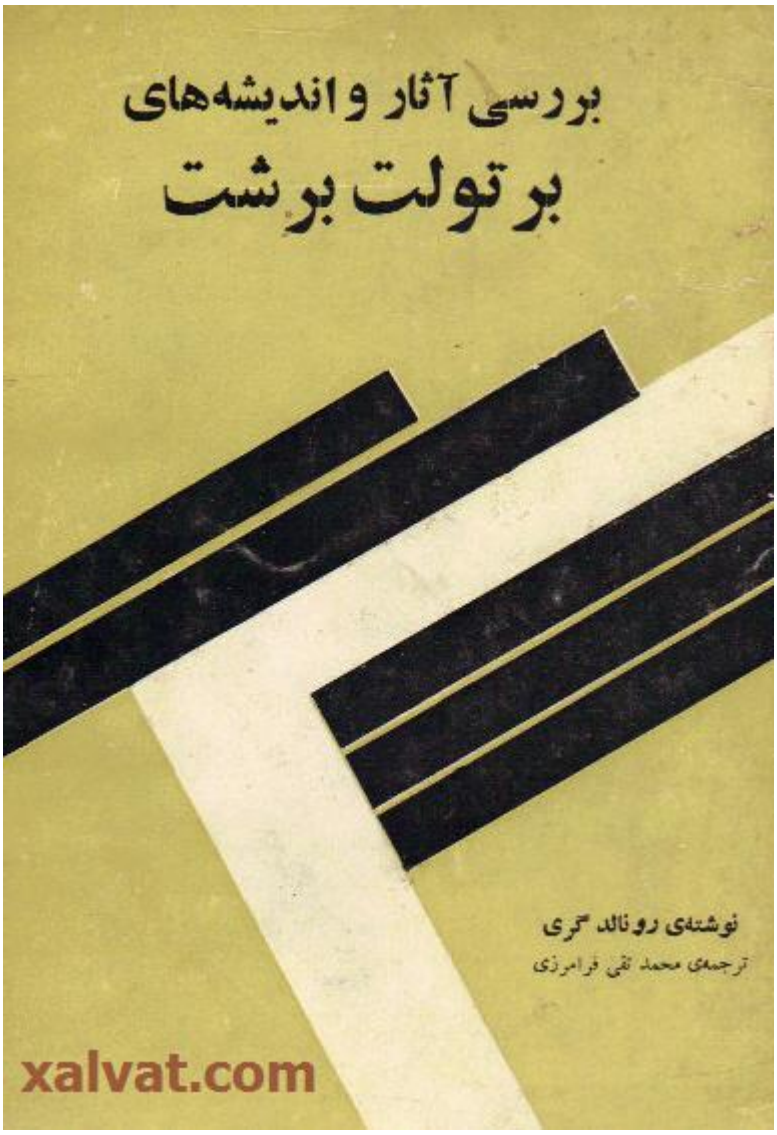
٦٦٤

رونالد گری (برگردان : محمدتغی 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
تئوریها و اندیشه های برشت ۷۵
آخرین نمایشنامه‌ها ۹۳
آخرین نمایشنامه‌ها (دنباله) ۱۱۵
کتاب شناسی

xalvat.com

انتشارات بابک

برتولت برشت. ترجمه از متن انگلیسی رولالدگری
تیراژ ۲۰۰۰ نسخه. چاپ خوشه. زمستان ۵۲
انتشارات بابک. تهران. میدان ۲۱ اسفند. بازار ایران. طبقه سوم. شماره ۰۹۳
تلفن ۹۲۷۶۱۷

xalvat.com

فصل چهارم

تئوریها و اندیشه‌های برشت

xalvat.com

زمانی که برشت به نوشتن نمایشنامه‌های تبلیغی پرداخت، کار فرمول بندی نظرات تئوریك خویش درباره‌ی نمایشنامه نویسی «عیر ارسطوئی» را نیز که غالبا به ارزیابی آثار او کمك نکرده است آغاز کرده بود. همانطور که خواهیم دید، دراثر تئوریهای متضادی که برشت در دورانهای مختلف زندگی خود بیان کرد، مشکلاتی به وجود آمده است: تئوریهای او، مانند نمایشنامه‌هایش، به طورقابل 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، Estrangement (غرابت ـ بیگانگی) ترجمه شده است. با وجود این، آنطور که برشت این مفهوم را بکار برده، اساساً معنائی بیش از «فاصله‌دار کردن» ندارد: «تصور فاصله‌دار شده، تصوری است که به شیء امکان شناخته شدن میدهد و در عین حال، آنرا تنهاو غریب می-نمایاند.»(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 به‌دگرگون‌کردن آن پدیدارگردد. بدینسان تئاتر «حماسی» او، کمال مردم‌گرائی 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 برصحنه‌ها چیره بود، راینهارت و پیسکاتور به‌شرکت تماشاگران در حوادث روی صحنه اهمیت خاصی میدادند. راینهارت در وین به خاطر فضاهای سحرآمیز و افسون‌کننده‌ای که می‌آفرید و همچنین روشنهائی که برای بر کردن فاصله‌ی بین تماشاگران و بازیگران اتخاذ میکرد شهرت داشت: او صندلی‌هائی در سالن تماشاگران

