برتولت برشت در مقام دراماتورژ*

راسل ایی. براون
مترجم: داوود دانشور

Russell E. Brown

برتولت برشت (۱۹۵۶-۱۸۹۸)، سی سال پس از مرگش به‌عنوان بزرگترین نمایشنامه نویس و به یقین مهمترین نظریه پرداز عرصه نمایش این قرن شناخته شده است. بدون آموزه (دکترین) تئاتر حماسی او امروز تئاتر، چه در غرب و چه در شرق، به سختی قابل تصور بود. برشت، پس از چیرگی بر تئاتر دنیاهای سوسیالیستی و سرمایه‌داری در سال‌های پس از مرگ اش، اینک به عنوان یک شاعر غنایی بااهمیت نیز شهرت یافته است. از ویژگی‌های دیگر زندگی این هنرمند بسیار خلاق کار وی به عنوان فیلم ساز در "وایمار آلمان" و جایگاه او به عنوان یک دراماتورژ است.

برشت همانند **لسینگ** در قرن هیجدهم، که در هامبورگ تئاتر آلمان را در مقام دراماتورژ و به‌عنوان منتقد نظریه‌پرداز برجسته حیاتی تازه بخشید، در پی آن نبود که فقط نمایشنامه‌های عظیم بنویسد، بلکه مسیر آن‌ها را در مقام تهیه‌کننده، کارگردان، و دراماتورژ تا صحنه‌ی تئاتر هم دنبال می‌کرد. امّا درحالی که در اواخر زندگی لسینگ به خاطر مصائب شخصی و حرفه‌ای دچار آسیب گردید، به گونه‌ای که درون کتابخانه‌های اشرافی (Wolfenbuttel) گوشه گیر شد و با تلخ‌کامی درگذشت، برشت مارکسیست از تبعید آمریکا بازگشت تا تئاتری سترگ را با موفقیت سرپرستی کند، در تئاتر شیف بائردام (Theatre am Schiffbauerdamm) در برلین شرقی، یعنی همان بخش از آلمان که برای ایجاد سوسیالیسم تلاش می‌کرد.

در بیست و پنج سالگی، این جوان سرکش وایمار آلمان و منتقد بیرحم جامعه بورژوا که هنوز ایدئولوژی مشخصی نداشت، دراماتورژ کامرز پیل مونیخ (Munich Kammerspiele) دراماتورژ شد.

او نمایشنامه‌ای از **شکسپیر** را که طبق قرار می‌بایست آماده می‌شد کنار گذاشت تا نمایشنامه "ادوارد دوم" **کریستوفر مارلو**، نمایشنامه نویس معاصر شکسپیر را که با همکاری لیون فوخشتوانگر (Lion Feuchtwanger) ترجمه شده و تغییر یافته بود مورد اقتباس قرار دهد. برشت این نمایشنامه را هم کارگردانی کرد و هم به‌عنوان دراماتورژ در تهیه آن مشارکت نمود. یان کنوپف (Jan Knopf)، این پروژه را نخستین "تولید مشترک" برشت نامید. اینک تولیدی از شهر برلین شاهد کناره‌گیری برشت از مقام کمک کارگردان (co-director) می‌شود، امّا موفقیت این تولید به نقل مکان برشت به برلین کمک نمود. او در این جا، به مدت یک فصل (در کنار کارل تسوک مایر Carl Zuckmayer) به عنوان کمک دراماتورژ "دویچه تئاتر" که بسیار خوش‌نام و معتبر بود و زیر نظر **ماکس راینهارت** فعالیت می‌کرد مشغول به کار شد. چندی پس از مطرح کردن درخواست‌های ناممکن اش (نظارت کامل بر برنامه ریزی، و تغییر نام تئاتر به Episches-Rauch-Theater) از این تئاتر غیب اش زد، و فقط هنگام دریافت چک‌های حقوق ماهیانه اش ظاهر می‌شد.

