دیدرو، برشت، آیزنشتاین
برای آندره تشینه رولان بارت

ترجمه محمد طلوعی-فرزانه دوستی

بیایید تصور کنیم که نوعی قرابت وضعی و تاریخی، ریاضیات و صوت‌شناسی را از زمان یونانیان باستان به هم پیوند داده و هم تصور کنیم که این فضای غالب فیثاغورثی به مدت دو یا سه هزار سال سرکوب شده؟ (فیثاغورث به واقع قهرمان نامدار پنهان‌کاری است) و دست آخر بیایید فرض کنیم که از زمان همین یونانی‌ها رابطه دیگری در مقابل آن اولی بنا شده و بر آن تفوق هم یافته و پیوسته طلایه‌دار تاریخ هنر بوده، رابطه بین هندسه و تئاتر. تئاتر دقیقاً همین عملی است که مکان چیزها را همان‌طور که مشاهده می‌شوند محاسبه می‌کند؛ اگر صحنه را اینجا بچینم تماشایی[1] آن را خواهد دید، اگر جای دیگر بگذارم نخواهد دید و می‌توانم از این صحنه‌پوشی[2] استفاده کنم و با توهمی که به وجود می‌آورد، بازی کنم. صحنه خطی است که روی مسیر قلمی نوری کشیده شده و هم‌زمان همان نقطه‌ای را دنبال می‌کند که در آن ایستاده؛ گویی در آستانه انشعاب است. این گونه است که بازنمایی، مقابل موسیقی (متن) بنیاد می‌شود.

بازنمایی صرفاً با تقلید تعریف نمی‌شود؛ حتی اگر از مفاهیم «امر واقعی»، از «واقع‌نما[3]»، از «کپی» خلاص شویم تا زمانی که سوژه (مؤلف، خواننده، تماشایی یا نظرباز[4]) نگاه[5] خود را به افقی دوخته

که روی آن قاعده مثلثی را سوا می‌کند و چشمش (یا ذهنش) رأس آن مثلث را می‌سازد، بازنمایی هنوز هست. «ارغنون بازنمایی[۶]» (که امروز امکان نوشتن درباره‌اش فراهم شده، چون اشاراتی از چیزی دیگر در میان است) بنیان دوسویه خود را بر حاکمیت عمل برش (دکوپاژ) و وحدت موضوع آن عمل گذاشته. پس محتوای هنرهای مختلف اهمیت کمی دارد؛ مطمئناً، تئاتر و سینما تجلی مستقیم این هندسه هستند (مگر به‌ندرت تحقیقی روی صدا، روی استریوفونی صورت دهند) اما گفتمان ادبی کلاسیک (خواندنی) هم که به مدتی طولانی عروض را کنار گذاشته؛ موسیقی هم گفتمان هندسی بازنمایانه‌ای است که چیزها را منقطع می‌کند تا نشان‌شان بدهد. گفتمان[۷] (کلاسیک‌ها حتماً می‌گفتند) صرفاً همان «تصویر کردن تابلویی است که در ذهن فرد است» صحنه، تصویر، نما، چارچوب برش، اینجا ما همان شرطی را داریم که به ما اجازه می‌دهد تئاتر، نقاشی، سینما و ادبیات را تصور کنیم، همه آن هنرهای غیرموسیقی که هنرهای مرجویی[۸] می‌دهد گفته می‌شوند. (پادبرهان؛ هیچ چیز به ما اجازه نمی‌دهد که کوچک‌ترین تابلو را در متن موسیقایی قرار دهیم، مگر با تقلیل آن به چیزی تسلیم تئاتر؛ هیچ چیز به ما اجازه نمی‌دهد ناچیزترین شیءواره[۹] را از آن در بیاوریم، مگر با خفیف کردن آن به واسطه استفاده از ملودی‌های تکراری).

