

# بررسی آثار و اندیشه‌های برتولت برشت

www.xalvat.com

نوشته‌ی رونالد گری

ترجمه‌ی محمد تقی فرامرزی



انتشارات بابک

برق و ولت بروشنت، ترجمه از متن انگلیسی رولالد گری

نیراژ ۲۰۰۰ نسخه، چاپ خوشه، زمستان ۵۳

انتشارات بابک، تهران، میدان ۲۱ اسفند، بازار ایران، طبقه سوم، شماره ۹۳

تلفن ۹۲۷۶۱۷

**xalvat.com**

|     |                             |
|-----|-----------------------------|
| ۵   | زندگی و زمان برشت           |
| ۲۷  | آثار و منتقدین برشت         |
| ۴۷  | نمایشنامه های نخستین        |
| ۷۵  | تئوریا و اندیشه های برشت    |
| ۹۳  | آخرین نمایشنامه ها          |
| ۱۱۵ | آخرین نمایشنامه ها (دنباله) |
|     | کتاب شناسی                  |

**xalvat.com**

# **فصل چهارم**

**تئوریه‌ها و اندیشه‌های برشت**

زمانی که برشت به نوشتن نمایشنامه‌های تبلیغی پرداخت، کار فرمول بندی نظرات تئوریک خویش درباره‌ی نمایشنامه نویسی «عیر ارسطویی» را نیز که غالباً به ارزیابی آثار او کمک نکرده است آغاز کرده بود. همانطور که خواهیم دید، در اثر تئوریهای متضادی که برشت در دورانهای مختلف زندگی خود بیان کرد، مشکلاتی به وجود آمده است: تئوریهای او، مانند نمایشنامه‌هایش، به طور قابل ملاحظه‌ای در دوران تبعید دگرگون شدند. لیکن، نظریه‌ای که سر-انجام به *Verfremdung* (فاصله‌گذاری) معروف گردید، همواره از آنجهت که به سادگی نمی‌توان آنرا ترجمه کرد، مفهوم ثابتی داشته است. در انگلیسی به *Alienation* و *Estrangement* (غرابیت - بیگانگی) ترجمه شده است. با وجود این، آنطور که برشت این مفهوم را بکار برده، اساساً معنایی بیش از «فاصله‌دار کردن» ندارد: «تصور فاصله‌دار شده، تصویری است که به شیء امکان شناخته شدن میدهد و در عین حال، آنرا تنها و غریب می‌نمایاند.» (۱) این امر، فی‌نفسه، بندرت ممکن است چیزی بیش از ضربه‌ی شناخت، که هنر همیشه حاوی آن بوده است داشته باشد؛ لیکن، برشت می‌افزاید هرگاه جهان را فاصله‌دار نشان دهیم در تماشاگر نیز باید اشتیاق به دگرگون کردن آن پدیدار گردد. بدینسان تئاتر «حماسی» او، کمال مردم‌گرایی است زیرا مسلم می‌پندارد که طریقه‌ای که تماشاگران میخواهند جهان را بدانسان تغییر یافته ببینند، همان طریقه‌ی مردم‌گرایانه است.

ولی فاصله‌گذاری در این معنا، بناگزیر نتیجه‌ی جهان‌بینی مارکسیستی نیست؛ درواقع، این تئوری در کشورهای کمونیستی پیشرفت ناچیزی کرده و در اتحاد شوروی پیشرفتی هم نداشته است. برای اینکه بهتر دریابیم که برشت چگونه به این تئوری دست یافته، بجاست که نگاهی به شرایطی که موجب پیدایش آن گردید بیفکنیم. از کارگردانی که در دوره‌ی جوانی برشت بر صحنه‌ها چیره بود، راینهارت و ییسکاتور به شرکت تماشاگران در حوادث روی صحنه اهمیت خاصی میدادند. راینهارت در وین به خاطر فضاهای سحرآمیز و افسون‌کننده‌ای که می‌آفرید و همچنین روشهایی که برای بر کردن فاصله‌ی بین تماشاگران و بازیگران اتخاذ میکرد شهرت داشت: او صندلی‌هایی در سالن تماشاگران



گذاشته و بازیگران را در بین آنها پخش میکرد. در اجرای مشهوری از يك نمايشنامه‌ی مذهبی، او این تأثیر را بوجود آورد که گوئی همه در يك عمل واحد با هم متحد شده‌اند. یکی از منتقدین آن زمان می‌نویسد: «صحنه به کلیسای جامعی مبدل شد، ما به راهروها رفتیم و تماشاگران به روی صحنه.» (۲) در این ضمن در برلین، پیسکاتور، با اینکه هدفهای دیگری داشت، به نتایج مشابهی دست یافت. برشت شیوه‌های متعددی از او آموخت که بعدها در اجراهای خود از آنها استفاده کرد، بویژه استفاده از فیلم یا عکس-هائی که با پروژکتور به عنوان زمینه‌ی بازی روی صحنه به پرده‌ی عقب صحنه می‌انداختند. و استفاده از کمر بند متحرک برای اینکه به اشخاص نمایش امکان دهد دائماً بدون اینکه وضع خود را روی صحنه تغییر دهند بتوانند راه بروند. ولی پیسکاتور میخواست تظاهرات متحد طبقه‌ی کارگر را که دال بر وحدت منافع آنان بود در تئاتر به نمایش درآورد. تماشاگران، سازمانهای پرولتری بودند و بازیگران هم خود پرولترها، که قرار بود همگی برای تحقق هدف مشترکشان با هم متحد و یکپارچه شوند. (۳) ولی به نظر بعضی از منتقدین، تنها دلیلی که میتوان بر ضد تئاتر پیسکاتور آورد اینست که يك وحدت عاطفی و تصویری مشتق از هنر را جایگزین وحدت واقعی دنیای خارج از تئاتر کرد. چنین پیدا بود که کارگران به همان تأثیر صرف تئاتری خشنود بوده و دیگر تصمیم محکمی برای برقرار کردن وحدت بین طبقه کارگر در دنیای واقعی نداشتند.

