اثر بیگانه کننده در تئاتر چینی

برتولت برشت
ترجمهٔ زیبادخت زهره‌وندی

این مقاله به‌طور خلاصه به کاربرد اثر بیگانه‌کننده در بازیگری سنتی چینی می‌پردازد. این روش اخیراً در آلمان برای نمایشنامه‌های متفاوت از شیوهٔ ارسطویی (نمایشنامه‌هایی که مبتنی بر هم‌احساسی مطلق نیستند) مورد استفاده قرار گرفته است و قسمتی از تلاش‌هایی را که در جهت ایجاد تحوّل در تئاتر حماسی انجام می‌گیرد، تشکیل می‌دهد. این تلاش‌ها به‌گونه‌ای بر نمایش تأثیر گذاشت که مانع هم‌ذات پنداری تماشاچی با شخصیت‌های نمایش شده است. مقصود آن بود که پذیرش یا ردّ اعمال و گفته‌های بازیگران در سطحی خودآگاه صورت گیرد و نه مثل قبل در ضمیر ناخودآگاه تماشاچی. اثر بیگانه‌کننده به طریق زیر به تئاتر چینی راه یافته است.

بیش از هر چیز هنرمند چینی به‌گونه‌ای بازی می‌کند که گویی دیوار چهارمی علاوه بر سه دیواری که او را احاطه کرده است وجود ندارد. او آگاهی خود را از این‌که تماشاچی او را می‌بیند آشکار می‌سازد. این مسئله باعث محو سریع یکی از خصلت‌های خاص صحنهٔ اروپایی می‌شود. تماشاچی دیگر نمی‌تواند تصور کند شاهدی پنهان بر اتفاقی در حال تکوین است. بنابراین شیوهٔ

بسیار دقیق صحنه‌پردازی اروپایی نیز دیگر ضروری به‌نظر نمی‌آید. در این شیوه صحنه‌پرداز تلاش می‌کند این واقعیت را که صحنه‌های نمایش طوری ترتیب داده شده‌اند که تماشاچی به آسان‌ترین وجه ممکن ناظر بر آن‌ها باشد کتمان کند. بازیگران آشکارا قسمت‌هایی از صحنه را برای بازی انتخاب می‌کنند که آن‌ها را کاملاً در معرض دید تماشاگر قرار دهد؛ چنانچه گویی آن‌ها نه بازیگر بلکه بندبازند. روش بعدی آن است که بازیگر به مشاهدهٔ خود می‌پردازد. پس اگر او در حال نمایش ابری باشد، ممکن است ظاهر غیرمنتظرهٔ آن را نشان دهد؛ رشد نرم و قدرتمندش را و تغییرشکل تدریجی و سریع آن را. در همین‌حال گه‌گاه نظری بر تماشاگر می‌افکند، گویی می‌خواهد بگوید: آیا دقیقاً همین‌طور نیست؟ در عین‌حال به دست‌ها و پاهای خود نیز می‌نگرد، آن‌ها را به شهادت می‌طلبد، می‌آزماید و در نهایت ممکن است آن‌ها را تحسین کند. آشکارا زمین زیر پای خود را می‌نگرد، زیرا قصد دارد فضایی را که در آن به ایفای نقش می‌پردازد ارزیابی کند و تصور این‌که نگاهش ممکن است باعث خدشه‌دارکردن حالت و فضای نمایش شود به ذهنش هم خطور نمی‌کند. بدین‌ترتیب بازیگر بین نمایش صامت (نمایش مشاهدهٔ خود و فضای بازی) و حرکات سر و دست (نمایش ابر) تفاوت قایل می‌شود و این در حالی است که بازیگر به‌هیچ‌وجه از حرکت و نحوهٔ بازی خود در نمایش ابر عدول نمی‌کند، زیرا حالت و وضعیت بدن در چهره منعکس می‌شود و این حالت کاملاً در صورت بازیگر تجلّی می‌یابد. لحظه‌ای این حالت حاکی از فشار درونی تحت کنترل و لحظه‌ای دیگر بیانگر پیروزی تمام و کمال است. بازیگر از سیمای خویش به صورت صفحه‌ای سفید برای ترسیم و ثبت حرکات بدن استفاده می‌کند.

اجرای نقش توسط هنرمند چینی غالباً به‌نظر بازیگر غربی خالی از احساس است. این بدین‌معنا نیست که تئاتر چینی هرگونه تجلّی احساسات را نفی می‌کند. بازیگر وقایع پراحساس و پرشور را بدون آب و تاب زیاد به چشم تماشاچی می‌کشد. در مواقعی که شخصیت تصویرشده در نمایش عمیقاً دچار هیجان است، بازیگر دسته‌ای از موی خویش را به دندان می‌گزد. لیکن این کار را به‌عنوان تشریفات مذهبی انجام می‌دهد و نشانی از غلیان شدید احساسات در آن یافت نمی‌شود. کاملاً واضح است که شخص دیگری غیر از شخصیت حقیقی داستان به تجسم واقعه می‌پردازد؛ و این فقط نمایشی از واقعیت است، هرچند بسیار هنرمندانه باشد. بازیگر با اشاره به نشانه‌های ظاهری و بیرونی نشان می‌دهد که شخصیت داستان قادر به کنترل خویش نیست. لذا این عدم خودداری به‌طور ظاهری و نمایشی بیان می‌شود و یا اگر هم به‌هیچ‌وجه ظاهری نباشد، در محدودهٔ صحنه این‌گونه است. بازیگر از میان تمام اشارات و علایم احتمالی انواع خاصی را با دقت و وسواس نمایان برمی‌گزیند. طبیعی است که خشم با ترشرویی، تنفر با عدم علاقه، عشق با تمایل تفاوت دارد، ولی این نوسانات و تغییر احساسات بسیار مختصر و مفید تصویر می‌شود. سردی و بی‌احساس‌بودن نمایش از آن‌جا تداعی می‌شود که بازیگر خود را از شخصیت اصلی دور نگاه می‌دارد و با او یکی نمی‌شود. بازیگر سعی می‌کند وحدانیتی بین احساسات او و تماشاچی ایجاد نکند. فردی که او تصویر می‌کند هیچ‌کس را تسخیر نمی‌کند و تماشاچی خود را با شخصیت اصلی یکی نمی‌انگارد؛ گویی شخصیت نمایش نه خود تماشاچی بلکه همسایهٔ اوست.

بازیگر غربی هرآنچه بتواند انجام می‌دهد تا تماشاچی را تا حد امکان به وقایع و شخصیتی که او نقشش را بازی می‌کند نزدیک نماید. او تماشاچی را ترغیب می‌کند که خود را با شخصیت نمایش یکی انگارد و تمام تلاش خود را به‌کار می‌بندد تا از قالب خود به‌درآید و به شخصیتی که ایفای نقش او به‌عهدهٔ اوست تبدیل گردد. چنانچه این تغییر و تبدیل با

موفقیت انجام گیرد، آنگاه هنر او کم و بیش گسترش یافته است. به‌محض این‌که او به کارمند بانک، پزشک و یا ژنرال نمایش تبدیل می‌شود، دیگر به هنر بیش از آنچه این شخصیت‌ها در زندگی واقعی احتیاج دارند، نیازی حس نمی‌کند.

عجین‌شدن بازیگر با شخصیت داستان بدین‌گونه بسیار خسته‌کننده و نفس‌گیر است. استنیسلاوسکی[1] راه‌های مختلفی را برای حل این مشکل پیشنهاد می‌کند. آنچه که او آن را «حالت خلاق»[2] می‌نامد با استفاده از روش کامل پیشنهادی او در هر نمایش قابل تکرار است. بازیگر خیلی زود رمق از دست می‌دهد زیرا قادر نیست مدتی طولانی کاملاً در نقش شخصیت داستان فرو رود و احساس کند واقعاً شخص دیگری است. در اثر خستگی بعد از مدت کوتاهی، بازیگر تنها به تقلید سطحی از گفتار و شنیدار شخصیت واقعی بسنده می‌کند و در نتیجه تأثیر نمایش بر روی حضار به‌طور نگران‌کننده‌ای نقصان می‌یابد. بدیهی است بروز چنین مسئله‌ای در نتیجهٔ این واقعیت می‌باشد که شخصیت داستان زاییدهٔ بصیرت و فرایندی مبهم در ضمیر ناخودآگاه است. ضمیر ناخودآگاه هیچ نوع واکنشی در مقابل راهنمایی نشان نمی‌دهد؛ چنان‌که گویی دچار ضعف حافظه شده است.

در تئاتر حماسی آلمان نه‌تنها بازیگر، بلکه موسیقی یعنی سرودهای مختلف و هم‌سرایی و محل نمایش (نصب اعلان، نمایش فیلم و غیره) در ایجاد اثر بیگانه‌کننده مؤثر بود. محل و فضای نمایش عمدتاً به‌گونه‌ای طراحی می‌شد که به وقایعی که به نمایش درمی‌آمد رنگ و بوی تاریخی می‌داد. توضیحات بعدی این مطلب را روشن می‌کند.

تئاتر بورژوازی بر عدم وجود زمان در مورد موضوعات خود تأکید می‌کرد. شخصیت‌های این‌نوع نمایش به آنچه که به «انسان جاودانه» موسوم است، محدود می‌گردد. داستان آن، شرایطی جهان‌شمول می‌آفریند و تحت آن شرایط انسانی که مظهر تمام انسانیت و انسان‌هاست به بیان احساسات خود می‌پردازد؛ انسانی رها از مرزهای زمان و انسانی فرای رنگ و نژاد. تمامی وقایع تئاتر بورژوازی محرکی عظیم را تشکیل می‌دهد که موجب پدیدارشدن پاسخی «جاودانه» می‌شود؛ پاسخی اجتناب‌ناپذیر، معمولی، طبیعی و کاملاً انسانی. برای مثال انسان سیاهپوست همان‌گونه گرفتار عشق می‌شود که انسان سپیدپوست. داستان او را وادار می‌کند همان واکنشی را نشان دهد که انسان سپیدپوست و در تئوری عکس آن هم صادق است. و بدین‌سان است که حوزهٔ هنر به‌وجود می‌آید. محرک می‌تواند آنچه را که خاص و متفاوت است دربرگیرد، در حالی که پاسخ مشترک است و هیچ عنصر متفاوتی در آن وجود ندارد. این مفهوم ممکن است موجودیت تاریخ را توجیه کند ولی خود، تاریخی نیست. شرایط و محیط ممکن است دچار تغییر و دگرگونی گردد ولی بشر همان است که بود. تاریخ محیط را تحت تأثیر قرار می‌دهد و نه انسان را. محیط به‌طور قابل ملاحظه‌ای بی‌اهمیت است و چیزی جز یک مستمسک نیست. کمیتی است متغیر و پدیده‌ای کاملاً دور و جدا از انسان که چون کلیّتی منسجم با انسان مواجه می‌شود، در حالی که انسان کمیتی ثابت است و تا ابد تغییرناپذیر. تصور انسانِ تابع و وابسته به محیط و محیطِ تابع انسان یعنی تجزیهٔ شرایط و محیط به روابط میان انسان‌ها، به نوع جدیدی از تفکر مربوط می‌شود که نوع تاریخی است. به‌جای این‌که توجه خود را به‌سوی فلسفهٔ تاریخ معطوف دارید، اجازه دهید مثالی بزنیم. تصور کنید قسمت ذیل باید روی صحنه به نمایش درآید. دختری خانه را ترک می‌کند تا در شهری نسبتاً بزرگ شغلی بیابد (تراژدی امریکایی پیسکاتور[3]). برای تئاتر بورژوازی چنین اجرایی ناچیز و بی‌اهمیت است و در واقع شروع داستان است یعنی آنچه که فرد باید بداند تا قادر به درک وقایع بعدی شود و یا از نظر احساسی

برای آن وقایع آمادگی یابد. چنین داستانی قوهٔ تخیل بازیگر را چندان فعال نمی‌سازد. به یک معنی داستان بُعد جهانی دارد، زیرا در همه‌جای دنیا دختران کار پیدا می‌کنند. (این داستانِ به‌خصوص ممکن است حس کنجکاوی شخص را برانگیزد که بفهمد بعداً برای آن دختر چه اتفاقی می‌افتد). تنها یک جنبهٔ خاص در این داستان وجود دارد: این دختر از خانه و کاشانهٔ خود دور شده است و چنانچه این کار را نمی‌کرد بسیاری از وقایع بعدی رخ نمی‌داد. این واقعیت که خانواده‌اش به او اجازه می‌دهند خانه را ترک کند قابل درک است و سؤالی برنمی‌انگیزد. انگیزه‌های او قابل درک است. لیکن در تئاتر تاریخ‌گرا همه چیز متفاوت است. تأکید و تمرکز این نوع تئاتر کاملاً بر جنبه‌های جالب‌توجه، خاص و سؤال‌برانگیز این اتفاق بسیار عادی و روزمره خواهد بود. یعنی چه؟ خانواده‌ای اجازه می‌دهد یکی از اعضایش کاشانهٔ خود را ترک کند تا مستقل و بدون کمک دیگران زندگی و امرارمعاش کند؟ آیا او قادر به چنین کاری هست؟ آیا آنچه که قبلاً در مقام عضوی از خانواده آموخته است برایش در گذران زندگی و امرارمعاش مفید خواهد بود؟ آیا خانواده‌ها دیگر قادر به نگهداری و مهار فرزندان خویش نیستند؟ آیا فرزندان بر خانواده تحمیل می‌شوند؟ آیا تمام خانواده‌ها این‌گونه‌اند؟ آیا همیشه این‌گونه بوده است؟ آیا راه و رسم دنیا چنین است و کاری نمی‌شود کرد؟ آیا این عبارت که «میوهٔ رسیده از شاخه جدا می‌شود»؛ در این‌جا صادق است و فرزندان به آن حد رسیده‌اند که از خانواده جدا شوند؟ آیا همیشه فرزندان سعی می‌کنند مستقل شوند؟ آیا این سعی و تلاش را در هر سنی نشان می‌دهند؟ اگر چنین است و اگر این پدیده‌ای بیولوژیک باشد، آیا همیشه به یک‌صورت، به همان دلایل و با همان نتایج روی می‌دهد؟ چنانچه بازیگران بخواهند اتفاق مورد بحث را به‌صورتی منحصربه‌فرد و تاریخی نمایش دهند باید پاسخگوی سؤالاتی از این‌قبیل باشند و نیز چنانچه قصد داشته باشند سنتی را به نمایش بگذارند که به نتایج واحدی در مورد تمامی ساختار جامعه‌ای در زمانی خاص و گذرا منتهی گردد. ولی اگر خصوصیت تاریخی چنین رویدادی به نمایش گذاشته شود، چگونه باید آن را نشان داد؟ چگونه پریشانی و اغتشاش عصر و زمان ما می‌تواند جالب‌توجه باشد؟ هنگامی که مادر سردرگم از اخطارها و امر و نهی‌های اخلاقی چمدان جمع و جور فرزندش را می‌بندد و او را روانه می‌سازد چگونه می‌توان مسائل بعدی را نشان داد: آن‌همه امر و نهی و توشه‌ای چنین ناچیز؟ اصول اخلاقی برای تمام زندگی و نان برای ارتزاق تنها پنج ساعت؟ چگونه بازیگر زن می‌تواند در حالی که چمدان کوچک را به دست فرزند می‌دهد جملات مادر را به زبان آورد؟ آیا باید با لحنی که گویی حکم تاریخ را بر زبان می‌راند بگوید: «خوب، فکر می‌کنم این برایت کافی باشد»؟ چنین کاری تنها وقتی امکان‌پذیر است که اثر بیگانه‌کننده به نمایش گذارده شود. بازیگر زن نباید جمله را به‌گونه‌ای به زبان آورد که گویی جملهٔ خود اوست، بلکه باید آن را به‌گونه‌ای ادا کند که انتقادبرانگیز باشد؛ باید به ما کمک کند دلایل آن را درک کنیم و به آن اعتراض کنیم.

در بنیان‌گذاردن اصول هنری جدید و ابداع روش‌های جدید نمایش ما باید با نیازهای مبرم دوره‌ای متغیر شروع کنیم و لزوم و امکان تغییر جامعهٔ آینده را در نظر بگیریم. تمامی روابط و رویدادهای میان افراد جامعه باید مورد توجه قرار گیرد و همه چیز از دیدگاه اجتماعی بررسی شود. در میان دیگر اثراتی که تئاتری جدید برای نقد اجتماعی و گزارش تاریخی تغییرات گریزناپذیر نیاز دارد وجود اثر بیگانه‌کننده غیرقابل اجتناب است.

پی‌نوشت‌ها:

1. Stanislavsky 2. Creative mood 3. Piscator