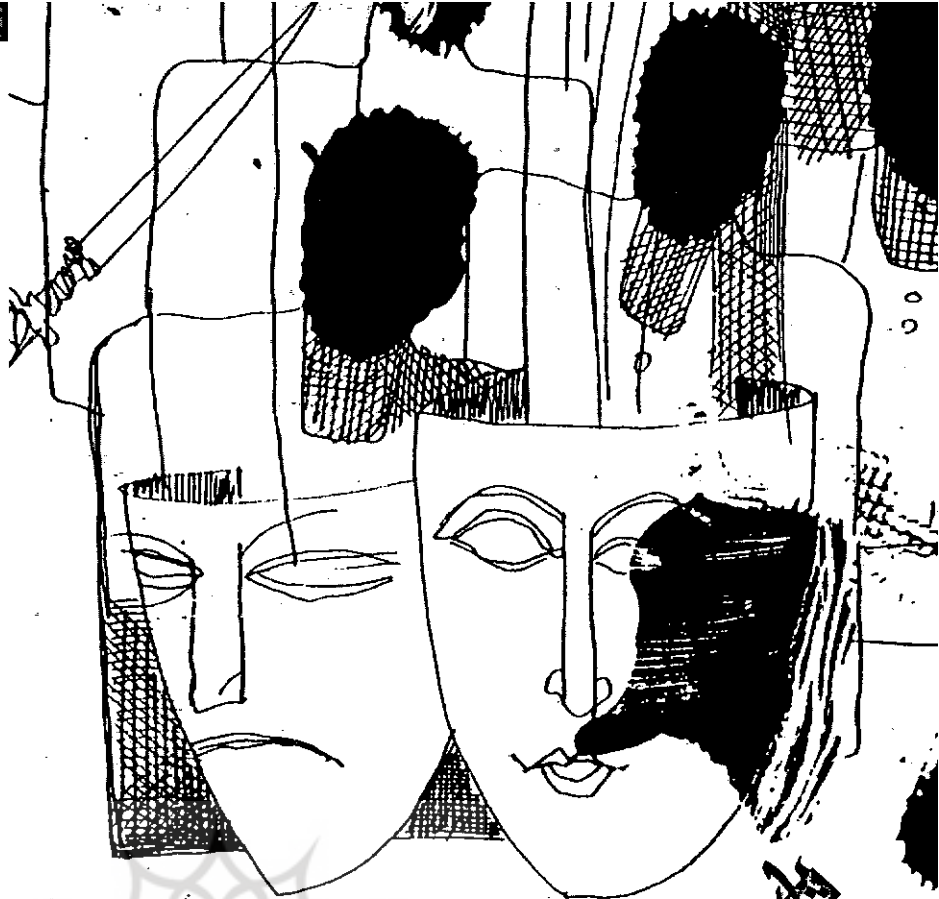

فلسفه و تئوری تئاتر حماسی

دکتر سید مصطفی مختاباد (عضو هیئت علمی دانشکده هنر)
دانشگاه تربیت مدرس

تنها زمانی که واقعیت آموزش داده شود می‌توان واقعیتی از نو ساخت.
«برشت»

این جمله معرف تم فلسفی آثار برشت و تئاتر حماسی اوست، برشت معتقد است که تئاتر همیشه تصویرگر واقعیت در ابعادی گوناگون است. تئاتر حماسی و متد آن در پی دست یافتن به واقعیت‌هاست. تئاتر حماسی ریشه در تئاتر سنتی و کلاسیک دارد ولی مضمون و فلسفهٔ خود را داراست. شیوهٔ تفکرات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فلسفی قرن بیستم به متفکری چون برشت اجازه و فرصتی جهت خلق این نوع تئاتر را می‌داد، به عبارتی شرایط اجتماعی روزگار این اندیشمند خود مولد پیدایش این شیوه از درام گردید.

