الگویی برای تئاتر اپیک

برتولت برشت

قسمت دوم

مترجم: مریم بافکرپور

یکی ازموارد جزئی رامطرح می کنیم. آیا نمایشگر ما می تواند با لحنی هیجان زده ادعای راننده مبنی براینکه ساعات طولانی او را از پا درآورده، را تکرار نماید(درکل او نمی تواند بالحنی هیجان زده ادعای فوق را تکرار نماید). او نمی تواند همانطور که یک قاصد در برگشت از نزد پادشاه نمی تواند در بدو گزارش خود به مردم بگوید: «من پادشاه ریشو را دیده ام») در حادثهٔ نبش خیابان باید موقعیتی را در نظر گرفت که در آن چنین هیجانی (درمورد ساعات طولانی و غیره) نقش ویژه ای را ایفا نماید. برای انجام این عمل، لحن نه تنها ممکن است، بلکه باید هیجان زده باشد. (درادامهٔ مثال فوق، آن موقعیت در صورتی می توانست هیجان ایجاد کند که مثلاً پادشاه قسم خورده باشد که ریشش را به حالخود وا می گذارد) ما بناچار باید در پی دیدگاهی باشیم که از این دیدگاه، نمایشگر ما بتواند هیجان خود را به انتقاد واگذارد. تنها با فرض یک دیدگاه بسیار قطعی، نمایشگر ما می تواند درموقعیتی قرارگیرد که از لحن هیجان زدهٔ راننده تقلید نماید. یعنی اگر او، بعنوان مثال، از این جهت رانندگان رامورد ملامت قرار می دهد که برای کاهش ساعات کارشان بسیارکم تلاش می کنند. (او حتی عضو اتحادیه نیست، اما اگر اشتباهی صورت گیرد، هیجان زده می شود! «ده ساعته که پشت رلم!»).

اگر تئاتر باید چنین عمل نماید، یعنی اگر می تواند نظرگاهی را به بازیگر عرضه نماید، بناچار باید به مصلحت هایی تن در دهد. اگر تئاتر، با نشان دادن راننده در موقعیت های بیشتری (و نه تنها در موقعیت حادثه درخیابان) بتواند مقطع وسیع تری از زندگی را مطرح سازد، بازهم، در اصل از الگو فراتر نخواهد رفت. او تنها موقعیت دیگری مشابه الگو را خلق می کند. صحنه ای نظیر واقعهٔ خیابان که در آن چگونگی بروز هیجاناتی نظیر هیجان راننده، با انگیزهٔ کافی به نمایش در می آید، یا صحنه ای که در آن صداها (از حیث آهنگ و غیره) با یکدیگر مقایسه می شوند، قابل درک است. تئاتر برای ماندن در چهارچوب الگو، تنها باید فنی راکه توسط آن احساسات، تابع انتقاد تماشاگر می شوند را بسط دهد. این، البته، به این معنا نیست که تماشاگر، دراصل، ازمشارکت در برخی هیجانات رفتاری منع می شود؛ بلکه ضمن مشارکت احساسی، آنها را مورد انتقاد نیز قرار می دهد. درحقیقت، «مشارکت» شکل خاصی (مرحله ای و یا نتیجه ای) از انتقاد است. نمایشگر در تئاتر، بازیگر، باید فنی رابکار برد که به توسط آن بتواند لحن شخص توصیف شده را بااحتیاط و با رعایت فاصله ای معین تکرار نماید. (درحالیکه به تماشاگر فرصت می دهد بگوید: حالا دارد هیجان زده می شود، فایده ای ندارد، خیلی دیر است، والخ). بطورخلاصه، بازیگر باید درحد نمایشگر باقی بماند. او می بایست نقشی مرد مورد توصیف را همچون فردی جدای ازخویشتن

ایفاء نماید. در نمایشش، گفتن این عبارات رانباید فراموش کند: «او اینکار را کرد، آن راگفت» نباید اجازه دهد بطورکامل درجلد فرد مورد توصیف فرو رود.

عنصر اصلی صحنهٔ خیابان، رفتار طبیعی نمایشگر، درمفهوم مضاعف آن است، وی همواره با دوموقعیت مواجه است. بعنوان نمایشگر (X1) رفتاری طبیعی دارد و می گذارد که شخص مورد توصیف (X2) رفتاری طبیعی داشته باشد. او هرگز ازیاد نمی برد و نمی گذارد این نکته که او X1 است و نه X2 ،به فراموشی سپرده شود. به این معنا که: آنچه که تماشاگر مشاهده می کند آمیزه ای از X1و X2 نیست، بلکه X3 مستقلی است که در آن طرح های X1و X2 رنگ باخته و تمامی تناقض ها از آن حذف گشتند. این البته چیزی است که در تئاتر مدرن به آن خوی گرفته ایم: استانیسلاوسکی این نظریه را بصورتی بسیار جامع و واضح ارائه نمود. افکار واحساسات X1و X2 با یکدیگر تناسبی ندارند.

اینک به یکی از عناصر تئاتر حماسی تحت عنوان Aeffect یا فن فاصله گذاری می پردازیم. فاصله گذاری بطورخلاصه، فنی است که رویدادهای انسانی مورد توصیف رابه شکلی برجسته و بصورتی که نیازمند توضیح باشند، (بدیهی و صرفاً طبیعی نباشند) نشان می دهد. هدف از فن فاصله گذاری مبدل ساختن تماشاگر به منتقد فعال جامعه است. آیا می توانیم اثبات نماییم که این فن برای نمایشگر مادرنبش خیابان معنا دارد؟

می توانیم تصور نماییم که اگر دراجرای فن شکست بخورد، چه روی می دهد. ممکن است وضعیت زیر پیش آید. ممکن است تماشاگری بگوید: «اگر قربانی موقع آمدن به خیابان، آنطور که تو نشان می دهی، قدم اول را با پای راستش برداشت نه با پای چپش، آنوقت...» نمایشگرما می تواند حرف اورا قطع کرده و بگوید: «من نشان دادم که قدم اول را با پای چپش برداشت.» در بحث برسراینکه آیا او در نمایش حقیقتاً گام اول را با پای چپ(یاراست) برداشته یا نه واینکه قربانی چه کرده، ممکن است نمایش آنقدر دگرگون شود که فاصله گذاری رخ دهد. دراینحال، دیگر نمایشگر با دقت با حرکاتش می نگرد و آنها را با دقت واحتمالاً با سرعتی کمتر انجام می دهد، فن فاصله گذاری رابکار می بندد- یعنی او این بخش از کنش را بصورتی متجلی می سازد که تماشاگر بدون مشارکت احساسی آن رامورد قضاوت خود قرار می دهد. پس معلوم می شود که فن فاصله گذاری حتی برای نمایشگر درنبش خیابان مفید می باشد. بعبارت دیگر، حتی در این صحنهٔ کوچک روزمره که با هنر ارتباط اندکی دارد، مساله فاصله گذاری رخ می دهد.

عنصر دیگری که بسادگی درهر نمایش خیابانی قابل تشخیص است، تحولی است که درنمایش روی می دهد، به این صورت که نمایش قطع می شود و توضیحاتی ادا می شود. این تغییر روش دراجراء صفت مشخصهٔ تئاتر حماسی است . نمایشگر تا جائیکه ممکن باشد، تقلید خود را باادای توضیحاتی قطع می کند. همسرایان، تفسیر آموخته های تئاتر حماسی، مخاطب قرارگرفتن تماشاگران بطورمستقیم توسط بازیگر، همه بنوعی موجب قطع نمایش می شوند.

تصور می کنم که با تعجب ملاحظه خواهد شد که در واقع هیچیک از عناصر متشکلهٔ صحنهٔ خیابانی ما- یا به دنبال آن، صحنهٔ تئاتری ما- راهنری قلمداد نکردم. نمایشگر ما می توانست با بکارگیری مهارت هایی که هرکس، جهت دستیابی به اهداف مفید، دراختیار دارد، نمایشش را باموفقیت کافی اجرا نماید. اما ارزش هنری تئاتر حماسی چه می شود؟

این تصادفی نیست که تئاتر حماسی علاقمند است صحنهٔ نبش خیابان را الگوی خود قرار دهد و به ساده ترین تئاتر، تئاتر «طبیعی» ، به تعهد اجتماعی که مسبب هایش، اهدافش و فرجام هایش سودمند و این جهانی هستند، رجوع می نماید، این الگو می تواند بدون توسل جستن به چنین تعبیرهای هنرتئاتری از قبیل «انگیزهٔ بیان مافی الضمیر» ، «مشارکت در سرنوشت دیگران» ، «تجزیهٔ زندگی معنوی» ، «نیروی محرکهٔ نمایش» ، «عشق قصه گویی» وغیره به کارخود ادامه دهد. پس آیا تئاتر حماسی علاقه ای به هنر ندارد؟

بهتراست مساله را بصورت دیگری مطرح کنیم: آیا می توانیم مهارت های هنری را جهت اهداف نمایش خیابانی ، و درنتیجه برای اهداف تئاتری ما، مورد استفاده قراردهیم ؟ بله، می توانیم. حق درنمایش نبش خیابان نیز انرژی های هنری بصورت نهفته وجود دارند. دروجود هرکس درجه ای ازمهارت هنری وجود دارد: یادآوری این موضوع هنگام بحث درخصوص هنر مطلوب نمی تواند زیانبار باشد. بی شک مهارت هایی که ماهنریش می نامیم، می

توانند، همواره درچهارچوبی که الگوی مامشخص ساخته، درنمایش مطرح شوند؟ حتی هنگامیکه این مهارت ها ازاین محدوده پا فراتر نمی نهند. بعنوان مثال وقتی تغییر کامل X1 به X2 صورت نمی گیرد، عملکردشان همچون مهارت های هنری است. در واقع، تئاتر حماسی بدون وجود هنرمند و استعداد هنری قابل تصور نیست. خیال پردازی، بذله گویی، همدردی وبدون اینها و سایر کیفیات نظیر اینها نمی توان تئاتر حماسی رااجرا نمود. تئاتر حماسی باید سرگرم کننده و آموزشی باشد و حال چگونه، گذشتهٔ ازعناصر صحنهٔ خیابانی، بدون کنارگذاردن هیچ عنصری، بدون افزودن هیچ عنصری، می توان هنر را تعمیمی داد؟ چگونه می توانید تئاتر را با طرح ساختگی اش، بازیگران تعلیم دیده اش، کلام رفیع اش، گریمش و ترکیبی از بازیگران سیارش ـ مأخذ خود قرار دهید؟ آیا اگر بخواهیم ازنمایش«طبیعی» به نمایش«هنری» برسیم، بناچار باید چیزهای دیگری را ضمیمهٔ نمایش طبیعی سازیم؟ آیا بخش های الحاقی به الگو که ما را قادر می سازد به تئاتر حماسی دست یابیم، تغییرات اساسی بشمار نمی روند؟ دقیقه ای تأمل ما راقانع می سازد که آنهاتغییرات اساسی محسوب نمی شوند.

طرح اصلی نمایش یا داستان را در نظر بگیرید. حادثهٔ رانندگی ماساختگی نبود. اما تئاتر، آنطورکه می دانیم، تنها بامطلب ساختگی سرو کارندارد. نمایش تاریخی وجود دارد اماحتی در نبش خیابان، یک قصه را می توان به نمایش دراورد. تمایشگر ما می تواند بیاید و بگوید: «راننده گناهکار بود چون واقعه همانطور بودکه من نشان دادم. اگر آنچه راکه من نشان خواهم داد انجام داده بود، گناهکار نمی بود.» و او می تواند واقعه ای پرداختهٔ ذهن خود را «نمایش» دهد.

حفظ کردن یک رل را در نظر بگیرید. ممکن است نمایشگرماشاهد یک مرافعه باشد. او می تواند اظهارات دقیق فردی که شاهد رفتارش بوده، در دادگاه را حفظ کند و مورد بررسی قرار دهد. پس از نگارش گفتارها بطورکامل، او می تواند در برابر دادگاه نقشی راکه حفظ کرده، ایفا نماید.

بازیگری از پیش آماده شدهٔ تعدادی نمایشگر را در نظر بگیرید. چنین نمایش یکپارچه ای، فی نفسه ومطلقاً، فاقد هدف هنری می باشد. نحوهٔ عمل مأمورین پلیس فرانسوی رابخاطر آورید. آنها به شرکت کنندگان اصلی یک موقعیت جنایی دستور می دهند تاموقعیت های بحرانی معینی را در ادارهٔ پلیس بطورخلاصه تعریف کنند.

گریم و تغییر قیافه را درنظر بگیرید. تغییرهای کوچک در ظاهر «فرد» ـ بطور مثال، فردادن مو ـ را می توان صرفاً در برخی تظاهرات رفتاری که هنری محسوب نمی شوند، مورد استفاده قرار داد. گریم تنها برای اهداف تئاتری مورد استفاده واقع نمی شود. سبیل راننده(برگردیم به حادثهٔ نبش خیابان) ممکن است مفهوم خاصی داشته باشد. ممکن است بر شهادت دختر که گفتیم ممکن است با او بوده باشد، تأثیر گذارده باشد. نمایشگر ما می تواند این معنا را به این صورت درنمایشش نشان دهد که راننده هنگامی که با اصرار از زن همراه وی می خواهد شهادت دهد، با ریش خیالی اش دست بکشد. بدینسان نمایشگر می تواند تاحدود زیادی از ارزش شهادت دختربکاهد. ازاینجا تا استفاده ازیک ریش واقعی درتئاتر فاصله ای وجود دارد که، البته، طی آن اندکی دشوار است این مساله درمورد لباس نیزصدق می کند. نمایشگر ما می تواند تحت شرایط معینی کلاه راننده را سرش بگذارد مثلاً اگر بخواهد نشان دهد که او مست بوده (کلاه راکج روی سرش گذاشته بود)، تحت برخی شرایط و نه درهمه حال، رجوع شود به متن بالا در مورد قضایای مبهم. البته در یک نمایش یکپارچه که در آن (چنانکه ذکر شده) آدم های نمایشی بسیاری وجود دارند، می توانستیم برای مشخص ساختن افراد مورد توصیف لباس داشته باشیم. لباس؟ بله، اما بازهم در چهارچوب معینی. این توهم که X1=X2 نباید بوجود آید.(تئاتر حماسی می تواند از طریق پوشاک و لباس اغراق آمیز که بر چسب «تئاتر» را برخود دارند، این توهم راخنثی نماید.) بعلاوه، ما می توانیم یک الگوی اساسی تشکیل دهیم که دراین مورد جانشین الگوی دیگر، یعنی نمایش به اصطلاح «فروشنده های سیارخیابان» می شود. هنگام فروش کراوات، این مردم نه تنهامعرف آدم بدلباس هستند، بلکه معرف فروشندهٔ سیار نیز هستند. با یک جفت تزئینات واندکی تمهیدات، تئاتر کوچک خود را که تداعی کنندهٔ معارف مورد نظر آنها است، اجرا می کنند و دراین تئاتر همان محدودیت هایی رابرخود اعمال می نمایند که صحنهٔ خیابانی بر نمایشگر ما اعمال می کند.(آنها به کمک کراوات، کلاه، عصا، دستکش و درعین صحبت ازاو، نمونه هایی از یکمرد با تجربه همچون او را به ذهن تداعی می سازند.) درمیان فروشندگان سیار به اشعاری برمی خوریم که درهمان چهارچوبی که الگوی ما ایجاب می کند، مورد استفاده قرار می گیرند. آنها چه روزنامه بفروشند، چه بند جوراب، از آهنگ های بی قاعدهٔ ثابتی استفاده می کنند.

چنین ملاحظاتی نمایانگر این است که ما می ـ توانیم مطابق الگو عمل نماییم. هیچ تفاوت اساسی میان تئاتر حماسی طبیعی و تئاتر حماسی هنری وجود ندارد.

تئاتر مادر نبش خیابان یک تئاتر بددی است. به لحاظ انگیزه، هدف و ابزاری که بکار می گیرد، از وسعت چندانی برخوردار نیست. اما مسلماً یک «واقعهٔ» پرمعنا است. وظیفهٔ اجتماعی اش مشخص است و تحت کنترل همهٔ بخش هایش است. انگیزهٔ نمایش حادثه ای است که بیش از یک تفسیر می تواند از آن داشت و به اشکال متفاوت می توان تکرار شود، با این حال کتاب بسته ای نیست، اما تأثیراتی دربرخواهد داشت. از اینرو، قضاوت مادر مورد آن حقیقتاً حائز اهمیت است. ساده ساختن تأمل درباب حادثه، هدف و غایت نمایش است. ابزار (بکارگرفته شده) بامقصود نمایش مطابقت دارد. تئاتر حماسی یک تئاتر کاملاً هنری با مضمونی پیچیده است که علاوه بر آن، نتیجهٔ اخلاقی اجتماعی را مد نظر دارد و با فرض صحنهٔ خیابان بعنوان الگویی برای تئاتر حماسی، وظیفهٔ اجتماعی آشکاری را بدان محول می سازیم و معیارهایی برای تئاتر حماسی درنظر می گیریم که بر طبق آنها می توان این مساله راکه آیا رویدادهای مورد نظر مفاهیمی راتداعی می سازند یاخیر رامورد ارزیابی قرارداد. در میان سؤالات (اغلب دشوار) درخصوص متونی خاص، درمیان تمامی مشکلات، هنری و اجتماعی، که هنگام تهیهٔ نمایش بروز می کنند، الگوی کارگردانان و بازیگران را در موقعیتی قرار می دهد که بر اطمینان موضوع که آیا وظیفهٔ اجتماعی تمامی اسباب و لوازم روشن و بی نقص است، نظارت نمایند.

۱ـ ما اغلب درزندگی روزمره با تظاهرات رفتاری برخورد می کنیم که تقلیدهای کاملتر از آنچه که حادثه خیابانی ما باید باشد، هستند. اکثر آنها خنده دار هستند. همسایه ما (زن یا مرد) ممکن است، ادای رفتار آزمندانهٔ صاحبخانه ما را درآورد. تقلیدهایی از اینقبیل می توانند، بسیار متنوع باشند. بهر حال، بررسی دقیق تر ثابت می کند که حتی چنین تقلید ساده یی تنها وسیله یی جهت جریحه دار ساختن احساسات دیگران است! تقلید مجموعه یی از جهیا، بخشی از حقیقت محض است که از آن دقایقی که بنظر می رسد صاحبخانه «کاملاً منطقی» است، بطور کامل حذف می شود هر چند بطور طبیعی، چنان دقایقی وجود دارند. همسایه ما را نمی شود نمونه کاملی به حساب آورد:او مؤجد خنده نمی تواند باشد. تئاتر، که مقطع مفصلتری را مطرح می سازد، با دشواری هایی مواجه می شود که نباید آنها را ناچیز شمرد. تئاتر نیز به ما توانایی انتقاد از آنچه که به نمایش می گذرد را می دهد، اما تئاتر وقایع بسیار پیچیده تری را به نمایش در می آورد. تئاتر باید به ما دهد که بتوانیم منتقدینی باشیم که در آن واحد، نکات مثبت ومنفی را ببینیم باید دانست که فائق آمدن بر رضایت تماشاگر از طریق انتقاد چه مفهومی دارد. البته، واقعهٔ خیابان، یعنی تمامی انواع تظاهرات رفتاری روزمره، الگوهایی را در اختیار ما می گذارد. همسایه ما و نمایشگرما می توانند درمعرض رفتار یکفرد برای بررسی دقیق ما به همان میزان که رفتار «غیر طبیعی» او را به نمایش می گذارند، رفتار «منطقی» او را نیز نمایش دهد. اما، چنانچه چیزی به طور ناگهانی در طی کنش رخ دهد، در صورتی که مورد منطقی غیر منطقی شود یا بر عکس، آنها بخصوص نیازمند تفسیری هستند که از طریق آن بتوانند دیدگاه نمایششان را تغییر دهند. اینجا استکه تئاتر ما را با مشکل مواجه می سازد. رجوع شود به «سبک نوین بازیگری» اثر برشت (A New style of Acting)

۱ـ Alienation-effect مترادف واژهٔ آلمانی Ver-fremdungseffekt

۲. رجوع شود به:
Unrhmed Lyrics in Irregular Rhythms
اثر برشت