بن‌مایه‌های دینی در «نمایشنامه‌های آموزشی»[1] برتولت برشت

هانس ـ تی یس لِهمان (استاد رشتهٔ مطالعات تئاتر دانشگاه یوهان ولفگانگ گوتهٔ فرانکفورت)ـ **آلمان**
مترجم: حسین پیر نجم‌الدین

■ **چکیده**

از نگاه برخی ناظران این مسأله بسیار غریب به نظر می‌رسد که در تئاتر مدرن و پسامدرن اروپای دهه‌های اخیر به سادگی ممکن است نقش‌مایهٔ قدرتمندی از معنویت دینی جست‌وجو کرد. این پدیده را به خوبی با بررسی جنبه دوگانهٔ نقش تن در تئاتر و رقص پسادراماتیک معاصر می‌توان تبیین کرد. هر دوگونه بر نقش زندهٔ تن به اعتبار واقعیت فیزیکی‌اش (در ساحت درد، در سختی‌ها، خطر و همچنین در کشف امکانات و توانایی‌هایش) بسیار تأکید کرده‌اند. از سوی دیگر، تن همچنین در مقام جایگاه و ابزار درگذشتن از وجود فیزیکی (جسمانی) و مجرای ورود به ساحات فراسوی امر زمینی در نظر گرفته شده است. نگارنده برجسته ساختن زیبایی و تاکید بر تن درمقام جایگاه تابناک دلالتی ناب‌تر و والاتر را چندان منظور نظر ندارد، بلکه بر روحانی و غیرمادی بودن آن تأکید می‌ورزد.

هنرمندان، کارگردانان تئاتر و نیز نویسندگان برجسته از ساحت امر قدسی و باطنی الهام بسیار گرفته‌اند و مسلم است که از بسط و تکامل زبان تئاتر و عنایت به آیین و مطالعهٔ سنن مذهبی و آموزه‌های معنوی و مکاشفات دینی، که گاه در پس بیان هنرمندانهٔ استیصال متافیزیکی یا شک در اصول بنیادین «چهره پنهان می‌کند» ـ حظ و بهره فراوان برده‌اند.

در مقاله‌ام با ارجاع به آثار شماری از هنرمندان سی سال اخیر تئاتر (تقریباً همان دامنهٔ زمانی که کتاب «تئاتر پسادراماتیک»ام انتشار یافت) در آغاز، خطوط کلی این پدیده را پیش رویتان گسترده و سپس به طور خاص یکی از بزنگاه‌های جذاب «پیشاتاریخ» تئاتر پسادراماتیک و پرفرمنس را تحلیل و تفسیر می‌کنم: نمایشنامه‌های موسوم به تعلیمی یا آموزشی برشت را که وی آنها را در سال های ۱۹۳۰ به رشته تحریر درآورد. سپس نشان می‌دهم که متن‌های مذکور چگونه در پیوندی ژرف با الگوی خاصی از «سلوک روح» (نقش مایهٔ مذهبی رایج در «نمایش‌های ایستگاهی» اولیهٔ برشت) قرار گرفته‌اند و چگونه در پی آن‌اند تا با ارجاع به نحله‌های تفکر مذهبی و فلسفی غیراروپایی نحوهٔ اندیشهٔ رایج دربارهٔ فرد و جامعه را متحول سازند.

◇ **واژگان کلیدی:** تئاتر مدرن و پسامدرن، پرفرمنس، تئاتر پست دراماتیک، نمایشنامه های تعلیمی یا آموزشی برشت، سلوک روح، نمایش‌های ایستگاهی.

۱

در کل، رابطهٔ میان تئاتر و مذهب در اروپا خوب نبوده است. ولی نه «تعصب ضد نمایشی» کلیسا (یوناس بریش) و نه تقدس زدایی و تقلید از مضامین مذهبی در کار نمایشی نمی‌توانند همانندی‌های ژرف این دو کنش نمادین را از نظر دور بدارند. هردوی اینها ویژگی‌های مشترک دارند: شور، آیین، پالایش (Catharsis)، مناسک، جماعت، بازنمایی نمادین. با این وجود، این دو اشکالی آشکارا متمایز از رفتار انسانی هستند. از این رو مسألهٔ تئاتر و مذهب در تئاتر غرب بسیار پیچیده است: همزمان با همانندی و تعارض سروکار داریم.

