● تاریخ نمایش نوین جهان ۱

تاریخ نمایش نوین جهان به پیدایش نمایش نوین در قرن بیستم می‌پردازد، از ایبسن پیشگام نمایش جدید به تئاتر مدرن دهه‌های معاصر می‌رسد.

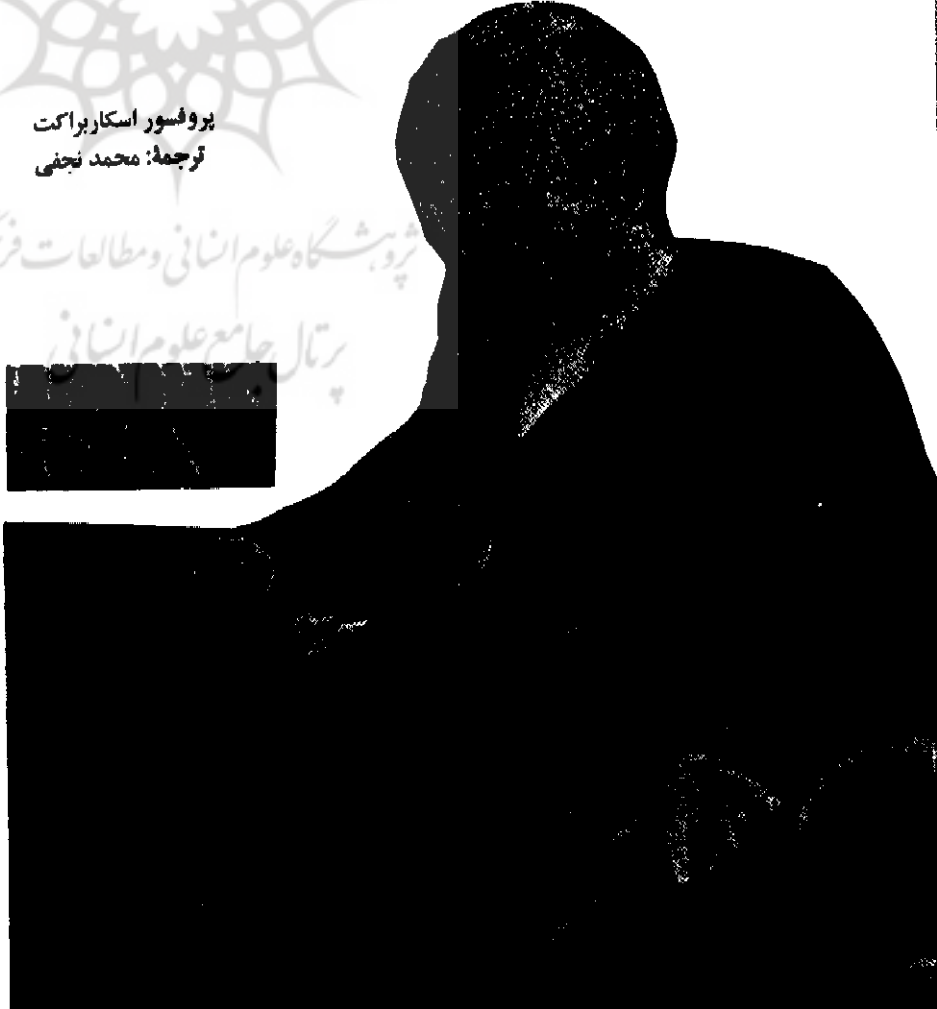
زولا عقیده داشت که نمایش یا باید تصویرگر قوانین وراثت باشد

و یا ثبت نحوه مطالعه

ایبسن با نوشتن نمایشنامه‌های خانه عروسک، اشباح و دشمن مردم به

عنوان متفکری تندرو و ستیزه‌جو مطرح شد

پروفسور اسکاربراکت
ترجمهٔ: محمد نجفی

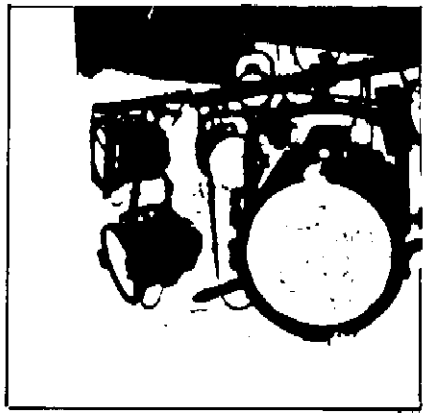


از «پرفسور اسکارگ. براکت» استاد تاریخ تحلیلی نمایش در دانشگاههای امریکا، پیش از این دو جلد کتاب «تاریخ تئاتر جهان» به فارسی منتشر شده است؛ که از ریشه‌های «آیینی - اسطوره‌ای» نمایش در نقاط مختلف جهان شروع می‌شود و در پایان جلد دوم به اواخر قرن نوزدهم میلادی می‌رسد. جلد سوم این کتاب که قبلاً چند مطلب آن در روزنامهٔ همشهری به چاپ رسیده بود، و قرار است در این مجله تداوم داشته باشد به پیدایش نمایش نوین در قرن بیستم می‌پردازد، و در این مسیر از «هنریک ایبسن» پیشگام نمایش خوش ساخت جدید، و فصل مشترک تئاتر کلاسیک با تئاتر نوین، به تئاتر مدرن دهه‌های پایانی قرن بیستم می‌رسد.