می‌دانیم که همه زیباشناسی دیدرو بر تشخیص صحنه تئاتر و تابلوی تصویری نهاده شده؛ نمایش کامل یعنی توالی تابلوها؛ یعنی گالری، نمایشگاه؛ صحنه به تماشایی «همان قدر تابلوهای واقعی نشان می‌دهد که در لحظه‌های عمل خوشایند نقاش وجود دارند.» تابلو (تصویری، تئاتری، ادبی) بخشی کاملاً بریده شده با لبه‌های به‌وضوح تعریف شده است، برگشت‌ناپذیر و فاسد نشدنی؛ هر چیز دیگر پیرامونش محکوم به هیچی است، بی‌نام می‌ماند، در حالی که هرچیزی را در زمینه خودش بپذیرد متن می‌کند، به روشنی می‌آورد، دیدنی می‌کند. چنین تشخیص[۱۰] بسنده‌ای مستلزم تفکری استعلایی است؛ تابلو روشنفکری‌ست، چیزی برای گفتن دارد (چیزی اخلاقی، اجتماعی) اما می‌گوید که می‌داند هم چه طور باید انجامش داد. هم زمان بامعنا است و نیاز به مطالعه دارد، تأثیرانگیز و بازتابنده است، محرک و آگاه به راه‌های حسی است. صحنه اپیک[۱۱] در برشت، نما در آیزنشتاین تابلوهای متعددند؛ صحنه‌هایی هستند که چیده شده‌اند (درست به همان معنی که می‌گوییم میز چیده شده) که به کمال آن وحدت دراماتیک[۱۲] منظور دیدرو جواب می‌دهد؛ به قطع برش خورده (به یاد داشته باشید چه‌طور برشت با صحنه پرده‌دار ایتالیایی مدارا می‌کرد و از تئاترهای نامحدود، فضای باز، تئاتر مدور

تنفر داشت) که معنایی را می‌انگیزد، اما تولید آن معنی را به جلوه می‌گذارد، اینها دکوپاژهای بصری و آرمانی را به انطباق می‌رسانند. هیچ چیز نمای آیزنشتاین را از تصویر گروز[۱۳] متمایز نمی‌کند (مگر البته هدف‌های هر کدامشان؛ در دومی اخلاقی است و در اولی اجتماعی). هیچ چیز صحنه تئاتر اپیک را از نمای آیزنشتاینی جدا نمی‌کند (مگر اینکه در برشت تابلو به تماشایی برای نقد ارائه می‌شود، نه برای پیروی).

پس آیا این تابلو (از آنجا که نتیجه یک فرایند برش است) شیءواره است؟ بله، در سطح معنای ایده‌آل (خوب، پیشرفت، علت، تفوق تاریخ عادل) خیر، در سطح ترکیب‌بندی آن یا دقیق‌تر بگوییم همین ترکیب‌بندی است که اجازه جابه‌جایی نقطه‌ای را می‌دهد که شیءواره در آن وا می‌ایستد و بنابراین صحنه را به اثر مطلوب دکوپاژ بر می‌گرداند. بار دیگر، دیدرو برای ما همان نظریه‌پرداز این دیالکتیک‌طلب است؛ در مقاله‌ای درباره ترکیب‌بندی می‌نویسد: «تصویر (تابلوی) خوش ساخت کلیتی جمع شده در نقطه دید واحد است که در آن اجزا با هم برای هدفی کار می‌کنند و با تناظر دو سویه خود واحدی می‌سازند که به اندازه اعضای بدن یک حیوان واقعی است؛ پس قسمتی از نقاشی که از تعداد زیادی شکل تصادفی ریخته روی بوم ساخته شده و نه تناسب فکری دارند و نه وحدتی، همان قدر سزاوار عنوان ترکیب‌بندی درست است که اتود پراکنده پاها، بینی و چشم‌ها در همان صفحه لایق آنکه پرتره یا فیگور آدم باشد.» این طوری بدن به شکل بیانگری وارد ایده تابلو می‌شود، اما تمامیت بدن است که این طور معرفی می‌شود- اندام‌ها که به هم جمع آمده‌اند و انگار با نیروی مغناطیسی جدا کن و درهم‌سازی به هم وصلند و استعلایی می‌سازند؛ استعلای پیکر که بار کامل شیءوارگی را تحمل می‌کند و جانشین والای معنی می‌شود. این معنی است که شیءواره شده است. (پیدا کردن میزانسن‌هایی در تئاتر بعد برشت و سینمای بعد آیزنشتاین- البته باز در معنای سیاسی آن یا دست‌کم در جهت‌گیری این معنا به سمت سیاستی دیگر- که در آنها پراکندگی تابلو، خرد کردن ترکیب‌بندی به قطعه‌ها، صحنه متحرکی از ارگان‌های ناقص پیکر انسانی و خلاصه حفظ معنای کنترل شده متافیزیکی اثر باشد، کار سختی نیست).

برشت به روشنی گفته که در تئاتر اپیک (که با توالی تابلوها پیش می‌رود) همه بار معنا و لذت روی هر صحنه قرار می‌گیرد نه روی کلیت. در سطح نمایش نه پیشرفتی هست نه بلوغی. در واقع معنایی ایده‌آل وجود دارد (که صریحاً در هر تابلو داده شده) اما هیچ معنای غایی در کار نیست، هیچ چیزی

مگر تکه‌هایی که هر کدام قدرت کافی بیانگری دارند. در مورد آیزنشتاین هم همین طور است؛ فیلم تداومی از اپیزودها است که هر کدام کاملاً معنا دارند. از نظر زیباشناسی بی‌نقص‌اند و نتیجه سینمایی نخبه است، تکه‌ای خط چین شده، که خود را به دست شیء‌گرا می‌دهد تا بخشی از آن را با خط چین ببرد، با خود ببرد و لذت ببرد (مگر نه که در بعضی سینماتک‌ها یا جاهای دیگر، تکه‌ای فیلم از کپی رزمناوپوتمکین[۱۴] مفقود شده ـ البته همان صحنه کالسکه بچه ـ شبیه دزدیدن طره گیسوی به اشتیاق، یا دزدیدن دستکش یا تکه جامه زنانه؟) نیروی اولیه آیزنشتاین بسته این حقیقت است که هیچ تصویری کسالت بار نیست، مجبور نیستی منتظر صحنه بعدی باشی تا فهم کنی و لذت ببری؛ اینجا مسئله دیالکتیک نیست (آن زمان صبوری لازم برای درک لذتی خاص) بلکه شعفی مدام حاصل جمع لحظه‌های کمال است.

طبیعتاً دیدرو این لحظه کمال به فکرش رسیده (و به آن هم اندیشیده بود)؛ برای گفتن قصه، نقاش تنها لحظه‌ای را در اختیار دارد، لحظه‌ای که قرار است روی بوم بی‌حرکتش کند و باید بهترین انتخاب را کند و از پیش مطمئن شود که بزرگ‌ترین گرفت معنا و لذت است و الزاماً همیشه این لحظه ساختگی است (غیر واقعی، این هنری رئالیست نیست)، هیروگلیفی است که در آن تنها به نگاهی می‌توان حال، گذشته و آینده را خواند (با درکی که بخواهیم از اصطلاحات سینما و تئاتر استفاده کنیم) یعنی معنای تاریخی عمل بازنمایی شده را؛ این لحظه حیاتی که سراسر عینی و تماماً انتزاعی است، همان چیزی است که لسینگ متعاقباً (در لائوکون[۱۵]) لحظه باردار[۱۶] می‌نامد. تئاتر برشت و سینمای آیزنشتاین یک سلسله لحظه‌های باردار هستند؛ وقتی ننه‌دلاور[۱۷] سکه پیشکشی گروهبان سربازگیر را دندان می‌زند و در نتیجه همین فاصله بی‌اعتمادی پسرش را از دست می‌دهد، در عین حال گذشته خود را به عنوان تاجره و آینده‌ای را که در انتظارش است، نشان می‌دهد؛ وقتی همه بچه‌هایش در نتیجه پولدار شدن کورکورانه او می‌میرند. وقتی (در خط عمومی[۱۸]) زن رعیت اجازه می‌دهد لباسش را جر دهند تا از آن برای کمک به تعمیر تراکتور استفاده شود، این عمل وزن تاریخ را با خود حمل می‌کند؛ بارداری آن پیروزی گذشته (تراکتوری که به تلخی از ناکارآمدی کاغذبازی به دست آمده است) تقلای کنونی و مؤثر بودن هم‌بستگی. لحظه باردار درست همین حضور همه غیاب‌هاست (خاطرات، درس‌ها، قول‌ها) که تاریخ به ریتم آنها هم فهمیدنی و هم خواستنی می‌شود.

در برشت این ژست اجتماعی[۱۹] است که ایده لحظه باردار را با خود دارد. حال، ژست اجتماعی

