از دراماتورژی هامبورگ
تا تئاتر حماسی

بررسی اجمالی هنر اجرایی (بازیگری - کارگردانی)
در آلمان از سده هجدهم تا روزگار برشت

ملک‌محسن قادری

برشت

در آغاز سده هجدهم در حالی که فرانسه «کمدی فرانسز»[1] کاملاً تثبیت شده خود را داشت و انگلستان دو تئاتر جا افتادهٔ خود را، تئاتر آلمان تازه در حال سربرآوردن بود. در حالی که این دو کشور در طول سال‌های ۱۵۰۰ میلادی تئاترهای حرفه‌ای پیشرفتهٔ خود را داشتند، آلمان با اجرای نمایشنامه‌های مذهبی و نئوکلاسیک «هانس ساکس»[2] (۱۵۷۵ - ۱۴۹۴) نویسندهٔ پرکار نورمبرگ و دیگر نویسندگان، بر همان سنت آماتور قرون وسطایی خود باقی مانده بود. گرایش به تأسیس تئاتری ملی با حضور بازیگران حرفه‌ای، به واسطهٔ جنگ‌های خانمان‌سوز سی‌ساله که منابع کشور را بر باد داد و مانع شکل‌گیری مرکزی ملی برای نضج گرفتن تئاتر گردید عقیم ماند.

در سدهٔ هفدهم بازیگران فرانسوی، انگلیسی و ایتالیایی به‌شماری از ایالات آلمان سفر کردند که از همین نمایشگران خارجی، گروه‌های محلی رفته‌رفته، رپرتوار و تکنیک را فراگرفتند و به آنها فارس‌های محلی را افزودند که در آنها چهره‌های شاد و عامه‌پسندی چون «هانس ورست»[3] یا «پیکل هرینگ»[4] ظاهر می‌شدند. در یکی از بهترین شرکت‌های تئاتری یعنی شرکت تئاتری «کارل آندره‌آس پانولسن»[5]، «یوهانس فلتن»[6] (۱۶۹۳ - ۱۶۴۰) خوش درخشید. فلتن که تحصیلات دانشگاهی داشت با برخورداری از آرمان‌هایی والا، معیارهایی در زمینهٔ رپرتوار و بازیگری به وجود آورد. این زمانی بود که بسیاری از بازیگران تئاتر آلمان هم‌چنان به زندگی خانه به دوشی خود در حاشیهٔ اجتماع و به بازی در نمایش‌های خشک و جدی و کمدی «هانس ورستی» ادامه می‌دادند. شعب بی‌شمار شرکت فلتن به صورت مدارسی آموزشی برای نخستین بازیگران مهم تئاتر آلمان درآمد و حکم کانونی را یافت که از دل آن بسیاری از شرکت‌های تئاتری با ارزش آلمان سربرآوردند.

تئاتر مدرن آلمان پیش از همه در سدهٔ هجدهم و با فعالیت‌های «کارولینا نویبر»[7] (۱۷۶۰ - ۱۶۹۷) شروع می‌شود. کارولینا و همسرش «یوهان»[8] به

شرکت «کریستیان اشپیگل برگ»[۹] - یکی از شعب شرکت فلتن - پیوستند و کمی پس از آن نیز به عضویت شرکت «هاکه»[۱۰] (شعبه دیگری از نمایشگران فلتن) درآمدند و در این شرکت همراه با «کارل هوفمان»[۱۱] و «فریدریش کول هارت»[۱۲] درصدد اعتلا بخشیدن به معیارهای دراماتیک و اجرایی تئاتر آلمان برآمدند. نوبیرها پس از آنکه از سال ۱۷۲۷ مدیریت شرکت قدیمی خود را به عهده گرفتند، به بسط آراء و نظرات «یوهان کریستف گوتشد»[۱۳] (۱۷۶۶ - ۱۷۰۰)، استاد و ادیب اهل لایپزیک برآمدند که قصد داشت اقتباس‌هایی از نمایش خطابه‌ای فرانسه را جایگزین نمایش‌های قدیمی «هاپت - اوند - اشتاتس اکسیون»[۱۴] [نمایش اصلی ایالتی] و کمدی‌های بداهه‌پرداز هانس ورستی نماید.

کارولینا نوبیر اگر چه برنامه‌های فکری گوتشد را با اشتیاق فراوان دنبال کرد اما در عملی ساختن آنها با مشکلات عدیده‌ای مواجه شد. تماشاگران تئاتر او علاقه‌ای به تماشای درام فرمایشی فرانسه نداشتند و با به راه انداختن جار و جنجال خواستار اجرای نمایش‌های قدیمی بودند. از طرفی بازیگران نوبیر نیز ناگزیر به فراگیری شیوه‌های جدید برای بازی در این نمایش وارداتی بودند. بازیگران نوبیر که به کمدی‌های بداهه‌پرداز خو کرده بودند اکنون می‌بایست زمان بسیاری را صرف به خاطر سپردن متن‌های شعری کرده و در نقش شخصیت‌های قهرمانی فرانسه فرو روند. با این حال تحت هدایت نوبیر برخی از اعضاء گروه تئاتری او توانستند سبک کلاسیک جدید[۱۵] را تکامل بخشند. از جمله این افراد، «گوتفرید هاینریش کُخ»[۱۶] (متولد ۱۷۰۳) و «یوهان فریدریش شونه‌مان»[۱۷] (متولد ۱۷۰۴) بودند که زودتر از سایرین به شهرت رسیدند. کارولینا خود نیز تلاش بسیاری برای رشد و اعتلای گروه خویش به عمل می‌آورد. توجه خاص به جلسات تمرین، استفاده از لباس‌های نمایشی کامل و پر زرق و برق و حفظ حیثیت و اعتبار اخلاقی گروه از آن جمله بود.

نوبیرها از لایپزیک به شهر پر رونق هامبورگ آمدند و در این شهر بود که کارولینا، تماشاگران تئاتر را به خاطر بی‌اعتنایی‌اشان به اصلاحات نمایشی خود مورد پرخاش و شماتت قرار داد. عامه مردم خواستار کمدی هانس ورستی بودند و با وجود آنکه نوبیرها طی یک مراسم رسمی عملاً درصدد برآمدند تا این چهره مضحک[۱۸] را از خاطره‌ها بزدایند اما هانس ورست هیچ‌گاه از رپرتوار (مجموعه نمایشی) آنها ناپدید نشد. گوتشد نیز که اختلافات بسیاری با نوبیرها پیدا کرده بود، عاقبت به دلیل اختلاف نظری که بر سر طراحی لباس‌های نمایش میان او و نوبیرها درگرفت به مخالفت با شرکت پرداخت و از اینجا ستاره اقبال این گروه به تیرگی گرایید.

