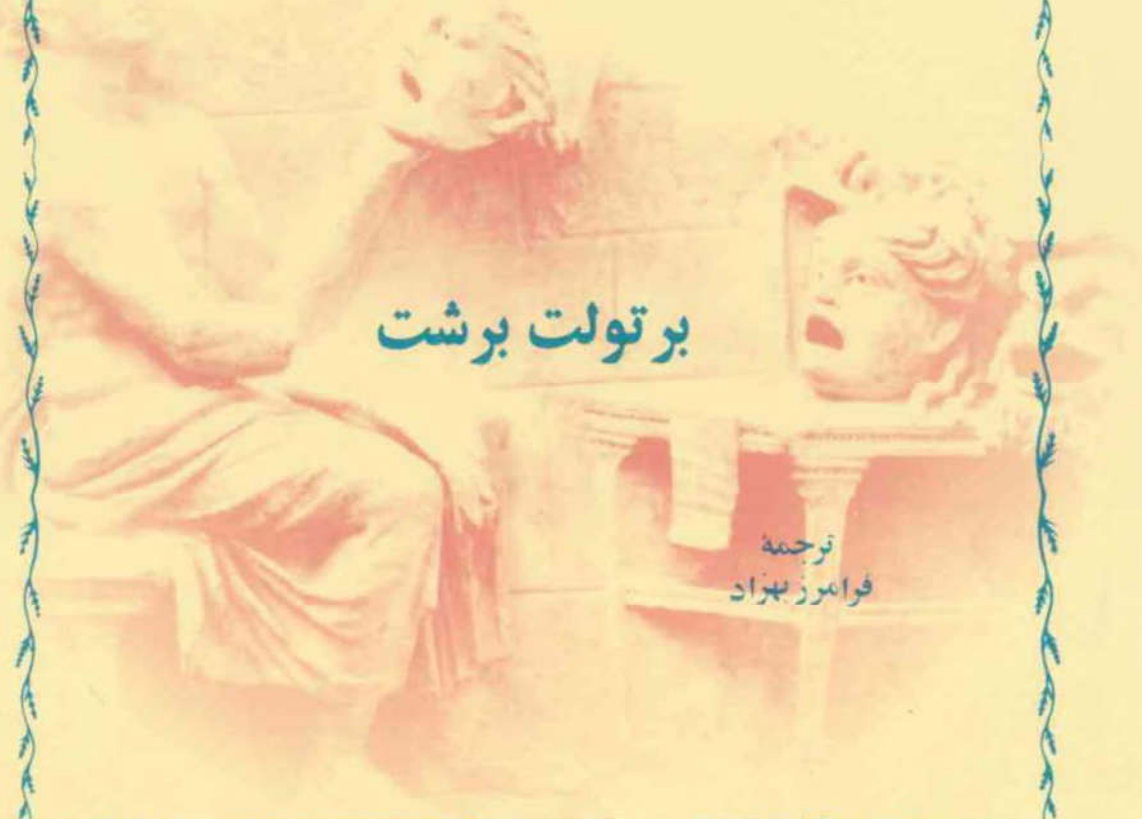
دربارهٔ تئاتر



برتولت برشت

ترجمه
فرامرز بهزاد

دربارهٔ تئاتر

نوشتهٔ برتولت برشت

ترجمهٔ فرامرز بهزاد

شرکت سهامی انتشارات خوارزمی

برتولت برشت

Bertolt Brecht

دربارهٔ تئاتر

Schriften zum Theater

چاپ اول: آذرماه ۱۳۵۷ هـ . ش. ـ تهران

چاپ دوم: آبان‌ماه ۱۳۷۸ هـ . ش. ـ تهران

تعداد: نسخه

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

حق هر گونه چاپ و انتشار و تکثیر مخصوص شرکت سهامی (خاص) انتشارات خوارزمی است.

شابک ۵-۰۳۹-۴۸۷-۹۶۴ ISBN 964-487-039-5

فهرست

توضیح مترجم ۱۵

۱ ـ از میان یادداشتها، ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۶ ۱۷
۱. من در تئاتر ۱۷
۲. اگر تئاتری به‌چنگم بیفتد... ۱۷
۳. و بعد یک فیلم کوتاه از چارلی چاپلین دیدم... ۱۸
۴. امیدوارم از یک اشتباه بزرگ... ۲۰
۵. در سراسر دوران جوانی‌ام، موسیقی... ۲۰
۶. تردید دارم خودم را وقف ادبیات کنم... ۲۱

۲ دربارهٔ زوال تئاتر قدیم، ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۸ ۲۳
۷. در صفحات آینده قصد ندارم... ۲۳
۸. به‌آقائی که در همکف نشسته است ۲۴
۹. یادداشتهائی دربارهٔ تئاتر شهر بزرگ ۲۵
۱۰. چند اصل ۲۸
۱۱. صحنه‌آرائی ۲۹
۱۲. دربارهٔ تئاتری که منظور نظر ماست ۳۱
۱۳. ورزش تمام عیار ۳۲
۱۴. صحنهٔ بی‌اعتبار ۳۶

۱۵. تجلیل از شا ۳۷
۱ رعب شا ۳۷
۲ از شا در برابر دلگواهیهای بدبینانه‌اش جانبداری می‌شود ۳۹
۳ آنچه‌واگیر دارد: تفریح ۴۱
۱۶. ارزش مصالحی ۴۲
۱ رضایت ۴۲
۲ ارزش مصالحی ۴۲
۳ ... ۴۴
۱۷. آثار کلاسیک را امروزه چگونه باید بازی کرد؟ ۴۶
۱۸. پیشگفتاری برای «مکبث» ۴۸

۳ به‌سوی تئاتر معاصر، ۱۹۲۷ تا ۱۹۳۷ ۵۵
۱۹. وضع تئاتر از ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۷ ۵۵
۲۰. بهتر نیست زیبائی‌شناسی را نابود کنیم؟ ۵۷
۲۱. تنها بینندهٔ نمایشنامه‌های من ۶۰
۲۲. ملاحظاتی دربارهٔ مشکلات تئاتر داستانی ۶۰
۲۳. آزمایشهای پیسکاتور ۶۱
۲۴. تئاتر جدید و نمایشنامه‌نویسی جدید ۶۴
۲۵. بحران تئاتر ۶۶
۲۶. گفتگو در رادیو کلن ۷۲
۲۷. گفتگو دربارهٔ نمایشنامه‌نویسان کلاسیک ۸۱
۲۸. آخرین مرحله: «ادیپ» ۹۱
۲۹. گفتگو دربارهٔ هنر بازیگری ۹۵
۳۰. دربارهٔ تمرین ۹۹
۳۱. موقعیت و رفتار ۱۰۰
۳۲. دربارهٔ موضوع و قالب ۱۰۳

۴ دربارهٔ نمایشنامه‌نویسی غیر ارسطوئی، ۱۹۳۲ تا ۱۹۴۱ ۱۰۷
نمایشنامه‌نویسی انقلابی آلمان ۱۰۷
۳۳. دربارهٔ نمایشنامه‌نویسی انقلابی آلمان ۱۰۷
۳۴. تئاتر آلمان در سالهای بیست ۱۰۹
نقد استغراق ۱۱۴
۳۵. نقد «هنر شاعری» ارسطو ۱۱۴
۱ ... ۱۱۴
۲ نقد «هنر شاعری» ۱۱۵
۳ استغراق و ارسطو ۱۱۶
۴ آیا انصراف از استغراق موقتی است؟ ۱۱۶
۳۶. دربارهٔ نقش استغراق در هنرهای نمایشی ۱۱۷
۳۷. تأثیر مستقیم نمایشنامه‌های ارسطوئی ۱۱۹
۳۸. تئاتر واقعی‌گرا و توهم ۱۲۱
فیلسوف در تئاتر ۱۲۳
۳۹. توجه فیلسوفان به تئاتر ۱۲۳
۴۰. دربارهٔ نحوهٔ فلسفه گفتن ۱۲۴
۴۱. رویدادهای پشت رویدادها ۱۲۵
۱ رویدادهای پشت رویدادها، چون رویدادهائی که در زندگی اجتماعی انسانها واقع می‌شوند ۱۲۵
۲ نمایش آنچه پشت رویدادهاست ۱۲۶
۴۲. هنر نشان دادن جهان به‌نحوی که تسلط‌پذیر شود ۱۲۹
تئاتر داستانی ۱۳۰
۴۳. تئاتر تفننی یا تئاتر آموزشی؟ ۱۳۰
تئاتر داستانی ۱۳۱
تئاتر آموزشی ۱۳۶
تئاتر و علم ۱۳۸
آیا تئاتر داستانی، «نهادی اخلاقی» است؟ ۱۴۰
آیا می‌توان تئاتر داستانی را در همه جا بکار گرفت؟ ۱۴۲
۴۴. مسألهٔ علیت در نمایشنامه‌نویسی غیر ارسطوئی ۱۴۳

۴۵. دربارهٔ تئاتر آزمایشی ۱۴۵
۴۶. دربارهٔ پیروی از اصول ۱۶۷

۵ فن جدید هنر بازیگری، ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۱ ۱۷۱
۴۷. توصیف کوتاه فن جدیدی از هنر بازیگری که بیگانه‌سازی را موجب می‌گردد ۱۷۱
— ضمیمه ۱۷۸
۴۸. دیالکتیک و بیگانه‌سازی ۱۹۴
۴۹. فن بیگانه‌سازی ۱۹۵
۵۰. بیگانه‌سازی در تئاتر قدیم ۱۹۷
۵۱. یادداشتهائی دربارهٔ بیگانه‌سازی ۱۹۸
۵۲. بیگانه‌سازی در عمل ۲۰۵
۱ بیگانه کردن ژستها ۲۰۵
۲ بیگانه کردن نحوهٔ بیان ۲۰۵
۳ تصنیع و طبیعی‌نمائی ۲۰۶
۵۳. تئاتر داستانی، بیگانه‌سازی ۲۰۶
۵۴. جادو و خرافه ۲۰۷
۵۵. Non verbis, sed gestibus ۲۰۹
۵۶. برگردان صرف ۲۱۰
دربارهٔ نظام ستانیسلاوسکی. ۲۱۱
۵۷. جنبهٔ مترقی نظام ستانیسلاوسکی ۲۱۱
۵۸. خصلت شعایروار نظام ستانیسلاوسکی ۲۱۲
۵۹. واژگان، ماهیت را برملا می‌کند ۲۱۴
۶۰. دربارهٔ: راپاپورت، «کار هنرپیشه» ۲۱۵
۶۱. دربارهٔ مفهوم «استحالهٔ کامل» ۲۱۶

۶ دربارهٔ شغل هنرپیشه، از حدود ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۱ ۲۱۹
۶۲. من در درجهٔ اول از شغل تو صحبت می‌کنم... ۲۱۹
۶۳. مطالعهٔ نقش ۲۲۰

۶۴. ساختن نقش ۲۲۴
۱ دربارهٔ پیشروی قدم به‌قدم در مطالعه و ساختن نقش ۲۲۴
۲ آیا بازیگری که قدم به‌قدم پیش می‌رود می‌تواند بیننده را مجذوب کند؟ ۲۲۶
۳ دربارهٔ انتخاب «رگه»ها ۲۲۷
۴ نمایش تفاوتها ۲۲۹
۵ دربارهٔ تاریخی کردن ۲۳۰
۶ فردیت نقش ۲۳۱
۶۵. دربارهٔ نمودگار ۲۳۲
۶۶. دستورهائی برای بازیگران ۲۳۳
۱ نه — بلکه ۲۳۳
۲ به‌یاد سپردن نخستین برداشتها ۲۳۳
۳ ابداع و بر زبان آوردن دستورهای بازی ۲۳۴
۴ تعویض نقشها ۲۳۵
۵ نقل قول ۲۳۵
۶ نویسندگی ۲۳۵
۷ خوشایند بودن ۲۳۵
۶۷. تجربه‌ها ۲۳۵
۱ استفاده از همبازی ۲۳۵
۲ آهنگ ۲۳۶
۳ برای دیدار مجدد ۲۳۷
۴ آری — نه ۲۳۷
۵ بزک ۲۳۷
۶۸. موضع کارگردان (در روش استقرائی) ۲۳۸
۶۹. حرکت دادن گروهها ۲۴۰
۷۰. تمرینهائی برای مدارس هنرپیشگی ۲۴۱
۷۱. دربارهٔ تئاتر چینیها ۲۴۲
۱ تصنیع و طبیعی‌نمائی ۲۴۲
۲ حفظ ژستها در نسلهای مختلف ۲۴۲

۳ دربارهٔ یکی از اجزاء نمایش چینی ۲۴۴
۴ نشان‌دادن مضاعف ۲۴۵
۵ دربارهٔ هنر بینندگی ۲۴۶
۷۲. آیا ارزش دارد از تئاتر غیرحرفه‌ای صحبتی به‌میان آید؟ ۲۴۶

۷ دربارهٔ ساختمان صحنه و موسیقی در تئاتر داستانی، ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۲ ۲۵۳
دربارهٔ ساختمان صحنه ۲۵۳
۷۳. دربارهٔ ساختمان صحنه در نمایشهای غیرارسطوئی ۲۵۳
۱ وظیفهٔ اجتماعی صحنه‌ساز، و ساختمان عمقی صحنه ۲۵۳
۲ تفکیک عناصر ۲۵۵
۳ میدان بازی ۲۵۶
دربارهٔ موسیقی ۲۶۲
۷۴. دربارهٔ استفاده از موسیقی در تئاتر داستانی ۲۶۲
۷۵. دربارهٔ موسیقی نمودگاری ۲۷۳
۱ تعریف ۲۷۳
۲ آیا نمودگار، اصلی صرفاً فنی است؟ ۲۷۴
۳ نمودگار اجتماعی چیست؟ ۲۷۴
۴ ... ۲۷۵
۵ جنبهٔ غیرانسانی موضوع صرف ۲۷۵
۶ ملاک ارزیابی ۲۷۵

۸ از مجموعهٔ «خرید برنج»، ۱۹۳۷ تا ۱۹۵۱ ۲۷۷
۷۶. «خرید برنج» ۲۷۷
۷۷. صحنهٔ خیابانی ۲۸۸
۷۸. دربارهٔ جنبه‌های نمایشی فاشیسم ۳۰۰
۷۹. بیگانه‌سازی در هنر بازیگری چین ۳۱۱
۸۰. گفتار نمایشنامه‌نویس دربارهٔ تئاتر کاسپار نه‌هر صحنه‌ساز ۳۲۴

۹ ارغنون کوچک برای تئاتر، ۱۹۴۸ ۳۲۹
۸۱. ارغنون کوچک برای تئاتر ۳۲۹

۱۰ فن جدید هنر بازیگری (۲)، ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۵ ۳۶۹
دربارهٔ استفاده از الگو ۳۶۹
۸۲. ایراد به‌استفاده از الگو ۳۶۹
۸۳. آیا استفاده از الگو آزادی هنرمند را محدود می‌کند؟ ۳۷۰
۸۴. نحوهٔ استفادهٔ اریش انگل از الگو ۳۷۶
تئاتر مترقی ۳۷۹
۸۵. تذکرهائی راجع به‌رشته‌ام ۳۷۹
۸۶. نمایش آثار کلاسیک بدون بازیگران بزرگ ۳۸۱
۸۷. از نامه‌ای به‌یک هنرپیشه ۳۸۳
تربیت هنرپیشه ۳۸۶
۸۸. پیشنهادهائی برای تربیت هنرپیشه ۳۸۶
۸۹. تربیت هنرپیشه‌های جوان ۳۸۷
۹۰. مشاهده و تقلید ۳۸۸
۹۱. دربارهٔ تقلید ۳۸۹
۹۲. قواعدی اصولی برای هنرپیشه‌ها ۳۹۰
۹۳. گرایشهای متداولی که هنرپیشه باید در برابرشان مقاومت کند ۳۹۲
۹۴. وقتی می‌خواهی مشکلی را برطرف کنی، باید آسانش کنی ۳۹۳
۹۵. مهار کردن «حرارت‌بازی» و پالایش «زبان تئاتر» ۳۹۳
۹۶. گرفتن لحن ۳۹۴
۹۷. اساس گروه‌بندی ۳۹۵
۹۸. مشکل نمایش رفتارهای معارض ۳۹۶
۹۹. مشکل بازی نقشهای کوچک ۳۹۷
۱۰۰. مرحلهٔ ابتدائی تمرینها ۳۹۷
۱۰۱. حرکات ۳۹۸
۱۰۲. دربارهٔ نمودگار ۳۹۹

کارگردانی ۴۰۱
۱۰۳. سؤالهائی درباره کار کارگردان ۴۰۱
۱۰۴. نور روشن و یکنواخت ۴۰۲
۱۰۵. چرا پرده سبک و نیمه بلند؟ ۴۰۳
۱۰۶. تقسیم وظایف ۴۰۵
۱۰۷. کارگردانی برشت ۴۰۶

۱۱ بررسی نظام ستانیسلاوسکی، ۱۹۵۱ تا ۱۹۵۴ ۴۱۱
۱۰۸. تکوین نقش ۴۱۱
۱۰۹. اعمال فیزیکی ۴۱۲
۱۱۰. «صفات» ۴۱۳
۱۱۱. روشهای تمرکز ۴۱۴
۱۱۲. توصیه های معتبر ستانیسلاوسکی ۴۱۴
۱۱۳. تعارض ۴۱۵
۱۱۴. آزمایشهای ممکن ۴۱۶
۱۱۵. استغراق ۴۱۷
۱۱۶. پیشنهادهائی برای کنفرانس ستانیسلاوسکی ۴۲۰
۱۱۷. نظرهائی درباره کنفرانس ستانیسلاوسکی ۴۲۱
۱۱۸. پاره‌ای از آنچه از تئاتر ستانیسلاوسکی می‌توان آموخت ۴۲۵
۱ شم درک عنصر شعری نمایشنامه ۴۲۵
۲ احساس مسؤولیت نسبت به‌جامعه ۴۲۵
۳ بازی گروهی «ستاره»ها ۴۲۵
۴ اهمیت خط‌مشی کلی و جزئیات ۴۲۵
۵ تعهد نسبت به‌حقیقت ۴۲۶
۶ وحدت طبیعی‌نمائی و تصنیع ۴۲۶
۷ نمایش واقعیت به‌عنوان واقعیتی پر از تعارض ۴۲۶
۸ اهمیت انسان ۴۲۶
۹ اهمیت تحول بعدی هنر ۴۲۶
۱۱۹. کنفرانس ستانیسلاوسکی ۴۲۷

۱۲۰. «ارغنون کوچک» و نظام ستانیسلاوسکی ۴۲۹
۱۲۱. ستانیسلاوسکی و برشت ۴۳۱

۱۲ جدل در تئاتر، ۱۹۵۱ تا ۱۹۵۶ ۴۳۵
۱۲۲. جدل در تئاتر ۴۳۵
۱۲۳. مطالعهٔ صحنهٔ اول «کوریولانوس» شکسپیر ۴۳۵
۱۲۴. بیراهه («دایرهٔ گچی قفقازی») ۴۵۸
۱۲۵. مورد دیگری از جدل کار بسته ۴۶۰
۱۲۶. نمایش «مادر کوراژ» به‌دو صورت ۴۶۱
۱۲۷. گفتگو دربارهٔ الزام استغراق ۴۶۳
۱۲۸. پسایندهائی بر «ارغنون کوچک» ۴۶۶
۱۲۹. تئاتر داستانی و تئاتر جدلی ۴۷۳
۱۳۰. نمایشنامهٔ زمان ۴۷۶
۱۳۱. آیا جهان امروز را می‌توان از راه تئاتر تصویر کرد؟ ۴۷۶

واژه‌نامهٔ فارسی — آلمانی ۴۷۹
واژه‌نامهٔ آلمانی — فارسی ۴۸۹
فهرست موضوعی ۵۰۵

توضیح مترجم

مجموعهٔ حاضر ترجمهٔ ۱۳۱ مقاله و یادداشت از مهمترین نوشته‌های برتولت برشت دربارهٔ تئاتر را برای نخستین‌بار در اختیار خوانندهٔ فارسی زبان می‌گذارد. متنی که اساس ترجمه قرارگرفته است مجموعه‌ای است در سه مجلد و شامل بیش از ۱۵۰۰ صفحه که در سال ۱۹۶۷ در قالب کلیات آثار بیست جلدی برشت انتشار یافته.[1] در این سه مجلد، همهٔ آنچه برشت دربارهٔ تئاتر به‌چاپ رسانده است — از نقد و اظهار نظر و مقاله در روزنامه‌ها و مجله‌ها گرفته تا کتاب مستقل — و همهٔ آنچه پس از مرگ او در این زمینه بدست آمده — از یادداشتهای خصوصی روزانه گرفته تا طرحها و مقاله‌های ناتمام و ناقص —، همه و همه به‌طور کامل جمع آمده است. من در ترجمهٔ این مجموعه به‌چند دلیل خود را ناگزیر دیدم بخشهائی از متن اصلی را حذف کنم: ماهیت این‌گونه «کلیات آثار» ایجاب می‌کند که مکررات آن بی‌اعتنا به‌تعداد مواردشان تکرار شوند و نیز بی‌اهمیت‌ترین نوشته‌ها هم در آن منظورگردند. پافشاری در برگرداندن تمام این قسمتها حجم ترجمه را بی‌هیچ دلیل موجهی از حدمعقول فراتر می‌برد. گذشته از این، وابستگی بسیار نزدیک تعدادی از مقاله‌ها به‌جزئیات اجرائی خاص از این یا آن نمایشنامه، جنبه‌ای چنان اختصاصی و تخصصی به‌آنها می‌داد که ترجمه‌شان اصولا بی‌جا ازکار درمی‌آمد یا دست‌کم به‌کار معدودی افراد می‌خورد. سومین مانع، وجود پاره‌ای صراحتها بود. من در مواردی که اشاره کردم، همواره به‌یک اصل پای‌بند بودم: اینکه هیچ نوشته‌ای را مثله نکنم. آنچه در این ترجمه آمده است، جز مواردی براستی انگشت‌شمارکه طول هرکدام حداکثر یک یا دو

---

1. Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 15-17: Schriften zum Theater. Hrsg. v. Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elizabeth Hauptmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.

جمله است، همانی است که در متن اصلی هست. اگر نوشته‌ای را به‌دلایل بالا حذف کردم، تمامش را حذف کردم چون می‌دیدم که ترجمهٔ ناقصش حکم تحریف را می‌داشته است. خوشبختانه انبوه یادداشتها و مقاله‌های گوناگون و تکرار مطالب آنها به‌درجات مختلف صراحت، این امکان را پیش پایم می‌گذاشت که در جریان انتخاب، هیچ یک از عناصر اساسی گفته‌های نویسنده را از میان نبرم. کیفیت دیگری که این سعی را تسهیل می‌کرد، تدوین استادانهٔ مجموعهٔ اصلی بود: در تنظیم کتاب که به‌یاری همکار سراسر عمر برشت، الیزابت هاوپتمان[2]، صورت گرفته است، مطالب جمع‌آوری شده را به‌شیوه‌ای فصل‌بندی کرده‌اند که نحوهٔ تکوین و تطور و تکامل مفاهیم نظریهٔ نمایشی برشت، چه اساسی و چه جنبی، برای خواننده مشخص گردد. این روش ارائه مطالب را در ترجمه نیز عیناً مراعات کردم. تعیین اینکه نقش این یا آن جزء در روشن کردن مسیر تحول نظریه، کدام است وقت و دقت بسیار برد اما این اطمینان خاطر برایم حاصل شد که مجموعهٔ حاضر، عصارهٔ نوشته‌های نظری برشت دربارهٔ تئاتر است.

2. Elizabeth Hauptmann

۱

از میان یادداشتها
۱۹۲۰ تا ۱۹۲۶

۱ــ من در تئاتر[1]

من حیوانی درنده هستم و رفتارم در تئاتر چنان است که در جنگل. باید چیزی را خراب کنم. به گیاهخواری عادت ندارم. این است که در علفها بوی گوشت خام و تازه می‌شنوم، و روحیهٔ قهرمانهایم منظره‌هائی هستند پر رنگ، با خطوطی مشخص و هوائی ملموس. تقلای رزمنده‌هائی که همدیگر را می‌درند آرامشم می‌بخشد، لعن و نفرینشان ارضایم می‌کند، ضجه‌های بدخواهانهٔ محکومین تسلی‌ام می‌دهد، صدای انفجار برایم حکم موسیقی را دارد، حرکت بی‌سابقه و قاطع جامطلبی‌ام را فرو می‌نشاند و در عین حال شهوت خنده‌ام را خاموش می‌کند. و بهترین خصوصیتی که در قربانیهایم می‌بینم، غرش عمیق و بی‌انتهایشان است که از دل جنگل بیرون می‌زند، و چون تا ابدیت ادامه دارد، در دل مردم مصمم ترس می‌نشاند. (۱۹۲۰)

۲ــ

اگر تئاتری به‌چنگم بیفتد، دو تا دلقک استخدام می‌کنم. اینها درمیان‌

1. Ich im Theater

پرده ظاهر می‌شوند و ادای تماشاگران را درمی‌آورند. با هم راجع به‌نمایشنامه و بیننده‌ها تبادل‌نظر می‌کنند. روی آخر نمایشنامه شرط می‌بندند. یکشنبه‌ها در تئاتر «دوزیر»[۳] خواهد بود. نمایشنامهٔ موفق هفته به‌مسخره کشیده خواهد شد (حتی «هملت»، حتی «فاوست»). در تراژدیها دکور را در انظار تماشاگران تعویض می‌کنند. دلقکها به‌روی صحنه می‌روند و دستور می‌دهند: «بله، اینجاست که سقوط می‌کند. نورها را تیره‌تر کنید. تأثیر تراژیک پله‌ها خوب است. کاریاتیدها[۴] هم فقط باعث ورشکستگی‌اش می‌شوند. مجبور می‌شود برود مگس بگیرد. خوب‌جوری دستهایش را توی جیبهای شلوارش می‌کرد. دیدی چطورگفت: «باید مثل یک خرس تنبل بود»؟ جداً عالی بود! اینجا صحنهٔ اصلی را می‌بینیم. حتی گریه هم می‌کنند. قهرمان زن نمایش هم دستمالش را حاضر دارد. ای کاش هرچه زودتر تمام می‌شد.» (دلقکها همهٔ اینها را با لحنی غمگین به‌زبان می‌آورند، کاملا جدی، آدمهای غمزده‌ای هستند که برآنها نور سبز انداخته‌اند، فرشته‌های سبزپوشی که سقوط را تدارک می‌بینند...) از قهرمانها چنان صحبت می‌کنند که ازاشخاص عادی. شوخی و بذله و مسخرگی. راجع به‌داوود می‌گویند: «خودشو خیلی دبر به‌دیر می‌شوره»، و راجع به‌بعل: «عاشق این بوگندوشده.»—و همهٔ اینها به‌این قصد که آنچه روی صحنه می‌گذرد، دوباره واقعیت پیدا کند. و از این است که باید انتقاد کرد، از واقعهٔ نمایشنامه، ازگفته‌ها، ازژستها، نه ازخوبی یا بدی اجرا. (اول سپتامبر ۱۹۲۰)

۳—

و بعد یک فیلم کوتاه از چارلی چاپلین دیدم به‌اسم «الکل و عشق».

2. Zwischenakt

۳. Deuxière ، لفظی است که برشت به‌قیاس Première (به‌معنای اولین اجرای یک نمایشنامه) ساخته و منظورش نمایشی است که بلافاصله پس از نخستین اجرا، به‌عنوان «اجرای دوم» صورت بگیرد—م.

۴. Karyatide ، ستونهائی به‌شکل اندام زن در معابد یونان باستان—م.

تکان‌دهنده‌ترین فیلمی است که تا به‌حال دیده‌ام، و خیلی هم ساده. موضوعش مربوط است به‌یک نقاش که وارد یک نوشابه‌فروشی می‌شود و شروع می‌کند به‌نوشیدن، و — «چون شماها نسبت به‌حقیر خیلی لطف دارین» — قصهٔ نگون‌بخت‌شدنش را برای مردم تعریف می‌کند، که داستان دختری است که با یک خرپول شکم‌گنده زده است به‌چاک. دختر را دوباره می‌بینند، خودش دیگر مدتی است الکلی شده و زوارش دررفته، و: «کمال مطلوب، لجن شده است»؛ زنک چاق شده و چندتا بچه دارد. در اینجا کلاهش را کج روی سرش می‌گذارد و تلوتلوخوران، مثل کسی که ضربهٔ محکمی به‌سرش خورده باشد، به‌طرف تاریکی عقب صحنه می‌رود، کج، خدای من، کاملا کج، انگار که باد دارد چپه‌اش می‌کند، طوری که هیچ انسانی راه نمی‌رود. و بعد، راوی مست‌تر و مست‌تر می‌شود و احتیاج به‌تعریف کردنش قوی‌تر و جانگزاتر. آن‌وقت خواهش می‌کند «یه تیکه از اون گچائی که باهاش ته‌چوب بیلیاردرو می‌مالین»، به‌او بدهند و روی زمین شروع می‌کند به‌کشیدن تصویر معشوقه‌اش، ولی مدام دایره از آب درمی‌آید. موقع کشیدن دایره‌ها مدام سر می‌خورد، با همه دعوایش می‌شود، می‌اندازندش بیرون، روی آسفالت هم به‌کشیدن ادامه می‌دهد، باز هم دایره، می‌اندازندش تو، می‌بینی هنوز هم دارد روی زمین دایره می‌کشد، و دست آخر، درست آنجا که قصد دارد با هنرمندی تمام، برای معشوقش یک جعد خوشگل درست کند، غفلتاً، با فریادی وحشتناک، روی نقاشی‌اش می‌افتد، مست... مرده... (ivre... mort...) . — چهرهٔ چاپلین همیشه بی‌حرکت است، انگار که لایه‌ای از موم برآن کشیده باشند، تنها یک حرکت ناخواستهٔ یکی از چینهای صورتش کافی است این لایه را از هم بدرد، کاملا ساده، پرقدرت، و پرزحمت. چهرهٔ رنگ‌پریدهٔ دلقکها را دارد، با سبیل کلفت و موهای بلند هنرمندمآب. فوت‌وفن دلقکها را بکار می‌گیرد. مثلا جلیقه‌اش را به‌رنگ آلوده می‌کند، روی تختهٔ شستی می‌نشیند، درعین درد سکندری می‌خورد، می‌خواهد صورت بکشد خطوط نشیمن از کار درمی‌آید. ولی آنچه او ارائه می‌دهد، تکان‌دهنده‌ترین چیزی است که اصولا هست، هنر ناب است. هم بچه‌ها و هم بزرگسالها به‌این بدبخت می‌خندند، خودش هم می‌داند: قهقههٔ مداوم تماشاگران، جزو لاینفک فیلم اوست، که سخت جدی است و با حزن و عینیتی خوفناک. یکی ازعواملی که تأثیر فیلم را ممکن می‌کند، قساوت بینندگان است.

(۲۹ اکتبر ۱۹۲۱)

۴—

امیدوارم از یک اشتباه بزرگ آنچه معمولا هنر می‌نامندش، در «بعل» و «جنگل»[۵] پرهیز کرده باشم، یعنی از تلاش برای مجذوب کردن تماشاگر. در این دو نمایشنامه بطور غریزی فاصله گذاشته‌ام[۶]، و سعی‌ام بر این بوده که تأثیرهایم (چه ادبی و چه فلسفی)، محدود به‌صحنه باشند. «انزوای درخشان»[۷] بیننده دست نمی‌خورد. آنچه برصحنه می‌گذرد، مربوط به‌او نیست.[۸] این آرامش خاطر را نخواهد یافت که دعوتش کرده باشند شریک احساسهای روی صحنه شود، قهرمان نمایشنامه را نمونهٔ مجسم خود ببیند و به‌این ترتیب که خود را در عین حال در دو نسخه مشاهده می‌کند، گمان ببرد فناناپذیر و با اهمیت است. نوع با ارزش‌تری از علاقه هم وجود دارد، علاقه به‌قیاس، به‌تفاوت، به‌چیزی که در موردش نشود وسعت دید داشت، به‌چیزی که تعجب می‌آورد.
(۱۰ فوریهٔ ۱۹۲۲)

۵—

درسراسر دوران جوانی‌ام، موسیقی، هر نوعش را که بگیری، برایم عذابی بود. ولی حالا که دسته‌های جاز عاقبت به‌میدان آمده‌اند، احساس مطبوعی دارم. آیا ممکن نیست که تئاتر هم همین حال را داشته باشد؟ شمائی که نمی‌توانید بفهمید آنچه ما می‌گوئیم حرف بزرگی هست یا نه، لااقل بیائید وهم و غمتان را صرف این کنید که تئاتر، یعنی این‌جائی که در آن

---

۵. منظور نمایشنامهٔ «در جنگل شهرها» است — م.

۶. Abstand lassen ، این مفهوم در نوشته‌های برشت برای اولین بار در این یادداشت آمده است — م.

۷. splendid isolation ، اشاره است به‌تسمیه‌ای برای خارج بودن انگلستان قرن نوزدهم از معاهدات سیاسی مختلف — م.

۸. sua res, quae agitur... ، اشاره است به‌گفتهٔ معروف پلوتوس: «آنچه بر صحنه می‌گذرد، مربوط به‌تست» (tua res, quae agitur) — م.

حرفهای بزرگ و حرفهای کوچک می‌زنند، خوشایند باشد.

(حدود ۱۹۲۶)

۶ــ

تردید دارم خودم را وقف ادبیات کنم. هرچه تا به‌حال نوشته‌ام، با بی‌قیدی صورت گرفته است. می‌نوشتم، وقتی که چیزی به‌ذهنم می‌رسید یا وقتی که بی‌حوصلگی‌ام از حد می‌گذشت. «بعل»، این را نوشتم چون می‌خواستم فاتحه یک نمایشنامهٔ ضعیف ولی موفق را بخوانم، با برداشتی مسخره از انسان نابغه و ضد اخلاق. «طبلها»[۹] را به‌قصد پول‌درآوردن (قصد فقط همین بود ولی چیزی دستم را نگرفت). با «جنگل» می‌خواستم «راهزنان»[۱۰] را اصلاح کنم (و ثابت کنم که مبارزه محال است، به‌علت نارسائی زبان). و «ادوارد»[۱۱] را نوشتم چون می‌خواستم اثر مارلو را کارگردانی کنم و دیدم کافی نیست. بالادهایم[۱۲] را نوشتم تا به‌ژرژ و اوتو[۱۳] تحرکی داده باشم، برای چندساعتی در شبهای آوگسبورگ که خشک و بی‌روح می‌گذرد، و غزلها[۱۴] را از روی بی‌حوصلگی محض. «آدم آدم است» را فقط برای تئاتر نوشتم، ولی تئاتر، آنجا که اشتهائی در بین نیست هیچ است. اگر بنا شود سروکارم با ادبیات باشد، باید بازی را به‌کار تبدیل کنم، افراط را به‌گناه. باید برنامه‌ای بریزم و به‌اجرایش دربیاورم تا در کارم سنتی کسب کنم، الهام از طریق عادت به‌کار، حوصلهٔ به‌آخر رساندن کارها. باید سعی کنم به‌سبکی برسم که به‌کمک آن بتوانم آنچه را که قصد

---

۹. منظور نمایشنامهٔ «آوای طبلها در دل شب» است ــ م.

۱۰. Die Räuber ، نمایشنامهٔ شیلر ــ م.

۱۱. منظور نمایشنامهٔ «زندگی ادوارد دوم پادشاه انگلستان» است ــ م.

۱۲. Ballade یکی از انواع کوتاه شعر داستانی است ــ م.

۱۳. Georg و Otto ، دو تن از دوستان برشت (که منظور Otto Müllereisert و Georg Pfanzelt هستند) ــ م.

14. Sonett

پرداختنش را دارم، به‌آسان‌ترین صورت به بیان بیاورم. اشتهاهایم باید راه و روالی بگیرند تا بتوانم حالتهای حمله‌ام را ریشه‌کن کنم و به‌علائقم دوام بدهم، مثلا به‌این صورت که بتوانم، بی‌آنکه مجبور باشم، با سرعت زیاد نمایشنامه بنویسم. قابلیت اخیر را هنرمندان کلاسیک دارند و نتیجه‌اش جسمانیت است. لئوناردو می‌توانست علائقش را سالهای سال، تا هروقت که می‌خواست، زنده نگه دارد. و اما موضوع. آنقدر موضوع دارم که می‌توانم چهل نمایشنامهٔ مجاز و لازمی را که رپرتوار[۱۵] تئاتر یک نسل را پر کند، بنویسم (ولی هنوز هم براین عقیده‌ام که قالب[۱۶] را نباید بدون تئاتر تثبیت کرد). دورنمای قهرمانی‌ام شهر است، نظرگاهم نسبیت، موقعیتهایم نقل‌مکان انسانها به‌شهرهای بزرگ در آغاز هزارهٔ سوم، محتوای آثارم اشتهاها[۱۷] (یا بیش از حد زیاد، یا بیش از حد کم)، و تمرینی که برای پرورش تماشاگرانم ارائه می‌دهم، مبارزات غول‌آسای اجتماعی. (تاریخ امریکا به‌تنهائی حداقل هشت نمایشنامه بدست می‌دهد، جنگ جهانی هم به‌همین تعداد، و چقدر موضوع و فکر بکر برای نوشتن کمدی هست در آثار نویسندگان کلاسیک ما، از «فاوست» گرفته تا «نیبه‌لونگها»![۱۸] و اصولا اگر به‌این آثار ازنظرگاههای نو نگاه کنی، می‌بینی که فقط اقتباس آنها، کلی موضوع به‌دست می‌دهد.)

(حدود ۱۹۲۶)

---

۱۵. Repertoire (Spielplan) ، به‌مجموعهٔ برنامه‌های تئاتری اطلاق می‌شود که اجرای هر یک از نمایشنامه‌های خود را، درطول مدت سال، درفواصل زمانی مختلف تکرار می‌کند — م.

16. Form

17. Appetit

۱۸. Die Nibelungen ، تراژدی، اثرف. هبل، رجوع کنید به‌حاشیهٔ مقالهٔ شمارهٔ ۱۶ — م.

۲

دربارهٔ زوال تئاتر قدیم
۱۹۲۴ تا ۱۹۲۸

۷ــ

در صفحات آینده قصد ندارم مطالبم را ادیب پسند کنم، چون سلیقهٔ ادبی متداول، با سلیقهٔ من چنان متفاوت است که من، در این موضع اسفبار اعتراض، به‌محض اینکه ببینم لفظی معین، خاطرات (ادبی) معینی را زنده **نمی کند**، این لفظ نامتناسب را بر لفظ متناسب ترجیح می‌دهم. در این چندسالی هم که با بی‌قیدی به مبارزهٔ ادبی پرداخته‌ام، به این نتیجه رسیدم که **در مورد پیش پا افتاده‌هائی که حقیقت دارند، صلاح کار به‌زبان آوردن آنهاست.** از این گذشته، قصد دارم از هر استدلالی راجع به‌عقایدم اجتناب کنم، چون معلومم شده است که در این صورت قدرت تحریکشان بیشتر خواهد بود، و برای آنکه مردم منظورم را بفهمند کافی است درست وحسابی حمله کنم.

بارها از ما پرسیده‌اند تفاوت میان پیر وجوان که این همه از آن صحبت می کنیم چیست. در اصل، تشخیص اینکه مردی پیر است یا جوان، برای هر کسی، و در همهٔ دوره‌ها، به‌راحتی ممکن است، و از آنچه یک آدم پیر راجع به کارهای ما می‌نویسد فی‌المثل، ما جوانها می‌توانیم به‌وضوح بفهمیم که می‌داند ما جوانیم. اما آنچه ما بر پیران خرده می‌گیریم، این است که کار آنها دیگر آنچنانکه باید برایشان تفریح[1] ندارد. و این را هم همین الان بگویم که

---

1. Spass

(رجوع شود به‌آنچه در بالا راجع به‌پیش پاافتاده‌ها گفتم) تفریحی که موفقیت برای انسان دارد با تفریحی که از کارکردن نصیب می‌شود دوتاست، و تفریحهای جزئی را نباید اصولا تفریح به‌حساب آورد. مثلا می‌شود گفت پیر کسی است که شوخی وجدی را چون دو متضاد می‌بیند، در حالی که امکان وجود هر یک از این دو احساس بدون دیگری، به‌همان اندازه کم است که چتر بدون سایبانش. خب، فکر می‌کنم دیگر بس باشد.

۸ــ به‌آقائی که در همکف نشسته است[۲]

به‌نظر من، شما می‌خواهید در نمایشهای من، درازای پولتان، از زندگی چیزی ببینید، می‌خواهید انسانهای این قرن را جلو چشمتان بیاورم، در وهلهٔ اول مظاهرشان را، اقداماتشان را در قبال انسانهای دوروبرشان، گفته‌هاشان را در ساعات خطر، عقایدشان را و تفریحاتشان را. می‌خواهید در صعودشان شریک شوید و از سقوطشان نفعی ببرید. وطبعاً خواهان ورزش تمام عیار[۳] هم هستید. شما **انسانهای این عصر**، محتاجید به‌اینکه قریحهٔ ترکیب و استعداد سازندگی‌تان را بکار بیندازید، و عزمتان را جزم کرده‌اید تا قدرتتان را در حل و فصل مسائل زندگی، و نیز تصویری که من از این مسائل بدست می‌دهم نشان بدهید. به‌این جهت هم از نمایشنامهٔ «جنگل» خوشتان آمد. من می‌دانستم که می‌خواهید با خیال راحت آن پائین بنشینید و دربارهٔ جهان داوری کنید، و مردم‌شناسی‌تان را به‌این صورت به‌محک آزمایش بگذارید که روی این یا آن آدم روی صحنه

---

۲. An den Herrn im Parkett ، این مقاله را برشت در پاسخ به‌نظرآزمائی روزنامهٔ «برلینر بورزن کوریر» (Berliner Börsen - Courier) تحت عنوان «به‌نظر شما، تماشاگران از شما چه می‌خواهند؟»، برای این روزنامه فرستاد که در ۲۵ دسامبر ۱۹۲۵ همراه با پاسخهای نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان دیگر، به‌چاپ رسید (ازجمله با پاسخهائی از لئوپولد یسنر L. Jessner، آرنولد برونن A. Bronnen، گئورگ کایزر G. Kaiser، کارل تسوکمایر K. Zuckmayer و شترنهایم C. Sternheim) ــ م.

3. guter Sport

شرط ببندید. می‌دانستم خوشحالید از اینکه شیکاگوی بیروح را می‌توان چنین خوشایند دید، چراکه در برنامهٔ ماست که جهان خوشایند باشد. می‌دانستم برای شرکت در احساسهای بی‌معنی ای که در تشویق یا دلسرد کردن مردم به انسان دست می‌دهد ارزش زیادی قائلید، چراکه اینها جزو تفریحات زندگی‌اند. توجه من روی هم رفته باید معطوف به‌این باشد که در نمایش من اشتهاهاتان تشدید شود. واگر بتوانم میلتان را به کشیدن یک سیگار برگ برانگیزم، و این موفقیت را به‌این وسیله دوچندان کنم که سیگارتان در جاهای پیش بینی‌شده‌ای از نمایش خاموش شود، آن‌وقت است که من و شما از من راضی خواهیم بود. و این، در هرحال اصل مطلب است. (۲۵ دسامبر ۱۹۲۵)

۹ــ [یادداشتهائی] دربارهٔ تئاتر شهر بزرگ[۴]

اخیراً تصادف بسیار فرخنده‌ای موجب شد که دست‌کم دو کشور از کشورهای اروپا به‌بررسی مشکلاتی بپردازند که براثر نقل مکان سریع مردم‌به شهرها، برای بشریت بوجود آمده. این تصادف، چنانکه ازقرائن پیداست، از هم اکنون در تئاتر این دو کشور (آلمان و روسیه) ثمر بخشیده وآنها را به‌تلاشهائی درجهت ایجاد تئاترمتناسب شهرهای بزرگ واداشته است. یکی ازپرقدرت‌ترین این تئاترها، تئاتر اریش انگل[۵] است درمونیخ.

یکی ازعالیترین مظاهر معنوی قرن ما این عقیدهٔ رایج است که شهرهای بزرگ برای رشد خود حدی نمی‌شناسند. ما به‌این شهرها به‌همان صورتی می‌نگریم

---

۴. Notizen über das Theater der grossen Städte ، سه بخش در اصل مجزای این یادداشتها راکه درسالهای ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۶ نوشته شده‌اند، ویراستار متن اصلی به‌این صورت تنظیم کرده است ــ م.

۵. Erich Engel ، کارگردان (۱۹۶۶ ــ ۱۸۹۱). پس از ملاقات با برشت، نمایشنامهٔ «در جنگل شهرها» را برای بار اول و با همکاری برشت و کاسپار نه هر (C. Neher) صحنه‌آرا، به‌اجرا درآورد. ←

که انسان نخستین، نخستین بارندگی را می‌نگریست: گمان می کرد که سیلاب خواهد شد. این پاک‌لوحی[6]، بهتر از هر پدیدهٔ دیگری مبین توانائی و تازگی عصر ماست. شکی نیست که شهرهای بزرگ به‌همان نحو از رشد باز می‌ایستد که فیل. چنین تشبیهی تنها برای کسانی نامفهوم است که نمی‌توانند شهرهای ما را چون یک موجود زنده بنگرند. اما عقیدهٔ من این است که در همین مدت حیات ما، زمانی فرا خواهد رسید که سبک سنگین کردن تحول شهرهای بزرگ برایمان ممکن باشد. (به نظر من، اگر شهرها از رشد باز ایستند، به راه زوال خواهند رفت.)

من از مدخل برادوی[7] در نیویورک (از دروازهٔ این مغاک سیمانی که بالایش «! Danger» نوشته‌اند)، عکسی دیدم و به‌مغزم فشار آوردم تا بفهمم پس از آنکه زمان این گونه شهرها به سرآمد، نظرآیندگان راجع به تفریحگاههای عظیم آنها چه خواهد بود. وقتی ماهیات و امکانات را بررسی کردم، معتقد شدم که انسان پنجاه سال بعد، با دیدن عکسهائی چنین باعظمت، در این تفریحگاهها ابهتی نخواهد دید، بلکه به‌آنها تنها چون مؤسساتی خواهد نگریست که — تعجب خواهید کرد! — در وهلهٔ اول تفریح دربر داشته‌اند.

تنها چیزی که این شهرها تاکنون به‌عنوان هنر بدست داده‌اند، تفریح بوده است و بس: فیلمهای چارلی‌چاپلین و جاز. و از میان این دو، جاز تنها تئاتری است که من می‌بینم.

ما تئاتر شهر بزرگ نداریم. تمام اجراها خصیصهٔ اجراهای ولایات را دارند. نمایشنامه‌های جدید را نمی‌توان چنان بازی کرد که آثار شکسپیر را بازی می کنند و از

این همکاری که تا اواخر سالهای بیست ادامه داشت («آدم آدم است»، «اپرای دوپولی»)، پس از جنگ جهانی دوم تجدید شد و تا پایان عمر برشت دوام یافت («کوراژ»، «گالیله»، «پونتیلا»). اوج کار انگل را اجراهائی تشکیل می‌دهند که وی در سالهای سی از نمایشنامه‌های شکسپیر بدست داده است. — اشارهٔ برشت در اینجا بخصوص به‌اجرای «کوریولانوس» است در ۱۹۲۵ که در مقاله‌های بعدی هم (شماره‌های ۲۳ و ۲۷)، از آن نام می‌برد — م.

6. Naivität

7. Broadway

عهده‌اش برنمی‌آیند. بارها به‌ما گفته‌اند که اجراهای نو را مردم نمی‌پسندند. بگذارید یک‌بار هم ما به‌زبان بیاوریم که این اجراها به‌دل ما هم چنگی نمی‌زنند. فرصت بزرگی برای تئاتر پیش آمده بود تا بتواند از نمایشنامه‌های ما برای رپرتوار کلاسیک و متعارف خود، سبک جدیدی کسب کند، ولی نه‌تنها از این فرصت استفاده نکرد، بلکه سبک قدیم را فقط و فقط بکار گرفت تا نمایشنامه‌های ما را ضایع کند. کسانی که در ورزشگاهها بوده‌اند می‌دانند که تماشاگران ما آنقدر جوان هستند که بتوانند از دیدن نمایشی پر تحرک و پاک‌لوحانه طرف ببندند. و کسانی که در تئاترهای ما نبوده‌اند می‌توانند به‌قول من اکتفا کنند که ما نه تنها تماشاگران جوان، بلکه هنرپیشه‌های جوان هم داریم. (با بازیگرانی نظیر هومولکا[۸]، وایگل[۹]، نه‌هر[۱۰]، فورستر[۱۱]، موتل[۱۲]، لگال[۱۳]، وشر[۱۴]، والسکاگرت[۱۵]، و ویمان[۱۶]، می‌توان هر نمایشنامه‌ای از نمایشنامه‌های ادبیات جهان را به‌روی صحنه آورد. دلیلش هم این است که به کمک این هنرپیشه‌ها، هر نمایشنامه‌ای از نمایشنامه‌های ما را می‌توان بازی کرد.) شنیده‌ام که گفته‌اند من قرار است درشمال برلین در یک آبجوفروشی، «آنتونیوس و کلئوپاترا»[۱۷] را کارگردانی کنم. اگر چنین شود مطمئناً در حق مردم لطفی کرده‌ام. خود آبجو برایم مطرح نیست. مسأله این است که فروش مشروب در هر یک از تئاترهای نامدار برلین، اجرای نمایشنامه‌ای جدی را ناممکن می کند، درحالی که چنین عملی مانعی برای جدی بودن اجراهای من نخواهد بود. من حتی مدعی هستم که اگر فقط یک نفر، در همکف تئاتری که در آن اثری از شکسپیر را نمایش می‌دهند، سیگار برگ بکشد، چه بسا که سقوط هنر باخترزمین را سبب شود. به‌این خواهد ماند که به‌جای سیگار بمبی آتش زده باشد. نمی‌دانید چقدر دلم می‌خواهد تماشاگرهایم مجاز باشند در اجراهای ما سیگار دود کنند. و این‌را بیشتر به‌خاطر هنرپیشه‌ها می‌گویم.

---

8. Homolka
9. Weigel
10. Neher
11. Forster
12. Müthel
13. Legal
14. Wäscher
15. Valeska Gert
16. Wieman

۱۷. نمایشنامهٔ شکسپیر — م.

به‌نظر من، محال است هنرپیشه‌ای بتواند در برابر مردمی که در همکف سیگار می‌کشند، بازیی غیر طبیعی، منقبض و قدیمی ارائه بدهد.
(حدود ۱۹۲۴ و ۱۹۲۶)

۱۰ــ [چند اصل][۱۸]

۱

برای مردی که به‌درد شدید کیسهٔ صفرا دچار است، «تاجرونیزی» هیجان کافی را نخواهد داشت.

۲

برای آنکه کسی بتواند در تئاتر سرگرم شود، باید تئاتر بطور کلی برایش سرگرم کننده باشد.

۳

بر خورد تماشاگران با نمایشنامه باید چنین باشد: هر کس شخصاً یک کریستوف کلمب.

۴

مردم نگاری[۱۹] صحنه نسبتاً ساده است: یک نفر چینی را در یک نمایش، از بزک زرد صورتش می‌شناسند.

---

18. Prinzipielles

19. Ethnographie

۵

یک امریکائی را می‌توان به‌راحتی از طرز خطاب کردن بازیگران دیگر شناخت که او را به‌جای «گئورگ» ، «جرج» صدا می‌زنند.[۲۰] من شخصیت یک دائم الخمر امریکائی را فی‌المثل، به‌این ترتیب مشخص می‌کنم که مکرر می‌گوید: «جرج، ویسکی رو بده بیاد!» یک آلمانی در نمایش من می‌گوید: «گئورگ، آبجو!»، البته منظورم یک دائم الخمر آلمانی است.

۶

حتی یک لحظه هم به‌ذهنم خطور نخواهد کرد. درباره پیش آمدی که در خیابان می‌بینم و درکش نمی‌کنم بگویم غلط است. تمایز رویداد نمایش با آنچه در خیابان روی می‌دهد، نباید در مفهوم‌تر بودن آن باشد. بین این دو باید تشابه باشد که آن هم فقط از طریق حفظ امانت بدست می‌آید.

۷

«حرارت بازی»[۲۱]، یادگرفتنی است. افکار بکر را می‌توان خرید. فن بازیگری نباید به‌چشم بیاید.

۱۱ــ صحنه‌آرائی[۲۲]

امروزه مهم‌تر این است که آرایش صحنه، به‌بیننده توجه بدهد که در تئاتر است تا فی‌المثل در یک قصر رومی. تئاتر باید به واقعیت مسحورکننده‌ای که تالار مشت‌زنی دارد دست پیدا کند. پس چه بهتر که وسایل فنی را عیان

۲۰. «گئورگ» (Georg) تلفظ آلمانی، و «جرج» (George) تلفظ انگلیسی این اسم است ــ م.

21. Temperament

22. Dekoration

نشان بدهیم، جراثقالها را، رسن‌خانه را.[۲۳]

آرایش صحنه باید چنان به‌چشم بیاید که وقتی مثلا یک شهر را نشان می‌دهد، شهری باشد که فقط برای مدت دوساعت بنا شده است. واقعیت زمان باید محفوظ بماند.

همهٔ چیزها باید موقت و در عین حال متناسب باشد. آرایش یک اتاق، کافی است در حد اتاقی که در خواب می‌بینیم باور کردنی باشد.

آرایش صحنه باید نتیجهٔ تمرینهای گروه بندی موقت[۲۴] باشد، یعنی نتیجهٔ عمل باشد تا نتیجهٔ نظریه. باید در بازی شرکت داشته باشد.

به‌محل نمایش باید در جهت بعد ارتفاعی‌اش جان بخشید. این را به کمک پلکان می‌توان صورت داد، ولی نه به‌این ترتیب که بعداً روی پلکان آدم نقاشی کنیم.

آرایش صحنه، از نظر زمانی که نگاه کنیم، باید در طول نمایش شدت بگیرد. آرایش صحنه به‌نقطهٔ اوج و به کف‌زدنهای خاص خود احتیاج دارد.

مصالح صحنه آرائی باید به‌چشم بیاید. نمایشنامه را می‌توان به کمک مقوای تنها، یا با مقوا و چوب، یا با پردهٔ کرباس یا هر چه دیگر بازی کرد، ولی حد هر چیزی باید مشخص باشد.

---

۲۳. «وسایل فنی» را مترجم بکار برده است به‌جای اصطلاح Maschinerie (ـ مجموعهٔ وسایل ماشینی یک تئاتر)، «جراثقال» را به‌جای Flaschenzug (ـ وسایلی بطور عمده متشکل از طناب و قرقره برای بالا بردن و پائین آوردن قطعات دکور)، و «رسن‌خانه» را به‌جای Schnürboden (ـ مجوطهٔ بالای صحنه، که قسمت فوقانی «وسایل فنی» تئاتر در آن جای می‌گیرد)؛ وجه تسمیهٔ اصطلاح آخر (که فارسی‌اش ترجمهٔ لغت به‌لغت معادل آلمانی آن است)، طنابهای متعددی است که در محوطهٔ بالای صحنه روی قرقره‌ها به‌حرکت درمی‌آیند و پرده‌های دکوراسیون به‌آنها آویزان است — م.

24. Arrangierprobe (Stellprobe)

۱۲ــ دربارهٔ تئاتری که منظور نظر ماست[۲۵]

تماشاگران ما

تئاترهای ما، بطور اعم، به‌گمان اینکه علت روی‌گردانی جوانهای ما از تئاتر، بی‌پولی آنهاست به مشتریهای جوان علاقه‌ای نشان نمی‌دهند. اما علت نرفتن جوانها به‌تئاتر، بی‌پولی آنها نیست. نه اینکه برایشان دلیلی وجود داشته باشد که به‌تئاتر نروند، بلکه دلیلی نمی‌بینند که بروند. اگر جوانهای ما برای رفتن به‌تئاتر دلیلی پیدا می‌کردند، بی‌شک پولش را هم می‌داشتند. چیزی ارزان‌تر از تئاتر وجود ندارد، چون طبیعت تئاتری که ارزش رفتن را داشته باشد این است که درازای پول تماشاگر، به‌او حتی چیزی هم اضافه می‌دهد: فقط کافی است که تماشاگر وارد تئاتر شده باشد.

علت رفتن پیرها را به‌تئاتر، جوانها مشکل درک می‌کنند. ولی به‌عقیدهٔ من دلیلش این است که پیرها کاری جز تئاتر رفتن ندارند. (موتوسیکلت‌سواری مشکل‌تر است ــ و برای این کار، معمولا این جوانها هستند که پول دارند.) دلیل دوم چیزی است که خیلی باب طبع پیرهاست: خاطره. در پیری، حافظه قوی‌تر می‌شود. این عضو، یکی از دوسه عضوی است که توانایی‌اش در پیری بیشتر می‌شود، وآخرین عضوی است که به‌انسان احساسی شبیه لذت جنسی می‌دهد. و تئاتر قدیم، از طرفی در پرستاری خاطرات سهمی اساسی دارد و از طرف دیگر ،خود خاطره ایجاد می‌کند. و این به‌این وسیله که زمانهائی را نشان می‌دهد که یحتمل خوب بوده‌اند. ولی فاصلهٔ زندگی جوانها از این ادوار، بیش از آن است که خاطره‌ای ایجاد شود.

تلاش لذت‌بخش مردان جوان درجهت کسب گناه است (و زحمت ترس‌آمیز پیران درجهت از کف ندادن عادات). گناه یعنی آنچه نو است، قوی است، نا منتظر است، بیگانه[۲۶] است. تئاتر برای آنکه بتواند جوانها را به‌طرف خود بکشد، باید در پی گناه باشد. چند نفر از ما، وقتی به کار تئاتر پرداختیم، برای مفهوم بودن نمایش ارزشی قائل نبودیم، درحالی که برای پیرها امکان لذت بردن در

25. Über das Theater, das wir meinen

26. fremd

فهمیدن بود و بس. ما بدون فهمیدن هم لذت می‌بردیم. بله، ما بیگانه بودن و نامفهوم بودن یک رویداد را بسیار بیشتر می‌پسندیدیم. مادر «آشوب»[۲۷]، یعنی درآنچه که فهم سادهٔ ما را به‌ایجاد نظم برمی‌انگیخت، احساسی داشتیم همچون ماهی در آب [...]

(ناتمام)

۱۳ – ورزش تمام‌عیار[۲۸]

امید ما به تماشاگران ورزشگاههاست.

پرده‌پوشی بی‌فایده است: ما به‌این ظرفهای عظیم سیمانی که از ۱۵۰۰۰ آدم از هرقماش وقیافه‌ای پر است، به‌این زیرک‌ترین وصادق‌ترین تماشاگران، غبطه می‌خوریم. اینجا ۱۵۰۰۰ آدم را می‌بینید که گزاف‌ترین قیمتها را می‌پردازند و عوض هم می‌گیرند، چرا که در اینجا عرضه و تقاضا بر مبنای سالمی استوار است. از غریق نمی‌شود توقع رفتاری صادقانه را داشت. انحطاط تماشاگران ما از این است که نه تئاتر تصور درستی از آنچه قرار است در نمایش بگذرد دارد و نه جمع تماشاگران. در ورزشگاهها مردم در همان لحظه‌ای که بلیت می‌خرند درست می‌دانند چه خواهد گذشت، ووقتی هم در جای خود نشسته‌اند توقعشان موبه‌مو برآورده می‌شود: افرادی تمرین دیده، با ظریف‌ترین احساس مسئولیت، ولی آنچنان که ناچاری قبول کنی کارشان در وهلهٔ اول برای خودشان تفریح دارد، قابلیتهای مخصوص به‌خودشان را، به‌نحوی که می‌بینی برایشان خوشایند است به‌نمایش می‌گذارند. **درحالی که تئاتر قدیم، امروزه دیگر چهره‌ای ندارد.**

دلیلی نیست که تئاتر هم «ورزش تمام عیار» خود را نداشته باشد. بیائیم به‌این ساختمانهائی که به‌منظور نمایش بنا شده‌اند و مالیاتها را می‌بلعند

---

27. das Chaotische

۲۸. Mehr guten Sport ، این مقاله در ۶ فوریهٔ ۱۹۲۶ در روزنامهٔ «برلینر بورزن – کوریر»، به‌چاپ رسیده است – م.

و کوبیدنشان دیگر بی‌معنی است، دست‌کم چون ساختمانهائی خالی نگاه کنیم که در آنها امکان انجام «ورزش تمام عیار» هست. مگر نه‌این است که در آن صورت می‌توانیم کاری کنیم تماشاگری که پول واقعی امروز را درمی‌آورد و گوشت واقعی امروز را می‌خورد، از نمایش طرفی ببندد؟

شاید اعتراض شود که هنوز هم هستند تماشاگرانی که از تئاتر چیزی جز «ورزش» می‌خواهند. ولی ما حتی در یک مورد هم ندیده‌ایم جمعیتی که تئاترهای امروز را پر می‌کند، **اصولا چیزی بخواهد.** به‌اصرار نیم‌بند تماشاگران در حفظ صندلیهای موروثی‌شان نمی‌توان انگ یک خواست نو را زد.

معمولا به‌ما ایراد می‌گیرند هنر کالا نیست که صرفاً متناسب با تقاضا عرضه شود. در حالی که به‌عقیدهٔ من، یک هنرمند، حتی وقتی که در انزوای محض اتاقک زیر شیروانی، تنها برای نسلهای آینده قلم بدست می‌گیرد، مادام که بادی در پشت بادبانش نداشته باشد، نخواهد توانست اثری خلق کند. و این باد باید بدون‌شک همانی باشد که در زمان او می‌وزد، نه‌بادی آتی. کسی نگفته است از این باد برای حرکت در کدام جهت باید استفاده کرد (اهل فن می‌دانند: باد که باشد، خلاف جهت آن هم می‌توان راند؛ فقط بدون باد یا با باد فردا، راندن محال است). و چه کسی گفته است که هنرمند با استفاده از باد امروز، حداکثر تأثیر را در عصر خود بدست خواهد آورد؟ غلط است بخواهی قضاوتت را دربارهٔ تماس یا عدم تماس یک نمایشنامه با جامعه، بر مبنای تأثیر امروزی‌اش استوار کنی. ولی در مورد تئاتر، مسأله کاملا فرق می‌کند.

تئاتری که با جمع تماشاگران تماس نداشته باشد، جز مهمل چیزی نیست. پس، تئاتر ما چیز مهملی است. اینکه تئاتر امروز با تماشاگران تماس ندارد، ناشی از این واقعیت است که نمی‌داند از آنان چه‌می‌خواهد. آنچه را که یک‌وقتی می‌توانسته، دیگر نمی‌تواند، و تازه اگر می‌توانست، خواستار نمی‌داشت. با اینهمه، تئاتر هنوز که هنوز است مدام کاری را می‌کند که دیگر نمی‌تواند و کسی نمی‌خواهد. در این ساختمانهای با هیبت، که به‌وسایل عالی تهویه مجهزند و چراغانی خوشگل دارند و مبالغ هنگفتی خرج برمی‌دارند — درکل برو و بیای داخل این ساختمانها، برای یک‌قاز هم **تفریح** نمی‌بینی. امروزه هیچ تئاتری نمی‌تواند از آن عدهٔ معدودی که در نمایشنامه نوشتن تفریحی می‌بینند دعوت کند که به‌دیدن نمایشهاشان بروند به‌این امید که

تمایلی پیدا کنند برای نوشتن نمایشنامه‌ای برای این تئاترها، چرا که بچشم می‌بینند از هیچ راهی ممکن نیست از این مؤسسات، تفریح درآورد. اینجا بادی به‌بادبانی نمی‌خورد. اینجا «ورزش تمام عیار» در میان نیست.

برای مثال هنرپیشه‌ها را درنظر بگیرید. نمی‌خواهم بگویم که استعداد هنرپیشه‌های ما کمتر از آنی است که هنرپیشه‌های ادوار گذشته احتمالا داشته‌اند. ولی به‌نظر من، هیچ دوره‌ای بازیگرهائی چنین شتاب‌زده و ترس دیده، که نابجا بکارشان می‌گیرند و بازی‌شان به‌زور تازیانه و تصنعی است، نداشته است. **و نباید توقع داشت کاری که برای کننده‌اش تفریح ندارد، برای دیگران تفریح داشته باشد.**

طبیعی است، بالانشینها تقصیر را به‌گردن زیردستها می‌گذارند، و چه خوش دارند حمله‌ها را متوجه اتاقکهای بی‌دفاع زیرشیروانی کنند. غضب عموم متوجه این اتاقکها است: نمایشنامه‌هاتان یک پول سیاه هم نمی‌ارزد. در این مورد بایدگفت که کافی است نمایشنامه‌ای صرفاً از روی تفریح نوشته شده باشد تا از تئاتری که اجرایش می‌کند و جمعیتی که به‌تماشایش می‌نشیند بهتر باشد. نمایشنامه‌ای که از میان این چرخ گوشت می‌گذرد، دیگر نمایشنامه نیست. وقتی بلند می‌شویم و می‌گویم: «این نمایشنامه را، هم مـا و هم تماشاگران، طور دیگری تصور کرده بودیم»، مثلا وقتی که می‌گوئیم: «آنچه ما می‌خواهیم، بازیی راحت، سبک، خشک و عینی است»، آن وقت تئاتر بـا بلاهت تمام می‌گوید: «حضرت‌آقا، این صفاتی که جنابعالی می‌پسندید، باب طبع اسمو کینگ پوشها نیست.» انگار که «قتل پدر» را نمی‌توان راحت و عینی، و به‌نحوی که به‌اصطلاح از نظر اصول کلاسیک، کامل باشد صورت داد.[۲۹]

---

۲۹. اشارهٔ برشت به‌اختلاف نظر شدیدی است که در اولین کوشش او برای کارگردانی در ۱۹۲۲، میان او و عده‌ای از اهل تئاتر بروز کرد. وی در زمان اقامتش در مونیخ، در سفری به‌برلین، با دوست تازهٔ خود آرنولد برونن (Arnold Bronnen) که نمایشنامه‌هایش در برلین با موفقیت به‌اجرا درمی‌آمدند، قرار می‌گذارد نمایشنامهٔ «قتل پدر» (Vatermord) او را کارگردانی کند، ولی طی تمرینها میان او و هنرپیشگان، که اکثرشان از بازیگران سرشناس برلین بودند، بر سر نحوهٔ اجرای نمایشنامه، اختلاف می‌افتد و پس از مدتی تمرین، کارگردانی نمایش به‌شخص دیگری محول می‌شود. تأکید برشت بر بازی «راحت و سبک»، از نظر حالت بازی، و بر «خشک و عینی» از نظر موضع بازیگر نسبت به‌محتوای متن نقش و نمایشنامه است. نظیر این گفته را به‌صورتی روشن‌تر ←

ولی اینها چیزی نمی‌خواهند جز اینکه با تظاهر به‌حدت و حرارت، انقباض محض را به‌جای مهارت واقعی به‌مردم تحویل دهند. اینها دیگر نمی‌توانند موضوعی خاص و در نتیجه دیدنی را به‌روی صحنه بیاورند. هنرپیشه، از همان ابتدای بازی، از بیم از کف دادن جمع تماشاگرانش، دچار تحرکی چنان تصنعی است که اهانت به‌پدر را یکی از عادی‌ترین امور دنیا می‌نمایاند. و در عین‌حال، به‌وضوح می‌بینی که هنرپیشگی او را پاک کوفته می‌کند. **وکسی که بازیگری برایش حکم بیگاری را دارد، اگر هنرپیشهٔ نسبتاً خوبی باشد، برای مردم تالار هم جز زحمت چیزی ببار نمی‌آورد.**

من بانظر کسانی که مویه‌کنان سقوط باختر زمین را امری اجتناب‌ناپذیر می‌بینند موافق نیستم. به‌عقیدهٔ من، در عصر ما، موضوعهائی که ارزش دیدن، و شناختهائی که ارزش دانستن، و سنخهائی[۳۰] که ارزش تحسین را دارند، چنان فراوانند که اگر تا به‌حال هم تئاتر نمی‌داشتیم بناچار به‌فکرساختن تئاتر می‌افتادیم. لازمهٔ شروع این کار فقط داشتن روحیهٔ ورزشی خوب است. و ضمناً: امیدبخش‌ترین جنبهٔ تئاترهای ما، اوقات تلخ مردمی است که پس از نمایش، از در این تئاترها بیرون می‌آیند.

(۶ فوریه ۱۹۲۶)

→

در متن مصاحبه‌ای می‌بینیم که چند ماه بعد بین او و خبرنگاری انگلیسی صورت می‌گیرد. در اینجا برشت خواستار اجرائی است «به‌حد افراط کلاسیک، سرد و عقلانی»؛ می‌گوید این تنها شیوه‌ای است که می‌تواند درونمایهٔ نمایشنامه‌های او را نشان دهد، زیرا او، اوئی که بدون دادن هیچ توضیحی با ارائهٔ دلیلی، فقط و فقط آنچه را که در زندگی اتفاق می‌افتد به‌روی کاغذ می‌آورد و تنها کاری که می‌تواند بکند تضمین اصالت و درستی محض رویدادهای نمایش‌هایش است، نه به‌احساس، بلکه به‌عقل تماشاگر متوسل می‌شود. — رجوع کنید به‌مصاحبه با برنارگیه‌من (B. Guillemin) در نشریهٔ Die Literarische Welt برلین، ۳۰ ژوئیه ۱۹۲۶؛ از آنجا که گیه‌من گفته‌های برشت را عیناً نقل نکرده، این مصاحبه درمجموعهٔ آثار برشت نیامده است — م.

30. Typ

۱۴— [صحنهٔ بی‌اعتبار][۳۱]

تساوی روزافزون حقوق و آزادیهای فردی، رابطهٔ مستقیمی دارد با بی‌اعتبار شدن بسیاری چیزها، مثلا تئاتر. در قدیم سیاستمدارانی بودند که سیاستشان از جانب آنانکه مخارج سیاست برگردهشان بود وارسی نمی‌شد، مثلا به‌این سبب که این سیاستمداران از طبقهٔ نجبا بودند. در حالی که وقتی یک فرد عادی می‌خواست دست به کاری بزند، می‌بایست نامش را بگوید، و هم اینکه از کجا آمده، چقدر پول دارد و اصولا چرا وجود دارد، و نفعی که از وجود او حاصل می‌شود کدام است. این فرد عادی، مشکل می‌توانست در جوابگوئی درنماند و بهانه‌ای بدست ندهد. نجیب‌زاده‌ها فقط لازم بود اسمشان را بگویند. امروزه دیگر این‌طور نیست که فی‌المثل کافی باشد غیر نجیب‌زاده‌ها هم فقط اسمشان را بگویند، بلکه وضع به‌این صورت تغییر کرده که نجیب‌زاده‌ها هم مجبورند به‌سؤالهای مختلف جواب بدهند. و این، البته کارها را سخت فلج می‌کند.

صحنه، دیگر اعتباری ندارد. امروزه، وقتی کسی را روی صحنه می‌بری، این‌طور نیست که فقط لازم باشد به‌بیننده‌ها بگوئی که او کیست و بعد بقیهٔ حرفها با او باشد، بلکه ناچاری هر حرفی را موبه‌مو مدلل کنی. اینکه طرف، خودش ممکن است غرایزی داشته باشد، خریدار نخواهد داشت. مردم حداکثر برای غرایز نویسنده اعتبار قائل‌اند. صحنهٔ کوتاهی را مثال می‌زنم:

دونفر روی صحنه هستند. آنکه چاق است به‌آنکه لاغر است یک پرتقال تعارف می‌کند. مرد لاغر با تمسخر هدیه را رد می‌کند. می‌شنوید که می‌گوید برای آن پرتقال یک‌قاز هم ارزش قائل نیست. در اینجا بیننده‌ها ممکن بود بگویند: «اگر من به‌جای مرد لاغر می‌بودم، پرتقال را قبول می‌کردم» یا: «من هم ردش می‌کردم»، یا ممکن بود بپرسند: «چرا پرتقال را نمی‌گیرد؟» ولی واقعیت این است که بیننده‌ها فقط می‌گویند: «اولا هیچ کس بی‌سبب به کسی پرتقال تعارف نمی‌کند، ثانیاً کسی بی‌سبب پرتقالی را رد نمی‌کند.» اگر من نویسندهٔ این صحنه باشم، در صورتی که برایم محرز بشود که با طرح

31. Bühne ohne Kredit

این دو معما علاقه بیننده‌ها را بیشتر کرده‌ام، هردو سؤال را با کمال میل به‌جا می‌دانم. اما بیننده‌های ما مدتهاست که علاقه‌شان را از دست داده‌اند، چون تنها سؤالی که برایشان مطرح است این است: «چینین چیزی احتمال ندارد، پس چرا آن را به‌ما نشان می‌دهند؟» صحنه ادامه پیدا می‌کند. آنکه چاق است به‌آنکه لاغر است پرتقال را دوباره تعارف می‌کند. (بیننده‌ها ممکن بود بگویند: «طرف، شخصیت ندارد»، ولی در واقع می‌گویند: «احتمال این یکی دیگر خیلی کم است.») آنکه لاغر است نه‌فقط برای بار دوم هم پرتقال را رد می‌کند، بلکه تپانچه‌ای درمی‌آورد و مرد چاق را می‌کشد (در اینجا بیننده‌ها فی‌المثل نمی‌گویند: «چه کار زشتی!» یا: «انتظار این یکی را دیگر از مرد لاغر نداشتیم»، بلکه می‌گویند: «این دیگر بی‌مزگی محض است» و تئاتر را ترک می‌کنند). دوستان نویسنده به‌اوگفته بودند، برایش روشن کرده بودند که باید در مورد اینکه بین آن‌دونفر قبلا روابطی بوده، توضیح بدهد. ولی مگر گوشش بدهکار بود؟ مگر حاضر می‌شد دستورالعملهای گوستاو فرایتاگ[۳۲] را بخواند؟ وقتی هم که پای استدلال به‌میان آمد، طفره رفت و صرفاً این نتیجه راگرفت که به‌عقیدهٔ او در زندگی وضع همین است که دیدید.

۱۵ــ تجلیل از شا[۳۳]

۱ رعب شا

شا خود به‌تجربه دریافته و توصیه کرده است که: برای آنکه بتوانی

۳۲. Gustav Freytag ، ۱۸۹۵ ــ ۱۸۱۶، نمایشنامه‌نویس آلمانی؛ شهرت خود را بیش از همه مدیون کتابی است با عنوان «فن نمایشنامه‌نویسی» (Die Technik des Dramas)، که تحلیلی است در زمینهٔ قواعد ساختمان نمایشنامه (۱۸۶۳). اصول نظریهٔ «تئاتر بورژوائی» از اوست ــ م.

۳۳. Ovation für Shaw ، این مقاله در ۲۵ ژوئیه ۱۹۲۵ در روزنامهٔ «برلینر بورزن‌ـ کوریر» انتشار یافت. دو روز پیش از این تاریخ، برشت چند سطری برای همین روزنامه نوشته بود که همراه ←

دربارهٔ هر مطلب ممکن، واقعاً راحت و آزاد اظهار نظر کنی، باید ابتدا برترسی مادرزاد غلبه کنی، ترس از اینکه مباداگستاخت بدانند. خود او در همان اوایل کار، در برابر این امکان که در زمانی از عمرش، پرستشش کنند، برای خود مصونیت ایجاد کرد (و این نه به‌خاطر اینکه نخواسته باشد شهرتی کسب کند؛ برای او روشن بود که در دم و دستگاه یک‌آدم صادق، جای وسیلهٔ مهمی چون بوق و کرنای تبلیغات، به‌هیچ وجه نباید خالی باشد، و در هرمورد هم با کمال غرورشکسته‌نفسی را به کنار می‌گذاشت.)

شا، قسمت اعظم قریحه‌اش را صرف این کرده است که در دل مردم ترس بنشاند، تا به‌حدی که به‌پایش افتادن راگستاخی خود بدانند.

می‌بینید که شا رعب بر می‌انگیزد. رعب او رعبی است خارق‌العاده، و شا برای ایجاد آن، سلاحی خارق‌العاده را بکار می‌گیرد: شوخ‌طبعی[۳۴]را. این مرد خارق‌العاده ظاهراً براین عقیده است که در جهان، فقط و فقط از نگاه آرام و نفوذناپذیر مردم عادی باید ترسید، و برای این ترس، ضرورت تامی قائل است. این نظریه شا را از برتری طبیعی و بی‌چون و چرائی برخوردار می‌کند، و پیروی تزلزل‌ناپذیر او از همین نظریه است که باعث شده برای تمام کسانی که با او برخوردی داشته‌اند، چه‌در نوشته، چه‌در تئاتر و چه‌در حضور، این تصور محال باشد که شا می‌تواند بدون ترس از آن چشم نفوذناپذیر، عملی انجام دهد یا جمله‌ای برزبان بیاورد. و در واقع حتی جوانان هم، که قسمت اعظم قابلیتشان در مبارزه جوئی است، در برابر او حملات خود را به‌حداقل می‌رسانند، چون می‌بینند هر حمله‌ای به‌یکی از عادات‌شا، حتی به‌چیزی شخصی مانند پوشیدن فلان زیرپیراهن بخصوص، به‌شکست مفتضحانهٔ خود آنان منجر خواهد شد. از این گذشته، شا کسی است که بساط این عادت بی‌فکرانه را که در برابر هرچه شباهت به‌معبد دارد باید با صدائی نه‌بلند وشاد، بلکه آرام سخن گفت، برچیده است و ثابت کرده است که تنها موضع صحیح در قبال پدیده‌های براستی مهم،

با نوشته‌های عده‌ای دیگر، به‌مناسبت مراسم بزرگداشتی که مؤسسهٔ انتشارات س. فیشر (S. Fischer) برای برناردشای هفتادساله ترتیب داده بود، به‌چاپ رسید. — منظور از «نویسندگان جوان» و «نسل جوان امروز»، که در این مقاله به‌آنها اشاره می‌شود، به‌احتمال قوی دوستانی هستند نظیر آرنولد برونن، اریش انگل و آلفرد دوبلین (A. Döblin) — م.

34. Humor

بی‌قیدی (گستاخی) است، چون تنها همین موضع است که توجه راستین و تمرکز کامل ذهن را ممکن می‌سازد. اینها را که در نظر بگیریم، می‌بینیم که شا به‌چه حد از آزادی شخصی رسیده است.

رعب شا در این است که هر انسانی را محق می‌داند در هر مورد رفتار صادقانه و منطقی و شوخ طبعی داشته باشد، حتی اگر این رفتار رنجش و اعتراض برانگیزد. شا درست می‌داند که چقدر جرأت می‌خواهد تا بتوان دربارهٔ چیزهای مضحک خندید، و چقدر جدی بودن لازم است تا بتوان چیزهای مضحک را تشخیص داد. شا، مانند تمام کسانی که هدف مشخصی دارند می‌داند که، از طرف دیگر، آنچه بیش از همه وقت را تلف می‌کند و مانع تمرکز ذهن می‌شود، آن نوع جدی بودنی است که در حال حاضر در ادبیات، متداول است. (او به عنوان کسی که برای تئاتر چیز می‌نویسد، مانند ما جوانها می‌داند که نوشتن برای تئاتر باید با پاک‌لوحی توأم باشد، و تمایلی هم ندارد که در این مورد ظاهرسازی کند، و پاک‌لوحی را تمام و کمال بکار می‌گیرد. شا تا آنجا که تئاتر ظرفیتش را دارد تفریح بارش می‌کند، و تئاتر این ظرفیت را به‌حد **زیادی** دارد. چیزی که مردم را به‌طرف تئاتر می‌کشاند، در جمع که نگاه کنیم، مهملاتی است که برای مسائل واقعی مورد علاقهٔ نمایشنامه نویس پیشرفته، یعنی برای آنچه ارزش واقعی آثار او را تشکیل می‌دهد، حکم بوتهٔ آزمایش را دارند. این است که مسائل مطرح شده از جانب او، باید چنان پرمایه باشند که او بتواند بی‌هیچ ملاحظه‌ای نسبت به‌آنها مرتکب گناه شود، و همین گناه است که در میان مردم خواستار دارد.)

۲ از شا در برابر دلگواهیهای بدبینانه‌اش جانبداری می‌شود

گمان می‌کنم نظری را که شا اخیراً راجع به نمایشنامه بیان‌آورده به خاطر داشته باشم. گفته است که درآینده، مردم دیگر برای آنکه چیزی بفهمند به تئاتر نخواهند رفت. لابد منظورش این بوده: برگردان صرف واقعیت، برخلاف انتظار، این تأثیر را در تماشاگر نمی‌گذارد که گوئی در برابر حقیقت قرار گرفته است. اگر چنین باشد، جوانها با نظر شا موافقند، و من باید تأکید کنم که آثار نمایشی خود شا، درست به‌این سبب آثار نسل او را تحت الشعاع قرار داده‌اند که بی‌پروا به‌فهم متوسل

می‌شوند. دنیای شما دنیائی است متشکل از عقاید. سرنوشت نقشهای او عقیدهٔ آنهاست. شما برای آنکه نمایشنامه‌ای بوجود بیاورد، درگیریهائی را ابداع می کند که به‌نقشهایش فرصت می‌دهند عقایدشان را هرچه روشن تر ابراز کنند و رو در روی عقاید ما قرار دهند (این درگیریها برای شما همیشه تازگی دارند؛ در اینجا نوطلبی برایش مطرح نیست. یک رباخوار واقعاً عادی، برای او ارزش طلا را دارد؛ می‌بینی دختری وطن پرست را وارد داستان می کند و تنها به همین اهمیت می‌دهد که داستان این دختر، تا آنجا که ممکن است برایمان مأنوس باشد و بدفرجامی آن رباخوار، تا آنجا که ممکن است عادی و مطلوب، تا بتواند عقاید پوسیدهٔ ما را دربارهٔ این سنخها، و از همه مهمتر دربارهٔ عقاید آنها، از کنه ضمیرمان بیرون بکشد.)

نقشهای او تمام خصایص خود را شایدمدیون لذتی باشند که شا از برهم ریختن تداعیات ما می‌برد. شا می‌داند که ما این عادت نابجا را داریم که صفات یک سنخ معین را زیر یک عنوان شاخص قرار بدهیم. یک رباخوار در تصور ما آدمی است جبون، آب زیر کاه و سنگدل. لحظه‌ای به‌ذهنمان نمی‌رسد به‌او اجازه بدهیم فی‌المثل پرجرأت باشد، یا مغموم یا نازك دل. ولی شا این اجازه را به‌او می‌دهد.

و اما قهرمان. پیروان کم‌مایهٔ شا از این عقیدهٔ جانبخش او که می‌گوید قهرمان، شاگرد نمونه نیست، و قهرمانی هم معجون بی‌مسما ولی پرجوشی از صفات سخت معارض است، در کمال کج سلیقگی نتیجه گرفته‌اند که اصولا قهرمان و قهرمانی وجود ندارد. گرچه این هم از دید شا بی‌اهمیت است، ولی بنظر می‌رسد که او، زیستن در میان مردم عادی را از زیستن در میان قهرمانان، مفیدتر می‌داند.

وقتی شا دست به‌تألیفی می‌زند، از هر جهت علنی کار می کند. باکی ندارد از اینکه کارش مدام از طرف مردم وارسی شود. برای آنکه قضاوت خود را مؤکد کند، وارسی کارش را میسر می کند: خود او مدام بر خصوصیات و سلیقه‌های خاص خود، و حتی بر ضعفهای (کوچك) خود تکیه می کند. برای این روش باید از او متشکر بود. نسل جوان امروز، حتی آنجا که عقایدشا با عقایدشان تضاد کامل دارد، با میل به‌گفته‌هایش گوش می‌دهد، چون شا آدم خوبی است، و چه صفتی بالاتر از این می‌توان برای کسی تعیین کرد؟ علاوه بر این، زمان او ظاهراً زمانی است که عقاید را بهتر ضبط می کند تا احساسها

وحالات عاطفی را. وگویا از تمام آنچه در این عصر ضبط می‌شود، عقاید از همه پایاتر خواهند بود.

۳ آنچه واگیر دارد: تفریح

می‌دانید که از خصایص نویسندگان اروپائی یکی این است که مشکل می‌توان از نظریاتشان با خبر شد، ولی گمان می‌کنم نظر آنان مثلا دربارهٔ ادبیات کمابیش یکی است، و آن اینکه: نوشتن کاری است حزین. شا، که نظرش راجع به هیچ یک ازمسائل پهنهٔ گیتی مخفی نمانده‌است، در این طرزفکر هم با همکارانش تفاوت دارد. (میان او و بقیهٔ نویسندگان اروپائی تقریباً در هر زمینه‌ای اختلاف نظر عظیمی هست که به‌حد کافی بچشم نمی‌آید، زیرا دیگران، حتی آنجا که نظری دارند به‌بیانش نمی‌آورند، و این البته تقصیر شا نیست، بلکه حد-اکثر کیفیتی است که عذابش می‌دهد.) در هر حال، شا دست کم در این یک مورد با من موافق خواهد بود که **بامیل** می‌نویسد. بر سر او جائی برای تاج خارشهیدان[۳۵] نمی‌توان سراغ کرد. فعالیت ادبی، او را به هیچ روی از زندگی منفک نمی‌کند. بلکه برعکس. نمی‌دانم این معیاری برای تعیین قریحه هست یا خیر، فقط می‌توانم بگویم که تأثیر این نشاط تقلید ناپذیر و این سر حال بودن واگیردار، خارق‌العاده است. شا براستی موفق شده است این تصور را ایجاد کند که سلامت روحی و جسمی‌اش، با هرجمله‌ای که می‌نویسد بناچار افزایش می‌یابد. خواندن آثار او شاید نشئه شراب ندهد، ولی سخت سالم است، و این واقعیتی است که انکار نمی‌پذیرد. دشمنان او (بدنیست راجع به اینها هم چیزی بگویم) فقط کسانی می‌توانند باشند که ارزش چندانی برای سلامت قائل نیستند.

راجع به‌افکارشا در حال حاضر حتی یک فکر را هم که شاخص او باشد نمی‌توانم بیاد بیاورم گرچه می‌دانم که از این حیث غنی است. ولی در عوض می‌توانم افکار بیشماری را ذکر کنم که او به‌عنوان افکار شاخص دیگران کشف کرده است. در هرحال، به‌گمانم او هم بر این عقیده است که نحوهٔ تفکر او را باید از فکر او مهمتر دانست. و این وزنه‌ای است به‌نفع مردی چون او.

اگر اشتباه نکرده باشم، افکارشا در اطراف نظریهٔ تکاملی که به‌عقیدهٔ او با

۳۵. اشاره است به‌تاج خار عیسی مسیح (یوحنا، باب نوزدهم، ۵) — م.

نظریهٔ تکامل دیگر و کم ارزش تری متفاوت است دور می‌زند. به هر جهت، در آثار شا ایمان به‌قابلیت بی‌حدوحصر بشر برای اصلاح پذیری، نقش عمده‌ای را بازی می کند. وقتی که من، منی که با هیچ کدام از این دو نظریه آشنائی کافی ندارم، بی‌هیچ پیرایه‌ای معترف می‌شوم که کورکورانه و در بست از نظریهٔ شا پیروی می کنم، این اعترافم باید حکم بزرگداشتی صمیمانه را نسبت به برنارد شا داشته باشد. زیرا به‌نظر من، به‌مردی که از تیزبینی وسخن دانی وصراحت لهجه‌ای این چنین برخوردار است، می‌توان بطور مطلق اعتماد کرد. و اصولا هم عقیده دارم که در هر زمانی و در هر موقعیتی، قدرت یک گفته از کار رفت آن، و تحرك یک انسان از جهت فعالیت او، همیشه مهمتر است. (۲۵ ژوئیه ۱۹۲۶)

۱۶— [ارزش مصالحی][۳۶]

۱ رضایت

امروزه، ارائه چیزی کاملا نو با بی‌علاقگی شدید و همه جانبه روبرو می‌شود. این بی‌علاقگی، که در هر زمینه‌ای مشهود است، از جانب کسانی است که دیدن چیزهای قدیمی در آنان احساس مطبوعی برمی‌انگیزد. از طرف دیگر، کسانی که از چیزهای قدیمی بیزارند، بر این عقیده‌اند که مشمئز کننده‌ترین منظرهٔ ممکن، قیافهٔ کسانی است که راضی هستند؛ این را به نظر من می‌توان به‌آسانی درك کرد.

۲ ارزش مصالحی

از آنجا که رومیها باسواد بودند ولی واندلها[۳۷] بی‌سواد، راجع به کارهای دستهٔ اخیر منحصراً گزارشهای رومی در دست است. اگر قضاوت خود را بر پایهٔ

۳۶. Materialwert ، بخشهای این نوشته، به‌توسط ویراستار متن آلمانی به‌این شکل تنظیم شده است — م.

۳۷. Die Vandalen، یکی از اقوام ژرمنی — م.

این گزارشها بنا کنیم، به‌این نتیجه می‌رسیم که واندلها نسبت به زیبائی، تنفری شدید و آمیخته به‌تعصب در خود احساس می کرده‌اند و یا یک رشتهٔ معین هنری مخالفت می‌ورزیده‌اند، یا دست کم از هنر بطور اعم منزجر بوده‌اند. اما من گمان نمی کنم چنین بوده باشد. عامل اصلی به‌نظر من حداکثر بی‌خیالی بوده است. گذشته از این، به نظر من واندالها بـه اشیا قدیمی و ذیقیمت تا حدی به‌عنوان مصالح نگاه می کردند. چوب، فی‌المثل، برای آنان حکم هیزم را داشته، به حکاکی روی آن اعتنائی نداشتند. (برای آنکه آلمانیها بتوانند کلیسای جامع رمس[۳۸] را برای بمباران انتخاب کنند، شم هنری خاصی لازم بود که واندالها بدون شک فاقد آن بوده‌اند.) منظورم از آنچه گذشت این است که رفتار واندالها را در قبال میراثهای فرهنگی، فقط و فقط می‌توان گستاخانه خواند.

در مفهومی «بلند» شاید بتوان به‌ما ایراد گرفت (و اصولا نتیجه‌ای که از دیدگاهی «بلند» گرفته می‌شود غلط است) که ما به‌واندال‌گری[۳۹] از زاویه‌ای اخلاقی و معنوی نگاه نمی کنیم بلکه تـوجهمان صرفاً معطوف بـه اخذ این نتیجه است که تنها گستاخی است که انسان را به ارزش مصالحی اشیا می‌رساند.

روشنتر بگویم و دشمن بخرم: من چندی پیش در یکی دو جمله، اثر سترگ هبل، «هرودس و ماریامنه»[۴۰] را قراضه نامیدم. (باید خاطرنشان کنم که یک شیء قراضه برای من گیرائی خاصی دارد. من برای در شکه‌ای اوراق و بی‌مصرف، ارزش بیشتری قائلم تا برای درشکه‌ای سالم، چون ارزش مصالحی‌اش بیشتر است.)

بلافاصله پس از آن، شخصی در یکی از مجله‌های ادبی استدلالهائی ادبی علیه هبل ارائه کرد، با دقتی تـام و بسیار سنگین و رنگین. باید تأکید کنم که این کار به‌طرز جدیی صورت گرفت و مردک را در واقع باید برای آن به‌توپ بست. خود من مدتها بود که می‌خواستم «هرودس و ماریامنه» را به‌اجرا

38. Reims 39. Vandalismus

۴۰. Friedrich Hebbel ، نمایشنامه‌نویس معروف آلمانی (۱۸۶۳ — ۱۸۱۳)، از حیث تاریخ نمایشنامه‌نویسی میان دو جنبش ادبی آلمان، ایده‌آلیسم و رئالیسم، قرار دارد. در تراژدیهای خود، صورتبند شخصیتهای بزرگ است و تنهائی آنان را ناشی از رابطهٔ مختل شدهٔ میان فرد و الوهیت می‌نمایاند. در اوایل این قرن، آثار او را الگوی کارهای ایبسن، سترینبرگ، و اکسپرسیونیستها می‌دانسته‌اند. یکی از تراژدیهای بسیار معروف او Herodes und Mariamne است — م.

درآوردم. بدیهی است که صرفاً به‌ارزش مصالحی آن فکر می‌کردم، یعنی به‌واقعهٔ زمخت آن، و احتمالا با حذف پردهٔ آخر. از این دید مثبتم بود که گستاخی‌ام سرچشمه می‌گرفت. اینکه دربارهٔ فریدریش هبل بی‌مقدار، پنجاه‌سال بعد نظری حاکم باشد جز آنکه پنجاه سال پیش بوده است یا نه، مسأله‌ای است بی‌رحجان که دردی را هم دوا نمی‌کند. مهم شاید تنها این باشد که تماشاگران ما، به علت احساس حرمتی مضر نسبت به اینگونه نمایشنامه نویسان، حرمتی که جز بی‌ملاحظگی و جانورخوئی چیزی نیست، نمی‌توانند دست کم از ارزش مصالحی آثار آنان طرفی ببندند. برای مثال نمایشنامهٔ «والنشتاین»[۴۱] را در نظر بگیریم (تا خوانندگانی هم که تا اینجا طرف خطاب نبوده‌اند از گفته‌هایم بی‌نصیب نمانند). این اثر، گذشته از ارزش موزه‌ای‌اش دارای ارزش مصالحی قابل ملاحظه‌ای است؛ مثلا واقعهٔ تاریخی‌اش بد تقسیم‌بندی نشده، و اگر تکه‌های درشتی از متن آن را درست خلاصه کنی و مفهوم دیگری به‌آنها بدهی، دست‌آخر چیزی عایدت می‌شود. «فاوست» هم وضع مشابهی دارد. آخر چطور می‌خواهید از یک طرف این چیزها را با دلیل و برهان از میان بردارید و یکسره طردشان کنید، و از طرف دیگر رپرتوار یک تئاتر را پر کنید؟ جانب دیگر قضیه این است: به‌چه‌حقی می‌خواهیم این یادگارهای تاریخی دیدهای هنری گذشته را بدون توجه به مسؤولیتی که نسبت به‌معاصران داریم، همینطور یکپارچه قبول کنیم؟ درست است که سرشار از قریحه و استعدادند، ولی مگر برای تئاترهای دیگری نوشته نشده‌اند؟ آیاما کوچکترین آشنائی با دلایلی که برای دفاع از آنها لازم است، داریم؟

۳

ناگفته نماند که طبقهٔ بورژوا (این طبقه آنقدر وظایف چندجانبه تقبل کرده‌است که در غالب موارد حتماً باید دستاویزی مطمئن داشته باشی تا بتوانی نظرهایش را راجع به‌آنچه می‌کند کشف کنی)، همیشه برسر واندال‌گریهای خود کلاه شرعی گذاشته است. کارگردانی که مطبوعات از او به‌عنوان رهبر واندال‌گری در

۴۱. Wallenstein ، نمایشنامهٔ شیلر — م.

تئاتر تجلیل می‌کنند، لئوپولد یسنر[۴۲] است. این کارگردان با دستکاریهای سنجیده و ترکیبهای مؤثری که در صحنه‌های آثار کلاسیک صورت می‌دهد، به‌این آثار، یا دست‌کم به‌آن قسمتهائی از آنها که درک معنی‌شان دیگر برای اهل تئاتر ممکن نیست، معنائی جدید می‌بخشد. پس، توجه او در واقع معطوف به ارزش مصالحی این نمایشنامه‌هاست. اما در این مورد، طبقهٔ بورژوا مسألهٔ مالکیت را که حتی در معنویات هم برایش نقش (بسیار مضحک)ی را دارد، به‌این صورت حل می‌کند: نمایشنامه را با اضافهٔ ملکی به آن شخصی نسبت می‌دهد که در ازای صفت «باشهامت»، مسؤولیت را به‌گردن می‌گیرد. به‌این ترتیب، «فاوست» گوته می‌شود «فاوست» یسنر، و این — از نظر اخلاقی که نگاه کنیم — البته تفاوت زیادی با سرقت ادبی ندارد. چون، حتی اگر این طبقه نخواهد قبول کند که بهترین تئاترهای آلمان برای بهترین اجراهای خود قسمتهائی از آثار کلاسیک را به‌صورت سرقت ادبی بکار می‌گیرند، این مطلب را دیگر باید بپذیرد که جدا کردن اندامهای یک اثر ادبی — از دیدگاه طبقهٔ بورژوا که نگاه کنیم — طبعاً نوعی سرقت ادبی است، خواه از قسمتهای جداشده استفاده شده باشد، خواه از قسمتهای باقی‌مانده. استفادهٔ عملی و بی‌ملاحظه‌ای که به‌این ترتیب از مفهوم جدید و جمعی مالکیت می‌شود، یکی از فضایل معدود ولی مهمی است که تئاتر بورژوائی را از ادبیات آن مترقی‌تر کرده است (صحبت دربارهٔ دستآوردهای مسلم پاره‌ای از نویسندگان در زمینهٔ سرقت ادبی را به‌وقتی موکول می‌کنم که دستآوردهای خودم در این زمینه، اهمیت بیشتری کسب کرده باشند).

۴۲. Leopold jessner (۱۹۴۵ – ۱۸۷۸)، کارگردان معروف آلمانی در سالهای بیست. از ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۰ سرپرستی شناتس تئاتر (Staatstheater) برلین را برعهده داشت. در اوایل این مدت، اجراهائی خشک و ضدواقعی‌گرا از آثار کلاسیک بدست می‌داد (مثلا از «ویلهلم تل» شیلر و «ریچارد سوم» شکسپیر). در سالهای بعد مجدداً به‌واقعی‌گرائی روی آورد («والنشتاین» شیلر، «هرودس و ماریامنه» هبل، و «هملت»). برشت از اجرای «ادیپ» او در ۱۹۱۹، به‌سبب «داستانی» بودن و «گزارشی» بودن آن تجلیل کرده است (نگاه کنید به مقالهٔ شمارهٔ ۲۸) — م.

۱۷— [آثار کلاسیک را امروزه چگونه باید بازی کرد؟][۴۳]

وقتی که در زمانی نه چندان فاسد، چیزی که نه‌چندان فاسد بوده شروع به‌فاسدشدن می‌کند، می‌بینی فکر و ذکر همهٔ افراد فعالی که شاهد جریان هستند، این است که آن چیز را هرچه فاسدتر کنند تا هرچه زودتر به گورش بفرستند. واقعیت تئاتر امروز هم همین است: فعالیت آنانکه در کار تئاتر دستی دارند تقریباً بدون استثنا محدود به‌این شده است که تئاتر را مفتضح‌تر کنند. به‌نظر من، اگر روزی کسانی که علاوه بر جبر زمان در زوال (چاره‌ناپذیر!) این تئاتر مقصرند، تحت تعقیب قرار بگیرند، تنها عدهٔ معدودی خود را داوطلبانه معرفی خواهند کرد — به‌جز ما. ما خود را در این زوال به‌نحو بارزی سهیم می‌دانیم. ما با اجرای همین چند نمایشنامهٔ خود توانسته‌ایم کاری کنیم که مجموعهٔ کاملی از موضوعات پیش از انقلاب، و علاوه بر این، دم و دستگاه کامل یک روانشناسی حاضر و آماده، و تقریباً همهٔ آنچه با «جهان بینی» ربط می‌یابد، گیرائی خود را برای عدهٔ زیادی از هنرپیشگان و تعداد کمتری از تماشاگران، از دست بدهند. (پیسکاتور، پس از اجرای خود از نمایشنامهٔ «راهزنان»، به‌من گفت می‌خواسته به مردمی که تئاتر او را ترک می‌کنند بفهماند که ۱۵۰ سال، مدت زمان ناچیزی نیست.[۴۴]) گذشته از فعالیت جوانها در زمینهٔ نمایشنامه نویسی، که به رغم خرابکاریهای ناشی از اوضاع فاسد، در بسیاری از مردم میل خطرناکی به افکار

---

۴۳. Wie soll man heute Klassiker spielen? این مقاله پاسخی است به نظرآزمائی روزنامهٔ «برلینر بورزن-کوریر» در دسامبر ۱۹۲۶. هیأت تجریریهٔ روزنامه، پرسشهای زیر را برای شخصیتهای برجستهٔ تئاتر و ادبیات مطرح کرده بود: «به‌نظر شما امکانات ارائه رپرتوار کلاسیک در تئاتر معاصر کدامند؟ آثار قدیم را به چه نحو می‌توان تغییر داد؟ آغاز خودسری در این تغییرات در کجا خواهد بود؟ تغییر قشر تماشاگران چه نقشی در اجرا یا تغییر برنامه‌های تئاتر خواهد داشت» — م.

۴۴. اروین پیسکاتور (Erwin Piscator) کارگردان بسیار معروف آلمانی، در اجرای خود از این نمایشنامهٔ شیلر (۱۹۲۶) بر جنبه‌های سیاسی و استنادی نمایش تأکید زیادی کرده بود و نقش دوم نمایشنامه، شپیگل برگ (Spiegelberg) را به‌صورت یک انقلابی تمام عیار درآورده بود. — در مقاله‌های بعد، برشت از او و کارهایش مشروح‌تر سخن خواهد گفت. رجوع کنید در درجهٔ اول به‌مقالهٔ شمارهٔ ۴۵ — م.

جدید و ماجراجویانه برانگیختند و ضربهٔ مرگباری به‌پیکر تئاتر قدیم زدند، تنها حضور چند نفر از آنان در تالار کافی بود تا این تئاتر دچار دستپاچگی شود. تئاتر در برابر این چهره‌های ناراضی و نامطلوب، که مبین انزجار یک نسل تمام نسبت به‌طرز فکرهای قدیمی بودند، ضمن اجرای برنامه‌های متعارف خود، که تا آن زمان در موفقیتشان شک نبود، به‌عدم اطمینانی سخت دلپذیر گرفتار شد و از طریق یک رشته آزمایشهای بی‌معنی به چاره‌جوئی برخاست، آزمایشهائی که انجام آنها در تئاترهای سابق، تنها می‌توانست حکم تهوری بی‌جا را داشته باشد. ابداعات را شروع کردند، و من فکر می‌کنم از این به بعد هم ادامه‌اش خواهند داد. اما ابداعاتی که بر شاخه‌های شکننده صورت می‌گیرند، لطف خاصی دارند، چون کسانی که بر این شاخه‌ها نشسته‌اند فقط می‌توانند اره اختراع کنند. می‌نشینند و مدام طرحهای نو می‌ریزند ولی دست‌آخر متوجه می‌شوند باز هم اره از کار درآمده است. مدام می‌خواهند بر خود تسلط پیدا کنند ولی میل باطنی‌شان قوی‌تر از آنی است که تصورش را کرده‌اند: ناگهان می‌بینند باز هم مشغول بریدن شاخه‌ها بوده‌اند. هر اجرائی که اینها از یک نمایشنامهٔ پرسابقه و همواره موفق بدست می‌دادند، شباهت به پرش مرگبار بندبازی را داشت که در برابر چشمهای تماشاگرانی هیجان‌زده صورت می‌گرفت. و عاقبت هم به‌ثبوت رسید که درخت رپرتوار کلاسیک تئاتر آنها، با همهٔ کوششهائی که می‌کرده‌اند تا آبی به‌تنهٔ خشکش برسانند (و هر بار نتیجهٔ معکوس می‌گرفتند)، چنان پوسیده و موریانه‌زده است که هر نجاتی اصولا محال است. اینها دیگر واقعاً جرأت نمی‌کردند این برنامه‌ها را باشکل قدیمی‌شان به‌روزنامه‌خوانهای بالغ عرضه کنند. تنها چیزی که می‌توانست به‌درد بخورد، موضوع نمایشنامه‌ها بود. (در عصر ما جای نمایشنامه‌های کلاسیکی که حتی ارزش مصالحی هم ندارند در زباله‌دانیهاست.) ولی آنچه پس از این مرحله، لازمهٔ تنظیم کردن و اثربخش کردن موضوع نمایشنامه‌ها بود فقط و فقط نقطه‌نظرهای جدید بود. و اینها را فقط و فقط از آثار معاصران می‌شد کسب کرد. با استفاده از یک نقطهٔ نظر سیاسی، ممکن بود فلان نمایشنامهٔ کلاسیک را به‌چیزی مفیدتر از عشرتکدهٔ خاطرات تبدیل کرد. نقطه نظرهای دیگری هم هست که آنها را هم فقط در آثار معاصران می‌توان یافت. بی‌پرده بگویم: تا زمانی که تئاتر قادر نباشد نمایشنامه‌های معاصران را به‌طرز مؤثری به‌روی صحنه بیاورد، اجرای اثری از شکسپیر سربه‌سر

بی‌معنی است. طفره‌رفتن بی‌فایده است. در این هم نویدی نبینید که فقط نقطه نظرها را از نمایشنامه‌های جدید بگیرید و در نمایشنامه‌های قدیم بگنجانید. راه حل این نیست. من آیندهٔ کسانی را که می‌خواهند از مشکلات محتوم این عصر بی‌صبر بگریزند تاریک می‌بینم. (۲۸ دسامبر ۱۹۲۶)

۱۸ــ پیشگفتاری برای «مکبث»[۴۵]

عده‌ای از دوستانم صریح و صادقانه به‌من گفته‌اند که به‌هیچ وجه نمی‌توانند به نمایشنامهٔ «مکبث» علاقه‌مند شوند. گفته‌اند از مهملات این ساحره‌ها سر در نمی‌آورند و اصولا هم حالات شاعرانه را مضر می‌دانند چون افرادشان را از ایجاد نظم در جهان باز می‌دارد، و هم اینکه تجلیلی چنین عام از زمینهای بایر را، آن هم در عصری که لازم است تمام نیروهای بشری صرف مجاب کردن مردم شود تا به تولید غله بپردازند یکسره بی‌جا می‌دانند و معتقدند که زمین بایر را به کشتزار تبدیل کردن و قاتلین را به‌سوسیالیست، هم مفیدتر است و هم شاعرانه‌تر. این ایرادها را باید جدی گرفت، زیرا کسانی آنها را بر زبان می‌رانند که از تازه نفس ترین افرادند و حتماً باید به تئاتر رفتن ترغیبشان کرد. در بحث با این افراد از زیبائی‌شناسی نمی‌توان کمکی گرفت، گرچه فرهنگ ما از این حیث غنی است و تا به‌حال دست کم پنج تا ده کتاب در این زمینه نوشته‌ایم.

هر کس نمایشنامهٔ «مکبث» را ورق بزند متوجه می‌شود که این اثر، جز در یکی دو مورد، در برابر نقد معاصر تاب مقاومت ندارد. نمی‌خواهم به‌شرح این واقعیت بپردازم که فی‌المثل روانشناسی جنائی ما راه استفاده از وسایل بسیار ظریف‌تر و دقیق‌تری را آموخته است. عصری که آثار نمونهٔ جنبش طبیعی‌گرائی قرن نوزدهم و پیشرفت علم را دیده است دیگر در این نمایشنامه مطلبی قابل

---

۴۵. "Vorrede zu "Macbeth"، این نوشته را برشت به‌عنوان مقدمه‌ای بر اجرای نرازدی «مکبث» در رادیو برلین ایراد کرد (۱۴ اکتبر ۱۹۲۷). تنظیم نمایشنامه برای رادیو به‌وسط او و با همکاری آلفرد براون (A. Braun) کارگردان انجام شده بود ــ م.

گفتن نمی‌بیند.

از اینکه بگذریم، «مکبث» حتی به‌عنوان نمایشنامه هم طبقه‌بندی درستی ندارد و اصولا فاقد تمرکز است. این را با کمال میل حاضرم در این چند دقیقه‌ای که به‌اجرای نمایشنامه مانده است برایتان ثابت کنم.

در وهلهٔ اول می‌خواهم توجهتان را به‌فقدان ترس‌آور منطق در این اثر جلب کنم که ظاهراً شاخص طرح کلی و اولیهٔ آن هم بوده است.

مثلا، در ابتدای نمایشنامه وقتی که برای ژنرال بانکو[۴۶] پیشگوئی می‌شود که اخلافش شاه خواهند شد، این امر که آنها در واقعیت تاریخ براستی به‌پادشاهی می‌رسند، نمی‌تواند ارتباطی به‌مطلب داشته باشد، چون در این نمایشنامه به‌هرحال شاه نمی‌شوند. البته اگر بنای تمامی نمایشنامه بر این نمی‌بود که قسمت دیگر همین پیشگوئی، یعنی اینکه مکبث شاه خواهد شد، به‌وقوع بپیوندد، ایرادی نبود. ولی وقتی می‌پذیریم که زیبائی‌شناسی در نوشتن یک اثر نمایشی نقشی دارد، آن وقت ناچاریم به‌بینندهٔ این نمایشنامه حق بدهیم امیدوار و منتظر باشد که، قبل از پایان نمایش، پسر بانکو هم شاه شود، چون قرارشده است بیننده قبول داشته باشد که پیشگوئیهای این نمایشنامه — همانطور که در مورد مکبث صورت می‌گیرد —، به‌وقوع بپیوندد. اما در عوض چه می‌بینیم؟ می‌بینیم که ملکم[۴۷]، پسر دانکن[۴۸] شاه مقتول، به‌سلطنت می‌رسد، و بیننده، پس از آنکه این امید را در دلش نشانده‌اند که پسر بانکو را بر تخت شاهی ببیند، متوجه می‌شود کلاه سرش گذاشته‌اند. پسر بانکو، فلیانس[۴۹] است. بانکو که کشته می‌شود، فلیانس فرار می‌کند و مکبث سخت می‌نالد از اینکه موجبی جدی، که همین فلیانس باشد، برای دغدغهٔ خاطرش پیدا شده است. مکبث به‌همان اندازه از وقوع پیشگوئی مطمئن است که بیننده. ولی فلیانس، که دربارهٔ فرارش هیاهوی بسیار بپا می‌شود، بعداً دیگر غیبش می‌زند. تنها فرض ممکن این است که نویسنده فراموشش کرده باشد، یا هنرپیشه‌ای که نقش فلیانس را بازی می‌کرده، چنان بد بوده است که نمی‌بایست در کرنشهای آخر نمایش شرکت کند. بسیار خوب، بگوئید ببینم، آیا اجباری داریم که ثمرهٔ این

46. Banquo
47. Malcolm
48. Duncan
49. Fleance

بی‌مبالاتی را سیصد سال تمام از دوستانمان مخفی نگه داریم؟ می‌بینید که ناچارم به‌دوستانم حق بدهم: هیچ اجباری نداریم.

شکی نیست که «مکبث»، جز در یکی دو مورد، در برابر توقعات معمول نقد تئاتر معاصر، تاب مقاومت ندارد. و من گمان می کنم با این ادعا که حتی در برابر خود تئاترهای معاصر هم تاب مقاومت ندارد نیز، زیاده روی نکرده باشم. درست نمی‌دانم، اما گمان می کنم که این نمایشنامه، لااقل در پنجاه سال اخیر، در هیچ یک از تئاترهای ما و با هیچ یک از ترجمه های ما و مطابق با هیچ یک از برداشتهای کارگردانان ما، نتوانسته است توفیقی حاصل کند. بخصوص قسمت میانی آن، یعنی آن رشته از صحنه‌هائی که مکبث را در پیچ و خم اقداماتی خونین ولی بی‌امید گرفتار می کند، در تئاتر، در تئاتری که ما داریم، ارائه شدنی نیست، درحالی که درست همین قسمت است که بی‌شک مهم‌ترین صحنه های نمایشنامه را در بر دارد. راجع به‌اینکه چرا این قسمت ارائه شدنی نیست، حتی به‌صورت نسبتاً کامل هم نمی‌توانم در این جا صحبت کنم. از جمع علتها تنها تکیه می کنم به‌آنچه به نظر من علت اصلی می‌آید.

دیدیم که در این اثر با نوعی فقدان منطق روبرو هستیم، با نوعی خود کامگی لجام‌گسیخته که همهٔ عواقب فنی ناشی از عدم تمرکز را در اجرای نمایشنامه به‌جان می‌خرد. این نوع خاص فقدان منطق در رویدادها، و اختلالی که به‌دفعات در سیر حادثهٔ تراژیک نمایشنامه می‌بینیم، خصیصهٔ تئاتر ما نیست، فقط خصیصه زندگی است.

اگر نمایشنامه های شکسپیر را، که با خیال راحت می‌توانیم اعتبار برایشان قائل شویم، به‌دقت نگاه کنیم، متوجه می‌شویم که زمانی، تئاتری موجود بوده است که با زندگی، رابطه‌ای سوای آنچه امروز بین تئاتر و زندگی هست داشته. آلفرد دوبلین[۵۰]، داستان‌نویس بزرگ، درگفتگوئی این ایراد مهلک را به‌اثر نمایشی گرفت که محال است بتوان در این نوع اثر، زندگی را

---

۵۰. Alfred Döblin (۱۹۵۷ – ۱۸۷۸)، از معروفترین داستان‌نویسان و نمایشنامه‌نویسان و مقاله‌نویسان این قرن آلمان، و از دوستان برشت. تحت تأثیر نویسندگانی چون جیمز جویس و دوس پاسوس، با قالب داستانهای خود به‌آزمایشهائی دست زد که برای تجدید حیات رمان آلمانی در قرن بیستم، حائز اهمیت است. برشت در بسیاری از مقالات خود از او و جویس و کافکا، به‌عنوان نویسندگانی یاد می کند که با استفاده از فنونی خاص، موجب «بیگانه‌سازی» می‌شوند — م.

به‌طرزی حقیقی نمایش داد. به‌نظر او، اثر نمایشی اثری است بیشتر تصنعی تا هنری؛ در آن از حقیقت بی‌واسطه نشانی نیست؛ آنچه از اثری نمایشی دستگیر می‌شود، نه زندگی، بلکه فقط وضع روحی نویسندهٔ آن است. این نظر بی‌شک در مورد اجرای نمایشنامه در تئاتر هم صادق است، بخصوص نمایشنامه‌هائی که واقعهٔ آنها در سطح معنوی خاصی روی می‌دهد. همین نظر شاید در مورد آن قسمت از ادبیات نمایشی آلمان هم که تئاتر آلمان سبک خود را از آن گرفته است نیز صادق باشد.[۵۱] اما آثار شکسپیر، و به‌احتمال قوی تئاتر او نیز، لااقل به‌قالبی که توانائی ضبط حقیقت زندگی را دارد، بسیار نزدیک‌تر بوده است. شکسپیر، با عنصر داستانی[۵۲] که در آثارش نهفته است، با همین عنصری که برگردان تئاتری آنها را چنین دشوار می‌کند، قادر بود حقیقت زندگی را در آنها بگنجاند. تئاتر امروز برای آنکه بتواند درونمایهٔ واقعی، یعنی درونمایهٔ فلسفی آثار او را به‌نحوی مؤثر نشان دهد، تنها یک سبک را در اختیار دارد: سبک داستانی را.[۵۳]

---

۵۱. منظور ادبیات نمایشی دورهٔ کلاسیک آلمان است — م.

52. episches Element

۵۳. لفظ «داستانی» را مترجم در این‌جا و در سراسر ترجمه، به‌جای لغت episch بکار برده است. کلمهٔ «حماسی» که در نوشته‌های فارسی برای این اصطلاح استعمال می‌شود، چنانکه در همین مقاله و در مقالات دیگر (از جمله شماره‌های ۲۶ و ۴۳) به‌وضوح می‌بینیم، معادل مناسبی برای آن نیست. اصطلاح episch (و معادل انگلیسی آن epic) در نوشته‌های زیبائی‌شناختی اروپا، گذشته از معنای «مربوط به‌حماسه»، معنای عام‌تری نیز دارد که در ردیف اصطلاحهای «تغزلی» (lyrisch / lyric) و «نمایشی» (dramatisch / dramatic) قرار می‌گیرد. این سه اصطلاح ناظرند بر سه نوع اساسی و طبیعی آثار ادبی، یعنی «تغزل» (Lyrik / lyric poetry)، «داستان» (Epik / epic poetry) و «نمایش» (Drama / dramatic poetry). مشخصهٔ نهادی هریک از این سه نوع را در زبان آلمانی «عنصر تغزلی» و «عنصر داستانی» و «عنصر نمایشی» می‌خوانند (به‌ترتیب das Lyrische, das Epische, das Dramatische). این است که ترکیباتی نظیر «نمایشنامهٔ تغزلی» یا «داستان تغزلی»، فی‌المثل، به‌انواع خاصی اطلاق می‌شود که علاوه بر مشخصهٔ نهادی خود، عنصر دیگری را نیز در بر دارند. در این صورت، مراد از ترکیب «تئاتر داستانی» یا «نمایشنامهٔ داستانی»، تئاتر یا نمایشنامه‌ای خواهد بود که در آن از «عنصر داستانی» هم استفاده شود (و نه از ویژگیهای «حماسه» که خود یکی از انواع فرعی‌تر نوع ادبی «داستان» است) — م.

تئاتر شکسپیر، که ظاهراً هرگز مورد حمله قرار نگرفته و در نتیجه دست نخورده مانده است، می‌توانست بنای اجراهای خود را با خیال راحت بر این فرض بگذارد که بیننده نگران زندگی است و نه نگران نمایش یا نمایشنامه.

از ادبیات نمایشی دوران کمابیش صدسالهٔ زوال نمی‌خواهیم سخنی به‌میان بیاوریم؛[۵۴] درونمایهٔ فلسفی آن صفر است. ولی نویسندگان آثار نمایشی دوران اخیر، یعنی نمایشنامه نویسان دورهٔ کلاسیک هم، تنها در نشان دادن مطالعات فلسفی خود توانائی دارند تا در انعکاس درونمایه‌ای فلسفی در نمایشنامه‌های خود. بدبختی ادبیات ما، یا لااقل بدبختی ادبیات نمایشی ما در تفاوت عظیم میان ذکاوت و حکمت است. نمایشنامه نویسان آلمانی، مثلا هبل و قبل از او حتی شیلر، از همان زمانی که شروع به تفکر کردند، شروع کردند به‌ساختن. درحالی که شکسپیر به‌تفکر حاجتی ندارد. به‌ساختن هم حاجتی ندارد. این بیننده است که در آثار شکسپیر به‌ساختن می‌پردازد. شکسپیر هرگز سیر سرنوشت یک انسان را در پردهٔ دوم جور نمی‌کند تا بتواند پردهٔ پنجمی را امکان‌پذیر کند. در آثار او همهٔ چیزها مسیر طبیعی خود را طی می‌کنند. گسستگی پرده‌های او، گسستگی سرنوشت بشری را بازمی‌شناساند، زیرا گزارشگر کسی است که اعتنائی به تنظیم آنها ندارد تا افکاری را که جز پیش‌داوری نیستند، به‌استدلالی مجهز کند که از زندگی بهره‌ای ندارند. حماقت صرف است اگر بخواهی آثار شکسپیر را چنان اجرا کنی که روشن باشد. ابهام در طبیعت آثار شکسپیر است. شکسپیر فقط موضوع[۵۵] است و بس.

در آنچه گذشت، سعی من بر توضیح این واقعیت بود که برجسته‌ترین عناصر آثار شکسپیر، امروزه قابل اجرا نیستند چون با معیارهای زیبائی‌شناسی متعارف ما تضاد دارند و برای تئاترهای ما غیر قابل درک‌اند. و این جای بسی تأسف است، زیرا درست همان نسلی که برای یافتن امکان موجودیت، چاره‌ای جز دگرگون کردن اساسی‌ترین ارزشهای فکری معاصر را ندارد و در نتیجه، پسندیده‌ترین عملش امحای ادبیات کلاسیک از حافظهٔ خود است، درست همین نسل نسلی است که می‌توانست در آثار نمایشی شکسپیر، نمونهٔ تسلی‌بخشی از

---

۵۴. منظور ادبیات دوره‌های قبل از کلاسیک آلمان است، از اواخر قرن هفدهم تا اوایل هیجدهم — م.

55. Stoff

موضوع صرف بیاید.

(۱۴ اکتبر ۱۹۲۷)

۳

به‌سوی تئاتر معاصر
۱۹۲۷ تا ۱۹۳۷

۱۹ــ وضع تئاتر از ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۷

تئاتر امروز، چیزی صرفاً موقتی است. حتی اگر ادعا کنیم که این تئاتر تمایلی دارد به‌اینکه با معنویات، پس یعنی ازجمله با هنر، کمترین سروکاری داشته باشد، به‌خطا رفته‌ایم. خواست تئاتر امروز درواقع فقط سروکارداشتن با **تماشاگرانی** است که برای خود این تئاتر هم نامشخص‌اند، با جمعی مرکب از کسانی که یا پاک‌لوحی خود را با ورود به‌تئاتر از دست می‌دهند یا هیچ‌گاه پاک‌لوح نبوده‌اند. از این رو امید یأس‌آمیز تئاتر در حال حاضر این است که با سازش هرچه بیشتر، این جمع را برای خود نگه دارد، که البته کار مشکلی است چون **هیچ اشتهائی** در آنها نمی‌بیند و نمی‌داند در کدام مورد با آنها وارد سازش شود. شاید علاوه‌براین، امیدی هم داشته باشد به‌اینکه از راه این سازش درعین حال به‌یک **سبک** هم دست پیدا کند. در این صورت، سبک البته چیزی نخواهد بود جز نوعی فرصت‌طلبی در مقابله با جمع تماشاگران. وما، بی‌آنکه بخواهیم به‌ماهیت طبقاتی این تماشاگران، که نقش چنین عمده‌ای را برای تئاتر امروز بازی می‌کنند، کاری داشته باشیم باید بگوئیم که این جمع، به‌عنوان عاملی که بتواند سبکی نو را ممکن کند، از نظر ما طبعاً **مردود** است.

---

۱. Theatersituation 1917-1927 ، این نوشته پاسخی است به‌یک نظرآزمائی که در ۱۶ ←

درست است که آنکه برای تئاتر شوری در سر دارد امروزه دیگر نمی‌تواند سنخ قدیم تماشاگران را جدی بگیرد. اما اگر انتظار سنخ جدیدی را داریم، یک لحظه هم نباید فراموش کنیم که این سنخ جدید، باید تئاتر رفتن را از نو یاد بگیرد. و این به‌این معنی است که قبول اولین خواستهای او هم بی‌جا خواهد بود. چون اساس تبادل نظر در مورد این خواستها سوءتفاهم خواهد بود و بس. (اگر سیاه‌پوستی بیاید و یک ریش‌تراش برقی را، به‌جای استفاده از آن برای تراشیدن ریش، به‌عنوان تزئین به‌گردن بیاویزد، البته کاررفت تازه‌ای برای آن پیدا کرده است ولی این کاررفت، پیشنهاد معقولی برای اصلاح دستگاههای ریش‌تراشی نخواهد بود.)

ادعای آن چند کارگردان جدیدی که می‌گویند تغییرات آنها در نمایشنامه‌های کلاسیک به‌پیروی از خواستهای تماشاگرانشان صورت می‌گیرد به‌نظر من اساس درستی ندارد، چون واقعیت این است که این تماشاگران، **نمایشنامه‌های جدید** را تنها در صورتی می‌پسندند که آنها را **در قالبی هرچه قدیمی‌تر** ببینند. بنابر این، کارگردانی که پی‌برده است که تماشاگران هیچ نوع خواستی ندارند، موظف است که اولا توجه خود را از آنها برگیرد و ثانیاً به‌آثار پوسیدهٔ تئاتر قدیم، فقط و فقط چون مصالح کار نگاه کند، یعنی سبکهاشان را نادیده بگیرد، نویسنده‌هاشان را از یادها ببرد و مهر سبک عصرما را برپیشانی تمامی این آثار بزند که برای ادوار دیگری ساخته شده‌اند.

این سبک را **کارگردان** نباید از مغز کوچک خود، بلکه از **آثار نمایشی** این عصر تحصیل کند. تمام اجراهای او باید حکم تجدید آزمایشهائی را داشته باشند که لامحال به‌خلق تئاتر مناسب عصرما، یعنی تئاتر بزرگ داستانی و مستند[۲]، منجر خواهند شد.

(۱۶ مه ۱۹۲۷)

مه ۱۹۲۷ در مجلهٔ «راه نو» (Der neue Weg) برلین، مطرح شد. نقش کارگردان در تئاتر، مسأله‌ای بود که شرکت کنندگان می‌بایست درباره‌اش نظر دهند — م.

2. das grosse epische und dokumentarische Theater

۲۰— بهتر نیست زیبائی‌شناسی را نابود کنیم؟[۳]

آقای ایکس:

اینکه از شما خواهش کردم از دیدگاه جامعه‌شناسی دربارهٔ آثار نمایشی داوری کنید به‌این لحاظ بود که از جامعه‌شناسی توقع داشتم آثار نمایشی موجود را نابود کند. من، چنانکه بی‌درنگ دریافتید، از جامعه‌شناسی انجام وظیفه‌ای ساده و قاطع را متوقع بودم: می‌خواستم دلیلی ارائه بدهد برای اینکه آثار نمایشی موجود، دیگر حق وجود ندارند و هرچه که در حال حاضر یا در آینده، بخواهد باز هم برشرایطی استوار باشد که زمانی اثر نمایشی بزرگ را امکان‌پذیر می‌کردند، دیگر آینده‌ای نخواهد داشت، و یا به‌قول آن جامعه‌شناسی که امیدوارم مانند من به‌قدر و ارزش او اذعان داشته باشید: دیگر محلی در جامعه نخواهد داشت. هیچ یک از علوم به‌اندازهٔ علم مورد تخصص شما از آزادی فکری برخوردار نیست، و هر یک از علوم دیگر، زیاده از حد متوجه و درگیر جاودانی کردن سطح فعلی تمدن ماست.

برای شما خرافهٔ رایجی که می‌پندارد قصد اثر نمایشی، ارضای امیال جاودانی بشری بوده است متصور نیست، چون سعی هر اثر نمایشی ممکن، همواره بر ارضای تنها یک میل ابدی بوده است و بس: دیدن نمایش. شما می‌دانید که هر میل دیگری تغییر می‌پذیرد، و می‌دانید چرا. پس، شما که جامعه‌شناس هستید، شمائی که از کف دادن یکی از امیال بشری را با زوال بشریت برابر نمی‌بینید، تنها شما آماده‌اید این واقعیت را بپذیرید که نمایشنامه‌های شکسپیر،

---

۳. Sollen wir nicht die Ästhetik liquidieren? . در ۱۲ مه ۱۹۲۷ نخستین نامه از «مکاتبه‌ای خصمانه دربارهٔ تئاتر عصر حاضر»، با عنوان «زوال تئاتر، نامه‌ای به یک نمایشنامه‌نویس»، در روزنامهٔ «برلینر بورزن-کوریر» خطاب به برشت چاپ شد. در شمارهٔ ۲ ژوئن این روزنامه، پاسخ برشت، که همین مقالهٔ بالا باشد، به‌همراه پاسخ «آقای ایکس» به برشت منتشر شد، اما این مکاتبهٔ سرگشاده دیگر ادامه پیدا نکرد.— «آقای ایکس»، فریتس شترنبرگ (F. Sternberg) جامعه‌شناس بود که برشت در بند اول این مقاله با عنوان «جامعه‌شناس» به‌او اشاره می‌کند. این شخص و برشت و پیسکاتور قرار بود در زمستان بعد، نمایشنامهٔ «یولیوس سزار» شکسپیر را به‌روی صحنه بیاورند— م.

که شالودهٔ نمایشنامه‌های ما هستند، امروزه دیگر از تأثیر افتاده‌اند. در طی سیصد سالی که از خلق این آثار می‌گذرد، فرد به کاپیتالیست تحول پیدا کرد، و آنچه امروز این آثار را از پای درمی‌آورد خود کاپیتالیسم است و نه آنچه به‌دنبال کاپیتالیسم خواهد آمد. بی‌معنی خواهد بود اگر در اینجا به‌آثار نمایشی بعد از شکسپیر هم اشاره‌ای کنیم، چون همهٔ آنها بدون استثنا ضعیف‌ترند، بخصوص نمایشنامه‌های آلمانی که تحت تأثیر سنت نمایشی رومی، یکسره به‌راه انحراف رفته‌اند. تنها موطن پرستانند که هنوز هم از این آثار جانبداری می‌کنند.

انتخاب نظرگاه جامعه‌شناختی به‌ما امکان می‌دهد به‌این واقعیت پی‌ببریم که ما، تا آنجا که به‌ادبیات مربوط می‌شود، در مرداب فرورفته‌ایم. گیرم در یکی دو مورد بتوانیم حرف جامعه شناسان را به‌زیبائی‌شناسان بقبولانیم، یعنی این را که آثار نمایشی موجود به‌هیچ دردی نمی‌خورند، ولی در هرحال امید آنان را به‌اصلاح این آثار به‌هیچ وجه نمی‌توانیم قطع کنیم. (در تصور زیبائی شناسان فقط یک چیز است که می‌گنجد: «اصلاح»، آن‌هم از طریق استفاده از فوت و فنهای پوسیده، مثلا ساختمان «بهتر» نمایشنامه در مفهوم قدیم آن، یا زمینه‌پردازی[۴] «بهتر» برای آن دسته از بینندگانی که به‌هر تقدیر فقط به‌دریافت زمینه پردازیهای قدیم معتادند، و نظایر اینها.) ظاهراً وقتی می‌گوئیم آثار نمایشی موجود، دیگر هرگز اصلاح نمی‌پذیرند و باید نابود شوند، فقط جامعه‌شناس است که ازما جانبداری می‌کند. جامعه‌شناس است که می‌داند که درشرایطی خاص، دیگر از دست اصلاحات کاری ساخته نیست. ملاک ارزش گذاری او نه «خوب» و «بد»، بلکه «درست» و «نادرست» است. جامعه‌شناس کسی نیست که اثری «نادرست» را تحسین کند تنها به‌این علت که فی‌المثل «خوب» (یا «زیبا») است و تنها اوست که می‌تواند گیرائیهای زیبائی‌شناختی یک اجرای نادرست را از نظر دور نگه دارد، و تنها اوست که می‌داند نادرست کدام است. جامعه‌شناس، نسبی‌گرا[۵] نیست، بلکه فقط به علائق زندهٔ جامعه توجه دارد. تفریحی در این نمی‌بیند که قادر باشد هر چیزی را ثابت کند، بلکه فقط آن چیزی را دنبال می‌کند که ارزش اثبات کردن را دارد. جامعه‌شناس فقط مسئولیت یک چیز را قبول می‌کند و نه مسئولیت همهٔ چیزها را. جامعه‌شناس، مرد مورد نظر ماست.

4. Motivierung 5. Relativist

نظرگاه زیبائی‌شناختی، حتی آنجا که نتیجه‌اش تحسین است، نمی‌تواند حق مطلب را نسبت به‌آثار نمایشی جدید ادا کند. این واقعیت را با نگاهی سطحی به کمابیش همهٔ نقدهائی که به‌طرفداری از نمایشنامه‌نویسی جدید انجام گرفته می‌توان ثابت کرد. این منتقدان، حتی هنگامی که در موردی، از روی غریزه، به‌جهتی درست رفته‌اند، نتوانسته‌اند از میان واژگان زیبائی‌شناختی خود، چیزی جز یکی دو شاهد قاطع برای نظر مساعدشان ارائه دهند و جمع تماشاگران را به‌اندازهٔ کافی در جریان امر بگذارند. و از همه مهمتر، هیچ نوع دستورالعملی در اختیار تئاتری که به‌اجرای این نمایشنامه‌ها ترغیبش می‌کرده‌اند، نمی‌گذاشتند. به‌این ترتیب، نمایشنامه‌های جدید سرانجام باز هم به کار تئاتر قدیم می‌آمدند و زوال این تئاتر را به‌تعویق می‌انداختند، درحالی که درست همین زوال بود که می‌توانست راه‌گشای پیشرفت نمایشنامه‌های جدید باشد. موقعیت نمایشنامه‌های جدید تنها برای کسانی غیر قابل فهم است که از وجود خصومت شدید میان نسل حاضر و همهٔ آنچه گذشتهٔ این نسل را تشکیل می‌دهد، بی‌خبرند و بر این عقیدهٔ رایج صحه می‌گذارند که نسل امروزی فقط می‌خواهد وارد میدان شده باشد و طرف توجه قرار گرفته باشد. درحالی که این نسل، نه می‌خواهد و نه امکانش را دارد که تئاترهای موجود و تماشاگرانش را فتح کند یا در این تئاترها و در برابر این تماشاگران نمایشنامه‌های بهتر یا امروزی‌تری را به‌نمایش بگذارد، بلکه وظیفه و امکان خود را تنها در این می‌بیند که دروازهٔ تئاتر را به‌روی جمع **دیگری** از تماشاگران باز کند. آثار نمایشی جدید، که روزبه‌روز و هر چه بیشتر به‌ظهور تئاتر داستانی بزرگ[6]، به‌ظهور این تئاتری که با موقعیت جامعه‌شناختی زمان ما مطابقت دارد، کمک می‌کنند، چه ازحیث محتوا و چه ازحیث قالب، در وهلهٔ اول تنها برای کسانی قابل فهم هستند که این موقعیت را درک می‌کنند. این آثار، زیبائی‌شناسی را نه ارضا، بلکه نابود خواهند کرد.
شریک شما در این امید، برشت.

(۲ ژوئن ۱۹۲۷)

6. das grosse epische Theater

۲۱ــ [تنها بینندهٔ نمایشنامه‌های من][۷]

من معنای نمایشنامه‌هایم را وقتی درک کردم که «سرمایه» را خواندم. (در این صورت، اینکه بخواهم هر چه بیشتر اشاعه پیدا کند، طبیعی است.) نه اینکه ناگهان کشف کرده باشم که بدون کوچکترین اطلاع قبلی، کلی نمایشنامه در این جهت فکری نوشته‌ام. ولی بین اشخاصی که تا آن وقت دیده بودم، تنها بینندهٔ نمایشنامه‌های من نویسندهٔ این اثر بود. زیرا مردی که چنین علائقی داشته است، می‌بایست به‌نمایشنامه‌های من علاقه‌مند شود. نه به‌سبب ذکاوتی که در آنها هست، بلکه به علت ذکاوت خود او. نمایشنامه‌های من می‌توانستند برای او مجموعه‌ای باشند حاوی دیدهای مختلف. علت این است که من راجع به‌عقیده، همان عقیده‌ای را داشتم که راجع به‌پول: داشتنش برای خرج کردن است نه برای نگهداشتن.

۲۲ــ ملاحظاتی دربارهٔ مشکلات تئاتر داستانی[۸]

تئاتری که به‌جد درصدد اجرای یکی از نمایشنامه‌های جدید باشد، خطر دگرگونی کامل را به‌جان خریده است. در چنین موردی تماشاگر صرفاً شاهد مبارزه‌ای خواهد بود میان تئاتر و نمایشنامه، یعنی شاهد درگیریی بیش و کم تخصصی که از تماشاگر ــ البته تنها از تماشاگری که اصولاً به‌مسالهٔ نوسازی تئاتر علاقه‌مند باشد ــ فقط تعیین نتیجه را خواستار خواهد بود، تعیین این را که در این مبارزهٔ مرگبار، تئاتر پیروز خواهد شد یا نمایشنامه. (و تئاتر هم تنها در

---

7. Der einzige Zuschauer für meine Stücke

۸. Betrachtung über die Schwierigkeiten des epischen Theaters ، این مقاله را مجله ادبی «فرانکفورتر تسایتونگ» (Frankfurter Zeitung) در ۲۷ نوامبر ۱۹۲۷ جزو رشته مقالاتی زیر عنوان «نویسنده دربارهٔ خود»، منتشر کرد و به‌خوانندگان یادآور شد که برشت به‌جای آنکه مانند دیگران دربارهٔ خود بنویسد این نظر را برای مجله فرستاده است ــ م.

صورتی پیروز خواهد شد که خود را از خطر دگرگونی کامل، به‌دور نگه دارد: کاری که فعلا کمابیش در هر موردی کرده و درنتیجه پیروز شده است.) این سؤال که آیا نمایشنامه‌های جدید می‌توانند بر تماشاگران تأثیر بگذارند یا نه، درحال حاضر به‌هیچ وجه مطرح نیست. آنچه مطرح است فقط و فقط این است که آیا اصولا می‌توان در تئاترهای امروز ما نمایشنامه‌های جدید را به‌نحو مؤثری به‌اجرا درآورد یا نه.

این وضع، مادام که تئاترهای ما سبک اجرائی لازم و ممکن نمایشنامه‌های ما را هضم نکرده‌اند ادامه خواهد یافت، و بدانید که برای به‌کار بردن این سبک، کافی نیست که تئاترها برای نمایشنامه‌های ما سبک جداگانه‌ای ابداع کنند، فی‌المثل از نوع ابداع «صحنهٔ شکسپیری» در مونیخ[۹] که تنها برای نمایشنامه‌های شکسپیر کاررفت داشت، بلکه این سبک باید سبکی باشد که بتواند به‌بدن تمامی آن دسته از نمایشنامه‌هائی که برنامه‌های تئاترهای امروز را پر می‌کنند و هنوز هم نیمه جانی دارند، جان تازه‌ای بدمد.

طبیعی است که **دگرگونی کامل تئاتر** نباید به‌پیروی از فلان یا بهمان هوس هنری صورت بگیرد، بلکه باید با دگرگونی کاملی که در معنویات عصر ما پدید آمده، سازگار باشد.

نشانه‌های شناخته شدهٔ این دگرگونی معنوی را تا به‌حال چون تظاهرات یک بیماری دیده‌اند، و البته تا حدی هم به‌حق، زیرا آنچه معمولا درچنین مراحلی چشم را می‌گیرد، در درجهٔ اول عوارض بیمارگونهٔ آن چیزی است که **کهنه و رو** به‌زوال است. ولی اگر بخواهیم این عوارض را، مثلا امریکائی‌گرائی[۱۰] را، جدا از تغییرات بیمارگونه‌ای بدانیم که به‌دنبال نفوذ افکار جدید در بدن پیر فرهنگ ما عارض شده، به‌خطا رفته‌ایم. و خطای دیگرمان این خواهد بود که افکار جدید را اصولا فکر بشمار نیاوریم و آنها را چون پدیده‌هائی **معنوی** نبینیم و

---

۹. اشاره است به‌تئاتری که در ۱۸۸۹ توسط کارگردان مجارستانی‌الاصل یوتسا ساویتس (Jocza Savits) ۱۹۱۵ — ۱۸۴۷، به‌نام «صحنهٔ شکسپیری» (Shakespeare - Bühne)، مختص نمایش آثار شکسپیر، در مونیخ بنا شد. در این صحنه که به‌وسیلهٔ پرده‌ای میانی به‌دو قسمت می‌شد، نمایشها را بدون استفاده از صحنه‌آرائیهائی خاص به‌اجرا درمی‌آوردند — م.

10. Amerikanismus

بخواهیم در برابر نفوذ آنها، فی‌المثل تئاتر را به‌عنوان حافظ معنویات خود علم کنیم. زیرا درست همین تئاتر یا همین ادبیات یا همین هنر است که باید «روبنای ایده‌ئولوژیکی» تغییرات واقعی و مؤثری را تشکیل بدهد که در نحوهٔ زندگی انسانهای عصر ما صورت گرفته‌اند.

چنانکه می‌دانیم، سبکی که توسط نمایشنامه‌نویسان جدید به‌عنوان سبک تئاتر زمان ما مشخص شده است، **تئاتر داستانی** است. اصول تئاتر داستانی را در چند عنوان شرح دادن، ممکن نیست. این اصول، که در جزئیات خود هنوز تا حد زیادی محتاج تحول‌اند ناظر بر عناصری هستند از قبیل وسایل فنی صحنه، نمایشنامه‌شناسی[11]، موسیقی تئاتر، و استفاده از فیلم در تئاتر. عمده‌ترین جنبهٔ تئاتر داستانی شاید این باشد که نه چندان به‌احساس، بلکه بیشتر به‌عقل بیننده متوسل می‌شود. بیننده نباید در تجربهٔ عاطفی آدمهای نمایش شریک شود بلکه باید آنها را سبک‌سنگین کند. با اینهمه، اگر بخواهیم احساس را از تئاتر داستانی جدا بدانیم، یکسره به‌خطا رفته‌ایم، زیرا به‌این خواهد ماند که احساس را از علم امروز جدا بدانیم. (۲۷ نوامبر ۱۹۲۷)

۲۳ــ آزمایشهای پیسکاتور[12]

۱

از اجرای بسیار مهم «کوریولانوس» توسط انگل که بگذریم، باید گفت که کوشش در جهت تئاتر داستانی، تنها از جانب نمایشنامه‌نویسی صورت گرفته است. (نخستین اثر از آثاری که شالودهٔ این تئاتر داستانی را ریخته‌اند، درام زندگینامه‌وار برشت بود به‌نام «بعل»، ساده‌ترین آنها «جوانان امریکائی»

11. Dramaturgie

۱۲. Der Piscatorsche Versuch ، این دو یادداشت مجزا از هم برشت را، ویراستار متن آلمانی به‌این صورت تنظیم کرده است ــ م.

بود از امیل بوری[۱۳]، و چشم‌گیرترین آنها — چشم‌گیرترین به‌این علت که نویسنده‌اش در جبهه‌ای کاملا متفاوت فعالیت می‌کرد —، «لشکرکشی به قطب شرق» بود از برونن.)[۱۴]

حالا از جانب تئاتر هم دارد آبی به‌این آسیا می‌رسد، از جانب پیسکاتور.

عمده‌ترین عناصر آزمایشهای پیسکاتور اینها هستند:

با از پیش به‌اطلاع رساندن آن قسمتهائی از واقعهٔ نمایشنامه که در آنها بازی متقابل وجود ندارد — یعنی در فیلمی که جزئی از ترکیب نمایشنامه شده است —، بارگفتهٔ نقش سبک می‌شود و کلام، قاطعیت مطلق پیدا می‌کند. بیننده فرصت دارد رویدادهائی را که زمینهٔ اتخاذ تصمیم نقشها هستند، خود زیر نظر بگیرد و خود راجع به‌آنها قضاوت کند بدون آنکه مجبور باشد این زمینه را از طریق اشخاصی ببیند که از آنها متأثرند. از طرف دیگر، چون نقشها هم دیگر اجباری ندارند مطالبشان را بی‌واسطه به‌اطلاع تماشاگر برسانند، گفته‌هاشان با آزادی بیشتری به‌زبان می‌آید و در نتیجه چشم‌گیرمی‌شود. بعلاوه، میان واقعیتی که بر پردهٔ مسطح می‌افتد و کلامی که به‌صورت تجسمی در برابر فیلم قرار می‌گیرد، تضادی[۱۵] هست که به‌تئاتر امکان می‌دهد، در موقع انتقال نمایش از این به‌آن، در عین حال تأثیر زبان را تشدید کند. کلام، که هم چندپهلو است و هم بار عاطفی‌اش زیاده از حد است، با نمایش عکس‌وار و خشک یک زمینهٔ واقعی، اعتبار بجائی پیدا می‌کند. به‌این ترتیب، فیلم بارسنگینی را از دوش نمایشنامه برمی‌دارد.

نقشها، از این طریق که تمامی وسعت محیط آنها عکس برداری و منعکس می‌شود، به‌طور نامتناسبی بزرگ می‌نمایند. از طرف دیگر، در حالیکه این محیط بر سطح پرده، بر سطحی که همیشه به‌یک اندازه می‌ماند، درهم می‌رود یا از هم باز می‌شود — به‌این صورت که فی‌المثل کوه اورست هر لحظه به‌اندازه‌های مختلف به‌چشم می‌آید —، بزرگی نقشها هیچ وقت تغییر نمی‌کند.

13. Emil Burri: Amerikanische Jugend
14. A. Bronnen: Ostpolzug
15. Kontrast

۲

انگل با اجرای «کوریولانوس» خود، برای تئاتر داستانی امتیازهائی کسب کرد. او داستان کوریولانوس را چنان ارائه داد که هر صحنه‌ای استقلال داشت و فقط از نتیجه‌اش برای کل نمایش استفاده می‌شد. به‌این ترتیب، بر خلاف تئاتر نمایشی[۱۶]، که تمامی اجزایش به‌طرف فاجعهٔ[۱۷] نمایشنامه می‌شتابد، و در نتیجه کل نمایش حکم یک مقدمه را پیدا می‌کند، در این اجرا تمامیت هر صحنه پا برجا می‌ماند. آزمایشهای پیسکاتور، تازه وقتی به‌اتمام می‌رسد که نارسائیهای عمده‌ای از کار او برطرف شده باشد. (مثلا: با انتقال نمایش از کلام به‌تصویر، که هنوز هم به‌طور ناگهانی صورت می‌گیرد و از امکانات دیگرش به‌حد کافی استفاده نشده است، تعداد تماشاگرانی که در تالار هستند به‌تعداد هنرپیشگانی که هنوز روی صحنه و جلوی پردهٔ فیلم ایستاده‌اند، افزایش پیدا می‌کند؛ و یا: زیبائی سادهٔ دستگاههائی که، ظاهراً از روی کم‌دقتی، در عکسها می‌افتند و به‌این ترتیب جنبهٔ زیاده از حد احساساتی اپرا را مفتضح می‌کنند— با این نقصهای فنی، آزمایشهای پیسکاتور به‌قسمتی از آن فضائی دست می‌یابند که بدون آن، تصور یک تئاتر پاک‌لوح محال است.)

کاربرد فیلم به‌عنوان سند محض، به‌عنوان عاملی که از واقعیت عکسهائی مستند بدست می‌دهد، به‌عنوان وجدان نمایش، یکی از عناصری است که تئاتر داستانی هنوز باید آزمایشش کند.

۲۴— تئاتر جدید و نمایشنامه‌نویسی جدید[۱۸]

پس از جنگ، هنگامی که نمایشنامه‌نویسی جدید به‌ظهور رسید، در برابر خود تئاتری را دید مملو از تماشاگر اما سخت فرسوده. این تئاتر با رغبت

16. dramatisches Theater
17. Katastrophe
18. Das neue Theater und die neue Dramatik

به‌نمایشنامه‌های جدید روی آورد و کوشید از آن چون اکسیر جوانی استفاده کند. ولی به‌رغم تلاشهائی چند، چیزی جز یک مختصر نتوانست بدست آورد. پس از آن، از جانب خود و بدون توجه به‌نمایشنامه نویسی جدید، دست به‌یکی دو تلاش محتضرانه زد که به‌علت عدم پشتیبانی نمایشنامه‌نویسان خوب، به‌سرعت در هم شکست و چندی بعد به کلی قطع شد. نمایشنامه نویسی جدید، که با خیال راحت به کار خود ادامه می‌داد، تمام فنون سخنوری را بکار گرفت تا به‌این تئاتر بفهماند که باید خود را یکسره و از بن دگرگون کند. اما تئاتر این سخنان را به‌گوش نگرفت. نمایشنامه نویسان جدید می‌گفتند بیائید و با حسن نیت در آثار ما دقت کنید؛ خواهید دید می‌توانید از آنها سبکی بزرگ تحصیل کنید که نه تنها به‌کار نمایشنامه‌های جدید، بلکه به‌کار نمایشنامه‌های قدیم هم بیاید. ولی گوش کسی بدهکار نبود؛ حتی دوستان هم این گفته‌هایمان را چاپ نمی‌کردند. اگر در این زمانه، در قلمروهای هنری، اصولا نشانی از مبارزهٔ معنوی به‌چشم بخورد، چیزی که در وهلهٔ اول چشم را خواهد گرفت اهمیت زیاده از حدی است که مؤسسات تهیه و عرضهٔ آثار هنری پیدا کرده‌اند. حاکمیت هر مؤسسه‌ای بر معنویات، بی‌چون و چرا پذیرفته می‌شود. صاحب اثر از تهیه کننده امر و نهی می‌شنود. در مرافعهٔ میان یک فرد و یک مؤسسه، حتی اگر طرف فرد یکی از بدنام‌ترین مؤسسات هم باشد، هیچ گاه حق را به‌جانب فرد نمی‌دهند. وضع مطبوعات فی‌المثل، به‌نحوی تثبیت شده است که محال است بتوانی — مثالی از زمینهٔ نمایش بیاورم — این سؤال را مطرح کنی که آیا تئاتر باید دگرگون شود یا اثر نمایشی. چنین سؤالی، به فرض اینکه اصولا مفهوم شود، در موجی از قهقهه محو خواهد شد، در حالی که هستی نمایشنامه نویسی جدید، بستگی تام و تمام به‌طرح همین سؤال دارد.

از طرف دیگر، واضح است که از بن دگرگون شدن، برای تئاتر مشکلتر است تا برای نمایشنامه‌نویسی. یک نمایشنامه‌نویس، آسانتر می‌تواند به‌میدانی جدید و خطرناک قدم بگذارد تا مجتمع عظیمی از انسانها و دستگاهها. تئاتر بسیار کندتر تحول می‌یابد، پیروی‌اش از نمایشنامه نویسی لنگان و پرزحمت است. البته وارد کردن مفهومهای جدید در نمایشنامه نویسی به‌هیچ‌وجه آسانتر از ماشینی کردن تئاتر نیست ولی کمتر خرج برمی‌دارد و لزومش

بیشتر حس می‌شود. وانگهی انجامش تنها بستگی به‌عدهٔ انگشت‌شماری دارد که از روی تفریح و برای شخص خود کار می‌کنند، و از همه مهمتر اینکه این کارشان محدود می‌شود به‌صرف تولید. با تمام اینها، تئاتر برای آنکه بتواند، دست‌کم تا حدی، به‌مرتبهٔ پیشرفتهای فنیی که مؤسسات دیگر از مدتها پیش به‌آنها رسیده‌اند، نزدیک شود، اخیراً دست به‌معدودی اصلاحات فنی زده است. درحال حاضر، زحماتی که پیسکاتور کارگردان متحمل شده تا صحنهٔ تئاتر را لااقل از مفتضح ترین عقب‌ماندگیها نجات دهد، مورد توجه بسیار است. پیسکاتور بر مبنای الگوهای دیگران و به‌کمک افرادی معدود ولی براستی با استعداد، روش فراندازی[19] را جانشین دورنما[20] کرد، کف صحنه را متحرك ساخت و الی آخر. اگر نمایشنامه نویسی جدید، به‌تمایلی که این کارگردان به‌سوء استفاده از تکنیك برای بیان برخی سمبولیسمهای پیش پاافتاده نشان می‌دهد، وقعی نگذارد، می‌تواند در نوآوریهای او عناصری بیابد برای تئاتری که لااقل مانع مستقیمی برای نمایشنامه‌نویسی جدید نباشد. تئاتر، به‌این ترتیب، در صدد ایجاد تغییراتی کاملا ضروری برآمده است، اما این تغییرات با دگرگونی اساسی هنوز فرسنگها فاصله دارد.

۲۵— بحران تئاتر[21]

گفتگوی سه‌گانه میان نمایشنامه‌نویس، سرپرست تئاتر و منتقد

وایشرت: پس شما، برشت عزیز، باز هم مغرور و ناراضی هستید. ولی می‌دانید اجرای امشب برای من چقدرگران تمام شده است؟ هم از نظر

19. Projektion 20. Kulisse

۲۱. Die Not des Theaters . در ۱۵ آوریل ۱۹۲۸، گفتگوئی با شرکت آلفرد کر (A. Kerr) منتقد که از مخالفان سرسخت برشت بود، ریشارد وایشرت (R. Weichert)، سرپرست تئاترهای شهر فرانکفورت، و برشت صورت گرفت که از رادیو برلین پخش شد. متن بالا که به‌صورت یادداشت و جای به‌جای ناقص است، طرحی است که برشت احتمالا برای این گفتگو نوشته بود — م.

مالی و هم از نظر زحمت و ناراحتی اعصاب؟ فکر می‌کنید برایم تفریح دارد که دوباره از مطبوعات بد و بیراه بشنوم؟

برشت: این‌طور که از حرفهایتان پیداست، مثل اینکه از دکانی که باز کرده‌اید خوشتان نمی‌آید؟ چطور شده که ناگهان احساس بحران می‌کنید؟

وایشرت: بحران **ناگهانی** یعنی چه؟ بحران مدام، آقای عزیز. این احساس را همهٔ سرپرستهای تئاتر دارند. البته بعضیهاشان آنقدر سیاست دارند که نگذارند کسی متوجه وضعشان شود. به‌بحران اینها وقتی پی می‌برید که جانشینشان معین شده است. وانگهی، این بحران، یک مسأله شخصی نیست، بحران تئاتر است.

برشت: پس به‌نظر شما تئاتر دچار بحران شده است! چیز غریبی است. من فکر می‌کردم کاروبار تئاترها خوب گرفته است، لااقل مردم برای رفتن به‌تئاتر سرودست می‌شکنند. البته آقای دکتر کر جای یکی دو نمایشنامهٔ خوب جدید را خالی می‌بینند، ولی—مگر اینطور نیست آقای دکتر؟—**شما** که اعتقادی به‌بحران واقعی تئاتر ندارید؟

دکتر کر ...

برشت: خیلی جالب است. واقعاً از لطفتان متشکرم که با این صراحت اظهارنظر می‌فرمائید. ولی حالا که درقدرتم نیست که هردوی شما را به‌دار بکشم—کاری که به‌عنوان یک نمایشنامه‌نویس البته خیلی دلم می‌خواهد بکنم—، بگذارید من هم لااقل یک بار بدون رودربایستی و صریح نظرم را برایتان بگویم.

اعدام تئاتر امروز به‌دست برشت.

حالا که تئاتر دچار بحران شده است، پیشنهادی دارم: در تئاترها را ببندید، راحت! تئاتر زیاده‌ازحد اهمیت پیدا کرده‌است، و بین مردم مقامی را کسب کرده که قادر به‌حفظش نیست. پس بیائید کنارش بگذارید. سوء تفاهم نشود: لازمهٔ (کاملا طبیعی) هر نوع نوسازی تئاترهای ما این است که تعداد تماشاگرهایش کم شود. این کاهش، همانطور که گفتم، ممکن است تا به‌حدی

لازم باشد که ناچار شویم در تئاترها را ببندیم. برای اینکه کوچکترین واهمه‌ای نداشته باشید، به‌شما اطمینان می‌دهم که شما، بعد از اینکه تئاترهاتان را بستید، می‌توانید دوباره بازشان کنید. البته با کالائی تازه، و البته این هم، مادام که کالای قدیمی هنوز رواج دارد، خیلی مشکل است. ولی مگر شما نگفتید که کارتان راضی‌تان نمی‌کند؟

برشت: در این تئاتر تفننی بورژوائی، مردم حتی بعد از اختراع سالوارسان[۲۲] هم از نمایشنامهٔ «ارواح»[۲۳] لذت می‌برند. بیننده‌های این تئاتر، در دردی که یک انسان می‌کشد، صرفاً تفنن می‌بینند، برداشت آنها برداشتی است صرفاً التذاذی. نتیجه بگیرم: چیزی که تئاتر عصر ما، برخلاف متعارف، لازمش می‌داند، این است که از جمع وقایعی که ممکن است برای یک انسان پیش بیاید، فقط عمده‌ترین واقعه را انتخاب کند. شکی نیست که انسان امروز، ممکن است سیفلیس بگیرد، ولی این، امروز دیگر مسألهٔ چندان عمده‌ای نیست، و هرچه هم این انسان از دست این بیماری آه و ناله سر بدهد، ما در درد او نمی‌توانیم شریک شویم، چرا که لزومی ندارد به این بیماری مبتلا باشد.

وایشرت: برشت عزیز، حالا که تئاتر موجود را از بن نفی می‌کنید، اجازه بدهید سؤالی بکنم: آیا به‌نظر شما ما می‌توانیم با پنج شش تا اثر جدیدی که مورد تأیید شماست برای تئاترهامان رپرتوار ترتیب بدهیم؟ و آیا به‌نظر شما در این صورت برایمان امکان پیدا کردن تماشاگر، یعنی مصرف کننده، به‌آن حدی وجود خواهد داشت که بتوانیم از نابودی تئاتر جلوگیری کنیم؟ و یک سؤال ضمنی موذیانه هم دارم: بگوئید ببینم، برشت عزیز، فکر می‌کنید تعداد کسانی که واقعاً به‌این تئاتر جدید شما علاقه‌مندند چقدر است؟

---

۲۲. Salvarsan ، نام تجاری داروئی است برای درمان بیماری سیفلیس — م.

۲۳. نمایشنامهٔ ایبسن — م.

برشت: راستش را بخواهید، من از تعداد کسانی که در این دوروزمانه ممکن است به‌معنویات علاقه‌مند باشند نمی‌توانم اطلاعی داشته باشم. اما به‌فرض اینکه تعدادشان زیاد هم نباشد، مقصر، این شما هستید که نمی‌گذارید این فکر به‌ذهنشان برسد که در تئاتر هم می‌شود به‌دنبال معنویات بود. این است که شما باید در درجهٔ اول به‌آنها اطلاع بدهید که درصددید از این به‌بعد چیزهائی را در تئاترهاتان به‌نمایش بگذارید که بامعنویات سروکار پیدا می‌کنند، مبارزات فکری کوچک یا بزرگ عصر حاضر را؛ یعنی باید به‌آنها بگوئید که می‌خواهید از این به‌بعد در تئاترهاتان رفتار نوعی[۲۴] انسانهای زمان ما را به‌همان‌نحوی نشان بدهید که در ادوارگذشته نشان می‌داده‌اند، منظورم البته دوره‌هائی است که تئاتر اهمیتی فرهنگی داشته.

وایشرت: اگر درست متوجه حرفهای شما شده باشم، برشت عزیز، شما می‌فرمائید که در نمایشنامه‌هاتان طرز رفتار نوعی انسانها را در چارچوب مسائل معنوی منعکس می‌کنید، و این رفتار، رفتار نوعی همعصران ماست. اگر اینطور است، پس چرا چیزی دستمان را نمی‌گیرد؟ مثلا نمایشنامهٔ «آدم آدم است» تان را در نظر بگیریم. این نمایشنامه را خیلیها می‌شناسند چون در استانها و اخیراً هم در فولکس بونه[۲۵] بازی شد و از طریق رادیو هم به‌خیلیها شناسانده‌شد. شما می‌گوئید که در این نمایشنامه رفتار نوعی انسان زمان ما را نشان داده‌اید. خب، بفرمائید ببینم رفتار گالی‌گی[۲۶] حمال در نمایشنامهٔ «آدم آدم است» شما چطور است که همنوعانش مجبورش می‌کنند شغل، اسم و حتی شخصیتش را تغییر بدهد تنها به‌این قصد که، درست برای همین همنوعان، قابل استفاده شود؟

---

24. typisch
25. Volksbühne
26. Galy Gay

برشت: به‌نظر من، جناب سرپرست تئاتر، رفتار این حمال البته نامنتظر است (برای یک آدم واقعاً جدید البته نه چندان، ولی برای کسانی از قماش مشتریان تئاتر قدیم حتماً). و نامنتظر بودن رفتار این گالی‌گی، که از همعصران ماست، در این است که به‌هیچ وجه نمی‌گذارد از مورد او یک تراژدی بسازند، و از دستی که ماشین‌وار در ماهیت روانی‌اش می‌برند، طرف می‌بندد، و بعد از عمل هم می‌بینی که صحیح و سالم است.

وایشرت: ببینید، برشت عزیز، تماشاگرانی که امروزه به تماشای نمایشنامه‌های شما می‌نشینند، این را سر تا پا باورنکردنی می‌بینند، و ذهنشان از رفتار این گالی‌گی چنان مغشوش می‌شود که هیچ تأثیری از نمایش بر نمی‌دارند، و چه بسا از روی نارضائی حتی اصولا تئاتر را نفی کنند. و این هم برای سرپرست تئاتر یعنی فرار مردم از مشترک‌شدن، یعنی ایجاد بحران برای تئاتر، یعنی ملامت خریدن به‌علت سوء انتخاب نمایشنامه، و امثالهم. در حالی که همین تماشاگران، از اجرای نمایشنامه‌هائی نظیر «آقائی از طبقهٔ بهتر» هازن کلور[۲۷]، یا «تاکستان شاد» تسوک مایر[۲۸]، که از دیدگاه آنها به‌همان اندازه جدیدند که نمایشنامه‌های شما، به‌راحتی سر در می‌آورند و تأثیر برمی‌دارند چون واقعهٔ این نمایشنامه‌ها به‌همان صورتی است که در دنیای تئاتر معمول است، یعنی هانس[۲۹] به‌وصال گرته[۳۰]اش می‌رسد. این راهم البتهٔ می‌دانم، برشت عزیز، که ما برای آنکه بتوانیم رفتار گالی‌گی حمال را بدیهی،

---

۲۷. کمدی Ein besserer Herr از نمایشنامه‌نویس اکسپرسیونیست آلمانی والتر هازن کلور (W. Hasenclever)، ۱۹۴۰ – ۱۸۹۰ – م.

۲۸. کمدی Der fröhliche Weinberg از موفق‌ترین نمایشنامه‌نویس آلمانی این قرن، کارل تسوک‌مایر (Karl Zuckmayer)، متولد ۱۸۹۶، که در ابتدای کار از اکسپرسیونیستها بود ولی بعد با این کمدی، جنبش «عینیت نو» را در نمایشنامه‌نویسی آلمان پایه‌گذاری کرد – م.

29. Hans

30. Grete

نوعی، و برای همعصرانمان باور کردنی نشان بدهیم، باید از حیث فن بازیگری و سبک نمایش هم روشی کاملا متمایز از آنچه تا به‌حال معمول بوده در پیش بگیریم.

