۱. ساختمان نمایشنامه عامیانه

شکل و فرم نمایشنامه‌های عامیانه، از نظر ساختمان با آنچه که خیلی‌ها، از ساختمان نمایشنامه در ذهن خود دارند، متفاوت است. این تفاوت ساختاری، چند دلیل دارد: نخست، اینکه نمایشنامه‌های عامیانه، چون دیگر جنبه‌های فرهنگ عامه (فولکلور = FOLKLORE) غیرمکتوب است، یعنی، مخزنش سینهٔ مردم است، نه متون نوشته شده و اوراق کتابها. همین موضوع سبب شده، تا بعضی مواقع، از ساختمانی محکم و منسجم و حساب شده، برخوردار گردد، و زمانی تا پایین‌ترین حد ممکن، آشفته، کم‌مایه و پریشان باشد. دوم، اینکه یك نمایشنامه، با یك مضمون و یك محتوا، به چندین شکل از نظر عوامل عرضی، در میان مردم، معمول و متداول است؛ چونان قصه‌های عامیانه، که هرکس، بنابه ذوق و سلیقهٔ خود، در آنها دخل و تصرف می‌کند. در این نمایشنامه‌ها، دخل و تصرف، امری عادی است و این، خاصیت فرهنگ شفاهی است. سوم، اینکه نمایشنامه‌های عامیانه، عمدتاً به شکل نمایشنامه‌هایی کوتاه (**نمایشك**)، فاقد شکل بیرونی و مرسوم است و به‌جای پرده و بخش (البته جز در موارد استثنایی)، بیشتر شامل نوعی نمایشنامه‌های تابلویی است که زمان اجرای اکثر آنها، به یك ساعت هم نمی‌رسد.

۲. موضوع در نمایشنامه‌های عامیانه

در نمایشنامه‌های عوام، موضوعات مطرح شده، بیشتر جنبه طنز دارد و اغلب سعی می‌شود مصائب، مشکلات و معضلات روزمره اجتماع و مردم، در این قالب به نمایش درآید تا ضمن انتقاد از پلیدان و بیان پلشتی‌ها و پلیدیها، مردم نیز از حقایق، آگاه شوند.

۳. شخصیت‌پردازی در نمایشنامه‌های عامیانه

در نمایشنامه‌های عامیانه، کمتر به درون شخصیتها پرداخته می‌شود و جز به نمودهایی از رفتار و کردار آدمها، توجهی نمی‌شود و غیر از بده و بستان و روابط بین شخصیتها، چیز دیگری مطرح نیست. باید گفت در نمایشنامه‌های عامیانه، بیشتر آدمها تیپ هستند تا شخصیت. این تیپ‌ها؛ بر دوگونه‌اند: یکی تیپ‌های مثبت؛ که بیشتر از آدمهای معمول و گاه، پایین‌تر از معمول ولی هوشمند، تیزبین و نکته‌سنج هستند که در مواقع لزوم، با زیرکی و هوشیاری، پرده از حقایق بسیاری از امور برمی‌دارند و ابهت و صلابت کاذب پلیدان و زشت سیرتان را با ظرافت و سادگی خاص، درهم می‌شکنند و درواقع، می‌کوشند تا شخصیت مسخ‌شده انسانهای معمول و زیردست را، به آنان بازگردانند.

دوم، تیپ‌های منفی، پلید و مورد تنفر مردم و اجتماع؛ که بودن خویشتن را در گرو به بند کشیدن و استثمار دیگران و نیز نابودی آنان می‌بینند و لاجرم به‌منظور رسیدن به اهداف خود، از هیچ اقدامی روی برنمی‌تابند. ولی با این‌همه، همیشه و در همهٔ ابعاد، منکوب و مغلوب تیپ نخست می‌شوند.