مثال بارز این مسأله در تئاتر مدرن اهمیت تن است. از یکسو ممکن است حضور پررنگ واقعیت جسمانی در نمایش انکار معنویت را تداعی کند. اما در نگاهی دقیق‌تر در می‌یابیم که دلیل حضور عنصر تن می‌تواند فرارفتن از تن باشد، گذر از تنگنای جسم و دست یافتن به شعوری معنوی که واقعیت مادی را پشت سرمی‌گذارد. این مسأله در بخش عمدهٔ هنر نمایش و اجرا مشهود است، جرزی گروتفسکی[۲] را مثال بیاوریم که تئاتری معنویت‌گرا و در عین حال بی‌اندازه جسمانی را ارایه می‌دهد. در آلمان مؤلفان پسامدرن مهمی چون بوتو اشتراوس[۳] و پیتر هانکه[۴] بر بعد معنوی زندگی (همان که در زندگی سودازدهٔ معاصر نمی‌یابندش) تاکید می‌کنند و در فرانسه آریان منوشکین[۵] مدیر سرشناس تئاتر دوسولیل[۶] به صراحت از نیاز خود به دین و وجه قدسی در تئاتر سخن گفته است. اگر فرصت بود می‌توانستیم چشم‌اندازی گسترده از آن دسته هنرمندان معاصر عرصهٔ نمایش ترسیم کنیم که از دیدشان بعد معنوی و قدسی جایگاهی والا دارد. به دیگر سخن، تصویر رایج از سکولار بودن فرهنگ نمایشی معاصر، در ملایم‌ترین تعبیر، یکسویه است.

۲

حتی با التفات به این که حضور مذهب در تئاتر به هیچ روی محدود به مواضع محافظه‌کارانه نیست، باز هم نام برتولت برشت اولین نامی نیست که در سخن از تئاتر و دین به ذهن خطور می‌کند. ضمناً منظور من زنده کردن این بحث کهنه نیست که کمونیسم و مذهب کاتولیک متناظرند، چرا که هر دو «کیش و مسلک» محسوب می‌شوند. دین در آثار برتولت برشت، چنان که گاه گفته می‌شود، ارجاع کننده به (یا زیر مجموعه) قانون کلیّتی سیاسی یا مذهبی نیست. بحث از دین در ظاهراً رادیکال‌ترین متون سیاسی برشت، در نمایشنامه‌های تعلیمی (didactic) - یا در ترجمهٔ خود او: نمایشنامه‌های آموزشی (Learning Plays) - بر واقعیتی بسیار پیچیده‌تر نور می‌تابد[۷]. معتقدم حدود سال‌های دههٔ ۱۹۳۰ در زندگی برشت احتمالاً دورهٔ خلق پردامنه‌ترین و اثرگذارترین آثار او بود و نیز معتقدم که ایدهٔ نمایشنامه‌های آموزشی برای آیندهٔ تئاتر ظرفیت بالقوه بیشتری دارد تا نمایشنامه‌های کلاسیک برشت. بنابراین در اینجا بر این نمایشنامه‌های تعلیمی یا آموزشی (Lehrstucke)، که برشت بین سالهای ۱۹۲۷ تا ۱۹۳۰ نوشت، تکیه می‌کنیم. در این مفهوم نمایشی، برشت تئاتری را تصور می‌کند که در وهلهٔ اول به گردانندگانش آموزش می‌دهد، تئاتری که اساساً کنش جمعی گروه‌هایی - مثل جوانان، فعالان سیاسی، شاگردان - است که کار تئاتر می‌کنند تا آگاهی خود نسبت به تضادهای سیاسی و انسانی بنیادین را افزایش دهند. به نظر می‌رسد این مفهوم به خودی خود مفهومی است که نمایش را به اعمالی چون دعا، مراسم ترحیم و عشاء ربانی نزدیک می‌کند، زیرا نمایش هم نمایاندن است، البته برای آنان که انجامش می‌دهند، نه برای مخاطبان علاقه‌مند به زیبایی شناسی. «مخاطبان» مراسمی نمادین، مخاطبان اشکال مذهبی تئاتر دغدغهٔ زیبایی شناسانه ندارند، بلکه خود شرکت کننده‌اند: آنان نیز در کنش پرستش دخیل‌اند.