چیست؟ (این مفهوم برشتی که یکی از روشن‌ترین و خردمندانه‌ترین چیزهایی است که نظریه دراماتیک تا حالا تولید کرده چه‌قدر نقد واکنشی خلاف آمد[20] کرده) این یک رفتار یا مجموع رفتارهایی است (اما نه ایما و اطوار) که در آنها همه وضعیت اجتماعی خواندنی می‌شود. نه هر ژستی اجتماعی است؛ هیچ چیز اجتماعی در حرکت‌های مردی که مگسی را پس می‌زند وجود ندارد، اما وقتی همین مرد با لباس ژنده مقابل سگ‌های نگهبان تقلا کند، این ژست اجتماعی می‌شود. رفتار زن دکه‌دار وقتی واقعی بودن پولی را که گرفته امتحان می کند، ژستی اجتماعی است و در اطوار دیوان‌سالار خط عمومی هم که وقت امضای برگه‌های دولتی گل از گلش می‌شکفد. این نوع ژست اجتماعی حتی در خود زبان پی‌کردنی است. برشت می‌گوید زبان وقتی ژستی[21] می‌شود که حالات خاص گوینده را نسبت به بقیه نشان می‌دهد؛ جمله «اگر دو چشمت آزارت می‌کند بیرونش کن» ژستی‌تر است از «درآر چشمی را که می آزاردت» چون ترتیب و حذف حرف ربط بین جمله‌ها که پیش می‌برندش، اشاره به موقعیتی پیش‌گویانه و انتقام‌جویانه دارد. پس شکل‌های بلاغی ممکن است ژستی باشند، به خاطر همین انتقاد از هنر آیزنشتاین (و همچنین برشت) به جرم «شکل‌گرا» بودن یا زیباشناخت بودن بی‌معنی است؛ شکل، زیباشناسی و بلاغت می‌توانند نقش اجتماعی بپذیرند، اگر با مهارت پرداخته شده باشند. بازنمایی (همانی است که با آن سروکار داریم) به شکل اجتناب‌ناپذیری باید دارای ژستی اجتماعی به شمار بیاید؛ به محض اینکه یکی «باز می‌نماید» (برش می‌زند، مرز و حد تابلو را معلوم می‌کند و کلیتش را ول می‌کند) باید تصمیم گرفت که این ژست اجتماعی است یا نه؟ (وقتی به انسان اشاره دارد، نه به اجتماعی خاص).

بازیگر در تابلو (در صحنه، در نما) چه می‌کند؟ از آنجا که تابلو، نمایش معنایی ایده‌آل است، بازیگر باید دانستگی خود از این معنا را عرضه کند، چون دیگر ایده‌آل نخواهد بود، اگر با خود ساز و کارش را نیاورد. این دانش که بازیگر باید نشان دهد- با ضمیمه‌ای ناروال- نه دانش انسانی‌اش است (اشک هایش نباید صرفاً به موقعیت احساسی آدم محزون اشاره کند) و نه دانش‌اش به عنوان بازیگر (نباید دانستگی‌اش را از بازی خوب نشان دهد). بازیگر باید ثابت کند که برده تماشایی نشده (در باتلاق «واقعیت» در «انسانیت» فرو نرفته) بلکه او معنی را به سمت هویتش راهنمایی می‌کند؛ حاکمیت بازیگر، استاد معنا، که در برشت هویداست؛ چون او بود که «فاصله گذاری» را نظری کرد. در آیزنشتاین هم کمتر از این پیدا نیست (دست‌کم در خالق خط عمومی که مثال من در اینجاست) و این

نتیجه هنری آیینی نیست - آن هنری که برشت ایجاب می‌کند- بلکه از طریق اصرار بر ژست اجتماعی که هرگز دست از سرکوب ژست‌های بازیگر نمی‌کشد (مشت‌های گره شده، دست‌هایی که ابزاری را چسبیده، رعیت‌های جلوی میز دیوان‌سالار که به گزارش ایستاده‌اند) با این حال صحت دارد که در آیزنشتاین هم مثل گروز (که نقاش مثال‌زدنی دیدرو است) بازیگر گاهی رقت انگیزترین بیان را انتخاب می‌کند، وقتی که خیلی کم «فاصله» گذار به نظر می‌رسد، اما فاصله‌گذاری روشی کاملاً برشتی است و برای برشت حیاتی است، چون او تابلویی را برای انتقاد پیش چشم تماشایی می‌گذارد، در دوتای دیگر [آیزنشتاین و گروز] بازیگر لزوماً مجبور به فاصله‌گذاری نیست؛ چیزی که باید ارائه دهد و معنایی ایده‌آل است و بنابراین کافی است که با تعدد نسخه‌هایی که از آن می‌سازد، محصول این ارزش را بیرون بکشد، آن را ملموس و دیدنی کند، از نظر فکری مشاهده‌پذیرش کند؛ پس بیان او نشان‌دهنده ایده‌ای است- که به همین دلیل افراطی است- نه کیفیتی طبیعی. همه اینها صدایی است دورتر از استودیوی[۲۲] تظاهرهای صورت بازیگر، همان «خودداری» تحسین شده که هیچ معنای دیگری غیر از تشریک مساعی در جلوه شخصی بازیگر ندارد (در این مورد ادا و اطوار براندو را در آخرین تانگو در پاریس ببینید).

آیا تابلو موضوعی دارد؟ (عنوانی دارد) به هیچ وجه. معنایی دارد، نه موضوعی. معنی با ژست اجتماعی آغاز می‌شود (با لحظه باردار)، ورای ژست تنها ابهام هست، بی‌معنایی. برشت می‌نویسد «به طریقی موضوع‌ها همیشه خام‌دستی دارند، به شکلی فاقد کیفیت‌اند. تهی، به گونه‌ای تنها برای خود کافی‌اند. تنها ژست اجتماعی (انتقاد، استراتژی، خلاف آمد، تبلیغ تهییجی...) عامل انسانی را دخیل می‌کند.» که دیدرو اضافه می‌کند (اگر بخواهیم این‌طور بگوییم)؛ خلق نقاش یا نمایشنامه‌نویس موقع انتخاب سوژه‌اش نیست که در انتخاب لحظه باردار است، در انتخاب تابلو است. البته از همه اینها گذشته خیلی مهم نیست که آیزنشتاین «سوژه‌هایش» را از تاریخ گذشته روسیه و انقلاب گرفته یا نه- از زمان حال ساخت سوسیالیسم (مگر در مورد خط عمومی)؛ نبرد با تزار اهمیت فرعی دارند، صرفاً سوژه‌های مبهم و خالی‌اند، تنها آنچه به حساب می‌آید ژست است، نمایش انتقادی ژست، کتیبه آن- به هر دوره‌ای که می‌خواهد تعلق داشته باشد- در متن ساخت و ساز اجتماعی آنکه به روشنی پیداست؛ سوژه نه چیزی می‌افزاید نه چیزی کم می‌کند. تا حال چند فیلم «درباره» مواد مخدر ساخته شده که در آنها مواد مخدر سوژه است؟ اما این موضوعی تهی است،

بدون هیچ ژست اجتماعی، مخدرها بی‌معنایند، یا به عبارتی معنی آنها صرفاً طبیعتی جبری دارد- مبهم، تهی ابدی؛ «مواد موجب ناتوانی می‌شود»[۲۳] (Trash) «مواد باعث خودکشی می‌شود»[۲۴] (Absences repetees) . سوژه بیانی دروغی است؛ چرا این سوژه بر دیگری ترجیح دارد؟ اثر تنها با تابلو شروع می‌شود، وقتی معنی بر ژست و تشریک‌مساعی رفتارها بنانهاده شود. ننه دلاور را در نظر بگیرید؛ اگر فکر کنید که موضوع آن جنگ سی ساله است، یا حتی اعلان جنگ در کلیت، مطمئن باشید که بد فهمیده‌اید؛ ژستش آنجا نیست، در کوری زن تاجری است که می‌خواهد از جنگ پولدار شود، اما در واقع به خاطر آن می‌میرد. حتی ژست در نگاهی است که من تماشایی از این کوری دارم. در تئاتر، در سینما و در ادبیات سنتی چیزها همیشه از جایی دیده می‌شوند. اینجا ما پایه هندسی بازنمایی را داریم؛ یک سوژه شیءگرا لازم است تا تابلو را برش دهد. نقطه معنا همیشه قانون است؛ قانون اجتماع، قانون تنازع، قانون معنا؛ پس همه هنر مبارز فقط می‌تواند تجسمی باشد، قانونی باشد. برای اینکه تجسم واقعاً خالی از اصل باشد و از طبیعت هندسی خودش تجاوز کند بی‌آنکه از بازنما بودن دست بکشد، بهای زیادی باید داد- نه کمتر از مرگ در خون‌آشام درایر[۲۵]، به گفته دوستی، دوربین از خانه به گورستان حرکت می‌کند تا آنچه را مرد مرده می‌بیند ضبط کند؛ بازه‌ای[۲۶] که در آن بازنمایی بهتر بازی می‌شود، این طور است؛ تماشایی دیگر نمی‌تواند هیچ موضعی بگیرد، چون نمی‌تواند چشمش را با چشم‌های بسته مرد مرده یکی بداند، تابلو هیچ نقطه انفصالی ندارد، هیچ پشتیبانی، کاملاً باز است. هر چیزی که قبل از این محدودیت اتفاق می‌افتد، قابل دستیابی است (و این همان مورد کار برشت و آیزنشتاین است) تنها می‌تواند قانون‌مند باشد؛ در درازمدت، این قانون حزب است که صحنه اپیک را برش می‌زند، نمای فیلمی را. این قانون است که نگاه می‌کند، قاب‌بندی می‌کند، شفاف می‌کند و گفته می‌سازد. بار دیگر آیزنشتاین و برشت به دیدرو می‌پیوندند (مروج تراژدی بورژوای خانگی، همان‌طور که دو طلایه‌اش مروجان هنر سوسیالیستی بودند). دیدرو در نقاشی پرداخت‌های اصلی را تشخیص می‌دهد، آنهایی که نیرویشان کاتارسیسی[۲۷] است، به هدف دستیابی به معنایی ایده‌آل، از پرداخت‌های فرعی‌تر، آنهایی که عمدتاً تقلیدی‌اند، حکایتی‌اند. تفاوت بین گروز و شاردن به عبارت بهتر، در دوره اعتلا، فیزیک هنر (شاردن)[۲۸] را باید با متافیزیک (گروز) تعمیم داد[۲۹]. در برشت، در آیزنشتاین، شاردن و گروز کنار هم وجود دارند (پیچیده‌تر، برشت این را به عموم وامی‌گذارد تا گروز شاردن باشند که چیزها را مقابل چشم می‌چیند

[تا وجه متافیزیکی آن فیزیک را خودشان بسازند]). چه طور هنر می‌تواند در جامعه‌ای که هنوز به صلح نرسیده دست از فیزیک بردارد؟ یعنی، معنادار، خواندنی، بازنمایانه؟ شیء‌گرا؟ کی می‌توانیم موسیقی داشته باشیم؟ متن داشته باشیم؟

به نظر می‌رسد که برشت چیزهای کمی از دیدرو می‌دانسته (شاید فقط پارادوکس کمدین[۳۰]). اما هم او است که به طریقی کاملاً محتمل این برداشت سه جانبه را که طرح کردیم معتبر می‌کند.

حدود سال ۱۹۳۷ برشت خیال بنانهادن انجمن دیدرو را داشت، جایی برای انباشتن تجربیات و مطالعات تئاتری، بی‌شک به این خاطر که در دیدرو علاوه بر هیأت یک فیلسوف ماتریالیست بزرگ، مرد تئاتری دیده بوده که تئوری او به قصد توزیع مساوی لذت و تعلیم بوده. برشت برنامه این انجمن را به پا کرد و دستگاهی تولید کرد که امیدوار بود خروجی دهد. برای چه کسی؟ برای پیسکاتور[۳۱]، برای ژان رنوار[۳۲]، برای آیزنشتاین.

- نوشته‌های بین [] از مترجم‌ها است.

پی‌نوشت‌ها:

1. Spectator

کاربرد تماشایی به معنی (تماشاگر) در متون قدیم سابقه داشته:

بیا تا در تماشای خرابات/ چو رندان تماشایی بباشیم (عطار، دیوان)

یا

مکن منع تماشایی ز دیدن/ که این گل کم نمی‌گردد به چیدن (صائب)

هر چند که ابوالحسن نجفی کاربرد این کلمه را به خاطر تداخل درمعنای دیگر (در خور تماشا) توصیه نمی‌کند (غلط ننویسیم، ۱۱۳) انتخاب تماشایی را در کاربری مفاهیم تئاتر تجربی و بعد از آنکه به مشارکت تماشاگر بسته است و رابطه‌ای دو سو را می‌طلبد، بیشتر پسندیدیم و در معنای تماشایی رابطه‌ای بیشتر از تماشای تماشاگر منفعل گرفتیم.

2. Masking effect

3. Vraisemblable

راست‌نما، محتمل، واقع‌نما....

4. Voyeur

5. Gaze

در متون انتقادی از خیرگی معادل این کلمه استفاده شده که بسیار به بازی جنسیتی بارت با کلمات نزدیک است و دلالت به نگاه استیلاطلب مردانه بر زنانگی است، اما ظاهراً اینجا همان نگاه باشد و بار به کلمه قبلی واگذار شده باشد؛ البته حکم این طوری دادن بر کلمه‌ای از بارت همان قدر محتمل است که نامحتمل.

6. Organon of Representation.

7. To Discourse.

8. Dioptric arts

قدرت انکسار نور را گویند که برابر باتوان تمرکز کانونی عدسی است Diopter

وابسته به همان انکسار نوری، Dioptric

مرجو یعنی عدس، همان طوری که عدسی را ساخته‌ایم شاید انتخاب مرجویی دور اما جالب باشد.

9. Fetish

با بار مستتر در کلمه، معنای دم‌دستی‌ای که برای Fetish و Fetishism و Fetishist می‌شود در نظر گرفت باید چیزی شبیه بت‌واره و بت‌واره‌گی و بت‌گر باشد، اما باکمی تأمل، معنایی که بارت از آن استیفاد می‌کند ارجاع به چیزهایی دارد که مثل اشیای مقدس جادویی و چشم‌نظرها دست به دست می‌گشته و در دوره مدرن بدل به کالاهای روزمره شده؛ کالا و اشیای مقدسی که تغییر می‌کنند و در چرخه مصرف دوباره قدسی می‌شوند. سویه این کلمه هم شاید در لذت پنهان تغییر مدامی باشد که برای انطباق با این الگوی مقبول عام انجام می‌دهیم. بنابراین معادل شی‌واره و شی‌واره‌گی و شی‌گرا را با مدنظر گرفتن روزمرگی کالامحور برایش انتخاب کردیم.

10. demiurge.

رب‌النوع صنعت‌گر و هنرمند اهریمنی آفریننده جهان‌ها، همین‌طور به توسع نیروی آفریننده خود بسنده یا تصمیم گیرنده بارت از همه چیز استعاره می‌سازد و تا وقتی خودش کلمه را جایی تعریف نکند، نمی‌دانیم چه‌قدر از بار اسطوره‌ای، تاریخی و کارکردی کلمه را همراه کلمه کرده. معادل اسطوره‌ای این رب‌النوع شاید انگره‌مینو باشد، وقتی که برابر هر ایزدی دیوی بود، انگره‌مینو روح مخرب بود برابر سپنتاک‌مینو روح مقدس، بی‌صنعت‌گری و هنرمندی به تناسب شخصیت‌های تخت مزدیسنایی که یا خوب بودند یا بد (برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به موله، مارین. (۱۳۸۶) ایران باستان. ترجمه ژاله آموزگار. چاپ ششم. تهران. نشر توس.) دیگر اینکه اگر با تساهل انگره‌مینو را معادلی برای این رب‌النوع بگیریم، معنایی که بارت خواسته نیست و بسنده‌ای که انتخاب کرده‌ایم هم همانی نیست که باید.

11. epic

انتخاب حماسه به جای اپیک سال‌هایی است که موافق و مخالفانی داشته و هنوز به جای روشنی نرسیده؛ به نظر می‌رسد بازتعریف معادل‌ها

احتیاج به عزمی بیشتر از آنچه مترجمان این مقاله دارند دارد؛ بنابراین تا روشن‌شدن تکلیف مرافعه معادل‌یابی برای تئاتر اپیک، همان خودش را گذاشتیم.

12. Dramatic unity.

13. Jean- Baptiste Greuze.

نقاش فرانسوی قرن هیجده و اوایل قرن نوزده که آدم‌ها سوژه‌های نقاشی‌اش بودند.

14. Battleship Potemkin

15. Laocoon: Gotthold Ephraim Lessing.

(لائوکون؛ رساله‌ای درباب محدودیت‌های شعر و نقاشی) نوشته گاتهلد اپرایم لسینگ (۱۷۶۶)، نویسنده، فیلسوف، نمایشنامه‌نویس و منتقد هنری آلمانی (۱۷۲۹-۱۷۸۱).

16. Pregnant Moment.

17. Mother Courage

18. The General Line.

فیلم اتحاد جماهیری سرگئی آیزنشتاین که در سال ۱۹۲۹ ساخته؛ ساخت خط عمومی در ۱۹۲۷ به قصد تجلیل از سیاست اقتصاد مشترک و کشاورزی اشتراکی که قهرمان بولشویک‌های نسل قبلی لئون تروتسکی بناگذاشته بود، آغاز شد. کارگردان که در فکر مخاطب بیشتری برای کارش بود، با تمرکز بر زندگی دختری روستایی از روال معمول خود در پرداختن به گروه تعدی کرد. ساخت این فیلم به خاطر ساختن فیلم دیگری با نام (اکتبر؛ ده روزی که جهان را تکان داد) برای دهمین بزرگداشت انقلاب متوقف شد. اما وقتی آیزنشتاین دوباره سراغ این فیلم آمد، رویه حزب به کلی عوض شده و تروتسکی از اعتبار افتاده بود. در نتیجه فیلم را به شتاب اصلاح کردند و در ۱۹۲۹ تحت عنوان (قدیم و جدید)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بیرون دادند. سال‌ها بعد بایگان‌ها این قطعات را به فیلم برگرداندند تا شکل همان خط عمومی اولی شود. خیلی از تصویرهای مونتاژی کارگردان، مثل استفاده از ابزارآلات ساده برای نشان دادن تحول در سنت‌های کشاورزی قرن نوزدهم تا فرایندهای ماشینی شده قرن بیستم، در دو نسخه فیلم مشترکند.

19. social Gest

ژست اجتماعی. ژست در نظریه برشت همان حرکت بدن و اندام‌ها، اطوار و اشارات است که پیامی با کارکردی جمعی دارند.

20. Irony

کنایه، طعنه، مطایبه رندانه (فرهنگ اصطلاحات ادبی، دکتر جلال سخنور و سیما زمانی)

طنز، کنایه، آیرونی، تمسخر، طعنه، استهزا، مطایبه رندانه، تهکم، ریشخند، تسخرزنی، طرفه، طعن (واژگان ادبی و گفتمان ادبی، مهران مهاجر و محمد نبوی)

خلاف آمد را دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی در کتاب درآمدی بر نمایشنامه‌شناسی معادل Irony گرفته و نزدیک‌ترین انتخاب به معنی در این مقاله است.

21. Gestisch

نمودگاری، نمودگارانه مربوط به ژست (ص ۴۹۴. درباره تئاتر، برتولت برشت، ترجمه فرامرز بهزاد)

22. Studio

اگر مثل مواقعی که بارت کلمه‌ای را توسع می‌دهد، در چند جا استفاده می‌کند، بازتعریفش می‌کند نباشد؛ احتمالاً منظور بارت از استودیو باید پونکتوم و استودیویی باشد که در کتاب اتاق روشن برای نقد عکس تعریف کرده.

23. Trash (1970)

(آشغال). فیلمی صریح درباره مواد مخدر و جنسیت به کارگردانی پل میسوری و تهیه کنندگی اندی وارهول. در آمریکا فیلم را با نام «آشغال اندی وارهول» می‌شناسند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

24. Absences repettees(1972) «غیبت مکرر» کارگردان: گای ژیل

25. Dreyer s Vampyr.

26. Extreme limit.

27. Cathartic.

مربوط به کاتارسیس، اگر معنای تشفی خاطر از این که جای قهرمان هستیم یا نیستیم را قبول کنیم، احتمالاً معنایش می‌شود جاهایی در تابلو که موجب تشفی‌مان می‌شود و هم‌چنان دنبال همان تعریف پونکتومی است که بارت ارائه کرده.

28. Jean- Baptiste- Simeon chardin.

نقاش فرانسوی قرن هفده و هیجده که طبیعت بی‌جان می‌کشید و در این کار سرآمد بود.

۲۹. شاردن و گروز دو نقاش هم‌دوره‌اند که یکی طبیعت بی‌جان می‌کشید و یکی آدم‌ها را، استعاره‌ای که بارت از آن به عنوان فیزیک و متافیزیک نقاشی استفاده کرده؛ وقتی سوژه اصلی نقاشی غیرآدم/فیزیک است و وقتی سوژه اصلی آدم/متافیزیک است واحتمالاً برای تعیین اینکه کدام یکی از اینها اصل تابلو را درست می‌کند با پونکتوم و استودیوی خودش نگاه کرده، چرا که در نقاشی‌های شاردن آدم‌ها هستند، اما پونکتوم صحنه بر اشیای بی‌جان قرار می‌گیرد و در نقاشی‌های گروز اشیا هستند، اما پونکتوم بر آدم‌ها است. جمله‌ای هم که می‌نویسد این است که در دوره اعتلا، باید فیزیک هنر (نقاشی‌های شاردن) را با متافیزیک هم عصرش (نقاشی‌های گروز) تاج گذاشت؛ واقعاً قصدش این است که یعنی تعمیم داد؟ یعنی مقبول کرد؟ یعنی ژستی‌اش کرد؟ یا شاید منظورش این باشد که هنرمند بایستی شیءگرایی دوره‌اش را بشناسد و از ژست اجتماعی حاصل از آن استفاده کند؟ به نظرمان در تعمیم دادن می‌تواند همه اینها باشد.

30. Paradoxe Sur le comedien

31. Picastor

32. Jean Renoir