برتولت برشت و تئاتر حماسی

تری ایگلتون
ترجمه فرزین یزدانفر

بجاست اگر بحث پیرامون تئاتر برتولت برشت را با یاد و نام والتر بنیامین[1] ناقد ادبی آلمانی آغاز کنیم. بنیامین دوست نزدیک و قهرمانِ زندگی هنری برتولت برشت است و دوستی میان این دو، یکی از جالب‌ترین فصلها در تاریخ نقد ادبی مارکسیستی به شمار می‌آید. از دیدِ بنیامین تئاتر تجربی (یا تئاتر «حماسیِ») برشت نه‌تنها نمونه‌ای برای تغییر محتوای سیاسی هنر است بلکه نمونه‌ای برای تغییر خود دستگاه آفریننده هنر نیز به شمار می‌آید. همانطور که بنیامین اشاره می‌کند، برشت «موفق شده است که روابط عملی بین صحنه و تماشاگر، بین متن نمایشنامه و آفرینندهٔ آن و میان آفریننده و بازیگر را تغییر دهد.» وی با از بین بردن تئاتر ناتورالیستی و تصوّرات واهی‌اش در تجسّم واقعیات، نوعی داستان نمایشی به وجود آورده است که مبتنی بر انتقاد از مفروضاتِ ایدئولوژیک تئاتر بورژواست. نکتهٔ اصلی در انتقادِ برشت «مسئلهٔ دورساختن تماشاگر از نمایش روی صحنه» است. وی معتقد است که تئاتر بورژوا بر «تصوّرات واهی» استوار است. بدین معنی که تئاتر بورژوا این فرض را پذیرفته است که اجرای نمایشنامه باید دنیای واقع را دوباره بر روی صحنه خلق کند. هدف تئاتر بورژوا این است که با ایجاد این تصوّر واهی در تجسّم دنیای واقع، محتوای نمایش را به تماشاگر تلقین کند طوری که وی آنچه را که روی صحنه می‌بیند، واقعیت پنداشته خود را در بند آن گرفتار بیند. تماشاگرِ تئاتر بورژوا مصرف‌کنندهٔ بی‌اراده‌ای است که کالای هنری ساخته شده و غیرقابل‌تغییری را به او به عنوان «هنر واقعی» عرضه کرده‌اند. در چنین تئاتری، نمایشنامه نمی‌تواند تماشاگر را به

این فکرِ سازنده وادارد که چگونه شخصیتها و رویدادها ارائه شده‌اند و یا چگونه این شخصیتها و رویدادها متفاوت می‌بودند اگر در مقطع زمانی دیگری ارائه می‌شدند. از آنجا که نمایشنامه واقعیت را به صورت تصوّری واهی مجسّم می‌کند (تصوّری که کلیّتی یکپارچه است و این واقعیت را کتمان می‌کند که زائیدهٔ ماهیّت تئاتر بورژواست)، تماشاگر نمی‌تواند با دیدی انتقادی به نحوهٔ ارائهٔ نمایش و بازی بازیگران بیندیشد.

برشت پی برده است که این نوع زیباشناسی، بازتابی از این فرضیهٔ ایدئولوژیکی است که جهان ثابت، مفروض و غیرقابل‌تغییر است و تئاتر تنها سرگرمی‌ای است که گریزگاهی برای انسان گرفتارشده در بند این فرض فراهم می‌کند. برخلاف این نظریه، برشت معتقد است که واقعیت یک فرآیند متغیّر و منقطع است که حاصل کار انسان است و هم اوست که آن را دگرگون می‌سازد. وظیفهٔ تئاتر تنها «بازتاب» یک واقعیت محرز نیست بلکه نمایاندن این نکته است که چگونه از نظر تاریخی شخصیتها و رویدادهای یک داستان نمایشی به وجود می‌آیند و بدین ترتیب چگونه در یک مقطع زمانی دیگر این شخصیتها و رویدادها می‌توانستند (و هنوز هم می‌توانند) متفاوت باشند. بنابراین، نمایشنامه خود به صورت نمونه‌ای از این فرآیند تولیدی در می‌آید و به جای این که بازتابی از واقعیت اجتماعی باشد، تفکّری پیرامون آن است. نمایشنامه به جای این که به صورت کلیّتی یکپارچه که محتوایش از ابتدا تعیین شده است ظاهر گردد، به صورتی منقطع، بی‌انتها و از درون متناقض به روی صحنه می‌آید و تماشاگر را ترغیب می‌کند تا با «دیدی کلّی» بدان بنگرد و در هر لحظه از آن، امکانات متضادی را جستجو کند. به بازیگر آموخته می‌شود تا به جای این که خود را در قالب نقش خود به تماشاگر «بشناساند»، فاصلهٔ خود را با آن حفظ کند و این نکته را به وضوح - برای تماشاگر - روشن سازد که وی زندگی یک فرد در دنیای واقع را بازنمی‌تاباند بلکه تنها بازیگر صحنه است. بازیگر به جای این که در قالب نقش خود فرو رود و خود «به صورت شخصیت داستان درآید»، تنها بازی خود را در قالب نقشی که به عهده‌اش گذاشته شده است «به نمایش می‌گذارد» (و در واقع خود را در حین ایفای آن نقش نشان می‌دهد). بازیگرِ تئاترِ برشت تنها عبارتهایی از متن نمایشنامه که مربوط به نقش وی است را نقل می‌کند و تماشاگر را وامی‌دارد که با دیدی انتقادی بدان بیندیشد. وی با بازیِ خود، روابط اجتماعی شخصیتی که در داستان به عهده گرفته و شرایط تاریخی تعیین کنندهٔ رفتار او را برای تماشاگر روشن می‌سازد و در بیان عبارتهایی از متن نمایشنامه که به نقش او مربوط است، وانمود به بی‌خبری نمی‌کند زیرا، همانطور که برشت در یکی از جملات معروف خود گفته است، «چیزی دارای اهمیّت نیست مگر این که به تدریج اهمیّت یابد.»

نمایشنامهٔ برشت که در آن، پیوستگی صحنه‌ها حفظ نشده است تا تماشاگر بی‌اراده از آغاز به پایان نمایش کشانده شود، خود از نظر شکل نامتناسب، منقطع و منفصل است و صحنه‌های آن برخلاف انتظار تماشاگر به هم پیوسته‌اند تا وی وادار شود با دیدی انتقادی به روابط میان بخشهای گوناگون نمایش در سطح دیالکتیک بیندیشد. پیوستگیِ صحنه‌ها را استفاده از اشکال هنری گوناگونی مانند فیلم، استفاده از اسلاید یا فیلم در تنظیم دکورِ صحنه یا استفاده از آواز و رقص، از بین می‌برد. به عبارت دیگر، این اشکال هنری که نمی‌توانند با تناسب با یکدیگر درآمیزند، به جای این که به سادگی جزئی از محتوای نمایش گردند، مرتباً جریان پیوستهٔ آن را مختل می‌سازند. بدین طریق، تماشاگر نیز در طول نمایش ناچار می‌شود توجه خود را به شیوه‌های نمایشی متضاد معطوف دارد. نتیجهٔ این عمل دقیقاً «دور نگهداشتن» تماشاگر از نمایش روی صحنه است تا مانع از این شود که وی از روی احساسات وجود خود را در قالب یکی از شخصیتهای نمایش بیابد و در نتیجه نتواند با دیدی انتقادی در بارهٔ نمایش قضاوت کند. این عمل، تجربیات عادی را به گونه‌ای غیرعادی به نمایش می‌گذارد و تماشاگر را وادار می‌کند تا طرز فکر و رفتاری را که در گذشته «طبیعی» قلمداد می‌کرده است، به سئوال بکشد. تئاترِ برشت درست برخلافِ تئاتر بورژواست که می‌کوشد غیرعادی‌ترین رویداد را «طبیعی جلوه دهد» و به صورت کالائی ساخته شده برای مصرف پیوستهٔ تماشاگر آماده سازد. از آنجا که تماشاگر ناچار است در مورد اجرای نمایش و بازی بازیگران قضاوت کند، به جای این که به صورت مصرف کنندهٔ کالای ساخته‌شده‌ای درآید، خود به صاحب‌نظری مبدّل می‌گردد که با دیگر صاحب‌نظران دراین کار پایان‌ناپذیر همداستان شده است. در تئاترِ برشت، متن نمایشنامه نیز همواره قابل تغییر است. به عبارت دیگر، برشت متن نمایشنامه را بر اساس واکنشی که تماشاگر از خود نشان می‌دهد، تغییر می‌دهد و دوباره می‌نویسد و تماشاگر را ترغیب می‌کند که در این بازنویسی با وی سهیم گردد. بدین ترتیب، تئاترِ برشت کاری تجربی است که پذیرفتگی خود را بر اساس واکنشی که تماشاگر در برابر اجرای نمایش نشان می‌دهد، می‌آزماید. نمایشنامهٔ برشت فی‌نفسه کاری ناتمام است و تنها با استقبال تماشاگر از آن است که کامل می‌گردد. تئاتر برشت جایی برای خیالپردازی نیست بلکه مکانی است که شباهتی به آزمایشگاه، سیرک، تالار موسیقی، ورزشگاه و محافل بحثهای عمومی دارد. گرچه چنین تئاتری، تئاتری «علمی» است که مناسب یک عصر علمی می‌باشد، ولی برشت همواره بر این نکته که تماشاگر باید از تماشای نمایش لذّت برد و «با احساس و شوخ‌طبعی» بدان واکنش نشان دهد، تأکید کرده است. (برای مثال، وی از تماشاگر می‌خواهد که در صورت نیاز، سیگار بکشد زیرا این خود از فشار اندیشیدن به نمایش می‌کاهد). تماشاگر باید «پیرامون نمایش با دیدی انتقادی بیندیشد» و «به آنچه که ورای بازیِ بازیگران است، پی

