

زایش من ، انسانیت من و نه اصل و نسب من !
On est être humain par sa NAISSANCE et non par ses ORIGINES !

در عظیم خلوت من !
در عظیم خلوت من / هیچ غیر از شکوه خلوت نیست . (فریدون ایل ییگی)
به سراغ من اگر می آید / نوم و آهسته بیاید / مبدا که ترک بردارد / چینی نازک تنهائی من . (سهراب سپهری)

(گاه روزانه های دیروز ... و امروز)

نشر دیگران



فهرست موضوعی : ادب و هنر دینی سیاسی مارکسیستی ویژه نامه ها فهرست الفبائی آمده ها

دیگر "نشر" : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 15 16 17

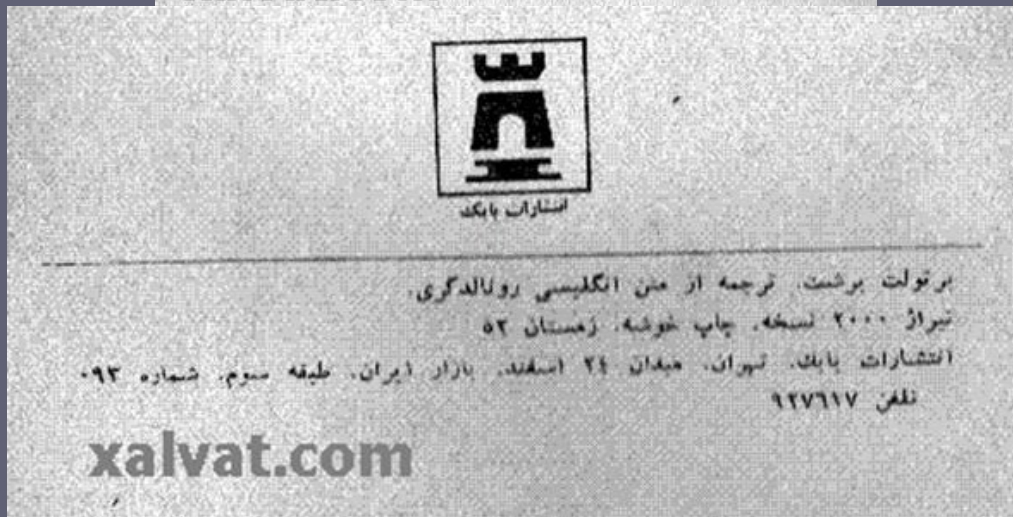
664

رونالد گری (برگردان : محمدتقی فرامرزی) :
تئوری ها و اندیشه های برتولت برشت



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

xalvat.com



xalvat.com

فصل چهارم

تئوریا و اندیشه های برشت

گذاشته و بازیگران را در بین آنها پخش میکرد. در اجرای مشهوری از يك نمایشنامه‌ی 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 کمربند 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 به‌همان تأثیر صرف تئاتری خشنود بوده و دیگر تصمیم محکمی برای برقرار کردن وحدت بین طبقه کارگر در دنیای واقعی نداشتند.

علیه همین مفهوم تئاتر وعلیه 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 به‌شیوه‌ی 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

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 لابی داشته است. در انگلیسی به *Alienation*، *Estrangement* (غریبت - 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 بیسکاتور 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

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

همانطور که برشت می‌گفت، این عناصر، ضدین متقابل نیستند بلکه نشان‌دهنده‌ی تأثیرات هریک از ایندو شکل میباشند (۷) ولی او در آن زمان این تصور را بوجود آورد که هرگونه عاطفه‌ای را نمی‌پسندیده، که نظر به نمایشنامه‌های تبلیغی‌اش، تصویری بجا بود و بعدها مجبور شد آشکارا به اصلاح آن بپردازد (۸). باز هم نمی‌توان به این مسئله پی برد که دلیستگی 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 بيشترکند. 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 تقییر 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

صرف مشاهده‌ی رویدادهای صرفاً تئاتری میگرددد(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 هاوز» 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 دواماتیک تئاتر

شکل حماسی تئاتر

صحنه‌ی حادثه را «مجسم میکند».	صحنه‌ی حادثه را «حکایت» می‌کند.
تماشاگر را با این حادثه درمی‌آمیزد و فعالیتش را فلج می‌کند.	تماشاگر را تماشاگر باقی میگذارد، ولی نیروهای فعالش را بیدار می‌کند.
تماشاگر را در احساسات غرقه میسازد.	تماشاگر را به‌اختصاص می‌دارد.
به او تجربه می‌آموزد.	به او معرفت می‌آموزد.
تماشاگر خود را درگیر و دار حادثه می‌یابد.	تماشاگر باحادثه‌روبرومیشود.
تئاتر با تلقین و القا سر و کار دارد.	تئاتر با دلیل و برهان سر و کار دارد.
از مرحله‌ی احساسات پسا فراتر نمیگذارد.	احساسات را تا حد فهم و درک پیش میراند.
تماشاگر در بطن نمایش است و همراه با اشخاص نمایش تجربه می‌آموزد.	تماشاگر در خارج از بطن نمایش است و با هرچه روبرو شود به مطالعه و شناخت آن می‌پردازد.
انسان شناخته شده فرض میشود.	انسان موضوع مطالعه است.
انسان بی‌حرکت و ثابت است.	انسان تغییر می‌پذیرد و قابل تغییر است.
کنجکاوی تماشاگر متوجه	کنجکاوی تماشاگر متوجه تحول

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 درست 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 او نیز 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، به‌شکلی برانگیزاننده با توصیه‌ی طرز فکر کسی که سیگارش را یک لحظه کنار می‌گذارد تا صحنه‌ای را که توصیف میکند با حرکات دست‌نشان دهد، میکوشید این نکته را در نظر بازیگر، مورد تأکید قرار بدهد.) برای القای این طرز فکر، از شیوه‌های بیشماری سود می‌جست. در جریان تمرینها، بازیگران را تشویق میکرد تا نطقهای خود را به‌سوم شخص بیان کرده و در جلو آنها کلمات «او گفت» را بیاورند یا کارهای خود را ضمن ایفای نقش خویش، به‌زمان گذشته توصیف کنند. آنها همراه با کلمات خودشان، آنچه را که در صحنه به‌ایشان دستور داده میشد، توأم با حالت یا شکلک مطلوب، به‌زبان 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 شد بودند. در یکی از این «متن‌ها» که برای

کیم 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 بوج 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 نگرفت، 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 هیولوار، 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. قسمت هایی از این شکلها 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 نمایش - نامه 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-

یک رستوران در جریان است که مهمان تازه‌ای از راه می‌رسد و کارسون 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 تبیین‌گران، هر صحنه‌ای را که برای دسته‌ی همسرایان نقل می‌کنند با کلمات «به شما نشان خواهیم داد که چگونه بوده آغاز می‌نمایند، و در «زن نیک‌سجوان» 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 هیچ‌یک 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» درخواهد 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،

تمرین نقش «ماچ‌ایث» در نظر گرفته شده بود، زن باربر، گناه دزدی خود را به کردن شخص دیگری می‌گذارد، درست به همان طریق که «لیدی مکبت» چهره‌ی مہتران را طلا پوش 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» ایللیف، فرزند «ننه دل‌آور» 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 در دست، ولی سرش به یک طرف خم می‌شود و لب‌هایش را آنچنان غنچه می‌کند که گوئی می‌خواهد حرکت بعدیش را پدید بیاورد. ایللیف 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 مانمایان می‌شود. بکار بستن تئوری برشت در تکنیکهای اجرا و بازیگری، گرچه اهمیت دارد ولی این حقیقت را هم نباید پوشیده بدارد که تأثیر «فاصله‌گذاری» یا 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 پونتیلا»ی مست و سخی، بطور ضمنی از «ارباب پونتیلا»ی هشیار و صبور انتقاد می‌کند. شنه، «زن نیک»، ماسک ست‌مگری به چهره زده به هیبت «شویی‌تا» - بازرگان - درمی‌آید، به نحویکه هر یک 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، با راحتی به صندلی تکیه داده و ببیند. برشت حتی در نمایشنامه‌ای مانند «آوای طبلها در دل شب» از شیوه‌ی مشابهی سود می‌جوید: بحثی در

پشت
شویم که قرمان يك اتومبیل «فورد - تی» نشسته ایم. اینبار هم صدای احتراق را میشنویم و درمیابیم که موتورش از نوع احتراقی است: در شکفت می مانیم که بدون کمک اسب میتوان اتومبیل را به حرکت درآورد «بطور خلاصه، ما وقتی اتومبیل را می شناسیم که آنرا بمثابه چیزی غریب، نو و يك ترکیب موفقیت آمیز و در نتیجه، تا اندازه ای بعنوان يك شئی غیر طبیعی به تصور در آوریم.» (۱۸) هر شیوه ای که این غرابت را نشان دهد، حتی کلمات ساده ای مانند «حقیقتاً» و «واقعاً» که میخواهیم بابکاربردن آنها تأثیر زنده تری از موضوعی که میگوئیم در شنوندگان خود برجای بگذاریم، تا اندازه ای به امر فاصله گذاری تحقق می بخشد.

همانطور که «راینهولد گریم» خاطر نشان کرده، این بدان معناست که برشت تقریباً از هر طریزیبانی که استفاده کند، میتواند آنرا از آثار فاصله گذاری 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 شیوه ی مقایسه استفاده بعمل می آید. 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 «کله گرد ها و کله تیزها» وقتی که قاضی اعلام میکند که «در شکایت گدا - راهبان یا برهنه ی سن استغانو علیه خواهران تهیدست سن یاربارا، ادعای خسارت توسط گدا - راهبان یا برهنه تا هفت میلیون برآورد شده است، يك صحنه ی فاصله گذاری شده را می بینیم. یا باز وقتی که «ماچه ایث» راهزن در «ایرای سه پولی» اعلام میکند که «بین خودمان باشد، این موضوع به بیش از هفته هائی مربوط میشود که من بطور کامل به کار بانکی نپرداخته بودم». همچنین، قاضی های به اصطلاح روحانی به «سیمون ماشار» - زاندارك عصر ما - میگویند ما «ترا به دادگاه عالی تری احاله خواهیم کرد تا تصمیم بگیرد که چرا تو باید زنده زنده سوزانده شوی». (۱۹) در هر موزدی، چیز شکفت آوری با آهنگ صدائی مبنی بر حقیقت امر اعلام میگردد و از تماشاگر هم انتظار میرود که این شکفت آوری را احساس کند و موافق آن از خود واکنش نشان دهد. معبد، همانطور که متالهای «گریم» نشان

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

برشت، غالباً، از پیچیدگیهای بیان در نمایشنامه های خود دوری میکند. بازیگران هم غرق این توهم نمیشوند که از حضور تماشاگران بی خبرند و باید خود و روابط خود را با اشارات دقیقاً ادا شده ای بیان کنند که باز هم بایستی شکل ظاهری آنها بعنوان اجزاء طبیعی مکالمه ی ایشان حفظ گردد. در «مادر»، پلاک و لاسووا، نمایشنامه را مستقیماً با مخاطب قرار دادن تماشاگران و توضیح اینکه او کیست و چه مشکلاتی دارد، آغاز میکند. همین طرز شروع ساده در «ایرای سه پولی» و «زن نيك سچوان» هم به چشم میخورد. داستان کوئی که سراسر نمایش در گوشه ای از صحنه نشسته، مانند «دایره ی گچی قفقازی»، متناوباً حقایق ضروری اوضاع را در اختیار تماشاگر میگذارد. و در بیشتر نمایشنامه ها، آوازهائی که خلاصه ای از يك پرده یا تفسیری برآند و یا چگونگی حوادث آنرا پیش بینی میکنند، نمایش را قطع مینمایند. در تمامی این شیوه ها، يك مسئله ضرورت می یابد و آن اینکه هر شیوه ای که برای بازیگری یا کارگردانی نمایش بکار گرفته شود، عنصری از فاصله گذاری خود نمائی خواهد کرد.