۳

برشت نمایشنامه‌های آموزشی را در زمانهٔ اوج اغتشاش سیاسی نوشت، در دوران جنگ‌های خیابانی هرروزه، گسترش فاشیسم، دودستگی عمیق در نهضت کارگران و، دست آخر ولی نه کم‌اهمیت‌تر، بحران حاد اقتصادی. نخستین ویژگی بارز این نمایشنامه‌ها وجود مایهٔ آیینی آشکار و پررنگ است: صحنه‌های سادهٔ پرسش و پاسخ‌های آیینی، پرداخت رویدادهایی با معانی تمثیلی، موسیقی و گروه همسرایان، کنش اندک و در عوض شیوهٔ مناسک‌گونهٔ بازگو کردن واقعیات و گفته‌ها شبیه دادگاه یا انجیل خوانی.

زبان این آثار سادگی هنری زیادی دارد، در نوع خود والا و واجد طنین‌های تردیدناپذیر کتاب مقدس است. به طور خلاصه، این نمایش نامه‌ها یادآور مراسم مذهبی‌اند. استفادهٔ زیاد از گروه همسرایان بیننده را به یاد عشاء ربانی می‌اندازد و در عین حال یادآور تراژدی‌های یونان باستان نیز هست که چیزی از مراسمی آیینی کم نداشت و در واقع، کشمکش‌های ارایه شده در نمایشنامه‌های آیینی بسیاری خوانندگان را بر آن داشته که در آنها شکلی احیا شده از تراژدی ببینند.

امکان و حتی ناگزیری جست‌وجوی مایه‌های مذهبی در این نمایشنامه‌های برشت تا حد بسیار زیادی از این واقعیت آشکار برمی آید که این آثار نشان از ساختار آیین‌گون پیش‌گفته دارند و در عین حال مرزهای فهم و توان انسانی را عمیقاً به چالش می‌کشند.

بن مایه اصلی اولین این نمایشنامه‌ها، «پرواز به آن سوی اقیانوس»(Flying across the Ocean)، نبرد انسان با نیروهای طبیعی درون و اطراف اوست. موضوع نمایش اقدام شجاعانهٔ خلبانی است که جرأت کرد به عنوان نخستین فرد در تاریخ (چارلز لیندبرگ در ۱۹۲۷م.) با هواپیما از اقیانوس بگذرد. این رویداد واقعی در تاریخ اخیر به شکل نمایشی ظاهراً بی‌زمانی تبدیل می‌شود. متن، گفت‌وگوی میان انسان و ماشین را عرضه می‌کند و با سبکی برشتی ستیز خلبان با سرما، مه، توفان، یخ، ضعف جسمانی و، آخر ولی نه کم‌اهمیت‌تر، ماشین آلات ناقص را واگو می‌کند. انسان و ابزار فنی در هم نوب می‌شوند. درونمایهٔ مرکزی نمایشنامه، تلاش برای چیرگی بر طبیعت است و تسلط خردگرایانه بر فنّ و (تلویحاً) بر جامعه را می‌نماید و در این راه همه چیز یکسره سکولار و بشری است. خلبان اعلام می‌دارد: «وقتی پرواز می‌کنم یه مُلحد واقعیم». اما زمانی می‌رسد که هواپیما پایین و پایین‌تر می‌رود و تقریباً به آب می‌خورد. وقتی مرگ و فاجعه تنها در لحظهٔ آخر از سر گذرانده می‌شود، خلبان فریاد می‌کشد: «خدای من، خیلی نزدیک بود». در این نمایشنامه‌های نسبتاً کوتاه هر واژه با دقت انتخاب شده است. قرار است دریابیم وی نامنتظره در میانهٔ هیاهوی علم، فناوری و پیشرفت، که می‌نمود خدا را از صحنه حذف کرده باشند، بازمی‌گردد. عقلانیت، در تمثیل برشت، به حد نهایی خود می‌رسد، ساحتی دیگر یا واقعیتی دسترسی ناپذیر که ورای فهم بشری است. این حد اتفاقی نیست، بلکه حدی است ساختاری، هستی شناسانه و نظام‌مند.

