theater | SCIENTIFIC QUARTERLY

Bertolt Brecht and Peter Hacks: New Historicism and Epic Theater in the Life of Galileo and A Confession Named Goethe

Moslem Aeeni[1], **Mostafa Mokhtabad**[2], **Esmaeil Najar**[3]

Receive Date: 19 April 2023, Accept Date: 07 September 2024
Doi: 10.22034/THEATER.2025.226620

Abstract
Bertolt Brecht and Peter Hacks were two German playwrights active in the Berlin theater, each of whom turned the biographies of prominent figures in the world of science, literature and art, namely Galileo and Goethe, into plays. Influenced by the history of 20th century Europe and the developments of the modern world, Brecht wrote the play "The Life of Galileo" (1943) in accordance with the conditions of his time. Hacks also, inspired by the literary character of Goethe, wrote a play called "A Confession Named Goethe" (1976), which delved into a philosophical and modern exploration of Goethe's worldview, and its historical reinterpretation is based on the author's lifetime. The New Historicism approach, which is now more commonly associated with Stephen Greenblatt's theories, emerged as a form of critical discourse in connection with sociological criticism and ideological influences, aligned with the political and critical atmosphere of contemporary Germany. Understanding the characteristics and the divergence of Brecht's and Hacks's perspectives in interpreting epic theater, both in terms of content and structure, gains meaning by examining motifs such as the role of power, gender, ideology, identity, and the historicity of the text. This article examines how Brecht and Hacks were able to operate within a historical context and how, by using common elements, they established a new method for critical dramatic discourse in their society. The components of modern historicism, in confronting the plays "The Life of Galileo" and "A Confession Named Goethe" by Goethe, create a foundation of theatrical transformations, each demonstrating its impact in a unique final form. These obtained approaches have formed the basis of different and extensive readings that narrate the transition tables of these components and reaching new and innovative meanings in an intellectual reading with the historical possibility of returning to the past. Dramatic technique occurs in confessional spatial narration and with a religious authority, i.e. the figure of the Pope in the confessional play "A Confession Named Goethe" and the Inquisition in the play "The Life of Galileo."

Keywords: New Historicism, Stephen Greenblatt, Epic Theater, Bertolt Brecht, Peter Hacks, The Life of Galileo, A Confession Named Goethe

1. Master of Dramatic Literature, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Email: moslem.aeeni@gamil.com
2. Professor, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran (Corresponding Author).
Email: mokhtabm@modares.ac.ir
3. Assistant Professor, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Email: najar@modares.ac.ir

برتولت برشت و پیتر هاکس: تاریخ‌گرایی نوین و تئاتر حماسی در زندگی گالیله و اعترافی به نام گوته

مسلم آئینی[۱]، سید مصطفی مختاباد امرئی[۲]، اسماعیل نجار[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۳۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۱۷
صفحهٔ ۹ تا ۲۸
Doi: 10.22034/THEATER.2025.226620

چکیده

برتولت برشت و پیتر هاکس دو نمایشنامه‌نویس آلمانی فعال در تئاتر برلین بودند که هرکدام زندگی‌نامهٔ یک شخصیت شاخص دنیای علم، ادبیات و هنر یعنی گالیله و گوته را تبدیل به نمایشنامه کردند. برشت متأثر از تاریخ اروپای قرن بیستم و تحولات دنیای مدرن، نمایشنامهٔ *زندگی گالیله* (۱۹۴۳) را متناسب با شرایط زمانهٔ خویش به رشتهٔ تحریر درآورد. هاکس نیز با الهام از شخصیت ادبی گوته، نمایشنامهٔ *اعترافی به نام گوته* (۱۹۷۶) را نوشت که به کاوشی فلسفی و مدرن از جهان‌بینی گوته پرداخته بود و بازتعریفِ تاریخی او بر اساس دوران زندگانی نویسنده استوار است. رویکردِ تاریخ‌گرایی‌نوین که امروزه بیشتر با نظریات استیون گرین‌بلات شناخته می‌شود در پیوند با نقدِ جامعه‌شناختی و تأثیرات ایدئولوژیک، هم‌راستا با فضای سیاسی و انتقادی آلمان معاصر به صورت نوعی گفتمانِ انتقادی نمایان گشت. شناخت ویژگی‌ها و طلاقی دیدگاه‌های برشت و هاکس در تفسیر تئاتر حماسی به لحاظِ محتوایی و ساختاری با سنجیدن موتیف‌هایی مانند نقشِ قدرت، جنسیت، ایدئولوژی، هویت و تاریخیتِ متن معنا پیدا می‌کند. همچنین بررسی می‌شود که برشت و هاکس با چه مؤلفه‌هایی توانستند در بستری تاریخی حرکت کرده و چگونه با استفاده از مؤلفه‌هایی مشترک، شیوهٔ تازه‌ای را برای گفتمان دراماتیکِ انتقادی در جامعهٔ خود بنا نهند. مؤلفه‌های تاریخ‌گرایی نوین در مواجهه با نمایشنامه‌های *زندگی گالیله* و *اعترافی به نام گوته* بستری از دگردیسی‌های نمایشی را به وجود می‌آورند که تأثیر هرکدام به یک شکل نهایی را نشان می‌دهند. این رهیافت‌های به‌دست‌آمده، زمینه‌ساز خوانش‌های متفاوت و گسترده‌ای شده که جداول درون‌متن گذار این مؤلفه‌ها و رسیدن به معانی جدید و بدیع نمایشی را در پرتو خوانشی روشنفکرانه با امکان تاریخیِ بازگشت به گذشته روایت می‌کند. تکنیک نمایشی در روایت فضایی اعترافی و نزد مرجعی دینی یعنی شخصیت پاپ کلیسا در نمایشنامهٔ *اعترافی به نام گوته* و دادگاه تفتیش عقاید در نمایشنامهٔ *زندگی گالیله* رخ می‌دهد.

واژگان کلیدی: تاریخ‌گرایی نوین، استیون گرین‌بلت، تئاتر حماسی، برتولت برشت، پیتر هاکس، زندگی گالیله، اعترافی به نام گوته

۱. کارشناسی ارشد رشتهٔ ادبیات نمایشی، گروه ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
Email: moslem.aeeni@gamil.com
۲. استاد، گروه ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: mokhtabm@modares.ac.ir
۳. استادیار، گروه ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. Email: najar@modares.ac.ir

Doi: 10.22034/THEATER.2025.226620

درآمد

برتولت برشت[۱] (۱۸۹۸-۱۹۵۶) و پیتر هاکس (۱۹۲۸-۲۰۰۳) که مدتی در تئاتر برلین به عنوان همکار با یکدیگر فعالیت داشتند، دست به نگارش نمایشنامه‌هایی زدند که گذار تاریخی و رویدادهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی اروپا و به‌خصوص آلمانِ نیمهٔ نخست قرن بیستم را روایت می‌کند. نگاه ویژهٔ این دو نویسنده به هنر نمایشنامه‌نویسی اقتباسی در آثار تاریخی خود را نشان می‌دهد؛ بر همین اساس، برشت نمایشنامهٔ *زندگی گالیله* و هاکس نمایشنامهٔ *اعترافی به نام گوته* را به رشته تحریر درآوردند. هر دو نمایشنامه‌نویس با انتخاب شخصیت‌هایی که در تاریخ حائز اهمیت هستند و آنچه گفتمان تاریخی خوانده می‌شود، اقتباسی نمایشی را ساختار بخشیدند. نگاه برشت و هاکس در این دو اثر متعاقباً بر اساس یک رویدادِ تاریخی و یک شخصیتِ تاریخی رقم خورده است؛ هرچند آنها برای بیان مفاهیم عمیقِ فلسفی و جامعه‌شناسانهٔ خود به گذشته پناه بردند و با امکان رجعت به گذشته از دل رویدادهای تاریخی دو شخصیتی را انتخاب کردند که یکی در دنیای علم و دیگری در دنیای پهناور ادبیات می‌زیسته است. بنابراین نمایشنامه‌های *اعترافی به نام گوته* و *زندگی گالیله* را از منظرِ تاریخ‌گرایی‌نوین یا نوتاریخی‌گری[۲] می‌توان مورد خوانش انتقادی قرار داد و ویژگی‌ها و مؤلفه‌های آنها را با یکدیگر مقایسه کرد. این رویکرد با تکیه بر دیدگاه انتقادی و تاریخی خود می‌تواند در حوزهٔ تطبیقِ نمایشنامه‌ها، همچنین شناسایی رابطهٔ مؤلفه‌های تاریخی و گفتمان‌های مطرح شدهٔ آن کارساز باشد و ذهن مخاطبین را با سازوکارهای دریافتِ معنا و خوانشِ تفاوت‌های نمایشی آشناتر سازد. با اینکه دیدگاه تاریخی و ضرورت ایجاد آن به‌خصوص در هنر نمایشنامه‌نویسی و اقتباس ادبی به مثابه امری لازم و بایسته شناخته شده است، اما تاریخ‌گرایی‌نوین در ابتدای دههٔ ۱۹۸۰ میلادی به عنوان یک مکتب نظری سر برآورد. امروزه استیون گرین‌بلت[۳] از سردمداران این رویکرد شناخته می‌شود، گرچه نباید از بستری که نوشته‌های میشل فوکو[۴] و ریموند ویلیامز[۵] برای این نظریه آماده کردند چشم پوشید. تاریخ‌گرایی‌نوین یا در تعریفی دیگر تاریخ فکری و یا تاریخ اندیشه[۶]، از مهم‌ترین حوزه‌های مطالعات نظری می‌باشد که در دهه‌های اخیر بیش از پیش مورد توجه قرارگرفت. مقصود از تاریخ اندیشه، مطالعات و بررسی سرگذشت افکار و آرای موجود در میان اهالی علم و نظر در ادوارِ گوناگون و جوامع مختلف است[۷] با کمی تعمق و دقت‌نظر درخواهیم یافت که دیدگاه‌های اساسی این رویکرد در تقابل با نظام‌های رایج در ادوار گذشته و باعث به وجود آمدن مکاتب و رویکردهای مختلف، نظرهای متفاوت در چیستی و چگونگی این رابطه شده است.[۸] ویژگی بارز و قابل اتکای این رویکرد که تحلیل دو نمایشنامهٔ *زندگی گالیله* و *اعترافی به نام گوته* بر اساس آن صورت می‌پذیرد، درواقع از درون نظریه‌های پساساختارگرا برمی‌آید، که نه مانند رویکرد سنتی مؤلف را برصدر می‌نشاند و نه مثل رویکرد ساختارگرا متن را منتزع از مؤلف می‌بینند؛ بلکه مؤلف و اثر برآیند فضای گفتمان فرهنگی و ایدئولوژیک دورهٔ خود هستند و بخشی از فرایند آن گفتمان مسلط را شکل می‌دهند. یعنی مؤلف و اثر توأمان پاره‌ای از گفتمان و در نهایت پاره‌ای از تاریخ‌اند (ر.ک.ب. رضوانیان، ۱۳۹۳: ۲۱۴). *مکاریک* معتقد است، «اشکالِ گفتمان، خواه هنری باشد و خواه مستند، خواه عوامانه باشد و خواه نخبه‌گرا، دریک لحظهٔ تاریخی خاص با سایرِ گفتمان‌ها وکنش‌های نهادی تعامل دارند» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۴۴۲). در این میان شاید بیشترین تأثیر را میشل فوکوی فرانسوی در خوانش و قرائت متون بعد از جریان تأثیرگذار

