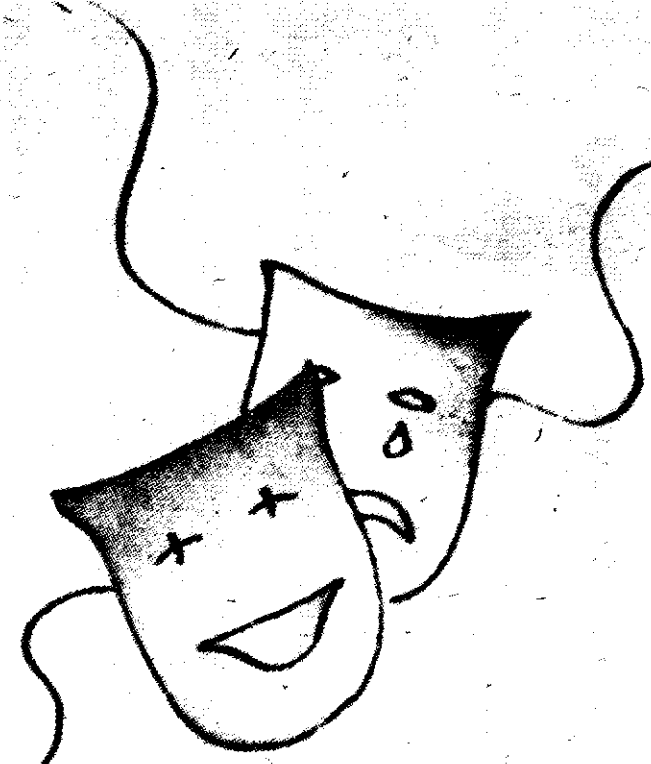


نگاهی به کلان نظریه های درام
(ارسطو و برشت)

فرزاد معافی غفاری
عضو هیات علمی

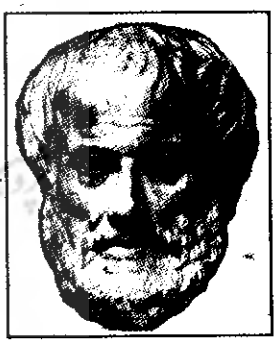
چکیده

این مقاله بررسی اجمالی و فشرده ای خواهد داشت پیرامون مهمترین نظریاتی که از بدو پیدایش تئاتر و درام به عنوان هنری مستقل تا دهه سوم قرن بیست میلادی درباره تاثیر درام تدوین و ارائه شده است. این نظریات کلان هم شامل متون نمایشی (نمایشنامه Playwright) و هم شامل اجرای تئاتر است که تمرکز این مقاله بر تئوریهای مرتبط با متون نمایشی است.این بررسی تاریخی چون در بستر تئاتر مغرب زمین است که اصولا پیدایش آن در یونان باستان و عمده تحولات آن در کشورهای اروپایی اتفاق افتاده، در بر گیرنده تئاتر و نمایش شرق نیست

در این مقاله بر نظریات ارسطو و برتولت برشت آلمانی تمرکز بیشتری وجود دارد.

انتخاب ارسطو به این دلیل است که هر بحثی درباره پیدایش تئاتر مغرب زمین از ارسطو شروع می‌شود و او اولین منتقد و نظریه پرداز تئاتر است و انتخاب برشت هم به این دلیل بوده که به نظر نگارنده این مقاله، پس از ارسطو و در طی تاریخ تئاتر «برشت»اولین کسی است که نظریاتی کاملا متفاوت و متحول کننده در ارتباط با تاثیر درام بر مخاطب مطرح می‌کند. تفاوت این دو نظریه نیز در قسمت پایانی مقاله تحلیل شده و تاثیر این نظریات برنمایشنامه و ساختار آن به اختصار شرح داده شده است.

کلید واژه‌ها: کاتارسیس، ساختار دراماتیک، مخاطب، سبک اپیک، آموزش، بیگانه‌سازی



ارسطو و نظریه علت و معلول

وجود ساختارهای مختلف نمایشی Dramatic Stracture که تعدادآنها اندک است قطعا ارتباط مستقیم با تعاریف، تلقی‌ها و نگاههای خاصی دارد که در هنر نمایش و تئاتر توسط نظریه پردازان تدوین شده است. این امر بسیار طبیعی است زیرا وقتی که هنر مانند بسیاری از علوم انسانی، فلسفه و جهان بینی ها، از اجتماع و جامعه بشری و رشد و تکامل و تحولات آن تاثیر می‌پذیرد پس نباید انتظار داشت یک تعریف و تلقی از هنر تئاتر از بدو پیدایش تاکنون ثابت مانده باشد، و به تبع این امر ساختارهای نمایشی هم ثابت نبوده و نیستند. بطور مثال «اورلی هولتن»[1] در کتاب مقدمه بر تئاتر کهن ترین و گسترده ترین ساختار نمایشی، ساختار ارسطویی، راحتی حاکم بر کمدی‌های «آریستوفان»[2] و برخی از تراژدیهای «اوریپید»[3] نمی‌داند و این نگاه نشان می‌دهد حتی در همان دوران یونان باستان تئوری ارسطو شامل تمامی تراژدی‌ها یا کمدی‌ها نبوده است. جمشید ملک پور نیز در کتاب با ارزش و محققانه خود، «تطور اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک»[4] به این مساله

می‌پردازد و این سیر تحولی را تا دوران رنسانس بررسی می‌کند.