۴. زبان در نمایشنامه‌های عامیانه

زبان در نمایشنامه‌های عامیانه، ویژگیهای خاص خود را دارد و زبانی است متفاوت با زبان محاورهٔ مردم. چرا که زبان در نمایشنامه‌های عامیانه، شکلی کاملاً کتابی پیدا می‌کند، آن‌هم نه به‌گونه معمول و رایج، بلکه آمیخته‌ای می‌گردد از واژه‌ها و ترکیبها و نکات دستوری کتابت و الفاظ عامیانه که بازیگر نمایش، تلاش می‌کند از آنها، زبانی کاملاً متفاوت با آنچه را که خود در روز، سخن می‌گوید، تحویل دهد. از عوامل شکل دهنده زبان در نمایشنامه‌های عامیانه، اقتضای موقعیت مجلس، موقعیت اجتماعی حضّار (تماشاگران) و فرهنگ خود بازیگران نمایش است که گاه سعی دارند، دیالوگها و منولوگها را از محاورهٔ روزانه، به‌دور سازند و زمانی، خواسته یا ناخواسته، به آن، نزدیك می‌شوند. البته در مناطق مختلف، ممکن است عواملی دیگر نیز در شکل‌دهی زبان نمایشنامه، دخیل باشند.

۵. کارگردانی در نمایشهای عامیانه

کارگردانی در تئاتر معمول و متداول، از خصوصیاتی ویژه، برخوردار است و کارگردان، در تئاتر معمول، جایگاهی خاص دارد، و در حقیقت، می‌شود گفت که نفر اول تئاتر است که در بسیاری از موارد، حرف آخر را می‌زند و دیگر عوامل، مطیع نظرات او هستند.

اما برعکس، در تئاتر عامیانه، کارگردان، چنین جایگاهی ندارد و حتی در بسیاری از موارد، اصلاً کارگردانی وجود ندارد و نمایش، به شکل همیاری و گروهی، کارگردانی می‌شود و اگر هم در نمایشی، کسی عهده‌دار کارگردانی شود، فعالیتش در حد توضیح دادن سوژهٔ نمایش است و اینکه تیپ‌ها چگونه هستند و چه باید بکنند. این کارگردانان، نه قدرت و توانایی کارگردانان معمول را دارند و نه دانش و فرهنگ تئاتری آنها را، چنانکه شاید در تمام عمر خود حتی یك‌بار هم به سالن تئاتر نرفته و تئاتر ندیده باشند ودر هنگام کارگردانی، تنها از جهان‌بینی خود، کمك می‌گیرند و توانایی کارشان به اندازهٔ شناختشان از محیط و دنیای اطراف خودشان است.

۶. بازیگری در نمایشهای عامیانه

در نمایشهای عامیانه، بازیگری، بیشتر جنبه ابداعی دارد. با شیوه‌ای خودجوش از نقش، یعنی، قابل تمیز بودن شخصیت

بازیگر از نقش، چنانکه هنگامی‌که بازیگر یا بازیگران درحال اجرای نقش خویشند، تماشاگر، درحالی که نمایش می‌بیند، پرسوناژها را نیز از دو بعد می‌نگرد: نخست: تیپ‌های مطرح شده در نمایشها، چه مثبت و چه منفی، رابطهٔ بین این دو گروه، در طول نمایش، عمدتاً دیالکتیکی و خصمانه است. چرا که گروهی، طالب حق و حقیقت هستند و گروه دیگر، دشمنان و ستیزندگان با حق و حق‌طلبان. این بیانگر آن است که نمایش هم در پی آن است تا در محدودهٔ کوچك خویش، جهان را چنان که باید باشد، معرفی کند و بسازد؛ نه این چنین که هست. دوم: افرادی که این تیپها را بازی می‌کنند. بدون در نظر گرفتن نقشی که فی‌الحال، عهده‌دار ارائه آن هستند. چونان نقالان و قصه‌گویان، که بی‌هیچ وابستگی به افراد داستان یا قصه، آن را برای اهل مجلس روایت می‌کنند. اگر موضوع، زشت است، زشتی، از آنِ راویان و نقالان نیست، و اگر هم زیباست، زیبایی از آن اینان نیست. اینان تنها زشتی‌ها و زیباییها را بیان می‌کنند تا نتیجه‌ای را که از انجام این دو موضوع، به‌دست می‌آید، روشن سازند.