برشت پس از اینکه در سال ۱۹۲۶ مارکسیست شد، به عنوان دراماتورژ با **اروین پیسکاتور**، دیگر نوآور بزرگ چپ گرای تئاتر مدرن آلمان شروع به کار نمود. برشت در این مرحله عضوی از یک گروه بود، زیرا پیسکاتور دارای یک جمع سازمان یافته دراماتورژ، متشکل از دوازده نویسنده از جمله فلیکس گاسبارا (Felix Gasbarra) و لئو لانیا (Leo Lania)ـ در تئاتر نولندورفپلاتس (Nollendorfplatz) در برلین بود. در این هنگام برشت کار روی

*این مقاله ترجمه‌ای است از:
Russell E. Brown, "Bertolt Brecht as Dramaturg", 1986
که از کتاب:
What Is Dramaturgy?
Edited by Bert Cardullo,
NE: American University Studies, 2005, pp. 57-63
برگرفته شده است.

"راسپوتین" اثر **تولستوی** و "سرباز خوب شوایک" اثر یاروسلاو هاشک (Hasek) را پیش می برد. موفقیت چشمگیر "اپرای سه پولی" در شب اول نمایش در ۲۱ آگوست ۱۹۲۸ در تئاتر "شیف بائردام" برشت را قادر ساخت تا از این دومین تصدی مقام دراماتورژ در کنار پیسکاتور به موقعیت پایدارتری در تئاتر اخیر دست یابد. تجربیات او در اپرا و تئاتر آموزشی و کار با کورت وایل (Kurt Weill)، هانس آیسلر (Hannse Eisler)، و "پاول دِساو (Paul Dessau) بعدها پی گرفته شد.

برشت در سال های تبعید (در اسکاندیناوی و کالیفرنیا) از تئاتر آلمانی زبان جدا افتاد (اگرچه معدودی از نمایشنامه هایش در زوریخ به صحنه رفت) امّا به هرحال فرصت یافت به عنوان یک شاعر و دشمن فاشیسم بهترین نمایشنامه هایش را بیافریند. برخی تلاش های او برای تأثیرگذاری در تئاترهای کشورهای خارجی عموماً با ناکامی همراه بود، چنانکه در سال ۱۹۳۵ مجبور شد در اجرای نمایشنامه ی "مادر" توسط اتحادیه تئاتر نیویورک دخالت کند.

پس از ایام دلسردکننده ی هالیوود (او در این سال ها چند فیلمنامه از جمله "جلادها نیز می میرند" را نوشت)، برشت به کمیته ی مبارزه با اقدامات ضد آمریکایی کنگره ی ایالات متحده احضار گردید؛ که دست اندرکار مبارزه با کمونیسم در عالم نمایش بود. یکی از اعضای کنگره در این کمیته، که از شهادت زیرکانه برشت در ۳۰ اکتبر ۱۹۴۷ خوشش آمده بود، **ریچاردام. نیکسون** بود.

اروین پیسکاتور

برشت روز بعد ایالات متحده را ترک کرد و پیش از بازگشت به آلمان مدت یک سال در سوئیس به سر برد. با گذرنامه اتریشی که (توسط همسرش **هلنه وایگل** و گوتفرید فون آینم (Gottfried Von Einem) به‌دست آورده بود جمهوری آلمان دموکراتیک GDR (آلمان شرقی) را به جای آلمان غربی انتخاب نمود؛ و همین جا در ژانویه ۱۹۴۹ نمایشنامه "ننه دلاور" را با بازی همسرش هلنه وایگل در نقش محوری در دویچه تئاتر کارگردانی کرد. این نمایشنامه یک مدل زنده ی صحنه ای بود با طرح های جزیی، با تحلیل و تبادل فکر، و تصویرهای بسیار زیاد که به صورت کتاب درآمده بودند.

حال برشت اجازه یافته بود گروه تئاتری خود "برلینر آنسامبل" را متشکل سازد. این گروه نخست به عنوان مهمان دعوت شد تا در دویچه تئاتر نمایش اجرا کند، آنگاه از سال ۱۹۵۴ در همان تئاتر قدیمی بازسازی شده دهه ی بیست برشت، "شیف بائردام" به طور ثابت ساکن گردید. این گروه سخاوتمندانه توسط دولت حمایت می شد. برشت روی هم شصت بازیگر و دویست و پنجاه همکار داشت؛ زمان تمرین و تولید عملاً نامحدود بود. از این رو برشت، همانند شکسپیر و مولیر در عصر خود، تئاتری خصوصی از آن خود داشت تا اثر خود و دیگران را بر صحنه آورد، و نظریه ی تئاتر حماسی اش را بیازماید، و نسل کاملی از دست اندرکاران تئاتر، بازیگر، طراح صحنه، مصنف موسیقی و دراماتورژ تربیت کند. علاوه بر بازیگران کارکشته ی پیش از **هیتلر** و ایام تبعید، غیرحرفه ای های بسیاری نیز مورد استفاده قرار می گرفتند. برشت موقعیت مباشرت کارگردان (مدیریت) را به همسرش تفویض نمود و خود اسماً عضوی از کمیته هنری (Beirats Mitgliad des kunstlerischen) شد.

