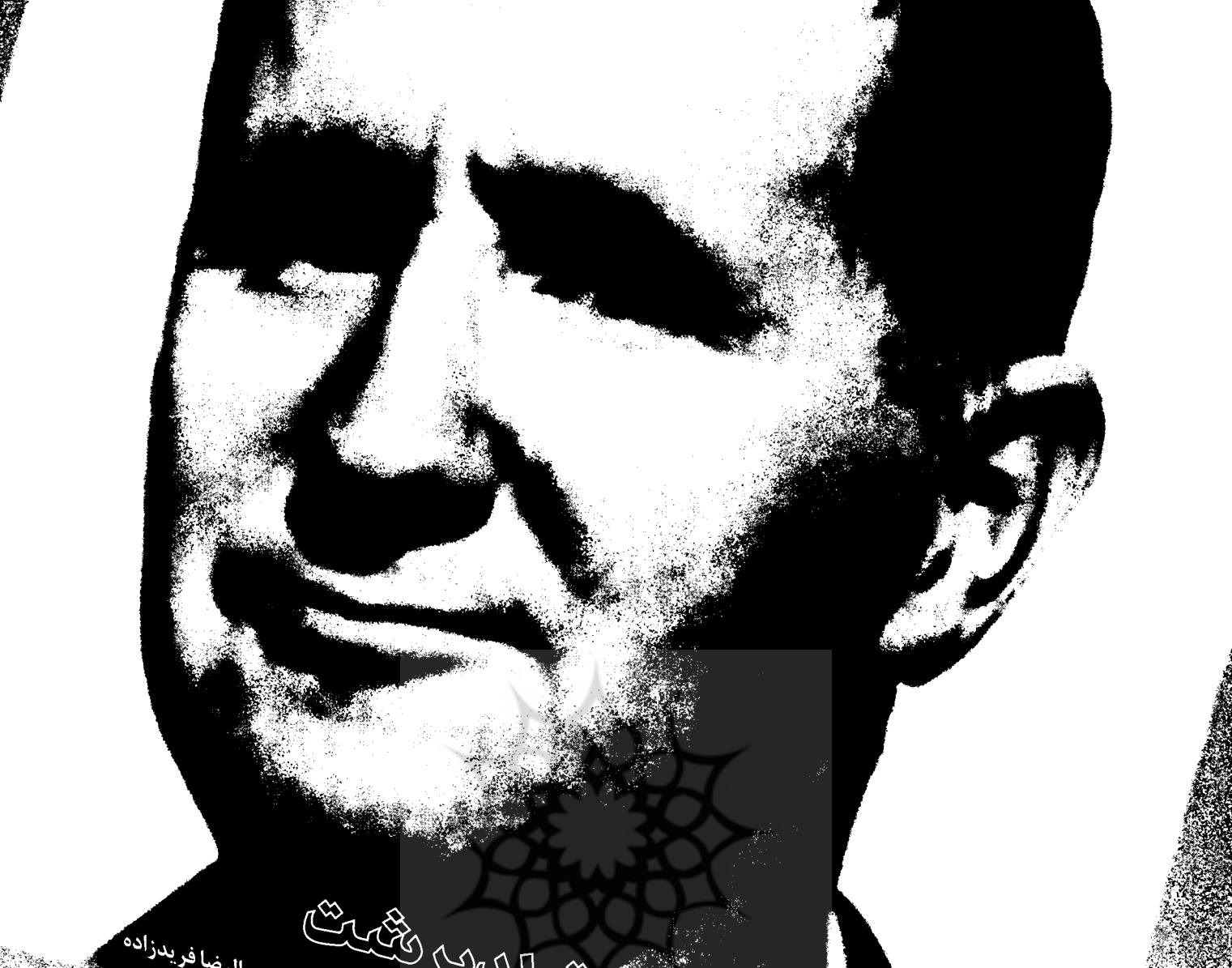

برتولد برشت و تئاترِ متعهدِ سیاسی

عبدالرضا فریدزاده

ارسطو در نخستین کتاب تئوری تئاتر جهان، هنر تئاتر را نهادی اخلاقی دانست و بدین گونه بار تعهد خاصی را بر دوش تئاتر نهاد. هم‌زمان اوریپید با ایجاد تغییراتی در تراژدی، تَه رنگی از تعهد اجتماعی به این هنر افزود، و اریستوفانس در کمدی‌های نقادانه‌اش این رنگمایه را جلوه بیشتری داد و در مواردی آن را سیاسی نیز کرد. البته با نگاهی تیزبینانه‌تر، در تراژدی‌های اشیل و سوفکل هم می‌توان رگه‌هایی از تعهد اجتماعی و سیاسی را یافت مثلاً از آثار مشهور سوفکل، دست‌کم امروزه، از آنتیگونه تعبیری سیاسی می‌کنند. آنچه مسلم است. تئاتر طی دوران‌ها، در تعارض با شرایط موجود بوده و برای بسیاری از آثار تئاتری جهان، سیاست‌های جاری، شرایطی را به وجود آورده‌اند که شرح مفصلشان را در کتاب ارزشمند ملشینگر، تاریخ تئاتر سیاسی، می‌توان خواند، چنان که این هنر را اگر نه متعارض‌ترین هنر، یکی از معارض‌ترین هنرهای جهان می‌توان به شمار آورد. اما تئاتر متعهد به آن مفهوم که امروزه از این ترکیب مستفاد می‌شود، به صورت جریانی تعریف شده و مستمر پس از ظهور رئالیسم شکل گرفت.

رئالیسم نهضتی هنری است که از اواسط قرن نوزدهم میلادی در اعتراض به مکتب رمانتیک، در فرانسه، انگلستان و امریکا پدید آمد و بنیانگذارانش بالزاک در فرانسه، جرج الیوت در انگلستان و ویلیام دین هاولز در امریکا بودند. در آثار پیروان این مکتب، موضوعاتی از زندگی کارگران، پیشه‌وران، مردم ستم‌دیده و انسان‌های طبقات پایین جامعه مطرح شد. هنرمندان رئالیست، واقعیت را نه در تخیل هنرمند، که در نفسِ حوادث دیدند و به این دلیل در آثارشان، حوادث، سیر طبیعی خود را بدون اراده و دخالت هنرمند، طی می‌کنند و قلم وی را در پی خود می‌کشند. پس دیدگاه هنرمند رئالیست آفاقی (ابژکتیو) است و نه انفسی (سوبژکتیو). یعنی هنرمند در بیرون حادثه‌ای که در اثر شکل می‌گیرد قرار دارد و نه در درون آن. همچنین مخاطب را هم مانند خود در بیرون ماجرا قرار می‌دهد و همواره این فاصلهٔ زیباشناختی[1] را میان خود و اثر، و میان مخاطب و اثر، ایجاد می‌کند.

هم‌زمان با رئالیسم تئوری «هنر برای هنر» نیز مطرح شد و مکاتبی هنری بر اساس آن شکل گرفتند. در این تئوری، هنر پدیده‌ای مستقل و دارای ارزش ذاتی دانسته می‌شود که هیچ گونه رسالت و تعهد اجتماعی و اخلاقی و تعلیمی ندارد و هدفش تنها رشد و تعالی خود، در راستای هر چه زیباتر شدن است (تنها: آفرینش زیبایی در جهانی سرشار از زشتی‌ها). هواداران این تئوری معتقدند که هنر نباید پاسخ‌گوی توقعات منفعت‌طلبانهٔ جامعه‌ای باشد که در آن ارزش پدیده‌ها، از حیث سوددهی یا زیان‌دهی سنجیده می‌شود. البته تئوری هنر برای هنر در سال ۱۷۶۶ میلادی در کتاب *Laokoon* اثر گوتهولد اِفرایم لسینگ نویسنده و منتقد آلمانی مطرح شده بود. اما حدود یک قرن پس از آن، سه مکتب مهم هنری بر اساس آن بنا شدند (و البته مکاتب خُرد و ریز افزون‌تری):

۱. مکتب پارناس
۲. مکتب جمال‌گرایی
۳. مکتب انحطاط

پیروان این مکاتب نیز، که تحت تأثیر دیدگاه‌های امانوئل کانت فیلسوف آلمانی بودند. مانند رئالیست‌ها نظریهٔ هنر برای هنر را واکنشی در برابر رمانتیسم و چهره‌های شاخص آن همچون ویکتور هوگو و لامارتین و... می‌دانستند که آثارشان خیال‌انگیز و افسانه‌ای و احساسات‌گرا بودند و از اواخر قرن هجدهم میلادی در اروپا پدید آمد و زمینه‌اش دیگرگون شدن بافت اجتماعی اروپا در اثر عبور از فئودالیسم و ورود به دوران بورژوایی، و به ویژه انقلاب کبیر فرانسه بود. رمانتیک‌ها خود، ارزش‌های مورد پذیرش نئوکلاسیک‌ها را که عبارت بودند از: حفظ سلسله مراتب اجتماعی، حاکمیت خِرد بر دنیای هنر و ادبیات و پیروی از شعرا و نویسندگان یونان و روم باستان نفی کرده بودند و به جای کلیات و مسائل عمومی که آنان در آثارشان مطرح می‌کردند به فرد و فردیت او با دیدگاهی شخصی و درونگرایانه (اَنفُسی) گرایش نشان داده بودند و فرد آنان به جای اشخاص برجسته و قهرمانان و برگزیدگانِ آثار نئوکلاسیک، کودکان و انسان‌های عادی جامعه بود که هنر رمانتیک به زندگی آن‌ها می‌پرداخت اما تفاوت واکنش پیروان هنر برای هنر با واکنش رئالیست‌ها، در انفعالی بودنشان بود. اینان نیز نفرت از بورژوازی را از اصول مهم خود می‌دانستند اما خلاف رئالیست‌ها که تعارض با آن و پرده برداشتن از اهداف و مطامعِ ضد انسانی‌اش را وظیفهٔ خود و هنر خود می‌دانستند، این نفرت را به شکلی منفی و گریزنده بروز می‌دادند. مکتب انحطاط، انحطاطِ تمامی ارزش‌های ادبی پیشین را که افراد جامعه را به تسلیم بی چون‌وچرای سهم و سرنوشت خویش بودن تشویق می‌کردند، اعلام کرد. اما ارزش‌هایی را که تغییردهندهٔ وضعیت اسف‌بار انسان بود عرضه نکردند. جمال‌گرایان و پارناسین‌ها نیز تنها این را گفتند که: «تفکر زیبایی‌شناختی باید فارغ از طمع و چشم‌داشت [سودی برای جامعه] باشد» و یا: «شعر عالی، شعری است که فقط با نیت شعر بودن سروده شود [و نه با نیت انجام رسالتی]». و این موضعی نبود که به کار انسان‌های قربانیِ مطامع بورژوازی بیاید.

اما پس از رئالیسم، هنر، موضعی فعال در این مورد اتخاذ کرد. فعال و مسئولانه. به ویژه که با آغاز قرن بیستم میلادی و اوج‌گیری تحولات جوامع صنعتی غرب و پیامدهای فاجعه‌بار آن نه تنها برای انسان غربی که برای شرقی‌ها هم ـ در اثر گسترش مطامع و اهداف استثماری مدرنیته در مشرق زمین ـ هنر در شکل رئالیستی خود یا در اشکال مابعدی‌اش چون ناتورالیسم (اواخر قرن نوزدهم میلادی)، اکسپرسیونیسم (۱۹۰۵ میلادی)، سوررئالیسم (۱۹۲۴ میلادی) و حتی ابزوردیسم در دوران پس از جنگ و... به فعالیت و موضع‌گیری جدی‌تر در دفاع از انسان‌ها و رو کردن دست‌های پلید سلطه‌جویان اقتصادی و سیاسی پرداخت.

جدی‌ترین بخش این فعالیت و موضع‌گیری را، هنگام و پس از ظهور فاشیسم و جنگ جهانی اول شاهدیم، که طی آن، هنر و به‌ویژه هنر تئاتر، جهان را به پلیدان و پلیدی وانهاد و به ستیزی سرسختانه با آنان پرداخت و به‌رغم سانسورهای وحشتناک حکومت‌های جباری چون حکومت موسولینی در ایتالیا که آثار معاصر اروپایی و امریکایی و روسی را ـ به‌ویژه اجرای آثار تئاتری‌شان را ـ به کل ممنوع کرد و یا فشارهای ناسیونال سوسیالیست‌های آلمان که هر چیز، از جمله تفکر هنرمندان را تابع دیدگاه‌های حزبی خود می‌خواستند (تا آنجا که به تئاترها دستور دادند در اجرای نمایش \تللو بر صحنه، شخصیت \تللو سفیدپوست باشد نه سیاه!) مقاومت کرد و دست از تعارض و ستیزه برنداشت.

اکنون دیگر امرِ سیاسی به عنوان وجهی اصلی و مهم از امرِ اجتماعی، در خصوصی‌ترین ابعاد و زوایای زندگی انسان‌ها حضور داشت، و این نمی‌توانست از نگاه هنرمندی که دیدگاهش پس از رئالیسم ابژکتیو شده و این نگاه و دیدگاه با واقعیات زندگی او، جامعه و جهانش سروکار داشت مخفی بماند و او را به واکنش وادار نکند. ارنست همینگوی گفته است: «استعداد و قابلیت نویسنده، فضیلت، صداقت و عینیت او به ارزنده‌ترین آثارش طنین سیاسی می‌بخشد.» و ماکسیم گورکی می‌گوید: «هنر، بنا به بنیاد خود، ستیزه‌ای «لَه» یا «علیه» است. هنرِ بی‌اعتنا و بی‌طرف، وجود ندارد و نمی‌تواند وجود داشته باشد زیرا انسان با دوربین عکاسی تفاوت دارد و مانند دوربین، واقعیت را ثابت نگاه نمی‌دارد، بلکه آن را تحکیم می‌کند و یا تغییر می‌دهد و درهم می‌ریزد. هنرمند، قاضیِ جانب‌دارِ دورهٔ خود است.»

و نگاهی از این گونه فعال، اجتماعی و انسان‌گرا که مدارِ اندیشگی‌اش عدالت است، همچنان تا به اکنون در حجم غالب هنرها ـ به‌ویژه هنرِ تئاتر که اساساً هنری متفکر بوده و هست ـ وجود دارد و عنوان شکوهمند هنر متعهد و تئاتر متعهد به خود پذیرفته است و هنرمندان متعهد، هم‌پای اندیشمندان جهان، در برابر هر بی عدالتی به دفاع از شأن و حرمت و حقوق انسان‌ها می‌پردازند. به عنوان نمونه اشاره‌ای کوتاه کنیم به بیانیهٔ گروهی از هنرمندان و اندیشمندانِ نامدارِ جهان به تاریخ اول ژوئن ۲۰۰۳ میلادی، که می‌توان آن را مانیفست ادبیات متعهد، پس از یازدهم سپتامبر ۲۰۰۱ میلادی خواند.

نوام چامسکی از نویسندگان این بیانیه بود که در آن با ارج نهادن به اصل «تعهد در هنر»، سیاست‌های تهاجمی و وحشیانهٔ سرمایه‌داری جهانی به سرکردگی امریکا در حملهٔ نظامی به دیگر کشورها، سرکوب‌ها و سانسورهای داخلی در اروپا و امریکا به بهانهٔ ماجرای برج‌های دوقلوی سازمان تجارت جهانی، به‌شدت محکوم می‌شود. این بیانیه که خود یک اثر ادبی مقتدر به شمار می‌آید و طی دو سال در هر دقیقه سه هنرمند و اندیشمند از سراسر جهان آن را امضا کردند، به عنوان یکی از بهترین نمونه‌های ادبیات متعهد معاصر، ارزیابی شده است. بخشی از این بیانیه، که گویی هدف هنر متعهد را تبیین می‌کند، چنین است:

«نگذاریم جهانِ تماشاگر از خموشی و کوتاهی ما به نومیدی بنشیند. جهان باید چنین پیامی از ما بشنود: در برابر ماشین جنگ و سرکوب ایستادگی خواهیم کرد و به دیگران نیز دلِ آن خواهیم داد که برای جلوگیری از آن، هر چه می‌توانند بکنند.»

برتولد برشت

برتولد برشت، نویسنده، کارگردان و نظریه‌پرداز معاصر تئاتر، یکی از مهم‌ترین و مطرح‌ترین هنرمندان متعهد هنر نمایش است که بر تئاتر (و نیز بر شعر) جهان تأثیری قاطع نهاد. او بر شیوهٔ تئاتری خود که هدف آن نشان دادن واقعیت به تماشاگر، واداشتن او به بازشناسی واقعیت، پی بردن به وحشتناک بودن آن و مصمم شدنش به تغییر آن بود، نام «تئاتر حماسی» (آموزشی، روایی، غیردراماتیک) نهاد. او خود دربارهٔ تئاتر حماسی می‌گوید که در این تئاتر، نویسنده به جای برانگیختن احساسات

تماشـــاگر و سوء استفاده از هیجانات او برای سوق دادنش به هر سمت و سویی که می‌خواهد، اندیشهٔ وی را برمی‌انگیزد و چنان می‌کند که او در آرامشـــی احساسی و بر پایهٔ معیارهای عقلی، نتیجه‌ای متناسب با ادراک خود از نمایش بگیرد.

در نمایش حماســی، داســتان بر نقل و روایت متکی است و کوششی برای حقیقی جلوه دادن داستان صورت نمی‌گیرد و این تفاوت عمدهٔ آن با تئاتر ارسطویی است که در آن تماشاگر درگیر عواطفی می‌شود که در اثر حقیقی دانســتن ماجرا در او ایجاد می‌شود و بر اساس همین عواطف نسبت به ماجرا و قهرمان داستان واکنش نشان می‌دهد. به عبارت دیگر در تئاتر ارســطویی این «توهم» در تماشــاگر ایجاد می‌شود که آنچه بر صحنه می‌بیند، «همین جا» و «همین حالا» در حال اتفاق افتادن است. اما در تئاتر حماســی برشــت، تماشاگر واقف اســت که ماجرای نمایش مربوط به گذشته و جایی معین است و از عواطف و هیجانات مرسوم در تئاتر ارسطویی در امان می‌ماند و قضاوتش نه در اثر عواطف و هیجانات، بلکه بر پایهٔ تعقل اســت. در تئاتر حماســی، حتی پایان داستان از ابتدا گفته می‌شــود تا هیجانِ کنجکاوی هم در تماشاگر از میان برود. عناصر غیر ادبی نمایش مانند موسیقی و صحنه‌آرایی، تابع کلمات متن نیستند. مستقل از آن عمل می‌کنند و حتی گاه متضاد با آن، تا با داستان ارتباطی دیالکتیکی و قضاوت‌انگیز ایجاد کنند. موضوع نمایش حماسی، سیاسی است اما نه تبلیغاتی.

برشــت بیســت‌ویک ســاله در ۱۹۱۹ میلادی با نمایشــی کلی‌نگر و ریشخندآمیز که از ســر احساسات به وسیلهٔ خود او نوشته و کارگردانی شــده بود و بی‌اعتنایی به همهٔ نهادهــای اجتماعی را توصیه می‌کرد، به نام اســپارتاکوس یــا آوای طبل‌ها در دل شــب وارد عرصهٔ تئاتر آلمان شــد. فئودال‌ها و طبقهٔ سرمایه‌دار آلمان که ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر داشــتند، جنگ جهانی اول را باخته بودند و ســلطهٔ فراگیرشان بر ملت، متزلزل شــده بود. دیکتاتوری ســهمگینی که بعد از شکست، در ۱۹۱۶ میلادی به راه افتاده بود تا جایگاه زمین‌داران و ســرمایه‌دارانِ متحدشان را احیا و تثبیت کند، با مقاومت کارگران و طبقهٔ متوســط مواجه شــده بود. کارگران، حزب سوســیال دمکرات‌های مســتقل را تشکیل دادند و «انجمن اسپارتاکوس» نیز با اهداف مبارزاتی تأسیس شد. انقلاب شوروی نیز برای معارضان نقش الگویی محرک و جســارت‌بخش داشــت به‌ویژه که پایه‌گذاران «فلســفهٔ علمی» که منشــأ فکری انقلابیون شوروی بود، یعنی مارکــس و انگلس، پرورش‌یافتهٔ آلمان بودنــد. در ۱۹۱۸ میلادی شورش‌هایی در نقاط مختلف این کشور رخ دادند که منجر به شکل‌گیری شــوراهای کارگران و ســربازان ـ با الگوپذیری از شــوراهای انقلابی در شوروی ـ شدند. در این هنگام برتولد برشت که در شهر اکسبورگ ایالت باواریا می‌زیست، به انقلابیون پیوست و نمایندهٔ کمیتهٔ انقلابی اکسبورگ، مســتقر در یک بیمارســتان شد. آن‌ها یک گارد ســرخ نیز تشکیل داده بودند، اما با هجوم ســربازان تحت فرمان ژنرال فن‌ایپ، آن کمیته و آن گارد متلاشی شدند و رهبرشان به قتل رسید و اوضاع در باواریا به حال نخست برگشت. سرکوب و کشتاری وحشیانه در نقاط انقلاب‌خیز آلمان صورت گرفت. در برلین نیز انقلاب سرکوب شد و رهبرانش اعدام شدند. بورژوازی و حکومت وابســته به آن برگشته بودند و فاشیسم از این میان چهره نشــان داد برشت پس از اســپارتاکوس (آوای طبل‌ها در دل شب) به ضعف مطالعات خود و نیازش به بینش عمیق پی برد. طی مطالعاتش جذب کتاب کاپیتال (ســرمایه) نوشتهٔ کارل مارکس شد و از این رهگذر به ســمت آثار لنین سوق پیدا کرد و او را به عنوان راهبرِ اندیشگی خود برگزید. تمرکز بر مردم (خلق) در دیدگاه‌های لنین، اندیشهٔ او را بر اهمیت تماشاگر در تئاتر متمرکز کرد. تماشاگری که می‌بایست هم می‌آموخت و هم سرگرم می‌شد و با عقل و خِرَد خود به تماشای نمایش می‌آمد نه با عواطف و هیجاناتش، تا بتوان او را از مسیر سرگرمی به اندیشیدن هدایت کرد و با نقد و تحلیلِ داده‌های نمایشــی که می‌دید درمی‌یافت که آنچه درست به نظر می‌آید، در شرایط متفاوت و در نگاهی از سر عقل ممکن است نادرست جلوه کند و نادرست را باید حذف کرد و یا تغییر داد.

برشــت به تمامی دوره‌هــای تئاتری پیــش از خود، از ابتــدای تاریخ (کلاسیک، نئوکلاسیک، رمانتیک) نام تئاتر دراماتیک می‌دهد و از آن‌ها به «تئاتر دراماتیک: دشــمن سرســختِ من» تعبیر می‌کند و می‌گوید: «این نوع نمایش عواطف را به زنجیر می‌کشد تا توهمی از واقعیت ایجاد کنــد اما من تصاویری از واقعیت می‌گیــرم و آن‌ها را کنار هم می‌گذارم تــا عواطف را ایجاد کنند.» او همچنین معتقد اســت که تئاتر دراماتیک با تجمل در صحنه‌پردازی و پیرایه‌های داستانیِ متن. تمرکز تماشاگر بر محتوا را زایل می‌کند.

هدف او انتقال آگاهی به مخاطب اســت و ممانعت از احساسات‌گرایی او. می‌خواهد واکنش‌های عاطفی ســنتی و پیش‌ســاخته و عادت‌شده را از تماشــاگر بگیــرد و او را به بروز واکنش‌های جدید، متناســب با آنچه در پیرامونــش می‌گــذرد ـ و آن را در نمایــشِ روی صحنــه به صورت بازسازی‌شــده تماشــا می‌کند ـ وادارد، و برای ایجاد این نوع از واکنش، بهره‌گیری ویژه‌ای از «فاصلهٔ زیباشــناختی» که در آثار رئالیســتی اتفاق می‌افتد، به عمل آورد.

حفظ فاصلهٔ زیباشــناختی۲ سبب می‌شــود که مخاطب اثر رئالیستی ضمــنِ ادراک ویژگی‌های هنری اثر، واقعیت هنری را با واقعیت زندگی، یکســان نداند و فی‌المثل اگر نســبت به شــخصیت مثبت یک نمایشِ در حال اجرا، گرایشــی در او ایجاد می‌شــود، در لحظه‌ای از نمایش که شــخصیت دیگری نسبت به او اقدام به سوء قصد می‌کند، برای کمک به او، به روی صحنه نرود. برشت این فاصله را زمینه‌ای مناسب برای انتقال آگاهی بــه مخاطب دید و البته در آن تغییری ایجــاد کرده، به تأثیرات فاصله‌گذاری۳ تبدیلش کرد، بــه این ترتیب که در تئاتر او، خلاف تئاتر دراماتیک که تلاشــش در راستای مشارکت حسی و عاطفیِ تماشاگر در حوادث نمایش و به‌ویژه همذات‌پنداری با قهرمان آن است، با ایجاد فاصله میان بازیگر و نقش به طوری که در نقش غرق نشود و حتی گاه با ترک نقش در جایگاه ناظرِ قضاوت‌کننده قرار گیرد، توجه تماشاگر را به هدف و پیام اثر جلب کرد، تا او نیز بدون غرق شدن در هیجانات و عواطف حاصل از تماشا به قضاوت بپردازد و از رهگذر قضاوتِ هشیارانه به ادراکِ خاص از حادثهٔ نمایش و کردارها و خصایل شــخصیت‌های آن نایل شــود. این ادراک منتقدانه و قضاوت‌گرانه، تماشــاگر را به بروز واکنش عاطفیِ فارغ از عواطف کلیشه‌ایِ عادت‌شده سوق می‌دهد. عواطفی نه زنجیرشده بلکه آگاهانه و به اختیار. این شیوه که نه تنها در کار بازیگران نمایش حماسی او، کــه در همــهٔ عناصــر آن ـ و در هر یک به نحوی ـ اعمال می‌شــود فاصله‌گذاری نام گرفته است. برخی از طرق فاصله‌گذاریِ از این قرارند:

۱. آفرینش یک کلیت از نقش، توسط خِرَد بازیگر، فارغ از پیش‌داوری و بی آنکه خصایل نقش از خصایل خود بازیگر عبور کند.

۲. رویارویی بازیگر با تماشاگر به شکل‌های مختلف، مثلاً خطاب به او و حضور در فضای سالن.

۳. به‌کارگیری شــیوهٔ «دلارته» (بداهه‌ســازی) که گاه با قطع و وصل بازی همراه است.

۴. پرهیــز از واقع‌نمایــی در صحنه‌پــردازی و اســتفاده از نشــانه‌ها و المان‌ها.

۵. تأکید بر صحنه‌های خاص با اسلاید، فیلم و...

۶. نفی و حــذف طبیعت‌گرایی که بنیان نمایــش دراماتیک و حاصل نگاه تقلیدی به هســتی است و ریشــه در نظریهٔ «محاکات» ارسطو دارد و جایگزیــن کردن واقعیــت و خِرَدِ تعقلی در نمایشنامه‌نویســی، بازی،

صحنه‌پردازی و...

۷. طریقه‌هـای متنـوع دیگر که او خود در اجراهایـش و یا دیگران بر مبنای شیوهٔ او ابداع کردند.

بدین گونه او زیبایی‌شـناختی خاصی را پیشـنهاد و عمل می‌کرد که با زیبایی‌شـناختی بورژواها و فرمالیسـم پدیدآمده بر اساس آن متفاوت بود (هر چند یکی از اتهامات خود وی که حکومت هیتلری به او نسـبت داد، «فرمالیسـت بودن» بود!). تفکر مارکسیسـتی برشـت و تنفرش از سـرمایه‌داری، در نمایشـنامه‌ها، اشـعار و گفته‌هایش متجلی‌اند، مانند جملهٔ مشـهورش که سـخن گفتن از درخت را در شـرایط وحشتناکی که در آن دوران ـ و بعدها ـ برای بشـریت ایجاد شده بود، جنایت تلقی می‌کند و یا این بیانش که: «تأسـیس بانک، خیانتی بزرگ‌تر از سـرقت آن اسـت.» او تئاتـر دراماتیک و اصل هم‌ذات پنـداری آن را القاکنندهٔ پذیرش وضع موجود و گریزناپذیر بودنش می‌دانست و معتقد بود که در چنان شـرایطی به تئاتری نیاز هست که نه تنها وضع موجود را نپذیرد، بلکـه آن را نقد و تحلیل کند و تغییر دهد و تئاتر را به دلیل مکانیسـم ارتباطیِ بی‌بدیلِ بی‌واسطه‌اش، بهترین ابزار برای چنین تحلیل و تغییری می‌دانست. در بیست‌وهشت سالگی نوشت: «تئاتر کنونی، بیهوده و پرت اسـت زیرا ارتباطی با جامعه و مردم ندارد.» شیوهٔ تئاتر خود را آموزشی خواند و سلاحی برای تغییر اجتماعی دانست. تفکر او در تماس با مکتب هنری اکسپرسیونیسم آلمان که بیانگر دغدغه‌های انسانِ متأثر و متألم از مناسـبات ستمگرانه و استثمارگرِ پدید آمده و نشئت گرفته از اوج‌گیریِ منحرف‌شدهٔ انقلاب صنعتی و سلطهٔ سرمایه‌داری بود و مدرنیته را سبب پامال شدن شرافت و اصالت و حرمت انسان می‌دانست و نیز در تماس با مکتب فکری مارکسیسم که علیه سرمایه‌داری پرچم افراشته بود، شکل گرفت و چنین تفکری نمی‌توانست بپذیرد که تئاتر از مسائل و معضلات بشریت غافل بماند و تنها اسباب سرگرمی باشد. البته او خود، سرگرمی را بخشـی از اهداف تئاتر آموزشـی خود می‌دانسـت و می‌گفت: «حتی شکسپیر، نمایشـنامه‌هایش را برای تفریح و سرگرمی خود و دوستانش می‌نوشت.» اما سرگرمی هم در تئاتر او متعهدانه و مسئولانه بود چرا که وسـیله‌ای می‌شـد برای جذب مخاطبان، و محملی برای انتقال و القای محتـوا به آنان و آماده کردنشـان برای نقد و خـردورزی و طرد عواطف زنجیرشده و سنتی.

نظریهٔ برتولد برشـت، یک‌باره شکل نگرفت. او سال‌ها از آغاز کار خود در آلمان، تا آن گاه که با به قدرت رسـیدن هیتلر در آلمان جایی برای امثال وی نماند و به کشورهای اسکاندیناوی و سپس به امریکا مهاجرت کـرد. تا پیش از جنگ جهانی دوم و حتی در طول آن به تکمیل تئوری و آثـار خود پرداخت و هنگامی که پنج سـال پـس از پایان این جنگ ویرانگـر به آلمان بازگشـت و دیگـر هیتلری نمانده بـود، تئاتر «برلینر آنسـامبل» را تأسیس و به یاری همسرش هلنا وایگل آثار خود را در آن اجرا کرد و نمایشـنامه‌هایش نیز در این زمان منتشر شدند. در این دورهٔ هفت‌سـاله (۱۹۵۶ـ۱۹۴۹) بود که می‌توان گفت نظریهٔ تئاتر حماسـی (آموزشی، روایی، غیردراماتیک) پخته و پرداخته شد و رواج بیشتر یافت. تئاتری متعهد که حتی در تعهد خود راه افراط هم پویید و این افراد که زاییدهٔ ایدئولوژیک شدن بیش از حدش بود بعدها نقطهٔ ضعف و «چشم اسفندیار» آن شناخته شد (وابستگی شدید به مارکسیسم).

اما جدا از منشأ ایدئولوژیکِ تئاترِ برشت، او بخش مهمی از وجه تکنیکی تئاتر خود را مدیون مشرق زمین است، الگوی او در شیوه بازیگریِ تئاتر حماسـی (یعنی در مهم‌ترین بخش تئاتر به اذعـان همهٔ نظریه‌پردازان تئاتـر از آغاز تا اکنون) تئاتر آسـیا (هند، چیـن، ژاپن و به اعتقاد برخی صاحب‌نظران: تعزیهٔ ایران) بود، همچنان که نمایش‌های میستری (راز و رمز) قرون وسطای اروپا، تئاتر کلاسیک اسپانیا و تئاتر مسیحیان یسوعی را از حیث تمایلات و ظرفیت‌های آموزشـی الگو قرار داد. در تئاتر آسـیا بازیگران در واقع تکنسـین بازیگری‌اند و به هنگام بازی، واقف‌اند که در حال بازیِ نقش‌اند، و در نقش غرق نمی‌شـوند، بنابراین قادرند سـاختار شـخصیتیِ نقش، عواملِ بـه وجود آورندهٔ آن سـاختار و عقاید و کردار نقش را مورد بررسـی و نقد قرار دهند و این ظرفیت است که برشت آن را برگزیده و محملِ انتقال پیام سیاسـی ـ اجتماعی در شـیوهٔ بازیگری پیشنهادی خود می‌کند تا تعاملی میان بازیگر و ذهن و عواطف تماشاگر برقرار شـود. تعاملی که طی آن، تماشـاگر، بدون موضع‌گیری در قبال مسئلهٔ مطرح‌شده در نمایش نباید از سالن خارج شود و تنها با هم‌دردی و هم‌ذات‌پنداری با شـخصیت‌های نمایش، تسـلیمِ احساسـیِ ایده‌های نویسنده و کارگردان و نیز عقاید و عواطف نقش، نخواهد بود. از گفته‌های او در این باره می‌خوانیم:

«... برای اجرا موضوعی انتخاب شـده بود و حوادث از طریق فرایندی از بیگانه‌سـازی [فاصله‌گـذاری] روی صحنه نشـان داده می‌شـد. این بیگانه‌سازی برای درک کاملِ کار، ضروری است. وقتی چیزی واضح‌ترین امر دنیا به نظر می‌رسد معنایش این است که هر کوششی برای شناخت دنیا بیهوده شـده اسـت. چیزی که طبیعی اسـت بایـد نیروی چیزی شگفت‌انگیز داشته باشـد! این تنها راه نشان دادنِ قوانین علت و معلول است! [...] تماشاگر تئاتر دراماتیک می‌گوید: «بله من هم همین احساس را داشته‌ام... درست مثل من... کاملاً طبیعیه... هیچ وقت تغییری نمی‌کنه... بدیهیه، بدیهی‌تریـن چیز جهان... وقتی گریه می‌کنند، گریه می‌کنم، و وقتی می‌خندند می‌خندم...» [اما] تماشاگر تئاتر حماسی می‌گوید: «هیچ وقت فکرش را نمی‌کردم... نباید این طوری باشـد... فوق‌العاده است، باور نکردنیه... باید جلوش را گرفت... رنج‌های این مرد منو می‌ترسـونه چون اصلاً لازم نیست... چه هنر باشکوهی. هیچ چیزش بدیهی نیست... وقتی گریه می‌کنند می‌خندم و وقتی می‌خندند گریه می‌کنم.»

برشـت توضیح روشـن‌گری در مورد طرد هم‌ذات‌پنداری دارد، و آن را بـه معنی طرد عواطـف به طور کلی نمی‌داند (چرا کـه اصولاً هنر از راه عواطف است که به اندیشهٔ مخاطب نقب می‌زند و پیام و تأثیر خود را به او انتقال می‌دهد).

او مقصود از مخالفت با هم‌ذات‌پنداریِ مطرح‌شـده در نظریهٔ ارسطوییِ تئاتر را آن می‌داند که روشـن شـود در آن نظریه، زیباشـناختیِ غلطی وجود دارد که طبق آن فقط با هم‌ذات‌پنداری می‌توان عواطف را به دست آورد. اما تئاتر حماسـی قصد برانگیختن و تجسم عواطفی را دارد که نه مبتنی بر اندیشه‌های انتزاعیِ سنتی، بلکه ویژهٔ انسان امروزند و متناسب با مسائل ویژهٔ او و شرایط ویژه‌اش، و از خردورزی برمی‌خیزند. «عواطف، همواره زمینهٔ طبقاتیِ محدودی دارند. شـکلی کـه در هر زمان به خود می‌گیرند، شـکلی تاریخی است که به شـیوه‌های خاص محدود و مقید شده است. عواطف، به هیچ وجه، جهانی و بی‌زمان نیستند.»

مقصود برشت از جهانی و بی‌زمان نبودن عواطف آن است که روشن کند که فاشیسم به سود مقاصد و اهداف خود که برخاسته از اهداف و مقاصد بورژوازی اسـت، عواطف کهنهٔ بی‌مصـرف را در مقیاس‌های اجتماعی و جهانی طرح کرده و می‌خواهد از آن‌ها کارکردی امروزی بگیرد و مردم را با استفادهٔ سوء از آن عواطف، که به تعبیرِ وی «از گور درآورده شده‌اند» به سـمت و سـوی دلخواه هدایت کند، و تئاتر دراماتیـک نیز از طریق هم‌ذات‌پنـداری که همان عواطف را برمی‌انگیزد، هماهنگ با فاشیسـم حرکت می‌کند، و در تحلیلی فراگیر، هم‌سـو با بورژوازیِ سلطه‌گر و بی اعتنا به شأن و ارج انسان و چنین تئاتری قادر نیست که در تماشاگر خود واکنش مناسب در برابر شرایط و مناسبات ناعادلانهٔ جدید برانگیزد.

برشـت، جایی در تبیین حماسـه، کلامی دارد که برای درک نام تئاتر حماسی که بر شیوهٔ خود نهاده است، روشن‌گر است: «در تئاتر حماسی،

آدم‌های زنده بازی می‌کننـــد، اما تئاترِ رایجِ دراماتیک تنها از راه کلمات عمل می‌کند. حماسه، هم نظیر کتاب هومر و هم نظیر اجرای خوانندگان قرون وسطا در اجرای تئاتر کارآیی دارد، در حالی که همگان توافق دارند که نمایشـــنامه‌هایی چون «فاوست» گوته و «مانفرد» بایرون، به صورت کتاب مؤثرند. بنابراین حتی در تعریف ارســـطو، تفاوت بین شعر نمایشی و شـــعر حماسی مربوط به شیوه‌های مختلف تشکیل آن‌هاست، و قوانین آن‌ها با دو شاخهٔ مختلف زیبایی‌شناسی سروکار دارند. نحوهٔ ساختمانشان به شیوه‌های مختلف عرضهٔ آن‌ها به مردم بستگی دارد که گاهی از طریق صحنه و زمانی از طَریق کتاب عرضه می‌شوند اما عنصر نمایشی در آثار حماسی و عنصر حماسی در آثار نمایشی، مستقل از آن‌اند.»

در تئاتر حماســـی، محیط و مکان رویداد، عامل نمایشـــیِ مستقلی به شـــمار می‌آید و بـــا واکنش قهرمان به آن تعریف می‌شـــود، در حالی در تئاتر دراماتیک از دیدگاه شـــخصیت محوری نمایش نشان داده می‌شود. به این ترتیب، خودِ صحنه هم در تئاتر حماسی، عنصری از روایت است و داســـتان می‌گوید و همراه با دیوار چهارم، جای قصه‌گو خالی نیســـت. در اجراهای حماسی از ابزار و امکانات جدید مانند ابزار نوری نوین، ابزار ماشینی، فیلم، اسلاید و... با هدف قصه‌گو شدن صحنه استفاده می‌شود. «زمینه، نســـبت به حوادث روی صحنه ـ با پرده‌های بزرگی که حوادثِ هم‌زمان دیگری را تداعی می‌کردند، با نشان دادنِ اسنادی که گفته‌های شخصیت‌ها را تأیید یا رد می‌کرد، از طریق پروژکتور، با تصاویرِ ملموس و قابل فهمی که گفتارهای انتزاعی را همراهی می‌کرد، با ارقام و جملاتی که لال‌بازی‌های مبهم را روشن می‌کرد ـ موضع می‌گرفت [و با ورود این امکان، و حذف عناصری چون همذات‌پنداری و...] تئاتر شروع به آموزش کرد. نفت، تورم، چالش‌های اجتماعی، خانواده، مذهب، گندم، بازار گوشت، همهٔ این‌ها به صورت موضوعِ نمایشی درآمدند. همسرایان چیزهایی را که تماشاگر نمی‌دانست برای او روشن کرد، فیلم‌ها، رویدادهای مدونِ سراسر جهان را نشان دادند، پروژکتورها آمار و ارقام را بر نمایش افزودند، به این ترتیب پس‌زمینه به پیش صحنه آمد» و داستان ـ که بدین گونه صحنه نیز از روایتگران مهم آن است ـ در آثار برشت، وسیله‌ای است برای نشان دادن جهان، اما نشان دادنی عمیق‌تر و دقیق‌تر و همراه با قضاوت و نقد، آن هم درخورِ ادراک مخاطب، در شعری از خود وی می‌خوانیم:

«از تئاتر روزمره چَندان پیش‌تر مرو
تئاتری که صحنه‌اش خیابان است
نگاه کن آن مرد در آن گوشه
حادثه‌ای را بازمی‌آفریند
این گونه است که به راننده در پشت فرمانش
به جماعتی که برای محاکمه آمده‌اند
به قربانی که به نظر پیر می‌آید
و به همهٔ آن‌ها
فقط آن قدر نشان می‌دهد
که حادثه را درک کنند
با این حال همه پیش چشم تو زندگی می‌کنند
و او برای هر کس به شیوه‌ای نمایش می‌دهد
که انگار حادثه غیر قابل پیش‌گیری‌ست
پس حادثه را می‌فهمند
و باز هم می‌توانند شگفت‌زده بایستند
چرا که هر کس مسیری دیگرگونه دارد
اکنون مسیرهای دوگانه را نشان می‌دهد
و چگونگیِ حرکت از هر یک را
تا بر حادثه فایق آیند
این شاهدِ فارغ از خُرافه است
هرگز به ستاره‌ای چشم نمی‌دوزد
میراهایش را جز به اشتباهشان
به چیزی وانمی‌گذارد»

پس جنبه‌های فنی تئاتر به ساختن نمایش داستانی (روایی ـ حماسی) کمـــک می‌کند و در این گونه نمایش، حماســـه و داســـتان و نمایش در هم می‌آمیزند تا آن داســـتان خاص که ســـاختاری متفاوت با نمایشنامهٔ تئاتر دراماتیک دارد و ترکیبی آموزشـــی، فیلسوفانه، سرگرم‌کننده دارد پرداخته شـــود. این تئاتر، آموزشِ نگـــرش، نقد و موضع‌گیری می‌دهد و «مشـــغلهٔ فلاسفه است اما فقط فیلســـوفانی که تنها نمی‌خواهند جهان را توضیـــح دهند، بلکـــه می‌خواهند آن را عوض هم بکنند.» داســـتانش بر ســـاده‌ترین شکل روایت استوار اســـت و در مورد سرگرم‌کنندگی‌اش هم، برشـــت معتقد اســـت که قانونی وجود ندارد که آموزش و سرگرمی را متضاد و مغایرِ یکدیگر بداند. اما او آموزش و تربیتِ رســـمی را در نظر ندارد که همچون معامله‌ای تجاری اســـت و «دانش در آن یک کالاست. تحصیل می‌شـــود که دوباره فروخته شـــود»، بلکه مقصودش آموزشِ آن چیزهایی اســـت که به کار تغییر جهان و وضع موجود بیایند. از دیدگاه او از آمـــوزش، تفریح و لذتی خاص حاصل می‌آید و از آموزشِ مورد نظر او، لذت و تفریحی عمیق‌تر. و می‌گوید ســـاختارِ کلیِ تئاتر برای آموزش، کاملاً متناسب است. و اما پیرامون ارتباطِ اخلاق با تئاتر، برشت با ارسطو که تئاتر را نهادی اخلاقی می‌دانســـت موافق نیست، و سخن نیچه را که فردریش شیللر شاعر و نمایشـــنامه‌نویس را به دلیل «دمیدن در شیپور اخـــلاق» مورد حمله قـــرار داد و ارتباط میانِ تئاتـــر و اخلاق را یأس‌آور دانست، تأیید می‌کند و معتقد است که شیللر نگاهی هم‌سو با بورژوازی که هدفش شکل دادن و یکسان کردن اندیشهٔ ملت‌ها در راستای تثبیت اخلاق سنّتیِ ارتجاعی و پذیرش خواست سلطه‌گران است، داشته است. از نظر وی هدف تئاتر حماسی مشاهده است: مشاهدهٔ تضادهای دردناک و شرایط غیر قابل تحمل در محیط زندگی انسان‌ها؛ شرایط و تضادهایی که تنها معلول مســـائل اخلاقی نیســـتند تا بتوان با درس اخلاق دادن، چاره‌شان کرد. هدف، وارد کردن ایرادات اخلاقی به تحقیر و خفّت انسان نیست. بلکه هدف کشف ابزار و طریقی است برای حذف یا تغییرِ شرایطی که سبب خفّت و تحقیرش شده‌اند.

«ما در واقع به اســـم اخلاق حرف نمی‌زدیم، بلکه به نام قربانیان سخن می‌گفتیم. واقعاً دو تا موضوعِ متفاوت است چون به قربانیان گفته‌اند که شما باید به دلایل اخلاقی، به سهم خودتان راضی باشید. اخلاق‌گرایانی از این دست، انسان را برای اخلاق می‌خواهند، نه اخلاق را برای انسان.»

و سرانجام دربارهٔ جوامع مناسب برای اجرای تئاتر حماسی، برشت خود معتقد بود که این شـــیوهٔ تئاتری نیز مانند هر شیوهٔ دیگر، در اثر شرایط و گرایشـــات خاص جامعهٔ آلمانی شـــکل گرفته است و در جاهایی چون لندن، رُم، توکیو و پاریس که شـــرایطی دیگـــر و لاجَرَم اقتضائاتی دیگر دارند و در آن‌ها هدف تئاتر متفاوت است، پذیرفته نخواهد شد.

این شـــیوه مناسب جوامعی است که در آن‌ها جنبشی قوی برای طرحِ آزادانهٔ مسائل اساسی و حل آن مسائل به وجود آید و چنین شرایطی تنها در زمان‌هایی محدود و در جاهایی معدود از جهان فراهم شده است.

به طور کلی هدف تئاتر حماسیِ برشت، نه نمایشی از جهان، که نشان دادنِ خودِ جهان بود، با شـــیوه‌ای منتقدانـــه، مقابله‌گر و فاصله‌گذارانه. و «نقد جامعه در نهایت یعنی انقلاب. در آنجا شما نقد را به نتیجهٔ منطقیِ آن می‌رسانید، و نقشی فعال در آن بازی می‌کنید.»

زمینه‌های تئاتر حماسی برشت

زمینهٔ تکنیکی و اجرایی تئاتر حماســـی برشـــت را باید در آثار ماکس راینهارت جســـت‌وجو کرد که از ۱۹۰۵ (هفت‌سالگی برشت) کارگردانی

را آغاز کرد و معتقد بود که یک سبک یا شیوهٔ واحد وجود ندارد و همه چیز بستگی دارد به شناختن فضای ویژهٔ نمایشنامه و زنده ساختن آن. پس، از شیوه‌های گوناگون در یک اجرا بهره می‌گرفت و این طریقه. به طریقهٔ «التقاطی» (کُلکتیک) معروف شده است. او از نمایش‌های محفلی برای چند مخاطب تا نمایش‌هایی در میادین بزرگ، کوه، کلیسا و حتی نمایشی که صحنه‌هایش در چند گوشهٔ شهری بزرگ پراکنده بودند، به اجرا درآورد و در آن‌ها از ماشین‌ها و دستگاه‌ها و ابزار صحنه‌ای و نورپردازی‌های عظیم و صحنه‌های گردان و هر گونه ابزار تکنولوژیک ابداعی بهره برد. ابتکارهایش در نورپردازی، در تئاترِ سراسرِ اروپا تقلید شدند و رهنمودهایش به صنایع الکتریکی، سبب تحول در ابزار نوری صحنه شدند. او شاگرد و مریدی به نام اروین پیسکاتور در گروهش داشت که از ایده‌های استاد خویش بهره گرفت و در ۱۹۲۰ شکل اجرایی قاعده‌مندتری از آن‌ها پدید آورد که همان تئاتر حماسی بود و به «تئاتر مستند» شهرت یافت. او نیز از تکنولوژی سنگین و گران‌بهای صحنه‌ای استفاده می‌کرد و نیز از فتومونتاژ، صحنهٔ کُروی، فیلم و... تا واقعیت را هر چه دقیق‌تر بر صحنه زنده کند چرا که تئاتر را رسانه‌ای خبری می‌دانست و وظیفه‌اش را اطلاع‌رسانی و هدفش را نه «ارزیابی زیباشناختیِ جهان، که اراده‌ای آگاهانه برای تغییر جهان». اروین پیسکاتور نیز چنان که بعداً برشت در نظر داشت، کمر به نابودی «تئاتر فرتوت بورژوا» بسته بود و می‌گفت: «تئاتر باید بخشی از مبارزهٔ اجتماعی باشد، و وسیله‌ای که طبقهٔ کارگر بتواند با آن خودآگاهی‌اش را نشان دهد.» تعبیر خاص او این بود که: «تئاتر یک مجلسِ قانون‌گذاری است و عامهٔ مردم، قوهٔ مقننه». برشتِ جوان که در آغاز تئاتر حماسی (یا مستند) پیسکاتور بیست‌ودو ساله بود، هم‌زمان با تأثیرپذیری از مکتب هنری اکسپرسیونیسم و مکتب سیاسی ـ اجتماعی مارکسیسم، از ابتدا در گروه ماکس راینهارت کار می‌کرد و از ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۰ یعنی تا سی و دو سالگی خود، همکاری‌هایی با پیسکاتور داشت و از دیدگاه‌های این دو کارگردان بزرگ و مطرح هم‌وطن ذخیره‌های ذهنی اندوخت، اگرچه طبیعت‌گرایی راینهارت را طبق باورها و شیوهٔ خود اساساً قبول نداشت. پیسکاتور قصد تئاتر حماسی را شرکت تماشاگران در آنچه به بهروزی خود و وطنشان است، می‌دانست و در اجراهای مکانیزهٔ پرهزینهٔ او، تکنولوژی را که «نماد آگاهی قرن بیستم» به شمار می‌آورد حضوری چشمگیر داشت (پل‌های متحرک، بالابرها، جرثقیل، سکوهای متحرک که چندین تُن بار را با فشردن دکمه‌ای در صحنه جابه‌جا می‌کردند و...). با این همه مشکل اجراهایش که رویکردی مستند و روشی عقلانی و غیر احساساتی داشتند، ضعف ارتباط با تماشاگران بود، که نبودِ توفیق در القای پیام را به همراه داشت.

در سال ۱۹۳۳ میلادیِ فشارهای سیاسی دستگاه حکومت هیتلری، راینهارت، پیسکاتور و برشت را ناگزیر به مهاجرت از آلمان کرد. پیسکاتور تنها در ۱۹۶۲ میلادی چهار سال پیش از مرگش و هفده سال پس از سرنگونی هیتلر و نازیسم در آلمان به کارگردانی آثار مستند نمایشنامه‌نویسانی چون پیتر وایس پرداخت و نام شیوهٔ خود در این اجراها را «تئاتر جست‌وجو» ـ جست‌وجوی واقعیت‌های هولناک معاصر که بر سرنوشت انسان‌ها مؤثر بودند ـ نهاد. اما برشت که از ۱۹۳۰ تئاتر حماسی را به سیاق خود آغاز کرده و به تئوریزه کردنش پرداخته بود (در ۱۹۳۱ برای نخستین بار چهار نمایشنامه‌اش در مونیخ اجرا شدند) در مهاجرت نیز به فعالیت ادامه داد و پس از بازگشت به آلمان در ۱۹۴۹، چهار سال پس از پایان جنگ جهانی دوم، با بنا نهادن تئاتر برلینر آنسامبل تا زمان مرگش در ۱۹۵۶ (ده سال پیش از مرگ اروین پیسکاتور) این کوشش او ادامه داشت. او عملاً از ۱۹۳۰ با جود زنده و فعال بودن پیش‌کسوتانش ماکس راینهارت و پیسکاتور، مطرح‌ترین چهرهٔ تئاتر آلمان به شمار می‌آمد زیرا که هم در نمایشنامه‌نویسی به شیوهٔ حماسی/ آموزشی شیوهٔ خاصی در روایت ابداع کرد که راهگشای نویسندگان پس از وی شد، و هم در کارگردانی به‌رغم بهره‌یابی از تکنولوژی صحنه‌ای به پیروی از دو پیش‌کسوت خود به دور از افراط‌های آن دو ماند و از اجراهای پرهزینه پرهیز کرد. از او که صحنه‌پردازیِ مجلل «تئاتر دراماتیک» را که شیوهٔ بورژوا مآبانه می‌دانست محکوم می‌کرد، چنین انتظاری می‌رفت. علاوه بر این‌ها، برشت برای بازیگریِ این شیوهٔ تئاتری نیز تبیینِ تئوری می‌کرد. پس این برشت بود که نظریه‌اش منسجم‌تر بود و هر سه بخش اصلی نمایش یعنی نمایشنامه‌نویسی، بازیگری و کارگردانی را فرامی‌گرفت و پوشش می‌داد. البته مقالات و نقدهایی هم که پیش از ۱۹۳۰ می‌نوشت و قرار گرفتنش در کنار دو پیش‌کسوت صاحب‌نام خود، و در مونیخ در کنار کارل فالنتین که محبوبیت بسیار داشت، در اعتبار او مؤثر بودند، با این همه نظریات او تا پیش از بازگشت از مهاجرت، در آلمان کمتر شناخته شده بودند زیرا دوران پختگی وی و تئوری‌اش در مهاجرت سپری شد و جامعهٔ آلمان نیز با درگیری در جنگ و سپس مواجهه با مصایبِ شکست، مسائلی عمده‌تر داشت. پیسکاتور دربارهٔ خود و برشت گفته بود: «تئاتر حماسی از لحاظ اجرایی ابتدا توسط من ابداع شد و از لحاظ نوشتن متن، به توسط برشت.»

به هر حال این برای برشت امتیازی بزرگ بود که خلاف پیش‌کسوتانش که متن‌های دیگران را، حتی متولی مربوط به تئاتر دراماتیک، به صحنه می‌بردند، خود نویسنده بود و متونی مناسب تئاتر حماسی می‌نگاشت، متونی که همواره موقتی بودند و بر اساس واکنش‌های تماشاگران، نظرات و عمل بازیگران و پیشنهادهای دستیارانش به بازنویسی مکرر آن‌ها می‌پرداخت، زیرا او به خودمختاری نویسنده و کارگردان باور نداشت و دستیارانی داشت که دربارهٔ موضوع نمایشش تحقیق و اظهارنظر می‌کردند. یک نکته در مورد تمریناتش این‌که؛ برای ممانعت از یکی شدن بازیگرانش با نقش و با این هدف که آن‌ها تنها نقش را عرضه کنند و به فاصله‌گذاری برشتی (همان تأثیرات فاصله‌گذاری که کارکرد جدیدی از فاصلهٔ زیباشناختی رئالیستی بود) آنان را وامی‌داشت تا پیش از بیان هر دیالوگ خود، عبارت «آن مرد ـ یا آن زن ـ گفت» را اضافه کنند که فراموششان نشود که در حال بازی کردن نقش‌اند و در اجرای آن هم. مقابل تماشاگری خواهند بود که در سالن نمایش است و مشغول به تماشای یک «بازسازی از گذشته» و مانند بازیگران تئاتر دراماتیک نباید چنان با نقش یکی شوند که تماشاگر باور کند که حادثه، در زمان حال در حال رخ دادن است.

و سرانجام به‌رغم تمام تفاوت‌های برشت با راینهارت و پیسکاتور و تلاش بیست‌وشش سالهٔ او برای تبیینِ تئوری و عملی شیوهٔ خود، اجراهایش به هدف مورد نظر نمی‌رسیدند یعنی تماشاگرانش به آن نقد و تحلیل و قضاوتی که او می‌خواست دست نمی‌یافتند. او می‌خواست تماشاگر نه مجذوب قصهٔ نمایش و قهرمان آن، که جذب محتوا و پیام شوند و این را از اصلی‌ترین وجوه تفاوت میان تئاتر دراماتیک و تئاتر حماسی می‌دانست، و می‌کوشید «جادوی صحنه» را که فریبنده‌ترین تأثیر تئاتر دراماتیک است، و سبب انگیزش عواطف کلیشه‌ای و سنتی و تثبیت آن‌ها، زایل کند. اما تماشاگران آثارش به شدت مجذوب قصه و قهرمان می‌شدند و ترفندهای اجرایی‌اش به جادوی دیگری تبدیل می‌شدند. غالباً وجه شاعرانه و احساسی کارش بر تماشاگر تأثیر می‌نهاد، ترانه‌های نمایش‌هایش سرِ زبان‌ها می‌افتادند، و یا تکیه‌کلام‌های قهرمانانش و... از سوی دیگر نیز شخصیت و آثار برتولد برشت مورد تحسین و ستایش شاعران و روشن‌فکران و غرب‌نشینان واقع می‌شد، یعنی همان کسان و اقشاری که وی همواره نسبت به آن‌ها اظهار بی‌زاری می‌کرد و از آنان تبرّی می‌جست. آثار او در میان طبقهٔ کارگر، اصلی‌ترین مخاطبِ هدفِ او، تئاتر و تئوری‌اش، هرگز تماشاگری نیافت!

آیا برشت و تئاتر حماسی‌اش به خطا رفته بودند؟ و یا شرایط خاص اجتماعی و تاریخی سبب این اتفاق بودند؟ آیا مشکل از ایدئولوژی یک‌سو نگر متناقض با فطرت انسانی مارکسیسم بود؟ یا در نحوهٔ افراطی و متعصبانهٔ طرح آن توسط برشت؟ و یا عملکرد سلطه‌جویانه و انحصارطلبانهٔ پیروان این ایدئولوژی در جهان؟ این‌که نظام حکومتی شکل‌گرفته بر پایهٔ این تفکر، عامل شکست آلمان در جنگ بود (شوروی سابق) ـ اگرچه آلمانی‌ها از نازیسم شکست‌خورده هم نفرت داشتند ـ دلیل عدم ارتباط آن‌ها با نگرهٔ مارکسیستی مطرح‌شده در آثار برشت نبود؟ زمان مهاجرت در امریکا هم شاید تفاوت دیدگاه‌های بورژوایی امریکاییان را با دشمن سرسختشان مارکسیست‌های شوروی (هر چند در جنگ، این دو کشور، با هم متحد و جمع اضداد شده بودند!) از دلایل مهم عدم ارتباط کارگران با نمایش‌های برشت می‌توان به شمار آورد. اما مگر در میان این کارگران، گروه‌هایی با دیدگاه همسان برشت وجود نداشتند؟ به هر حال مسئله و پاسخ آن نیاز به بررسی در مجالی گسترده‌تر از این نوشتار دارد. اما به یقین، سیاسی ـ ایدئولوژیک بودن افراطی، که شاید در دورهٔ خاص برشت، از جهاتی توجیه‌پذیر باشد، امروز در آسیب‌شناسی محتوایی شیوه‌اش، به عنوان نکته‌ای مثبت نمی‌تواند ارزیابی شود، به‌ویژه از دیدگاه ما و با توجه به تضاد بنیادین باورهایمان با او. اما آنچه مسلم است تئاتر حماسی او به‌رغم شکستن در جذب مخاطب هدف در زمان خود، از میان نرفت و تغییرات بسیار کرد و شکل‌های تئاتری گوناگون از آن زاده شدند و این شیوه حتی بر تئاتر معنویت‌گرای پس از خود تأثیر نهاد. کارگردانان و نویسندگان نامداری، تئاتر حماسی را عیناً پی گرفتند و در آن ثابت‌قدم ماندند. گروهی هم چنین کردند و پس از مدتی تغییر رویه دادند. برخی دیگر در این شیوه تغییر و تکامل ایجاد کردند و... که مختصراً نمونه‌هایی را در ادامه می‌آوریم. اما پیش از آن، به نحوهٔ مرگ برشت به نقل از هاینرمولر نمایشنامه‌نویس هم‌وطن، همکار و ادامه‌دهندهٔ راه او اشاره می‌کنیم:

«مرگ برشت در ۱۹۵۶ یک سهل‌انگاری پزشکی بود. او مبتلا به گریپ شد. هر چند ناتوانی قبلی هم داشت ـ یا چیزی نظیر آن مثل اختلالات عصب در قلب، اما نه مشکل عضوی یا ارگانیک آن ـ برشت فقط با بیماری گریپ درگذشت! گویا پس از مرگش عده‌ای هم دستگیر شدند... بعد فریتز کرمر با چهار کارگر فلزکار همراه با تابوتی فلزی آمدند. او در هنینگردورف تابوت را طراحی کرده بود اما اندازه‌ها را نمی‌دانست. کرمر می‌ترسید که جسد برشت در تابوت جا نگیرد. مثل والنشتاین که تابوت برایش کوچک بود و ابلهی را مجبور کردند تا پاهایش را قطع کند.

هلنا وایگل زنِ کارآزمودهٔ برشت در آن روز تقاضا کرد تا یکی از کارگران که قامت برشت را داشت به طور آزمایشی درون تابوت بخوابد... تابوت اندازه بود...»

پیتر وایس و تئاتر مستند

تئاتر مستند در واقع گسترش‌یافتهٔ بخش‌های استنادی آثار پیسکاتور و برشت است. همان بخش‌هایی که توسط فیلم، ابزار و تجهیزات تکنولوژیک به گفتهٔ برشت «پس‌زمینه را به پیش صحنه آوردند» تئاتر مستند نیز مانند سلَف خود، تئاتری متعهد و سیاسی است که در آن یک واقعهٔ مهم اجتماعی با استفاده از اسناد و مدارک، نامه‌ها، آمار و گزارش‌ها، بیانیه‌ها و اطلاعیه‌ها، سخنرانی‌های موجود، اظهارنظرهای افراد مشهور، اخبار رادیویی و تلویزیونی و مطبوعاتی و اینترنتی، عکس، فیلم و... مستند شده و به نمایش درمی‌آید (چگونگی به قدرت رسیدن یک شخصیت سیاسی، فساد در دستگاهی دولتی، نحوهٔ شکل‌گیری شرکتی چند ملیتی، اختلاس بزرگ در بانکی مهم و...). کوشش تئاتر مستند آن است که از هر چیز ساختگی دوری کرده و جز واقعیت، هیچ نگوید. این نوع تئاتر، واکنشی به وضعیت غلط موجود و تناقضات و تبعیض‌های اجتماعی و سیاسی است، و پیتر وایس آن را به اعتراضات و تظاهرات خیابانی تشبیه می‌کند. او گفته است: «صحنهٔ تئاتر مستند دیگر واقعیت اصلی را نمایش نمی‌دهد بلکه بازتاب بخشی از واقعیت است که از متن زندهٔ اجتماعی جدا مانده.»

در واقع تئاتر مستند تماشاگر و تحلیلگر حوادث سیاسی است. یک تریبون سیاسی است و از ملاحظات زیبایی‌شناسی رواج‌یافته توسط تئاتر دراماتیک چشم‌پوشی می‌کند و همواره حق خود را برای سؤال کردن محفوظ می‌دارد و در آن دوری و پرهیز از ملاحظات زیبایی‌شناسی نباید به از کف رفتن فرم و بیان هنری بینجامد، اگرنه اعتبار خود را از دست می‌دهد. در واقع این تئاتر، زیبایی‌شناسی مورد نیاز خود را از درون خویش کشف و عرضه می‌کند. اعضای گروه‌های اجراکنندهٔ تئاتر مستند، در فعالیت‌های سیاسی خارج از تئاتر شرکت می‌کنند تا با مسائل سیاسی هر چه بیشتر آشنا شوند.

پیتر وایس این تئاتر را دادگاه و جایگاه داوری تلقی می‌کند، دادگاهی که در آن نگرش‌هایی نشان داده می‌شوند که در دادگاه‌های واقعی مورد توجه قرار نمی‌گیرند. در این دادگاه، تماشاگر در جایگاه متهم نیز قرار می‌گیرد (چرا در فلان رویداد اجتماعی نقشی فعال نداشته، تا از بروز آسیب‌هایی به خود و جامعه‌اش ممانعت کند) و ممکن هم هست که در جایگاه مدعی‌العموم باشد، یا عضو کمیتهٔ بازجویی تماشاگر. همچنین ممکن است در تفهیم موضوعی پیچیده کمک کند یا کسانی را به مخالفت برانگیزد. به طور کلی نقش و جایگاه تماشاگر بستگی به نگرش و تفکرش در مورد رویدادی دارد که نمایش مستند بر اساس آن شکل گرفته است.

این تئاتر از قواعد و اصول و سازوکارهای تئاتر حماسی بهره می‌گیرد. از همسرایی و آوازهای کُر، کاریکاتورسازی شخصیت‌های نمایش و تیپیکال کردنشان، ساده‌سازی و قابل درک کردن موقعیت، عرضهٔ تفسیرها و چیزهای انتزاعی در قالب ترانه‌ها، پانتومیم، افکت‌های نمایشی، ماسک، هم‌نوازی موسیقایی، افکت‌های صوتی، به کارگیری نقیضه (پارودی) و... تئاتر مستند در سالن‌های دارای بلیت گران‌بها اجرا نمی‌شود، زیرا که نمی‌خواهد آن چیزی شود که قصد معارضه با آن را دارد (بورژوازی). مکان‌های اجرا مدارس و کارخانه‌ها و زمین‌های ورزشی و سالن‌های میتینگ و... هستند.

تئاتر مستند، زنده و پویاست، دائماً زیبایی‌شناسی و تکنیک‌های کشف‌شده از درون خود را نفی می‌کند تا به ابداعات و توانایی‌های تازه‌تر و متناسب با شرایط و موضوعات جدید دست یابد. آموزش‌های اجتماعی سیاسی، آرشیوهای غنی و توانایی انجام پژوهش‌های علمی پیرامون موضوعات اجرایی، از ضروریات اعضای گروه هستند.

این تئاتر علت‌ها و ریشه‌ها را بررسی می‌کند. صریح و شجاع است و امیدوار به تغییر، پس با تئاتر خشمگین و ناامید و گمانه‌زن که درمانی برای دردها نمی‌شناسد، تضاد دارد. مانند تئاتر حماسی برشت، باید به نتیجه برسد و نتیجه همانا انقلاب است.

پیتر اشتاین و ادامهٔ تجربهٔ برشت

پیتر اشتاین کارگردان آلمانی، مرید و دنباله‌روی جدی برشت بود که از ۱۹۶۷ کارگردانی را آغاز کرد. اما او نیز موفق به جذب تماشاگر از طبقهٔ کارگر نشد و سرانجام به اجرای متون غیر حماسی، اجراهایی خیره‌کننده، در مقیاس عظیم ماکس راینهارت روی آورد، با جنبه‌های بصری ساحرانه. او گروه و اجراهایش نزد صاحبان امتیاز در طبقهٔ سرمایه‌داران و نیز نزد طبقهٔ متوسط (خُرده بورژواها) دارای موقعیت و جایگاه شده، از سوی آنان مورد تحسین قرار گرفتند. او دست از اهداف تئاتر حماسی و تغییراتی

که برشت در نظر داشت از رهگذر این شکل از تئاتر در جامعه ایجاد کند (تغییراتی که به بیان خود وی به انقلاب باید می‌انجامید) شُست و با هدف حفظ موجودیت به جذب مخاطبان هر چه بیشتر روی آورد، نه آن مخاطب محدود مورد نظر برشت یعنی طبقه کارگر، و وسیلهٔ این تجاذُب، جلوه‌های بصری و ابزار مدرن مکانیزه بودند. یعنی او به جادوی صحنه متوسل شد که تئاتر حماسی قصد حذف و نفی آن را داشت. هر چند که عقاید محکم مارکسیستی داشت و مخاطبان هدفش ناراضیان از وضع موجود بودند، از هر قشر و طبقه‌ای. اجراهایش سیاسی بودند و گروهش را در همایش‌های مرتب جهت دستیابی به توافق سیاسی و هنری به منزلهٔ اساس یک اجتماع واقعی کارگری گرد می‌آورد. او در مصاحبه‌ای می‌گوید:

«در اوضاع کنونی، تئاتر به عنوان یک سلاح، یک وسیلهٔ تحریک [آنچه که هدف برشت بود] به کار نمی‌رود. دیگر رسانه‌های جمعی، این کار را بهتر انجام می‌دهند [...] طبقهٔ کارگر، به خودی خود، نه آمادگی دارد، نه می‌خواهد و نه علاقه‌مند است که یک تئاتر داشته باشد. به آن نیازی ندارد! در حالی که طبقهٔ متوسط فکر می‌کند باید یک تئاتر داشته باشد. بنابراین نقطهٔ شروع کار من، حفظ موجودیت است. هنرمند برای تماشاگر و با تماشاگر کار می‌کند.»

نگرش و شیوهٔ کسانی چون اشتاین و گروهش که در تئاتر «شوبون» متمرکزند، در واقع نه یک انفعال، که یک تجربه است در شرایطی که با زمان برشت و پیسکاتور بسیار متفاوت‌اند. تغییر و تحولاتی که پس از برشت ایجاد شدند، نشانهٔ پویایی هنر تئاتر و هنر تئاتر برشت است که خود تجربه‌ای بود در ادامهٔ تجربیات گذشتگانی چون مه یرهولد، واختانگوف، راینهارت، پیسکاتور و... برشت خود گفته بود: «آیا [شیوهٔ من] شیوه‌ای است کامل و می‌تواند نتیجهٔ مسلم آن همه تجربیات را انتقال دهد؟ جواب نه است [...] تجربه باید ادامه پیدا کند. این مسئله در همهٔ هنرها هست و مسئله‌ای است بسیار عظیم و با اهمیت.»

جیورجیو استره‌لر و تجربه‌ای دیگر

«پیکولوتئاترو» که جیورجیواستره‌لر از بنیان‌گذاران و فعالان بسیار تلاشگر آن است، با حدود شصت سال سابقهٔ فعالیت به عنوان خانهٔ دوم برشت در جهان به شمار می‌آید. برشت چراغ راهنمای این تئاتر ایتالیایی است. استره‌لر برشت را از نزدیک می‌شناخت و با حضور او نمایشنامهٔ مشهور وی اپرای سه پولی را در ۱۹۵۶ به صحنه برده بود. اجرای آثاری دیگر چون زن خوب سچوان، شویک در جنگ جهانی دوم، استثناء و قاعده و به‌ویژه زندگی گالیله که چند بار در سال‌های مختلف به کارگردانی استره‌لر به صحنه رفته‌اند نشان‌گر ارزش‌گذاری و وفاداری او به برشت است. برشت در نامه‌ای به اعضای پیکولوتئاترو می‌نویسد: «راحتی و دقت عمل، کار شما را از سایر کارهایی که دیده‌ام، متمایز می‌کند.» و زیگفرید ملشینگر در کتاب تاریخ تئاتر سیاسی آورده است: «برشت پیش از همه به او، استره‌لر، اعتماد داشت و معتقد بود که جیورجیو کار او را در آینده دنبال خواهد کرد.» که چنین نیز شد. راز توفیق او ترکیب چهره‌ای شاعرانه از واقعیت است با ویژگی‌های تئاتر حماسی برشت، بی‌آن‌که خدشه‌ای به عناصر واقعیت وارد آید. او از این تلفیق، رئالیسمی حماسی، آمیخته به شعر به دست می‌دهد. از رموز دیگر موفقیتش، بهره‌یابی از عناصر کمدیادلارته، نمایش مردمی و کمدی بسیار موفق کشور خویش، است در اجراهای حماسی و همین بهره‌گیری از فرهنگ و هنر بومی هم سبب جذب مخاطبان هم‌میهن شده است و هم آثار او را در سطح جهانی دارای هویت و رنگ و بوی خاص جلوه داده، شهرت فراملی نیز برای استره‌لر ارمغان آورده است. بر این دو رمز و ویژگی باید بیفزاییم آنچه را که پائولوگراسی همراه و هم‌فکر او در نگرش نوین به تئاتر در ایتالیا می‌گوید: «برای ایجاد یکپارچگی ملی در تئاتر و رسیدن به بالاترین ارزش کیفی آن در تاریخ هنر و برای احیای مجدد ایده‌های نوین، کافی نیست تنها به تئاتر تبلیغی ـ تهییجی روی آورد. بلکه بیشتر لازم است تا طی یک برنامه‌ریزی دقیق، به جای پاسخ دادن به نیازهای محدود یک قشر از جامعه، به مصلحت و دلبستگی یک ملت اندیشید و جواب‌گو بود...» پیکولوتئاترو جیورجیواستره‌لر بر پایهٔ این نگرش، اجرای آثار غیر حماسی از نویسندگان بزرگ جهان چون شکسپیر، مولیر، گورکی، پیراندللو، کارلوگولدونی۴، تی.اس.الیوت، تورنتون وایلدر، ایبسن، آلبرکامو، سوفکل، ژان ژیرودو، گوگول، لورکا، چخوف، آرتورمیلر، اوریپید، آدامُف و... را در دستور کار خود داشته‌اند و این اجراها، حتی در کهن‌ترین متون به شیوه‌ای که ذکرش رفت با واقعیات جهانی تطبیق داشته‌اند و چنان در ارتباط با مخاطبان موفق بوده‌اند که پیکولوتئاترو تا کنون یکی از سه تئاتری است که پایدارترین تئاتر معاصر شناخته شده‌اند. تئاتر برلینرآنسامبل که برشت پایه‌گذاری کرد، تئاتر خورشید آرین منوشکین در فرانسه و تئاتر پیکولو.

یوجینیو باربا و تئاتر سیاسی

باربا کسی است که اولین بار نمایش «کاتاکالی» هند را در جهان معرفی کرد و دو عنصر نیایش و دین را فراموش‌شده‌ها و گمشدگان تئاتر نامید و آن‌ها را خویشاوند «تئاتر آزمایشگاهی» دانست. او با نوشتن کتابی، تئاتر بی‌چیز استادش گروتفسکی را به شهرت جهانی رساند و خود بانی و مُبدع تئاتر سوم است.۵ که جست‌وجوگر هویت شخصی و بیان ویژهٔ هنری خویش است و می‌تواند، این مدعای تئاتر سوم است، فرهنگ و اقتصاد و سیاست را در جامعه از هم تمیز دهد. او شبکه‌ای از این گونه گروه‌های تئاتری را زیر پوشش مدرسهٔ بین‌المللی مردم‌شناسی تئاتر قرار داد. تئاتر اودین که در نروژ تأسیس شد زیر نظر وی فعالیت می‌کند و شهرت جهانی دارد. از آنجا که بسیاری از کارگردانان مهم امروز جهان نظریاتی نزدیک به یوجینیوباربا دارند و مانند او به‌رغم بهره‌گیری از شگردهای تئاتر حماسی برشت، از عقاید و اهداف او گذر کرده و به جست‌وجوی ابعاد معنوی نهفته در فرهنگ‌ها و اساطیر کشورهای مشرق‌زمین۶ و آیین‌ها و نمایش‌های بومی این سرزمین‌ها برخاسته و یافته‌های خود را در شیوه‌های نمایشی نوین خود به کار می‌گیرند، به برخی نظریاتش اشاره می‌کنیم، ضمن آن‌که یکی از شاهکارهای وی نمایش خاکستر برشت۷ نام دارد که تلفیقی از زندگی برتولد برشت و همسرش هلنا وایگل و چند شخصیت آثار برشت.

باربا به تئاتری که همگانی شود باور ندارد و می‌گوید: «در طول تاریخ تنها شاهد دو مقطع بوده‌ایم که در آن‌ها تئاتر، رویدادی اجتماعی و همه‌گیر بوده است. اول دوران درام یونان باستان و دوم عصر نمایش‌های مذهبی و تعزیه‌گونهٔ مسیحی قرون وسطا۸. و در هر دو مقطع، تئاتر مراسمی بر پایهٔ مذهب و اخلاق بوده و کمتر جنبهٔ زیبایی‌شناسانه داشته است. به علاوه، انتظار واکنش همگانی و یکپارچه به تئاتر را از جامعه‌ای دارای پیوند مستحکم و بینش مشترک می‌توان داشت و در چنین جامعه‌ای نمایش نیز باید سرچشمهٔ افکار و اعتقادات یکپارچهٔ مردم باشد و زندگی روحی‌شان را در بر گیرد. آن گاه است که تئاتر امکان حرکت همگانی را فراهم می‌آورد. در حالی که امروز تماشاگران یک‌دست و منسجمی در جوامع گسسته و تکه‌پاره که اعتقادات مذهبی و ارزش‌های اخلاقی در آن‌ها یا از میان رفته و یا مخدوش‌اند، وجود ندارد و تئاتر نمی‌تواند موقعیتی داشته باشد که کل جامعه به آن گرایش نشان دهند. از آن گذشته، اکنون دیگر تئاتر تنها قالب عرضهٔ نمایش نیست. سینما، ورزش، تلویزیون و حتی سفرهای خارجی که طی آن سفرها در یک ساعت پرواز، زمانی که برای دیدن یک نمایش لازم است، به جاهایی می‌توان رفت که

چون تئاتر از دکورهای جعلی ساخته نشده‌اند و جاذبهٔ بسیار دارند، و در آن جاها آدم‌هایی زنده دیده می‌شوند که در نقش خودشان‌اند نه در نقش دیگری، همگی با ریتم زندگی امروز هماهنگ‌ترند.

باربا تئاتر را جای بحث و جدل، مکان تعلیم و تربیت و کانون انقلابیون نمی‌داند و می‌گوید: «برای چنین کارهایی پژوهشکده‌ها، مدارس، احزاب سیاسی، سالن‌های رقص، باشگاه‌های شبانه و حتی معابر عمومی وجود دارند!»

او گفته است: «تئاتر یک فرض و تصور است و یک بینش که تلقین از عناصر مؤثر آن، تأثیر بر مخاطب، است. اما اگر تئاتر خود به تلقین تبدیل شود، کارآیی‌اش از کف می‌رود.»

دربارهٔ تئاتر برشت و پیسکاتور و دوران آن‌ها نیز معتقد است: «در آلمان دههٔ بیست تئاترهای تبلیغی ـ تهییجی کمونیستی رواج داشتند اما بازدارندهٔ تحرک و اهداف هیتلر نبودند و فراموش شدند. پیسکاتور و برشت به همان اسلوب، اما با روش هنری، فعالیت‌های تئاتری کردند که آثارشان جزء میراث تئاتر فرهنگی ـ سیاسی جهان است. اما امروز تئاتر در کاربرد اجتماعی ـ سیاسی معنا نمی‌یابد. چنین عملکردی دیگر ناروشن و توصیف‌ناپذیر است. اکنون تئاتر به مفاهیم روشن و دقیق روانکاوانه‌اش تبدیل شده که برای هر بازیگر و تماشاگر قابل دریافت‌تر است.

او حرکات بازیگران تئاترهای سیاسی را متشنج و هرج و مرج بیولوژیکی و «هیچ» بی‌شکل می‌نامد. با ذکر احترام به اهداف این گروه‌ها، می‌گوید شیوهٔ ارتباطی‌شان چیز جدیدی در احساسات و ضمیر ناخودآگاه مخاطب ایجاد نمی‌کند، تقلید درد و رنج است، دردِ ساختگی است، جنونِ سطحی است و هم‌خانوادهٔ احساس‌گرایی افراطی، نمایشِ ریاکاری و فلاکتِ زمانه و جامعه است. نمایشی باورناپذیر که تماشاگر به آن می‌خندد و مکان اجرایشان را ناامن می‌یابد چون در آن فریب ادامه دارد. او بر این باور است که برای انقلابی بودن، توانایی و اندیشهٔ روشن لازم است و خام‌دستان هیچ گاه نتوانسته‌اند چرخ‌های تاریخ را بگردانند.

این گونه سخنان یوجینیو باربا را نباید مخالفت با تئاتر متعهد سیاسی پنداشت، بلکه تمرکز وی در این نظریات بر نوع بازیگری است، چرا که او نیز مانند همهٔ نظریه‌پردازان از جمله استادش یرژی گروتفسکی بازیگر را اصلی‌ترین و مؤثرترین عامل و عنصر هنر نمایش می‌داند و در «تئاتر آزمایشگاهی اودین» همواره در پی کشف و عرضهٔ طریقه‌ای پویا. القاگر، مؤثر و منضبط از بازیگری است که بر پایهٔ پرهیز از بی‌مبالاتی در حرکات، واقع‌بینی، باورپذیری عمل و حرکت، همراه با اندیشهٔ روشن و ادراک کامل و صحیح مسائل از آن گونه که در حرکات و رقص‌های آیین‌ها و نمایش‌های مشرق‌زمین دیده می‌شود، بنا شده باشد. او خود برای مشاهده و پژوهش در این راستا، به بسیاری از کشورهای شرقی از جمله ایران سفره کرده و اعضای تئاتر اودین را نیز به سفرهای پژوهشی از این دست واداشته است تا جوهره و توان هنری خود را جلا داده و افزون‌تر کنند.

او به تغییر جامعه توسط هنر تئاتر نیز که هدف تئاتر حماسی و هنر متعهد است نیز به نوعی باور دارد، اما مسیر این تغییر را از درون خود ترسیم می‌کند. باید با آموختن انضباط، باور حقیقی و واقع‌بینی در عمل و حرکت، ناشدنی‌ها را بر صحنه ظاهر کرد نه با شعارها و فریادهای سیاسی و نه به یاری لباس که تنها درون تهی ما را می‌پوشاند! او می‌گوید: «تئاتر این امکان را می‌دهد که جامعه را تغییر دهیم، اما در این راستا نباید پرسید: تئاتر برای مردم چه مفهومی دارد؟ بلکه باید پرسید: تئاتر برای من چه مفهومی دارد؟» به گفته‌ای از او توجه کنیم:

«حرفهٔ ما به ما امکان دگرگونی خودمان و به این طریق دگرگونی جامعه را می‌دهد. منظورم این نیست که ما در فکر نجات جامعه به وسیلهٔ تئاتر هستیم، مدعی نیستیم که قابلیت برگرفتن نقاب از چهرهٔ دیگر مردمان را داریم. ما در پی افشاگری خودمان هستیم. در کارمان مضامین مهمی است که برای خودمان اهمیت حیاتی دارد [...] که در آن‌ها کندوکاو می‌کنیم [...] مسائلی که ما می‌کوشیم بازشان کنیم در برخی از مردم، اما نه همهٔ مردم، ایجاد انعکاس و خویشی و پیوند می‌کند. بهترین کاری که می‌توانیم بکنیم، تحلیل حقایق خاص خودمان و نمایش رویارویی بین حقیقت و تجربهٔ خودمان است و این گونه رویارویی، متضمنِ دگرگونی در خودهای ماست.»

ooo

نتیجه: تئاتر حماسی برشت، به دلیل اصرار و اعتقاد او به وظیفهٔ آگاهی‌سازی رسانهٔ تئاتر و افراط وی در آن به بیانیهٔ سیاسی نزدیک می‌شود. او هنر و مسئولیت اجتماعی را به نحوی مستقیم درهم آمیخت که هر چند پس از او این آمیزش مستقیم و تهییجی در شرایط مابعدی مقبول نیفتاد اما از حیث زیبایی‌شناسی، میزانسن، ساختار ادبیات نمایشی و شیوهٔ نوین اجرایی در تئاتر جهان تأثیر قاطع نهاد. شیوهٔ بازیگری پیشنهادی او نیز به قدر مبانی اجرایی تئاترش مؤثر نیفتاد، هر چند نشان داد سیستم استانیسلاوسکی تنها شیوهٔ بازی نمی‌تواند باشد و نیز سبب و راهگشای کشف شیوه‌های بازی دیگری شد. تحولات پس از برشت نشان داد که تئاتر متعهد، متفکر هست اما لزوماً تئاتر حزبی و ایدئولوژیک نباید باشد.

منابع:

۱. ابراهیمیان، فرشید. هنر و ماورا. چاپ دوم، نمایش، ۱۳۸۳.

۲. برشت، برتولد. زندگی تئاتری من، مترجم: فریدون ناظری، چاپ اول، جاویدان، ۱۳۵۷.

۳. جیمز روز ـ اونز، تئاتر تجربی از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک، مترجم: مصطفی اسلامیه، چاپ سوم، سروش، ۱۳۸۲.

۴. حسینی، ناصر. تئاتر معاصر اروپا جلد ۱، چاپ اول، نمایش، ۱۳۷۷.

۵. داد، سیما. فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ اول، مروارید، ۱۳۷۱.

۶. سرور، رضا. از منظر درام‌نویس، چاپ اول، سوره مهر، ۱۳۸۱.

۷. شریفی، محمد. فرهنگ ادبیات فارسی، فرهنگ نشر نو ـ معین، ۱۳۸۷.

۸. فریدزاده، عبدالرضا. دو اثر نمایشگر، جزوه درسی، دانشکده صدا و سیما، ۱۳۸۶.

۹. ملشینگر، زیگفرید. تاریخ تئاتر سیاسی، مترجم: سعید فرهودی، سروش، ۱۳۶۶.

۱۰. هادسن، جان. کاربردهای نمایش، مترجم: یدالله آقاعباسی، نمایش، ۱۳۸۲.

۱۱. هورتن، اورلی. مقدمه بر تئاتر، مترجم: محبوبه مهاجر، چاپ سوم، نمایش، ۱۳۸۴.

پی‌نوشت:

1. Aesthetic Distance

۲. که به آن عنوان فاصلهٔ روان‌شناختی، Psychic distance، نیز اتلاق می‌شود.

3. Effect alienation

۴. چهرهٔ درخشان کمدیادلارته

۵. تئاتر اول؛ تئاتر دولتیِ کلیشه‌ایِ تجاری ـ تئاتر دوم؛ تئاتر هیاهوگر سوپر آوانگارد.

۶. چین، ژاپن، ایران، تبت، کامبوج و...

۷. اجرا در ۱۹۸۲.

۸. میستری‌ها