۷. زن در نمایشنامه‌های عامیانه

برخلاف ویژگیهای اجتماعی ما که زن دوشادوش مرد، در بسیاری از امور، سهیم و شریك است و حتی در مواردی، بر مردان نیز پیشی می‌گیرد، در نمایشنامه‌های عامیانه، زن به‌گونه‌ای دیگر و مستقل از مرد، به ایفای نقش می‌پردازد. شاید صحیح این باشد که نمایشنامه عامیانه را به دو گروه زنانه و مردانه، تقسیم کنیم و نقش زنان را در نمایشنامه‌های عامیانه مردانه، مردان ملبس به لباس زنانه، به‌عهده بگیرند. تفاوت در این است که زن پوشان، در نمایشنامه‌های عامیانه، بسیار کمدی و با شیوه‌ای خود جدا سازتر از نقش مردان، ظاهر می‌شوند. زن‌پوشان، برخلاف تعزیه، ملزم به تقلید صدای زنان و تقلید رفتار و حرکات و اعمال آنان هستند. این‌گونه نمایش و تقلید ظرافتهای زنانه، به‌وسیله مردانی با خشونت‌های خاص خود، باعث خنده نیز در تماشاگران می‌شود. عکس این موضوع نیز در نمایشهای عامیانه ویژه زنان، کاملاً صادق است و زنان در مجالس خود، به تقلید و محاکات از مردان می‌پردازند و همین نمایشها را با خصوصیات زنانه و موضوعات مربوط به خویش اجرا می‌کنند.

۸. میزانسن در نمایشهای عامیانه

میزانسن در نمایشهای عامیانه، نه در پی هدفی است و نه اینکه مفهومی دارد، و حرکات و رفت و آمد بازیگران، نه حساب شده و نه منطبق بر اصولی خاص است. هرکس بنابر تشخیص خود و برداشتی که از صحنه دارد، حرکت می‌کند و از سویی به سوی دیگر، می‌رود. مگر اینکه حرکتی خاص از بنیانهای آن نمایش باشد. مثلاً لازم باشد بازیگری از پشت، چشمان بازیگر دیگری را بگیرد یا به او حمله کند و... در این‌صورت، بعضی حرکات از قبل، تعیین می‌شود.

۹. صحنه یا محل اجرای نمایشهای عامیانه

نمایشهای عامیانه، چنانکه بعداً خواهد آمد، به‌علت ماهیت خود، در هر مکان و محلی قابل اجراست. چنانکه بیشتر اجراها، در میان اطاق یا فضاهای مشابه و در بین جمع انجام می‌شود و تماشاگران،

گرداگرد اطاق یا فضاهای دیگر می‌نشینند و بازیگران، بیشتر در وسط مجلس، به اجرای نمایش می‌پردازند.

۱۰. گریم در نمایشهای عامیانه

در نمایشهای عامیانه، گریم نسبتاً مورد توجه است. اما با این همه، با گریم تئاترهای معمول و متداول، تفاوت کلی دارد. گریم‌ها، بیشتر، شکلی برون‌نما و فاصله‌گذار دارد و از سایه‌ها و خطوط حساب شده بر روی چهره‌ها، خبری نیست و ظرافت و دقت در گریم، معنایی ندارد، و وسایل گریم آنان، خلاصه می‌شود در مقداری آرد، برای سفیدکردن و مقداری خاک ذغال یا دوده، برای سیاه کردن و همچنین، چند تکه پوست و پشم که در صورت نیاز، به‌وسیلهٔ تکه سیمی یا نخی، به سر و صورت بازیکن، به‌عنوان موی سر و ریش، به شکلی ابتدائی وصل می‌شود. در بعضی موارد، هرچه گریمور، ناشی‌تر باشد، باعث خنده بیشتر تماشاگران در هنگام اجرای نمایش می‌گردد.

۱۱. لباس و وسایل صحنه در نمایشهای عامیانه

در نمایشهای عامیانه، تغییر لباس صورت می‌گیرد. اما این تغییر لباس، به‌طور مطلق نیست. تغییر لباس، همچون گریم، شکلی برون‌نما و فاصله‌گذار دارد و علت برون‌نمایی و فاصله‌گذاری لباسها در نمایشهای عامیانه، شکل نمادین آنهاست. به‌این معنی که از جاروبی یا چوبدستی‌ای، به جای گرز، از چادری یا شمدی، به‌جای شنل و عبا و از سطلی یا قابلمه‌ای، به‌جای تاج و کلاه، و از تکه چوبی، به‌جای شمشیر، کارد یا اسلحه و نیز از چهار پایه‌ای، به‌جای تخت پادشاه و امثالهم بهره می‌برند.

۱۲. دکور در نمایشهای عامیانه

دکور در نمایشهای عامیانه، به‌علت ماهیت مجلسی بودن این‌گونه نمایشها، کاربردی ندارد و تماشاگر نمایشهای عامیانه، این موضوع را بی‌هیچ مشکلی پذیرفته است، عدم وجود دکور هم می‌تواند به جداسازی و فاصله‌گذاری کار، در این زمینه اثرگذار باشد.

۱۳. نور در نمایشهای عامیانه

در نمایشهای عامیانه، نور و نورپردازی نیز چون دکور، مفهومی ندارد. نور صحنه، همان نوری است که فضای مجلس را روشن می‌کند. خواه این نور، نور چراغ زنبوری، یا لامپ برق، در شب باشد و خواه نور خورشید، در روز.

۱۴. صدا و افکت در نمایشهای عامیانه

در نمایشهای عامیانه، صدا نیز همانند نور و دکور، کاربردی ندارد، مگر در موارد خاص، که در این صورت، بازیگران خود با دهان، اقدام به تقلید و ایجاد صداهای مورد نیاز می‌نمایند. مانند صدای وزش باد، سم اسب و مانند اینها، که این نیز عامل دیگری است برای جداسازی و سببی برای ایجاد فاصله.

۱۵. زمان اجرای نمایشهای عامیانه:

نمایشهای عامیانه، نوعی نمایش مقطعی است. زیرا چنانکه گفته شد، این نمایشها به دو علت، در همه جا و در همهٔ مواقع، مورد اجرا ندارد: اول، به سبب ساختار اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ ما که در آن تئاتر، به گونهٔ کشورهای اروپایی وجود ندارد. چنانکه نمایشهای غیرعامیانه و رده بالاتر، یعنی تعزیه و سیاهبازی هم بیشتر مقطعی بوده است. دوم: ماهیت وجودی خود نمایشهای عامیانه، یعنی شادبودن (کمدی) که سبب می‌گردد تا نمایشهای عامیانه، بیشتر در مجالس جشن و سرور، چون عروسیها، ختنه‌سورانها و... برای تماشاگران، به اجرا درآید.

۱۶. شیوهٔ اجرای نمایشهای عامیانه:

همچنانکه نمایشهای عامیانه را از نظر مسائل هنری، فنی و لوازم صحنه با توجه به توضیحاتی که در قبل داده شد می‌توان گونه‌ای تئاتر بی‌چیز که از مدرنترین سبکهای تئاتری است، به‌حساب آورد. از نظر اجرا نیز باید این نمایشها را جزء مدرنترین شیوه‌های اجرایی در تئاتر، یعنی نمایش اپیک به‌شمار آورد. این‌گونه نمایش، در سال ۱۹۲۰ توسط برتولد برشت، نویسنده و کارگردان آلمانی، ابداع گردید. برای تعیین این امر، اشاره به نکاتی چند، در مورد اجرای این نمایشها ضروری می‌نماید. چنانکه در قسمت شخصیت در نمایشهای عامیانه، توضیح داده شد، در این نمایشها، دوگونه آدم را می‌توان یافت: الف: گونه مثبت. ب: گونهٔ منفی.

گونهٔ نخست را بیشتر آدمهایی می‌سازند، معمول و گاه حتی پایین‌تر از معمول، چون کچلان، بلهان، عقب ماندگان و یحتمل، دیوانگان. هیچ انسانی به‌خاطر حس تعالی جویی و برتری طلبی، حاضر نیست که خود را همذات افرادی با خصوصیاتی که ذکر شد، بپندارد. ضمن آنکه افراد مزبور، در نمایشهای عامیانه، کاری فوق تصور و خارق العاده، که دیگران بر آنان غبطه خورده و لزوماً دچار همذات پنداری گردند، انجام نمی‌دهند. بلکه کاری که آنها انجام می‌دهند، بی‌هیچ تردیدی، از تماشاگر هم ساخته است. دوم اینکه گروهی منفی، که هم جاذبه‌ای برای انسان تعالی‌جو و انسانی که به گفتهٔ قرآن، پاک آفریده شده، ندارد و هم هیچ‌کس مایل نیست به‌جای فردی قرار گیرد که شخصیتش، مورد انزجار و تنفر و تمسخر مردم و اجتماع می‌باشد.

علاوه بر دو مورد فوق الذکر، موارد دیگری نیز در اجرای نمایشهای عامیانه، وجود دارد که می‌تواند در ایجاد فاصله میان بازیگر تئاتر عامیانه و تماشاگرش دخیل باشد. ذکر نمونه‌هایی از این موارد، ضروری است.

اول: چون صحنهٔ نمایشهای عامیانه، فاقد هرگونه وسیلهٔ اجرایی، به شکل واقعی است و حتی چنانکه قبلاً هم اشاره شد، بدان گونه نیست که در تئاترها معمول و متداول و مرسوم است، همین امر، سببی دیگر برای کاسته گردیدن ابهت‌های کاذب و فریبندگی کار و مانعی برای حس همذات پنداری باشد.

دوم: در اجرای نمایشهای عامیانه، عدم بعد مکانی (فاصله صحنه تا سالن)، در میان تماشاگران، خود علت دیگری برای گریزاندن تماشاگر از همذات‌پنداری است. چنانکه برشت نیز بر این

امر، معتقد بوده و شرح می‌دهد که چگونه یکی از بازیگران، در حضور گروهی متخصص غربی، در یك اطاق معمولی و بدون هیچ‌گونه نورپردازی حرفه‌ای، درحالی‌که لباس رسمی شب به تن داشت، برنامهٔ خود را اجرا نمود. در چنین موقعیتی، هر نوع توهم بازیگر و تماشاگر، دربارهٔ یگانگی، به حداقل کاهش می‌یابد و شناخت سازنده و پویا از دیدگاه اجتماعی، ممکن می‌گردد. برشت، به طعنه، چنین پرداخت هنری را با «مسخ اسرارآمیز» هنرپیشهٔ غربی، برابر می‌داند و بازیگر غربی را جادوگری می‌خواند که در کار ساختن معجونی بی‌خاصیت و مقلدانه است؛ معجونی، هول هولکی برای فروش به مشتریانی دستپاچه و در تاریکی.

سوم: چون بازیگران نمایشهای عامیانه، از میان جمع انتخاب می‌شوند و در همان مکان و برای همان جمع، اجرای نقش می‌کنند، تماشاگر، به‌راحتی، می‌پذیرد که او هم مدعوی چون وی در این مجلس است و کاری را که انجام می‌دهد، حاکی از استعداد او برای گفتن حرفی، در قالب یك نمایش مضحك و خنده‌آور است. یا دادن پیامی که تماشاگر هم درگیر آن است.

چهارم: برشت می‌گوید: «بیگانه سازی به‌طور عمده در کمدی عامیانه، وجود دارد». منظور از بیگانه‌سازی، همان وقایع و رخدادهای گذشته را اکنون و اینجا، بازسازی کردن و در حقیقت، تاریخی کردن و به گذشته بردن است. توضیح برشت، مبین این امر است که بیگانه‌سازی در تئاترهای عامیانه، امری عادی و معمول به‌حساب می‌آید.

پنجم: اگر به این گفتهٔ برشت توجه کنیم که می‌گوید: «امروز بیگانه‌سازی را فقط در نمایشهای هنرپیشگان ناشی می‌بینیم»، این گفته در مورد نمایشهای عامیانه، کاملاً مصداق دارد. چرا که چنانکه شرحش رفت، بازیگران نمایشنامه‌های عامیانه، تمامی ناشی هستند.

ششم: بازیگر نمایشهای عامیانه، چون داعیه‌ای بر بازیگری ندارد، تماشاگرش با دیدن اعمال و رفتار و به‌عبارت دیگر، بازی او، به‌خوبی درك می‌کند که وی نقش کس دیگری را بازی می‌کند و صرفاً قصد تقلید دارد، تا او (تماشگر) بخندد، لذت ببرد و سرانجام، برای از میان برداشتن معضلات و مشکلات به ظاهر معمول و روزمره، از سویی و برانگیختن روحیه انتقادی و اندیشهٔ سازنده در او و آماده‌سازی وی، برای پذیرش تحول در زندگی خویش، از سوی دیگر، فکر کند و به مرحلهٔ شناخت و تمیز برسد.

هفتم: برشت، می‌کوشد تا نمایشهای خود را به تابلوهایی جدا از هم و نمایشك‌ها و بخش‌هایی تقسیم کند که در آنها، نه عمل صعودی وجود دارد و نه اوجی و نه دلهرهٔ ناشی از ساختمان ویژهٔ نمایش. تا بدین وسیله، تماشاگر را از همذات پنداری با کاراکتر، دور کند. حال آنکه این امر، چنانکه پیشتر شرحش رفت، ماهیتاً در نمایشنامه‌های عامیانه وجود دارد.

سرانجام: اگرچه نویسندگان و کارگردانانی چون، *ادوین پیسکاتور*، *فرانك ودکیند*، *آلفرد دوبلین*، *پل شس*، و *آلفونس پاکت* و بالاخره برتولد برشت، در پی آن بودند تا به تئاتری دست پیدا کنند که تماشاگرش، شعور و تفکر خویش را به همراه پالتواش، بیرون نیاورد و به گیرهٔ جالباسی سالن انتظار، آویزان نکند و یا به‌عبارتی می‌کوشیدند تا تئاتری به‌وجود آورند که بازیگرانش همانند آکروبات بازان، هنر خویش را مرهون و مدیون تمرین و ممارست بدانند. هنرپیشه نیز، نباید طوری بازی کند که گویی برای نخستین‌بار، این اعمال را انجام می‌دهد. بلکه باید به‌گونه‌ای بازی کند که تماشاگر جدایی او را از نقش به‌خوبی حس کند و درك نماید. این نویسندگان، برای دستیابی به هدفهای خود، به معرفی اصول و روشهایی می‌پردازند که بسیاری از آنها، همان اصول و روشهای تئاتر عامیانه است و گونه‌های دیگر تئاتر آسیا، چنانکه برشت، خود بر این امر، اعتراف داشته و می‌گوید:

از نظر سبك و تکنیك، مسئله چندان بکر و تازه‌ای در تئاتر اپیك وجود ندارد و گرایشهای آموزشی و تفسیری آن، از نمایشنامه‌های مذهبی قرون وسطی و تئاتر قدیمی آسیا، و سبك‌بازیگری پرتکلف و گزافه‌آمیز آن، مستقیماً از نمایش (نو) ژاپن، ریشه گرفته است. با این همه، این امر در تئاتر اپیك، به‌طور قطع و یقین، عملی نشده و نمی‌شود. چرا که جاذبهٔ حضور، تعلق به زمان حال و بی‌فاصلگی هنری هر اجرای نمایشی، با شکل معمول و متداول، تمام تدابیر تاریخی‌سازی و گذشته‌بری را به خطر می‌اندازد و تماشاگر مصرانه می‌کوشد، بر این تدابیر فاصله‌گذاری، چیره شود و خود را به شخصیتهای داستان، نزدیك کند.

این موضوع، بارها در نمایشهای خود برشت نیز دیده شده که با تمام احتیاطها و وسواسهای دقیق او، تماشاگران به همذات پنداری با کاراکترها پرداخته، هدف او را یکسره از دست نهاده‌اند. نمونهٔ آن، نخستین اجرای گالیله و ننه دلاور و نیز در اجراهای ارباب پونتیلا، دایرهٔ گچی، و دیگر نمایشهایی که کاراکترهای انسانی‌تری دارند، می‌باشد.

برشت، بعد از شکست اجرای ننه دلاور، به دوباره‌نویسی پاره‌ای از صحنه‌های نمایشنامه پرداخت و در مقاله‌ای، تماشاگران و منتقدان را، هردو، یکسان به‌باد انتقاد گرفت. لکن از این امر، گریزی نبود. زیرا گرایش شدید تماشاگر این عصر، به همذات پنداری، خود یکی سازی و همدردی بی‌منطق، از سه قرن توهم‌آفرینی بر صحنهٔ تئاتر، ریشه می‌گیرد و زادهٔ شست‌وشوی مغزی روزمره تبلیغاتی است، درحالی‌که انسان با شعور و روشنفکر عصر ما، هر روز، آگاهانه یا ناآگاه، به همذات پنداری هرچند سطحی با حتی مشتری، صابون، روغن، ماشین و به‌طور کلی با مصرف کننده کشانیده می‌شود چگونه می‌تواند خود را از واقعیت نوعی ننه‌دلاور، جدا ساخته و بر او دادرسی کند؟

تماشاگر قراردادی قرن ما، بر اثر سالها بدآموزی تئاتر (وهم آفرین) به انعکاسهای شرطی گوسپندوار آموخته شده است و این پذیرایی ایستا، بینش انتقادی و ژرفای اندیشه را از وی بازستانده و او را خواهان محصولاتی که بتواند هویت مشابه خود را در آنها بدون زحمت، بازیابد، ساخته است. پس آنچه در اجرای ننه دلاور، در زوریخ روی داد، تا حدودی، اجتناب ناپذیر بود.

برشت، دلتنگ و متأسف از آزمونهای ناموفق خود، به مبارزه علیه این برداشت ساده‌لوحانه برخاست. او مقالات متعددی نوشت و در آنها، سرمایه‌گذاری احساسات و عواطف تماشاگر را در کاراکتر و سوداگری کارگردان و نمایشنامه‌نویس با این عواطف، به باد انتقاد گرفت و شیوه‌های فاصله‌گذاری خویش را تکوین بخشید و با حرارت، از بازیگران گروه خود که از طرف منتقدان، به سردی متهم شده

بودند، دفاع کرد. در واقع، برشت، با پذیرفتن اینکه تماشاگر را باید بتدریج، به روش و بینش کنارهگیری انتقادی، آشنا نمود و عینیت لازم را در او پرورش و گسترش داد، گامی به عقب برداشت. وی قبول کرد که چون گرایش به همذات پنداری تماشاگر، با کاراکتر را نمی‌توان یکسره، انکار نمود، بهتر است آن‌را در جهت دیگری، یعنی در جهت مانندسازی با بازیگر، رهبری کرد. بدین‌سان، تماشاگر می‌تواند خود را به‌عنوان ناظر و شاهد ماجرا، به بازیگر اپیک، که شیوهٔ گزارشگر، واسطه شاهد عینی را در خویش پرورش داده است، نزدیک ساخته و همان پایگاه بیطرفی و برکناری او را نسبت به کاراکتر، اتخاذ نماید. یعنی، همان اصلی که در نمایشهای عامیانه وجود دارد و تماشاگر، بازیگر صرفاً گزارشگری را می‌بیند که واقعه‌ای را گزارش می‌کند، بی‌هیچ وابستگی به واقعهٔ مورد گزارش، چنانکه حتی در مواردی که بازیگران تصرفی در گزارش واقعه به‌وجود می‌آورند. تماشاگرانی که در کنارند و از چند و چون واقعه، آگاهی دارند، در همان حین بازی، تصرفشان را در واقعه به آنان گوشزد می‌کنند و خواهان روایت اصل واقعه می‌شوند.

به‌هر تقدیر، اگر تماشاگر اروپایی، به گفتهٔ برشت، بر اثر سالها بدآموزی تئاتر «وهم آفرین» به انعکاسهای شرطی گوسپندوار شاد شده است و قصد و هدف برشت را درک نمی‌کند، تماشاگر تئاتر عامیانه، هرگز با چنان تئاترهایی، که منظور نظر برشت است، روبه‌رو نبوده و برای دیدن تئاتری آن‌گونه، که ایده‌آل برشت و بسیاری از نویسندگان و کارگردانان اروپایی بوده آموخته نشده است. زیرا نمایشهای آشنای او، علاوه بر نمایشهای عامیانه که خود مجری آنها بوده نمایش تعزیه و تخته حوضی است.

نمایشهای عامیانه را بی‌گمان باید فرزند این دو نوع نمایش، به‌ویژه، تعزیه دانست؛ دو نمایشی که بازیگرانش، گزارشگرانی هستند در کنار تماشاگران شاهد و ناظر بر ماجرا، اما بیطرف. چرا که اگر ایفاگر نقش شمر، ایفاگر نقش حسین ابن علی(ع) را به شهادت می‌رساند، هم شمر، هم حسین و هم تماشاگر، هر سه، برای حسین بن علی علیه السلام، اشک می‌ریزند و گریه می‌کنند. و سخنرانی زن پوش (زینب) در دربار یزید، که در پایان، او نیز چون امام پوش، با ایفاگر نقش امام، به‌همراه بینندهٔ خود بر مصائب و رنجهای رفته بر آن بانوی بزرگوار و دیگر اعضای خاندان عصمت و طهارت، زار می‌گریند.

در نمایشهای تخته حوضی، به‌گونه‌ای دیگر شکستن بعد چهارم به‌وسیلهٔ بازیگران و بازگشت از زمان و مکان نمایش، به زمان حال و حتی انتقاد از مسایل روز، که هیچ ربطی به زمان و مکان نمایش ندارد، خود قابل توجه است.

در خاتمه، با همه کاستی‌هایی که در این بررسی و مقایسه وجود دارد، رواست که بگوییم:

سالها دل طلب جام جم از ما می‌کرد
آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد