تئوری برشت دربارهٔ

تئاتر حماسی

طبق نظر برشت درام «ارسطوئی» که وی آن را چنین می‌نامد — و نه چندان مناسب) می‌کوشد تا وحشت و رحم را در تماشاگر ایجاد کند و هیجانات او را فرو نشاند: بدانسان که او نیروی تازه‌ای در خود بیابد و احساس سودگی کند و اینکار را با مجسم کردن صورت موهومی از وقایع حقیقی در پیش چشم تماشاگران انجام می‌دهد و آنان را می‌دارد که خود را تا مرحلهٔ «خود فراموشی» کامل با قهرمان نمایشنامه یکی پندارند؛ به‌این ترتیب تماشاگر را به عمل وا می‌دارد. اثر جادویی این «صورت موهوم» تماشاگر را به‌مرحله‌ای از جذبه می‌کشاند که برشت آنرا از نظر فیزیکی تنفرانگیز و مطلقاً زشت می‌داند:

«با نگاه کردن باطراف باجساد کم و بیش بی‌حرکتی بر می‌خوریم که در حالتی غریب قرار دارند — چنانکه گویی عضلات خود را با نیروی فیزیکی شدیدی منقبض کرده یا آنکه بعد از تقلایی شدید آنها را به‌حال خود رها کرده‌اند.... چشم‌های آنان باز است. اما نگاه نمی‌کنند بلکه خیره شده‌اند.... و چنان به صحنه خیره شده‌اند که گویی طلسم زده‌اند: امری که مربوط است به قرون وسطی عصر جادوگرایی و شعبده بازان... (الف)

در نظر برشت «خود را با قهرمان نما-

یشنامه یکی پنداشتن» نیز نا شایست است:

«تا کی روح ما بایست در دل تاریکی بدنهای تنومند ما را ترك کند و در آن اجسام رؤیایی روی صحنه‌نفوذ کند، تا اینکه درهیجانات شدید آنان سهیم‌شود— هیجاناتی که در غیر اینصورت از دسترس ما دور خواهند ماند.» (ب)

به نظر برشت چنین تماشاگری ممکن است در حالی که این احساسات کاذب را از دست داده تآتر را ترك کند، اما چیزی یاد نگرفته و تغییری نکرده است. برای او تآتر وسیله‌ای است برای رهایی از خستگی فکری، همچنانکه غذای خوب وسیله‌ای است برای ایجاد آسودگی فیزیکی و لذت، اگر چه اثر آن با دوام نیست. برشت هنر تآتر را برتر از نوعی کالای مصرفی تلقی می‌کرد، و «تآتر در خور آشپزخانه» را — اصطلاح خود او — حقیر می‌شمرد، تآتری که کارش صرفاً «تهیهٔ غذای روحی» است که باید حریصانه خوردو بعد فراموش کرد. به‌نظر او نباید کاری کرد که تماشاگر احساس هیجان کند، بلکه باید او را به تفکر وا داشت. اما «خود را با قهرمان نمایشنامه یکی پنداشتن» قدرت تفکر را از تماشاگر سلب می‌کند، تماشاگری که «روحش» به روح قهرمان نمایشنامه راه یافته است، بازی او را صرفاً از دیدگاه خود می‌نگرد وهمچنانکه جریان وقایع را با بی تابی دنبال می‌کند (وقایعی که با از میان رفتن دیر باوری اکنون در نظر او واقعیت صرف جلوه می‌کند)، نه برایش ممکن است و نه وقت آن

* از کتاب فبوغ تآتر آلمان، چاپ نیویورك، ۱۹۶۸. ۱— Martin Esslin

را دارد که بنشیند و مفاهیم اجتماعی و اخلاقی نمایشنامه را با دیدی انتقادی بررسی کند، و همهٔ این قضایا به‌خاطر آن است که کارگردان، و بازیگران دست به‌دست هم داده‌اند تا «صورت موهومی از واقعیت» را این چنین با قدرت بوجود آورند!

پاسخ برشت روشن است: تآتر باید تا سر حد امکان بکوشد تا هر گونه توهم واقعیت را — که پیوسته و موذیانه سر بر می‌آورد — در نطفه از میان ببرد.

در همه حال این مطلب باید برای تماشاگر روشن شود که او مشغول تماشای ونمایی حقیقی نیست که در این لحظه در جلو چشم او رخ می‌دهد. بلکه او در سالن تآتر نشسته و به‌شرح وقایعی گوش فرا می‌دهد که در گذشته در زمانی معین ودرمحلی معین اتفاق افتاده است. تماشاگر باید بنشیند، استراحت کند، آنچه را که از وقایع گذشته درک می‌کند مورد تأمل قرار دهد، مانند تماشاگر عهد قدیم که همچنانکه رامشگران شرح دلاوری قهرمانان ر در حضور پادشاهان یونان و اشراف «ساکس Sax» می‌خواندند، او می‌خورد و می‌آشامید. این چنین است سخن تآتر حماسی در حالی که تآتر موهومی می‌کوشد تا وقایع نمایشنامه را چنان جلوه دهد که گویی عملا در همان زمان اجرا رخ می‌دهد، و به‌این ترتیب «زمان حال» را به صورتی ساختگی و قلابی دوباره خلق کند، تآترحماسی منحصراً تاریخی است و پیوسته به‌تماشاگر گوشزد می‌کند که وی صرفاً گزارشی از وقایع گذشته را دریافت می‌دارد.

بعلاوه تماشاگر نباید خود را با قهرمان (یا قهرمانان) نمایشنامه یکی پندارد و در

این مورد باید او را دلسرد کرد. بر عکس باید او را برکنار و بیگانه نگهداشت به‌این ترتیب «وجود مجزای» او را ابقا کرد — بنابراین کارگردان باید با تما وسایلی که در دسترس دارد بکوشد ت تماشاگر رانسبت به‌آنچه می‌گذرد بیگانه‌وا آن دور وبرکنار نگهدارد. این است معنای اصطلاح معروف Verfremdungseffekt عبارتی که ترجمهٔ مناسبی در انگلیسی ندارد، زیرا عباراتی مانند «بیگانه ماندن و یا « دور ساختن» ، بار عاطفی کامل متفاوتی دارند. در فرانسه عبارت distantiation «معادل مناسب تری است. (که در فارسی «فاصله گذاری» ترجم کرده‌اند).

در تآتری که از قرار دادهای رئا لیستی پیروی می‌کند، تنها می‌توان عمل خود کاراکترها را نشان داد، ایجاد زمین اجتماعی برای توضیح آنچه انجام می‌دهند و یا اظهار نظر کردن در بارهٔ آنان از دید گاهی ما فوق دیدگاه خود آنان، کاملا غیرممکن است. در تآتر «حماسی» نویسند نمایشنامه می‌تواند از شیوهٔ کسالت با «نمایش طبیعی» صرفنظر کند، زیرا ک در این شیوه کاراکترها با زحمت هر چ تمام تر باید بکوشند تا اسامی و نسبتهای خود را در چهار چوب مکالمات ظاهر عادی و «طبیعی» بر قرار دارند، اکنون نویسنده می‌تواند کاراکترها را وا دار تا خود را مستقیماً به تماشاگر معرفی کنند و یا اسامی خود را بر روی پرده‌ای روشن سازند، حتی می‌تواند پیش از این جلو رود و تماشاگر را قبلا از پایان نمایشنامه باخبر سازد، وتفکر او را از قی هیجان آزاد کند. وی می‌تواند برای ایجا

مطالب مربوط به زمینهٔ داستان، گوینده‌ای را وا دارد تا افکار و احساسات کارا‌کترها را تشریح کند و یا مانند اجرای برشت از مادر گورکی، در صحنه‌ای که صحبت از هزینهٔ زندگی است قیمت مواد غذایی را در عقب صحنه بر روی پرده‌ای منعکس کند. برشت مدعی بود که در عصری که زندگی افراد بدون در نظر گرفتن روند قدرتمند نیروهای اجتماعی، اقتصادی و تاریخی که بر زندگی میلیونها انسان اثر می‌گذارد قابل درك نیست. تآتر حماسی به‌تنهایی می‌تواند پیچیدگی موقعیت بشر را عرضه دارد.

با کنار گذاشتن شیوهٔ نمایش که در آن تماشاگر وقایع حقیقی را «استراق‌سمع» می‌کند، با قبول این مطلب که تآتر فقط تآتر است و نه خود دنیا، صحنهٔ تآتر برشت در واقع سالن‌سخنرانی خواهد بود* و تماشاگر به‌این سالن می‌آید تا از مطلبی آگاه شود؛ همچنین تآتر برشت بی‌شباهت به‌صحنهٔ سیرك نیست چرا که تماشاگر سیرك بدون توهم و بدون اینکه خود را قهرمان صحنه بپندارد، بازیگران را درحال نمایش مهارتهایشان تماشا می‌کند. آنچه سالن سخنرانی باصحنهٔ سیرك رابا تآتر متفاوت می‌سازد، این حقیقت است که تآتر « نمایش زنده‌ای ازاتفاقات تاریخی یاخیالی راکه درمیان افراد بشر رخ داده است، خلق می‌کند. » (پ)

منظور ازاین «بازسازی وقایع» چیست؟ دراین مورد افکار برشت مابین سالهای نخستین وسالهای آخر به‌شدت تغییر کرده است. برشت درابتدا اعلام داشت‌که به عقیدهٔ او تآتر باید منحصراً آموزشی باشد، اووظیفهٔ خود می‌دانست که « کالای مصرفی رابه وسیله‌ای آموزشی تبدیل کند وبعضی مؤسسات راازصورت محل تفریح و وقت‌گذرانی درآورد وبه‌صورت سازمانهای « اطلاعاتی » جامعه بدل‌کند ». (ت) دراین دوره از نمایشنامه‌ها و اپراهای آموزشی، اعتبار این تصور در نظر برشت چندان بودکه او نمایشنامه‌ها را« فقط به منظورآموزش شرکت کنندگان» می‌نوشت. « به‌تماشاگر احتیاجی نیست. » (ث)

به سال ۱۹۴۸ وی به‌چنان مرحله‌ای ازکمال رسیده بودکه آشکارا، بسیاری از این تندرویها را رد کرد:

«بگذارید قصد خودرا مبنی برترك جایگاه « تفریح و وقت‌گذرانی » رد کنیم... و بگذارید قصد خودرا مبنی برمستقر شدن دراین سرزمین اعلام داریم. بگذارید تآتر را محل تفریح و سرگرمی بدانیم.... اما بگذارید بپرسیم‌که چه نوع تفریح و سرگرمی راما قابل قبول می‌دانیم. » (ج)

برشت با رد کردن عقیدهٔ قدیمی « سرگرمی از راه آزاد کردن هیجانات » به این سؤال جواب داد : لذتی‌که اکنون تآتر او می‌توانست به‌تماشاگر ببخشد لذتی بود که از کشف حقایق جدید بوجود می‌آید، شادی ناشی از بالا رفتن سطح درك و فهم بود . برشت در این « دوران علم » از تماشاگر خود می‌خواست تا شادی دانشمندی راکه به‌کشف یکی از رموز جهان دست یافته‌است، تجربه کند: زیرا برشت ــ که عطش وکنجکاوی‌اش برای دانستن حد و مرزی نمی‌شناخت ــ

* این مطلب قابل تأمل است ــ م .

براین عقیده بود که: « غریزهٔ تحقیق و ادراک بعنوان یک پدیدار اجتماعی، نه کمتر از غریزهٔ تولید مثل شادی بخش است و نه کمتر آسرانه. » (چ)

تآتر « حماسی » برای اینکه تماشاگر را سرگرم کند و درعین حال پذیرا نگهدارد برای این که حس انتقاد را دراو تحریک کند و اورا به تفکر وادارد از وسایل متعددی کمک می‌گیرد. بعقیدهٔ برشت ترک « توهم دراماتیک » خود به تنهایی بسیاری از مفاهیم غیرمطلوب ـ ویا کمترمطلوب ـ تآتر ارسطویی را حذف می‌کند. این حقیقت که قرار بودنمایشنامه هربار از ابتدا درجلوی چشم تماشاگران بازی شود، این معنی را می‌رساند که احساسات وطرز تفکر کاراکترها، بیانی تغییر ناپذیر از نوعی « طبیعت بشری » ثابت و معین است؛ ساختمان منطقی و دینامیکی چنین نمایشنامه هایی، جریان بیرحم سرنوشت را مشخص می‌کرد و چنین نشان می‌داد که این جریان از دسترس تحقیق و بررسی به‌دور است و عمل وفعالیت بشر برآن تأثیری ندارد. بنابراین در تآتر « حماسی » خلق کاراکترهای ثابت وکاملا فردی، مورد نظر نیست. کاراکتر ازکارکرد و وظیفهٔ اجتماعی فرد ناشی می‌شود وباآن کارکرد تغییر می‌کند. چنانکه برشت یکبار تذکر داد:

« کاراکتر را نباید مانند لکهٔ روغنی بر روی شلوار دانست که هرچه سعی کنید آنرا پاک کنید و ازمیان ببرید، بازهم خودرا نشان دهد. درواقع مسئله اینست که یک شخص در مجموعهٔ مشخصی از موقعیتها و وضعیتها چگونه عمل می‌کند. » (ح)

در نمایشنامه‌های تآتر « حماسی » ـ که درام ساخته‌و پرداخته را رد می‌کند ـ احتیاجی به خلق داستانهای فرعی نیست، داستان به عوض رسیدن به یک اوج دینامیکی از چندین وضعیت جداگانه تشکیل یافته که هرکدام برای خود کامل و بامعنی است. اثر کلی نمایشنامه از راه نزدیک ساختن و « مونتاژ » داستانها و حوادث متناقض به وجود می‌آید. در حالیکه درام « ارسطویی » را تنها در صورت کل آن می‌توان درک کرد، درام « حماسی » را می‌توان به قطعاتی تقسیم کرد که هرکدام دارای مفهوم است و لذت‌آور، همچنانکه فصول جالب یک‌رمان به تنهایی قابل خواندن است‌و یا بخشهایی‌از نمایشنامه‌های مطول که درتآتر کلاسیک چینی، بعنوان واحد ـ های مجزا وبا معنی اجرا می‌شد.

همانگونه که حوادث و داستانهای مجزای نمایشنامه، اهمیت فردی خود را ـ حتی اگراز زمینهٔ نمایشنامه درصورت کل آن، بیرون آورده شوند ـ حفظ می‌کنند، عناصر غیرادبی نمایشنامه ـ مانند دکور، موسیقی و صحنه‌نگاری Choreography ـ نیز استقلال خودرا از دست‌نمی‌دهند، این عناصر به عوض اینکه تنها به‌صورت وسایل فرعی درمتن نمایشنامه عمل کنند، به عوض اینکه با تکیه بربعضی جنبه‌های متن ، به آن قدرت بیشتری بخشند و بالاخره‌به عوض اینکه به توضیح جزئیات، حالات و آتسفر متن کمک کنند، خود تا حدعوامل مستقل بالا برده می‌شوند، این عوامل به عوض اینکه در همان جهت کلمات کشانده شوند، رابطهٔ دیالکتیکی و معینی باآن می‌یابند. افراد دستهٔ موسیقی

در اینحال، دیگر تا مرحله‌ای که بار هیجان صحنه به اوج می‌رسد و با موسیقی یکی می‌شود، مخفی نمی‌مانند، بلکه به عنوان عوامل کاملا مشخص نمایشنامه معرفی می‌شوند که جریان نمایشنامه را قطع می‌کنند، توهم را ازمیان می‌برند و به این ترتیب بازی را « عجیب » جلوه می‌دهند. در میان خوداین افراد موسیقی صرفاً « حالت » کلمات را بیان نمی‌کند، غالب اوقات موسیقی باکلمات متناقض است، گاهی کلمات را تفسیر می‌کند، و یا نادرستی احساساتی راکه کلمات القاء می‌کنند، آشکار می‌سازد.

طراح صحنه که دیگر لزوم خلق توهم در مورد محل‌وقوع نمایشنامه او را مقید نمی‌دارد، حال آزاد است تا با ایجاد عوامل زمینه‌ای از هرنوع در نمایشنامه بطور مستقل مشترک کند (در نمایشنامهٔ گالیله، «کاسپار نهر» Caspar Neher باطرح نقشه‌ها، اسناد وکارهای هنری عصر رنسانس، بازی رایاری می‌کرد) یا حتی با نشان دادن بازی از زاویه‌ای دیگر آنرا مضاعف نماید (در اولین اجرای ماهاگونی در صحنه‌ای که « ژاکوب » حریص، مشغول پرخوری است، پرده‌ای در عقب صحنه تصویر بزرگی از ژاکوب را در حال خوردن نشان می‌داد. بنابراین تماشاگر داستان را به دو قسمت تقسیم شده می‌دید.)

بدین ترتیب تآتر «حماسی از دکور و موسیقی برای ایجاد Gesamt Kunt-werk (ــ هنر جامع) به سبک « واگنر » استفاده نمی‌کند، زیرا به عقیدهٔ برشت اینکار دارای تأثیر تخدیرکننده وهیپنوتیز کنندهٔ بسیار قوی است و « حواس » را بطور همه‌جانبه مورد حمله قرار می‌دهد، بلکه هدف آن از میان بردن توهم واقعیت است. چنانکه برشت می‌گوید: در Sie verfremedeh sich gegen-seiting ([این عناصر] «متقابلا» یکدیگر را عجیب جلوه می‌دهند.»)

اما ازمیان بردن این توهم پایان کار نیست «فاصله گذاری» جنبهٔ مثبتی نیز دارد: با جلوگرفتن ازاینکه تماشاگر خودرا بجای قهرمان نمایش‌نامه بپندارد، باایجاد فاصله‌ای میان آنان، و قادرکردن تماشاگر به اینکه با دیدی انتقادی و برکنار از جریان وقایع روی صحنه، این وقایع را تماشا کند، اشیاء، طرز تفکرها وموقعیتهای مأنوس، به صورتی نو و عجیب جلوه‌گر می‌شوند، و با ایجاد شگفتی و حیرت، به فهم موقعیت بشر از دیدگاهی جدید کمک می‌کنند. برشت به این نکته اشاره می‌کند که کشفیات بزرگ به توسط افرادی صورت گرفته که به‌اشیاء مألوف و معمول، چنان نگاه می‌کردند که‌گویی هرگز آنهارا ندیده‌اند- مانند « نیوتون » و سیبی که از درخت می‌افتد و «گالیله» و چلچراغ آویزان از سقف- و به همان طریق گروه تماشاگر باید بیاموزد که چگونه روابط میان افراد را با دیدانتقادی و «ناآشنای» یک‌نفر مکتشف تماشا کند. « باید هرآنچه راکه طبیعی است، عجیب جلوه داد.» (خ)

برشت تفاوت میان قرارداد قدیمی و مفهوم خود را از تآتر چنین خلاصه می‌کند:

« تماشاگر تآتر دراماتیک می‌گوید:
« بله، منهم همینطور حس کرده‌ام
- منهم درست همینطور هستم - این واقعاً طبیعی است - همیشه اینطور

خواهد بود - رنج این بشر مرا تکان می‌دهد، زیرا برای او هیچ راه خروجی نیست - اینست هنر بزرگ: همه‌چیز مسلم به‌نظر می‌آید- من با آنان که بر روی صحنه می‌گریند، می‌گریم و با آنان که می‌خندند، می‌خندم. »

تماشاگر تآتر حماسی می‌گوید: « هیچگاه نباید اینچنین فکر کنم - این راه انجام کار نیست - این بسیار عجیب است و به سختی می‌توان آنرا باور داشت - باید آنرا متوقف کرد - رنج این بشر مرا تکان می‌دهد، زیرا برای او راه خروجی وجود خواهد داشت. اینست هنربزرگ، هیچ‌چیز در

اینجا مسلم نیست - من به آنان
که برروی صحنه می‌گریند می‌خندم
و برای آنان که می‌خندند
می‌گریم. » (د)

ترجمهٔ
رضا شجاع لنگری

یادداشتها:

الف- برشت: «Kleines Organon fuer das Theater» (۱۹۴۸) ص ۱۱۹.
ب — همان جا، ص ۱۲۲.
پ — همان جا، ص ۱۱۰.
ت- برشت: «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny» (۱۹۳۰)، «Anmerkungen zur Oper» «Schriften zum Theater»، ص ۲۸.
ث — برشت: «Anmerkung zu den Lehrstuecken»، ص ۲۷۶.
ج — برشت: «Kleines Organon fuer das Theater; Vorrede» (۱۹۴۸)، ص ۹
چ — برشت: «Anmerkungen zu Leben des Galilei» ص ۲۰۵.
ح — H. J. Bunge در «Brecht Probiert» (Sinn und Form) دومین شمارهٔ مخصو
در بارهٔ برشت، ۱۹۵۷، ص ۳۲۴.
خ — برشت: «Vergnuegungs theater oder Lehr theater» (۱۹۳۶) «Schriften Zum theater» ص ۶۳.
د — همان جا. صفحات ۶۴-۶۳.