xalvat.com

گذاشته و بازیگران را در بین آنها پخش میکرد. در اجرای مشهوری از یك نمایشنامه‌ی مذهبی، او این تاثیر را بوجود آورد که گوئی همه در یك 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 عکس‌هائی که با پروژکتور به عنوان زمینه‌ی بازی روی صحنه به پرده‌ی عقب صحنه می‌انداختند. و استفاده از کمربند متحرك 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 یك وحدت عاطفی و تصوری مشتق از هنر را جایگزین وحدت واقعی دنیای خارج از تئاتر کرد. چنین پیدا بود که کارگران به‌همان تاثیر 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 «بورژوائی» راینهارت بود که برشت اصول کار خود را به طرزی تقریباً اختیاری بیان کرد. اختیاری از آنجهت که عمل تئاتر هم می‌تواند به شیوه‌ی‌مراسم 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 ومطابق این‌نظریه، تماشاگر باید از ترس و تقوی مبرا و به عضو بی‌ضرر جامعه مبدل گردد که احساساتش

xalvat.com

صرف مشاهده‌ی رویدادهای صرفاً تئاتری میگردد(٤). (این نظریه در باره‌ی ارسطو، تنها تفسیر ممکن‌تئوریهای‌او نیست؛ برای‌مطالعه‌ی تفسیر دیگری، بهتر است به کتاب «اسلوب شعری ارسطو» نوشته‌ی «هامفری هاوس» نگاه کنید.)(٥) پی‌ریزی تئاتر غیر ارسطوئی یا «حماسی» برای آینده ضروری مینمود و برشت خصوصیات‌آنرا در فرمول نسبتاً ابتکاری خود در سال ۱۹۳۱ چنین عنوان کرد:

شکل دراماتیك تئاتر	شکل حماسی تئاتر
صحنه‌ی حادثه را «مجسم میکند».	صحنه‌ی حادثه را «حکایت» می کند.
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 به‌اخذتصمیم وا- 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 پا فراتر نمیگذارد.	احساسات را تا حد فهم و درك 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 متوجه‌تحول

xalvat.com

گره‌گشائی است.	است.
هرصحنه تابع‌صحنه‌ی دیگر است.	هر صحنه جای خود را دارد.
حوادث در خط مستقیم‌سیر میکند.	حوادث در خط منحنی سیر می‌کند.
طبیعت تابع ضرورت تکاملی است.	طبیعت تابع جهش‌ها است.
انسان ایستا است.	انسان پویا است.
شعور، تعیین‌کننده‌ی وجود است.	وجود اجتماعی تعیین کننده‌ی شعور است.
با احساس سر وکار دارد.	با منطق سر وکار دارد. (٦)

همانطور که برشت می‌گفت، این عناصر، ضدین متقابل نیستند بلکه نشاندهنده‌ی تاثیرات هریك‌از ایندو 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 کبری‌و صغرای‌منطقی بیشترکند. بعضی از اصطلاحات برشت، مبهم هستند: وقتی که میگوید انسان در شکل «دراماتیك» تئاتر، 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 گرائی» 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 فهرست‌طولانی «فاصله‌گذاری» برشت، بهتر است‌اکنون نگاهی هم به‌وسائل و طرقی بیفکنیم‌که برشت به

