تئاتر اپیک چیست؟

والتر بنیامین
ترجمه: غلام‌رضا صراف

مخاطب آسوده

«هیچ چیز لذت بخش‌تر از لمیدن روی یک مبل و خواندن یک رمان نیست.» این عبارت که نوشته یک راوی قرن نوزدهمی است، در مقیاسی وسیع به اثر داستانی‌ای اشاره دارد که می‌تواند به خواننده‌ای که از آن لذت می‌برد، آسودگی بخشد. تصویر رایج از آدمی که در یک اجرای تئاتری حضور دارد عکس این است: کسی را در ذهن مجسم کنید که کنش را با تمام تارهای وجودش دنبال می کند و غرق آن می‌شود. مفهوم تئاتر اپیک، که از برشت به عنوان نظریه‌پرداز عمل بوطیقایی گرفته شده، بیش از هر چیز نشان می‌دهد که این تئاتر میل به مخاطبی دارد که آسوده نشسته و دارد کنش را بدون فشار و نگرانی دنبال می‌کند. مطمئناً این مخاطب همیشه به مثابه یک حضور جمعی ظاهر می‌شود و همین او را از خواننده‌ای که با متنش تنهاست، متمایز می‌کند. هر چند همین مخاطب هم که یک حضور جمعی است معمولا احساس خواهد کرد مجبور است بی‌درنگ واکنش نشان بدهد. طبق نظر برشت این واکنش باید به‌جا و سنجیده باشد و بنابراین باعث آسودگی شود- مختصر اینکه واکنش آدم‌هایی باشد که به موضوع علاقه‌مندند. این علاقه دو هدف

به وجود می‌آورد: اولین آنها کنش است. (کنش) باید چنان باشد که مخاطب بتواند در لحظه‌های حساس و تعیین کننده بر مبنای تجربیات شخصی‌اش آن را همواره مورد بررسی قرار دهد. دومی اجراست، (اجرا) باید به طور هنرمندانه‌ای به شیوه‌ای شفاف و روشن روی صحنه آورده شود. (این شیوه نمایش همه چیز است ولی خام نیست، در عمل آزمودگی و فراست هنری کارگردان را طلب می‌کند.) تئاتر اپیک خواهان علاقه‌مندی گروهی است که «بدون دلیل فکر نمی‌کنند.» برشت بصیرت توده‌هایی را که فعالیت محدود فکری‌شان احتمالاً با این عبارت معلوم می‌شود، از دست نمی‌دهد. او در تلاش است تا مخاطب را به طور ماهرانه‌ای به تئاتر علاقه‌مند کند. ولی قطعاً نه از راه مشارکت صرفاً فرهنگی، بلکه از راه نیات سیاسی‌ای که فراگیر شده است.

طرح

تئاتر اپیک قصد دارد «صحنه را از شور و حسش، که از محتوای اصلی حاصل شده است، محروم سازد.» بنابراین غالباً یک داستان قدیمی برای آن چیز بیشتری در بر دارد تا یک داستان جدید. برشت این پرسش را مورد تأمل قرار داده است که آیا رویدادهایی که تئاتر اپیک نشان می‌دهد نباید قبلاً (برای مخاطب) آشنا باشند. تئاتر می‌خواهد همان رابطه‌ای را با طرح داشته باشد که یک معلم باله با شاگردش دارد: اولین کار او شل کردن مفصل‌هایش است، تا آخرین حد ممکن. این رویه‌ای است که تئاتر چینی عملاً در پیش گرفته است. برشت در مقاله‌اش به نام «چهارمین دیوار چین» (زندگی و نامه‌های امروز، جلد پانزدهم، شماره ۶، ۱۹۳۶) وامداری‌اش را به این تئاتر اظهار می‌دارد. اگر تئاتر دویدن به دنبال ماجراهای آشنا باشد، «رویدادهای تاریخی مناسب‌ترین آنها هستند.» بسط روایی آنها از طریق سبک بازی، شعار نوشته‌ها و شرح صحنه‌ها، قصد دارد آنها را از هیجان پاک کند.

به همین منظور برشت زندگی گالیله را موضوع آخرین نمایشنامه‌اش قرار می‌دهد. او پیش از هر چیز گالیله را به عنوان معلم بزرگی نشان می‌دهد، که نه تنها فیزیک جدید درس می‌دهد، بلکه این کار را به شیوه‌ای نو انجام می‌دهد. نزد گالیله تجربه‌ها تنها دستاورد علم نیستند، بلکه ابزار تعلیم و تربیت هم به شمار می‌روند. تأکید عمده این نمایشنامه بر ندامت گالیله نیست، بلکه روند حقیقتا اپیک را باید در آنچه از عنوان‌بندی صحنه ماقبل آخر آشکار است، جست‌وجو کرد:

«۱۶۳۳ تا ۱۶۴۲. گالیله به عنوان زندانی دادگاه تفتیش عقاید به کار علمی‌اش تا زمان مرگ ادامه می‌دهد. او موفق می‌شود عمده آثارش را به صورت قاچاقی در خارج از ایتالیا منتشر کند.»
تئاتر اپیک به شیوه‌ای کاملا متفاوت از تئاتر تراژیک با جریان زمان هم‌پیمان است. به دلیل اینکه تعلیق بیشتر به ماجراهای جداگانه و خاص تعلق دارد تا به پیامد (ماجراها) این تئاتر می‌تواند بیشترین فواصل زمانی را در برگیرد. (این در مورد نمایشنامه‌های مذهبی اولیه هم صادق است. دراماتورژی **اودیپ** یا **مرغابی وحشی** قطب مخالف دراماتورژی اپیک است.)

قهرمان غیرتراژیک

تئاتر کلاسیک فرانسه در میان بازیگرانی که برای زندانیان به صف کشیده‌ای بازی می‌کردند که صندلی‌های راحتی‌شان را روی صحنه باز گذاشته بودند، جا باز کرد. امروز این در نظر ما نامربوط جلوه می‌کند. به نظر می‌رسد بنابر مفهوم «عنصر دراماتیک» که با آن آشنا هستیم، پای‌بند بودن به کنش روی صحنه‌ای که دسته سوم را به مثابه یک مشاهده‌گر بی‌طرف یا «متفکر» می‌انگارد، نامربوط باشد. تاکنون برشت چنین چیزی را در ذهن داشته است. می‌توان حتی پیشتر رفت و گفت که برشت تلاش کرده تا متفکر و یا حتی انسان خردمند را قهرمان درام سازد. از این دیدگاه می‌توان به خودی خود تئاتر او را به عنوان تئاتر اپیک تعریف کرد. این تلاش بیشتر از همه روی شخصیت گالی‌گی بسته‌بند انجام شده است.

گالی‌گی شخصیت محوری نمایشنامه **آدم آدم است** و هیچ چیز به غیر از عرضه تناقضاتی که جامعه ما را می‌سازد نیست. شاید خیلی جسورانه نباشد اگر انسان خردمند را به معنای برشتی کلمه به عنوان نمایش تمام و کمال دیالکتیک او در نظر بگیریم. در هر صورت، گالی‌گی یک انسان خردمند است. افلاطون قبلاً ویژگی غیردراماتیک آن عالی‌ترین انسان، حکیم، را شناخته است. در دیالوگ‌هایش او را تا آستانه درام برده است، در **فایدون** تا آستانه نمایشنامه شور و عشق. مسیح قرون وسطایی که انسان خردمند را هم بازنمایی می‌کرد (ما این را در آبای نخستین می‌یابیم) قهرمان غیرتراژیکی با حد متعارف فضیلت است. ولی در درام غیر مذهبی غرب، همچنان جست‌وجو برای قهرمان غیرتراژیک به پایان نرسیده است. این درام همیشه در شیوه‌های جدید و اغلب در جدال با نظریه‌پردازانش، با درام اصیل - شکل تراژدی - که متعلق به یونان است، فرق

داشته است. این مسیر مهم ولی نه چندان چشمگیر که شاید اینجا برازنده تصویری از یک سنت باشد، از طریق روسویتا و نمایشنامه‌های مذهبی در سده‌های میانه و از طریق گروفیوس و کالدرون در دوره باروک راه خود را گشود. بعدها می‌توانیم رد آن را در لنتس و گرابه و بالاخره در استریندبرگ بیابیم. صحنه‌های شکسپیر بناهای یادبود کنار جاده‌ای (حاشیه‌ای) آن هستند. و گوته از آن در بخش دوم فاوست عبور می‌کند. این یک مسیر اروپایی است، ولی آدمی آلمانی هم آن را مهیا کرده است که ما می‌توانیم از یک مسیر صحبت کنیم و نه از راه پنهان قاچاقچیان. از این طریق میراث درام قرون وسطی و باروک به ما رسیده است. رد این مسیر لجباز. زودرس و بی‌اعتنا واقع شده است که امروز درام‌های برشت سروکله‌اش پیدا می‌شود.

گسست

برشت تئاتر اپیکش را از تئاتر دراماتیک به معنای دقیق کلمه، که نظریه‌اش را ارسطو تدوین کرده بود، متمایز می‌کند. برشت هنر درامش را کاملاً به‌جا غیر ارسطویی معرفی می‌کند، همان‌طور که ریمان هندسه غیر اقلیدسی را معرفی کرد. این قیاس شاید این واقعیت را آشکار سازد که بین شکل‌های تئاتری مورد بحث رقابتی در کار نیست. ریمان اصل توازی خطوط را کنار گذاشت، درام برشت کاتارسیس ارسطویی را کنار گذاشت که از طریق همدلی با سرگذشت شورانگیز قهرمان، تزکیه عواطف را موجب می‌شود.

مشخصه ویژه علاقه توأم با آسودگی مخاطب در آنچه قصد و نیت اجراهای تئاتر اپیک است. این واقعیت است که درخواست هرگونه همدلی از جانب تماشاگران تقریبا غیر ممکن است. در عوض، هنر تئاتر اپیک بیشتر مبتنی بر به وجود آوردن شگفتی است تا همدلی، موجز اینکه: مخاطب باید به‌جای یکی شدن با شخصیت‌ها، چنان پخته باشد که در لحظاتی که آنها مشغول ایفای نقش هستند، شگفت‌زده شود.

طبق نظر برشت، وظیفه تئاتر اپیک چندان ایجاد کنش‌ها به مثابه بازنمایی شرایط نیست. این نمایش به معنای بازتولید نیست، آنگونه که نظریه‌پردازان ناتورالیسم آن را فهمیده‌اند؛ بلکه، چیز حقیقتاً مهم کشف شرایط زندگی است (می‌توان گفت چه بهتر: بیگانه ساختن [verfremden] آنها.) این کشف (بیگانه‌سازی) شرایط از طریق گسست اتفاقات رخ می‌دهد. ابتدایی‌ترین

مثال می‌تواند یک صحنه خانوادگی باشد. ناگهان غریبه‌ای (بیگانه‌ای) وارد می‌شود. مادر درست در آستانه پرتاب مجسمه برنزی به طرف دخترش است، پدر عمل باز کردن پنجره را برای خبر کردن پلیس انجام می‌دهد. در آن لحظه غریبه (بیگانه) در آستانه در ظاهر می‌شود. این یعنی غریبه (بیگانه) با موقعیتی روبه‌رو شده که مثل یک تصویر تکان‌دهنده است: چهره‌های آشفته، پنجره باز، اثاثیه درهم‌ریخته. ولی چشم‌هایی هستند که حتی به صحنه‌هایی معمولی‌تر از زندگی طبقه متوسطه تقریبا با همین میزان از تکان‌دهندگی نگاه می‌کنند.

ژست قابل نقل کردن

برشت در یکی از شعرهای آموزشی‌اش درباره هنر دراماتیک می‌گوید: «تأثیر هر جمله به تعویق افتاد و آشکار شد. و این تعویق تا وقتی که جماعت جمله ما را به دقت ارزیابی کردند طول کشید.» در یک کلام، نمایش گسسته شد. می‌توان حتی پیش‌تر رفت و یادآور شد که گسست یکی از تمهیدات اساسی همه سازمان‌دهی‌هاست و بسیار فراتر از حیطه هنر می‌رود. تنها یک مثال می‌تواند این باشد که گسست مبنای نقل قول است. نقل قول کردن از یک متن مستلزم گسست از زمینه آن (متن) است. بنابراین قابل درک است که تئاتر اپیک، که بر مبنای گسست قرار دارد، به یک معنای دقیق و خاص چیزی قابل نقل کردن است. نکته خاصی درباره قابلیت نقل کردن متن‌های آن وجود ندارد. با ژست‌هایی که در جریان نمایشنامه سازگار می‌شوند تفاوت دارد. «ساختن ژست‌های قابل نقل» یکی از دستاوردهای مهم و اساسی تئاتر اپیک است. یک بازیگر باید قادر باشد با ژست‌هایش همانگونه فاصله بگیرد که یک حروفچین کلمات را با فاصله کنار هم قرار می‌دهد. برای مثال شاید این تأثیر با نقل کردن ژست‌های خود بازیگر روی صحنه به دست آید. بر این اساس ما در **پایان خوش** دیدیم که چگونه کارولانئر، که نقش یک گروهبان سپاه رستگاری را بازی می‌کرد، برای تبلیغ دین خود در میان ملوانان آوازی را خواند که خواندنش در آنجا بسیار مناسب‌تر بود تا در یک کلیسا و بعد مجبور شد این آواز را نقل کند و ژست‌هایش را در مقابل شورای سپاه رستگاری بازی کند. به همین ترتیب در **مقیاس گرفته شده**، نه تنها گزارش رفقا به هیئت داوری حزب داده شده، بلکه بعضی از ژست‌های رفیقی که مورد اتهام آنها قرار گرفته است هم بازی می‌شود. در تئاتر اپیک ظریف‌ترین تمهید در نوع خود

عموما تبدیل به هدفی آنی و بی‌واسطه در مورد خاص نمایشنامه آموزشی می‌شود. تئاتر اپیک بنا به تعریف یک تئاتر ژستیک است، چون وقتی که مرتبا در عمل کسی که دارد بازی می‌کند گسست ایجاد کنیم، ژست‌های بیشتری به دست می‌آید.

نمایشنامه آموزشی

در هر مثال تئاتر اپیک همانقدر برای بازیگران واجد معناست که برای تماشاگران. نمایشنامه آموزشی اساساً یک مورد خاص است. چون جابه‌جایی بین مخاطب و بازیگران را (و بالعکس) با استفاده از نهایت کمبود تجهیزات مکانیکی تسهیل می‌کند و ارائه می‌دهد. هر تماشاگری قادر است شریک شود. و اینجاست که در واقع بازی کردن یک «معلم» راحت‌تر از یک «قهرمان» است.

در نسخه اولیه **پرواز لیندبرگ**، که در یک نشریه ادواری چاپ شد، خلبان هنوز به صورت یک قهرمان نمایش داده می‌شد. هدف آن نسخه تکریم و ستایش او (خلبان) بود. نسخه دوم ـ که روشنگرانه است ـ خاستگاهش را مدیون این واقعیت است که برشت در خود تجدیدنظر کرد. در روزهایی که به دنبال این پرواز آمدند چه شور و شوقی در هر دو قاره حاکم بود! ولی این شور و شوق به عنوان یک احساس صرف کم‌رنگ و کم‌رنگ‌تر شد. برشت در **پرواز لیندبرگ** تلاش می‌کند تا طیفی از هیجان و احساسات را تجزیه کند تا از آن ته‌رنگ‌هایی از تجربه بیرون بکشد، تجربه‌ای که تنها می‌تواند از سعی و تلاش لیندبرگ به دست آید، نه از هیجان عوام که به لیندبرگ منتقل می‌شود.

تی. ای. لارنس، نویسنده هفت ستون خرد برای رابرت گریوز نوشت: زمانی به نیروی هوایی پیوست که چنین اقدامی برای یک انسان مدرن مثل وارد شدن یک انسان قرون وسطایی به صومعه بود. در این اظهارنظر همان اضطرابی را درک می‌کنیم که در **پرواز لیندبرگ** و نمایشنامه‌های آموزشی اخیر می‌یابیم. سختگیری‌ای مذهبی برای تعلیم تکنیکی مدرن به کار بسته شده است، در اینجا هوانوردی، و بعدتر در مورد جدال طبقاتی. کامل‌ترین کاربرد دومی را می‌توان در مادر دید. (مادر) تعهد جسورانه فوق العاده‌ای داشت، مبنی بر اینکه یک درام اجتماعی را رها از تأثیراتی نگه دارد که همدلی ایجاد می‌کند و مخاطب به آن خو می‌گیرد.

برشت این حالت را می‌شناخت و وقتی که مادر در یکی از تئاترهای کارگری نیویورک اجرا شد، آن را در قالب شعری نامه‌وار برای آن تئاتر فرستاد. «از ما پرسیدند: آیا یک کارگر این را می‌فهمد؟ آیا او قادر است بدون افیونی که به آن عادت کرده است، شریک فکری طغیان آدمی دیگر و طغیان دیگران شود، توهمی که تنها برای چند ساعت او را تحریک می‌کند و بعد مستهلک‌تر از همیشه رهایش می‌کند، آکنده از خاطرات مبهم و حتی امیدهای مبهم‌تر؟»

بازیگر

تئاتر اپیک مثل تصاویر یک فیلم به طور جهشی حرکت می‌کند. فرم بنیادی آن بر پایه تکانی است که در اثر برخورد موقعیت‌های مشخص و یگانه در نمایشنامه حاصل می‌شود. آوازها، شرح صحنه‌ها و قواعد بی‌روح یک موقعیت را با موقعیت دیگر مورد قیاس قرار می‌دهد. این مسئله باعث می‌شود که اگر آنتراکتی وجود داشته باشد توهم مخاطب را تضعیف کند و آمادگی‌اش را برای همدلی از کار بیندازد. این آنتراکت‌ها برای واکنش انتقادی مخاطب در مقابل کنش‌های بازیگران و شیوه نمایش‌شان ذخیره شده‌اند. بنابر شیوه نمایش، وظیفه بازیگر در تئاتر اپیک این است که از طریق بازی‌اش نشان دهد که خونسرد و آسوده است. او دیگر به‌ندرت فایده‌ای برای همدلی می‌یابد. برای این نوع بازی «بازیگر» تئاتر دراماتیک همیشه آمادگی کامل ندارد. شاید روشن بینانه‌ترین رویکرد به تئاتر اپیک این باشد که به آن تحت عنوان «اجرای یک نمایش» بیندیشیم.

برشت می‌نویسد: «بازیگر باید ذهنش را به نمایش بگذارد و باید خودش را به نمایش بگذارد. البته او ذهنش را از طریق نمایش دادن خودش، به نمایش می‌گذارد و خودش را از طریق به نمایش گذاشتن ذهنش نمایش می‌دهد، اگرچه این دو بر هم منطبق هستند، اما نباید به گونه‌ای انطباق یابند که تمایز بین این دو کارکرد محو شود.» به عبارت دیگر: یک بازیگر باید برای خودش امکان جلوتر رفتن از شخصیت را به طور هنرمندانه‌ای ذخیره کند. او باید در لحظه مناسب بر تصویر کردن انسانی که دارد نقش‌اش را ارائه می‌دهد تأکید کند. اشتباه خواهد بود اگر فکر کنیم چنین لحظه‌ای در تئاتر کنایی رمانتیک وجود دارد، آنچنان که تیک (Tieck) در اثرش به نام **پیشی چکمه‌پوش** به کار گرفته است. این کنایه هیچ گونه هدف آموزشی ندارد.

اساساً تنها ظرافت و فرهیختگی فلسفی نویسنده را نشان می دهد که در نوشتن نمایش‌نامه‌هایش همیشه به یاد می آورد که در انتها جهان ممکن است یک تئاتر از آب در بیاید. اینکه تا چه حد علایق هنری و سیاسی روی صحنه تئاتر اپیک بر هم منطبق می‌شوند در سبک بازی‌ای که با این ژانر تناسب دارد عیان خواهد شد.

مثال مناسب مجموعه **زندگی خصوصی ارباب ریس** برشت است. می‌توان به راحتی دید که اگر نقش یک افسر اس.اس یا یک عضو شورای مردمی به یک بازیگر آلمانی تبعیدی محول می‌شد، عواطف او در قبال این نقش کاملاً متفاوت از این بود که از یک پدر و شوهر فداکار خواسته شود نقش دون ژوان مولیر را ایفا کند. در مورد اولی، همدلی به سختی می‌تواند به عنوان یک روش مناسب قلمداد شود، چون از قرار معلوم او نمی‌تواند با قاتلین جنگجویانی از سنخ خودش همذات‌پنداری کند. شیوه دیگری از اجرا که جداسازی را ایجاد می‌کند، در چنین مواردی درست و مناسب و قطعاً موفقیت‌آمیز خواهد بود. صحنه‌سازی تئاتر اپیک این است.

بازیگر روی یک سکو

اهداف تئاتر اپیک با معیارهای صحنه خیلی آسان‌تر می‌توانند تعریف شوند تا با معیارهای درام جدید. تئاتر اپیک به وضعیتی اجازه حضور می‌دهد که مورد بی‌توجهی بسیار قرار گرفته است. شاید بتوان آن را پر کردن جایگاه ارکستر (در تئاتر) نامید. ورطه‌ای که بازیگران را از مخاطب جدا می‌کند همان چیزی است که آدم مرده را از آدم زنده جدا می‌کند، ورطه‌ای که سکوتش در نمایش‌نامه بر اعتلای آن می‌افزاید و طنین‌اش در اپرا سرمستی را شدت می‌بخشد؛ این ورطه، که درمیان تمام عناصر تئاتری واجد بیشترین نشانه‌های زایل نشدنی ریشه آیینی عبادی آن است، روزبه‌روز از اهمیتش کاسته شده است. صحنه هنوز پابرجاست، ولی دیگر این پابرجایی ناشی از یک عمق دست نیافتنی و ناشناخته نیست، صحنه تبدیل به یک سکو شده است. نمایشنامه آموزشی و تئاتر اپیک تلاش‌هایی برای نشستن روی یک سکو هستند.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

What is epic theatre? In "I lluminations" By walter Benjamin, Translated by Harry zohn, Schocken Books Newyork: 1968.