علیه همین مفهوم تئاتر و علیه تصورات «پورژوائی»، راینهارت بود که برشت اصول کار خود را به طرزی تقریباً اختیاری بیان کرد. اختیاری از آنجهت که عمل تئاتر هم می‌تواند به شیوه‌ی مراسم مذهبی و موجب تقویت و پایداری ایمان باشد، هم به شیوه‌ی مباحثه؛ این هر دو امکان، بدون اینکه وظایف تئاتر را از میان برچینند، مزایای خاص خود را دارا هستند. خود برشت هم بعدها نظریه‌ی مشابهی اتخاذ کرد. در این زمان، او تئاتری را در نظر داشت که در آن هیچگونه امکان رابطه بین تماشاگر و صحنه وجود نداشته باشد. در گذشته، به گمان او نظریه‌ای بر درام حاکم بوده که وی آنرا ارسطوئی‌مینامد و مطابق این نظریه، تماشاگر باید از ترس و تقوی مبرا و به عضو بی‌ضرر جامعه مبدل گردد که احساساتش

صرف مشاهده‌ی رویدادهای صرفاً تئاتری می‌گردد (۴). (این نظریه در باره‌ی ارسطو، تنها تفسیر ممکن تئوریهای او نیست؛ برای مطالعه‌ی تفسیر دیگری، بهتر است به کتاب «اسلوب شعری ارسطو» نوشته‌ی «هامفری هاوس» نگاه کنید.) (۵) پی‌ریزی تئاتر غیر ارسطویی یا «حماسی» برای آینده ضروری مینمود و برشت خصوصیات آنرا در فرمول نسبتاً ابتکاری خود در سال ۱۹۳۱ چنین عنوان کرد:

### شکل دراماتیک تئاتر

### شکل حماسی تئاتر

صحنه‌ی حادثه را «مجسم می‌کند».

تماشاگر را با این حادثه درمی‌آمیزد و فعالیتش را فلج می‌کند.

تماشاگر را در احساسات غرقه می‌سازد.

به او تجربه می‌آموزد.

تماشاگر خود را درگیر و دار حادثه می‌یابد.

تئاتر با تلقین و القا سر و کار دارد.

از مرحله‌ی احساسات پسا فراتر نمی‌گذارد.

تماشاگر در بطن نمایش است و همراه با اشخاص نمایش تجربه می‌آموزد.

انسان شناخته شده فرض میشود.

انسان بی حرکت و ثابت است.

کنجکاوی تماشاگر متوجه

صحنه‌ی حادثه را «حکایت» می‌کند.

تماشاگر را تماشاگر باقی می‌گذارد، ولی نیروهای فعالش را بیدار می‌کند.

تماشاگر را به اخذ تصمیم وادار می‌دارد.

به او معرفت می‌آموزد.

تماشاگر با حادثه روبرو میشود.

تئاتر با دلیل و برهان سر و کار دارد.

احساسات را تا حد فهم و درک پیش میراند.

تماشاگر در خارج از بطن نمایش است و با هرچه روبرو شود به مطالعه و شناخت آن می‌پردازد.

انسان موضوع مطالعه است.

انسان تغییر می‌پذیرد و قابل تغییر است.

کنجکاوی تماشاگر متوجه تحول



|                                      |                                |
|--------------------------------------|--------------------------------|
| است.                                 | گره‌گشائی است.                 |
| هر صحنه جای خود را دارد.             | هر صحنه تابع صحنه‌ی دیگر است.  |
| حوادث در خط منحنی سیر می‌کند.        | حوادث در خط مستقیم سیر میکنند. |
| طبیعت تابع جهش‌ها است.               | طبیعت تابع ضرورت تکاملی است.   |
| انسان پویا است.                      | انسان ایستا است.               |
| وجود اجتماعی تعیین‌کننده‌ی شعور است. | شعور، تعیین‌کننده‌ی وجود است.  |
| با منطق سر و کار دارد. (۶)           | با احساس سر و کار دارد.        |

همانطور که برشت می‌گفت، این عناصر، ضدین متقابل نیستند بلکه نشاندهنده‌ی تأثیرات هریک از این دو شکل میباشند (۷) ولی او در آن زمان این تصور را بوجود آورد که هرگونه عاطفه‌ای را نمی‌پسندیده، که نظر به نمایشنامه‌های تبلیغی‌اش، تصوری بجا بود و بعدها مجبور شد آشکارا به اصلاح آن بپردازد (۸). باز هم نمی‌توان به این مسئله پی برد که دلبستگی کامل، چگونه ممکن است انگیزه‌ی عمل گردد؛ تماشاگر فقط پس از اینکه به طریقی «درگیر» شود میتواند نیروی عاطفی لازم برای واکنش خود را از چیدن کبری و صفرای منطقی بیشتر کند. بعضی از اصطلاحات برشت، مبهم هستند؛ وقتی که میگوید انسان در شکل «دراماتیک» تثاتر، شناخته شده فرض میشود در واقع چیزی را عیان نکرده است. هیچ نمایشنامه نویس معتبری تاکنون چنین فرضی نکرده است. حتی انسان را هم عموماً تغییر ناپذیر نمیدانند؛ نمایشنامه نویسان، انواع گوناگون پیشرفته‌ای اشخاص نمایش را نشان داده‌اند که به عالیترین مراحل معرفت دست یافته‌اند. ولی، آنچه که برشت در نظر دارد، نتیجه‌ی غم‌انگیز بسیاری از نمایشنامه‌ها بود؛ این نتیجه را که «قدر گرانی، مینامید، خود نیز از پذیرفتنش سر باز زد» (۹) انسان را باید چنان نشان داد که بتواند از تراژدی اجتناب ورزد. با در دست داشتن این فهرست طولانی «فاصله‌گذاری» برشت، بهتر است اکنون نگاهی هم به وسایل و طرقی بیفکنیم که برشت به



کمک آنها میکوشید تماشاگران را به پذیرفتن گرایشهای شکل حماسی تئاتر تشویق کند. او همواره تأکید می کرد که صحنه، در سراسر نمایش، حتی در صحنه هایی که به نیمه شب مربوطند کاملاً روشن باشد تا تماشاگر برای غرق شدن در اندیشه ی پوچ یا احساس اینکه در تاریکی با اطرافیانش پیوندی برقرار کرده است، فرصتی پیدا نکند. (۱۰) همچنین، در نخستین روزهای کارش اصرار می کرد که نورافکنها و شعاعهای نور باید بطور واقعی در صحنه دیده شوند. «هیچ کسی انتظار ندارد که در یک رویداد ورزشی، مثلاً در یک مسابقه ی بوکس، چراغها را پنهان کنند. گرچه ممکن است نمایشهای تئاتر جدید تفاوتهای زیادی با مسابقات ورزشی داشته باشد، ولی در این نکته که تئاتر قدیم پنهان کردن منشاء نور را ضروری میدانند، با هم نظر واحدی دارند.» (۱۱) در حقیقت، برشت، این شیوه را در تئاتر «برلینر آنسامبل» پیش گرفت، چون وقتی پی برد که گرامافون مخصوص تولید صدا موجب سرگرمی اضافی تماشاگر میشود، آنها را از نظر پنهان کرد. بعدها هر پرده یا اعلام میشد و یا با طرحهای ضمیمه مورد تفسیر قرار میگرفت، کاری که برشت در تمام اجراهایش ادامه داد، گرچه بارها احساس شده که اینکار جنبه ی تظاهر داشته است. (۱۲) در اجرای «آدم، آدم است» در برلین، در تمامی طول نمایش، تصویر بازیگران را با پروژکتور به روی تخته های بزرگی انداخته بودند. (۱۳) در همان نمایش، سربازان انگلیسی با هیکلهای هیولالوار، سینه ها سپر، چهره های ترسناک، درحالی که زیر پایشان هم چوب گذاشته و راه میرفتند، ظاهر شدند. سربازان در «ادوارد دوم» چهره های خود را کاملاً سفید کرده بودند تا نشان دهند - یا تماشاگر را وادار کنند که پی ببرد - آنها با چه ترسی وارد جنگ شده اند. قسمتهایی از این شکلهای و کارهای عجیب و غریب در نمایشهای بعدی او بویژه در ماسکهای با چشمهای پیش آمده که سربازها در «دایره ی گچ» قفقازی، آنها را بصورت زده بودند، باقی ماند. بر رویهم، کارهای بعدی برشت فاقد بسیاری از خصوصیات عجیب و غریب نمایشنامه های او هستند. برشت در سالهای ۲۹-۱۹۲۰ از هر آنچه زیبا، احساساتی یا مستقیماً متحرک بود دست برداشت. او همانطور که زیبایی را انکار میکرد، عاطفه را نیز بعنوان وسیله ای برای تن-

آسانی میدانست که باوجود درد و رنج در جای دیگر، نمی‌شد به آن توجهی کرد. او معتقد بود که فقط تفکر منطقی می‌تواند در دگرگونی شرایط زندگی انسان مفید واقع گردد.

لیکن، فاصله‌گذاری، فقط به تکنیک اجرای نمایش مربوط نبود. شیوه‌ی بازیگری نیز مستلزم تحولی بنیادی بود. برشت بر آن بود که بازیگر بورژوا، خود را در بست تسلیم نقش خود می‌کند (نظریه‌ای که قویاً انکار شده است)، (۱۴) به نحوی که بالاترین ستایشی که او می‌توانست بشنود چنین بود: «او صرفاً نقش لیر را بازی نکرد؛ او خود لیر بود.» برشت از بازیگران خود می‌خواست که در اجرای نقش شخصیتها، همان فاصله‌ای را بگیرند که از تماشاگر انتظار میرود. «او باید صرفاً نقش شخصیت را بنمایاند، یا بعبارت بهتر، صرفاً آن شخصیت را تجربه نکند؛ اما این بدان معنا نیست که وقتی می‌خواهد بر مردم هیجان‌زده‌ای تأثیر بگذارد، خودش خونسرد و آرام باشد. نکته اینجاست که احساسهای او نباید عیناً همان احساسهای شخصیتی باشد که نقشش را ایفا میکند، تا احساسهای تماشاگران اونیز اساساً همان احساسهای شخصیت مزبور نشود. اینجا باید به تماشاگر آزادی کامل داد.» (۱۵) بدینسان، وظیفه‌ی اصلی بازیگر، «نشان دادن» است، درست مانند کسی که ضمن صحبت، حرفش را قطع کرده و بخشی از مطلب خود را با ایما و اشاره مجسم میکند. (برشت، به شکلی برانگیزاننده با توصیه‌ی طرز فکر کسی که سیگارش را يك لحظه کنار می‌گذارد تا صحنه‌ای را که توصیف میکند با حرکات دست نشان دهد، میکوشید این نکته را در نظر بازیگر، مورد تأکید قرار بدهد.) برای القای این طرز فکر، از شیوه‌های بیشمار سود می‌جست. در جریان تمرینها، بازیگران را تشویق میکرد تا نطقهای خود را به سوم شخص بیان کرده و در جلو آنها کلمات «او گفت» را بیاورند یا کارهای خود را ضمن ایفای نقش خویش، به زمان گذشته توصیف کنند. آنها همراه با کلمات خودشان، آنچه را که در صحنه به ایشان دستور داده میشد، توام با حالت یا شکلک مطلوب، به زبان می‌آوردند و طومارها را بایکدیگر عوض میکردند. برشت، «متن‌هایی برای عمل» مینوشت که در تمرینها مورد استفاده قرار گیرد، بویژه در تمرین نمایشنامه‌هایی که از آثار کلاسیک برگزیده شده بودند. در یکی از این «متن»ها که برای



تمرین نقش «ماچه‌ایث» در نظر گرفته شده بود، زن باربر، گناه دزدی خود را به گردن شخص دیگری میگذارد، درست به همان طریق که «لیدی مکبث» «چهره‌ی مهتران را تلاپوش میکند» تا برای کشتن «دانکن»، بر روی آنها طلا غرس کند. بازیگر زنی که در جریان تمرینها این دو نقش را بازی میکند، نسبت به عظمت غم‌انگیز زن قهرمانی که مجسم میکند، تردیدی باقی نمیگذارد. (۱۸)

تأثیر اینگونه بازیگری را میتوان در «رقص نظامی» ایلیف، فرزند «ننه دلاور» که توسط «اکهاردشال» بازیگر نامدار اجرا شد مشاهده کرد. در اینجا خشونت سرورآمیز، در عین حال، وحشیانه و کنترل‌کردنی است. دست‌افشان به هوا می‌جهد، شمشیرش بالای سرش میان دو دست، ولی سرش به یک طرف خم میشود و لبهایش را آنچنان غنچه میکند که گوئی میخواهد حرکت بعدیش را بیاد بیاورد. ایلیف در اینجا همچون مرد جوانی نشان داده میشود که رقص نظامی میکند زیرا به نظرش بهترین کاری است که میتواند بکند ولی بطور کامل با آن آشنائی ندارد. انکار بخشی از انسانیت او آشکار میگردد و از آن میان، تناسب عمل با دوره‌ی مانمیان میشود. بکار بستن تئوری برشت در تکنیکهای اجرا و بازیگری، گرچه اهمیت دارد ولی این حقیقت را هم نباید پوشیده بدارد که تأثیر «فاصله‌گذاری» با ساختمان و زبان خود نمایشنامه ارتباط دارد. تکرار یا دوبرابر کردن شخصیتها یا رویدادهای نمایش، شیوه‌ای است که بارها در ساختمان نمایشنامه‌های او دیده میشود. «ارباب پونتیلیا»ی مست و سخی، بطور ضمنی از «ارباب پونتیلیا»ی هشیار و صبور انتقاد میکند. سن-ته، «زن نیک»، ماسک ستمگری به چهره زده به هیبت «شویی‌تا» - بازرگان - درمی‌آید، به نحویکه هریک از دو جنبه‌ی شخصیت‌اش یادآور جنبه‌ی دیگر است: نه ثابت و نه تغییرناپذیر. «آنکه گفت نه» تقریباً تکرار همان طرح کلی و حوادث «آنکه گفت آری» است (درست همانطور که پرده‌ی دوم «در انتظار گودو» اثر «بکت» تکرار پرده‌ی اول است - تشابهی که مطمئناً تصادفی نیست)؛ تماشاگر پس از مشاهده‌ی همان حادثه‌ها برای بار دوم، میتواند بجای اینکه غرق در نمایش شود، باراحتی به صندلی تکیه داده و بیندیشد. برشت حتی در نمایشنامه‌ای مانند «آوای طب‌ها در دل شب» از شیوه‌ی مشابهی سود می‌جوید: بحثی در

يك رستوران در جریان است که مهمان تازه‌ای از راه می‌رسد و کارسئون تمام جزئیات بحث را از ابتدا، یکایک برای او شرح می‌دهد. تکرار، یکبار دیگر، بعنوان فرصتی برای برگشت انتقادی، مورد استفاده قرار می‌گیرد. همچنین در «استثنا وقاعده»، حوادثی که تماشاگر بر روی صحنه دیده، در محاکمه‌ی پایان نمایش، بصورت خلاصه و تا اندازه‌ای مجدداً اجرا می‌شود. در واقع، صحنه‌ی محاکمه، که امکانات مسلم نمایش زنده‌ی حوادثی را که دیگر در واقعیت روی نمی‌دهند نمایان می‌سازد (در زمان گذشته‌اند و مانند شیوه‌های تمرینی برشت، برای دیگران روی می‌دهند) یکی از شیوه‌هایی است که او بارها از آن استفاده کرده است. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی «مادر» نیز که کارگران به تماشاگران توضیح می‌دهند که وقتی در یکی از تظاهرات اخیر که با مقامات درگیری پیدا کردند چگونه دست به عمل زدند، و پس از آن مجدداً به حرکت درمی‌آیند، فاصله‌گذاری شده است. برشت عمداً صحنه نمی‌آفریند که خود تظاهرات را مجسم کند، بلکه تماشاگران را تشویق میکند همچون اشخاص نمایش، به عقب برگشته و آنرا نظاره کنند. در «اقدامات انجام شده» که تهییج‌گران، هر صحنه‌ای را که برای دسته‌ی همسرایان نقل میکنند با کلمات «به شما نشان خواهیم داد که چگونه بوده» آغاز می‌نمایند، و در «زن نیک‌سچوان» که خانم «یانگ» از نقش خود خارج شده برای تماشاگران درباره‌ی حادثه‌ی گذشته‌ای صحبت میکند که همان موقع در حضورش اجرا می‌شود، برشت به همان نتیجه می‌رسد.

صحنه‌ای از «ارباب پونتیلا» که در آن «ماتی» راننده، به عشق-بازی با دختر پونتیلا تظاهر میکند تا نامزد او را که کاردار سیاسی است برانگیزاند، با نتیجه‌ی فوق متفاوت، ولی در معنا با آن یکی است. در اینجا نمایش، سراپا در زمان حال پیش می‌رود. «ماتی» به حرکات ناشایسته‌ای دست می‌زند، در حالیکه کاملاً روشن است که جداً چنین منظوری ندارد و چون هیچک از این دو بازیگر دقیقاً در نقش صحیح خود نیستند، تماشاگر باز هم میتواند با حفظ «فاصله» آنها را بنگرد. در همان نمایشنامه، دختر پونتیلا منتظر آینده‌ای است که آن زمان به همسری «ماتی» در خواهد آمد و میکوشد نقش‌زنی از طبقه‌ی کارگر را ایفا کند که با خوشروئی از شوهرش بهنگام بازگشتن از کار، استقبال میکند. او که در یک خانواده‌ی ثروتمند تربیت شده،



یشت سرهم مرتکب اشتباه میشود، در حالیکه تذکرات «ماتی»، وجه اختلاف بین زندگی دشوار يك زن فقیر و زندگی او را آشکارمیسازد. بدینسان، دنیای فقر، که مرکز صریحاً به نمایش گذارده نشده، در اثر تأثیر متقابل حوادث خود نمایش، مجسم میگردد.

برشت، غالباً، از پیچیدگیهای بیان در نمایشنامه‌های خود دوری میکند. بازیگران هم غرق این توهم نمیشوند که از حضور تماشاگران بی‌خبرند و باید خود و روابط خود را با اشارات دقیقاً ادا شده‌ای بیان کنند که بازهم بایستی شکل ظاهری آنها بعنوان اجزاء طبیعی مکالمه‌ی ایشان حفظ گردد. در «مادر»، پلاگه و لاسووا، نمایشنامه را مستقیماً با مخاطب قراردادن تماشاگران و توضیح اینکه او کیست و چه مشکلاتی دارد، آغاز میکند. همین طرز شروع ساده در «ابرای سه پولی» و «زن نیک‌سچوان» هم به چشم می‌خورد. داستان‌گوئی که سراسر نمایش در گوشه‌ای از صحنه نشسته، مانند «دایره‌ی گچی قفقازی»، متناوباً حقایق ضروری اوضاع را در اختیار تماشاگر میگذارد. و در بیشتر نمایشنامه‌ها، آوازهائی که خلاصه‌ای از يك پرده یا تفسیری برآیند و یا چگونگی حوادث آنرا پیش‌بینی میکنند، نمایش را قطع مینمایند. در تمامی این شیوه‌ها، يك مسئله ضرورت می‌یابد و آن اینکه هر شیوه‌ای که برای بازیگری یا کارگردانی نمایش بکار گرفته شود، عنصری از فاصله‌گذاری خودنمایی خواهد کرد.

لیکن، برشت مدعی است که فاصله‌گذاری در معنای وسیع کلمه، نه مربوط به تکنیکهای خاص، بلکه شکل شعوری بخشیدن به روش عادی زندگی روزانه است. او می‌نویسد: «فاصله‌گذاری هنگامی تأثیر خواهد کرد که شینی که قرار است شناخته‌شود، شینی که باید توجه تماشاگر به آن جلب گردد، از حالت يك شیء عادی، معروف و بی‌پرده به شینی ویژه، برجسته و غیرمنتظره مبدل گردد. به دیگر سخن، شیء بدیهی، نامفهوم میشود، گرچه این فقط از آنجهت است که آنرا هرچه بیشتر، قابل فهم گرداند.» (۱۷) او می‌افزاید که این امر، مسئله‌ای است که به حوادث روزمره مربوط میشود. يك جوان روسی که بصورت ناپسری درآید، به شکل زنده‌ای این حقیقت را درك میکند که مادرش همسر مرد دیگری است. اتومبیل موقعی بیگانه میشود که ما به راندن اتومبیل نو عادت کرده باشیم و ناگهان متوجه

بشت

شویم که فرمان يك اتومبیل «فورد - تی» نشسته‌ایم. اینبار هم صدای احتراق را می‌شنویم و درمیابیم که موتورش از نوع احتراقی است؛ در شکفت می‌مانیم که بدون کمک اسب میتوان اتومبیل را به حرکت درآورد. «بطور خلاصه، ما وقتی اتومبیل را می‌شناسیم که آنرا به مثابه چیزی غریب، نو و يك ترکیب موفقیت‌آمیز و در نتیجه، تا اندازه‌ای بعنوان يك شئی غیر طبیعی به تصور در آوریم.» (۱۸) هر شیوه‌ای که این غرابت را نشان دهد، حتی کلمات ساده‌ای مانند «حقیقتاً» و «واقعاً» که می‌خواهیم بابکاربردن آنها تأثیر زنده‌تری از موضوعی که می‌گوئیم در شنوندگان خود برجای بگذاریم، تا اندازه‌ای به امر فاصله‌گذاری تحقق می‌بخشد.

همانطور که «راینهولد گریم» خاطر نشان کرده، این بدان معناست که برشت تقریباً از هر طرز بیانی که استفاده کند، میتوان آنرا از آثار فاصله‌گذاری به حساب آورد. مسئله اصلی د راینست که باید نوعی تقابل بوجود آید: ذهن تماشاگر با آنچه گفته یا اجرا میشود به پیکار واداشته میشود، یا دو ترجمان از يك حادثه بطور همزمان ارائه میشود یا از شیوه‌ی مقایسه استفاده بعمل می‌آید. نتیجه اینست که توجه تماشاگر همیشه به امکانات دیگر معطوف میگردد، در حالیکه همواره تأکید میشود که فقط يك امکان ویژه، شکل گرفته و پدیدار گردیده است. بقول «گریم»، در «کله‌گردها و کله‌تیزها» و قتیکه قاضی اعلام میکند که «در شکایت گدا - راهبان یا برهنه‌ی سن استغانو علیه خواهران تهیدست سن باربارا، ادعای خسارت توسط گدا - راهبان یا برهنه تا هفت میلیون برآورد شده است، يك صحنه‌ی فاصله‌گذاری شده را می‌بینیم. یا باز وقتی که «ماچ‌ایث» راهزن در «ایرای سه‌پولی» اعلام میکند که «بین خودمان باشد، این موضوع به پیش از هفته‌هائی مربوط میشود که من بطور کامل به کار بانکی پرداخته بودم». همچنین، قاضی‌های به اصطلاح روحانی به «سیمون ماسار» - زاندارك عصر ما - می‌گویند ما «ترا به دادگاه عالی‌تری احاله خواهیم کرد تا تصمیم بگیرد که چرا تو باید زنده‌زنده سوزانده شوی». (۱۹) در هر موزدی، چیز شکفت‌آوری با آهنگ صدائی مبنی بر حقیقت امر اعلام میگردد و از تماشاگر هم انتظار میرود که این شکفت‌آوری را احساس کند و موافق آن از خود واکنش نشان دهد. معیناً، همانطور که مثالهای «گریم» نشان



میدهند، ضرورتی ندارد که تأثیر نمایش مانند تئوری که انسان را به حدس و فرض می‌کشاند، برای تماشاگر، آزادکننده باشد. این تأثیر میتواند او را به يك واکنش تنها، یعنی عکس‌العمل صرف آنچه که میشوند، محدود کند بدون اینکه او را به اندیشه‌ی اصیل وادار نماید. در واقع، هنگامیکه «گریم» مفهوم فاصله‌گذاری را تا این حد گسترش میدهد که نقل قول تقلیدی، استعاره، جناس و دیگر شیوه‌های عادی را در برگیرد، تمامی مفهوم ویژه‌ی خود را از دست داده و میتوان آنرا شامل بسیاری از شیوه‌های عادی چیزنویسی دانست. بین زنده نشان دادن يك صحنه (یا زنده کردن عنصر متضاد آن در ذهن تماشاگر) و تشویق تماشاگر به دگرگون کردن جهان اطرافش، تفاوت هست. این تفاوت مانند تفاوتی است که در نخستین تبیین علنی برشت از مفهوم فاصله‌گذاری در سالهای ۳۹-۱۹۳۰ و تبیین همین مفهوم در سالهای ۴۹-۱۹۴۰ و ۵۹-۱۹۵۰ دیده میشود. در آن روزهای نخست، او اساساً يك هدف سیاسی داشت: او بر آن بود که «وسیله‌ی لذت را به وسیله‌ی عبرت‌آموزی تبدیل کند و بعضی از موسسات [یعنی تئاترها- نویسنده] را از مکانهای تفریح و سرگرمی به صورت سازمانهای تبلیغی درآورد» (۲۰) نمایشنامه‌های او در این دوره، وسیعاً تابع همین اصل بودند؛ مثلاً در «اقدامات انجام شده»، کارگرانی که بر روی صحنه، برخورد «صحیح» با حوادث محیط‌شان اتخاذ میکردند، تا اندازه‌ای توانسته‌اند فاصله‌گذاری را رعایت کنند. بقول یکی از منتقدین کمونیست، برشت در آن از شیوه‌های آموزشی در تئاتر سودمی‌جست «که فقط به تداعی‌های موردنظر شاعر راه‌خطور میداد» (۲۱) بدینسان حوادث روی صحنه، عمداً فاصله‌دار نشان داده میشود ولی الزاماً موجب احساس زنده بودن یا شگفت‌آور بودن آنها نمی‌گردد. این حوادث، ذهن تماشاگر را به سوی طرزفکر ویژه‌ای سوق میدهند (که میتواند در برابر آن واکنش نشان دهد) ولی آن احساس واقعیت نخستین را که بطور کلی بکمک شیوه‌های شعر و هنر میتوان بدست آورد، در اختیار او قرار نمیدهد. این تفاوت، تفاوتی است بین يك اثر غرابت یا فاصله‌گذاری که به پاسخ سیاسی واحد و بالنتیجه به عمل منجر میگردد، و اثر غرابتی که به شناخت استتیک، به شگفتی، ترس، تفکر، شادمانی، یا اندوه منتهی



میشود. نمایشنامه‌های فرجامین برشت، برخلاف کارهای تبلیغی او، وسعت عمل زیادی به‌این‌گونه تأثیر غربت داده و درعین‌حال، پیام سیاسی آنها نیز خیلی کمتر نیشدار است.

وقتیکه فرجامین نوشته‌های تنوریک برشت را بررسی کنیم، این تفاوت، هر چه بیشتر واضح میگردد. در «ارغنون کوچک تئاتر» که در سال ۱۹۴۷ نوشته شد، او عمداً نوشته‌های نخست خود را یادآوری مینماید تا ردشان کند: می‌گوید در آن زمان تهدید کرده بود که «وسیله‌ی لذت را به وسیله عبرت آموزی تبدیل خواهد کرد و بعضی از موسسات را از مکانهای تفریح و سرگرمی به صورت سازمانهای تبلیغی در خواهد آورد». این یعنی گریختن از قلمرو لذت.... حال اجازه دهید، گرچه بدون تردید موجب تأسف عموم خواهد بود، از تصمیم خود به گریختن از قلمرو لذت دست برد داشته‌و، گرچه بدون تردید موجب تأسف عمومی بیشتری خواهد بود، اعلام کنیم که مصمم‌ایم برآن قلمروها تأکید کنیم. بگذارید تئاتر را مکانی برای سرگرمی و تفریح بدانیم، همانطور که زیبایی‌شناسی حقیقی آنرا چنین میداند، و بگذارید به این مسئله پی ببریم که چه نوع سرگرمی و تفریحی با ما جور درمی‌آید. (۲۳)

کار تئاتر نه تعبیر اخلاقی بود و نه آموزشی؛ تئاتر می‌بایست خود را از الگوهای کلاسیک که مناسب قرون گذشته بودند جدا کرده و تفریحی مناسب دوران ما بیافریند. عبارت دیگر، تئاتر می‌بایست حالت یک تئاتر علمی را داشته باشد، یا بقول برشت حالت مردمی داشته باشد، چون مردم گرانی در نظر او، راه علمی شناخت جهان را به انسان می‌نمایاند. لیکن برشت در این نقطه از مانیفست خود دچار نوعی خود تناقضی شده است. از یک سو، همچنان به تأکید نقش تئاتر بعنوان کمک به مبارزه‌ی سیاسی ادامه میداد. و آب و تاب زبان او که اکثراً در آثار آشکارا مارکسیستی‌اش دیده میشود، فی‌نفسه مهم است: «ما به تئاتری نیاز داریم که فقط موجب تأثرات، بینشها و انگیزه‌هایی نگردد که در عرصه روابط انسانی بر روی صحنه میگذرند، بلکه تئاتری می‌خواهیم که اندیشه‌ها و احساسهای را آفریده و از آنها بهره‌گیری کند که خود نقشی در دگرگون کردن جهان بازی می‌کند.» (۲۴) در اینجا برشت آشکارا

موافق نمایشنامه‌های تبلیغی اوائل سالهای ۳۹ - ۱۹۳۰ درباره‌ی  
تأثیر فاصله گذاری می‌اندیشید. لیکن در پایان همین مقاله، برشت  
نقطه نظر دیگری اتخاذ میکند که بیشتر، روح فرجامین آئسارش  
در آن منعکس است. او با کلماتی که تا اندازه‌ای نشان‌دهنده‌ی بر-  
خورد همدردی‌آمیزش با «پونتیلا»ی سرمایه‌دار است، چنین مینویسد:  
«جامعه حتی از عنصر غیراجتماعی نیز، تا آنجا که زندگی و عظمت-  
اش را نشان دهد میتواند لذت ببرد... جامعه حتی از رودخانه‌ای  
که در اثر حوادث طبیعی مسیر خود را از دست داده، اگر آن را  
خوب بشناسد میتواند با تمام عظمتش از آن لذت جوئی کند:  
چون در اینصورت به جامعه متعلق خواهد بود.» (۲۵) در اینجا  
نشانه‌هایی از گرایش استتیک به چشم می‌خورد - به این دلیل  
که عنصر «غیر اجتماعی» باید شناخته شود و کیفیات آن مورد  
ارزیابی قرار گیرد. این تمایل، بعدها، حتی آشکارتر میشود.  
برشت می‌افزاید مسئله بر سر ترسیم پیروزی یا شکستها نیست:  
هرگونه کوششی برای شکل نودادن به جامعه (البته نه کوششهای  
صرفاً کمونیستی)، خواه در ادبیات یا پیروزی نمایانده شده باشد  
خواه با شکست، «یکنوع احساس پیروزی و اطمینان بما داده و ما  
را از لذت امکانات دگرگون کردن تمام اشیاء و امور، محظوظ میکند.  
وقتیکه گالیله [در نمایشنامه‌ی برشت] میگوید «من بر آنم که دنیای  
ما مکانی است بسیار زیبا و ستودنی، با وجود تمام دگرگونیها و  
نسلهای متفاوتی که بر روی آن پدیدار میگرددند»، (۲۶) در واقع  
همین مسئله را بیان میکند. در اینجا، معیار، مصلحت جامعه نیست،  
حتی هدف غائی نیز جامعه بی‌طبقه نیست: بلکه از دگرگونی، چه  
به‌شکل نظری چه به شکل شیفتگی، به خاطر خود دگرگونی است  
که حسن استقبال میشود و مشاهده‌ی در معنا غیر متحرک اینگونه  
دگرگونی، بالاترین حد لذت بشمار میرود. ماهیت دگرگونی، کمتر  
اهمیت دارد. با اینکه برشت در نمایشنامه‌های تبلیغی‌اش در نظر  
داشت ساختمان جامعه را به نفع تپی‌دستان دگرگون کند، حالا دیگر  
پویائی صرف جریان زندگی را با خوشروئی می‌پذیرد. تأثیر فاصله  
گذاری، به‌اتکای این مفهوم، دگرگون شده است. فاصله‌گذاری،  
دیگر درسی نمی‌آموزد یا حداقل درس سیاسی نمی‌آموزد. اگر قرار

است چیزی از تاثیر گرفته شود، گیرنده‌اش فرد است نه جامعه و معیارش لذت است نه منفعت. «از تاثیر، در تمام حوادث، نباید چیزی بیش از این انتظار داشت که به انسان بیاموزد که چگونه از لذت بهره‌مند شود، چه لذت فیزیکی چه لذت معنوی» (۲۷). نقش تاثیر این است که چیزی «کاملاً زائد» باشد و هدف زندگی نیز قبل از هرچیز، لذت برد از این زائد بودن است. در واقع، اینجا چیزی قابل مقایسه یا لذت حاصل از نمایشهای هنری دیده نمیشود. در نمایشنامه، کارگر میتواند از فاصله‌ی معینی چشم انداز دگرگونیهای زندگی را بنگرد و بررسی کند، و در ظاهر باید از کمال مطلوب هدف اساسی این دگرگونیها چشم پوشی کرد. «بگذارید او [کارگر] درتاثیر از کارهای وحشت‌آور و پایان ناپذیری که موجب بقای او میشوند، همراه با وحشت از دگرگون شدن دائمی خودش لذت ببرد. بگذارید او خود را در اینجا به ساده‌ترین شکل بنمایاند، زیرا ساده‌ترین شکل زندگی در هنر است.» (۲۸) روشن است که اگر تماشاگر از نمایش وحشت‌ها لذت میبرد، حتی با استفاده‌ی وسیع از کلمه «لذت»، همان اندازه که فاقد يك هدف غائی است، همان اندازه هم آمادگیش برای دگرگون کردن آنها کم و پذیرفتن چشم‌انداز يك تحول دائمی زیاد است. برشت در آخرین کلمات «ارغنون كوچك تاثیر» به طرز فکری باز-میگردد که با آنچه در «بعل» گفته، مشابهت دارد: خوشی همه‌پذیر و غیر اخلاقی حاصل از نتایج وحشت‌آور و لذتبخش زنده بودن. ولی برشت، دقیقاً ضد مارکسیست یا غیر مارکسیست نیست. در آثار عمده‌ی شارحان فلسفه‌ی مارکسیستی نیز میتوان با لذتی مشابه و در واقع رزمنده از «دور ابدی» ماده مواجه شد. انگلس می‌نویسد: «ما مطمئنیم که ماده در جریان تمامی دگرگونیهایش تا ابد همان ماده خواهد بود، هیچیک از ویژگیهای آن از میان نخواهد رفت و بنابراین، اطمینان داریم که با همان ضرورت آهنینی که عالی‌ترین آفریده‌ی خود یعنی مغز اندیشمند را دوباره نابود میکند، در جای دیگر و در زمان دیگر آنرا مجدداً خواهد آفرید.» (۲۹) این حسن استقبال «هراکلیت‌واره» از دنیای متغیر، با تشابه عجیب آن به نظریه‌ی «دور ابدی» نیچه، بطور تناقض‌آمیزی تا آنجا که با نظریه‌ی



رستخیز يك جامعه‌ی بی‌طبقه موافق باشد، جزئی از مارکسیسم به شمار می‌رود. برشت، در اینمورد به غیر از دنبال کردن تناقض‌های استادان خود، کار دیگری نمیکند.

بدینسان، این تئوری اخیر با اینکه هنوز هم دارای يك هدف سیاسی است، گرایشی استتیک را با خود می‌آمیزد که هیچگونه کوششی هم برای آشتی دادن آن با تئوری دیگر برشت بخرج نمیدهد. گذشته از این، از دو تمایل فوق، تمایل استتیک، هرچه بیشتر مورد تاکید قرار گرفته است بنحویکه در بسیاری از فرجامین نمایشنامه‌های او مواجه شدن با راه حل صرفاً مردم گرایانه برای حل مسائل مبتلا به اجتماعی، شکفت‌انگیز نیست. لیکن، نقطه‌ی ضعف زیبایی شناسی برشت در بی‌ربطی کامل آن با تراژدی و اصرار آن در این مورد فاش میشود که تراژدیهای گذشته را آنچنان که شکسپیر و «سوفوکل» ارائه داده‌اند، اکنون باید اجتناب‌پذیر دانست. کاملاً بجاست که درباره‌ی رویدادهائی صحبت کنیم که جامعه‌با تمام عظمتی که دارند و تا آنجا که تحت کنترل جامعه همچنان بمثابه رویدادهای بالقوه باقی‌بمانند، از آنها لذت خواهد برد. معذراً، تاریخ تکامل بشریت سرشار از رویدادهای فردی و ملی است که قابل کنترل نبوده‌اند و تراژدی هم بطور بیرحمانه‌ای باین رویدادها روبرو گردیده، به‌بدترین عناصر آن دست اندازی کرده و بدون بدبینی یا تسلیم، آنها را تحمل کرده است. برشت در آثار خود جائی برای این‌شکل‌درام باقی نگذاشته است. مردان و زنان نمایشنامه‌ی او، حداقل در تئوری، یا مظلومان و ستم‌دیدگان گمراه گذشته‌اند که میتوان از آنها عبرتی گرفت، یا لذت برندگان از تضادهای لحظه‌ی معاصرند. برای میلیون‌ها انسانی که حتی در سالهای اخیر با تهدید نهائی واجتناب ناپذیر حوادث ناگوار روبرو شده‌اند، حوادث ناگواری که بهنگام فرار سیدن، فقط در روح و در ایمان میشد ملاقاتشان کرد، برشت کلمه‌ای بکار نبرده است. ولی حداقل در يك نمایشنامه به نتایج غم‌انگیزی رسید که از بی‌ثباتیهای تئوری او مهمتر هستند.

- لوتر بارو، در کتاب «دنیای  
تأثر، ج. چهارم و یکم. ص.  
ص. ۶-۳۰.
۱۵. ت. ۱۲، ص ۱۲۷.
۱۶. ت. ۱۱، ص ۱۰۹.
۱۷. ت. ۱۱، ص ۱۰۲.
۱۸. ت. ۱۱، ص ۱۰۳.
۱۹. گریم، ص. ۲۷.
۲۰. پ. ۳، ص ۲۷۶.
۲۱. ش. ۲، ص ۳۵۷.
۲۲. ت. ۱۲، ص. ص.  
۴۰-۱۰۷.
۲۳. ت. ۱۲، ص. ص.  
۱۰۹-۱۰.
۲۴. ت. ۱۲، ص ۱۲۲.
۲۵. ت. ۱۲، ص ۱۱۹.
۲۶. ت. ۱۲، ص ۱۳۷.
۲۷. ت. ۱۲، ص ۱۱۱.
۲۸. ت. ۱۲، ص ۱۴۰.
۲۹. کارل مارکس و فریدریک  
انگلس، «منتخب آثار»، مسکو  
۱۹۵۸، جلد دوم، ص. ۷۹.

۱. د. ص. ۱۵۰.
۲. اشترون و ه. هوالد،  
Renihardt und sein  
Buhne  
برلین ۱۹۱۹ ص ۱۰۶.
۳. ا. پیسکاتور تأثر سیاسی  
۱۹۲۹.
۴. نیچه، مرده ابرمرد، ج. یک،  
بند ۱۴۸.
۵. ر. ک. همچنین گ.  
تسورتنس، تأثر ارسطوئی و  
تأثر برشتی.
۶. پ. سوم، ص. ص. ۲-۲۶۶.
۷. همانجا.
۸. ش. ص. ۲۴۴.
۹. ت. ۱۲، ص ۱۲۱.
۱۰. و. ۱۱، ص ۹۷.
۱۱. همانجا.
۱۲. ویلت، در مقاله Adam &  
Encore
۱۳. ت. ۱۱، ص ۹۹.
۱۴. مایکل و ردگریو و ژان