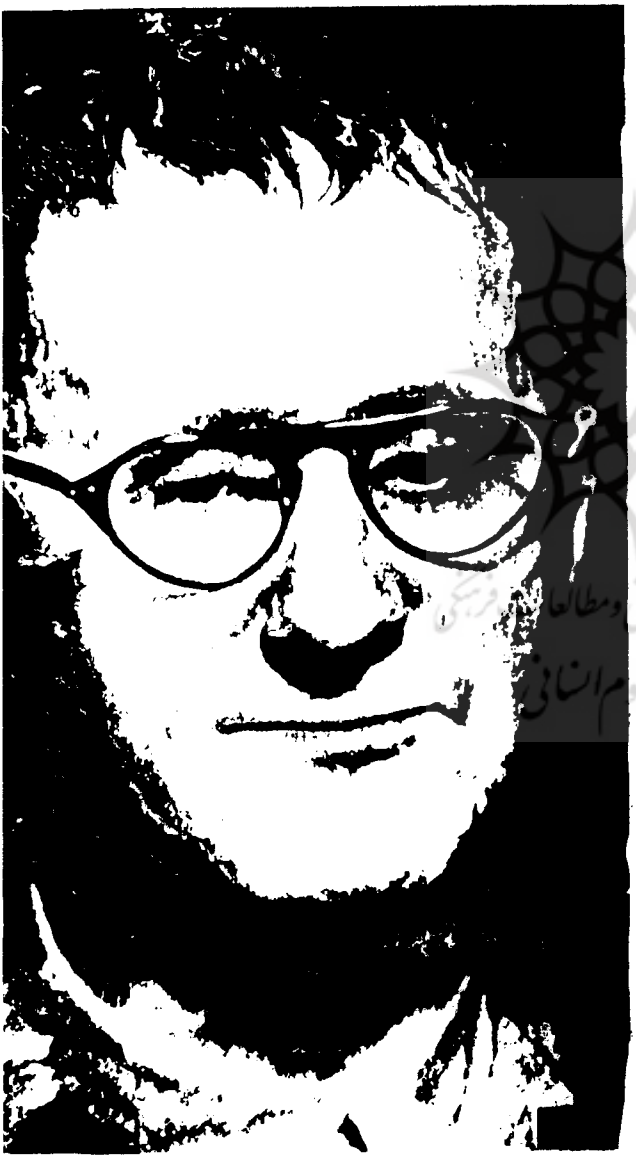
برشت و دایرهٔ گچی قفقازی

پگاه خدیش

یوجین برتولت فردریش برشت[1]، در سال ۱۸۹۸ در شهر ایالتی آگسبورگ[2] در باوارپای[3] آلمان به دنیا آمد. پدرش کارمند یک کارخانهٔ کاغذسازی بود که برحسب اتفاق به سمت مدیریت ارتقاء یافت و مادرش دختر یک کارمند دولت بود. به این ترتیب تبار برشت ـ که از نظر سیاسی وابسته به جناح چپ و از لحاظ هنری آوانگارد محسوب می‌شد و به‌گونه‌ای عاطفی با طبقهٔ کارگر هویت یافته بود ـ منسوب به طبقهٔ بورژوای جامعه بود.

در زمان جنگ جهانی اول، برشت در دانشگاه لودویک ماکسیمیلیان مونیخ[4]، بی‌هدف، پزشکی می‌خواند. در سال ۱۹۱۸ در سمت مأمور بهداری ارتش برای کار در خطوط پشت جبهه برگزیده و به کار گماشته شد. وی بعدها، دربارهٔ شدت و سختی وضعیتی که در معرض آن قرار گرفته بود مبالغه کرد. ولی بدون تردید تجربیات دوران جنگ به شکل‌گیری باورهای سیاسی و هویت او به عنوان یک نویسنده کمک کرد. گرچه قبلاً انسانی صلح‌جو بود، جنگ او را قادر به شناخت سریع دشمنانش کرد. نفرت‌انگیزترین چهره‌ها در نمایشنامه‌هایش، سیاستمداران و فرماندهانی که خود را نجات می‌دهند و مردم را به سوی مرگ می‌رانند سودجویانی هستند که از مرگ انسان‌ها مایه می‌اندوزند.

در بیزاری اولیه برشت از وطن‌پرستی ریاکارانه‌ای که تلاش آلمان را در جنگ جهت می‌داد، می‌توان نخستین نشانه‌های فلسفهٔ شکاکی و بی‌اعتمادی او نسبت به آرمان‌ها و احساسات عالی، و تیزهوشی‌اش را در کشف دروغ‌های رسمی دید. در «افسانهٔ سرباز مرده»[5] شعری متعلق به این دوران، برشت نیاز ارتش آلمان به گوشت دم توپ را وصف می‌کند، نیازی آن‌چنان ضروری که جسدی را از قبر بیرون می‌آورند، آن را با تلمبه پر از براندی می‌کنند، یک گواهی بهداشت به او می‌دهند و با مارش نظامی او را به سوی جبهه به پیش می‌رانند. در مبالغه هجوآمیز و تمایل به تکان دادن



خواننده در این نخستین کار، نکات شاخص نویسندگی برشت کاملاً چشمگیر است.

رویکرد برشت به صناعت ادبی از همان ابتدا بر اجرای نمایش متمرکز شد. در دوران جنگ و پس از آن، در کافه‌ها و قهوه‌خانه‌ها به خواندن ترانه‌هایی مانند «افسانهٔ سرباز مرده» می‌پرداخت که خود با نواختن گیتار آن را همراهی می‌کرد. آوازخوانی‌های کاباره‌ای او، همچون کارهای بعدی او به عنوان تنظیم کننده و کارگردان گروه بازیگران تئاتر، منجر به تماس و برخورد صمیمی او با تماشاگران، بازیگران و منتقدان ــ غالباً سخت‌گیرترین و باهوش‌ترین ایشان ــ شد.

نخستین آثار

تولین نمایشنامهٔ اجرا شدهٔ برشت «آوای طبل‌ها در شب[6]» بود که در سال ۱۹۲۲ در مونیخ به روی صحنه رفت. این اثر داستان سربازی به نام کراگلر[7] است که از میدان جنگ به اجتماعی فاسد برمی‌گردد؛ او بهتر از اطرافیانش نیست. به جای ترک نامزدش ــ که به او خیانت کرده ــ و حمایت از یک شورش انقلابی، با بدگمانی آرامش شخصی و سیاسی خویش را برمی‌گزیند. خود تصدیق می‌کند: من یک خوکم و خوک به خانه می‌رود. اگر چه موضع ضد انقلابی کراگلر با خاستگاه‌های سیاسی رو به تحول برشت تعارض دارد، به خاطر بدبینی و غریزه‌اش برای حفظ جان خود، او به درستی به عنوان یک ضد قهرمان واقعی برشت مطرح می‌شود.

به روی صحنه رفتن این اثر، از اندیشه‌های زیباشناختی بعدی برشت حکایت دارد. به دیوارهای تئاتر پرچم‌هایی نصب شد که عباراتی از نمایش بر آن‌ها نقش شده بود و صحنه عمداً ظاهری تصنعی داشت. برشت با این اثر، جایزهٔ سالانهٔ کلیست[8] برای نمایشنامه‌نویسان برجستهٔ نوین را به دست آورد و به این ترتیب فعالیت خود را به عنوان یک عضو شاخص و گاه سرکش تئاتر آوانگارد آلمان آغاز کرد. در سال ۱۹۲۴ برشت به برلین رفت و در آنجا با پیشاهنگان تئاتر آلمان، از جمله اروین پیسکاتور[9] (۱۹۶۶ ـ ۱۸۹۳) ــ که تئوری تئاتر حماسی او برشت را به شدت تحت تأثیر قرار داد ــ دیدار کرد. پیسکاتور، تئاتر را همچون وسیله‌ای برای آموزش و برانگیختن توده‌ها در خدمت بحث‌های مارکسیستی قرار داده بود. برای او پیوستگی ظاهری و اثر زیباشناختی نمایش در مرحله‌ای فروتر از رساندن آگاهی‌های مهم سیاسی قرار داشت. نمایشنامه‌های پیسکاتور در حقیقت آثاری حادثه‌ای ــ انتقادی بودند که با فیلم اخبار جاری روز، تصاویرو عکس‌های برجستهٔ پروژکتوری، عناوین روزنامه، آوازها و سخنرانی‌ها ترکیب شده بودند، این نمایش‌ها نوعی ناهماهنگی و وقفه را القاء می‌کرد که هدف از آن مجسم کردن آشفتگی زندگی شهری پس از جنگ بود.

«آدم، آدم است[10]» که در سال ۱۹۲۶ اجرا شد، اولین اثر برشت است که نگرش درونی او را از فرد در جامعه نشان می‌دهد. مکان داستان جامعه مستعمراتی هند است که به نسبت یکسانی از آثار کیپلینگ و از تخیلات برشت نشأت گرفته است. گالی‌گی[11] کارگر بارانداز، ایرلندی مهربانی است که توسط سه سرباز بریتانیایی توقیف می‌شود و وادارش می‌کنند جانشین یک عضو گم‌شدهٔ جوخه یعنی جرایا جیپ[12] شود. آن‌ها از طریق نوعی شست و شوی فکری «گالی» را متقاعد می‌کنند که «جرایا» است و او این هویت را به مثابه یک عنصر، ماشین جنگی بدون ترس و تشنه به خون باور می‌کند. برشت این نمایش را به عنوان سند و دلیل این نظریه مطرح می‌کند که فردیت شخص آنچنان شکننده است که می‌تواند به راحتی توسط نیروهای اجتماعی، که از ترس‌ها و تمایلات فرد بهره می‌گیرند، مسخ شود:

تو می‌توانی با یک انسان هر چه می‌خواهی بکنی

او را مانند ماشینی قطعه‌قطعه کنی
او را تکه به تکه دوباره بسازی
خواهی دید که او چیزی برای از دست دادن ندارد.

در سال ۱۹۲۸، تئاتر «شیفرباور دم»[۱۳] برلین، صحنهٔ آغاز کار «اپرای سه پولی»[۱۴] بود، اثری که برای تماشاگران آمریکایی به منزلهٔ پیش شاخص سبک برشت است. این نمایش مانند بسیاری از کارهای دیگر برشت، آمیزه‌ای از برداشت‌های ادبی است که با دیدگاه متفاوت و نه کاملاً استوار برشت از روابط اجتماعی نمود یافته است. این نمایشنامه برگرفته از «اپرای گدایان» هجو موزیکال گزنده‌ای از جانگی[۱۵] بود که دویست سال قبل بر صحنه‌های تئاتر شهر لندن به موفقیت رسیده بود. برشت و همکار موسیقی‌دانش کرت وایل[۱۶]، ترانه‌های جسورانه جدیدی را به طرح گی افزودند که برخی از آن‌ها مبتنی بر آوازهای فرانسوی فرانسوا ویون[۱۷] (قرن پانزدهم) و «ترانه‌های سربازخانه» اثر کیپلینگ[۱۸] بودند. مشهورترین آن‌ها بی‌شک ترانهٔ Mack the Knife است.

اپرای برشت و وایل از زندگی پستِ لندن، دزدها، گداها، افراد فاسد همچون هجویه‌ای بر جامعهٔ برلین بود: انتقاد از روحیهٔ تجاری و تقاضایی برای برقراری عدالت اجتماعی. اگر چه این نمایش به عنوان یک هجو، چندان توفیقی نداشته است تا به عنوان تحلیلی از نیروهای هرج و مرج طلب «ماکیتِ»[۱۹] گانگستر و هم‌نشینان بیکاره‌اش. برای برشت پویایی و بی‌پروایی، حتی اگر در جنایتکاران، کاپیتالیست‌ها یا انقلابی‌ها یافت می‌شد، جذاب بود و این امر غالباً به تناقض‌گویی میان اهداف آموزشی او و فحوای دراماتیک آثارش می‌انجامید. در نتیجه «اپرای سه پولی» کمتر بسان هجوی سیاسی که دارای ارتباط تحلیل‌گرانه منطقی است، در نظر گرفته شده است. این «اپراتو» به خاطر بدبینی و وقاحتش و به خاطر نمایش یک جامعهٔ فاسد و تباه شده، توسط تماشاگران سال‌های بعد به عنوان دریچه‌ای به تاریخ و نگاهی اجمالی به برلین ــ در فاصلهٔ میان دو جنگ و سال‌های متشنج دههٔ ۱۹۲۰ ــ که اوج اضمحلال اقتصادی و ظهور نازیسم بود ــ درک و دریافت شده است.

در خلال سال‌های دههٔ ۱۹۲۰ برشت به نحو فزاینده‌ای متعهد به فلسفهٔ مارکسیسم شد و نمایشنامه‌های او بازتاب این تعهد شدند. در این دوران او تعدادی نمایشنامهٔ تعلیمی (Lehrstucke) نوشت که موضوعشان تابعیت فردیت شخص از مقاصد و اهداف اجتماعی بود. «پرواز لیندبرگ[۲۰]»، «آنکه می‌گوید آری[۲۱]» و «تدابیر اتخاذی[۲۲]» همه انکار نفس را به نام پیشرفت اجتماعی سفارش می‌کنند و مباحث زیباشناختی آن‌ها سادگی و وضوح یکسانی را نشان می‌دهد. کارکرد این نمایشنامه‌ها کاملاً سودگرایانه بودند: برای آموزش دادن و متقاعد کردن افراد به منظور ایجاد تحول سیاسی، (برخی از آن‌ها را برای دانش‌آموزان می‌نوشت). این نمایشنامه‌ها در حالی که با بهترین آثار برشت فاصله دارند، نشان‌دهندهٔ لحظات نادری هستند که در آن‌ها افکار سیاسی و فلسفهٔ زیباشناختی برشت در عمل ــ همچنان که در تئوری ــ با هم همسو می‌شوند. هم فلسفهٔ مارکسیسم علمی که برشت در آن زمان از آن طرفداری می‌کرد و هم شیوهٔ نگارشی تعلیمی او با خشونت و نزدیکی عینی به کردارهای مسائل آدمی مشخص شده است.

تبعید و آثار برجسته برشت

هنگامی که حزب نازی به برتری دست یافت، برشت به عنوان یک کمونیست قسم‌خورده و ضد نظامی‌گرایی در خطر بود. در سال ۱۹۳۳ با به قدرت رسیدن هیتلر، درک برشت از واقعیات سیاسی و غریزهٔ صیانت نفس، او را وادار به گریز از آلمان و رفتن به دانمارک ساخت. برشت در خانهٔ جدیدش در کپنهاک نمایشنامه‌های ضد فاشیستی مانند «کله‌گردها و

کـله‌تیزها[۲۳]» (۱۹۳۷)، «تـرس و بـدبختی در رایش سوم[۲۴]» (۱۹۳۸ ـ ۱۹۳۵) و تـعداد زیـادی نـوشته‌های حـاشیه‌ای پـدید آورد. در خـلال ایـن دوران تـبعید تـحمیلی کـه تـا ۱۹۴۸ طـول کشـید، بـرشت چـهار نـمایشنامه نـوشت کـه کـانون شـهرت او شـدند. در «گـالیله[۲۵]» (۱۹۳۸) بـرشت دانشـمند سـتاره‌شناس را شخصی جبون و بی‌توجه به نیک وبد ترسیم می‌کند که اجازه می‌دهد یافته‌های علمی‌اش توسط اقتدار کـلیسا منکوب شود.

«نـنه دلاور و فـرزندانش[۲۶]»(۱۹۴۱)، داسـتان یک سـوداگـر تـعقیب کـنندهٔ اردوی سـربازان در جـریان جنگ‌های سی‌ساله است، جنگ‌هایی کـه آلمـان را در قرن هفدهم ویران کرد. ننه دلاور یکی از بازیگران دو پـهلوی بـرشت است: سـودجوی بـی‌عاطفه‌ای کـه فـرزندانش را قـربانی مـی‌کند ولی رنـج‌هایش کـیفیتی آنچنان حماسی مـی‌یابند کـه او را در نـظر مـا بـرتری می‌بخشد و عالی مقام می‌سازد. «دایره گچی قفقازی[۲۷]» (۱۹۴۵)، بازپردازی فـریبنده‌ای از یک افسـانهٔ کـهن و تمثیلی در موضوع ثروت عـدالت و از خـودگذشتگی است.

با وقوع جنگ جهانی دوم در سال ۱۹۳۹، بـرشت در جست و جوی یک پناهگاه امن‌تر به سـوئد و یک سال بعد به فنلاند رفت. در ماه مه ۱۹۴۲ فنلاند را بـه سمت شرق ترک کرد، سفری به مسکو و اتحاد جماهیر شوروی و اقیانوس اطلس؛ تا اینکه در مـاه ژوئـن بـه کالیفرنیا رسید. تعدادی از هنرمندان مـهاجر آلمـانی از جمله توماس مان[۲۸] در کالیفرنیا اقامت داشتند. برشت امیدوار بود بتواند با کمک آن‌ها و با نزدیکی به صنعت فـیلمسازی آمـریکایی زنـدگیش را بـا نـوشتن نمایشنامه‌های رادیویی و تـلویزیونی تأمـین کـند و در عین حال از نو، به شغل اصلی خویش بـه عـنوان یک دراماتیست بپردازد. ولی بـرشت نـتوانست در سـینما کاری بیابد. آن‌هایی کـه در دنـیای تـئاتر آمـریکا بـا او همکاری کردند تا حد زیادی آکادمیک بودند، افـرادی مانند اریک بنتلی[۲۹] که در یافتن تماشاگران مردمی کـه برشت می‌خواست نتوانست کمک زیـادی بـه او کـند. موفقیت‌هایی که برشت در آمریکا به دست آورد، مانند روی صحنه بردن، «گالیله» در سال ۱۹۴۶ بـا حـضور چارلز لافتون[۳۰] در نقش گالیله، بیشتر از آنکـه مـورد توجه عوام قرار گیرد، منتقدانه بود.

احـتمالاً بـزرگ‌ترین مـوفقیت تـئاتری بـرشت در آمریکا در سال ۱۹۴۷ با شهادت دادن او مـقابل خـانه هنرمندان غیر آمریکایی (HUAC) به دست آمد. در این زمان به نظر می‌رسید فاشیسم در چهرهٔ «مک کارتیسم» برشت را در نیمی از راهش به دور دنیا دنبال کرده بود. شهادت برشت شاهکاری از یک نبوغ بی‌تکلف بود که از بی‌خبری مفتشان عقایدش در نوشته‌ها و اندیشه‌های سیاسی او حکـایت داشت. بـر شت مـانند بسـیاری از شخصیت‌های برساخته‌اش، از تظاهر به تمکین، بـرای جا خالی دادن به‌گونه‌ای استفاده کرد که می‌توانست یک شخص اصولی را خرد کند. در پایان شهادتش کمیته از او تشکر کرد و او را به عنوان یک شاهد شـایان تـقلید ستود.

بازگشت به آلمان و سال‌های پایانی

عـدم مـوفقیت بـرشت در بـه روی صـحنه بـردن آثارش و محافظه‌کاری فزاینده در جو سیاسی آمریکا، برای او، ایالات متحده را خانه‌ای نامتجانس ساخته بود. برشت در ۱۹۴۸ به آلمـان تـجزیه شـده بـازگشت. بـا اندکی اضطراب، چنانکه از تلاشش برای اخذ گذرنامهٔ اتریشی برمی‌آید، تصمیم گرفت در برلین شرقی ساکن شود. این انتخاب متناسب با، جاه‌طلبی هـنری او و بـه همان خوبی عـقاید سـیاسی‌اش بـود زیـرا جـمهوری دموکراتیک آلمان تصمیم گرفت امکانات تئاتری قابل توجهی را در اختیار او قرار دهد. بـا اقـامت در آلمـان شرقی، برشت وارد معامله‌ای شد که هـمیشه راحت و

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

سودآور نبود. به خاطر موقعیتی که در آن می‌زیست و کار می‌کرد، مجبور بود به عنوان یک نمایشنامه‌نویس حامیانش را با آثاری که دربردارندهٔ رموز و مشی مناسب سیاسی آن‌ها بود خشنود کند. اولیای امور آلمان شرقی برشت را نویسنده‌ای با شهرت بین‌المللی دیدند و این موضوع فرصت خوبی را برای تقویت تصورات تبلیغی آن‌ها فراهم می‌کرد. برشت حامیانش را گاه با رغبت و رضایت و گاه با بدبینی خدمت می‌کرد و گاه اصلاً زیر بار نمی‌رفت. او در سفارش به تبعیت از مبارزه طبقاتی موفق‌تر بود تا در عمل به آن.

ماهیت دقیق ارتباط او و متصدیان آلمان شرقی، کانون بسیاری بازرسی‌های انتقادی شده بود و برشت همیشه از این تحقیقات کاملاً بی‌عیب و بی‌گناه بیرون نمی‌آمد.

به هر حال، برشت از لحاظ هنری کامیاب شد. به او اجازه دادند یک شرکت بزرگ و مستعد به نام «گروه برلینر[۳۱]» را تشکیل دهد و رهبری کند، و تئاتر وی را به گروه برلینر دادند: تئاتر شیفر باوردم، که صحنه برخی از موفقیت‌های اولیهٔ برشت بود. این شرکت برخی از آثار او را شکل قطعی بخشید به خصوص «ننه دلاور» و «دایره گچی قفقازی» را که هم در برلین شرقی و هم در سایر پایتخت‌های اروپایی اجرا کرد.

در این سال‌ها، به برشت به عنوان یک قهرمان کشورهای کمونیستی احترام می‌گذاشتند. ولی ارتباط او با بورکراسی آلمان شرقی همچنان پابرجا بود و او از هر فرصتی برای سفر به جهان غیر کمونیست بهره می‌جست. برشت در اوت ۱۹۵۶ در سن ۵۸ سالگی هنگامی که درصدد آماده‌سازی «گروه برلینر» برای اجرای برنامه‌ای در لندن بود، درگذشت.

تئاتر حماسی

شهرت برشت پس از مرگ به نحوی یکسان بر تئوری تئاتر و نمایشنامه‌های او متکی بود. نظریهٔ برشت از درام حماسی (اصطلاحی که از پیسکاتور، وام گرفته بود) واکنشی علیه درام سنتی رئالیستی بود، درامی که تمام تلاشش را برای خلق این توهم به کار می‌برد که زندگی و اعمال روی صحنه را به همان اندازهٔ زندگی و اعمال تماشاگر واقعی بنمایاند. درام واقع‌گرا با خلق این احساس از یک واقعیت کلی، که در آن تماشاگر برانگیخته می‌شود تا با شخصیت‌های روی صحنه هم هویت شود، قدرت عاطفی متمایزش را به دست می‌آورد.

برشت، دریافت که «تئاتر رئالیست» مانند مادهٔ مخدر روی اندام‌های تماشاگران اثر می‌گذارد. با احساسات آن‌ها بازی می‌کند، واکنش‌هایشان را کنترل می‌کند و آن‌ها را از شفاف اندیشیدن دربارهٔ آنچه می‌بینند بازمی‌دارد. او همچنین توجه داشت که الگوی روایی ثابتِ درام رئالیست، سرسختانه از شرح و تفسیر موقعیت‌ها به سوی بحران پایان نمایش حرکت می‌کند و پرده‌ای از ناگزیری بر فراز نقش تجربهٔ انسانی می‌گسترد. برشت احساس کرد که این خصوصیات تئاتر رئالیست، تماشاگر را از درک شرایط انسانی به عنوان چیزی که در هر دوره از نو خلق می‌شود و مایهٔ به وجود آمدن نیروهای محرکه اجتماعی و مادی است بازمی‌دارد. او قصد داشت با تئاتر حماسی اندیشه و دیالوگی را القاء کند که موجب پیشرفت اجتماعی و کنترل این نیروها به نحوی عقلانی شود.

او کوشید تماشاگر را با استفاده از ابزاری که او آن‌ها را عناصر بیگانگی‌زایی (Verfremdung seffekten) نامید ــ و معمولاً به تأثر بیگانه کننده، یا فاصله‌گیری از تأثر ترجمه می‌شود ــ از اندیشیدن رها کند. تماشاگر غالباً از ابتدا می‌داند که یک نمایشنامهٔ برشت چگونه به پایان می‌رسد: هم از این بابت که اثرهای او مبتنی بر یک اپیزود تاریخی یا قصه‌ای مشهور بودند، یا به این دلیل که برشت راه‌هایی برای آگاه ساختن آن‌ها طرح‌ریزی کرده بود. به این ترتیب تعلیق به عنوان یکی از

ترفندهای تئاتر کلاسیک رئالیست که برای مهار کردن تماشاگر به کار می‌رفت در آثار او جایی نداشت.

تئاتر حماسی، به جای غلبه بر تماشاگران، با بازی کردن روی ترس‌ها و هیجاناتشان، آن‌ها را از اندیشیدن دربارهٔ آنچه می‌بینند آزاد می‌کند. برخلاف تئاتر رئالیست، که همیشه اشکارا در زمان حال اتفاق می‌افتد، در درام حماسی وقوع حوادث در زمان گذشته است و به بینندگان اجازه می‌دهد دربارهٔ نمایشنامه چنان بیندیشند که گویی تاریخ است یا می‌توان از آن درس‌های تاریخی گرفت. تئاتر حماسی تماشاگر را به پرسیدن تشویق می‌کند: آیا رویدادها می‌توانستند به‌گونه‌ای متفاوت از کار درآیند؟ اگر قرار است رنج و اندوهی در کار نباشد آدم‌ها چطور باید با هم زندگی کنند؟ به همین منظور وسعت محدوده و ساختار حادثه‌ای درام حماسی، برخلاف تئاتر رئالیست، این حس را به وجود می‌آورد که تاریخ به نحوی پیچیده، بیش از آنکه اجتناب‌ناپذیر و ناگزیر باشد، محتمل‌الوقوع و تصادفی و مؤثر از تلاش انسان است.

دیگر «عوالم بیژاری» با فن بازیگری، صحنه و استفاده از موسیقی و رقص و سایر اشکال هنری در یک نمایشنامه مرتبط هستند و همگی آن‌ها بر ماهیت یک نمایشنامه به عنوان آفریده‌ای مصنوعی تأکید می‌کنند، چیزی که توسط یک گروه بخصوص از مردمان برای تماشاگران بخصوص در یک لحظه خاص از تاریخ ساخته شده است و منظور از آن افزودن بر درک تاریخی تماشاگر است.

تئوری تئاتر حماسی برشت دقیقاً یک تئوری است. به سختی می‌توان گفت آن ابزارهای تئاتری که برشت از آن‌ها دفاع می‌کرد تا چه حد تأثیراتی را که در نظر او بود به وجود می‌آورند. مسلماً نمایشنامه‌هایش که گاه شباهت اندکی به تئوری تئاتر حماسی او دارند، بسیاری از لذت‌های مرسوم درام رئالیست را در بردارند؛ بر اساس همین موزایین، نمی‌توان گفت نمایشنامه‌های غیر خیال‌پردازانهٔ دیگر نمایشنامه‌نویسان مدرن، مخاطبانی آفریده‌اند که از نظر سیاسی هوشیارتر از تماشاگرانی هستند که برشت قصد داشت از خواب اجباری زیباشناسی بیدارشان کند. جالب اینکه آن جنبه از فعالیت ادبی برشت که در سال‌های اخیر بیشتر مورد توجه بوده، نه تئوری دراماتیک اوست و نه نمایشنامه‌هایش، بلکه شعرهای اوست. برشت در سراسر زندگی‌اش اشعاری با موضوعات سیاسی و اجتماعی می‌سرود که به نمایش‌هایش روح و زندگی می‌بخشیدند. این توجه به شاعری برشت، آنچه را که محتملاً دامنه‌دارترین فعالیت اوست برجسته ساخته است: ساخت یک زبان ویژه و منحصر به فرد! زبان برشت زیبایی خشنی دارد که تماماً متعلق به خود اوست و در ترجمه آشکار نمی‌شود. گفته شده که این زبان به نحو گسترده‌ای سطوح و مآخذ مختلف طرز بیان را با هم ترکیب کرده است: انرژی پرتوان ترجمهٔ لوتر[۳۲] از کتاب مقدس، جنبهٔ زمینی گفتگوی روستایی و ابتذال محاورات شهری را با هم آمیخته است. این زبان برشت است که به آثارش قدرت حیات می‌بخشد. صرف‌نظر از احساس و برداشت ما از عقاید سیاسی برشت، این زبان شاخص متمایز، برشت را شاهدی متقاعد کننده بر تاریخ آشفتهٔ عصر ما ساخته است.

قصه‌گو می‌گوید که «داستان دایرهٔ گچی» حکایتی قدیمی است که از اصل چینی گرفته شده و به روایتی جدید ترجمه شده است. او روی زمین می‌نشیند و دفترچه‌ای در دست می‌گیرد که گاهی نگاهی به آن می‌اندازد. نوازندگان اطرافش می‌نشینند و کالخوزیان، که تماشاگرانش هستند، هم‌سرایانی می‌شوند که گاه به گاه توضیحی دربارهٔ حرکات یا آوازها می‌دهند. همچنان‌که قصه‌گو داستان را پی‌می‌گیرد، صحنه با حضور حاکم، همسرش، پزشکان، شاهزادهٔ چاق، سربازان قلدر و سرانجام گروشا و سیمون جان

می‌گیرد.

برشت از قصه‌گو به عنوان یک عنصر روایت به روش‌های متعدد استفاده می‌کند. گاهی قصه‌گو ساکت است و داستان به وسیلهٔ گفت و گوها به پیش می‌رود. گاهی صحنه کاملاً یا تقریباً خالی است و بازیگران ساکتند و قصه‌گو سخن می‌گوید. قصه‌گو معمولاً توضیحی می‌دهد و صحنه را آماده می‌کند چنانکه در سرآغاز داستانش از او می‌شنویم: «در زمان‌های قدیم، در زمانی خونبار، در یک شهر قفقاز حاکمی بود...». او گاهی حرکتی را شرح می‌دهد یا نکته‌ای اخلاقی را خاطرنشان می‌کند. قصه‌گو ممکن است شخصیت‌ها را ستایش کند، آن‌ها را آگاه کند، سرزنش کند یا سرنوشتشان را پیشگویی کند.

برجسته‌ترین استفاده‌ای که برشت از قصه‌گو می‌کند زمانی است که او اندیشه‌های بازیگران را به ما می‌گوید در حالی که خود آن‌ها ساکت روی صحنه ایستاده‌اند. زمانی که در پایان پردهٔ سوم گروشا و سیمون دوربارهٔ یکدیگر را می‌بینند، روایت قصه‌گو از اندیشه‌های نگفتهٔ مشترک آن‌ها بر تأثر حاصل از این تجدید دیدار کوتاه می‌افزاید.

از راوی و شیوهٔ قصه‌گویی‌اش در ایجاد فن «فاصله‌گذاری» که در نظریهٔ تئاتر حماسی برشت شرح داده شده استفاده می‌شود. حضور راوی به ما یادآوری می‌کند که حکایت دایره گچی فقط یک حکایت است که برخلاف حکایت‌های توهمی، ساختگی بودنش را پنهان نمی‌کند، تظاهر نمی‌کند که طبیعی و واقعی است. یک چیز مصنوعی است و آن چنانکه هست مبدأ و تاریخی دارد. حکایت دایره گچی، افسانه‌ای چینی است که روایت‌های مختلفی از آن وجود دارد، از جمله همان‌طور که در پایان آن درمی‌یابیم روایتی در کتاب مقدس نیز دارد.

اینک مطلب توسط راوی در خلال داستان گروشا و میخائیل برای کالخوزیان بازگو شده است. به این ترتیب در قلب این حکایت مسائلی همچون عدالت، مالکیت فداکاری به عنوان مسائل همیشگی انسانی ارائه می‌شود. مسائلی که هم در افسانه کهن چینی آمده و هم در بازگویی آن برای کالخوزیان ــ در برهه‌ای دیگر از تاریخ و به نحوی که در مقدمه توصیف شده ــ آمده است.

برشت با قرار دادن کالخوزیان در متن نمایش به مثابهٔ تماشاگران این درام، به‌طور ضمنی جایگاه ما را به عنوان یک بیننده یادآوری می‌کند و در یک مرحله زمانی فراتر، برداشت مجددی از افسانهٔ اصلی و روایت روسی ارائه می‌دهد. به این ترتیب زمانهٔ ما در چشم‌اندازی تاریخی آشکار می‌شود و ما به آن معنای ویژه‌ای که این حکایت دارد منتقل می‌شویم، به راه‌های ویژه‌ای که عصر ما برای رویارویی با این مشکلات اخلاقی و اجتماعی در پیش گرفته است بر اساس نگرش تاریخی، زمانهٔ ما با این دریافت رفیع آزموده خواهد شد که چشم‌انداز تاریخی می‌تواند با وضوح و عینیت، یک درک انتقادی از محدودیت‌ها و توانایی‌های آدمی فراهم آورد و موجب تحقق آرزوی آدمی به سمت برقراری آینده‌ای منصفانه‌تر و مشفقانه‌تر گردد.

شیوهٔ روایی قصه‌گو به حضار یادآوری می‌کند که این داستانی است که آشکارا می‌بینند. آیا این امر لزوماً بدان معناست که تماشاگر ارتباط ویژهٔ غیر عاطفی، اندیشمند و شکاک خود را، آن‌چنان که در تئوری تئاتر حماسی برشت مطرح شده، با اثر حفظ خواهد کرد؟ به عنوان مثال قسمت پایانی پردهٔ اول را در نظر بگیرید که در آن گروشا تمام شب را در کنار میخائیل ــ فرزند رها شدهٔ حاکم ــ می‌گذراند و با این اندیشه به خود می‌پیچد که آیا کودک را بردارد و بگریزد و او را از دشمنان پدرش در امان دارد یا نه. آیا تماشاگر هنگام تماشای این صحنه خونسرد و بی‌تفاوت باقی خواهد ماند؟

این صحنه که در آن تمایل گروشا برای کمک کردن

به کودک با نگرانی‌اش برای سلامت و امنیت خود در مبارزه است، به راستی مهیج و دراماتیک است و برشت از صحنه حرکات و روایت برای افزودن بر اوج احساس و عاطفه تماشاگر استفاده می‌کند. روی دیوار برفراز سر گروشا، سرِ بریدهٔ پدر میخائیل آویزان است، قصه‌گو شهر را «انباشته از شعله و گریه» وصف می‌کند. با زوال روز گروشا آشکارا با احساسات متضاد خویش دست به گریبان است: او به میخائیل نزدیک می‌شود، تردید می‌کند، دور می‌شود، به نفس کشیدن کودک گوش می‌سپارد و نگران نزدیک شدن گام‌های سربازان است.

نقش حماسی روایت گویی قصه‌گو، به آن سادگی که ما می‌پنداریم، کاستن از جنبهٔ احساساتی قضیه نیست بلکه آن را بیشتر می‌گسترد و بدان اهمیتی عام می‌بخشد. تقاضای طفل از گروشا بیانگر یک اصل عام اخلاقی است؛ هنگامی که اجازه می‌دهیم غریزهٔ بیمناک ما برای حفظ بقا، توانایی‌مان را برای نیکوکاری بکاهد، در زندگی، خود را با نوعی مرگ به خطر انداخته‌ایم. اگر چه گروشا با کمک به طفل در معرض خطری مرگبار قرار می‌گیرد ولی می‌داند که با سنگدل بودن نسبت به او با خطری اخلاقی روبرو می‌شود. برشت در یک جملهٔ نیرومند و پرتوان آشکارا می‌گوید که در یک جهان پر خطر، نیکی قضیهٔ خطرناکی است: «نیروی اغواگر نیکی وحشتناک است».

برشت با جست و جوی نیکی مطلق، خوانندگان را یاری می‌دهد تا مشکل گروشا را به عنوان یک نمونهٔ بخصوص از مشکلی که تمامی انسان‌ها در همهٔ زمان‌ها در رابطه با همنوعان خود با آن روبه‌رویند، در نظر بگیرند. برشت با نمایش این صحنه ما را متقاعد می‌کند که مشکل نمی‌تواند به‌طور کلی، با هم‌تراز شدن نیت‌های نیک حل شود. به‌راستی گروشا باید اینک انتخاب کند، در این زمانهٔ خطرناک، زمانه‌ای که تمام شهامت و نیروی آدمیان فقط صرف نجات خودشان می‌شود. هنگامی که گروشا کودک را برمی‌دارد، کردار او توسط احساسات ما وسعت می‌یابد و حماسی می‌شود. نیکی در نبرد با ترس پیروز شده است. این کیفیت حماسی دقیقاً با افزایش حالت عاطفی این صحنه تحقق می‌یابد، واقعیت این است که ما با دیدن وضعیت دشوار گروشا تکان می‌خوریم و در انتخاب او آرزوی خود را بازمی‌یابیم.

هدف سیاسی برشت از تئاتر حماسی تا حدی اقناعی است، برای دگرگونی عادات مردم با برانگیختن همدردی و خشم آن‌ها؛ اگر چه خود او احتمالاً با آن‌چنان توصیف واعظانه‌ای مخالفت می‌کرد. در این صحنه، جاه‌طلبی او با پروراندن هویت عاطفی تماشاگر از طریق گروشا تأمین می‌شود در حالی که این امر در تناقضی مستقیم با نظریهٔ تئاترحماسی است. اگر چه این تناقض ممکن است از ایمان فرد به نظریه‌های برشت بکاهد، اما نیروی نهفته در این صحنه احترام ما را نسبت به او و هنرش دو چندان می‌کند. همچون موارد دیگر در زندگی سیاسی و ادبی‌اش، نظریه‌پردازی برشت از توصیف اعمال ظریف و پیچیدهٔ او بازمی‌ماند.

هنگامی که از مردم دربارهٔ نمونه‌های کلاسیک درام سنتی می‌پرسند، آن‌ها معمولاً از نمونه‌های مورد علاقه خود یاد می‌کنند. که البته برخی از آن نمونه‌ها به درستی عنوان می‌شوند: هاملت[۳۳]، ادیپ شهریار[۳۴]، فدرا[۳۵]، هدا گابلر[۳۶]. تا زمانی که ماهیت درام سنتی بر اساس نقش شخصیت‌ها استوار است این امر تعجب‌برانگیز نیست. هر نمایشنامه با ارائه یک طرح کامل‌تر از هویت یگانهٔ شخصیت محوری اثر، بسط و گسترش می‌یابد. به عنوان مثال هاملت در ابتدا یک معماست. همچنان که نمایشنامه به پیش می‌رود او را بیشتر درک می‌کنیم: نمی‌توان گفت سرانجام هاملت را به نحوی کامل و شامل درمی‌یابیم، اما در پایان دریافت ما از او به‌گونه‌ای پیچیده فزونی می‌یابد. هاملت ممکن است در انتهای داستان رازآلودتر به نظر برسد، ولی شخصیت او

معمایی است که تا حدی می‌توانیم آن را فراچنگ آوریم. آیا شخصیت‌های «دایره گچی قفقازی» ــ بزرگ و کوچک ــ به‌گونه‌ای مشابه پیچیده و رمزآلودند؟ آیا تکامل می‌یابند یا تغییر می‌کنند؟ و آیا درک ما از آن‌ها عمق و توسعه می‌یابد؟

شخصیت‌های فرعی و جنبی دایرهٔ گچی، بیشتر از اینکه کاملاً واقعی باشند شبیه عروسک خیمه شب بازی یا کاریکاتور هستند. هر کدام فقط یک یا دو خصلت دارند و این خصلت‌ها بیش از آنچه هستند نشان داده می‌شوند. در صحنهٔ نخست، حاکم شخصیتی مجسم از غرور شاهانه است، همسرش همهٔ خودبینی و توجه مادرانهٔ دروغین است. هیچ ژرفا یا معمایی در این کاراکترها نیست و از لحظه‌ای که دهان می‌گشایند تماشاگر آن‌ها را به خوبی می‌شناسد.

شخصیت‌پردازی برشت در رابطه با یک چهرهٔ محوری مثل گروشا، ساده و سر راست است. گروشا مهربان است، وفادار، محبوب، سرشار از دلبستگی مادرانه و شجاع است. (اگر چه کمی هم می‌ترسد) ما این چیزها را دربارهٔ گروشا در پایان نخستین صحنه، ـ هنگامی که با میخائیل فرار می‌کند ــ درمی‌یابیم. با اینکه صفات او امتحان خود را پس داده و تثبیت شده‌اند، گروشا در طول نمایش هیچ تغییر مهمی نمی‌کند. با افزایش علاقهٔ ما نسبت به او، پیچیده‌تر یا رمزآلود به نظر نمی‌رسد. او همان زن سادهٔ خوش قلبی است که در صحنهٔ نخست دیده‌ایم. اگر رازی دارد، آن است که در ورای محدودهٔ شخصیت او جاری است: چگونه برخی مردم در زمان حکمفرمایی ترس و وحشت، انسانیت خود را حفظ می‌کنند؟

ساده دلی گروشا و صراحت و بی‌آلایشی نقش او، با لحن کلی نمایش که در آن سادگی هم یک اصل سازمان یافتهٔ زیبایی‌شناختی است و هم یک ویژگی ارزشمند انسانی و در ساخت سبک‌گرایانهٔ دیگر چهره‌ها هم دیده می‌شود، مطابق است. این سادگی پرهیزکارانه به گویاترین وجه در معاشقهٔ گروشا و سیمون دیده می‌شود. دو عاشق یکدیگر را با لحن رسمی خطاب می‌کنند که صحنه‌های مشترکشان را زیبا و تأثیرگذار می‌سازد. گفت و گویشان روشن و مؤدبانه است، سرشار از ضرب‌المثل‌ها و کنایه‌هایی که از خلال تجارب روزانهٔ مردمانی که در جوار طبیعت زندگی می‌کنند به دست می‌آید. رابطه و پیمان آن‌ها بر اساس ویژگی‌هایی است که هم ساده و هم زیبا هستند: وفاداری، آرزومندی و احترام متقابل. در طرح برشت از گروشا و سیمون، سادگی، هم کلیدی برای رمز روابط انسانی و هم معیاری زیباشناختی است که لحظات نمایش را زیبایی و افسونی حقیقی می‌بخشد.

دریافت برشت از شخصیت‌ها چگونه در خدمت مقاصد سیاسی او قرار می‌گیرد؟

ما، کاراکترهای برشت را با آنچه می‌کنند، به ویژه طرز برخوردشان با دیگران می‌شناسیم. دربارهٔ هر یک از این شخصیت‌ها (به استثنای آزداک [۳۷]) می‌توان گفت آن‌ها یا به دیگران ستم می‌کند یا احترام می‌گذارند، هر یک دوست یا دشمن مقام انسان‌اند. پر واضح است که شخصیت‌های دراماتیک از طریق کردارها و روابطشان با دیگران درک می‌شوند، ولی این موضوع در درام برشت وزنی دو چندان می‌یابد، زیرا برشت به یگانگی فرد کمتر علاقه‌مند است تا به اساس روابط انسانی. این نکته، برای نمایشنامه‌نویسی که تمایلات آشکار سیاسی دارد کانونی مناسب است. بخصوص کسی که احساس می‌کند روابط انسانی در جامعهٔ مدرن صنعتی نیازمند تحولی عمیق است.

طرح واقعی شخصیتی مانند گروشا از ترسیم جزئیات متوالی ژرف و دقیق، از اینکه او کیست پدید نمی‌آید، بلکه، از مشاهدهٔ انتخاب او از میان احتمالات نسبتاً کمی که زندگی در عمل برایش فراهم آورده شکل می‌گیرد. گروشا، دقیقاً بر طبق نظریهٔ حماسی کاراکترها، آزاد است که تصمیم‌های واقعی بگیرد، مانند

تصمیم قاطع او برای نجات میخائیل.

این جنبه از شخصیت‌های برشت را می‌توان به وسیلهٔ مقایسه‌ای با تراژدی‌های کلاسیک، که به طرق مختلف نمونهٔ مقابل تئاتر حماسی هستند، روشن کرد. «ادیپ شهریار» نوشتهٔ سوفوکل[۳۸] را در نظر بگیرید، در همان ابتدای اثر، تمام اعمال قابل توجه به پایان رسیده‌اند. ادیپ مدت‌ها قبل پدرش را کشته و با مادرش ازدواج کرده است. حرکت در نمایشنامه فقط از اینکه چگونه ادیپ این حقایق و عظمت آن‌ها را کشف می‌کند پدید می‌آید. ادیپ می‌آید که بداند کیست. او، ادویپ است. مردی که پدرش را کشته و با مادرش ازدواج کرده است. عمل و هویت، یکدیگر را به طریقی تعریف می‌کنند که انتخاب و احتمال را نفی کنند. ادیپ با ادیپ بودنش کار دیگری جز آنچه کرده، نمی‌توانست بکند، و با آنچه کرده است نمی‌تواند کس دیگری به غیر از ادیپ نفرین شده باشد.

هر چند ادیپ شخصیتی پیچیده‌تر و طنین‌دارتر از گروشا است، ولی گروشا حداقل کمی آزادی دارد و آزادی او برای برگزیدن نجات میخائیل به او اجازه می‌دهد که شخصیتش را به عنوان یک وجود معنوی بیافریند. باور داشتن به امکان انتخاب، برای نویسنده‌ای که مقاصد سیاسی دارد ضروری است. اگر چنین نمایشنامه‌نویسی قرار است ما را متقاعد به ترتیب دادن دوبارهٔ مناسبات اجتماعی کند، باید باور کنیم که می‌توانیم انتخاب کنیم.

پایان حکایت دایرهٔ گچی همانند مقدمه، دربارهٔ تعیین مالکیت است. در پایان داستان به جای حق زمین، به حق گروشا برای نگهداری میخائیل به عنوان فرزندش پرداخته شده است. آیا قوانین منطقی مشابهی بر هر دو نوع تقسیم دارایی حاکم است؟ آزداک چطور؟ او که داور قضیه است، آیا او در محدودهٔ قوانینی خرد و عدالت عمل می‌کند؟

هر دو تصمیم با درک قانونی متداول از مالکیت اختصاصی ناسازگارند. همسر حاکم، به عنوان مادر طبیعی میخائیل، در طرح ادعایش قانون را در کنار خود دارد. او واقعاً میخائیل را به منزلهٔ دارایی‌اش می‌داند و می‌خواهد. و تنها با به دست آوردن کودک می‌تواند ادعایش را دربارهٔ املاک شوهرش ثابت کند. ولی در تصمیم آزداک، مصلحت طفل مهم‌تر از حمایت صرف از حقوق قانونی است و کودک را به گروشا می‌دهد. این تصمیم با نتیجهٔ حاصل در مقدمه برابر است: در هر دو مورد حقوق قانونی مالکیت تابع منفعت عام و حق جمعی می‌شود. در پایان صحنهٔ پنجم، قصه‌گو به صراحت مفهومی را بیان می‌کند که آغاز و انجام اثر را به هم می‌پیوندد:

آنچه که هست باید از آن کسانی باشد که شایستگی‌اش را داشته باشند
کودکان به دلبستگی مادرانه تعلق خواهند داشت تا کامیابشان کند
درشکه‌ها به رانندگان شایسته که آن‌ها را خوب هدایت کنند
و دره به جویندگان آب تا بارور گردد.

با این وجود، روش‌های انجام دادن این تقسیم‌ها و اخذ تصمیم کاملاً متفاوت‌اند. در مقدمهٔ اثر، کالخوزیان با صحبت کردن منطقی به نتیجه می‌رسند. آن‌ها می‌توانند به توافقی برسند که در نظر همه عادلانه است زیرا خواسته‌های آن‌ها در یک محدوده قرار دارد. در ایالتی که مالکیت اختصاصی منسوخ شده، فعالیت هر شخص به منفعت عموم کمک می‌کند. برشت با توصیف استدلال، اعتماد و فروتنی کالخوزیان گرجستان، که معرف فرایند پیشرفت سیاسی آن‌ها است، دیدی آرمان‌گرایانه از روابط انسانی ارائه می‌دهد که هرگز در هیچ ایالت مدرنی به تمامی دیده نشده است. صدور حکم دربارهٔ دادن میخائیل به گروشا مسلماً در جهانی غیر آرمانی از ماجراهای گروشا روی می‌دهد، جهانی که بقای هر شخص به موفقیت او در

جنگ همه علیه همه بستگی دارد. آزداک، داور این قضیه، اگر چه در این مورد به عدالت حکم می‌کند، اما به تمامی مخلوقی است که به این جهان غیر عادلانه تعلق دارد.

آزداک یک قاضی معمولی نیست، یک عریضه‌نویس روستایی بیچاره است، سرشار از همدردی و دلسوزی افراطی، یک شکارچی دزد، یک عیب‌جو، مردی که با بذله‌گویی‌اش زنده است، آزداک منصب قضا را مرهون آشفتگی زمانه است.

آزداک هر گناهی را در حوزهٔ بی‌عدالتی و خودکامگی مرتکب می‌شود به جز دورویی.

در این مورد به شدت خشمگین و برآشفته می‌شود. تنها اصل اخلاقی مثبت او طرفداری از بیچارگان و انتقام‌جویی از ستمگران است. او ممکن است به این خاطر گاهی عادلانه قضاوت کند ولی آشکار است که هیچ تعهدی نسبت به عدالت یا هر عقیده دیگری ندارد. او قبل از هر چیز واقع‌بین است و نخستین تعهدش نسبت به حفظ جان خویش است. همچنان که خودش اقرار می‌کند یک ترسو است، اگر کار نیکی انجام بدهد این کار هرگز به قیمت جانش تمام نخواهد شد.

آزداک، نظمی انسانی برقرار می‌کند که در آن، مادر حقیقی و کودک، و عاشق و معشوق دوباره به هم می‌پیوندند. جایی که نیکی پاداش می‌گیرد و بدی به جزا می‌رسد. ولی این حکومت عدل با دوام نیست. همان هرج و مرجی که آزداک را قدرت بخشیده، بی‌ثباتی و ناپایداری اوضاع را نیز تضمین می‌کند. چنانکه قصه‌گو می‌گوید، مردمان دوران قضاوت آزداک را به عنوان یک عصر کوتاه طلایی، عصر عدل و داد، به یاد می‌آوردند. برشت را به خاطر تصویر ایده‌آلیستی افراطی، که در مقدمهٔ اثر از اتحاد جماهیر شوروی ارائه کرده بود مورد انتقاد قرار داده‌اند. ولی شرح حال نویسان، این نکته را روشن کرده‌اند که برشت هرگز عقیده نداشت اتحاد جماهیر شوروی به چنین مرحله‌ای از خرد و انصاف دست یافته است. شاید صحیح‌تر باشد اگر مقدمهٔ دایره گچی قفقازی را یک نمایش هوشیارانه صاحب سبک بدانیم که با معیاری واقع‌بینانه تنظیم شده است، قلمرویی که در آن عدالت باید آن‌گونه که آزداک نشان می‌دهد به واسطهٔ زیرکی و شانس پیروز گردد.

این متن برگرفته از جلد دوم کتاب «ادبیات جهان» نوشتهٔ باکنر. ب. تراویک است.

The World Literature; Buckner. Trawick, Newyork, Bavners and Noble, I.N.C, 1957.

پی‌نوشت‌ها:

1- Eugen Berthold Friedrich Brecht
2- Augs Burg, 3- Bavaria, 4- Ludwig Maximilian
5- The Legend of the Dead Soldier
6- Drums in the Night, 7- Kragler, 8- Kleist
9- Ervin Piscator, 10- Man Equals Man
11- Galy Gay, 12- Jeriah Jip, 13- Schifferbauerdamm
14- The Three penny Opera, 15- John Gay, 16- Kurt Weill
17- Francois Villon, 18- Kipling, 19- Macheath
20- The Flight of Lindberg
21- He who Says Yes, 22- Measuares Taken
23- The Roundheads and the Peakheads
24- fear and Misery in the third Reich
25- Galilea, 26- Mother Courage and her children
27- the caucasian chalk circle
28- Thomas Mann, 29- Eric Bentty, 30- Charls Laughton
31- Berliner Ensemble, 32- Luther, 33- Hamlet
34- Oedipus Rex, 35- Phaedra, 36- Hedda Gabler,
37- Azdak, 38- Sophocles

منابع:

- برتولت برشت، دایرهٔ گچی قفقازی، ترجمهٔ م. امین مؤید، چاپ اول، انتشارات رز، تهران. ۱۳۵۰.
- برشت فیلسوفی در تئاتر، ترجمهٔ ع امینی نجفی، چاپ اول، انتشارات کتیبه، تهران، ۱۳۵۸.
- برتولت برشت، زندگی گالیله، ترجمهٔ عبدالرحیم احمدی، چاپ سوم، نشر اندیشه، تهران ۱۳۴۹.