برتولت برشت
به عنوان کارگردان

نوشته کارل وِبِر
ترجمه هوشنگ آزادی ور

یادداشت مترجم:

برتولد برشت (۱۹۵۶ ـ ۱۸۹۸) به جرأت یکی از پرنفوذترین چهره‌های تئاتری در سدهٔ بیستم است. چنان که شاید بتوان تاریخ تئاتر سدهٔ بیستم را به دو دورهٔ ***پیش از برشت*** و ***بعد از برشت*** تقسیم کرد. برشت انبوه عظیمی از نمایشنامه‌ها، اشعار و ترانه‌ها، مباحث نظری در همهٔ زمینه‌های تئاتر و مقالات تحلیلی و نقد از خود به جاگذاشت که امروز همه در دسترس است. به علاوه او بدعت‌گذاری بود که همهٔ نوآوری‌ها و نظریه‌هایش را در شرایط گوناگون سیاسی و اجتماعی به عمل درآورد و تأثیراتی که باقی گذاشت حتی برای مخالفاشان سازنده بود، و بالاتر از همهٔ اینها هم او بود که برای تئاتر و عرصه‌های نوینش تماشاگران جدیدی فراهم آورد و تئاتر را در سطحی گسترده به میان تودهٔ مردم برد. او نظریه‌های خود را دربارهٔ «فاصله‌گذاری» دربارهٔ کارکردی عینی اجتماعی و سیاسی تئاتر، «استفاده از حداقل دکور» و غیره در طول زندگی پربارش گسترش داد و آنها را مورد استفادهٔ عملی قرار داد.

برشت تحت تأثیر پیسکاتور ***تئاتر حماسی*** را صورت‌بندی کرد و آن را در مقابل تراژدی به زعم ارسطو علم کرد: ارسطو تراژدی را تقلید اعمال و حماسه را روایت و نقل داستان تعریف کرده‌بود، و برای تراژدی محدویت‌هایی قایل شده بود، اما حماسه را در حقیقت شکل آزادتری از نمایش دانسته بود. برشت در آزاد کردن تئاتر از قید و بندهای سنتی و عادتی چندان پیش رفت که معتقد شد با استفاده از تئاتر ایدئولوژیک و جامعه‌شناسانه می‌توان بر جامعهٔ تأثیر مستقیم گذاشت یا حتی آن را تغییر داد. او خود گفته است که تئاتر حماسی داستانی را به وسیله آدم‌های زنده و واقعی به سامان می‌رساند، در حالی که تئاتر دراماتیک داستانی را با کلمات بیان می‌کند. هدف تئاتر حماسی قابل مشاهده کردن همهٔ مقولات مربوط به سرنوشت و زندگی عملی و روزمرهٔ انسانهاست. برشت گفته است نفت، تورم، جنگ، مبارزات اجتماعی، خانواده، مذهب، گندم، بازار گوشت، همه و همه می‌توانند موضوع نمایش‌های تئاتری باشند.

برشت در سال ۱۹۴۹ در آلمان شرقی مستقر شد و در آنجا گروه معروف خود ***برلینر آنسامبل*** را تأسیس کرد و کوشید با استفاده از موسیقی، شعر و حتی نمایش‌های سرگرم‌کننده و کوچه بازاری داستان نمایشهایش را جذابتر و به عامهٔ مردم، یا به زعم خود، به طبقهٔ کارگر نزدیکتر کند. او برخلاف بسیاری از

هلنه وایگل همسر برشت یکی از بزرگترین بازیگران تئاتر بود که در غالب آثار برشت بازی می‌کرد.

نظریه‌پردازان مدرن به داستان اهمیت زیادی می‌داد، اما بر آن بود که لازمست شیوهٔ داستانگویی را با زمان منطبق کرد.

برتولت برشت در ایران بیش از هر درام‌نویس و نظریه‌پردازی معرفی ـ ترجمه و نقادی شده است. اما شاید به عنوان کارگردان کمتر شناخته شده است. متن حاضر مقاله‌ای است که کارل وبر دستیار او (و اکنون استاد و نظریه‌پرداز تئاتر) تجربهٔ کار با برشت را نوشته و او را به عنوان کارگردان، و در جریان کار تصویر کرده است. این متن در حقیقت شرح چگونگی کار برشت با بازیگران محسوب می‌شود و یک متن آموزشی است.

برتولت برشت به عنوان یک کارگردان

برای شناخت کامل برشت پیش از هر چیز باید او را به عنوان مرد عمل تئاتر، یعنی به عنوان یک کارگردان شناخت. نفوذ برشت بر تئاتر دوران خودش در واقع از طریق نمایش‌هایی که خود در ***برلینر آنسامبل*** [۲] به صحنه برد حاصل شد و تئاتر آلمان به واسطهٔ آثار نمونه‌واری که برشت در دههٔ پنجاه در شرق برلین به صحنه برد تغییر قابل ملاحظه‌ای کرد. موج نو در انگلستان (که رویال کورت،[۳] پیتر بروک،[۴] پیتر هال،[۵] کنت تینان[۶] تنها نمونه‌های آن به شمار می‌روند) بدون اجراهای ***برلینر آنسامبل*** در لندن در ۱۹۵۶ احتمالاً با آنچه امروز می‌شناسیم متفاوت می‌بود در دهه‌های شصت جورجو استره‌لر[۷] در ایتالیا روژه پلانشون[۸] در فرانسه عمیقاً از آنچه برشت در برلین آفرید. و اینکه چگونه آفرید، تأثیر گرفتند. برشت تقریباً همهٔ عمرش را در تئاتر و برای تئاتر گذراند. ابتدا کارش را به عنوان منتقد آغاز کرد، سپس به کارگردانی درام‌نویسی پرداخت، با اینحال تا سال ۱۹۴۹، یعنی تأسیس ***برلینر آنسامبل*** ناشناخته بود. در اینجا بود که توانست جایگاهی دایمی برای عرضهٔ تجربه‌های خود بیابد، یعنی یک گروه و یک ساختمان؛ و در اینجا بود که توانست به آرمان‌هایش جامهٔ عمل بپوشاند. گروه