نقد نو بر روی ادبیات داشته است. ملپس و ویک می‌نویسند: «فوکو در نوشته‌های خود، که با بررسی جنبه‌هایی از جامعه همچون بیمارستان و زندان و گروه‌هایی همچون دیوانگان و مجرمان و منحرفان جنسی به بررسی شیوهٔ برساخته شدن و کنترل و واژگون شدن هویت‌ها می‌پردازد، وی اقدام به پرسش‌گری از شیوه‌های تولید و حفظ و نگهداری و احتمالاً تغییر نظم اجتماعی معاصرکرده است» (ملپس و ویک، ۱۳۹۴: ۱۲۰). آنچه فوکو در مورد سخن و قدرت در بستر تاریخی مطرح می‌کند بسیار خوانش برانگیز است و تا حدودی محلِ اختلاف‌نظر، به باور سلدن و همکاران نباید فراموش کرد که «در جریان پساساختارگرایی، نحلهٔ فکری دیگری وجود دارد که معتقد است جهان فراتر از کهکشانی از متون است، و بعضی نظریه‌های مربوط به متن وارگی، این واقعیت را نادیده گرفته‌اند که سخن در کار تثبیت قدرت دست دارد» (سلدن و همکاران، ۱۳۹۲: ۲۰۱). فوکو به عنوان یک جامعه‌شناس، فیلسوف و نظریه‌پرداز، تحلیلی متفاوت از قدرت در بسترِ نهادهای سیاسی و فرهنگی می‌دهد و ذهنِ روشنفکران و هم‌عصرانِ خویش را به موضوع قدرت و در مبحثی کلان‌تر، پارادایمِ ساختارهای قدرت حساس‌تر می‌کند. وبستر بنا بردیدگاه فوکو می‌گوید: «نویسنده- کارکرد هدفی ایدئولوژیکی را دربردارد؛ به این معنا که نویسندگان عموماً منشأ ذوقِ خلاق، نبوغ و قدرت تخیل معرفی می‌شده‌اند، حال آنکه برخلاف آن عمل می‌کنند» (وبستر، ۱۳۸۲: ۳۸). تأثیر فوکو و تحلیل‌های او را نمی‌توان نادیده گرفت و باید آن را سرچشمهٔ نبوغ و خلقِ مجدد ایده‌ها قرار داد. *اشمیتس* می‌گوید: باید اعتراف کرد که، «دیدارهای مکرر فوکو از برکلی تأثیرِ عظیمی روی برخی از نمایندگان مکتبِ تاریخ‌گرایی‌جدید گذاشته بود» (اشمیتس، ۱۳۸۹: ۲۰۸). اشمیتس در ادامه اظهار می‌دارد: «تاریخ‌گرایی‌نوین قالب‌های فرهنگی متعددی را که قدرت در آنها تبلور می‌یابد بررسی می‌کند» (اشمیتس، ۱۳۸۹: ۲۰۹). پس هنرهای نمایشی، تئاتر و جهان نمایشنامه‌نویسی و آیین‌های درباری، جن‌گیری و جلسات محاکمه از این موارد به حساب می‌آیند؛ موضوعی که می‌توان بازتاب‌های متکثر و مختلف آن را در خوانشِ نمایشنامهٔ *زندگی گالیله* برشت به کار برد و از آن به نحوی سود جست و در ادامه ردپای آن را در نمایشنامهٔ *اعترافی به نام گوته* هاکس نیز دنبال کرد. تئاتر و درام برشتی چه در حوزهٔ عمل و اجرا، به بیانی دیگر تئوری و نظریه، چه اجرای صحنه‌ای، مبین دیدگاه‌های تازه‌ای بود که حماسی نام نهاده شد. این‌گونه از درام متفاوت و ساختارشکن در آلمان آن زمان بسیار بحث‌برانگیز بود؛ یعنی در عالی‌ترین سطح ارتباط اجتماعی قرار داشت، و این رویکرد چنان مهم و با اهمیت به نظر می‌رسید که خود برشت آن را مهم‌ترین گفتمان مسلط آن روزگار برای مردم یا تودهٔ جامعه نام نهاد. تئاترحماسی به کمک برشت رهیافت‌های متنوع و بی‌بدیلی را آزمود که همگی تا به امروز سرمشق گروه‌های نمایشی در تئاتر معاصر بوده است. بی‌شک هاکس نیز متأثر از نظریهٔ تئاتر حماسی برشت است، اما دیدگاه این دو نمایشنامه‌نویس آلمانی در نگارش متن نمایشی و تکنیک اقتباس نمایشی، همانا رجعت به گذشته، و الهام گرفتن از شخصیت‌های مهم و تأثیرگذار تاریخی بود. واکاوی نمایشی این دو اثر درواقع با مؤلفه‌های تاریخ‌گرایی‌نوین تبیین می‌شود و این شیوهٔ تطبیق تاریخی با رجوع به متن‌ها این امکان را فراهم می‌آورد تا معنا و مفهوم تازه‌ای از نمایشنامه‌ها در اختیار مخاطبین قرار بگیرید.

روش پژوهش

رویکرد برساختهٔ این پژوهش با دیدگاهی

Doi: 10.22034/THEATER.2025.226620

تحلیلی و توصیفی می‌کوشد تا یافته‌های بدست آمده را در جهت پاسخ به سؤال اصلی جمع‌آوری و تنظیم نماید. روشن شدن فرضیه با مطالعهٔ پیش‌فرض‌ها، هدف اصلی این پژوهش خواهد بود و برهمین اساس مستندات پژوهش از منابع کتابخانه‌ای من جمله؛ کتاب‌ها، مقالات فارسی و انگلیسی صورت پذیرفته است. شیوهٔ کاربردی پژوهش در بحث روساخت و ژرف‌ساخت، نشان می‌دهد که چگونه مؤلفه‌های تاریخ‌گرایی‌نوین به نمایشنامه‌های مورد نظر نفوذ پیدا کرده و تأثیرات آنها چیست؟ این پژوهش بر اساس رویکردی گفتمانی به تولید معنا می‌رسد و مدل معناسازی آن امروزه در مطالعات ادبیات نمایشی تطبیقی مورد نظر پژوهشگران قرار می‌گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

صرف‌نظر از پژوهش‌ها و مقالاتی که در رابطه با آثار نمایشی برشت به چاپ رسیده‌اند؛ پیتر هاکس دیگر نمایشنامه‌نویس آلمانی در ایران چندان شناخته شده نیست. اولین مجموعه نمایشنامه‌ای که از هاکس در ایران به چاپ رسید؛ *اعترافی به نام گوته* با ترجمهٔ حمزه علیمحمدی بود. در این کتاب چهار نمایشنامهٔ هاکس از زبان آلمانی به فارسی ترجمه شده است؛ *چتری برای هواشناس*، *شطرنج باز*، *اعترافی به نام گوته* و *راف*، که در سال ۱۳۹۵ توسط انتشارات نقطه مکث به چاپ رسیدند. همچنین در بحث تاریخ‌گرایی‌نوین، کتاب *جهان چگونه مدرن شد؟* اثر استیون گرین‌بلت به زبان فارسی ترجمه شده که از مهم‌ترین منابع این حوزه است. البته دو کتاب *تاریخ‌گرایی‌نوین* از *اچ. آرم. وسر* و *تاریخ‌گرایی‌نوین و ماتریالیسم فرهنگی* اثر جان بریگمون هم از منابع اصلی و انگلیسی این رویکرد شناخته خواهند شد.

۱. تاریخ‌گرایی‌نوین

پساساختارگرایی ادبی به عنوان یک رویکرد گستردهٔ فرهنگی دوران معاصر در نظر گرفته می‌شود، برهمین اساس بعد تاریخی در همسنگی ادبی و گذار فرهنگی معنا پیدا می‌کند. بنی‌فاطمی و سخنور می‌گویند: «منتقدان تاریخ‌نگاری‌نوین برای تمرکز بر بعد سیاسی یک متن ادبی اغلب به مطالعهٔ آنها، در رابطه با برخی متون غیر ادبی دیگر و ارجاع به گفتمان یا گفتمان‌های غالب یک دورهٔ تاریخی می‌پردازند» (بنی‌فاطمی و سخنور، ۱۳۹۹: ۵). این ایدهٔ تازه خود را در حوزه‌های متفاوتی چون رسم و رسوم ملت‌ها و خرده فرهنگ‌ها تا عرف‌ها و عادات اجتماعی و در بحثی کلان‌تر عوامل تشکیل‌دهندهٔ اجتماع و فرهنگ در یک برههٔ زمانی خاص نشان می‌دهد. آرم وسر در کتاب *مارکسیسم و تاریخ‌گرایی نوین* به نقل از گلاگر[۹] می گوید: «منتقدانِ گفتمان تاریخ‌گرایی‌نوین در رابطه با پیامدهای سیاسی آن نظراتِ مختلف وحشتناکی داده‌اند. اما آنها عموماً موافق هستند که سیاست آن مضر است» (AramVeeser, 1989: 37). بحث اساسی تاریخ‌گرایی‌نوین به‌نوعی پژوهش در پیشینهٔ تاریخی متن ادبی است که در یک فرایند جمعی و مشترک ساخته می‌شود. به‌عبارتی دیگر، آنچه در گفتمانِ تاریخ‌گرایی‌نوین به آثار نمایشی جلوه‌های تازه‌ای بخشیده، بازتعریفِ جدید تاریخ و روایت متفاوت و قابل تعمق و اندیشگانی آن است. همان‌طورکه لیچ بیان می‌کند: «از یک نظر تاریخ‌گرایی‌نوین که به معنی روش جست‌وجوی دیدگاه‌های تاریخی است، براین نکته اشاره دارد که چیزی به عنوان حقیقت اولیهٔ تاریخی وجود ندارد که یافته شود، آنچه هست تنها شاید زنجیرهٔ تأثرات شدید میان ارتباطی باشد» (لیچ، ۱۳۹۶: ۱۵۳). *ملپس و ویک* معتقدند: «در رویکرد تاریخ‌گرایی که به عنوانِ پیش‌زمینهٔ تاریخ‌گرایی‌نوین مطرح

است، معنا تماماً به‌لحاظ تاریخی تعیین می‌شود. به بیان دیگر، هیچ معنایی طبیعی، ابدی و همه شمول نیست؛ در عوض معنا از درون زبان‌ها، باورها، فعالیت‌ها، مؤسسات و امیال فرهنگ‌هایی ظاهر می‌شود که به‌لحاظ تاریخی وضع شده‌اند» (ملپس و ویک، ۱۳۹۴: ۱۱۱). البته به تعبیر اشمیتس، «تلاقی تاریخ‌گرایی‌نوین و پدیدهٔ ساختارشکنی از همان جنس که دریدا مطرح می‌کند بسیار حائزِ اهمیت است. با توجه به این نکات بی‌تردید، بخش اعظم اندیشه‌های نمایندگانِ تاریخ‌گرایی‌جدید را می‌توان به منزلهٔ بحثِ انتقادی از اصولِ اساسی ساختارشکنی دانست» (اشمیتس، ۱۳۸۹: ۲۰۲). نباید از نظر دور داشت که جهان نمایشی برای رسیدن به مفاهیمِ مشترک همواره با رویکردِ تاریخی رابطه‌ای تنگاتنگ داشته و در این میان سهم نمایشنامه‌نویسان به نوبهٔ خود قابل بررسی و تعمق بیشتر است. دیچز در کتاب *نقد ادبی* اشاره می‌کند: «اگر نقد ادبی به عنوان ارزیابی تلقی شود و هدف آن سنجش اثر به عنوان قطعه‌ای ادبی باشد، پس می‌توان استدلال کرد که رعایت ملاحظات تاریخی با آن ارتباطی ندارد. اثر ادبی یا خوب است و یا بد، و اگرچه اوضاع تاریخی ممکن است خوبی یا بدی آن را تعلیل کند، اما نمی‌تواند حقیقت امر را تغییر دهد» (دیچز، ۱۳۷۳: ۳۷۹-۳۸۰). بولتون در *کالبدشناسی درام* در بخشی با عنوان ارتباط درام با تاریخ می‌گوید: «نمایشنامه‌نویس باید فرزند زمان خویش باشد و نمایشنامه، باید برای جامعه‌ای که از دلش بیرون آمده قابل درک باشد» (بولتون، ۱۳۹۰: ۱۵۷). بولتون در تفسیرکار درام‌نویسی می‌افزاید: «درام‌نویس نمی‌تواند صرفاً برای آیندگان بنویسد، چون آثار او باید برای معاصرانش اجرا شوند» (بولتون، ۱۳۹۰: ۱۵۷). همچنین بنا به گفتهٔ مکاریک،[۱۱] «نوتاریخ‌باوری در دههٔ ۱۹۸۰ در حوزهٔ مطالعاتِ رنسانس پا گرفت و به مجموعهٔ متنوعی از نوشته‌های ناهمگنی اشاره دارد که طرفدارانِ این رویکرد ارائه کرده‌اند و مشترکاتی در میان آنها وجود دارد: مقابله با تفکیک رشته‌ها از یکدیگر؛ توجه به بسترهای اقتصادی و تاریخی فرهنگ؛ این باورکه منتقد هم هنگامی که دربارهٔ فرهنگ می‌نویسد، خودش یک پای قضیه است؛ و توجه به بینامتنی‌بودن[۱۲] متون و گفتمان‌ها» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۴۴۰-۴۴۱). پس گفتمان تاریخ‌گرایی‌نوین در پیوند با سایر گفتمان‌ها و نقد متون حائز اهمیت است و بسیاری از دیدگاه‌های متنوع در برخورد با گفتمان نمایشی را در بر می‌گیرد. از نظر مکاریک نباید فراموش کرد: «نوتاریخ باوری که به مقابله با تحقیقات رسمی برمی‌خیزد، با توجه به اسناد و روش‌هایی که سابق بر آن از حیطهٔ بررسی‌های ادبی و زیباشناختی کنار گذاشته شده بودند، متون ادبی را به مثابه اثرهایی تاریخی بازسازی می‌کند» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۴۴۱). نگاهِ برشت و هاکس به درام‌نویسی و پرداخت نمایشنامه، خصوصاً در رویکرد نمایشی بازگشت به گذشته و الهام گرفتن از شخصیتِ تاریخی و اجتماعی گوته و گالیله که در اروپا و جهان پرآوازه هستند اهمیت پیدا می‌کند. وقتی نمایشنامه‌ای کالبدشکافی می‌شود، باید استانداردهای ادبی آن دوره را در نظر آورد و حال با توجه به تکنیکِ نمایشی متون و ساختار شکلی و معنایی نمایشنامه‌ها، می‌توان دیدگاه‌های تاریخ‌گرایی‌نوین را در آنها بازشناخت. تاریخ‌گرایی‌نوین بر ماهیت مستقلِ اشکال و نهاده‌های فرهنگی تأکید کرده، همهٔ قرائن و آثار گذشته را به عنوان متن، به عنوان روایت‌هایی برای تأویل شدن در نظر می‌گیرد و آنها را فرا می‌خواند. مکاریک می‌گوید: «نوتاریخ باوران هیچ‌گونه شأن فراتاریخی برای ادبیات قائل نیستند و متنِ ادبی را پدیده‌ای می‌دانند که در چهارچوب نهادهای ادبی که دارای ویژگی‌های خاص

Doi: 10.22034/THEATER.2025.226620

تاریخی هستند، شکل گرفته است. متون ادبی با متون دیگری که در چهارچوب سایر نهادهای واجد ویژگی‌های خاص تاریخی تولید می‌شوند، پیوند دارند» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۴۴۳). البته نباید فراموش کرد که برشت و هاکس هر دو نظریه‌پرداز هستند و برای ظهور شکلِ نمایشی خود دیدگاه و فلسفهٔ جداگانه‌ای را طلب می‌کنند. نگرش و اندیشهٔ تاریخی و زیبایی‌شناختی هاکس فرایند بسیار متفاوتی دارد که به جای هدایت مستقیم ما به جهان، جهانِ دیگری را به ما معرفی می‌کند. هاکس نیز از سنت برشتی پیروی می‌کند، اما در عمل، برداشتی متفاوت، و در بحث تعبیر و تفسیر و نگرش خود از همراهی با برشت سرباز زده و به واقع در جایی دیگر به خاطر تأکید او بر ترسیم واقع‌گرایانه به قیمتِ ظهور و ایجاد زیبایی فرمی است که او را نقد می‌کند. تفاوت این دو نگاه تاریخی بر اساس تلاقی مؤلفه‌های اساسی تاریخ‌گرایی‌نوین و دیدگاه‌های بحث برانگیز تئاترحماسی شناخته می‌شود. استارمی در این‌باره می‌گوید:«نمایشنامه‌های تاریخی نقش هشدار دهنده برای وضعیت کنونی جامعه را دارند. هشدارهایی این‌چنینی باعث بیداری اذهان عمومی خواهند شد و نویسندهٔ درام تاریخی از این منظر برای خود نقش روشنگری قائل است» (استارمی، ۱۳۹۸: ۳۸۶).

۲. هاکس و برشت؛ تاریخ‌گرایی‌نوین و تئاتر حماسی

شاهین و قویمی در *فرهنگ جامع تحلیلی تئاتر*[۱۳] در رابطه با پیتر هاکس و آثارش این‌گونه نوشته‌اند: «هاکس را نمایندهٔ سبک جدیدی می‌دانند که تحلیل و واقع‌گرایی را به یکدیگر می‌آمیزد. اولین نمایشنامهٔ وی *مباحث* دوران هندی[۱۴] در سال ۱۹۵۵ با توفیق روبه‌رو شد و برشت وی را به همکاری دعوت کرد. او رساله‌های متعددی دربارهٔ تئاتر نوشت و در اثری به نام *آسیابان بی‌خیال*[۱۵] (۱۹۵۸) خودکامگی فردریک کبیر[۱۶] را هجو کرد و به انتقاد از بینش کار در تئاتر آلمان پرداخت. این مسئله موجب اخراج او از تئاتر *دوتش*[۱۷] شد و از آن پس هاکس به عنوان نویسنده‌ای مستقل به کار پرداخت. مهم‌ترین آثارهاکس: *پولی یا نبرد بلو واترگریک*[۱۸] (۱۹۶۳)، *موریس تانسو*[۱۹] (۱۹۶۵)، *مارگریت دراکس*[۲۰] (۱۹۶۹)، *آدم و حوا*[۲۱] (۱۹۷۲) وی را به عنوان یکی از برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویسان عصر خود شناساندند. آثار هاکس اگرچه از الگوی نمایشنامهٔ آموزشی برشت تأثیر می‌پذیرند، اما غالباً از واقع‌گرایی اجتناب می‌کنند و گاه با قصه و افسانه پیوند می‌خورند» (شاهین و قویمی، ۱۳۸۳: ۶۴۵). دیدگاه‌های فلسفی هاکس، بستری را فراهم می‌آورد تا خوانش و تفسیرانتقادی شخصیت‌های نمایشی او بیشتر و بهتر به مخاطب عرضه شود، علیمحمدی می‌گوید: «وقتی هاکس آثارش را برای برتولت برشت می‌خواند، برشت با تعجب از کروس (دوست برشت) می‌پرسد که پس چرا این مرد هرگز نمایشنامه‌ای را برای اجرا مهیا نکرده است» (هاکس، ۱۳۹۵: ۲). هاکس با آثاری متنوع، با ته مایه‌های کمونیستی و بازی نگران‌کننده قدرت، درواقع نگاهی انسانی و معنوی، دیدگاه‌هایی شاعرانه و انتقادی دارد و به تقابل زندگی اشراف و فقرا می‌پردازد. نگاه تقابلی هاکس، به بحث‌های اساسی سنت و مدرنیته و شرایط و دغدغه‌های زندگانی روزمرهٔ مردم آلمان نظری هجوگونه، کنایی و انتقادی می‌افکند. هاکس ویژگی‌هایی بارزی چون تندروی‌های خاص و انتقادی دارد؛ افراط و تفریط به‌خصوص در مواجههٔ فرد با جامعه، از طریق شخصیت‌هایی که خلق می‌کند در آثارش بازتاب می‌دهد و از تکنیک تاریخیِ سنت‌های کلاسیک در جهان مدرن به زیبایی بهره می‌جوید. این نگاه بی‌بدیل، فرامدرنِ سیاسی، و تا حدودی رمانتیک هاکس در نمایشنامه‌نویسی حائز

اهمیت است. هاکس مدعی بود که هنر در وضعیتی بحرانی است و رهایی از آن تنها با جامعه‌ای جدید که در آن همهٔ طبقات برابر بوده و هر یک به میزان یکسان به تولیدات هنری کمک کنند، ممکن خواهد بود. تی جاک می‌گوید: «هاکس در پی آن بود تا جایگزینی برای تئاتر برشتی بیابد و از تئاتر آموزشی برشت فاصله بگیرد. چنین‌کج‌فهمی‌هایی ناشی از این مسئله است که این پژوهش‌ها اساساً متمرکز بر کارهای هاکس پس از دههٔ۱۹۶۰است» (Tjakke, 2014: 229). توجه هاکس به پدیده‌های اجتماعی و تاریخ سیاسی آلمان بستری را فراهم کرد تا نظریات نمایشی خود را سازمان‌دهی و جایگاه خود را به عنوان یک نمایشنامه‌نویس در رئالیسم انتقادی تثبیت کند. دیدگاه‌های متفاوت و سنت‌شکن هاکس راه تازه‌ای را پیش روی مخاطبین و منتقدان آلمانی قرار داد. تی جاک می‌نویسد: «این مسئلهٔ مهم ماست که موضع هاکس را در دههٔ ۱۹۵۰ نیز در نظر بگیریم، چراکه او به عنوان یک اندیشمند به جمهوری دموکرات آلمان آمد تا با هنرش به سوسیالیسم کمک کند، و برنامهٔ زیبایی‌شناختی مهمی داشت که نه‌تنها از پاره‌ای مناظر سیاسی مسئله‌دار بود، بلکه با تأیید او از سیاست‌های رسمی و سوسیالیستی جمهوری دموکراتیک آلمان در تضاد بود» (Tjakke, 2014: 229). رویکرد تاریخ‌گرایی نوین نسبت بسیار زیادی با الگوهای برشت در طراحی تئاتر حماسی دارد. حسامی و همکاران می‌نویسند: «برشت به‌زعم بسیاری از صاحب‌نظران حوزهٔ تئاتر، یکی از چند درام‌نویس بزرگ تاریخ و یکی از سازندگان دنیای نوین درام به شمار می‌رود» (حسامی و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۱۸). برشت نگاهِ تازه‌ای در استفاده و کاربرد از رویکردِ تاریخ‌گرایی‌نوین دارد و بازآفرینی و اقتباس‌های نمایشی او مبین همین دیدگاه است. شیوه‌های جدیدی که در تئاتر آلمان آزمایش می‌شد هرکدام وابسته به دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعی گروه‌ها و طبقات جامعهٔ درحال پیشرفت آلمان بود. غلامعلی‌پور و علاءالدینی می‌گویند: «برشت به منظور دستیابی به مسئولیت‌پذیری اجتماعی، استفاده از زمان‌جاهای تاریک و آشفته‌ای را در نمایشنامه‌ها توصیه می‌کند که مملو از انحطاط اجتماعی و کردارهای شرورانه هستند» (غلامعلی‌پور و علاءالدینی، ۱۳۹۵: ۳۶۴). همچنین به باور *برشت*، «تحولی عظیم در درام و تئاتر آلمان صورت گرفت به طوری که نمایشنامه‌نویسی در آلمان، طی پانزده سال بعد از جنگ جهانی، تحرک خاصی پیدا کرد و به بلندگوی عقاید آن طبقه‌ای تبدیل شد که از اوضاع سخت ناراضی بودند و روز به روز درخوش نیتی یا توانائی طبقهٔ بورژوا برای رفع نکبت عظیم موجود، بیشتر شک می‌کردند» (برشت، ۱۳۷۸: ۱۰۷). برشت با الهام گیری از پیسکاتور و بحث فلسفی و تئوری تئاتر او اشاره می‌کند که تنها زمانی آموزش واقعیت رخ می‌دهد که بتوان واقعیت را مجدداً از نو ساخت، و معتقد بود که تئاتر تصویرگر واقعیت در ابعاد گوناگون است. پس تئاتر حماسی و شگردهای آن در پی دست یافتن به واقعیت‌هاست. مختاباد معتقد است تئاتر برشت، «در تئاتر سنتی و کلاسیک ریشه دارد ولی درعین حال، مضمون و فلسفهٔ خود را داراست. شیوهٔ تفکرات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فلسفی قرن بیستم میلادی به متفکری مانند برشت اجازه و فرصت جهت خلق این نوع تئاتر را داد. به‌عبارتی دیگر، شرایط اجتماعی روزگار این اندیشمند، خود مولد پیدایش این شیوه از درام گردید» (مختاباد، ۱۳۹۵: ۴۶). اما به باور استارمی و قدوسی شاه‌نشین برشت خود را در برابر جامعه مسئول می‌دانست و پیشنهاد کرد: «که به جای استغراق، فاصله ایجاد شود، به جای ترس و پذیرش سرنوشت، اشتیاق به دانستن بیشتر، در تماشاگر زنده شود و به

Doi: 10.22034/THEATER.2025.226620

جای احساس همدردی، کمک کردن و حل مشکلات جایگزین شود. در نتیجه، تئاتر روایی فرایند پویای ذهن تماشاگر را دامن می‌زند» (استارمی و قدوسی شاه‌نشین، ۱۳۹۲: ۱۱). برشت سنت جدیدی را بنا نهاد، اما به‌راحتی نمی‌توان مرز مشخصی را برای کارها و نوآوری‌های او متصور شد. زیبایی‌شناسی روایت برشتی همان‌طور که اسکویرز بیان می‌کند: «در شکل حماسی روایت، به سمت حل تعارض حرکت نمی‌کند. در عوض، عمدا چنین قطعنامه‌ای را رد می‌کند تا برای مخاطب برجسته شود. تضادهای اجتماعی حل نشده‌ای که در دنیای زندگی مادی وجود دارد. از آنجا که تئاتر حماسی به سمت حل تعارض حرکت نمی‌کند، می‌تواند صرف‌نظر کند با خط سیری از این نوع و بنابراین اجازه دارد به صورت نامنظم، حتی غیرخطی حرکت کند» (Squiers, 2014: 59). به تعبیر مختاباد و همکاران، «برشت پیوسته به تماشاگر متذکر می‌شود که در حال تماشای رویدادی است که در گذشته و در زمان و مکان دیگری رخ داده و این مهم تنها توسط تماشاگری درک می‌شود که توانایی متمایز ساختن گذشته و حال را داشته باشد» (مختاباد و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۹). دیدگاه نمایشی برشت چیزی مابین عقاید گذشته و بدعت‌های تازه بود، وضعیت درام برشتی تا حد ممکن چالش‌هایی را به وجود می‌آورد که مسائل و مشکلات جامعه و روزگار مردم را به‌خوبی بازنمایی می‌نمود. برشت از ایدهٔ سیاسی پیسکاتور و طرح‌های تکنیکی او در تئاتر خود بهره گرفت. پیسکاتور بنیانگذار تئاتر حماسی ولی برشت نظریه‌پرداز و دراماتیست اصلی این حرکت است. او در امتداد رکود تئاتر و نیز تکامل و رشد روشنفکری تئاتر قرار دارد. بنیامین در *فهم برشت* می‌گوید: «تئاتر حماسی قصد دارد آنچه را که روی صحنه نمایش داده می‌شود غیرحساس کند. از این رو یک داستان قدیمی اغلب برای آن مفیدتر از داستان جدید است» (Benjamin,1998:16). دیدگاه‌های متفاوت و بحث‌برانگیز برشت در درام‌نویسی و بدعت‌های ساختاری و محتوایی او زمینه‌ساز جریانات جدیدی شد. حدادی و سرکارحسن خان می‌گویند: «برشت به‌ویژه در نمایشنامه‌های خود با بیان تضادها و تناقضات حاکم در پی ایجاد تغییر است. تغییری که در قاموس او به مفهوم تصحیح اطلاق می‌شود» (حدادی و سرکارحسن‌خان، ۱۳۹۶: ۴۲۱). برشت ابداعات و نوآوری‌های زیادی را به وجود آورد، مانند بیگانه‌سازی در نمایشنامهٔ روایی، نشان دادن ناسازگاری بین فکر و عمل یک فرد که شگفتی تماشاگر را برمی‌انگیزد (ر.ک.ب. استارمی، ۱۳۹۰: ۱۷). دیدگاه‌های برشت در آخرین نمایشنامهٔ او یعنی *زندگی گالیله* در پیوند با روایت تراژیک سقوط و مرگ گالیله خود را به زیبایی نشان می‌دهد. مهیاری و معتمدی بر این باورند: «از آنجا که برشت، قهرمان‌پرستی را نشانهٔ عدم رشد فکری می‌داند، در نمایشنامهٔ *زندگی گالیله* تلاش می‌کند تا شخصیت گالیله را به عنوان یک قهرمان مطرح نکرده و او را با تمام ویژگی‌های خوب و بدش ارائه دهد» (مهیاری و معتمدی، ۱۳۸۸: ۱۶۹). مامفورد می‌گوید: «یکی از راهبردهای آشنایی‌زدایی مرتبط که مشخصهٔ صحنه‌سازی بود، تأکید برنشان دادن گذشته و ماهیت مصنوعی آن، شخصیت‌ها و موقعیت‌های درحال بازسازی هستند» (Mumford, 2009:105). با اینکه اعتراف به عنوان یک تم اصلی در نمایشنامهٔ *زندگی گالیله* به زیبایی دیده می‌شود، اما حقی و خزایی می‌گویند: «باید گفت که گالیله مردی این دنیایی و کاتولیکی معتقد و فیلسوفی طبیعی بود که سبب سخنان هوشمندانه‌اش مورد پذیرش محافل علمی قرارگرفت» (حقی و خزایی، ۱۳۸۷: ۲۲۱). در این نمایشنامه، گالیله تصمیم گرفته تا با دستگاه تلسکوپی که ساخته است، صحت مدل تازهٔ فلکی کوپرنیکی

را به اثبات برساند. گالیله در این راه دست به انتخاب می‌زند؛ او رفاه و حتی شهرت را فدای علم و روشنگری می‌کند. با اینکه در شهرش طاعون آمده و حتی بدهکار است و اوضاع مالی مناسبی ندارد اما نمی‌تواند در مقابل جامعه و مردم خاموش باشد. گالیله می‌داند برخورد کلیسا با او چگونه خواهد بود، اما به دل تردید راه نمی‌دهد و با کلیسا در می‌افتد، درواقع گالیله مقابل سنت و اعتقاداتِ غلط و جهل و نادانی می‌ایستد. به‌تعبیری یکی از برترین خصلت‌های آدمی که برشت متأثر از آن بود، توانایی شناخت دنیا و کوشش برای تغییر دادن آن است. گالیله در زمرهٔ مردان کم‌یابی بود که در عصر خود آن توانایی را داشت و هم به این کوشش دست زد. قریب نیم قرن پیش از این افراد، کوپرنیک فرضیهٔ گردش زمین را به دور خود و به دور خورشید، را به میان آورده بود و در زمان حیات گالیله، دوستش جوردانو برونو پس از هشت سال زندان و شکنجه در دخمه‌های تیرهٔ تفتیش عقاید (انگیزسیون: Inquisition)، به جرم دفاع از فرضیهٔ کوپرنیک و به اتهام افسونگری زنده زنده سوزانده شد. برونو تمام تلاش خود را در جهت علم و دانایی به کار می‌گیرد، اما فردی ساده دل و زودباور است و از آنجا که فکر می‌کند اگر پای اعتقاداتش و آرمان‌هایش بایستد موفق می‌شود و دیگران هم به او ایمان خواهند آورد. برشت می‌نویسد: «گالیله در برابر تفتیش عقاید سرفرود می‌آورد. نه آن‌گونه که شاگردان خشمگین و سرخورده‌اش می‌پندارند، برای اینکه شکم دله‌اش را نجات بدهد، بلکه به این جهت که از شکنجه می‌ترسد و تاب تحمل درد جسمی ندارد. می‌توان گفت که سرفرود آوردن گالیله در منتهای تسلیم و چاره‌جویی قرار دارد. زیرا از طرفی به علم خیانت می‌کند و حقیقت را خطا و کفر می‌خواند، و از طرف دیگر باقی سال‌های اندوه بار حیاتش را به نوشتن و ثبت پنهانی واقعیات و اکتشافات علمی ممنوع می‌پردازد و سوی چشم و سلامت خود را بر سر این کار می‌گذارد» (برشت، ۱۳۷۸: ۹۳-۹۴). در پایان نمایشنامه، برشت یک رویارویی زیبا را می‌آفریند و به تعبیر لایون در کتاب *برتولت برشت در آمریکا*، یک نوع رویارویی و مواجههٔ آمریکایی، «در هر زمان به نظر می‌رسد گالیله خودش را محاکمه می‌کند به دلیل انصراف، او همچنین به معاونت و همکاری عمیقاً ریشه داری خود را محکوم می‌کند، انجام تحقیقات علمی و نوشتن نتایج به صورتی مخفیانه» (Lyon, 1980: 175). آنچه برشت را از دیگر نمایشنامه‌نویسان متفاوت‌تر نشان می‌دهد، وسعت اندیشه و طراحی شیوه‌هایی است که در ترسیم قهرمانانی متفاوت و به‌ظاهر قهرمانانی پوشالی به کارگرفته است. برشت به نقش قهرمان در دیدگاه‌های سنتی و کلاسیک پایان داد و قهرمانانی جدید را معرفی کرد که کارکردهای تازه‌ای را برای مخاطبان بازسازی می‌کردند. مختاباد می‌گوید: «تئاتر حماسی او روابط جامعه‌شناختی را مهم‌ترین عامل برای وجود انسان در نظر می‌گیرد. برشت در نظریهٔ خود جامعه و اخلاق آن را در اولویت قرارمی‌دهد» (مختاباد، ۱۳۹۵: ۴۹). منازعات برشت برای انسان، جامعه، و توده‌های مختلف سیاسی به مثابه داوری است که باید در میان آنها با عدالت قضاوت کند. برشت شخصیت گالیله را به گونه‌ای طراحی می‌کند که عنصر اعتراف در وجود او نقشی اساسی پیدا می‌کند. اعتراف گالیله در مقابل روحانیت و دادگاه تفتیش عقاید به گونه‌ای طراحی شده که عنصر اعتراف را برشت به مثابه موتیفی که گالیله مدام با آن کلنجار می‌رود به کار می‌گیرد. تعاونی می‌گوید: «بینش برشت، بینشی است جدلی و دیالکتیکی: او در مرگ، زندگی را می‌بیند، در سیری گرسنگی را، و در نظم آشفتگی را. به گمان او تمام پدیده‌ها با یکدیگر روابطی پویا و بستگی متقابل دارند و بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند و از یکدیگر تأثیر می‌پذیرند.

Doi: 10.22034/THEATER.2025.226620

این نگرش و اعتقاد به وحدت تضادها و دگرگونی پایان‌ناپذیر هستی نه‌تنها بر اندیشه‌های اجتماعی و سیاسی او سایه گسترده، بلکه تمام تکنیک و تئوری‌های هنری و تئاتری او را به شدت متأثر ساخته است. خود او همواره می‌گفت کسانی که مایلند تئوری‌های او را به عمل درآورند باید روحی پرتناقض، تخیلی اجتماعی، و استقلال داوری و اندیشه داشته باشند» (تعاونی، ۱۳۸۴: ۱۵۶). شپرد و جانسون براین باورند: «تضادهای درونی برشت در زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی بازتولید می‌شوند و وقتی کار برشت وارد بخش تجاری می‌شود، محدود می‌شود» (Shepard & Johnson, 2020: 203). این محدودیت توسط قانون و حقوق برترکه دست مقامات دولتی است هضم و ساخته می‌شود، ایجاد فضایی سخت و دیالکتیکی بین برشت قدیم و جدید، که می‌توان آن را توصیف کرد. برشت درواقع حماسه‌ای تاریخی را روایت می‌کند، تاریخ‌سازی در متن نمایشی و در صحنهٔ تئاتر، پس رویکردی دوگانه به فرم و محتوا دارد. برشت نه‌فقط هنرتئاتر بلکه در نوشتن برای صحنهٔ تئاتر نیز تجدید نظری اساسی کرد. آنچه برشت را به چالش، درگیری، مواجهه، و مخاطره می‌اندازد درواقع بی‌عدالتی و ترویج آن در جهان است، برشت زیستن را قبول دارد، اما نه به هر قیمتی، او علیه ستم، ظلم و جهل و ناآگاهی طغیان می‌کند و خواهان دانش، آگاهی و رشد طبقهٔ عامه است. در *زندگی گالیله* او قهرمانی را ترسیم می‌کند که پول‌دار نیست، یعنی از مرفهان و قشر بورژوازی جامعه نیست و مانند دیگران دغدغه‌های خاص خودش را دارد. گالیله ماحصل و چکیدهٔ نظریات برشت و این عملکرد حتی به صورتی نمادین در نمایشنامه، بیانگر آراء و نظریات او در باب جامعه، سیستم حکومتی و نظام اجتماعی است، درواقع گالیله تجسم بشر معاصر بود که برشت آن را در دل تاریخ پیدا می‌کند و باعث رشد، نمو و تکثیر او در جهان شد. جهان نمایشنامه‌نویسی برشت برخلاف هم نسل‌هایش بر موضوعاتی استوار است که التهاب و اندیشهٔ اجتماعی را هدف می‌گیرند. اهمیت آثار برشت به این دلیل است که او به جای اینکه رؤیاهای قهرمانانه یا عاشقانهٔ مردم‌پسند را به تصویر کشد، دیدِ عینی و منتقدانه نسبت به واقعیات دارد. این موضوع موجب گشت تا او به صورت بازیگری درآید که وقتی نمایش تمام می‌شود، بازی خودش را آغاز می‌کند و کسی است که نمایشنامه را در زندگی به پایان می‌رساند. مهیاری و معتمدی می‌گویند: «برشت در اینجا نیز همچون بیشتر نمایشنامه‌های خود از فنون فاصله‌گذاری یا بیگانه‌سازی بهره می‌برد تا خوانندهٔ خود را به صورتی فعال درگیر خود سازد نه همچون بازیچه‌ای مومی که به شکل دلخواه هنرمند مؤلف می‌اندیشد، احساس می‌کند و هیجان زده می‌شود» (مهیاری و معتمدی، ۱۳۸۸ : ۱۵۸). برشت به عنوان یک منتقد از بیان عیوب و وضعیت ملتهب و اسفبار جامعهٔ خود ابایی ندارد و آن را با دیدگاه‌های خود فریاد می‌زند. فورتیه در کتاب *نظریه در تئاتر* می‌گوید: «تئاتر برشت آن‌گونه که بارت نشان می‌دهد، نمونهٔ بسیار محدود و شاید محال در تئاتر به‌نظر می‌رسد؛ نمونه‌ای از مهار در برابر پراکندگی بی‌انتهای معنا و دلالت» (فورتیه، ۱۳۸۷: ۳۴). این نگاه دقیق و جهان‌بینی برشت بر اساس دیدگاه‌های تاریخی و سیاسی‌اش بیشترین تأثیرات را بر روی جریان ادبی و نمایشی آلمان گذاشت. بارنت می‌گوید: «هدف برشت توسعه بود، یک تیم خلاق فعال که قبل از اینکه به‌طور مستقل روی پروژه‌های خود عمل کنند، از او یاد می‌گیرند» (Barnett, 2015: 2). براکت در این باره می‌گوید: «برشت رهیافت نمایشی خود را حماسی می‌نامد تا هم حوزهٔ وسیع‌تری را القا کند و هم اختلاط شیوه‌های داستان‌سرایی و نمایش را مورد تأکید قرار دهد. او مایل است تماشاگرانش نمایش را با دیدی انتقادی، و نه انفعالی، تماشا کنند و بر آن است تا به

تماشاگرانش نقش فعال‌تری بدهد. برشت سرانجام به فرایافت فاصله‌گذاری رسید» (براکت، ۱۳۸۹: ۱۱۶). دوران نمایشنامه‌نویسی برشت نیز همچون دیدگاه‌های متضادش قابل بررسی و واکاوی جدیدی است و نحوهٔ تغییر اندیشهٔ برشتی در نظرگاه او در چند دههٔ حساس و سرنوشت‌ساز آلمان اهمیت زیادی دارد. سلدن و همکارانش می‌گویند: «نخستین نمایشنامه‌های برشت، رادیکال، آشوب‌گرایانه و ضد استعماری بود، اما ضد سرمایه‌داری نبود. پس از مطالعهٔ آثار مارکس در سال ۱۹۲۶، منشِ بت‌شکنی جوانانهٔ او به تعهد سیاسی آگاهانه تبدیل شد، هرچند همواره تک‌رو باقی ماند و هیچ‌گاه یک انسانِ حزبی نشد» (سلدن و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۰۵). برشت جامعه را ملتهب و در بستری از طغیان آشوب و ترس از فروپاشی نشان می‌دهد و ذهن مخاطبانش را نسبت به این وضعیت بغرنج آمادهٔ عکس العمل و بازشناخت واقعیت نشان می‌دهد. حدادی می‌افزاید: «تئاتر روایی برشت به منزلت انسان در جامعه توجه خاصی دارد. برشت در تئاتر خود با آگاه ساختن تماشاگر از شرایطِ اقتصادی، اجتماعی و سیاسی حاکم بر جهان، او را به رویارویی با مسائلِ روز وا می‌دارد، از سکون خارج می‌سازد و برای تغییرِ ساختارهای سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جوامع بورژوازی و سرمایه‌داری غرب که از نظر برشت از آرمان‌های انسانی و اخلاقی فاصله گرفته بودند، تحرکِ لازم را در او ایجاد می‌کند» (حدادی، ۱۳۸۹: ۱). همچنین تحولات اخلاقی برشت می‌تواند انسان را از تردید و دو راهی تصمیم‌گیری و اقدام نجات دهد و مخاطب را در این وضعیت به گونه‌ای از بازیافت واقعیت، آگاهی و معرفت حقیقی رهنمون سازد. بنیامین می‌گوید: «برشت شرایطی را که ما در آن زندگی می‌کنیم از جامعهٔ مفاهیم حقوقی‌اش عاری و آن را برهنه می‌کند» (بنیامین، ۱۳۹۵: ۱۴۱). تمایزی که در تفکرات برشت در دستگاه حماسی به وجود آمد، درواقع در تضادی فاحش با تئوری بازیگری متد است. برشت *اگر پیشنهادی* استانیسلاوسکی را قبول نداشت و برای آن بازتعریفی جدید ساخت. براکت می‌گوید: «او رهیافت استانیسلاوسکی را نیز رد کرد و از بازیگرانش می‌خواست به نقش خود همچون سوم شخص نگاه کنند تا بتوانند دربارهٔ حرکات و انگیزه‌های شخصیت‌ها داوری کنند» (براکت، ۱۳۸۹: ۱۱۶). از سویی دیگر و به‌موازات نظریه‌پردازی برشت، هاکس نیز آراء و نظریاتی دربارهٔ درام و جریانِ نمایشی دوران خود داشته است. تی جاک معتقد است، «هاکس مدعی بود که هنر در وضعیتی بحرانی است و رهایی از آن تنها با جامعه‌ای جدید که در آن همه طبقات برابر بوده و هر یک به میزان یکسان به تولیدات هنری کمک کنند ممکن خواهد بود» (Tjakke, 2014: 229). برشت و هاکس هرکدام به گونه‌ای با استفاده از مؤلفه‌های اساسی تاریخ‌گرایی‌نوین به درام تاریخی خود شکل بخشیده‌اند با اینکه گفتمان دراماتیک برشت و هاکس در حیطهٔ ادبیاتِ مارکسیستی قرار دارد، اما شیوهٔ سیاسی و به‌نوعی ویژگی‌های بارزی که تاریخ‌گرایی‌نوین تبیین کرده است خود را نمایان‌تر می‌سازد. ویمالا هرمن[۲۲] اشاره می‌کند که زمان در زبان[۲۳] و زمان در درام[۲۴] از تبارشناسی گفتمان دراماتیک ریشه می‌گیرند و از عناصر مهم آن هستند. هرمن به گفت‌وگوی زنانه[۲۵] می‌رسد و شرح می‌دهد: «تحقیقاتِ زبانی در مورد زبانِ تمایز یافتهٔ جنسی حتی در زمینهٔ تحقیق جامعه‌شناختی، که در رابطهٔ بین زبان و جامعه متمرکز شده، دیرتحولی بوده است» (Herman, 2005: 245). شخصیت زن نمایشنامهٔ *اعترافی به نام گوته* به سوژه‌ای عشقی و جنسی تبدیل می‌شود، توجه به این ویژگی زبان زنانه در طراحی شخصیت شارلوت توسط هاکس در نمایشنامهٔ *اعترافی به نام گوته* جالب به نظر می‌رسد، با توجه به اینکه در همین دوران برای ساختمان نمایشنامه، فنون جدیدی ابداع شده بود و گروه‌های کوچکی از متخصصان، از جمله تاریخ‌دانان و

Doi: 10.22034/THEATER.2025.226620

جامعه‌شناسان، نظریه‌پردازان و روشنفکرها و به‌طور کلی افراد شناخته‌شده‌تر نمایشنامه‌ها را تهیه می‌کردند و به این گونهٔ ادبی گرایش پیدا کرده بودند. نگاه کنید به «جدول‌های ۱ و ۲».

۳. تاریخ‌گرایی‌نوین در زندگی گالیله و اعترافی به نام گوته

برشت و هاکس در *زندگی گالیله* و *اعترافی به نام گوته* با رجعت به گذشته و طراحی شخصیت‌های تاریخی، سعی در بازتعریف این منازعات با جریانات و التهابات سیاسی دارند. رویدادهای تاریخی عطف این دوران‌ها و چگونگی درگیری و چالش شخصیت‌های نمایشی خود نشان از زیست اجتماعی و فرهنگی، تفکر و جهان‌بینی آنها در این برههٔ زمانی خاص است. همیلتون در اثری با نام *تاریخ‌نگاری* می‌گوید: «در پرداختن به مشکلات مشخص مدرنیته، تاریخ‌گرایی همچنان انعطاف‌پذیر می‌شود. این سنت هرمنوتیکی را سازگار می‌کند تا حتی با ریشه‌های شدیدتری از سنت روبه‌رو شود. مبادلات تفسیری بین گذشته و حال از هر دو طرف تیزتر و حیاتی‌تر می‌شوند» (Hamilton, 1996: 136). فوکو نیز چشم‌اندازی را به وجود آورده است که در آن می‌توان هر دم میان تاریخ، جامعه، و نهادهای سیاسی و مسئول جامعه با چگونگی روایت‌های تاریخی مطرح شده، تمایز و تفاوت گفتمانی قائل شد. اختلاف نظر فوکو تنها با بحث تاریخ مردم‌شناسی ساخته شده توسط موضوع مدرن نیست. بلکه بحث و انتقاد این دیدگاه به هر دیدگاه تاریخی‌ای محدود می‌شود که در کنار گذاشتن نامه‌ها و اسناد گذشته از روابط تولیدی با زمان حال متوقف شود. محرکی که وی برای انتقاد تاریخ‌گرایانه ارائه می‌دهد، ناشی از اعتقاد او به این است که کار شخصی و مرتبط وی گسست معرفت‌شناختی دیگری را آغاز می‌کند و این امر خود به مجموعهٔ دیگری از عملکردهای گفتاری اجازهٔ ظهور می‌دهد. فوکو همواره این مسئله را یادآور می‌شود که تاریخ معنایی ندارد، هرچند این بدان معنا نیست که تاریخ بی‌معنای مطلق است؛ پوچ و یا ناسازگار است. برعکس، تاریخ قابل فهم است و باید تا کوچک‌ترین جزئیات نیز قابل تجزیه و تحلیل باشد، اما این مطابق با درک مبارزات، استراتژی‌ها و تاکتیک‌ها است. نه بحث دیالکتیک، به عنوان منطق تضادها، و نه نشانه‌شناسی، به عنوان ساختار ارتباطات، نمی‌توانند درک درونی تعارضات را داشته باشند. کی. اتر در کتاب *بین تعالی و تاریخی‌گرایی؛ ماهیت اخلاقی هنر در زیبایی شناسی هگلی* می‌گوید: «یکی از هنرهای نمایشی احتمالاً کاندیدایی برای آشکارکردن اصل هنرخواهد بود» (Etter, 2006: 84). هنرهای نمایشی نیز در بستری تاریخی حرکت کرده و منابع الهام و تحولات گستردهٔ خود را از جریانات همگون و ناهمگون آن دریافت کرده است. ایگلتون می‌گوید: «نیروهای جهان تاریخی، حیاتی را تحقق می‌بخشد که به سوی دگرگونی و بالندگی رهسپاراند و نیروی بالقوه آشکار شوندهٔ آنها را با همهٔ پیچیدگی آن نمایان می‌سازد» (ایگلتون، ۱۳۹۳: ۵۷). پدیدارشناسی مطالعاتِ مرتبط با اوضاع و احوالِ سیاسی، اجتماعی و تاریخی دورانِ برشت و هاکس با نگاهی به مؤلفه‌های اساسی رویکردِ تاریخ‌گرایی‌نوین منطبق شده و می‌توان درک و دریافت تازه‌ای از وقایع و رویدادها در جریان جنگ و مابین دو جنگ جهانی داشت. آلمان زادگاه هر دو نمایشنامه‌نویس است که بعد از سپری شدن جنگ جهانی اول و در فاصلهٔ آغاز جنگ جهانی دوم به‌لحاظ اندیشگانی محلِ ستیز دیدگاه‌های ادبی، هنری و نمایشی مختلفی بود. معافی غفاری می‌گوید: «چنانچه در قرن نوزدهم مهم‌ترین اتفاقاتِ نمایشی را، البته در زمینهٔ تئوری‌های نمایش و نمایشنامه‌نویسی، پیدایشِ رمانتیسیم و سبکِ رئالیسم بدانیم، قطعاً در نیمهٔ اول قرن بیستم مهم‌ترین اتفاق پس از تئوری‌های استانیسلاوسکی حضور

برشت است» (معافی‌غفاری، ۱۳۸۵: ۳۷). مک‌کالو نیز می‌افزاید: «برشت، در تحلیلِ ماتریالیستی خود، به کنکاش پیرامون مفهوم بیگانه‌سازی می‌پردازد و به واسطهٔ این واژه می‌خواهد واقع‌نمایی نمایشی را دگرگون سازد؛ تا (الف) شخصیت داستانی از منظرِ تاریخی/ اجتماعی شناخته شود و کمک کند تا (ب) مخاطب آزاد از موقعیتِ هم‌ذات‌پنداری با یک واقعیت وهمی، که تنها هدف ارتباط با حوادث صحنه بوده، بتواند تضادهای زندگی را دریابد. برشت مخاطب را قادر می‌ساخت که واقعیت‌های متفاوتِ یک لحظهٔ تاریخی را درک کند، بیش از آنکه وادار شود به واسطهٔ تصویری داستانی بپذیرد که این همانند زندگی است» (مک‌کالو، ۱۳۸۳: ۶۸). تفسیر برشت از واقعیت‌های اجتماعی نیز متفاوت بود، گلان اشاره می‌کند: «با این حال روابط بین رئالیست سوسیالیستی و دیدگاه برشت از آن به بعد بحث برانگیز باقی ماند. اگرچه تئاترحماسی از حمایت عمومی تعدادی در آلمان شرقی برخوردار شد، اما منتقدان تردیدهای خود را در مورد توجه آن به نگرانی‌های رسمی ابراز کردند» (Glahn, 2014: 193). میتر و شفتسووا می‌گویند: «به همین خاطر برشت، توالی حوادث نمایش را متقابل پرده‌هایی اجرا می‌کرد که عناوینی را نشان می‌دادند که حاوی نظرات انتقادی در مورد وقایع به نمایش گذاشته شده بود» (میتر و شفتسووا، ۱۳۹۱: ۱۰۹). برشت تئاتر خود را، تئاتر روایی یا داستانی، تئاتر غیرارسطویی، تئاتر اپیک[۲۶] یا حماسی و همچنین تئاتر آزمایشی[۲۷] و آموزشی می‌نامید. امینی نجفی می‌نویسد: «برشت از آغاز مفهوم آفرینی نمایشی خود، برعمل باز و روان تأکید می‌ورزد. این عمل در پهنه‌های مکانی گوناگون جریان می‌یابد، اما موضع‌های عمل، به جای آنکه در هرسو مشخص شده باشد، از منطق و انگیزهٔ درونی خود آن پیروی می‌کند» (امینی نجفی، ۱۳۵۸: ۹۹). میتر و شفتسووا در جای دیگری می‌گویند: «بازیگر برشت برای فاصله‌گذاری می‌بایست همواره توانایی دوگانه‌ای را از خود نشان دهد؛ حضور در نقش بازیگر و شخصیت. درحالی‌که استانیسلاوسکی سعی داشت شکاف میان اجراکننده و نقش را پر کند، برشت عمدا این شکاف را حفظ می‌کرد تا به این وسیله راه را برای ایجاد نوعی ناسازگاری درونی و غیرمنتظره باز بگذارد» (میتر و شفتسووا، ۱۳۹۱: ۱۰۹). با اینکه مؤلفه‌های اساسی رویکردِ تاریخ‌گرایی‌نوین، و بازنمود آن در تطبیق این دو نمایشنامه؛ قابل ردیابی و عرضه داشت به مخاطبان است، اما زمینهٔ تاریخی نمایشنامه‌های برشت در طراحی نظریه و دیدگاه او امری غیرقابل انکار است. رابینسون اشاره می‌کند: «برشت تئوری بیگانگی خود را در آستانهٔ ضد انقلاب فاشیستی توسعه داد. به عنوان وسیله‌ای برای شوکه کردن مردم از پذیرش منفعلانه ـ سرنوشت‌گرایانه سیاست‌های استبدادی و دستکاری کننده» (Robinson, 2008: 176). *حدادی* در مورد دیدگاه برشت می‌گوید: «او با نظریات خود در باب تئاترِ روایی، نقش اساسی در تحقیق تئاتر مدرن پدید آورد و تئاتر خود را در نقطهٔ مقابل تئاتر ارسطویی که تا اوایلِ قرن بیستم در ادبیات نمایشی آلمان ریشه دوانده بود، قرار داد. تئاتر روایی برشت به منزلت انسان در جامعه توجه خاصی دارد» (حدادی، ۱۳۸۷: ۵۸). پس برای برشت موضوع مسئولیتِ اجتماعی دانشمندان در قبال تحقیقاتِ علمی، نمود بیشتری دارد و به گونه‌ای تداعی کنندهٔ عصرمدرنیته در اواسط دههٔ بیست بود که اختراعات علمی در اختیار قدرتِ حاکمه قرارگرفته بود. برای برشت زندگی گالیله بیانگرشخصیتی در راستای یک تئاتر آموزشی وتمثیلی با استفاده از موضوعی تاریخی است، یعنی تاریخ در خدمت تئاتر آموزشی و تمثیلی قرار می‌گیرد. برشت در نمایشنامهٔ *زندگی گالیله* به سراغ یک دانشمند می‌رود و چالش این دانشمند علوم طبیعی برای طرح نظریهٔ خود

Doi: 10.22034/THEATER.2025.226620

مبنی بر اینکه زمین به دورخورشید می‌چرخد را مطرح می‌کند. حدادی اضافه می‌کند: «موضوعاتی را که در نمایشنامهٔ *زندگی گالیله* مورد بحث قرارگرفته‌اند، می‌توان به طورکلی در چند مورد ذیل خلاصه کرد: پذیرش مسئولیت علمی از طرف دانشمندان؛ پذیرش مسئولیت اخلاقی و انسانی ازطرف دانشمندان؛ عقل به عنوان معیار تلاش دانشمندان در راه اختراعات علمی؛ مبارزه بین کلیسا و علم؛ شرایط سیاسی، اجتماعی و اقتصادی حاکم در دوران زندگی گالیله و مقایسهٔ آن با زمان حال؛ رویدادهای تاریخی به عنوان محملی برای روانشناسی تربیتی» (حدادی، ۱۳۸۹: ۹۶). طرح این دیدگاه‌ها از اهمیت زیادی برخوردار است، به همین منظور تعاونی می‌گوید: «برشت به تاریخی‌سازی وقایع می‌پردازد؛ به این معنی که به وسیلهٔ تکنیک‌ها و شگردهایی خاص دائما به تماشاگر یادآور می‌شود که وی صرفاً ناظرِگزارشی از رویدادهای گذشته است که در زمان و مکانی دیگر رخ داده است. برشت مدام بر لزوم وادار ساختنِ تماشاگر به تفکر و تعقل و هدایت او به بازاندیشی موشکافانه دربارهٔ نمایش و پیام آن تأکید می‌کند: زیرا فقط و فقط تماشاگری مسلط بر اندیشه می‌تواند فاصلهٔ بین شخصیت‌های تاریخی نمایش را که معلول روابط اجتماعی زمان خویشند با انسانِ عصرحاضر دریابد» (تعاونی، ۱۳۸۴: ۴۸). *زندگی گالیله* از آثار برجستهٔ برشت در زمینهٔ تئاتر روایی بود، درواقع گالیله به خاطر ترس و وحشت از دادگاه تفتیش عقاید مسیحیت، نظریهٔ خود را مردود می‌شمارد و به اصطلاح آن را پس می‌گیرد. انگیزهٔ اصلی برشت از نوشتن *زندگی گالیله*، خبر شکافتن اتم به وسیلهٔ فیزیکدانان آلمانی و نیز جواب این سؤال بود که باید برای پیشرفت علم، تمام اصول اخلاقی و انسانی را زیرپا گذاشت؟ برشت به‌لحاظ تاریخی ایتالیا را به عنوان یک شهر حساس در موقعیتِ تاریخی، بستر درام خود می‌کند و نهاد کلیسا را به عنوان یک مرجع قانون‌گذار در مقابل گالیلهٔ دانشمند قرار می‌دهد. این بستر تقابل در گالیله همان تضاد دین با علم است که برشت بیشترین استفادهٔ نمایشی را از آن می‌کند. گالیله به عنوان یک استاد علوم ریاضی رسالتی را بر عهده دارد که خود را در مقابل علم و آگاهی‌بخشی افراد جامعه مسئول می‌داند و قصد دارد تا مقابل فرضیات کوپرنیک قیام کند و آنها را باطل شمرد، اما نهاد قدرتمند کلیسا به او این اجازه را نمی‌دهد. گالیله مخالفتی را عیان می‌کند که در آن برخلاف گذشته جهان را ثابت نمی‌داند و این خورشید است که ثابت و زمین به دور آن می‌چرخد. این دیدگاه درست در مخالفت با انقلاب کوپرنیک و اعتقادات کلیسا بود و ابراز عقیدهٔ گالیله موجب تبعید و آوارگی او می‌شود، اما او شخصیتی نیست که به‌راحتی از دیدگاه‌ها و نظریات خود پا پس بکشد. کلیسا محل درگیر مناقشه و هدایت‌کنندهٔ افکار نواندیش به تبعید و انزواست. بسترهای دراماتیک برشت برای خلق روایت جدید و انتقاد سازنده و کنایی در جامعهٔ آلمان بحران‌زده از جنگ شکلی مفهومی به خود می‌گیرد و برشت راوی آلمانی می‌شود که به تلنگرهای اساسی اجتماعی، سیاسی و فرهنگی نیازمند است. برشت با مفاهیم جهان شمولی چون قدرت، ایدئولوژی، جنسیت، هویت و... زمینه‌ساز خوانش‌های گوناگون گشت. برساخت گفتمان قدرت در این دیدگاه را باید مواجهه با اندیشه‌های بیداری برشت و اصول تفاوت‌های آن در نحوهٔ عملکرد برشت به عنوان یک نمایشنامه‌نویس و سهم او در بیداری و آگاهی‌بخشی جامعه دانست. برشت با ایجاد شک به تاریخ و روایت‌های تاریخی، شخصیت گالیله و عمل او را به گونه‌ای برجسته‌سازی نمایشی می‌کند، و سهم او را در بیداری جامعه و آگاهی بخشیدن به تودهٔ مردم و عوام مشخص می‌کند. همان‌طور که در حکم قیاس باید اذهان داشت که در نمایشنامهٔ *اعترافی به نام گوته*،

هاکس با استفاده از شخصیت ادبی گوته، ادیب شهیر آلمانی و عاریه جستن از زندگی شخصی و ادبی او به تأثیر از رمان *رنج‌های ورتر جوان* و بازتاب وضعیت سیاسی و فرهنگی آلمان، قالبی از جهان‌بینی گوته را با نمایشنامه‌ای عاشقانه و اجتماعی تصویر می‌کند. هاکس داستان دراماتیک نمایشنامه را این‌گونه روایت می‌کند که ورتر نقاش، ماجرای قتل معشوقه‌اش را در قالب یک اعتراف شرح می‌دهد. تناسب روایت و واقعیت در تصویرسازی هاکس از ماجرای شارلوت، معشوقهٔ ورتر، در یک فرایند زیبایی‌شناختی با افشای هویتِ گوته بازگو می‌شود. در این دگردیسی، روایت تاریخی و حقیقت اجتماعی در نمایشنامه در هم می‌آمیزد و تکنیک نمایشی هاکس این‌گونه خود را پدیدار می‌کند و به منظور جلوگیری از افشای هویت، نویسنده با نام مستعار ولفگانگ، دست به انتشار نوشته‌های خویش می‌زند. بررسی کنش اصلی نمایشنامه با شناخت این وضعیت که هویت ولفگانگ با ورتر در تقابل قرار می‌گیرد، در متن نمایشنامه سبب ایجاد حسی از حسادت و انتقام در بنیان پرداخت شخصیت ورتر می‌شود. ورتر برای ارضای حسادت و رسیدن به آرامش فکری و احساس درونی خود، معشوقه‌اش شارلوت را به قتل رسانده و برای اعتراف به این مسئله در کلیسایی حاضر شده و در مقابل کشیش دست به اعتراف می‌زند. کلیسا محل امنی برای اعتراف به قتل و بازگویی وقایع کلی نمایشنامه در نظر گرفته می‌شود. هاکس نیز با ایجاد تم‌هایی چون قدرت، جنسیت، ایدئولوژی، اعتراف و دادگاه به تحلیل، بررسی و ارزیابی وضعیت تاریخ در جهان امروزی و پرداخت درامی جدید در لایه‌های زیرین و پیچیدهٔ اجتماع آلمان می‌کند. همان‌گونه که در بحث عرضه‌داشت ایدئولوژیک رابطهٔ قدرت در نمایشنامهٔ *زندگی گالیله*، و بحث گفتمان قدرت، کارکردهای نمایشی آن مطرح بود، در این اثر نیز قدرت وگفتمان برساختهٔ آن، جلوه‌گاه مرجعی دینی و مذهبی است و جهانی غیر از این مرجع را نمی‌توان در این اثر متصور شد. پس در هر دو نمایشنامه گفتمان قدرت و شرایط استفاده و توزیع قدرت کارکردی نمایشی به خود می‌گیرد و در اختیار مرجعی غیرقابل نفوذ و تصمیم‌گیرنده قرار می‌گیرد. برشت این قدرت را از طریق دادگاه تفتیش عقاید و اعمال نفوذ بی‌چون و چرای آن تصویر می‌کند، و این در حالی است که هاکس، قدرت را مستقیم و فردی و آن را به کشیش کلیسا می‌دهد و به گونه‌ای بحث فردیت در اجتماع را بازنمایی می‌کند. همچنین از وجوه تمایز میان این دو نمایشنامه، یکی حضور فرد به عنوان شخصیتی جبرگرا و در کشاکش و اصطکاک با نهاد قدرت می‌باشد و این بازتعریف هاکس در *اعترافی به نام گوته* در مقابل و یا به گونه‌ای در تقابل با برشت در *زندگی گالیله* قرار می‌گیرد. اعتراف برشت در نمایشنامهٔ *زندگی گالیله*، با تن در دادن به قدرت از میلی درونی ناشی می‌شود. به‌عبارتی دیگر، در این نمایشنامه قدرت تحت تأثیر نهاد حاکمه قرار می‌گیرد. همچنین قدرت در نمایشنامهٔ *اعترافی به نام گوته*، با مناسبات قدرت در جامعه چنان نهادینه شده است که فرد با میل درونی خویش در مقابل قدرت سر تعظیم فرود آورده و دست به اعتراف می‌زند. اعترافی که مرجع قدرت آن را پذیرفته، اما در مقابل آن نمی‌تواند کاری بکند. گفتمان قدرت تنها یکی از وجوه قابل قیاس دو نمایشنامه است، که هر یک به نحوی در تلاش بودند تا با بهره‌گیری از وقایع و شخصیت‌های تاریخی آن را برجسته‌تر سازند. برای برشت *زندگی گالیله* بیانگر شخصیتی در راستای خلق یک ایدهٔ تئاتر آموزشی و تمثیلی قرار می‌گیرد، زیرا گالیله تشنهٔ حقیقت است، اما برای رسیدن به آن، آزادی تحقیق و بیان را نیاز دارد و باید از امکانات مالی لازم نیز برخوردار باشد، موضوعی که برای قدرت حاکم قابل پذیرش نیست، زیرا قدرت حاکم فقط به کسانی این امکان را می‌بخشد که علم و کشفیاتشان در راستای

Doi: 10.22034/THEATER.2025.226620

خدمت به آنان باشد، یا اینکه حداقل با سیاست آنان منافات نداشته باشد. همچنین *اعترافی به نام گوته* را می‌توان به عنوان یکی از شخصی‌ترین نوشته‌های هاکس نام برد؛ درواقع نمایشنامه‌ای که ابتدا با پرسشی آغاز و با همان سؤال اساسی پایان می‌یابد. هاکس این نمایشنامه را با نگاهی به اثر جاودانهٔ *رنج‌های ورتر جوان*[۲۸]، نوشتهٔ یوهان ولفگانگ گوته[۲۹]، نگاشت و شخصیتِ گوته را همان‌طورکه خودش ذکر کرده در نمایشنامه گنجانده تا تأثیر بی‌نهایت گوته در اثرش به تصویر کشیده شود. هاکس که علاقه‌مند به بازتاب تفکر و نگاه گوته خصوصا در دیگرکشورها بود، با مقاله‌ای به همین عنوان در ادبیات آلمان شهره شد. دورانت اعتقاد دارد: «گوته نوسان قدرت میان احزاب و دسته‌ها را مورد تمسخر قرار می‌داد» (دورانت، ۱۳۹۱: ۴۴۲). عده‌ای از منتقدان آثار هاکس بر این عقیده‌اند که او تحت تأثیر مستقیم و آنی رنج‌های ورتر جوان، تصمیم بر نگارش این نمایشنامه گرفته است. درحالی که هاکس دربارهٔ *اعترافی به نام گوته* می‌نویسند: «به دنبال راهی بودم تا نشان دهم می‌توان آثار گوته را با خوانش‌های متفاوتی تفسیر نمود. به همین دلیل تصمیم بر نگارشِ نمایشی گرفتم تا بر این واقعیت که ولفگانگ گوته متعلق به تمام دوران است، صحه گذارم و در این نمایشنامه تحلیلی از خود را هم چون نظری گذرا نسبت به این امرگنجاندم» (هاکس، ۱۳۹۵: ۷-۸). این نمایشنامه مانند دیگر آثار هاکس برگرفته از نگاه خاص او نسبت به فلسفهٔ زندگی و مرگ است. در این اثر به اعتقاداتِ بشری انتقاداتی اساسی، به‌خصوص در طول مسیر زندگی‌اش وارد شده و هاکس آن را از دیدگاه شخصتِ ورتر مطرح می‌سازد. اما در مقایسه با هاکس، برشت بر تاریخی‌سازی تکیه می‌کند و در مقاله‌ای مشترک در مورد دیگر ادیب کشورش شیلر[۳۰]، به نام *دربارهٔ شعر اپیک*[۳۱] و *دراماتیک* به تمایزِ شعر دراماتیک و تکنیک‌های شعر اپیک اشاره می‌کند. تعاونی می‌افزاید: «شالودهٔ فلسفهٔ او بر این اندیشه استوار است که دنیا را تنها در صورتی می‌توان درک کرد که آن را روندی تاریخی و پدیده‌ای دیالیکتیکی[۳۲] دانست و ارزش‌های انسانی را موازینی متحول و دگرگون شونده» (تعاونی، ۱۳۸۴: ۴۵). آنچه در اینجا مطرح شده، بحث تمایز

جدول ۱. مؤلفه‌های تاریخ‌گرایی‌نوین در زندگی گالیله برتولت برشت (تدوین: نگارندگان).

ردیف	مؤلفه‌های تاریخ‌گرایی‌نوین	نمود در نمایشنامه	دگردیسی تاریخی	شکل نهایی
۱	قدرت	مسحیت و کلیسا	اجتماع آلمان	فساد طبقاتی
۲	جنسیت	نگاه مردسالار	توجه به صدای زنان	زن سالاری
۳	ایدئولوژی	مسحیت کاتولیک	مارکسیسم	ابزوردیسم
۴	هویت	انسان قرون وسطایی	انسان مدرن	انسان آلمانی
۵	عشق	محکوم	محروم	نفرت
۶	دادگاه	تفتیش عقاید	آلمان نازی	جامعهٔ آلمان
۷	اعتراف	نزد کشیش	نزد جامعه	مسئولیت اجتماعی
۸	احاطه کردن تن	شکنجه کردن گالیله	دستگیری	آسیب اجتماعی
۹	تاریخیت متن	قرون وسطی	رنسانس	مارکسیسم
۱۰	اقتباس سبکی	تاریخ علم	تاریخ مسیحیت	تاریخی‌گرایی

و تفاوت میان دو دیدگاهِ برشت و هاکس، بر سر نگاهِ متفاوت به تاریخ و پدیده‌های تاریخی است. هاکس در این تمایز با برشت، در فرایند تاریخی‌سازی نویسنده‌ای خلاق بود، نگاه متمایز و ساختارشکن او که نبوغ مدرن و تاریخ‌گرایی نخبه سالاری‌اش، فلسفهٔ مارکسیستی که داشت را توجیه نمی‌کند و گاهی طنز، کنایه و شوخ طبعی والایش توسط جمع کوچکی از مخاطبین، روشنفکران و پژوهشگران فهمیده و ستایش می‌شود. نگاه کنید به «جدول‌های ۱ و ۲».

جدول ۲. مؤلفه‌های تاریخ‌گرایی‌نوین در اعترافی به نام گوته پیتر هاکس (تدوین: نگارندگان)

ردیف	مؤلفه‌های تاریخ‌گرایی‌نوین	نمود در نمایشنامه	دگردیسی تاریخی	شکل نهایی
۱	قدرت	گوتهٔ ادیب	فون اشتاین نویسنده	گوتهٔ عاشق
۲	جنسیت	شارلوت	ورتر	گوته
۳	ایدئولوژی	مسحیت کاتولیک	پروتستان	مارکسیسم
۴	هویت	آلمانی	اروپایی	هویت جهانی
۵	عشق	معنویت	مادی	محتوم
۶	دادگاه	تفتیش عقاید	کشیش	جامعهٔ آلمان
۷	اعتراف	کلیسای کاتولیک	تنهایی خود	نزد معشوق
۸	احاطه کردن تن	عشق شارلوت	ورتر	گوته
۹	تاریخیت متن	رنج‌های ورتر جوان	رنج‌های اجتماعی	رنج‌های شارلوت
۱۰	اقتباس سبکی	تاریخ ادبیات	زندگی گوته	ورتر جوان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۴. نتیجه‌گیری

بررسی رویکرد تاریخی در ادبیات نمایشی و همسنگی گفتمانی دو نمایشنامهٔ *زندگی گالیله* و *اعترافی به نام گوته*، منتج به طرح دیدگاه‌های تازه‌ای در شناخت مؤلفه‌های تاریخ‌گرایی‌نوین و تئاترحماسی می‌شود. به عنوان یک جمع‌بندی با در نظر گرفتن عناصر و مؤلفه‌های نمایشی هاکس و برشت و شرح دیدگاه‌های چالش‌برانگیز تاریخ‌گرایی‌نوین، خوانش و تفسیر انتقادی این متون نمایشی میسر شد. شیوهٔ تحلیل نمایشی پژوهش، در حوزهٔ تفاوت‌ها، تمایزات، ارتباط گفتمان تأثیرپذیری و تأثیرگذاری یا کندوکاو مؤلفهٔ متن‌ها با یکدیگر است. شناخت برساخت‌های به وجود آمده و رویکرد تاریخ‌گرایی‌نوین، در بحثی کلان‌تر ژرف‌ساخت گفتمان متن‌ها و تحلیل فرمی و محتوایی کارساز می‌باشد. به‌عبارتی دیگر در تحلیل متنی، ساختار دراماتیک نمایشنامه‌ها و پیوند با مؤلفه‌های انتقادی این جریان ادبی بیشتر و بهتر به مخاطبین معرفی می‌شود. بسترهای این رویکرد گفتمانی همانا خوانش‌نوین و انتقادی متن‌های نمایشی، تداعی معنا، و بازتعریف بر اساس رویکردهای تاریخی است. شخصیت‌های برشت و هاکس

Doi: 10.22034/THEATER.2025.226620

در این دو نمایشنامه، در تاریخ علم و ادبیات سرآمد هستند و تفسیری جدید از رویدادها، اتفاقات و وقایع تاریخی را بازسازی می‌کنند. این مؤلفه‌های ایجاد شده را باید استوار بر تکنیک‌های مدرن، گفتمان‌های متفاوت، به‌خصوص گفتمان اجتماعی و جامعهٔ بحران‌زدهٔ فرهنگی و هنری معاصر آلمان دانست. تکنیکِ بازآفرینی مجدد در فنون اقتباس نمایشی و به‌تعبیری دیگر، رجعت به گذشته در نگارش متون نمایشی یا درام‌نویسی، بنیان و درون‌مایهٔ هر دو اثر را ساختار بخشیده‌اند. برشت و هاکس در طراحی دراماتیک، نظم و چینش حوادث و رویدادها، رویکردی تحلیلی و تفسیری به روایت‌ها دارند و این حقیقت را آشکار می‌کنند که هرکدام با چه دیدگاه نمایشی، دستگاه فلسفی، سیاسی و انتقادی به جامعه و شرایط آن نگریسته‌اند. برشت بر اساس مبانی نظری خود در رویکردِ تئاترحماسی، سیاسی و آموزشی، به روایت نمایشنامهٔ خود ساختار بخشیده و در مقابل هاکس نیز بر اساس دیدگاه‌های کمونیستی، ضدامپریالیستی و مدرن خویش، به‌خصوص در مواجهه با درام نوین و مخالفت با دیدگاه‌های برشت، یا گفتمانی ضدبرشتی دست به خلق آثارش زده است. فرایند معناسازی متون، زیبایی‌شناسی تحولات و دگردیسی‌های این مؤلفه‌ها در جداولی تطبیقی و تحلیلی ارائه شده که می‌توان محتوای هریک از آنها را بازشناخت. خوانش این متون به بحث زیبایی‌شناسی درام و بسترهای تئاتر معاصر آلمان باز می‌گردد. تحول عناصر و موتیف‌های نمایشی که دستمایهٔ اقتباس ادبی و دراماتورژی است، بنیانِ نگارش متن، ساخت و پرداخت نمایشنامه‌های تاریخی و از مهم‌ترین ویژگی‌های بارز و اهداف پژوهش به شمار می‌رود. گفتمان نمایشی *زندگی گالیله* و *اعترافی به نام گوته براساس* یک دستگاه نظری بازتعریف می‌شود و مؤلفه‌های تاریخ‌گرایی‌نوین فضایی نو و بدیع، و شناختی از جنس دیگر در نمایشنامه‌نویسی معاصر ایجاد می‌کند. گفتمان‌های برساختهٔ جدید در پیوند با زمان حال و جامعهٔ امروز آلمان باعث شنیده شدن صداهای متفاوت، از گذشته تا به امروز است. در پایان، سیر تحول و دگردیسی هرکدام از مؤلفه‌های تاریخ‌گرایی‌نوین نشان داده شده و در طراحی هر نمایشنامه بیان می‌دارد که چگونه گذار تاریخی به تحول و بازیافت عناصر و مؤلفه‌های جدیدی می‌انجامد. همچنین این مؤلفه‌ها با چه کیفیت‌هایی در نمایشنامه‌ها نمود پیدا می‌کند و هرکدام چه کارپرداخت و یا گفتمان ویژه‌ای را می‌آفرینند.

پی‌نوشت‌ها

1. Bertolt Brecht
2. New Historicism
3. Stephen Greenblatt
4. Michel Foucault
5. Raymond Williams
6. Intellectual History

۷. برای مطالعهٔ بیشتر در این مبحث لطفاً رجوع کنید به: بررسی روش تاریخ‌نگاری ایده‌های آرتور لاوجوی در متن منازعات روش شناختی تاریخ اندیشه، فصلنامهٔ *روش‌شناسی علوم‌انسانی*، زمستان ۱۳۹۶، سال۲۳، شمارهٔ ۹۳، صفحه۷۹-۱۰۶.

۸. برای مطالعه در این مورد لطفاً رجوع شود به میرزا بابازاده فومشی، ب، ا، خجسته‌پور، «خوانش متفاوت متون کلاسیک فارسی در پرتو تاریخ‌گرایی نو»، فصلنامهٔ متن پژوهی ادبی، بهار ۱۳۹۴، سال ۱۹، شمارهٔ ۶۳، صفحهٔ ۱۶۱-۱۸۰.

9. Cathrine Gallagher
10. Marxism and the New Historicism
11. Makaryk
12. Intertextual
13. The Analytical Society of Theater
14. Topics in Indian Era
15. Carefree Mill
16. Frederick the Great
17. Deutsches theater
18. Poolly oder die Batailla am blue water Greek
19. Moriz Tassow
20. Marguerite in Excel
21. Adam and EVe
22. Vimala Herman
23. Time in language
24. Time in drama
25. Women's talk
26. Epic
27. Pedagogy theater
28. Die Leiden des jungen Werthers
29. Johann Wolfgang Goethe
30. Schiller
31. About epic and dramatic poetry
32. Dialectic

فهرست منابع

- استارمی، ابراهیم (۱۳۹۸)، *درآمدی بر ادبیات نمایشی آلمانی؛ تحلیلی بر نظریه‌ها، گونه‌ها و شاهکارها*، تهران: نشر دانشگاه شهید بهشتی.
- استارمی، ابراهیم (۱۳۹۰)، مبانی تئاتر روایی برشت با استناد به نمایشنامهٔ ننه دلاور و فرزندانش، فصلنامهٔ *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۶۱، ۵- ۲۴.
- استارمی، ابراهیم، قدوسی شاهنشین، الناز (۱۳۹۲)، بررسی تطبیقی تئاتر ارسطویی و روایی با استناد به نمایشنامه‌های ادیپ شهریار اثر سوفکلس و ننه دلاور و فرزندانش اثر برشت، دو فصلنامهٔ *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، ۱(۲)، ۱-۲۱.
- اشمیتس، توماس (۱۳۸۹)، *درآمدی بر نظریهٔ ادبی جدید و ادبیات کلاسیک*، ترجمهٔ حسین صبوری و صمد علیون خواجه دیزج، تبریز: نشر دانشگاه تبریز.
- امینی نجفی، علی (۱۳۵۸)، *برشت فیلسوفی در تئاتر*، تهران: نشر کتیبه.
- ایگلتون، تری (۱۳۹۳)، *مارکسیسم و نقد ادبی*، ترجمهٔ اکبر معصوم بیگی، تهران: نشر بوتیمار.
- براکت، اسکار اگروس (۱۳۸۹)، *تاریخ تئاتر جهان*، جلد سوم، ترجمهٔ هوشنگ آزادی ور، تهران: نشر مروارید.
- برشت، برتولت (۱۳۷۸)، *دربارهٔ تئاتر*، ترجمهٔ فرامرز بهزاد، تهران: نشر خوارزمی.
- بنیامین، والتر (۱۳۹۵)، *فهم برشت*، ترجمهٔ نیما عیسی‌پور و دیگران، تهران: نشر بیدگل.
- بولتون، مارجوری (۱۳۹۰)، *کالبدشناسی درام*، ترجمهٔ رضا شیرمرز، تهران: نشر قطره.
- بنی‌فاطمی، ملیحه سادات، سخنور، جلال.(۱۳۹۹)، خوانش تطبیقی حضور راوی نامعتبر در رمان‌های سن عقل از ژان پل سارتر و ناقوس از آیریس مرداک، فصلنامهٔ *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، ۸ (۳)، ۱ تا ۱۸.
- تعاونی (خالقی)، شیرین (۱۳۸۴)، *تکنیک برشت*، تهران: نشر قطره.
- حدادی، محمدحسین (۱۳۸۷)، زندگی گالیله، تئاتر روایی برشت در خدمت اهداف انسانی، فصلنامهٔ *پژوهش زبان‌های خارجی*، ۴۳، ۵۷ تا ۷۰.
- حدادی، محمدحسین (۱۳۸۹)، *سیر تحول تئاتر روایی در نمایشنامه‌های برتولت برشت*، تهران: نشر دانشگاه تهران.
- حدادی، محمدحسین، سرکارحسن خان، حسین (۱۳۹۶)، موضع گیری برتولت برشت نسبت به مسایل سیاسی و اجتماعی روز در اشعار آغازین او، فصلنامهٔ *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۲۲(۲)، ۴۰۹ - ۴۲۳.
- حسامی، فراز، یوسفیان کناری، محمد جعفر، حسینی زاد، محمود (۱۳۹۴)، تفاوت‌های معنادار و دلالت‌های فرهنگی آن در برگردان فارسی نمایشنامه‌های برتولت برشت (نمونه‌های مطالعاتی: ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی، بعل، در جنگل شهر، رویاهای سیمون ماشار)، فصلنامهٔ *جستارهای زبانی*، ۷، (۲۸)، ۱۱۷-۱۴۱.
- حقی، علی، خزایی، سمیه.(۱۳۸۷)، گالیله، علم، کلیسا، فصلنامهٔ *پژوهش‌های فلسفی ـ کلامی*، ۹(۴)، ۱۹۵-۲۳۰.
- دورانت، ویل (۱۳۹۱)، *تاریخ تئاتر به روایت ویل دورانت*، گردآوری و تدوین عباس شادروان، تهران: نشر علمی و فرهنگی.
- دیچز، دیوید (۱۳۷۳)، *شیوه‌های نقد ادبی*، ترجمهٔ محمد تقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، تهران: نشرعلمی.
- رضوانیان، قدیسه (۱۳۹۳)، تاریخ‌گرایی نو: بررسی کتاب تاریخ بیهقی در بوتهٔ نقد جدید، فصلنامهٔ تخصصی *نقد ادبی*، ۲۵(۷)، ۲۱۱ - ۲۳۰.
- سلدن، رامان، پیتر، ویدوسون (۱۳۹۲)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر طرح نو.
- شاهین، شهناز، قویمی، مهوش (۱۳۸۳)، *فرهنگ جامع تحلیلی تئاتر*، تهران: نشر دانشگاه تهران.
- فورتیه، مارک (۱۳۸۷)، *مقدمه‌ای بر تئوری تئاتر*، ترجمهٔ علی ظفر قهرمانی نژاد، تهران: نشر سمت.
- غلامعلی پور، پویا، علاءالدینی.(۱۳۹۵)، اما و اگرهای برشتی و غیربرشتی در نمایشنامه‌های جنگل دیوانه اثر ادوارد باند و سرخ، سیاه و نادان اثرکاریل چرچیل، فصلنامهٔ *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۲۱، (۲)، ۳۶۱-۳۷۷.
- کچویان، حسین، محمد سجاد، صفارهرندی (۱۳۹۶)، بررسی روش تاریخ نگاری ایده‌های آرتور لاوجوی در متن منازعات روش شناختی تاریخ اندیشه، فصلنامهٔ *روش شناسی علوم انسانی*، ۲۳(۹۳)، ۷۹-۱۰۶.
- گرین بلت، استیون.(۱۴۰۲)، *جهان چگونه مدرن شد؟*، ترجمهٔ مهدی نصرالله زاده، نشر بیدگل.

Doi: 10.22034/THEATER.2025.226620

- لیچ، روبرت (۱۳۹۶)، *مطالعات تئاتر*، ترجمهٔ مریم نعمت طاوسی، تهران: نشر قطره.
- لوکاچ، جورج (۱۳۹۹)، *نویسندگان رئالیست آلمان در سدهٔ نوزدهم*، ترجمهٔ علی اکبرمعصوم بیگی، تهران: نشر نگاه.
- مختاباد، سید مصطفی (۱۳۹۵)، *تئاتر از فراسوی جامعه و فرهنگ*، تهران: نشر نمایش.
- مختاباد، سید مصطفی، کوثری، مسعود، رویین، علی (۱۳۹۵)، سواد رسانه‌ای و تئاتر (بررسی مفاهیم بنیادین سواد رسانه‌ای در دیدگاه و شگردهای نمایشنامه‌نویسی برشت)، دو فصلنامهٔ *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۱۴، ۳۳ - ۴۹.
- مهیاری، اردلان، معتمدی، پرویز.(۱۳۸۸)، انسان فرهیخته در برابر نهادهای اجتماعی در نمایشنامهٔ زندگی گالیله اثر برتولت برشت، *فصلنامه پژوهش زبان‌های خارجی*، ۵۴، ۱۵۷-۱۷۱.
- معافی‌غفاری، فرزاد (۱۳۸۵)، نگاهی به کلان نظریه‌های درام: ارسطو و برشت، فصلنامهٔ *رهپویه هنر*، ۲(۱)، ۳۴ - ۳۹.
- مک کالو، کریستوفر (۱۳۸۳)، *تئاتر و اروپا*، ترجمهٔ نغمه ثمینی، تهران: نشر قطره.
- مکاریک، ایرنا ریما.(۱۳۹۰)، *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر، مهدی نبوی، تهران: نشر آگه.
- ملپس، سایمون، پاول، ویک (۱۳۹۴)، *درآمدی بر نظریهٔ انتقادی*، ترجمهٔ گلناز سرکار فرشی، تهران: نشر سمت.
- میتر، شومیت، شفتسووا، ماریا (۱۳۹۱)، *پنجاه کارگردان کلیدی تئاتر*، ترجمهٔ محمد سپاسی و معصومه زمانی، تهران: نشر بیدگل.
- میرزا بابازاده فومشی، بهنام، آدینه، خجسته پور (۱۳۹۴)، خوانش متفاوت متون کلاسیک فارسی در پرتو تاریخ گرایی نو، فصلنامهٔ *متن پژوهی ادبی*، ۱۹(۶۳)، ۱۶۱-۱۸۰.
- وبستر، راجر (۱۳۸۲)، *پیش درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ الهه دهنوی، تهران: نشر روزنگار.
- هاکس، پیتر (۱۳۹۵)، *اعترافی به نام گوته: چهار نمایشنامه*، ترجمهٔ حمزه علی محمدی، تهران: نشر نقطه مکث.

- AramVeeser, H. (1989). *The New Historicism*, Routledge, London and NewYork.
- Barnett, D. (2015). *Brecht in Practice: Theatre, Theory and Performance*, Bloomsbury Menthen Drama, United Kingdom.
- Benjamin, W. (1998). *Understanding Brecht*,Verso, London and New York.
- Etter, B. (2006). *Between Transcendence and Historicism, The Ethical Nature of the Arts in Hegelian Aesthetics*, State University of New York.
- Mumford, M. (2009). *Bertolt Brecht*, Routledge, London and New York.
- Hamilton, P. (1996). *Historicism*, Routledge, London and New YorK.
- Herman, V. (1995). *Dramatic Discourse: Dialogue as interaction in Plays*, Routledge, London and New York.
- Tjakke, H. (2014). *East German Intellectuals and Public Discourses in the 1950s: Wieland, Herzfelde, Erich Loest and Peter Hacks*, Doctoral dissertation, University of Nottinghan, Proquest Dissertations and Theses Global.
- Robinson, D. (2008). *Estrangement and the Somatics of Literature*, *Tolstoy*. *Shklovsky*. *Brecht*, The Johnss Hopkins University Press.
- Lyon, J. K. (1980). *Bertolt Brecht in America*, Princeton University Press.
- Squiers, A. (2014). *In Introduction to the Social and Political Philosophy of Bertolt Brecht*, Rodopi, Amsterdam and NewYork.
- Shepard, D. J., Johnson, N. F. (2020). *Bertolt Brecht and the David Fragments (1919- 1921) An Interdisciplinary Study*, Bloomsbury, London and NewYork.
- Glahn, P. (2014). *Bertolt Brecht*, Reaktion Book, London.
- David, B. (2015). *A History of Berliner Ensemble*, Cambridge University Press, United Kingdom.