تئاتر حماسی میراث بر ناتورالیزم قرن هیجدهم است به دلیل آنکه ناتورالیزم نوعی نگاه واقع‌گرایانه به جهان دارد و تجزیه و تحلیل علمی از جامعه و فرد اساس آن است. این تحول ادبی هنری ایدهٔ انسان و جهان را وارد فضای درام کرد، به زبانی دیگر مشاهده و تجزیه و تحلیل جامعه‌ای که انسان در آن زندگی می‌کند اساس تفکر هنرمند ناتورالیست است. این ایده ابتدا از متفکری چون لیسینگ[1] و بعدها به‌وسیلهٔ هیوم[2] به شکل تفکر ادبی مطرح شد و در نهایت ایبسن[3] آن را در تئاتر تجربه کرد. ناتورالیزم اندیشهٔ فرد در برابر گروه و یا فامیلی را مطرح کرد. (Halten، ۱۹۳-۱۸۶ pp.)

ناتورالیزم بر برشت و پیسکاتور نیز اثر گذاشت و آن‌ها از این ایده در شکل‌دهی تئاتر خود متأثر شدند. از آنجایی که ناتورالیزم تأثیر فکری بر تئاتر حماسی گذاشت با بهره‌گیری از آن تأثیر می‌توان به تعریفی هرچند مختصر از تئاتر حماسی دست یافت و آن اینکه این تئاتر جامعه را هدف قرار می‌دهد، همچنان‌که تفکر ناتورالیزم نیز چنین دیدگاهی را جست‌وجو می‌کند. ولی دیدگاه تئاتر حماسی جامعه فردی آزمایشگاهی ناتورالیزم نیست. تئاتر حماسی در نهایت برای بهتر ساختن جامعه جست‌وجوگر است و تلاش می‌کند. پیدایش این تئاتر و اوج‌گیری آن به شرایط سیاسی، اقتصادی آلمان، وضعیت نابسامان اجتماعی بعد از جنگ جهانی اول برمی‌گردد که خود انگیزه‌های نگاهی دگرگونه را در تئاتر به برشت و پیسکاتور می‌دهد چون آنان می‌بایستی با مخاطبینی تنوع‌گرا در این شرایط گفت‌وگو کنند، در همین اوان در آلمان اکسپرسیونیسم احاطه‌گر شد و برشت و پیسکاتور از ایده‌های این مکتب برای شکل‌دهی بهتر تئاتر خود استفاده کردند، علاوه بر دو تفکر یادشده اندیشه دترمی‌نیسم[4] نیز از نظر صحنه‌آرایی تئاتر حماسی را متأثر کرد.

دو تئوریسین

اروین پیسکاتور (۱۸۹۳ ـ ۱۹۶۶) اولین تئوریسین تئاتر حماسی، بسیاری از تکنیک‌های صحنه‌ای را وارد تئاتر حماسی کرد؛ این تکنیک‌ها عبارت‌اند از سکانس فیلم، کارتون، صحنه‌های کوچک و... غیره. این تکنیک خطی روشن بین حوادث دراماتیک و موقعیت‌های واقعی زندگی در صحنه کشید. البته این تکنیک‌ها برگرفته از شیوه مایرهولد بود ولی پیسکاتور آن را وارد ساختار تئاتر حماسی کرد و بعدها برشت به‌عنوان ابزار فاصله‌گذاری از آن‌ها یاد کرد. (۶۰۰-۶۰۱ pp. Brockett).

برتولت برشت (۱۸۹۱ ـ ۱۹۵۶). از ایدهٔ سیاسی پیسکاتور و طرح‌های تکنیکی او در تئاتر خود استفاده کرد. پیسکاتور بنیان‌گذار تئاتر حماسی است ولی برشت تئوریسین و دراماتیست اصلی این حرکت است، او در امتداد رکود تئاتر و نیز تکامل و رشد روشن‌فکری تئاتر قرار دارد. شغل اول او در تئاتر کارگردانی در مونیخ بود و نهایتاً به‌عنوان یک دراماتولوژ روی شیوه‌های تئاترهای «دادا» و «اکسپرسیونیزم» کار کرد. نمایشنامه‌های اولیه برشت متأثر از این دو سبک است. برشت و پیسکاتور در نهایت دست به خلق تئاتر حماسی زدند. شیوه نوشتن برشت بسیار جدی و پیچیده است. در سال ۱۹۳۲ وی به خاطر شرایط اجتماعی آلمان و حضور نازی‌ها، کشورش را به‌عنوان تبعیدی تا ۱۹۴۷ ترک کرد. او در همهٔ دوره‌های زندگی فلسفهٔ اجتماعی و سیاسی خود را در کار تکرار کرد. برشت به‌عنوان متفکر و خالق تئاتر حماسی در نوشته‌ها و اجراهایش شیوه‌ای را به جا گذاشت که خود آن را تئاتر حماسی نام نهاد.