همانند دوران همکاری با پیسکاتور بسیاری دراماتورژهای جوان وجود داشتند که برشت تعلیم‌شان می‌داد، ازجمله هاینار کیپهارت (Heinar Kipphardt) (که اکنون نمایشنامه نویس موفقی است) و کاته رولیک ویلر (Kathe Rulicke-weiler). زمانی که مرحله دراماتورژی گزینش، اقتباس، و بررسی نمایشنامه بصورت گروهی کامل می شد، اغلب برشت نمایشنامه را برای اجرا کارگردانی می‌کرد. نظریه‌پردازانی چون **استانیسلاوسکی**، پیسکاتور، و **ارسطو** به طور جمعی مورد بررسی و تحقیق قرار می گرفتند و به همین سیاق زمینه دیدار با گروه‌های اجتماعی نظیر کسانی که قرار بود به تصویر کشیده شوند (کارگران زراعی و صنعتی) فراهم می‌آمد. نمایشنامه‌ها را همچنین به خارج از سالن‌های تئاتر به کارخانجات می بردند و عقاید طبقه‌ی کارگر پرسش می شد و آنگاه با محتوای تولیدات تلفیق می گردید.

متون نمایشنامه‌ها، متون مقدس تئاتر سنتی، از بیخ و بن تغییر می‌یافت و توسط دراماتورژ و دیگران تطبیق داده می شد، چراکه هدف از تولید عبارت بود از تغییر عملی جامعه نه بزرگ داشت سترون یک متن کلاسیک.

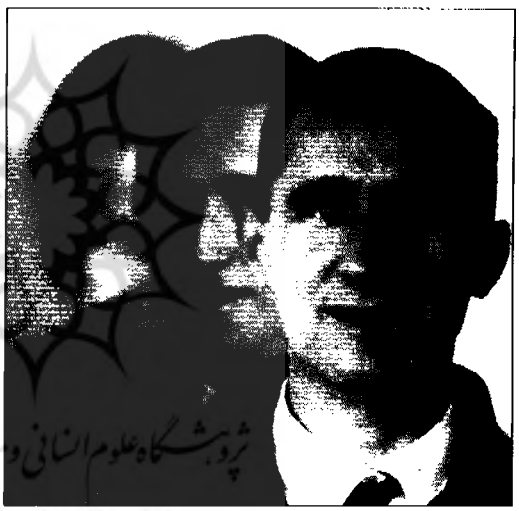
برشت و هلنه وایگل، پس از اجرای نمایش مادر

نخستین اصلی که او به همکارانش آموخت عبارت بود از قصه، یا داستان. زنجیره‌ی رویدادها باید به‌وضوح و قدرتمندانه مستقر گردد نه فقط در تولید بلکه پیش از آن در خود نمایشنامه نیز. جایی که این زنجیره وضوح پیدا نمی کرد بر عهده دراماتورژ بود که متن را تغییر دهد تا گره‌های کور را برطرف و حذف کند و حرف اصلی را جای آن‌ها بنشاند.

همچون در اجرای "ننه دلاور" و پیش از آن در اجرای "آنتیگون" در سوئیس، دفاتر نمونه‌ی کار با صدها تصویر و شرح و تفصیل طراحی صحنه و شخصیت‌ها تهیه می شد. تولیدات برجسته‌ی این گروه از جمله "ننه دلاور" و "دایره گچی قفقازی"، در جشنواره‌های بین‌المللی تئاتر در پاریس و دیگر جاهای برون مرزی به اجرا درآمدند. آماده‌سازی "کوریولانوس" شکسپیر توسط این گروه مدت چهار سال به درازا کشید.

علاوه بر دفتر نمونه منفرد (Modellbucher)، برلینر آنسامبل جزواتی مرکب از شرح اجرایی شش اثر عمده، کارگاه تئاتر (Theatrcarbeit) را به چاپ رسانید، که پیرامون نمایشنامه‌ها بحث می کند و با ارایه شکلی درمورد هر یک مثال می‌آورد (با بیش از پانصد تصویر و مقالاتی درباره کارگردانی، دراماتورژی، دکور، لباس، موسیقی). از روی اجراهای برشت مانند "مادر" و "کاتس گرابن" (Katzgraban - یک کمدی روستایی) اثر اروین اشتر تیماتر (Strittmatter)، نمایشنامه نویس آلمانی، فیلم‌های مستندی ساخته شد (کار روی این اثر تلاشی بود در حوزه کارگردانی از سوی برشت تا مسایل منطقه زراعی، مسایل کارگر و دهقان Arbeiter-und-Bauern-staat را بر صحنه آورد). بسیاری

از تمرین های ضبط شده نیز در این خصوص موجود است.
با اینکه میزان قابل توجهی از مدارک تولید تئاتری به علاوه مقالات خاص مشرق زمینی نظیر "ملاحظاتی پیرامون اپرای صعود و سقوط شهر ماهاگونی" (۱۹۳۰) توسط برشت بر جای مانده، امّا برشت هیچ گاه توصیف جامعی از نظریه تئاتر حماسی خود عرضه نکرد. در کتاب "ارغنون کوچک تئاتر" در آغاز دوره ی آخر زندگی اش در آلمان شرقی به سال ۱۹۴۸ راجع به تئاتر حماسی پیش تر می رود و بیشتر توضیح می دهد. یکی از تلاش های عمده ای که به صورت نمایشنامه به انجام رسانید کتاب گفتگوهای مسینگ کاف (Der Messingkauf) بود (۱۹۵۲-۱۹۳۹) که در آن، فیلسوف، نویسنده، بازیگر زن و مرد، کارگر صحنه، و دراماتورژ چهار شب متوالی درباره تئاتر بحث می کنند. این کتاب مفهوم دراماتورژی را از دید او ارایه می کنند؛ از این کتاب فقط جزیی بر جای مانده. در کتاب مزبور خود برشت به عنوان نویسنده (Stuckeschreiber) ظاهر می شود، امّا انگاره هایش همچنین در سخنان فیلسوف و دراماتورژ لحاظ می گردد.
این آخری همچون واسطه میان فیلسوف و بازیگر عمل می کند.



سخنرانی- مقاله ی او با عنوان Uber Rollenbesetzungen درباره گزینش بازیگران است. دراماتورژ خواستار آن است که از گزینش بازیگرانی که صورت و بدنشان به طور طبیعی نقشی را که بازی می کنند منعکس می سازد اجتناب شود؛ با انتخاب سنخ های ناگویا (inappropriate) تغییر تدریجی بازیگر را به شخصیت می توان نشان داد. یک بار برشت جایی دیگر گفته است مردان نقش های زنان را بازی می کنند، همچون در تولیداتی که سربازان در جلوی صحنه نقش ایفا می کنند و اغلب تأثیری با منش زنانه بر جای می گذارد.
در هر حال هیچ متن منفردی از برشت به منصه ی ظهور نرسید که گزارشی ضریح از تئاتر حماسی او در میان گذارد. ماهیت تکاملی تئاتر حماسی را این واقعیت که برشت در پایان زندگی نوع جدیدی تئاتر را در نظر مجسم می نمود برملا می سازد، نوع جدیدی تئاتر که خود وی آن را "تئاتر جدلی" - تئاتر دیالکتیک (dialectical theatre) می نامید. تکامل پویای نظریه برشت، با همه ی اختصار و بهم ریختگی، و گاه ضد و نقیض، و توضیح و تفصیل شرقی مآب، حجم عظیمی از تعابیر و جمع بندی های متعارض ایجاد نموده است که یادآور کوشش های محققانه ای است که طی قرون برای کامل کردن بررسی کوتاه ارسطو در "بوطیقا" پیرامون نمایش به عمل آمده است. امّا در خصوص برشت مسئله همانا شرمندگی ناشی از تنگدستی است. به دلیل پیچیدگی دراماتورژی برشت و اشاعه گسترده ی مفاهیم تئاتر حماسی و "بیگانه سازی" من ویژگی آن ها را شرح نخواهم داد. مقصود من توصیف کار برشت در مقام دراماتورژ و همچنین مفهوم آن است. متأسفانه برشت بیشتر درباره

بازیگر و تماشاگر مطلب نوشت. و راجع به وظایف مدیریتی تهیه‌کننده، کارگردان، دراماتورژ و روابط ایشان مطلب تحلیلی چندانی به میان نیاورد.

با این وجود چند نتیجه گیری کلی می توان به عمل آورد. در حالی که دراماتورژ به طور سنتی نمایشنامه ها را برای تولید تئاتری انتخاب می کرد و گاه آن ها را تطبیق می داد و ویرایش می نمود، و گاه به کارگردان یا حتی بازیگران در خصوص ملاحظات تاریخی یا زیباشناسانه متن آگاهی می داد، برشت شخصاً خود تمامی این امور را انجام می‌داد، او هم نقش دراماتورژ را می ستود و هم آن را در جمع اعضاء تئاتری در اختفا نگه می‌داشت.

دراماتورژ، آنگونه که در مرحله بسیار مهم فعالیت برشت، برلینر آنسامبل، سر برآورد، از نقش ثانوی مشاور ادبی و رابط آکادمیک آزاد بود تا به میزانی قابل ملاحظه متقبل درگیری با جان گرفتن روز به روز نمایش شود. او وظایف نویسنده، کارگردان، حتی تهیه کننده را به انجام می رساند. امّا، در عین حال با منش سوسیالیستی حقیقی، تا سطح عضوی از یک مجمع، تا سطح تنی از یک گروه شاغل در کارگاه های سوسیالیستی آرمانی کارخانه و مزرعه تنزل می یافت. ویژگی جابه جایی وظایف سنتی به هنگام تولید نمایشنامه در روش برشت نتیجه حضور مسلط کاسپار نهِر (Caspar Neher) طراح صحنه قدیمی او در برلینر آنسامبل بود. نهِر به جزئیات حرکات بازیگران روی صحنه علاقه نشان می داد، از این رو ده ها طرح، مثلاً در این ارتباط مورد استفاده قرار می داد تا آنان را به تصویر کشد، به گفته یکی از چهره‌های سرشناس برلینر آنسامبل، مانفرد و کِورت (Manfred Wekwerth) برشت توالی و سلسله مراتب کارها را که در تئاتر بورژوا صورت شغل تخصصی پیدا کرده بود حذف نمود. برشت نخست از شخص خود شروع کرد. او نمایشنامه نویس، دراماتورژ و کارگردان بود. گاه به عنوان مصنف و طراح صحنه عمل می کرد. طراحان صحنه، مصنفین و دراماتورژها از همان آغاز ادراک صحنه ای داستان همراه با هم مشغول به کار می شدند.

لئونس و لنا - اجرای برلینر آنسامبل

به طور خلاصه، تجربه برشت در مقام دراماتورژ برخوردار از سه دوره است: نخست سال ۱۹۲۳، نقش کم و بیش قراردادی را در مونیخ ایفا کرد، سپس در سال ۱۹۲۷ به جمع دراماتورژهای پیسکاتور در برلین پیوست و سرانجام خود تصدی یک گروه آموزشی دراماتورژی را در آلمان شرقی از سال ۱۹۴۹ تا پایان عمرش برعهده گرفت. در این زمان برشت از یک سو فردی بود دموکرات و با انعطاف و انطباق پذیر، و عضوی از گروه، امّا از سوی دیگر نیز سرپرستی مسلط، پرجذبه، شهیر، و به لحاظ سیاسی مقبول که تولیدات را با هر نقش خاصی که در هر شرایط برعهده می گرفت، مطابق با گرایش و نظریه خود شکل می داد. او نقش دانای کهنه کار تئاتر، یعنی پرسونای فیلسوف چینی را به آن بچه نابغه لوس و خودنمای سابق اضافه کرد. ■

۱۹۸۶