بگذارید نگاهی دقیق‌تر بیندازیم. این محدودیت در درجهٔ اول حد توان فنی است. ماشین هرچقدر هم پیشرفته باشد باز هم ناقص است. حاصل این که، فاجعه و شکست هر لحظه ممکن است اتفاق بیفتد. دوم این که، این حد، حد تن انسان نیز هست. در پایان، وقتی خلبان با موفقیت در فرانسه فرودمی‌آید، از حضور پیروزمندانه جلوی جمعیت مشتاق خودداری می‌کند. در عوض، می‌خواهد بی‌درنگ پنهان شود تا آن گونه که خود می‌گوید: «هیچ کس ضعف طبیعی منو نبینه». ناقهرمان مدرنیته می‌خواهد ناپدید شود؛ او احساس شرمساری می‌کند، یعنی نام و آوازه پوچ است و انسان ناگزیر ناکامل. انسان مدرن بودن به معنای واقعی قرین دست کشیدن از منزلت و شهرت فردی و رفتار قهرمانانه است. همان طور که در هواپیما خداوند در لحظه آگاهی از نقصان اختراعات فنی فراخوانده شد، حال نقصان و ضعف جسمانی انسان به آگاهی از واقعیتی می‌انجامد خارج از اراده و تسلط انسان، آگاهی از وابستگی به قدرتی محاسبه ناپذیر. نوعی واقعیت استعلایی. این باز هم اشاره‌ای اساساً مذهبی است: اقرار به وابستگی غایی به قدرتی که حتی نمی‌توان در محاسبات گنجاند، چه رسد به این که مستولی قوای فکر و سامان بشری شود.

جالب است به این نکته اشاره کنیم که بن‌مایهٔ محدودیت، مرز، حدود و ثغور و انقطاع در نمایشنامه‌های تعلیمی فراگیر است. یا ابزار و ماشین به حد نهایی خود می‌رسد و از کار می‌افتد، یا فردی به حد نهایی انضباط می‌رسد و فرو می‌شکند، یا انقلابی‌ها مجبور می‌شوند از مرز کشوری برای انجام مأموریتی ظاهراً غیرممکن بگذرند. نمایشنامه‌های برشت چگونگی رویارویی با محدودیتی بنیادین را می‌آموزند، محدودیتی که بزرگی فرد را به پرسش می‌کشد، مباهات به توفیق شخصی را به دیدهٔ تردید می‌نگرد و توهم موفقیت تام را با سخن مکرر از ناکامی گزیرناپذیر حتی در بزرگترین پیشرفت‌های بشری محکوم می‌کند.

اشارهٔ دیگری نیز در این متون هست که به همان اهمیت اولی است و مکملی دقیق برای آن به شمار می‌رود: ژست شوریدن