xalvat.com

کمك آنها میکوشید تماشاگران را به پذیرفتن گرایشهای شکل حماسی تئاتر تشویق کند. او همواره تاکید می‌کرد که صحنه، در سراسر نمایش، حتی در صحنه‌هائی که به‌نیمه‌شب مربوطند کاملا روشن باشد تا تماشاگر برای غرق شدن در اندیشه‌ی پوچ‌یااحساس اینکه در تاریکی با اطرافیانش پیوندی برقرار کرده است، فرصتی پیدا نکند.(۱۰) همچنین، در نخستین روزهای کارش اصرار می‌کرد که نورافکنها و شعاعهای نورباید بطور واقعی در صحنه دیده شوند. «هیچ کسی انتظار ندارد که در یك رویداد ورزشی، مثلا در یك مسابقه‌ی 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 میداند، با هم نظر واحدی دارند.»(۱۱) در حقیقت، برشت، این شیوه را در تئاتر «برلینرآنسامبل» پیش نگرفت، چون وقتی پی بردکه گرامافون مخصوص تولید صدا موجب سرگرمی اضافی تماشاگر میشود، آنرا از نظر پنهان کرد. بعدها هر پرده یا اعلام میشد و یا باطرحهای ضمیمه مورد تفسیر قرار میگرفت، کاری که برشت در تمام اجراهایش ادامه داد، گرچه بارها احساس شده که اینکار جنبه‌ی تظاهر داشته است.(۱۲) در اجرای «آدم، آدم است» در برلین، در تمامی طول نمایش، تصویر بازیگران را با پروژکتور به روی تخته‌های بزرگی انداخته بودند.(۱۳) در همان نمایش، سربازان انگلیسی با هیکلهای هیولاوار، سینه‌ها سپر، چهره‌های ترسناك، درحالیکه زیر پایشان هم چوب گذاشته و راه میرفتند، ظاهر شدند. سربازان در «ادوارد دوم» چهره‌های خود را کاملا سفید کرده بودند تا نشان دهند ـ یا تماشاگر را وادار کنند که بی ببرد ـ آنهابا چه ترسی وارد جنگ شده‌اند. قسمتهائی از این شکلها و کارهای عجیب و غریب در نمایشهای بعدی او بویژه در ماسکهائی با چشمهای پیش آمده که سربازها در «دایره‌ی گچی قفقازی» آنها را بصورت زده بودند، باقی ماند. بر رویهم، کارهای بعدی برشت فاقد بسیاری از خصوصیات عجیب و غریب نمایش‌نامه‌های او هستند. برشت در سالهای ۲۹ـ۱۹۲۰ از هر آنچه زیبا، احساساتی یا مستقیماً متحرك بود دست برداشت. او همانطور که زیبائی را انکار میکرد، عاطفه را نیز بعنوان وسیله‌ای برای تن‌

xalvat.com

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 تکنیك اجرای نمایش مربوط نبود. شیوه‌ی بازیگری نیز مستلزم تحولی بنیادی بود. برشت بر آن بود که بازیگر بورژوا، خود را دربست تسلیم نقش خود می‌کند (نظریه‌ای که قویاً انکار شده است)،(۱۴) به نحوی که بالاترین ستایشی که‌او میتوانست بشنود چنین بود: «اوصرفا نقش لیر را بازی نکرد؛ او خود لیر بود.» برشت از بازیگران خود میخواست که در اجرای نقش شخصیتها، هما نفاصله‌ای را بگیرندکه از تماشاگر انتظار میرود. «او باید صرفا نقش شخصیت را بنمایاند، یابعبارت بهتر، صرفاً آن شخصیت را تجربه نکند؛ اما این بدان معنا نیست که وقتی‌میخواهد برمردم هیجان‌زده‌ای تأثیربگذارد، خودش خونسرد و آرام باشد. نکته اینجاست‌که احساسهای اونباید عیناً همان احساسهای شخصیتی باشدکه نقشش راایفا میکند، تا احساسهای تماشاگران اونیز اساساً همان احساسهای شخصیت مزبور نشود. اینجا باید به‌تماشاگر آزادی کامل داد.» (۱۵) بدینسان، وظیفه‌ی اصلی بازیگر، «نشان دادن» است، درست مانند کسی‌که ضمن صحبت، حرفش را قطع‌کرده و بخشی از مطلب خود را با ایما و اشاره مجسم میکند. (برشت، به‌شکلی برانگیزاننده با توصیه‌ی طرز فکر کسی‌که سیگارش را یك لحظه کنار میگذارد تاصحنه‌ای را که توصیف میکند با حرکات دست‌نشان دهد، میکوشید این نکته را در نظر بازیگر، مورد تاکید قرار بدهد.) برای القای این طرز فکر، ازشیوه‌های بیشماری سود می‌جست. در جریان تمرینها، بازیگران را تشویق میکرد تا نطقهای خود را به‌سوم شخص بیان‌کرده ودر 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 راکه در صحنه به‌ایشان دستور داده میشد، توام با حالت یا شکلك مطلوب، به‌زبان می‌آوردند و طومارها را بایکدیگر عوض میکردند. برشت، «متن‌هائی برای‌عمل» مینوشت‌که درتمرینها مورد استفاده قرار گیرد، بویژه در تمرین نمایشنامه‌هائی‌که ازآثار کلاسیك برگزیده شده بودند. در یکی از این «متن»ها که برای

xalvat.com

تمرین نقش «ماچه‌ایث» در نظر گرفته شده بود، زن باربر، گناه دزدی خود را به‌گردن شخص دیگری میگذارد، درست به‌همان‌طریق که «لیدی‌مکبث» «چهره‌ی مهتران را طلاپوش میکند» تا برای کشتن «دانکن»، برروی آنها طلا غرس کند. بازیگر زنی که درجریان تمرینها این دو نقش را بازی میکند، نسبت به‌عظمت غم‌انگیز زن قهرمانی که مجسم میکند، تردیدی باقی نمیگذارد.(۱۸)

تاثیر اینگونه بازیگری را میتوان در «رقص نظامی» ایلیف، فرزند «ننه دلاور» که‌توسط «اکهاردشال» بازیگر نامدار اجرا شد مشاهده‌کرد. دراینجا خشونت سرورآمیز، درعین‌حال، وحشیانه و کنترل‌کردنی است. دست‌افشان به‌هوا می‌جهد، شمشیرش بالای سرش میان دو دست، ولی سرش به‌یك طرف خم میشود ولبهایش را آنچنان غنچه میکند که گوئی میخواهد حرکت بعدیش را بیاد بیاورد. ایلیف دراینجا همچون مرد جوانی نشان داده میشود که رقص نظامی میکند زیرا به‌نظرش بهترین کاری است که میتواند بکند ولی بطور کامل باآن آشنائی‌ندارد. انکار بخشی از انسانیت او آشکار میگردد وازآن میان، تناسب عمل با دوره‌ی مانمایان‌میشوم.

بکاربستن تئوری برشت در تکنیکهای اجرا و بازیگری، گرچه اهمیت دارد ولی‌این حقیقت راهم‌نباید پوشیده بدارد که تاثیر «فاصله‌گذاری» با ساختمان و زبان خود نمایشنامه ارتباط دارد. تکرار یا دوبرابرکردن شخصیتها یا رویدادهای نمایش، شیوه‌ای است که بارها درساختمان نمایشنامه‌های او دیده میشود. «ارباب پونتیلا»ی مست و سخی، بطور ضمنی از «ارباب پونتیلا»ی هشیار و صبور انتقاد میکند. شن‌ته، «زن نیك»، ماسك ستمگری به چهره زده به‌هیبت «شویی‌تا» ـ بازرگان ـ درمی‌آید، به نحویکه هریك از دو جنبه‌ی شخصیت‌اش یادآور جنبه‌ی دیگر است: نه‌ثابت و نه تغییرناپذیر. «آنکه گفت نه» تقریباً تکرار همان طرح کلی وحوادث «آنکه‌گفت‌آری»است (درست‌همانطورکه‌پرده‌ی‌دوم «در انتظار گودو» اثر «بکت» تکرار پرده‌ی اول‌است ـ تشابهی که مطمئناً تصادفی نیست)؛ تماشاگر پس‌از مشاهده‌ی همان حادثه‌ها برای باردوم، میتواند بجای اینکه غرق در نمایش شود، باراحتی به صندلی تکیه داده و بیندیشد. برشت حتی در نمایشنامه‌ای مانند «آوای طبلها دردل‌شب» از شیوه‌ی مشابهی سود می‌جوید: بحثی در

xalvat.com

یك رستوران در جریان‌است‌که مهمان تازه‌ای از راه میرسد و گارسون تمام جزئیات بحث رااز ابتدا، یکایك برای او شرح‌میدهد. تکرار، یکبار دیگر، بعنوان فرصتی برای برگشت انتقادی، مورد استفاده قرار میگیرد. همچنین در «استثنا وقاعده»، حوادثی که تماشاگر برروی صحنه دیده، درمحاکمه‌ی پایان نمایش، بصورت خلاصه وتا اندازه‌ای مجدداً اجرا میشود. در واقع، صحنه‌ی محاکمه، که امکانات مسلم نمایش زنده‌ی حوادثی راکه دیگر در واقعیت روی نمیدهند نمایان میسازد («در زمان گذشته»اند و مانند شیوه‌های تمرینی برشت، برای‌دیگران روی میدهند) یکی از شیوه‌هائی است که او بارها ازآن استفاده کرده است. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی «مادر» نیز که کارگران به‌تماشاگران توضیح میدهند که وقتی دریکی از تظاهرات اخیرکه با مقامات درگیری پیدا کردند چگونه دست به عمل زدند، و پس‌از آن مجدداً به‌حرکت درمیآیند، فاصله‌گذاری شده است. برشت عمداً صحنه نمی‌آفریند که خود تظاهرات رامجسم‌کند، بلکه تماشاگران راتشویق میکند همچون اشخاص نمایش، به‌عقب برگشته وآنرا نظاره کنند. در «اقدامات انجام شده» که تهییج‌گران، هرصحنه‌ای راکه برای دسته‌ی همسرایان نقل میکنند باکلمات «به شما نشان خواهیم دادکه چگونه بود» آغاز می‌نمایند، و در «زن نیك‌سچوان» که خانم «یانگ» ازنقش خود خارج شده برای تماشاگران درباره‌ی حادثه‌ی گذشته‌ای صحبت میکند که همان موقع در حضورش اجرا میشود، برشت به‌همان نتیجه میرسد.

صحنه‌ای از «ارباب پونتیلا»که در آن «ماتی» راننده، به‌عشق‌بازی با دختر پونتیلا تظاهر میکند تا نامزد او راکه کاردار سیاسی است برانگیزاند، با نتیجه‌ی فوق متفاوت، ولی‌درمعنا باآن یکی‌است. دراینجا نمایش، سراپا در زمان حال پیش میرود. «ماتی» به‌حرکات ناشایسته‌ای دست میزند، در حالیکه کاملا روشن است که جداً چنین منظوری ندارد و چون هیچیك از این دو بازیگر دقیقا در نقش صحیح خودنیستند، تماشاگر بازهم میتواند باحفظ «فاصله» آنهارا بنگرد. در همان نمایشنامه، دختر پونتیلا منتظر آینده‌ای است که آن زمان به‌همسری «ماتی» درخواهد آمد و میکوشد نقش‌زنی از طبقه‌ی کارگر راایفاکندکه با خوشروئی ازشوهرش بهنگام بازگشتن ازکار، استقبال میکند. او که دریك خانواده‌ی ثروتمند تربیت شده،

xalvat.com

پشت‌سرهم مرتکب اشتباه میشود، در حالیکه تذکرات «ماتی»، وجه اختلاف بین زندگی دشوار یك زن فقیر و زندگی اورا آشکارمیسازد. بدیشمان، دنیای فقر، که هرگز صریحاً به‌نمایش گذارده نشده، در اثر تاثیر متقابل حوادث خود نمایش، مجسم میگردد.

برشت، غالباً، از پیچیدگیهای بیان در نمایشنامه‌های خود دوری میکند. بازیگران هم غرق این توهم نمیشوندکه از حضور تماشاگران بی‌خبرند و باید خود و روابط خود را بااشارات دقیقاً ادا شده‌ای بیان کنند که بازهم بایستی شکل ظاهری آنها بعنوان اجزاء طبیعی مکالمه‌ی ایشان حفظ گردد. در «مادر»، پلاگه ولاسووا، نمایشنامه را مستقیماً بامخاطب قراردادن تماشاگران و توضیح اینکه او کیست و چه‌مشکلاتی دارد، آغاز میکند. همین طرز شروع ساده در «برای سه‌پولی» و «زن نیك‌سچوان» هم به‌چشم میخورد. داستان‌گوئی که سراسر نمایش در گوشه‌ای از صحنه نشسته، مانند «دایره‌ی گچی قفقازی»، متناوباً حقایق ضروری اوضاع را در اختیار تماشاگر میگذارد. و دربیشتر نمایشنامه‌ها، آوازهائی که خلاصه‌ای ازیك پرده یا تفسیری برآنند و یاچگونگی حوادث آنرا پیش‌بینی میکنند، نمایش را قطع مینمایند. در تمامی این شیوه‌ها، یك مسئله ضرورت می‌یابد و آن اینکه هرشیوه‌ای‌که برای بازیگری یا کارگردانی نمایش بکار گرفته شود، عنصری از فاصله‌گذاری خودنمائی خواهد کرد.

لیکن، برشت مدعی است‌که فاصله‌گذاری درمعنای وسیع‌کلمه، نه مربوط به‌تکنیکهای خاص، بلکه شکل شعوری بخشیدن به‌روش عادی زندگی روزانه است. او می‌نویسد: «فاصله‌گذاری هنگامی تاثیرخواهدکرد که شیئی‌که‌قراراست شناخته‌شود، شیئی که باید توجه تماشاگر به‌آن جلب گردد، از حالت یك شیء عادی، معروف و بی‌پرده به‌شیئی ویژه، برجسته و غیرمنتظره مبدل گردد. به‌دیگر سخن، شیء بدیهی، نامفهوم میشود، گرچه این فقط از آنجهت است که آنرا هرچه‌بیشتر، قابل فهم‌گرداند.» (۱۷) او می‌افزاید که این امر، مسئله‌ای است‌که به‌حوادث روزمره مربوط میشود. یك جوان وقتی‌که بصورت ناپسری درآید، به‌شکل زنده‌ای این حقیقت را درك میکند که مادرش همسر مرد دیگری است. اتومبیل موقعی بیگانه میشودکه ما به‌راندن اتومبیل نو عادت‌کرده باشیم و ناگهان متوجه

