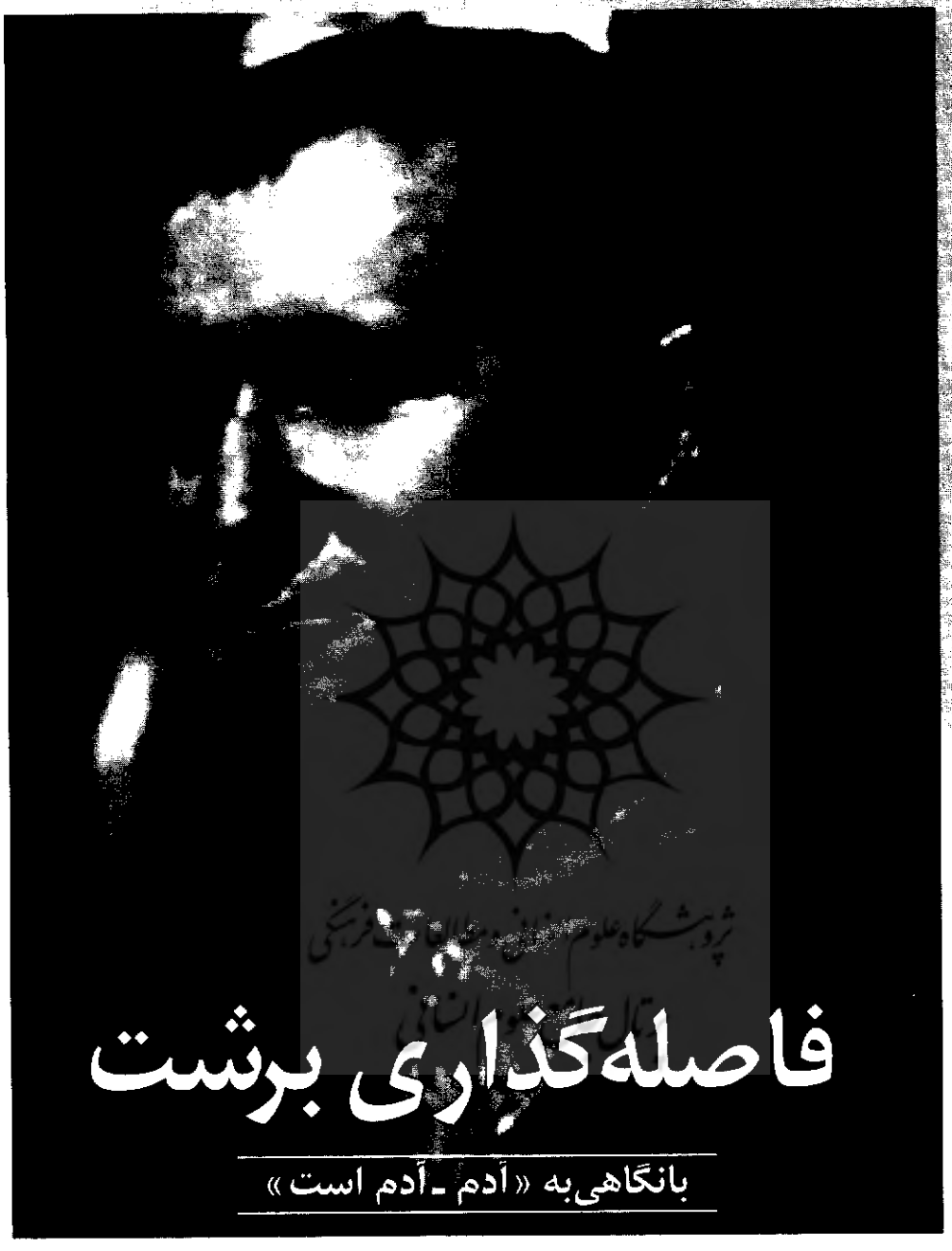
دکتر فرشید ابراهیمیان



فاصله‌گذاری برشت

بانگاهی به «آدم ـ آدم است»

برتولد برشت، شاعر، نمایشنامه‌نویس، کارگردان، اندیشمند و موزیسین والامقامی بود که تأثیر بسزایی بر تئاتر معاصر اروپا گذاشته است. در سال ۱۸۹۸ در اکسبورگ آلمان دیده به جهان گشود و پس از اتمام دورهٔ دبیرستان به قصد تحصیل در رشته پزشکی به دانشگاه رفت. در سال ۱۹۱۸ به خدمت سربازی فراخوانده شد، پیش از اتمام جنگ چندی در بیمارستانهای نظامی مشغول به کار شده، در همین زمان اولین بارقه‌های استعداد هنری از طریق سرودن شعر در وی تجلی یافت. پس به تئاتر روی آورده، مدتی زیردست راینهارت به کسب تجربه پرداخت. بین سالهای ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۰ در تئاتر «فولکزبون» با پیسکاتور همکاری کرد، از او تأثیر زیادی گرفت. چنانکه کار با پیسکاتور را رادیکالترین کوشش برای بخشیدن یک شخصیت سازنده به تئاتر توصیف کرد. پیسکاتور خود در مورد تئاترش می‌گوید: «نقطهٔ آغاز کار در تئاتر من ارزیابی زیبایی شناختی جهان نبود، بلکه ارادهٔ آگاهانه برای دگرگون کردن آن بوده» این نقطه نظر نشان می‌دهد که تا چه اندازه برشت از اندیشه‌های پیسکاتور تأثیر پذیرفته است. در فاصلهٔ زمانی یاد شده برشت نمایشنامه‌های «بعل»، «آوای طبلها در دل شب و در انبوه شهرها» را به رشتهٔ تحریر درآورد که هر سه تحت تأثیر مکتب اکسپرسیونیسم آلمان (که آن روزها به شدت نضج و اوج گرفته بود) قرار داشت. امّا این تأثیر در نمایشنامهٔ «آدم. آدم است» نه تنها بی‌رنگ گشته، بلکه زمینه‌های تئاتر حماسی خویش

را از طریق آن فراهم می‌سازد. در واقع در سال ۱۹۳۰ برشت تحت تأثیر نظریات و کارهای اجرایی «پیسکاتور» یک بار گفته بود: «تئاتر حماسی از لحاظ اجرایی توسط شخص پیسکاتور ابداع شد و از لحاظ نوشتن متن توسط من» یعنی در حالی که پیسکاتور متوجه جنبه‌های مستند اجرا بود، برشت به خط داستانی توجه داشت. انگیزهٔ برشت از طرح چنین تئاتری آن بود که بما بیاموزد چگونه زنده بمانیم. در نظر برشت تئاتر پدیده و وجودی خاص بود که تماشاگر یکی از مهمترین اجزای آن را تشکیل می‌داد. به عقیده او تماشاگر تئاتر بجای احساس کردن باید به اندیشیدن و تفکر وادار شود. او می‌خواست واقعیات زندگی روزمره را در معرض دید تماشاگر گذاشته، از طریق تکنیک خاص خود، آنان را به برخورد مسئولانه با این واقعیات‌ها وادار نماید.

بدینسان برشت بیشتر در پی برانگیختن واکنش تماشاگر بود تا بهره‌برداری از احساسات او، می‌گفت تماشاگر در شیوه‌های پیشین محو و شیفته صحنه بود، بی‌آن که بخواهد با صحنه و مناسباتش یکی شده و در محیطی سرشار از احساسات تلقین پذیرد. به نظر او تماشاگر در این تئاتر در مقابل اتفاقات صحنه‌یی تسلیم محض بوده، مجال اندیشیدن دربارهٔ درستی یا نادرستی وقایع را نداشت. بنابراین هدف او ایجاد شکلی از تئاتر بود که تقابل تماشاگر را با مضمون و محتوای نمایشنامه برانگیزد. او می‌خواست تماشاگر در طول اجرای نمایش هُشیار و آگاه بوده بیندیشد و تصمیم بگیرد. بدین‌گونه به تئاتر «حماسی» دست یافته و با شیوهٔ «فاصله‌گذاری» به کمالش رسانده است. لیکن فاصله‌گذاری که اینهمه در مورد آن قلمفرسایی شده چیست؟ ظاهر قضیه آن‌طور که اغلب گفته و شنیده شده، این است که هنرپیشه در حین اجرا از نقش فاصله گرفته، جلوی صحنه می‌آید و بقولی دیوار یا سدّ حایل میان صحنه و سالن را شکسته، با تماشاگر صحبت می‌کند. امّا این که چرا و به چه دلیل این کار را انجام می‌دهد، و در پس این حرکت چه معنایی نهفته است، کمتر مورد بررسی و مداقه قرار گرفته است، یا اگر گرفته با بیانی‌فنی و تخصصی و گاهی کلّی صورت پذیرفته که بیشتر برای اهلش قابل فهم می‌باشد تا برای عموم کسانی که بطور کلی با تئاتر سروکار دارند. قبل از هر چیز لازم به تذکر است که فاصله‌گذاری صرفاً به مسأله‌ای بازیگری منحصر نمی‌باشد، بلکه در عین حال تماشاگر، متن و کل اجرا را نیز دربرمی‌گیرد. اکثر آثار او «غیر از تکنیک فاصله‌گذاری» از ساختمان طولی تعلیمی برخوردار هستند. یعنی اطلاعات بشکل عمودی (طولی) و نه عرضی، بر روی هم قرار می‌گیرند تا معرفتی را منتقل کرده، آموزش بدهند. در واقع نمایشنامه‌های تعلیمی (آموزشی) در پی متقاعد کردن تماشاگر هستند. به عبارت دیگر نویسنده برای تحمیل انگاره‌ها و عقاید خود، ساختمانی را برمی‌گزیند که در آن معنا عیان و آشکار باشد، نه آن که در هزار توی مسائل و مناسبات مختلف پنهان گردد. ساختمان نمایشنامه‌های تعلیمی از این خصلت برخوردارند که می‌توانند به دلیل دارا بودن مفاهیم آشکار و شکل ارائه اطلاعات، گرایشهای انسانی را تغییر داده او را متحول سازند. و این تحول همان چیزیست که برشت در بسیاری از آثارش بدنبال آن بوده است. او می‌گوید: هدف از نمایشنامه «تغییر» است. از دیگر ویژگیهای نمایشنامه‌های طولی ـ تعلیمی از مرکز گریزان بودن آنهاست. نیروی ساختار در این آثار از اندیشه استدلالی ناشی می‌شود، که به بیرون از مرکز گرایش پیدا می‌کنند نه به درون آن. همه چیز باید در ذهن مخاطب شکل بگیرد نه در درون نمایشنامه

بدینسان برشت بیشتر در پی برانگیختن واکنش تماشاگر بود تا بهره‌برداری از احساسات او، می‌گفت تماشاگر در شیوه‌های پیشین محو و شیفته صحنه بود، بی‌آن که بخواهد با صحنه و مناسباتش یکی شده و در محیطی سرشار از احساسات تلقین پذیرد. به نظر او تماشاگر در این تئاتر در مقابل اتفاقات صحنه‌یی تسلیم محض بوده، مجال اندیشیدن دربارهٔ درستی یا نادرستی وقایع را نداشت

(آنگونه که نمایشنامه‌های تقلیدی مثل «ادیپ» می‌باشند.) نمایشنامه‌های تعلیمی بر اساس روایت حرکت می‌کنند نه داستان و عنصر بیگانه‌سازی «فاصله‌گذاری» از اصلی‌ترین شاخصه‌های آن است.

اگر بخواهیم با مسأله تئاتر حماسی در کل و فاصله‌گذاری در جزء، برخورد بنیادی‌تری کنیم، باید بگوئیم تئاتر وی مبتنی بر جهان‌بینی او یعنی ایده‌ئولوژی مارکسیستی است. برشت این اندیشه را با اجزای تشکیل دهندهٔ تئاتر که همانا تماشاگر، بازیگر، فرم، محتوا، صحنه‌پردازی و موسیقی نمایشی می‌باشد ترکیب کرد. بنابراین تئاتر او مستلزم «تغییر»ی عمده در کل ساختمان تئاتری پیش از خود بوده بر اساس این اندیشه وی عقیده داشت: «جهان باید عوض شود، جهان عوض‌شدنی است. لذا انسان نیز که جزئی از هستی بیکران و هستهٔ اصلی جامعهٔ انسانی و منعکس‌کنندهٔ خصایص و حرکات آن می‌باشد، باید خود را تغییر دهد. این تغییر موجب آگاهی شده، آگاهی نیز عامل اساسی و تعیین‌کننده در تغییر جهان و انسان بشمار می‌رود.» هدف تغییر و آگاهی حاصله از آن آزادی است یعنی تبدیل شدن انسان به موجودی کامل، غنی و «غیر قابل انتقاد» که از یوغ بندگی، بردگی و استثمار رهایی یافته است.

فاصله گذاری در بازی

بدینسان او طرح انسان ایده‌آلی را ترسیم می‌کند که می‌تواند دنیا را تغییر دهد. لیکن چون در واقعیت امر، این انسان ایده‌آل و کامل «غیر قابل انتقاد» وجود خارجی ندارد، انسانهای خلق شده در آثار او نمی‌توانند مبین ایده‌ها و نظریاتی باشند که وی پیشنهاد می‌کند. از این رو در حین اجرا، هنرپیشه از نقشی که بازی می‌کند فاصله گرفته، با تماشاگر به عنوان خود (خود قابل انتقاد) صحبت می‌کند. زیرا می‌خواهد تماشاگر در مورد وی دچار فریب نشود. در واقع به او گوشزد می‌کند که من دارم نقش بازی می‌کنم. من آن نیستم که می‌بینید، بلکه انسانی هستم قابل انتقاد مانند همهٔ انسانهای دیگر. با تمامی نارسائیها و کاستی‌های آنان. این که تئاتر برشت را در مواردی متأثر از «تعزیه» می‌دانند به همین خاطر است. چه در آنجا هم فردی که (شبیه) امام را بازی می‌کند، چون فاقد آن سجایای اخلاقی و معصومیت خاص (امام) است. پس از آن که نقش (شبیه) امام را بازی می‌کند از آن فاصله گرفته، در کنار سکو می‌رود و می‌شود مثلاً (محمدعلی...) که همهٔ مردم هم کم و بیش او را می‌شناسند (البته این عمل از طریق تکنیک خود تعزیه صورت می‌پذیرد که بحث آن در این مقام نمی‌گنجد.) اینگونه او فاصلهٔ امام را (به عنوان انسانی برتر و معصوم) با خود، بگونه‌ای نمادین نشان میدهد. همچنین وقتی بازیگر نقش (شمر)، امام حسین (ع) را به شهادت می‌رساند، دستمالی از جیب بیرون آورده (در بعضی مواقع از گوشهٔ شالش استفاده می‌کند)، همراه مردم در سوگ شهادت امام(ع) شروع به گریستن می‌کند. در این حالت او دیگر شمری که امام (ع) را به شهادت رسانده نیست چون با فاصله گرفتن از نقش شمر و تبدیل شدن به (آقای رضا...) به تماشاگر تفهیم می‌کند که او نیز همانند آنها شیعه و چاکر پیشوایش می‌باشد و در سوگ او داغدار و عزادار است. تئاتر برشت نیز (منهای اندیشه‌ای که در پس آن نهفته «که بکلی با آنچه در تعزیه می‌گذرد بیگانه است») از همین الگو تبعیت می‌کند. البته اینجا نکتهٔ بسیار ظریف و باریکتر از مویی وجود دارد که ذکر آن ضروری بنظر می‌رسد. چنانچه پیشتر اشاره شد، بازیگر برشتی از نقش فاصله

می‌گیرد تا به تماشاگر یادآوری کند که او (نقش) ایده‌آل نیست. یعنی می‌گوید: «من نقش ایده‌آل را بازی می‌کنم. این یک بازی است و با واقعیت فرق دارد. ولی در عزیه «باسکش» شبیه از نقش امام فاصله می‌گیرد تا بگوید: من حقیر که باشم که چنین ایده‌آلی را مجسم کنم.»

فاصله گذاری در ساختمان دراماتیک

در تئاتر برشت، نه اعتنایی به قوانین و ضوابط درام ارسطویی که هدفش تزکیه و پالایش (کاتارسیس) تماشاگر از طریق ترس و ترحم «که بوسیله هم ذات شدن یا همدلی تماشاگر با شخصیتهای نمایش اتفاق می‌افتد» است نه توجهی به طرح و توطئه (Plot) داستان نمایش (اوجگیری، بحران، نتیجه) بلکه حتی از در مخالفت با آنها نیز برمی‌آید. وی اعتقاد دارد که کاتارسیس به نوعی در انسان ایجاد تعادل می‌کند. تعادلی که به زعم او در جامعه وجود ندارد. به عبارت دیگر کاتارسیس، به‌نوعی پذیرش جهان آنگونه که هست می‌باشد نه آنگونه که باید باشد. و این طبعاً مغایر نظر و اهداف برشت است که می‌گوید: «جهان باید تغییر کند، زیرا جهان تغییرپذیر است.» بنابراین برشت در پی برانگیختن واکنش تماشاگر است تا تزکیه او. لذا، نمایشنامه تبدیل به یک «رویارویی» و یک تجربه می‌شود که در آن تماشاگر هم نقش مفسر را دارد و هم نقش منتقد را.» برای نیل به چنین مقصودی، وی ضمن تشریح و بیان واقعیات، بمثابه یک تئاتر رئالیستی، علیت پس آنها را نیز بررسی نموده در مقابل دید ما قرار می‌دهد. و این کاری است که تئاتر (ناتورالیستی) فاقد آن می‌باشد. زیرا نویسنده ناتورالیست از واقعیت بدون پرداختن به علت آن عکس‌برداری کرده همان برش و مقطع از زندگی و واقعیت را برای ما ترسیم می‌کند. ولی در تئاتر برشت، همانطور که گفته شد، روابط از دیدگاه «علی» مورد تدقیق و مداقه قرار می‌گیرند. در مجموع باید گفت، دیدگاه برشت نسبت به امور، دیدگاهی دیالکتیکی است و این عنوانی است که خود او در ۱۹۳۰ بجای تئاتر «حماسی» قرار داد. در نتیجه، او در پس هر چیزی بدنبال ضد و مخالفش بود. در زندگی مرگ را می‌دید و در مرگ حیات را. از نظر او تمامی پدیده‌ها با یکدیگر و پیوستگی پویایی دارند و الزاماً بر یکدیگر تأثیر متقابل می‌گذارند. چنین تفکری لاجرم بر تکنیک و فرضیهٔ او در تئاتر هم اثر مستقیم گذاشته است. تا آنجا که ما آن را بوضوح در ساختمان نمایشنامه‌ها، پرداخت کاراکترها و نیز در محتوای آثارش ملاحظه می‌کنیم. به زعم او اختلاف، معنایی عمیق‌تر و اصولی‌تر به پدیده‌ها و امور می‌بخشد. بنابراین تئاتر او عرصه و جایگاه تضادها و تعارضات می‌باشد. وی با این شیوه نه تنها از نظر فرم به تغییر کیفی ساختمان دراماتیک آثار خود پرداخت، بلکه عنصر حرکت و پیش‌برندهٔ داستان را نیز در این فرم دگرگون ساخته، به عنصر تضاد مبدل کرد. بدین ترتیب، ملاحظه می‌شود که او با حذف (Plot) نمایشنامه از طریق پایان‌دادن یک صحنه پیش از آن که به اوج عاطفی‌اش برسد و همچنین کاتارسیس ارسطویی در ساختمان نمایشنامه‌هایش نیز از تکنیک «فاصله‌گذاری» سود جسته ساختمان نوینی را پایه‌ریزی می‌کند. در اجرا هم وی با بهره‌گیری از اسلاید در فواصل مناسب و نیز پوشاندن صحنه با پرده‌های سفید گوتاه در پایان هر صحنه و استفاده از نور و موسیقی، میان اتفاقات صحنه و تماشاگر «فاصله» می‌اندازد. زیرا به تعبیر خودش می‌خواهد تماشاگر را «ناپیوسته» کند، تا بین او و نمایش فاصله بیفتد و از لحاظ عاطفی با نمایش یکی نشود.

در تئاتر برشت، نه اعتنایی به قوانین و ضوابط درام ارسطویی که هدفش تزکیه و پالایش (کاتارسیس) تماشاگر از طریق ترس و ترحم «که بوسیله هم ذات شدن یا همدلی تماشاگر با شخصیتهای نمایش اتفاق می‌افتد» است نه توجهی به طرح و توطئه (Plot) داستان نمایش (اوجگیری، بحران، نتیجه) بلکه حتی از در مخالفت با آنها نیز برمی‌آید

فاصله گذاری در شخصیت

برخورد برشت با پدیده‌ها، برخوردی نسبی است. بدین معنی که وی معتقد است تمامی پدیده‌ها اعم از اجتماعی، اخلاقی و... دارای دو چهره مختلف‌اند که تحت شرایط مقتضی، یکی از آن دو متجلی شده، جلوه می‌کند. این دوگانگی و اختلاف در دنیای کوچک هر کاراکتر برشتی نیز بوضوح مشخص می‌باشد. عنصر تضاد در درون هر شخصیت به کشمکش تبدیل می‌شود که گاه او را به دوپاره تقسیم می‌کند. برشت برای نشان دادن نیروهای دوگانه‌ای که بر دنیای انسانی چیره و حکمفرماست، شخصیت‌های خود را عرصهٔ پیکار این نیروها قرار می‌دهد. در اکثر شخصیتهای او، این انقطاع یا شقاق شخصیت بچشم می‌خورد. شقاقی که از تضادهای موجود میان آرزوها و اهداف انسانی و تحقق آنها در شرایط اجتماعی «قابل انتقاد» ناشی می‌شود نه از کشمکش میان نیکی و بدی. چین شکافی در شخصیت «گالی گی» نیز دیده می‌شود. برشت در نمایشنامه «آدم، آدم است» روند دوپاره کردن شخصیت یک انسان و بازسازی دوباره آن را بصورت فردی جدید بما نشان می‌دهد. دوگانگی در شخصیت گالی گی، باین صورت است که تحت فشار نیروها و شرایط خاص، یک بُعد از شخصیت او بر ابعاد دیگرش چیره می‌گردد. بنابراین شخصیتش «ناپیوسته» شده، میان این بُعد و بُعدهای دیگر «فاصله» می‌افتد. و این همان فاصله‌ای است که «گالی گی» در پایان نمایش با شخصیت ساده و صلحجوی اول نمایش می‌گیرد.

فاصله گذاری در قصه

حال برای روشن شدن بیشتر مطلب نگاهی خواهیم داشت به نمایشنامهٔ «آدم، آدم است» اولین بار در سال ۱۹۳۵ بروی صحنه رفت. مکان نمایش در هند نزدیک مرز تبت است. «گالی گی» شخصیت اصلی نمایشنامه، یک روز صبح برای خرید ماهی از خانه بیرون می‌آید. لیکن در پایان نمایشنامه می‌بینیم که اونیفورم ارتش بریتانیا را بر تن کرده و با تمام وجود در خدمت آن است.

«تم» نمایشنامه در واقع همین دگرگونی و تغییر شگفت (فاصله) ایست که او با شخصیت اولیه خود می‌گیرد.

نکته مهّم در این از خودبیگانگی شگفت‌انگیز این است که (گالی گی) بدون آن که تصور و اندیشه‌ای درباره آن داشته باشد، صورت می‌پذیرد.

نمایشنامه اینگونه آغاز می‌شود که چهار سرباز ارتش بریتانیا «اوریا، جس ، پولی و جیپ» هنگامی که اوغات فراغت خود را بسر می‌برند، برای دستبردزدن به معبد خدای زرد در شهر کیلکوا، وارد آن شده به دام تله‌ای می‌افتند که جهت جلوگیری از دزدی تعبیه شده. سه نفر از آنها موفق به فرار می‌شود. لیکن نفر چهارم که «جیپ» باشد اسیر آن می‌گردد و هنگامی که دوستانش در صدد نجات او برمی آیند بخشی از موهایش کنده می‌شود. بنابراین برای آن که از لورفتن او جلوگیری کنند، باید چاره بیندیشند. «جیپ» در اثر افراط در مشروب‌خواری توان حرکت ندارد. بنابراین او را داخل زباله‌دان کرده، به سمت سرباز خانه براه می‌افتند. امّا بدون او حاضر شدن در سر خدمت غیرممکن است. پس ناگزیر هستند تمهیدی اتخاذ نمایند. باید کسی را بیابند تا خلاء (جیپ) را جبران کرده آنها را از خطر برهاند. این مسأله مصادف می‌شود با از خانه بیرون رفتن گالی گی برای خرید ماهی.

«گالی گی» در راه با بیوه زنی بنام «بگ بیگ» برخورد می‌کند که چونان ننه دلاور همراه ارتش حرکت می‌کند تا از طریق فروختن مایحتاج آنها، زندگیش را تأمین کند. سبد بگ بیگ سنگین است لذا از گالی گی تقاضای کمک می‌کند. گالی گی نمی‌تواند نسبت به خواهش او بی‌اعتنا باشد. زیرا بلحاظ روانشناختی، شخصیتی است که (نه) گفتن را نمی‌داند. پس از این ماجرا بگ بیگ به او پیشنهاد می‌کند که بجای آن که برای زنش ماهی بخرد، از وی خیار بخرد. مجدداً گالی گی بواسطه همان خصیصهٔ عدم توانایی در (نه) گفتن، نپذیرفتن و رد کردن، قبول می‌کند که بجای ماهی ازو خیار بخرد. سربازان ناظر بر این جریان هستند و حرفهای آنان را گوش می‌دهند. بنابراین «اوریا» به دوستانش می‌گوید: «این مردیست که ما به او احتیاج داریم» و جس موکد می‌کند که: «مردی که نه گفتن نمی‌داند». بدینسان برشت از همان ابتدا کار طرح کلی شخصیت گالی گی را در چند خط ساده ترسیم می‌کند. هویت گالی گی در گفت و گوی کوتاهی که با بگ بیگ می‌کند برای سربازان آشکار شده، متوجه می‌شوند که می‌توانند از او آدمی بسازند که می‌خواهند. ساده دلی ناآگاهانهٔ او در برخورد با سربازان بیشتر متبلور می‌شود:

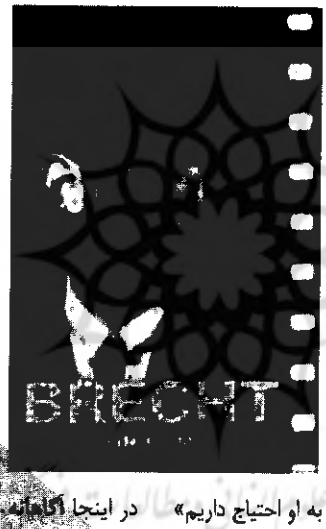
جس: بسیار عجیب است آقا: نمی‌توانم این گمان را از مخیله‌ام دور کنم که شما از کیل کوا می‌آیید.

گالی گی: از کیل کوا؟ بله کاملاً. دکان من در آنجاست.

جس: از آشنائی شما خرسندم آقای...

گالی گی: گالی گی

جس: بله همین‌طور است و شما در آنجا یک دکان دارید. این گفت و گوها دقیقاً مبین بی‌خبری گالی گی است و همین موجب می‌شود که با ترفندی بسیار ساده در دام افتاده، یا در مسلخ خویش نهد. «سپس جس از او دعوت می‌کند تا بهمراه آن‌ها به کافهٔ سربازان برود. گالی گی همچنان (نه) گفتن نمی‌داند. بنابراین این‌بار نیز خواهش آنان را می‌پذیرد. سپس جس از او تقاضا می‌کند که به آنها کمک کند. پولی داستانی ساختگی در مورد «جیپ» سرهم کرده می‌گوید اگر هنگام آماده باش حاضر نباشد هر سه نفر آنها به زندان می‌افتند. و از او می‌خواهند که لباس «جیپ» را پوشیده، سر صف حاضر شده، هنگامی که نام «جیپ» را می‌خوانند او جواب بگوید. همین. ابتدا گالی گی می‌خواهد قبول نکند. امّا جس با حیله از اینکه او پیشنهاد آنها را نپذیرفته از او تشکر می‌کند. و هنوز گالی گی از برزخ تردید بیرون نیامده بر سر او ریخته لباسهای «جیپ» را بر او می‌پوشانند. امّا گالی گی بر حسب غریزه کاسبکارانهٔ خرده بورژوازیش اینجا دیگر خوب می‌داند چه باید بکند. بنابراین نزدیک درب توقف کرده، حقش را از آنها مطالبه می‌کند. مسأله با سه جعبه سیگار و پنج بطری ویسکی حل می‌شود و سربازان ناچار می‌پذیرند. نوع برخورد و گفتار گالی گی در این صحنه نشانگر آن است که وی واقعاً آدمی ساده، معمولی و زودباور است. دنبال فریب و حیله‌ای نیست. زیرا دلیلی برای اینکار نمی‌بیند. به گمان او آنچه که همیشه، و در همه جا اهمیت دارد، این است که آدم در مراودات اجتماعی‌اش (سود)ی کسب کند و بهره‌ای ببرد. امّا از آنجا که آدمی بی غش است و ساده دل، در عین منفعت جویی، بواقع قصد کمک نیز دارد. در صحنهٔ پس از ظاهر شدن بجای «جیپ» از او می‌شنویم که «خدمت ناچیزی به همنوع کردن که ضرری ندارد. امّا او بزودی متوجه خطای بزرگ خود خواهد شد. او نمی‌داند ولی استحاله دردآلود و رنج‌آور او شروع شده است. او نمی‌داند ولی برشت بدرستی می‌داند و لحظه به لحظه در کار «فاصله» انداختن او از (گالی گی) بی‌آزار و ساده آغاز نمایشنامه است، امّا موجودی دیگر شدن، هویت انسانی خود را فراموش کردن، حق را ناحق و ناحق را حق جلوه دادن، بخاطر برخه دنیا با تمالم کنار آمدن، شرافت انسانی را فدای منافع شخصی نمودن و در یک کلام از خود فاصله گرفتن (لازم به تذکر است که واژه «خود» در اینجا آگاهانه بکار گرفته شده است که با «من» یعنی شخصیت روزمره و معیشتی متفاوت است. این «من» تحت تاثیر شرایط و موقعیتهای گوناگون بواسطه ضعف و ناتوانی در برخورد با حوادث و پدیده‌ها ممکن است ماسک بر چهره زده خود را همرنگ شرایط بسازد. می‌آن که «خود» او آسیبی جدی ببیند. لیکن (خود) آن جوهر و گوهر انسانی یا بسوئه متعالی روحی است که وقتی بخدشه‌دار شود، چنان آسیبی به لحاظ روحی بر ما وارد می‌شود که جبران آن کمتر میسر خواهد بود) و به آدمی سنگدل و درنده‌خو مبدل شدن کار ساده و آسانی نیست و به زمینه‌ها و دلایل منطقی زیادی نیاز دارد. برشت این زمینه را از طرفی با دیالکتیک رویدادها و حوادث و از جانب دیگر با دیالکتیک عمل واکنش «گالی گی» ایجاد می‌کند. در واقع هنگامی که «گالی گی» در آغاز نمایش، پیشنهاد «بگ بیگ» را برای خریدن خیار از او بجای خریدن ماهی (که خود از طنز دراماتیک غنی و حیرت‌انگیزی برخوردار است) می‌پذیرد، نشان می‌دهد که اولاً آدمی است خیال‌پرداز (مانند همهٔ آدمهای دیگری که در شرایط غیرمتعارف و نابهنجار و قابل انتقاد بسر می‌برند [زیرا در چنین شرایطی، یعنی شرایطی که بواسطه حاکمیت صاحبان زور و زر، مردم از حق طبیعی و انسانی خود محروم می‌شوند و در وضعیتی که کارتلها و تراست‌ها روزانه خروار خروار دلار و پول روی هم می‌گذارند،



برخورد برشت با پدیده‌ها، برخوردی نسبی است. بدین معنی که وی معتقد است تمامی پدیده‌ها اعم از اجتماعی، اخلاقی و... دارای دو چهره مختلف‌اند که تحت شرایط مقتضی، یکی از آن دو متجلی شده، جلوه می‌کند. این دوگانگی و اختلاف در دنیای کوچک هر کاراکتر برشتی نیز بوضوح مشخص می‌باشد. عنصر تضاد در درون هر شخصیت به کشمکش تبدیل می‌شود که گاه او را به دوپاره تقسیم می‌کند

آدم‌هایی مثل گالی گی که در حسرت بهره‌مندی از ابتدایی‌ترین و بدیهی‌ترین نیازهای خود می‌سوزند، به خیال و اوهام پناه می‌برند) و تا نه به دلایلی که گفته شد منفعت طلب. بنابراین، تمامی هوشمندی‌اش در کسب درآمد خلاصه می‌شود: گالی گی: «من تخیلی نیرومند دارم.»

همین مسأله در برخورد سربازان با او تکرار می‌شود: فقدان تفکر معقول و مسلط بودن کسب درآمد و خیال‌بافی و خیال‌پردازی. شرایط اجتماعی قابل انتقاد در مقطعی که امپریالیزم جهانی برای بلعیدن و غارت منابع و سرمایه‌های جهانی دست‌اندرکار جنگی ویرانگر و خانمان‌سوز می‌باشد.

همه منفعلاً و بصورتی از درون پوسیده، در مسخ او و فاصله گرفتنش از خود، دخالت می‌کنند. پر مسلم است که چنین فردی قادر به تغییر جهان و تبدیل آن به شرایطی ایده‌آل و غیرقابل انتقاد نیست. زیرا ابتدا باید خودش را تغییر دهد (خود قابل انتقادش را). و بدیهی است که برای عوض شدن، تغییر کردن و دگرگون شدن باید آگاه شود و بجای ماسک زدن و پنهان شدن، آگاهانه در برابر فکر کردن ضعفهای خود تلاش کند. لیکن برای آگاه شدن و لزوماً آزادزیستن و از قید اسارت وضع بندگی رها شدن لازم است از مطامع و منافع حقیر خود دست بردارد. «گالی گی» گذشته از خیال‌پردازی و ساده‌دلی و فقدان هوشیاری نسبت به وقایعی که در پیرامونش می‌گذرد، حامل دیا یک نقص بزرگ و اساسی‌اش «عنصر تراژیکش» این است که در برخورد با مسائل، بسیار غریزی عمل می‌کند. یعنی صرفاً در صدد ارضاء و انتفاع نیازهای مادی‌اش می‌باشد. یعنی سائقه‌های حرکتی او منفعت و سودجویی است. و برشت بخاطر همین روحیه نسبت به نیک نفسی و پاک‌سرشتی او موضع می‌گیرد. چون معتقد است در جامعه‌ای که بنیانش بر بدی استوار است (جامعه قابل انتقاد) نمی‌توان هم به فکر خویش بود و هم به دیگری کمک نموده بنابراین در صحنه‌ای که به جای «جیپ» سر صف حاضر می‌شود، در بازگشت به صحنه برشت او را از نقش جدا کرده، به تماشاگر یادآوری می‌کند که در مورد این کُنش «گالی گی» دچار فریب نشود. یعنی فکر نکند که او واقعاً درصدد کمک به سربازان است تا آنها را از وضعیتی که دچارش هستند بیرون بیاورد. زیرا برشت بر پاک‌سرشتی مبتنی بر منافع شخصی اعتمادی ندارد. بدینسان، برشت، از طریق بررسی فرایند استحالهٔ (گالی گی) بما نشان می‌دهد که در جریان جنگهای جهانی اول و دوم چگونه مردمی که به ظاهر نیک نفس و مهربان بودند و هیچ کینه و عداوتی نسبت به کسی هم نداشتند، به هیستری جنگ مبتلا شده، راهی میدانهای آدم‌کشی شدند و آن فجایع کم‌نظیر تاریخ بشر را ببار آوردند. زیرا سوداگری بزرگ جهانی، با ابزارهای تبلیغاتی و ترفندهای انسان‌فریبش، منافع خود را منافع آنها قلمداد می‌کرد. اینگونه برشت هشدار می‌دهد که اگر هوشیار نباشیم، اگر در هر لحظه با تحلیلی دُرست و آگاهانه با رویدادها برخورد نکنیم. اگر فقط چشمی منفعت‌بین داشته باشیم، اگر اسیر و بردهٔ پول شدیم، آن وقت به سادگی مبدل به پیچ مهره‌های ماشین عظیم امپراطوریهای صنعتی خواهیم شد. نگاه کنید:

اوریا: زندگی سرباز سرشار از لذت است. هر هفته یک بار، کلی پول به شما می‌دهند...

بنابراین برشت در صدد همذات کردن تماشاگر با قهرمان (شخصیت) و ماجرایی که بر صحنه در حال وقوع استه نیست. در واقع می‌توان گفت برشت نه تنها اعتنایی به قوانین و ضوابط درام ارسطویی که متعلق ترکیه و پاتوس (کاتارسیس) تماشاگر از طریق ترس و رحم است نمی‌کند، بلکه همچنین توجهی به طرح و توطئه (Plot) داستان، اوجگیری، بحران و نتیجه نیز ندارد. سپهر است گاهی از در مخالفت با آن نیز برمی‌آید. او اعتقاد داشت که (کاتارسیس) بنوعی موجب تعادل روحی انسان می‌گردد. تعادلی که به زعم او وجودی خارجی و عینی در جامعه ندارد. و اینگونه نوعی فریب است. به عبارت دیگر «کاتارسیس» پذیرش جهان آن‌گونه که هست می‌باشد، نه آن‌گونه که باید باشد. و طبعاً این امر مغایر نظر و هدف برشت است آنجا که می‌گفت:

«جهان باید تغییر یابد زیرا تغییر در ذات آن است و لذا تغییرپذیر است».

او تحت تأثیر متطق دیالکتیک اعتقاد داشت تمامی پدیده‌ها، اعم از اجتماعی، اخلاقی و.. دارای دو چهره‌اند که در تضاد با یکدیگر قرار دارند و تحت شرایط مقتضی، یکی از آن دو متبلور شده، نمود پیدا می‌کند. این دوگانگی و تضاد در پرداخت شخصیتهای برشت بوضوح مشخص می‌باشد. این مسأله (عنصر تضاد در درون شخصیت) به کشمکشی مبدل می‌شود (کشمکش بین من و خود) که گاهی او را کاملاً به دوپاره منفک و مجزای از هم تقسیم می‌کند. و چه خوب برشت از عهدهٔ این انقطاع شخصیت برآمده است. انقطاعی که از تعرض و تضاد میان آرزوها و اهداف انسانی و تحقق آنها در شرایط اجتماعی (قابل انتقاد) ناشی می‌شود. نه از کشمکش میان نیکی و بدی. چنین شکافی در شخصیت (گالی گی) نیز بخوبی دیده می‌شود. در حقیقت برشت در نمایشنامه «آدم. آدم است» فرایند دوپاره کردن شخصیت یک انسان و سپس بازسازی دوباره آن را به صورت فردی جدید به ما نشان می‌دهد. دوگانگی در شخصیت (گالی گی) به این صورت است که تحت فشار نیروها و مقتضیات خاص، یک بُعد از شخصیت او بر ابعاد و ساحتهای دیگرش چیره می‌گردد. بنابراین شخصیت «هاپیوسته» شده، میان این ساحت و ساحتهای دیگر فاصله می‌افتد. و این همان «فاصله»‌ای است که (گالی گی) در پایان نمایش، با شخصیت اول نمایش پیدا می‌کند.

در خاتمه، با توجه به آنچه که به طور اجمال مذکور افتاد. می‌توان گفت: برشت، جهان و همهٔ پدیده‌هایش و از جمله انسان را در حال حرکت، تحول و تغییر می‌دید و بر این باور بود که انسان می‌تواند و باید که تغییر کند. او در این راستا هنر و بویژه هنر نمایش را وسیله‌ای برای این تغییر می‌دانست. چنانکه جایی می‌گوید: (من می‌خواستم این جمله را در تئاتر وارد کنم که «مهّم توضیح جهان نیست، بلکه اهمیت در تغییر آن است») به همین دلیل سعی داشت از طریق هنرش، مردم را به وظایفشان آگاه ساخته، به آنها هشدار دهد و به تغییر جهان از طریق و بواسطه آن‌ها کمک کند.

او در آثارش مسائل عمده‌ای چون ترفندهای امپریالیزم در مسخ انسانها و غارتهای سرمایه‌های آنها و جنگهایی که متضمن منافع آنها می‌باشد و نیز به عدم امکان خوبی و خوبی کردن در جهان «قابل انتقاد» و ناهماهنگ کنونی، مسئولیت روشنفکران و دانشمندان، فاجعه دهشتناک جدا شدن (من از خود) و از دست رفتن انسان دوستی و خصایص ناب انسانی، اخلاقیات مخدوش و در نهایت آزادی انسان و ضرورت آن را مورد بررسی قرار داده است.

برشت، جهان و همهٔ پدیده‌هایش و از جمله انسان را در حال حرکت، تحول و تغییر می‌دید و بر این باور بود که انسان می‌تواند و باید که تغییر کند. او در این راستا هنر و بویژه هنر نمایش را وسیله‌ای برای این تغییر می‌دانست. چنانکه جایی می‌گوید: (من می‌خواستم این جمله را در تئاتر وارد کنم که «مهّم توضیح جهان نیست، بلکه اهمیت در تغییر آن است»)