برشت: کاملا درست است، وایشرت عزیز. پس شما حدس می‌زنید که مسألهٔ نمایشنامه‌های ما، برای شما و برای تمامی تئاترهای معاصر، مسألهٔ سبک است، مسأله‌ای است که بدون کار و بدون حسن نیت حل نمی‌شود. متأسفانه معدودند سرپرستانی که به‌این یقین شما رسیده باشند، و فهمیده باشند که باید خودشان را عوض کنند. غالب آنها نمایشنامه‌های ما را اجرا می‌کردند چون به‌غذای تازه احتیاج داشتند و نمی‌خواستند اسم تئاترهاشان با تسمیهٔ «تفنن‌گاه محض» خوار شود، ولی اینها نمایشنامه‌های ما را غلط اجرا می‌کردند، به‌سبک قدیم. اتومبیل را نمی‌شود به‌زور ضربه‌های شلاق یک درشکه‌چی به‌راه انداخت. نمایشنامه‌های ما به‌هیچ وجه برای نجات تئاتر قدیم مناسب نیستند، بلکه باقاطعیت خواستار تئاتری جدیدند، وچنین تئاتری را هم امکان‌پذیر کرده‌اند.

وایشرت: پس به‌این ترتیب، برشت عزیز، شما نه‌تنها نمایشنامه‌هائی را که در حال حاضر اجرا می‌کنیم، بلکه نحوهٔ بازی ما را هم رد می‌کنید. ممکن است لطفاً به‌صورتی قابل درک بفرمائید منظورتان از این سبک جدید نمایش چیست؟

وایشرت: ولی برای این کار به‌حمایت کسانی احتیاج خواهد بود که از لحاظ معنوی هم به‌تئاتر علاقه‌مند باشند، منظورم منتقدهائی است که از نیروی تخیل بهره‌ای داشته باشند.

برشت: بله، اما نه به‌منتقدهائی که در پی التذاذ هنری هستند، نه به‌آدمهای لذت‌پرستی که برای لذتهای زیبائی شناختی له‌له می‌زنند، نه به‌کسانی که در تئاتر صرفاً به‌دنبال تجربه‌های عاطفی باشند و بخواهند احساسهائی را که از این راه بدست می‌آورند توصیف کنند. ما به‌کسانی احتیاج داریم که به مبارزات معنوی زمان ما

علاقه‌مند باشند، به کسانی که بار خاطره‌هاشان کم است و نصیبشان از اشتها زیاد.

وایشرت: مثل این است که به‌طنز از کسی می‌خواهید با شما دربیفتد!

(آوریل ۱۹۲۸، ناقص)

۲۶ــ [گفتگو در رادیو کلن][۳۱]

هارت: ... چرا جامعه‌شناسی؟

برشت: آقای هارت، امروزه وقتی در تئاتری به تماشا می‌نشینید و نمایش در ساعت هشت شروع می‌شود ــ حالا چه «ادیپ» را بازی کنند چه «اتللو» را، وچه «هنشل گاری‌چی»[۳۲] یا «آوای طبها در دل شب» را ــ حدود ساعت هشت و نیم، نوعی فشار روانی احساس می‌کنید، اما

۳۱. Kölner Rundfunkgespräch ، در تحریر این گفتگو که به‌صورت پیش‌نویس موجود است، برشت تکه‌هائی از نوشته‌های منتشرشدهٔ اشخاصی را که درگفتگوی رادیو کلن (۱۹۲۸) شرکت داشتند نقل قول کرده و احتمال دارد آن را پس از گفتگو به‌این شکل تدوین کرده باشد. شرکت‌کنندگان عبارت بودند از: ارنست هارت (Ernst Hardt)، ۱۹۴۷ ــ ۱۸۷۶، شاعر و نمایشنامه‌نویس کم‌اهمیت جنبش رمانتیسم نو در آلمان که پس از سرپرستی تئاترهای مختلف، در ۱۹۲۵ سرپرست یکی از تئاترهای عمدهٔ کلن (Kölner Schauspielbühne) بود و از ۱۹۲۶ تا ۱۹۳۳، یعنی در زمان این گفتگو هم، مدیریت رادیو کلن را برعهده داشت. ــ هربرت برینگ (H. Jhering)، متولد ۱۸۸۸) منتقد تئاتر، که بطور عمده در روزنامهٔ «برلینر بورزن‌ـ کوریر» فعالیت می‌کرد و در دفاع از اجراهای کارگردانانی نظیر یسنر، انگل و پیسکاتور مقاله می‌نوشت. وی از نخستین کسانی بود که به‌اهمیت کار برشت پی برد و از او حمایت بسیار کرد. ــ فریتس شترنبرگ (F. Sternberg) جامعه‌شناس، که قبلا در حاشیهٔ مقالهٔ شمارهٔ ۲۰ به‌او اشاره شده است ــ م.

۳۲. Fuhrmann Henschel ، نوشتهٔ گرهارد هاوپتمان (Gerhard Hauptmann) نمایشنامه‌نویس مهم آلمانی، ۱۹۲۱ ــ ۱۸۵۸، عمده‌ترین نمایندهٔ نهضت طبیعی‌گرائی آلمان در قلمرو تئاتر، و متأثر از امیل زولا، ایبسن و تولستوی. بزرگترین اثر او «ریسندگان» (Die Weber) است. هاوپتمان در اواخر عمر تا حد زیادی از جنبش ناتورالیسم روی گرداند ــ م.

حداکثر در ساعت نه است که احساس می‌کنید باید حتماً و فوراً بیرون بروید. این احساس نه‌به‌این علت که نمایش زیبا نیست، بلکه درست به‌همین علت که زیباست به‌شما دست می‌دهد. می‌بینید زیباست ولی آن چیزی که باید باشد نیست. بااینهمه، بلند نمی‌شوید بروید بیرون، نه شما، نه من و نه کسی دیگر. و از حیث نظری هم واقعاً مشکل است به‌این تئاتر ایرادی گرفت، چون از دست علم زیبائی شناسی ما، یعنی علمی که موضوعش شناخت زیبائیهاست، در این مورد کاری ساخته نیست. به کمک زیبائی‌شناسی تنها، نمی‌توانیم علیه این تئاترکاری از پیش ببریم. برای اینکه بتوانیم این تئاتر را نابود کنیم، بساطش را بر بچینیم، کلکش را بکنیم، از دستش خلاص بشویم، چاره‌ای نداریم جز اینکه از علم کمک بگیریم، همانطور که برای از میان برداشتن خرافات دیگر هم از علم کمک گرفته‌ایم. در مورد تئاتر باید از جامعه‌شناسی کمک بگیریم، یعنی از علمی که موضوعش مناسبات میان انسان و انسان است، پس یعنی علمی که موضوعش شناخت زشتیهاست. جامعه‌شناسی باید به‌شما، آقای یرینگ، و به ما کمک کند حتی‌الامکان همهٔ آثار نمایشی و همهٔ تئاترهائی را که در حال حاضر داریم، به‌گور بفرستیم.

یرینگ: پس منظورتان، اگر درست فهمیده باشم، این است که نمایشنامه‌های به‌اصطلاح جدید هم در اصل چیزی جز همان نمایشنامه‌های قدیمی نیستند و به‌این علت باید از میان برداشته شوند. دلیلش چیست ؟ آیا می‌خواهید بساط تمام نمایشنامه هائی را که موضوعشان سرنوشت فردی است ، یعنی نمایشنامه‌هائی را که تراژدیهای خصوصی هستند، بربچینید؟ این خواست شما البته به‌این‌معنی خواهد بود که شما برای آثار شکسپیر هم، که بنیاد نمایشنامه نویسی عصر ماست، دیگر اعتباری قائل نیستید، چون شکسپیر هم آثاری دارد که موضوعشان فرد است، تراژدیهای فردئی نظیر «شاه‌لیر»، نمایشنامه‌هائی که قصدشان، می‌شود گفت کشاندن انسان است به‌سوی تنهائی، تا او را در پایان، در

تنهائی تراژیک نشان بدهند. به این ترتیب، مثل اینکه می‌خواهید هر نوع **ارزش ابدی** را از اثر نمایشی سلب کنید؟

برشت: ارزش ابدی! برای اینکه این ارزش ابدی را هم به‌گوربفرستیم، لازم است باز هم فقط از علم کمک بگیریم. آقای شترنبرگ، به‌نظر شما این ارزش ابدی چطور چیزی است؟

شترنبرگ: در هنر، ارزش ابدی وجود ندارد. اثر نمایشی در محیط فرهنگی معینی پدید آمده، و همان‌طور که دورهٔ پیدایشش تا ابد ادامه پیدا نکرده، خودش هم ارزش ابدی ندارد. محتوای اثر نمایشی را کشاکش بین انسانها تشکیل می‌دهد—و نیز کشاکشی که بین انسانها در روابطشان با نهادها بوجود می‌آید. کشاکش میان انسانها یعنی فی‌المثل تمام برخوردهائی که از عشق یک مرد به‌یک زن ناشی می‌شود. و این کشاکشها ابدی نیستند، ویقین ما در این مورد به‌همان اندازه است که می‌دانیم روابط مرد و زن در فلان دورهٔ فرهنگی یا بهمان دورهٔ فرهنگی کاملا فرق می‌کرده. کشاکشهای دستهٔ دوم، کشاکشهای میان انسانهاست در روابطشان با نهادها، مثلا با حکومت. اما این کشاکشها هم ابدی نیستند، بلکه بستگی دارند به‌میدان عملی که انسان، به‌عنوان فرد، دارد و میدان عملی که قدرت حاکم دارد. به‌این ترتیب، مناسبات حکومت با انسانها، و در نتیجه روابط انسانها با یکدیگر هم، در دوره‌های فرهنگی مختلف باهم کاملا فرق می‌کنند. این روابط در دوران باستان[۳۳]، که اقتصادش برپایهٔ بردگی استوار بود از نوعی خاص است—و به همین سبب هم آثار نمایشی این دوره از این حیث برای ما ابدی نیستند—، و در نظام اقتصادی جدید، یعنی در نظام سرمایه‌داری، از نوعی دیگر است، و البته در دورهٔ آتی هم که در آن، طبقات و اختلافات طبقاتی وجود نخواهد داشت، از نوع دیگری خواهد بود. این است که زمان ما، یعنی عصری که نقطهٔ تحویل دو دورهٔ

۳۳. Altertum ، منظور دورهٔ فرهنگی یونان و روم باستان است— م.

تاریخی را تشکیل می‌دهد، درست زمانی است که صحبت از ارزش ابدی را بی‌مورد می‌کند.

یرینگ: می‌توانید این مطلب خیلی کلی را به‌طور خاص درمورد شکسپیر توضیح بدهید؟

شترنبرگ: آثار نمایشی اروپائی حتی یک قدم هم از آثار شکسپیر پیشتر نرفته است. شکسپیر در نقطهٔ تحویل دو دورهٔ تاریخی زندگی می‌کرد. او از چیزی که مشمول تسمیهٔ «قرون وسطی» می‌شود متأثر بود ولی در همین زمان، انسان قرون وسطائی، بر اثر پویائی[۳۴] عصر، از بسیاری بستگیها آزاد شده بود. انسان این عصر، به‌عنوان فرد زاده شده بود، به‌عنوان موجودی تقسیم ناپذیر و تعویض ناشدنی. به‌همین علت هم نمایشنامه‌های شکسپیر از یک طرف نمایشنامهٔ انسان قرون وسطائی است و از طرف دیگر، نمایشنامهٔ انسانی است که هرچه بیشتر خود را به‌عنوان فرد باز می‌شناسد، و به‌عنوان فرد نیز، در برخورد با امثال خود و قدرتهای مافوق، درگیر موقعیتهای دراماتیک می‌شود. چیزی که در این میان اهمیت دارد، موضوعاتی است که شکسپیر برای نمایشنامه‌های بزرگ رومی خود انتخاب کرده است. او دربارهٔ دورهٔ جمهوری روم که در آن، یک نام تنها، هنوز معنائی نداشت و خواست جمع به‌طور کلی مطرح بود — Senatus Populusque Romanus[۳۵] — هیچ اثری ننوشته، بلکه دوره‌های قبل و بعد از آن را انتخاب کرده است: دوران اساطیری را که فرد هنوز به‌مقاومت در برابر توده می‌ایستاد، مثلا در «کوریولانوس»، و زمان از هم پاشیده شدن قلمرو حکومت روم را که گسترشش آبستن زوال بود (و در این جریان، فردهای بزرگ[۳۶] را به‌ظهور می‌رساند)، مثلا در «یولیوس سزار» و «آنتونیوس و کلئوپاترا».

---

34. Dynamik

۳۵. «سنا و مردم روم»، تسمیه‌ای بود برای بیان تمامیت ملت روم — م.

36. das grosse Individuum (der grosse Einzelne)

برشت: بله، فردهای بزرگ! فردبزرگ، موضوع نمایشنامه های شکسپیربودو این موضوع، قالب آثار نمایشی او را هم تعیین می کرد، قالبی که اصطلاحاً «دراماتیک»[۳۷] خوانده می‌شود. و «دراماتیک» در اینجا یعنی: پرتحرک، پرشور، پرتعارض، پویا. ولی این قالب دراماتیک چه بود؟ هدفش چه بود؟ جواب دقیق را در آثار شکسپیر می‌توان یافت. شکسپیر درجریان چهار پردهٔ نمایشنامه، تمامی بستگیهای بشری را با خانواده و حکومت، ازفرد بزرگ خود، ازلیر و اتللو و مکبث، می‌گیرد و او را به‌دشت و به‌تنهائی محض می کشاند تا این فرد بتواند به‌هنگام سقوط، بزرگ بنماید. نتیجهٔ این روش، قالبی است شبیه آسیاب. وجود جملهٔ اول تراژدی برای جملهٔ دوم است و همهٔ جمله‌ها برای جملهٔ آخر. چیزی که حرکت این دستگاه را تضمین می کند شور است، و هدف این حرکت، تجربهٔ عاطفی و فردی بزرگ. ادوار آینده، این نمایشنامه‌ها را نمایشنامه‌های آدم‌خوران خواهند خواند و خواهند گفت که انسان این دوره، در آغاز مانند ریچارد سوم با آسایش خورده می‌شد و در پایان مانند هنشل گاری چی با ترحم، ولی در هر حال خورده می‌شد.[۳۸]

شترنبرگ: ولی شکسپیر، هنوز نمایندهٔ دورهٔ قهرمانی آثار نمایشی هم بود، و در نتیجه نمایندهٔ دورهٔ تجربهٔ عاطفی قهرمان‌وار. پس از او قهرمان و قهرمانی از بین رفت اما شهوت کسب تجربهٔ عاطفی باقی ماند. هرچه به‌قرن نوزدهم، و در این قرن به‌نیمهٔ دومش می‌رسیم، می‌بینیم که آثار نمایشی بورژوائی، یک شکل‌تر می‌شوند؛ مرکز میدان تجربهٔ عاطفی بورژوا را — در نمایشنامه! — به‌طور عمده روابط مرد با زن، و زن با مرد، تشکیل می‌داده. تمامی امکاناتی که از این مسأله منتج می‌شد، دست کم یک بار موضوع یکی از

37. dramatisch

۳۸. این مطلب را برشت به‌عبارتی روشنتر در مقالهٔ شمارهٔ ۸۱ («ارغنون کوچک برای تئاتر»)، بخصوص در بند ۳۳ آن، بیان کرده است — م.

آثار نمایشی بورژوائی شده است: اینکه آیا زن پیش شوهرش می‌رود یا پیش یک نفر سوم، یا پیش هر دو یا پیش هیچ کدام؛ اینکه آیا شوهرها باید همدیگر را هدف گلوله قرار بدهند یا کدام کدام را بکشد. قسمت اعظم نمایشنامه‌های قرن نوزدهم در همین جدول مسخره خلاصه می‌شود. سؤالی که در اینجا به‌میان می‌آید این است که از این به‌بعد، یعنی حالا که خواه‌و ناخواه واقعیت به‌ما نشان می‌دهد که فرد، به‌عنوان فرد، به‌عنوان فردیت، به‌عنوان موجود تقسیم‌ناپذیر، رفته‌رفته دارد از بین می‌رود، حالا که دورهٔ سرمایه‌داری دارد بسر می‌رسد و جمع[۳۹] دارد مجدداً قاطعیت پیدا می‌کند — حالا چه اتفاقی خواهد افتاد.

یرینگ: درچنین وضعی چارهٔ کارتنها این است که تمامی فن نمایشنامه‌نویسی متعارف را کنار بگذاریم. البته منتقدان و اهل تئاتر مدعی خواهند بود که برای رسیدن به‌یک نمایشنامه‌نویسی درست، کافی است به‌مکتب نمایشنامه‌نویسان پاریسی برویم، کافی است گفتگوها[۴۰] را هموار، ساختمان صحنه را اصلاح و فن نمایشنامه‌نویسی را تلطیف کنیم. ولی اینها در اشتباه‌اند، چون نحوهٔ کار ایبس و فرانسویها مدتهاست که به‌بن‌بست رسیده‌و بعد از آن هم هیچ تحولی صورت نگرفته. خیر، مسأله‌ای که مطرح است مسألهٔ تلطیف یکی از فنون موجود، یااصلاح، یا مکتب پاریسی و غیرپاریسی نیست. این همان اشتباهی است که فی‌المثل هازن کلور با کمدی «عقدها را در آسمان می‌بندند»[۴۱] مرتکب شده است. خیر، مسالهٔ‌ای که مطرح است یافتن نمایشنامه‌ای است که با آثار نمایشی موجود یکسره متفاوت باشد.

برشت: بله، همین نمایشنامهٔ داستانی.

یرینگ: بله، آقای برشت. شما در این مورد نظریهٔ کاملا مشخصی بدست

39. das Kollektive

40. Dialog

41. Hasenclever: Ehen werden im Himmel geschlossen

داده‌اید. نظریهٔ نمایشنامهٔ داستانی‌تان را.

برشت: نظریهٔ نمایشنامهٔ داستانی البته از ماست؛ سعی هم کرده‌ایم چند نمایشنامهٔ داستانی بنویسیم، مثلا من «آدم‌آدم است» را مطابق فنون داستانی نوشتم، برونن «لشکرکشی به‌قطب شرق» را و خانم فلایسر نمایشنامه‌های اینگولشتاتی[۴۲] خود را. ولی کوشش برای نوشتن نمایشنامه‌های داستانی خیلی پیشتر از این صورت گرفته؛ شروعش را باید در زمانی دید که علم آغاز شد، در قرن پیش. سالهای اول نهضت طبیعی‌گرائی آغاز نمایشنامه‌های داستانی بود، البته در اروپا. در حیطه‌های فرهنگی دیگر، نظیر چین و هند، این قالب پیشرفته را از دو هزار سال پیش داشته‌اند. نمایشنامهٔ طبیعی‌گرا ثمرهٔ رمان بورژوائی نویسندگانی بود نظیر زولا و داستایوسکی، که این هم به‌نوبت خود، تأثیر علم را در قلمروهای هنری نشان می‌دهد. سعی طبیعی‌گرایان (ایبس و هاوپتمان) بر این بود که موضوعهای جدید رمانهای جدید را به‌روی صحنه بیاورند و برای این کار هیچ قالبی جز قالب همین رمانها، یعنی قالب داستانی را پیدا نمی‌کردند. ولی وقتی بلافاصله پس از عرضهٔ این آثار به‌آنها ایراد گرفته شد که کارشان غیر نمایشی است، قالب را کنار گذاشتند و همراه قالب، موضوعها را. و این، وقفه‌ای بود در پیشرفتی که در ظاهر به‌سمت موضوع، ولی در واقع به‌سمت قالب داستانی صورت گرفته بود.

یرینگ: پس به‌نظر شما نمایشنامهٔ داستانی سنتی دارد که اکثر مردم از آن بی‌خبرند و تمامی تحولات ادبی پنجاه سال اخیر در جهت نمایشنامهٔ داستانی پیش می‌رفته است. آخرین نمایندهٔ این تحول به‌نظر شما کیست؟

برشت: گئورگ کایزر[۴۳]

---

۴۲. Marieluise Fleisser نمایشنامه‌نویس آلمانی (متولد ۱۹۰۱). از ۱۹۲۳ به‌بعد با برشت همکاری داشت و نمایشنامه‌هائی واقعی‌گرا دربارهٔ زادگاهش اینگولشتات (Ingolstadt) نوشت — م.

۴۳. Georg Kaiser ، ۱۹۴۵ — ۱۸۷۸، مهمترین نمایشنامه‌نویس اکسپرسیونیست آلمان. از ←

برینگ: درست نمی‌فهمم. اتفاقاً گئورگ کایزر به‌نظر من نمایندهٔ آخرین مرحلهٔ نمایشنامهٔ فردگرا[۴۴]ست، یعنی نمایشنامه‌ای که درست قطب مخالف نمایشنامهٔ داستانی است. کایزر نمایشنامه‌نویسی است که هیچ وسعت دید ندارد. او با سبکی که بکار می‌برد موضوع نمایشنامه‌های خود را زایل می‌کند، با این سبک به‌واقعیت پشت می‌کند. شما کجای این سبک را قابل استفاده می‌بینید؟ سبک کایزر یک سبک خصوصی است، یک دستخط شخصی است.

برشت: بله، کایزر فردگرا هم هست. با اینهمه درفن او چیزی هست که با فردگرائی‌اش نمی‌سازد، این است که با کار ما می‌سازد. اینکه چیزی در هیچ مورد پیشرفت نداشته باشد ولی از نظر فنی، پیشرفته باشد، تنها در نمایشنامه‌نویسی نیست که مصداق دارد. کارخانهٔ فورد فی‌المثل، از دیدگاه صنعت که نگاه کنیم، سازمانی است بلشویکی که بیشتر با جامعه بلشویکی سازگار است تا با فردبورژوا. کایزر به‌خاطر فن خود واقعاً هم از مهمترین فن شکسپیر، یعنی از تأثیر القائی[۴۵] چشم می‌پوشد، از این تأثیری که می‌شود به صرع تشبیهش کرد: مصروع، تمام کسانی را که استعداد دچارشدن به‌صرع را دارند گرفتار صرع می‌کند. کایزر واقعاً به‌عقل متوسل می‌شود.

برینگ: درست است، به‌عقل، ولی با محتوائی فردگرایانه، وحتی در قالبی کاملا نمایشی، مثلا در «از بامداد تا نیمه شب»[۴۶]. به‌این ترتیب شما چطور می‌خواهید فاصلهٔ درازمیان این نوع نمایشنامه و نمایشنامهٔ

→

۱۹۱۸ تا ۱۹۳۰ آثار بسیار متعددش (حدود ۷۰ نمایشنامه) را تقریباً تمام تئاترهای آلمان اجرا می‌کردند. نمایشنامه‌های کایزر از نظر زبان، بسیار متمرکز و دراماتیک، و از نظر ساختمان بسیار گیرا و پرهیجان است. ماشینی‌شدن زندگی، از کف رفتن شخصیت فرد بر اثر توسعهٔ صنعت و نظام سرمایه‌داری، مبارزه علیه قیود تمدن تکنیکی از یک طرف، و جانبداری از بشریتی آزاد و طبیعی و صلح‌آمیز از طرف دیگر، موضوع آثار او را تشکیل می‌دهند — م.

44. individualistisch

45. suggestiv

46. Von Morgen bis Mitternacht

داستانی را به‌این‌سادگی طی کنید؟

شترنبرگ: فاصلهٔ کایزرتابرشت کوتاه‌است. کاربرشت‌ادامهٔ کار کایزرنیست، بلکه یک تطور جدلی است. عقلی که در نمایشنامه‌های کایزر بکارمی‌رفت تا میدانهای تجربهٔ عاطفی سرنوشت‌فردها، در قالبی نمایشی با یکدیگر برخورد کنند—این عقل را برشت آگاهانه بکارمی‌گیرد تا فرد را از تخت حاکمیت پائین بکشد.

برشت: البته شکی نیست که نمایشنامهٔ داستانی، به‌علت محتوای جمعی خود، برای واداشتن تماشاگر به‌مباحثه مناسبتر است.

برینگ: چطور؟ الان در برلین نمایشنامه‌ای نمایشی[۴۷] (و نه داستانی) را اجرا می‌کنند: «طغیان در دارالتأدیب» از پ. م. لامپل را.[۴۸] با اینهمه اجرای این نمایشنامهٔ نمایشی، همان تأثیری را بر تماشاگران دارد که نمایشنامهٔ داستانی. مردم راجع به موضوع این نمایشنامه بحث می‌کنند نه راجع به‌ارزشهای زیبائی‌شناختی آن.

برشت: نشد. دراین نمایشنامه اوضاعی به‌بحث گذاشته شده‌است که به‌عموم مردم مربوط می‌شود، یعنی وضع تحمل ناپذیر وقرون وسطائی دارالتأدیبها. این چنین وضعی، درهرقالبی گزارش شود خشم مردم را برمی‌انگیزد. ولی کایزر از اینها پیشرفته‌تر بود: کایزر توانسته بود درتئاترها تا مدتی موضع تماشاگر عصر علم[۴۹] را امکان‌پذیر کند، موضعی عینی و کاونده و علاقه‌مند را. و این برخلاف آنچه درمورد لامپل می‌بینیم، اصل نمایشی بزرگی است که قابل انتقال است.

برینگ: من فقط درمورد جمله آخرتان به‌شما حق می‌دهم. ضمناً چطورشده که حالا ناگهان مدعی می‌شوید که نمایشنامهٔ داستانی یک اصل ابدی است؟ مگر بعد از توضیحات آقای شترنبرگ همهٔ ما توافق نداشتیم که اصل ابدی وجود ندارد؟ آقای شترنبرگ دراین مورد

47. dramatisches Drama
48. Peter Martin Lampel: Revolte im Erziehungsheim
49. Das wissenschaftliche Zeitalter

چه نظری دارند؟

شترنبرگ: نمایشنامهٔ داستانی فقط وقتی می‌تواند از روابطی که با وقایع عصر خود دارد مستقل باشد و دوام پیدا کند که موضع‌گیری اساسی‌اش منعکس کنندهٔ تجربه‌های آنی تاریخ باشد. فاصلهٔ کایزر تا برشت را کوتاه دانستیم چون دیدیم تطوری جدلی در میان بود. نمایشنامهٔ داستانی هم، به‌محض اینکه تطور اوضاع اقتصادی، موجب موقعیتی شوند که با آن مطابقت داشته باشد، می‌تواند دوام پیدا کند. نمایشنامهٔ داستانی، مانند هر اثر نمایشی دیگر، بستگی تام دارد به‌تحول تاریخ. (۱۹۲۸، ناقص)

۲۷ــ گفتگو دربارهٔ نمایشنامه نویسان کلاسیک[۵۰]

برشت: آقای یرینگ، وقتی که چندی پیش کتاب کوچک شما «راینهارد، یسنر، پیسکاتور، یا مرگ نمایشنامه نویسان کلاسیک؟»[۵۱] را بدست گرفتم، ابتدا تصور کردم حمله‌ای است به‌نمایشنامه‌نویسان کلاسیک، و چنین حمله‌ای را هم لابد شنوندگان ما از این گفتگو انتظار خواهند داشت، یعنی حمله‌ای که به‌مرگ این نمایشنامه‌نویسان منجر خواهد شد. اما وقتی کتاب را خواندم، دیدم شما نمی‌کشید بلکه صرفاً به‌این نتیجه می‌رسید که نمایشنامه نویسان کلاسیک مرده‌اند. سؤالی که بعد از این نتیجه‌گیری مطرح می‌شود این است که زمان مرگشان کی بوده. به‌نظر من، آنها در واقع در جنگ مرده‌اند، باید آنها را در واقع از قربانیان جنگ بشمار آورد. اگر درست باشد که سربازان عازم جبهه، «فاوست» را

۵۰. Gespräch über Klassiker . این گفتگو را که درواقع اظهارنظری دربارهٔ کتابی از هربرت یرینگ است، برشت با استفاده از نقل قولهائی از آن، به‌صورت مکالمه نوشته است ــ م.

51. Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod ?

در کوله‌پشتی خود داشته‌اند، مطمئناً آنهائی که از جنگ برمی‌گشتند دیگر همراهش نداشتند. شما کتابتان را علیه نمایشنامه‌نویسان کلاسیک ننوشتید. نمایشنامه‌نویسان کلاسیک با کتاب کشته نمی‌شوند، به‌عبارت بهتر: کشته نشده‌اند. شما کتابتان را نوشتید و ما الان راجع به نمایشنامه‌نویسان کلاسیک صحبت می‌کنیم نه به‌این علت که آنها دچار بحران شده‌اند بلکه به‌این علت که تئاتر ما دچار بحران شده است.

برینگ: جزوهٔ من نتیجهٔ یک نوطلبی خودپسندانه و سطحی نیست، نتیجهٔ آمار و ارقام است. مدیران تئاترهای برلین و سراسر رایش، در برنامه‌ریزی نمایشی خود با بزرگترین مشکلات دست به‌گریبانند. نمایشنامه‌های جدید، با توجه به‌کثرت تئاترها به‌سرعت از استفاده می‌افتند. به‌این ترتیب، اگر تماشاگران هنوز هم به‌نمایشنامه‌نویسان کلاسیک احتیاج می‌داشتند یا با آنها رابطه‌ای احساس می‌کردند، بدیهی است که مدیران تئاتر هم می‌توانستند هرچه بیشتر به‌این نمایشنامه‌نویسان روی بیاورند.

برشت: درست است. نمایشنامه‌های کلاسیک تأثیرشان را دیگر از دست داده‌اند. البته قبول دارم که در ایجاد این وضع لزومی ندارد که تنها خود نمایشنامه‌نویسان کلاسیک مقصر باشند. ما هم تا حدی مقصریم. دیگر حوصلهٔ فکر کردن نداریم، حتی حوصلهٔ شرکت در تفکر را هم نداریم. ولی ما نمی‌خواهیم در اینجا از خودمان، یعنی از تماشاگران آثار کلاسیک صحبت کنیم، بلکه از خود این آثار، و من جمله از اینکه نمایشنامه‌های کلاسیک تا چه حد در ایجاد وضعی که صحبتش شد، مقصرند. شما می‌گوئید نمایشنامه‌های نویسندگان کلاسیک، که روزی در زمرهٔ معنویات بشمار می‌آمدند، حالا به‌یک مسألهٔ اقتصادی تبدیل شده‌اند. می‌گوئید توجه تئاترهای ما به‌آنها نیز، تنها از روی ملاحظات اقتصادی است. سؤالی که در اینجا مطرح می‌شود این است که بنابراین، علائق معنوی ما چه شده‌اند؟ دوستداران آثار کلاسیک البته خواهند گفت جوابش ساده است. خواهند گفت عصر ما اصولاً فاقد علائق معنوی

است. رد کامل این گفته هم، قبول می کنید که ساده نیست. طبقهٔ بورژوا در زمانی که میل به تفکر، حکم خطری مستقیم را برای منافع اقتصادی‌اش داشت، ناچار بود تلاشهای صرفاً معنواش را به‌طور کامل متوقف کند. و در مواردی هم که تفکر را یکسره به کنار نمی‌گذاشت، آن را التذاذی می کرد: از آثار کلاسیک استفاده می کرد ولی فقط به‌قصد لذت بردن.

برینگ: بله، سوءاستفاده می کرد. درعصرفرهنگ، یعنی درقرن نوزدهم، آثار کلاسیک برای مردم مرفه طبقهٔ بورژوا حکم اثاث فرهنگی را داشت، زینت اتاق زیباشان بود، جزو لوازمش بود، مثل مبل مخمل؛ در هر موقعیتی در دسترس بود و کاررفت داشت. نمایشنامه‌های کلاسیک برای تأیید جهانی بکارگرفته می‌شدند که **در مخالفت** با آن بوجود آمده بودند. این طبقه به کمک ادبیات کلاسیک ازدواج می کرد، فرزند تربیت می کرد، سیاست می‌بافت و بولینگ بازی می کرد. سرپرست خانواده فریاد می‌زد: «آری، این است سرنوشت فرزانگان جهان ما» و مستخدمه‌اش را نیشگون می گرفت.

برشت: بله، این سوءاستفاده‌ای بود که ازنمایشنامه نویسان کلاسیک می‌شد. نمی‌بایست تا این حد از آنها کار می کشیدند و در هر عروسی و جشن تولدی همراهشان می‌بردند.

برینگ: کاررابه‌جائی رسانده بودند که محتوای آثار انقلابی نظیر «راهزنان» یا «توطئه و عشق»[۵۲]، از روی ریا مبدل به یک ایده‌ئولوژی بی‌خطر شده بود، بورژواها افکار شورشی را متعلق به‌خود می‌دانستند و به‌این ترتیب تأثیرشان را کاهش می‌دادند. بی‌مایه‌ها انقلاب را غصب می کردند و در نتیجه می‌توانستند در زندگی واقعی با خیال راحت از دست‌زدن به‌انقلاب چشم بپوشند. با تاراج محتوای آثار کلاسیک، آنها را از استفاده می‌انداختند. چیزی که مطرح بود، نه‌سنت بلکه مصرف بود. و این نوع مصرف، مبین

---

۵۲. Kabale und Liebe ، نمایشنامهٔ دیگری از شیلر — م.

چیزی نیست جز تجلیل غلط و محافظه‌کارانه، و از نظر معنوی بی‌ثمر.

برشت: و تلافی این رفتار محترمانهٔ آنها بر سر نویسندگان کلاسیک درآمد. احترام، علیلشان کرد و دود عود، سیاهشان. این بلا بر سر نویسندگان کلاسیک نمی‌آمد اگر مردم در قبال آثار آنها موضعی اتخاذ می‌کردند نظیر موضعی که علم حتی در قبال روشن‌ترین اکتشافات خود اتخاذ می‌کند، بطوری که نتیجه‌های این اکتشافات را مدام تصحیح و حتی دوباره رد می‌کند؛ و این البته نه به‌صرف مخالفت، بلکه تنها در صورتی که لزومی در آن ببیند.

یرینگ: بله، چیزی که مانع این موضع آزاد بود عقدهٔ مالکیت بود. مردم قرن نوزدهم، تقریباً در سراسر این قرن، نسبت به‌معنویات احساس مالکیت می‌کردند. شیلر و گوته مال فرد فرد مردم بودند. هر کسی لفظ بربریت را بکار می‌برد اگر آثار کلاسیک مطابق تصورش به روی صحنه نمی‌آمدند. هر کسی خشم می‌گرفت اگر ابیاتی (که نمی‌شناخت!) حذف می‌شدند. هر کسی ملت را مورد اهانت می‌دید اگر نویسندهٔ محبوبش را طراز اول به‌حساب نمی‌آوردند. هیچ کس خود را با مردم یکی نمی‌دید ولی هر کسی مردم را با خود یکی می‌دانست.

برشت: این تصورواهی مالکیت، مانع نزدیک‌شدن به‌ارزش مصالحی آثار کلاسیک شده بود، مانع عملی که می‌توانست برای این آثار مجدداً کاررفت بخرد. مردم از ترس اینکه مبادا نویسندگان کلاسیک لطمه‌ای ببینند، در هر فرصتی از این عمل ممانعت می‌کردند.

یرینگ: مدارس و دانشگاهها هم این خودپسندی را تغذیه می‌کردند. تدریس آلمانی در دبیرستانها این مالکیت را تأکید می‌کرد. از آثار کلاسیک مانند باغ گیاهان نادرادبی حفاظت می‌شد. هر تماسی غدقن بود، هر تغییری در حدود این باغ، منفور بود، هر تغییر کاشتی مجازات داشت. دیگر کسی حرفی را که گوته و شیلر برای گفتن داشتند و آنچه را که در نمایشنامه‌های شکسپیر می‌گذشت

نمی‌فهمید، چون همه آنها را از بدیهیات می‌دانستند، چون هرچه را که قرنها یادگرفته بودند بدون نقد وطوطی‌وار تکرار می‌کردند، چون فقط صدای گفته‌ها را می‌شنیدند، فقط صدای گفته‌ها را به‌زبان می‌آوردند، اصوات فرسوده و جملات پوسیده‌ای را که بی‌شباهت به‌متن تصنیفهای مبتذل نبود.

برشت: این مردم نمی‌بایست ازمتهم‌شدن به‌واندال گری واهمه می‌داشتند. همین ترس ازواندال گری بود که آنها را به‌بورژوامنشی گرفتار کرده بود. به‌نظر من، اصولا باید دربارهٔ واندال گری محتاطانه‌تر قضاوت کرد. واندالها چوبهای حکاکی شده را محتملا نه به‌این علت می‌سوزاندند که مثلا از لحاظ هنری مخالف با سبک آنها بودند، یا حتی با حکاکی بطور اعم مخالف بودند، بلکه به این علت که برای آتش به‌چوب احتیاج داشتند. مردم قرن نوزدهم هم می‌بایست مثل واندالها بی‌هیچ ملاحظه‌ای به‌ارزش مصالحی آثار نمایشی توجه می‌کردند. مگر کوششهای واندال‌گرانهٔ ما، با همهٔ مخالفتی که در هر مرحله با آنها می‌شد، نوید آیندهٔ درخشانی را نداده بود؟ چیزی نمانده بود که نمایشنامه‌نویسان کلاسیک از مرگ نجات پیدا کنند و به‌کار تئاترها بیایند. البته کوشش ما در این جهت، نه به خاطر نمایشنامه نویسان کلاسیک، بلکه به‌خاطر رپرتوارهامان بود.

یرینگ: این کوششهای‌شما، که‌حاصل دگرگونیهای‌بزرگ درارزیابی ارزشها بود، آثارشیلر را هم بی‌شک شامل می‌شد. شیلر که همواره ازشم انتخاب موضوعهای بزرگ برخوردار بود، و به‌درونمایه عینی اثر نمایشی توجه داشت، شیلری که این موضع را تحت تأثیر گوته از دست داده بود، می‌بایست از «گوته‌زدگی» نجات پیدا کند. گو اینکه نمایشنامهٔ مورد آزمایش شما، یعنی «راهزنان»، از آن دسته آثار بود که تحت تأثیر گوته قرار نداشت، ولی نحوهٔ آزمایش، خود مبین رابطهٔ عصر حاضر با مسائل مورد نظر شیلر بود. اروین پیسکاتور، در دو پردهٔ اول «راهزنان»، شخصیت کارل مور[۵۳] را، که انقلابش ناشی از رقت احساسات خصوصی بود، به‌نفع

شپیگلبرگ[۵۴]، که انقلابش عقیدتی و از روی برنامه بود، تضعیف کرد. برای این کار می‌بایست وحشیانه در متن نمایشنامه دست ببرد، که البته کاری بود مخاطره‌آمیز و غیرشیلری! اما این کارگردان، مسأله‌ای اساسی را مطرح کرده بود. اجرای «راهزنان» توسط پیسکاتور، که در ظاهر امر استقلال خودپسندانهٔ یک کارگردان را نسبت به یک اثر ادبی نشان می‌داد، در حقیقت به‌منزلهٔ غلبه‌ای بود بر شیوهٔ کار کارگردانانی که «برداشت» خود را از اثر هنری به‌روی صحنه می‌آوردند و آزمایشهاشان را تنها در محدودهٔ قالب همان اثر صورت می‌دادند. نمایش «راهزنان» توسط پیسکاتور، که قسمت دوم آن را، از نظرگاهی متعارف که نگاه کنیم، تنها می‌توان بد نامید، از این حیث قدمی اساسی بود، قدمی بود که به تئاتر، از جانب نویسندگان کلاسیک نیز، به‌جای ظرافت بازیهای زیبائی‌شناختی، دوباره محتوا و جوهر بخشید، یعنی مصالح داد.

برشت: بله، اجرای پیسکاتور کوشش امیدبخشی بود. ناگهان امکانی پیدا شده بود. شیلر می‌رفت که دوباره جان بگیرد. البته پیسکاتور در مورد این اجرا فقط می‌گفت: «۱۵۰ سال مدت زمان کمی نیست»، ولی روی صحنه اتفاقی اساسی رخ داده بود.

یرینگ: چیزی که غریب بود واکنش مردم بود. هواداران آثار کلاسیک، به‌جای ابراز خوشحالی از اینکه شیلر مجدداً در جریان زمان افتاده است، فریاد خشم برمی‌آوردند. اینها هنوز هم خواستار «عظمت بشری» بودند، درحالی که این عبارت، که زمانی مبین یک تصور واقعاً معنوی بود، دیگر مدتها بود که فقط و فقط به‌عنوان تسمیه‌ای بکار می‌رفت برای هرچه محو و مبهم و ایدئولوژیک بود. مردم هرجا برای تصنع و ابتذال اسمی پیدا نمی‌کردند، صفت «والا» را برآن اطلاق می‌کردند. هر کلاهبردار و هرمرتجعی دست بردن در متون کلاسیک را رد می‌کرد با این ادعا که عظمت

53. Karl Moor 54. Spiegelberg

شخصیتها کاهش می‌گیرد، عظمت قالب هنری مختل می‌شود. اما واقعیت این بود که تمام اجراهای محافظه‌کارانه، و همهٔ نمایشهای احساساتی و پرطمطراق[55] آنان به‌منزلهٔ نقبهائی بودند برای فرو ریختن عظمت، چرا که اینها با قالب غول‌آسای خود محتوای انسانی آثار را از اعتبار می‌انداختند. نتیجهٔ این دوگانگی میان محتوا و قالب، نه یک واقعی گرائی موشکافانه بود که بتواند ریزه‌کاریها را بدست بدهد و نه یک سبک پرجذبه که بتواند چون ستونی مانع فرو ریختن تمامیت اثر بشود. در این جا، یعنی درجائی که حتی درعظمت فرد هم شک بود، داربست بکار نمی‌آمد. می‌بایست به‌جای عظمت، مفهوم دیگری نشاند. شما، برشت عزیز، دراین کار پیشگام شدید. شما به‌جای عظمت، فاصله[56] گذاشتید. این، عمل تاریخی شما درزمینهٔ نمایش است. شما با اجرائی که درمونیخ از نمایشنامهٔ «زندگی ادوارد دوم، پادشاه انگلستان» بدست دادید، درتاریخ تئاتر نقطهٔ عطفی بوجود آوردید. با این اجرا الگوئی ساختید و نشان دادید چگونه سردی اجرا می‌تواند وسیله‌ای باشد برای بازآفریدن اثر قدیمی مارلو، و چگونه دورکردن نقشها می‌تواند وسیله‌ای باشد برای نزدیک کردن آنها. شما انسانهای این اثر را کوچک نکردید. نقشها را به‌ذره تبدیل نکردید. دورشان کردید. شما این تن‌آسانی را که هنرپیشه، به‌زور بازی پرحرارت، برای خود در نمایش جائی باز کند، ازاو گرفتید. ازاو خواستید دربارهٔ رویدادهای نمایش دلیل ارائه بدهد. خواستار ژستهای ساده شدید. مجبورش کردید بیانش روشن و سرد باشد. احساسهای قلابی را قبول نکردید. نتیجه‌ای که از این شیوهٔ اجرا بدست آمد، سبکی بود عینی، سبکی بود داستانی.

برشت: بعد از این اجرا، ما آزمایشهامان را برای اجرای آثار کلاسیک کنار

55. pathetisch

56. Distanz

گذاشتیم. تنها دریک مورد دیگر، یعنی وقتی که اریش انگل «کوریولانوس» را، که یکی ازآثار طراز اول شکسپیر است کارگردانی می کرد، به‌آزمایش مشابهی دست زدیم.

برینگ: این کوشش شما هم کوششی بود از روی روش و برنامه برای پیدا کردن یک راه حل.

برشت: در زمستان گذشته هم، شترنبرگ جامعه‌شناس، پیسکاتور و من، برنامه‌ای را که برای اجرای «یولیوس سزار» ریخته بودیم معوق گذاشتیم. — ما بارها سعی کرده بودیم ازاین آثاری که فقط و فقط به‌عنوان مصالح به کارمان می‌خورد، آن چیزی را بدست بیاوریم که نامش را «دورنمایهٔ نمودگاری»[۵۷] گذاشته‌ایم.

برینگ: چرا از میان برداشته شوند؟[۵۸]

برشت: آثار کلاسیک به کار تجربه‌های عاطفی شخصی می‌آمدند. فایدهٔ نمایشنامه نویسان کلاسیک بسیار ناچیز است. آنها نه جهان را، بلکه خودشان را نشان می‌دهند. شخصیتهای نمایشنامه‌هاشان به‌درد نمایشگاه‌ها می‌خورند. گفته‌هاشان حکم زینت‌آلات را دارند. افق دیدشان تنگ است، بورژوائی است. همه‌اش معتدل است و مطابق با اندازه‌های متعارف.

برینگ: بسیار خوب، پس شما درزینت‌آلات فایده‌ای نمی‌بینید. دراین صورت

---

۵۷. gestischer Gehalt ، کلمهٔ gestisch (انگلیسی: gestic) را برشت هم به‌معنای رایج آن، یعنی «مربوط به‌ژست» (Geste / gesture) بکار می‌برد و هم به‌عنوان صفتی مشتق از مفهوم مهم خود برشت Gestus. مراد برشت از این مفهوم، مجموعهٔ حرکات وگفته‌هائی است که، در چارچوب شرایط معین اجتماعی و جغرافیائی و زمانی، مبین موضع خاصی است. جامعترین توضیحات او در این مورد، در مقاله‌های شمارهٔ ۶۵، ۷۵، ۱۰۱ و ۱۰۲ آمده است. — مترجم، لغت مهجور «نمودگار» را (به‌معنای «نشان» و «نمونه»: فرهنگ فارسی معین) برای اصطلاح خاص برشت برگزیده است. مترجمان انگلیسی آثار نظری برشت، لغت مهجور Gest را به‌عنوان معادل Gestus بکار می‌برند — م.

۵۸. این جمله به‌همین صورت در پیش نویس برشت آمده و یادداشتی است بدون ارتباط مستقیم با مطالب بالا، که لابد قرار بوده بعداً تکمیل شود — م.

به‌نظر شما آثار کلاسیک می‌بایست چطور باشند تا از آنها فایده‌ای عاید باشد؟ ارزششان در کجا است؟

برشت: برای تعیین این ارزش، کافی است به یک آزمایش دست بزنیم. فرض کنیم اثری کلاسیک، «فاوست» یا «ویلهلم تل»[۵۹]، توسط چند پسربچه به‌نمایش دربیاید، مثلا توسط شاگردان یک مدرسه فکر می‌کنید این نمایش بتواند برای این بچه‌ها ارزشی داشته باشد؟ آیا افکاری که به‌زبان می‌آورند برایشان ارزش تربیتی خواهد داشت؟ آیا آنها یا بیننده‌هاشان از حرکاتی که انجام می‌گیرد یا حالاتی که نشان داده می‌شود، طرفی خواهند بست؟ فکر می‌کنید قابلیت این پسربچه‌ها یا قابلیت جامعه‌ای که از این پسربچه‌ها تشکیل بشود، در برخورد با واقعیات زندگی بیشتر از قابلیت دیگران خواهد بود؟ جدی جواب بدهید. آیا با این آزمایش، جز بر زبان آوردن چند گفتهٔ زیبا یا انجام چند حرکت نجیب‌منشانه، چیزی دست این پسربچه‌ها را خواهد گرفت؟ یا در طی نمایش، خودشان را در موقعیتهائی خواهند دید که بعدها، در زندگی واقعی، امکان مواجه شدن با موقعیتهای مشابهی برایشان موجود باشد؟ آثار کلاسیک ما را برای تماشا ساخته‌اند نه برای استفاده.

یرینگ: بسیار خوب، قبول دارم که محتوای آثار کلاسیک در هر حال نمی‌توانست مفید فایده‌ای باشد. ولی چرا قالب هنری این آثار را بکار نگرفتید.

برشت: قالب هنری آثار کلاسیک ما کلاسیک نیست. جهاندیدگی نویسندگان کلاسیک خیلی پیش از موقع تثبیت می‌شد. اصل آنها اصل سکون و حکمت بود.

یرینگ: اینجا به‌گوته می‌رسیم. میان قالب هنری و حکمت، میان وضوح و سکون، باید فرق گذاشت. ایجاد شکاف میان صحنهٔ تئاتر و تودهٔ مردم، و نگرش غلط به‌اثر نمایشی به‌عنوان وسیله‌ای برای

---

۵۹. Wilhelm Tell ، نمایشنامهٔ شیلر — م.

تربیت فرهنگی، اینها را معلول چیزی جز غلو درارزش گذاری گوته نمی‌توان دانست. گوته، این خصوصی‌ترین شاعر آلمانی، ملاک معتبری شد برای هنر و بشریت. از تجربه‌های عاطفی و شخصی‌اش تبعیت کردند، به‌دنبال اعمال خصوصی‌اش رفتند و از اوقات شبانی‌اش[۶۰] تجلیل کردند. و تازه دراین ارزش گذاری هم، هرجا که تجربه‌های خصوصی گوته درمیان نبود، لااقل تجربه‌های خصوصی طبقهٔ تازه‌پائی درمیان بود که گوته ازآن برخاسته بود. ستایش گوته به‌شیوهٔ مکتب شرر[۶۱]، برای تحول بعدی ادبیات و تئاتر و سخن‌سنجی آلمان، عواقب فاجعه‌باری داشت. ازاین زمان به‌بعد، هنری که برمبنای تجربه‌های عاطفی شخصی استوار بود[۶۲]، به‌طرزی مهارناپذیر وسعت گرفت. گوته، که ازغنای لازم برخورداربود، می‌توانست در تجربه‌های شخصی خود به‌شناختهائی برسد و این شناختها را درقالب هنر عرضه کند. اما وقتی که این هنر منحصر به‌فرد را الگو قرار دادند و اصول زیبائی‌شناسی را براساس آن پایه گذاشتند ومعیارهای سخن‌سنجی را ازآن مشتق کردند، آن‌وقت تئاتر وسخن‌سنجی، یک قرن تمام به‌عقب رفت. این است که می‌بینی عصر نقاد و پوینده‌ای چون عصرما، درحالی که می‌تواند دست به‌اجرا و تفسیر آثار قرنی بزند که جهان بینی و قالبهای هنری استواری دارد—آن هم به‌رغم بعد زمانی و عدم اعتبار این ارزشها—، در اجرا و تفسیر نمایشنامه‌های زمان نزدیکتری که ازهیچ الزام واعتباری تبعیت

۶۰. اشاره است به‌فضای ادبیات شبانی (Schäfer-, Hirtendichtung) که قهرمانان آن برای فرار از دنیای وحشیانه و دور از آرامش واقعیات، به‌جهان غیرواقعی و آرمانی شبانان پناه می‌بردند و در آن، نزدیکی به‌طبیعت، صلح، سعادت و قناعت می‌دیدند— م.

۶۱. اشاره است به‌نحوهٔ کار ادب‌شناس آلمانی ویلهلم شرر (Wilhelm Scherer) که با تألیف کتاب تاریخ ادبیات خود در ۱۸۸۳، روش جدیدی را در تحقیقات ادبی پایه‌گذاری کرد. به‌نظر او، درك ماهیت یک اثر ادبی، مستلزم تحقیق دقیق تمامی عواملی است که به‌نحوی در ساختمان روحیهٔ شخص نویسندهٔ آن مؤثر بوده‌اند— م.

62. Erlebniskunst

نمی کند بلکه تنها حکم شروع یک هنر خصوصی و خطرناک، و در نتیجه حکم شروع جدائی و بیگانگی میان تئاتر و جمع تماشاگران را دارد، عاجز می‌ماند. آلمان شناسان، حتی در زمانی که عصر صنعتی، نگرشها و جهان بینیهای دیگری را ایجاب می کرد، باز هم به بررسی خصوصی‌ترین اسرار زندگی گوته می‌پرداختند. راجع به روابط عشقی او حرافی می کردند و تشریح جزئیات بی‌اهمیت زندگی‌اش را برای خود افتخاری می‌دانستند درحالی که در واقعیت خارج، اتفاقاتی در شرف وقوع بود که سرنوشتهای شخصی را ناچیز، و تأکید برجنبه‌های خصوصی زندگی فرد را مضحک می کرد. و به‌همین علت هم بود که پس از آن تحول بزرگ، نمایشنامه نویسی و تئاتر و سخن‌سنجی در آلمان، آمادگی لازم را درخود ندید. گرهارد هاوپتمان به‌سوی شبه‌هنر دوران پیری گوته تغییر جهت داده بود. هیچ یک از انواع سخن سنجی و زیبائی شناسی هم موضع پذیرنده‌ای اتخاذ نکرده بود. ورود آن تحول بزرگ به‌آلمان، برای هنر این کشور حکم فاجعه را داشت...
(حدود ۱۹۲۹، ناقص)

۲۸ــ آخرین مرحله: «ادیپ»[۶۳]

۱

تحول اثر نمایشی بزرگ و تئاتر بزرگ[۶۴] را در این سالها آلمان بدست

۶۳. "Ödipus": Letzte Etappe ، این مقاله که در یکم فوریهٔ ۱۹۲۹ در روزنامهٔ «برلینر بورزن-کوریر» به‌چاپ رسیده است، از اجرائی صحبت می‌دارد که لئوپولد یسنر در ۴ ژانویهٔ ۱۹۲۹ در شناتس تئاتر (Staatstheater) برلین بدست داد. دو تراژدی «ادیپ شهریار» و «ادیپ در کلونوس» را هاینتس لیپمان (H. Lippman) برای این اجرا درهم ادغام کرده بود ــ م.

64. Das grosse Drama und das grosse Theater

دارد: سرزمین فلسفه. آیندهٔ تئاتر، آینده‌ای فلسفی است.

۲

این تحول نه در یک خط مستقیم، بلکه تا حدی جدلی، یعنی با برخورد متضادها، و تا حدی به‌طور موازی انجام می‌گیرد، ولی در هرحال با چنان سرعتی که در یک نسل واحد، مرحله‌های متعددی را پشت‌سرگذاشته‌ایم. آخرین مرحله، گویا «ادیپ» باشد.

۳

فصل حاضر، قدرت تأثیر پیسکاتور را ثابت کرد. از دیدگاه تئاتر که نگاه کنیم، پیسکاتور نه‌چندان مسألهٔ قالب نمایش (فن نمایش) را، بلکه برخلاف آنچه تصور می‌شد بیشتر مسألهٔ موضوع نمایش را به‌بحث گذاشت، و در این کار موفق هم شد. تئاترهای متوسط به‌سوی موضوعات جدید روی آوردند («مجرمان»[۶۵]، «طغیان»[۶۶]، «گل در دست کوزه‌گر»[۶۷]). دو استثناء داشتیم: «اپرای دوپولی» و «ادیپ»[۶۸]. در این دومورد، مسألهٔ قالب نمایش مطرح شد.

۴

تلاشهائی که درجهت موضوع صورت گرفتند چندان نتیجه‌ای ببار

۶۵. Die Verbrecher ، نمایشنامه‌ای است از فردیناند بروکنر (Ferdinand Bruckner)، ۱۹۵۸ — ۱۸۹۱، نمایشنامه‌نویس موفق دورهٔ پس از اکسپرسیونیسم آلمان که تحت تأثیر روانکاوی فروید، نمایشنامه‌هائی طبیعی‌گرایانه به‌قصد انتقاد اجتماعی راجع به‌مسائل حاد روز می‌نوشته — م.

۶۶. منظور نمایشنامهٔ «طغیان در دارالتأدیب» از لامپل است که قبلا به‌آن اشاره شد — م.

۶۷. Ton in Töpfers Hand ، نمایشنامه‌ای است از داستان‌نویس معروف امریکائی، تیودور درایسر (Th. Dreiser)، ۱۹۴۵ — ۱۸۷۱ — م.

۶۸. «اپرای دوپولی» برشت در این زمان با موفقیت تمام (از اوت سال پیش) در برلین نمایش داده می‌شد — م.

نیاوردند، زیرا محرک واقعی خود، یعنی پیسکاتور را فاقد بودند (به‌جز «طغیان» که مطابق با دستورالعملهای پیسکاتور به‌روی صحنه آمد.)[۶۹] جهش تحول سال جاری را باید در تلاشهائی دید که درجهت قالب بزرگ[۷۰] صورت گرفت. آخرین مرحله: «ادیپ».

۵

تلاشهائی که درجهت موضوع و تلاشهائی که درجهت قالب انجام می‌شوند، مکمل یکدیگرند. ازدیدگاه تئاتر که نگاه کنیم: پیشرفتهای فن نمایش، تنها وقتی پیشرفت خواهند بود که به‌کار موضوع بیایند؛ به‌همین ترتیب، پیشرفتهای فن نمایشنامه نویسی هم تنها وقتی پیشرفت خواهند بود که به‌کار موضوع بیایند.

۶

مربوط است به‌قالب بزرگ: موضوعهای بزرگ جدید را باید ازجهت میمیک نگریست؛ خصیصهٔ آنها باید ژست باشد. تنظیم آنها باید مطابق با مناسبات انسانها با یکدیگر، یا گروههای مختلف انسانها با یکدیگر، صورت بگیرد. اما قالب بزرگی که تاکنون داشته‌ایم، یعنی قالب نمایشی[۷۱]، مناسب موضوعهای کنونی نیست. به‌زبانی ساده بگویم، برای اهل فن: بیان موضوعهای امروزی درقالب (بزرگ) قدیم، محال است.

۷

هدف قالب بزرگ، بکارگرفتن موضوعها برای «ابدیت» است. «سنخیت»[۷۲]، دربعد زمان هم وجود دارد: آنکه قالب بزرگ را بکار می‌گیرد،

---

۶۹. تئاتر نولندورف پلاتس (Nollendorfplatz)، محل فعالیت پیسکاتور را، در تابستان این سال بسته بودند — م.

70. die grosse Form

71. dramatische Form

72. das Typische

موضوع خود را به‌همان اندازه‌ای برای زمانهای آینده حکایت می‌کند که برای زمان خود، و چه بسا هدف اصلی، همان زمان آینده باشد.

۸

قالب نمایشی ما براین پایه استوار است که بیننده درجریان واقعهٔ روی صحنه بیفتد، درآن غرقه شود[۷۳]، آن را بفهمد، خود را با آن یکی ببیند.[۷۴] به‌زبانی ساده بگویم، برای اهل فن: اجرای نمایشنامه‌ای که صحنهٔ واقعهٔ آن، فی‌المثل بورس گندم است، درقالب نمایشی بزرگ محال است. تنها این ما هستیم که نمی‌توانیم موضع لازم را اتخاذ کنیم و زمانی را به‌تصور بیاوریم که درآن، امکان غیرطبیعی دیدن اوضاعی شبیه بورس گندم موجود باشد، و تنها این آیندگان هستند که خواهند توانست این گونه اوضاع براستی نامفهوم و غیر-طبیعی را با تعجب نگاه کنند. پس، قالب بزرگ زمان ما چگونه باید باشد؟

۹

داستانی. باید گزارش کند. نباید گمان کند (و نباید بخواهد که گمان کند) که درجهان ما می‌توان غرقه شد. موضوعهای زمان ما عظیم‌اند، و نمایشنامه نویسی ما باید این واقعیت را همواره درنظر داشته باشد.

۱۰

مربوط است به‌آخرین مرحله: «ادیپ». مهم: ۱ ـ قالب بزرگ، ۲ ـ فن نمایش درقسمت دوم («ادیپ درکلونوس») که درآن، روایت کردن، تأثیر عمیق نمایشی دارد. دراین جا، چیزی که تا به‌حال با تسمیهٔ «تغزلی»، مورد تمسخر قرار می‌گرفت، بر تماشاگر اثر می‌گذارد. «تجربهٔ عاطفی» دراین‌جا، اگر اصولا درمیان باشد، دارای سرچشمه‌ای فلسفی است.

(اول فوریهٔ ۱۹۲۹)

---

73. sich einfühlen

74. sich identifizieren

۲۹ــ گفتگو دربارهٔ هنر بازیگری[۷۵]

ــ بازیگران نمایشنامه‌های تو همیشه موفقیتهای بزرگی کسب می کنند. آیا تو هم از بازی آنها راضی هستی؟

ــ نه.

ــ چون بد بازی می کنند؟

ــ نه، چون غلط بازی می کنند.

ــ می‌بایست چطور بازی کنند؟

ــ برای تماشاگران عصر علم.

ــ یعنی چطور؟

ــ طوری که دانش خود را نشان بدهند.

ــ کدام دانش را؟

ــ دانش خود را دربارهٔ مناسبات میان انسانها، دربارهٔ موضع گیری انسانها، دربارهٔ قدرت انسانها.

ــ بسیار خوب، گیریم اینها را می‌دانند. ولی چطور باید نشانشان بدهند؟

ــ باید آگاهانه نمایش بدهند. باید تشریح کنند.

ــ مگر حالا چطور بازی می کنند؟

ــ با توسل به‌القا. آنها خودشان و تماشاگرانشان را در حالت سبات فرو می‌برند.

ــ مثالی بزن.

ــ فرض کنیم قرار است صحنهٔ وداعی را نشان بدهند. می‌دانید چه می کنند؟ خودشان را در احساس وداع فرو می‌برند. می‌خواهند تماشاگر هم

---

۷۵. Dialog über Schauspielkunst ، این مقاله در ۱۷ فوریهٔ ۱۹۲۹ در «برلینر بورزن-کوریر» منتشر شد. در اجرای «ادیپ» به کارگردانی لئوپولد یسنر، که موضوع مقالهٔ قبلی نیز هست، نقش خدمتکار (یا پیک دوم) را هلنه وایگل (Helene Weigel) برعهده داشت که یک‌سال پیش با برشت ازدواج کرده بود. اشاره‌ای که در پایان این گفتگو به نمایشنامهٔ «ادیپ» می‌شود مربوط است به ابیات ۱۳۳۴ به‌بعد. علت عدم تطابق نقل قول برشت با متن «ادیپ» (مثلا تشبیه «قاطرچی»)، بی‌شک ناشی از تغییرات متن مقتبس هاینس لیمان است (رجوع کنید به‌حاشیه مقالهٔ قبل) ــ م.

همین احساس را داشته باشد. دست آخر، اگر صحنهٔ مورد نظرشان موفقیت‌آمیز باشد، هیچ کس چیز تازه‌ای ندیده است، هیچ کس چیزی یاد نگرفته است، حداکثر این است که همه، چیزی را به‌خاطر آورده‌اند. خلاصه اینکه: احساسی داشته‌اند.

— طوری حرف می‌زنی انگار داری جریان یک مغازله را تشریح می‌کنی. حالا بگو ببینم، به‌نظر تو بازی چطور باید باشد.

— روحانی. با تشریفات و مراسم. با آئین. بیننده و هنرپیشه نباید به‌یکدیگر نزدیک شوند. باید از هم دور شوند. هرکدام باید از خودشان هم دور شوند. در غیر این صورت، وحشتی که لازمهٔ شناخت است در بین نخواهد بود.

— تو قبلا لفظ «علمی» را بکاربردی منظورت این است که آمیب، وقتی مورد مشاهده قرار می‌گیرد، نمی‌تواند خودش را به‌جای چیز دیگری به‌انسان قالب کند. یعنی انسان نمی‌تواند در آن غرقه بشود. انسان علمی سعی می‌کند آن را بفهمد. ولی آیا در آخر کار، آن را خواهد فهمید؟

— نمی‌دانم. انسان علمی میل دارد آن را به‌چیزهای دیگری که قبلا دیده است ربط بدهد.

— پس می‌گوئی بازیگر نباید انسانی را که نمایش می‌دهد، مفهوم کند؟

— نه چندان انسان را، بلکه شاید بیشتر واقعه را. منظورم این است: وقتی من می‌خواهم «ریچادسوم»[۷۶] را ببینم، نمی‌خواهم خودم را ریچارد سوم احساس کنم بلکه می‌خواهم به‌بیگانگی[۷۷] و نامفهومی[۷۸] کامل این پدیده پی ببرم.

— پس یعنی باید در تئاتر، با علم سروکار داشته باشیم؟

— نه، با تئاتر.

— می‌فهمم: سنخ انسان علمی هم، مانند هر سنخ دیگر، تئاتر مخصوص به خود را دارد.

— بله. ولی امروزه، با اینکه تماشاگران تئاتر از سنخ علمی‌اند، تئاتر

---

۷۶. Richard III ، نمایشنامهٔ شکسپیر — م.

77. Fremdheit

78. Unverständlichkeit

خودش را با آنها وفق نمی‌دهد، چون این تماشاگران فهم خودشان را به‌همراه پالتوهاشان تسلیم پالتودار تئاتر می‌کنند.

— مگر نمی‌توانی به‌بازیگر بگوئی چطور باید بازی کند؟

— نه. او امروزه یکسره وابسته به‌بیننده است، در بست زیر سلطهٔ اوست.

— هیچ وقت هم سعی نکرده‌ای به‌او بفهمانی؟

— چرا. مدام.

— از عهده‌اش بر آمده است؟

— بله، گاهی. ولی فقط در صورتی که بااستعداد بوده و هنوز پاک لوح. فقط وقتی که خود بازی برایش تفریح داشته. ولی، تازه این هم فقط در طول مدت تمرین، یعنی تا زمانی که من و نه کسی دیگر با او بوده‌ام، تا زمانی که آن سنخ تماشاگری که قبلا درباره‌اش صحبت کردیم، در مقابلش قرار داشته. هرچه به‌زمان اجرا نزدیکتر می‌شد، از دستورهایم بیشتر فاصله می‌گرفت. به‌وضوح می‌دیدم تغییر می‌کند، چون بخوبی احساس می‌کرد که به‌این ترتیب تماشاگرانی که انتظارش را می‌کشند، از او خوششان نخواهد آمد.

— و به‌عقیدهٔ تو تماشاگران واقعاً از او خوششان نمی‌آمد؟

— متأسفانه نه. به‌هر حال، این بازیگر با خطر عدم موفقیت رو در رو می‌شد.

— نمی‌توانی روشت را به‌تدریج اعمال کنی؟

— نه. اگر به‌تدریج اعمال شود، برای بیننده چیزی جدید به‌تدریج بوجود نمی‌آید بلکه چیزی قدیمی به‌تدریج از میان می‌رود. و بیننده به‌تدریج از تئاتر روگردان می‌شود. چون، چیز جدیدی که به‌تدریج عرضه شود، ناقص عرضه شده است، یعنی بدون قدرت و بدون تأثیر؛ چون این روش من یک اصلاح کیفی نیست. یعنی این طور نیست که تئاتر حالا همان هدف قبلی‌اش را به‌نحوی بهتر دنبال می‌کند، بلکه اصولا هدف دیگری را دنبال می‌کند، گیرم درابتدای کار حتی به‌نحوی بدتر. چنین کوششی به‌منزلهٔ وارد کردن چیزی قاچاق خواهد بود، پس بی‌تأثیر. در این صورت، بازیگر را تنها «چشم گیر» خواهند نامید. و نه اینکه خیال کنی هنر بازیگری او، بلکه خود او را چشم‌گیر خواهند دانست، او را آدم «یکدنده» ای خواهند دانست. مگر نه این‌است که چشم‌گیر بودن یکی از خصیصه‌های این هنر جدید بازیگری است؟ و یا این که به‌او ایراد

خواهند گرفت که نقشش را زیاده از حد با آگاهی و دانستگی بازی می کند. و مگر نه این است که آگاهی و دانستگی هم، یکی دیگر از این خصیصه هاست؟

— آیا تا به‌حال کوششهائی از این دست شده است؟

— بله، یکی دوتا.

— مثالی بزن.

— چند وقت پیش، زن هنرپیشه‌ای از نوع بازیگران جدید، نقش خدمتکار را در «ادیپ» بازی می کرد. این زن، در شرح مرگ بانویش، کلمات «او مرده، مرده!» را با صدائی کاملا بی‌احساس و نافذ ادا کرد و جملهٔ «ژوکاست[۷۹] مرده است» را بی‌هیچ لابه وشیونی، ولی در عوض چنان مسجل وقاطع که واقعیت عریان مرگ آن بانو، در چنان لحظه‌ای مؤثرتر واقع شد تا تأثیری که ابراز دردی شخصی می‌توانست داشته باشد. به‌این ترتیب، او نه صدای خود، بلکه چهرهٔ خود را در اختیار وحشت می گذاشت، چون اثری را که خبر مرگ بانویش بر او، برشاهد این مرگ، گذاشته بود، با بزک سفید چهره‌اش نشان می‌داد. شرح او راجع به این که بانویش — که خودکشی کرده بود — گوئی زیر ضربات یک قاطرچی از پا در آمده، بیشتر مبین پیروزی قاطرچی بود تا ترحم نسبت به‌شخص از پا در آمده، بطوری که برای احساساتی‌ترین بیننده هم محرز می‌شد که در این لحظه، تصمیمی گرفته شده که توافق او را می‌طلبد. این بازیگر، بی‌خردی ظاهری و برآشفتگی بانوی خود را در لحظهٔ مرگ، با تعجب و در جمله‌ای صریح توصیف کرد، و لحن جملهٔ «نمی‌دانیم انجام او چگونه بود»، که احترامی گرچه کم‌قدرولی تزلزل‌ناپذیر را به‌بیان می‌آورد، به‌وضوح می‌رساند که او از دادن هر شرح دیگری دربارهٔ این مرگ سرباز می‌زند. وقتی از پله‌های معدود روی صحنه به زیر می‌آمد، قدمهائی چنان بلند برمی‌داشت گوئی این هیکل کوچک، فاصلهٔ عظیمی را از مکان تهی وحشت به‌سوی انسانهای پائین صحنه پشت سر می‌گذارد. حرکت خالی از احساس بالا گرفتن دستهایش، حاکی ازشکوه‌ای بود که گوئی این زن برای شخص خود، یعنی برای شاهد مصیبت، تقاضای ترحم می کند. وسرانجام هم، با گفتن: «اکنون شیون کنید!»، حق هرگونه لابهٔ قبلی و بی‌دلیل را به‌وضوح از همه سلب کرد.

79. Jokaste

— موفقیتش تا چه حد بود؟

— کم. مگر برای اهل فن. تقریباً هیچ کس در تصمیمات معنوی واقعهٔ نمایشنامه سهیم نشد، چرا که کوشش همه، صرف این شده بود که در احساسهای آدمهای نمایشنامه غرقه شوند، و تصمیم خطیری که این بازیگر نشان داده بود، برای این مردمی که به‌او تنها چون فرصتی برای دریافت احساسهائی تازه نگاه کرده بودند، تقریباً بدون تأثیر ماند.

(۱۷ فوریه ۱۹۲۹)

۳۰— [دربارهٔ تمرین][80]

اولین اشکال کار تمرین در تئاترهای ما این است که در نور مصنوعی صورت می‌گیرد. تئاترو کلیسا و زیرزمین آبجوسازیها، ساختمانهای بی‌پنجره هستند. روشنائی روز، بر هر نور مصنوعی دیگر، مرجح است چون انسان را هشیار نگه می‌دارد. ولی اگر کسی معتقد باشد که تمرین را باید در همان نوری انجام داد که خود نمایش را، یعنی در شب و در نور مصنوعی، در این صورت محل تمرین را نباید از روی صرفه‌جوئی از محل اجرا کمتر روشن کرد. ولی حتی اگر تئاترهای ما قادر باشند برای تمرینها نور کافی در اختیار بگذارند، باز هم بهتر است تمرینها را، مادام که تئاترهامان پنجره ندارند، در اتاق انجام داد.

کمابیش در هر تمرینی قصد این است که کارگردان ببیند بازیگران او تا چه حد به‌تصور کلی او از نمایشنامه نزدیک می‌شوند. در تمرینهای روخوانی، هنرپیشگان اطلاعات بسیار ناقصی دربارهٔ نمایشنامه کسب می‌کنند. متنهای منتخب آنان، هر یک در واقع فقط حاوی سرعنوانهای متن خود آنهاست. ولی از همین عدم اطلاع هنرپیشگان از چگونگی مسیر کلی واقعهٔ نمایشنامه هم می‌توان بخوبی سود جست: وقتی ویژگی هر نقش را، آنچنانکه در هر یک از جمله‌ها و دیگر اعمال او منعکس است، در تضاد با اعمال کلی همهٔ نقشها قرار دهیم، می‌توانیم این مسیر کلی واقعه را از بسیاری جهات غنی کنیم. آنچه مانع

80. Über die Probenarbeit

این کار است، فقط «تصور» کارگردان است که خود در اصل تمرین نمی‌کند بلکه تصور ثابتی را که از قبل برای خود معین کرده است، با خود برای تمرین می‌آورد. من تاکنون اجرائی را ندیده‌ام که حاصل سبک‌سنگین کردنهای عینی و انتقادی یک‌یک جمله‌ها و حرکتها باشد.

آشنائی کامل با نمایشنامه، و تثبیت دقیق مقصود اجتماعی آن، می‌تواند وسیله‌ای باشد برای کمال بخشیدن به‌نمایش: بدین نحو که بازیگران، نه تنها نقش خود را، بلکه نقش همبازی خود را نیز تمرین کنند. سهیم بودن هنرپیشه در ساختن نقش همبازی خود، نه فقط برای صحنهٔ مورد نظر، بلکه برای خود هنرپیشگان هم سودمند خواهد بود. پاره‌ای از تئاترها سعی کرده‌اند «روحیهٔ کارگروهی»[۸۱] را در هنرپیشگان خود ایجاد کنند. هدف این تئاترها از این عمل معمولا این است که هریک از هنرپیشگان، خودخواهی خود را «به‌نفع نمایشنامه» کنار بگذارد، در حالی که درست همین خودخواهی یک‌یک هنرپیشگان است که باید سازمان بگیرد. در نمایشنامه حاضر[۸۲]، بد نیست که کارگردان، فی‌المثل برای صحنهٔ اول، از بازیگران بخواهد نمایش مطلب زیر را به‌هرصورتی که مایلند آزمایش کنند: دو سیاستمدار، ضمن خواندن روزنامه و بازی بیلیارد، یک تصمیم سیاسی می‌گیرند. بد نیست که کارگردان طرزقراردادن میز و دیگر اشیا را به‌عهدهٔ بازیگران بگذارد و خود حتی‌الامکان به‌نقد پیشبر اکتفا کند.

۳۱ــ [موقعیت و رفتار][۸۳]

در تئاتر داستانی، آنچه واقعه را آغازوسؤال را مطرح می‌کند، فرد بزرگ پرشور نیست، بلکه این موقعیت است که در هر مورد خاص، سؤال را مطرح

81. Ensemblegeist

۸۲. این که برشت در این جا به کدام نمایشنامه اشاره می‌کند، روشن نیست ــ م.

۸۳. Situation und Verhalten ، سه بخش این نوشته را ویراستار متن آلمانی، زیر یک عنوان قرار داده است ــ م.

می‌کند و این فردها هستند که با رفتار نوعی خود، به‌سؤال پاسخ می‌دهند. اکنون که توجه به‌رویدادها دیگر ارتباطی با توجه به‌یک فرد خاص (یعنی به‌فردی که یک صفت خاص او بر صفات دیگرش غالب است) ندارد، بلکه به‌موقعیتها و نقش موقعیتها معطوف شده است، دیگر آن شوری که بینندهٔ تئاتر بورژوائی درآدمهای نمایشنامه می‌بیند و (ازطریق هم احساس شدن با آنها) درخود نیز احساس می‌کند، زائد شده است. بنابراین، نمایشنامهٔ داستانی فقط به‌نظر کسانی جالب نمی‌آید (و آن را «سرد» می‌بینند) که عادت نکرده‌اند به‌موقعیتها چون سؤال نگاه کنند، یا اصولا ازسؤال گریزانند (و ازآن می‌ترسند).

سنخهای مختلف انسانها، ممکن است ازبسیاری جهات برای خود و برای دیگران، خطرناک باشند، اما آنچه انکار نمی‌پذیرد، نیروی غرایز و اشتهاهای آنهاست. پرسیدن اینکه منشأ شخصیتهای نمایشنامه‌های بزرگ ما را درکجا باید جست، عملی است بدون شک بی‌مورد. عمده این است که این شخصیتها رگ‌وخون داشته باشند، زنده باشند. و اگرگفته شود که چنین شخصیتهائی را درزندگی واقعی اصولا نمی‌توان یافت، من نمایشنامه‌نویس سخت آزرده‌خاطر خواهم شد. این را هم البته بگویم که من اصولا مخالفم با مردمی که ادعا می‌کنند اززندگی خبری دارند و می‌توانند برای خود مجسم کنند فلان عمل فلان انسان که شرحش را در فلان روزنامه خوانده‌اند چگونه بوده است. روزی یکی ازهنرپیشگان بسیار معروف، که به‌لحاظ بازی جادوئی‌اش مورد تحسین همگان بود، راجع به‌یکی از نقشهای من گفت: «این که نشد نقش. اصلا نمی‌داند چه می‌گوید.» منظورش این بود که نقش من به‌اصطلاح «از زندگی بهره‌ای ندارد». اما او با این اظهارنظر من درواقع اصالت نقش مرا تأیید کرده بود. کیست که گفته‌هایش همیشه با هم بخواند؟ کیست که می‌داند چه می‌گوید؟ یک آدم بسیار متوسط. اگر قصد نمایشنامه‌نویسان ما روزی براستی این باشد که شخصیتهای مهم را به‌روی صحنه بیاورند— کاری که آرزویش را می‌کنیم—، آن‌وقت وظیفهٔ اصلی آنان باید این باشد که پوست کنده و روشن نشان بدهند درزندگی این شخصیتها چه تحولهائی صورت گرفته است. و برای این کار، درست نیست دردهان آنها فقط آن گفته‌هائی را بگذارند

که به‌نظرشان لازمهٔ عمل (شناخته شدهٔ) آنهاست، بلکه باید از واقعیت زندگی پیروی کنند و همهٔ بیراهه‌رویها و اشتباههای آنها را دانه به‌دانه ذکر کنند و و چنان نشانشان بدهند که اعمال آنها (اعمالی که محتوای تاریخ را تشکیل می‌دهند)، هرچه نامفهوم‌تر و شگفت‌آورتر بنماید. وظیفهٔ نمایشنامه‌نویسی که می‌خواهد فی‌المثل شخصیت ریشارد سوم را نشان بدهد، این نیست که اعمال این انسان را حتی‌الامکان قابل درک کند، بلکه باید چون اعمالی نشانشان بدهد سربه‌سر باورنا کردنی و غیربشری و بیگانه، و خود او را هم چون جانوری نشان بدهد درخور توجه ولی کمابیش دور ازدسترس. تنها ازاین راه است که می‌توان بیننده را رشد داد، زیرا تنها ازاین راه است که بیننده، غنای جهان و الوهیت آن را، که درفهمش نمی‌گنجد، تجربه خواهد کرد.

اصل مطلب، باید خود رویداد باشد. آنچه باید ماهیت موقعیتی را مشخص کند، شخصیت خود بازیگر نیست. تنها کار بازیگر، امکان‌پذیر کردن و تغییردادن رویداد است. بنابراین، دراینجا هم می‌بینیم که آنچه خاص است—ملکیت—و آنچه خصوصی است— ملکیت خصوصی—ازمیان می‌رود. وظیفهٔ بازیگر این است که نشان بدهد نقش او متعلق به کجاست، متعلق به کدام گروه بزرگتری که جمع بودنش، معلول منافع مشترک افراد آن است. و دراینجا هم نباید از تعلق خود به‌گروههای بزرگتری که واکنشهای مشابه دارند استفاده کند تا تمایز خود را درمقایسه با روحیهٔ خصوصی نقش خود، نشان بدهد. این تعلق، و نیز تأکیدی که او بررفتار خود می‌کند، نه برای نشان‌دادن شخص خود، بلکه برای نشان‌دادن رویداد است. این است که بازیگر نباید نحوهٔ تفکر خود را چون محملی برای وقوع رویداد نشان بدهد، بلکه برعکس.

۳۲ــ دربارهٔ موضوع و قالب[۸۴]

۱

مشکلات را با سکوت نمی‌توان حل کرد. می‌دانیم که درعمل ناچاریم قدم به‌قدم پیش برویم ولی ازطرف دیگر، نظریهٔ ما باید ناظر بر تمامی راه‌پیمائی ما باشد. مرحلهٔ اول، موضوعهای جدید است. اما راه‌پیمائی ادامه می‌یابد. اشکال دراین است که کار مرحلهٔ اول (موضوعهای جدید) دشوار خواهد بود اگر درهمین مرحله درعین حال به‌مرحلهٔ دوم (مناسبات جدید انسانها با یکدیگر) فکر کنیم. مثلا اگر قرار باشد فقط با توجیه نقش هلیوم، به‌تصویر جامعی ازجهان دست بیابیم، کاری از پیش نبرده‌ایم؛ ولی نقش هلیوم را هم نمی‌توانیم روشن کنیم اگر درعین حال چیزی جز (مثلا بیشتر از) هلیوم را در سر داشته باشیم. راه‌معمول برای تحقیق دربارهٔ مناسبات انسانها با یکدیگر، از میان محدودهٔ تحقیق دربارهٔ یک‌یک موضوعهای جدید (ازدواج، بیماری، پول، جنگ و غیره) می‌گذرد.

۲

پس، مرحلهٔ اول، درک موضوعهای جدید است، و مرحلهٔ دوم،

---

۸۴. Über Stoffe und Form، مقاله‌ای است که برشت در پاسخ نظرآزمائی تحت عنوان «تئاتر فردا» برای روزنامهٔ «برلینربورزن‌ـ کوریر» نوشته است. طرح مسئله از این قرار بود: «در سالهای اخیر، راجع به‌اینکه تئاتر باید برمبنای موضوع کار کند و درنتیجه تئاتر زمان باشد، یا برمبنای قالب کار کند و تئاتری وارسته از زمان باشد، بحثهای حادی درگرفته است. بحران شدیدی که در این سالها گریبانگیر قالب نمایشنامه‌های کلاسیک ما شده است نیز، باید در ارتباط با همین مسألهٔ دیده شود. برای روشن شدن موضوع، پرسشهای زیر را خطاب به‌سرپرستان تئاتر و نمایشنامه‌ـ نویسان مطرح می‌کنیم: چه موضوعهائی می‌توانند برای تئاتر ثمربخش باشند. آیا این موضوعها، قالب جدید و بازیگری جدیدی را لازم می‌آورند؟ پاسخهائی که خواهد رسید، چگونگی وضع تئاتر و لزوم این بحث را نشان خواهد داد، بحثی که بی‌شک ناشی از تغییر در جهان‌بینی عصر ماست.» ــ مقالهٔ برشت در ۳۱ مارس ۱۹۲۹، همراه با اظهارنظرهائی دیگر، منجمله از پیسکاتور، بسنر، آرنولد برونن، کارل تسوک‌مایر، پ. م. لامپل و ماری لوئیزه فلایسر انتشار یافت ــ م.

صورتبندی هنری مناسبات جدید. علت: هنر، تابع واقعیت است. مثال: استخراج نفت و بهره‌برداری ازآن، مجتمعی است از موضوعهای جدید، و دقت که می‌کنیم، می‌بینیم که دراین مجتمع، مناسبات کاملا جدیدی میان انسانها بچشم می‌خورد. طرز عمل مشخصی را درفرد و درتوده می‌بینیم که خاص مجتمع موضوعهای مربوط به‌نفت است[۸۵]. ولی این طرزعمل جدید، استفادهٔ خاص ازنفت را باعث نشده است. آنچه درابتدا آمده، نفت است؛ مناسبات جدید، ثانوی‌اند. مناسبات جدید پاسخی هستند که انسانها به مسألهٔ «موضوع» می‌دهند: **راه‌حلهای** آن هستند. موضوع (به‌اصطلاح: موقعیت)، مطابق با قوانین مشخص و الزاماتی ساده تکوین می‌یابد، در حالی که این نفت است که مناسبات جدید را موجب می‌شود. و مناسبات جدید، چنانکه گفتیم، ثانوی‌اند.

۳

درک موضوعهای جدید، خود به‌تنهائی، قالب تئاتری و نمایشی‌جدیدی را اقتضا می‌کند. آیا می‌توان درقالب ژامب[۸۶]راجع به‌پول حرف زد؟ «ارزش مارك دیروز ۵۰ دلار بود، امروز به‌صد رسیده، فردا بیشتر خواهد شد، و الی آخر» — مگر این ممکن است؟ نفت، معارض قالب پنج پرده‌ای است؛ فاجعه‌های امروزی، برخطی مستقیم پیش نمی‌روند، بلکه به‌صورت دایره‌هائی بحرانی درآمده‌اند؛ «قهرمان»ها درهرمرحله عوض می‌شوند، قابل تعویض هستند؛ **خطاها**، منحنی اعمال را غامض می‌کنند؛ سرنوشت، دیگر یک قدرت واحد نیست، بلکه به‌جای آن، میدانهای مختلف قدرت نشسته‌اند، با جریانهای مخالف باهم؛ دسته‌های مختلف قدرت، نه فقط علیه یکدیگر، بلکه درخود نیز

---

۸۵. اشاره به‌موضوع نفت در اینجا، به‌احتمال قوی مربوط به‌نمایشنامهٔ «وضع اقتصادی» نوشتهٔ لئولانیا (Leo Lania: Die Konjunktur) دربارهٔ منافع نفتی است که تنظیم آن برای اجرائی از پیسکاتور، در بهار ۱۹۲۸ توسط برشت انجام شد، و همچنین به‌نمایشنامهٔ «جزایر نفت» نوشتهٔ لیون فویشتوانگر (Lion Feuchtwanger: Die Petroleuminseln) که شباهت زیادی به‌آثار برشت دارد و در نوامبر همان سال درشتاتس تئاتر به‌روی صحنه آمد. خود برشت در این زمان مشغول نوشتن نمایشنامه‌هائی از این دست بود: «ژان مقدس کشتارگاهها» (Die heilige Johanna der Schlachthöfe)واثرناتمام «نانوائی» (Der Brotladen) — م.

۸۶. Jambus، رایج‌ترین وزن شعری نمایشنامه‌های کلاسیک است — م.

درحرکت‌اند، و الی‌آخر. فنون نمایشنامه‌نویسیهای هبل و ایبس، حتی برای درآوردن یک یادداشت سادهٔ روزنامه به‌یک قالب نمایشی هم، دیگر قد نمی‌دهد. این یک واقعیت افتخارآمیز نیست، مایهٔ تأسف است. محال است بتوانی یک نقش امروزی را با صفات، یا یک واقعهٔ امروزی را با عللی توجیه کنی که درزمان پدرانمان به‌کار می‌آمدند. چاره‌ای که ما (به‌طور موقت) اندیشیده‌ایم این است که اصولا به‌علتها نپردازیم تا دست‌کم علتهای غلطی را ذکر نکرده باشیم (مثال: «درجنگل شهرها» و «لشکرکشی به‌قطب شرق»)، و سعی کرده‌ایم اعمال را فقط و فقط به‌شکل یک پدیده نشان بدهیم، و چه بسا تا مدتی مجبور باشیم نقشها را اصولا بدون صفات نشان بدهیم، بازهم به‌طور موقت.

۴

همهٔ اینها، یعنی تمامی این سؤالها، طبعاً فقط به‌تلاشهائی مربوط می‌شوند که به‌طور جدی درجهت نوشتن اثر نمایشی **بزرگ** انجام می‌گیرند، چیزی که مدتی است میان آن و نمایشنامهٔ تفننی متوسط، تمیز لازم گذاشته نمی‌شود.

۵

پس از آنکه تا حدی با موضوعهای جدید آشنا شدیم، می‌توانیم به‌سراغ مناسبات جدید برویم که درعصر ما سخت غامض‌اند و تنها ازطریق **قالب** ممکن است ساده شوند. این قالب هم فقط درصورتی بدست می‌آید که هدف هنر، ازبن تغییر کند. هنر جدید را هدف جدید بوجود می‌آورد. و هدف جدید هم عبارت است از: آموزش.

(۲۱ مارس ۱۹۲۹)

۴

دربارهٔ نمایشنامه‌نویسی غیرارسطوئی ۱۹۳۲ تا ۱۹۴۱

نمایشنامه‌نویسی انقلابی آلمان

۳۳ــ [دربارهٔ نمایشنامه‌نویسی انقلابی آلمان][1]

نمایشنامه‌نویسی در آلمان، طی پانزده سال بعد از جنگ جهانی، تحرک خاصی پیدا کرد و به‌بلندگوی عقاید آن طبقه‌ای تبدیل شد که از اوضاع سخت ناراضی بودند و روز به‌روز درخوش‌نیتی یا توانائی طبقهٔ بورژوا برای رفع نکبت عظیم موجود، بیشتر شک می‌کردند. نمایشنامه‌نویسی انقلابی آلمان می‌کوشید حقایق اوضاع را برملا کند. جنگ امپریالیستی، با استفاده از مفاهیمی کاملا مشخص، که آنها را در مدارس یا طی تربیت نظامی یا به‌وسیلهٔ مطبوعات بورژوائی درذهن مردم فرو می‌کرد، به‌قیمت جان ده میلیون انسان و به‌نفع گروههای انگشت‌شماری از استثمارگران، صورت گرفته و به‌انجام رسیده بود.

---

۱. Über die deutsche revolutionäre Dramatik ، طرحی بوده است برای یک سخنرانی رادیوئی ــ م.

حال می‌بایست بنای این مفاهیم را ویران کرد. برای ویران کردن آنها، نمایشنامه‌نویسی انقلابی و تئاتر انقلابی، روشهائی را به‌ظهور رساند که ازحیث سنجیدگی و دقت، می‌بایست با روشهای شکافتن اتم درفیزیک، برابری کند. شناخت رابطهٔ واقعی میان رشد دهشت‌زای نکبت از یک طرف و حاکمیت طبقهٔ بورژوا ازطرف دیگر، تنها از دیدگاهی معین امکان‌پذیر بود. بدیهی است که هرچه نمایشنامه‌نویسی انقلابی درشناساندن حقایق به‌مردم، بیشتر توفیق حاصل می‌کرد، توجه پلیس هم بیشتر به‌آن جلب می‌شد. پلیس، موشکاف‌ترین منتقد این نمایشنامه‌نویسی شده بود.

تحول تئاتر انقلابی آلمان و نمایشنامه‌نویسی انقلابی آلمان را فاشیسم سد کرد. تئاتر **پیسکاتور**، که به‌یک نسل تمام از نمایشنامه‌نویسان سازمان داده بود، ازروی نقشه وبرنامه، به‌نابودی کشانده شد؛ تئاتر شیف باوردام[۲]، که هنرپیشه‌های با استعدادی نظیر «اسکار هومولکا»[۳]، «لوته لنیا»[۴]، «پترلور»[۵]، «کارولا نه هر»[۶] و «هلنه وایگل» را دریک گروه متحد جمع آورده بود ازمیان رفت؛ و تئاتر فولکس بونه، که پس از رفتن پیسکاتور هم، باوجود نداشتن چهره‌ای سیاسی تا مدتی تئاتر طراز اولی بود، به‌دست بی‌مایگانی عاری ازعقیده افتاد. گروههای کوچک، به‌رغم مشکلات مالی و درگیری با پلیس، به‌مبارزهٔ خود علیه ارتجاع رو به‌رشد، ادامه دادند.

نمایشنامه‌ای مقتبس از رمان «مادر» گورکی، مبارزهٔ غیرقانونی، توطئه در زندانها، ومقابله با ایده‌ئولوژی جنگ را تعلیم می‌داد. نام «هلنه‌وایگل»، بازیگر نقش مادر، از جانب مطبوعات بورژوائی در شمار یکی از بزرگترین هنرپیشه‌های زن آلمان ذکر می‌شد، ولی در نمایشهای او تعداد افراد پلیس افزایش می‌گرفت، و عاقبت هم او را در یکی از همین نمایشها توقیف کردند. این عمل که به‌فعالیت او خاتمه داد، به‌منزلهٔ قدردانی عمیق حکومت بورژوائی

2: Schiffbauerdamm

3. Oskar Homolka

4. Lotte Lenya

5. Peter Lorre

6. Carola Neher

بود نسبت به یک بازیگر بزرگ. ــ گروههای انقلابی بازیگران (مثلا گروه بازیگر برجسته، ماکسیم والنتین[۷])، و سازمانهای خوانندگان کارگر، تا لحظهٔ آخر به‌مبارزه ادامه دادند. مسؤولان یکی از اجراهای نمایشنامهٔ «اقدام»[۸]، که هانس آیسلر[۹] موسیقی آن را نوشته بود، دستگیر شدند. محاکمه علیه آنها، که پای نویسنده را هم به‌میان کشید، در دادگاه عالی رایش آغاز شد. و بعد، زمان فعالیت علنی فاشیسم فرا رسید. عده‌ای از بازیگران و کارگردانان دستگیر شدند و دیگران جلای وطن کردند.

برخلاف تئاتر انقلابی آلمان، که فاشیسم توانسته بود بطور موقت آن را از میان بردارد، از ادامهٔ فعالیت نمایشنامه‌نویسی انقلابی ممانعت نمی‌توان کرد. این نمایشنامه‌نویسی با دستآوردهای خود در کنار تئاتر جدید روسیه ایستاده است، در کنار این زنده‌ترین و مترقی‌ترین تئاتر امروز جهان که پذیرندهٔ نوآوریهاست... (۱۹۳۵)

۳۴ــ [تئاتر آلمان در سالهای بیست][۱۰]

درسالهای بعد از جنگ جهانی و انقلاب، تئاتر آلمان می‌رفت تا به‌تحرکی بزرگ برسد. تعداد بازیگران برجسته در این دوره، بیش از هر دورهٔ دیگری بود، و کارگردانان بسیاری هم بودند که به‌شدت بایکدیگر رقابت می‌کردند. به‌این ترتیب، امکان اجرای کم و بیش همهٔ نمایشنامه‌های ادوار مختلف ادبیات جهان، بوجود آمده بود، از «ادیپ» گرفته تا Les Affaires sont les

7. Maxim Valentin

۸. Die Massnahme، نمایشنامهٔ برشت ــ م.

۹. Hanns Eisler آهنگساز (۱۹۶۲ ــ ۱۸۹۸)، از همکاران نزدیک برشت و برلینر آنسامبل ــ م.

۱۰. Das deutsche Theater der zwanziger Jahre . متن تغییریافته‌ای از این نوشته، که در زمان برشت به‌چاپ نرسید، در ژوئیهٔ ۱۹۳۶ به‌زبان انگلیسی در مجلهٔ «لفت ریویو» Left (Review منتشر شده است. ــ خوانندگان توجه خواهند داشت که مقالهٔ حاضر را برشت به‌صورت سوم‌شخص نوشته است ــ م.

Affaires [۱۱]، و از «دایرهٔ گچی»[۱۲] گرفته تا «دوشیزه ژولی»[۱۳] — و همه را هم اجرا می‌کردند. با اینهمه، نه فن بسیار پیشرفتهٔ تئاتر قادر بود موضوعهای بزرگ زمان را به‌روی صحنه بیاورد و نه فن بسیار پیشرفتهٔ نمایشنامه‌شناسی: نمایش موضوعهائی نظیر مبارزات طبقاتی، جنگ، تجارت بین‌المللی، مبارزه با امراض و چگونگی تکوین و توسعهٔ یک غول صنعتی، دست‌کم به‌نحوی که باعظمت این موضوعها تناسبی داشته باشد، میسر نبود. روی صحنه البته بورس می‌دیدی، سنگر و بیمارستان می‌دیدی، ولی همهٔ اینها صرفاً زمینه‌ای بودند برای نمایش فلان داستان احساساتی روزنامه‌ای که در هر دورهٔ دیگری هم می‌توانسته رخ داده باشد و اگر در دوران رونق تئاتر به‌روی صحنه نمی‌آمده، فقط به‌این علت که پیش پا افتاده‌اش می‌دانستند. اهل تئاتر مرارت بسیار کشیدند تا توانستند تئاتر را به‌جائی برسانند که قابلیت نمایش رویدادهای بزرگ را داشته باشد.

نخستین یقینی که از این رهگذر حاصل شد این بود که تئاتر، از حیث وسایل فنی که نگاه کنیم، در همان مرحله‌ای متوقف مانده بود که در سال ۱۸۳۰ به‌آن رسیده بود. حتی استفاده از وسایل برقی هم به‌آن راه پیدا نکرده بود. پیسکاتور، که بی‌شک یکی از زبده‌ترین کارگردانان همهٔ ادوار است. تنها ظرف چند سال به‌یک رشته نوآوری اساسی دست زد. فیلم را وارد تئاتر کرد. به‌صحنه‌آرائی جان بخشید و در بازی سهیمش کرد. حالا دیگر می‌توانستی در زمینهٔ صحنه به‌تماشاگران سند ارائه بدهی، مدارک و آمار. می‌توانستی رویدادهائی را نشان بدهی که در مکانهای متفاوت ولی در زمانی واحد پیش می‌آمدند. مثلا ضمن اینکه در روی صحنه می‌دیدی که در بازار بورس، برای تصاحب مناطق نفت‌خیز آلبانی مبارزه‌ای در جریان است، در زمینهٔ صحنه کشتیهای جنگی را می‌دیدی که می‌رفتند این مناطق را اشغال کنند. و این، پیشرفت عظیمی بود.

---

۱۱. «کاسبی، کاسبی است»، نمدنی از اوکتاو میربو (Octave Mirbeau) نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس طبیعی‌گرای فرانسوی، ۱۹۱۷ — ۱۸۵۰ — م.

۱۲. منظور به‌احتمال قوی نمایشنامهٔ چینی «دایرهٔ گچی» (Hui - lan chi) است که ترجمهٔ آلمانی آن در ۱۹۲۷ توسط فورکه (A. Forke) صورت گرفت و اقتباس آزادی از آن توسط کلابوند (Klabund) در اکتبر ۱۹۲۵ به‌کارگردانی ماکس راینهارد در آلمان به‌اجرا درآمد. — «دایرهٔ گچی قفقازی» برشت، چند سال بعد نوشته شد — م.

۱۳. نمایشنامهٔ سترینبرگ — م.

بدعت دیگر، استفاده از نوار متحرک بود. با این وسیله قسمتهای بزرگی از کف صحنه به‌حرکت می‌افتاد. روی این نوارها بود که «شویک، سرباز سربراه»[۱۴] و راه‌پیمائی مشهور او به‌بودوایس[۱۵] را نشان دادند.

صحنهٔ بالارو[۱۶]، که از آن برای نمایش «تاجر برلینی»[۱۷] استفاده شد، قسمتهائی از صحنه را در جهت عمودی به‌حرکت درآورد.

این وسیله‌های فنی جدید، استفاده از عناصر گرافیک و موسیقی را، که تا آن زمان در اختیار تئاتر قرار نداشتند، امکان‌پذیر کردند. موسیقی متن نمایشنامه‌ها را آهنگسازان طراز اول می‌نوشتند و گرافیست بزرگی چون ژرژ گروس[۱۸]، آثار هنری پر ارزشی برای فراندازی ارائه می‌داد. صحنه‌آرائی نمایشنامه‌ها و اجراهای برشت، در درجهٔ اول از کاسپار نه‌هر[۱۹] بود.

تغییراتی که در نمایشنامه‌نویسی صورت گرفتند، کم اهمیت‌تر از این نوآوریهای فنی نبودند. برای ساختمان نمایشنامه، فن جدیدی ابداع شده بود. گروههای کوچکی از متخصصان، از جمله تاریخ‌دانان و جامعه‌شناسان، نمایشنامه‌ها را «تهیه» می‌کردند. نظریهٔ نمایشنامه‌نویسی غیر ارسطوئی[۲۰]، در هفت مجلد مسلسل ولی نه بطور کامل، زیر عنوان «آزمایشها»[۲۱]، ضبط شده و

---

۱۴. Der brave Soldat Schwejk ، که براساس رمان طنزآمیز نویسندهٔ چک، یاروسلاو هاشک (Jaroslav Hasek)، باهمکاری پیسکاتور و برشت برای نمایش در تئاتر پیسکاتور بازسازی شده بود. برشت بعدها همین رمان را مبنای نمایشنامهٔ خود، «شویک در جنگ جهانی دوم» (Schweyk im zweiten Weltkrieg) قرار داد — م.

15. Budweis

16. Liftbühne

۱۷. Der Kaufmann von Berlin ، نمایشنامه‌ای است از والتر مرینگ (W. Mehring) که در ۱۹۲۹ توسط پیسکاتور به روی صحنه آمد — م.

18. George Grosz

۱۹. Caspar Neher ، ۱۹۶۲ — ۱۸۹۷، صحنه‌آرا، ازهمکاران و دوستان بسیار نزدیک برشت که در مقالات بعد نیز به‌او و نحوهٔ کارش اشاره خواهد شد — م.

20. Nichtaristotelische Dramatik

21. Versuche

انتشار یافته است. نمایشنامهٔ «مادر»، که به‌سبک نمایشنامه‌های آموزشی[۲۲] نوشته شده ولی لازمهٔ اجرای آن استفاده از مهارت بازیگران حرفه‌ای است، اثری است از جملهٔ آثار **نمایشنامه نویسی غیرارسطوئی** که ماتریالیستی وضد ماوراء طبیعت است. نمایشنامه نویسی غیرارسطوئی، برخلاف نمایشنامه‌نویسی ارسطوئی، غرقه شدن انفعالی بیننده در نمایش را هدف خود قرار نمی‌دهد و درقبال پاره‌ای تأثرات روانی نظیر تزکیهٔ[۲۳] ارسطو نیز، دیدی یکسره متفاوت دارد. همان‌گونه که قصد آن این نیست که قهرمان نمایشنامه‌را به‌دست سرنوشت محتوم، یعنی جهان، بسپارد، این را هم در نظر ندارد که تماشاگر را دستخوش نوعی تجربهٔ عاطفی و القائی کند، وچون سعی دارد به‌قصد تغییر جهان، رفتاری معین و معطوف به‌عمل را به‌بیننده بیاموزد، باید بیننده را وادارکند که درهمان تالار تئاتر، موضعی اساساً متفاوت با موضع تماشاگران متعارف را اتخاذ نماید. نمایشنامه‌های دیگری که مطابق با این نظریه نوشته شده‌اند، از جمله عبارتند از: «ژان مقدس کشتارگاهها»، «آدم‌آدم است» و «کله‌گردها و کله‌تیزها». هم زمان با این فعالیتها، کوششهائی نیز صورت گرفت در جهت تربیت نسل کاملی از هنرپیشگان جوان برای بازی به‌این سبک جدید، یعنی به‌سبک داستانی. این شیوهٔ نمودگاری نمایش، عناصر خود را از بسیاری جهات مدیون فیلم صامت است وعناصری از آن را در هنر بازیگری وارد کرده است. چاپلین، دلقک سابق، که سنتهای تئاتر متعارف را پشت‌سر نداشت، صورتبندی هنری رفتارهای بشری را به‌شیوه‌ای نو آغاز کرده بود.

توسعهٔ تئاتر و نمایشنامه‌شناسی به‌طریقی که ذکرش رفت، واستفاده از روشهای جدید که از پاره‌ای جهات بسیار غامض بودند، در اصل تنها برای تسهیل نمایش رویدادهای بزرگ انجام گرفته بود. نباید تصور کرد که رویداد-های بازارگندم در شیکاگو، یا رویدادهای وزارت جنگ درخیابان بندلر[۲۴] برلین، از فرایندهای درون اتم پیچیدگی کمتری دارند، و می‌دانیم که برای توصیف نسبتاً سادهٔ فرایندهای درون اتم، چه روشهای غامضی را باید بکاربست. شکی نیست

22. Lehrstück
23. Katharsis
24. Bendlerstrasse

که دقت روشهای تئاتر، حتی تئاتر پیشرفته عصر علمی، از دقت روشهای فیزیک بسیار کمتر است، اما تئاتر هم باید بتواند محیط اجتماعی انسانها را چنان توصیف کند که بیننده قادر شود این محیط را بشناسد. پس از آنکه برشت به‌اندازهٔ کافی تجربه اندوخت، توانست بعضی از این رویدادهای بزرگ پیچیده را با استفاده از کمترین وسایل، به‌نمایش بگذارد، ومثلا «مادر» را که یک زندگینامهٔ تاریخی است، فقط به کمک چند وسیلهٔ جزئی، نشان بدهد. در همین زمان، یک رشته آزمایش هم، که به‌رغم استفاده از وسایل تئاتری، در اصل حاجتی به‌تئاتر نداشتند، صورت گرفت که نتیجه‌های قابل توجهی ببار آورد. منظورم تلاشهائی است که در جهت آموزش، در جهت نوشتن نمایشنامهٔ آموزشی انجام شده است.

از آنجا که تئاتر مجبور بود با فروش تفنن شبانه، مشتری جمع کند و در نتیجه میدان فعالیتش تنگ بود، برشت به کمک گروه کوچکی از همکاران خارج از تئاتر خود، سعی کرد نوع خاصی از نمایش را بوجود آورد که می‌بایست بر طرز فکر بازیکنان تأثیر بگذارد. برای رسیدن به‌این هدف، برشت وسایل گوناگونی را بکارگرفت و از همکاری طبقات مختلف مردم سود جست. اینها نمایشهائی بودند برای استفاده بازیکنان، و نه چندان برای استفادهٔ بینندگان. هدف این فعالیتها ایجاد هنری بود بیشتر برای تولیدکنندگان تا برای مصرف کنندگان. از این دست بودند نمایشنامه‌های آموزشی کوتاه برشت برای مدارس، یا اپرای کوچکی («آنکه گفت آری») که می‌توانست به‌توسط شاگردان مدارس اجرا شود. موسیقی این اپرا را، طبق اصولی خاص، کورت وایل[۲۵] نوشت. یکی دیگر از نمایشنامه‌های آموزشی «پرواز بر فراز اقیانوس»[۲۶] بود که برای اجرائی با همکاری مدارس و ادارهٔ رادیو نوشته شده است. در این همکاری، پخش موسیقی زمینه و آواز تکخوانان برعهدهٔ رادیو، وخواندن آوازهای جمعی آن

---

۲۵. Kurt Weill ، ۱۹۵۰ — ۱۹۰۰، آهنگساز و از همکاران نزدیک دورهٔ پیش از تبعید برشت. موسیقی او برای «اپرای دوپولی»، وی را به‌اوج موفقیت رساند (۱۹۲۸ در تئاتر شیف‌باوردام، و سپس در برادوی با ۲۶۱۱ اجرا) — م.

۲۶. Der Ozeanflug ، عنوان این نمایشنامه در ابتدا «پرواز لیندبرگ» Der Flug des Lindberghs بوده‌است — م

برعهدهٔ شاگردان مدارس بود. موسیقی این نمایشنامه را، که در جشنوارهٔ بادن‌بادن[۲۷] (۱۹۲۹) به اجرا در آمد، هیندمیت[۲۸] و وایل نوشته بودند. «نمایشنامهٔ آموزشی بادنی»[۲۹]، که در ۱۹۳۰ به‌روی صحنه آورده شد، برای همخوانان[۳۰] مرد و زن نوشته شده ولی در نمایش آن از فیلم و از دلقک بازی هم استفاده می‌شود. آزمایش دیگر، نمایشنامهٔ آموزشی «اقدام» بود. برای اجرای آن، دسته‌های متعددی از همخوانان برلین به‌هم پیوستند بطوری که جمعی تشکیل شد مرکب از کمابیش چهارصد نفر. چند هنرپیشهٔ برجسته هم در این اجرا همکاری داشتند... (ناقص)

نقد استغراق

۳۵ــ [نقد «هنر شاعری» ارسطو][۳۱]

۱

اصطلاح «نمایشنامه‌نویسی غیرارسطوئی» نیاز به‌توضیح دارد. منظور از نمایشنامه‌نویسی ارسطوئی ــ که در تفکیک از آن، نمایشنامه‌نویسی غیر ارسطوئی را تعریف خواهیم کرد ــ، انواع نمایشنامه‌نویسی‌هائی است که

27. Baden - Baden

۲۸. Paul Hindemith، آهنگسازمعروف که در این زمان مدت کوتاهی با برشت همکاری داشت ــ م.

۲۹. منظور «نمایشنامهٔ آموزشی بادنی دربارهٔ توافق» (Das Badener Lehrstück vom Einverständnis) است ــ م.

30. Chor

31. Kritik der "Poetik" des Aristoteles

در مورد آنها، تعریف ارسطو راجع به‌تراژدی در رسالهٔ «هنرشاعری»، با توجه به‌آنچه ما نکتهٔ اساسی تعریف وی به‌شمارش می‌آوریم، مصداق می‌یابد. ما این نکتهٔ اساسی را در نظریهٔ مشهوری که «سه وحدت»[۳۲] را لازمهٔ تراژدی می‌داند، نمی‌بینیم؛ بنا بر تحقیقات اخیر، ارسطو اصولا به‌لزوم اینها اشاره‌ای نکرده است. آنچه در نظرما اهمیت اجتماعی بسیار دارد، هدفی است که ارسطو برای تراژدی معین می‌کند، یعنی **تزکیه**، که عبارت باشد از منزه کردن تماشاگر از ترس و ترحم[۳۳]، به‌وسیلهٔ تقلید اعمالی که ترس و ترحم برمی‌انگیزند. این تزکیه، بر اساس عمل روانی خاصی انجام می‌گیرد: بر اساس **استغراق**[۳۴] تماشاگر در اشخاصی که رفتارشان به‌توسط بازیگران تقلید می‌شود. ما نمایشنامه‌ای را ارسطوئی می‌نامیم که این نوع غرقه شدن را موجب شود، چه با کاربرد قواعدی که ارسطو برای نمایشنامه معین کرده است و چه بدون آن. عمل روانی استغراق، در طی قرون به‌انحاء گوناگون صورت گرفته است.

۲ نقد «هنر شاعری»

ما، تا آنجا که ارسطو (درفصل چهارم «هنرشاعری») به‌طور بسیار عام، راجع به‌لذت بردن از تقلید، سخن می‌گوید و به‌عنوان دلیل به‌آموختن اشاره می‌کند، همراه او هستیم. ولی او در فصل ششم دقیق‌تر می‌شود و با ذکر این

---

32. drei Einheiten

33. Furcht und Mitleid

۳۴. Einfühlung ، کلمهٔ «استغراق»، که علاوه بر معنای متداول «غرقه شدن، غرق شدن، فرو رفتن در)، در متون کهن ما به‌معنای غرقه‌شدن عارف و صوفی در ذات حق نیز آمده و درنتیجه رنگی مذهبی هم دارد (رجوع کنید به‌لغت‌نامهٔ دهخدا)، به‌نظر مترجم مناسب‌ترین کلمه برای اصطلاح Einfühlung آمده است زیرا برشت، بخصوص آنجا که از روش کار ستانیسلاوسکی انتقاد می‌کند، کاربرد این اصطلاح و لفظ‌های مشابه را در نظام ستانیسلاوسکی به‌طور اخص، با کاربرد آنها در عرفان و دین به‌طور اعم، مرتبط می‌بیند (علاوه برمقالات همین بخش، نگاه کنید به‌بخش «دربارهٔ نظام ستانیسلاوسکی» درفصل پنجم). فعل «غرقه شدن» را هم مترجم جای به‌جای در همین معنی بکار برده است. (تا آنجا که اطلاع داریم، در نوشته‌های فارسی لفظ «درآمیختگی» برای این اصطلاح پیشنهاد شده که مناسب نمی‌نماید) — م.

که فقط اعمالی باید موضوع تقلید قرارگیرند که ترس و ترحم برمی‌انگیزند، قلمرو تقلید را برای تراژدی تحدید می کند و سپس، با ذکر این که این اعمال باید به‌قصد ایجاد ترس و ترحم، مورد تقلید قرارگیرند در این تحدید پیشتر می‌رود. بنابراین، به‌عقیدهٔ ارسطو، تقلید از آدمهای نمایشنامه به‌توسط هنرپیشگان، باید به‌نوبت خود باعث تقلید تماشاگران از هنرپیشگان شود. پس، نحوهٔ پذیرش اثر هنری، غرقه‌شدن در بازیگر است، و با واسطهٔ او در آدم نمایشنامه.

۳ استغراق و ارسطو

البته در «هنر شاعری» ارسطو، در بحث مربوط به نحوهٔ پذیرش اثر هنری توسط تماشاگر، از آن نوع خاص استغراق که در فرد دورهٔ رونق کاپیتالیسم ایجاد می‌شود، سخنی به‌میان نمی‌آید. با این همه، حتی اگر تصور ما از تزکیه در نزد یونانیان، که در احوالی یکسره متفاوت با زمان ما صورت می‌گرفته، با اصل مطابقت کامل نداشته باشد، این قدر هست که شالودهٔ این تزکیه را نوعی استغراق تشکیل می‌داده. موضع تماشاگری که با دیدی آزاد و انتقادی با اثر هنری روبه‌رو می‌شود و در مشکلات خود به‌دنبال راه‌حلهای صرفاً زمینی می‌گردد، در هرحال نمی‌تواند زمینهٔ مناسبی برای تزکیه باشد.

۴ آیا انصراف از استغراق، موقتی است؟

آسان می‌توان تصور کرد که انصراف از استغراق، کاری که نمایشنامه‌نویسی زمان ما خود را ناچار به‌انجام آن می‌بیند، اقدامی موقتی است که زادهٔ وضع دشوار نمایشنامه‌نویسی در دورهٔ رونق سرمایه‌داری است، چون ناچار است زندگی اجتماعی انسانها را برای تماشاگرانی به‌نمایش گذارد که درگیر حادترین مبارزهٔ طبقاتی‌اند، آن هم مبارزه‌ای که به هیچ قیمت نباید تضعیف گردد. موقتی بودن چنین انصرافی، دست کم از نظر ما، نمی‌تواند دلیلی باشد علیه خود این انصراف، ولی دلیلی هم وجود ندارد که استغراق مجدداً به‌مقام قدیم خود برسد، همانگونه که تدین — که استغراق خود نوعی از آن است — چنین بازگشتی را نمی‌تواند صورت دهد. زوال استغراق، بی‌شک معلول فساد عمومی نظام

اجتماعی ماست، و دلیلی وجود ندارد که استغراق از این نظام عمر طولانی‌تری داشته باشد.

۳۶ــ دربارهٔ نقش استغراق در هنرهای نمایشی[۳۵]

۱

تئاتر معاصر بر این عقیده است که ارائه اثری نمایشی به‌بیننده، تنها بدین نحو امکان‌پذیر است که بیننده در شخصیتهای نمایش غرقه شود. این تئاتر، راه دیگری برای ارائه اثر نمایشی نمی‌شناسد و گسترش فنون خود را محدود به‌تکمیل روشهائی می‌کند که به‌وسیلهٔ آنها چنین استغراقی ممکن می‌گردد.

۲

تمامی کوشش تئاتر در جهت توسعهٔ ساختمان صحنه نیز، خواه این صحنه طبیعی‌گرا باشد و خواه کنائی، مصروف به‌غرقه کردن هرچه تمامتر بیننده است در محیط نمایش.

۳

این استغراق (یکی‌پنداری[۳۶]) که پدیده‌ای اجتماعی است و برای دورهٔ تاریخی معینی حکم پیشرفت بزرگی را داشته است، برای تحول بعدی عملکرد اجتماعی هنرهای نمایشی، روزبه‌روز موانع بزرگتری ایجاد می‌کند. طبقهٔ رو به‌رشد بورژوا، که پابه‌پای تساوی حقوق اقتصادی فردهای اجتماع، توسعهٔ عظیم نیروهای تولیدی را به‌ارمغان آورد، به‌وجود این چنین یکی پنداری در هنر خود، علاقه‌مند بود. ولی امروزه، یعنی در زمانی که فرد «آزاد»، خود مانعی برای

35. Thesen über die Aufgabe der Einfühlung in den theatralischen Künsten.
36. Identifikation

تحول بعدی نیروهای تولیدی شده است، دیگر برای وجود استغراق در هنر، حقی باقی نمانده است. فرد ناچار است عملکرد خود را به‌جمع بسپارد، و این امری است که طی مبارزاتی سخت در برابر چشمان ما می‌گذرد. رویدادهای مهم قرن ما، دیگر از دیدگاه فرد مفهوم نیستند، و دیگر نمی‌توانند از او تأثیر بپذیرند. به‌این ترتیب، فوائد فن استغراق از میان می‌رود، ولی دلیلی نیست که با زوال این فن، هنر نیز ازمیان برود.

۴

کوشش برای تغییر فن استغراق به‌نحوی که یکی پنداری مورد بحث، از این پس بطور جمعی (در طبقات) صورت پذیرد، عبث است و در نمایش اشخاص و توده‌ها، چیزی جز اغراق و تجرید، که از واقعیت بدورند، ببار نخواهد آورد. نشان دادن نقشِ فرد در جمع، از این راه محال است، درحالی که درست نمایش همین نقش است که اهمیت بسیار دارد.

۵

اکنون هنرهای نمایشی در برابر این تکلیف قرارگرفته‌اند که اثر هنری را در قالب جدیدی به‌بیننده ارائه دهند. باید از راهبری صرف بیننده به‌نحوی که اعتراض یا انتقادی به‌میان نیاید، صرفنظر کنند و بکوشند زندگی اجتماعی انسانها را چنان نشان دهند که موضع انتقادی و احیاناً معترضانهٔ بیننده را، هم در قبال رویدادهای نمایش و هم در قبال نحوهٔ نمایش رویدادها، ممکن کنند یا حتی موجب شوند.

۶

از این رو باید رویدادها را در ابتدا از زاویهٔ غریب و اعجاب‌آورشان به‌بیننده ارائه داد. این روش لازم است تا رویدادها از جنبهٔ تسلط‌پذیربودنشان معرفی شوند و از آشنا به‌شناخته شده تبدیل گردند.

۷

بدین ترتیب، هنرهای نمایشی، خود را از تتمهٔ شعایری که یادآور

آلودگی آنها در ادوار گذشته است، می‌رهانند، و سپس از مرحله‌ای که به‌تفسیر جهان کمک می‌کردند به‌مرحله‌ای وارد می‌شوند که به‌تغییر جهان کمک می‌کنند.

۸

این تعویض نقش اجتماعی هنرهای نمایشی، تغییر کامل فن نمایش را ایجاد می‌کند.

۹

ولی برخلاف انتظار، احساس را به‌هیچ وجه از هنر دور نمی‌کند، گرچه نقشی را که امروزه از نظر اجتماعی، به‌نفع طبقات حاکم، برعهدهٔ عواطف گذاشته شده است، بی‌هیچ ملاحظه‌ای تغییر می‌دهد. با طرد استغراق از مقام حاکم خود واکنشهای عاطفیی که ازمنافع اجتماعی سرچشمه می‌گیرند و به‌پیشبرد آنها کمک می‌کنند، از میان نمی‌روند. زیرا درست همین استغراق است که به‌واکنشهای عاطفی منفک از منافع اجتماعی، میدان می‌دهد. نمایشی که تا حد زیادی از استغراق چشم می‌پوشد، می‌تواند براساس منافع شناخته شدهٔ اجتماعی، جانبداری معینی را در بیننده موجب شود، آن هم جانبدارئی که جنبهٔ احساسی آن با جنبهٔ انتقادی‌اش هماهنگ است.

۳۷ــ تأثیر مستقیم نمایشنامه‌های ارسطوئی[۳۷]

در زمان جمهوری وایمار[۳۸] اجرای نمایشنامه‌ای که ساختمان ارسطوئی داشت و ثابت می‌کرد که تحریم سقط جنین در شهرهای پرجمعیت، با توجه به امکانات محدود در آمد، مغایر با اصول اجتماعی است، چنان موفقیتی بدست آورد که زنان کارگری که نمایش را دیده بودند، به‌فعالیتهای مشترکی دست

37. Unmittelbare Wirkung aristotelischer Dramatik

۳۸. Weimarer Republik ، از ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۳ (سال روی کارآمدن هیتلر) ــ م.

زدند و توانستند بیمهٔ دولت را وادار کنند از آن به‌بعد، هزینهٔ وسایل جلوگیری از آبستنی را تقبل کند. این مورد را، از میان بسیاری موارد مشابه، به‌عنوان روشن‌ترین مثال در رد ادعای کسانی آوردم که می‌گویند اجرای نمایشنامه‌های ارسطوئی، صرفاً جنبشهای بسیار زودگذر را موجب می‌شود. فایدهٔ تأثیرهای سبک ارسطوئی را نباید انکار کرد: کافی است ضمن تأیید آنها، حدودشان را مشخص کنیم. آنجا که وضع اجتماعی معینی به‌پختگی لازم رسیده است، می‌توان با اجرای آثاری از نوع آنکه ذکرش رفت، موجد فعالیتهائی در زندگی روزمره شد. چنین نمایشی به‌منزلهٔ جرقه‌ای خواهد بود که انبار باروتی را منفجر کند. آنجا که وضعی ناهنجار، برای جامعه محسوس و شناخته است، و در نتیجه نقشی که بر عهدهٔ ادراک گذاشته می‌شود کم و بیش کوچک است، استفاده از تأثیرهای ارسطوئی را قویاً توصیه می‌کنیم. برای نمایشنامه‌های غیر ارسطوئی، بسیار دشوار خواهد در موقعیتی نظیر آنکه ذکرش گذشت، فعالیتی بلافصل را باعث شود، زیرا بدون شک می‌بایست به‌تجزیه و تحلیل عواملی بپردازد که موجب شده‌اند حقی که زن برای زائیدن دارد تبدیل به‌اجبار شود. و فعالیتی که می‌بایست مطمح نظر باشد، فعالیتی می‌بود بسیار عامتر، بزرگتر و درنتیجه نامشخص‌تر، و از حیث استفادهٔ آنی مورد نظر، ناممکن‌تر. البته اجرای یک نمایشنامهٔ غیر ارسطوئی هم باید بتواند فعالیتی فوری و ممکن را موجب شود، فعالیتی که بتواند بلافاصله تسهیلاتی بوجود بیاورد و جنبشهائی ایجاد کند، نظیر همین تقبل هزینهٔ وسایل جلوگیری از آبستنی توسط دولت را، ولی نمی‌تواند هدف خود را به چنین جنبشهائی محدود کند. نمایش اینکه حق نزائیدن جزئی از حق زائیدن است، چه بسا با گذشت زمان مؤثرتر از کار درآید، ولی از نظر استفادهٔ آنی، مطمئناً چندان مؤثر نخواهد بود.

۳۸ ــ تئاتر واقعی‌گرا و توهم[۳۹]

۱

گوته در سال ۱۸۲۶ از «تکامل نایافتگی صحنهٔ سکوئی انگلیسی»[۴۰] سخن به‌میان می‌آورد و می‌گوید که در این نوع صحنه، «از لزوم طبیعی‌نمائی[۴۱]، که ما بر اثر دست یافتن به‌پیشرفتهائی در وسایل فنی صحنه و در هنر پرسپکتیو و در آرایش لباس بازیگران، به‌آن خوی کرده‌ایم، نشانی نیست.» و می‌پرسد: «آیا در زمان ما، دیگر می‌توان چنین صحنه‌ای را به کسی تحمیل کرد؟» در زمان گوته، نمایشنامه‌های شکسپیر قصه‌هائی بودند سخت جذاب که چند نفری آنها را حکایت می‌کردند و به‌قصد اینکه بر بیننده اثر بیشتری بگذارند، به اقتضای نقش، صورتک بر چهره می‌گذاشتند، و اگر حاجتی بود حرکتهائی می‌کردند، می‌آمدند و می‌رفتند ــ ولی در هر حال این بیننده بود که می‌بایست صحنهٔ عریان را، بسته به‌مورد، بهشت یا کاخ به‌تصور بیاورد.

از زمان گوته تا به‌حال، صد سال است که وسایل فنی صحنه را اصلاح کرده‌ایم. اکنون «لزوم طبیعی‌نمائی» به‌چنان توهم‌گرائی[۴۲] منتهی شده است که‌ما اخلاف او، ترجیح می‌دهیم شکسپیری غیر اصیل را بر ما تحمیل کنند تا شکسپیری را که از ما توقع تخیل دارد و می‌خواهد تخیل ما را بکار بیندازد. در زمان گوته، اصلاح وسایل فنی به‌قصد ایجاد توهم، مراحل چندان ابتدائی را می‌گذراند که واقعیت تئاتر باز هم محفوظ می‌ماند و تخیل و ابداع، هنوز هم می‌توانست از طبیعت، هنر بسازد. محلهای وقوع حادثه در نمایش، هنوز حکم نمایشگاههائی را داشتند که در آنها، صحنه‌آرا می‌توانست در صورتبندی محلها هنربه‌خرج بدهد، و هنرپیشه‌ها هنوز نمایشگر بودند تا توهم‌گرایانی از قماش زن پوشان واریته‌های ما که دیگر حتی به‌عنوان مرد هم نمی‌شود قالبشان کرد.

---

39. Realistisches Theater und Illusion

40. englische Bretterbühne

41. Natürlichkeit

42. Illusionismus

۲

تئاتر دورهٔ کلاسیک بورژوائی، در تحول خود به‌سوی طبیعی‌گرائی و توهم‌زائی، در آن مرحلهٔ بینابین مساعدی قرار داشت که وسایل فنی صحنه، عناصر توهم‌زا را تنها تا به‌حدی می‌توانستند عرضه کنند که فقط معدودی جنبهٔ طبیعی‌نما به تماشاگر معرفی می‌شد و نه تا به‌آن حد که به‌او بباوراند دیگر در تئاتر نیست. و اصولا هم هنر در این بود که بیننده متوجه نشود که فلان یا بهمان وسیلهٔ فنی در کار است. حقه‌های نورپردازی، هنوز بسیار ابتدائی بودند، چون لامپ هنوز اختراع نشده بود. آنجا که بیننده‌ای زودباور می‌خواست نوری را به‌جای آفتاب غروب بپذیرد، نقص وسایل فنی از مجذوب شدن کامل او جلوگیری می‌کرد. لباس طبیعی‌نمای گروه ماینینگنی‌ها[۴۳]، گرچه اغلب مجلل بود، ولی همیشه هم زیبا نبود و طبیعی‌نمائی آنها به‌وسیلهٔ نحوهٔ غیر طبیعی بیان بازیگران، تعدیل می‌شد. خلاصه اینکه: دست‌کم هر جا فریب به‌طور کامل صورت نمی‌گرفت، بیننده تئاتر را هنوز همان تئاتر می‌دید.

بازگردانیدن واقعیت تئاتر به‌تئاتر، یکی از شرایطی است که تصویر دقیق و واقعی‌گرایانهٔ زندگی اجتماعی انسانها را در تئاتر، امکان‌پذیر می‌کند. اگر شباهت محل وقوع حادثه در نمایش و اصل آن، به‌حدی باشد که توهمی ایجاد شود، و اگر براثر نحوهٔ بازی، این توهم به‌بیننده دست بدهد که شاهد یک رویداد آنی و تصادفی و «واقعی» است، تمامی نمایش برای او چنان طبیعی می‌شود که دیگر نمی‌تواند با قضاوت، با تخیل و با محرکهای شخص خود، در آن دخالت کند، بلکه در نمایش حل می‌شود، در زندگی آدمهای واقعهٔ آن فقط و فقط شرکت می‌کند و شیئی از اشیای طبیعت آن می‌شود. واقعیت، با همهٔ کامل بودنش، آنجا که قرار است به‌صورت هنر درآید، باید تغییر کند

---

۴۳. Die Meininger ، گروه بازیگران تئاتر درباری شهر ماینینگن (Hoftheater in Meiningen) که زیر نظر گئورگ دوم (Georg II)، دوک ساکسون- ماینینگن (۱۹۲۴ — ۱۸۲۶)، فعالیت می‌کرد. دوک گئورگ دوم، در دوران رونق بازار هنرپیشه‌های دوره‌گرد و صحنه‌آرائیهای دلبخواه گروههای مختلف تئاتر، با تجهیزات نمایشی مفصل خود، دست به‌اجراهائی زد که از نظر لباس و صحنه‌آرائی، اصالت تاریخی داشتند. این گروه با سفرهای خود به کشورهای مختلف (از ۱۸۷۴ تا ۱۸۹۰)، بر نحوهٔ نمایش تئاترهای اروپا تأثیر عمیقی گذاشت و اجراهایش الگوی کار بسیاری از گروههای دیگر شد — م.

تا تغییرپذیر بودن و تغییردادنش بچشم بیاید. اگر ما برای طبیعی نمائی لزومی می‌بینیم، به‌این علت است که می‌خواهیم طبیعت زندگی اجتماعی خود را تغییر بدهیم.

فیلسوف در تئاتر

۳۹ــ [توجه فیلسوفان به تئاتر][۴۴]

فیلسوفان، از دیر باز به‌تئاتر توجه داشته‌اند. ارسطو در بارهٔ آن رساله‌ای کلاسیک نوشته، بیکن[۴۵] آن را از دیدگاه تعلیم و تربیت بررسی کرده— در مورد او برخی حتی امکان می‌دهند که او با شکسپیر ارتباط نزدیکی داشته است—، و ولتر و دیدرو به‌عنوان فیلسوف و به‌عنوان نمایشنامه‌نویس شهرت یافته‌اند. همچنین است لسینگ[۴۶] آلمانی. و راجع به‌نمایشنامه‌نویسان بزرگ گفته‌اند که فیلسوف معینی را معلم می‌دانسته‌اند، مثلا شیلر کانت را.

و واقعاً هم اهل تئاتر با چیزهائی سروکار دارند که باید مورد علاقهٔ فیلسوفان باشد، یعنی با نحوهٔ رفتار انسانها سروکار دارند، با عقاید انسانها، و با عواقب اعمال انسانها.

---

44. Das Interesse der Philosophen

45. (Sir Francis) Bacon

۴۶. Gotthold Ephraim Lessing ، ۱۷۸۱ — ۱۷۲۹، نمایشنامه‌نویس بزرگ دورهٔ روشنگری در آلمان — م.

۴۰ــ دربارهٔ نحوهٔ فلسفهٔ گفتن[۴۷]

حال که نمایشنامه نویسی و اجرای نمایشنامه را نوعی فلسفه‌گفتن خوانده‌ام، بی آنکه وقعی گذاشته باشم به‌آنچه دیگران از فلسفه‌گفتن می‌فهمند، باید این فلسفه‌گفتن را به‌شیوهٔ خودم تعریف کنم، چون در زمان ما، و از دیرباز هم، از فلسفه‌گفتن معنای کاملا خاصی اراده می‌شود که به هیچ وجه مطمح نظر من نیست.

طبیعت من چنان است که قابلیت پذیرش ماوراء طبیعت را ندارم. اینکه در چه چیزهائی می‌شود غور کرد، و اینکه مفهومها را چطور می‌شود با هم سازش داد، برای من حکم عجایب و غرایب را دارد. این است که من، به‌آن نوع فلسفه‌گفتنی رو کرده‌ام که بطور عمده در تداول مردم عادی هست، به‌آن چیزی که مردم در نظر دارند وقتی می‌گویند: «برای مشورت برو پیش فلانی که آدم فیلسوفی است»، یا: «فلانی مثل یک فیلسوف تمام عیار عمل می‌کند.» البته به‌یک تفاوت هم باید اشاره کنم. وقتی مردم به‌شخصی موضعی فلسفی نسبت می‌دهند، منظورشان کم یابیش همیشه این است که تاب تحملش زیاد است. در مشت‌زنی، دو نوع مشت‌زن را از هم متمایز می‌کنند: آنهائی که گرفتنشان خوب است— یعنی مشت‌زنهائی که تحملشان زیاد است—، و آنهائی که دادنشان خوبست— یعنی مشت‌زنهائی که خوب ضربه می‌زنند—، و منظور مردم از فیلسوف، معمولا همان دستهٔ اول است، که علتش را البته باید در موقعیت خاص همین مردم دید. اما منظور من از فلسفه‌گفتن، در آنچه خواهد آمد، هنر گرفتن و دادن است در مبارزه. و در موارد دیگر، همانطور که گفتم، در استنباطم از معنای فلسفه‌گفتن، با مردم توافق دارم.

پس، چیزی که فیلسوف مرا مشخص می‌کند، علاقهٔ اوست به‌رفتار انسانها، قضاوت اوست راجع به هنرهائی که انسان، به‌وسیلهٔ آنها به‌زندگی‌اش شکل می‌دهد، پس یعنی علاقه‌ای از هر جهت معطوف به‌عمل و معطوف به‌سودمندی. مفاهیم فلسفهٔ دانشگاهی و فاضلانه، تنها درصورتی می‌توانند به‌قلمرو این فلسفهٔ کوچه و بازار که فلسفهٔ سرنخ به‌دست دادن است راه پیدا

47. Über die Art des Philosophierens

کنند که دستگیره‌ای باشند برای تسلط بر اشیا — اشیا و نه بازهم مفاهیم! و اگر گمان می‌رود که سودمندی با پیش پا افتادگی همراه است، آن‌وقت باید سعی کنیم پیش پا افتاده‌ها را با دیدی نو نگاه کنیم و ترجیح بدهیم که از شعر و شاعری، یعنی از آنچه به‌اصطلاح پیش پا افتاده نیست دست بکشیم تا اینکه آن را از سودمند بودن معاف بداریم.

۴۱ — رویدادهای پشت رویدادها[۴۸]

۱ رویدادهای پشت رویدادها، چون رویدادهائی که در زندگی اجتماعی واقع می‌شوند

شاید تا اینجا روشن شده باشد که فیلسوفان مورد نظر ما، یعنی آنانکه کارشان توصیف جهان و تعلیم نحوهٔ رفتار است، به‌روال خاصی به‌سرنوشت انسانها علاقه‌مندند. فیلسوفان مورد نظر ما، توجه خود را تنها به‌واکنش انسانها نسبت به‌سرنوشت معطوف نمی‌کنند بلکه با خود سرنوشت سروکار دارند، و واکنشها را از زاویه‌ای توصیف می‌کنند که بتوان آنها را چون کنش دید و نه صرفاً چون واکنش.

از طرف دیگر، خود سرنوشت را هم چون یکی از اعمال و کنشهای افراد بشر توصیف می‌کنند. به‌این ترتیب، رویدادهای پشت رویدادها، که تعیین‌کنندهٔ سرنوشت‌اند، یعنی رویدادهائی که دخل و تصرف در آنها به‌منزلهٔ دخل و تصرف در سرنوشت انسانهاست، رویدادهائی خواهند بود که میان انسانها واقع می‌شوند.

پس، موضوع این بررسی، بافتی است از مناسبات اجتماعی انسانها. این نوع بررسی، بررسیی است غیرعادی، و اگر به‌آن به‌عنوان یک بررسی غیرمتعارف نگاه نکنیم، درکش محال خواهد بود.

---

۴۸. Die Vorgänge hinter den Vorgängen ، طرحی بوده برای مقاله‌ای که ناتمام مانده است — م.

در اینجا چند سؤال پیش می‌آید: مگر در آنچه بر صحنهٔ تئاترهای متعارف می‌گذرد، با چیزی جز انسان روبرو می‌شویم؟ مگر در این صحنه‌ها رویدادهائی را نشان می‌دهند که درکشان مستلزم توسل به‌چیزی جز اعمال انسانهاست؟ به‌بیان دیگر، به‌بیانی از دیدگاه ما بگوییم: مستلزم چیزی کمتر از اینهاست؟ مگر درکشان مستلزم این نیست که در هر مورد نشان بدهیم انسانی درکار است؟

۲ نمایش آنچه در پشت رویدادهاست

به‌زعمی دیگر می‌توان پرسید: آخر کجای این رویدادهائی که زندگی ما را، زندگی اجتماعی ما را تشکیل می‌دهند، غریب است؟ مگر از هر جهت طبیعی نیستند؟ مگر مدام پیش نمی‌آیند و جزئی از مظاهر طبیعت نیستند؟ کسانی که بر این رویدادها مسلطاند چندان اعجابی در آن نمی‌بینند، ولی کسانی که در دندانهٔ چرخها گیر کرده‌اند چرا. دوسؤال دیگر: آیا نمی‌شود گفت: «در زمین سنگلاخ، گندم نمی‌روید»؟ مگر این تعجبی ندارد؟ یا: «وقتی کسی اجاره را نپرداخت باید از خانه طردش کرد»؟ مگر این اعجاب‌آور نیست؟

حقیقت را بخواهید، عقیدهٔ فیلسوفان بر این است که اینها را به‌این صورت نمی‌شود گفت.

البته هستند عدهٔ زیادی که می‌گویند، ولی در این گفتن دست کم غرابتی هست. درمورد دو جملهٔ بالا فی‌المثل، هستند کسانی که جملهٔ اول را نمی‌گویند ولی جملهٔ دوم را می‌گویند. این عده، وقتی دیدند زمین سنگلاخ گندم کمی بدست می‌دهد، تعجب کردند و با آنکه صدها سال چنین بود بدیهی‌اش ندانستند و به‌دنبال گندمی گشتند که در زمین سنگلاخ هم پر بروید، و پیدایش هم کردند. تعجبشان نتیجه داد. با اینهمه، درست همینها بودند که هنوز هم جملهٔ دوم را می‌گفتند. آنها نه تنها زمین، بلکه خانه هم داشتند، و اجاره‌نشینهائی را که اجاره نمی‌دادند، از خانه‌هاشان طرد می‌کردند و به مطرودین می‌گفتند که این رفتارشان غرابتی ندارد. ولی آیا این اجاره‌نشینها هم نباید به‌نوبت خود تعجب کنند؟ نکند تعجب آنها هم نتیجه‌ای بدهد؟

به‌زبان فنی بگوییم: چطور می‌توانیم عمل تخلیه خانه را، که یکی از رویدادهای توده‌وار شهرهای بزرگ ماست، بیگانه کنیم.

مردی در لباس نظامی، نامه‌ای می‌آورد که بر اساس مفاد آن، اجاره‌نشینان مجبور می‌شوند اثاثشان را به‌خیابان بریزند. مگر در این عمل نکتهٔ تاریکی هست؟ مگر از دیرباز چنین نبوده؟ چرا، از دیرباز چنین بوده. پس مگر طبیعی نیست؟ نه، طبیعی نیست.

امروزه چنین است، از دیرباز چنین بوده، ولی همیشه چنین نبوده است. در عصر حجر، کسی چنین نامه‌ای را، یا لوحی سنگی را با چنین متنی، به‌یک‌غار نمی‌آورده. در قرون وسطی هم کسی چنین نامه‌ای را به کلبهٔ یک دهقان نمی‌آورده. البته مردم در هر دوره‌ای طرد می‌شده‌اند اما نه به‌این طریق. مردی که فرستاده می‌شده، از طرف دولت برای آوردن نامه‌استخدام نشده بوده. رابطه او با مردمی که می‌بایست بیرون بروند رابطهٔ دیگری بوده. هرجنبه‌اش را که بگیری، پشت هر رویداد، رویداد دیگری هست. تنها همان رویدادی که بازی می‌شود نمی‌تواند کلید لازم را برای حل مسأله بدست بدهد. تعداد افراد روی صحنه، به‌اصطلاح کسری دارد، آن‌قدر نیست که بیننده بتواند متوجه تمامی کشاکش بشود. حاضران روی صحنه نمی‌توانند راه‌حل دیگری جز آنچه که نمایشش می‌دهند، در اختیار بیننده بگذارند. رویداد مورد بحث، بدرستی مفهوم نیست، و این همان چیزی است که باید نشانش داد.

می‌توان چنین کرد—و معمولا هم چنین می‌کنند—: برای مقایسه، رویدادهای دیگری را از جریان تاریخ می‌گیرند و آنها را بر حسب آن جنبه‌هائی که یکسان مانده‌اند، بررسی می‌کنند. مثلا، وقتی که حق‌الارض دهقانان تیول‌نشین قرون‌وسطی را اجاره به‌حساب می‌آورند، اجارهٔ خانه «مفهوم» می‌شود، یعنی عادی می‌شود. یا وقتی که طرد شدن غارنشینان عصر حجر را تخلیه به‌حساب می‌آورند، عمل تخلیه عادی می‌شود. منتها چیزی که هست این است که به‌این ترتیب، همهٔ جنبه‌های خاص و امروزی قضیه لوث شده است، و تغییرهائی که در رویدادهای اجتماعی صورت گرفته، دوام به‌حساب آمده، و نه تغییر، و نه آنطور که بشود دیگرگون شدنش را دید. از این گذشته، جنبه‌های خاص تلاشهای جدید اجتماعی هم از نظرها مخفی مانده، به‌طور مجسم به‌چشم نیامده است. درک و توصیف رفتارهائی که یحتمل باعث تغییراتی اساسی شده‌اند، تنها در

صورتی ممکن است که به‌آنها چون رفتارهائی بیسابقه نگاه کنیم.
واما رویدادهای پشت رویدادها، این رویدادهای نهفته‌ای که عیان کردنشان، رویدادهای عادی را بیگانه می کند، کدامند؟

عنوان رویدادم را باید چنان انتخاب کنم که عنوانی باشد برای بخشی از تاریخ، یعنی عنوانی باشد که بتواند در ردیف عنوانهای دیگری قراربگیرد که با تاریخ سیاسی یا اخلاقی ارتباط پیدا می کنند.
تخلیهٔ یک خانه، رویدادی است توده‌وار، پس دارای اهمیت تاریخی. باید چنان نشانش بدهم که اهمیت تاریخی‌اش شناخته شود. چون این رویداد توده‌وار است (تنها همین توده‌وار بودنش کافی است که جنبه‌ای تاریخی به‌آن بدهد)، فقط تا جائی شامل فلان مرد بیکار می‌شود که یک ایکس معین است. پس ممکن است نتیجه بگیریم که کافی است فقط همین ایکس بودن شخص مطرود را نمایش بدهیم، نامعین بودن او را، توده‌وار بودن او را، عاری از صفات شخصی بودن او را. اما این غلط است. اینکه شخص مطرود، یک ایکس است، جزء لاینفک رویداد تاریخی (چنین تخلیه‌ای) است؛ و کسانی هم که بیرونش می کنند، یعنی صاحب خانه و کارمندان دولت، البته او را به‌عنوان یک ایکس بیرون می کنند. این درست. ولی از طرف دیگر، جزء لاینفک همین طرد شدن، این هم هست که او شخص خاصی است، انسان مشخص ومعینی است، صفات معین دارد، وبا همهٔ انسانهای دیگر فرق می کند. فرض کنیم اسمش فرانتس دیتس[۴۹] است. در این صورت، مبارزهٔ او در همین است که نگذارد یک ایکس باشد: عددی برای ثبت، شیئی زائد برای مالک خانه؛ والبته حالا دیگر تفاوتی نمی کند که این شیء، که خانه‌ای را تصاحب کرده، سبیل بور دارد یا سیاه، سالم است یا ناخوش، والی آخر. همین مبارزهٔ دیتس علیه اینکه با او به‌عنوان یک ایکس رفتار کنند، رویداد تاریخی ماست، همین که چطور از توده‌وار-بودنش، که به‌یک ایکس تنزلش داده، استفاده می کند تا از این محو شدن، از این انسان به‌حساب نیامدن، رهائی پیدا کند، تاریخ است.

49. Franz Dietz

۴۲ــ هنر نشان دادن جهان به‌نحوی که تسلط‌پذیر شود[۵۰]

آنانکه قصد دارند جهان را چنان نشان بدهند که تسلط‌پذیر شود، بهتر است از همان ابتدای کار، اصولا از هنر حرفی به‌میان نیاورند، به‌دستورهای هنر وقعی نگذارند و درپی هنر نباشند، چون اگر چنین تکلیفی را به«هنر» محول کنند، حداکثر می‌توانند به‌سازشهای نامطبوعی برسند، و«هنر»، برای آنکه همان «هنر» باقی بماند، فقط تا فلان مرحله به‌استقبالشان خواهد آمد در حالی که آنان در همه حال ناچار خواهند شد عقایدشان را در چارچوب «هنر» بر کرسی بنشانند. «هنر»، این قدرت کهنسال و شهیر و کارکشته، این قدرتی که مؤسسات و متخصصان فاضل در اختیار دارد، با کج خلقی به‌گنجانده شدن این یا آن تمایل جدید آنان در جمع تمایلات کهنهٔ خود تن در خواهد داد، در حالی که فیلسوفان ناچار خواهند شد تمام تمایلات قدیمی «هنر» را در کار خود منظور کنند. اما اگر از همان ابتدای کار، از هنر حرفی به‌میان نیاورند، به‌دستورهای هنر وقعی نگذارند و درپی هنر نباشند خواهند توانست بی‌ملاحظه به‌مقصود خود نزدیک‌شوند بی‌آنکه ناچار باشند قابلیتهای هنر را پاک به کنار بگذارند. زیرا در این صورت می‌توانند برای مقاصد خود، انواع و اقسام تجربه‌ها و تخصصهای مؤسسات هنری را آزادانه ــ والبته پس از وارسی دقیق ــ، بکار بگیرند. اگر فقط و فقط در مواردی به‌هنر اعتنا کنند که به کار عقایدشان می‌آید، آن وقت است که خود، هنرآفرین خواهند بود. مگر نه‌این است که نشان دادن جهان به‌نحوی که تسلط‌پذیر شود خود هنر است؟

50. Die Kunst, die Welt so zu zeigen, dass sie beherrschbar wird.

تئاتر داستانی

۴۳ــ تئاتر تفننی یا تئاتر آموزشی؟[۵۱]

تا چند سال پیش، وقتی سخن از تئاتر نو به‌میان می‌آمد، نام تئاتر مسکو، تئاتر نیویورک و تئاتر برلین به‌میان می‌آمد. شاید هم اشاره‌ای می‌شد به‌این یا آن اجرای ژووه[۵۲] در پاریس، یا به‌اجرائی از کاخرن[۵۳] در لندن، و یا به‌اجرای نمایشنامهٔ دیبوك[۵۴] توسط گروه هابیما[۵۵] که درواقع گروهی بود متعلق به‌تئاتر روس، چراکه کارگردانش واختانگف[۵۶] بود. ولی لفظ «نو» را در معنای درست آن، تنها به‌تئاتر همان سه کشور می‌شد اطلاق کرد.

---

51. Vergnügungstheater oder Lehrtheater

۵۲. Louis Jouvet ، ۱۹۵۱ ــ ۱۸۸۷، یکی از بزرگترین هنرپیشگان و کارگردانان فرانسوی سالهای میان دو جنگ جهانی. با ژان ژیرودو همکاری داشت و کمابیش همهٔ نمایشنامه‌های او را به‌اجرا درآورد ــ م.

۵۳. Sir Charles Blake Cochran ، ۱۹۵۱ ــ ۱۸۷۲، برجسته‌ترین شومن (Showman) زمان خود. از ۱۹۲۵ به‌بعد با نوئل کاوارد (Coward)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی، همکاری می‌کرد ــ م.

۵۴. Der Dybbuk، نمایشنامه‌ای است از شولوم آنسکی (Scholom Anski) نویسندهٔ یهودی‌ـ لهجهٔ (jidisch) روس، ۱۹۲۰ ــ ۱۸۶۳ ــ م.

۵۵. Habima، معروفترین گروه نمایشی یهودی که در ۱۹۱۷ در مسکو بوجود آمد. در ابتدا با اجرای تک‌پرده‌های نمایشنامه‌نویسان یهودی به‌کارگردانی واختانگف، موفقیت کسب کرد و درشمار چهار کارگاه «تئاتر هنرمندان» مسکو (به‌مدیریت ستانیسلاوسکی) درآمد. اجراهای این گروه، طی سفرهای سالهای ۲۶ ــ ۱۹۲۵ آن به‌اروپا، شهرت بی‌سابقه‌ای را نصیب آن کردند ــ م.

۵۶. Wachtangow، ۱۹۲۲ ــ ۱۸۸۳، کارگردان روس که در کارگاههای «تئاتر هنرمندان مسکو» فعالیت می‌کرد. با اجرای «دیبوك» در ۱۹۲۲، شالوده‌ریز کارگاههای یهودی «تئاتر هنرمندان» شد که بعداً تئاتر «هابیما» نام گرفت. اوج کار او، اجرای «توراندخت» نوشتهٔ کارلوگوتسی (C. Gozzi) است که در آن، عناصر نمایشی تئاتر چین، کمدی دلارته، قصه، بدیهه‌سازی، رقص، خیمه‌شب بازی و غیره را در برابر هم قرار می‌دهد ــ م.

تئاترهای روس و امریکا و آلمان، تفاوتهای بزرگی با هم داشتند ولی وجه شباهت آنها در نو بودنشان بود، یعنی در اینکه در نمایش و در تکنیک خود، به‌نوآوریهائی دست می‌زدند. حتی از حیث سبک هم میان آنها شباهتهائی دیده می‌شد، لابد به‌این علت که تکنیک، پدیده‌ای جهانی است (و نه فقط آن جنبه از تکنیک که مستقیماً در صحنه بکار می‌آید، بلکه همچنین آنچه برآن تأثیر می‌گذارد، مثلا فیلم)، و هم به‌این علت که سه شهر مورد بحث، شهرهای مترقی کشورهای بزرگ صنعتی بودند. در یکی دوسال اخیر، ظاهراً تئاتر برلین بود که در میان کشورهای پیشرفته کاپیتالیستی، رهبری را برعهده داشت. در این تئاتر بود که وجوه مشترک تئاترهای نو، به‌حادترین و (لااقل در آن زمان) پخته‌ترین شکل خود به‌ظهور می‌رسیدند.

آخرین مرحلهٔ تئاتر برلین، که چنانکه گفتم فقط تمایل تئاتر نو به‌تحول را به‌ناب‌ترین صورت منعکس می‌کرد، **تئاتر داستانی** بود. تمامی آنچه «نمایشنامه زمان»[۵۷] یا «تئاتر پیسکاتوری» یا «نمایشنامهٔ آموزشی» نام گرفته بود، تعلق به‌تئاتر داستانی داشت.

تئاتر داستانی

اصطلاح «تئاتر داستانی» به‌نظر بسیاری ازمردم متناقض می‌آمد، زیرا به‌پیروی از ارسطو، میان قالب داستانی و قالب نمایشی نقل یک مضمون، تفاوتی اساسی می‌دیدند. مردم فرق این دو قالب را به‌هیچ وجه در این نکته که یکی به‌توسط انسانهای زنده و دیگری ازطریق کتاب ارائه می‌شد نمی‌دانستند (آثار داستانیی چون آثار هومر و منظومه خوانان قرون وسطی، کارهائی نمایشی بشمار می‌آمدند و نمایشنامه‌هائی نظیر «فاوست» گوته و «مانفرد» بایرون[۵۸]، چنانکه می‌دانیم، گسترده‌ترین تأثیر خود را به‌صورت کتاب بدست آورده‌اند)؛ فرق میان قالب نمایشی و قالب داستانی، ازهمان زمان ارسطو درانواع متفاوت ساختمان اثر هنری دیده می‌شد، و قوانین آنها در دوشاخهٔ متفاوت زیبائی‌شناسی مورد بحث

57. Zeitstück

58. Byron: Manfred

قرار می‌گرفت. این دو نوع ساختمان، البته به‌دونوع متفاوت ارائه اثر هنری به‌مردم، یعنی یکی از راه صحنه و دیگری از راه کتاب، بستگی داشت ولی جدا از این تفاوت گذاری، از وجود «عنصر نمایشی» در آثار داستانی و وجود «عنصر داستانی» در آثار نمایشی نیز سخن می‌رفت. نویسندگان رمان بورژوائی سدهٔ گذشته، در آثار خود به«عنصر نمایشی» به‌نحو نسبتاً گسترده‌ای میدان دادند و مراد آنان از این عنصر، عاملی بود که به‌مضمون داستان آنان تمرکزی هرچه بیشتر بدهد و وابستگی تام یک یک اجزاء آن را تضمین کند. شاخص «عنصر نمایشی»، وجود نوعی شور در نحوهٔ حکایت، و ایجاد برخورد میان نیروهای سازندهٔ حکایت بود. دوبلین داستان نویس، در این مورد به‌خصوصیت دست اولی اشاره کرده است. به‌گفتهٔ او، اثر داستانی را، برخلاف اثر نمایشی، می‌توان به‌اصطلاح با قیچی به‌پاره‌های مجزائی که باز هم جان خواهند داشت، تقسیم کرد.

در این جا نمی‌خواهیم به‌بحث دربارهٔ عواملی بپردازیم که در تفاوت‌گذاری خشک و پرسابقهٔ میان اثر داستانی و اثر نمایشی، انعطاف بوجود آوردند. کافی است تنها اشاره کنیم به‌اینکه دستآوردهای تکنیک، خود به‌تنهائی عاملی بودند که توانستند ورود عناصر داستانی را در عرضه داشتهای نمایشی ممکن کنند. عوامل تازه‌ای چون فیلم و فراندازی، و نیز امکان استفاده از موتور، که تعویض هرچه آسانتر صحنه را میسر می‌کرد، تجهیزات تئاتر را کامل کردند، و این درزمانی بود که تئاتر، با مشکل نمایش رویدادهای بسیار مهم زندگی اجتماعی انسانها روبرو شده بود و دیگر نمی‌توانست قدرتهای محرک این رویدادها را، فی‌المثل به‌صورت آدمهای نمایش مجسم کند یا این آدمها را متأثر از نیرو های نامرئی ماوراء طبیعت نشان بدهد.

برای فهمیدن رویدادهای جدید، لازم شده بود که بزرگی و اهمیت محیط، محیطی که انسانها در آن می‌زیستند، نمایانده شود.

این محیط را البته در آثار نمایشی پیشین هم نشان داده بودند ولی نه چون یک عامل مستقل، بلکه از هر جهت معطوف به‌نقش اول نمایشنامه. محیط در این جا، براثر واکنشی ایجاد می‌شد که قهرمان نمایشنامه نسبت به‌آن نشان می‌داد. این نحوهٔ نگرش به‌محیط، شباهت داشت به‌دیدن توفان به‌این شکل که ببینی کشتی، بادبانهایش را باز می‌کند و بادبانها دربرابر توفان خم

می‌شوند. در حالی که در تئاتر داستانی، قصد این بود که محیط به‌طور مستقل نمایان شود.

از اینجا به‌بعد، صحنه شروع کرد به‌حکایت کردن. دیگر این طور نبود که با دیوار چهارم[۵۹]، راوی هم ازمیان برود. نه تنها زمینهٔ صحنه راجع به‌رویدادهای روی صحنه نظر می‌داد — به‌این نحو که رویدادهای همزمان دیگری را که درمکانهای دیگر واقع شده بودند بر پرده‌هائی بزرگ نشان می‌دادند —، بلکه به کمک مدارکی که فرااندازی می‌شد نیز، برای گفته‌های آدمهای نمایش شاهد می‌آورد یا ردشان می کرد، یعنی درواقع برای گفتگوهای انتزاعی، ارقام محسوس و ملموس بدست می‌داد؛ برای رویدادهائی که مجسم بودند ولی مفهوم روشنی نداشتند، عدد و جمله دراختیار می‌گذاشت. ازطرف دیگر، بازیگران هم عمل استحاله[۶۰] را به‌طور کامل صورت نمی‌دادند، بلکه از نقش خود فاصله می‌گرفتند و به‌وضوح از تماشاگر انتقاد می‌طلبیدند.

دیگر به‌هیچ وجه به‌تماشاگر امکان داده نمی‌شد با استغراق صرف در آدمهای نمایش، بدون نقد (پس درواقع بدون نتیجه)، خود را به‌دست تجربه‌های عاطفی روی صحنه بسپارد. نمایش، موضوعها و رویدادها را درمعرض «بیگانه‌سازی»[۶۱] قرار می‌داد، و همین «بیگانه‌سازی» است که لازمهٔ فهمیدن است، چون ما در برابر «بدیهیات»، معمولا فهمیدن را به کنار می‌گذاریم.

آنچه «طبیعی» بود می‌بایست چشمگیر شود. تنها از این راه بود که امکان آشکارکردن قوانین علت و معلول به‌میان می‌آمد. اعمال انسانها می‌بایست چنین باشد ولی درعین حال می‌بایست بتواند که چنان هم باشد.

اینها تغییرات بزرگی بودند.

---

۵۹. die vierte Wand ، اصطلاحی است ناظر بر «دیوار» فرضی میان صحنه و تالار نمایش که با بالا رفتن پرده از میان می‌رود و به تماشاگر امکان می‌دهد داخل چهاردیواری محل واقعه را ببیند — م.

۶۰. Verwandlung ، مترجم کلمهٔ «مسخ شدن» را هم جای به‌جای به‌عنوان معادل این اصطلاح بکار برده است — م.

۶۱. Entfremdung ، برشت این کلمه را (در اصل از اصطلاحات هگل و دیگران) در این جا بیش و کم به‌همان معنی Verfremdung (ـ «فاصله‌گذاری»)، که چندی بعد آن را مصطلح و مشهور می‌کند، بکار برده است — م.

نمودار زیر تفاوتهائی چند را میان قالب نمایشی و قالب داستانی نشان می‌دهد :[۶۲]

قالب نمایشی تئاتر	قالب داستانی تئاتر
صحنه، رویدادی را «مجسم» می‌کند	آن را حکایت می‌کند
بیننده را درگیر عملی می‌کند و	او را به یک شاهد تبدیل می‌کند اما
فعالیت او را کاهش می‌دهد	او را به فعالیت وامی‌دارد
برای او امکان احساسهائی را فراهم می‌آورد	او را به اخذ تصمیم وامی‌دارد
به او تجربه‌های عاطفی می‌دهد	به او معلومات می‌دهد
بیننده در بحبوحهٔ واقعه‌ای قرار می‌گیرد	دربرابر آن قرار می‌گیرد
القا درمیان است	استدلال درمیان است
احساسها محافظت می‌شوند	تا به حد معرفت کشانده می‌شوند
انسان، آشنا فرض می‌شود	انسان، موضوع بررسی است
انسان تغییر ناپذیر	انسان تغییرپذیر و تغییردهنده
هیجان درجهت پایان واقعه	هیجان درمسیر واقعه
وجود هرصحنه به‌خاطر صحنهٔ بعد	وجود هرصحنه به‌خاطر خود
وقایع برخطی مستقیم می‌گذرند	برخطی پیچاپیچ
natura non facit saltus	facit saltus [۶۳]

۶۲. این نمودار، منحصراً تغییری را که ممکن است در شدت و ضعف بیان ایجاد شود نشان می‌دهد، نه تضاد مطلق را. بنابراین، در محدودهٔ یک بیان، می‌توان از میان آنچه به‌لحاظ احساس، القائی است، و آنچه به‌لحاظ عقل، استدلالی است، یکی را مرجع دانست — برشت.

از این نمودار دو تحریر موجود است. تحریر اول را که جایش در این مقاله است، برشت در سالهای بعد کافی ندانست و آن را به‌صورتی که در چاپ دوم «یادداشتهائی دربارهٔ اپرای صعود و سقوط شهر ماهاگونی» آمده، تصحیح و تکمیل کرد. به‌همین علت، مترجم به‌پیروی از روش ویراستار متن اصلی صلاح دید متن تصحیح شده و نهائی تحریر دوم را ترجمه کند و به‌جای تحریر اول در این مقاله بیاورد — م.

۶۳. «طبیعت جهش نمی‌کند»: گفته‌ای است معروف که ابتدا در یکی از آثار قرن هفدهم فرانسه و سپس ←

جهان، آنچنانکه هست
آنچه انسان از روی عرف باید انجام دهد
نفسانیات او
اندیشه، وجود را معین می‌کند

جهان، آنچنانکه باید باشد
آنچه انسان مجبور است انجام دهد
انگیزه‌های او
وجود اجتماعی، اندیشه را معین می‌کند

بینندهٔ تئاتر نمایشی می‌گوید:
بله، این‌را من هم احساس کرده‌ام. — من نیز چنین هستم. — طبیعی است. — همواره چنین بوده است. — رنج این انسان تکانم می‌دهد چون چاره‌ای ندارد. — این است هنر طراز اول: همه چیز در آن بدیهی است. — من به‌همراه آن که می‌گرید می‌گریم، و به‌همراه آن که می‌خندد می‌خندم.

بینندهٔ تئاتر داستانی می‌گوید:
تصورش را هم نمی‌کردم. — این راهش نیست. — خارق عادت است، مشکل می‌توان باورش کرد. — باید جلویش را گرفت. — رنج این انسان تکانم می‌دهد چون باید برای او چاره‌ای باشد. — این است هنر طراز اول: هیچ چیزی در آن بدیهی نیست. — من به‌آن که می‌گرید می‌خندم، و به‌آن که می‌خندد می‌گریم.

→

به‌صورتهای گوناگون در آثار متعدد دیگر به تحریر درآمده، ولی قدمت مطلب آن به ارسطو می‌رسد («در تاریخ حیوان»). گوته درگفتگوئی با بیدرمان (Biedermann) می‌گوید: «رسیدن طبیعت به‌آنچه می‌خواهد، تنها از راه تسلسل ممکن است. طبیعت جهش نمی کند. مثلا نمی‌تواند اسب را بوجود بیاورد اگر تقدم جانوران دیگری را، که با واسطهٔ آنها، پله به پله، به‌ساختمان اسب می‌رسد، در پیش نداشته باشد.» نظریهٔ تبدیل و اشتقاق انواع در زیست‌شناسی جدید (داروین و دیگران)، بر شالودهٔ این اصل استوار است. برشت، جملهٔ دوم را (در ستون «قالب نمایشی تئاتر») به‌قیاس جملهٔ اول و در تضاد با آن ساخته است: «طبیعت جهش می کند.» — م.

تئاتر آموزشی

صحنه شروع کرد به‌آموختن

نفت، تورم، جنگ، مبارزات اجتماعی، خانواده، دین، بورس گندم، بازار گوشت، همه موضوع نمایش شدند. همخوانان، مباحثی را که برای بیننده ناآشنا می‌ماند، روشن می‌کردند. فیلم، مونتاژهائی از رویدادهای گوناگون سراسر جهان را نشان می‌داد. فراندازها آمار در اختیار می‌گذاشتند. به‌این ترتیب، «زمینه»ی رویدادها هم دربرابر تماشاگر قرار می‌گرفت، واعمال انسانها را در معرض انتقاد می‌گذاشت. بیننده با اعمال درست و نادرست رودررو می‌شد، با انسانهائی که می‌دانستند چه می‌کنند و با انسانهائی که نمی‌دانستند چه می‌کنند. تئاتر، موردی شده بود برای توجه فیلسوفان، البته فیلسوفانی که علاوه بر توضیح جهان، مایل به‌تغییر آن هم بودند. پس، در تئاتر فلسفه در کار بود، پس آموزش در کار بود. بسیار خوب، دراین صورت تکلیف سرگرمی چه می‌شد؟ آیا بیننده را مجدداً بر نیمکت مدرسه می‌نشاندند و به‌او الفبا یاد می‌دادند؟ آیا می‌بایست امتحان داد؟ کارنامه گرفت؟

بنابر عقیدهٔ عامهٔ مردم، میان یادگرفتن و سرگرم شدن، فرق بزرگی هست؛ گیریم که یادگرفتن مفید باشد، اما فقط سرگرم شدن است که خوشایند است. پس ناچاریم از تئاتر داستانی، دربرابر این اتهام که ناخوشایند است، نشاط ندارد و حتی زحمت‌بار است، دفاع کنیم.

ولی حقیقت را بخواهید، تنها حرفی که دراین مورد می‌توانم بگویم این است که لزومی ندارد میان یادگرفتن و سرگرم شدن ذاتاً تضادی باشد، تضادی که تا به‌حال همیشه وجود داشته و از این به‌بعد هم لابد قرار است همیشه موجود باشد.

آن آموزشی که ما ازمدرسه، از آماده شدن برای یک شغل و غیره می‌شناسیم، بی‌شک کار زحمت‌باری است، اما باید توجه داشته باشیم که درچه شرایطی و برای چه مقاصدی انجام می‌شود. این یادگرفتن، درواقع نوعی خرید است. دانش، کالاست. وغرض ازتحصیل آن هم این است که مجدداً بفروشیمش. همهٔ کسانی که دانششان را از مدرسه دارند، ناچارند هرتحصیل بعدی را به‌اصطلاح درخفا انجام بدهند، چون کسی که اعتراف می‌کند که باید چیزی

اضافه یاد بگیرد، خود به‌خود اعتراف کرده است به‌اینکه یادگرفته‌هایش کسری داشته است. گذشته ازاین، فایدهٔ یادگرفتن، به‌سبب عواملی خارج از قلمرو ارادهٔ شخص، بسیار کم است. مثلا هیچ دانشی دربرابر بیکاری حافظ انسان نیست. مثلا تقسیم کار طوری است که معلومات عمومی، بی‌جا و ناممکن از کار درمی‌آید. یادگرفتن، از خیلی جهات فقط برای کسانی زحمت‌بار است که برای پیشرفت خود دیگر حاجتی به‌زحمت کشیدن ندارند. مواردی که دانش انسان را به‌قدرت راهنمائی کند معدود است، ولی مواردی که بشود ازطریق قدرت، به‌دانش زیاد رسید، متعدد.

برای قشرهای مختلف جامعه، یادگرفتن، نقشهای بسیار متفاوتی را بازی می‌کند. قشرهائی هستند که تصور بهتر شدن اوضاع را نمی‌توانند بکنند و اوضاع را به همان صورت که هست خوب می‌دانند. کاری به کار وضع نفت ندارند: مگر از این طریق نیست که سود می‌برند؟ و بعلاوه: این حرفها دیگر از سن آنها گذشته است، مگر دیگر چه‌قدر عمر خواهند کرد؟ چه لزومی دارد دراین سن وسال بازهم چیز یاد بگیرند؟ آخرین حرفشان را مدتهاست که زده‌اند، والسلام. ولی هستند قشرهائی که تابه‌حال «نوبتشان نرسیده»، که از اوضاع ناراضی‌اند و سخت علاقه‌مندند به کسب معلوماتی که عملا درزندگی به کارشان بیاید. می‌خواهند هرطور شده است از اوضاع سر دربیاورند، می‌دانند که بدون یادگرفتن، کارشان ساخته است. افراد این قشرها بهترین و مشتاق‌ترین محصلانند. این تفاوتها درمورد کشورها و ملتها هم مصداق دارد. بنابراین، میل به‌یادگیری، با خیلی چیزها ارتباط پیدا می‌کند. ولی با تمام اینها، دلیلی ندارد که یادگرفتن با تفریح همراه نباشد، نشاط‌انگیز و مبارزه‌جویانه نباشد.

اگر آموزشی چنین سرگرم‌کننده درمیان نمی‌بود، تئاتر، به‌سبب نهاد ساختمانی‌اش، هرگز نمی‌توانست چیزی بیاموزد.

تئاتر، ولواینکه تئاتری آموزشی باشد، بازهم همان تئاتر باقی خواهد ماند، و مادام که تئاتر خوبی است، سرگرم‌کننده هم خواهد بود.

تئاتر و علم

«ولی آخر هنر چه ربطی به علم دارد؟ ما خوب می‌دانیم که علم هم می‌تواند سرگرم کننده باشد، ولی مگر هرچه سرگرم کننده است جایش در تئاتر است؟»

من هروقت به‌خدمات‌ذیقیمتی که علم جدید می‌تواند، درصورت استفادهٔ صحیح، به‌هنر و خاصه به‌تئاتر بکند اشاره کرده‌ام، شنیده‌ام که هنر و علم دو قلمرو باارزش فعالیت بشری هستند ولی به‌هرحال دو قلمرو جدا از هم‌اند. این گفته البته گفتهٔ رایجی است، ولی ترس‌آور هم هست. بد نیست از همین جا خیالتان را راحت کنم و بگویم که این‌گفته هم، مثل غالب گفته‌های رایج، درست است. هنر و علم، به‌دو صورت بسیار متفاوت تأثیر می‌گذارند، قبول. با اینهمه، من، حتی به‌رغم اینکه‌گوشنواز هم نباشد، باید اعتراف کنم که من هنرمند، بدون استفاده از برخی از علوم، خودم را ناقص احساس می‌کنم. ممکن است این حرف باعث شود که عدهٔ زیادی از مردم در قابلیتهای هنری ام بطور جدی شک کنند. چرا که بنا به‌عادت، شاعر را موجودی می‌دانند یگانه و نسبتاً غیرطبیعی، که بایقینی براستی الهی، به‌چیزهائی پی می‌برد که دیگران حداکثر با عرق جبین و کد یمین می‌توانند به‌آنها پی ببرند. البته لطفی ندارد که آدم ناچار باشد اعتراف کند که درزمرهٔ این نظرکرده‌ها نیست. ولی من چاره‌ای جز این اعتراف ندارم. این عقیده را هم البته رد می‌کنم که فعالیتهای علمی مورد اعتراف من، اشتغالهائی باشند جنبی و قابل گذشت که در اوقات فراغت و بعداز کار روزانه صورت می‌گیرند. می‌دانیم که گوته هم به‌مطالعهٔ زیست‌شناسی، و شیلر هم به تاریخ می‌پرداخته— که البته معمولا لطف می‌کنند و فرض می‌فرمایند که آنها این مطالعات را تنها به‌عنوان سرگرمی می‌کرده‌اند. نمی‌خواهم این دو نفر را متهم کنم به‌اینکه برای کارهای شاعرانهٔ خود به‌علوم نامبرده حاجتی داشته‌اند، و نمی‌خواهم خودم را هم با آنها تبرئه کرده باشم، اما چاره‌ای ندارم جز اینکه بگویم که من علم را لازم دارم. حتی باید اعتراف کنم که من، به‌خیلیها که می‌دانم به‌سطح لازم معرفت علمی نرسیده‌اند، و آنچنان که پرنده می‌خواند— یا تصور می‌کند که می‌خواند— می‌خوانند،

به‌چشم ظن نگاه می‌کنم.[۶۴] منظورم از این گفته این نیست که فلان شعر زیبائی را که در توصیف مزهٔ فلان ماهی یا در لذت بردن از جشن روی آب گفته شده، تنها به‌این علت رد می‌کنم که گوینده‌اش از علم خوراک‌شناسی یا کشتی‌رانی سر رشته ندارد، ولی عقیده دارم که شناخت درست رویدادهای بزرگ و پیچیدهٔ جهان، به‌وسیلهٔ کسانی که برای درک آنها ازهمهٔ وسایل ممکن کمک نمی‌گیرند، محال است.

فرض کنیم قرار باشد یکی از علائق بزرگ اجتماعی، یا رویداد بزرگی را که در سرنوشت ملتها مؤثر است، نشان بدهیم. قدرت طلبی را امروزه یکی از این علائق می‌دانند. فرض کنیم شاعری این جنبه از روحیه انسان را «حس می‌کند» و می‌خواهد شخصیتی را نشان بدهد که برای رسیدن به‌قدرت، تلاش می‌کند. چطور می‌خواهد از سازوکار سخت بغرنجی که فرد عصر ما در چارچوب آن برای رسیدن به‌قدرت، مبارزه می‌کند سر دربیاورد؟ اگر قهرمانش سیاستمدار است، سیاست، و اگر تاجر است، تجارت چه وضعی دارد؟ و بعد هم هستند نویسندگانی که نسبت به‌تجارت و سیاست، علاقه‌ای به‌مراتب پرشورتر در خود احساس می‌کنند تا نسبت به‌قدرت‌طلبی یک فرد تنها. می‌خواهم بدانم دانش کافی در این موارد را از کجا کسب می‌کنند؟ تنها با گشتن و بازنگاه‌داشتن چشمها مشکل بتوانند اطلاعی بدست بیاورند، گرچه با این کار در هرحال بیشتر از وقتی که چشمهاشان را در تخیلات شیرین سیر بدهند نصیب خواهند برد. پایه‌گذاری روزنامه‌ای نظیر «فولکیشر بئوباختر»[۶۵]، یا شرکتی نظیر استاندارد اویل[۶۶]، کار سخت بغرنجی است، و اطلاعات لازم در مورد اینها را دو دستی تقدیم انسان نمی‌کنند. یکی از رشته‌هائی که برای نمایشنامه‌نویسی اهمیت دارد روانشناسی است. مردم معمولا این موضوع را بدیهی می‌دانند که، اگر نه یک شخص عادی، لااقل یک شاعر می‌تواند بدون تعلیم لازم، به‌علتهائی که فلان انسان را به‌قتل وا می‌دارد، پی‌ببرد. گمان می‌کنند شاعر قادر است از

---

۶۴. کنایه است به‌بیت زیر از ترانهٔ چنگ‌نواز در پایان رمان «سالهای تلمذ ویلهلم مایستر» (Wilhelm Meisters Lehrjahre)، از گوته: «من، آنچنان که پرنده می‌خواند می‌خوانم» — م.

۶۵. Völkischer Beobachter، عمده‌ترین نشریهٔ روزانهٔ حزب نازی بوده است — م.

66. Standard Oil

برکت «ضمیر باطن» خود، تصویری ازوضع روانی قاتل را بدست بدهد. وبدیهی می‌دانند که در چنین مواردی، کافی است که شاعر به‌ضمیر خود رجوع کند و باقی قضایا دیگر حل است، چراکه شاعر قدرت تخیل دارد، و تخیل... من، به‌چند دلیل، دیگر نمی‌توانم خودم را تسلیم این امید جانبخش کنم که به همین سادگی بتوانم به نتیجه‌ای برسم. نمی‌توانم فقط و فقط در خودم تمام آن سببهائی را پیدا کنم که وجودشان در انسانهای مختلف ثابت شده است (بنا به‌گزارشهای علمی وگزارش روزنامه‌ها). وضع من به‌وضع قاضیی می‌ماند که برای اخذ تصمیم در مورد محکومیت یک انسان، نمی‌تواند بدون مطالعهٔ دقیق، تصویر قانع کننده‌ای ازوضع روانی یک قاتل را به‌ذهن بیاورد. روانشناسی جدید، از روانکاوی گرفته تا مکتب اصالت رفتار، مرا با واقعیتهائی آشنا می کند که ناچارم در این باره قضاوت یکسره‌متفاوتی داشته باشم، واقتصاد و تاریخ را هم از نظر دور نگه ندارم. خواهند گفت: این که خیلی بغرنج می‌شود! باید بگوییم: بغرنج **هست**. شاید بعضیها با من همعقیده باشند واین یقین را حاصل کرده باشند که پارهٔ بزرگی از ادبیات ما، بی‌مایه وابتدائی است، ولی با وصف این نگران بپرسند: آیا شبی که یک چنین نمایشی را خواهیم دید، شب دلهره آوری نخواهد بود؟ جواب این است: نه.

اینکه در یک اثر ادبی تا چه حد دانش واردکنیم، در ماهیت قضیه تغییری ایجاد نمی کند، چون در هر حال باید آن را به‌صورت ادبیات در بیاوریم. و درست همین استفاده از دانش برای اثر هنری است که‌لذت حاصل از برخورد با ادبیات را ارضا می کند. واگر هم این لذت، با لذتی که از برخورد با علم حاصل می‌شود، یکی نباشد، در عصر ما، که عصر اکتشافات واختراعات بزرگ است، لااقل تمایلی برای نفوذ بیشتری دراشیاء، وآرزوئی برای تسلط‌پذیر-کردن جهان لازم است تا بتوانی یقین حاصل کنی که لذت بردن از ادبیات این عصر، اصولا برایت امکان دارد یا خیر.

آیا تئاتر داستانی، «نهادی اخلاقی» است؟

به‌عقیدهٔ فریدریش شیلر، لازم است که تئاتر «نهادی اخلاقی» باشد. وقتی شیلرازاین لزوم حرف می‌زد، به‌ذهنش هم خطور نمی کرد که درس اخلاق

دادن در تئاتر، ممکن است جمع تماشاگران را بتاراند. تماشاگران زمان او ایرادی در درس اخلاق دادن نمی‌دیدند. این بعدها بود که فریدریش نیچه او را با تسمیهٔ «شیپورچی اخلاق از دهکورهٔ زکینگن»[۶۷] به‌باد ناسزا گرفت. نیچه سروکار داشتن با اخلاق را کاری حزین، ولی شیلر آن را از هر جهت نشاط‌آور می‌دانست. شیلر چیزی سرگرم کننده‌تر و ارضا کننده‌تر از اینکه آرمانهائی را تبلیغ کند نمی‌شناخت. وقتی نوبت به‌طبقهٔ بورژوا رسید، تثبیت افکار ملت شروع شد. به‌خانه خود سروسامان دادن، کلاه خود را تحسین کردن، وجه صورتحسابها را دریافت کردن، کارهائی هستند بسیار نشاط‌آور. ولی در مقابل، از ویرانی خانهٔ خود سخن گفتن، کلاه کهنهٔ خود را بالاجبار فروختن، صورتحسابها را پرداختن، کارهائی هستند واقعاً حزین. و نیچه هم، یک قرن بعد، مسأله را همینطور می‌دید. با او نمی‌شد از اخلاق صحبت کرد، و در نتیجه از فریدریش قبلی هم نمی‌شد با او حرفی زد.

علیه تئاتر داستانی هم عدهٔ زیادی ادعا کرده‌اند که درس اخلاق می‌دهد، درحالی که در این تئاتر، تأملات اخلاقی فقط در درجهٔ دوم بود که به‌میان می‌آمد. کار تئاتر داستانی، بیشتر مطالعه بود تا درس اخلاق دادن، گرچه بعد از مطالعه، نتیجهٔ اخلاقی حکایت هم عرضه می‌شد. و این به‌مذاق خیلیها خوش نمی‌آمد. البته ما نمی‌توانیم ادعا کنیم که مطالعهٔ ما صرفاً از روی میل به‌مطالعه و بدون مناسبتی ملموس انجام می‌گرفته است و نتایج مطالعه‌مان برای خودمان هم نامنتظر بوده. شکی نیست که در محیط اجتماعی‌مان ناهنجاریهای دردآوری می‌دیدیم، اوضاعی سخت تحمل‌ناپذیر که سختی تحملشان فقط ناشی از ملاحظات اخلاقی نبود. گرسنگی و سرما و ظلم، تنها به‌صرف ملاحظات اخلاقی نیست که تحمل‌ناپذیرند. و غرض ما از بررسی هم، فقط این نبود که بیننده را به‌تأملاتی اخلاقی علیه این یا آن وضع وادار‌یم (گرچه این عمل روی هم رفته آسان بود — والبته نه‌در قبال آن دسته از تماشاگران که از اوضاع نفع می‌بردند). غرض ما از بررسی، بدست آوردن وسایلی بود برای از میان برداشتن آن اوضاع، چون ما نه به‌نام اخلاق، بلکه به‌نام قربانیان اجتماع سخن می‌گفتیم. و این‌دو، واقعاً دو چیز متفاوت هستند. مگر نه‌این است که

67· Säckingen

اغلب با همین تذکرهای اخلاقی است که به‌قربانیان می‌گویند باید خودشان را با اوضاع تطبیق بدهند؟ برای این نوع اخلاق‌گرایان، انسان به‌خاطر اخلاق زنده است نه‌اخلاق به‌خاطر انسان.

گمان می‌کنم از آنچه گفتم معلوم شده باشد که تئاتر داستانی تا چه حد و در چه مفهومی، یک نهاد اخلاقی است.

آیا می‌توان تئاتر داستانی را در همه جا بکارگرفت؟

تئاتر داستانی، از حیث سبک چیز چندان نوئی نیست. میان تئاتر داستانی وتئاتر باستانی آسیا، به‌لحاظ حضوصیت نمایشگاه‌وار آنها و تأکیدی که بر مهارت بازیگر می‌کنند، شباهتهائی هست. وگرایشهای آموزشی را در نمایشنامه‌های مذهبی[۶۸] قرون وسطی، در تئاتر کلاسیک اسپانیا ودر تئاتر یسوعیان[۶۹] هم می‌شود دید.

این نوع تئاترها باگرایشهای زمان خود تناسب داشتندوبا زمان خود نیز از میان رفتند. تئاتر داستانی نو هم، به‌گرایشهای معینی وابسته است و نمی‌توان در همه‌جا بکارش گرفت. اکثر ملتهای بزرگ عصر ما، به‌تشریح مسائل خود در تئاتر، تمایلی نشان نمی‌دهند. لندن، پاریس، توکیوورم، با مقاصدی سخت متفاوت نمایش برگزار می‌کنند. اوضاع و احوال اجتماعی برای بکارگرفتن تئاتر آموزشی، فقط در مکانهائی معدود. آن هم برای مدتی کوتاه مساعد بوده است. در برلین، فاشیسم از توسعهٔ تئاتر داستانی به‌شدت جلوگیری کرد.

---

68. Mysterienspiel

۶۹. Jesuitentheater ، تئاتری بود مشتق از تئاتر مدرسه‌ای (Schultheater) در قرن ۱۶ و ۱۷، که نمایشهایش در پایان هرسال تحصیلی به زبان لاتین و برای تمرین شاگردان در این زبان، برگزار می‌شد. نمایشنامه‌ها را بطور معمول معلمان سخن‌شناس مدرسه مطابق با الگوهای یونانی و رومی می‌نوشتند. تئاتر یسوعیان چندی بعد در سراسر اروپا به نمایشنامه‌نویسی مستقل منتهی شد. بینندگان آن در ابتدا شاگردان و معلمان مدرسه بودند، و بعد میهمانان، و بعد هم اعضای طبقهٔ نجبا که فرزندانشان در مدارس یسوعیان تحصیل می‌کردند. برای فهم بهتر نمایش، متن ملخصی از موضوع نمایش را به بینندگان می‌دادند یا مفسرانی به روی صحنه می‌آمدند و به زبان محل، واقعه نمایش را بیان می‌کردند — م.

لازمهٔ داشتن تئاتر داستانی، گذشته ازوجود یک‌سطح تکنیکی معین، وجود جنبش قدرتمندی است در زندگی اجتماعی، که برای حل مسائل زندگی از راه تشریح آزادانه آنها، در خود علاقه‌ای احساس کند، وبتواند از این علاقه درقبال هر نوع تمایل مخالف دفاع نماید.

تئاتر داستانی، گسترده‌ترین وشدیدترین تلاشی است که در جهت رسیدن به‌تئاتر بزرگ نو صورت گرفته است. ووظیفهٔ آن، غلبه بر مشکلات غول‌آسائی است که نه تنها تئاتر، بلکه نیروهای فعال قلمروهای سیاست وفلسفه وعلم و هنر نیز، باید تلاش برای غلبه برآنها را وظیفهٔ خود بدانند. (حدود ۱۹۳۶)

۴۴ــ مسئلهٔ علیت در نمایشنامه‌نویسی غیرارسطوئی[۷۰]

جنبه‌هائی از مسالهٔ علیت، از دیدگاه نمایشنامه‌نویسی که نگاه کنیم، صرفاً نظری هستند. این سؤال که آیا خواهیم توانست برای (همه یا پاره‌ای از) رویدادهای خود، علت کافی بدست بدهیم، یا رویدادها را چنان محدود کنیم که بتوانیم رویدادهای دیگری از جهان را به‌عنوان علت آنها مشخص کنیم، سؤالی است که جوابش تنها به‌طور اختباری[۷۱]، یعنی در حین تهیهٔ نمایشنامه میسر است. سؤال واجب‌تر این است که آیا اصولا لزومی دارد کنجکاوی بیننده را نسبت به‌علیت بیدار کنیم یا نه. و در صورت جواب مثبت: درکجا و به‌چه نحو. بدیهی است که غرض ما به‌هیچ وجه از میان بردن علاقهٔ بیننده به‌مسالهٔ علیت نیست. برعکس، طرح این نوع سؤالها، تاآنجا که در حد قضاوت من است، در فیزیک هم درست در مواردی پیش آمده که دانشمندان سعی داشته‌اند در سطحی وسیع‌تر از آن که تا به‌حال ممکن می‌نموده، بر علیت تسلط پیدا کنند. پس، صحبت از تسلیم نیست. سرعنوانهای درشت مجلات درجهٔ دوم علمی که می‌گویند اصل علیت به کنار گذاشته شده، ترهات است. واقعیت این است که از

70. Die Kausalität in nichtaristotelischer Dramatik

71. empirisch

علیت تعریف جدیدی بدست آمده. این تعریف جدید از جمله می‌گوید که‌ما، در مواردی که پیشگوئی ممکن نیست، پیشگوئی نخواهیم کرد، ولی در مواردی هم که چیز متقنی برای گفتن نداریم، مسأله را یکسره به کنار نمی‌گذاریم. تقریباً همیشه در عمل است که خط‌مشی ما برای هر مورد خاص بدست می‌آید، زیرا ما به‌هنگام عمل نه تنها با معلولهای ناشناخته، بلکه با علتهای ناشناخته هم سروکار داریم. پیشگوئیهای ما در نمایشنامه، تا آنجا که با فرد ارتباط پیدا می کنند، روز به‌روز مطمئن‌تر می‌شوند. به‌نظر من، فیزیک بسیاری از مشاهدات خود را مدیون توجه به‌رویدادهای محیط اجتماعی است، پس ما هم می‌توانیم برای مشاهدات خود مثالی از فیزیک بیاوریم. فیزیک‌دانان گفته‌اند که مسیر حرکت سیارات، متشکل از دایره‌ها یا بیضیهای کامل نیست. گفته‌اند که نحوهٔ حرکت واقعی سیارات را به‌این شکل می‌توان در نظر آورد که تصور کنیم حرکتشان در لوله‌هائی عظیم صورت می‌گیرد: این لوله‌ها، ارقام ریاضی‌اند ولی سیارات در آنها آزادی عمل بسیار دارند و از این آزادی عمل استفاده هم می کنند. در نمایشنامه‌نویسی، وظیفهٔ ما صورتبندی فرد است به‌عنوان فردی با انگیزه‌های معتدد در ساز و کار نابسامان تولید. هیجان نمایشنامه هم در یافتن پاسخ این سؤال است که، از میان این انگیزه‌ها، انگیزهٔ اصلی کدام است. علاقه و توجه‌ما معطوف به‌حرکت توده‌هاست. تنها با توجه به‌این حرکت است که امیدواریم پیشگوئیهامان قانع کننده باشند، و در این حرکت است که به‌دنبال قوانین علیت هستیم. رفتار فرد — در این جریان توده‌وار — چه بسا برای ما نامنتظر باشد، چون تازه بعد از پی‌بردن به‌یک رشته ازاظهارات‌وحرکات‌اوست که تعلق نسبی‌اش به‌این یاآن‌توده‌مشخص می‌شود. اگر بی‌هیچ تعارضی ازقوانین حرکت توده پیروی کند، احساس می کنیم چیزی را کسر دارد، چیزی فردی را، و این می‌باید یک مورد استثنائی باشد. آیا این به‌این معنی نخواهد بود که ما دیگر با فرد سروکاری نخواهیم داشت؟ در برابر او تسلیم خواهیم شد؟ به‌جستجوی هیچ علتی برنخواهیم آمد؟ به‌هیچ وجه. ما فقط‌وفقط توقعمان را دقیق‌تر کرده‌ایم. کمی ساده‌تر بگوییم: موضع بیننده‌ای که توجهش در قبال فرد(که سروکارمان بااوست) معطوف به‌علیت محض است و نه — چنانکه فیزیک دانان می‌گویند — به‌علیت آماری، به کار ما نمی‌خورد. ودرست هم نیست او را در چنین موضعی قرار بدهیم. باید در

وضعیتهائی خاص، متوقع دریافت بیش از یک پاسخ، بیش از یک واکنش و بیش از یک نحوهٔ عمل باشیم، باید متوقع «آری» و «نه» هردو باشیم؛ و هردو را بایدطوری نشان بدهیم که نسبتاً مدلل، و مجهز به‌انگیزه‌های لازم بنمایند. توجه بیننده و علاقهٔ او به‌علیت را باید معطوف به‌قوانینی کرد که در توده‌های متشکل از فرد موجودند. بیننده باید این توده‌ها را در پس فرد ببیند و بتواند فردها را چون اجزاء کوچک توده، و واکنش و نحوهٔ عمل و آینده آنها را در چارچوب حرکات توده مشاهده کند.

۴۵ــ دربارهٔ تئاتر آزمایشی[۷۲]

دست کم دو نسل است که تئاتر جدی اروپا دورهٔ آزمایش را می‌گذراند آزمایشهای گوناگونی که انجام گرفته‌اند، تاکنون نتیجهٔ صریح و روشنی ببار نیاورده‌اند و دورهٔ آزمایش هنوز به‌پایان نرسیده است. به‌نظر من، این آزمایشها در امتداد دو خط صورت پذیرفته‌اند، که می‌توان به‌رغم اینکه گهگاه یکدیگر را قطع کرده‌اند، به طور جداگانه دنبالشان کرد. جهت این دو خط تحول را دو عملکردی مشخص می‌کنند که بر عهدهٔ تئاتر گذارده شده: **تفنن و آموزش**، بدین معنی که در این مدت، تئاتر از یک سو به‌آزمایشهائی برای افزایش قدرت سرگرم کنندگی خود، و از سوی دیگر به‌آزمایشهایی برای بالا بردن ارزش آموزشی خود دست زده است.

در جهان پرتحرک و «پویا»ئی چون جهان ما، برای جبران نقصان روزافزون حساسیت تماشاگران، باید مدام به تأثیرهای نو دست زد. تئاتر برای آنکه بتواند تماشاگر پریشان خاطر خود را سرگرم کند، در ابتدا باید به‌او

---

۷۲. Über experimentelles Theater ؛ متن سخنرانیی است که برشت در ۴ مه ۱۹۳۹ در برابر اعضای تئاتر دانشجوئی استکهلم ایراد کرد و چندی بعد، پس از آنکه در متن آن تجدید‌نظرهائی بعمل آورد، آن را در نوامبر ۱۹۴۰ برای گروه تئاتر دانشجوئی هلسینکی تکرار کرد. یادداشتی در جرکنویس مقاله نشان می‌دهد که مخاطب برشت نه دوستدار عادی تئاتر، بلکه جمعی بوده است علمی و فرهنگ دیده ــ م.

تمرکز ذهن بدهد، باید او را از میان ازدحام محیطش بیرون بکشد و افسونش کند. سرو کار تئاتر با بیننده‌ای است خسته که کارهای عقلانی شدهٔ روزمره، او را از پای درآورده‌اند و انواع اصطکاکهای اجتماعی، عصبی و حساسش کرده‌اند. آنکه در تالار نشسته، یک فراری است، از دنیای کوچک خود گریخته است. یک فراری است ولی در عین حال مشتری هم هست. می‌تواند به تئاتر بگریزد یا به‌جائی دیگر. از این که بگذریم، رقابت تئاترها با هم، و رقابت تئاتر با سینما، مدام تلاشهای جدیدی را سبب می‌شود، تلاش برای اینکه تئاتر مدام نو بنماید.

وقتی نظری کلی به آزمایشهای آنتوان[۷۳]، برام[۷۴]، ستانیسلاوسکی، گوردون کریک[۷۵]، راینهارد[۷۶]، یسنر، مایرهولد[۷۷]، واختانگف و پیسکاتور می‌اندازیم، متوجه می‌شویم که تئاتر، بر اثر کوششهای آنان به امکانات متعدد و شگفت‌آوری برای بیان مطلب دست یافته و قابلیت سرگرم کنندگی‌اش بدون شک بیشتر

۷۳. André Antoine ، ۱۹۴۳ – ۱۸۵۸، سرپرست تئاتر، یکی از پیشتازان تئاتر مدرن طبیعی‌گرا در فرانسه – م.

۷۴. Otto Brahm ، ۱۹۱۲ – ۱۸۵۶، منتقد و سرپرست تئاتر، از پیروان برجستهٔ آنتوان در آلمان – م.

۷۵. Gordon Craig ، ۱۹۶۶ – ۱۸۷۲، کارگردان و هنرپیشه، از پیشروان تئاتر مدرن طبیعی‌گرا در انگلستان – م.

۷۶. Max Reinhardt ، ۱۹۴۳ – ۱۸۷۳، یکی از کارگردانان و سرپرستان برجستهٔ تئاتر. در ابتدا از همکاران نزدیک برام بود ولی بزودی از طبیعی‌گرائی او روی گرداند. با اجرای «رؤیای شب تابستان» شکسپیر، که در آن از جنگلی واقعی به‌عنوان صحنه استفاده کرده بود، به موفقیت کامل رسید و پس از آن به اجرای نمایشنامه‌های دیگر شکسپیر و بسیاری از نمایشنامه‌نویسان قدیم و جدید دست زد. راینهارد تئاتر را حشمی بزرگ شمار می‌آورد و سیاست را از آن برکنار می‌دانست («هنر، سرزمینی است بی‌طرف»). دستاورد عمدهٔ او، برکرسی نشاندن «کارگردانی» در تئاتر است که قبل از او درگروه ماینینگنیها و سپس از جانب آنتوان و ستانیسلاوسکی و برام، به‌صورت آزمایش اعمال می‌شد – م.

۷۷. W. Emiljewitsch Meyerhold ، از کارگردانان زبدهٔ شوروی. در ۱۸۹۸ درشمار بازیگران گروه «تئاتر هنرمندان» مسکو درآمد، در ۱۹۰۲ از ستانیسلاوسکی جدا شد و گروه جداگانه‌ای تشکیل داد و به تکمیل اصول کارگردانی ضدطبیعی‌گرای خود پرداخت. پیش از انقلاب اکتبر، از کارگردانان چپ‌گرا شد و به آزمایشهائی در استفاده از عناصر خاص سیرک، فیلم صامت و تئاتر چین دست زد. اجراهای پانزده‌سال آخر عمر او، تمایل او را به امحاء قالب نمایشی و وارد کردن اصول قالب داستانی نشان می‌دهند (بخصوص در «جنگل»، نوشتهٔ اوستروفسکی) – م.

شده است. هنر کارگروهی فی‌المثل، گروههای نمایشی بسیار حساس و انعطاف‌پذیری را بوجود آورده و ترسیم دقایق وظرایف محیط اجتماعی را ممکن کرده است. واختانگف و مایرهولد، صور رقص‌وار خاصی را از تئاتر آسیایی اخذ کردند و برای نمایشهای خود، رقص‌نگاری[۷۸] کاملی می‌نوشتند. مایرهولد، سبک ساختمانی[۷۹] را به‌طرزی افراطی در تئاتر وارد کرد، راینهارد «صحنه‌های واقعی» را به‌عنوان صحنهٔ تئاتر بکارگرفت و نمایشنامه‌هائی نظیر «هرکس»[۸۰] و «فاوست» را دراماکن عمومی به‌اجرا درآورد. تئاترهای سرباز[۸۱]، «رؤیای یک‌شب تابستان» را در میان جنگل اجرا کردند. یکی از تئاترهای شوروی کوشید با استفاده از کشتی «آورورا»[۸۲]، واقعهٔ تسخیر کاخ زمستانی[۸۳] را تکرار کند. سد میان صحنه و بیننده فروریخت. راینهارد به‌هنگام اجرای «دانتون»[۸۴] در تئاترگروسس شپیل‌هاوس[۸۵]، هنرپیشگانی را در تالار، و اوخلوپکف[۸۶] درمسکو، تماشاگرانی را روی

---

78. Choreographie

۷۹. Konstruktivismus ، از مکاتب هنرهای تجسمی (۱۹۱۲ به‌بعد، خاصه در روسیه). پیکرسازان تابع آن با استفاده از مواد صنعتی وصور هندسی، پیکره‌هائی را، «ساختمان» می‌کردند به‌این قصد که ویژگیهای عقلانی هنرشان، واقعیتی نو و از هرجهت ساخته و پرداختهٔ انسان را بوجود بیاورد. این مکتب بعدها توسط کارگردانان و صحنه‌آرایان شوروی در تئاتر نیز رسوخ کرد. اشارهٔ برشت به‌احتمال قوی به‌الگوی لیسیتسکی (Lissitzky) است در ترتیب تالار تئاتر برای نمایشنامهٔ «من بچه‌ای می‌خواهم» نوشتهٔ ترتیاکف (Tretjakow) که در ۱۹۲۹ توسط مایرهولد درمسکو به‌نمایش درآمد — م.

۸۰. Jedermann (Everyman) ، از نمایشنامه‌های مذهبی-اخلاقی قرون وسطی. اشارهٔ برشت به‌اجرای راینهارد است در ۱۹۲۰ از بازآفرینی همین نمایشنامه توسط شاعر آلمانی هوگوفون هوفمانستال (H. v. Hoffmansthal) — م.

81. Freilichtbühne 82. Aurora

۸۳. منظورکاخ زمستانی سوسیالیست معتدل، کرنسکی است که در جریان انقلاب اکتبر به‌توسط بلشویکها تسخیر شد — م.

۸۴. منظور نمایشنامهٔ «مرگ دانتون» (Dantons Tod) از نویسندهٔ واقعی‌گرای آلمان گئورگ بوشنر (Georg Büchner) است — م.

85. Grosses Schauspielhaus

۸۶. N. P. Ochlopkow ، ۱۹۰۰ — ۱۹۶۷، کارگردان چپ‌گرای شوروی. اشارهٔ برشت به‌اجرای نمایشنامهٔ میستریا - بوف (Misterija - Buff) نوشتهٔ مایاکفسکی است — م.

صحنه نشاند. راینهاردازهانامیشی[۸۷] استفاده کرد و به‌صحنهٔ سیرک رفت تا نمایش خود را محاط از جمع تماشاگران به‌اجرا درآورد[۸۸]. کارگردانی صحنه‌های پرجمعیت، توسط ستانیسلاوسکی، راینهارد و یسنر تکامل یافت. یسنر با ساختن پله، بعد سومی به‌بعدهای تئاتر اضافه کرد. صحنهٔ گردان و افق نیمدایره[۸۹] ابداع شد و استفاده از برق به‌میان آمد. نورافکن، امکان چراغانی کامل را بوجود آورد. دستگاههای مجهز نورپردازی، به کارگردان امکان می‌داد، مانند یک افسونگر، در صحنهٔ خود «حالات رامبرانتی» ایجاد کند. همان‌گونه که در تاریخ پزشکی، یک عمل خاص جراحی قلب را «ترندلنبورگی»[۹۰] می‌نامند، در تاریخ تئاتر هم می‌توان برخی تأثیرهای خاص نوری را «راینهاردی» نامگذاری کرد. اکنون روشهای فراندازی جدیدی بر اساس روش شوفتان[۹۱]، و نیز روشهائی برای صداپردازی در اختیار داریم. در هنر بازیگری، حد فاصل میان کابارت[۹۲] و تئاتر، و رووه[۹۳] و تئاتر، از میان رفت. آزمایشهائی هم با صورتک و کوتورنوس[۹۴] و پانتومیم انجام گرفت. آزمایشهای گسترده‌ای هم در مورد نمایشنامه‌های قدیم و کلاسیک داشته‌ایم. از آثار کلاسیک جنبه‌های چندان متفاوتی بدر آورده‌اند که دیگر تقریباً جنبه‌ای برایشان نمانده است. مردم هملت را در اسموکینگ و سزار را در اونیفورم دیده‌اند، و این دست کم برای اسموکینگ و اونیفورم فایده داشته و حرمت خریده است. می‌بینید که آزمایشهای انجام شده به‌هیچ‌وجه هم‌ارز نیستند، و چشم‌گیرترینشان را نمی‌توان در همه حال درشمار باارزش‌ترین

---

۸۷. Blumensteg (به‌ژاپنی: hanamichi)، راه ورود و خروج بازیگران که در تئاتر کابوکی ژاپنی، در ارتفاعی به‌سطح سر تماشاگران از کنار یا میان تالار می‌گذشت — م.

۸۸. راینهارد نمایشنامهٔ «ادیپ شهریاره» را در سیرک (یک بار در برلین و بار دیگر در وین) اجرا کرده بود — م.

89. Kuppelhorizont (Rundhorizont)

90. Trendelenburg

91. Schüfftanverfahren

۹۲. Kabarett، نوعی تئاتر کوچک است بخصوص در آلمان برای فروخواندن تصنیف و ترانه و قطعه‌های کوچک به‌قصد اینکه با طنز و مضحکه، از اوضاع سیاسی و فرهنگی انتقاد شود — م.

۹۳. Revue، نمایشی است متشکل از ترانه و رقص و بازی قطعات کوچک، بدون پیوستگی منطقی میان این اجزاء. از نمایشهای محبوب سالهای بیست اروپا، بخصوص انگلستان (کاخرن) بوده است.

۹۴. Kothornos، در تئاتر یونان و روم کفشهائی بوده با تخت ضخیم، که پوشیدن آن باعث می‌شده که هنرپیشه‌ها حرکات آهسته و با طمأنینه‌ای داشته باشند — م.

کوششها آورد، اما بی‌ارزش‌ترینشان را هم نمی‌توان یکسره بی‌ارزش دانست. مثلا با هملت اسموکینگ‌پوش، در قیاس با هملتی که طبق عرف جوراب ابریشمین می‌پوشد، مطمئناً بی‌حرمتی چندان بزرگتری نسبت به‌معبد شکسپیر نشده است؛ این تغییر، در هر حال در چارچوب لباس صورت‌گرفته است و بس.

به‌طور کلی می‌توان گفت که آزمایشهائی که برای افزایش قدرت سرگرم‌کنندگی تئاتر انجام شده، به‌هیچ‌وجه بی‌ثمر نبوده‌اند. سهم عمدهٔ آنها در گسترش وسایل فنی تئاتر بوده، و چنانکه گفتم، هنوز به‌آخر نرسیده‌اند. حتی می‌توان گفت که برخلاف نتایج آزمایشهای مؤسسات دیگر، هنوز استعمال عام هم نیافته‌اند. مثلا عمل جراحی جدیدی که در نیویورک متداول می‌شود، در فاصلهٔ زمانی کوتاهی در توکیو هم ممکن است کاربرد پیدا کند، درحالی که این سرعت را در استفاده از وسایل فنی صحنه نمی‌بینیم. هنوز هم هنرمندان به‌وضوح ابا دارند از اینکه نتایج حاصل از آزمایشهای هنرمندان دیگر را بی‌دغدغهٔ خاطر اقتباس کنند و توسعه بدهند. در هنر، تقلید قبح دارد. این یکی از علتهائی است که پیشرفتهای تکنیکی، آنچنان که باید در تئاتر راه پیدا نمی‌کنند. روی‌هم‌رفته، تئاتر هنوز هم به‌مرتبه تکنیک جدید نرسیده، و هنوز که هنوز است به‌استفاده از یک وسیلهٔ ابتدائی فنی برای گرداندن صحنه، به‌یک میکروفون و به‌کارگذاشتن یکی دو چراغ اتومبیل اکتفا می‌کند. نتیجهٔ آزمایشهای انجام شده در زمینهٔ هنر بازیگری هم، به‌ندرت مورد استفاده قرار می‌گیرد. تازه در این اواخر است که مثلا فلان هنرپیشهٔ نیویورک، رفته‌رفته به‌روشهای مکتب ستانیسلاوسکی علاقه‌مند می‌شود.

حال ببینیم وظیفهٔ دومی که زیبائی‌شناسی برعهدهٔ تئاترگذاشته در چه وضعی است، منظورم وظیفهٔ آموزش است. در این جا هم تلاشهائی داشته‌ایم و نتایجی. نمایشنامه‌های ایبسن، ستریندبرگ، تولستوی، چخوف، هاوپتمان، شا، کایزر و اونیل را می‌توان در شمار نمایشنامه‌نویسی آزمایشی[۹۵] ذکر کرد، درشمار کوششهائی برای صورتبندی مسائل زمان از طریق تئاتر.[۹۶]

---

95. Experimentaldramatik

۹۶. البته تئاترهای بزرگ هم در تلاشهائی که در این جهت صورت‌گرفته سهیم بوده‌اند. چخوف فی‌المثل، ستانیسلاوسکی را در اختیار داشت، ایبسن، برام را، الی آخر. ولی قدم اول در جهت بالا بردن ارزش آموزشی تئاتر، آشکارا از جانب نمایشنامه‌نویسان برداشته شد — برشت.

تا کنون نمایشنامه نویسیهای مختلفی را پشت سر گذاشته ایم: نمایشنامه‌نویسی محیطی[۹۷] را، که توجهش به‌انتقاد اجتماعی معطوف است و از ایبسن شروع و به نوردال گریگ[۹۸] ختم می‌شود، و نمایشنامه نویسی نمادی[۹۹] را، که از ستریندبرگ تا پرلاگر کویست[۱۰۰] می کشد؛ قسمی نمایشنامه‌نویسی هم داریم تا حدی از دست «اپرای دوپولی» من که نوعی تمثیل است ولی به‌قصد در هم ریختن ایدئولوژیها؛ قالبهای نمایشی خاصی هم داریم که نویسندگانی چون آدن[۱۰۱] و کل آبل[۱۰۲] به‌ظهورشان رسانده‌اند و از نظر صرفاً فنی که نگاه کنیم، عناصر نمایشی روو را دربردارند. تئاتر در مواردی حتی موفق شده است به‌جنبشهای اجتماعی هم مهمیزهائی بزند (مثلا در زمینهٔ بهداشت عمومی، رعایت عدالت اجتماعی، آزادی زنان، و حتی نهضتهای آزادی کارگران)، اما بینشهائی که از راه تئاتر نسبت به‌ساز و کار اجتماع میسر می‌شدند، کتمان نمی‌توان کرد که عمق چندانی نداشتند و به‌جای نمایاندن پیچ و خمهای واقعی جامعه، تنها بیماریهای سطحی آن را عیان می کردند. آزمایشهای انجام‌شده در جهت نمایشنامه نویسی، ضمناً منجر به‌نابودی کمابیش کامل کیفیاتی شد نظیر پرداختن به‌**مضمون**[۱۰۳] **و صورتبندی شخصیتها**. تئاتر، از آنجا که می‌خواست کمر به خدمت

---

97. Milieudramatik

۹۸. Nordahl Grieg ، ۱۹۴۳ – ۱۹۰۲، شاعر نروژی. نمایشنامه‌های ضد فاشیستی و صلح طلبانه می‌نوشت. نمایشنامهٔ او «شورش کمون پاریس» (Aufstand der Pariser Kommune) موجب نوشته شدن نمایشنامهٔ برشت «روزهای کمون» (Die Tage der Kommune) شد – م.

99. Symboldramatik

۱۰۰. Pär Lagerkvist ، متولد ۱۸۹۱، رمان نویس و نمایشنامه نویس سوئدی – م.

۱۰۱. W. H. Auden، متولد ۱۹۰۷، شاعر معروف انگلیسی که به‌انواع جنبشهای فکری متمایل بوده. در آثار نمایشی او گرایشهای مختلفی، از حماسه و افسانه گرفته تا جاز و روو و رپرتاژ، منعکس است – م.

۱۰۲. Kjeld Abell ، ۱۹۶۱ – ۱۹۰۱، نمایشنامه نویس دانمارکی. آثاری در زمینهٔ انتقاد اجتماعی نوشته و صحنه بندی نمایشنامه، به نوآوریهائی دست زده است – م.

۱۰۳. لفظ «مضمون» را مترجم همه جا معادل با اصطلاح Fabel بکار می‌برد که در اصل ناظر است بر لب واقعهٔ یک اثر داستانی یا نمایشی. (خلاصه‌ای که به‌عنوان «مضمون» از یک اثر بدست داده می‌شود باید حاوی عمدهٔ موتیوهای اثر، و مبین اساس مناسبات شخصیتهای آن باشد.) برشت این اصطلاح را بیشتر به‌معنی فشردگی و وابستگی اجزاء واقعهٔ نمایشنامه بکار می‌برد و در ←

اصلاحات اجتماعی ببندد، تعداد زیادی از تأثیرهای هنری خود را از کف داد. گله‌هائی شنیده‌ایم — گرچه نه به‌ناحق، ولی با استدلالهائی مشکوک — راجع به‌اینکه سلیقهٔ هنری، سطحی شده و حس لمس ظرایف سبک، از دست رفته است. براستی هم باید گفت که در حال حاضر، براثر این همه آزمایشهای گوناگون، در تئاترهای امروز وضعی داریم که تسمیه تبلبل سبکها به‌آن می‌برازد. هنرپیشگان ما، در یک تئاتر واحد و در یک نمایشنامهٔ واحد، با استفاده از فنونی پاک متفاوت بازی می‌کنند. پا به‌پای صحنه‌آرائیهای تخیلی، بازیهای طبیعی‌گرایانه را می‌بینیم. فن بیان به‌وضع اسفباری دچار آمده: وزن ژامب را چون زبان روزمره بیان می‌کنند و به‌زبان کوچه و بازار، وزن شعری می‌دهند. وضع بی‌تکیف مشابهی را هم هنرپیشهٔ نوگرا نسبت به‌ژست دارد. حرکات و اشارات او قرار است فردی و ابتکاری باشد ولی فقط خودسرانه است، قرار است طبیعی باشد ولی فقط تصادفی است. هنرپیشه‌ای را می‌بینیم که ازطرفی ژستهائی متناسب با بازی در سیرک را بکار می‌گیرد و از طرف دیگر اشارات چهره‌اش چنان است که تنها تماشاگران ردیف اول همکف ممکن است متوجه آنها شوند، آن هم به‌کمک دوربین اپرا. به‌این ترتیب، در وضع حاضر هیچ تتمهٔ سبکی از هیچ دوره‌ای برای ما نمانده است. همچشمی نامردانه‌ای داریم در ایجاد انواع تأثیرهای درست و نادرست. گرچه نمی‌توان گفت که این آزمایشها حاصلی ببار نیاورده‌اند، ولی موفقیتهای بدست آمده، برای تئاتر ارزان هم تمام نشده‌اند.

می‌رسیم به‌آن مرحله از تئاتر آزمایشی که در آن، تمامی تلاشهائی که ذکرش گذشت، به‌بالاترین سطح خود، و بالتبع به‌بحران رسیدند. در این مرحله، همهٔ مظاهر این فرایند بزرگ، چه مثبت و چه منفی، روشنتر از هر زمان دیگری بروز کردند: از یک‌طرف، افزایش قدرت سرگرم کنندگی و گسترش فن توهم‌زائی، و ازطرف دیگر، بالا رفتن ارزش آموزشی و نزول سلیقهٔ هنری.

اساسی‌ترین کوشش برای آنکه تئاتر خصیصه‌ای آموزشی به‌خود بگیرد، از جانب پیسکاتور صورت گرفت. من در همهٔ آزمایشهای او شرکت داشته‌ام؛

→

نوشته‌های دورهٔ آخر خود، وزنه و رنگ خاصی به‌آن می‌دهد که در مقالات بعد روشن خواهد شد. (اینکه اصطلاح «مضمون» در ادب فارسی معنای دیگر و بسیار محدودتری دارد، بر مترجم پوشیده نیست.) — م.

هدف همهٔ آنها، بدون استثنا، بالا بردن ارزش آموزشی تئاتر بود. قصد او به صراحت این بود که عمدهٔ موضوعهای بزرگ عصر ما را در صحنه به‌نمایش بگذارد: مبارزات نفتی، جنگ، انقلاب، دستگاههای قضائی، مسألهٔ تبعیض نژادی و غیره را. معلوم شد برای رسیدن به‌این هدف، راهی جز تغییر کامل ساختمان صحنه نیست. برشمردن تمام ابداعات و نوآوریهائی که پیسکاتور، علاوه براستفاده از آخرین دستاوردهای تکنیک، بکار می‌گرفته تا بتواند موضوعهای بزرگ روز را به‌روی صحنه بیاورد، در اینجا ممکن نیست. لابد از پاره‌ای از آنها باخبرید، مثلا از کاربرد فیلم، که زمینهٔ ثابت صحنه را به‌همبازی جدیدی شبیه همخوانان تئاتر یونان تبدیل می‌کرد، یا از نوار متحرک، که کف صحنه را به‌حرکت درمی‌آورد به‌نحوی که نشان دادن رویدادهای داستانی نظر راه‌پیمائی سرباز سربراه شویک به‌دامان جنگ، میسر می‌شد. این ابداعات را تئاتر بین‌المللی هنوز پذیرا نشده است: صحنهٔ ماشینی‌شدهٔ پیسکاتور، در واقع دیگر از یادها رفته است، و وسایل فنی سراسر بدیع او دارد زنگ می‌زند وعلف رویشان سبز می‌شود.

علت چیست؟

لازم است شکست این تئاتر آشکارا سیاسی را به‌علتهای سیاسی نسبت بدهیم. بالا بردن ارزش آموزش سیاسی در تئاتر، برخورد پیدا کرد با ارتجاع سیاسی در حال نضج. اما بگذریم، امروز می‌خواهیم صحبت را به‌بررسی چگونگی تحولات بعدی بحران تئاتر در زمینهٔ زیبائی‌شناسی محدود کنیم.

آزمایشهای پیسکاتور در ابتدا هرج و مرجی به‌تمام معنی در تئاتر برپا کردند. او که صحنه را به‌یک ماشین‌خانه تبدیل کرده بود، تالار را هم تبدیل کرده بود به‌محل تشکیل اجتماعات. برای پیسکاتور تئاتر به‌منزلهٔ مجلس شورا بود و جمع تماشاگران به‌منزلهٔ هیأت قانونگذاران. او مسائل بزرگ اجتماعی را، که اتخاذ تصمیم می‌طلبیدند، برای این مجلس مجسم می‌کرد. به‌جای سخنرانی فلان نمایندهٔ مجلس راجع به‌فلان وضع تحمل‌ناپذیر اجتماعی، برگردان هنری آن وضع عرضه می‌شد. آرمان تئاتر این بود که مجلس خود یعنی تماشاگران را، براساس تصویرهای دقیق و آمارها و شعارهائی که ارائه می‌داد، قادر به اخذ تصمیمهای سیاسی کند. تئاتر پیسکاتور، از کف‌زدنها روی‌گردان نبود ولی مباحثه را بیشتر می‌پسندید. نه‌فقط می‌خواست در تماشاگر خود تجربه‌ای عاطفی

ایجاد کند، بلکه می‌خواست او را به‌گرفتن تصمیمهائی معطوف به‌عمل وادارد تا او بتواند در زندگی اجتماعی خود دخالت فعال داشته باشد. برای رسیدن به این هدف، پیسکاتور به‌استقبال هر وسیلهٔ ممکنی می‌رفت. نحوهٔ استفاده از وسایل فنی صحنه، سخت بغرنج شده بود. مدیر صحنهٔ پیسکاتور، دستورالعملی در دست داشت که تفاوتش با دفترچهٔ مدیر صحنهٔ تئاتر راینهارد به‌همان اندازه بود که پارتیتور[104] اپرائی از ستراوینسکی با کتابچهٔ نت یک چنگ‌نواز دارد. وسایل فنی روی صحنه چنان سنگین شده بودند که پیسکاتور ناچار شده بود زیربنای تئاتر نولندورف را از آهن و بتون بسازد. به‌گنبد صحنه آنقدر وسیلهٔ فنی آویزان کرده بودند که یک‌بار شکم برداشت. در تئاتر او، نقطه نظرهای زیبائی‌شناختی از هر حیث تابع نقطه نظرهای سیاسی بود. نقاشیهائی را که برای آرایش صحنه تهیه کرده بودند به‌دور می‌ریختند به‌محض اینکه امکان نشان دادن فیلمی به‌میان می‌آمد که در محل برداشته شده بود و ارزش سند و شاهد را داشت. کارتون را وارد نمایش می‌کردند به‌محض اینکه هنرمندی، مثلا ژرژ گروس، برای افراد حاضر در «مجلس شورا»، گفتنیهائی داشت. پیسکاتور حتی حاضر بود از هنرپیشه هم کم و بیش صرفنظر کند. روزی امپراتور آلمان از طریق وکلای خود به‌این امر که پیسکاتور در نظر دارد او را در روی صحنه به‌توسط یکی از بازیگران نشان بدهد اعتراض کرد. پیسکاتور بی‌هیچ پیرایه‌ای پرسید که آیا خود امپراتور مایل است روی صحنه حاضر شود؟ و این در واقع به‌منزلهٔ پیشنهادی بود برای عقد یک قرارداد با او. خلاصهٔ مطلب اینکه هدف پیسکاتور به‌قدری مهم و بزرگ بود که هر وسیله‌ای بجا می‌نمود. این را هم اضافه کنم که کار تهیهٔ نمایشنامه، از تدارکهائی که برای اجرا چیده می‌شد، دور نبود. هیأت کاملی از نمایشنامه‌نویسان دست به‌کار تهیهٔ یک نمایشنامهٔ واحد می‌شدند و کارشان از جانب متخصصان و مورخان و اقتصاددانان و آمارگیران، حمایت و وارسی می‌شد.

پیسکاتور تقریباً همهٔ عرفها را با آزمایشهای خود در هم شکست. مثلا ابائی نداشت از اینکه در نحوهٔ عمل نمایشنامه‌نویسان و اسلوب نمایش هنرپیشگان و طرز کار صحنه آریان دخالت کند و تغییرشان بدهد. هدف

104. Partitur

پیسکاتور، دست یافتن به‌عملکرد اجتماعی سر به‌سر جدیدی برای تئاتر بود.

زیبائی‌شناسی انقلابی بورژوائی، که توسط متفکران بزرگ دورهٔ روشنگری[۱۰۵]، **دیدرو و لسینگ**، پایه‌گذاری شده، تئاتر را به‌عنوان جایگاه تفنن و آموزش تعریف می‌کند. عصر روشنگری، که تحرك عظیمی را در تئاتر اروپائی موجب شد، میان تفنن و آموزش تضادی نمی‌دید. سرگرمی صرف را یکسره پوچ و بی‌قدر می‌دانست مگر اینکه به‌دانش تماشاگر چیزی می‌افزود؛ و از طرف دیگر، ارائه عناصر آموزشی— البته در قالب هنری—، در نظر این عصر نه‌تنها خللی به‌سرگرمی وارد نمی‌کرد، بلکه به‌آن حتی عمق هم می‌بخشید.

وقتی تئاتر زمان خود را با تئاتر عصر روشنگری مقایسه می‌کنیم، متوجه می‌شویم که تفنن و آموزش، این دو عنصر سازندهٔ تئاتر و نمایشنامه، از آن دوره به‌بعد روز به‌روز از یکدیگر دور شده‌اند، تا به‌جائی که امروزه میان این دوعنصر دیگر حتی تضاد هست.

آغاز این تضاد را در جنبش طبیعی‌گرائی قرن نوزدهم می‌بینیم که با «ادغام هنر و علم»، یعنی کیفیتی که برای این نهضت نفوذ اجتماعی خرید، بی‌شك پارهٔ عمده‌ای از قدرتهای هنری، خاصه تخیل را،شوق به‌بازی را و عنصر ادبی را، از کار انداخت. عنصر آموزشی،لطمهٔ آشکاری بود برپیکر عنصر هنری آثار طبیعی‌گرای این قرن.

اکسپرسیونیسم دورهٔ بعد از جنگ، که جهان را چون اراده و تصور[۱۰۶] معرفی می‌کرد و خود تنها گرائی[۱۰۷] بخصوصی را به‌بازار آورد، پاسخ تئاتر بود به بحران بزرگ اجتماعی، همچنانکه مکتب فلسفی ماخ[۱۰۸]، پاسخ فلسفه بود به

---

105. Aufklärung

۱۰۶. اشاره است به کتاب شوپنهاور: «جهان چون اراده و تصور» (Die Welt als Wille und Vorstellung) — م.

107 Solipsismus

۱۰۸. Ernst Mach ، ۱۹۱۶ — ۱۸۳۸، فیزیکدان و فیلسوف. سرچشمه و هدف علم را ارضای نیازهای ضروری زندگی می‌دید. در نظر او، فقط احساسها هستند که واقعی‌اند: صدا، رنگ، گرما، مکان، زمان،... — و وابستگی کنشی و نه علی اینها. اشیاء مجموعه‌ای از احساس‌اند، حتی «من»، این است که میان روان و جسم، من و جهان، تصور و شیء، درون و برون، تضادی نیست — م.

این بحران. اکسپرسیونیسم،طغیان هنر علیه زندگی بود. جهان در نظر این نهضت، تنها به‌عنوان یک رؤیا وجود داشت، غریب و از شکل‌افتاده، مولودی ساخته و پرداختهٔ روانهای وحشت‌زده. اکسپرسیونیسم، که غنای ظرف بیان را در تئاتر دو چندان کرد و برای آن غنائم زیبائی شناختی بسیاری به‌ارمغان آورد (غنائی که هنوز هم از آنها بهرهٔ کافی گرفته نشده)، نشان داد که قادر نیست جهان را چون محلی برای فعالیت انسان توجیه کند. در اکسپرسیونیسم ارزش آموزشی تئاتر به‌صفر رسید.

از این‌جا بود که عناصر آموزشی در تئاتر، مثلا در اجرائی از پیسکاتور یا در نمایشی از «اپرای دوپولی» ، به‌ناچار حکم وصله را داشتند، ثمرهٔ سازوارکلیت نمایش نبودند، با این کل در تضاد بودند، مسیر بازی و وقایع را می‌بریدند، مانع استغراق می‌شدند، دوش سردی بودند برسر کسانی که می‌خواستند در احساسهای روی صحنه سهیم باشند. آن بخشهائی از «اپرای دوپولی» که درس اخلاق می‌دهند، و نیز تصنیفهای[۱۰۹] آموزندهٔ آن، اگر اشتباه نکرده باشم، تا حدی تفنن در بردارند ولی شکی نیست که این نوع تفنن، با تفنن حاصل از صحنه‌های بازی این اپرا دوتاست. خصیصهٔ این نمایشنامه، دوگانگی است: آموزش و تفنن در آن با هم سر جنگ دارند. در در اجراهای پیسکاتور، این هنرپیشه و وسیله‌های فنی صحنه بودند که با هم سر جنگ داشتند.

در این جا از این واقعیت که این نمایشها تماشاگران را به‌دوگروه اجتماعی متخاصم تقسیم می‌کردند و از این راه مانع هر نوع تجربهٔ مشترک هنری می‌شدند می‌گذریم. این یک واقعیت سیاسی است. لذت بردن از یادگیری، به‌وضع طبقاتی شخص بستگی دارد و لذت هنری به‌موضع سیاسی او—این است که این موضع را می‌توان در او ایجاد کرد، می‌توان اتخاذش کرد. اما حتی اگر فقط آن عده از جمع تماشاگران را که از لحاظ سیاسی با محتوای نمایش توافق داشتند در نظر بگیریم، باز هم میان قدرت سرگرم‌کنندگی و ارزش آموزشی آن تضادی می‌بینیم. واین، نوع کاملا جدید و خاصی از یادگیری است که دیگر به‌هیچ وجه با نوع قدیمی تفنن سازش نمی‌پذیرد. در یکی از مراحل (بعدی) آزمایش، دیدم هر قدمی که در جهت بالابردن ارزش آموزشی تئاتر

109. Song

برمی‌داریم، تضعیف بلافصل ارزش تفننی آن را به‌همراه می‌آورد(«این دیگر تئاتر نیست، مدرسه است.»). و برعکس: تأثیرهائی که از طریق بازی عاطفی بر اعصاب تماشاگر وارد می‌آمد، ارزش آموزشی نمایش را تهدید می‌کرد (برای حفظ تأثیر آموزشی اجرا، اغلب ناچار می‌شدیم هنرپیشه‌های بد را بر هنرپیشه‌های خوب ترجیح بدهیم). به‌عبارت دیگر: هرچه اعصاب تماشاگر در طی نمایش بیشتر متأثر می‌شد، کمتر می‌توانست یاد بگیرد. یعنی: هرچه او را بیشتر در جریان نمایش فرو می‌بردیم و در احساسها و تجربه‌های عاطفی روی صحنه شرکت می‌دادیم، کمتر متوجه رابطه‌ها می‌شد، کمتر یاد می‌گرفت؛ و هرچه آموزش را بیشتر به‌میان می‌آوردیم، عمق لذت هنری‌اش کم‌تر می‌شد.

بحران این بود: آزمایشهائی که طی نیم قرن، کمابیش در همهٔ کشورهای مترقی انجام گرفته بود، تئاتر را از لحاظ امکان طرح موضوعات و مسائل نو، به‌پیروزیهای چشمگیری رسانده بود و آن را به‌عامل اجتماعی بسیار مهمی تبدیل کرده بود، ولی براثر همین آزمایشها، تئاتر به‌وضعی دچار شده بود که برداشتن یک‌قدم دیگر در جهت توسعه تجربهٔ عقلانی و اجتماعی (سیاسی) آن، به‌ناچار به‌نابودی تجربهٔ هنری آن منجر می‌شد. از طرف دیگر، تجربهٔ هنری هم، بدون توسعهٔ تجربهٔ عقلانی، مقدور نبود. وسایل فنی تئاتر و سبک بازی، در تحول خود به‌مرحله‌ای رسیده بودند که آنچه ارائه می‌شد، بیشتر توهم بود تا تجربهٔ عینی، بیشتر نشئه بود تا وارستگی عقلانی، بیشتر فریب بود تا روشنگری.

چه سودی می‌توانست از تئاتری عاید شود که از سبک «ساختمانی» پیروی می‌کرد ولی ازلحاظ اجتماعی سازنده نبود؟ چه سودی از ظریف‌ترین دستگاههای نورپردازیی که فقط نمایش غلط و بچگانه‌ای از جهان را روشن می‌کردند؟ چه‌سودی ازبازی القائیی که تنها خدمتش نشان‌دادن فلان به‌جای بهمان بود؟ چه کمکی از دست شامورتی‌خانه‌ای برمی‌آمد که فقط بدلی از تجربه‌های واقعی را به‌بیننده تحویل می‌داد؟ چه‌سود از تشریح مسائلی که باز هم حل نمی‌شدند؟ این قلقلکی که نه‌تنها به‌اعصاب، بلکه حتی به‌فهم‌بیننده می‌دادند برای چه‌بود؟ در این مرحله، دیگر نمی‌شد متوقف ماند.

تحول به‌جائی رسیده بود که امتزاج تفنن و آموزش ضروری شده بود.

اگر می‌خواستیم تلاشهامان مفهومی اجتماعی داشته باشند، می‌بایست تئاتر را سرانجام به‌مرحله‌ای برسانیم که بتواند به کمک وسیله‌های هنری، از جهان چنان تصویری، و از زندگی اجتماعی انسانها چنان الگوئی بدست بدهد که بیننده را در فهم محیط اجتماعی یاری کند و تسلط عقلانی و عاطفی او را بر این محیط، ممکن سازد.

انسان امروزی راجع به‌قوانین حاکم برزندگی خود اطلاع کافی ندارد. او که موجودی اجتماعی است، اغلب از روی احساس واکنش نشان می‌دهد ولی این واکنش احساسی، مبهم است، نادقیق است، بی‌ثمر است. سرچشمهٔ احساسها و علایق عاطفی‌اش به‌همان اندازه‌گل‌آلود و ناپاک است که سرچشمهٔ معرفت او. انسان امروزی، از آنجا که در جهانی زندگی می‌کند که به‌سرعت در تغییر است، و از آنجا که خود او هم به‌سرعت تغییر می‌پذیرد، از این جهان، تصویری مطابق با اصل را در مقابل خود نمی‌بیند تا بتواند بر اساس آن و به امید موفقیت، دست به‌اقدامی بزند. تصورات او از زندگی اجتماعی انسانها نادقیق و غلط و متناقض است، چیزی است عملا بی‌فایده. منظورم این است که انسان امروزی، به کمک تصویری که از جهان، از انسانهای این جهان، در برابر چشم دارد، نمی‌تواند بر آن مسلط شود، نمی‌داند بستگی‌اش به کجاست، دستگیرهٔ لازمی را که در اجتماع اثر مطلوب بگذارد، در اختیار ندارد. معرفتش از طبیعت اشیاء به‌رغم عمق و وسعت چشمگیری که پیدا کرده، بدون معرفت او راجع به‌طبیعت انسانها و کل جامعهٔ انسانی، نمی‌تواند تسلط بر طبیعت را به سرچشمه‌ای برای خوشبختی انسانها بدل کند. حتی می‌توان گفت که این تسلط، بدل به‌سرچشمه‌ای می‌شود برای بدبختی او. از این جاست که اختراعها و اکتشافهای بزرگ، برای بشریت فقط حکم خطری هرچه‌هولناکتر را پیدا می‌کنند، به‌حدی که امروز از هر اختراع جدیدی، بافریاد فاتحانه‌ای استقبال می‌شود که به‌فریاد وحشت می‌انجامد.

قبل از جنگ روزی شاهد صحنه‌ای براستی تاریخی بودم. با نمایندهٔ مؤسسهٔ فیزیک‌دان معروف نیلس‌بور[110] در کپنهاک، مصاحبه‌ای در رادیو

110. Niels Bohr

صورت می‌گرفت راجع به کشف بزرگی در زمینهٔ شکافتن اتم. فیزیک‌دانان گزارش کرده بودند که منبع انرژی جدید و عظیمی کشف شده است. وقتی مصاحبه کننده پرسید که آیا آزمایشهای انجام شده، منجر به‌استفادهٔ عملی از این انرژی هم شده است یا خیر، در جواب شنید: «نه، هنوز نه». مصاحبه کننده نفس راحتی کشید و گفت: «خدا را شکر. من مطمئنم که بشریت در حال حاضر برای پذیرش چنین منبع نیروئی به‌هیچ‌وجه پختگی لازم را ندارد.» پیدا بود که مصاحبه کننده بلافاصله به‌صنایع سلاح جنگی فکر کرده بود. نظر آلبرت آینشتاین فیزیکدان هم چندان فاصله‌ای با این طرز تلقی ندارد. او درگزارشی که قرار بود به‌مناسبت یک نمایشگاه جهانی در نیویورک، در محفظه‌ای دفن و برای نسلهای آینده نگهداری شود، دربارهٔ عصر ما می‌نویسد: «زمان ما، از لحاظ داشتن مغزهای مبتکری که اختراعات آنان می‌تواند تسهیلات عمده‌ای را در زندگی ما موجب شود، غنی است. ما به‌یاری نیروی ماشین، از دریاها می‌گذریم، و از برکت همین نیرو بشر را از کارهای شاق بدنی رهائی می‌بخشیم. ما پرواز آموخته‌ایم و قادریم به کمک امواج الکتریکی، تازه‌ترین اخبار و اطلاعات را در سراسر جهان پخش کنیم. ولی تولید و تقسیم کالا در زمان ما، به‌هیچ روی سازمان درستی نیافته است، به‌نحوی که زندگی یک‌یک ما آمیخته است به‌ترس از اینکه از مسیر اقتصادی بـه درافتیم. گذشته از این، انسانهائی که درکشورهای گوناگون زندگی می‌کنند، در فواصل زمانی مختلف، یکدیگر را می‌کشند، به‌نحوی که زندگی آنکه به‌آینده می‌اندیشد، آمیخته به‌ترس است. وضع موجود، ناشی از این واقعیت است که ذکاوت و شخصیت توده‌ها از هرجهت پست‌تر از ذکاوت و شخصیت عدهٔ انگشت‌شماری است که برای جامعه چیزهای ارزشمند ابداع می‌کنند.»

بنابراین آینشتاین این واقعیت را که تسلط بشر برطبیعت، به‌رغم همهٔ موفقیتهای بدست آمده، در خوشبخت کردن انسانها سهم بسیار ناچیزی دارد، چنین مدلل می‌کند که مردم جهان، بطور اعم فاقد آموزش کافی برای استفاده از اکتشافات و اختراعات هستند![۱۱۱] دانش انسانها راجع به‌طبیعت خود، بسیار

---

۱۱۱. در این‌جا حاجتی نیست به‌نقد دقیق دیدگاه تکنوکراتی این دانشمند بزرگ بپردازیم. شکی نیست که آنچه برای جامعه مفید است، به‌توسط توده‌ها پدید می‌آید، و این مغزهای مبتکر انگشت‌شمار ←

کم است، و به‌سبب همین کم‌دانی است که دانش آنها راجع به‌طبیعت هم چندان به کارشان نمی‌آید. گرچه بیدادگری و استثماری که در بین انسانها حاکم است و قتل و غارتهائی که در زمان جنگ صورت می‌گیرد، و انواع پستیهائی که در زمان صلح در پهنهٔ سیارهٔ بزرگ ما انجام می‌شود، بی‌شک دیگر وجهه‌ای طبیعی به‌خود گرفته‌اند، ولی بشر، در قبال این پدیده‌های طبیعی، متأسفانه به هیچ وجه آن‌چنان مبتکر و فعال نیست که در قبال پدیده‌های طبیعی دیگر. جنگهای بزرگ فی‌المثل، برای عدهٔ بیشماری از مردم جهان حکم زلزله را پیدا کرده است، پس یعنی حکم یک قدرت طبیعی را، ولی همین مردم، با آنکه از عهدهٔ زلزله برمی‌آیند، از عهدهٔ خودشان برنمی‌آیند. با توجه به‌این کیفیت، روشن است که تئاتر — و اصولا هنر —، اگر می‌توانست از زندگی اجتماعی ما تصویری معطوف به‌عمل بدست بدهد، تا چه حد می‌توانست ثمربخش باشد. یک‌چنین هنری، می‌توانست بر تحولات اجتماعی تأثیر عمیق داشته باشد، می‌توانست به‌جای ایجاد تحرکهای کمابیش سطحی، به‌انسان دارای فکر و احساس، جهان را، جهان انسانها را، چنان عرضه کند که عملا به کارش بیاید.

ولی حل مشکل ما در تئاتر به‌هیچ وجه ساده نبود. در همان اولین بررسیها به‌این نتیجه رسیدیم که هنر، برای آنکه بتواند وظیفهٔ خود را به‌عمل دربیاورد، یعنی برای آنکه بتواند عواطف معینی را ایجاد کند و تجربیات معینی را بدست بدهد، حاجتی به‌ارائهٔ تصویرهای صادق جهان یا برگردان دقیق رویدادهای میان انسانها را ندارد، بلکه می‌تواند با ارائهٔ تصویرهای کهنه و ناقص و فریبنده هم تأثیر خود را داشته باشد. می‌تواند با استفاده از مهارتی که در هنر القا دارد به‌غلط‌ترین ادعاها راجع به‌مناسبات میان انسانها هم ظاهر حقیقت بدهد. و هرچه این القا قویتر باشد، وارسی عرضه‌داشتهایش دشوارتر می‌شود. ما می‌دیدیم که به‌جای منطق، هیجان و تحرک عرضه می‌شد، و به جای استدلال، بلاغت. البته زیبائی‌شناسیهای ما، برای آنکه مبادا تأثیر مطلوب

← هستند که در تنظیم گردش مقتصدانهٔ کالاها درمانده‌اند. برای بررسی ما همین کافی است که آینشتاین، روی عدم اطلاع لازم مردم از جریانات مهم جامعه تکیه می‌کند، چه مستقیم و چه غیرمستقیم — برشت.

نمایش تضعیف شود یا حاصل نگردد، اصل محتمل نمائی[۱۱۲] تمام رویدادهای نمایش را ضروری می‌دانند، ولی این احتمال، احتمالی است صرفاً زیبائی‌شناختی، چیزی است که اصطلاحاً آنرا منطق هنری می‌نامند. نویسنده محق است دنیائی خاص خود داشته باشد، و دنیای او هم ضوابطی خاص خود. طبق این ضوابط، اگر این یا آن عنصر را در اثر هنری‌اش بکارگرفت، فقط کافی است عناصر وابسته به‌آن را هم در آن دخالت بدهد و در این عمل، وحدت را حفظ کند تا تمامیت اثر هنری‌اش محفوظ بماند.

اینکه هنر مجاز است دنیای خاص خود را بسازد و الزامی نداشته باشد که این دنیا را با دنیای دیگران سازگار کند، امتیازی است که هنر از طریق پدیدهٔ خاصی کسب می‌کند: از طریق استغراق، یعنی از طریق غرقه‌شدن تماشاگر در هنرپیشه براساس القا، و از طریق او غرقه‌شدن در آدمها و رویدادهای روی صحنه. و آنچه اکنون موضوع بررسی ما خواهد بود، همین اصل استغراق است.

استغراق، یکی از رکنهای زیبائی‌شناسی متعارف است. درنخستین کتابی که در بارهٔ زیبائی‌شناسی نوشته شده، یعنی درکتاب ممتاز «هنرشاعری» ارسطو، شرحی مندرج است راجع به‌اینکه چگونه می‌توان با توسل به **تقلید**[۱۱۳]، باعث تزکیه شد، یعنی باعث پالایش روانی بیننده. هنرپیشه، قهرمان نمایشنامه را تقلید می‌کند (ادیپ یا پرومته را)، و این تقلید را به کمک القا و استحاله، با چنان قدرتی صورت می‌دهد که بیننده ناچار می‌شود از او تقلید کند و از طریق او به‌تجربه‌های عاطفی قهرمان نمایشنامه دست یابد. هگل هم، که به‌نظر من آخرین کتاب بزرگ را در زمینهٔ زیبائی‌شناسی نوشته، به‌همین قابلیت انسان اشاره می‌کند و می‌نویسد که آدمی، در برابر تصویر واقعیت دستخوش همان احساسهائی می‌شود که در برابر خود واقعیت. اما آنچه من می‌خواستم بگویم این است: سلسله آزمایشهائی که ما با وسایل تئاتری، و به‌قصد ساختن تصویری از جهان که معطوف به‌عمل باشد انجام دادیم، به‌این سؤال حیرت‌آور منجر شد که آیا برای رسیدن به‌این مقصود، لازم نخواهد بود که از فن استغراق

112. Wahrscheilichkeit

113. Mimesis

کمابیش چشم‌پوشی کنیم؟

چون می‌دیدیم که اگر بخواهیم بشریت را، با جمیع احوال و روشها و رفتارها و نهادهای آن، به‌صورت چیزی ثابت و تغییر ناپذیر قبول نکنیم، اگر بخواهیم موضعی که در قبال آن به‌خود می‌گیریم همانی باشد که طی چند قرن اخیر با موفقیت در قبال طبیعت اتخاذ کرده‌ایم، یعنی موضع منتقدانه‌ای که هدفش تغییر طبیعت و تسلط برآن بوده، دیگر استفاده‌ای از فن استغراق متصور نخواهد بود. غرقه‌شدن در انسانهای تغییرپذیر و اعمال قابل اجتناب و درد و رنجهای بی‌جهت، محال است. مادام که شاه‌لیر به‌طالعی‌زاده است، مادام که او را تغییرناپذیر می‌دانیم و اعمال او را از هر جهت وابسته به‌طبیعت و سربه‌سر ممانعت ناپذیر، پس یعنی مقدر بشمار می‌آوریم، می‌توانیم در او غرقه شویم. ولی در این صورت، هر بحثی راجع به‌رفتار او نامکن می‌شود، همانطور که بحث راجع به‌شکافتن اتم هم برای انسان قرن دهم نامکن می‌نمود.

وقتی رابطهٔ میان صحنه و بیننده براساس استغراق صورت می‌گرفت، وسعت دید بیننده، در هرمورد الزاماً تنها در حد وسعت دید قهرمانی بود که او در آن غرقه می‌شد، و حالات احساسی او در قبال موقعیتهای صحنه نیز، طبعاً محدود به‌فضای احساسی روی صحنه بود. دریافته‌ها و احساسها و شناختهای بیننده، همان دریافته‌ها و احساسها و شناختهای آدمهای نمایش بود. صحنه قادر نبود حالات روانیی را ایجاد کند و دریافته‌هائی را میسر سازد وشناختهائی را بدست بدهد مگر از طریق القا. خشم لیر بردخترانش به‌بیننده سرایت می‌کرد، یعنی بیننده—که فقط می‌دید—، فقط دستخوش خشم می‌شد، و نه‌اینکه در معرض احساسهای دیگری مثلا تعجب یا اضطراب قرار بگیرد. پس، بررسی خشم لیر از جهت حقانیت آن و یا به‌قصد پیشگوئی عواقب احتمالی آن، محال بود. این خشم، نه موضوعی برای بحث، بلکه فقط کیفیتی بود برای سهیم شدن در آن. به‌این ترتیب، پدیده‌های اجتماعی را چون پدیده‌هائی ابدی، طبیعی، تغییرناپذیر و غیرتاریخی ارائه می‌دادند و بحث راجع به‌آنها را کنار می‌گذاشتند. منظور من از «بحث»، یک فرایند صرفاً عقلانی یا بررسی خشک نیست. قصد ما این نبود که تماشاگر در برابر خشم لیر صرفاً مصونیت پیدا کند. قصد ما فقط وفقط جلوگیری از انتقال مستقیم این خشم بود. مثالی

می‌زنم: کنت[۱۱۴]، خادم وفادار لیر، در خشم لیر شریک است. او یکی از خدمتکاران دختران نمک‌ناشناس لیر را که حسب‌الامر ناچار است یکی از خواستهای لیر را رد کند، به‌باد کتک می‌گیرد. باید پرسید که آیا بینندهٔ زمان ما هم باید در این خشم شریک شود؟ و چون روحاً در تنبیه این خدمتکار مأمور و بنابراین معذور شرکت دارد، براین تنبیه صحه بگذارد؟ سؤالی که برای ما مطرح بود این بود: چگونه می‌توان صحنهٔ مورد بحث را چنان بازی کرد که بیننده برخلاف معمول از این خشم لیر در خشم شود. تنها این خشم، یعنی خشمی که بیننده را از حالت استغراق بدر می‌آورد و احساس و تصور آن منحصراً در صورت رهائی او از چنگال افسون القا میسر است— تنها این خشم خشمی است که در زمان ما قابل قبول است. تولستوی درست در همین خصوص حرفهای برجسته‌ای زده است.

استغراق یکی از وسیله‌های عمدهٔ هنر عصری است که در آن، انسان متغیر است و محیط او ثابت. مستغرق تنها در انسانی می‌توان شد که به‌طالعی‌زاده است، برخلاف ما.

مشکل نیست به‌این واقعیت پی‌ببریم که دست شستن از استغراق، برای تئاتر حکم یک تصمیم عظیم، و شاید حکم بزرگترین آزمایش قابل تصور را داشت.

مردم به‌تئاتر می‌روند تا مجذوب شوند، افسون شوند، تأثیر بپذیرند، تعالی بیابند، به‌وحشت بیفتند، شیفته شوند، به‌هیجان بیایند، آزاد شوند، سرگرم شوند، راحت شوند، تکانی بخورند، از عصر خود بیرون بروند، از توهم انباشته شوند. تمام اینها چنان بدیهی است که هنر را اصولا به‌عنوان چیزی تعریف می‌کنند که رهائی می‌بخشد، مجذوب می‌کند، تعالی می‌دهد، الی‌آخر. و اگر اینها از دستش ساخته نباشد، البته دیگر هنر نیست.

بنابراین، سؤالی که برای ما مطرح بود این بود: آیا لذت بردن از هنر، بدون استغراق یا دست کم برمبنای چیزی جز استغراق، ممکن است؟

ماحصل چنین مبنای جدیدی چه می‌توانست باشد؟

به‌جای **ترس و ترحم**، به‌جای این جفت اسبی که ارابهٔ نمایش کلاسیک

---

114. Kent

را به‌تزکیهٔ ارسطوئی می‌کشاند چه می‌شد گذاشت؟ اگر از هیپنوتیزم دست می‌شستیم، به‌چه چیزی می‌توانستیم متوسل شویم؟ اگر موضع رؤیازده و انفعالی و تسلیم به‌قضا را از بیننده دریغ می‌داشتیم، اتخاذ چه موضعی را می‌بایست برای او میسر کنیم؟ قصد این بود که بیننده، دیگر از دنیای خود به‌دنیای هنرکشانده نشود بلکه به‌دنیای واقعی خود راهنمائی شود، هشیار و آگاه. آیا ممکن بود فی‌المثل به‌جای ترس از تقدیر، شوق به‌دانستن را در او ایجاد کنیم؟ و به‌جای ترحم، میل به کمک را؟ آیا این می‌توانست وسیله‌ای باشد برای ایجاد تماس جدیدی میان صحنه و بیننده؟ و مبنای نوئی برای لذت هنری؟

در این‌جا فرصت نیست آزمایشهائی را که در جهت شیوه‌های جدید ساختمان نمایشنامه، صحنه‌آرائی و بازیگری انجام داده‌ایم تشریح کنم. اصل این بود و هست که به‌جای استغراق، **بیگانه‌سازی**[۱۱۵] را بکار بگیریم.

بیگانه‌سازی چیست؟

رویداد یا شخصیتی را بیگانه کردن، در درجهٔ اول یعنی جنبهٔ بدیهی و آشنا و مفهوم را از این رویداد یا شخصیت گرفتن و کنجکاوی و شگفت‌زدگی را نسبت به‌آن برانگیختن. باز هم خشم لیر را از نمک‌ناشناسی دخترانش در نظر می‌گیریم. به کمک فن استغراق، هنرپیشه می‌تواند این خشم را چنان نشان بدهد که بیننده، آن را طبیعی‌ترین امر روی زمین تلقی کند، برایش امکان خشمگین نشدن لیر ابداً منصور نباشد، کاملا با لیر همدرد شود، احساسش تمام و کمال با احساس لیر یکسان شود و خود او هم به‌خشم درآید. اما به کمک فن بیگانه‌سازی، بازیگر خشم لیر را چنان نشان می‌دهد که بیننده بتواند از لیر در خشم شود و برایش واکنشهائی جز این خشم هم متصور باشد. موضع لیر بیگانه می‌شود، یعنی چون امری خاص و چشمگیر و در خور توجه ارائه می‌شود، چون پدیدهٔ اجتماعی که بدیهی نیست. این خشم، بشری است ولی بین همهٔ انسانها عمومیت ندارد. انسانهائی هم هستند که

---

۱۱۵. Verfremdung ، چنانکه در همین مقاله و در مقالات فصلهای بعد به‌وضوح دیده می‌شود، کلمهٔ «بیگانه‌سازی» برای اصطلاح Verfremdung مناسبتر است تا «فاصله‌گذاری» که در نوشته‌های فارسی برای این اصطلاح برشت بکار می‌رود. معادل آلمانی لفظ «فاصله‌گذاری» در نوشته‌های برشت، Abstand lassen است که درواقع مشمول «بیگانه‌سازی» است — م.

ممکن است دستخوش چنین خشمی‌نشوند. آنچه بر سر لیر می‌آید، نباید لامحاله در همهٔ انسانها و در هرزمانی خشم ایجاد کند. گیریم خشم لیر یکی از واکنشهای ابدی انسانها باشد، ولی این خشم، خشمی که به‌چنین شکلی بروز می‌کند و علت منحصر به‌خود را دارد، این خشم وابسته به‌زمان خود اوست. پس، بیگانه کردن یعنی تاریخی کردن، یعنی رویدادها و اشخاص را تاریخی و بالتبع گذرنده نشان دادن. در مورد معاصران هم این کیفیت طبعاً می‌تواند صادق باشد؛ موضع آنان را هم می‌توان چون امری وابسته به‌زمان، تاریخی و گذرنده نشان داد.

حاصل این کار چیست؟ حاصل این کار این است که بیننده، افراد روی صحنه را دیگر چون انسانهائی که به‌هیچ وجه تغییر و تأثیر نمی‌پذیرند و درمانده، تسلیم تقدیر خود هستند نمی‌بیند. متوجه می‌شود که این انسان چنین و چنان است چون اوضاع چنین و چنان است. و اوضاع چنین و چنان است چون انسان چنین و چنان است. اما این انسان، نه‌تنها آن‌گونه که هست، بلکه به‌گونهٔ دیگری هم قابل تصور است، آن‌گونه که می‌توانست باشد، و اوضاع هم جز آن‌که هست قابل تصور است. حاصل این کار این است که بیننده، درتئاتر موضع دیگری بخود می‌گیرد. اکنون در برابر تصویرهای دقیقی که روی صحنه از دنیای انسانها می‌بیند، همان موضعی را خواهد داشت که به‌عنوان انسان این قرن، در برابر طبیعت دارد. درتئاتر هم از او به‌عنوان موجودی استقبال می‌شود که قدرت تغییردادن را دارد، می‌تواند در فرایندهای طبیعت و جامعه دخل و تصرف کند، و کسی نیست که جهان را فقط وفقط می‌پذیرد، بلکه کسی است که بر آن مسلط می‌شود. اکنون دیگر تئاتر سعی ندارد مستش کند، از توهم انباشته‌اش کند، جهان را از یادش ببرد، او را با مقدراتش سازش بدهد. اکنون تئاتر جهان را در اختیار او می‌گذارد تا او در این جهان دخالت کند.

فن بیگانه‌سازی، طی یک رشته آزمایش جدید در آلمان توسعه یافت. درتئاتر شیف‌باوردام برلین، کوشش می‌شد شیوهٔ جدیدی از هنر بازیگری به‌کمال رسانده شود. با استعدادترین هنرپیشگان نسل جدید در این کوشش سهیم بودند: خانم وایگل، پترلور، اسکار هومولکا، خانم نه‌هر، و

ویلهلم بوش[۱۱۶]. ما آزمایشهای خود را، برخلاف گروههای ستانیسلاوسکی و مایرهولد و واختانگف (که شیوهٔ کارشان از نوعی دیگر بود)، نمی‌توانستیم از روی برنامه‌ای مشخص انجام بدهیم (دولت از ما حمایت نمی‌کرد)، اما در عوض، آنها را در میدان وسیع‌تری که محدود به‌تئاتر حرفه‌ای نبود صورت می‌دادیم. هنرمندان ما در فعالیتهای هنری مدارس و همخوانان کارگری و گروههای غیر حرفه‌ای و غیره شرکت می‌کردند. از همان شروع کار، سعی ما بر این بود که پابه‌پای حرفه‌ایها، هنرپیشه‌های غیرحرفه‌ای را هم پرورش بدهیم. این آزمایشها، سادگی درخور توجهی را در وسایل فنی تئاتر و در سبک نمایش و موضوع نمایشنامه‌ها موجب شدند.

کار ما در واقع دنبالهٔ آزمایشهای قبلی بود، بخصوص دنبالهٔ آنچه در تئاتر پیسکاتور انجام گرفته بود. تکمیل معقول وسایل فنی صحنه، در همان آخرین کوششهای پیسکاتور عاقبت به‌جائی رسیده بود که دیگر برآنها تسلط پیدا کرده بودیم و می‌توانستیم با استفاده از آنها به‌نمایش خود سادگی و در عین حال زیبائی بدهیم. آنچه اصطلاحاً **تئاتر داستانی** خوانده می‌شد و ما در این زمان در تئاتر شیف‌باوردام تکمیلش کرده بودیم، قابلیتهای هنری‌اش را نسبتاً سریع آشکار کرد و **نمایشنامه نویسی غیرارسطوئی** ما، در سطحی وسیع به‌ارائهٔ موضوعهای بزرگ اجتماعی دست زد. برای تبدیل عناصر مربوط به‌رقص‌نگاری و گروه بندی مکتب مایرهولد از صورت تصنعی به‌صورت هنری، و تبدیل عناصر طبیعی‌گرایانهٔ مکتب ستانیسلاوسکی به‌عناصر واقعی‌گرایانه، راههای بازشده بود. ما فن بیان را با ژست آمیزش دادیم و به کمک کیفیتی که آن را **اصل نمودگاری** نامیدیم، زبان روزمره و نحوهٔ **فروخوانی**[۱۱۷] اشعار را به‌مرتبهٔ در خور توجهی از کمال رساندیم. صحنه‌آرائی را از بن دگرگون کردیم. اقتباس آزاد از اصول پیسکاتور، ساختمان صحنه‌ای را ممکن کرد که می‌توانست هم زیبا باشد و هم آموزنده. به‌همین نحو هم توانستیم سمبولیسم و توهم‌زائی را از میان برداریم. اصل **کاسپار نه‌هر**، که می‌گفت مبنای آرایش صحنه باید مطابق با احتیاجاتی باشد که به‌هنگام تمرین نمایان می‌شود، به‌صحنه‌ساز[۱۱۸]

116. Wilhelm Busch 117. Rezitation

۱۱۸. برای فرقی که برشت میان «صحنه‌آراء» و «صحنه‌سازه» می‌گذارد، رجوع کنید به‌مقالهٔ شمارهٔ ۷۳ — م.

امکان می‌داد از بازی هنرپیشگان بهره بگیرد و به‌نوبت خود در این بازی تأثیر بگذارد. نمایشنامه‌نویس می‌توانست آزمایشهایش را ضمن همکاری بی‌وقفه با هنرپیشه و صحنه‌ساز صورت ببندد، می‌توانست تأثیر بردارد و تأثیر بگذارد. نقاشان و آهنگسازان هم استقلالشان را باز می‌یافتند و می‌توانستند با توسل به‌وسایل خاص هنر خود، نظرشان را دربارهٔ موضوع نمایش ابراز کنند. «اثر هنری جامع»[۱۱۹]، به‌صورت عناصر مجزای خود در برابر تماشاگران ظاهر می‌شد.

اساس بسیاری از آزمایشهای ما را، از همان ابتدای کار، **رپرتوار کلاسیک** تئاتر تشکیل می‌داد. فن بیگانه‌سازی، مدخل وسیعی را به‌ارزشهای زندهٔ آثار نمایشی اعصارگذشته بازکرده بود. با این فن می‌توان نمایشنامه‌های با ارزش قدیم را، بی‌آنکه نیازی به‌استفاده از روشهای موزه‌ای یا حاجتی به تبدیل موضوعات کهنهٔ آنها به‌موضوعات باب روز باشد، به‌نحوی آموزنده و سرگرم کننده به‌روی صحنه آورد.

رهائی از قید هیپنوتیزم رایج درتئاترهای متعارف، برای تئاترهای غیر حرفه‌ای معاصر (بازیگران کارگر، دانشجو، خردسال)، فایدهٔ آشکاری داشت. میان بازی هنرپیشه‌های حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای، می‌توان حد فاصلی قائل شد بدون آنکه حتی یکی از عملکردهای عمدهٔ نمایش از کف برود.

ما براین مبنای جدید توانسته‌ایم اسلوبهای بازیگری سخت متفاوتی نظیر شیوهٔ بازیگری گروه واختانگف یا اوخلوپکف را با نحوهٔ بازی گروههای کارگری وفق بدهیم. می‌دیدیم زمینه‌ای فراهم شده است برای بهره‌گرفتن از آزمایشهای بسیار مختلف نیم قرن اخیر.

با اینهمه، شرح آزمایشهای ما به‌سادگی ممکن نیست، و من ناچارم تنها ادعا کنم که بر مبنای فن بیگانه‌سازی، لذت هنری را می‌توان امکان‌پذیر کرد. این، واقعیتی است که چندان هم نباید نامنتظر باشد، چرا که تئاترهای

---

۱۱۹. Gesamtkunstwerk ، اصطلاحی است ناظر بر امتزاج تمام هنرها (شعر، موسیقی، رقص، پانتومیم، نقاشی و معماری) به‌صورت یک تمامیت عظیم و جشن‌وارکه با توسل به‌کلمه و آهنگ و تصویر به‌بیان آید. صور نخستین آن را در نمایشهای آئینی یونان باستان، تکامل آن را در «جشن»های (Festspiel) دورهٔ باروك، و پس از آن در اپرا (بخصوص واگنر) می‌بینیم — م.

ادوار گذشته هم، از جنبهٔ صرفاً فنی که‌نگاه کنیم، با شگردهائی شبیه‌فن بیگانه‌سازی، به‌تأثیرهای هنری دست پیدا کرده‌اند: نگاه کنید به‌تئاترچین، به‌تئاتر کلاسیک اسپانیا، به‌تئاتر عامیانهٔ دورهٔ بروگل[۱۲۰] و به‌تئاتر دورهٔ الیزابت.

سؤالی که در اینجا باید کرد این است: آیا این سبک جدید نمایش، تنها سبک جدید است؟ آیا فنی است حاضر و آماده و بی‌هیچ اشکال؟ نتیجهٔ غائی همهٔ آزمایشهای انجام شده است؟ و پاسخ این است: نه. این سبک، تنها یکی از راه‌هاست، راهی است که ما رفته‌ایم. باید به‌آزمایش ادامه داد. مسأله، مسألهٔ همهٔ هنرهاست، و مسأله‌ای است عظیم. راه‌حلی که مطمح نظر ماست، تنها یکی از راههای ممکن مسأله‌ای است که چنین مطرح می‌شود: چگونه می‌توان تئاتری بوجود آورد که هم سرگرم کننده باشد و هم آموزنده. چگونه می‌توان تئاتر را از جریان داد و ستد مواد مخدر فرهنگی بدر آورد و از جایگاه توهم به‌جایگاه تجربه تبدیلش کرد. چگونه می‌توان به‌انسان نادان و در قید قرن ما، که برای دانش و رهائی از قید له‌له می‌زند، به‌انسان مبتکری که از او سوء استفاده می‌کنند، به‌انسان تغییر پذیری که می‌تواند جهان را تغییر بدهد، به‌انسان قهرمان و زجرکشیدهٔ این قرن وحشتزا و بزرگ، تئاتری ارزانی بداریم که او را در تسلط یافتن برجهان انسانها یاری کند؟ (۱۹۳۹)

۴۶ــ دربارهٔ پیروی از اصول[۱۲۱]

۱

حال که به‌یک رشته روش کمابیش نو در نحوهٔ بازی درتئاتر اشاره کردیم، بدنیست چند کلمه‌ای هم راجع به‌استفاده از این روشها بگوئیم.

۱۲۰. Brueghel ، منظور دورهٔ فعالیت و نفوذ نحوهٔ کار خاندان معروف نقاشان فلاندری است که بزرگترین آنان پیتر بروگل (۱۵۶۹ – ۱۵۲۵) بوده است. برشت مقاله‌ای هم در این زمینه دارد با عنوان «فنون بیگانه‌سازی در تصاویر داستان‌وار بروگل مسن‌تر» (Verfremdungseffekte in den erzählenden Bildern des älteren Brueghel) ــ م.

121. Uber die Verwendung von Prinzipien

آنچه در اینجا راجع به‌تئاترنوگفته شد، مبتنی برتجربه‌هائی است که طی بیست سال کار عملی درتئاتر، بدست آمده است. این تجربه‌ها بطور عمده تجربه‌هائی هستند حاصل از مبارزه. و این مبارزه‌ای بود علیه تصوراتی که جامعه، هم از واقعیت داشت و هم از برگردان نمایشی واقعیت. مبارزهٔ ما، گذشته از تجربه‌های شکل گرفته، تجربه‌های دیگری را هم ایجاب کرده است که هنوز شکل نگرفته‌اند و صحبتی هم از آنها به‌میان نیامده است. به‌بیان دیگر: مبارزهٔ ما، بدون توجه به‌اینکه به‌موفقیت رسیده یا به‌شکست، فقط با پیروی از اصولی که شرحش گذشت نمی‌توانست به‌درستی صورت بگیرد. ومن هیچ وقت اختیارم را بی‌چون وچرا به‌دست این اصول نداده‌ام. تقریباً هروظیفهٔ خاصی روشهای خاصی را ایجاب می‌کرد. اگر قرار است واقعیت به‌نحوی به‌نمایش در بیاید که برگردان آن موجب دخل و تصرفی از جانب اجتماع شود، باید روشها را تغییر داد یا عوض کرد، چراکه موقعیت اجتماعی مورد نظر هم مدام در تغییر و تحول است. مثلا درآنچه تا اینجا گفته‌ام، توضیحاتی هست راجع به‌فایده‌ای که ازکاربرد بیان تصنیعی[۱۲۲]می‌تواند حاصل شود، در حالی‌که در نمایشنامهٔ «ترس و نکبت رایش سوم»، قسمتهائی داریم که به‌زبان لهجه نوشته شده‌اند: با به‌دست دادن تلفظ دقیق نحوهٔ بیان دهقانان باواریا وکلفتهای برلین. نمایشنامهٔ «ژان مقدس کشتارگاهها»، برای نقش ژان تا حد زیادی عناصر فن استغراق را بکار می‌گیرد. این درمورد نقش خانم کارار هم صادق است. نه‌اینکه ما این دو نقش را یکسره با استفاده از فن استغراق بازی کرده باشیم، نه، اما وسایل فن استغراق را بیشتر مجاز می‌دیدیم تا وسایلی دیگر را. تئاتر داستانی را می‌توان بطور معمول به‌راحتی از تئاترهای دیگر تشخیص داد، ولی نه براساس تعداد معینی از معیارهای معین. درمبارزه، انسان کارها را سهل می‌کند—باید کرد. آنچه راکه مانع کار است به‌دور می‌ریزد و به‌طرف آنچه کمک کار است دست می‌یازد. من تماشاگرانی را دیده‌ام که بادیدن صحنه‌ای از نمایش «کله‌گردها وکله‌تیزها» به‌گریه افتاده‌اند، و تماشاگران دیگری را هم دیده‌ام که با دیدن همان صحنه به‌خنده افتاده‌اند، ومن در هیچ کدام ایرادی نمی‌دیدم. موضع خشک و بی‌روح اکثریت تماشاگران هم چندان

122. stilisiert

ناراحتم نمی‌کرد. می‌شنیدم که می‌گفتند: «قشنگ است، ولی درست نیست»، و می‌شنیدم که می‌گفتند: «حق با اوست، ولی بعد چه؟»، و توجه همهٔ ما فقط به‌این بود که تئاتر اثر لازمش را داشته باشد. تئاتری نو به‌وجود آوردن، یعنی به‌کمک تئاتر موجود، تغییری در عملکرد اجتماعی آن ایجاد کردن. ناچاری به‌بعضی وسایل نمایشی، عملکردهای جدیدی محول کنی، پس ناچاری عملکردهای قبلی را ازآنها بگیری. توصیف آنچه نو است، معمولا به‌شکل پرخاش به‌آنچه قدیمی است صورت می‌گیرد. اما این را هم بگویم که اشتیاق شدید ما به‌تغییر جهان، که باعث شد تئاتر را به‌عنوان ابزاری برای چنین تغییری بکار بگیریم، ناشی از یک موقعیت تاریخی است. ما درجهان زندگی می‌کنیم که زیستن درآن بد است و می‌توانست درشرایطی معین و با تغییراتی معین، جای بهتری برای زیستن باشد. این واقعیت، بخش عمده‌ای از پیشنهادهای ما را به‌زمان ما وابسته می‌کند. ولی حتی در چنین زمانی هم، استفاده از وسایل تئاتر برای مقاصد اجتماعی، به‌معنای اشغال تام و تمام همهٔ وسایل نمایشی نیست. نمی‌خواهم با این گفته، شیطانی را که ازمعبد طرد کرده‌ایم دوباره به‌معبد راه داده باشم. ما معتقد نیستیم که معبدی درمیان است و به‌شیطان هم اعتقادی نداریم. پیرایشگری[۱۲۳]، هرنوعش را که بگیری، فضای تئاتررا بدون شک زهرآلود می‌کند. اما وقتی تصمیم می‌گیری که قبل از مبارزه مشروب نخوری، این را به‌حساب پیرایشگری نمی‌شود گذاشت، همانطورکه مشروب خوردن قبل از مبارزه را هم، نباید درهمه‌حال یک عمل خلاف اخلاق دانست. تیزیها و انعطاف‌ناپذیریهای **تئاتر داستانی**، وقتی چند دهه از دوران آن بگذرد، دیگر آنچنان که حالا هست، چشم را نمی‌گیرد. «کله‌گردها و کله‌تیزها» را قصه‌ای خواهی دید زرین، لبریز از اصرارهای ملایم، وحتی شاید خیلی هم مضحک. «ترس و نکبت رایش سوم»، بعد از اضمحلال این رایش، دیگر اعتراضی در برنخواهد داشت، حداکثر یک هشدار خواهد بود. تماشاگران تئاترگلوب[۱۲۴]، که سیصدسال پیش می‌دیدند شاه‌لیر سرزمینش را به‌پاره‌هائی تقسیم می‌کند و می‌بخشد، به‌حال کورنلیای[۱۲۵] درست کردار تأسف می‌خوردند که پاره‌ای نصیبش

123. Puritanismus

۱۲۴. Globetheater یکی از تئاترهای مشهور انگلستان دورهٔ الیزابت در لندن — م.

125. Cornelia

نشده است و نه به‌حال هزاران نفری که با این پاره‌ها بخشیده می‌شدند. ولی ما مردم این عصر هم به‌رفتاری که با این مردم می‌شده اعتراضی نمی‌کنیم، چرا که طرف صحبت، ما نیستیم.

۲

همانطور که پیسکاتور، این معمار بزرگ **تئاتر داستانی**، ساختمان تئاتر را برای هر اثری که به‌اجرا درمی‌آورد، سربه‌سر تغییر می‌داد، گاهی تماشاگران را روی صحنه می‌نشاند و گاهی بازیگران را به‌تالار می‌فرستاد، و اینها را هم نه به‌صرف اینکه فقط کار دیگری کرده باشد، من هم برای ساختمان هر نمایشنامه‌ای اصول جدیدی را بکار می‌گرفتم، و نحوهٔ بازی هنرپیشگان را تغییر می‌دادم. ما برای نمایشهای خود از دانش‌آموزان مدارس استفاده می‌کردیم، هنرپیشگان را به‌مدارس می‌فرسادیم و دانش‌آموزان را به‌تئاتر می‌آوردیم. گاهی (**در نمایشنامه‌های آموزشی**)، اصولا بدون تماشاگر بازی می‌کردیم، یعنی بازی کنندگان، نمایش را برای خودشان اجرا می‌کردند. گروههائی بوجود آوردیم که درآنها، هم کارگرانی شرکت داشتند که هرگز پا به‌روی صحنه نگذاشته بودند و هم هنرمندان طراز اول، و با تمام اختلافاتی که در «سبکها» موجود بود، هیچ تماشاگری نمی‌توانست به‌یکپارچگی نمایش ایرادی بگیرد. هنرپیشگانی نظیر **وایگل**، ظاهراً در تماشاگران استغراق کامل ایجاد می‌کردند (تماشاگران می‌گفتند: «او نقش ماهیگیر را بازی نمی‌کرد، اصلا خود ماهیگیر بود» و با اینهمه، ما در تماشاگرانمان آن موضع منتقدانه‌ای را که برای ما اهمیت زیادی داشت، بوجود می‌آوردیم. این بازیگران، تحت تسلط اصول نبودند، بلکه برآنها تسلط داشتند. تنها اصلی که آن را هرگز آگاهانه زیرپا نگذاشتیم این بود: هر اصلی باید تابع وظیفهٔ اجتماعی باشد که نمایشنامهٔ مورد نظر، به‌خاطر آن به‌نمایش درمی‌آید.

۵

فن جدید هنر بازیگری
۱۹۳۵ تا ۱۹۴۱

۴۷ــ توصیف کوتاه فن جدیدی از هنر بازیگری که بیگانه‌سازی را موجب می‌گردد[1]

درآنچه خواهد آمد، سعی درتوصیف فنی است ازهنر بازیگری که در گذشتهٔ نزدیک، برخی تئاترها آن را به‌کارگرفتند(۱) تا رویدادهای نمایش را برای بیننده بیگانه کنند. هدف این فن که **بیگانه سازی** نام‌گرفته، این بود که بیننده وادار شود دربرابر رویدادهای نمایش، موضعی منتقدانه و کاونده به‌خود بگیرد. وسایل این فن، وسایلی هنری بودند.

شرط بکار بستن فن بیگانه‌سازی برای نیل به‌هدف مذکور، این است که صحنه و تالار ازهر «جادو»ئی پیراسته شود و هیچ‌گونه «میدان هیپنوتیکی» بوجود نیاید. ازاین رو پرهیز می‌شد ازاینکه درصحنه، حالت و فضای معینی (مثلا اتاقی به‌هنگام غروب، یا خیابانی درفصل پائیز) ایجادگردد (۲) یا به‌وسیلهٔ کش‌دارکردن وزن بیان، حالتی عاطفی برانگیخته شود. تماشاگران را، نه ازطریق بازی پرحرارت به «هیجان» می‌آوردند و نه ازطریق بازی با عضلات منقبض «افسون» می‌کردند. خلاصه اینکه سعی دراین نبود که بیننده به‌حالت خلسه فروبرود و در او این توهم ایجاد شود گوئی شاهد رویدادی طبیعی و

---

1. Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt.

اعداد سیاه داخل پرانتز، به «ضمیمهٔ» همین مقاله ارجاع می‌دهند ــ م.

تمرین ناشده است. چنانکه خواهیم دید، لازم است تمایل بیننده به‌اینکه خود را به‌دامان چنین توهمی بیندازد، با وسایل هنری خاصی خنثی گردد (۳).

لازمهٔ بیگانه‌سازی این است که بازیگر، آنچه را که قرار است نشان بدهد، آشکارا با نمودگار عمل نشان دادن همراه کند. طبیعی است که باید برتصور دیوار چهارم نیز، که صحنه را، درفرض، ازجمع تماشاگران جدا می کند و به‌این ترتیب این توهم را دربازیگر موجب می‌شود که رویداد صحنه، در واقعیت و بدون تماشاگر واقع می‌شود، خط بطلان کشید. در این صورت، این امکان برای هنرپیشه وجود خواهد داشت که، هروقت بخواهد، جمع تماشاگران را مخاطب قرار بدهد (۴).

تماس میان بیننده و صحنه، چنانکه می‌دانیم، بطور معمول براساس **استغراق** صورت می‌گیرد. سعی هنرپیشهٔ متعارف به‌حدی معطوف به‌ایجاد این عمل روانی است که می‌توان گفت تنها همین را هدف اصلی هنرخود به‌شمار می‌آورد (۵). مقدمهٔ این نوشته، خود نشان داده است که فن بیگانه‌سازی، قطب مخالف فنی است که منظور نظرش استغراق است. هنرپیشه‌ای که فن بیگانه‌سازی را بکار می‌گیرد، مکلف است درصدد ایجاد استغراق برنیاید.

با اینهمه، وقتی بازیگر می کوشد ازشخصی تصویری بدست بدهد و رفتار او را بنمایاند، حاجتی نیست کلا به‌استغراق پشت کند. منتها، استفادهٔ او او از این وسیله حد دارد، یعنی درحد استفادهٔ هرشخص دیگری است که بدون داشتن استعداد هنرپیشگی و ادعای بازیگری، می‌خواهد رفتار اشخاصی دیگر را نشان بدهد. این نشان دادن رفتار دیگران را، هرروز در فرصتهای بیشمار بچشم می‌بینیم (مثلا وقتی که شاهد یک سانحه، رفتار مصدوم را برای تازه‌واردان تقلید می کند، یا شخص شوخی، ادای راه‌رفتن مضحک یک دوست را درمی‌آورد)، بی‌آنکه شخص مورد بحث سعی داشته باشد دربینندگان خود توهمی ایجاد کند. ازطرف دیگر، می‌دانیم که این اشخاص، برای آنکه بتوانند به‌خصوصیات اشخاص مورد تقلید خود دست پیدا کنند، تاحدی هم درآنان غرقه می‌شوند.

بازیگر نیز، چنانکه گفته شد، عمل روانی استغراق را به‌کار خواهد گرفت، اما، برخلاف آنچه دربازیهای متعارف معمول است، نه درحین نمایش و نه به‌این قصد که بیننده هم به‌انجام عملی مشابه وادار شود، بلکه تنها در

مرحله‌ای مقدماتی، مثلا در یکی از مراحل تمرین نقش.

برای آنکه صورتبندی اشخاص و رویدادها زیاده ازحد بی اصطکاک و بدون نقد و ناشی از محرکی آنی نباشد، می‌توان تمرین دورمیز را درمدتی طولانی‌تر از معمول انجام داد. هنرپیشه باید هرنوع درنقش فرورفتن قبل از موقع را کنار بگذارد و مدت زمان هرچه بیشتری خوانندهٔ متن باقی بماند تا کسی که برای دیگران می‌خواند. یکی از مهمترین روشها، به‌یاد سپردن نخستین برداشتها[۲] است.

بازیگر باید درموقع خواندن متن نقش خود، موضع شخصی شگفت زده و معترض را بخود بگیرد. باید گذشته از نحوهٔ به‌وجود آمدن رویدادهائی که می‌خواند، رفتار نقش را هم، که ضمن خواندن به‌آن پی می‌برد، سبک سنگین کند و ویژگیهای او را دریابد. هیچ یک از ویژگیها را نباید چون داده‌هائی بی‌چون و چرا بپذیرد، یعنی چون چیزی که «جز آنکه هست نمی‌توانست باشد»، یا «با توجه به‌روحیهٔ این نقش، انتظار دیگری از او نمی‌رفت». قبل از آنکه کلمات را به‌یاد بسپارد، باید به‌یاد بسپارد که چه چیزی او را در شگفت کرده و کدام جنبهٔ نقش در اواعتراض برانگیخته است، چون همین نکته‌ها هستند که درموقع صورتبندی نقش باید مطمح نظر او باشند.

وقتی به‌روی صحنه می‌رود، سعی می کند درمورد تمام قسمتهای عمدهٔ متن، پابه‌پای آنچه که انجام می‌دهد، چیز دیگری را هم که انجام نمی‌دهد کشف کند، مشخص کند و حدس آن را ممکن کند، یعنی چنان بازی کند که بیننده، شق دیگر قضیه را هم هرچه روشنتر ببیند و دربازی او، امکانات دیگر را هم حدس بزند؛ معلومش شود که بازی او تنها یکی از صور ممکن را نشان می‌دهد. مثلا می‌گوید: «حسابت را خواهم رسید» و **نمی‌گوید**: «می‌بخشمت». از فرزندانش متنفر است و وضع چنین **نیست** که دوستشان داشته باشد. به‌طرف چپ و به‌جلو می‌رود نه به‌طرف راست و به‌عقب. آنچه او انجام **نمی‌دهد**، باید درآنچه که انجام می‌دهد گنجانده شده باشد، محفوظ مانده باشد. به‌این ترتیب، هرجمله و ژستی، حکم یک تصمیم را خواهد داشت، نقش تحت مراقبت قرار خواهد گرفت، آزمایش خواهد شد. این روش را اصطلاحاً **ضبط «نه-بلکه»**[۳]

---

2. Memorieren der ersten Eindrücke

3. Fixieren des Nicht - Sondern

نامیده‌ایم.

هنرپیشه در روی صحنه از **استحالهٔ کامل** به‌نقش خود جلوگیری می‌کند. او لیر یا آرپاگون[۴] یا شویک نیست، این اشخاص را فقط **نشان می‌دهد.** گفته‌های آنان را هرچه اصیل‌تر بازگو می‌کند، نحوهٔ رفتار آنان را به‌بهترین وجه و تا آنجا که مردم‌شناسی‌اش ممکن می‌کند به‌نمایش می‌گذارد، ولی سعی ندارد درخود (و ازاین راه دردیگران هم) این تصور را بوجود بیاورد که کاملا به‌نقش خود مسخ شده است. آنکه درکار بازیگری سابقه دارد منظورم را خواهد فهمید وقتی برای مثال به‌طرز بازی همکار یا کارگردانی اشاره کنم که قسمتی از نقش را برای آنان بازی می‌کند، به‌آنان نشانش می‌دهد. در این گونه موارد، آن همکار یا کارگردان، ازآنجا که نقش مورد نظر متعلق به‌او نیست، بطور کامل به‌نقش خود مسخ نمی‌شود بلکه فقط برجنبه‌های فنی بازی تکیه می‌کند و حالت عادی خود را، یعنی حالت کسی را که صرفاً پیشنهادی دارد، حفظ می‌کند (۶).

پس ازآنکه بازیگر فکر استحالهٔ کامل را ازسر بدر کرد، متن نقش را نه چون یک بدیهه‌گوئی، بلکه چون یک نقل قول به‌زبان می‌آورد (۷)، واضح است که دراین نقل قول، باید همهٔ فراز و نشیبهای لحن، و انعطافهای ملموس و بشری گفته را تمام و کمال جمع آورد، همچنان که ژستهای او هم، با آنکه اکنون فقط کپیه‌ای (۸) از یک اصل هستند، باید جسمانیت حرکات بشری را تمام و کمال دارا باشند.

برای بیگانه کردن گفته‌ها و اعمال نقش، سه وسیله می‌تواند دربازی بدون استحالهٔ کامل، مورد استفاده قرار بگیرد:

۱ــ انتقال به‌سوم‌شخص

۲ــ انتقال به‌زمان گذشته

۳ــ بر زبان آوردن دستورهای بازی[۵] و تفسیرها

استفاده از سوم شخص و زمان گذشته، به‌بازیگر امکان می‌دهد موضع با فاصلهٔ خود را به‌طرز درستی اتخاذ کند. علاوه براین، بازیگردستورهای بازی

---

۴. Harpagon ، نقش اول نمایشنامهٔ «خسیس» مولیر ــ م.

5. Spielanweisung

و تفسیرهائی را که برای متن خود جمع‌آوری کرده، در تمرینها، همراه گفته‌های نقش بر زبان می‌آورد (مثلا: «از جایش بلند شد و چون غذا نخورده بود با عصبانیت گفت: ...»، یا: «این را برای اولین‌بار می‌شنید و نمی‌دانست حقیقت دارد یا نه...»، یا: «لبخندی زد و خیلی بی‌خیال گفت: ...»). برزبان آوردن دستورهای بازی، باعث می‌شود که دو نوع لحن با هم برخورد کنند و از این راه، لحن دوم (یعنی خود متن) بیگانه شود. علاوه براین، نحوهٔ بازی هم بیگانه می‌شود، زیرا خود عمل، تازه پس از آنکه یک بار به‌صورت یک گفته مشخص و اعلان شد، واقعاً به‌اجرا در می‌آید. استفاده از زمان گذشته نیز گوینده را در نقطه‌ای قرار می‌دهد که از آن جا به‌جملهٔ خود باز می‌نگرد. به‌این ترتیب، بدون آنکه گوینده در دیدگاهی غیرواقعی قرار گرفته باشد، جمله‌اش بیگانه می‌شود، زیرا او، برخلاف شنونده، نمایشنامه را تا پایان آن خوانده است و بنابراین از دیدگاه پایان ونتیجهٔ نمایشنامه، بهتر می‌تواند در بارهٔ جمله قضاوت کند تا شنونده که کمتر می‌داند و بیگانگی‌اش نسبت به‌جمله بیشتر است.

بازیگر بااین روش ترکیبی، متن نقش را بیگانه می‌کند، و این حالت را معمولا تا زمان اجرا هم محفوظ نگه می‌دارد (۹). رابطهٔ مستقیم بازیگر با جمع تماشاگران در ضمن اجرا، نسبت به‌اهمیت بیشتر یا کمتری که باید به‌هر جمله داد، امکان و لزوم انجام تغییراتی در نحوهٔ بیان متن را بوجود می‌آورد. مثال خوبی در این مورد، طرز صحبت شهود است در دادگاه. ارتباط میان اشخاص و گفته‌های آنان را باید با مهارت هنری خاصی تأکید و تثبیت کرد. وقتی بازیگر به‌تماشاگران روی می‌کند، باید این عمل را به‌طور کامل صورت بدهد نه به‌شکل «در پسله»[۶] یا به‌شکل تک‌گفتارهای[۷] تئاترقدیم. بازیگر برای آنکه ازبیگانه‌سازی زبان نظم نیزحداکثر تأثیر را حاصل کند، بدنسبت‌محتوای ابیات را در ابتدا به‌نثر بسیار عامیانه برگرداند، و در صورت امکان، همراه با ژستهائی که خاص زبان نظم است. ساختمان جسورانه و در عین‌حال زیبای قالبهای زبانی، متن را بیگانه می‌کند. (زبان نثر را می‌توان از طریق برگرداندن

6. Beiseitesprechen (Aparte)

7. Monolog

آن به‌لهجهٔ محلی بازیگر، بیگانه کرد.)

راجع به‌ژست بعداً صحبت خواهیم کرد؛ فعلاً کافی است بدانیم که تمامی آنچه ارتباطی با احساس پیدا می‌کند، باید علنی شود، یعنی باید به‌ژست تبدیل شود. بازیگر باید برای عواطف نقش خود، نحوهٔ بیانی محسوس و آشکار، و احیاناً عملی جسمانی بیابد تا بتواند آنچه را که در باطن نقش می‌گذرد نمایان کند. هراحساسی برای آنکه بتواند وزنه‌ای شود، باید ظاهر شود، باید استقلال پیدا کند. ژستی که از لطافت و قدرت و زیبائی برخوردار باشد، موجب بیگانه‌سازی می‌شود.

کاربرد بسیار استادانهٔ ژست را در هنر بازیگری چین می‌توان دید. بازیگر چینی از این طریق به‌بیگانه‌سازی می‌رسد که حرکات خود را علناً زیر نظر می‌گیرد (۱۰).

ژست یا زبان نظم یا هرچیز دیگری که به‌توسط بازیگر ارائه می‌شود، باید تمام باشد، باید مهر چیزی تمرین شده و خاتمه یافته به‌آن خورده باشد. بیننده باید در بازی او سبکدستی ببیند، یعنی آن کیفیتی‌را که نتیجهٔ غلبه بر مشکلات است. این سبکدستی را بیننده باید در هنر او، در تسلط او برجنبه‌های فنی کار هم بتواند به‌راحتی مشاهده کند. بازیگر رویدادها را به‌طرزکاملی برای تماشاگران به‌نمایش می‌گذارد، به‌صورتی که به‌عقیدهٔ او در واقعیت هم پیش می‌آیند یا می‌توانند پیش آمده باشند. او نباید این حقیقت مسلم را که نمایشش نتیجهٔ تمرین است پرده‌پوشی کند، همانگونه که یک بندباز هم هرگز وانمود نمی‌کند که تمرینی پشت سر نداشته است. از این گذشته، بازیگر باید تأکید کند که نمایشش چیزی نیست جزگفته‌ها و عقیده‌ها و برداشتهای خود او (۱۱).

بازیگر، از آنجا که خود را با نقش خود یکی نمی‌بیند، می‌تواند راجع به‌آن عقیده‌ای داشته باشد، می‌تواند نظرش را در بارهٔ آن ابرازکند، می‌تواند از بیننده بخواهد که او هم راجع به‌نقش اظهار نظرکند، چرا که بیننده را هم به‌این منظور به‌تئاتردعوت نکرده‌اند که خودش را با نقش یکی ببیند (۱۲).

نظرگاهی که بازیگر انتخاب می‌کند، **نظرگاهی مبتنی بر انتقاد اجتماعی**

است. باید در ترکیب رویدادها و در شخصیت پردازی[8] آدمهای نمایشنامه، آن خصوصیتهائی را دستچین کند که در میدان عمل جامعه قرار می‌گیرند. به‌این ترتیب، بازی او به‌بحثی مبدل می‌شود میان او و جمعی که روی سخن او با آنانست، آن هم بحثی در بارهٔ اوضاع اجتماعی. بازیگر زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا بینندهٔ او بتواند این اوضاع را مطابق با تعلق طبقاتی خود، رد یا تصدیق کند (۱۳).

غرض از بیگانه‌سازی، بیگانه شدن آن نمودگار اجتماعی[9] است که زمینهٔ هر رویدادی را تشکیل می‌دهد. منظور از نمودگار اجتماعی، جلوهٔ مناسبات اجتماعی انسانهای یک عصر معین است به‌صورت حرکات و اشارات (به‌صورت ژست و میمیک) (۱۴).

نمایش یک رویداد به‌خاطر جامعه، پس یعنی نشان‌دادن آن به‌شکلی که کلید مورد نظر به‌دست جامعه داده شود، از این راه آسان می‌شود که برای صحنه‌ها عنوان[10] بنویسیم (۱۵). خصیصهٔ این عنوانها باید تاریخی باشد.

در اینجا به‌یکی از فنون عمدهٔ بیگانه‌سازی می‌رسیم، یعنی به فن **تاریخی کردن**[11].

بازیگر باید رویدادها را چون رویدادهائی تاریخی بازی کند. رویداد تاریخی، رویدادی است یگانه، گذرنده، و وابسته به‌عصری معین. رفتار اشخاص درگیر در یک رویداد تاریخی، رفتاری تحول ناپذیر و صرفاً بشری نیست، بلکه ویژگیهائی دارد که در معرض دید انتقادی عصر بعد از خود قرار گرفته‌اند، با گذشت زمان پشت سر گذاشته شده‌اند یا می‌توانند پشت سر گذاشته شوند. تحولات پیاپی، رفتار کسانی را که پیش از ما متولد شده‌اند بیگانه می‌کند.

پس، بازیگر مکلف است همان فاصله‌ای را که مورخ با وقایع و رفتارهای گذشته می‌گیرد، با وقایع و رفتارهای عصر حاضر بگیرد، مکلف است این رویدادها و اشخاص را برای ما بیگانه کند.

---

8. Charakterisierung
9. gesellschaftlicher Gestus
10. Titel
11. Historisierung

رویدادها و اشخاص زندگی روزمره و محیط بلافصل ما، از آنجا که عادت شده‌اند، به‌نظر طبیعی می‌آیند. بیگانه سازی آنها به‌این قصد است که چشم را بگیرند (۱۶). در حیرت‌شدن از رویدادهای عادی و «بدیهی»، از رویدادهائی که هرگز در آنها شک نمی‌شود، شگردی است که علم با دقت تمام به کمالش رسانده است، و دلیلی وجود ندارد که هنر از اتخاذ این موضع مفید سرباز بزند (۱۷). آنچه این موضع را در علم موجب شده، افزایش نیروی سازندگی افراد بشر است. این علت برای هنر هم وجود دارد و باید به‌همان نتیجه هم منجر شود.

می‌رسیم به‌جنبهٔ عاطفی نمایش. کاربرد آزمایشی فن بیگانه‌سازی در اجراهای آلمانی تئاتر داستانی، به‌این نتیجه رسید که بازی برمبنای این فن نیز، دربیننده عواطفی برمی‌انگیزد، البته عواطفی جز آن‌گونه که در تئاتر متعارف داریم (۱۸). موضع انتقادی تماشاگر، موضعی بی‌چون و چرا هنری است (۱۹). اثری که توصیف فن بیگانه‌سازی برخواننده می‌گذارد، به‌مراتب غیرطبیعی‌تر از اثری است که این فن در عمل بر او می‌گذارد. پیداست که این شیوهٔ بازیگری هیچ ارتباطی با آنچه معمولا تصنع[12] نامیده می‌شود ندارد. امتیاز اساسی تئاتر داستانی و فن بیگانه‌سازی، امتیاز اساسی این نمایشی که تنها قصدش نمودن جهان به‌نحوی است که بتوان در آن دست برد، اتفاقاً در همین طبیعی بودن و زمینی بودن آن است، درشوخ طبعی آن است، در این است که از هرگونه رازوری[13]، یعنی از این کیفیتی که از ادوار گذشته تا به‌حال گریبان تئاتر متعارف را گرفته است، پاک دست شسته است.

ضمیمه

(۱)

«زندگی ادوارد دوم»، اقتباس از اثر مارلو (کامرشپیله[14]، مونیخ) — «آوای

12. Stilisierung 13. das Mystische 14. Kammerspiele

طبلها در دل شب» (دویچش تئاتر[15]، برلین) — «اپرای دوپولی» (تئاتر شیف‌باوردام، برلین) — «پیشاهنگان اینگولشتات»[16] (تئاتر شیف‌باوردام، برلین) — اپرای «صعود و سقوط شهر ماهاگونی»، (تئاتر کورفورستن دام[17]، به‌مدیریت آوفریشت[18]، برلین) — «آدم آدم است» (شتاتس تئاتر[19]، برلین) — «اقدام» (گروسس شاوشپیل هاوس، برلین) — «ماجراهای سرباز سربراه، شویک» (تئاتر نولندورف، به‌مدیریت پیسکاتور) — «کله‌گردها و کله تیزها» (ریدرسالن[20]، کپنهاگ) — «تفنگهای خانم کارار» (کپنهاگ، پاریس) — «ترس و نکبت رایش سوم» (پاریس).

(۲)

وقتی که درتئاتر داستانی، فضای معینی برای توضیح حالت اشخاص روی صحنه، مورد نمایش قرار می‌گیرد، خود این فضا را هم باید بیگانه کرد.

(۳)

مثالهائی از وسایل فنی: روشن کردن کامل صحنه (چون روشنائی گرگ و میش صحنه از یک طرف، و تاریکی کامل تالار از طرف دیگر — که تماشاگران را از هم مخفی نگاه می‌دارد —، تا حد زیادی هشیاری را از بیننده می‌گیرد) و **عیان بودن منابع نور**. نشان‌دادن دستگاههای نورپردازی به‌طور علنی، اهمیتش در این است که وسیله‌ای خواهد شد برای جلوگیری از توهم ناخواسته در تماشاگر. این کار چندان لطمه‌ای به‌تمرکز او نمی‌زند. وقتی بازی هنرپیشگان را چنان روشن کنیم که دستگاههای نورپردازی در میدان دید تماشاگر قرار

---

15. Deutsches Theater

۱۶. Die Pioniere von Ingolstadt ، نمایشنامهٔ ماری‌لوئیزه فلایسر (M. - L. Fleiber)، که قبلا نیز به‌او اشاره شد — م.

17. Kurfürstendammtheater

۱۸. Ernst Joseph Aufricht ، متولد ۱۸۹۸، هنرپیشه و سرپرست تئاتر، یکی از آخرین مدیران تئاتر غیردولتی در آلمان که چند نمایشنامهٔ دیگر برشت را هم به‌اجرا درآورده است — م.

19. Staatstheater

20. Riddersalen

بگیرند، مقداری از این توهم بیننده را که گوئی شاید رویدادی آنی و خلق‌الساعه و تمرین‌ناشده و واقعی است، از میان برده‌ایم. تماشاگر می‌بیند که وسایلی فراهم آورده‌اند تا چیزی را به‌او نشان بدهند، می‌بیند که اینجا چیزی را در شرایطی خاص، مثلا در روشن‌ترین نور ممکن، برایش تکرار می‌کنند. غرض از نشان دادن منابع نور، مقابله با کوشش تئاتر قدیم است در پنهان داشتن آنها. در نمایشهای ورزشی، مثلا در مسابقه مشت‌زنی، هیچ کس توقع ندارد که چراغها پنهان باشند. تئاتر جدید هر تفاوتی هم که با نمایشهای ورزشی داشته باشد، در یک مورد بدون تردید با آن تفاوتی نخواهد داشت: در این مورد که تئاتر قدیم مخفی داشتن منابع نور را لازم می‌داند.

(۴) رابطه هنرپیشه با جمع تماشاگران

رابطهٔ هنرپیشه با جمع تماشاگران را باید به‌آزادترین و مستقیم‌ترین وجه برقرار کرد. کار بازیگر این است که به‌این جمع چیزی را اطلاع و نشان بدهد، همین وبس. بنابراین، آنچه باید اساس همهٔ اعمال دیگر او را تشکیل بدهد، موضع کسی است که فقط می‌خواهد چیزی را اطلاع و نشان بدهد. اینکه این اطلاع دادن و نشان دادن او، در میان بینندگانی در یک خیابان یا در یک اتاق صورت می‌گیرد و یا روی صحنه، یعنی روی این محوطه‌ای که به عمل اطلاع دادن و نشان دادن اختصاص پیدا کرده، نباید برای او فرقی داشته باشد. و این هم که لباس خاصی پوشیده و بزک کرده، اهمیتی ندارد؛ دلیل این کار را می‌تواند چه قبلا و چه بعداً توضیح بدهد. عمده این است که این تصور ایجاد نشود انگار که یک وقتی در زمانی دور، قراری گذاشته شده برای اینکه اینجا، در روی صحنه، و در ساعتی معین، میان چند آدم، اتفاقی بیفتد که همین حالا، بدون آمادگی قبلی و به‌طرزی «طبیعی» پیش می‌آید، قراری که ضمناً شامل نادیده‌گرفتن خود آن قرار هم هست. جریان واقع فقط این است که کسی می‌آید و چیزی را در ملاء عام نشان می‌دهد، **حتی خود نشان دادن را.** او انسان دیگری را تقلید می‌کند، ولی نه به این شکل و نه به‌حدی که گوئی خود او آن انسان است، و نه به‌این قصد که مردم هم، در حین تقلید او، خود او را از یاد ببرند. شخص او، به‌عنوان یک شخص عادی، محفوظ می‌ماند، یعنی به‌عنوان شخصی که با اشخاص دیگر فرق دارد،

ویژگیهای مخصوص به‌خود را دارد، و در نتیجه بین او و اشخاصی که به تماشای او نشسته‌اند، در واقع فرقی نیست.

(۵)

توجه کنید به‌این توضیحات هنرپیشهٔ مشهور دانمارکی، پوآل رویمرت[۲۱]:

«وقتی حس کنم که دارم **می‌میرم**، وقتی این را **واقعاً** حس کنم، آن وقت دیگران هم بدون استثنا همین احساس را خواهند داشت؛ وقتی چنان رفتار کنم انگار که خنجری در دست دارم و تمام وجودم آکنده از این فکر باشد که می‌خواهم فلان بچه را بکشم، آن وقت همه به‌لرزه خواهند افتاد... و تمام قضیه هم یک چیز بیشتر نیست: فعالیتی ذهنی، که از راه احساس انتقال پیدا می کند، یا برعکس، چه‌فرقی می کند: احساسی قوی، به‌قدرت یک جذبه، که مبدل به‌فکر می‌شود. اگر در این کار موفق شوی، مسری‌ترین حالت روی زمین را به‌وجود آورده‌ای، و آن وقت است که ظواهر کار، هرنوعش را که بگیری، سراسر بی‌اهمیت است...»

و توجه کنید به‌راپاپورت، «کار هنرپیشه»، کارگاه نمایش، اکتبر ۱۹۳۶[۲۲]:

«درصحنه، هنرپیشه ازسر تا پا محاط از افسانه و خیال است... هنرپیشه باید بتواند سراسر این محیط را چنان نگاه کند انگار که حقیقت دارد، انگار یقین حاصل کرده است که تمام آنچه روی صحنه احاطه‌اش کرده، یک واقعیت زنده است، و باید پا به‌پای خود، تماشاگران را هم به‌همین یقین برساند. این، اساسی‌ترین جنبهٔ کار روی نقش است... هرشیئی را که می‌خواهی بردار، مثلا یک کلاه را. آن را روی میز یا کف اتاق بگذار، و سعی کن چنان به‌آن نگاه کنی انگار که موش است. به‌مردم بباوران که موش است و نه کلاه... مجسم کن چه نوع موشی است، چه اندازه‌ای دارد و چه رنگی... از این طریق، خودمان را با ساده‌لوحی در اختیار این باورگذاشته‌ایم که شیء روبروی ما

---

21. Poaul Reumert

۲۲. Rapaport. "The Work of the Actor", Theatre Workshop. متن قطعه‌ای که نقل‌قول شده، به زبان انگلیسی است — م.

چیزی است جز آن‌که هست، و در عین حال یادگرفته‌ایم که چطور می‌شود بیننده را هم مجبور کرد همین باور را داشته باشد...».

خیال نکنید که این توضیح دستورالعملی برای چشم بندی است، خیر، اینها دستورالعملهائی هستند برای هنر بازیگری، و ازقرار معلوم مطابق با روش ستانیسلاوسکی. ازخودمان می‌پرسیم فنی که هنرپیشه را قادر می‌کند جائی که موشی در بین نیست، موش به‌تماشاگران نشان بدهد، واقعاً می‌تواند وسیلهٔ شایسته‌ای برای نشر حقیقت باشد؟ بدون ذره‌ای استعداد هنرپیشگی، فقط با الکل کافی هم می‌توانی تقریباً هر آدمی را وادارکنی هرکجاکه بخواهی موش ببیند.

(۶)

یکی از تمرینهای بسیار خوب این است که هنرپیشه، جزئیات بازی نقش خود را به‌هنرپیشگان دیگر یاد بدهد (مثلا به‌یک دانش آموز، به هنرپیشه‌ای از جنس مخالف، به‌همبازی خود، به‌یک کمدین). در این وقت، کارگردان می‌تواند حالتهائی راکه او به‌عنوان یک نشان دهنده به‌خود می‌گیرد، برای او یادداشت و ثبت کند. گذشته از این، هنرپیشه می‌تواند از دیدن بازی نقش خود به‌توسط هنرپیشگان دیگر، خاصه کمدینها، به‌نکات بسیار آموزنده‌ای پی ببرد.

(۷) نقل قول

چون هنرپیشه با نقش خود رابطهٔ مستقیم و بی تکلفی دارد، به‌نقش اجازه می‌دهد حرف بزند و حرکت کند؛ خود او فقط یک‌گزارشگر است. احتیاجی نیست این واقعیت را از یاد بیننده‌ها ببرد که متن او در لحظهٔ بازی بوجود نیامده بلکه از برشده و یک متن ثابت و معین است. تصور نکنید که به این ترتیب ممکن است در ماهیت امر تغییری حاصل شود، چون فرض در هر حال این است که‌گزارش او دربارهٔ دیگران است و نه دربارهٔ خود او. موضع او را می‌توانیم اینطور تصورکنیم که در لحظهٔ بازی، به‌حافظهٔ خود رجوع می‌کند. او قول نقش را نقل می‌کند، شاهدی است در یک محاکمه. و اگر

لازم باشد که مشخص کند که نقش، گفته‌های خود را آناً به‌زبان می‌آورد، بازهم مانعی در کار پیش نیامده است: موضع بازیگر، در کل که نگاه کنیم، با خود تعارض دارد (چون در هر حال شخصی روی صحنه ایستاده است و دارد صحبت می‌کند): او در زمان گذشته حرف می‌زد، نقشش در زمان حال. تعارض دیگری هم در میان است که اهمیت بیشتری دارد: اگر لازم باشد که هنرپیشه به نقش خود احساسهائی بدهد که نقش قرار است آنها را داشته باشد، باز هم مانعی در کار پیش نیامده است، چون خود هنرپیشه هم سرد و بی احساس نمانده است، خود او هم احساسهائی دارد، ولی الزامی نیست که احساسهایش با احساسهای نقش یکی باشد. فرض کنیم که نقش، چیزی را که به‌گمان او، یعنی به‌گمان نقش، حقیقت دارد بر زبان می‌راند. بازیگر می‌تواند، باید بتواند، بیان کند که فی‌المثل این گفته حقیقت ندارد، و یا گفتن این حقیقت، مصیبت ببار می‌آورد.

(۸)

جمع آوری مطلب در سطحی وسیعتر از آن که تا به‌حال انجام می‌گرفته، از ضروریات کار بازیگر تئاتر داستانی است. این بازیگر دیگر نباید خود را چون شاه یا فاضل یا گورکن و غیره نشان بدهد، بلکه چون شاهان، یا فضلا، یا گورکنها، یعنی باید در دنیای واقعیات به‌تفحص بپردازد. بازیگر باید کپیه کردن را هم یاد بگیرد، یعنی همان چیزی را که امروزه در مدارس هنرپیشگی مورد تمسخر است، آن هم به‌این علت که به‌اصطلاح «ویژگی» شخص هنرآموز را ضایع می‌کند.

(۹)

بیگانگی مورد نظر را می‌توان از جانب تئاتر، به‌طرق مختلف ایجاد کرد. در اجرای نمایشنامهٔ «زندگی ادوارد دوم پادشاه انگلستان» در مونیخ، برای اولین بار، قبل از شروع هر صحنه عنوانهائی را به‌اطلاع تماشاگران می‌رساندند که محتوای صحنه‌ها را از پیش اعلان می‌کرد. در اجرای «اپرای دوپولی» در برلین، عنوان تصنیفها را در حین خواندن، با فرانداز نشان می‌دادند. در

اجرای «آدم آدم است» در برلین، با همین وسیله هیکل بازیگران را روی پرده‌های بزرگی انداخته بودند.

(۱۰)

بازیگر چینی به‌خود نگاه می‌کند. وقتی که فی‌المثل ابری را نمایش می‌دهد، ظهور نامنتظر آن را، رشد ملایم و پر قدرت آن را، تغییرهای سریع و در عین حال تدریجی آن را به‌نمایش می‌گذارد، گهگاه نظری به‌تماشاگران می‌اندازد انگار بخواهد بگوید: مگر درست همین طور نیست؟ در همین حال به‌دست و پای خود هم نگاه می‌کند، توجه بیننده را به‌آنها جلب می‌کند، حرکاتشان را وارسی می‌کند، و دست آخر شاید حتی تحسینشان کند. نگاهی علنی به کف صحنه، به‌قصد اینکه ببیند محوطه‌ای که برای نمایش در اختیار اوست تا چه حد به‌او اجازهٔ حرکت می‌دهد، چیزی نیست که از نظر او خدشه‌ای به‌توهم بیننده وارد کند. به‌این ترتیب، هنرمند چینی حرکات چهره (یعنی نمایش مشاهدهٔ خود) را از حرکات اندامها (یعنی نمایش ابر) جدا می‌کند. با این کار به‌حرکات بدن لطمه‌ای نمی‌خورد، چون این چهره است که حالت بدن را منعکس می‌کند، و این چهره است که تمامی مسئولیت کار بیان را برعهده گرفته است: ببینید، حالا، در این لحظه، چهره‌اش مبین احتیاطی موفق است، و حالا، در این لحظهٔ دیگر، مبین پیروزی تمام و کمال. هنرمند چهرهٔ خود را چون لوحی ساده بکار می‌برد تا بتواند نمودگار بدن را بر آن نقش ببندد.

(۱۱)

بهترین نوع این بازی اجمالی و دستچین شده و موقت را در تمرینهائی داریم که بلافاصله پیش از نخستین اجرای نمایش صورت می‌گیرد. در این مرحله، هنرپیشه‌ها به‌اصطلاح «نشانه‌گذاری»[۲۳] می‌کنند، یعنی جاها و جهت‌گیریهای خود را روی صحنه به‌طرزی بسیار گذران مشخص می‌کنند، از لحن کلام خود فقط نمونه بدست می‌دهند و به‌ژستهای خود فقط اشاره می‌کنند. این تمرین،

23. Markieren

که اغلب در موارد واگذاری یک نقش به‌هنرپیشه‌ای جدید برای اطلاع اجمالی او انجام می‌شود، تنها به‌قصد تفاهم میان بازیگران است و بس. حالا اگر به‌این طرز بازی، در ذهن خود این کیفیت را هم اضافه کنیم که بازیگران، بینندگان را مخاطب قرار می‌دهند (البته نه به‌نحوی که تشدید حالت، پس یعنی القا به‌میان بیاید)، آن وقت مشخصات بازی مورد نظر ما بدست آمده است. توجه کنید به‌تفاوت میان بازی القائی و بازی زنده و متقاعد کننده.

(۱۲)

داروین در کتاب «ظهور عواطف در انسان و حیوان» گله می کند از اینکه مطالعهٔ جلوه‌های این عواطف مشکل است چرا که «وقتی شاهد هیجانی عمیق هستیم، احساس خود ما نیز چنان برانگیخته می‌شود که مشاهدهٔ دقیق، یا از یادمان می‌رود و یا برایمان تقریباً محال می‌شود.» اینجاست که هنرمند باید وارد میدان شود و شدیدترین حالات هیجان را چنان صورت ببندد که «شاهد»، یعنی بیننده، قابلیت مشاهده را از دست ندهد.

(۱۳)

موضع آزاد هنرپیشه نسبت به‌تماشاگران خود، در این نیز هست که او با این جمع چون یک تودهٔ یک‌شکل طرف نمی‌شود. او یک گوشتکوب نیست که افراد این جمع را در طاس عواطف به کوبیده‌ای بی شکل بدل کند. بازیگر به‌همهٔ تماشاگران یکسان روی نمی کند، شکافهای موجود اجزای این جمع را نه تنها به‌حال خود می‌گذارد، بلکه حتی عمیق ترشان می کند. درمیان تماشاگران، دوست دارد و دشمن، رفتارش نسبت به‌آن دسته دوستانه است و نسبت به‌این دسته خصمانه. بازیگر جبهه می‌گیرد، و نه در هر حال له نقش خود. و اگر جبهه‌گیری‌اش له نقش نباشد، پس علیه اوست. (این موضعی است که بازیگر، دست کم به‌طور کلی اتخاذ می کند، که البته باید در هر مورد خاص، نسبت به گفته‌های مختلف نقش تغییر کند. و چه بسا مواردی خواهیم داشت که ناچار است تفاوتها را نادیده بگیرد و از قضاوت سرباز بزند. ولی حتی این هم باید به وضوح در بازی او مشخص باشد.)

(۱۴)

اگر **شاه لیر** (پردهٔ اول، صحنهٔ اول)، در موقع تقسیم سرزمین خود میان دخترانش، نقشه‌ای را پاره پاره کند، عمل تقسیم بیگانه شده است. با این کار، نه تنها نگاه بیننده به‌خود سرزمین معطوف شده، بلکه با دیدن اینکه شاه لیر کشور را چنین آشکارا ملک خصوصی خود تلقی می‌کند، زمینهٔ ایده‌ئولوژی خصوصی و خانوادگی و فئودال او نیز برایش روشن شده است. در نمایشنامهٔ «یولیوس سزار»، قتل سزار ستمگر به‌دست بروتوس را می‌توان از این راه بیگانه کرد که بروتوس، ضمن یکی از تک‌گفتارهای خود، درست در آن لحظه‌ای که به‌سزار تهمت ستمگری می‌زند، خود نیز با یکی از غلامانش بدرفتاری کند. وایگل، وقتی نقش ماری استوارت[۲۴] را بازی می‌کرد، در یکی از صحنه‌ها از صلیبی که به‌گردن آویزان کرده بود، ناگهان به‌عنوان بادبزن استفاده کرد و چند لحظه خود را با عشوه‌گری با آن باد زد.

(۱۵)

مثالهائی از این نوع عنوانها: «سالیون سلیفت[۲۵] دلال، بد خصلتی تهیدستان را به‌ژان نشان می‌دهد»؛ «گفتار پیرپونت مالر[۲۶] در جاودانگی کاپیتالیسم و دین» (برای نمایشنامهٔ «ژان مقدس کشتارگاهها») — «آناباز[۲۷] جدید: شویک، سرباز سربراه، به‌سوی واحد نظامی خود راه می‌پیماید ولی به به‌مقصد نمی‌رسد»؛ «محکوم کردن قتل ستمگر به‌توسط سرباز شویک» (برای نمایشنامهٔ «ماجرای سرباز سربراه، شویک»).

این عنوانها را قبل از صحنه‌های طولانی نشان می‌دادند. برای تقسیم‌بندیهای فرعی یک صحنهٔ پانزده دقیقه‌ای، عنوانهای صحنهٔ دوم نمایشنامهٔ «مادر» را مثال می‌زنم. این صحنه شامل رویدادهای ظاهری زیر است که باید

---

۲۴. Maria Stuart ، نقش اول نمایشنامه‌ای به‌همین نام از شیلر — م.

25. Sullivan Slift

26. Pierpont Mauler

27. Anabasis

در اجرای نمایشنامه به‌وضوح مشخص و از یکدیگر متمایز شوند:

۱ — کارگر جوان، پاول ولاسف[۲۸]، برای اولین بار میزبان انقلابیون است...

۲ — مادرش نگران شرکت او در جمع کارگران انقلابی است. سعی می‌کند آنان را بتاراند.

۳ — کارگر زن، ماشا خالاتووا[۲۹]، در سرودی توضیح می‌دهد که کارگر، برای تحصیل نان و کار، باید دستگاه را «از پائین تا بالا دگرگون کند».

۴ — در بازرسی از منزل، پلاگه آ ولاسووا[۳۰] به خطرناک بودن فعالیتهای تازهٔ پسرش پی می‌برد.

۵ — پلاگه‌آ ولاسووا، با آنکه از خشونت افراد پلیس عصبانی است، توضیح می‌دهد که پسرش را زورگو می‌داند نه‌حکومت را. این است که او را، و بیش از او اغفال کنندگان او را محکوم می‌کند.

۶ — پلاگه‌آ ولاسووا متوجه می‌شود که پسرش را برای کاری خطرناک انتخاب کرده‌اند، و برای آنکه او را از قضیه دور نگه‌دارد، خودش این کار را تقبل می‌کند.

۷ — پس از کمی مشورت، انقلابیون اعلامیه‌ها را به‌او می‌سپرند. پلاگه‌آ ولاسووا نمی‌تواند بخواند.

(۱۶)

فرض کنیم قرار است پیش‌آمد زیر را نمایش بدهیم:

دختری خانوادهٔ خود را ترک می‌کند تا در شهری نسبتاً بزرگ شغلی پیدا کند. («تراژدی امریکائی»، پیسکاتور[۳۱]). این واقعه، از دیدگاه تئاتر

---

28. Pawel Wlassow

29. Mascha Chalatowa

30. Pelagea Wlassowa

۳۱. منظور اقتباس پیسکاتور است از نمایشنامهٔ «تراژدی امریکائی» (An American Tragedy)، نوشتهٔ تیودور درایسر، که در سال ۱۹۳۶ در نیویورک به کارگردانی لی‌استراسبرگ (Lee Strasberg) به‌روی صحنه آمد — م.

بورژوائی که نگاه کنیم، واقعه‌ای است کم اهمیت، آشکارا شروع یک داستان است، مطلبی است که باید بدانی تا بتوانی آنچه بدنبال می‌آید بفهمی یا نگرانش باشی. از این دیدگاه، مشکل است که تخیل بازیگر بکار بیفتد. رویداد مورد بحث، از لحاظی یک رویداد عام است: دخترها به‌دنبال شغل می‌روند (درمورد حاضر می‌توان نگران آنچه بالاخص بر سر این دختر می‌آید بود). و تنها جنبهٔ خاص آن این است که این دختر، خانواده‌اش را ترک می‌کند (اگر می‌ماند، بقیهٔ قضایا اتفاق نمی‌افتاد). اینکه چرا خانوادهٔ او از رفتنش جلوگیری نمی‌کند موضوع بررسی نیست، می‌شود باورش کرد (انگیزه‌ها را می‌شود باور کرد). برای تئاتری که توجهش معطوف به‌تاریخی کردن رویدادهاست، تمام اینها صورت دیگری دارند. این تئاتر، توجهش را تمام و کمال روی جنبه‌های یگانه و خاص این رویداد روزمره، روی جنبه‌هائی از آن که احتیاج به‌بررسی دارند متمرکز می‌کند: چطور؟ مگر ممکن است خانواده‌ای یکی از اعضای خود را از کانون خانواده مرخص کند و بگذارد تنها و بی‌پناه به‌دنبال روزی برود؟ آیا این دختر از عهده‌اش برخواهد آمد؟ آیا چیزهائی که او به‌عنوان عضو خانواده یادگرفته است، برای تحصیل روزی به‌دردش خواهند خورد؟ مگر خانواده‌ها دیگر نمی‌توانند فرزندانشان را نگه دارند؟ مگر باری بر دوش خانواده‌ها شده‌اند یا مانده‌اند؟ آیا این در مورد همهٔ خانواده‌ها صادق است؟ همیشه همینطور بوده است؟ آیا مسیر زندگی، این مسیری که از میدان نفوذ ما خارج است همین است؟ میوهٔ رسیده، بر درخت نمی‌ماند: آیا این اصل در این مورد هم معتبر است؟ آیا همیشه زمانی خواهد رسید که فرزندان استقلال بگیرند؟ در همهٔ دوره‌ها به‌دنبال این استقلال بوده‌اند؟ اگر اینطور است، اگر ریشهٔ این مسأله را در زیست‌شناسی باید جست، آیا همیشه به‌یک صورت اتفاق می‌افتد؟ به‌علل مشابه و با عواقب مشابه؟ اینها سؤالهائی (یا قسمتی از سؤالهائی) هستند که بازیگران باید به‌آنها جواب بگویند اگر بخواهند رویداد را به‌عنوان یک رویداد تاریخی و یگانه نشان بدهند، اگر بخواهند عرفی را در اینجا نشان بدهند که کلید بافت اجتماعی یک عصر معین (وگذرنده) است. ولی سؤال این است که چنین رویدادی را به‌چه نحو باید نشان داد تا خصلت تاریخی‌اش بچشم بیاید؟ نابسامانی عصر سیاه‌بخت ما را چطور می‌شود چشم‌گیر کرد؟ وقتی که مادر، ضمن گوشزدها و دستورهای اخلاقی، چمدان را — که

کوچک است — برای دختر می‌بندند، این را چطور باید نشان داد؟ این همه توقع و همین چند تکه لباس؟ توقعات اخلاقی برای یک عمر تمام، ولی نان فقط برای پنج ساعت؟ وقتی که مادر، ضمن سپردن چمدان به‌این کوچکی، می‌گوید: «خب، فکر می‌کنم کافی باشد»، این جمله را بازیگر چطور باید بیان کند تا گفته‌ای تاریخی تلقی شود؟ رسیدن به‌این هدف، تنها در صورتی ممکن خواهد شد که بیگانه‌سازی در میان باشد. بازیگر نباید جمله را متعلق به‌خود بداند، باید آن را در معرض انتقاد بیننده قرار بدهد، باید فهم سببهای آن را، و اعتراض نسبت به‌آن را ممکن کند. تحقق بخشیدن به‌بیگانه‌سازی، محتاج تمرینهای طولانی است.

(۱۷) بیگانه‌سازی به‌عنوان جریانی از زندگی روزمره

بیگانه‌سازی، یکی از امور کاملا روزمره و مکرر زندگی ماست، عملی است بسیار متداول برای آنکه چیزی را برای خود یا برای دیگران مفهوم کنیم. صورتهای گوناگون آن را، هم در مطالعه می‌بینیم و هم در شوراهای تجاری. بیگانه‌سازی یعنی تبدیل شیئی که قرار است برایمان مفهوم شود یا توجهمان به‌آن جلب شود، از یک شیءِ عادی و آشنا و در دسترس، به‌یک شیءِ خاص و چشمگیر و نامنتظر. آنچه را که بدیهی است، به‌طریقی نامفهوم می‌کنیم، اما فقط به‌این قصد که درمرحلهٔ بعد، مفهومترشود. برای آنکه آنچه آشناست تبدیل به‌چیزی شود که شناخته است، باید جنبهٔ عادی‌اش را از آن بگیریم. باید این فرض را که شیءِ مورد نظر احتیاجی به‌توضیح ندارد به‌کنار بگذاریم. حتی اگر تکراری‌ترین و ناچیزترین و عام‌ترین شیءِ روی زمین باشد، برچسب «غیرعادی» را باید در همه حال برآن بزنیم. از جملهٔ مواردی که در زندگی روزمره از بیگانه‌سازی استفاده می‌کنیم وقتی است که از کسی می‌پرسیم: «تا به‌حال دقیق به ساعتت نگاه کرده‌ای؟» کسی که این سؤال را از من می‌کند، می‌داند که من بارها به‌ساعتم نگاه کرده‌ام، ولی حالا، با این سؤال، مرا از شیءِ مورد بحث، که نگاهم فقط از روی عادت به‌آن می‌افتاده و به‌این علت برایم مبین چیز خاصی نبوده، دور می‌کند. من همیشه به‌ساعتم نگاه می‌کرده‌ام تا وقت را ببینم، ولی حالا که پافشاری او را می‌بینم، متوجه می‌شوم که خود ساعت را به‌چشم تعجب نگاه نکرده‌ام، متوجه می‌شوم که این شیء، از بسیاری جهات، دستگاه شگفت‌

آوری است. یکی دیگر از ساده‌ترین انواع بیگانه‌سازی را مثلا در موردی داریم که یک بحث تجاری با این جمله شروع شود: «آیا تا به‌حال فکر نکرده‌اید برسر زباله‌ای که روز و شب از کارخانه‌تان به‌رودخانه می‌ریزد چه می‌آید؟» این زباله را تا این لحظه بدون توجه به‌رودخانه نریخته‌ایم، بلکه از آبراهه‌های معینی با دقت به‌رودخانه روانه‌اش کرده‌ایم، انسانها و دستگاههائی در این کار دست داشته‌اند، حتی رنگ آب هم تغییر می‌کرده. زباله را با دانستگی تمام بیرون می‌ریخته‌ایم، ولی البته فقط به‌عنوان زباله، همین و بس. این زباله برای کارهای تولیدی ما زائد بوده، اما حالا که قرار است از آن به‌عنوان مصالحی برای تولید استفاده کنیم، چشم ما با علاقمندی خاصی به آن نگاه می‌کند، و غرض از سؤالی که مطرح شد هم درست همین بوده است. ساده‌ترین جمله‌هائی که برای بیگانه‌سازی بکار می‌رود، جمله‌هائی است با «نه... بلکه» (او نگفت: «بیائید تو»، بلکه گفت: «به‌راهتان ادامه بدهید»؛ او نه خوشحال، بلکه ناراحت شد). انتظاری در میان بوده که تجربهٔ ما آن را بجا می‌دانسته، اما بعد عملی خلاف آن صورت گرفته. می‌بایست فکر کنیم که...، اما دیدیم که نمی‌بایست چنین فکر می‌کردیم. نه‌تنها یک امکان، بلکه دو امکان وجود داشته، هردو را ذکر می‌کنیم؛ ابتدا یکی از آنها، یعنی دومی، بیگانه می‌شود و بعد هم اولی. برای آنکه شخصی مادر خود را چون زن یک مرد ببیند، بیگانه‌سازی لازم است، و این وقتی تحقق پیدا می‌کند که پدرش بمیرد و او دفعتاً خودش را با ناپدری‌اش رودررو ببیند. وقتی معلمت را در برابر مأمور اجرای دادگاه بخش، زبون ببینی، بیگانه‌سازی ایجاد شده است؛ تو از زمینه‌ای که معلم را بزرگ نشان می‌داده، به زمینه‌ای کشانده شده‌ای که کوچک نشانش می‌دهد. وقتی پس از مدتی رانندگی با یک اتومبیل آخرین مدل، با یک فورد T رانندگی کنی، اتومبیل برایت کاملا بیگانه می‌شود. غفلتاً متوجه می‌شوی که صدای احتراق را دوباره می‌شنوی: پس این موتور، یک موتور احتراقی است! تعجب می‌کنی از اینکه یک چنین وسیله‌ای، و اصولا هروسیله‌ای، ممکن است بدون کمک گرفتن از نیروی حیوانی، حرکت کند؛ به‌این ترتیب، اتومبیل را درک می‌کنیم، چون به‌آن به‌صورت چیزی بیگانه و جدید، به‌عنوان یکی از دستاورد‌های تکنولوژی، و در این حد به‌صورت چیزی غیرطبیعی نگاه کرده‌ایم. طبیعت،

که اتومبیل هم بدون شک یکی از متعلقات آن است، برایمان ناگهان دارای عنصری می‌شود غیرطبیعی، و این عنصر، از این به‌بعد، جزئی از اجزای جدائی‌ناپذیر طبیعت می‌شود.

کلمهٔ «واقعاً» هم می‌تواند گفته‌ها را بیگانه کند («او واقعاً در خانه نبود»؛ چیزی را شنیدیم اما باور نکردیم و وارسی‌اش کردیم؛ یا تصور اینکه او در خانه نباشد برایمان محال بود، ولی دیدیم که یک واقعیت است). کلمهٔ «در اصل» هم در همین حد به‌کار بیگانه‌سازی می‌آید («من در اصل موافق نیستم»). تعریفی که اسکیموها از اتومبیل بدست می‌دهند، اتومبیل را بیگانه می‌کند: «اتومبیل، هواپیمای بی‌بالی است که روی زمین می‌خزد».

در توضیحات بالا، خود بیگانه‌سازی هم از جهتی بیگانه شد: سعی کردیم عملی عادی و بسیار مکرر و متداول را، از این راه که روی جنبهٔ خاص آن تکیه کردیم، مفهوم کنیم. ولی این بیگانه‌سازی فقط درکسانی توانست اثر بگذارد که به‌راستی («واقعاً») فهمیدند که تأثیر بیگانه‌سازی، «نه» از هرتوضیحی، «بلکه» فقط از توضیحات خاصی حاصل می‌شود: بیگانه‌سازی «در اصل» یک عمل متداول است.

(۱۸) دربارهٔ نظرگاه عقلانی و عاطفی

طرد فن استغراق، منتج از طرد عواطف نیست و به‌طرد عواطف هم منجر نمی‌شود. یکی از وظایف نمایشنامه نویسی غیرارسطوئی اتفاقاً باید اثبات نادرستی این نظریهٔ زیبائی‌شناسی بازاری باشد که می‌گوید عواطف را تنها ازطریق استغراق می‌توان برانگیخت. با اینهمه، نمایشنامه نویسی غیرارسطوئی مکلف است عواطف مورد نظر خود را درمعرض انتقادی محتاطانه قرار بدهد.

پاره‌ای از تمایلات هنری، نظیر فعالیتهای تحریک آمیز فوتوریستها و دادائیستها، و نیز انجمادی که در دورهٔ فعالیت همین جنبشها در موسیقی پدید آمده است، نشانه‌هائی هستند از بحرانی که گریبانگیر عواطف شده است. نمایشنامه‌نویسی بعد از جنگ آلمان، در همان سالهای آخر جمهوری وایمار در جهتی بسیار عقلانی قدم برداشت. تأکیدهای غریب و مضحک فاشیسم برعواطف، و احیاناً ضعفی که تاحدی درجنبهٔ عقلانی زیبائی‌شناسی مارکسیستی پیش آمده بود، خود مرا درکارهایم وادار به‌تکیه بیشتری برجنبهٔ عقلانی

نمایشنامه‌ها کرد. با اینهمه، عقلانی‌ترین آثار من، یعنی **نمایشنامه‌های آموزشی**، به عاطفی‌ترین تأثیرها دست پیدا می‌کردند. نظر شخص مرا اگر بخواهید، انحطاط جنبهٔ عاطفی قسمت اعظم آثار هنری معاصر، معلول قطع رابطهٔ آنها با عقل، و احیای این جنبه در آنها، ناشی از تشدید تمایلات عقلانی آنهاست. این گفته فقط برای کسانی تعجب‌آور خواهد بود که تصور کاملا متعارفی از عواطف را در ذهن دارند.

عواطف، همواره دارای زمینهٔ اجتماعی مشخصی هستند، و شکلی که در هردوره بخود می‌گیرند، تاریخی و خاص و محدود و وابسته است. عواطف به‌هیچ وجه عمومیت بشری ندارند و هیچ وقت مستقل از زمان نیستند.

البته وقتی قصد ما تنها این باشد که ببینیم تأثیرهای عاطفی آثار هنری، مبتنی بر کدام منافع هستند، ارتباط دادن این یا آن عواطف با این یا آن منافع، چندان مشکل نیست. هرکسی می‌تواند در تابلوهای دلاکروا[۳۲] و در Bateau ivre رمبو[۳۳]، منافع استعماری امپراتوری دوم[۳۴] را منعکس ببیند، و مقایسهٔ Bateau ivre با بالاد «شرق و غرب» کیپلینگ[۳۵] فی‌المثل، دلایل قاطع‌تری برای اثبات تفاوتهای میان امپریالیسم فرانسوی قرن نوزدهم و امپریالیسم انگلیسی اوایل قرن بیستم را بدست می‌دهد. آنچه از این مشکلتر است، چنانکه متفکر مامی‌گوید، توضیح تأثیری است که این گونه آثار ادبی برما می‌گذارند.

ظاهراً عواطفی که با تحولات و پیشرفتهای اجتماعی همراه‌اند، تا مدت زیادی به‌عنوان عواطفی که با منافعی خاص مرتبط بوده‌اند، در ذهن آدمیان زنده می‌مانند، و برخلاف تصور رایج، سخت‌جانی آنها در آثار هنری از قرار معلوم از این هم بیشتر است، زیرا در جریان تحولات و پیشرفتهای بعدی، بدون تردید با منافعی متضاد برخورد پیدا کرده‌اند. هرپیشرفتی حکم مرگ پیشرفت قبل از خود را دارد، زیرا آن را پشت سر می‌گذارد، یعنی از روی آن

---

32. Delacroix

۳۳. «قایق مست»، منظومهٔ معروف آرتور رمبو — م.

۳۴. منظور امپراتوری دوم در تاریخ فرانسه است: ۱۸۷۰ — ۱۸۵۲ — م.

35. R. Kipling: East and West

می‌گذرد و پیش می‌رود. اما چون در عین حال از آن بهره هم می‌گیرد، پیشرفت قبلی به‌نحوی باز هم به‌عنوان یک پیشرفت در ذهن مردم باقی می‌ماند، همانطور که نتیجه‌های آن هم در زندگی واقعی محفوظ می‌ماند. چیزی که در این جا صورت می‌گیرد، یکی از جالب توجه‌ترین انواع تعمیم و تجرید است.

بنابراین، وقتی می‌بینیم که می‌توانیم در عواطف انسانهای دیگر، انسانهای ادوارگذشته، در عواطف طبقاتی دیگر و غیره، که در آثار هنری گذشته منعکس هستند، سهیم شویم، چاره‌ای جز قبول این مطلب نداریم که درمنافع آنها هم سهیم هستیم، و از اینجاست که نتیجه می‌گیریم که این منافع، عمومیت بشری دارند. مگر نه این است که این انسانهائی که مرده‌اند نمایندهٔ منافع طبقاتیی بوده‌اند که پیشرفت مورد بحث را باعث شده‌اند؟ اینکه فاشیسم درحال حاضر، در وسیع‌ترین ابعاد، عواطفی را برمی‌انگیزد که با منافع اکثریت افراد درگیر با آنها، ارتباطی ندارند مسأله‌ای است از مقوله‌ای دیگر.

(۱۹) آیا موضع انتقادی، موضعی غیر هنری است؟

بسیاری از مردم، بنا بر عادتی قدیمی، موضع انتقادی را موضعی بطور عمده منفی بشمار می‌آورند. موضع انتقادی برای بسیاری درست حکم همان عاملی را دارد که حد فاصل موضع علمی و موضع هنری است. در تصور این مردم نمی‌گنجد که اعتراض و فاصله گرفتن، ممکن است جزئی از لذت هنری باشد. البته در میان مردمی که از هنر متعارف لذت می‌برند، عدهٔ والامقام‌تری هم هستند که با موضعی انتقادی از این هنر لذّت می‌برند، اما انتقاد این منتقدان صرفاً متوجه هنرمندیهای نمایش است. و این از زمین تا آسمان فرق می‌کند با وقتی که قرار است خود جهان را با دیدی انتقادی و همراه با اعتراض و با حفظ فاصله مشاهده کنیم، نه نمایش هنرمندانهٔ این جهان را.

برای وارد کردن موضع انتقادی در قلمرو هنر، لازم است عنصر منفیی را که بدون تردید در این موضع موجود است، از زاویهٔ مثبت آن نشان بدهیم: باید بدانیم که این نوع انتقاد از جهان، انتقادی است فعال، معطوف به‌عمل و مثبت. انتقاد از جریان یک رودخانه یعنی اصلاح آن. و انتقاد از جامعه یعنی دگرگونی. دگرگونی چیزی نیست جز انتقادی که به‌حد نهائی خود رسیده و به‌مرحلهٔ اجرا درآمده است. پس، موضع انتقادی، عاملی است بارور، و چون

بارور است فی‌نفسه لذت‌آور هم خواهد بود. وقتی ما به‌پیروی از استعمال سادهٔ لفظ «هنر» در تداول عام، تسمیهٔ «هنر» را ناظر بر هرفعالیتی می‌دانیم که هدفش اصلاح زندگی انسانهاست، چه دلیلی دارد که هنر هم به‌نوبت خود، خود را به‌این نوع «هنر» نزدیک نکند؟ (۱۹۴۰)

۴۸ــ دیالکتیک و بیگانه‌سازی[۳۶]

۱

بیگانه‌سازی چون یک فهمیدن (فهمیدن ــ نفهمیدن ــ فهمیدن). نفی‌نفی.

۲

انباشتن نامفهومها تا به‌جائی که فهمیدن آغاز شود (تعویض ناگهانی کمیت و کیفیت).

۳

نمودن خاص در عام (رویداد به‌صورت یکتا و یگانه و در عین‌حال نوعی‌اش).

۴

عنصر تحول (انتقال احساسها به‌احساسهای قطب مخالف، نقد و استغراق در یک آن).

۵

تعارض (این انسان در این اوضاع، این عمل با این عواقب).

36. Dialektik und Verfremdung

۶

فهمیدن این از طریق آن (صحنه، که در ابتدا از حیث معنا مستقل است، در رابطه با صحنه‌های دیگر دارای معنای دیگری می‌شود).

۷

جهش (Saltus naturae) [۳۷] ، تحول داستانی، همراه با جهشهای گوناگون).

۸

وحدت متضادها (در آنچه واحد است در جستجوی تضاد بودن: مادر و پسر — در نمایشنامهٔ «مادر» —، که به‌ظاهر یک واحداند، ولی به‌خاطر دستمزد با یکدیگر مبارزه می‌کنند).

۹

فایدهٔ عملی دانش (وحدت نظریه و عمل).

۴۹ — فن یگانه‌سازی[۳۸]

تا اینجا، شخصی که بدون توسل به‌استغراق به‌نمایش در می‌آید، چندان فرقی با شخصی که در واقعیت، مثلا در خیابان یا اتاق می‌بینیم، ندارد. او را به‌عنوان یک شخص برای من بیننده نزدیکتر نیاورده‌اند. من او را باچشم یک همسایه می‌بینم نه با چشم خود او. من او نیستم، او شخص دیگری است. و من در داوری‌ام نسبت به‌این شخص دیگر، کم و بیش آزادم. و این

۳۷. «جهش طبیعت»، رجوع کنید به توضیح حاشیهٔ ۶۳ مقالهٔ ۴۳ — م.

38. Der V - Effekt

البته همان چیزی است که آرزویش را داشته‌ایم.

ولی حالا باید اعتراف کنیم که نحوهٔ بازیی که شرحش گذشت، مشکل قابل اجراست. اگر بخواهیم نمایش را فقط به‌طرزی که تا اینجا توصیف شد برگزار کنیم، یعنی فقط با حذف تعدادی از عناصر تئاتر قدیم، بازیگر نخواهد توانست نقش را درک کند. رابطه‌اش با نقش زیاده از حد علی‌السویه خواهد بود، نه هیجانی در بین خواهد بود و نه علاقه‌ای. زیرا او مرد یا زن بیگانه‌ای را به‌ما نشان داده است که از فلان شخصی که در خیابان می‌بینیم، برایمان آشناتر نیست. برای آنکه هیجان مورد نظر به‌میان بیاید، بازیگر باید علاوه براین یک قدم دیگر هم بردارد. باید نقش را از فلان شخصی که در خیابان می‌بینیم بیگانه‌تر کند. ما این کار را استفاده از فن بیگانه‌سازی نامیدیم.

در این عمل، عمق یا سر خاصی نباید جست. کاری که بازیگر در اینجا باید انجام بدهد، همانی است که هر شخص دیگری انجام می‌دهد وقتی که می‌خواهد چیزی را به‌قصد تسلط‌پذیر کردن آن، توصیف کند. آنچه در اینجا مطرح است، متمرکز کردن ذهن بیننده است در موضوع مورد توصیف، آن هم برای جالب کردن این موضوع. این روش را اهل علم مدتهاست که بکار می‌بندند، مثلا وقتی که می‌خواهند پدیده‌هائی (نظیر نوسانهای پاندول، حرکت اتمها، سوخت‌وساز در تک‌یاخته‌های موجود در یک قطرهٔ آب) را مورد مشاهده قرار بدهند یا به‌مشاهده بگذارند. آنها برای درک شیء خود، چنان موضعی به‌خود می‌گیرند انگار که درکش نمی‌کنند. برای کشف قوانین آن، پیش‌آمدها را در تضاد با تصورات متعارف خود قرار می‌دهند و از این راه به‌جنبه‌های خاص و چشمگیر پدیدهٔ مورد مطالعه‌شان دست پیدا می‌کنند. با این روش، چیزهائی که بدیهی می‌نموده‌اند، غیر بدیهی می‌شوند، البته فقط به‌این قصد که در مرحلهٔ بعد واقعاً مفهوم بشوند.

۵۰ــ بیگانه‌سازی در تئاتر قدیم[۳۹]

درتئاتر قدیم، بیگانه‌سازی بطور عمده وقتی پیش می‌آید که به‌اصطلاح «اشتباه»ی رخ بدهد. زیبائی‌شناسی ما کافی است که لغت «فن» (افه)[۴۰] را بر زبان براند تا چندشش بشود. این زیبائی‌شناسی البته با «فن»های اصیل هم سروکار دارد ولی اینها از زمین تا آسمان فرق می‌کنند با فن بیگانه‌سازی. یکی از بیگانه‌سازیها (ی البته بدوی) را در تئاتر قدیم در نمایشنامه‌ای از ویکتورهوگو می‌بینیم که مردی از دیوار خانه‌ای به‌داخل باغی می‌پرد، سر صحبت را با باغبان پیرخانه باز می‌کند، متوجه می‌شود که همه در انتظار ورود شاه هستند که محبوب همه است و همه هم او را می‌شناسند و به باغبان می‌گوید: «من شاه هستم». چیزی که در این «فن»، و اصولا در هر «فن» غیراصیل و پیش پاافتاده و پست، دل را می‌زند، از روی قصد بودن آنست. و اتفاقاً همین از روی قصد بودن، یکی از عناصر شاخص بیگانه‌سازی واقعی است. عمل قاشق به‌قاشق خوراندن واقعهٔ نمایشنامه، به‌محض اینکه فن بیگانه‌سازی ظاهر می‌شود و به‌اصطلاح «افسون می‌شکند»، دیگر به‌طور ناهشیار و سیال و خودبخود صورت نمی‌گیرد— پس یعنی طرف ناشی است! قصد از نمایش، با وقاحت تمام از میان واقعه سر درآورده است—و اگر شکل بدوی‌اش را بگیریم: سکندری خورده و بیرون افتاده است. اما مسأله این است که وقتی در این قاشق به‌قاشق خوراندن، که قرار است عملی سیال بنظر برسد، وقفه‌ای می‌افتد، ساختگی بودن واقعه چشم را می‌گیرد، و آن وقت است که بلافاصله فریادهای اعتراض بلند می‌شود: من همین الآن مطلب دستگیرم شده بود، حالا می‌خواهید بگوئید که دستگیرم نشده است؟ پس یک جائی ازکار ارائهٔ واقعه باید غلط باشد، و همانطورکه گفتم، اگر شکل بدوی‌اش را در نظر داشته باشیم شکی نیست که یک جائی ازکار ارائهٔ واقعه غلط است— نه فقط یک جائی از طرز تماشای آن. باید بدانیم که نحوهٔ قدیمی تماشاکردن، خود به‌تنهائی یک هنر است؛ و نحوهٔ جدید تماشاکردن هم البته همینطور. وقتی کلاه‌گیس شاه لیر

39. Der V-Effekt auf dem alten Theater

40. Effekt

درحین نمایش کج می‌شود، متوجه می‌شویم که نه لیر، بلکه فلان هنرپیشه‌ای که اسمش مثلا مایر[۴۱] است دارد می‌میرد، که البته او هم در واقع نمی‌میرد. قصد این هنرپیشه در فریب دادن ما، بر ملا شده است، و ما هم طبعاً عصبانی می‌شویم، آن هم نه به‌این علت که قصد داشته ما را فریب بدهد، بلکه به‌این علت که نتوانسته. اینجاست که می‌بینیم انگار فقط دارد نظرش را راجع به‌لیر برای ما می‌گوید، که این هم برایمان کافی نیست. نظر او شاید واقعاً هم برایمان کافی نباشد. نظر هر کس و ناکسی که نمی‌تواند برایمان ارزش داشته باشد. شاید هم این هنرپیشهٔ بدبخت اصولا نتواند لیر را طور دیگری به‌تصور بیاورد. بنابراین، کج شدن کلاه‌گیس لیر، در مفهوم جدیدی که ما از فن بیگانه‌سازی داریم، نتوانسته است کمکی به‌ما بکند. می‌بینیم قادر نیستیم لیر را درک کنیم چون نحوهٔ دیگر وجود او را به‌ما نشان نداده‌اند. نظر این یا آن هنرپیشه، اگر به‌طرزی ارائه نشود که بتواند با یک نظر دیگر برخورد پیدا کند، به‌چه دردمان می‌خورد؟ وقتی که لیر دخترهایش را نفرین می‌کند چه فایده‌ای برایمان دارد؟ مگر این امکان را هم به‌ما نشان داده‌اند که نتواند آنها را نفرین کند؟ ما نمی‌خواهیم فقط مستدل بودن نفرین او را ببینیم، بلکه می‌خواهیم بی‌دلیل بودن آن را هم به‌ما نشان بدهند.

۵۱ــ [یادداشتهائی دربارهٔ بیگانه‌سازی][۴۲]

فایدهٔ بیگانه‌سازی را، که روشی است برای توصیف رویدادها به‌عنوان رویدادهائی بیگانه، این چنین هم می‌توان تلقی کرد: بازیگرانی که برای فیلسوفان بازی می‌کنند، می‌خواهند برای بینندگان خود، رویدادهائی را که میان انسانها واقع می‌شوند، و نیز رفتار انسانها نسبت به‌یکدیگر را، غریب نشان بدهند. می‌خواهند به‌آنها بقبولانند که این رویدادها غریب هستند، و اگر قبول نکردند، آن وقت وضعی پیش می‌آید که بازیگر حتماً باید کاری کند

41. Meyer 42. Notizen über V - Effekte

که بیننده به‌غرابت رویدادها پی‌ببرد.

جویس، در رمان «یولیسیز» از بیگانه‌سازی استفاده می‌کند. او، هم نحوهٔ ارائهٔ رویدادها را بیگانه می‌کند (به‌طور عمده با تعویضهای سریع و مکرر)، و هم خود رویدادها را.

گنجاندن فیلم مستند در نمایش هم موجب بیگانه‌سازی می‌شود. رویدادهای صحنه، از این راه که رویدادهای کلی‌تری در کنار آنها روی پرده به‌نمایش درمی‌آیند، بیگانه می‌شوند.

در نقاشی، وقتی گودی یک ظرف، زیاده از حد مؤکد شود (سزان)، بیگانه‌سازی بکار رفته است.

دادائیسم و سوررئالیسم، بیگانه‌سازی را به‌حد افراط بکار می‌گیرند. در اینجا اشیا از حالت بیگانگی باز نمی‌گردند.

بیگانه‌سازی کلاسیک، درک بهتری را امکان‌پذیر می‌کند.

وقتی که مومزن[۴۳] در اثر خود «تاریخ روم» (وفویشتوانگر[۴۴] در رمانهای تاریخی خود)، به‌جای پرتور[۴۵]، «دادستان» و به‌جای لگاتوس[۴۶]، «ژنرال» می‌گذارد، بیگانه‌سازی بکار برده است. او پرتور را، که به‌این ترتیب از محیط روم قدیم بیرون آورده می‌شود، به‌ما نزدیکتر می‌کند و دادستان را، که در محیط روم قدیم گذاشته می‌شود، برایمان بیگانه می‌کند. ولی اینجا نقد هم به‌میان می‌آید. پرتور، دادستان نبود، همانطورکه دادستان پرتور نیست. کار مومزن (وفویشتوانگر)، مادام که تفاوت میان جنبه‌های خاص پرتور و دادستان را روشن نکرده‌اند، یعنی مادام که به‌بیگانه‌سازی فرصت عرض اندام نداده‌اند، کامل نیست.

---

۴۳. Theodor Mommsen، مورخ آلمانی، ۱۹۰۳ — ۱۸۱۷ — م.

۴۴. Lion Feuchtwanger ، نویسندهٔ آلمانی، ۱۹۵۸ — ۱۸۸۴، که در نوشتن نمایشنامه‌های «زندگی ادوارد دوم» و «خوابنماهای سیمون ماشار» با برشت همکاری داشته است — م.

۴۵. Prätor ، عالی‌ترین مقام قضائی در روم قدیم — م.

۴۶. Legatus ، یکی از مقامهای عالی نظامی در روم قدیم — م.

هلند از نظرگاه گوته (در نمایشنامهٔ «اگمنت»[۴۷]). در اینجا، هلند — این نقطه از کره زمین، این رفت و آمد در میدانهای شهرها، این مذاکراتی که در اتاقهای مشخص (هلندی) صورت می‌گیرند، این لباسهای هلندی —، موقعیتی از موقعیتهای تاریخ (هلند) است. کشوری معین در زمانی معین، در این اثر هنری شرکت می‌کند، در آن «پیش می‌آید».

شاید از مطالعهٔ زندگی گوته بتوان فهمید که او قصد داشته محسوساتی شخصی را، عواطف و تجربه‌ها و برداشتهائی را صورت ببندد؛ آن وقت در تاریخ هلند به‌مضمونی، یعنی به‌ترکیبهائی از سرگذشت انسانها برخورده است که برای عینی کردن هیجانات ذهنی او مناسب بوده‌اند، به‌ترکیبهائی که در تاریخ هلند پیش آمده‌اند.

هلند در اینجا یک عملکرد تمثیلی پیدا می‌کند.

صورتبندی هلند توسط گوته، از نظر زمانی که نگاه کنیم، چیزی است بین صورتبندی بوهمیا (در کنار دریا) در تمثیل شکسپیر[۴۸]، و صورتبندی زمینهٔ واقعه در تمثیلهای غیر ارسطوئی بعد، مثلا صورتبندی هند در نمایشنامهٔ «آدم‌آدم است». اینجا هند فقط یک کشور بیگانه است، همین و بس.

وقتی وقایع را به‌صورت یک جریان رودخانه‌وار، به‌صورت تسلسلی از گفتگوها و حرکتها و عکس‌العملها نمایش می‌دهیم، آنها را مبهم و لغزنده کرده‌ایم، چرا که همراه این جریان، جریانی از حالات عاطفی و برداشتهای احساسی هم ارائه داده‌ایم که وارسی آن را ناممکن می‌کند.

از آنجا که رود (چیزی که از هر حیث مشخصات یک فرایند را دارد) یک واقعیت است، می‌توان آن را به‌نمایش گذاشت. ولی لازم است خود آن هم به‌عنوان یک کل، که همان رود باشد، بیگانه شود، باید ویژگیهای آن به‌عنوان یک رود، یعنی به‌عنوان چیزی سیال که جزئیاتش نامشخص است (و البته رد پا هم از خود برجای می‌گذارد)، نمایش داده شود.

وقتی تئاتر طبیعی‌گرای بورژوائی، که جنبشی مترقی بود، ارواح را از

---

47. Egmont

۴۸. منظور نمایشنامهٔ «قصهٔ زمستان» (The Winter's Tale) است — م.

قلمرو نمایش طرد کرد، بیگانه‌سازی را هم از مجموعهٔ وسایل هنری به‌کنار گذاشت. این است که امروزه بیگانه‌سازی را فقط در نمایش هنرپیشه‌های ناشی می‌بینیم. اینها قیافه‌های عجیب و غریب بخود می‌گیرند و چنان می‌کنند انگارکه نیروئی مافوق زمینی در درونشان می‌جوشد. وقتی یکی از این هنرپیشه‌ها واقعه‌ای را بیگانه می‌کند تا بیننده‌ها را به‌تحسین یا دست‌کم به‌تعجب وادارد، در اصطلاح تئاتر می‌گویند دارد «حقه سوار می‌کند». پیش پا افتاده‌ترین وسیلهٔ بیگانه‌سازی، طمطراق[۴۹] است. بیگانه‌سازی بطور عمده درکمدی، بخصوص درکمدی عامیانه بکار می‌رود. وقتی شوهری دیروقت به‌اتاق خواب وارد می‌شود و زن او، که هنوز بیدار است، به‌پاورچینهای اوگوش می‌دهد، عمل شوهر بیگانه شده است، و تماشاگران از این بیگانه‌سازی کیف می‌کنند. در آن مرحله‌هائی از تحول که حکم بازگشت به‌گذشته را دارند، مثلا در نمایشنامه‌های رازورانهٔ[۵۰] مترلینگ و ستریندبرگ، بیگانه‌سازیهای قدیم دو باره بروز می‌کنند. قصد به‌اصطلاح این است که جنبهٔ غیر قابل توضیح اشیا و تسلط ناپذیر بودن آنها نشان داده شود. این کوششها فقط یک قدم با مسخرگی فاصله دارند[۵۱].

همهٔ آنچه در مسیر نمایش قرار می‌گیرد، یعنی اینکه اشخاصی در برابر دیگران روی صحنه ظاهر می‌شوند تا چیزی را به‌آنان نشان بدهند، و اینکه این چیز از قبل تمرین شده است، واقعاً اتفاق نمی‌افتد بلکه فقط یک تکرار است، و اینکه احساسهای نشان داده شده متعلق به‌اشخاص دیگری هستند، و اینکه رویدادهائی به‌نمایش در می‌آیند که قبلا دستچین شده‌اند و بنابراین قبلا راجع به‌آنها تأمل یا حتی قضاوت شده است — تمام اینها باید مقام طبیعی خودشان را حفظ کنند و بطور علنی مقابل تماشاگران قرار بگیرند تا آن زمینی بودن و عینیتی که تماشاگر را به‌تفکر وا می‌دارد به‌میان بیاید.

---

49. Pathos 50. mystisch

۵۱. در نقاشی، سوررئالیسم سعی دارد اشیا را رازورانه و اسرارآمیز کند. آنها را از وابستگیهای متعارف، از عرف، خارج می‌کند. درمونتاژ و نقل قول هم بیگانه‌سازی هست — برشت.

تأکید بر تضاد موجود میان هنرپیشه و نقش، که به‌خودی‌خود در هر نمایشی هست، عمده‌ترین موضعی است که کاربرد فن بیگانه‌سازی را تسهیل می‌کند. ولی خود این تضاد به‌تنهائی، در عین حال کلی‌ترین و ضعیف‌ترین و نامشخص‌ترین روش بیگانه کردن نقش است.

در تابلوی گرونه‌والد[۵۲] در محراب ایزن‌هایم[۵۳]، وجود شخص نویسندهٔ انجیل در تصویر، عمل تصلیب را بیگانه می‌کند.

در مورد بیننده، به‌جای آنکه تصور کنیم شخصی برحسب تصادف در تئاترحاضر شده است، باید این امکان را هم بدهیم که شخصی درتئاتر نشسته است با مشکلی که به‌رویداد نمایش ارتباط پیدا می‌کند، یا با مشکلی که خود او آن را به‌رویداد نمایش ربط می‌دهد. یک اعتصابی فی‌المثل، به‌گفته‌های زنی که روی صحنه از فعالیتهای شوهرش در اعتصاب صحبت می‌کند، طور دیگری گوش می‌دهد تا کسی که از روی تصادف برای تماشای فلان نمایشنامه آمده است. این تماشاگر، وضع کلی واقعه را مدام در برابر چشم خواهد داشت، به‌نحوی که گفته‌های آن زن، در شمار گفته‌های متعددی در خواهند آمد که، اینجا و آنجا، ولی در آن واحد به‌زبان می‌آیند. او مسیر کلی واقعه را هم در برابر چشم خواهد داشت، به‌نحوی که گفته‌های آن زن، از نظر زمانی هم عینیت پیدا خواهند کرد، عینیت زمان بلافصل حال را. او گفته‌های آن زن را در همان لحظاتی هم که به‌زبان می‌آیند، طور دیگری خواهد شنید، مثلا طوری که دو هفته بعد به‌زبان خواهند آمد، و گفته‌های زنهای دیگری را هم در همان آن خواهد شنید، و به‌نحوی دیگر.

این است که هنرپیشه باید چنان بازی کند انگار که آن زن تا پایان عصر مورد نظر زنده بوده است و حالا، از حافظهٔ خود، از علم خود نسبت به‌وقایع بعدی، از میان تمام گفته‌های گذشته فقط آن گفته‌هائی را به زبان می‌آورد که برای این زمان حال مهم می‌نمایند (زیرا مهم فقط آن چیزی است که مهم شده است). و باید در عین حال چنان بازی کند انگار که زن دیگری

---

۵۲. منظور تابلوی «تصلیب»، مهم‌ترین اثر نقاش آلمانی قرن شانزدهم، ماتیاس گرونه‌والد (M. Grünewald) است — م.

53. Isenheimer Altar

دربارهٔ این زن گزارش می‌دهد.

از بازی کودکانی که از بزرگسالان تقلید می‌کنند، نه تنها راجع به کودکان، بلکه راجع به‌بزرگسالان هم می‌توان اطلاعاتی بدست آورد. تصویر بزرگسالان وقتی نمایان می‌شود که کودکان تظاهر به‌بزرگ‌بودن می‌کنند و برای تقلید رفتار بزرگسالان زحمت خاصی می‌کشند.

از این گفته نباید این نتیجه را بگیرید که بنابراین همهٔ اینها فقط **برداشتی** از یک شیء هستند و نه خود آن، نباید مثل یک ماتریالیست عصبانی بشوید و بخواهید که اشیا را به‌صورت ملموس و محسوسشان ببینید. واقعیت این است که درتئاتر چیزی جز برداشت در میان نیست، و ملموس و محسوس شدن برداشتها فقط ناشی از این است که به‌نمایش در می‌آیند. هنرپیشهٔ بزرگسال هم در واقع آن نقشی که به‌نمایش در می‌آید نیست، او هم فقط تظاهر می‌کند که فلان نقش است.

درنمایشهائی هم که درجبهه های جنگ به‌توسط سربازان و برای سربازان برگزار می‌شد، وقتی سربازی نقش یک زن را بازی می‌کرد، همین نوع از بیگانه‌سازی به‌میان می‌آمد. شکی نیست که هر بیننده‌ای به‌جنبهٔ کمیک این نمایشها واقف بود. با اینهمه، وقتی بازیگری زیرپوشش را نشان می‌داد، در بیننده‌ها حتی احساسهای جنسی هم برانگیخته می‌شد. و یک واقعیت دیگر: از طریق بازی این بازیگرها، بیننده اطلاع بیشتری راجع به‌ماهیت زنها کسب می‌کرد، چون آنها، از آنجا که مرد بودند، اطلاعشان راجع به‌زنها بیشتر از اطلاع زنها از خودشان بود. در این بازیها، زن به‌عنوان موجودی قابل درک به‌نمایش درمی‌آمد.

وقتی که هنرمند چینی در پانتومیم (مثلا وقتی که عمل سوارکاری را نشان می‌دهد)، اندامهایش را مشاهده می‌کند و با نگاه دنبالشان می‌کند، نه‌فقط مراقب است که حرکت آنها درست باشد، بلکه در نگاهش نوعی تعجب هم هست؛ انگار دارد چیزی را کشف می‌کند، انگار دارد کشف می‌کند که اندامهایش چه حالتی پیدا کرده‌اند، و حیرت حاصل از این کشف را هم علناً نشان می‌دهد. به‌این ترتیب، بیننده هنرمند چینی را به‌عنوان شخصی می‌بیند

که پاک مسحور یک بازی شیطانی است. پس، هنرمند چینی عمل سوارکاری را بیگانه می‌کند، البته نه به‌این قصد که مفهومش کند، به‌هیچ وجه.

ملاقات دو نفر با هم، رفتار با یک دشمن، دیدار عشاق، توافقهای تجاری و غیره را، به‌این شکل می‌توانیم بیگانه کنیم که آنها را به‌عنوان رسم و عادت نمایش بدهیم. — تقاضای یک شخص تحت تعقیب را برای پذیرفته‌شدن در یک خانه، به‌این شکل می‌توانیم بیگانه کنیم که آن را به‌عنوان یک صحنهٔ مشهور، به‌عنوان رویدادی که همهٔ مردم به‌سبب معلومات تاریخی خود با آن آشنا هستند نمایش بدهیم، حتی جزئیات آن را. این تقاضا را به‌این شکل هم می‌توانیم بیگانه کنیم که آن را چون رفتاری نشان بدهیم که در موارد مشابه مرسوم است. رویداد یگانه و خاصی که به‌این نحو به‌نمایش درمی‌آید— و ضمناً این یگانه بودن و خاص بودن را از طریق تأکیدی که برشاخصهای ویژهٔ آن می‌شود از هر جهت حفظ می‌کند—، ظاهری غریب بخود می‌گیرد چرا که رفتار مورد بحث، رفتاری عام بنظر می‌آید، رفتاری که مبدل به‌یک رسم شده است. تنها همین سؤال که آیا این رفتار یا کدام جنبهٔ آن می‌توانسته مبدل به‌یک رسم شود رویداد را بیگانه می‌کند.

از زاویهٔ عملی نمایش بگوییم: رفتار مورد نظر را باید با توجه به‌آن پیش‌آمدهائی بررسی کرد که ممکن است برای یک مورخ یا یک شارح عادات و رسوم، جالب باشند. باید از زبان این محققان، در ابتدا یک رشته عنوان نوشت و بعد صحنهٔ مورد بحث را به خاطر تشریح این عنوانها بازی کرد.

نمایش یک رویداد در صورتی به‌کار اهل عمل می‌آید که اظهار نظرهائی را ممکن کند در بارهٔ آنچه احتمالاً رخ خواهد داد و نه‌پیشگوئیهائی را در بارهٔ آنچه که حتمی است.

بیگانه‌سازی را نباید چیز سرد و غریب و بی‌روحی دانست. نقشی را بیگانه کردن، نه به‌این معنی است که دیگر دوست داشتنی نخواهد بود، و رویدادی را بیگانه کردن، نه به‌این معنی است که دیگر دل را خواهد زد.

۵۲ــ بیگانه‌سازی در عمل[۵۴]

۱ بیگانه کردن ژستها

یکی از روشهای ساده برای آنکه هنرپیشه بتواند حرکات بدن را بیگانه کند، جدا کردن آنهاست از حرکات چهره. برای این کار کافی است که بازیگر صورتکی بگذارد و بازی خود را در آئینه تماشا کند. با این وسیله، به‌آسانی به‌منتخبی از حرکات بدن دست پیدا می‌کند که فی‌نفسه غنی هستند. و تنها همین امر که این حرکات، حرکاتی منتخب هستند موجب بیگانه‌سازی می‌شود. هنرپیشه باید بعداً مقداری از همان موضعی را که در برابر آئینه به‌خود گرفته است در بازی وارد کند.

۲ بیگانه کردن نحوهٔ بیان

در تمرین با صورتک، بازیگر نحوهٔ بیان را هم بیگانه می‌کند. می‌بیند که ناچار است در اینجا هم به‌مجموعه‌ای از لحنهای مختلف دست پیدا کند. به‌این ترتیب، بازیگر کار خود را در برگرداندن آنچه طبیعی است به‌آنچه تصنعی است آسان می‌کند، و این برگردان را مطابق با معنای گفته صورت می‌دهد.

۳ تصنیع و طبیعی نمائی

در جریان این انتخاب، طبیعی‌نمائی ژستها و لحنها نباید از دست برود. منظور ما از این روش، تصنیع نیست. در تصنیع، حرکت و لحن «به‌معنای» فلان «چیز» است (مثلا ترس، غرور، ترحم و غیره). ژستی که از چنین تصنیعی حاصل می‌شود، یکپارچگی رودخانه‌وار عکس‌العملها و عملهای اشخاص را به یک رشته نماد (سمبل) بی‌روح تبدیل می‌کند. این است که خطی بوجود می‌آید با علامتهائی یکسره انتزاعی، و نمایش رفتار انسانها جدول‌وار و ناملموس می‌شود. وقتی که وایگل در نمایشنامهٔ «تفنگهای خانم کارار»، **نان پختن** را

54. Hervorbringen das V-Effekts

نشان می‌دهد، این، **نان پختن** خانم کارار است در شب کشته شدن پسرش، یعنی چیزی است کاملا مشخص و مطلقاً غیر قابل انتقال. در این عمل، چیزهای زیادی دست‌به‌دست هم داده‌اند؛ پختن آخرین نان، اعتراض به‌انجام کاری دیگر—فرض کنیم به‌مبارزه—؛ و این **نان پختن**، در عین حال حکم ساعتی را دارد که طول مدت جریان رویداد را نشان می‌دهد: حرکت این ساعت، همان وقتی را می‌برد که برای یک **نان پختن** کافی است.

۵۳— تئاتر داستانی، بیگانه‌سازی[۵۵]

ما در پی شیوه‌ای از بازیگری بودیم که بتواند آنچه را که معمول است چشمگیر و آنچه را که عادی است شگفت‌آور کند. آنچه عام بود می‌بایست بیگانه بنماید، و بسیاری از آنچه طبیعی می‌نمود می‌بایست چون چیزی ساختگی نمایان شود. زیرا ما می‌دانستیم که با بیگانه کردن رویدادها، فقط آن خودمانی‌بودنی را از آنها می‌گیریم که مانع قضاوت آزادانه و پاک‌لوحانه نسبت به‌آنها بود. فرض کنیم رویدادی که می‌بایست به‌نمایش در آید، این بوده باشد: خانواده‌ای خرده بورژوا دخترش را به‌دنبال گرفتن شغل می‌فرستد. این رویداد برای تماشاگران زمان ما رویدادی آشناست. چیزی است طبیعی و روزمره. مدام اتفاق می‌افتد و تعجبی برای کسی ندارد. برای آنکه به‌عنوان واقعه‌ای دیده شود که از نظر اجتماعی مهم و قابل بحث است— همچنانکه هست—، باید آن را از طریق نمایش برای بیننده بیگانه کرد. فقط در صورت بیگانه شدن آن است که معلوم خواهد شد در این جا انسان جوانی را مانند یک کالای آماده به‌بازار می‌فرستند، با یک سطل شیر و یک تکه پارچه. پرورشی که او تا امروز دیده، شکل تازه‌ای بخود می‌گیرد. می‌بینیم او را برای بازار آماده می‌کرده‌اند. ولی خوب یا بد؟ خواهیم دید. این دختر همین دیروز اجازه نداشت تنها قدم به‌خیابان بگذارد، اما امروز او را به‌خانه‌ای غریب می‌فرستند با اتاقی

55. Episches Theater, Entfremdung

که چفت و قفل ندارد. و از او توقع هم دارند که برای خانواده‌اش پول بفرستد. از جملهٔ عناصر آن نحوهٔ نمایشی که این رویداد را حکایت می‌کند، یکی این است که هنرپیشه‌ها طوری صحبت کنند انگار چیزی را که می‌شنوند باور نمی‌کنند: مگر نمی‌شود این جمله‌های رایج و روزمره و بسیار مکرر را که با جمله‌های رایج و روزمره و بسیار مکرر دیگر تا این حد در تعارض‌اند، طور دیگری بر زبان راند؟ نمایشی که منظور نظر ماست، نمایشی است که نسبت به‌آنچه میان انسانها روی می‌دهد، دیدی انتقادی دارد و انتقاد نسبت به‌این رویدادها را هم ممکن می‌کند. و در این نمایش، هنر در این است که بتوانی انسانهای زنده را، به‌رغم این دید انتقادی، تمام و کمال به‌صورت انسانهائی زنده نمایش بدهی. این کار البته مشکل خواهد بود اگر موضع انتقادی بازیگر و انتقاد او، مطعوف به‌تغییر ناپذیری موضوع مورد نمایش باشد. ولی بازیگر تئاتر داستانی، برخلاف هنرپیشگان طبیعی‌گرا یا هنرپیشگانی که عمل تصنیع را به‌شیوهٔ قدیم بکار می‌گیرند، انسانها را طبایعی تغییر ناپذیر تلقی نمی‌کند، بلکه به‌آنان چون موجوداتی از هر جهت تغییرپذیر، و به‌آنانکه تغییر ناپذیرند چون موجوداتی از میان برداشتنی نگاه می‌کند. او می‌داند که این انسانها، از یک فرایند اجتماعی و تاریخی متأثراند.

۵۴— [جادو و خرافه][۵۶]

مادر اینجا در مؤسساتی شاغل (و به‌آنها وابسته) هستیم که در نهائی‌ترین حد زوال ایستاده‌اند ولی در عین حال می‌توانند به‌این وضع خود ظاهری پر رونق ببخشند زیرا تمامی آنچه پیرامون آنهاست فاسد است. در این مؤسسات، زیبائی‌شناسیی داریم پر از خرافه؛ فنی داریم که سرچشمه‌اش جادو و جایش در موزه است؛ هنری داریم که در ملاء عام و با وقاحت تام، فهم را به‌حریم خود راه نمی‌دهد. هیچ یک از اینها با وضعی که دارند بکار ما نمی‌آیند

56. Magie und Aberglaube

ولی ما به‌چیز دیگری هم دسترسی نداریم. برای آنکه بتوانیم با استفاده از هنرمندان این مؤسسات به‌هدف خود برسیم، چاره‌ای نداریم جز آنکه با خود دشمنشان کنیم. چه مشکل است طرد حماقتهائی که به‌زیان ماست، ولی چه مشکلتر است طرد حماقتهائی که وسیلهٔ موفقیت ماست! هدف ما توسعه و نشر عقل است، اما وسیلهٔ ما برای رسیدن به‌این هدف، کسانی هستند که به جنون خود مباهات می‌کنند و با صرف مشقت و قریحه، فنونی خاص خود را بوجود آورده‌اند تا مردمی دیوانه بشمار بیایند. زیرا وقتی به‌خودت تلقین می‌کنی کس دیگری جز آنکه هستی،هستی، و سعی داری این را به‌دیگران هم القا کنی، این جز جنون چیزی نیست. و درست همین کار را این مردم می‌کنند، و هرچه در این جنون بیشتر توفیق بدست می‌آورند، درآمدشان بیشتر می‌شود، و همانطور که گفتم، نه تنها درآمد مالی‌شان، بلکه حرمتشان هم بیشتر می‌شود. هنرپیشه‌ای که به‌زعم بسیاری از مردم، بزرگترین هنرپیشهٔ آلمانی معاصر است، وقتی در نمایشنامه‌ای نقش شاه را بازی می‌کرد، حتی با کارگران پشت صحنه هم رفتار آمرانهٔ یک شاه را داشت، و این رفتار را حتی در قبال پیشخدمتهای مهمانخانه هم در او می‌دیدی، و وقتی این را برای کسی تعریف می‌کردی، عظمت این هنرپیشه در نظرش دو چندان می‌شد. هنرپیشه‌هائی از این قماش، برای آنکه قابلیت خود را—و نه فکر کنید محدودیت این قابلیت را، بلکه بی‌حد و حصر بودن آن را— ثابت کنند، در ملاء عام مدعی می‌شوند که وقتی روی صحنه هستند نمی‌دانند چه می‌کنند. اینها با مهارت یک میمون تمام عیار، از انسانها تقلید می‌کنند، و مادام که در این تقلید خود را انسان می‌دانند شکی نیست که باید میمون به‌حسابشان آورد، نه چیزی جز آن. جالب توجه این است که مردم، از یک طرف به هنرپیشه‌ها حرمت می‌گذارند و از طرف دیگر آن آدم ساده‌ای را که تحت تأثیر بازی آنها یقهٔ بازیگر نقش یک انسان بدطینت را می‌گیرد و کتکش می‌زند، تحقیر می‌کنند، چون او را آدمی می‌دانند ساده‌لوح و بدوی! وقتی بیننده‌ای از میان جمعیت فریاد می‌زند که هنرپیشه باید مواظب باشد چون یک قاتل پشت سرش ایستاده است، مردم نه به‌هنرپیشه، بلکه به‌این بیننده می‌خندند و از تالار بیرونش می‌کنند، زیرا فراموش کرده که در تئاتر است. ولی مگر هنرپیشهٔ ما درست همین را نمی‌خواسته است؟ در تئاترهای ما، همه علایق اجتماعی

را، حتی موجه‌ترین و طبیعی‌ترینشان را به‌خاطر هنر در لطفه خفه می‌کنند. هنرپیشه، گروههای مختلف جمع تماشاگران را، که علایق اجتماعی کاملا متضادی دارند، در لذت هنری با یکدیگر شریک می‌کند و به‌این ترتیب، آن گروههائی را که با وقایع مهم روی صحنه وجه مشترکی ندارند وادار می‌کند که این وقایع را چون وقایعی درست احساس کنند، بر آنها صحه بگذارند و از این راه از علایق موجه خود چشم بپوشند. با اینهمه، وقتی هنرپیشه‌ای موفق می‌شود با مردی که تمام علایق و منافعش نا دیده گرفته شده است و در نتیجه باید دشمن خونی‌اش به‌حساب بیاید، چون یک برادر رفتار کند، از طرف مردم به‌دریافت عنوان بر افتخار قهرمان اخلاق نائل می‌شود.

۵۵— Non verbis, sed gestibus [۵۷]

از کلام[۵۸] هم می‌توان **فاصله** گرفت. برای نمایشنامه‌نویس این امکان هست که از طریق زبان ادبی، نسبت به‌زبان عادی فاصله ایجاد کند. زبان منظوم، لغتها را نا آشنا می‌کند. این است که بازیگر هرگز نباید زبان منظوم را چون نثری عادی بیان کند، قالب زبان را محو کند، فاصله را از میان بردارد. از این گذشته، او از زبان منثور هم می‌تواند به کمک نحوهٔ بیان خود فاصله بگیرد. این را ما اصطلاحاً «نقل قول» نامیده‌ایم. (قولی نقل می‌شود که از خود شخص نیست، یعنی در لحظهٔ گفتن گفته نشده است.) کار بازیگر این است که قولی را از زبان نقش خود نقل کند. فاصله را به‌این شکل هم می‌توان ایجاد کرد که بازیگر، تفریحی را که بیان گفته‌ها برایش دارد نشان بدهد، یا گفته‌ها را در یک قالب زبانی راحت که ضرباهنگ دلخواه خود او را دارد، بریزد.

(همیشه هم نباید از کلام فاصله گرفت.)

---

۵۷. «نه با کلام، بل با حرکت» — م.

58. Wort

۵۶ــ [برگردان صرف][۵۹]

طبق دستورهای **تئاترداستانی**، هنرپیشه نباید چنان بازی کند که نمایش فلان عمل نادرست از جانب او، بلافاصله در بیننده میل به‌رفع آن را برانگیزد. بازی او باید صورت برگردان صرف را حفظ کند و معلوم باشد که یک برگردان صرف است با متن و مسیری مشخص؛ نمایشی است از نوع رفتار یک شاهد یا یک کارشناس که هیچ موردی از موارد لازم برای قضاوت را کتمان نمی‌کنند. رفع عمل نادرست، در جائی دیگر و در زمانی دیگر انجام خواهد گرفت. آنچه به‌نمایش درمی‌آید، جزئی از تجربیات بیننده می‌شود، و بیننده با همان عواطفی به‌این تجربه دست پیدا می‌کند که خارج از تئاتر؛ اما در تئاتر در عین حال مصالحی هم در اختیارش قرار می‌گیرد، مصالحی چندجانبه که اجزائی معارض با هم دارد و بیننده ناچاراست برای سبک‌سنگین کردن آنها حوصله به‌خرج بدهد. به‌این ترتیب، اعمال آتی او بر تجربه‌هائی استوار خواهند بود که با احساس عمیق و تأمل کامل کسب شده‌اند و در نتیجه مؤثر خواهند افتاد. پس، وظیفهٔ بازیگر این نیست که بیننده را به‌عکس‌العملی هرچه شدیدتر وا دارد یا بر او اثری هرچه سریع‌تر بگذارد، بلکه موظف است در او عکس‌العملی پایا و چندجانبه و مبتنی بر تجربه را باعث شود که ناظر باشد بر ریشهٔ عوامل اجتماعی آن عمل نادرست.

59. Blosse Wiedergabe

دربارهٔ نظام ستانیسلاوسکی

۵۷— [جنبهٔ مترقی نظام ستانیسلاوسکی][۶۰]

در همهٔ بررسیهای مربوط به‌تئاتر، این کیفیت را که بیننده از طریق استغراق با عرضه‌داشتهای نمایش تماس حاصل می‌کند، امری بدیهی، طبیعی و اصولاً غیر قابل بحث می‌دانند. نمایشی که نتواند غرقه شدن بیننده را در نقش یا نقشهای نمایش، یا در محیطی که این نقش یا نقشها در آن ظاهر می‌شوند موجب شود، بی چون و چرا ناموفق بشمار می‌آید. تقریباً تمام تعلیمات مربوط به‌فن بازیگری یا ساختمان صحنه، حتی جدیدترین این تعلیمات که توسط کارگردان و هنرپیشهٔ روسی، ستانیسلاوسکی، به‌صورت نظامی نمایشی در آمده، محدود است به‌پیشنهادهائی در این مورد که چگونه ممکن است بیننده را به‌غرقه‌شدن در نقشهای نمایشنامه و به‌یکی‌شدن او با این نقشها وادار کرد. نظام ستانیسلاوسکی را تنها به‌همین علت که نظام است، می‌توان پیشرفت نامید؛ زیرا شیوهٔ پیشنهادی او از روی روش و برنامه‌ای معین باعث استغراق بیننده می‌شود و بنابراین تصادفی یا نتیجهٔ حالات آنی و یا نبوغ بازیگر نیست. بازی گروهی[۶۱]، از این حیث با ارزش است که نقشهای کوچک و هنرپیشه‌های ضعیف‌تر هم می‌توانند براساس آن در غرقه کردن کامل بیننده سهیم باشند. مترقی بودن این نظام، بخصوص وقتی آشکار می‌شود که استغراق در نقشهائی صورت می‌گیرد که تا به‌حال در تئاتر «نقشی نداشته‌اند»، یعنی در نقش کارگران. تصادفی نیست که در حال حاضر بعضی از تئاترهای امریکائی در صدد سبک سنگین کردن نظام ستانیسلاوسکی برآمده‌اند. این تئاترها می‌بینند که روش ستانیسلاوسکی، به‌طرز بی‌سابقه‌ای ضامن استغراق

60. Fortschrittlichkeit des Stanislawski-Systems

61. Ensemblespiel

افراد طبقهٔ کارگر است.

در چنین وضعی چندان آسان نیست به‌اطلاع برسانیم که نمایشنامه‌نویسی جدید، به‌دنبال یک رشته بررسی و آزمایش، خود را روزبه‌روز بیشتر مکلف می‌بیند که تقریباً یکسره از فن استغراق چشم بپوشد.

۵۸— [خصلت شعایروار نظام ستانیسلاوسکی][۶۲]

وقتی نظام ستانیسلاوسکی و شاگردان او را بررسی می‌کردیم، متوجه شدیم که در ایجاد استغراق با مشکلاتی نه چندان کم اهمیت مواجه می‌شویم. انجام عمل روانی مورد نظر روز به‌روز مشکلتر می‌شد. می‌دیدیم برای آنکه هنرپیشه «از نقش خارج نشود» و تماس القائی او و بیننده مختل نگردد، ناچاریم برای تعلیم او روش بسیار ابتکاری و ظریفی را ابداع کنیم. ستانیسلاوسکی این اختلالات را با ساده‌لوحی تمام به‌حساب پدیده‌هائی صرفاً منفی، به‌حساب حالات‌گذرندهٔ ضعف هنرپیشه می‌گذاشت و معتقد بود که باید، و می‌توان، برطرفشان کرد. هنر بازیگری، آشکارا و هر چه بیشتر تبدیل می‌شد به‌هنر ایجاد استغراق. این فکر که مبادا این اختلالات، ناشی از تغییرات اجتناب‌ناپذیری باشند که در شعور انسان عصر ما صورت‌گرفته‌اند، به‌ذهن او خطور نمی‌کرد و امکان مطرح شدنش هم روز به‌روز کمتر می‌شد، زیرا حجم فعالیتهائی که می‌بایست ضامن استغراق باشند روزبه‌روز فزونی می‌گرفت و ظاهراً نتیجه‌های چشمگیری هم بدست می‌داد. رفتار دیگری که در قبال این اختلالات متصور بود، طرح این سؤال بود که آیا هنوز هم اصولا دلیلی برای اینکه تمایلی به‌ایجاد استغراق داشته باشیم هست یا خیر.

این سؤال را نظریهٔ تئاتر داستانی مطرح کرد. اختلالات را جدی‌گرفت، آنها را به‌تغییرات اجتماعی‌که ویژگی تاریخی دارند نسبت داد و کوشید به‌فنی برسد که بتواند از استغراق کامل، صرفنظر کند. تماس بازیگر با بیننده می‌بایست

62. Kultischer Charakter des Systems

به‌شیوه‌ای جز شیوهٔ القائی برقرار شود. بیننده می‌بایست از هیپنوتیزم بدر می‌آمد. می‌بایست بار این تکلیف را که هنرپیشه ناچار باشد به‌طور کامل به‌نقش خود مسخ شود از دوش بازیگر بر می‌داشتیم. بازی‌اش می‌بایست به‌نحوی مبین فاصلهٔ او با نقش می‌بود. بازیگر می‌بایست بتواند انتقاد کند. در کنار عملی که نقش او انجام می‌داد، می‌بایست عمل دیگری را هم به‌نمایش می‌گذاشت تا امکان انتخاب و در نتیجه امکان انتقاد به‌میان می‌آمد.

در جریان این کوشش، با یک واقعیت دردآور مواجه شدیم. ساختمان عظیمی از تصورات و پیش داوریها در هم ریخت و دست کم به‌عنوان ویرانه، سد راه تحولات بعدی شد. بررسی عینی واژگان نظام ستانیسلاوسکی، خصلت رازورانه و شعایروار آن را بر ملا کرده بود. روح انسان را در اینجا به همان صورت دیدیم که در هر نظام دینی قابل تصور دیگر. در اینجا هم «روحانیت» داشتیم، «روحانیت» هنر؛ در اینجا هم «هیأت» داشتیم؛ در اینجا هم بیننده‌ها «مجذوب» می‌شدند. «کلمه» در اینجا رنگ مطلق‌گونه‌ای رازورانه و عرفانی را داشت. هنرپیشه در اینجا «خادم هنر» بود؛ حقیقت در اینجا یک بت بود، آنهم بتی بسیار مبهم و کلی و دور از عمل. در اینجا هم حرکاتی داشتیم «ناگهانی و نابخود»[۶۳] که می‌بایست «توجیه»[۶۴] می‌شدند. اشتباههائی که در اینجا صورت می‌گرفتند، حکم معصیت را داشتند، و بیننده‌ها دستخوش «تجربهٔ عاطفی»‌ای می‌شدند نظیر تجربهٔ عاطفی حواریون در روز معراج عیسی مسیح.

درجدی بودن و صداقت این مکتب که نقطهٔ اوج تئاتر بورژوائی است، شکی نبود. ولی درست همین جدی بودن، همهٔ اشتباههای آن را به‌نهائی‌ترین حد می‌رساند. این تئاتر از هر جهت با طبقات حاکم عصر خود در تضاد بود و آرمانهای روشنفکران جوان بورژوا را منعکس می‌کرد، اما شکل سیاسی و حقوقی این آرمانها همان دمکراسی بورژوائی بود که دیگر با زمان نمی‌خواند.

آغاز تلاشهای تازه‌ای که در جهت دست یافتن به‌شیوهٔ جدیدی در بازیگری صورت گرفتند، با قدرت ولی طبعاً ابتدائی بودند، و درست همین تلاشها

---

63. impulsiv

64. Rechtfertigung

بودند که مهارت و دانش خاصی را طلب می‌کردند. اشخاصی که در این جهت گام برمی‌داشتند، فقط می‌توانستند به‌علایق اجتماعی عام و عمده‌ای که زمینهٔ تلاشها را تشکیل می‌دادند اعتماد کنند. ثمربخش‌تر از همه، نمایشهائی بودند که به‌سبک داستانی در آلمان برگزار شدند و در آنها هنرمندان بسیار زبردست، دوش به‌دوش بازیکنان غیر حرفه‌ای فعالیت می‌کردند، البته آن دسته از بازیکنان غیر حرفه‌ای که علایق اجتماعی خاص و غیر تئاتری داشتند، مانند کارگرانی با تمایلات سیاسی. در این اجراها، هم هنرمندان مانع غرقه شدن کامل بیننده می‌شدند و هم کارگران—دستهٔ اول به کمک تسلط خود بر فنون نمایش داستانی، و دستهٔ دوم از یک طرف به‌این علت که براین فنون تسلط نداشتند و از طرف دیگر به‌این علت که علاقهٔ آنان به‌نفس رویدادهای نمایش، کاملا مشهود بود و بیننده به‌وضوح احساس می‌کرد که باید تحت تأثیر قرار بگیرد. در نتیجهٔ ترکیب عناصری چنین ناهمگن، وحدت درخور توجهی درسبک بازی بوجود آمده بود که حصولش به‌هیچ طریق دیگری امکان پذیر نبود.

۵۹— واژگان، ماهیت را برملا می‌کند[۶۵]

صورتبندی نقش، باید خلاقانه باشد. خالق، این یعنی خدا.

هنر، «مقدس» است. بازیگر باید «خدمت» کند. به که؟ به‌هنر.

هنرپیشه «مستحیل می‌شود»، همان‌گونه که به‌هنگام‌گزاردن شعایر دینی، نان در بدن او.

آنچه بر صحنه رخ می‌دهد باید «توجیه» شود، همان‌گونه که در روز رستاخیز آنچه در زمین رخ داده است.

تمرکز: این همان «مراقبت» رازوران و عارفان است.

دیوار فرضی چهارم، هنرپیشه را «تنها» می‌گذارد. با خدای خود، هنر.

---

65. Das verräterische Vokabular

آنچه مطمح نظر است «حقیقت» است. و این از طریق احساس درست بدست می‌آید، و احساس درست هم منتج از تمرینهای ریاضت‌وار است.

تماشاگر باید «مجذوب» شود، «مجذوب» به‌صحنه خیره شود.

«روح».

و همهٔ اینها در عصری است که با انسان چنان رفتار می‌کنند که با موتور، در عصری که‌گروههای اجتماعی آن نتیجهٔ مونتاژ کردنهاست، در عصری که حقیقت را تحریف می‌کنند و از شکل می‌اندازند. هنرپیشه‌ای که در «مراقبت» توفیق حاصل نکند اخراج می‌شود، و هنرپیشه‌ای که در این عمل موفق شود، همکاران خود را در رقابت، زیر پا له می‌کند — در حالی که می‌دانیم فقط کسی می‌تواند به‌زندگی خود جهت بدهد که از قید «توهم» آزاد شده باشد، که استثمارگران را وادار کرده باشد افشا کنند که از عهدهٔ «توجیه» اعمالشان بر نخواهند آمد. کارگر، خلاق است، و جز او هیچ کس؛ او نه در تصور، بلکه در واقعیت باید در اربابی که خود اوست «مستحیل» شود، و این هم از این راه که اربابان را سرنگون کند. نباید با خدای خود تنها بماند، بلکه باید با دیگران متحد شود. باید هر «افسونی» را که بر او چیره می‌کنند در هم بشکند. او باید نه «مراقب» خود، بلکه مراقب دشمن خود باشد. اگر خود را نجات بدهد حاجتی به‌نجات روح خود ندارد. حاجتی نیست قادر باشد در هر همنوعی «مستغرق» شود، به‌هیچ وجه، زیرا این جمله که: «چنان عمل کن که عمل تو ملاکی برای عمل هر شخص دیگری باشد»[۶۶]، باید به‌این صورت بسط داده‌شود: «وضعی پیش بیاور که عمل تو بتواند ملاکی برای عمل هر کس دیگری باشد»، و این با جملهٔ اول دوتاست.

۶۰ــ دربارهٔ: راپاپورت، «کار هنرپیشه»[۶۷]

آخر چطور می‌توانیم بیننده را قادر کنیم که بر زندگی تسلط پیدا کند در

۶۶. جملهٔ معروف کانت ــ م.

67. Zu: Rapaport "The Work of the Actor"

حالی که تمام هم و غممان متوجه این است که بر خودمان تسلط پیدا کنیم؟ کسی که در حالت خلسه فرو رفته، چه بسا تصور کند که اراده‌اش قوی شده؛ شاید هم محرک او برای خوردن سیبی که جلویش گذاشته‌اند (و البته چیزی جز یک توپ کاغذی نیست)، قویتر شده باشد، شاید میلش را هم ارضا کرده باشد، ولی بی‌تردید سیرش نکرده است، معده‌اش را پر نکرده است. امکان انتقاد را از او گرفته‌اند، نمی‌تواند منافع واقعی‌اش را تشخیص بدهد.

در اینجا قرار است همانطور که کلاه را به‌موش تبدیل می‌کنند به کمک این حالتهائی که اسمش را stage attitude گذاشته‌اند، در روی صحنه شخصیتهای دیگر و وقایع (events) دیگری را بوجود بیاورند. هنرپیشه باید کاری کند که بیننده‌ها هم، پابه‌پای او (along with himself) به‌یقینی برسند (be convinced). ولی کسی که از طریق این «حالتها» هنوز «یقین» حاصل نکرده، می‌داند که این «وقایع» را یک نفر نمایشنامه نویس جور کرده است و عده‌ای هنرپیشه به‌طرز خاصی آنها را ارائه می‌دهند، و **شاید هم غلط**، چرا که کافی است نمایشنامه نویس زبردست یا هنرپیشه ماهری باشی تا بتوانی نمایشی غلط را هم به‌راحتی به‌تماشاگر تحویل بدهی. اما حتی به‌فرض اینکه نمایشهای ما درست و نزدیک به‌واقعیت باشند، باز هم بیننده تمام و کمال در قالب شخصیت مورد نظر، فقط در قالب همین شخصیتی که «پا به‌پای هنرپیشه» در آن مستحیل شده، محصور خواهد بود و چاره‌ای نخواهد داشت جز اینکه «وقایع» کاملا مشخصی را تجربه کند؛ از میان انگیزه‌ها و احساسهای کاملا مشخصی بگذرد؛ همهٔ چیزها را از پائین ببیند، آن هم نه با چشمهای خود، بلکه با چشمهای شخصیت روی صحنه — که خود اوست، همانطور که کلاه موش است!

۶۱ — دربارهٔ مفهوم «استحالهٔ کامل»[۶۸]

این مفهوم احتیاج به‌توضیح دارد. سعی هنرپیشه برای استحاله در نقش

68. Über die Bezeichnung "restlose Verwandlung"

تا به‌حدی که شخصیت خود او از میان برود— این کیفیتی که اساسش بر نظریه‌های ستانیسلاوسکی و تمرینهای او استوار است—، به‌این قصد انجام می‌شود که بیننده، تا آنجا که ممکن است خود را با این نقش یا با نقش مقابل آن به‌طور کامل یکی ببیند. البته خودستانیسلاوسکی هم می‌داند که فقط تئاتری را می‌توان متمدن خواند که این یکی پنداری در آن به‌طور کامل صورت نگیرد: بیننده در همه حال واقف است به‌اینکه در یک تئاتر است؛ می‌داند این توهمی که به‌او لذت می‌بخشد، فقط یک توهم است و بس.[۶۹] و تمام نظرهائی که تا به‌حال راجع به‌تراژدی داده‌اند هم، شالوده‌ای جز همین تعارض به‌عمد را ندارند (بیننده به‌تماشای تراژدی می‌نشیند تا از پستیها و بلندیها بگذرد: بدون آنکه خطری واقعی تهدیدش کرده باشد— تا در افکار و احساسها و اعمال اشخاص والامرتبه شرکت کند: دست‌کم در تئاتر— تا خواستهای روانی‌اش را ارضا کند: البته در تئاتر— و الی آخر).

از طرف دیگر، آن شیوهٔ بازیگریی که در پی یکی پنداری نیست (وما آن را نمایش «داستانی» می‌نامیم)، علاقه‌ای به‌رفع **کامل** این یکی پنداری ندارد. وقتی ما از تفاوت میان این دو طرز بازی صحبت می‌کنیم، مقوله‌هائی آنچنان «محض» که در فلسفهٔ ماوراء طبیعت مطرح است منظور نظرمان نیست. ولی چون ناچاریم تفاوت را به‌هرجهت نشان بدهیم، در آنچه خواهد آمد همواره بی‌اعتنا می‌مانیم از یک طرف به‌عامل بازدارنده‌ای که بینندهٔ نمایش متعارف خواه و ناخواه نسبت به‌عمل استحاله در هرحال در خود احساس می‌کند، و از طرف دیگر به‌عامل وادارنده‌ای که بینندهٔ نمایش داستانی را خواه و ناخواه به‌سوی استحاله سوق می‌دهد. لفظ «کامل» در مفهوم «استحالهٔ کامل»، مبین ایرادی است که ما به **هدف غائی** تئاتر ستانیسلاوسکی وارد می‌کنیم.

---

۶۹. اگر ستانیسلاوسکی این را نداند، لااقل شاگردش واختانگوف می‌داند، چون او در قبال این جملهٔ ستانیسلاوسکی که می‌گوید: «بیننده باید فراموش کند که در تئاتر نشسته است»، جملهٔ زیر را عنوان می‌کند: «بیننده در تئاتر خواهد نشست و یک لحظه هم فراموش نخواهد کرد که در تئاتر نشسته است.» این نوع اختلاف نظرها را در یک مکتب واحد هنری هم می‌توان دید— برشت.

٦

دربارهٔ شغل هنرپیشه
از حدود ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۱

۶۲—

من در درجهٔ اول از شغل تو صحبت می‌کنم، از هنرپیشگی، از حرفه‌ای که به‌آن وارد شده‌ای. کاری به‌دلیل ورودت که امیدوارم بهترین دلیلها باشد ندارم. چون، به‌هر دلیلی به‌این کار دست زده باشی و به‌هر کاری که خواسته باشی در آنجا مشغول شوی، عمده این است که بدانی با تو در آنجا چه می‌کنند.

تئاترها تفنن می‌فروشند، بعضیهاشان در قالب فرهنگ. در آنجا به‌تو دستمزد می‌دهند (— و مشغولت می‌کنند)، بسته به‌آنچه تو عاید صاحب تئاتر می‌کنی، از حیث پول، یا از حیث حرمتی که او می‌تواند به‌پول تبدیلش کند. در تئاترهای دولتی، در ازای خدمتی دستمزد می‌دهند که به‌کار آنانکه حکومت می‌کنند می‌آید — آن هم از مالیات کسانی که بر آنان حکومت می‌شود. به‌صلاح تست بدانی که تو هم کارمندی هستی نظیر هر کارمند دیگر، مثلا نظیر کسی که به‌کارش گماشته‌اند تا سر میز دیگران غذا ببرد ...

۶۳ــ مطالعهٔ نقش[1]

۱

جهان نویسنده، تنها جهان ممکن نیست. نویسندگان بسیارند. بازیگر نباید جهان را با جهان نویسنده از هر جهت یکی بداند. باید میان جهان خود و جهان نویسنده تفاوت قائل شود و تفاوتها را نشان بدهد. و این، ارتباط می‌یابد با رفتار بازیگر نسبت به‌ساز و کار نمایشنامه. سازوکار نمایشنامه، چگونگی تسلسل رویدادهای آن است؛ آن چیزی است که به‌زعم نویسنده قرار است علت یک معلول یا معلول یک علت باشد، و الی آخر. این تسلسل، و تأکیدهائی که نویسنده در مسیر آن می‌کند، نمایانگر عقاید نویسنده‌اند راجع به‌جهان، و بازیگر باید با این عقاید به‌اعتراض برخیزد.

۲

بازیگر چگونه می‌تواند به‌عقاید نویسنده، که مبنای سازوکار نمایشنامه‌اند و قرار است مورد اعتراض او باشند، دست بیابد؟ او از طریق «تعارض عمده» به‌این عقاید دست می‌یابد. بازیگر نه‌همه، بلکه تنها آن عقاید از عقاید نویسنده را عمده بشمار می‌آورد که نمایانگر غلایق و منافع نویسنده در جهان واقعی‌اند. باید این علایق را از سازوکار نمایشنامه بدرآورد و شباهت آنها را با علایق گروههای بزرگتر اجتماعی (زیرا تنها این گونه علایق‌اند که عمده بشمار می‌آیند)، یا کارآئی آنها را برای علایق این گروهها، و نیز تعارضی را که این علایق به‌نوبت خود با علایق گروههای دیگر دارند، کشف کند. این علایق دستهٔ دوم را، که نظیر علایق دستهٔ اول (علایق نویسنده)، به نوبت خود به‌کار عقاید عمده‌ای می‌آیند، بازیگر باید در واقع از هر حیث از آن خود بداند تا بتواند درست بازی کند.

---

1. Rollenstudium

۳

بازیگر، از این طریق که خود را در تعارضی چنین عمده نسبت به‌جهان نویسنده قرار می‌دهد، این امکان را بدست می‌آورد که محدودیت جهان نویسنده را، و نوع و اعتراض پذیری آن را، نشان بدهد. نمودگار موضع او نسبت به‌جهان نویسنده، شگفت‌زدگی است، و همین موضع است که بازیگر باید به‌بیننده انتقالش بدهد.

۴

بازیگر مجاز است در قبال ساز و کار نمایشنامه، موضعی شگفت‌زده اتخاذ کند، و نیز در قبال نقشی که ایفای آن برعهدهٔ اوست، و حتی در قبال کلماتی که گفتنشان را برعهدهٔ او گذاشته‌اند. او آنچه را که به‌دست او سپرده شده، با حالتی شگفت‌زده نشان می‌دهد، گفته‌ها را چنان بیان می‌کند گوئی خود به آنچه می‌گوید اعتراض دارد.

۵

بازیگر برای آنکه بتواند نقشی را نمایش بدهد، باید در قبال آن، علایقی در خود بیابد، آن هم علایقی عمده، پس یعنی علایقی که معطوف به تغییر دادن نقش هستند. باید نقش خود را در واقع تربیت کند. پس، نقش او دو «من» خواهد داشت که معارض یکدیگر خواهند بود. یکی از آنها، که «من» بازیگر است، در تربیت نقش (یعنی در تغییر آن از روی هدف و برنامه‌ای مشخص) با تماشاگران مشارکت می‌کند، و این اوست که باید در این کار مشوق تماشاگران باشد. از طرف دیگر، خود او بیننده هم هست، و طرحی که چنین بیننده‌ای بدست می‌دهد، نقش دومی است که بازیگر باید تکوینش بدهد. ولی ابتدا ببینیم نقش نخست را چگونه طرح می‌ریزد.

۶

نقش او، از مناسباتی که با نقشهای دیگر دارد بوجود می‌آید. در هنر بازیگری قدیم، هنرپیشه برای آنکه بتواند مناسبات میان نقش خود و نقشهای دیگر را، بر مبنای آنچه نمایشنامه مقرر می‌کرده، بوجود بیاورد، در ابتدا نقش

را بوجود می‌آورد. سپس از این نقش، ژستها را و نحوهٔ خاص بیان گفته‌ها را مشتق می‌کرد. بازیگر تئاتر داستانی به‌شیوهٔ دیگری پیش می‌رود. با دست خالی شروع می‌کند. همهٔ اعمال را در راحت‌ترین حالت ممکن انجام می‌دهد، و جمله‌ها را یکی پس از دیگری، ولی آنچنان که گوئی هر یک آخرین جمله است بیان می‌کند. برای یافتن ژستهائی که مبنای جمله‌های او را تشکیل می‌دهند، آزمایش‌کنان جمله‌های دیگری از خود می‌سازد، جمله‌هائی عامیانه‌تر را که نه‌مبین معنای مورد نظر، بلکه فقط حاوی ژست آنند. [...]

۷

هنگامی که بازیگر، در قالب نقش خود، همهٔ مناسباتی را که امکانشان در نمایشنامه هست ایجاد کرد، جمله‌ها را به‌راحت‌ترین صورت به‌بیان آورد، و ژستها را به لذت‌بخش‌ترین نحو انجام داد، جهان نویسنده بوجود آمده است. در اینجا بازیگر باید تفاوتی را که این جهان با جهان خود او دارد کشف کند و نشان بدهد. اکنون ببینیم به«تعارض‌عمده» چگونه دست خواهد یافت. هر نمایشنامه‌ای از میان مناسباتی که نقشهای آن در اصل دارند، مناسبات خاصی را برمی‌گزیند. اگر نویسنده، موقعیت نمایشنامه را تنها به‌این قصد ایجاد کرده باشد که به‌نقش فرصت عرض وجود بدهد، آن وقت از میان موقعیتهای متعددی که می‌توانسته‌اند موجد این فرصت باشند، تنها یک موقعیت خاص را برگزیده است. بازیگر لزومی ندارد که با این انتخاب توافق داشته باشد. فی‌المثل اگر قرار است موقعیتی به‌نمایش دربیاید که قهرمان نمایشنامه در آن شجاع بنماید، بازیگر برای آنکه این شجاعت را — که از انجام دقیق همهٔ ژستهای لذت‌بخش حاصل شده، و این ژستها نیز به‌نوبت خود منتج از راحت‌ترین حالت او نسبت به جمله‌هائی بوده که می‌بایست بر زبانشان بیاورد —، به‌نحو دیگری، به‌نحوی که خواست نویسنده نبوده، مؤکد کند، می‌تواند درحین بازی و به‌طور جنبی، به کمک یک پانتومیم جزئی، به کمک نمودگار ماهرانه‌ای که حکم تفسیر جملهٔ مورد بحث را دارد، در عین حال قساوت این قهرمان را هم نسبت به‌برده‌اش به وصف درآورد؛ می‌تواند وفاداری یک مرد را با خست همراه کند، خودخواهی را با حکمت، و آزادیخواهی را با محدودیت فکری. به‌این ترتیب، بازیگر به‌آن تعارضی اشاره می‌کند که لازمهٔ صورتبندی نقش اوست. اما اگر نویسنده، نقشی

را به‌این قصد ساخته باشد که پیش‌آمدی را امکان‌پذیر کند، آن وقت نه تنها همین نقش، بلکه نقشهای متعددی هستند که می‌توانند پیش‌آمد مورد نظر را باور کردنی بنمایانند. اعمالی که ممکن است شجاعانه خوانده شوند، همواره از اشخاص شجاع سر نمی‌زنند، و برای آنکه نقش باورکردنی بنماید، اگرنه خود پیش‌آمد، بی‌تردید هر نقشی لازم می‌آورد که بررسی گفته‌ها یا رفتارهائی هم که بطور مستقیم از پیشآمد متأثر نیستند، ممکن باشد.

مثلاً اگر قرار است شخص فقیری کاری را انجام بدهد تا فلان پیش‌آمد باورکردنی شود، این پیش‌آمد به‌تنهائی برای نشان دادن اینکه آن شخص فقیر شده است البته کافی نیست. فقر او باید ناشی از انجام کار دیگری هم باشد، فی‌المثل ناشی از مبارزهٔ او علیه استثمار، یا ناشی از رقابتی که منجر به‌استثمار شدن او شده است، یعنی یا به‌خاطر همدردی با همقطاران خود، و یا به‌این علت که ناچار بوده اصل همدردی را به‌زیر پا بگذارد، پس یعنی‌به این علت که در جبهه‌های مختلفی مبارزه کرده باشد؛ والی آخر. به‌این ترتیب، موضع او شامل وقایع متعددی خواهد بود که لازمهٔ امکان‌پذیر شدن پیش‌آمد مورد بحث نیستند، و از میان این وقایع متعدد، از جمله شامل پاره‌ای وقایع نیز خواهد بود که با پیش‌آمد مورد بحث **ناسازگار**اند. و از همین ناسازگاری است که «تعارض عمده» بدست می‌آید.

بازیگر باید در تمرین نقش، از حالت اشخاص سرحالی تبعیت کند که با وسیله‌ای تکنیکی سروکار دارند، مثلا از طرز رفتار رانندهٔ کارکشته‌ای که به اتومبیل فشار نمی‌آورد، دنده‌ها را بی‌صدا و تمیز عوض می کند، و هیچ مانعی در این نمی‌بیند که درضمن کار، فی‌المثل آدامس هم بجود. اگر این نحوهٔ بازی (که معمولا در «نشانه‌گذاری»ها بکار می‌رود، یعنی وقتی که هنرپیشه‌ها به‌یک یا دو حرکت فقط اشاره می کنند یا از یک یا دو لحن فقط نمونه‌ای بدست می‌دهند) لذت کافی را نبخشد یا تأثیر کافی را نگذارد، آن‌وقت بازیگر می‌تواند باخیال راحت نتیجه‌گیری کند که مبنای کارش را افکار بی‌اهمیت و نادقیقی تشکیل داده‌اند. و اگر در چنین وضعی بخواهد برای جبران کمبود، بازی خود را بطور خصوصی تشدید کند، یعنی از جانب خود و بطور شخصی در نقش یا موقعیت فرو برود، حداکثر شخص خود را از مخمصه نجات داده است و نه‌صحنهٔ

مورد نظر را.

این نوع فرو رفتن در بازی، و این نوع حرارت به‌خرج دادن، تقریباً در هر مورد به‌ساختمان فکری صحنه لطمه می‌زند، زیراهر رفتاری را زیاده از حد مفهوم می‌کند و در نتیجه، امکان هرنوع شگفت‌زدگی را از بیننده می‌گیرد. از این جاست که وقتی نمایشنامه‌های جدید توسط هنرپیشگان سرکش، یعنی توسط هنرپیشگانی که همهٔ گفت وشنودهای نقش خود را غلط تلقی می‌کنند، به‌اجرا درمی‌آیند، نتیجهٔ خوبی بدست می‌آید. اجراهای زمان ما، به‌ندرت به‌آن موقعیت صددرصدی می‌رسند که در وقت تمرین، در بازیگران کم‌حوصلهٔ یا خسته می‌بینیم. [...] (ناقص)

۶۴ــ [ساختن نقش][۲]

۱ دربارهٔ پیشروی قدم به‌قدم در مطالعه و ساختن نقش

در استفاده از تخیل، بازیگر باید امساک کند. او نقش خود را در حالی می‌سازد که جمله به‌جمله پیش می‌رود، از نقش خود به‌اصطلاح اطمینان حاصل می‌کند و برای جمله‌هائی که نقش قرار است برزبان براند، بشنود یا دریافت کند، صحنه به‌صحنه، تصدیق و اعتراض جمع‌آوری می‌کند. این فرایند تدریجی را عمیقاً به‌ذهن می‌سپارد تا در پایان مطالعهٔ خود، قادر باشد نقش را برای بیننده نیز در مسیر تکوین تدریجی آن نمایش بدهد. این روش تدریجی، نه‌تنها برای تغییراتی که نقش در جریان مطالعه طی موقعیتها و پیش‌آمدها خواهد یافت، بلکه برای مرحلهٔ ارائهٔ آن، یعنی برای ساختن نقش در برابر تماشاگران نیز، باید حفظ شود تا هیچ یک از جنبه‌های گهگاه جزئی ولی مهم نقش، که برای تماشاگر نامنتظر خواهند بود، از دست نرود و از این طریق بیننده همواره موضع کاشفی را داشته باشد که آموخته‌هایش را تصحیح می‌کند. برای

2. Aufbau der Figur

حصول این کیفیت، بازیگر باید آن جنبه‌هائی از نقش را که در جریان مطالعه برای خود او نامنتظر بوده‌اند، و به‌آنها با موضع کاشفی که آموخته‌هایش را تصحیح می‌کند پی برده است، عمیقاً به‌ذهن بسپارد. یک چنین پیشروی قدم به‌قدم از روش قیاسی و استنتاجی بهتر است، چرا که در این روش دوم، مبنای کار تصورکلیی است که به‌دنبال یک مرور بسیار سریع و احیاناً سطحی نقش، از سنخ مورد نظر بدست آمده، یعنی شواهد و فرصتهائی که برای تکوین این سنخ لازم است، نه در جریان مطالعهٔ نقش، بلکه بعداً، از «مصالح» موجود در اثر، حاصل می‌شود. به‌این ترتیب، بسیاری از کیفیتهای این مصالح بلااستفاده می‌مانند و غالب آنها تحریف و در نتیجه تضعیف می‌گردند. از این گذشته، این نحوهٔ عمل روش درستی برای شناختن یک انسان نیست. هنرپیشه‌ای که برمبنای این روش کار می‌کند، راهی را که خود برای نزدیک شدن به‌نقش پیموده است، برای تماشاگر باز نمی‌گذارد. بجای آنکه در برابر چشمان تماشاگر تکوین بیابد، به‌صورت تکوین یافتهٔ خود در برابر او ظاهر می‌شود، به‌عنوان واقعیتی که تأثیری نپذیرفته است، پس یعنی به‌عنوان واقعیتی که ظاهراً تأثیرپذیر نیست، به‌عنوان انسانی از هر جهت عام و انتزاعی و مطلق‌گونه. قضاوتی که به‌این شکل دربارهٔ این سنخ انسان ممکن می‌شود، موجبی برای تغییر او بدست نمی‌دهد و قضاوتهائی از این نوع به‌کاری نمی‌آیند، پس نباید امکان‌پذیرشان کرد. از این گذشته، در اینجا اصولا نه قضاوت، بلکه فقط تجربهٔ عاطفی در میان است. هنرپیشگانی که از این روش پیروی می‌کنند، به جای آنکه دقایق یا دیدهای قابل استفاده‌ای از نقش را ارائه کنند، فقط چیزی را بدست می‌دهند که بطور بسیار مبهم، و به‌اصطلاح به‌صورت «غول‌آسا»ی آن در یادشان مانده است، پس یعنی فقط افسانه بدست می‌دهند. این هنرپیشگان، نه تصویر اصلی را، بلکه فقط عکس‌برگردان آن را در اختیار بیننده می‌گذارند. نمایش آنان به‌جای آنکه در یادها بماند، ارائهٔ به‌یاد افتاده‌هاست، و وسایلی هم که در اختیار است، معمولا برای تحقق بخشیدن به‌این تصویر تخیلی و غول‌آسا قد نمی‌دهند: نه آن وسایلی که دراختیار هنرپیشه است و نه آنها که از «مصالح» اثر ممکن است بدست بیاید. اینجاست که می‌بینی سنگ بزرگی برداشته‌ای و همهٔ چیزها را لوث کرده‌ای. با اینهمه، هنرپیشه‌ها طبیعتاً به‌روش قیاسی تمایلی به‌مراتب بیشتر نشان می‌دهند تا به‌روش پیشروی قدم به‌قدم، و در

درجه اول به‌این علت که در روش قیاسی، کمابیش از همان ابتدای کار می‌توانند ادای هنرپیشه بودن را در بیاورند، یعنی از آن سنخ هنرپیشه‌ای تقلید کنند که در مد نظرشان هست و آرزوشان بازی کردن به‌روش اوست—و نه ایفای یک نقش خاص و ملموس. تخیل، وقتی تا به‌این حد به کار گرفته شود، نقش مضری پیدا می کند. در روش استقرائی و قدم به‌قدم، به‌هیچ وجه نمی‌توان از تخیل چشم پوشید: مطالعه کننده‌ای که جمله به‌جمله پیش می‌رود، در هرقدم به تخیل نیاز خواهد داشت. تخیل او، هربار و در هر قدم، نقشهای مشخص‌تر و مستحکم‌تری را، نقشهای کمابیش تکامل یافته‌ای را از ذهن او خواهد گذراند که ممکن است این یا آن جمله را در این یا آن موقعیت بر زبان برانند. ولی وظیفهٔ بازیگر در عین حال این هم هست که هر جمله و هر موقعیت بعدی را همچنان جدی و بدون پیش داوری مورد مطالعه قرار بدهد تا بتواند ترکیبهای (راه‌حلهای) سریع و احتمالا شتاب‌زدهٔ تخیل را در هر مرحله تصحیح کند. تثبیت «رگه»های نقش در روش استقرائی، به‌همان اندازه برای بازیگر مضر است که تثبیت قبل از موقع سنخ اصلی نقش در روش قیاسی. بازیگر روش استقرائی، باید تمام جستجوها و تحقیقهای خود را، به کمک تخیل و به کمک وارسی واقعیتهای بدست آمده، تنها به‌یک هدف واحد معطوف کند: به کشف تمامیت نقش و نمایش‌پذیری آن، به کشف‌تمامیت یک نقش ملموس و درحال تکوین.

۲ آیا بازیگری که قدم به‌قدم پیش می‌رود می‌تواند بیننده را مجذوب کند؟

عده‌ای شاید گمان کنند که پیشروی قدم به‌قدم، نوعی مته به‌خشخاش گذاشتن است. بازیگر ممکن است این نگرانی را داشته باشد که با این روش، نتواند به مرحله‌ای برسد که بیننده را «مجذوب کند». آیا زحمتی که می کشد، این زحمتی که قرار است در اجرای نهائی هم از بیننده پرده‌پوشی نشود، آن عنصر بسیار مهمی را که ضامن بدون زحمت بودن و راحت بودن نمایش است زایل نمی کند؟ این نگرانی ناشی از استنباط غلطی است که هنرپیشه از مفهوم «مجذوب کردن» دارد. لازمهٔ مجذوب کردن این است که آنکه قرار است مجذوب شود، در برابر این جذب مقاومت نشان بدهد. عمل آنکه می‌خواهد مجذوب کند، هم‌بستگی به‌قدرت مجذوب کنندگی خود او دارد و هم به‌نیروی مقاومت کسی که قرار است

مجذوب شود. وقتی می‌خواهیم کسی را مجذوب کنیم، ابتدا باید آن هشیارئی را که می‌توانیم درمرحلهٔ بعد به‌مستی تبدیلش کنیم، بوجود بیاوریم. ارتفاع را تنها در مقایسه با سطح زمین است که می‌توان درک کرد. وگذشته از این: مجذوب کننده باید ضمن مجذوب کردن، خود عمل مجذوب کردن را هم به شخص مجذوب‌شده نشان بدهد، چراکه مجذوب‌شده، به‌نمایش عمل مجذوب کردن همان اندازه احتیاج داردکه به‌خودمجذوب شدن. از دیدی دیگر بگوییم: توئی که قصد مجذوب کردن کسی را داری، باید اعتماد او را قبلا به‌خود جلب کرده باشی، چون او، این انسانی که می‌گذارد از خود بی‌خودش کنی، باید بتواند که به‌تو اعتماد کند.

۳ دربارهٔ انتخاب «رگه»ها

گفتیم که بهترین روش درمطالعهٔ نقش، پیشروی قدم به‌قدم است. اما مطابق با چه نقطه نظرهائی، یا برای چه کسی، یا به‌چه قصدی باید نقش را مطالعه کرد و ساخت؟

بازیگر، ضمن اینکه درحین مطالعهٔ نقش، سعی دارد با حداقل درگیری روانی، وکاملا به‌صورتی آزمایشی، همهٔ گفته‌های نقش را، از راه متمرکز کردن ذهن خود برای یافتن ژستهای نمایشی، به‌قالب راحت‌ترین لحنها بریزد، سعی می‌کند هرلحظه آمادهٔ دریافت نکته‌هائی نامنتظر باشد و از یک‌یک رگه‌های جزئی نقش، سنخیت آن را و درعین حال ویژگی آن را کشف کند. (آمادگی بازیگر برای دریافت نکته‌های نامنتظر، فنی است قابل آموختن، و یکی از مهمترین فنون بازیگری است. از آنجاکه وظیفهٔ اصلی بازیگر این است که چیزهائی را چشمگیر کند، باید خود نیز قادر باشد چیزها را چشمگیر ببیند.) بازیگر، «به‌دقت» و «از روی تفریح» (اینها لفظ صرف نیستند، بلکه حالتهائی هستند قابل آموختن و متعلق به‌حرفهٔ بازیگری، اعمالی هستند نظیر وضع بدن نجار در پای میز رنده)— «از روی تفریح» حتی آنجاکه نمایش یک تراژدی در میان است—، می‌کوشد در درجهٔ اول رگه‌های معارض با هم نقش را جمع‌آوری کند. وظیفه او این است که به‌این رگه‌ها وحدت بدهد، ومیان آنها در وجود نقشی معین و ملموس، که از اشخاص دیگر متمایز است و به‌راحتی هم

می‌توان از اشخاص دیگر تمیزش داد، تعادل برقرار کند، اما به‌هیچ وجه نباید —فی‌المثل به‌قصد ایجاد سازگاری بیشتر—، این یا آن رگهٔ بارز را حذف کند، پس یعنی نباید ساختن نقش را درواقع با تصور کلیی شروع کند که به‌نظر او محور اصلی تمامیت نقش است. باید درست از همین رگه‌هائی که «باهم جور در نمی‌آیند»، یعنی از همین رگه‌هائی که با رگه‌های دیگر در تعارض‌اند، برای ساختن نقش بهره بگیرد. بازیگر، حتی وقتی که تمامیت نقش بدست آمد و رگه‌های معارض آن روشن شد، باز هم موضع خود را تغییر نمی‌دهد، بلکه خود را به‌اصطلاح تمام و کمال در اختیار نقش می‌گذارد، اما در عین حال از تسلیم محض هم خودداری می‌کند. جریان واقعه را کم‌وبیش به‌همان اندازه امکان‌پذیر می‌کند که باز می‌دارد: از طرفی خود به‌دنبال واقعه کشانده می‌شود و از طرف دیگر واقعه را به دنبال خود می‌کشد؛ به‌همراه واقعه پیش می‌رود، اما مکث کنان. علت این است که بازیگر، رگه‌های رفتار نقش را فقط و فقط از نمایشنامهٔ مورد نظر، از «جهان نویسنده»، اخذ نکرده است، بلکه (از این راه که رگهٔ مشخصی را از بستگیهای آن، یعنی از «جهان نویسنده»، منفک کرده و به‌بستگیهای دیگری، پس یعنی به‌بستگیهای دیگران، پس یعنی به‌جهان آشنا و واقعی خود ربط داده)، به‌هر رگه‌ای معنای خاصی بخشیده است که از حدود نمایشنامه فراتر می‌رود و تمام و کمال در آن حل نمی‌شود. حال ببینیم رگه‌ها را مطابق با کدام نقطه نظرها، یا برای چه کسی، یا به‌چه قصد باید به‌کمک این روش قدم به‌قدم انتخاب کند. انتخاب رگه‌ها چنان صورت می‌گیرد که شناخت آنها به‌دخل و تصرف در نقش منجر شود. پس یعنی انتخابش را از خارج صورت می‌دهد، از نقطهٔ نظر جهان خارج، از جانب کسانی که پیرامون او زندگی می‌کنند، از نقطهٔ نظر جامعه. پس به‌آنچه نقش به‌طور عینی انجام می‌دهد، یعنی به‌چیزهائی که دیگران می‌توانند ببینند اتکا می‌کند. و اما جنبهٔ دیگر و معارضی که قرار است در نقش نشان داده شود (و قبلاً ذکرش رفت) عبارت است از امکان دومی که باید، در یک‌یک موارد، نسبت به‌امکان اول رفتار نقش نمایان شود. و این امکان دوم، که در این فرد و در این نمایشنامهٔ بخصوص تحقق نمی‌یابد ولی به‌توسط بازیگر قابل رؤیت می‌شود، باید به نوبت خود منتج از وضع طبقاتی و اوضاع اجتماعی باشد (باز هم با استفاده از فن تفکیک رگه‌ها از بافت مناسباتشان). پس، «رگه»های نقش را نباید

واکنشهائی دانست که این یا آن انسان مطلق‌گونه و وارسته از زمان،لامحاله نسبت به‌این یا آن محرک نشان می‌دهد، بلکه باید آنها را در شمار حرکاتی دانست از هر جهت سنجیده، در شمار حرکاتی از نوع حرکات بازی شطرنج. و در مواردی‌هم که چیزی جز واکنش صرف نیستند، باید سببهای اجتماعی‌شان را ذکر کرد، چرا که هر رگه‌ای سببهای اجتماعی و عواقب اجتماعی دارد. دخل و تصرف در نقش، و اینکه ازطریق آن می‌توان در محیط اجتماعی نیز دخل و تصرف کرد، تنها درصورتی ممکن می‌شود که نقشهای ما متشکل از رگه‌هائی باشند از نوع آنها که ذکرش رفت.

۴ نمایش تفاوت‌ها

گفتیم که بازیگر نباید نقش را تنها با توجه به‌رفتارهائی که در نمایشنامه از آن سر می‌زند بسازد، وگفتیم که به‌هیچ وجه کافی نیست نقش را فقط تا آن حدی تکوین بدهد که برای واقعهٔ نمایشنامه لازم است. نقش باید علاوه بر این، جنبه‌های دیگری هم داشته باشد، جنبه‌هائی ملموس و مخصوص به‌خود؛ باید این امکان را داشته باشد که در محدوده‌های جامعه شناختی معینی، رفتار دیگری از آن سر بزند. راه دیگر این است که روشن کنیم چرا نقش ما چنین عمل می‌کند و نه چنان، روشن کنیم که درست همین عمل می‌تواند ازاشخاص دیگری که با نقش مورد بحث تفاوت عمده‌ای دارند نیزسر بزند، یعنی باید بتوان گفت که به‌طور کلی، اشخاص دیگر نیز، با همهٔ تفاوتهائی که با این شخص دارند، درست همین‌طور عمل می‌کنند. ولی بازیگر نباید در نمایش تفاوتی که میان نقش و دیگران هست، زیاده‌روی کند.

این حکمت که «مردم چقدر با هم فرق می‌کنند!»، حکمت ناقصی است، و اشاره به‌آن تنها درصورتی لازم خواهد بود که بخواهیم ادعای کسانی را رد کنیم که می‌گویند: تحریک اشخاص، یا تحریک پذیرفتن از اشخاص، حاجتی به بررسی دقیق رفتار یکایک آنان ندارد. اما هستند عدهٔ زیادی که همین حکمت ناقص را اغلب به‌عنوان نتیجهٔ‌غائی حکمت بشری ارائه می‌دهند و به این ترتیب، پیش‌بینی پذیر بودن اعمال انسان را انکار می‌کنند، درحالی که درست از راه مطالعهٔ تفاوتهای ملموس میان یک‌یک انسانهاست که پیش‌بینی

اعمال احتمالی آنان ممکن می‌شود—و غرض ما از تشریح تفاوتها هم همین است. درست نیست جملهٔ «مردم چقدر با هم فرق می‌کنند!» را با چنان تأکیدی بیان کنیم که هرگونه امکان پیش‌بینی نفی شود و گمان برود که انسان می‌تواند از این نوع حکمتها هم طرفی ببندد. کسانی که این جمله را با این تأکید بیان می‌کنند، به‌تنوع و قدرت موجودی که انسان نام دارد فقط دل خوش می‌کنند. اشارهٔ آنان به‌این مطلب است که آدمی چه بسا می‌تواند تحولهای غیر قابل تصور را هم پشت سربگذارد، و با قبول ناتوانی خود در قبال این تنوع و قدرت، به‌خود و دیگران تلقین می‌کنند که خود نیز در اصل (و بی‌آنکه به‌نحوی قدم از قدم بردارند) در این تنوع و قدرت شریک‌اند. آنان انسانها را حقیر می‌کنند تا بشریت را بزرگ بنمایانند. و این جز فریب چیزی نیست. واقعیت این است که بااین ادعا، فقط و فقط برای تأثیر پذیر بودن و بی‌تاثیر بودن خود عذری تراشیده‌اند و وجود خود را معجزه‌ای فرض کرده‌اندگوئی که بشریت متشکل از یکایک آنان نیست.

بنابراین بازیگر نه‌تنها باید از بدست دادن این حکمت ناقص به‌شکل حکمتی که نشئه می‌آورد احتراز کند، بلکه باید بیننده را بلافاصله به‌پاسخ دادن به‌این سؤال تحریض کند که: ببینیم مردم **واقعاً** چقدر با هم فرق می‌کنند؟

۵ دربارهٔ تاریخی کردن

از دید کسی که مسائل را تاریخی می‌کند، انسان چنان است که‌گوئی ساختمانش هنوز به‌پایان نرسیده، که دو پهلو است، که دو نقش را ایفا می‌کند: از طرفی شخصی است آنچنان که هست، و عصر او برای این نوع «بودن» او دلایل کافی بدست می‌دهد، اما از طرف دیگر، چون ساختهٔ این عصر است، در عین حال شخص دیگری هم هست، شخصی که، اگر زمان او را نادیده بگیریم، عصر دیگری هم می‌توانسته او را ساخته باشد. اگر امروز چنین است، پس دیروز چنان بوده، یعنی امروز آن چیزی را اضافه دارد که معلول انعطاف‌پذیری اوست. در درون او کیفیتی هست که تکوین پیدا کرده و قابل تکوین است. تا به‌حال تغییر کرده، پس می‌تواند باز هم تغییر پیدا کند. و اگر—دست کم به طور عمده—دیگر نتواند تغییر کند، همین تغییر ناپذیری هم تصویر یکپارچه‌ای است که از او بدست آمده. اما واقعیت این است که انسان، تنها در صورت

تعلقش به‌واحدهای بزرگ اجتماعی است که ممکن است تغییر ناپذیر باشد.

بنابراین، بازیگر موظف است خط اصلی صدای خود را به‌خطوط جنبی متعددی مجهز کند. صدای انسان تاریخی شدهٔ او، انعکاسهای متعددی را به همراه دارد که باید در یک آن، ولی در هر مورد با محتوائی دیگر، از ذهن بگذرند.

۶ فردیت نقش

وقتی نقش را چون شخصیتی تاریخی، وابسته به‌زمان و در نتیجه گذرنده نشان می‌دهیم، وقتی واکنش آن تنها یکی از چندین واکنشی است که با واکنش اصلی‌اش همراه‌اند، و وقتی ممکن باشد که این واکنشهای دیگر، در شرایطی کم و بیش متفاوت نیز از او سر بزنند—آیا دراین صورت این نقش، به معنای مطلق کلمه، «هرکس» نخواهد بود؟ در اینجا انسانی را می‌بینیم که بسته به‌شرایط عصر یا تعلق طبقاتی‌اش، واکنشهائی معین نشان می‌دهد؛ اگر در عصری دیگر، یا فقط تا فلان‌مدت، یا در اوضاعی نامساعد، زندگی کرده بود، بدون تردید واکنش دیگری نشان می‌داد، اما باز هم با همان قاطعیت، وباز هم مانند هرکس دیگر در همین وضع دیگر و در همین عصر دیگر—در این صورت مگر ممکن نیست که باز هم واکنش دیگری از او متصور باشد؟ مگر نباید پرسید پس خود او کجاست؟ خود این موجود زنده‌ای که محال است باکس دیگری اشتباه شود؟ این شخصی که با اشخاص نظیر خود (با مردمی که در همان اوضاع او قرارگرفته‌اند) کاملا یکی نیست؟ مسلم است که این «من» را هم باید در نمایش وارد کرد. آنکه در اینجا واکنش نشان می‌دهد، نمی‌تواند فقط «من» خود را (که هنرپیشه است) و «تو»ی خود را (که تماشاگر است) نشان بدهد، اما فقط در وضعی دیگر. نمایش او به‌عنوان عضوی از یک طبقه یا یک عصر، بدون نمایش موجود زندهٔ خاصی در چارچوب طبقه و عصر خود، محال است. تدین یک شخص را در نظر بگیریم و فرض کنیم که یک کارگر است. صنایع بزرگ، درسطحی وسیع از عهدهٔ تصورات دینی جمع کارگران برمی‌آیند؛ ولی واکنش هر یک ازکارگران در قبال این وضع متفاوت است. البته چه بسا بتوانیم واکنش فلان کارگر را، در مواردی که با واکنشهای

عمومی کارگران سازگار نیست، به‌تفاوتهای موجود میان گروههائی از اجتماع منسوب کنیم. ولی در این صورت صرفاً یک نظریه بدست داده‌ایم. یعنی آن اقدامات اجتماعیی را که ممکن است واکنش او را در جهت واکنش عمومی (واکنش طبقاتی) تغییر بدهند، از قلم انداخته‌ایم. آن‌وقت است که در عمل (یعنی آنجا که قرار است از نظر اجتماعی در او دخل و تصرف کنیم)، با چیز منجمدی طرف خواهیم بود، با شیءِ انعطاف‌ناپذیری که در قبال ابزارهای ما سرسختی نشان می‌دهد، با جزء مزاحمی از وجود این انسان که ناچاریم آن را در مسیر نمایش خود به‌عبث به همراه بکشیم. در این صورت، خطوط جنبی خط اصلی واکنش این انسان، نه از خود او در اوضاع یا عصری دیگر، بلکه اصولا از اشخاصی دیگر سرچشمه خواهندداشت، از اشخاصی که هیچگونه شباهتی با او ندارند.

۶۵— [دربارهٔ نمودگار][3]

مراد ما از نمودگار، مجتمعی از ژستها و میمیکها، و در بسیاری موارد نیز گفته‌هائی است که از جانب یک یا چند انسان، متوجه یک یا چند انسان دیگر می‌شود.

انسانی که در حال فروختن ماهی است، از جملهٔ چیزهای دیگر، نمودگار فروختن را نشان می‌دهد. مردی که وصیتنامهٔ خود را می‌نویسد، زنی که مردی را اغوا می‌کند، پاسبانی که مردی را کتک می‌زند، مردی که دستمزد ده مرد دیگر را می‌پردازد— در همهٔ اینها یک نمودگار اجتماعی هست. برحسب این تعریف، مفهوم نمودگار فقط درصورتی می‌تواند به‌مردی که با خدای خود راز و نیاز می‌کند اطلاق شود که این عمل او با توجه به‌دیگران انجام شود یا در ارتباط با اوضاعی که در آن، میان چند انسان مناسباتی وجود دارد (مثلا دعا کردن شاه در «هملت»).

3. Über den Gestus

نمودگار می‌تواند در کلام محض هم منعکس باشد (مثلا در گفته‌ای که از رادیو پخش شود)؛ در این صورت، در جملاتی که به‌گوش می‌رسند، ژستها و میمیکهای معینی گنجانده است که به‌آسانی می‌توان تشخیصشان داد (مثلا وقتی که مبین تعظیمی خاضعانه یا مبین دست برشانه‌زدن باشد).

به‌همین نحو ممکن است ژست و میمیک (مثلا در فیلم صامت)، و یا ژست تنها (مثلا در سایه‌بازی)، حاوی کلام باشد.

جای کلمات را می‌توان به کلمات دیگر، و جای ژستها را می‌توان به ژستهای دیگر داد بدون آنکه در نمودگار تغییری حاصل شود.

۶۶ــ دستورهائی برای بازیگران[۴]

۱ نه ــ بلکه

بازیگر باید در هرنقطهٔ عمدهٔ بازی، برای آنچه که انجام می‌دهد، چیز دیگری را که انجام نمی‌دهد نیز، کشف کند، مشخص کند و حدس آن را ممکن کند. مثلا نمی‌گوید: «می‌بخشمت»، بلکه می‌گوید: «حسابت را خواهم رسید.» غش نمی‌کند، بلکه به‌حال می‌آید. فرزندانش را دوست ندارد، بلکه از آنها متنفر است. به‌طرف راست و به‌عقب نمی‌رود، بلکه به‌طرف چپ و به‌جلو. منظور این است: بازیگران در اصل آنچه را که در پس **بلکه** هست بازی می‌کنند؛ حال باید چنان بازی کنند که بیننده به‌آنچه در پس **نه** هست نیز، پی ببرد.

۲ به‌یاد سپردن نخستین برداشت‌ها

بازیگر باید در موقع خواندن متن نقش، موضع شخصی شگفت‌زده و معترض را بخود بگیرد. قبل از آنکه کلمات را بیاد بسپارد، باید بیاد بسپارد که چه‌چیزی او را در شگفت کرده و کدام جنبهٔ نقش در او اعتراض برانگیخته

4. Anweisungen an die Schauspieler

است. اگر این نکات را در موقع صورتبندی نقش نیز در مدنظر داشته باشد، به بیننده هم امکان داده است که در شگفت شود و اعتراض کند. و این کاری است که باید کرد.

۳ ابداع و بر زبان آوردن دستورهای بازی

بازیگر باید برای آنچه می‌گوید و انجام می‌دهد، دستورهای بازی و تفسیرهائی‌بسازد و در وقت تمرین به‌صدای بلند بیانشان کند. مثلا قبل از جمله‌ای که باید برزبان براند بگوید: «چون گرسنه بودم درجواب با عصبانیت گفتم:...» ، یا: «در آن وقت من از روابط موجود خبر نداشتم، این بود که گفتم:...». وچه بهتر که این کار را یک بار به‌صورت اول‌شخص و یک‌بار هم به صورت سوم شخص فروخوانی کند. وقتی نقش معینی از نمایشنامه، مثلا نقشی متخاصم، مشمول «او»ی سوم شخص است، تمرینهای بازیگر باید معطوف به این شود که نحوهٔ بیانش در جهت خلاف دستور بازی و تفسیر مربوط به‌آن، صورت بگیرد. مثال: اگر دراول‌شخص داشته باشیم: «من عقیدهٔ واقعی‌ام را به‌او گفتم، وگفتم:...»، در سوم شخص خواهیم داشت: «عصبانی شد و به‌دنبال حرفی می‌گشت که مرا برنجاند، و دست آخرگفت:...». و در این مرحله می‌توان چیزی‌را که در آنجا به‌لحن گوینده‌گفته شد، در اینجا به‌لحن شنونده‌گفت. آنچه در صورتبندی نقش اهمیت بسیار دارد، البته همین صورت **سوم‌شخص** است، چرا که اینجا، گوینده خود بازیگر است و دستورهای بازی و تفسیرها ترجمان عقیدهٔ او راجع به‌نقش.

۴ تعویض نقشها

بازیگر باید نقش خود را با نقش همبازی‌اش عوض کند، به‌این نحو که یک بار از بازی او کپیه‌ای بدست بدهد و بار دیگر نحوهٔ بازی شخص خود را برای او به‌نمایش بگذارد.

۵ نقل قول

بازیگر به‌جای آنکه بخواهد تظاهر به‌بدیهه‌گوئی کند، باید حقیقت را

نشان بدهد، یعنی اینکه گفتهٔ او فقط و فقط یک نقل‌قول است.

۶ نویسندگی

راهم بازیگر باید بیاموزد. باید قادر باشد برهر سبک ممکنی تسلط پیدا کند، یعنی بتواند به‌سبک نویسنده بدیهه‌گوئی کند. و چه‌بهتر که بتواند این بدیهه‌گوئیها را روی کاغذ بیاورد ، آن هم قبل از آنکه آنها را برزبان براند.

۷ خوشایند بودن

هم یکی از وظایف اصلی اوست. باید هر چیزی را، بخصوص چیزهای دهشتناک را، بالذت بازی کند و این احساس لذت را نشان بدهد. آنکه تعلیمش توأم با تفنن، و تفننش توأم با تعلیم نیست، به‌تئاتر راهی ندارد.

۶۷— [تجربه‌ها][5]

۱ استفاده از همبازی

هنرپیشه‌ای که نقشی را نمایش می‌دهد، به‌هنر همبازیهای خود هم احتیاج دارد، چون رفتار آنان در قبال او (و چه بسا در قبال دیگران هم)، مبین نکته‌های بسیاری است راجع به‌خود او. روحیهٔ او، در تأثیری که او بر آنان می‌گذارد نمایان می‌شود، یعنی تصویری که او از نقش بدست می‌دهد، بسته به اینکه نقشهای دیگر رفتاری مؤدبانه یا تحقیرآمیز یا نامنتظر با او داشته باشند، تغییر می‌کند و موضع او را مدلل می‌سازد. این کیفیت در مورد نفعی که نقش او از رفتار با دیگران می‌برد، یعنی از سهمی که در تکوین و تغییر نقشهای آنان

5. Erfahrungen

دارد نیز، صادق است. تکوین متقابل نقشها به‌این صورت، هنری است که امروزه از رواج افتاده است، تا به‌حدی که هنرپیشه‌ها حتی از تمرین حالتهای طبیعی و مؤثری نظیر به‌دقت گوش دادن و متعجب شدن چشم می‌پوشند.

۲ آهنگ

آهنگین کردن کلام به‌این علت مضر است که، گذشته از سرهم‌بندیهای مختلف، موجب می‌شود که هنرپیشه چنان بازی کند انگار از همان لحظه‌ای که پرده بالا می‌رود، نمایشنامه را تا به‌آخر خوانده است. شکی نیست که نباید واقعه را طوری بازی کرد انگار که می‌تواند بازیچهٔ تصادف یا حالات آنی هنرپیشه باشد؛ واقعه باید کشیدگی یک کمان را داشته باشد، چون مسأله‌ای شخصی نیست—و مسألهٔ عمده‌ای است—، و مردم، چه بازیگر و چه بیننده، درست برای آنکه این واقعه به‌نمایش دربیاید با تئاتر سروکار پیدا کرده‌اند. اما این نمایش نباید آهنگین شود، نباید صورت موسیقی را بخود بگیرد؛ و هر تصور ممکن (که بدون شک فقط باید ظاهر یک تصادف را داشته باشد)، و هر نکتهٔ نامنتظر و هر حالت آنی، باید کشیدگی آن کمان را بیشتر کند.

اگر بازیگر وظیفهٔ خود را محدود به‌این نداند که این یا آن احساس نقش را به‌بیان بیاورد (می‌دانیم که معمولا به‌جای آنکه فلان احساس را به‌نمایش بگذارد، سعی می‌کند خودش همان احساس را داشته باشد)، بلکه وظیفه‌اش را به‌طور عمده در این ببیند که میلی را، یا معرفتی را، پس یعنی چیزی را که برای تماشاگر به‌منزلهٔ مهمیز است ارائه بدهد، یعنی اگر صرفاً معنای کلام را بدرآورد و نخواهد احساسی بیش از آنچه در ضمن گفتن، بخودی خود پیش می‌آید داشته باشد—تنها در این صورت است که بیننده وادار خواهد شد شخصاً به‌احساسی دست پیدا کند و از غذائی لذت ببرد که آن را از قبل برایش نجویده‌اند، پس یعنی که گه نیست.

در غیر این صورت، علاقهٔ هنرپیشه نه به‌واقعهٔ نمایشنامه، یعنی نه به زندگی، بلکه فقط و فقط به‌خودش متوجه می‌شود، پس یعنی به‌چیزی کم‌اهمیت. او دیگر نه یک فیلسوف، بلکه فقط یک آوازخوان است، مدام در کمین فرصتی است برای آنکه خودش را نشان بدهد، برای آنکه چیزی را در نمایش جا کند: آدمی را که به‌طفیل دیگران بازی می‌کند، انگلی را که مسائلش

به‌خودش ختم می‌شود، پس یعنی یک بورژوا را.

۳ برای دیدار مجدد

اگر می‌خواهید که بیش از یک بار به‌تماشای بازی‌تان بنشینند، باید طوری‌بازی کنید که کل مطلب، تازه در دیدار بعدی دستگیر تماشاگر شود. پس نباید فقط برای یک دیدار بازی کنید.

۴ آری ــ نه

تسلط‌پذیر بودن واقعه‌ای که به‌توصیف در می‌آید، بستگی بـه‌ایـن دارد که «آری ــ نه» را در آن گنجانده باشی، و «آری ــ یا ــ نه» را به‌اندازهٔ کافی در آن مشخص کرده باشی.

۵ بزک

بزک‌باید چهره را در درجهٔ اول بی‌نشان کند،نباید چیزی را بارش کند، جنبهٔ خاصی به‌آن بدهد و تثبیتش کند.

از زمانی که تئاتر، تحریری شد و نمایشنامه‌ها به‌صورت کتاب منتشر شدند، بی‌پروائی هنرپیشه‌ها در نشان دادن شخصیتهای نمایش، از دست‌رفت. از این به‌بعد همهٔ چیزها لوث شد (هنرپیشه‌ها خودشان را نمایش دادند؛ صداقت پیدا کرده بودند، یعنی از خودشان لذت می‌بردند؛ آن چیزی را بازی می‌کردند که احساسش می‌کردند؛ و این همان‌احساسی بود که می‌بایست به‌بیننده هم دست بدهد؛ و الی‌آخر)، چرا که کار هر نوشته‌ای لوث کردن است؛ کاغذ آب می‌کشد؛ پس ناچاری تخیل خواننده را بیشتر به‌کار بگیری تا تخیل بیننده را؛ و همهٔ حسابگریهایت باید درازمدت باشد، درازتر از مدت یک‌شب نمایش.

بازیگر باید برای هر صحنه‌ای از نو بزک کند، به‌طوری که وقتی بزک چهره‌اش برای مدتی یکسان ماند بر تماشاگر اثر بگذارد.

۶۸ــ موضع کارگردان (در روش استقرائی)[6]

در اینجا کارگردان با یک «ایده» یا «تصور»، با «طرحی برای گروه‌بندی» و با یک «صحنه‌آرائی تام و تمام» به تئاتر نمی‌آید. نمی‌خواهد به «ایده»ای که از پیش باخود آورده تحقق ببخشد. وظیفه‌اش این است که قابلیت‌سازندگی بازیگران (آهنگسازان، نقاشان و غیره را) بکار بیندازد و به‌آن سازمان بدهد. تمرین در نظر او به‌این معنی نیست که فلان مطلب تثبیت‌شدهٔ ذهنش را به‌زور به‌دیگران بفهماند. «تمرین» در نظر او یعنی «آزمایش». هم و غم او باید معطوف به‌این باشد که شرکت کنندگان همیشه چند امکان را در نظر بیاورند. این هدف، بی‌جا از کار در خواهد آمد اگر شتاب کند و بخواهد هرچه زودتر «تنها» راه‌حل «درست» را بدست بدهد. تنها راه‌حل درست— اگر اصولا وجود داشته باشد—، فقط می‌تواند یکی از راه‌حلهای ممکن باشد، و آزمایش راه‌حلهای ممکن دیگر هم، به‌زحمتش می‌ارزد، دست کم به‌این دلیل که راه حل نهائی را بارور می‌کند. قاطعیت راه حل نهائی، نتیجهٔ عمل حذف است. از این که بگذریم، قابلیت سازندگی در همهٔ شرکت کنندگان یکسان نیست. هر همکاری با سرعتی دیگر کار می‌کند و بنابراین به‌محرکی جداگانه احتیاج دارد. بعلاوه، علایق هر کدام هم متفاوت است، و از به‌زبان آمدن همین علایق متفاوت است که باید برای بارورکردن راه حل نهائی حداکثر استفاده را کرد. یکی از وظایف عمدهٔ کارگردان، نمایان کردن همهٔ راه‌حلهائی است که شرکت کنندگان، کلیشه وار و از روی عادت و عرف برای مشکلات مورد بحث بدست می‌دهند. کارگردان باید **بحران** بوجود بیاورد. وطبعاً نباید واهمه‌ای داشته باشد از اعتراف به‌اینکه خود او هم همیشه راه‌حل نهائی را درست نمی‌داند یا آن را دم دست ندارد. پشتگرمی شرکت کنندگان به‌او، باید بر این اطمینان استوار باشد که او می‌تواند بفهمد کدام پیشنهاد راه‌حل نیست. کارگردان باید سؤال مطرح کند، شک بوجود بیاورد، و تنوع دیدها و مقایسه‌ها و خاطره‌ها و تجربه‌ها را نشان بدهد. مشکل او بطور معمول این خواهد بود که نگذارد شرکت کنندگان قبل از موقع به ساختن نقشها و موقعیتها بپردازند، چون همین شتاب‌زدگی است که به‌بازیگران

6. Haltung des Probenleiters (bei induktivem Vorgehen)

باسابقه یا قوی‌تر (مشهورتر)، فرصت می‌دهد قابلیت سازندگی دیگر شرکت کنندگان را فلج کنند و راه‌حلهای متعارف خود را برکرسی بنشانند. در موقع تمرینهای روخوانی با نقشهای تقسیم شده، کارگردان باید ترتیبی بدهد که بازیگران **موضعی شگفت‌زده** بخود بگیرند. باید آنها را به‌جائی برساند که بپرسند: «من چرا این حرف را می‌زنم؟» و «این چرا این حرف را می‌زند؟» حتی باید بازیگران را به‌جائی برساند که بگویند: «مگر من (یا این) بهتر نبود فلان یا بهمان حرف را می‌زدیم؟» باید کاری کند که این یکه خوردن‌ها و اعتراضهای مراحل اولیهٔ تمرین، حتی وقتی که راه‌حل مشخصی بدست آمد، درجریان بعدی تمرینها هم در ساختن نقش ادامه داشته باشد. و از آنجا که بیننده هم باید امکان همین یکه‌خوردنها و اعتراضها را پیدا کند، جنبهٔ خاص هرگفته یا هر عمل، باید در صورتبندی نهائی هم محسوس باشد. فاصلهٔ میان تمرینهای روخوانی و تمرینهای بازی را نباید به‌یکباره طی کرد. این انتقال بهتر است صحنه به‌صحنه صورت بگیرد. در تمرینهای پای میز، باید جزئیات بازی روی صحنه، از پیش و به‌طرزی «تقریبی و اشاری»، تثبیت شود، و این کیفیت موقتی و **تقریبی و اشاری** هم باید به‌نوبت خود در صورتبندی نهائی محفوظ بماند، آن هم به‌شکل زندهٔ خود. تماشاگر باید «راه‌حلی» را که به‌او ارائه می‌شود، به صورت واقعی آن ببیند، به‌صورت راه حلی خاص ولی در عین حال تا حدی تصادفی، چراکه تصادف، جزء لاینفک این راه حل بوده است. از این که بگذریم، مسیر اصلی واقعه هم باید به‌صورت تسلسل منطقی اجزاء آن، به‌صورتی که هنوز هم خصلت جزءجزء بودن خود را حفظ کرده باشد نمایان شود، و نه به‌این صورت که اجزایش بدون درز به‌هم دوخته شده باشند. **منطق** این تسلسل، که شامل درهم‌رفتگی اجزاء نیز هست، تنها از این راه به‌چشم خواهد آمد. کافی نیست که گفته‌ها و حرکات مورد نظر را فقط و فقط از صحبت پای میز با گفته‌ها و حرکات ممکن دیگر تلاقی داد. این امکانات را هم باید عملا به آزمایش درآورد. شرط نامنتظر بودن یک امکان، وجود امکان دیگری است که انتظارش می‌رفته بدون آنکه شامل **همهٔ** امکانات دیگر باشد. و می‌دانیم که همین نامنتظر بودن، یکی از عناصر اساسی تأثیر است. تلاش بازیگر معطوف به **تأثیر گذاشتن** است، که تلاش درستی است، چون می‌خواهد بازی‌اش نامنتظر باشد. ولی اگر از میان همهٔ امکاناتی که انتظارشان می‌رفته، آن امکانی را

که از نظر منطقی انتظارش می‌رود انتخاب نکند، آن‌وقت تأثیر او تأثیری صرفاً «نمایشی» و «غیرمجاز» خواهد بود. نامنتظر بودن، تنها درصورتی درست خواهد بود که راه‌حل منطقی ما نامنتظر باشد. در آزمایش جزئیات نمایش در وقت تمرین، ابتدا باید نسبت به‌محل جمع تماشاگران بی‌اعتنا بود. این امر باعث خواهد شد که در مرحلهٔ بعد، از خود بپرسیم چه ترتیبی می‌توان داد تا تماشاگران ما بتوانند رویدادهای نمایش را از موجه‌ترین زاویه ببینند، پس یعنی باعث خواهد شد که درگروه‌بندیهامان تغییراتی بدهیم، آن هم فقط به‌قصد آنکه نمایش ما بطور کلی وضوح بیشتری پیدا کند. کارگردان باید برای هریک از رویدادهای نمایش، موقعیت دیگری را هم در نظر بیاورد تا بتواند رویدادی مشابه از زندگی عادی را در آن نشان بدهد. شاه‌لیر را فی‌المثل، می‌تواند چنان در نظر بیاورد که تقسیم کشورش را در حضور هیأتی از حقوقدانان و پزشکان و رؤسای تشریفات و مورخان و سیاستگران و اعضای چند خانواده و غیره، به‌انجام می‌رساند. قصد این است که جزئیات نمایش، جوابگوی توقعات اشخاصی باشند با علایقی تا این حد متفاوت.

۶۹ــ حرکت دادن گروهها[۷]

وقتی گروهی را، به‌طور جمعی، درصحنه حرکت می‌دهیم، متوجه می‌شویم که به‌طرز غریبی جمود پیدا می‌کند. تمایل به‌تجزیه، در طبیعت گروه است. هنرپیشه‌ها دوست ندارند شانه به‌شانه یا حتی به‌دنبال هم وارد صحنه بشوند. و اگر مجبورشان کنیم، حرکت شخصی خودشان را از دست می‌دهند. احتیاجی هم البته به‌این کار نیست. تجربه نشان می‌دهد که بدون این اجبار، اعضای گروه می‌توانند بی‌آنکه کوچکترین خللی به‌گروه و ریتم آن وارد شود، بسیار آزاد و با خصایص فردی‌شان حرکت کنند.

7. Bewegung von Gruppen

۷۰ــ تمرینهائی برای مدارس هنرپیشگی[8]

الف ــ حقه‌های شعبده‌بازان، به‌علاوهٔ حالتهای تماشاگران.
ب ــ برای زنها: تاکردن و کنارگذاشتن رخت. همین هم برای مردها.
پ ــ برای مردها: حالتهای مختلف سیگارکشیدن. همین هم برای زنها.
ت ــ گربه‌ای که با کلاف نخ بازی می‌کند.
ث ــ تمرین مشاهده.
ج ــ تمرین تقلید.
چ ــ یادداشت برداری. یادداشت کردن ژستها و لحنها.
ح ــ تمرین تخیل. سه نفر سر زندگی‌شان تاس می‌اندازند، یکی می‌بازد. بعد: هرسه می‌بازند.
خ ــ اثری داستانی را به‌قالب نمایشنامه درآوردن. تکه‌هائی از کتاب مقدس.
د ــ برای همه: مدام تمرین کارگردانی. باید چیزی را به‌همکار خود نشان داد.
ذ ــ تمرین بازی پرحرارت. موقعیت: دو زن بدون‌گفتگو مشغول تاکردن رخت هستند. تظاهر می‌کنند به‌اینکه به‌خاطر شوهرهاشان از روی حسادت با هم دعوا می‌کنند. شوهرها در اتاق کناری هستند.
ر ــ ضمن اینکه ساکت رختها را تا می‌کنند، کارشان به کتک کاری می‌کشد.
ز ــ بازی ردیف «ذ» جدی می‌شود.
ژ ــ مسابقهٔ تعویض سریع لباس. پشت یک پرده؛ باز.
س ــ تقلیدی را صرفاً از روی توصیف تغییردادن، توصیفی که دیگران بتوانند به عملش درآورند.
ش ــ قطعه‌ای موزون (منظوم) را همراه با استپ[9] گفتن.

8. Übungen für Schauspielschulen
9. Step

ص—خوردن غذا با قاشق چنگال خیلی بزرگ، با قاشق چنگال خیلی کوچک.
ض—گفتگو با صفحهٔ گرامافون: جمله‌هائی روی صفحه، جوابها به‌صورت بدیهه‌گوئی.
ط—پیدا کردن «نقطه‌های عطف».
ظ—توصیف شخصیت همبازی.
ف—بدیهه‌سازی پیش‌آمدهائی جنبی. مرور صحنه‌ها به‌صورت گزارش و بدون استفاده از متن.
ق—سانحهٔ اتومبیل. تعیین حدود تقلیدهای موجه.
ک—برای واریاسیون: تصنیف معروف «سگی به‌مطبخ رفت».
گ—به‌یاد سپردن نخستین برداشتها به‌هنگام مطالعهٔ نقش.

۷۱— [دربارهٔ تئاتر چینیها][10]

۱ تصنیع و طبیعی‌نمائی

تصنیع و طبیعی‌نمائی را در تضاد مطلق دیدن، البته بی‌معنی است. در تقلید، طبیعت همواره به‌صورت تصنیعی خود نمایان می‌شود. شکی نیست که تصنع از طبیعت هنر بدور است، و هق‌هق کردنی که بی‌قواره باشد، در اجرای تصنیعی هنر کلاسیک چین هم چون چیزی غیر طبیعی احساس می‌شود، حتی در نظر تماشاگرانی که فقط به‌نمایشهای طبیعی‌گرایانه عادت دارند.

۲ حفظ ژستها در نسلهای مختلف

در تئاتر چینی رسم این است که بازیگران، ژستها و حالتهای خاصی از نقشها را طی چندین نسل حفظ می‌کنند. این رسم در نگاه اول بسیار محافظه‌کارانه

10. Über das Theater der Chinesen

بنظر می‌آید و غالب مردم را از بررسی دقیق این هنر بازمی‌دارد— که البته درست نیست، زیرا فقدان یک تکامل نامحسوس (در تئاترهای ما) یا وجود ژستهائی مشخص (در تئاترچین)، هیچ یک نمی‌توانند معیاری برای سنجش حدود محافظه کاری باشند. آنچه در نمایش چینی مورد توجه تئاتر داستانی است،نه‌فن حفظ ژستها، بلکه فن تغییر آنهاست، دقیق‌تر بگویم: فن حفظ ژستهاست به‌خاطر تغییر آنها. شکی نیست که تئاتر چین هم، درست مانند تئاترهای غربی، در اجرای نقشهای نمایشنامه‌های معمول خود، تغییرهائی می‌دهد. اینکه بازیگران جوان در ابتدا مجبورند از این یا آن بازیگر باسابقه تقلید کنند، به‌این معنی نیست که بازی آنان در تمام طول مدت عمر صورت تقلید را خواهد داشت، زیرا اولا: ویژگی ژستهای آنان چنان است که می‌توان بی‌آنکه خصوصیات فردی تقلید کننده لطمه‌ای ببیند تقلیدشان کرد، پس یعنی ویژگی آنها عام و غیرشخصی و به‌اصطلاح مبهم است. (لازم است تأکید کنم که این ژستها، تا آنجا که خط اصلی حرکتشان در مدنظر باشد به طرزی باورنکردنی ثابت هستند، و ابهامی که‌گفتم تنها مربوط می‌شود به میزانی که اجراکننده برای ژست خود انتخاب می کند، فی‌المثل به‌میزان کندی یا تندی اجرای او؛ برای مقایسه می‌توان آوازخواندن هنرمندان غربی را مثال زد: می‌دانیم که در اینجا هم نتهای موسیقی ثابت‌اند، و ابهام نتها در نوسانات صدای خواننده، در لحن آواز او و امثالم است.) و ثانیاً در مراحل بعدی، بازیگر به‌اختیار خود در ژستها تغییرهائی صورت می‌دهد. منتها این تغییرها از نظر تماشاگر دور نمی‌مانند بلکه در برابر نگاه موشکاف او، در برابر این نگاهی که عناصر تثبیت شدهٔ بازی را به‌خوبی می‌شناسد انجام می‌گیرند و برای بازیگر حکم یک آزمایش پرخطر را دارند، چراکه اگر نتواند لزوم تغییر را به تماشاگر بقبولاند، شهرتش به خطر افتاده است. از این رو، جسارتی که در نمایشهای چینی در عمل تغییر هست، بمراتب بیشتر از جسارتهای احتمالی نمایشهای ماست. ما هنرپیشه را مختار می‌دانیم (و حتی از او متوقع هستیم) که از فلان نقش بسیار آشنا، نقش سراسر نوئی بسازد در حالی که این عمل او از هر جهت تصادفی است، زیرا میان صورتبندی او و صورتبندی‌های دیگری که در همان زمان انجام می‌شوند یا درگذشته انجام شده‌اند، ارتباط چندانی نیست، و صورتبندی او به‌هیچ وجه حکم اظهار نظر

نسبت به‌صورتبندیهای دیگر را ندارد. این است که درواقع مشکل می‌توان گفت که نقش مورد بحث تحولی پذیرفته باشد. بازیگر چینی، بطور علنی و در برابر چشمان تماشاگران خود، ژستهائی را طرد می‌کند، آنها را با اطمینان کامل به‌دور می‌اندازد. او با این عمل از نظر زیبائی‌شناسی در واقع طغیانی برمی‌انگیزد، و خود نیز به‌عملی طاغیانه دست می‌زند. تمامی شهرتش را برسر این کار گذاشته است. و آنچه در صورت موفقیت مورد تحسین تماشاگران قرار خواهدگرفت، نه خود بدعت او، بلکه منحصراً ارزشی است که تماشاگران برای بدعت قائل می‌شوند: مهارت یافتن در هنر قدیم مشکل بود، و او این مهارت را داشت، وانگهی می‌بایست بدعت خود را برپایهٔ همین هنر قدیم استوار کند. از اینجاست که عنصر طغیان، این ازگذشته بریدن، این عمل کاملا علنی، که مسئولیت می‌طلبد و قضاوت می‌پذیرد، جزء لاینفک سنت می‌شود که شاخص هر هنر واقعی (و همهٔ علوم) است. هنرپیشه‌های غربی نقش خود را براساس خصوصیات عصبی و سراسر بی‌اهمیتی می‌سازند که منشأ آنها کم یا بیش خصوصی است؛ نه معنای چندانی در آنها می‌بینی و نه‌سنخیتی. بنابراین، اینکه تغییردادن ژستهای ثابت، براستی ممکن است حکم یک نوآوری واقعی و اساسی را در صورتبندی نقش داشته باشد، تنها در تصور کسی نمی‌گنجد که صورتبندی سطحی هنرپیشه‌های غربی را در مد نظر دارد. دگرگون کردن هنر بازیگری ما هم درواقع درست به‌این علت مشکل است که وقتی چیزی برای دگرگون شدن وجود نداشته باشد، دگرگونی اصولا مشکل می‌شود.

۳ دربارهٔ یکی از اجزاء نمایش چینی

اینکه بازیگر چینی لازم می‌دید از طریق مترجم خود به کرات یادآور شود که او، با وجود آنکه نقش زنها را نمایش می‌دهد، خود یک زن‌پوش نیست، لابد حاصل تجربه‌های بدی بود که او، در نمایشهای خود در غرب و یا در برابر تماشاگران غربی در چین، کسب کرده بود. به‌مطبوعات اطلاع دادند که آقای دکتر مای‌لان—فانگ[۱۱]، یک مرد سراپا مردانه و پدرلایق یک‌خانواده و

۱۱. Mei Lan - fang، برشت بازی بدون بزك و بدون لباس و بدون نورپردازی این بازیگر چینی را در مدت نخستین اقامت خود در مسکو (۱۹۳۵) دیده بود — م.

حتی بانکدار است. می‌دانیم که در بعضی نواحی بدوی، لازم است برای جلوگیری از برخی توهینها به‌تماشاگران اطلاع بدهی که بازیگر نقش فلان آدم خبیث، خود آدم خبیثی نیست. این لزوم البته نه فقط ناشی از بدوی بودن تماشاگران، بلکه ناشی از بدوی بودن هنر بازیگری غرب هم هست [...]

دکتر مای‌لان—فانگ، که اسموکینگ پوشیده است، حرکاتی زنانه را به‌نمایش می‌گذارد. در اینجا به‌وضوح دو شخصیت می‌بینی. یکی نشان می‌دهد، یکی نشان داده می‌شود. بعد، در شب نمایش، همین شخصیت اول که دکتر (پدرخانواده و بانکدار) است ، جنبه‌های بیشتری از شخصیت دوم را نشان می‌دهد، مثلا چهره‌اش را،لباسش را،طرز متعجب‌شدن یا حسادت ورزیدن یا وقاحتش را، و صدایش را. شخصیتی که اسموکینگ پوشیده بوده، دیگر تقریباً محو می‌شود. و اگر تا به‌این حد درباره‌اش نشنیده بودی و اگر دست کم بین اقیانوس آرام و کوههای اورال معروفیتی این چنین نمی‌داشت، چه‌بسا اصولا از نظرت محو می‌شد. با وصف این، این شخصیت اصرار دارد مهارتش را در این نبینند که می‌تواند مانند یک زن، بلکه مانند این یا آن زن بخصوص راه برود یاگریه کند. آنچه برای او مهم است، عقاید اوست **راجع به** اصل مطلب، یعنی عقاید انتقادی و فلسفی اوست راجع به آن زن. زیرا اگر رویداد مورد نمایش را در واقعیت می‌دیدی، یعنی اگر آن زن یک زن واقعی می‌بود، آن وقت‌دیگر هنری در کار نمی‌بود، تأثیر هنرئی به‌میان نمی‌آمد.

۴ نشان دادن مضاعف

بازیگر چینی نه تنها رفتار یک انسان، بلکه رفتار بازیگران را هم نشان می‌دهد. نشان که چطور بازیگرانِ ژستهای انسانها را به‌روال خود، یعنی در واقع به‌زبان خود که ترجمه‌ای از زبان روزمرهٔ مردم است، به‌نمایش می‌گذارند. به‌این ترتیب، در بازی یک هنرمند چینی حداقل سه‌نفر را می‌بینیم، یک نفر راکه نشان می‌دهد، و دو نفر راکه نشان داده می‌شوند.

برای نشان دادن اینکه دختری چای دم می‌کند، بازیگر ابتدا نشان می‌دهد که در اینجا دارند چای دم می‌کنند. بعد نشان می‌دهد که مطابق با عرف چطور چای دم می‌کنند. اینها ژستهای مشخص و تکامل یافته‌ای هستند

که تکرار می‌شوند. و در مرحلهٔ بعد، دختر را نشان می‌دهد، یعنی این دختر بخصوص را که فی‌المثل آتشی مزاج است یا صبور یا دلباخته. در جریان این عمل، از طریق تکرار ژستها در عین حال این را هم نشان می‌دهد که آتشی مزاج بودن یا دلباخته بودن را بازیگر چطور بیان می‌کند.

۵ دربارهٔ هنر بینندگی

آنچه در نمایش چینیها برای ما اهمیت خاص دارد، تلاش این نمایش است در جهت پرورش هنر بینندگی. در برخورد اول با این هنر، بااین هنری که نه فقط به‌لحاظ احساس قابل درک نیست (هنری که این همه قرار با بینندهٔ‌خود می‌گذارد، این همه قاعده برای برخورد او با تئاتر وضع می‌کند) ناچاریم تصور کنیم که هنری است منحصر به‌جمع کوچکی از اهل فن. ولی بعد می‌شنویم که به‌هیچ وجه این‌طور نیست: این تئاتر را توده‌های وسیع مردم هم می‌فهمند. و می‌بینیم که با وصف این برای تماشای آن این همه شرط می‌گذارند و هنر بینندگی خاصی را از تماشاگر طلب می‌کنند. متوجه می‌شویم هنری است که در ابتدا باید یادش گرفت، برایش به اصطلاح دوره دید و بعد هم در تئاتر مدام تمرینش کرد. بازیگر چینی، حتی اگر قدرت و قابلیت (بی‌چون و چرا نفرت‌آور) هیپنوتیزم را داشته باشد، محال است بتواند چیزی را به‌جای چیز دیگری به بیننده «قالب کند»؛ همانطورکه بینندهٔ او هم محال است بتواند از هنر او لذت ببرد اگر بدون معلومات قبلی و بدون قابلیت مقایسه و بدون اطلاع از قواعد، به‌تماشای بازی او بنشیند.

۷۲ــ آیا ارزش دارد از تئاتر غیرحرفه‌ای صحبتی به‌میان بیاید؟[۱۲]

کسی که بخواهد هنر نمایش و عملکرد اجتماعی آن را مورد بررسی قرار بدهد، بهتر است به‌صورتهای گوناگونی هم که این هنر بیرون از قلمرو

12. Lohnt es sich, vom Amateurtheater zu reden?

مؤسسات بزرگ بخود می‌گیرد، توجه کند، یعنی به تلاشهای ابتدائی و بی‌تناسب و تکامل نیافتهٔ بازیکنان غیرحرفه‌ای. بازیکنان غیر حرفه‌ای، حتی اگر برحسب تسمیه‌ای که دست‌اندارکاران تئاتر برایشان وضع کرده‌اند، فقط «تماشاگران بازیکن» باشند، باز هم موضوع جالبی برای تحقیق خواهند بود. از جملهٔ کشورهائی که تئاتر غیر حرفه‌ای در آن رواج دارد، سوئد است. وسعت خاک این کشور، که خود به‌منزلهٔ یک قاره است،فرستادن گروههای‌حرفه‌ای را از پایتخت به‌استانها مشکل می کند. این است که مردم استانها خود نمایش برگزار می کنند.

اتحادیهٔ تئاترهای غیر حرفه‌ای سوئد شامل نزدیک به‌هزارگروه فعال است که سالیانه، برای دست کم نیم‌میلیون تماشاگر، دست کم دوهزار نمایش به‌اجرا در می‌آورند. درکشوری که جمعیتش شش‌میلیون نفر است، چنین نهضتی اهمیت فرهنگی بسیاری دارد.

البته هستند کسانی که مدعی‌اند تصوراتی که تئاترهای غیر حرفه‌ای از هنر نمایش دارند،از فلان سطح پست فرهنگی و هنری تجاوز نمی کند. در اینجا من نمی‌خواهم به‌بررسی صحت این گفته بپردازم. کافی است بگویم کسانی هم هستند که در پس لااقل مقداری از این تصورات، استعدادهائی بسیار طبیعی می‌بینند و نحوهٔ فعالیت لااقل تعدادی از این گروههای نمایشی را مبین علاقهٔ مفرط آنها به‌تکامل می‌دانند. با اینهمه، تحقیر تئاتر غیر حرفه‌ای به‌حدی در میان مردم رواج دارد که ناچاریم از خود بپرسیم: مگر ایرادی دارد که سطح معنوی تئاترهای غیرحرفه‌ای پائین باشد؟ مگر این از اهمیتش کم می کند؟ جواب این است: خیر!

چون اگر بخواهیم صحبت از تئاتر غیرحرفه‌ای را تنها به‌این علت بی‌ارزش بدانیم که از تلاشهای «هنری» این نوع تئاترها «چیزی عاید هنر نمی‌شود»، به خطا رفته‌ایم. اجرای بد آن اجرائی نیست که برخلاف یک اجرای خوب، تأثیری برتماشاگر نگذارد. درست است که اجرای بدتأثیر خوبی نمی‌گذارد،ولی بی‌تأثیر هم نمی‌ماند، تأثیرش فقط بداست. ضرب‌المثلی که می‌گوید:«چیزی که منفعت نداشته باشد، ضرر هم ندارد »، لااقل در مورد هنر مصداق پیدا نمی کند. درست است که هنر خوب، شم هنری را پرورش می‌دهد، ولی هنر بد هم بر آن بی‌تأثیر نمی‌ماند، بلکه به‌آن لطمه می‌زند.

اکثر مردم از عواقب هنر، از عواقب خوب و بد آن، تصور درستی ندارند. گمان می‌کنند تماشاگری که به‌سبب بدبودن هنر، باطناً «مجذوب» آن نشود، از آن تأثیر برنمی‌دارد، در حالی که حتی اگر مجذوب هم نشود، باز هم تأثیر برمی‌دارد — بگذریم از اینکه نه‌فقط هنر خوب، بلکه هنر بد هم می‌تواند انسان را مجذوب کند.

هر نمایشنامه‌ای، چه خوب و چه بد، در هر حال مبین تصوری از جهان است. و هر هنرپیشه‌ای هم، چه خوب و چه بد، نشان دهندهٔ این یا آن انسان است در این یا آن شرایط. تماشاگر می‌بیند که یک شخص حسود، فلان یا بهمان رفتار را دارد و این یا آن کار از روی حسادت از او سر می‌زند. می‌بیند که یک شخص ثروتمند، دستخوش فلان یا بهمان احساسها می‌شود، یک پیرمرد این یا آن عواطف را دارد، یک زن روستائی چنین و چنان عمل می‌کند، و الی آخر. از این گذشته، تشویق می‌شود به‌اینکه این یا آن نتیجه را از اتفاقات جهان بگیرد. می‌شنود که اگر چنین و چنان رفتار کند، به‌احتمال قوی نتیجه‌اش این یا آن خواهد بود. ناچار می‌شود در احساسهای معینی از احساسهای نقشهای روی صحنه شرکت کند و بالمال بر آنها صحه بگذارد، آنها را به‌عنوان احساسهائی بدیهی و طبیعی که عمومیت بشری دارند بپذیرد — درحالی که هیچ لزومی ندارد که این احساسها واقعاً هم بدیهی و طبیعی و عام باشند. از آنجا که فیلم از این حیث شبیه به‌تئاتر ولی از آن آشناتر است، مثالی از یک فیلم می‌آورم تا منظورم را درست‌تر بیان کرده باشم.

در فیلم «گونگادین»، که اقتباس از داستان بلند کیپلینگ[13] است، مبارزهٔ واحدهای اشغالگر انگلیس را با مردم بومی هند می‌دیدم. یکی از «قبیله»های هند — خود این مفهوم، برخلاف مفهوم «ملت»، مبین وحشیگری و بی‌تمدنی است —، به‌یکی از واحدهای انگلیسی مستقر در هند حمله کرده بود. هندیها مردمی بودند اولا بدوی، و بعد هم یا مضحک و یا بی‌شخصیت. مضحک وقتی بودند که نسبت به‌انگلیسیها وفاداری، و بی‌شخصیت وقتی بودند که نسبت به‌آنها خصومت نشان می‌دادند. سربازهای انگلیسی مردمی بودند درستکار و شوخ‌طبع. وقتی دسته‌ای از مردم بومی را زیر ضربه‌های مشتهاشان می‌گرفتند و

13. R. Kipling: Gunga Din

آنان را «سر عقل می‌آوردند»، بیننده‌ها می‌خندیدند. و بعد که یکی از افراد بومی (گونگادین)، به‌هموطنهایش خیانت کرد و جانش را به‌خاطر پیروزی انگلیسیها از دست داد، بیننده‌ها برایش کف زدند.

خود من هم تأثیر برداشته بودم، حتی نزدیک بود کف بزنم، درجاهای لازم هم خندیده بودم— و همهٔ اینها درحالی که در تمام مدت نمایش می‌دانستم که قضایا را درست نشان نمی‌دهند؛ که هندیها مردم بدوی و بی‌فرهنگی نیستند، بلکه فرهنگ باستانی و باعظمتی دارند؛ که راجع به‌این گونگادین طور دیگری هم می‌شد قضاوت کرد، مثلا اینکه خائن بدانیمش. علت تأثیر برداشتن و تفریح کردن من از این نمایش غلط، چیزی نبود جز اینکه فیلم «گونگادین» از نظر هنری موفق بود و در تهیه‌اش قریحه و مهارت زیاد بکار برده بودند.

شکی نیست که این‌نوع لذت هنری، بی‌عواقب نمی‌ماند؛ غرایز درست را تضعیف و غرایز نادرست را تقویت می‌کند، تجربه‌های درست را نفی می‌کند و استنباطهای غلط را رواج می‌دهد، خلاصه اینکه تصویر جهان را تحریف می‌کند. هیچ نمایشنامه‌ای، و هیچ اجرائی از هیچ نمایشنامه‌ای نیست که در عواطف و تصورات بیننده به‌نحوی اثر نگذارد. این واقعیت یکی از امتیازات سراسر مثبت هنر است.

راجع به‌تأثیری که هنر نمایش، حتی هنر «غیرسیاسی» نمایش، از نظر سیاسی بر بیننده دارد، راجع به‌تأثیر آن در ایجاد قضاوتهای سیاسی و احساسهای سیاسی، صحبت زیاد شده است. و در تأثیر آن بر اخلاقیات هم همه اتفاق نظر دارند، چه واعظان و چه متفکران سوسیالیست. اینکه عشق را، زندگی زناشوئی را، کار و مرگ و غیره را به‌چه صورت در روی صحنه ارائه می‌دهند، و اینکه چه آرمانهائی را برای عشاق، و چه آرمانهائی را برای مظلومان اجتماع و غیره، وضع و تبلیغ می‌کنند، دانستنش به‌نظر من مهمتر از آن است که بشود نسبت به‌آن رفتاری علی‌السویه داشت، چون عملکردی که تئاتر در این زمینهٔ اساسی برعهده دارد، بی‌شباهت به‌عملکرد سازندگان مد لباس نیست، منتها با این تفاوت که در تئاتر، بجای آخرین لباسهای باب روز، آخرین نحوهٔ رفتار باب روز را به‌نمایش می‌گذارند.

تأثیر تئاتر بر سلیقهٔ افراد، نه مهمترین ولی تقریباً روشنترین تأثیری است

که نمایش بر اجتماع دارد: زیباترین طرز بیان کدام است؟ بهترین شکل ایستادن یا دورهم نشستن کدام است؟ مفهوم «زیبا» را اصولا به‌چه چیزی اطلاق می کنند؟ چه نوع عملی را ظریف به‌حساب می‌آورند؟ و چه نوع حیله‌ای را تحسین‌انگیز می‌دانند؟ سلیقهٔ مردم، از نحوهٔ نمایش صدها جزئیات است که تأثیر برمی‌دارد، بهتر یا بدتر می‌شود. و چیزی که در تئاتر واقعی‌گرا، چیزی که درست در همین تئاتر واقعی‌گرا نقش عمده‌ای را برعهده دارد، همین سلیقه است. حتی در نمایش زشتیها هم باید سلیقه به‌خرج داد. گروه بندیها، حرکت دادنها، ترکیب رنگها، نورپردازی، صداپردازی، و لحن گفته— همهٔ اینها مسائلی هستند سر به‌سر مربوط به‌سلیقه.

از این‌جاست که هنر نمایش، در هر زمینه‌ای— سیاست، اخلاق، زیبائی‌شناسی— اثر می‌گذارد، اگر خوب باشد تأثیرش خوب، و اگر بد باشد تأثیرش بد است.

چیزی که معمولا از نظرها دور می‌ماند، وابستگی تربیت افراد و نمایش است. یک کودک، مدتها قبل از آنکه با استدلال روبرو شود، به‌طرزی کاملا نمایشی پی می‌برد به‌اینکه چه رفتاری باید داشته باشد. می‌شنود (یا می‌بیند) که وقتی این یا آن اتفاق افتاد، باید خندید. وقتی می‌خندند، او هم می‌خندد، و نمی‌داند چرا. و معمولا دستپاچه می‌شود وقتی می‌پرسند چرا می‌خندد. به‌همین ترتیب هم با دیگران می‌گرید، و اشک ریختنش نه فقط به‌این علت است که بزرگسالها هم اشک می‌ریزند؛ غم او تظاهر نیست. در مراسم تدفین، که مفهومش را کودکان اصولا درک نمی کنند، این واقعیت به‌طور کامل نمایان است. تمام این اتفاقهائی که شخصیت انسان را می‌سازند، اتفاقهائی نمایشی هستند. انسان، ژست و میمیک و لحن صدا را کپیه می کند. غم، موجدگریه است، ولی ازگریه هم غم بوجود می‌آید.

حال اشخاص بزرگسال هم جز این نیست. پرورش آنان هم هرگز قطع نمی‌شود. تنها مرده‌ها هستند که از دیگران تأثیر و تغییر نمی‌پذیرند. وقتی در این واقعیت دقیق می‌شویم، به‌اهمیت نمایش در ساختن شخصیتها پی می‌بریم. پی می‌بریم به‌اینکه تا چه حد مهم است وقتی هزارها نفر از افراد بشر در برابر صدها هزار نفر دیگر، نمایش برگزار می کنند. شانه بالا انداختن در قبال تلاشهای این همه انسان برای هنر، عکس‌العمل درستی نیست.

خود هنر هم از نحوهٔ استفاده‌ای که از آن می‌شود، حتی از جنبی‌ترین و بی‌ملاحظه‌ترین و ساده‌لوحانه‌ترین استفاده‌ای که از آن می‌شود، تأثیر برمی‌دارد. و هنر نمایش، بشری‌ترین و عام‌ترین همهٔ هنرهاست، هنری است که از هر هنر دیگری بیشتر به کارش می‌گیرند، چرا که نه‌تنها در صحنهٔ تئاتر، بلکه درزندگی روزمره هم مورد استفاده است. این است که قضاوت درست دربارهٔ هنر نمایشی یک ملت یا یک عصر، تنها وقتی ممکن می‌شود که آن را چون یک کل درنظر بگیریم، چون سازواره‌ای که اگر یک‌یک اجزایش سالم نباشد، سالم نخواهد بود. و این هم دلیل دیگری است برای قبول اینکه ارزش دارد از تئاتر غیرحرفه‌ای صحبت به‌میان بیاید.

۷

دربارهٔ ساختمان صحنه و موسیقی در تئاتر داستانی ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۲

دربارهٔ ساختمان صحنه

۷۳ــ دربارهٔ ساختمان صحنه در نمایشهای غیرارسطوئی[1]

۱ وظیفهٔ اجتماعی صحنه‌ساز، و ساختمان عمقی صحنه

تعدادی از نمایشنامه‌های غیرارسطوئی، که قصدشان از نمایش زندگی اجتماعی انسانها صورتبندیِ قوانین حاکم بر این زندگی است، با آنکه انواع مختلفی از نمایشنامه‌نویسی را (نمایشنامه‌های تاریخی، تمثیلی یا زندگینامه‌وار را) بکارگرفته‌اند، در صحنه‌سازیهای خود به‌اصول مشترکی رسیده‌اند. وجه مشترک این اصول، مخالفت آنهاست با ایجاد استغراق کامل، و در نتیجه با صحنه‌سازئی که هدفش ایجاد توهم کامل است. محیط زندگی انسانها، که برای نمایشنامه‌نویسیهای دیگر تنها به‌منزلهٔ «جهان ظاهر» است، در نمایشنامه‌نویسی غیرارسطوئی نقش متفاوت و عمده‌تری را برعهده دارد. نمایشنامه‌نویسی

1. Über den Bühnenbau der nichtaristotelischen Dramatik

غیرارسطوئی، این محیط را دیگر تنها به‌صورت یک چارچوب نگاه نمی‌کند. برگردانهائی که ما از محیط زندگی انسانها بدست می‌دهیم، متأثر است از علم ما به «سوخت‌وساز میان طبیعت و انسان» به‌صورت فرایند اجتماعیی که نتیجهٔ کار و از نظر تاریخی تحول‌پذیر است. تصرف انسان در طبیعت، روز به‌روز در تزاید است. این واقعیت را باید در ساختمان صحنه نیز منعکس کرد. بعلاوه، از آنجا که هر اجرائی وظیفهٔ اجتماعی کاملا عینی و از هر جهت جدیدی را برعهدهٔ هر نمایشی می‌گذارد، صحنه‌ساز مکلف است با وارسی قابلیت و کارآئی تمامی ساختمان تئاتر و تمامی ساختمان صحنه، در انجام وظیفهٔ اجتماعی مورد نظر شرکت کند. نمایش توسعهٔ مزارع اشتراکی در نمایشنامهٔ «تحرک»[۲] (توسط اوخلوپکف) برای روشنفکران و کارگران مسکو، وظیفهٔ اجتماعی و صحنه‌سازئی را ایجاب می‌کرد که از زمین تا آسمان تفاوت داشت با نمایش دستگاه مردم‌فریب ناسیونال سوسیالیستها در نمایشنامهٔ «کله‌گردها و کله‌تیزها» (برشت، کنوتسون)[۳]، یا با نمایش خرابکاریهای جنگی خرده‌بورژواها در «ماجراهای سرباز سربراه، شویک» در سال ۱۹۲۹ در برلین (پیسکاتور، برشت، گروس)، زیرا بینندگان هریک از این اجراها را مردمی از طبقاتی کاملا متفاوت تشکیل می‌داده‌اند. از آنجا که ساختمان صحنه را باید برای هر نمایشنامه‌ای تغییر داد، یعنی در هرمورد تغییر عمقی ساختمان صحنه لازم خواهد بود، صلاح دیده‌ایم در اینجا مفهوم «صحنه‌ساز» را اصطلاح کنیم[۴] که بطور معمول به کسی اطلاق می‌شود که خودِ صحنه را «می‌سازد»، یعنی آن داربستی را که معمولا یکسان می‌ماند و دکوراسیون بر آن اضافه می‌شود. صحنه‌ساز مکلف است، بسته به‌مورد، مثلا به‌جای کف صحنه، نوار متحرک، به‌جای زمینهٔ صحنه، پردهٔ سینما، و به جای دورنماهای کناری[۵]، صحنهٔ عریان مدور[۶] را بکار بگیرد، یا سقف صحنه را به‌وسیله‌ای مبدل کند برای بالا و پائین بردن قطعات دکور. حتی تصمیم در

---

۲. Ratzbeg (Der Schwung)، اثر و. ستاوسکی (V. Stawsky) — م.

۳. P. Knutzon، کارگردانی که نخستین اجرای این نمایشنامه را (کپنهاگ، ۱۹۳۶) برعهده داشت — م.

۴. Bühnenbauer، درمقابل اصطلاح متعارف «صحنه‌آرا» (Bühnenbildner) — م.

5. Seitenkulisse

6. Orchestra

مورد اینکه صحنهٔ بازی را باید به‌میان تالار نمایش انتقال داد یا خیر، با صحنه‌ساز است. صحنه‌ساز مکلف است جهان را به‌ما نشان بدهد.

همانطور که چیزی را بی‌سبب ثابت نمی‌گذارد، چیزی را هم بی‌سبب به‌حرکت درنمی‌آورد، چرا که قصد او بدست دادن تصویر دقیقی از جهان است؛ و جهان مطابق با قوانینی در حرکت است که تماماً آشنا نیستند، ولی حرکت جهان را نه‌تنها او، بلکه دیگران هم که به‌تماشای تصویر او نشسته‌اند، می‌بینند؛ و مهم فقط این نیست که او جهان را به‌چه صورت می‌بیند، بلکه مهم این است که دیگران بتوانند با دیدن تصویر او بدانند با چه جهانی سروکار دارند. بنابراین، صحنه‌ساز تصویرهای خود را برای بینندگانی می‌سازد که نگاهشان انتقادی است، و اگر نیست، این اوست که باید نگاه آنان را انتقادی کند، زیرا می‌داند وقتی بخواهد جهان را به‌کسانی نشان بدهد که باید در آن زندگی کنند، به‌کار خطیری دست زده است.

۲ تفکیک عناصر. بازیگران به‌عنوان قطعاتی از ساختمان صحنه

وقتی می‌گوئیم که کار صحنه‌ساز باید به‌لحاظ وظیفهٔ اجتماعی اجرا، با کار نمایشنامه‌نویس و کارگردان و آهنگساز و بازیگران هماهنگ باشد، به‌آنان کمک کند و از آنان کمک بگیرد، منظورمان این نیست که کار او باید در «اثر هنری جامع» — که معجونی از همهٔ عناصر هنری است — حل شود. صحنه‌ساز در این همکاری خود با هنرهای دیگر، استقلال هنر خود را از طریق **تفکیک عناصر** حفظ می‌کند، یعنی درست همان کاری را می‌کند که هنرهای دیگر تئاتر هم خواهند کرد. نمایشی که به‌این ترتیب با همکاری هنرهای مختلف صورت می‌گیرد، نمایشی خواهد بود زنده که تضاد عناصر را از میان برنمی‌دارد. صحنه‌ساز با وسایل خاص هنر خود و با استفاده از آزادی عملی معین، راجع به موضوع نمایش نظر می‌دهد. می‌تواند با نشان دادن فیلم یا با فرا انداختن طرحهائی بر زمینهٔ صحنه، در نمایش وقفه ایجاد کند.[۷] اگر از سازهای موسیقی

۷. نگاه کنید به‌طرحهای سراپا مستقل ژرژ کروس که در اجرای نمایشنامهٔ «ماجراهای سرباز سربراه، شوبک» بر پرده انداخته می‌شد، یا به‌طرحهای کاسپارنه‌هر برای اپرای «صعود و سقوط شهر ماهاگونی» — برشت.

و از بازیگران به‌عنوان جزئی از قطعات ساختمان صحنهٔ خود استفاده کند، باز هم در هماهنگی هنر او با هنرهای دیگر خللی پیش نمی‌آید.[۸] در مفهومی خاص می‌توان گفت که بازیگران، مهمترین قطعات دکور او هستند. او نباید اکتفا کند به‌اینکه برای بازیگران هم روی صحنه به‌اندازهٔ کافی جا باشد. اگر ساختمان صحنهٔ او فی‌المثل متشکل باشد از یک درخت و سه مرد، یا از یک مرد و یک درخت و دو مرد دیگر، حاجتی نیست — دقیق‌تر بگویم: اصولا درست نیست — که توجه او فقط معطوف به‌درخت باشد. یکی از تکلیفهای اساسی صحنه‌ساز، گروه‌بندی است؛ گروه‌بندی در واقع یعنی صحنه‌سازی. اگر میان بازیگران و صحنه‌ساز همکاری کافی وجود نداشته باشد، صحنه‌ساز حکم نقاشی را پیدا می‌کند که بر پرده‌ای اثاث و ابزار می‌کشد تا شخص دیگری بیاید و آدمهای او را روی صندلیهای او نقاشی کند یا برای شمشیرهائی که در هوا معلق‌اند، دست بکشد.

۳ میدان بازی (در روش استقرائی)

در تئاتر متعارف، ساختمان صحنه را معمولا قبل از آنکه کار تمرین بازیگران شروع شود — و به‌اصطلاح **برای آنکه** شروع بشود —، تثبیت می‌کنند. عمده این است که ساختمان صحنه مبین فلان حالت باشد یا فلان تأثیر را بگذارد یا فضای فلان محل را القا کند. به‌رویدادی که قرار است به‌نمایش دربیاید اعتنائی نمی‌شود. به‌این می‌ماند که در مسافرتی باشی، بخواهی کارت پستال بخری، و کافی بدانی که فقط منظرهٔ روی کارت را انتخاب کنی. سعی مسؤولان این تئاترها حداکثر این است که محوطهٔ صحنه برای حرکت بازیگران جای کافی داشته باشد؛ ولی این هم به‌طرزی بسیار کلی، یعنی تنها با در نظر گرفتن این یا آن گروه‌بندی، و اگر گروه‌بندی خاصی مطرح باشد، آن‌وقت تنها با در نظر گرفتن گروه‌بندیهای صحنهٔ اول، فقط برای آنکه بدانند در چه محوطه‌ای قرار است بازی کنند. حتی وقتی که کارگردان از قبل، یعنی پیش از آنکه تمرینها شروع شود، همهٔ جهت‌گیریها و حرکتهای بازیگرانش را تعیین کرده باشد (که

---

۸. نه هر، در اجرائی از «اپرای دوپولی»، یک ارگ بازارمکاره را در میان صحنه گذاشته بود. ماکس گورلیک (Max Gorelik) در اجرای نمایشنامهٔ «مادر» در نیویورک، نیمی از صحنه را به‌دو دستگاه پیانو تخصیص داده بود — برشت.

روش بسیار غلطی است)، باز هم معمولا وسوسه می‌شود به‌اینکه محوطه‌ای را که برای صحنهٔ اول انتخاب کرده، برای صحنه‌های بعدی هم حفظ کند، چرا که حل این یا آن مشکل بازی، با همین محوطهٔ بخصوص پیوند پیدا کرده یا بنظر می‌آید که پیوند پیدا کرده است؛ و بعد هم به‌این علت که کارگردان، بی‌آنکه خود بداند، گمان می کند که یک انسان می‌تواند در یک مکان واحد چندین تجربهٔ عاطفی داشته باشد. این است که نمی‌آید مثلا به‌خاطر یک صحنهٔ حسادت، در ساختمان منزلی که ساخته است تغییری بدهد. نتیجهٔ این روش این است که کارگردان، خود را از هر فایده‌ای که ممکن است حاصل چند هفته کارمشترک اشخاص مختلف باشد محروم می کند و از همان ابتدای کار، مکان خشک و انعطاف‌ناپذیری بوجود می‌آورد که از حرکت آدمهای بازی کوچکترین تغییری نمی‌بیند. اصطلاح «تصویرصحنه»[۹]، که درزبان‌آلمانی‌برای دکوراسیونهائی از نوع آنکه ذکرش رفت وضع شده، در واقع تسمیهٔ خوبی است، چون مبین همهٔ مضرات این نوع صحنه‌آرائیهاست. باید بدانیم که وقتی میدان بازی به‌شکل یک «تصویر» ارائه می‌شود، نه ویژگی یک اثر تجسمی را خواهد داشت و نه ویژگیهای یک محوطهٔ باز را، آن هم در حالی که وانمود می کند که هم این است و هم آن؛ بگذریم از اینکه در تالار نمایش فقط معدودی صندلی هست که به‌تماشاگر امکان می‌دهند از «تصویر صحنه» تأثیر کاملی بردارد، و تماشاگران همهٔ صندلیهای دیگر صورت کم و بیش از شکل افتادهٔ آن را می‌بینند. میدان بازی به‌معنای درست کلمه، فقط وقتی تمام و کامل است که از حرکت نقشها شکل گرفته باشد و در حین تمرینها ساخته شود. این روش به نظر «صحنه‌آرایان» ما که خود را در اصل نقاش می‌دانند و مدعی‌اند باید به«ایده»ای که در ذهن دارند تحقق ببخشند، از هر لحاظ غیر عادی می‌آید. علت این است که کارآنان با کار بازیگران ارتباطی ندارد، و «صحنه‌آرائی» آنان لابد بدون هنرپیشه هم به‌همان خوبی یا حتی بهتر می‌تواند تأثیر بگذارد. صحنه‌ای که به‌این ترتیب بنا می‌شود، شکی نیست که بازی ماهرانه‌ای را هم ایجاب می کند. اجرائی که «آرایش صحنه»اش حکم یک تصویر زنده و تمام را داشته باشد ولی بازی‌اش

۹. اصطلاح Bühnenbild در اینجا به‌اقتضای سن به‌صورت تحت‌اللفظ «تصویر صحنه» ترجمه شد. درموارد دیگر همه جا «صحنه‌آرائی» یا «آرایش صحنه» آمده است — م.

از آن عقب بماند، بدون تردید لطمه می‌بیند. این در مورد «ساختمان صحنه»ای که صریحاً مبین یک فکر باشد ولی خود بازی هیچ فکری را نرساند نیز صادق است. درچنین موردی بهتر است ساختمان بدتر را به‌ساختمان بهتر ترجیح بدهیم.

صحنه‌ساز چیره‌دست، آهسته و آزمایش کنان پیش می‌رود. به‌نفع اوست که بر اساس مطالعهٔ دقیق نمایشنامه و تبادل‌نظر مشروح با اعضای دیگر تئاتر، و بخصوص با در نظرگرفتن وظیفهٔ اجتماعی اثر و اجرای مورد بحث، برای کار خود زمینه‌ای بسازد. با اینهمه، تصورش باید تا آنجا که ممکن است مبتنی باشد بر استنباطی کلی و قابل انعطاف تا بتواند با توجه به‌نتایج تمرینهای بازیگران، صحت آن را مدام وارسی کند. تمایلات و مقاصد بازیگران، حکم منبع ابداع را برای او خواهند داشت. صحنه‌ساز سعی می‌کند به‌محدودیتهای بازیگران پی ببرد و برای جبران آنها وارد عمل بشود. لنگیدن یک نفر فی‌المثل، ممکن است به‌جای بیشتری احتیاج داشته باشد تا بتواند اثر بگذارد؛ وقایعی داریم که از دور مضحک ولی از نزدیک غم‌انگیز می‌نمایند؛ و نظیر اینها. از طرف دیگر، بازیگران هم به‌نوبت خود به‌او کمک خواهند کرد. اگر قرار است صندلی ذیقیمتی بسازد، بیننده فقط وقتی به‌ذیقیمت‌بودنش پی می‌برد که بازیگران آن را با مراقبت به‌روی صحنه بیاورند و با احتیاط بر زمین بگذارند؛ و اگر صندلی او قرار است صندلی یک قاضی باشد، تأثیری که تماشاگر برمی‌دارد بستگی زیادی خواهد داشت به‌اینکه مثلا صندلی بزرگی باشد برای قاضی ریزاندامی که جثه‌اش نتواند آن را پر کند. بسیاری از عناصر صحنه‌سازی را وقتی در بازی هنرپیشگان منظور باشند می‌توان حذف کرد، و به‌همین ترتیب، صحنه‌ساز هم می‌تواند بار بیان بسیاری از عناصر بازی را از دوش هنرپیشگان بردارد.

صحنه‌ساز قادر است مفهوم جملات بازیگران را از بن تغییر بدهد و ژستهای تازه‌ای را امکان‌پذیر کند.

مثلا اگر برای صحنهٔ ششم از پردهٔ اول نمایشنامهٔ «مکبث»، که در آن شاه و ملازمانش قصر مکبث را تحسین می‌کنند، بنای فقیرانه و زشتی بسازد، معنای آن تحسین را از اعتماد و خوش باوری صرف، به‌محبت و ادب تبدیل کرده است؛ مسألهٔ عدم قابلیت شاه در اینکه خود را از مکبث — که نکبتش بر او پوشیده نیست — برحذر بدارد، در این میان هیچ لطمه‌ای نمی‌بیند.

اکثر بازیگران مایلند از روی طرحهائی که رویداد مهمی را نشان

می‌دهند بازی کنند. فایدهٔ این روش از یک طرف در این است که بازیگران می‌توانند حالتها را کپیه کنند، و از طرف دیگر در این که ویژگی و اهمیت رویداد مورد نظر، وقتی در یک اثر هنری ثبت شد، قالب مشخصی بخود می‌گیرد، به‌اصطلاح همگانی می‌شود و در نتیجه راه را برای ابراز انتقاد باز می کند. فایدهٔ طرحهائی که خود بازیگران می کشند هم از این کمتر نیست.

طرز کار یک صحنه‌ساز خوب این است: گاه پیشاپیش بازیگر، گاه به‌دنبال او، و همیشه همراه با او پیش می‌رود. میدان بازی را رفته رفته می‌سازد. مدام دست به‌آزمایش می‌زند، درست مانند خود بازیگر، و یک‌بار آزمایش را هم کافی نمی‌داند. فکر نمی کند که یک دیوار و یک صندلی، مصالح کمی هستند، چون می‌داند چقدر مشکل است همین یک دیوار را درست بکشد و همین یک صندلی را درست بگذارد، آن هم به‌ترتیبی که این دیوار و این صندلی، هم به کار هنرپیشه بیایند و هم بین خود آنها رابطهٔ درستی برقرار شود، و هم بتوانند به‌تنهائی تأثیر لازم خود را داشته باشند.

طرز کار اکثر صحنه‌سازان طوری است که لفظ «تخته شستی شلوغ» به‌آن می‌برازد. این لفظ را در مورد نقاشانی بکار می‌برند که کارشان از همان تخته‌ای که منبع رنگ‌آمیزی‌شان است خراب است. اینها دیگر نمی‌دانند نور عادی و رنگهای اصلی کدام‌اند. به‌جای آنکه تضاد رنگها را بکار بگیرند، درهمشان می کنند. اهل فن می‌دانند که وقتی کنار چند نفر، رومیزی آبی‌رنگی را به رخت‌بند آویزان کرده باشند تا چه حد تأثیر خواهد داشت، یعنی دیگر چقدر کم حاجت هست به‌اینکه چیز دیگری هم به‌آن اضافه کنند.

انتخاب «نشانه‌ها» هم مشکل بزرگی است. «نشانه» باید جوابگوی عملکرد اشیا باشد.

بی‌توجهی ما به‌عملکرد اشیا را در مثال زیر بخوبی می‌توان دید. در نمایشنامهٔ «کله‌گردها و کله تیزها»، قرار بود دو خانوادهٔ دهقان را در حال کار نشان بدهیم. به‌عنوان وسیلهٔ کار، چرخ چاهی را انتخاب کردیم که با اسب گردانده می‌شد. با آنکه یکی از کارگران نمایشنامه در جائی می‌گوید: «چون ارباب به‌ما اسب نمی‌دهد، مجبوریم خودمان اسب خودمان باشیم»، و با آنکه درست همین فقدان اسب است که در این نمایشنامه نقش عمده‌ای را بازی می کند، نه نمایشنامه‌نویس، نه کارگردان، نه صحنه‌ساز، و نه یکی از

بازیگران یا تماشاگران — هیچ کس متوجه نشد که این چرخ چاه را اسب نباید بگرداند. درست‌تر این می‌بود که وسیلهٔ ابتدائیی را انتخاب می کردیم که انسان به کارش می‌انداخت و نه اسب. عواقب این خطاها کوچک نیست، چون کار مورد بحث را کاری «طبیعی»، تغییرناپذیر و مقدر می‌نمایاند: کاری که به‌هر تقدیر باید صورت بگیرد؛ و اگر سؤالی مطرح شود حداکثر این است که به‌توسط چه کسی؟ و وقت جواب هم چیزی که به‌ذهن می‌رسد انسان خواهد بود نه اسب. عاملی که در اینجا می‌بایست به‌عنوان فشار احساس شود، چیز نادرستی بنظر نمی‌آید، و نگاه تماشاگر به‌اقداماتی که ممکن است به‌رفع آن منجر شوند معطوف نمی‌شود.

مسألهٔ دیگر مسألهٔ مصالح است.[۱۰] باید در پی سادگی بود و از میان مواد اصلی، تنها به‌انتخاب معدودی اکتفا کرد. وظیفهٔ هنر این نیست که به کمک همهٔ وسایل ممکن، تقلید کاملی از یک شیء را بدست بدهد. تأثیری که خود

---

۱۰. استفاده از مصالحی خاص، تداعیات معینی را باعث می‌شود. برای اجرای تمثیل «کله‌گردها و کله‌تیزها»، در زمینهٔ صحنه از پرده‌هائی استفاده شد که ظاهر پارشمن را داشتند و کتابهای قدیمی را در ذهن تماشاگر تداعی می کردند. چون قصد این بود که محتوای این تمثیل، تماشاگران بورژوا را به‌اعتراض وادارد، می‌بایست اعتباری به‌آن ببخشیم از نوع اعتبار تمثیلهای مشهور قدیم. تئاتر یهودی لهجهٔ مسکو، برای اجرای «شاه‌لیر» یک غرفهٔ چوبین نان عشاء ربانی را بکار برد که انجیلهای قرون وسطی را تداعی می کرد. استفادهٔ جان هارتلفیلد* از پرچمهای بزرگ کاغذی برای اجرای یک نمایشنامهٔ چینی در تئاتر پیسکاتور، موفق‌تر از استفاده‌ای بود که موهوی نادی** در همین تئاتر برای نمایشنامه‌ای راجع به‌تورم اقتصادی از اشیاء شیشه‌ای و نیکلی کرده بود، چون این اشیا، آلات و ابزار جراحی را در تماشاگران تداعی می کردند که به‌هیچ وجه با محتوای نمایشنامه نمی‌خواند — برشت.

* John Heartfield ، نقاش و صحنه‌آرای آلمانی، ۱۹۶۸ — ۱۸۹۱، با ژرژگروس عضو گروه دادائیستهای برلین بود. صحنه‌آرائیهای نمایشهای راینهارد و پیسکاتور را او می‌ساخت. — نمایشنامهٔ چینی مورد اشاره، تای-یانگ بیدار می‌شود» (Tai Yang erwacht) از فریدریش ولف (Friedrich Wolf) است که در ۱۹۳۱ در تئاتر پیسکاتور به‌اجرا درآمد. — به‌مقالهٔ شمارهٔ ۸۱ (بند ۷۲) هم رجوع کنید — م.

** لازلوموهوی نادی Lázlo Moholy - Nagy ، نقاش مجارستانی، ۱۹۴۶ — ۱۸۹۵، از اعضای گروه باوهاوس (Bauhaus) که صحنه‌آرائیهائی «ساختمانی» بدست داده است، ازجمله برای اجرای «تاجر برلینی» (نوشتهٔ والترمرینگ)، برلین، ۱۹۲۹، در تئاتر پیسکاتور — م.

مصالح دارند نباید کمتر از تأثیر صورتی باشد که از آنها ساخته می‌شود.

به‌مصالح نباید زورگفت. نباید از آنها توقع داشت که به‌چیز دیگری «مسخ» شوند، بطوری که مثلا مقوا بتواند در تماشاگر این توهم را بوجود بیاورد که کرباس است، یا چوب، یا آهن. چوبی که رویش خوب کار شده باشد، آهن یا طناب یا کرباس یا هر چیز دیگر، وقتی خوب در معرض دید تماشاگر قرار گرفت، زیبائی خاصی خواهد داشت.

گذشته از اینها، صحنه‌ساز نباید به‌تأثیری که میدان بازی بر بازیگران می‌گذارد بی‌اعتنا بماند. اشیا روی صحنه در واقع دو چهره دارند، یکی به‌طرف بیننده و دیگری به‌طرف بازیگر. صحنه‌ساز باید این چهرهٔ دوم اشیا را هم چنان بسازد که بیننده‌اش از لحاظ هنری ارضا شود، البته نه به‌این قصد که بازیگر مکان صحنه را مکانی در زندگی واقعی، بلکه مکانی در یک تئاتر واقعی ببیند. تناسب بجا، مصالح زیبا، اثاثه معقول، و پرداخت درست صحنه ابزارها[11] در بازیگر احساس مسؤولیت ایجاد می کند. اینکه داخل یک صورتک چه ظاهری داشته باشد، و اینکه در ساختن آن هنر به‌خرج رفته باشد یا خیر، برای بازیگر علی‌السویه نیست.

صحنه‌ساز هیچ چیزی را نباید تثبیت‌شده بداند، نه محل بازی را و نه استفاده‌ای را که بطور معمول از صحنه می‌شود. فقط در این صورت است که معنای واقعی اصطلاح «صحنه‌ساز» به‌او می‌برازد.

صحنه‌ساز تنها وقتی می‌تواند بفهمد که ساختمانش نسبت به‌نمایشنامه چیزی را بیان می کند و یا مبین چیزی زیاده از حد است که به‌تحول تدریجی نمایش تأسی کند. علاوه بر این، به‌نفع اوست که **ساختمان صحنه، مونتاژی از قطعات منقول** باشد، یعنی متشکل باشد از تکه‌های مجزا و مستقلی که بتوان به‌حرکتشان درآورد—و این نه تنها به‌خاطر نفعی که بازیگر از این نوع ساختمان یا این ساختمان از بازی هنرپیشگان می‌برد، بلکه هم به‌این قصد که او بتواند ساختمان خود را صرفاً از نظر فنی، و آزمایش کنان اصلاح کند. آستانهٔ یک در فی‌المثل، باید در حد هنرپیشه‌ای که از آن استفاده می کند، امکان آزمایش داشته باشد تا بتواند خود را از جهتهای مختلف نشان بدهد. باید

11. Requisit

ارزش خاص خود را و به‌اصطلاح زندگی خاص خود را داشته باشد تا بتواند در ترکیب با قطعات دیگر ساختمان، درگروه‌بندیهای هرچه متعددتری مؤثر واقع شود؛ این قطعه از قطعات ساختمان، مانند هر هنرپیشه‌ای، نقش یا نقشهائی را برعهده گرفته است، پس وظیفه و استحقاق این را دارد که توجه بیننده را به خود جلب کند؛ می‌تواند نقش نعش یا نقش اول را داشته باشد. به‌این هم اشاره کنم که مثلا تکیه‌گاههای یک پنجرهٔ قابل انتقال، حال چه سه پایه باشد و چه ریسمان، در هرحال نباید از انظار مخفی بماند، بلکه باید به‌زیبائی ساختمان صحنه کمک کند. همین کیفیت در مورد سازهای موسیقی و وسایل نورپردازی هم صادق است. به‌همین ترتیب، اتاقکی که صحنه ابزارها و قطعات منقول دکور را در آن انبار و نگهداری می کنند، بهتر است به‌وضوح نشان داده شود تا منقول بودن آنها بچشم بیاید.

دربارهٔ موسیقی

۷۴ــ دربارهٔ استفاده ازموسیقی در تئاتر داستانی[۱۲]

برای تئاتر داستانی، تا آنجا که به‌آثارمن مربوط می‌شود، در نمایشنامه‌های زیر از موسیقی استفاده شده است:[۱۳] «آوای طبلها در دل شب»، «زندگینامهٔ

12. Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater

۱۳. پیسکاتور هم از موسیقی استفاده کرده است: در «تاجر برلینی» (آیسلر) در «رشد اقتصادی» (وایل)، و در «جانمی، این را می‌گویند زندگی!» (مایسل Meisel) ــ برشت.

این نمایشنامهٔ سوم (Hoppla, wir leben!) از ارنست تولر (Ernst Toller) است که در ۱۹۲۷ در تئاتر پیسکاتور به‌اجرا درآمد ــ به‌دو نمایشنامهٔ اول قبلا اشاره شده است ــ م.

بعل ضد اجتماع»، «زندگی ادوارد دوم پادشاه انگلستان»، «ماهاگونی»، «اپرای دوپولی»، «مادر»، «کله‌گردها و کله‌تیزها».

در دوسه نمایشنامهٔ اول، از موسیقی به‌صورتی نسبتاً متعارف استفاده شد. این موسیقی عبارت بود از ترانه یا مارش، و زمینه‌پردازی آن تقریباً در هر مورد طبیعی‌گرایانه بود. با وصف این، همین صرف ورود موسیقی به‌نمایشنامه، حکم نوعی قطع رابطه با عرف نمایشنامه‌نویسی زمان را داشت. نمایشنامه‌ها سبکتر شده بودند، به‌اصطلاح راحت‌تر شده بودند. نمایش آنها مهارت می‌طلبید. موسیقی، تنها به‌همین علت که در نمایش تنوع وارد می‌کرد، حکم حمله‌ای را پیدا کرده بود به‌تنگی و خفگی و غلظت نمایشنامه‌های امپرسیونیستی، و به بی‌قوارگی بیمارگونهٔ آثار اکسپرسیونیستی؛ و در عین حال امکانی بوجود آورده بود برای استفادهٔ مجدد از «تئاتر شعری»، از این طبیعی‌ترین و بدیهی‌ترین نوع نمایش که دیگر سالها بود به‌تئاتر راه نداشت. موسیقی این نمایشنامه‌ها را خود من ساختم. پنج‌سال بعد، کورت وایل موسیقی کمدی «آدم آدم است» را برای اجرای دوم آن در شتاتس تئاتر برلین نوشت. از این به‌بعد، موسیقی نمایشهای ما ارزش مستقلی پیدا کرد. برای «آدم آدم است» که تا حد زیادی حاوی جنبه‌های زمخت کمیک است، وایل چیزی شبیه «موسیقی کوتاه شبانه» (موتسارت) را در موسیقی خود گنجانده بود (و ما طرحهای کاسپار نه‌هر را همراه با آن بر پرده می‌انداختیم)؛ وایل یک قطعه موسیقی رزمی هم، و علاوه بر این ترانه‌ای که متنش را ضمن تعویض صحنه در انظار تماشاگران می‌خواندیم، ساخته بود. در این زمان، شالودهٔ نظریهٔ «**تفکیک عناصر**»، دیگر ریخته شده بود.

اجرای «اپرای دوپولی» در ۱۹۲۸، موفق‌ترین نمایش تئاتر داستانی بود. در این نمایش بود که موسیقی تئاتر، برای اولین‌بار مطابق با نقطه‌نظرهای جدید ما ساخته شده بود. چشمگیرترین نوآوری این اجرا تفکیک کامل قسمتهای موسیقی نمایش از باقی عناصر آن بود. این جدائی، از طریق وجود ارکستر کوچکی که موسیقی نمایش را روی صحنه و در انظار تماشاگران می‌نواخت، در ظاهر نمایش هم علناً بچشم می‌آمد. هربار که می‌بایست تصنیفی خوانده شود، نور را عوض می‌کردیم، به‌ارکستر نور می‌انداختیم و در زمینهٔ صحنه عنوان هر تصنیف را بر پرده‌ای نشان می‌دادیم، مثلاً: «ترانه‌ای راجع به‌بیهودگی

تلاشهای بشری»، یا «دوشیزه پالی پیچم[۱۴] در ترانه‌ای کوتاه برای والدین وحشت‌زدهٔ خود اعتراف می‌کند که با مکیث[۱۵] جنایتکار ازدواج کرده است»— و بازیگران هم قبل از شروع هر تصنیف، جهت‌گیریهای خود را تغییر می‌دادند. در اینجا، هم تک‌خوانی داشتیم و هم دوئت؛ هم تریو[۱۶] داشتیم و هم فینال همخوانان. قطعاتی که عنصر بالادگونه[۱۷] آنها بر عنصر موزیکالشان غالب بود، حالت تعمق و درس اخلاق دادن را داشتند. «اپرای دوپولی»، خویشی عمیق نحوهٔ زندگی باطنی بورژواها و جنایتکاران را برملا می‌کرد. جنایتکاران نشان می‌دادند که عواطف و احساسها و تعصب‌هاشان درست همانهائی هستند که یک آدم متوسط شهری و یک تماشاگر متوسط تئاتر دارد، و این از طریق موسیقی هم به‌نمایش درمی‌آمد. یکی از موضوعهای نمایشنامه، اثبات این مدعا بود که تنها زندگی مطلوب، زندگی مرفه است، گرچه در این میان چاره‌ای جز چشم‌پوشیدن از پاره‌ای اصول «متعالی» نیست. در اینجا می‌دیدی که در یک دوئت عاشقانه، بحث برسر این است که شرایط دنیای خارج، مثلا اصل خانوادگی زن یا تمول او، نباید در انتخاب شوهر تأثیری داشته باشند! یا در یک تریو می‌شنیدی چقدر تأسف‌آور است که ناامنی زندگی در سیارهٔ ما به‌بشر این امکان را نمی‌دهد که از تمایل ذاتی خود به‌نیکی و انصاف تبعیت کند. ظریف‌ترین و صمیمانه‌ترین ترانهٔ عاشقانهٔ این اپرا، توصیف دلباختگی جاودانه و پایدار یک جاکش و فاحشه‌اش بود. این دو دلداده، راجع به‌منزل کوچک سابقشان فاحشه‌خانه، آواز می‌خواندند و حتی به‌از دست‌رفتنش تأسف می‌خوردند. به‌این ترتیب، موسیقی، درست به‌این علت که مبین احساس محض بود و همهٔ مخدرهای معمول و ممکن اپرا را بکار می‌بست، سهم عمده‌ای در افشای اصول افکار و لجن‌کاریهای طبقهٔ بورژوا را برعهده می‌گرفت و به‌اصطلاح نقش یک خبرچین خائن را برای آن بازی می‌کرد. تصنیفهای «اپرای دوپولی»، بلافاصله بعد از اولین اجرا، در میان مردم خواستار پیدا کردند و شاه‌بیتهاشان در سرمقاله‌

14. Polly Peachum

15. Macheath

۱۶. Terzett / Duett ، قطعه‌ای که برای دو/سه خواننده نوشته شده است — م.

17. balladesk

های مطبوعات و در سخنرانیها بکار رفتند. عدهٔ زیادی آنها را درست همانطور که در مورد آهنگهای معروف اپرتها معمول بود، همراه با پیانو یا همراه با صفحه‌های تکخوانی[۱۸] می‌خواندند.

این نوع تصنیف وقتی بوجود آمد که من از وایل خواهش کردم بیاید و به‌مناسبت جشنوارهٔ موسیقی سال ۱۹۲۷ بادن-بادن، که برنامه‌اش را به اپراهای تک‌پرده‌ای اختصاص داده بودند، برای شش هفت‌تا از تصنیفهائی که داشتیم، از نو موسیقی بسازد. تا آن زمان، وایل فقط در محدودهٔ آهنگهای نسبتاً پیچیده‌ای که بطور عمده حالات روانی را منعکس می کردند به‌فعالیت پرداخته بود، و موافقت او با ساختن آهنگ برای متنهائی کم و بیش پیش پاافتاده، حکم قطع رابطهٔ جسورانه‌ای را داشت با یکی از تعصبهای شدید اکثریت آهنگسازان جدی، و موفقیتی که از این نوع استفاده از موسیقی نو نصیب تصنیف شد، اهمیت فوق‌العاده‌ای داشت. حال ببینیم نوبودن این موسیقی، گذشته از نحوهٔ غیرمعمول استفاده از آن برای تصنیف، در چه بود.

تئاتر داستانی در درجهٔ اول توجه دارد به‌رفتار انسانها نسبت به‌یکدیگر، آن هم **فقط در مواردی که این رفتار، از لحاظ تاریخ اجتماعی اهمیت (سنخیت) دارد.** موقعیتهائی که در این تئاتر به‌نمایش درمی‌آیند چنان‌اند که رفتار آدمی در آنها، قوانین اجتماعی حاکم بر افراد جامعه را آشکار می کند. برای این کار، لازم است که ازفرایندهای اجتماعی مورد نظر، تعریفهائی معطوف به‌عمل بدست بدهیم، یعنی تعریفهائی که با عمل کردن به‌آنها، دخل و تصرف در این فرایندها ممکن شود. پس، توجه تئاتر داستانی توجهی است صریحاً معطوف به‌عمل. این تئاتر، رفتار انسان را چون رفتاری تغییرپذیر نشان می‌دهد، و خود انسان را چون موجودی وابسته به‌این یا آن اوضاع سیاسی-اقتصادی، و در عین حال چون موجودی که قادر است این اوضاع را تغییر بدهد. مثالی می‌زنم: صحنه‌ای داریم که در آن، مردی سه مرد دیگر را برای هدفی غیرقانونی اجیر می کند («آدم آدم است»). تئاتر داستانی موظف است این صحنه را چنان وصف کند که

۱۸. صفحهٔ گرامافونی است که در آن، همهٔ سازها (و همخوانیها)ی یک قطعه موسیقی به‌جز ساز (یا صدای خوانندهٔ) اول ضبط است و از آن برای تمرین نوازندهٔ این ساز (یا برای تمرین خواننده) استفاده می‌شود — م.

رفتار این چهارمرد در این اوضاع، به‌نحو دیگری هم برای بیننده متصور شود، یعنی بیننده بتواند تصور کند که این چهارمرد، در اوضاع سیاسی-اقتصادی دیگری که ممکن بوده برآنها حاکم باشد، یا براثر موضع دیگری که ممکن بوده درقبال این اوضاع اتخاذ کنند، جمله‌هائی جز آنچه گفته‌اند بر زبان خواهند آورد. خلاصه اینکه تئاتر داستانی به‌بیننده امکان می‌دهد رفتار انسان را از نظرگاهی اجتماعی مورد انتقاد قراربدهد، و برای رسیدن به‌این هدف، صحنه‌های نمایش را چون صحنه‌هائی تاریخی بازی می‌کند. قصد این است که بیننده، در مواجهه با رفتارهای انسانها، امکان مقایسه داشته باشد. و این، از نظرگاه زیبائی‌شناسی که نگاه کنیم، یعنی اینکه دربازی هنرپیشگان، «نمودگار» اهمیت خاصی پیدا کند، و هنر به‌طور عمده به‌پرورش و گسترش اصل نمودگاری نمایش بپردازد. (بدیهی است که در اینجا مراد نمودگاری است که اهمیت اجتماعی داشته باشد و نه مجموعهٔ ژستهائی که صرفاً برای توصیف یا بیان کردن بکار می‌روند.) می‌توان گفت که در تئاتر داستانی، تقلید از میان می‌رود و «نمودگار» به‌جای آن می‌نشیند.

این هدف، شاخص دیگرگونی عظیمی در نمایشنامه‌نویسی خواهد بود. نمایشنامه‌نویسی زمان ما، هنوز هم از دستورهای ارسطو برای ایجاد آنچه او آن را تزکیه (پالایش روانی بیننده) می‌نامد، تبعیت می‌کند. در نمایشنامه‌نویسی ارسطوئی، واقعهٔ نمایشنامه، قهرمان نمایشنامه را در موقعیتهائی می‌گذارد که بتواند درونی‌ترین ماهیتش را نشان بدهد. هدف همهٔ وقایعی که به‌نمایش درمی‌آیند، سوق‌دادن قهرمان نمایشنامه است به‌سوی کشاکشهای روانی. شاید بدجنسی باشد ولی در هرحال خالی از فایده نخواهد بود اگر این نوع تئاتر را به‌بورلسکهای[۱۹] برادوی تشبیه کنیم که تماشاچیانش با فریادهای

---

۱۹. Burlesque ، در اصل به‌نمایشنامه‌های تفننی انگلستان قرن هیجدهم (مثلا «اپرای گدایان» جان‌گی) اطلاق می‌شد که گرایشهای ادبی و تئاتری مد روز را به‌مسخره می‌کشید. این نمایشها بعدها به‌بورلسکهای امریکایی منجر شد که خاص تماشاچیان مرد بود و در آنها، گذشته از بازی کوتاهی در زمینهٔ سیاست یا ادبیات، نمایشهائی واریته‌مانند به‌توسط زنان به‌اجرا درمی‌آمد و تصنیفهائی خوانده می‌شد. رونق این بازار در سالهای بعد از جنگ جهانی اول، و با ظهور سترپ‌تیز (Striptease) بخصوص در حدود ۱۹۲۰ بود — م.

«Take it off!»[۲۰]، زنهای نمایش را وادار می‌کنند بدنشان را عریانتر و عریانتر نشان بدهند. در نمایشنامه‌نویسی ارسطوئی، فردی که درونی‌ترین ماهیتش نمایان می‌شود، البته یک انسان نوعی است، انسانی است در «عام‌ترین معنای کلمه». این است که هرشخصی (پس یعنی هر تماشاگری هم) ناچار خواهد شد دنباله‌رو وقایع نمایش باشد، بطوری که فی‌المثل در اجرائی از «ادیپ»، عملا تالاری خواهی داشت پر از ادیپهای کوچک، و در اجرائی از «جونز امپراتور»[۲۱]، پر از امپراتور جونزها. نمایشنامه‌نویسی غیر ارسطوئی، برخلاف این نوع نمایش، سعی نمی‌کند وقایع را به‌صورت یک سرنوشت محتوم سر هم کند و انسان را بدون دفاع (ولی البته خیلی سنگین و باوقار) به‌دست این سرنوشت بسپارد. در نمایشنامه‌نویسی غیرارسطوئی، درست همین «سرنوشت» است که زیر ذره‌بین قرار می‌گیرد و ماهیتش به‌عنوان ساخته و پرداختهٔ دست بشر برملا می‌شود.

توضیحات بالا، که به‌دنبال بررسی چند تصنیف کوچک به‌میان آمد، شاید تا حدی خارج از موضوع تلقی شود، ولی باید بدانیم که همین تصنیفها حکم قدمهائی (البته کوچک) را داشتند که برای اولین‌بار در جهت نوع دیگری از تئاتر، در جهت تئاتر مطابق با مقتضیات عصر، برداشته شدند؛ به‌بیان دقیقتر: حکم سهم موسیقی را در این پیشروی داشتند. ویژگی این موسیقی، که اصطلاحاً «نمودگاری» نامیده می‌شود، با توضیحاتی جز آن که گذشت روشن‌شدنی نیست، چون تنها با همین نوع توضیحات است که هدف اجتماعی روش جدید ما روشن می‌شود. موسیقی نمودگاری — وقتی بخواهیم با توجه به کار هنرپیشه تعریفش کنیم —، موسیقی است که به‌بازیگر امکان می‌دهد ژستهائی اساسی را به‌نمایش بگذارد. موسیقی «بازاری»، بخصوص در کابارت و اپرت، از مدتها پیش نوعی موسیقی نمودگاری بوده، در حالی که موسیقی «جدی»، هنوز که هنوز است به تغزل چسبیده و به‌بیان احوال شخصی و خصوصی پروبال می‌دهد.

اپرای «صعود و سقوط شهر ماهاگونی»، کاربرد این اصول جدید را در سطحی نسبتاً وسیع نشان داد. ناگفته نگذارم که موسیقی وایل برای این اپرا،

---

۲۰. «درش بیار!» — م.

۲۱. Emperor Jones، نمایشنامهٔ یوجین اونیل — م.

به‌نظر من موسیقی نمودگاری ناب نیست، ولی قسمتهای نمودگارانهٔ آن در هر حال آن‌قدر هست که بتواند نوع متداول اپرا را، که لفظ «اپرای التذاذی» اسم با مسمائی برای شکل امروزی آن است، به‌طور جدی بخطر بیندازد. موضوع اپرای «ماهاگونی» هم همین لذت‌پرستی است، و من دلایل این را در مقاله‌ام «یادداشتهائی دربارهٔ اپرا»[۲۲]، بیان کرده‌ام. در همین مقاله از این علت هم که چرا تجدید حیات اپرا در کشورهای سرمایه‌داری محال است بحث کرده‌ام و گفته‌ام که هر نوآورئی که صورت بگیرد، صرفاً به‌اضمحلال اپرا منجر خواهد شد. آهنگسازانی که در تجدید اپرا می کوشند (مانند هیندمیت و ستراوینسکی)، به‌سبب صرف موجودیت دستگاه اپرا، خواه و ناخواه شکست خواهند خورد، زیرا دستگاههای بزرگی نظیر اپرا یا تئاتر یا مطبوعات، عقایدشان را به‌اصطلاح به‌طور ناشناس برکرسی می‌نشانند. این دستگاهها مدتهاست که از حاصل کار ذهنی (یعنی از آهنگها و آثار ادبی و آثار نقد و غیرهٔ) روشنفکرانی که در درآمد آنها شریک‌اند — پس یعنی از حاصل کار ذهنی کسانی که از نظر اقتصادی جزو نظام حاکم، ولی از نظر اجتماعی نزدیک به‌طبقهٔ کارگر هستند — فقط و فقط برای تغذیهٔ جمع تماشاگرانشان استفاده می کنند، کار آنان را به‌خواست خود ارزیابی می کنند و به‌مسیر دلخواه خودشان می‌اندازند، و این در حالی که روشنفکران، هنوز که هنوز است در این خیال واهی‌اند که مسألهٔ ارزیابی بی‌طرفانهٔ کار ذهنی آنان در میان است، گمان می کنند اتفاقی که می‌افتد اتفاقی است ثانوی که بر کار آنان تأثیری ندارد بلکه فقط برای آن تأثیر می‌خرد. این عدم اطلاع موسیقیدانان و نویسندگان و منتقدان از ماهیت وضع خود، عواقب وخیمی دارد که به‌هیچ‌وجه توجه درستی به‌آنها نمی‌شود. زیرا اینان به‌گمان اینکه صاحب دستگاه هستند (صاحب دستگاهی که درواقع خود دستگاه صاحب آنهاست) از مؤسسه‌ای دفاع می کنند که برآن هیچ تسلطی ندارند، و برخلاف تصورشان، به‌جای آنکه وسیله‌ای برای تشویق صاحبان اثر باشد، وسیله‌ای است علیه آنان، پس یعنی علیه آثار آنان (که فقط در صورتی پذیرفته می‌شوند که مخالف با آن دستگاه یا مبین تمایلاتی جدید و مخصوص خود آنان نباشد،

---

۲۲. Anmerkungen zur Oper ، مقالهٔ مفصلی است از جلد سوم آثار نظری برشت که به‌مناسبت و راجع به‌اجرای «اپرای ماهاگونی» نوشته شده است — م.

و بادستگاه ناسازگاری نداشته باشد). اینجاست که کار آنان حکم تحویل کالا را پیدا می کند. آنچه ملاک ارزیابیها می‌شود، امکان مصرف است. اینکه هر اثر هنری را بر اساس شایستگی‌اش برای دستگاه مورد نظر بررسی کنند، امری عادی و روزمره بحساب می‌آید. می‌گویند این یا آن اثر خوب است، که البته منظورشان این است که برای دستگاه خوب است، ولی بر زبانش نمی‌آورند. از طرف دیگر، چیزی که ماهیت دستگاه را تعیین می کند جامعهٔ موجود است، پس دستگاه فقط چیزی را می‌پذیرد که ضامن موجودیتش در این جامعه باشد. آزادت می‌گذارند هر بدعتی را که می‌خواهی در آن به‌بحث بگذاری، البته به‌شرط اینکه نوآوری‌ات تهدیدی نباشد برای عملکرد اجتماعی این دستگاه بورژوائی — که عملکردی است به‌قصد فروختن تفنن شبانهٔ بورژوائی. آنچه نمی‌توانی به بحث بگذاری، نوآورئی است که دستگاه را وادار کند عملکردش را تغییر بدهد، پس یعنی برای دستگاه محل دیگری در جامعه تعیین کند، مثلا به‌این ترتیب که بخواهد آن را در خدمت سازمانهای تربیتی یا وسایل ارتباط جمعی دربیاورد. و چون جامعه فقط آن چیزی را از طریق دستگاههای خود برمی‌دارد که برای ادامهٔ زندگی‌اش لازم است، فقط آن نوآوریهائی می‌توانند از میان دستگاهها بگذرند که به‌نوسازی، ولی نه به‌تغییر جامعهٔ موجود منجر می‌شوند — خوب یا بدبودن شکل جامعه در این میان نقشی نخواهد داشت. هنرمندان معمولا کاری به‌کار تغییر دستگاهها ندارند، چون گمان می کنند با دستگاهی طرف‌اند که حاصل کار ذهنی آنان را، که در کمال آزادی صورت گرفته است، در اختیار عموم می‌گذارد و در نتیجه همراه با فکر جدید آنان، به‌خودی خود تغییر خواهد کرد. اما کار ذهنی آنان در کمال آزادی صورت نمی‌گیرد. دستگاهها عملکرد-هاشان را چه با آنان، و چه بدون آنان به‌انجام می‌رسانند: تئاترها هرشب برنامه‌هاشان را اجرا می کنند، روزنامه‌ها هم شماره‌هاشان را فلان مرتبه در روز انتشار می‌دهند. دستگاهها در هرحال به‌چیزی که لازم دارند می‌رسند، چون چیزی که لازم دارند فقط مقدار معینی موضوع است، همین و بس[۲۳].

۲۳. درحالی که نویسندگان و آهنگسازان و منتقدان، از هرجهت محتاج دستگاه هستند، چه از نظر اقتصادی و چه از نظر اجتماعی؛ دستگاهها حیطهٔ تأثیر کار آنان را به‌انحصار خود درمی‌آورند بطوری که حاصل کار آنان روزبه‌روز به‌مواد خام شبیه‌تر می‌شود: آنکه این مواد خام را به کالای آماده تبدیل می کند، دستگاه است — برشت.

خطرهای ناشی از دستگاه را اجرای نمایشنامهٔ «مادر» در نیویورک نشان داد. تئاتر یونیون[۲۴]، با تئاترهائی که اپرای «ماهاگونی» را اجرا کرده بودند به سبب دید سیاسی‌اش تفاوت بارزی داشت. با اینهمه، این دستگاه هم درست نظیر دستگاهی عمل کرد که می‌خواهد تماشاگر را فقط تخدیر کند. نتیجه این شد که نه تنها خود نمایشنامه، بلکه موسیقی آن هم از شکل افتاد و هدف آموزشی‌اش تا حد زیادی بی‌جا از کار درآمد. در نمایشنامهٔ «مادر»، ما موسیقی را آگاهانه‌تر از هر نمایشنامهٔ دیگر تئاتر داستانی و به‌این قصد بکارگرفته بودیم که بیننده را در موضعی انتقادی قرار بدهیم. موسیقی آیسلر موسیقی ساده‌ای نیست، بلکه بسیار پیچیده است، و من موسیقی جدی‌تر از آن نمی‌شناسم. این موسیقی به‌طرز اعجاب‌آوری به‌ما امکان می‌داد مشکل‌ترین مسائل سیاسی را که حلشان از ضروریات زندگی کارگران است، به‌زبانی ساده بیان کنیم. در قسمت کوتاهی از نمایشنامه، بحث برسر این است که آیا هرج و مرج نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیر نقطهٔ نظر سیاسی خاصی هست یا نه. در اینجا، موسیقی آیسلر به کمک نمودگار خود، که مبین توصیه‌ای محبت‌آمیز است، به اصطلاح از ندای عقل جانبداری می‌کند. در قطعهٔ «درستایش آموزش»، که مسألهٔ قدرت طبقهٔ کارگر را با مسألهٔ آموزش ارتباط می‌دهد، موسیقی آیسلر نمودگاری دارد قهرمانانه ولی در عین حال شاد و طبیعی. به‌همین نحو نیز، همخوانی پایان نمایشنامه («درستایش دیالکتیک»)، که متنش ممکن بود تأثیر یک سرود صرفاً احساساتی را بربیننده بگذارد، به کمک موسیقی در چهارچوب عقل نگه داشته می‌شود. (یکی از اشتباههای بسیار مکرر این است که می‌گویند این نوع نمایش، این تئاتر داستانی، تأثیرهای عاطفی را یکسره به کنارمی‌گذارد. واقعیت چیز دیگری است: ما عواطف را در اینجا از یک صافی گذرانده‌ایم، احتراز کرده‌ایم از اینکه منبع آنها ضمیر ناخودآگاه باشد، کاری کرده‌ایم که با نشئه ارتباطی نداشته باشند).

کسی که گمان می‌کند که موسیقی آیسلر، با نمودگاری این چنین جدی و درعین حال ظریف و عقلانی، با جنبش توده‌واری که با فشار و استثمار و زور‌گوئی بی‌حد و حصر رودرروست نمی‌خواند، بدون تردید نتوانسته است یکی از

24. Theatre Union

جنبه‌های عمدهٔ این مبارزه را درک کند. تأثیر موسیقی او بستگی تامی دارد به نحوهٔ اجرای آن. در وهلهٔ اول باید خود بازیگران به‌نمودگار آن پی ببرند تا موسیقی هم بتواند به‌وظیفه‌اش عمل کند و بیننده را به‌اتخاذ موضع مطلوب ما وادارد. تربیت سخت و آموزش دقیق تئاترهای کارگری هم، شرط بی‌چون و چرائی است برای آنکه این تئاترها بتوانند به‌وظایفی که در اینجا بر عهدشان گذاشته شده است عمل کنند و از امکاناتی که در اینجا در اختیارشان قرارگرفته، حداکثر استفاده را ببرند. لازم است تماشاگران این تئاترها هم از طریق آنها به تربیت خاصی دست پیدا کنند. باید ترتیبی داد که تئاترهای کارگری، از مسیر داد وستد مواد مخدر تئاتر بورژوائی بر کنار بمانند.

آیسلر برای نمایشنامهٔ «کله‌گردها و کله تیزها» هم که برخلاف نمایشنامهٔ «مادر»، جمعی «وسیعتر» را مخاطب قرار می‌دهد و توجه بیشتری به ارضای میل تماشاگر به‌تفنن دارد، موسیقی تصنیفی نوشت. ولی این کار او هم — در مفهومی خاص — فلسفی است. در اینجا هم موسیقی از تأثیرهای مخدر اجتناب دارد و حل مسائل مربوط به‌خود را مشروط به‌درک صحیح و روشن معنای سیاسی و فلسفی اشعار متن می کند.

از آنچه گفته شد شاید دیگر روشن شده باشد که موسیقی، برای عمل کردن به‌تکالیفی که تئاتر داستانی برعهده‌اش می‌گذارد، با چه مشکلاتی روبروست.

در حال حاضر، موسیقی «سنگین» را هنوز که هنوز است برای تالار کنسرت می‌نویسند. کافی است فقط یک نگاه به‌شنوندگان این کنسرتها بیندازی تا بدانی محال است از موسیقیی که این تأثیرها را می‌گذارد، برای هدفهای سیاسی و فلسفی استفاده کنی. ردیف به‌ردیف آدمهائی را می‌بینی که در نشئه غریبی فرو رفته‌اند، سراپا مفعول، غرق در خود، و ظاهراً دچار مسمومیتی شدید. نگاه خیره و زل‌زدهٔ آنها می‌رساند که سراپا تسلیم احساسهای افسارگسیختهٔ خوداند، بی‌اراده و درمانده. تعرقهای ناگهانی، نمودار کوفتگی آنهاست درمراحل مختلف این بی‌خویشی. حتی بدترین فیلمهای جنائی هم تماشاگرانشان را تا این حد دور از عقل فرض نمی کنند. موسیقی، حکم «سرنوشت» را پیدا کرده است، سرنوشت به‌معنای مطلق کلمه، حکم مقدرات محتوم و غامض و مطلقاً تحلیل‌ناشدنی این عصر را، این عصر دهشت‌آورترین و آگاهانه‌ترین استثمار انسان به

دست انسان. این موسیقی فقط و فقط به‌دنبال التذاذ محض است و شنونده‌اش را درگرداب لذتی فرو می‌برد بی‌ثمر و در نتیجه کوفتگی‌آور. دیگر هیچ حقه‌ای نخواهد توانست مرا متقاعد کند که عملکرد اجتماعی این موسیقی ممکن است با عملکرد اجتماعی بورلسکهای برادوی فرقی داشته باشد.

این واقعیت را نمی‌خواهم نادیده‌گرفته باشم که در میان آهنگسازان جدی امروز، جنبشی در حال تکوین است علیه این عملکرد منحرف موسیقی. تعداد آزمایشهائی که در زمینهٔ موسیقی انجام می‌شوند روزبه‌روز در تزاید است. موسیقی نه تنها در نحوهٔ استفاده از مصالح کار خود، بلکه درجهت جذب قشرهای جدیدی از شنوندگان هم حداکثر کوشش را بکار می‌برد. ولی هنوز هم زیاداند تکلیفهائی که موسیقی جدید از عهدهٔ حل آنها برنمی‌آید و حتی اصولاً کوششی برای حل آنها نمی‌کند. مثلا یکی از هنرهائی که به کلی از میان رفته، ساختن آهنگ برای حماسه‌هاست. ما هنوز هم نمی‌دانیم که «ادیسه» یا «سرود نیبه‌لونگ»[۲۵] را به‌چه ترتیبی همراه با آهنگ اجرا می‌کرده‌اند. کافی است که طول فلان اثر داستانی از حد یک ترانه بگذرد تا آهنگسازان ما دیگر نتوانند فروخواندنش را همراهی کنند. وضع موسیقی پرورشی هم از این بهتر نیست، در حالی که در دوره‌های گذشته مواردی داشته‌ایم که حتی برای معالجهٔ بیماران هم از موسیقی استفاده می‌شده است. آهنگسازان ما مثل این است که تحقیق راجع به‌تأثیر موسیقی خود را به‌خدمتکاران میهمانخانه‌ها سپرده‌اند! یکی از نتایج معدودی که طی ده سال اخیر به‌گوشم خورده، گفتهٔ یک میهمانخانه‌دار پاریسی بود راجع به‌سفارشهای متفاوتی که میهمانانش، تحت تأثیر این یا آن نوع موسیقی، به‌او می‌داده‌اند. او ادعا می‌کرد نوع نوشابه‌هائی را که مصرفشان به‌نوع خاصی از موسیقی بستگی دارد، معلوم کرده است. و واقعاً هم اگر موسیقی‌دانان ما بتوانند آهنگهائی بسازند که پیش‌بینی تأثیرشان برشنونده، کم یا بیش ممکن باشد، مطمئناً کمک بزرگی به‌تئاتر کرده‌اند و بار بزرگی را از دوش بازیگر برداشته‌اند. در این صورت چقدر مفید خواهد بود اگر بازیگران بتوانند فی‌المثل **برخلاف** حالاتی بازی کنند که موسیقی درشنونده ایجاد می‌کند. (برای تمرین نمایشنامه‌های پرطمطراق متعارف، البته احتیاجی به‌موسیقی

۲۵. Nibelungenlied ، حماسهٔ معروف ژرمنی در قرون وسطی — م.

خاصی نیست؛ از هرنوعش می‌شود استفاده کرد!) یکی از فرصتهای مساعدی که برای آزمایش موسیقی مورد بحث پیش آمد، فیلم صامت بود. من قطعات جالب توجهی از هیندمیت، و در درجهٔ اول از آیسلر شنیده‌ام که عواطف کاملا مشخصی را در تماشاگران فیلم برمی‌انگیخته‌اند. آیسلر حتی برای فیلمهای تفننی سراپا متعارف هم آهنگ می‌ساخت، آن هم آهنگهائی بسیار جدی. ولی فیلم ناطق، که یکی از شاخه‌های پربار داد وستد بین‌المللی مواد مخدر فرهنگی است، گمان نکنم بتواند این نوع آزمایشها را تا مدت زیادی ادامه بدهد.

به‌نظر من، آنچه علاوه بر تئاتر داستانی می‌تواند برای موسیقی جدید نویدبخش باشد، **نمایشنامهٔ آموزشی** است. برای یکی دو نمونه‌ای که از این نمایشنامه‌ها داریم، وایل و هنیدمیت و آیسلر، آهنگهای بسیار جالب توجهی ساخته‌اند (وایل و هیندمیت مشترکاً برای نمایشنامهٔ رادیوئی «پرواز برفراز اقیانوس»، وایل برای اپرای «آنکه گفت آری»، هیندمیت برای «نمایشنامهٔ آموزشی بادنی دربارهٔ توافق»، و آیسلر برای نمایشنامهٔ «اقدام»).
(۱۹۳۵)

۷۵— دربارهٔ موسیقی نمودگاری[۲۶]

۱ تعریف

منظور ما از «نمودگار»، اشارات و حرکات نیست؛ منظور حرکات توضیحی یا تأکیدی دستها نیست؛ آنچه مورد نظر است، موضع کلی است که اتخاذ می‌شود. صفت «نمودگاری» را ما به‌زبانی اطلاق می‌کنیم که مبنایش «نمودگار» باشد، یعنی نشان دهندهٔ موضع خاصی باشد که گوینده نسبت به‌دیگران اتخاذ می‌کند. جملهٔ: «ازحدقه دربیاورچشمی را که آزارت می‌دهد»، از حیث نمودگاری بودن زبان، فقیرتر است از جملهٔ: «وقتی چشمت آزارت می‌دهد، آن را ازحدقه دربیاور». در جملهٔ دوم، ابتدا این چشم است که نشان

26. Über gestische Musik

داده می‌شود؛ پس، نیمهٔ اول جمله، نمودگار صریحی است برای فرض کردن چیزی؛ و تازه بعد از این است که نیمهٔ دوم آن، به‌عنوان مطلبی نامنتظر، به‌عنوان توصیه‌ای نجات‌بخش، بر زبان رانده می‌شود.

۲ آیا نمودگار، اصلی صرفاً فنی است؟

آهنگساز شاید این کیفیت را در نگاه اول چون اصلی ببیند صرفاً مربوط به‌شگرد کار خود درساختن آهنگ، و در نتیجه چون اصلی نه چندان جالب توجه که حداکثر می‌تواند کمکی باشد در اینکه برای متن خود، آهنگ زنده و قابل درک‌تری بسازد. ولی این در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد. عمده این است که اصل توجه به‌نمودگار، به‌او امکان می‌دهد که در ساختن آهنگ، موضعی سیاسی بخود بگیرد. برای این منظور لازم است که هدفش از ساختن آهنگ، بیان یک نمودگار اجتماعی باشد.

۳ نمودگار اجتماعی چیست؟

هرنمودگاری، نمودگار اجتماعی نیست. در مقابل مگس موضع دفاعی به‌خود گرفتن، فی‌نفسه هنوز یک نمودگار اجتماعی نیست. ولی در مقابل سگ موضع دفاعی به‌خود گرفتن، نمودگاری اجتماعی خواهد بود اگر مبین موضع دفاعی مرد ژنده‌پوشی باشد در مقابل سگ پاسبان. سعی در حفظ تعادل بر زمینی لیز، در صورتی به‌نمودگاری اجتماعی بدل خواهد شد که وقتی زمین‌خوردی، «آبرویت برود»، تشخصت لطمه ببیند. نمودگار کارکردن، بی تردید نمودگاری اجتماعی است، زیرا کار، فعالیت انسان است برای غلبه برطبیعت، پس فعالیتی است مربوط به‌جامعه، مربوط به‌مناسبات انسانی. از طرف دیگر، نمودگار درد کشیدن، اگر آنقدر کلی و انتزاعی باشد که از محدودهٔ زندگی حیوانی نگذرد، هنوز نمودگاری اجتماعی نیست. و هنر متعارف هم در واقع درست به‌دنبال همین نوع نمودگار است؛ می‌خواهد هرعنصر اجتماعی ممکنی را از نمودگار سلب کند. هنرمند متعارف، مادام که «حالت سگ مطرود» را بخود نگرفته است آرام نمی‌نشیند. انسان در اینجا فقط به‌عام‌ترین معنای کلمه، انسان است، و نمودگار او ذره‌ای ویژگی اجتماعی ندارد؛ پس یعنی انسانی است بی‌چهره؛

هیچ اقدامی یا فعالیتی که فردیتش را نشان بدهد و از انسانهای دیگر متمایزش کند از او سر نمی‌زند. «حالت سگ مطرود»، فقط وقتی به‌صورت نمودگاری اجتماعی در خواهد آمد که معلوم کنی انسانهای دیگر چه زدوبندهائی کرده‌اند تا توانسته‌اند این انسان را به‌سطح حیوان تنزل بدهند. نمودگار اجتماعی، نمودگاری است که اهمیت اجتماعی داشته باشد، نمودگاری است که استنتاجهائی را نسبت به‌اوضاع اجتماعی میسر کند.

۴ ...

۵ جنبهٔ غیرانسانی موضوع صرف

هرهنرمندی می‌داند که موضوع، وقتی به‌خودی خود مورد نظر باشد، چیز پیش پاافتاده و بی‌چهره و تهی و بی‌اهمیتی است. تنها عنصری که می‌تواند به‌آن جنبه‌ای انسانی بدهد نمودگار اجتماعی است، نقدوطنز و تبلیغ و نظایر اینهاست. طنطنهٔ فاشیستها فی‌المثل، اگر به‌صرف طنطنه مورد نظر باشد، نمودگاری خواهد داشت تهی؛ نمودگار طنطنه به‌عام‌ترین معنای کلمه را؛ نمودگار پدیده‌ای بی‌چهره را. انسانهائی را خواهی دید که به‌جای راه رفتن عادی، قدم می‌روند، تا حدی خشک، با زرق‌وبرق، مطمئن از خود و مغرور. همهٔ اینها ممکن است نمودگار یکی از عیدهای تفریح‌آمیز مردم هم باشند، سراسر بی‌ضرر، پدیده‌ای محض و بنابراین بدیهی. ولی نمودگار اجتماعی فاشیسم را تازه وقتی خواهیم داشت که این قدم برداشتن، از روی اجساد دیگران صورت بگیرد. پس هنرمند باید در قبال پدیدهٔ محض «طنطنه»، موضعی خاص به‌خود بگیرد، نباید بگذارد که رشتهٔ کلام فقط به‌دست صرف طنطنه بیفتد، نباید فقط چیزی را که به‌مذاق این پدیدهٔ محض خوش می‌آید، بیان کند.

۶ ملاک ارزیابی

ملاک بسیار خوبی برای ارزیابی یک قطعه موسیقی دارای متن، نشان‌دادن حالتها و نمودگارهائی است که اجراکننده، در حین اجرای هریک از قسمتهای مختلف قطعه، موظف است رعایتشان کند: مؤدبانه یا خشمگین؟

تحقیرآمیز یا خاضعانه؟ موافق یا مخالف؟ حیله‌گرانه یا بدون حسابگری؟ در این کار، باید عادی‌ترین و فرودست‌ترین و پیش‌پا افتاده‌ترین نمودگار را بر هرنمودگار دیگری ترجیح داد. به‌این ترتیب، تعیین میزان ارزش سیاسی قطعهٔ موسیقی، امکان‌پذیر خواهد شد.

(حدود ۱۹۳۸)

۸

از مجموعهٔ «خرید برنج»
۱۹۳۷ تا ۱۹۵۱

۷۶ــ خرید برنج[۱]

اشخاص نمایشنامهٔ «خرید برنج»

فیلسوف می‌خواهد بدون کوچکترین ملاحظه، از تئاتر برای مقاصد

---

۱. Der Messingkauf ، سابقهٔ تألیف «خرید برنج»، که قرار بوده است عمده‌ترین و مفصل‌ترین اثر نظری برشت راجع به‌تئاتر باشد، به‌سال ۱۹۳۷ می‌رسد، ولی هیچ کدام از نقشه‌های مختلفی که مبنای تحریرهای گوناگون آن را تشکیل می‌دهند، به‌اجرا درنیامده‌اند. شکل اصلی تألیف، گفتگوئی بوده میان چهارنفر به‌صورت یک نمایشنامه، یا به‌قول خود نویسنده: «گفتگوئی چهارگانه دربارهٔ شیوهٔ جدیدی از نمایش». برشت انبوه مطالبی را که می‌بایست در «خرید برنج» گنجانده شوند، به‌چهار «شب» (پرده) تقسیم کرده و راجع به‌اینکه کدام مطلب درکدام «شب» و زیر چه عنوانی بیاید، یادداشتهائی دارد. اما چون طرح کار خود را ضمن تألیف به‌دفعات تغییر داده است، این تقسیم‌بندی هم یکپارچه نیست و اکثر گفتگوهای موجود هم، که ترتیب و تنظیمشان هربار به‌بعد موکول شده، ناتمام یا ناقص یا بی‌تکلیف مانده‌اند. از این گذشته، بخش عمده‌ای از مطالب نه به‌صورت گفتگو، بلکه به‌صورت مقاله نوشته‌شده است، و اینکه برشت در نظر داشته است آنها را به‌قالب گفتگو بریزد یا اینکه نقشهٔ اولیهٔ کار خود را در جریان تألیف تغییر داده است، روشن نیست. در صورت دوم، عنوان «خرید برنج» (که وجه تسمیه‌اش ازگفتگوی آغاز «شب اول» برمی‌آید)، به‌جای آنکه عنوان «نمایشنامه» باشد، احتمالا طی کار به‌استعاره‌ای تبدیل شده است برای شمول بر مطالب مجموعه‌ای متشکل از نوشته‌های مختلف دربارهٔ شیوهٔ جدیدی از نمایش.

از آنجا که گفتگوها و مقاله‌های «خرید برنج»، هم ناقص و ناتمام و هم درواقع فقط تحریری ←

خود استفاده کند. به‌عقیدهٔ او تئاتر باید تصویرهای امینی از رویدادهای زندگی اجتماعی انسانها را بدست بدهد و اظهارنظر تماشاگر را امکان‌پذیر کند.

هنرپیشه می‌خواهد به‌بیان احوال بپردازد. می‌خواهد تحسینش کنند. وسایل او در این کار، مضمون و شخصیتها هستند.

هنرپیشهٔ زن می‌خواهد تئاتری داشته باشد با عملکردی اجتماعی-سیاسی. او موضعی سیاسی دارد.

نمایشنامه‌شناس به‌فیلسوف قول داده است که امکانات و اطلاعات خود را برای تغییر تئاتر به‌تئاتر موردنظر فیلسوف، در اختیار او بگذارد. امید او به‌این است که تئاتر جان تازه‌ای بگیرد.

متصدی نور نمایندهٔ سنخ جدید تماشاگران تئاتر است. او کارگر است و از وضع دنیا ناراضی.

شب اول

در صحنه، که کارگری دکورهایش را به‌آرامی جمع می‌کند، یک هنرپیشه و یک نمایشنامه‌شناس و یک فیلسوف، روی صندلی یا تکه‌هائی از دکور نشسته‌اند. نمایشنامه‌شناس از میان سبد کوچکی که کارگر صحنه کنار آنان گذاشته، بطریهائی را بیرون می‌آورد و چوب‌پنبه‌هایشان را بیرون می‌کشد. هنرپیشه شراب را در لیوانها می‌ریزد و به‌دیگران تعارف می‌کند.

هنرپیشه: **با این همه گرد و خاک، ماندن روی صحنه آدم را تشنه می‌کند. پس بهتر است همه‌مان گیلاس جانانه‌ای بزنیم.**

→

دیگر یا حتی تکرار مطالب مقالات گذشته این ترجمه است، مترجم از میان انبوه مطالب آن اکتفا کرد به برگرداندن آغاز گفتگوی «شب اول» که زمینه‌چینی موضوع را روشن می‌کند و چهار مقالهٔ مستقل و مهم که (به‌جز مقالهٔ شمارهٔ ۷۸) به‌طور جداگانه از طرف خود نویسنده منتشر شده‌اند — م.

نمایشنامه‌شناس (نگاهش را به کارگر صحنه می‌اندازد): از دوستمان هم البته باید خواهش کنیم دکورها را به‌این تندی جمع نکند تا این قدر گرد و خاک بلند نشود.

کارگر: خیلی سرفرصت جمع می‌کنم. اما کلکشان را بالاخره باید کند، چون فردا قرار است چیز تازه‌ای را تمرین کنند.

نمایشنامه‌شناس: امیدوارم اینجا ناراحت نباشید. در دفترم هم البته می‌توانستیم بنشینیم، ولی آنجا سردتر است؛ آخر من برخلاف بینندههای عزیزمان ورودیه که نمی‌دهم! بعلاوه، در دفترم کلی پیش نویس نخواندهٔ نمایشنامه هست که ملامت‌کنان به‌من زل می‌زنند. از طرف دیگر، تو که فیلسوف هستی لابد دلت می‌خواهد ببینی در پس پرده چه خبرهائی هست، و تو هنرپیشه هم دست‌کم صندلیهای بیننده‌ها را پشت‌سرت داری. اینجا که هستیم، می‌توانیم ضمن صحبت دربارهٔ تئاتر، فرض کنیم که گفتگوهامان در برابر بیننده‌ها صورت می‌گیرد، یعنی فرض کنیم که خودمان هم داریم نمایشنامه‌ای را بازی می‌کنیم. این امکان را هم البته خواهیم داشت که گاه‌وبیگاه، اگر دیدیم به‌مطلب مورد بحثمان کمکی می‌کند، یکی دو آزمایش کوچک هم صورت بدهیم. پس دیگر شروع کنیم، و چه بهتر که قبل از همه، این سؤال را از دوست فیلسوفمان بکنیم که از چه نظر به‌تئاتر ما علاقه‌مند است.

فیلسوف: تئاتر شما از این نظر مورد علاقهٔ من است که شما، به‌کمک این سازمان، و به‌کمک هنرتان، رویدادهائی را تقلید می‌کنید که در میان مردم پیش می‌آیند، بطوری که آدمی می‌تواند فکر کند که در تئاتر شما، زندگی واقعی را پیش رو دارد. و چون من به‌طرز زندگی اجتماعی انسانها علاقه دارم، به‌تقلیدهائی که شما از این طرز زندگی بدست می‌دهید هم البته علاقه‌مند هستم.

نمایشنامه‌شناس: می‌فهمم. تو می‌خواهی ببینی که در جهان ما چه می‌گذرد. و ما هم در اینجا نشان می‌دهیم که در این جهان چه می‌گذرد.

فیلسوف: گمان نمی‌کنم منظورم را درست فهمیده باشی. **گمان** نمی‌کنم

چون در جمله‌ات آن ناراحتی خاصی را که در انتظارش بودم نمی‌بینم.

نمایشنامه‌شناس: کدام ناراحتی را؟ تو گفتی تئاتر ما از این نظر مورد علاقه‌ات است که نشان می‌دهیم در جهان ما چه می‌گذرد. مگر ما کاری به‌جز این می‌کنیم؟

لیلسوف: من گفتم که شما از جهان، تقلیدهائی بدست می‌دهید، و گفتم که من به‌این تقلیدهاتان تا جائی علاقه‌مند هستم که مطابق با اصلشان باشند، چون چیزی که مورد علاقهٔ من است اصل تقلید شماست، یعنی زندگی اجتماعی مردم. وقتی این را می‌گفتم، انتظار داشتم با نوعی سوءظن به‌من نگاه کنید و از خودتان بپرسید که آیا با این دید، من می‌توانم بینندهٔ خوبی باشم یا نه.

نمایشنامه‌شناس: چرا نباشی؟ الان مدتهاست که در نمایشهای ما دیگر از خدایان و ساحره‌ها و حیوانات و ارواح خبری نیست. در بیست‌سی سال اخیر، تئاتر به‌هر اقدامی دست زده است تا بتواند آینهٔ تمام نمای زندگی باشد، و برای این بلندپروازی‌اش، برای همین که می‌خواسته به‌حل مسائل اجتماعی کمک کند، قربانیهای زیادی داده. نشان داده است که چقدر غلط است اگر از زنها فقط به‌عنوان عروسک استفاده کنی؛ که مبارزهٔ افراد در کوچه و خیابان، به داخل خانه‌ها هم کشیده و زندگی زناشوئی را به‌میدان جنگ تبدیل کرده است؛ که ثروتمندها اگر می‌توانند برای تربیت فرهنگی آقازاده‌هاشان پول خرج کنند به‌این علت است که پدر-مادرهای دیگر ناچارند بچه‌هاشان را به‌دامن فساد بفرستند. و نظایر اینها. تئاتر به‌خاطر این خدمتهائی که به‌جامعه کرد، تقریباً همهٔ عناصر ادبی‌اش را از دست داد. حتی ناچار شد از مضمونهای عمده‌ای که بتوانند با مضمونهای نمایشنامه‌های قدیم برابری کنند، چشم بپوشد.

هنرپیشه: و از نقشهای عمده‌ای از این دست هم.

نمایشنامه‌شناس: ولی درعوض در نمایشهامان بانکها را نشان می‌دهیم، بیمارستانها را، ویلاهای میلیاردرها را، مزارع گندم و بازارهای بورس و

شوراها و واتیکان و باغ و قصر و کارخانه را، و خلاصه هر واقعیتی را که هست نشان می‌دهیم. در نمایشهای ما می‌بینی که مرتکب قتل می‌شوند، قرارداد می‌بندند، در زندگی زناشوئی خیانت می‌کنند، به‌اعمال قهرمانانه دست می‌زنند، تصمیم جنگها را می‌گیرند، می‌میرند، بدنیا می‌آورند، می‌خرند، توهین می‌کنند، کلاه‌برداری می‌کنند. خلاصه اینکه، ما زندگی اجتماعی مردم را از جهات مختلفش به‌نمایش می‌گذاریم. ما از هروسیله‌ای برای تأثیرگذاشتن بربیننده استفاده می‌کنیم، از نوآوری واهمه‌ای نداریم، قوانین زیبائی شناختنی را مدتهاست که دور ریخته‌ایم. نمایشنامه‌های ما گاه پنج پرده‌ای هستند و گاه پنجاه پرده‌ای؛ مواردی داریم که پنج محل واقعه را در یک‌آن روی صحنه نشان می‌دهیم؛ پایان نمایشنامه‌هامان می‌تواند خوب باشد یا بد؛ حتی نمایشنامه‌هائی داشته‌ایم که پایانش را تماشاگر می‌توانست انتخاب کند. از این گذشته، یک‌شب از نمایش تصنیعی استفاده می‌کنیم و شب دیگر از نمایش طبیعی‌نما. هنرپیشه‌های ما وزن شعری ژامب را با همان مهارتی بیان می‌کنند که زبان کوچه و بازار را. اپرتهائی داشته‌ایم که تراژیک بوده‌اند، و تراژدیهائی داشته‌ایم که در آنها تصنیف می‌خوانده‌ایم. روی صحنه، یک‌شب خانه‌ای را می‌دیدی که جزئیاتش، حتی فی‌المثل لوله‌های بخاری‌اش، مطابق با خانه‌ای واقعی ساخته شده بود و شب دیگر بورس گندم را می‌دیدی که با یکی دو الوار رنگی نشان داده بودیم. تماشاگرهای ما با دیدن دلقکهامان اشک می‌ریزند و با دیدن تراژدیهامان از خنده روده‌بر می‌شوند. لب مطلب اینکه: در تئاتر ما هرچیزی امکان دارد، البته می‌خواهم بگویم: متأسفانه.

هنرپیشه: شرحی که دادی، کمی یأس‌آمیز بنظر می‌آید؛ طوری است انگار که کارمان را جدی نمی‌گیریم. ولی من می‌توانم به‌شما اطمینان بدهم که کار ما لوده‌بازی و مسخرگی نیست. ما تا آنجا که در قدرتمان هست سخت کار می‌کنیم، و کارمان را به‌دقت

وارسی می‌کنیم — دست‌کم به‌این علت که کلی رقیب داریم.

نمایشنامه‌شناس: و نمایشهائی هم که تابه‌حال از زندگی واقعی بدست داده‌ایم، در واقع نمونه بوده‌اند. محیط داخلی خانواده‌ها را موبه‌مو نشان داده‌ایم. نتیجهٔ تمرینهای دهها سال گروههای مختلف تئاتر، به‌ما امکان می‌داد فی‌المثل نمایش شبی را که اعضای خانوادهٔ ملاکی دورهم می‌گذرانند چنان صورت بدهیم که هرحرکت هرهنرپیشه‌ای اصیل بچشم بیاید و بیننده احساس کند که حتی بوی گلهای سرخ باغ را می‌شنود. من بارها تعجب کرده‌ام از اینکه نمایشنامه‌نویسهای ما چطور توانسته‌اند باز هم حالتهای عاطفی جدیدی پیدا کنند و بیننده‌ها را در آنها فرو ببرند درحالی که همهٔ ما فکر می‌کردیم که دیگر هرحالت عاطفی ممکنی را نشان داده‌ایم. نخیر، همانطورکه هیچ ملاحظه‌ای مانع کار ما نبوده است، از هیچ زحمتی هم دریغ نکرده‌ایم.

فیلسوف: پس عمده‌ترین سعی شما متوجه نمایش رویدادهائی است که در زندگی اجتماعی انسانها پیش می‌آید؟

نمایشنامه‌شناس: هنر ما بدون نمایش این رویدادها اصولا محال است. تنها ایراد تو می‌تواند این باشد که ما را هنرمند خوبی ندانی، چون هنر ما در این است که تقلیدهامان صورتی واقعی پیدا کنند.

فیلسوف: من این ایراد را نمی‌خواهم بگیرم. من نه‌از بدیها، بلکه از خوبیهای هنرتان می‌خواهم صحبت کنم. و هرجا که هنرتان خوب باشد، تقلیدهاتان هم بی‌شک صورتی واقعی پیدا می‌کند.

هنرپیشه: اگر من ادعا کنم که می‌توانم هرعمل قابل تصور را، حتی نامحتمل‌ترین عملها را برایت طوری نمایش بدهم که بدون تأمل باورش کنی، گمان نکنم لاف زده باشم. من حتی اگر بخواهی می‌توانم نشانت بدهم که چطور ناپلئون امپراتور میخهای کفشش را می‌خورد، و شرط هم می‌بندم که تو این را از هرجهت طبیعی ببینی.

فیلسوف: کاملا درست است.

نمایشنامه‌شناس: بدت نیاید ولی این توضیح تو خارج از موضوع است؛ داری از هدفمان دور می‌شوی.

هنرپیشه: خارج از موضوع یعنی چه؟ بحث من برسر هنر بازیگری است.

فیلسوف: من هم توضیحش را خارج از موضوع نمی‌بینم. در یکی از کتابهائی که حاوی شرح معروف‌ترین تمرینهای هنرپیشگی است[۲] و می‌خواهد بازی طبیعی را به‌هنرپیشه‌ها یاد بدهد، این تمرین را خوانده‌ام: هنرپیشه باید کلاهی را روی زمین بگذارد و بعد طوری رفتار کند انگار که روی زمین نه کلاه، بلکه یک موش هست. هدف از این تمرین این است که بازیگرها هنر **باوراندن** را یاد بگیرند.

هنرپیشه: تمرین خیلی خوبی است. اگر ما هنرپیشه‌ها بر **هنر باوراندن** تسلط نداشته باشیم، چطور می‌توانیم به کمک چند تکه کرباس یا حتی فقط به کمک چند کلمه‌ای که روی تابلوئی نوشته‌ایم به‌تماشاگر بباورانیم دارد میدان جنگ آکتیوم[۳] را می‌بیند؟ یا چطور می‌توانیم با چند تکه لباس از مد افتاده و یک صورتک، به‌او بباورانیم که دارد شاهزاده هملت را می‌بیند؟ برای نشان دادن برشی از زندگی، هرچه تسلط ما برفن هنرپیشگی بیشتر باشد احتیاج ما به‌وسایل واقعی کمتر خواهد بود. درست است که ما وقایعی از زندگی را تقلید می‌کنیم، ولی همهٔ هنر ما در همین خلاصه نمی‌شود. خود وقایع برای ما مطرح نیستند. مهم این است که بدانیم برای چه تقلیدشان می‌کنیم.

فیلسوف: چه خوب، پس بگوئید ببینم برای چه تقلیدشان می‌کنید؟

هنرپیشه: برای اینکه مردم را غرق در احساس و شور کنیم، برای اینکه از زندگی روزمره و وقایع روزمره بیرونشان بکشیم. خود وقایع در این میان فقط دستاویزی هستند برای اینکه هنرمان را نشان بدهیم، تخته‌ای هستند که از آن برای پرش‌مان استفاده می‌کنیم.

---

۲. راپاپورت، دربارهٔ مکتب ستانیسلاوسکی. — برشت.

3. Actium

فیلسوف: کاملا درست است.

نمایشنامه‌شناس: این «کاملا درست است» تو، اصلا به‌مذاقم خوش نیامد. فکر نمی‌کنم این احساسها و شوری که قرار است در آنها غرق شوی بتوانند راضی‌ات کنند، چون وقتی از علت آمدنت به‌تئاتر صحبت می‌کردی، از احساس و این چیزها حرفی نزدی.

فیلسوف: حق با تست. متأسفم. به‌سلامتی!

نمایشنامه‌شناس: راستش را بخواهی، من ترجیح می‌دهم به‌سلامتی توبنوشم. چون در اصل قرار بود راجع به‌این صحبت کنیم که در تئاتر، ترا چطور می‌شود راضی کرد نه ما را.

هنرپیشه: می‌خواهی بگوئی مخالفت دارد با اینکه روح خمودش را کمی به‌تحرک بیندازیم؟ بسیار خوب، علاقهٔ او بیشتر متوجه اصل تقلید ماست — می‌دانم، متوجه خود وقایع است تا متوجه ما. ولی اگر شور و احساسمان را بکار نیندازیم چطور می‌توانیم این وقایع را تقلید کنیم؟ اگر نمایشمان سرد باشد خودش هم پا به‌فرار می‌گذارد. این را هم در ضمن بگویم که نمایش سرد اصلا وجود ندارد. هر واقعه‌ای ما را به هیجان می‌آورد — البته مگر اینکه بی‌احساس باشیم.

فیلسوف: اوه نه، من با احساس مخالفتی ندارم. قبول دارم که برای نمایش و تقلید آنچه در زندگی اجتماعی انسانها پیش می‌آید، احساس لازم است. این را هم قبول دارم که تقلیدهای ما باید در بیننده احساس بوجود بیاورند. ولی سؤالی که برای من مطرح است فقط این است که احساسهای شما، و بخصوص سعی‌تان در ایجاد این یا آن احساس معین، به‌نفع تقلیدهاتان هست یا نه؟ چون من متأسفانه ناچارم باز هم سرگفته‌ام باقی بمانم و بگویم چیزی که بخصوص مورد علاقهٔ من است، پیش‌آمدهای زندگی واقعی است. و بگذارید یک بار دیگر تأکید کنم که من، در این ساختمان انباشته از دستگاههای مفصل و غریب، حس می‌کنم حکم یک متجاوز را دارم، حکم یک بیگانه را، حکم کسی را که ورودش به‌ساختمان شما نه‌فقط به‌قصد احساس راحتی نیست،

بلکه واهمه‌ای هم ندارد از اینکه باعث ناراحتی دیگران بشود — چون علاقهٔ کاملا خاصی او را به‌اینجا کشانده است، علاقه‌ای که هرچه برغیرمتعارف بودنش تکیه کنی، کم کرده‌ای! من این غیرمتعارف بودن علاقه‌ام را چنان شدید احساس می‌کنم که خودم را فی‌المثل بی‌شباهت نمی‌بینم به‌تاجر برنجی که پیش دسته‌ای از نوازنده‌های یک ارکستر می‌رود، نه‌فکر کنید مثلا به‌این قصد که ترومپت بخرد، بلکه فقط به‌قصد اینکه برنج بخرد. درست است که ساز نوازندهٔ ترومپت این ارکستر هم از برنج ساخته شده است، ولی او سازش را مطمئناً به‌عنوان برنج، یعنی به‌نرخ برنج، یعنی برحسب فلان قدر کیلو برنج، نخواهد فروخت. به‌همین ترتیب هم من در تئاتر شما به‌دنبال وقایعی هستم از زندگی واقعی که شما آنها را به‌نحوی تقلید می‌کنید — البته تشبیه من فقط در صورتی درست خواهد بود که فرض کنیم هدف شما از این تقلیدها کاملا با هدف من متفاوت باشد. رک‌و پوست کنده بگویم: من در جستجوی وسیله‌ای هستم که به‌کمک آن بشود رویدادهای زندگی اجتماعی انسانها را به‌قصدی خاص تقلید کرد: شنیده‌ام تقلیدهائی که شما تهیه می‌کنید از این نوع هستند، و حالا می‌خواهم ببینم تقلیدهاتان بدردم می‌خورند یا نه.

نمایشنامه‌شناس: حالا واقعاً دارم کمی از آن ناراحتیی را که می‌گفتی، احساس می‌کنم. تقلیدهائی که ما در اینجا «تهیه می‌کنیم» — این لفظ خشک را خودت بکار بردی —، البته از نوع خاصی هستند چون هدف خاصی را دنبال می‌کنند. در «هنر شاعری» ارسطو هم در این مورد چیزهائی نوشته است. ارسطو دربارهٔ تراژدی می‌گوید که تراژدی، نمایش تقلیدوار واقعه‌ای اخلاقی و جدی است که در حد خودش تمامیت دارد، طولش فلان قدر است، زبانش فصیح است، نه به‌صورت داستان، بلکه به‌صورت نمایش عرضه‌اش می‌کنند و به‌وسیلهٔ ایجاد ترس و ترحم، باعث تزکیهٔ این عواطف در بیننده می‌شود. می‌بینی اینجا هم، همانطورکه تو

خواسته‌ای، مطلب مربوط می‌شود به‌تقلید از وقایع زندگی، و می‌بینی که هدف تقلیدها هم این است که تأثیرهای خاصی بر عواطف بیننده بگذارد. از وقتی که ارسطو این را نوشت، تئاتر تغییرهای زیادی کرد، ولی نه در این یک مورد؛ لابد به‌این علت که اگر در این مورد هم تغییر می‌کرد، دیگر تئاتر نمی‌بود.

فیلسوف: منظورت این است که تقلیدهای شما را نمی‌شود از هدفی که از آنها دارید جدا کرد؟

نمایشنامه‌شناس: محال است.

فیلسوف: ولی من به‌تقلیدهائی از وقایع زندگی احتیاج دارم که به‌درد هدفهای من بخورند. چاره چیست؟

نمایشنامه‌شناس: آخر اگر تقلیدها را از هدفشان جدا کنیم، همانطور که گفتم، چیزی که بدست می‌آید دیگر تئاتر نیست.

فیلسوف: برای من شاید این چندان هم مهم نباشد. چون می‌توانیم به‌چیزی که در این صورت بدست می‌آید اسم دیگری بدهیم، مثلاتائتر [۴]. (همه می‌خندند.) آن وقت وضع از این قرار می‌شود: من شما هنرمندها را برای یک هدف غیرهنری استخدام می‌کنم؛ به‌این معنی که چون در هیچ جای دیگری نتوانسته‌ام کسانی را پیدا کنم که در تقلید از انسانها، مهارت شما را داشته باشند، شما را برای هدفهای خودم استخدام می‌کنم.

نمایشنامه‌شناس: و این هدفهای اسرارآمیز تو چه باشند؟

فیلسوف (می‌خندد): اوه، گفتنش جرأت می‌خواهد. شاید بگوئید مردک ما را چه آدمهای بی‌سلیقه و بی‌هنری حساب می‌کند. — فکر کردم شاید بشود از تقلیدهای شما برای هدفهائی کاملا معطوف به‌عمل استفاده کرد، فقط برای اینکه بتوانیم به‌بهترین نحوهٔ رفتار یک انسان پی‌ببریم؛ می‌خواهم بگویم می‌شود از آنها همان استفاده‌ای را کرد که از علم فیزیک می‌کنند (که با اجسام مکانیکی سروکار دارد)، یعنی می‌شود آنها را به‌صورت

4. Thaeter

فن درآورد.

نمایشنامه‌شناس: پس منظورت هدفهای علمی است! ولی این دیگر با هنر ربطی پیدا نمی‌کند.

فیلسوف (بلافاصله): البته که نه. برای همین هم اسمش راگذاشتم تائتر.

نمایشنامه‌شناس: بسیار خوب، بگذار ببینم چه می‌خواهی بگوئی. شاید از این بحث چیزی هم دست ما را بگیرد. شاید با این روش افراطی، سرنخهائی هم برای «تهیهٔ» تقلیدهای خوب که همیشه مورد نظر ما بوده است، بدست بیاوریم، چون تجربه نشان داده است که نمایشهای ما، هرچه محتمل‌تر بنظر برسند، تأثیرشان بیشتر است: هیچ کس نسبت به‌زنی که حسادت می‌ورزد احساس ترحم نمی‌کند اگر بگوئیم شوهرش با مادر بزرگ آن زن‌سروسری دارد.

فیلسوف: البته این استفادهٔ شما از روش من، نباید طوری باشد که به‌ضرر خود من تمام بشود، چون این من هستم که شما را استخدام کرده‌ام. و در وهلهٔ اول باید درست بفهمم شما به‌چه طرز کاری عادت دارید تا ببینم برای اینکه تقلیدهاتان مطابق میل من باشند، چه تغییرهائی باید در طرز کارتان بدهم.

نمایشنامه‌شناس: شاید در ضمن این بررسی حتی معلومت بشود که تقلیدهای ما آنقدرها هم معارض با هدفهای تو نیست، حتی وقتی که کارمان «تهیهٔ» این تقلیدها باشد. و راستش را بخواهی، من دلیلی نمی‌بینم که نگذارم در تئاترهای ما جائی هم برای تعلیمات معطوف به‌عمل نباشد. [...]

(ناقص)

۷۷ــ صحنهٔ خیابانی[5]

الگوئی اساسی برای صحنه‌ای از تئاتر داستانی

طی پانزده سال بعد از جنگ جهانی، در برخی از تئاترهای آلمان، شیوهٔ نسبتاً جدیدی از هنر بازیگری به‌آزمایش در آمد که به‌سبب ویژگی صریحاً گزارشی و توصیفی‌اش، و هم به‌این سبب که از فراانداز‌ی و از همخوانان به‌عنوان وسیله‌ای برای تفسیر نمایش استفاده می‌کرد، تسمیه **داستانی** را بر خود نهاد. در این شیوهٔ جدید بازیگری، هنرپیشه به کمک فنی نه‌چندان ساده، از نقشی که بازی می‌کرد فاصله می‌گرفت و واقعهٔ نمایشنامه را از چنان زاویه‌ای نمایش می‌داد که موقعیتهای نمایشنامه بناچار مورد انتقاد بیننده قرار می‌گرفتند. طرفداران تئاتر داستانی استدلال می‌کردند که غلبه برموضوعهای جدید، یعنی غلبه بر رویدادهای بسیار پیچیدهٔ مبارزات طبقاتی، که حادترین و وحشتزاترین مراحل خود را می‌گذرانند، از این طریق آسانتر خواهد بود، زیرا به کمک آن می‌توان فرایندهای اجتماعی را از زاویهٔ روابط علی آنها نمایش داد. اما این آزمایشها، زیبائی‌شناسی را با مشکلات عمده‌ای مواجه می‌کرد.

انتخاب الگوئی اساسی برای تئاتر داستانی، نسبتاً ساده است. من در تمرینهای عملی‌ام، به‌عنوان مثال برای ساده‌ترین و به‌اصطلاح «طبیعی‌ترین» تئاتر داستانی، معمولا رویداد زیر را، که درگوشهٔ هرخیابانی ممکن است پیش بیاید، ذکر می‌کردم: شاهد عینی یک تصادم اتومبیل، برای مردمی که دورش جمع شده‌اند نشان می‌دهد که جریان اتفاق از چه‌قرار بوده است. اطرافیان او ممکن است رویداد را ندیده باشند یا فقط نظرشان با نظر او متفاوت باشد، یعنی «از دید دیگری» به‌رویداد نگاه کرده باشند—عمده در هرحال این است که نشان دهنده، رفتار راننده یا مصدوم یا هردو را چنان تقلید کند که اطرافیان بتوانند دربارهٔ تصادم مورد بحث، قضاوت کنند.

فهم این مثال بسیار ابتدائی به‌نظر آسان می‌آید، ولی تجربه نشان داده است که همین مثال بسیار ابتدائی، به‌محض اینکه ازشنونده یا خواننده خواسته

---

5. Die Strassenszene

شود این نمایش گوشهٔ خیابان را به‌عنوان قالب اساسی تئاتر بزرگ، یعنی تئاتر عصر علم، بپذیرد، اشکالات تعجب‌آوری ایجاد می‌کند. زیرا هدف این است که تئاتر داستانی، به‌رغم اینکه علی‌الاصل به‌هیچ عنصری سوای عناصر همین نمایش گوشهٔ خیابان احتیاجی ندارد، برای آنکه تئاتر بزرگی باشد، ناچار است در جزئیات خود از الگوی ما غنی‌تر و پیچیده‌تر و تکامل یافته‌تر باشد. و از طرف دیگر، اگر یکی از عناصر عمدهٔ نمایش گوشهٔ خیابان را کسر داشته باشد، نمی‌تواند عنوان تئاتر داستانی را برخود بگذارد. تا این گفته مفهوم نشده‌است، آنچه پس از این خواهد آمد به‌درستی مفهوم نخواهد شد. تا جنبهٔ نو وغیرعادی و انتقادبرانگیز این ادعا که یک چنین نمایش گوشهٔ خیابان به‌عنوان الگوئی برای تئاتر بزرگ کافی است مفهوم نشده باشد، آنچه پس از این خواهد آمد به‌درستی مفهوم نخواهد شد.

توجه داشته باشیم که این رویداد، در ظاهر امر به‌هیچ‌وجه آن چیزی نیست که بتوانیم لفظ «هنری» را در موردش بکار ببریم. کسی که رویداد را برای ما نشان می‌دهد، لازم نیست هنرمند باشد. قابلیتی را که او برای رسیدن به‌مقصود خود باید داشته باشد در اصل هر کسی دارد. فرض کنیم بخواهد مصدوم را تقلید کند ولی قادر نباشد سرعتی را که او در حرکت داشته است، دارا باشد. در این صورت فقط کافی است توضیحاً بگوید که مصدوم سه‌برابر سرعت حرکت او را داشته. این توضیح در اصل نه به‌نمایشش لطمه‌ای می‌زند و نه‌از ارزشش چیزی کم می‌کند، چون توقع کمال را هیچ کس از او ندارد. برعکس: نمایش او در صورتی لطمه می‌بیند که توجه اطرافیان به‌قابلیت استحالهٔ او در شخصیت مصدوم معطوف شود. باید احترازکند از نمایشی که باعث شود یکی از اطرافیان فریاد بزند: «چقدر طبیعی از راننده تقلید می‌کند!» نشان‌دهنده موظف نیست کسی را «افسون کند». قرار نیست کسی را از واقعیت زندگی روزمره بیرون بکشد و به «قلمروئی والا» سوق بدهد. احتیاجی نیست از قدرت القای خاصی برخوردار باشد.

مهم‌تر از همه این است که صحنهٔ خیابانی ما، یکی از ویژگیهای اساسی تئاتر متعارف را در هرحال فاقد است، یعنی ضرورت ایجاد **توهم** را. آنچه نشان‌دهندهٔ ما در خیابان ارائه می‌دهد، خاصیت تکرار را دارد. اتفاق مورد بحث قبلا پیش آمده، و آنچه در این لحظه می‌بینیم، تکرار آن است. اگر صحنهٔ تئاتر،

از این کیفیت **صحنهٔ خیابانی** پیروی کند، این واقعیت را که تئاتر است پرده‌پوشی نکرده است، همانطور که نمایش گوشهٔ خیابان هم پرده‌پوشی نمی‌کند که یک نمایش است (و وانمود نمی‌کند که یک حادثهٔ واقعی است). در صحنهٔ تئاتر داستانی هم نباید این واقعیت که بازی را قبلا تمرین کرده‌اند و متنی را از بر دارند کتمان شود؛ تمام مقدماتی که چیده شده است و تمام وسایل فنیی که مورد استفاده بوده و هست، باید کاملا معلوم باشد. بسیار خوب، ولی آیا در این صورت نباید پرسید که تکلیف **تجربهٔ عاطفی** چه می‌شود؟ آیا در این صورت بینندهٔ ما واقعیتی را که به‌نمایش درمی‌آید اصولا تجربه می‌کند؟

در صحنهٔ خیابانی ما، نوع تجربه‌ای که باید برای بیننده میسر شود، مشخص است. شکی نیست که نشان‌دهنده، «تجربه»ای را پشت‌سرگذاشته، ولی هدف او به‌هیچ‌وجه این نیست که نمایشش را برای بیننده هم به‌یک «تجربه» بدل کند. حتی آنچه را هم که برسر راننده و مصدوم آمده است، فقط وفقط تا یک حد معین به‌بیننده منتقل می‌کند، و با آنکه ممکن است در صورتبندی‌اش سعی داشته باشد حادثه را حتی‌الامکان زنده نشان بدهد، هرگز سعی نخواهد داشت آن تجربه‌ها را، برای بیننده هم به‌تجربه‌ای لذت‌بخش مبدل کند. از ارزش نمایش او چیزی کم نخواهد شد اگر فی‌المثل وحشتی را که درنتیجهٔ تصادم ایجاد شده است، در بیننده ایجاد نکند؛ بلکه برعکس: اگر ایجاد می‌کرد از ارزشش کم می‌شد. هدف نشان‌دهنده، ایجاد **عواطف** نیست. می‌دانیم تئاتری که از این حیث از او پیروی کند، در واقع عملکرد خود را از بن تغییر داده است.

یکی دیگر از عناصر عمدهٔ **صحنهٔ خیابانی** که باید در **صحنهٔ تئاتر** محفوظ بماند — درصحنه‌ای که می‌خواهد شایستهٔ صفت «داستانی» باشد —، این است که اهمیت نمایش، در جنبهٔ اجتماعی و معطوف به‌عمل آن باشد. فرض کنیم که قصد نشان‌دهنده این باشد که نشان بدهد اگر از راننده یا از یکی از عابران، فلان رفتار سر می‌زد، جلوگیری از تصادم امکان می‌داشت و اگر سر نمی‌زد، امکان نمی‌داشت؛ یا فرض کنیم که قصدش از نمایش، تعیین مقصر باشد — شکی نیست که نمایش او در هرحال به‌دنبال قصدی است معطوف به‌عمل و از نظر اجتماعی معطوف به‌تغییر.

معیار درجهٔ کمال تقلید او، قصدی است که او از نمایش خود دارد.

نشان‌دهنده احتیاجی نمی‌بیند که همهٔ جنبه‌های رفتار اشخاص را تقلید کند؛ فقط تقلید معدودی از این جنبه‌ها را کافی می‌داند، و این تقلید هم فقط تا به‌حدی لازم است که دیگران بتوانند تصویری از حادثه را به‌ذهن بیاورند. **صحنهٔ تئاتر** بطور معمول تصویرهای بسیار کامل‌تری را بدست می‌دهد، چون قلمرو موضوعهای مورد نظرش وسیعتر است. پس باید پرسید رابطه‌ای که ازاین حیث بین **صحنهٔ خیابانی** و **صحنهٔ تئاتر** وجود دارد کدام است؟ صدای مصدوم — فعلا این جزء از حادثه را در نظر بگیریم — ممکن است در ابتدا در تشریح تصادم نقشی نداشته باشد، ولی بعداً ممکن است بین شاهدهای تصادم اختلاف نظری بروز کند برسر اینکه فریادی که شنیده شده («مواظب باش!»)، فریاد شخص مصدوم بوده یا فریاد عابری دیگر؛ در این صورت، نشان دهنده ممکن است مجبور شود صدا را تقلید کند، و بعد هم ممکن است اختلاف نظر تنها از این راه برطرف شدنی باشد که معلوم شود صدای شنیده شده، صدای پیرمردی بوده یا صدای زنی، یا حتی اینکه این صدا بم بوده است یا زیر. به‌علاوه، جواب این سؤال ممکن است بستگی پیدا کند به‌اینکه صدای مورد بحث، صدای شخصی تحصیل کرده است یا صدای شخصی عامی. بلند یا آهسته بودن آن هم ممکن است نقش مهمی داشته باشد، چون تقصیر راننده ممکن است، بسته به‌مورد، بیشتر یا کمتر شود. نشان دادن بعضی از مشخصات شخص مصدوم هم ممکن است لازم شود. آیا حواس‌پرت بوده؟ آیا حواسش را پرت کرده‌اند؟ چه‌چیزی ممکن است حواسش را پرت کرده باشد؟ چه نکته‌ای از رفتارش ثابت می‌کند که این موضوع ممکن است حواسش را پرت کرده باشد و نه‌آن موضوع؟ و همینطور الی آخر. می‌بینیم که این نمایش گوشهٔ خیابان هم، امکان تصویر نسبتاً غنی و متنوعی از انسانهای گوناگون را بدست می‌دهد. با اینهمه، تئاتری که بخواهد از چهارچوب عناصر عمدهٔ صحنهٔ خیابانی ما تجاوز نکند، ناچار است برای تقلیدهای خود محدودیتهائی قائل شود[۶]. باید برحسب قصدی که دنبال می‌کند، برای مخارج مالی و معنوی‌اش مورد موجهی پیدا کند.

۶. نمایشهای روزمره‌ای که تقلیدشان از عناصر لازم برای نمایش تصادم گوشهٔ خیابان ما کاملتر است، در زندگی عادی هم نادر نیستند، و معمولا نمایشهائی هستند مضحک: مثلا موردی را می‌توانیم ←

در نمایش گوشهٔ خیابان ما، مسألهٔ **جبران خسارت** فی‌المثل ممکن است مهم‌تر از مسائل دیگر شود. در این صورت، راننده بیم خواهد داشت از اینکه از کار اخراجش کنند، گواهینامه‌اش را بگیرند، به زندان بیندازندش؛ و مصدوم هم از طرف دیگر در خطر این خواهد بود که مخارج سنگین درمان را بپردازد، شغلش را از دست بدهد، برای همیشه علیل شود، و احتمالا دیگر از عهدهٔ کار برنیاید. تمام اینها میدانی را تشکیل می‌دهند که نشان‌دهنده ناچار است شخصیتهایش را در محدودهٔ آن صورت ببندد. مصدوم ممکن است همراهی هم داشته باشد؛ کنار راننده ممکن است معشوقه‌اش نشسته باشد. در این صورت، **میدان اجتماعی** نمایش، اهمیت بیشتری کسب می‌کند و نشان‌دهنده امکان پیدا خواهد کرد شخصیتها را با استفاده از عناصر متنوع‌تری بسازد.

→

در نظر بیاوریم که همسایهٔ ما «ادای» حرکات حرص‌آمیز صاحبخانه‌مان را درمی‌آورد. این تقلید، گرچه اغلب مفصل‌تر و متنوع‌تر از تقلیدهای صحنهٔ خیابانی ماست، ولی دقت که می‌کنیم می‌بینیم که، به‌رغم ظاهر بسیار پیچیده‌اش، باز هم فقط جنبه‌های کاملا معینی از رفتار صاحبخانه را مورد تمسخر قرار می‌دهد. این تقلید درواقع نوعی تلخیص است، برشی است که با دقت تمام جنبه‌هائی از رفتار صاحبخانه را حذف می‌کند، مثلا آن جنبه‌هائی را که موجب می‌شوند که صاحبخانه در نظر همسایهٔ ما آدم «بسیار معقولی» بیاید. همسایهٔ ما حتی به‌ذهنش هم نمی‌رسد که تصویر کاملی از صاحبخانه را بدست بدهد، چون در غیر این صورت نمایشش مضحک نمی‌شود. **صحنهٔ تئاتر**، که ناچار است برشهای بزرگتری را عرضه کند، در این مورد با اشکالاتی روبرو می‌شود که نباید آنها را کم گرفت. صحنهٔ تئاتر هم به‌نوبت خود موظف است امکان انتقاد را بوجود بیاورد، اما این کار را باید نسبت به رویدادهای بسیار پیچیده‌تری انجام بدهد. باید نقد مثبت و نقد منفی را ممکن کند، آن هم نسبت به یک قضیهٔ واحد. اینکه می‌گوییم موظفیم توافق تماشاگران را برمبنای **انتقاد** بدست بیاوریم، مسألهٔ ساده‌ای نیست. البته برای این هم در **صحنهٔ خیابانی** ما، پس یعنی در هر نمایش روزمرهٔ دیگر، الگوهائی پیدا می‌شود. همسایهٔ ما، یا نشان‌دهندهٔ ما، ممکن است ناچار باشد هم رفتار «معقول» کسی را که موضوع نمایش اوست نشان بدهد و هم رفتار «نامعقول» او را، و این وقتی است که رفتار او را برای کسب اظهار نظر تقلید می‌کند. اما اگر رفتار مورد بحث در جریان عمل پیش بیاید (یعنی وقتی که قرار است ببینیم آنکه معقول است در لحظهٔ بعد نامعقول می‌شود یا برعکس)، آن‌وقت نشان‌دهنده معمولا به تفسیر متوسل می‌شود تا بتواند زاویهٔ نمایشش را تغییر بدهد. از این حیث همانطور که گفتم مشکلاتی پیش پای **صحنهٔ تئاتر** قرار دارد. ولی جای بحث آنها در اینجا نیست. رجوع کنید به‌مقالهٔ «توصیف کوتاه فن جدیدی از هنر بازیگری که بیگانه‌سازی را موجب می‌گردد» — برشت (ـ مقالهٔ شمارهٔ ۴۷ این ترجمه — م.)

یکی دیگر از عناصر عمدهٔ **صحنهٔ خیابانی** این است که نشان‌دهنده قرار باشد شخصیتها را تمام و کمال براساس اعمالشان صورت ببندد. در اینجا فقط اعمال آنها را تقلید می‌کند و از این راه، نتیجه‌گیری راجع به‌این اعمال را برعهدهٔ بیننده می‌گذارد. تئاتری که در این مورد از او پیروی کند، یکی از عادات عمدهٔ تئاتر متعارف را به‌کنارگذاشته است، یعنی این را که بخواهد اعمال افراد را از روحیهٔ آنها منتج کند، پس یعنی که بخواهد با نمایش این اعمال به‌عنوان اعمالی که منتج از روحیه افراد و درنتیجه ممانعت‌ناپذیرند و مطابق با قوانینی طبیعی پیش می‌آیند، امکان انتقاد نسبت به‌آنها را از میان بردارد. در نظر نشان‌دهندهٔ ما، **روحیهٔ** فرد مورد نمایش، کمیتی است که تعیین همهٔ صفات و جوانبش برعهدهٔ او نیست. فرد مورد نظر او ممکن است در موقعیتهای دیگر چنین یا چنان باشد، ولی این در نمایش او تغییری نمی‌دهد. توجه او تنها معطوف به‌آن دسته ازصفات اوست که باعث تصادم شده‌اند و می‌توانسته‌اند مانع آن شوند.[۷] **صحنهٔ تئاتر** می‌تواند روحیه‌های تثبیت‌شده‌تری را نشان بدهد، اما در این صورت باید قادر باشد فردیت آنها را هم چون موردی خاص در نظر بگیرد و میدان تأثیرهای عمدهٔ اجتماعی این فردیت را هم مشخص کند. برای نشان‌دهندهٔ صحنهٔ خیابانی ما، امکانهای نمایش بسیار محدود هستند (و ما هم این الگو را در اصل درست به‌همین علت انتخاب کرده‌ایم که به‌حدود هرچه بسته‌تری برسیم). و اگر قرار باشد که **صحنهٔ تئاتر** از چهارچوب عناصر عمدهٔ **صحنهٔ خیابانی** تجاوز نکند، آن‌وقت غنای بیشتر آن بناچار باید فقط مبتنی بر صورت غنی‌شدهٔ همین عناصر باشد. آنچه در اینجا مسألهٔ حادی می‌شود، مسألهٔ **موارد بینابین** است.

جزءِ کوچکی از حادثه را درنظر می‌گیریم. آیا امکان دارد که نشان‌دهندهٔ صحنهٔ خیابانی ما در وضعی قرار بگیرد که مثلا ادعای راننده را مبنی براینکه طول مدت کار، خسته‌اش کرده بوده، **با لحنی عصبانی** بازگو کند؟ (در اصل نه، چون به‌این خواهد ماند که قاصدی، پس از مراجعت ازمأموریت، شرح گفتگویش با شاه را برای هموطنهایش با این جمله شروع کند که: «من

---

۷. هرشخص دیگری که روحیه‌اش با شرایطی که او ذکر کرده و با صفاتی که او تقلید کرده، بخواند، ممکن است همین موقعیت و همین تصادم را باعث شود — برشت.

شاه ریشدار را دیدم».) شکی نیست که ما او را، برای آنکه بتواند — دقیق‌تر بگویم: برای آنکه مجبور باشد — این کار را انجام بدهد، باید در وضعی مجسم کنیم که در آن، این عصبانیتش (آن هم درست درمورد این جنبهٔ خاص از حادثه) نقش بخصوصی داشته باشد (در تشبیه دوم، چنین وضعی را درصورتی خواهیم داشت که شاه، فی‌المثل قسم خورده باشد که ریش خواهد گذاشت مادام که... الی آخر). ما باید به‌دنبال نظرگاهی باشیم که به‌نشان‌دهندهٔ صحنهٔ خیابانی امکان بدهد این عصبانیت را در معرض انتقاد بگذارد. او تنها وقتی امکان تقلید لحن عصبانی راننده را بدست خواهد آورد که نظرگاه مشخصی داشته باشد، مثلا وقتی که بخواهد بطور عام به‌راننده‌ها ایراد بگیرد که چرا اقدامی نمی‌کنند تا طول مدت کارشان کوتاه شود. («این آقا حتی عضو یک اتحادیه هم نیست، ولی وقتی بد می‌آورد، آن‌وقت داد و فریادش بلند می‌شود که: «من مجبورم ده‌ساعت تمام پشت فرمان بنشینم!».»)

تئاتر برای آنکه به‌این مرحله برسد، یعنی برای آنکه بتواند برای بازیگر نظرگاهی معین کند، باید دست به‌یک رشته اقدام بزند. اگر تئاتر میدان دیدش را وسیع‌تر کند و راننده را در موقعیتهائی بیش از آنچه در موقعیت تصادم هست نشان بدهد، به‌هیچ وجه از حدود الگویش تجاوز نکرده است، بلکه فقط برمبنای همین الگو، موقعیتهای دیگری را بوجود آورده است. تصور صحنه‌ای از نوع **صحنهٔ خیابانی** ما، که در آن نمایش نحوهٔ بروز عواطفی شبیه عصبانیت راننده، موجه‌تر بنماید و امکان مقایسهٔ لحنهای مختلف را در اختیار بگذارد، آسان است. تئاتر برای آنکه از الگوی خود تجاوز نکند، تنها باید به‌تکوین فنی بپردازد که به‌کمک آن بتواند عواطف مورد نظر را در معرض انتقاد بیننده قرار بدهد. این گفته البته به‌این معنی نیست که بیننده به‌هیچ وجه نباید امکان پیدا کند در عواطف مورد نمایش، شریک شود؛ بلکه پذیرش عواطف به‌وسیلهٔ او، فقط شکل خاصی (مرحله‌ای یا نتیجه‌ای) از انتقاد است. بازیگر، این نشان‌دهنده‌ای که **در تئاتر** چیزی را به‌ما نشان می‌دهد، باید فنی را بکار ببندد که به‌کمک آن بتواند لحن شخص مورد نمایش را با نوعی خودداری، با فاصله، ارائه کند (به‌نحوی که بیننده بتواند بگوید: «دارد عصبانی می‌شود — بیخود، دیگر خیلی دیر است — بالاخره عصبانی شد»، و نظایر اینها). لب مطلب اینکه بازیگر باید همان نشان‌دهنده باقی بماند، باید شخص مورد نمایش را

از خارج و به‌عنوان یک فرد بیگانه، عرضه کند، نباید در نمایش خود، این واقعیت را که «**او** این کار را کرده، **او** این حرف را زده» (و نه خود بازیگر) پرده‌پوشی کند، نباید بگذارد که بازی‌اش به‌**استحالهٔ کامل** در نقش کشانده‌شود.

یکی دیگر از عناصر عمدهٔ **صحنهٔ خیابانی**، موضع طبیعیی است که نشان‌دهندهٔ این صحنه، از دو جهت متفاوت اتخاذ می‌کند و در هر لحظه دو موقعیت متفاوت را جواب می‌گوید. رفتار او رفتار طبیعی یک نشان‌دهنده است، و او وضعی پیش می‌آورد که شخص مورد نمایشش هم رفتار طبیعی خودش را داشته باشد. هرگز فراموش نمی‌کند و هرگز نمی‌گذارد کسی فراموش کند که او صرفاً یک نشان‌دهنده است و نه خود شخص مورد نمایش. یعنی، چیزی که تماشاگران می‌بینند، محلولی از دو عنصر نشان‌دهنده و شخص مورد نمایش نیست، و برخلاف چیزی که در اجراهای تئاتر متعارف تحویلمان می‌دهند[۸]، یک وجود ثالث مستقل و بدون تعارض نیست که خطوط شاخص دو واقعیت مجزا (۱— نشان‌دهنده، ۲— شخص مورد نمایش) را در آن نتوان از هم بازشناخت. نظرها و احساسهای نشان‌دهنده و شخص مورد نمایش، یکی نمی‌شوند.

می‌رسیم به‌یکی از عناصر منحصربه‌تئاتر داستانی، به‌آنچه اصطلاحاً فن **بیگانه‌سازی** نام گرفته است. خلاصه بگویم، بحث بر سر فنی است که به‌کمک آن می‌توان هر رویدادی از رویدادهای زندگی اجتماعی انسانها را چنان نمایش داد که مسلم شود چیزی است که چشم را می‌گیرد و حاجت به‌توضیح دارد، چیزی است که بدیهی نیست و نمی‌توان بی‌چون‌وچرا طبیعی به‌حسابش آورد. هدف از بیگانه‌سازی، فراهم‌آوردن امکان انتقادی است از نظرگاهی اجتماعی. ببینیم می‌توانیم ثابت کنیم که این فن، از مشخصات نحوهٔ نمایش نشان‌دهندهٔ صحنهٔ خیابانی ما هم هست یا خیر.

ابتدا ببینیم اگر عمل بیگانه‌سازی را انجام ندهد چه خواهد شد. موقعیت زیر را ممکن است داشته باشیم: یکی از شاهدها ممکن است بگوید: «اگر مصدوم، طبق آنچه شما نشان می‌دهید، اول با پای راست قدم به‌خیابان گذاشته، پس چرا...» نشان‌دهنده ممکن است حرف او را قطع کند و بگوید: «من که

۸. از همه روشن‌تر در نظام ستانیسلاوسکی. — برشت.

نشان دادم که او اول با پای چپ قدم به‌خیابان گذاشت.» در بحث برسر اینکه نشان‌دهنده اول واقعاً با پای چپ قدم به‌خیابان گذاشت یا با پای راست، و از این مهم‌تر، اینکه خود مصدوم کدام یک از این دو کار را کرده، ممکن است عمل نمایش به‌نحوی تغییر کند که بیگانه‌سازی بوجود بیاید: این‌بار نشان‌دهنده در حرکت خود کاملا دقیق می‌شود و آن را با احتیاط، و احتمالا آهسته‌تر از معمول، صورت می‌دهد. این نحوهٔ عمل او موجب بیگانه‌سازی می‌شود، یعنی او این جزء کوچک از رویداد را بیگانه می‌کند، اهمیتش را نشان می‌دهد، درخور توجهش می‌کند. می‌بینیم که فن بیگانه‌سازی تئاتر داستانی، برای نشان‌دهندهٔ صحنهٔ خیابانی ما هم مفید از کار درمی‌آید، به‌بیان بهتر: در این صحنهٔ کوچک روزمرهٔ تئاتر طبیعی گوشهٔ خیابان که با هنر سرو کاری ندارد هم بچشم می‌خورد. تعویض ناگهانی و بلافصل نمایش و تفسیر، که از ویژگیهای بارز تئاتر داستانی است، از عناصری است که تشخیصش به عنوان عنصر عمدهٔ هر نمایش خیابانی ممکن، بسیار ساده‌تر است. نشان‌دهندهٔ صحنهٔ خیابانی ما، برای آنکه بتواند راجع به‌عمل نمایش توضیحی بدهد، تقلیدش را در هر لحظه‌ای که احساس کند امکانش هست قطع می‌کند. استفاده از همخوانان و فرا انداختن اسناد و مدارک در نمایشهای تئاتر داستانی، و هم این که بازیگران آن، تماشاگران را مستقیماً مخاطب قرار می‌دهند، در اصل چیزی جز نوعی از همین توضیحات نیست.

لابد متوجه شده‌اید — و امیدوارم نه بدون احساس تعجب — که من، درمیان عناصری که شاخص **صحنهٔ خیابانی** ما و در نتیجهٔ شاخص **صحنهٔ داستانی تئاتر** هستند، به‌عناصر صریحاً هنری اشاره‌ای نکردم. نشان‌دهندهٔ صحنهٔ خیابانی ما، بدون آنکه از قابلیتهائی‌سوای آنچه «هر انسانی در اصل دارد» برخوردار باشد، نمایشش را با موفقیت صورت می‌داد. حال ببینیم **ارزش هنری تئاتر داستانی** در کجاست.

تئاتر داستانی می‌خواهد نمایش گوشهٔ خیابان را الگوی اصلی کار خود قرار بدهد، می‌خواهد برگردد به‌ساده‌ترین نوع تئاتر «طبیعی»، یعنی به‌اقدامی اجتماعی که موجبها و وسیله‌ها و هدفهایش زمینی و معطوف به‌عمل هستند. این الگو به‌وظیفهٔ خود عمل می‌کند بدون آنکه احتیاجی داشته باشد به شعارهای تئاتر متعارف، نظیر «میل مفرط آدمی به‌بیان احوال»، «درک مقدرات

دیگران»، «غریزهٔ تقلید»، «تجربهٔ غاطفی» یا «میل آدمی به‌ابداع». به‌این ترتیب، آیا **تئاتر داستانی** اعتنائی به هنر ندارد؟

سؤال را بهتر است فعلا طور دیگری مطرح کنیم. این طور: آیا قابلیتهای هنری، به کار مقاصد **صحنهٔ خیابانی** ما می‌آیند؟ جواب مثبت به‌این سؤال، ساده است. در نمایش گوشهٔ خیابان هم عناصر هنری هست. درجه‌ای از قابلیت هنری را در هر انسانی می‌توان دید. اشاره به‌این واقعیت، حتی وقتی که صحبت از هنر بزرگ در میان باشد، ضرری نخواهد داشت. شکی نیست که می‌توانیم قابلیتهائی را که «هنری» تلقی می‌شوند، هر لحظه در محدودهٔ الگوی **صحنهٔ خیابانی** هم جای بدهیم و مطمئن باشیم که، حتی اگر از این محدوده هم تجاوز نکنند (مثلا وقتی که قرار باشد نشان‌دهنده، در شخص مورد نمایش مستحیل نشود)، باز هم همان تأثیر همیشگی‌شان را داشته باشند. و واقعیت هم این است که **تئاتر داستانی**، کاری سراسر هنری است. تئاتر داستانی را بدون هنرمند و مهارت در هنر، بدون قدرت تخیل، بدون شوخ‌طبعی، و بدون احساسهای عاطفی، مشکل می‌توان به‌تصور آورد؛ بدون این عناصر و بدون بسیاری وسایل هنری دیگر، نمی‌توان اجرائی از نوع تئاتر داستانی را بدست داد. تئاتر داستانی موظف است که سرگرم کننده باشد و موظف است که آموزنده باشد. در این صورت این سؤال پیش می‌آید که چطور ممکن است با عناصر **صحنهٔ خیابانی**، و بدون حذف حتی یکی از این عناصر یا اضافه کردن عنصر دیگری به‌آنها، **هنر** بدست داد؟ چطور ممکن است که **صحنهٔ تئاتر** نتیجهٔ ترکیب این عناصر باشد درحالی که در آن با مضمونی ابداع شده، با زبان فصیح، با بازیگرانی حرفه‌ای و بزک کرده، و با همکاری یک جمع سروکار داریم؟ آیا برای قدم گذاشتن از مرحلهٔ نمایش «طبیعی» به‌نمایش «ساختگی»، احتیاجی به‌تکمیل این عناصر نخواهد بود؟

آیا آنچه برای بسط الگوی ما لازم است تا به‌مرحلهٔ **تئاتر داستانی** برسد، واقعاً اساسی نیست؟ بررسی کوتاهی می‌تواند نشان بدهد که جواب این سؤال منفی است. برای مثال، **مضمون** را در نظر می‌گیریم. حادثه‌ای که در خیابان پیش آمده، البته ابداع شده نیست. ولی مگر تئاتر متعارف فقط و فقط با مضمونهای ابداع شده سروکار دارد؟ نمایشنامه‌های تاریخی فی‌المثل، خلاف این را ثابت می‌کنند. از طرف دیگر، مگر ممکن نیست که در گوشهٔ خیابان هم مضمون

ابداع شده‌ای ارائه بشود؟ نشان‌دهندهٔ صحنهٔ خیابانی، هرلحظه ممکن است در وضعی قرار بگیرد که ناچار باشد بگوید: «تقصیر با راننده است، برای اینکه تصادم درست همانطور که من نشانتان دادم اتفاق افتاد، و اگر طوری اتفاق می‌افتاد که الان می‌خواهم نشانتان بدهم، البته تقصیر با او نمی‌بود.» و بعد می‌تواند رویدادی را ابداع کند و نشانش بدهد. برای **متن تمرین شده** هم می‌توانیم مثالی بزنیم. نشان‌دهنده صحنه خیابانی ما امکان دارد به‌عنوان شاهد به‌جلسهٔ دادگاه احضار شده باشد و متن دقیق گفته‌های شخص مورد نمایش را، که قبلا روی کاغذ آورده و از بر کرده، برای حاضران جلسه بخواند. در این صورت، او هم متن تمرین شده‌ای را ارائه داده است. همین طور است درمورد بازی تمرین شدهٔ **چند نفر** با هم. نمایشهای مرکبی از این دست، همیشه هم از روی مقاصد هنری صورت نمی‌گیرند، فکر کنید به‌طرز کار پلیس کشور فرانسه که از افراد درگیر در یک قضیهٔ جنائی می‌خواهد که موقعیتهای معین و عمده‌ای را در حضور پلیس تکرار کنند. برای **بزک** هم می‌توانیم مثالی بیاوریم. تغییرهائی جزئی در سر و وضع، مثلا آشفته کردن موها، هرلحظه ممکن است در قالب یک نمایش غیرهنری هم صورت بگیرند. خود بزک هم چیزی نیست که همه جا فقط برای تئاتر از آن استفاده شود. در **صحنهٔ خیابانی** ما، سبیل راننده ممکن است نقش عمده‌ای پیدا کند و در شهادت زنی که فرض کردیم در اتومبیل همراه او بوده، اثر گذاشته باشد. این را نشان‌دهندهٔ صحنهٔ خیابانی ما می‌تواند به‌این ترتیب به‌نمایش بگذارد که برای وادار کردن آن زن به‌گفتن این یا آن حرف، به‌راننده بگوید که دستی به‌سبیل فرضی‌اش بکشد. او با این کار می‌تواند شهادت قبلی زن را تا حد زیادی از ارزش بیندازد. ولی پیش رفتن از این مرحله به‌مرحلهٔ استفاده از ریش واقعی در **صحنهٔ تئاتر**، البته اشکالاتی را پیش می‌آورد که در استفاده از **لباس مبدل** هم مطرح است. نشان‌دهندهٔ ممکن است تحت شرایط معینی، کلاه راننده را برسر بگذارد، مثلا وقتی که بخواهد نشان بدهد که او احتمالا مست بوده (چون کلاه را کج برسر گذاشته بوده)، ولی این کار را نشان‌دهنده البته فقط به‌طور مشروط، فقط تحت این شرایط خاص، می‌تواند انجام بدهد (توجه کنید به‌آنچه در بالا راجع به‌موارد **بینابین** گفته شد). با اینهمه، در یک نمایش جمعی، در نمایشی از نوع آن که قبلا ذکرش رفت، ممکن است وضعی پیش بیاید که نشان‌دهنده‌ها، برای آنکه از هم متمایز

باشند، مجبورشوند از لباس مبدل استفاده کنند. اما این استفاده از لباس هم، باز فقط به‌شکل محدودی صورت می‌گیرد، چرا که قصد، ایجاد این توهم نیست که نشان‌دهنده‌ها واقعاً همان اشخاص مورد نمایش هستند. (**تئاتر داستانی**، این نوع توهم را می‌تواند با لباسهای غلوآمیز، یا با لباسهائی که نمایشگاهی بودنشان به‌نحوی مشخص می‌شود، مختل کند.) از این که بگذریم، الگوی اساسی دیگری هم هست که می‌تواند در این یک مورد، جانشین الگوئی باشد که تا به‌حال ذکر کرده‌ایم: نمایش خیابانی دست‌فروشان دوره‌گرد. این دست‌فروشان، برای آنکه کراواتهای خود را به‌فروش برسانند، با یکی دو وسیلهٔ جزئی و معدودی فوت‌وفن، مردهای بدلباس و مردهای خوش‌پوش را در صحنه‌های کوتاهی که به‌طور اشاری اجرا می‌کنند، به‌نمایش می‌گذارند، درحالی که در این کار، برای خود محدودیتهایی قائل می‌شوند نظیر آنچه نشان‌دهندهٔ صحنهٔ خیابانی ما با آنها مواجه است (یعنی با آنکه از کراوات و کلاه و عصا و دستکش استفاده می‌کنند، و کپیه‌ای اشاری از حرکات و اطوار یک مرد را بدست می‌دهند، بازهم به‌صورت سوم شخص («او») از او حرف می‌زنند!) درکار این دست‌فروشان، در قالبی نظیر آن که شاخص الگوی اساسی ماست، به‌استفاده از کلام منظوم هم برمی‌خوریم[۹]: به‌وزنهای نامنظم ثابتی که در هرموردی می‌تواند بکار برود، چه در مورد فروش روزنامه، و چه درمورد فروش تسمهٔ شلوار.

به‌توضیحات بالا که فکر کنیم، معلومان می‌شود که الگوی اساسی مورد بحث، برای کار ما کافی است. عناصر تئاتر طبیعی داستانی و عناصر تئاتر ساختگی داستانی، یکی هستند. **تئاترگوشهٔ خیابان** ما ابتدائی است. سبب، هدف و وسایل اجرای آن، تحولی پیدا نکرده است. با همهٔ اینها، انکار نمی‌توان کرد که رویداد نمایش گوشهٔ خیابان، رویداد بجائی است، رویدادی است که عملکرد اجتماعی روشنی دارد و این عملکردش بر همهٔ عناصر آن حاکم است: سبب اجرا، پیش‌آمدی است که می‌تواند به‌صورتهای مختلف مورد قضاوت قرار بگیرد، می‌تواند روزی به‌این شکل و روزی به‌آن شکل تکرار شود، و چون هنوز به‌اتمام نرسیده، بلکه احتمالاً عواقبی خواهد داشت، قضاوت نسبت

۹. نگاه کنید به‌این مقاله: «دربارهٔ شعر بدون قافیه با اوزان نامنظم» — برشت.

به‌آن اهمیت دارد؛ هدف از اجرا این است که کار اظهار نظر در بارهٔ رویداد مورد بحث، تسهیل شود؛ و وسایل اجرا هم متناسب با همین هدف است. **تئاتر داستانی**، تئاتری است که مهارت تام می‌طلبد، محتواهای پیچیده‌ای را مطرح می‌کند و هدف اجتماعی وسیعی دارد. ما با تعیین حدود **صحنهٔ خیابانی** به‌عنوان الگوی اساسی **تئاتر داستانی**، برعملکرد صریحاً اجتماعی این تئاتر تکیه می‌کنیم و ضوابطی بدست می‌دهیم تا سنجش اینکه رویدادهای مورد نمایش آن بجا هستند یا خیر، ممکن شود. الگوی ما اهمیت عملی دارد. به کارگردان و بازیگر امکان می‌دهد در هنگامهٔ فراهم‌آوردن نمایش خود، که اغلب با مشکلات فنی و اجتماعی بخشهای مجزا و مختلف کارشان همراه است، وارسی کنند که آیاعملکرد اجتماعی تمامی دستگاه تئاتر، هنوز هم روشن و دست نخورده باقی مانده است یا نه. (۱۹۳۸)

۷۸ــ دربارهٔ جنبه‌های نمایشی فاشیسم[10]

توماس[11]: چند وقت پیش، از این صحبت می‌کردیم که چطور می‌توانیم به تئاتری برسیم که‌نمایش زندگی اجتماعی انسانها در آن، کلیدی بدست بدهد برای غلبه برمسائل اجتماعی. در آن‌وقت رویداد عادی و بسیار مکرری از زندگی مردم را در نظرگرفتیم که به‌طور معمول، نمایشی خوانده نمی‌شود، چون شرکت کنندگانش هنرمند نیستند. و دیدیم که با وصف این، از بعضی وسایل هنری و تئاتری هم در آن استفاده می‌شود، و قصد از آن در عین حال این است که کلید تسلط بر یک موقعیت ناروشن اجتماعی را در اختیار بیننده‌ها بگذارد. صحنهٔ مورد بحث ما صحنهٔ کوچکی از پیش‌آمدی درگوشهٔ خیابان بود که در آن، شاهد عینی یک

10. Über die Theatralik des Faschismus

11. Thomas

تصادم رانندگی، رفتار افراد درگیر در حادثه را برای عابران نشان می‌داد. از میان شاخصهای نحوهٔ بازی نشان‌دهندهٔ صحنهٔ خیابانی، بر آنهائی تکیه کردیم که برای بازی ما در تئاتر، قابل استفاده بود. حالا می‌خواهیم به‌بررسی نوع دیگری از نمایش بپردازیم که بازهم با هنرمند و مقاصد هنری سروکار ندارد و باز هم به‌طور بسیار مکرر در خیابانها و محل اجتماعات صورت می‌گیرد. می‌خواهیم به‌بررسی جنبه‌های نمایشی رفتار فاشیستها بپردازیم.

کارل[۱۲]: نتیجهٔ این بررسی هم لابد باید در اصل برای تئاتر ما قابل استفاده باشد، ولی من باید اعتراف کنم که خود این بررسی، چندان به‌مذاقم خوش نمی‌آید. وقتی می‌بینیم که زندگی تا به‌این حد وحشتزاست، چطور می‌توانیم به‌این صرافت بیفتیم که به‌تئاتر فکر کنیم؟ این روزها زندگی کردن — یعنی زنده‌ماندن — حکم هنر را پیدا کرده است؛ در چنین وضعی کیست که بیاید به‌فکر زنده نگهداشتن تئاتر بیفتد؟ حتی جمله‌هائی هم از قبیل اینها که الان گفتم، در این روزها تلخ و طنزآمیز بنظر می‌آیند.

توماس: من این احساس را درک می‌کنم. ولی مگر در این مورد توافق نداشتیم که تئاتری که منظور نظر ماست، دوست همین هنر زندگی کردن را قرار است یاد بدهد؟ وقتی از جنبه‌های نمایشی رفتار ستمگران صحبت می‌کنیم، درست است که به‌عنوان اهل فن راجع به‌نمایش صحبت می‌کنیم، ولی خودمان هم جزو کسانی که ستم می‌بینند هستیم. و با توجه به‌نکبتی که به‌دست انسان برسر انسان می‌آید، موضوع بحث ما استفاده‌ای خواهد بود که ستمگران از هنر ما می‌کنند. قصد ما این است که با هنر خود علیه استثمار انسان به‌دست انسان مبارزه کنیم. پس باید به‌دقت بررسی کنیم که وسایل کار ما کدامند، و به‌صلاح ماست که این وسایل را در مواردی بررسی کنیم که به‌توسط هنرمندان حرفه‌ای

12. Karl

و برای مقاصد هنری بکار گرفته نمی‌شوند، چون ما هم نمی‌خواهیم از هنر حرفه‌ای‌مان برای مقاصد هنری استفاده کنیم.

کارل: پس منظورت این است که تئاتر، علاوه بر تقلید رویدادهای زندگی اجتماعی انسانها، باید به‌تقلید از نحوهٔ تقلید این رویدادها «در زندگی واقعی» هم بپردازد؟

توماس: بله، منظورم همین است. وحالا پیشنهاد می‌کنم بررسی‌مان راشروع کنیم وببینیم که ستمگران زمان ما چطور تئاتر بازی می‌کنند، البته نه در تئاترهاشان، بلکه در خیابانها و در محل اجتماعات، و همینطور هم در خانه‌های خودشان، و در دفترهای سیاسی و در شوراهاشان. دراینجا، منظور ما از تئاتربازی کردن، این است که آنها صرفاً بنابرآنچه اعمال بلافصلشان اقتضا می‌کند رفتار نمی‌کنند، بلکه با وقوف کامل در برابر دیگران بازی می‌کنند و سعی دارند این اعمال را به‌عنوان اعمالی موجه و نمونه به‌جمع مردم بباورانند.

کارل: می‌توانیم بررسی‌مان را با یکی دو مورد مشهور از روش نمایشی کردن وقایع، که از مشخصات بارز ناسیونال‌سوسیالیسم است شروع کنیم. در این روش، سعی در این است که به‌اوضاعی کاملا عادی، ظاهری نمایشی بدهند. آتش‌سوزی رایشستاگ، یکی از مثالهای نمونهٔ این روش است[۱۳]. در اینجا، خطر دشمن را به‌صورت یک تأثیر نمایشی درآوردند. مثال دیگری را درسی‌ام ژوئیه داریم که پیشوا، چند همجنس‌باز را در حین ارتکاب عمل شخصاً غافلگیر می‌کند و در نتیجه، یکی از جریانهای صرفاً سیاسی مخالف حکومتش، به‌صورت یک توطئهٔ واقعی و مجسم و حاد درمی‌آید[۱۴]مرحلهٔ دوم بررسی‌مان می‌تواند جنبهٔ مستقیماً بازیگرانهٔ فاشیسم باشد. در اینکه رفتار فاشیستها رفتاری

---

۱۳. اشاره است به‌آتش‌سوزی ساختمان مجلس آلمان در فوریه ۱۹۳۹، که دستاویزی بود برای سرکوبی مخالفان حکومت نازی — م.

۱۴. منظور واقعهٔ توقیف سیاستگر ناسیونال‌سوسیالیست و رقیب هیتلر، رم (Röhm) است در ۱۹۳۴ که ←

صریحاً نمایشی است شکی نیست. آنها شم خاصی برای رفتارهای نمایشی دارند. لفظ **کارگردانی** را خودشان هم بکار می‌برند و کلی از فوت و فنهاشان را بطور مستقیم از تئاتر اخذ کرده‌اند، مثلا استفاده از نورافکن را، موسیقی زمینه را، همخوانی را، و پیش‌آمدهای نامنتظر را. یکی از هنرپیشه‌ها چند سال پیش برایم تعریف کرد که هیتلر، در مونیخ پیش بازیل[15] هنرپیشه، درس هنرپیشگی می‌خوانده، آن هم نه‌تنها در فن بیان، بلکه همینطور هم در طرز رفتار. می‌گفت مثلا طرز قدم برداشتن روی صحنه را، و طرز راه رفتن قهرمانها را که با راست گرفتن زانوها و فشاردادن پاشنهٔ پا به‌زمین، به‌حرکتشان حالت خسروانه‌ای می‌دهند، یاد گرفته است. قلاب کردن دستها از جلو را هم، که از حالتهای بسیار مؤثر حرکات اوست، پیش همین هنرپیشه یادگرفته، و رفتار بی‌قید و راحت را هم پیش او تمرین کرده است. این به‌نظر من واقعاً مضحک است.

توماس: گمان نمی‌کنم. درست است که در این حالتها سعی او در اغفال ملت، در اینکه مردم چیزی به‌زحمت تمرین شده و غیر ماهوی را به‌جای رفتار طبیعی یک شخصیت برجسته، به‌جای جلوهٔ طبیعی عظمتش و وجود خارق‌العاده‌اش بگیرند، توی ذوق می‌زند؛ درست است که در اینجا از هنرپیشه‌ای تقلید کرده که وقتی خودش هم روی صحنه می‌آمده با رفتار تصنعی‌اش، با شق‌ورق راه رفتنها و تبخترش، هنرپیشه‌های جوان را به‌خنده می‌انداخته؛ درست است که همهٔ اینها مضحک هستند، ولی قصد این انسان به‌خودی‌خود، یعنی تنها اینکه می‌خواسته رفتارش را طبق الگوئی بیگانه اصلاح کند — با وجود مضحک‌بودن خود این الگو —، مضحک نیست. برای مقایسه می‌توانی آن عدهٔ بیشمار

→ محملی بود برای کشتار طرفداران رم و دیگر دشمنان ناسیونال سوسیالیسم. هیتلر در ترسنهٔ عمل خود در برابر نمایندگان مجلس آلمان، رم را به خیانت به‌وطن متهم و بر روابط همجنس‌گرایانهٔ او تأکید کرد — م.

15. Basil

از جوانهای کاملا معقولی را بیاد بیاوری که در همین دوره، بدون کوچکترین تمایل به ریاکاری یا ظاهرسازی، رفتار قهرمانهای فیلم را تقلید می کرده‌اند. اینجا هم البته الگوهائی داشته‌ایم که بد انتخاب شده بودند، ولی الگوهای خوب هم داشته‌ایم. پیشنهاد می کنم از بحث راجع به‌سعی هیتلر در تمرین رفتارهای چشمگیر «ستاره‌های» تئاتر بگذریم و به‌بررسی آن عنصرهای نمایشی بپردازیم که او و باقی قهرمانهای قماش او، بطور غیرمستقیم از تئاتر می‌گیرند. می‌خواهم درجنبهٔ **نمایشگاهی** رفتار او دقت کنیم که به کار تئاتر متعارف زمان ما هم می‌آید.

کارل: بله، موافقم. ببینیم در چه موردهائی ظاهر نمونه‌ای برجسته را به‌خود می‌گیرد، ظاهر تصویر یک آلمانی اصیل را که قرار است الگوی جوانهای آلمانی باشد.

توماس: منظور من فقط این نیست. این جنبه از رفتار هیتلر آشکار است و بازهم مربوط می‌شود به‌فن تأثیرگذاشتن. اینجا الگوی زیگفرید در میان است، البته باکمی تغییر، به‌طوری که رنگی ازدنیا-دیدگی هم دارد. این حالت را بخصوص در عکسهای او، در عکسهائی که کرنشهای او را (در برابر هیندنبورگ یا موسولینی یا خانمهای متشخص) نشان می‌دهند می‌شود دید. نقشی که او در این موارد می‌سازد (نقش دوستدار موسیقی، نقش کسی که از موسیقی اصیل آلمانی لذت می‌برد، نقش سربازگمنام جنگ جهانی، نقش یک سخاوتمند خوش مشرب و مردم‌دوست، نقش کسی که خوددار و باوقار، سوگواری می کند) زمینه‌ای فردی دارد. برخلاف دیکتاتور ایتالیائی (که خوش دارد در حال بنائی، شخم‌زنی، رانندگی وشمشیربازی ببینندش)، هیتلر تحقیرش را نسبت به کارهای بدنی صریحاً بروز می‌دهد. حالت یک بازرس به‌مذاقش خوش‌تر می‌آید. عکس ورود او به‌ایتالیا (ونیز) خیلی جالب توجه است. موسولینی از قرارمعلوم دارد شهر را به‌او نشان می‌دهد. رنگرز[۱۶]! تیافه و حالت تاجر مشغول و پرمشغله‌ای

← ۱۶

را بخود گرفته است که در عین حال با **دقایق هنر معماری هم آشناست**، و ضمناً می‌بینی چه زحمتی برایش دارد که در آن آفتاب سوزان کلاه شاپویش را بر سر نگذارد. در دیداری از هیندنبورگ پیر و بیمار در نویدک[۱۷]، جلو دوربین حالت **مهمان بذله‌گو** را بخود می‌گیرد. برخلاف او، صاحب‌خانه و نوه‌اش از قرار معلوم نمی‌توانند دوربین را ندیده بگیرند، این است که بازی‌شان با صحنه نمی‌خواند. البته هیتلر ناچار است در اینجا عملکردهای متعددی را جوابگو باشد، همیشه هم موفق نمی‌شود نقشش را واقعاً یکدست درست کند. در صحنه‌ای دیگر، بازی‌اش موفق‌تر است. پیشوا قرار است سهمش را برای کمک مالی به‌سرمازدگان بپردازد. برایش چند اسکناس حاضر کرده‌اند و یکی را هم طوری تا کرده‌اند که بتواند آن را راحت از شکاف قلک رد کند. با این حال، هنرپیشهٔ ما ژستی دارد که سرتاپا خرده‌بورژوائی است: انگار دارد در کیف پول خردش به‌زحمت پی یک سکه می‌گردد. در مراسم تانن‌برگ[۱۸]، می‌بینی او تنها کسی است که می‌تواند به‌طرزی کمابیش واقعی، سوگواری‌اش را نسبت به‌شهدای نبرد سال ۱۹۱۴ نشان بدهد، آن هم با وجود اینکه می‌بینی مجبور است کلاه سیلندری‌اش را در دامنش نگه بدارد! این نوع رفتار را می‌شود به‌معنای کامل کلمه، نمونه خواند. ولی از این هم بگذریم. ببینیم رفتارش در نطقهای بزرگ، در این نطقهائی که با آنها زمینهٔ سلاخیهایش را می‌چیند یا مدللشان می‌کند، چطور است. منظورم را که متوجه می‌شوی؟ غرض این است که رفتارش را در مواردی بررسی کنیم که می‌خواهد جمع تماشاگرانش را وادار کند در او غرقه بشوند و بگویند: بله، ما هم همین کار

---

۱۶. Anstreicher ، تسمیهٔ تحقیرآمیزی است برای هیتلر که در ابتدا آرزوی نقاش‌شدن را داشت، تقاضای ورودش به هنرستان وین رد شد و مدت کوتاهی از راه فروش نقاشیهای خود امرارمعاش می‌کرد — م.

17. Neudeck

18. Tannenbergfeier

را می‌کردیم، یعنی در مواردی که به‌عنوان **انسان** به‌روی صحنه می‌آید و می‌خواهد تماشاگرانش یقین حاصل کنند که اعمال او اعمالی هستند صرفاً بشری و بدیهی، و به‌این ترتیب او را از نظر عاطفی تأیید کنند. این، تئاتر خیلی جالب توجهی است.

کارل: همین طور است، و این تئاتر خیلی فرق می‌کند با نمایشی که شاهد عینی سانحهٔ گوشهٔ خیابان صورت می‌داد.

توماس: بله، خیلی فرق می‌کند. می‌شود گفت فرق اساسی‌اش در این است که شباهتش با نمایشی که روی صحنهٔ تئاتر می‌بینیم از هرجهت بیشتر است. در این‌جا هم **استغراق** بیننده‌ها در شخص نمایشگر در میان است، همین استغراقی که آن را ماهوی‌ترین محصول هنر بشمار می‌آورند. هم اینجا هم مجذوب کردن درمیان است، بیننده‌ها را به‌یک تودهٔ یکپارچه تبدیل کردن در میان است.

کارل: راستش را بخواهی، این تغییر ناگهانی موضوع بحث، چندان به‌نظرم درست نمی‌آید. معلوم است داری مسألهٔ استغراق را به‌زور به‌بازیهای این آدم مشکوک می‌چسبانی تا بتوانی استغراق را بدنام کرده باشی. درست است که قصد این آدم ایجاد استغراق است، ولی این قصد را آدمهای با قدر و ارزش هم داشته‌اند.

توماس: شکی نیست. اما اگر استغراق به‌این ترتیب به بدنامی کشیده می‌شود، تقصیرش نه به‌گردن من، بلکه به‌گردن این آدم مشکوک است. اگر بخواهیم بررسی‌مان را از ترس این یا آن نتیجه‌ای که ممکن است از آن بدست بیاید درست دنبال نکنیم، کارمان پیش نمی‌رود. بگذار بدون ترس، و حتی با ایجاد ترس، بررسی‌مان را ادامه بدهیم و ببینیم این آدمی که ازش صحبت می‌کنیم، فن هنری استغراق را چطور بکار می‌گیرد، ببینیم از چه فوت و فنهائی استفاده می‌کند. به‌عنوان مثال، طرز نطق‌کردنش را در نظر بگیریم. او برای آنکه عمل استغراق را آسان کند، در نطقهایش خودش را دستخوش حالتهای روانی کاملا شخصیی می‌کند که وسیله‌ای هستند برای استدلال یا مقدمه‌

چینی اقدامات حکومتی‌اش، دستخوش حالتهای روانیی که مردم عادی هم با آنها آشنا هستند. سخنرانیهای سیاستگرها، در اصل فرسنگها از غلیان ناگهانی و آنی احساسات بدورند. چندین بار از جوانب مختلف، مرور و تجدید نظرشان کرده‌اند. تاریخ ایرادشان هم مقرر است. وقتی ناطق به‌پای میکروفون می‌رود، احساس جرأتی خاص یا احساس خشمی خاص یا احساس پیروزی خاصی نمی‌کند. این است که معمولا اکتفا می‌کند به‌اینکه متن سخرانی‌اش را با حالتی جدی بخواند، روی استدلالهایش تأکید کند و امثال اینها. ولی رنگرز و افراد قماش او، کار دیگری می‌کنند. در اول با انواع و اقسام حقه‌ها در جمع تماشاگرانشان— افراد ملت را باید به‌تماشاگر تبدیل کرد— انتظاری ایجاد می‌کنند و این انتظار را تشدید می‌کنند. در دهنها می‌افتد که نمی‌شود پیش‌بینی کرد سخنران چه خواهد گفت، چون او به‌نام ملت صحبت نمی‌کند و به اصطلاح فقط وفقط بلندگوی ملت نیست، بلکه یک فرد است، قهرمان نمایشنامه است، وسعی می‌کند ملت را، بهتر بگویم: جمع تماشاگران را، وادار کند چیزی را بگویند که او می‌گوید، دقیق‌تر بگویم: وادارشان کند همان احساسی را داشته باشند که او دارد. پس، هدف در درجهٔ اول این است که احساس خود او قوی باشد. برای آنکه احساسش قوی باشد، به‌عنوان شخصی عادی حرف می‌زند، و برای اشخاص عادی. با افراد دیگر، با وزرا یا سیاستمداران خارجی دعوا می‌کند. ظاهر امر طوری است که ناچاری قبول کنی با این افراد گرفتار مبارزه‌ای شخصی شده است، آن هم به‌علت این یا آن صفت شخصی آنها. فحشهائی که بر زبان می‌آورد، بی‌شباهت به‌دشنامهای خشم‌آلود قهرمانان حماسه‌های هومر نیست؛ تأکید می‌کند که وجودش آکنده از خشم است، و اشاره می‌کند به‌اینکه چقدرمشکل است جلو خودش را بگیرد تا مبادا با دشمنش دست به‌یقه بشود؛ او را به‌اسم صدا می‌کند، به‌مبارزه می‌طلبد، دستش می‌اندازد، و الی آخر. شنونده، در همهٔ

این حالتها از نظر احساسی، دنباله رو او می‌شود، در پیروزیهای ناطق شرکت می‌کند، موضعهای مختلف او را کسب می‌کند. شکی نیست که رنگرز (وجه تسمیهٔ این اسم را بعضیها در این می‌دانند که سعی دارد ترکهای یک ساختمان رو به‌زوال را فقط با کمی رنگ بپوشاند) شگردی نمایشی را در اختیار دارد که به‌وسیلهٔ آن، تماشاگرانش را وادار می‌کند کورکورانه از او تبعیت کنند. با این وسیله، هر کسی را مجبور می‌کند عقیدهٔ شخصی‌اش را کنار بگذارد و عقیدهٔ او را، عقیدهٔ این نمایشگر را، قبول کند؛ منافع اجتماعی شخص خودش را از یاد ببرد و از منافع او، از منافع این نمایشگر، پیروی کند. او آنها را در وجود خود غرقه می‌کند، آنها را درگیر حالتهای روانی‌اش می‌کند، ترتیبی می‌دهد که بتوانند در غمها و پیروزیهایش «شرکت کنند»، امکان هر انتقادی را از آنها می‌گیرد، حتی این امکان را که بتوانند محیط زندگی‌شان را از دید خودشان نگاه کنند.

کارل: منظورت این است که از استدلال استفاده نمی‌کند؟

توماس: منظورم این نیست. مدام از استدلال استفاده می‌کند، و بازی‌اش بازی شخصی استدلالی است. علاقهٔ زیادی دارد به‌اینکه به‌دنبال فلان جملهٔ تمام شده‌ای که، با بلندترین صدای ممکن، به‌عنوان حقیقتی بی‌چون و چرا و بی‌برو برگرد به‌زبان آمده، با لحنی حاکی از بیخودی، یک «چون» بچسباند، و بعد مکث کند، و آن وقت دلیل پشت دلیل بیاورد. به کسی می‌ماند که برای اثبات ادعاهایش تا دلت بخواهد می‌تواند دلیل ارائه بدهد، آن هم دلیلهائی که در همان لحظهٔ گفتن دم دست دارد، بعضی از گفته‌هائی که به‌دنبال این «چون»ها می‌آیند، البته به‌هیچ وجه صورت دلیل را ندارند، بلکه همراه هستند با ژستی که گفته را تأکید می‌کند و به‌آن انگ دلیل می‌زند؛ وگاهی، در هنگامهٔ نطق، غفلتاً وعدهٔ ارائهٔ سه، یا پنج، یا شش دلیل را می‌دهد (به‌اصطلاح به‌خودش)، و ظاهر امر می‌رساند که قبل از وعده دادن، یعنی وقتی که «دلیل»ها را از

ذهنش می‌گذرانده، تعداد آنها را درست نمی‌دانسته است. این است که بعدها هم ممکن است درست همین تعداد دلیل را ارائه بدهد یا ندهد، چون گاهی بیشتر می‌شوند وگاهی کمتر. عمده برای او این است که در تماشاگر، در این تماشاگری که در او غرقه شده است، این توهم ایجاد بشود که او دارد استدلال می‌کند، دارد از دلیل استفاده می‌کند، یعنی در اصل دارد به‌دنبال دلیل می‌گردد.

کارل: و این کار چه حاصلی برایش دارد؟

توماس: این حاصل را برایش دارد که رفتارش را رفتاری ببینند مطابق با قوانین طبیعی. او همانطوری هست که هست—و دیگران هم (که در او غرقه شده‌اند) همانطوری هستند که او هست. او جز آن طوری که باید، چاره‌ای ندارد — و دیگران هم چاره‌ای ندارند جز اینکه همان رفتاری را داشته باشند که او دارد. برای همین است که پیروانش می‌گویند او راهش را مثل یک خوابگرد طی می‌کند، یعنی طوری که انگار قبلا هم این راه را رفته است. و از اینجاست که او حکم پدیده‌ای طبیعی را پیدا می‌کند و در نتیجه، مخالفت با او غیر طبیعی می‌شود و ادامهٔ مخالفت، غیر ممکن. البته او هم ضعفهائی دارد، ولی فقط به‌این علت که بشر، این بشری که او برجسته‌ترین نمایندهٔ آن است، اصولا ضعفهائی دارد، ضعفهائی که در همه هست، ضعفهائی اجتناب ناپذیر. علاقهٔ خاصی دارد به‌اینکه بگوید: «من فقط صدای شما هستم، دستوری که من به‌شما می‌دهم چیزی نیست جز دستوری که شما به‌خودتان می‌دهید.»

کارل: قبول دارم که غرقه شدن در او خطرناک است چون ملت را به‌راه خطرناکی می‌برد، ولی فکر می‌کنم قصد تو تنها این نباشد که ثابت کنی غرقه شدن در هر نمایشگری خطرناک است (همان طور که غرقه شدن در این نمایشگر بخصوص، خطرناک است)، بلکه می‌خواهی ثابت کنی که غرقه شدن، بدون توجه به‌اینکه شخص مورد نظر انسان را به‌راه خطرناکی ببرد یا نبرد،

فی‌نفسه خطرناک است. مگر اینطور نیست؟

توماس: چرا. علتش هم این است که عمل استغراق، از کسی که گرفتارش شده است، امکان تشخیص اینکه دارد راه خطرناکی را طی می‌کند یا نه، می‌گیرد.

کارل: عمل استغراق در چه مواردی با شکست مواجه می‌شود؟ چون می‌دانیم توده‌های بزرگی از مردم هستند که رنگرز را با سردی و بیگانگی نگاه می‌کنند و حتی یک لحظه هم عقیده‌اش را قبول ندارند.

توماس: عمل استغراق رنگرز، در قبال کسانی با شکست مواجه می‌شود که منافعشان دم به‌دم از طرف او نادیده‌گرفته می‌شود، آن هم در مواقعی که آنها واقعیت را با تمامی وسعتش جلو چشم می‌آورند و رنگرز را فقط به‌عنوان جزء کوچکی از آن می‌بینند.

کارل: می‌خواهی بگوئی این نوع اشخاص هستند که می‌توانند به‌قوانینی که اساس بازی او را تشکیل می‌دهند پی‌ببرند؟

توماس: بله.

کارل: پس یعنی در این آدم غرقه نمی‌شوند چون تشخیص می‌دهند که منافعشان با منافع او دوتاست. فکر نمی‌کنی ممکن است به‌همین ترتیب در شخص دیگری هم که از منافعشان دفاع می‌کند غرقه بشوند؟

توماس: البته که ممکن است. اما در این صورت باز هم وضع مشابهی پیش آمده است؛ باز هم نمی‌توانند به‌قوانینی که اساس بازی این شخص دیگر را تشکیل می‌دهند پی‌ببرند. البته می‌توانی بگوئی: ولی این شخص آنها را به‌راه درستی می‌برد، پس دیگر چه خطری می‌تواند در این باشد که کورکورانه از او تبعیت کنند؟ در این صورت، مفهومی که از «راه درست» در ذهن داریم، کاملا غلط است. راه درست را هرگز نمی‌شود با افسار رفت. زندگی انسان، متشکل از این نیست که **به‌جائی** می‌رود، بلکه متشکل از این است که **می‌رود**. مفهوم «راه درست» را بهتر است به«رفتن درست» تبدیل کنیم. عالیترین

صفت انسان، انتقاد است. انتقاد بارها راه سعادت را برای بشر هموار کرده است و بیشتر از هر صفت دیگری به‌اصلاح زندگی او کمک کرده. کسی که درشخصی غرقه می‌شود، آن هم به‌طور کامل، راه انتقاد کردن از این شخص و از شخص خود را، بر خودش می‌بندد. بجای اینکه بیدار بماند، خوابگردی می‌کند. بجای اینکه فاعل باشد، مفعول است. کسی است که دیگران از برکت وجودش زندگی می‌کنند، نه کسی که خودش زندگی می‌کند. زندگی‌اش گوسفندوار است، توهم است. یعنی زندگی نمی‌کند، بلکه زندگی می‌شود. این است که اگر قرار باشد که تئاتر، نمایشهائی برگزار کند که کلید غلبه برمسائل زندگی اجتماعی انسانها را به‌دست بیننده بدهد، نمایشهائی از آن نوع که در فاشیسم می‌بینیم، مثال خوبی برای تئاتری درست نیست.

کارل: تأیید این نتیجه‌گیری چندان آسان نیست، چون به‌روشی پشت می‌کند که تئاتر از هزارها سال به‌این طرف به‌آن عمل کرده است.

توماس: یعنی می‌خواهی بگوئی که روش رنگرز تازگی دارد؟

۷۹ــ بیگانه‌سازی در هنر بازیگری چین[۱۹]

غرض از آنچه خواهد آمد، اشاره‌ای است به‌کاررفت **فن بیگانه‌سازی** در هنر بازیگری سنتی چین. در سالهای اخیر، این فن در آلمان در چهارچوب کوششهائی که هدفشان **تئاتر داستانی** بود، در **نمایشنامه نویسی غیر ارسطوئی** (که براستغراق مبتنی نیست) بکار رفت. هدف این بود که بازی چنان برگزار شود که بیننده امکان نداشته باشد درنقشهای نمایش منحصراً غرقه شود. سعی می‌شد قبول یا ردگفته‌ها و اعمال آدمهای نمایش، در محدودهٔ ضمیر هشیار

19. Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst

بیننده صورت بگیرد و نه مانند گذشته در محدودهٔ ضمیر ناهشیار او.

رویدادهای نمایش را برای تماشاگران بیگانه کردن، کوشش پرسابقه‌ای است که مرحلهٔ ابتدائی آن را در عرضه داشتهای نمایشی یا مصور بازارهای مکارهٔ قدیم می‌توان دید. در نحوهٔ بیان دلقکهای سیرک یا در سبک نقاشی پرده خوانان این بازارهای مکاره، نوعی از بیگانه‌سازی استعمال دارد. شیوهٔ نقاشی در بازسازی تصویر «فرار کارل جسور پس از نبرد مورتن»[۲۰] فی‌المثل، که در بسیاری از بازارهای مکارهٔ آلمان نشان داده می‌شود، بی‌شک مایهٔ چندانی ندارد، ولی بیگانه‌سازیی که در این تصویر (و نه در اصل آن) بچشم می‌خورد، به‌هیچ وجه معلول کم مایگی نقاش آن نیست. سردار در حال گریز، اسب او، ملازمان او، و دورنمای محل، با وقوف کامل به‌نحوی نقاشی شده اند که بتوان واقعه‌ای **خارق** عادت و فاجعه‌ای غریب را در برابر چشم دید. نقاش، به‌رغم کم مایگی‌اش، نا منتظر بودن واقعه را به‌خوبی نمایان کرده است. عاملی که قلم موی او را هدایت کرده، شگفت‌زدگی است. هنر بازیگری سنتی چین هم با بیگانه‌سازی آشناست، و آن را به‌طرز بسیار ظریف و زیرکانه‌ای بکار می‌برد.

می‌دانیم که در تئاتر چین، از تعداد کثیری نمادهای گوناگون استفاده می‌شود. یک ژنرال فی‌المثل، پرچمهای کوچکی برشانه‌هایش دارد که نمودار تعداد هنگهای زیر فرمان او هستند. فقر را در تئاتر چینی به‌این صورت نشان می‌دهند که برلباسهای ابریشمین، تکه‌های بزرگ و کوچکی که حکم وصله را دارند می‌دوزند، به‌رنگهائی دیگر ولی باز هم از ابریشم. شخصیتهای مختلف را به کمک بزکهای معینی از هم متمایز می کنند، پس یعنی به کمک رنگ، همین و بس. حرکت خاصی با دو دست، به‌زور بازکردن یک در را نشان می‌دهد. و نظایر اینها. خود صحنه تعویض نمی‌شود، و اثاث لازم را در حین بازی به‌صحنه می‌آورند. همهٔ اینها را مدتهاست که می‌دانیم، و می‌دانیم که انتقالشان به‌قلمرو هنر ما کار آسانی نیست.

عرضه داشتی هنری را **تماماً** پذیرفتن، عادتی است که مشکل می‌توان کنارش گذاشت. ولی وقتی بخواهیم از میان فنون متعدد، تنها یک فن را بررسی

20. Murten

کنیم، چاره‌ای جز ترک این عادت نخواهد بود. در نمایشهای چینی، بیگانه‌سازی حاصل کیفیتهای زیر است:

هنرمند چینی، در درجهٔ اول طوری بازی نمی‌کند انگار به‌جز سه دیواری که در میانش گرفته‌اند، دیوار چهارمی هم وجود دارد، بلکه **به‌وضوح نشان می‌دهد که می‌داند عده‌ای به‌تماشای بازی‌اش نشسته‌اند.** این کیفیت، توهمی را که شاخص صحنهٔ اروپائی است، بلافاصله زایل می‌کند. تماشاگر دیگر نمی‌تواند این توهم را داشته باشد که بینندهٔ نامرئی پیش آمدی است که واقعاً دارد اتفاق می‌افتد. به‌این ترتیب، یکی از فنون تکامل یافته و پرشاخ و برگ صحنهٔ اروپائی، لزوم خود را در نمایش چینی اصولا از دست می‌دهد، یعنی فن پرده‌پوشی این واقعیت مسلم که صحنهٔ تئاتر طوری ترتیب داده شده تا تماشاگر بتواند قضایا را به‌راحت‌ترین وجه ببیند. هنرمند چینی، درست مانند یک بندباز، آشکارا آن وضعی را برای خود انتخاب می‌کند که بتواند او را به‌بهترین صورت ممکن، به‌تماشاگر نشان بدهد. وسیلهٔ دیگر این است: **بازیگر چینی به‌خود نگاه می‌کند.** وقتی که فی‌المثل ابری را نمایش می‌دهد، ظهور نامنتظر آن را، رشد ملایم و پرقدرت آن را، تغییرهای سریع و درعین حال تدریجی آن را به‌نمایش می‌گذارد، گهگاه نظری به‌تماشاگران می‌اندازد انگار بخواهد بگوید: مگر درست همین طور نیست؟ در همین حال به‌دست و پای خود هم نگاه می‌کند، توجه بیننده را به‌آنها جلب می‌کند، حرکاتشان را وارسی می‌کند، و دست آخر شاید حتی تحسینشان کند. نگاهی علنی به کف صحنه، به‌قصد اینکه ببیند محوطه‌ای که برای نمایش در اختیار اوست تا چه حد به‌او اجازهٔ حرکت می‌دهد، چیزی نیست که از نظر او خدشه‌ای به‌توهم بیننده وارد کند. به‌این ترتیب، هنرمند چینی حرکات چهره (یعنی نمایش مشاهدهٔ خود) را از حرکات اندامها (یعنی نمایش ابر) جدا می‌کند. با این کار به‌حرکات بدن لطمه‌ای نمی‌خورد چون این چهره است که حالت بدن را منعکس می‌کند، و این چهره است که تمامی مسئولیت کار بیان را برعهده‌گرفته است: ببینید، حالا، در این لحظه، مبین احتیاطی موفق است، و حالا، در این لحظهٔ دیگر، مبین پیروزی تمام و کمال. هنرمند چهرهٔ خود را چون لوحی ساده بکار می‌برد تا بتواند نمودگار بدن را بر آن نقش ببندد.

آرزوی هنرمند چینی این است که در نظر بیننده، بیگانه و حتی غریب

و تعجب آور بنماید. حصول این حالت هم البته درصورتی میسر است که خود او هم، شخص خود و نمایش خود را با بیگانگی نگاه کند. به‌این ترتیب، آنچه به توسط او به نمایش در می‌آید، جنبه‌ای شگفت‌آور بخود می‌گیرد. از طریق این هنر، امور روزمره به‌سطحی منتقل می‌شوند برتر از سطح بدیهیات. زن جوانی را، مثلا دختر یک ماهیگیر را نشان می‌دهند که بلم می‌راند. بازیگر، درحالی که ایستاده است، با پاروی کوتاهی که حتی به‌زانوهایش هم نمی‌رسد، بلمی را که وجود ندارد، هدایت می کند. دراین لحظه، جریان آب تندتر می‌شود، مشکل می‌تواند تعادلش را حفظ کند، و حالا وارد خلیج گونه‌ای شده است، می‌تواند راحت‌تر پارو بزند. بله، بلم را اینطور می‌رانند. ولی این بلم‌رانی، بنظر تاریخی می‌آید، در ترانه‌های زیادی تحسینش کرده‌اند، بلم راندنی است غیرعادی که همه با آن آشنا هستند، هر حرکت این دختر مشهور را، در تصویرهای مختلف، بخوبی ضبط کرده‌اند، و هر خم رود، مضمون داستانی بوده که همه آن را می‌شناسند، حتی فلان خم معین رود هم برای همه شناخته است. این احساس تماشاگر، معلول موضعی است که هنرمند چینی به‌خود می‌گیرد، این اوست که با موضع خود، این بلم‌رانی را مشهور می کند. صحنهٔ بالا[۲۱] ما را به‌یاد راه‌پیمائی شویک به بودوایس در اجرای نمایشنامهٔ «ماجراهای شویک، سرباز سربراه» توسط پیسکاتور می‌انداخت. در اینجا هم راه‌پیمائی سه‌شبانه‌روزهٔ شویک به‌سوی جبهه را — به‌سوی این جبهه‌ای که شگفتا هرگز به‌آن نمی‌رسد — از هر جهت چون رویدادی تاریخی دیده بودیم، چون پیش‌آمدی که به‌هیچ‌وجه بی‌اهمیت‌تر از فی‌المثل لشکرکشی ناپلئون به‌روسیه در ۱۸۱۲ نبود.

به‌خود نگاه کردن بازیگر چینی، این عملی که حکم یک خودبیگانه‌کردن تصنعی و هنرمندانه را دارد، مانع از این می‌شود که بیننده، بطور کامل — یعنی تا به‌حدی که خود را فراموش کند — در نمایش غرقه شود. به‌این ترتیب، میان او و رویدادهای نمایش، فاصلهٔ بسیار جالبی بوجود می‌آید. با اینهمه، گمان نباید برد که نمایش چینی از استغراق چشم می‌پوشد. بیننده در بازیگر چینی هم غرقه می‌شود ولی فقط به‌عنوان یک نگرنده. این است که هر یک از نمایشهای آنها موضع مشاهده کردن و نگریستن را در او تقویت می کند و پرورش می‌دهد.

---

۲۱. اشاره است به نمایش بازیگر چینی مای لان‌ـفانگ (مقالهٔ شمارهٔ ۷۱ را ببینید) — م.

از دید هنرپیشهٔ غربی که نگاه کنیم، بازی هنرمند چینی از بسیاری جهات سرد است. و نه‌گمان کنیدبه این‌علت که تئاتر چین از نمایش احساس چشم می‌پوشد. هنرمند چینی می‌تواند وقایعی لبریز از شور و هیجان را هم به‌نمایش بگذارد بدون آنکه لزومی داشته باشد که نمایشش پر حرارت باشد. در لحظه‌ای که شخص مورد نمایش، دچار خشمی شدید شده است، بازیگر شاخه‌ای از موی خود را به‌لبانش می‌گیرد و می‌جود. اما این، تنها یک عرف است، و فاقد هرگونه غلیان احساسات. به‌وضوح می‌بینی که نمایش او تکرار رویدادی است به‌توسط شخصی دیگر، تنها تشریح یک رویداد است، و البته‌در قالبی هنرمندانه. بازیگر نشان می‌دهد که این شخص برافروخته است، و به‌علامات ظاهری برافروختگی او اشاره می‌کند. نشان می‌دهد که این نشان دادن، برازنده‌ترین طرز نشان دادن برافروختگی است، که شاید فی‌نفسه برازنده نباشد ولی به‌صحنهٔ تئاتر در هرحال می‌برازد. قدرمسلم این است که از میان بسیاری علامات ممکن، علامت خاصی را انتخاب کرده است، آن هم با سنجیدگی کامل. شکی نیست که خشم باترش‌روئی، نفرت با بی‌میلی، و عشق با علاقه دوتاست، اما هنرمند چینی فرازو نشیبهای مختلف هر یک از این احساسها را، مقتصدانه به‌نمایش می‌گذارد. سردی نمایش او ناشی از این است که او، به‌شیوه‌ای که ذکرش رفت، از نقش فاصله می‌گیرد. حذردارد ازاینکه احساسهای نقش را به‌احساسهای بیننده مبدل کند. شخصی که او به‌نمایش می‌گذارد، به‌حریم هیچ کسی تجاوز نمی‌کند، چراکه این شخص، نه خود بیننده، بلکه همسایهٔ اوست.

هنرپیشهٔ غربی، به‌هر وسیله‌ای متوسل می‌شود تا بینندهٔ خود را به‌رویداد و اشخاص نمایش، نزدیک و نزدیکتر کند. برای رسیدن به‌این هدف، بیننده را وادار می‌کند که در او، در هنرپیشه، **غرقه شود**، و همه قدرت خود را بکار می‌بندد تا خود نیز کاملا به سنخ دیگری، به‌سنخ نقش، مسخ شود. وقتی این **استحالهٔ کامل** حاصل شد، آن وقت دیگر هنری از او بر نمی‌آید. وقتی به‌قالب آن گیشه‌دار بانک یا آن پزشک یا آن سردار درآمد، دیگر احتیاجش به‌اینکه هنری از او بر بیاید همان قدرکم است که‌گیشه‌دارهای بانک یا پزشکها یا سردارهای «زندگی واقعی» ممکن است به‌آن احتیاج داشته باشند.

این عمل استحالهٔ کامل، درضمن خیلی هم‌پرزحمت‌است. ستانیسلاوسکی با

پیشنهاد یک رشته وسیلهٔ هنری گوناگون، با پیشنهاد یک نظام کامل، می‌خواهد کاری کند که هنرپیشه بتواند حالتی را که اصطلاحاً Creative mood ، «حال خلاقیت»، نام گرفته، هر بار و در هر اجرا از نو در خود ایجاد کند. علت این است که هنرپیشه بطور معمول نمی‌تواند خود را برای مدتی طولانی واقعاً در قالب شخص دیگری احساس کند. بعد از مدتی خسته می‌شود، دیگر فقط ظواهر حالت وطنین صدای آن دیگری را کپیه می کند و در نتیجه، تأثیرش بر تماشاگران سخت تضعیف می‌شود این واقعیت مسلماً ناشی از این است که خلق آن شخص دیگر، یک عمل «شهودی» بوده، پس یعنی عملی بوده مبهم که در ضمیر ناهشیار او صورت گرفته. و ضمیر ناهشیار هم چیزی است که مشکل می‌شود تنظیمش کرد، چیزی است که به‌اصطلاح حافظهٔ بدی دارد.

هنرمند چینی، روحش از این مشکلات خبردار نیست چون از استحالهٔ کامل چشم پوشیده است. وظیفه‌اش را از همان ابتدای کار محدود کرده است به‌این که نقش را صرفاً نقل قول کند. و چه هنری که در این کار به‌خرج نمی‌دهد. او فقط به‌حداقلی از توهم احتیاج دارد. چیزی که نشان می‌دهد دیدنی است، حتی برای کسی که عقلش را از دست نداده است. از کدام هنرپیشهٔ تئاتر متعارف غرب (به جز یکی دو کمدین) بر می‌آید که مانند بازیگر چینی، مای لان ــ فانگ، عناصر هنر بازیگری‌اش را در لباس اسموکینگ، و در اتاقی که نور بخصوصی ندارد، و محاط از اهل فن، نشان بدهد؟ مثلا تقسیم ارثیهٔ شاه لیر را یا پیدا شدن دستمال را به‌توسط اتللو؟ فکر نمی کنید در این صورت به‌شعبده‌بازی شباهت پیدا می کند که می‌خواهد در یک بازار مکاره حقه‌هایش را برای مردم رو کند وندانند که دیگر کسی رغبتی به دیدن تردستیهایش نخواهد داشت؟ فکر می کنید چیزی برای عرضه کردن داشته باشد جز اینکه نشان بدهد چطور می‌شود ظاهرسازی کرد؟ فکر می کنید وقتی از هیپنوتیزم خبری نباشد، می‌تواند چیزی جز معجون بی‌مسمائی از ادا و شکلک در بساط داشته باشد؟ و یا ترهاتی که فقط در تاریکی، آن هم فقط به مشتریهای عجول بشود قالب کرد؟ طبیعی است که هیچ هنرپیشهٔ غربیی به‌چنین نمایشی تن درنمی‌دهد. آخر آن وقت تکلیف حریم مقدس هنر چه می‌شود؟ تکلیف اسرار استحاله چه می‌شود؟ برای هنرپیشهٔ غربی، عمده این است که عملش نابخود باشد. و اگر نباشد از ارزش می‌افتد. مقایسه‌ای ساده بین این هنر و هنر بازیگری آسیا، عنصر

کشیش مآبانه‌ای را که هنر ما هنوز هم در غل و زنجیرش گرفتار است، برملا می‌کند. برای هنرپیشه‌های ما روز به‌روز مشکل‌تر می‌شود عمل رازورانهٔ استحالهٔ کامل را، درست صورت بدهند. حافظهٔ ضمیر ناهشیارشان روزبه‌روز ضعیف‌تر می‌شود. حتی اگر نابغه هم باشی، دیگر تقریباً محال است از ضمیر آلودهٔ یکی از افراد این جامعهٔ طبقاتی حقیقی بدست بیاوری.

برای هنرپیشه، شاق و طاقت فرساست که هر شب حالات روانی و عواطف مشخصی را در خود ایجاد کند. پس ساده‌تر این است که علائم ظاهری این عواطف را، نشانه‌هائی را که فرع آنها هستند، نمایش بدهد. در این صورت، **واگیری عاطفی**، یعنی انتقال خودبه‌خود عواطف، البته دیگر درمیان نخواهد آمد. و اینجاست که بیگانه‌سازی پیش می‌آید، ولی نه‌به‌صورت **فقدان** عواطف، بلکه به‌صورت عواطفی دیگر که دیگر لزومی ندارد حتماً با عواطف نقش بخوانند. آن وقت امکان دارد که بیننده، با دیدن غصه، احساس شادی کند، و بادیدن خشم، احساس انزجار. وقتی در اینجا سخن از نمایش علائم ظاهری عواطف به‌میان می‌آوریم، منظورمان آن نوع نمایش یا آن نوع انتخاب علائمی که واگیری عاطفی را با تمام این اوصاف درپی دارند نیست، زیرا در اینجا بازیگر توانسته است با نمایش همین علائم، عواطف مورد نظر را در خود ایجاد کند. شکی نیست که هر هنرپیشه‌ای به‌آسانی می‌تواند با حبس کردن نفس در سینه و منقبض کردن ماهیچه‌های گردن به‌طوری که خون در صورت بدود، و با بلند کردن صدا، در خود خشم ایجاد کند. در این حال مسلم است که بیگانه‌سازی پیش نمی‌آید. بیگانه‌سازی وقتی پیش می‌آید که بازیگر، در جای معینی از نمایش، ابتدا به‌ساکن، رنگ‌پریدگی چهره‌اش را به‌طرزی غیرطبیعی نشان بدهد، مثلا به‌این ترتیب که وقتی چهره‌اش را از میان دستها بیرون می‌آورد، به‌سفیدی گچ شده باشد، چراکه قبلا مادهٔ سفیدرنگ بزک به‌آنها مالیده است. اگر بازیگر در همین لحظات، ظاهر خونسردی به‌خود بگیرد، آن‌وقت است که وحشتزدگی‌اش (به‌سبب شنیدن فلان خبر یا کشف بهمان موضوع)، موجب بیگانه‌سازی می‌شود. این شیوهٔ بازی، سالم‌تر و به‌نظر ما برای یک موجود متفکر برازنده‌تر است و به‌مقیاس وسیعی از او مردم‌شناسی و دنیادیدگی می‌طلبد، نگاه تیزبینی می‌طلبد برای درک مسائل مهم اجتماعی. مسلم است که در اینجا هم با فعالیتی خلاقانه روبرو هستیم، منتها با فعالیتی پرارزش‌تر، چون در ضمیر

هشیار بازیگر صورت می‌گیرد.

حصول بیگانه‌سازی البته مستلزم بازی غیرطبیعی نیست. و هیچ ربطی هم با تصنیع ندارد. برعکس: بیگانه‌سازی بستگی تام و تمامی دارد به‌بازی **راحت** و طبیعی‌نما. با این فرق که بازیگر، در وارسی **حقیقت** بازی خود (در این وارسی لازمی که در نظام ستانیسلاوسکی برای او این همه تولید زحمت کرده است)، تنها متکی به «احساس طبیعی» خود نیست، بلکه هر لحظه می‌تواند بازی‌اش را در مقایسه با واقعیت (ایا یک آدم عصبانی، واقعاً این طور حرف می‌زند؟ آیا کسی که خبر بدی شنیده، واقعاً این طور می‌نشیند؟) تصحیح کند؛ پس یعنی از خارج، از طریق اشخاص دیگر. بازی‌اش طوری است که تقریباً هر جمله‌اش می‌تواند قضاوت بیننده‌ها را به‌دنبال داشته باشد، طوری که کم‌وبیش هر ژستش از بیننده‌ها اظهار نظر بطلبد.

هنرمند چینی در حالت خلسه فرو نرفته است. هر لحظه می‌توانی بازی‌اش را قطع کنی بدون آنکه «از نقش خارج بشود». بازی را از همان جائی که‌قطع شده دوباره ادامه می‌دهد. وقتی بازی‌اش را قطع می‌کنی، مخل «لحظهٔ رازورانهٔ خلاقیت» او نشده‌ای، چون او کار صورتبندی‌اش راقبل از ورود به‌صحنه تمام کرده است. اگر در حین بازی، صحنه را عوض کنند اعتراضی نخواهد داشت. می‌بینی در اطرافش برو و بیائی هست، می‌آیند و اشیائی را که برای بازی لازم دارد در ملاءعام به‌دستش می‌دهند. وقتی که مای‌لان—فانگ، یک صحنهٔ مرگ رابازی‌می‌کرد، یکی ازتماشاگرانی که در کنارمن نشسته بود نسبت به یکی از ژستهای تعجب‌آور او با صدائی بلند عکس‌العمل نشان داد. چند نفر ازکسانی که در ردیف جلو ما نشسته بودند اخم کنان برگشتند و هیس کشیدند. این رفتار شاید در مورد اجرائی اروپائی درست باشد، ولی نسبت به اجرائی چینی از هر لحاظ مضحک است. تماشاگران ردیف جلوما، از بیگانه‌سازی هنرمند چینی تأثیری نگرفته بودند.

تشخیص بیگانه‌سازی هنر بازیگری چین به‌عنوان یک **فن‌قابل انتقال** (به‌مفهوم هنری که ممکن است از تئاتر چین تفکیک بپذیرد)، کار ساده‌ای نیست. مائی که با تئاتر اروپائی انس گرفته‌ایم، تئاتر چین را تئاتری فوق‌العاده تصنعی، نمایش عواطف انسانی را در آن جدول‌وار، و استنباط آن از جامعه را خشک و غلط می‌بینیم. تصور نمی‌کنیم ممکن باشد که عنصری از این هنر

بزرگ برای تئاتر انقلابی و واقعی‌گرا استفاده‌ای داشته باشد. بلکه برعکس: سببها و هدفهای این بیگانه‌سازی را غریب و مشکوک می‌بینیم.

وقتی به‌تماشای بازی چینیها می‌نشینیم، تنها همین امر که بخواهیم از قید احساس غرابتی که به‌عنوان یک **اروپائی** در ما ایجاد می‌شود آزاد شویم، برایمان مشکل ایجاد می‌کند. این است که در درجهٔ اول باید بتوانیم به‌خود بقبولانیم که فن بیگانه‌سازی هنرمند چینی، در بیننده‌های چینی او هم مؤثر می‌افتد. در قبول این واقعیت، کیفیت دیگری‌هم هست که هضمش برای ما به‌مراتب مشکلتر است: وقتی که هنرمند چینی حالت اسرارآمیزی بخود می‌گیرد، بنظر می‌رسد که تمایلی ندارد سری را برایمان فاش کند. می‌بینیم که از اسرار طبیعت (خاصه‌طبیعت بشری) برای خود سری می‌سازد و نمی‌گذارد که بیننده، دست او را در ایجاد این پدیدهٔ طبیعی بخواند، و طبیعت هم به‌او، به‌اوئی که این پدیده را خود ایجاد می‌کند، هنوز امکان درک نمی‌دهد. ما در اینجا در برابر جلوهٔ هنری یک فن بدوی، در برابر جلوهٔ هنری ابتدائی‌ترین مرحلهٔ علم قرار گرفته‌ایم. هنرمند چینی، بیگانه‌سازی خود را از قلمرو جادو اخذ می‌کند. نحوهٔ عمل او هنوز جزو اسرار است، و دانش او، دانستن فوت‌وفنهائی است منحصر به‌عده‌ای معدود. و این عده، در حفظ فوت‌وفنهای خود نهایت دقت را بکار می‌بندند و از این اسرارآمیز بودن خود نفع می‌برند. با اینهمه، در همین هنر هم درجریان طبیعت دخل و تصرف می‌شود: قدرت بازیگر در انجام این فوت و فنهاست که سؤال ایجاد می‌کند و در آینده، محققی که بخواهد جریان طبیعت را مفهوم و تسلط‌پذیر و زمینی کند، به‌دنبال نظرگاهی خواهد بود که آن را از زاویهٔ اسرار آمیز و نامفهوم و تسلط‌پذیر بودنش نشان بدهد؛ موضع کسی را اتخاذ خواهد کرد که درشگفت شده است، پس یعنی فن بیگانه‌سازی را به‌کار خواهد بست. عنوان ریاضی‌دان را، نه به‌کسی اطلاق می‌توان کرد که «دو ضرب‌در دو مساوی با چهار» را بدیهی بداند و نه به‌کسی که آن را درک نکند. آن اولین انسانی که از نوسانات چراغ آویخته به‌ریسمان تعجب کرد، آن را نه بدیهی بلکه سخت چشم‌گیر دانست، و از اینکه چراغ نوسان می‌کرد، و از اینکه به‌این صورت و نه به‌صورت دیگری نوسان می‌کرد در تعجب فرو رفت، با این مشاهدهٔ خود به‌درک پدیدهٔ نوسان، و در پی آن به تسلط بر آن نزدیک شد. درست نیست مطلب را ساده بگیریم و بگوئیم موضعی که در اینجا

پیشنهاد می‌شود برازندهٔ هنر نیست. به‌نظر ما، هنر هم باید به‌نوبت خود — و البته با وسایل **خاص خود** — در انجام وظیفهٔ بزرگ اجتماعی، یعنی تسلط بر زندگی، سهیم شود.

واقعیت این است که فقط کسانی می‌توانند از مطالعهٔ فنی نظیر فن بیگانه‌سازی هنر بازیگری چین طرفی ببندند که احساس می‌کنند باید این فن را برای مقاصد اجتماعی کاملا مشخصی بکار بگیرند.

تئاتر جدید آلمان، فن بیگانه‌سازی را از هر جهت به‌طور مستقل تکوین داد، و تا مرحله‌ای که در حال حاضر به‌آن رسیده از هنر بازیگری آسیا تأثیر برنداشته است.

در تئاتر داستانی آلمان، بیگانه‌سازی را نه تنها از طریق بازیگر، بلکه از طریق کار برد موسیقی (همخوانی، تصنیف) و نحوهٔ صحنه‌آرائی (تابلوهای عنوان‌دار، فیلم و غیره) نیز ایجاد می‌کردند. هدف از بیگانه‌سازی در این تئاتر، در وهلهٔ اول **تاریخی کردن** رویدادهای نمایش بود. مراد ما از تاریخی کردن این است:

تئاتر بورژوائی، در موضوعات خود بر آنچه مستقل از زمان است تکیه می‌کند. نمایش انسان در این تئاتر، متکی بر اصلی است که اصطلاحاً به «بشریت جاودانه» موسوم شده است. در تنظیم مضمون، موقعیتهائی چنان عام را پیش می‌آورند که انسان به‌معنای مطلق کلمه، پس یعنی انسان هر دوره و از هر رنگی، بتواند به‌بیان احوال بپردازد. تمام رویدادها در همین سرعنوان بزرگ خلاصه می‌شود، و تمام رفتارهای بشری، واکنشی هستند ابدی، واکنشی اجتناب ناپذیر و معمول و طبیعی، که همان واکنش «ابدی» باشد. مثالی می‌آورم: انسان سیاه‌پوست همان طوری عاشق می‌شود که انسان سفیدپوست. و وقتی مضمون نمایشنامه، سیاه‌پوست را در وضعی قرار بدهد که واکنشش مشابه واکنش یک سفیدپوست باشد (از حیث نظری این فرمول را ظاهراً معکوس هم می‌شود کرد)، آن وقت زمینهٔ هنری قضیه چیده شده است. در سرعنوان بزرگ، جنبه‌های خاص و جنبه‌های متفاوت را هم البته به‌حساب می‌آورند، اما واکنش در هر حال مشترک است، میان واکنشها هیچ تفاوتی نیست. این برداشت‌گرچه ممکن است وجود چیزی به‌اسم تاریخ را هم قبول داشته باشد، ولی با وصف این برداشتی بی‌تاریخ است. می‌بینی در پاره‌ای از

شرایط تغییراتی صورت می‌گیرد، می‌بینی اینجا و آنجا محیط تطور پیدا می‌کند، ولی چیزی که هرگز تغییر نمی‌پذیرد، انسان است. می‌بینی تاریخ در مورد محیط معتبر است ولی در مورد انسان معتبر نیست. به‌این ترتیب، محیط به‌طرز غریبی اهمیتش را از دست می‌دهد، حکم مبدأ صرف را پیدا می‌کند، کمیتی می‌شود متغیر، چیزی می‌شود غیرانسانی که در اصل بدون انسان هم موجودیت دارد و به‌عنوان واحدی مستقل در برابر او قرار می‌گیرد، آن هم در برابر این موجود البته نامتغیر، در مقابل این کمیت ثابت. انسان را چون متغیر محیط، و محیط را چون متغیر انسان‌گرفتن، پس یعنی تغییر محیط را در مناسبات انسانی دیدن، ناشی از یک طرز فکر جدید است، ناشی از یک طرز فکر تاریخی است. برای آنکه زیاده از حد به‌فلسفهٔ تاریخ حاشیه نرفته باشیم، مثالی می‌زنم. فرض کنیم قرار است پیش آمد زیر را نمایش بدهیم: دختری خانوادهٔ خود را ترک می‌کند تا در شهری نسبتاً بزرگ شغلی پیدا کند («تراژدی امریکائی»، پیسکاتور). این واقعه، از دیدگاه تئاتر بورژوائی که نگاه کنیم، واقعه‌ای است کم اهمیت، آشکارا شروع یک داستان است، مطلبی است که باید بدانی تا بتوانی آنچه را که به‌دنبالش می‌آید بفهمی و نگرانش باشی. از این دیدگاه، مشکل است که تخیل بازیگر بکار بیفتد. رویداد مورد بحث، از یک لحاظ رویدادی عام است: دخترها به‌دنبال شغل می‌روند (درمورد حاضر می‌توان نگران آنچه بالاخص بر سر این دختر می‌آید بود). و تنها جنبهٔ خاص آن این است که این دختر، خانواده‌اش را ترک می‌کند (اگر می‌ماند، بقیهٔ قضایا اتفاق نمی‌افتاد). اینکه چرا خانوادهٔ او از رفتنش جلوگیری نمی‌کند موضوع بررسی نیست، می‌شود باورش کرد (انگیزه‌ها را می‌شود باور کرد). برای تئاتری که توجهش معطوف به‌تاریخی کردن رویدادهاست، تمام اینها صورت دیگری دارند. این تئاتر، توجهش را تمام و کمال روی جنبه‌های یگانه و خاص این رویداد روزمره، روی جنبه‌هائی از آن که احتیاج به‌بررسی دارند متمرکز می‌کند: چطور؟ مگر ممکن است خانواده‌ای یکی از اعضای خود را از کانون خانواده مرخص کند و بگذارد تنها و بی‌پناه به‌دنبال روزی برود؟ آیا این دختر از عهده‌اش برخواهد آمد؟ آیا چیزهائی که او به‌عنوان عضو خانواده یاد گرفته، برای تحصیل روزی به‌دردش خواهند خورد؟ مگر خانواده‌ها دیگر نمی‌توانند فرزندانشان را نگه دارند؟ مگر آنها باری بر دوش خانواده‌ها

شده‌اند یا مانده‌اند؟ آیا این در مورد همهٔ خانواده‌ها صادق است؟ همیشه همینطور بوده؟ آیا مسیر زندگی، این مسیری که از میدان نفوذ ما خارج است همین است؟ میوهٔ رسیده، بر درخت نمی‌نماند: آیا این جمله در این مورد هم معتبر است؟ آیا همیشه زمانی خواهد رسید که فرزندان استقلال می‌گیرند؟ در همهٔ دوره‌ها به‌دنبال این استقلال بوده‌اند؟ اگر اینطور است، اگر ریشهٔ این مسأله را در زیست‌شناسی باید جست، آیا همیشه به‌یک صورت اتفاق می‌افتد؟ به‌علل مشابه و با عواقب مشابه؟ اینها سؤالهائی (یا قسمتی از سؤالهائی) هستند که بازیگران باید به‌آنها جواب بگویند اگر که بخواهند رویداد را به‌عنوان رویدادی تاریخی و یگانه نشان بدهند، اگر بخواهند عرفی را در اینجا نشان بدهند که کلید بافت اجتماعی یک عصر معین (وگذرنده) است. ولی سؤال این است که چنین رویدادی را به‌چه نحو باید نشان داد تا خصلت تاریخی‌اش بچشم بیاید؟ نابسامانی عصر سیاه‌بخت ما را چطور می‌شود چشمگیر کرد؟ وقتی که مادر، ضمن گوشزدها و دستورهای اخلاقی، چمدان را — که کوچک است — برای دختر می‌بندد، این را چطور باید نشان داد؟ این همه توقع و همین چند تکه لباس؟ توقعات اخلاقی برای یک عمر تمام، ولی نان فقط برای پنج ساعت؟ وقتی که مادر، ضمن سپردن چمدان به‌این کوچکی، می‌گوید: «خب، فکر می‌کنم کافی باشد»، این جمله را بازیگر چطور باید بیان کند تاگفته‌ای تاریخی تلقی شود؟ رسیدن به‌این هدف، تنها در صورتی ممکن خواهد شد که بیگانه‌سازی در میان باشد. بازیگر نباید جمله را متعلق بخود بداند، باید آن را در معرض انتقاد بیننده قرار بدهد، باید درک سببهای آن را، و اعتراض نسبت به‌آن را ممکن کند. تحقق بخشیدن به‌بیگانه‌سازی، محتاج تمرینهای طولانی است. در تئاتر یهودی لهجهٔ نیویورک، که یکی از مترقی‌ترین تئاترهاست، نمایشنامه‌ای از س. اورنیتس[۲۲] دیدم که ترقی یک جوان منطقهٔ ایست‌ساید را تا به‌مرتبهٔ یک وکیل مدافع متنفذ و فاسد نشان می‌داد. تئاترنتوانسته بود بخوبی از عهدهٔ اجرای نمایشنامه بربیاید. با اینهمه، صحنه‌هائی از این دست را در آن می‌دیدی: وکیل مدافع جوان، در حالی که جلو خانه‌اش در خیابان نشسته است، در ازای مبلغ ناچیزی، اطلاعاتی قضائی

22. S. Ornitz

در اختیار مردم می‌گذارد. زن جوانی می‌آید وگله دارد از اینکه پایش در یک حادثهٔ رانندگی صدمه دیده، شکایتش را ماست‌مالی کرده‌اند و هنوز به‌تقاضای جبران خسارتش نرسیده‌اند. ضمن اینکه به‌پایش اشاره می‌کند ناامید فریاد می‌زند: «دیگر دارد خوب می‌شود!» تئاتر یهودی لهجهٔ نیویورک، که بدون فن بیگانه‌سازی کار می‌کرد، نتوانست از این صحنه برای نشان دادن وحشت عصر خونین ما استفاده کند. فقط عدهٔ انگشت شماری از تماشاگران متوجه این صحنه شدند، و اگر کسی از آنان این نوشته را بخواند، به‌زحمت می‌تواند فریاد آن زن را بیاد بیاورد. بازیگر نقش زن، متن فریادش را چنان ادا کرده بود انگار که از بدیهیات است. در حالی که درست همین واقعیت که چنین شکوه‌ای به‌نظر این انسان بدبخت بدیهی می‌آید، درست همین را او می‌بایست مانند قاصد وحشت زده‌ای که از اعماق جهنم برگشته است برای تماشاگران گزارش می‌کرد. شکی نیست که برای این کار، لازم می‌بود فن خاصی را در اختیار داشته باشد تا بتواند برجنبهٔ تاریخی آن وضع اجتماعی معین تکیه کند. این امکان را فقط فن بیگانه‌سازی است که می‌تواند بدست بدهد. بدون این فن، تنها کاری که از دست بازیگر ساخته است این است که مراقب باشد مبادا کاملا در قالب نقش فرو برود. پایه ریزی اصول هنری جدید، و وضع روشهای جدید نمایش، کافی است که برمبنای وظایف بی‌چون و چرای این دوره‌ای صورت بگیرد که دورهٔ تحویل دو عصر تاریخی است؛ امکان و لزوم نوسازی جامعه، خواه و ناخواه نمودار خواهد شد. باید همهٔ رویدادهای زندگی اجتماعی انسانها را بررسی کرد، به‌هر چیزی باید از نظرگاهی اجتماعی نگاه کرد. تئاتر جدید، از میان همهٔ فنون ممکن، برای انتقاد اجتماعی خود، و برای گزارش تاریخی خود راجع به‌تغییراتی که انجام‌گرفته، در درجهٔ اول به‌فن بیگانه‌سازی احتیاج خواهد داشت.

(۱۹۳۷)

۸۰ــ گفتار نمایشنامه‌نویس دربارهٔ کاسپار نه‌هر صحنه‌ساز[۲۳]

ماگاهی بدون آنکه چیزی راجع به‌ساختمان صحنهٔ خود بدانیم تمرین را شروع می‌کنیم. دوستمان از بعضی از رویدادهای نمایش، فقط چند طرح کوچک برایمان می‌کشد، مثلا از شش نفر که دور یک کارگر زن جمع شده‌اند و به‌سرزنشهای او گوش می‌دهند. بعد، چون دوستمان آدمی ملانقطی نیست، ممکن است متوجه بشویم که در متن جمعاً فقط از پنج آدم صحبت هست، با اینهمه، چیزی که او در طرحهایش به‌ما نشان داده، لب مطلب است، و این طرحها همیشه از زیبائی یک اثر کوچک هنری برخوردارند. اینکه زن درکجای صحنه باید بنشیند، و پسر و مهمانهایش کجا، این را خود ما تعیین می‌کنیم، و دوستمان هم، وقتی بعداً به‌ساختن صحنه‌اش می‌پردازد، آنها را در همین جاها می‌نشاند.گاهی هم تصویرهایش را از قبل به‌ما نشان می‌دهد و درگروه‌بندیها و تعیین ژستها کمکمان می‌کند؛ مواردی هم که او راجع به‌طرز شخصیت پردازی آدمهای نمایش و طرز صحبت کردن آنها نظر بدهد نادر نیست. صحنه‌سازی او سرشار از روح نمایشنامهٔ مورد بحث است و بازیگر را راغب می‌کند که حتماً در آن سهمی داشته باشد.

دوست ما نمایشنامه‌ها را با تسلط خاصی می‌خواند. مثالی می‌زنم. در صحنهٔ ششم از پردهٔ اول «مکبث» شکسپیر، دانکن[۲۴] شاه و سردارش بانکو، که مکبث به‌قصر خود دعوتشان کرده است، در ابیات مشهور زیر قصر او را تحسین می‌کنند:

«... پرستو،
میهمان تابستانی و مأنوس معابد،
باگزیدن مسکنهای گرانقدر می‌رساند
که دم آسمان
در اینجا بوی خوش می‌پراکند...»

23. Rede des Stückeschreibers über das Theater des Bühnenbauers Caspar Neher

24. Duncan

نه‌هر اصرار داشت قلعهٔ خاکستری رنگ و نیمه‌ویرانی بسازیم که فقرش چشم را بگیرد. به‌نظر دوست ما، میهمانان مکبث‌گفته‌های تحسین‌آمیزشان را تنها از روی ادب به زبان می‌آورند و مکبث و همسرش خرده نجیب‌زادهٔ‌هائی هستند که جاه‌طلبی بیمارگونه‌ای دارند.

صحنه‌سازیهای نه‌هر، اظهار نظرهای عمده‌ای هستند دربارهٔ واقعیت. او کارش را در سطحی وسیع صورت می‌دهد و با تزئینات و جزئیات بی اهمیت توجه بیننده را از این اظهار نظر با ارزشی که هم هنر در آن هست و هم فکر، منحرف نمی‌کند. با وصف این، همهٔ ساخته‌هایش زیباست، و اجزاء عمدهٔ ساختمان صحنه‌اش از روی عشق و علاقهٔ فراوان جان‌گرفته‌اند.

باید دیده باشید با چه دقتی صندلی ساده‌ای را انتخاب می‌کند و با چه توجهی جایش را تعیین می‌کند. و همهٔ اینها کمک نمایش‌اند. می‌بینی پایه‌های فلان صندلی را کوتاه‌گرفته و بلندی میزش را با دقت خاصی معین کرده تا وقتی کسی کنار این میز غذا می‌خورد، ناچار باشد حالت کاملا بخصوصی بخود بگیرد، آن وقت است که‌گفتهٔ این آدمی که در موقع غذا خوردن ناچار است بیشتر از حد معمول خم شود، رنگ خاصی پیدا می‌کند و در توضیح واقعهٔ نمایشنامه سهم عمده‌ای را برعهده می‌گیرد. باید دیده باشید درهائی که او به‌ارتفاعهای مختلف می‌سازد، چه تأثیرهای متعدد و جوراجوری در بیننده می‌گذارند.

این استاد، در همهٔ صنعتها خبره است، و مراقبت می‌کند که حتی فقیرانه‌ترین اثاث صحنه را هم هنرمندانه بسازند: مگر نه این است که در به‌دست دادن نشانه‌های فقر و ارزانی هم باید هنر به‌خرج داد؟ از اینجاست که همهٔ مصالح را، آهن و چوب و کرباس را، استادکارانه بکار می‌گیرد و استادکارانه با هم ترکیبشان می‌کند، با امساک یا افراط — بسته به‌اینکه نمایشنامه کدام را بطلبد. دوست ما به کارگاه آهنگری می‌رود تا دستور ساختن شمشیرها را بدهد، و به کارگاه استاد کارگلهای مصنوعی می‌رود تا دستور بریدن و بافتن دسته‌گلهای فلزی را بدهد. بسیاری از صحنه‌ابزارهای او حکم آثار گرانبهای موزه را دارند.

این اشیا کوچکی که او به‌دست بازیگران می‌دهد — اسلحه، ابزار کار، کیف پول، قاشق چنگال و غیره — همیشه اصل هستند و از عهدهٔ دقیق‌ترین

آزمایشها برمی‌آیند. ولی در معماری صحنه، یعنی وقتی که قرار است درون و بیرون خود اتاقها را بسازند، استاد ما فقط به‌اشاره قناعت می‌کند، به برگردان ماهرانه و هنری یک محل یا یک کلبه، که هم‌گواه قدرت او در مشاهده است و هم‌گواه قدرت او در تخیل؛ ترکیب زیبائی است از دستخط او و دستخط نمایشنامه‌نویس. درهمهٔ ساختمانهایش — حیاط و کارگاه و باغ و هرچه دیگر —، در واقع اثر انگشت انسانهائی که در آنها زندگی کرده‌اند یا در ساختمان آنها سهمی داشته‌اند، نمایان است. چیره‌دستی و دانش سازندگانش را، و عادات زندگی ساکنانش را به‌وضوح می‌بینی.

دوست ما مبنای طرحهای خود را بر «خود مردم»، و بر «آنچه برسرشان می‌آید یا به‌دستشان صورت می‌گیرد» استوار می‌کند. او «دکور» نمی‌سازد، زمینه و قاب نمی‌سازد، محوطه‌ای می‌سازد که «مردم» بتوانند در آن تجربه‌ای کسب کنند. کم و بیش هرچیزی را که به‌نحوی به‌حرفهٔ صحنه‌ساز مربوط می‌شود، یعنی چیزهای مربوط به‌زیبائی‌شناسی و سبک، همه را به‌آسانی انجام می‌دهد. شکی نیست که رم شکسپیر با رم راسین دوتاست. و دوست ما صحنهٔ خاص هریک از این نمایشنامه‌نویسان را می‌سازد و صحنه‌اش می‌درخشد.[۲۵] اگر بخواهد، می‌تواند به‌کمک رنگهای خاکستری و سفید جوراجور در ترکیبهای مختلف، صورتبندیهائی بدست بدهد غنی‌تر از آنچه دیگران ممکن است به‌کمک مجموعهٔ تمام رنگها بدست بدهند. نه‌هر، نقاشی بزرگ است. ولی در وهلهٔ اول باید او را داستانسرای نابغه‌ای دانست. او بهتر از هرکس دیگری می‌داند که آنچه به‌نفع یک داستان نیست، به‌ضرر آن است. از اینجاست که در مورد هر چیزی که «نقشی ندارد»، همیشه فقط به‌چند اشاره بس می‌کند. ولی همین اشاره‌ها، درعین حال سرنخ هم هستند و به‌تخیل بیننده، به‌این تخیلی که اگر ساختمان صحنه «کامل» می‌بود بی‌شک فالج می‌شد، مهمیز می‌زنند.

نه‌هر، اغلب از شگردی استفاده می‌کند که بعد از او دیگر در همه جا بکارگرفته شده و در همه جا از معنی افتاده است. منظورم تقسیم صحنه است

---

۲۵. عکسهائی که از صحنه‌های نه‌هر برداشته شده، به‌سبب فقر دستگاههای عکاسی ما متأسفانه نمی‌توانند درخشندگی ساخته‌های او را منعکس کنند — برشت.

به‌دوبخش مجزا، یعنی ترتیبی که اتاق یا حیاط یا کارگاه نیمه‌بلندی را در جلو صحنه، از زمینهٔ پشت آن — که رویش محیطی دیگر نقاشی یا فرااندازی شده و با هرصحنه تعویض می‌شود یا درتمام مدت نمایش یکسان می‌ماند — جدا می کند. این محیط دیگر، ممکن است عبارت باشد از ارقام و اسناد، یا از یک عکس، و یا از یک پردهٔ منقش. شکی نیست که یک چنین ترتیبی، به‌موضوع نمایشنامه عمق می‌بخشد و درعین حال مدام به‌بیننده یادآورمی‌شود که این، ساختهٔ یک صحنه‌ساز است: چیزی که در اینجا دارد می‌بیند، با آنچه که در خارج می‌بیند دوتاست.

این روش، با همهٔ تنوعی که دارد، البته تنها یکی از روشهای بسیار متعدد دوست ماست؛ ساختمانهای او با یکدیگر همان قدر فرق دارند که نمایشنامه‌هایشان. بیننده در واقع خود را در برابر چوب‌بستهای زیبائی می‌بیند که راحت و آسان ساخته شده‌اند، به‌سرعت قابل تعویض‌اند، برای نمایش مورد نظر فایده‌ای در بر دارند و کمکی هستند به‌اینکه داستان امشب روانتر و بهتر حکایت شود. اگر به‌همهٔ اینها، تحرکی را که دوست ما در کار خود نشان می‌دهد، و تحقیری را که متوجه چیزهای «قشنگ» و متعارف می کند، و نشاطی را که در ساخته‌هایش نمایان می‌سازد اضافه کنیم، شاید نکته‌ای به‌دست داده باشیم از نحوهٔ کار این بزرگترین صحنه‌ساز عصر ما.

(۱۹۵۱)

۹

ارغنون کوچک برای تئاتر
۱۹۴۸

۸۱ــ ارغنون کوچک برای تئاتر[۱]

پیشگفتار

غرض از آنچه خواهد آمد، تعریف زیبائی‌شناسیی است مبتنی برشیوهٔ معینی از هنر نمایش، که در چند دههٔ اخیر به کار بسته شده و در حال تکوین است. در نوشته‌های نظری و دستورهای فنیی که تا کنون به‌شکل حاشیه‌هائی

---

۱. Kleines Organon für das Theater، کامل‌ترین و مهمترین مقاله‌ای است که برشت راجع به‌نظریهٔ خود نوشته است. عنوان «ارغنون کوچک» احتمالا به‌اتکای رسالهٔ مشهور فرانسیس بیکن، «ارغنون نو» (Novum Organum) انتخاب‌شده که علاوه بر نزدیکیهائی از حیث سبک و قالب، به‌لحاظ جبهه‌گیری آن نسبت به «ارغنون» ارسطو نیز با مقالهٔ برشت شباهت دارد. ــ برشت در یادداشتی می‌نویسد که در «ارغنون کوچک»، «تئاتر عصر علم توصیف می‌شود». می‌گوید: «این مقاله فشرده‌ای از «خرید برنج» است وتز اصلی آن این است که: نوع خاصی از یادگیری، مهمترین لذت عصر ما را تشکیل می‌دهد و به‌این علت، شایستهٔ احراز مقام بزرگی در تئاتر ماست. من با این تز توانستم تئاتر را به‌عنوان فعالیتی مورد بررسی قرار بدهم که از هر جهت در چارچوب زیبائی‌شناسی صورت می‌گیرد، و این، کار مرا در توصیف نوآوریهای گوناگون آسانتر کرد. به‌این ترتیب، موضع انتقادی تئاتر نسبت به‌مسائل اجتماعی، از برچسب تحقیرآمیزی که زیبائی‌شناسی متعارف برای نفی و به‌نشانهٔ غیر هنری بودن این موضع، بر پیشانی آن زده است، از میان می‌رود.» ــ «ارغنون کوچک» در ۱۹۴۸، یعنی در زمانی که برشت به‌سوئیس گریخته بود، نوشته شد و اولین بار در ۱۹۴۹ انتشار یافت ــ م.

بر نمایشنامه‌های نگارنده گهگاه انتشار یافته، به‌مسألهٔ زیبائی‌شناسی تنها به‌صورتی جنبی و نسبتاً با بی‌اعتنائی پرداخته شده است. در این نوشته‌ها نوع مشخصی از تئاتر را می‌دیدیم که میدان عملکرد اجتماعی‌اش را بازتر یا بسته‌تر می‌کرد؛ به‌تکمیل یا تصفیهٔ وسایل هنری‌اش دست می‌زد؛ و اگر رشتهٔ سخن به‌زیبائی‌شناسی می‌رسید، قوانین زیبائی‌شناختی‌اش را به‌این نحووضع یا ابقا می‌کرد که عرفهای حاکم در قلمرو اخلاقیات یا سلیقه را، بسته به‌موقعیت مبارزاتی هر مرحله، یا خوار می‌شمرد و یا چون دلیلی برای صحت مدعای خود به‌میان می‌کشید. گرایش خود به‌تعهد اجتماعی را به‌این شکل توجیه و استدلال می‌کرد که گرایشهائی از این دست، در آثار معتبر هنری هم موجود است، و می‌گفت که گرایشهای اجتماعی آنها، تنها به این سبب دیگر چشم را نمی‌گیرند که ازمتعلقات آنها بشمار می‌آیند. فقدان هرگونه محتوای ارزنده در اجراهای تئاترهای معاصر را، نشانه‌ای از فساد می‌نامید و این مراکز تفنن شبانه را متهم می‌کرد به‌اینکه به‌سطح پست شعبه‌ای از دادوستد مواد مخدرطبقهٔ بورژوا تنزل کرده‌اند. تصورهای غلطی که این تئاترها، و از جمله تئاترهای به‌اصطلاح طبیعی‌گرا، از زندگی اجتماعی بدست می‌دادند، وادارش می‌کردند خواستار تصویرهائی شود به‌دقت آزمایشهای علمی، و لذت‌طلبیهای چشم‌چرانها و روح‌چرانهای بیمایه، وادارش می‌کردند خواستار منطقی شود به‌زیبائی جدول ضرب. زیبائی‌پرستیی که دوش به‌دوش عناد نسبت به‌جنبه‌های آموزشی و انزجار نسبت به‌سودمند بودن اثر هنری، در این تئاترها معمول شده بود، از دید این تئاتر جدید، مطرود و سزاوار تحقیر بود، خاصه اینکه دیگر براستی چیز زیبائی به‌نمایش درنمی‌آمد. مبارزه‌ای آغاز شده بود به‌خاطر تئاتر برازندهٔ عصر علم، و وقتی برای برنامه‌ریزان این تئاتر، مشکل می‌شد که از زرادخانهٔ مفاهیم زیبائی‌شناختی، سلاح لازم را به‌عاریت بگیرند یا به‌سرقت ببرند تا بتوانند حملات زیبائی‌شناسان مطبوعات را دفع کنند، دشمنان را تهدید می‌کردند به‌اینکه «وسایل لذت هنری را به‌وسایل آموزش، و جایگاههای تفنن را به‌سازمانی برای نشر افکار تبدیل خواهند کرد» («یادداشتهای دربارهٔ اپرا»)، به‌عبارت دیگر اینکه: از سرزمین لذت رخت برخواهند بست. زیبائی‌شناسی، این مرده‌ریگی که از طبقه‌ای فاسد و انگل برجای مانده بود، به‌وضعی چنان اسفبار دچار آمده بود که تئاتری که ترجیح می‌داد نام «تائتر» برخود بگذارد، برای خود

هم حرمت می‌خرید و هم آزادی عمل. با اینهمه، آنچه زیر عنوان تئاتر عصر علم به تحقق پیوست، باز هم تئاتر بود و نه علم. و ما، اکنون که نوآوریهای حاصل از فعالیت خود در حکومت نازیها و زمان جنگ را — در این زمانی که امکان به‌عمل درآوردن این نوآوریها برایمان ممکن نبود — زیاده از حد انباشته می‌بینیم، ناچاریم آن نوع خاص از تئاتر را، از لحاظ موقعیت آن در قلمرو زیبائی‌شناسی مورد بررسی قرار بدهیم، و یا دست کم خطوط اصلی زیبائی‌شناسیی احتمالی را برای این نوع تئاتر ترسیم کنیم. علت این است که توصیف نظریه‌ای مانند نظریهٔ بیگانه‌سازی، بدون استفاده از مفاهیم زیبائی‌شناختی بسیار مشکل خواهد بود.

در عصر ما، اصول زیبائی‌شناسی را حتی برای علوم محض هم می‌توان وضع کرد. چند قرن پیش گالیله از «ظرافت» برخی از فرمولها و از «لطف» پاره‌ای از آزمایشها سخن گفته است؛ آینشتاین، شم احساس زیبائی را در اکتشافات علمی سهیم می‌داند، وفیزیک‌دان اتمی، روبرت اوپنهایمر، ازموضعی تجلیل می‌کند که «زیبائی خاص خود را دارد و شایستهٔ مقام آدمی در این کرهٔ خاکی است».

پس بیائیم و تأسف عموم را بر خود هموار کنیم و قصدمان را مبنی بر رخت بربستن از سرزمین لذت، پس بگیریم؛ بیائیم و تأسف بیشتری را به‌جان بخریم و قصد جدیدی را اعلام کنیم مبنی براینکه می‌خواهیم در این سرزمین مقیم شویم. بیائیم و چنانکه برازندهٔ بحثهای زیبائی‌شناختی است، تئاتر را چون جایگاه تفنن بنگریم و ببینیم این کدام تفنن است که برازندهٔ عصرما خواهد بود.

۱

تئاتر یعنی برگردان زندهٔ وقایع نقل شده یا ابداع شده‌ای که در زندگی اجتماعی انسانها روی می‌دهد، و هدف از این برگردان، تفنن است. این در هر حال آن چیزی است که ما، در این نوشته، از مفهوم تئاتر اراده می‌کنیم، چه تئاتر قدیم و چه تئاتر جدید.

۲

اگر بخواهیم تعریفمان راگسترش بدهیم، می‌توانیم وقایعی راکه میان

انسانها و خدایان روی می‌دهند، به‌تعریف بالا بیفزائیم. اما از آنجا که قصد ما تعیین حداقل است، می‌توانیم از این کار چشم بپوشیم. ولی به‌فرض اینکه این گسترش را هم بجا بدانیم، وسیع‌ترین عملکرد **تئاتر** را در هر حال باید همان سرگرمی بشمار بیاوریم. و این، شریف‌ترین عملکردی است که ما برای تئاتر دیده‌ایم.

۳

کار تئاتر، و نیز کار هر هنر دیگر، از دیرباز سرگرم کردن بوده و این، همواره مقام خاصی به‌آن داده است. تئاتر به‌جوازی جز تفریح احتیاج ندارد، ولی به‌این جواز در همه حال احتیاج خواهد داشت. اگر فی‌المثل گمان کنیم که با تبدیل تئاتر به‌بازاری برای عرضهٔ اخلاقیات،ممکن است مقام والاتری برای آن خریده باشیم، بـه‌خطا رفته‌ایم؛ در چنین صورتی، تئاتر در واقع می‌بایست مدام مراقب باشد که مبادا ناچار شود قوسی نزولی بپیماید؛ و تئاتر بی‌تردید درمسیر این قوس نزولی خواهد افتاد اگر نتواند اخلاقیات مورد نظر را به‌صورتی سرگرم کننده، آن هم به‌صورتی که برای حواس آدمی سرگرم کننده باشد،عرضه کند— و این، البته به‌نفع اخلاقیات هم خواهد بود. حتی وظیفهٔ آموزش را هم نباید به‌تئاتر محول کرد، حداکثر اینکه به‌تماشاگر یاد بدهد که چطور می‌تواند در زندگی تحرکی لذت‌بخش داشته باشد، چه از نظر جسمی و چه از نظر روحی. تئاتر باید در همه حال بتواند زائد باقی بماند، که در این صورت منظور البته این خواهد بود که انسان، به‌خاطر همین چیزهای زائد است که زنده است. سرگرمی، حاجتی به‌دفاع ندارد.

۴

بنابراین، آنچه راکه قدما، به‌پیروی از ارسطو، لازمهٔ تراژدی می‌دانسته‌اند، همان سرگرم کردن مردم بوده است و بس، نه‌چیزی عالی‌تر و نه پست‌تر. این گفته که تئاتر از شعایر دینی سرچشمه گرفته، فقط می‌رساند که تئاتر، تنها پس از طرد جنبه‌هائی از این شعایر بوده است که به‌تئاتر تبدیل شده، و ره‌آورد آن از نمایشنامه‌های دینی قرون وسطی هم، بی‌تردید نه عملکرد دینی آنها، بلکه فقط و فقط سرگرمی حاصل از آنها بوده است.«تزکیهٔ» ارسطو،

یعنی منزه کردن تماشاگر از طریق ترس و ترحم یا از ترس و ترحم نیز، تطهیری بوده که نه‌فقط به‌طرزی لذت‌بخش، بلکه درست به‌قصد التذاذ صورت می‌گرفته. چیزی بیش از این از تئاتر خواستن یا پذیرفتن، یعنی هدف تئاتر را در سطحی بسیار پست‌تر قرار دادن.

۵

حتی وقتی هم که از سطوح عالی یا پست لذت سخن به‌میان بیاید، عکس‌العمل هنر، چیزی جز شانه بالا انداختن نخواهد بود، چرا که هنر، به اینکه در چه سطحی در فعالیت باشد وقعی نمی‌گذارد؛ برای هنر، عمده این است که مردم را سرگرم کند.

۶

علاوه بر این، تئاتر می‌تواند لذتهای سطحی (ساده) و لذتهای عمیق (مرکب) را هم ایجاد کند. لذتهای دستهٔ دوم، که در نمایشنامه‌نویسی بزرگ به‌آنها بر می‌خوریم، به‌همان نحوی به‌اوج می‌رسند که عشق در همخوابگی؛ پس یعنی لذتهائی هستند پرشاخ و برگ‌تر، پر تعارض‌تر، و با مناسباتی پرمایه و عواقبی پربارتر.

۷

و لذتهای ادوار مختلف هم البته مختلف بوده‌اند، بسته به‌اینکه نحوهٔ همزیستی مردم هر دوره‌ای چطور بوده است. تماشاگران سیرکهای یونان دورهٔ استبداد را می‌بایست متفاوت با فئودالهای دربار لوئی چهاردهم سرگرم کرد. تئاتر می‌بایست برگردانهای دیگری از زندگی اجتماعی انسانها را عرضه کند؛ آن هم برگردانهائی نه‌فقط از همزیستیهای دیگر را، بلکه همچنین از نوعی دیگر را.

۸

بسته به‌نوع تفننی که مطابق با نوع همزیستی هر دوره، ممکن و لازم بوده، دورنمای موقعیتها و تناسب نقشها را می‌بایست به نحو دیگری معین کرد.

هر داستانی را می‌بایست، بسته به‌مورد، هر بار به‌صورت دیگری حکایت می‌کردی تا فی‌المثل بتوانی مردم یونان باستان را با نمایش محتوم‌بودن قوانین خدایان سرگرم کنی، که عدم اطلاع از آنها هرگز دلیلی برای تخفیف مجازات نبود، یا فرانسویان دورهٔ لوئی چهاردهم را با نمایش ظرایف اصول خودداری و انضباط، که مطابق با دستنامهٔ وظایف درباری، به‌فرزانگان این جهان تکلیف می‌شد، و یا انگلیسیان دورهٔ الیزابت را با نمایش صفات فرد پر جوش‌وخروش و از بند رستهٔ عصر جدید.

۹

و باید توجه داشت که لذت حاصل از دیدن برگردانهائی چنین متفاوت، هیچ ارتباطی به‌درجهٔ شباهت تصویر با اصل آن نداشته است. ناصحیح بودن یا حتی نامحتمل بودن تصویر، مادام که ناصحیح بودن آن از منطق خاص خود تبعیت می‌کرد و نامتحمل بودن آن یکدست می‌ماند، چندان یا هیچ لطمه‌ای به‌آن نمی‌زد. کافی بود این توهم در بیننده ایجاد شود که در مسیر داستان اجباری هست، توهمی که برای ایجادش از انواع و اقسام وسایل ادبی و تئاتری کمک می‌شدگرفت. حتی ما امروزیها هم، وقتی برایمان ممکن باشد که از تطهیرهای روانی سوفوکل، یا از کشت و کشتارهای نمایشنامه‌های راسین، و یا از عصیانهای بیمارگونهٔ نقشهای شکسپیر، به‌طفیل طرفی ببندیم، بی‌میل نیستیم این نوع ناسازگاریها را نادیده بگیریم و سعی کنیم در احساسهای فرزانه و والای نقشهای اول این داستانها سهیم شویم.

۱۰

علت این است که از میان برگردانهای جوراجوری که از رویدادهای اجتماعی انسانها بدست داده شده‌اند و از دوران باستان تا به امروز در تئاتر به نمایش درآمده‌اند و مردم را به‌رغم همهٔ ناصحیح بودنها و نامحتمل بودنهاشان سرگرم کرده‌اند، هنوز هم تعداد بسیار زیادی برگردان می‌بینیم که ما را هم سرگرم می‌کنند.

۱۱

وقتی حدود این قابلیت ما برای محظوظشدن از برگردانهای دوره‌هائی این چنین متفاوت برایمان روشن می‌شود— قابلیتی که بعید بنظر می‌رسد مردم خود این دوره‌ها از آن برخوردار بوده باشند— ، آیا نباید این ظن در ما بیدار شود که ما مردم این عصر، تفننها و لذتهای واقعی زمان خودمان را هنوز کشف نکرده‌ایم؟

۱۲

و لذتی که ما از تئاتر می‌بریم هم، باید ضعیف‌تر از لذتی شده باشد که گذشتگان می‌برده‌اند، گو اینکه نحوهٔ همزیستی ما، هنوز هم به‌نحوهٔ همزیستی آنان آنقدر شباهت دارد که امکان چنین لذتی اصولا موجود باشد. پذیرش آثار قدیم به‌توسط ما، از طریق روش نسبتاً جدیدی صورت می‌گیرد که تکیه‌گاه محکمی در این آثار ندارد: از طریق استغراق. این است که قسمت اعظم لذت ما، از منابعی جز آن که گذشتگان را ارضا می‌کرده تغذیه می‌شود. و از اینجاست که می‌توانیم با خیال راحت به‌زیباییهای زبانی آثار قدیم بچسبیم، به ظرافت آنها در داستانپردازی، به‌آن قسمتهائی که تصوراتی مخصوص به‌خود ما را به‌ذهنمان می‌آورد، لب مطلب: به‌عرض این آثار و نه به‌جوهر آنها. و درست همینها هستند آن وسایل ادبی و تئاتریی که ناسازگاریهای داستان را پرده‌پوشی می‌کنند. تئاترهای ما دیگر اصولا قابلیت یا حوصلهٔ اینکه داستانهای گذشتگان را، حتی داستانهای نه‌چندان قدیمی شکسپیر بزرگ را، روشن و واضح تعریف کنند، یعنی سعی کنند پیوند وقایع را به‌طرزی باورکردنی به‌تماشاگر نشان بدهند، ندارند، در حالی که همین «مضمون» است که به‌گفتهٔ ارسطو، روح نمایشنامه را تشکیل می‌دهد. دلزدگی ما از بی‌مایگی و بی‌دقتی برگردانهائی که از زندگی اجتماعی انسانها بدست داده می‌شوند، روز به‌روز شدت می‌گیرد، آن هم نه‌تنها در قبال آثار قدیم، بلکه همچنین در قبال آثار معاصری که مطابق با دستورالعملهای قدیم نوشته شده‌اند. طرز لذت بردن ما دارد به‌جائی می‌رسد که دیگر با عصر ما نخواند.

۱۳

عاملی که لذت ما را در تئاتر تضعیف می‌کند، ناسازگاریهائی است که در برگردان رویدادهای زندگی اجتماعی انسانها می‌بینیم. دلیلش هم این است: رابطهٔ ما نسبت به‌اصل برگردانها، با رابطه‌ای که پیشینیان نسبت به آن داشته‌اند فرق کرده است.

۱۴

زیرا اگر بخواهیم به‌دنبال تفننی بی‌واسطه باشیم، به‌دنبال لذتی باشیم که تئاتر ما بتواند با برگردانهای خود از زندگی اجتماعی انسانها، به‌طور جامع و عمیق در ما ایجاد کند، چاره‌ای نداریم جز آنکه به‌خود، چون به‌فرزندان یک عصر علمی نگاه کنیم. نحوهٔ زندگی اجتماعی ما — و این یعنی زندگی ما — در سطحی وسیع و به‌طرزی جدید، متأثر از علم است.

۱۵

چندصد سال پیش، گروهی از مردم که در کشورهای مختلف، ولی با هدفی مشابه کار می‌کردند، به‌امید پرده برداشتن از اسرار طبیعت، به آزمایشهائی دست زدند. نتیجهٔ اکتشافات این عده، که از طبقهٔ پیشه‌ور شهرهای پر قدرت بودند، در جریان زمان به‌دست مردمی افتاد که بی‌آنکه از علوم جدید توقع چیزی جز فایدهٔ شخصی را داشته باشند، آنها را عملا بکار بستند. از این زمان به‌بعد، حرفه‌هائی که هزار سال تمام، با استفاده از روشهایی در واقع تکامل نیافته، کار خود را پیش برده بودند، با سرعتی بی‌سابقه توسعه پیدا کردند و در مراکز متعددی که از طریق رقابت، با یکدیگر مرتبط شده بودند و توده‌های عظیمی از انسانها را به‌سوی خود کشانده بودند و این توده‌ها را در نظامی تازه می‌گنجاندند، تولیدات عظیمی را آغاز کردند. دیری نگذشت که بشریت، قدرتهائی را در خود کشف کرد که پیش از آن حتی جرأت تصورش را هم به‌خود نمی‌داد.

۱۶

به‌این می‌مانست که بشریت، تازه در این زمان است که با بصیرت و

اتحاد درصدد بر آمده است سیارهٔ محل سکونتش را قابل سکونت کند. بسیاری از اجزاء ترکیب کنندهٔ زمین، مانند زغال سنگ و آب و نفت، حکم گنج را پیدا کردند. از نیروی بخار برای حرکت وسایل نقلیه استفاده شد؛ یکی دو جرقهٔ کوچک، و لرزش ناگهانی ماهیچه‌های پای قورباغه‌ای، نیروئی را بر بشریت کشف کرد که نور را بوجود می‌آورد و صدا را برفراز قاره‌ها می‌برد. انسان، محیط خود را با نگاهی نو مشاهده می کرد، می‌خواست ببیند چگونه می‌تواند از عواملی که قرنها می‌دید ولی به کارشان نمی‌گرفت، برای آسایش خود استفاده کند. محیط او با هر دهه‌ای که می‌گذشت تغییر می کرد، بعد با هر سالی که می‌گذشت، و بعد کم و بیش با هر روزی. منی که اینها را می‌نویسم، از ماشین تحریری استفاده می کنم که در زمان تولدم وجود نداشت. در وسایل نقلیه، با سرعتی حرکت می کنم که پدربزرگم تصورش را هم نمی کرد؛ هیچ چیزی در آن زمان چنین سرعتی نداشت. من می‌توانم پرواز کنم، پدرم نمی‌توانست. قبلا توانسته بودم از فاصلهٔ یک قاره با پدرم صحبت کنم، ولی همراه با پسرم بود که توانستم تصویرهای متحرکی از انفجار هیروشیما را ببینیم.

۱۷

با آنکه علم جدید تغییر چنین عظیمی، و در وهلهٔ اول تغییرپذیری چنین عظیمی را در محیط ما ممکن کرده، هنوز نمی‌توان ادعا کرد که روح علمی در همهٔ ما به‌طرز قاطعی اثرگذاشته باشد. اینکه این طرز تفکر و طرز احساس جدید، هنوز به‌درستی در توده‌های بزرگ مردم رسوخ نکرده، ناشی از این است که طبقهٔ بورژوا، این طبقه‌ای که حاکمیت خود را مدیون علم است، ممانعت می کند از اینکه علم، با همهٔ موفقیتهای خود در غلبه بر طبیعت و در بهره‌برداری از آن، به‌بررسی زمینهٔ دیگری که هنوز هم در تاریکی فرو رفته بپردازد، به‌بررسی مناسباتی بپردازد که انسانها، در جریان این غلبه و بهره‌برداری، با یکدیگر داشته‌اند. اقدامی که یک یک افراد بشر را درگیر کرده بود، مرحله به‌مرحله پیش می‌رفت بی‌آنکه روشهای فکری جدیدی که به‌این اقدام تحقق بخشیده بودند، رابطهٔ متقابل کسانی را که در اجرای آن سهیم بودند، به‌درستی روشن کند. نگاه نوئی که به‌طبیعت معطوف شده بود، به

جامعه توجهی نمی‌کرد.

۱۸

و واقعیت هم این است که در زمان ما، تشخیص مناسبات انسانها با یکدیگر، از هر دورهٔ دیگری غامض‌تر شده است. اقدام مشترک غول‌آسائی که همهٔ انسانها را درگیر کرده است، روز به‌روز از هم جداترشان می‌کند؛ افزایش تولید، به‌تشدید فقر می‌انجامد؛ و در جریان بهره‌برداری از طبیعت، تنها معدودی هستند که سود می‌برند، آن هم از طریق استثمار دیگران. آنچه می‌توانست برای همه حکم پیشرفت را داشته باشد، تبدیل به‌وسیلهٔ سبقت عده‌ای قلیل شده است، و در این میان، مقدار روزافزونی از تولیدات به‌کار تهیه وسایل مخربی می‌آید برای استفاده در جنگهای عظیم. در این جنگها، مادران همهٔ ملتها، کودکان خود را به‌سینه می‌فشارند و نگاه وحشت‌زدهٔ خود را در آسمانها می‌گردانند — به‌دنبال اختراعات مرگبار علم.

۱۹

انسانهای این عصر، همان حالی را در قبال اقدامات خود دارند که گذشتگان در قبال بلاهای پیش‌بینی‌ناپذیر طبیعت داشته‌اند. طبقهٔ بورژوا، که از برکت علم به‌رونق رسیده است و این رونق را با انحصار ثمرات علم به‌خود، مبدل به‌حکومت مطلق کرده، به‌خوبی می‌داند که اگر نگاه موشکاف علم به اقدامات خود این طبقه معطوف شود، حکومتش بپایان رسیده است. از اینجا بود که در جریان مبارزهٔ میان حاکم و محکوم، صد سال پیش، علم جدیدی بوجود آمد که شالوده‌اش بررسی ماهیت جامعهٔ بشری است. از این تاریخ است که اثری از روح علمی را در عمق هم می‌بینیم، در طبقهٔ جدیدی که زندگی‌اش در سازندگی است. از دیدگاه این طبقه، بلاهای بزرگ چیزی جز اقدامات طبقهٔ بورژوا نیست.

۲۰

و اما وجه مشترک علم و هنر در این است که موجودیت هر دو به‌خاطر تسهیل زندگی انسان است، یکی برای روزی او، دیگری برای تفنن او. هنر،

در عصری که خواهد آمد، سرچشمهٔ تفنن را در نیروی سازنده‌ای خواهد دید که تا به‌این حد قادر است کسب روزی را برای ما تسهیل کند، نیروئی که اگر مانعی بر سر راه نداشته باشد، چه بسا خود نیز بزرگترین لذتها شود.

۲۱

حال می‌پرسیم: اگر بخواهیم از این شور بی‌حدی که در انسان این عصر برای تولید می‌بینیم پیروی کنیم، برگردانهای ما از زندگی اجتماعی انسانها چه صورتی خواهند داشت؟ موضعی که بتواند در قبال طبیعت، و در قبال جامعه، نقش فعال و سازنده‌ای را بر عهده بگیرد، این موضعی که ما فرزندان عصر علم مایلیم با احساسی از لذت، در تئاتر عصر علم بخود بگیریم، کدام خواهد بود؟

۲۲

این موضع، موضعی است انتقادی. موضع انتقادی در قبال یک رود، یعنی تنظیم آن رود؛ در قبال درخت میوه، یعنی پیوند زدن آن درخت؛ در قبال حرکت، یعنی ساختن وسیلهٔ نقلیه؛ در قبال جامعه، یعنی دیگرگونی جامعه. برگردانهائی که ما از زندگی اجتماعی انسانها بدست می‌دهیم، برای رودنشینان و درختکاران و اتومبیل‌سازان است، برای دیگرگون کنندگان اجتماع است، برای این کسانی است که به‌تئاترهامان دعوتشان می کنیم و خواهش می کنیم که در اینجا علائق زنده و سرزندهٔ خود را از یاد نبرند تا بتوانیم جهان را در اختیار عقل و احساسشان بگذاریم به‌نحوی که به‌میل خود تغییرش بدهند.

۲۳

موضعی چنین آزاد را تئاتر البته در صورتی می‌تواند اتخاذ کند که خود را در مسیر شدیدترین جریانهای جامعه بگذارد — و به‌جمع کسانی بپیوندد که ناچارند بی‌صبرتر از هرگروه دیگر جامعه، در تغییر جامعه بکوشند. تنها همین که می‌خواهیم هنر خود را در جهت هنری متناسب با زمان، توسعه بدهیم، کافی است که تئاتر عصر علم به‌حومهٔ شهرها کشانده شود تا قشر وسیع کسانی که کار پر حاصل و زندگی سخت دارند، بتوانند به‌درهای گشودهٔ آن راه پیدا

کنند و با تماشای مسائل بزرگ خود، به‌نحوی ثمربخش سرگرم شوند. شاید برایشان مشکل باشد خرج هنر ما را بدهند و روال تازهٔ تفنن را در اولین برخورد درک کنند، و ما هم از طرف دیگر شاید مجبور شویم در وهلهٔ اول بفهمیم آنها چه می‌خواهند و به‌چه صورت می‌خواهند. اما چیزی که شک برنمی‌دارد، علاقه‌ای است که به کار ما نشان خواهند داد، زیرا اگر از علوم طبیعی به‌دور افتاده‌اند، تنها به‌این علت است که آنان را از این علوم دور نگه داشته‌اند، پس چاره‌ای ندارند جز اینکه در وهلهٔ اول به‌ایجاد و اعمال یک علم اجتماعی جدید دست بزنند تا بتوانند در وهلهٔ بعد به‌علوم طبیعی دست پیدا کنند. بنابراین، فرزندان واقعی عصر علم، این مردم‌اند، و تئاتر عصر علم هم، تنها وقتی می‌تواند تحرک بگیرد که محرکش را در میان این مردم جستجو کند. تئاتری که نیروی سازندگی را منبع اصلی تفنن می‌داند، شکی نیست که باید این سازندگی را هم موضوع تفنن خود قرار بدهد، آن هم با شدت هر چه تمامتر، و بخصوص در حال حاضر که گروهی از انسانها مانع خودسازی گروهی دیگر است، مانع از این است که روزی‌اش را بچنگ بیاورد، سرگرم شود و سرگرم کند. تئاتر برای آنکه قادر و مجاز باشد برگردانهای مؤثری از واقعیت را بدست بدهد، ناچار است خود را در قبال این واقعیت ملزم کند.

۲۴

این الزام، کار تئاتر را در نزدیک شدن به‌دستگاههای ارتباط جمعی و دستگاههای آموزشی تسهیل خواهد کرد، زیرا درست است که مطرح کردن موضوعهای علمی در تئاتر، مانع سرگرم کنندگی آن خواهد بود، ولی نفس تعلیم و نفس تحقیق، تعارضی با سرگرم کنندگی ندارد. تئاتر برگردانهائی از زندگی اجتماعی انسانها را، برگردانهائی معطوف به‌عمل را که راه‌گشای دخل و تصرف در جامعه خواهند بود، سر به‌سر به‌صورت بازی ارائه می‌دهد: تجربه‌های جوامع گذشته و حال را، برای سازندگان جامعه به‌نمایش می‌گذارد تا بتوانند از احساسها و دیدها و انگیزه‌های حاصل از برخورد پرشورترین و با حکمت‌ترین و فعال‌ترین افراد این جوامع با وقایع روزانه و وقایع قرن، لذت ببرند، محظوظ شوند از حکمتی که سرچشمه‌اش حل مسائل است، از خشمی

که بازتاب ثمربخش احساس ترحم نسبت به‌مظلومان است، از حرمت نسبت به کسانی که به‌انسانیت، به‌نوع دوستی، حرمت می‌گذارند؛ لب مطلب: لذت ببرند از هر آنچه موجب لذت گروههای سازندهٔ جامعه است.

۲۵

برگردانهائی این چنین، این امکان را به‌تئاتر می‌دهند که به‌تماشاگران خود، اخلاقیات خاص عصر آنان را که سرچشمه‌اش سازندگی است، به‌صورتی لذت‌بخش ارزانی بدارد. تئاتری که انتقاد را، این شالودهٔ سازندگی را، به‌لذت مبدل کند، امکان هزارها اقدام دیگر را هم بدست آورده است بی‌آنکه حاجتی به‌اقدامی در زمینهٔ اخلاقیات داشته باشد. حتی فرد ضد اجتماع هم می‌تواند، مادام که عظمت و قدرتی در او هست، برای جامعه سرچشمهٔ لذت باشد. نیروهای ذهنی و قابلیتهای خارق‌العاده‌ای که او از خود بروز می‌دهد، به‌رغم هدفهای خرابکارانه‌اش، ارزش بسیاری برای جامعه خواهند داشت. مگر جامعهٔ انسانی، وقتی خود را بر سیلاب مصیبت‌زا حاکم ببیند، از جلال و عظمت آن لذت نمی‌برد؟ مگر آن را متعلق بخود نمی‌داند؟

۲۶

برای رسیدن به‌این مقصود، البته نمی‌توان تئاتر موجود را به‌حال خود گذاشت. بیائید سری به‌یکی از این ساختمانها بزنیم و تأثیر نمایش را بر تماشاگرانش زیر نظر بگیریم. با نگاهی به‌اطراف، هیکلهائی را می‌بینیم کم‌و بیش بی‌حرکت و در حالتی غریب: گویا در بحبوحهٔ تقلائی شدید، همهٔ عضلات خود را — البته تا آنجا که از فرط خستگی وانرفته باشند — منقبض کرده‌اند. با هم رابطه‌ای ندارند، با هم بودنشان شباهت به با هم بودن افرادی دارد که در خواب هستند، ولی افرادی بختک‌زده که خواب آشفته می‌بینند. البته چشمهاشان باز است، ولی نگاه نمی‌کنند، فقط زل می‌زنند. و به‌همین ترتیب هم، گوش نمی‌دهند بلکه سراپا گوش شده‌اند. چنان به‌صحنه چشم دوخته‌اند انگار که «مسحور» شده‌اند، و این لفظی است که از قرون وسطی به‌ما رسیده، از عصر ساحره‌ها و کشیشها. نگاه کردن و گوش دادن، فعالیت است، و گهگاه هم لذت‌بخش، ولی این مردم از هر فعالیتی رسته‌اند: سراپا مفعول. و حالت

بی‌خویشی‌شان، که در آن از قرار معلوم تسلیم احساسهائی گرچه مبهم اما شدید می‌شوند، هر چه بازی هنرپیشه‌ها بهتر باشد، عمیق‌تر می‌شود، به‌طوری که ما، مائی که از این حالت بیزاریم، مایلیم که بازی این هنرپیشه‌ها تا آنجا که ممکن است بد باشد.

۲۷

و اما جهانی که در این گیرودار تصویر می‌شود، جهانی که به‌قصد ایجاد این حالات عاطفی فقط برشهائی از آن را برمی‌دارند، در واقع چیزی نیست جز نتیجهٔ سر هم بندی یک تکه مقوا، مقداری شکلک و یکی دو سطر متن، نتیجهٔ عناصری چنان ناچیز و بی‌مقدار که ناچاری زبان به‌تحسین اجرا کنندگان نمایش بازکنی که توانسته‌اند با این عکس برگردان محقرشان از جهان، احساسهائی قویتر از آنچه از عهدهٔ جهان واقعی برمی‌آید، در تماشاگران خوشحال و سرحال خود ایجاد کنند.

۲۸

اما بهتر است در هر حال معذورشان بداریم، چون این لذتی را که برایشان مال و شهرت به‌ارمغان می‌آورد، از هیچ راه دیگری نمی‌توانند ایجاد کنند، نه‌وقتی که بخواهند برگردانهای دقیق‌تری از جهان را بدست بدهند و نه وقتی که بخواهند برگردانهای نادقیقشان را به‌نحو دیگری ، به‌نحوی که جادو و خرافهٔ کمتری در میان باشد عرضه کنند. چیزی که همه جا به‌چشم می‌خورد، قابلیت آنهاست در تصویر کردن انسانها. بخصوص شخصیتهای خبیث یا نقشهای فرعی نمایش‌هایشان حاکی از مردم‌شناسی آنهاست. منتها وقتی پای نمایش نقشهای اصلی به‌میان می‌آید، ناچارند عام بازی کنند، که این هم البته علت دارد: تماشاگر باید این امکان را داشته باشد که خودش را با نقشهای اصلی یکی ببیند، و چیزی که در هرحال باید مطمح نظر باشد این است که خصوصیات نقش را در چنان قالب تنگی بگنجانند که هر کسی بتواند با دیدنش فوراً بگوید: بله، همین طور است. درست مثل بچه‌ای که روی یکی از اسبهای چوبی چرخ فلک نشسته باشد و دلش بخواهد احساسهای کاملا معینی به‌او دست بدهد: مغرور از اینکه اسبی دارد و سواری بلد است؛ خوشحال

از اینکه سواری می‌خورد و از کنار بچه‌های دیگر می‌گذرد؛ غرق در این رؤیای پرماجرا که تعقیبش کرده‌اند یا دیگران را تعقیب می‌کند؛ الی آخر. و برای کسب این تجربه‌های عاطفی، می‌دانیم که شباهت آن شیء چوبی با اسب، برای بچه نقشی ندارد، همان‌طور که محدودشدن مسیر سواری به‌یک دایرهٔ تنگ هم مخل توهمش نیست. برای تماشاگران این تئاترها هم عمده این است که بتوانند جهانی پر تعارض را با جهانی هماهنگ عوض کنند، جهانی ناشناخته را با جهانی رؤیائی.

۲۹

این است آن تئاتری که قرار است به کار ما بیاید، همان تئاتری که تا به‌حال توانسته است نشان بدهد که دوستان امیدوار ما را ، فرزندان عصرعلم را، می‌تواند به‌توده‌ای مسخ کند ترس دیده و زودباور و «مسحور».

۳۰

راست است: از تقریباً پنجاه سال به‌این طرف، فرزندان عصر علم برگردانهای صحیح‌تری از زندگی اجتماعی انسانها را در تئاترها دیده‌اند، و نقشهائی را هم دیده‌اند که علیه این یا آن وضع ناهنجار اجتماعی، یا حتی علیه کل ساختمان جامعه، طغیان کرده‌اند. و علاقهٔ آنان به‌این نوع وقایع، به قدری بوده که بتوانند بی‌اعتنائی بی‌سابقهٔ دست‌اندرکاران تئاتر را نسبت به زبان و مضمون و افق فرهنگی اثر هنری به‌جان بخرند، چرا که نسیم تازهٔ روح علمی، گیرائیهای رایج هنر متعارف را از ارزش می‌انداخت. ولی خود هنر، نصیب چندانی از این قربانی دادنهای تئاتر نبرد. اصالت برگردانها لذتی را زایل کرده بود بی‌آنکه لذت دیگری را به‌جای آن بنشاند. میدان مناسبات انسانها را نشان می‌داد اما مفهومشان نمی‌کرد. پس یعنی در احساسهائی که باز هم به‌روال (جادوئی) قدیم برانگیخته می‌شدند، تغییری حاصل نشده بود.

۳۱

علت این بود که تئاتر، هنوز هم مرکز تفنن طبقه‌ای بود که روح علمی را به قلمرو طبیعت محدود می‌کرد و جرأت باز کردن درهای علم را بر قلمرو مناسبات

اجتماعی نداشت. و آن عدهٔ معدودی از کارگران علاقه‌مند به‌تئاتر نیز، که از حمایت ناچیز و متزلزل روشنفکران در اصل بورژوا طرفی نبسته بودند، هنوز هم احتیاج داشتند به‌نوع قدیمی تفنن که تحمل بار زندگی یکنواخت و شاقشان را آسان کند.

۳۲

با اینهمه، باید پیش برویم. افتادن، حکم پریدن را دارد. اینطور که پیداست درگیر مبارزه‌ای شده‌ایم، پس مبارزه کنیم. مگر ندیدیم که بی‌ایمانی چطور می‌تواند کوهها را جا به‌جا کند؟[۲] مگر همین که فهمیده‌ایم چیزی را از ما کتمان کرده‌اند کافی نیست؟ جواب پرده‌پوشی را باید با پرده‌دری داد.

۳۳

تئاتر موجود، ساختمان جامعه را (برگردان آن را بر روی صحنه) چون نظامی نشان می‌دهد که از جامعه (از جمع تماشاگران) نفوذی نمی‌پذیرد. ادیپ، که نسبت به‌پاره‌ای از ارکان جامعهٔ زمان خود معصیت کرده است، اعدام می‌شود؛ این کار با خدایان است، و خدایان انتقاد نمی‌پذیرند. شخصیتهای تنهای شکسپیر، این شخصیتهای بزرگی که به‌طالعی زاده‌اند، عصیانهای بی‌ثمر و مرگبارشان را با قدرتی مقاومت ناپذیر صورت می‌دهند، و وقتی که در هم می‌شکنند، این زندگی است که وقیح بنظر می‌آید، نه‌مرگ؛ فاجعه، انتقاد نمی‌پذیرد. به‌هرطرف که نگاه کنی، انسانی قربانی می‌شود. این نوع تفنن، وحشیگری صرف است. بیائید مائی که می‌دانیم این هنر، هنر بربریت است، هنر دیگری خلق کنیم.

۳۴

مگر روان ما تا کی باید این بدن «زمخت» را در حمایت تاریکی ترک کند و در آن بدنهای رؤیائی روی صحنه فرو برود؟ سهیم بشود در فراز و نشیبهائی که در زندگی «خارج از تئاتر» از آنها محرومان کرده‌اند؟ این چه نجاتی است که در

---

۲. کنایه است از این گفتهٔ معروف زبان آلمانی که: ایمان می‌تواند کوهها را جابه‌جا کند — م.

پایان آن (در پایان این نمایشهائی که پایان خوششان تنها به کار عرف زمان و مشیت سرنوشت، به کار سکون و معیارهای متعارف می‌آید)، ناچار می‌شویم در اعدامی رؤیائی، تقاص بلند پروازیهامان را بدهیم؟ ما به‌قالب **ادیپ** فرو می‌رویم چون هنوز هم معصیت وجود دارد، و عدم اطلاع دلیلی برای تخفیف مجازات نیست؛ به‌قالب **اتللو**، چون حسادت هنوز هم گرفتاریهائی برایمان ایجاد می‌کند و همه چیز به‌مالکیت بستگی دارد؛ به‌قالب **والنشتاین**، چون از یک طرف باید آزاد باشی تا بتوانی رقابت با شهریار را شروع کنی و از طرف دیگر وفادار، چون در غیر این صورت کشاکشی در بین نخواهد بود.[۳] شرکت در این کابوسها را حتی در نمایشنامه‌هائی نظیر «ارواح» و «ریسندگان»[۴] هم از ما می‌خواهند، در این نمابشنامه‌هائی که جامعه را دست‌کم به‌صورت **محیط** به نمایش می‌گذارند و از این طریق مسأله‌اش می‌کنند. ولی اینجا هم جز آنچه فقط در همین **محیط** می‌توان دید، چیزی راجع به‌جامعه دستگیرمان نمی‌شود، چون اینجا هم احساسها و بینشها و محرکهای نقشهای اصلی نمایش را بر ما تحمیل کرده‌اند.

۳۵

ما به‌تئاتری احتیاج نداریم که بروز احساسها و بینشها و محرکهای انسان را، تنها به‌این قصد ممکن کند که آنها را با توجه به‌میدان تاریخی مناسبات اجتماعی این یا آن دوره، یعنی با توجه به‌میدان عمل انسانهای این یا آن دورهٔ خاص، موجه بنمایاند. ما به‌تئاتری احتیاج داریم که افکار و احساسهائی را بکار بگیرد و موجب بشود، که در تغییر خود این میدان نقشی دارند.

۳۶

این میدان را باید با توجه به‌نسبیت تاریخی‌اش مشخص کنیم. به‌عبارت دیگر، باید از این عادت دست برداریم که تفاوت ساختمانهای مختلف اجتماعی

---

۳. اشاره است به‌نقش اول تراژدی «والنشتاین» اثر شیلر، که فرمانده قشون سلطنتی است و، به‌علتی که شرحش در اینجا نمی‌گنجد، نمی‌تواند له یا علیه شهریار خود تصمیمی قاطع بگیرد و این به کشاکش روانی او و به‌سقوطش منجر می‌شود — م.

۴. Die Weber، نمایشنامهٔ گرهارد هاوپتمان — م.

ادوارگذشته را بپوشانیم و از این راه همهٔ دوره‌ها را کم یا بیش به‌عصر خودمان شبیه کنیم، چون در این صورت، عصر ما رنگ چیزی را به‌خود خواهد گرفت که همیشه وجود داشته و مطلقاً ابدی است. باید تفاوتهای موجود میان عصرهای مختلف را به‌حال خود بگذاریم و برگذرنده بودن آنها تکیه کنیم تا عصر خود ما هم چون عصری گذرنده بچشم بیاید (برای رسیدن به‌این مقصود نمایش رنگ محلی یا فولکلور یک عصر البته دردی را دوا نمی کند. تئاترهای ما اینها را در واقع تنها به‌این قصد به‌نمایش می‌گذارند تا شباهت رفتار انسانهای ادوار مختلف را بیشتر کرده باشند.)

۳۷

وقتی نقشهای نمایش را، به‌اقتضای محرکهای اجتماعی و محرکهای مختلف هر عصر، روی صحنه به‌حرکت درمیاوریم، کار بیننده‌ای که بخواهد در قالب آنها فرو برود مشکل می‌شود. دیگر نمی‌تواند این احساس را داشته باشد که: «من هم همین طور عمل می کردم»، بلکه حداکثر می‌تواند بگوید: «اگر در چنین اوضاع و احوالی زندگی کرده بودم...»؛ و وقتی نمایشنامه‌های زمان خودمان را هم به‌عنوان نمایشنامه‌هائی تاریخی به‌اجرا در بیاوریم، بیننده شرایط عمل شخص خود را هم به‌چشم تعجب نگاه خواهد کرد. و این، آغاز انتقاد است.

۳۸

شرایط تاریخی را چون نیروهائی اسرارآمیز دیدن (یا آنها را زمینهٔ مبهم رویدادهای نمایش قراردادن)، درست نیست. این شرایط به‌دست انسانها بوجود می‌آیند و به‌دست انسانها برقرار می‌مانند (و به‌دست انسانها هم تغییر می‌پذیرند): شرایط تاریخی، چیزی جز اعمال خود انسانها نیستند.

۳۹

وقتی شخصی که تاریخی‌اش کرده‌ایم، در عصر خود مطابق با شرایط عصر خود، و در عصری دیگر مطابق با شرایط این عصر دیگر، واکنش نشان بدهد، در این صورت آیا او **به‌معنای مطلق کلمهٔ «هرکس»** نخواهد

بود؟ در اینجا انسانی را می‌بینم که بسته به‌شرایط عصر یا تعلق طبقاتی‌اش، واکنشهائی معین نشان می‌دهد؛ اگر در عصر دیگری، یا فقط تا فلان مدت، یا در اوضاعی نامساعد، زندگی کرده بود، بدون تردید واکنش دیگری نشان می‌داد، اما باز هم با همان قاطعیت، و باز هم مانند هرکس دیگر در همین وضع دیگر و در همین عصر دیگر— در این صورت مگر ممکن نیست که باز هم واکنش دیگری از او متصور باشد؟ مگر نباید پرسید پس خود او کجاست؟ خود این موجود زنده‌ای که محال است با کس دیگری اشتباه شود؟ این شخصی که با اشخاص نظیر خود کاملا یکی نیست؟ مسلم است تصویری که از او به‌دست داده می‌شود، باید شخص او را هم نمایان کند، و این کاری است که از طریق منعکس کردن همین تعارض در برگردانهامان، انجام می‌گیرد. برگردانی که اصل خود را تاریخی می‌کند، چیزی نظیر آن خطوط جنبیی را شامل خواهد بود که در طرحهای نقاشی، دورادور نقش ازکار درآمده، بچشم می‌خورند و آثاری از حرکتها و رگه‌های دیگری جز آنچه که نقش مرکزی دارد، برجای می‌گذارند. یا تصورکنید مردی در دره‌ای نطقی ایراد کند و طی آن عقیده‌اش راگهگاه تغییر بدهد یا صرفاً جمله‌هائی معارض با هم را بر زبان براند، به‌طوری که انعکاس صدا در دره، که همراه با صدای مرد پیش می‌رود، هر جملهٔ او را با جمله‌های قبلی او مواجهه بدهد.

۴۰

این نوع تصویرها البته شیوهٔ خاصی از بازیگری را ایجاب می‌کنند که بتواند ذهن بیننده را آزاد بگذارد و در جنبش نگهدارد. بیننده باید امکان پیدا کند که در ذهن خود، محرکهای اجتماعی ارائه شده را به‌کناری براند یا محرکهای دیگری را به‌جای آنها بنشاند و از این راه درکل ساختمان اجتماعیی که به‌او ارائه شده، دم‌به‌دم اصلاحاتی فرضی بعمل بیاورد. با این روش، رفتار واقعی نقش، حالتی **غیرطبیعی** بخود می‌گیرد و در نتیجه، محرکهای واقعی آن هم به‌نوبت خود حالت طبیعی خود را از دست می‌دهند و تصرف درآنها ممکن می‌شود.

۴۱

به‌این می‌ماند که یک آبیار، رودخانه‌ای را با بستر آن، و با چند بستر فرضی دیگر که ممکن بوده است در صورت وجود شیب دیگر یا مقدار آب دیگری، به‌دست او ساخته شود، در نظر بیاورد. او، ضمن اینکه به‌عنوان یک آبیار در ذهن خود رود جدیدی را می‌بیند، به‌عنوان یک انسان متفکر، در ذهن خود گفته‌های تازه‌ای از کارگران رودخانه را می‌شنود. به‌همین ترتیب هم، بینندهٔ ما باید امکان پیدا کند رویدادهائی را که در تئاتر، و فی‌المثل راجع به این کارگران، به‌نمایش درمی‌آیند، در مرکز آن خطوط جنبی و آن انعکاسهائی ببیند که شرحشان گذشت.

۴۲

شیوهٔ بازیگریی که بین جنگهای جهانی اول و دوم در تئاتر شیف‌باوردام برلین آزمایش و تکمیل شد تا بتواند برگردانهائی از این دست را ارائه بدهد، مبتنی بر **فن بیگانه‌سازی** است. برگردانی که بیگانه می‌کند، برگردانی است که واقعهٔ نمایشنامه را از یک طرف به‌همان صورت که هست و از طرف دیگر به‌صورتی بیگانه به‌ما نشان می‌دهد. تئاترهای دوران باستان و قرون وسطی، نقشهای خود را به‌کمک صورتکهائی از انسان یا حیوان، بیگانه می‌کردند. تئاتر آسیائی، حتی امروز هم از فنونی استفاده می‌کند که از طریق موسیقی و پانتومیم، موجب بیگانه‌سازی می‌شوند. شکی نیست که بیگانه‌سازی این تئاترها هم مانع استغراق تماشاگر در رویداد نمایش می‌شده‌اند، ولی فنون مورد استفادهٔ آنها، کمتر از فنی که در تئاترهای ما برای ایجاد استغراق بکار می‌رود، بر هیپنوتیزم و القا مبتنی نبوده‌اند. هدفهای اجتماعی فنون بیگانه‌سازی در ادوار گذشته، از هر جهت با هدفهای اجتماعی ما فرق دارد.

۴۳

بیگانه‌سازیهای قدیم، موضوع تصویر خود را کاملا از میدان دخالت بیننده دور نگه می‌دارند، تبدیلش می‌کنند به‌چیزی غیر قابل تغییر. بیگانه سازیهای جدید را نباید چیز عجیب و غریبی دانست؛ این نگاه غیر علمی است که برچسب «عجیب‌وغریب» را بر هر چیزی که برایش بیگانه است می‌زند. هدف

بیگانه‌سازیهای جدید صرفاً این است که برچسب «آشنا» را، این برچسبی را که مانع دخل و تصرف انسان در رویدادهای اجتماعی است، از پیشانی وقایع نفوذپذیر اجتماعی بردارد.

۴۴

علت این است که آنچه مدتها تغییر نکرده، تغییرناپذیر می‌نماید. همه‌جا به‌چیزهائی برمی‌خوریم که چنان برایمان بدیهی شده‌اند که دیگر درصدد فهمیدنشان برنمی‌آئیم. آنچه در جریان مناسباتمان با انسانهای دیگر بر سرمان می‌آید، برایمان حکم تجربه‌ای مطلقاً بشری را پیدا می‌کند. کودکی که زندگی‌اش در جمع پیران می‌گذرد، روال زندگی همین جمع را یاد می‌گیرد و کارهاشان را عادی می‌بیند. اگر کسی آنقدر تهور داشته باشد که خواستار چیزی خارج از برنامه شود، بدیهی است که آن را فقط به‌عنوان یک استثنا خواسته است. از اینجاست که حتی وقتی متوجه می‌شویم که حکم «سرنوشت» در واقع چیزی جز آنچه جامعه بر پیشانی‌مان می‌نویسد نیست، باز هم ناچاریم جامعه را، این مجتمع پر قدرت امثال خود را، که کلیتی شده بزرگتر از مجموع اجزایش، به‌عنوان یک کلیت تأثیرناپذیر ببینیم. با تمام این اوصاف، همین کلیت تأثیرناپذیر هم برایمان آشناست، و کیست که به‌آشنا اعتماد نکند. برای آنکه بتوانیم مقدرات را به‌چشم شک نگاه کنیم، باید به‌آن نگاه بیگانه‌ای دست بیابیم که گالیلهٔ بزرگ به‌هنگام مشاهدهٔ نوسانات قندیل داشت. او از این نوسانات چنان به‌تعجب افتاد انگار که توقع آن را به‌این صورت نداشته، و نمی‌فهمیده چطور ممکن است چنین وضعی پیش بیاید، و از این راه بود که به قانون آن پی برد. این آن نگاهی است که تئاتر باید ازطریق برگردانهای خود از زندگی اجتماعی انسانها، در بیننده ایجاد کند. باید تماشاگران خود را به‌تعجب وادارد. و این، به‌وسیلهٔ فن بیگانه کردن آشناها صورت می‌پذیرد.

۴۵

یعنی فنی که به‌تئاتر امکان می‌دهد، در برگردانهای خود، روش جامعه‌شناسی جدید را... بکار بندد. این روش، برای آنکه به‌قوانین حرکت جامعه پی ببرد، به‌اوضاع و احوال اجتماعی چنان نگاه می‌کند که گوئی جریانی

واحد است. چیزیِ را موجود تلقی نمی‌کند مگر وقتی که در تغییر باشد، یعنی در تعارض با خود باشد. احساس یا عقیده یا موضع انسانها هم، که در هر مورد منعکس کنندهٔ نوع زندگی اجتماعی آنان است، از این قاعده مستثنی نیست.

۴۶

عصر ما، این عصری که تغییرهائی چنین متعدد وگوناگون را در طبیعت بوجود آورده، یکی از مایه‌های لذت را در این می‌بیند که به‌هر چیزی چنان پی ببرد که دخل وتصرف در آن ممکن شود. به‌این ترتیب، نه‌تنها طبیعت، بلکه انسان هم می‌تواند امکانات زیادی به‌دستمان بدهد؛ از انسان هم می‌توان امکانات زیادی بدست آورد. احتیاجی نیست همانی بماند که هست؛ و باید در او نه‌تنها به‌آن صورتی که هست، بلکه به‌آن صورتی هم که ممکن است باشد دقیق شد. باید انسان را مقصد قرار داد نه‌مبدأ. و این یعنی که من، منی که نمایندهٔ همهٔ ما هستم، باید نه‌به‌جای او، بلکه در برابر او بایستم. از همینجاست که می‌گوئیم تئاتر باید آنچه را که نشان می‌دهد بیگانه کند.

۴۷

بازیگری که قصد دارد بیگانه کند، باید فنونی را که به‌قصد غرقه کردن تماشاگر در صورتبندیهای خود آموخته است، به‌کنار بگذارد. و چون نمی‌خواهد که تماشاگر را در حالت خلسه فرو ببرد، خود نیز نباید به‌حالت خلسه فرو برود. عضلاتش را باید منبسط نگه دارد، چون وقتی که فی‌المثل سر خود را با ماهیچه‌های منقبض می‌گرداند، این حرکت او نگاه تماشاگران و حتی سر تماشاگران را هم «به‌طرزی جادوئی» به‌همراه خود به‌حرکت درمی‌آورد و در نتیجه، امکان واکنش مستقل عقلانی و عاطفی نسبت به‌این حرکت را کم می‌کند. نحوهٔ بیان او باید خالی از هر نوع تلاوت کشیش مآبانه و خالی از فراز و نشیبهائی باشد که برای تماشاگر حکم لالائی را دارند و جمله‌ها را از معنی می‌اندازند. حتی وقتی هم که رفتار جنون‌آمیز شخصی را نمایش می‌دهد، نباید خود جنون‌زده شود، چون در این صورت، تماشاگر چه امکانی خواهد داشت که بفهمد موجب این جنون‌زدگی چیست؟

۴۸

در هیچ لحظه‌ای از نمایش نباید بازی خود را به‌استحاله کامل بکشاند. بدترین قضاوت ممکن دربارهٔ بازی او این است که تماشاگر بگوید: «او لیر را بازی نمی‌کرد، اصلا خود لیر بود». وظیفهٔ او صرفاً این است که نقش را نشان بدهد، یا به‌عبارت بهتر: صرفاً این نیست که در نقش فرو برود. منظور این نیست که خود او، مثلا وقتی نقش پرشوری را صورت می‌بندد، سرد بماند. منظور فقط این است که یکی بودن احساسهای خود و احساسهای نقش را یک اصل مسلم نداند تا تماشاگر هم یکی شدن احساسهای خود با احساسهای نقش را یک اصل مسلم نبیند. تماشاگر باید از این حیث آزادی کامل داشته باشد.

۴۹

اینکه بازیگر به‌دو صورت، یکی به‌صورت لافتون و یکی به‌صورت گالیله روی صحنه ایستاده،[۵] و اینکه لافتون، که نشان دهنده است، در قالب گالیله، که موضوع نشان دادن است، محو نمی‌شود — این اصلی که نام «داستانی» را به شیوهٔ بازیگری ما داده است —، در نهایت چیزی را نمی‌رساند جز اینکه ما از پرده‌پوشی یک واقعیت مسلم و ملموس چشم پوشیده‌ایم، از اینکه لافتون **واقعاً** روی صحنه ایستاده است و نشان می‌دهد که به‌نظر او گالیله چطور آدمی بوده. شکی نیست که تماشاگران در هر حال، یعنی حتی اگر لافتون کاملا به نقش خود مسخ می‌شد و از این راه تحسین آنان را برمی‌انگیخت، او را فراموش نمی‌کردند، ولی چیزی که در این میان از دست می‌رفت، عقاید و احساسهای شخص لافتون است که در پس شخصیت نقش، محو می‌شد. در این صورت، لافتون فقط عقاید و احساسهای نقش را اتخاذ می‌کرد و در نتیجه، از نقش فقط **یک** الگو بدست می‌آمد، همان الگوئی که می‌بایست به‌ما تحمیل بشود. برای رفع این فقدان، بازیگر باید کار نشان دادن را هم به‌یک کار هنری تبدیل کند. برای آنکه بتوانیم حالت نشان دادن را، که تشکیل‌دهندهٔ

---

۵. اشاره است به‌اجرای معروف و مهم نمایشنامهٔ «زندگی گالیله» در ۱۹۴۷ در لوس‌آنجلس، با همکاری بازیگر مشهور امریکائی چارلز لافتون که نقش اول نمایشنامه را ایفا می‌کرد — م.

نیمی از بازی ماست، به‌عنوان ژستی مستقل به‌ذهن بیاوریم، می‌توانیم تصور کنیم که بازیگر ما، در حین نمایش سیگار برگ هم می‌کشد و گاه و بیگاه، یعنی هر بار که می‌خواهد رفتار جدیدی از نقش را برایمان نشان بدهد، سیگارش را به‌کناری می‌گذارد. اگر شتاب‌زدگی احتمالی را از این حالت حذف کنیم و راحت بودن رفتار این بازیگر را با ولنگاری اشتباه نکنیم، آن وقت هنرپیشه‌ای را در مقابل خود خواهیم دید که از هر جهت قادر است ما را در افکارمان و یا در قبال افکار خود او، آزاد بگذارد.

۵۰

در ارائهٔ برگردانها به‌توسط بازیگر، انجام تغییر دیگری هم لازم است، و این تغییر هم به‌ملموس‌تر شدن واقعه منجر می‌شود. همانطور که بازیگر ما دیگر موظف نیست وانمود کند که این نه‌او، بلکه نقش نمایشنامه است که روی صحنه ایستاده است، همانطور هم اجباری ندارد که وانمود کند آنچه روی صحنه می‌گذرد، از قبل تمرین نشده بلکه برای اولین بار و همین یک بار اتفاق می‌افتد. این تفاوت‌گذاری شیلر که می‌گوید «منظومه‌خوان» باید رویداد اثر را چون چیزی سر به‌سر مربوط به گذشته، ولی «مقلد» چون چیزی سر به‌سر مربوط به‌زمان حال ببیند، دیگر مصداق ندارد.[۶] بازیگر باید به‌وضوح بنمایاند که «در آغاز و در میان بازی، از پایان آن باخبر است»، و باید «به‌این ترتیب، استقلال و آرامش خود را حفظ کند». بازیگر ما، داستان نقش خود را به‌صورتی زنده حکایت می‌کند، در سراسر بازی از نقش بیشتر می‌داند، و با «اکنون» و «اینجا»ی آن نه چون کیفیتی فرضی که به‌سبب قوانین بازی موجه می‌نمایند، بلکه به‌عنوان چیزی متمایز از «دیروز» و «آنجا» روبرو می‌شود، و در نتیجه پیوند وقایع را به‌وضوح نشان می‌دهد.

---

۶. مکاتبه با گوته، نامهٔ ۲۶ دسامبر ۱۷۹۷ — برشت. (شیلر و گوته، در یک رشته از مکاتبات خود، نحوهٔ عرضهٔ اثر هنری به‌توسط «منظومهٔ خوان» (Rhapsode، یا راوی، نقال) و «مقلد» (Mimus یا بازیگر) را در برابر هم قرار می‌دهند تا بتوانند وجوه متفاوت «داستان» و «نمایشنامه» را مشخص کنند — م.)

۵۱

این موضع، بخصوص در نمایش وقایع تودموار، یا در مواردی که تغییر ناگهانی و فاحشی — نظیر جنگ و انقلاب — در محیط ایجاد می‌شود، اهمیت پیدا می‌کند. در این گونه موارد، تماشاگر وضع کلی و سیر کلی واقعه را که در خارج از تئاتر اتفاق می‌افتد، در اختیار دارد. این است که ضمن شنیدن گفته‌های زنی که روی صحنه است، همین گفته‌ها را در ذهن خود به‌نحو دیگری هم خواهد شنید، مثلا به‌نحوی که چند هفته بعد به‌زبان خواهند آمد، و گفته‌های زنان دیگری را هم خواهد شنید، در چنین وضعی، در جائی دیگر، و به‌نحوی دیگر. این کیفیت در موارد عادی هم ممکن خواهد شد اگر هنرپیشه چنان بازی کند که انگار آن زن تا پایان عصر مورد نظر زنده مانده، و حالا، از حافظهٔ خود، و ازعلم خود نسبت به‌وقایع بعدی، آن گفته‌هائی ازگفته‌های خود را به‌زبان می‌آورد که برای زمان حال مهم هستند، زیرا مهم فقط آن چیزی است که مهم شده است. شخصی را به‌این شکل، یعنی به‌عنوان «درست این شخص» و «درست همین شخص در همین زمان» بیگانه کردن، تنها وقتی ممکن خواهد بود که این توهم بوجود نیاید که بازیگر، همان نقش است، و اجرا، همان اتفاق واقعی.

۵۲

و با این بیگانه کردن، در عین حال یک توهم دیگر را هم بناچار کنار گذاشته‌ایم: این را که رفتار هر کسی شبیه رفتار این نقش خواهد بود. «من این کار را می‌کنم»، تبدیل‌شد به«من این کار را کردم»، و حالا باید «او این کار را کرد» تبدیل شود به«او این کار را کرد درحالی که ممکن بود آن کار دیگر را بکند». اعمال یک انسان را با روحیهٔ او ، و روحیه‌اش را با اعمالش سازگار کردن، روشی است که قضیه را بسیار سهل می‌گیرد. تعارضهائی را که میان اعمال و روحیات یک انسان واقعی هست، به‌این آسانی نمی‌توان نشان داد. قوانین حرکت جامعه را به‌کمک «موارد ایده‌آل» نمی‌توان نشان داد، زیرا «نقص» (تعارض)، از حرکت و از آنچه به‌حرکت درآمده است تفکیک نمی‌پذیرد. فقط لازم است — و این در همه حال — که چیزی شبیه شرایط یک آزمایش علمی را ایجاد کنیم به‌طوری که در هر لحظه و در هر مورد، امکان

آزمایشی خلاف آزمایش مورد عمل، متصور باشد. علت این است که موضع ما نسبت به‌جامعه، اصولا چنان است گوئی که جامعه، هر عملی را به‌عنوان آزمایش صورت می‌دهد و لاغیر.

۵۳

اینکه ما استفاده از فن استغراق را در تمرینها مجاز می‌دانیم (چیزی که در خود اجرا به‌هیچ وجه مطرح نخواهد بود)، به‌این معنی است که این فن، در نظر ما فقط و فقط حکم یکی از روشهای بسیار متعدد مشاهده را دارد. کاربرد فن استغراق در تمرینها، بدون تردید خالی از فایده نخواهد بود. مگر ندیده‌ایم که حتی استفادهٔ خارج از حد تئاتر معاصر از این فن هم، به‌ترسیم بسیار دقیق شخصیتهای نمایش منجر شده است؟ با اینهمه، بدوی‌ترین نوع استغراق را وقتی داریم که بازیگر از خود بپرسد: اگر این یا آن اتفاق برایم افتاده بود، چه حالتی به‌من دست می‌داد؟ یا: اگر می‌خواستم این یا آن حرف را بزنم، چه قیافه‌ای می‌گرفتم؟ درست این است که بازیگر از خود بپرسد: آیا تا به‌حال شنیده‌ام کسی این حرف را بزند یا دیده‌ام کسی این کار را بکند؟ این حرف را چطور می‌زد؟ این کار را چطور می‌کرد؟ و تنها از این راه است که بازیگر می‌تواند با جمع‌آوری عناصر گوناگون، به‌مرحلهٔ ساختن نقش تازه‌ای برسد که ممکن است وقوع داستان را امکان‌پذیر کرده باشد. اما این هم فقط قسمتی از کار اوست. وحدت نقش، در واقع متشکل از نحوهٔ تعارضی است که یک یک صفات آن با هم دارند.

۵۴

مشاهده، یکی از بخشهای عمدهٔ هنر بازیگری است. بازیگر، همنوعان خود را با تمام وجود مورد مشاهده قرار می‌دهد، البته فقط در چارچوب یک تقلید، ولی تقلیدی که در عین حال فرایندی ذهنی هم هست. چرا که تقلید صرف، حاصلش حداکثر همان شخصی خواهد بود که مورد مشاهده قرارگرفته. و این البته کافی نیست، زیرا در تقلید، گفتهٔ شخص مورد تقلید با صدائی زیاده از حد خفیف به‌بیان در می‌آید. بازیگر برای آنکه از برگردان محض به برگردانی سنجیده برسد، باید مردم را چنان زیر نظر بگیرد انگار که اعمالشان

را برای او **بازی** می‌کنند، به‌عبارت دیگر: انگار که به‌او توصیه می‌کنند بداند چه اعمالی از آنان سر می‌زند و چرا.

۵۵

بدون عقیده و بدون قصد، هیچ برگردانی را نمی‌توان درست بدست داد. بدون دانستن، نمی‌توان چیزی را نشان داد — در غیر این صورت، از کجا باید دانست آن چیست که ارزش دانستن را دارد. بازیگری که می‌خواهد چیزی برتر از طوطی یا میمون باشد، باید از طریق شرکت در مبارزهٔ انسانها، به دانش عصر خود دست پیدا کند. هستند عده‌ای که این را خفتی برای هنر می‌دانند، چون هنر را، به‌محض اینکه مسألهٔ درآمد مالی‌شان حل شد، شایستهٔ عالی‌ترین مقامها تلقی می‌کنند، در حالی که محل مبارزه برای عالیترین تصمیمهای نسل بشر، همین زمین است و نه‌هوا، همین جهان «خارج» است، نه ذهن ما. هیچ کس نمی‌تواند جائی برفراز محل مبارزهٔ آدمیان داشته باشد، چون هیچ کس نمی‌تواند برفراز نسل بشر بایستد. جامعه، مادام که به‌طبقاتی در حال مبارزه تقسیم شده است نمی‌تواند سخن‌گوی واحدی داشته باشد. این است که در نظر هنر، **بی‌طرف بودن** مفهومی جز جانب گروه **چیره** را گرفتن ندارد.

۵۶

پس، انتخاب نظرگاه هم، یکی دیگر از بخشهای عمدهٔ هنر بازیگری است، و انتخاب آن باید خارج از تئاتر صورت بگیرد. دیگرگون کردن جامعه، مانند دیگرگون کردن طبیعت، اقدامی رهائی‌بخش است؛ و شادی حاصل از این رهائی، چیزی است که تئاتر یک عصر علمی باید ارائه‌اش بدهد.

۵۷

حال ببینیم بازیگری که قصد دارد نقش خود را از این نظرگاه صورت ببندد، متن نقش را چگونه باید بخواند. عمده در اینجا این است که نخواهد نقش را بلافاصله «درک» کند. حتی اگر در همان ابتدای کار، طبیعی‌ترین و راحت‌ترین نحوهٔ بیان متن را پیدا کرده باشد، باز هم نباید خودگفته را طبیعی‌ترین گفتهٔ ممکن تلقی کند، بلکه باید بسنجد، باید عقاید کلی خود را به

میان بکشد، باید گفته‌های ممکن دیگری را مطمح نظر قرار بدهد، خلاصه اینکه باید موضع شخصی را بخود بگیرد که در تعجب است. و این نه‌فقط از بیم آنکه مبادا نقش را پیش از موقع — یعنی پیش از آنکه همهٔ گفته‌های آن را، و بخصوص گفته‌های نقشهای دیگر را سبک سنگین کرده باشد — تثبیت کند و در نتیجه ناچار شود بعداً نکات لازم دیگری را به‌اصطلاح در نقش بتپاند، بلکه در وهلهٔ اول به‌این قصد که در ساختن نقش، اصل «نه — بلکه» را دخالت بدهد. زیرا اگر قرار است که تماشاگران — که نمایندهٔ افراد جامعه‌اند — ،بتوانند واقعهٔ نمایش را از جنبهٔ تأثیرپذیر بودنش ببینند، در واقع هر چیزی به‌همین اصل «نه — بلکه» بستگی خواهد داشت. از این گذشته، هربازیگری، به‌جای آنکه بر هر چه که باب طبع اوست تکیه کند و انگ «طبیعت مطلق بشری» را به‌آن بزند، باید در درجهٔ اول توجهش را به‌آن چیزی معطوف کند که باب طبع او و در تخصص او نیست. باید درحین از بر کردن متن، اولین واکنشها و ایرادها و انتقادها و شگفت‌زدگیهای خود را بیاد بسپارد تا این نکات بسیار مهم، در صورتبندی نهائی او «حل» نشوند و از میان نروند، بلکه محفوظ و دردسترس بمانند. علت این است که نقش، و نیز هر جزء دیگری از نمایش، باید برای بیننده بیشتر چشمگیر باشد تا مفهوم.

۵۸

آموزش بازیگر باید با آموزش دیگر بازیگران، و ساختن نقش به‌توسط او باید با ساختن نقشهای دیگر به‌توسط دیگر بازیگران، همپا و یکجا باشد. زیرا کوچکترین واحد جامعه، نه‌یک انسان، بلکه دو انسان است. ما در زندگی واقعی هم یکدیگر را متقابلا می‌سازیم.

۵۹

در اینجا می‌توانیم از یکی از عرفهای سخیف تئاتر متعارف استفاده کنیم: از این که بازیگر نقش اول، که «ستارهٔ» نمایش است، به‌این نحو امکان «درخشیدن» پیدا می‌کند که دیگران را به‌خدمت خود در می‌آورد، یعنی همبازیهای خود را مجبور می‌کند نقشهاشان را مثلا وحشت‌زده یا سراپاگوش نشان بدهند تا او بتواند نقش خود را وحشت‌آور یا حکیم از آب در بیاورد.

لااقل برای آنکه این امتیاز نصیب همه بازیگران شود و از این راه، همه کمر به‌خدمت مضمون نمایشنامه ببندند، لازم است که بازیگران، در طی تمرینها، گهگاه نقشهای خود را تعویض کنند تا هر نقشی بتواند آنچه را که برای تکوین خود احتیاج دارد، از نقشهای دیگر اخذ کند. و این به‌صلاح خود بازیگران هم خواهد بود، زیرا به‌این ترتیب، با کپیه‌ای از نقش خود ، یا با صورتبندی دیگری از آن مواجه خواهند شد. وقتی نقشی به‌توسط شخصی از جنس مخالف بازی شود، جنسیتش بارزتر به‌نمایش در می‌آید، و وقتی به‌توسط یک کمدین بازی شود (چه به‌صورت تراژیک و چه کمیک)، جنبه‌های تازه‌ای از خود را نمایان می‌سازد. مهمتر از همه این است که بازیگر، با شرکت در ساختن نقش مقابل، یا دست‌کم با تقبل معاونت بازیگر نقش مقابل، آن نظرگاه اجتماعی بسیار عمده‌ای را که لازمهٔ ایفای هر نقشی است، تضمین می‌کند: ارباب فقط به‌آن صورت که برده به‌او امکان می‌دهد، ارباب خواهد بود.

۶۰

هر نقشی، پیش از ورود به‌جرگهٔ نقشهای دیگر نمایشنامه، طبعاً از مراحل بیشماری از عمل ساختن نقش گذشته است؛ و بازیگر هم چاره‌ای ندارد جز اینکه حدسهائی را که ضمن خواندن متن زده است بیاد بسپارد. اما پس از آنکه نقش او به‌نقشهای دیگر ملحق شد، از رفتاری که این نقشها نسبت به‌نقش او خواهند داشت، نکات بسیار زیادتری دربارهٔ نقش خود کشف خواهد کرد.

۶۱

موضعهائی که نقشها نسبت به‌هم اتخاذ می‌کنند، میدانی دارد که ما آن را «میدان نمودگاری» نامیده‌ایم. حالت بدن، آهنگ صدا، و آنچه در چهرهٔ یک نقش می‌توان خواند، همه مستقیماً از یک **نمودگار** اجتماعی متأثراند: مثلا آنجا که نقشها به‌هم بد می‌گویند، یا از هم تعریف می‌کنند، یا چیزی را به‌هم یاد می‌دهند. موضعی که افراد نسبت به‌یکدیگر اتخاذ می‌کنند، حتی موضعهای ظاهراً خصوصی را هم در بردارد: مثلا آنجا که به‌هنگام ناخوشی، احساس دردی جسمانی را یا اعتقاد دینی خود را بروز می‌دهند. این جلوه‌های نمودگارانه،اغلب سخت پیچیده و پر تعارض‌اند، به‌طوری که آنها را با یک

کلمهٔ تنها نمی‌توان معین کرد، و بازیگر باید مراقب باشد که وقتی ناچار می‌شود به‌اقتضای نمایش، برگردان را به‌صورت تشدید شده‌اش بدست بدهد، در این میان چیزی را از قلم نیندازد بلکه برگردان را یکپارچه تشدید کند.

۶۲

بازیگر به‌این نحو می‌تواند بر نقش خود مسلط شود که به‌گفته‌ها و رفتارهای گوناگون نقش خود و نقش مقابل خود و نقشهای دیگر نمایشنامه، به‌نظر انتقاد نگاه کند.

۶۳

برای آنکه منظورم از درونمایهٔ نمودگاری یک اثر روشن شده باشد، صحنه‌های اوایل یکی از نمایشنامه‌های جدید را مثال می‌آورم، نمایشنامهٔ «زندگی گالیله»ی خودم را. و چون علاوه بر این منظورم بررسی این نکته است که گفته‌ها و رفتارهای مختلف، چه نقشی را در توضیح یکدیگر بر عهده دارند، فرض می‌کنیم که این، اولین برخورد ما با نمایشنامه نیست. نمایشنامه با شستشوی صبحگاهی مرد چهل وشش ساله شروع می‌شود، شستشوئی که او، با ورق زدن چند کتاب و نیز تدریس منظومهٔ شمسی جدید به‌آندره‌آسارتی[7]، که یک پسر بچه است، وقفه‌هائی در آن ایجاد می‌کند. فکر کنیم تو که بازیگر هستی، قرار است این صحنه را نمایش بدهی. آیا نباید بدانی که نمایشنامهٔ ما با شام خوردن مرد هفتاد و هشت ساله خاتمه پیدا می‌کند که همین شاگرد، او را قبل از وقت شام برای همیشه ترک کرده است؟ در این موقع تغییر چنان فاحشی در او می‌بینی که نمی‌توانی آن را صرفاً به‌حساب گذشت زمان بگذاری: حالا غذایش را با حرص و ولع می‌بلعد بدون آنکه چیزی جز همین خوردن را در سر داشته باشد. می‌دانی به‌وضعی شرم‌آور خودش را از وظیفهٔ تدریس خلاص کرده، انگار که خواسته باشد باری را از دوش بردارد، آن هم اوئی که روزی شیر صبحانه‌اش را بی‌اعتنا سر می‌کشید چون مشتاق بود به‌آن پسربچه تعلیم بدهد. ولی آیا او در آن صحنهٔ اول واقعاً شیرش را بی‌اعتنا سر می‌کشد؟

7. Andrea Sarti

آیا لذتی که از نوشیدن و از شستشوی صبحگاهی می‌برد، با لذتی که از اشتغال به‌افکار جدید می‌برد یکی نیست؟ فراموش نکن: او از روی لذت طلبی به‌تفکر می‌پردازد. آیا این صفت بدی است؟ یا صفت خوبی است؟ توصیه‌ام به‌تو این است که آن را به‌صورت یک صفت خوب نشان بدهی، چون در سراسر نمایشنامه چیزی که به‌ضرر جامعه باشد در این صفت پیدا نمی‌کنی، و بعد هم بخصوص به‌این علت که امیدوارم خود توهم یکی از فرزندان رشید عصر علم باشی ولی حواست را درست جمع کن، چون اتفاقهای وحشتناکی در پیش است: اینکه مرد نمایشنامهٔ ما، این مردی که به‌استقبال عصر جدید می‌رود، عاقبت مجبور خواهد بود از این عصر بخواهد که او را با خواری و تحقیر از خود براند و حتی دستش را کوتاه کند، به‌همین مسأله مربوط می‌شود. اما در مورد تدریس، تصمیم در واقع با خود تست که مثلا بگوئی هر که دلش پر باشد، زبانش به‌حرف در می‌آید و بنابراین نتیجه بگیری که مرد نمایشنامهٔ ما هم مسأله‌اش را با هر کسی در میان می‌گذارد، پس حتی با یک پسر بچه؛ و یا اینکه بگوئی این پسرک است که چون او را می‌شناسد، علاقه نشان می‌دهد و به‌این ترتیب دانستنیهای او را از او بیرون می‌کشد. ولی امکان دیگری هم هست: شاید هردوشان نمی‌توانند جلو خودشان را بگیرند، یکی ازاینکه سؤال کند و دیگری از اینکه جواب بدهد؛ چنین پیوندی می‌تواند جالب باشد، چون روزی می‌آید که خواهد برید. البته صحنهٔ تشریح گردش زمین را حتماً به‌شتاب برگزار می‌کنی، چون مرد نمایشنامهٔ ما در ازایش پولی نمی‌گیرد و چیزی نمانده است به‌اینکه شاگرد بیگانه و پولدارش سر برسد و وقت دانشمند ما ارزش طلا را پیدا کند. از این شاگرد البته علاقه‌ای نمی‌بیند ولی خدمتش را باید کرد؛ آخرگالیله فقیر است، و به‌همین علت است که مردد بین شاگرد پولدار و شاگرد باهوش می‌ایستد، آهی می‌کشد و انتخاب می‌کند. چون به شاگرد تازه‌اش چیزی نمی‌تواند یاد بدهد، از او چیزی یاد می‌گیرد: خبردار می‌شود که در هلند، یک دوربین اختراع کرده‌اند، و او هم به‌روال خودش از این مزاحمت پیش از ظهر، طرفی می‌بندد. بازرس عالی دانشگاه سر می‌رسد. تقاضای گالیله را برای افزایش حقوق رد کرده‌اند؛ دانشگاه میل چندانی ندارد برای نظریه‌های فیزیکدانها همان قدر پول خرج کند که برای نظریه‌های اهل الهیات؛ از او، از اوئی که در مرتبهٔ پائینی از تحقیق درجا زده است،

می‌خواهند که همان روز چیز قابل استفاده‌ای ارائه بدهد. تو از طرزی که او رساله‌اش را عرضه می‌کند متوجه می‌شوی که به‌انتقاد شنیدن و دست رد بر سینه خوردن عادت دارد. بازرس عالی به‌او متذکر می‌شود که جمهوری، گرچه نمی‌تواند حقوق زیادی بدهد، ولی تحقیق را آزاد گذاشته است؛ او جواب می‌دهد که با این آزادی نمی‌تواند کاری از پیش ببرد چون فراغتی را که با حقوق خوب ممکن می‌شود ندارد. در اینجا بهتر است بی‌صبری‌اش را زیاد هم به‌حساب غرورش نگذاری، وگرنه فقرش وزنهٔ لازم را پیدا نمی‌کند، و هم به‌این علت که لحظهٔ بعد او را سرگرم افکاری خواهی دید که احتیاج به‌توضیح دارند: این کسی که عصر جدیدی را برای حقایق علمی نوید می‌دهد، در این فکر است که چطور می‌تواند با عرضهٔ دوربین به‌عنوان یکی از اختراعات خود، بر سر جمهوری کلاه بگذارد و پولی بچنگ بیاورد. و تعجب‌خواهی کرد از اینکه می‌بینی از این اختراع جدید فقط توقع یکی دو اسکودو[۸]را دارد، و اگر می‌بینی وارسی‌اش می‌کند تنها به‌این علت است که ببیند طرز کارش چطور است. ولی، به‌صحنهٔ دوم که می‌رسی، متوجه می‌شوی که او، وقتی اختراع جدید را با نطقی که مالامال از دروغهای شرم‌آور است به‌حکمران ونیز می‌فروشد، پول را دیگر تقریباً فراموش کرده، چون پی برده است به‌اینکه این وسیله، علاوه‌بر اهمیت نظامی، اهمیت نجومی هم دارد. معلومش شده است که کالائی که ساختنش را به‌او تحمیل کرده‌اند — بگذار موضوع را حالا اینطور تلقی کنیم — ، درست به‌درد همان تحقیقی می‌خورد که او می‌بایست کنارش بگذارد تا بتواند کالا را بسازد. و بعد که او را در مراسم تجلیل زیر نظر می‌گیری، می‌بینی ضمن اینکه حرمتهای نابحق را با رضایت کامل می‌پذیرد و اکتشافات خارق‌العاده جدید را برای دوست دانشمندش شرح می‌دهد — دقت کن ببینی با چه آب و تابی این کار را می‌کند — ، دچار هیجانی شده است شدیدتر از آن که امید درآمد مالی ممکن بود در او ایجاد کند. گرچه از این نظر که نگاه کنیم، این شیادی‌اش اهمیت چندانی پیدا نمی‌کند، ولی این واقعیت را در هر حال نشان می‌دهد که مرد نمایشنامهٔ ما، همیشه در کمین راههای آسانتر است، و شعورش را همان قدر برای مسائل پست بکار می‌بندد که برای مسائل عالی. کمی بعد،

۸. Scudo، سکهٔ قدیم ایتالیا — م.

آزمایش عمده‌تری در انتظار اوست، و آیا هر شکستی شکست بعدی را آسان‌تر نمی‌کند؟

۶۴

علاوه برتجزیه و تحلیل این‌گونه مصالح نمودگارانه، بازیگر وقتی می‌تواند بر نقش مسلط شود که برمضمون هم مسلط شده باشد؛ و تازه از مرحلهٔ تسلط برمضمون، از مرحلهٔ تسلط بر این میدان تحدیدشدهٔ کل واقعه است که خواهد توانست، به‌اصطلاح با یک جهش، به‌شکل نهائی نقش برسد که در این مرحله، دیگر یک یک رگه‌ها را در خود جمع دارد. وقتی بازیگر حداکثر سعی خود را برای درشگفت شدن از تعارضهای موجود میان موضعهای مختلف نقش بکار برد، و وقتی مطمئن شد که تماشاگران را نیز از این تعارضها در شگفت خواهد کرد، قادر خواهد بود امکان تلفیق تعارضها را از کل مضمون بدست بیاورد، زیرا مضمون، که صورت تحدید شدهٔ واقعه است، معنای مشخصی دارد، یعنی از میان همهٔ علائق و منافع ممکن، فقط تعداد مشخصی را جواب می‌گوید.

۶۵

همهٔ چیزها وابسته به‌مضمون است. مضمون، قلب نمایش است. زیرا انسان، هر مطلبی را که بتواند بحث‌پذیر و انتقادپذیر و تغییرپذیر باشد، از مناسبات میان انسان و انسان بدست می‌آورد. و اگر می‌بینیم آن انسان بخصوصی که به‌توسط بازیگر به‌نمایش درمی‌آید، در نهایت باید در قالب واقعه‌ای وسیعتر از آنچه در خود نمایشنامه پیش می‌آید بگنجد، به‌این علت است که واقعه، فقط وقتی چشم را می‌گیرد که برای انسان بخصوصی اتفاق بیفتد. تکلیفی عمده‌تر از مضمون، برای تئاتر متصور نیست. مضمون، ترکیب جامع همهٔ رویدادهای نمودگارانه است، هستهٔ محرکها و اظهاراتی است که از این به‌بعد مایهٔ لذت تماشاگران عصر علم خواهد بود.

۶۶

هر واقعه‌ای، یک نمودگار اساسی دارد: **ریچارد گلاستر، به‌بیوهٔ قربانی**

خود اظهار عشق می‌کند.[۹] به‌کمک یک دایرهٔ گچی، مادر حقیقی کودک را پیدا می‌کنند. خدا با شیطان بر سر روح دکتر فاوست شرط می‌بندد. وویتسک، چاقوی ارزان قیمتی می‌خرد تا زنش را به‌قتل برساند.[۱۰] الی آخر. درگروه‌بندی و حرکت دادن گروهها در صحنه، زیبائی لازم باید مبتنی باشد بر ظرافتی که وسیلهٔ ارائه و فهماندن مصالح نمودگارانه نمایشنامه به‌بیننده است.

۶۷

از آنجا که تماشاگران را دعوت نکرده‌ایم که خود را به‌میان مضمون، همچون به‌میان یک رود بیندازند تا در آن بی‌هدف به‌این طرف و آن طرف کشانده شوند، باید یک یک وقایع را چنان به‌هم متصل کنیم که گره‌ها به‌وضوح بچشم بیایند. وقایع را نباید به‌اصطلاح بدون درز به‌دنبال هم آورد، بلکه باید به بیننده امکان داد که در فاصلهٔ میان آنها به‌قضاوت بنشیند. (اگر ابهام روابط اصل برگردان ما، همان چیزی باشد که قرار است جلب توجه کند، در این صورت باید همین کیفیت را هم به‌حد کافی بیگانه کرد.) برای آنکه بتوانیم قسمتهای مختلف مضمون را به‌دقت با هم مقابله بدهیم، باید استقلال ساختمانی آنها را محفوظ نگه داریم، باید هر قسمت را در وضعی قرار بدهیم شبیه وضع نمایشنامه‌ای کوتاه در شکم نمایشنامه‌ای بلند. برای رسیدن به‌این مقصود، بهترین روش این است که در مورد عنوانهائی نظیر آنچه در بند پیش آمد، به توافق برسیم. عنوانها باید حاوی نکته‌ای اجتماعی باشند و در عین حال به سبک و نحوهٔ مطلوب نمایش هم اشاره‌ای بکنند، یعنی بسته به‌مورد، جمله‌هائی داشته باشند به‌تقلید از لحن عنوانهای یک وقایع نامهٔ تاریخی، یا یک بالاد، یا یک روزنامه، و یا یک نمایشنامهٔ اخلاقی قرون وسطی. یکی از روشهای بیگانه‌سازی همانی است که در نمایش عرفها و عادات و رسوم دیده می‌شود. ملاقات دو نفر با هم، رفتار با یک دشمن، دیدار عشاق، توافقهای تجاری یا سیاسی را فی‌المثل، می‌توانیم چنان عرضه کنیم انگار که فقط و فقط رفتاری را نشان می‌دهیم که در این‌گونه موارد مرسوم است. رویداد یگانه و خاصی که به‌این

---

۹. نمایشنامهٔ «ریچارد سوم» شکسپیر — م.

۱۰. نمایشنامهٔ «وویتسک» (Woyzeck) نوشتهٔ گئورگ بوشنر — م.

نحو به نمایش در می‌آید، ظاهری غریب بخود می‌گیرد، چرا که چون چیزی عام بنظر می‌آید، چون چیزی که مبدل به‌یک رسم شده است. تنها همین سؤال که آیا این رویداد، یا کدام جنبهٔ آن، واقعاً می‌بایست به‌یک رسم مبدل شود، رویداد را بیگانه می‌کند. سبک وقایع‌نگاریهای ادبی را می‌توان در پرده‌های پرده‌خوانان بازارهای مکاره دید. از آنجا که بیگانه کردن در عین حال نوعی مشهور کردن هم هست، می‌توانیم پاره‌ای از رویدادها را صرفاً به‌عنوان رویدادی مشهور نمایش بدهیم، انگار که همهٔ مردم مدتهاست که با آن آشنا هستند، حتی با جزئیات آن، و انگار که هم و غمان این است که در هیچ موردی خلاف سنت عمل نکنیم. خلاصهٔ کلام: برای حکایت کردن یک داستان، طریقه‌های متعددی هست، تعدادی را می‌شناسیم ولی تعداد زیاد دیگری را هنوز باید ابداع کنیم.

۶۸

اینک چه‌چیزی را باید بیگانه کرد، و به‌چه طریق، بستگی دارد به تعبیری که قرار است به کل واقعه بدهیم تا تئاتر بتواند از عهدهٔ ایفای نقش مدافع سرسخت علایق عصر ما بر بیاید. تعبیری از این دست را می‌توان در مورد نمایشنامهٔ «هملت» مثال زد. با توجه به‌عصر خونین و تاریکی که من این سطور را در آن می‌نویسم — عصر جنایات طبقات چیره، عصری که در آن دم‌به‌دم از عقل سوءاستفاده می‌کنند و در قدرتش شک دارند — ، مضمون این نمایشنامه را به‌عقیدهٔ من به‌این صورت می‌توان تعبیر کرد: عصر عصر جنگاوران است. پدر هملت، شاه دانمارک، طی جنگ غارتگرانه‌ای بر شاه نروژ پیروز شده و او را کشته است. وقتی فورتینبراس[11]، پسر شاه نروژ، مقدمات جنگ تازه‌ای را فراهم می‌آورد، شاه دانمارک کشته می‌شود، ولی به‌دست برادرش. برادران شاهان مقتول، که به‌سلطنت رسیده‌اند، با توافق در اینکه سپاهیان نروژ مجاز باشند، به‌قصد لشکرکشی به‌لهستان و غارت آن، از سرزمین دانمارک بگذرند، از جنگ فیمابین جلوگیری می‌کنند. ولی در این میان، روح پدر جنگجوی هملت جوان، از او می‌خواهد که انتقام جنایتی را که بر او رفته است

11. Fortinbras

بگیرد. هملت در ابتدا مردد است در اینکه عملی خونین را با عمل خونین دیگری پاسخ بدهد، و حتی می‌رود که جلای وطن کند. در ساحل دریا به فورتینبراس جوان برمی‌خورد که با لشکریانش راهی لهستان است. تحت تأثیر این عمل جنگاورانه، که برای او نمونه‌ای می‌شود، مراجعت می کند و در یک کشتار وحشیانه، عمو و مادر خود را به‌قتل می‌رساند، و بی‌آنکه اعتنائی داشته باشد به‌اینکه از این رهگذر، کشورش به‌دست نروژیها می‌افتد، خودش هم انتحار می کند. در رویدادهای این نمایشنامه، جوانی را می‌بینیم که از اصول مکتب عقلانی جدیدی که دور از سرزمینش، در دانشگاه ویتنبرگ[12] کسب کرده، بی‌نتیجه‌ترین استفاده‌ها را می کند. این «عقل»، در نظام فئودالی وطنش فقط و فقط سد راه اوست. عقل او، که در مواجهه با اعمال نامعقول واقعیت دنیای خارج هیچ جنبهٔ معطوف به‌عملی ندارد، او را قربانی اسفبار تعارضی می کند که میان این نوع تعقل و آن نوع عمل هست. این تعبیر، که تنها یکی از تعبیرهای ممکن نمایشنامهٔ «هملت» است، به‌نظر من می‌تواند علاقهٔ تماشاگران عصر ما را به‌خود جلب کند.

۶۹

علت این است که، با هرقدمی که بشریت به‌جلو برمی‌دارد، و با هر استفادهٔ جدیدی که در مراحل تولید، از طبیعت می‌شود و به‌تغییر جامعه می‌انجامد، و با هر کوششی که در جهتی نو صورت می‌گیرد تا زندگی در این جهان خاکی بهتر شود، ما انسانها، بی‌آنکه وقعی بگذاریم به‌اینکه نتیجهٔ این کوششها را در معارف بشری موفق دانسته‌اند یا ناموفق، احساس پیروزی می کنیم، اعتماد به‌نفس بدست می‌آوریم، لذت می‌بریم از اینکه می‌توانیم در هرچیزی تحول ایجاد کنیم. منظورگالیله هم جز این نیست وقتی می‌گوید: «زمین، این زمینی که مدام آبستن تغییرها و نسلهای گوناگون است، به‌نظر من، بسیار باشکوه و اعجاب‌آور است.»

12. Wittenberg

۷۰

تعبیر مضمون، و ارائه آن به کمک وسایل درست بیگانه‌سازی، تکلیف عمدهٔ تئاتر است. و هرچند که بدون رابطه با بازیگر، کاری در تئاتر پیش نمی‌رود، ولی هروظیفه‌ای را هم نباید برعهدهٔ بازیگر گذاشت. این کل تئاتر است که **مضمون** را تعبیر می‌کند، کشف می‌کند و به‌نمایش درمی‌آورد: بازیگران، صحنه‌آرایان، آهنگسازان، رقص‌نگاران، آرایشگران، و طراحان لباس، همه و همه، بی‌آنکه استقلال خود را از کف بدهند، باید هنرهای متفاوت خود را در قالب یک اقدام مشترک، با یکدیگر متحد کنند.

۷۱

یکی از وسایل تأکید بر نمودگارِ عمومیِ نشان‌دادن، که باید با نمودگار خاص هرمرحله از نمایش همراه باشد، مخاطب قراردادن تماشاگران است از طریق ترانه‌ها. از این‌رو، وقتی بازیگر قرار است ترانه‌ای را برای تماشاگران بخواند، نباید آوازش را «بدون درز» به‌دنبال متن گفتگو بیاورد، بلکه باید آنرا به‌وضوح از متن گفتگو جدا کند. بهتر است عناصر دیگری از نمایش نیز، نظیر تعویض نور یا عنوان‌نویسی، بازیگر را در این عمل حمایت کنند. از طرف دیگر، موسیقی هم باید از هماهنگ‌شدن با بازی هنرپیشگان، از این روش رایجی که موسیقی را به‌یک غلام حلقه‌بگوش مبدل می‌کند، در هرحال احتراز کند. وظیفهٔ موسیقی، «همراهی کردن» نیست — مگر به‌صورت تفسیر. موسیقی نباید به‌«بیان احوال» قناعت کند و صرفاً آن حالات عاطفی را که در قبال رویدادهای نمایش احساس می‌کند، بیرون بریزد. یک نمونهٔ بارز برای سهمی که موسیقی می‌تواند فی‌المثل در پیونددادن رویدادها داشته باشد، آهنگی است که آیسلر برای حرکت دسته‌های ماسک‌دار اصناف در صحنهٔ کارناوال نمایشنامهٔ «گالیله» ساخته است. لحن پیروزمندانه و تهدیدآمیز این آهنگ، به‌نحو تحسین‌انگیزی نشان‌دهندهٔ رنگ طاغیانه‌ای است که طبقات فرودست مردم به‌نظریه‌های این اخترشناس داده بودند. موردی نظیر این را در نمایشنامهٔ «دایرهٔ گچی قفقازی» داریم. خواننده‌ای که در ترانهٔ خود، بازی بدون کلام نجات کودک به‌دست دختر خدمتکار را توصیف می‌کند، اگر لحن سرد و بدون احساساتی به‌آواز خود بدهد، می‌تواند دهشت عصری را عیان کند که در آن،

محبت مادری چه‌بسا به‌ضعفی مهلک مبدل می‌شود. به‌این ترتیب، موسیقی می‌تواند از راههای مختلف و با استقلال تمام، جای ثابتی در تئاتر کسب کند و به‌روال خود نسبت به‌موضوعهای نمایش نظر بدهد. ایجاد تنوع و سرگرمی بیشتر در تئاتر هم، البته می‌تواند یکی دیگر از وظایف موسیقی باشد.

۷۲

به‌همان ترتیب که آهنگساز استقلال خود را بدست خواهد آورد اگر دیگر اجباری نداشته باشد که با ایجاد حالاتی عاطفی، کار غرقه‌شدن تماشاگر را در وقایع نمایش تسهیل کند، صحنه‌آرا هم آزادی عمل بدست می‌آورد اگر ناچار نباشد که به‌کمک صحنه‌آرائیهای خود، این توهم را در تماشاگر بوجود بیاورد که اتاق یا محلی «واقعی» را پیش چشم می‌بیند. صحنه‌آرا می‌تواند به‌اشاره قناعت کند، ولی اشاره‌های او باید بیش‌تر از خود محیط اصلی، حاوی نکته‌های جالب تاریخی باشند. در تئاتر یهودی لهجهٔ مسکو، «شاه‌لیر» را به‌کمک ساختمانی که غرفه‌های چوبین نان عشاء ربانی قرون وسطی را بیاد می‌آورد، بیگانه کرده بودند. نه‌هر، برای اجرای «گالیله»، از زمینه‌ای استفاده کرده بود که نقشه‌ها و اسناد و نقاشیهای دورهٔ رنسانس را با فرااندازبرآن می‌انداختند. هارتفیلد برای اجرای نمایشنامهٔ «تای یانک بیدار می‌شود» در تئاتر پیسکاتور، ازپرچمهای گردانی که رویشان مطالبی نوشته شده بود، برای صحنه زمینه‌ای ساخت تا بتواند تحولات موقعیتهای سیاسی را که در مواردی خارج ازمحدودهٔ اطلاعات نقشهای نمایش بود، نشان بدهد.

۷۳

حتی رقص‌نگاری هم در این شیوه ازنمایش امکان خواهد داشت وظایف واقعی‌گرایانهٔ خود را مجدداً برعهده بگیرد. یکی از اشتباهات دست‌اندرکاران تئاتر این است که گمان می‌کنند در تصویر کردن «انسانهای واقعی»، کاری از رقص‌نگاری ساخته نیست. هنر، برای آنکه زندگی را منعکس کند، آینه‌های خاصی را بکار می‌گیرد. صرف تغییر تناسبها، هنر را غیرواقعی نمی‌کند. هنر وقتی غیرواقعی می‌شود که تناسبها را به‌طرزی تغییر بدهیم که تماشاگران، یعنی این جمعی که در اصل می‌خواهد از برگردانهای ما به‌عنوان راهنمائی

برای بینشها و محرکهای زندگی واقعی خود طرفی ببندد، نتواند با آنها در زندگی واقعی به‌جائی برسد. البته چیزی که در هرصورت لازم است، این است که تصنیع، طبیعت را از میان برندارد، بلکه فقط تشدیدش کند. به‌هرحال، تئاتری که تمام عناصرش را از نمودگار اخذ می‌کند، نمی‌تواند از رقص‌نگاری چشم بپوشد. ظرافت یک حرکت، و زیبائی یک‌گروه‌بندی، خود به‌تنهائی نوعی بیگانه‌سازی است، و استفاده از پانتومیم هم می‌تواند کمک مؤثری در ارائه مضمون نمایشنامه باشد.

۷۴

بنابراین، ما همهٔ هنرهای خویشاوند هنر بازیگری را به‌تئاتر باز می‌خوانیم، اما نه به‌قصد ساختن «اثر هنری جامع» که همهٔ هنرها را در خود حل و محو می‌کند، بلکه به‌این قصد که هرکدام، همراه با هنر بازیگری ولی به‌روال خاص خود، به‌وظیفهٔ مشترکی که برعهده‌گرفته‌اند عمل کنند؛ و اساس روابط آنها هم باید در این باشد که یکدیگر را متقابلا بیگانه کنند.

۷۵

در اینجا می‌خواهم یک بار دیگر یادآور شوم که وظیفهٔ همهٔ آنها، سرگرم کردن فرزندان عصر علم است، آن هم به‌طرزی ملموس و شاد. این را اگر هزار بار هم به‌خود بگوئیم کم گفته‌ایم، بخصوص ما آلمانیها، چون هر چیزی که به‌دست ما می‌رسد، طولی نمی‌کشد که جسمانیتش را و ملموس بودنش را از دست می‌دهد. آن‌وقت، باآنکه می‌بینیم جهان ما از هم وارفته است، باز هم از «جهان‌بینی» صحبت می‌کنیم. حتی ماتریالیسم هم پیش ما آلمانیها تبدیل به چیزی شده است کمی بیشتر از یک فکر. ما لذت جنسی را به‌وظایف زناشوئی بدل می‌کنیم، و لذت هنری را در خدمت تربیت فرهنگی در می‌آوریم. وقتی از آموزش حرف می‌زنیم، منظورمان این است که ذهنمان را به‌زور متوجه چیزی کرده‌اند، نه اینکه در صدد برآمده باشیم چیز را با شادی و نشاط بشناسیم. فعالیتهای ما در زندگی، از لذت کشف بهره‌ای ندارند، و هروقت که می‌خواهیم خود را انسان فعالی نشان بدهیم، نمی‌گوئیم فلان کار چقدر برایمان تفریح داشته است، بلکه می‌گوئیم چقدر عرق بر پیشانی‌مان نشانده است!

۷۶

و مطلب دیگری هم که گفتنش لازم است، طرز ارائه حاصل تمرینهاست به‌تماشاگران. تماشاگر باید در بازی نهائی، نمودگار ارائه‌دادن چیزی تمام و آماده را ببیند. آنچه در این مرحله در اختیار بیننده قرار می‌گیرد، بازی سنجیده و پذیرفته‌ای است که مکرر در مکرر تمرین شده است. بنابراین، برگردانهای ما، که دیگر حاضر و تمام‌اند، باید در بیداری مطلق عرضه شوند تا تماشاگر هم به‌نوبت خود آنها را در بیداری مطلق دریافت کند.

۷۷

علت این است که برگردان، باید نسبت به‌اصل خود، یعنی نسبت به زندگی اجتماعی انسانها، اهمیت ثانوی داشته باشد، و لذت حاصل از کمال برگردانها، باید جای خود را به‌لذت عمیق‌تری بدهد، به‌لذت در اینکه ما، با آنچه که از طریق این برگردانها به‌عنوان قواعد این زندگی اجتماعی معلومان می‌شود، به‌صورتی صرفاً موقت و ناقص روبرو شده‌ایم. با این روش، تئاتر تماشاگران خود را، حتی پس از پایان نمایش هم، در موضعی سازنده باقی خواهد گذاشت، ولی در عین حال محلی خواهد بود که در آن، تماشاگران بتوانند تلاش وحشت‌آور و بی‌انتهای خود را برای تأمین معاش، و وحشت ناشی از مسخ مدام خود را، چون تفنن ببینند و لذت ببرند، جائی که خواهند توانست به‌ساده‌ترین صورت، در ساختن زندگی خود شرکت کنند، چرا که ساده‌ترین صورت وجود، زندگی کردن در قلمرو هنر است.

(۱۹۴۸)

۱۰

فن جدید هنر بازیگری (۲)
۱۹۴۹ تا ۱۹۵۵

دربارهٔ استفاده از الگو

۸۲ــ ایراد به‌استفاده از الگو[۱]

نمایشنامه‌نویس، برای آنکه در طی تمرینها بحث راجع به‌حرکتها و لحنهای این یا آن بازیگر را به‌نتیجه‌ای برساند، بارها پیش می‌آمد که دستور می‌داد پیشنهادهای متفاوت را به‌آزمایش در بیاورند. این کار، بازیگران را گهگاه به‌تعجب می‌انداخت، چون اکثر آنان تمرین را فقط تمرین پیشنهادهای کارگردان تلقی می‌کردند و نظرنهائی او را نتیجهٔ تمرینها بحساب می‌آوردند. وقتی که پیشنهاد استفاده از الگو به‌میان آمد، فریادها بلند شد که این دیکتاتوری است و مانع «خلاقیت آزاد» می‌شود. نمایشنامه‌نویس، برای ممانعت از اینکه نمایشنامه‌هایش را زیاده از حد آزاد اجرا کنند، واقعاً هم به

---

۱. Einwände gegen die Benutzung von Modellen ، پس از پایان جنگ جهانی دوم، که وضع تئاتر در آلمان بسیار آشفته بود، برشت صورت مطلوب اجراهای خود را به‌شکل «الگو»ئی برای اجراهای دیگران درآورده بود ــ م.

زورگوئی ملایمی متوسل شده بود و اجازهٔ اجرای نمایشنامه‌هایش را تا مدتی فقط به‌تئاترهائی می‌داد که از الگوی اجرای او پیروی می‌کردند.

۸۳ــ آیا استفاده از الگو، آزادی هنرمند را محدود می‌کند؟[۲]

ویندز: وقتی ما می‌خواستیم «مادرکوراژ» را به‌روی صحنه بیاوریم، شما تمام مصالح کاراجرای خود در برلین را برای مطالعه در اختیارمان گذاشتید. نمایندهٔ شما خانم برلاو[۳]، من و کارگردان وصحنه‌آرا و هنرپیشه‌ها را به‌طور مشروح در جریان خواستهای شما گذاشت و در تکمیل آنها، تعداد زیادی عکس از صحنه‌های مختلف اجرای نمایشنامه را همراه با متنهای توضیحی و دستورهای کتبی شما برای نحوهٔ کارگردانی، به‌ما داد. چون دخالت یک نمایشنامه‌نویس درکار اجرای نمایشنامه، آن هم به‌این تفصیل، در تئاترهای ما معمول نیست، و ما در اینجا، در ووپرتال، برای اولین‌بار است که با این صراحت دست به‌چنین کاری می‌زنیم، برایمان جالب است بدانیم چه دلایلی موجب شده‌اند که شما به‌تهیهٔ اجراهای نمونه بپردازید و آنها را به عنوان الگوی اجراهای دیگران مقرر کنید.

برشت: نمایشنامهٔ «مادرکوراژ و فرزندانش» را در اصل می‌شود به روال قدیم هم اجرا کرد. (آخر تئاترهای ما هر چیزی را می‌توانند اجرا کنند، از «ادیپ» گرفته تا «پوست سمور آبی»[۴] را، و نه فکر کنید مثلا به‌علت داشتن سبک خاص و پرقدرتی که

---

۲. Hemmt die Benutzung des Modells die künstlerische Bewegungsfreiheit? گفتگوئی است حاوی پاسخهای برشت به‌سؤالاتی که اریش آلکساندرویندز (Erich Alexander Winds)، سرپرست تئاترووپرتال (Wuppertal)، درشب نخستین اجرای خود از نمایشنامهٔ «مادرکوراژ» (اول اکتبر ۱۹۴۹) ازوی کرده بود ــ م.

۳. Berlau

۴. Der Biberpelz، کمدی است ازگرهارد هاوپتمان (۱۸۹۳) ــ م.

بر آثار این همه فرهنگهای جوراجور حاکم باشد، بلکه به‌علت فقدان یک سبک خاص.) اما چیزی که در این میان از بین خواهد رفت، تأثیرهای بخصوص یک‌چنین نمایشنامه‌ای است؛ و عملکرد اجتماعی‌اش هم بی‌مورد از کار در خواهد آمد. اولین اظهار نظر درشکه‌چیها راجع به اتومبیل، اگر با آن تنهاشان می‌گذاشتند، لابد این می‌بود که: این کجایش جدید است؟ و آن‌وقت هشت‌تا اسب به‌آن می‌بستند و به‌راه می‌افتادند. برای درک روشهای تئاتر داستانی، مدخلی صرفاً نظری وجود ندارد. از همه بهتر همین است که کارگردان، از اجراهای تئاتر داستانی تقلید کند و در ضمن سعی کند که به‌دلیل گروه‌بندیها و حرکت‌دادنها و ژستهای مختلف پی ببرد. به‌نظر من، کارگردان قبل از اینکه اصولا بتواند الگو بسازد، لازم است که کپیه کرده باشد. ادبیات، باصورتبندی انسانها و تحول زندگی اجتماعی آنها، سهم عمده‌ای را در شناساندن انسان به‌انسان برعهده گرفته است. این است که وقتی چیزنوئی اولین مراحل تکوینش را می‌گذراند، دلیلی ندارد که جنبه‌های خاصش را نمایان نکنیم. این نقش بزرگ و مستقل هنر، فقط و فقط از عهدهٔ هنر براستی واقعی‌گرا برمی‌آید. و از اینجاست که واقعی‌گرائی، نه مطلبی برای بحثهای ادبی اهل فن، بلکه شالودهٔ عملکرد بزرگ اجتماعی هنر، و در نتیجه اساس موقعیت اجتماعی هنرمند است. کتابهای‌ما، نقاشیهای ما، تئاترهای‌ما، فیلمهای ما و موسیقی ما، می‌توانند—و باید—در حل مسائل حیاتی ملت ما سهم قاطعی داشته باشند. در نظام اجتماعی جمهوری ما، علم و هنر به این علت به‌مقام درخورتوجهی رسیده‌اند که چنین مقامی، برازندهٔ علم مترقی و هنر واقعی‌گرا در جامعه است. این نوع سیاست فرهنگی، همکاری خلاقانه‌ای را متناسب با هدفهای بزرگ ما از روشنفکران ما طلب می‌کند، و در زمینه‌های ادبیات و تئاتر و فیلم، از جنبشی جهت می‌گیرد که به هزارها انسان کمک می‌کند گذشته و حال را درک

کنند و آینده را تشخیص بدهند: از کار نقاشان و مجسمه‌سازان و موسیقی‌دانانی که هنرشان از جوهر این عصر بهره‌ای دارد و خوش بینی‌شان یاور هزارها انسان است.

وینذز: فکر نمی‌کنید اجرائی که تا به‌این حد مطابق با الگو باشد، آزادی هنرمند را به‌مقدار زیادی محدود کند؟

برشت: گله از محدود شدن آزادی هنرمند، عکس‌العملی است که انتظارش را می‌شود داشت — در این عصر هرج و مرج هنری. با اینهمه، در همین عصر هم تحولاتی داریم که از اصل تسلسل پیروی می‌کنند، مثلا در زمینهٔ علم و صنعت که در هر مرحله از دستآوردهای گذشتهٔ خود سود می‌برد. و این را هم بگویم که هنرمندان به‌اصطلاح « آزاد » تئاتر، به‌دقت که نگاه کنیم، آنقدرها هم آزاد نیستند، بلکه درست همینها هستند که دیرتر از هر کس دیگری می‌توانند خودشان را از تعصبها و عرفها و عقده‌های صدساله‌شان آزاد کنند. و از همه مهمتر، اینها به‌وضع رقت‌باری غلام حلقه‌بگوش تماشاگرانشان هستند؛ ناچارند توجه آنها را به‌خود « جلب » کنند، آنها را « به‌هیجان بیاورند »، یعنی صحنه‌های اول را طوری ترتیب بدهند که مردم، صحنه‌های آخر را « خریدار » باشند؛ ناچارند به‌آنها « مشت و مال روانی بدهند »؛ باید سعی کنند ته‌وتوی این را که سلیقه‌هاشان چطور است دربیاورند و مطابق با همانها عمل کنند. خلاصهٔ کلام: اینها خودشان از فعالیتشان لذتی نمی‌برند، بلکه مجبورند از ضابطه‌هایی که دیگران برایشان‌مقرر می‌کنند تبعیت کنند. تئاترهای ما نسبت به‌جمع تماشاگرانشان در اصل حکم تحویل دهندهٔ کالا را دارند. در چنین وضعی آزادی‌شان کجاست که بخواهند صحبت از محدودشدنش را به‌میان بیاورند؟ اینها حداکثر می‌توانند در انتخاب نوع کمری که باید به‌خدمت بیننده‌ها ببندند آزاد باشند.

وینذز: فکر نمی‌کنید که نظریهٔ « الگو »، خطر انجماد و کلیشه‌وار شدن اجرا را در پی داشته باشد و ارزش آن را به‌حد ارزش

یک کپیه تنزل بدهد؟

برشت: در وهلهٔ اول باید این واقعیت برای ما روشن شود که کپیه کردن، برخلاف آنچه مردم فکر می‌کنند، به‌هیچ‌وجه عمل کم‌ارزشی نیست. کپیه کردن، صورت «آسان‌تر» یک کار نیست و ننگی ندارد. کپیه کردن هنر است، بهتر بگویم: باید به هنر تبدیلش کرد، تا به‌جایی که انجماد و کلیشه‌وار-شدن دیگر مطرح نباشد. بگذارید از تجربه‌های خودم در کار کپیه کردن حرف بزنم: من، به‌عنوان نمایشنامه‌نویس، نمایشنامه‌های ژاپنی و یونانی و دورهٔ الیزابت را کپیه کرده‌ام، و به‌عنوان کارگردان، گروه‌بندیهای کارل والنتین[۵] کمدین و طراحیهای کاسپار نه‌هر را، و هرگز هم خودم را مقید ندیده‌ام. اگر الگوی معقولی از «شاه‌لیر» را به‌دستم بدهند، مطمئنم اجرایش برایم تفریح خواهد داشت. چه‌فرقی می‌کند که در متن نمایشنامه بخوانید که کوراژ، پول تدفین کاترین لال را، قبل از عزیمت، به رعیتها می‌دهد، و بعد، وقتی که دستورهای الگو را مطالعه می‌کنید ببینید که علاوه براین، سکه‌ها را در دستش می‌شمارد و یکی را دوباره توی کیسهٔ چرمی‌اش می‌اندازد؟ و درواقع، درمتن نمایشنامه فقط مطلب اول هست، و مطلب دوم را الگوی اجرای وایگل بدست می‌دهد. فکر می‌کنید درست باشد که تئاترهای ما از دستور اول پیروی کنند ولی دستور دوم را ندیده بگیرند؟ مگر نه این است که ما در هرحال منحصراً کپیه‌هایی از رفتار انسانها را در اختیار تئاتر می‌گذاریم؟ ومگر نه این است که گروه‌بندیها و نحوهٔ

---

۵. Karl Valentin، ۱۸۸۲ – ۱۹۴۸، یکی از برجسته‌ترین کمدینهای نمایش آلمانی زبان. در بازی خود به‌طرز خاصی از فنون «بیگانه‌سازی» سود می‌جست و بخصوص در بدیهه‌سازی و بازی تک‌نفره موفقیت بدست آورده بود. برشت، که در جوانی در تئاتر او نقشهائی را ایفا می‌کرد، از او عمیقاً تأثیر برداشته و در طول مدت عمر بارها به‌سهم او در ایجاد نظریهٔ تئاتر داستانی اشاره کرده است — م.

حرکت دادن گروهها در صحنه هم، اگر قرار است ارزشی داشته باشند، بازهم نوعی اظهارنظر راجع‌به این رفتارها هستند؟ همین بی‌اعتنایی تئاترهای ما نسبت به‌اصل مشاهده است که آنها را از واقعی‌گرایی دور می‌کند. هنرپیشه‌های ما به‌جای اینکه به محیطشان نگاه کنند به‌باطنشان رجوع می‌کنند و رویدادهای زندگی اجتماعی انسانها را، که اساس هر مطلبی است، فقط و فقط وسیله‌ای می‌دانند برای اینکه « حرارت » بازی‌شان را به رخ مردم بکشند. کارگردانهای ما، از هر نمایشنامه‌ای و حتی از نمایشنامه‌های جدید هم، برای مهمیززدن به « ایده »های شخصی‌شان استفاده می‌کنند که هیچ ارتباطی با « تصور » به معنای واقعی کلمه ندارد بلکه فقط تحریف واقعیت است. این کارها را هرچه زودتر کنار بگذاریم بهتر است. شکی نیست که کپیه کردن هنرمندانه را اول باید یاد گرفت، درست همانطور که ساختن الگو را باید یادگرفت. الگو باید تقلیدپذیر باشد تا بتواند مورد تقلید قرار بگیرد، چیزی که تقلیدپذیر نیست، با چیزی که حکم نمونه را دارد دوتاست. وانگهی، تقلید هم دو صورت دارد: تقلید برده‌وار و تقلید استادانه. و فکر نکنید که شباهت کمّی تقلید نوع دوم با الگو، حتماً باید از شباهت تقلید نوع اول کمتر باشد. گروه‌بندیی که در الگو، به‌عنوان وسیله‌ای برای حکایت کردن داستان بکار می‌رود، در عمل کافی است که مبدأ تمرینها قرار بگیرد. بگذریم از اینکه اکثر کارگردانهای ما به گروه‌بندیهایی از این دست عادت ندارند و عملکرد اجتماعی مضمونهای نمایشنامه‌های جدید را هم نمی‌شناسند و باب طبعشان هم نیست که بشناسند— ولی دیگر وقت این رسیده است که شیوهٔ کار جمعی را ، این شیوهٔ متناسب با عصر ما را که اساسش سود بردن از تجربه‌های دیگران است، در تئاتر هم وارد کنیم. باید توصیف هرچه دقیق‌تر واقعیت را هدف خود قرار بدهیم، و این، از نظرگاه زیبایی‌شناسی که نگاه کنیم، یعنی توصیفی هرچه‌ظریفتر و

مؤثرتر. تحقق این امر وقتی ممکن می‌شود که ما، دستآوردهای مردمی را که قبل از ما به تجربه‌هایی رسیده‌اند، بکار بگیریم، و البته نباید تنها به‌این قناعت کنیم. تغییر الگو، این تغییری که فقط و فقط به‌شرطی باید صورت بگیرد که بخواهیم برگردان واقعیت را به‌قصد نفوذ در خود واقعیت، به‌نحوی دقیق‌تر و مشخص‌تر، و از نظر هنری با تخیل وگیراتی بیشتر، عرضه کنیم، نتیجه‌اش بدون شک از خود الگو گویاتر خواهد بود، چرا که حکم نفی آن را خواهد داشت — این برای کسانی که در «جدل» دستی دارند.

ویندز: در دستورهای صحنهٔ نمایشنامهٔ «مادرکوراژ» از مفهوم تئاتر داستانی یا شیوهٔ داستانی نمایش هم سخن به‌میان می‌آید. می‌خواستم خواهش کنم این مفهوم را به‌طور خلاصه برایم توضیح بدهید چون بی‌تردید نه‌تنها اهل تئاتر، بلکه همهٔ علاقه‌مندان به‌تئاتر هم مایل‌اند توضیحات بیشتری در این باره بشنوند، بخصوص که در اینجا از قرار معلوم بحث برسر سبک جدیدی از هنر بازیگری است.

برشت: توضیح کوتاه شیوهٔ داستانی نمایش مشکل است. اغلب کوششهائی که تا به‌حال از این دست کرده‌ایم، منجر به‌سوء‌تفاهمهای زیادی شده است (مثلا اینکه قصد ما از میان برداشتن عناصر عاطفی یا فردی یا نمایشی‌تئاتر بوده). توصیفهائی نسبتاً مفصل را در «آزمایشها» می‌شود خواند. این را هم بگویم که این شیوهٔ بازیگری، هنوز در حال تکوین است، دقیق‌تر بگویم: دارد مراحل ابتدائی تکوینش را طی می‌کند و به‌همکاری عدهٔ زیادی از مردم احتیاج دارد.

ویندز: آیا به‌عقیدهٔ شما این سبک داستانی نمایش فقط برای «مادرکوراژ» که یک «وقایع نامه» است کاررفت دارد یا اینکه برای آثار نمایشی معاصر هم قابل استفاده است؟ و آیا آن را برای نمایشنامه‌های دورهٔ کلاسیک یا رمانتیک یا برای نمایشنامه‌نویسان زمان تحویل قرن هم می‌شود بکارگرفت؟

برشت: شیوهٔ داستانی نمایش، در مورد همهٔ آثار کلاسیک به‌یک اندازه بکار نمی‌آید. ساده‌ترین موارد استفاده از آن، یعنی مواردی که از آن نتیجه‌های مستقیم‌تری عاید می‌شود، در آثاری است نظیر نمایشنامه‌های شکسپیر، و هم در آثار دوره‌های اول نویسندگان کلاسیک ما (و از جمله «فاوست»). بستگی به‌این دارد که در اثر مورد نظر، عملکرد اجتماعی ما — یعنی برگردان واقعیت به قصد نفوذ در واقعیت — چه وضعی داشته باشد.

ویندز: اجازه بدهید بگویم که قالب داستانی نمایش، به‌نظر من به منزلهٔ رهائی تئاتر است از زنجیر استنباطهای خصوصی و نمایشنامه‌های فردگرایانه، و با عینیتی که دارد، می‌تواند به‌فعالیتهای نمایشی ما جان تازه‌ای بدهد. در اینجا بیننده یا شنونده، دیگر حاضر نخواهد بود همه‌جا از اصل «انگار که»، از این توهمی که مجبورش می‌کند بازیگر و نقش را یکی ببیند، تبعیت کند. شکی نیست که ما به‌نوع جدیدی از توهم نمایشی احتیاج داریم که بتواند از عهدهٔ متقاعد کردن انسان ساده ولی پذیرندهٔ عصر ما بر بیاید. و این به‌نظر من، نه به‌مسألهٔ موضوع نمایشنامه‌ها، بلکه به‌مسألهٔ حق وجود تئاتر در عصر ما مربوط می‌شود. جای خوشوقتی است که تئاتر، از جانب نمایشنامه‌نویس هم پیشنهادهای عملی و در نتیجه محرکهای تازه‌ای به‌دست می‌آورد که می‌توانند آن را از بحرانی که در حال حاضر گریبانش را گرفته، نجات بدهند.

(۱۹۴۹)

۸۴ــ نحوهٔ استفادهٔ اریش انگل از الگو[6]

کپیه کردن، در حد خود یک هنر است، یکی از هنرهائی است که هر

6. Wie Erich Engel das Modell benutzt

استادی باید بر آن مسلط باشد، دست کم به‌این علت که در غیر این صورت، خود او نخواهد توانست چیزی که ارزش کپیه کردن را داشته باشد، ارائه بدهد. ببینیم یک کارگردان بزرگ، چطور دست به کار کپیه کردن می‌شود.

اریش انگل، به‌ندرت اتفاق می‌افتد که با طرح ثابتی از گروه‌بندی به‌تمرینها بیاید. در ابتدای کار، اغلب به‌تعیین موقت جهت‌گیریها اکتفا می‌کند. در مرحلهٔ بعد، به‌مطالعهٔ آنها می‌پردازد و شروع می‌کند به‌پیشنهاد تغییرهائی که معنای مضمون را راحت‌تر و شسته‌رفته‌تر نمایان کنند. در این روش استقرائی تمرین، وجود الگو مانعی در کار ایجاد نمی‌کند. در اینجا الگو فقط حکم یک فرض را دارد که باید مطالعه و اصلاحش کرد (و چه‌بسا اصولا کنارش گذاشت). استادی او در برخورد او با الگوهائی معلوم می‌شود که با ارزششان می‌بیند. با الگوهائی از این دست، چنان محتاطانه طرف می‌شود انگار که ویولون‌سازی بزرگ، یکی از ویولونهای استرادیواری[۷] را بدست گرفته است، بطوری که دستهایش فرورفتگیها و اندازه و لاک ساز را از زاویهٔ کاملا تازه‌ای به‌انسان نشان می‌دهند. انگل، تا وقتی که به‌دلیل گروه‌بندیهای الگوی مورد نظرش کاملا پی‌نبرده، به‌مرحلهٔ تغییر قدم نمی‌گذارد. و این به‌این معنی است که او در درجهٔ اول باید بتواند از عهدهٔ تقلید الگو بربیاید، البته بدون قید و بند، پس یعنی به‌صورتی موقت ولی با این حال مهم. او عصارهٔ الگو را تا آخرین قطره می‌کشد، از آن برای نقطه‌های عطف صحنهٔ مورد نظرش، و برای تفسیر آن، سرنخهائی بدست می‌آورد. سود و زیانهائی را که گروه‌بندی می‌تواند برای بازیگرانش داشته باشد، با نگاهی تیزبین وارسی می‌کند. وقتی از بازیگران می‌خواهد که جهت‌گیریها و حرکت‌دادنهای الگو را تقلید کنند، ظاهراً به‌خصوصیات بازیگر چندان اعتنائی ندارد؛ ولی این فقط ظاهر امر است، چون بارها پیش آمده که او، از زحمتی که بازیگر می‌کشد، درست از همین زحمت، به‌تناسب الگو و بازیگر پی‌می‌برد؛ و شدت زحمت بازیگر را در همهٔ موارد دلیلی برای بی‌جا بودن الگو نمی‌بیند. پس از اینهاست که به‌مرحلهٔ تغییر می‌رود، ولی این هم وقتی است که در صحنهٔ مورد نظر، خصوصیتی را کشف کرده که در گروه‌بندی الگو منظور نشده، و یا در بازیگر خصوصیتی را دیده که

7. Stradivari

امکان انعکاسش در الگو نیست. ولی باید دیده باشید که در این طور موارد، سابقه و عواقب کار را با چه سرسختیی می‌سنجد، و تضاد و توازن تازه را با چه اطمینانی در نقش و در صحنه وارد می‌کنند. تغییرهای او به‌این ترتیب عرض وجود می‌کنند که به‌صورت نتیجهٔ تازهٔ سنجشهای او، جزء لاینفک الگو می‌شوند. تغییرهائی که از این راه به‌وجود می‌آیند، چه‌بسا به‌حدی اهمیت پیدا کنند که جمعشان اصولا چیز نوئی بدست بدهد. ولی استاد ما، در همان الگو هم انفجارهائی را که در موقع ساختن خود الگو پیش آمده‌اند کشف می‌کند و می‌تواند توازنی را هم که در الگو میان تضادهای آشتی‌ناپذیر مضمون ایجاد شده، احساس کند. استاد ما می‌داند که حقیقت چه‌بسا که به‌صورت یک عامل مخل، به‌صورت چیزی که با تصور کلی ما نمی‌خواند عرض اندام می‌کند، به‌صورت عاملی که دلت می‌خواهد حذفش کنی چون از خط خارج است. در این طور موارد است که متوجه می‌شوی از کسی که به‌ناحق تعقیبش کرده‌اند، کار زشتی سر می‌زند— نکند اگر این را نشان بدهی معلوم شود که به‌حق تعقیبش کرده‌اند؟ یا متوجه می‌شوی از یک آدم باشعور، در این یا آن مورد حماقت سرمی‌زند، یا رفتار کسی که دلباخته است، در این یا آن مورد به‌دل نمی‌نشیند— فکر می‌کنی اینها را باید کتمان کرد؟ و ترکهائی را که در مسیر یک تحول می‌بینی— فکر می‌کنی باید بتونه شان کنی؟ و تعارضها را— فکر می‌کنی باید آنها را به‌این یا آن طرف بلغزانی و از این راه همسازشان کنی؟ استاد ما، همهٔ این چیزها را در الگو کشف می‌کند، می‌تواند اشکالاتی را که پیش آمده‌اند و در الگو برطرف شده‌اند احساس کند.

(۱۹۵۱)

تئاتر مترقی

۸۵ــ تذکرهائی راجع به رشته‌ام [8]

سخنرانی در کنگرهٔ فرهنگی آلمان غربی و شرقی در لایپزیگ

پس از پایان جنگ هیتلر، وقتی که کار تئاتر را از سرگرفتیم، شاید عمده‌ترین مشکل ما این بود که وسعت ویرانی را نه‌هنرمندان ما تشخیص می‌دادند و نه تماشاگران ما. در مورد ساختمانهائی که به‌ویرانه تبدیل شده بودند، و در مورد خانه‌های بدون بام، آشکار بود که مشقت بزرگی در پیش داریم، ولی در مورد تئاتر، در مورد این مؤسسه‌ای که ویرانی‌اش بیش از آن بود که کارهای ساختمانی بتوانند بنیاد نوئی را نوید بدهند، گوئی کسی جز صرف ادامهٔ فعالیت چیزی نمی‌خواست و چیزی پیشنهاد نمی‌کرد، فعالیتی که بنظر می‌آمد تنها به‌سبب فقدان نان و دکور است که ادامه‌اش تا حدی مشکل شده. اما نزول تئاتر شدیدتر از اینها بود. خامی و حماقت، که علناً عزم را جزم کرده بودند تا از دوران رونق خود عمر طولانی‌تری داشته باشند، پیروزیهای خود را جشن می‌گرفتند.

و بخصوص در موردی حرفهاشان را برکرسی می‌نشاندند که ارائهٔ اصیل‌ترین آثار هنری ما در میان بود. ولی این نزول را کسی نمی‌دید، چرا که همراه با آن، تنزلی به‌همان اندازه شدید هم در قدرت قضاوت پیش آمده بود.

تنزل وسایل هنری در دورهٔ نازیها، ظاهراً به‌شکلی کم و بیش نامحسوس انجام گرفته بود. اینکه صدمات ساختمان تئاتر بیش از صدمات شیوهٔ بازیگری چشم را می‌گرفت، لابد از اینجا بود که ساختمان تئاتر، در زمان سقوط نازیها صدمه دیده بود ولی شیوهٔ بازیگری در زمان صعود آنها. این است که امروز هم، هنوز که هنوز است سخن از «فن درخشان» تئاتر گورینگ [9] به‌میان می‌آید، انگار

8. Einige Bemerkungen über mein Fach

9. Göringtheater

که می‌توانی چنین فنی را اقتباس کنی قطع نظر از اینکه درخشندگی‌اش معطوف به‌چه چیزی بوده، و انگار که از این فن، از این فنی که برای پرده‌پوشی علیت اجتماعی بکار می‌رفته، می‌توانی برای کشف این علیت هم استفاده کنی!

پس از پایان جنگ هیتلر، وقتی کار تئاتر را، کار تئاتر مترقی را که در جهت تغییر جامعه تلاش کرده بود و ضرورت بی‌چون و چرای این تغییر را تشخیص می‌داد از سر گرفتیم، وسایل هنری تئاتر، که برای تکامل خود به‌مدتها وقت احتیاج دارند، براثر تمایلات مرتجعانه به‌چنان سطحی سقوط کرده بودند که نجاتشان محال می‌نمود. به‌جای درونمایهٔ شعری، شعرخوانی نشسته بود، و به‌جای مهارت و صنعت، تصنع. می‌بایست ظاهرسازی کنی و عرض تحویل بدهی تا هواخواه داشته باشی. به‌جای آنکه نمونه بدست بدهند، نمایشگاه تحویل می‌دادند، و به‌جای آنکه شور احساس کنند، حرارت به‌خرج می‌دادند. هنرپیشه‌های یک نسل تمام را برمبنای قضاوتهای غلط انتخاب کرده بودند و بر مبنای ایده‌ئولوژی غلط تربیت.

چطور می‌بایست با این تئاتر منحرفی که چه از حیث معنا و چه از حیث فن به‌ویرانی کشانده شده بود، برای تماشاگران جدید خود اجراهای جدیدی ترتیب می‌دادیم؟

چطور می‌بایست انسان جدیدی را که برای قارهٔ ما تا به‌این حد ضروری است صورت می‌بستیم؟ مضمون بزرگی که بتواند نقاط عطف تغییرات بسیار ضروری جامعه را نشان بدهد چطور؟ محیط اجتماعی جدیدی که از یک کمیت ثابت به‌یک کمیت متغیر تبدیل شده است چطور؟ چطور می‌بایست نمایشنامه‌نویسی را پایه‌گذاری کنیم که بتواند تعارضها و فرایندهای جدلی را نمایان کند؟ چطور می‌بایست موضع انتقادی مثبت و جدید را درگروه تولید کننده و سازندهٔ جمع تماشاگران ایجاد کنیم؟

جوابها را در خود سؤالها می‌بینید. به‌این تئاتر رو به‌زوال جان تازه بخشیدن، نه وظیفه‌ای آسان، بلکه مشکل‌ترین وظیفهٔ ممکن بود. نجات این تئاتری که از عهدهٔ ارائهٔ خامترین تفننها هم برنمی‌آمد، تنها درصورتی متصور بود که قادر باشد از عهدهٔ وظایفی بربیاید که تا به‌حال برعهده‌اش نگذاشته بودند. تئاتری که خود علیل بود، می‌بایست سعی کند محیط اجتماعی را دگرگون کند. تنها امیدش به‌اینکه بتواند ازجهان ما برگردانی بدست بدهد، در این بود

که بتواند درصورتبندی خود این جهان سهمی داشته باشد.

در این قسمت از آلمان، که عده‌ای ازشما میزبان وعدهٔ دیگر میهمان آن هستید، در زمینهٔ تئاتر تلاشهای سختی صورت می‌گیرد. بگذارید به‌شما اطمینان بدهم که این تلاشها تنها به‌خاطر این قسمت از آلمان نیست. و بگذارید به‌شما اطمینان بدهم که ما، مائی که در این زمینه فعالیت می کنیم، به‌خوبی می‌دانیم که تلاشهای ما، بدون تلاشهای قسمت دیگر آلمان، در نهایت بی‌ثمر از کار در خواهد آمد. شعار نویسندگان کلاسیک هنوز هم پا برجاست: تئاتر ما، یا باید تئاتری ملی باشد یا هیچ. و به‌صلح هم باید اشاره کنم، و نه‌تنها من، بلکه همهٔ ما باید از صلح صحبت کنیم، و مدام. رشتهٔ من، تئاتر، تنها یکی از زمینه‌های فرهنگ است، و نه مهمترین آن. باید پرسید بر سر همهٔ آنها چه می‌آید. فکر می کنید درست باشد بگذاریم در این آلمانی که به‌وضع کشور کره دچار آمده و بارها و بارها دستخوش مصیبت جنگ شده، همهٔ رشته‌های فرهنگ را سربه‌سر نابود کنند؟

(مه ۱۹۵۱)

۸۶— [نمایش آثار کلاسیک بدون بازیگران بزرگ][10]

این اشکال را بررسی می کردیم که بدون بازیگران بزرگ، به‌چه نحو می‌توانیم انتظار تماشاگران را برای دیدن نمایش آثار کلاسیک برانگیزیم. من بر این عقیده بودم که تئاترهای ما، با هنرپیشگان کم و بیش متوسط هم خواهند توانست نمایشنامه‌های کلاسیک را به‌روی صحنه بیاورند، به‌چند شرط:

— اگر اصراری نداشته باشند که هنرپیشگان متوسط، نقشهای خود را به‌شیوهٔ بازیگران بزرگ بازی کنند (یعنی فی‌المثل با چشم پوشی از «غلیان» شدید احساسات، که به‌شور احتیاج دارد و نه فقط به «بازی پرحرارت»).

— اگر صحنه‌آرائی را دقیقاً با شیوهٔ بازی تطابق بدهند و از این راه این اجبار را که هنرپیشه وظیفهٔ «پر کردن» یک صحنه‌آرائی نمایشگاه‌وار را داشته

10. Darstellung klassischer Werke ohne grosse Schauspieler

باشد یا با یک صحنه‌آرائی خودسرانهٔ فردی به رقابت بپردازد، ازدوش اوبردارند.

— اگر توجه خود را در درجهٔ اول به کار نمایشنامه‌شناسی، به‌تجزیه و تحلیل نمایشنامهٔ مورد نظر، معطوف کنند و هنر بازیگری را به‌خاطر نمایشنامه بکار بگیرند و نه نمایشنامه را به‌خاطر هنر بازیگری.

— اگر فن بیان را بیشتر به‌ریتم متوجه کنند تا به «تحرک» در نمایش، بیشتر به‌معنا و نمودگار متوجه کنند تا به‌فن بلاغت. و امثال اینها. (البته باید در مورد هر نمایشنامه‌ای از نو بررسی کرد که چه کارهائی لازم است تا نمایشنامه به‌سبب فقدان بازیگران زبردست، بیش از حد تضعیف نشود.)

اما در همین جا باید به‌آزمایشهائی که «برلینر آنسامبل» برای رفع اشکالات اجرای صحنه‌های پرجمعیت صورت داده است اشاره کنم. برلینر آنسامبل، در نمایشنامه‌های «محاکمهٔ ژاندارک»[۱۱] و «کاتس گراین»[۱۲]، صحنه‌های پر جمعیت را بدون استفاده از نقشهای نعش به‌اجرا درآورد. نقشها (ی جزئی) را بین چند تن از بهترین بازیگران تقسیم کرد و به‌آنها صورتی فردی داد. تعداد اشخاص نمایش را به‌حداقل رساند. برلینر آنسامبل علاقه‌مند است که این آزمایشها مورد بحث و بررسی قرار بگیرند، چون سعی در این بوده که نمایشنامه‌ها به‌صورتی جالب و از نظر هنری با ارزش به‌اجرا درآیند، آن هم از طریق صورتبندی دقیق جزئیات به‌شیوه‌ای واقعی‌گرایانه، که به‌نظر ما تنها روشی است که می‌تواند کمبود بازیگران زبردست را جبران کند.

---

۱۱. منظور اقتباسی است که برشت در ۱۹۵۲ از نمایشنامهٔ رادیوئی «محاکمهٔ ژاندارك در روان، ۱۴۳۱» (Der Prozess der Jeane d' Arc zu Rouen 1431)، نوشتهٔ آنا زگرس (A. Seghers) بدست داد و در همین سال به‌اجرا درآمد — م.

۱۲. Katzgraben ، کمدی روستائیی است از نویسندهٔ آلمانی اروین شتریتماتر (Erwin Strittmatter)، که در ۱۹۵۳ با شرکت برلینر آنسامبل و به کارگردانی برشت به‌روی صحنه آمد — م.

۸۷ــ از نامه‌ای به یک هنرپیشه[۱۳]

بسیاری از اظهارات من راجع به‌تئاتر، سوء تفاهم ایجاد کرده‌اند. من این را تازه متوجه شده‌ام، آن هم بخصوص از نامه‌ها یا مقاله‌های موافق. حالی که با خواندن اینها به من دست می‌دهد، شباهت به‌حال ریاضیدانی دارد که برایش بنویسند: «من از هر جهت با شما موافق هستم که دو دو تا پنج تا می‌شود». علت این سوء تفاهمها به نظر من این است که من، نکته‌های مهم را به‌جای آنکه توضیح بدهم بدیهی فرض کرده‌ام.

غالب این اظهارات، و اگر نه همه‌شان، تذکراتی بوده‌اند دربارهٔ نمایشنامه‌های خود من تا بشود درست اجراشان کرد. و این، لحن خشک و کارشناس‌مآبانه‌ای به‌آنها داده است. به‌این می‌ماند که مجسمه‌سازی بیاید و بنویسد مجسمه‌هایش را چطور باید به‌نمایش بگذارند، در چه‌جور جائی و روی چه‌جور پایه‌ای: دستورهائی سرد و بی‌روح. مخاطبهای او، که انتظار مطالبی را داشته‌اند راجع به‌فضای معنویی که موجب ساختن مجسمه‌هایش شده، تردیدی نیست که از این دستورها چیز قابل توجهی دستگیرشان نمی‌شود.

از این جمله است توصیف مهارت در فن بازیگری. بدون مهارت در هنر، شکی نیست که کاری از پیش نمی‌رود، و توضیح راجع به‌اینکه شگرد کار کدام است، البته اهمیت دارد. بخصوص در جائی مثل کشور ما که هنرهایش پانزده سال بربریت را پشت سر گذاشته‌اند. اما به‌هیچ وجه نباید گمان برد که کسب این مهارت و به‌کار بستن آن، کار «سرد» و بی‌روحی است. حتی آموختن شیوهٔ بیان هم، که از ضروریات پرورش غالب هنرپیشگان ماست، نمی‌تواند سرد و جدول‌وار صورت بگیرد.

بازیگر باید فی‌المثل بتواند واضح صحبت کند، ولی این مسأله‌ای نیست فقط و فقط مربوط به‌مصوتها و مصمتها، بلکه علاوه بر این و به‌طور عمده، مربوط است به‌معنای کلام. اگر بازیگر (در عین حال) یاد نگیرد که چطور باید معنای گفتگوهایش را درک کند، گفته‌هایش را جدول‌وار بر زبان می‌راند و «بیان زیبا»یش معنای گفته را خراب می‌کند. و وضوح بیان هم تفاوتها و سطحهای

13. Aus einem Brief an einen Schauspieler

جوراجوری دارد. بیان واضح، در طبقات مختلف جامعه متفاوت است: یک روستائی ممکن است برخلاف یک روستائی دیگر واضح صحبت کند، ولی وضوح بیانش با وضوح بیان یک مهندس فرق می‌کند. بنابراین، بازیگری که فن بیان را یاد می‌گیرد، باید مراقب باشد که زبانش انعطاف و نرمش داشته باشد. نباید زبان واقعی مردم را از یاد ببرد.

مسألهٔ دیگر، مسألهٔ لهجه است. اینجا هم باید جنبهٔ فنی را به جنبه‌های کلی ارتباط داد. «زبان تئاتر»[۱۴] ما بر زبان فصیح آلمانی مبتنی است، ولی با گذشت زمان، خشک و تصنعی شده است، تبدیل شده است به‌نوع خاصی از زبان فصیح آلمانی که دیگر مانند زبان فصیح روزمرهٔ آلمانی انعطاف ندارد. به‌اینکه در روی صحنه باید «فصیح» صحبت کرد، یعنی اینکه تئاتر باید زبان تئاتری خاص خود را داشته باشد، ایرادی نیست. ولی این زبان باید زنده و متنوع و تحول‌پذیر باقی بماند. مردم به‌لهجه صحبت می‌کنند، و خواست باطنی‌شان را در لهجه به‌زبان می‌آورند. بازیگر چطور می‌خواهد مردم را تصویر کند و مردم را مخاطب قرار بدهد اگر به‌لهجه‌های آنان بی‌اعتنا بماند و لحنهائی از این لهجه‌ها را در زبان فصیح تئاتر وارد نکند؟

مثال دیگری می‌زنم. بازیگر باید بتواند در استفاده از صدای خود مقتصد باشد تا صدایش نگیرد. ولی در عین حال باید بتواند شخصی را نمایش بدهد که از شدت هیجان با صدای گرفته صحبت می‌کند یا با صدای گرفته فریاد می‌زند. بنابراین تردیدی نیست که تمرینهای او در این زمینه باید پر از فراز و نشیب باشند.

اگر در مدت پرورش هنرپیشه برای کسب مهارت فنی، حتی یک لحظه هم فراموش کنیم که وظیفهٔ بازیگر، نمایش انسانهای زنده است، بازی ما به‌نوعی بازی توخالی و صوری و ظاهری و جدول‌وار تبدیل می‌شود.

با این توضیحات می‌رسم به‌سؤال شما. می‌پرسید: وقتی بازیگر بخواهد دستورهای مرا بکار ببندد و از استحالهٔ کامل در نقش احتراز کند، یعنی

---

۱۴. Bühnensprache، نحوهٔ بیان و بخصوص طرز تلفظی است آزاد از ویژگیهای لهجه‌های مختلف زبان آلمانی و خاص زبان نمایش، که در ۱۸۹۸ در کنگره‌ای متشکل از اهل تئاتر تثبیت شد و بعدها ملاک تلفظ زبان فصیح آلمانی هم قرار گرفت — م.

به‌اصطلاح درکنار نقش بماند و موضع کسی را بخود بگیرد که نقش را مورد تحسین یا مورد انتقاد قرار می‌دهد، آیا بازی او به یک کار صرفاً فنی و کم و بیش غیر انسانی تبدیل نخواهد شد؟ به‌نظر من اینطور نیست. این استنباط لابد از طرز نوشتن من ناشی می‌شود که خیلی چیزها را بدیهی فرض می‌کند. ولعنت براین طرز نوشتن. شکی نیست که در یک تئاتر واقعی گرا، باید انسانهائی را دید زنده و سه‌بعدی و پرتعارض، انسانهائی راکه به‌هیجان می‌آیند، نسنجیده حرف می‌زنند و نسنجیده عمل می‌کنند. خلق چنین انسانهائی، **باید** از بازیگر ساخته باشد (و اگر شما می‌توانستید اجراهای ما را ببینید، انسانهائی از همین دست را می‌دیدید که زنده‌بودنشان نه باوجود، بلکه از برکت وجود اصول ماست).

اما نوع دیگری از فرو رفتن بازیگر در قالب نمایش هم هست که نقش را چنان بدیهی و چنان مسجل می‌نمایاند که بیننده چاره‌ای جز قبول آن به همان صورتی که هست ندارد. آن وقت است که ضرب‌المثل سراپا مضری که می‌گوید: «هر چه را بفهمی، می‌بخشی»، مصداق پیدا می‌کند که شدیدترین شکلش را در طبیعی‌گرائی داشته‌ایم.

ولی ما، مائی که تلاش می‌کنیم طبیعت بشری را به‌همان اندازه تغییر بدهیم که خود طبیعت را، باید در جستجوی راههائی باشیم که انسان را از آن جهتی نشان بدهند که تغییر پذیری‌اش، از طریق دخل و تصرف جامعه در او، آشکار بشود. و این به این معنی است که موضع بازیگر، باید از بن تغییر کند. زیرا بنای هنر بازیگری متعارف را بر این تصور استوار کرده‌اند که انسان همانی هست که هست، و تا ابد هم، قطع نظر از اینکه برای جامعه یا برای خود او گران تمام بشود یا نشود، همانطور خواهد ماند: انسانی «مطلق» که «به‌اقتضای طبیعتش» زنده است ولاغیر. ولی بازیگران ما موظف‌اند نسبت به نقش خود و نسبت به‌صحنهٔ نمایش خود موضع بگیرند، چه از نظر عقلانی و چه از نظر عاطفی. این تغییر ضروری در موضع بازیگر، عملی سرد و جدول‌وار نیست؛ ماهیت هنر از جدول و ماشین به‌دور است. تغییری که منظور نظر ماست، یک تغییر سراسر هنری است، و بدون پیوند واقعی بازیگر با جمع جدید تماشاگران یا بدون علاقهٔ پرشور او نسبت به‌ترقی انسان، نمی‌تواند صورت بپذیرد.

از اینجاست که **گروه‌بندیهای** ما هم، که **مطابق با معنای نمایشنامه** انجام می‌شوند، جلوه‌هائی «صرفاً زیبائی‌شناختی» نیستند، به‌اصطلاح «افه»هائی

نیستند که قصدشان ارائهٔ زیبائیهای صوری باشد، بلکه جزء لاینفک نمایش موضوعات بزرگ جامعهٔ جدیدند، و حصول آنها بدون درک عمیق نظام بزرگ و جدید مناسبات اجتماعی و حمایت پرشور از آن، محال است.

من نمی‌توانم همهٔ آنچه را که دربارهٔ اجرای نمایشنامه‌هایم گفته‌ام از نو بنویسم. لطف بفرمائید و این چند سطر را به‌عنوان ضمیمه‌ای موقت، به‌عنوان کوششی برای بیان همهٔ آنچه به‌خطا بدیهی گرفته بودم، بپذیرید.

یک توضیح کوتاه هم باید راجع به بازی نسبتاً آرامی بدهم که گاه و بیگاه درنمایشهای برلینر آنسامبل بچشم می‌خورد. این آرامش هیچ ربطی با عینیت تصنعی ندارد — بازیگران ما راجع به‌نقش هاشان اظهار نظر می کنند —، و هیچ ربطی هم با عاقل نمائی ندارد — عقل هیچوقت با سردی وارد میدان مبارزه نمی‌شود —؛ آرامش بازی ما ناشی از این است که ما نمایشهامان را دیگر تسلیم التهاب «بازی پر حرارت» نمی کنیم. هنر واقعی، هیجانش را از موضوع اثر می‌گیرد. آنجائی که تماشاگر در نمایشهای ما سردی می‌بیند، در واقع فقط با جلوه‌ای از برتری و تسلطی مواجه شده است که بدون آن، هیچ هنری را نمی‌توان هنر واقعی دانست.

(۱۹۵۱)

تربیت هنرپیشه

۸۸— پیشنهادهائی برای تربیت هنرپیشه[۱۵]

۱

تئاترهای ما احتیاج به هنرپیشه‌های **جوان** دارند.

15. Vorschläge für Schauspielerausbildung

چون وضع تعلیمات پایه در مدارس بهتر شده است و چند رشتهٔ لازم و مهم را در مدارس هنرپیشگی هم دیگر می‌توان تعلیم داد، بهتر است ورود هنرجو به هنرستان از همان سن شانزده سالگی مجاز باشد.

۲

هنرجو باید این امکان را هم داشته باشد که زودتر وارد تئاتر شود.

دوسال تعلیم درفنون بازیگری، برای شروع کار کافی است. عمده، تعلیم فن بیان است، البته مطابق با اصول هنری. دروس جدید: پانتومیم و اساس بالـه. درس تیراندازی به‌جای درس شمشیر بازی. درسهائی دربارهٔ جهان‌بینیها. تاریخ هنر و تاریخ تئاتر.

۳

تئاترهای کشور، بازیکنان با استعداد را برای دادن امتحان به‌مدارس بفرستند. هریک از تئاترهای برلین، سرپرستی فردفرد هنرجویان را تقبل کنند. قیافه یا صدا یا «غلیان احساسات» لازم نیست، فقط استعداد و علاقه.

۴

درسال سوم، در تئاترهای خود مدرسه، نمایشهای کارگاهی برگزار شود. هنر جویان به‌تئاترهای مختلف سپرده شوند تا در تمرینها و در ایفای نقشهای بسیار کوچک شرکت کنند.

۸۹ــ تربیت هنرپیشه‌های جوان[۱۶]

برلینر آنسامبل، برای جدائی تارك دنیا مانند هنرجویان از زندگی و از تئاترهای عمومی، ارزشی قائل نیست. برلینر آنسامبل، افراد با استعداد را

16. Schulung des Schauspielernachwuches

بلافاصله پس از تعلیمات مقدماتی بازیگری، وارد تئاتر می‌کند — البته فقط افراد با استعداد را، و کشف استعداد هم کار ساده‌ای نیست. از این‌گذشته، این افراد باید فردیت پرمایه‌ای داشته باشند، و پی‌بردن به‌این هم کار ساده‌ای نیست. هنرجوها را نباید براساس «سنخهای هنرپیشگی» انتخاب کرد، یعنی براساس اینکه مثلا قامتی بلند یا ظاهری مضحک و عجیب داشته باشند، یا اینکه سنخیت «گرتشن»ها یا «مفیستو»ها یا «مارته‌شورتلاین»ها[۱۷] از سرو رویشان ببارد. استنباطی که در تئاترهای درباری قدیم[۱۸] در زمینهٔ شناخت زیبائی و شناخت روحیه، برای دستچین کردن هنرپیشه‌ها رایج بوده و پس از آن در هالیوود (و اوفا)[۱۹] براساس حسابگریهای تجاری توسعه پیدا کرده، باید به‌دور ریخته شود. آثار نقاشان بزرگ، معیارهای دیگر و با ارزشی برای شناخت زیبائی و روحیه بدست می‌دهند. از این که بگذریم، جوانها را — و نیز افراد نسبتاً جوان را — باید بلافاصله وارد میدان تئاترهای عمومی کرد و ترتیبی داد که هرچه زودتر در مقابل جمع تماشاگران ظاهر شوند. باید بتوانند نحوهٔ کار بازیگران زبردست را در تمرینها بچشم ببینند و در بازی با آنها شرکت کنند. سهم اجتناب‌ناپذیری از تربیت هنرپیشه‌های جوان بر عهدهٔ تماشاگران است.

۹۰ — [مشاهده و تقلید][۲۰]

مدارس هنرپیشگی ما، مشاهده را و تقلید موضوع مشاهده را به‌جد نمی‌گیرند. جوانها تمایل دارند به‌اینکه به‌بیان احوال بپردازند، آن هم در حالی که به‌برداشتهای خود، که باید سرچشمهٔ این بیان احوال باشد، اعتنائی

---

۱۷. Gretchen (با مارگارته Margarete) و Mephisto و Marthe Schwerdtlein، به‌ترتیب نام نقش مقابل فاوست، نقش شیطان و نقش دایهٔ گرتش است در قسمت اول نمایشنامهٔ «فاوست» — م.

18. Hoftheater

۱۹. Ufa، از مؤسسات فیلمسازی مهم آلمان تا پیش از سقوط رایش سوم — م.

20. Beobachtung und Nachahmung

ندارند. اکتفا می‌کنند به‌اینکه خود را چون هملتها و فردیناندها[۲۱] احساس کنند. از اینجاست که نکتهٔ در خور توجهی از این نقشها بدست نمی‌آید، یا حداکثر فقط آن چیزی بدست می‌آید که در هنرپیشه‌های جوان، به اصطلاح «انعکاس پیدا می‌کند»، یعنی فقط آن جنبه‌هائی از نقش که آنها را «به‌هیجان می‌آورد» و به‌قول معروف در «سرشت» آنها هست. در حالی که حقیقت امر این است که سرشت، جز از واقعیت نقش نمی‌پذیرد، و چیزی هم به‌این سرشت نمی‌تواند اضافه شود مگر آنچه در آینده باز هم از واقعیت نقش‌گرفته باشد. نقشهای آثار نمایشی را به‌خوبی درک کردن، به‌تنهائی کافی نیست. بازیگر باید، چه از دور و چه از نزدیک، مدام با انسانهای واقعی هم در تماس باشد. آنچه برای بازیگر به‌تئاتر مبدل می‌شود، محیط اجتماعی اوست، و تماشاگر آن، خود بازیگر است. بازیگر یعنی آن که مدام درکمین درک واقعیاتی است که با «طبیعت» او بیگانه‌اند، آن هم به‌نحوی که بیگانگی آنها برای او محفوظ بماند، یعنی تا به‌جائی که ویژگیهاشان از دست نرود.

۹۱ــ دربارهٔ تقلید[۲۲]

ما شخصیتهای به‌اصطلاح کلاسیک تئاترهای خود را (گوتس[۲۳]، فردیناند، ویلهلم تل، والنشتاین، و غیره را) مدیون یک رشته تقلید هستیم، مدیون تقلیدهائی هستیم از صورتبندیهای نسلهای مختلف هنرپیشه‌ها. حتی خودرأی‌ترین هنرپیشه‌های ما هم از حالتهای نگهداشتن سر، راه‌رفتنها و لحنهای هنرپیشه‌های دیگر تقلید کرده‌اند. وقتی ما فی‌المثل بازی آلبرت شتاینروک[۲۴] را در نقش والنشتاین تماشا می‌کردیم، می‌دیدیم بازی‌اش مخلوطی

---

۲۱. Ferdinand ، نقش اول نمایشنامهٔ «توطئه و عشق» (Kabale und Liebe) از شیلر ــ م.

22. Über die Nachahmung

۲۳. نقش اول نمایشنامهٔ «گوتس فون برلیشینگن» (Götz von Berlichingen)، نوشتهٔ گوته ــ م.

24. Albert Steinrück

است از مشاهدات او در زندگی واقعی و درتئاتر. وقتی سابقهٔ نمایشی یک نقش، در صورتبندی آن وزنه‌ای زیاده از حد سنگین می‌شود، نقش شکل یک کلیشه را پیدا می‌کند. فکر نمی‌کنم ضرری به‌حال نقش داشته باشد اگر به‌طور کاملا ناگهانی و غیرعادی، عناصری از زندگی اجتماعی زمان را در صورتبندی آن دخالت بدهیم —گرچه کار تئاترهای ما هرگز به‌این جاها نخواهد کشید؛ مسأله خیلی مشکل‌تر از اینهاست. گمان نکنم هرگز بتوانیم گرتشنی را روی صحنه ببینیم که از راه به‌در بردنش بصرفد!

۹۲— قواعدی اصولی برای هنرپیشه‌ها[۲۵]

در موقع بازی نقش پیرمردها، پیشگوها یا اشخاص خبیث، نباید با صدای مبدل صحبت کرد.

نقشهای بزرگ را باید تحول داد. پاول ولاسووا در نمایشنامهٔ «مادر» فی‌المثل، می‌دانیم که به‌یک شورشی حرفه‌ای بدل می‌شود، ولی در ابتدای نمایشنامه هنوز یک شورشی نیست، پس نباید به‌عنوان یک شورشی نمایشش داد.

شخصیت یک قهرمان را نباید به‌این صورت نشان داد که هرگز نترسد، شخصیت یک بزدل را هم نباید به‌این صورت نشان داد که هرگز تهور پیدا نکند، الی آخر. برای روحیه‌ها سرعنوانهای واحدی نظیر «قهرمان» یا «بزدل» تعیین کردن، کار کم خطری نیست.

در موقع تند صحبت کردن نباید صدا را بلند، و در موقع بلند صحبت کردن نباید لحن را پرطمطراق کرد.

25. Elementarregeln für Schauspieler

وقتی هنرپیشه‌ای می‌خواهد بیننده را متأثر کند، نباید خودش متأثر شود. اصولا وقتی هدف هنرپیشه این باشد که برای نقش خود ترحم یا تحسین یا نظایر اینها بخرد، به‌واقعی نمائی بازی‌اش لطمه زده است.

منشأ غالب نقشهای تئاترهای آلمانی، نه زندگی بلکه تئاتر است. در اینجا پیرمرد تئاتر را می‌بینی که جویده حرف می‌زند و دست‌وپایش می‌لرزد، جوان تئاتر را می‌بینی که حرارت دارد یا مثل بچه‌ها نشاط از سر و رویش می‌بارد، زن عشوه‌گر تئاتر را می‌بینی که با صدای گرفته صحبت می‌کند و کپل می‌جنباند، مرد عامی تئاتر را می‌بینی که ساده‌لوح و بی‌ملاحظه، داد و فریاد راه می‌اندازد.

احساس مسؤولیت اجتماعی، از ضروریات کار هنرپیشه است ولی نمی‌تواند جای وقوف به‌اوضاع اجتماعی را بگیرد. ووقوف به‌اوضاع اجتماعی هم به‌معنی نفی بررسی مدام آن نیست. هر نقش و هر موقعیت و هر گفته را باید از نو بررسی کرد.

هنرپیشه‌ها را یک قرن تمام برمبنای قدرتشان در بازی پرحرارت انتخاب کرده‌اند. حرارت به‌خرج دادن — بهتر بگویم: سر زندگی —، البته از ضروریات کار هنرپیشه است، ولی نه برای مجذوب کردن بیننده، بلکه برای رسیدن به‌حدتی که لازمهٔ نشان دادن نقشها و موقعیتها وگفته‌های روی صحنه است.

در بازی نمایشنامه‌های متوسط، مواردی پیش می‌آید که لازم است از هیچ، چیزی ساخت. ولی در بازی نمایشنامه‌های خوب، چیزی بیش از آنچه در خود نمایشنامه هست نباید از مصالح موجود در آن بیرون کشیده شود. نباید کسی را که عصبی نیست عصبی، یا چیزی را که هیجان ندارد مهیج نشان داد. آثار هنری — این وجه تشابه آنها با موجودات زنده است — فراز و نشیب دارند. این را نباید از آنها گرفت.

وقتی غرض تصویر کردن یک انسان پرطمطراق است، باید در استفاده از بازی پرطمطراق محتاط بود. در اینجا این ضرب‌المثل مصداق دارد: «اگر این قدر بالا نمی‌رفتی، نمی‌افتادی».

۹۳ــ گرایشهای متداولی که هنرپیشه باید در برابرشان مقاومت کند[۲۶]

تمایل به‌اینکه
— به‌وسط صحنه برود
— ازگروه جدا شود تا تنها بماند
— به کسی که مخاطب اوست نزدیک شود
— کسی را که مخاطب اوست مدام نگاه کند
— کسی را که مخاطب اوست نگاه نکند
— موازی با لبهٔ صحنه بایستد
— وقتی تند صحبت می کند صدایش را بلند کند
— به‌جای آنکه یکی را پس از دیگری بازی کند یکی را به‌عنوان نتیجهٔ دیگری بازی کند.
— تعارض میان صفات شخصیت نقش را پرده پوشی کند
— هدفهای نمایشنامه‌نویس را بررسی نکند
— تجربه‌ها و مشاهدات شخص خود را فرع هدفهای اجتماعی نمایشنامه‌نویس بداند.

26. Allgemeine Tendenzen, welche der Schauspieler bekämpfen sollte

۹۴ــ وقتی می‌خواهی مشکلی را برطرف کنی، باید آسانش کنی[۲۷]

هنرپیشه باید بتواند بازی را برای خود آسان کند، حال چه قرار باشد که نقش را برآشفته نشان بدهد و چه خونسرد. در وهلهٔ اول باید برمحل واقعه تسلط پیدا کند، یعنی درباره‌اش اطلاع کافی بدست بیاورد، درست همانطوری که یک شخص نابینا محلی را کورمال می‌کند. باید لحن متن نقش را برای خود چنان تقسیم بندی کند، چنان بالا و پائین کند، چنان مزمزه کند که باب دندانش بشود. باید حرکتهای خود را، قطع نظر از معنائی که قرار است برسانند، چنان تنظیم کند که صرف ریتم و جسمانیت آنها ، برایش تفریح داشته باشد. همهٔ اینها تکلیفهائی هستند ملموس و محسوس؛ و تمرین آنها هم چیزی جز یک عمل جسمانی نیست.

هنرپیشه‌ای که کار خود را برای شخص خود آسان نکند، برای تماشاگر مشکلش کرده است.

۹۵ــ مهار کردن «حرارت بازی» و پالایش «زبان تئاتر»[۲۸]

برای دست یافتن به‌بازی واقعی‌گرایانه، لازم است که هنرپیشه با بعضی عناصر تئاتر متعارف به‌مبارزه برخیزد. از این جمله است آنچه اصطلاحاً «حرارت بازی» نامیده می‌شود، حرارتی که به‌محض بالا رفتن پرده و بدون ارتباط با محتوای صحنهٔ مورد نظر، در بازی هنرپیشه وارد می‌شود. سعی هنرپیشه در اینکه تماشاگران را با توسل به‌هیجان زدگی خود به‌هیجان بیاورد، عادتی شده است که خود او هم دیگر به‌آن واقف نیست. «حرارت بازی»، اغلب به‌شکل بلندی زیاده از حد صدا یا خفگی تصنعی آن نمودار می‌شود و شور و هیجان طبیعی نقش را در پس شور و هیجان ساختگی هنرپیشه پنهان می‌کند. از

27. Will man Schweres bewältigen, muss man es sich leicht machen

28. Kontrolle des "Bühnentemperaments" und Reinigung der Bühnensprache

اینجاست که در تئاترها دیگر زبان مردم را نمی‌شنویم، و تماشاگر به‌جای آنکه احساس کند در تئاتر همان اتفاقی می‌افتد که در زندگی، احساس می‌کند در زندگی همان اتفاقهائی می‌افتد که در تئاتر. این «حرارت» سرتاسر صوری، نه برای جلب توجه تماشاگران لازم است و نه برای مجذوب کردن آنها. یکی دیگر از عناصر تصنعی تئاتر متعارف، نحوهٔ بیان صوری و منجمدی است که اصطلاحاً «زبان تئاتر» خوانده می‌شود. طرز بیانی که زیاده از حد شمرده است، فهم‌گفته را نه آسان، بلکه مشکل می‌کند. و زبان فصیح آلمانی، تنها وقتی زنده خواهد بود که از لحن لهجه‌های مختلف مایه‌گرفته باشد. هنرپیشه باید زبان را همواره آگاه‌بکار بگیرد و از زبان واقعی مردم دورش نکند. تنها از این راه است که خواهد توانست شعر را براستی چون شعر، و نثر را به‌طرزی فصیح بیان کند بدون آنکه به‌موقعیت و شخصیت نقش لطمه‌ای بزند. زبان پرطمطراق و حالتهای مربوط به‌آن، که به‌آثار شیلر — و هم به‌آثار شکسپیر که اجرایشان در دورهٔ شیلر منتی برسر زمان او بود — می‌برازید، برای آثار نمایشنامه‌نویسان عصر ما مضر است، و حالا دیگر خود شیلر هم، از بس که نمایشنامه‌هایش را بی‌جا و کلیشه‌وار اجرا کرده‌اند، برایمان مضر شده است. قالب نمایشی بزرگ، تنها در صورتی می‌تواند جان تازه‌ای بگیرد که به‌طور مدام با واقعیت تغذیه شود، و واقعیت هم می‌دانیم که مدام در تحول است.

۹۶ــ گرفتن لحن[۲۹]

گرفتن لحن همبازی، یکی دیگر از وسایل متعدد حرفه هنرپیشگی است که دارد مسیر قهقرائی‌اش را طی می‌کند. هنرپیشه باید لحن‌گفتهٔ همبازی‌اش را همان طوری بگیرد که یک تنیس باز، توپ همبازی‌اش را می‌گیرد. لحن را باید چنان‌گرفت و پس داد که نوسانها و فراز و نشیبهای آن در سراسر صحنه ادامه پیدا کند. اگر جز این باشد، تأثیر سمعی لحن به تأثیر بصری‌گفتگوئی

29. Abnehmen des Tons

شباهت پیدا خواهد کرد که بین دو کور صورت می‌گیرد: کورها هیچوقت به‌مخاطب خود نگاه نمی‌کنند. گفت و شنود دو بازیگر، همیشه مبین نوعی تضاد است. وقتی هم که پاسخ موافقی بر زبان رانده می‌شود، باز هم نوعی تصحیح گفتهٔ همبازی به‌میان می‌آید، تصحیحی که نمودار علائق و منافع خاصی است. حتی وقتی که موافقت صرف در میان باشد، یعنی وقتی که پاسخ ما، بدون کوچکترین بسط یا تحدیدی، فقط و فقط یک «بله» باشد، این موافقت هم حکم مخالفتی را دارد با شکی که سؤال کننده داشته است، و یا حکم مخالفت مشترکی نسبت به‌شخص سومی را.

این کشاکش همه جانبهٔ نقشها را باید با همکاری بسیار نزدیک اعضای گروه صورت بست. ولی این همکاری هم باید به‌نوبت خود شکل یک رقابت را داشته باشد. در این صورت، عدم توفیق یکی از بازیگران درگرفتن لحن همبازی خود، می‌تواند مبین فقدان شم دریافت آهنگ کلام یا درک معنای آن، ولی‌گاهی هم مبین فقدان شم همکاری باشد. عمل هنرپیشه‌ای که گفتهٔ قبلی همبازی خود را نشنیده می‌گیرد و برای هر جملهٔ تازهٔ خود از نو دورخیز برمی‌دارد و به‌این ترتیب فقط و فقط برای شخص خود بازی می‌کند، در همه مورد هم ناخود آگاه نیست. چنین هنرپیشه‌ای می‌کوشد آن شکافهای باریک خطرناکی را درگفتگو بوجود بیاورد و آن وقفه‌های معمولا بسیار کوتاهی را به‌دنبال هر جملهٔ همبازی خود ایجاد کند که جملهٔ تازه را از سابقه‌اش جدا می‌کنند، برجسته‌اش می‌کنند، مؤکدش می‌کنند، و در نتیجه گوینده‌اش را متمایز و توجه بیننده را به‌شخص او جلب می‌کنند.

۹۷ــ اساس گروه بندی[۳۰]

عدهٔ زیادی از هنرپیشه‌ها گمان می‌کنند که هرچه جهت‌گیریهاشان را بیشتر تغییر بدهند، گروه‌بندی سرگرم کننده‌تر و به‌زندگی واقعی نزدیکتر می‌شود.

30. Grundarrangement

این است که دم به‌دم قدمهای کوتاه برمی‌دارند، می‌نشینند، بلند می‌شوند، و نظایر اینها. در حالی که مردم، در زندگی واقعی بسیار کم حرکت می‌کنند، مدت زیادی در حالت نشسته یا ایستاده باقی می‌مانند، و مادام که موقعیت تغییر نکرده، جای خود را در یک جمع حفظ می‌کنند. از این گذشته، باید بدانیم که در تئاتر، تغییر جهت‌گیری باید کمتر از زندگی واقعی صورت بگیرد نه بیشتر، در تئاتر باید نقشه و منطق بیشتری در کار باشد. علت این است که نمایش، ناچار است رویداد را از اجزاء تصادفی و بی‌اهمیت آن تصفیه کند، و اگر نکند، فقط انبوه بی‌شکلی از حرکات کوچک و بزرگ را عرضه کرده است که دیگر معنای خاصی را نمی‌رساند. در نمایش، هنرپیشه باید با حالت عصبیی که آن را به‌طور معمول لازمهٔ بازی پرحرارت می‌داند مبارزه کند، باید در برابر این کشش طبیعی که به‌وسط صحنه برود و با حرکتهای خود توجه تماشاگران را به‌خود جلب کند استقامت به‌خرج بدهد، مگر اینکه مسیر واقعهٔ نمایشنامه، به‌راستی ایجاب کند که نقش او، در فلان مورد بخصوص، مرکزیت داشته باشد.

۹۸ــ [مشکل نمایش رفتارهای معارض][۳۱]

هنرپیشه‌های ما، در نمایش رفتارهای معارضی که از نقشهای آنان سر می‌زند، با انواع مشکلات روبرو هستند. مثلا وقتی که قرار است نقش شخص صادقی را بازی کنند، من راجع به‌یکی از جمله‌های نقش می‌گویم: «این البته دروغ است». می‌گویند: «ولی مگر او آدم صادقی نیست؟» یا وقتی که نقش مورد بحث، شخص بی‌چون‌وچرا شجاعی است، می‌گویم: «حالا دستپاچه شده است». می‌گویند: «ولی مگر او آدم شجاعی نیست؟» در مورد یک شخص مترقی می‌گویم: «اینجا از قرار معلوم دارد خست نشان می‌دهد». می‌گویند: «ولی مگر او آدم مترقیی نیست؟» بارها می‌شنوم که می‌گویند: «آخر این را نمی‌توانم اینطور بازی کنم، به‌روحیهٔ نقش من نمی‌خورد.» هنرپیشه‌ها، وقتی

31. Schwierigkeiten bei der Darstellung widersprüchlichen Verhaltens

می‌خواهند روحیهٔ نقشهای خود را برای خود مجسم کنند، به‌اندازهٔ کافی حوصله به‌خرج نمی‌دهند و پیش داوریهای غریبی دارند.

۹۹ــ [مشکل بازی نقشهای کوچک][۳۲]

ب. راجع به‌هنرپیشهٔ جوانی گفت: «فقط استعداد دارد، فن در کارش نیست. نقشهای **کوچک** را هنوز نمی‌تواند بازی کند.» ب. با این گفته به‌مشکل بازی نقشهای کوچک اشاره کرده بود. البته این راهم می‌دانست که بعضی از هنرپیشه‌ها فقط استعداد بازی نقشهای بزرگ را دارند و بعضی دیگر فقط استعداد بازی نقشهای کوچک را. و معمولا برای هنرپیشه‌ها از اتفاقی صحبت می‌کرد که برای یک دوندهٔ فنلاندی به‌اسم نورمی[۳۳] پیش آمده بود. نورمی، که در دو استقامت سابقه داشت، روزی به‌علت حماقت و پول دوستی عاملینش مجبور شد در یک مسابقهٔ دوسرعت شرکت کند. ضعف او در تشدید سرعت یکنواخت خود، این ضعفی که در دو استقامت، با توجه به‌فاصلهٔ دور خط نهائی، امتیازی بشمار می‌آمد، باعث شد که او مسابقهٔ سرعت را ببازد.

۱۰۰ــ [مرحلهٔ ابتدائی تمرینها][۳۴]

وقتی تعیین جای هنرپیشه‌ها به‌شکلی تقریبی و موقت، و به طرزی صورت بگیرد که جهت‌گیری آنها نمایانگر رویدادهای عمدهٔ نمایش باشد (دو نفر، نفر سومی را مخاطب قرار می‌دهند / دو دلباخته با هم وداع می‌کنند/ زنی چیزی را می‌آورد، و غیره)، هنرپیشه‌ها امکان خواهند داشت که بیان متن را برای خود

32. Schwierigkeit der kleinen Rollen
33. Nurmi
34. Frühes Probenstadium

آسان کنند، آن هم با استفاده از هر وسیلهٔ ممکن. می‌توانند هر جمله‌ای را آنقدر در دهانشان «بگردانند» تا گفتنش برایشان کاملا طبیعی و راحت شود. در این مرحلهٔ ابتدائی، عمده این است که تأکید کلمه‌های هر جمله درست باشد. در اینجا هنوز نباید به‌فکر شخصیت‌پردازی بود (و طبعاً این سعی را هم نباید داشت که صحنهٔ مورد نظر، هیجان یا تحرک پیدا کند). با اینهمه، اگر جهت‌گیری هنرپیشه‌ها تا حدی به‌مورد باشد و لحنهاشان تا حدی درست، در همین مرحلهٔ ابتدائی هم حدود تقریبی شخصیتها نمایان می‌شود، البته تقریبی‌ترین حدود آنها.

۱۰۱ــ حرکات[۳۵]

وقتی به‌بررسی حرکات می‌پردازیم، در ابتدا **پانتومیم** را کنار می‌گذاریم، زیرا پانتومیم، مانند نمایش یا اپرا یا رقص، رشتهٔ جدائی از هنر بیان است. در **پانتومیم**، هر مطلبی بدون استفاده از زبان به‌بیان می‌آید، حتی حرف زدن. بررسی ما تنها مربوط می‌شود به‌مجموعهٔ **حرکات** و اشاراتی که در زندگی روزمره بچشم می‌خورند و در نمایش، شکل مشخص‌تری بخود می‌گیرند.

از این که بگذریم، **ژستهای** منفرد به‌میان می‌آیند: ژستهائی که جای گفته را می‌گیرند ز فهم آنها مستلزم سابقه است، مثلا سرتکان دادنی که تصدیق را می‌رساند؛ ژستهای اشاری، نظیر آنها که بزرگی یک خیار یا پیچ زدن یک اتومبیل کورسی را توصیف می‌کنند؛ و ژستهای بسیار متنوعی که حالات مختلف روانی را نشان می‌دهند، مثلا تحقیر، هیجان، استیصال و غیره را.

از اینها هم که بگذریم، به**نمودگار** می‌رسیم. ما این لفظ را به‌مجتمع کاملی از ژستهای بسیار مختلف و نیز گفته‌هائی اطلاق می‌کنیم که زمینهٔ یک رویداد تفکیک‌پذیر اجتماعی را تشکیل می‌دهند و با موضع کلی همهٔ اشخاصی که در این رویداد شرکت دارند، ارتباط پیدا می‌کنند (محکوم شدن یک

35 Gestik

انسان به‌توسط انسانهای دیگر، مشورت، مبارزه، و امثال اینها)؛ و یا به مجتمعی از ژستها و گفته‌هائی که در یک شخص واحد بروز می‌کنند و رویداد خاصی را موجب می‌شوند (موضع تردید آمیز **هملت**، اعتراف **گالیله**، و امثال اینها)، و یا صرفاً به‌موضع اساسی یک انسان (مثلا رضایت یا انتظار). **نمودگار**، شاخص مناسبات میان انسان و انسان است. دست به کاری زدن فی‌المثل، مادام که رابطه‌ای اجتماعی نظیر استثمار یا همکاری را شامل نباشد، یک نمودگار نیست.

۱۰۲ــ دربارهٔ نمودگار[۳۶]

تعیین نمودگار کلی یک نمایشنامه، فقط به‌صورتی مبهم ممکن است، و ذکر سؤالهائی که طرحشان برای تعیین این نمودگار کلی می‌تواند لازم باشد هم، امکان ندارد. با اینهمه، هر نمایشنامه‌نویسی نسبت به‌بیننده‌های احتمالی نمایشنامه‌اش موضعی دارد. آیا تعلیم می‌دهد؟ تشویق می‌کند؟ تحریک می‌کند؟ اخطار می‌کند؟ آیا قصد دارد احساسها و برداشتهای شخصی‌اش را در واقعهٔ نمایشنامه دخالت بدهد؟ یا قصد ندارد دخالت بدهد؟ آیا می‌خواهد بیننده‌ها را ترغیب کند به‌اینکه شاد باشند یا به‌اینکه افسرده باشند؟ یا فقط می‌خواهد آنان را در چنین احساسهائی سهیم کند؟ آیا به‌غریزهٔ آنان متوسل می‌شود؟ به‌عقلشان؟ به‌هردو؟ و همینطور تا به‌آخر. و بعد هم موضعی را داریم که در یک عصر بخصوص اتخاذ می‌شود، موضع عصر نمایشنامه‌نویس را، و موضع عصری را که وقایع نمایشنامه در آن پیش می‌آیند: آیا نمایشنامه‌نویس خود را نمایندهٔ این عصر می‌داند؟ نقشهای نمایشنامه‌اش چطور؟ و بعد هم فاصله‌ای را داریم که میان نمایشنامه‌نویس و رویدادهای نمایشنامه بچشم می‌خورد: آیا نمایشنامهٔ او تصویری از یک عصر معین است یا فقط تصویر خصوصی و شخصی اوست؟ و بعد هم، در این یا آن

36. Über den Gestus

نوع فاصله‌گیری، نوع نمایشنامه مطرح می‌شود: آیا تمثیلی است که می‌خواهد چیزی را ثابت کند؟ یا توصیفی است که به‌شرح رویدادهای کم اهمیت می‌پردازد؟ — اینها سؤالهائی هستند که باید مطرح شوند، ولی سؤالهای دیگری هم علاوه بر اینها داریم که باید مطرحشان کرد. در هر حال، عمده این است که سؤال کننده، از جوابهای معارض با هم واهمه‌ای نداشته باشد، چرا که جان نمایشنامه در تعارضهای آن است. اما درعین حال باید تکلیف هریک از تعارضها را دانه به‌دانه روشن کند، و نباید به این خیال که حسابش در هرحال جور در نمی‌آید کارش را سهل بگیرد و روش محو و مبهمی را بکار ببندد.

برای آنکه نمودگار یک صحنهٔ واحد را روشن کرده‌باشیم، دو برداشت متفاوت از آغاز تصویر سوم نمایشنامهٔ «مادر کوراژ و فرزندانش» را در نظر می‌گیرم. کوراژ، درعین اینکه خود با اموال قشون به‌طرزی نه‌چندان درستکارانه سوداگری می کند، به‌پسرش که در قشون است می‌گوید که باید در همه حال درستکار باشد. وقتی وایگل این صحنه را بازی می کرد، می‌دیدی که کوراژ به‌پسرش اشاره می کند به‌معاملهٔ او و ناظر خرج گوش ندهد چرا که موضوع به‌او مربوط نمی‌شود. در اجرای همین نمایشنامه در مونیخ، که برطبق الگوی برلین به‌روی صحنه آمده بود، گیزه[۳۷] این صحنه را اینطور بازی می کرد: ناظر خرج متوجه می‌شود که پسر کوراژ ممکن است به‌ماهیت معامله پی ببرد، این است که مکث می کند، ولی کوراژ با حرکت دست به‌او اشاره می کند که به‌حرفش ادامه بدهد چون اشکالی نمی‌بیند که پسرش صحبتشان را بشنود. در این دو برداشت، نمودگار کوراژ یکی نیست، ولی منظور نمایشنامه‌نویس از این صحنه، در هر دومورد محفوظ مانده است: در محیطی فاسد از جوانی می‌خواهند که به‌هرحال درستکار باشد.

۳۷. Therese Giehse ، متولد ۱۸۹۸، از بازیگران برجستهٔ تئاتر آلمان، که بعد از جنگ جهانی دوم با برلینر آنسامبل همکاری نزدیک داشت — م.

کارگردانی

۱۰۳ــ [سؤالهائی دربارهٔ کار کارگردان][۳۸]

ــ وقتی یک کارگردان نمایشنامه‌ای را به روی صحنه می‌آورد، چکار می‌کند؟

ــ داستانی را به‌بیننده‌ها ارائه می‌دهد.

ــ برای این کار چه چیزهائی در اختیارش هست؟

ــ یک متن، یک تئاتر و هنرپیشه‌ها.

ــ مهمترین جنبهٔ داستان کدام است؟

ــ معنای آن، یعنی نکتهٔ اجتماعی آن.

ــ معنای داستان را چطور باید درک کند؟

ــ با مطالعهٔ متن و بررسی ویژگیهای نویسنده‌اش و زمان به‌وجودآمدنش.

ــ وقتی داستانی از عصر دیگری به‌ما رسیده باشد، می‌شود آن را از هر جهت مطابق با قصد نویسنده‌اش نمایش داد؟

ــ نه. کارگردان باید در جستجوی تغییری باشد مورد علاقهٔ زمان خودش.

ــ وسیلهٔ کارگردان برای ارائه داستان به‌بیننده‌ها چیست؟

ــ گروه‌بندی، یعنی تعیین جای اشخاص، تعیین جهت‌گیری آنها نسبت به‌هم، تعیین نحوهٔ تعویض جهت‌گیریها و تعیین ورود و خروجها. گروه‌بندی باید داستان را به‌طرزی با معنی حکایت کند.

ــ مگر گروه‌بندیهائی هم هستند که این کار را نکنند؟

ــ تا دلتان بخواهد. گروه‌بندیهای غلط هر کاری را می‌کنند به‌جز حکایت کردن داستان. در این گروه‌بندیها، کارگردان برای هنرپیشه‌هائی خاص،

38. Fragen über die Arbeit des Spielleiters

به‌اصطلاح برای ستاره‌های نمایش، جاهای مساعدی تعیین می‌کند تا آنها را بچشم بیاورد بدون اینکه در معنای داستان دقت کرده باشد؛ یا حالتهای روانی خاصی را برای بیننده‌ها «جادو» می‌کند که وقایع نمایشنامه را به‌طرزی سطحی و یا غلط توضیح می‌دهند؛ و یا هیجانهائی را بوجود می‌آورد که ارتباطی با هیجانهای داستان ندارند؛ الی آخر.

— عمده‌ترین گروه‌بندیهای غلط تئاترهای ما کدامها هستند؟

— گروه‌بندیهای ناتورالیسم، که تقلیدهائی هستند ازموقعیتهای کاملا تصادفی «زندگی واقعی». — گروه‌بندیهای اکسپرسیونیسم، که بدون توجه به‌داستان (در اینجا از داستان فقط به‌عنوان یک امکان استفاده می‌شود)، برای اشخاص نمایشنامه فرصتهائی را بوجود می‌آورند تا هنرپیشه‌ها بتوانند به«بیان احوال» بپردازند. — گروه‌بندیهای سمبولیسم، که بدون توجه به‌واقعیت، می‌خواهند چیزی را آشکار کنند که در پس اشیا هست، به‌اصطلاح «ایده»ها را — گروه‌بندیهای فرمالیسم محض، که هدفشان رسیدن به «گروه‌بندیهای تصویروار»ی است که قادر نیستند داستان را به پیش برانند.

۱۰۴ — نور روشن و یکنواخت[۳۹]

برای بعضی از نمایشنامه‌ها، که «ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی» یکی از آنهاست، بهتر است صحنه را روشن و یکنواخت نور داد. به‌این ترتیب، حتی اگر هنرپیشه‌ها از هر جهت طبیعی و زنده بازی کنند، که درست هم هست، تماشاگر وقوف خواهد داشت به‌اینکه نمایش می‌بیند، نه زندگی واقعی را. این توهم که در تئاتر، زندگی واقعی را می‌بینیم، فقط در مورد نمایشنامه‌ای بجا خواهد بود که تماشاگر قرار است واقعهٔ آنها را صرفاً از نظر عاطفی تجربه کند، یعنی احتیاجی به‌تأمل نداشته باشد، و به‌عبارت بهتر: همان افکار آدمهای نمایش برایش کافی باشد. نمایشنامه‌هائی که بیننده‌هاشان قرار است از دیدن

39. Helle, gleichmässige Beleuchtung

وابستگیهای اجتماعی اعمال آدمهای نمایش لذت ببرند، احتیاج به‌نور روشن و یکنواخت دارند. در اینجا برای بیننده آسان نخواهد بود که به کمک نور گرگ و میش، در رؤیا فرو برود؛ در اینجا بیننده بیدار می‌ماند، چشم وگوشش را باز می‌کند. ترتیب کار رنگ آمیزی و استفاده از تضاد رنگها را صحنه‌آرا می‌تواند بدهد بی‌آنکه از نور رنگی استفاده کند. در کمدی، نور روشن و یکنواخت می‌تواند کمک بزرگی برای هنرپیشه‌ها باشد؛ هر بازیگر کمدی می‌داند که تأثیر یک عمل کمیک، در نور روشن بیشتر است. در مورد رویدادهای جدی، وقتی نور نیمه روشن، که به‌صحنه حالت می‌دهد و به‌اصطلاح «فضا» ایجاد می‌کند، در میان نباشد، هنرپیشه البته مجبور خواهد بود از هنر خود مایهٔ بیشتری بگذارد. ولی من دلیلی نمی‌بینم این اجبار را از عهده‌اش برداریم. هنرپیشه‌های تئاتر «گلوب» شکسپیر هم چیزی جز نور عادی بعدازظهرهای لندن را در اختیار نداشته‌اند.

۱۰۵ــ چرا پردهٔ سبک و نیمه بلند[40]

۱

پردهٔ مخمل سنگینی که در تئاترها معمول است، در اجرای نمایشنامه‌های چندین صحنه‌ای، وقفه‌های بدی بوجود می‌آورد؛ حکم تیر سنگینی را دارد که نمایشنامه را تکه‌تکه می‌کند. صحنه‌هایش را بیش از حد مجزا و ممایز می‌کند. پردهٔ یارچه‌ای سبک در عوض، به‌جریان نمایش حالت سیال و راحتی می‌دهد.

۲

وقتی پردهٔ سنگین را پائین می‌اورند، اول سر هنرپیشه‌ها غیب می‌شود و دست‌آخر پاهاشان، به‌این می‌ماند که آدمهای روی صحنه لز می‌کنند. این

40. Warum die halbhohe, leicht flatternde Gardine?

است که ناچاری آن را همیشه به‌سرعت پائین بیاوری. پردهٔ سبک در عوض، تمام صحنه را شبیه دو موج از دو طرف می‌بلعد. این است که می‌توانی، بسته به‌نوع خاتمهٔ صحنه، آن را تند یا آهسته ببندی.

۳

پردهٔ سنگین، حکم سدی را دارد که بین صحنه و تالار قرارگرفته است. پردهٔ سبک در عوض، صحنه را به کلی از تالار جدا نمی‌کند. تماس میان بالا و پائین هرگز کاملا قطع نمی‌شود. و اجباری هم نیست که چراغهای تالار را هربار از نو روشن کنی، چون هرلحظه در روی صحنه کاری صورت می‌گیرد: بیننده متوجه می‌شود که عده‌ای به‌خاطر او دارند روی صحنه تدارکهائی می‌بینند. به‌این ترتیب، هم تازگی نتیجهٔ این تدارکها محفوظ مانده و هم کار روی صحنه از بیننده مخفی نشده است. تماشاگر می‌بیند که صحنه‌آرائی تازه را برایش جادو نکرده‌اند.

۴

به‌پردهٔ سبک می‌توان برای هر نمایشنامه‌ای شکل دیگری داد و از این راه ماهیت نمایشنامه را از پیش تا حدی نمایان کرد. در «ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی»، این پرده ظاهر یک پارچهٔ کتانی زبر را داشت، در «معلم سرخانه»[۴۱] ظاهر ابریشم را، در «مادرکوراژ و فرزنداش» ظاهر چرم کهنه را، و در «پوست سمور آبی» و «خروس قرمز»[۴۲] هم، روی این پرده کاریکاتور پر زرق و برقی از عقاب دولت پروس را کشیده بودند.

---

۴۱. Der Hofmeister ، نمایشنامه‌ای است که برشت به‌اقتباس ازکمدیی به‌همین نام، نوشتهٔ م. ر. لنتس (M. R. Lenz)، نمایشنامه‌نویس قرن هیجدهم آلمان بدست داده است. نخستین اجرا در ۱۹۵۰ — م.

۴۲. Der rote Hahn ، کمدی ازگرهارد هاوپتمان، که با کمدی «پوست سمور آبی» از همین نویسنده، در ۱۹۵۵ در تئاتر شیف‌باوردام توسط برلینر آنسامبل و با همکاری نزدیک برشت به‌اجرا درآمد — م.

۵

برای فروخواندن پیشگفتارها و میان‌گفتارها، هنرپیشه‌ها می‌توانند از شکاف پرده بیرون بیایند و بلافاصله در وسط صحنه قرار بگیرند.

۶

از پردهٔ سنگین هم درعین حال می‌توان استفاده کرد. در این صورت، پردهٔ سنگین نمودار یک آنتراکت یا نمودار پایان نمایشنامه خواهد بود.

۱۰۶ــ تقسیم وظایف[۴۳]

۱

یک نفر باید این مسؤولیت را برعهده بگیرد که هرچه به‌نمایشنامه مربوط می‌شود، درجای درست خود قرار داشته باشد، آن هم قبل ازشروع تمرینها.

۲

یک نفر باید این مسؤولیت را برعهده بگیرد که همهٔ صحنه ابزارها، قبل ازگروه‌بندی موقت در دسترس باشند، در موقع شروع تمرینها در جای خود قرار بگیرند و بعد از تمرینها جمع آوری شوند.

۳

یک نفر باید این مسؤولیت را برعهده بگیرد که تمام لباسها را به‌موقع تهیه کنند، در تمرینها در دسترس بگذارند و بعد از تمرینها منظم و مرتب نگهداری‌شان کنند.

43. Die Verteilung von Aufgaben

۴

یک نفر باید صحنه‌آرائی را تقبل کند.

به‌این وظیفه‌ها باید با پشتکار، و از این مهمتر با علاقه عمل کرد. هیچ کدام را نباید به‌دست تصادف سپرد و فقط در فکر بازی نقشها بود.

حمایت کامل تئاتر در انجام این تکلیفها ضروری است.

کسانی که عهده‌دار این تکلیفها هستند، باید همانطور که زمان ما اقتضا می‌کند، مبدع باشند، باید به‌دنبال چیزهای بدیع باشند. پیدا کردن کارگر صحنه‌ای که در کار تئاتر تجربه داشته باشد و بتواند به‌آنان کمک کند، یا خیاطی که به‌تئاتر علاقه‌مند باشد، یا نجار و نقاش و غیره محال نیست. منتها به‌یک بار تلاش نباید اکتفا کرد و به‌این دلیل که پولش موجود نیست دست از کار کشید. از هیچ نمی‌توان چیزی ساخت، ولی از کم بسیار.

۱۰۷ــ [کارگردانی برشت][۴۴]

کارگردانی ب. نامحسوس‌تر از کار کارگردانهای مشهور و بزرگ بود. کسانی که کارگردانی او را می‌دیدند، این استنباط را نداشتند که می‌خواهد با هنرپیشه‌ها «چیزی را که در ذهن دارد صورت ببندد»؛ هنرپیشه‌ها حکم «ابزار» را برای او نداشتند. برعکس: ب. به‌همراه هنرپیشه‌ها بود که داستان نمایشنامه را مشخص می‌کرد، و سعی او در این بود که هر هنرپیشه‌ای قابلیتهای خاص خود را بروز بدهد. دخالت او «در جهت باد» صورت می‌گرفت و به‌این ترتیب، تقریباً هیچ وقت بچشم نمی‌آمد. ب. از جملهٔ کسانی نبود که حتی پیشنهادهای اصلاحی‌شان هم مخل کار دیگران است. کار او با هنرپیشه‌ها به‌سعی کودکی شباهت داشت که بخواهد به‌کمک یک چوب، شاخه‌های نازکی را از چاله‌های کنارهٔ یک نهر بیرون بیاورد و در مسیر آب قرار بدهد تا راحت‌تر با جریان آب پیش بروند.

44. Die Spielleitung Brechts

بارها پیش می‌آمد که ب. طرز بازی را به هنرپیشه‌ها نشان می‌داد، اما تکه‌هائی بسیار کوچک را. علاوه بر این، تقلیدش را در میان کار قطع می کرد تا مبادا الگوی تام و تمامی بدست داده باشد. در این طور موارد، همیشه از بازی همان هنرپیشه‌ای تقلید می کرد که می‌خواست طرز بازی را به‌او نشان بدهد، البته بدون آنکه در عملش تظاهری بچشم بخورد. حالتش نشان می‌داد که می‌خواهد بگوید: این طور آدمها این کارها را معمولا به‌این صورت می کنند.

علاقهٔ زیادی داشت به‌اینکه همراه با دسته‌ای از شاگردان خود کارگردانی کند. در این طور موارد، همیشه بلند صحبت می کرد و پیشنهادهایش را معمولا از وسط تالار و به‌صدای بلند به‌هنرپیشه‌ها اطلاع می‌داد تا همه همهٔ گفته‌هایش را بشنوند — این عمل با دخالت نامحسوس او تعارضی نداشت. و او سعی می کرد «ضمن گفتن گوش هم بدهد.» پیشنهادهای خوب را بلافاصله به‌اطلاع دیگران می‌رساند، و همیشه با ذکر اسم پیشنهاد کننده: «فلان می‌گوید:...» ، «به‌عقیدهٔ فلان، باید...». به‌این ترتیب، کاری که انجام می‌گرفت، کارهمه بود.

مهم برای ب. مکثهای میان‌گفت و شنودها و مکثهای میان جمله‌ها و تأکید درست کلمه‌های هر جمله بود. او حتی بزرگترین هنرپیشه‌ها را هم با صدای بلند متوجه می کرد که کدام لغت را باید در جمله مؤکد کند و چرا. در این مورد با آنها بحث می کرد.

ب. از بحثهای طولانی نفرت داشت. طی دویست و چند ساعتی که هنرپیشه‌ها برای تمرین نمایشنامهٔ «معلم سرخانه» صرف کرده بودند، شاید روی هم رفته فقط یک ربع ساعت بین صحنه و تالار بحث درگرفته بود. ب. عقیده داشت که باید هر چیزی را آزمایش کرد. می‌گفت: «حرفش را نزنید، عمل کنید»، یا: «چرا دلیل می‌آورید؟ پیشنهادتان را نشان بدهید.»

جهت‌گیریها و راه رفتنها، می‌بایست داستان را حکایت کنند و زیبا باشند.

همهٔ هنرپیشه‌ها می‌بایست حتی برای یک لحظه هم که شده با چشم و گوش بیننده‌ها شاهد بازی باشند. ب. می‌گفت: در زندگی واقعی، هیچ آدمی نمی‌تواند بدون جلب توجه به‌عملی دست بزند؛ پس چطور می‌خواهیم هنرپیشه

را بدون جلب توجه روی صحنه حرکت بدهیم؟

درتئاتر ب. همهٔ چیزها طبعاً می‌بایست حقیقت داشته باشند. ولی علاقهٔ او بیشتر متوجه نوع خاصی از حقیقت بود: به‌وقتی که بیننده مجبور می‌شد فریاد بزند: «این حقیقت دارد!»، یعنی وقتی که تماشاگر می‌دید حقیقتی را **کشف** کرده است. در ضمن بازی، در لحظه‌ای که هنرپیشه‌ای موفق می‌شد جنبهٔ خاص یا مهمی از طبیعت انسان یا از زندگی اجتماعی انسانها را نشان بدهد، قیافهٔ ب. از هم باز می‌شد؛ دستش را دراز می‌کرد و توجه دیگران را به‌بازی او جلب می‌کرد.

بارها اتفاق می‌افتاد که ب. با صدای بلند به‌هنرپیشه می‌گفت: «خودش است. مبادا از دستش بدهید. حالا دیگر نوبت‌نوبت شماست. کاری به‌کار نمایشنامه نداشته باشید.» و این البته درمورد حرکتی بود که نمایشنامه آن را می‌طلبید — یا ممکنش می‌کرد. ب. می‌گفت: «مسأله‌ای داریم که با توجه به‌مطلب مشترکی که می‌خواهیم ارائه بدهیم، مورد علاقهٔ همهٔ بازیکنان است، و از جمله مورد علاقهٔ شما. و از طرف دیگر، شخص شما هم علایقی دارد که با این مسألهٔ مشترک تا حدی در تضاد است. و همین تضاد است که به کارمان جان می‌بخشد.» ب. هرگز اجازه نمی‌داد که یکی از هنرپیشه‌ها — یعنی یکی از آدمهای نمایش — به‌خاطر ایجاد هیجان یا سرعت، و به‌اصطلاح «به‌نفع نمایشنامه»، فدا شود.

ب. علاقهٔ زیادی داشت به‌بازی مختلط هنرجوها و هنرپیشه‌های طراز اول (ستاره‌ها). می‌گفت: «به‌این ترتیب، شاگرد یاد می‌گیرد که مثل استاد، و استاد یاد می‌گیرد که مثل شاگرد روی صحنه ظاهر شود.»

ب. می‌گفت: «اگر کارگردان و هنرپیشه‌ها نتوانند از یک نمایشنامه یا یک صحنه، چیزی را که در آن هست بیرون بکشند، مسلماً چیز بیجائی را در آن می‌تپانند.»

«نباید از نمایشنامه و صحنه‌های آن زیاده از حد کار کشید. چیزی که کم اهمیت است، به‌هرحال اهمیتی دارد. اگر اهمیتش را زیاد کنیم، این اهمیت کم (ولی اصیل) را زایل کرده‌ایم. هر نمایشنامه‌ای «صحنه‌های ضعیف» (و اصولا ضعفهائی) دارد. اینها را نباید تشدید کرد. چون وقتی نمایشنامه‌ای روی‌هم‌رفته بد نباشد، معمولا توازنی دارد که کشفش مشکل

است ولی مختل کردنش آسان. مثلا بارها پیش می‌آید که نمایشنامه‌نویس، قدرت یک صحنه را از ضعف صحنهٔ قبلی‌اش بدست می‌آورد. هنرپیشه‌های ما معمولا به‌اتفاقی که روی صحنه می‌افتد، به‌نکتهٔ جالبی از داستان که حکایت می‌شود، به‌جمله‌ای جاندار و به‌چیزهائی از این دست، اعتماد کافی ندارند؛ این است که دخالت می‌کنند و نمی‌گذارند که این نکته‌های «فی‌نفسه» جالب، به‌تنهائی اثر ببخشند. گذشته از این، هیچ تماشاگری نمی‌تواند در تمام مدت با دقت کامل به‌نمایش توجه کند. این را نباید از نظر دور داشت.

بعضی از تجربه‌ها را باید در اختیار همهٔ کارگردانها گذاشت: در نور نیمه روشن، اعمال کمیک اثری نمی‌گذارند؛ وقتی هنرپیشه به‌بازی‌اش سرعت می‌دهد، صدایش بی‌جهت بلند می‌شود؛ صحنه‌های کوچک، بخصوص در آن مواردی در جریان واقعه وقفه ایجاد می‌کنند که جزئیاتشان بعمل در نیایند.

کسل کنندگی نابجای یک صحنه، معمولا وقتی معلوم می‌شود که تماشاگر، صحنهٔ بعدی را کسل کننده («بیش از حد طولانی») احساس کند، چون در این صحنهٔ بعدی است که خستگی‌اش عرض اندام می‌کند. وقتی صحنه‌ای را طولانی احساس می‌کنیم، باید ببینیم نکند صحنهٔ قبلی‌اش طولانی بوده است.»

۱۱

بررسی نظام ستانیسلاوسکی
۱۹۵۱ تا ۱۹۵۴

۱۰۸ — [تکوین نقش]

۱

پیش از آنکه نقش را درک کنی یا در آن محو شوی، مرحلهٔ اولی هست که باید آن را پشت سرگذاشته باشی: با نقش آشنا می‌شوی ولی درکش نمی‌کنی. این در موقع خواندن نمایشنامه و درگروه‌بندی موقت است. در اینجا عزمت را جزم می‌کنی تا تعارضها را پیدا کنی: آنچه را که با سنخیت نقش نمی‌خواند، زشتیهای داخل زیبائیها را، و زیبائیهای داخل زشتیها را. در این مرحلهٔ اول، حالت اصلی‌ات سرتکان دادن است، درختی هستی که شاخه‌هایش را تکان می‌دهد تا میوه‌هایش بر زمین بریزند و بارشوند.

۲

مرحلهٔ دوم، مرحلهٔ استغراق است. مرحله‌ای است که در آن به‌دنبال حقیقت نقش می‌روی، بدون دخالت؛ می‌گذاری هر کاری که نقش می‌خواهد، و هر طوری که می‌خواهد، بکند؛ انتقاد را به‌هیچ وجه به‌میان نمی‌آوری؛ کاری به‌اینکه رسیدن به‌این هدف تا چه حد برای جامعه‌گران تمام خواهد

---

1. Entwicklung der Figur

شد نداری. — ولی این مرحله، حکم شیرجه را ندارد. می‌گذاری که نقشت نسبت به‌نقشهای دیگر، نسبت به‌محیط و نسبت به مضمون نمایشنامه، واکنش نشان بدهد، به‌ساده‌ترین و طبیعی‌ترین وجه. این عمل، آرام و رفته رفته صورت می‌گیرد، تا به جائی که می‌بینی وقت پرش نزدیک شده است، تا به‌جائی که در شکل نهائی نقش می‌افتی، با آن متحد می‌شوی.

۳

بعد به‌مرحلهٔ سوم می‌رسی: در اینجا سعی می‌کنی به‌نقشی که دیگر «خودت» هست، ازخارج نگاه کنی، از دید جامعه؛ و باید ایرادها و تحسینهای مرحلهٔ اول را بیاد بیاوری. وپس از این مرحلهٔ سوم، که مرحلهٔ مسؤولیت اجتماعی است، نقشت را به جامعه ارائه می‌دهی.

۴

شاید این را هم باید اضافه کرد که اینها در عمل به‌این نظم و ترتیب صورت نمی‌گیرند، تکوین نقش قاعده‌ای ندارد، مرحله‌هایش اغلب در هم می‌روند، می‌بینی در بعضی جنبه‌های نقش به‌مرحلهٔ سوم رسیده‌ای درحالی که‌در بعضی دیگر هنوز مرحلهٔ دوم و حتی مرحلهٔ اول است که برایت مشکل ایجاد می‌کند.

۱۰۹— [اعمال فیزیکی][۲]

روش «اعمال فیزیکی» ستانیسلاوسکی، برای مادر برلینر آنسامبل اشکالی ایجاد نمی‌کند. ب. همیشه از بازیگران می‌خواهد که در تمرینهای اول، به‌طور عمده مضمون نمایشنامه را نشان بدهند، رویداد را، مشغله‌ها را؛ چون

2. Die physischen Handlungen

مطمئن است که در این صورت، احساسها و حالات عاطفی خود به خود پیش خواهند آمد. او با تمام قدرت با این عادت بد بسیاری از بازیگران مخالفت می کند که مضمون را به‌اصطلاح فقط به‌عنوان وسیلهٔ بی‌اهمیتی برای بندبازیهای عاطفی خود به کار بگیرند، همانطور که ورزشکارها از خرک استفاده می کنند برای آنکه مهارت فنی‌شان را نشان بدهند. ما، بخصوص وقتی که گفته‌های دورهٔ آخر کار ستانیسلاوسکی را می‌شنویم، احساس می کنیم که ب. دنبالهٔ کار او را گرفته است، شاید بدون آنکه خود بداند، و صرفاً به‌این علت که در جستجوی نمایشی واقعی‌گرا بوده است.

۱۱۰ــ «صفات»[3]

چیزی را که در کتابهای منتشرشده دربارهٔ نحوهٔ کار ستانیسلاوسکی نمی‌بینیم، نحوهٔ توجیه منشأ اجتماعی آن دسته از صفات نقشهای اثر نمایشی است که مبنای واقعه را تشکیل می‌دهند. برای مثال، حسادت اتللو را در نظر می‌گیریم. در عصرما دیگر کافی نیست حسادت را صرفاً به‌عنوان یک عاطفهٔ شدید دردآور تعریف کنیم. این عاطفه، عاطفه‌ای «ابدی» نیست، و همانطور که همیشه ــ و به‌آن شدتی که در نمایشنامهٔ شکسپیر می‌بینیم ــ وجود نداشته و وجود نخواهد داشت، همانطور هم در عصرما مصداقی ندارد، و حتی در عصر شکسپیر هم همه جا مصداق نداشته است. (می‌گویند اسکیموها زنهاشان را در اختیار مهمانشان می‌گذارند، و می‌رنجند اگر مهمان بی‌ادبی به‌خرج بدهد و ردش کند.)

به‌نظر من، امکان بیان این واقعیت در تئاتر، از هر جهت موجود است. اتللو، فقط مالک دزدمونا نیست، مالک رتبهٔ سرداری هم هست. باید از این رتبه دفاع کند، و اگر نکند، آن را از چنگش بیرون می‌آورند. شکسپیر درست سرداری را انتخاب کرده که رتبه‌اش را به‌ارث نبرده بلکه از راه خدمات خاصی به

3. "Eigenschaften"

چنگ آورده است، و شاید هم از چنگ شخص دیگری بیرونش کشیده باشد.

اتللو، سرداری مزدور است، و رتبهٔ سرداری‌اش نتیجه یا جلوهٔ مقامی نیست که به‌عنوان فئودال، در اجتماع داشته باشد. خلاصه اینکه: او در جهانی زندگی می کند که مبارزه به‌خاطر مقام و مالکیت، معمول است، و مقام، نوعی مالکیت تلقی می‌شود. این است که رابطه‌اش نسبت به‌زن محبوبش هم رابطه‌ای ملکی است.

اگر این واقعیت را در تئاتر نشان بدهیم، از ارزش عاطفه‌ای که حسادت نامیده می‌شود چیزی کم نکرده‌ایم، بلکه حتی به‌آن عمق بخشیده‌ایم، و درعین حال اشاره‌ای کرده‌ایم به‌امکانات جامعه برای دخل و تصرف در آن.

این را هم اضافه کنم که هدف اجرائی از «اتللو»، البته به‌امکان‌پذیر کردن همین یک معرفت تنها ختم نمی‌شود، ولی با این کار، راه رسیدن به‌آن هدف به‌رویمان باز شده است.

۱۱۱— [روشهای تمرکز][۴]

روشهای ستانیسلاوسکی برای تمرکز ذهن، مرا همیشه به‌یاد روشهای روانکاوان می‌اندازد: چه در اینجا و چه در آنجا، مسأله‌ای که منظور نظر است مبارزه با بیمارئی اجتماعی است، ولی وسایل مبارزه، وسایلی اجتماعی نیستند. این است که فقط عوارض بیماری را برطرف می کنند نه‌علت آن را.

۱۱۲— توصیه‌های معتبر ستانیسلاوسکی[۵]

ستانیسلاوسکی درمورد نحوهٔ نمایش مجلس عشرت یک نمایشنامهٔ

4. Methoden der Konzentration 5. Klassische Ratschläge Stanislawskis

اخلاقی پاریسی می‌گوید:

فقدان اصول اخلاقی هزارفامیل را، نه به‌صورت لذت طلبی، بلکه به‌صورت عدم قابلیت در لذت بردن باید نمایش داد، به‌صورت دلزدگی، ملال، چشم‌چرانی، به‌صورت به‌طفیل لذت بردن، یا به‌صورت تلاش برای کسب لذت.

خسیس را باید در حالی نشان داد که سعی دارد سخاوتمند باشد.

آدمکش خرده بورژوائی را که از روی شوق دست به‌جنایت می‌زند، باید در حالی مجسم کرد که روزنامه‌اش را می‌خرد، شامش را می‌خورد، و الی آخر.

نه‌خشم را، بلکه سعی در فروخوردن خشم را باید نشان داد؛ در مورد مستها نه فقط عدم تعادل، بلکه سعی در حفظ تعادل را باید نشان داد.

عواطف را باید با ظاهر کردن تمام عوارض منسوب به‌آنها در خود ایجاد کرد.

۱۱۳ــ [تعارض][6]

از جملهٔ عناصر دلنشین اجرای مشهوری که ستانیسلاوسکی از نمایشنامهٔ «یک آدم خوش قلب» نوشتهٔ اوستروفسکی[7] بدست داده، تعارضی است که در روحیهٔ قهرمان نمایشنامه (که یک ملاک است) بچشم می‌خورد؛ آدمی است از یک طرف بی‌مصرف، و از طرف دیگر مهربان و دوست داشتنی. در اینجا می‌بینیم خصوصیات سازنده‌ای نظیر شوخ طبعی و قدرت تخیل، چطور ممکن است زندگانی انسانی را که از برکت استثمار روزگار می‌گذراند، یا باید بگذراند، لحظه به‌لحظه انگل‌وارتر کنند. متأسفانه در پانتومیمهای عالی این اجرا، که امکان بیان هزارها نکته را بدست می‌دهند، از مسألهٔ مبارزهٔ طبقات، و درنتیجه از جنبهٔ ضد اجتماع روحیهٔ نقش اول نمایشنامه، اثری نمی‌بینیم، و این تا حدی به‌تعارض زیبای این نقش لطمه می‌زند. در صحنهٔ مجلس عشرت در پارک

6. Widersprüche

7. Alexander Ostrowski: Ein gutes Herz

فی‌المثل، در آنجا که حضرات سیاه مست را کشان کشان بیرون می‌برند، کافی بود که پیشخدمتها یکی را صرفاً از فرط خستگی به‌زمین بیندازند تا تعارض مورد نظر مایهٔ بیشتری بگیرد، آن هم بی‌آنکه بازی از چهارچوب کمیک خود خارج شده باشد.

۱۱۴ــ آزمایشهای ممکن[8]

برای مثال، صحنه‌های پرجمعیت اجرائی را که برلینر آنسامبل از «محاکمهٔ ژاندارک» به‌دست داده است در نظر می‌گیریم.

درصورتبندی افراد جمعیتی که شاهد مراسم تحویل ساحره و سوزاندن او هستند، بدون شک می‌توان از طرز اجرای برلینر آنسامبل چند قدمی هم فراتر رفت. البته در همین اجرا هم میان افراد مناسباتی می‌بینیم، مثلا میان خانوادهٔ روستائی و زن ماهی‌فروش (که پیشخوانهائی در بازار دارند و همدیگر را از آنجا می‌شناسند) یا میان زن ماهی‌فروش و دکتر دوفو[9] (که علاقهٔ زیادی به‌خوردن ماهی دارد). اما این مناسبات را می‌توانیم پرشاخ و برگ‌تر کنیم. می‌توانیم ترتیبی بدهیم که این با آن آشنا باشد و به‌او سلام کند، یا آن با این آشنا باشد و به‌او سلام نکند. یکی از آنان ممکن است سرما خورده باشد و با وصف این در مراسم حاضر شود چون فکر می‌کند **حتماً** باید شاهد ماجرا باشد؛ یکی‌هم ممکن است فقط آمده باشد تا خودش را به‌رخ دیگران بکشد. و همینطور تا آخر.

خلاصه اینکه: پرسشنامهٔ زندگی روزمره و سابقهٔ زندگی نقش را، که ستانیسلاوسکی تهیه‌اش را درمورد صحنه‌های پرجمعیت هم لازم می‌داند، می‌توانیم از هر جهت مفصلتر و کاملتر کنیم. اما در این صورت، عاقبت به‌حدی می‌رسیم که گروه کوچک روی صحنه، دیگر حکم یک گروه نوعی جمعیت اصل را نخواهد داشت، بلکه دسته‌ای خواهد بود از دسته‌های متعدد این جمعیت که

8. Mögliche Experimente
9. Dufour

به‌صورتی «اصیل»، پس یعنی از روی تصادف انتخاب شده و عقاید و برداشتهای نوعی و غیر نوعی افراد آن راجع به‌این زن مبارز، در هر حال نمایندهٔ عقاید و برداشتهای کل جمعیت نیست. گروهی را در برابر خود خواهیم دید درست به‌همان صورتی که در زندگی واقعی می‌بینیم، و نسبت به‌آن همان ادراکها و احساسهائی را خواهیم داشت که در زندگی واقعی داریم. نمایشی را در برابر خود خواهیم دید طبیعی‌گرایانه، و نه نمایشی از نوع نمایش «تئاتر هنرمندان مسکو». روش «پرسشنامه» را نباید به‌این سبب که منجر به‌نمایشهای طبیعی‌گرایانه می‌شود رد کرد. بلکه باید مطالعه‌اش کرد و به‌کارش بست، زیرا می‌دانیم دسترسی به‌نکته‌های عمده، تنها از راه بررسی نکته‌های عمده و غیرعمده‌ای که در زندگی واقعی با آنها مواجه هستیم، امکان‌پذیر می‌شود. تئاترهای ما معمولا پیش از آنکه واقعیتی را که قرار است به‌نمایش در بیاید وارسی کرده باشند، به‌تصنیع روی می‌کنند. نتیجهٔ این روش، اجرائی است فورمالیستی که واقعیت را از شکل می‌اندازد و قالب هنری‌اش حکم قالب خبازان را پیدا می‌کند که می‌تواند به‌هر خمیر ممکنی شکل بدهد، آن هم همیشه به‌یک صورت. دهقانهای چنین اجرائی، نه تصویر دهقانهای واقعی، بلکه برگردان دهقانهای تئاتر هستند.

۱۱۵ــ استغراق[10]

چون مقدمات کنفرانس ستانیسلاوسکی[11] را فراهم می‌کردند، ب. از کارگردانها و نمایشنامه‌شناسها و چند تن از هنرپیشه‌ها دعوت کرد به خانه‌اش بیایند. کتابهای زیادی راجع به‌نحوهٔ کار ستانیسلاوسکی را روی میز گذاشته بود و از هنرپیشه‌ها می‌پرسید دربارهٔ روش کار ستانیسلاوسکی چه

10. Einfühlung

۱۱. «کنفرانس ستانیسلاوسکی» به‌دعوت دولت آلمان شرقی از ۱۷ تا ۱۹ آوریل ۱۹۵۳ در برلین تشکیل شد. موضوع کنفرانس این بود: «چگونه می‌توان روشهای ستانیسلاوسکی را به‌کار بست؟»ــ غالب مقالات این فصل را برشت قبل یا بعد از این کنفرانس نوشته است ــ م.

چیزهائی می‌دانند.

هورویچ:[۱۲] من کتاب «اسرار موفقیت در هنرپیشگی» را، که فقط در سوئیس منتشر شده و این عنوان به‌گمانم غلط را از آنجا دارد، چند وقت پیش خوانده‌ام. در آن وقت خیلی از مطالبش را غلوآمیز دیدم، ولی قسمتهائی هم داشت که به‌نظرم مهم آمدند، و از تعدادی از آنها هم سالها استفاده کرده‌ام. می‌گوید برای نمایش احساسها، باید حالاتی کاملا ملموس را به‌ذهن آورد و تخیل راهم در این کار دخالت داد، آن هم کاملا به‌طرزی شخصی. ولی شما که با استغراق مخالفید، آقای برشت.

ب.: من؟ نه. من استغراق را برای مرحلهٔ معینی از تمرینها لازم می‌دانم. البته بعداً چیز دیگری هم باید به‌آن اضافه شود، یعنی قضاوت نسبت به‌نقشی که در آن غرقه می‌شوید، ارزیابی اجتماعی شما نسبت به‌نقش. مثلا دیروز من به‌شما، گشونک[۱۳]، توصیه کردم در نقش غرقه بشوید چون احساس کرده بودم که نه خود نقش را، بلکه فقط قضاوتتان نسبت به‌نقش را بیان می‌کردید. و وایگل هم، وقتی که امروز پای بخاری نشسته بود و ازسر تا پا حسابی می‌لرزید، لابد در نقش فرو رفته بود.

دانگر[۱۴]: اجازه می‌دهید این گفته را بنویسم و وقتی صحبتش به‌میان آمد بازگویش کنم؟ می‌دانید یکی از ایرادهائی که به‌شما می‌گیرند این است که شما استغراق را به‌کلی نفی می‌کنید و با نمایش انسانهای واقعی مخالفید.

ب.: خواهش می‌کنم. ولی این راهم اضافه کنید که من استغراق را کافی نمی‌دانم، مگر برای بازی نمایشنامه‌های طبیعی‌گرایانه که توهم کامل را ایجاب می‌کنند.

دانگر: ولی ستانیسلاوسکی استغراق را کافی می‌دانست، بهتر بگویم: برای نمایشهای واقعی‌گرایانه هم می‌خواست که استغراق به‌طور کامل صورت بگیرد.

12. Hurwicz 13. Geschonneck 14. Danegger

ب.: من از آنچه منتشر شده و در دسترس من است این استنباط را نداشته‌ام. ستانیسلاوسکی مدام از چیزی که اسمش را «وظیفهٔ برتر»[15] گذاشته صحبت می‌کند و اساس همهٔ چیزها را «ایدهٔ» نمایشنامه می‌داند. به‌نظر من، تکیهٔ او بر استغراق، ناشی از انزجاری بوده که او نسبت به‌عادت سخیف هنرپیشه‌ها در ماست‌مالی کردن نقش، در گول زدن بیننده‌ها و امثالهم در خود حس می‌کرده، و می‌خواسته که هنرپیشه بازی‌اش را نه روی نقش، بلکه روی «ایدهٔ» نمایشنامه متمرکز کند، روی آن چیزی که با اصرار و بی‌صبری همه‌جا از آن اسم می‌برد.

گشونک: استغراق هیچ وقت و در هیچ اجرائی به‌طور کامل صورت نمی‌گیرد. بیننده‌ها همیشه در زمینهٔ ذهن هنرپیشه حاضر هستند— دست کم که بگیریم.

وایگل: واقع امر این است که هنرپیشه، انسانی را برای مردم تقلید می‌کند که با خودش یکی نیست. پس چه دلیلی دارد به‌این واقعیت واقف نباشد؟ وقتی گشونک می‌گوید «دست کم که بگیریم»، یعنی اینکه منی که کوراژ را بازی می‌کنم، وقتی می‌بینم کسب و کارم به‌قیمت جان فرزندانم تمام شده است، چطور می‌توانم جملهٔ «باید دوباره پی کسب و کارم بروم» را به‌زبان بیاورم بدون آنکه شخصاً ناراحت نباشم از اینکه چرا نقش من نمی‌تواند عبرت بگیرد؟

ب.: یک‌مطلب دیگر هم هست: اگر واقع امر این نباشد، من چطور ممکن است به‌این صرافت بیفتم که به‌شما، گشونک، بگویم در تصویر آخر «کاتس‌گرابن» باید دهقان را، مطابق با خواست نویسندهٔ نمایشنامه، غلوآمیز و به‌صورت کاریکاتور بازی کنید؟

---

15. Überaufgabe

۱۱۶ــ پیشنهادهائی برای کنفرانس ستانیسلاوسکی[۱۶]

۱

عمدهٔ آثار ستانیسلاوسکی و شاگردانش را دیگر باید بدون چون و چرا ترجمه کرد.

۲

آشنا شدن با روشهائی که ستانیسلاوسکی در هر مرحله از فعالیت تئاتری خود بکار می‌بسته، ضروری است: و این هم ضروری است که مشخص شود او در مدت این فعالیت خود، کدام روش را اشتباه و کدام را ناکافی می دیده است، یعنی اینکه در آخرین مرحلهٔ فعالیت، کدام یک از روشها را تعلیم می‌داده. این درست همان مرحله‌ای است که مقارن با آن، در اتحاد جماهیر شوروی نهضت سوسیالیسم را به‌انجام رساندند.

۳

از نحوهٔ کار ستانیسلاوسکی، باید فقط آنچه به‌پیشبرد نحوهٔ فردی و خاص کار کارگردانان و بازیگران ما کمک می کند اخذ کرد، نه آنچه ممکن است سد راه شود. اجرائی که بخواهد منحصراً مبتنی بر روشهای ستانیسلاوسکی باشد، مادام که از ویژگی هنری شخص کارگردان یا هنرپیشه به همان اندازه بهره نداشته باشد که از روشهای ستانیسلاوسکی، هرگز امکان احراز مقام اجراهای ستانیسلاوسکی را نخواهد یافت.

۴

آنچه در وهلهٔ اول و هرچه زودتر، از تئاتر هنرمندان مسکو باید آموخت، دقتی است که این تئاتر در تدارک مقدمات اجرا به‌خرج می‌داده.

---

16. Vorschläge für die Stanislawski - Konferenz

۱۱۷ــ نظرهائی دربارهٔ کنفرانس ستانیسلاوسکی[۱۷]

کنفرانسهای ما گاهی سازمان درستی ندارند. در «کنگرهٔ تئاتر» که چندی پیش تشکیل شد، و در «کنفرانس ستانیسلاوسکی» که در حال حاضر در جریان است، دسترسی به‌متن سخنرانها امکان نداشت. حتی نظریه‌ها را هم عنوان نکرده بودند. این بود که شرکت کنندگان ناچار شده بودند بدیهه‌گوئی کنند، و این در قبال مطلب مهمی نظیر موضوع این کنفرانس، روش درستی نبود. چون من در بدیهه‌گوئی دستی ندارم، نظرهایم را از طریق این نوشته بیان می کنم.

مطالعهٔ مختصری در طرز کار ستانیسلاوسکی کافی است تا معلومان شود که در اینجا تمرینها و روشهای بیشماری هست که می‌تواند به کار نمایش واقعی‌گرا بیاید. در اینجا آموختنی زیاد است، البته به‌شرط آنکه درست صورت بگیرد. سخنرانی با ارزش دوستم لانگهوف[۱۸]، که سعی داشت تعدادی از اصول عمدهٔ روش ستانیسلاوسکی را به‌وسیلهٔ مثالهائی از اجرای «اگمنت» خود (و ضمناً با انتقادهای هوشمندانه‌ای از نحوهٔ کار خود) نشان بدهد، گمان نمی کنم کم باعث آشفتگی شده باشد. لانگهوف مبنای تشریح درونمایهٔ فکری اثرگوته را به‌حق بر این اصل گذاشت که به‌نظر ستانیسلاوسکی، وظیفهٔ اصلی کارگردان درک درونمایهٔ فکری یک اثر است ــ اگر درست فهمیده باشم ستانیسلاوسکی این اصل را «وظیفهٔ برتر» می‌نامد.[۱۹] تشریح لانگهوف به‌نظرم چندان کامل

---

17. Einige Gedanken zur Stanislawski - Konferenz

۱۸. Wolfgang Langhoff ، ۱۹۰۱ــ۱۹۶۶، هنرپیشه و کارگردان. پس از جنگ جهانی دوم، سمت سرپرست «دویچس تئاتر» برلین شرقی را برعهده گرفت و کوشید نمایشنامه‌های کلاسیک را با تعبیرهائی جدید به اجرا درآورد ــ م.

۱۹. در این صورت، در تصویر آخر اجرای «مادر کوراژ و فرزندانش»، که اکثر شما آن را می‌شناسید، موردی داریم برای اعمال فیزیکی. در اینجا کوراژ به‌جای آنکه مراسم عزاداری ترتیب بدهد و بر مرگ فرزندش زاری کند، یک برزنت می‌آورد، جنازه را می‌پوشاند، برای تدفین به‌رعیتها پول می‌دهد، و الی‌آخر. «وظیفهٔ برتر» در این تصویر این است: کوراژ، غافل از اینکه استفاده از موقعیت جنگ برای کار و کاسبی، به‌قیمت جان همهٔ فرزندانش تمام شده، می‌خواهد هرچه زودتر به «کار و کاسبی»اش برسد، پس یعنی به‌جنگ ــ برشت.

نیامد. ولی وقتی از طرز نمایش این درونمایه سخن می‌گفت، متوجه شدم که جای به‌جای، دچار آرمانی‌گرائی[20] سطحیی شده است، یعنی وظیفهٔ تئاتر را صرفاً در این می‌بیند که افکار نویسنده را «مجسم» کند، معتقد است که واقعیت را می‌توان از طریق آرمانی کردن این یا آن نقش تعالی بخشید. و این البته دیگر واقعی‌گرائی نیست.

لانگهوف می‌گفت که نقش فانزن[21] را، که به‌نظر او یکی از شخصهای مثبت نمایشنامه است، در ابتدا به‌صورت یکی طاغی می‌دیده، به‌صورت مرد ژنده‌پوشی که تعقیبش می‌کرده‌اند و چه‌بسا بالاجبار در علف‌دانیها مخفی می‌شده؛ ولی بعد، تحت تأثیر «وظیفهٔ برتر» نمایشنامه، تصمیم گرفته لباس روشن و مرتبی به‌او بپوشاند: «مگر نه این است که افراد نهضت مقاومت هم در دورهٔ نازیها همیشه سعی می‌کردند خوش لباس باشند تا بچشم نیایند؟» در این مورد باید بگویم که من این سمبل روشنی را به‌هیچ‌وجه درک نمی‌کنم و در طرح اصلی نمایشنامه هم به‌هیچ‌وجه طبیعی‌نمایی در میان نبوده است، چون نشانه‌های تحت تعقیب بودن، متعلق به‌قلمرو تصادفات، متعلق به‌قلمرو امور ناچیزی که اهمیتی اجتماعی ندارند نیست. در عوض، اشارهٔ او را در مورد رفتار افراد نهضت مقاومت می‌پسندم، و راه حل واقعی‌گرایانهٔ مسأله را در انتخاب لباسی می‌بینم که از طرفی نمودار ناحقیهایی باشد که برسر این مرد می‌آید، و از طرف دیگر نمودار کوشش او در اینکه لباسهایش را تمیز نگه دارد. به‌نظر من، خود ستانیسلاوسکی هم، که همیشه به‌باریک‌بینی توجه داشت، و هرگز به‌چیزی صورت آرمانی نمی‌داد، بدون شک همین راه را انتخاب می‌کرد.

از این حیث ستانیسلاوسکی می‌تواند درست برای ما آلمانیها، برای ما ملتی که تئاترمان بین طبیعی‌گرایی عاری از فکر و آرمانی‌گرایی محض در نوسان است، درس خوبی باشد.

من در مورد مسألهٔ اعمال فیزیکی هم با نظر لانگهوف موافق نیستم— گرچه برداشت من ممکن است ناشی از عدم اطلاعم باشد. به‌عقیدهٔ من، اینکه بازیگر نقش حاکم، حالت عصبی او را، و یا بازیگر نقش اگمنت، ترس ازمرگ

20. Idealismus

21. Vansen

او را چطور باید نشان بدهد (مثلا از طریق این یا آن نوع راه رفتن)، نمی‌تواند در اینجا مطرح باشد. شیوهٔ کار ستانیسلاوسکی، در این مورد هم به‌نظر من عمیق‌تر و **مادی‌گراتر** می‌آید. به‌عقیدهٔ من، منظور ستانیسلاوسکی این نیست که ضمیر باطن نقش را و یا این یا آن صفت او را، به‌چه‌نحوی باید از طریق اعمال ظاهری نمایان کرد (مثلا از طریق دستپاچه به‌این‌طرف و آن طرف رفتن؛ این حرکتی که—ضمناً بگویم—دیگر دارد مبدل به کلیشه می‌شود). منظور ستانیسلاوسکی این است که عواطف نقشها را فرع واقعهٔ نمایشنامه قرار بدهیم و یا آنها را ناشی از واقعهٔ نمایشنامه بدانیم، چراکه واقعه، بستگی مستقیمی با عواطف فرد فرد نقشها ندارد.

مثال خوبی را در این مورد درشرحی داریم که توپورکف[۲۲] از تمرینهای نمایشنامهٔ «خانوادهٔ توربین»[۲۳] بدست داده است. افسر جوانی که در جنگهای خیابانی مجروح شده، به‌داخل خانه حمل می‌شود و اعضای خانوادهٔ او قرار است در اینجا دردی را که ازاین مصیبت می‌کشند نشان بدهند. ستانیسلاوسکی، که بیزار بود از اینکه هنرپیشه‌ها از واقعهٔ نمایشنامه فقط به‌عنوان محملی برای بروز غلیان احساساتشان استفاده کنند، و به‌این نوع عواطف اعتماد نمی‌کرد، در اینجا دخالت می‌کند و از آنان می‌خواهد که در اتاق به‌دنبال جایی برای خواباندن مجروح بگردند، تنظیف بیاورند و **ترتیبی بدهند که در درجهٔ اول، مسألهٔ مخفی کردن افسر ضد انقلابی مطرح باشد**، چراکه این حادثه، یکی از حوادث جنگهای داخلی بوده است.

مطالعهٔ شرحهایی که بر تمرینهای ستانیسلاوسکی نوشته شده، به‌نظر من نتایج جالبی بدست می‌دهد. برداشتهای او در بسیاری موارد درخور تحسین، و نحوهٔ به‌اجرا درآوردن آنها تقریباً همیشه شگفت‌انگیز است. کلمهٔ «شگفت‌انگیز» را به‌این علت بکار می‌برم که افکار او، و به‌اصطلاح «ایده‌های» او، همیشه جنبهٔ نامنتظری دارند. این کیفیت را ستانیسلاوسکی بدون تردید مدیون شم خارق‌العاده‌ای است که برای درک تأثیرهای تئاتری داشته است. با وصف این، علاقهٔ او به‌نظر من اصولا معطوف به‌این هم بوده

22. Toporkow

23. Familie Turbin

که ماهیت واقعی اشیا را با تصور سطحیی که ما از آنها داریم رودررو کند؛ این است که وقتی آنها را در تضاد یا کلیشه‌های متعارف تئاتر می‌بینیم، شگفت‌زده می‌شویم. این شاید قابل تقلید نباشد، ولی ملاک عمل را در هرحال بدست می‌دهد. واقعی‌گرایی اجراهای ستانیسلاوسکی مبارزه‌جویانه است چون انقلابی است. واقعی‌گرایی او تصورات غلطی را که در میان مردم راجع به‌واقعیت متداول است (یعنی متداول شده است)، درهم می‌شکند تا به‌جای آنها تصورات درست را بنشاند.

استنباط لانگهوف از خود نمایشنامهٔ «اگمنت» هم آرمانی‌گرایانه و غیرجدلی است، لااقل در سخنرانی روز شنبه‌اش. او اگمنت را فقط و فقط یک مبارز بی‌عیب و نقص جنگ استقلال ملی می‌شناساند. چون شنیده‌ام که والنتین[۲۴] در این‌باره صحبت کرده، بیش از این وارد مطلب نمی‌شوم، گرچه درست با توجه به‌همین نکته از «وظیفهٔ‌برتر» است که الگوی ستانیسلاوسکی باید دقیقاً مورد بررسی قرار بگیرد: این نکته شاید اصولا اساسی‌ترین نکتهٔ نمایشنامه باشد.[۲۵]

اگر روش ستانیسلاوسکی را درست فهمیده باشم، این مطلب هم محرز است که حتی دقیق‌ترین و زیباترین تعریف «وظیفهٔ برتر» هم خشک و ملانقطی از کار درخواهد آمد اگر نتوانیم در تئاترمان تصویر کامل و زنده و پرتعارضی از واقعیت را ارائه بدهیم. و میراث ستانیسلاوسکی، پر است از اشارات و افکار و تمرینها و روشهایی که کار ما را در رسیدن به‌این هدف آسان می‌کند.

پس بیائید برای تصفیه و تکمیل و توضیح روشهای خود، آثار نوآور بزرگ‌تئاتر، ستانیسلاوسکی را مطالعه و بررسی کنیم.

---

24. Vallentin

۲۵. نظریهٔ «وظیفهٔ برتر» ضمناً به‌روشن‌شدن مسألهٔ جدلی «استغراق» هم می‌تواند کمک کند. اینکه راه من به‌عنوان یک نمایشنامه‌نویس تا چه حد و چرا از این حیث با راه ستانیسلاوسکی جداست، مبحثی است که احتیاج به‌بررسی دقیق‌تری دارد — برشت.

۱۱۸— پاره‌ای از آنچه از تئاتر ستانیسلاوسکی می‌توان آموخت[۲۶]

۱ شم درك عنصر شعری نمایشنامه

تئاتر ستانیسلاوسکی، حتی در مواردی هم که برای ارضای سلیقهٔ زمان، ناچار بود نمایشنامه‌های طبیعی‌گرایانه را به روی صحنه بیاورد، با کارگردانی خود به‌آنها مایه‌ای شعری می‌بخشید. تئاتر او هرگز به سطح پست گزارشهای بی‌مایه تنزل نمی‌کرد. کارگردانیهای ما در آلمان، حتی به نمایشنامه‌های کلاسیک هم نمی‌توانند درخششی بدهند.

۲ احساس مسؤولیت نسبت به‌جامعه

ستانیسلاوسکی، اهمیت اجتماعی بازی در تئاتر را همواره به بازیگران یادآور می‌شد. او هنر را هدف غائی تئاتر نمی‌دانست؛ ولی می‌دانست که در تئاتر، جز از طریق هنر به‌هیچ هدفی نمی‌توان رسید.

۳ بازی گروهی «ستاره» ها

تئاتر ستانیسلاوسکی فقط ستاره داشت — بزرگ و کوچک. ستانیسلاوسکی ثابت کرد که بازی انفرادی، فقط از طریق بازی گروهی است که مؤثر خواهد افتاد.

۴ اهمیت خط‌مشی کلی و جزئیات

« تئاتر هنرمندان مسکو »، برای هر نمایشنامه‌ای یک برداشت پرمعنای کلی و تعداد بیشماری جزئیات ظریف معین می‌کرد. این هردو لازم و ملزوم یکدیگرند.

---

26. Was unter anderem vom Theater Stanislawskis gelernt werden kann

۵ تعهد نسبت به‌حقیقت

ستانیسلاوسکی می‌آموخت که بازیگر باید خود و انسانهایی را که به‌نمایش می‌گذارد دقیقاً بشناسد، چرا که هر دو مکمل یکدیگرند. هیچ نکته‌ای برای بیننده ارزش مشاهده را نخواهد داشت اگر بازیگر آن را از راه مشاهده کسب نکرده یا مشاهداتش برآن صحه نگذاشته باشند.

۶ وحدت طبیعی‌نمائی و تصنیع

در تئاتر ستانیسلاوسکی، معنای عمیق و طبیعی‌نمایی زیبا، دست به‌هم می‌دادند. او که واقعی‌گرا بود، از نمایش زشتیها ابایی نداشت، ولی در این میان زیبایی بازی را هم از یاد نمی‌برد.

۷ نمایش واقعیت به‌عنوان واقعیتی پر از تعارض

ستانیسلاوسکی، پیچیدگی و چندگونگی زندگی اجتماعی را درك می‌کرد و می‌دانست چگونه باید آنها را به‌نمایش در بیاورد بدون آنکه خود سردرگم شود. اجراهای او، معنا داشتند.

۸ اهمیت انسان

ستانیسلاوسکی یك انسان‌دوست راسخ بود و به‌کمك این صفت، درهای سوسیالیسم را به روی تئاتر باز کرد.

۹ اهمیت تحول بعدی هنر

« تئاتر هنرمندان مسکو »، هرگز به تاج افتخار خود قناعت نمی‌کرد. ستانیسلاوسکی برای هر اجرایی وسایل هنری تازه‌ای را به‌ظهور می‌رساند. از تئاتر او، هنرمندان برجسته‌ای نظیر واختانگوف برآمدند که هریك به‌نوبت خود، هنر استاد خود را تحول بخشیدند.

۱۱۹ــ کنفرانس ستانیسلاوسکی[۲۷]

در این روزها کنفرانس ستانیسلاوسکی به‌وسیلهٔ «شورای هنر» تشکیل شد. عده‌ای از بازیگران و نمایشنامه‌شناسان و کارگردانان در آن شرکت کردند. ب. هم به کنفرانس رفت، و وایگل راجع به جنبه‌هایی از شیوهٔ کار ستانیسلاوسکی و شیوهٔ کار برلینر آنسامبل سخن گفت و در ضمن به‌تفاوتهای میان آنها اشاره کرد.

ب.: تئاترهای ما از ستانیسلاوسکی مطالب زیادی می‌توانند یاد بگیرند. بگذارید همینجا به عناصری از تعلیمات او که بررسی‌شان را ضروری می‌دانم اشاره کنم (و این البته به‌این معنی نخواهد بود که باقی عناصر تعلیمات او از عناصری که اشاره می‌کنم کم‌اهمیت‌تر هستند). از این جمله است باریک‌بینیها و ظرافتها و طبیعی‌نمایی هنرمندانهٔ اجراهای او، درک تعارضهای موجود درشخصیتها و موقعیتهای نمایشنامه، مبارزه علیه کلیشه‌های رایج (این کلیشه‌هایی که همراه با آرمانی‌گرایی سطحی، گریبانگیر تئاترهای ما شده‌اند). و هم از این جمله است تلاش او برای تحرك بخشیدن و عینیت‌دادن به‌تخیل بازیگران. و باز هم از این جمله است تمرینهایی برای تقویت قدرت مشاهده و ادراك بازیگران. اشاراتی در این مورد که بازیگر به‌چه وسیله باید مانع نفوذ بیجای زندگی خصوصی‌اش در بازی شود تا بتواند خود را تمام و کمال وقف نقش کند. اشاراتی در این مورد که بازیگر به‌چه وسیله می‌تواند عمل استغراق در نقش را صورت بدهد.

پ.: پس یعنی می‌خواهید که این را هم از او یاد بگیریم؟

ب.: بله، ولی نه‌فقط همین را. نظریهٔ «اعمال فیزیکی» او هم، اگر درست فهمیده باشم، حاوی دانستنیهای زیادی است. منظور

27. Stanislawski - Konferenz

ستانیسلاوسکی باید این بوده باشد که تظاهرات روانی، غلیان احساسات، عواطف و نظایر اینها، باید در التزام اعمالی بروز کنند که منتج از مضمون نمایشنامه هستند، و نباید مخل این اعمال باشند.

پ. : ولی « اعمال فیزیکی » را اهل تئاتر به آن دسته از حرکتها و به‌آن نوع استفاده از صحنه‌ابزارها اطلاق می‌کنند که وسیلهٔ نمایاندن حالات باطنی نقش است.

ب. : این خلاف انتظاری است که من از ستانیسلاوسکی دارم. — ولی او حتی فن بیگانه‌سازی را هم بکار می‌بندد، البته شاید ندانسته.

پ. : ؟

ب. : فن بخصوصی که او آن را « کاشه »[۲۸] می‌نامد و به‌این قصد به‌کارش می‌گیرد که باپرده‌پوشی نسبی رویدادها، آنها را جالب کند (مثلا در « دو یتیم »[۲۹])، یکی از انواع بیگانه‌سازی است؛ یا وقتی که او برای نشان‌دادن خوشحالی یک جمع، دستور می‌دهدزن بسیار پیری از خوشحالی به‌رقص در بیاید، بازهم از نوعی بیگانه‌سازی استفاده کرده است. البته من فعلا کاری به‌هدفی که او با این بیگانه‌سازیها دنبال می‌کرده ندارم. شاید بشود گفت که اینها، با توجه به‌فهرست مفصل فنون نمایشی این مرد بزرگ تئاتر، اهمیت چندانی کسب نمی‌کنند. با اینهمه، من دلیلی نمی‌بینم که ما در این فهرست به‌دنبال هرفن ممکنی نباشیم. چه‌بسا که بتوانیم از بعضی از آنها، به‌علت اینکه از منبع جهانی فنون نمایشی سیراب می‌شوند، برای مقاصد و وظایف خاص خودمان هم استفاده کنیم.

28. Cachée

29. Zwei Waisen

۱۲۰ــ «ارغنون کوچک» و نظام ستانیسلاوسکی[۳۰]

پ.: در کنفرانس ستانیسلاوسکی، وایگل به‌شباهتهای موجود میان آنچه ستانیسلاوسکی و آنچه شما از بازیگران می‌خواهید اشاره کرد. به‌نظر شما تفاوتها در کجاست؟

ب.: تفاوتها در مرحلهٔ نسبتاً پیشرفته‌ای از کار صورتبندی واقعی‌گرایانهٔ نقش به‌توسط بازیگر شروع می‌شود. بحث برسر کیفیت خود آگاهی بازیگر است در مدت ایفای نقش، برسر اینکه خودآگاهی‌اش معطوف به‌چه باشد و چه در آن بگذرد. آنطور که من می‌بینم، ستانیسلاوسکی روشهائی را ذکر می‌کند که بازیگر به کمک آنها می‌تواند خودآگاهی شخص خود را به کنار بگذارد و به‌جای آن، خودآگاهی شخص مورد نمایش را بنشاند. این در هر حال آن چیزی است که مخالفان «ارغنون کوچک» از نظام ستانیسلاوسکی می‌فهمند، چون در «ارغنون کوچک»، از طرز نمایشی صحبت می‌شود که در آن، بازیگر به‌مرحلهٔ استغراق کامل در نقش نمی‌رسد، و دلایل اینکه چرا نباید به‌این مرحله برسد هم در آن ذکر شده است.

پ.: به‌نظر شما نظام ستانیسلاوسکی را مردم درست می‌فهمند؟

ب.: راستش را بخواهید، قضاوت من در این مورد نمی‌تواند ملاك باشد. تعداد آثار منتشر شدهٔ ستانیسلاوسکی معدود است، و آنطور که از نوشته‌های شاگردان ستانیسلاوسکی پیداست، طی چهل سال فعالیت تئاتری او، تعلیماتش تحولاتی را پشت‌سر گذاشته‌اند. دست کم یکی از اجزای مهم نظریهٔ ستانیسلاوسکی، یعنی آنچه او آن را «وظیفهٔ برتر» می‌نامد، می‌رساند که او به مسألهٔ مورد بحث در «ارغنون کوچک»، واقف بوده. در اینکه هنرپیشه، در واقع امر، هم به‌عنوان بازیگر روی صحنه ایستاده است و هم به‌عنوان نقش، تضادی هست که باید در خود-

30. Das "kleine Organon" und Stanislawskis System

آگاهی هر هنرپیشه‌ای موجود باشد. و همین تضاد است که به‌شخصیت نمایش جان می‌دهد. این را هرکسی که از «جدل» سررشته دارد خواهد فهمید. بازیگری که بخواهد «وظیفهٔ برتر» ستانیسلاوسکی را رعایت کند، چاره‌ای ندارد جز اینکه در قبال نقش، در عین‌حال نمایندهٔ جامعه هم باشد. حتی در اجراهای ستانیسلاوسکی.

پ.: پس چطور ممکن است نظام ستانیسلاوسکی را این‌قدر ساده بگیرند و ادعا کنند که او به‌عمل رازورانهٔ استحاله معتقد بوده؟

ب.: چطور ممکن است «ارغنون کوچک» را این‌قدر ساده بگیرند و ادعا کنند که خواستار موجودات بی‌رنگ و روی آزمایشگاهی است؟ خواستار موجودات جدول مانندی که زائیده تعقل‌اند؟ آنهم در حالی که هرکس می‌تواند به‌یکی از نمایشهای برلینر آنسامبل بیاید و بچشم ببیند که پونتیلا و کوراژ، انسانهای سرزنده و پررگ و خونی هستند؟ — نظام ستانیسلاوسکی را احتمالا به‌این علت غلط استنباط کرده‌اند که او، وقتی که به‌کار تئاتر پرداخت، آن شیوه‌ای از هنر بازیگری را در برابر خود دیده بود که پس از رسیدن به‌مراحل درخشان اوج، دیگر به‌مرحلهٔ کلیشه‌سازی تنزل کرده بود، بخصوص در بازی هنرپیشه‌های متوسط.

پ.: درمورد «ارغنون کوچک» چطور؟

ب.: سعی «ارغنون کوچک» بر این است که در نمایش انسانها، اصل جانبداری[31] را برکرسی بنشاند، البته باز هم در نمایش انسانهای زنده و پرتعارض و واقعی.

پ.: پس شما تفاوتها را جزئی می‌دانید؟

ب.: به‌هیچ وجه. هدف من از آنچه گفتم این است که از عوامانه کردن مسأله جلوگیری کنم و نشان بدهم که تفاوتهای مورد بحث، درکدام مرحلهٔ پیشرفته از نمایش واقعی‌گرایانه بروز

31. Parteilichkeit

می‌کنند. تأکیدی که «ارغنون کوچک» بر تعارض موجود در عمل نمایش می‌کند، نحوهٔ کمابیش تازه‌ای از برخورد بازیگر و نقش را لازم می‌آورد. اعمال فیزیکی— بگذارید اصطلاح ستانیسلاوسکی را بکار ببرم—، دیگر به‌این قصد صورت نمی‌گیرند که نقش به‌طرزی واقعی‌گرایانه ساخته شود، بلکه حکم وسیله‌ای اساسی را پیدا می‌کنند برای شناختن نقش، آن‌هم بر مبنای مضمون نمایشنامه. این یک قدم کاملا اساسی است، و باید به‌دقت مورد بررسی قرار بگیرد. البته انجام این وارسی، و حتی شروع آن، مشکل خواهد بود اگر قرض ما صرفاً این باشد که در اینجا قرار است از میان دو تئاتر، از میان تئاتر جاندار و تئاتر بی‌جان، یکی را انتخاب کنیم. کسی که در جستجوی تئاتر واقعی‌گراست، حتی تصور چنین فرضی را هم نمی‌تواند بکند.

۱۲۱— ستانیسلاوسکی و برشت[۳۲]

پ.: اخیراً شما به‌خصوصیات مشابهی اشاره کردید که بین شیوهٔ کار شما و شیوهٔ کار ستانیسلاوسکی وجود دارد. نظرتان راجع به خصوصیات متفاوت این دو شیوه چیست؟

ب.: ذکر خصوصیات مشابه آنها نسبتاً ساده‌تر از ذکر خصوصیات متفاوت آنهاست، چون این دو «نظام»— بگذارید از اینجا به بعد آنها را با این لفظ مشخص کنیم تا ارتباط درونی عناصر هر یک از دو شیوه را بیان کرده باشیم—، در اصل با مبدأها و مسأله‌های مختلف سروکار دارند. این است که نمی‌شود آنها را مثل دو مربع روی هم گذاشت تا تفاوتهاشان معلوم

32. Stanislawski und Brecht

شود.

پ.: «نظام» شما به‌طرز کار بازیگر مربوط نمی‌شود؟

ب.: به‌طور عمده خیر، به‌عنوان مبدأ خیر؛ ستانیسلاوسکی **بازیگری** است که به‌طور عمده کارگردانی می‌کند، من **نمایشنامه‌نویسی** هستم که به‌طور عمده کارگردانی می‌کنم.

پ.: اما ستانیسلاوسکی بازیگر را هم به خدمت نمایشنامه‌نویس درمی‌آورد.

ب.: درست است. ولی مبدأ کارش بازیگر است. برای بازیگر است که او تمرینها و تکلیفهای خود را ابداع می‌کند؛ کمکهای او معطوف به‌این است که بازیگر بتواند انسانهای واقعی را صورت ببندد. البته از من هم می‌شنوید که همهٔ کارها به‌بازیگر بستگی دارد، ولی با وصف این، مبدأ کار من نمایشنامه است، ضروریات و احتیاجات نمایشنامه است.

پ.: بنابراین تئاتر در حال حاضر بادو نظام جداگانه رو در روست که میدان وظایفشان با هم متفاوت و متقاطع است؟

ب.: بله.

پ.: به‌عقیدهٔ شما امکان دارد که این دو نظام مکمل هم باشند؟

ب.: فکر می‌کنم‌بله، ولی تا وقتی که نظام ستانیسلاوسکی را بهتر نشناخته‌ایم، جوابم باید محتاطانه باشد. نظام ستانیسلاوسکی، به‌نظر من در هرحال احتیاج به‌نظام دیگری دارد که از میدان وظایف نظام من استفاده کند. این را شاید از نظام ستانیسلاوسکی هم بشود اخذ کرد. ولی من نمی‌توانم بگویم چیزی که از این کار منتج می‌شود با نظام من شباهتی خواهد داشت یا نه.

پ.: جواب درست‌تری را شاید بتوانید به‌این سؤال بدهید که آیا هنرپیشه، برای بازی کردن به شیوهٔ شما، می‌تواند از شیوهٔ ستانیسلاوسکی نفعی ببرد یا نه؟

ب.: گمان می‌کنم بتواند.

پ.: اما در این صورت به‌چیز دیگری هم احتیاج خواهد داشت که

به‌احتمال قوی آن را در نظام ستانیسلاوسکی پیدا نمی‌کند؟

ب. : ممکن است.

پ. : مسألهٔ «**جانبداری — توجیه**»[۳۳] را در نظر بگیریم.

ب. : این تعارض، از نظرگاه نمایشنامه‌نویس که نگاه کنیم، یک تعارض «جدلی» است. منی که نمایشنامه‌نویس هستم، به قابلیت بازیگر در استغراق و استحالهٔ کامل — به‌این فنی که برای اولین‌بار توسط ستانیسلاوسکی به‌صورت یک نظام ارائه شده — احتیاج دارم، ولی به‌همین اندازه، و در درجهٔ اول، به فاصله‌ای که بازیگر، به‌عنوان نمایندهٔ اجتماع (نمایندهٔ بخش مترقی آن)، از نقش باید بگیرد هم احتیاج دارم.

پ. : این تعارض به‌چه صورت در این دو نظام جلوه می‌کند؟

ب. : در نظام ستانیسلاوسکی، اگر درست فهمیده باشم، «وظیفهٔ برتر» را داریم. در نظام من، عمل «استغراق»...

پ. : ... که اساس تعلیمات ستانیسلاوسکی را تشکیل می‌دهد...

ب. : ... در مرحلهٔ دیگری از تمرینها صورت می‌گیرد.

پ. : پس نظام شما را، از دیدگاه نظام ستانیسلاوسکی که نگاه کنیم، می‌شود به‌عنوان نظامی تعریف کرد مربوط به «وظیفهٔ برتر»؟

ب. : بله، شاید.

---

33. Prteilichkeit - Rechtfertigung

۱۲

جدل در تئاتر
۱۹۵۱ تا ۱۹۵۶

۱۲۲ــ جدل در تئاتر[1]

در نوشته‌های زیر، که به‌بند ۴۵ «ارغنون کوچک برای تئاتر» اختصاص دارند، تلویحاً گفته شده که تسمیهٔ «تئاتر داستانی»، برای تئاتری که منظور نظر ماست (و تا حدی هم بعمل در آمده) زیاده از حد متوجه قالب نمایش است. «تئاتر داستانی»، هر چند که ممکن است شرط لازمی برای این نوشته‌ها باشد، ولی به‌تنهائی نمی‌تواند دری به روی سازندگی و تغییر-پذیری جامعه، که برای آنها حکم منبع لذت را دارد، باز کند. پس این تسمیه را ناکافی تلقی می‌کنیم بی‌آنکه توانسته باشیم تسمیهٔ دیگری را ارائه بدهیم.

۱۲۳ــ مطالعهٔ صحنهٔ اول «کوریولانوس» شکسپیر[2]

ب. : نمایشنامه چطور شروع می‌شود؟

---

1. Dialektik auf dem Theater
2. Studium des ersten Auftritts in Shakespeares "Coriolan"

ر. : جمعیتی از پلبینها[3] مسلح شده‌اند تا کایوس مارسیوس[4] را که یک پاتریسین[5] و دشمن مردم است و با تنزل قیمت غله مخالفت می‌کند به‌قتل برسانند. می‌گویند فقرشان زائیدهٔ رفاه پاتریسینها است.

ب. : ؟

ر. : چیزی را از قلم انداختم؟

ب. : به‌خدمات مارسیوس اشاره‌ای می‌کنند؟

ر. : بله، ولی منکرش می‌شوند.

پ. : می‌خواهید بگوئید که پلبینها آنقدرها هم که فکر می‌کنیم وحدت نظر ندارند؟ ولی خودشان که بر مصمم بودنشان زیاد تکیه می‌کنند.

و. : بله، ولی خیلی زیاد. وقتی کسی تا این حد بر مصمم بودنش تکیه کند در واقع مردد است، آن‌هم خیلی مردد.

پ. : و در تئاتر متعارف، این نوع مصمم بودن همیشهٔ شکل مضحکی را پیدا می‌کند؛ پلبینها با این کار خودشان را مضحکه قرار می‌دهند، بخصوص که سلاحشان هم به‌دردی نمی‌خورد، چوب و چماق است. برای همین هم فقط یک نطق غرای آگریپای[6] پاتریسین کافی است تا از پا در بیایند.

ب. : در نمایشنامهٔ شکسپیر این‌طور نیست.

پ. : اما در تئاتر بورژوائی هست.

ب. : بله.

ر. : دارد مشکل می‌شود. شما در مصمم بودن پلبینها شک می‌کنید، ولی مضحک بودنشان را نمی‌خواهید قبول داشته باشید. و بعد هم عقیده دارید که عوام فریبی آگریپا گولشان نمی‌زند.

---

3. Plebejer (Plebeians)
4. Martius
5. Patrizier (Patricians)
6. Agrippa

لابد باز هم برای اینکه مضحک نشده باشند.

ب. : اگر گول می‌خوردند به‌نظر من نه مضحک، بلکه غم‌انگیز می‌آمدند. من امکان چنین صحنه‌ای را در هرحال نفی نمی‌کنم، **چون پیش می‌آید**، با اینهمه آن را صحنهٔ وحشتناکی می‌دانم. به‌عقیدهٔ من، شما مسألهٔ متحدشدن ستمدیده‌ها را سهل می‌گیرید. فقر آنها، وقتی بدانند باعثش کیست، متحدشان می‌کند: «فقر ما زائیدهٔ رفاه آنهاست». ولی همین فقر در موارد دیگر آنها را از هم جدا می‌کند، چون مجبورند یکی دو لقمه‌ای را که در اختیار دارند از دهن همدیگر بقاپند. توجه داشته باشید که مردم خیلی مشکل می‌توانند تصمیم به‌شورش بگیرند. این کار برایشان حکم ماجراجوئی را دارد. باید راههای تازه‌ای را هموار و طی کنند. از این گذشته، هرجا که طبقهٔ حاکمی وجود داشته باشد، افکار حاکمان هم بر جامعه حاکم است. برای مردم، شورش بیشتر حکم چیزی غیر طبیعی را دارد تا حکم چیزی طبیعی را، و هر چه هم که وضع بد باشد، حتی اگر تنها راه نجات از این وضع هم شورش باشد، باز برایشان مشکل است که به‌راحتی به‌آن فکر کنند، همانقدر مشکل که عده‌ای دانشمند بخواهند راجع به‌نظام گیتی نظریه‌ای جدید بدهند. در چنین وضعی، معمولا این زیرکترها هستند که با اتحاد مخالفت می‌کنند، اما فقط زیرك ترینشان هستند که باز هم موافق با اتحادند.

ر. : پس به این ترتیب پلبینها در اصل هنوز متحد نشده‌اند؟

ب. : چرا. می‌بینید که رومی دوم هم به‌آنها ملحق می‌شود. منتها چیزی که هست این است که ما نباید تضادها را از خودمان و از بیننده‌ها مخفی کنیم: این لحظهٔ خطیری را که پلبینها از گرسنگی محض مجبور می‌شوند مبارزه علیه پاتریسینها را شروع کنند؛ بین آنها تضادهایی هست که به‌طور موقت کنارشان گذاشته‌اند، فروشان‌خورده‌اند.

ر. : به نظر من این را نمی‌شود به‌آسانی از متن نمایشنامه فهمید.

ب. : قبول دارم. باید تمام نمایشنامه را خواند. تا وقتی که آخر نمایشنامه را نخوانده‌ایم، اولش را نمی‌توانیم بفهمیم. اتحاد پلبینها بعداً در نمایشنامه باز بهم می‌خورد، پس بهتر این است که در ابتدا هم آن را نه به عنوان چیزی موجود، بلکه به‌عنوان چیزی نشان بدهیم که به‌وجود آمده است.

و. : چطور؟

ب. : بعداً صحبت می‌کنیم، نمی‌دانم چطور. فعلا فقط تجزیه و تحلیل می‌کنیم. ادامه‌بدهید.

ر. : مطلب بعدی این است که آگریپای پاتریسین می‌آید و در قالب یک مثل اثبات می‌کند که حکومت پاتریسینها بر پلبینها ضروری است.

ب. : شما « اثبات می‌کند » را طوری گفتید انگار که آن را در علامت نقل قول گذاشته باشید.

ر. : چون این مثل، متقاعدم نمی‌کند.

ب. : این مثلی است که معروفیت جهانی دارد. قرار نشد عواطفمان را دخالت بدهیم.

ر. : بله.

ب. : بسیار خوب.

و. : آگریپا نطقش را با این ادعا شروع می‌کند که این نه پاتریسینها بلکه خدایان هستند که باعث گرانی شده‌اند.

ب. : این ادعا در این دوره استدلال پروپاقرصی بوده است، منظورم در رم است. فکر نمی‌کنید به‌خاطر اثر ادبیی که از یک عصر معین به ما رسیده ناچار باشیم به ایده‌ئولوژی این عصر احترام بگذاریم؟

ب. : فعلا احتیاجی به‌بحث راجع به‌این مطلب نیست. شکسپیر استدلالهای خوبی را برای جواب‌دادن به‌آگریپا در دهان پلبینها می‌گذارد. آنها حتی مثل او را هم شدیداً نفی می‌کنند.

ر. : پلبینها از قیمت غله و نرخ رباخواری گله دارند؛ و با باری که جنگ بر دوششان می‌گذارد، یا به‌هر حال با تقسیم غیرعادلانه‌اش

مخالف‌اند.

ب. : آخری تفسیر خودتان است.

ر. : آخر من چیزی علیه خود جنگ در اینجا نمی‌بینم.

ب. : آنجا چیزی پیدا نمی‌کنید.

ر. : مارسیوس به‌صحنه وارد می‌شود و پلبینهای مسلح را که به‌عقیدهٔ او باید با شمشیر با آنها طرف شد و نه با حرف، به‌باد فحش می‌گیرد. آگریپا کمی میانجیگری می‌کند و گزارش می‌دهد که پلبینها می‌خواهند نرخ غله را خودشان تعیین کنند. مارسیوس مسخرشان می‌کند. می‌گوید چون به کاپیتول راه ندارند و بنابراین به چم‌وخم مسائل حکومتی‌وارد نیستند، در واقع دارند از چیزهایی حرف می‌زنند که سرشان نمی‌شود. و وقتی که می‌شنود می‌گویند غله به‌اندازهٔ کافی موجود است، عصبانی می‌شود.

پ. : شاید به‌عنوان یک نظامی اینها را می‌گوید.

و. : در هرحال وقتی جنگ شروع می‌شود، آنها را به غلهٔ ولسیها[7] حواله می‌دهد.

ر. : مارسیوس، که عصبانی شده، اعلان می‌کند که سنا به پلبینها حق انتخاب تریبونهای مردم را داده است؛ این خبر آگریپا را به‌تعجب می‌اندازد. سناتورها به صحنه وارد می‌شوند، در رأسشان کومینیوس[8]، کنسول وقت. ولسیها در حال حرکت به‌طرف رم هستند. مارسیوس خوشحال است که می‌تواند با اوفیدیوس[9]، سرکردهٔ ولسیها، بجنگد. او را تحت فرماندهی کنسول کومینیوس قرار می‌دهند.

ب. : خودش موافق است؟

ر. : بله. ولی سناتورها مثل اینکه انتظارش را نداشته‌اند.

---

7. Volsker (Volscians)
8. Cominius
9. Aufidius

ب. : یعنی بین سنا و مارسیوس اختلاف‌نظرهایی هست؟

ر. : هست، ولی فکر نمی‌کنم مهم باشد.

ب. : ولی ما که نمایشنامه را تا آخر خوانده‌ایم می‌دانیم که مارسیوس آدم راحتی نیست.

و. : جالب این است که او به اوفیدیوس پاتریسین، دشمن ملی‌شان، احترام می‌گذارد ولی پلبینها را تحقیر می‌کند. مارسیوس وجدان طبقاتی دارد.

ب. : چیزی را فراموش نکرده‌اید؟

ر. : چرا، همراه با سناتورها، دو تا از تریبونهای مردم هم آمده‌اند، سیسینیوس[10] و بروتوس[11]

ب. : حتماً به‌این علت فراموششان کردید که وقت ورود، کسی به‌آنها سلام یا خوشامد نمی‌گوید.

ر. : به‌پلبینها اصولا توجه زیادی نمی‌شود. یکی از سناتورها بالحن تندی به خانه روانه‌شان می‌کند. ولی مارسیوس شوخی‌کنان مخالفت می‌کند و می‌گوید بهتر است با او به کاپیتول بروند. آنها را موش خطاب می‌کند، و این وقتی است که به غلهٔ ولسیها حواله‌شان می‌دهد. و بعد هم فقط گفته شده: «پلبینها پاورچین دور می‌شوند».

پ. : اینطور که از متن نمایشنامه پیداست، شورش آنها در وقت نامساعدی شروع می‌شود. وضع اضطراریی که با نزدیک‌شدن دشمن پیش می‌آید، زمام کارها را دوباره به‌دست پاتریسینها می‌دهد.

ب. : و موافقت سنا یا حق انتخاب تریبونها چطور؟

پ. : این موافقت از روی اضطرار صورت نگرفته است.

ر. : تریبونها، که حالا تنها مانده‌اند، امیدوارند که جنگ، به‌جای اینکه مارسیوس را به‌مقام و منزلت برساند، سرنگونش کند یا بین او و سنا درگیری به‌وجود بیاورد.

---

10. Sicinius 11. Brutus

پ. : خاتمهٔ این صحنه، آدم را چندان ارضا نمی‌کند.
ب. : منظورتان از جانب شکسپیر است؟
پ. : شاید.
ب. : این احساس ناراحتی را یادداشت می‌کنیم. همینطور هم نظر احتمالی شکسپیر را مبنی بر این‌که جنگ، موضع پلبینها را تضعیف می‌کند؛ این نظر به‌عقیدهٔ من حاکی از دید واقعی‌گرایانهٔ جالبی است.

پ. : بپردازیم به زیباییهای این صحنه.
ر. : غنای وقایع در یک صحنهٔ کوتاه. نمایشنامه‌های جدید را که با آن مقایسه می‌کنی می‌فهمی چقدر از این نظیر فقیرند.
پ. : « زمینه‌چینی »[12] نمایشنامه، که در عین حال شروع سیل‌آسای خود واقعه است.
ر. : زبانی که مثل را با آن حکایت می‌کنند، و شوخ‌طبعی آن.
پ. : و اینکه این زبان بر پلبینها اثری نمی‌گذارد.
و. : و شوخی ذاتی پلبینها، مثلا در گفت و شنود زیر: « آگریپا: مگر می‌خواهید خودتان را نابود کنید؟ » — « پلبینها : محال است، ما که دیگر نابود شده‌ایم. »
ر. : و سخنرانی پر از فحاشی ولی فصیح مارسیوس. چه شخصیت غول‌آسایی. شخصیتی که ناچاری تحسینش کنی، به‌رغم رفتار سراسر درخور تحقیرش.
ب. : و این همه تضاد بزرگ و کوچک در یک صحنهٔ واحد: شورش پلبینهای گرسنگی‌کشیده، و جنگ با ملت همسایه؛ نفرت پلبینها نسبت به دشمن ملی‌شان مارسیوس، و وطن‌پرستی مارسیوس ؛ به‌وجود آمدن تریبونهای مردم، و محول کردن رهبری جنگ به‌مارسیوس. — خب، فکر می‌کنید از همهٔ اینها کدامش را در تئاتر بورژوائی می‌شود دید؟

12. Exposition

و. : از سراسر این صحنه معمولا به‌عنوان « زمینه چینی»ای برای نمایش شخصیت مارسیوس استفاده می‌کنند: قهرمان نمایشنامه. او را به‌صورت میهن‌پرستی نشان می‌دهند که پلبینهای خودپسند، و سنای جبون و سازشکار، سد راهش هستند. شکسپیر، که در اینجا بیشتر از لیویوس[۱۳] پیروی می‌کند تا از پلوتارك، سنا را به‌حق « غمگین و مردد » نشان می‌دهد، «مردد براثر ترسی دوجانبه — ترس از پلبینها و ترس از دشمن». تئاتر بورژوایی، خواستهای پاتریسینها را به خودش مربوط می‌کند نه خواستهای پلبینها را. این تئاتر پلبینها را به‌صورت سنخهایی نشان می‌دهد مضحك و فلاکت‌بار (و نه فی‌المثل شوخ‌طبع و فلاکت‌کشیده)، و جمله‌ای که در آن آگریپا موافقت سنا با انتخاب تریبونهای مردم را غریب می‌خواند، بیشتر به‌عنوان وسیله‌ای بکار می‌رود برای شخصیت‌پردازی آگریپا تا به‌عنوان مقدمه‌ای برای این واقعیت که بین نزدیك شدن قشون ولسیها و سازش پاتریسینها با پلبینها رابطه‌ای هست. و شورش پلبینها را هم با همان مثل « شکم و اعضای دیگر بدن » منتفی می‌کنند، که خودش با توجه به‌وضع کارگران در عصر ما، از هرجهت باب دندان طبقهٔ بورژواست...

ر. : آن‌هم در حالی که در نمایشنامهٔ شکسپیر، وقتی مارسیوس وارد صحنه می‌شود، اگریپا هیچ کجا نمی‌گوید که سخنرانی‌اش اثری گذاشته، بلکه فقط می‌گوید: با آنکه آنها فاقد بصیرت لازم (برای فهمیدن سخنرانی‌اش) هستند، حالا دیگر دارند از بزدلی جا می‌زنند. این را هم ضمناً بگویم که این اتهام آخر، چندان برایم مفهوم نشده است.

ب. : این را یادداشت کنیم.

ر. : چرا؟

13. Livius

ب. : موجبی است برای یک احساس ناراحتی دیگر.

ر. : نمایش رفتار پلبینها و تریبونهای آنها، از طرف شکسپیر هم البته به‌طرز کار تئاترهای ما میدان می‌دهد، به‌طوری که می‌توانند دردسرهای قهرمان اشرافی را که ناشی از رفتار « نامعقول » مردم است، حتی‌الامکان تحمل‌ناپذیر نشان بدهند و در نتیجه عذری بتراشند برای « غرور » خارج از اندازهٔ او.

ب. : با اینهمه، نفعی که پاتریسینها از احتکار غله می‌برند و تمایل آنها به اینکه پلبینها را لااقل به‌خدمت سربازی در بیاورند، در نمایشنامهٔ شکسپیر نقش کم‌اهمیتی ندارد (در کتاب لیویوس، پاتریسینها چیزی می‌گویند شبیه این: عوام، در زمان صلح به‌ولنگاری می‌افتند)؛ و همین‌طور است در مورد اینکه پلبینها به‌ناحق به‌طبقهٔ نجبا مقروض هستند. به‌این ترتیب، شکسپیر شورش پلبینها را چندان هم نامعقول نشان نمی‌دهد.

و. : ولی مطلب زیادی هم در اختیار ما نمی‌گذارد که بتوانیم این جملهٔ جالب پلوتارك را بر کرسی بنشانیم: « پس از آنکه از این راه، میان مردم شهر اتحاد برقرار گشت، طبقات فرودست نیز بی‌درنگ به‌زیر پرچم رفتند و آمادگی تام و تمامی نشان دادند تا مقامات حاکم بتوانند آنان را به کار جنگ بگیرند.»

ب. : بسیارخوب. در این صورت، مائی که سعی داریم راجع‌به پلبینها همه‌چیز را بدانیم، این جمله را هم با علاقه‌مندی می‌خوانیم.

ب. : «زیرا، چه بسا که در اینجا از نیاکان نامدار، نشانی باشد».

ر. : مورد دیگری هم هست که شکسپیر طرف اشراف را نمی‌گیرد. او نمی‌گذارد که مارسیوس از این جملهٔ پلوتارك طرفی ببندد که می‌گوید: « رفتار طاغیانهٔ مردم طبقهٔ فرودست، از چشم دشمن نهان نماند. یورش آوردند و کشور را به آتش و شمشیر کشیدند.»

ب. : اولین تحلیلمان را همینجا تمام می‌کنیم. چیزی که در این صحنه پیش می‌آید و ما در تئاتر باید عرضه‌اش کنیم، کم‌وبیش

این است: درگیری بین پاتریسینها و پلبینها (دست کم به‌طور موقت) کنار گذاشته می‌شود چون درگیری بین رومیها و ولسیها برهر مسألهٔ دیگری حاکم است. رومیها، که شهرشان را در خطر می‌بینند، کمیسرهای پلبینها را (تریبونهای مردم را) انتصاب می‌کنند و به‌این ترتیب، به اختلافهاشان جنبهٔ قانونی می‌دهند. پلبینها کرسیهای مردم را بدست می‌آورند ولی مارسیوس، که دشمن مردم است، به‌عنوان اهل فن، رهبری جنگ را بدست می‌گیرد.

ب. : تحلیل کوتاه دیروز ما، چند مشکل جالب برای کارگردانی ایجادمی‌کند.

و. : مثلا اینکه چطور نشان بدهیم که اتحاد پلبینها به‌سادگی صورت نگرفته است. فکر نمی‌کنم نشان دادن تأکید مشکوکی که آنها بر مصمم بودنشان می‌کنند کافی باشد.

ر. من وقتی دیروز داستان نمایشنامه را بازگو می‌کردم، به دودستگی آنها اشاره‌ای نکردم چون فکر می‌کردم رومی دوم فقط می‌خواهد با گفته‌هایش رومی اول را تحریک کند. به‌نظرم می‌آمد که صرفاً می‌خواهد ببیند ثباتی در ادعاهایش هست یا نه. ولی این صحنه را مثل اینکه اینطور نمی‌شود بازی کرد، چون رومی دوم بعداً هم بازمردد است.

و می‌شود برای روگردان بودنش از جنگ، دلیلی به‌دست داد. مثلا اینکه بهتر از دیگران لباس پوشیده باشد، مرفه‌الحال‌تر باشد، و بعد هم، در موقع سخنرانی آگریپا، شوخ‌طبعی او را بپسندد و لبخند بزند، و غیره. یا می‌تواند از معلولین جنگ‌باشد.

ر. : یعنی ضعف داشته باشد؟

و. : ضعف روحی. مارگزیده بازهم از مار نمی‌ترسد.

ب. : سلاحشان را چکار باید کرد؟

ر. : باید ضعیف مسلح باشند، وگرنه بدون حملهٔ ولسیها هم به کرسی تریبونها دست پیدا می‌کردند؛ ولی خودشان نباید ضعیف

باشند، وگرنه نمی‌توانند در جنگ مارسیوس و در جنگ علیه مارسیوس پیروز بشوند.

ب. : مگر در جنگ علیه مارسیوس پیروز می‌شوند؟

ر. : در تئاتر ما حتماً.

پ. : درست است که ژنده‌پوش‌اند، ولی این دلیلی نمی‌شود که گداصفت باشند.

ب. : موقعیت صحنه از چه قرار است؟

ر. : طغیان ناگهانی ملت.

پ. : پس سلاحشان را هم باید با عجله ساخته باشند، ولی می‌توانند در این کار مهارت به‌خرج داده باشند. مگر همینها نیستند که سلاح نظامیها را درست می‌کنند؟ پس می‌توانند سرنیزه ساخته باشند، کارد قصابی را به دستهٔ جارو وصل کرده باشند، سیخ بخاری را به اسلحه تبدیل کرده باشند، و نظایر اینها. بدعتهایی که در این کار از خودشان نشان می‌دهند می‌تواند برایشان احترام بخرد و ورودشان می‌تواند بلافاصله تهدیدآمیز بشود.

ب. : ما تمام وقت را داریم از ملت حرف می‌زنیم؛ وضع قهرمان نمایشنامه چه می‌شود؟ حتی ر. هم وقتی خلاصهٔ داستان را می‌گفت او را مرکز قرار نداد.

ر. : نمایشنامه با صحنه‌ای از یک جنگ داخلی شروع می‌شود. و به‌عقیدهٔ من، این‌آنقدرها بی‌اهمیت نیست که فقط و فقط مقدمه یا زمینه‌ای باشد برای ظهور قهرمان نمایشنامه. یعنی می‌خواستید اینطور شروع کنم: یک‌روز صبح، کایوس مارسیوس برای تفرج به‌باغش رفت، بعد راهی بازار شد، به‌مردم برخورد، با آنها حرفش شد، و الی‌آخر؟ — چیزی که فعلا فکر مرا مشغول کرده، این است که نطق آگریپا را چطور باید بی‌اثر و درعین حال مؤثر نشان داد.

و. : سؤال پ. راجع‌به اینکه چرا نباید وقایع را با توجه به قهرمان نمایشنامه بررسی کرد، هنوز هم فکر مرا به‌خودش مشغول کرده. اما به‌عقیدهٔ من ما این حق را داریم که قبل از ورود

این قهرمان، میدان عملی را که او بعداً در آن تأثیر می‌گذارد نشان‌بدهیم.

ب. : شکسپیر این امکان را به‌ما می‌دهد. ولی نکند که ما آنقدر هیجان وارد این میدان کرده باشیم که دارد برای خودش وزنه‌ای می‌شود؟

ب. : آن‌هم در حالی که شکسپیر، «کوریولانس» را به‌این خاطر نوشته که بیننده از شخصیت قهرمان نمایشنامه‌اش لذت ببرد!

ر. : نوشتهٔ او واقعی‌گرایانه است و به‌اندازهٔ کافی شامل مصالح معارض با هم هست. مارسیوس با مردم مبارزه می‌کند؛ پس این مردم نمی‌توانند فقط و فقط حکم پایه‌ای را داشته باشند برای مجسمهٔ یادبود او.

ب. : نظر من این است که همهٔ شما، از همان ابتدای کار، وقتی که با مضمون نمایشنامه مواجه شدید، مصر بودید در اینکه تراژدی مردم نمایشنامه هم، که طرفشان یک قهرمان است، برایتان لذت‌بخش باشد. چرا نمی‌خواهید همین تمایل را تا به‌آخر دنبال کنید؟

ب. : شکسپیر از این لحاظ مطلب زیادی به‌دستمان نمی‌دهد.

ب. : گمان نمی‌کنم. درثانی مگر کسی مجبورمان کرده است که نمایشنامه را، به‌رغم اینکه از آن لذتی نمی‌بریم، به‌اجرا دربیاوریم؟

ب. : برای اینکه حق مرکزیت قهرمان نمایشنامه ادا شده باشد، می‌توانیم نطق آگریپارا بی‌اثر نشان بدهیم.

و. : یعنی درست همان‌طور که شکسپیر می‌کند؛ چون عکس‌العمل پلبینها نسبت به‌این نطق، مسخرگی و حتی ترحم است.

ر. : آگریپا چرا از بزدلی‌شان صحبت می‌کند؟ (این همان مطلبی است که دیروز قرار شد یادداشتش کنم.)

ب. : درمتن شکسپیر دلیلی برای این کار او نیست.

ب. : بگذارید توجه بدهم که هیچکدام از چاپهای آثار شکسپیر، به جز آنچه که احتمالا بعدها به آن اضافه شده، دستور بازی

ندارند.

ب. : چطورمگر؟

ب. : ما باید آگریپا را به‌صورت شخصی نشان بدهیم که سعی می‌کند به‌کمک ایده‌ئولوژی، و صرفاً از روی عوام فریبی — و بدون نتیجه — بین پاتریسینها و پلبینها اتحاد ایجاد کند، اتحادی که در اصل کمی بعدتر، و البته نه با فاصلهٔ زیاد، براثر شروع جنگ خودبه‌خود به‌وجود می‌آید. اتحاد واقعی آنها از راه زور صورت می‌گیرد، از طریق قدرت نظامی ولسیها. من راه‌حلی به‌نظرم رسیده: پیشنهاد می‌کنم بگذاریم مارسیوس و افراد مسلحش، کمی پیش‌تر وارد صحنه بشوند، یعنی پیش از دستور بازی مربوط به‌ورود مارسیوس، که احتمالا به‌سبب جملهٔ آگریپا («درود برتو، مارسیوس شریف») ، بعداً اضافه شده است. در این صورت، پلبینها خواهند دید که افراد مسلحی پشت‌سر سخنران نمایان شده‌اند، و مردد شدنشان از هر جهت منطقی خواهد بود. پرخاش ناگهانی آگریپا هم در این صورت موجه خواهد شد چون در این لحظه، متوجه می‌شود که مارسیوس و افراد مسلحش وارد شده‌اند.

و. : ولی شما پلبینها را از هر اجرای دیگری قوی‌تر مسلح کرده‌اید؛ آنوقت چطور می‌خواهید که در قبال سربازهای مارسیوس عقب بنشینند؟

ب. : سربازها از آنها هم مجهزترند. وانگهی، آنها عقب نمی‌نشینند. ما می‌توانیم متن نمایشنامه را در اینجا بازهم تشدید کنیم. چند لحظهٔ تردید پلبینها در موقع نتیجه‌گیری سخنران، باید همزمان باشد با تغییر وضعی که، با ظهور افراد مسلح درپشت سر سخنران، پیش می‌آید. و در این چند لحظه است که متوجه می‌شویم ایده‌ئولوژی آگریپا تکیه به‌زور دارد، تکیه به زور اسلحه، آن هم به‌زور اسلحهٔ رومیها.

و. : اما زمان زمان شورش است، و اتحاد موردنظر، احتیاج به‌خیلی بیشتر از اینها دارد، به‌شروع یک جنگ.

ر. : ولی مارسیوس هم نمی‌تواند هرطور که دلش می‌خواهد رفتار کند. درست است که با افراد مسلح وارد می‌شود، ولی « نرمش سنا » دست و پایش را بسته است. سنا چند لحظهٔ قبل با تقاضای مردم برای داشتن نماینده به‌صورت تریبون ، موافقت کرده است. شکسپیر در اینجا شگرد خوبی به‌کار بسته که خبر تثبیت تریبونها را از زبان مارسیوس اعلان می‌کند. باید پرسید رفتار پلبینها نسبت به این خبر چیست؟ چه واکنشی نسبت به‌این موفقیت نشان می‌دهند.

و. : می‌شود در متن شکسپیر دست ببریم؟

ب. : به نظر من وقتی بشود می‌شود. اما قرار این بود که تغییرهامان را به تفسیر متن محدود کنیم تا روش تحلیلی‌مان بتواند بدون اضافات هم پیش برود.

و. : نمی‌توانیم تریبی بدهیم که رومی اول همان سیسینیوسی‌باشد که سنا به‌عنوان تریبون منصوبش کرده است؟ در این صورت، رهبری شورش را برعهده خواهد داشت و خبر انتصاب خودش را از زبان مارسیوس خواهد شنید.

ب. : این دیگر از اندازه می‌گذرد.

و. : متن را که احتیاجی نیست تغییر بدهیم.

ب. : باوجود این. هر نقشی در چهارچوب مضمون، «وزنهٔ خاص» خودش را دارد. تغییر ما ممکن است در بیننده انتظاری را بیدار کند که بعداً نشود ارضایش کرد، و چیزهایی نظیر این.

ر. : ولی نفعش در این خواهد بود که می‌توانیم بین شورش پلبینها و دادن تریبون به‌آنها، رابطه ایجاد کنیم، رابطه‌ای که روی صحنه قابل عرضه است. آن وقت پلبینها خواهند توانست به‌تریبونهاشان و به همدیگر تبریک بگویند.

ب. : ولی ما نباید سهم حملهٔ ولسیها را در ایجاد تریبونها تضعیف کنیم. علت اصلی این امتیاز، ولسیها هستند. — خب، حالا باید به مرحلهٔ ترکیب بروید و همهٔ چیزها را در نظربگیرید.

و. : پلبینها باید همراه با آگریپا، از سازش سنا با مردم تعجب کنند.

ب. : من نمی‌خواهم تصمیم قاطعی گرفته باشم. و نمی‌دانم که بتوانیم اینها را بدون متن و فقط به کمک پانتومیم بازی کنیم. یک‌چیز دیگر را هم می‌خواستم بگویم. وقتی شخص خاصی در جمع پلبینها باشد، شاید دیگر نشود این جمع را به‌جای نیمی از پلبینهای رم، به جای یک نمونه قبول کرد. ولی بگذریم، شما دارید در میدان عمل نمایشنامه، در این وقایع پیچیده‌ای که در این پیش‌ازظهر در رم پیش می‌آیند، حرکت می‌کنید، چشم تیز بینی که جوینده و در شگفت است، چه‌بسا چیزهای جالبی ببینید. و اگر کلید رویدادها را پیدا کردید — تلاش شما در هرحال به‌خاطر تماشاگران بوده است.

و. : به‌امتحانش که می‌ارزد.

ب. : این که حتماً.

ر. : قبل از اینکه تصمیمی بگیریم، باید نمایشنامه را به‌دقت تاآخر خوانده باشیم. شما را خیلی راضی نمی‌بینم، برشت؟

ب. : نگاهتان را برگردانید. — خبر شروع جنگ چه عکس‌العملهایی را ایجاد می‌کند؟

و. : مارسیوس از آن به‌گرمی استقبال می‌کند، همانطور که هیندنبورگ در زمان خودش کرد.

ب. : مواظب باشید.

ر. : می‌خواهید بگوئید این جنگ یک جنگ تدافعی است؟

ب. : فکر نمی‌کنم این مسأله در مقایسه با بررسیها و ارزشیابیهای دیگرمان چندان اهمیتی داشته باشد. این جنگها به اتحاد ایتالیا منجر شدند.

ر. : بله، ولی زیر سلطهٔ شهر رم.

ب. : زیر سلطهٔ شهر دمکرات رم.

و. : رمی که خودش را از شر کوریولانوسها خلاص کرده بود.

ب. : رمی که تریبونهای مردم را داشت.

ب. : پلوتارك راجع به‌وقایع بعد از مرگ مارسیوس، این طور گزارش می‌دهد: « ولسیان در آغاز با هم‌پیمانان و یاران خود، اکویان،

برسر فرماندهی به نبرد پرداختند، تا بدانجا که یکدیگر را زخم می‌زدند و از پای درمی‌آوردند. اینان که به دفع رومیان لشکر می‌کشیدند، خود را دیگر بیش یا کم از میان برداشته بودند. و آنگاه در نبردی از رومیان شکست خوردند...»

ر. : خلاصهٔ مطلب اینکه بدون مارسیوس، شهر رم نه ضعیف‌تر، بلکه حتی قویتر شد.

ب. : بله، چقدر خوب است که آدم قبل از بررسی این صحنهٔ اول، نه تنها خود نمایشنامه را تا به‌آخر، بلکه گزارشهای تاریخی پلوتارك و لیویوس را هم بخواند که منبع کار نمایشنامه‌نویس ما بوده‌اند. ولی منظور من از « مواظب باشید » این بود که آدم نمی‌تواند هر جنگی را محکوم کند. همینطور بدون تحقیق: حتی تقسیم جنگ‌ها به‌جنگ تدافعی و تهاجمی هم مسأله را حل نمی‌کند. این دونوع، در خیلی از موارد درهم می‌روند، یکی می‌شوند. فقط جامعهٔ بی‌طبقه‌ای که به‌حد اعلای سازندگی رسیده باشد می‌تواند مسائلش را بدون جنگ حل و فصل کند. اما برای من یک مطلب در هرحال مسلم است: مارسیوس را باید به‌صورت شخصی وطن‌پرست نشان داد. وقایعی که او را به‌دشمن خونی وطنش مبدل می‌کنند، یعنی همین وقایعی که در نمایشنامه پیش می‌آیند، وقایعی هستند دهشتناك.

ر. : حالا ببینیم عکس‌العمل پلبینها نسبت به‌خبر شروع جنگ چیست.

ب. : اینجا تصمیم با خود ماست. متن سر نخی به‌دستمان نمی‌دهد.

ب. : و برای قضاوت راجع به‌این مسأله، صلاحیت نسل ما متأسفانه از خیلی از نسلهای دیگر بیشتر است. دوشق بیشتر وجود ندارد: یا باید خبر را چنان برق‌آسا بیاوریم که هر مانعی را درهم بشکند، و یا تبدیلش کنیم به‌چیزی که چندان جوش‌و خروشی ایجاد نمی‌کند. امکان سومی وجود ندارد، مثلا نمی‌توانیم بگذاریم که جوش‌وخروش ایجاد نشود ولی تأکید هم نکنیم که همین، چقدر عجیب و وحشتناك است.

ب. : تأثیر خبر را باید خیلی شدید نشان بدهیم، چون موقعیت‌را

سرتاسر تغییر می‌دهد.

و. : پس فرض می‌کنیم که خبر در ابتدا همه را فلج می‌کند.

ر. : حتی مارسیوس را؟ اما او بلافاصله اعلام می‌کند که از شروع جنگ خوشحال است.

ب.: باوصف این نمی‌توانیم او را مستثنی کنیم. می‌تواند جملهٔ معروفش را: «خوشحالم. وسیله‌ای خواهد بود که از شر زباله‌دانی متعفنمان خلاص شویم»، وقتی بگوید که به‌خود آمده است.

و. : پلبینها چه؟ اینها در متن نمایشنامه لب از لب بر نمی‌دارند. آسان نیست این سکوت را طوری نشان بدهیم انگار که زبانشان بند آمده است. و تازه سؤالهای دیگری هم مطرح می‌شود. آیا پلبینها به‌تریبوهاشان سلام می‌گویند؟ آیا از آنها مشورت می‌خواهند؟ آیا موضعشان نسبت به‌مارسیوس تغییر می‌کند؟

ب.: برای کارگردانی این صحنه، چاره‌ای نداریم جز اینکه **همهٔ** این سؤالها بی‌جواب بمانند، پس یعنی باید مطرحشان کنیم. پلبینها باید برای سلام گفتن به‌تریبونها، دور آنها جمع بشوند ولی فرصتش را نکنند. تریبونها باید بخواهند به‌آنها مشورت بدهند ولی فرصتش را نکنند. پلبینها باید فرصت این را که نسبت به‌مارسیوس موضع تازه‌ای بگیرند پیدا نکنند. موقعیت جدید باید همهٔ اینها را ببلعد. دستور صحنه‌ای که در اینجا برایمان دردسر ایجاد می‌کند («مردم پاورچین دور می‌شوند»)، فقط همین تغییری را می‌رساند که از زمان ورود آنها به‌صحنه، صورت گرفته است («عده‌ای از مردم شورشی، با چوب و چماق یا سلاح دیگر وارد می‌شوند»). جهت باد عوض شده است، و این باد تازه، برای شورش مساعد نیست؛ حالا **همه** با خطر بزرگی رو در رو هستند؛ و این خطر، از دید مردم که نگاه کنیم، جنبه‌ای از هر جهت منفی دارد.

ر. : ما وقتی که صحنه را تجزیه و تحلیل می‌کردیم، از پایان این صحنه احساس ناراحتی کرده بودیم. من این احساس را بنابه

توصیهٔ شما یادداشت کردم.

ب. : به‌همراه تحسینی که واقعی‌گرائی شکسپیر در ما بوجود آورده بود. فکر نمی‌کنم دلیلی داشته باشیم که از پلوتارك عقب بمانیم که از «آمادگی تام‌وتمام» عوام برای جنگ صحبت می‌کند. اینجا اتحاد تازه‌ای بین طبقات جامعه صورت گرفته است، و به‌طرزی نادرست. باید بررسی‌اش کنیم و روی صحنه نشانش بدهیم.

و. : یکی از چیزهائی که در این اتحاد بچشم می‌خورد، تریبونهای مردم هستند که بی‌حاصل و بی‌تکلیف، مثل شستی که مجروح باشد، بیرون زده‌اند. باید دید چطور می‌شود در رابطهٔ میان تریبونها و حریف آشتی‌ناپذیرشان مارسیوس، که وجودش در موقعیت جدید برای تمامی شهر رم ضروری شده، این اتحاد کاملا مشهود میان دوطبقهٔ متخاصم را نمایان کرد.

ب. : به‌نظر من مسأله را نمی‌شود به‌این سادگیها حل کرد یا منتظر نشست تا فکر بکری به‌ذهنمان برسد. باید از روشهای کلاسیکی که برای غلبه بر وقایع درهمی نظیر وقایع این نمایشنامه در اختیار داریم استفاده کنیم. من در مقالهٔ «دربارهٔ تعارض» جائی را خط کشیده‌ام. چه نوشته است؟

و. : نوشته است: در هر جریانی که شامل تعارضهای متعدد است، همواره یک تعارض هست که اصلی است و نقش اساسی و قاطعی را بر عهده دارد؛ باقی تعارضها به‌طور ثانوی و جنبی مهم هستند. — به‌عنوان مثال هم، آمادگی چینیها را ذکر می‌کند برای موقوف کردن مبارزشان با رژیم مرتجع چیان کای‌چک در موقع حملهٔ ژاپنیها به‌چین. مثال دیگری هم می‌شود زد: وقتی هیتلر به‌شوروی حمله کرد، حتی ژنرالها و بانکدارهای روسیهٔ سفید هم که به‌خارج رفته بودند، سعی می‌کردند در مخالفت با او پیشدستی کنند.

فکر نمی‌کنید این با آن کمی فرق داشته باشد؟

ب. : هم فرق دارد و هم شباهت. ولی الان فرصت این بحث را

نداریم. چیزی که اینجا مطرح است اتحاد پر از تعارض پاتریسینها و پلبینهاست که با ولسیها تعارض پیدا کرده است. در اینجا این تعارض اخیر است که اصلی است. تعارض بین پاتریسینها و پلبینها، یعنی مبارزهٔ طبقاتی، بر اثر ظهور تعارض تازه، یعنی جنگ ملی علیه ولسیها، به کنار گذاشته شده است؛ ولی از میان نرفته. (همانطور که گفتید، تریبونهای مردم «مثل شستی زخمی بیرون زده‌اند».) چیزی که انتصاب تریبونها را موجب شده، شروع جنگ است ولی همین شروع جنگ، در عین حال موجب رهبری پاتریسینها (و دشمن مردم: مارسیوس) هم شده است.

و. : اما در این صورت چطور می‌توانیم نشان بدهیم که تعارض بین «پاتریسینها و پلبینها» تحت‌الشعاع تعارض اصلی میان «رومیها و ولسیها» قرارگرفته است؟ آن‌هم به‌نحوی که برتری رهبران پاتریسینها بر رهبران جدید پلبینها نمایان بشود.

ب. : اینها را نمی‌شود به‌این خشکی حل‌وفصل کرد. ببینیم وضع از چه قرار است: مردمی گرسنگی کشیده، در برابر مردمی زره به‌تن قرارگرفته‌اند. بر چهره‌های برافروخته، یک بار دیگر رنگ غضب می‌نشیند. نکبت جدید، بر نکبت قدیم سایه می‌اندازد. دو دستهٔ متخاصم، مشتهائی را که علیه یکدیگر بلند کرده‌اند، برانداز می‌کنند. آیا مشتشان آنقدر قوی هست که بتواند خطر مشترکشان را دفع کند؟ چیزی که در اینجا اتفاق می‌افتد، جنبهٔ شعری دارد. چطور باید نمایشش داد؟

و. : باید دوگروه را درهم بریزیم، باید انعطاف پیدا کنند، باید رفت‌وآمدهائی از این گروه به‌آن گروه صورت بگیرد. شاید بتوانیم برای این کار، از آن قسمتی استفاده کنیم که مارسیوس به‌چوب زیربغل لارتیوس[۱۴] علیل، که پاتریسین است، ضربه

14. Lartius

می‌زند و می‌گوید: «خشک شده‌ای، نه؟ می‌خواهی جابزنی؟» پلوتارك وقتی از شورش پلبینها حرف می‌زند می‌گوید: «اشخاص سر به‌سر تنگدست را یک به‌یک می‌گرفتند و به‌زندان می‌افکندند، حتی آنگاه که تنشان پوشیده از جراحتهائی بود که در هنگامهٔ مشقات میدان کارزار، به‌خاطر میهن برداشته بودند. اینان که بردشمن پیروز شده بودند، از طلبکاران ذره‌ای ترحم ندیدند.» یکی از این معلولین می‌تواند در بین پلبینها باشد؛ قبلا هم صحبتش شد. در این صورت، وطن‌پرستی ساده‌لوحانه‌ای که در مردم عوام به‌کرات بچشم می‌خورد و به‌کرات هم از آن سوءاستفاده می‌شود، می‌تواند او را وادارکند که، بدون توجه به‌تعلق لارتیوس به‌طبقه‌ای که اینهمه بلا بر سرش آورده، به‌او نزدیک شود. این دو معلول می‌توانند به‌یاد نبرد مشترک گذشتهٔ خود بیفتند و در حالی که دیگران تحسینشان می‌کنند، همدیگر را در آغوش بگیرند و باهم لنگ‌لنگان دور بشوند.

ب. : این درعین حال راه خوبی است برای نمایش اینکه زمان زمان جنگ است.

و. : راستی یک چیزی: فکر نمی‌کنید وجود یک چنین شخص معلولی درگروه پلبینها ممکن است به‌اینکه این گروه نمایندهٔ تمامی مردم عادی رم است، لطمه‌ای بزند؟

ب. : فکر نمی‌کنم. می‌تواند نمایندهٔ سربازهای قدیم باشد. چطور است در اینجا بحثمان را راجع به‌اسلحه‌ها دنبال کنیم. کومینیوس، که کنسول و سرفرمانده نظامی است، می‌تواند چند تا از اسلحه‌های پلبینها راکه برای جنگ داخلی به‌شتاب درستشان کرده‌اند، پوزخندزنان امتحان کند و بعد آنها را دوباره به‌صاحبهاشان پس بدهد، طوری که معلوم شود برای جنگ با دشمن هم از آنها می‌شود استفاده کرد.

پ. : تکلیف رابطهٔ مارسیوس و تریبونها چه می‌شود؟

ب. : این یکی از موارد مهمی است که باید در باره‌اش تصمیم بگیریم. بین آنها نباید دوستی برقرار شود. بند اتحاد تازهٔ آنها،

محکم نیست. هر لحظه ممکن است از همان جاهائی که به‌هم گره‌اش زده‌اند پاره شود.

و. : مارسیوس می‌تواند با نوعی فروتنی و در عین‌حال نه خالی از تحقیر، از پلبینها دعوت کند با او به کاپیتول بروند؛ و تریبونها هم می‌توانند سرباز معلول را تشویق کنند که برود و با تیتوس لارتیوس حرف بزند. ولی مارسیوس و تریبونها همدیگر را نگاه نمی‌کنند، به‌هم پشت می‌کنند.

ر. : به این ترتیب، هر دو طرف خودشان را وطن‌پرست نشان می‌دهند، ولی تضادهاشان به‌وضوح برقرار می‌ماند.

ب. : و چیزی که باید در هرحال چشم را بگیرد، این است که رهبری را مارسیوس به‌عهده دارد. جنگ هنوز هم به‌او مربوط می‌شود، مستقیماً به‌او؛ و خیلی بیشتر از پلبینها به‌او مربوط می‌شود.

ر. : نگاهی که به‌تکوین واقعهٔ نمایشنامه انداختیم و اینکه گوش به‌زنگ تعارضها و ماهیت تعارضها بودیم، مسلماً در درک این قسمت از مضمون نمایشنامه کمکمان کرد. حالا باید دید که شخصیت قهرمان نمایشنامه را، که جای پرداختنش در همین قسمت است، چطور باید نشان بدهیم.

ب. : این یکی از نقشهائی است که آن را در یکی از صحنه‌های بعد باید ساخت و نه در همان‌بار اولی که به‌صحنه وارد می‌شود. در مورد کوریولانوس، در واقع باید یکی از صحنه‌های جنگ نمایشنامه را انتخاب کرد، ولی نمی‌شود، چون بعد از دوجنگ ابلهانه‌ای که کشور ما پشت‌سر گذاشته، دیگر مشکل می‌توانیم اعمال بزرگ جنگی را بزرگ نشان بدهیم.

پ. : شما می‌خواهید نقش مارسیوس را به بوش[۱۵] بدهید، به‌این هنرپیشهٔ مردمیی که خودش هم یک فرد مبارز است. آیا

۱۵. ارنست بوش (Ernst Busch)، هنرپیشهٔ معروف برلینر آنسامبل — م.

تصمیمتان به‌این علت نیست که نمی‌خواهید برای قهرمان این نمایشنامه زیاده ازحد محبوبیت خریده باشید؟

ب. : محبوبیت زیاده از حد نه، ولی محبوبیت به‌اندازه. اگر بخواهیم مردم از تراژدی این قهرمان لذت ببرند، باید ذهن و شخصیت بوش را در اختیار او بگذاریم. بوش ارزش شخص خود را به‌او منتقل خواهد کرد و قادرخواهد بود روحیهٔ او را هم خوب درك کند، هم عظمتش را و هم‌گران‌تمام شدنش را.

پ. : شما که از تردید بوش باخبرید. بوش می‌گوید قیافه‌اش نه‌به پلیس می‌خورد و نه به‌اشراف‌زاده‌ها.

ب. : فکر می‌کنم استنباطش از ظاهر اشراف‌زاده‌ها غلط باشد. و برای ترس انداختن در دل دشمن هم احتیاج به‌قدرت بدنی نخواهد بود. یك نکتهٔ «ظاهری» را هم نباید فراموش کنیم. مائی که‌نیمی از پلبینهای رم را با پنج یا هفت آدم، و تمامی لشکر رم را با حداکثر نه‌آدم نشان می‌دهیم — و البته نه‌به‌علت فقدان هنرپیشه —، نمی‌توانیم به‌یك کوریولانوس صد کیلوئی احتیاج داشته باشیم.

و. : شما معمولا با این‌که شخصیتها را قدم به‌قدم تکوین بدهیم موافقید. چرا در مورد کوریولانوس با این‌کار مخالفت می‌کنید.

ب. : شاید برای اینکه شخصیتش تکوین ندارد. تحول کوریولانوس از رومی‌ترین رومی به‌خونین‌ترین دشمن رومیها، درست به‌این علت صورت می‌گیرد که روحیه‌اش تغییری نمی‌کند.

پ. : گفته‌اند «کوریولانوس»، تراژدی «غرور» است.

ر. : ولی ما دراول بررسی مان عنصر تراژیك را برای کوریولانوس و برای مردم رم، در اعتقاد او به بی‌عوض بودنش دیدیم.

پ. : فکر نمی‌کنید که نمایشنامهٔ «کوریولانوس» تازه با این تعبیر است که در نظرما جان می‌گیرد و ما این عنصر تراژیك را به این علت احساس می‌کنیم که وقایعی از این دست و مبارزات ناشی از آن را در کشور خودمان هم می‌بینیم؟

ب. : مطمئناً.

و. : خیلی از چیزها بستگی به‌این خواهد داشت که بتوانیم وقایعی را که به‌دست او و دوروبر او اتفاق می‌افتند چنان نشان بدهیم که او بتواند به بی‌عوض بودنش اعتقاد داشته باشد. در ضرورت وجود او نباید شکی بشود.

ب. : مثالی می‌زنم برای خیلی از موارد دیگر: حال که از غرورش صحبت به‌میان آمد، باید ببینیم کجا تواضع نشان می‌دهد — و این بنا بر توصیهٔ ستانیسلاوسکی که از بازیگر نقش خسیس خواسته بود موردی را نشان بدهد که نقش دست‌و دل باز است.

و. : منظورتان آن قسمتی است که کوریولانوس فرماندهی را برعهده می‌گیرد؟

ب. : مثلا. خب، این بحث را می‌توانیم فعلا در همین جا قطع کنیم.

ب. : بسیار خوب. وقتی نمایش این صحنه به‌ترتیبی صورت بگیرد که بحث کردیم، چه درسهائی می‌شود از آن گرفت؟

ب. : اینکه موقعیت طبقهٔ ستمدیده، وقتی جنگی کشور را تهدید کند، مستحکم می‌شود، و وقتی جنگ در بگیرد تضعیف.

ر. : اینکه استیصال می‌تواند طبقهٔ ستمدیده را متحد کند و ظهور یک راه‌حل می‌تواند میان آنها اختلاف بیندازد. و اینکه جنگ می‌تواند چنین راه‌حلی باشد.

پ. : اینکه تفاوت درآمد ممکن است میان طبقهٔ ستمدیده اختلاف بیندازد.

ر. : اینکه سربازها، و حتی معلولان جنگ هم ممکن است به‌جنگی که از آن جان سالم به‌در برده‌اند، درخششی افسانه‌مانند بدهند و شرکت در جنگ دیگری را به‌راحتی بپذیرند.

و. : اینکه حتی نغزترین سخنها هم نمی‌تواند واقعیت را از میان بردارد ولی به‌طور موقت می‌تواند برآن پرده بکشد.

ر. : اینکه مردم «مغرور»، آنقدرها غرور ندارند که حتی به

همقطارانشان هم کرنش نکنند.

پ. : اینکه طبقهٔ ستمدیده هم متحد نیست.

پ. : والی آخر.

ر. : فکر می‌کنید تمام این نتیجه‌ها و نتیجه‌های بعدی را بشود از این نمایشنامه گرفت؟

پ. : این نتیجه‌ها را هم می‌شود از آن گرفت و هم می‌شود به‌آن داد.

پ. : آیا به‌خاطر این شناخت است که می‌خواهیم نمایشنامه را اجرا کنیم؟

پ. : نه فقط. ما می‌خواهیم سروکاری که از این راه بااین برش درخشان از تاریخ پیدا می‌کنیم برایمان تفریح داشته باشد و می‌خواهیم این تفریح را به دیگران هم انتقال بدهیم. می‌خواهیم از جدل یک تجربهٔ دست‌اول داشته باشیم.

پ. : فکر نمی‌کنید این آخری چیز زیاده از حد ظریفی باشد و فقط مختص معدودی اهل فن؟

پ. : نه. مردم عامی، این مردمی که آنقدرها هم که تصور می‌شود عامی نیستند، حتی در پرده‌های بازارهای مکاره و در بالادهای محلی هم، به‌داستان صعود و سقوط اعاظم قوم، به‌فرازو نشیبهای ابدی تاریخ، به‌حیله‌های زیرکانهٔ ستمدیده‌ها، به امکاناتی که بشر برای عمل دارد — به همهٔ اینها علاقه نشان می‌دهند. اینها به دنبال حقیقت می‌گردند، به دنبال حقیقتی که «درپس» این وقایع مخفی مانده است. (۱۹۵۴)

۱۲۴— بیراهه («دایرهٔ گچی قفقازی»)[16]

پ. : در...قرار است صحنهٔ «به‌سوی کوهستانهای شمال» را از

16. Ein Umweg ("Der kaukasische Kreidekreis")

نمایش حذف کنند. می‌گویند خود نمایشنامه طولانی است، و تمام این پرده هم فقط یک بیراهه است، چون می‌بینیم که دختر خدمتکار، بلافاصله بعد از نجات دادن بچه از خطر، می‌خواهد از دستش خلاص بشود ولی باز هم نگهش می‌دارد. می‌پرسند مگر همین آخری لب مطلب نیست؟

ب. : بیراهه‌های نمایشنامه‌های جدید را اول باید به‌دقت مطالعه کرد و بعد احیاناً به‌فکر حذفشان افتاد. حذف آنها چه بسا راه را طولانی‌تر کند. بعضی از تئاترها، وقتی می‌خواستند «اپرای دوپولی» را اجرا کنند، یکی از دو باری را که مکیث جنایتکار توقیف می‌شود حذف می‌کردند، و دلیلشان هم این بود که او، در هر دو مورد به‌این علت به‌دست پلیس می‌افتد که به‌جای فرار کردن، به‌فاحشه‌خانه می‌رود. نتیجهٔ اجرا این می‌شد که می‌دیدی مکیث را توانسته‌اند دستگیر کنند چون به فاحشه‌خانه می‌رفته؛ یا چون آدم بی‌مبالاتی بوده؛ و نه به‌این علت که بیش از حد بی‌مبالات بوده. خلاصه اینکه اینها می‌خواستند نمایش را کوتاه کنند ولی فقط ملال‌آورش می‌کردند.

پ. : ولی ایراد آنها این است که صحنهٔ «به‌سوی کوهستانهای شمال»، محبت مادری دختر را تضعیف می‌کند و در نتیجه، دعوی او نسبت به‌بچه، در محاکمهٔ آخر نمایشنامه، وزنه‌ای نمی‌شود.

ب. : اولا در این محاکمه، نه دعوی او نسبت به‌بچه، بلکه دعوی بچه نسبت به یک مادر بهتر مطرح است. از این گذشته، شایستگی او برای تقبل وظیفهٔ مادری، و قابل‌اعتماد بودن او، درست از راه همین تردید معقول او در قبول بچه است که به‌اثبات‌می‌رسد.

پ. : من هم این تردید را عکس‌العمل زیبائی می‌بینم. محبت حد دارد. می‌بینیم معیاری در میان است. در هر انسانی، مقدار معینی محبت هست، نه بیشتر و نه کمتر، و این به‌اوضاع مورد بحث هم

بستگی دارد. محبت ممکن است از بین برود، ممکن است دوباره ایجاد بشود، ممکن است هزارها صورت دیگر هم بخود بگیرد.

و. : این برداشت به‌نظر من برداشت واقع‌بینانه‌ای است.

ب. : ولی من آن را جدول‌وار می‌بینم. عاری از محبت می‌بینم. تعبیر دیگری هم هست. در دوره‌های نکبت، انسانیت حکم یک خطر را برای انسان دوستها پیدا می‌کند. علاقه به‌بچه و علاقه به‌نفس، در وجود گروشه در تضادند. گروشه ناچار است هردو را تشخیص بدهد و از هر دو تبعیت کند. به‌نظر من این تعبیر باعث می‌شود بتوانیم نقش گروشه را به‌شکلی پرمایه‌تر و پر تحرک‌تر نمایش بدهیم، به‌صورتی حقیقی نمایش بدهیم.

(۱۹۵۵)

۱۲۵ــ مورد دیگری از «جدل» کاربسته[۱۷]

وقتی نمایشنامهٔ کوتاه «تفنگهای خانم کارار» را به سرپرستی یک کارگردان جوان برای برلینر آنسامبل تمرین می‌کردیم، نقش کارار برعهدهٔ وایگل بود که چند سال پیش هم، در مدت تبعید، آن را به کارگردانی ب. بازی کرده بود. در مرحله‌ای از تمرینها چاره‌ای ندیدیم جز اینکه به ب. اطلاع بدهیم که پایان نمایشنامه، یعنی آنجا که زن ماهیگیر تفنگها را از زیر خاک بیرون می‌آورد و به برادر و پسرش می‌دهد و همراه آنان به جبهه می‌رود، باور کردنی نمی‌نماید. حتی وایگل هم نتوانسته‌بود بگوید عیب کار کجاست. وقتی ب. به‌تمرینها آمد، وایگل با استادی تمام نشان داد که چطور روح این زنی که به‌مذهب روی آورده بوده و با اعمال زور مخالفت می‌کرده، براثر استدلالها و ملاقاتهای تازه و پی‌درپی اهالی ده، تراشیده و تراشیده‌تر می‌شود؛ و هم‌اینکه چطور او، پس از رویروشدن با جسد پسر خود که در کمال صلح و

17. Anderer Fall angewandter Dialektik

صفا برای ماهیگیری از کلبه بیرون رفته بوده، درهم می‌شکند. با این همه، ب. هم به‌این نتیجه رسید که نمایش تغییر مشی زن ماهیگیر، به‌این‌صورت باور کردنی نخواهد بود. دور ب. ایستاده بودیم و تبادل‌نظر می کردیم. یکی گفت: « این تغییر را در صورتی می‌شود فهمید که مسلم شود تبلیغات سیاسی همسایه‌ها و پسر کارار، بر او اثر می‌گذارند؛ آنوقت است که مرگ فرزند، حکم ضربهٔ نهائی را پیدا می کند. » ب. در حالی که سرتکان می‌داد گفت: « نه، شما تأثیر تبلیغات را دست‌بالا می‌گیرید.» دیگری گفت: « اگر فقط مرگ فرزند در میان باشد چطور؟ » ب. گفت: « آن وقت کارار هم فقط درهم می‌شکند. » عاقبت خود وایگل گفت: « من نمی‌فهمم. آخر چطور ممکن است ضربه‌ها یکی بعد از دیگری بر او وارد بشوند ولی اثر ضربه‌ها را هیچکس باور نکند؟ » ب. گفت: « این را یک مرتبه دیگر بگو ببینم. » وایگل جمله‌اش را تکرار کرد. ب. گفت: « از همین تدریجی بودن است که همهٔ چیزها از هم وا می‌رود. » به اشتباهمان پی‌برده بودیم. وایگل طوری بازی کرده بود که می‌دیدی کارار، با هر ضربه عقب‌تر می‌نشیند و وقتی شدیدترین ضربه را می‌خورد، درهم می‌شکند. در حالی که می‌بایست طوری بازی کند که کارار، با هر ضربه‌ای سخت‌تر بشود، و وقتی ضربهٔ نهائی را خورد، **ناگهان** درهم بشکند. وایگل با تعجب گفت: « جالب است، در کپنهاگ هم هینطور بازی کرده بودم، و آن بازی‌ام درست‌تر بود. » وقتی تمرینهای بعدی این حدس را به یقین مبدل کرد، ب. گفت: « عجیب است که رعایت قوانین جدل، هربار از نو تلاش می‌طلبد.» (۱۹۵۳)

۱۲۶ــ نمایش «مادر کوراژ» به دو صورت[۱۸]

اجرای این نمایشنامه به‌صورت متعارف، یعنی به‌صورتی که استغراق تماشاگر در نقش اول نمایشنامه مطمع نظر باشد، (برحسب شواهد متعددی که

18. "Courage", in zweifacher Art dargestellt

در دست است) لذت هنری غریبی در بیننده ایجاد می کند، لذت ازصدمه ناپذیری انسان قوی و پر رگ وخونی که گرفتار بلایای جنگ شده است. در اینجا، شرکت فعال کوراژ در جنگ را مهم به‌حساب نمی‌آورند؛ جنگ منبع درآمد اوست، و شاید هم تنها منبع درآمدش. قطع نظر از این علت شرکت او در جنگ — و به‌رغم این علت —، تأثیری که در اینجا حاصل می‌شود، شبیه تأثیری است که — البته در قلمرو کمدی — درمورد شویک داشته‌ایم: اینجا هم تماشاگر به‌همراه شویک از نقشه‌هائی که قدرتهای عامل جنگ برای قربانی کردن او می کشند، لذت می‌برد. اما در مورد کوراژ، اهمیت اجتماعی این تأثیر مشابه، به‌مراتب ناچیزتر است، زیرا شرکت او در جنگ، هرچه هم که به‌طور غیرمستقیم نشان داده شود، مورد تأمل قرار نمی‌گیرد. این است که حاصل تأثیر، اصولا منفی خواهد بود. کوراژ را به‌طور عمده به‌صورت مادری خواهیم دید که قادر نیست فرزندانش را از این جنگ مقدر و محتوم، مصون بدارد، همچون نیوب[۱۹]! شغل او به‌عنوان یک دستفروش دوره‌گرد، و نحوهٔ کسب روزی او، حداکثر ممکن است چون «واقعیتی غیرآرمانی» به‌نظر برسند، ولی در ماهیت تقدیرگونهٔ جنگ تغییری نمی‌دهند. درست است که در اینجا هم جنگ را از هرجهت نفی می کنند، ولی می‌بینیم که کوراژ، عاقبت از جنگ جان به‌درمی‌برد، حتی اگر نه‌جان سالم. برخلاف این نوع اجرا، وایگل با استفاده از فنی که مانع استغراق کامل می‌شد، شغل کوراژ دستفروش را به‌عنوان شغلی نه‌طبیعی، بلکه تاریخی، یعنی متعلق به‌یک دورهٔ تاریخی و گذرنده، نشان داد، و جنگ را به‌صورت مساعدترین زمان برای معامله. در اینجا هم معامله منبع درآمد بود، ولی منبع آلوده‌ای از درآمد، منبعی که کوراژ، مرگ را از آن می‌نوشید. به‌این ترتیب، نقش دستفروش ـ مادر، به‌صورت یک تعارض زنده و بزرگ درمی‌آید، و همین تعارض بود که او را سرتاپا ازشکل می‌انداخت. درصحنهٔ میدان جنگ، که در نمایشهای متعارف اغلب حذف می‌شود، کوراژ براستی یک کفتار بود؛ می‌دیدی حاضر شده است پیراهنها را بدهد فقط به‌این علت که در چهرهٔ دخترش نفرت می‌خواند

۱۹. Niobe، دختر تانتالوس در اساطیر یونان، که هفت دختر و هفت پسر زاده برد و به‌این سبب بر لتو (Leto)، مادر آپولون و آرتیمس (Artemis)، که تنها همین دو فرزند را به جهان آورده بود، برتری می‌جست. به کفارهٔ این جسارت، آپولون و آرتیمس فرزندان او را کشتند ـ م.

و اصولا هم از اعمال زور می‌ترسد، و می‌دیدی مانند یک ماده ببر به‌سرباز پالتوبه‌دوش حمله می‌برد. می‌دیدی بعد از آنکه از دخترش هتک ناموس می‌شود، جنگ را محکوم می‌کند و بلافاصله در صحنهٔ بعد، از جنگ تمجید می‌گوید، ولی در هردو حال از روی صداقت محض. این بود که در وجود او، تضادها به‌شکلی سربه‌سر آشتی‌ناپذیر و ناگهانی نقش می‌گرفتند. می‌دیدی طغیان دخترش برضد او (در وقت نجات شهر هاله)، او را پاک گیج می‌کند ولی عبرتی برایش نمی‌شود. می‌دیدی وضع تراژیک او و زندگی‌اش، که برای تماشاگران عمیقاً محسوس می‌شد، از تعارض وحشتناکی سرچشمه می‌گیرد که به‌نابودی یک انسان می‌انجامد، تعارضی که برطرف کردنش ممکن بود اما فقط به‌دست خود جامعه، و آن هم طی مبارزاتی دهشتزا و طولانی. برتری اخلاقی این نوع نمایش، در این بود که انسان را خردشونده نشان می‌داد، حتی قوی‌ترین و پررگ وخون‌ترین انسانها را. (۱۹۵۱)

۱۲۷ــ گفتگو دربارهٔ الزام استغراق[۲۰]

ب.: من در اینجا ترجمه‌ای دارم از «هنر شاعری» هوراس توسط گوتشد[۲۱] او نظریه‌ای را که ارسطو برای تئاتر ارائه داده و بارهاست که فکر ما را به‌خود مشغول کرده، در اینجا به‌خوبی بیان می‌کند:

باید که دل خواننده را افسون و تصاحب کنی.
آدمی به‌همراه آنکه می‌خندد، می‌خندد؛ و اشک می‌ریزد
به‌همراه آنکه غمین است. پس اگر گریستنم را خواستاری،

20. Gespräch über die Nötigung zur Einfühlung

۲۱. J. Ch. Gottsched، ۱۷۶۶ ــ ۱۷۰۰، نویسنده و ادب‌شناس عمدهٔ آلمان در دورهٔ روشنگری، که کتاب نظری مهمی هم در اصلاح وضع تئاتر و نمایشنامه‌نویسی زمان خود دارد ــ م.

چشمان اشکبارت را به‌من بنما.

در دنبالهٔ این شعر معروف، گوتشد بلافاصله به‌سیسرون اشاره می‌کند که درمبحث بلاغت، از پولوس[۲۲]، هنرپیشهٔ رومی، سخن به‌میان می‌آورد و نحوهٔ بازی او را در نقش الکترا که برمرگ برادر می‌گرید، شرح می‌دهد. می‌گوید: چون این هنرپیشه تنها پسر خود را به‌تازگی از دست داده بود، خاکستردان او را با خود به روی صحنه آورد و محتوای ابیات الکترا را «با چنان حدتی بر خود معطوف کرد که ازفقدان پسر، اشک راستین در چشمان او حلقه بست. و آنگاه هیچ یک از حاضران نیز نتوانستند از ریختن اشک خودداری کنند.» اسم این را واقعاً چیزی جز یک عمل وحشیانه نمی‌توان گذاشت.

و. : پس لابد بازیگر نقش اتللو هم، برای آنکه بتواند لذت ترحم را در ما ایجاد کند، باید با دشنه به‌خودش زخم بزند! راه ساده‌ترش البته این می‌تواند باشد که کمی قبل از ورود او به‌صحنه، کسی یکی‌دو نقد مثبت راجع به‌بازی یکی از همکاران او را به‌دست او بدهد؛ در این صورت هم شکی نیست که ما دستخوش همان حالی می‌شدیم که او می‌خواسته، و حتماً از ریختن اشک هم نمی‌توانستیم خودداری کنیم.

ب. : غرض در هرحال این است که دردی را به‌ما قالب کنند، دردی قابل انتقال را، یعنی دردی را که از سبب اصلی‌اش به‌دور افتاده و در نتیجه می‌تواند، بدون آنکه ماهیتش را از دست بدهد، درموقعیت دیگری هم مورد استفاده قرار بگیرد. اینجاست که واقعهٔ نمایشنامهٔ اصلی، از یادها رفته است، محو شده است، درست مثل وقتی که گوشتی را در خورشتی که مزهٔ دیگری دارد، چنان زیرکانه غرق کنی که مزهٔ اصلی‌اش را کسی نفهمد.

پ. : بسیار خوب، گیریم که گوتشد از این لحاظ وحشی صفت باشد،

22. Polus

سیسرون هم همینطور. اما منظور هوراس یک احساس اصیل است، احساسی است که از طریق خود رویداد در ما ایجاد می‌شود و نه احساسی عاریتی.

و. : پس چرا می‌گوید: «اگر گریستنم را خواستاری...»(Si vis me flere)؟ آیا منظورش این است که باید آنقدر بر روحم فشار وارد کنند که اشک «رهائی بخش» در چشمانم حلقه بزند؟ یا اینکه باید رویدادهائی را به‌من نشان بدهند که رقیق‌القلبم کنند و به‌ناچار رفتار انسانیی از من سر بزند؟

ب. : وقتی ببینی انسانی رنج می‌برد و بتوانی احساس ترحم کنی، چرا که نه؟

و. : چون در وهلهٔ اول باید بدانم چرا رنج می‌برد. مثلا پولوس را در نظر بگیر. شاید پسرش آدم رذلی بوده باشد و او با وصف این رنج ببرد. این چه ربطی به‌من می‌تواند داشته باشد؟

ب. : این را می‌توانی از رویدادی که او در تئاتر به‌نمایش می‌گذارد و به‌خاطر آن درد شخص خودش را به‌عاریت می‌گیرد، درک کنی.

و. : اما درصورتی که بگذارد. درصورتی که مجبورم نکند به‌هرقیمتی که شده خودم را در اختیار دردی بگذارم که او می‌خواسته به‌هروسیله‌ای که شده احساسش کنم.

ب. : می‌توانیم فرض کنیم که خواهری، بر اینکه برادرش عازم جنگ است می‌گرید، و فرض کنیم که این جنگ، جنگی است به‌خاطر حفظ منافع دهقانها، و فرض کنیم که این برادر هم یک دهقان است، و دارد با دهقانهای دیگر به‌جنگ می‌رود. آیا باید خود را کاملا به‌دردی که این خواهر می کشد تسلیم کنیم؟ یا اصلا تسلیم نکنیم؟ به‌عقیدهٔ من باید موضعی به‌خود بگیریم که بتوانیم خود را به‌این درد، هم تسلیم کنیم و هم نکنیم. آن وقت است که هیجان درونی ما نتیجهٔ شناخت و نتیجهٔ احساس دوگانگی این رویداد خواهد بود.

(۱۹۵۳)

۱۲۸ــ پسآیندهائی برای «ارغنون کوچک»[۲۳]

(۳)

غرض تنها این نیست که هنر، آنچه را که قرار است آموخته شود، درقالبی لذت‌آور عرضه کند. در این زمانی که مردم معلومات کسب می‌کنند تابتوانند آنها را به‌قیمتی هرچه بالاتر بفروشند، و این قیمت هرچه هم که بالا باشد باز هم مانع نمی‌شود کسانی که پولش را می‌پردازند خریداران بعدی را استثمار نکنند، تعارض میان آموختن و لذت بردن باید به‌عنوان یک تعارض کامل و پراهمیت محفوظ بماند. تبدیل آموختن به‌لذت بردن، یا تبدیل لذت‌بردن به‌آموختن، تنها در صورتی ممکن خواهد بود که سازندگی و تولید، از هرقیدی آزاد شده باشد.

(۴)

اینکه اکنون مفهوم «تئاتر داستانی» را به کنار می‌گذاریم، به‌منزلهٔ پس گرفتن آن قدمی که باید در جهت تجربهٔ آگاهانه برداشته شود و«تئاتر داستانی» هنوز هم امکان‌پذیرش می‌کند، نیست. مسأله تنها این است که این مفهوم، محدودتر وگنگ‌تر از آن است که بتواند تئاتر مورد نظر ما را شامل شود؛ بنابراین فقط باید تعریفش را دقیق‌تر وکارآئی‌اش را بیشتر کنیم. وانگهی مفهوم «داستانی»، در قبال مفهوم «نمایشی»، از انعطاف لازم برخوردار نبود و تئاتر داستانی، در بسیاری از موارد، وجود عنصر نمایشی را با پاک‌لوحی تمام شرط بدیهی هر نمایشی می‌دانست، مثلا به‌این معنی که تئاتر داستانی، در همه حال «البته» شامل رویدادهائی هم هست که در زمان نمایش مستقیماً

---

۲۳. "Nachträge zum "Kleinen Organon این پسآیندها در سال ۱۹۵۴، براثر کار با برلینر آنسامبل و در تکمیل «ارغنون کوچک» نوشته شده‌اند ولی در زمان حیات برشت به چاپ نرسیده‌اند. ترتیب آنها به این صورت، از ویراستار متن آلمانی است، ولی تعلق پاره‌ای از بخشهای آن به بندهای معینی از «ارغنون کوچک»، از طرف خود برشت مشخص شده است. برای تسهیل کار مقایسه، مترجم بخشهای مربوط به هر بند را با شمارهٔ همان بند (در پرانتز) مشخص کرده و بخشهائی را که ارتباطشان معین نیست، بدون شماره آورده است ــ م.

واقع می‌شوند و همهٔ شاخصها یا بسیاری از شاخصهای رویدادهای آنی را در بردارند. (به‌همین طرز کمابیش خطرناک نیز، حتی به‌رغم همهٔ نوآوریها، ما هنوز هم با پاک‌لوحی تمام بدیهی می‌دانیم که این تئاتر، در همه حال تئاتر باقی خواهد ماند و به‌یک نمایش علمی مبدل نخواهد شد!)

(۴)

مفهوم «تئاتر عصر علم» هم به‌اندازهٔ کافی وسیع نیست. آنچه می‌تواند شایستهٔ تسمیهٔ «عصر علم» باشد، احتمالا به‌حد لازم در «ارغنون کوچک برای تئاتر» تشریح شده است، اما خود این اصطلاح، به‌تنهائی و به‌صورت مستعملش، دیگر زیاده از حد آلوده شده است.

(۱۲)

هرچه توجه ما به‌لذتهای جدید و شایستهٔ عصر خود ما بیشتر باشد، لذتی هم که از دیدن نمایشنامه‌های قدیم می‌بریم، عمیق‌تر خواهد بود. برای این کار، باید شم برداشت تاریخی را — که درقبال نمایشنامه‌های جدید نیز به‌آن نیاز خواهیم داشت —، به‌لذت تبدیل کنیم، به‌لذتی که مستقیماً با حواس ما ارتباط می‌یابد.[۲۴]

(۱۹)

در دوره‌های تحولات بزرگ، که دوره‌هائی پربار و دهشتناک‌اند، غروب طبقات رو به‌زوال مصادف است با طلوع طبقات رو به‌ظهور. و در این گرگ ومیش است که پروازهای جغد مینروا[۲۵] آغاز می‌شود.

---

۲۴. تئاترهای ما، وقتی نمایشنامه‌های ادوار دیگر را به‌اجرا درمی‌آورند، معمولا سعی دارند عنصر فاصل میان ما و این ادوار را از میان بردارند، سعی دارند فاصله‌ها را پر کنند، تفاوتها را برطرف کنند. در این صورت، آخر حه جائی برای میلی می‌ماند که آدمی، به‌آنچه گذشته و دور و متفاوت است دارد؟ حه جائی برای این میلی می‌ماند که درعین حال سل به‌حل مسائل نزدیک و مربوط به‌زمان خود ماست؟ — برشت.

۲۵. Eule der Minerva ، در یونان باستان نمادی بوده است برای حکمت و خردمندی. مینروا، ←

(۴۵)

تئاتر عصر علم، قادر است جدل را به‌سرچشمه‌ای از لذت تبدیل کند. لطف ماهوی تعارضها، طرفه‌هائی که در بی‌ثباتی همهٔ اشیا نهفته است، طرفه‌های تحولی که قدم‌به‌قدم یا جهش کنان، ولی در هرحال از روی منطق صورت می‌گیرد — همه از جملهٔ لذتهائی هستند ناشی از مواجهه با سرزندگی انسانها و اشیا و فرایندها، لذتهائی که هنر زیستن را در ما تقویت و نشاط زیستن را در ما تشدید می‌کند.

همهٔ هنرها کمر به‌خدمت بزرگترین هنر ممکن بسته‌اند: هنر زیستن.

(۵۳)

به‌صلاح نسل ماست که اخطار ما را در اینکه نباید در نقش غرقه شد، به‌گوش بگیرد، هرچند که این اخطار زیاده از حد یکجانبه به‌نظر برسد. نسل ما، با همهٔ قاطعیتی که ممکن است در پیروی از این اخطار نشان بدهد، چه بسا باز هم نتواند تمام و کمال به‌آن عمل کند. رسیدن به‌آن تعارض براستی جدائی‌انداز میان نمایش‌دادن و تجربه کردن، میان نشان‌دادن و غرقه شدن، میان توجیه و انتقاد — که منظور نظر ماست —، فقط و فقط از این راه مسیر است. و فقط از این راه است که در هنگامهٔ این تعارض، رهبری به‌دست انتقاد خواهد افتاد.

(۵۳)

تعارض میان بازی (نشان‌دادن) و تجربهٔ عاطفی (استغراق) را، بی‌خبران چنین می‌فهمند که در کار هنرپیشه، یا تنها این نمایان می‌شود و یا تنها آن (یعنی اینکه توجه «ارغنون کوچک» صرفاً به‌بازی معطوف است و توجه شیوهٔ متعارف تئاتر صرفاً به‌تجربهٔ عاطفی). واقعیت این است که این دو فرایند بی‌شک متخاصم، در کار هنرپیشه با یکدیگر متحد می‌شوند (آن هم نه‌به‌این شکل که، بسته به‌مورد، فقط ذره‌ای از این یا فقط ذره‌ای از آن را شامل باشند). تأثیر خاص هرنمایش درستی، منتج درگیری و کشاکش میان این دو متضاد است،

همان آتنه (Athene)، دختر خردمند زئوس در یونان است که حامی هرنوع کوشش علمی بشمار می‌آید — م.

و منتج از عمق هردو. این سوءتفاهم البته تا حدی ناشی از نحوهٔ بیان «ارغنون کوچک» هم هست که گمراه کنندگی‌اش در بسیاری از موارد معلول توجه شتاب‌زده و انحصاری آن است به«جنبهٔ اصلی تعارض»[۲۶].

(۵۵)

با اینهمه، هنر همه را مخاطب قرار می‌دهد، حتی اگر به‌مصاف پلنگ برود. و مگر بارها ندیده‌ایم که پلنگ هم‌آوازش شده است؟ افکار جدید، وقتی با روری‌شان شناخته شد، قطع‌نظر از اینکه ثمرشان به‌چه کسی خواهد رسید، چه بسا از طبقات در حال ظهور و صعود، به‌طبقات «بالا» هم برسند و در ذهن کسانی رسوخ کنند که به‌خاطر حفظ منافع خود، در اصل می‌بایست از خود طردشان کرده باشند. افراد یک طبقه، در برابر افکاری که به کار طبقه‌شان نمی‌آید، مصونیت ندارند. همانطور که افراد طبقهٔ ستمدیده ممکن است به‌دام افکار ستمگران گرفتار شوند، افراد طبقهٔ ستمگر هم ممکن است گرفتار افکار ستمدیدگان شوند. زمانهائی داریم که طبقات اجتماع، برسر به‌دست‌گرفتن رهبری بشریت، با یکدیگر می‌جنگند، و انسانی که از بن نپوسیده باشد، میل شدیدی در خود احساس خواهد کرد به‌اینکه در زمرهٔ پیشاهنگان در آید و به‌پیش بتازد.

مضمون یک نمایشنامه، با اتفاقی از اتفاقات زندگی اجتماعی انسانها به‌آن صورتی که ممکن بوده در واقعیت پیش بیاید، مطابقت صرف ندارد، بلکه مجموعهٔ ساخته و پرداخته‌ای است از رویدادهائی که افکار مؤلف را در بارهٔ نحوهٔ زندگی اجتماعی انسانها به‌بیان می‌آورد. به‌همین ترتیب، نقشهای نمایشنامه هم نه‌یک برگردان صرف از مردم زندهٔ واقعیت، بلکه شخصیتهای ساخته و پرداخته‌ای هستند که از افکار نویسنده شکل گرفته‌اند.

دانشی که بازیگر از کتابها و از تجربه‌های شخص خود تحصیل کرده است، از بسیاری جهات با این رویدادها و نقشهای ساخته و پرداخته تعارض

---

۲۶. رجوع کنید به‌نوشتهٔ متفکرمان: «دربارهٔ تعارض»، که می‌گوید از دو جنبه‌ای که در هر تعارضی هست، یکی بی‌تردید جنبهٔ اصلی است — برشت.

دارد، و همین تعارض است که باید از طرف او مشخص و در بازی‌اش منعکس شود. منبع نمایش او، باید هم واقعیت باشد و هم اثر مورد نظر، چرا که در کار او، واقعیت باید به‌همان اندازه‌ای زنده و پرمایه منعکس شود که در کار نمایشنامه‌نویس. تنها از این راه است که جنبه‌های خاص یا جنبه‌های عام اثر، نمایان خواهند شد.

مطالعهٔ نقش، در عین حال مطالعهٔ مضمون نمایشنامه هم هست، به‌عبارت بهتر: در وهلهٔ اول باید به‌طور عمده مطالعهٔ مضمون باشد. (بر سر این شخص چه می‌آید؟ واکنش او چیست؟ چه کار می‌کند؟ با چه عقایدی روبرو می‌شود؟ الی آخر.)

برای رسیدن به‌این هدف، بازیگر باید معلوماتی را که در بارهٔ انسانها و در بارهٔ جهان کسب کرده است، بکار بیندازد، و علاوه براین، باید پرسشهای خود را به‌روشی جدلی مطرح کند (پاره‌ای از پرسشها را فقط اهل جدل می‌توانند مطرح کنند.)

مثال: فرض کنیم هنرپیشه‌ای قرار است نقش فاوست را بازی کند. می‌داند که رابطهٔ عشقی فاوست وگرتشن، به‌مسیر شومی کشانده می‌شود. در اینجا یک سؤال پیش می‌آید: اگر فاوست با گرتشن ازدواج می کرد، این رابطه به‌این مسیر کشانده نمی‌شد؟ چنین سؤالی را به‌طور معمول مطرح نمی کنند. زیاده از حد پست و مبتذل و پیش‌پا افتاده می‌نماید. فاوست نابغه است، روح بزرگی است که در تلاش دست یافتن به‌بینهایت است. مگر اصولا می‌شود در مورد او پرسید پس چرا ازدواج نمی کند؟ بله، می‌شود. مردم عادی چنین سؤالی را مطرح می کنند. و تنها همین کافی است که بازیگر هم خود را موظف به‌طرح آن ببیند. و وقتی مطرحش کرد، بعد از کمی تعمق متوجه می‌شود که سؤال بسیار بجا و بسیار مفیدی کرده است:

ابتدا باید دید که این سرگذشت عشقی در چه شرایطی پیش می‌آید، چه ارتباطی با مضمون کلی نمایشنامه دارد و برای فکر اصلی آن تا چه حد مهم است. فاوست به‌تلاشهای «والا»، تجریدی و «صرفاً معنوی» پشت کرده تا لذت زندگی را بچشد. این است که به تجربه‌های «صرفاً نفسانی» روی می کند. از این رهگذر، رابطهٔ او با گرتشن در مسیر شومی می‌افتد، یعنی با گرتشن کشاکش

پیدا می‌کند، بستگی‌اش به‌جدائی می‌کشد، لذتش به‌درد مبدل می‌شود. کشاکش آنها به‌نابودی گرتشن می‌انجامد و این برای فاوست به‌منزلهٔ ضربه‌ای سخت است. اما این کشاکش را تنها از راه کشاکش دیگری است که می‌توان به‌درستی نمایش داد، از راه کشاکش بسیار بزرگتری که تمام اثر را دربر می‌گیرد، هم قسمت اول و هم قسمت دوم آن را. فاوست از تعارض دردآور میان بلندپروازیهای «صرفاً معنوی»، و امیال ارضا ناشده و ارضا ناشدنی و«صرفاً نفسانی»، رهائی پیدا می‌کند، آن هم به کمک شیطان. در فضای «صرفاً نفسانی» (ماجرای عشقی)، فاوست با محیط خود برخورد پیدا می‌کند، و ناچار است این محیط را که نماینده‌اش گرتش است از میان بردارد تا بتواند آزاد باشد. ولی تعارض اصلی، در پایان قسمت دوم اثر برطرف می‌شود، و تازه این پایان است که اهمیت و موقعیت تعارضهای فرعی را روشن می‌کند. فاوست دیگر نمی‌تواند منحصراً به‌عنوان مصرف کننده و به‌طفیل زندگی کند. سازندگی به‌خاطر بشریت، اعمال معنوی و اعمال نفسانی را با هم پیوند می‌دهد، و لذت بردن از زندگی، منتج سازندگی برای زندگی است. وقتی از این دیدگاه به‌سرگذشت عشقی اول نمایشنامه نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که ازدواج، با همهٔ پیش‌پا افتادگی‌اش، و به‌رغم اینکه به‌نابغهٔ ما نمی‌برازید و تحولهای بعدی او را سد می‌کرد، در مفهومی نسبی، باز هم بهتر و سازنده‌تر می‌بود، چرا که حکم پیوندی را می‌داشت که می‌توانست نه به‌اضمحلال، بلکه به‌تکوین معشوق او منجر شود. در این صورت فاوست البته دیگر فاوست نمی‌شد بلکه (و اینجاست که ناگهان معلومان می‌شود:) در محدوده‌ای خرد و حقیر گرفتار می‌ماند.

هنرپیشه‌ای که سؤال مردم عادی را از صمیم قلب مطرح می‌کند، می‌تواند انصراف فاوست از ازدواج را به‌شکل مرحلهٔ محدود و مشخصی از تحول زندگی او نشان بدهد. وگرنه تنها کاری که از دست او برمی‌آید، صحه گذاشتن براین گفته است که در این دنیای خاکی اگر پیشرفت می‌خواهی، ناچاری دیگران را لگدمال کنی، همین و بس؛ و نیز براین ادعا که تراژدی اجتناب‌ناپذیر زندگی در همین است که خوشی و پیشرفت، ارزان بدست نمی‌آید؛ و خلاصه براین پست‌ترین و وحشیانه‌ترین ضرب‌المثلها که: هرجا رنده باشد، تراشه هم هست.

هدف همهٔ نمایشهای تئاترهای بورژوائی، پرده‌پوشی تعارضها، تظاهر به‌هماهنگی، و آرمان‌سازی است. اوضاع نمایشنامه را چنان نمایش می‌دهند انگار که جز اینش محال است، و آدمهای نمایشنامه را چون فردیت نمایش می‌دهند، آن هم به‌این زعم که — به‌مقتضای طبیعت — تفکیک‌ناپذیرند، «یکپارچه»اند، در هرموقعیت ممکنی موفق ازکار در می‌آیند، و وجودشان بدون موقعیت هم در اصل میسر است. و اگر تحولی در میان باشد، یکنواخت است نه‌جهش‌وار، آن هم تحولی در چهارچوب معینی که شکستنش محال است.

هیچ کدام از اینها با واقعیت نمی‌خوانند، و تئاتر واقعی‌گرا هم تردیدی نیست که باید به کنارشان بگذارد.

بیگانه‌سازی واقعی و مؤثر و عمیق را در صورتی می‌توان بکار بست که جامعه، وضع خود را چون وضعی تاریخی و اصلاح‌پذیر ببیند. شاخص بیگانه‌سازی واقعی، مبارزه است.

برای آنکه مضمون نمایشنامهٔ ما اصیل ازکار در بیاید، عمده این است که ضمن حفظ ترتیب صحنه‌ها، هرصحنه‌ای را در درجهٔ اول بدون توجه زیاد به‌صحنه‌های بعدی یا حتی بدون توجه به‌معنای کلی نمایشنامه، و فقط مبتنی بر تجربه‌هائی که در زندگی واقعی کسب کرده‌ایم بازی کنیم. تنها از این راه است که تعارضهای مضمون به‌چشم خواهند آمد: هرصحنه‌ای معنای خاص خود را حفظ خواهد کرد، راه را برای پیدایش (و اخذ) انبوه متنوعی از افکار باز خواهد گذاشت، و تمامیت اثر، یعنی مضمون، به‌طرزی اصیل تکوین پیدا خواهد کرد، با همهٔ جهشها و پیچ‌وخمهایش. این تنها راه ممانعت از آن آرمان‌سازی مبتذلی است که می‌خواهد هرگفته‌ای را راه‌گشای گفتهٔ بعدی کند و حتی اجزای فرعی و صرفاً کمکی نمایشنامه را هم، در جهت پایانی حل‌وفصل شده به‌حرکت درآورد.

قولی از متفکرمان را نقل می‌کنیم: «شرط معرفت نسبت به«حرکت خودبخود»، و تحول مستقل وموجودیت آزاد هر رویداد ممکن جهان، شناخت

آنهاست به‌عنوان وحدتی از متضادها.»[۲۷]

اینکه هدف اصلی تئاتر، ارائهٔ شناخت جهان است یا نه، مسألهٔ بی‌رجحانی است. این قدر هست که وظیفهٔ تئاتر، نمایش جهان است، البته به‌این شرط که گمراه نکند. اگر گفتهٔ متفکر ما درست باشد، بدون علم به‌جدل — و بدون تعلیم جدل —، نتیجهٔ رضایت‌بخشی از این گونه نمایشها حاصل نخواهد شد.

ایراد: پس در این میان تکلیف هنرهائی که تأثیرشان مبتنی بر نمایشهای غلط و ناقص و گنگ است چه می‌شود؟ تکلیف هنر مردم بدوی و دیوانگان و کودکان چه می‌شود؟

امکان اینکه کسی آنقدر بداند، و دانسته‌هایش را چنان محفوظ بدارد که قادر باشد حتی از این نمایشها هم طرفی ببندد، البته بعید نیست، اما سوءظن ما متوجه این نکته است که نمایش زیاده از حد ذهنی جهان، چه بسا که ممکن است تأثیری ضداجتماعی داشته باشد.

(۱۹۵۴)

۱۲۹ — [تئاتر داستانی و تئاتر جدلی][۲۸]

در اینجا سعی ما براین است که از **تئاتر داستانی** به **تئاتر جدلی** برسیم. به‌عقیدهٔ ما، و مطابق با قصد ما، تئاتر داستانی چه در عمل و چه به‌عنوان یک مفهوم، به‌هیچ روی غیرجدلی نبوده است، و تئاتری هم که بخواهد جدلی باشد، نمی‌تواند از عنصر داستانی چشم بپوشد. با اینهمه، ما به‌تغییری نسبتاً بزرگ فکر می‌کنیم.

۱

در نوشته‌های پیش، تئاتر را چون جمعی در نظر گرفتیم مرکب از کسانی

---

۲۷. «در مسألهٔ جدل» — برشت.

28. Episches Theater und dialektisches Theater

که قصد دارند حکایتی را مجسم کنند، یعنی شخص خود را به‌عاریت در اختیار این حکایت بگذارند یا برای آن محیطی بسازند.

۲

و این را هم مشخص کردیم که توجه حکایت‌کنندهٔ ما به‌چه چیزی باید معطوف باشد: به‌تفریحی که نگاه انتقادی تماشاگران او، پس یعنی نگاه سازندهٔ آنان، در تماشای رفتار انسانها خواهد دید، و در تماشای عواقب این رفتار.

با این دید، دیگر دلیلی برای تفکیک انواع ادبی از یکدیگر، وجود نخواهد داشت—مگر آنکه چنین دلیلی یافت شود. رویدادها، بسته به‌مورد، جنبهٔ تراژیک یا جنبهٔ کمیک به‌خود خواهند گرفت، و طرف کمیک یا طرف تراژیک آنها نشان داده خواهد شد. این، با صحنه‌های کمیکی که شکسپیر در تراژدیهای خود (ویه‌تقلید از او، گوته در «فاوست») می‌گنجاند، ارتباط چندانی ندارد؛ در نمایش ما، حتی صحنه‌های جدی هم می‌توانند جنبه‌های کمیک به‌خود بگیرند (مثلا صحنه‌ای که لیر سرزمینش را می‌بخشد). به‌عبارت دقیق‌تر: در چنین موردی، جنبهٔ کمیک در قلمرو تراژدی، و جنبهٔ تراژیک در قلمرو کمدی، صریحاً چون یک تضاد نمایان خواهد شد.

۳

برای آنکه جنبهٔ خاص رفتارها و موقعیتهائی که از جانب تئاتر عرضه می‌شود به‌چشم بیاید و مورد انتقاد قرار بگیرد، بیننده، رفتارها و موقعیتهای دیگری را هم در ذهن خود ابداع می‌کند و آنها را، در عین تبعیت از مسیر واقعهٔ نمایشنامه، در خلاف جهت موقعیتها و رفتارهائی که از طریق نمایش در اختیار او قرار می‌گیرد، به‌حرکت درمی‌آورد و به‌این ترتیب، خود او هم به‌یک حکایت‌کننده تبدیل می‌شود.

۴

وقتی این را درست به‌خاطر سپردیم و این مطلب را هم با تأکید تمام اضافه کردیم که بیننده موظف است ابداع مشترک خود را از نظرگاه سازنده‌ترین

و بی‌صبرترین بخش جامعه، از نظرگاه آن بخشی که بیش از همه خواهان تغییر است صورت بدهد، آن وقت است که خواهیم توانست تسمیهٔ «تئاتر داستانی» را به‌عنوان تسمیه‌ای دور از تئاتر مورد نظر خود، به کنار بگذاریم. این تسمیه، همین که بتواند عنصر داستانی تئاتر را، که در هرنوع نمایشی نهفته است، تأکید و تقویت کند، دین خود را ادا کرده است.

اما این به‌معنای عقب‌نشینی نیست. با تثبیت عنصر داستانی به‌عنوان جزء لاینفک هر نوع نمایش ممکن، به‌عنوان جزء لاینفک تئاتری که اکنون داریم و تئاتری که تا به‌حال داشته‌ایم، زمینه‌ای فراهم آورده‌ایم برای بیان ویژگی تئاتر جدید خود، برای این تئاتری که جدید بودنش دست‌کم در این است که شاخصهای تئاتر قبلی ما را — رگه‌های جدلی آن را — **دانسته** توسعه می‌دهد و لذت‌بخش می‌کند. «تئاتر داستانی»، از زاویهٔ این ویژگی تئاتر جدید که نگاه کنیم، تسمیه‌ای به‌نظر خواهد آمد بسیار کلی، نامشخص، و چه‌بسا حتی صوری.

۵

قدم دیگری به‌جلو برمی‌داریم و به‌نوری روی می‌کنیم که پرتواش به‌ما امکان می‌دهد رویدادهای اجتماعی مورد نمایش را روشن کنیم تا تغییرپذیری جهان بچشم بیاید و مایهٔ لذت ما شود.

۶

برای آنکه تغییرپذیری جهان بچشم بیاید، باید درقوانین تحول آن دقت کنیم. مبدأ کار، جدل (دیالکتیک) متفکران کلاسیک ما خواهد بود.

۷

تغییرپذیری جهان، مبتنی بر تعارضهای آن است. در هرشیء و هرانسان و هررویدادی، چیزی هست که آن را به‌آن صورتی در آورده که‌هست، و در عین حال چیزی هم هست که آن را به‌صورت چیز دیگری در می‌آورد، چرا که در تحول است، به‌یک حال نمی‌ماند، چنان تغییر می‌کند که بازشناختنش محال می‌شود. و بعد هم، در همان صورتی که هست، چیز دیگری را هم در

بردارد، چیزی پیشین را، چیزی «بازنشناختنی» را که با «اکنون» آن درعناد است. (ناقص)

۱۳۰ــ نمایشنامهٔ زمان[۲۹]

۱

بافت کشاکشهای جدیدی که منشاء آنها سیاست و اقتصاد است، عاری از تاروپود کشاکشهای قدیم نیست، و بدون اعتنا به‌اینها، نمایش کشاکشهای جدید اغلب پریده رنگ و جدول‌وار خواهد شد.

۲

قدیم و جدید، انسانها را به‌دو دستهٔ مجزا، یعنی فی‌المثل به‌انسانهائی ازقماش قدیم و انسانهائی از قماش جدید، تقسیم نمی‌کند: دروجود هرانسانی، جدید با قدیم درکشاکش است.

۱۳۱ــ آیا جهان امروز را می‌توان از راه تئاتر تصویر کرد؟[۳۰]

شنیده‌ام که فریدریش دورنمات[۳۱]، درگفتگوئی راجع به‌تئاتر این سؤال را مطرح کرده است که آیا هنوز هم ممکن است جهان امروز را از راه تئاتر تصویر

29. Zeitstücke

۳۰. Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden? ، این مقاله را برشت به‌عنوان سهم خود در بحثی که در ۱۹۵۵ درشهر دارمشتات (Darmstadt) آلمان غربی، راجع به تئاتر صورت گرفت (5. Darmstädter Gespräch)، برای مسئولان آن فرستاد ــ م.

31. F. Dürrenmatt

کرد یا نه؟

سؤال جالب توجهی است، و به‌نظر من باید مجازش دانست چون دیگر مطرحش کرده‌اند. آن زمانی که برگردان جهان از طریق تئاتر، صرفاً به‌قصد ممکن کردن تجربه‌ای عاطفی بود، گذشته است. در عصر ما، فقط برگردانی قابل تجربه خواهد بود که با واقعیت جهان بخواند.

تعداد اشخاصی که متوجه شده‌اند که قدرت تجربهٔ عاطفی در تئاترهای ما تضعیف شده زیاد است، ولی معدودند کسانی که به‌مشکل روزافزون تصویر کردن جهان امروز از راه تئاتر، پی برده باشند. و پی‌بردن به‌همین مشکل بود که چند تن از ما نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان را وادار کرد به‌جستجوی روشهای هنری جدیدی برآئیم.

شمائی که در کار تئاتر دست دارید می‌دانید که خود من به‌دفعات سعی کرده‌ام جهان امروز را، زندگی اجتماعی مردم امروز را، در دیدرس تئاتر قرار بدهم.

منی که مشغول نوشتن این چند سطر هستم، در اتاقی نشسته‌ام که فاصله‌اش از تئاتر محل کارم فقط دویست‌سیصدمتر است، تئاتر بزرگی که بازیگران خوب دارد. به‌هر وسیلهٔ فنی مجهز است و به‌من امکان می‌دهد با کمک همکاران متعددی که اغلبشان جوانند، به‌آزمایشهای زیادی دست بزنم؛ دورویرم، روی میزها، پر است از کتابهای «الگو»ئی که هزارها عکس از اجراهای ما و تعداد زیادی توضیح کم‌وبیش دقیق راجع به‌مسائل بسیار گوناگون، و نیز راه‌حلهای این مسائل را در بردارند. منظورم این است که به‌این ترتیب، من امکانات بسیار زیادی در اختیار دارم، با اینهمه نمی‌توانم بگویم نمایشنامه‌نویسی که نامش را به‌دلایلی «غیرارسطوئی» گذاشته‌ایم، و نیز سبک بازیگری وابسته به‌آن، راه‌حل نهائی مسائل ماست. اما این نکته در هرحال برایم روشن شده است: اینکه جهان امروز، فقط در صورتی برای انسان امروز توصیف‌پذیر خواهد بود که آن را چون جهانی تغییرپذیر توصیف کنیم.

مردم امروز برای سؤال ارزش قائلند — به‌خاطر جوابش. مردم امروز به‌اوضاع و اتفاقاتی علاقه‌مند هستند که بتوانند در قبالشان به‌اقدامی دست بزنند.

چند سال پیش در روزنامه‌ای عکسی دیدم که به‌قصد تبلیغ خاصی،

توکیوی ویران از زلزله را نشان می‌داد. به‌جز یکی دو بنای مدرن، باقی ساختمانها درهم ریخته بود. شرح زیر عکس این بود: Steel stood — فولاد استوار می‌ماند. این توضیح را با توصیف معروف آتشفشانی کوه اتنا توسط پلینی اکبر[۳۲] مقایسه کنید. خواهید دید توصیفش از نوعی است که نمایشنامه‌نویسان قرن ما چاره‌ای جز رد آن را نخواهند داشت.

در عصری که علم به‌فوت و فن تغییر طبیعت چنان آشنا شده است که جهان ما دیگر به‌نظرمان قابل سکونت می‌آید، محال است بتوانیم انسان را چون یک قربانی توصیف کنیم، چون بازیچه‌ای در دست محیطی ناآشنا و در عین حال تثبیت شده. قوانین حرکت را از دیدگاه یک توپ نمی‌توان مشخص کرد.

اینکه سیارهٔ ما، این سیاره‌ای که هنوز قابل سکونتش نکرده‌ایم، بنا به‌اخطار اهل علم، در خطر نابودی کامل قرارگرفته است، تنها به‌این علت است که طبیعت بشری را — برخلاف طبیعت به‌معنای عام آن — از ما مردم این عصر پنهان داشته‌اند.

اگر بگوییم که مسألهٔ توصیف‌پذیری جهان، مسأله‌ای اجتماعی است، مطمئناً چیز تازه‌ای از من نشنیده‌اید. این عقیده را من سالهاست که دارم، و در حال حاضر هم درکشوری زندگی می‌کنم که سخت می‌کوشد تا جامعه را تغییر بدهد. شاید شما شیوه‌ها و وسایل این کوششها را محکوم کنید — البته امیدوارم که واقعاً با آنها آشنا باشید و نه از راه روزنامه‌ها —، و شاید هم این دنیای خاص را به‌عنوان یک آرمان نپذیرید — که امیدوارم با این هم واقعاً آشنا باشید —، اما مطمئناً در این یک نکته شک نخواهید کرد که مردم این کشور، برای تغییر جهان، برای تغییر زندگی اجتماعی انسانها، تلاش می‌کنند. و چه‌بسا در این یک نکته هم با من موافق باشید که جهان امروز، نیاز به‌تغییر دارد.

در حد این مقالهٔ کوتاه، که غرضم از نوشتنش شرکت دوستانه‌ای در بحث شماست، شاید همین کافی باشد که عقیده‌ام را ابراز کنم و بگویم که جهان امروز را، در تئاتر هم می‌توان تصویر کرد، اما فقط در صورتی که تغییرپذیرش بدانیم.

(آوریل ۱۹۵۵)

32. der ältere Plinius

واژه‌نامهٔ فارسی — آلمانی

اثر تغزلی، تغزل	Lyrik
اثر داستانی، داستان	Epik
اثر نمایشی، نمایش	Drama(tik)
اثر هنری جامع	Gesamtkunstwerk
اجرا / اجرا کردن	Aufführung / aufführen
احساس، عاطفه	Gefühl, Emotion
احساساتی	sentimental
احساساتی و پرطمطراق	pathetisch
اختباری	empirisch
آرایش صحنه، صحنه‌آرائی	Bühnenbild, Dekoration
ارزش مصالحی	Materialwert
آرمانی / آرمانی کردن	ideal / idealisieren
آرمانی‌گرائی	Idealismus
آزمایش / آزمایشی	Experiment, Versuch / experimentell
استحاله، مسخ شدن	Verwandlung
استغراق، غرقه شدن	Einfühlung
استقرا / استقرائی	Induktion / induktiv
استنتاج / استنتاجی	Ableitung / ableitend
اشتها	Appetit
آشنا / شناخته	bekannt / erkannt
اعتراض‌آمیز، معترض	widersprechend
اعمال فیزیکی	die physischen Handlungen
افسون کردن، مجذوب کردن، مسحور کردن	in Bann ziehen
افه‌ـه تأثیر، فن	Effekt, Wirkung
التذاذی، لذت‌پرستانه	kulinarisch

القا / القائی	Suggestion / suggestiv
الگو	Modell, Vorlage
آموختن، یادگیری	Lernen
آموزش	Padagogik, Belehrung
آموزشی، آموزنده	belehrend, lehrhaft
انتقاد / انتقادی	Kritik / kritisch
آهنگ کلام	Musikalität
ایده، وظیفهٔ برتر	Idee, Überaufgabe
بازار مکاره	(Volks-)Jahrmarkt
بازسازی	Reproduktion
بازی پرحرارت	temperamentvolles Spiel
بازی سرد	kaltes Spiel
بازی گروهی	Ensemblespiel
بازیگری، هنر بازیگری	Schauspielkunst
بالاد / بالادگونه	Ballade / balladesk
بدیهه‌سازی، بدیهه‌گوئی، بدیهه‌خوانی	Improvisation
بدیهی	selbstverständlich
بزرگ	gross
بزک / بزک کردن	Schminke, Maske / schminken
بورژوائی	bürgerlich
بورلسک	Burlesque
بیان: فن بیان	Sprechtechnik
بیان احوال	sich ausdrücken
بیگانه / بیگانگی	fremd / Fremdheit
بیگانه‌سازی	Verfremdung
بیگانه کردن، بیگانه‌سازی	Entfremdung
پاک لوح / پاک لوحی	naiv / Naivität
پرده (در پرده خوانی)	Panorama
پرسشنامه	Fragebogen
پیشگفتار	Prolog

episches Theater	تئاتر داستانی
dramatisches Theater	تئاتر نمایشی
Wirkung, Effekt	تأثیر، فن، افه
historisch / historisieren	تاریخی / تاریخی کردن
Erlebnis	تجربهٔ عاطفی، تجربه
Erfahrung	تجربه، تجربهٔ عینی
Phantasie, Imagination	تخیل
Tragödie / tragisch	تراژدی / تراژیک
Lied	ترانه
Furcht und Mitleid	ترس و ترحم
Katharsis	تزکیه
beherrschbar	تسلط‌پذیر
das Künstliche / künstlich	تصنع / تصنعی
Stilisierung / stilisiert	تصنیع / تصنیعی
Song	تصنیف
Bild	تصویر (در نمایشنامه‌های جدید ــ پرده)
Gegensatz	تضاد
Widerspruch	تعارض
Lyrik	تغزل، اثر تغزلی
lyrisch	تغزلی
veränderbar	تغییرپذیر
Spass	تفریح
Kommentar	تفسیر
interpretieren	تفسیرپذیر
Trennung der Elemente	تفکیک عناصر
Nachahnung, Mimesis	تقلید
Solist	تکخوان، تکنواز
Solonummer	تکخوانی
Monolog	تک‌گفتار
Parabel, Gleichnis	تمثیل
Konzentration	تمرکز، تمرکز ذهن
Probe / probieren, einstudieren	تمرین / تمرین کردن
Leseprobe, Proben am Tisch	تمرینهای روخوانی، تمرینهای دورمیز
Rechtfertigung	توجیه

توهم	Illusion
توهم‌زا	illusionär
توهم‌گرا	Illusionist / illusionistisch
توهم‌گرائی	Illusionismus
جامعه‌شناختی / جامعه‌شناسی	soziologisch / Soziologie
جانبداری	Parteilichkeit
جدل، دیالکتیک / جدلی، دیالکتیکی	Dialektik / dialektisch
جهت‌گیری	Stellungen
چشمگیر	auffällig, auffallend
حرارت، حرارت‌بازی	(Bühnen-)Temperament
حرفه‌ای	professionell
حرکات اندامها، حرکات بدن ← ژست	Geste, Gestik
حرکات چهره ← میمیک	Mimik
حرکت	Bewegung
حرکت دادن (گروهها)	Bewegen (von Gruppen)
حکایت، داستان	Geschichte
حکایت کردن، روایت کردن	erzählen
حماسه	Epos
حماسه‌سرا، داستان‌سرا	Epiker
حماسی	episch
داستان، اثر داستانی	Epik
داستان، حکایت	Geschichte
داستان‌سرا، حماسه‌سرا	Epiker
داستان‌نویس	Erzähler
داستانی	episch
دخل و تصرف کردن	eingreifen

دراماتیک ← نمایشی	dramatisch
درپسله	Aparte, Beiseitesprechen
درس اخلاق دادن	moralisieren
درونمایه	Gehalt
دستوربازی	Bühnen-, Regie-, Spielanweisung, Regie-bemerkung
دکور، دکوراسیون ← صحنه‌آرائی	Szenerie, Dekoration
دوران باستان	Antike, Altertum
دورکردن / دورشدن	entfernen / sich entfernen
دیالکتیک ← جدل / دیالکتیکی ← جدلی	Dialektik / dialektisch
دیوار چهارم	die vierte Wand
رازورانه، اسرارآمیز	mystisch
رازوری	Mystik
راوی	Erzähler
رپرتوار	Repertoire, Spielplan
رقص نگار / رقص نگاری	Choreograph / Choreographie
روایت کردن ← حکایت کردن	erzählen
روشنگری	Aufklärung
رویداد	Vorgang
زبان تئاتر	Bühnensprache
زبان نمودگاری	gestische Sprache
زمینه‌پردازی	Motivierung
زمینه‌چینی	Exposition
زمینهٔ صحنه	(Bühnen-)Hintergrund
زن‌پوش	Frauen-, Damenimitator
زیبائی‌شناختی / زیبائی‌شناسی	ästhetisch / Ästhetik
ژامب (وزن شعری)	Jambus
ژست، حرکت اندامها، حرکت بدن	Geste, Gestik

Bühnenbau	ساختمان صحنه، صحنه‌سازی
konstruktivistisch / Konstruktivismus	ساختمانی: سبک ساختمانی
Schattenspiel	سایه‌بازی
Intendant, Theaterleiter	سرپرست تئاتر
Amüsement, Unterhaltung, Vergügung	سرگرمی، تفنن
Symbol / symbolisch	سمبل ـ نماد / سمبلیک ـ نمادی
Typ(us)	سنخ
typisch	سنخی، نوعی، نمونه
das Typische	سنخیت
die drei Einheiten	سه وحدت
Charakter	شخصیت / نقش / روحیه
Charakterisierung	شخصیت‌پردازی
Requisit	صحنه ابزار
Rühnenbildner	صحنه‌آرا
Bühnenbild, Dekoration	صحنه‌آرائی، آرایش صحنه، دکوراسیون
Szenenbau	صحنه‌بندی (در نمایشنامه‌نویسی)
Bühnenbauer	صحنه‌ساز
Bühnenbau	صحنه‌سازی، ساختمان صحنه
Drehbühne	صحنهٔ گردان
Massen -, Volksszenen	صحنه‌های پرجمعیت
Stimme (verstellte, verschleierte)	صدا (صدای مبدل، صدای گرفته)
Geräuschregie	صداپردازی
Orchesterplatten	صفحه‌های تکخوانی
gestalten / Gestaltung	صورت بستن / صورتبندی
Maske	صورتک
formal	صوری
Bürgertum	طبقهٔ بورژوا
natürlich	طبیعی

طبیعی‌گرا	Naturalist / naturalistisch
طبیعی‌گرائی	Naturalismus
طبیعی‌نما / طبیعی‌نمائی	natürlich / Natürlichkeit
طمطراق	Pathos
عاطفه / عاطفی	Emotion
عقل	Ratio
عمل: معطوف به‌عمل	praktikabel, praktisch
عنصر تغزلی	das Lyrische
عنصر داستانی	das Epische
عنصر نمایشی	das Dramatische
عنوان	Titel
غرقه شدن، مستغرق شدن	sich einfühlen
غریب	befremdend, befremdlich
غلیان احساسات	(Gefühls-)Ausbrüche
غیر حرفه‌ای	Laie, Amateur
فاجعه	Katastrophe
فاصله	Abstand, Distanz
فاصله گذاشتن	Abstand lassen
فاصله گرفتن	Abstand halten, sich distazieren
فرا انداختن / فراندازی	projizieren / Prjektion
فرد / فردی	Individuum, der Einzelne / individuell
فردی‌گرا	Individualist, individualistisch
فردی‌گرائی	Individualismus
فروخواندن / فروخوانی	rezitieren, Rezitation
فرمالیسم، صوری‌گرائی	Formalismus
فن، تکنیک	Technik
فن، تأثیر، افه	Effekt, Wirkung

قالب، قالب هنری	Form
قالب داستانی	epische Form
قالب نمایشی	dramatische Form
قضاوت / قضاوت کردن	Urteil / urteilen
کابارت	Kabarett
کارتون	Cartoon
کارگردان	Regiesseur, Spiel-, Probenleiter
کارگردانی	Regie, Spielleitung
کاشه	cachée
کپیه / کپیه کردن	Kopie / kopieren
کشاکش	Konflikt
کف زدن	Applaus, Beifall
کف صحنه	(Bühnen-)Boden
کلام	Wort
کمدی	Komödie
کمدین	Komiker
کمیک	komisch
گروه	Gruppe, Ensemble
گروه‌بندی	Gruppierung, Arrangement
گروه‌بندی موقت	Stellprobe, Arrangierprobe
گزارش / گزارشی	Bericht / berichtend, referierend
گفتگو	Dialog
گفت وشنود	Replik
لباس مبدل	Verkleidung
لحن	Ton(fall)
لذت، لذت هنری	Genuss, Vergnügen
لهجه	Dialekt

مترقی	fortschrittlich
مجذوب کردن، مسحور کردن، ← افسون کردن	in Bann ziehen, mitreissen
محتمل نمائی	Wahrscheinlichkeit
محیط	Milieu, Umwelt
مخاطب قراردادن تماشاگر	sich ans Publikum wenden
مدیر صحنه	Bühnenmeister
مستحیل شدن، مسخ شدن	sich verwandeln
مستغرق شدن، غرقه شدن	sich einfühlen
مستند	dokumentarisch
مشاهده	Beobachtung
مضمون	Fabel
مفهوم / نامفهوم	verständlich, unverständlich
موسیقی زمینه	Begleitmusik
موسیقی صحنه	Bühnenmusik
موسیقی نمودگاری	gestische Musik
موضع، موضع گیری	Haltung
موقعیت	Situation
مهارت، مهارت فنی	das Artistische
میان پرده	Zwischenakt
میان گفتار	Zwischenspruch
میمیک، حرکات چهره	Mimik

نشان‌دادن	zeigen, demonstrieren
نشانه‌گذاری	(Durch-)Markieren
نعش، نقش نعش	Statist
نقش	Figur, Rolle, Part
نقل قول / نقل قول کردن	Zitat / zitieren
نماد، سمبل / نمادی، سمبلیک	Symbol / symbolisch
نمایش، اثر نمایشی	Drama(tik)
نمایشنامهٔ آموزشی	Lehrstück
نمایشنامهٔ داستانی	episches Drama
نمایشنامه‌شناس / نمایشنامه‌شناسی	Dramaturg / Dramaturgie
نمایشنامهٔ نمایشی	dramatisches Drama

Dramatiker, Stückeschreiber	نمایشنامه‌نویس
Dramatik	نمایشنامه‌نویسی
aristotelische Dramatik	نمایشنامه‌نویسی ارسطوئی
Experimentaldramatik	نمایشنامه‌نویسی آزمایشی
nichtaristotelische Dramatik	نمایشنامه‌نویسی غیرارسطوئی
Milieudramatik	نمایشنامه‌نویسی محیطی
Symboldramatik	نمایشنامه‌نویسی نمادی
dramatisch	نمایشی، دراماتیک
Gestus / gesellschaftlicher Gestus	نمودگار/ نمودگار اجتماعی
gestisch	نمودگاری / نمودگارانه
laufendes Band	نوار متحرک
typisch	نوعی، نمونه، سخنی
Fixieren des Nicht - Sondern	نه — بلکه (ضبط نه — بلکه)

Varieté	واریته
Handlung	واقعه (در نمایشنامه)
Realist / realistisch	واقعی‌گرا
Realismus	واقعی‌گرائی
Realistik	واقعی‌نمائی
Maschinerie, Bühnentechnik	وسایل فنی
Überaufgabe, Idee	وظیفهٔ برتر، ایده
Chronik	وقایع نامه، وقایع نگاری

nanamichi Blumensteg	هانامیشی
Mitspieler, Partner	همبازی
Chor	همخوانان/ همخوانی، آواز جمعی
Parkett	همکف
Hypnose	هیپنوتیزم

Jesuitentheater	یسوعیان: تئاتر یسوعیان
Identifikation	یکی پنداری / خود را یکی پنداشتن، دیدن
jidisch	یهودی لهجه

واژه‌نامهٔ آلمانی — فارسی

Abgang	خروج
ableitend	استنتاجی
Ableitung	استنتاج
Abstand, Distanz	فاصله
Abstand halten, sich distazieren	فاصله گرفتن
Abstand lassen	فاصله گذاشتن
Akt, Aufzug	پرده (در نمایشنامه)
Altertum, Antike	دوران باستان
Alltagssprache	زبان روزمره
Amateur, Laie(nschauspieler)	(بازیگر) غیرحرفه‌ای
Amateur-, Laientheater	تئاتر غیرحرفه‌ای
amüsant, amüsierend	سرگرم کننده
Amüsement	تفنن، سرگرمی
amüsieren / sich amüsieren	سرگرم کردن / سرگرم شدن
andeutend	کنائی، اشاری
Antike, Altertum	دوران باستان
Aparte, Beiseitesprechen	در پسله
Appetit	اشتها
Applaus, Beifall	کف زدن
aristotelische Dramatik	نمایشنامه‌نویسی ارسطوئی
Arrangement, Gruppierung	گروه‌بندی
Arrangierprobe, Stellprobe	گروه‌بندی موقت
artistisch	فنی، مربوط به‌مهارت فنی، آرتیستیک
Artistische, das	مهارت، مهارت فنی
Ästhetik	زیبائی‌شناسی

ästhetisch	زیبائی‌شناختی
Aufbau der Figur	ساختن نقش
auffällig	چشمگیر
aufführen / Aufführung	اجرا کردن / اجرا
Aufklärung	روشنگری
auftreten	ظاهرشدن، واردشدن، به‌روی صحنه آمدن
Auftritt	ورود
Auftritt, Szene	صحنه (در نمایشنامه)
Aufzug, Akt	پرده (در نمایشنامه)
Ausbruch, Gefühlsausbrüche	غلیان احساسات
ausdrücken, sich	بیان احوال
Auswechseln der Figur	تعویض نقش
Ballade	بالاد
balladesk	بالادگونه
Bann: in Bann ziehen	افسون کردن (مسحور کردن، مجذوب کردن)
befremdend, befremdlich	غریب
Begleitmusik	موسیقی زمینه
beherrschbar	تسلط‌پذیر
Beifall, Applaus	کف‌زدن
Beiseitesprechen, Aparte	در پسله
bekannt / erkannt	آشنا / شناخته
belehrend	آموزشی، آموزنده
Belehrung	آموزش
Beobachtung	مشاهده
Bericht	گزارش
berichtend, referierend	گزارشی
Berufs-, professioneller Schauspieler	بازیگر حرفه‌ای
Bewegen (von Gruppen)	حرکت دادن (حرکت دادن گروهها)
Bewegung	حرکت
Bild	تصویر (ـ پرده در نمایشنامه‌های برشت)
Blumensteg, hanamichi	هانامیشی
Boden, Bühnenboden	کف صحنه

Bretterbühne, englische	صحنهٔ سکوئی انگلیسی
Bühne	صحنه (در تئاتر)
Bühnen-, Spiel-, Regieanweisung, Regie-bemerkung	دستور صحنه
Bühnenbau	ساختمان صحنه، صحنه‌سازی
Bühnenbauer	صحنه‌ساز
Bühnenbild	صحنه‌آرائی
Bühnenbildner	صحنه‌آرا
Bühnenboden, Boden	کف صحنه
Bühnenhintergrund	زمینهٔ صحنه
Bühnenmeister	مدیر صحنه
Bühnenmusik	موسیقی صحنه
Bühnensprache	زبان تئاتر
Bühnentechnik, Maschinerie	وسایل فنی
Bühnentemperament, Temperament	حرارت، حرارت بازی
bürgerlich	بورژوائی
bürgerlicher Roman	رمان بورژوائی
bürgerliches Theater	تئاتر بورژوائی
Bürgertum	طبقهٔ بورژوا
Burlesque	بورلسک
cachée	کاشه
Cartoon	کارتون
Charakter	روحیه
Charakter, Figur	نقش
Charakter, Gestalt	شخصیت
Charakterisierung	شخصیت‌پردازی
Chor	همخوانی، آواز جمعی / همخوانان
Choreograph(ie)	رقص‌نگار (ی)
Chronik	وقایع‌نامه، واقعه‌نگاری
Clown	دلقک

Dadaismus	دادائیسم
Damen -, Frauenimitator	زن‌پوش
darbieten	عرضه‌داشتن، نشان دادن
Darbietung	عرضه داشت
darstellen	نمایش دادن، نشان‌دادن
Darsteller	بازیگر، هنرپیشه، نمایشگر
Darstellung	نمایش
Deduktion / deduktiv	قیاس / قیاسی
Dekoration, Szenerie	دکوراسیون
Dekorationsstücke, Kulisse	قطعات دکور
demonstrieren, zeigen	نشان‌دادن
Dialekt	لهجه
Dialektik / dialektisch	جدل، دیالکتیک / جدلی، دیالکتیکی
Dialog	گفتگو
Distanz, Abstand	فاصله
distanzieren (sich), Abstand halten	فاصله گرفتن
Dokument	سند
dokumentarisch(es Theater)	(تئاتر) مستند
Drama, (Theater-)Stück	نمایشنامه
Drama(tik)	نمایش، اثر نمایشی
Dramatik	نمایشنامه‌نویسی / ادبیات نمایشی، آثار نمایشی
Dramatiker, Stückeschreiber	نمایشنامه‌نویس
dramatisch	نمایشی، دراماتیک
dramatisches Drama	نمایشنامهٔ نمایشی
dramatisches Element, das Dramatische	عنصر نمایشی
dramatische Form	قالب نمایشی
dramatisches Theater	تئاتر نمایشی
Dramaturg(ie)	نمایشنامه‌شناس (نمایشنامه‌شناسی)
Drehbühne	صحنهٔ گردان
drei Einheiten, die	سه وحدت
(Durch-)Markieren	نشانه‌گذاری

einfühlen, sich	غرقه‌شدن، مستغرق شدن

Einfühlung	استغراق
einstudieren, probieren	تمرین کردن
Einzelne, der; Individuum	فرد
Effekt, Wirkung	تأثیر
elisabethanisches Theater	تئاتر دورهٔ الیزابت
Emotion	عاطفه
emotional, emotionell	عاطفی
empirisch	اختباری
Ensemble, Gruppe	گروه
Ensemblespiel	بازی گروهی
entfernen / sich entfernen	دور کردن / دورشدن
Entfremdung	بیگانه‌سازی، بیگانه کردن
Epik	داستان، اثر داستانی
Epiker	داستانسرا، حماسه‌سرا
episch, erzählend	داستانی
episches Drama	نمایشنامهٔ داستانی
episches Element, das Epische	عنصر داستانی
epische Form	قالب داستانی
episches Theater	تئاتر داستانی
Epos	حماسه
Erlebnis	تجربهٔ عاطفی، تجربه
erzählen	حکایت کردن، روایت کردن
erzählend, episch	داستانی
Erzähler	راوی / داستان‌نویس
Experiment, Versuch	آزمایش
Experimentaldramatik	نمایشنامه‌نویسی آزمایشی
experimentell(es Theater)	(تئاتر) آزمایشی
Exposition	زمینه‌چینی
Expressionismus	اکسپرسیونیسم

Fabel	مضمون
Figur, Rolle	نقش
Form	قالب، قالب هنری

formal	صوری
Formalismus	فرمالیسم، صوری گرائی
fortschrittliches Theater	تئاتر مترقی
Fragebogen	پرسشنامه
Frauen -, Damenimitator	زن پوش
Freilichtbühne	تئاتر سرباز
fremd	بیگانه
Fremdheit	بیگانگی
Furcht und Mitleid	ترس و ترحم
Futurismus	فوتوریسم

Gang	راه رفتن، حرکت
Gardine	پردهٔ سبک
Gefühl	احساس
Gegensatz	تضاد
Gehalt	درونمایه
Genuss, Vergnügen	لذت، لذت هنری
Geräuschregie	صداپردازی
Gesamtkunstwerk	اثر هنری جامع
Geschichte	داستان، حکایت
geschichtlich, historisch	تاریخی
gesellschaftlicher Gestus	نمودگار اجتماعی
Gestalt, Charakter	شخصیت
gestalten / Gestaltung	صورت بستن / صورتبندی
Geste, Gestik	ژست، حرکت بدن، حرکت اندامها
Gestik	حرکات (واشارات)، حرکت، ژست
gestisch	نمودگاری، نمودگارانه / مربوط به ژست
gestischer Gehalt	درونمایهٔ نمودگاری
gestische Musik	موسیقی نمودگاری
gestische Sprache	زبان نمودگاری
Gestus	نمودگار
Gleichnis, Parabel	تمثیل
groß	بزرگ

Gruppe, Ensemble	گروه
Gruppierung, Arrangement	گروه‌بندی
Haltung	حالت، حالت بازیگر
Haltung	موضع، موضع‌گیری
hanamichi, Blumensteg	هانامیشی
Handlung	واقعه (در نمایشنامه)
Haupt-, Mittelpunksfigur, Protagonist	نقش اول، شخصیت اصلی
Held	قهرمان (در نمایشنامه)
Hintergrund, Bühnenhintergrund	زمینهٔ صحنه
Hirten-, Schäferdichtung	ادبیات شبانی
historisch, geschichtlich	تاریخی
Historisieren, Historisierung	تاریخی کردن
Hypnose	هیپنوتیزم
ideal	آرمانی
idealisieren	آرمانی کردن
Idealismus	آرمانی‌گرائی
Idee, Vision	ایده، تصور
Identifikation, Identifizierung	یکی پنداری
identifizieren, sich	خود را یکی پنداشتن، دیدن
Illusion	توهم
illusionär	توهم‌زا
Illusionismus	توهم‌گرائی
Illusionist	توهم‌گرا
illusionistisch	توهم‌گرا، توهم‌گرایانه
Imagination, Phantasie	تخیل
Impressionismus	امپرسیونیسم
Improvisation, Improvisieren	بدیهه‌سازی، بدیهه‌گوئی
individual, individuell	فردی
Individualismus	فردی‌گرائی
Individualist	فردی‌گرا

individualistisch	فردی‌گرا، فردی‌گرایانه
Individuum, der Einzelne	فرد
Induktion / induktiv	استقرا / استقرائی
Inhalt	محتوا
interpretieren	تفسیر کردن
inszenieren, in Szene setzen	به روی صحنه آوردن، کارگردانی کردن
Intendant, Theaterleiter	سرپرست تئاتر
Jahrmarkt, Volksjahrmarkt	بازار مکاره
Jambus	ژامب
Ja - Nein	آری — نه
Jesuitentheater	تئاتر یسوعیان
jidisch	یهودی لهجه
Kabarett	کابارت
kaltes Spiel	بازی سرد
Katastrophe	فاجعه
Katharsis	تزکیه
Klassik	دورهٔ کلاسیک
Klassiker	نویسندهٔ کلاسیک
klassisch	کلاسیک
kollektiv	جمعی
Kollektiv	جمع
kollektivistisch	جمعی‌گرا، جمعی‌گرایانه
Komiker	کمدین
komisch	کمیک
Kommentar	تفسیر
Komödiant, Possenreisser	لوده‌باز
Komödie, Lustspiel	کمدی
Konflikt	کشاکش
Konstruktivismus	سبک ساختمانی
Kontrast	تضاد (در مورد رنگ)

Konzentration	تمرکز، تمرکز ذهن
Kopie / Kopieren	کپیه / کپیه کردن
Kostüm	لباس
Kritik / kritisch	نقد، انتقاد / انتقادی، منتقدانه
kulinarisch	التذاذی، لذت‌پرستانه
Kulisse	دورنما
Kulisse, Dekorationsstücke	قطعات دکور
künstlich / das Künstliche	تصنعی / تصنع
Kuppel	گنبد صحنه
Kuppel-, Rundhorizont	افق نیمدایره
Laie(nschauspieler), Amateur	(بازیگر) غیرحرفه‌ای
Laien-, Amateurtheater	تئاتر غیرحرفه‌ای
laufendes Band	نوار متحرک
lehrhaft	آموزنده، آموزشی
Lehrstück	نمایشنامهٔ آموزشی
Lehrtheater	تئاتر آموزشی
Leidenschaft / leidenschaftlich	شور/ پرشور
Leinwand	پرده (در سینما، در زمینهٔ صحنهٔ تئاتر)
Lernen	آموختن، یادگیری
Leseprobe, Proben am Tisch	تمرینهای روخوانی، تمرینهای دورمیز (پای‌میز)
Licht	نور
Liftbühne	صحنهٔ بالارو
Lied	ترانه
Lustspiel, Komödie	کمدی
Lyrik	تغزل، اثر تغزلی، اثر غنائی
lyrisch	تغزلی
lyrisches Element, das Lyrische	عنصر تغزلی
Magie, das Magische	جادو، سحر
Maschinerie, Bühnentechnik	وسایل فنی صحنه
Markieren. Durchmarkieren	نشانه‌گذاری

Maske	صورتک
Maske, Schminke	بزک
Massen-, Volksszenen	صحنه‌های پرجمعیت
Materialwert	ارزش مصالحی
Memorieren der ersten Eindrücke	به‌یاد سپردن نخستین برداشتها
Milieu, Umwelt	محیط
Milieudramatik	نمایشنامه‌نویسی محیطی
Mimesis, Nachahmung	تقلید
Mimik	میمیک، حرکات چهره
mimisch	میمیک، مربوط به‌میمیک، به‌حرکات چهره
Mimus	مقلد، بازیگر
Mitspieler, Partner	همبازی
Mittelpunks-, Hauptfigur, Protagonist	نقش اول، شخصیت اصلی
mobil / Mobilien	منقول / قطعات منقول (دکور)
Modell, Vorlage	الگو
Monolog	تک‌گفتار
Montage	مونتاژ
Moral	اخلاق / اخلاقیات / نتیجهٔ اخلاقی
Moralist	اخلاق‌گرا
moralisieren	درس اخلاق دادن
Motivierung	زمینه‌پردازی
Musikalität	آهنگ کلام
Mysterien(spiele)	نمایشنامه‌های مذهبی (قرون وسطی)
mystisch	رازورانه، اسرارآمیز
Mystische, das	رازوری

nachahmen	تقلید کردن
Nachahmung, Mimesis	تقلید
naiv / Naivität	پاک‌لوح / پاک‌لوحی
Naturalismus	طبیعی‌گرائی
Naturalist	طبیعی‌گرا
naturalistisch(es Theater)	(تئاتر) طبیعی‌گرا، طبیعی‌گرایانه
natürlich	طبیعی

natürlich / Natürlichkeit	طبیعی‌نما / طبیعی‌نمائی
nichtaristotelische Dramatik	نمایشنامه‌نویسی غیرارسطوئی
Nicht - Sondern, Fixieren des	ضبط نه — بلکه
nützlich	مفید، سودمند

Oper	اپرا
Operette	اپرت
Orchesterplatte	صفحهٔ تکخوانی
Orchestra	صحنهٔ عریان مدور

Pädagogik	آموزش
Panorama	پرده (درپرده‌خوانی)
Pantomime	پانتومیم
Parabel, Gleichnis	تمثیل
Parkett	همکف
Part, Rolle, Figur	نقش
Parteilichkeit	جانبداری
Partner, Mitspieler	همبازی
pathetisch	پرطمطراق (و احساساتی)
Pathos	طمطراق
Pause	آنتراکت
Person: dramatische, handelnde	آدم، آدم نمایشنامه
Phantasie, Imagination	تخیل
physische Handlungen	اعمال فیزیکی
Plagiat	سرقت ادبی
politisches Theater	تئاتر سیاسی
Possenreisser, Komödiant	لوده‌باز
praktikabel, praktisch	معطوف به‌عمل
Probe(narbeit)	تمرین
Proben am Tisch, Leseprobe	تمرینهای روخوانی، تمرینهای پای‌میز (دورمیز)
Probenleiter, Regisseur, Spielleiter	کارگردان
probieren, einstudieren	تمرین کردن

professionell	حرفه‌ای
professioneller Schauspieler, Berufs -	بازیگر حرفه‌ای
professionelles Theater	تئاتر حرفه‌ای
Projektion / projizieren	فرا اندازی / فرا انداختن
Prolog	پیشگفتار
Prosa	نثر، زبان منثور
Prospekt	زمینهٔ ثابت صحنه
Protagonist, Haupt -, Mittelpunktsfigur	نقش اول، شخصیت اصلی
Publikum	تماشاگران، جمع تماشاگران
sich ans Publikum wenden	مخاطب قرار دادن تماشاگران
Rampe	لبهٔ صحنه
Ratio, Verstand	عقل، فهم
Rauchertheater	تئاتر دودیها
Realismus	واقعی‌گرائی
Realist	واقعی‌گرا
Realistik	واقعی نمائی
realistisch(es Theater)	(تئاتر) واقعی‌گرا، واقعی‌گرایانه
Rechtfertigung	توجیه
referierend, berichtend	گزارشی
Regie -, Bühnen -, Spielanweisung Regie - bemerkung	دستور بازی
Regie, Spielleitung	کارگردانی
Regisseur, Proben -, Spielleiter	کارگردان
Repertoire, Spielplan	رپرتوار
Replik	گفت وشنود
Reproduktion	بازسازی
Requisit	صحنه ابزار
revolutionäres Theater	تئاتر انقلابی
Revue	روو
Rezitation / rezitieren	فروخوانی / فروخواندن
Rolle, Figur	نقش
Rhapsode	منظومه‌خوان، راوی، نقال

Rund -, Kuppelhorizont	افق نیمدایره
Rythmus	وزن / ریتم، ضرباهنگ
Schäfer -, Hirtendichtung	ادبیات شبانی
Schattenspiel	سایه‌بازی
Schauplatz	صحنه، محل واقعهٔ نمایشنامه
Schauspiel / Schauspielkunst	نمایش / هنر بازیگری
Schauspieler	بازیگر، هنرپیشه
Scheinwerfer	نورافکن
Schminke, Maske / schminken	بزک / بزک کردن
Schnürboden	رسن‌خانه
schrittweise	قدم به‌قدم
Seitenkulisse	دورنمای کناری
selbstverständlich	بدیهی
sentimental	احساساتی
Shakespeare - Bühne	صحنهٔ شکسپیری
Sittenschilderung	نمایشنامهٔ اخلاقی (قرون وسطی)
Situation	موقعیت
Skizze	طرح
Solipsismus	خود تنهاگرائی
Solist	تکخوان
Solonummer	تکخوانی
Song	تصنیف
Soziologie / soziologisch	جامعه‌شناسی / جامعه‌شناختی
Spannung	هیجان
Spass	تفریح
Spiel	بازی
Spiel -, Bühnen -, Regieanweisung, Regie-bemerkung	دستوربازی
Spiel -, Probenleiter, Regisseur	کارگردان
Spielleitung, Regie	کارگردانی
Spielplan, Repertoire	رپرتوار
Sprechkunst / Sprechtechnik	هنر بیان / فن بیان

Star	ستاره
Statist	نعش، نقش نعش
Stellprobe, Arrangierprobe	گروه‌بندی موقت
Stellungen	جهت‌گیری / جا
Stil	سبک
stilisiert / Stilisierung	تصنیعی / تصنیع
Stimme: verschleierte / verstellte	صدا: صدای گرفته / صدای مبدل
Stoff	موضوع
Stück, Drama	نمایشنامه
Stückeschreiber, Dramatiker	نمایشنامه‌نویس
Suggestion / suggestiv	القا / القائی
Surrealismus	سوررئالیسم
Symbol(dramatik)	نماد (نمایشنامه‌نویسی نمادی)
Symbolismus	سمبلیسم
symbolisch	نمادی، سمبلیک
Szene, Auftritt	صحنه (در نمایشنامه)
Szenerie, Dekoration	دکوراسیون، دکور

tänzerisch	رقص‌وار، مربوط به رقص نگاری
Taschenspiel	شعبده‌بازی
Technik	فن، تکنیک
Temperament, temperamentvolles Spiel	حرارت، بازی پرحرارت
Text	متن
"Theater"	«تئاتر»
theatralisch	تئاتری، نمایشی
Theaterdirektor	مدیر تئاتر
Theaterleiter, Intendant	سرپرست تئاتر
Titel	عنوان
Ton(fall)	لحن
Tradition	سنت
tragisch / Tragödie	تراژیک / تراژدی
Trennung der Elemente	تفکیک عناصر
Trick	حقه، فوت و فن

typisch / das Typische	نمونه، نوعی، سنخی / سنخیت
Typ(us)	سنخ
Übersufgabe, Idee	وظیفهٔ برتر، ایده
überraschend / Überraschung	نامنتظر / نامنتظر بودن
Umwelt, Milieu	محیط
unterhaltend	سرگرم کننده
Unterhaltung, Amüsement, Vergnügung	سرگرمی، تفنن
Urteil / urteilen	قضاوت / قضاوت کردن
Vandalismus	واندالیسم
Varieté	واریته
veränderbar, - lich	تغییرپذیر
Verfremdung(stechnik)	(فن) بیگانه‌سازی
Vergnügen, Genuss	لذت، لذت هنری
Vergnügung, Amüsement, Unterhaltung	تفنن، سرگرمی
Verkleidung	لباس مبدل
Vers(sprache)	نظم، زبان منظوم
Verstand, Ratio	فهم، عقل
verständlich / un -	مفهوم / نامفهوم
Versuch, Experiment	آزمایش
verwandeln, sich	مستحیل شدن، مسخ شدن
Verwandlung	استحاله، مسخ شدن
vierte Wand, die	دیوار چهارم
Vision, Idee	تصور، ایده
Volks -, Massenszenen	صحنه‌های پرجمعیت
Vorgang	رویداد
Vorhang	پرده (در تئاتر)
Vorlage, Modell	الگو
Vorstellung	نمایش

Wahrscheinlichkeit	محتمل نمائی / احتمال
Wand, die vierte	دیوار چهارم
Welt	جهان
widersprechend	اعتراض آمیز، معترض
Widerspruch	تعارض
Wirkung, Effekt	تأثیر
Wort	کلام
zeigen, demonstrieren	نشان دادن
Zitat / Zitieren	نقل قول / نقل قول کردن
Zuschauer / Zuschauerkunst	بیننده / هنر بینندگی
Zuschauerraum	تالار
Zwischenakt	میان پرده
Zwischenspruch	میان گفتار

فهرست موضوعی

(اعداد به‌صفحات کتاب ارجاع می‌دهند و حرف «ح» پس از عدد می‌رساند که موضوع مورد نظر در حاشیه آمده است.)

آبل، کل [نمایشنامه‌نویس]: ۱۵۰
اپرا: ۱۶۶ ح، ۲۶۴، ۲۶۸، ۳۹۸
«اپرای دوپولی» [برشت]: ۲۶ ح، ۹۲، ۱۱۳ ح، ۱۵۰، ۱۵۵، ۱۷۹، ۱۸۳، ۲۵۶ح، ۲۶۳، ۲۶۴، ۴۵۹
«اپرای گدایان» [گی]: ۲۶۶ ح
اپرت: ۲۶۴، ۲۶۷، ۲۸۱
اثر هنری جامع: ۱۶۶، ۲۵۵، ۳۶۷
احتمال ← محتمل نمائی
احساس: ۶۲، ۹۶، ۹۸، ۹۹، ۱۱۹، ۱۳۴، ۱۵۵، ۱۷۶، ۱۷۸، ۱۸۳، ۱۹۱ — ۱۹۳، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۶۴، ۲۷۰، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۹۰، ۲۹۴، ۲۹۷، ۳۰۷، ۳۱۵، ۳۳۴، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۵۱، ۳۷۵، ۳۸۵، ۴۰۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۸، ۴۲۳، ۴۲۸، ۴۶۵ [← استغراق، ← تجربهٔ عاطفی]
اخلاق / اخلاقیات / نتیجهٔ اخلاقی ← آموزندگی تئاتر
«آدم آدم است» [برشت]: ۲۱، ۶۹، ۷۰، ۷۸، ۱۱۲، ۱۷۹، ۱۸۴، ۲۰۰، ۲۶۳، ۲۶۵ [← گالی‌گی]
آدن، و. ه. [نمایشنامه‌نویس]: ۱۵۰
«ادیپ در کلونوس» [سوفوکل]: ۹۱ ح، ۹۴، ۹۵ ح، ۱۴۸
«ادیپ شهریار» [سوفوکل]: ۴۵ ح، ۷۲، ۹۱ — ۹۵، ۹۸، ۲۶۷، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۷۰
«ادیسه» [هومر]: ۲۷۲
آرایش صحنه ← صحنه‌آرائی
«ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی» [برشت]: ۲۶ ح، ۴۰۲، ۴۰۴، ۴۳۰

ارزش مصالحی ← نمایشنامه‌های کلاسیک
ارسطو: ۱۱۲، ۱۱۴ — ۱۱۷، ۱۲۳، ۱۳۱، ۱۳۵ ح، ۱۶۰، ۲۶۶، ۲۸۵، ۲۸۶، ۳۲۹ ح، ۳۳۲، ۳۳۵، ۴۶۳ [← نمایشنامه‌نویسی ارسطوئی، ← نمایشنامه‌نویسی غیر ارسطوئی]
«ارغنون کوچک برای تئاتر» [برشت]: ۴۲۹ — ۴۳۱، ۴۳۵، ۴۶۶، ۴۶۹
«ارغنون نو» [بیکن]: ۳۲۹ ح
آرمانی‌گرائی: ۴۲۲، ۴۲۴، ۴۲۷
«ارواح» [ایبسن]: ۶۸، ۳۴۵
آری — نه: ۱۴۵، ۲۳۷ [← تعارض]
«از بامداد تا نیمه‌شب» [کایزر]: ۷۹
«آزمایشها» [برشت]: ۱۱۱، ۳۷۵
آزمایشی ← تئاتر آزمایشی، ← نمایشنامه‌نویسی آزمایشی
اسپانیا: تئاتر (کلاسیک) اسپانیا: ۱۴۲، ۱۶۷
استحاله، مسخ شدن: ۱۳۳، ۱۶۰، ۱۷۴، ۲۱۳ — ۲۱۸، ۲۸۹، ۲۹۵، ۳۱۵، ۳۵۱، ۳۸۴، ۴۳۰، ۴۳۳ [← استغراق، ← یکی پنداری]
استغراق، غرقه‌شدن: ۹۴، ۹۶، ۹۹، ۱۱۲ — ۱۱۸، ۱۵۵، ۱۶۰ — ۱۶۳، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۹۱، ۱۹۴، ۱۹۵، ۲۱۱ — ۲۱۵، ۲۲۴، ۲۵۳، ۲۸۴، ۳۰۵ — ۳۱۵، ۳۲۳، ۳۳۵، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۸، ۳۵۰، ۳۵۴، ۳۶۶، ۳۸۵، ۴۱۱، ۴۱۷ — ۴۱۹، ۴۲۴ ح، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۳۳، ۴۷۷ [← استحاله ← تجربهٔ عاطفی، ← توجیه]
استقرا: روش استقرائی: ۲۲۴ — ۲۲۸، ۲۳۸، ۲۵۶، ۳۷۷، ۴۵۶
استنتاج: روش استنتاجی (روش قیاسی): ۲۲۵
آسیا: تئاتر (باستانی) آسیا: ۱۴۲، ۱۴۷، ۳۱۶، ۳۲۰، ۳۴۸
اشتها: ۲۲، ۲۵، ۵۵، ۷۲، ۱۰۱ [← تئاتر جدید (وقدیم)]
آشنا / شناخته: ۱۱۸، ۱۳۴، ۱۶۳، ۲۰۶، ۳۴۹ [← بیگانه]
اعتراض ← انتقادی: موضع انتقادی (و اعتراض‌آمیز)
اعمال فیزیکی: ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۳۱
افسون کردن (مجذوب کردن، مسحور کردن): ۱۴۶، ۱۶۲، ۱۷۱، ۲۱۵، ۲۲۶، ۲۸۹، ۳۴۱ [← القا]
افه ← تأثیر
«آقائی از طبقهٔ بهتر» [هازن کلور]: ۷۰
«اقدام» [برشت]: ۱۰۹، ۱۱۴، ۱۷۹، ۲۷۳
اکسپرسیونیسم: ۱۵۴، ۱۵۵، ۲۶۳، ۴۰۲
«اگمنت» [گوته]: ۲۰۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۴ [← فانزن]

القا: ۷۹، ۹۵، ۱۱۲، ۱۳۴، ۱۵۶، ۱۵۹ – ۱۶۲، ۱۸۵، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۸۹، ۳۴۸ [← افسون کردن، ← توهم، ← جادو، ← رازوری، ← طبیعی‌نمائی، ← هیپنوتیزم]
«الکترا» [سوفوکل]: ۴۶۴
الگو: ۳۶۹ – ۳۷۸، ۴۷۷
الیزابت: تئاتر دورهٔ الیزابت: ۱۶۷
امپرسیونیسم: ۲۶۳
آموختن، یادگیری ← آموزندگی تئاتر
آموزش ← آموزندگی تئاتر
آموزندگی تئاتر: ۱۰۵، ۱۱۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۴۰ – ۱۴۲، ۱۴۹ – ۱۵۶، ۱۶۷، ۲۳۵، ۲۷۰، ۲۸۷، ۲۹۷، ۳۲۹ح، ۳۳۰ – ۳۳۲، ۳۶۷، ۴۶۶ [← تئاتر آموزشی، ← نمایشنامهٔ آموزشی]
انتقاد: موضع انتقادی (و اعتراض‌آمیز): ۱۰۰، ۱۱۶، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۳۳، ۱۳۶، ۱۶۱، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۷۶، ۱۸۹، ۱۹۲، ۱۹۴، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۱۳، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۴، ۲۳۴، ۲۳۹، ۲۴۵، ۲۵۵، ۲۶۶، ۲۷۰، ۲۸۸، ۲۹۴، ۲۹۵، ۳۰۸ – ۳۱۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۹، ۳۳۹، ۳۴۱، ۳۴۶، ۳۵۴، ۳۵۸، ۳۸۰، ۳۸۵، ۴۱۱، ۴۶۸، ۴۷۴ [← تعهد اجتماعی تئاتر، ← جانبداری]
آنتوان، آندره [سرپرست تئاتر]: ۱۴۶
«آنتونیوس و کلئوپاتر» [شکسپیر]: ۲۷، ۷۵
آنسکی، شولوم (← ساموئل راپاپورت) [نمایشنامه‌نویس]: ۱۳۰ ح [← دیبوک]
«آنکه گفت آری» [برشت]: ۱۱۳، ۲۷۳
انگل، اریش [کارگردان]: ۲۵، ۶۲، ۶۴، ۷۲ ح، ۸۸، ۳۷۶ – ۳۷۸
«آوای طبلها در دل شب» [برشت]: ۲۱، ۷۲، ۱۷۸، ۲۶۲
اوپنهایمر، روبرت [فیزیکدان]: ۳۳۱
«اوتللو» [شکسپیر]: ۷۲، ۷۶، ۳۱۶، ۳۴۵، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۶۴
اوخلوپکف، ن. پ. [کارگردان]: ۱۴۷، ۱۶۶، ۲۵۴
اورنیتس، س. [نمایشنامه‌نویس]: ۳۲۲
اوستروفسکی، آلکساندر [نمایشنامه‌نویس]: ۱۴۶ ح، ۴۱۵ [← یک آدم خوش قلب]
آوفریشت، ارنست یوزف [سرپرست تئاتر]: ۱۷۹
اونیل، یوجین: ۱۴۹، ۲۶۷ ح
آهنگ (آهنگ کلام): ۲۳۶، ۳۹۵ [← بیان]
ایبسن، هنریک: ۴۳ ح، ۶۸، ۷۷، ۷۸، ۱۰۵، ۱۴۹، ۱۵۰ [← ارواح]
ایده (در نظام سانیسلاوسکی) ← وظیفهٔ برتر
آیسلر، هانس [آهنگساز]: ۱۰۹، ۲۶۲ ح، ۲۷۰ – ۲۷۳، ۳۶۵

آینشتاین، آلبرت: ۳۳۱

بازار مکاره: ۳۱۲، ۳۶۳، ۴۵۸
بازی سرد: ۱۰۱، ۳۱۵، ۳۵۱، ۳۶۵ [← حرارت‌بازی، ← غلیان احساسات]
بازی گروهی: ۱۴۶، ۲۱۱، ۳۹۵، ۴۲۵
بازیگر، هنرپیشه ← تربیت هنرپیشه
بازیگری، هنر بازیگری: ۲۷، ۲۸، ۳۴، ۳۵، ۷۱، ۹۵ — ۹۹، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۶۴، ۱۷۱ — ۱۹۴، ۲۰۸ — ۲۱۰، ۲۳۳ — ۲۳۸، ۲۸۰، ۲۸۳، ۲۸۸ — ۳۰۰، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۵۰ — ۳۶۲، ۳۸۰، ۳۸۲ — ۳۸۶، ۳۹۰ — ۳۹۷ [← به‌یاد سپردن نخستین برداشتها، ← تفسیر، ← دستور بازی، ← زمان گذشته، ← سوم شخص، ← تعویض نقش، ← نقش: صورتبندی نقش، ← مخاطب قراردادن تماشاگر، ← نقل قول، ← نه — بلکه]
بالاد: ۲۱، ۱۹۲، ۳۶۲، ۴۵۸
بالبه: ۳۸۷
بایرون، لرد: ۱۳۱ [← مانفرد]
بدیهه‌سازی، بدیهه‌گوئی: ۱۳۰ ح، ۱۷۴، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۴۲
بدیهی: ۱۲۶، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۶۳، ۱۷۸، ۱۹۶، ۲۰۶، ۲۹۵، ۳۱۹، ۳۸۵ [← بیگانه]
برام، اوتو [سرپرست تئاتر]: ۱۴۶، ۱۴۹ ح
براون، آلفرد [کارگردان]: ۴۸ ح
برشت، برتولت: ۶۲، ۶۶ — ۹۱، ۱۱۱، ۲۵۴، ۳۹۷، ۴۰۶ — ۴۰۹، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۷ — ۴۱۹، ۴۲۷، ۴۳۱ — ۴۳۳، ۴۳۵ — ۴۶۱، ۴۶۳ — ۴۶۵ [← اپرای دوپولی، ← آدم آدم است، ← ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی، ← ارغنون کوچک برای تئاتر، ← اقدام، ← آنکه گفت آری، ← آوای طبلها در دل شب، بعل، ← پرواز برفراز اقیانوس، ← ترس و نکبت رایش سوم، ← تفنگهای خانم کارار، ← دایرهٔ گچی قفقازی، ← در جنگل شهرها، ← دکان نانوائی، ← روزهای کمون، ← زندگی ادوارد دوم پادشاه انگلستان، ← زندگی گالیله، ← ژان مقدس کشتارگاهها، ← شویک در جنگ جهانی دوم، ← صعود و سقوط شهر ماهاگونی، ← کله گردها و کله تیزها، ← مادر، ← مادر کوراژ، ← محاکمهٔ ژاندارک، ← نمایشنامهٔ بادنی دربارهٔ توافق، ← یادداشتهائی دربارهٔ اپرای «صعود و سقوط شهر ماهاگونی»]
برلینر آنسامبل: ۳۸۲، ۳۸۶، ۳۸۸، ۴۰۰، ۴۰۴، ۴۱۲، ۴۱۶، ۴۲۷، ۴۳۰، ۴۶۰
بروکنر، فردیناند [نمایشنامه‌نویس]: ۹۲ ح [← مجرمان]
بروگل، پیتر [نقاش]: ۱۶۷

برونن، آرنولد [نمایشنامه‌نویس]: ۲۴ح، ۳۴ح، ۷۸، ۱۰۳ح [← قتل پدر، ← لشکرکشی به قطب شرق]
بزرگ ← تئاتر عصر علم
بزک: ۱۸۰، ۲۳۸، ۲۹۸، ۳۱۲
«بعل» [برشت]: ۱۸، ۲۰، ۲۱، ۶۲، ۲۶۳
بورژوائی ← تئاتر بورژوائی، ← رمان بورژوائی، ← طبقهٔ بورژوا
بورلسک: ۲۶۶
بوری، امیل [نمایشنامه‌نویس]: ۶۳ [← جوانان امریکائی]
بوش، ویلهلم [بازیگر]: ۱۶۵، ۴۵۵، ۴۵۶
بوشنر، گئورگ [نمایشنامه‌نویس]: ۱۴۷ح، ۳۶۲، [← مرگ دانتون، ← وویتسک]
به یاد سپردن نخستین برداشتها: ۱۷۳، ۲۳۳، ۲۴۲، ۳۵۶، ۳۵۷، ۴۱۲ [← بازیگری]
بیان: فن بیان، ۱۲۲، ۱۵۱، ۱۶۵، ۲۰۵، ۲۰۹، ۳۸۲، ۳۸۴، ۳۸۷، ۳۹۴، ۳۹۸، ۴۰۷ [← آهنگ کلام، ← زبان تئاتر، ← زبان روزمره، ← صدا، ← کلام، ← لحن، ← لهجه، ← نثر، ← نظم]
بیان احوال: ۳۸۸، ۴۰۲ [← حرارت بازی، ← غلیان احساسات]
بیکن، فرانسیس: ۱۲۳، ۳۲۹ح
بیگانه، غریب: ۳۱، ۹۶، ۱۰۲، ۱۱۸، ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۶۳، ۱۹۸، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۸۹ [← آشنا/شناخته؛ ← بدیهی، ← شگفت‌زدگی، ← طبیعی / چشمگیر، ← مفهوم / نامفهوم]
بیگانه‌سازی: ۵۰ح، ۱۶۳—۱۶۸، ۱۷۱—۲۰۷، ۲۳۰—۲۳۲، ۲۹۵، ۲۹۶، ۳۱۱—۳۲۴، ۳۳۱، ۳۴۸—۳۵۴، ۳۵۷، ۳۶۲ — ۳۶۵، ۳۶۷، ۴۲۸، ۴۷۲ [← تاریخی کردن، ← واقعیت تئاتر]
بیگانه‌سازی، بیگانه کردن: ۱۲۷، ۱۳۳، ۲۰۴، ۲۰۶

پاک لوحی: ۲۶، ۳۹، ۵۵، ۶۴، ۹۷ [← تئاتر جدید (وقدیم)]
پانتومیم: ۱۴۷، ۲۰۳، ۲۲۲، ۳۴۸، ۳۶۷، ۳۸۷، ۳۹۸، ۴۱۵
پیسکاتور، اروین [کارگردان]: ۴۶، ۵۷ح، ۶۴—۶۶، ۷۲ح، ۸۲، ۸۵، ۸۶، ۸۸، ۹۲، ۹۳، ۱۰۳ح، ۱۰۴ح، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۱ح، ۱۳۱، ۱۴۶، ۱۵۱—۱۵۵، ۱۶۵، ۱۷۰، ۱۸۷، ۲۵۴، ۲۶۰ح، ۲۶۲ح، ۳۱۴، ۳۲۱، ۳۶۶
پرده (در پردمخوانی): ۳۱۲، ۳۶۳، ۴۵۸
پرده (در تئاتر): ۴۰۳—۴۰۵
پرسشنامه: ۴۱۶، ۴۱۷
«پرواز بر فراز اقیانوس» [برشت]: ۱۱۳، ۲۷۳

پلوتوس: ۲۰ ح
«پوست سمور آبی» [هاوپتمان]: ۳۷۰، ۴۰۴
«پیشاهنگان شهر اینگولشتات» [فلایسر]: ۱۷۹

«تائتر»: ۲۸۶، ۳۳۰
تئاتر آزمایشی: ۱۴۵ — ۱۶۷
تئاتر آموزشی: ۱۳۰ - ۱۴۳ [← آموزندگی تئاتر]
تئاتر انقلابی: ۱۰۷ — ۱۰۹، ۱۱۱، ۳۱۹
تئاتر بزرگ، تئاتر عصرما: ۲۴، ۲۶، ۳۹، ۵۶، ۵۷، ۵۹، ۶۱، ۶۲، ۶۵—۷۲، ۸۵، ۱۰۵، ۱۴۳، ۲۸۹، ۳۳۳، ۳۹۴ [← تئاتر عصر علم]
تئاتر بورژوائی: ۳۷ ح، ۴۵، ۶۸، ۷۶، ۷۷، ۱۰۱، ۱۲۲، ۱۵۴، ۲۰۰، ۲۱۳، ۲۳۷، ۲۷۱، ۳۲۰، ۳۲۱، ۴۳۶، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۷۲ [← بورژوانی]
تئاتر جدید (وقدیم): ۱۸، ۲۲ — ۲۵، ۲۷، ۲۸، ۳۱، ۳۶، ۵۵ — ۵۷، ۵۹، ۶۶ — ۷۳، ۱۱۷، ۱۲۶، ۳۱۵ — ۳۱۷، ۳۴۰ — ۳۴۶ [← اشتها، ← پاک لوحی، ← تئاتردودیها، ← تفریح، ← نمایشنامه‌نویسی جدید (وقدیم)، ← نمایشنامه‌های کلاسیک، ← ورزشگاه و تئاتر]
تئاتر حرفه‌ای: ۱۶۵، ۱۶۶
تئاتر داستانی: ۵۱، ۵۶، ۵۹، ۶۲، ۶۴، ۱۰۰، ۱۳۱، ۱۴۵، ۱۶۵، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۸، ۲۰۶، ۲۱۰، ۲۱۲ — ۲۱۴، ۲۱۷، ۲۲۲، ۲۶۲، ۲۶۶، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۸۸ — ۳۰۰، ۳۱۱، ۳۲۰، ۳۷۱، ۳۷۵، ۴۳۵، ۴۶۶، ۴۷۳ — ۴۷۵
تئاتر دودیها: ۱۴، ۲۵، ۲۷ [← تئاتر جدید (وقدیم)]
تئاتر سرباز: ۱۴۷
تئاتر طبیعی‌گرا: ۳۳۰، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۲۲، ۴۲۵
تئاتر عصر علم: ۴۹، ۶۲، ۹۰، ۹۵ — ۹۹، ۱۱۳، ۱۴۰، ۲۸۹، ۳۲۹ ح، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۶، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۳، ۳۵۳، ۳۶۱، ۳۶۷، ۴۶۷، ۴۶۸ [← تئاتر بزرگ، ← رویدادهای بزرگ عصر ما، ← علم و تئاتر، ← موضوعهای بزرگ زمان]
تئاتر غیرحرفه‌ای: ۱۶۵، ۱۶۶، ۲۱۴، ۲۴۶ — ۲۵۲
تئاتر مترقی: ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۵
تئاتر مستند: ۵۶، ۶۴، ۱۱۰، ۱۳۳، ۱۵۲، ۱۵۳
تئاتر واقعی‌گرا: ۱۲۱ — ۱۲۳، ۱۶۵، ۳۱۹، ۳۶۶، ۳۷۱، ۳۸۲، ۳۸۵، ۳۹۳، ۴۱۳، ۴۱۸، ۴۲۱، ۴۲۳، ۴۲۹، ۴۳۱، ۴۴۱، ۴۴۴، ۴۵۲، ۴۷۲
تئاتر هنرمندان (مسکو): ۱۳۰ ح، ۱۴۶ ح، ۴۱۷، ۴۲۵، ۴۲۶
«تاجر برلینی» [مرینگ]: ۱۱۱، ۲۶۰ ح، ۲۶۲ ح

«تاجر ونیزی» [شکسپیر]: ۲۸
تاریخی: ۱۲۸، ۱۶۱، ۱۶۸، ۱۷۷، ۱۹۲، ۱۹۴، ۲۶۶، ۳۱۴، ۳۴۵، ۳۶۶، ۴۶۲، ۴۶۷، ۴۷۲ [← تاریخی کردن]
تاریخی کردن: ۱۲۸، ۱۶۴، ۱۷۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۲۰۴، ۳۲۰ — ۳۲۳، ۳۴۵ — ۳۴۷، ۳۶۲، ۳۶۳ [← بیگانه‌سازی، ← تاریخی]
«تاکستان شاد» [تسوکمایر]: ۷۰
«تای بانگ بیدار می‌شود» [ولف]: ۲۶۰، ۲۶۶
تجربهٔ عاطفی، تجربه: ۶۲، ۷۱، ۷۶، ۸۰، ۸۸، ۹۴، ۱۱۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۵۲، ۲۱۳، ۲۲۵، ۲۹۰، ۳۴۳، ۴۶۱، ۴۶۳ — ۴۶۵، ۴۶۸ [← احساس، ← استغراق]
«تحرک» [ستاوسکی]: ۲۵۴
تخیل: ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۵۴، ۲۲۴ — ۲۲۶، ۲۳۷، ۲۴۱، ۲۹۷، ۳۲۱، ۳۲۶، ۴۲۷
تراژدی: ۷۰، ۷۳، ۷۶، ۱۱۴ — ۱۱۷، ۲۱۷، ۲۸۱، ۲۸۵، ۳۳۲، ۴۷۴
«تراژدی امریکائی» [درایسر/ پیسکاتور]: ۱۸۷ ح، ۳۲۱
ترانه: ۲۶۲، ۲۶۴، ۲۷۲، ۳۶۵
تربیت هنرپیشه: ۱۱۲، ۲۴۱، ۳۸۴، ۳۸۶ — ۳۸۸، ۳۹۷
ترس و ترحم: ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۶۲، ۱۶۳، ۲۸۵، ۳۳۳ [← تزکیه]
«ترس و نکبت رایش سوم» [برشت]: ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۹
تزکیه: ۱۱۲، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۶۰، ۲۶۶، ۲۸۵، ۳۳۳ [← ترس و ترحم]
تسلط‌پذیری جهان: ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۶، ۱۴۰، ۱۵۷، ۱۶۴، ۱۶۹، ۲۳۸، ۳۱۹، ۳۲۰ [← جامعه]
تسوکمایر، کارل [نمایشنامه‌نویس]: ۲۴ ح، ۷۰، ۱۰۳ ح [← تاکستان شاد]
تصنع: ۱۶۵، ۲۴۲، ۳۱۴، ۳۸۰، ۳۸۶
تصنیع: ۱۶۸، ۱۷۸، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۴۲، ۲۸۱، ۳۱۸، ۳۶۷، ۴۱۷، ۴۲۶
تصنیف: ۱۵۵، ۱۸۳، ۲۶۳، ۲۶۵، ۲۶۷، ۲۸۱، ۳۲۰
تضاد: ۱۹۵، ۴۰۸، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۷، ۴۴۱، ۴۵۵، ۴۶۰، ۴۶۳، ۴۶۸، ۴۷۳، ۴۷۴ [← تعارض]
تعارض: ۱۹۴، ۲۱۷، ۲۲۰ — ۲۲۳، ۲۲۷، ۲۲۸، ۳۳۳، ۳۴۳، ۳۴۷، ۳۵۰، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۷، ۳۶۱، ۳۶۴، ۳۷۸، ۳۸۰، ۳۹۲، ۳۹۶، ۴۰۰، ۴۱۱، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۳۳، ۴۴۶، ۴۵۲ — ۴۵۴، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۸ — ۴۷۳، ۴۷۵ [← آری — نه، ← تضاد، ← جدل]
تعهد اجتماعی تئاتر: ۱۱۶، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۳۶، ۱۶۱، ۱۷۰، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۴۶، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۸، ۲۶۵، ۲۶۷، ۲۹۰، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۱۱، ۳۲۰، ۳۲۲، ۳۳۰، ۳۳۸ — ۳۴۰، ۳۵۵، ۳۶۷، ۳۷۱، ۳۸۶، ۳۹۱، ۳۹۲، ۴۰۲ — ۴۱۵، ۴۱۸، ۴۲۲، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۳۰، ۴۳۳، ۴۷۳، ۴۷۵،

۴۷۸ [← جامعه]
تعویض نقش: ۱۸۲، ۲۳۴، ۳۵۸ [← بازیگری]
تغزل، اثر تغزلی، اثر غنائی: ۵۱ ح [← داستان، ← نمایش]
تغییرپذیری جهان: ۱۱۲، ۱۱۹، ۱۲۳، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۶۱، ۱۶۴، ۱۷۰، ۲۰۷، ۲۶۵، ۳۲۱، ۳۳۷، ۳۳۹، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۹، ۳۵۵، ۳۸۰، ۳۸۵، ۴۳۵، ۴۷۵، ۴۷۷، ۴۷۸ [← جامعه]
تفریح: ۲۳ — ۲۶، ۳۲ — ۳۴، ۳۹، ۴۱، ۶۶، ۹۷، ۲۲۷، ۲۳۵، ۳۳۲، ۳۶۷، ۳۷۳، ۳۹۳، ۴۴۶، ۴۵۸، ۴۷۴ [← تئاتر جدید (و قدیم)]
تفسیر: ۱۷۴، ۱۷۵، ۲۳۴، ۲۹۲، ۲۹۶ [← بازیگری]
تفسیرپذیری جهان: ۱۱۹، ۱۳۶، ۱۶۷، ۱۶۹ [← جامعه]
تفکیک عناصر: ۲۵۵، ۲۶۳
«تفنگهای خانم کارار» [برشت]: ۱۶۸، ۱۷۰، ۱۷۹، ۲۰۵، ۴۶۰، ۴۶۱
تفنن، سرگرمی ← سرگرم کنندگی تئاتر
تقلید: ۱۱۵، ۱۶۰، ۱۸۰، ۲۲۶، ۲۷۱، ۲۹۰، ۲۹۱، ۳۵۴، ۳۸۸ — ۳۹۰
تکخوانی: ۲۶۴
تک‌گفتار: ۱۷۵
تمثیل: ۱۵۰، ۲۰۰، ۴۰۰
تمرکز، تمرکز ذهن: ۴۱۴
تمرین: ۹۹، ۱۷۶، ۱۸۴، ۲۳۸، ۲۴۱، ۳۵۴، ۳۷۷، ۳۹۷
توجیه: ۲۱۳ — ۲۱۵، ۴۳۳، ۴۶۸ [← استغراق]
«توطئه و عشق» [شیلر]: ۸۵، ۳۸۹ ح
تولر، ارنست [نمایشنامه‌نویس]: ۲۶۲ ح [← جانمی، این را می‌گویند زندگی!]
تولستوی، لئو: ۱۴۹، ۱۶۲
توهم: ۱۲۱، ۱۵۱، ۱۵۶، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۹، ۱۸۰، ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۵۳، ۲۸۹، ۲۹۹، ۳۱۱، ۳۱۳، ۳۱۶، ۳۳۴، ۳۴۳، ۳۵۳، ۳۷۶، ۴۱۸ [← القا]

جادو، سحر: ۱۷۱، ۱۸۲، ۳۴۱، ۳۴۳، ۳۵۰، ۴۰۲، ۴۰۴ [← القا]
جاز: ۲۰، ۲۶، ۱۵۰ ح
جامعه، جهان انسانها: ← تسلط‌پذیری جهان، ← تعهد اجتماعی تئاتر، ← تغییرپذیری جهان، ← تفسیرپذیری جهان، ← دخل و تصرف در جهان، ← صورتبندی زندگی اجتماعی
جامعه‌شناسی و تئاتر: ۷۲ — ۷۴، ۸۱ — ۹۱، ۳۳۷ — ۳۳۹

جانبداری: ۴۳۰، ۴۳۳ [← انتقاد: موضع انتقادی (و اعتراض‌آمیز)]
«جانمی، این را می‌گویند زندگی!» [تولر]: ۲۶۲ ح
جدل، دیالکتیک: ۸۰، ۱۹۴، ۳۷۵، ۳۸۰، ۴۲۴، ۴۳۰، ۴۳۳، ۴۳۵، ۴۵۸، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۸، ۴۷۰، ۴۷۳ – ۴۷۵
«جزایر نفت» [فویشتوانگر]: ۱۰۴ ح
جمع: ۷۷، ۸۰، ۱۱۸، ۳۷۴
«جوانان امریکائی» [بوری]: ۶۲
«جونز امپراتور» [اونیل]: ۲۶۷
جویس، جیمز: ۵۰ ح، ۱۹۹ [← یولیسیز]
جهان ← جامعه
جهت‌گیری / جا: ۲۵۶، ۳۷۷، ۳۹۵ – ۳۹۸، ۴۰۱، ۴۰۷ [← گروه‌بندی]

چاپلین، چارلی: ۱۸، ۲۶، ۱۱۲
چخوف، آنتون: ۱۴۹
چین: تئاتر چین: ۷۸، ۱۳۰ ح، ۱۴۶ ح، ۱۶۷، ۱۷۶، ۱۸۴، ۲۰۳، ۲۴۲ – ۲۴۶، ۳۱۱ – ۳۲۴

حرارت (حرارت بازی، بازی پرحرارت): ۲۹، ۱۷۱، ۲۲۴، ۲۴۱، ۳۷۴، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۶، ۳۹۱، ۳۹۶ [← بازی سرد، ← غلیان احساسات]
حرفه‌ای ← تئاتر حرفه‌ای
حرکات چهره ← میمیک
حرکت (حرکت بدن، حرکت اندامها) ← ژست
حرکت: ۲۵۶، ۳۶۷، ۳۶۹، ۳۹۳، ۴۰۷ [← گروه‌بندی]
حرکت دادن: ۲۴۰، ۳۶۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۷ [← گروه‌بندی]
حماسه: ۱۵۰، ۲۷۲
حماسی ← داستانی

«خروس قرمز» [هاوپتمان]: ۴۰۴

دادائیسم: ۱۹۱، ۱۹۹، ۲۶۰ ح

داروین، چارلز: ۱۳۵ ح، ۱۸۵
داستان، اثر داستانی: ۵۱ ح [← تغزل، ← نمایش]
داستانی: ۵۱، ۱۹۵، ۲۸۸، ۳۵۱، ۳۸۳ — ۳۸۶، ۴۶۶ [← تئاتر داستانی، ← عنصر داستانی، ← قالب داستانی، ← نمایشنامهٔ داستانی]
داستایوسکی، فدور: ۷۸
«دایرهٔ گچی» [نمایشنامهٔ چینی]: ۱۱۰
«دایرهٔ گچی قفقازی» [برشت]: ۱۱۰ ح، ۳۶۲، ۳۶۵، ۴۵۸ — ۴۶۰
دخل و تصرف در جهان: ۱۲۵، ۱۵۳، ۱۶۴، ۱۶۸، ۱۷۸، ۲۲۸ — ۲۳۱، ۲۶۵، ۳۱۹، ۳۴۰، ۳۴۷، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۸۵، ۴۱۴ [← جامعه]
دراماتیک: ۷۵، ۷۶ [← نمایشی]
درایسر، ثیودور [داستان‌نویس]: ۹۲ ح، ۱۸۷ ح [← تراژدی امریکائی، ← گل در دست کوزه‌گر]
«در جنگل شهرها» [برشت]: ۲۰، ۲۱، ۲۴، ۲۵ ح، ۱۰۵
دستوربازی: برزبان آوردن دستورهای بازی و تفسیرها: ۱۷۴، ۱۷۵، ۲۳۴ [← بازیگری]
«دکان نانوائی» [برشت]: ۱۰۴ ح
دکور، دکوراسیون ← صحنه‌آرائی
دلاکروا، اوژن [نقاش]: ۱۹۲
دلقک: ۱۲، ۱۴، ۱۷، ۱۹، ۲۸۱، ۳۱۲
دویلین، آلفرد [داستان‌نویس]: ۵۰، ۱۳۲
دوران باستان: تئاتر دوران باستان: ۳۴۸
دورکردن (شدن): ۸۷، ۹۶ [← فاصله]
دورنمات، فریدریش: ۴۷۶
«دوشیزه ژولی» [ستریندبرگ]: ۱۱۰
دیالکتیک ← جدل
«دیبوک» [آنسکی]: ۱۳۰
دیدرو، دنی: ۱۲۳، ۱۵۴
دین و تئاتر: ۱۱۸، ۲۱۳ — ۲۱۵، ۳۳۲، ۳۴۱
دیوار چهارم: ۱۳۳، ۱۷۲، ۲۱۴، ۳۱۳

راپاپورت [← آنسکی]: ۸۱، ۲۱۵، ۲۸۳ ح
رازوری: ۱۷۸، ۲۰۱، ۲۱۳، ۳۱۸، ۴۳۰ [← استحاله، ← القا]
راسین، ژان باپتیست: ۳۳۴
راه رفتن، حرکت [← گروه‌بندی]

«راهزنان» [شیلر]: ۲۱، ۴۶، ۸۳، ۸۵، ۸۶ [← شپیگلبرگ]
راینهارد، ماکس [کارگردان]: ۸۱، ۱۱۰ ح، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۵۳، ۲۶۰ ح
رپرتوار: ۲۲
رقص نگاری: ۱۴۷، ۱۶۵، ۳۶۶
رمان بورژوائی: ۷۸، ۱۳۲ [← بورژوائی]
رمبو، آرتور: ۱۹۲
روایت کردن ← حکایت کردن
روحیه (روحیهٔ نقش) ← شخصیت
«روزهای کمون» [برشت]: ۱۵۰ ح
روشنگری: ۱۷۵
روو: ۱۴۸، ۱۵۰
«رؤیای یک شب تابستان» [شکسپیر]: ۱۴۶ ح، ۱۴۷
رویدادهای بزرگ عصر ما: ۹۴، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۶، ۱۱۸، ۱۲۵ — ۱۲۹، ۱۳۲، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۳ — ۱۴۵، ۱۵۲، ۲۸۰، ۲۸۱ [← تئاتر عصر علم]
«ریچارد سوم» [شکسپیر]: ۴۵ ح، ۷۶، ۹۶، ۱۰۲، ۳۶۲ ح
«ریسندگان» [هاوپتمان]: ۷۲ ح، ۳۴۵

زبان تئاتر: ۳۸۴، ۳۹۳، ۳۹۴ [← بیان]
زبان روزمره: ۲۰۹، ۲۸۱، ۳۸۴، ۳۹۴ [← بیان]
زگرس، آنا [نمایشنامه‌نویس]: ۳۸۲ ح
زمان گذشته (انتقال به زمان گذشته): ۱۷۴، ۱۷۵ [← بازیگری]
زمینه‌چینی: ۴۴۱، ۴۴۲
زمینهٔ صحنه: ۱۳۳، ۲۵۴، ۲۶۳
«زندگی ادوارد دوم پادشاه انگلستان» [برشت]: ۲۱، ۸۷، ۱۷۸، ۱۸۳، ۲۶۳
«زندگی گالیله» [برشت]: ۲۶ ح، ۳۵۱، ۳۵۸، ۳۶۱، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۹۹
زولا، امیل: ۷۸
زیبائی‌شناسی: ۵۵ — ۶۰، ۷۱ — ۸۱، ۸۶، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۹، ۱۶۰، ۳۲۹، ۳۳۱

«ژان مقدس کشتارگاهها» [برشت]: ۱۰۴ ح، ۱۱۲، ۱۶۸، ۱۸۶
ژامب (وزن شعری): ۱۰۴، ۱۵۱، ۲۸۱
ژست، (حرکت بدن، حرکت اندامها): ۱۸، ۸۷، ۹۳، ۱۵۱، ۱۶۵، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۷۷،

۱۸۴، ۲۰۵، ۲۱۳، ۲۲۲، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۴۲، ۲۴۳، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۹۸
ژووه، لوئی [کارگردان]: ۱۳۰

ساختمان صحنه، صحنه‌سازی: ۲۵۳ — ۲۶۲ [← صحنه‌آرائی]
سایه‌بازی: ۲۳۳
سبک ساختمانی: ۱۴۷، ۱۵۶، ۲۶۰ ح
ستانیسلاوسکی، کنستانتین س.: ۱۱۵، ۱۳۰ ح، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۶۵، ۱۸۲، ۲۱۱ — ۲۱۴، ۲۱۷، ۲۸۳ ح، ۲۹۵ ح، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۸، ۴۱۲ — ۴۳۳، ۴۵۷
ستاوسکی، و. [نمایشنامه نویس]: ۲۵۴ [← تحرک]
ستراوینسکی، ایگور: ۱۵۳، ۲۶۸
ستریندبرگ، اوگوست: ۴۳ ح، ۱۱۰ ح، ۱۴۹، ۱۵۰، ۲۰۱ [← دوشیزه ژولی]
سرگرم کنندگی تئاتر: ۶۸، ۱۰۵، ۱۳۰ — ۱۴۳، ۱۵۴ — ۱۵۶، ۱۶۶، ۱۶۷، ۲۳۵، ۲۹۷، ۳۳۱ — ۳۴۰، ۳۴۴، ۳۸۰، ۴۶۶
سرنوشت: ۱۰۴، ۱۱۲، ۱۲۵، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۴، ۲۶۷، ۲۷۱، ۳۴۵، ۳۴۹، ۴۶۲
سزان، پل: ۱۹۹
سمبل ← نماد
سمبلیسم: ۱۶۵، ۴۰۲
سنخ: ۱۰۱، ۲۲۵، ۲۲۷، ۲۸۸، ۳۸۹، ۳۹۱
سودمند ← آموزندگی تئاتر
سوررئالیسم: ۱۹۹، ۲۰۱ ح
سوفوکل: ۳۳۴ [← ادیپ در کلونوس، ← ادیپ شهریار، ← الکترا]
سوم شخص (انتقال به‌سوم شخص): ۱۷۴، ۱۷۵، ۲۳۴، ۲۹۵، ۲۹۹ [← بازیگری]
سه وحدت: ۱۱۵
سیاست: تئاتر سیاسی: ۱۵۲، ۱۵۳، ۲۷۰
سیرک: ۱۴۶ ح، ۱۴۸، ۱۵۱، ۳۳۳
سیسرون: ۴۶۴، ۴۶۵
سیگار ← تئاتر دودیها

شا، برنارد: ۳۷ — ۴۲، ۱۴۹
«شاه‌لیر» [شکسپیر]: ۷۳، ۷۶، ۱۶۱ — ۱۶۴، ۱۷۴، ۱۸۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۴۰، ۲۶۰ ح، ۳۱۶، ۳۵۱، ۳۶۶، ۳۷۳، ۴۷۴ [← کنت]

شپیگلبرگ [در نمایشنامهٔ «راهزنان»]: ۴۶ ح، ۸۶
شتاینروک، آلبرت [بازیگر]: ۳۸۹
شترنبرگ، فریتس [جامعه‌شناس]: ۵۷ ح، ۷۲ — ۸۱، ۸۸
شترنهایم، کارل [نمایشنامه نویس]: ۲۴ ح
شتریتماتر، اروین [نمایشنامه نویس]: ۳۸۲ [← کاتس گرابن]
شکسپیر، ویلیام: ۲۵ ح، ۲۷، ۴۵ ح، ۴۷، ۴۸، ۵۷، ۶۱، ۷۲ — ۸۱، ۸۵، ۸۸، ۹۴ ح، ۱۲۱، ۱۴۶، ۱۴۹، ۲۰۰، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۴۴، ۳۶۲ ح، ۳۷۶، ۳۹۴، ۴۰۳، ۴۱۳، ۴۳۵، ۴۳۸، ۴۴۱ — ۴۴۳، ۴۴۶، ۴۴۸، ۴۵۲، ۴۷۴ [← آنتونیوس و کلئوپاترا، ← اوتللو، ← تاجر ونیزی، ← رؤیای یک شب تابستان، ← ریچارد سوم، ← شاه لیر، ← کوریولانوس، ← مکبث، ← هملت، ← یولیوس سزار]
شگفت زدگی: موضع شگفت زده: ۲۶، ۹۴، ۹۸، ۱۱۸، ۱۲۶، ۱۷۳، ۲۰۳، ۲۰۶، ۲۲۱، ۲۲۴، ۲۳۳، ۲۳۹، ۳۱۲، ۳۱۴، ۳۱۹، ۳۴۶، ۳۴۹، ۳۵۶، ۳۶۱، ۴۰۸، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۴۹ [← بیگانه]
«شورش کمون پاریس» [گریک]: ۱۵۰ ح
«شویک در جنگ جهانی دوم» [برشت]: ۱۱۱ ح
«شویک، سرباز سربراه» ← «ماجراهای سرباز سربراه، شویک»
شیلر، فریدریش: ۲۱ ح، ۴۴ ح، ۴۵ ح، ۸۳، ۸۴ — ۸۶، ۸۹، ۱۲۳، ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۴۱، ۳۴۵ ح، ۳۵۲، ۳۸۹ ح، ۳۹۴ [← توطئه و عشق، ← راهزنان، ← ماری استوارت، ← والنشتاین، ← ویلهلم تل]

صحنه (صحنهٔ نمایشنامه): ۶۴، ۱۳۴، ۱۹۵، ۲۳۹، ۳۷۲، ۴۰۹، ۴۷۲
صحنه ابزار: ۲۶۱، ۳۲۵، ۴۲۸
صحنه‌آرائی، آرایش صحنه (دکور، دکوراسیون): ۲۹، ۳۰، ۶۱ ح، ۱۱۰، ۱۵۱، ۱۶۳، ۱۶۵، ۲۳۸، ۳۱۲، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۲۴ — ۳۲۷، ۳۶۶، ۳۸۱، ۴۰۳، ۴۰۴ [← ساختمان صحنه، ← صحنه‌ساز]
صحنه‌ساز: ۱۶۵، ۲۵۳ — ۲۶۲، ۳۲۴
صحنه‌سازی ← ساختمان صحنه
صحنهٔ گردان: ۱۴۸
صحنه‌های پرجمعیت: ۱۴۸، ۳۸۲، ۴۱۶
صدا: ۳۹۰، ۳۹۲، ۳۹۳، ۴۰۹ [← بیان]
«صعود و سقوط شهر ماهاگونی» [برشت]: ۱۷۹، ۲۵۵ ح، ۲۶۳، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۷۰
صفحه‌های تکخوانی: ۲۶۵
صورتبندی زندگی اجتماعی: ۹۳، ۱۰۳ — ۱۰۵، ۱۱۳، ۱۱۶ — ۱۱۹، ۱۲۲ — ۱۲۹،

۱۳۲، ۱۴۹ — ۱۵۴، ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۴، ۱۶۷ - ۱۶۹، ۱۷۸، ۱۹۸، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۷۹ — ۲۸۷، ۲۹۵، ۳۰۰، ۳۱۱، ۳۲۳، ۳۳۰ — ۳۴۳، ۳۴۹، ۳۶۸، ۳۷۱، ۳۷۴ — ۳۷۶، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۵، ۳۸۹، ۳۹۰، ۴۲۶، ۴۶۹، ۴۷۰ — ۴۷۵
صورتک: ۱۲۱، ۱۴۸، ۲۶۱، ۳۴۸

طبقهٔ بورژوا: ۴۴، ۸۳، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۷، ۱۴۱، ۲۶۴، ۳۳۰، ۳۳۷، ۳۳۸ [← بورژوائی]
طبیعت: تسلط بر طبیعت: ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۶۱، ۱۶۴، ۳۳۶ — ۳۳۹، ۳۶۴، ۳۸۵، ۴۷۸
طبیعی / چشمگیر (عادی / خاص): ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۶۱، ۱۷۸، ۱۸۹، ۱۹۶، ۲۰۶، ۲۹۵، ۳۱۹، ۳۴۷، ۳۵۶ [← بیگانه]
طبیعی‌گرا ← تئاتر طبیعی‌گرا
طبیعی‌گرائی: ۷۸، ۱۵۴، ۴۰۲
طبیعی‌نمائی: ۱۲۱ — ۱۲۳، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۴۲، ۲۸۱، ۳۱۸، ۳۶۷، ۴۲۲، ۴۲۶، ۴۲۷ [← القا، ← واقعیت تئاتر]
«طغیان در دارالتأدیب» [لامپل]: ۸۰، ۹۲، ۹۳
طمطراق: ۶۴، ۸۷، ۲۰۱، ۳۹۰، ۳۹۲، ۳۹۴

عاطفه ← احساس
«عقدها را در آسمان می‌بندند» [هازن کلور]: ۷۷
عقل: ۶۲، ۷۹، ۸۰، ۱۹۱ — ۱۹۳، ۳۸۵
علم و تئاتر: ۶۲، ۷۸، ۸۴، ۹۶، ۱۳۸ — ۱۴۰، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۶۱، ۱۹۶، ۲۸۷، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۶ — ۳۳۹، ۳۵۳، ۴۷۸ [← تئاتر عصر علم]
عمل: معطوف به‌عمل ← تعهد اجتماعی تئاتر
عنصر تغزلی: ۵۱ ح [← تغزل]
عنصر داستانی: ۵۱ ح، ۱۳۲، ۴۷۳، ۴۷۵ [← داستانی]
عنصر نمایشی: ۵۱ ح، ۱۳۲ [← نمایشی]
عنوان: ۱۲۸، ۱۷۷، ۱۸۳، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۰۴، ۲۶۳، ۳۲۰، ۳۶۲، ۳۶۵

غرقه‌شدن ← استغراق
غریب ← بیگانه

غلیان احساسات: ۳۸۱، ۳۸۷، ۴۲۳ [← بازی سرد، ← حرارت بازی]
غیرحرفه‌ای ← تئاتر غیرحرفه‌ای

فاشیسم: ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۴۲، ۱۹۱، ۱۹۳، ۲۷۴، ۳۰۰ — ۳۱۱
فاصله: ۲۰، ۸۷، ۱۳۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۷، ۱۹۳، ۲۰۹، ۲۱۳، ۲۸۸، ۲۹۴، ۳۱۴، ۳۱۵، ۴۳۳، ۴۶۷
فاصله‌گذاری ← بیگانه‌سازی
فانزن [در نمایشنامهٔ «اگمنت»]: ۴۲۲
«فاوست» [گوته]: ۱۸، ۲۲، ۴۴، ۴۵، ۸۱، ۸۹، ۱۳۱، ۱۴۷، ۳۶۲، ۳۷۶، ۳۸۸ ح، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۴ [← گرتشن]
فراندازی: ۶۶، ۱۱۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۴۸، ۱۸۳، ۲۵۵، ۲۸۸، ۲۹۶، ۳۲۷، ۳۶۶
فرایتاگ، گوستاو [نمایشنامه‌نویس]: ۳۷
فرد: ۵۸، ۷۲ — ۸۱، ۸۷، ۹۱، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۱۷، ۱۸۸، ۳۴۱
— صورتبندی فرد در نمایشنامه‌نویسی: ۱۲۵ — ۱۲۹، ۱۴۳، ۱۴۴، ۲۳۱، ۲۳۲، ۳۴۴
فرمالیسم: ۴۰۲، ۴۱۷
فلایسر، ماری لوئیزه [نمایشنامه‌نویس]: ۷۸، ۱۰۳ ح، ۱۷۹ ح [← پیشاهنگان شهر اینگولشتات]
فلسفه و تئاتر: ۹۲، ۹۴، ۲۷۱ [← فیلسوف در تئاتر]
فن بیان ← بیان
فوتوریسم: ۱۹۱
فویشتوانگر، لیون [نمایشنامه‌نویس]: ۱۰۴ ح، ۱۹۹ [← جزایر نفت]
فهم ← عقل
فیلسوف در تئاتر: ۱۲۳ — ۱۲۵، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۶، ۱۹۸، ۲۳۶، ۲۷۷ — ۲۸۷
فیلم: ۲۰، ۲۶، ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۳۱، ۲۴۸
فیلم در تئاتر: ۶۲ — ۶۴، ۱۱۰، ۱۱۴، ۱۳۲، ۱۳۶، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۹۹، ۲۵۵، ۳۲۰
فیلم صامت: ۱۴۶ ح، ۲۳۳، ۲۷۳
فیلم ناطق: ۲۷۳

قالب، قالب هنری: ۷۶، ۷۸، ۸۷، ۸۹، ۹۱ — ۹۵، ۴۳۵
قالب داستانی: ۷۸، ۹۴، ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۴۶ ح [← داستانی]

قالب نمایشی: ۹۳، ۹۴، ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۴۶ ح [← نمایشی]
«قتل پدر» [برونن]: ۳۴
قدم به‌قدم ← استقرائی: روش استقرائی
قرون وسطی: تئاتر قرون وسطی: ۳۴۸
قضاوت: ۶۳، ۱۲۲، ۲۰۶، ۲۱۰، ۲۲۵، ۲۸۸، ۲۹۹، ۳۱۸، ۳۶۲ [← انتقاد: موضع انتقادی (و اعتراض‌آمیز)]
قهرمان (قهرمان نمایشنامه): ۴۰، ۷۶، ۱۰۴، ۱۱۲، ۲۶۶
قیاسی: روش قیاسی: ۲۲۵، ۲۲۶

کابارت: ۱۴۸، ۲۶۲
«کاتس گرابن» [شتریتمایر]: ۳۸۲، ۴۱۹
کاخرن، چارلز بلیک [کارگردان]: ۱۳۰، ۱۴۸ ح
کارتون: ۱۵۳
کارگر: تئاترهای کارگری [← تئاتر غیرحرفه‌ای]
کارگردان: ۴۵، ۵۶، ۸۶، ۲۳۸، ۲۵۶، ۲۵۷
کارگردانی: ۸۶، ۱۴۶ ح، ۲۳۸ — ۲۴۰، ۳۷۰ — ۳۷۸، ۳۸۱، ۳۸۲، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۶ — ۴۰۹ [← گروه‌بندی]
«کاسبی کاسبی است» [میربو]: ۱۱۰
کاشه: ۴۲۸
کانت، امانوئل: ۱۲۳، ۲۱۵ ح
کاوارد، نوئل [نمایشنامه‌نویس]: ۱۳۰ ح
کایزر، گئورک [نمایشنامه‌نویس]: ۲۴ ح، ۷۸، ۱۴۹ [← از بامداد تا نیمه‌شب]
کپیه کردن: ۱۷۴، ۱۸۳، ۲۳۴، ۳۵۷، ۳۷۱، ۳۷۳، ۳۷۶ — ۳۷۸
کر، آلفرد [منتقد]: ۶۶
کریگ، گوردون [کارگردان]: ۱۴۶
کشاکش: ۷۴، ۲۶۶، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۶
کف صحنه: ۱۱۱، ۱۵۲، ۲۵۴
کلام: ۶۳، ۲۰۹، ۲۳۳، ۲۳۶، ۳۸۳ [← بیان]
«کله گردها و کله تیزها» [برشت]: ۱۱۲، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۹، ۲۵۴، ۲۵۹، ۲۶۰ ح، ۲۶۲، ۲۷۱
کمدی: ۲۰۱، ۴۰۳، ۴۰۹، ۴۷۴
کنت [در نمایشنامهٔ «شاه لیر»]: ۱۶۲
«کوریولانوس» [شکسپیر]: ۲۶ ح، ۶۲، ۶۴، ۷۵، ۸۸، ۴۳۵ — ۴۵۸

کیپلینگ، رادیارد [داستان‌نویس]: ۱۹۲، ۲۴۸ [← گونگادین]

گالی‌گی [در نمایشنامهٔ «آدم آدم است»]: ۶۹، ۷۰
گالیله: ۳۳۱، ۳۴۹، ۳۶۴
گرتشن (← مارگارته) [در نمایشنامهٔ «فاوست»]: ۳۸۸، ۳۹۰، ۴۷۰، ۴۷۱
گروس، ژرژ [گرافیست]: ۱۱۱، ۱۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵ ح، ۲۶۰ ح
گرونه‌والد، ماتیاس [نقاش]: ۲۰۲
گروه ← بازی گروهی
گروه‌بندی: ۹۹، ۲۴۰، ۲۵۶، ۳۲۴، ۳۶۲، ۳۶۷، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۸۵، ۴۰۱، ۴۰۲ [← جهت‌گیری، ← حرکت، ← حرکت دادن]
گروه ماینینگنیها: ۱۲۲، ۱۴۶ ح
گریک، نوردال [نمایشنامه‌نویس]: ۱۵۰ [← شورش کمون پاریس]
گفت‌وشنود: ۲۲۴، ۳۹۵، ۴۰۷
«گل در دست کوزه‌گر» [درایسر]: ۹۲
«گوتس فون برلیشینگن» [گوته]: ۳۸۹
گوتشد، یوهان کریستوف [نمایشنامه‌شناس]: ۴۶۳، ۴۶۴
گوته، یوهان ولفگانگ: ۸۴، ۸۹–۹۱، ۱۲۱، ۱۳۱، ۱۳۴ ح، ۱۳۸، ۱۳۹ ح، ۲۰۰، ۳۵۲، ۴۲۱، ۴۷۴ [← اگمنت، ← فاوست، ← گوتس فون برلیشینگن]
گورکی، ماکسیم: ۱۰۸
گورلیک، ماکس [صحنه‌آرا]: ۲۵۶ ح
«گونگادین» [کیپلینگ]: ۲۴۸
گی، جان [نمایشنامه‌نویس]: ۲۶۶ ح [← اپرای گدایان]
گیزه، ترزه [بازیگر]: ۴۰۰

لافتون (لاتون)، چارلز [بازیگر]: ۳۵۱
لاگرکویست، پر [نمایشنامه‌نویس]: ۱۵۰
لامپل، پ. م. [نمایشنامه‌نویس]: ۸۰، ۹۲ ح، ۱۰۳ ح [← طغیان در دارالتأدیب]
لانگهوف، ولفگانگ [کارگردان]: ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۴
لانیا، لئو [نمایشنامه‌نویس]: ۱۰۴ ح [← وضع اقتصادی]
لباس مبدل: ۲۹۸، ۲۹۹
لحن: ۱۸۴، ۲۰۵، ۳۶۹، ۳۹۴، ۳۹۵ [← بیان]
لذت، لذت هنری: ۴۰، ۷۱، ۱۴۰، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۶۶، ۱۹۳، ۱۹۴، ۳۳۰–۳۳۶،

۳۳۹ ــ ۳۴۱، ۳۴۶، ۳۴۸، ۳۶۷، ۴۳۵، ۴۶۸، ۴۷۵ [← سرگرم کنندگی تئاتر]
لسینگ، گوتهولد افرائیم [نمایشنامه‌نویس]: ۱۲۳، ۱۵۴
«لشکرکشی به‌قطب شرق» [برونن]: ۶۳، ۷۸، ۱۰۵
لنتس، ی. م. ر. [نمایشنامه‌نویس]: ۴۰۴ ح
لور، پتر [بازیگر]: ۱۰۸، ۱۶۴
لهجه: ۱۶۸، ۱۷۶، ۳۸۴، ۳۹۴ [← بیان]
لیپمان، هاینس [کارگردان]: ۹۱ ح، ۹۵ ح

مارلو، کریستوفر [نمایشنامه‌نویس]: ۳۱، ۱۷۸
«ماجراهای سرباز سربراه، شویک» [هاشک/ برشت/ پیسکاتور]: ۱۱۱، ۱۵۲، ۱۷۴، ۱۷۹، ۱۸۶، ۲۵۴، ۲۵۵، ۳۱۴، ۴۶۲
ماخ، ارنست [فیلسوف]: ۱۵۴
«مادر» [گورکی/ برشت]: ۱۰۸، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۸۶، ۱۹۵، ۲۵۶ ح، ۲۶۳، ۲۷۰، ۲۷۱، ۳۹۰
«مادر کوراژ و فرزندانش» [برشت]: ۲۶ ح، ۳۷۰، ۳۷۳، ۳۷۵، ۴۰۰، ۴۰۴، ۴۱۹، ۴۲۱ ح، ۴۳۰، ۴۶۱ ــ ۴۶۳
«ماری استوارت» [شیلر]: ۱۸۶
مالکیت: ۸۴، ۱۰۲، ۳۴۵، ۴۱۳، ۴۱۴
«مانفرد» [بایرون]: ۱۳۱
مایرهولد، و. امیلیویچ [کارگردان]: ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۶۵
مای لان ــ فانگ [بازیگر]: ۲۴۴، ۲۴۵، ۳۱۴ ح، ۳۱۶، ۳۱۸
ماینینگن ← گروه ماینینگنیها
مترلینک، موریس: ۲۰۱
«مجرمان» [بروکنر]: ۹۲
«محاکمهٔ ژاندارک» [زگرس / برشت]: ۳۸۲، ۴۱۶
محتمل نمائی: ۱۶۰، ۳۳۴
محیط: ۱۱۷، ۱۳۲، ۱۴۶، ۱۶۲، ۳۳۷، ۳۴۵ [← جامعه، ← طبیعت، ← نمایشنامه نویسی محیطی]
مخاطب قراردادن تماشاگر: ۱۷۲، ۱۷۵، ۱۸۰، ۱۸۵، ۲۹۶، ۳۶۵ [← بازیگری]
«مرگ دانتون» [بوشنر]: ۱۴۷
مرینگ، والتر [نمایشنامه‌نویس]: ۱۱۱ ح، ۲۶۰ ح [← تاجر برلینی]
مستحیل شدن، مسخ شدن [← استحاله]
مستغرق شدن ← استغراق

مستند ← تئاتر مستند
مسخ شدن ← استحاله
مشاهده: ۳۲۶، ۳۵۴، ۳۷۴، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۲، ۴۲۶، ۴۲۷
مضمون: ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۵۰، ۲۰۰، ۲۸۰، ۲۹۷، ۳۳۵، ۳۵۷، ۳۶۱ — ۳۶۵، ۳۶۷، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۸۰، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۲۸، ۴۴۸، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۲
«معلم سرخانه» [لنتس]: ۴۰۴، ۴۰۷
مفهوم / نامفهوم: ۲۵، ۲۸، ۲۹، ۳۱، ۳۲، ۳۹، ۵۱، ۵۲، ۹۴، ۹۶، ۱۰۲، ۱۲۶، ۱۳۳، ۱۶۳، ۱۸۹، ۱۹۴، ۱۹۶، ۲۲۴، ۳۱۹، ۳۵۶، ۳۸۵ [← بیگانه]
«مکبث» [شکسپیر]: ۴۸ — ۵۳، ۲۵۸، ۲۷۶، ۳۲۴
موسیقی: ۲۰، ۲۶، ۱۹۱ [← جاز]
موسیقی تئاتر: ۶۲، ۱۱۱، ۱۱۴، ۲۶۲ — ۲۷۵، ۳۲۰، ۳۴۸، ۳۶۵، ۳۶۶
موسیقی نمودگاری: ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۷۰، ۲۷۳ — ۲۷۵
موضوع: ۵۲، ۷۸، ۸۵
موضوعهای بزرگ زمان: ۸۱ — ۹۱، ۹۴، ۱۰۳ — ۱۰۵، ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۱۶، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۵۲، ۱۵۶، ۱۶۵، ۲۸۸، ۳۸۸ [← تئاتر عصر علم]
مونتاژ: ۲۰۱ ح، ۲۶۱
موهولی نادی، لازلو [صحنه‌آرا]: ۲۶۰ ح
مهارت، مهارت فنی: ۱۴۲، ۳۸۰، ۳۸۳، ۳۸۴
میان گفتار: ۴۰۵
میربو، اوکتاو [نمایشنامه‌نویس]: ۱۱۰ ح [← کاسبی کاسبی است]
میمیک، حرکات چهره: ۹۳، ۱۵۱، ۱۷۷، ۱۸۴، ۱۸۵، ۲۳۲، ۲۳۳، ۳۱۳

نثر، زبان منثور: ۱۷۵، ۲۰۹ [← بیان]
نشان دادن: ۱۷۲ — ۱۷۴، ۱۸۰، ۱۸۲، ۲۴۵، ۲۸۹، ۲۹۴، ۳۱۵، ۳۵۱، ۳۶۵
نشانه‌گذاری: ۱۸۴، ۲۲۳
نظم، زبان منظوم: ۱۷۵، ۲۰۹، ۲۴۱، ۲۹۹ [← بیان]
نعش، نقش نعش: ۲۶۲، ۳۸۲
نقاشی: ۱۹۹، ۲۰۱ ح، ۲۰۲، ۳۱۲
نقش: صورتبندی نقش: ۶۳، ۸۷، ۱۷۲ — ۱۷۷، ۱۸۰ — ۱۸۹، ۲۰۲، ۲۰۷، ۲۲۰ — ۲۳۵، ۳۵۰ — ۳۶۲، ۳۸۵، ۳۸۸ — ۳۹۲، ۳۹۶، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۵، ۴۷۰، ۴۷۱ [← بازیگری]
نقل قول: ۱۷۴، ۱۸۲، ۱۸۳، ۲۰۹، ۲۳۴، ۳۱۷ [← بازیگری]
نماد، سمبل: ۳۱۲ [← نمایشنامه‌نویسی نمادی]

نمایش، اثر نمایشی: ۵۱ح، ۱۳۲ [← داستان، ← تغزل]
نمایشنامهٔ آموزشی: ۱۱۲ — ۱۱۴، ۱۳۱، ۱۷۰، ۱۹۲، ۲۷۳ [← آموزندگی تئاتر]
«نمایشنامهٔ آموزشی بادنی دربارهٔ توافق» [برشت]: ۱۱۴، ۲۷۳
نمایشنامهٔ داستانی: ۵۱ح، ۷۲ — ۸۱، ۱۰۱ [← داستانی]
نمایشنامه‌نویسی جدید (وقدیم): ۲۲، ۳۳، ۳۶، ۳۷، ۳۹، ۴۲ — ۴۸، ۵۶ — ۸۱، ۹۴، ۱۱۶، ۲۶۶ [← تئاتر جدید (وقدیم)، ← نمایشنامه‌های کلاسیک]
نمایشنامه‌نویسی ارسطوئی: ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۱۹، ۱۲۰، ۲۶۶، ۲۶۷
نمایشنامه‌نویسی آزمایشی: ۱۴۹، ۱۵۰
نمایشنامه‌نویسی غیرارسطوئی: ۱۱۱ — ۱۱۷، ۱۲۰، ۱۴۳ — ۱۴۵، ۱۶۵، ۱۹۱، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۶۷، ۳۱۱، ۴۷۷
نمایشنامه‌نویسی محیطی: ۱۵۰
نمایشنامه‌نویسی نمادی (سمبلیک): ۱۵۰
نمایشنامه‌های کلاسیک: ۳۸، ۴۴، ۴۷، ۵۶، ۸۱ — ۹۱، ۱۴۸، ۱۶۶، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۸۱، ۴۲۱ح، ۴۶۷
— ارزش مصالحی نمایشنامه‌های کلاسیک: ۴۲، ۴۷، ۵۶، ۸۴ — ۸۶، ۸۸
— واندال‌گری در قبال نمایشنامه‌های کلاسیک: ۳۸، ۳۹، ۴۳، ۴۴، ۸۵
نمایشی، دراماتیک: ۵۱ح، ۷۵، ۷۶، ۴۶۶
نمودگار: ۸۸، ۱۱۲، ۱۶۵، ۱۷۲، ۱۸۴، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۳۲، ۲۶۶، ۲۷۱، ۲۷۳ — ۲۷۶، ۳۱۳، ۳۷۵ — ۳۶۲، ۳۶۵، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۸۲، ۳۹۸ — ۴۰۰ [← موسیقی نمودگاری]
نمودگار اجتماعی: ۱۷۷، ۱۳۲، ۲۶۲، ۲۷۳، ۲۷۵، ۳۵۷
نوار متحرک: ۱۱۱، ۱۵۲، ۲۵۴
نور: ۹۹، ۱۲۲، ۱۴۸، ۱۵۶، ۱۷۹، ۱۸۰، ۲۶۳، ۳۶۵، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۹
نه — بلکه (ضبط «نه — بلکه»): ۱۷۳، ۱۹۰، ۲۳۳، ۳۵۶ [← بازیگری]
نه هر، کارولا [بازیگر]: ۲۷، ۱۰۸، ۱۶۴
نه هر، کاسپار [صحنه‌آرا]: ۲۵ح، ۱۱۱، ۱۶۵، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۶۳، ۳۲۴ — ۳۲۷، ۳۶۶، ۳۷۳
«نیبلونگها» [هبل]: ۲۲
نیچه، فریدریش: ۱۴۱

واختانگف، ی. ب. [کارگردان]: ۱۳۰، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۶۵، ۱۶۶، ۲۱۷ح، ۴۲۶
واریته: ۱۲۲
واقعیت تئاتر: ۲۹، ۳۰، ۱۷۹، ۱۸۰، ۲۰۱، ۲۹۰، ۳۱۳، ۳۲۷، ۳۵۱، ۴۰۲، ۴۰۴

[← یگانه‌سازی، ← طبیعی‌نمائی]
واقعی‌گرا ← تئاتر واقعی‌گرا
واقعی‌گرائی: ۳۷۱، ۳۷۴
والنتین، کارل [بازیگر]: ۳۷۳
«والنشتاین» [شیلر]: ۴۴، ۴۵ ح، ۳۴۵، ۳۸۹
واندال‌گری ← نمایشنامه‌های کلاسیک
وایشرت، ریشارد [سرپرست تئاتر]: ۶۶ — ۷۲
وایگل، هلنه [بازیگر]: ۲۷، ۹۵ ح، ۱۰۸، ۱۶۴، ۱۷۰، ۱۸۶، ۲۰۵، ۳۷۳، ۴۰۰، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۶۰ — ۴۶۳
وایل، کورت [آهنگساز]: ۱۱۳، ۱۱۴، ۲۶۲ ح، ۲۶۳، ۲۶۵، ۲۶۷، ۲۷۳
وحدتهای سه‌گانه ← سه وحدت
ورزشگاه و تئاتر: ۲۴، ۲۷، ۲۹، ۳۲ — ۳۶، ۱۸۰ [← تئاتر جدید (وقدیم)]
وسایل فنی (صحنه): ۲۹، ۳۰ ح، ۶۲، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۲۱ — ۱۲۳، ۱۴۹، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۶۵، ۱۷۹
«وضع اقتصادی» [لانیا]: ۱۰۴ ح، ۱۳۶، ۲۶۲
وظیفهٔ برتر، «ایده»: ۴۱۹، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۴، ۴۲۹، ۴۳۱، ۴۳۳
وقایع‌نامه، وقایع‌نگاری: ۳۶۲، ۳۶۳
ولتر، فرانسوا — ماری: ۱۵۴
ولف، فریدریش [نمایشنامه‌نویس]: ۳۶۲ [← تای‌یانگ بیدار می‌شود]
«وویتسک» [بوشنر]: ۳۶۲
«ویلهلم تل» [شیلر]: ۴۵ ح، ۸۹، ۳۸۹
ویندز، اریش الکساندر [کارگردان]: ۳۷۰

هاییما [گروه تئاتری]: ۱۳۰
هارت، ارنست [کارگردان]: ۷۲
هارتفیلد، جان [صحنه‌آرا]: ۲۶۰ ح، ۳۶۶
هازن‌کلور، والتر [نمایشنامه‌نویس]: ۷۰، ۷۷ [← آقائی از طبقهٔ بهتر، ← عقدها را در آسمان می‌بندند]
هاشک، یاروسلاو [داستان‌نویس]: ۱۱۱ ح، [← ماجراهای سرباز سربراه، شویک]
هانامیشی: ۱۴۸
هاوپتمان، گرهارد [نمایشنامه‌نویس]: ۷۲ ح، ۷۸، ۹۱، ۱۴۹، ۳۴۵، ۳۷۰ ح، ۴۰۴ ح [← پوست سمورآبی، ← خروس قرمز، ← ریسندگان، ← هنشل گاریچی]
هبل، فریدریش [نمایشنامه‌نویس]: ۲۲ ح، ۴۳، ۴۴ ح، ۱۰۵ [← نیبلونگها، ←

هرودس و ماریامنه]
«هرکس» [هوفمانستال]: ۱۴۷
«هرودس و ماریامنه» [هبل]: ۴۳، ۴۴ح
هگل، فریدریش: ۱۳۳ ح، ۱۶۰
همبازی: ۱۰۰، ۱۵۲، ۲۳۵، ۲۴۲
همخوانی، آواز جمعی: ۱۳۶، ۱۵۲، ۲۶۴، ۲۷۰، ۲۸۸، ۲۹۶، ۳۰۳، ۳۲۰
«هملت» [شکسپیر]: ۱۸، ۱۴۸، ۱۴۹، ۲۳۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۸۹، ۳۹۹
هند: تئاتر هند: ۷۸
هنر: ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۶۲، ۱۹۴، ۲۱۴، ۲۸۹، ۳۲۹، ۳۳۳، ۳۳۸، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۵۵، ۳۶۶، ۳۶۸، ۴۲۵، ۴۶۸، ۴۶۹
«هنر شاعری» [ارسطو]: ۱۱۴ — ۱۱۷، ۱۶۰، ۲۸۵
«هنر شاعری» [هوراس]: ۴۶۳
هنر و اجتماع: ۱۵۹، ۱۶۰، ۳۳۸ [← تعهد اجتماعی تئاتر]
هنر و علم: ۱۵۴، ۱۷۸، ۱۹۳، ۱۹۴، ۲۴۷ — ۲۵۱، ۲۸۷، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۷۱ [← تئاتر عصر علم]
«هنشل گاریجی» [هاوپتمان]: ۷۲، ۷۶
هوراس: ۴۶۳، ۴۶۵
هوفمانستال، هوگوفون [نمایشنامه‌نویس]: ۱۴۷ ح، [← هرکس]
هوگو، ویکتور: ۱۹۷
هومر: ۱۳۱، ۳۰۷ [← ادیسه]
هومولکا، اسکار [بازیگر]: ۲۷، ۱۰۸، ۱۶۴
هیپنوتیزم: ۱۶۳، ۱۶۶، ۱۷۱، ۲۱۳، ۲۴۶، ۳۱۶، ۳۴۸ [← القا]
هیتلر: ۱۱۹ ح، ۳۰۳ — ۳۱۱، ۳۷۹، ۳۸۰
هیندمیت، پاول [آهنگساز]: ۱۱۴، ۲۶۸، ۲۷۳

«یادداشتهائی دربارهٔ اپرای «صعود و سقوط شهر ماهاگونی» [برشت]: ۱۳۱ ح، ۲۶۸، ۳۳۰
یرینگ، هربرت [منتقد]: ۷۹ — ۹۱
یسنر، لئوپولد [کارگردان]: ۲۴ ح، ۴۵، ۷۲ ح، ۸۱، ۹۱ ح، ۹۵ ح، ۱۰۳ ح، ۱۴۶، ۱۴۸
یسوعیان: تئاتر یسوعیان: ۱۴۲
«یک آدم خوش قلب» [اوستروفسکی]: ۴۱۵
یکی پنداری: ۹۴، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۷۶، ۲۱۱، ۲۱۷، ۳۴۲، ۳۷۶ [← استحاله]
«یولیسیز» [جویس]: ۱۹۹
«یولیوس سزار» [شکسپیر]: ۵۷ ح، ۷۵، ۸۸، ۱۴۸، ۱۸۶