نوبیرها از آنجا که عملکرد اجرایی خود را بر شیوهٔ خطابه‌ای فرانسه که در سدهٔ هجدهم مرسوم بود بنا کرده بودند، اصلاحات آنها و گوتشد خیلی زود از رواج افتاد. نقش مثبت آنها اجرای درام ادبی و هنری آلمان است. «گوتهلد افرایم لسینگ»[۱۹] که در آن زمان دانشجوی دانشگاه لایپزیک بود، اولین دانش تئاتری خود را از نوبیرها فراگرفت که نخستین نمایشنامهٔ او را به صحنه بردند.

دو تن از شاگردان کارولینا نوبیر، به نام‌های شونه‌مان و کُخ در حالی که استاد پیشین آنها در فقر و فاقه می‌زیست به تأسیس گروه‌های تئاتری دست زدند. از شرکت شونه‌مان، نخستین بازیگران بزرگ تئاتر آلمان- سوفی شرودر[۲۰]، کنراد اکرمان[۲۱] (۱۷۷۱ - ۱۷۱۰) و کنراد اِکُف[۲۲] (۱۷۷۸ - ۱۷۲۰) پا به عرصهٔ نمایش گذاشتند. اکرمان و شرودر بعدها با یکدیگر ازدواج کردند و یک شرکت تئاتری مستقل به وجود آوردند اما اکف برخلاف آن دو تا سالیان سال در کنار شونه‌مان باقی ماند و آنسامبل بازیگری رئالیستی را در

آلمان توسعه بخشید. اِکف در سال ۱۷۵۳ مدرسه کوتاه مدت برای بازیگران[۲۳] تأسیس کرد و در اولین جلسه آن ابراز داشت:

«هنر نمایش تقلیدی هنرمندانه از طبیعت است و در این راه آن چنان با طبیعت یگانگی می‌یابد که توهمی از واقعیت طبیعی را به خود می‌گیرد. این هنر رخدادهای گذشته را چنان بازنمایی می‌کند که گویی این رویدادها هم اکنون اتفاق می‌افتند. برای دستیابی به توانایی و مهارت در این هنر موارد چندی لازم است:

تخیل قوی، کوشش خستگی‌ناپذیر و تمرین و ممارست بی‌وقفه.»

در سال ۱۷۶۴ یعنی سال پیوستن اکف به شرکت اکرمان - که اکنون پسر خانم شرودر، فریدریش لودویگ[۲۴] نیز از جمله بازیگران آن بود - مکتب رئالیستی معروف هامبورگ کاملاً تثبیت شده بود.

اکف و اعضاء شرکت اکرمان با حمایت برخی از اشرف‌های محلی، «تئاتر ملی هامبورگ»[۲۵] را تأسیس کردند که طرحی بلندپروازانه برای ترویج درام و بازیگری ناب بود. از سال ۱۷۶۷ تا ۱۷۶۹ اعضاء این شرکت نمایشنامه‌هایی از لسینگ، شلگل[۲۶] و وایس[۲۷] و هم‌چنین آثاری از مولیر[۲۸]، ولتر[۲۹]، دتوش[۳۰] ولاشوسه[۳۱] را به صحنه بردند. تئاتر ملی، لسینگ را به عنوان منتقدی طراز اول به همکاری فراخواند تا فحوای هنری برنامه خود را اعتلاء بخشد. اگر چه اختلاف‌های درونی، تجربهٔ هامبورگ را از میان برانداخت اما از دل این تئاتر، نقد مشهور لسینگ یعنی «دراماتورژی هامبورگ»[۳۲] بیرون آمد که مجموعه‌ای از نظریات نمایشی انتشار یافته لسینگ در نشریهٔ وابسته به این تئاتر است. لسینگ در این اثر سعی دارد تأثیر غالب کلاسیسیسم فرانسه را از میان برداشته و گرایشی نسبت به درام‌های شکسپیر برانگیزد. لسینگ با اشاره به اینکه «ما بازیگر داریم اما هنر بازیگری نداریم» به تحلیلی سامانمند در مورد بازیگری پرداخته و

ریچارد

آرمان‌های مورد نظر خویش را بر اجراهای طبیعی اکف استوار می‌سازد. لسینگ که به دلیل حساسیت اعضاء مختلف شرکت از پیگیری «راه بازیگر» بازمانده بود، خیلی زود از این جنبه از پژوهش‌های خود دست کشید و در نتیجه تنها بخش کوچکی از دراماتورژی هامبورگ به تجربهٔ اجرایی اختصاص یافت.

شاید اگر خصومت و دشمنی سبب اخراج فریدریش لودویگ شرودر[۳۳] بازیگر جوان از تئاتر ملی هامبورگ نشده بود این تئاتر سرنوشت دیگری می‌یافت.

شرودر نیز هم‌چون نویسندگان جنبش «اشتورم - اوند - درانگ»[۳۴] (طوفان و تلاش) سری پرشور و انقلابی داشت. وی از اجرای نمایش‌های پر تکلف فرانسوی دست کشید و به بازی در نمایش‌های لسینگ رو نهاد. شرودر اولین بازیگری بود که «گوتس فن برلیشینگن»[۳۵] نوشتهٔ گوتهٔ جوان را به اجرا درآورد. نکتهٔ بسیار حایز اهمیت آن است که شرودر در فاصلهٔ

سالیان ۱۷۷۶ تا ۱۷۸۰ یازده نمایشنامهٔ شکسپیر را به صحنه برد. بازی او به نقش لیرشاه[۳۶] اگر چه از یک نسخهٔ تحریف شدهٔ این اثر استفاده شده بود اما به عنوان اوج هنر اجرایی مورد توجه قرار گرفت. شرودر نیز هم‌چون بازیگر هم دوره‌اش «گاریک»[۳۷] با بازی‌های درخشان رئالیستی و توجه دقیقش به آناسامبل هنر عصر خود را زیر سیطرهٔ خویش گرفت. شرودر برای هر یک از اجرهای خود، متن نمایشنامه را با گروه خویش دورخوانی می‌کرد و به آنها شخصیت‌پردازی‌های مختلف نمایشنامه را یادآور می‌شد. وی بر خلاف بسیاری دیگر از بازیگران و کارگردانان، در نقش‌های فرعی نیز ظاهر می‌شد. در سال ۱۷۷۶ نقش روح را در نمایشنامهٔ هاملت به ترجمهٔ فرانتس هیرونیموس بروکمان[۳۸] (۱۸۱۲ - ۱۷۴۵) بازی کرد. مترجم یاد شده بعدها چهرهٔ محوری «بورگ تئاتر»[۳۹] وین شد. شیوهٔ کار جدی و سخت‌گیرانهٔ شرودر منجر به پیدایش شکیل‌ترین و منضبط‌ترین گروه نمایشی آلمان شد. در بورگ تئاتر وین و در هامبورگ، «شرودر بزرگ» نقش‌های بسیاری را ایفا کرد - روی هم رفته صد نقش را - و اگر چه دیگر هیچ‌گاه نتوانست به خلاقیت روزهای نخست فعالیت خود در هامبورگ دست یازد اما یقیناً وی یکی از بزرگترین بازیگران تئاتر سدهٔ هجدهم آلمان محسوب می‌شود.

در تئاتر ملی مانهایم[۴۰] که در سال ۱۷۷۸ تأسیس شد، سه تن از بازیگرانی که از تعلیمات اکف پیر در «کورت تئاتر گوتا»[۴۱] برخوردار شدند به شهرت رسیدند. «هاینریش بِک»[۴۲] (۱۸۰۳ - ۱۷۶۰)، «یوهان دیوید بیل»[۴۳] (۱۷۹۴ - ۱۷۵۴) و «آگوست ویلهلم ایفلند»[۴۴] (۱۸۰۳ - ۱۷۵۹) تحت سرپرستی «بارون ولفگانگ هیربرت فن دالبرگ»[۴۵] به اجرای نقش پرداختند. از بین این سه تن، ایفلند که علاوه بر کار بازیگری به عنوان نمایشنامه‌نویسی مردم‌پسند نیز به محبوبیت دست یافت از اهمیت بیشتری برخوردار است. وی نقش‌هایی را در نمایشنامه‌های شیلر جوان که عضو تئاتر ملی مانهایم بود ایفا کرد. ایفلند، رئالیزم اکف را دربست به میراث برد اما در پایان کار هنری خود از نظر شیوهٔ بازیگری به تصنع گرایید. نقطه اوج فعالیت هنری او بازی افتخاری‌اش در تئاتر وایمارگوته[۴۶] بود.

یوهان ولفگانگ فن گوته[۴۷]، سیمای روشن سدهٔ هجدهم، علاوه بر تئاتر تجاری ثابت خود، تئاتر دیگری را نیز ویژه زیبایی و ادبیات به وجود آورد. گوته جوان در سال ۱۷۷۵ به دعوت دوک کارل اگوست[۴۸] به دوک‌نشین وایمار آمد و علاوه بر فعالیت‌های دیگر به نوشتن، بازیگری و کارگردانی نمایشنامه‌هایی برای تئاتر تازه کار دوک پرداخت. بعدها در ۱۷۹۱ دوک در اثر نارضایی از گروه حرفه‌ای که در تئاتر تازه تأسیس او به اجرای سرگرمی‌های پیش‌پا افتاده می‌پرداختند از گوته خواست تا مدیریت این تئاتر را بر عهده بگیرد. گوته با اجرای یکی از نمایشنامه‌های ایفلند، حاکمیت ۲۶ سالهٔ نمایشی خود را آغاز کرد. گوته در پیش‌گفتاری که بر این نمایشنامه نگاشته است دو آرمان عمدهٔ نمایشی خود را برشمرده است: «هماهنگی و زیبایی».

گوته با وقوف بر ابتکار خلاقهٔ ناچیز گروه نمایشی خود، مطالب مشهور خویش «قواعدی برای بازیگران»[۴۹] را به نگارش درآورد. این رهنمودهای نمایشی سرسختانه در خصوص بدن و بیان که عدول از رئالیزم خلاقه شرودر محسوب می‌شد، به گوته در توسعهٔ یک گروه از بازیگران منضبط اما بی‌روح یاری رساند. بدبختانه شهرت فردی گوته سبب شد که این احکام جابرانه به عنوان آرمان‌های اجرایی توسط بازیگران اتخاذ و مورد بهره‌برداری قرار گیرد. تصنعات مکتب وایمار نقطه مقابل رئالیزم هنرمندان هامبورگ قرار می‌گرفت و این دو سبک اجرایی در سراسر سدهٔ بعد برای تفوق بر دیگری به کشاکش با یکدیگر

پرداختند.

در ۱۷۹۸ شیلر[۵۰] نمایشنامه‌نویس به گوته در وایمار پیوست این دو شاعر، تئاتر بی‌اهمیت دوک‌نشین و ایمار را به خانه‌ای برای نمایش ناب مبدل کردند. این دو اگر چه اختلاف سلیقه‌هایی با یکدیگر داشتند - گوته‌خواهان محدودیت‌های کلاسیک و شیلر ستایشگر زرق و برق و تجمل بود - اما هر دو به زیبایی آرمانی اعتقاد داشتند و گونه‌ای از بازیگری را معرفی کردند که مشخصهٔ آن کلام آهنگین و اثرات صوتی ارکستراسیون شده بود.

قهرمانان شیلر بخت آن را یافتند تا در «رویال کورت تئاتر»[۵۱] برلین توسط یک هنرپیشهٔ ناممعمول و تمام عیار تئاتر به نام «یوهان فریدریش فردیناند فِلِک»[۵۲] (۱۸۰۱ - ۱۷۵۷) بازنمایی شوند. فلک در نقش «والنشتاین»[۵۳] از قهرمانان شیلر ظاهر شد که بازی پرشور و حرارت او بسیار مناسب ایفای این نقش بود. فلک در جوانی درگذشت و ایفلند که کارگردان تئاتر مشهور رویال کورت بود، نقش‌های او را بر عهده گرفت. اما اطوارگرایی[۵۴] ایفلند دیگر هیچ تناسبی با خواست‌های فزاینده و روبه رشد رمانتیک نداشت.

رمانتیسم افسرده و پرخاش‌جوی اوایل سدهٔ نوزدهم معرف تیپ تازه‌ای از بازیگر بود؛ بازیگر پرشور و شدیداً با روح. همان تیپی که «ادموند کین»[۵۵] در انگلستان نمایندهٔ آن به شمار می‌رفت. مظهر رمانتیسم اجرایی آلمان «لودویگ دِورینت»[۵۶] بود. وی شیوهٔ بازیگری مبتکرانه، اصیل و بی‌پروا را بسط داد و اولین موفقیت او در این شیوه بازی در نقش «فرانتس مور»[۵۷] در نمایشنامهٔ «راهزنان»[۵۸] اثر شیلر بود. دورینت در بیست و شش سالگی به ایفای نقش در نمایشنامهٔ لیرشاه به ترجمهٔ شلگل پرداخت و غیر از آن بازی زنده و پرشوری نیز در نقش «شایلاک»[۵۹] در نمایش «تاجر ونیزی»[۶۰] ارایه داد. «کنت بروهل»[۶۱] کارگردان رویال کروت تئاتر به «پیوس الکساندر

شیلر

وولف»[۶۲] (۱۸۲۸ - ۱۷۸۲) بازیگر تربیت یافته وایمار بیش از دورینت بها می‌داد. اجراهای پرشور و عنان گسیختهٔ دورینت، جسم ضعیف و ناتوان او را رفته‌رفته تحلیل برد. او حتی در اوج جوانی نیز از درآوردن کامل نقش لیرشاه باز می‌ماند.

در سال‌های ۱۸۳۰ جنبش جوان آلمان تأسیس شد تا به القاء احساسات ملی و آزادی‌خواهانه در ادبیات و تئاتر بپردازد. برخی از اعضاء این گروه نمایشنامه‌هایی به نگارش درآوردند و آثاری را به صحنه بردند. «کارل ایمرمان»[۶۳] (۱۸۴۰ - ۱۷۹۶) مدیریت تئاتری را در «دوسلدورف»[۶۴] به عهده گرفت و در این تئاتر کارل سیدلمان[۶۵] (۱۸۴۳ - ۱۷۹۵) به ایفای نقش در نمایشنامه «ناتان در وایز»[۶۶] (ناتان خردمند) اثر شیلر پرداخت. «هاینریش لوبه»[۶۷] نمایشنامه‌نویس که مدتی با گروه جوان آلمان همگامی کرده بود از سال

۱۸۶۶ - ۱۸۴۹ کارگردان «بورگ تئاتر» وین شد. بورگ تئاتر که در اصل در سال ۱۷۴۱ تأسیس شده بود در سدهٔ نوزدهم به یکی از بهترین تئاترهای اروپا مبدل شد. تحت مدیریت «یوزف شرای ووگل»[۶۸] که از سال ۱۸۱۴ تا ۱۸۳۲ مدیریت این تئاتر را بر عهده داشت، مجموعه نمایشی و شرکت بورگ تئاتر، توسعه و بهبود قابل ملاحظه‌ای یافت. «لودویگ لووه»[۶۹] (متوفی ۱۸۷۱) در این تئاتر به ایفای نقش قهرمانان جوان در آثار شیلر و «گریل پارتسر»[۷۰] پرداخت. هاینریش لوبه نیز مهارت‌های کارگردانی خود را در تئاتر بورگ به منصه ظهور رساند. به گفتهٔ «یوزف گره‌گور»[۷۱]، لوبه یکی از اولین کارگردانانی بود که توضیحات مفصل و دقیقی برای هر اجرا فراهم می‌ساخت. اهمیت بورگ تئاتر و بازیگران آن در این دوره در مقالهٔ خانم «مایدا دارنتون»[۷۲] دربارهٔ «خانواده تیمیگ»[۷۳] در «نشریه اتحادیه تئاتر»[۷۴] جمع‌بندی شده است. دارنتون ضمن صحبت از «هوگو تیمیگ»[۷۵] که در سال ۱۸۷۴ عضو این تئاتر شد می‌نویسد:

«عضویت در بورگ تئاتر در آن روزها آرزوی هر بازیگر آلمانی زبان بود. این تئاتر سرچشمه سنت‌های اجرایی، واضع معیارهای تکنیکی و از نظر دامنه و تنوع رپرتوار بی‌همتا بود. اسامی برخی از بزرگترین بازیگران این تئاتر - سونن‌تال[۷۶]، لوینسکی[۷۷] و شارلوته ولتر[۷۸] از محدوده‌های ملی خود فراتر رفت و در فهرست بازیگران بزرگ و مشهور جهانی جای گرفت.»

در میانهٔ سدهٔ نوزدهم یک روح رئالیستی جدید خود را در نمایشنامه‌های معضله‌پرداز[۷۹] روانشناختی طبقه متوسط «کریستیان فریدریش هبل»[۸۰] و در نمایشنامه‌های عامیانه «لودویک آنزن گروبر»[۸۱] آشکار ساخت. همچون همه جای دیگر، در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم در آلمان نیز مسئلهٔ پایبندی به زندگی واقعی، اصالت تاریخی و صحت و سقم علمی در نمایش موضوع بحث‌های داغ بود.

جورج دوم، دوک ساکس - ماینینگن[۸۲]، مجموعه‌ای از اصول بنیادی برای تئاتر آلمان و به تأسی از آن برای سایر کشورهای اروپایی به وجود آورد که بنیان تئاتر مدرن بر آنها قرار گرفت. وی کارگردان و طراحی بود که ارج و اهمیت «رژیسور»[۸۳] (کارگردان) را تثبیت کرد، بازیگر و میزانسن را با یکدیگر یک پارچه ساخت، بازیگری آنسامبل را کمال بخشید و طراحی لباس را با حرکت بازیگر و با خصیصه تاریخی اجرا مرتبط ساخت. مهم‌ترین کار ماینینگن، برگرفتن توجه از مرکز صحنه بود که معمولاً یک بازیگر منفرد در این نقطه به درازگویی می‌پرداخت. از سال ۱۸۷۴ یعنی سالی که دوک، شرکت خود را از شهرستان ماینینگن برای اجرای «ژولیوس سزار»[۸۴] به برلین آورد تا سال ۱۸۹۰ که فعالیت گروه به سر رسید بازیگران او به سراسر اروپا سفر کردند و از سی و هشت شهر آن بازدید به عمل آوردند. شرکت ماینینگن که خود الهام گرفته از اجراهای باستانی «چارلز کین»[۸۵] در لندن در میانهٔ همین سده بود، به نوبهٔ خویش، الهام‌بخش کنستانتین استانیسلاوسکی[۸۶] و آندره آنتو[۸۷] شد.

ترکیب تئاتری، وحدت هنرهای متعدد نمایشی - بازیگری، صحنه‌آرایی، موسیقی، رقص، شعر - آرمان «ریشارد واگنر»[۸۸] (۱۸۸۳ - ۱۸۱۳) و بازنمایان‌گر[۸۹] پرشور او «آدولف آپیا»[۹۰] (۱۹۲۸ - ۱۸۶۲)، نظریه‌پرداز سوئیسی صحنه‌آرایی و نورپردازی مدرن به شمار می‌رفت. این دو به همراه دوک ماینینگن راه را بر هنر هم‌بسته و متحد تئاتر هموار ساختند؛ هنری که در آن بازیگر نیز هم‌چون سایر عناصر صحنه، تحت‌الشعاع یک تصویر کلی نمایشی قرار داشت.

آخرین مرحلهٔ آفرینش تئاتر مدرن کماکان باقی بود. اصلاحات به عمل آمده در صحنه‌پردازی، صرفاً در درام‌های تاریخی و اسطوره‌ای آلمان به کار رفت و

نیاز به تئاتر زنده را برآورده نساخت. ابداعات تئاتری می‌بایست به خدمت نمایش‌هایی درمی‌آمد که به شیوه‌ای رئالیستی، معضلات زندگی روزمره را تبیین می‌کردند. نمایشنامه‌های با نفوذ «ایبسن»[۹۱] جزو اولین نمایش‌هایی بود که با مسئلهٔ در آمیختن خلاقانهٔ فرم و محتوی جدید مواجه شدند. ساکس - ماینینگن چندین نمایشنامه ایبسن را در رپرتوار گروه خود گنجانید و روشنفکران جوان آلمان ملهم از گرایش‌های سوسیالیستی، ناتورالیزم «زولا»[۹۲] و تحلیل‌های روانی و اجتماعی محققانه «تولستوی»[۹۳] و «داستایفسکی» به رئالیزم جدید[۹۴] سوق یافتند. نویسندگان و منتقدان جنبش جوان آلمان درصدد برآمدند که تئاتر را به سوی آن نوع آرمان‌های ناتورالیستی سوق دهند که حاکم بر «تئاتر آزاد»[۹۵] فرانسه بود.

تئاتر انقلابی اصیلی که به ناتورالیسم اختصاص یافت، «فرای بوهن» (تئاتر آزاد)[۹۶] بود که توسط «تئودور» و «ماکزیمیلین هاردن»[۹۷] بنیاد نهاده شد. به این دو، کسان دیگری نیز ملحق شدند؛ مشخصاً «اوتو برام»[۹۸] که در مدت زمان کوتاهی با کنار رفتن بانیان اصلی، مهرهٔ مشخص این میدان شد. تئاتر آزاد بر خلاف نمونه اولیه خود یعنی «تئاتر لیبر» که دارای بازیگران آماتور و مقرهای کوچک بود، از بازیگران حرفه‌ای سود می‌برد و اجازه داشت تا از «تئاتر لسینگ»[۹۹] که یکی از شکیل‌ترین خانه‌های برلین بود بهره‌گیری نماید. از جمله موارد دیگر این تئاتر حق عضویت‌های آن برای دیدن اجرای بعدازظهر روزهای یکشنبه و نیز چاپ نشریه‌ای ادواری (گاهنامه) ویژهٔ نمایشنامه‌ها و مقالات انتقادی بود. «اشباح»[۱۰۰] ایبسن که ابر الگوی همهٔ تئاترهای مستقل بود، نخستین‌بار در سال ۱۸۸۹ در این تئاتر به صحنه رفت. تئاتر آزاد تنها سه فصل ناپیوسته به فعالیت پرداخت و در طول این مدت نمایشنامه‌هایی از ایبسن، تولستوی، زولا، استریندبرگ[۱۰۱]، بِک[۱۰۲] و آنزن گروبر را به اجرا

گونه

درآورد و به عامهٔ تماشاگران آلمان نمایشنامه‌های ناتورالیستی «گرهارد هاپتمن»[۱۰۳] را معرفی کرد.

تئاتر آزاد در زمینهٔ بازیگری، وارث رئالیست‌های هامبورگ یعنی اِکف و شرودر بود و به مخالفت با تصنعات مکتب قدیم وایمار برآمد. «امانوئل ریشر»[۱۰۴] (۱۹۲۴ - ۱۸۴۹) بازیگر برجسته که اجراهایش اوج مکتب ناتورالیستی بود در کنار «رودلف ریتنر»[۱۰۵]، «الذاله‌مان»[۱۰۶] و «اسکارسوئر»[۱۰۷] از جمله بازیگرانی بودند که تئاتر آزاد به عالم تئاتر معرفی کرد. «آلبرت باسرمن»[۱۰۸] (۱۹۵۲ - ۱۸۶۷) که برای تماشاگران آمریکایی چهره‌ای آشنا است در این تئاتر هم‌بازی برام و سپس راینهارت و دیگران شد. از سال ۱۸۹۴ که برام مدیر «دوچس تئاتر» (تئاتر آلمانی)[۱۰۹] شد، ناتورالیزم در آلمان از یک تجربهٔ انقلابی به تئاتری متعارف مبدل گردید. دوچس تئاتر در سال ۱۸۸۳ توسط «آدولف

لارونگه»[۱۱۰] بنیاد نهاده شد تا سنت ماینینگن را در نمایش‌های تاریخی ادامه داده و به نمایش برخی از درام‌های جدید همت گمارد که ترسیم‌کنندهٔ زندگی در شهر برلین بودند. از جمله بازیگرانی که لارونگه را در این راه یاری رساندند، «آگنس سورما»[۱۱۱] و بازیگر ارزشمند اتریش «یوزف کاینتس»[۱۱۲] (۱۹۱۰-۱۸۵۸) بود که «هوگو فن هوفمان استال»[۱۱۳] نمایشنامه‌نویس غنایی در وصف او چکامه‌ای زیبا سروده است.

مهم‌ترین تئاتری که زمام امور تئاتر آزاد را به دست گرفت «فرای فلکزبوهن» (تئاتر آزاد مردمی)[۱۱۴] بود که توسط «برونو ویل»[۱۱۵] تأسیس شد تا به مردم برلین تئاتری مردمی و رئالیستی را ارایه دهد. ویل و همکاران او با برگرفتن ایده‌های هنری برام و با الهام ایدئولوژیک از جنبش دمکراتیک اجتماعی، اولین تئاتر بزرگ مردمی را بنا کردند. نمایشنامه‌های شکسپیر، آنزن گروبر، هاپتمن، استرندبرگ، شا[۱۱۶]، گربل پارتسر، ایبسن، شیلر، مترلینگ[۱۱۷] و دیگران برای عامهٔ کثیر تماشاگران به نمایش درآمدند. ویل و همکارانش هم‌چنین در قلب محلهٔ کارگری برلین و با مشارکت مردمی هزاران تن از تماشاگران خود، تئاتری باشکوه بنا کردند که برفراز ورودی‌های آن این عبارت به چشم می‌خورد: «هنر برای مردم».

ماکس راینهارت که تخیل او مجموع رسانهٔ تئاتر را دربرگرفت نخستین‌بار به عنوان بازیگر در مکتب ناتورالیستی برام تربیت یافت. راینهارت در تئاترهای متعدد خود، رپرتواری التقاطی (گزینه‌گرا)[۱۱۸] ایجاد کرد و هر نمایشنامه را به شیوه‌ای کاملاً متفاوت به صحنه برد. وی سوای مطالبی که در مورد آزاد ساختن بازیگر از قید عادات جامعه بورژوازی نگاشته است[۱۱۹] در مجموع فاقد یک نظریهٔ اجرایی جامع بود. راینهارت از توانایی فوق‌العاده‌ای بهره‌مند بود تا بازیگران را به سمت حداکثر سخت‌کوشی در اجرا سوق دهد. در این راه پر مخاطره برخی از مشهورترین بازیگران آلمان با وی همراه بودند که از بین انبوه بازیگران او «الکساندر مویسی»[۱۲۰] (۱۹۳۵ - ۱۸۸۰) بازیگر ایتالیایی تبار از شهرت و اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. مویسی در نمایش «انسان»[۱۲۱] که در شهر «سالزبورگ»[۱۲۲] و در فضای باز توسط راینهارت کارگردانی شد نقش اصلی را بر عهده داشت. سایر بازیگران راینهارت، عبارت بودند از آلبرت باسرمن، «امیل یانینگز»[۱۲۳]، «یوزف و رودلف شیلدکرات»[۱۲۴]، «ارنست لوبیچ»[۱۲۵]، «کنراد وید»[۱۲۶]، «پل وگنر»[۱۲۷] (بازیگر فیلم «گولم»[۱۲۸])، «ورنر کراووس»[۱۲۹] (بازیگر فیلم «دکتر کالیگاری»[۱۳۰] «گرترود ایزولد»[۱۳۱]، آگنس سورما، «الیزابت برگنر»[۱۳۲]، اسکار هومولکه[۱۳۳]، «ولادیمیر سوکولوف»[۱۳۴] و بازیگران خانواده تیمیگ - «هلن»[۱۳۵]، «هوگو»[۱۳۶]، «هرمان»[۱۳۷]، و «هانس»[۱۳۸]

راینهارت یکی از نخستین کارگردانانی بود که آثار نمایشنامه‌نویسان دوره جنگ اول جهانی را به صحنه برد. نمایشنامه‌نویسان اکسپرسیونیست، با کنار گذاشتن قالب‌های مرسوم تئاتری به ویژه تقلید ناتورالیستی از زندگی، به جست و جوی جوهر زندگی، حقایق مجرد نهفته در وجود و کندوکاو در ژرف‌ترین اعماق زندگی ناخودآگاه برآمده و توصیفی خشن و بی‌پرده از آمال و اندیشه‌های انسان را پیش‌رو گذاشتند. در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۱۷ و ۱۹۲۰ راینهارت، آثار نمایشنامه‌نویسان اکسپرسیونیستی چون «ژرژ کایزر»[۱۳۹]، «راینهارد سرژ»[۱۴۰]، «فرانتس ورفل»[۱۴۱]، «فریتس فن اون‌رو»[۱۴۲]، «اسکار کوکوشکا»[۱۴۳]، «پل کورنفیلد»[۱۴۴] و «والتر هازن‌کله‌ور»[۱۴۵] را به صحنه برد که خوش‌بینی خویش را به نظریه اکسپرسیونیستی با این کلمات ابراز کرده بود: «تئاتر را با واقعیت کاری نیست. همه افراد نمایشنامه صرفاً بازتاب "من" Ego شاعر هستند که به قالب شخصیت اصلی ریخته شده است».

سایر کارگردانانی که برای اجرای درام اکسپرسیونیستی پا به میان گذاشتند، تمهیدات

«تئاتری»[۱۴۶] پیشین را که توسط نوآوران روسی نظیر «میرهولد»[۱۴۷] و «تایروف»[۱۴۸] به میان آمده بود مورد استفاده قرار دادند. «لئوپولد یسنر»[۱۴۹] در تئاتر دولتی برلین[۱۵۰] - رویال کورت تئاتر پیشین که بازیگر بزرگ و شخصیت‌پرداز، «آدالبرت ماتکوفسکی»[۱۵۱] در آن به ایفای نقش پرداخته بود نمایشنامه‌های «ودکیند»[۱۵۲] را به صحنه برد. صحنهٔ اصلی این تئاتر را غالباً یک رشته پلکان‌ها در خود فرو برده بود که کنش اصلی نمایش بر روی آنها واقع می‌شد. «فریتس کورتنر»[۱۵۳] بازیگر خطابه‌پرداز قدرتمند و چهرهٔ محوری اجراهای یسنر بر روی همین «پلکان‌های معروف یسنری»[۱۵۴] بود که به ایفای نقش می‌پرداخت.

«یورگن فهلینگ»[۱۵۵] که کار خود را به عنوان بازیگر در تئاتر «فلکزبوهن»[۱۵۶] برلین در زمان مدیریت «فریدریش کایسلر»[۱۵۷] بازیگر آغاز کرده بود به یسنر در تئاتر دولتی برلین پیوست. اولین اجرای بزرگ او در فلکزبوهن، نمایش «انسان‌ها و توده‌ها»[۱۵۸] نوشتهٔ «ارنست تولر»[۱۵۹] شاعر و نمایشنامه‌نویس اکسپرسیونیست انقلابی بود.

«یولیوس باب»[۱۶۰]، منتقد و نظریه‌پرداز آلمان اشاره می‌کند که اکسپرسیونیسم در تئاتر دو شاخه داشت: و شاخه‌ای اساساً هنری که نمایندهٔ آن اجراهای یسنر و فهلینگ بود و شاخه‌ای اساساً سیاسی که یادآور نام بوتولد برشت[۱۶۱] شاعر و اروین پیسکاتور[۱۶۲] کارگردان بود. برشت و پیسکاتور ملهم از آرمان‌های اجتماعی برای خلق تئاتری آموزشی و سیاسی از شگردهای غیر ناتورالیستی بهره بردند. با این حال هم چنان که «اریک بنتلی»[۱۶۳] نیز در کتاب «نمایشنامه‌نویس به مثابه اندیشمند»[۱۶۴] اشاره کرده است، حایز اهمیت است که پیسکاتور و مشخص‌تر از او برشت، به جای ابراز روح ذهنی منفرد اکسپرسیونیست‌ها از جنبه‌های غیر وهمی معرفی شده توسط آنها بهره بردند تا به واقعیت عینی انسان یعنی به

لنگ

هدف اصلی ناتورالیست‌ها نزدیک‌تر شوند. آرمان‌های این دو به آرمان‌های «کارل هاینتس مارتین»[۱۶۵] شباهت داشت که در سال ۱۹۱۹ تئاتر «دی تریبونه»[۱۶۶] را با این شعار بنیان نهاد: «ما به یک مخاطب خاص نظر نداریم بلکه مدنظر ما اجتماع است. ما نه صحنه که تریبون می‌خواهیم.»