xalvat.com

شویم که فرمان یك اتومبیل «فورد ـ تی» نشسته‌ایم. اینبار هم‌صدای احتراق را میشنویم و درمیابیم که موتورش از نوع احتراقی است: در شگفت می‌مانیم که بدون کمك اسب میتوان اتومبیل را به‌حرکت درآورد «بطور خلاصه، ما وقتی اتومبیل را می‌شناسیم که آنرا بمثابه چیزی غریب، نو و یك‌ترکیب موفقیت‌آمیز و درنتیجه، تااندازه‌ای بعنوان یك شئی غیر طبیعی به‌تصور در آور یم.» (۱۸) هرشیوه‌ای که این غرابت را نشان دهد، حتی کلمات ساده‌ای مانند «حقیقتاً» و «واقعاً» که میخواهیم بابکاربردن آنها تأثیر زنده‌تری از موضوعی که‌میگوئیم در شنوندگان خود برجای بگذاریم، تا اندازه‌ای به امر فاصله‌گذاری تحقق می‌بخشد.

همانطورکه «راینهولدگریم» خاطرنشان‌کرده، این‌بدان‌معناست که برشت تقریباً از هرطرزبیانی که استفاده کند، میتوان آنرا از آثار فاصله‌گذاری به‌حساب آورد. مسئله اصلی د راینست که باید نوعی تقابل بوجود آید: ذهن تماشاگر باآنچه گفته یا اجرا میشود به‌پیکار واداشته میشود، یا دوترجمان ازیك حادثه بطور همزمان ارائه میشود یاازشیوه‌ی مقایسه استفاده بعمل میآید. نتیجه اینست که‌توجه تماشاگر همیشه به‌امکانات دیگر معطوف میگردد، در حالیکه همواره تاکید میشود که فقط یك امکان ویژه، شکل‌گرفته و پدیدار گردیده است. بقول «گریم»، در «کله‌گردها و کله‌تیزها» وقتیکه قاضی اعلام میکند که «در شکایت گدا ـ راهبان پابرهنه‌ی سن‌استفانو علیه خواهران تهیدست سن‌باربارا، ادعای خسارت توسط گدا ـ راهبان پابرهنه تا هفت میلیون برآورد شده است، یك صحنه‌ی فاصله‌گذاری شده را می‌بینیم. یا باز وقتی که «ماچه‌ایث» راهزن در «ابرای سه‌پولی» اعلام میکندکه «بین خودمان باشد، این موضوع به‌پیش‌از هفته‌هائی مربوط میشودکه من بطور کامل به‌کار بانکی نپرداخته بودم». همچنین، قاضی‌های به‌اصطلاح روحانی به «سیمون ماشار» ـ ژاندارك عصر ما ـ میگویند ما «ترا به دادگاه عالی‌تری احاله خواهیم کرد تا تصمیم بگیرد که چرا تو باید زنده‌زنده سوزانده شوی». (۱۹) درهرموردی، چیز شگفت‌آوری با آهنگ صدائی مبنی‌بر حقیقت امر اعلام میکردد و از تماشاگر هم انتظار میرود که این شگفت‌آوری را احساس کند و موافق آن از خود واکنش نشان دهد. معهذا، همانطورکه مثالهای «گریم» نشان

xalvat.com

میدهند، ضرورتی ندارد که تاثیر نمایش مانند تئوری که انسان را به‌حدس و فرض می‌کشاند، برای تماشاگر، آزادکننده باشد. این تاثیر میتواند او را به‌یك واکنش تنها، یعنی عکس‌العمل صرف آنچه که‌میشنود، محدودکندبدون‌اینکه اورا به‌اندیشه‌ی‌اصیل‌وادارنماید.

در واقع، هنگامیکه «گریم» مفهوم فاصله‌گذاری را تا این‌حد گسترش میدهدکه نقل‌قول تقلیدی، استعاره، جناس ودیگر شیوه‌ها ی‌عادی 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 یك صحنه (یا زنده‌کردن عنصر متضاد آن در ذهن تماشاگر) و تشویق تماشاگر به‌دگرگون‌کردن جهان اطرافش، تفاوت هست. این تفاوت مانند تفاوتی است‌که در نخستین تبیین علنی برشت از مفهوم فاصله‌گذاری در سالهای ۳۹ـ۱۹۳۰ و تبیین همین‌مفهوم در سالهای ۴۹ـ۱۹۴۰ و ۵۹ـ۱۹۵۰ دیده میشود. در آن روزهای نخست، او اساساً یك هدف سیاسی داشت: او برآن بود که «وسیله‌ی لذت‌را به‌وسیله‌ی عبرت‌آموزی تبدیل‌کند و بعضی ازموسسات [یعنی‌تئاترها ـ نویسنده] را ازمکانهای تفریح‌وسرگرمی به صورت سازمانهای تبلیغی درآورد.» (۲۰) نمایشنامه‌های‌او در این دوره، وسیعاً تابع همین اصل بودند:مثلا در «اقدامات انجام شده»، کارگرانی که بر روی صحنه، برخورد «صحیح» با خوادث محیط‌شان اتخاذ میکردند، تا اندازه‌ای توانسته‌اند فاصله‌گذاری را رعایت‌کنند. بقول یکی از منتقدین کمونیست، برشت درآن از شیوه‌های‌آموزشی 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 یاشگفت‌آور بودن آنها نمی‌گردد. این حوادث، ذهن تماشاگر را به‌سوی طرزفکر ویژه‌ای سوق میدهند (که میتواند در برابرآن واکنش نشان دهد) ولی آن احساس واقعیت نخستین راکه بطور کلی بکمك شیوه‌های شعر و هنر میتوان بدست آورد، در اختیار او قرار نمیدهد. این تفاوت، تفاوتی است بین‌یك اثر غرابت یا فاصله‌گذاری که به‌پاسخ سیاسی واحد و بالنتیجه به‌عمل منجر میگردد. و اثر غرابتی‌که به شناخت استتیکی، به‌شگفتی، ترس، تفکر، شادمانی، یا اندوه منتهی

xalvat.com

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

وقتیکه فرجامین نوشته‌های تئوریك برشت را بررسی کنیم، این تفاوت، هر چه بیشتر واضح میگردد. در «ارغنون کوچك تئاتر» که در سال ۱۹٤۷ 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 تاسف عموم خواهد بود، از تصمیم خود به گریختن از قلمرو لذت دست بر- داشته‌و، گرچه بدون‌تردید موجب‌تاسف‌عمومی بیشتری خواهد بود، اعلام کنیم که مصمم‌ایم‌برآن قلمروها تأکید کنیم . بگذارید تئاتر را مکانی‌برای سرگرمی وتفریح بدانیم، همانطور که زیبائی - 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 کلاسیك که مناسب قرون گذشته بودند جداکرده و تفریحی مناسب دوران ما بیافریند. بعبارت دیگر، تئاتر می‌بایست حالت یك تئاتر علمی را داشته باشد، یا بقول برشت حالت مردمی داشته باشد، چون مردم گرائی 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 یك سو ، همچنان به‌تاکید نقش تئاتر بعنوان کمك 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 موجد تاثرات، بینشها و انگیزه‌هائی نگردد که در عرصه روابط انسانی بر روی صحنه میگذرند، بلکه تئاتری می‌خواهیم که اندیشه‌ها و احساسهائی را آفریده و ازآنها بهره‌گیری کند که خود نقشی در دگرگون کردن جهان بازی می‌کنند.» (۲٤) در اینجا برشت آشکارا

xalvat.com

موافق نمایشنامه‌های تبلیغی اوائل سالهای ۳۹ ـ ۱۹۳۰ درباره‌ی تاثیر فاصله گذاری می‌اندیشید. لیکن در پایان همین مقاله، برشت نقطه نظر دیگری اتخاذ میکند که بیشتر، روح فرجامین آثارش درآن منعکس است. او با کلماتی که تا اندازه‌ای نشاندهنده‌ی برخورد همدردی‌آمیزش با «پونتیلا»ی‌سرمایه‌دار است، چنین‌مینویسد: «جامعه حتی از عنصر غیراجتماعی نیز، تا آنجاکه زندگی و عظمتاش 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 نشانه‌هائی از گرایش استتیکی به چشم میخورد ـ 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، محظوظ میکند. وقتیکه گالیله [در نمایشنامه‌ی برشت] میگوید «من برآنم که دنیای ما مکانی است بسیار زیبا و ستودنی ، با وجود تمام دگرگونیها و نسلهای متفاوتی که برروی آن پدیدار میگردند»، (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 تهی‌دستان 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

xalvat.com

است چیزی از تئاتر گرفته شود، گیرنده‌اش فرد است نه جامعه و معیارش لذت است نه منفعت. «از تئاتر ، 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 تئاتر این است که چیزی «کاملا زائد» باشد و هدف زندگی نیز قبل از هرچیز، 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] درتئاتر ازکارهای 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 ازنمایش وحشت‌ها لذت میبرد، حتی با استفاده‌ی وسیع از کلمه «لذت»، همان اندازه که فاقد یك هدف غائی است، همان اندازه هم آمادگیش برای دگرگون کردن‌آنها کم و پذیرفتن چشم‌انداز یك تحول دائمی زیاد است. برشت در آخرین کلمات «ارغنون کوچك تئاتر» به طرز فکری باز- میگردد که بآنچه در «بعل»گفته ، مشابهت دارد: خوشی همه‌پذیر و غیر اخلاقی حاصل از نتایج وحشت‌آور و لذتبخش زنده بودن.

ولی برشت، دقیقاً ضدمارکسیست یاغیرمارکسیست‌نیست.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، هیچیك از ویژگیهای آن ازمیان 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 «هراکلیت‌وار» از دنیای متغیر، با تشابه عجیب آن به نظریه‌ی «دورابدی» نیچه، بطور تناقض‌آمیزی تا آنجا که با نظریه‌ی

xalvat.com

رستخیز یك 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 یك هدف سیاسی است، گرایشی استتیکی 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 استتیکی، 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 زیبائی 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. کاملا بجاست که درباره‌ی رویدادهائی صحبت کنیم که جامعه با تمام عظمتی که دارند و تا آنجا که تحت کنترل جامعه همچنان بمثابه رویدادهای بالقوه باقی بمانند، ازآنها لذت خواهد برد. معهذا، تاریخ تکامل بشریت سرشار از رویدادهای فردی و ملی است که قابل کنترل نبوده‌اند و تراژدی هم بطور بیرحمانه‌ای بااین رویداد-ها روبرو گردیده، به‌بدترین عناصر آن دست اندازی کرده و بدون بدبینی یا تسلیم، آنرا تحمل کرده است. برشت در آثار خود جائی برای این‌شکل‌درام باقی‌نگذارده است. مردان و زنان نمایشنامه‌ی‌او، 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 ناگواررروبرو شده‌اند، حوادث‌ناگواری که بهنگام فرارسیدن، فقط در روح و در ایمان میشد ملاقاتشان کرد، برشت کلمه‌ای بکار نبرده است. ولی حداقل دریك نمایشنامه به نتایج غم‌انگیزی رسید که از بی‌ثباتیهای تئوری او مهمتر هستند.

xalvat.com

حواشی

۱. د.، ص. ۱۵۰.
۲. ا. اشترن و ه. هوالد، Reinhardt und sein Buhne برلین ۱۹۱۹ ص ۱۰۶.
۳. ا.، پسیکاتور تآتر سیاسی ۱۹۲۹.
٤. نیچه، مردهٔ ابرمرد، ج.یك، بند ۱٤۸.
٥. ر.ك. همچنین ك. تسورنتس، تآتر ارسطوئی و تآتر برشتی.
٦. پ.، سوم، ص‌ص. ۷ـ۲٦٦.
۷. همانجا.
۸. ش.، ص. ۲٤٤.
۹. ت.، ج. ۱۲، ص. ۱۲۱.
۱۰. و.، ۱۱، ص ۹۷.
۱۱. همانجا
۱۲. ویلت، درمقاله Adam & Encore
۱۳. ت.، ج. ۱۱، ص. ۹۹.
۱٤. مایکل و ردگریو و ژان لوئر بارو، در کتاب «دنیای تآتر»، ج. چهارم و یکم. ص. ص. ٦ـ۳۰.
۱٥. ت.، ۱۲، ص ۱۲۷.
۱٦. 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. ۲۷٦.
۲۱. ش. م.، ۲، ص. ۳٥۷.
۲۲. ت.، ج. ۱۲، ص. ص. ٤۰ـ۱۰۷.
۲۳. ت.، ج. ۱۲، ص. ص. ۱۰ـ۱۰۹.
۲٤. ت.، ج. ۱۲، ص. ۱۲۲.
۲٥. ت.، ج. ۱۲، ص. ۱۱۹.
۲٦. ت.، ج. ۱۲، ص. ۱۳۷.
۲۷. ت.، ج. ۱۲، ص. ۱۱۱.
۲۸. ت.، ج. ۱۲، ص. ۱٤۰.
۲۹. کارل مارکس و فریدریك انگلس، «منتخبات آثار»، مسکو ۱۹٥۸، جلد دوم، ص. ۷۹.