که نوعی دارو است. (نوعی دارو که عین شراب تأثیر می‌گذارد. تکلیف آتی درام‌نویسان.)... خواست تئاتر تبلیغی در این‌جا به انجام می‌رسد... هنر با آموزشی معین برای آینده ــ عزیزان من ــ بسیار مهم خواهد بود. (هم هنر خوب وجود دارد و هم هنر بد.) سعی کنید هنر خوب بیافرینید.» (آلفرد کِر، تاگه بلات برلینی)

«بنا بر معیارهای قدیم می‌توان گفت: یک درام ضعیف اما یک کارگردانی محکم و قوی. ولی تئاتر جدید پیسکاتور معیارهای جدیدی هم می‌طلبد.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

زیرا او حالا در تئاتر خودش آشکارا به‌عنوان مبلغی برای یک حزب سیاسی ظاهر می‌گردد، کسی که بر صحنه چیزی نمی‌بیند جز ابزار تبلیغ... اما از آن‌جایی که او در اوج توانایی است و قدرت این را هم دارد که هنر را از مسیر خود منحرف کند، مدت درازی فروتن و مبلغ حزب هم باقی نخواهد ماند.» (مونتی یاکوبس، روزنامهٔ فوزیش)

«... تماماً شعارهای ده سالهٔ اخیر، همه‌اش حرف‌های زشت، بار دیگر داد و بیدادهای پیش‌پا افتاده.

این تئاتر اصلاً برای چه تأسیس شده؟ برای این‌که هنر را از دست سیاست برهاند. پیسکاتور شیطان را با بلزبوب[1] می‌راند، و این کار را با سیاست انجام می‌دهد. او با صحنه‌های تولر تا آن‌جایی که می‌تواند کینه‌توزانه عمل می‌کند. تولر تمسخر می‌کند و پیسکاتور هم دروغ می‌گوید. فیلم برای او ابزاری است که بتواند با آن هدف خود را فقط نامقدس جلوه بدهد. به تماشاگران اکثراً شیک‌پوش و بورژوا گفته می‌شود که زندگی همه‌اش فضولات است و قابل رد. و این‌که ــ آها، ما هم زندگی می‌کنیم ــ رذالت انسانیتی است که هنوز به مرتبهٔ انسان سرخ نرسیده است.» (لودویگ اشترناو، برلینر لوکال آنتسایگر)

«تبلیغ جنون‌آمیز پیسکاتور علیه همه کس و همه چیز؛ آن‌چه برای آلمانی‌ها محترم و مقدس است، در جاهای دیگر هم امکان دارد باشد ــ ما این را حتی در «راهزنان» او در تئاتر دولتی، و خیلی قوی‌تر در «توفان و رعد و برق در سرزمین خدا» در تئاتر مردمی هم دیده‌ایم. آقای پیسکاتور ضمائمی ایجاد می‌نماید، او یک سینمای تحریک آمیزکمونیستی برپا می‌سازد، بی‌خیال این‌که توجهی هم به گفته‌های مؤلف داشته باشد. و حالا هم که او تئاتر خودش را دارد، هر کاری که می‌خواهد می‌تواند انجام دهد. تعجبی ندارد که در آن شنبه شب چه غوغایی به راه افتاد، چیزی که به باور

---

۱. Beelzebub: به زبان عبری خدای فیلیسترها؛ و در یهودیت عنوان عالی‌ترین شیطان که در انجیل هم به آن اشاره شده است.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

نمی‌گنجید.» (هامبوگر ناخریشتن)

«اگر قرار بود انحراف تئاتر ما را در یک کلام خلاصه کنند، باید می‌گفتند: رِوُو. شنبه شب این کلمه در یک اسم هم پدیدار گشت، در نام «پیسکاتور». (تگلیشه روندشاو)

«همهٔ این‌ها یعنی چه؟ آیا این تئاتر آینده است؟... اجرا شکلاً فحاشی و دروغ‌پردازی سیاسی بود. در هر کلام، هر تصویر تبلیغات بلشویستی سه بار شنیده می‌شود. همهٔ چیزهای مقدس را با تلاشی درخشان به گند می‌کشند. با موزیک ادموند مایزل، حتی سرود آلمان ما نیز تبدیل به میومیو گربه می‌گردد.» (روزنامهٔ کروْتیس)

«افتتاحیهٔ تئاتر پیسکاتور مبرم‌ترین مسئلهٔ جریان شوم فرهنگی ما را همچون بهمن عظیمی به چرخش درآورد. مفاهیمی مانند: عفت، مذهب، زیباشناسی و تعمق روحی، دیگر اصولاً هیچ احساسی را برنمی‌انگیزند... روشنگرایی و دفاع از حیثیت نباید در رابطه با تحقیر زندگی فرهنگی ما آرام بگیرد. بسیار خوشحال‌کننده است که تربیت مسیحی جوانان ما از اهمیت فراوانی برخوردار می‌باشد و این که از اردوگاه حزب مردمی در مورد طرح قانونی مقررات مدارس انتقادات خوبی به گوش می‌رسد.» (دوبچه تاگس تسایتونگ)

ارزش‌گذاری هنرمندانه

«آیا این شعر است؛ درام است؛ ترانه‌ای قبیح است، چون سیاسی است؟ پاسخ تلخ به این و بسیاری از سؤالات چنین می‌باشد: کاغذ، نه به‌عنوان کاغذ... ولی نیروی پیسکاتور باید چه عظمتی می‌داشت تا بتواند از طریق موضوعی ناقابل چنین آتشی به پا کند و ما با همهٔ ادعاها و انتقادات تئاتر را با شور و هیجان ترک نماییم.» (فلیکس هولندر، «ساعت ۸ـ آبندبلات»)

«اهمیت کار پیسکاتور در این است که او با تجربهٔ صحنه‌ایش فضا و زمان

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

را درهم نوردید، و در برابر چشمان ما شگفتی آفرید... آن گاه که سالن را صدای کف زدن‌ها پر کرد، چه باک که این را وظیفهٔ سیاسی تئاتر بدانیم یا نه. کف‌زدن‌ها بیشتر به‌خاطر هنرنمایی و شجاعت کارگردان بود که راه نوینی را با شهامت و کامیابی گشود.» (بورمن، گرمانیا، ۵ سپتامبر)

«شور و هیجان ترانهٔ والتر مرینگ... شگفت آفرین، موزیک نشانه‌ای ادموند مایزل و بالاخره جذابیت فیلمی که پیسکاتور تدارک دیده بود.» (آلفرد کر، برلینر تاگه بلات)

«نگاه تولر این بار به جهان بود. اما در مسیر تئاتر، همین جهان نامفهوم می‌نمود. طرح‌ها مبهم بودند و زبان بی‌رمق... پیسکاتور از این رمانتیک رها است. او پرهیز نمی‌کند. او به شیوهٔ روح‌انگیز تولر داربست آهنین خویش را عرضه می‌نماید. این دستگاه با دیواره‌های متحرک و شفاف، با تصاویر و فیلم همه چیز را بیان می‌کند... یک فانتزی تکنیکی جذاب، معجزه آفرید.» (هربرت ایهرینگ، نشریهٔ گزارش بورس برلین)

«چه رِووی کارگری عجیبی، چه تأثیر شگفت‌انگیزی، برای ما واقعاً هم قابل تصور نیست. اگر می‌دانستید اجرای هنرمندانه یعنی چه، بدون فوت وقت در برابر تئاتر کمونیستی، سلاح فرهنگی پرولتری؛ حتماً تئاتری برپا می‌کردید و مبارزهٔ تئاتر به راه می‌انداختید.» (دویچه تسایتونگ)

«آیا این یک درام مربوط به همهٔ زمان‌ها است؟ مطمئن در فانتزی و بافت؟ برخی امیدوارند که تولر بتواند با کلام دراماتیک همان کاری را بکند که پیسکاتور با تصاویرش نیز انجام داد. اما عظمت محتوایی اثر از دید درام‌نویس پنهان مانده است... دوستان تولر به‌خاطر این کامیابی هورا کشیدند. و دشمنان عقیدتی هم به دفاع برنخاستند. اما چه دوست، چه دشمن به طریقی گرفتار داغی تئاتر پیسکاتور شدند.» (ماکس هوخدورف، نشریهٔ فورورتس)

«انسان، پیسکاتور را هم به حق می‌تواند مثل تولر یک مؤلف بداند. او کار

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بزرگی را انجام داده است. (اما، این که از لحاظ فنی اشکالاتی هم وجود داشت، روشن است.) این دستگاه عظیم و پیچیده باید به مرور جا بیفتد. قدرت استعداد کاملاً احساس می‌گردید.» (مانفرد گئورگ، فولکس تسایتونگ برلینی)

مطبوعات بورژوایی به‌طور میانگین این اقدام هنری ـ تکنیکی را تأیید کردند، البته با تکیه بر ارزش هنرمندانهٔ آن، که گاهی هم سعی داشتند من و تئاتر را از سیاست مجزا سازند. بنابراین یک سوءتفاهم اساسی در رابطه با جهان‌بینی سیاسی و فرم بیانی هنرمندانه. مسلم است که این دو را نمی‌توان از یکدیگر جدا ساخت، این هم بدیهی است که من توان آن را دارم هر درامی را در یک تئاتر بورژوایی به شیوه‌ای جذاب و جالب توجه به اجرا بگذارم؛ اما چرا باید فرم نوین صحنه‌ای (تکنولوژیک)، به‌کارگیری فیلم، ایجاد داربست خاص نمایشی و... را بدون باورهای انقلابی ـ سوسیالیستی در نظر بگیرند، کاری که تقریباً همهٔ نشریات خوش‌بین نیز انجام داده‌اند. دربارهٔ این رفتار شاید بتوان گفت که مطبوعات بورژوایی کوشیده‌اند ضربهٔ سیاسی علیه طبقهٔ خویش را به حوزهٔ زیبایی‌شناسی کشانده و با معیارهای هنرمندانه وام گرفته از دورانی سپری شده ــ چیزی غیرقابل مقایسه ــ که برایش مقیاسی هم موجود نیست، بتوانند به نقد و بررسی بپردازند.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

صحنه، کُره

راسپوتین، رومانوف‌ها، جنگ و ملتی که اقدام به‌رستاخیز کرد

۱۲ نوامبر ۱۹۲۷ تا ۲۰ ژانویهٔ ۱۹۲۸

اگر «آها، ما هم زندگی می‌کنیم» یک ناکامی بود و همان گونه که در شب پس از نخستین اجرا دریافتیم، واقعاً باید پس از دو هفته کنارش می‌گذاردیم؛ نمی‌توانستیم اثری به گستردگی و دشواری «راسپوتین» را در مرتبهٔ دوم قرار دهیم.

دربارهٔ پذیرش «راسپوتین»: برای ما کاملاً روشن بود که یک موضوع خونینی را پذیرفته‌ایم. مسئلهٔ مهم اصل قضیه یعنی پیدایش انقلاب روسیه بود. ولی این بار با نگاهی از بالا، سقوط طبقات فاسد حاکم. این‌جا به لحظهٔ آموزشی می‌رسیدیم؛ به اثری که انقلاب آلمان را بررسی می‌کرد («آها، ما هم زندگی می‌کنیم»). آیا ما هم انقلابی مثل انقلاب روسیه را می‌خواستیم؟ این که ما اثری شبیه به نوشته‌های آلکسی تولستوی ــ دراماتیک روسی پس از انقلاب ــ را در آلمان عرضه نمودیم، بعداً خیلی سرزنش گردید.

این هم طبعاً دلایل خودش را داشت. آثار دراماتیک بر خلاف امروز، به ندرت به‌دست ما می‌رسید. آن‌چه را هم که دریافت می‌کردیم از لحاظ سیاسی قابل تعمق بود، چون فاقد شرایط عام بودند (مثل نوشتهٔ اردمن «اختیار تام»)،

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

یا مطلقاً ویژگی روسی داشت. سایر درام‌ها هم به اصطلاح تبلیغاتی بودند و برای ما از نظر موضوعی بسیار پیش پا افتاده و ساده. درام «انقلاب اکتبر» زوخانوف برایمان بسیار جالب توجه بود. اما صحنه‌های عظیم توده‌های مردمی آن فضای گسترده‌ای را می‌خواست که ما نداشتیم. در اواخر فصل نمایشی ــ که برای ما خیلی هم دیر بود ــ آثاری از کیرسون[1]، ایوانف، ترتیاکف[2] و دیگران به دستمان رسید.

با درنظر گرفتن تماشاگران‌مان که حالا فکر می‌کردیم آن‌ها را می‌شناسیم، «راسپوتین» مناسب‌ترین درام تشخیص داده شد. یک اثر بزرگ، روندی جذاب و پر هیجان و کاراکتری قابل قبول. این درام فقط یک اشکال داشت، یک اشکال اساسی و آن هم این که سرنوشت (کاملاً شخصی) او را به کار گرفته بود. البته چهرهٔ موسوم به «استارز»[3] خیلی جذابیت داشت، ولی ما می‌خواستیم تاریخی برخورد کنیم، به همین دلیل جذابیت فردی برایمان چندان اعتباری نداشت. چیزی که ما می‌خواستیم، سرنوشت اروپا از ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۷ بود. در بروشور مربوط به «راسپوتین» لئولانیا راجع به دیدگاه ما نسبت به موضوع نوشت:

درام و تاریخ

تاریخ؟ برای ما؟ تاریخ این دوران یعنی چه، عصری که مملو است از مسائل مهم، پدیده‌های شگفت‌انگیز و سرنوشت‌های بسیار؟ عصر ما به قهرمانان مرده نیازی ندارد، چراکه زنده‌ها را بدون همدردی بی‌خدا کرده است و خودش را هم تنها به منزلهٔ انعکاسی از ستیز نیروها و قدرت‌های اجتماعی می‌شناسد؛ عظیم‌تر و تلخ‌تر از مبارزات و جنگ‌های اعصار گذشته. اگر ما امروز در میان این گردباد پرخروش، می‌ایستیم و به عقب می‌نگریم، فقط بدین جهت است که گذشته را هم درست مثل امروز سیاسی می‌بینیم.

---

1. Kirson 2. Tretjakoff 3. Starez

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بنابراین، درام تاریخی نه فقط سرنوشت و تراژدی یک قهرمان نیست بلکه سندی است سیاسی از یک دوران.

اگر به این اسناد سیاسی بی‌اعتنا بمانیم، بدان معناست که تجربیات و دانسته‌هایی را به باد داده‌ایم که نسل‌های قبل از ما با خون و قربانیان بی‌شمار به‌دست آورده‌اند. ولی ما نمی‌توانیم این اجازه را هم به خود بدهیم که به تاریخ فقط تاریخی بنگریم. درام تاریخی برای ما یک فرصت آموزشی نمی‌باشد؛ البته تا وقتی که زنده باشد، می‌تواند پلی بسازد از گذشته به حال و نیروهایی را هم فرا بخواند تا به چهرهٔ حال و آینده نیز شکل بدهند.

تاریخ کجا پایان یافته و سیاست در کجا آغاز می‌گردد؟ در درام تاریخی ما چنین مرزی وجود ندارد. جنگ دهقانی، انقلاب فرانسه، کمون ۱۸۱۳، ۱۸۴۸، قیام اکتبری‌ها ــ این‌ها می‌توانند با تجربهٔ سال ۱۹۲۷ رابطه‌ای پیدا کنند. درام «مرگ دانتون»[1] و «فلوریان گایر» هم راجع به محتوای تاریخی و هم دربارهٔ زمان پیدایش خود سخن می‌گویند. ولی ما اسناد گذشته را در سایهٔ زمان حال تر و تازه می‌بینیم، نه بخش‌هایی از یک دوران بلکه خود همان عصر، نه یک چیز ناقص بلکه کلیت آن را؛ تاریخ را نه به‌عنوان پس زمینه بلکه به مثابهٔ واقعیت تاریخی و سیاسی.

این طرز تلقی اصولی نسبت به نمایش تاریخی دگرگونی کامل فرم دراماتیک موجود را نیز ایجاب می‌کند؛ نه تنها منحنی درونی رخداد دراماتیک اهمیت دارد که روند حماسی و کامل دوران با همهٔ ریشه‌ها و تأثیراتش از اهمیت فراوانی برخوردار می‌باشد. درام برای ما تا آن‌جایی اهمیت می‌یابد که محکم و مستند باشد. این‌گونه گسترش استنادی ژرف هم به فیلم کمک می‌کند و هم به برش‌های رخدادی تصویری و هم به صحنه‌هایی که در بین اجرا عرضه می‌شوند؛ به این ترتیب با پرتو نورافکن تاریک‌ترین زوایای تاریخ را هم می‌توان دید.

---

۱. این تراژدی انقلاب اثری است از گئورگ بوشنر ــ نابغهٔ آلمانی که در سال ۱۸۳۵ تألیف گردیده.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

این‌جا نه ماجراجویی‌های راسپوتین نه توطئهٔ همسر تزار، و نه تراژدی رمانوف‌ها[۱] مطرح‌اند. این‌جا درامی به مثابهٔ تاریخ جهان و گستردگی آن مطرح می‌شود که می‌تواند هم آن عابد اعجوبهٔ روسی را دربر گیرد، و هم هر کدام از تماشاگران تئاتر را. آن‌ها در میان سنگرهای استوخُد[۲] و کارپات[۳] هم فقط تماشاگر نبودند، بلکه بازیگر درام بزرگ درهم شکستن تزاریسم هم به‌شمار می‌رفتند، آن‌ها همان نیروهایی بودند که روسیهٔ جدید را به‌وجود آوردند؛ ایشان در واقع وحدتی را می‌ساختند ــ درام تاریخ جهان: تماشاگران سال ۱۹۲۷ و ــ راسپوتین، رومانوف‌ها، جنگ و ملتی که بر ضد آنان قیام کرد.

ما پس از آن که در نیمهٔ نخست سپتامبر در نزدیکی‌های برلین جایی گرفتیم تا بدون مزاحمت‌های فضای تئاتر به کار بر روی درام بپردازیم، ابتدا مطالعهٔ منابع را پیش کشیدیم.

منابع دراماتورژیک در مورد «راسپوتین»:

موریس پالئولوژ[۴] (سفیر فرانسه در پترزبورگ): «در دربار تزار، حین جنگ جهانی».

«اسناد مربوط به شروع جنگ» از کائوتسکی[۵]؛ از پرونده‌های وزارت خارجه.

«شش سال دشوار» نوشتهٔ ساسونف.[۶]

«بحران جهانی»، از وینستون چرچیل

«خاطرات من»، از اریش لودندروف.

---

۱. Romanow: سلسله پادشاهان روسیه که تا سال ۱۹۱۷ سلطنت مطلقه داشتند.

2. Stochod

۳. Karpat: سلسله جبالی بین آلپ شرقی، مجارستان، رومانی و اروپای خاوری.

4. M. Paléologue

۵. K. Kautsky (۱۹۳۸ـ۱۸۵۴): یکی از ایده‌ئولوگ‌های چک در رابطه با سوسیالیزم.

6. S. D. Sasonoff

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

پاول میلیوکف[1] (وزیر سابق امور خارجه روسیه): «شکست روسیه».

ویلهلم دوم: «نامه‌ها».

ویلهلم دوم: «از زندگی من».

الکساندرا، ملکهٔ روسیه: «آلبوم من».

الکساندرا، ملکهٔ روسیه: «یادداشت‌های من».

یادداشت‌های الکساندرا ویکتورونا بوگدانویچ[2]، با عنوان «وقایع‌نگاری سن‌پترزبورگ».

آنا ویروبُوا[3]: «خاطرات».

هاینریش کانر[4]: «سیاست فلاکتبار قیصری».

امیل لودویگ: «ویلهلم دوم».

لنین و سینوویف[5] «بر خلاف جریان».

استالین[6]: «در راه به‌سوی اکتبر».

بوخارین[7]: «از سرنگونی تزاریسم تا سقوط بورژوازی».

ناوموف[8]: «روزهای اکتبر».

جان رید[9]: «ده روزی که جهان را به لرزه درآورد».

مستیسلاوسکی[10]: «پنج روز».

کارل لیب کنشت: «حکم زندان».

رنه فولوپ ـ میلر[11]: «شیطان مقدس».

---

1. Paul Miljukow 2. A. Viktorowna Bogdanowitsch 3. A. Wyrubowa

4. H. Kanner

۵. G. Sinowjew (۱۹۳۶ـ۱۸۸۳): سیاستمدار روسی که به دستور استالین تیرباران شد.

۶. Josif, Stalin (۱۹۵۳ـ۱۸۷۹): دولتمرد شوروی.

۷. N. Bucharin (۱۹۳۸ ـ ۱۸۸۸): سیاستمدار و اقتصاددان روسی که به فرمان استالین تیرباران گردید.

8. J. K. Naumoff 9. John Reed 10. C. D. Mstislawski

11. René Fülöp-Miller

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

زامکا[1]: «راسپوتین».

لِنسکی[2]: «راسپوتین».

تامپسون[3]: «تزار، راسپوتین و یهودیان».

کِسل ـ ایسولسکی[4]: «حکام کور».

ناشیوین[5]: «راسپوتین».

موریس لویدت[6]: «نیکولای دوم و ماجراهای او».

سن ـ اوبین[7]: «بیوگرافی».

پروچتسی[8]: «اربابان باند سیاه».

سوفیا فدورچنکو[9]: «مرد روس سخن می‌گوید».

کلاین اشمیت[10]: «تاریخ روسی».

دکتر کارل پلوتس[11]: «تاریخ جهان».

من ابتدا خاطرات پالئولوژ را خواندم، که در حقیقت به راهنمای کار ما نیز بدل گشت.

این کتاب برای من از آن جهت اهمیت داشت که پالئولوژ ــ سفیر فرانسه ــ در آن فقط به تشریح وراجی‌های درباری یا به مسائل صرفاً روسی نپرداخته بود بلکه هر رخداد محلی را با سیاست‌های بین‌المللی و اقدامات نظامی نیز درنظر گرفته بود. کتاب مزبور برای من دیدگاه‌های مهم و قابل قبولی را در رابطه با وحدت همهٔ رخدادهای آن سال‌ها به‌دست می‌داد. من به وضوح می‌دیدم که به ظریف‌ترین حیله‌های سیاسی راسپوتین زمانی می‌توان اشاره داشت که از سیاست انگلیس در داردانل یا از رخدادهای نظامی در جبههٔ غربی نیز اطلاعاتی داشته باشیم. تصور و تصویر کرهٔ زمین در افکار و اندیشه‌های من فرم گرفت، زیراکه تمامی این رخدادها در ارتباط با همدیگر

---

1. Zamka 2. Lensky 3. Thompson 4. Kessel - Iswolski

5. I. W. Naschiwin 6. Maurice Leudet 7. Saint Aubien 8. Pröczsy

9. Ssofya Fedortschenko 10. Kleinschmidt 11. Dr. Karl Ploetz

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بر روی همین کرهٔ خاکی اتفاق افتاده بودند.

با مطالعهٔ آثار یادشده، به دو نظریه رسیدیم: کرهٔ زمین به‌عنوان داربست درام یا حداقل یک نیمکره و گسترش سرنوشت راسپوتین به مثابهٔ سرنوشت تمامی اروپا. با درنظر گرفتن این دو مسئله کار را شروع نمودیم.

توسعهٔ عوامل و عناصر و دگرگونی شکل درام به‌طور کامل، فقط با افزودن صحنه‌های جدید امکان‌پذیر بود. بنا بر سه نقطه نظر این موضوع هم باید در سه بخش صورت می‌گرفت: امور نظامی ـ سیاسی و اقتصادی از یک سو، و امور انقلابی که نیروهای پرولتری را نمایندگی می‌کردند، از سوی دیگر ــ سه خط مشی که باید از طریق نسخهٔ اصلی اعمال می‌شدند. افزون بر این تقسیم‌بندی متن هم ضروری به‌نظر می‌رسید و بر این مبنا باید همهٔ رخدادهای آن دوران با درام هماهنگی می‌یافتند. همین تکلیف که به حوزهٔ کاری دفتر دراماتورژی محول می‌گردید، تلاش تدارکاتی ما را برای اجرای «آها، ما هم زندگی می‌کنیم» نیز سنگین‌تر کرد. ما تقویمی را ترتیب دادیم. از نظر کرونولوژیک مثل یک مسئلهٔ ریاضی نکاتی حاصل آمد که در آن‌ها رخدادهای عام سیاسی با وقایع درام تلاقی می‌کردند. این‌جا در نقاط چرخش داستان تصاویر جدیدی اضافه گشتند. در مجموع به هشت صحنهٔ اولیه درام نوزده تصویر تازه افزودیم؛ نمایشنامه هم از لحاظ زمان از آغاز سال ۱۹۱۵ شروع می‌شد تا ماه اکتبر سال ۱۹۱۷.

متون مربوط به صحنه‌های جدید را گاسبارا و لئولانیا مشترکاً تدارک می‌دیدند. چگونگی آن را طرح پردهٔ اول به خوبی روشن می‌سازد.

درام اصلی تولستوی کلاً دارای سه صحنه بود. صحنهٔ اتاق ویروُبُوا، در تزارسکویه‌سلو (ویروُبوا، ندیمهٔ همسر تزار بود)؛ خانهٔ راسپوتین در پترزبورگ و قرارگاه اصلی تزار. این پرده با حملهٔ هوایی سفینهٔ هوایی آلمانی به مقر اصلی تزاری پایان می‌یافت.

در بازنویسی ما، به دنبال صحنهٔ کوتاه اولیه در اتاق ویروُبُوا، تصویری از

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

یکی از کافه‌های حومهٔ شهر پترزبورگ می‌آمد که در آن توده‌های هراسان و ناامید نشان داده می‌شدند.

صحنهٔ مذکور می‌بایست اوجگیری موج انقلابی را به نمایش می‌گذارد که پس از هجوم پیروزمندانهٔ آلمانی‌ها به فرماندهی هیندنبورگ و نابودی ارتش دهم روسیه، توده‌های عظیم شهرهای بزرگ را فراگرفته بود. آن صحنهٔ کافه ماه مارس ۱۹۱۵ را به‌خاطر می‌آورد که از لحاظ زمانی بـه مـوقع بـه صـحنهٔ نخست می‌پیوست و در فضای همان روزها هم خاتمه می‌پذیرفت. صحنه‌ای که با نفرین ویلهلم دوم، توسط کارگران نومید پایان می‌یافت و به «صحنهٔ سه قیصر»ی می‌پیوست که بعدها شهرتی کسب کرد.

خلاصه‌ای از «صحنهٔ سه قیصر»

ویلهلم: ای قادر متعال، به آلمان... بده...

فرانتس یوزف: خدای بزرگ، به ملت اتریش...

نیکولای: به‌خاطر مسیح، به روسیه... عطا کن...

ویلهلم: روسیه، انگلستان و فرانسه با هم سوگند یاد کرده‌اند که آلمـان را نابود کنند. وحشی‌ها! در میان صـلح و صـفا مشـعل جـنگ را بـرافـروختند؛ جنایتی بزرگ و گستاخانه. این مجازاتی نمونه‌وار و انتقام می‌طلبد. (در حال سخن گفتن به‌سویی دیگر.) عالی‌جناب، ۱۰ واحد ممتاز را به من نشان دادید که چهره‌های‌شان از نظامیگری می‌درخشید. من فقط به «صـبح‌بخیر» گـفتن آنان اشاره می‌کنم. (در حال صحبت به‌سویی دیگر.) وحشـی‌ها! کـه شـماها پرچم‌ها را پاک و تمیز و بی‌عیب باز می‌گردانید! ای، خائنین...

فرانتس یوزف: خیانتکاران را به دار مجازات می‌آویزیم ؛ یکـی از اهـالی چک، چه؟ آخ، یک اوکراینی. نه، نه، عفو بفرمایید. مرگ با طناب... مـرگ بـا طناب...

نیکولای: و من؟ برایم اصلاً اهمیتی ندارد؟ نخست‌وزیر این کار را کرده،

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

نخست‌وزیر آن کار را کرده... من هیچ چیز نیستم؟ سفیر عزیزم، امیدوارم فرانسه از این جنگ حتی‌الامکان پیروز به درآید. من از همین الآن هر چیزی را که حکومت شما بخواهد، امضا می‌کنم. کرانهٔ سمت چپ رود راین مال شما، کوبلنتس را بردارید، اصلاً تا جایی که ممکن است به پیش بتازید. من به ستاد مرکزیم فرمان داده‌ام که راه برلین را هر چه زودتر بگشاید.

فرانتس یوزف: من این را نمی‌خواستم...

ویلهلم: من در این جنگ هیچ تقصیری ندارم. این حماقت و نفهمی اتریشی‌ها بود که ما را دچار چنین بلیه‌ای ساخت.

فرانتس یوزف: برای من چیزی باقی نمی‌ماند. همه چیز را در حد خود سنجیده‌ام...

نیکولای: شاید برای نجات روسیه نیاز به قربانی باشد؛ من حاضرم قربانی شوم.

این صحنه، که لانیا مانند صحنهٔ قبلی، بر اساس اسناد تاریخی، نوشته بود، می‌بایست پادشاهان بزرگ اروپا را به‌عنوان ابزاری در خدمت تمایلات اقتصادی کشورهایشان نشان بدهد ــ که البته در حقیقت ابزارهایی بیش هم نبودند: کارگزار و نمایندگان قدرت‌های اقتصادی که در صحنهٔ بعدی صف بستند و در صحنهٔ بعد از آن هم لنین به منزلهٔ نمایندهٔ آگاه کارگران نیز در مقابل ایشان قد برافراشت. صحنه‌های پس از این هم بر پایهٔ اسناد تاریخی مونتاژ گشتند. (شمه‌ای از سخنرانی‌های لنین در تسیمروالد[1] نخستین کنفرانس مشهور انترناسیونالیست‌ها؛ در ماه سپتامبر ۱۹۱۵).

به دنبال این تصاویر جدید بینابینی، دومین صحنهٔ اصلی درام می‌آمد، که مربوط بود به مارس ۱۹۱۶؛ به زمان سعی روس‌ها برای نفوذ به میانهٔ دوُنا[2]، و برسینا[3]؛ هجوم فرانسوی‌ها در وِردوُن[4]. این لحظهٔ سیاسی ـ نظامی تمایل

---

1. Zimmerwald 2. Düna 3. Beresina

۴. Verdun: شهر و دژ فرانسوی در شمال این کشور.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.ir

زمان	صحنه	اقدامات سیاسی	جبههٔ روسیه	جبههٔ غربی	سایر جبهه‌ها
ژانویهٔ ۱۹۱۵	تزارسکویه‌سلو اتاق ویروبوا	درخواست اخراج لیب کنشت از رایشتاگ	شکست یورش بزرگ روسی در سیلزی و لهستان؛ فرار لشکریان روسی زیر فرماندهی بوکوونیا؛ جنگ زمستانی در کارپات؛ جنگ زمستانی در ماسورن؛ یورش تحت فرمان هیندنبورگ	نبردهای کانال لاباسه؛ هجوم به قرارگاه‌های انگلیسی؛ هجوم به هارتمن وایلرکوپف؛ نبرد سواسون	منهدم کردن کشتی «فرمیدابل» انگلیسی با اژدر، در حوالی پلیموت؛ نبرد دریایی در هلگولند. اولین حملهٔ هوایی به‌سواحل شرقی انگلستان.
فوریه، مارس	صحنهٔ سه روس در حال آواز	۱۸ / ۳ حزب سوسیال دمکرات برای سومین بار وام جنگی را تصویب می‌کند. تظاهرات ضد جنگ در برابر رایشتاگ.	محاصرهٔ ده سپاه روسی و نابودی یک صد هزار سرباز آن ـ تصرف سیصد توپ روسی و خودکشی ژنرال سیورس (مارس).	۱/۲۵ هجوم به ارتفاعات کرائون توسط هنگ ساکسن. سومین نبرد در شامپانی. تلاش انگلیسی‌ها (هندی‌ها، کانادایی‌ها) برای نفوذ در گیونچی وناکامی‌آن‌ها. تشنج در ارتفاعات لورتور.	حملهٔ متفقین به داردانل. غرق ناوهای بوت، ایرسیستیبل و اقیانوس.
آوریل			دومین حملهٔ ناکام روس‌ها به پروس شرقی. تسلیم شدن ۲۲ دژ (گرسنگی)، جنگ عید پاک در کوه‌های کارپات؛ یورش به تسوینین توسط اتریشی‌ها و آلمانی‌ها.	نبردهای حد فاصل ماس و موزل (ارتفاعات سن میهیل و کامبر) شکست انگلیسی‌ها در سن ژولین؛ شکست فرانسویها در ارتفاعات ماس. نفوذ به لانگ مارک.	پیاده شدن سربازان متفقین در گالیپولی.
ماه مه	۵/۲۲ توماس، عضو حزب کارگر انگلیس، وزیر مهمات‌سازی سلطنتی می‌شود. ۵/۲۳ ایتالیا هم وارد جنگ می‌گردد.	پیشروی آلمانی‌ها در میتاو؛ نبرد نفوذی در گورلیس ـ تاموف (زیر فرماندهی ماکنسن) عقب‌نشینی روس‌ها از کارپات و جنوب رود وایکزل.	هجوم فرانسوی‌ها تحت فرماندهی ژوفر آرتوا ـ میان‌آرا و لاباسه؛ و انگلیسی‌ها زیر فرماندهی فرنچ‌بین لاباسه و آمانیه. نبرد ارتش دوم فرانسه در لوس، لِنس، سوچه (کارخانهٔ قند) گیونچی و نوویل (۷۸۳۰۰ کشته و زخمی).		غرق کشتی لوزیتانیا نبرد سِد ـ اوُل ـ بار؛ تلاش برای تسخیر داردانل ـ غرق کشتی‌های انگلیسی «گولیات»، «تریومف» و «ماژستیک».

tarikhema.org
pdf.tarikhema.org
mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

زمان	صحنه	اقدامات سیاسی	جبههٔ روسیه	جبههٔ غرب	سایر جبهه‌ها
ژوئن			پیشروی آلمانی‌ها و تسخیر مجدد هالیچ. عبور از دنی‌یستر. تسخیر لمبرگ. عقب‌نشینی روس‌ها.		
جولای				۲۳ـ فقط موفقیت‌های محلی	نخستین نبرد ایزونکو
آگوست		حزب سوسیال دمکرات برای چهارمین بار وام جنگی را تصویب می‌کند.	یورش بزرگ آلمانی‌ها به دریای شرق تاسان و بوگ. نبرد نارف. تسخیر ورشو. ناوُ گئورگیوسک اشغال می‌شود. ۸۵۰۰۰ کشته و اسیر، ۷۰۰ توپ غنیمت. سوک در کرانهٔ استیر به اشغال درآمد.		دومین نبرد ایزونکو
سپتامبر		نیکولایویچ بر کنار شد. تزار فرماندهی عالی را به‌دست می‌گیرد. کنفرانس در تسیمر والد ـ تظاهرات صلح در برلین.	هجوم قدرتمندانهٔ روس‌ها به خطوط مرزی (پریپت، استیر) مرز رومانی	یورش بزرگ ژوفر ـ نبرد پائیزه در شامپانی. نبرد پائیزه در باسه ـ آرا، شورای جنگی تصمیم به حملهٔ عمومی می‌گیرد.	پیاده شدن واحدهای نظامی انگلستان در خلیج سوُالا ـ شروع نبردهای سهمگین در دشت آنسفورتا.

جدول زمانی در رابطه با درام «راسپوتین» (پردهٔ اول ـ صحنهٔ ۱ و ۲) تهیه شده توسط دفتر دراماتورژیک تئاتر پیسکاتور.

tarikhema.org
pdf.tarikhema.org
mandegar.tarikhema.org

tarikhema.org

راسپوتین را به صلح آشکار می‌سازد، و آقایان منتقدینی که از الفبای سیاسی لذت می‌بردند ــ چیزی که من در این اثر نیز به آن پرداختم ــ تصور می‌کنم در امتحان سیاست داخلی، با نمرهٔ ضعیفی نیز قبول شده باشند.

ما در مقابل جریان‌های مختلف افکار عمومی روسیه و دربار تزاری که اصرار به صلح داشتند، در صحنهٔ بعدی سه صاحب صنعتی را قرار دادیم که طولانی شدن جنگ را می‌خواستند، نمایندگان صنایع سنگین به سرکردگی کارخانه‌های تسلیحاتی کروپ[۱]، کروزو[۲] و آرمسترانگ[۳]. این صحنه هم نوعی مونتاژ بود که خواسته‌های واقعی اقتصادی صنایع را با اهداف ایده‌آلیستی ـ جنگی و راه‌حل‌های نمایندگان ایشان در برابر همدیگر قرار می‌داد. صحنهٔ هِگ[۴] ـ فوش[۵]، که گفت‌وگوی میان این دو فرمانده عالی متفقین را در زمان یورش بزرگ در نواحی سوم[۶] را نشان می‌داد به این‌جا پیوند داد.

پس از این صحنهٔ اصلی در مقر مرکزی تزار و حملهٔ هوایی سر می‌رسید، که به وسیلهٔ صحنهٔ فراریان تکمیل می‌گردید ــ یک مونولوگ کوتاه که به‌خاطر جذابیت توسط برشت، لانیا و گاسبارا در قالب ده شکل گوناگون طرح‌ریزی شده بود؛ تا این که خستگی از جنگ سربازان روسی، برای نشان دادن از همه مهم‌تر جلوه نماید.

و بدین‌سان تمامی اثر گسترش یافت. به قسمت پایانی و اصلی اثر، شروع انقلاب مارس و دستگیری زوج تزاری، دو تصویر دیگر را هم افزوده و به این ترتیب داستان را تا اکتبر ۱۹۱۷ نیز رساندیم ــ تا قدرت‌یابی شوراها که در

---

۱. Krupp: صنایع بزرگ آلمانی که در سال ۱۸۱۱ توسط فریدریش کروپ پایه گذاری شد.

۲. Creusot: شهر صنعتی فرانسه با معادن زغال و سنگ آهن و کارخانه‌های مهم ذوب آهن.

۳. Armstrong: صنایع ساخت توپ و... انگلیسی.

۴. D. Earl Haig (۱۹۲۸ ـ ۱۸۶۱): ژنرال انگلیسی و فرمانده عالی ارتش انگلیس از سال ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۸.

۵. F. Foch (۱۹۲۹ ـ ۱۸۵۱): مارشال فرانسوی و فرمانده عالی متفقین که جنگ جهانی اول را با پیروزی پایان داد.

۶. Somme: رودی در شمال شرق فرانسه.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

آن سخنرانی معروف لنین در دومین کنگرهٔ روسی ـ شوروی اوج می‌گرفت.

ایده و ساختار صحنه‌های میانی بر همان سن کرهٔ زمین استوار بودند که نه فقط از لحاظ سمبولیک اهمیت داشت بلکه از نظر هدف هم بسیار عملی بود. من داربستی را برای صحنه درنظر گرفته بودم که با تغییرات سریعی که ما نیاز داشتیم، ما را به پرده وابسته نمی‌ساخت. قطعات مختلف نیمکره باید به سرعت برق باز و بسته می‌شدند، و تمامی نیمکره هم هر بار در زیر نورافشانی به صحنهٔ معینی بدل می‌گشت. اما مثل همیشه امکانات فنی چندان ایده‌آل نبودند.

من یک ماشین تئاتری قشنگ، روبه‌راه، سریع و بی‌سر و صدایی می‌خواستم و نه چنین چیزی که آلفرد کِر آن را به درستی «لاک پشت خزنده‌ای که از پشت چادر تیره سر برمی‌آورد» نامید. پردهٔ کتانی روپوش داربست فولادین (این در واقع پوششی بود برای ساخت بالون که مضافاً رنگ نقره‌ای خاصی هم رویش مالیده بودند تا برای نشان دادن فیلم هم مناسب باشد) مرا بدگمان کرده بود. اما مثل همیشه باید مطیع دلایل صحنه‌آرا و اظهارات مدیر اداری‌مان ــ در رابطه با هزینه‌ها ــ می‌شدم. در واقع امر هم بعداً معلوم شد که ارزان تمام کردن وسایل ساخت و ساز قطعات صحنه‌ای باعث همهٔ آن دشواری‌های حرکتی شده بودند. چیزی که می‌توانست خطراتی را هم بیافریند (در یکی از اولین شب‌های اجرا، یکی از زبانه‌های بزرگ جدا شده و کم مانده بود که به روی تماشاگران پرتاب گردد که با درایت آرنت، کارگر صحنه، و سرعت عمل او، خطر از بیخ گوشمان گذشت.) در اجراهای بعدی زبانه‌های بزرگ را اصولاً کنار گذاردیم و بدون آن‌ها کار را ادامه دادیم.

فیلم

آن کرهٔ زمین ــ که ذکرش رفت ــ در پیوند با فیلم نتیجهٔ بسیار ویژه‌ای داشت. ما ابتدا تصور می‌کردیم که این کره تصویر فیلم را بدقواره خواهد

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

ساخت. بدین منظور، پس از بررسی‌های بسیار تصمیم گرفتیم فیلم را از طریق سیستم منشوری کار گذاشته شده در درون لوله‌هایی از صندلی‌های ردیف اول به نمایش بگذاریم تا شاید بتوانیم جلو بدقوارگی آن را ــ به‌خاطر وجود کره ــ تا حدودی بر طرف کنیم. ولی بعد دیدیم همهٔ این کارها اضافی و بیهوده است، چون بر روی سطح گوی تصویری بسیار مجسم و زنده جلوه‌گر شد.

من علاوه بر سطح کره، جای دیگری را هم برای نشان دادن فیلم درنظر گرفته بودم: آن یک پردهٔ کتانی بود که قسمت فوقانی کره را با سطح نمایشی ــ که در حین اجرا به‌وجود می‌آمد ــ پیوند می‌داد؛ این هم البته زمانی بود که آن قسمت به بالا کشیده می‌شد. بعد هم مانند اجرای «آها، ما هم زندگی می‌کنیم» پوششی را در جلو تصویر صحنه به‌کار بردم، و سرانجام، این مرتبه اصطلاحاً «گاه شمار» را نیز افزودم.

این تقویم چهارچوبه‌ای بود مستور با پارچهٔ کتانی ــ با ۲/۵ متر پهنا و ارتفاعی همطراز برش صحنه ــ که به سهولت در سمت راست سن می‌توانستند آن را جلو و عقب بکشند. به‌وجود آمدن چنین وسیله‌ای سبب گردید که ما بتوانیم از طریق صحنه همان چیزی را نشان دهیم که من در نظر داشتم. برای رخدادهای سیاسی ـ نظامی فراوانی که عملکرد دراماتیک هم داشتند، چنین ابزار ویژه‌ای واقعاً ضروری به‌نظر می‌رسید تا حتی‌الامکان بتوانیم آن‌ها را به‌طور همزمان به بازی بیفزاییم. این تقویم در حقیقت لوح یادداشتی بود که ما بدان وسیله مدام رخدادهای درام و تذکرات را بیان می‌نمودیم و به تماشاگران یادآور می‌شدیم. برای این که در این‌جا هم تداوم حرکتی داشته باشیم، متن را در قالب فیلم متحرک نشان می‌دادیم.

باز هم شبیه به اجرای «آها، ما هم زندگی می‌کنیم» مسئلهٔ مراجعه به آرشیو شرکت‌های فیلم‌برداری مطرح گردید. اما این بار با مقاومت‌های شدیدی مواجه شدیم. مدیران آرشیوها پی به هدف ما برده بودند. شاید هم در این

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

گیرودار از بالا ــ برای مثال از شرکت‌های هوگنبرگ ــ اشاراتی شده بود. خوشبختانه این بار هم شانس آوردیم و از طرف روس‌ها کمک رسید ــ روس‌ها در همین زمان فیلمی را با عنوان «سرنگونی سلسلهٔ رومانوف» به پایان رسانده بودند. متأسفانه فیلم مذکور تا سال ۱۹۱۰ به عقب برمی‌گشت، حال آن که من از لحاظ تاریخی به سرآغاز تزاریسم تا عصر خودمان نیاز داشتم تا بتوانم توفان به آن عظمت انقلاب روسیه را با همهٔ دشواری‌هایش به نمایش بگذارم. به‌هرحال تیم فیلم ما به حرکت درآمد و تمامی فیلم‌هایی راکه مسائل روسیه را دربر داشتند، مورد بررسی قرار داد و طی چند هفته فیلم مورد نیاز ــ در حدود یکصد هزار متر ــ به‌دست آمد.

مضافاً فیلم‌های دیگری را هم به‌دست آوردیم که باید مورد بررسی قرار می‌گرفتند.

«حاکمیت اسکوت‌نینی»[1]؛ ماینرت[2] فیلم.

«پرنسس و ویولون‌نواز»؛ اوُفا.

«هنگ ۱۷ ملوانان»؛ اوُفا.

«رقاصهٔ مخصوص تزار»؛ ماینرت فیلم.

«دِکابریست[3]ها»؛ هرشل ـ سوفار[4].

«سفیر تزار»؛ اوُفا.

«عروسی خرس‌ها»؛ لوید ـ فیلم.

«زورق مرده»؛ پرومته‌ئوس.

«پسر کوهستان‌ها»؛ زوُد فیلم.

«ایوان مخوف»؛ ناسیونال فیلم.

«کاخ و دژ»؛ فرید فیلم.

---

1. Scotnini 2. Meinert

۳. Dekabristen : افسران روسی که در سال ۱۸۲۵ برای ایجاد سلطنت مشروطه قیام کردند.

4. Herschel - Sofar

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

«شاهزادهٔ سیاه»؛ یوناتید آرتیستس.
«پاتر سرگیوس»[1]؛ ارمولیف.[2]
«کارمند پُست» لوید فیلم.
«انتقام از آن توست» لوید فیلم.
«رستاخیز»؛ یوناتید آرتیستس.
«آتش افروز اروپا»؛ بروکمن.

عملکرد فیلم

فیلم آموزشی واقعیات عینی را هم تر و تازه و هم تاریخی، به‌دست می‌دهد. چنین فیلمی تماشاگران را از مسائل و مطالب موردنظر آگاه می‌سازد. از هیچ کس نمی‌توان انتظار داشت که از جد نیکولای دوم، تاریخ تزاریسم و اهمیت اورتودوکسی روسیه، یک جا، اطلاعات مفصلی داشته باشد. اما تماشاگر اگر بخواهد این درام را بفهمد، باید با این مطالب آشنایی پیدا کند. (بدیهی است از افرادی که تئاتر را فقط برای سرگرمی می‌خواهند، نباید چنین توقعی داشت.) فیلم آموزشی مطلب را از نظر زمان و مکان گسترش می‌دهد. برای نمایش چهرهٔ آخرین تزار به‌عنوان نتیجهٔ نهایی نسل‌های طولانی ــ که مهر جنایت، جنون، فریب، افراط و رمز و راز مذهبی خورده بود ــ نیاز به نمایش کوتاهی از خاندان رومانوف داشتم (نه این که بخواهم پادشاه و پادشاهان را تحقیر کنم، یا تبلیغات بلشویستی به راه بیندازم). تماشاگر نباید تزار را به منزلهٔ پدیده‌ای اتفاقی و یکباره ارزیابی می‌کرد. به همین دلیل، من درام را با یک درس سادهٔ تاریخ آغاز نمودم، تصاویری از تزار که گاه‌شمار راجع به «مرگ ناگهانی»، «مرگ در حال جنون» و «خودکشی» او سخن می‌گفت. واقعیاتی غیرقابل انکار که در هر کتاب مربوط به تاریخ روسیه نیز به چشم می‌خورد. در پایان این ماجراها نورافکن، پرهیبی از آخرین رومانوف

1. Pater Sergius 2. Ermolieff

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

را از درون تاریکی نمایان می‌ساخت و فیلم خاموش می‌گردید. نیکولای دوم، با بار سنگینی از رنج و اندوه خاندانی که به سمبول بدل گشته بود، ظاهر می‌شد و پشت سر او هم سرنوشت‌اش ــ سایهٔ راسپوتین ــ همچون هیولایی بزرگ و بزرگ‌تر می‌گردید. و بدین سان زیر ساخت درام برای ادامهٔ جریان‌های بعدی آن نیز مهیا شده بود. ــ و اما انقلاب سال ۱۹۱۷ هم نباید به‌سان رخدادی ناگهانی و خود به خودی به نمایش درمی‌آمد، آن هم به نوبهٔ خود باید به مثابهٔ حاصل ضروری روندی چند صد ساله، به معرض تماشا گذارده می‌شد. فقر، گرسنگی، تیرگی، استثمار و قیام‌های خونین باید همانند چیزهایی که مدام تکرار می‌شوند و اوج می‌گیرند. نشان داده می‌شدند، تا این که سرانجام نوای پیروزمندانهٔ شیپور ۱۹۱۷ به صدا درمی‌آمد. این دومین قسمت فیلم مقدماتی بود که به شرایط تاریخی می‌پرداخت و درام هم در حقیقت از همین جا شروع می‌گردید. پس از آخرین تصویر فیلم ــ حملات موج گونهٔ نظامیان روسی در کوه‌های کارپات ــ صحنه گشوده می‌شد و فضای گذرایی برای نخستین جملات نیز خلق می‌گردید.

فیلم دراماتیک به روند داستان نفوذ کرده و در حقیقت صحنه‌های جایگزین را ایجاد می‌نمود. ولی آن گاه که صحنه، وقت را با اظهارات، دیالوگ‌ها و رخدادها هدر می‌داد، فیلم با چند تصویر موقعیت درام را روشن می‌ساخت: واحدهای نظامی شورش می‌کردند ــ سلاح‌ها را دور می‌افکندند ــ انقلاب آغاز می‌گشت و بالاخره اتومبیلی با پرچم سرخ به سرعت می‌گذشت. فیلم در بین صحنه‌ها یا همزمان و بالای صحنه‌ها و بر پرده‌ای توری میان صحنه و تماشاگران عرضه می‌شد. در همان حالی که همسر تزار از روح راسپوتین یاری می‌طلبید، لشکریان انقلابی به‌سوی تزار سکویه سِلو هجوم می‌بردند (در این لحظه و در تئاتر قدیمی پیک سوار با نامه‌ای سر می‌رسید): ورود صحنه به تاریخ.[1] این فیلم، که از نظر عملکرد کاملاً روشن و

---

۱. «حتی با وجود همسر تزار ــ اما فیلم خوب می‌داند که فرصت فقط برای همین ملکه هست ــ ما ←

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

آشکار بود، به مقولهٔ سومی می‌پرداخت که در اجرای «راسپوتین» قوی‌تر از «آها، ما هم زندگی می‌کنیم»، به چشم می‌خورد، البته با مفهومی جدید.

فیلم تفسیری، داستان را به صورت همسرایی همراهی می‌کرد. دیبولد آن را با گروه همسرایان یونان باستان مقایسه می‌کند. این فیلم مستقیماً به تماشاگران رو کرده و با ایشان حرف می‌زند. («لطفاً از ما ایراد نگیرید، ما همیشه از نو شروع می‌کنیم»، نمایش مقدماتی.) فیلم نکات مهم داستان را به تماشاگران یادآور می‌شود («تزار به جبهه می‌رود، تا در رأس سپاهیان خود قرار گیرد». فیلم نقد می‌کند، شکوائیه صادر می‌نماید، به موضوعات تاریخی مهم انگشت می‌گذارد، و گهگاه به تبلیغ مستقیم هم می‌پردازد. فیلم در چنین عملکردی، در اجرای «راسپوتین» به‌عنوان تقویم و کلامی عینی بود. بر فراز تصویر، تضاد جدیدی ــ بسیار مؤثر یا انتقادی ــ ایجاد می‌گشت. (در صحنه، هِگ ـ فوش، راجع به توده‌های مهاجم در نبرد سوّم، کلام این است: «زیان، نیم میلیون کشته، سود، ۳۰۰کیلومتر مربع زمین» یا: راجع به جنازه‌های سربازان روسی کلام رسای تزار (از نامه‌ای به همسرش): «زندگی من در رأس سپاهیانم، سالم و نیروبخش است». ولی فیلم تفسیری می‌تواند مانند آن صحنه سه صاحب صنایع، از این کلام چشم بپوشد. فیلم در این‌جا فقط سند بود، ولی با تأثیری نافذ. تصویر کلام صحنه را از میان می‌برد. آن گاه که نمایندهٔ کروپ فاتحانه سخن می‌گفت: «مسئله رهایی و موجودیت آلمان مطرح است»، نمایندهٔ کروزو، چنین اظهار می‌داشت: «باید از دمکراسی و تمدن به دفاع برخاست»، و نمایندهٔ آرمسترانگ هم اظهار می‌نمود: «ما به‌خاطر آزادی جهان می‌جنگیم» ــ سپس در آن پشت جنگل شعله‌ور ناحیهٔ اِسن و گندآب‌های صنایع سنگین مجسم می‌شدند، و پس از آن هم (در تضادی

← بر فراز زمان قرار داریم. گویندگان منفرد تنها از خود و نفر بعدی اطلاع دارند و فیلم روی پردهٔ اطلاعات عامی را عرضه می‌کند.

آن یعنی سرنوشت و دانش که همه چیز را می‌داند.» (برنهارد دیبولد: «درام پیسکاتور»)

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

انتقادآمیز) موجودیت جنگ امپریالیستی تا ریشه‌های آن افشا می‌گردید. مانند اجرای «توفان و رعد و برق در سرزمین خدا»، در «راسپوتین» هم از فیلم به‌عنوان تصویری از آینده استفاده کردم. فیلم در حقیقت محتوای واقعی صحنه را بیان می‌کرد یا به‌کلامی دیگر (برای تماشاگران) آیندهٔ شخصیت‌ها را نشان می‌داد. (تیرباران خانوادهٔ تزار در فیلم «صحنهٔ دعا» از آخرین پرده).

«... در درام یونانی یک اصل واقعی با اصلی ایده‌آلیستی جابه‌جا می‌شود... البته در صحنهٔ باستانی این عمل توسط گروه همسرا صورت می‌گرفت... فیلم هم در درام پیسکاتور همان گروه مدرن همسراست. فقط در فیلم بخش واقعی نمودار می‌گردد، حال آن‌که سخنان ایده‌آل را در بخش نمایشی و زنده می‌شنویم. همسویی عمیق است، خیلی عمیق‌تر از آن.

وقتی گروه همسرای باستانی به‌عنوان تماشاگر ایده‌آل، به مثابهٔ بیانگر خرد، به منزلهٔ پیشگوی سرنوشت و مجموعه‌ای از نداهای خدایی ـ مردمی ظاهر می‌گشت، بدین‌سان برای درام «اورست» و «کلیتمنسترا» فضایی عام نیز می‌آفرید... فیلم پیسکاتور هم عملکرد روحی ـ روانی مشابهی را ــ البته با تأثیری ژرف‌تر ــ دارد. این‌جا هم فیلم خطاب به توده‌ها به‌عنوان مجموعه، بیانگر همان سرنوشت می‌باشد. این‌جا هم خدایان و قدرت‌های دوران تعمیم یافته و قبل از آن‌که سرنوشت فردی نشان داده شود، سرنوشت همگانی نیز مصور می‌گردد، چیزی که به همهٔ ما نیز مربوط است.» (برنهارد دیبولد: «درام پیسکاتور»)

پژواک «راسپوتین»

درام «راسپوتین» در میان همهٔ اجراهای من تأثیر بیشتر و پژواکی نیرومندتر داشت. اگر انتقادات و تماشاگران بورژوایی تا آن زمان دائماً می‌کوشیدند تا هدف سیاسی اجراهای مرا در محدودهٔ زیباشناختی محصور نمایند و بحث‌ها را در چارچوبهٔ «هنر ناب» محبوس کنند، پس از «راسپوتین» دیگر چنین امکانی وجود نداشت. این‌که اجرای مزبور کاملاً سیاسی ارزیابی

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

شد و اربابان جراید، سیاستمداران و دادگاه‌ها را به خود مشغول داشت، برایم بسیار اهمیت پیدا می‌کرد، چون خود همین دلیلی بود بر این که من توانسته‌ام در اجرای مذکور به اهدافم به بهترین و روشن‌ترین شکل جامه عمل بپوشانم. با اجرای این اثر، هدف و فرم نمایشی ما مؤثر واقع گشته و به این طریق توانستیم به مقصود خویش برسیم. با این اجرا تئاتر به یک تریبون سیاسی بدل شد، به گونه‌ای که باید با آن نیز سیاسی برخورد می‌کردند ــ چیزی که ما از جان و دل پذیرایش بودیم.

بنابراین قوهٔ قضاییه به راه افتاد. ابتدا بنا به درخواست آقای دیمیتری روبین[1] اشتاین، کنسول.

آقای روبین اشتاین، مشاور مالی (مخفی) تزار ــ خارج از پست کنسولی ــ و مدیر بانک در پاریس، ادعا کرد که در اجرای تئاتر پیسکاتور به او اهانت شده است. طی حکمی از ما خواسته شد که دیگر، ایشان را بر روی صحنه نشان ندهیم، در غیر آن محکوم به پرداخت جریمهٔ نقدی سنگینی می‌شدیم. حال آن که در اثر خود تولستوی این چهره صدها بار بر صحنه‌های روسیه نشان داده شده بود.

در جریان مذاکرات با وکیل آقای روبین اشتاین، به توافق رسیدیم که تصمیم راجع به ادعای ایشان را به یک دادگاه قانونی واگذار کنیم، دادگاهی که بتواند با اسناد و دلایل قانع‌کننده در آن مورد حکم قطعی را صادر نماید؛ ما به‌عنوان شهود افراد نامبردهٔ زیر را معرفی کردیم: لودویگ، امیر بزرگ ایالت هِسن، ماکس واربورگ (بانکدار)، آقای فُن بنه کندورف[2] (بانکدار)، هیندنبورگ[3]، کورت باکه[4] (وزیر)، بیلتسکی[5] (وزیر پلیس سابق روسیه)، خانم آناویروبوا (دوست نزدیک همسر تزار). ما توضیح دادیم که تا زمان

---

1. Dimitri Rubinstein 2. Benekendorff

۳. P. Von Hindenburg (۱۹۳۴ ـ ۱۸۴۷): فرمانده نظامی و رئیس جمهوری رایش آلمان که راه را برای روی کار آمدن هیتلر آماده ساخت.

4. Kurt Baake 5. Bieletzky

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تشکیل دادگاه به جای روبین اشتاین بانکدار، مرد ساده‌ای را به نام دیمیتری اورن[1] اشتاین، به روی صحنه خواهیم آورد. البته این توافق هم پس از ساعت‌ها بحث و جدل با آقای روبین اشتاین به‌دست آمد. مذاکرات مزبور باعث سرگرمی بروبچه‌های همکار هم شده بود. لئولانیا در دفترچهٔ خاطراتش راجع به این ماجرا (ژانویهٔ ۱۹۲۸) نوشت:

روبین اشتاین چهار هفته پیش نزد پیسکاتور آمد. شب‌های پی در پی به تئاتر می‌آمد و همیشه هم یکی از صندلی‌های جلو را برای خود رزرو می‌کرد، طی یک هفته او به معروف‌ترین چهرهٔ تئاترمان بدل شده بود؛ همکاران می‌گفتند: حالا، حالاها چنین تماشاگر علاقه‌مندی پیدا نخواهیم کرد. خانم بلیت فروش هر بار با تعجب از او می‌پرسید: «شما دیشب این‌جا نبودید؟» ــ «چرا، اجرا آن‌قدر عالی است که من باید یک بار دیگر هم ببینم.» و بعد هم توسط راهنما به جایگاهش هدایت می‌شد.

او یک هفته تمام به این کار ادامه داد تا سرانجام راه گفت‌وگو با پیسکاتور را پیدا کرد. این مرد چهل سالهٔ کوچک اندام، با بینی عقابی شکل بر روی لب‌های محکم ــ یک ناپلئون یهودی ــ وارد دفتر مدیریت شد؛ و با حرافی‌های داغ خود به بمباران پیسکاتور پرداخت.

«همه‌اش دروغ، همه‌اش چرند، این تولستوی یک بی‌شرف است. من باید یک جاسوس بوده باشم؟ فقط عشق من به صلح! چون جنگ طلب نبودم، نزد تزار رفتم؛ به اعلیحضرت گفتم، جنگ یک حماقت است، صلح و فقط صلح درست است، و من اسرار آلمانی را منتشر نمی‌کنم. تزار گفت: روبین اشتاین تو نباید خودت را قاتی کنی! معلوم است که خودم را قاتی می‌کنم، آخر ــ اسرار آلمانی‌ها به زندگی خصوصی ایشان تعلق دارد، من این را منتشر نخواهم کرد. نزد سفیر فرانسه (پالئولوژ) می‌روم، این مردک به من می‌گوید: تو خودت را به آلمانی‌ها فروخته‌ای. به او گفتم: اگر یک بار دیگر این را تکرار

---

1. Ohrenstein

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

کنی، دو تا سیلی می‌خوابانم در گوش‌ات. من فقط یک بازرگان هستم و هرگز سیاستمدار نبوده‌ام. من چگونه می‌توانم با فرانسه به معامله بپردازم، وقتی شما مرا روی صحنه با این درام ــ راسپوتین ــ آخر، تولستوی از کجا بداند که من با راسپوتین چه‌ها کرده‌ام؟ من در پاریس چگونه می‌توانم کار کنم، وقتی روزنامه‌ها می‌نویسند، من جاسوس آلمانی‌ها هستم؟ از کلمهٔ دلال صرفنظر می‌کنیم، اما جاسوس؟»

پیسکاتور طنزآلود قول داد که لغت جاسوس را حذف کند.

روبین اشتاین روز بعد باز هم آمد. او اجرا را یک بار دیگر هم دیده بود، برای چندمین بار؟ و کشف کرده بود که «دلال» باید حذف می‌شد. و به این ترتیب با پیسکاتور درگیر بحث گردید که ساعت‌ها نیز طول کشید. اما روز به روز هم آرام‌تر می‌شد تا بالاخره گفت: این توافق البته موقتی است. ماه آینده بار دیگر به برلین می‌آیم، بعد محاکمهٔ بزرگی در مورد اعتراض شما علیه ادعای من خواهیم داشت. آقای پیسکاتور، من خواهم آمد، همه را هم همراه خواهم آورد: «وزیر تزار و امیر بزرگ، شاهزاده یوسوپُف[1] و تره‌پُف[2]، آن وزیر تزار که در تئاتر شما هم بر صحنه نشان داده می‌شود، و حالا با من در شورای بانک همکاری دارد ــ بهترین دوستم. آری، یک چنین محاکمه‌ای ترتیب خواهد یافت! شما خواهید دید که چگونه به من تهمت زده‌اند. آیا من یک سیاستمدار هستم؟ من فقط یک بازرگان ساده هستم! و اجراهای شما، کارگردانی عالی است! من این چیزها را خوب می‌فهمم!»

آیا دادگاه آلمانی گواهی خواهد داد که میتیا روبین اشتاین یکی از عوامل تاریخ زمان نیست و چیزی جز یک بازرگان شریف نمی‌باشد؟

بر اساس کمدی ساتیریک: آقای روبین اشتاین اول، قیصر ویلهلم دوم هم می‌خواسته است مثل روبین اشتاین یک شخصیت تاریخی باشد. او هم قوهٔ قضاییه را به حرکت درآورده و شکایتی را باید مطرح می‌ساخت و وکیلی را

---

1. Iussupow 2. Trepow

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

هم به استخدام درمی‌آورد، چراکه ما بدون حذف نام و چهرهٔ او درام را به اجرا گذاشته‌ایم.

من در جای دیگر اشاره کرده‌ام که به چه دلایلی چهرهٔ ویلهلم دوم را به درام افزوده‌ایم. با نگاهی به صحنه‌ای که ویلهلم در آن حضور دارد، به خوبی مشاهده می‌گردد که به هیچ وجه تمسخر و بدقواره کردن قیصر مطرح نبوده است، بلکه در آن‌جا برخوردی واقعی با شخصیت او صورت گرفته و ما هرگز جمله‌ای برای او اختراع نکرده‌ایم و تمام جملاتی را که وی بر زبان می‌آورد مطلقاً از پرونده‌های جنگی و سخنرانی‌های گوناگون او بیرون کشیده‌ایم. امیل لودویگ (مورخ)، در روزنامهٔ فوزیش (نوامبر ۱۹۲۷) راجع به مورد مشابهی در رابطه با اثری از نوشته‌های خودش «بیسمارک» اشاره داشت که دادگاه اعتراض نسبت به آن را رد کرده بود؛ به این دلیل که: چهره‌های تاریخی علیه نمایش خود بر روی صحنهٔ تئاتر زمانی می‌توانند شکایت و اعتراض کنند که به ایشان توهین شده باشد، ولی اگر موضوع واقعی و تأیید شده باشد، اعتراض موردی نخواهد داشت. البته آن‌جا (در «بیسمارک») قیصر تقریباً دو پرده تمام حرف می‌زد ــ که بسیاری از جملات او هم ساختگی بودند ــ و شخصیت دوم هم به‌شمار می‌رفت. وقتی چنین مورد پیچیده‌ای در عالی‌ترین دادگاه به‌سود مؤلف پایان می‌یابد، مورد سادهٔ پیسکاتور دیگر اصلاً قابل بحث و بررسی نخواهد بود و این‌گونه اعتراضات و شکایت‌بازی‌ها فقط نوعی وقت‌کُشی و دردسرآفرینی خواهند بود و بس.

من نقطه‌نظر خودم را برای دادگاه شرح دادم و اظهار داشتم که می‌توانم چهرهٔ قیصر را از درام حذف کنم:

تئاتر زنده و به روز به تصور من و آن طوری که من به صحنه می‌برم، نمی‌تواند محدود به اقدامات هنرمندانه و صرفاً زیباشناسانه باشد و با تکیه بر احساسات صرف تماشاگران را تحت تأثیر بگذارد. وظیفهٔ آن این است که فعالانه در مسیر رخدادهای زمان حرکت کرده و به تجزیه و تحلیل آن‌ها

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بپردازد. این تکلیف زمانی به انجام خواهد رسید که جریان‌های تاریخی را از نظر دور نداریم. تئاتر در این راستا مرزی را به رسمیت نمی‌شناسد. تئاتر باید بتواند در روند تاریخی و دوره‌ای که موردنظر است، تمامی شخصیت‌هایی را که در آن عصر از اهمیت اجتماعی و سیاسی برخوردار بوده‌اند، نیز نشان بدهد. مرزی که تئاتر زنده و به روز در رابطه با نمایش چنین شخصیت‌هایی به رسمیت می‌شناسد، فقط و فقط حقیقت تاریخی است و بس. اگر من سعی کرده‌ام در برهه‌ای از تاریخ اروپا، سیمای قیصر سابق آلمان را هم به صحنه بیاورم، هرگز به این معنی نیست که با جهان‌بینی خاص خویش خواسته‌ام این شخصیت را به تمسخر بگیرم و کاریکاتوری از او را به نمایش بگذارم. من کوشیده‌ام ویژگی‌های او را تا آن‌جایی که از لحاظ تاریخی تعیین‌کننده بوده است، بر اساس منابع موجود، به گونه‌ای ترسیم کنم که حتی تماشاگران طرفدار او هم به این نتیجه برسند که مردی که در آن روزهای سرنوشت‌ساز رهبری رایش آلمان را برعهده داشت، توان انجام تکالیف خویش را نداشته است. اما به‌عنوان یک ماتریالیست تاریخی نمی‌خواهم همهٔ تقصیرها را فقط به دوش قیصر پیشین بار کنم. دعوای من اصلاً با یک فرد نیست، بلکه علیه سیستمی است که چنین شخصی را به رهبری برمی‌گزیند. بار دیگر به تأکید می‌گویم که شیوهٔ اجرایی ما اصولاً این نیست که شخصیت‌هایی را در قالب‌های توهین‌آمیز و کاریکاتوری به نمایش درآوریم. مسئلهٔ مهم برای من، این بود که تصاویری از نیروهایی را عرضه نمایم که در سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۸ سیاست فلاکتبار اروپایی را رقم می‌زدند.

تکلیف تئاتر زنده و به روز در این هم خلاصه نمی‌شود که رخدادهای تاریخی را همین طور بی‌هدف به صحنه بکشاند. آن باید از این طریق آموزش‌هایی را برای زمان حال به‌دست بدهد و با نشان دادن مناسبات سیاسی و اجتماعی عصر خود هشدارهایی را بیان نموده و با همهٔ توان به مسیر تکاملی گام نهاده و مؤثر واقع گردد. ما تئاتر را فقط به منزلهٔ آیینهٔ زمان

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

نمی‌بینیم بلکه آن را ابزاری می‌شناسیم برای تغییر زمان. در این رابطه به اثبات رسیده است که مجموعهٔ حقایقی که زندگی را تشکیل می‌دهند به آن حقیقت عالی پیوسته‌اند که به‌عنوان نشانه‌ای از هنر حقیقی رسمیت یافته است؛ تکیه بر شناخت فلسفهٔ تاریخ، آن طوری که حقایق ناب تاریخی نشان می‌دهند، برای من مساوی است با خواسته‌هایی که از هنر مطرح‌اند و هنر اصولاً باید به آن‌ها بپردازد. مرتبط با چنین دیدگاهی، برای من دعوای علیه یک شخص ــ حتی اگر آن شخص قیصر هم باشد ــ بسیار احمقانه و بیهوده به‌نظر می‌آید.

حکم دادگاه هرچه باشد، تئاتر بنا بر وظیفهٔ تاریخی‌اش نمی‌تواند خود را در چارچوب حق و امتیازات فردی محدود کند.

بر اساس حکم دادگاه برای ما راهی نماند جز این که نقش ویلهلم دوم را حذف کنیم، حیف آن بازیگری که طبیعتاً شباهت خیره‌کننده‌ای با ویلهلم دوم داشت ــ هم از نظر صدا و هم از لحاظ حرکات و رفتار ــ و تا آن لحظه معروفیتی هم کسب کرده بود. ما پس از این حکم «صحنهٔ سه قیصر» را بدون ویلهلم اجرا می‌کردیم و به جای گفتارهای او هم حکم دادگاه را برای تماشاگران قرائت می‌نمودیم.

رونوشت مُهر: دکتر .D.R، شمارهٔ ۱۴۹۳

واصله ۱۹۲۷/۱۱/۲۴

گرانده[1]، قاضی دادگاه عالی

تصدیق رونوشت

شمارهٔ ۱۹ .O.۸۸۲۷

تصمیم نهایی

بنا بر درخواست قیصر و پادشاه پیشین (ویلهلم دوم) از هلند و استراحتگاهی موسوم به دورن[2]، به وکالت سرهنگ لئوپولدفن کلایست ـ

---

1. Grande

۲. Doorn: ناحیه‌ای در اوترشت هلند که ویلهلم دوم تا زمان مرگ (۱۹۴۱) در آن‌جا سکونت داشت.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

برلین خیابان اونتردن[1] لیندن شمارهٔ ۳۶.

وکلای دعاوی: کارل زیبرت[2]، برلین خیابان راتناو[3] ۷۸ـ و دکتر ماکس آلسبرگ[4]، برلین، میدان نولندورف شمارهٔ ۱.

علیه اروین پیسکاتور، سرپرست تئاتر در برلین، خیابان اورانین[5] شمارهٔ ۸۳/۸۴.

حکم قطعی از این قرار است:

۱ـ طبق مادهٔ ۸۸۸ـ از این پس مجاز نخواهد بود که در اجراهای عمومی به‌ویژه در درام «راسپوتین» نوشتهٔ تولستوی، چهرهٔ شاکی را به نمایش بگذارند؛

۲ـ هزینهٔ دادرسی به عهدهٔ مدعی‌علیه می‌باشد.

دلایل:

شکایت مربوط است به صحنه‌ای از درام که شاکی را همزمان با (قیصر سابق) فرانتس یوزف، و تزار نیکولای دوم نشان می‌دهد.

اعضای دادگاه در ۲۳ نوامبر ۱۹۲۷ میلادی اجرا را دیده و چنین برداشت کرده‌اند:

صحنهٔ مزبور به درام اصلی افزوده شده است. ماسکی که شاکی را به نمایش می‌گذارد کاملاً واضح است. شاکی با آن دو قیصر نامبرده وابستگی دارد. گفت‌وگوهای آنان نمایانگر چنین مناسباتی است. هنگامی که قیصر، فرانتس یوزف به‌عنوان ابله و تزار نیکولای دوم هم به مثابه خشکه مقدس و بی‌شخصیت و احمق قلمداد می‌گردند، مسلم است که شاکی را هم باید یک چنین فردی به‌شمار آورد.

به این دلیل حرمت شاکی خدشه‌دار گشته است. بر اساس مادهٔ ۸۲۸ و تبصرهٔ ۲ قوانین عمومی و مرتبط با مادهٔ ۱۸۵ قوانین جزایی به اطلاع می‌رساند

---

1. Unter den Linden 2. K. Siebert 3. Rathenau 4. Max Alsberg
5. Oranien

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

که این بخش باید از آن درام حذف بشود. شکوائیه با استناد به حقوق فردی تقدیم گردید. به فرض این که اگر اصراری هم در کار باشد که شخصیتی تاریخی را ــ نظیر شاکی ــ بر روی صحنه نمایش بدهند، باید در مرزهای قانونی مادهٔ ۲۳ و تبصرهٔ ۲ قانون حمایت هنر، مصوب ۹ ژانویهٔ ۱۹۰۷ صورت گیرد.

مدعی‌علیه هدفش این است که بر صحنهٔ تئاتر نشان بدهد انقلاب جهانی پیروز شده و مناسبات بهتر و عادلانه‌تری را میان انسان‌ها برقرار خواهد ساخت. چنین تبلیغی حق مسلم اوست به‌ویژه در جامعه‌ای که بر اساس قانون، آزادی برای همگان تحت شرایط خاصی تضمین شده است. ولی این حق در برابر حقوق فردی اشخاص باید متوقف گردد.

حق مسلم شاکی از این رو خدشه‌دار گشته است که با ارائهٔ چنین نمایشی در برابر تماشاگران تحقیر شده است. نتیجه این که باید مادهٔ ۲۳ و تبصرهٔ ۲ از قانون حمایت هنر رعایت بشود.

بنا بر نص صریح قانون با تقاضای شاکی موافقت می‌گردد که باید به مورد اجرا درآید.

برلین ۲۴ نوامبر ۱۹۲۷ دادگاه ایالتی یک شعبهٔ ۴ قاضی، دوُنکه

پروندهٔ مختومه

امضاءیمنشی دادگاه ایالتی یک

گواهی می‌شود

وکیل دعاوی زیبدن

«تصمیم دادگاه دیروز بعدازظهر اعلام گردید؛ بر پایهٔ آن پیسکاتور دیگر حق ندارد شخص ویلهلم دوم را بر صحنه به نمایش درآورد؛ اما پس از آگاهی عمومی از حکم مزبور، تئاتر میدان نولندورف در همان شب دیگر جایی برای نشستن نداشت و بلیت‌ها تماماً به فروش رسیده بودند. حتی بسیاری از علاقه‌مندانی که نتوانستند بلیت به‌دست بیاورند، مجبور شدند به

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

خانه‌هایشان برگردند. هنگامی که نورافکن پیش از صحنه مربوط به قیصر، واژه‌های پتروگراد، برلین و وین را بر گوی (یاد شدهٔ زمین) نمایان ساخت، بخشی از تماشاگران از جای خود برخاستند تا ببینند چه اتفاقی می‌افتد.

قطعات کرهٔ زمین از هم باز شدند و همه، مثل اجراهای پیشین در قسمت بالایی تزار نیکولای، طرف راست و پایین قیصر فرانتس یوزف را دیدند، حال آن که از قطعهٔ سمت چپ به جای قیصر ویلهلم دوم، لئولانیای نویسنده ظهور کرد، تا به اطلاع تماشاگران برساند که قیصر سابق به‌خاطر نشان دادنش بر روی صحنه، شکایت کرده است. لانیا جملات مهم حکم دادگاه را ــ که بعدازظهر صادر شده بود ــ قرائت نمود. تماشاگران که در اثنای خواندن آن به شدت هیجان زده شده بودند، تغییر صحنه را با کف‌زدن‌های ممتد مورد تحسین قرار دادند. تظاهرات بیشتری رخ نداد.» (یادداشت مطبوعاتی)

تئاتر پیسکاتور در دعوای مربوط به روبین اشتاین هم بازنده شد، و من مدت‌ها گرفتار مأموران اجرای ــ هم دادگاه ویلهلم و هم روبین اشتاین ــ بودم، به‌خاطر هزینهٔ دادرسی.

طرح از فلیکس گاسبارا «پیسکاتور در هنگام تمرین»

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اثر انتقادی ـ حماسی

ماجراهای سرباز نجیب، شوایک[1]؛

(۲۳ ژانویهٔ ۱۹۲۷ تا ۱۲ آوریل ۱۹۲۸)

اهمیتی که جنگ در ده سالهٔ اخیر در ادبیات و تئاتر کسب کرده است، آشکارا در روند اجتماعی و معنوی اروپا نیز مشاهده می‌گردد. در حالی که بیشتر نویسندگان در مورد جنگ موضع‌گیری کرده و به این ترتیب از آن فاصله می‌گیرند، رمان یاروسلاوهاشک[2] بسیار جالب توجه است، چون جنگ در این‌جا خودش را منتفی می‌کند. اینجا، جنگ با حال و هوای مردی ساده مشاهده می‌شود. شوایک، پیروزی عقل سالم بشری است بر لفاظی‌ها و تبلیغات. از آن‌جایی که هاشک و قهرمان او، شوایک فراسوی همهٔ مفاهیم شناخته شده و سنت‌ها قرار دارند، بنابراین ما رو در رویی انسان ساده‌ای را با وحشی‌گری‌ها، قتل عام‌ها و میلیتاریسم ملاحظه می‌کنیم که در این راستا هر منطق به بی‌منطقی، هر قهرمانی به مضحکه و نظام الهی جهان هم به دیوانه‌خانهٔ مسخره‌ای بدل می‌گردد.

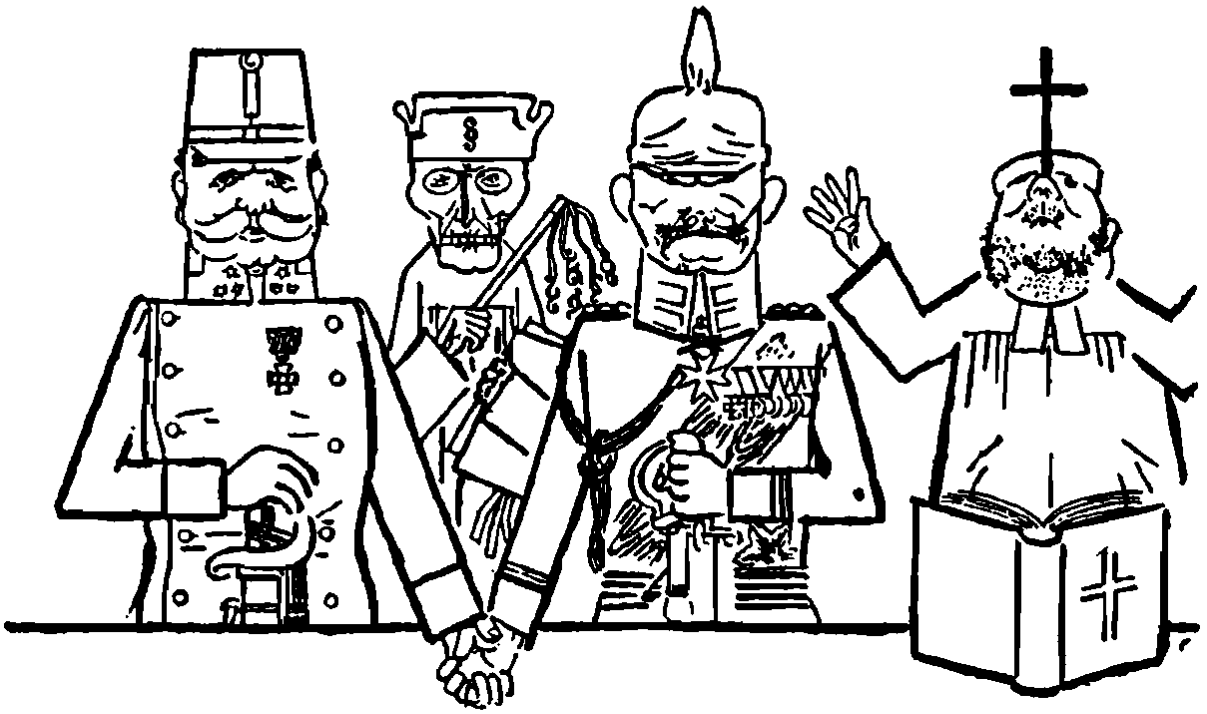
---

1. Schwejk

۲. Jaroslav Hašek (۱۹۲۳ ـ ۱۸۸۳): نویسندهٔ چک که در رمان مزبور با مهارت توانسته است مبارزهٔ ملی‌گرایانهٔ چک‌ها را در ارتش اتریش به نمایش بگذارد.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org



نمونه‌ای از فیلم ـ نقاشی برای «شوایک»

ما پس از آن که در اجرای «آها، ما هم زندگی می‌کنیم» برشی از تاریخ ده سالهٔ آلمان و در «راسپوتین» هم ریشه‌ها و نیروهای محرکهٔ انقلاب روسیه را نشان دادیم، در اجرای «شوایک» می‌خواستیم تمامی مناسبات جنگ را در زیر نور نقد و کنایه نشان داده و قدرت انقلابی طنز را به نمایش بگذاریم. در همین رابطه امکان آن هم به‌وجود آمد که پالنبرگ[1] ــ این نقش‌آفرین بزرگ ــ پس از سال‌ها به روی صحنه آمده و به هنرنمایی بپردازد.

از همان آغاز برای من روشن بود که دراماتیزه کردن «شوایک» چیزی نخواهد بود، مگر بیان صادقانهٔ محتوای رمان، البته اپیزودهای مؤثر باید طوری ردیف می‌شدند که بتوانند تصویر کلی دیدگاه هاشک را بر روی صحنه برسانند. مضافاً باید راهی را هم می‌جستیم تا از آن طریق بتوانیم نقد طنزآلود هاشک را ــ که به یکایک اپیزودها درخشش می‌بخشید بر روی صحنه زنده نگهداریم. در زمانی که ما درگیر مسائل و مشکلات مربوط به

---

۱. Max Pallenberg (۱۹۳۴ ـ ۱۸۷۷): بازیگر برجستهٔ اتریشی به‌خصوص برای نقش‌های کمیک، که در سانحهٔ هوایی درگذشت.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دراماتیزه کردن بودیم، نسخهٔ اصلی اثر را ــ که ماکس برود[1] و هانس رایمن[2] قبلاً روی آن کار کرده بودند ــ به‌دست آوردیم. بدترین چیزی که از آن می‌ترسیدیم، به سرمان آمد. آن‌چه به دستمان رسید، اثر هاشک نبود بلکه موضوع افسر جوان و قلابی و مضحکی بود موسوم به شوایک که در آن به‌خاطر تأثیرات کمیک و تلاش برای سرهم‌بندی کردن یک «اثر تئاتری»، طنز انتقادی هاشک را به کلی دور ریخته بودند.

برت برشت

چه باید می‌کردیم؟ بازنویسی کار آن دو بیهوده به‌نظر می‌رسید، زیرا که برود و رایمن فکر می‌کردند در مسیر کار ما گام برداشته‌اند ــ اما نوشتهٔ ایشان با دیدگاه ما هیچ گونه همخوانی نداشت. از طرفی، تمام حقوق قانونی اثر هم در اختیار آن دو بود و دست‌های ما بسته. مذاکرات سخت و طولانی شروع گردید، زمان می‌گذشت و ما به هیچ نتیجه‌ای نمی‌رسیدیم؛ من تصمیم گرفتم که با کمک برشت، گاسبارا و لانیا در زمینهٔ بازنویسی آن کار کنیم، به این امید که برود و رایمن را در مقابل عمل انجام شده قرار خواهیم داد و به این ترتیب اقدام درست ما را خواهند پذیرفت، اقدامی که به نویسندهٔ اصلی اصلاً مربوط نمی‌شد.

مثل همیشه ــ در رابطه با کارهای بزرگ ــ برلین را ترک گفته و به هتل رستوران کوچکی در حوالی نوی‌بابلسبرگ[3] پناه بردم. پس از این که اساس کار دراماتیک برایم روشن گشت، تیم همکار به اضافهٔ ماکس برود و هانس رایمن، تراوگوت مولر ــ صحنه‌آرا ــ اتوریشتر (معمار صحنه) و اتو کراتس،

---

۱. Max Brod (تولد ۱۸۸۴): نویسندهٔ آلمانی که به تل‌آویو مهاجرت کرد.

2. Hans Reimann 3. Neubabelsberg

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

نیز سر رسیدند. من ساعت‌های متوالی با گئورگه گروس ــ که خودش را طراح اندیشمند می‌نامید ــ به بحث نشستم؛ او فوراً ایده‌های مرا درک کرد و به‌کار پرداخت. برشت هم گاهی با اولین اتومبیل شگفت‌انگیزش به ما سر می‌زد؛ او در آن زمان بین ما تنها کسی بود که چنین اتومبیلی داشت؛ من خوب به یاد دارم، بارها پیش می‌آمد که همگی ما باید آن را هُل می‌دادیم تا به یک سراشیبی برسد، بعد هم برشت سیگار برگی را بر لب می‌گذارد و با تکان دادن دست، شادمانه دور می‌شد. البته، غیر از این باز هم تنوع داشتیم. من با سلاح کمری تمرین تیراندازی می‌کردم ــ و به کمک کارگر رستوران یک متکای شنی را از درخت کافه آویخته بودم تا بتوانم خشمم را از همهٔ مخالفان بر روی آن تخلیه کنم و به آن بوکس بزنم. از آن‌جایی که به آمادگی جسمانی همکاران ارزش خاصی قائل بودم، هفته‌ای دو بار با فریتس زومر ــ مربی ورزشی استودیو ــ برنامه داشتیم که از حرکات سخت و آموزش‌های سنگین او، لانیا همیشه عذاب می‌کشید و عرق می‌ریخت. برشت همهٔ این‌ها را از پنجره ــ با پوزخندی توصیف‌ناپذیر ــ نظاره می‌کرد. بر خلاف او، گروس در تمرینات شرکت می‌جست، و پیش همه به دویدن در جنگل با آن لباس آبی‌اش عشق می‌ورزید. برخی از گردش‌کنندگان تصور می‌کردند یک عده فراری را می‌بینند. به‌هرحال، شب همگی در سالن دنج کافه رستوران دور میز بزرگی نشستیم، و بحث داغی نیز سر گرفت. به‌ویژه هانس رایمن ــ مشهور به طنزپرداز حرفه‌ای ــ که مدام سعی داشت از داستان طنزآمیز سربازخانه‌ای خود دفاع کند، اصلاً موقعیت مناسبی نداشت. ولی اصل کار خوب پیش می‌رفت، به‌خصوص این که برشت سهم خودش را با پر و بال دادن طولانی راجع به «دنبالهٔ ماجرا» توضیح می‌داد که ما اصلاً نمی‌دانستیم او دربارهٔ چه حرف می‌زند، تا سرانجام دریافتیم که منظورش سفر شوایک بوده به

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بودوایس[1]. برشت اصولاً عاشق این بود ــ قبل از این که محتوا مشخص گردد ــ که به همه چیز اتیکتی بچسباند. پس از حدود چهار هفته با نسخه‌ای از متن موردنظر به برلین باز گشتیم، متنی که می‌توانست بن‌مایه‌ای برای اجرای من باشد.

فرم صحنه‌ای

برای نخستین بار اثری در مقابل خود یافتیم که با همهٔ سامان‌یافتگی نه یک درام بلکه یک رمان بود. البته، رمانی که در آن با وجود غیر فعال بودن پرسناژ اصلی، همه چیز در حال جنب و جوش بود؛ شوایک را می‌برند ــ از زندانی به زندانی ــ شوایک به دنبال کالسکه مقام روحانی به راه می‌افتد؛ شوایک را سوار بر ویلچر برای آزمایش می‌برند؛ او با قطار راهی جبهه است؛ او روزهای پی در پی هنگ خودش را می‌جوید؛ سخن کوتاه، گرداگرد او حرکت است و حرکت و همه چیز در حال جنب و جوش. ویژگی حرکتی ـ حماسی این اثر در آن است که جنگ را با همهٔ ابعاد بی‌امانش نیز نشان می‌دهد.

نمونهٔ یکی از رخدادهای حرکتی ـ صحنه‌ای «شوایک»

باند متحرک ۱ ـ از راست به چپ:
شوایک در حال قدم زدن و آواز خواندن، از چپ به راست.
بر روی باند ۱ (از راست به چپ) او ایستاده و باند وارد صحنه می‌گردد:
پیرزن. حرکت.
باند ۱ ـ می‌ایستد:
دیالوگ تا «... هنگ با شتاب».
باند ۱ از راست به چپ:
شوایک به راه خود ادامه می‌دهد.

---

۱. Budweis : مهم‌ترین شهر چک در جنوب بوهم.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

پیرزن در حال ایستاده از صحنه خارج می‌شود.
باند ۱ به صحنه وارد می‌گردد:
سنگ کیلومترنما، درخت‌ها، تابلو: ناحیهٔ مالچین.
باند ۲ از راست به چپ:
میخانه وارد می‌شود.
باند ۱ و ۲ می‌ایستند:
صحنه تا «... از سریع‌ترین راه به‌سوی هنگ».
باند ۱ و ۲ از راست به چپ:
میخانه خارج می‌شود.
شوایک قدم می‌زند.
بر باند ۲ وارد می‌شود:
خرمن علوفه (۸ ثانیه خرناس کشیدن).
صحنه تا «... اگر این‌ها فراری نبودند».
باند ۱ حرکت می‌کند (۱/۵ دقیقه).
باند ۲ هم از چپ به راست در حرکت است.

در همان زمانی که من برای نخستین بار این رمان را می‌خواندم، خیلی پیشتر از آن که به دراماتیزه کردن آن بیندیشم، این تصور در من به‌وجود آمد که در آن همه چیز بی‌وقفه در حال جنبش و جوشش است. هنگامی که بر آن شدیم که رمان مزبور را به روی صحنه بیاوریم، این‌جا بود که تصور ایجاد باند متحرک صحنه‌ای هم در من زنده شد و به این فکر افتادم که حتماً چنین کاری را انجام بدهم.

بار دیگر فرم صحنه‌ای به‌طور کامل از محتوا نشأت می‌گرفت، حداقل از ــ بهتر است بگویم ــ ترکیب هنرمندانهٔ قسمت‌های مختلف اثر. مضافاً این‌که شکل صحنه‌ای موردنظر کاملاً با شرایط و موقعیت اجتماعی هم همخوانی داشت: انحلال یک نظام اجتماعی. و از این فرم صحنه‌ای هم به نوبهٔ خود

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

ترکیب دراماتورژیک صحنه به‌دست می‌آمد.[۱]

دراماتورژی مرتبط با باند متحرک

تمامی تلاش‌هایی که تاکنون برای اجرایی کردن رمان‌ها به‌کار رفته‌اند، قریب به اتفاق ناکام مانده‌اند. در بیشتر موارد چیزی جز قهرمان اصلی باقی نمی‌ماند، و بیشتر هم به این جهت که او در رخداد دیگری نیز ظهور می‌نمود که خواه ناخواه فضای ویژهٔ خویش را هم از دست می‌داد، بنابراین به‌عنوان شخص اعتبار نمی‌یافت.

دراماتیزه کردن رمان یاروسلاوهاشک، دشواری افزون‌تری هم داشت. این‌جا ما با یک رمان کاملاً بسته‌ای مواجه نبودیم، بلکه مجموعه‌ای گسترده از طنزها و ماجراها را پیش‌رو داشتیم که محدودیتی هم نداشتند. شوایک به‌عنوان شخص از همان آغاز مشخص بود و در جریان داستان هم هیچ گونه تکاملی نمی‌یافت. او هرگز فعالانه ظهور نمی‌کرد، بلکه فقط تحمل می‌نمود و رنج می‌کشید، او را می‌شد در هر موقعیتی تصور کرد، به‌جز در پایان کار خودش. جریان رمان محدود بود به رخدادهایی از سال ۱۹۱۴ تا اواسط جنگ جهانی اول. تمامی عناصر تشکیل‌دهندهٔ رمان هاشک ــ صرف‌نظر از گستردگی حماسی آن که به مجلدات بیشتر هم نیاز داشت، کار دراماتیزه کردن را مشکل‌تر هم می‌ساخت.

اولین متدی که به‌کار گرفته شد، همان روش درام‌نویسی قدیم بود. شوایک به‌عنوان یک چهره و شخصیت از رمان استخراج شده و به داستانی

---

۱. پیسکاتور واقعاً از یک فانتزی تکنیکی برخوردار است، چیزی که تاکنون دیده نشده؛ او تمامی نیروهای صحنه را رهایی بخشیده است و همهٔ رازها را نیز افشا نموده است؛ باند متحرک او واقعاً بیش از یک شگرد هنری است؛ او وحدت زمان ـ مکان و فضا را برهم زده و به صحنه ویژگی سحرآمیز و عالی‌اش را نیز بخشیده است، ویژگی خاصی که تئاتر در گذشته‌های دور هم از آن برخوردار بوده است. سپاس از این همه نبوغ در رابطه با مدرن‌ترین ابزار صحنه‌ای ـ تکنیکی.» (از نشریهٔ «دی ولت آم آبند» ۲۴ ژانویهٔ ۱۹۲۸، کورت کِرستن)

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دیگر منتقل گردید. ولی این اقدام ــ همان گونه که پیش‌بینی می‌شد ــ قابل قبول نبود. با وجود گزینش بهترین نکات از اثر اصلی، شوایک فضای خاص خودش را از دست داد. برای گفته‌ها و نکته‌سنجی‌های او، روند متن ما جایی نمی‌گذاشت؛ کار هاشک از عظمت و گستردگی فراوان برخوردار بود، ولی دراماتیزه کردن این گستردگی را محدود و کوچک می‌نمود. موضوع تحمیل شده به شوایک از خارج داستان ــ که به نوبهٔ خود قصه‌ای عشقی بود ــ زمینهٔ اصولاً سیاسی نوشتهٔ هاشک را می‌ربود. این‌جا دیگر محیط و جانشین‌های آن تعیین‌کننده نبودند، بلکه شخصیت‌های منفردی که در اثر ضرورت‌های صحنه‌ای کمدی نیز به‌وجود آمده بودند. بنابراین، ضربه‌های هاشک بر پیکر سلطنت، بوروکراسی، نظامیگری و کلیسا بدین‌سان رنگ می‌باختند. شوایک که همه چیز را جدی می‌گیرد تا به صورت مضحکه در آید، کسی که همه چیز را دنبال می‌کند تا سابوتاژی صورت گیرد، فردی که همه چیز را تأیید می‌کند تا به نابودی کشیده شود ــ افسر جوان و ابلهی می‌شود که بی‌خبر از همه جا سرنوشت فرمانده خود را تغییر داده و باعث شادی او می‌گردد.

ناکامی این تلاش که همکاران تا سامان یافتن یک درام قابل اجرا هم پیش رفتند، بار دیگر به اثبات رسانید که راه تبدیل یک رمان به اثری دراماتیک، راهی است اشتباه. نتیجه این که قرار شد از دراماتیزه کردن این سیما چشم بپوشیم و به جای درامی حول محور شوایک، بخش‌هایی از رمان را به صحنه بیاوریم.

این طرح هم فقط با یک مشکل مواجه بود: شکل کنونی صحنه. جریان حماسی متن به هیچ وجه با ابزار قدیمی تئاتر هماهنگی نداشت. بر سطح صحنه ساکن در نمایش رخدادهای داستان هاشک گسیختگی ایجاد می‌گشت، چیزی که با ویژگی رمان در تضاد محض بود. پیسکاتور بر این غیرممکن فائق آمد و زمین ساکن صحنه را به پهنه‌ای متحرک بدل نمود. او با شگرد مطمئنی ابزار مناسب جریان حماسی رمان را به‌وجود آورد: باند متحرک.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

و بدین طریق نه تنها مشکل تکنیکی که مسئلهٔ دراماتیک نیز حل شد. همکاران، دیگر نیاز نداشتند که به دنبال عناصر بیگانه با متن اصلی بگردند، بلکه می‌توانستند مؤثرترین صحنه‌های دراماتیک رمان را برگزیده و آن‌ها را برای اجرای صحنه‌ای آماده سازند. گروه‌بندی عناصر به گونه‌ای تنگاتنگ به اثر هاشک تکیه داشت و تنها یک مسئله باقی می‌ماند و آن این که فضای مناسب با شخصیت شوایک باید برای صحنه نیز ایجاد می‌گردید. پیسکاتور پاسخ این را هم با به‌کارگیری فیلم داد، البته این بار با یک تغییر ــ فیلم انیمیشن. آن‌جایی که هاشک در آغاز هر فصل توضیحاتی را مربوط به موضوع عرضه می‌داشت، پیسکاتور نقاشی‌های ــ فیلم شده ــ گئورگه گروس را به نمایش درمی‌آورد. او بدین وسیله به تراکم مؤثری از عوامل و عناصر مرتبط با شوایک هم رسید.

(نکته‌ای قابل توجه، پیسکاتور مدتی در این فکر بود که شوایک را به تنهایی به صحنه بیاورد و سایر اشخاص را به صورت نقاشی به نمایش بگذارد.)

شخصیت‌های مرتبط با شوایک ــ تا آن‌جایی که عناصر فعال داستان نبودند ــ در قالب عروسک یا فیگورهای خیمه‌شب بازی عرضه می‌شدند. اصولاً در تقسیم‌بندی‌ها پیش‌بینی شده بود که دیدگاه‌های مختلف طبقاتی شخصیت‌ها به دقت رعایت گردند.

پس از مشخص شدن ترکیب کار و ابزار و وسایل صحنه‌ای، دراماتورژی کار دیگری نداشت جز این که رمان را ــ که مطالعه‌اش حداقل ۲۴ ساعت وقت می‌خواست ــ در عرض ۲ ساعت و نیم و با تکیه بر مسائل عمدهٔ آن، به تماشاگران نشان بدهد، البته بدون این که در شیوهٔ خاص آن نیز تغییری صورت داده باشد. (متأسفانه آن طوری که پیسکاتور می‌خواست، نمی‌توانستیم «شوایک» را پنج قسمتی کرده و در ۵ شب به نمایش بگذاریم.)

نیاز به این بود که قسمت‌های اصلی را به شدت کوتاه کرده و فشرده نماییم، در قسمت‌هایی هم مجبور بودیم؛ گروه‌بندی‌ها را کاملاً تغییر دهیم تا

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

قابل اجرا شوند. تأکید بر این بود که جز متن اصلی هاشک، هیچ متن دیگری را مورد استفاده قرار ندهیم.

یک دشواری بزرگی را هم در پایان داستان داشتیم. هاشک در حال نگارش خاتمهٔ رمان مرده بود و حدس این که چگونه می‌خواسته آن را به انتها برساند، بسیار مشکل به‌نظر می‌رسید. هر گونه خاتمه‌ای به‌خصوص برای اجرای مؤثر و مطلوب، امری اجباری و غیر طبیعی به‌نظر می‌آمد. صحنهٔ آسمان، که در مورد آن بحث‌های زیادی داشتیم و مربوط می‌شد به «خواب و رؤیای بیگلر[1]، افسر جوان»، مزاحمتی بود که می‌توانست به بازنویسی مجددی نیز بیانجامد، چون از متن اصلی هم نمی‌توانستیم آن را حذف کنیم. به‌هرحال، خوب یا بد می‌بایست ــ به‌خاطر موجودیت شوایک و تأثیر صحنه‌ای ــ به توافقی تن درمی‌دادیم.

راهی که این‌جا هموار گردید، برای آینده دیدگاه و امکان گسترده‌ای را گشود. انقلاب معنوی که ما در میانهٔ آن قرار داشتیم، نه تنها دگرگونی شدیدی را در زمینهٔ مطلقاً فنی می‌طلبید، بلکه بهره‌گیری از عوامل، عناصر و فرم‌های نوین را هم ضروری می‌ساخت. تئاتر دیگر نمی‌تواند به یک فرم مشخص دراماتیک قناعت کند، فرمی که از شرایط خاص اجتماعی و فنی سر برآورده بود، و اکنون این شرایط به‌طور کلی تغییر یافته بودند. فرم جدیدی از تئاتر به‌وجود آمده ــ فعلاً نارس و گذرا ــ اما مملو از امکانات بی‌پایان. مورخان هنر بورژوایی ممکن است سعی کنند با قوانین زیباشناسانه، خلوص فرم‌های هنر خویش را در مقابل وانداليسم[2]، این طبقه در حال صعود قرار دهند. به‌هرحال، پیسکاتور رمان انقلابی را برای صحنه تسخیر کرده بود، اقدامی که از همه وراجی‌های زیباشناسانه بیشتر ارزش دارد. (گاسبارا وِلت آم آبند، ژانویهٔ ۱۹۲۸)

---

1. Biegler

۲. Wandalism : خشم ویرانگر ـ واندال‌ها همان ژرمن‌های شرقی بودند.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

باند متحرک

برای بازیگری هم مشکلات کاملاً جدید ایجاد گردید. برای نخستین بار یک بازیگر باید بر روی صحنه تمامی نقش خود را در حال سواری، پیاده‌روی و دویدن به اجرا می‌گذارد. باندها هم باید مطلقاً بی‌صدا به حرکت درمی‌آمدند. در گفت‌وگوهای اولیه با کارخانهٔ سازندهٔ آن‌ها به ما چنین قولی را هم دادند. اما وقتی آن‌ها را ــ ۸ ژانویهٔ ۱۹۲۸ ــ در تئاتر میدان نولندورف به‌کار انداختیم، درست مثل یک آسیاب بخاری به‌نظر می‌آمدند. باندها غژغژ می‌کردند، و با صدایی چون انفجار ساختمان را به لرزه می‌انداختند. رساترین صدای انسانی هم در برابر این غوغا به گوش کسی نمی‌رسید. اصولاً فکر دیالوگ را هم توی این سروصداها باید از کله‌مان بیرون می‌کردیم. ما روی صندلی‌های سالن نشسته و نومیدانه داشتیم می‌خندیدیم. ۱۲ روز به نخستین اجرا باقی مانده بود. البته مکانیک‌ها قول دادند که از این سروصداها به مقدار زیادی بکاهند، اما رفع کامل آن را غیرممکن می‌دانستند. مسئله به درازا کشید و کار اجرا هم داشت منتفی می‌شد. مثل هر بار می‌دیدم که ایده‌های من در بخش‌هایی به واقعیت پیوسته‌اند. این مرتبه قضیه دشوارتر هم شده بود، چون پالنبرگ با همهٔ خوش‌خلقی و از خودگذشتگی، بازیگری بسیار حساس بود و طبعاً با آن دستگاه فکسنی، عصبانی می‌شد. کار پر زحمتی آغاز گردید و هر دقیقه‌ای که ما با صحنه برای تمرین کاری نداشتیم، مکانیک‌ها برای اصلاح آن تلاش می‌نمودند. با مقدار فراوانی گرافیت، صابون و گریس و کارهای مختلف بر روی کف سن و زنجیرهای دستگاه، و به‌کارگیری چوب و لاستیک، سرانجام از آن سروصداها آن‌قدر کاسته شد که بتوان دیالوگ‌ها را به گوش تماشاگران رساند. با وجود این، بازیگران باید با صدای هر چه رساتر سخن می‌گفتند تا ابهامی در مفاهیم به‌وجود نیاید.

بقیهٔ ساخت و ساز صحنه کاملاً ساده بود. در همهٔ صحنه به‌جز آن دو باند متحرک، چیزی وجود نداشت مگر دو چهارچوبهٔ پوشیده از پارچهٔ کتانی که

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

پشت هم قرار داشتند و زمینهٔ عمق را هم یک سطح بزرگ کتانی تشکیل می‌داد. ابزار صحنه‌ای قسمت‌هایی در صحنهٔ گشوده سامان می‌یافتند و بخش‌هایی هم همراه با باندهای متحرک می‌آمدند و می‌رفتند، یا از بالا به داخل سن داده می‌شدند و در مواقع لزوم هم به بیرون حمل می‌گشتند. این ساده‌ترین، تمیزترین و بهترین صحنهٔ قابل تغییری بود که من تا آن زمان طراحی کرده بودم. چون همه چیز به سرعت و باکمترین زحمت سروسامان می‌گرفت.

من در تمامی حال و هوای این دستگاه، چیز کمیکی را می‌دیدم. همهٔ مسائل تکنیکی صحنهٔ مزبور ناخودآگاه خنده‌آور بود و خود به خود یک هماهنگی تام و تمامی بین متن و دستگاه به چشم می‌خورد. در ذهن انسان چیزی شبیه به «فراسوی سبک» موج می‌زد؛ چیزی همانند واریته[1] و کارهای چاپلین.

پایان کار بر روی «شوایک»

در مطبوعات به ما خرده می‌گرفتند که اثر پایانی ندارد. ولی این را نادیده می‌انگاشتند که ما «ماجراهای سرباز نجیب، شوایک» نوشتهٔ یاروسلاو هاشک را می‌خواسته‌ایم به اجرا درآوریم و نه یک درام دارای نقطهٔ اوج و کاتارسیس.[2] هاشک پیش از آن که این حماسه را به پایان برساند، مرده بود، و وانک[3] ــ ناشر اثر ــ هم نتوانسته بود در مورد بخش پایانی آن کاری صورت بدهد. یک چنین متنی واقعاً می‌تواند فقط با مرگ قهرمان به انتها برسد. ما خوب می‌دانستیم که بر سر یک دو راهی قرار داریم. پیشنهادها، در زمینهٔ این که اثر چگونه باید پایان بیابد، سر به بی‌نهایت می‌زدند.

---

۱. Variété (لغت فرانسوی به معنی تنوع): نمایشی هنرمندانه و پر تنوع که در قرن نوزدهم به‌وجود آمد.

۲. Katharsis (یونانی): نوعی پاکی باطنی و ظاهری روح و جسم که از زمان لسینگ (دراماتورژی هامبورگی) به‌عنوان تعریفی ارسطویی ــ در راستای تأثیر (و نه هدف) تراژدی ــ بحث و جدل‌های بسیاری را برانگیخت. همدردی و هراسی که باعث پاکی نیز می‌گردد.

3. Vanek

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مسئله بخش پایانی مربوط به شوایک

بخش پایان و پیشنهاد برود و رایمن:

نامزدی میان ستوان یکم لوکاش و اشتلکا. شوایک خواهش می‌کند که برای اولین بچهٔ آن دو، پدر تعمیدی باشد.

پیشنهاد گروس برای خاتمهٔ داستان:

یک صحنه «فراسوی سبک» و «ویرانی همه چیز».

یا، همگی به‌عنوان اسکلت‌هایی با ماسک گرد هم می‌نشینند و به سلامتی همدیگر می‌نوشند.

نظر لانیا:

شوایک توی جامی نشسته و منتظر ودیچکا[1] است. جنگ پایان یافته. به جای ودیچکا یک شاگرد نجار سر می‌رسد. گفت‌وگو ــ شوایک بار دیگر دستگیر می‌شود. (در نظام قدیمی اتریش هیچ تغییری صورت نگرفته. شوایک باز هم همان دربه‌در و مطرود باقی می‌ماند، نوعی مادهٔ منفجره برای هر سیستم اجتماعی.

پس از بحث‌ها و پیشنهادهای بسیار، بالاخره راه‌حل را یافتیم: صحنهٔ اختتامیه باید در آسمان به اجرا درآید.

تمامی این خاتمه‌ها ما را به‌طور کامل راضی نکردند. ایدهٔ نهایی رادن در خود رمان یافتم. در این‌جا حتماً باید تأکید کنم که این بخش نهایی متأسفانه از متعلقات ماکس برود به‌شمار می‌رفت، ولی از من انتقادهای زیادی شد که چرا درست همین صحنهٔ تکان‌دهندهٔ شاعرانه را از ترس عواقب سیاسی حذف کرده‌ام.

در مورد صحنهٔ «شوایک در آسمان»، خواب و رؤیای بیگلر ــ آن افسر جوان ــ که در رمان هاشک هم به او برمی‌خوردیم، تعیین‌کننده بود. این صحنه باید شوایک را، پس از درگیری‌های بسیار با مقامات زمینی، با مقامات

---

1. Woditschka

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

آسمانی هم روبه‌رو می‌ساخت، عناصری بی‌وجود و غیر واقعی. ما این ایده را به آقای برود پیشنهاد کردیم، و او هم شادمانه پذیرفت و بعد از گفت‌وگوهای مبسوط با گاسبارا، وی نیز قبول کرد که صحنهٔ مذکور را از نظر دراماتورژیک سروسامان بدهد؛ گاسبارا کار خود را کاملاً مطلوب و رضایت‌بخش به پایان رسانید. بعدها چنین ادعا می‌شد که این صحنه را من از ترس تأثیرات سیاسی آن کنار گذاشته‌ام. در واقع امر و در طول تمرینات معلوم شد که سهمگینی حضور آن مرد شَل و پَل نزد خدا ــ در آخر درام ــ مناسبتی ندارد.

توضیحاتی در مورد آخرین صحنه

چُلاق در حضور خدا.

استخدام گداهایی بدون پا،

۲۰ نفر استاتیست[۱] با عروسک،

۵ تا ۶ نفر چلاق واقعی،

کسی که همه‌اش به شکم خود ضربه می‌زند،

فردی که پایش را بر روی شانه می‌گذارد و حرکت می‌کند،

شخصی که سرش را به زیر بازو می‌گیرد.

دست‌ها و پاهایی که از کوله‌پشتی آویزانند و همهٔ آن‌ها هم خونین و گل‌آلودند.

دو دختر کوچکی که دست یکدیگر را گرفته‌اند و چهره‌های‌شان هم خونی است.

این صحنه را به اجرا گذاردیم، البته در نخستین اجرای غیر همگانی و فقط برای قسمت‌های ویژه (سهام خاص) تئاتر مردمی. بر روی باند متحرک و با نوای مارش رادتسکی[۲] انبوهی سرباز خون‌آلود و لت و پار شده حرکت

---

۱. Statist: بازیگری که بدون کلام در گوشه‌ای می‌ایستد.

۲. Radetzky: مارش مشهوری از یوهان اشتراوس.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

می‌کردند، پیشاپیش آن‌ها یک معلول جنگی قرار داشت که دو پایش قطع شده بود و به سختی راه می‌سپرد. خدا ــ بازیگر این صحنه ــ که گروس برای فیلم به شیوه‌ای بسیار شگفت‌آور و مُدهش ترسیم کرده بود ــ در گفت‌وگو با شوایک، آشکارا درهم می‌چروکید.

در اجرا متوجه شدیم که این‌گونه کار امکان‌پذیر نیست. صحنه‌ای که برود پیشنهاد کرده بود، امکان اجرایی بیشتری داشت (چون بحث‌های زیادی را هم در موردش انجام داده بودیم)، البته اگر ۱۰ روز دیگر هم برای تمرین فرصت می‌داشتیم. اما به‌خاطر کمبود وقت، این صحنه را نمی‌توانستیم آن‌طوری که درام طلب می‌کرد، به اجرا بگذاریم.

و این‌گونه شد که ما در روز اجرا برای اصحاب مطبوعات واقعاً قسمت پایانی درام را نداشتیم. بنابراین آن را با قرار دیدار شوایک و ودیچکا به پایان بردیم: «سر ساعت ۶، پس از جنگ»، البته بدون این که از این راه‌حل راضی شده باشیم. اما برای این متن گویی انتهایی وجود نداشت و بهتر دیدیم که آن را همان‌طور رها کنیم، همان گونه که هاشک نیز ناتمام گذاشته بود.

فرمی که برای «شوایک» به‌وجود آمد، به‌طور یقین نه کامل بود و نه غیر قابل تغییر. آن هم مانند «راسپوتین» یک فرم دراماتیک مقدماتی بود برای نویسندگان نسل آینده. بسیاری از مطالب آن باید باشکوه‌تر، تندتر و مؤثرتر به اجرا درمی‌آمدند، البته اگر ما وقت و فرصت بیشتر هم می‌داشتیم.

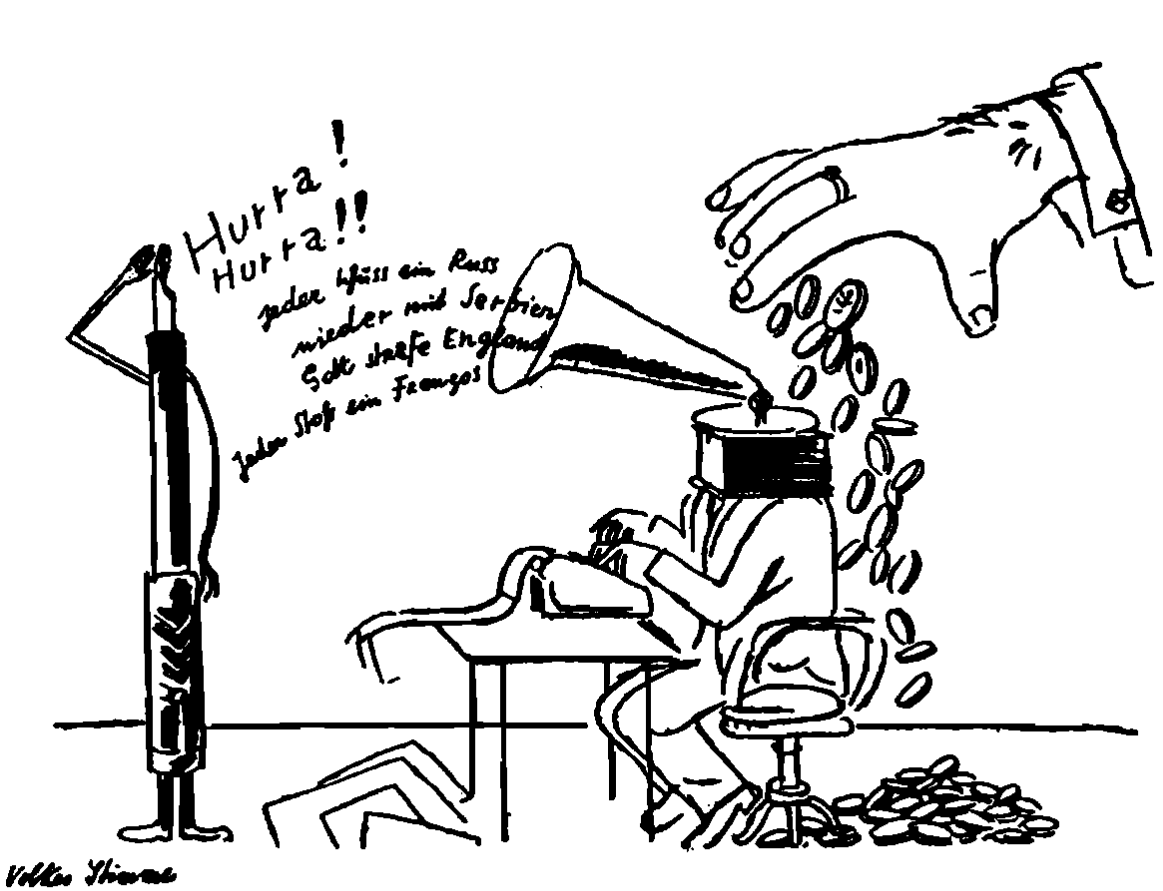
هرگز فراموش نمی‌کنیم که تئاتر ما برای اجرای هر درام تحت چه شرایطی باید ستیز می‌کرد. اگر آن روزها و هفته‌هایی را که برای بحث با رایمن و برود، گذراندیم، می‌توانستیم روی اصل موضوع به کار بپردازیم، کار حتماً بهتر از این‌ها عرضه می‌گشت؛ من این سرزنش را درست نمی‌دانم که ما را متهم می‌کند: بهترین نکات رمان را نادیده گرفته و مطالب کم تأثیر آن را به شکل اجرایی درآورده‌ایم. ما هفته‌ها به‌خاطر ساماندهی باندهای متحرک کار کردیم، تا برای اجرا «شوایک» آماده گردند؛ دوستان تئاتری بی‌شماری که بنا

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بر علایق ادبی در کار شرکت داشتند، به ما یاری دادند تا بهترین نکات آن را انتخاب کنیم. تصور نمی‌کنم چیزی از نظر همهٔ ما پنهان مانده باشد، چیز قابل قبولی که بتوانیم در طرح به‌کار بگیریم و از آن سرباز زده باشیم. برخی صحنه‌ها را هم مجبور بودیم حذف کنیم، فقط به این دلیل که طول مدت اجرا را دو برابر می‌کردند یعنی از سه ساعت به شش ساعت می‌رساندند. ما این صحنه‌ها را کنار نهادیم، به این امید که بتوانیم در فصل بعدی قسمت دوم «شوایک» را به اجرا بگذاریم.

این طرح ما به دلایل نامعلومی قبل از موعد فاش گردید و ماکس برود هم فوراً و به صورت کتبی ادعای خود را مطرح ساخت. البته موضوع مورد سؤال این بود که آیا قسمت دوم هم می‌توانست همین تأثیر را داشته باشد؟ شاید قسمت دوم آن واقعاً فقط مجموعه‌ای از طنز و مطایبه می‌شد، چرا که روند اولین بخش آن با داستان، مربوط به وطن و جبهه به اتمام می‌رسید.



از فیلم کارتونی «شوایک» گئورگه گروس

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تصویر صحنه و فیلم

مهم‌ترین مسئله در مورد اجرای «شوایک» فضای صحنه بود که من آن را با به‌کارگیری فیلم و عروسک ایجاد کردم، چون در آثار دیگر، سیماها خود گویای بسیاری از مسائل بودند.

این عروسک‌ها به هیچ وجه «تصورات هنرمندانه» صرف من نبودند، بلکه تیپ‌هایی سرد و سخت زندگی سیاسی و اجتماعی قدیمی اتریش را نشان می‌دادند. ما در گروه‌بندی آن‌ها تفاوت قائل شدیم: نیمه عروسکی، تیپ‌هایی شبیه به عروسک و نیمه انسان. شوایک در رابطه با این دنیای تخیلی تنها موجود بشری بود که به چشم می‌خورد. مدتی دراز این اندیشه مرا به خود مشغول داشت که شوایک ــ پالنبرگ را به‌عنوان تنها بازیگر به صحنه ببرم و افراد دیگر را به صورت فیلم، عروسک یا از طریق بلندگو عرضه کنم.

به‌هرحال، آخرین شکل اجرایی چنین بود: بخشی را عروسک بیجان به‌کار بستم ــ با حالت و ماسک بسیار اغراق‌آمیز و مهیب (مانند عروسک‌های بدقیافه و گروتسکی که گروس، هیرتفیلد و شلیشتر، در رابطه با «دادا»[1] تهیه کرده بودند)، قسمتی را هم بازیگران ماسک داشتند، البته ماسک‌هایی که ویژگی عملکرد آنان را به گونه‌ای اغراق‌آمیز نشان می‌داد (برای مثال: جاسوس را در نظر گرفتم، با یک گوش بسیار بزرگ و یک چشم از حدقه در آمده).

در تیپ‌های عروسک گونه و نیمه انسان اغراق در ماسک نمایشی و لباس متجلی می‌گشت. برای نمونه رئیس زندان مشت عظیمی داشت که از پنبه و توری تهیه شده بود که فوراً ویژگی او را نشان می‌داد. در مورد همهٔ تیپ‌ها معنی و مفهوم کاملاً متمایز بود و اغراق و بزرگ‌نمایی هم در راستای مضحکه و سمبولیستی صورت می‌گرفت.

---

۱. Dadaism (که از کلام شکستهٔ کودکانهٔ فرانسوی گرفته شده، دادا یعنی اسب کوچک): این سبک از زوریخ سرچشمه گرفته و به فرانسه رفت. شیوهٔ هنری مزبور به بی‌معنایی مطلق تکیه داشت، و سرانجام به‌سوررئالیزم منتهی گردید.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

برای این کار هیچ کس مناسب‌تر از دوست قدیم‌ام گئورگه گروس پیدا نمی‌شد. و بدین‌سان یک اثر بزرگ گرافیکی هم به‌وجود آمد که دادستان هم به آن علاقه پیدا کرد و تمامی صفحات آن نیز مدرکی گشتند برای محاکمهٔ گروس و انتشارات مالیک، به‌خاطر کفرگویی و تبلیغات ضد خدا. طرح‌ها و نقاشی‌های اجرای «شوایک» در حدود سیصد صفحه می‌شدند.

ابزار صحنه‌ای «شوایک» هم به اندازهٔ سایر ملزومات آن از اهمیت برخوردار بودند؛ چون باید عملکردی کمیک می‌داشتند و در قالب کاریکاتوریستی نیز اغراق‌آمیز جلوه می‌نمودند. اما متأسفانه مثل بیشتر موارد این‌جا هم در همان مراحل اولیه ماندیم.

فضای اجرایی در «شوایک» با به‌کارگیری فیلم برجستگی خاصی داشت. ولی این بار من نتوانستم هماهنگ با آن‌چه متن می‌طلبید، به فیلم مستند ـ ناتورالیستی اکتفا کنم. فیلم هم باید با عناصر و عوامل کاریکاتوریستی و انتقادی تند این مجموعه انطباق می‌یافت، بنا بر این گروس بر اساس خواست من فیلم انیمیشن سیاسی ـ ساتیریک را تدارک دید. در این فیلم عروسک‌ها ارتش، کلیسا و پلیس را با حرکاتی کمیک و دهشتناک نمایش می‌دادند. شایستگی گروس در رابطه با این فیلم فقط منوط به این نمی‌شد که تیپ‌ها را واقعاً نبوغ‌آمیز ترسیم کرده بود، بلکه اهمیت کار او در آن بود که از طریق فیلم نه تنها شوایک که فضای تاریخی آن زمان نیز عرضه می‌گردید و مهم‌تر این که تمامی این‌ها با مسائل روز پیوند می‌خورد. پزشکان نظامی، افسران و دادستان‌ها هیأت‌هایی بودند که امروز هم در پروس ـ آلمان زنده‌اند. این درام و اجرای آن به این ترتیب مبارزه را به سطح سیاسی روز هم گسترش داد.

یادداشت‌های حاشیه‌ای مربوط به موضوع

زمانی که جان هیرتفیلد و من (۱۹۱۶) در کارگاه زودانـد[1]، صبح زود

1. Südend

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

(حدود ساعت ۵) یکی از روزهای ماه مه فوتو مونتاژ را اختراع می‌کردیم، هیچ یک از ما نمی‌دانست و نمی‌توانست حدس بزند که این اختراع از چه امکانات گسترده‌ای برخوردار است و چه راه پرنشیب و فرازی را هم باید طی کند. همان‌طوری که در زندگی هم پیش می‌آید، بدون این که بدانیم، به یک رگهٔ طلایی رسیده بودیم. همزمان جوانان ماجراجو در همه جا به‌سوی سرزمین ناشناس دادا (دادائیسم) به راه افتادند ــ و بسیاری از اختراعات و کشفیات هم همان گونه که می‌دانید همیشه تمام یا ناتمام راه به جایی نمی‌برند. یکی از ما هم اروین بود که در آن زمان هنوز در دشت فلاندرن (بلژیک) سرباز پیاده‌نظام بود. او از ما چیزهایی شنیده بود و علاقهٔ خودش را هم در برنامه‌های رادیویی نیز نشان می‌داد. (آن گاه دوران هنر شیرین صلیب آهنین مزّین بود و اصطلاحاً مربای جنگ ــ همه بر ضد مارکن[۱]). اروین،

از فیلم «شوایک» گئورگه گروس

۱. Marken : سرزمین مورد نظر جنگ‌سالاران آلمانی.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

شجاع و سرسخت مثل جدش، مترجم بی‌باک انجیل، پیسکاتوریوس، قد برافراشت و همانند ما در پی یافتن امکانات نوینی نیز می‌گشت. من خود به یاد دارم که او از همان زمان طرح و نقشهٔ صحنهٔ پیسکاتوری را تمام و کمال در سر می‌پروراند. اروین هنوز یادت هست که مدت‌ها قبل از روس‌ها، به منزلهٔ کارگردان بر بالای نردبان بلند، ماتینهٔ[1] مشهور دادا را رهبری می‌کردی، در حالی که از پشت دکورها صدایی زوزه‌وار تماشاگران را مخاطب قرار می‌داد؟ این هم، یادی از گذشته‌ها.

به‌هرحال، اروین فوتو مونتاژ را به گونه‌ای منطقی در چارچوبهٔ صحنهٔ تئاتر جای داد، دکورهای سحرآمیز کهنه را کاملاً دگرگون ساخت و بار دیگر به صحنه سرزندگی و وفور رخدادهایی را بخشید که هر تئاتر مدرنی نیز باید از آن برخوردار باشد. به یکی از تئاترهای مثلاً خوب بروید، خواهید دید و فهمید که من چه می‌گویم. مثل بسیاری از جستجوگران سرزمین ناشناس، اروین با یک بار آزمون باز نمی‌ایستاد، بخشی از آرزوهای کهن واگنری نیز در وجود او زنده بود، و به همین دلیل ما او را اغلب اوقات در جستجو و تکاپو می‌دیدیم، به دنبال مجموعه‌ای از هنرها. چه رؤیا و اندیشهٔ پر شکوهی، چه امکاناتی و چه گسترشی در صحنهٔ تئاتر مدرن! اروین هم مثل هر انسان بصیر تئاتر امروز را مضحک و وحشتناک می‌دید: یک شرکت سهامی، یک بورس واقعی و جایگاهی برای موعظه؛ او در همین جا سر آن داشت تا هنر را به مسیری بسیار مؤثرتر هدایت نماید.

اروین برای نقاش در پشت صحنه تختهٔ بزرگی را با کاغذ سفید برپا ساخت و من بر روی آن با خطوطی بزرگ و سریع نکاتی را ترسیم می‌نمودم؛ برای من بیشتر مسائلی مدنظر بودند که با متن نیز هماهنگی داشته باشند، نکات شرارت باری که هاشک به آن‌ها فقط اشاره کرده بود و توی صحنه هم بر زبان جاری نمی‌شد. مهم این که اروین در این‌جا پهنهٔ وسیعی را برای

---

۱. Matinee: نمایش هنرمندانه و موزیکال.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

گرافیک نوین خلق کرد، حقیقتاً یک میدان گشودهٔ گرافیکی برای نقاش امروز ــ خیلی بهتر و مفیدتر از مؤسسات زیباشناسانهٔ کپک زده و آتلیه‌های گرافیکی افراد شیک و تحصیل کرده.

این‌جا می‌توانستیم نقل‌قول‌های دُومیه[1] ــ که خیلی هم رواج داشت ــ را به‌کار گرفته و هراس‌ها را هم نقش بر دیوار نماییم. چه امکان و چه ابزاری، برای هنرمندی که می‌خواهد با توده‌ها سخن بگوید. طبعاً یک چنین فضای نوینی، ابزار و وسایل جدید و شیوهٔ بیانی ترسیمی نو، روشن و کوتاه می‌طلبد ــ به‌طور یقین امکان تربیتی عظیمی برای افراد سر به هوا و هرج و مرج‌طلب! این‌جا شتابزدگی امپرسیونیستی هم محلی از اعراب نداشت. فیلم بدون این که سطحی باشد، ساده و آشکار بود (به‌خاطر ارائهٔ صحنه‌های مختلف)؛ به‌علاوه همچون نقاشی‌های روی چوب عصر گوتیک و سنگ تراشیده‌های اهرام، استحکام داشت.

ای، نقاش و طراح امروز، این‌جا دیواری در اختیار توست. اگر چیزی برای گفتن داری، از آن استفاده کن! (گئورگه گروس)

البته به موازات فیلم انیمیشن، از فیلم ناتورالیستی هم بهره می‌جستیم، به‌خصوص زمانی که می‌خواستیم فضاهای ویژه‌ای را نشان بدهیم، مانند خیابان‌های شهر پراگ و سفر با قطار. برای تهیهٔ تصاویری از خیابان‌ها، فیلمبردارمان را به نام هوبلر ـ کالا[2]، راهی پراگ کردیم. تصویر صحنه با آن باندهای متحرک، خواه ناخواه تکنیک کاملاً جدید و ویژه‌ای را می‌خواست که با دشواری‌های فراوان هم مواجه گردید. ما به تصویری مطلقاً آرام نیاز داشتیم؛ اما چون دستگاه باید بر روی اتومبیلی نصب می‌شد، و آن هم در

---

۱. Honoré Daumier (۱۸۷۹ ـ ۱۸۰۸): نقاش و گرافیست فرانسوی که با نشریات انتقادی «کاریکاتور» و «شاریواری» همکاری داشت. نامبرده رئالیزم را با تخیل‌گرایی ــ به‌خاطر نبرد با بی‌عدالتی‌های اجتماعی و سیاسی ــ پیوند داد و آثار فراوانی را در این راستا نیز عرضه نمود، آثار عمدهٔ او: «حکاکی بر روی چوب» و کارهای گرافیکی در موزهٔ لوور.

2. Hübler - Kahla

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

خیابان‌های سنگ فرش پراگ حرکت می‌کرد، تصاویری پر لرزش به دستمان آمد. فقط با مونتاژ قسمت‌های مطلوب سرانجام توانستیم فیلم موردنظری را تهیه کنیم.

با پیوند فیلم ناتورالیستی و انیمیشن کوشیدم موضوع رفتن به بودوایس و صحنه‌های پایانی جنگ را سروسامان بدهم. در راه بازگشت به بودوایس و به موازات فیلمبرداری از طبیعت، یک کپی هم از ردیف درختان و منظرهٔ نقاشی داشتیم که به این طریق نیز ادامهٔ رهسپاری بیهوده هم، با قدرت تمام به نمایش درمی‌آمد. در صحنه‌های میانی، فیلم مزبور به شکلی زنده به تصاویر ترسیم شده سینمایی بدل می‌گردید.

در آخرین صحنه ــ ناگفته نماند که این فکر به‌خاطر نجات آخرین قسمت و تحت فشار، و تقریباً نیم ساعت قبل از نخستین اجرا، در من به‌وجود آمد ــ و مرتبط با تصاویر تن‌های لت و پار شدهٔ سربازان، صلیب‌های بی‌شماری را که از افق تا افق به‌سوی تماشاگران جاری بودند، به نمایش درآوردم؛ البته همهٔ این صلیب‌ها ترسیم شده بودند. ما در اجرای اولین شب، منتظر تأثیر فوق‌العادهٔ همین قسمتی بودیم که نیم ساعت پیش از آن نیز امتحان شده بود. متأسفانه انتظارمان عملی نشد. تصاویر سربازان ــ گرچه کمرنگ ــ به نمایش درآمدند ولی صلیب‌های جاری به روی پرده نیامدند. پس از خاتمهٔ نمایش آن شب، معلوم شد که مسئول آپارات در کمال بی‌احتیاطی فیلم را به کار انداخته، ولی با دیافراگم بسته.

چهرهٔ شوایک و پالنبرگ

بالاخره هم این مسئله روشن نشد که آیا شوایک واقعاً یک ابله به تمام معنا بوده که نمی‌دانسته چه می‌گوید و چه می‌کند، و کاملاً ناآگاهانه و به‌خاطر سادگی‌اش جنگ و همهٔ مقامات و مراتب را به هیچ می‌گرفته است، یا این که خودش را به سادگی می‌زده است و در واقع کاملاً آگاه بوده و با هدف اقدام

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

می‌کرده است. به‌هرحال، ما توافق کردیم که وجود شخصیت او کافی است تا همهٔ قدرت‌هایی چون کلیسا، دولت و ارتش، در برابرش فرو بریزند. جلوهٔ شوایک در این نیست که چیزی را نفی کند یا مسئله‌ای را مورد حمله قرار دهد، بلکه درست بر خلاف این است، زیرا او به تأیید همه چیزهای موجود می‌پردازد، آن هم تا سرحد و پایان همهٔ آن چیزهایی که وجود دارند.

اهمیت شوایک این بود: که او نه تنها شوخیگر صرفی نبود که با شوخی‌هایش سرانجام همهٔ چیزها و مناسبات را تأیید می‌نمود، بلکه شکاک بزرگی بود که با تأیید سرسختانه و خستگی‌ناپذیرش، در واقع به نفی همه چیز می‌پرداخت. استدلال ما این بود که شوایک یک عنصر کاملاً ضد اجتماعی، و غیر انقلابی است، تیپی بدون وابستگی‌های اجتماعی که در یک جامعهٔ کمونیستی هم می‌تواند فردی مخرب و برهم‌زننده باشد.

برای چنین نقشی ــ آن گونه که ما می‌دیدیم ــ در آلمان کسی نبود جز ماکس پالنبرگ. دوستان سیاسی ما به‌خاطر این انتخاب، اغلب ما را سرزنش می‌کردند که ما به این طریق ستاره‌پروری را در تئاترمان رواج می‌دهیم. حال، من اصلاً نمی‌دانم منظور چه بوده است. برای من فقط بازیگر با استعداد و بی‌استعداد مطرح می‌باشد. ایفای نقش به هیچ وجه نباید به نقطه‌نظر دیگری متکی باشد، جز این که آیا او توان دارد نقش محوله را تجسم ببخشد یا نه. این‌که او یک مبتدی است یا یک ستارهٔ عالی‌قدر، اهمیت چندانی ندارد. خوب، حالا چرا ما نتوانیم از یک استعداد برخوردار گردیم ــ با آن که شرایط اقتصادی او را به ستاره بدل کرده‌اند. اما ایرادات زمانی می‌توانستند به‌جا باشند که یک چنین بازیگری را فقط به‌خاطر خودش برمی‌گزیدیم، یعنی وقتی که نقش را برای شخص شخیص او خلق می‌کردیم و همه چیز حتی درام و اجرا و کارگردانی را هم با وی تنظیم می‌نمودیم. حال آن که در این مورد برعکس بود. ما «شوایک» را به‌خاطر پالنبرگ به صحنه نمی‌بردیم، نقش را هم برای او نساختیم؛ بلکه این نقش و مفهوم درام بود که پالنبرگ را طلب

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مـی‌کرد. مسـئلهٔ مـهم ایـن است: بـهترین تأثـیر بـا بـه‌کـارگیری بـهترین و مناسب‌ترین بازیگران، به‌ویژه هنگامی که ــ مثل ما ــ بخواهند تأثیر سیاسی بگذارند.

گئورگه گروس

پالنبرگ، که واقعاً یک شوایک ایده‌آل بود، به شیوه‌ای حیرت‌انگیز خودش را بـا مسـائل صحنه‌ای و فنی درام و همچنین با گروه تطبیق داد. بر این اساس هم او در کار ما ــ به مـفهوم معمول کلمه ــ هرگز یک ستاره نبود. او که در مکتب راینهارت تجربیاتی را اندوخته بود، در رابطه با این شیوهٔ تـئاتری هـم بـاید جسـماً و روحاً فشارهای فراوانی را نیز تحمل می‌نمود. او این مهم را چنان راحت و با انـعطاف انـجام داد و با هنر بازیگری خود سیمایی را آفرید که بدون اغراق مـی‌توان وی را چـهرهٔ جـاویدان تاریخ تئاتر برشمرد.

«نقطهٔ اوج هنری همانا شوایک پالنبرگ است، نـمایش شگـفت‌آور یک سیمای افسانه‌ای ـ مردمی، چهره‌ای بسیار نافذ که گویی واقعاً در پراگ زندگی می‌کند؛ او چیزی از یک حیوان نجیب و رنجدیده را در خود دارد که نمی‌داند و نمی‌تواند بداند چرا و به چه دلیل باید این همه بدبختی بکشد. از نظر صدا، گاه چیزی مثل فروتنی و انـدوه، جـوان بـدبیاری از نسـل کـاندید[1] و اویـلن اشپیگل[2]. پالنبرگ، شوایک را برای دومین بار آفرید. این توانایی پیسکاتور را

---

۱. Candide: سیمایی از چهره‌هایی که ولتر به آن اشاره کرده است.

۲. Till Eulenspiegel: شرور افسانه‌ای که گویا پسر دهقانی بـوده از اهـالی Kneitlingen کـه در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۰ میلادی زندگی می‌کرده است. او پای پیاده سرتاسر آلمان مـیانی را ←

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

می‌رساند که بازیگری مستعد همچون پالنبرگ را برای این نقش کشف کرد. و جالب توجه این که پالنبرگ هم همکاری نموده و به بهترین شکل آن را به اجرا درآورد.» (از نشریهٔ «دی وِلت آم آبند» ۲۴ ژانویهٔ ۱۹۲۸، کورت کرستن)

← سفر کرده و غالباً با مفاهیمی ژرف به انتقاد از اوضاع و احوال جامعه و مردم پرداخته است. کتاب فولکلوریک به نام او در سال ۱۴۸۳ منتشر گشته است. آثار بی‌شماری در ادبیات و موسیقی به او اختصاص یافته که از مهم‌ترین آن‌ها باید رمان کوستر (۱۸۶۸) و سنفونی ریچارد اشتراوس را نام برد (۱۸۹۰).

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

کمدی شکوفایی اقتصادی

صحنهٔ پیسکاتور ـ در تئاتر لسینگ[1]

«هشتم آوریل تا سوم ماه مه ۱۹۲۸)

در اول مارس ۱۹۲۸ یکی دیگر از تئاترهای برلین، تئاتر لسینگ را نیز اجاره کردیم. این یک بنای قدیمی بود در شمال غرب شهر که تحت سرپرستی اُتو برام، دوران شکوفایی خود را گذرانده بود.

من عهده‌داری تئاتر دومی را اصلاً نمی‌خواستم، اما دلایل اُتوکاتس مرا قانع کرد. «شوایک» با پالنبرگ در تئاتر نولندورف، تماشاگران بسیاری را جلب نمود و ما نمی‌خواستیم ــ همان‌طوری که در مورد «آها، ما هم زندگی می‌کنیم» و «راسپوتین» ــ اجرا را در میانهٔ موفقیت رها سازیم و بگذریم، فقط به‌خاطر علاقه‌مندانی که آبونه شده و پیشاپیش کارت‌های فصلی را خریداری کرده بودند. ما در آغاز فصل تعهد کرده بودیم که به ایشان هفت اجرا را نشان دهیم و در رابطه با سهمیه‌های ویژه هم تعهدمان حداقل ۵ اجرا بود. در ماه

---

۱. Gotthold Ephraim Lessing (۱۷۸۱ ـ ۱۷۲۹): درام‌نویس و منتقد آلمانی و یکی از بانفوذترین نویسندگان قرن ۱۸ و هموارکنندهٔ راه ادبیات کلاسیک آلمان. آثار مهم او: «دانش‌پژوه جوان» (۱۷۴۸)، «مینای بارنهلم» (۱۷۶۳)، «امیلیا گالوتی» (۱۷۷۲) و «دراماتورژی هامبورگی» (دو جلد، از ۱۷۶۷ تا ۱۷۶۹).

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

فوریه آن را به سه اجرا کاهش دادیم و سری «شوایک» هم آن طوری که فکر می‌کردیم، مشخص نبود.

گذشته از این‌ها در مقابل خانم دوریو، هم تعهدی داشتیم ــ صرف‌نظر از این که ایشان در به‌دست آوردن تئاتر مزبور کمک‌های شایانی نموده بود. از این رو ضروری می‌دیدیم که ایشان نقش بزرگی را برعهده گیرد. در همین راستا «شکوفایی اقتصادی» لانیا با آن نقش برجستهٔ زنانه‌اش، بهترین فرصت را به ما می‌داد. بنابراین ــ و البته با دودلی ــ با پذیرش تئاتر دومی نیز موافقت نمودم. در یکی از گفت‌وگوهایی که در زمان تأسیس تئاترمان داشتیم، لانیا (که «اعتصاب عمومی» او را من در رابطه با اعتصاب کارگران معدن انگلستان، برای اجرا در تئاتر مردمی پیشنهاد کرده بودم ــ چراکه هم متن و هم فرم آن برایم خیلی جالب توجه آمده بود) ایدهٔ یک کمدی را پیشنهاد کرده بود که خیلی مورد پسندم واقع گردید. نظر او این بود که سودجویی را نشان دهیم که با انقلاب رانده می‌شود و به این ترتیب به اثبات می‌رسد که ایده و باور در برابر شخصیت‌هایی که می‌خواهند از موقعیت سوء استفاده کنند، پیروز می‌شود. این کمدی که عنوان اولیهٔ آن «سرخ علیه سفید» بود، با رخدادهای چین ارتباط می‌یافت، چون یک ژنرال چینی را محور اصلی داستان قرار داده بود که در انگلستان به تله یک مدیر زیرک و حیله‌گر می‌افتد و توسط همین مدیر به‌عنوان مترسک استثمار می‌شود. پیامدهای کمیک این معامله که مدیر را به ورطهٔ ورشکستگی هم می‌افکند، استخوان‌بندی اثر را تشکیل می‌دادند.

این کمدی در شکل اولیه‌اش اثری نادرست به‌نظر می‌رسید، چون تمامی اثر ایدهٔ اصلی را دربر نداشت و داستان هم قانع‌کننده نبود و خود لانیا هم این را قبول داشت، به این دلیل تصمیم گرفت آن را به‌طور کلی از نو بازنویسی کند؛ زیرا می‌خواست امکانات نقش‌ها را هم درنظر بگیرد. این یکی از اولین تلاش‌های تئاتر ما بود در راستای یک تولید ضروری: مؤلف به منزلهٔ مسئول تئاتر، از همان لحظهٔ نخست با کارگردان و همهٔ امکانات و شرایط تئاتر

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

رابطه‌ای تنگاتنگ داشت.

در ماه جولای همه با هم به هرینگسدورف[1] رفتیم، و در حالی که من با گاسبارا و تولر بر روی درام «آها، ما هم زندگی می‌کنیم» کار می‌کردیم، لانیا بازنویسی جدید «سرخ علیه سفید» را تدارک می‌دید که حالا عنوان «شکوفایی...» را داشت. در پایان جولای دو پروندهٔ کمدی را پیش رو داشتیم، و هنگامی که لانیا درام را برایمان خواند، همه را بسیار خوش آمد، به‌ویژه خانم دوریو که از نقش اصلی برای خود رؤیاها ساخته بود و کامیابی آن را حتمی می‌پنداشت. ما بنا داشتیم آن را به مثابهٔ اجرای دوم به صحنه ببریم.

من اشاره کردم که چرا تصمیم گرفتیم به دنبال «آها، ما هم زندگی می‌کنیم»، «راسپوتین» را به اجرا درآوریم. ولی هر چه بیشتر به متن «شکوفایی...» می‌پرداختیم و هرچه وسیع‌تر به وظایف تئاترمان می‌نگریستیم، به‌نظرمان آخرین بازنویسی کمدی کافی نمی‌رسید. سرانجام به این‌جا رسیدیم که نباید در سطح بمانیم ــ گرچه خیلی‌ها همین را از ما می‌خواستند ــ و باید به ریشهٔ مسائل بپردازیم، چراکه متن هم بسیار سخت بود و پر اهمیت، به همین دلیل نباید صرفاً در قالب شوخی و خنده عرضه می‌گشت.

این متن «نفت» نام داشت که باز هم پر اهمیت تلقی می‌شد ــ که در رابطه با رمان «Oil» سینکلر و سیاست روز هم تازگی داشت ــ و به همین لحاظ ژرفا و گستردگی بیشتری را هم طلب می‌کرد، خیلی بیشتر از کمدی لانیا.

خود لانیا هم این را پذیرفت. از آن‌جایی که علاقه داشت این درام را در تئاتر ما به صحنه ببرد، از اجرای درام «شکوفایی...» حتی در سایر تئاترها هم چشم پوشید و برای سومین بار دست به‌کار شد.

ما دو نفر هر چه بیشتر به مسائل این متن می‌پرداختیم، مشکلات افزون‌تری را پیش‌رو می‌دیدیم. کتاب‌ها، آمار و گزارش‌های اقتصادی

---

1. Heringsdorf

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بسیاری را به بررسی نشستیم، و بالاخره متوجه شدیم که در محتوای متن «شکوفایی...»، بُن‌مایهٔ یک کمدی بزرگ نیز نهفته است، امکاناتی که به تئاتر دیدگاه‌های کاملاً جدیدی را می‌بخشید. اما آغاز ماه فوریه بود و در اول ماه مارس باید تئاتر لسینگ با درام لانیا افتتاح می‌شد، یک مسئلهٔ لاینحل. از یک طرف، ضرورت داشت که درام لانیا به اجرا درآید، و از سوی دیگر هم مسائل این کمدی برای اجرایی معمولی و مضحکه‌آمیز، واقعاً حیف بود. کار مستمر بر روی آن هم ــ آن طوری که ما درنظر داشتیم ــ هفته‌ها و بلکه ماه‌ها فرصت می‌خواست.

«این مسئله فقط با یک توافق قابل حل بود. بار دیگر شرایط (کمبود وقت و ضرورت‌های اداری مؤسسه) بر خواسته‌ها و اهداف ما چیره شدند. لئولانیا در بروشور، راجع به شکل‌گیری اثر و مقاصد آن چنین نوشت:

برای ما دیگر بسنده نیست که تنها روی تأثیرات انگشت بنهیم؛ سیاست را باید به‌عنوان زمینهٔ جالب توجه به‌شمار آوریم و در مقابل آن به اجرا و نمایش اثری هنری، سحرآمیز و روان‌شناسانه بپردازیم. ما نمی‌خواهیم جزئیاتی از دورانی را ببینیم بلکه خود آن دوره برایمان اهمیت دارد، به همین جهت مایل هستیم تمامی مناسبات درونی آن را نیز آشکارا بشناسیم. اما تئاتر امروزین در برابر چنین گسترش و تلاش بر روی متون سیاسی عاجز مانده است. اگر من در مورد کمدی‌ام توانستم به چنین تلاشی دست بیازم، امکانی بود که دراماتورژی کارگردانی چون اروین پیسکاتور در اختیارم گذاشت.

محور اصلی کمدی مذکور را نفت تشکیل می‌دهد. در این‌جا باید مجموعه‌ای از مسائل اقتصادی نشان داده شوند که حول محور این ماده می‌چرخند، قوانین و مراحل روند اقتصادی و تأثیرات سیاسی‌اش. به‌عنوان صحنهٔ نمایش هم آلبانی را انتخاب کردم، گرچه این سرزمین فعلاً برای بازار جهانی نفت از اهمیت چندانی برخوردار نیست، اما در همین جا هم می‌توان برهه‌هایی از مبارزات سیاسی جهان را از آغاز نیز دنبال کرد. مناسبات تربیچ

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

لینکلن[1] با آلبانی مستند نیستند. اما نامبرده آشکارا نمایانگر تیپ ماجراجویی است که بتواند به‌خاطر منابع نفت پر سود مکزیکو، باکو و موصل، راهزنی‌ها و قتل و غارت‌هایی را نیز ترتیب بدهد؛ به همین سبب به خودم اجازه دادم که در رابطه با اقدامات تاریخی و به اصطلاح قهرمانانهٔ تربیچ لینکلن، تغییر صورت داده و مکان آن اقدامات را از چین و آلمان به آلبانی منتقل کنم. اجرای پیسکاتور بر این پایه استوار بود: متن باید کاملاً عینی و مؤثر در ساختار صحنه تجسم می‌یافت. پیشنهادها و کمک کارگردان راه را به من نشان دادند، راهی که من باید از آن طریق به اهداف خویش جامه عمل می‌پوشاندم؛ و مقاصد هم به هیچ وجه امر ناگهانی یا الهام لحظه‌ای نبودند، بلکه از تکالیف و ایده‌هایی نشأت می‌گرفتند که تئاتر ما نیز در خدمت آن‌ها بود. از ثمرهٔ آن و از همکاری همهٔ ما این کمدی به‌وجود آمد.»

هماهنگ با این اندیشه ساختار گستردهٔ صحنه و اجرا را پی‌ریزی کردم، ساختاری که در پیوند با داستان تکمیل می‌گردید. می‌بایست از درون صحنه خالی ــ بیابان لخت و عریان ــ سرآغاز نبرد به‌خاطر کشف اتفاقی یک منبع نفت نیز سامان می‌گرفت، سیر نمایشی در برابر چشم تماشاگران ــ اقدامی که تمامی رخدادهای تکنیکی تولید نفت را به معرض تماشا می‌گذارد. از لحظهٔ کشف منبع نفت تا مسئله حفر چاه؛ از ساخت و ساز برج‌های حفاری تا تجارت نفت به‌عنوان کالا باید رخدادها ــ رقابت‌ها، جنایات، سوءظن‌ها، رشوه‌خواری‌ها، انقلابات و... در برابر دیدگان تماشاگران تجسم می‌یافتند و آنان را با همهٔ زیر و بم سیاست جهانی نفت آشنا می‌ساختند.

اما نظر و خواست ما فقط در پردهٔ اول عملی گردید. در پردهٔ دوم باز باید به رخداد کمدی اولیه رجوع می‌کردیم، چون در غیر این صورت نقش اصلی به‌طور کلی از دست می‌رفت. با این تضاد نتوانستیم کنار بیاییم. در حالی که بازنویسی جدید نقش اصلی را فقط به‌قدرت نفت می‌داد، نقش اصلی زنانه

1. Trebitsch - Lincoln

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

در کمدی اولیه که در اثر جدید عملاً اپیزودگونه‌ای بیش نبود ــ باید به طریقی نجات می‌یافت. توافق پشت توافق تا ببینیم چه خواهد شد؛ و باز هم توافقاتی صورت گرفت.

بار دیگر قرار شد اجرای «شکوفایی اقتصادی» را به تعویق بیندازیم، ابتدا ۱۴ روز و بعد هم چهار هفته. در این بین در تئاتر لسینگ مقررات موقتاً تغییر می‌یافت. تمرینات «شکوفایی...» در اثر ضرورت‌ها کند می‌شد، اثر روز به روز باید اصلاح می‌گشت، کار سلانه سلانه پیش می‌رفت و هنگامی که خانم تیلادوریو مریض شد و دیگر نتوانست سر تمرینات حاضر شود، به کلی تعطیل گشت.

در همین زمان من با لانیا بر روی فیلم ضمیمه کار می‌کردیم، که این بار باید عملکرد کاملاً خاصی را در نمایشنامه می‌داشت، چون بر اساس دیدگاه‌های جدیدی سامان یافته بود.

به همان ترتیبی که من داستان را صحنه‌ای ـ دینامیک به راه می‌انداختم و به ساختار صحنه و ابزار و وسایل صحنه‌ای اهمیت ویژه‌ای می‌دادم، فیلم هم می‌بایست ــ بدون این که فقط جلوه‌های تصویری به نمایش بگذارد ــ ته زمینه‌های درام را نشان داده و به گسترش آن‌ها بپردازد، و در عین حال چهارچوبهٔ محکمی را هم برای کمدی ایجاد کند. این کمدی ـ ژورنالیست‌ها باید از طریق روزنامه جریان می‌یافت، به این معنی که تمامی برش صحنه را صفحهٔ روزنامه‌ای تشکیل می‌داد، یک پردهٔ کتانی که مثل برگ روزنامه‌ای به بخش‌های مختلف تقسیم شده بود، و هر قسمت آن هم صحنه‌ای از داستان را نشان می‌داد. در همان حالی که بر صحنهٔ نبرد میان گروه‌های رقیب بر سر منابع نفت جریان داشت، جنگ بین کارتل‌های ایتالیایی و فرانسوی هم روی پرده غوغایی برپا می‌کرد؛ در این‌جا تضادهای سیاست جهانی در قالب گرافیکی، فیلم انیمیشن و نوشته، به نمایش در می‌آمد. من بدین وسیله به سادگی فوق‌العاده و تجارب مفید رسیدم، چیزهایی که مانند کتابی آموزشی نیز

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تجسم می‌یافتند. بارها و بارها صفحهٔ روزنامه جلو می‌آمد، جای دیگر دور می‌شد یا حفره‌ای در آن ایجاد می‌گشت، و نمای صحنه آشکار می‌گردید، و داستان هم درست در همین جا شروع می‌گردید، در همان نقطه‌ای که تفسیر روزنامه پایان می‌یافت. در انتها و لحظه‌ای که روزنامه توی شعله‌های آتش می‌سوخت، انقلاب آلبانی با به آتش کشیدن منابع نفت به اوج خود می‌رسید.

به‌نظرم، اجرای «شکوفایی اقتصادی» که نمی‌توان آن را به‌خاطر بارآپارات فیلم و سنگینی ابزار تکنیکی مورد سرزنش قرار داد، در راستای سادگی ابزار صحنه‌ای و روانی فرم، منسجم‌ترین تلاش فصل نیز بوده است.

ما با اجرای «شکوفایی...» برای نخستین مرتبه به حوزهٔ سیاست روز اقتصاد جهانی گام نهادیم. مسئله از این روی برای ما پیچیده بود که بدین‌سان موقعیت شوروی هم در این ستیز اقتصادی ـ سیاسی به‌خاطر بازار فروش نفت، مورد سؤال قرار می‌گرفت. روابط متقابل شوروی با تراست‌های تولیدکننده و فروشندهٔ آمریکایی و انگلیسی نفت و همچنین جایگاه آن کشور به‌عنوان رقیب اقتصاد سرمایه‌داری جهانی.

اگر درام خودش را فقط به همین مسئله محدود می‌کرد، احتمالاً این امکان هم به‌وجود می‌آمد تا در تمامی جهات و بدون ابهام موضوع مورد بحث قرار گیرد. در آن صورت می‌توانستیم نشان دهیم که شوروی، به‌خاطر آن که بتواند مسئولیت مهم خویش را در قبال جنبش بین‌المللی کارگری انجام بدهد، آگاهانه به سیاست اقتصادی سرمایه‌داری جهانی رو کرده است. اما بنابراین مسئله با افسانهٔ یک انقلاب ملی در ناحیه‌ای نفت‌خیز پیوند می‌خورد، که در آن اتحاد شوروی از یکسو به‌عنوان عامل اقتصادی و از طرف دیگر به منزلهٔ کارگزاری انقلابی نمودار می‌گردید. در نسخهٔ قبل از آخرین بازنویسی درام که ما آن را «نسخهٔ بورودین»[1] نامیدیم، چهرهٔ اصلی زنانه همزمان به‌عنوان نمایندهٔ شرکت نفتای روسی و کارگزار انترناسیونال سوم ظاهر می‌گشت.

---

1. Borodin

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

افراد بدطینت یا نادان از این دوگانگی نتیجه گرفتند که پس اتحاد شوروی انقلاب‌های ملی را به راه می‌اندازد تا شرایط مناسبی در رابطه با نفت نیز به‌دست آورد.

شب آخرین تمرین در برابر انجمنی ــ که من عمداً با دعوت از شخصیت‌های سیاسی ترتیب داده بودم ــ معلوم گردید که چهرهٔ خانم بارسین[1] سیاست روسیه شوروی را به ناراستی و دو پهلویی رقم می‌زده است. در حقیقت ممکن نبود، بتوانیم دو حوزهٔ مجزای از همدیگر را از طریق یک سیما به نمایش بگذاریم، بی‌آن که اتحاد شوروی از آن خدشه‌دار نشود. درست بر خلاف آن‌چه ما از این اجرا درنظر داشتیم، می‌توانست اتفاق نیفتد؛ تأثیری که برای تئاتر هم می‌توانست پیامدهای نامعلومی داشته باشد. تصمیم گرفتم ــ در شرایطی که امکان داشت کوچک‌ترین تردیدی در رفتار سیاسی ما پدید آید ــ تئاتر را ببندم.

آخرین تمرین ساعت ۳ صبح روز هفتم آوریل ۱۹۲۸ پایان یافت. در اتاق مدیریت تئاتر لسینگ ــ که بوی کفک‌زدگی در آن پیچیده بود و گویی از زمان اُتو برام پنجره‌هایش را هرگز باز نکرده بودند ــ انتقاد از هر سویی می‌بارید. همهٔ حضار نسخهٔ بورودین را رد می‌کردند. البته خود من هم به تأیید آنان می‌پرداختم، گرچه برخی از استدلال‌ها را نیز اغراق‌آمیز می‌دانستم.

بیرون از تئاتر هوا آرام آرام روشن می‌شد، روزی که نخستین اجرا باید به صحنه می‌رفت. رنگ پریده، با چهره‌هایی خواب‌آلود، و کاملاً خسته از کاری که به‌خاطرش سه هفته تمام نه خواب داشتیم و نه خوراک، در مقابل درامی قرار گرفتیم که کاملاً بررسی شده بود و هیچ تغییری را هم در آن نمی‌توانستیم انجام دهیم، با این همه اجرای آن نیز غیرممکن به‌نظر می‌رسید. این دشوارترین آزمون بود برای اعصاب ما در تمام دوران کار هنری‌مان. اعصاب لانیا درهم ریخت. تنها کسی که سیگار برگش را به لب داشت، و کلاه چرمی را

---

1. Barsin

pdf.tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

tarikhema.org

بر پیشانی کشیده بود، آرام و حتی شادمان به‌نظر می‌آمد، دوست قدیمی‌مان برت برشت[1] بود. نظر او این بود که تمامی نقش چهرهٔ اصلی زنانه را در قالب عملکردش از امروز به فردا موکول کنیم (به آینده) و در همان لحظه هم خواست که با لانیا و گاسبارا کار را شروع کنند. یک تعویق دو روزه مطلقاً منطقی به‌نظر می‌رسید، اما مسئله این بود که آیا خانم دوریو هم با آن موافقت خواهد کرد یا نه. برای او واقعاً سخت بود، نقشی را که با آن زحمت و بر پایهٔ خط معینی بنا کرده بود، اکنون به‌طور کامل تغییر بدهد. اتوکراتس[2] و خانم وِلهونر[3] تعهد کردند که بروند و خانم دوریو را قانع کنند.

در این اثنا به ساعت ۵ رسیده بودیم. در بیرون یک روز پرشکوه بهاری شروع می‌شد. من یک بار دیگر هم حرفه‌ام را نفرین کردم. باری بر دوش‌مان گذاشته بودند که هرگز تاب تحمل آن را نداشتیم. وقتی به آن می‌اندیشیدم که هشت روز بعد کارل هاینتس مارتین «آخرین قیصر» را به صحنه خواهد آورد، دلم می‌خواست به جایی بگریزم که از تئاتر نه چیزی ببینم و نه چیزی بشنوم. اما به جای آن راهی خانه‌ام شدیم و تا بعدازظهر یکسره بر روی بازنویسی جدید «بارسین» به‌کار پرداختیم. این که چهره‌ای که تاکنون انترناسیونال سوم و شرکت نفتای روسی را نمایندگی می‌نمود و حالا باید به‌عنوان کارگزار دول آمریکای جنوبی به میدان بیاید، چیزی از کمدی بودن قضیه نمی‌کاست، سیمایی که فقط نقش کارگزار شوروی را به نمایش گذاشته بود. این راه‌حل به ما اجازه داد نقش مزبور را تا پایان به جای خود بگذاریم و درام را با یک ضربهٔ نبوغ‌آمیز و غافلگیرکننده، به آخر برسانیم.

نمی‌خواهم بگویم که حال و روز خوبی داشتم. درامی که ــ به‌جز صحنه‌های اولیه ــ دیالوگ‌هایی رقیق داشت، می‌بایست با چنین خاتمه‌ای در زمرهٔ نمایش‌های مطلقاً شاد قرار می‌گرفت. اما وقتی که می‌خواستیم اجرا را به

---

۱. همان برتولت است.

2. Otto Kratz 3. Wellhöner

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

هر جهت نجات بدهیم، جز این چیزی برایمان باقی نمی‌ماند. در یک کار زورکی که نفس‌هامان را گرفته بود، درام با مراعات عملکرد جدید نقش اصلی نوشته شد. با وجودی که خانم دوریو هم از لحاظ عصبی درهم ریخته بود، با نظم و ترتیبی اعجاب‌انگیز تا روز اجرا نیز تحمل کرد. اگر ما در آن روزها نتوانستیم از فداکاری ایشان در راه رهایی اجرا به حد کافی تشکر کنیم، دلیل آن مشغلهٔ فراوان و شرایط آن زمان بود.

اما پژواکی که «شکوفایی اقتصادی» در افکار عمومی داشت، کمتر از سایر اجراهای فصل نبود. جالب توجه است که مطبوعات دست راستی که در مورد اجراهای قبلی دم از کسالتباری آن‌ها می‌زدند، یکباره علیه «بردوی» و «اُپرت جنون‌آمیز» اجرا برآشفتند.

نشریهٔ تاک، چنین نوشت:

«پیسکاتور ادای بُردوی را درمی‌آورد؛ مسکو، هالیوود و تمامی موضوعات پیش پا افتادهٔ اروپایی در یک نقطه جمع‌اند. سرتاسر دنیا به‌عنوان یک دیوانه‌خانهٔ عظیم. آری، انقلاب جهانی به اپرت هم نیاز دارد، تا سگ پشت بخاری را تحریک کند.»

و نشریهٔ لوکال آنتسایگر:

«کورتس[1] ـ مالر و پیسکاتور. این‌جا هنوز آینده است؛ این‌جا راهی از بُن‌بست آقای تولر. یک شگرد نبوغ‌آمیز، و شجاعانه، تئاتر پیسکاتور از هم اکنون تصمیم دارد زیر ستارهٔ خانم هدویگ، کورتس ـ مالر قرار گیرد.»

روزنامهٔ دویچه، بار دیگر آن را بسیار کسل‌کننده خواند؛ و تگلیشه روندشاو[2]، هم خواب‌آور ــ تئاتر پیسکاتور از ضعف بسیار می‌لرزد.»

روزنامهٔ بورس برلین این بار استثنایی را به‌وجود آورد:

---

۱. Hedwig Courths-Mahler (۱۹۵۰ـ۱۸۶۷): خانم نویسندهٔ (آلمانی) رمان‌های سرگرم‌کننده و پرخواننده.

2. *Täglische Rundschau*

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

«اقدام لئولانیا در نوشتن کمدی اقتصاد، بیش از همهٔ کارهایی که میلیون‌ها بار عرضه گشته‌اند، گوش شنوا می‌خواهد، چون در جستجوی چیزهای دیگری است.»

عجیب است که کارشناسان اقتصادی نظیر موروس[1] در نشریهٔ «وِلت بونه»[2] با این درام خیلی منصفانه‌تر برخورد کردند تا بسیاری از آقایان نویسندگان در نشریات ادبی که البته اذعان داشتند در مورد موضوعی که کمدی به آن پرداخته چندان اطلاعی ندارند، ولی با این همه بی‌پروا مکانیسم دلال‌بازی‌های بین‌المللی برآمده در درام «شکوفایی اقتصادی» را نادرست خوانده و به مثابهٔ فانتزی یک مسئلهٔ واقعی ــ از سوی نویسنده‌ای نه چندان ماهر ــ تخطئه کرده‌اند و این بار دیدگاه‌های سیاسی نشریات دمکرات را به پیش کشیدند.

برای «آبند بلات ـ ساعت ۸» این کمدی فقط اندکی انقلابی بود:

«من کار پیسکاتور را به این دلیل رد نمی‌کنم که خیلی انقلابی است؛ اما به این سبب محکوم می‌نمایم که فاقد اندیشهٔ گستردهٔ انقلابی می‌باشد. او شیفتهٔ توافق است تا بتواند دستوری را به کرسی بنشاند؛ او یک ارتجاعی است که وجدان هنرمندانه را خواب می‌کند. این فقط تماشاگران بورژوا نیستند که باید در برابر او بایستند ــ بیش از اینان آنانی باید روش‌های پر مسئله و سؤال‌برانگیز او را زیر ذره‌بین ببرند که در راه رشد و تکامل جامعه جان‌فشانی‌ها کرده‌اند.»

آقای فلیکس هولندر[3]، ارتجاع کمدی را در آن می‌بیند که «آقای لانیا نمی‌خواهد خودش را به همراه شهروندان به تباهی بکشاند؛ بنابراین خاتمهٔ کار را به‌دست زنی مکار می‌سپارد، که نبوغ حرفه‌ای و جذابیت‌اش میان آمریکای سرمایه‌داری و روسیه شوروی هماهنگی‌هایی را به بار بیاورد.» دلیل اشتباه بودن این ایراد را من در صفحات پیشین آوردم؛ و گفتم که تغییر در

---

1. Morus 2. *Welt-Bühne* 3. Felix Hollaender

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

خاتمهٔ کمدی فقط به‌خاطر ضرورت‌های سیاسی بوده است و بس.

روزنامهٔ فوزیش، این را ناخوشایند می‌دانست که «تماشاگران در حیله‌گری‌ها و ظاهرسازی‌های تربیچ لینکلن نوعی شوخی می‌دیدند و به آن می‌خندیدند. این‌گونه شادی بسیار معمولی است که نظیر آن را در اپرت‌ها یا شوخی‌های فرانسوی هم می‌توان شاهد بود. این هدف تئاتر پیسکاتور است که از شهروندان کمونیست بسازد. آیا صحنهٔ او نباید چنان تأثیری می‌داشت که از کمونیست‌ها شهروند درست کند؟ اگر هر دو طبقه به یک چیز بخندند و از آن شادمان شوند ــ و شادی را هم نوعی تملک بدانیم ــ نباید این‌جا گرفتار شوند! وقتی هر دو طبقه بخندند، دیگر جنگ طبقاتی پایان یافته تلقی می‌شود و آقای پیسکاتور می‌ماند و صلح و آرامش اجتماعی.»

نشریهٔ برلینر تسایتونگ[1] اشعار داشت: این درام «ایده‌هایی را ارائه داد که تکاندهنده بودند، چیزی ورای معمول که تئاتر بدون آن کارش به انجماد می‌کشد. البته مسئله صرفاً ارائه چیز دیگری نیست. دستگاه‌ها و فن جدید هم کاری از پیش نمی‌برند.»

نشریهٔ «فورورتس»، «ایدهٔ تربیچ لینکلن را کمدی تلقی نموده و انتقاد تند مربوط به مرد اصلی و دلال‌بازی‌های بین‌المللی را هم ارج بسیار نهاد. لئولانیا، که چنین شهامتی را به خرج داده، برای آیندهٔ هنر دراماتیک آلمان همان قدری خدمت کرده است که شیلر با «ویلهلم تِل» و «دوشیزه اورلئان». درام، کارگردان و بازیگرها جالب‌تر از آنی بودند که ما تاکنون در کارهای پیسکاتور دیده بودیم. این‌جا از زمستان گذشته، بیشتر تئاتر حکمفرما بود. تمایلات و علایق مرده نبودند. درام‌نویس، کارگردان و بازیگران هنوز تجربه می‌کنند، اما گویی آنان یک گام از تئاتری که ما می‌خواهیم، جلوترند؛ تئاتری که از نظر تفکر و تکنیک با دوران ما خویشاوندی داشته و بیش از یک سرگرمی ابلهانه می‌باشد.»

---

1. Berliner Zeitung

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

کِر، ایهرینگ و منتقدان پرچم سرخ نسبت به اساس متن و مسائل مربوط به آن دلشورهٔ بیشتری داشتند.

«باری، داخل شوید: کسل نخواهید شد، عاقل‌تر نمی‌شوید. مهم همین است؛ شعرا و درام‌نویسان را به حال خود بگذارید.» (آلفرد کِر)

«یک اثر حماسی با وسعتی عظیم. تاریخ پیدایش جنگی از اقتصاد و سودجویی؛ علت کوچک و تأثیری بزرگ. امروز کشف یک منبع نفت؛ امروز مبارزهٔ گروه‌های اقتصادی. روشن است که تاریخچهٔ برخورد گروه‌ها را نمی‌توان با ابزارهای درام حیله و نیرنگ به نمایش گذارد.

«شکوفایی اقتصادی» لانیا راه لیوان آب تا نفت را پیموده است؛ یک شروع درخشان، و آغازی از هیچ. پانتومیمی موضوع را به حرکت درمی‌آورد؛ گزارشی حماسی هم آن را ادامه می‌دهد. با متن شیوه و سبک هم به راه می‌افتد. یک کار دسته جمعی بین نویسندهٔ متن، کارگردان، معمار صحنه و بازیگران. اگر کمدی از همین جا گسترش یافته و به حوزه‌های دیگر کشیده می‌گشت، بنابراین اثر بزرگی نمی‌شد، استثنایی را دربرنمی‌داشت، اما چیز مهم‌تری پدید آمد: طرح و برنامه‌ای برای کارهای آتی صحنه‌ای که مجموعه‌ای را شکل می‌دهند؛ اساسی برای درام‌های گروهی، صحنه‌ای برای سرنوشت همگانی.

ولی اینک شکستگی نیز آغاز می‌شود؛ یک پروسه، مشابه آن چیزی که تازگی در فیلم ایزنشتاین هم دیدیم. زمان به‌سوی متون حماسی عصر کشیده می‌شود، فیلم و تئاتر جابه‌جا می‌گردند؛ و امکانات بیانی خود را نوسازی می‌کنند. اما قوانین قدیمی صحنه و فیلم امتیاز خود را می‌طلبند و با سنت خود سرآغازهای نوین را درهم می‌نوردند. اجرای پیسکاتور محکم‌ترین کاری است که او در این فصل انجام داده است.» (هربرت ایهرینگ)

«تردیدی نیست که این‌جا مسئله‌ای مطرح می‌گردد، هزار بار مهم‌تر و هزار بار تازه‌تر از درد و رنج روحی لطیف، درهم ریخته و شاعرانهٔ جوانی ــ

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

یا سایر مسائل و مشکلات انسانی ــ که ادبیات بورژوایی با جدیت تمام ارائه می‌دهد. این از حماقت‌های ادبای بورژواست که موضوع مزبور را خسته کننده و ضعیف می‌پندارند، حال آن که دانستن احساسات فلان جوانک در رابطه با قتل پدر، بهمان خانم مرتبط با روابط نامشروع‌اش، یا قتل‌های همراه با تجاوز، را بسیار جالب توجه می‌یابند.

همهٔ این‌ها خوشایند است و میخکوب‌کننده، الوان و سرزنده. همهٔ این‌ها تندی گزنده‌ای دارد: جوهر نمک، که آیات صلح‌آمیز اتحاد ملل را می‌خورد و با تندی مضحکی در برابر عوام فریبی و شرارت سیستم سرمایه‌داری سر تسلیم فرود می‌آورد. از این عناصر و از این نمایش می‌توانست یک چنین کاریکاتور سیاسی مضحکی با ترکیبی از اپرت ورِوو پدید آید، وگرنه...

اگر موضوع: ستیز به‌خاطر نفت، برخورد گستردهٔ امپریالیزم، پایهٔ جنگ جهانی آینده، این همه وسعت و عظمت نمی‌داشت، لانیا و پیسکاتور چگونه می‌توانستند فرم نمایشی خود را به منصه ظهور برسانند!

بنابراین، چنین مسئلهٔ مهم دنیای امروز را نمی‌توان در قالب داستانی نمایشی جای داد، آن هم در قالبی که بیشتر اپرت گونه باشد. همین خود تعیین‌کننده‌ترین نکته است.» (پرچم سرخ، برلین، دوازدهم آوریل ۱۹۲۸)

اجرای «شکوفایی اقتصادی» بیش از ۴ هفته دوام نیاورد، با سالن نسبتاً خالی. پایان نخستین مرحله از تئاتر من شروع شده بود.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

سال استودیو

ایدهٔ ایجاد استودیو در همان تئاتر مردمی تقریباً تا مرحلهٔ عمل رشد یافته بود. اکنون که به تئاتر اختصاصی رسیده بودم، انجام آن بدیهی به‌نظر می‌رسید. استودیو در آن زمان می‌بایست زیر عنوان «تئاتر مردمی جوان» به فعال‌تر شدن تئاتر مردمی کمک می‌نمود. مناسبات بین ما از همان آغاز جور دیگری بود. اینک تئاتر ما وظیفه داشت به استودیو میدان بدهد. به همین سبب اهمیت اصلی را در حوزهٔ دراماتورژی می‌دیدم. نمی‌توانستیم انتظار داشته باشیم که مدیریت‌ها و کارگردانان جوان اصول سیاسی و تکنیکی ما را توسعه بدهند؛ این کار فقط از عهدهٔ تئاترهای منظم و پر سابقه برمی‌آمد ؛ چون تئاتری می‌توانست به این مهم بپردازد که تجربیات عملی ـ صحنه‌ای بسیاری را پشت سر داشته باشد. امتیاز استودیو مشخص بود، زیرا نیاز نداشت در مورد امور مالی و اجراهای شبانه و موضوع تماشاگر نگران باشد.

استودیو اصولاً مجموعه‌ای آموزشی بود، آموزشی در حوزهٔ کاری خودش. در مطبوعات استودیو را این‌گونه معرفی کردیم: مؤسسه‌ای برای رشد شیوهٔ نمایشی نوین و تجربهٔ ابزار صحنه‌ای جدید. در استودیو باید سعی می‌شد، آن‌چه در تمرینات و اجراهای یک تئاتر منظم اتفاق می‌افتد، مثل یک مدرسه به‌کار گرفته شود. البته تقلید مطلق مدنظر نبود بلکه می‌خواستیم ارزش‌های امور تصادفی را برجستگی بخشیده و از طریق تجربه و تکرار فرم خاصی را به‌وجود آوریم.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

راجع به مسئلهٔ سبک

من در رابطه با اجراهایم هرگز از سبک ــ به مفهوم هنری آن ــ سخن نگفته‌ام. برای من اصولاً سبک و استیل امری فرعی شمرده می‌شد و همیشه هم در فکر اوجگیری تأثیر محتوای متن، بودم. (تأثیری که همراه با گزینش متن با سیاست هم هماهنگی می‌نمود.) جهت رسیدن به این تأثیر ابزارها را هر جایی که می‌یافتم، برمی‌گرفتم ــ ابزار تئاتری را گسترش می‌دادم و ابزار بیگانه با تئاتر را هم مورد استفاده قرار می‌دادم. اما در جریان کار باید نوعی شیوهٔ معین عملی ایجاد می‌گردید که می‌توان آن را سبک نامید. برخی، این سبک را با ابزار عوضی گرفته‌اند و آن را تکنیک نامیده‌اند؛ بعضی هم به‌درستی شناخته‌اند که این سبک چیزی سوای اصول سیاسی نیست، چراکه «ایده همان سبک را به‌وجود می‌آورد.»

«تکنیک به‌عنوان بیان... در این مدرسه، مدرن‌ترین ابزار بیانی فعالیت دارند... این‌ها از حوزهٔ نیمه هنرها و نیمه خدایان برمی‌خاستند؛ و از بقایای فیلم‌اند و رِوو، رقص، موسیقی جاز و بلندگو. اما در حالی که این نیمه هنرها تاکنون تنها در خدمت سرگرمی بودند، حالا هشیار شده، موضوعیت یافته و صاف و زلال می‌گشتند؛ و با دستی توانا به مرتبهٔ عالی‌تر می‌رسیدند؛ تحت عنوان ایده.» (برنهارد دیبولد: «درام پیسکاتور»)

واضح است که استودیو وظیفهٔ خود را در نقطه نظرات زیباشناسانه و صوری نمی‌دید، بلکه موتور اصلی‌اش تمایلات سیاسی بود. شگفتا که همین استودیو از لحاظ سیاسی بیش از تئاتر پیسکاتور آزادی عمل داشت. یافتن توضیحی برای این مورد چقدر دشوار است، رشد سیاسی جوانان گاه آن‌قدر بالاست که برای بسیاری به باور نمی‌گنجد.

استودیو در جریان فصل نمایشی چهار اجرا را به صحنه برد (از فرانتس یونگ: «درد وطن»؛ از سینکلر: «جغد آوازه‌خوان»؛ از اتورُ مباخ: «جنگ مقدس»؛ و از اریش موزام: «یهودا»).

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

من یک اجرا را تا حدودی بی‌اهمیت یافتم. تدارکات و کار بر روی متن برای من بیش از خود درام اهمیت داشت. اما دیدگاه‌ها تغییر می‌کنند. نمی‌خواهم فرد یا همهٔ مجموعه را سرزنش کنم. چون خوب می‌دانم که اجراهای معمولی و مرتب هم چه توان فرسایند، به‌خصوص اگر کارشکنی‌هایی هم از این یا آن سو به عمل بیاید و استودیو هم در جریان کار خود از آرامش چندانی برخوردار نبود. و به این هم واقفم که به‌ویژه محصلین و مبتدیان، بازی در برابر ارباب جراید را واقعاً از یاد گرفتن و کار کردن مهم‌تر می‌دانند؛ به همین ترتیب هم نویسندگان و سایر عوامل.

حالا راجع به درام‌ها؛ «درد وطن» بنا به پیشنهاد مدیریت تئاتر انتخاب گردید. فرانتس یونگ یکی از نخستین کسانی بود که می‌خواست با آثارش تأثیر انقلابی بگذارد. تئاتر پرولتری اولین درام‌های او را به صحنه برد. ما بیش از این‌ها از وی انتظار داشتیم، اما ناآرامی او که وی را از تأسیس شرکتی به‌سوی مدیریت کارخانهٔ چوب و از ژورنالیسم به سمت سایر معاملات کشاند، تاکنون به او اجازهٔ رشد منطقی را نداده است. با او طی تمامی این سال‌ها پیوند سستی داشتیم. درام «آنه ماری» او به پیشنهاد من برای اجرایی سرگرم‌کننده و شاد از سوی تئاتر مردمی پذیرفته شد. ولی با جدایی من از آن‌جا، درام مزبور هم دیگر اجرا نگردید. اکنون که من تئاتری را در اختیار داشتم باید به قولم وفا می‌کردم. ولی از آن درام خبری نشد. تمامی نمایشنامه‌های آن دوران ــ «معاملات»، «افسانه» و «درد وطن» ــ عصر درام‌های آبکی بود، که در آن‌ها همه چیز به حرکت‌های مبهم، جملات شکسته و کلمات نصفه نیمه تکیه داشت.

تصور می‌شد که طرف می‌خواهد چیزی بگوید، چون دهانش تکان می‌خورد، ولی کلامی هم از او به گوش نمی‌رسید. برایم خیلی اهمیت داشت که توضیح «درد وطن» را از یونگ بشنوم، چراکه او به این‌گونه مطالب اهمیت فوق‌العاده می‌داد.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

«برای ترکیب صحنه‌ای یک اجرا باید به تصاویر صحنه‌ای استیلیزه شده بازگردیم و حتی‌الامکان نزدیکی به واقعیت عکاسی را نیز مهم تلقی کنیم. من با «درد وطن» تلاش دارم انتقال دراماتیک محتوای نمایشی را به تماشاگران آسان‌تر کنم. شور و هیجان و آسودگی باید بی‌واسطه تماشاگر را دربر بگیرد، بی‌آن که در رابطه با داستان پیش‌بینی شده باشد. به این منظور باید از ابزار جدید نمایشی نیز بهره گرفت (بازیگران چینی در مقایسه با بازیگران آلمانی)؛ و از به‌کارگیری چیزهای متکی به ریتم ــ به‌ویژه در لحظه‌های گذر از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر ــ هم نباید غافل بود، مانند: موزیک، پانتومیم و...

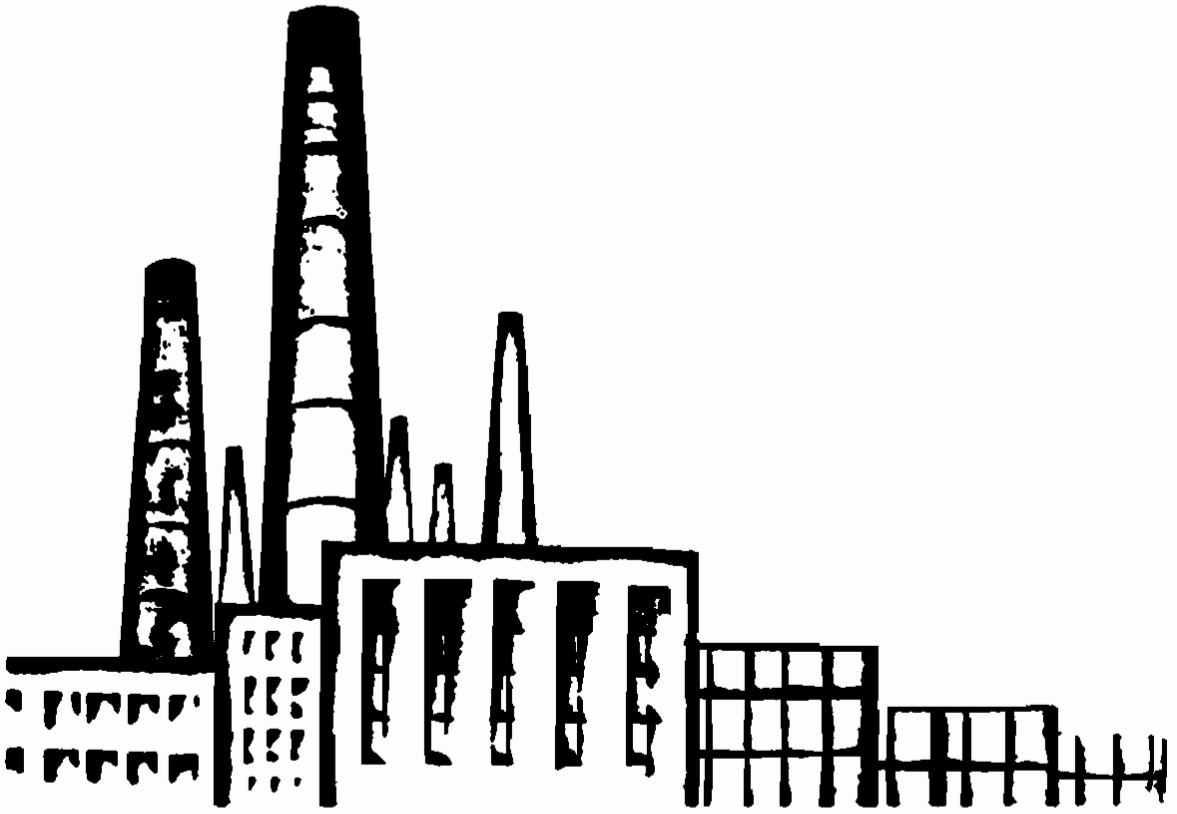
در درامی که به ارزش‌های متداول نمایشی توجه نشده باشد، این امکان وجود خواهد داشت که در استودیوی پیسکاتور واقعیت بیابد.» (فرانتس یونگ)

پس از نخستین تجربهٔ استودیو، برای تماشاگران و ارباب جراید همین باقی ماند که از جا برخیزند و سری بجنبانند. ما می‌خواستیم یونگ را بار دیگر با واقعیت تئاتر آشتی بدهیم (و درست به همین دلیل اجازه دادیم او چه از نظر کارگردانی و چه از لحاظ بازیگری، راحت کار کند)؛ از این رو حاصل کار البته پس از مدتی قابل بررسی بود.

بدین سبب نباید گفت که «درد وطن» کیفیت اجرایی نداشته است. اشتکل که کارگردانی آن را به‌عهده داشت، امور فنی و دکوراسیون را به‌طور کلی به جان هیرتفیلد سپرد و او هم به‌خصوص در رابطه با فیلم و مسائل مربوط به عکاسی جانانه کار کرد. با وجود این، اجرا از تأثیر زیباشناسانه فراتر نرفت. و این هم به اثبات رسید که ابزاری که من از همه جا جمع و جور کرده بودم تا تأثیر سیاسی بگذارند، در مرحله‌ای که باید به سبک بدل می‌گشتند، کاملاً نارسا جلوه‌گر شدند، آن هم در لحظه‌ای که جهت خود را گم کردند. من در اجرای «درد وطن» آشکارا دیدم که تمامی کوشش‌های اصلاح‌گرایانه تا چه حدی اشتباه خواهند بود، اگر به این نکتهٔ مهم تکیه نشود و حرکت به یک جهان‌بینی و هدف سیاسی متکی نباشد.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org



طرحی برای «یوداس»، تصویر صحنه از: سامیک

«آن گاه که اروین پیسکاتور اولین اجرای استودیوی خودش را به «درد وطن» فرانتس یونگ اختصاص می‌دهد، در حقیقت وفاداری خود را به مؤلفی که می‌خواهد تجربه بیندوزد، ابراز می‌دارد. زمانی که او گمنام در ودینگ و جای دیگر به‌کار تئاتر می‌پرداخت، درام «مردم هاوایی»، اثر یونگ را ــ که نوعی تمایالات کارگری نیز داشت ــ به اجرا درآورد، با ابزار حرفه‌ای خشن اما تأثیر گذارد. داستان درام مردمی او هم از جنبش پرولتری با گفت‌وگویی میان وِلس[1] و لنین گسترش می‌یافت. یونگ به‌عنوان درام‌نویس پیشرفتی بیش از این نداشت. اما پیسکاتور با تکیه بر جهان‌بینی‌اش بُن‌مایهٔ

---

۱. H. G. Wells (۱۹۴۶ ـ ۱۸۶۶): نویسندهٔ انگلیسی که با رمان‌ها و آثار آینده‌نگر، اعتقاد خود را به پیشرفت نشان می‌داد. آثار مهم او: «ارابهٔ شانس» (۱۸۹۶) رمانی طنزآلود مربوط به اوایل عصر دوچرخه؛ «جنگ در آسمان» (۱۹۰۸) مربوط به جنگ هوایی آینده؛ «طرح تاریخ» (۱۹۲۰)، «نظم نوین جهانی» (۱۹۴۰) و «بشر در پایان خط» (۱۹۴۴).

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

یک هنر نوین تئاتری را آفرید، به گونه‌ای که توانست آن‌چه راکه یونگ در «مردم هاوایی[1]» به سادگی بیان کرده بود، فرسنگ‌ها پشت سر بگذارد. اگر اجرا برای آن بود که خلاقیت دراماتیک یونگ را به نمایش بگذارد، بنابراین ماتینهٔ فراسوی سوت کشیدن‌ها و کف‌زدن‌های مخالفان و طرفداران، پیروزی او را اثبات نمود.» (لُوتس ولتمن[2] «دفتر آبی»، ۱ فوریهٔ ۱۹۲۸)

سپس «جغد آوازه‌خوان» از سینکلر، «جنگ مقدس» از اتورمباخ، به کارگردانی لئوپولد لینتبرگ، و «یهودا» اثر اریش موزام ــ که اجرایش با ۶۰ سال روز تولد نویسنده همزمان بود ــ به صحنه رفتند. اثری که با ابزار سالم تئاتری و بدون ادعا مسئلهٔ یهودا را به جنبش کارگری انتقال داد. سیماها از رخدادهای جمهوری شوروی مونیخ وام گرفته شده بودند. و بدین‌سان یک اجرای تمیز و دوست داشتنی نیز از کار درآمد. بعدها برخی از نشریات این پرسش را مطرح ساختند که چرا این درام زودتر از این‌ها به اجرا در نیامد؟

همان‌طوری که در آغاز گفتم، هدف از ایجاد استودیو این نبود که اجراهایی را برای عموم به صحنه بیاوریم؛ مقصود اصلی آموزش بود. برنامهٔ آموزشی کاملاً مدونی تنظیم گشته بود که در آن تدریس سخنوری (توسط: گوستاو مولر، و خانم ولهونر)، آموزش صحنه‌ای (توسط: اروین کالزر)، تصویر صحنه (توسط: تراوگوت مولر)، دراماتورژی (گاسبارا، لئولانیا)، زبان‌ها و علوم عمومی (تاریخ، تاریخ هنر، ادبیات و...) ساعات معینی را به خود اختصاص می‌دادند. افزون بر این تدریس ورزش و تمرینات جسمانی را هم تحت‌نظر فریتس زومر، ترتیب داده بودم که شرکت در آن برای همهٔ اعضا و همکاران تئاتر نیز یک تکلیف به‌شمار می‌رفت. تسلط بدنی و حرکات روشن و مطمئن که تنها به وسیلهٔ ورزش امکان‌پذیر است، به‌نظرم پایه و اساسی است برای بازیگری مدرن.

---

1. Die Kanaker 2. Lutz Weltmann

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

با همهٔ این‌ها سال اول استودیو پیشرفت‌هایی داشت که می‌توانست به همان مدرسه‌ای بدل شود که ما می‌خواستیم، البته اگر فلاکت اقتصادی تئاتر به همهٔ کارها و برنامه‌ها پایان نمی‌داد.

به‌هرحال، کار استودیو و همکاری اعضای آن بی‌تأثیر هم نماند.

«گروه بازیگران جوان» که در فصل نمایشی ۱۹۲۸/۲۹ درام «شورش در خانهٔ تربیت» ــ نوشتهٔ لامپل ــ را در برلین و نقاط دیگر رایش به صحنه برد، از استودیو برخاسته بود. یک اثر از لامپل با عنوان «کودتا» در استودیو داشت برای اجرا آماده می‌شد؛ «شورش در خانهٔ تربیت» هم تا مرحلهٔ روخوانی پیش رفته بود، اما در زمانی که تئاتر عملاً منحل شده بود.

گزارش گروه سوم استودیو

۱ـ درس سخنوری.

کلاس سخنوری توسط خانم ولهونر، همه روزه از ساعت ۱۱/۵ تا ۱۲/۵ تشکیل می‌شد، و به دنبال آن هم تدریس ژیمناستیک. هر محصلی در هفته دو بار و هر بار دو ساعت به این کار می‌پرداخت.

تدریس نقش‌ها و آنسابل.

۲ـ خانم تیلادوریو قول داده بود که تدریس نقش‌ها را به‌عهده بگیرد که به دلیل ممنوعیت پزشکی نتوانست.

۳ـ آقای گراناخ قول داده است تدریس کند، ولی به‌خاطر فیلمبرداری و گرفتگی سینه هنوز نتوانسته. او خیلی مایل است که با گروه سوم یک درام قدیمی و معروف را کار کند (احتمالاً، وِدِه کیند!!).

۴ـ کلاس آقای دکتر کالزر (آموزش صحنه‌ای) شروع شده است، و تا به حال دو ساعت آموزش صورت گرفته. به پیشنهاد آقای دکتر کالزر، روی آثار قدیمی کار می‌شود (استریندبرگ، وِدِه کیند، چخوف). مدیریت گروه در مورد ارزش این کار تردید دارد و می‌خواهد بداند که آیا چنین تدریسی با

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

آن‌چه در برنامهٔ پیش‌بینی شده (بررسی تجربی نقش‌ها) هماهنگی دارد یا نه؟

۵ـ اجرای یک درام.

جستجو برای یافتن یک درام هنوز به نتیجه‌ای نرسیده است. آخرین بار کمدی «آرایشگر رُسلاگن»[1] اثر ولنکمپ[2] را درنظر داشتیم. کارگردانی هم با لینتبرگ[3] بود.

۶ـ شرکت در اجراهای گروه ۱.

گرایف[4] و زامی[5] در «درد وطن»؛ فرانک، لوبینگر[6]، کوستندی[7]، گرایف، اوبرلندر[8] در «جغد آوازه‌خوان».

۷ـ عضویت.

ناروشنی‌های مربوط به عضویت و همچنین تغییرات پیش آمدهٔ رسمی و غیر رسمی وضعیت اعضا سبب شده است تا از مدیریت گروه بخواهیم به موجودیت گروه سروسامانی بدهد. مدیریت گروه پیشنهاد می‌کند:

الف ـ بهتر است فقط اعضایی در رشته‌های بازیگری و اجرا شرکت نمایند که طبق بحث‌های گذشته، به این نتیجه رسیده باشند که این‌گونه همکاری‌ها ثمری خواهند داشت.

ب ـ اعضای پاره وقت باید تکلیف‌شان روشن گردد که آیا به عضویت درمی‌آیند یا این که می‌خواهند فقط سیاهی لشکر باشند.

اول دسامبر ۱۹۲۷.

سرپرستی گروه: هاینتس گرایف، هانس اوبرلندر، لوته لوبینگر.

فعالیت گروه دوم استودیو تا یکم دسامبر ۱۹۲۷.

۱ـ کار آماده‌سازی برای اجرای قطعه‌ای که می‌بایست تکلیف گروه نیز باشد.

---

1. «Barbier von Rosslagen» 2. Wellenkamp 3. Lindtberg 4. Greif
5. Samih 6. Löbinger 7. Kostendi 8. Oberländer

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

۲ـ همکاری برخی از اعضا (گنشوف[1]، لینتبرگ، لونر[2]، وایسه[3]) برای اجرای «مادر» در ۱۳ نوامبر به‌خاطر دهمین سال موجودیت حزب کمونیست آلمان.

۳ـ همکاری بعضی از اعضا (بوش، گنشوف، لینتبرگ) در ماتینه ـ هولتس در ۲۷ نوامبر.

۴ـ در تمرینات مربوط به «جغد آوازه‌خوان» از گروه دوم: دامرت[4]، بوش، لینتبرگ و وایسه شرکت دارند.

۵ـ در گفت‌وگویی که روز ۲۸ نوامبر انجام گرفت، تصمیم گرفته شد ــ پس از مطالعهٔ بسیاری آثار ــ برای اجرای گروه ۲ «کودتا» نوشتهٔ لامپل را انتخاب کنیم؛ در طرح ارائه شده، آمده است که تمامی اعضای گروه با تکالیف مشخصی درنظر گرفته شده‌اند.

۶ـ در مذاکرات یاد شده، به جای آقای لونر که از گروه رفته است، آقای هِنل[5]، برای کمیسیون کاری گروه برگزیده شده‌اند.

۷ـ کلاس‌های ژیمناستیک از سوی تمامی اعضای گروه ۲ مرتباً استقبال می‌گردد. مسئلهٔ صداسازی هنوز برای گروه ۲ روشن نشده است.

کمیسیون کار: هِنل، لینتبرگ، لیلو دامرت.

---

1. Genschow 2. Lönner 3. Weisse 4. Lilo Dammert 5. Haenel

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

از هم گسیختگی

اکنون به فصلی می‌رسم که یکی از مراحل دردناک در راه ناخواسته و غمبار مدیریت تئاتر به‌شمار می‌رود. از این رو ناخواسته می‌گویم که هدف باطنی من هرگز چنین پُستی (مدیریت) نبوده است و من همیشه تقریباً بدون خواست قلبی و به‌خاطر مناسبات به‌سوی آن کشیده شده‌ام. علل از هم گسیختگی را هم می‌توان در نقطه‌نظرات مختلفی دید، که نسبت به این تئاتر وجود داشته است. بدیهی است که من ــ وقتی به بیان دلیل می‌پردازم ــ تنها به نقطه‌نظرهای عینی اشاره می‌نمایم. اشتباهات شخصی با شرایط عینی به هم گره خورده‌اند. امروز، که یک سال و نیم از آن رخدادها می‌گذرد، می‌بینیم که همه چیز چگونه به هم دیگر تابیده بود، و درست به همین علت نباید این یا آن فرد را مقصر دانست.

«جوان‌ترین و فعال‌ترین تئاتر برلین، صحنه و تئاتر پیسکاتور در میدان نولندورف، دچار مشکلات مالی گشته است. اگر افکار عمومی حالا این را می‌شنود، به معنای آن نیست که دشواری‌ها هم اکنون پدید آمده‌اند. برعکس، مشکلات مالی موجود ــ که مدت‌ها وجود داشته‌اند ــ از راه‌هایی می‌توانستند حل گردند. برای تأمین هزینه نیز مذاکراتی انجام گردید. این‌جا بود که اعلام ورشکستگی به دلیل مالیات‌های معوقه، بار دیگر وضعیت را تشدید کرد، به گونه‌ای که گردهمایی بستانکاران نیز ضرورت یافت.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

این گردهمایی تصمیم گرفت موقعیت تئاتر پیسکاتور (شرکت با مسئولیت محدود) را از طریق کمیسیون بستانکاران ــ که در گردهمایی انتخاب می‌شود ــ آزموده و مسئلهٔ پس گرفتن پیشنهاد ورشکستگی را بررسی کند. گویا پیشنهاد ورشکستگی عملاً می‌تواند پس گرفته شود. بدهی‌های مالیاتی ۵۳ هزار مارک مجموعاً ۴۵۰۰۰۰ مارک بدهکاری ما؛ در برابر ۲۲۳ هزار مارک بستانکاری قرار دارد.» (یادداشت مطبوعاتی)

ابتدا اشتباهات شخصی مرا بررسی می‌کنیم؛ این درست است که اجراهای فصل جاری من مبالغ هنگفتی را بلعیده‌اند. همهٔ اجراهای من از لحاظ صحنه‌ای تا آخرین لحظه موفق بوده‌اند. نور، مواد لازم، دستگاه‌های گوناگون و افراد بسیاری به کار گرفته شدند تا با ابزار هنرمندانه به خواسته‌های سیاسی نیز برسیم. همهٔ این‌ها تجربه بودند و پیشرفت در سرزمین ناشناس، و تجربه‌ها هم البته پول می‌خواهند. در تئاتر هم مانند تکنیک یا علوم که سرمایه‌گذاری هنگفتی را می‌طلبد، ضرورت دارد که قبل از رسیدن به نتیجه، پول‌هایی را هزینه کنیم. آیا این را می‌توان تقصیر نامید؟ من خواسته‌های بلندبالایی داشتم. برای من فقط یک موضوع تعیین‌کننده بود: تئاترمان را تا حد امکان مؤثر و نافذ سروسامان بدهیم.

در جریان شش ماههٔ اول همه چیز نه تنها از نظر هنری ـ سیاسی، بلکه از جهت مالی هم با کامیابی به پیش می‌رفت. هر شب از وضع گیشه و صندوق می‌پرسیدم و هر شب هم جواب خشنودکننده‌ای می‌شنیدم. تماشاگران پشت گیشه صف می‌کشیدند. تابلو «بلیت‌ها تمام شده» یک امر هر روزه بود. اجرای «شوایک» رکورد فروش داشت، هر شبی ۷ تا ۹ هزار مارک. هیچ چیز دال بر این نبود که وضع پولی تئاتر نامناسب است. من به اتوکاتس ــ مدیر امور مالی‌ام ــ اعتماد کامل داشتم، چون می‌دانستم که او هم مثل خودم برای تئاترمان کار و دلسوزی می‌کند. به‌علاوه کار بر روی صحنه مرا آن‌قدر تحلیل می‌برد که دیگر توان رسیدگی به امور مالی و اداری برایم باقی نمی‌ماند.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

شاید اشتباه بزرگ این بود که تئاتر لسینگ را هم ــ که اتوکاتس به آن اصرار ورزید ــ به‌عهده گرفتم. با آن که سوءظن من در رابطه با سوددهی تئاترمان در اثر کامیابی‌های گسترده و غیرمنتظره، تا حدودی از بین رفته بود، باز هم با تردید و دودلی با قرارداد اجارهٔ جدید موافقت کردم.

در تئاتر نولندورف «شوایک» به صحنه می‌رفت و از اول ماه مارس هم باید «شکوفایی اقتصادی» در تئاتر لسینگ به اجرا درمی‌آمد. ما امیدوار بودیم که پالنبرگ شوایک را تا تابستان بکشاند، حداقل تا آخر ماه مه بتواند آن را روی صحنه نگهدارد. به جای این، پالنبرگ خبر داد که او به دلیل سفر به آمریکای جنوبی، نهایتاً تا دوازدهم آوریل در اختیار ما خواهد بود. و بدین‌سان در تئاتر میدان نولندورف موقعیت ویژه‌ای به‌وجود می‌آمد و ما را مجبور می‌کرد که درام جدیدی را به صحنه ببریم. درام «آخرین قیصر» اثر ژان ریشارد بلوخ، که من اجرای آن را به ناچار به کارگردان میهمانی به نام کارلهاینتس مارتین سپردم.

«شکوفایی اقتصادی» هم به جای اول مارس، هشتم آوریل به صحنه رفت. کار اصلاح آن هم چهار هفته بیش از آن‌چه پیش‌بینی شده بود، طول کشید. از آن‌جایی که قرارداد اجاره از آغاز مارس شروع می‌شد، ما باید در تئاتر لسینگ ــ بد یا خوب ــ درام کاملی را به صحنه می‌بردیم. تصمیم گرفتیم اثری را که در استودیو امتحانش را داده بود و آمادگی اجرا را هم داشت، روی دست بگیریم ــ درام «جغد آوازه‌خوان» سینکلر. اما این یک ناکامی بود. پس از ۱۴ روز باید آن را از روی صحنه برمی‌داشتیم و «آها، ما هم زندگی می‌کنیم» را به جای آن اجرا می‌کردیم، چون در برلین هنوز هم طرفدار داشت. خطا بودن این هم به اثبات رسید. ما باید در برنامه‌مان اعلام می‌کردیم تا درام مذکور برای اجرا کاملاً مهیا می‌گشت.

پر شتاب در هر دو تئاتر سرگرم کار بودیم. نیروهای قدیمی با همهٔ انرژی با افراد استخدامی جدید ــ که تلاشی نصفه نیمه داشتند ــ همکاری می‌کردند.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

نسبت به درام بلوخ آن هم در چنین شرایطی اعتماد چندانی نداشتیم. کمبود در تئاتر لسینگ روز به روز بیشتر و بیشتر می‌گشت. «شوایک» هم دیگر مثل اوایل رونق نداشت. پذیرش تئاتر لسینگ تا حدودی مشکل‌آفرین شد. تماشاگران فکر می‌کردند ما تئاتر نولندورف را واگذار کرده‌ایم. ما فقط یک کارت داشتیم و تنها به همان هم باید تکیه می‌کردیم: «شکوفایی اقتصادی»، یک عنوان سرنوشت‌ساز در آن شرایط.

درام «آخرین قیصر» پول‌های فراوانی را می‌بلعید. مارتین بهترین افراد را گرد آورده بود: فریدا ریشارد، سیبیله بیندر[1]، ارنست دویچ[2] و آلبرت اشتاینروک[3]؛ مضافاً دکوراسیون‌های عظیم. ابزاری مانند عدسی دوربین عکاسی می‌توانست برش صحنه را کوچک یا بزرگ‌تر کند. فیلمبرداری‌های ویژه‌ای هم برای همین اجرا. یک دستگاه پروژکتور که «آب روان» را به روی پرده نیز منعکس می‌ساخت. این حق مسلم مارتین بود، او چرا باید از چیزی که من به‌کار برده‌ام، بهره نجوید؟ اتوکاتس، در رابطه با همهٔ این مسائل می‌گفت: از عهدهٔ همهٔ این‌ها برخواهیم آمد، اما با چقدر هزینه و زحمت؟

هشتم آوریل اجرای «شکوفایی اقتصادی» و ۱۴ هم «آخرین قیصر». اما هیچ‌کدام صندوق را راضی نکردند. تا اوایل ماه مه هم این دو اجرا را سرپا نگه می‌داریم، فقط به امید بهبودی اوضاع. هزینهٔ این دو اجرا در هر روز سر به ۷ هزار مارک می‌زند. آخرین پس‌اندازها را هم به‌کار می‌گیریم. اما مسئلهٔ ورشکستگی هر آن نزدیک‌تر می‌آمد؛ ۱۶ هزار مارک مالیات.

تئاتر پیسکاتور بر پایهٔ سیستم آمیخته‌ای عمل می‌نمود: آبونمان، سهمیه‌های ویژهٔ تئاتر مردمی و فروش آزاد بلیت از گیشه؛ آبونمان و تئاتر مردمی به‌خاطر تضمین در برابر عدم موفقیت و فروش آزاد بلیت هم منبع اصلی درآمد به‌شمار می‌رفت. اما دیدیم که این سیستم‌ها با هم جور در نمی‌آمدند. مخارج تئاتر، اجاره‌بهای گران، دستمزدها و دستگاه‌های فنی،

---

1. Sybile Binder 2. Ernst Deutsch 3. Albert Steinrück

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دشواری‌های فراوانی را باعث می‌گشتند. آبونمان و سهمیه‌های ویژهٔ تئاتر مردمی در این روند کارساز نبودند. ما باید برای آبونه شده‌ها و سهمیه‌های ویژه ــ که در تئاتر نولندورف تا ماه مارس باید سه اجرا را می‌دیدند ــ کارمان را انجام می‌دادیم، کار تئاتر لسینگ هم که به آن افزوده می‌شد؛ اشتباهی بس شوم. تئاتر پیسکاتور دچار بحرانی گردید، اما نه در زمینهٔ سازمانی که برای پیشگیری از بحران ایجاد شده بودند.

تأثیرات البته شدیدتر هم بودند، چون پیسکاتور با نتیجه کاری نداشت، بلکه در پی تجربه بود. شیوهٔ کار محتاطانهٔ پیسکاتور که از لحاظ دراماتورژیک کاملاً نوبنا شده بود، خواهان فرصت، آرامش و تعمق بود و با این سیستم دو تئاتری اصلاً هماهنگی نداشت. تئاتری که به درام‌ها و بازیگران گوناگون تکیه داشته باشد و دارای برنامه‌ای کاملاً وسیع و متنوع، می‌تواند چنین گسترش را تحمل کند. اما تئاتری که به یک ایده و طرز فکر بستگی دارد و برای همین ایده هم موضوعات دراماتورژیک خودش را پی‌ریزی می‌کند، و هنوز کمبود درام‌های مناسب را پشت‌سر نگذاشته، چگونه می‌تواند گسترش بیابد؟ صحنه و تئاتر پیسکاتور در تئاتر لسینگ با خودش به رقابت برخاست! (هربرت ایهرینگ)

ولی چیزی که حالا پیش می‌آمد، با صحنه پیسکاتور از لحاظ ایده مربوط به آن، هیچ ارتباطی نداشت. این‌ها فقط اقداماتی بودند تا شرکت را حتی‌الامکان حفظ کنند. تئاتر لسینگ را امیل لیند برعهده گرفت که با یک اثر کار آگاهی ـ انگلیسی (خانهٔ شمارهٔ ۱۷) و پاول گرتس[1] در نقش اصلی، به کار خود ادامه می‌داد. ما تئاتر نولندورف را تا ۳۱ ماه مه با درام «مارلبورو به جنگ می‌رود» اثر مارسل آشار، به کارگردانی اروین کالزر نگه داشتیم. سپس آن را هم به امیل لیند سپردیم که او «تپهٔ فرماندهی» را به صحنه برد. و بدین طریق صحنهٔ پیسکاتور فعلاً از گردونه خارج می‌گشت. این شبیه به آخرین

1. Paul Graetz

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

جرقه‌های یک ایدهٔ قدیمی بود که انجمن تازه تأسیس حمایت از بازیگران، «یهودا» اثر اریش موزام را که اصولاً از طرف ما به‌خاطر جشن ششمین سالروز تولد مؤلف اجرا گردید، به صحنه می‌برد. ولی این هم بر سرنوشت تئاتر تأثیری نگذاشت.

حال باید دید تقصیر فردی چه بود و علل مرتبط با شرایط چه؟

از زمان اجرای «جغد آوازه‌خوان» در میان تماشاگران بورژوایی نوعی تحول ایجاد گشته بود. این تحول هم به نوبهٔ خود با پنهان کاری صحنهٔ پیسکاتور ارتباط می‌یافت. ما در پاییز ۱۹۲۷ با برنامه‌ای بسیار گسترده به میدان آمدیم. شروع کار ما در افکار عمومی به‌عنوان آغاز دوران نوین تئاتر به‌شمار می‌رفت.

این البته تا آن‌جایی که به نقطه‌نظرات عینی و شرایط ما مربوط می‌شد، اشکالی را دربرنداشت. ولی ما را تحت فشار قرار دادند، و جنایت همین جا شروع گردید که غوغا به راه انداختند و انتظارات از ما را روز به روز افزایش دادند. به این ترتیب تئاتر ماکه تازه داشت پا می‌گرفت و به آرامش خاصی هم برای رشد نیازمند بود، از سوی تماشاگران با چنان فشاری مواجه شد که هیچ تئاتری تاب ایستادگی در برابر آن را نداشت. من آشکارا می‌دیدم که در همهٔ تئاترهای برلین ایدهٔ تئاتر ما آرام آرام داشت نفوذ می‌کرد. تا حدودی هم قابل پیش‌بینی بود که این تماشاگران کی به ما پشت خواهند کرد، و در چه زمانی این غوغای به راه افتاده گریبان ما را خواهد گرفت.

«این که کاپیتالیست‌های تازه به دوران رسیدهٔ غرب برلین ــ که ابتدا آن گونه هجوم می‌آوردند ــ به سرعت هم باید عقب می‌کشیدند، کاملاً قابل پیش‌بینی بود. برای آنان تئاتر عقیدتی چیزی جز یک شعار ادبی نبود. هر کس خودش را به این جماعت بسپارد، بربادرفته است. همهٔ تئاترهایی که به ادعاهای پوچ ادبی اینان تکیه زدند، به سرعت از میان رفتند: تروپ برجسته

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

برتولد فیرتل[1]، فقط یک فصل دوام آورد؛ «تئاتر بازیگران» و «تئاتر دراماتیک» هم بلافاصله پس از تأسیس، کارشان به تعطیلی کشید. برای صحنهٔ پیسکاتور نیز زنگ خطر زمانی نواخته شد که مشتاقان غوغاسالاری از شعارهای اخلاقی سیر شده بودند. تماشاگران کارگر هم اصولاً قادر نبودند چنین تئاتر گران قیمتی را تحمل کنند. از فروش بلیت هم که ــ حداقل در این تئاتر ــ چیزی عاید نمی‌شد.» (نشریهٔ ولت آم مونتاگ، ۱۸ ژوئن ۱۹۲۸)

با وجودی که خیلی‌ها «شکوفایی اقتصادی» را پخته‌ترین و عالی‌ترین اجرای من می‌دانستند، به تصور من در همین جا لحظهٔ روان‌شناسانه نمودار می‌گردید. آن‌جا که تماشاگران بورژوایی با توقعات سیری‌ناپذیر و تنها برای دیدن شگردهای افسانه‌ای کارگردان به تئاتر می‌آمدند. درام «شکوفایی...» اثری بود که من در آن بیش از همهٔ نمایشنامه‌های قبلی به محتوا، مناسبات سیاسی ـ اقتصادی بین‌المللی و مسئلهٔ نفت پرداخته بودم. من این‌جا مطلقاً به اغراق و شور و هیجان نمی‌اندیشیدم و اگر هم با وجود این، فرم جدید صحنه در آن ایجاد گردید، اجباراً به خود محتوا باز می‌گشت. تصور من این است که شماری از تماشاگران در مورد ابزار صحنه‌ای، نظیر فیلم و بلندگو، سرخورده شده بودند و با حضور یک الاغ به روی صحنه نیز شگفت‌زده؛ و تعجب‌شان این بار بیشتر از آن بود که چرا من در این اجرا سقف تئاتر لسینگ را برنداشتم یا هیندنبورگ را شخصاً به صحنه نیاوردم. من در حقیقت باید این تحول را مثبت می‌دیدم. ما به این ترتیب می‌توانستیم از درون آن فضای هیجان‌زدگی بیرون برویم. ولی از طرفی ناخشنودی این قشر آیندهٔ تئاترمان را نیز به خطر می‌افکند.

اگر بورژواها از آن نظر مأیوس می‌گشتند، پرولترها هم به تئاتر ما دیگر به چشم انقلابی نمی‌نگریستند.

من در جای دیگری اشاره داشتم که سرپرستی یک تئاتر در محدودهٔ سیستم سرمایه‌داری، در نهایت به شرایط تولید وابسته است، تولیدی که از

---

1. Berthold Viertel

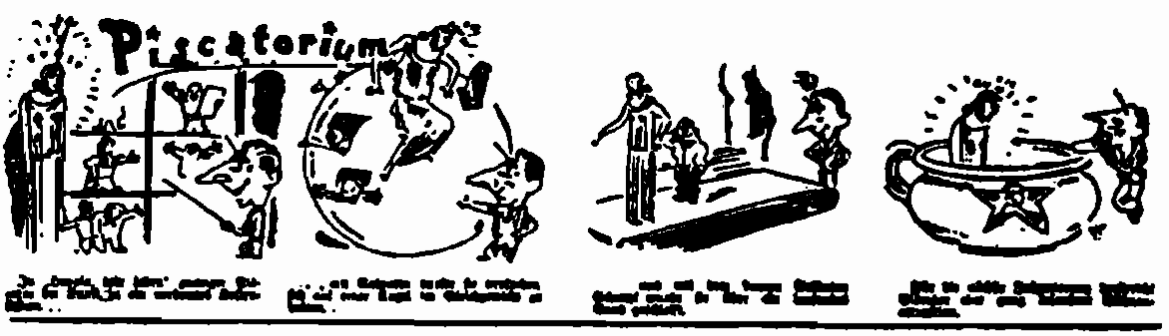
mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

سوی تماشاگران و با پول بلیت نیز پشتیبانی می‌شود. بی‌تردید افراد اندکی این نظر مرا خواهند پذیرفت. تئاتری که صرفاً با پول فروش بلیت اداره می‌گردد، نمی‌تواند رفتاری مشخص و ثابت داشته باشد. تمام منتقدین جناح چپ که یقیناً از روی علاقه به تئاتر پیسکاتور و به‌خاطر همسویی با خط انقلابی آن به سرزنش می‌پرداختند، نمی‌دانستند که برنامهٔ نمایشی ما باید هم نظر بخش‌های پیشرو کارگران را جلب می‌کرد و هم قشرهای بورژوایی را ــ دلیل آن هم فقط اقتصادی بود. تلاش من همیشه این بوده است که بر اساس دیدگاه‌های سیاسی کار کنم، که مورد «شکوفایی اقتصادی» را می‌توان دلیلی برای آن آورد، آن‌جا که مجبور شدیم تئاتر را هم سه روز تعطیل نماییم و در واقع ۲۰ هزار مارک نیز ضرر بکنیم؛ همهٔ این‌ها فقط برای آن بود که نمی‌خواستیم اجرایی را به صحنه ببریم که به زیان جنبش انقلابی باشد. اگر از تئاتر تندروی‌های بیشتری را می‌خواهیم، پس باید کاری کنیم که قشرهای گسترده‌تری هم از کارگران به تئاتر رو بیاورند. اما همین جا بود که مشکل بزرگی رخ نمود. ما تا آن‌جایی که امکان داشت برای جلب کارگران به تئاتر، تخفیف قائل شدیم. وقتی آن‌ها از فرصت استفاده نکردند، باید ما را مقصر بنامند؟ حتی در رابطه با اجرای «یهودا» که مورد علاقهٔ کارگران هم بود و بلیت آن هم بیش از بلیت سینماهای معمولی قیمت نداشت، اما نتوانست نیازهای اولیهٔ مؤسسه را هم تأمین کند ــ با همهٔ تبلیغاتی که به‌هرحال، همهٔ مؤسسات



کاریکاتوری از نشریهٔ ناخت آوسگابه

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

و سازمان‌ها در برنامه‌های‌شان دارند ــ باز هم تئاتر خالی ماند، چه باید می‌کردیم؟ این در حقیقت آخرین تجربه‌ای بود که صحنهٔ پیسکاتور در آن فصل به‌خاطر همکاری با توده‌های کارگری نیز انجام داد.

دگرگونی موقعیت بی‌تردید با قبول تئاتر لسینگ ارتباط مستقیم داشت. برعهده گرفتن تئاتر دوم زیانبارترین اشتباهی بود که ما مرتکب شدیم. من فقط در یک مورد باید اتوکاتس را به‌خاطر بی‌نظمی‌های سازمانی مؤسسه سرزنش کنم. تنها تقصیر او ــ که پاسخی هم برایش نخواهد داشت ــ همین بس که کنترل چندانی بر ادارهٔ تئاترمان نداشت. افراد انگشت شماری وجود دارند که قادرند تئاتر را از لحاظ سازمانی اداره نمایند. من خوب می‌دانم که در این‌گونه مؤسسات عوامل و عناصر بسیاری نیز تأثیر دارند، بسیاری از امور به‌نظر نمی‌آیند و در همین رابطه است که باید بگویم تئاتر ویژگی یک بازی قمار را دارد. قبول می‌کنم که کنترل اداری تئاتر، چیزی شبیه به کنترل در کار خاص من نبود. ادعای بزرگ هنری، پول هنگفتی را هم طلب می‌کند؛ تجربهٔ بزرگ برای دستیابی به موفقیت به بودجهٔ مشخصی هم نیاز دارد ــ به‌خصوص که روز به روز افراد و پست‌های جدیدی هم اضافه می‌شوند. اگر تئاتر معمولی با ریسک بزرگی مواجه باشد، طبعاً ریسک تئاتر ما دو تا سه برابر آن خواهد بود. این دو و سه برابر اقدامی است صرفاً احتیاط‌آمیز، چون همه چیز را نمی‌توان به شانس موفقیت واگذار کرد. چنان گسترشی آن هم در زمانی که من اصلاً اطلاع نداشتم مخارج بیش از درآمدهاست، به هیچ روی جایز نبود. احتمالاً برای کاتس هم تجربه بیش از سودآوری اهمیت داشته است. اما برای او سودآوری باید مهم‌تر تلقی می‌گردید، همان گونه که تجربه برای من مهم تلقی می‌شد، چون کار او مسئولیت اداری ـ مالی تئاتر بود. اگر زودتر و به موقع مرا از اوضاع واقعی مؤسسه مطلع می‌ساختند، هرگز زیر بار تئاتر لسینگ نمی‌رفتم. بنابر آن‌چه گفته شد، تصور می‌کردم بهترین تئاتر برلین را در اختیار دارم ــ تا آن پیش از ظهری که سرگرم کار بر روی

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

«شکوفایی اقتصادی» در تئاتر نولندورف بودم، آن‌جا خبر دادند که: پرداخت دستمزدها برای ماه آتی فقط با گرفتن وام شخصی میسر خواهد بود. در همان لحظه فهمیدم که کار مؤسسه تمام است.

البته عوامل دیگری هم دخالت داشتند. در همین گیرودار داشتیم قراردادی را می‌بستیم که طبق آن تئاتر میدان نولندورف ۴ سال دیگر هم در اختیار ما می‌ماند. انجام آن هم بستگی داشت به یک ضمانت یکصد هزار مارکی. تئاتر میدان نولندورف در اثر فصل نمایشی ما اعتبار فوق‌العاده‌ای یافته بود. آن بار دیگر به یکی از تئاترهای معتبر برلین بدل گشته بود، موردی که هر مدیر تئاتری را نیز وسوسه می‌نمود. در مطبوعات شایعاتی را به راه انداخته بودند که این تئاتر سال دیگر در اختیار کس دیگری قرار خواهد گرفت. ما می‌دانستیم که قرارداد چهار ساله را فقط به وسیلهٔ کار پررونق می‌توان تأمین و تضمین کرد، اما چارهٔ دیگری هم نداشتیم.

در همان لحظه‌ای که ما سرمایهٔ مؤسسه‌مان را تا آخرین فنیگ لازم داشتیم، مجبور شدیم چنین مبلغی را قبول کنیم تا سال بعد بی‌جا و مکان نمانیم.

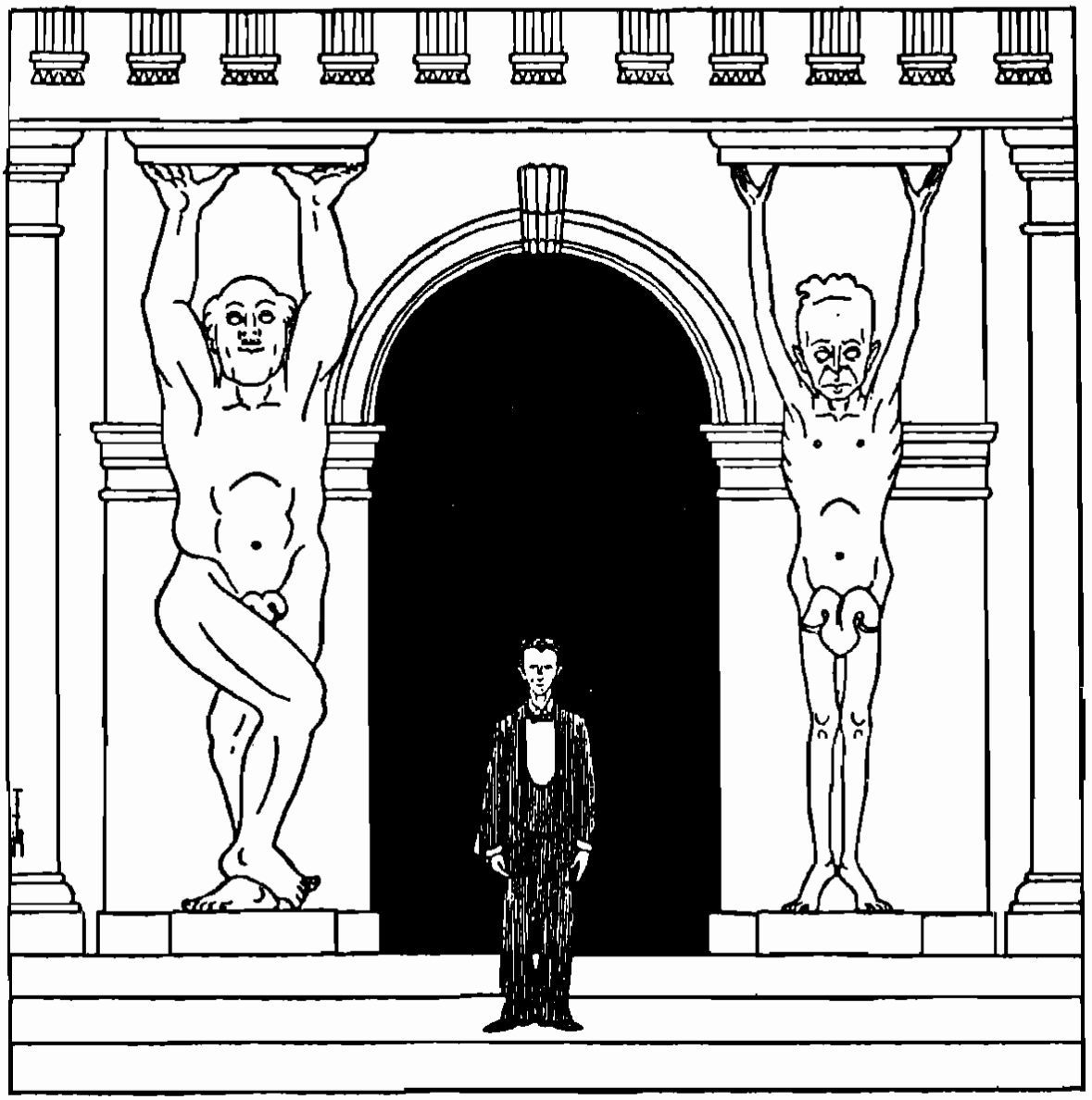
در ۱۵ ژوئن امتیاز را زمین گذاشتم. یک اتحادیه ضروری به جای شرکت با مسئولیت محدود، نشست. همه تحت شرایط بسیار سختی به کار ادامه می‌دادند، حتی آنانی که از لحاظ سیاسی با ما فاصله داشتند، به این امید که شاید بتوانند مؤسسه را از ورشکستگی نجات دهند.

البته، ما نباید فوراً به تدابیر احتیاطی دست می‌زدیم. مسائلی که داشتیم فقط با دریافت حداقل یکصد و بیست هزار مارک وام قابل حل بودند. سرمایه‌گذاران تئاتر به دلایل خاصی کنار کشیدند و قرار شد یک کنسرسیوم تشکیل شود. این کنسرسیوم البته بحران شدید را فرو نشاند، ولی مؤکداً خواست که تئاتر روی پای خودش بایستد. ما تا بیستم ماه مه توانستیم دستمزدها را بپردازیم و این امید هم وجود داشت ــ که با وجود کسر بودجه ــ

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بتوانیم تئاتر را با درآمد اجرای «شمارهٔ ۱۷» و «تپهٔ سپهسالار» برقرار نگهداریم.



لوکارنوی زندگی تئاتر برلینی، از ورشکستگی جلوگیری شد

این هر دو اجرا فروش نسبتاً خوبی داشتند، اما جالب این که آشکارا روند صعودی را نیز نشان می‌دادند. به‌ویژه «تپهٔ سپهسالار» روز به روز بهتر هم می‌شد. ولی ادارهٔ مالیاتی تأخیر پرداخت ۱۶ هزار مارک را بیش از این‌جایز

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

نمی‌دانست و به همین دلیل هم ورشکستگی تئاتر را اعلام کرد. به هر تقدیر بنایی راکه با آن همه زحمت و مرارت سرپا نگه داشته بودیم، بـه لرزه افـتاد. اعلام ورشکستگی و به دنبال آن دعوت از بستانکاران برای گـردهمایی ــ از سوی صحنهٔ پیسکاتور ــ تأثیر فلاکتباری بر کار هر دو تئاتر گذاشت. مؤسسه ناگهان درهم ریخت. کنسرسیوم مالی جدید هم بـرخـواست خـودش پـای می‌فشرد و قبل از هر گونه کمکی می‌خواست که تکلیف کسر بودجه روشن گردد، که تحت آن شرایط، درخواستی غیرقابل اجرا بود. در پی آن ما مجبور شدیم به بازیگران پیشنهاد کنیم اتحادیه‌ای را تشکیل بدهند و ما امتیاز تئاتر را به آن اتحادیه واگذار نماییم.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

نظری به گذشته و آینده

در کورتریک[1] (بلژیک) بر روی پله‌های جلو ساختمان شهرداری ایستاده بودم. یک روز تیره و تار اکتبری در این میدان بازارچهٔ چهارگوشه. سربازان گروه گروه می‌گذشتند. انگلیسی‌ها خط دفاعی ایپرن را شکسته بودند. ناگهان میدان خالی و ساکت شد. زنی با چتر ــ همین که نارنجکی از بالای سر او به خانه‌ای اصابت کرد ــ به گوشه‌ای گریخت. خانه با صدای مهیبی درهم فروریخت و ابری از گرد و خاک به هوا برخاست. میدان همان‌طور خلوت و ساکت بود. حالا، همان زن ــ که اصلاً فکرش را هم نمی‌کردم ــ با چترش از جایی بیرون آمده و در گوشه‌ای ناپدید گشت.

این موضوع را به‌خاطر خودم نقل کردم. صورت آن زن را ندیدم. راه رفتن او مثل خوابگردها بود. او شگفت‌زده بود که می‌تواند راه برود.

فلاکت شکست هم مرا به همین ترتیب تحت تأثیر قرار داد. من هم تعجب می‌کنم که هنوز قادر به راه رفتن هستم. و من به راه خود ادامه می‌دهم، طنین صدای هولناک در گوش‌ها، و در پشت سر من نیز ابری از گردوغبار فروریختن خانه. چون اگر مناسبات هزاران بار هم قوی‌تر از بشر باشند، در وجود انسان چیزی نهفته است به‌سان سرنوشت. بالاخره، من یک ماجراجو نیستم، تمامی مبارزه و سرسختی مرا تکالیف معنوی‌ام شکل می‌دهند. حرفهٔ

---

1. Kortrijk

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

من وسیله‌ای است برای نیل به هدف.

به ندرت قادرم محتاط باشم. اما تجارت باید با احتیاط صورت بگیرد، چیزی که تولید تئاتر هم از آن مصون نمی‌باشد. در شرایط معمولی تولید، باید دید معامله رونق دارد یا نه؟ اما من در تولید نباید به معامله بیندیشم و به آن امتیازی بدهم.

پانزده ماه سپری گشت، ۱۵ ماه پیش مجبور شدم تئاتر میدان نولندورف را ببندم؛ یک سال و اندی کار توانفرسا در خارج از محدودهٔ حرفه خودم. مذاکرات تجاری، کنفرانس‌ها، جلسات، محاسبات، همهٔ این‌ها در نهایت بی‌میلی انجام می‌گردد، چیزی که شاید یک سال پیش می‌توانست مؤسسه را نجات بدهد. اما همه جا طرح‌ها ناکام می‌مانند، همه جا گوش‌ها کراند. یکی از بانکداران می‌گفت: «خواهش می‌کنم، اگر به شما پول بدهم، در بورس به من چه خواهند گفت؟ «سه بار تا واقعیت یافتن یک تئاتر جدید پیش رفتم، اما هر بار هم بنای مالی درهم فرو پاشید. سرانجام دوستان مرا تشویق می‌کنند که «اپرای کمیکی» راه بیندازم. آن هم افتتاح می‌شود، با تضمین‌های قراردادی بسیار محکم. اولین پرداخت به‌عنوان گرویی پذیرفته می‌شود. مجرب‌ترین وکلای دعاوی شاهد بودند. همهٔ این‌ها هم کارساز نبود. جیمز کلاین، مالک اپرای کمیک، ورشکسته شده و تئاتر هم به حراج گذاشته می‌شود. گروه من در حراج شرکت نمی‌کند. این تئاتر هم از دست می‌رود، اما نه تنها آن بلکه پیش پرداخت ــ سی هزار مارکی ــ را هم از دست می‌دهیم.

تئاتر باز هم دورتر می‌رود. تمام فعالیت‌ها نومیدانه صورت می‌گیرند، چراکه هیچ چیز معلوم و مشخص نیست. کسی جرأت نمی‌کند قراردادی منعقد سازد، نه در مورد نمایشنامه و نه با بازیگران. در این میانه بار دیگر تئاتر میدان نولندورف به ما پیشنهاد می‌گردد؛ در مقایسه با مسئلهٔ اپرای کمیک، فرصتی بسیار مناسب. تمام امکانات موجودند و پرسنل هم آشنا به امور. موضوع واقعاً به باور نمی‌گنجد. در یک روز ــ از ۵ بعدازظهر تا ۲ صبح بعد ــ

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مذاکرات پایان می‌یابند. روز بعد هم در اتاق‌هایی قرار می‌گیریم که برایمان معنای زندگی را داشتند. مؤسسه به راه می‌افتد. تئاتر سیاسی بار دیگر سنگر مبارزه را در اختیار می‌گیرد.

در آن زمان من خاطری آسوده داشتم، اما امروز زیر بار تجارب و بدهی‌هایی هستم که شخصاً مسئول آن‌ها می‌باشم (۵۰ تا ۶۰ هزار مارک). از مسائل و مشکلات کاسته نشده. کار بزرگ است و وظیفه سنگین. ولی هدفی که موضوع این کتاب را تشکیل می‌دهد ــ تئاتر سیاسی ــ یعنی تلاش به‌خاطر طبقهٔ کارگر، مثل گذشته به قوت خود باقی است. بارها و بارها در همه بیانیه‌ها و سخنرانی‌ها اعلام کرده‌ام، تئاتری که من سرپرستی می‌کنم، نه خادم تولید هنر است و نه کاسبکارانه. بارها تأکید کرده‌ام که تئاتری که مسئولیتش با من باشد، انقلابی است (البته در مرزهایی که اقتصاد برایش ترسیم می‌کند)، یا اصولاً نیست. بورژوازی می‌تواند این اظهارات را با لبخند ملیح برگذار کند و باز هم مثل همیشه به سنگر ارزش‌های هنری و هنرمندانه پناه ببرد. اما طبقهٔ کارگر ــ به تصور من ــ باید طی این ۱۰ سال آموخته باشد که تئاتر تبلیغی در جهت جنبش انقلابی یعنی چه. ما انتظار حمایت و همکاری داریم. بخش‌های ویژه وفادار مانده‌اند و در صدر کمیسیون ویژه هم رفقا: یانکه[1]، اشتاین، برنت[2]، بورک[3]، شیرمایستر[4] و زشایله[5] ــ دوستان روزهای شادی و غم‌مان ــ قرار دارند. و همین که تئاتر ترکیب خودش را باز یافت، تکلیف خود دانستم تا حساب پس بدهم، می‌دانید که فقط در اثر همکاری فعال انتقاد مثبت و کمک واقعی کارگران می‌توان به نتیجهٔ مطلوب رسید.

... اگر من امشب را با عنوان «حساب رسی» قلمداد کرده‌ام، می‌خواستم تکلیف خودم را در مقابل همه چیز روشن کنم؛ دربارهٔ گستره، اهمیت و جریان ایدهٔ تئاتری‌مان. اما در برابر شماها، بخش‌های ویژه و همچنین مجموعهٔ افکار عمومی هم مایلم وقایعی را که از زمان آن گردهمایی در هِرِن

---

1. Jahnke 2. Berndt 3. Bork 4. Schirrmeister 5. Zscheile

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

هاوس پیش آمده، آشکار سازم؛ تا به سهولت به سر کار جدید برویم.

من وقتی تکامل خودم را با افراد دوروبرم مقایسه می‌کنم، فقط به یک نتیجه می‌رسم و آن هم به‌خاطر این که بتوانم شعاری را بازگو نمایم که اجرای «راسپوتین» با آن آغاز گردید: «ما همیشه از نو آغاز می‌کنیم.» به همین جهت لازم است کاملاً دقیق باشیم تا بتوانیم دریابیم که دیدگاه‌های من نسبت به هنر و سیاست طی ده سال گذشته هیچ فرقی نکرده‌اند. من احساساتی نیستم. اما آن گاه که به سرزنش‌های مخالفان منطقی و غیر منطقی می‌اندیشم، تعجب می‌کنم که با چه سرعتی نظرگاه‌ها تغییر می‌کنند. با چه شتابی کشف می‌نمایند که من با عقیده‌ام به معامله پرداخته‌ام، معاملات هنری؛ و با چه عجله‌ای کوشیده‌اند مرا یک معامله گر قلمداد کنند... اگر تصور کرده‌اند که من با ایده‌های سیاسی‌ام به ساخت و پاخت می‌پردازم، سخت در اشتباهند. برعکس، من به وضوح می‌بینم که در نهایت این سیاست و هنر است که ما را می‌رهاند. دشواری قضیه اینجاست که تنها وامی سیاسی ـ اخلاقی به من نیرو می‌دهد تا به کار خویش ادامه بدهم. هیچ کاری، به‌خصوص مثل تئاتر ما نمی‌تواند برای همگان قابل تحمل بوده و از هیچ سویی هم مورد حمله قرار نگیرد. آن‌چه تعیین‌کننده خواهد ماند، تغییرناپذیری مسیر حرکت است. در این شب خواستم نشان بدهم که من از ۱۰ سال پیش فقط در راستای دیدگاه سیاسی‌ام اقدام به کار کرده‌ام، همین و بس. (از سخنرانی در هرن هاوس، ۲۵ مارس ۱۹۲۹)

اوضاع سال ۱۹۲۹

تئاتر ما را، بدون در نظر گرفتن شرایط اجتماعی و سیاسی، هرگز نمی‌توان به بررسی نشست. یک چنین تحلیلی هم به نوبهٔ خود کتابی را تشکیل خواهد داد. به همین دلیل این‌جا باید به چند اشاره بسنده کنم. نخستین برههٔ صحنهٔ پیسکاتور در موقعیتی نسبتاً آرام و ثابت گذشت. دومین مرحله که پیش روی

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

ماست، از آرامش چندانی برخوردار نمی‌باشد. سازمان‌های کارگری، مانند اتحادیهٔ سرخ جنگاوران جبهه، در فشار هستند و سازمان‌های ناسیونالیستی مجازند که فعالیت‌های خودشان را به گونه‌ای منظم گسترش بدهند. خطر دست راستی‌ها آشکارا افزایش می‌یابد. پرتاب بمب و نارنجک هشداری است نسبت به فعالیت‌های روزافزونی که ارتسبرگر، راتناو، و صدها کارگر سوسیال دمکرات و کمونیست را نیز هدف قرار داده‌اند. صنایع بزرگ آشکارا به «دیکتاتوری قانونی» تمایل نشان می‌دهند و سوسیال دمکراسی هم شتابزده به آن سو گام برمی‌دارد. جهان را تشنج هولناکی فراگرفته است. از خیل بیکاران کاسته نشده که هیچ، در فواصلی افزایش هم یافته است. ستیزهای اقتصادی غول‌آسایی را پشت سر داریم (اخراج کارگران در ناحیهٔ رؤر) و مبارزات گسترده‌تری هم پیش‌رو. کنفرانس‌های بین‌المللی که در آن‌ها بورژوازی اروپایی سعی دارد همدستانی برای خود بیابد، پی در پی تشکیل می‌گردند؛ همهٔ آن‌ها هم تقریباً بی‌نتیجه. اتحاد ملل، دفتر داوری بین‌المللی مرتبط با همه نوع ادعای امپریالیستی، ناتوانی خود را به اثبات رسانده است. رقابت تسلیحاتی تب‌آلوده جریان دارد. موضوع «جنگ آینده» بی هراس در همه جا مورد بحث است. یک ششم کرهٔ زمین که سرنوشت این نسل بر روی آن رقم می‌خورد، قدرت‌های بزرگ را می‌آزارد. انقلاب‌های معنوی هم به نوبهٔ خود به این دگرگونی‌ها ــ که هر روز و هر ساعت رخ می‌دهند ــ افزوده می‌گردند؛ اشکال سنتی خانواده به هم ریخته و دوگانگی‌های قوانین مدوّن و مناسبات واقعی آشکارا به چشم می‌خورد.

این پروسهٔ قدرتمند دگرگونی که مانند یکصد و پنجاه سال پیش تولد سیستم اجتماعی جدیدی را نوید می‌دهد، نمی‌تواند در تئاتر بی‌تأثیر باشد. در سه سالهٔ اخیر تغییرات مشهودی رخ نموده‌اند. تئاتر بورژوایی هم در رابطه با مسائل، دوران مناسبات جدیدی را پذیرفته است. تئاتر هنری رخت برمی‌بندد. حفاظت از هنر ناب (خط دفاعی واکنش سیاسی) تا حدودی

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

غیر ممکن به‌نظر می‌رسد. تماشاگران، دیگر به آن علاقه‌ای ندارند، تماشاگران بورژوا هم همین طور. مسئله‌دار بودن موجودیت آن همه را می‌رماند و دیگر هیچ کس به امور سیاسی ـ اجتماعی تئاتر نیز وقعی نمی‌نهد.

پس از اولین مرحلهٔ صحنهٔ پیسکاتور، در برنامهٔ تئاترهای برلین حرکت ملموسی به چپ دیده می‌شد. تئاتر مردمی پیش از همه خط صحنهٔ پیسکاتور را پذیرفت. زیر فشار قسمت‌های ویژه آثاری به اجرا درمی‌آمدند که سعی داشتند مسائل روز را مطرح سازند. شگفت‌آور است که تئاتر بازاری هم ناگهان به همین گونه هنر دراماتیک رو کرد. و حالا به نکته‌ای می‌رسم که از طرف ما به مرزبندی شدیدی نیاز دارد. از جهان‌بینی، که تئاتر سیاسی از درون آن رشد یافت، از ارادهٔ سیاسی محکم و استوار در راستای تغییر جامعه، فرصت شکوفایی به‌وجود آمد. درام‌نویسان پر کار به‌سوی آثار باب روز جلب گشتند. به‌طور یقین نه به‌خاطر سیستم اجتماعی که برای ایشان سودآور بود. آن‌ها به‌خاطر طبقهٔ کارگر هم به این حرکت نمی‌پرداختند. از تئاتر باب روز و هنر نوآور دراماتیک یعنی از تئاتر سیاسی نوعی کاسبی ایجاد گردید. بدیهی است که من بین خودم و چنین تئاتری باید خط مرزی مشخصی را ترسیم می‌کردم، تا در مورد کارم سوء تفاهمی ایجاد نگردد. این که یک تئاتر مسئلهٔ روز را به هنر بدل سازد، یا این که با تکیه بر هنر به‌خاطر رسیدن به هدف مهم سیاسی، به مبارزه برخیزد، خیلی با هم تفاوت می‌کند. و این که در رابطه با اعتراض اجتماعی بازیگر بزرگی را به استخدام درآورند تا نمایشی عظیم و هنرمندانه به‌وجود آید، یا این که نمایشی عظیم راه بیندازند تا بدین‌سان اعتراضی اجتماعی را به منصه ظهور برسانند نیز، دو امر مطلقاً جدایی به‌شمار می‌روند. به‌هرحال، هدف تئاتر همیشه تعیین‌کننده خواهد بود. و در مواردی هم باید شخص مسئول، اعمال و رفتار گذشته و حال او مورد بررسی قرار گیرند؛ اما قبل از آن که حکمی صادر کنیم، باید تحقیقات انجام شده باشند.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

برای من شرکت در اجرایی نظیر «رقبا» (مارس ۱۹۲۹ در تئاتر خیابان کونیگ گرتسر) خیلی ناگوار بوده است. باید آشکارا بگویم که من چنین درامی را در تئاترم نه می‌پذیرم و نه اجازه می‌دهم در این شکل به اجرا درآید. وضع اقتصادی من مرا واداشت تا اثر مزبور را قبول کنم و در اندک زمانی هم به اجرا بگذارم. البته از برخی دوگانگی‌ها باید پرهیز می‌شد. ناگفته نگذریم که اثر مذکور به هیچ وجه تجلیل از جنگ نبود و من آن را هرگز این‌گونه ندیدم. اگر مارش سربازان بر روی باند متحرک، در پایان (بازگشت به جبهه‌ها) به مثابهٔ نوعی تحسین وظیفه‌شناسی به‌شمار آمده است، این را باید یک سوء تعبیر از کار و هدف‌های من به حساب آورد. کاملاً برعکس، من در خاتمه می‌خواسته‌ام نومیدی، زیانباری و ویرانگری چنین اقداماتی را ــ که خودم آن را بارها لمس کرده بودم ــ بیان نمایم. از طرفی، در خود اثر هم صحنهٔ نبرد وجود داشت، و من کوشیدم با تکیه بر آن تمامی فلاکت جنگ را نشان بدهم، چیزی که با نمایش سنگرها نمی‌تواند دلیل علاقه به جنگ باشد. بنا بر همهٔ این‌ها، من به جای هشدارهای بی‌شماری که عملاً از یک «گناه بخشودنی» مسئله‌ای دیدگاهی و عقیدتی ساختند، توقع وامی شخصی و گسترده داشتم.

«شکوفایی» که البته تصادفی هم نبود و در کنار یک کار حرفه‌ای مفهوم ژرف سیاسی را هم دربر داشت، همزمان به محیط هم آرامش بخشید. تئاتر سیاسی از مرحلهٔ غوغاسالاری نیز تکانی خورد. آن دیگر به‌عنوان «آخرین فریاد» شلیک مسلسل‌ها، صفیر گلوله‌ها و آوازهای هیجان‌انگیز انقلابی، ارزیابی نمی‌شود. تئاتر به منزلهٔ «آتراکسیون» جلوهٔ خود را از دست داده است، که خود همین هم امتیازی است برای آن. شاید حالا در حوزه‌های گستردهٔ بورژوایی هم به این مهم رسیده باشند که صحنهٔ پیسکاتور باید جدای از تئاتر سرگرم‌کننده ارزیابی گردد، که آن عناصر جدید را برنمی‌گزیند تا آن‌ها را به منزلهٔ هنر عرضه نماید، بلکه واقعاً می‌خواهد به مسائل پرداخته و راه‌حلی برای آن‌ها پیدا کند.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

و بدین‌سان میان ما و تماشاگران روابط نوینی برقرار خواهد گشت؛ مناسباتی بس آرام. اما در عین حال به معنای یک جدایی هم خواهد بود. بهترین و مستقل‌ترین قشرهای منطقی به‌سوی ما خواهند آمد؛ افراد بهت‌زده هم از ما فاصله می‌گیرند.

حال باید دید که مسئلهٔ کارگرانی که می‌بایست بیان اراده و خواست خویش را بر این صحنه ببینند، چگونه خواهد بود؟ بر پایهٔ تاریخچهٔ تلاش‌ها و تجربیات من که در این کتاب شاهد آن بودید، می‌توان گفت که طبقهٔ کارگر ــ به دلایل مختلف ــ تا آن‌جایی ضعیف است، که نمی‌تواند تئاتر ویژهٔ خویش را داشته باشد. در این زمینه چیزی تغییر نکرده است، برعکس. شرایط طبقهٔ کارگر به‌قدری بدتر شده که حتی قسمت‌های ویژه در سال ۱۹۲۹/۳۰ کاستی هم یافته‌اند. درست مثل گذشته، در نقطه‌ای قرار گرفته‌ایم که از سپاه اصلی جدا افتاده است، و باید اذعان کنیم که ما هیچ چاره‌ای نداریم جز این که از همان نیروهای باقی مانده برای ادامهٔ حیات بهره بجوییم. به‌همین سبب بیش از پیش به حمایت اخلاقی و سیاسی هم نیازمندیم، که کارگران نباید از آن دریغ کنند. ابتدا باید همهٔ حرکات، شرایط و مشکلاتی را که در رابطه با تولید هنری ما وجود داشته و دارد، درنظر گرفت و بعد اگر ضرورتی بود زبان به نقد و سرزنش گشود. مؤسسه‌ای که امروز وجود دارد، پدیده‌ای تصادفی نیست، بنایی سرهم‌بندی شده و بی‌هدف هم نمی‌باشد. این ساختار از کوچک‌ترین عناصر آغاز شده و رشد یافته و فقط از طریق ایدهٔ درونی اهمیت کسب نموده و بزرگ و بزرگ‌تر گشته است. کسانی که امروز به من توصیه می‌کنند، تنها در سالن‌ها اجرا کنم و به‌سوی کارگران باز گردم، فراموش می‌کنند که تمامی این‌گونه اقدامات تصادفی با شکست مواجه نشده‌اند، آنان این را هم فراموش می‌کنند که رشد و تکامل یک تئاتر و همچنین یک انسان، به دلخواه عقب گرد نمی‌کند. برخی هم از من ایراد می‌گیرند که سبک اجرایی من تکنیکی و ماشینی است. آن‌ها استانیسلاوسکی

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

را انقلابی می‌دانند، چرا؟ چون شیوهٔ اجرای ناتورالیستی او با شرایط طبقهٔ کارگر هماهنگی داشته است. یک خطای بزرگ! انقلاب معنوی تئاتر و همگامی آن با دگرگونی‌های فنی و ابزاری نیز تصادفی نمی‌باشد. تصور می‌کنم که در این کتاب به اندازهٔ کافی اشاره کرده باشم که فن و تکنیک اصولاً از طریق رشد معنوی تکامل می‌یابد. به‌علاوه برای من مضحک جلوه می‌کند که بگویند: تئاتر کارگری نباید از آخرین اختراعات بهره‌برداری کند. و سرانجام، عده‌ای از هم‌مسلکان عدم صداقت مرا نسبت به جهان‌بینی‌ام پیش کشیده و با تکیه بر چیزهای ظاهری، پشت پا زدن به عقاید گذشته و سودجویی را مطرح ساخته‌اند. حال ببینیم قضیه از چه قرار است؟

من هیچ هراسی ندارم که این موضوع را به افکار عمومی بکشانم و زندگی خصوصی‌ام را هم برای همگان بازگو کنم. در این راستا برای من زندگی خصوصی معنایی ندارد.

من در اثر نوع کار رفته رفته و با هر اجرایی در درون تئاتر و با تئاتر عجین شدم. برخی از کارهای سایرین را هم بر عهده می‌گرفتم. من به بانی یک جنبش بدل شده و باید بد و خوب آن را هم می‌پذیرفتم. تهمت‌هایی زده می‌شود که فقط بخشی از آن می‌تواند درست باشد. (شگفتا، احکامی را راجع به خودت بشنوی، و تصاویری را دربارهٔ خودت در نشریات ببینی ــ چپ و راست ــ (ببینی که آن شبیه هر کسی هست اما خود تو نیست.) کارل کراوس[1] مرا در رساله‌ای برلینی معرفی می‌کند. من اصلاً برلینی نیستم. پس دیالوگ نقل شدهٔ مزبور به هیچ روی صحت ندارد. و این هم درست نیست که خاتمهٔ «راهزنان» من قالبی زنانه داشته است. برای برخی دیگر، من هیکل‌مند و ریش‌دار می‌باشم؛ و گویا از شورش ملوانان شهر کیل گریخته‌ام. آن‌چه راجع

---

۱. K. Kraus (۱۹۳۶ ـ ۱۸۷۴): شاعر و درام‌نویس اتریشی و ناشر مجلهٔ «مشعل». درام‌های او: «آخرین روزهای بشریت» (۱۹۲۲)، «سومین شب والپورگیس» (۱۹۲۳). کراوحس منتقدی زبردست نیز بود.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

به ویژگی‌های جسمانی من گفته شده، همانند اشاراتی است که به امور معنوی من نموده‌اند. این را دوستان می‌توانند تأیید کنند، نه خوانندگان مطبوعات و غریبه‌ها. آن گاه که شخصی از ایده‌ای دفاع می‌کند، داوری‌ها هم او را هدف قرار می‌دهند و هم عقیدهٔ او را؛ بدون این که بیندیشند، شخص مزبور در این عقیده ایده‌آلی را دیده است، چیزی که به خودی خود هرگز نمی‌تواند واقعیت بیابد. ایده هدفی را نشان می‌دهد که فرد خواه ناخواه فرسنگ‌ها از آن فاصله دارد. تضادهای میان شرایط کنونی و این هدف تا درون زندگی خصوصی ما هم نفوذ می‌کنند.

ما در یک جامعهٔ کمونیستی زندگی نمی‌کنیم. در جامعهٔ روسیه شرایطی برای هنرمندان ایجاد گشته که اجتماع ما فاقد آن است. ما همه روزه با مفاهیم، مناسبات و انسان‌هایی برخورد می‌کنیم که با اهداف ایده‌آل ما فاصله دارند، در عین حال نمی‌توانیم آن‌ها را نادیده بگذریم و مجبور هستیم آن‌ها را به حساب آورده و با ایشان کار کنیم. دوگانگی ژرفی میان وجود ما و خواست ما هست که گریز از آن امکان ندارد.

این را می‌توان ــ در صورت احساساتی بودن ــ تراژیک نامید. اگر شخصی مارکسیست باشد، باید ضرورت این پدیده را هم بپذیرد.

آن ناشناس، در درون صف‌بندی‌های سایرین، زندگی دیگری را دارد تا آن آشنا. در آن زمان، من در اتاقی مبله زندگی می‌کردم؛ حال و روزم خوب نبود. اما ایده‌های دوران مرا احاطه کرده بودند، و من حرفه‌ام را در خدمت آن‌ها گذاردم، واقعاً نه برای بهبود موقعیت شخصی خودم. این درهم‌آمیختگی عین امیدهایی شد که طبقهٔ کارگر را به پیروزی انقلابش گره می‌زد. (یا باور این بود که من نظر به مقام سرپرستی تئاتر سرخ دولتی دوخته‌ام؟) در این جنبش عظیم پرولتری، ما واقعاً جزء کوچکی بودیم و در حقیقت این جنبش بود که رفتارهای ما را تنظیم می‌کرد. اراده و خواست فردی ــ اگر نگوییم خود به خود ــ به زور سرکوب می‌شد. در آن زمان با

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

ارزش نسبی (فردی) آشنا شدم و باید بگویم که وقتی خودم را با همه وجود به جنبش توده‌ای می‌سپردم، بهترین لذت‌ها به من دست می‌داد.

هنگامی که به اجبار حرفه‌ام پله‌ای را پس از پله‌ای بالا رفتم، قضیه تغییر کرد. من به‌عنوان فردگرای بورژوا شهرت یافتم. مرا به منزلهٔ انسان خاصی می‌دیدند، کارگردانی با استعداد و حتی برخی این را هم به آن می‌افزودند: کارگردانی سطح بالا.

در برابر این چیزها دفاعی وجود ندارد. من از طریق حرفه‌ام ــ مدیر تئاتر و کارگردان ــ پا به میدان گذاردم. من باید نقش صاحبکار را می‌داشتم. مرا در راستای دیدگاه‌های هنری ـ زیباشناسانه، نقد می‌کردند. گویا پول هنگفتی به جیب می‌زدم. «مقام اجتماعی ترفیع می‌یابد». آن اتاق مبله را واگذار می‌کنم. نظم و ترتیب دیگری حادث می‌گردد. من آپارتمان پنج اتاقه‌ای را کنار تئاتر سانترال به‌دست می‌آورم. در آن‌جا ابتدا به‌عنوان پرده پرچم‌های سرخ آویزان بوده و میز کهنهٔ بیلیاردی هم داشته‌ام. بعداً گویی اوضاع بهبود یافته که نشریهٔ «ناخت آوسگابه» توانست بنویسد: «پیسکاتور کمونیست در محیط خرده بورژوایی خیابان اورانین زندگی می‌کند...» پایین این خانه یک عرق‌فروشی وجود داشت: در تمامی خانه بوی الکل می‌پیچید، چیزی که گاه چندان هم ناگوارم نبود، چون ضد الکل نیستم. وقتی قراردادم با این آپارتمان به سر رسید، گروپیوس ــ که در آن زمان طرح‌های تئاتر جدیدی را می‌ریخت ــ از خانه‌ای در خیابان کاترین خبر داد (۴ طبقه، ۱۵ اتاقه) که می‌شد مبلمان آن را به شکلی مدرن کار گذاشت. به جای درهای مزین، درهای صاف و ساده‌ای به‌کار بردیم، به اتاق‌ها رنگ سفید زدیم و مبلمان را هم فلزی انتخاب کردیم. اما هنوز دست به ترکیب قدیمی این خانه نزده بودیم که شایع گشت پیسکاتور برای خودش در گرونه والد دارد کاخی می‌سازد. آشنایان پرولتری هم با قسم و آیه تأکید می‌کردند که او (پیسکاتور) را در یک رولز ـ رویز دیده‌اند. (من به‌عنوان محصل دبیرستان، آن روزگار فقط یک دوچرخه

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

داشتم.) همین که عکاس تئاترمان از این خانه تصاویری تهیه کرده و آن‌ها هم بر خلاف میل من در نشریهٔ «دامه» به چاپ رسیدند، دیگر وای بر من! «چنین فردی می‌خواهد کمونیست هم باشد؟» بله، من این را می‌خواهم و همین هم هستم. من افرادی را می‌شناسم که به گردهمایی‌های کارگری می‌روند، کراوات قرمز می‌بندند، و همین که از آن‌جا خارج می‌شوند آن را باز می‌کنند و توی جیب می‌گذارند. من هرگز چنین نمی‌کنم و نخواهم کرد. آن‌چه دانش مارکسیستی نام دارد، به سر و لباس نیست. کمونیسم احساسی خیالبافانه نمی‌باشد، بلکه بر مناسبات اجتماعی ویژه‌ای تکیه دارد که ما می‌خواهیم با عقل و منطق و با دگرگونی جامعه آن را به‌وجود آوریم، در این راستا احساسات نقش عمده‌ای را ندارد. امروز نیاز به آن نیست که به‌خاطر فهم کمونیزم یا تبلیغ آن، لباس ژنده بپوشیم، بلکه باید رفتار چنان باشد که بوی تظاهر ندهد. آیا این دروغ نخواهد بود، اگر من از چیزهایی فاصله بگیرم که برای پیش‌برد کار مفید هستند؟ از زندگی معقول و منطقی خصوصی‌ام؟ آن هم فقط به‌خاطر افرادی که صرفاً دنبال بهانه می‌گردند ــ که به‌هرحال این‌جا و آن‌جا یا پیدا می‌شود یا خیر ــ تا شاید به امتیازی دست بیابند؟ من از همان اوان جوانی، هر گاه که با چکمه‌های نونوار زرد رنگ و لباس تیرهٔ قشنگ از کنار کارگران می‌گذشتم، شرمنده می‌شدم. اما آیا ــ اگر لباس کارگری به تن می‌نمودم ــ می‌توانستم به آنان کمکی بکنم؟ بدیهی است که هیچ کس به اندازهٔ من از این دوگانگی‌های جامعه‌مان رنج نمی‌برد. آیا من به‌جز مبارزه علیه چنین دوگانگی‌ها، کار دیگری هم کرده‌ام؟ برای من همیشه، تنها و تنها همین مسئله مطرح بوده است و بس.

برنامهٔ ما

«حالا، دیگر سیاست بازی به راه نیندازید!» این را یکی از سوسیال دمکرات‌های چپ‌گرا به من گفت. «برنامهٔ شما خیلی یک طرفه بود» (نظریهٔ

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دیگری به موازات آن). دمکرات‌ها هم می‌گفتند: «به حد کافی تند نبود.» ملی‌گرایان آلمان و ناسیونال سوسیالیست‌ها (نازی‌ها) هم اظهار می‌نمودند «این یعنی تئاتر سیاسی، چیزی که ما هم باید داشته باشیم.» می‌بینید که این یک تئاتر نادر و عجیب و غریب است. اما آیا تناقضات داوری، و تضاد خواسته‌ها همان تضاد و تناقض‌های درون مناسبات نیستند؟ و درست از آن‌جایی که تئاتر سیاسی عاملی است بسیار مهم، یا می‌تواند چنین باشد، به همین دلیل بسیاری از افراد با دیدگاه‌های مختلف نیز به آن حمله می‌نمایند.

ولی تئاتر یک بعدی نیست، این را باید تصدیق کنیم. و نباید هم این‌گونه باشد. حتی اگر واژهٔ «پرولتری» را از سر در آن حذف کنیم و فقط لغت «انقلابی» را به جایش بنشانیم. (برای من همهٔ این ادعاها بیهوده‌اند.) بسیاری چیزها را کم داشتیم، ابتدا درام‌های مناسب. درام باید با همهٔ استحکام و تند و تیزی دیدگاه، شانس موفقیت را هم داشته باشد. فقط عنوان برای آن کافی نیست. تئاتر به چیزهای درخور تئاتر نیاز دارد. ابزار تأثیر، یکی از آن‌هاست. تنها از این طریق می‌تواند تبلیغ واقعی به‌شمار آید. ولی ما چنین حوزه‌ای را ابتدا باید تسخیر کنیم. در این زمینه سرآغازهایی جهت رشد به‌وجود آمده‌اند. اما نویسندگان باید بیاموزند که مواد و عناصر را با همهٔ عینیت و هنری بودن، در قالبی بسیار ساده و روان جای دهند. تئاتر به تأثیرات ساده، مستقیم، و غیر روان‌شناسانه نیاز دارد. اکثر مؤلفان تماشاگران را به درستی نمی‌شناسند. تماشاگران به «اودیپ» بیشتر توجه دارند تا رخدادهای روزمره. وقتی موضوع روشن نباشد، آن گاه که جریان شفافیت نداشته باشد، و زمانی که خود رخداد استادانه به عنصر دراماتیک بدل نگردد، درام دارای هماهنگی‌های لازم نیز نخواهد بود.

من بر این باورم که زمان خودش ادبیات را مجبور خواهد ساخت تا با آن کنار بیاید. درام‌نویس دیگر همان موجود نیمه تراژیک و نیمه مضحک پنجاه سال پیش نیست. او دیگر از کنار مسائل نمی‌گذرد؛ هیچ کس دیگر قادر به

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

چنین کاری نیست. مسائل و موضوعات خود به خود به همه رو می‌آورند. فن و تکنیک کرهٔ زمین را کوچک‌تر کرده است. اما هم‌زمان نوعی به هم پیوستگی هم صورت گرفته. دیگر هیچ کس نمی‌تواند خود را کنار بکشد، و چشمان را به روی مسائل ببندد، حتی اگر مسائلی هم مستقیماً به او مربوط نباشند. تمامی بشریت نوعی تازگی و اهمیت یافته است. بقایای ایدئولوژی‌های سپری شدهٔ (قرون وسطی، باروک، بیدرمایر[1]، و حتی عصر حجر، و نمونه‌هایی که در مستعمرات اسپانیا تا به امروز هم زنده مانده است) به سرعت ناپدید می‌شوند. زندگی هر فرد به بلندای سال ۱۹۳۰ می‌رسد؛ شاید هم این فروتنانه باشد، اما به‌هرحال استانداردی است که برای زمان حال واقعی‌تر از سال ۱۸۵۰ می‌باشد. این فرد هم کسی است که هر شب جای خودش را در تئاتر اشغال می‌کند. شاید او نیم ساعت پیش از طریق رادیو سلام و علیک‌هایی را از کالیفرنیا شنیده باشد، و شاید هم دیروز در گزارش هفته آخرین زلزهٔ ژاپن را دیده. او حتماً ده دقیقه قبل در روزنامه خوانده است که دو ساعت پیش در شهر کاپ (کیپ تاون، آفریقای جنوبی) چه اتفاقی افتاده. این انسان تصویر جهانی را در ذهن خویش دارد، تصویر یک سال پیش جهان نه ــ بلکه تصویری از همین دقیقه را. آیا ادبیات می‌تواند به این انسان نمایش مبهمی را عرضه نماید که در آن عروسک‌های مومی رنج‌ها، شادی‌ها، امیدها و دلتنگی‌های جاودانه‌ای را مجسمه‌وار نشان می‌دهند؟ آیا ادبیات مجاز است زندگی انسان‌های درون سالن تئاتر را انکار کند؟ آن گاه که ذهنیت‌هایی را توسط عروسک‌هایی به صحنه می‌کشاند؟ ادبیات دراماتیک اگر بخواهد زندگی را به صحنه بیاورد، واقعاً باید حقایق را درنظر بگیرد. تئاتر زمانی قادر است به نیروی محرکهٔ این زندگی بدل شود که حقایق را بیان کند. این بیان

---

۱. Biedermeier : نام سبکی که بیشتر برای کلاسیتیسیسم آلمانی به‌کار می‌رود، که در نیمهٔ اول قرن ۱۹ رواج یافت. این سبک به سادگی شکل زندگی اواسط قرن ۱۸ در انگلستان اشاره دارد، که تکامل آن را در سرتاسر آن امپراتوری ــ پس از جنگ‌های ناپلئون ــ می‌بینیم.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

حقیقت است ــ آن هم حقایق زمان حال ــ که تأثیر انقلابی می‌گذارد. درام‌نویس خودآگاهی که به تکلیف هنری‌اش پایبند باشد، باید ــ چه بخواهد چه نخواهد ــ در چنین موقعیتی انقلابی عمل کند.

من همیشه در این فکر بوده و هستم که با نویسندگان موضوعاتی را مطرح کنم تا آنان بتوانند آن را در پیوند جامعه و تئاتر بپرورانند و به صورت درام درآورند و به همین دلیل درام‌های کامل را نمی‌پذیرم. البته به‌وجود آمدن چنین درامی به زمان نیاز دارد. در این میان ما باید درام‌هایی را هم برمی‌گزیدیم که دارای مسائل تا حدودی دلخواه نیز باشند. حال ببینیم برنامهٔ نمایشی ما چگونه بوده است؟

۴۰ نمایشنامهٔ پیسکاتور. «او در سخنرانی هرن هاوس اظهار داشت که برای فصل آینده در حدود ۴۰ اثر را در نظر دارد، اما هیچ کدام از آن‌ها به‌طور کامل نظر وی را جلب نکرده‌اند. صحنهٔ پیسکاتور واقعاً ۴۰ درام را جمع‌وجور کرده است تا خود یا تئاترهای همسو به نمایش درآورند. شماری از این آثار که هم‌اکنون در حال تکمیل می‌باشند، یا دربارهٔ آن‌ها گفت‌وگو جریان دارد، قابل اجرا نیستند، یا به‌هرحال ما نمی‌توانیم به اجرا بگذاریم. آثار اپرایی عبارتند از: «ماهاگونی» (از برشت و وایل[۱])، «زن لال پورتیچی»[۲] (اوبر[۳])، «عروسی فیگارو» (بومارشه[۴])؛ رومان‌های دراماتیزه شده: «دعوا بر سر استوار گریشا» (از آرنولد تسوایگ[۵])، «تراژدی آمریکایی» (از تئودور

---

۱. Kurt Weill (۱۹۵۰ ـ ۱۹۰۰): آهنگساز آلمانی که سمبولیسم، آواز و جاز را به هم پیوند داد.

2. Portici

۳. Daniel Auber (۱۸۷۱ ـ ۱۷۸۲): آهنگساز فرانسوی.

۴. Beaumarchais (۱۷۹۹ ـ ۱۷۳۲): نویسندهٔ فرانسوی که در قرن ۱۸ میلادی در کمدی‌های خود نارسایی‌های اجتماعی را مورد انتقاد قرار می‌داد.

۵. A. Zweig (تولد ۱۸۸۷): نویسندهٔ آلمانی و آثار عمدهٔ او: «ورینت به خانه باز می‌گردد» (۱۹۳۲)، «بیلان یهودیت آلمان» (۱۹۳۴)، «دست‌نشاندگی یک پادشاه» (۱۹۳۷)، «روزگار از دست رفته» (۱۹۳۳).

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

درایزر[۱]، «از صلیب سفید تا پرچم سرخ» (ماکس هولتس)، «شوایک» (قسمت دوم، یاروسلاوهاشک)؛ آثار مربوط به آلمان: «تاجر برلینی» (والتر مرینگ)، «جنایت گرمرسهایم» (هانس بورشارت)، «سیانکالی» (فریدریش ولف)، «مادهٔ ۲۱۸» (کرِدِه[۲])؛ درام‌های تاریخی: «آخرین روزهای بشریت» (کارل کراوس)، «جامعهٔ حقوق بشر» (تئودور چوکور[۳])، «سفیر هِسِنی» (والتر گروبر[۴])؛ درام‌های مربوط به روسیه که تاریخی هم هستند: «ریل‌ها می‌غرند» (کیرسون[۵])، «پایتخت» و «رژهٔ تانک‌ها» (ایوانف[۶])، «آسیاب» (برگلسون[۷])، «انسان‌های پشت سنگر» (بِلا بالاژ) و «آسِوْ»[۸] (تولستوی)؛ آثار مربوط به عصر خودمان (بین‌المللی)، یک اثر مارکسیستی «درام نفت» (از آلفونس گلداشمیت)، «حمله به موصل» و «کاتارو»[۹] (فریدریش ولف[۱۰])، سه اثر «ساکو و وانتستی» (ماکسول آندرسن[۱۱]، لئونهارد فرانک[۱۲]، اریش موزام)، «سپاه بدون قهرمان (ویسنر[۱۳])؛ از درام‌نویسان کلاسیک: «تیمون آتنی» (شکسپیر)، «صلح» (اشیلوس ـ فویشت وانگر[۱۴])، «راهزنان» (شیلر)،

---

۱. Th. Dreiser (۱۹۴۵ ـ ۱۸۷۱): نویسندهٔ آمریکایی رمان‌های ناتورالیستی، و آثار مهم او: «خواهر کاری» (۱۹۰۰)، «جنی گرهارت» (۱۹۱۱).

2. Credé 3. Th. Csokor 4. W. Gruber 5. Kirson 6. Iwanow

7. Bergelson 8. Asew

۹. Cattaro (Kotor): شهری در یوگوسلاوی.

10. F. Wolf

۱۱. Maxwell Anderson (۱۹۵۹ ـ ۱۸۸۸): درام‌نویس آمریکایی که در صعود درام آمریکایی تأثیر بسیار داشت: «پیروزی به چه قیمتی؟» (۱۹۲۴)، «دروازهٔ رفیع» (۱۹۳۷).

۱۲. L. Frank (۱۹۶۱ ـ ۱۸۸۲): نویسندهٔ آلمانی: «انسان خوب است» (۱۹۱۷)، «از سه میلیون سه» (۱۹۳۲).

13. Wiesner

۱۴. Lion Feuchtwanger (۱۹۵۸ ـ ۱۸۸۴): نویسندهٔ آلمانی که مجبور به مهاجرت شد: «شاهزاده خانم زشت» (۱۹۲۳)، «پیروزی» (۱۹۳۰)، «جنگ یهودی» (۱۹۳۲)، «اسلحه برای آمریکا» (دو جلد ۴۸ ـ ۱۹۴۷)، «نرون دروغین» (۱۹۵۶).

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

«امیلیا گالوتی» (لسینگ).

پیسکاتور افزون بر این‌ها مواردی را هم به حساب آورده است که باید به درام بدل گردند، یا خودش آن‌ها را به صورت درام درآورد، مانند: خانواده، مطبوعات، قوهٔ قضاییه، ورزش، طب، بانک و موارد تاریخی یا مربوط به زمان حال، نظیر: فریده ریکوس رکس[1]، انقلاب فرانسه، مکالمات لنین، مسئلهٔ مستعمرات و... البته به این‌ها ادبیات فلسفی ـ تربیتی هم اضافه می‌شود که از طرف برشت در حال تکمیل می‌باشند، مثل: «از هیچ، هیچ به عمل می‌آید» و یوهان فاتسر. (از نشریهٔ تئاتر مردمی جوان، شمارهٔ ۵)

وقتی این سطور به چاپ برسند، اولین نبرد فصل نمایشی آغاز گشته است ۱۹۲۹/۳۰، و مبارزهٔ اندیشه‌ها نیز سر گرفته است. ما بهتر از هر منتقدی ضعف‌های خود را می‌شناسیم؛ ادعایی هم نداریم چون نارسایی‌های کارمان را خوب می‌دانیم. با وجود این ــ اگر در شوروی بودم ــ می‌توانستم کار اجرایی دلخواهم را به صحنه ببرم، حال آن که اکنون در شرایط آلمان، باید همان درام را کنار بگذارم، به دلایل مالی. همیشه تضاد میان خواست و آن‌چه که می‌توانی انجام بدهی، وجود دارد.

آخرین فصل این کتاب که هنگام آنتراکت‌های کوتاه بین تمرینات روز و شب اجرای «تاجر برلینی» سامان یافت، هنوز به چاپ نرسیده بود که بهمن افکار عمومی به رویمان فرو ریخت. ششم سپتامبر ۱۹۲۹ دومین فصل نمایشی صحنهٔ پیسکاتور در تئاتر میدان نولندورف با درام «تاجر برلینی» والتر مرینگ، شروع گردید. تمامی مسائل و همهٔ شور و هیجان تئاتر سیاسی که در این کتاب به آن‌ها اشاره شده است، در رابطه با همین اجرا یک بار دیگر نیز انعکاس یافته‌اند. تأثیر این اجرا قوی‌تر و مسئله‌برانگیزتر از هر درام دیگر بود. اگر نگوییم سرنوشت دومین تئاتر پیسکاتور به این اجرا بستگی داشته، اما گذشته از موفقیت یا عدم موفقیت آن، مسئله این اثر و تئاتر سیاسی چنان به

1. Friedericus Rex

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

هم گره خورده بود که شایسته است در پایان این کتاب به آن بپردازیم.

آن‌چه در رابطه با «تاجر برلینی» و پذیرش آن برای ما مهم جلوه می‌کرد، عنصر تاریخی آن بود: «یکی از ننگین‌ترین فصول تاریخ معاصر آلمان» که در بروشور هم به آن اشاره کرده بودیم، «دوره‌ای که در آن سرنوشت نامعلومی نیمی از ملت آلمان را تهیدست کرد، تمامی قشر متوسط را به فقر کشاند، طبقهٔ کارگر را تا حد مزدوران چینی پایین آورد و صدها هزار انسان را به حالت مرگ و زندگی محکوم نمود. این امر به کمک عظیم‌ترین مانور فریبنده‌ای ــ که تاریخ جهان به خوبی می‌شناسد ــ صورت گرفت: تورم.» ــ ما از همان آغاز آگاهی داشتیم که این عنصر عظیم درام مذکور فقط ظواهر را نشان می‌داد و داستان فاقد عوامل اجتماعی و اقتصادی بود. این را نباید تحقیر مرینگ به‌شمار آورد. تورم یکی از دشوارترین مسائلی است که اصولاً وجود دارد. علل و مکانیسم آن امروزه هم، هنوز هم داغ داغ، از سوی اقتصاددانان و سیاستمداران مارکسیست با نظرگاه‌های متفاوت مورد بحث قرار دارد. ماه‌های پیاپی مسئلهٔ تورم در برنامهٔ کار مقدماتی اجرا قرار داشت و تئوریسین‌های اقتصاد مارکسیستی و کاپیتالیستی نظیر آلفونس گلداشمیت[1]، فریتس اشترنبرگ[2] و موروس لوین زون[3]، در زمینهٔ آن به بحث‌های داغی پرداختند. هر چه پیشتر می‌رفتیم برایمان آشکارتر می‌شد که یک چنین اثری اصولاً در یک شب قابل اجرا نخواهد بود و به چندین درام نیاز است و اجرایی چندگانه.

من با بررسی آن سه مرحله را مشاهده کردم: یک تراژدی مربوط به طبقهٔ کارگر، یک تراژیک ـ گروتسک، در ارتباط با طبقهٔ متوسط، و یک گروتسک مرتبط با طبقهٔ بالا و نظامیان. از این سه بخش جامعه‌شناسانه، سیستم سه طبقه‌ای صحنهٔ هم خلق گردید که با پل‌های آسانسوری به کار گرفته می‌شد. هر کدام از این مراحل اجتماعی باید دارای صحنهٔ خاصی می‌بود ــ بالا، وسط،

1. Alfons Goldschmidt 2. Fritz Sternberg 3. Morus Lewinsohn

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

پایین ــ و طبقات هم باید ــ اگر دیدگاه‌های دراماتورژیک می‌طلبید ــ با یکدیگر برخورد می‌نمودند. این حرکت قشرهای مختلف در درون و ضد همدیگر صحنهٔ دراماتورژیک بازی را به‌وجود می‌آورد. وقتی کورت کرستن در نشریهٔ ولت آم آبند (۷ سپتامبر ۱۹۲۹) نوشت: «دو امکان وجود داشت که بتوان تورم را تشریح نمود: یا اربابان مالی و صنایع سنگین در یکسو و سوی دیگر هم طبقهٔ انقلابی کارگر؛ یا... آن طوری که تورم تمامی ملتی را به فقر و نابودی می‌کشاند، و جنبش انقلابی... از طرف مفت‌خواران و بانیان تورم سرکوب می‌گردد»، کاملاً حق داشت. ما هم از آغاز درام را چیز دیگری ندیده بودیم. اما او فراموش کرده بود که درام‌های موردنظرش را نمی‌توان از توی دستگاه‌های اتومات بیرون کشید؛ و این که نویسندگان پرولتری ـ انقلابی که او مرا به آن‌ها حواله می‌دهد، حتماً مارکسیست‌های برجسته‌ای هستند، اما متأسفانه تاکنون حتی یک درام قابل قبول هم به من تحویل نداده‌اند. بنابراین من باید با همان چیزی که در اختیار دارم، سرکنم. ما دیدیم که درام مرینگ اصولاً فاقد طبقهٔ کارگر بود. کمبودی که ما از آغاز کار دراماتورژی در پی اصلاح آن نیز بودیم. ولی به‌خاطر جلوگیری از ویرانی کامل اثر، به فکر چاره افتادیم، به این ترتیب که ضمائم بزرگ آوازی را در آن گنجاندیم، مانند «کانتاته[1] جنگ، صلح و تورم» و مسائل اقتصادی و اجتماعی را پی‌ریختیم. در این آوازها طبقهٔ کارگر باید به‌عنوان عامل فعال ظهور می‌نمود. اگر این‌جا کسی بخواهد از من ایرادی بگیرد، آن ایراد باید این باشد که من باز هم به دشواری کار اعتنای چندانی نداشته و در گسترش یک درام اهتمام کافی نورزیده‌ام و شاید هم روی توان کاری مؤلف حساب نکرده باشم و زمان لازم را نیز آن طوری که باید در نظر نگرفته باشم. به هر تقدیر گسترش اثر در این مسیر ناتمام ماند. انتقادات نشریه‌های «پرچم سرخ»، «ولت آم آبند»

---

۱. Kantate: قطعه آواز چند قسمتی و اغلب غنایی و عاشقانه در قالب آواز یک صدایی برای سولیست‌ها یا همسرایی‌ها که موزیک اینسترومنتال آن را همراهی می‌کند.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

و «برلین آم مورگن» چیز مهمی ندارند. اگر به کمبودهای این درام در زمینهٔ تورم، طبقهٔ کارگر و غیره توجهی نداشتم، خودم را هرگز شایستهٔ آن نمی‌دیدم که در رابطه با تئاتر سیاسی نامی از من برده شود. تلاش‌های من برای رفع این عیوب، دلیل محکمی هستند بر این ادعا. (کانتاتهٔ شروع، ترانهٔ نان خشک، صحنهٔ شاگرد خیاط نزد لِشنیتسر[1]، فیلم آمارمزد، و شانسان سه قسمتی در پایان، که از آن فقط بخش پرولتری زیرین باقی ماند.) تکرار مدام این موضوع واقعاً کسالت‌آور شده است که ما بگوییم، گستردگی تکلیف ما و همچنین کمبود وقت و محدودیت نیروهایمان برای رسیدن به هدفی که در آغاز هر کار اجرایی در نظر می‌گیریم، مانع رسیدن به آن هدف می‌گردند.

دومین ضعف اساسی درام هم برایمان مشخص بود. در بروشور مربوط به اجرا هم نوشتیم که: مشکل دیگری نیز پیش آمد: در «تاجر برلینی» یک یهودی شرقی در مرکز داستان قرار دارد. مناسبات زمان وی را مقصر جلوه می‌دهند. «سوسیالیزم احمق‌ها» ــ آگوست ببل[2]، یکبار آنتی سمیتیسم[3] را این‌گونه نامید ــ بدین طریق خطرناک ظاهر می‌شود. برای ما «کافتان» به مرحلهٔ دوم ــ تراژیک کمیک ــ تعلق می‌گیرد. یک تأییدگر سرمایه‌داری که

---

1. Leschnitzer

۲. A. Bebel (۱۹۱۳ ـ ۱۸۴۰): رهبر حزب سوسیال دمکرات آلمان که در سال ۱۸۶۹ با ویلهلم لیب کنشت حزب کارگری ـ مارکسیستی سوسیال دمکرات آلمان را پی‌ریزی کرد. آثار مهم او: «اهداف ما» (۱۸۷۰)، «زن در سوسیالیزم» (۱۸۸۳ ـ پرخواننده‌ترین کتاب سوسیالیستی).

۳. Antisemitism: واژه‌ای که در اواخر قرن ۱۹ رواج یافت، در رابطه با تمایلات ضد یهود. تاریخ آن باز می‌گردد به تاریخ یهود؛ دوران‌های شور و هیجان توده‌ها (مرگ سیاه، جنگ‌های صلیبی و ناسیونال سوسیالیزم و جنگ جهانی و...) قوانین اضطراری، تحریکات مذهبی و تعقیب و آزار و اذیت آن. سیاست نژادپرستانهٔ نابودی یهودیان از سال ۱۹۳۳ توسط رژیم هیتلری اوج آنتی سمیتیسم را نشان می‌دهد. دلایل اصلی ضدیت با یهودیان، مذهبی بود به این معنی که مسیحی‌ها تصور می‌کردند، ملت یهود باعث مرگ عیسی گردیده است، که بعدها مسائل اقتصادی هم به آن اضافه شد و تحریکات بیشتری را نیز سبب گردید.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

خودش هم در سرمایه‌داری از میان می‌رود. دلال سودجویی که حرص و طمع او فقط از روی ناچاری پوشش اخلاقی ــ عشق و علاقه به دختر بیمارش ــ به خود می‌گیرد. حتی خود مرینگ هم این توجیه اخلاقی را نپذیرفت. کافتان برای ما یک استثمارگر بود، حداقل یک مفت‌خوار مثل همهٔ مفت‌خواران دیگر، در این رابطه تعلقات مذهبی یا نژادپرستانه برایمان هیچ اهمیتی نداشتند. اما کافتان موردنظر افکار عمومی (به‌عنوان یهودی) در مقابل سرمایه‌داری قرار می‌گرفت. اگر ما به‌سوی کاپیتالیست‌ها شلیک می‌کردیم، خواه ناخواه یهودیان هم هدف قرار می‌گرفتند. چیزی که اصلاً خواست ما نبود. هدف ما هرگز اقدامی ضد یهودی نبود. چون مسئلهٔ عمده این درام نه نژادپرستی و نه روابط میان یهودیت و آلمانی‌ها بود بلکه تنها و تنها موضوع طبقات اجتماعی در آن مورد بحث قرار داشت. داوران منطقی نظیر آلفرد کِر، مانفردگئورگ، برنهارد دیبولد، والتر اشتاینتال و امیل فاکتور هرگز تمایلات ضد یهود را در این اجرا احساس نکرده بودند. کِر، نوشت «یک نمایش ناگوار»، چون خوب می‌دانست که ما هرگز قصد نمایش یک یهودی را بر صحنه نداشتیم، زیرا برایمان روشن بود یهودیان و بسیاری از افراد را ناراحت خواهیم کرد. این برای من هم کاملاً قابل درک است که به دلایل تاریخی، هر گونه اشاره‌ای به این مسئله هم می‌توانست احساس خصمانه‌ای برانگیزد. اما من نمی‌توانم بپذیرم که برخی چیزها به‌خاطر مراعات مسائلی ــ مانند: حسد، کینه، نفرت و... ــ در تئاتری بیان نشوند که هدف و مقصود اصلی‌اش بیان حقیقت است. در این رابطه درام مرینگ با سرشکن کردن تقصیر، اگر از مسئلهٔ نژاد صرف‌نظر شود، اثری است فوق‌العاده عینی و بر حق. بی‌وجدان‌تر، عوام فریب‌تر و موذی‌تر از مولر ــ وکیل دعاوی مسیحی ــ را نمی‌شد مثال آورد، شخصی که با فلسفه‌بافی‌های ناسیونالیستی، سودهای رایش بانک و روابط عشقی را به‌کار می‌گیرد تا سرانجام ــ در پایان درام ــ از طریق یک مانور فریب‌کارانه به اوج قلهٔ صنایع

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

سنگین دست بیابد. این‌جا هم ناسیونالیزم عقب افتاده می‌تواند از من ایراد بگیرد که ملیت آلمانیم را فراموش کرده‌ام.

چگونگی برخوردهای مختلف با این موضوع درام نشانگر آن است که مطبوعات لیبرال آن را ضد یهودی دیده‌اند، نشریات ناسیونالیستی بر خلاف آن‌ها ــ اگر به دروغ متوسل نشوند و آن را حامی سمبول‌های یهود ندانند ــ درام را دوستدار یهود دانسته و پس از این اجرا هم مرا «نوکر یهودیان» قلمداد کرده‌اند.

سوء تفاهم ایدئولوژیک، هم از سوی چپ و هم از طرف میانه با سوءتفاهمی تکمیل می‌گشت که دستگاه‌های فنی و صحنه‌ای اجرا «تاجر برلینی» ایجاد می‌کردند. طراحی من ساده‌ترین صحنه را نشان می‌داد. دو نوار متحرک، سوار بر صفحهٔ گردان (یک ساختار تکنیکی ویژه)، می‌بایست با سه پل متحرک از بالا به پایین هماهنگی می‌داشتند. برای این درام دستگاه مزبور ایده‌آل بود. کافتان بر روی این نوارها در شهر برلین پرسه می‌زد ــ مثل شوایک که به بودوایس سفر می‌کرد ــ صفحهٔ گردان هم با نوارهای متحرک خیابان‌های برلین را به معرض تماشا می‌گذارند، و بدین‌سان صحنه‌ها از درون هم عبور می‌کردند و پل‌ها هم صحنه‌های جدید را به پایین می‌آوردند، همهٔ این‌ها هم به نوبهٔ خود باید به سهولت بازی یاری می‌رساندند. حال ببینیم چگونه بود که این سیستم به جای روان‌تر کردن اجرا، صحنه‌ها را با تمامی قدرت ماشینی خود له و لورده کرد؟ اصل قضیه، همان‌طوری که در مورد «آها، ما هم زندگی می‌کنیم» اشاره داشتم، این بود که من ناچار بودم در ساختار قدیمی صحنه اصلاحاتی را صورت بدهم. ولی حتی در حوزهٔ همین محدوده هم سیستم مذکور برای «تاجر برلینی» بسیار سنگین بود. چه کسی مقصر است؟ به جای ساختارهای سبک چوبی، ساختارهای عظیم آهنی را به من تحویل دادند که پل‌ها بر روی آن‌ها مونتاژ شده بودند، تیرهای آهنینی که بیشتر به درد بنادر می‌خوردند. به جای بالا و پایین رفتن آسان و بی‌صدا،

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

موتورها با غرشی رعدآسا و اعصاب‌کُش آهسته آهسته پایین می‌آمدند. و به این ترتیب کارها برعکس شد و طرح به‌هرحال آن گونه که فکر می‌کردیم نشد. آیا ماهایی که با این همه کوشش، صرف وقت، پول و جانفشانی این طرح‌ها را خلق کرده‌ایم، روزی خواهیم توانست چنین صحنه‌ای را در اختیار داشته باشیم؟

از همه طرف فریاد برمی‌خیزد که پیسکاتور خیلی زیاده‌طلب است. درام‌های ساده و دکوراسیون‌های ساده، در یک کلام: تئاتر کهنه از من می‌خواهند. چرا که نه؟ چرا مدام همین اجراهای عظیم و بلعندهٔ نیرو و پول و وقت که بدان وسیله من به آن‌چه که تئاتر واقعی می‌دانم برسم؟ صحنهٔ ما، آن‌طوری که در این چند ساله ــ چه از نظر عملی و چه از لحاظ تئوری ــ نشان داده است، تکالیف خاصی را در برابر خود می‌بیند. وظیفهٔ ما این نیست که درام‌های صرفاً پرولتری را آن هم در قالب ناتورالیستی به اجرا درآوریم. ما نمی‌توانیم جریان را به پنجاه سال پیش برگردانیم، به نقطه‌ای که ۵۰ سال قبل آغاز شده بود. این وظیفهٔ تئاترهای بورژوایی است که آن‌ها هم انجامش می‌دهند. «گروه بازیگران جوان»، نمایشنامه «شورش در پرورشگاه» را در سالتنبورگ[1] نشان می‌دهد؛ «برادران اشتنپل»[2] در هارتونگ[3] به اجرا درمی‌آید. این کارها که به تئاتر و صحنهٔ پیسکاتور نیازی ندارد. ممکن است شگفت‌انگیز جلوه کند، اما وظیفهٔ ما با اجرای یک اثر خاتمه نمی‌یابد. تقریباً هیچ اهمیتی ندارد که یک اجرا از چه تأثیری برخوردار است، چه ضعف‌هایی دارد، یا با چه اشکالات و اشتباهاتی به روی صحنه می‌رود. هدف ما از میان بردن تئاتر بورژوایی است، چه از نظر جهان‌بینی، چه از لحاظ دراماتورژی، چه شرایط و محیط و فضا و چه از نظر تکنیکی. ما در راه دگرگونی تئاتر به مبارزه برخاسته‌ایم، یک دگرگونی که تنها و تنها با تغییرات اجتماعی قادر به پیشرفت خواهد بود. به همین دلیل احتمالاً بارها و بارها در این راستا با

1. Saltenburg 2. Stempelbrüder 3. Hartung

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مشکلاتی هم مواجه خواهیم شد، چون این دگرگونی نمی‌تواند به صورتی محدود انجام گیرد. حالا، دیگر به این نتیجه هم رسیده‌ام.

آیا با این همه به تئاتر سیاسی باور دارم، تحت این شرایط، این زمان و با امکانات ما؟ با در نظر داشت شرایطی که اجرا «تاجر برلینی» ایجاد نمود، باید بگویم: بلی. با وجود همهٔ نظرات دو پهلو، با وجود همهٔ سوءتفاهمات از سوی رفقا، دوستان و هواداران و داوران و منتقدان منطقی تئاتر، این تئاتر ویژگی سیاسی خود را از دست نداده است؛ این را از فریاد خشمگنانهٔ والتر مرینگ و نشریات سیاسی ارتجاع و همچنین نامه‌های توهین و تهدیدآمیز پس از اجرا می‌توان دریافت.

«پیسکاتور مجاز است به تحریکات جنگ داخلی بپردازد!»

«پیسکاتور، دقیقاً یعنی تحریک برای جنگ داخلی... اما اجرای این درام پر است از آوازهای مسموم و موعظه‌های نفرت‌انگیز. این‌جا همه چیز را مسخره می‌کنند، تمام آن چیزهایی که برای یهودیان آلمانی معقول هم احترام و ارزش ملی دارد... پیام‌آور تحریک و توطئه، که مثل همیشه اصل قضیه را (در مورد جنگ داخلی) بر زبان نمی‌راند. اما باید بداند که در پشت کوه‌ها افرادی سکونت دارند که به یاد خواهند آورد از تئاتر آلمانی یک دیوانه‌خانه و بازار مکاره‌ای پر از لوش و لجن ساخته‌اند.» (نشریهٔ دِرتاگ، ۸ سپتامبر ۱۹۲۹)

«پیسکاتور از تاریخ روزمره (این درام) اجرایی ضد سرمایه به راه انداخته است...» (ناخت آوسگابه، ۷ سپتامبر)

«... یک گزارش کودکانه ـ داغ از کینه و نفرت... همهٔ آن‌چه آلمانی و مسیحی است، تمامی آن‌چه به اونیفرم مربوط می‌شود، همهٔ گذشتهٔ پروسی ـ آلمانی در قالب تصاویری دروغین به کثافت کشیده می‌شود! پوتسدام با ناقوس بازی، سلطان بزرگ، ژنرال‌های جنگی، مارش‌های ما، مقدس‌ترین سرودهایمان و پرچم‌هامان همه و همه پر از کثافات، همین و بس.» (برلینر

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

لوکال ـ آنتسایگر ۷ و ۸ سپتامبر)

«... این‌جا با آوازهایی که با درام هیچ ربطی ندارند... همهٔ چیزهای سربازی به زشت‌ترین شکل نمایش داده می‌شوند. اعمال و رفتار نظامیان به‌عنوان آمیزه‌ای از حماقت و بی‌وجدانی به صحنه درمی‌آیند. حتی فریدریش بزرگ را هم در انیمیشنی به تمسخر می‌گیرند.» (روزنامهٔ بورس، ۸ سپتامبر)

«... می‌توان تمامی ماجرا را از نظر هنری ارزیابی کرد... اما وقتی پیسکاتور آگاهانه تئاتر سیاسی را عرضه می‌کند، باید اجرای او را سیاسی بررسی نمود. بنابراین، جدیدترین تلاش محرک بلشویستی چیزی نیست جز اقدامی بیشرمانه، که تمامی ملت آلمان باید در برابرش قد علم کنند. (کونیگسبرگ آلگماینه تسایتونگ، ۸ سپتامبر)

من اصلاً قصد نداشته‌ام که نفرت دست راستی‌ها را علیه خودم برانگیزم. به‌ویژه در این درام که ارتجاع با ریشه‌های واقعی‌اش ــ صنایع بزرگ ــ به درستی نشان داده نشد. ولی گویا تأثیر جانانه بوده است. این‌جا با وجود روشنی بیان، باز هم سوء تفاهم دیگری رخ داده: صحنهٔ سه رفتگر خیابانی با جنازهٔ سرباز، صحنه‌ای است که گویا در آن به سرباز ساده توهین رواداشته‌ایم؛ برداشتی هم از دست راستی‌ها و هم از دست چپی‌ها. هرگز به این فکر نیفتاده‌ام قربانیان قومی را ــ که احترام خاصی دارند ــ تحقیر کنم. والتر مرینگ در نشریهٔ برلینر تاگه‌بلات (۱۳ سپتامبر) راجع به آن موضعگیری کرده است:

«یک صحنهٔ آواز بی‌شرمانه‌ترین تحریک را برانگیخت: پس از پایان شبح جهنمی تورم، سه رفتگر خیابانی ظاهر گشتند و به رُفت و روب پرداختند. آن‌ها به اسکناس رسیدند (پول باطل شده)، به یک کلاه‌خود پولادین (قدرت از دست رفته)، و به یک جنازه (جنازهٔ بی‌ارزش که روزگاری انسانی بوده است). و رفتگران باز هم می‌گویند: کثافات را باید روبید و از میان برداشت!

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

(من، سرباز ننوشته بودم بلکه: جنازه. من ننوشته بودم، باید آن را توی کثافات انداخت! من مسئول گفته‌های یک بازیگر ناشی نیستم. پیسکاتور ــ هنگامی که او شعر را می‌خواند ــ گفت: این دهشتناک‌ترین و تراژیک‌ترین صحنهٔ تمامی این درام است.) ولی از کی تا حالا مؤلف را مسئول تمامی کشته‌ها و بیهودگی موجودیت آن‌ها دانسته‌اند؟ یکی از نشریات ناسیونالیستی هم نوشت: من کشته‌های جنگ جهانی را مسخره کرده‌ام! در مقابل چنین تهمتی به دفاع از خود نمی‌پردازم. اما به چیز دیگری اشاره می‌کنم: این جنگ ۱۲ میلیون کشته داشته! به کتاب جنگ فریدریش بنگرید و ببینید که آن‌ها را چگونه دسته دسته توی گودال‌ها چال می‌کرده‌اند. اما شما آن‌ها را نمی‌توانستید ببینید، چون قدغن بود، قدغن در همهٔ کشورها!

هملت: باور می‌کنی که اسکندر بر زمین چنین ریختی دیده باشد؟

هوراتیو: درست همین.

هملت: و این‌گونه بو می‌داد؟ پَه (و جمجمه را دور می‌اندازد).»

پزشک محکمه کجاست؟

پیسکاتور و بی‌حرمتی به جنازه‌ها

«بر صحنهٔ پیسکاتور دیشب در پایان یک صحنهٔ کودکانه و بی‌اهمیت، این موضوع نشان داده شد: جنازهٔ یک سرباز را به وسیلهٔ باند متحرک برای سه رفتگر خیابانی فرستادند. نور خیره کننده‌ای بر جنازه می‌تابید، آن سه رفتگر به آواز می‌خواندند که سرباز به حق کشته شده است، زیرا به انسان‌ها شلیک کرده بود. سپس جنازه را با خشونت روی ارابه‌ای افکندند و یکی از رفتگرها ــ شرورانه ــ کلهٔ مرده را کشید. از همهٔ تماشاگران صحنهٔ پیسکاتور که ۹۵ درصد آنان را هواداران سرمایه‌داری یا طرفداران کارگر حزب کمونیست تشکیل می‌دهند، فقط سی تا چهل نفر برای این صحنه کف زدند، حال آن که سایرین خشمگنانه فریاد برآوردند.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

ما نمی‌خواهیم محتوای این صحنهٔ مبتذل را بار دیگر اینجا بیان کنیم تا مسئلهٔ سانسور مطرح شود، گرچه پلیس دلیل کافی برای پیگیری دارد، چون ممکن است با تکرار صحنهٔ مزبور ناآرامی رخ داده و زندگی تماشاگران تئاتر را به خطر بیندازد. ما از پلیس می‌خواهیم به‌خاطر امنیت عمومی پزشک قانونی را در رابطه با این صحنه خبر کند. مسئلهٔ جنایت و توهین به مرده مطرح است که با قوانین معمولی نمی‌توان آن را محکوم کرد. هر کس این صحنه را به اجرا درآورده، هر که آن را ایفا نموده و هر کس هزینهٔ آن را پرداخته باید بداند که مقررات اخلاقی و مادهٔ ۵۱ قانون جزایی هم وجود دارد؛ پلیس وظیفه دارد، افرادی را که نمی‌توان مسئول جنایات‌شان شناخت، به‌خاطر خودشان هم که شده، تحت حفاظت قرار دهد. ما معتقدیم پلیس به این تکلیف خود در قبال آنانی که بر صحنهٔ پیسکاتور به جنازه توهین روا داشته‌اند یا هزینه‌اش را پرداخته‌اند، حتماً باید عمل کند.» (ناخت آوسگابه، ۷ سپتامبر)

شما که ناقوس‌ها را به صدا درآوردید و پرچم‌ها را در سرتاسر اروپا به اهتزاز درآوردید؛ آن گاه که نه یک سرباز مرده بلکه هزاران هزار اجساد سربازانی را به گودال‌ها می‌ریختند، حالا با استفاده از یک صحنه می‌خواهید تئاترها را سرنگون کنید؛ این موضوع کوچکی است، اما بهانهٔ مناسبی برای کوبیدن یک دولت ضعیف؛ شما در حقیقت بر ضد توده‌هایی برخاسته‌اید که آزادی‌خواهی و تحرکشان مدت‌هاست که نفس‌هایتان را گرفته است. تحریکاتی درکارند تا به بهانهٔ من، همه چیز را دربربگیرند، هر آن‌چه مترقی است، هرچه در برابر شرارت‌های شما می‌ایستد و همهٔ آن چیزهایی که آینده را نوید می‌دهند. در دویچه تسایتونگ (۱۰ سپتامبر) آقای پالم[1] کف به لب آورده:

---

1. Palm

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

«پیسکاتورهای آلمانی به‌سوی جبهه؛ اروین پیسکاتور باز بیدار شده است. شرارت‌های او صلیب‌ها را در میان گردوغبار بدریخت می‌کند. ماشینیزم او سربازان مرده را بر روی آشغال‌ها پرتاب می‌کند. تفکر او: تهییج و تحریک؛ کار او: تئاتر حزبی به جای هنر؛ خواست او: آشوب و هدفش هم: مسکو.

کورت توخولسکی با قلم خود روح‌ها را مسموم می‌کند، یک پیسکاتور در نوشتار. در برابر ما یک عکس با چندین ژنرال آلمانی. در زیر آن خط کورت توخولسکی: این جانوران به تو می‌نگرند!

گئورگه گروس خدا را مسخره می‌کند. او خدای مسیحیان را فقط به صورت کاریکاتور می‌بیند. او همان پیسکاتور است با قلم نقاشی.

آلفرد کِر سلام می‌گوید و همهٔ پیسکاتورها را شادمان می‌کند. او خود پیسکاتور انتقاد است. او هر دریدگی و کثافتکاری را تحسین می‌کند؛ و خواستار فرهنگ بلشویکی است. وی هر گونه تحقیر مذهب، وطن و سنت را تأیید نموده و تجربه‌ای در راستای هنر می‌داند.

کِر یک تیپ است، تیپ یهودی. تیپ مطبوعاتچی یهود، اصلاً خود همان مطبوعات که آنتی سمیتیسم را به مثابهٔ شرارت جیغ می‌کشد. اما جز این همهٔ چیزهایی که آنتی (ضد) هست، تأیید و تمجید می‌شوند. تیپ آن گونه نشریاتی که همهٔ احساسات و مقدسات دگراندیشان را به باد می‌دهند تا مثلاً هنر نوینی را تحسین و تکریم کرده باشند.

پیسکاتورها همیشه بی‌شرمانه ظهور می‌نمایند. آن‌ها گستاخانه ما را تحقیر کرده و به‌سوی‌مان لجن‌پراکنی می‌کنند. آیا باید بدین طریق ضایع شویم؟

پیسکاتورها، حامیان‌شان و یاوران مالی‌شان با زهر بازی می‌کنند. آنان شهرهای بزرگ را به فراموشی سپرده و آرام آرام به‌سوی روستاها هم پیش می‌روند. این‌جا، دیگر ماسک‌های ضد گاز هم تأثیری ندارند، باید با پادزهر

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

به کار پرداخت. نگذارید آشغال‌های پرتاب شده، پیش پای‌تان بماند، فوراً آن‌ها را بردارید و توی دهان پیسکاتورهای بدگو بکوبید!

بیخود شکایت نکنید، به خشم نیایید و اعتراض هم نکنید. این موذی‌ها می‌خواهند تعصب شما را محک بزنند، پس، از خودتان به دفاع برخیزید. از نام ارتجاع، برای خود افتخار بیافرینید. یهودی‌ها را به صحنه بکشید؛ دروغ‌هایشان را افشا کنید؛ انحرافات روحی آنان را نشان بدهید؛ تاجر برلینی را ــ که اصلاً برلینی نیست ــ به صحنه بیاورید؛ آن کسی که امروز در کورفورستندام و در ویلاهای گرونه والد، سکونت دارد، (منظور، پیسکاتور است)، آن‌ها را به زیر بکشید و از هیچ چیزی هم هراس نداشته باشید. مقدس‌ترین احساسات ایشان را نابود کنید، همان گونه که آن‌ها عمل کردند. پاسخ درخور را هرگز فراموش نکنید!

انتقام چقدر زیباست. به فهرست مصادرهٔ کمونیستی بنگرید. آن‌جا پیسکاتورها جای ویژه‌ای دارند. آن را به ملت نشان دهید. الماس‌ها و ویلاهای‌شان را نشان بدهید، بی‌صداقتی آن‌ها را برملا کنید. اشرافیگری بازیگران را هم نشان بدهید که هنر را به روسپی‌گری کشانده‌اند. بگویید که آن‌ها در ناز و نعمت زندگی می‌کنند، در حالی که هزاران همکار مستعد ایشان در فقر و فلاکت دست و پا می‌زنند.

شما باید بدانید چگونه عمل کنید، به پوتمکین بنگرید؛ از پیسکاتور یاد بگیرید. همهٔ پیسکاتورها را توی آشغال‌ها بیندازید. به گروس و کِر نگاه کنید، آن گاه از هیچ اقدامی دریغ نخواهید ورزید. کار را تمام کنید و از انتقام نهراسید! زنده باد ارتجاع! ارتجاع علیه طاعون، ارتجاعی که ما را به‌سوی تندرستی و هنر رهنمون می‌گردد.

پیسکاتورهای آلمانی به‌سوی جبهه.»

و نشریهٔ **لوکال آنتسایگر** ــ «این را باید برای خودم افتخاری بدانم؟» ــ در ۷ سپتامبر چنین نوشت: آیا این را باید پیروزی به‌شمار آوریم؟ آیا جبههٔ چپ به

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

آرامی خواهد پذیرفت که مؤسسه‌ای طرفدار ستمدیدگان را این‌گونه به‌سوی ورشکستگی سوق دهند. آیا اشتباهات ما برای آینده ثمربخش نبوده‌اند؟ یا ممکن است همین‌ها مانع کارهای آتی ما بشوند؟ پس، مسئلهٔ سرنوشت پیش خواهد آمد، که هر جنبشی هم با آن سروکار دارد. چون همان‌طوری که بارها گفته شده، تئاتر سیاسی ابزاری است بسیار حساس در درون یک پروسهٔ گسترده که قادر است کمکی به آن جریان بکند، اما هرگز جایگزین آن نمی‌تواند بود. اشتباه ما این بود که جلوتر از زمان دویدیم و بیشتر از آن چیزی خواستیم که امکانات اجازه می‌داد.

من این کتاب را در میانهٔ یک روند تکاملی به پایان می‌رسانم. هیچ کس نمی‌داند، چه پیش خواهد آمد؛ اما هدف همانی است که بود. امیدوارم یکی از تأثیرات این کتاب آن باشد که نیروها را به هم نزدیک کند، به کار گروهی کمک نموده و جبههٔ سومی را در راستای امر فرهنگ عصری جدید نیز بگشاید.

پایان

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

نمایه

آ

آبندیلات ۲۳۲، ۲۹۹

«آتش‌افروز اروپا» ۲۵۰

«آخرین ایستگاه» ۱۹۶

«آخرین روزهای بشریت» ۳۳۳، ۳۴۰

«آخرین قیصر» ۲۹۷، ۳۱۵، ۳۱۶

آرابسک ۱۳۲

«آرایشگر رُسلاگنر» ۳۱۰

آرمسترانگ ۲۴۶، ۲۵۲

«آزادی» ۷۲

آسموس ۲۸، ۱۵۴، ۱۶۴

«آسِوْ» ۳۴۰

«آسیاب» ۳۴۰

آشار، مارسل ۳۱۷

آفریقای جنوبی ۳۳۸

آفوریسم ۷۰

آکر ۱۰۳

آکسیون ۱۸۳

«آگوستین دوست داشتنی» ۹۳

آلبانی ۲۹۳، ۲۹۵

«آلبوم من» ۲۳۹

آلپ ۲۳۸

آلتمایر، یاکوب ۱۰۳، ۱۱۷

آلسبرگ، ماکس ۲۶۰

آلگماینه تسایتونگ ۳۴۹

آلماس، خوزه ۹۵

آلمان ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۹، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۸، ۳۱، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۸، ۴۱، ۴۵، ۴۶، ۴۸، ۴۹، ۵۱، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۶۰، ۶۶، ۷۲، ۸۲، ۸۳، ۹۰، ۹۲، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۱۰، ۱۱۶، ۱۳۶، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۲، ۱۸۸، ۱۹۳، ۱۹۶، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۵، ۲۳۷، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۵، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۵۸، ۲۶۴، ۲۸۰، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۹، ۲۹۳، ۳۰۰، ۳۰۶، ۳۱۱، ۳۴۰، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۱، ۳۴۴

«آمارمزد و شانسان» ۳۴۴

آمانتیه ۲۴۴

آمریکا ۱۶، ۳۲، ۳۳، ۴۴، ۵۳، ۱۰۱، ۱۴۷، ۱۸۸، ۲۹۵، ۲۹۷، ۲۹۹، ۳۱۵

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

آمفی‌تئاتر ۱۹۰، ۱۹۱
آناتول فرانس ۴۷
آنتسنگروبر ۴۱
آنتوان ۶۶
آنتی سمیتیسم ۳۴۴، ۳۵۲
«آنچه شما می‌خواهید» ۱۱۷
آندرسن، ماکسول ۳۴۰
«آندره هوفر» ۱۷۳
«آن زمان فرا خواهد رسید» ۱۳۳
آنسفورتا ۲۴۵
«آن طوری که آغاز شد» ۱۱۷
«آن طوری که شما می‌پسندید» ۷۱
«آنه ماری» ۸۸، ۳۰۵
«آها، ما هم زندگی می‌کنیم» ۱۴، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۱۷، ۲۲۰، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۵، ۲۴۲، ۲۴۸، ۲۵۲، ۲۶۴، ۲۸۹، ۲۹۱، ۳۱۵

الف

ابرت ۱۱، ۱۲، ۵۸، ۵۹، ۱۱۰
اپیک ۲۰، ۳۱، ۳۳، ۸۰
«اتاق سرخ» ۴۲
اتحادیهٔ اسپارتاکوس ۴۸، ۶۰
اتریش ۱۶، ۲۵، ۴۵، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۱۷۳، ۱۷۷، ۲۴۳، ۲۶۳، ۲۶۴، ۳۳۳
«اختیار تام» ۲۳۵
«ارابهٔ شانس» ۳۰۷
«اربابان باند سیاه» ۲۴
ارتسبرگر ۳۲۹
اردمن ۲۳۵
ارسطو ۲۰، ۲۷۴
ارمولیف ۲۵۰
ارنست، اُتو ۴۵
ارنشتاین ۵۱
اروپا: ۳۸، ۲۳۶، ۲۳۸، ۲۴۱، ۲۴۳، ۲۵۱، ۲۵۸، ۲۶۳، ۲۹۸
«از سرنگونی تزاریسم تا سقوط بورژوازی» ۲۳۹
«از سه میلیون سه» ۳۴۰
«از صلیب سفید تا پرچم سرخ» ۳۴۰
«از هیچ، هیچ به عمل می‌آید» ۳۴۱
«اسب سفید» ۵۲
اسپارتاکوس ۱۰۹
اسپانیا ۳۳۸
استاتیست ۲۷۶
استارز ۲۳۶
استالین ۲۳۹
استانیسلاوسکی ۲۰، ۱۳۱، ۳۳۲
استه‌تی‌سیزم ۱۹۹
استریندبرگ ۴۲، ۴۵، ۶۲، ۷۰، ۳۰۹
استوخُد ۲۳۸
استودیو ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۵
استیر ۲۴۵

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اسکاندیناوی ۱۵۳
اسکندر ۳۵۰
«اسلحه برای آمریکا» ۳۴۰
اشپریتگر، گئورگ ۹۰، ۱۵۰، ۱۵۲
اشپیگل، اویلن ۲۸۶
اشپیگلبرگ ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۹
اشپیگلس لوستبرگ ۴۳
اشتارنبرگ ۱۴
اشتاینتال، والتر ۳۴۵
اشتاینروک، آلبرت ۴۲، ۵۳، ۳۱۶
اشتراسبورگ ۴۴
اشتراوس، یوهان ۲۷۶
اشترناو، لودویگ ۲۳۱
اشترنبرگ، فریتس ۳۴۲
اشترنهایم ۶۲، ۷۰
اشتکل، لئونهارد ۹۵، ۱۳۱
اشتلکا ۲۷۵
اشتورته بکر، کلاوس ۲۸، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۷، ۱۶۴
«اشعار زندانیان» ۶۱
اشمیت، کلاین ۲۴۰
اشیلوس ۹۷، ۳۴۰
«اعتصاب عمومی» ۲۹۰
«اقدام» ۷۷
اکسپرسیونیسم ۱۱، ۱۳، ۴۵، ۶۲، ۷۰، ۷۱، ۲۲۱
اکهوف، کنراد ۳۳
الکساندرا ۲۳۹
امپرسیونیزم ۱۱، ۴۴
امپریالیزم ۱۰۹، ۳۰۲
«امیلیا گالوتی» ۲۸۹، ۳۴۱
انترناسیونال ۲۳۰، ۲۹۵، ۲۹۷
«انتقام از آن توست» ۲۵۰
«انجمن حقوق بشر» ۶۸
انجیل ۳۴، ۴۴، ۱۵۴، ۲۳۱، ۲۸۲
«انسان اجتماعی» ۶۱
«انسان، توده‌ها» ۷۸
«انسان خوب است» ۳۴۰
«انسان‌های پشت سنگر» ۳۴۰
اِنگل، ادیش ۱۶۰، ۱۸۵
انگلیس ۴۵، ۴۹، ۱۱۹، ۱۵۳، ۲۴۰، ۲۴۲، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۹۰، ۳۰۷، ۳۲۵، ۳۳۸
«اوبر» ۳۳۹
اوبرلندر ۳۱۰
اوبین، سن ۲۴۰
اوپنهایمر ۱۴
اوترشت ۲۵۹
اودیپ ۳۳۷
اورانین ۲۱۸، ۲۶۰، ۳۳۵
اورتل، کورت ۲۲۴
«اورست» ۲۵۳
اورن اشتاین، دیمتری ۲۵۵
اوسبورن، ماکس ۱۶۰

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اوفا ۲۴۹
اوفتباخ ۸۷
اوگتف ۱۷۹
اوُلم ۱۴
اونتردن لیندن ۵۸، ۶۰، ۲۶۰
اوُنرو ۷۱
اونگر، هلموت ۱۷۳
اونیل، اوژن ۱۲۷
«اهداف ما» ۳۴۴
ایالات متحده آمریکا ۳۱
ایبسن ۴۲، ۶۹
ایپرن ۳۲۵
ایتالیا ۸۷، ۱۰۹، ۱۹۷، ۲۴۴، ۲۹۴
ایده‌آلیزم ۱۹۹
ایرسیستیبل ۲۴۴
ایرلند ۴۲
ایزنشتاین ۳۰۱
ایزولت، گرترود ۱۶۰
ایزونکو ۲۴۵
ایسولسکی، کِسل ۲۴۰
ایگلس، والتر ۱۷۳
اینسبروک ۱۷۳
ایوانف ۲۳۶، ۳۴۰
ایوان مخوف ۲۴۹
ایهرینگ، هربرت ۲۶، ۲۷، ۳۰، ۸۳، ۹۱، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۵۳، ۱۶۰، ۱۷۴، ۲۲۴، ۲۳۳، ۳۰۱، ۳۱۷

ب
بابلسبرگ ۲۶۵
باب، یولیوس ۹۰
بارتا ۷۷
بارسین ۲۹۷
بارنوسکی ۱۶۹
باروک ۳۳۸
«بافندگان» ۴۲، ۶۶، ۶۸، ۶۹، ۹۶، ۱۱۴، ۱۸۵
باکانال ۲۱۸
باکو ۲۹۳
باکوس ۲۱۸
باکه، کورت ۶۶، ۹۰، ۲۵۴
بالاژ، بلا ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۲۱۰، ۳۴۰
بالتیک ۱۶۴
بالزاک ۴۷
باندول ۱۸۵
«با وجود همهٔ اینها» ۱۰۹ـ۱۱۰، ۱۱۳
باوْهاوْس ۱۱ـ۱۸۸، ۱۹۰، ۱۹۳
بایرله، آلفرد ۷۲
بتهوفن ۷۹
«بحران جهان» ۲۳۸
«برادران اشتنپل» ۳۴۷
برادوی ۳۳
برام، اتو ۶۷، ۲۸۹
براندو، مارلون ۳۲
«برخلاف جریان» ۲۳۹

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

برسینا ۲۴۳
برشت، برتولت ۱۳، ۱۹، ۲۱، ۱۳۹، ۱۹۸، ۲۱۰، ۲۴۶، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۹۷، ۳۳۹، ۳۴۱
برگ ۳۵
برگلسون ۳۴۰
برلین ۱۲، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۸، ۳۱، ۳۹، ۴۲، ۴۳، ۵۳، ۵۸، ۶۰، ۶۲، ۶۳، ۶۷، ۶۹، ۷۱، ۷۵، ۸۴، ۹۰، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۴، ۱۱۰، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۳۳، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۲، ۱۸۶، ۱۸۸، ۲۰۸، ۲۳۸، ۲۴۵، ۲۵۶، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۵، ۲۶۷، ۲۸۹، ۳۰۲، ۳۰۹، ۳۱۵، ۳۱۸، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۳۰، ۳۳۳، ۳۴۴، ۳۴۶،
برلینر تاگه بلات ۲۳۳، ۳۴۹
برلینر تسایتونگ ۳۰۰
برلینر فولکس بلات ۶۶
برلینر لوکال آنتسایگر ۲۳۱، ۳۴۹
برناوْر ۲۲۳
برنبورگ ۷۹
برنت ۳۲۷
برنتانو ۴۵
بروالد، ایلزه ۹۵
برودر ۱۰۳
برود، ماکس ۲۶۵، ۲۷۵، ۲۷۸
بروکمن ۲۵۰
«بشر در پایان خط» ۳۰۷
بشر، یوهانس ۵۱، ۱۶۰، ۲۱۰
بکر ۱۷۰، ۱۷۱
بک، گرته ۹۵
بلزیوب ۲۳۱
بلژیک ۱۵، ۴۵، ۴۹، ۵۰، ۵۷، ۱۸۹، ۲۸۱، ۳۲۵
بلشویسم ۲۶، ۱۵۴، ۱۵۸
«بلندگوی سرخ» ۱۰۴
بلوخ ۳۱۵، ۳۱۶
«بلوزهای قرمز» ۱۰۴
بلوم، ویکتور ۱۶۸، ۲۲۴
بلوهر، هانس ۵۲
بله‌کر ـ کولزات ۱۷۳
بوت ۲۴۴
بوخارین ۲۳۹
بوداپست ۷۷
بودوایس ۲۶۷، ۲۸۴، ۳۴۶
بورته ۱۷۳
بورس ۳۴۹
بورس برلین ۲۹۸
بورشارت، هانس ۳۴۰
بورک ۳۲۷
بورمن ۲۳۳
بوسینگ، ادوارد ۵۱
بوش ۳۱۱

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بوشنر، گئورگ ۶۸، ۲۳۷
بوکوونیا ۲۴۴
بوگ ۲۴۵
بوگدانوف ۸۳
بوگدانویچ، ویکتورنا ۲۳۹
بولو ۱۵۰، ۱۵۶، ۱۸۰، ۲۰۱
بومارشه ۱۷۷، ۳۳۹
بون، اشمیت ۱۷۳
بوندستاگ ۱۱۶
«به سوی رهائی» ۷۷
بیدرمایر ۳۳۸
بیسمارک ۲۵۷
بیگلر ۲۷۲، ۲۷۵
ببل، آگوست ۳۴۴
«بیلان یهودیت آلمان» ۳۳۹
بیلت، پاول ۱۶۰
بیلتسکی ۲۵۴
بیندر، سیبیله ۳۱۶
بینرت، گرهارد ۹۵
«بیوگرافی» ۲۴۰

پ

پاترسرگیوس ۲۵
پارکاوْه ۷۸
پاریس ۱۴، ۸۷، ۱۸۹، ۲۵۶
پاکو ۹۴، ۹۶، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۶۰، ۱۸۰
پاکه ۲۷
پالئولوژ ۲۳۸، ۲۴۰، ۲۵۵
پالم ۳۵۱
پالنبرگ، ماکس ۱۷۸، ۲۶۴، ۲۷۹، ۲۸۴، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۹، ۳۱۵
پترزبورگ ۱۱۹، ۱۲۱، ۲۳۸، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۶۲
پراگ ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۶
پراودا ۱۷۹
پرچم سرخ ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۶، ۱۰۴، ۲۱۸، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۴۳
«پرچم‌ها» ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۸۰
پرسپر، رودلف ۶۰
«پرندهٔ داربست» ۱۰۴
«پرنسس و ویولون‌نواز» ۲۴۹
پرنس هاگن ۸۲
«پرنس هامبورگی» ۱۱۷
پروچستی ۲۴۰
پروس ۱۵، ۳۵، ۱۷۰، ۱۷۱، ۲۴۴، ۲۸۰
پرومته‌نوس ۲۴۹
پریپت ۲۴۵
«پسر کوهستان‌ها» ۲۴۹
پش اشتاین، ماکس ۱۶۰
پفمفرت ۵۱، ۵۶، ۱۸۳
پلوتس، کارل ۲۴۰
پلیموت ۲۴۴

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

«پنج روز» ۲۳۹
پوتسدام ۷۱، ۳۴۸
پوتمکین ۱۷۲، ۳۵۳
پوسارت ۴۲
پوشکین ۴۷، ۵۵
پولگار، آلفرد ۲۵، ۲۶، ۳۱، ۱۶۰
«پیر جنت» ۹۳
«پیروزی» ۳۴۰
«پیروزی به چه قیمتی» ۳۴۰
پیسکاتور ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۸، ۳۹، ۴۳، ۴۴، ۱۱۷، ۱۳۳، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۶، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۴، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۲۰۱، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۲۳، ۲۲۸، ۲۴۵، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۶، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۸۲، ۲۸۶، ۲۸۹، ۲۹۳، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۴، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۴، ۳۲۸، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۵، ۳۳۹، ۳۴۱، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳
پینتوس، کورت ۱۶۰

ت

«تئاتر آزاد» ۶۶، ۶۸
تئاتر اکتبر روسیه ۳۳
تئاتر ایپک ۱۳
«تئاتر بازیگران» ۳۱۹
تئاتر برلین ۸۸، ۹۵
تئاتر بزرگ ۱۰۹، ۱۱۷
تئاتر بوند ۱۸۹
تئاتر پرولتری ۷۱، ۷۲
«تئاتر پیسکاتور» ۶۳، ۱۰۳، ۱۲۷
تئاتر جهانی ۱۵۰، ۱۵۲
«تئاتر دراماتیک» ۳۱۹
«تئاتر در گذر دوران‌ها» ۶۷
تئاتر سانترال ۶۳، ۸۷، ۸۸، ۹۸
تئاتر لسینگ ۶۷
تئاتر مردمی ۶۳، ۶۵، ۹۰، ۱۱۹، ۱۴۵، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۰، ۱۷۲، ۱۷۷، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۹۴، ۱۹۵، ۲۰۸، ۳۰۳، ۳۰۵، ۳۱۷
تئاتر نوین مردمی ۹۳
«تاجر برلینی» ۲۱۱، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۴، ۳۴۶، ۳۴۸، ۳۵۳
«تاریخ تئاتر آلمان» ۱۸
«تاریخ جهان» ۲۴۰
«تاریخ روسی» ۲۴۰
تاریکخانه ۱۱۳
تاسان ۲۴۵

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تاسو ۱۹۷
«تاکی، آی عدالت بورژوازی» ۸۴
«تـا کـی، تـو، ای روسـپی عـدالت بورژوازی» ۸۲
تاگ ۱۷۷، ۲۹۸
تاگه‌بلات ۱۵۹
تاگه‌بلات برلینی ۱۷۱
تالیا ۱۸۰
تامپسون ۲۴
تاموف ۲۴۴
تایروف ۱۳۱
«تپهٔ سپهسالار» ۳۲۳
«تپهٔ فرماندهی» ۳۱۷
«تحول» ۶۱، ۶۲، ۷۱
«تراژدی آمریکایی» ۳۳۹
«تراژدی عشق» ۹۳، ۱۴۹
تراکل، گئورگ ۵۱
تراوتنر ۷۸
ترتیاکف ۲۳۴
تروتسکی ۵۶، ۸۳
تره‌پُف ۲۵۶
تریبونال ۶۲، ۶۳، ۷۱
تـزار ۹۳، ۲۳۸، ۲۴۱، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۵۶، ۲۶۰، ۲۶۲
«تزار، راسپوتین و یهودیان» ۲۴۰
تزار سکویه سلو ۲۴۱، ۲۴۴، ۲۵۱
تزاریسم ۲۳۸، ۲۴۹، ۲۵۰
تـش، پاول ۷۷، ۱۲۷، ۱۲۹
تـسوایگ، آرنولد ۳۳۹
تـسوینگلی ۳۴
تـسوینین ۲۴۴
تـسیکل ۸۷
تـسیمر والد ۲۴۳، ۲۴۵
تگلیشه روندشاؤ ۱۷، ۱۸۱، ۲۳۲، ۲۹۸
تل آویو ۲۶۵
تنسی، ویلیامز ۳۲
تـوخولسکی، کـورت ۱۳، ۱۶۰، ۱۶۹، ۱۷۰، ۲۱۰، ۳۵۲
تورگلر، ارنست ۱۱۰
«توطئه و عشق» ۱۳۶
«تـوفان دریـا» ۲۷، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۸۰
«توفان و رعد و برق در سرزمین خدا» ۱۴۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۷، ۱۷۴، ۱۸۰، ۱۸۶، ۲۰۱، ۲۳۱، ۲۵۳
تـولر ۱۳، ۱۴، ۶۱، ۶۲، ۷۱، ۷۸، ۱۴۷، ۱۶۰، ۱۶۸، ۱۷۸، ۱۸۵، ۲۱۰، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۹۱، ۲۹۸،
تـولستوی، آلکسی ۲۳۵، ۲۴۱، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۶۰
تولستوی، لئو ۱۶، ۳۲، ۴۵، ۴۷، ۸۸
توماس، پین ۱۷۳

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

توماس، کارل ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۴۴
تیرولی ۱۷۳
«تیمون آتنی» ۳۴۰

ج

«جارچی» ۱۵۰
«جامعهٔ حقوق بشر» ۳۴۰
«جانشین» ۱۴
«جغد آوازه‌خوان» ۳۰۴، ۳۰۸، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۵، ۳۱۸
جمهوری وایمار ۱۱، ۱۲
«جنایت گرمرسهایم» ۳۴۰
«جنگ در آسمان» ۳۰۷
«جنگ مقدس» ۳۰۴، ۳۰۸
«جنگ و صلح» ۳۲
«جنگ یهودی» ۳۴۰
«جنی گرهارت» ۳۴۰

چ

چاپلین ۱۳۵، ۲۷۴
چخوف ۳۰۹
چرچیل، وینستون ۲۳۸
«چرخ» ۷۷
چک ۲۳۸، ۲۶۳، ۲۶۷
چوکور، تئودور ۳۴۰
«چه کسی به خاطر یوکتاک می‌گرید» ۱۲۷
چین ۱۹۸، ۲۹۰، ۲۹۳

ح

«حاکمیت اسکوت نینی» ۲۴۹
حزب کمونیست ۷۵، ۸۲، ۱۰۲، ۱۱۰، ۱۱۷، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۳۱۱، ۳۵۰
حزب نازی ۱۲
«حکام کور» ۲۴۰
«حکم زندان» ۲۳۹
«حمله به موصل» ۳۴۰
«حیف از انسان‌ها» ۷۰

خ

«خاطرات» ۲۳۹
«خاطرات من» ۲۳۸
«خانوادهٔ زلیکه» ۶۸
«خانهٔ تیره» ۷۷
«خانهٔ شمارهٔ ۱۷» ۳۱۷
«خرده بورژواها» ۸۸
«خلاصی» ۷۷
«خواهر کاری» ۳۴۰
«خودکشی» ۲۵۰

د

دادائیسم ۱۱، ۵۱، ۶۰، ۶۲، ۲۷۹، ۲۸۱

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

داردانل ۲۴۰، ۲۴۴
داستایوسکی ۴۷
دامرت ۳۱۱
دامه ۳۳۶
دانتون ۹۶
«دانش‌پژوه جوان» ۲۸۹
«در اعماق» ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۸۰
«دراماتورژی هامبورگی» ۲۷۴، ۲۸۹
«درام نفت» ۳۴۰
درایزر، تئودور ۳۴۰
دِرتاگ ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۳۴۸
«درد وطـــن» ۲۱۴، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۱۰
«در راه به سوی اکتبر» ۲۳۹
درشر، یوهان آگوست ۹۵
«در غرب خبری نیست» ۱۹۶
«در مقابل دروازه» ۷۷
«دروازهٔ رفیع» ۳۴۰
دِروس، ولفگانگ ۳۵
دساؤ ۱۸۸، ۱۹۳
«دستگیری» ۷۸
«دست نشاندهٔ یک پادشاه» ۳۳۹
«دشمنان» ۷۸، ۸۲
«دعوا بر سر استوار گریشا» ۳۳۹
«دفتر آبی» ۳۰۸
«دکابریست‌ها» ۲۴۹
دُنورا ۴۵
دنی‌یستر ۲۴۵
دوبلین، آلفرد ۹۶، ۹۷، ۲۱۰، ۲۱۱
دورن ۲۵۹
دوریو، تیلا ۱۳، ۱۶۰، ۱۷۸، ۱۸۷، ۱۸۸، ۲۹۱، ۲۹۴، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۹
«دوشیزه اورلئان» ۳۰۰
دومیه ۲۸۳
دونا ۲۴۳
«دون کارلوس» ۳۲
دوُنکه ۲۶۱
دویبلر، تئودور ۵۲
دویچ، ارنست ۱۶۰، ۳۱۶
دویچه ۱۳۳، ۱۳۷، ۱۷۱، ۲۹۸
دویچه آلگماینه ۱۵۵
دویچه تاگس تسایتونگ ۲۳۲
دویچه تسایتونگ ۲۳۳، ۳۵۱
دویل، کانُن ۴۵
«ده روزی که جهان را به لرزه درآورد» ۲۳۹
دیبولد، برنهارد ۳۰، ۸۳، ۱۳۹، ۱۴۰، ۲۵۲، ۳۰۴، ۳۴۵
دیل ۳۵
دیلنبورگ ۳۵
دی ولت آم آبند ۲۶۹، ۲۸۷
دی ولت آم زونتاگ ۴۳
دیونی سوس ۱۴۷

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

ر

روبین اشتاین، دیمیتری ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۶۲، ۳۲۷

ز

زئوس ۱۴۷
زارسکویه‌سلو ۵۵
زاس ۷۷
زالتسبورگ ۱۶، ۵۳
زامکا ۲۴۰
زامی ۳۱۰
زشایله ۳۲۷
«زمان در بطری‌ها» ۱۷۳
«زمان فرا خواهد رسید» ۸۸، ۹۸
«زن به خانه می‌آید» ۷۷
«زن در سوسیالیزم» ۳۴۴
«زندگی من» ۲۳۹
«زن لال پورتیچی» ۳۳۹
زوخانوف ۲۳۶
زود فیلم ۲۴۹
زور، ادوارد ۹۹
«زورق مرده» ۲۴۹
زولا ۴۵، ۴۷
زومر، فریتس ۲۶۶
زیبدن ۲۶۱
زیبرت، کارل ۲۶۰
«زیر نور مهتاب کاریبی» ۱۲۷
زیگرکرانتس ۱۰۳
زیمزن، آنا ۸۳
زیمزن، هانس ۱۶۰

ژ

ژاپن ۳۳۸
ژستیک ۲۰، ۲۱
ژنو ۳۴، ۱۷۶
ژوپیتر ۲۲۴
ژورنالیسم ۳۰۵
ژوفر ۲۴۵

ص

«صحنهٔ آزاد مردمی» ۱۴
صحنهٔ استودیو ۱۸
«صلح» ۳۴۰

س

سارایوو ۱۴۱
سارین ۱۱۹
ساسونف ۲۳۸
ساکسن ۱۷۷، ۲۴۴
«ساکو و وانتستی» ۳۴۰
سالتنبورگ ۳۴۷
سانسور ۴۲
«سپاه بدون قهرمان» ۳۴۰
سِد ـ اوّل ـ بار ۲۴۴

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

«سرباز تاناکا» ۷۰
«سرخ علیه سفید» ۲۹۰، ۲۹۱
«سفر به سوی خدا» ۱۷۳
«سفیر تزار» ۲۴۹
«سفیر هِسن» ۳۴۰
سمبولیسم ۴۵، ۳۳۹
سن ژولین ۲۴۴
«سنفونی ریچارد اشتراوس» ۲۸۷
سن میهیل ۲۴۴
سوند ۴۲، ۱۱۹
سواسون ۲۴۴
سُوالا ۲۴۵
سوررئالیزم ۱۲۹، ۲۷۹
سوسیالیزم ۷۶، ۱۰۹، ۲۳۸
سوفین ۱۰۴
سوم ۲۴۶، ۲۵۲
سومین شب والپورگیس ۳۳۳
«سه یار» ۱۹۶
«سیاست فلاکتبار قیصری» ۲۳۹
«سیانکالی» ۳۴۰
سیبری ۲۵
سیدویتس ۱۷۷
سیلزی ۲۴۴
سیمولتان ۱۳۶
سینکلر ۸۲، ۱۴۷، ۲۱۴، ۲۹۱، ۳۰۴، ۳۰۸، ۳۱۵
سینوویف ۲۳۹

ش

سیورس، ژنرال ۲۴۴
شارل ۱۰۱
شارلوتنبورگ ۷۱
شاریواری ۲۸۳
شامپاین ۱۰۳، ۲۴۴، ۲۴۵
شانگهای ۱۵۴، ۱۵۵
شاؤ ۴۷
«شاهزاده خانم زشت» ۳۴۰
«شاهزادهٔ سیاه» ۲۵۰
شایدْمن ۵۸، ۵۹، ۱۱۰
«شب والپورگیس پروسی» ۷۷
«شش سال دشواری» ۲۳۸
«شفق سحرگاه» ۷۷
شکسپیر ۴۷، ۷۱، ۱۳۳، ۱۴۱، ۲۰۰، ۳۴۰
«شکست روسیه» ۲۳۹
«شکوفایی اقتصادی» ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۲
شِلگل، فریدریش ۱۵
شلیشتر ۲۷۹
«شمارهٔ ۱۷» ۳۲۳
«شوایک» ۱۹، ۵۴، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۷، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۹، ۲۹۰، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۴۰، ۳۴۶

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

شوپنهاور ۴۵
شوراتس شیلد، لئوپولد ۱۶۰
«شورش در پرورشگاه» ۳۴۷
«شورش در خانهٔ تربیت» ۳۰۹
شوروی ۱۱، ۱۴، ۷۶، ۱۱۱، ۱۵۴، ۱۶۱، ۱۷۹، ۲۳۹، ۲۴۷، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۰۸، ۳۴۱
شورین ۱۵۶
شولر، هرمن ۶۳، ۷۲
شهر فرنگ ۱۱۳
شیرمایستر ۳۲۷
«شیطان مقدس» ۲۳۹
شیفباوردام ۲۰، ۱۴۹، ۱۸۰
شیکاگو ۹۵، ۹۶، ۱۸۸
شیکلر ۷۵
شیلر، فریدریش ۲۶، ۲۸، ۳۲، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۹، ۲۲۹، ۳۴۰

ط

«طاق نصرت» ۱۹۶
«طرح تاریخ» ۳۰۷

ع

«عروسی خرس‌ها» ۲۴۹
«عروسی فیگارو» ۱۷۷، ۳۳۹
«عمه چارلی» ۵۲
عیسی ۳۴۴

غ

غذای مرد شوخیگر و هرمن چروسکی» ۵۳

ف

فابر، اروین ۱۶۰
فاروس ۷۸، ۱۰۴
فاستر، یوهان ۳۴۱
فاکتور، امیل ۱۶۰، ۳۴۵
فاگوس ۱۸۸
فان دِ وِلده ۱۸۹
«فانوس» ۱۷۳
«فتح اورشلیم» ۱۹۷
فدورچنکو، سوفیا ۲۴۰
فرانتس، یوزف ۲۹
فرانسه ۱۵، ۳۴، ۴۴، ۴۵، ۸۷، ۱۲۹، ۱۷۳، ۱۸۵، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۰، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۶، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۹۴، ۳۳۹، ۳۴۱
فرانکفورتر ۱۳۹، ۱۱۷، ۱۷۱
فرانکلین، فرانتس ۱۰۴
فرکزا، فریدریش ۱۷۳
فرمیدال ۲۴۴
فرنچ بین ۲۴۴
فرهودی، سعید ۱۲
فرهون ۷۷
فریچه ۱۷۸
فریدریش ۸۴، ۳۴۹، ۳۵۰

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

فرید فیلم ۲۴۹
فِشنر ۴۵، ۱۵۵
فلاندرن ۱۵، ۴۹، ۲۸۱
«فلوریان گایر» ۱۱۴، ۱۶۳، ۲۳۷
فلینگ، یورگن ۱۶۰
فن آلتروک ۱۷۳
فِن‌اور ۱۳۱
فن بنه کندورف ۲۵۴
فن ریشتهوفن ۶۹
فن شیلر ۱۴
فن کلایست، لئوپولد ۲۵۹
فورسته‌من، هاینریش ۱۷۳
فـــورورتس ۱۳۷، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۸۳، ۲۱۸، ۲۲۹، ۲۳۳، ۳۰۰
فوروم ۲۰۷
فوزیش ۲۳۱، ۲۵۷، ۳۰۰
فوسیس ۱۵۸
فوش ۲۹، ۲۴۶، ۲۵۲
فولکس تسایتونگ ۲۳۴
فولک وانگ ۱۸۹
فولوپ میلر، رنه ۲۳۹
فونکسیونالیزم ۱۸۹
فویشتوانگر، لیون ۱۶۰، ۳۴۰
فیرتل، برتولد ۳۱۹
فیشر ۴۳، ۷۷، ۱۶۰
فیلیستر ۲۳۱

ق

«قایقی در افق» ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۳۰
«قدرت جهل» ۸۸
قیصر ۴۸

ک

کاباره ۳۴
کاپ ۳۳۸
کاتارسیس ۲۷۴
«کاتارو» ۳۴۰
کاتس، اتو ۱۸۵، ۲۰۷، ۲۱۰، ۲۸۹، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۲۱
کائوتسکی ۲۳۸
«کاته» ۱۷۳
«کاخ و دژ» ۲۴۹
کارپات ۲۳۸، ۲۴۴
کارگاه دراماتیک ۳۲
«کارمند پست» ۲۵۰
کافتان ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶
کـــالزر، اروین ۲۱، ۱۳۱، ۱۶۰، ۱۶۸، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۷
کالوین ۳۴
کالیفرنیا ۳۳۸
کامبر ۲۴۴
کانادا ۲۴۴
کانتاته ۳۴۴
«کاندید» ۲۸۶

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

کانر، هاینریش ۲۳۹
کایزر دام ۱۸۳
کایزر، گئورگ ۷۰، ۱۲۸، ۱۶۲
کایسلر ۹۲، ۹۳، ۱۳۱
«کتابفروش دوره‌گرد» ۷۰
کِر، آلفرد ۲۶، ۸۳، ۱۳۰، ۱۵۵، ۱۵۹، ۱۶۰، ۲۳۰، ۲۳۳، ۲۴۷، ۳۰۱، ۳۴۵، ۳۵۲، ۳۵۳
کرائون ۲۴۴
کراتس، اتو ۲۶۵، ۲۹۷
کراسوس ۱۰۹، ۳۳۳، ۳۴۰
کرانتس ۷۲
کرانه ویتر، فرانس ۱۷۳
کِرده ۳۴۰
کرستن، کورت ۱۶۰، ۲۶۹، ۲۸۷، ۳۴۳
کرشَنتسف ۸۳
کروپ ۲۴۲، ۲۵۲
کروزو ۲۴۶
کرویتس ۱۷۱، ۱۸۱، ۲۳۲
«کشتی مغروق» ۱۲۷، ۱۳۰
«کشف» ۱۴
کلابوند ۴۵
کلاسیک ۱۸، ۲۵، ۲۸، ۴۱، ۸۳، ۱۱۴، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۷۷، ۲۸۹، ۳۴۰
کلاین، جیمز ۱۰۱، ۳۲۶
کلن ۱۱، ۱۵۳، ۱۸۹
«کله‌های چرمی» ۷۰
«کلیتمنسترا» ۲۵۳
کلیم ۷۸
کمدی دلارته ۱۳۳
کمون ۱۲۹، ۲۳۷
کمونیسم ۴۳، ۳۳۶
کنودزن، هانس ۱۸
کوبلنتس ۲۴۳
کوپره ۱۰۳
کوته‌نر ۷۹
کوچر، آرتور ۱۵
کوخ، ارنست ۲۲۵
«کودتا» ۳۰۹، ۳۱۱
کورتریک ۵۲، ۳۲۵
کورتنر، فریتس ۱۶۰، ۱۷۱
کورفورستندام ۱۰۳، ۱۷۷، ۲۰۷، ۳۵۳
«کوریولان» ۱۳۹
«کوستر» ۲۸۷
کوستندی ۳۱۰
کولکتیویسم ۲۵، ۶۱
کومره ۱۰۳
کوملبرگ ۱۷۳
کونرسرویت، ترزه ۹۳
کونیکسبرگ ۱۵، ۶۱، ۱۱۱، ۳۴۹
کونیگ گرتسر ۱۳۲، ۳۳۱
کیپ تاون ۳۳۸
کیپهارت ۱۴

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

کیرسون ۲۳۶، ۳۴۰
کیش، اِگون ۱۶۰
کیل ۱۱، ۳۳۳
کیلمن ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۶

گ

گئورگ، مانفرد ۱۵۵، ۱۶۰، ۲۳۴، ۳۴۵
گئورگه ۴۵، ۱۳۱، ۱۵۷، ۱۶۲
گادامی ۷۷
گاسبارا ۳۸، ۷۷، ۱۰۲، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۵، ۲۰۸، ۲۱۰، ۲۲۸، ۲۴۱، ۲۴۶، ۲۶۲، ۲۶۵، ۲۷۲، ۲۷۶، ۲۹۱، ۲۹۷، ۳۰۷
گراف لانده ۲۲۶
گراناخ، آلکساندر ۱۶۰، ۲۲۱، ۳۰۹
گرانده ۲۵۹
گرانکا ۱۱۹، ۱۲۱
گرایف ۳۱۰
گرتس، پاول ۳۱۷
«گرداگرد داستان» ۲۱۷
گرمانیا ۲۳۳
گروبر، والتر ۳۴۰
گروپیوس، والتر ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۳، ۳۳۵
گروتسک ۳۴۲
گروس، گئورگه ۵۲، ۶۰، ۶۲، ۱۳۰، ۱۶۰، ۲۶۶، ۲۷۱، ۲۷۵، ۲۷۷، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۳، ۳۵۲، ۳۵۳
«گریهٔ مکّار» ۴۲، ۵۳
گزارش بورس ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۴۵، ۱۵۳، ۲۰۸، ۲۲۵، ۲۳۳
گُل، ایوان ۷۸
گلداشمیت، آلفونس ۷۲، ۳۴۰، ۳۴۲
گلدمن ۹۳
گنشوف ۱۳۱، ۳۱۱
گوتمن ۱۷۳، ۲۲۴، ۲۲۸
گوتنبرگ ۱۰۶
گوته ۴۷، ۶۰
گوتیک ۲۸۳
گورتر ۸۸
گورکی ۷۸، ۸۲، ۸۸، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۸۰
گورلیس ۲۴۴
گورینگ ۷۱
گوسنربرگن ۱۰۹، ۱۱۰
«گوشت هم معنویت خاص خود را دارد» ۷۰
گولگاتا ۶۰
گولیات ۲۴۴
گومبل ۵۲
گیونچی ۲۴۴

ل

لاباسه ۲۴۴
لارونژ ۶۶
لاسکر ـ شولر، اِلزه ۵۲
لامپل ۳۰۹، ۳۱۱

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

لانداور ۵۲، ۶۶
لانگ مارک ۲۴۴
لانیا، لئو ۳۸، ۹۹، ۹۶، ۱۴۷، ۱۶۰، ۲۰۸، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۲۸، ۲۳۶، ۲۴۶، ۲۵۵، ۲۶۲، ۲۶۶، ۲۷۵، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۴، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۸
لاوکنر، رولف ۱۷۳
لایدن ۳۵
لده‌بور ۴۸
لسینگ ۲۷۴، ۲۸۹، ۲۹۲، ۲۹۴، ۲۹۶، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۹، ۳۲۱، ۳۴۱
لشنیتسر ۳۴۴
لمبرگ ۲۴۵
لندسبرگ ۱۱۰
لِنسکی ۲۴۰
لِنش ۴۸
لنین ۲۷، ۲۸، ۵۶، ۱۱۹، ۱۲۱، ۱۵۴، ۱۶۴، ۲۳۹، ۲۴۳، ۲۴۷، ۳۰۷، ۳۴۱
لوبک ۱۵۳
لوب، موریتس ۱۵۵
لوبینگر، فرانک ۳۱۰
لوتر ۳۴، ۴۴
لوتسنیکرشن ۴۲
لودندودف، اریش ۲۳۸
لودویگ ۲۳۹، ۲۵۴، ۲۵۷
لورتور ۲۴۴
لوزیتانیا ۲۴۴
لوس، لِنس ۲۴۴
لوکاش ۲۷۵
لوکال آنتسایگر ۳۵۳، ۲۹۸
لوکزمبورگ ۱۲، ۴۸، ۵۸، ۶۰، ۱۱۰
لوکوک ۸۷
لونر ۳۱۱
لوور ۲۸۳
لویدت، موریس ۲۴۰
لوید فیلم ۲۴۹، ۲۵۰
لوین زوْن، موروس ۱۷۶، ۳۴۲
لهستان ۱۵۳، ۲۴۴
لیب‌کنشت ۱۲، ۴۸، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۱۱۰، ۱۱۶، ۲۳۹، ۲۴۴، ۳۴۴
«لیر شاه» ۱۴۹
«لیسیستراتا» ۱۱۴
لیشتن‌برگ ۷۰، ۱۰۴، ۲۲۱
لینتبرگ ۳۰۸، ۳۱۰، ۳۱۱
لیند، امیل ۳۱۷
لینکلن، تربیچ ۲۹۳، ۳۰۰
«لئونس ولنا» ۶۸
لئونهارد ۶۳، ۷۲، ۷۷، ۱۲۷، ۱۲۸، ۳۴۰

م

ماتیاس، لئو ۷۷
ماتینه ۷۱، ۲۸۲، ۳۱۱
«ماجراهای سرباز نجیب، شوایک» ۲۰۴، ۲۶۳، ۲۷۴

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

«مادر» ۱۷۲، ۳۱۱
«مادر جادهٔ روستایی» ۱۷۳
«مادهٔ ۲۱۸» ۳۴۰
ماربورگ ۱۵، ۴۳، ۵۷
مارتین، کارلهاینتس ۶۳، ۷۱، ۷۲، ۷۷، ۱۱۴، ۱۶۰، ۱۶۹، ۲۹۷، ۳۱۵، ۳۱۶
مارشتال ۶۰
مارکسیزم ۹۱
مارکن ۲۸۱
«مارلبورو به جنگ می‌رود» ۳۱۷
ماکنسن ۲۴۴
مالچین ۲۶۸
مالر، کورتس ۲۹۸
مالیک ۵۲، ۲۸۰
«مامون» ۱۷۳
«ماهاگونی» ۳۳۹
مایرهولد ۲۰، ۵۳، ۱۳۱
مایزل، ادموند ۱۰۹، ۱۰۴، ۱۶۰، ۲۳۳
ماینرت فیلم ۲۴۹
ماینهارد ۲۲۳
«مبارزهٔ طبقاتی» ۱۸۳
مترلینک ۴۵
مجارستان ۷۶، ۷۷، ۲۳۸
«محلهٔ انبار غله» ۱۸۵
«مرد روس سخن می‌گوید» ۲۴۰
«مردم هاوائی» ۸۶، ۳۰۷، ۳۰۸
«مرغان بریان» ۲۱۴
«مرگ دانتون» ۶۸، ۱۱۴، ۲۳۷
«مرگ درام‌نویسان کلاسیک» ۱۴۰، ۱۳۸
«مرگ در حال جنون» ۲۵۰
«مرگ در ونیز» ۴۵
«مرگ لاسال» ۷۸
«مرگ ناگهانی» ۲۵۰
«مرگ وانشتاین» ۱۱۷
مرینگ، فرانتس ۶۶
مرینگ، والتر ۱۳، ۴۸، ۵۹، ۱۷۵، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۳۳، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۵، ۳۴۹
مستیسلاوسکی ۲۳۹
مِیِر ۴۵
مسکو ۲۹۸
مسیح ۵۷، ۲۴۲
مشعل ۳۳۳
«معلول» ۷۹، ۸۲
مفیستو ۴۶
مکزیکو ۲۹۳
مک شور، سایروس ۹۵
«مگس اسپانیولی» ۵۲
مِلر ۲۳۰
من، توماس ۴۴، ۱۶۰
من، هاینریش ۴۴، ۱۶۰
موآبیت ۷۸
موتزارت ۱۷۷
مور، آلفرد ۲۴، ۱۴۶، ۱۷۲

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مور، کارل ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۳۹
مورگن بلات ۱۶۸
مورگن پست ۱۵۵
موروس ۱۷۶، ۲۹۹
موزام ۲۱، ۲۱۱، ۳۰۴، ۳۰۸، ۳۱۸، ۳۴۰
موزل ۳۵، ۲۴۴
«موشک‌های سرخ» ۱۰۴
موصل ۲۹۳
مولر، تراوگوت ۲۹، ۱۶۴، ۲۲۲، ۲۶۵، ۳۰۸
مولوخ ۱۴۱
مونتاگ مورگن ۱۸۵
مونیخ ۱۱، ۱۳، ۱۵، ۴۱، ۴۶، ۵۳، ۳۰۸
موهولی‌ناگی ۸۱
میتاو ۲۴۴
«میراث» ۷۷
میشلز، گودکه ۱۵۳
میلر، آرتور ۳۲
میلیتاریسم ۴۹، ۲۳۹، ۲۶۳
«مینای بارنهلم» ۲۸۹
مینونا ۵۲

ن

ناپلئون ۲۵۵، ۳۳۸
«ناپلئون در نیواورلئان» ۷۰
ناتورالیزم ۴۵، ۵۳، ۶۵، ۶۸، ۶۹، ۹۰
ناخت آوسگابه ۳۳۵، ۳۴۸، ۳۵۱
نارف ۲۴۵
ناساو ۳۵، ۴۴
ناسیونال سوسیالیزم ۳۴۴
ناسیونال فیلم ۲۴۹
ناسیونالیزم ۳۴۶
ناشیوین ۲۴۰
«نامه‌ها» ۲۳۹
ناوگئورگیوسک ۲۴۵
ناوموف ۲۳۹
«نرون دروغین» ۳۴۰
نستریپکه ۶۷، ۹۰، ۹۳
«نسخهٔ بورودین» ۲۹۵
«نظم نوین جهانی» ۳۰۷
«نفت» ۲۹۱
نفت ۹۰، ۹۸
نفتا ۲۹۷
نوسکه ۱۱۰
نسولندورف ۱۴، ۱۸، ۳۳، ۱۷۶، ۱۹۳، ۱۹۴، ۲۰۲، ۲۰۷، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۷۳، ۲۸۹، ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۲۲، ۳۲۶، ۳۴۱
نوویل ۲۴۴
نوی‌کلن ۴۸، ۷۸
«نیتر» ۱۰۴
نیچه ۴۴، ۴۷، ۷۰
نیکولای ۲۹، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۶۰

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

«نیکولای دوم و ماجراهای او» ۲۴۰
نیکولایویچ ۲۴۵
نیکیش، ارنست ۱۰۹
نیویورک ۱۴، ۳۲

و

واربورگ، ماکس ۲۵۴
وارته مکلنبورگ ۱۵۶
واریته ۸۴، ۲۷۴
واگنر، ریشارد ۱۷۳
والری ۷۰
واندالیزم ۲۷۲
وانگ ۲۷۴
وایدنر، آلبرت ۱۶۰
وایس ۱۴
وایسه ۳۱۱
وایل ۳۳۹
وایلد، اوسکار ۴۲، ۴۴
وایمار ۱۲، ۱۸۸
وِده‌کیند ۴۲، ۴۵، ۶۲، ۷۰، ۲۱۰، ۳۰۹
ودیچکا ۲۷۵، ۲۷۷
ودینگ ۳۰۷
وردون ۲۴۳
«ورشکستگی» ۶۲
ورشو ۲۴۵
وِرفل ۴۵
ورلن ۴۵
«ورینت به خانه باز می‌گردد» ۳۳۹
«وقایع‌نگاری سن پترزبورگ» ۲۳۹
وِکِنکلمپ ۳۱۰
وِگنر، پاول ۱۳
«ولپون» ۹۳
ولت آم آبند ۱۱۸، ۲۷۲، ۳۴۳
ولت آم مونتاگ ۳۱۹
ولت بونه ۲۹۹
ولتر ۲۸۶
ولتمن، لوتس ۳۰۸
وِلس ۳۰۷
ولف، فریدریش ۳۴۰
وِلفن اشتاین، آلفرد ۱۶۰
ولک، ام ۱۳۱، ۱۵۲، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۸۰
ولهونر ۲۹۷، ۳۰۸، ۳۰۹
وُونت ۴۵
ویتالی ۱۵۳
«ویْتسک» ۵۳، ۶۸
ویتنبرگ ۳۴
ویروبوا، آنا ۲۴۱، ۲۵۴
ویسبادن ۱۵
ویسنر ۳۴۰
ویگلر، پاول ۱۶۰
ویلدنبروخ ۴۱
ویله، برونو ۶۶
«ویلهلم تل» ۳۰۰

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

ویلهلم دوم ۱۱، ۲۹، ۵۸، ۲۳۹، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۹، ۲۶۱، ۲۶۲
وین ۱۶، ۵۳، ۹۶، ۲۶۲
ویندلباند ۴۵
وینکلر ۶۶

ه

هارتمن، اتواریش ۶۶
هارتونگ ۳۴۷
هازنهایده ۱۰۴
هاسلت ۵۷
هاشک، یاروسلاو، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۲، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۷، ۲۸۲، ۳۴۰
هاگن ۱۸۹
هالر ۱۰۱
هاله ۱۹۳
هالهشن ۱۸۸
هالیچ ۲۴۵
هالیوود ۲۹۸
هامبورگ ۱۱، ۱۵۳، ۱۵۴
هامبورگر ناخریشتن ۲۳۲
«هانایاکرت» ۶۸
«هانری چهارم انگلستان» ۷۱
هانزا ۱۵۳
«هانس هوکه باین» ۵۲
هانوفر ۲۷
هانه من، کارل ۹۵، ۱۳۱
هاوپتمن گرهارت ۴۲، ۶۶
هاوسمن، دائول ۵۹
هایم ۴۵
هایه ۱۱۴
«هجوم ماشین‌ها» ۶۱، ۱۱۴
هدویگ ۲۹۸
هرالد، هاینتس ۷۰
هربورن ۳۵، ۴۴
هرتسفلد ۵۹
هرتسفلده، ویلاند ۵۲
هرتسوگ، ویلهلم ۱۶۰، ۱۸۵، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۰، ۲۱۷، ۲۱۸
هرشل، سوفار ۲۴۹
«هر کس فوتبال خودش» ۶۲
هرن هاوس ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۸۷، ۳۲۸، ۳۳۹
هروه ۸۷
هرینگلسدورف ۲۹۱
هِسِن ۱۵، ۲۵۴
هِگ ۲۴۶، ۲۵۲
هلفریش ۵۸
هلگولند ۱۵۳، ۲۴۴
هُلمز ۴۵
هلموت ۵۹
هلند ۱۱، ۱۵، ۳۵، ۲۵۹
هملت ۱۱۴، ۱۳۷، ۱۷۳، ۳۵۰

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

هند ۲۴۴
هنکل، پاول ۹۸
«هنگ ۱۷ ملوان» ۲۴۹
هِنل ۳۱۱
هوبلر ۲۸۳
هوخدورف، ماکس ۲۳۳
هوخهوت ۱۴
هوراتیو ۳۵۰
هورتی ۷۶
هوفمنستال ۴۵
هوگنبرگ ۲۴۹
هوگنوتیسم ۴۴
هولتس ۳۱۱، ۳۴۰
هولزنبک، ریشارد ۵۱، ۵۹
هول، فریتس ۸۹، ۹۳، ۹۴، ۹۸، ۱۶۱، ۱۶۴
هولمن، ورنر ۹۵
هولندر، فلیکس ۲۳۲، ۲۹۹
هولوگ، بتمن ۱۱۶
هولیچر، آرتور ۷۱، ۱۵۰، ۱۵۲، ۱۶۲، ۱۶۷، ۱۶۸
هیتلر ۱۲، ۱۸۸، ۲۵۴، ۳۴۴
هیرتفیلد ۵۹، ۶۲، ۷۹، ۸۰، ۲۷۹، ۳۰۶
هیندنبورگ ۲۴۲، ۲۴۴، ۲۵۴، ۳۱۹

ی

«یادداشت‌های من» ۲۳۹
یاکوبس، مونتی ۲۳۱
یانکه، یوهانس ۱۵۰، ۳۲۷
یپرن ۵۰
یسنر ۱۸، ۱۱۷، ۱۳۷، ۱۶۸، ۱۷۰، ۱۷۱
«یک نسل» ۷۱
ینا ۱۸۸
ینه ۱۷۳
یوتربرگ ۷۱
یوزف، فرانتس ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۶۰، ۲۶۲
یوست، هانس ۱۷۳
یوسوپف ۲۵۶
یوگسلاوی ۳۴۰
یوناتید آرتیستس ۲۵۰
یونان ۱۹، ۱۴۷، ۱۹۰، ۲۱۸، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۷۴
یونکر، هرمن ۷۲
یونگ، فرانتس ۵۹، ۸۲، ۸۶، ۸۸، ۲۱۴، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸
«یهودا» ۲۱۱، ۳۰۴، ۳۰۸، ۳۱۸، ۳۲۰

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

عکس‌ها

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

«تاجر برلینی» از والتر مرینگ

تئاتر پیسکاتور (۱۹۲۹)
تصویر صحنه از: لاسلو موهولی‌ناگی

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مربوط به تاریخچهٔ خانوادگی اروین پیسکاتور

اروین پیسکاتور در ۳۵ سالگی

کودکی او

اسناد مربوط به جدش

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اروین پیسکاتور (۱۹۱۸ـ۱۹۱۵)

در فلاندرن

در بیمارستان صحرایی ـ نظامی بلژیک

توی سنگر زیرزمینی در بیرن

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

صحنه‌ای از اجرای «روز روسیه»
تصویر از جان هرتفیلد

صحنه‌ای از اجرای «معلول‌ها»
کار: ویت‌فوگل که نقش اصلی
را خود پیسکاتور داشت (نشسته)

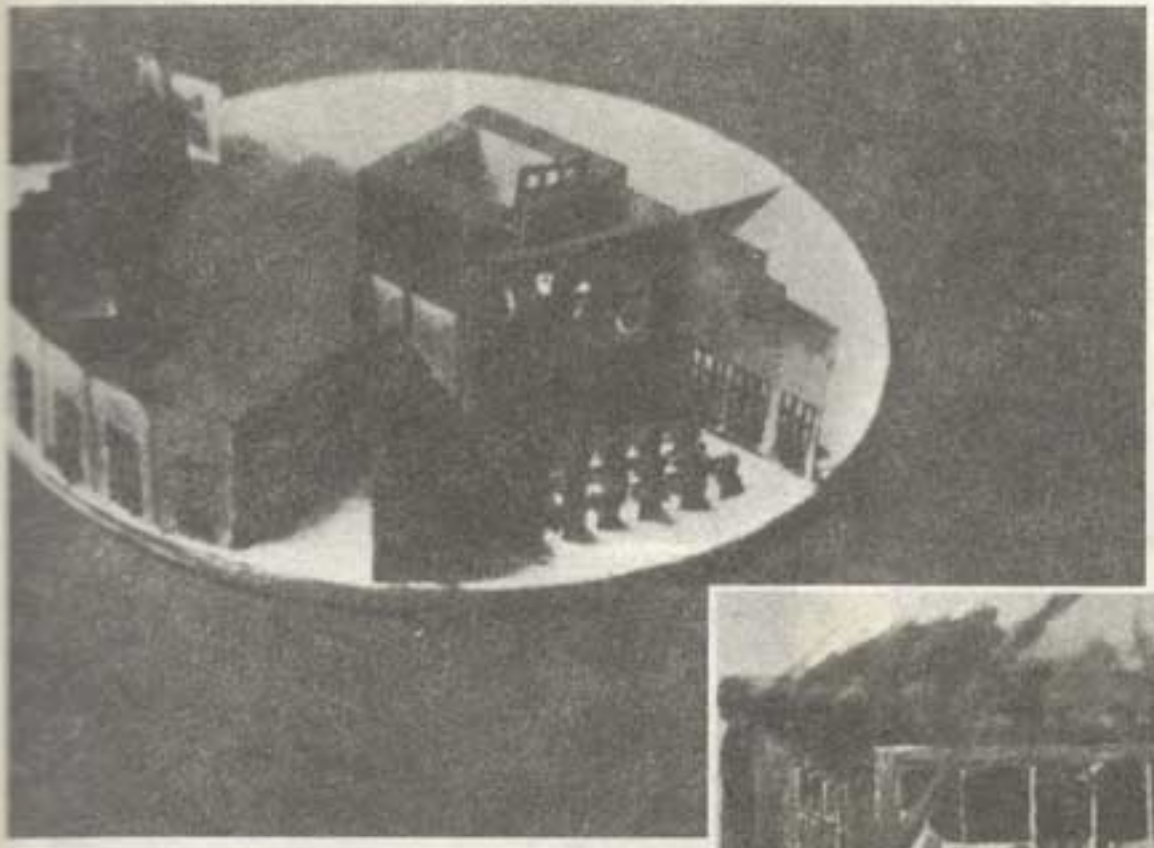
اعدام قانونی

mandegar.tarikhema.org

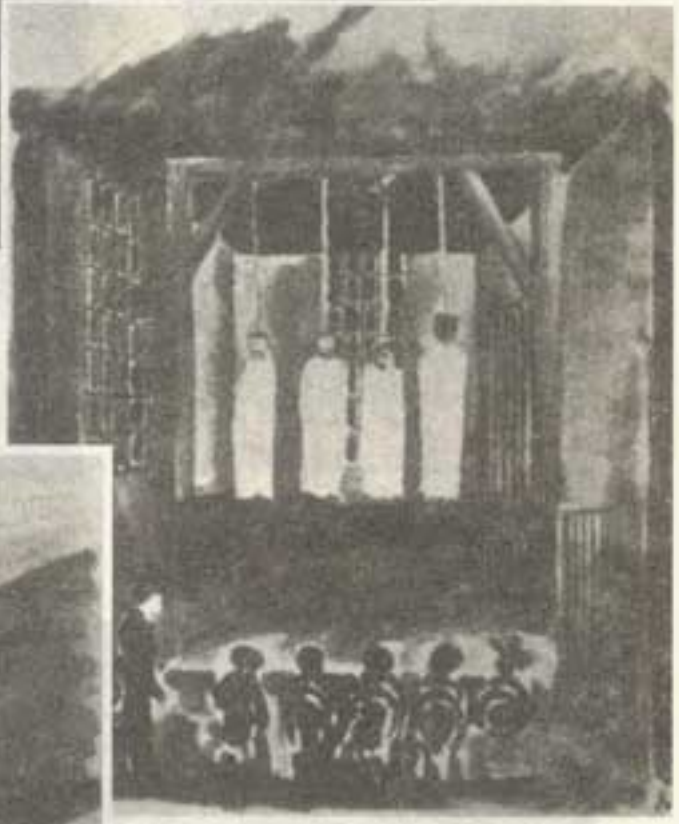
tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org



مدل صحنه برای «پرچم‌ها»
تصویر صحنه از ادوارد زوُر



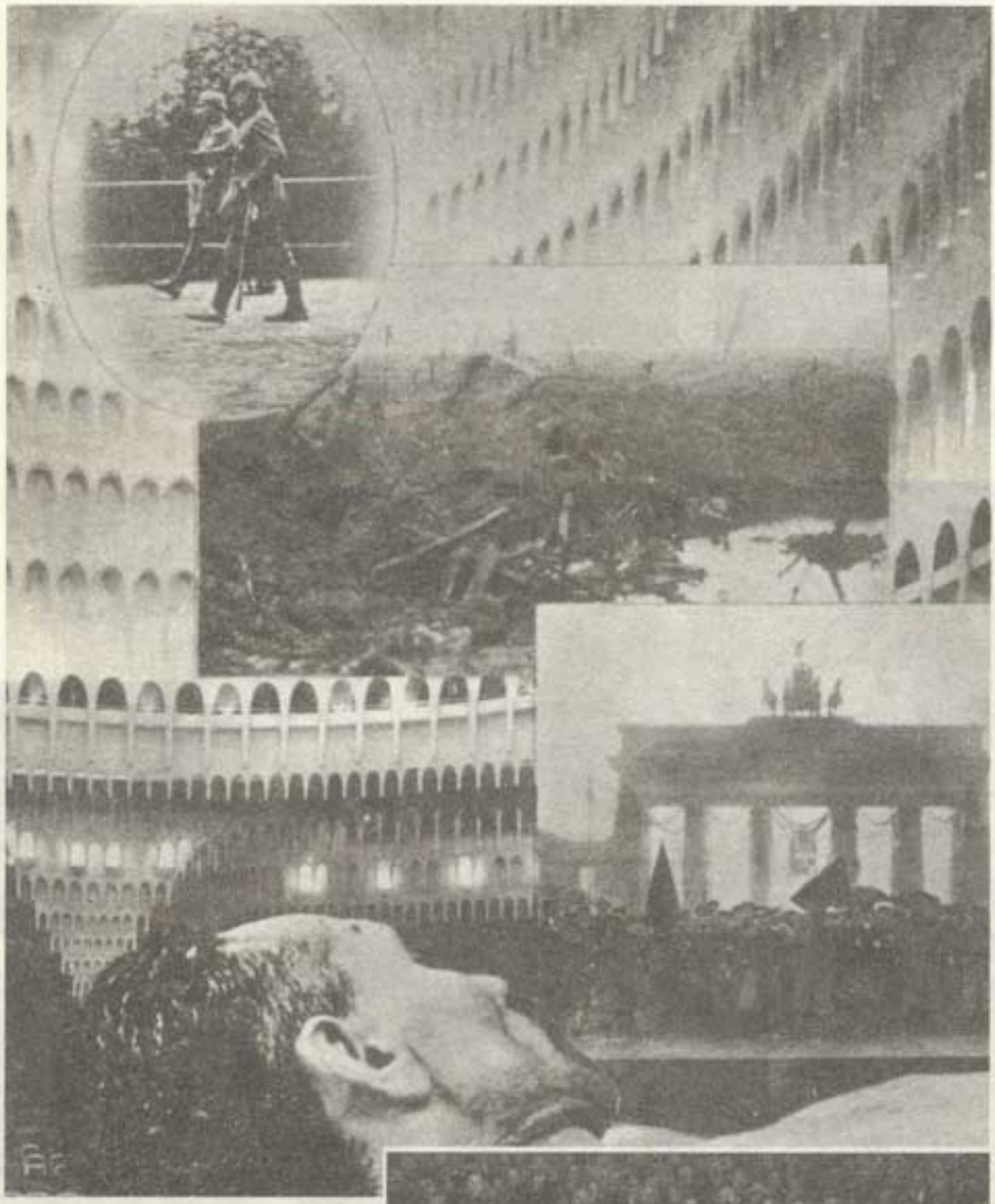
طرح صحنه‌ای از ادوارد زوُر
(طرح صحنهٔ اعدام)

تصویر پایانی «پرچم‌ها»
(پرچم‌ها بر بالای تابوت‌ها نیمه افراشته‌اند)

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تئاتر بزرگ (۱۹۲۵)



فیلمی مربوط به کارل لیب‌کنشت

تماشا گران

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تصویر صحنهٔ پردهٔ اول از: «فروش پترزبورگ به انگلستان»

پیسکاتور با هوبلر ـ کالا
در سر صحنهٔ فیلمبرداری «توفان دریا»

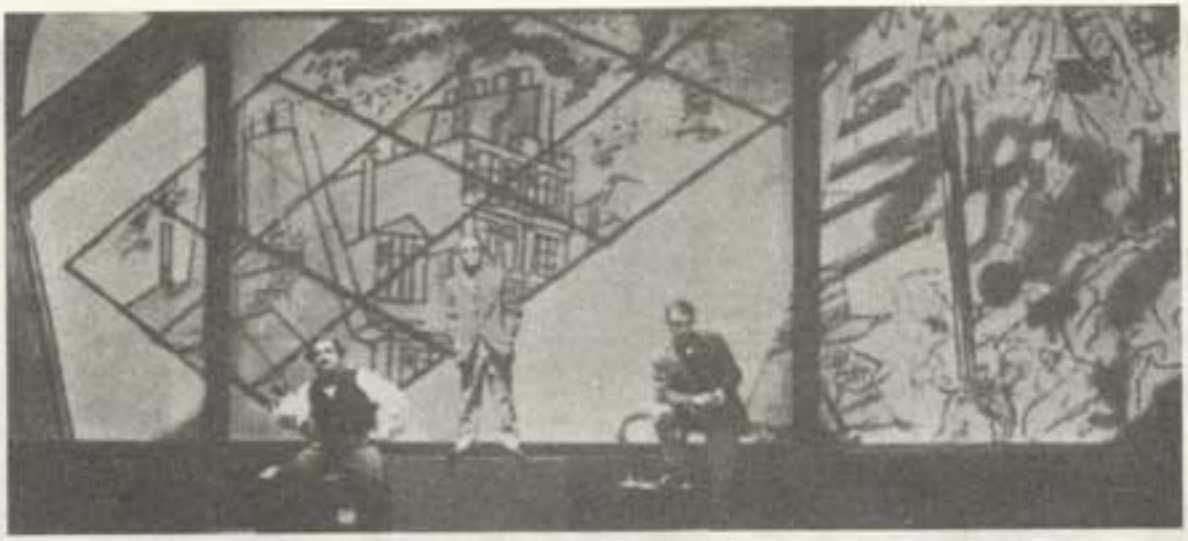
ترکیبی از صحنهٔ تئاتر و فیلم

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

«کشتی مغروق» از پاول تشش

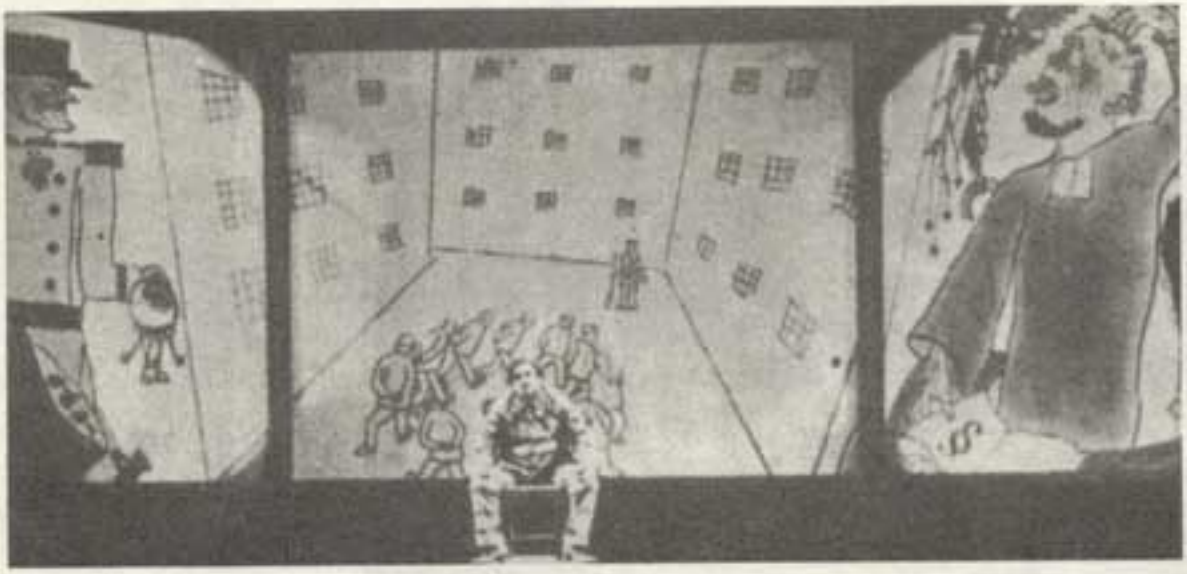
تئاتر مردمی (۱۹۲۶)



دکوراسیون فیلمی از گئورگه گروس

کافه در عدن

زندان در فرانسه



mandegar.tarikhema.org

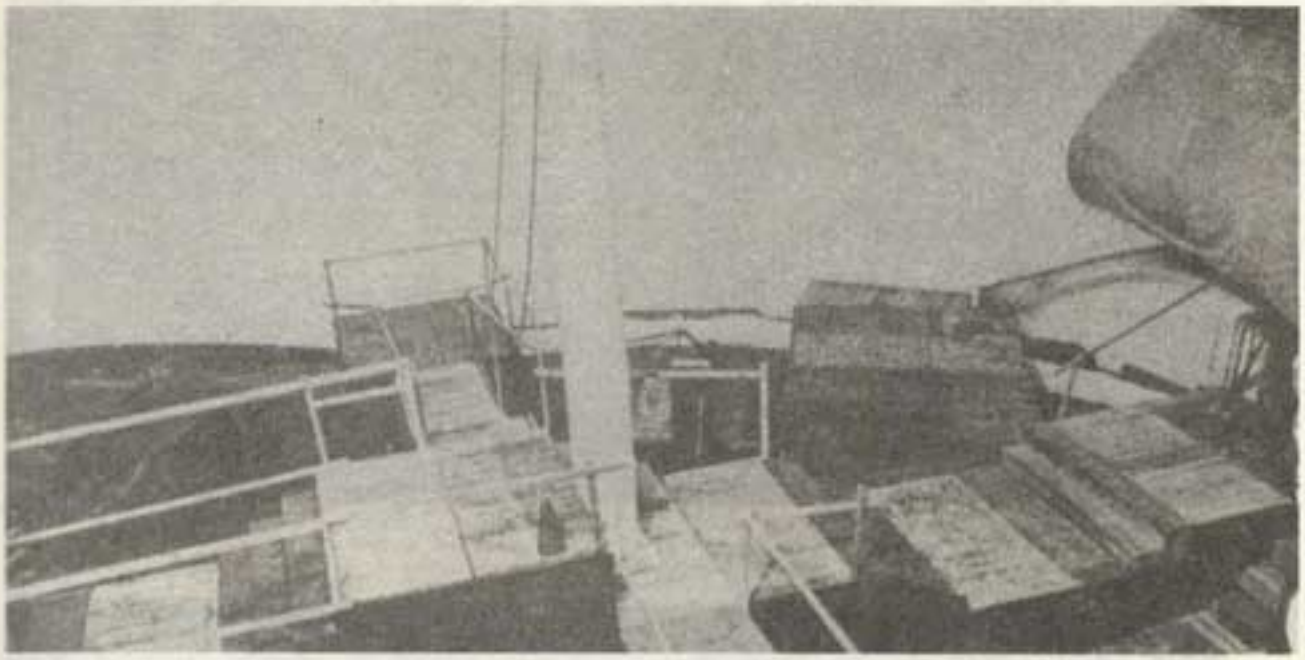
tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

«قایقی در افق» از رودلف لئونهارد

تئاتر مردمی (۱۹۲۶)



تصویر صحنه از
تراژ گوت مولر

کشتی بر روی صفحهٔ گردان

تئاتر مردمی (۱۹۲۶)

«در اعماق» از ماکسیم گورکی

تصویر صحنه از
ادوارد زوْر

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

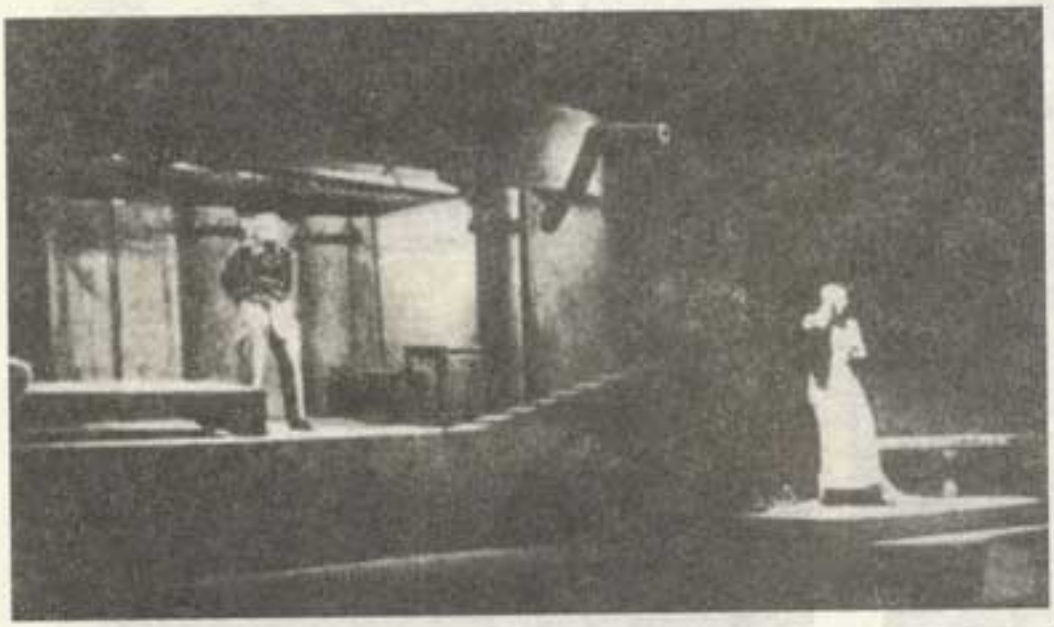
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تئاتر دولتی برلین (۱۹۲۶) «راهزنان» از فریدریش شیلر

تصویر صحنه از
تراژ گوت مولر

رهایی رولر



کاخ موریر

تمرین صحنه‌ای از درام «راهزنان»

mandegar.tarikhema.org

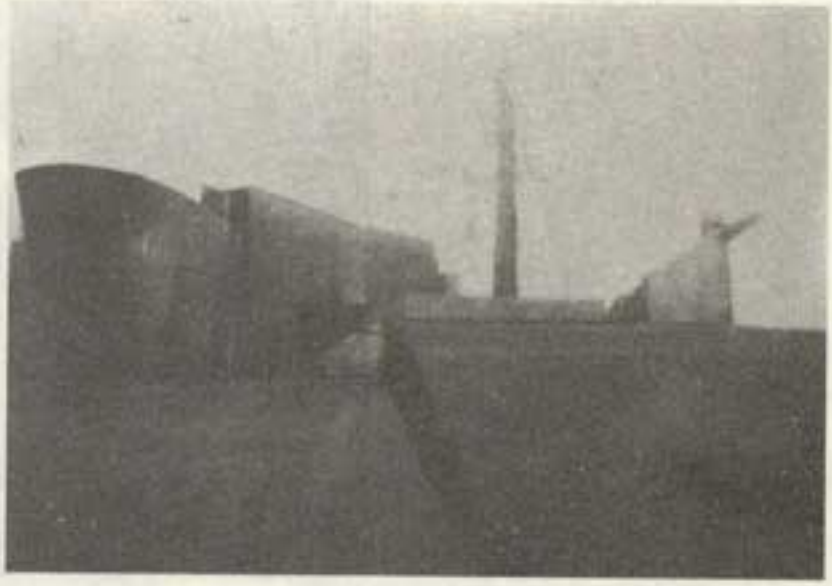
tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

«توفان رعد و برق بر روی سرزمین خدا» از اِم ولک

تئاتر مردمی (۱۹۲۷)



تصویر صحنه از: تراژ گوت مولر

صحنه‌های فیلمی از دگرگونی‌های انقلاب

صحنه‌ای بر روی کشتی

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تصاویر صحنه‌ای از فیلم روند انقلاب در درام «توفان بر سرزمین خدا»

هاینریش گئورگه (اشتورته بکر)

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

برنامهٔ نمایش تئاتر پیسکاتور، میدان نولندروف

راسپوتین

برای «شوایک»

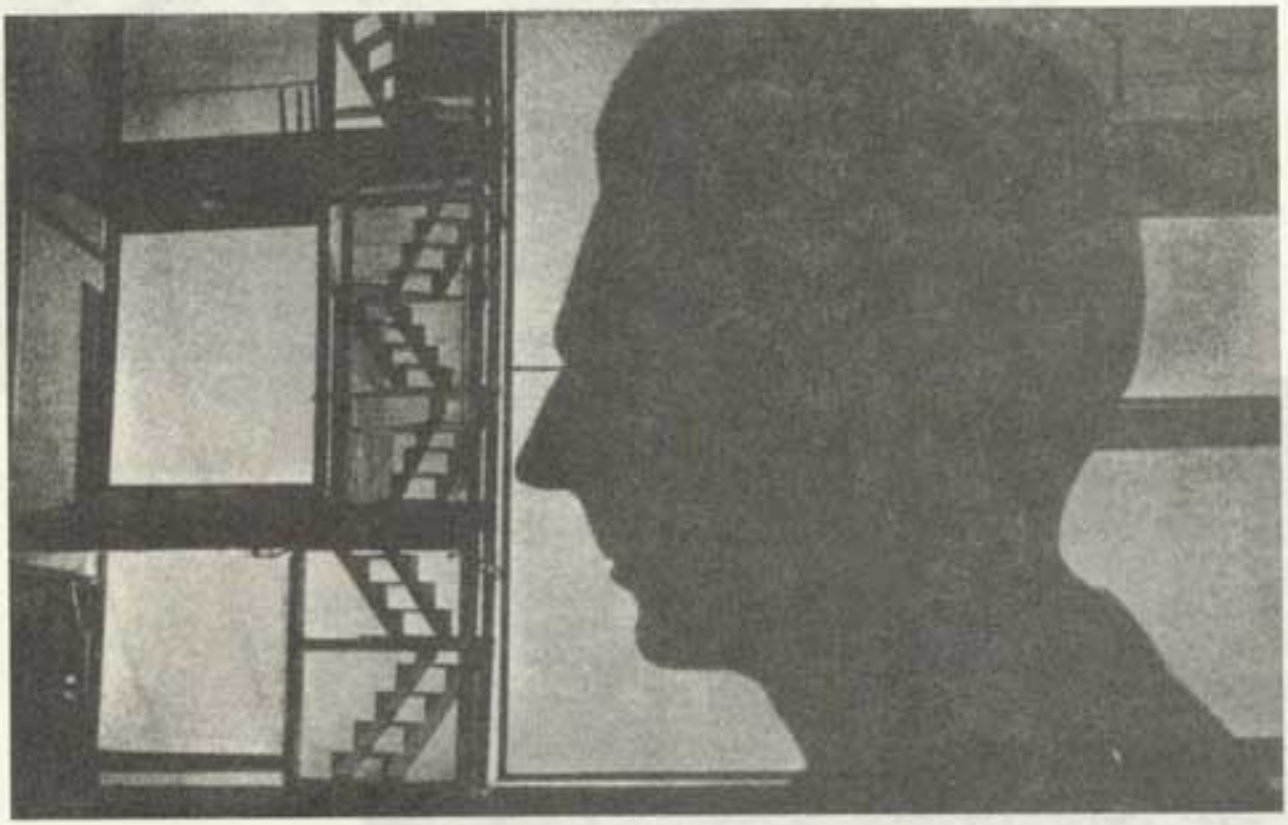
آخرین قیصر

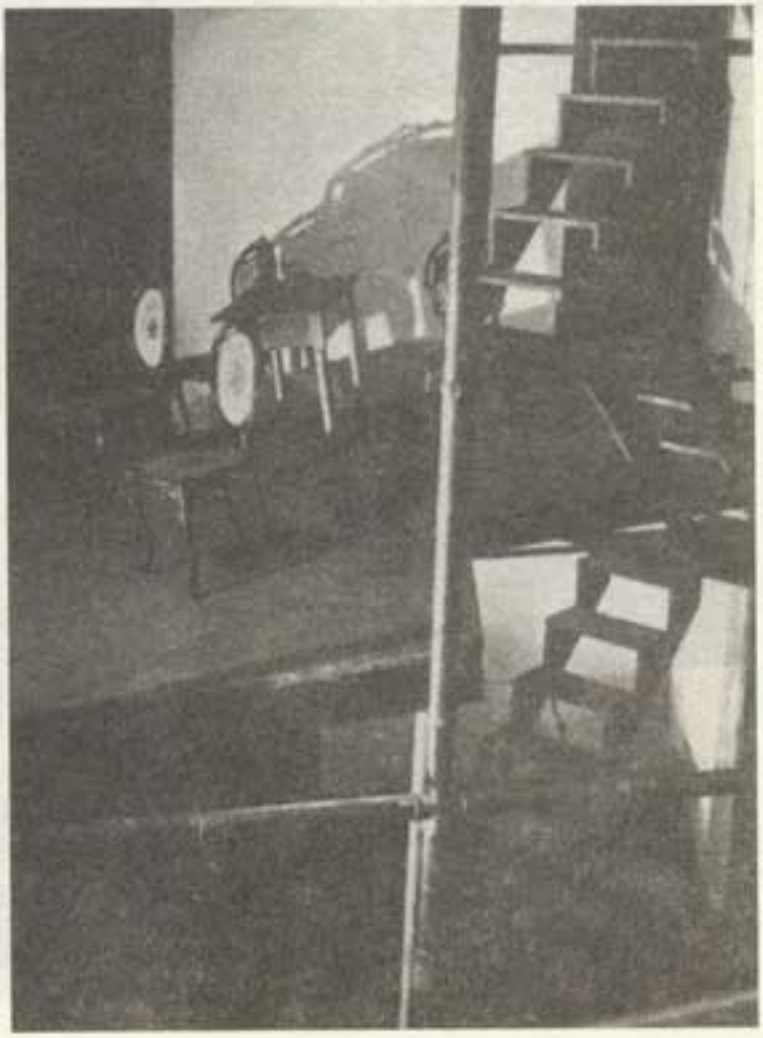
mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

«آها، ما هم زندگی می‌کنیم» از ارنست تولر

تئاتر پیسکاتور (۱۹۲۷)



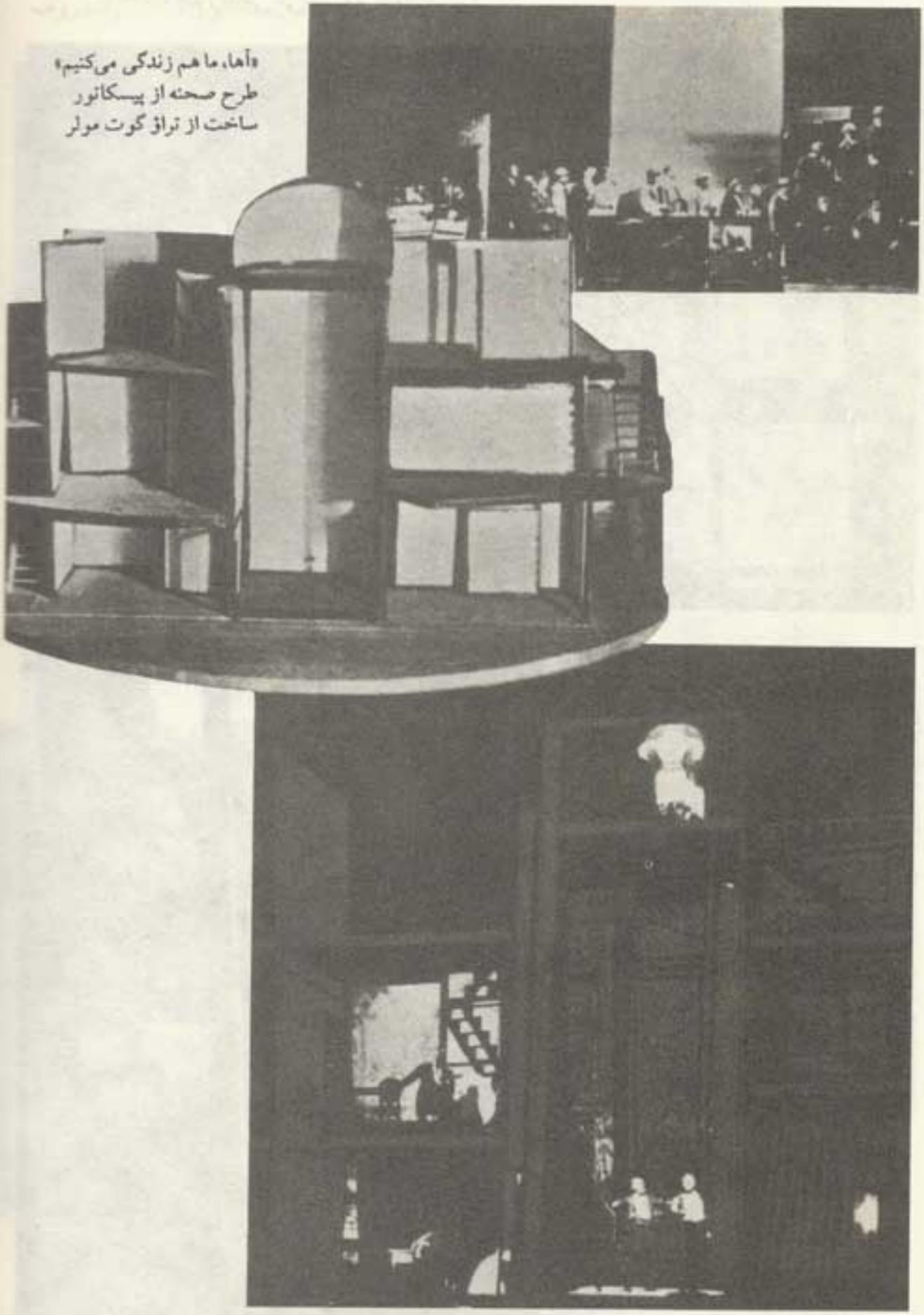


mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org



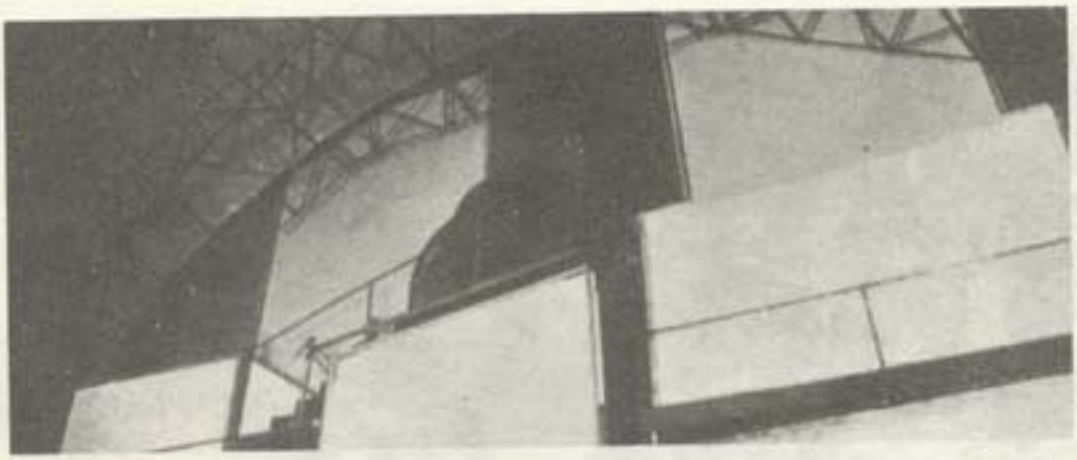
«آها، ما هم زندگی می‌کنیم»
طرح صحنه از پیسکاتور
ساخت از تراؤ گوت مولر

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org



بخش میانی کره زمین

نگاهی به صحنهٔ در حال تمرین «راسپوتین»

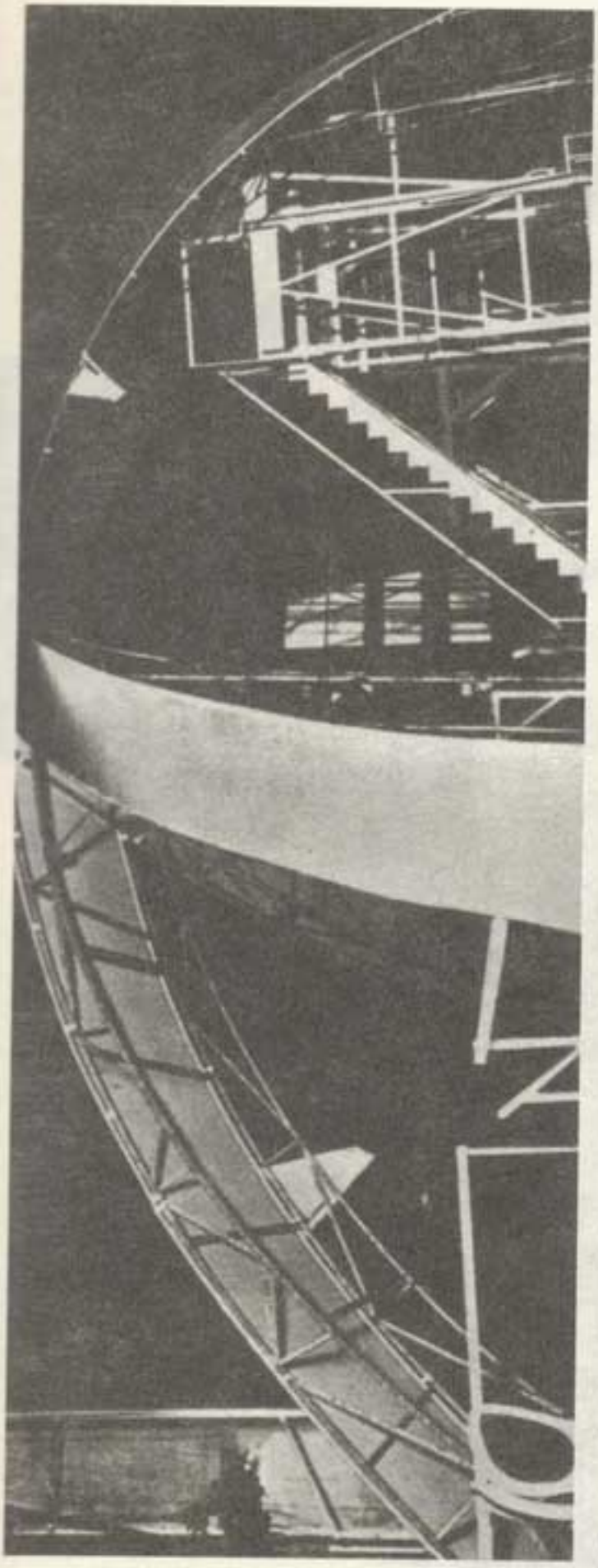
از میان برداشتن دکورهای «آها، ما هم زندگی می‌کنیم»

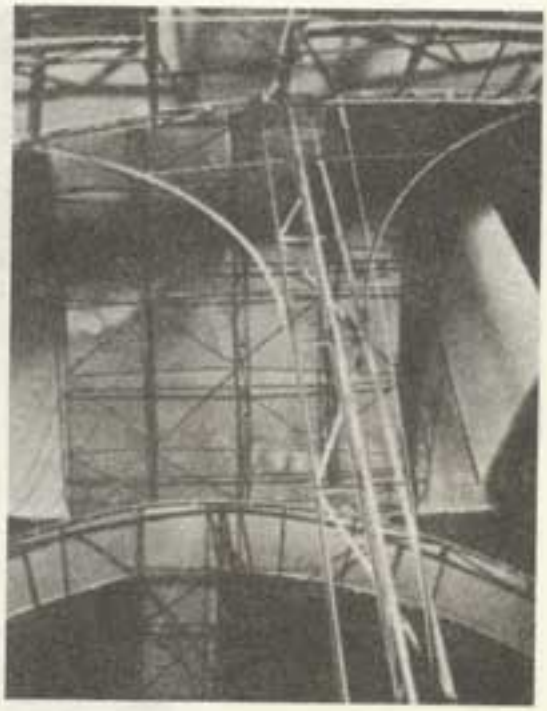
mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org





نگاهی به گنبد صحنهٔ کره زمین
در اجرای «راسپوتین» (بالا)

کره‌زمین‌برروی‌صفحهٔ گردان(پایین)

قسمت فوقانی صحنهٔ کره زمین

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بالا، چپ: سرباز روسیه (اریش پنر)
بالا، وسط: تروتسکی (اوسکارسیما)
بالا، راست: لنین (الکساندر گراناخ)
وسط، چپ: تزار (اروین کایزر)
وسط، راست: تزارین (تیلادوریو)
پایین، چپ: شاهزاده پاولویچ (ریشارد دوشینسکی)
پایین، وسط: دکتر لیزاور (لئوپولدلیندبرگ)
پایین، راست: وزیر دوبرو ولسکی (گرهارد بینرت)

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

«راسپوتین» از آلکسی تولستوی
کرهٔ زمین

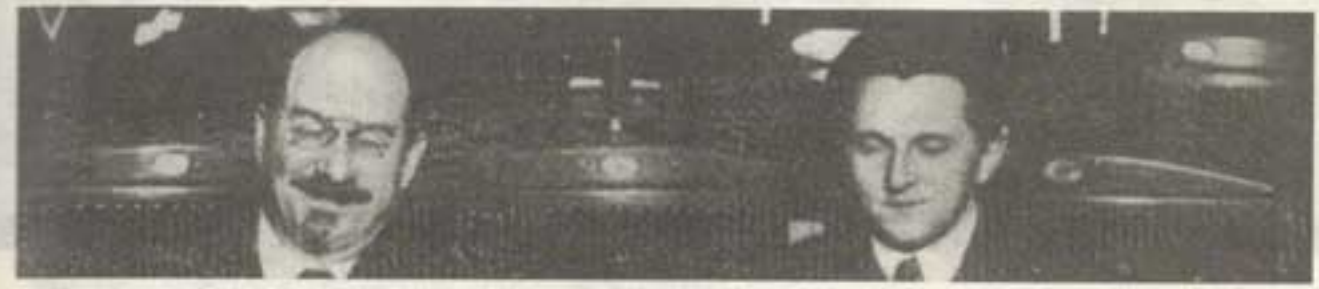
تئاتر پیسکاتور (۱۹۲۷)

قرارگاه اصلی تزار

اتاقی در زرسکایوسلو

کنگرهٔ کارگران و سربازان روسیه

صحنهٔ قوس‌دار



لوناچارسکی کمیسر ملی برای امور تربیتی و پیسکاتور در حین یک تمرین برای اجرای «راسپوتین»

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

سایهٔ راسپوتین و تزار

در اجرای راسپوتین (فیلم)

نمایش فیلم در قالب سه قسمت

قصر تزار و تیرباران خانوادهٔ او

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

ارابهٔ تکنیکی تسپس و کاریکاتوری
در رابطه با مزاحمت‌های تکنیکی بازیگران

مربوط به محاکمهٔ پیسکاتور
و شکایت ویلهلم علیه او (کاریکاتور)

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

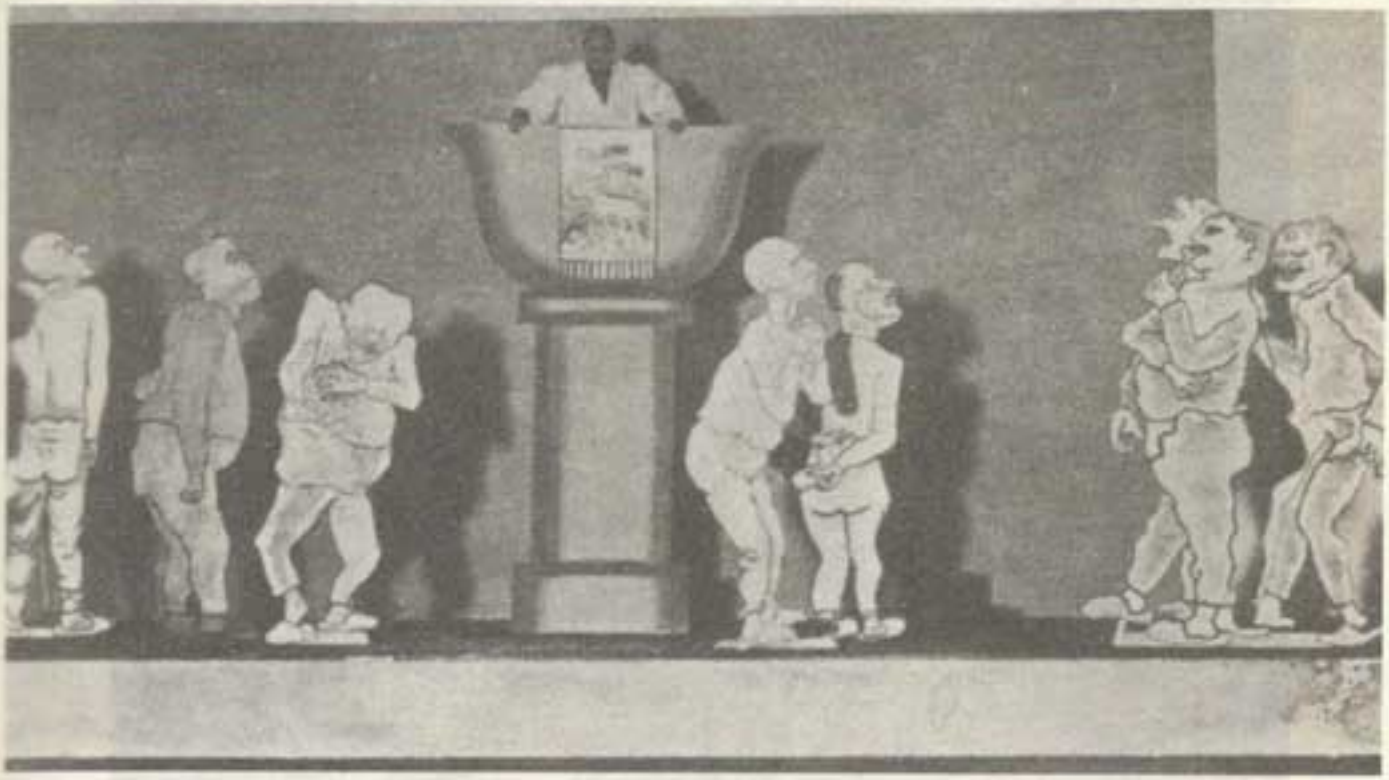
tarikhema.org

«ماجرای سرباز نجیب، شوایک»
تئاتر پیسکاتور (۱۹۲۷)

ماکس پالنبرگ

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org



شوایک در سفر به جبهه (بالا) آخرین صحنهٔ شوایک که فقط یکبار به اجرا درآمد (پایین)

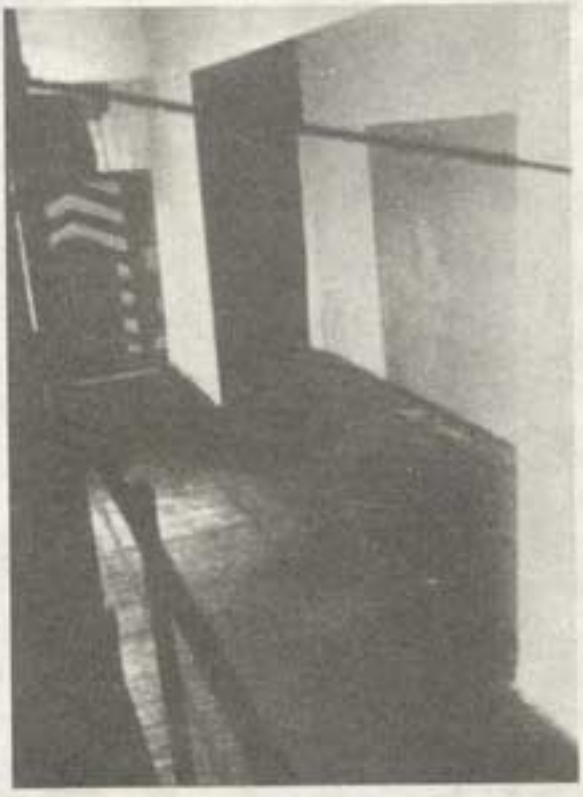
در اسارت (وسط)

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org



شوایک را به ارتش می‌برند (بالا، راست)

شوایک و پزشک ارتش (بالا، چپ)

در ژاندارمری جبهه (وسط، چپ)

در حیاط پادگان (وسط، راست)

باندهای متحرک.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

«پرندهٔ مرگ در حال آواز» از اوپتون سینکلر
اثری از ارنست لونر، تصویر صحنه از تراوگوت مولر

تئاتر پیسکاتور (۱۹۲۷)

صحنهٔ زندان خواب و خیال (بالا)

صحنهٔ سلول عمومی (وسط)

صحنه رؤیا (پایین)

mandegar.tarikhema.org

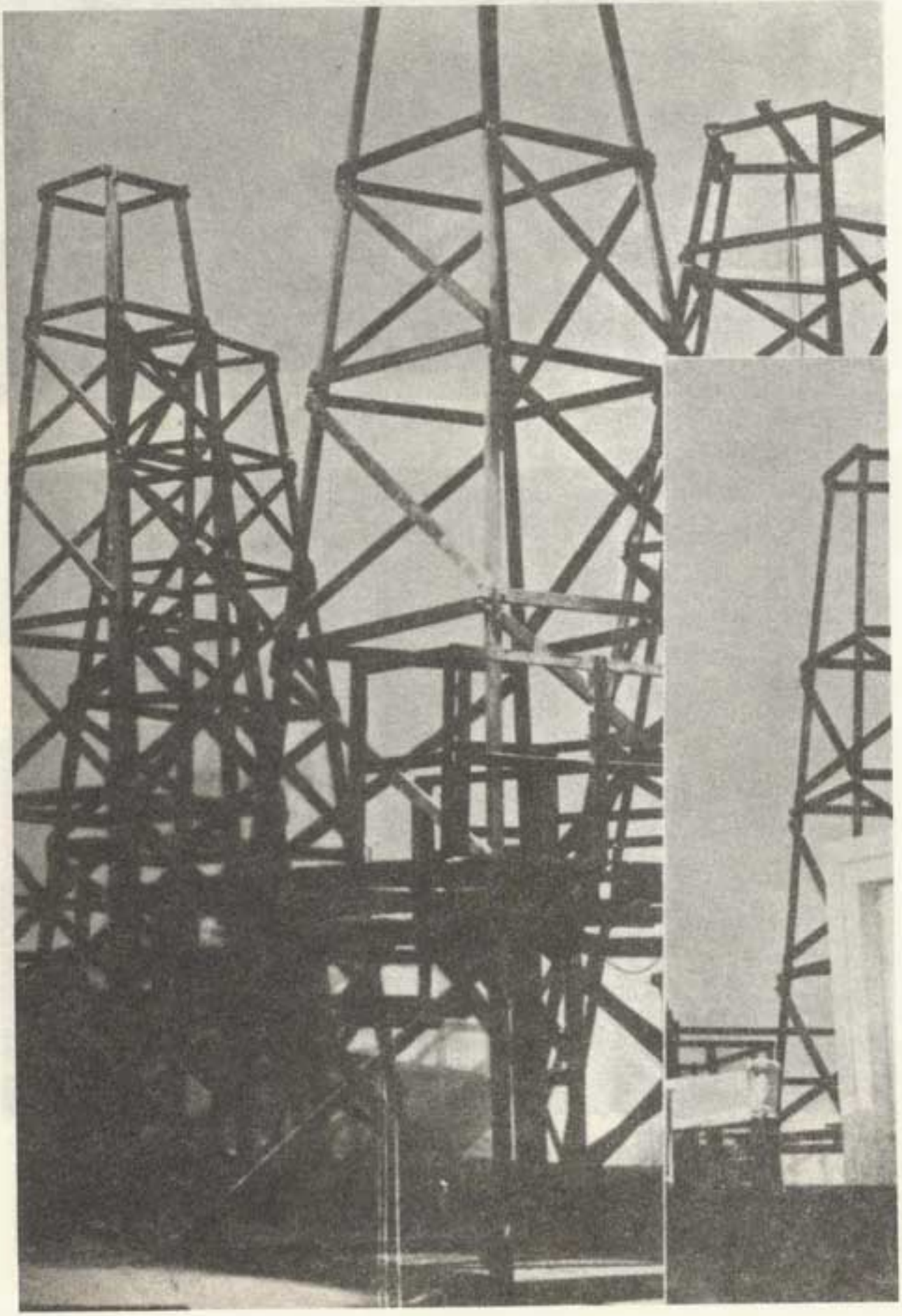
tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

«رونق اقتصادی» از لئو لانیا
تصویر صحنه از تراوگوت مولر

تئاتر پیسکاتور (۱۹۲۸)

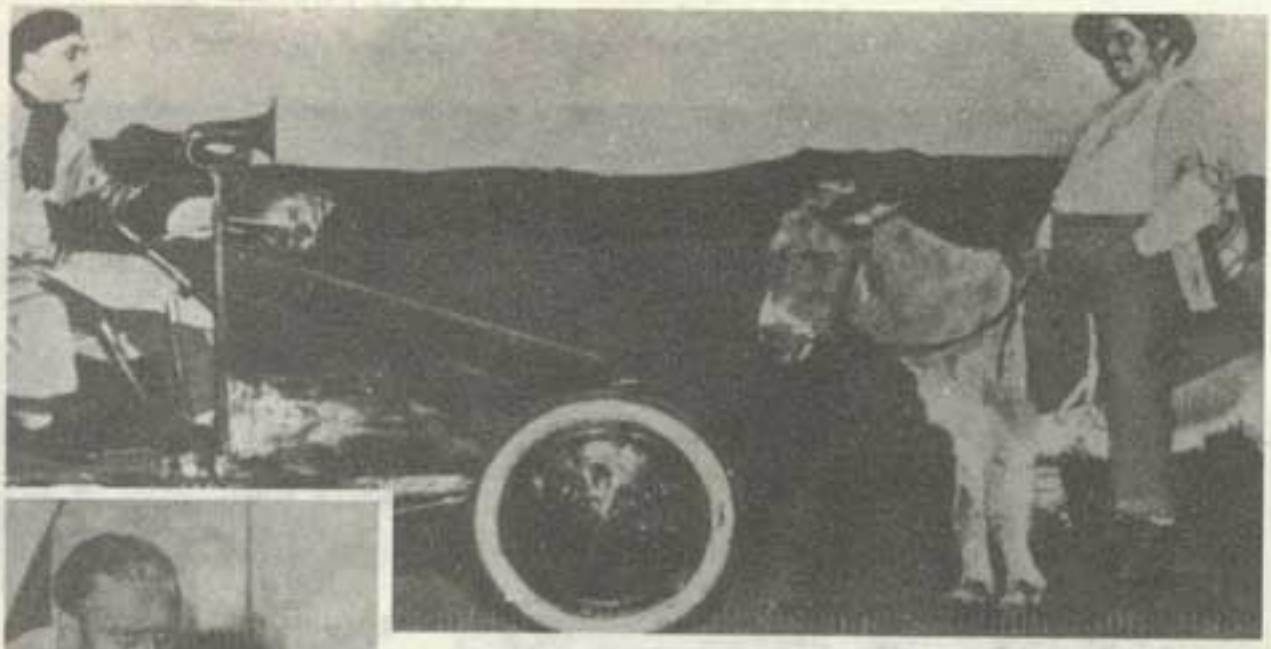


mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org



ناحیهٔ نفتی آلبانی

کورت بوریس به عنوان دکتر (وسط، چپ)

در میدان‌های نفتی (وسط، راست)

تپلادوریو، کارگزار نفتی

کورت بویس به عنوان روحانی

mandegar.tarikhema.org

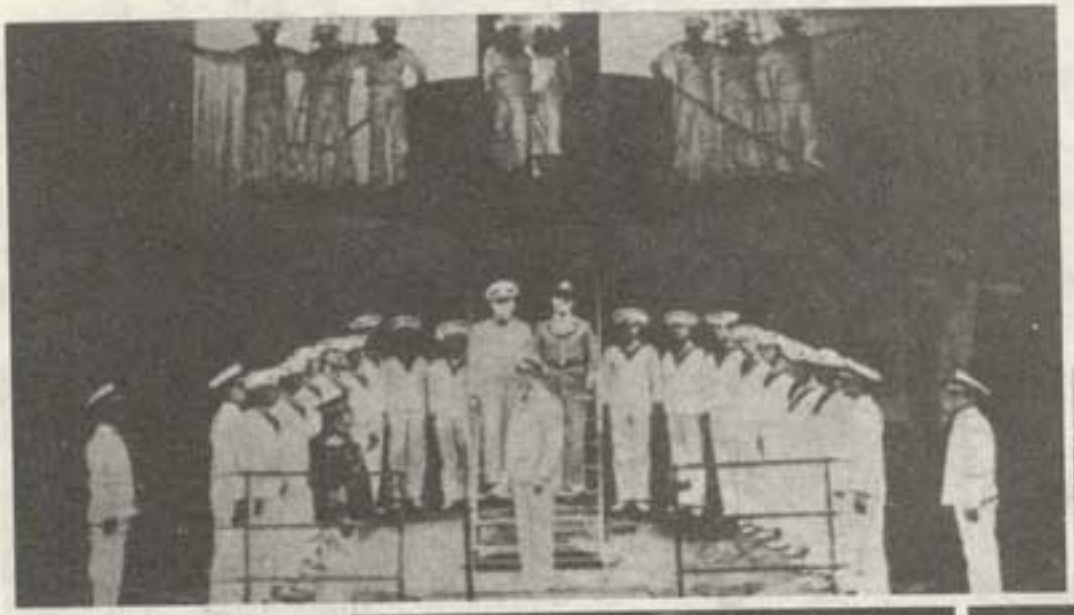
tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

«آخرین قیصر» از بلوخ
اثری از کارلهاینتس مارتین، تصویر صحنه از پنهولدشون

تئاتر پیسکاتور (۱۹۲۸)



بر عرشهٔ ناوشکن
و گزارش به قیصر

آلبرت اشتاین‌روک

سالن تاج‌گذاری، صحبت بیان ملکه و صدر اعظم (وسط، راست)

آخرین صحنه از «پرولتر»

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

آموزش در استودیوی تئاتر پیسکاتور

تمرینات بدنی
توسط فریتس زومر

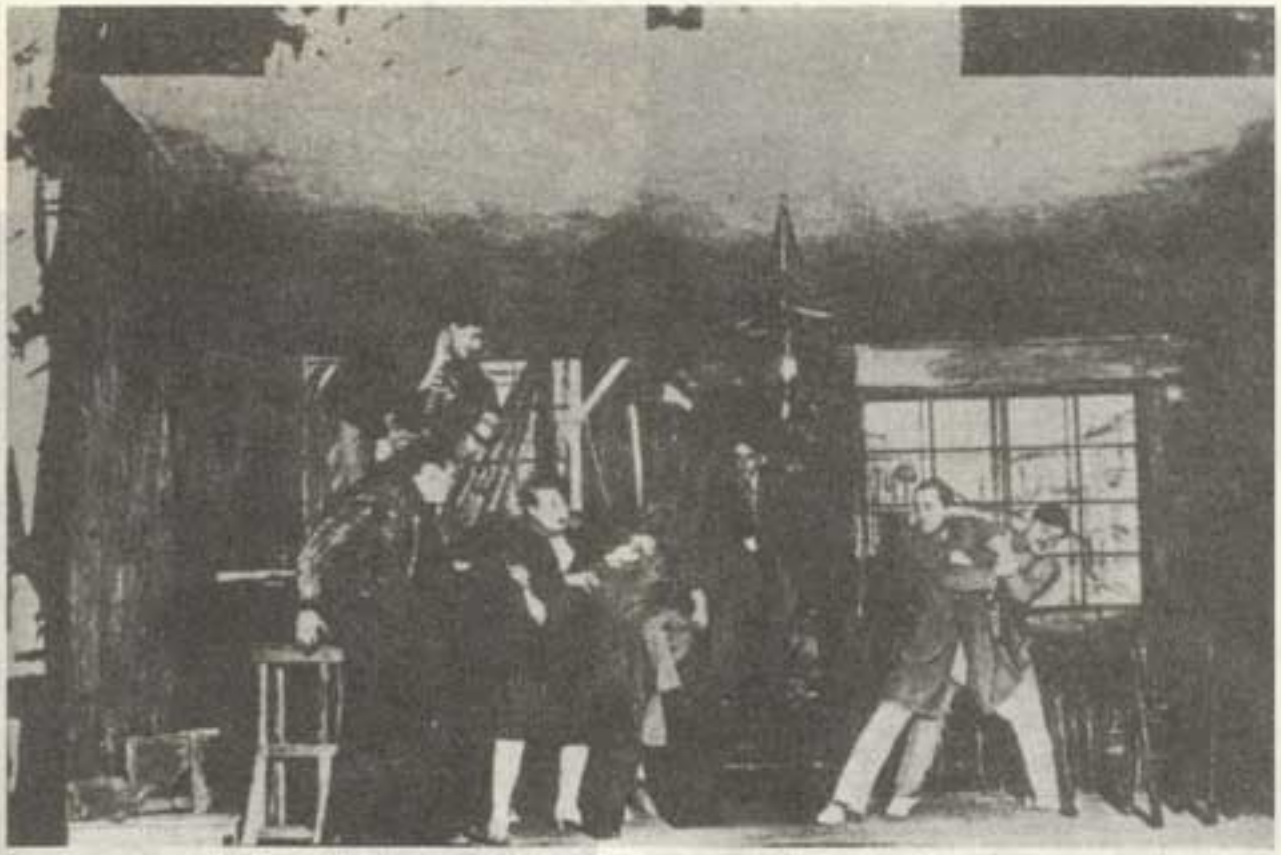
کلاس فیلم در استودیوی
تئاتر پیسکاتور

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تئاتر پیسکاتور (۱۹۲۸)

«درد وطن» از فرانتس یونگ
تصویر صحنه از جان هرتفیلد



کافهٔ بندری (بالا)

در جزیرهٔ جنوبی (پایین)

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

«رقبا» از ماکسول آندرسن
در تئاتر خیابان کونیگ

ارنست بوش و آلبرت فنور،
به عنوان سربازان آمریکایی

از چپ به راست: اشپلمنس، برنت، آلبرس و کوتنر

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بری تارشجره

این کتاب (تئاتر سیاسی اروین پیسکاتور) حاوی اجراها و رخدادهای مربوط به سال‌های ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۹ است که نامبرده در چند تئاتر برلین به صحنه برده است و در حقیقت گزارشی است مفصل از خود این کارگردان نامی آلمانی از آن سال‌های پرالتهاب کشور مزبور. پیسکاتور پس از ۱۰ سال تلاش پر حاصل هنری‌اش سرانجام با اوجگیری نازیسم مجبور به جلای وطن گشته و به آمریکا رفت. در آنجا مدرسه‌ای دایر نمود که شاگردانی چون تنسی ویلیامز، آرتور میلر و مارلون براندو در آن به آموختن این هنر پرداختند. وی پس از جنگ جهانی دوم و در سال ۱۹۵۱ به میهن‌اش بازگشته و به عنوان کارگردان به کار پرداخت. از سال ۱۹۶۲ تا پایان عمر هم سرپرستی تئاتر «صحنهٔ آزاد مردمی» برلین را برعهده داشت. اروین پیسکاتور در سی‌ام مارس ۱۹۶۶ در اشتارنبرگ (آلمان) چشم از جهان فرو بست.

ISBN 964-343-163-X
9789643431633

نشر قطره

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org