بیش از یک نمایشنامه

درباره نویسنده:
اریک بنتلی Eric Bentley منتقد هنرهای نمایشی، کارگردان و مترجم آثار برشت، به‌عنوان بهترین محقق آثار جورج برنارد شاو نیز شهرت بسزایی دارد. در ۱۹٤٦ کتاب معروفی به نام «نمایشنامه‌نویس به‌عنوان متفکر» نوشت که در امریکا «تئاتر مدرن» به چاپ رسید و در آن مقالاتی درباره روند درام قرن بیستم گنجانده شده بود. در ۱۹٤۰ به‌عنوان منتقد ادبیات نمایشی در مجله هارپر Harper به کار پرداخت. از ۱۹۵۲ تا ۱۹٦۲ مقالاتی انتقادی درباره تئاتر در نشریه «جمهوری جدید» نوشت و سرانجام به مقام استادی دانشگاه کلمبیا نایل آمد. در ۱۹۵۰ برشت را تهیه نمایشنامه «مادر» در مونیخ یاری داد. بنتلی نمایشنامه‌هایی را هم در تئاتر ابی Abbey و دوبینی کارگردانی کرده است.

نوشتهٔ اریک بنتلی
ترجمه همایون نوراحمر

در گذشته بحث‌های خوبی درباره تئاتر فرانسه شنیده‌ام، و کوشیده‌ام با کتابها و مقالاتی در این راستا گام بردارم. فکر می‌کنم شنیده‌ام که یک نظریه مدام تکرار شده است: «تئاتر مکانی است که زندگی در آن به‌عنوان جادو (Magic) دیگر سیمایی پیدا کرده و در کل به تئاتری مذهبی بدل گشته است. می‌توان گفت:

پل کلودل Paul Claudel شاعر و سیاستمدار و نمایشنامه‌نویس فرانسوی و نویسنده کتاب مشرق زمینی که من شناخته‌ام و نمایشنامه‌هایش از آشیلوس مایه گرفته‌اند، و سرانجام به شیوه خود بازگشته است، و فقط در نمایشنامه‌های خود تجسم پیدا کرده است، بلکه قهرمان یک تئاتر مذهبی بوده است.

پل کلودل بر این باور است که تئاتر در حد عالی خود، نهادی مذهبی است، و تئاتری مسیحی در این راستا. کلودل می‌گوید نظریه مسیحی درباره زندگی، نمایشی یا دراماتیک است، بنابراین برای آسیاب نمایشنامه‌نویس حکم گندم را دارد،زندگی نزاع و کشمکشی است بویژه نزاع و کشمکشی میان یزدان و شیطان، ضمیر و احساسات تند و شدید. در پرتو ژرف‌بینی مسیحی، هر عملی (من این مقاله را تئاتر و مذهب نام می‌گذارم) محتوا و معنایی دراماتیک دارد. وظیفه مسیحی درباره خودآزمایی در هر کوچکترین عملی مفهوم و معنایی پیدا می‌کند، و زندگی درونی آدمی را غنی و بارور می‌سازد و به مفاد درام روح می‌بخشد. علاقه مسیحی به این حقیقت نمی‌تواند صرفا اگوایسم Egoism یا خودگرا باقی بماند. چون ما چنین اعتقادی نداریم، ما به هدف اندیشه می‌کنیم. این کشش به سوی مسیحیت نیست، حس کنجکاوی محض دوامی ندارد، چون پنداری نیست که الهام‌بخش ما باشد، بلکه عینیت واقعی «یزدان» است که ما را برمی‌انگیزاند. این مطلوب در گیجی و سردرگمی به دست نمی‌یابد، چون درام زندگی جهت و نتیجه عملی دارد، تصور غیرمذهبی در هنر راه خود را اززمان رنسانس پیموده است و امکانات وجودی آن به اتمام رسیده است. کلودل بیش از هر چیز به مذهب گرایش دارد.

حتی پیش از رسم معمول کلودل فعالیتی فشرده و سازمان‌یافته به سود تئاتر کاتولیک وجود داشت، هنری گئون Henri Cheon یکی از سخنگویان این‌گونه تئاتر بود. زمانی او مجله‌ای را به نام «بازی شخصیت‌ها» با شعار «ایمان از طریق هنر دراماتیک، و هنر دراماتیک از طریق ایمان».

گئون دوست نزدیک ژاک کوپو J.Copeau بازیگر و تهیه‌کننده فرانسوی بود. کتابی که پیش از مرگش نوشت «هنر تئاتر» (۱۹۴۴) نام داشت. این

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتاب شامل سخنرانیهایی است که او سالها قبل نوشته است. کوپو در سالهای بعد سخنگوی تئاتر کاتولیک بود که او را به‌عنوان منتقد و نمایشنامه‌نویس می‌شناختند و نمایشنامه سن فرانسیس او را راهبان بُن Beaune به صحنه آوردند.

در فرهنگ معاصر فرانسوی کشش دیگری غیر از کشش در ارتودوکسی و مذهبی نیز وجود دارد که کششی بدون ایمان، و حکمت الهی بدون یزدان است. وقتی مسأله انتقاد پیش آید چند منفی پیدا می‌کند، و تا حد زیادی حمله به نظام دنیای بورژوازی، لیبرال و فلسفه‌های ماتریالیستی دنیوی و غیرروحانی تلقی می‌شود. وقتی (که غالبا چنین می‌شود) جنبه غیرانتقادی پیدا می‌کند، و تأکیدی بر واقعیت غرایز و تصورات می‌گذارد. این ایراسیونالیسم (خردستیزی و خردگریزی) ـ که پسروی از ناسیونالیسم یا عقل‌گرایی کلاسیک فرانسوی در میان ناباوران است ـ از رمان بودلر Baudelaire رمبو Rimbaud و لوترمون Lautremont تا زمان اگزیستانسیالیست‌ها (وجودگرایان) فورمهای زیادی به خود گرفته است.

تئاتر آرتو معادل و مشابهی از اندیشه‌های جزمی طبیعی و جادویی به ما می‌دهد که در آن دیگر اعتقادی نداریم. تمام خصیصه تکنیکی آن این هدف را دنبال می‌کند که به تئاتر قصه ابتدایی و اولیه‌اش را برگرداند و جنبه مذهبی و متافیزیکی آن را با عالم وجود آشتی بدهد.

اندکی پس از جنگ جهانی دوم، آرتو در تیمارستانی درگذشت، اما از پیش شهرت پیدا کرده بود و حتی می‌توان گفت که مرگ و تیمارستان به او یاری داد. امروزه، تئاتر آوانگارد در پاریس تا آنجا که بتوان گفت با نام آرتو نشانه می‌گیرد.

تئاتر مذهبی شاخه و جناحی محافظه‌کار و رادیکال، و عنوانی اورتودوکسی را خفی دارد که هردو از قلمرو ادبیات، تعمق و تفکر نشأت می‌گیرند و در ابتدا توسط ژان ـ لویی بارو Jean-Louis Barraut بازیگر و تهیه‌کننده فرانسوی در تجربه تئاتری نمودار می‌شوند. یک یا دو نمایشنامه کلودل هرچند وقت یک بار به اجرا درمی‌آید، اما اثر آن در امریکا تئاتری شاعرانه نیست. ژان ـ لویی بارو تمام آثار غیرقابل صحنه‌ای کلودل چون «کفش ساتینی» را به صحنه آورده است و دیگر تهیه‌کنندگان نمایشنامه‌های کلودل را عرضه داشته‌اند.

کفش ساتینی کلودل که توسط بارو در کمدی فرانسس به اجرا درآمد، بی‌شک حادثه‌ای بزرگ به‌عنوان تئاتر کاتولیک به شمار آمد اما حادثه بزرگتر با سنت آرتو نمایشنامه «دادخواست» بود که بارو آن را به صحنه آورد.

منظورم این نیست که بگویم رمان کافکا لزوماً به یک چنین مفهوم و مفادی تعلق دارد، بلکه ساز واری بارو درخور توجه و تعمق است: که دقیقا نظر آرتو را آن‌طور که تئاتر ایجاب می‌کند، به تصویر می‌کشد. در حقیقت اگر کار، ظلمی بر دیگری به حساب نیاید، «باید آنچه را که بر سرمان می‌آید مخوفتر بدانیم. ما آزاد نیستیم. کهن است آسمان بر سرمان فرود آید و تئاتر بدین خاطر ساخته می‌شود که آزادی را فرا گیریم».

تئاتر مذهبی از دو جهت از فرمهای معمولی تفاوت دارد: اول آنکه تئاتر با فرم معمولی و رایج با سطوحی رفیع‌تر و پایین‌تر در تجربه، و دوم با سبکی مطلوب ـ یعنی تئاتر ناتورالیسم یا طبیعت‌گرا، مخالفت می‌ورزد. نخستین نکات در این‌گونه تئاترها روشن و واضح‌اند. هر هنرپیشه مهمی در تئاتر مدرن خود را محصور در جنگلی مرده و مهجور از کامرسیالیسم (سوداگری) (در امریکا) و یا از آکادیسم (فرهنگستان‌گرایی) (غالبا در آلمان و به نوعی دیگر در روسیه) می‌یابد.

اگر کشوری بتواند با فردگرایی یا راسیونالیسم Rationalism کلاسیک و حرکتی ناگهانی و هراس‌انگیز از در مخالفت درآید، با کشوری هم که از ناتورالیسم کلاسیک پیروی می‌کند، می‌تواند ضدیت کند. ناتورالیسم توسط زولا بر ادبیات اروپا و آنتوئین Antoine بر تئاتر اروپا تحمیل گشت. با این همه، طی یک سال یا دو سال که تئاتر آزاد پدید آمد، مکتبی مخالف از افکار خود را در تئاتر هنری پل فورت Paul Fort متشکل ساخت و بیانی بدین‌گونه ارائه داد: «تئاتر آنچه که باید باشد، خواهد بود: بهانه‌ای برای رؤیا». این سخن در ۱۹۱۱ بود و نابه‌هنگام و پیشرس. تاریخ قابل توجه‌تر ۱۹۱۱ است، وقتی که ژاک روشه J.Rouche نمایشنامه برادران کارامازوف را به روی صحنه برد. این تفسیر مذهبی از زندگی که به صحنه آمد از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود، چون بر ژاک کوپو، شریک در تألیف آن و آغاز کار او صحه می‌گذاشت.

اگر کاپو می‌توانست جای شایسته و مناسبی را در تئاتر مذهبی، از زمانی که به کلیسا ملحق شد و بهترین اثر خود را ارائه داد، به دست آورد، قادر بود جای بزرگی را نیز در بازتابی بر ضد ناتورالیسم به‌عنوان سبک تئاتری کسب کند. عملا این بازتاب را از خود نشان داد و بعد شاگردانش چون ژووه Jouvet و دولن Dullin و شاگردانش همانند بارو کار او را ادامه دادند. در هماهنگی با این روش، فن درام‌نویسی ژیرودو Giraudoux نمایشنامه‌نویس محبوب ژووه، و به طرقی دیگر نمایشنامه‌نویسان سرشناسی از این نسل مثل اوبی Obey که برای برادرزاده کاپو و پیرو او میشل سن دنیس Michel St. Denis کوکتو و دیگران کار می‌کردند، رشدی چشمگیر پیدا کرد.

لنورمان (Lenormand) اساسا برای پتوف Pitoeff که در همان محیط بود، کار می‌کرد. باتی Baty یک مبلغ واهی تئاتر ضدناتورالیستی و کارگردان نمایش بود که می‌توانست به آنچه که می‌گفت عمل کند. تئاتر روشنفکرانه فرانسوی،به تئاتر رویاها بدل گشت. رضایتی عمومی از عقاید که با ناتورالیسم و رئالیسم مخالفت می‌ورزید، و از ریا و جادو و دیگر تصورات دنیایی دفاع می‌کرد، پدید آمد. آرتو یک گام بیشتر برداشت. از این رو ژان ویلار Jeon Vilar کارگردان بازیگران صریحا گفت که با ژیرودو تمامی سنت تئاتر فرانسوی از قرن ۱۷ پایان گرفته است و

اکنون ما باید به گذشته بازگردیم.

از این سخن چه نتیجه‌ای عایدمان می‌شود؟می‌توانیم مشاهده کنیم که ناتورالیسم، مکتب ۱۸۹۰ بسیار محدود بوده است. می‌توانیم رخصت بدهیم که آونگ در یک‌چنین اموری از نسلی به نسل بعدی تاب بخورد. اما امکان دارد آدمی بر اثر اراده و غرضی که به تمامی رئالیسم سرایت می‌کند، با سیستمی بدون قید و شرط به جادو سر بکشد. وقتی صفحات مقالات کلودل را درباره تئاتر ورق بزنیم، او را بسیار شادمان می‌یابیم. چون در تئاتر (اصطلاحات خودش را ذکر می‌کنم) رؤیا و خوابگردی می‌یابد. آرتو (باز هم گفته او را ذکر می‌کنم) از جادوگری، افسونگری و ماگنتیسم Magnetism (جذبه و کشش) از حرف زدن درباره نشئه و علم هیپنوتیز لذت برمی‌گرفت. اما جادو بی‌شک کلید معنا و مفهوم و یا پندار است.

تصور می‌کنم، کلمه جادو را به‌عنوان متافوری Motaphor (استعاره) شاد به کار می‌بریم که نیروی تصویر و اجرای تئاتری را بیان کند. و آن به وقتی است که کلمه جادو را جدی‌تر می‌پنداریم تا چشم‌انداز مذهبی تئاتر را دریابیم. با این‌همه، باید میان آنهایی که این نظریه را درباره مذهب می‌پذیرند و آنهایی که آن را درباره زیبایی‌شناسی قبول دارند فرق بگذاریم. در نظریه نخست، جادو ممکن است تماس و برخورد واقعی را که با قلمرو دیگری پیوند می‌خورد، نشان بدهد. و در نظریه دوم انگار تماس و برخورد واقعی با قلمرو دیگری ساخته و پرداخته شده باشد. این هردو نظریه در کار گرفتی اتفاقی جادو را به‌عنوان استعاره منبسط می‌کنند. مثلاوقتی یتز Yeats شاعر و درام‌نویس ایرلندی و مترلینگ Maeterlinc شاعر و درام‌نویس بلژیکی از کوته‌بینی و سطحی بودن ناتورالیسم و ژرفایی و اعماقی که تئاتر می‌باید در آن فرو رود سخن به میان می‌آورند، احتمالا اعماق طبیعی را در نظر می‌گیرند نه اعماق ماورای طبیعی را. موکدا این نظریه‌ای مذهبی درباره تئاتر نیست، اما عملا به همان چیز دست می‌یابد. آنچه که من نظریه مذهبی تئاتر می‌خوانم تمایلی است که می‌خواهم تئاتری بیش از تئاتر بسازم. نه صرفا بیش از تئاتر سوداگری که در وضعی انحطاط و تنزل قرار گرفته است، بلکه چیزی بیش از تئاتر (تئاتری که من درکش می‌کنم، هنری است که جز لذت بخشیدن محتوای دیگری ندارد)است. در رد کردن تئاتر سوداگری ـ آنهایی که به تئاتر رمز و راز اعتقاد دارند ـ مؤثر بوده‌اند.

سه گمان و فرضیه اصلی که تئاتری برتر از تئاتر را مطرح می‌کند؛ باید از فرضیه تاریخی،فرضیه روان‌شناختی و فرضیه سیاسی نام برد: فرضیه تاریخی آن چیزی است که ابتدا به موقع و برای همیشه یک مدل و نمون باقی می‌ماند. از این رو، چون تئاتر بنیاد و منشأ و سرچشمه خود را در مذهب جستجو می‌کند، جوهری مذهبی دارد اما به‌عنوان اشتباهی منطقی یا سفسطه تکوینی شناخته شده است. آرتو یکی از قربانیان این‌گونه از تئاتر به شمار آمده است. (ت.اس.الیوت T.S.Eliot شاعر و منتقد امریکایی با نوشتن کتاب «دیالگ شعر دراماتیک» بر این باور است که او قربانی این‌گونه از تئاتر نشده است و مصراً تئاتر آیین دینی را از تئاترهای دیگر جدا می‌کند و میان آنها فرق می‌گذارد.

در فرضیه دوم، یا فرضیه روانشناختی تجربه شایسته و مناسب تماشاگر درباره درام، شخصیت و اصول استقلال فردی کاملا پنهان می‌ماند. ابتدا این موضوعی است از حقایق روان‌شناختی اجتماع و دوم ارزیابی شما از آنها. باید یک ابتدایی‌گرا باشید و باور کنید که تمام احساسات اجتماع خوب و نیک‌اند. آرتو وقتی جوری حرف می‌زند که انگار تمام احساسات اجتماع ابتدایی خوب و نیک‌اند و هشیاری پیشرفته و اختصاصی پیوسته بد و نکوهیده، باید بدانیم که نسبت به انحراف حساسیت دارد. حقیقت آنکه کار روان‌شناختی اجتماع در زمان ما بسیار ارزشمند و تا آنجا که مربوط به تئاتر می‌شود. بسیار مبالغه‌آمیز هم می‌شود. پانصد نفر در یک تئاتر یا پانصد نفر در اتاقهای جداگانه تفاوت دارند، و تئاتر بازیگر را با تماشاگر درگیر می‌کند و تبادلی پدید میان آنها پدید می‌آید. اما در این تبادل چیزی جنون‌آسا و یا ماورای طبیعی رخ نمی‌دهد و به احساساتی توفانی محدود نمی‌شود. احساساتی زیباتر جایگزین این حالات می‌گردد، بدین معنا که اختلاف میان پانصد نفر کلیت نخواهد داشت. چرا باید اختلافی کلی پدید آید؟ به نظر من فرضیه‌های مربوط به تئاتر با پروازی مدرن از آزادی، از داوریها، از نفس خود ترویج می‌شوند.

فرضیه سوم، یا فرضیه سیاسی: این فرضیه می‌گوید که یک جامعه سالم افرادی را در خود جای می‌دهد که عقایدی یکسان داشته باشند، و تئاتر خواستار چنین جامعه‌ای است چراکه تماشاگرانی متحد طلب می‌کند. چشم‌انداز سیاسی که بر اساس این فرضیه سوم استوار است، عموماً به نام توتالیتاریانیسم Totalitarianism (حکومتی خودکامه و مطلق خوانده می‌شود و تا آنجا که مربوط به تئاتر می‌شود، با فرضیه دوم ارتباط پیدا می‌کند ـ بدین معنا که تفکیک فردی در تئاتر می‌تواند و یا باید آزاد شود. در نظر من منتقدی که در کل به تئاتر دینی گرایش دارد، این فرضیه را رد می‌کند: هنری گوهیر Henri Gouhier در کتاب خود به نام «جوهر تئاتر» ادعا می‌کند که روح گروهی یک تماشاگر بر اساس پذیرش عادی و معمولی درام استوار است نه بر اساس یک تفسیر عادی و معمولی آن. «درام با هرکدام از ما به طرز بخصوصی حرف می‌زند تا تحسین همه را فراهم آورد». اما حرف پروفسور گوهیر را عده اندکی درک می‌کنند. یک لرد پاریسی تئاترشناس می‌نویسد: «چون اجتماعی مسیحی برای تئاتر مسیحی وجود ندارد، افسوس می‌خورم که یک کمونیست نیستم... جامعه فرانسوی... هیچ چیز نیست، نه بورژواست و نه کارگری. تا زمانی که این بی‌تکلیفی وجود دارد، بیهوده است که در هنر دراماتیک مداخله کنیم». و کوپو نوشت: «مسأله در این نیست که بدانیم آیا تئاتر امروز نیروی خود را از چنین و چنان تجربه دریافت می‌دارد و یا توانایی خود را از مأخذ معتبری چون یک استاد تئاتر برمی‌گیرد. فکر می‌کنم ما باید بپرسیم آیا صحنه نمایش مارکسیست است یا مسیحی».

مسیحیت پیشـامد بالقوه‌ای است ـ و کاپو آن را در کتاب «تئاتر توده پسـند» خود به روشـنی توضیح داده است که با مارکسیسم تفاوت دارد. جالب در این است که تئاتر مارکسیست و یا دست‌کم تئاتر اجتماعی در حقیقت در ادعای خود به رقابت با تئاتر دینی پرداخته است. یادم می‌آیـد یک کارگردان تئاتر پس از نمایش، پایین آوردن پرده را قدغن کرد. می‌گفت این کار توهینی به مقدسات است ـ به کف زدن در کلیسا می‌ماند. تماشاگر می‌خواهد در سکوتی احترام‌آمیز به هیجان بیاید. چون اثری که در صحنه به اجرا درمی‌آید، چیزی بیشـتر از یک نمایشنامه اسـت. حقیقت هشیارانه‌تر آن اسـت که نمایش عرضه شده یک درام اجتماعی است، نیشدار و ضدجنگ است.

طرفـداران تئاتر اجتماعـی درباره تئاتر دینی سـه فرضیه سفسـطه‌آمیز بـا سـازگاری و اصلاحی کوچک دارنـد. فرضیه نخسـت این اسـت کـه می‌گویند اصل و سرچشـمه و نهـاد تئاتر اجتماعی و تئاتـر دینی یکی است که به آسانی آراسـته می‌شوند. تفسیر مارکسیستی پروفسـور جورج تامسـن G. Thomson از آشیلوس همانند هرگونه تفسـیری اسـت که درباره علوم الهی به عمل می‌آید. تفسیر و فرضیه دوم، از لحاظ روان‌شناختی بـرای تماشـاگر اعتماد به نفس به بار مـی‌آورد. فرضیه سوم می‌گوید تئاتر دینی در کشورهای کمونیست جامعه متحـدی ارائه می‌دهد که با عقیده کاپو سـر سـازگاری دارد. در کشـورهای کاپیتالسـیت که دو جامعه بورژوا و کارگری را در بر می گیرد. دو جامعه‌ای را که با یکدیگر می‌جنگنـد. بنابرایـن دو تئاتر متمایز برای دو تماشـاگر متمایز پدیـد می‌آیند. یکی از آنها کاهنده و بد و دیگری کاهنده و خوب اسـت. اگر نویسـنده‌ای خود را به طبقه کارگر متصف کند، تماشـاگری پیـدا خواهد کرد که هم متحد است و هم خوب.

به چه وسـیله تئاتر جادویی، جـادوی خود را در کار خواهد گرفت،و تماشاگرانش را در یک واحد مجرد، تغییر دهـد و بعد آن را به دنیای دیگـری (دنیای واقعیت والا و برتر و غیر روحانی) سـوق دهد؟ ـ فرمول و قاعده تئاتر جادوگری در این اسـت که وهم و خیال را تشـدید کند و آن را در هویت نیرو بخشـد و به تماشـاگر انتقال دهد که این خود به نوبت بر هویت بازیگر در نقشـی که دارد می‌افزاید یک تکنیک کامل در این نیروی افزایش‌دهنده مضاعف توسط استراوینسکی پیشنهاد شد و کاتولیک‌ها و مارکسیسـت‌ها بطـور مسـاوی از آن بهـره گرفتند. استانیسلاوسـکی در فاز و نمود کوپو بود. کوپو می‌گوید: «تئاتر جدیدی وجود دارد که آدمی در تالار تماشاگران یا تماشـاخانه کلمات ادا شده در صحنه را زمزمه می‌کند». و این قدمی اسـت که برتر از گفته و باور استراوینسکی اسـت. بدین معنا کـه او بازیگر را در نقش خود بیشـتر و بیشـتر تطمیع می‌کند، و تماشـاگر را به درون بازیگر می‌کشاند. این استاد روسی فاصله اندکی میان تماشاگر و نمایش قایل اسـت. کوپو بیش از این پیش می‌رود که در آن درام، درامی دینی می‌شـود ـ یا به نمایش سیاسی بدل می‌گردد و ایمانی مشترک پدید می‌آید. «نمایشنامه» می‌تواند مسـتقیما در یک عبـادت دینی و یا یک نیروی سیاسی راه یابد.

شـاید لزومی نداشته باشد که در اینجا توضیح بدهم که تا چه حد ترغیب‌ها و تأثیرات با هم ترکیب شـده‌اند تـا تئاتر مدرن جادویی را به دسـت دهند. کافی اسـت که بگوییم این‌گونه تئاتر در مرزهای فرانسـه، و دین، و یا نهضت ضدناتورالیسـت باقی نمانده اسـت، اما هرگاه و در هرکجا تئاتر تظاهراتی روشـنفکرانه داشته، و تئاتر غیرجادویی منتسـب به قلمرو نمایش متنوع و موزیکال شده، تئاتر مدرن را در برگرفته است. تقریبا تنها استثنای مشـهود در این مورد تئاتر رزمی و حماسی برشت است هک تئاتری غیرجادویی به شمار آمده است.

در ایـن زمان انتقاد برشـت از استانیسلاوسـکی و سیستم و نظام او درخور توجه است. درحالی‌که کلودل در یک مورد عروسـک خیمه‌شب بازی را بر این اساس که عرسک خیمه شب بازی ـ تغییر قیافه نمی‌دهد ـ می‌تواند کاملا با نقشی به خود هویت بدهد، آن را والاتر از بازیگر دانسته است. اما حرف برشت ـ که از حقیقت تغییر قیافه، طبیعـت دوگانه اجرای نمایش، نیمه بازیگر، و نیمه نقش پرسیده اسـت ـ پیوسته قابل درک اسـت؛ بازیگر عقب می‌ایستد و جدا از نقش خود و به آن می‌نگرد، و تماشاگر دور از بازیگـر می‌ایسـتد و به او نگاه می‌کند. تماشـاگر سـیگاری می‌کشـد و نمی‌تواند به همجوار خود نزدیک شـود. صحنه کاملا از نظـر طراحی که آن را خلق کرده اسـت، پنهان نمی‌ماند. و برای اینکـه رؤیا و تخیلی را تلقین کند، تاریک نمی‌شود. اما در نظر کلودل هر ترکیبی معنا پیدا می‌کند.

مثـلا اسـتفاده از موسـیقی، کلـودل در یکـی از سـخنرانیهای خود در ۱۹۲۸ در یـال Yale با متناوب موسیقی در متن نمایش مخالفت کرد. گفت تغییر از یک هنر به هنر دیگر «دردناک» اسـت و احتمالا افسون و یا طلسـم و جذابیت آن را نابود می‌کنـد. وقتی در نمایش از موسـیقی اسـتفاده می‌شـود باید با دیالوگ درآمیزد. می‌گوید: «دیالوگ این خاصیت را دارد که احسـاس مدّ و طغیـان زمان را با خلق محیـط و فضا به آدمی انتقال می‌دهـد... دور و بر ما را چیـزی مبهم و نامعلوم در خود گرفته اسـت». این فرضیه کاملا مخالف آن چیزی است که برشـت در ارتباط بـا نمایشـنامه‌های موزیکال خود مطرح کرده اسـت. کلودل الهام واگنر را مورد تأیید قرار می‌دهـد و ترکیب هنرهـا را با هم می‌پذیـرد، در حالی که برشـت بـه بیگانگی و ناسـازگاری و عـدم «اصول همزیستی هنرها» با حفظ شـخصیت فردی آنها موافق نیسـت. ـ هنری عنصر مختلفی دارد و وقتی مسأله طنز به میان می‌آید، تباینی مختلف پدیدار می‌شـود. موسیقی با دیالوگ ترکیب نمی‌شـود، بلکه از آن نشانی از دوری بر خود می‌گیرد.

در نظـر من این بحث‌ها بازتابی سـالم بر ضد تئاتر جادویی اسـت و تقریبا مردم با هر فلسـفه‌ای که داشته باشـند، آن را می‌پذیرنـد. در نزد برشـت،تئاتر اجتماعی امروزه اشـتباه می‌کنـد که زیـاده از حـد محافظه‌کار باشـد. یک تئاتر مارکسیسـت واقعی حتی در برابر تئاتر و هم‌گرای ناتورالیسـت مقاومت می‌کند و خونسـردانه

به واقعیت اشـارت دارد. احتمالاً این تفکر درست است، اما کمونیسـت‌ها حسی برتر از برشت دارند. ممکن است با یکی از فرضیه‌های مشـکوک او موافق باشـند ـ که طبقه کارگر بر اثر جامعه بورژوا به فسـاد نگراید ـ اما در عمل می‌دانند که فسـاد در امر درام‌نویسی و فن نمایش برایشـان از یک نمونه کاملا نو مفیدتر اسـت. از این رو کمونیسـت‌های امریکائی نمایشـهای برادوی را به یک تئاتر اخلاقی طرفدار سـیاهان و به تئاتر حماسی ترجیح می‌دهند. آنهـا حتی طرز عمل احساسـی زندگی گالیله اثر برشـت را به طرز عمل مارکسیسـتی خود او بیشـتر توجه دارند. کمونیسـت‌های آلمانی برشـت را به‌عنوان یک نمایشـنامه‌نویس برجسته تحسـین می‌کنند، اما با فرضیه‌های او مخالف‌اند.

این نوعی نزاع درونی است. برای ما که در خارج از دیوارها هستیم، تئاتر حماسی ممکن است در فرضیه که سبکی جدید دراماتیک به بار می‌آورد، و عملا از استعداد برشـت ناشـی می‌شـود، توجیه و تأیید گردد، اما برشت به‌عنوان نمایشنامه‌نویسـی شناخت کسی نیست که او را از این وسوسه که تئاتر چیزی بیش از تئاتر یا یاری دین و یا سیاسـت است، رهانید. تا به حال او خود را به‌عنوان نماینده‌ای در تئاتر سیاسـی پنداشته اسـت، تئاتری که از یـک جنبه حتی از یک تئاتر دینی جلوتر رانده اسـت: چرا که از قدرت و تأثیر سیاسی برتر و بیشتری برخوردار است. مارکس نوشت نکته در این نیست که دنیا را درک و فهم کنیم، بلکه نکته در آن است که آن را تغییر دهیم، اما آیا تئاتر اساساً می‌تواند به چنین تغییری یاری برساند. به آن سهمی بدهد؟ برشت گفته است: «به خطا در نظرم از عهـده چنین کاری برمی‌آید. آخر هر نمایشـنامه‌ای با برتر از یک نمایشنامه باشد.»

وقتـی ما تئاتر را به‌عنوان چیـز دیگری بیش از حد ارزیابـی می‌کنیـم، کمتر از حـد آن را ارزیابی می‌کنیم. تی.اس.الیوت که از دین دفاع می‌کرد، گفت ما به قداس یا عشـای ربانی به‌عنوان تئاتر توهیـن روا می‌داریم، و به‌عنوان دفاع از عشـای ربانی بایـد اضافه کنیم که به تئاتر توهین می‌کنیم. یکی از فراورده‌های تئاتر اجتماعی در امریکا ترک و واگذاری ذوق و سلیقه و قضاوت درباره مردمی اسـت که از هر دو جنبه بهره‌مند می‌شوند. تب و تـاب درباره مفهوم اجتماعی بـا انتقاد از هنر و بدگمانی نسـبت به آن همراه اسـت. این جنبه اخلاقی نژاد سیاه است که اهمیت پیدا می‌کند.

روش و رفتار برشـت در این راستا، کاملاً به روش و رفتار بیشـتر کسانی می‌ماند که به تئاتر اجتماعی اعتقاد دارند. در «ارغنون کوچک بـرای تئاتر» با پذیرش لذت به‌عنوان معیار تئاتر برجسته، خود را در آغاز پایه و زمینه زیباتری می‌پندارد.

بـا این‌همه، در بخش بعدی، بیان آغازین را با لذات سـودمندی توصیف می‌کند. در نظر من، ضرورت دارد تا او را متقاعـد کنیم هنوز مطالب زیادی درباره تئاتر وجود دارد که باید آنها را بر زبان بیاوریم.

درحقیقـت، به‌عنوان کسـانی که به تئاتـر می‌روند، نمایشـنامه‌ای را طلب می‌کنیم نه چیـزی برتر از آن را. نمایشنامه‌ای که ما را به زیبایی‌گرایی کم‌بهایی محکوم نکند. تصور یک نمایشنامه ـ یک نمایشنامه محض ـ بر هیچ مطلب و موضوعی حکومت نمی‌کند، ازجمله بر آثار تئاتری دینی، سیاسـی و دیگـر موضوعات، و لزومی هم ندارد که کسـی را وادار کنیـم تا از تئاتر مقاصد دیگری را طلـب کند. فقـط آدم باید بداند کـه دارد چه می‌کند. تئاتـر هویت و مفاد خود را دارد نه هرچه را که انجام آن امکان‌پذیر خواهد بود. منتقد تئاتر باید بداند تئاتر دینی و تئاتر سیای چه هدفی را دنبال می‌کنند.

رفتار تماشاگر (مسـتمع یا خواننده) درباره یک هنر باید از روی اندیشه و تفکر باشد. زندگی شتابانه می‌گذرد، اما صحنه این مزیت را دارد که می‌توانیم آن را بار دیگر هم نظاره‌گر باشـیم. کیفیت اندیشه و تفکر و یا مشاهده بازیگر و تماشـاگر در یک اتاق تغییر می‌کند، بدون شک هرکدام معیار خود را دارد که باید بگوییم این معیار از خود تئاتر مهم‌تر اسـت. از این‌رو ما هم کلودل را می‌پذیریم و هم برشت را.