برلینر آنسامبل در حقیقت لابراتواری بود که برشت توانست برای سؤال‌های خود پاسخی بیابد، آنها را تحلیل کند و سرانجام الگویی بنا کند.

پس از جنگ جهانی، دوم هنگامی که برشت از ایالات متحده به اروپا بازگشت مقامات آلمان شرقی به او و همسرش، هلنه وایگل[۹]، پیشنهاد کردند نمایشنامهٔ ***ننه‌دلاور***[۱۰] را اجرا کند، او پذیرفت و نقش اول نمایش را به هلنه وایگل داد. پس از اجرای این نمایش بود که برشت، پس از پانزده سال ستیز پیاپی در آلمان و کشورهای دیگر، سرانجام توانست نظرش را به آزمون بگذارد. این نمایش در ۱۹۴۹ در تئاتر دویچی[۱۱] در برلن به صحنه رفت و نقطهٔ عطفی در تاریخ تئاتر آلمان شد: منتقدان ـ که تا پیش از ۱۹۳۳ غالباً شیوه‌های کار او را رد می‌کردند ـ ناگهان تغییر موضع دادند، و اجرای او به عنوان یکی از مهمترین وقایع تئاتری در ۱۵ سال گذشته مورد تحسین قرار گرفت.

من خود که در آن زمان دانشجوی دانشگاه هایدبرگ بودم نمایش را دیدم و هنوز هم به عنوان یکی از بهترین تجربه‌های تئاتری من باقی مانده است. اکنون مشکل بتوانم بگویم چه چیز این نمایش بی‌همتا بود، چرا که امروز آن را خوب می‌شناسم و خودم آن را در سال ۱۹۵۴ به صحنه برده‌ام و در آن بازی کرده‌ام. اما یک نکته را به خوبی به خاطر دارم: نخستین باری بود که می‌دیدم مردم در صحنه مانند انسان‌های واقعی رفتار می‌کردند؛ اثری از «بازی» در این اجرا دیده نمی‌شد هرچند دستاوردهای تکنیکی و کمال هر لحظه در آن خیره‌کننده بود: اقتصاد دکور و وسایل صحنه برای هر بیننده‌ای، حتی در مقایسه با بهترین نمایش‌های آلمانی، مطلقاً شگفت‌انگیز بود. آنچه موجب اعجاب ما شد آن بود که پیام نمایش، بدون فشار آوردن به تماشاگر القا می‌شد، چنان که کوشش‌های فردی بازیگران بزرگی چون هلنه وایگل و دیگران در درجهٔ دوم اهمیت قرار می‌گرفت.

تصمیم گرفته بودم هر طور شده با برشت کار کنم اما تا سال ۱۹۵۲ موفق نشدم، و آن هنگامی بود که گروه، نیاز به یک دستیار کارگردان پیدا کرد. خودم را به مشاور ادبی شرکت، آقای پیتر پالیش، معرفی کردم و از او پرسیدم چگونه می‌توانم با برشت همکاری کنم. او گفت برشت کسی را از طریق مصاحبه نمی‌پذیرد، تنها کاری که می‌توانی بکنی اینست که دربارهٔ یکی از اجراهای شرکت مطلبی بنویسی. او یادآوری کرد تنها کافی است شیوهٔ بازیگران را توصیف کنی، اینکه چرا شیوهٔ بازیگری آنها کارساز است، یا نیست. چندین بار به دیدن نمایش ارباب ***پونتیلا و نوکرش ماتی***[۱۲] رفتم و دربارهٔ دو صحنه آن مطلب نوشتم و آن را برای برشت فرستادم. مدتی گذشت، به منشی برشت تلفن زدم و پرسیدم: «آیا می‌توانم به دیدار شما بیایم یا ضرورتی ندارد؟» جواب او این بود: «مگر می‌شود او را وادار به خواندن چیزی کرد؟ او به خواندن مطالب علاقه‌ای ندارد.» به هر حال او را قانع کردم راهی بیابد که برشت مطلب مرا بخواند. دو هفته بعد دوباره تلفن کردم. دو سه هفتهٔ دیگر هم سپری شد تا سرانجام منشی گفت «با عرض معذرت مطلب شما را گم کرده‌ایم». فاجعه بود. من نسخهٔ دیگری نداشتم اما آنها بعداً مقالهٔ مرا پیدا کردند. سه هفتهٔ دیگر سپری شد و من دوباره تلفن کردم و منشی گفت برشت مقاله را خوانده و مایل است مرا ببیند.

صبح روز بعد برشت را با آن کلاه مخصوصش ملاقات کردم. احساس خجالت و کمرویی می‌کردم و متوجه شدم برشت خودش از من کمروتر است. به من گفت: «شما آقای... بله، متن شما را خواندم...» سکوتی طولانی کرد. احتمالاً دست و پا شکسته و با لکنت به او گفتم که به چه دلیل مایلم با او کار کنم. او فقط مرا نگاه می‌کرد. سرانجام گفت: «باید سر تمرین بروم، و شما هم در این فاصله بروید به دفتر قراردادها و با وایگل دربارهٔ قرارداد خود صحبت کنید.» و خودش به سالن تمرین رفت.

در دفتر وایگل پرسیدم آیا می‌توانم تمرین را تماشاکنم؟ و به من گفته شد هر کسی که صادقانه علاقه‌مند باشد می‌تواند سرتمرین‌ها حضور داشته باشد، مگر آن که برشت، هرچند به‌ندرت، احساس کند حضور دیگران بازیگر را عصبی می‌کند ـ حتی در این صورت هم برشت با آن بازیگر جداگانه کار می‌کند، اما بقیه تمرین‌ها کاملاً باز و در حضور دیگران است. برشت مایل بود بازیگرانش به تماشاگر عادت کنند از آنها خنده بگیرند، و هر چه زودتر با مردم در جایگاه خود خو بگیرند و بیاموزند که با تماشاگر بازی کنند. در آن زمان گروه در حال تمرین نمایشنامهٔ ***اورفاوست***[۱۳] بود که از آثار دورهٔ جوانی گوته است. گوته این نمایشنامه را بعدها بازنویس کرده و به نام ***فاوست***[۱۴] منتشر کرده بود. برشت به چند دلیل این نمایشنامه را بیش از ***فاوست*** می‌پسندید: این متن به سبک Knittelverse (هجایی) نوشته شده بود، که شعری بدون ضرباهنگ، یا ضرباهنگ قابل تغییر است و در آن قافیه نقش حساسی ندارد. این سبک شعری معمولاً در فارس‌ها یا نمایشنامه‌های مذهبی در قرون وسطی و اوایل رنسانس به کار می‌رفت. ضمناً این سبک به شیوهٔ زبان پانچ‌های آلمانی و شعرهای جودی است. نمایشنامهٔ ***فاوست*** دارای هر ارزشی که باشد اثر یک مرد کهنسال است که کاری به جامعه ندارد و در حقیقت اثری فردگرا است ـ در حالی که ***اورفاست*** جزء نمایش‌های گروه "توفان و تلاش" است و روحیه‌ای جوان و فرایافتی متعرض به جهان دارد. این نمایشنامه، که داستان عاشقانه‌ای دارد، به آثار برشت از جمله ***بعل***[۱۵] و ***آوای طبل‌ها در شب***[۱۶] بسیار نزدیک است.

قدم در سالن تمرین گذاشتم و به نظرم رسید که گروه در حال استراحت است. برشت بر یک صندلی نشسته بود و سیگار برگ می‌کشید. مدیر تولید گروه

اگون مونک، و دو دسته از دستیارانش در کنار او نشسته بودند. بعضی از بازیگران در صحنه ایستاده بودند و برخی دور برشت را گرفته بودند. سپس بازیگری به صحنه رفت و افتادن از میز را حدود سی‌بار تمرین کرد. آنها مدتی دربارهٔ صحنه نمایش صبحت کردند (صحنه‌ای که مفیستو، فاوست را به کافه‌ای می‌برد که دانشجویان مست در آنجا در حال خوشگذرانی‌اند و شوخی‌های رکیک می‌کنند و آوازهای مبتذل می‌خوانند.) بازیگر دیگری نیز افتادن از میز را تمرین کرد و او را با دیگری مقایسه کردند، و خنده و شوخی به راه بود. این شوخی‌ها همینطور ادامه می‌یافت و عده‌ای ساندویچ می‌خوردند و من فکر می‌کردم عجب استراحت طولانی‌ای! گوشه‌ای کز کردم و منتظر ماندم و تا زمانی که مونک اعلام استراحت کرد نمی‌دانستم آنچه می‌بینم در واقع اصل تمرین است و نه استراحت. این درست همان تساهلی بود که برشت همواره در کارهای خود داشت. فرایافت تجربی و کارگروهی در نزد برشت همیشه همین‌طور باقی ماند. در هنگام تمرین هر پیشنهادی را به کار می‌بست، سپس آن را کنار می‌گذاشت و راه دیگری را می‌آزمود. گاه از یک صحنه بیست روایت تمرین می‌شد و گاه تنها دو روایت او را به نتیجه می‌رساند. نمایش حتی پس از اجرا مورد بررسی قرار می‌گرفت و بخشی از نمایش دوباره تمرین می‌شد و حرکت‌هایی تغییر می‌کرد. بازیگران او هم خصلتی تجربی یافته بودند، مدام پیشنهاد می‌کردند و همین که درصدد توضیح برمی‌آمدند برشت می‌گفت علاقه‌ای به جر و بحث در سر تمرین ندارد - بهتر است پیشنهاد خود را بیازمایید. این اساس دیدگاه برشت نسبت به جهان بود، جهانی در حال تغییر مداوم، و مردمانی در حال دگرگونی دایم. در نزد برشت هر راه‌حال جدیدی آزمایشی بود که به امتحانش می‌ارزید، تا زمانی که راه حال مناسبتری، راه حلی متفاوت، پیدا شود.

برشت، اما، تجربه گرای صرف نبود. او نمایش را همچون داستانی می‌دید که قرار است به روشنی و زیبایی، و به صورتی سرگرم‌کننده، برای عده‌ای تعریف شود. او حتی در یک کار تمام شده اگر لحظات مبهم یا خسته‌کننده‌ای می‌یافت آن را بازنویسی می‌کرد، یا کنار می‌گذاشت. هرگز نویسنده‌ای ندیدم چنین بی‌رحمانه با اثرش برخورد کند. او توانایی بارز دیگری نیز داشت: اثری را که کار می‌کرد کنار می‌گذاشت، و پس از یک هفته قادر بود آن را چنان قرائت کند که گویی برای نخستین بار می‌خواند. به خاطر دارم صحنه‌ای از نمایشنامهٔ ***دایرهٔ گچی قفقازی***،[۱۷] پردهٔ سوم، را تمرین می‌کردیم. در این صحنه گروشا با فرزند خوانده و برادرش لارونتی وارد اتاق کشاورزی می‌شوند که در حال مرگ است، و گروشا مجبور است با او ازدواج کند. سه هفته تمرین صرف این صحنه شد اما به نتیجه نرسید (نمایشنامه هشت هفته تمرین شده بود). برشت صحنه را دوباره خواند و ما گمان می‌کردیم کار به خوبی پیش می‌رود، اما ناگهان فریاد زد، "کافی است!" از بازیگر نقش لاورنتی که در صحنه راه می‌رفت پرسید، اینجا چه کار می‌کنی؟ ما جواب دادیم او باید در این لحظه در آنجا باشد، چون لحظه‌ای بعد حضورش ضروری است. در واقع این خواستهٔ خود برشت بود، اما برشت با خشم انکار کرد و گفت اصلاً نیازی به این پرسه زدن نیست. گفتیم «حضورش به خاطر دیالوگ بعدی او ضروری است» غرید: «کدام دیالوگ؟» و بازیگر دیالوگ خود را گفت. برشت گفت «چطور ممکن است من دیالوگ چنین احمقانه‌ای نوشته باشم؟» ما ناچار کتاب را نشانش دادیم که دیالوگ موردنظر در آنجا بود. برشت بر ما خشم گرفت، و سرانجام صحنه را بازنویس کرد. برشت متن خود را چنان می‌خواند که گویی دیگری آن را نوشته، چنان، که گویی اصلاً آن متن را قبلاً ندیده است، او خودش نیز از نگاه تماشاگران قضاوت می‌کرد. به هر حال آن صحنه هرگز به دلخواه

او نوشته نشد.

آماده شدن نمایش معمولاً شش ماه طول می‌کشید و در این مدت گروه به بحث می‌پرداخت و نمایش براساس نتایج مثبت بازنویسی می‌شد (اگر که ترجمه بود). در طول کار دکور بر روی کاغذ طراحی اولیه می‌شد. و در این مورد طرح لباس هم در نظر گرفته می‌شد. سپس تمرین اصلی آغاز می‌شد و سه چهار ماهی صرف تثبیت حرکت‌ها (بلوکنیگ)[۱۸] می‌شد. در این مرحله تثبیت جزییات زیادی مورد توجه قرار می‌گرفت. تثبیت حرکت یا بلوکینگ در نزد برشت استخوان‌بندی نمایش محسوب می‌شد. به نظر او در تثبیت حرکت باید بتوان داستان را منتقل کرد. و کشمش را نشان داد، چنان که گویی نمایش را از پشت یک دیوار شیشه‌ای تماشا می‌کنیم و صدای آدم‌ها را نمی‌شنویم ولی قادریم عناصر اصلی تضادها و داستان نمایش را بفهیم. برای آن که تثبیت به این حدّ از وضوح برسد نیاز به کار طاقت فرسایی بود، زیرا برشت در این مرحله هر امکان قابل تصوری را می‌آموزد ـ و اگر در تمرین‌ها صحنهٔ نهایی صحنه‌ای درست از کار درنمی‌آمد عیب آن را در بلوکینگ می‌دید.

پس از حصول نتیجهٔ مورد نظر در تثبیت حرکت‌ها برشت کار بر روی جزییات بازی را آغاز می‌کرد. در این لحظه بازیگران دیالوگ خود را کاملاً حفظ شده بودند و برشت قادر بود آزادانه آنها را جابه‌جا کند. او نسبت به کوچکترین حرکات بازیگرانش وسواسی فراوان نشان می‌داد. گاه تمرین برداشتن یک شیء توسط یک بازیگر یک ساعت طول می‌کشید. بر روی اعمال جسمانی بازیگران دقت ویژه‌ای اعمال می‌کرد. به نظر او کوچکترین عمل یک نفر نشان دهندهٔ عادات، آداب و رفتارگرایی اوست و معتقد بود این حقیقت معمولاً در نمایش‌ها نادیده گرفته می‌شود.

او در تمرین‌ها ساعت‌ها وقت صرف می‌کرد تا کشف کند مثلاً گالیله چگونه با تلسکوپ کار می‌کند، یا

وایگل در صحنه‌ای از نمایشنامه نفنگ‌های خانم کارار

چگونه ممکن است سیب را در دست بگیرد، و یا مثلاً سرباز جوان ایلیف چگونه در اصطبل ژنرال می‌نوشد و غیره.

گاه نقاشی‌ها یا منابع تصویری دیگر مربوط به دورهٔ نمایشنامه را سرتمرین با خود می‌آورد تا حرکات و رفتار شخصیت‌ها را مورد مطالعه قرار دهد. بروگل و بوش از نقاشان مورد علاقهٔ برشت بودند: آنها در نقاشی‌های خود «داستان» می‌گویند (نه با معیارهای واقعگرای سدهٔ نوزدهمی)، و مردم در آثار آنها از طریق زندگی و اشتغالات‌شان و با خلف و خوی و

معتقدات‌شان تصویر شده‌اند. تأثیر تصاویر مورد مطالعهٔ برشت را به خوبی می‌شد در آثارش ردیابی کرد. او برای تثبیت حرکت نمایشی و نیز شخصیت پردازیهایش لحظه‌ای خاصی را از نقاشی‌ها و عکس‌ها برمی‌گرفت.

لازم بود هر لحظه‌ای مورد آزمایش قرار گیرد: موقعیت شخصیت‌ها، موقعیت داستان و حرکتی که شخصیت‌ها باید در پیش گیرند. هنگامی که جزییات به نقطهٔ معینی می‌رسید (نه نقطهٔ کمال، بلکه جایی که دیگر امکانات به حد کافی تقلیل یافته بودند) آن گاه برشت اولین تمرین سراسری را آغاز می‌کرد. این لحظه ممکن بود شش ماه پس از آغاز کار بازیگران بوده باشد؛ شش ماهی که روی تثبیت حرکت‌ها، پاره‌های صحنه، و صحنه‌های کوچک و بزرگ کار شده بود. اولین تمرین سراسری معمولاً فاجعه‌آمیز بود ـ چون بازیگران قادر نبودند همهٔ جزییات را یکجا به کار بندند، و این درست همان چیزی بود که برشت در انتظارش بود. در دومین و سومین تمرین سراسری کم‌کم ضرباهنگ نمودار می‌شد، و اشتباهات کم‌کم بیرون می‌ریخت. در اینجا بود که برشت کل کار را در هم می‌ریخت و آن را به قطعات کوتاه و بخش‌های کوچک تقسیم می‌کرد و هر لحظه‌ای را که رضایتبخش نمی‌یافت. دوباره تمرین می‌کرد. پس از دومین بررسی تمرین سراسری تازه دورهٔ تمرین نهایی آغاز می‌شد و نمایش به صورت تمرین بازبینی می‌شد ـ که این بار با توقف تمرین و اصلاح صحنه‌ها و جزییات همراه بود. یک هفته یا بیشتر هم صرف تمرین فنی می‌شد. نورپردازی یک نمایش گاه به تنهایی پنج روز وقت می‌گرفت و برای این کار از افراد سیاهی لشکر، که مدام در صحنه برای تنظیم نور جابه‌جا می‌شدند، استفاده می‌کرد، تا بازیگران اصلی وقت و نیروی خود را هدر ندهند. او همیشه در جست‌وجوی نور درخشان و متنوع بود، و این به آسانی به دست نمی‌آمد. در طول تمرین با لباس جزییات را مدام تغییر یا گسترش می‌داد، که این تغییرات حتی شامل بلوکینگ، و حتی متن نمایش هم می‌شد. به یاد دارم در شب اول اجرای نمایش در رخت‌کن تئاتر یادداشتی به خط برشت دیدم که در آن برای همه آرزوی موفقیت کرده بود و از آنها خواسته بود که در فلان صحنه یک سطر دیالوگ جدید را که خود در طول تمرینات تثبیت کرده بود عوض‌کنند، چون در شب تمرین با لباس در حضور تماشاگران سطر مزبور، چنان که او انتظار داشت بر تماشاگران تأثیر نگذاشته بود.

پس از آخرین تمرین با لباس برشت باز تمرین می‌کرد و آن را تمرین «یادآوری» یا «تذکر» می‌نامید: در این تمرین بازیگران در دکور واقعی، بدون لباس اصلی، همهٔ صحنهٔ خود را با سرعت و گذرا اجرا می‌کردند، بی‌آنکه کوشش زیادی به خرج دهند. اما در این گونه تمرین‌ها ضرباهنگ نمایش، مکث‌ها و غیره باید کاملاً حفظ می‌شد. تأثیر این تمرین ـ اگر شما در سالن و در فاصلهٔ دوری از صحنه نشسته بودید ـ کاملاً شبیه به فیلم‌های صامت بود؛ بازیگرانی را می‌دیدید که با سرعت حرکت می‌کنند و ادا درمی‌آورند، اما صدایشان شنیده نمی‌شود، و هیچ احساسی، مگر آنها که بسیار آشکار بود، به بیننده منتقل نمی‌شد. این شیوه در عمل بسیار مفید و کارساز می‌افتاد زیرا بازیگران در آن احساس راحتی داشتند، و به آنها کمک می‌کرد جزییات فیزیکی حرکات را به خاطر بسپارند و درکی روشن از الگوی ریتم نمایش به دست بیاورند.

سرانجام شب اول نمایش سر می‌رسید، که در حقیقت ارزیابی نمایش در حضور تماشاگر محسوب می‌شد. پس از این اجرا بود که همهٔ نمایش براساس عکس‌العمل تماشاگران مورد تجدیدنظر قرار می‌گرفت. پس از پنج یا هشت بررسی نمایش رسماً همراه با میهمانان و خبرنگاران افتتاح می‌شد. این بررسی‌ها را برشت برای نخستین بار به تئاتر آلمان

معرفی کرد، که احتمالاً از تجربه‌های خود درانگلستان و آمریکا به دست آورده بود. در آغاز منتقدان آلمان این فرآیند را جداً رد می‌کردند، در حالی که بسیاری از تئاترها بلافاصله روش او را به کار گرفتند.

پس از افتتاح نمایش هم کار متوقف نمی‌شد. کارگردان ـ یا یکی از دستیارهایش ـ هر اجرایی را از نزدیک تماشا می‌کرد و هر تغییر یا تجدید نظری که لازم بود، برایش جلسات تمرین درنظر می‌گرفت.

شاید چنین به نظر برسد که فرآیند کار برشت بسیار دشوار و طاقت فرسا بوده است، و البته تا حدی چنین بود، اما این فرآیند در فضایی شاد و علاقه‌مند و آزاد پیش می‌رفت. بازیگران (و کارگردانها)یی که تازه به گروه او می‌پیوستند ابتدا احساس فشار می‌کردند و انتظار داشتند فوری به نتیجه برسند ـ چرا که عادت به چند هفته تمرین داشتند. برشت معمولاً به آنها یادآوری می‌کرد که «نتایج فوری را باید با تردید نگاه کرد. در چنین نتایجی اندیشهٔ کافی نشده است. غریزه راهنمای مشکوکی است، به‌ویژه برای کارگردان‌ها.»

در نزد برشت طراحی بالاترین اهمیت را داشت و طراحی صحنه را با دوستش کاسپارنِهِر[۱۹] به سامان می‌رساند. در هر نمایش که نِهِر طراح بود ابتدا طرح‌هایی ابتدایی، مربوط به داستان نمایش، و یا «نقاط عطف» می‌کشید. گاه در این کار به یک مجموعهٔ کامل «داستان مصور» از نمایشنامه می‌رسید. او کار خود را با آدم‌ها آغاز می‌کرد و شخصیت‌ها را در ارتباط با موقعیت آنها طراحی می‌کرد و به این ترتیب بلوکینگ را به تصویر درمی‌آورد. هنگامی که برشت و نِهِر از این طرح‌ها رضایت خاطری به دست می‌آوردند به‌تدریج به طراحی دکور می‌پرداختند. از نظر برشت و نِهِر و همچنین از نظر فُن‌آپن[۲۰]، که در دههٔ پنجاه با برشت کار می‌کرد، دکور در درجهٔ اول فضایی بود که بازیگران از آنجا داستان معینی را باز می‌گفتند. نخستین قدم آن بود که فضا و معماری مورد نیاز بازیگر به او داده شود؛ قدم دوم رسیدن به دکوری بود که خودش به تنهایی بتواند اطلاعات کافی از داستان، تضادهای نمایش، دوران تاریخی، روابط اجتماعی و نظایر آن را در اختیار تماشاگر قرار دهد؛ و قدم آخر آن بود که دکوری زیبا، سبک وزن، و به قول برشت «باوقار» بسازند.

سبک برشت را هرچه بنامیم نتیجهٔ دستاوردهایی بود که در آخرین لحظه، به تناسب نیازهای گروه وکلیت نمایش به دست می‌آمد. برشت هرگز با یک ایدهٔ از پیش ساخته شده کار نمی‌کرد، حتی در این مورد بارز، یعنی اینکه نمایش «تاریخی»، «طبیعت گرا» یا هرانگ و برچسب دیگری است، – و معمولاً الگوهایی را بر این گونه نمایش‌ها می‌چسبانند – باز تصمیم نهایی را منوط به فرآیند کار می‌کرد. او با شناخت وسیعی از پیچیدگی موجود در روابط انسانی میان شخصیت‌ها و رفتارگرایی ناشی از آنها کار را آغاز می‌کرد. روانشناسی شخصیت‌ها را هرگز فراموش نمی‌کرد، اما آن را از دل شرایط اجتماعی آنها بیرون می‌کشید. طراحان مدام تمرین‌ها را تماشا می‌کردند و بر روی نظریات برشت در طول تمرین‌ها کار می‌کردند. در طول کارم با برشت دو بار اتفاق افتاد که ۷۵ درصد یک دکور ـ و نیز لباس‌هایی که برای آن ساخته شده بود.

پس از اولین تمرین با لباس دور ریخته شد، زیرا دکور و لباس‌ها، با آنکه زیبا می‌نمودند، نظرات برشت و فن آپن را به تماشاگر منتقل نمی‌کردند. در این راه مبالغ هنگفتی هزینه شده بود، اما با توجه به نتیجهٔ نهایی کار سرمایه هدر نرفت. یکی از جمله‌های مورد علاقهٔ برشت این ضرب‌المثل بود «غذا را باید چشید تا معلوم شود خوب است یا نه!» و این جمله را مدام دربارهٔ کارهای تئاتری خود بر زبان می‌راند.

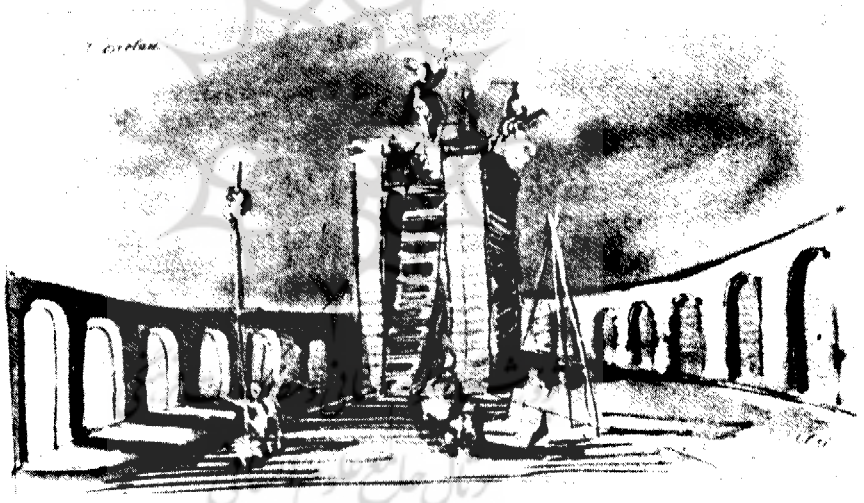
از روزی که برشت کارگردانی را در مونیخ آغاز کرد، یعنی دههٔ بیست، تا پایان عمر دوست داشت دور و برش در هنگام کار شلوغ باشد. او به هر کسی که اعتماد داشت اجازه می‌داد به تماشای تمرین‌ها بیاید و

▲ طرحی از کاسپارنهر برای نمایشنامه آنتیگون

▼ تصویری از اجرای نمایشنامه آنتیگون

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

برشت در میان جمعی از همکارانش



طرحی از کاسپارنهر برای نمایشنامه کوریولانوس (۱۹۵۱)

مدام نظر آنها را می‌پرسید و کارش را به تناسب عکس‌العمل آنها سر و سامان می‌داد. در دههٔ پنجاه همهٔ کارهای او گروهی بود و برشت همواره به عقاید همهٔ کسانی که در نمایش او سهمی داشتند گوش می‌سپرد ـ دستیار کارگردان، طراح، موسیقیدان (آیسلر و دِسو موسیقیدان‌های او معمولاً در همهٔ تمرین‌ها حضور داشتند). از افراد فنی گروه می‌خواست در تمرین‌ها با لباس حضور داشته باشند و پس از اجرای نمایش نظرشان را می‌پرسید. به خاطر دارم پس از آخرین تمرین نمایش ***کراتس گرابِن*** (۲۱) (نمایشنامه‌ای از یک نویسندهٔ معاصر آلمان شرقی به نام اروین استرین مَیِر که برشت در ۱۹۳۵ به صحنه برد) برشت از گروهی از

کودکان ده تا چهارده ساله برای دیدن نمایش دعوت کرد. پس از پایان تمرین دو ساعت با آنهابه گفت‌وگو پرداخت تا بفهمد آنها از نمایش چه فهمیده‌اند و چه نفهمیده‌اند، و در این مدت کوشید دلایل آنها را بفهمد. نتیجهٔ این گفت‌وگو تجدیدنظر در بسیاری از صحنه‌ها شد تا به وضوح و کیفیت بیشتری از «داستان‌گویی» برسد. برشت به دریافت سالم و فاسد نشدهٔ کودکان اعتقاد راسخی داشت. به نظر او کودکان دارای افکاری ساده، روشن و شاعرانه‌اند، و این درست همان چیزی بود که به گمان برشت برای تئاتر ضرورت داشت.

در مدرسه تئاتری آنسامبل برشت مقرر کرده بود کارگردان‌های جوان در دو یا سه نمایش همراه با کارگردان‌های اصلی و با اعتباری همپای آنها مشارکت داشته باشد. این راهکار نتیجهٔ خوبی به بار آورد. کارگردان‌های این مدرسه دریافته بودند که پیش از تمرین اصلی لازم است به توافقی اصولی دست یابند، زیرا بر آن بود که در تمرین اصلی تنها از تنش‌های افراد متفاوت بر حول یک مسئله واحد است که چیزهای زیبا به دست می‌آیند ـ و این راه‌حل بسیار بهتر از راه‌حلی است که کارگردان خود به تنهایی به دست می‌آورد. باید دانست که نمایش‌های بسیاری، چه بعد و چه قبل از مرگ برشت، به همین شیوه کارگردانی شده‌اند. مثلاً ***زنبارهٔ جهان غرب*** [۲۲] نوشته سینج[۲۳] (پالیتش / وک ورت)، ***روزهای استاد بزرگ***[۲۴] (پالتیش /وبر)، ***تراژدی خوشبینانه***[۲۵]اثر ویشنفسکی [۲۶] (پالتیش روک ورت)، ***زندگی خصوصی نژاد برتر***[۲۷] اثر برشت (بلاگ / پالتیش / وبر)، ***آرتور و اویی***[۲۸] اثر برشت (پالتیش / وک ورت)، ***ماهاگونی کوچک***[۲۹] و ***مغازهٔ نانوایی***[۳۰] اثر برشت (کارژ /لانگ هوف).

برشت به چگونگی کار بازیگرانش کاری نداشت. او هرگز به آنها نمی‌گفت مثلاً کار تمام است، بروید خانه، یا این کار وآن کار را بکنید، یا بروید پشت دکور تمرکز بگیرید و غیره. او به فوت و فن‌هایی که آنها به کار می‌بردند وقعی نمی‌نهاد و تنها به نتیجهٔ کارشان چشم داشت. به بازیگرانش احترام زیاد می‌گذاشت و با آنها بی‌نهایت صبور بود. پیشنهادهایشان را غالباً به کار می‌بست. در طول استراحت حتی به پرت و پلاگویی آنها گوش می‌داد و از آنها می‌خواست با او راحت باشند و در همهٔ امور اعتماد آنها را جلب می‌کرد. در مقابل از گروه توقع بسیار زیادی داشت، و هنگامی که حس می‌کرد بازیگر همهٔ سعی خود را نمی‌کند بسیار خشمگین و عبوس می‌شد. برشت خود می‌توانست بازیگر بزرگی شود. گاه برای نشان دادن جزییات، حرکتی را خود بازی می‌کرد، یا دیالوگی را ادا می‌کرد. او دلقک فوق‌العاده‌ای بود، و گاه بازیگران او را وا می‌داشتند ادای چیزی را دربیاورد تا صرفاً از تماشای تقلید او لذت ببرند. اما هرگز بازیگران را ترغیب نمی‌کرد از او تقلید کنند، چون او در نشان دادن نقش چندان اغراق می‌کرد تا بازیگران دقیقاً بفهمند و به فکر تقلید از او نیفتند. مقایسهٔ آنچه من از کارگردانی برشت دیده‌ام، با چیزی که همه آقای لئون فوشتوانگر از نخستین حضور او در صحنه روایت کرده، جالب است: هنگامی که برشت در بیست و چهار سالگی شاهد تمرین اولین نمایشنامهٔ خود، ***آوای طبل‌ها در شب*** به کارگردانی فوشتوانگر در مونیخ بود، خانم فوشتوانگر هم حضور داشت. کارگردان پس از چندی متوجه شد که مؤلف جوان در سر همهٔ تمرین‌ها حاضر می‌شود، گاه کار او را قطع می‌کند، بر سر بازیگران فریاد می‌کشد و حتی به آنها نشان می‌دهد چگونه حرکت کنند. بزودی همهٔ نمایش را تحت سلطهٔ خود درآورده بود و کارگردان ـ که مردی کارکشته بود ـ در می‌یابد که عملاً دستیار برشت شده است. در دههٔ بیست دورهٔ تمرین در تئاتر آلمان بسیار کوتاه بود گاه حتی کمتر از سه هفته. اما در تمرین ذکر شده، پس از پایان هفتهٔ سوم، بازیگران نمایش، که شهرت کافی هم داشتند، با پیگیری

تمام می‌کوشیدند آنچه را که برشت می‌گوید به کار ببندند. در آن دوران برشت در حقیقت می‌کوشید عادت بازی‌های اغراق شده و بزرگنمایی‌های رایج در تئاتر آن دوران آلمان را از سر بازیگران بیاندازد و آنها را به سوی برخوردی واقعگرایانه از متن نمایش هدایت کند. گزارش فوشتوانگر از این تجربه بسیار جالب است: این مرد بسیار جوان، که برای تماشای تمرین نخستین نمایشنامه‌اش آمده بود، بر سر بازیگران فریاد می‌کشید و می‌گفت آموخته‌هایشان به لعنت سگ نمی‌ارزد. هنگامی که خودم او را در سنین پنجاه سالگی ملاقات کردم، هر چند جا افتاده و نرم شده بود، اما به هیچوجه از عزم راسخ او کاسته نشده بود؛ هنوز سرگرم پاک کردن صحنهٔ تئاتر (و کلیه متعلقات هنر) از دروغ‌های دل خوش کنک آن بود دروغ‌هایی که انسان می‌گوید تا واقعیت جهان را چنان نادیده بگیرد.

برشت در تئاتر خود کوشید نظر گاهی واقعگرا از جهان عرضه کند و نه تندیس‌های طلایی از قهرمانی‌های دروغین و نه تصاویری چشم‌نواز از «خرگوش‌هایی که به جای سخن گفتن انگار قوز کرده‌اند و با عجله کلم خود را می‌جوند.» او به همهٔ قوانین ساخته دست انسان بادیدهٔ تردید می‌نگریست و با همهٔ چیزهایی که به انسان تحمیل شده است سر ستیز داشت. وقوف عمیقی به ضعف انسان و نیازش به پیروی کردن از دستورات داشت، و البته بینش او قابل درک بود و همدلی دیگران را برمی‌انگیخت.

برشت تئاتر خود را همچون لابراتواری می‌نگریست که در آن نمایشنامه‌ها و نمایشگران دست به تجربه می‌زنند به تجربه‌هایی که در رفتار و عادات انسانی، و نیز در نقاط قوت و ضعف انسان. در کارهای خود نسبت به همه چیز چون و چرا می‌کرد و آن را می‌شکافت، تا سرانجام آن را در مقابل ***تماشاگرانی*** که غالباً حتی از نگاه کردن به خویشتن در این آینهٔ کم و بیش خوشتاب پرهیز داشتند، به نمایش بگذارد.

برخورد واقعگرایانهٔ او با دیالوگ فراتر از اعتراض بود که اصحاب تئاتر تا زمان او برعلیه سنت‌های منحط تئاتری به خاطر داشتند. و برشت این برخورد را از همان نخستین حضورش در صحنهٔ تئاتر نشان داده بود. برای او صحنه جایگاهی برای ساختن الگوها بود ـ الگوهایی از جهانی که انسان برای خویشتن آفریده است.

پانوشت‌ها:

1. Carl Weber
2. Berline Ensemble
3. Royal Court
4. Peter Brook
5. Peter Hall
6. Kenneth Tynan
7. Giorgio Strehler
8. Roger Planchon
9. Mother Courage
10. Helene Weigel
11. Deutches Thestre
12. Puntila
13. Urfaust
14. Faust
15. Baal
16. Drums in the Night
17. Caucasian Chalk Circle
18. blocking
19. Caspar Neher
20. Von Appen
21. Kratzgraben
22. Playboy of the Western World
23. John Milington Synge
24. The Day of The Great Scholar Wu
25. Optimistic Tragedy
26. Vishnevsky
27. Private life of the Master Race
28. Arturo Ui
29. Little Mahagonny
30. The Breadshop
31. Leon Feuchtwanger