تئاتر حماسی

تئاتر حماسی در یک آزمایشگاه، بر اساس یک رشته آزمایش‌ها، به وجود نیامد بلکه تجربه واقعی قرن بیستم است. این تئاتر در قرن بیستم به وجود نیامد بلکه ریشهٔ آن در تئاتر یونان و نیز سایر حرکات تئاتر سنتی کلاسیک قرار دارد. تئاتر یونان از عواملی همچون آواز، رقص، داستان، دیالوگ، صحنه ثابت و نیز صحنه ماشینی استفاده می‌کرد؛ دقیقاً همین فرم در تئاتر حماسی امروزه به کار گرفته می‌شود؛ اگرچه در تئاتر دراماتیک قسمت باز انتهای صحنه به کارگردان اجازه می‌دهد تا به شکلی وسیع‌تر از آن فضا و ابعاد

ن استفاده کند.
جانشین انتهای صحنه یک‌بعدی در تئاتر حماسی شده است، ولی در عوض آواز و رقص به‌عنوان عوامل نمایشی در پیرنگ و نیز شخصیت‌پردازی به‌وسیلهٔ برشت استفاده شدند. با همهٔ تأکیدی که در مورد تأثرات و نیز به ارث‌گیری تئاتر حماسی از تئاتر سنتی به کار برده می‌شود این بدان منظور نیست که این تئاتر یک مقدمه‌چینی جدید بر تئاتر یونان و یا تئاتر سنتی است بلکه این شیوه، ماحصلی از کل سنت تئاتری است و نه برگرفته از انواعی از تئاتر، به عبارتی این تئاتر در کنار همهٔ تأثیر گرفتن از شیوه‌های دیگر شخصیت، شیوه خود را داراست ن هم در دو بعد دراماتیک و اجرایی.

فلسفه

تئاتر حماسی ریشه در ناتورالیزم دارد. فلسفه صلی آن به طور مستقیم از منطق پوزیتیویزم[5] میل زولا و پیروان ناتورالیزم اوست. این بدان معناست که از فرمی به نام متد علمی استفاده شده است یعنی مشاهده بر اساس سند. ایدهٔ فلسفه علمی از اگوست کنت است و به‌وسیله رئالیسم رمانتیک پیگیری شد و سپس ژان ژاک روسو با ایده تعهد اجتماعی به آن شکلی متدیک داد. در این نوع درام تأکید بیشتر بر فردگرایی از دید ناتورالیستی بود ولی برشت این ایده را دور انداخت و از ایده «کوپرنیک» به نام مرکزیت جهان در خورشید استفاده کرد، که انسان مثل خورشید در مقابل کرات از مرکزیتی برخوردار ست و این ایده را در تئاتر خود مورد استفاده قرار داد؛ بدین صورت که حرکت همهٔ انسان‌ها را برای فلسفه خود منظور کرد.

تئاتر حماسی روابط جامعه‌شناسی را مهم‌ترین عامل برای وجود انسان در نظر می‌گیرد. برشت در تئوری خود جامعه و اخلاق آن را در اولویت قرار می‌دهد. به نظر برشت، همه درام‌ها ریشه در درام ارسطویی دارند. اساس درام ارسطویی بر چهار عامل تعلیق، یگانگی، خیال‌پردازی و غلیان عواطف قرار دارد. به نظر برشت ایده «کاتارسیس» به اشکال مختلف از فرم اصلی آن که از یونان بود تغییر ماهیت داده است.

این تئوری به شکلی نادرست دگرگونه شد و تغییر شکل یافت به‌صورتی که تنها چیزی که از آن باقی مانده همان برخورد با احساسات تماشاچی بدون ارائه منطقی نمایشی است. ارسطو تأکید بر یک احساس روشن و صحیح برای کاتارسیس دارد؛ یعنی یک تماشاچی آگاه از دید ارسطو از کاتارسیس به یک لذت معنوی می‌رسد. برشت شدیداً مخالف تئوریسین‌های قرن هجده است که برخلاف ارسطو آن‌ها درام را تنها در احساس

ایبسن

دیده‌اند. به نظر برشت درام ارسطویی همانند وسیله‌ای برای بیان شخصی نمایشنامه‌نویس‌ها درآمد. نویسندگانی که احساسات شخصی و عکس‌العمل‌های شخصی خود را در شرایط مختلف با دست‌آویز قرار دادن شخصیت اصلی نشان می‌دهند، نتیجه این زمینه‌چینی تماشاچی را به مدت دو ساعت از خود بی‌خود می‌کند به‌صورتی که او سرشار از ابهام و نیز مجموعه‌ای از احساسات مبهم رهاشده و در نهایت از نظر بار روحی و معنوی چیزی جز احساس صرف برای او باقی نمی‌ماند.

جانشینی برشت برای چنین فضایی همان ساختار منطق پوزیتیویزم بود. او از چندین تکنیک دراماتولوژی همانند صحنه‌آرایی، بازیگری و عوامل دیگر صحنه‌ای که از تئاتر ارسطو به جا

برشت

مانده است استفاده می‌کند، او رئالیسم اجتماعی را با درام ارسطویی جابه‌جا می‌کند. به خاطر اینکه این ایده فراتر از ناتورالیزم می‌رود، البته این رئالیسم اجتماعی در تئاتر آن رئالیسمی نیست که در شوروی شدیداً بر آن تأکید شده است. رئالیسم تئاتر برشت، تأکید بر انسان‌گرایی و آن هم از نوع ایده‌ئالیسم دارد. اریک بنتلی۶ دربارهٔ تئاتر برشت می‌گوید: «در سال‌های اخیر یک تئاتر جدید به وجود آمد؛ تئاتری که می‌خواهد تصویری حقیقی از جهان بدهد. در این نوع تئاتر هنرمند دیگر قصد خلق جهان خود را ندارد. او می‌خواهد هر آن چیزی را که در جهان خارجی وجود دارد به نمایش بگذارد نه آن چیزی را که نویسنده در خود دارد؛ در چنین نوع تئاتری هنرمند باید کلیه شیوه‌های خود را دگرگون کند تا قادر شود به چنین هدفی دست یابد. (بنتلی، ص ۲۵۹).

تئاتر حماسی از تماشاچی خود می‌خواهد تا در مورد مشکلی که در تئاتر به او ارائه شده است فکر کند. این تئاتر منطق و احساس را در کنار هم قرار می‌دهد ولی در نهایت تماشاچی باید آن چیزی را که از احساس انسانی برخوردار است تشخیص دهد، به همین منظور، این تئاتر تعلیق، یگانگی، خیال‌پردازی، غلیان عواطف را فرانمی‌خواند. در تئاتر برشت قصد بر آگاهی تماشاچی و نیز سرگرم نمودن اوست. این تئاتر می‌تواند با منطق پوزیتیویزم و نیز تئاتر ناتورالیزم مقابله کند. تئاتر برشت تئاتر ناتورالیزم یا رئالیسم اجتماعی نیست؛ این تئاتر هر دوی این ایده‌ها را در مسیر ایده اصلی خود به کار می‌گیرد؛ به عبارتی دیگر این تئاتر از ایدهٔ خاص خود برخوردار است؛ هر دوی این ایده‌ها شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با تئاتر اپیک دارند. ناتورالیزم توانایی معرفی انسان به شکل کلی را ندارد در نتیجه در گرداب فردگرایی سقوط می‌کند. اگرچه تئاتر حماسی معتقد است انسان مسئول است و باید جهان را برای یک وضعیت بهتر تغییر دهد. از طرف دیگر، رئالیسم اجتماعی همچنان تعلیق و خیال‌پردازی را که بخشی از تئوری ناتورالیستی است برای فلسفه و تئوری و هدف خود استفاده می‌کند ولی تئاتر حماسی از آن‌ها بهره نمی‌جوید. تأکید اصلی در تئاتر حماسی آن است که جامعه باید خوبی را به‌عنوان قانون همیشگی اجتماعی بپذیرد، یعنی در جامعه باید روابط الهی و انسانی حاکم باشد.

در نمایشنامهٔ «زن خوب سچوان»، اثر برشت، «شن‌ته»، زن خوب، می‌گوید: «مرد ناخشنود، برادر تو مورد تجاوز قرار گرفته است و تو چشمانت را بسته‌ای...» (بنتلی، ص۳۶)

در این نوع موقعیت تئاتر حماسی جامعه را کشف می‌کند. این نوع طعنه و بدبینی است که

میرهولد

طبعاً فردگرایی را نادیده می‌گیرد. فلسفهٔ تئاتر حماسی فلسفه‌ای خوشبینانه است که برشت و پیسکاتور می‌خواهند با آن جهانی بهتر به وجود بیاورند. به نظر آن‌ها از طریق تئاتر می‌توان به آن جهان بهتر رسید، آن هم بر اساس حقیقت و ایده‌ها و نه بر پایه فردگرایی ناتورالیستیک، غلیان احساسات و خیال‌پردازی، رئالیزم اجتماعی و یا شیوه‌های مورد توافق ارسطو.

تئوری

دراماتولوژی. برشت در شیوهٔ دراماتولوژی خود سبک ارسطو را دنبال نمی‌کند. او می‌خواهد بین تماشاچی و بازیگر فاصله منطقی حاکم باشد. او می‌گوید یکی از عواملی که تماشاچی را در فاصله‌ای دورتر از واقعیات قرار می‌دهند و مانع آن می‌شوند تا تماشاچی از احساس یگانگی با شخصیت بازیگر بازماند همان تغییر نقش به‌وسیله بازیگر است که در نتیجه به تماشاچی اجازه می‌دهد در نمایش غرق نشود و انتخابگر باشد و ببیند چه چیزی اساسی است و نه مانند تئاترهای قدیم با نوعی احساسات که کنترل‌کنندهٔ همه آگاهی و شناخت اوست او را تحت کنترل قرار دهند. بازیگری تئاتر حماسی در اصل نوعی تجربه است و همانند یک نقل قول در یک مقاله بازیگران پیام‌ها را با فاصله انتقال می‌دهند، اجازه می‌دهند تا تماشاچی آن را در ابعاد گوناگون ولی در مضمونی نو ببیند، این خود فاصله‌ای بین حرکت و نمایش ایجاد می‌کند در نتیجه تماشاچی هیچ‌گاه در گودال احساسات نمایش غرق نمی‌شود به عبارتی تماشاچی فاصله بین خود، صحنه و حوادث را احساس می‌کند. (برشت، رئیس‌نژاد، ص ۱۳۶)

برشت مخالف ایدهٔ واگنر مبنی بر گودال سری (فاصله) بین تماشاچی و بازیگر است. اگرچه فاصله در تئاتر حماسی تلاشی است تا تماشاچی را در مرحله‌ای قرار دهد که به شکلی واقع‌بینانه به تجزیه و تحلیل آن چیزی که روی صحنه می‌گذرد اقدام کند، در نمایش برشت دیالوگ، حرکت و شخصیت قرار دارند ولی شیوه استفاده از آن‌ها در مقایسه با شیوه ارسطو متفاوت است.

دیالوگ، برای این استفاده می‌شود که همانند کارهای ارسطویی بیانگر روحیات قهرمانان نباشد بلکه نوعی فرضیات به تماشاچی بدهد. ارسطو شخصیت‌های خود را در سه بخش آشکار می‌کرد: منطق، اخلاق و احساس. ولی برشت بیشتر روی بعد منطق تکیه می‌کند که می‌خواهد از این طریق پیام خود را انتقال دهد. او منظورهای اصلی خود را چندین بار و به شکل مستقیم برای تماشاچی بیان می‌کند، یعنی قهرمان یا راوی از نقش خود جدا می‌شود و با تماشاچی حرف می‌زند به طور مثال در «زن خوب سچوان»، «شن‌ته»، زن خوب، می‌گوید: «من با کسی می‌خواهم بروم که بر او عاشقم، من حسابگرانه ارزیابی نمی‌کنم. من نمی‌خواهم بگویم این تصمیمی عاقلانه است تنها می‌توانم بگویم می‌خواهم با او بروم.» (بنتلی، زن خوب سچوان، ص ۶۲)

نوع میزانسنی که برای این حرکت لازم است «شن‌ته» باید به جلو صحنه بیاید و مستقیماً با تماشاچیان حرف بزند. صراحت لهجهٔ او در این گفتار مسلماً از بار احساسی کلمات می‌کاهد. این تک‌گویی برای این استفاده می‌شود که برای تماشاچی نوع حرکت و عمل بیان گردد. این دیالوگ در خود تعلیق ندارد چون مرد جوان «سون»۷ حرف شن‌ته را می‌شنود و به تماشاچی پاسخ می‌دهد، آن هم از طرف خود، او می‌گوید: «من با او موافقم.»

دو شیوهٔ دیگر برای ارائه دیالوگ در کار فاصله‌گذاری عبارت‌اند از استفاده برشت از صحنه‌های دادگاهی و همچنین بازی در بازی، صحنهٔ دادگاه در واقعیت یک مرکز حساس از جامعه است. در این صحنه چیزهایی مانند دلیل، روشن‌فکری، تفسیر، ارائه می‌شوند تا احساسات‌گرایی حاکم از بین برود، به همین دلیل برشت تماشاچی خود را در مقام هیئت ژوری قرار می‌دهد تا به حقایق گوش دهند، همچنان‌که در «زن خوب سچوان»، شن ته در دادگاه از تماشاچیان می‌خواهد تا قضاوت کنند برای اینکه تماشاچی از قبل می‌داند چه اتفاقی افتاده است. تماشاچی می‌تواند همانند هیئت ژوری عمل کند. با استفاده روان‌شناسانه از تماشاچی به‌عنوان بخشی از هیئت ژوری، برشت به طور آشکار تلاش می‌کند تا آن‌ها را متقاعد کند، آن هم از طریق استفاده از منطق، منطقی که در دادگاه به کار گرفته می‌شود شیوه‌ای دیگر که او استفاده می‌کند همان بازی در بازی است، از طریق این روش او می‌خواهد واقعیت‌های اجتماعی را آشکار کند، همچنین او می‌خواهد تماشاچی را در این قضاوت سهیم کند.

برشت در آخرین بخش از دراماتولوژی خود تلاش می‌کند تا تئاتر حماسی را از تئاتر دراماتیک جدا کند. او معتقد است که تئاتر دراماتیک، یا تئاتر ارسطویی تماشاچی را درگیر احساسات می‌کند ولی تئاتر حماسی آن‌ها را به زور وادار می‌کند تا تصمیم‌گیرنده باشند. بعضی از تفاوت‌های این دو نوع شیوه به این شکل هستند:

تئاتر حماسی:	تئاتر دراماتیک:
مونتاژ	رشد
مجادله	پیشنهاد
انسان درحین تحول	انسان به‌عنوان عاملی ثابت

طراحی صحنه

در تئاتر متداول طراح صحنه عموماً فضای صحنه را به شکلی ایستا برای حرکت و آواز طرح‌ریزی می‌کند ولی در تئاتر حماسی این نوع فضا قابل قبول نیست برای آنکه این تئاتر، تئاتر غیراحساسی است. در این تئاتر، صحنه به‌عنوان یک رابط آن هم رابط غیر ناتورالیستی است، صحنه همانا چشم‌اندازی از واقعیت است، همان سنتی که از یونان به کمدی دلارته رسید و برشت از آن استفاده کرد. کلمه صحنه تئاتر حماسی به معنای «صحنهٔ غیرخیال‌پردازانه» و یا صحنه واقع‌گرایانه است. در صحنه عوامل بسیار جزئی شبیه دریا، پنجره استفاده می‌شود تا کمکی برای فهم یا انتقال فضا باشند. صحنه در خود هیچ‌گونه دکوری ندارد، اولین فردی که این نوع صحنه را مورد استفاده قرار داد، مایر هولد بود که به خاطر استفاده از ساختار صحنهٔ غیرسنتی و شیوهٔ فورمالیستی در صحنه، مورد غضب حکومت کمونیستی شوروی قرار گرفت و در نهایت او را به قتل رساندند و پیسکاتور شیوهٔ صحنه‌آرایی تئاتر حماسی را از او به ارث برد.

عوامل تکنیکی صحنه عبارت‌اند از پروژکتور، فیلم، پرده و پوستر، صحنه قابل انتقال. پیسکاتور این صحنه را صحنهٔ ماشینی نام نهاد همچنان‌که عده‌ای صحنهٔ تئاتر مایر هولد را در تئاتر ساختارگرایی‌اش صحنهٔ ماشینی نام نهادند. نورپردازی‌ها تنها برای روشن کردن صحنه به کار می‌رود و نورها نباید نورهایی از قبیل نور خورشید، نور ماه یا نور شمع یا چراغ باشند. در تئاتر حماسی نور باید ضد خیال باشد و انکار کنندهٔ احساس آن هم از طریق قابلیت‌های سمبلیک آن باشد، البته در این تئاتر رنگ بسیار

پیسکاتور

مهم است. موسیقی باید در صحنه حضور داشته باشد و برخلاف موسیقی واگنر نباید مخفی باشد. موسیقی با آواز باید همراه شود و همانند نور که حالتی در صحنه به وجود می‌آورد از نقشی مهم برخوردار است.

صحنه

صحنهٔ تئاتر حماسی همان صحنه‌ای است که قبل از قرن هجده وجود داشته است. در این نوع صحنه ناتورالیزم وجود ندارد، آن چیزی که در این نوع صحنه حاکم است آرایش صحنه به شکلی است که حرکت در آن برای تماشاچی قابل قبول باشد. صحنه مکانی است برای ارتباط، این صحنه همان صحنهٔ تئاتر تک‌گویی یونان و تئاتر چندگانه الیزابتن است، با این شیوه تئاتر حماسی می‌خواهد با استفاده از فضا و زمان پیام را انتقال بدهد، نه آنکه بر مکان تکیه کند. و در این جهت به دنبال تکیه بر مکان نیست، در این صحنه هیچ‌گونه فاصله‌ای بین تماشاچی و صحنه وجود ندارد همان شیوه‌ای که ما در تعزیهٔ خود داریم؛ شیوه‌ای که بی‌گمان برخی معتقدند برشت از آن متأثر شده است. در تعزیه هیچ‌گونه فاصله‌ای بین تماشاچی و صحنه وجود ندارد در تمامی زمان اجرا تماشاچی با صحنه درگیر است. در کار برشت صدا و حرکت بازیگر آن‌چنان نقشی در نمایش بازی نمی‌کند. کمپوزسیون صحنه افقی یا عمودی است و زاویه‌ای یا شکسته نیست؛ بازیگر در این صحنه باید به عوض نشان دادن درگیر عمل باشد.

بازیگری

تئاتر برشت تئاتر بازیگر است. تئوری بازیگری یونان با طرح حداکثر سه بازیگر به‌عنوان اولین تئوری بازیگری مطرح شد. در تئاتر برشت، ارائهٔ این شیوه با تأکید بر زندگی کردن شخصیت در صحنه و در شخصیت و نه غرق شدن در نقشی، همانند یونان مطرح است. استفاده از ماسک و دیگر قراردادهای تئاتری تا قبل از قرن هجده مطرح است، سنت بازیگری نه از نوع دیوید گریک، که در آن بازیگر با ایجاد فضای خیال‌پردازانه در زیر نورهای رؤیایی به تک‌گویی می‌پرداخت مد نظر نیست و یا شیوهٔ تقلید از طبیعت، که در تئاتر مسکو رایج بود و مغایر با روح تئاتر سنتی از نظر بازیگری بود، هیچ‌گاه در تئاتر برشت جایی ندارد. برشت با قرض‌گیری از شیوهٔ بازیگری تئاتر یونان و ترکیب آن با شیوه بازیگری تئاتر مایر هولد شیوهٔ بازیگری خود را به وجود آورد که همان بازی بدون درگیر شدن با احساس است. در این شیوه بازی به صورتی ارائه می‌شود که بازیگر سعی می‌کند فاصله‌ای با شخصیت نمایش داشته باشد. در اصل او نباید با احساسات شخصیت درگیر شود. همچنان که برشت خود اشاره کرده است: «بازیگر نباید به خود اجازه دهد تا در جای کاراکتر بنشیند به‌طوری که هیچ چیزی از آن به جا نگذارد، او شاه‌لیر یا هارپاگون نیست، او تنها آن‌ها را به تماشاچی نشان می‌دهد، او تنها کلمات آن‌ها را جلو می‌آورد و به تماشاچی می‌رساند. او نباید طوری حرکت کند که همه فکر کنند از او به‌عنوان بازیگر دیگر چیزی نمانده است، او در کنار جدایی از آن شخصیت باید تلاش کند تمامی حرکات انسانی خود را نیز حفظ کند، حرکات او تنها کپی هستند.» (بنتلی، ص ۴۹)

بازیگری در تئاتر حماسی بیشتر تأکید بر حرکات مشخص و حالات معین دارد؛ در این نوع بازیگری، بازیگر فرد سوم را همانند یک گوینده داستان نشان می‌دهد زیرا بازیگر همچون یک تماشاچی جدا از شخصیت و نقش او در صحنه به‌عنوان فرد سوم حضور دارد.

نتیجه‌گیری

در این مختصر روشن شد که تئاتر حماسی حرکتی بود در قرن بیستم با فلسفه و تئوری که توسط پیسکاتور و برشت تدوین شد؛ این تئاتر ریشه در لغت تئاتر قدیم دارد و با تکیه بر آن چیزی که بود به وجود آمد. تئاتر حماسی حرکتی نیست که به پایان رسیده باشد. این سبک، هم‌اکنون جریانات تئاتری بسیاری را متأثر کرده است و به‌عنوان یک حرکت متفاوت تئاتری در این قرن مورد توجه محققان تئاتر قرار گرفته است. آنچه در مورد این تئاتر می‌توان اشاره کرد این است که ایده‌های جدید همیشه در حوزهٔ ادبیات و هنر ساری و جاری است؛ این با هنرمند خلاق است که با دیدی تیزبین به تحقیق در اطراف آنچه که وجود داشته و آنچه که باید در حال به شکلی نو خلق و کشف شود بپردازد؛ همان کاری که برشت با سخت‌کوشی از عهدهٔ آن برآمد. برشت و پیسکاتور با اشراف بر کلیهٔ جریانات تئاتری گذشته و تفکرات ادبی و هنری زمان خود دست به خلق تئاتر حماسی زدند.

منابع

۱. بنتلی، اریک، *زن خوب سچوان*، دانشگاه مینیاپولیس، ۱۹۶۳.
۲. برکت، اسکار، *تاریخ تئاتر*، دانشگاه آستین، ۱۹۸۷.
۳. بنتلی، اریک، *نمایشنامه‌نویس به‌عنوان متفکر*، نیویورک ۱۹۴۶.
۴. برشت، برتولت، *زندگی خصوصی*، رئیس‌نژاد، نیویورک ۱۹۶۴.
۵. برشت و بنتلی، *موازی بودن برای تئاتر*، دانشگاه مینیاپولیس، ۱۹۴۸.
۶. دیکنسن، توماس، *تئاتر در اروپای تغییریافته*، نیویورک ۱۹۶۹.
۷. دوکر، برنارد، *نقد و تئوری تئاتر*، دانشگاه هاوایی، ۱۹۷۴.
۸. فوجی، جان، *برشت اصلی*، لوس‌آنجلس ۱۹۷۲.
۹. هالتن، تئودور، *آشنایی با تئاتر*، دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۶۲.

پی‌نوشت:

1 . Lessing.
2 . Hume.
3 . Ibsen.
4 . Determinism.
5 . Positivism.
6 . Eric Bentley.
7 . Sun.