در سال‌های ۱۹۲۰ «پیسکاتور بوهن»[۱۶۷] با اجراهایی چون «شوایک سرباز پاکدل»[۱۶۸] و برشت در «تئاتر - آم - شیف باونردام»[۱۶۹] با اجرای «اپرای دو پولی»[۱۷۰] دراماتورژی و شیوه‌های جدیدی برای صحنه‌پردازی با استفاده از پرده‌های نمایش، تصاویر متحرک و علایم و نشان‌های تبلیغاتی به وجود آوردند تا از هم حسی عاطفی تماشاگر کاسته و بر قاطعیت فکری او بیفزایند. مشخصهٔ بازیگری در تئاتر اپیک[۱۷۱] نامی که برای تمایز میان تئاترهای روایی و آموزشی و تئاترهای دراماتیک عاطفی به کار می‌رفت دکلماسیون

و بازنمایی[۱۷۲] های غیر وهمی و غیر روانشناختی بود. بازیگر تئاتر اپیک نمی‌بایست با شخصیتی که بازی می‌کرد یگانه می‌شد و یا با نقش زندگی می‌کرد بلکه می‌بایست نقش را می‌فهمید و به تأویل و تفسیر آن می‌پرداخت.

در همین دوره، «ورنر کراووس» و فریتس کورتنر» با حالات و حرکات استلیزه و طرز بیان خطابه‌ای خود تا حدودی به شیوه بازیگری اکسپرسیونیستی نزدیک شدند. «اگنس استراب»[۱۷۳] و «گِردا مولر»[۱۷۴]، «کاته دورش»[۱۷۵] و بازیگر توانمند «اوژن کلاپ‌فر»[۱۷۶] به بازی در درام‌های جدید روی آوردند. «ماکس پالنبرگ»[۱۷۷]، کمدین بزرگ اتریشی که به سنت بوفون[۱۷۸] بازی می‌کرد، نقش «شوایک»[۱۷۹] را در اجرای پیسکاتور زنده ساخت. «الیزابت برگنر»، بازیگر ظریف و شکننده که به خاطر بازی در نقش «روزالیند»[۱۸۰] در نمایش «هرطوربخواهید»[۱۸۱] مورد ستایش فراوان قرار گرفت، به این نسل از بازیگران برجستهٔ آلمان تعلق دارد.

در سال‌های دههٔ سی، رژیم نازیسم این تئاتر زنده و پر شور آلمانی را از میان برانداخت و بسیاری از هنرمندان ارزشمند را روانهٔ تبعید ساخت. در حالی که برشت و پیسکاتور به آمریکا رفتند و در آنجا هر یک به شیوهٔ خاص خود درام و تئاتر آمریکا را تدریجاً تحت تأثیر قرار دادند، سایر هنرمندان اجرایی برجستهٔ آلمان، «زوریخ»[۱۸۲] را چند صباحی به عنوان خانه‌ای برای فعالیت‌های نمایشی خود درآوردند. برشت در پایان سال ۱۹۴۷ به زوریخ و سپس به برلین شرقی بازگشت و به تدریج برخی از همکاران پیشین خود را در آنسامبل برلین («برلینر آنسامبل»)[۱۸۳] در ۱۹۴۹ گرد هم آورد. پیسکاتور نیز در ۱۹۵۱ به اروپا بازگشت اما به برلین غربی رفت و در اینجا اجراهای چشم‌گیری را در تئاتر قدیمی خود «فرای فلکزبوهن» به صحنه برد. در سال ۱۹۵۴ برلینرآنسامبل برشت به همان تئاتر «شیف باوئردام نقل مکان کرد که بیست و شش سال پیش «اپرای دوپولی» در آن به اجرا درآمده بود.

برشت در سال‌های پیش از مرگش در ۱۹۵۶ تئاتر خود را به صورت یکی از بهترین شرکت‌های آنسامبل جهان درآورد. یکی از بازیگران برجسته در اجرای واپسین شاهکارهای او، همسرش «هلنه وایگل»[۱۸۴] بود که بازیش به نقش «ننه دلاور»[۱۸۵] از فتوحات بازیگری این دوره به شمار می‌رود. اوج موفقیت خلاقه شرکت برشت عمدتاً حاصل کار عملی و بردباری و مهارت او به عنوان یک کارگردان بود و نه چنان که خود گفته است حاصل «تئوری‌های خشک»[۱۸۶] وی که غالباً در خارج از گروه او مورد مطالعه و تأمل قرار می‌گرفت. برشت بیش از آنکه نگران وقوف یافتن بازیگر بر «تأثیر بیگانه‌سازی»[۱۸۷] باشد در پی آن بود که بازیگرش بتواند «همانند تنیس‌بازی که توپ را در هوا می‌قاپد به نقش خود دست یابد.» تلفیق منحصر به فرد نظریه، عملکرد و روح متعهد گروهی در آثار این «هنرمندتئاتر»، برشت را به گفتهٔ «پیتر بروک»[۱۸۸] به صورت «چهرهٔ کلیدی دوران ما» درآورده است که «همهٔ آثار تئاتری امروز به نحوی با آراء و دستاوردهای او شروع شده و به آن باز می‌گردد.»

پی‌نوشت‌ها:

1- Comédie Francaise

2- Hans Sachs(1494 - 1576)

۳- «هانس ورست» (Hanswurst) دلقکی ادغام شده از همه دلقک‌های آلمان بود. ترکیبی از هارلکن، مسخره‌بازی‌های قرون وسطایی و دلقک‌های مختلف گروه‌های انگلیسی که در سال ۱۷۰۷ توسط یوزف آئتن استرانیسکی ابداع شد. تیپ زارعی سرزنده و بذله‌گو که به زبان باواریائی سخن می‌گفت. (تاریخ تئاتر جهان، براکت. گ، اسکار؛ آزادی‌ور هوشنگ؛ جلد دوم)

۴- «پیکل هرینگ» (Pickethering) تیپ آلمان و تیپی که گروه‌های خارجی مطابق سلیقهٔ آلمانی آفریدند. از جمله همین تیپ‌ها می‌توان به «جان باست» و استاکفیش» اشاره کرد.(همانجا)

45- Baron Wolfgang Heirbert Von Dalberg
46- Goethe's Weimar Theatre
47- Johann Wolfgang Von Goethe
48- Duke Karl August
49- Rules For Actors
50- Schiller
51- Royal Court Theatre in Berlin
52- Johann Friedrich Ferdinand Fleck (1757 - 1801)
53- Wallenstein
54- Mannerism
55- Edmund Kean
56- Ludwig Devrient
57- Franz Moor
58- The Robbers
59- Shylock
60- The Merchant of Venice
61- Count Bruehl
62- Pius Alexander Wolff (1782 - 1828)
63- Karl Immermann (1796 - 1840)
64- Duesseldorf
65- Karl Seydelmann (1795 - 1843)
66- Nathan der Weise
67- Heinrich Laube
68- Joseph Schreyvogel
69- Ludwig Loewe (d.1871)
70- Grillparzer
71- Joseph Gregor
72- Maida Darnton
73- Thimig Family
74- Theatre Guild Magazine
75- Hugo Thimig
76- Sonnenthal
77- Lewinsky
78- Charlotte Wolter
79- Problem plays
80- Christian Friedrich Hebbel
81- Ludwig Anzengruber
82- George II, Duke of Sax - Meiningen
83- Régisseur
84- Julius caesar

5- Carl Andreas Paulsen
6- Johannes Velten (1640 - 1693)
7- Carolina Neuber(1697 - 1760)
8- Johann
9- Chrstian Spiegelberg (d. 1732)
10- Haak Company
11- Karl Ludwing Hoffmann
12- Friedrich Cohlhardt
13- Johann Christoph Gottched (1700 - 1766)
14- Haupt - und - Staatsaktionen
15- New Classic
16- Gottfried Heinrich Koch (b. 17.3)
17- Johann Friedrich Schoenemann (b.17.4)
18- Farcial
19- Gotthold Ephraim Lessing
20- Sophie Schroeder
21- Konrad Ackermann (1710 - 1771)
22- Konrad Ekhof (1720 - 1778)
23- Academy For Actors
24- Friedrich Ludwig
25- Hamburg National Theatre
26- Schlegel
27- Weisse
28- Moliére
29- Voltaire
30- Destouches
31- La chaussée
32- The Hamburg Dramaturgy
33- Friedrich Ludwig Schroeder
34- Sturm und Drang
35- Goetz von Berlichingen
36- King Lear
37- Garrick
38- Johann Franz Hieronymus Brochmann (1745 - 1812)
39- Vienna Burgtheater
40- Mannheim National Theater
41- Court Theatre of Gotha
42- Heinrich Beck (1760 - 1803)
43- Johann David Beil (1754 - 1794)
44- August Wilhelm Iffland (1759 - 1803)

85- Charles Kean
86- Konstantin Stanislavsky
87- André Antoine
88- Richard Wagner (1813 - 1883)
89- Interpreter
90- Adolphe Appia (1862 - 1928)
91- Ibsen
92- Zola
93- Tolstoy
94- Dostoyefsky
95- Theatre Libre
96- Freie Buehne (تئاتر آزاد)
97- Theodor and Maximilian Harden
98- Otto Brahm
99- Lessing Theatre
100- Ghosts
101- Strindberg
102- Becque
103- Gerhart Hauptmann
104- Emanuel Reicher (1894-1924)
105- Rudolf Rittner
106- Else Lehmann
107- Oscar Sauer
108- Albert Bassermann
109- Deutsches Theater
110- Adolph L'Arronge
111- Agnes Sorma
112- Josef Kainz (1858 - 1910)
113- Hugo Von Hofmannsthal
114- Freie Volksbuhne
115- Bruno Wille
116- Shaw
117- Meterlinck
118- Eclectic

۱۱۹- منظور مقاله «حس سرورآمیز بازی» است که تنها نوشته ماکس راینهارد در زمینه بازیگری است.

120- Alexander Moissi (1880 - 1935)

۱۲۱- نام آلمانی این نمایش (Jedermann) و معادل انگلیسی آن (Everyman) به معنای «هرکس»، «همه کس» یا «همگان» است. اما در اینجا به مقتضای موضوع این نمایش، عنوان «انسان» برای آن ذکر گردیده است.

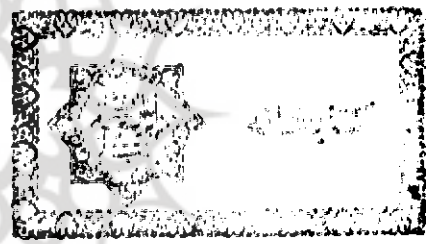
122- Salzburg
123- Emil Jannings
124- Joseph and Rudolf Schildkraut
125- Ernest Lubitsch
126- Conrad Veidt
127- Poul Wegener
128- The Golem
129- Werner Krauss
130- Dr.Caligari
131- Gertrude Eysoldt
132- Elizabeth Bergner
133- Oscar Homolka
134- Vladimir Sokoloff
135- Helen
136- Hugo
137- Herman
138- Hans Thimig
139- Georg Kaiser
140- Reinnard Sorge
141- Franz Werfel
142- Fritz Von Unruh
143- Oscar Kokoschka
144- Paul Kornfeld
145- Walter Hasenclever
146- «Theatrical»
147- Meyerhold
148- Tairov
149- Leopold Jessner
150- State Theatrein Berlin
151- Adalbert Matkowsky
152- Wedekind
153- Fritz Kortner
154- The famous jessnertreppen
155- Juergen Fehling
156- Volksbuhne
157- Friedrich Kayssler
158- Masse - Mensch
159- Ernest Toller
160- Julius Bab
161- Bertolt Brecht
162- Erwin Piscator

163- Eric Bentley
164- "The Playwright as Thinker"
165- Karl Heinz Martin
166- Die Tribuene
167- Piscatorbuehne
168- The good Soldier Schweik
169- Theater - am - Schiffbauerdamm
170- The three - Penny opera
171- Epic Theatre
172- interpretation
173- Agnes Straub
174- Gerda Müller
175- Käthe Dorsch
176- Eugen Kloepfer
177- Max Pallenberg
178- Buffoon Tradition
179- Schweik
180- Rosalind
181- "As You Like it"
182- Zurich
183- Berliner Ensemble
184- Helene Weigel
185- Mother Courage
186- «Dry Theories»
187- «Alienation Effect»
188- Peter Brook

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

برگرفته از:

Actors on Acting
By: To By Cole and Helen Krich Chinoy.
Crown publishers.
New York, 1978



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی