الگویی برای تئاتر اپیک

قسمت اول

■ برتولت برشت

در طول یک دهه و نیم پس از جنگ جهانی اول، در تعدادی از تئاترهای آلمان شیوهٔ تئاتری نسبتاً جدیدی به محک گذارده شد، شیوه ای که بدلیل در اختیار گذاردن امکانات تشریحی و به دلیل طرح های فنی از قبیل همسرایانی که با بهره گیری از موسیقی و شعر در نمایش نظرات یا توضیحاتی در باب موضوع اصلی نمایش ارائه می دادند، یا وجود طرح های نوشتاری، حماسی نام گرفت. بازیگر با بهره گیری از فنی نه چندان ساده، از رُلی که ایفا می نمود، فاصله می گرفت و موقعیت هایی در اماتیک را در چنان زاویهٔ دیدی نشان می داد که مورد انتقاد تماشاگران واقع شوند. قهرمانان این تئاتر حماسی ادعا می کردند به این شیوه آسانتر می توان بر مبحث جدید- پیچیدگی های اختلاف طبقاتی در سهمناک ترین اوج خود- تسلط یافت؛ این امکان وجود داشت که رویدادهای اجتماعی را همراه عوامل تصادفی وابسته به آنها عرضه نمود. با این وجود، این تجربیات مشکلات فراوانی را برای تئوری زیباشناسی بوجود آورد.

ارائه الگویی برای تئاتر حماسی، کار نسبتاً ساده ای است. هنگام کار با بازیگران، اغلب رویدادی را انتخاب می کردم که امکان وقوع در هرگوشهٔ خیابانی را داشته باشد تا نمونه ای باشد برای ساده ترین طرح تئاتر حماسی. بعبارت دیگر در تئاتر حماسی کسی که ناظر یک حادثهٔ رانندگی است به جمعیت گرد آمده نشان می دهد که حادثه چگونه رخ داده است. جمعیت گرد آمده ممکن است شاهد حادثه نبوده باشند، یا ممکن است حادثه را به چشم دیده باشند اما از «دریچه ای متفاوت. نکتهٔ مهم این است که شاهد حادثه رفتار راننده یا قربانی حادثه یا رفتار هر دو را به شیوه ای توصیف نماید که آن جمعیت بتوانند در مورد حادثه قضاوت نمایند.

درک این نمونه، از ابتدایی ترین نوع تئاتر حماسی، بنظر ساده می رسد. اما در نظر گرفتن چنین نمایشی در یک خیابان بعنوان طرح اصلی یک تئاتر بزرگ(تئاتر عصر علم) ما رامتوجه این نکته می کند که اگر خواننده (یا شنونده) بخواهد چنین نماید، و چنانچه وی موفق به درک تمامی اشارات ضمنی شود، با مشکلات خارق العاده ای روبرو می شود و طرح اصلی تئاتر بزرگ از این عبارت اینطور برداشت می شود که تئاتر حماسی قادر است در کلیهٔ خصوصیات خود غنی تر، غامض تر و تکامل یافته تر باشد. اما برای اینکه تئاتر بزرگی باشد به اجزای متشکله اساسی دیگری جز اجزای متشکلهٔ چنین نمایشی در نبش خیابان نیاز ندارد، و برعکس، اگر یکی از اجزای متشکلهٔ اصلی نمایش در نبش خیابان درآن موجود نباشد، نمی توان آن را تئاتر حماسی نامید. چنین نمایشی الگوی شایسته ای برای یک تئاتر بزرگ است: تا زمانی که بدعت و «غیر سنتی بودن» این ادعا درک شود، صرفنظر از مبارزه بی قید و شرطی که نقد ادبی را به آن فرا می خواند، نمی توان حقیقتاً آنچه راکه در پی می آید درک نمود.

تصورش را بکنید، مسلم است که این «رویداد» به هیچ وجه آن چیزی که ما از یک رویداد هنری درک می کنیم، نیست. لازم نیست که نمایشگر هنرمند باشد. آنچه که وی برای رسیدن به هدفش لازم است انجام دهد هرکس- جهت نیل به اهداف مفید- قادر به انجام آن است. اگر او نتواند با همان سرعت قربانی حادثه ای که از او تقلید می کند، یک حرکت را انجام دهد، تنها کافی است که به شیوهٔ توضیحی بگوید: «سرعت حرکت او سه برابر این بود» و این گفته نه تنهابه نمایش او صدمه ای نمی زند. بلکه جهشی نیز در جهت تکامل آن صورت می پذیرد. چنانچه قابلیت نمایشگر، جهت در آمدن به هیأت فردی دیگر بیش از حد بارز باشد، خلاّی در نمایش ایجاد می شود. وی باید همه از اینکه را واردارد فریاد زنند «عین خود راننده است! چقدر واقعی !» پرهیز نماید. وظیفهٔ او این نیست که کسی را افسون کند. او نمی بایست هیچکس را از زندگی روزمره به یک «محیطهٔ عالی تر» سوق دهد. لازم نیست که وی از نیروهای ویژهٔ القابی برخوردار باشد.

حقیقت مسلم این است که واقعهٔ خیابان فاقد طرح اصلی تئاتر قراردادی، یعنی ایجاد توهم است. نحوهٔ عمل نمایشگر حادثهٔ ما، الزاما، به این صورت است که چیزی را تکرار می نماید. حادثه روی داده است و یا حادثه درحال تکرار است. اگر صحنهٔ تئاتری در این خصوص از واقعهٔ خیابان تبعیت کند، دیگر تئاتر این حقیقت راکه یک تئاتر است کتمان نخواهد کرد، همان طور که نمایش نبش خیابان این حقیقت راکه یک نمایش است و تظاهر به واقعی بودن حادثه می کند راکتمان نخواهد کرد. حقیقت مسلم این است که بازی نمایش تمرین شده، و نیز مسلم است که متن نمایش حفظ شده است. لوازم صحنه، کل تدارکات و ... تهیه شده است. پس «تجربه» چه می شود؟ آیا این واقعیت است که به معرض نمایش درآمده، ویا یک «تجربه» ؟ واقعهٔ خیابان تعیین گر نوع تجربه ای است که باید به تماشاگر انتقال داده شود. بی شک، نمایشگرما «تجربه ای» را پشت سرنهاده، اما او قصد ندارد نمایش را بصورت تجربه ای برای تماشاگر درآورد. تنها در بخشی او حتی از تجربهٔ راننده و قربانی استفاده می کند. او، هر اندازه که نمایش را زنده جلوه دهد، به هیچ وجه بر آن نیست که آن را بصورت تجربهٔ جالب توجه برای تماشاگر درآورد. بعنوان مثال: اگر او وحشت حاصل ازحادثه را ازنوایجاد ننماید، از ارزش نمایش چیزی کاسته نمی شود؛ بلکه اگر به این امر مبادرت ورزد، ارزش آن از دست خواهد رفت؛ قصد وی خلق احساسات صرف نیست. تبعیت از وی درتمامی این موارد به مفهوم تغییر کامل در وظیفهٔ تئاتر است. این مسأله را باید درک نمایید.

نمایشگر حادثهٔ ما، به این معنا، مخالف تمامی احساسات خلق کنندهٔ نمایش خود وی نیست، بلکه خیلی ساده، او این احساسات را به تماشاگر انتقال نمی دهد. بطورکلی، او موقعیتی را مأخذ خود قرار داده و وضعیتی یا ذهنیتی متناسب با آن تفسیری که از آن موقعیت

دارد را ایجاد می نماید. او با قطع نمایش و شروع به بحث و گفتگو با آن احساسات و تفسیرها ـ و آنهایی که وجود دارند ـ که تنها برای او تجلی یافته اند، می جنگد. سپس نمایش راکه در چهارچوب بحث نگهداشته شده از سرمی گیرد. لازمه صحنهٔ خیابانی (و به این ترتیب لازمهٔ صحنهٔ تئاتری نیز، چنانچه آن را حماسی فرض نماییم) این است که نمایش از نقطه نظر اجتماعی هدف مفیدی داشته باشد. چه نمایشگر ما اگر بخواهد نشان دهد که وقتی عابر پیاده یا راننده چنین و چنان عمل کند حادثه غیرقابل اجتناب است، یا اگر بنحو دیگری عمل کند حادثه اجتناب پذیر است، یا اگر بخواهد نشان دهد که چه کسی مقصر است، نمایش وی در اهداف خود سودمند واقع شده و یک جهت اجتماعی دارد. چقدر باید تقلید او کامل باشد؟ این موضوع کاملاً به هدف نمایش بستگی دارد. لازم نیست نمایشگر ما هر چه که آدمها (آدمهای درگیر حادثه) انجام می دهند را مورد تقلید قرار دهد. بلکه تنها باید چیزی را مورد تقلید قرار دهد، که برای بدست دادن تصویری از آن حادثه کفایت کند. صحنهٔ تئاتری درکل به دلیل در نظر گرفتن سلسلهٔ وسیع تری از اهداف مفید، تصاویر بسیار کاملتری را فراهم می سازد. پس چه ارتباطی میان صحنهٔ خیابان و تئاتر وجود دارد؟ صدای مردی که به زیر ماشین رفته (یکی از جزئیات صحنه را در نظر می گیریم) ممکن است هیچ نقشی در حادثه نداشته باشد. در عین حال، اختلاف نظر میان شاهدان حادثه که آیا فریاد «مواظب باش!» که آنها شنیدند، صدای قربانی بوده یا صدای رهگذر دیگری، می تواند دلیلی بر تقلید نمایشگر ما از صدا باشد. نمایش نشان خواهد داد که آیا آن صدای یک پیرمرد بوده یا صدای یک زن، یا حداقل نشان خواهد داد که صدا بلند بوده است یا کوتاه. و به این ترتیب سؤالی مطرح می شود. بهرحال، ممکن است جواب، به این بستگی داشته باشد که صدا از آن مرد تحصیل کرده ای بوده یا به مرد بی سوادی تعلق دارد. صدای بلند یا آهسته می تواند در تعیین میزان گناه راننده نقش مهمی را ایفاء نماید. چگونگی ارائهٔ یک مساله در نمایش به چیزهای بسیار زیادی در مورد قربانی بستگی دارد. آیا حواسش پرت بوده؟ آیا چیزی حواسش را پرت کرده؟ در اینصورت، چه چیزی؟ همهٔ احتمالات را در نظر می گیریم. چه چیزی در رفتارش حاکی از این بوده که دقیقاً چنین موقعیتی، و نه موقعیت دیگری، حواس او را پرت کرده است؟ و غیره و غیره. همچنانکه ملاحظه می شود، حادثهٔ نیش خیابان ما تصویر نسبتاً غنی و چندوجهی از بشر را فراهم می آورد. با این وجود، تئاتری که، در نکات اصلی، نمی خواهد از حدود صحنهٔ خیابان پافراتر نهد، می بایست در تقلیدش از زندگی، برخی محدودیت ها را قبول نماید. هدف وسیله را توجیه می کند.

بگذارید فرض نماییم که مسأله ی «صدمات» بر نمایش حکمفرما است. راننده بناچار نگران است که مبادا گواهینامه اش توقیف و یا زندانی شود. قربانی بناچار نگران صورتحساب بیمارستان، از دست دادن شغل، زشت شدن قیافه اش به مدت طولانی، عدم صلاحیت های احتمالی جهت کار کردن و... است. نمایشگرما آدمهای نمایش خود را از چنین موضوع هایی اخذ می کند. ممکن است کسی همراه قربانی بوده باشد. ممکن است دختر راننده در صندلی عقب پشت او نشسته باشد. به این ترتیب عامل اجتماعی نیز در نمایش دخیل می شود. می توان آدم های نمایش را بشکلی غنی تر ترسیم نمود.

عنصر اساسی دیگر صحنه ی خیابان این است که نمایشگر ما آدم های نمایش خود را تماماً از کنششان اقتباس می کند. او کنش آنها را مورد تقلید قرار می دهد و به این ترتیب به ما امکان می دهد تا آن را مورد قضاوت قرار دهیم. تئاتری که در این خصوص از صحنه ی خیابان تبعیت کند از تئاتر قراردادی که بطور معمول کنش ها را از آدم های نمایش اخذ می کند، کاملا فاصله می گیرد.

پس، تئاتر قراردادی کنش ها را از انتقاد محفوظ می دارد. کنش ها به همان صورت نشأت گرفته، بطور جبری و طبق قوانین طبیعت، از منش اشخاصی که آنها را به انجام می رسانند، به نمایش در می آیند. از سوی دیگر، منش شخص به نمایش درآمده برای نمایشگر ما کمیتی است که وی ناچار به ارزیابی آن بطور کامل نیست. این شخص در محدوده ای خاص می تواند چنین و چنان باشد و هیچ فرقی نمی کند. نمایشگر تنها به آن دسته از چیزهای مربوط به وی علاقمند است که منجر به حوادث خیابانی شود یا مانع از وقوع آنها شود. (تمامی افرادی که منش اشان با شرایط مورد نظر وی مطابقت کند و نمایانگر خصیصه های مورد تقلید وی باشند، فراهم آورنده ی همان موقعیت هستند) احتمال بسیار وجود دارد که پرسناژ تئاتری، یک موجود منحصر بفرد باشد. پس تئاتر بایست در موقعیتی باشد که بگوید این «موجود منحصر بفرد» آدم مضحکی است و محیطی که در آن رویدادهای اجتماعی بوقوع می پیوندند را نشأن دهد. شمار چیزهایی که نمایش ما قادر به نمایش دادن آنها است محدود می باشد. ما الگویمان را طوری در نظر گرفتیم که ما را در محدوده ای بسیار تنگ محصور گرداند. اگر قرار باشد تئاتر از صحنهٔ خیابانی ما «غنی تر» باشد، اما در نکات اصلی از آن فراتر نرود، نمایشنامه نویس باید از کمترین امکانات موجود بیشترین بهره را گیرد. او نمی تواند، همچون سابق، مایه ی اصلی را غنی سازد، اما می تواند با زیرکی از تمامی غنای موجود بهره گیرد.

ترجمه: مریم بافکرپور