بدون شک اولین و مهمترین نظریه در باب هنر تئاتر را «ارسطو»[5] در کتاب «فن شعر»[6] مطرح کرده است. ارسطو در این کتاب برخی از مهمترین اصول و قواعد درام و تئاتر یونان باستان را مدون کرده است. پیدایش شعر در نظریه ارسطو، که شامل حماسه، تراژدی و کمدی بوده، دو علت داشته: «تقلید»[7] و «لذت»[8] ملک پور در کتاب خود ذکر

می‌کند که منظور ارسطو از واژه تقلید، بازسازی دقیق چیزی نبوده، بلکه خلق چیزی بوده است.[9]

ارسطو که نظریه خود در باب نمایش (Dram) را با توضیح درباره تراژدی تشریح کرده می‌نویسد: «تراژدی تقلیدی است از عملی شایسته و سزاوار و یا درخشان و برجسته و تمام، دارای حجمی معلوم، با زبانی خوش، بر حسب هر یک از بخشها که به وسیله عمل شخصیتها و بی آنکه داستان گو یا راوی در کار باشد، در میان فضایی سرشار از همدردی و هراس که حاصلش پالایش از چنین احساسات شدید و تندی است به انجام برسد.[10]

به علت اهمیت این جملات ارسطو، از ترجمه دیگری هم استفاده می‌کنیم:

«تراژدی تقلیدی است از واقعه ای جدی، کامل و دارای اندازه ای معین، به زبانی آراسته به انواع زیورها. تراژدی به وسیله عمل و نه روایت، رحم و ترس را بر انگیخته و سبب پالایش این عواطف می‌شود.[11]

شکی نیست که این ترجمه دوم بهتر و دقیقتر است. ارسطو، نمایش و به تبع آن تراژدی را تقلیدی می‌داند از واقعه ای (عملی) جدی، کامل و دارای اندازه ای معین که به وسیله‌ی عمل و نه روایت و داستان سرایی، از طریق حادثه ای که روی صحنه اتفاق می‌افتد به تماشاگر منتقل می‌شود تا از طریق حس همدردی و اضطراب (ترحم و ترس) و پالایش (Catharsis) باعث تزکیه و عبرت پذیری او شود. درباره تک تک کلمات و اصطلاحات خاص این تعریف ارسطو، بحث‌های زیادی شده و مقالات و کتابهای متعددی هم نوشته شده که در مقاله ای جداگانه باید به آنها پرداخت. ارسطو همچنین معتقد است که تراژدی از شش بخش و شش جزء تشکیل شده است:

«مضمون» (plot) (طرح داستان)، «شخصیت» (caracter) «گفتار» (Diction) (بیان)، «اندیشه» (Thought) «آواز» (موسیقی)، «منظر نمایش»

(صحنه پردازی، صحنه سازی) (Spectacle)

یکی از مهمترین نظریه هایی که از تئوریهای ارسطو نشا ت گرفته، نظریه سه وحدت است.پس از رنسانس برخی از نمایشنامه نویسان و نظریه پردازان تئاتر نئو کلاسیک مسئله سه وحدت، وحدت زمان، مکان و عمل (موضوع) (Action) را، ملهم از نظرات ارسطو می‌دانستند، در صورتی که امروزه این مساله رد شده است. در هر صورت این نظریه که تا قرنها به صورت قانون لایتغیر تئاتر اجرا می‌شد، هر چند که کنار گذاشته شده ولی محل بحث و مناقشات زیادی بوده است.

نظریه دیگری که از تعاریف ارسطو (البته به درستی) ریشه گرفته، نظریه یکپارچگی و کامل بودن و تمامیت تراژدی است، مبنی بر اینکه یک نمایش باید دارای آغاز، میانه

(وسط)، پایان (انجام) باشد. ارسطو این سه مرحله را در طرح نمایشنامه می‌داند تا به خلق یک «عمل «(Action) کامل منجر شود: «آغاز اشاره دارد به نقطه ای که عمل به ضرورت و نیاز طرح شروع می‌شود. میانه به گسترش طرح برای آشنایی تماشاگر اشاره می‌کند و پایان یعنی هر آنچه

۱. گفتگو در باب کمدیها و تراژدیها، نویسنده، حراندی چشتو (پیسا) ۱۵۴۳ م.
۲. درباره کمدی، رومانویس (ایتالیا) ۱۵۴۸ م.
۳. سرچی بر فن شعر، لیضود کاستل وزو (پیسا) ۱۵۷۰ م.
۴. رساله ای در محاکمت با ضابن بازی، رفیعی، حماسه‌ها و صیان نوده ها، جان بورنبوک (انگلستان) ۱۵۷۷ م.
۵. مکتب شیادی، استفر گاسون (انگلستان) ۱۵۷۹ م.
۶. رساله در دفاع از شعر، بوسیدنی و فیلیپ بوسنی لاج (انگلستان) ۱۵۷۹ م.
۷. رساله هر خانه ها، مسیحا بوسیی، لوپه دو گ (اسپانیا) ۱۶۰۶ م.
۸. رساله ملاحظات، پیر کرنی (فرانسه) ۱۶۳۰ م.
۹. بحثی از دیدگاه انتقاد فرانسه، ابی مدرو ۱۷۵۵ ۱۷۸۰ م.

۱۰. رساله درباره شعر حماسی، ابی دیدرو (فرانسه) ۱۷۵۸ م.
۱۱. رساله درباره شعر حماسی، جان درین (انگلستان) ۱۶۶۸ م.

ضرورت است گفته شود و چیزی نا گفته و نا تمام نماند. عمل به این ترتیب کامل است و عنصر تمامیت به انجام رسیده است».[۱۲]

یکی دیگر از مهمترین بخشهای نظریات ارسطو، همان است که در جملات قبل درباره آن نوشتیم: «نمایش و تراژدی تقلید از طبیعت است. «بعدها در قرون جدید در تفسیر این جمله گفته شد که طبیعت فقط جانداران و نباتات و کوه و دشت و دریا و آسمانها و کائنات نیست، بلکه چون انسان هم مانند یک جاندار در این جهان زندگی می‌کند در این تعریف از طبیعت می‌گنجد. پس تقلید از طبیعت، تقلید از طبیعت بشری و انسانی هم هست. این اشتباه در ترجمه عربی تقلید (محاکاة) هم آمده و به زبان فارسی وارد شده است.

رنسانس، وحدتهای سه گانه

پس از ارسطو و دوران یونان باستان و غلبه امپراطوری روم بر تمدن یونان و پیدایش مسیحیت که هنر نمایش قرنها دچار افول شد تا پیدایش دوره ای در تاریخ اروپا که آن را به رنسانس می‌شناسیم اتفاق مهمی نمی‌افتد (به استثناء کتاب هنر شاعری هوراس) از زاویه ای که ما در این مقاله نگاه می‌کنیم.

حدودا از قرون ۱۴و۱۵ میلادی به بعد که دوران نوزایی یا «رنسانس» (Reniassanse) شروع می‌شود اروپایی‌ها با آثار ارسطو و دیگرفلاسفه و نمایشنامه نویسان کلاسیک یونان و روم از طریق ترجمه از زبان لاتین آشنا می‌شوند. این دوران تا قرن ۱۸.م دوره تفوق و حاکمیت نظریات ارسطو و بطور کلی «کلاسیسیزم «است. مهمترین نظریه نمایشی در قرن ۱۸.م سبک نئو کلاسیک در فرانسه و تراژدی نویسانی همچون «کرنی»[۱۳] و «راسین»[۱۴] بود که از سبک تراژدی .نویسان یونان باستان پیروی می‌کردند. البته در اسپانیا و انگلستان انتقادهایی هم به نظریات ارسطو می‌شد و همان گونه که می‌دانیم بیشتر آثار شکسپیر خارج از این قواعد (وحدت‌های سه گانه و...) نوشته شدند.

قرن ۱۸.م قرنی بود که تحولات اجتماعی جدید وطلیعه پیدایش طبقه متوسط در اروپا،حمله به بنیانهای فکری-فلسفی کلا سیسیزم شدت گرفت. «دیدرو»[۱۵] در فرانسه با انتشار اولین جلد دایره المعارف (ncyclopedia E) زمینه‌های فکری انقلاب ۱۷۸۹.م فرانسه را فراهم می‌آورد. او می‌نویسد:» طغیانهای هنری منعکس کننده طغیانهای اجتماعی هستند، نمایش نبایستی دیدگاهها و ارزشهای اریستو کراسی را نشان دهد، بلکه باید برخاستن طبقه متوسط را نشان دهد که با نمایش جهانی بر اساس ارزشهای خود می‌خواهد.»[۱۶] اینگونه بود که رمانتیسیزم را تئاتر اروپا ترجمه کرد. پس از آن در قرن ۱۹.م با پیدایی سبکهای رئالیسم و ناتورالیسم، «نمایشهای جدی»[۱۷] (که ترکیبی از کمدی و بیشتر تراژدی بود) و «خوش ساخت» (Well Made-Play) جای تراژدیهای رمانتیک و نئو کلاسیک را گرفتند.

در آلمان باید از «لیسینگ» (G.E.Lessing) و شیللر (Freidrich von schiller)

نام برد که به اصول مکتب کلاسیک و نئو کلاسیک تاختند و زمینه ساز سبک رمانتیک در آلمان شدند. همچنین باید از «گوته»[۱۸] هم نام ببریم که هرچند از پیشگامان نهضت رمانتیک آلمان به شمار می‌رفت، ولی بعدها به سوی مکتب کلاسیک برگشت.

ملک پور می‌نویسد: «آخرین بازتابهای فلسفی و زیبایی شناسی و اجتماعی نمایشی کلاسیک را می‌توان در آثار اکثر نقادان و فیلسوفان و هنرشناسان قرن ۱۸.م و اوایل قرن ۱۹.م چون،هگل،شوپنهاور و نیچه پیدا کرد.[۱۹]

با این زمینه‌های قدرتمند فکری بود که اولین طلیعه‌های تئاتر رئالیستی (در اجرا) در آلمان توسط گئورگ دوم دوک ساکس ماینینگن پدیدار شد و گوستاوفریتاگ در سال ۱۸۶۳.م کتاب مهم خود را با نام «فن نمایشنامه نویسی «نوشت و نظریه معروف خود را عنوان کرد.در اینجا بد نیست مقالات و کتابهای مهمی را که از دوره رنسانس تا قرن ۱۹.م در زمینه نظریات نمایشی و نمایشنامه نویسی به رشته تحریر درآمده عنوان کنیم.

رمانتیسیسم ورئالیسم

گفتیم که رنسانس (نوزایی) تحولات عمیقی در همه شئون زندگی اجتماعی اروپائیان و به تبع آن هنرهای مختلف آنان پدید آورد. در زمینه هنر نمایش با ترجمه‌ها و تفسیرهایی که از آثار رومیان و یونانیان باستان انجام شد، می‌توان گفت تا اوائل قرن ۱۹.م مهمترین تئوریهای هنر نمایش بخصوص در زمینه نمایشنامه نویسی و ساختار نمایش و نقد نمایش متاثر از یونان و روم باستان و افرادی چون «ارسطو» و «هوراس»[۲۰] بوده است.

بطور مثال ساختمان پنج پرده ای نمایش که بصورت یک اصل در قرون ۱۷و۱۸ پذیرفته شده بود و یا وحدتهای سه گانه که البته در مورد آن اختلاف نظرهایی وجود داشت و مهمترین مبحث در ساختمان تراژدی موضوع آواز، میانه و پایان تراژدی که ارسطو در باب هفتم فن

۱۲ مقاله عشق سر شب، حان درایدن (انگلستان)، ۱۶۷۱م

۱۳- دراماتورژی هامبورگ، گوتهلد افرایم لسینگ (آلمان)، ۱۷۶۷-۱۷۶۹م

۱۴ مقاله‌ی نهادی معنوی و اخلاقی، فردریک شیلر (آلمان)،۱۷۸۴م

۱۵ - مقاله درباره هنر تراژیک،شیللر (آلمان)، ۱۷۹۲م

۱۶- مقاله خطابه هایی درباره هنر نمایشی، شلگل (آلمان)، ۱۸۰۱-۱۸۱۱م

۱۷- فلسفه هنرهای زیبا، فردریک هگل (آلمان)، ۱۸۱۸-۱۸۲۰ م

۱۸- جهان به مثابه خواست و اندیشه، ارتور شوپنهاور (آلمان)،۱۸۱۸م

۱۹ فن نمایشنامه نویسی، گوستاوفریتاگ (آلمان)، ۱۸۶۳م

۲۰- ولادت تراژدی، فردریک نیچه (آلمان) ۱۸۷۱م

شعراز آن سخن گفته است. در ادامه این بحث، ارسطو درباب هجدهم فن شعر، تراژدی را به دو بخش تقسیم می‌کند: پیچیدگی (گره افکنی) و عقده گشایی(گره گشا یی).سپس توضیح می‌دهد که گره یا عقده چیزی است که از اول تراژدی آغاز شده و دگرگونی (واقعه یااشخاص) را شامل شده و سرانجام به فرجام خوب یا بد نمایش منتهی می‌شود.این تئوری در اواخر قرن ۱۹.م توسط «گوستاو فریتاگ «آلمانی با انطباق بر نمایشنامه‌های پنج پرده ای تبدیل به یکی از مهمترین ساختارهای نمایشی شد. قرن ۱۹.م که قرن تحولات اجتماعی و انقلابهای علمی بود، زمینه ساز مهمترین تحولات اجتماعی، علمی و فرهنگی-هنری نیمه اول قرن ۲۰.م شد.

رئالیسم که با نمایشهای گروه تئاتر دوک «ساکس ماینینگن «مهمترین گام را در اجرا برداشته بود، در نمایشنامه نویسی پس از نمایشنامه‌های خوش ساخت، با چخوف ۲۲ و ایبسن ۲۳ در اواخر قرن ۱۹.م وارد مرحله جدیدی شد. در روسیه تئورسین بزرگ تئاتر،» کنستانتین استانیسلاوسکی «۲۴ که در کنار چخوف بزرگترین تدوین کننده و نظریه پرداز واقع گرا بود، تاثیر عمیقی در تئاتر قرن ۲۰.م داشت.(نیاز به توضیح نیست نظریات استانیسلاوسکی در زمینه اجرای تئاتر بود).

امروز هرچند که ایبسن را پدر نمایشنامه نویسی واقع گرا به حساب می‌آورند ولی، در کنار او نابغه دیگری هم وجود داشت که حضور او هم بی تاثیر نبوده است. «یوهان آگوست استریند برگ»۲۵که وی را می‌توان یکی از پایه گزاران نمایشنامه اکسپرسیونیستی هم به شمار آورد.نمایشهای اکسپرسیونیستی معمولا از ذهنیت یکی از شخصیتهای نمایش تعبیر و روایت می‌شوند و از نظر اجرایی، شگفت آور، تلخ، ترسناک، رمزآمیز، با نور پردازی خاص و استفاده فراوان از تاریکی و صحنه پردازی غیر واقعی می‌باشند.

اکسپرسیونیسم در تئاتر به سبکی گفته می‌شود که «در صدد بیان اندیشه ها، ذهنیتها، درونمایه ناخود آگاه، احساسات و عواطف، تکاپوها و واقعیت‌های مجرد و درونی شخصیتهای خود می‌باشد. این شیوه بیان با استفاده از نمادگرایی (Symbolism) و شیوه‌های تجریدی و انتزاعی (Abstraction) تحقق می‌یابد»۲۶

در زمینه نمایشنامه نویسی هم، موضوعها و تم‌های جدیدی در این سبک و شیوه مطرح شد که مربوط به زندگی و روابط جدید انسان قرن ۲۰.م می‌شد: ماشینی شدن زندگی، از بین رفتن فردیت آدمها، تسلط صنعت بر زندگی بشر، مخالفت با جنگ و... در مجموع میتوان گفت اکسپرسیونیسم در کنار سوررئالیسم (Surrealism) از مهمترین مکاتب جدید هنری بوده‌اند که در مقابل واقع گرایی و طبیعت گرایی مکاتب حاکم بر نیمه دوم قرن ۱۹.م میلادی به وجود آمدند و اکسپرسیونیسم را میتوان مقدمه پیدایش تئاتر اپیک نیز دانست.

برشت و تئاتر حماسی

اگر ما این بررسی را سرعت ببخشیم، حدود سال ۱۹۲۵به «برتولت برشت»۲۷ می‌رسیم.چنانچه در قرن ۱۹.م مهمترین اتفاقات نمایشی را، البته در زمینه تئوریهای نمایش و نمایشنامه نویسی، پیدایش رمانتیسیسم و سبک رئالیسم بدانیم قطعا در نیمه اول قرن ۲۰. م مهمترین اتفاق پس از تئوریهای استانیسلاوسکی حضور برشت است با اجراها و نمایشنامه‌ها و نظریات و تئوریهایی که در زمینه ماهیت و هدف نمایش تدوین کرد.برشت صراحتا هدف نمایش معاصر را آموزش اعلام می‌کند. او معتقد بود چون جهان وارد مرحله جدیدی از تاریخ خود شده و موضوعات جدیدی نیز در مقابل هنرمند قرار دارد پس با روشها و تئوریهای گذشته نمی‌توان این مسائل را مطرح کرد.

برشت می‌نویسد: «درک موضوعهای جدید، خود به تنهایی قالب تئاتری و نمایشی جدیدی را اقتضا می‌کند. آیا میتوان در قالب «ژامب»(رایجترین وزن شعری نمایشنامه‌های کلاسیک) راجع به پول حرف زد؟ نفت معارض قالب پنج پرده ای است، فاجعه‌های امروزی بر خطی مستقیم پیش نمی‌روند، بلکه به صورت دایره‌های بحرانی در آمده اند.قهرمانها در هر مرحله عوض می‌شوند، خطاها منحنی اعمال را غامض می‌کنند، سرنوشت دیگر یک قدرت واحد نیست ، بلکه به جای آن میدانهای مختلف قدرت نشسته‌اند فنون نمایشنامه نویسی‌های «هبل»و «ایبسن»حتی برای در آوردن یک یادداشت ساده روزنامه به یک قالب نمایشی هم، قد نمیدهد. پس از آنکه تا حدی با موضوعهای جدید آشنا شدیم میتوانیم به سراغ مناسبتهای جدید برویم که در اثر ما سخت غامضند و تنها از طریق قالب ممکن است ساده شوند. این قالب هم فقط در صورتی به دست می‌آید که هدف هنر از بن تغییر کند. هنرجدید را هدف جدید به وجـــود می‌آورد وهدف جـــدید هم عبارتست از آمـــوزش.» ۲۸

برشت به دلیل اینکه هم کارگردان بود و هم نمایشنامه نویس و هم تئوریسین، نظریاتی که مطرح کرد در هر دو زمینه اجرا و شیوه‌های اجرایی و نمایشنامه نویسی مطرح بودند. او تئاتر خود را، تئاتر روایی یا داستانی، تئاتر غیر ارسطویی، تئاتر اپیک یا «حماسی»۲۹ و تئاتر آزمایشی و آموزشی می‌نامید. او می‌نویسد:

«لازمه داشتن تئاتر داستانی، گذشته از وجود یک سطح تکنیکی معین، وجود جنبش قدرتمندی است در زندگی اجتماعی که برای حل مسائل زندگی از راه تشریح آزادانه،

در خود علاقه ای احساس کند و بتواند از این علاقه در قبال هر نوع تمایل مخالف دفاع کند. تئاتر داستانی،گسترده ترین و شدیدترین تلاشی است که در جهت رسیدن به تئاتر بزرگ نو صورت گرفته است و وظیفه آن، غلبه بر مشکلات غول آسایی است که نه تنها تئاتر،بلکه نیروهای فعال قلمروهای سیاست، فلسفه، علم و هنر نیز باید تلاش برای غلبه بر آنها را وظیفه خود بدانند»۳۰

«برشت نظرات مفصل و کاملی در باره همه عناصر اجرایی تئاتر و نمایشنامه دارد. مطلب زیر تا حدودی این نظریات را منعکس می‌کند. این مطلب به قلم خود برشت تفاوتهای قالب نمایشی تئاتر (تئاتر ارسطویی) و قالب داستانی تئاتر (تئاتر اپیک) را بیان می‌کند:

«قالب نمایش تئاتر (تئاتر ارسطویی)»
«قالب داستانی تئاتر (تئاتر اپیک)»
صحنه رویدادی را مجسم می‌کند.
آن را حکایت می‌کند.
بیننده را درگیر عملی میکند و فعالیت او
او را به یک شاهد تبدیل می‌کند اما او را به
را کاهش می‌دهد.
فعالیت وا میدارد.
برای او امکان احساسهایی را فراهم
او را به اخذ تصمیم وامیدارد.
می‌آورد.
به او تجربه‌های عاطفی می‌دهد.
به او معلومات می‌دهد.
بیننده در بحبوحه واقعه ای قرار می‌گیرد.
در برابر آن قرار می‌گیرد.
القاء در میان است.
استدلال در میان است.
احساسها محافظت می‌شوند.
تا به حد معرفت کشانده می‌شوند.
انسان آشنا فرض می‌شود.
انسان موضوع بررسی است.
انسان تغییر ناپذیر.
انسان تغییر پذیر و تغییر دهنده.
هیجان در جهت پایان واقعه.
هیجان هر صحنه به خاطر خود.
وقایع بر خطی مستقیم می‌گذرند.
بر خطی پیچاپیچ.
طبیعت جهش نمی‌کند.
طبیعت جهش می‌کند.
جهان آنچنانکه هست.
جهان آنچنانکه باید باشد.
آنچه انسان از روی عرف باید انجام دهد.
آنچه انسان مجبور است انجام دهد.
نفسانیات او.
انگیزه‌های او.
اندیشه، وجود را تعیین می‌کند.
وجود اجتماعی اندیشه را معین می‌کند. ۳۱

مباحثی که نظریات برشت در تئاتر ایجاد کرد در واقع تحولی همه جانبه بود البته او بخشی از نظریات خود را در اواخر عمر اصلاح و تعدیل کرد. در هر صورت میتوان گفت تئاتر و هنر نمایش از زمان ارسطو تا قرن ۲۰.م فراز و نشیبهای فراوانی را پشت سر گذاشت، ولی با حضور و پیدایش برشت دچار دگرگونی عمیقی شد. نگاه برشت نگاهی انتقادی نبود، بلکه نگاه و نظری انقلابی بود. یکی از این نظریات مهم تحت عنوان «بیگانه سازی»۳۲

در مقابل استقراق (در تئاتر ارسطویی) قرا رداشت. منظور از این اصطلاح غرق نشدن حسی و عاطفی تماشاگر در وقایع و حوادث نمایش بود،یعنی بیگانه شدن تماشاچی با نمایش باید ایجاد شود تا او بتواند در باره نمایش و مسائل آن به تفکروادار شود و منفعل برخورد نکند.

برشت می‌نویسد: «بیگانه سازی چیست؟ رویداد یا شخصیتی را بیگانه کردن، در درجه اول یعنی جنبه بدیهی و آشنا و مفهوم را از این رویداد یا شخصیت گرفتن و کنجکاوی و شگفت زدگی را نسبت به آن برانگیختن، دیگر به هیچ وجه به تماشاگر امکان داده نمی‌شد با استقراق صرف در آدمهای نمایش بدون نقد (پس در واقع بدون نتیجه) خود را به دست تجربه‌های عاطفی روی صحنه بسپارد. نمایش، موضوعها و رویدادها را در معرض بیگانه سازی قرار میدهد و همین بیگانه سازی است که لازمه فهمیدن است. چون ما در برابر بدیهیات معمولا فهمیدن را به کنار میگذاریم، بیگانه کردن یعنی تاریخی کردن، یعنی رویدادها را و اشخاص را تاریخی و گذراندن نشان دادن»۳۳

برشت تماشاگر را منفعل و غرق شده در تئاتر (اجرا تئاتر) نمی‌خواهد، او تماشاگر متفکر هوشیار و بیدار که میتواند در همان زمان اجرا در باره آن موضع گیری کند، میخواهد. برشت میخواهد تماشاگر بیشتر از آنکه درگیر تجارب حسی و عاطفی مشترک با اجرای تئاتر بشود از اجرا چیز یاد بگیرد و آموزش ببیند.» این شیوه و متد را برشت از تئاتر شرق، به ویژه چین و ژاپن اخذ کرد. در نمایش «نو»(No) ژاپن بازیگران نظراتشان را مستقیما به تماشاگران میگویند. همسرایانی وجود دارند که بازی را قطع میکنند و گاهی برای تماشاگرامن سخن میگویند»۳۴

این شیوه بیگانه سازی یا فاصله گذاری کاملا مناسب افکار و ائده هایی بود که برشت در صدد مطرح کردن آنها

بود. البته باید یاد آوری کرد که بنیانگزار تئوریهای تئاتر اپیک، برای اولین بار «اروین پیسکاتور»۳۵ بود که بیشتر در زمینه کارگردانی و طراحی صحنه و تئاتر کار می‌کرد، برشت هم او را معمار بزرگ تئاتر اپیک نامیده بود. در هر صورت تکمیل و تدوین تئوریهای سبک اپیک توسط برشت انجام شد. در این زمینه به غیر از پیسکاتور می‌توان از «مایر هولد»روسی هم نام برد» او نیز معتقد بود که تئاتر خوب آنست که تماشاگر لحظه ای هم فراموش نکند که در صحنه تئاتر است و معتقد به جذب شدن تماشاگر و یکی شدن با بازیگران و تئاتر نبود.

سخن آخر

به نظر نگارنده این مقاله این بررسی اجمالی نشان می‌دهد پس از ارسطو که حدود ۳۳۵(ق.م) فن شعر را نوشت مهمترین تحول بنیادی در تئوری ساختار درام و تاثیر بر مخاطب توسط برشت در دهه‌های ۳۰و ۴۰ قرن بیست میلادی شکل گرفت. در این فاصله هر گونه تحول و تکاملی که در باره ماهیت ساختار درام و چگونگی تاثیر آن بر مخاطبین طرح و تدوین شد ادامه دهنده تئوریهای ارسطو بوده است.

ارسطو مهمترین تئوریهای خو د را در ارتباط با شاعران شعر نمایشی و هدف از خلق این اشعا ر(تقلید و لذت) و چگونگی تاثیر گذاری شعر نمایشی (تراژدی) ترس و ترحم و سپس پالایش و تزکیه را در تقابل با دیدگاههای معلم و استادش افلاطون طرح کرد و برشت هم مهمترین دیدگاهها و نظریات خود را در مقابل نظریات ارسطو قرار داد، در واقع تئوریهای برشت همچون آنتی تزی در برابر تمامی تئوریهای تاریخ تئاتر قرار گرفت.

پی نوشت:

۱- Orly Holton

۲- Aristoghanes(۳۸۰-۴۷۷ پ.م) بزرگترین کمدی نویس یونان باستان

۳- Euripides

۴- ملک پور، جمشید، تطور اصول و مفاهیم نمایش کلاسیک، تهران، جهاد دانشگاهی، چاپ اول، ۱۳۶۵.

۵- Aristotele(۳۲۲-۳۸۴پ.م)

۶- Poetics(۳۳۵پ.م)

۷- Imatation

۸- Pleasure

۹- تطور اصول و مفاهیم...، ص ۳.

۱۰- به نقل از «کتاب نمایش»، جلد اول،ص ۵۶.

۱۱- تطور اصول و مفاهیم...، ص ۴.

۱۲- «کتاب نمایش»، جلد اول، ص ۹۱.

۱۳- پیر کرنی (Pier Corneille ۱۶۸۴- ۱۶۰۶.م)

۱۴- ژان راسین

۱۵- Denis Diederot (۱۷۸۴- ۱۷۱۳.م)

۱۶- «کتاب نمایش»، ص ۲۱.

۱۷- The serious Drama

۱۸ یوهان ولفگانگ گوته (J.W.Goethe ۱۸۳۲-۱۷۴۹.م)

۱۹- تطور اصول و مفاهیم...، صص ۲۹ و۲۸.

۲۰- کونیتوس هورایتوس فلاکوس (Q.H.Fhorace) ۲۱

۲۲- گئورگ دوم، دوک ساکس ماینینگن (۱۸۲۶- ۱۹۱۴.م)

۲۳- Anton Chekhov(۱۸۶۰-۱۹۰۴.م)

۲۴- Konstantin Stanislavsky(۱۸۳۸-۱۹۳۸.م)

۲۵- Agost Strhndberg (۱۸۴۹- ۱۹۱۲.م)

۲۶- ناظرزاده کرمانی، فرهاد، «گزاره گرایی در ادبیات نمایشی»، صص ۱۷، ۱۸.

۲۷- Bertolt Brecht(۱۸۹۸- ۱۹۵۶.م)

۲۸- برتولت، برشت، «درباره تئاتر»، صص ۵- ۱۰۴.

۲۹- Epic (صفت. Lat) و eng-adjcpicus (G.K)

۳۰ منبع پیشین، ص ۱۴۳.

۳۱- منبع پیشین، ص ۱۳۴.

۳۲- (Verfremdung)،(Entfremdung) این اصطلاحات به فاصله گذاری هم ترجمه شده است.

۳۳- منبع پیشین، صص ۱۶۴-۱۳۳.

۳۴- م. امین موید، مقدمه کتاب «دایره گچی قفقازی»، ص ۸.

۳۵- Erwin Piskator (۱۸۹۳- ۱۹۶۶.م)

منابع:

۱- ارسطو، «فن شعر»، ترجمه عبدالحسین زرین کوب (تهران، انتشارات امیر کبیر، چاپ سوم، ۱۳۸۱)

۲- براکت، اسکار. گ، «تاریخ تئاتر جهان) جلد ۲)»، ترجمه هوشنگ آزادی ور (تهران، نشر نقره، چاپ اول، ۱۳۶۶)

۳- برشت، برتولت، «زندگی تئاتری من»، ترجمه فریدون ناظری (تهران،انتشارات جاویدان ۱۳۵۷)

۴- برشت، برتولت، «تک پرده ایها»، ترجمه محمود حسینی زاد و اردشیر فرید مجتهدی (تهران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۸)

۵- برشت، برتولت، «برشت فیلسوفی در تئاتر»، ترجمه ع.امینی نجفی (تهران، انتشارات کتیبه،۱۳۵۸)

۶- برشت، برتولت، «درباره تئاتر»، ترجمه فرامرز بهزاد (تهران انتشارات خوارزمی، چاپ اول، ۱۳۵۷)

۷- دیدرو، دنیس، «هنرپیشه کیست؟»، ترجمه احمد سمیعی (تهران، انتشارات سپهر، ۱۳۴۷)

۸- فریش، ماکس و هشت ورنر، «زندگی برتولت برشت»، ترجمه جاهد جهانشاهی(تهران، انتشارات نمایش،۱۳۷۱)

۹- گروه نویسندگان، «تاریخ نمایش در جهان (دایره المعارف پلئیاد)»ترجمه ناد علی همدانی و گروه مترجمان (تهران، انتشارات نمایش،۱۳۷۰)

۱۰- ملک پور،جمشید، «تاریخ نمایش در جهان»(تهران،انتشارات کیهان، چاپ اول۱۳۶۴)

۱۱ - ناظر زاده کرمانی، فرهاد، «گزاره گرایی در ادبیات نمایشی»(تهران، انتشارات جهاد دانشگاهی، چاپ اول، ۱۳۶۸)

۱۲- هولتن، اورلی، «تئاتر آیینه طبیعت»، ترجمه محبوبه مهاجر(تهران، انتشارات سروش، چاپ اول، ۱۳۶۴)