● ایبسن

هنریک ایبسن(۱۹۰۶-۱۸۲۸) درست یک سال بعد ازانتشار اولین نمایشنامه‌اش در سال ۱۸۵۰، به سمت نمایشنامه‌نویس بلاعزل و مدیر صحنه‌ی تماشاخانه‌ی ملی نروژ - که به تازگی ایجاد شده بود - منصوب شد. تا سال ۱۸۵۷ در طراحی و اجرای صدوچهل و پنج نمایش دست داشت و هفت اثر از نمایشنامه‌های خود را نوشت. از سال ۱۸۵۷تا ۱۸۶۲ در تماشاخانه‌ی نروژی در شهر کریستیانا (اسلوی فعلی) کار می‌کرد. بعد از سال ۱۸۶۴ در دیار غربت می‌زیست، گرچه گاهی هم مسافرتهایی به کشورش داشت. بین سالهای ۱۸۵۰ و ۱۸۹۹، ایبسن بیست و پنج نمایشنامه نوشت. مهمترین کارهای اولیه‌ی او، براند(۱۸۶۶) و پی.یر گینت (۱۸۶۷) است. براند - نمایش شعرگونه - داستان آدم واقع‌گرای غیرقابل اعتمادی است که همه چیزش را - حتی خانواده‌اش را - قربانی دیدگاهش می‌کند. این اثر نه تنها باعث شهرت ایبسن شد، بل او را از نظر مالی چنان تامین کرد که باعث شد همان‌گونه که می‌خواست، کار کند. پی.یر گینت نقطه‌ی مقابل براند است، زیرا بازیگر اصلی مردی است که برای اجتناب از مباحثه، بحث نمی‌کند: آمیختگی ماهرانه‌ی رویا و واقعیت. بسیاری پی.یر گینت را هجونامه‌ی ایبسن درباره‌ی شخصیت نروژی دانسته‌اند در دهه‌ی ۱۸۷۰، ایبسن از گذشته‌ی خودگسیخت وتصمیم گرفت شعر راکنار گذارد، چون به گفته‌ی خود او زبان شعر از به تصویر کشیدن واقعیت‌ها قاصر بود. این جهت‌گیری تازه اولین بار در مبانی جامعه (۱۸۷۷) متجلی گردید اما با نوشتن نمایشنامه‌های خانه عروسک (۱۸۷۹)، اشباح(۱۸۸۱) و دشمن مردم (۱۸۸۲) بود که به‌عنوان متفکری تندرو و نمایشنامه‌نویسی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



ستیزه‌جو مطرح شد. مهمتر از همه خانه عروسک و اشباح بودند که خوانندگان محافظه کار را به‌شدت تکان دادند و نقطه‌ی عطفی شدند برای هواداران نمایش‌های آرمانی. در خانه عروسک، نورا، با دانستن اینکه همیشه با او مانند یک عروسک رفتار می‌شود، تصمیم به ترک شوهرش می‌گیرد تا بدان گونه که می‌خواهد زندگی کند، در اشباح خانم آلوینگ، با اعتقاد به اخلاقیات سنتی، شوهر فاسدش را ترک نمی‌کند تا تنها پسرش احتمالاً از بیماری سفلیس موروثی - دیوانه شود. در مرغابی وحشی (۱۸۸۴) روزمرس هولم(۱۸۸۶) استاد معمار(۱۸۹۲)، جان گابریل بورکمن (۱۸۹۶) و هنگامی‌که ما مردگان برمی‌خیزیم (۱۸۹۹) از نماد سازی در موضوعاتی که شالوده‌ی مواجهه‌ی روانی بیشتری داشتند تا مواجهه‌ی اجتماعی، بسیار استفاده کرد، در حقیقت موضوع اصلی کارهای ایبسن همچنان مستحکم باقی می‌ماند: جدال راستی، و مواجهه‌ی احساس مسوولیت نسبت به خود با احساس مسوولیت در قبال دیگران. خانم آلوینگ در اشباح بسیار دیر متوجه می‌شود که زندگی‌اش را با احساس مسوولیت بیش از حد در قبال دیگران از بین برده است، همان طوری که در نمایش‌های بعدی، شخصیت اصلی در حالی که دیدگاهی شخصی دارد، سعادت دیگران، و در نهایت سعادت خویش را نابود می‌سازد. اکثر کارهای ایبسن روندی در جهت تکامل واقع گرایی دارند. تمام صحنه‌ها به طور منطقی کاملاً به نتیجه‌ی نمایش مربوط می‌شوند. گفتگوها، دکور لباس‌ها و مشاغل، همگی به نحوی انتخاب شده‌اند که قادر به بیان خصوصیت‌های شخصیت داستان و محیط او باشد و همه اینها در دستور صحنه به طور واضحی شرح داده شده‌اند. هر شخصیتی در نمایش متاثر از مسائل موروثی یا محیطی است. اهمیت انگیزه‌های درونی روانشناختی حتی بسیار بیش از جزئیات بصری خارجی است. بدین سان ایبسن، نمونه و سرمشقی برای نویسندگان واقع‌گرا ارائه داده است. کارهای آخر ایبسن نمایش غیر واقع‌گرایانه را چنان تاثیر می‌بخشند که نمایش‌های منثور اولیه، نمایش‌های واقع‌گرایانه را در آنها موضوعات معمولی، همانند مرغابی (در مرغابی وحشی)، اهمیتی ورای معنای ادبی خود می‌یابند و به مفهوم «عمل نمایشی» وسعت می‌بخشند.

به علاوه، بسیاری از نمایش‌ها نزدیک به مرز رویا هستند. در روز مرس هولم شبح اسب سفیدی بسیار قابل توجه و پرمعنی می‌نماید و در نمایشنامهٔ هنگامی که ما مردگان برمی‌خیزیم بلندی‌های کوهستان کشش مقاومت ناپذیری اعمال می‌کنند. این احساس مرموز از نیروهای محرک، موضوع اصلی نمایش‌های نمادین بود. بدون توجه به واقع‌گرایی یا غیرواقع‌گرایی، تقریباً همه‌ی نمایش‌های بعد از ایبسن به شدت متاثر از عقاید او بودند، چه، هنر باید سرچشمه‌ی بینش، آفریننده‌ی مناظره، ناقل عقاید و چیزی بیش از وسیله‌ی سرگرمی باشد. بدین گونه او نمایشنامه‌نویسان را بینشی تازه در ایفای نقش‌شان آموخت. تقریباً همه جا آثار ایبسن وسیله‌ای شد، برای انفصال از گذشته و نقطه‌ی عطفی برای تولیدکنندگانی که در پی‌نوآوری بودند.

● زولا

در همان هنگامی‌که ایبسن نمایشنامه‌هایش را می‌نوشت، ناتورالیست‌های فرانسوی کاملاً مستقل به دنبال گونه‌ی دیگری از نمایش بودند. ناتورالیست‌ها «وراثت» و «محیط» را مهم‌ترین عناصر تعیین کننده سرنوشت بشر می‌دانستند. این دیدگاه (بالااقل بخشی از آن) برپایه «اصل انواع» (۱۸۵۹) چارلز داروین استوار بود. نظریه داروین دو مشخصه بارز داشت.

۱ - تمام گونه‌ها از یک تبار متکامل شده‌اند.

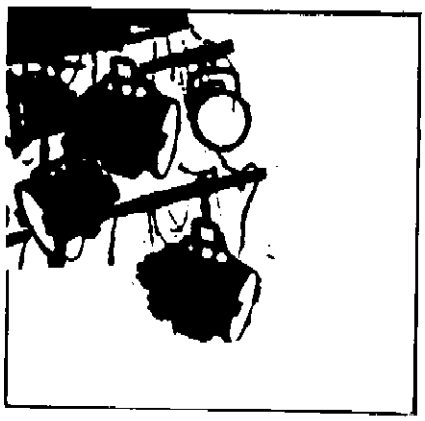
۲ - تکامل انواع نتیجه انتخاب اصلح است.