لیکن، برشت مدعی است که فاصله گذاری در معنای وسیع کلمه، نه مربوط به تکنیکهای خاص، بلکه شکل شعوری بخشیدن به روش عادی زندگی روزانه است. او می نویسد: «فاصله گذاری هنگامی تأثیر خواهد کرد که شیئی که قرار است شناخته شود، شیئی که باید توجه تماشاگر به آن جلب گردد، از حالت يك شئی عادی، معروف و بی پرده به شیئی ویژه، برجسته و غیر منتظره مبدل گردد. به دیگر سخن، شئی بدیهی، نامفهوم میشود، گرچه این فقط از آن جهت است که آنرا هر چه بیشتر، قابل فهم گرداند.» (۱۷) او می افزاید که این امر، مسئله ای است که به حوادث روزمره مربوط میشود. يك جوان و سی که بصورت ناپسری درآید، به شکل زنده ای 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

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

وقتیکه فرجامین نوشته‌های تئوریک 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 برداشته‌و، گرچه بدون‌تردید 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 زیبایی - شناسی 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 به‌تأکید نقش تئاتر بعنوان کمک به مبارزه‌ی سیاسی ادامه میداد و آب و تاب زیان 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 احساساتی را آفریده و از آنها بهره‌گیری کند که خود نقشی در دگرگون کردن جهان بازی می‌کنند.» (۲۴) در اینجا برشت آشکارا

میدهند، ضرورتی ندارد که تأثیر نمایش مانند تئوری که انسان را به‌حدس و فرض می‌کشاند، برای تماشاگر، آزادکننده باشد. این تأثیر میتواند از راه یک واکنش تنها، یعنی عکس‌العمل صرف آنچه که میشوند، محدود کند بدون‌اینکه او را به‌اندیشه‌ی اصیل وادار نماید. در واقع، هنگامیکه «گریم» مفهوم فاصله‌گذاری را تا این‌حد گسترش میدهد که نقل‌قول 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 یک صحنه (یا زنده کردن عنصر متضاد آن در ذهن تماشاگر) و تشویق تماشاگر به‌دگرگون کردن جهان اطرافش، تفاوت هست. این تفاوت مانند تفاوتی است که در نخستین تبیین علمی 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 یک هدف سیاسی داشت: او برآن بود که «وسیله‌ی لذت را به‌وسیله‌ی 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 درآن از شیوه‌های آموزشی در تئاتر سودمی‌جست «که فقط به‌تداعی‌های موردنظر شاعر راه خطور میداد.» (۲۱) بدینسان حوادث روی صحنه، عمداً فاصله‌دار نشان داده میشود ولی الزاماً موجب احساس زنده‌بودن یا شکفت‌آور بودن آنها نمی‌گردد. این حوادث، ذهن تماشاگر را به‌سوی 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 یک اثر غرابت یا فاصله‌گذاری که به‌پاسخ سیاسی واحد و بالنتیجه به‌عمل منجر میگردد. و اثر غرابتی که به شناخت استتیک، به‌شگفتی، ترس، تفکر، شادمانی، یا اندوه منتهی

است چیزی از تاثیر گرفته شود، گیرنده اش 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 بهره مند شود، چه لذت فیزیکی چه لذت معنوی» (۲۷) نقش تاثیر این است که چیزی «کاملاً زائد» باشد و هدف زندگی نیز قبل از هر چیزی، لذت برد از این زائد بودن است. در واقع، اینجا چیزی قابل مقایسه با 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 بدانچه در «بعل» گفته، مشابهت دارد: خوشی همه‌پذیر و غیر اخلاقی حاصل از نتایج وحشت‌آور و لذتبخش زنده بودن. ولی برشت، دقیقاً ضدمارکسیست یا غیرمارکسیست نیست. در

آثار عمده‌ی شارحان فلسفه‌ی مارکسیستی نیز میتوان با لذتی مشابه و در واقع‌رزمنده 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

موافق نمایشنامه‌های تبلیغی اوائل سالهای ۳۹ - ۱۹۳۰ درباره‌ی تاثیر فاصله گذاری می‌اندیشند. لیکن در پایان همین مقاله، برشت نقطه نظر دیگری اتخاذ میکند که بیشتر، روح فرجامین آثارش در آن منعکس است. او با کلماتی که تا اندازه‌ای نشان‌دهنده‌ی بر- خورد همدردی‌آمیزش با «پونتیلا» 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 باتمام 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 پیروزیها یا شکستها نیست: هرگونه کوششی برای شکل نودادن به جامعه (البته نه کوششهای صرفاً کمونیستی)، خواه در ادبیات با 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، معظوظ میکند. وقتیکه گالیله [در نمایشنامه‌ی برشت] میگوید «من برآتم 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 متحرك 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 تبه‌دستان دگرگون کند، حالا دیگر بویائی صرف جریان زندگی را با خوشروئی می‌پذیرد. تاثیر فاصله گذاری، به‌اتکای این مفهوم، دگرگون شده است. فاصله‌گذاری، دیگر درسی نمی‌آموزد یا حداقل درس سیاسی نمی‌آموزد. اگر قرار

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 تنوری اخیر با اینکه هنوز هم دارای يك هدف سیاسی است، گرایش استیسی را با خود می‌آمیزد که هیچگونه کوششی هم برای آشتی دادن آن با تنوری دیگر برشت بخرج نمیدهد. گذشته از این، از دو تمایل فوق، تمایل استیسی، 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، شگفت‌انگیز 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 بمشابه رویدادهای بالقوه باقی‌مانند، از آنها لذت خواهد برد. معبداً، 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 تحمل کرده است. برشت در آثار خود جایی برای این‌شکل‌درام باقی نگذاشته است. مردان و زنان نمایشنامه‌ی او، حداقل در تنوری، 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 دريك نمایشنامه به نتایج غم‌انگیزی رسید که از بی‌ثباتیهای تنوری او مهمتر هستند.

حواشی halvat.com

۱. د. ص. ۱۵۰.
۲. اشتون و ه. هوالد، Renihardt und sein Buhne
- برلین ۱۹۱۹ ص ۱۰۶.
۳. ا. پسیکاتور تأثر سیاسی ۱۹۲۹.
۴. نیچه، مرده ابرمرد، ج. يك، بند ۱۴۸.
۵. ر.ك. همچین گ. تسورتس، تأثر ارسطویی و تأثر برشتی.
۶. پ. سوم، ص.ص. ۲۶۶-۷.
۷. همانجا.
۸. ش. ص. ۲۴۴.
۹. ت. ج. ۱۲، ص. ۱۲۱.
۱۰. و. ۱۱، ص. ۹۷.
۱۱. همانجا
۱۲. ویلت، درم‌آله Adam & Encore
۱۳. ت. ج. ۱۱، ص. ۹۹.
۱۴. مایکل و ردگریو و ژان لوئر بارو، در کتاب «دنیای تأثر»، ج. چهارم و یکم، ص. ۳۰-۶.
۱۵. ت. ج. ۱۲، ص. ۱۲۷.
۱۶. ت. ج. ۱۱، ص. ۱۰۹.
۱۷. ت. ج. ۱۱، ص. ۱۰۲.
۱۸. ت. ج. ۱۱، ص. ۱۰۳.
۱۹. گریم، ص. ۲۷.
۲۰. پ. ج. ۳، ص. ۲۷۶.
۲۱. ش. م. ۲، ص. ۳۵۷.
۲۲. ت. ج. ۱۲، ص. ص. ۱۰۷-۴۰.
۲۳. ت. ج. ۱۲، ص. ص. ۱۰۹-۱۰.
۲۴. ت. ج. ۱۲، ص. ۱۲۲.
۲۵. ت. ج. ۱۲، ص. ۱۱۹.
۲۶. ت. ج. ۱۲، ص. ۱۳۷.
۲۷. ت. ج. ۱۲، ص. ۱۱۱.
۲۸. ت. ج. ۱۲، ص. ۱۴۰.
۲۹. کارل مارکس و فریدریک انگلس، «منتخبات آثار»، سنکو ۱۹۵۸، جلد دوم، ص. ۷۹.