برد». ولی، این بدان معنی نیست که در نشان دادن واکنش بدان احساسات، خود را نادیده بگیرد. به عبارت دیگر، «تماشاگر می‌تواند پیرامون احساسات بیندیشد و یا متفکرانه احساس کند.»[۲]

یادداشتها:

۱- بنیامین (Benjamin) در سال ۱۸۹۲، در خانواده‌ای یهودی و متموّل ساکن برلن به دنیا آمد. در ایام تحصیل خود، در جنبشهای افراطی ادبی شرکت جست و رسالهٔ دکترای خود را در زمینهٔ منشاء تراژدی در شیوهٔ هنری بروک در آلمان نوشت که بعدها به عنوان یکی از مهمترین آثار وی به چاپ رسید. وی پس از جنگ جهانی اول به عنوان ناقد ادبی، مقاله‌نویس و مترجم در برلن و فرانکفورت به کار پرداخت و برای اولین بار از طریق ارنست بلوخ با مارکسیسم آشنائی پیدا کرد. علاوه بر بلوخ، وی با برشت آشنا شد و از دوستان نزدیک او گشت. در سال ۱۹۳۳، پس از روی کار آمدن نازیها، وی به پاریس گریخت و تا سال ۱۹۴۰ در آنجا اقامت گزید و در این دوره بود که مطالعهٔ خود در بارهٔ شهر پاریس را تحت عنوان Arcades Project به اتمام رساند. پس از سقوط فرانسه به دست نازیها، بنیامین در راه فرار به اسپانیا گرفتار شد و دست به خودکشی زد.

۲- مجموعه‌ای از مهمترین نوشته‌های برشت در باب زیباشناسی را می‌توان در کتاب زیر یافت که توسط جان ویلت [لندن، ۱۹۶۴] به زبان انگلیسی برگردانده شده است:

Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic

همچنین، می‌توان به کتابهای زیر رجوع کرد:

Brecht, Messingkauf Dialogues (London, 1965);

Walter Benjamin, Understanding Brecht (London 1973);

Martin Esslin: Brecht : A Choice of Evils (London, 1959).

منتشر شد:

راهنمای نقشهٔ جغرافیایی
شاهنامهٔ فردوسی
پژوهش: حسین شهیدی مازندرانی
(به همراه نقشهٔ قلمرو داستانهای شاهنامه)
۴۴ صفحه ــ ۱۵۰۰ ریال
ناشر: بنیاد نیشابور و مؤسسهٔ جغرافیایی سحاب