این نظریه توضیحات مهم بسیاری دارد.

اول، بیان می‌کند که هرچه انسان انجام می‌دهد و یا هرگونه‌ای که هست، نتیجه توارث و عوامل محیطی است.

دوم، از آنجاکه رفتار انسان قویاً تحت تاثیر عوامل خارجی است، هیچ فردی مسئول آنچه می‌کند، نیست. اگر تقصیر هست، برگردن جامعه‌ای است که توارث و عوامل محیطی ناخواسته را قوت و موجودیت بخشیده است.

سوم، نظریه داروین اعتقاد به تامل و پیشرفت را استحکام می‌بخشد، یعنی اگر روند



تکامل انسان از ذره‌ای زنده به سوی ظهور چنین مخلوق پیچیده‌ای بوده است، افزایش پیچیدگی و تکامل اجتناب ناپذیر به نظر می‌رسد، علیرغم اینکه گفته می‌شود تکامل می‌تواند با اعمال استوار روش‌های علمی تسریع شود.

ناتورالیسم به سبب شرایط سیاسی و اقتصادی جدید، طرافداران بسیاری یافت. جنگ فرانسه و آلمان (۱۸۷۱-۱۸۷۰) موجب تحقیر اذهان عمومی فرانسه شد، چه، فرانسه شهرهای «آلیس» و «لورین» را به آلمان واگذار کرد. جنگ، پایان سلطنت ناپلئون سوم نیز بود.

در پاریس بخشی به وجود آمد که بعد از بین رفت و فرانسه بار دیگر جمهوری شد. جنگ و پی آیند آن به مردم آموخت که طبقه کارگر از حقوق کمتری بهره‌مندند. بیست و پنج سال آخر قرن نوزدهم دوره رسوخ سوسیالیسم در اروپا بود به طوری که بسیاری باور داشتند که تنها این سازمان اجتماعی است که برابری همگان را تضمین می‌کند، چنین فشارهایی بالاخره بسیاری از دولتهای اروپایی را مجبور به قبول قانون اساسی کرد. تا سال ۱۹۰۰ تقریباً همه دولتهای اروپایی، به جز روسیه، حکومتی بر پایه قانون اساسی داشتند و علاقه به طبقه کارگر و برابری حقوق انسانها می‌بایست اولین بهانه تمرکز حرکت ناتورالیست‌ها باشد. علم و تکنولوژی، به عنوان ابزارهای مواجهه با مشکلات جدید، مهم‌ترین افزارها شمرده می‌شدند. ناتورالیست‌ها اظهار می‌داشتند که تمام مشکلات اجتماعی قابل حل است، اگر روش‌های علمی مشخصی اعمال شود.

ناتورالیسم به عنوان یک حرکت آگاهانه اولین بار دردهه ۱۸۷۰ در فرانسه پدیدار گشت. اولین نماینده ناتورالیسم فرانسه امیل زولا(۱۹۰۲-۱۸۴۰)، پیرو کومته و هوادار روش‌های علمی به عنوان کلید همه حقایق و پیشرفتها بود. با این باور که ادبیات باید یا علمی باشد، یا اصلا نباشد.

زولا اظهار می‌کرد که نمایش یا باید تصویرگر

قوانین اجتناب ناپذیر وراثت و محیط باشد، یا ثبت نحوه مطالعه. وی آرزو داشت که نمایشنامه‌نویس در جستجوی حقایق، مشاهده و ثبت آزمایشاتش را همچون یک دانشمند دنبال کند. او نویسنده را با پزشکی مقایسه می‌کرد که به دنبال علت بیماری است تا درمانگر باشد. آسیب‌شناس عفونت را مخفی نمی‌کند، بلکه آن را آشکار می‌سازد تا قابل معاینه باشد.

به همین صورت، نمایشنامه نویس باید بیماران اجتماعی را به تصویر بکشد، شاید که اصلاح شوند. به علاوه، زولا اعتقاد داشت که صحنه باید بازسازی دقیق محیط اجتماعی باشد تا بتواند رابطه علت و معلول را به وضوح به دیده بنشاند.

اولین اعلامیه مهم «اصول ناتورالیسم» زولا در سال ۱۸۷۳ در مقدمه نمایشنامه‌نویسی رمان او به نام ترزراکن انتشار یافت.

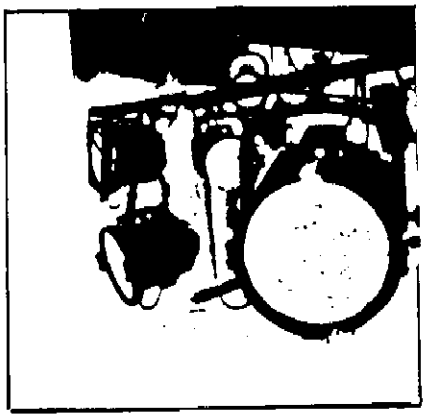
اوبعدها نظراتش را در کتابهای ناتورالیسم در نمایش (۱۸۸۱)، ورمان تجربی (۱۸۸۱) بسط داد.

● ناتورالیست‌های فرانسوی

برخی از هواداران امیل زولا در خواسته‌هایشان در جهت اصلاح نمایش حتی از اوهم افراطی‌تر بودند، با این توضیح که نمایش، «برشی از زندگی» است که برروی صحنه اجرا می‌شود.

بنابراین، آنها در اشتیاق‌شان برای نزدیکتر شدن به علم، همه تفاوت‌های هنر و زندگی را معدوم می‌کردند.

ناتورالیسم، همانند همه حرکت‌های قبل از آن، درعدم وجود اجرایی که اصول آن را به تصویر بکشد، ضعف داشت. گرچه معدود آثاری چون هنریت مارشال (۱۸۶۳) نوشته ادموند و ژول گونکور و ژن آرسی (۱۸۷۲) نوشته آلفونس دوده نوشته شدند، اما تأثیر کمی داشتند. حتی ترزراکن نوشته زولا نتوانست به معیار بالای نظامنامه انتقادی برسد، مگر در ظواهر که آن هم بیشتر شبیه ملودرامی از قتل و مکافات بود تا «برشی از زندگی». ولی در واقع «هانری بک» (۱۸۹۹-۱۸۳۷) توانست به معیارناتورالیسم در فرانسه دست یابد، گرچه او و زولاهمیشه مواجهه توهین‌آمیزی با هم داشتند. لاشخورها(۱۸۸۲) نوشته بک نمایشگر چپاول زن‌هایی است که توسط اقوام نزدیک‌شان، پس از مرگ پدرشان صورت می‌گیرد. هیچ غمخواری نیست، پایان نمایش بسیار بدبینانه و کنایه‌آمیز



است و نقطه‌اوجی در داستان وجود ندارد، مگر شاید حرکت ملایمی به سوی نتیجه‌ای بدگمانانه.

زن پاریسی (۱۸۸۵) نمایش زنی است که خیانتش سرمایه‌ای است برای پیشرفت کار شوهرش. در این نمایش بک معیار ناتورالیسم فرانسه را به اوج رسانید. این که لاشخورها توسط گروه کمدی فرانسه - یک جناح محافظه کار - اجرا شد، مبین این است که تا پایان قرن، ناتورالیسم کاملاً در پاریس پذیرفته شده بود. اما نمایش بک اجرای مؤثری نداشت: زیرا او از موافقت با درخواست گروه برای پاره‌ای تجدید نظرها، که می‌توانست نمایش را باذوق هنری مدرن انطباق دهد، سرباز زد.

در هرصورت اگر نمایشنامه ناتورالیستی قابل توجهی هم وجود داشت، هیچ وقت خوب اجرا نشد و این باعث شد که برخورد شایع اذهان عمومی و نمایشگران، برخورد موافقی نباشد.

در عین حال به عامل دیگری نیز احتیاج بود تا تغییر بزرگی تحقق یابد. این عامل جدید می‌بایست توسط آنتوان درتماشاخانه لیبر جایی که بعداز سال ۱۸۸۷ کارگردانی و نمایشنامه نویسی ناتورالیستی برای اولین بار متحد شدند، به وجود می‌آمد.

● تماشاخانه لیبر

در سال ۱۸۸۷ نشانی از ایجاد تغییری در زندگی آینده آندره آنتوان (۱۹۴۳ ۱۸۵۸) به چشم نمی‌خورد: زیرا وی کارمند شرکت گاز بود و تجربه نمایشی‌اش نیز محدود بود به همکاری‌های بیش از حد با شرکت‌های حرفه‌ای پاریس وگاه اجراهایی با یک گروه غیر حرفه‌ای. هنگامی که آنتوان می‌خواست چند نمایشنامه جدید را اجرا کند، گروه غیر حرفه‌ای‌اش از همکاری سرباز زد و او کار را به تنهایی شروع کرد و در جستجوی نامی برای شرکتش، نام تماشاخانه لیبر (تماشاخانه آزاد) را انتخاب کرد. موفقیت اولین اجرای نمایشی‌اش مورد تشویق و توجه زولا و سایر شخصیت‌های سرشناس قرار گرفت. دومین اجرای نمایشی‌اش نیز توسط بسیاری از منتقدین ـ که نقدهای طویلی می‌نوشتند ـ مورد توجه و بررسی قرار گرفت.

قبل از پایان سال ۱۸۸۷ آنتوان از سمت خود در شرکت گاز استعفا داد و تا سال ۱۹۱۴ خود را وقف کارهای نمایشی کرد. براساس اصول اشتراك، در تماشاخانه تنها به روی اعضا باز بود و به همین علت کلیه اجراها از سانسور معاف بودند. در واقع بسیاری از نمایش‌هایی که او اجرا می‌کرد، اجازه اجرای عمومی نداشتند نمایش‌هایی که اکثراً" هم ناتورالیستی بودند. بزرگ‌ترین و مهم‌ترین علت بدنامی تماشاخانه لیبر اجرای «کمدی‌های روسه»- نمایش‌هایی که اصول معمول عقلانی را وارونه جلوه می‌دهند، بود، که حتی گاه باعث بیزاری تماشاچیان صبور تماشاخانه لیبر می‌شد. بیشتر به علت همین اجراها بود که ناتورالیسم معروف به شرارت و فساد شد، گرچه همین اشتهار خود علتی شد برای ایجاد آزادی بیشتر در تماشاخانه‌های محافظه کار.

در سال ۱۸۸۸ آنتوان اجرای نمایش‌های خارجی را، یکی پس از دیگری آغاز کرد. بعد از نمایش قدرت تاریکی اثر تولستوی، به سراغ اشباح و مرغابی وحشی از ایبسن رفت.

بدین ترتیب نمایش‌های جنجال برانگیز داخلی، برای اولین بار در پاریس اجرا می‌شدند. علاوه بر مرکزی برای اجرای نمایش‌های جدید تماشاخانه لیبر پایه‌ای برای ایجاد مهارت‌های نمایشی شد. گرچه آنتوان از ابتدا برداشت و دیدی واقع گرا داشت.

در سال ۱۸۸۸ پس از برخورد با گروه مینینگن و شرکت ایروینگ، شروع به تحقیقات وسیعی در جهت تصحیح نوع بینش کرد. سپس کوشید محیط اجتماعی را با تمام جزئیاتش به روی صحنه آورد. برای مثال در قصابها (۱۸۸۸)، لاشه‌های حقیقی گوشت تازه و خون چکان را در صحنه آویزان کرد. در طراحی دکورهایش، اتاقی را همچون اتاق‌های واقعی درست می‌کرد و بعد تصمیم می‌گرفت که کدام دیوار را بردارد. اغلب، اثاثیه اتاق را در راستای پرده قرار می‌داد و بازیگران چنان ایفای نقش می‌کردند که گویی بیننده‌ای وجود ندارد. براساس عقیده او در باره اهمیت محیط اجتماعی، در طراحی هر نمایش که دکور مخصوص و متفاوتی می‌طلبید، دست داشت.

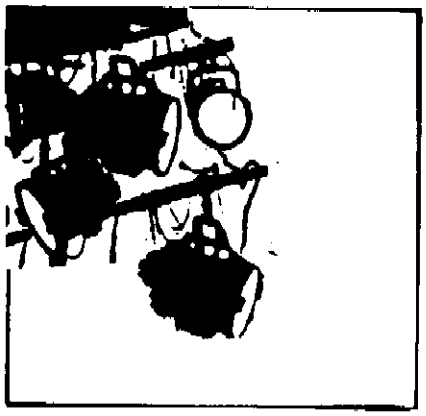
پس از ملاقات با گروه مینینگن، آنتوان توجه خود را به اجرای نقش بازیگران معطوف ساخت. گرچه اغلب بازیگرانش غیر حرفه‌ای بودند، آنها را مستبدانه و با دقت تمام تعلیم می‌داد، و در حالی که به دنبال رفتاری طبیعی بود، هرگونه حرکت فی‌البداهه و گویش دکلمه وار و بلند را موقوف کرد. موفقیت آنتوان به ضررش تمام می‌شد، چه به محض اینکه نمایشنامه نویس یا بازیگری به ارزش او پی می‌برد، آنتوان توسط گروه بزرگتری استخدام می‌شد. به علاوه، توقعات بالای هنری او در زمینه اجرا همیشه وی را مقروض نگاه می‌داشت، به طوری که حتی هنگامی که در اوج شهرت بود. تماشاخانه لیبر تنها توانست سه نمایش به روی صحنه آورد.

سرانجام در سال ۱۸۹۳ تشکیلات رو به ورشکستگی نهاد و در سال ۱۸۹۴ آنتوان آن‌جا را ترک گفت. تا این زمان او از صدوهشتادوچهار نمایشنامه، شصت‌و دو نمایش قابل اجرا ساخته بود. علاوه بر اجرای نمایش در پاریس، به بلژیک، هلند، آلمان، ایتالیا، و انگلستان نیز به منظور اجرای کار مسافرت کرد.

سرمشقی که او به وجود آورده بود در بسیاری از کشورهای دیگر دنبال می‌شد. آنتوان برای مدتی کوتاه از تماشاخانه‌های پاریس دورماند. در سال ۱۸۹۷ او مجدداً تماشاخانه‌ای را به نام تماشاخانه آنتوان که تماشاخانه‌ای تمام حرفه‌ای بود، به راه انداخت و در سال ۱۹۰۶ به سمت کارگردان تماشاخانه ادئون که خرجش را دولت می‌داد، منصوب شد و آن را کاملا مدرن کرد.

او دیگر گرچه با پشتکار کمتری کار می‌کرد، ولی کماکان واقع‌گرایی برکارهایش تفوق داشت. احتمالا مشهورترین کارهایش در این دوره اجرای نمایش‌های کلاسیک فرانسه بود- که در آنها سعی در خلق دوباره رسوم نمایشی قرن هفدهم داشت. بازیگران ملبس به لباس محلی نقش تماشاگران روی صحنه را داشتند، چلچراغی در صحنه آویزان بود و شمع‌های روشن پای صحنه کاملا هویدا بودند. با این برداشت او واقع‌گرایی‌ای را بنا نهاد که پایه‌هایش بر رسوم نمایشی متکی بود، نه بر معماری و لباس که معمول کارگردانان دیگر بود.

آنتوان اجراهای بسیار موفقی را نیز از نمایشنامه‌های شکسپیر کارگردانی کرد. نزدیک به پایان دوران تصدی‌اش در ادئون کارهایی را اجرا و کارگردانی کرد که ساخت جدید سبکشان، که بر پایه منابع بصری استوار بود، کاملا آشکار می‌نمود، اما قبل از این که روندکارش کشف شود



از سمت خود استعفا کرد.

او تا سال ۱۹۱۴ در مجموع سیصدو شصت و چهار نمایش اجرا کرده بود. در آن دوره هیچکس به اندازه آنتوان چنین ژرف و عمیق نمایش فرانسه را تاثیر نبخشیده بود. بعد از سال ۱۸۹۰ اکثر نمایشنامه نویسان مطرح فرانسه نو، واقع‌گرا و از همان ابتدا متاثر از آنتوان چنین ژرف و عمیق نمایش فرانسه را تاثیر نبخشیده بود. بعداز سال ۱۸۹۰ اکثر نمایشنامه نویسان مطرح فرانسه نو، واقع‌گرا و از همان ابتدا متاثر از آنتوان بودند.

در این رهگذر می‌توان از پودتوریش ، دکورل، و بریو نام برد ژرژه پودتوریش (۱۹۳۰-۱۸۴۹) به خاطر توانایی‌اش در شخصیت پردازی پیچیده‌ای که تحت تاثیر مواجهه‌ای درونی است شناخته شده است. احتمالا بهترین اثرش شیفته (۱۸۹۱) است و آن داستان شوهری است که می‌کوشد خود را از دست همسرش خلاص کند، و عاقبت در می‌یابد که نمی‌تواند از او دست بشوید.

فرانسوا دکورل (۱۹۲۸- ۱۸۵۴) اولین نمایشنامه‌اش را برای اجرا در سال ۱۸۹۲ به دست آنتوان سپرد. چندکاری به ذوق مردم ساخت، ولی نادیده انگاشتن اصول پیش پا افتاده ساختار نمایشی اغلب دست او را در تصمیم‌گیری‌هایش می‌بست. توجهش به مواجهه‌های درونی روانشناختی به پیشرفت موضوعات واقع‌گرایانه کمک شایانی کرد. در میان بهترین اثرهایش می‌توان از فسیل‌ها (۱۸۹۲)، داستان اشرافیت رو به زوال؛ و مهمانی شیر (۱۸۹۷) داستان شخصیتی که سعی در بهبود وضع کارگران دارد، نام برد.

اوژن بریو (۱۹۳۲-۱۸۵۸) ، همان طور که برناردشاو گفته است، مهمترین نمایشنامه نویسی است که بعداز مرگ ایبسن در اروپا قد علم کرد. بعداز اجرای اولین نمایشنامه‌اش توسط آنتوان در سال ۱۸۹۲ بریو، ردای سرخ (۱۹۰۰) داستان مشکلات احقاق حق از قاضیانی که از ابتدا به فکر ترفیع‌اند، کالای زیان دیده (۱۹۰۰)، درباره سیفلیس و انتقالش به یک بچه، و زایشگاه (۱۹۳۰۰) را، که حمله‌ای خشمناک علیه جامعه‌ای است که اجازه قانونی کنترل جمعیت را نمی‌دهد، نوشت. نمایشنامه‌های بریو برای اذهان عمومی موضوعاتی غیرقابل هضم بودند، در حالی که ایبسن تا سال ۱۹۰۰ کارهایی نوشت که در تمامی تماشاخانه‌های تجاری قابل اجرا بودند.

● ناتورالیسم در آلمان

الگویی که در فرانسه به وجود آمد در آلمان دنبال شد. اولین قدم برای ایجاد تغییرات اساسی نمایشی در آلمان در سال ۱۸۸۳ برداشته شد؛ هنگامی که تماشاخانه دوبشس توسط آدولف لارونگ(۱۹۰۸ - ۱۸۳۸)، لودویک بارنای (۱۹۲۴-۱۸۴۲)، شرکتی به ریاست یوزف کایتز (۱۹۱۰ - ۱۸۵۸) -که باگروه بازیگران مینینگن کار می‌کرد - و اگنس سورما(۱۹۲۷ - ۱۸۶۵) - که بعدها گل سرسبد و سرمشق بازیگران زن آلمانی شد - گشایش یافت. در این زمان مجموعه‌ای از نمایشنامه‌های جدید و قدیم به زوش بازیگران گروه مینیگن اجرا شد. در سال ۱۸۸۸ بارنای از گروه کناره جست و تماشاخانه‌ای به نام تماشاخانه برلینز را بنیاد گذاشت و در همان سال تماشاخانه دیگری با نام تماشاخانه لسینگ نیز توسط اسکار بلو منتال (۱۹۱۷ - ۱۸۵۲) گشایش یافت.

بنابراین تا سال ۱۸۹۰ برلین پر از گروه‌های نمایشی حرفه‌ای و خوب بود. با این حال گوناگونی انتخاب نمایش این گروه‌ها به خاطر سانسور موجود بسیار محدود بود. در همین هنگام گروهی به نام جوان‌ترین آلمان شروع به هواداری از هنر جدیدی کردند که اساسش برمشاهده بی‌طرفانه حقایق و واقعیت‌ها استوار بود؛ در حالی که گروه دیگری که خود را دورخ (سراسر) می‌نامیدند، در انگاشته‌ها و خواسته‌هاشان از نمایش، حتی از زولا هم بیشتر ناتورالیست بودند.

هردو گروه از میان نمایشی که از ایبسن تا سال ۱۸۹۰ به آلمانی ترجمه شده بود، با برداشتی آزاد، اجراهایی ارائه دادند. این حرکت جدید هم‌چنان که در فرانسه مهجور مانده بود. در آلمان نیز مورد استقبال واقع نشد تا زمانی که با الهام از تماشاخانه لیبر، در سال ۱۸۸۹ فرای بوهن

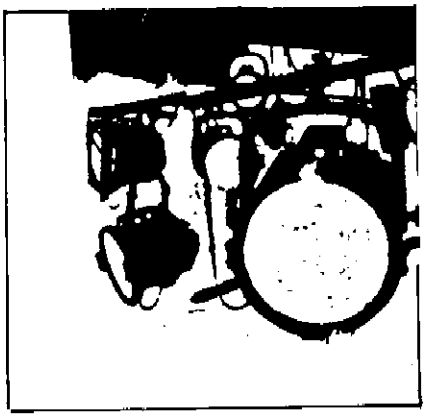
(صحنه آزاد) در برلین سازمان یافت.

برخلاف گروه آنتوان، گروه آلمانی، سازمانی دمکراتیک متشکل از هیئت حاکمه و تعدادی افسر بود. اتوبرام (۱۹۱۲ - ۱۸۵۶) که برای نمایش‌ها نقد می‌نوشت، به عنوان مسئول گروه انتخاب و به هسته مرکزی گروه تبدیل شد. برای ایجاد امنیت مالی بازیگران حرفه‌ای، نمایش‌ها عصرهای یکشنبه اجرا می‌شد؛ زیرا کارمندان تماشاخانه در طول هفته در تماشاخانه‌های دیگری - مخصوصاً دویشس، برلینر، ولسینگ - مشغول به کار بودند. برام تسلط کمی روی بازیگران - که تعدادشان در هر نمایش زیاد بود - داشت. بنابراین تماشاخانه فرای بوهن تاثیر بسیار کمی برروند تولید نمایشی داشت. کمک بزرگ و پراهمیت این تماشاخانه در این زمینه شاید اجرای نمایشنامه‌هایی بود که همه سانسور شده بودند. نمایش اشباح، و نمایش‌هایی از هاپتمان، گونکور، زولا، بک، تولستوی، آنت زنگروبر، و استریندبرگ یکی پس از دیگری اجرا شدند.

بعد از دوره فعال بین ۱۸۹۰ و ۱۸۹۱، اجرای نمایش‌ها تقریباً متوقف شد، گرچه گاهی نمایشی که سانسور شده بود، اجرا می‌شد.

فعالیت تماشاخانه فرای بوهن در سال ۱۸۹۴ - هنگامی که برام به سمت کارگردان تماشاخانه دویشس انتخاب شد - کاملاً متوقف گردید. در تماشاخانه دویشس بین سالهای ۱۸۹۴ و ۱۹۰۴ و در تماشاخانه لسینگ بین سال‌های ۱۹۰۴ و ۱۹۱۲، برام سبک واقع‌گرا را تکامل بخشید. وی موفقیت کمی در کارهای کلاسیک به دست آورد و سپس خود را کاملاً وقف ترتیب دادن نمایش‌هایی کرد که هماهنگ با نیازهای جدید نمایشی بودند؛ مخصوصاً کارهای ایبسن، هاپتمان، و شینتزلر که متاسفانه گروه نمایشی او نتوانستند از عهده اجرای این نمایش‌ها بخوبی برآیند.

مهم‌ترین نمایشنامه نویس آلمانی‌ای که کارهایش در فرای بوهن اجرا شدگرهارت هاپتمان (۱۹۴۶-۱۸۲۶) بود. موفقیت چشمگیر نمایش او به نام قبل از سپیده دم (۱۸۸۹) - داستان خانواده‌ای سلیسی که زندگی‌شان پس از کشف زغال‌سنگ در زمین‌شان آلوده به فساد و تباهکاری می‌شود، موفقیت هاپتمان را به عنوان نمایشنامه‌نویسی مهم تثبیت کرد. در پنجاه سال بعد او حدود سی نمایشنامه نوشت. از میان نمایشنامه‌های اولیه‌اش، بهترین اثرش بافنده‌ها (۱۸۹۲) است که اهمیت به سزایی درباری گروهی بازیگران نقش اصلی، که درگیر انقلابی



بی‌ثمرند، دارد. هاپتمان نیز همانند ایبسن، به سمت «نمادین نوشتن» گرایید که آثار این نمادگرایی را می‌توان در تصورهانل (۱۸۹۳) ناقوس غرق شده (۱۸۹۶) مشاهده کرد.

بعد از سال ۱۹۱۲ نمایش‌های هاپتمان به شدت به سوی غیرواقع‌گرایی متمایل شدند. وی قبل از مرگش به خاطرپذیرش انفعالی اصول حکومت هیتلر، اعتبار خویش را از دست داد. تمامی کارهای هاپتمان نمایشگر نوعدوستی‌ها و همدردی با رنج‌های انسان هستند، اما بازیگران نقش اصلی‌اش، که قربانی شرایطی خارج از کنترل خویش‌اند، بیش از اینکه قهرمان باشند، قابل ترحم‌اند.

فرای بوهن شکل و ساختار بسیاری از اجتماعات نمایشی را در آلمان، منقلب و متاثر کرد. گرچه به عنوان گروهی نوآور شهرتی به دست نیاورد، اما راه را برای نمایش نوگرا هموار ساخت.

در سال ۱۸۹۰ براساس اصول و با الهام از فرای بوهن تماشاخانه دیگری به نام فرای ولکس بوهن در برلین گشایش یافت و اجراهایی در صبح روزهای یکشنبه داشت که بلیت نمایش‌ها در سطحی وسیع و به قیمتی نازل فروش می‌رفت. این تماشاخانه که در بدو امر هزار و صدو پنجاه عضو داشت توانست تعداد اعضایش را تا سال ۱۹۰۸ به دوازده هزار نفر افزایش دهد. در سال ۱۸۹۲ تماشاخانه دیگری به نام نئوفرای ولکس بوهن توسط کارگردان قبلی گروه فرای ولکس بوهن، با روشی مشابه گشایش یافت. تا سال ۱۹۰۵ این گروه منتخبی از نمایش‌های گوناگون را برای اعضا نمایش می‌داد. قبل از جنگ جهانی اول این دو گروه با هم یکی شده، با مجموع هفتاد هزار عضو توانایی تشکیل مدرن‌ترین تماشاخانه آلمان و استخدام همکاران دائمی را یافتند.

اجرای نمایش‌های کارگری روزبه روز در آلمان واتریش گسترده‌تر می‌شد که اهمیت به سزایی در افزایش جمعیت نمایش دوست در آن کشورها داشت. قبل از سال ۱۹۰۰ نمایش واقع‌گرای نو، تقریباً همه جا مورد قبول قرار گرفته بود. در تماشاخانه بورگ وین، بین سال‌های ۱۸۹۰ و ۱۸۹۸، اجراهای بسیاری از نمایش‌های جدید انجام شد و آن، هنگامی بود که ماکس بورک هارت (۱۹۱۲ - ۱۸۵۴) کارگردانی تماشاخانه را به عهده داشت. جانشین او پال شله‌نتر(۱۹۱۶ - ۱۸۵۴) - دوست و طرفدار هاپتمان و از اولین اعضای گروه فرای بوهن - راه او را بین سال‌های ۱۸۹۸ و ۱۹۱۰ دنبال کرد. همین اصول در جای دیگر نیز مورد تقلید قرار گرفت؛ چه، اشتیاق روزافزون مردم به نمایش نوگرا موجب افزایش این گونه نمایش‌ها می‌شد. علاوه بر هاپتمان، نمایشنامه‌نویسان برجسته دیگری نیز بودند که از میان آنها می‌توان از سودرمان و شینتزلر نام برد. هرمان سودرمان (۱۹۲۸ - ۱۸۵۷) درخلق نمایش‌های واقع‌گرای عامه‌پسند حتی از هاپتمان موفق‌تر بود. وی تصمیم داشت به اصول نمایش خوش ساخت وفادار باشد و حتی هنگامی که درباره موضوعات «پیشرفته و مدرن» می‌نوشت هماهنگی با اصول عقلانی قابل قبول را حفظ می‌کرد. مشهورترین اثرش مگدا (۹۳۱۸)، داستان زن خواننده‌ای که زندگی بو می‌اش موجب اختلاف با پدرش می‌شود، دستمایه مناسبی برای بازیگران زنی مانند برنهارد و دوسه شد.

سودرمان تا اوایل قرن بیستم هم چنان می‌نوشت. مهمترین نمایشنامه‌نویس این دوران در اتریش آرتور شینتزلر(۱۹۳۱ - ۱۸۲۶) بود، که به افسردگی و خستگی همه‌گیر، خصوصیت آن دوران که با دیدگاه‌های جنسی سطحی عجین شده بود، مربوط می‌شد.

مشهورترین اثر وی آناتول (۱۸۹۳) مجموعه‌ای از نمایش‌های کوتاه است که هر یک داستان دسیسه‌هایی عاشقانه است. او اعتقاد داشت که حتی هنگامی که انسان در اوج خوشحالی به سرمی‌برد، لذت آنی‌اش پایانی جز حسادت و خستگی نخواهد داشت. در این باره نمایشی تکان دهنده به نام رنگین (۱۹۰۰) دارد که به نام‌های گوناگونی چون دستهایی در اطراف، لاروندو، رقص گرد ترجمه شده‌اندکه تاسال ۱۹۲۰ در آلمان اجرا نشده است. این نمایش ده شخصیت دارد که همگی درگیر مسائلی عشقی می‌شوند. شینتزلر، دوست صمیمی زیگموند فروید عقیده محکمی به نقش مسائل

بقیه در صفحه ۱۵۷

● ده‌تاریخ برجسته سینما...
بقیه از صفحه ۶۹

می‌رسد، البته ۱۴ سال پس از فیلم خواهش عمیق خدایان که یکی از مهم‌ترین فیلمهای سینمای ژاپن محسوب می‌شود.

اگر ایماموراتوانست شخصاً ۲ فیلم را پی درپی تهیه کند فقط به خاطر رشوه‌های کلانی بود که به تلویزیون پرداخت کرده بود.

یاسو جیرو اوزو در فرانسه با ۲۵ سال تأخیر شناخته شد - سوسومو هانی تقریباً دیگر فیلمی تهیه نمی‌کند - ماساکی کوبایاشی برای تلویزیون فیلم می‌سازد. یوشی‌سی‌گه بوشی‌دا دیگر پس از فیلم کودتا در سال ۱۹۷۳ فیلم تخیلی تهیه نکرد.

نسل سال‌های ۶۰ دیگر در ژاپن جایی برای عرضه محصولات خود ندارد. مشکلات اقتصادی صنعت سینماتوگرافی به شرکت‌های بزرگ امکان تهیه چیزی جز سریال‌ها را نمی‌دهد. گروههای مستقل در میان این همه مشکلات متنوع به سختی می‌توانند منفرد بودن و وجود خود را حفظ نمایند. تمام نسل کلاسیک‌ها که هنوز هم می‌توانند برای ما شاهکار خلق کنند به خط پایان حرفهٔ خود رسیده‌اند. سالهای دههٔ ۸۰ برروی موفقیت‌هاو امیدهای بهتر باز نمی‌شوند. □

● سوسوی چند شمع...
بقیه از صفحه ۶۵

گل سرخ‌ها و خاک را برتابوت ریختیم. چند ثانیه بعد تابوت در زیر خاک از نظر محو شد.

سه ساعت بعد، در سایه‌ی درختی نشسته‌بودیم و صحنه‌های فودی محبوبمان را به خاطر می‌آوردیم. جان استافورد پسر آنالی و یکی از ملوانان استرالیایی جوان را دیدیم، که برسر گور پدر خوانده‌اش انجیل می‌خواند و در همان حال قسمت‌هایی از نوار صدای How green wan my valley از ضبط صوتی دستی درکنار او، پخش می‌شد. کلمات بست مورگان به گوشمان خورد. همین الان آمد پیش من - آیورهم بالو بود. برایم از شکوهی که دیده بود صحبت کرد. وکلمات پایانی فیلم که: مردانی مثل پدر من نمی‌توانند بمیرند. آنها هنوز با ماهستند، همواره مورد احترام و عشق. چه‌قدر آنموقع دره‌ام سرسبز بود! رفتن استافورد را تماشاکردیم و سپس خودمان گورستان را ترک کردیم. فورد، تنها ماند. □

● تاریخ نمایش نوین
بقیه از صفحه ۱۲۱

جنسی در شخصیت پردازی داشت، اما معتقد بود که عشق نمی‌تواند کاملاً بر پایه ارضای خود استوار باشد. گرچه شینتزلر کمتر درباره موضوعات دیگری می‌نوشت. در کارنامه آثارش نمایشنامه‌هایی با موضوعات متفاوت نیز دارد؛ مانند پروفسوربرنهاردی (۱۹۱۲) که نمایش «ضد سامی» است. □

● طراحی صحنه و...
بقیه از صفحه ۱۲۸

با نور به نظر می‌رسند، اما فضای بی‌روح صحنه را جان می‌بخشند. آفرینش فضای تراژیک برای هنرمندان کار پرهیجانی است. شاینتسیس آن را از طریق درک خود از خلاء می‌سازد، مرزی که در ماورای آن خلاً نهفته است، چنان نیست که تماشاگران خود را در میان دیوارهای صخره‌ای محصور بیابند، بلکه تاروپود آنها به طرز نامحسوسی تغییر می‌کند (گویی فی‌الواقع سطح صخره‌ها است که دیگرگون می‌شود) و فضای صحنه را نیز دگرگون می‌سازد.

در اینجا شاینتسیس از نور همچون اسکنهٔ پیکرتراشان بهره می‌گیرد. او به کمک نور، فضا را تقسیم می‌کند، حاشیه‌ها را مشخص می‌سازد، آن را شکل می‌دهد و بدین سان آنرا نامحدود جلوه می‌دهد. روش مورد علاقهٔ او آن است که باریکه‌های نور را از بالا بتاباند تا توهم وجود یک پردهٔ نورانی در ذهن تماشاگر ایجاد شود، گویی ستون‌هایی از نور را می‌بیند. نور در مقابل یک زمینهٔ مه گرفته و مبهم، به طور عمودی می‌تابد. اما بازیگران، هنگامی که به تنهایی بازی می‌کنند، در معرض تابش‌های متقاطع و نامتقارن قرار می‌گیرند، انگار توسط نور به صلیب کشیده شده باشند. در اوج تراژدی، شاینتسیس گویی چهره‌ها را پنهان می‌سازد و فقط سایه آنها را باقی می‌گذارد. وانگهی، زنجیره‌ای از عکس‌ها نیز وجود دارد. چهرهٔ شاهدان عینی از دیوارها و از صحنه برکنده و راهی تالار نمایش می‌شود. بزرگترین بخش کار عبارت است از بیان و تایید ایده وسوُلد ویشنوسکی این موضوع همان قدر که به هنرمند مربوط می‌شود به کارگردان نیز مربوط است. در صحنهٔ تناقض‌گونهٔ وایسین، انوار خیره‌کننده‌گویی به تماشاگر می‌گوید که این فقط یک نمایش تئاتر بود وبس، آن چه همچون یک جهان ملموس و واقعی به نظر می‌آمد، دوباره مبدل به یک اسباب نمایشی می‌شود. و این بر تجربهٔ تراژیک صحه می‌گذارد چهره بازیگران در میان نور خیره‌کننده، به نظر رنگ پریده می‌آید.

ایدهٔ این طراحی صحنه در کوههای سیرامائسترا در کوه به ذهنم خطور کرد: صخره‌های سفید و زمین سرخ گردنه‌ها و کوهها را در اوقات مختلف روز نظاره کردم. شکل آنها با تغییر نور به طرز مشخصی دگرگون می‌شد. تراژدی نیز بر پایهٔ تضاد سادهٔ نور و سایه قرار دارد. همین تضاد ساده است که زبان تراژدی را می‌سازد.

● تئاتر من

شاینتسیس در صحنه‌های مختلف و با نمایشنامه‌ها و کارگردانهای مختلف کار می‌کند تئاتر من (چنانچه بتوان این عبارت را به‌کار برد) بسیار متنوع است. دوست دارم برای تراژدیهای باستان، درام «موج نو»، درام‌های خانوادگی و اجراهایی که در فضای باز انجام می‌شوند، کار کنم، اگر با یک ایده تئاتری جالب و نوظهور برخورد کنم، حتماکار با آن را تجربه خواهم کرد.

از کارهای او با عنوان ساختار گرایی طعنه‌آمیز یا مفهوم گرایی هیجانی یاد می‌کنند. ولی بهتر آن است که بگوییم، کار او گلچینی هماهنگ است. خود وی می‌گوید که یک طراح صحنه می‌تواند از هر آنچه در جهان دیداری پیرامون‌اش موجود است، بهره گیرد. و جهان اطراف، مجموعه‌ای است پیچیده و ما در میان شیشه، بتون و آلومینیوم زندگی می‌کنیم. چشمانمان به این چیزها خو گرفته است. دنیای اطراف ما، شکل ادراک‌مان را تغییر داده است، و هنگام طراحی صحنه باید این حقیقت را مد نظر داشت.

کار شاینتسیس ، به معنای دقیق کلمه، مدرن است. او جنبهٔ زیبا شناختی محیط روزمرهٔ خود را درک می‌کند. شاینتسیس در مورد استعاره‌ها و نمادها جانب احتیاط را می‌گیرد. تصویر ازپیش تعیین شده‌ای را برای نمایش پیشنهاد نمی‌کند. بلکه صحنه‌ای را برپا می‌سازد که فکر و احساس در آن به نمایش در آید.

اما نمی‌توان کار شاینتسیس را با تعاریف خاصی محدود کرد. همانگونه که خودش می‌گوید: یک تئاتر واقعی باید جنبه‌ای پرابهام و رازگونه داشته باشد، و آفرینش این جنبه، بیش از هرکس، بر عهدهٔ طراح صحنه است. □