دیدرو، برشت، آیزنشتاین

رولان بارت

مصطفی اسلامیه

Roland Barthes. *Diderot, Brecht, Eisenstein*
In *The Responsibility of Forms*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1991

بگذارید چنین گمان کنیم که از دوران یونانیان باستان همانندی منزلت اجتماعی و تاریخ، ریاضیات و صوت‌شناسی را به هم پیوند زده است؛ بگذارید چنین گمان کنیم که فضای خاص فیثاغوری در دو یا سه هزارهٔ اخیر تا حدی سرکوب شده است (فیثاغورث بی‌تردید قهرمان نام بخش پنهان کاری است)؛ و سرانجام بگذارید چنین گمان کنیم که از دوران همین یونانیان، پیوند دیگری که در تقابل با آن پیوند نخست برقرار گشته، بر آن غلبه یافته، در تاریخ هنر مدام رهبری را بر عهده داشته است: پیوند ارتباط دهندهٔ هندسه و تئاتر: مسلماً تئاتر همان حرفه‌ای است که مکان مشاهده شدهٔ اشیاء را در نظر دارد: اگر من نمایش را در اینجا برپا کنم، تماشاگر آن را خواهد دید؛ اگر در جای دیگری برپا کنم، او نخواهد دید و من می‌توانم از این نهان کاری برای سود جستن از تو هم بهره ببرم: صحنه فقط خطی است که پرتو بینایی را قطع می‌کند، نقطهٔ پایان آن را و ـ به یک معنا ـ آغاز تحولش را ردیابی می‌کند؛ در اینجا، برخلاف موسیقی (برخلاف متن)، بازنمایی بنیان می‌گیرد.

بازنمایی مستقیماً با تقلید تعریف نمی‌شود: حتی اگر ما می‌خواستیم از پنداشت‌های «واقعیت» و «حقیقت‌نمایی» و «کپی کردن» خلاص شویم، باز هم، تا زمانی که یک موضوع (مؤلف، خواننده، تماشاگر یا مشاهده‌کننده) نگاه او را به سوی افقی سوق می‌دهد و در آنجا قاعدهٔ مثلثی را فرا می‌تاباند که چشم او (یا ذهن او) رأس آن باشد، بازنمایی همچنان مطرح است. ابزار بازنمایی (که امروز به آن دلیل که به چیزی دیگر اشاره دارد، نوشتنش ممکن شده است) ـ بنیان دوگانه‌اش هم اقتدار آن فراتابش را دارد و هم وحدت موضوعی را که فراتابش را انجام می‌دهد. مادهٔ هنرها در اینجا اهمیت کمتری دارد؛ البته، تئاتر و سینما بیان‌های مستقیم هندسه‌اند (مگر آن که از تأملی پیچیده در صدا، استریوفونی، ناشی شوند)، اما گفتمان ادبی کلاسیک (خواندنی)

ما هم، که مدت‌هاست عروض و موسیقی را کنار نهاده، تا آن جا که پاره‌هایی را فرا می‌تاباند که به توصیفشان بپردازد، یک هنر بازنما، گفتمان هندسی، است:

گفتمان (کلاسیک‌ها ممکن بود گفته باشند) صرفاً «نقاشی کردن تصویر ذهن آدم» است. صحنه، تصویر، شات یا تک تصویر، مستطیل فراتابیده (یعنی شرایطی که به ما امکان می‌دهد تئاتر، نقاشی، سینما، ادبیات را تصور کنیم، به عبارت دیگر همهٔ «هنر»ها را، مگر موسیقی، که می‌توانیم اسمشان را بگذاریم هنرهای دیوپتریک[1] . (دلیل مخالف: هیچ چیز به ما اجازه نمی‌دهد که تصویری را هر چه باشد در متن موسیقایی بگنجانیم، مگر آن را تابع نوع‌های دراماتیک کنیم؛ هیچ چیز به ما اجازه نمی‌دهد هر گونه بت‌واره را در آن فرابتابیم، مگر آن را با استفاده از ترجیع‌بندها، الحان به منزلهٔ مایه‌ها، تحریف کنیم.)

تمام زیبایی‌شناسی دیدرو، تا آن جا که ما می‌دانیم، مبتنی بر شناسایی صحنهٔ تئاتری و چشم‌انداز تصویری است: نمایشنامهٔ کامل مجموعه‌ای از تابلوها، یعنی، یک گالری، یک سالون، خواهد بود: صحنه «همان تعداد تابلوهای واقعی را که در عمل، به بیشماری لحظات مطلوب نقاش» است، به تماشاگر می‌دهد. تابلو (تصویری، تئاتری، ادبی) یک فراتابی محض است، با چهارچوب مشخص، فسادناپذیر، غیرقابل تغییر، که همهٔ چیزهای اطرافش را به سوی هیچ می‌راند که از این رو بی‌نام است و هر چیزی را که به قلمرو خود وارد می‌کند تا مرتبهٔ جوهر، تا مرتبهٔ نور، تا مرتبهٔ روایت تعالی می‌دهد؛ این تفاوت قائل شدن خلاق مستلزم سطح والایی از اندیشه است: تابلو عقلانی است، چیزی (اخلاقی، اجتماعی) برای گفتن دارد، اما این را نیز می‌داند که چگونه باید گفته شود؛ در عین حال تمهیدی و دارای معنای ضمنی است، گویا و اثرگذار است، احساس‌انگیز و آگاه به ابزار عاطفه است. تئاتر حماسی برشت، شات یا تک تصویر آیزنشتاین، تابلو هستند، صحنه‌های چیده شده‌اند (همان‌طور که ما می‌گوئیم یک میز چیده شده است) که کاملاً با وحدت دراماتیکی همخوانی دارند که نظریهٔ مربوط به آن را دیدرو به ما عرضه کرده است: فراتابیدهٔ شفاف (بگذارید انعطاف برشت را در مقابل صحنهٔ ایتالیایی[2]، تحقیرش از یک تئاتر مبهم: تئاتر فضای آزاد، تئاتر در میان[3]، فراموش کنیم)، برتری قائل شدن برای یک معنا اما نمایاندن اجرای آن معنا، دستیابی به همزمانی فراتابی دیداری و فراتابی آرمانی. هیچ چیز تک تصویر آیزنشتاین را از یک تابلوی گروز جدا نمی‌کند (البته، مگر خود فراتابی ـ که در یک مورد اخلاقی است، در مورد دیگر اجتماعی)، هیچ چیز صحنهٔ تئاتر حماسی را از تک تصویر آیزنشتاین جدا نمی‌کند (مگر این که در مورد برشت تابلو برای نقد به تماشاگر عرضه می‌شود، نه برای تبعیت محض).

آیا یک تابلو (از آنجا که محصول یک فراتابش است) یک شیء بت شده به حساب می‌آید؟ بله، در سطح معنای آرمانی (رفاه، پیشرفت، دعاوی حقوقی، پیدایش تاریخ راستین)؛ نه در سطح ترکیب‌بندی آن. یا به عبارت دقیق‌تر، خود ترکیب‌بندی آن که ما را قادرمی‌سازد تا اصطلاح بت‌واره را جا به جا کنیم و تأثیر اروتیک فراتابش را انتقال دهیم. در اینجا دیدرو باز هم نظریه‌پرداز این دیالکتیک شوق است؛ او در مقالهٔ «ترکیب‌بندی» می‌نویسد: «یک تصویرِ دارای ترکیب‌بندی خوب [تابلو] تمامیتی محصور در یک نقطهٔ دید واحد است که در آن، بخش‌ها، به یک هدف واحد و همسان کمک می‌کنند و با همخوانی دو جانبه‌شان مجموعه‌ای را شکل می‌دهند که چون اعضای یک بدن جان‌دار واقعی‌اند؛ پس آن بخشی از نقاشی، مرکب از پیکرهای بسیاری است که اتفاقی، بدون تناسب، بدون هوشمندی، بدون وحدت، در کنار هم قرار گرفته‌اند، و همان قدر سزاوار نام

ترکیب‌بندی حقیقی هستند که مطالعات پراکندهٔ مربوط به یک پا، یک چشم، یک بینی بر همان ورقهٔ کاغذ، سزاوار عنوان تکچهره یا حتی پیکر انسانی است.» در اینجا بدن به عمد در پنداشت مربوط به تابلو وارد شده است، اما منظور کل بدن است، اندامواره‌های گردهم آمده و جهت یافته توسط فرا تابش، به عنوان یک فراروندگی، یعنی فراروندگی آن پیکری عمل می‌کنند، که تمام مسئولیت بت‌وارگی را به دوش می‌کشد و به جانشین والایی برای معنا تبدیل می‌شود: همین معنا است که بت‌واره می‌شود. (شاید، در تئاتر پس از برشت و در سینمای پس از آیزنشتاین، مشکل نباشد که اجراها و نمایش‌های خاصی را جمع آورد که با پراکنشِ تابلو، از هم پاشیدگی «ترکیب‌بندی»، نمایش «اندامواره‌های جزئی» پیکر، نشان‌دار شده‌اند، به عبارت خلاصه، جمع‌آوری تنگاتنگ معنای ماوراءطبیعی اثر، البته همین طور معنای سیاسی آن ـ یا دست کم راندن این معنا به سوی یک سیاست متفاوت.)

برشت به روشنی نشان می‌دهد که در تئاتر حماسی (که با تابلوهای پیاپی پرداخته می‌شود) تمام بار معنا و لذت با تک تک صحنه‌ها القا می‌شود، نه با کل نمایش؛ در سطح نمایشنامه، هیچ تحولی، هیچ پروردنی، صورت نمی‌گیرد؛ البته، یک معنای آرمانی (در سطح هر صحنه، هر تابلو) هست، اما به معنای نهایی، نه چیزی به جز فراتابش‌ها، که هر یک قدرت بیانی کافی دارند. در مورد آیزنشتاین نیز همین‌طور: فیلم به هم پیوستگی بخش‌ها است، که هر بخش، در عین حال که از لحاظ زیبایی‌شناختی کمال یافته است، مطلقاً" معنا دارد؛ این سینمایی است که کارش گزیده کاری است: این سینما هم، به هوادار بت‌شدگی، امکان می‌دهد که بر روی خطوط نقطه‌گذاری شده، پاره‌ای را برای لذت خویش، برش بدهد و سوا کند. (آیا این خبر را شنیده‌اید که در یکی از فیلمخانه‌ها یا جایی دیگر، تکه‌ای از فیلم حلقه‌های رزمناو پوتمکین ـ مسلماً" صحنهٔ کالسکهٔ بچه ـ مفقود شده، توسط یکی از عاشقان فیلم قیچی شده و به سرقت رفته، انگار که طرهٔ گیسوی زنی باشد، یا دستکش او) قدرت اساسی آیزنشتاین این است: حتی یک تصویر هم ملال‌انگیز نیست، ما مجبور نمی‌شویم که منتظر تصویر بعدی بمانیم تا بفهمیم و لذت ببریم: در اینجا دیالکتیک (آن وقفهٔ صبورانهٔ لازم برای بعضی لذت‌ها) در کار نیست، بلکه سرخوشی مداومی است مرکب از برآیند لحظه‌های کمال یافته.

دیدرو، البته، به آن لحظهٔ کمال یافته اندیشیده بود (و آن را تجربه کرده بود). نقاش، برای نقل یک داستان، فقط یک لحظه را در اختیار دارد: لحظه‌ای را که او بر بوم به حالت سکون درمی‌آورد؛ از این‌رو، باید این لحظه را خوب انتخاب کند، از پیش بیشترین امکان معنادهی و لذت بخشیدن را داشته باشد: این لحظهٔ لزوماً" کامل، ساختگی خواهد بود (غیرواقعی: این یک هنر واقعگرا نیست)، خط نگاره‌ای[۴] خواهد بود که با یک نگاه (در یک دریافت واحد، اگر توجه خود را به تئاتر، به سینما معطوف کنیم)، حال، گذشته، و آینده را می‌تواند دریابد، یعنی معنای تاریخی حرکت بازنمایی شده را. این لحظهٔ تعیین کننده، سخت ملموس و انتزاعی، همان چیزی است که لسینگ (درلائوکون) آن را لحظهٔ باردار لقب خواهد داد. تئاتر برشت، سینمای آیزنشتاین، فصل‌هایی از لحظه‌های باردار هستند: وقتی ننه دلاور سکه‌ای را که سرگروهبان به او داده است با دندان امتحان می‌کند و به خاطر همین مختصر ابراز عدم اعتماد، پسرش را از دست می‌دهد، او هم گذشته‌اش را به عنوان زن دکاندار می‌نمایاند و هم آینده‌ای که در انتظارش است: همهٔ فرزندانش به خاطر پول‌پرستی آزمندانهٔ او مرده‌اند. هنگامی که زن دهاتی (در خط کلی)[۵] اجازه می‌دهد تا دامنش را به صورت باریکه‌هایی پاره کنند که به کار تعمیر تراکتور

می‌خورد، این حرکت به بزرگی یک تاریخ کامل است: این بارداری، فتح گذشته (تراکتور به زور از طریق غفلت بوروکراتیک به چنگ آمده است)، مبارزهٔ کنونی، و تأثیر همبستگی را جمع می‌آورد. لحظه باردار مسلماً حضور همهٔ عینیت‌هایی (خاطرات، درس‌ها، پیمان‌ها) است که تاریخ، هماهنگ با آن‌ها قابل فهم و خواستنی می‌شود.

در مورد برشت، این حرکت (گستوس) اجتماعی است که حالت پنداشت لحظهٔ باردار را به خود می‌گیرد. یک گستوس اجتماعی چیست؟ (چه انتقادهای مرتجعانهٔ کنایه‌آمیزی که نثار این مفهوم برشتی نشده است، یکی از شفاف‌ترین و زیرکانه‌ترین مفاهیمی که نظریهٔ دراماتیک تا به حال به وجود آورده است!) گستوس یک حرکت، یا مجموعه‌ای از حرکات است (اما نه حرکات و اداهای دست و صورت)، که در آن می‌توان یک موقعیت اجتماعی کلی را دید. نه آن که هر گستوس اجتماعی باشد: در حرکات یک آدم برای راندن یک مگس چیز اجتماعی‌ای نیست؛ اما اگر همین آدم، در لباس‌های ژنده، بایک سگ نگهبان کلنجار برود، این گستوس اجتماعی می‌شود؛ حرکتی که ننه دلاور برای امتحان کردن سکه انجام می‌دهد یک گستوس اجتماعی است؛ حرکات افراطی‌ای که شخصیت دموکراتیک در خط کلی برای امضای اوراقش به کار می‌برد یک گستوس اجتماعی است. در جستجوی گستوس اجتماعی تا کجا می‌توانیم پیش برویم؟ تا خیلی دور: تا قلمرو خود زبان: برشت می‌گوید، یک زبان هنگامی می‌تواند گستوسی باشد که برخوردهایی را بنمایاند که گوینده نسبت به دیگران به کار می‌برد: «اگر چشمی تو را می‌آزارد، آن را از حدقه درآر» خیلی بیش از «چشمی را از حدقه درآر که آزارت می‌دهد.» گستوسی است، زیرا نظم جمله و حذف به قرینه‌ای که حاکم بر جمله است، به یک وضعیت پیش‌گویانه و انتقام‌گونه اشاره دارد. به این ترتیب بعضی از شکل‌های بلاغی می‌توانند گستوسی باشند: به طوری که تخطئهٔ هنر آیزنشتاین (یا هنر برشت) به خاطر «شکل‌گرایانه» بودن یا پرداختن به جنبه‌های «زیباشناختی» کار بی‌فایده‌ای می‌نماید: شکل، زیبایی‌شناسی و بلاغت، اگر به روشی سنجیده به کاربرده شوند، می‌توانند از لحاظ اجتماعی مسئول باشند. بازنمایی (چون ما در اینجا با این موضوع سر و کار داریم) با ناگزیر باید با گستوس اجتماعی کنار بیاید: به مجرد آن که کسی به «بازنمایی» بپردازد (همچنان که کسی فراتابی می‌کند، تابلویی را به پایان می‌رساند و به این وسیله تمامیت را ناپیوسته می‌کند)، تصمیم باید گرفته شود که آیا این حرکتْ اجتماعی است یا نیست (نه به جامعه‌ای خاص بلکه به انسانیت اشاره دارد).

یک بازیگر در تابلو (صحنه، تک تصویر، یا شات)، چه می‌کند؟ از آنجا که تابلو، نمایش یک معنای آرمانی است، بازیگر باید آگاهی‌اش از آن معنا را نمایش دهد؛ زیرا معنا، اگر توطئه‌چینی خود را به کار نیندازد، یک معنای آرمانی نیست، اما شناخت یا آگاهیی که بازیگر، با یک مکمل نامتعارف باید نمایش دهد شناخت انسانی او (اشک‌های او نباید صرفاً معطوف به احساسات قربانی باشد) است نه شناخت حرفه‌ای‌اش (او نباید نشان دهد که می‌داند چگونه باید خوب بازی کند). بازیگر نباید ثابت کند که مقهور تماشاگر شده (در بند «واقعیت»، دربند «انسانیت» گیر افتاده) است بلکه دارد معنا را به سوی آرمانیت آن هدایت می‌کند. این اقتدار بازیگر، که به این ترتیب تبدیل به القاکنندهٔ معنا می‌شود، در کار برشت کاملاً آشکار است، چون آن را به صورت نظریهٔ «فاصله گذاری» پرداخته است؛ کم و بیش در آیزنشتاین نیز همین طور است (دست کم در آفرینندهٔ خط کلی، که در اینجا مورد نظر من است)، اما نه از طریق تأثیر یک هنر رسمی، هنر آئینی ـ که برشت سزاوارش است ـ بلکه با

تأکید بر گستوس اجتماعی، که مدام بر همهٔ حرکات بازیگر (مشت‌های گره شده، در دست گرفتن ابزارها، صف کشیدن دهقانان در جلوی اتاق بوروکرات، و غیره) تأکید می‌گذارد. اما این در مورد آیزنشتاین و در مورد گروز (نقاش نمونهٔ دیدرو) درست است که بازیگر گاهی حالت عمیقاً رقت‌انگیزی به خود می‌گیرد، و این حالات رقت‌انگیز همه چیز ممکن است به نظر بیایند مگر «ایجاد فاصله»؛ اما فاصله گذاری روشی مطلقاً برشتی و برای آثار برشت ضروری است چون او تابلویی را به نمایش درمی‌آورد که باید توسط تماشاگر مورد نقد قرار گیرد؛ در مورد آن دو نفر دیگر، بازیگر لزوماً نباید «فاصله گذاری» کند ـ آن چه او باید نشان دهد یک ارزش آرمانی است، از این رو فقط کافی است که بازیگر «اجرا» را از این ارزش جدا کند، پدیدار سازد و از لحاظ عقلی آن را از طریق افراط در روایت‌هایش، آشکار کند: آن گاه بیان، بر یک آرمان دلالت می‌کند (که برای همین افراطی است) نه بر یک طبیعت؛ ما از شیوه گرایی استودیوی بازیگران خیلی به دور هستیم، چون «خویشتن داری» بسیار مبالغه شدهٔ آنان معنایی فراسوی غرور شخصی نمایشگر ندارد (به عنوان نمونه، شکلک درآوردن براندو در آخرین تانگو در پاریس را در نظر بگیرید).

آیا تابلو دارای یک مضمون، یک موضوع است؟ نه، به هیچ وجه؛ تابلو معنا دارد، نه موضوع. معنا با **gestus** اجتماعی (در لحظهٔ باردار) آغاز می‌شود، خارج از گستوس، فقط ابهام است و بی‌معنایی. برشت می‌گوید: «در بعضی شیوه‌ها، موضوع همیشه دارای نوعی ساده دلی است، تا حدی فاقد ویژگی است. از یک لحاظ، چون خالی‌اند خودکفا هستند. فقط گستوس اجتماعی (نقد، نیرنگ، کنایه، تبلیغ، غیره) پای عناصر انسانی را به میان می‌کشد»؛ و دیدرو می‌افزاید، اگر بتوانیم آن را چنین بگوئیم: خلاقیت نقاش یا نمایشنامه‌نویس در انتخاب یک موضوع نیست، بلکه در انتخاب لحظهٔ باردار، انتخاب تابلو، است. این اهمیت اندکی دارد که آیزنشتاین، هر چه باشد، «موضوع»های خود را از گذشتهٔ روسیه و از انقلاب روسیه می‌گیرد، و نه «چنان که باید» (منتقدان او اکنون اشاره می‌کنند)، از لحظهٔ فعلی ساختمان سوسیالیستی (غیر از خط کلی)؛ نیز اهمیت چندانی ندارد که رزم ناو و تزار صرفاً، موضوع‌هایی مبهم و تهی هستند ـ آن چه اهمیت دارد گستوس است و نمایش مؤثر حرکت، ثبت کردن این حرکت، به هر زمانی که تعلق داشته باشد، در چهارچوب متنی است که اگر توطئه گری اجتماعی‌اش آشکار است؛ موضوع چیزی نمی‌افزاید، چیزی را هم نمی‌کاهد. امروز چند فیلم مربوط به «مواد مخدر» است که در آن «موضوع» مواد مخدر باشد؟ اما این موضوعی ترخالی است؛ بدون گستوس اجتماعی، مواد مخدر بی‌معنا است، یا معنایش معنایی مبهم، تهی، دارای سرشت ابدی است: «مواد مخدر آدم را ناتوان می‌سازد» (مزخرف)، «مواد مخدر آدم را به خودکشی می‌کشاند» (غیبت مکرر). این موضوع یک فراتابش دروغین است: چرا این موضوع و نه موضوع دیگر؟ اثر فقط با یک تابلو آغاز می‌شود، زمانی که معنا در حرکت و در هماهنگی حرکات گنجانده می‌شود. نه دلاور را در نظر بگیرید: اگر تصور کنید «موضوع» آن جنگ سی‌ساله، یا حتی محکوم کردن جنگ به طور کلی است، مسلم بدانید که سوءتفاهمی در کار است؛ گستوس آن، این نیست: موضوع بر سر کورباطنی زن دکانداری است که خیال می‌کند دارد از راه جنگ زندگی می‌کند و حال آنکه در واقع مرگ نصیب می‌برد؛ حتی بیش از این، گستوس در بینش من ـ به عنوان تماشاگر ـ از آن کور باطنی است.

در تئاتر، سینما در ادبیات سنتی، اشیاء همیشه از جایی دیگر دیده می‌شوند؛ بنیان هندسیِ بازنمایی همین است: باید موضوع بت‌پرستانه‌ای در کار باشد تا این تابلو فراتابیده شود. این مرحلهٔ از اصلیت همیشه قانون

است: قانون جامعه، قانون مبارزه، قانون معنا. پس، هر هنر مبارزی باید باز نمایانگر و قانونی باشد. زیرا بازنمایی در واقع از اصلیت مایه می‌گیرد و برای ارتقای آن به سرشت هندسی‌اش، بی‌آن‌که اخلالی در بازنما بودنش به وجود آید، بهایی‌گزاف داده شود: چیزی کم‌تر از مرگ نیست. دوستی به یادم آورد که در واپیر کارل درایر دوربین از خانه به گورستان و آن چه را مرده می‌بیند، ثبت می‌کند: این محدوده‌ای است که بازنمایی ممکن است در آن وابماند: تماشاگر دیگر مجبور نیست در موضع خاصی قرار گیرد، زیرا چشم‌های خود را از چشم‌های بستهٔ جسد نمی‌تواند تمیز دهد؛ تابلو مفری باقی نمی‌گذارد، حمایتی نمی‌کند، این یک شکاف است. هر چه در این سوی محدوده (و این در مورد برشت، و آیزنشتاین مصداق دارد) روی می‌دهد می‌تواند فقط قانونی باشد: این در نهایت قانون حزب است که این صحنهٔ تئاتر حماسی، این شات یا تصویر فیلمی، را فرا می‌تابد، این قانون است که می‌نگرد، تصویر می‌گیرد، متمرکز می‌شود، محکوم می‌کند. و باز در اینجا آیزنشتاین و برشت به دیدرو (بانی تراژدی خانگی بورژوایی، همچنان که دو تن دنبالهٔ‌رو او، بانیان هنری سوسیالیستی‌اند) ملحق می‌شوند. دیدرو در نقاشی ویژگی‌های مهم خاص و ویژگی‌های یک نیروی هیجانی را که هدفش آرمانیت معنا بود، از ویژگی‌های فرعی‌تری تمیز می‌دهد که صرفاً تقلیدی و داستان پردازانه بودند؛ در یک سو، گروز، در سوی دیگر شاردن[۶]؛ به عبارت دیگر، در یک دوران تفوق، هر گونه فیزیک هنر (شاردن) باید مفتخر به تاجی از متافیزیک (گروز) شود. شاردن و گروز، در برشت و در آیزنشتاین همزیستی دارند (برشت، با پیچیدگی بیشتر، این را به مخاطبانش وامی‌گذارد که گروزِ شاردنی باشند که او پیش‌رویشان می‌گذارد): در جامعه‌ای که هنوز به صلح دست نیافته، هنر چگونه می‌تواند ماوراءطبیعی، یعنی معنابخش، خواندنی، بازنما، باقی بماند؟ بت‌پرست؟ تا موسیقی، تا متن، چگونه؟

چنین می‌نماید که برشت عملاً دیدرو را (شاید پارادوکس کمدین را) ابداً نمی‌شناخت. با این همه برشت است که به شیوه‌ای کاملاً اتفاقی این پیوند سه گانه‌ای را که پیشتر مطرح شد، ممکن می‌سازد. برشت، در حدود ۱۹۳۷، در فکر بنیان نهادن یک انجمن دیدرو بود، جایی برای روی هم ریختن تجربه‌ها و آموخته‌های قلمرو تئاتر عملی، بی‌تردید به این دلیل که او در دیدرو، ورای چهرهٔ یک فیلسوف ماتریالیست بزرگ، انسان اهل تئاتری را می‌دید که نظریه‌اش متوجه عرصهٔ لذت و آموزش بود. برشت برای این انجمن برنامه‌ریزی کرد و آن‌ها را به صورت رساله‌ای درآورد که می‌خواست بفرستد... برای کی؟ پیسکاتور، ژان رنوار، آیزنشتاین.

۱۹۷۳

پی‌نوشت

۱ـ diopteric، نام قدیمی مبحث انکسار نور در نور شناخت. (دایرةالمعارف مصاحب).

۲ـ Itltion curtain - stage، منظور صحنه‌ای است که در عمق دیوار چهارم سالن تئاتر معمولی برپا می‌شود.

۳ـ Theatre-in-round، هر نوع تئاتری که در آن کنش نمایشی در میان تماشاگران اجرا شود و تماشاگران دور محل نمایش قرار گیرند.

۴ـ Laocoön اثر انتقادی گوتهولد افرائیم لسینگ، نویسندهٔ آلمانی قرن هیجدهم، دربارهٔ شعر و هنرهای تجسمی.

۵ـ General Line، فیلم آیزنشتاین به نام کهنه و نو نیز معروف است.

۶ـ ژان باتیست شاردن، نقاش فرانسوی تابلوهای طبیعت بیجان و صحنه‌های زندگی خانگی و عادی.