انقلابی، «نه» گفتنی رادیکال به تمام محدودیت‌های بشری. برشت بارها و بارها فردی را بـه نمایش می‌گذارد که به کاری به ظاهر ناممکن دسـت می‌زند و در عین حال بدون سازشکاری بر یگانه و یکه بودن حیات بشـری‌اش پا می‌فشارد. زمان این حیات زمان «اکنونی» بنیادین اسـت. در آغاز «پرواز به آن سـوی اقیانوس» خلبان می‌گوید: «هفته‌هاست منتظر هوای خوب بودم. حالا دیگه صبر نمی‌کنم. حالا پرواز می‌کنم.» دلیلی عقلایی وجود ندارد، آنچه هست اشارت جرأت کردن است. دقیقاً همین اشارت را در «تمهید اتخاذ شده» (The Measure Taken) می‌یابیم. جوان کمونیست آرمـان گرای این اثر بـر نیاز مطلق و چون و چـرا ناپذیر کمک به فقرا همین «حالا»، و نه بعد، پامی‌فشـارد. چون سخت مشتاق یاری رسـاندن به فقرا هم اینک و همین جاسـت، تمام استدلالات و مصلحت بینی‌های سیاسـی، تمام حسـاب و کتاب‌های هدف و وسـیله را زیر پا می‌گذارد. به دلیل این ناکامی قربانی خواهد شد. این اشـارت به عصیـان و ابرام بر اکنون زندگـی بارها در آثار برشت تکرار می‌شود. پسر «او که آری می‌گوید» یک نمونه است. او می‌خواهد همراه کاوشگران به سفری خطرناک در کوه‌ها برود. تمام دلیل و برهان‌های منطقی را برایش می‌آورند تا در خانه بماند ـ سـرانجام رک و ساده می‌گوید: «هیچ چیز نمی‌تونه تصمیم منو عـوض کنه». و این گونه، همان طور که در متن آمده، مادر یارای نگه‌داشتن او را ندارد. او بر خلاف هر گونه ملاحظهٔ عقلانی بر رفتن به این سـفر اصرار می‌ورزد و می‌میرد. بنابراین، نمایشنامه‌های آموزشـی (Lehrstucke) ساختاری دوگانه دارند؛ به روشنی، و در پی آمد، نشان داده می‌شود که مواجههٔ بشر با محدودیت، مرز واقعیت استعلایی (transcendent)، آنجا که باید حقیقت نیرویی فراتر، نیرویی به اختیار نیامدنی را پذیرفت، محتوم اسـت. عجیب می‌نماید که برشـت، که به ظاهر ماده‌گرایی خردگراست چنین با شدت بر این تجربه تأکید کند، ولی زبان نمایشنامه‌ها در این مورد روشن و صریح است.

بشر دقیقاً در تلاش و به خاطر کوشش برای از میان برداشتن ریشـه‌ای تمام محدودیت‌ها و موانع بر سـر راه دسـتاوردهای ناب انسـانی و اسـتیلا بر نیروهای طبیعت و بر سرنوشت است که با شکسـت، فاجعه، فروشکنی، انقطاع، سـقوط و تناقض حل ناشدنی روبرو می‌شود. جالب است خاطرنشان کنیم که در همین سـالها فلسفهٔ مارتین هایدگر بیشـترین تاکید را بر اندیشهٔ خطر کردن می‌گذارد. تنها با دسـت کشیدن از شـرایط وانهادگی فرد در روزمرگی اسـت که «دازاین» (Dasein) (سـوژهٔ انسانی در زبان هایدگر) یـارای نیل به حقیقت را دارد. او را از تجربه کردن محدودیت غایی، یعنی مرگ، گریزی نیست، اگر بخواهد به هستی راستین دست‌یابد.

۵

پس اگر در نمایشنامه‌های برشت در کنار بن‌مایهٔ محدودیت، این واقعیتِ به همان سـان انکار ناپذیر را نیز می‌یابیم که در کنه بشـر، «حیوان معقول»، سائقه‌ای اسـت برای فرارفتن از حدود، گذشـتن از تمام مرزها و انکار تمام محدودیت‌ها در تمنای تحقق تام و کامل زندگی هم‌اکنون و همین جا، باید به این نکته هم توجه کنیم که برشـت این تمنا را چونان کامیابـی و ارضایی فردی و خودخواهانه تصویر نمی‌کند.

نه، در اینجا تمنا و سـودای سـوژهٔ انسـانی، سودای یاری رساندن است، سودای نیکی کردن به دیگران و کمک به پیشرفت نوع بشـر است. در توضیح این سـاختار دوم می‌توانیم بگوییم: برشـت کشش مقاومت ناپذیر فاعل انسـانی را نشان می دهد به کنار افکندن صیانت نفس عقلانی و گذاشتن جان بر سر یک میثاق، یک باور، حتی یک شهادت. در یک کلام: ایثار. این در اصل اشارتی دینی در پوشش اندیشهٔ مطلق و رادیکال همبستگی (solidarity) است. آن چه از یک دیدگاه شکست می‌توان خواند، از دیدگاه دیگر ایثار و از خود گذشتگی است.

بسـیار جالب است که در دههٔ ۱۹۳۰م. در فرانسه گروهی از نویسندگان، نویسندگانی چون ژرژ باتای، میشل لِریس و دیگران (عمدتاً در کولژ دوسوسـیولوژی[۴]) پرسشـی را مطرح کردند که برگرفتـه از آموزه‌های امیل دورکهایم بـود: آیا در جامعهٔ مدرن جایی به نام (و برای) امر قدسـی وجود دارد؟ و پاسـخ همه این بود: آری، ساحت امر قدسـی در جامعهٔ نوین عقل‌زده هم وجود دارد. این سـاحت، اغلب مغفول و ناشناخته است، اما وجود دارد؛ درسـت در همان لحظاتی که حدود و ثغـور عقلانیت درنوردیده می‌شـود، آنجا که انسان به واقعیتی متفاوت و برتر، ورای حیطهٔ عقل، نزدیک می‌شـود، آنجا که انسـان به وجـد می‌آید یا درگیر

اتلاف، مصرف، تحلیل بردن (depense در تعبیر باتای) انرژی‌ها، نیروها و کالاها فارغ از هرگونه قواعد تبادل سوداگرانه می‌شود، در این لحظات یا حالات وجودی است که حضور امر قدسی را در جامعهٔ سکولار معاصر می یابیم. در تشابهی شگفت[۹] تئاتر برشت در اینجا همخوان با فلسفه و نیز تا حدی جزیی است از جریان فراواقعگرایی (Surrealism) در فرانسهٔ همان دوران. پس عجب نیست که نمایشنامه‌های برشت حول انگاره‌ای فرابنیادی از ایثار می‌گردند. آنگاه که اصل عقلایی صیانت نفس دیگر جاری نیست، سوژهٔ انسانی باید به نوعی به انکار نفس آری بگوید.

در «نمایشنامهٔ آموزشی بادن» (Badener Lehrstucke) این مسأله به افراط کشیده می شود. فدا کردنِ خود مضمون غالب می‌شود. نمایشنامه- کمابیش چونان تمام نمایشنامه‌های تعلیمی- آموزشی چگونه مردن و در تعبیر برشت یک «خودآموز مرگ» (sterbe lehre) است. آموختن چگونه مردن بی‌تردید از بن‌مایه‌های کهن، هم در فلسفه و هم در تعلیمات دینی است. در این نمایشنامه سلسله‌ای از صحنه‌ها نشان می‌دهند که «وانهادن» نفس متفرعن تنها راه زنده و باقی ماندن است. بشر باید به ضرورت دست‌کشیدن از تکبر، دست شستن از تمنای نام، حتی دست شستن از نام شخصی پی برد. برشت باورداشت که اصرار بر بزرگی و شخصیت فردی رابطهٔ انسان با مرگ را تباه می‌کند. انسان را از درآمیختن مرگ با زندگی بازمی‌دارد.[۱۰]

برشت می‌گوید «خود» تنها به‌سان موجودی نامیرا قابل تصور است؛ آنگاه که زمان مردن می‌رسد، وقت آن رسیده که فرد از خود فردیت زدایی (de-individualize) کند. دست شستن از نخوت فردیت و آموختن همراه شدن با مسیر تغییر، از جمله مسخ (metamorphosis) مرگ، منشی است که تئاتر باید بیاموزد.

پس باید روشن باشد که بن‌مایهٔ فداکاری در آثار برشت هیچ نسبتی با قهرمان گرایی فردی سنتی و خودمداری ندارد.

اگر به شکل نمایشنامه شناسانه و نمایش کارانهٔ (dramaturgic) این متون دقت کنیم، ساختاری صوری می‌یابیم که کمتر بر آن تأکید شده است. تمام نمایشنامه‌های تعلیمی برشت سفری را بازگو می‌کنند. در همه جا با سفر روبه‌روییم: سفر اکتشافی در کوه‌ها در «آنکه گفت آری»، سفر کمونیست‌ها به درون و به آن‌سوی یک کشور در «تمهید اتخاذ شده»، سفر با هواپیما بر فراز اقیانوس در «پرواز به آن سوی اقیانوس» و نیز در «نمایشنامهٔ آموزشی بادن»، سفر به بیابان در «استثنا و قاعده» (Exception and the Rule)، سفر سربازان فراری در خیابان‌های مولهایم در اثر ناتمام «فاتزر» (Fatzer). و البته سفر در سنت اروپایی نمادی کهن از سیر جان و سیر روح به سوی رستگاری است، پیمودن راهی در ساحت زمان در تجربهٔ دینی. خود سفر بن‌مایه‌ای است که به عبور از مرزها گام نهادن در حیطه‌ای ماورایی، و خریدن خطر مواجهه با امری ناشناخته اشاره دارد. در عین حال سفر از اسطوره های بنیادین مدرنیته نیز هست، مثلاً در شعر معروف بودلر با عنوان «سفر» (Le Voyage) و می‌دانیم که برشت آثار بودلر را ترجمه می‌کرد و حتی در اپرای «برآمدن و سقوط شهر مهاگنی» (Rise and Fall of the City of Mahagonny") آشکارا به این شعر معروف ارجاع می‌دهد.

در متون برشت نماد سیر معنوی با بن‌مایه‌ای به همان‌سان مکرر یعنی انقطاع قرین است: سفر متوقف می‌شود یا بیم توقف‌اش می‌رود، هواپیما سقوط می‌کند، برخی موانع رفع شدنی نیستند. و آمیزهٔ این دو انگاره در نمایشنامه‌های تعلیمی برشت شرایط انسانی در عصر مدرنیته را تعریف می‌کنند: «نخوت» (hubris)، بزرگ پنداری نفس، انسان که دعوی برگذشتن از تمام حد و مرزها را دارد باید به حدرسیدن را تجربه کند و از مرز و آستانه‌ای غایی آگاه شود که وی را وامی‌دارد حد و مرزی دیگر گونه را به حساب آورد.

برشت در مقام نمایشنامه نویس بیش از هر چیز دلبستهٔ به نمایش کشیدن شکلی از ناکامی است که پیوسته تکرار می‌شود.

در اینجا باید بی‌درنگ بیفزایم که این نمایشنامه‌ها هیچ‌گاه این ضرورت را به سان آموزه‌ای جزمی یا ایدئولوژیک ارایه نمی‌کنند. آنچه این آثار را این اندازه گیرا می‌کند، چیرگی کشمکش در آنهاست. این آثار نشان می‌دهند که نفس را نمی‌توان به آسانی نفی کرد، یا اصلاً نمی‌توان نفی کرد. در عوض، هستی انسان چونان نبرد و تکاملی بی‌امان ارایه می‌شود که در آن نفس و بصیرتِ لزوم وانهادن آن جدالی بی‌پایان را رقم می‌زنند.

و ایـن هـم جمـع بندی من: روشـن اسـت که برشـت در نمایشنامه‌های تعلیمی خود به بیان دیدگاهی می‌پردازد که انسان مدرن را رویاروی تجربهٔ ساختی دیگر گونه قرار می‌دهد، ساختی کـه در آن عقلانیت غـرهٔ عصر جدید وامی‌ماند. این سـاختار را می‌توان نقدی دانست بر انسان معاصر که باید بیاموزد موجودی اسـت دوپاره و از پیش اجتماعی شـده: فردیت خصوصی توهم اسـت. این طرز فکری سیاسی است که به نقادی ریشه‌ای جامعه می‌انجامد.

در عین حال این نگرش و طرز فکر را می‌توان رهیافتی برای تحقق تعبیری نو از رفتار و سـلوکی انگاشـت که در عصر جدید تقریباً فراموش شده‌است، یعنی آن چه در اصطلاح دینی «خضوع» (Demut) می‌نامیم. در اینجا فرد با ریشـه‌گرایی تقریباً یانسـن گونه[11] سودای تناقض آمیز رسیدن به نا- هستی (not-being) در هستی (being) را دارد. برشت تعابیری شاعرانه برای بیان این ناسازه (paradox) دارد، مانند "Kleinste Groβe" (کوچکترین بزرگی یـا کوچکترین اندازه). واژهٔ آلمانـیGroβ هم به معنای بزرگی اسـت و هم اندازه. فرد بایـد از توهم موجودِ منفک بودن دست بشوید، باید درک کند که از آغاز همبستهٔ اجتماعی بزرگتر است و هستی او قائم به جزئی از این کل بودن است. بی شک این تعبیری شـاعرانه و ریشه‌گرایانه از جمع‌گرایی (Collectivism) دههٔ ۱۹۳۰ م. که دنیای روشـنفکری اروپـا را فراگرفته بود، نیز هست، ولی چیزی بیش از این در خود دارد. از حیث هنری نمایانگر گرایشـی است به آگاهی بسـیار پیچیده‌تری از وابستگی زندگی بشر به چیزی که خردورزی برنمی‌تابد. بیانگر برداشتی است از «امر قدسـی» (بی آن که هیچ گاه این کلمه یا برداشت به کاررود) از راه نشـان دادن تمایل و امکان بشری برای پیوند برقرار کردن با واقعیتی ورای سـنجش و محاسـبه و صیانت نفس. آن چه در دیدگاه برخی به خطا شـکل‌دهندهٔ ایدئولوژی جمع بی چهره (the faceless collective) انگاشـته می‌شود، در واقع بعدی آشکارا دینی از تجربه انسانی است. نمایشـنامه‌های آموزشی برشت و «دسـتورالعمل چگونه مردن او»، که پنبهٔ ایدئولوژی فردگرایی را می‌زنند، بعد معنوی بارزی دارند: بُعد تئاتر دینی.

پانویس‌ها:

1- Religious motifs in the "Learning Plays" of Bertolt Brecht

2- Jerzy Grotowsky

3- Botho Strauβ

4- Peter Handke

5- Ariane Mnouchkine

6- Theatre du Soleil

۷- اگر چه می‌توان برخی اشارات و ردپاها را ذکر کرد که می‌توانند به تفسیری مبنی بر نوعی تمایل مذهب‌گونه در تفکر او بیانجامند. چیزهایی مثل تربیت عمیقاً کاتولیک در کودکی، فریفتگی نسبت به چهره‌هایی چون مریم مقدس و چهرهٔ شهید ژاندارک، عنوان "Hauspostille" برای مجموعه شعرش در ۱۹۲۷ که از لوتر نقل قول می‌کند و غیره.

8- College de Sociologie

۹- می‌توان از دیدگاهی اندک متفاوت از نوازی‌ها و تشابهاتی میان خشونت برشت در این سالها و تئاتر خشونت (the theatre of cruelty) آنتوان آرتو نمونه آورد.

۱۰- ژان بودریا جامعهٔ معاصر را به خاطر از میان بردن آگاهی از مرگ در بطن زندگی و در پی آن تبدیل مرگ به افق و آستانه‌ای انتزاعی و پرچ از زندگی به انتقاد می‌گیرد.

۱۱- مطابق با آرای مذهبی کرنلیوس یانسن (Cornelious Jansen)، کاتولیک و یزدان شناس هلندی. م.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی