برتولت برشت

اپرای چهار پنی

(اپرای گدایان)

31 اوت 1928

Die Dreigroschenoper

ترجمهٔ حمید محوی

گاهنامهٔ هنر و مبارزه. پاریس. 18 ژوئیه 2019

mahvihamid@gmail.com

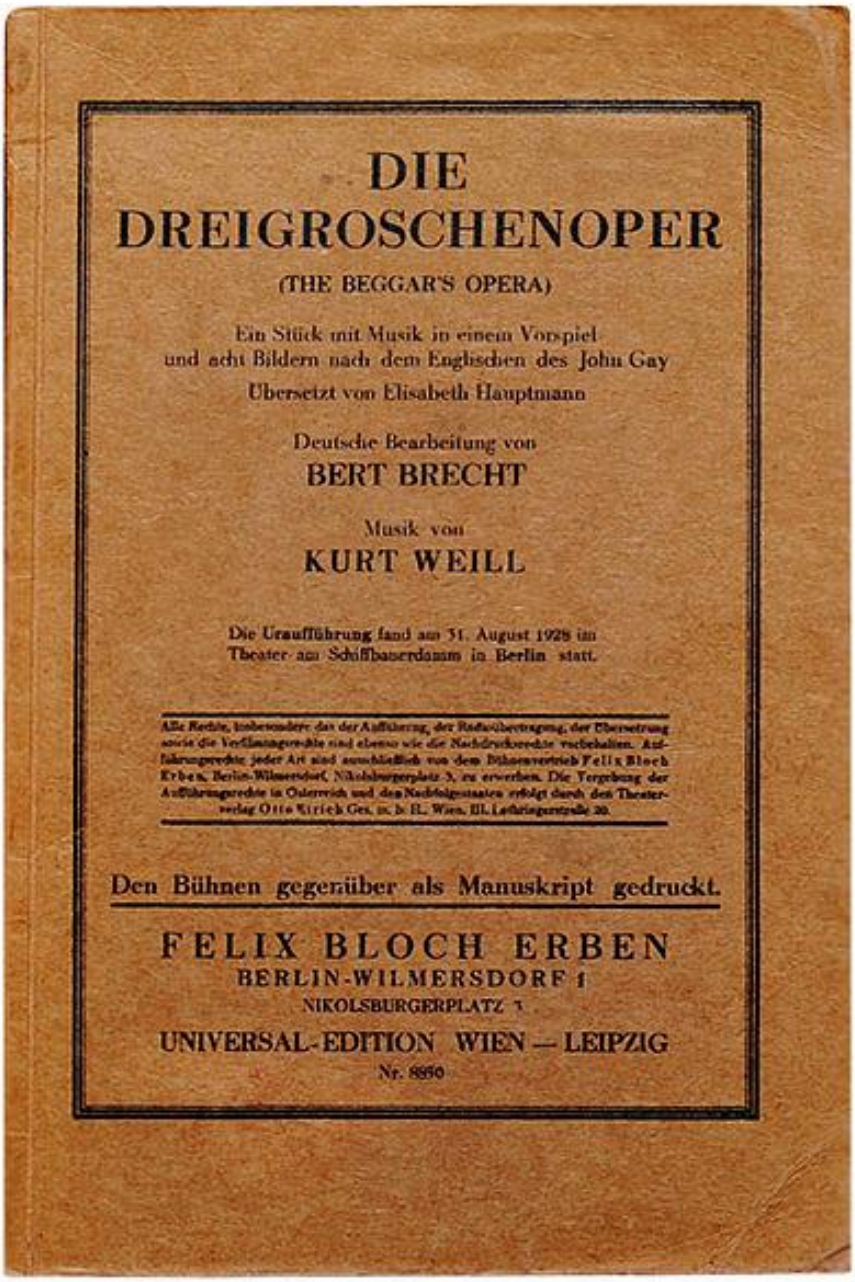
Bertolt Brecht. L’Opéra de quat’sous

Théâtre complet 2. L’Arche. 1980

(La première version française 14 octobre 1930)

با اعلام نافرمانی مدنی از قوانین و موازین کپی رایت برای ترجمهٔ آثار به زبان فارسی

و انتشار آزاد و رایگان در انترنت



Universal-Edition A. G. 1928, 80 Seiten, Erstdruck (Wilpert/Gühring² 12).

Original-Karton mit typographisch gestaltetem Deckblatt 23 x 15 cm.

MUSIK FÜR ALLE

NR. 274

DIE DREIGROSCHENOPER

VON

KURT WEILL

MUSIK FÜR ALLE

بر اساس اپرای گدایان اثر جان گی

JOHN GAY . The Beggar’s Opera. 29 janvier 1728

« اندیشیدن، اجرا کردن، یا نوشتن یک نمایشنامه : به معنای دگرگون سازی جامعه، دگرگون سازی دولت و کنترل ایدئولوژیهاست. »[1]

برتولت برشت

نوشته های دربارهٔ ادبیات و هنر

[1] Bertolte Brecht. Ecrits sur la littérature et l'art 1. L'ARCHE EDITEUR. 1970.P.119

فهرست

پیشگفتار مترجم 7
اپرای چهار پنی 11
برتولت برشت : نوشته ها دربارۀ تآتر..... 119
دربارۀ اپرای چهار پنی..... 120
برتولت برشت : نوشته ها دربارۀ ادبیات و هنر. 134
نوشته ها دربارۀ ادبیات و هنر. دادگاه چهار پنی..... 134
تجربۀ جامعه شناختی..... 135
امیدهای ما در تضادها نهفته است 135
1 داد و ستد..... 136
2 از داد و ستد تا روش تجربی 147
3 نقد بازنمائی ها 151
4 خلاصه..... 187
برتولت برشت : نوشته ها دربارۀ ادبیات و هنر 1. دربارۀ سینما (1931-1933) 188
دادگاه چهار پنی. بخش پنجم 189
دربارۀ تجربۀ جامعه شناختی 189
1 فیلم ناطق «معدۀ منجمد» و خواهیم دید جهان به کسی تعلق دارد! 192
2 شرح فیلم..... 193
3 ترانه ها 194
[فیلم معده های منجد]..... 194

پیشگفتار مترجم

پیش از این، نخستین ترجمهٔ «اپرای چهار پنی – اپرای گدایان» را در ماه فوریه 2012 منتشر کردم. سپس نوشته های برشت دربارهٔ اپرای چهار پنی و به همین گونه « دادگاه چهارپنی ».

در انتشار مجدد این نمایشنامه، متن کاملاً بازخوانی شده و مورد تصحیح قرار گرفته، به همین گونه نوشته های برشت نیز تکیل شده است. در ویرایش متن نمایشنامه در اینجا ژیمناستیک خاصی به متن تحمیل کرده ام که حاصل آن مخلوطی ست از زبان محاوره ای و نوشتاری، و در نتیجه می توانیم دینامیسمی را که خاص چنین گزینشی ست از آن انتظار داشته باشیم. البته این دو سطح از زبان بدون در نظر گرفتن آوازها در خود متن [فرانسه] هم تا حدودی احساس می شود و بطور کلی با شیوهٔ نگارش و زبان نمایشنامهٔ اصلی (اپرای گدایان اثر جان گی) نیز همخوانی دارد. زیرا همانگونه که کمی دورتر در یادداشت مترجم فرانسوی می بینیم (ترجمهٔ اپرای گدایان – با ترجمهٔ نمایشنامهٔ برشت اشتباه گرفته نشود) « شخصیت ها در آن کلبی مسلک ترین بیانات را بی آنکه از لحن تشریفاتی و رسمی فاصله بگیرند به زبان می آورند». در هر صورت چنین گزینشی از سوی من امر خدشه ناپذیری نیست. همه چیز به طرح و برنامهٔ گروه تآتری باز می گردد که شانس و امکان به روی صحنه آوردن چنین نمایشنامه ای را داشته باشند. به همینگونه برای قطعات آواز که چندان در بند بیت و قافیه نبوده ام. البته این موضوع بیشتر در مقایسه با اپرای گدایان صحیح می باشد تا اپرای چهار پنی اثر برتولت برشت. بلند پروازی من در ترجمهٔ «اپرای چهار پنی» نه در چشم انداز نمایش فوری آن که فقط در سطح آماده کردن متن برای خواندن و آشنائی با این نمایشنامه باید تلقی شود. با یادآوری این نکته که هدف یا دست کم یکی از اهداف من بررسی ظرفیت هنر در مبارزهٔ طبقاتی و شناخت بیشتر از کمونیستهائی مانند برتولت برشت است که در جعبهٔ ابزار مبارزهٔ طبقاتی خود جائی برای هنر قائل بوده اند. روی این موضوع پا فشاری کردم، به این علت که از دیدگاه من بهتر است بدانیم به چه هدفی کاری را انجام می دهیم.

گرچه برتولت برشت در بخش توضیحات دربارهٔ اپرای چهار پنی دربارهٔ « اپرای گدایان» اثر جان گی مطالبی مطرح کرده است، در اینجا برای روشن کردن هر چه بیشتر عمق

تاریخی این نمایشنامهٔ که برشت از آن اقتباس کرده به یادداشتی که مترجم فرانسوی[2] برای نمایشنامهٔ جان گی نوشته مراجعه می کنیم :

یادداشت دربارهٔ « اپرای گدایان » اثر جان گی[3]

« The Beggar's Opera - اپرای گدایان – برای نخستین بار در سال 29 ژانویه 1728 در لندن، در رویال تآتر لینکلن[4] روی صحنه به نمایش درآمد و طی 62 شب به موفقیت چشمگیری دست یافت. بی درنگ این نمایشنامه در شهرهای بزرگ انگلستان، اسکاتلند، ولز تا ایرلند به روی صحنه به نمایش درآمد و با استقبال فوق العادهٔ مردم روبرو شد. ابیاتی از این نمایشنامه را روی بادبزنها و روی پانل ها حک می کردند. بازیگری که نقش پُلی را باز می کرد به الاهٔ مورد ستایش لندن تبدیل شد، تصاویر او فروشگاه ها را مزین کرده بود، دربارهٔ زندگی او می نوشتند و کلمات قصار او را منتشر می کردند، و سرانجام به همسری یک دوک درآمد.

از آن تاریخ، این نمایشنامه پیوسته در بازهٔ زمانی کمابیش ثابت در انگلستان به روی صحنه آمده و مردم از جوهر تخیلی این فکاهی اجتماعی استقبال کرده اند که شخصیت ها در آن کلبی مسلک ترین بیانات را بی آنکه از لحن تشریفاتی و رسمی فاصله بگیرند به زبان می آورند. ابیات برای آواز با موسیقی دلنشین یوهان کریستوف پپوش[5] از قرنها پیش تا کنون نسل هائی از تماشاچیان را بخود جذب کرده است.

از قرن هجدهم، اپرای گدایان به جندین زبان ترجمه شده و به ویژه به زبان فرانسه ولی آزادی لحن زبانی که جان گی به کار می برد همواره موجب وحشت مترجمها بوده است، و تا جائی که خودشان ملزم به کم رنگ کردن متن می دیدند و یا صحنه ای هائی را کاملاً حذف کرده و بجای آن می نوشتند : « نبود رعایت اصول، نامناسب بودن جزئیات به ما اجازه نمی دهد که این صحنه را در اینجا عرضه کنیم زیرا ممکن است اعتراض سهل انگارترینها را برانگیزد »

ولی مترجم فرانسوی همانگونه که از خُلق و خوی آزاد منشانه و شور انقلابی فرانسویها می توانیم انتظار داشته باشیم، می گوید : [« ترجمهٔ حاضر به این گونه ابراز شرم و حیا پایبند نبوده است »].

---

[2] Renée Villoteau

[3] Note sur « L'Opéra des gueux » in John Gay, L'Opéra des gueux. Répertoire pour un théâtre populaire. L'ARCHE EDITEUR A PARIS, 1959. Page 83-85

[4] Théâtre Royal de Linconl's Inn's Fields

[5] Johann Christoph Pepusch

ادامهٔ یادداشت : « در بهار 1955، این نمایشنامه[6] برای نخستین بار به فرانسه در «تاتر دو پوش»[7] در پاریس در نسخه ای که اینجا عرضه شده به روی صحنه آمد. یک سال پیش از آن، اپرای گدایان (Beggar's Opera) به صورت فیلم انگلیسی با صدای لورنس اولیویه[8] به روی پردهٔ سینما آمده بود.

باید یادآوری کنیم که اثر جان گی الگوی اولیه برای اپرای چهار پنی اثر برتولت برشت بوده که تآتر او و فیلم او با همکاری تهیه کنندهٔ فیلم اتریشی پابست[9] به شهرت رسید. نویسندهٔ آلمانی زمان وقوع داستان را به دوران ویکتوریا (1831-1901) منتقل کرده و گره داستانی و شخصیت ها را تا حدود خیلی زیادی تغییر داده، ولی با وجود این به حال و هوای اپرای قدیمی انگلیسی که الهام بخش او بوده وفادار باقی می ماند.

جان گی نویسندهٔ اپرای گدایان در بارنستاپل[10] به سال 1685 به دنیا آمد. او ده ساله بود که والدینش در ورشکستگی فوت کردند. از این اورا نزد یک فروشنده (خرازی) به عنوان کارآموز سپردند. به محض اینکه برایش ممکن شد این حرفه و اطرافیانی را که از آنها نفرت داشت ترک کرد. او را در سال 1712 در مقام منشی نزد دوشز[11] مونموت[12] می یابیم که نویسندهٔ چندین شعر است . ثروت و وضعیت مالی او تضمین شده بود. او با جاناتان سوییفت و خصوصاً با پوپ [13] دوست می شود. چندین بار به اروپا مسافرت می کند و به این ترتیب سال 1717 به پاریس می آید. بی وقفه می نویسد، شعر، غزل، داستان. سال 1728 اپرای گدایان به شهرت می رسد. سال بعد او می خواهد در ادامهٔ نمایشنا»ل پیشین، یک نمایشنامهٔ دیگر به نام « پلی » عرضه کند ولی چندان توفیقی بدست نمی آورد و به دلیل « آزادی » بیش از حد در زبان، با وجود برخورداری از قدرتهائی که از او پشتیبانی می کردند، ممنوع اعلام می شود.

جان گی در سال 1732 در یک مراسم با شکوه در وستمینستر[14] بخاک سپرده شد. دوک و دوشز در کوئینبری[15] که جان گری آخرین سالهای زندگی اش را نزد آنان سپری کرد، بنای یادبودی برای او بنا کردند که روی آن در ادامهٔ جملهٔ قصار دوستش پوپ، جملهٔ قصار جان گی را حک کرده اند :

---

[6] John Gay, L'Opéra des gueux. Répertoire pour un théâtre populaire. L'ARCHE EDITEUR A PARIS, 1959
[7] Théâtre de Poche
[8] Laurence Olivier
[9] George Wilhelm Pabst
[10] Barnestaple
[11] Duchesse همسر دوک از تیترهای اشرافی
[12] Monmouth
[13] Pope هویت این شخص به نان پوپ برای مترجم فارسی روشن نیست. باید یک کشیش ارتدکس باشد
[14] Westminster
[15] Queensberry

«زندگی یک مسخره بازی ست، همه چیز این را نشان می دهد،

تردید داشتم، اکنون مطمئن هستم. »

نوشته های برشت دربارۀ اپرای چهار پنی

توضیحات برشت دربارۀ « اپرای چهار پنی » در انتشارات فرانسوی احتمالاً به دلایل تجارتی همراه با خود متن منتشر نشده بلکه در یک جلد جداگانه که در واقع دو جلد است زیر عنوان «نوشته ها دربارۀ تآتر -2»[16] منتشر شده در حالی که متن نمایشنامه 13 بار به بخش 4 زیر عنوان « توضیحات برای بازیگران » مراجعه می دهد. ما در اینجا خارج از بازار کتاب و محدودیت ها و ترفندهای آن به سر می بریم در نتیجه فارغ از محدودیت هائی از این دست هستیم و همۀ توضیحات برتولت برشت را در پیوست با ترجمۀ فارسی نمایشنامه منتشر می کنیم. بد نیست یادآوری کنیم که این توضیحات کمابیش به مفهوم « دفتر یا کتاب الگوها » نزدیک می شود پیش از این در نظریۀ نمایشنامۀ آموزشی برتولت برشت مطرح کردیم. این توضیحات را در عین حال می توانیم به مثابه دامنه ای برای توضیح صحنه ای و فرا متنی نیز تلقی کنیم.

[16] Bertolt Brecht. Erits sur le théâtre. Ed L’Arche. 309- 323

اپرای چهار پنی

شخصیت ها

مکیت Mackeath ملقب به مکی چاقو کشMackie-Le-Surineur ، جاناتان ژرمیا پیچوم Jonathan Jeremiah Peachum مدیر شرکت «دوست گدایان»، سلیا پیچوم Celia Peachum، همسر او. پلی پیچوم Polly Peachum ، دخترش. بران Brown رئیس کل پلیس لندن. لوسی Lucy دخترش. جینی خوشگلهDes-Lupanars—Jenn . اسمیت Smith. کشیش کیمبال Le Pasteur Kimball . فیلش Filch .

خوانندۀ مرثیه خوانUn chanteur de complaintes . باند مکی چاقوکش la Bande De Macheath. گدایانMendiants ، روسپیانPutains ، افسر پلیسConstables .

پیش درآمد

مرثیهٔ مکی چاقوکش

محلهٔ سوهو.

توضیحات صحنه ای : گدایان گدائی می کنند، دزدها دزدی می کنند، فاحشه ها فاحشگی می کنند. مرثیه خوان مرثیه می خواند.

کوسه، دندان دارد،

ولی مکی چاقو :

کوسه ماهی دندان هایش را نشان می دهد

ولی مکی چاقویش را پنهان می کند.

وقتی کوسه ماهی شکار می کند،

بال هایش به رنگ خون سرخ است

ولی مکی، او، دستکش به دست دارد

و هیچ اثری باقی نمی گذارد.

روی سواحل تایمز

مردم ناگهان از حال می روند.

بیماری همه گیر؟ به خودشان می گویند :

حتماً کار، کار مکی بوده.

یکشنبه، در قلب شهر،

یک مرد، با چاقوئی در قلبش :

سایه ای که عبور می کند،

مکی چاقو کش است.

اشمول می یر[17]، چه اتفاقی برایش افتاد،

و یک پولدار دیگر ؟

مکی با درآمد آنها زندگی می کند

و اسکاتلندیارد نمی داند.

از چپ به راست پیچوم، همسر او و دخترش به آهستگی از صحنه عبور می کنند.

جینی ترولن[18] را پیدا کرده اند

با یک چاقو بین پستان هایش

روی سکوهای ساحلی، مکی پرسه می زند،

او از هیچ چیزی خبر ندارد.

[17] Schmul Meier

[18] Jenny Trowlen

آلفونس[19] کجاست؟

آری، آیا هرگز کسی خواهد دانست؟

از مکی انتظار پاسخ نداشته باشید

نمی داند ولی.

در آتش سوزی بازار مکاره

هفت کودک جان سپردند.

در ازدحام مردم مکی را می بینیم

آسوده خاطر فلنگش را می بندد.

یک بیوهٔ جوان و پارسا،

خوش نام محله

مورد آخرین اهانت ها قرار گرفت

مکی به او نیز رحم نکرد.

صدای انفجار خنده در گروه روسپیان. مردی از گروه روسپیان فاصله می گیرد و طول میدان را با شتاب می پیماید.

جینی خوشگله : مکی چاقو کش بود!

[19] Alphonse

پردهٔ اوّل

1

برای رویارویی با قساوت فزایندهٔ نوع بشر، جاناتان ژرمیا پیچوم، مرد داد و ستد، حجره ای باز کرده بود که در آن جا محرومترین محرومان می توانستند به شکلی درآیند و حرف های بزنند که دل سنگدل ترین آدمها را نیز آب کنند.

رخت کن گدایان به مدیریت جاناتان ژرمیا پیچوم.

ترانهٔ بامدادی پیچوم

بیدار شو مسیحی نابکار!

زندگی گناه آلودت را از سربگیر، سگ!

نشان بده چه در چنته داری،

که خدا نجاتبخش تو باشد!

برادرت را بفروش، بفروش، خبیث،

زنت را، جاکش کثیف!

و خدا پدر، باد است؟

تا روز قضاوت صبر کن!

پیچوم (**رو به تماشاچیان**) : این وضع باید عوض شود. و گر نه از کار بی کار خواهم شد. کار من بیدار کردن حس ترحم آدم هاست. چند شگرد خیلی نایاب برای بیدار کردن قلب آدم ها وجود دارد، ولی اشکال این شگردها این است که خاصیت اکسیریشان را در دومین و یا سومین بار از دست می دهند. زیرا نوع آدمی در بی اعتناء ماندن قابلیت شگرفتی دارد. اجازه دهید، مثالی بزنم، آدمی آدم دیگری را که چلاق است کنار خیابان می بیند، بار اوّل حاضر است به او ده پن بدهد، ولی بار دوم بیش از پنج پن نخواهد داد، و برای بار سوّم با خونسردی می تواند او را به پلیس تحویل دهد. سلاح های روانی نیز به همین شکل است. (**یک تابلوی بزرگ از بالای صحنه پائین می آید. روی آن نوشته شده : «خوشبختی واقعی در بخشیدن است».**) به چه کار می آید که بزرگوارانه ترین و قانع کننده ترین شعارها را با عشقی عمیق روی تابلوی های فریبنده نقاشی کنیم؟ فوراً نیروی جاذبهٔ شان را از دست می دهند. در کتاب مقدس، چهار یا پنج قطعه ای که بیش از همه با قلب آدم حرف می زند وجود دارد، ولی بعد، از آن نانی در نمی آید و ما می مانیم و جیب خالی و سفرهٔ خالی. ببینید، مثلاً این تابلو : «ببخشید، به شما بخشیده خواهد شد»، سه هفتهٔ تمام است که این جا آویزان شده، ولی هیچ تأثیری نداشته است. مردم همیشه خواهان چیز های جدید هستند. روشن است که این بار نیز باید کتاب مقدس الهام بگیرم، ولی تا کی دوام خواهد آورد؟

(**در می زنند. پیچوم می رود در را باز کند. مرد جوانی به نام فیلش وارد می شود.**)

فیلش : پیچوم و شرکت سهامی گدایان؟

پیچوم : پیچوم.

فیلش : پس رئیس شرکت «دوست گدایان» شما هستید؟ به من گفتند که به شما مراجعه کنم. آه، اینها ...کلمات قصار! سرمایهٔ واقعی! مطمئناً شما از این نوع کلمات قصار باید به اندازهٔ تمامی یک کتابخانه ذخیره داشته باشید؟ دست کم، این یک رقم موجود است. ولی ما چگونه می توانیم از این نوع افکار بی بدیل پیدا کنیم، وقتی راه کار را نمی شناسیم، چگونه می توانیم به کار و کاسبی مان رونق ببخشیم؟

پیچوم : اسم شریفتان؟

فیلش : ببینید آقای پیچوم، از دوران کودکی، بدشانسی آوردم. مادرم الکلی بود و پدرم قماربازی می کرد. بی آن که دست مهربان مادرم را لمس کرده باشم، همیشه به حال خودم رها می شدم، کم کم در منجلاب شهری بزرگ غرق شدم. هرگز عاطفهٔ پدرانه و کانون گرم خانواده را نشناختم. و به این شکل است که مرا می بینید...

پیچوم : به این شکل است که شما را می بینم...

فیلش (*آشفته*): ...بی هیچ درآمدی، بازیچه ای در دست غرایزم بودم.

پیچوم : مثل یک کشتی در قعر دریا و غیره. حالا به من بگویید آقای کشتی غرق شده، در کجا این آواز هیجان انگیزتان را روایت می کنید؟

فیلش : ببخشید، آقای پیچوم؟

پیچوم : این آواز را جلوی تماشگران می خوانید؟

فیلش : یعنی، ببینید آقای پیچوم، دیروز در خیابان هایلند، سانحهٔ اسفناکی روی داد. من آن جا ساکت و بیچاره کنار خیابان، کلاه به دست، بی هیچ فکر شرارت آمیزی...

پیچوم (*یک دفتر تنظیم موسیقی را ورق می زند*) : هایلند استریت، بله، دقیقاً همین طور است. پس تو بودی، رذل، که دیروز سام و هونی غافلگیرت کردند. تا این اندازه جرئت کردی که در بخش شمارهٔ 10 مزاحم عابران شوی. ما این مسئله را در بازهٔ فضای سبز حل کردیم، چون که به خودمان گفتیم که : «یک نفر پیدا شده که به در اشتباهی مراجعه کرده». ولی اگر یک بار دیگر آن جا ببینیمت، کارت به ارّه خواهد کشید! فهمیدی؟

فیلش : خواهش می کنم آقای پیچوم، از شما خواهش می کنم. چه کار باید بکنم، آقای پیچوم؟ پیش از این که کارت شما را به من بدهند، تمام بدنم را کبود کردند. اگر کتم را در بیاورم خیال خواهید کرد که با ماهی دودی خشک شده حرف می زنید.

پیچوم : دوست عزیز، تا وقتی که مثل سفره ماهی پهن نشده ای، می توانی بگوئی که آدم های من خیلی شل و وارفته بودند. این جوان را ببینید که هنوز دست چپ و راستش را تشخیص نمی دهد! با خیال آسوده می آید این جا، و فکر می کند که تنها کافی است که خوب بازی کند تا گوشت کبابی اش را تضمین کند. چه می گفتی اگر می آمدند در برکهٔ تو ماهی قزل آلا صید می کردند؟

فیلش : خب...، یعنی، آقای پیچوم...من برکه ای ندارم.

پیچوم : بسیار خوب. جواز تنها برای حرفه ای ها صادر می شود. (**مثل تاجرهای خیلی جدی، نقشهٔ شهر را نشان می دهد**) لندن به چهارده بخش تقسیم شده. هر کسی بخواهد در هر یک از این بخش ها به حرفهٔ گدائی درآید، به داشتن اجازه نامهٔ جاناتان ژرمیا پیچوم و شرکت تجاری او نیازمند است. در غیر این صورت، هر کسی می تواند بیاید و ساز خودش را بزند.

فیلش : آقای پیچوم، تنها چند شیلینگ مرا از ورشکستگی کامل نجات خواهد داد. برای دو شلینگ، حتما راه حلی وجود دارد...

پیچوم : بیست شیلینگ.

فیلش : آقای پیچوم! (**تضرّع آمیز، تابلوئی را نشان می دهد که روی آن نوشته شده : «گوشت را به روی فقر نبند!» پیچوم به او تابلوی دیگری را نشان می دهد که روی آن نوشته شده : «ببخش، به تو بخشیده خواهد شد.»**) ده شیلینگ.

پیچوم : و پنجاه درصد از درآمد هفتگی. با تجهیزات، هفتاد درصد.

فیلش : ببخشید، تجهیزات چیست؟

پیچوم : به تصمیم و تشخیص شرکت بستگی دارد.

فیلش : در کدان بخش می توانم انجام وظیفه کنم؟

پیچوم : باکر استریت، شمارهٔ 2 تا 104. بهترین بازار موجود است. در این جا پنجاه درصد با تجهیزات خواهد بود.

فیلش : بفرمائید. (*می پرد/زد*)

پیچوم : اسم شما؟

فیلش : شارل فیلش.

پیچوم : این هم از این، بسیار خوب. (**داد می زند**) خانم پیچوم! (**خانم پیچوم وارد می شود.**) فیلش، شمارهٔ سیصد و چهارده. نام او را ثبت کردم. طبیعتاً می خواهید پیش از جشن های تاجگذاری استخدام شوید، تنها فرصتی که در زندگی هر مردی پیش می آید که می تواند میوه چینی کند. تجهیزات «ث»[20].

[20] مترجم : در متن حرف c به لاتین

(پرده را از روی یک ویترین کنار می زند، جایی که پنج مانکن از موم دیده می شود.)

فیلش : این چیه؟

پیچوم : اینها پنج نوع بنیادی فقر هستند که می توانند قلب آدمها را به هیجان بیاورند. با دیدن این پنج نوع هر آدمی به شکلی تحت تأثیر قرار می گیرد که حاضر خواهد شد از پولش بگذرد. تجهیزات «شمارهٔ 1» : قربانی وسایل نقلیهٔ نوین. دستگاه هشدار دهنده، برای کسانی که بی خیال عبور می کنند (**شخصیت را تقلید می کند**) و ناگهان تحت تأثیر فرد علیل قرار می گیرند. تجهیزات «شماره 2» : قربانی هنر جنگ. تحمل ناپذیر برای عابرانی که از دیدن آن کلافه می شوند. کارش تحریک حس انزجار است (شخصیت را تقلید می کند)، انزجاری که با دیدن چندین مدال و دکوراسیون کمی تسکین پیدا می کند. تجهیزات «شماره 3» : قربانی تحولات صنعتی. کور بیچاره، یا مدرسهٔ عالی هنر گدائی.(**او شخصیت کور را تقلید می کند و به کورمال کورمال به سوی فیلش می رود. وقتی به فیلش تصادم می کند. فیلش با ترس فریاد می زند. پیچوم فوراً توقف می کند، او را با نگاهی شگفت زده برانداز می کند، و داد و بیداد راه می اندازد**) ترحمش برانگیخته شد! هرگز، هرگز برای هیچ وقت، شما گدای خوبی نخواهید شد! تماشایش کنید! حتی از عهدهٔ نقش یک عابر ساده هم بر نمی آید! و حالا برویم سراغ تجهیزات «شمارهٔ 4»! سلیا، باز هم مشروب خوردی! و حالا مثل این که چشمهایت آلبالو گیلاس می چیند! شمارهٔ سد و سی و شش از لباس های کهنه اش شکایت داشت. چند بار باید تکرار کنم که یک جنتلمن هرگز لباس کثیف نمی پوشد. شمارهٔ سد و سی و شش یک دست لباس کاملاً نو خریده است. لکه ها، لکه ها تنها عنصر لباس است که باید موجب برانگیختن ترحم شود، این کارها را باید به کمک پیهٔ شمع و اطوی داغ انجام داد. ولی تو به هیچ چیز فکر نکن! همهٔ کارها را باید خودم انجام دهم! (**به فیلش** :) لباست را در بیاور و این را بپوش، ولی باید خوب نگهداری اش کنی!

فیلش : کار من چه می شود؟

پیچوم : اموال شرکت. تجهیزات «شمارهٔ 5»، «*مرد جوانی که بهترین روزها را زندگی کرده است*»، یا احتمالاً، «جوانی که روزهای باشکوهی را در زندگی اش دیده و پشت سر گذاشته».

فیلش : پس شما اینها را به خدمت می گیرید؟ و این داستان بهترین روزها را چرا خود من اجرا نکنم؟

پیچوم : گوش کن پسرم، به این علت که هیچکس به بدبختی واقعی هیچکس باور ندارد، اگر دلت درد می کند و اگر بگوئی که دلت درد می کند، احساس بد و منزجر کننده ای را بر می انگیزی. علاوه بر این تو اینجا نیستی که چیزی بپرسی، بلکه تنها باید این لباس کهنه را بپوشی.

فیلش : فکر نمی کنید این لباس کمی کثیف باشد؟ (**پیچوم نگاه خیلی سختی به او می اندازد**) آه بله ببخشید، مرا ببخشید!

خانم پیچوم : حالا، عجله کن، کوچولو، شلوارت را تا وقت گل نی نمی توانم روی دستم نگهدارم.

فیلش (**با شتاب واکنش نشان می دهد**) : ولی به هیچ قیمتی چکمه هایم را در نمی آورم! در غیر این صورت ترجیح می دهم فوراً قطع نظر کنم! این چکمه ها هدیهٔ مادر بی نوای من است، و هرگز، هیچ وقت حتی در بدترین شرایط...

خانم پیچوم : پرت و پلا نگو، می دانم که پاهایت کثیف است.

فیلش : کجا می توانم پاهایم را بشویم؟ وسط زمستان!

(**خانم پیچوم او را به پشت پرده ای هدایت می کند، بعد در سمت چپ می نشیند و به اطو کردن یک لباس کهنه می پردازد.**)

پیچوم : دخترت کجاست؟

خانم پیچوم : پلی، بالاست!

پیچوم : آیا آن مردک دیروز دوباره آمد؟ همانی که هر وقت من نیستم، میاد اینجا!

خانم پیچوم : اینقدر بد گمان نباش جاناتان، هیچکس از او جنتلمن تر نیست. آقای کاپیتان هم خیلی پی پلی رژه می رود.

پیچوم : که این طور؟

خانم پیچوم : اگر من به اندازهٔ چهار پن عقل داشتم، پلی هم خیلی خوب از عهده برخواهد آمد.

پیچوم : سلیا، تو و دخترت طوری رفتار می کنید که انگار من میلیونر هستم! این طور که پیداست می خواهی او را شوهر بدهی؟ تو فکر می کنی که این فروشگاه فکسنی باز هم سر پا بایستد اگر مشتریان خوب ما چیزی برای تماشا نداشته باشند؟ داماد! فوراً

ما را در چگنش می گیرد! فکر می کنی که دخترت در تخت خواب بهتر از تو جلوی زبانش را می گیرد؟

خانم پیچوم : تو واقعاً افکار قشنگی دربارۀ دخترت داری!

پیچوم : بدترین. تنفرانگیزترین. ازدواج! دختر من برای من مثل نان برای آدم گرسنه است. (**کتاب مقدس را ورق می زند**) حتا یک جائی در کتاب مقدس هم نوشته شده. در هر صورت، ازدواج هرگز چیزی به جز کثافت کاری نیست. فکر ازدواج را از کله اش بیرون می آورم!

خانم پیچوم : جاناتان، خیلی ساده، تو تربیت درستی نداری.

پیچوم : تربیت! این آقا نامش چیست؟

خانم پیچوم : او را همیشه «کاپیتان» خطاب کرده اند، نام دیگری نشنیده ام.

پیچوم : پس، شما حتا نام او را هم نپرسیده اید؟ جالبه!

خانم پیچوم : ما چندان هم بی ملاحظه نیستیم که از او شناسنامه اش را بخواهیم! آقائی متشخص هر دوی ما را به هتل «پیور» برای چند گام رقص دعوت کرد!

پیچوم : کجا؟

خانم پیچوم : در هتل «پیور» برای چند گام رقص.

پیچوم : کاپیتان؟ هتل «پیور»؟ آه...آه...(**مترجم : آه در اینجا به این مفهوم که تازه فهمیده چه کسی بوده و کجا این اتفاق افتاده**)

خانم پیچوم : این آقا نه به من و نه به دخترم دست نزد، هنگام رقص هم دستکش چرمی به دست داشت!

پیچوم : دستکش چرمی!

خانم پیچوم : علاوه بر این، او همیشه دستکش به دست دارد، دستکش او هم سفید رنگ است : دستکش چرمی سفید.

پیچوم : همین طور است، دستکش سفید، و یک عصای دسته عاجی، کفش ورنی، با حالتی مقتدرانه و یک جای زخم...

خانم پیچوم : روی گلو. ولی ببینیم تو از کجا این موضوع را می دانی؟

(**فیلش سرش را از اتاقک بیرون می آورد**)

فیلش : آقای پیچوم، آیا می توانم از شما خواهش کنم که چند تا دستورالعمل و راه کار به من نشان دهید؟ من همیشه طرفدار شیوه های روشمند بودم و همیشه از سخن پراکنی اجتناب می کنم.

خانم پیچوم : حالا این آقا هم روش کار می خواهد!

پیچوم : احمق بسیار خوبی از آب در خواهد آمد. امشب ساعت 6 بیا اینجا، اصول اساسی را توضیح خواهم داد. ولی فعلا بزن به چاک!

فیلش : خیلی سپاسگذارم آقای پیچوم، بی اندازه سپاسگذارم! (**خارج می شود**).

پیچوم : پنجاه درصد! – و حالا، این آقای دستکش به دست را به تو معرفی خواهم کرد : آقا اسمش مکی چاقو کش است!

(**پله ها را تا اتاق پلی چهار تا کی بالا می رود.**)

خانم پیچوم : خدای من! مکی چاقو کش! یا حضرت مسیح بیا به داد ما برس! _ پلی؟ پلی چه کار می کند؟

(**پیچوم آرام از پله ها پائین می آید.**)

پیچوم : پلی؟ پلی به خانه برنگشته. تخت خوابش دست نخورده.

خانم پیچوم : حتما با نمایندۀ پارچه فروش ها برای صرف سوپ رفته است. حتماً همین طور است جاناتان!

پیچوم : خدا کند که او برای صرف سوپ با نمایندۀ پارچه فروش ها رفته باشد!

(آقا و خانم پیچوم به جلوی پرده می آیند و آواز می خوانند. نورپردازی : نور طلائی. ارگ روشن می شود. سه چراغ وصل شده به انتهای یک میله از بالا به پائین می آید و روی تابلوئی نوشته شده : آواز «به جای این که...»)

آواز « به جای این که...»

1

پیچوم :

به جای آرمیدن در تخت خواب پر قو،

می خواهد به گردش برود

گوئی چکاوک بریان شده در دهان فرود می آید!

خانم پیچوم :

از روی ماه به محلهٔ «سوهو» پرواز می کنند،

پروازی از نوع «قلبم را بشنو چگونه برای تو می تپد»

از ماه می آید

وقتی که عشق به دنیا می آید و ماه گذارش به محلهٔ سوهو می افتد.

2

پیچوم :

به جای کار مفیدی که سر پا بایستد، به گردش می رود،

و سرانجام در گل و لای می میرد.

پیچوم و خانم پیچوم هر دو با هم :

ماه آنها کجا بر فراز سوهو طلوع می کند؟

کجایند «قلبم را بشنو چگونه برای تو می تپد»؟

کی عشق می میرد و در گل و لای جان می سپارد؟

2

(در قلب محلهٔ سوهو، مکی چاقو کش جنایتکار ازدواجش را با پلی پیچوم دختر شاه گدایان جشن می گیرد.)

(یک اسطبل خالی)

متیاس، (**ملقب به «متیاس پول تقلبی»، با نمایش دادن یک تپانچه وارد می شود و اسطبل روشن می شود**) : دستها بالا، اگر کسی این جاست!

(مکیت وارد می شود و دور می زند.)

مکیت : کسی هست؟

متیاس : مگس پر نمی زنه! جشن عروسی را با خیال راحت می توانیم در این جا برگزار کنیم.

پلی (**با لباس عروسی وارد می شود**) : ...این جا که طویله است!

مکیت : پلی، فعلاً روی آخور بشین (**به سمت تماشاچیان**) امروز ازدواج من با دوشیزه پلی پیچوم در این اسطبل برگزار می شود. پلی به خاطر عشق تا این جا با من آمده و از این پس با یکدیگر زندگی خواهیم کرد.

متیاس : مکی، می دونی در لندن افراد زیادی را می شناسم که از این کار تو به عنوان بی باکانه ترین کار یاد خواهند کرد. ربودن تنها دختر آقای پیچوم!

مکیت : کیه این آقای پیچوم؟

متیاس : خود او به تو پاسخ خواهد داد که او فقیر ترین مرد لندن است.

پلی : تو خیال داری جشن عروسی مان را اینجا برگزار کنی؟ توی اسطبل؟ حتماً کشیش مقدس را هم می خواهی به این جا بیاوری...نه، نه ممکن نیست. علاوه بر این اینجا مال ما نیست، و عروسی مان را با یک کار بزهکارانه و شکستن قفل شروع نخواهیم کرد. فراموش نکن که مسئله بر سر بهترین روز زندگی ما دو نفر است.

مکیت : خواهی دید که همه چیز به خواست تو پیش خواهد رفت. با برخورد با اولین مشکل که نباید جابزنی. فوراً این جا مبلمان خواهد شد.

متیاس : این هم از مبل ها.

(**از بیرون صدای کامیون های بزرگ شنیده می شود، پنج شش نفر با قالی و مبل و ظروف، و غیره وارد می شوند و اسطبل را به محل خیلی لوکسی تبدیل می کنند.**)[21]

مکیت : بنجل.

(**آقایانی که وارد شده بودند هدایایشان را در طرف چپ می گذارند و به عروس و سپس به داماد تبریک می گویند**)[22]

ژاکوب (**ملقب به ژاکوب پنجه سرکج**) : برایتان آرزوی سعادت دارم! جینگر استریت شمارهٔ 14، تعدادی در طبقهٔ اول بودند، باید بینشان کمی دود به پا می کردیم.

رابرت اره (یا رابرت اره کن) : برایتان آرزوی سعادت دارم. در بخش ساحل یک افسر پلیس درگذشت.

مکیت : دست و پا چلوفتی ها.

ادی[23] : ما هر کاری از دستمان برمی آمد انجام دادیم، ولی در «وست-اند»، سه نفر در وضعیت نا امید کننده ای به سر می برند. برایتان آرزوی سعادت دارم.

مکیت : دست و پا چلوفتی و سر هم بند کن ها.

جیمی : یک آقای سن و سال دار به دردسر بدی افتاد، ولی فکر نمی کنم چندان اهمیتی داشته باشد. برایتان آرزوی سعادت دارم.

مکیت : با این وجود دستورات من کاملاً روشن بود : اجتناب کردن از خون ریزی. حتی فکر کردن به این موضوع هم برای من واقعاً دردناک است. شماها به هیچ وجه اهل تجارت نخواهید شد! آدمخوار آری ولی مرد امور تجاری هرگز!

[21] مراجعه شود به فراز شمارهٔ 1 در «توضیحات برای بازیگران» در بخش برتولت برشت نوشته ها دربارهٔ تأتر. در بارهٔ اپرای چهار پنی

[22] همانجا. فراز شمارهٔ 2

[23] Eddy

والتر، (*ملقب به والتر – بید مجنون*) : با بهترین آرزوهایم! کلاوسن، بفرمائید خانم، نیم ساعت پیش به دوشس سامرستشایر تعلق داشت.

پلی : این مبل ها از کجا می آید؟

مکیت : از این ها خوشت می آید، پلی؟

پلی (**می زند زیر گریه**) : تمام این آدم های بیچاره، به خاطر چند تا مبل!

مکیت : کدام مبل! بگو بنجل! تو واقعاً حق داری که به این وضع اعتراض می کنی. کلاوسن از چوب صورتی، کاناپهٔ دورهٔ رنسانس! نابخشودنی است. دست کم یک میز این جا پیدا می شود؟

والتر : میز؟

(**چند قطعه تخته روی آخور می چیند**)

پلی : آه، مک، چقدر احساس بدبختی می کنم! ای کاش کشیش نیاید.

متیاس : البته که می آید. ما راه را کاملاً به او نشان داده ایم.

والتر (میز را جلو می کشد) : این هم از میز!

(***پلی به گریه ادامه می دهد***)

مکیت : وضع روحی همسرم اصلاً خوب نیست. حداقل چند تا صندلی این جا پیدا می شه؟ کلاوسن هست ولی صندلی نیست! شماها به هیچ چیز فکر نمی کنید. با این وجود، من هر روز ازدوجم را جشن نمی گیرم! چند بار این اتفاق افتاده؟ خفه شو، بید مجنون! پیش از این چند بار من شماها را برای انجام کاری مأمور کردم؟ این هم نتیجهٔ کار، از همین اوّل همسر منو به گریه انداخته اند.

ادی : پلی عزیز...

مکیت (**کلاه او را با یک تلنگر می اندازد**)[24] : «پلی عزیز»! کله ات را می فرستم توی شکمت با «پلی عزیزت»، شخصیت نفرت انگیز! تا حالا یک همچنین چیزی دیده شده؟ «پلی عزیز». نکنه با هاش خوابیدی؟

پلی : بس کن مک!

[24] همانجا. فراز شمارهٔ 3

ادی : ولی مک...

والتر : سرکار خانم، اگر چیزی در این جا کم هست، ما برای تهیهٔ آن فوراً اقدام می کنیم...

مکیت : کلاوسن چوب صورتی هست، ولی صندلی نیست!

(*می خندد*) عروس خانم جوان نظر شما در این باره چیست؟

پلی : این تازه وخیم ترین موضوع نیست.

مکیت : دو صندلی و یک کاناپهٔ سه نفره، و عروس و داماد هم روی زمین بنشینند!

پلی : تقریبا همین طوریه.

مکیت (**به سردی و خیلی خشک**) : پایه های کلاوسن را اره کنید! زود باشید!

(**چهار نفر شروع می کنند به بریدن پایه های کلاوسن و آواز می خوانند**) :

بیل لاوگن و ماری سایر

سه شنبهٔ گذشته ازدواج کردند.

در شهرداری، نه اون می دونست لباس عروس از کجا اومده

نه اون می دونست اسم شوهرش چیه.

هورا!

والتر : سرانجام، و پس از تمام تلاش ها، می بینید که یک نیمکت قابل قبول از آب در آمده است، سرکار خانم، بفرمائید!

مکیت : حالا ممکنه از آقایون خواهش کنم که این لباس های ژنده و کثیفشان را دربیاورند و با لباس درست و حسابی این جا حاضر شوند. من هر روز ازدواج نمی کنم، و این عروسی هم عروسی هر کسی نیست. پلی، می تونم خواهش کنم که به سبد خوراکی ها رسیدگی کنی؟

پلی : این خوراکی های جشن عروسیه؟ مک، همهٔ این ها هم دزدی شده؟

مکیت : البته.

پلی : دلم می خواد بدونم تو چه کار می کردی، اگر رئیس پلیس در می زد و وارد می شد...

مکیت : به تو نشان خواهم داد که در چنین مواردی شوهرت چه کار خواهد کرد.

متیاس : برای امروز ممکن نیست. تمام افسران برای بدرقهٔ ملکه با اسب به دیونتری رفته اند. تاجگذاری روز جمعه برگزار می شود.

پلی : دو تا چاقو و چهارده چنگال! یک چاقو برای هر صندلی!

مکیت : واقعاً جای تأسف است! اینها کار مبتدی هاست و کار مردان کار نیست! شماها ابداً هیچ توجهی به استیل ندارید، تفاوتی هست بین صندلی شیپاندلی و صندلی لویی چهاردهمی!

(**تمام باند برمی گردند. حالا لباس های مرتب برای شب نشینی پوشیده اند ولی متأسفانه رفتارشان با این لباس های شیک مناسبتی ندارد.**)

والتر : در حقیقت، ما چیزهائی را برداشتیم که بیش از همه ارزش داشته اند. این چوب را نگاه کنید! درجهٔ یک است.

متیاس : هیس...هیس...اجازه دهید...کاپیتان...

مکیت : پلی، بیا اینجا

(**زوج خودشان را برای دریافت تبریکات رسمی آماده می کنند.**)

متیاس : کاپیتان، اجازه دهید که در این روزی که بی گمان زیباترین روز زندگی شما ست، در شکوفائی گل بهاری ، می خواهم بگویم، در این چرخش قاطعانه، صمیمی ترین تبریکات و در عین حال عمیق ترین و غیره...را بپذیرید. موعظهٔ کسالت آور من کمی به درازا کشید! کوتاه سخن، در یک کلمه (**با مکیت دست می دهد**)، با افتخار سر سرافراز، شاخهٔ قدیمی!

مکیت : از تو خیلی ممنونم متیاس، از جانب تو خیلی برازنده بود.

متیاس : (**پس از بوسیدن مکیت با ابراز احساسات با پلی دست می دهد**) : بله، اینها کلماتی است که از صمیم قلب برمی خیزد. هرگز تسلیم نشو، می خواهم بگویم (**با خنده**)...اجازه نده که سرت بر باد برود!

(خندهٔ سر و صدا دار جمع حضار. ناگهان، مکیت با یک حرکت سریع متیاس را به زمین می خواباند.)

مکیت : خفه شو! چرندیاتت را ببر پیش کیتی[25]، دقیقاً از آن نوع پتیاره هائی که حتماً لذت خواهد برد.

پلی : مک، اینقدر بی ادب نباش.

متیاس : ولی من اعتراض می کنم و به تو اجازه نمی دهم که کیتی را پتیاره خطاب کنی...

(**به سختی از روی زمین بلند می شود و روی پاهایش می ایستد**.)

مکیت : آه، اعتراض می کنی؟

متیاس : علاوه بر این، من هرگز به خودم اجازه نمی دهم با او از الفاظ رکیک استفاده کنم. در این موارد من خیلی به او احترام می گذارم. این چیزی است که تو نمی توانی آن را بفهمی، همین طوری که هستی رفتار کن. آره، حرف های زشت و رکیک زدن خیلی برازندهٔ توست! تو فکر می کنی که لوسی چیزهائی را که برای او تعریف کرده ای، به من نگفته ! در مقایسه با تو، من مثل شاهزاده ها رفتار می کنم!

(**مکیت او را نگاه می کند**).

ژاکوب : بس کنید، بس است، آخه امروز روز جشن عروسیه!

(**جلوی او را می گیرند**)

مکیت : عروسیه قشنگیه، اینطور نیست پلی؟ که روز عروسی ات در اطرافت این اوباش مارمولک حضور داشته باشد! اصلاً فکرش را می کردی که در چنین روزی دوستان شوهرت، او را اینطوری دست به سر کنند! این درس یادت باشد.

پلی : من فکر می کنم که همه چیز مرتب است.

روبرت (ملقب به روبرت اره) : بس کنید. هیچ وقت چنین برنامه ای نبوده که کسی این جا دست به سر بشه. بین دوستانه، همیشه اختلافاتی بروز می کند. حالا، پول تقلبی[26] کادوئی را که برای عروسی تهیه دیدی رو کن!

[25] Kitty

[26] پول تقلبی نام مستعار متیاس است

همه با هم : رو کن متیاس، رو کن متیاس...هورا...!

متیاس (***قهرآمیز***) : این هم از کادوی عروسی.

پلی : اوه، کادوی عروسی! متیاس پول تقلبی واقعاً لطف کردید. نگاه کن، مک، پیراهن قشنگ برای خواب.

متیاس : شاید بازهم می خواهی بگویی این کار ابتذال آمیز است، کاپیتان؟

مکیت : بسه دیگه، نمی خواستم در یک روز جشن عصبانیت کنم.

والتر : و این ؟ مارک چیپاندل!

(**یک ساعت بزرگ چیپاندل را نشان می دهد**)

مکیت : لوئی چهارده.

پلی : خیلی جالبه. خیلی خوشحالم. نمی دونم چطوری از شما تشکر کنم، با این همه سلیقه ای که به خرج داده اید. جای تأسف است که ما آپارتمان نداریم، اینطور نیست، مک؟

مکیت : می تونی به خودت بگی که این هنوز یک شروعه. تنها قدم اوّل کمی مشکله. والتر از تو هم ممنونم. خیلی خوب حالا اینها را جمع کنید. غذا!

ژاکوب (**در حالی که دیگران سرگرم چیدن بشقاب و چنگال و غیره هستند**) : باز هم من دست خالی آمده ام (**با عجله به پلی**) بانوی جوان نمی توانید تصور کنید که این موضوع تا چه اندازه برای من ناراحت کننده است.

پلی : آقای ژاکوب پنجه کج هیچ اهمیتی ندارد.

ژاکوب : تمام این دوستان با کادوهایشان زرنگی کردند ولی من مثل این جا مثل یک احمق تمام عیار سر جایم ایستاده ام. نمی دانم چرا همیشه این نوع موقعیت ها برای من پیش می آید؟ خودتان را به جای من بگذارید. می توانم از موارد متعددی یاد کنم که دائما در چنین موقعیتی قرار گرفته ام. واقعاً شگفت زده خواهید شد. مثلاً همین دیروز به جینی خوشگله، جینی، برخورد کردم، زن جا افتاده...

(**ناگهان متوجه مکیت می شود که پشت سر او ایستاده، سکوت می کند و با حالتی بی تفاوتی دور می شود**.)

مکیت (**پلی را به سر جایش می برد**) : پلی، در این روز خاطره انگیز، غذائی را آماده می کنی که به یاد خواهی آورد. می تونم خواهش کنم بیائی سر میز؟

(**همه سر میز حاضر می شوند**.) [27]

ادی (**بشقاب و کارد و چنگال ها را نشان می دهد**) : بشقاب زیبا! «ساووی هتل»[28].

ژاکوب : تخم مرغ با مایونز از فروشگاه «سلفریدج»[29]. یک بسته «جگر چرب» ولی جیمی درسته بلعید، انگاری خیلی شکمش خالی بود.

والتر : آدم های حسابی معمولاً از شکم خالی حرف نمی زنند.

جیمی : ادی، در یک روزی مثل امروز، تخم مرغ ها را درسته قورت نده!

مکیت : آیا یک نفر می تونه یک چیزی بخواند؟ یک چیز برجسته؟

متیاس (**می زند زیر خنده**) : یک چیز برجسته؟ این یکی خیلی به جا بود!

(**زیر نگاه قاتل مکیت در حالتی مشوش می نشیند**)

مکیت : در حقیقت، نمی خواستم فوراً به خوردن بپردازیم. بیشتر دلم می خواست که پیش از همه تشریفات بهتری صورت می گرفت، یک چیز شاعرانه، به همان شکلی که معمولا دیگران در چنین مواردی برگزار می کنند.

ژاکوب : مثلاً چی ؟

مکیت : من باید به همه چیز فکر کنم. من از شما اپرا نخواستم. شماها می بایستی چیزی تهیه می دیدید. در چنین روزهائی مثل امروز است که آدم می بیند می تواند روی دوستانش حساب کند یا نه.

پلی : ماهی قرمز خیلی خوبیه، مک.

ادی : هی...، مثل این را هیچ کجا نخورده اید. در خانهٔ مکی چاقوکش همیشه همینطوریه. می توانید مطمئن باشید که بشقابتان شاهانه است. من همیشه این را گفته ام : مک، زنی را انتخاب کرده است که مفهوم زندگی با شکوه را می داند. این چیزی است که اتفاقا همین دیروز به لوسی گفتم.

---

[27] همانجا. فراز شمارهٔ 4

[28] مترجم : Savoy Hôtel احتمالاً روی بشقاب مارک هتل ساووی دیده می شود، چون که احتمالاً از این هتل دزدیده شده است.

[29] مترجم : Seldridge نام یک فروشگاه معروف

پلی : لوسی؟ لوسی کیه، مک؟

ژاکوب (**در حالت معذب**) : لوسی؟ می دانید، زیاد نباید به این موضوع اهمیت بدهید.

(**متیاس از جایش بلند می شود واز پشت سر پلی با حرکات آشکار سعی می کند به ژاکوب بفهماند که سکوت کند**)

پلی (***متوجه می‌شود***) : چیزی می خواستید؟ نمک شاید؟...چه می خواهید بگویید آقای ژاکوب، منظورتان چیست؟

ژاکوب : آه، هیچی، هیچی. در واقع چیز خاصی نمی خواستم بگویم...از طرف دیگر از گفتن این حرف هم پشیمان هستم!

مکیت : تو دستت چی داری ژاکوب؟

ژاکوب : چاقو، کاپیتان.

مکیت : بسیار خوب، و با چاقو ماهی ات را می بری اینطور نیست. واقعاً شگفت انگیز است! پلی، تا حالا یک هم چنین چیزی را دیده بودی؟ ماهی، با چاقو! تنها خوک است که می تونه این کار را بکنه، فهمیدی، ژاکوب؟ که این برات درس عبرت بشه. پلی، تو همه رقمی را برای تبدیل کردنش به آدم متمدن خواهی دید. دست کم می دانید یعنی چی : یک آدم متمدن؟

والتر : یک آدم متمدن یا یک سفلیسی؟

پلی (جا خورده) : اوه، آقای والتر!

مکیت : پس، نمی خواهید به افتخار چنین روزی برای ما آوازی بخوانید؟ در نتیجه امروز هم مثل روزهای عادی و غم بار دیگر خواهد بود. در ضمن، آیا کسی جلوی در ورودی نگهبانی می دهد. این کار را هم مبادا خود من باید انجام می دادم؟ یک روز مثل امروز، می بایستی که جلوی در ورودی نگهبان می ایستادم تا این که شما به هزینهٔ من به شکمتان برسید؟

والتر (**قرقر می‌کند**) : یعنی چی، به هزینهٔ من؟

جیمی : دهانت را ببند والتر کوچولوی من! من می رم، ولی کی این طرفها میاد! (**خارج می‌شود**).

ژاکوب : خیلی خنده دار می شد که در یک روزی مثل امروز همهٔ مدعوین به زندان می افتادند!

جیمی (**به حالت دو وارد می شود**) : کاپیتان! بیست و دو!

والتر : براون- ببری داره میاد!

متیاس : نه، کشیش کیمبال است.

(**کیمبال وارد می شود**)

همه فریاد می زنند : شب بخیر کشیش کیمبال!

کیمبال : آه، سرانجام شما ها را پیدا کردم. در واقع کلبهٔ محقر شما، ولی مالک قانونی آن...

مکیت : دوک دو ونشایر[30].

پلی : روز بخیر پدر مقدس. واقعاً که چقدر خوشبخت هستم، پدر مقدس، که در بهترین روز زندگی مان...

مکیت : و حالا، به افتخار کشیش کیمبال، از شما خواهش می کنم سرود کوچکی بخوانید.

متیاس : نظرتان دربارهٔ سرود «بیل لاوگن و ماری سایر»[31] چیست؟

ژاکوب : البته، «بیل لاوگن»شاید مناسب حال باشد.

کیمبال : البته، ترانهٔ خوبیه!

متیاس : آقایان، آماده، شروع کنیم!

(**سه نفر برمی خیزند و با صدای تردید آمیز، کدر و خارج از دستگاه می خوانند**) :

[30] Duc de devonshire
[31] Bill Lawgen et Mary Syer

سرود عروسی بی نوایان

بیل لاوگن و ماری سایر

سه شنبهٔ گذشته ازدواج کردند.

در شهرداری، نه اون می دونست لباس عروس از کجا اومده

نه اون می دونست اسم شوهرش چیه!

هورا !

می دونی حرفهٔ همسرت چیه؟ نه!

آیا در پستی و بلندی ها زندگی تان رها خواهی کرد؟ نه!

(زنده باد عروس، زنده باد داماد!)

یک روز بیل لاوگن به من گفت :

یک تیکه از ماری برای من کافیه!

خوک!

هورا!

مکیت : همین؟ یک کمی شل و وارفته بود.

متیاس (**می‌زند زیر خنده**) : یک کمی شل و وارفته، خوب گفتی، آقایان، یک کمی شل و وارفته اجرا کردید!

مکیت : خفه شو!

متیاس : بدون اغراق تنها می خواستم نتیجهٔ کار را بگویم.

پلی : آقایان، چون که هیچ کس نمی خواهد آواز بخواند، این بار من می خواهم یک چیز کوچیک به شیوهٔ خاص خودم برایتان بخوانم. می خواهم داستان دختری را برایتان حکایت کنم که در یکی از این کافه هتل های چهار پنی محلهٔ سوهو دیده بودم. او دختری بود که در آشپزخانه کار می کرد، و باید بخاطر داشته باشید که همه او را مسخره می کردند و او هم به مشتریانی که به او مزه می پراندند، با این نوع آوازی که برایتان می خوانم جوابشان را می داد. فرض کنید این جا بار کافه ای ست که او از صبح تا شب پشت آن

کار می کند. باید در ذهنتان تصور کنید که کافهٔ واقعاً کثیفی است این تشت ظرف های کثیف است و این هم دستمالی ست که با آن لیوان ها را خشک می کند. و آن جائی که شما ها نشسته اید، مشتری های این کافه هستید که او را مسخره می کردند. در عین حال برای این که صحنه کمی واقعی تر جلوه کند می توانید بخندید، ولی اگر مایل نیستید از روی اجبار نخندید. (**خودش شروع می کند به خشک کردن لیوان های تخیلی و زیر لب زمزمه می کند**) حالا یکی از شما باید بگوید (**والتر را نشان می دهد**)، مثلاً، شما : هی، جینی، کشتی تو کی خواهد رسید؟

والتر : هی، جینی، کشتی ات کی خواهد رسید؟

پلی : و یک نفر دیگر باید بگوید : هر روز لیوان پاک می کنی، جینی، نامزد دزد دریائی؟

متیاس : هر روز لیوان پاک می کنی جینی، نامزد دزد دریائی؟

پلی : حالا نوبت من است

(**نور برای آواز، نور طلائی. اُرگ روشن می شود. سه چراغ از سقف پائین می آید در انتهای یک میله، تابلوئی دیده می شود که روی آن نوشته شده : جینی و دزدان دریائی**)

جینی و دزدان دریائی

1

آقایان، امروز مرا در حال پاک کردن لیوانها می بینید

و می بینید که هر روز تخت خواب این آقایان را مرتب می کنم

و شما به من یک پنی می دهید و من هم آن را بی هیچ خجالتی می گیرم

و لباس ژنده ام و این هتل فقیرانه را می بینید

و نمی دانید با چه کسی طرف هستید

ولی یکی از شب ها در بندر فریادهائی را خواهید شنید

و خواهید پرسید : «این فریادها از کجا می آید و برای چیست؟»

و مرا خواهید دید که به لیوان هایم لبخند می زنم

و خواهید گفت : «چرا او می خندد؟»

کشتی دزد دریائی

با همهٔ بادبانهایش وارد بندر خواهد شد.

2

به من می گوئید : «برو لیوان هایت را خشک کن کودک من»

و به من یک پنی می دهید

و من یک پنی را می گیرم

و تخت خوابتان را مرتب می کنم

(امشب هیچ کس روی آن نخواهد خوابید)

و هنوز نمی دانید من کی هستم.

ولی شبی از شبها در بندر هیاهو به پا خواهد شد

و خواهید پرسید : «این هیا هو برای چیست؟»

و مرا خواهید دید که به لیوان هایم لبخند می زنم

و خواهید گفت : «چرا اینطوری شیطنت آمیز لبخند می زند؟»

کشتی دزد دریائی

پنجره های توپخانه اش را نشان می دهد

و بندر را به توپ می بندد.

3

و آقایان خنده هایشان بریده خواهد شد

و دیوارها به روی شما فروخواهد ریخت

و شهر تا زیربناهایش درو خواهد شد

ولی تنها یک هتل محقر است که از بارش گلوله ها در امان خواهد ماند.

و شما می پرسید : «ولی این جا چه کسی زندگی می کند؟»

در آن شب همهمهٔ بزرگی به پا می شود :

«پس چرا این هتل در آتش نمی سوزد؟»

و مرا خواهید دید که با نخستین شعاع های نور بیرونی می آیم

و خواهید گفت : «پس این زن بوده است؟»

کشتی دزد دریائی

پوشیده از نور

افراشته پرچم.

4

در آن روز، نزدیکی های ظهر، صد مرد به ساحل پیاده می شوند،

در سایه و سکوت پیش می روند،

از هر دری، یکی از برادران شما را می گیرند،

غرق در زنجیر، او را برایم می آورند

و از من می پرسند : «چه کسی را باید کشت؟»

در آن روز، نزدیکی های ظهر، چه سکوتی بندر را فرا گرفته است

وقتی از من می پرسند چه کسی باید بمیرد.

و از من خواهید شنید : «همگی»، و برای هر سری که زمین می افتد،

مرا می شنوید که می گویم : «هوپ لا!»

کشتی دزد دریائی

در افق ناپدید می شود

و من ایستاده در بندر.

متیاس : جالب بود، ها...، خنده دار بود؟

مکیت : یعنی چی، جالب بود؟ بی شعور این کار خنده دار نیست! اسمش هست هنر، هنر بزرگ، خنده دار نیست! پلی تو واقعاً این کار را به شکل شکوهمندی اجرا کردی. ولی برای این اوباش، با عرض پوزش از پدر مقدس، هر تلاشی بیهوده است. (**با صدای خفیف به پلی می گوید**) علاوه بر این از مسخره بازیهایت خوشم نمی آید، از این به بعد بهتر است از این کارها خودداری کنی.(**انفجار صدای خنده از سر میز بر می خیزد. کشیش را دست می اندازند.**) پدر مقدس، در دستتان چه دارید؟

ژاکوب : دو تا چاقو، کاپیتان.

مکیت : پدر مقدس، در بشقابتان چه دارید؟

کیمبال : فکر می کنم، باید ماهی قرمز باشد.

مکیت : درست است، و با چاقو ماهی قرمز را می برید، این طور نیست؟

ژاکوب : آیا چنین چیزی دیده اید که کسی با چاقو ماهی اش را بخورد! برای چنین کاری، فقط...

مکیت : خوک کثیف، فهمیدی ژاکوب؟ این درس یادت باشد.

جیمی (**با شتاب وارد می شود**) : هی، کاپیتان، بیست و دو، رئیس پلیس، خودش شخصاً!

والتر : براون! براون – ببری!

مکیت : آره، براون – ببر، کاملاً. ببر اومده. رئیس پلیس ارشد لندن، ستون اصلی «اولد بیلی»[32] دادگاه کیفری لندن که حالا وارد کلبهٔ محقر مکیت می شود. درستان را فراموش نکنید!

[32] Old Baily دادگاه کیفری مرکزی انگلستان

(**باند تبهکاران پنهان می شوند.**)

ژاکوب : کارمان ساخته است!

(**براون وارد می شود.**)

مکیت : سلام، جکی!

براون : سلام مکی! من زیاد وقت ندارم، و باید فوراً بروم. آه مکی، می بایستی که حتماً در اسطبلی که به تو تعلق ندارد برگزار شود، باز هم یک خلاف کاری دیگر!

مکیت : ولی جکی این جا در موقعیت خیلی خوبی واقع شده! خوشحالم که برای شرکت در جشن عروسی دوست قدیمی ات، مک، آمده ای. من همسرم را فوراً به تو معرفی می کنم، در خانوادهٔ پیچوم به دنیا آمده است. پلی، معرفی می کنم براون – ببر، این طور نیست رفیق؟ (**و یک ضربهٔ دوستانه و کاملاً آشکار به پشت او می زند**) جکی، و اینها هم دوستان من هستند، فکر می کنم که پیش از این آنها را دیده باشی.

براون (**با حالت معذب**) : من در مقام آشنائی شخصی مان این جا هستم، مک.

مکیت : آنها هم به همچنین. (**صدایشان می کند. آنها با دست های بالا به نشانهٔ تسلیم وارد می شوند.**) سلام، ژاکوب!

براون : مثل این که این ژاکوب پنجه کج خودمونه! خوک مشهور!

مکیت : سلام، جیمی، سلام، روبرت، سلام، والتر!

براون : بسیار خوب، برای امروز کاری به این کارا نداریم.

مکیت : سلام، ادی، سلام، متیاس!

براون : بنشینید، آقایان، بنشینید.

همگی : خیلی متشکریم، آقای براون.

براون : از آشنائی با همسر دوست دیرینه ام مک خیلی خوشوقتم.

پلی : آقای عزیز خواهش می کنم.

مکیت : بنشین دوست دیرینه و ویسکی بنوش...پلی من، برای آقا! امروز شما بین خودتان با مردی روبرو هستید که فرمان اجتناب ناپذیر پادشاه او را سرآمد معاصران خود

منتسب کرده و با این وجود در تمام آزمون ها و پیچ و خم های زندگی دوست من باقی مانده است...آنها می بینند که من از کی حرف می زنم و تو نیز می دانی از چه کسی حرف می زنم، براون. آه، جکی یادت می آید دورانی را که هر دو به عنوان سرباز در خدمت ارتش هند بودیم؟ آه جکی، بیا سرود توپ ها را بخوانیم

(هر دو روی میز می نشینند. نور پردازی سرود : نور طلائی. اُرگ روشن می شود. سه چراغ از سقف پائین می آید، در انتهای میله روی تابلو نوشته شده : «سرود توپ ها»)

سرود توپ ها

1

جانی می دونست، جیمی جشن می گرفت

ژرژ تازه سروان شده بود

ارتش از شما نمی پرسه کی هستید

سرود خوانان به سوی شمال می رفتیم

سربازان به پیش

توپ روی اراده به پیش

اگه از کاپ تا کوشبهار

بارون بیاد

نژادهای عجیب و غریب سراغمون بیاد

زرد و قهوه ای و سیاه بیاد

از اونا گرد می سازیم، حشیش روی گوشت کوبیده!

2

جانی می گفت ویسکی ش یه کم گرمه

پاهای جیمی مثل همیشه پُر درده

ولی ژرژ روی دوششون می زد و می گفت :

ارتش نمی تونه پنچر بشه!

سربازان به پیش

توپ روی اراده به پیش

اگه از کاپ تا کوشبهار

بارون بیاد

نژادهای عجیب و غریب سراغمون بیاد

زرد و قهوه ای و سیاه بیاد

از اونا گرد می سازیم، حشیش، گوشت کوبیده!

3

جیمی کشته شد، جانی مُرد،

ژرژ از جهان رفت.

خون جاری می شه و باز هم جاری می شه

ولی دفتر سربازگیری داوطلب ها را رد می کنه!

(**نشسته با پا با ریتم رژه به زمین می کوبند.**)

سربازان به پیش

توپ روی اراده به پیش

اگه از کاپ تا کوشبهار

بارون بیاد

نژادهای عجیب و غریب سراغمون بیاد

زرد و قهوه ای و سیاه بیاد

از اونا گرد می سازیم، حشیش، گوشت کوبیده!

مکیت : اگر چه امواج پر تلاطم زندگی ما را از یکدیگر جدا کرد، ما، دوستان دوران کودکی، اگر چه منافع حرفه ای کاملاً متفاوتی داریم، به طوری که برخی احتمالاً خواهند گفت که حتا در قطب مخالف یکدیگریم، ولی دوستی ما تمام آزمون های زندگی را پس داده است. این درس را به یاد داشته باشید. کاستور، پولوکس، هکتور و آندروماک، و بقیه! من، راهزن حقیر راه های بزرگ، البته می فهمید که چه می خواهم بگویم، به ندرت پیش آمده که طرحی را به اجرا گذاشته باشم، بی آن که بخشی از آن را و بخش قابل ملاحظه ای از آن را با براون دوست قدیمی ام به پاس وفاداری خدشه ناپذیرش تقسیم نکرده باشم. و او نیز، به عنوان رئیس ارشد پلیس، به ندرت پیش آمده – اون چاقو را از جیبت درآر ژاکوب - که دستگیری دسته جمعی سازمان دهی کرده باشد، بی آن که اخطار محرمانه ای برای من نفرستاده باشد. همهٔ این ها روی رابطهٔ متقابل تکیه دارد. این درس را به یاد داشته باشید (**بازوی براون را می گیرد**) دوست دیرینه جکی، واقعاً خیلی خوشقتم که تو به این جا آمدی، دوستی ما یک دوستی حقیقی است!

(**سکوت، در حالی که براون با حالت غم ناکی به فرش نگاه می کند.**) این یک فرش شیراز اصل است!

براون : از کمپانی شرقی!

مکیت : آره، از همانجا ست که همیشه تدارک می شویم. می بینی، امروز باید که تو این جا باشی جکی، تنها امیدوارم که مشکلی برای مقامی که داری ایجاد نکند.

براون : خیلی خوب می دونی، مک، که من نمی تونم هیچ چیزی را از تو دریغ کنم. بسیار خوب، حالا باید برم، نمی دونم به چند جا باید سر کشی کنم! اگر اتفاقی برای تاجگذاری بیافته...

مکیت : می دونی جکی، پدر زن من نم پس نمی ده. اگر بخواد جنجال به پا کنه، آیا اسکاتلند یارد چیزی علیه من پیدا می کنه؟

براون : در اسکاتلند یارد! هیچ پرونده ای از تو وجود ندارد.

مکیت : طبیعیه.

براون : خیلی خوب می تونی حدس بزنی که کار من باید باشد، من دیگه باید برم، شب بخیر.

مکیت (**به همهٔ افراد باند خودش**) : آقایان از جایشان بلند نمی شوند؟

براون (**به پلی**) : بهترین تبریکات مرا بپذیرید!

(خارج می شود، مکیت او را بدرقه می کند. در این مدت ژاکوب با پلی حرف می زند و متیاس با والتر)

ژاکوب (**به پلی**) : باید اعتراف کنم وقتی شنیدم براون-ببر آمده، باورم نشد.

متیاس : می بینید خانم که ما در میان فضای رهبران عالی مقام روابطی داریم.

والتر : البته، مک بیش از این ها در چمدانش دارد، بی آن که تردیدی در این مورد داشته باشیم. ولی ما هم بیش از این ها در چمدانمان داریم. آقایان ساعت نه و نیم است.

متیاس : و حالا، وقت بهترین فرارسیده.

(همگی در انتهای صحنه سمت چپ، پشت پرده چیزی پنهان شده است. مکیت وارد می شود.)

مکیت : چه اتفاقی افتاده؟

متیاس : یک سورپریز دیگر، کاپیتان.

(پوشیده در پشت پرده های دیواری، سرود «بیل لاوگن» را به آرامی و با دقت زیاد می خوانند : «سه شنبهٔ گذشته ازدواج کردند – در شهرداری، نه اون می دونست لباس عروس از کجا اومده– نه اون می دونست اسم شوهرش چیه.» وقتی به «اسم شوهرش» می رسند، متیاس پرده را ناگهان کنار می زند و همه با صدای بلند می خوانند و به روی تخت خوابی که از آن رونمائی کرده اند می زنند.)

مکیت : از شما خیلی ممنونم رفقا، ممنونم.

والتر : و حالا، بی سر و صدا وقت رفتن است

(همه ناپدید می شوند)

مکیت : و حالا احساس جای خودش را پیدا می کند. وگر نه به روبات تبدیل خواهیم شد. بیا بشین پلی! (**آهنگ**) ماه را روی محلهٔ سوهو می بینی؟

پلی : آره می بینمش عشق من. صدای تپش قلبمو می شنوی، عشق من؟

مکیت : می شنوم، عشق من.

پلی : هر جائی که بروی من نیز با تو خواهم بود.

مکیت : و آن جائی که تو باشی من نیز با تو خواهم بود.

(**هردو با هم**)

ما برگهٔ رسمی نداریم

بی دسته گل در پای پله های کلیسا

بی تاج گل نارنج

نمی دانم لباس عروس از کجا آمده است.

بشقابی که تو در آن غذا خوردی

زیاد نگاهش نکن. دور بیاندازش!

عشق دوام می آورد یا دوام نمی آورد

این جا و آن جا.

3

(**از دیدگاه پیچوم که از سختی های زندگی بسیار می داند، از دست دادن دخترش به معنای ویرانی تمام و کمال است. رخت کن گدایان نزد جاناتان پیچوم و شرکت سهامی.**

سمت راست پیچوم و خانم پیچوم. در چهارچوب در پلی با مانتو و کلاه، چمدان به دست دیده می شود.)

خانم پیچوم : این هم از عروس! لباس عروسی با کلاه و دستکش و چتر کوچک سایه بان که گران تر از کشتی مسافرتی تمام شده، مثل میوهٔ خیلی رسیده باید بیافتد به دست آن مردک اوباش. تو واقعاً ازدواج کرده ای؟

(نورپردازی برای آهنگ : نور طلائی. اُرگ روشن میشود. سه لامپ از سقف پائین می آید در انتهای میلهٔ روی تابلو جملهٔ زیر نوشته شده است :

«پلی با ترانه ای به پدر و مادرش می فهماند که با یک مکیت تبهکار ازدواج کرده است.»)

1

مدت ها پیش، هنوز دختر معصومی بودم

زیرا مثل دیگران بودم

به خودم می گفتم، اگر مردی پیدا شود

چه باید به او بگویم؟

و اگر پول داشته باشد

و اگر مرد زیبائی باشد

و اگر شیک و پیک باشد

و اگر باب طبع زنان و تو دل برو باشد

در این صورت، به او خواهم گفت : نه.

سرم را بالا خواهم گرفت

از هر دری سخنی خواهم گفت.

البته که شب پرستاره ای خواهد بود

البته که کشتی ها بادبانهایشان را بر می افراشند

ولی بهتر است که داستان را به همین جا خاتمه دهیم

نمی توانیم بی هیچ رسم و رسومی به تخت خواب برویم.

نباید عقلمان را از دست بدهیم : همه چیز به همین بستگی دارد.

وگرنه کارمان به کجا خواهد کشید؟

من تنها یک پاسخ خواهم داشت : نه!

2

اولی که پیدایش شد اهل شمال بود،

او درست همانی بود که باید باشد.

دومی سه کشتی در بندر داشت

و سومی عاشق من بود.

و چون که پول داشتند

تو دل برو بودند

شیک و پیک

باب طبع زنان و تو دل برو

به آنها گفتم : نه.

سرم را بالا گرفتم

از این سو و آن سو حرف زدم.

البته که شب پرستاره ای بود

البته که کشتی ها بادبان بر افراشته بودند

ولی باید به همینجا خاتمه می یافت

نمی توانیم بی هیچ رسمی و رسومی به تخت خواب برویم.

نباید حواسم را از دست بدهم : همه چیز این جا ست.

وگرنه کارمان به کجا خواهد کشید؟

یگانه پاسخ ممکن : نه!

3

روزی از روزها زیر آفتابی دیوانه وار

مردی آمد که از من هیچ چیز نخواست.

بی هیچ حرفی وارد شد، کلاهش را به میخی آویزان کرد

و من نمی دانم سرگرم چه کاری بودم

و چونکه پول نداشت

مرد جذابی هم نبود

و حتی روز یکشنبه نیز لباس مرتبی به تن نداشت

و از شگردهای به دست آوردن دل خانم ها نیز بی اطلاع بود

به او نگفتم : نه.

سرم را بالا نگه نداشتم

و از این سو و آن سو حرفی نزدم.

آه که چه شب پر ستاره ای بود

ولی هیچ کشتی بادبان برنیافراشت.

نمی توانستیم به همین جا خاتمه دهیم

همین مانده بود که به تخت خواب برویم، بی هیچ تشریفاتی.

هوش از سرم پریده بود : همه چیز به همین بستگی داشت.

آری، باید این اتفاق می افتاد.

ممکن نبود بگویم نه.

پیچوم : زن یک تبهکار، این همان اتفاقی است که برای او افتاده! آه که چقدر زیباست! آه که چقدر دلپذیر است!

خانم پیچوم : چون که اعتقاد اخلاقی برای ازدواج کردن نداشتی، حتماً باید با یک دزد اسب، یک راهزن وصلت کنی؟ برایت گران تمام می شود! باید خیلی پیش از این ها پیشبینی می کردم! وقتی دختر کوچکی بود خودش را به جای ملکهٔ انگلستان تصور می کرد!

پیچوم : او واقعاً ازدواج کرده؟

خانم پیچوم : آره، دیشب، ساعت پنج.

پیچوم : یک تبهکار معروف! وقتی به این موضوع فکر می کنم، می بینم که این مرد از گستاخی کم نیاورده است. اگر دخترم یعنی آخرین تکیه گاه دوران پیری ام را به او بدهم، خانه خراب خواهم شد، چیزی برایم باقی نخواهد ماند. آخرین سرمایه ام را به او نخواهم داد، وگرنه به گرسنگی می افتم. اگر برای ما سه نفر چند کنده چوب برای زمستان امسال ذخیره کنیم، شاید سال آینده را هم ببینیم. شاید.

خانم پیچوم : تو چی فکر می کنی؟ جاناتان این دستمزد همهٔ کارهائی است که ما برای او انجام دادیم. دارم دیوونه می شم. همه چیز در فکرم به هم ریخته، دیگه نمی تونم روی پاهام بایستم. آه. (**از حال می رود**) شراب «کوردیال مدوک»!

پیچوم : مادرت را ببین، ببین با مادرت چه کردی! زود باش! دختر گانگسترا! چه صحنهٔ زیبائی! چه صحنهٔ دلپذیری! خیلی قشنگه که قلب این زن بیچاره را هدف گرفتی. (**پلی با یک بطری شراب مدوک باز می گردد**). این تنها راه تسکینی است که برای مادرت باقی مانده.

پلی : تو خودت می تونی دو لیوان از این شراب را به او بدهی. مادر من وقتی هم که حالش خوب نیست حتی گنجایش دو برابر این را هم دارد. حالش را جا می آورد.

(**در تمام این صحنه پلی حالت شادی و خوشبختی خاصی را نشان می دهد**)

خانم پیچوم (**حالش به جا می آید**) : آه، ببین حالا به فکر من است و برای من اظهار نگرانی می کند!

(**پنج مرد وارد می شوند**).[33]

[33]مراجعه شود به فراز شمارهٔ 5 در «توضیحات برای بازیگران» در بخش برتولت برشت نوشته ها دربارهٔ تآتر. در بارهٔ اپرای چهار پنی

یک گدا : آه، نه دیگر نمی تواند به این شکل ادامه پیدا کند! باید یک بار برای همیشه به شما بگویم : فروشگاه شما بیشتر آخور خوک است تا فروشگاه و این پای مصنوعی هم پای مصنوعی نیست و فقط دل احمق ها را می تواند به رحم بیاورد و من دیگر حاضر نیستم برای آن ذخیرهٔ مالی ام را هزینه کنم.

پیچوم : منظورت چیست، این پای افلیج مصنوعی مثل هر پای افلیجی دیگر کارائی دارد، حتماً از آن به خوبی مراقبت نکرده ای و تمیز نگهداری نکرده ای.

گدا : آه، پس چرا نمی توانم به خوبی دیگران نانم را در بیاورم؟ نه به درد من نمی خورد. (**پای افلیج مصنوعی را می کند و به دور پرتاب می کند**) بهتر است پای خودم را قطع کنم تا این آشغال را با خودم حمل کنم!

پیچوم : می خواهم دقیقاً بدانم که شما ها از من چه می خواهید؟ از من چه انتظاری دارید، اگر مردم دلشان مثل سنگ قبر سخت است؟ من که نمی تونم به هر کدامتون پنج تا پای افلیجی مصنوعی بدم! ظرف پنج دقیقه من از هر کسی آن چنان ویرانهٔ غمباری می سازم که اشک هر سگی با دیدن آن سرازیر شود. از من چه انتظاری دارید، اگر اشک هیچ آدمی را در نمی آورد. بیائید، نگاه کنید، این هم یک پای افلیجی دیگر، اگر آن پای افلیجی کافی نیست، این را بگیر. ولی مواظب وسایلت باش!

گدا : خب، با این می شه یه کاری کرد، خوبه.

پیچوم (**اعضای مصنوعی گدای دیگری را بازرسی می کند**) : (**به همسرش سلیا**) چرم خوبی نیست، سلیا، کائوچویش هم وضع بدتری دارد! (**به گدای سومی**) قوزت داره وا می ره و این آخریشه. مجبوریم همه چیز را از صفر شروع کنیم. (**گدای چهارم را بازرسی می کند**) کاملاً طبیعیه که زخم طبیعی هرگز جای زخم مصنوعی را نمی گیرد...(**به گدای پنجمی**) و حالا تو، تو شبیه چی هستی؟ دوباره شکمت را پر کردی این دفعه باید خودم سر مشق بدم.

گدا (**پنجمی**) : آقای پیچوم به شما اطمینان می دهم که غذای خاصی نخورده ام، چربی من بیمارناک است، در این مورد کاری از دستم ساخته نیست.

پیچوم : از دستم من هم کاری ساخته نیست. تو اخراج هستی. (**به گدای دومی**) دوست عزیز، بین به هیجان آوردن و عصبانی کردن آدم ها تفاوتی وجود دارد. بله، من به افراد هنرمند نیازمندم. در روزگار ما دیگر هنرمندانی که با قلب آدمها حرف بزنند کم یاب شده است. اگر شما کارتان را به درستی انجام می دادید، تماشاچیان شما باید برایتان دست

می زدند! تو به هیچ وجه مبتکر نیستی! روشن است که نمی توانم قرداد با تو را تمدید کنم.

(**گدایان می روند**)

پلی : مامان، خواهش می کنم یه کم فکر کن، آیا مرد جذابی ست؟ نه. ولی وضعیت خوبی داره. برای من امکان یک زندگی مناسب و راحت را فراهم می کنه. او یک دزد بی بدیل، جیب بر تردست و با تجربه ای ست. می تونم خیلی به دقت برایت بگویم که در آمد او چقدر است. و با چند معاملهٔ موفق می توانیم به خانهٔ کوچکی به روستا کوچ کنیم، مثل شکسپیر که پدرم این همه او را ستایش می کند.

پیچوم : خیلی ساده است. تو ازدواج کردی. در این صورت چه باید کرد؟ وقتی فردی ازدواج می کند؟ هیچ جای نگرانی نیست. چون که می تواند طلاق بگیرد، این طور نیست، آیا پیدا کردن جواب این همه مشکل بود؟

پلی : نمی فهمم چه می خواهید بگویید.

خانم پیچوم : طلاق. یعنی طلاق دیگه!

پلی : ولی من او را دوست دارم! چگونه از من انتظار دارید که از حالا به طلاق فکر کنم؟

خانم پیچوم : تو خجالت نمی کشی؟

پلی : مامان، اگر تو هرگز کسی را دوست...

خانم پیچوم : دوست داشتن! تمام این رمان های مقدسی که تو خوانده ای، افکارت را به هم ریخته است! پلی، ولی همه همین کار را می کنند!

پلی : در این صورت، من یک استثناء هستم.

خانم پیچوم : و من، به نشیمن گاه این خانم استثنائی کشیده می زنم...

پلی : البته، این کاری است که تمام مادرها در چنین مواردی می کنند، ولی هیچ فایده ای ندارد، چون که عشق بالاتر از نشیمن گاه است.

خانم پیچوم : پلی، کاسهٔ صبرم را لبریز نکن!

پلی : اجازه نمی دم عشقم را از من بدزدند.

خانم پیچوم : یک کلمهٔ دیگر اگر حرف بزنی، کشیده می خوری ها.

پلی : ولی عشق قوی تر از این حرفها است، قوی تر از همه چیز.

خانم پیچوم : شوهرت، مطمئناً در گوشه و کنار چند تا مرغ دیگر هم دارد. وقتی به دار آویزان شد، سر و کلهٔ نیم دوجین بچه به بغل هم پیدا خواهد شد. آه، جاناتان!

پیچوم : اعدام، چه چیزی ترا به این فکر انداخته؟ فکر خوبیه. پلی یک لحظه ما را تنها بگذار. (**پلی خارج می شود**). درسته. برای ما یعنی چهل لیور استرلینگ پاداش.

خانم پیچوم : می دانم. باید او را به رئیس پلیس معرفی کنیم.

پیچوم : روشن است. و علاوه براین او را به رایگان برای ما به دار خواهند آویخت...یعنی با یک تیر دو نشان خواهیم زد. تنها باید بدانیم او کجا خودش را پنهان کرده.

خانم پیچوم : من مخفی گاهش را به تو می گویم. تو خونهٔ روسپیاش غایم می شه.

پیچوم : ولی همونا او را لو نمی دند.

خانم پیچوم : این کار را به عهدهٔ من واگذار کن. پول دنیا را می گرداند. من فوراً به ترنبریدج می رم و با این دوشیزه خانم ها حرف می زنم. اگر این مردک تا دو ساعت دیگه از بدشانسی بخواد یکی از آنها را ملاقات کنه، کار تمام است.

پلی (**که از پشت در گوش ایستاده بوده**) : مادر عزیزم نیازی به زحمت تو نیست. به جای این که به ملاقات آن خانم ها بروی، مک ترجیح می دهد به پنهان گاه های «اولد بایله» برود. ولی حتی اگر به «اولد بایله» برود، رئیس پلیس خودش شخصاً به او یک گیلاس ویسکی تعارف خواهد کرد و با هم سیگار برگ خواهند کشید، و دربارهٔ کارهای تجاری حرف خواهند زد که همیشه هم در این خیابان مطابق قانون نبوده. زیرا، پدر عزیزم، رئیس پلیس خودش شخصاً با صمیمیت تمام به عروسی من آمد.

پیچوم : و این آقای رئیس پلیس اسمش چیست؟

پلی : نام او براون است. ولی تو باید او را به اسم براون- ببر بشناسی، چون که همهٔ اونهائی که از او وحشت دارند، او را به اسم براون – ببر می شناسند. ولی شوهر من او را جکی صدا می زند، می بینی؟ چون که برای مک، جکی دوست قدیمی اوست. آنها دوستان دوران کودکی همدیگن.

پیچوم : که اینطور، که اینطور، آنها با هم دوست هستند. رئیس پلیس و بزرگترین تبهکار، آنها حتماً بهترین دوستان واقعی در تمام شهر هستند.

پلی (**غزل سرایانه**) : هر بار که با همدیگر می نوشیدند، گونهٔ یکدیگر را متقابلا نوازش می کردند و می گفتند : «اگر تو یک گیلاس دیگر بالا بیاندازی من هم یک گیلاس دیگر بالا می روم.» و هر بار یکی از آن دو می رفت دیگری اشک می ریخت و می گفت «هر کجا که بروی من هم خواهم آمد!» در اسکاتلند یادر هیچ پرونده ای در مورد مک وجود ندارد.

پیچوم : بسیار خوب، بسیار خوب. بین سه شنبه شب و پنجشنبه صبح، آقای مکیت، شهروندی که مطمئناً دارای چند همسر است، دخترم را فریب داده تا به بهانهٔ ازدواج، خانهٔ والدینش را ترک کند. پیش از پایان هفته، تنها به همین علت او را به شکلی که سزاوار آن است، پای دار خواهند برد. «آقای مکیت، پیش از اینها دستکش چرمی سفید به دست می کردید و عصای دسته عاجی داشتید، و جای جراحتی روی گردنتان دیده می شد و دائماً به هتل «پیور» می رفتید. جای جراحت هنوز سر جایش هست : و این از بی اهمیت ترین نشانه های شماست ولی در آیندهٔ نزدیک، از این پس به جز سلول های میله آهنی محکم به هیچ کجای دیگر رفت و آمد نخواهید کرد...».

خانم پیچوم : جاناتان، کاری از دست تو بر نمی آید، این آدم، مکی – چاقو کش است، یعنی بزرگترین تبهکار تمام لندن، و هر کاری بخواهد می کند.

پیچوم : با همهٔ این حرف ها، مکی چاقوکش کیه؟ آماده شو، باید برویم پیش رئیس پلیس لندن. و تو، باید به تورنبریدج بروی.

خانم پیچوم : به خانهٔ روسپی ها.

پیچوم : دنائت کار این دنیا به این شکل ست که باید دائماً پاهایمان را از ترس این که مبادا آنها را از ما بدزدند به حرکت درآوریم و بدویم.

پلی : پاپا، من خیلی خوشوقت خواهم شد که دوباره با آقای براون ملاقات داشته باشم.

(هر سه نفر به جلوی صحنه می آیند و آواز می خوانند - نور پردازی برای آهنگ - روی تابلو می خوانیم : پایان بخش اوّل)

پایانهٔ بخش اول اپرای چهار پنی

دربارهٔ بی ثباتی امور انسان

پلی :

آیا آن چه را که من خواسته ام بیش از اندازه بوده؟

یک بار، پیش از آن که بمیرم،

مردی را دوست داشته باشم، و به او تعلق داشته باشم،

آیا رؤیای حقیر من خیلی ناممکن است؟

پیچوم (**با کتاب مقدس به دست**) :

این حق هر انسانی ست که روی زمین

در گذرگاه زندگی، خوشبخت باشد.

زیر آسمان از تمام شادی ها سهمی ببرد

و نانی برای خوردن داشته باشد و نه سنگ

این حق مسلم هر انسانی روی زمین است.

با وجود این هرگز در این پائین دیده نشده است

که فرد آدمی بازشناسی حق خود را دیده باشد

چه کسی از وعده های داده شده شادمان نخواهد شد؟

ولی شرایط چنین نمی خواهد.

خانم پیچوم :

خیلی دوست داشتم نیکوکار می بودم

و می توانستم بگویم : «بگیر، آن را به تو می دهم»،

که تو از زندگی بهره ببری!

چه کسی این را نمی خواهد؟

پیچوم :

نیکوکار بودن، چه کسی نمی خواهد نیکوکار باشد؟

تقسیم کردن مال و اموال بین فقرا، چرا که نه؟

اگر همه نیکوکار بودند، بهشت آنان تحقق می یافت.

چه کسی نمی خواهد روی پاهای خودش راه برود؟

چه کسی نمی خواهد نیکوکار باشد؟

ولی روی سیارۀ غمگین،

ثروت و امکانات محدود، و انسان پست و خشونت بار است.

چه کسی نمی خواهد شرافتمندانه زندگی کند؟

ولی شرایط برای چنین منشی مناسب نیست.

پلی و خانم پیچوم :

افسوس، دلایل بسیارند : جهان فقیر و انسان نابکار است.

پیچوم :

البته، من دلایل بسیاری در چنته دارم :

جهان فقیر و انسان نابکار است.

چه کسی بهشت زمینی خودش را روی زمین آرزو نمی کند؟

ولی آیا شرایط اجازۀ چنین کاری را می دهد؟

نه مشخصاً اجازۀ چنین کاری را نمی دهد.

برادری که ترا دوست دارد، و تو به او اعتماد داری
اگر گوشت بریان به اندازۀ کافی نباشد
آن را با خونسردی تمام از تو خواهد ربود.
چه کسی نمی خواهد وفادار نباشد؟
با وجود این، زنی که دوستش دارید،
اگر جذبه هایت را در نگاه او از دست بدهی
ترا قطعه قطعه خواهد کرد.
چه کسی دلش نمی خواهد از او قدر دانی شود؟
با وجود این، کودکی که ترا دوست می داشته
اگر در روزهای پیری برایش دست و پا گیر باشی
با نفرت ترا لِه می کند.
انسان بودن، چه کسی نمی خواهد انسان باشد؟

پلی و خانم پیچوم :
دنیای رقت باری ست
و سرنوشت حقیری داریم
جهان فقیر و انسان خبیث است
افسوس، حق با اوست.
پیچوم :
البته که خیلی حق با من است :
جهان حقیر و انسان خبیث است.
ما همگی می خواستیم نیکو کار باشیم

ولی اگر شرایط مناسبی وجود می داشت.

همگی با هم :

هرگز از عهده بر نخواهیم آمد،

جهان بی ارزش است.

پیچوم :

جهان حقیر و انسان خبیث است

بدبختانه حق با من است.

همگی با هم :

دنیای رقت بار

سرنوشت حقیر

هرگز از عهده بر نخواهیم آمد

جهان بی ارزش است.

پردهٔ دوّم

4

(**پنجشنبه بعد از ظهر. مکی - چاقوکش همسرش را ترک می کند و از ترس انتقام پدر زنش به مرداب های هایگیت می گریزد.**)

اسطبل.

پلی (**با شتاب وارد می شود**) : مک، مک، نترس!

مکیت (**روی تخت دراز کشیده است**) : چه اتفاقی افتاده؟ چرا این همه ملتهبی!

پلی : من پیش براون بودم، پدرم هم با او ملاقات کرده، و هر دو با هم برای بازداشت تو موافقت کرده اند. براون سعی کرد از تو دفاع کند ولی سرانجام در مقابل تهدیدات پدرم تسلیم شد، حالا تا مدتی باید ناپدید شوی، مک عجله کن باید چمدانت را ببندی.

مک : چمدانم را ببندم؟ مگه دیوونه شدی؟ پلی بیا اینجا، دلم می خواد با تو به کار ضروری تری بپردازم.

پلی : نه، نه، حالا نمی تونیم. خیلی می ترسم. اونا فقط از اعدام حرف می زدند.

مکیت : من اصلا دوست ندارم که از این توهمات به سرت راه بدهی. از من هیچ پرونده ای در اسکاتلندیارد وجود ندارد.

پلی : دیروز، شاید، ولی امروز خیلی چیزها وجود دارد. تو... من کپی اعلامیهٔ پی گرد را آورده ام، فهرست بلند بالائی دارد...تو دو تاجر را کشته ای، بیش از سی دزدی، بیست سه مورد اعمال خشونت مسلحانه، ایجاد آتش سوزی عمدی، قتل با نقشهٔ قبلی، اوراق تقلبی و استفاده از تقلب، اهانت به مقامات عالی قضائی به دفعات بی شمار. همهٔ این اتهامات فقط به یک سال و نیم گذشته مربوط می شود. تو مرد مخوف معرفی شده ای مک. و در وینچستر، تو دو خواهر نابالغ را فریب داده ای.

مکیت : آنها به من گفته بودند که بیش از بیست سال دارند. ولی براون چه جوابی داد؟

(**از جایش برمی خیزد، و در طول جلوی صحنه سوت زنان عبور می کند و به سمت راست می رود.**)

پلی : وقتی داشتم می آمدم بیرون، در راهرو جلویم را گرفت تا به من بگوید که از این پس هیچ کاری برای تو از دستش ساخته نیست، مک! (**پلی او را در آغوش می گیرد.**)

مکیت : در این صورت اگر من باید بروم، این تو هستی که باید هدایت امور تجاری را به عهده بگیری.

پلی : حالا از امور تجاری حرف نزن، مک، نمی خواهم در این مورد حرف بزنی. پلی بیچاره ات را یک بار دیگر ببوس و قول بده، قوب بده که هرگز...

(**مکیت با شتاب حرف او را قطع می کند و او را سر میز می برد و با زور او را روی صندلی می نشاند.**)

مکیت : این کتاب حسابداری است. به من خوب گوش کن. این لیست کارمندان است. (**می خواند**) اینجا ژاکوب پنجه کج است، یک سال و نیم خدمت، ببینیم چه کار کرده و چه آورده : یک، دو، سه، چهار، پنج ساعت طلا، چیز زیادی نیست، ولی کار تمیزیه. روی پایم ننشین، الان حوصلهٔ این جور کارها را ندارم. بعد، والتر بید مجنون است، یعنی پرنده ای که نمی شود روی آن حساب کرد. برای حساب شخصی اش کار می کند. سه هفته مهلت، و بعد باید اخراج شود. تنها کاری که باید بکنی این است که او را به براون لو بدهی.

پلی (**بین دوهق هق گریه**) : فقط باید او را به براون لو بدهم.

مکیت : جیمی 2، یکی از مشتری های نا اهل است، رابطهٔ خوبی دارد ولی نا اهل است. به او می توانی چیزی پیش پرداخت کنی.

پلی : به او پیش پرداخت خواهم کرد.

مکیت : روبرت اره، خبرهٔ اشیاء عتیقه است، هیچ استعداد خاصی ندارد، به پای دار نخواهد رفت ولی هیچ چیزی هم برای وارثان خود باقی نخواهد گذاشت.

پلی : هیچی چیزی برای وارثان...

مکیت : برای بقیهٔ امور، کاملاً مثل گذشته عمل کن، ساعت هفت از خواب بیدار شو، توالت کن، گاهی گداری حمام کن و غیره.

پلی : حق با تو ست، باید دندان روی جگر بگذارم و به امور رسیدگی کنم. آن چه متعلق به تو ست، به من نیز تعلق دارد، اینطور نیست مکی؟ آیا باید اتاق هائی را که تو در شهر اجاره کرده ای مرتب کنم، مک؟ فکر نمی کنی که بهتر است آنها را تحویل دهم؟ چون که هزینهٔ بیهوده ای خواهد بود!

مکیت : نه، من به آنها احتیاج دارم.

پلی : ولی برای چی؟ خرج بر می دارد!

مکیت : تو انگار فکر می کنی که من هرگز بر نمی گردم.

پلی : چی؟ ولی وقتی برگردی[34] باز هم اتاق برای اجاره هست! مک...مک، دیگر تحمل ندارم. به لب هایت نگاه می کنم و حرف هایت را نمی شنوم. آیا به من وفادار باقی خواهی ماند، مک ؟

مکیت : البته، من به تو وفادار خواهم بود : حساب درست موجب خوشبختی زوج ها خواهد شد. تو فکر می کنی که ترا دوست ندارم؟ من از آن چه تو می بینی دورتر را می بینم، فقط همین.

پلی : چقدر از تو ممنونم مک. به فکر من هستی در حالی که دیگران مثل گله سگ شکاری در پی تو هستند...

(**روی کلمهٔ سگ شکاری، مکیت رنگش می پرد، به سمت راست می رود، کتش را در می آورد و دست هایش را می شوید.**)

مکیت (**با شتاب**) : درآمدها را دائماً به بانک جک پول در منچستر بفرست. بین خودمان بگویم که موضوع بر سر چند هفته است، و من همهٔ معاملاتم را کاملاً به بخش بانکی منتقل می کنم. تا پانزده روز دیگر، کل پول باید از این معامله بیرون کشیده شود، بعد تو باید بروی پیش براون و فهرست اسامی کارمندان را به پلیس تحویل دهی. در چهار هفته حداکثر، تمام این رسوبات بشریت در پشت در زندان های «اولد بایلی» ناپدید خواهد شد.

پلی : ولی، مک! چطوری می تونی در چشم آنها نگاه کنی، در حالی که از زندگی محرومشان می کنی و در ذهنت از همین حالا انگار همگی شان اعدام شده اند؟ چطوری می تونی با آنها دست بدهی؟

مکیت : با کی؟ با روبرت اره؟ با متیاس پول تقلبی، با ژاکوب پنجه کج؟ این شکارهای تیر اعدام؟ (**گروه تبهکاران وارد می شوند**) آقایان خیلی خوشوقتم که شما را در اینجا می بینم.

پلی : روز بخیر آقایان.

متیاس : کاپیتان، سرانجام برنامهٔ جشن تاجگذاری را دریافت کردم. باید بگویم که ما روزهای سخت و پر کاری را در پیش رویمان داریم. تا نیم ساعت دیگر اسقف اعظم کانتربری وارد خواهد شد.

[34] همانجا. فراز شمارهٔ 6

مکیت : در چه ساعتی؟

متیاس : ساعت پنج و نیم. ما فوراً باید برویم، کاپیتان.

مکیت : بله، حالا شما باید فوراً بروید.

روبرت : یعنی چی «شما»؟

مکیت : بله البته ، ولی متأسفانه من مجبورم به مسافرت کوتاهی بروم.

روبرت : خدای من، مطمئناً شما را به زندان نمی اندازند؟

متیاس : و دقیقاً در روزهائی که ما تاجگذاری را آماده می کنیم. تاجگذاری بی شما مثل سوپ بی نمک است.

مکیت : خفه شو! به همین علت هدایت امور را موقتاً به همسرم واگذار کرده ام. پلی!

(**مکیت پلی را به جلوی صحنه هول می دهد، و سپس فاصله می گیرد و او را از دور تماشا می کند.**)

پلی : رفقا، من مطمئن هستم که کاپیتان ما می تواند با خیال راحت به مسافرت برود. کارها روی غلتک خواهد افتاد، این طور نیست رفقا؟

متیاس : به من ارتباطی ندارد، ولی با این وضعیتی که الان وجود دارد، نمی دانم یک زن... منظورم شما نیستید، خانم!

مکیت : پلی، تو چه جوابی برایش داری؟

پلی : تو خوب شروع کردی پست فطرت! (**فریاد می زند**) طبیعتاً، منظور شما من نبودم! اگر غیر از این بود، تا حالا این آقایان شلوارت را از پایت در می آوردند و آن جایت را با ترکه ادب می کردند، اینطور نیست آقایان؟

(**سکوت کوتاهی برقرار می شود، بعد همه دست می زنند.**)

ژاکوب : البته، در این مورد می توانی باور کنی.

والتر : آفرین! مثل کتاب حرف می زند، خانم کاپیتان! زنده باد پلی!

همگی با هم : زنده باد پلی!

مکیت : نفرت انگیز تر از همه این است که نمی توانم برای تاجگذاری این جا باشم. فرصت درجهٔ یکی ست و صد در صد آن درآمد است. روزی که آپارتمان ها کاملاً خالی از سکنه

و شب نیز زیر میزها پر تهمانده است. در ضمن، تو مشروب زیاد می خوری متیاس. هفتهٔ گذشته گفته بودی که آتش سوزی در بیمارستان کودکان در گرینویچ کار تو بوده و اگر چنین مواردی تکرار شود، تو اخراج خواهی شد. آتش سوزی بیمارستان کودکان کار کی بوده؟

متیاس : البته کار من بوده.

مکیت (**به دیگران**) : آتش سوزی کار کی بوده؟

دیگران : کار شما بوده، آقای مکیت

مکیت : در نتیجه، کی بوده؟

متیاس (**خلاف میل باطنی اش**) : کار شما بوده، آقای مکیت. در این شرایط هیچ یک از ما هرگز به جائی نخواهیم رسید!

مکیت (**در حرکتی که گویی یخهٔ فردی را گرفته**) : تو به اندازهٔ کافی بالا خواهی رفت، اگر در ذهنت فرو کنی که باید رقابت با منو فراموش کنی. تا حالا هرگز دیده اید که یک استاد آکسفورد به دستیارانش اجازه بده که زیر تصحیحات علمی روی اوراق دانشجویان را امضا کنند؟ او خودش امضا می کند.

روبرت : خانم گرامی، طی غیبت شوهرتان به ما فرمان بدهید، در تمام پنجشنبه ها حساب ها را خدمت شما تحویل خواهیم داد، خانم گرامی.

پلی : پنجشنبه ها، رفقا.

(**باندی که وارد شده بود همگی خارج می شوند**)

مکیت : و حالا، خداحافظ عشق من، خیلی خوب مواظب خودش باش و فراموش نکن که هر روز خودت را آرایش کنی، دقیقاً مثل این که من این جا هستم. این موضوع خیلی مهمه پلی.

پلی : و تو، مک، به من قول بده که فوراً راه می افتی و سراغ زن دیگه ای نمی ری، باشه؟ پلی کوچولوی تو از روی حسادت حرف نمی زنه، چون که این موضوع هم خیلی مهمه، باور کن مک.

مکیت : ولی، پلی، چرا فکر می کنی که من به ملاقات این تابلوهای قدیمی می رم؟ خیلی خوب می دونی که من فقط ترا دوست دارم. به محض این که هوا تاریک بشه،

اسبم را در اولین اسطبل سوار خواهم شد و پیش از این که ماه روی پنجره ات بدرخشد، من در پشت مرداب های هایگیت خواهم بود.

پلی : آه، مک، دلم را آزار نده. با من بمون و با هم خوشبخت باشیم.

مکیت : و حالا من باید دل بکنم، چون که باید بروم و هیچ کس نمی داند چه وقتی بر می گردم.

پلی : مک، چقدر همه چیز زود گذشت.

مکیت : ولی هنوز تمام نشده.

پلی : آه، مک، من خواب دیدم. از پنجره نگاه می کردم و از خیابان صدای انفجار خنده ای را شنیدم، به روی پنجه خم شدم، ماه را دیدم، قرص ماه خیلی باریک بود مثل سکهٔ یک پنی کهنه. در شهرهای بیگانه فراموشم نکن مک.

مکیت : فراموشت نمی کنم پلی، مرا ببوس پلی.

پلی : خداحافظ مک.

مکیت : خداحافظ پلی.

(**او آواز خوانان می رود**) :

عشق ادامه می یابد یا نمی یابد

این جا یا آن جا.

پلی (**تنها**) : مطمئناً باز نمی گردد.

(**آواز می خواند**) :

همه چیز خوبه تا وقتی که هست

بعد باید رفت.

خداحافظی ولی سخت است!

و زاری کردن بیهوده.

مریم مقدس دعای مرا بشنو

مادرم پیشبینی کرده بود (**هجو منولوگ مارگریت در فاست**)

(**ناقوس ها به صدا در می آیند**)

حالا ملکه وارد شهر لندن می شود.

روز تاجگذاری ما کجا خواهیم بود؟

میان پرده

(**خانم پیچوم و جینی خوشگله جلوی صحنه هستند**)

خانم پیچوم : اگر دراین روزها مکی چاقو کش را دیدید، فوراً به پلیس اطلاع دهید و من ده شلینگ به شما دست خوش خواهم داد.

جینی : اگر پلیس ها در پی او هستند، مگه می شه که ما او را ببینیم. اگر شکار او را سازماندهی کرده باشند، او هرگز وقتش را برای دیدن ما تلف نخواهد کرد.

خانم پیچوم : من به تو می گویم، جینی، مکی مردی نیست که بتونه از عادتهای قدیمیش دست برداره، حتی اگر تمام لندن دنبالش باشن.

(**به آواز می خواند**)

غزل بردگی احساسات

1

و این یک دیو واقعی ست،

او، سلاخ. و دیگران گوسفند!

بزرگترین روسپی باز، بی پروا ترین تبهکار،

شکست ناپذیر، چه کسی بر او چیره خواهد شد؟ عادت قدیمی

به آنجا خواهد رفت، هر چه فکر کند.

این است، بردهٔ احساسات.

او کتاب مقدس و قانون را به مضحکه می گیرد

فکر می کند از همه زرنگتر است

وقتی به زنی می رسد، کارش تمام است

این را می داند، تمام روز از آنها می گریزد

ولی چه فایده : فرار از سرنوشت.

پیش از آن که شب فرا رسد، او در خانهٔ روسپیان خواهد بود.

2

خیلی از مردان از پا درآمده اند

خیلی از مردان بزرگ نزد روسپی ها خود را گم کردند!

و شما، که خوب روضه می خوانید،

چه کسانی شما را به خاک خواهند سپرد؟ روسپیان.

مقاومت شما به چه کار می آید؟

این است بردگی احساسات.

کتاب آسمانی را به دست می گیریم، به اصلاحات قوانین می پردازیم،

بر اساس مد آنارشیست یا مسیحی می شویم.

وقت ظهر سعی می کنیم ادویه جات نخوریم

بعد از ظهر با هوس هایمان می جنگیم،

و وقتی غروب فرا می رسد بخودمان می گوییم : «احساس بدی دارم»،

و پیش از آن که شب فرا رسد، در خانهٔ ماری خوشگله هستیم.

5

(هنوز صدای ناقوس های خاموش نشده بود که مکی چاقوکش سر از خانهٔ روسپی ها در تورنبریدج در آورد! روسپی ها به او خیانت می کنند. پنجشنبه شب است.)

(یک روسپی خانه در تورنبریدج.)

(بعد از ظهر هفته : روسپی ها ملافه ها را اتو می کشند، آرایش می کنند : صحنهٔ آرام ساده و بورژوا [۳۵]. ژاکوب پنجه کج روزنامه می خواند، بی آن که کسی به او کمترین توجهی داشته باشد، گویی او در این جا فردی زیادی است.)

ژاکوب : امروز او نخواهد آمد.

یکی از روسپی ها : آه؟

ژاکوب : و حتی فکر می کنم که او هرگز نخواهد آمد.

روسپی : جای تأسف خواهد داشت!

ژاکوب : اینطور فکر می کنید؟ تا جائی که من او را می شناسم، در این ساعت، او باید شهر را ترک کرده باشد. این دفعه، موضوع بر سر فرار است و آن هم با شتاب!

(مکیت وارد می شود، کلاهش را به یک میخ آمیزان می کند و روی کاناپه پشت یک میز می نشیند.)

مکیت : قهوه برای من!

ویکسن (**با لحنی تحسین آمیز تکرار می کند**) : «قهوه برای من!»

[35] همانجا. فراز شمارهٔ 7

ژاکوب (**شگفت زده**) : چطور ممکنه که تو هنوز به هایگیت نرفته باشی؟

مکیت : امروز، پنجشنبهٔ من است. برای این چرت و پرت ها نمی توانم از عادات همیشگی ام بگذرم. (**اعلامیهٔ پیگرد را به زمین پرتاب می کند.**) علاوه بر این، باران می آید.

جینی (**اعلامیه را از زمین برمی دارد و می خواند**) : «به نام شاه، کاپیتان مکیت متهم است به سه فقره...»

ژاکوب (**اعلامیه را از دست او می قاپد**) : آیا از من حرفی زده شده؟

مکیت : البته، از تمام کارمندان.

جینی (**به یک فاحشهٔ دیگر**) : اعلامیهٔ پیگرد را ببین! (**سکوت**)، مک دستت را بده ببینم.

(**مکیت دستش را به او می دهد**)

دالی : اوه، آره جینی، خطوط دستش را بخوان، تو این کار را خیلی خوب بلدی!

(**یک چراغ نفتی می آورد و صحنه را روشن می کند**).

مکیت : آیا ثروت ارثی زیادی انتظارم را می کشد؟

جینی : نه، خبری از ثروت ارثی نیست.

بتی : جینی تو چرا طوری نگاه می کنی که پشت آدم را به لرزه می اندازد؟

مکیت : آیا سفری در پیش دارم؟

جینی : نه، سفر بزرگی در پیش نیست!

ویکسن : پس بگو چی می بینی؟

مکیت : فقط از وقایع خوب بگو، بقیه اش را ول کن!

جینی : آه، در این جا معبر تنگ و تاریکی را می بینم. و در این جا حرف خ را می بینم که معنای آن خیانت یک زن است. بعد در این جا می بینم ...

مکیت : صبر کن ! دربارهٔ معبر تنگ و تاریک و خیانت، می خواهم بیشتر بدانم، مثلاً نام آن زنی که به من خیانت خواهد کرد.

جینی : در این مورد خطوط سکوت می کنند، ولی تنها چیزی که می بینم، این است که نام او با حرف ج شروع می شود.

مکیت : پس صحیح نیست. با حرف پ شروع می شود.

جینی : مک، وقتی ناقوس های تاجگذاری شروع به دینگ دانگ کنند، تو ربع ساعت بدی را خواهی گذراند!

مکیت : ادامه بده! (**ژاکوب می زند زیر خنده**) چی شده ؟ (**به ژاکوب نزدیک می شود و از پشت سر او از روی شانه هایش برگ اعلامیه را می خواند**) اشتباه است، فقط سه فقره بوده.

ژاکوب (**می خندد**) : دقیقاً !

مکیت : لباس های زیر زیبائی دارید.

یکی از روسپی ها : از گهواره تا گور، لباس زیر پیش از لباس رو!

یک فاحشهٔ پیر : من هیچ وقت از پارچهٔ ابریشمی استفاده نمی کنم، چون که در غیر این صورت فکر می کنند مریض هستم.

(**جینی بی سر و صدا به طرف در می رود.**)

روسپی دومی (**به جینی**) : کجا می روی جینی؟

جینی : خواهید دید (**خارج می شود**)

مولی : ولی چلواری که با دست دوخته شده باشد، خوب جلوه نمی کند.

فاحشهٔ پیر : با این حال لباس های زیری که با دست دوخته شده، برای من نتایج خوبی داشته.

ویکسن : بله، این آقایان خودشان را فوراً در فضای خانوادگی احساس می کنند.

مکیت (**به بتی**) : تو همیشه از بند جوراب سیاه استفاده می کنی.

بتی : آره همیشه بند جوراب سیاه.

مکیت : و تو، چه نوع لباس زیری می پوشی؟

فاحشهٔ دومی : اوه، من کمی خجالت می کشم. نمی توانم هیچ کس را به اتاقم ببرم، اینقدر که خاله ام دیوانهٔ مردها ست، و زیر طاق در ورودی، می دونید، من اصلاً لباس زیر نمی پوشم.

(**ژاکوب می خندد**)

مکیت : تمام کردی؟

ژاکوب : نه، تازه رسیدم به بخش تجاوزجنسی.

مکیت (**روی کاناپه می نشیند**) : پس جینی کجا رفته؟ خانم ها، خیلی پیش از آن که ستارهٔ من در این شهر طلوع کند...

ویکسن : «خیلی پیش از آن که ستارهٔ من در این شهر طلوع کند...»

مکیت : ...در وضعیت خیلی حقیرانه ای با یکی از شما خانم ها زندگی می کردم. و اگر من به مکی چاقو کش ارتقاء پیدا کردم، و به وضعیت موفقیت آمیزی دست پیدا کردم، دوستان و همراهان روزهای تاریک زندگی ام و خصوصاً جینی را فراموش نکردم که سوگلی من بین همهٔ دخترهای دیگر بود. حالا گوش کنید!

(**در حالی که مکیت آواز می خواند، جینی زیر پنجرهٔ سمت راست به کارآگاه اسمیت علامت می دهد. خانم پیچوم به آنها می پیوند. هر سه نفر صحنهٔ خانه را تماشا می کنند.**)

آواز دلال محبت

1

مکیت :

در آن روزها، خیلی وقت پیش از اینها،

من و او به همان اندازه از رانهایش که از تیز هوشی من، با هم زندگی می کردیم.

او به من نان می داد و من نیز پشتیبانش بودم.

وقتی مشتری می آمد، از روی تخت به بیرون می خزیدم

می رفتم به کافه ها تا جرعه ای بنوشم، خیلی مؤدب بودم :

وقتی پول می پرداختند، به آنها می گفتم : «آقای محترم اگر دلتان می خواهد، خودتان را محروم نکنید.

چنین بود که شش ماه طلائی را در این روسپی خانه زندگی کردیم.

(**جینی در چار چوب در ظاهر می شود، کارگاه اسمیت پشت سر او ایستاده.**)

2

جینی :

در آن روزها، خیلی وقت پیش از اینها،

وقتی دست خالی برمی گشتم، برای اثبات عشقش

مرا به باد کتک می گرفت، بد جنس می شد.

به من می گفت : «لباس هایت را حراج می کنم.»

لباس هایم را می توانستم ندیده بگیرم.

ولی می دانید، بعضی وقت ها به حالت عصیان می رسیدم!

فریاد می زدم : «تو مرگ مرا می خواهی! دیگر طاقت ندارم.»

بعد بی هیچ نرمشی، کارش را با من تمام می کرد و همیشه مرا به حالت مصیبت زده ای تنها می گذاشت و می رفت!

3

(هر دو با هم، و پی در پی) :

در آن روزها، خیلی وقت پیش از اینها[36]

مکیت :

خیلی بیش از امروز خوشبخت بودیم.

جینی :

حتا اگر فقط گاهی گداری با هم عشق بازی می کردیم

مکیت :

چون تمام شب ها مشغول کار بود.

بیشتر شب ها ولی روزها هم مشغول کار بود!

جینی :

و بعد، روزی از روزها، حامله شدم.

مکیت :

باید راه حلی پیدا می کردیم.

جینی :

برای جلوگیری از حاملگی.

مکیت :

تا این که سقط جنین کرد. به این ترتیب در روسپی خانه ماه ها و روزهایمان گذشت.

(**هر دو با هم می رقصند. مکیت عصای شمشیری اش را به دست دارد، کلاهش را به سمت جینی می گیرد، به رقص ادامه می دهند و کارگاه اسمیت نزدیک می شود و دستش را می گذارد روی شانهٔ مکیت.**)

اسمیت : بسیار خوب حالا می توانیم برویم!

مکیت : این آلونک کثیف همیشه یک در خروجی بیشتر نداشته؟

[36] همانجا. فراز شمارهٔ 8

(**اسمیت می خواهد به او دستبند بزند. مکیت در یک حرکت سریع او را هل می دهد و از پنجره می پرد. جلوی پنجره خانم پیچوم و پلیس های دیگر ایستاده اند.**)

مکیت (**متوجه می شود که گیر افتاده. کلاهش را به ادای احترام برمی دارد.**) : با تمام احترامات خانم گرامی.

خانم پیچوم : آقای مکیت گرامی، شوهرم همیشه می گوید که قهرمانان بزرگ تاریخ جلوی در خانه های این چنینی سقوط می کنند.

مکیت : می توانم حال شوهرتان را بپرسم؟

خانم پیچوم : حالش خوب است، متأسفانه حالا شما باید این خانم های دوست داشتنی را ترک کنید. روز بخیر پلیس های لندن! او را خانهٔ جدیدش هدایت کنید. (**مکیت را می برند. خانم پیچوم به سوی پنجره با صدای بلند می گوید** :) خانمها، از این پس اگر می خواهید با او ملاقات کنید، او را همیشه در منزلگاهش خواهید یافت، از امروز این آقا پشت میله های اولد بیلی اقامت خواهد داشت. می دانستم که به ملاقات روسپی هایش خواهد آمد. من صورت حساب را برایتان پرداخت خواهم کرد. خداحافظ خانم ها.

(**خانم پیچوم خارج می شود**).

جینی : ژاکوب، بگو، مثل این که این جا اتفاقی افتاده.

ژاکوب (**سرگرم خواندن روزنامه و چیزی ندیده**) : پس مک کجاست؟

جینی : پلیس ها آمدند.

ژاکوب : خدای من خدای من، و من که بی خیال در حال خواندن هستم...ای داد بیداد!

(**خارج می شود**)

6

مکیت که روسپی ها به او خیانت کرده بودند، به واسطهٔ عشق یک زن آزاد می شود

زندان اولد بیلی. قفس زندان با میله های ضخیم.

براون وارد می شود

براون : به این شرط که مأموران من او را پیدا نکنند! خدای مهربان، امیدوارم که حالا در آن سوی مرداب های هایگیگ چهار نعل بتازد، و به رفیق دیرینه اش جکی فکر کند. ولی بی احتیاط است، مثل همهٔ مردان بزرگ. اگر او را بازداشت کنند و دست بسته به این جا بیاورند، تحمل نگاه کردن به چشمانش را نخواهم داشت. خدا را شکر، ماه در آسمان می درخشد، و او چهار نعل در آن سوی مرداب ها راهش را گم نخواهد کرد. (**سر و صدایی شنیده می شود**) چه خبر است؟ خدای من. او را آورده اند!

مکیت (**دست بسته با کابل های ضخیم، با شش محافظ پلیس، در حالتی در خود فرو رفته وارد می شود**) : بله قربان گو، خدا را شکر، دوباره به اقامتگاه سابق خودمان برگشتیم!

(**به براون نگاه می کند، که خود را در دورترین نقطهٔ سلول پنهان می کند.**)

براون (**پس از سکوتی طولانی، زیر نگاه غضب آمیز مکیت**) : آه، مک، من نبودم...هر کاری از دستم برمی آمد انجام دادم ...اینطوری به من نگاه نکن، مک...نمی تونم اینو تحمل کنم...سکوت تو دهشتناک است.(**به یکی از مأموران پلیس فریاد می زند :**) بسه دیگه، اجباری به مته گذاشتن روی خشخاش نداری، الدنگ!...یک چیزی بگو مک. یک چیزی به جکی بیچاره ات بگو...یک کلمه بگو فقط یک کلمه برای پشتیبانی از من در این سیاهی ... (**سرش را روی دیوار تکیه می دهد و گریه می کند.**) او مرا حتا شایستهٔ یک کلمه هم ندانست. (**خارج می شود**).

مکیت : این براون بیچاره! نادم باطنی. و شایسته بود که رئیس پلیس ارشد هم می شد. خوشحالم که ناسزا بارش نکردم. ولی به خودم گفتم یک نگاه انباشته از سرزنش تأثیر بیشتری روی او خواهد داشت. درست تشخیص دادم. خیلی ساده ولی عمیق نگاهش کردم، و او به تلخی گریه کرد. این چیزی است که از کتاب مقدس آموخته ام. (**اسمیت وارد می شود و دستبند زندانی با خود دارد**) آقای نگهبان مطمئناً این محکمترین هائی است که در اختیار داشتید؟ با اجازهٔ مرحمت آمیز شما اگر ممکن است دلم می خواست دستبندهای راحتتری می داشتم. (**دسته چک خود را بیرون می آورد**).

اسمیت : البته کاپیتان برای تمام بورس ها انواع مختلفی را عرضه می کنیم. همه چیز به سرمایه گذاری شما بستگی دارد. از ده گینه شروع می شود.

مکیت : و برای نداشتن دستبند؟

اسمیت : پنجاه

مکیت (**یک چک آماده می‌کند**) : ولی مهمتر از همه، این داستان لوسی است که اگر بر ملا شود، اگر براون بفهمد که من پشت سر او با دخترش روابطی داشته ام، فوراً به ببری درنده تبدیل خواهد شد.

اسمیت : البته، از قدیم گفته اند، همانطور خوب می خوابی که تخت خوابت را مرتب می کنی.

مکیت : مطمئن هستم که این دخترک پشت در منتظر ایستاده. با او حتماً بهترین قطعات نمایش را تا پای تیر دار خواهیم دید!

آقایان خودتان قضاوت کنید، آیا این زندگی ست؟

من دیگر هیچ علاقه ای به این چرندیات ندارم.

از توی گهواره همیشه در گوشم تکرار کرده اند : بهترین ثروت انسان این است که به شکلی که دوست دارد زندگی کند.

(**نور برای آواز : نور طلائی. اُرگ روشن می شود. سه چراغ از بالا به پائین می آید و در انتهای میله روی یک تابلو نوشته شده : شعری برای زندگی خوب**)

شعری برای زندگی خوب [37]

1

همیشه زندگی بزرگان را به رخ ما کشیده اند

که با دانش و آب تازه زندگی کرده اند

در کلبه ای پر از موش...

مرا از این موعظه سرائی هایتان معاف کنید!

موعظه سرائی بماند برای آنانی که می خواهند مثل گوسفند زندگی کنند!

[37] همانجا. فراز شمارهٔ 9

من ترجیح می دهم به جهنم محکوم شوم.

هیچ پرنده ای از این جا تا بابل

حتی یک روز هم دوام نخواهد آورد.

آزاد بودن، به چه درد می خورد؟ آزادی به روی دوشهایم سنگینی می کند.

بهترین ثروت انسان این است که به شکلی که دوست دارد زندگی کند!

2

آقایان، من خودم را تنها و قدرتمند تصور می کردم، غرق در غرور بودم و خودم را از مردان بزرگ می دانستم. ولی با روشن شدن واقعیت، به خودم گفتم : تمامش کن. در بی نوائی زیستن به همان اندازه ملال آور است که موجب پارسائی می شود. شهامت افتخار آفرین است ولی دشواری آن خیلی بیشتر است. به خودم گفتم: تو فقیر و تنها بودی ، پارسا و پر شهامت بودی، ولی خوشبختی در این چرندیات نیست : بهترین ثروت انسان این است که به شکلی که دوست دارد زندگی کند!

(**لوسی وارد می شود**)

لوسی : آه، تو اینجا هستی، شیاد فروتن! با تمام حوادثی که بین ما روی داده، با چه شهامتی می توانی به چشم های من نگاه کنی؟

مکیت : لوسی، انگار که تو قلب نداری؟ این همهٔ آن چیزی ست که برای گفتن داری، آن هم به شوهرت که از بخت بد در چنین وضعیتی گرفتار شده؟

لوسی : شوهر من! بگو هیولا! تو فکر می کنی که من از داستان تو و دوشیزه پیچوم بی اطلاعم؟ آه، من چشم هایت را درمی آورم!

مکیت : کمی جدی تر باش، لوسی تو تا این اندازه احمق نیستی که به پلی حسادت کنی؟

لوسی : شاید که با او ازدواج نکرده باشی، ها؟

مکیت : ازدواج. او ساده است! من به این خانه رفت و آمد می کنم، با او حرف می زنم و گاهی گداری او را می بوسم، حالا این دخترک همه جا ناقوس ها را به صدا در آورده که ما با هم ازدواج کرده ایم! لوسی عزیزم، اگر فکر می کنی که واقعاً ازدواجی در کار بوده، من حاضرم به تو اطمینان بدهم که... یک مرد نجیب زاده چه چیزی بیشتر از این می تواند بگوید.

لوسی : آه، مک، تمام آرزویم این است که زنی محترم باشم.

مکیت : اگر فکر می کنی که با ازدواج با من به زنی محترم تبدیل خواهی شد...در این صورت...یک نجیب زاده چه چیزی بیش از این می تواند بگوید؟ هیچ چیزی بیش از این نمی تواند بگوید!

(**پلی وارد می شود**)

پلی : شوهرم کجاست؟ آه، مک، تو این جا هستی! چرا چشمهایت را بر می گردانی؟ شرمساری تو در مقابل من بیهوده است. من زن تو هستم.

لوسی : آه، بی شرم!

پلی : مکی در زندان! چرا از راه مرداب های هایگیت فرار نکردی؟ به من قول داده بودی که پیش زنها نخواهی رفت. می دانستم که آنها ذهنت را به خودشان واداشته اند ولی چیزی نگفتم، چون که به حرف تو اعتماد داشتم. ولی من تا پای مرگ در کنار تو خواهم بود... چرا چیزی نمی گی مک؟ به من نگاه نمی کنی؟ آه، مک، به پلی ات فکر کن که دیدن تو در این وضعیت چقدر برای او دردآور است!

لوسی : آه، پتیاره!

پلی : یعنی چی، مک، این زن کیست؟ دست کم به او بگو من کی هستم. به او بگو، خواهش می کنم به او بگو که من همسر تو هستم. من زن تو نیستم؟ یک کمی به من نگاه کن : من زن تو نیستم؟

لوسی : ریاکار، پس تو دو تا زن داری، هیولا؟

پلی : بگو مک، من زن تو نیستم؟ آیا من هر کاری از دستم برآمده برای تو انجام ندادم؟ پیش از این که با تو ازدواج کنم، با عشق بیگانه بودم، تو خوب اینو می دونی. آیا این تو نبودی که انجمن یارانت را به من سپردی؟ من به تمام امور بر اساس قول و قرارهایمان رسیدگی کردم. از طرف ژاکوب هم باید پیغامی به تو بدم که او...

مکیت : اگر می توانستید این دهانتان را یک لحظه ببندید، همه چیز روشن خواهد شد.

لوسی : نه، من نمی توانم دهانم را ببندم. هیچ آدمی که گوشت و پوست و خون باشه نمی تونه این همه را تحمل کُنه.

پلی : البته، خانم عزیز، به جز زن قانونی...

لوسی : زن قانونی!

پلی : ...زن قانونی امتیازات خاصی دارد. متأسفانه برای شما خانم عزیز، باید به ظواهر احترام بگذارید. تمام این دردسرها او را کاملاً از خود بی خود خواهد کرد، بیچاره!

لوسی : دردسر! آیا واقعاً این نفرت آور نیست، مک؟ نه، ولی این مرغ بی پر را ببینید! این آن پیروزی بزرگ تو ست؟ این است آن زیبا روی محلهٔ سوهو؟

(**نور برای آهنگ، نور طلائی. اُرگ روشن می شود. سه چراغ از سقف پائین می آید، درانتهای میله روی تابلوئی نوشته شده : حسادت**)

حسادت

1

لوسی :

پس از خودت رونمائی کن، زیبا روی سوهو!

پاهای ظریفت را اندکی نشان بده!

زیباترین هایت را نشان بده

چون که واقعاً چهره ات قابل اعتماد به نظر نمی رسد!

می گویند که تو خیلی مکی ی من را مدهوش خودت کرده ای!

پلی :

مکی ی تو؟ مکی ی تو؟

لوسی :

می دانی، واقعاً، تو خیلی منُ به خنده می اندازی.

پلی :

واقعاً؟ خیلی؟ خندهٔ واقعی؟

لوسی :

آخ، نه، واقعاً، خیلی خنده داره!

پلی :

چه چیزی اینقدر خنده داره؟

لوسی :

مک با تو چه کار می تونه داشته باشه؟

پلی :

مک با من چه کار می تونه داشته باشه؟

لوسی :

ها، ها، ها، نه هیچکس با این نوع اشخاص کاری نمی تونه داشته باشه.

پلی :

بسیار خوب، این همان چیزی است که خواهیم دید!

لوسی :

البته، این همان چیزی است که خواهیم دید؟

هر دو با هم :

مک و من، مثل دو کبوتر با هم زندگی می کنیم،

او تنها مرا دوست دارد، و هیچ چیزی نمی تواند او را از من بگیرد،

من عشق او را دارم و او ایمان مرا.

این آشغال نمی تواند چیزی را بین ما عوض کند!

نه، ولی بعضی اوقات!

2

پلی :

زیبا روی سوهو، نام من است،

می گویند، ساق پای زیبائی دارم.

لوسی :

کجا؟

پلی :

تمام پسرهای سوهو را به هیجان وامی دارد. می گویند دوّمی ندارم.

لوسی :

پتیاره!

پلی :

پتیاره خودتی!

گویا که مک خودم را خیلی تحت تأثیر قرار می دهم!

لوسی :

مک خودت؟ مک خودت را تحت تأثیر قرار می دهی؟

پلی :

نه، خیلی زیاد، بگذار بخندم؟

لوسی :

واقعاً خیلی دوست داری بخندی؟

پلی :

اعتراف کنید که خیلی خنده داره!

لوسی :

چه چیزی این همه خنده داره؟

پلی :

که مک نمی داند با من چه کار کند!

لوسی :

که یک نفر پیدا بشه که بدونه با تو چه کار کنه!

پلی (**به سوی تماشاچیان برمی گردد و خطاب به آنها**) :

شما چه فکر می کنید؟ هیچکس این نوع آدم ها را نگاه نمی کند؟

لوسی :

بسیار خوب، این همان چیزی است که خواهیم دید!

پلی :

البته، این همان چیزی است که خواهیم دید!

هر دو با هم :

مک و من، مثل دو کبوتر با هم زندگی می کنیم،

او تنها مرا دوست دارد، و هیچ چیزی نمی تواند او را از من بگیرد،

من عشق او را دارم و او ایمان مرا.

این آشغال نمی تواند چیزی را بین ما عوض کند!

نه، ولی بعضی اوقات!

مکیت : لوسی، به من گوش کن، آروم باش. نمی بینی که این مانور را پلی برای اختلاف انداختن بین ما به راه انداخته. دارند مرا به دار می زنند، ولی پلی در پی این است که همه جا جاز بزند که بیوهٔ من است. واقعاً، پلی، تو فکر می کنی که حالا وقت این جور حرف ها ست؟

پلی : تو تا این اندازه سنگ دلی که مرا طرد می کنی؟

مکیت : و تو، تو با شهامت به دعاویت ادامه می دهی، که من با تو ازدواج کرده ام؟ پلی، چرا این همه به بدبختی من اضافه می کنی؟ (**سرش را به علامت سرزنش تکان می دهد**) پلی، پلی!

لوسی : دوشیزه پیچوم، در واقع شما با چنین رفتارهائی تنها وضعیت خودتان را وخیم تر می کنید. بی آن که از ناهنجار بودن صحنه پردازی هایتان حرف بزنیم که شما برای این آقائی که در چنین وضعیتی به سر می برد به نمایش گذاشته اید!

پلی : دوشیزهٔ گرامی، اگر اشتباه نکرده باشم، باید به شما یادآوری کنم که در حضور همسرش، مقدماتی ترین اصول نزاکت ایجاب می کند که با این آقا با ملاحظهٔ بیشتری رفتار شود.

مکیت : پلی، این بار تو مسخره بازی را از حد گذرانده ای.

لوسی : (**به پلی**) دوست عزیز، اگر خیال دارید در این زندان دعوا به پا کنید، مجبور خواهم شد نگهبان را صدا بزنم تا راه خروج را به شما نشان دهد، از این بابت خیلی متأسف خواهم شد، دوشیزهٔ عزیز.

پلی : خانم! خانم! خانم! و اجازه دهید این نکته را هم به شما یادآوری کنم : دوشیزهٔ عزیز، این قیافهٔ حق به جانبی که به خودتان می گیرید، چندان برازندهٔ شما نیست. من کاری را می کنم که باید انجام دهم و در کنار شوهرم باقی می مانم.

لوسی : چه گفتی ؟ چه گفتی؟ آه، نمی خواهد برود! در خروجی را نشانش می دهیم، ولی انگار نه انگار، همینطوری ایستاده. آیا مجبورم روشنتر حرف بزنم؟

پلی : ببینم، حالا تو پتیاره پوزه ات را می بندی، یا در غیر این صورت، از صورتت یک تابلو برای در ورودی مزار شهیدان بسازم، دوشیزهٔ عزیز!

لوسی : بیرونت می اندازیم، موجود پست! با تو، مثل آدم حرف زدن فایده ای ندارد. حرف ادب و آدم سرت نمی شه، نمی فهمی.

پلی : آه، از این آداب معاشرت دانی های تو! من غرورم را برای هیچی از دست می دهم! من خیلی قلب پاکی دارم...

(**وگریه می‌کند**)

لوسی : به شکمم نگاه کن، زنیکه! فکر می کنی از باد فصلی پر شده؟ بلاخره می خواهی بفهمی یا نه؟

پلی : پس تو یک پتیاره هم در پستو داشتی! مک، کار نباید به این جا می کشید. دیگه نمی دونم چه کار باید بکنم.

مک : پلی !

(**خانم پیچوم وارد می‌شود**)

خانم پیچوم : مطمئن بودم، که به خانهٔ مردش رفته. پس بگو، بدکاره زود آمدی. وقتی او را به دار آویختند، اگر دلت خواست، تو هم می توانی خودت را دار بزنی. ببین با مادر محترمت چه می کنی : او را مجبور کردی در زندان به دنبالت بیاید. این طور که پیداست این «نرون» امپراتور دو تا زن دارد.

پلی : راحتم بگذار مامان خواهش می کنم، تو نمی تونی درک کنی...

خانم پیچوم : زود باش، به خانه، فوری !

لوسی : می شنوید؟ به حرف مادرتان گوش کنید.

خانم پیچوم : زودباش، راه بیافت!

پلی : فوری. تنها باید...باید کمی با او حرف بزنم...واقعاً...می تونی بفهمی، خیلی برام مُهمه.

خانم پیچوم (**به او کشیده می‌زند**) : این هم خیلی مهم است! راه برو!

پلی : آه، مک !

(**خودش را به دست مادرش رها می کند...**)

مکیت : لوسی، تو خیلی ستایش انگیز بودی. طبیعتاً او کمی حس ترحمم را تحریک کرد. به همین علت نتوانستم آن طور که شایستهٔ موجودی مثل اوست جوابش را بدهم. ولی بمن بگو، آیا تو فکر می کنی که چیزهائی که او می گوید راست است؟ اشتباه نمی کنم؟

لوسی : آره عزیزم، باورش کرده بودم.

مکیت : اگر یک کلمه از حرفهاش حقیقت داشت، مادرش مرا در این وضعیت قرار نمی داد. تو خودت دیدی که چه جوری علیه من طوفان به پا کرد؟ یک مادر هرگز با دامادش به این شکل رفتار نمی کند. با یک آدم فریبکار آره ولی نه با داماد خودش.

لوسی : چقدر احساس خوشبختی می کنم، اینطوری که تو از ته دلت حرف می زنی! ترا آنقدر دوست دارم که ترجیح می دم ترا بالای دار ببینم تا در آغوش یک نفر دیگر. آیا واقعاً عجیب نیست؟

مکیت : لوسی، دلم می خواد زندگیمو مدیون تو باشم.

لوسی : شنیدن این جمله از تو چقدر زیبا و دلنشینه، باز هم بگو، تکرار کن.

مکیت : لوسی، دلم می خواد زندگیمو مدیون تو باشم.

لوسی : آیا می تونم با تو فرار کنم، عزیزم ؟

مکیت : می دونی، اگر ما با هم فرار کنیم، به سختی بتونیم خودمونو پنهان کنیم. ولی به محض این که جستجوها متوقف شود، فوراً با تو تماس می گیرم، می تونی مطمئن باشی.

لوسی : چطوری می تونم کمکت کنم؟

مکیت : عصا و کلاهم را بیار! (**لوسی عصا و کلاه مکیت را می آورد و به داخل سلول پرتاب می کند**). لوسی میوهٔ عشقی را که با خودت حمل می کنی پیوند ما را ابدی می کند.

(**لوسی خارج می شود.**)

اسمیت (**وارد سلول می شود و به مکیت می گوید**) : عصایتان را بدهید به من.

(پس از درگیری مختصری که طی آن اسمیت سعی می کند با بلند کردن صندلی و دیلم، مکیت را بگیرد، ولی مکیت از قفس فرار می کند. پلیس ها در پی او می دوند. براون از راه می رسد.)

براون : (**صدای براون شنیده می شود**) : سلام، مک !...مک، خواهش می کنم، جواب بده، منم، جکی خودته که باهات حرف می زنه ! مک، خواهش می کنم، جواب بده، یه چیزی بگو، نمی تونم سکوتت را تحمل کنم. (**وارد سلول می شود:**) مکی! چی؟ رفته ! پناه بر خدا !

(روی تخت خواب می نشیند. پیچوم وارد می شود)

پیچوم (**به اسمیت**) : من پیچوم هستم. آمده ام که چهل لیور پاداش اعلام شده برای بازداشت تبهکاری به نام مکیت را بگیرم. (**وارد سلول می شود**) سلام ! شما آقای مکیت هستید؟ (**براون سکوت می کند**) آه، بسیار خوب، آقای دیگری شاید برای گشت مختصری رفته باشد؟ برای دیدن یک تبهکار آمده ام، ولی چه کسی را پیدا می کنم؟ آقای براون! براون ببری در سلول زندان، و دوست او مکیت که در سلولش نیست!

براون (**با حالت شکوه آمیز**) : افسوس، آقای پیچوم، من مقصر نیستم.

پیچوم : البته، چه فکر بیهوده ای، با این حال مبادا شما...در حالی که چنین موضوعی شما را در وضعیت حساسی قرار می دهد...نه ممکن نیست، براون.

براون : آقای پیچوم، من کمی پریشانم.

پیچوم : کاملاً می توانم شما را بفهمم. شما احتمالاً باید خیلی پریشان حال باشید.

براون : بله البته، این احساس ناتوانی است که آدم را فلج می کند. این نوع افراد تنها از روی سر به هوائی تصمیم می گیرند. اسفناک است، اسفناک!

پیچوم : می خواهید کمی دراز بکشید؟ تنها کافی است که چشم هایتان را ببندید و تصور کنید که انگار هیچ اتفاقی نیافتاده. تصور کنید که در صحرای سر سبز و زیبائی هستید و عبور ابرهای سفید شکوهمند را تماشا می کنید. مهم این است که شما مسائل نامطلوب را از ذهنتان دور کنید. مسائلی که در گذشته روی داده و مسائلی که در آینده روی خواهد داد.

براون (**به حالت مضطرب**) : منظورتان چیست؟

پیچوم : رفتار شما ستایش انگیز است. من اگر به جای شما بودم، کاملاً از پا می افتادم، در تخت خوابم پهن می شدم و چای داغ می نوشیدم. و خصوصاً، یک نفر را پیدا می کردم که دستش را روی پیشانی ام بگذارد.

براون : ولی، خدای من، اگر او فرار کرده باشد، به من هیچ ارتباطی ندارد ! پلیس هیچ دخالتی در این مورد نمی تواند داشته باشد.

پیچوم : آه، به پلیس هیچ ارتباطی ندارد؟ فکر نمی کنید که آقای مکیت را دوباره در این جا ببینیم؟ (**براون شانه هایش را بالا می اندازد**) در این مورد، سرنوشتی که انتظارتان را می کشد، بی عدالتی بزرگی خواهد بود. طبیعتاً، باز هم سر و صداهائی برخواهد خاست و خواهند گفت که پلیس نباید به او اجازه می داد فرار کند. البته، با وجود این تاجگذاری باشکوه، فکر نمی کنم به این زودی ها او را در این جا ببینم.

براون : منظورتان از گفتن این حرف چیست؟

پیچوم : اجازه دهید یک واقعهٔ تاریخی را برایتان تعریف کنم، که اگر چه در دوران خودش سر و صدای زیادی به پا کرد ولی در دوران ما عموماً از آن بی اطلاع هستند. در مرگ پادشاه مصر، رامسس دوّم، رئیس پلیس نینوا، یا قاهره، مهم نیست کدام یک، به دلیل موضوع بی اهمیتی در رابطه با اقشار طبقهٔ پائین مردم متهم شد. در آن دوران پیامد اسفباری داشت. به شکلی که تاریخ نگاران روایت کرده اند، «مراسم تاجگذاری، وارث تخت و تاج، شاهزاده خانم سمیرامیس با یک سری حوادث ناگواری همراه شد که با شرکت فعال اقشار پائین انجام گرفت». دراین مورد تاریخ نگاران در روایت داستان نفرت خودشان را از رفتاری که سمیرامیس با رئیس پلیس داشته پنهان نکرده اند. من این داستان را فقط به شکل مختصر و مبهم به یاد می آورم ولی گویا که سمیرامیس علاوه بر همهٔ شکنجه هائی که به رئیس پلیس روا داشته، تن او را نیز خوراک مارها کرده است.

براون : واقعاً ؟

پیچوم : براون، خدا به همراهتان باشد. (**خارج می شود**)

براون : حالا، کاری که باید انجام بگیرد، یک دست آهنین است. سرگروهبان! گزارش! اعلام خطر!

(**پرده. مکیت و جینی خوشگله به جلوی پرده می آیند و آواز می خوانند. نور پردازی برای آهنگ**)

دومین پایانه برای اپرای چهار پنی

انسان با چه چیزی زندگی می کند؟

1

مکیت :

آقایان بزرگوار، شما ما را به زندگی شرافتمندانه و دوری از گناه هدایت می کنید،

ولی پیش از همه می بایستی چیزی برای خوردن به ما بدهید.

و سپس موعظه کنید : به شما گوش خواهیم داد.

شما شکم خودتان و شرافتمندی ما را دوست دارید،

پس یک بار برای همیشه، گوش کنید :

می توانید این را در تمام معانی در نظر بگیرید،

ابتدا خوراک، و بعد اخلاق.

ابتدا باید قطعه ای نان به مردم بینوا بدهید تا گرسنگی شان برطرف شود.

(**صدائی از پشت پرده می آید**) :

انسان با چه زندگی می کند؟

مک :

انسان با چه زندگی می کند؟ بی وقفه در حال شکنجه کردن، محروم ساختن، تکه پاره کردن، بریدن سر و دریدن انسان است.

انسان تنها در فراموشی زندگی می کند، و بی وقفه فراموش می کند که انسان است.

گروه سرایندگان :

آقایان، شما نمی توانید مانع بدکاری ها و گناه کاری های انسان شوید!

2

جینی :

شما به ما می آموزید چه وقتی زن می تواند دامنش را بالا بزند و آقایان برازنده را از خود بی خود کند.

ولی پیش از همه می بایستی چیزی برای خوردن به ما بدهید.

و سپس موعظه کنید : به شما گوش خواهیم داد.

شمائی که با شرمساری ما و حرص آز خودتان زندگی می کنید

پس تحمل شنیدن داشته باشید که یک برای همیشه به شما بگوییم؟

می توانید این را در همهٔ معانی به یاد داشته باشید،

ابتدا خوراک، و بعد اخلاق.

ابتدا باید قطعه ای نان به مردم بینوا بدهید تا گرسنگی شان برطرف شود.

(**صدائی از پشت پرده شنیده می شود**) :

انسان با چه زندگی می کند؟

جینی :

انسان با چه زندگی می کند؟

بی وقفه در حال شکنجه کردن، محروم ساختن، تکه پاره کردن، بریدن سر و دریدن انسان است.

گروه سرایندگان :

آقایان، شما نمی توانید مانع بدکاری ها و گناه کاری های انسان شوید!

پردهٔ سوّم

7

(طی همان شب، پیچوم خودش را برای مداخله آماده می کند. او می خواهد با تظاهرات توده های فقیر در مراسم تاجگذاری اغتشاش ایجاد کند.)

(رختکن گدایان در خانهٔ پیچوم.)

(گدایان در حال نوشتن شعار روی پانل ها هستند. شعارهائی مانند : «من برای وطن کور شدم.» و غیره.)

پیچوم : آقایان، در همین لحظه، برای شرکت در مراسم تاجگذاری ملکه، در یازده شعبه از شعبات ما از «دروری لاند» تا «ترنبریدج» هزار و چهارصد نفر در حال تهیهٔ همین پانل هائی هستند که شما در حال نوشتن روی آن هستید.

خانم پیچوم : عجله کنید ! عجله کنید ! اگر نمی خواهید کار کنید، گدائی هم نمی توانید بکنید. این جا نوشته شده «کور» ! خط باید مثل خط کودکان باشد : این نوشته کار یک پیر مرد است !

(صدای ضرب طبل شنیده می شود)

یکی از گدایان : این صدای گارد مسلح افتخاری برای تاجگذاری است که از راه رسیده. مطمئناً هیچ خبر ندارند که امروز در بهترین روز حرفهٔ نظامی شان با ما سر و کار پیدا خواهند کرد.

فلیش (**وارد می شود و اعلام می کند**) : خانم پیچوم، یک دوجین خانم بزک کرده، توک پا توک پا دارند می آیند اینجا. می گویند آمده اند پول بگیرند.

(روسپی ها وارد می شوند)

جینی : خانم...

خانم پیچوم : انگار که از آسمون افتادید. فکر می کنم که برای گرفتن پاداش لو دادن مکیت عزیزتان آمده اید؟ در این صورت باید بگویم خبری از پاداش نیست، می شنوید، هیچ پولی به شما پرداخت نخواهد شد.

جینی : خانم پیچوم، منظورتان چیست؟

خانم پیچوم : اشغال فروشگاه من وسط نیمه شب ! هجوم به این خانهٔ محترم و معتبر در ساعت سه بامداد ! پس از کار طاقت فرسایتان، در این ساعت بهترین کار این بود که می رفتید و استراحت می کردید.

جینی : خانم پیچوم، می خواهید بگویید که دستمزد ما را به خاطر بازداشت آقای مکیت نمی خواهید بپردازید؟

خانم پیچوم : دقیقاً.

جینی : به چه دلیل، خانم پیچوم؟

خانم پیچوم : به این علت که مکیت فرار کرده. دلیل می خواستید، این هم از دلیل، و حالا خانم ها فوراً سالن مرا ترک کنید !

جینی : این خانم مثل این که خیلی زیاده روی می کنند ! ببینم، شما فکر نمی کنید یک کمی زیادی می خواهید با ما شوخی کنید. به شما اخطار می کنم، با ما نمی توانید.

خانم پیچوم : فیلش، این خانم ها مایل هستد بدرقه شان کنید.

(**فلیش به خانم ها نزدیک می شود ولی جینی او را با خشونت پس می زند**.)

جینی : و حالا، از شما خواهش می کنم پوزهٔ کثیفتان را ببندید، و گر نه، ممکن است که...

(**پیچوم وارد می شود**)

پیچوم : چه اتفاقی افتاده؟ امیدوارم که به این خانم ها پول نداده باشی! خانم ها، آقای مکیت در زندان است و یا در زندان نیست؟

جینی : خواهش می کنم مرا با این آقای مکیت تان راحت بگذارید. شما به گرد پایش هم نمی رسید. امشب مجبور شدم یکی از مشتری هایم را رها کنم، چون که سرم را روی بالشت گذاشته بودم و به خاطر فروختن این جنتلمن به شماها اشک می ریختم. بله، خانم ها، و امروز او را به شما به ازای هزار فروختم... همین یک ساعت پیش، در حالی که در اشک هایم به خواب رفته بودم، از خیابان صدای سوت شنیدم، نگاه کردم، چه کسی را زیر پنجره ام دیدم؟ همان آقائی را دیدم که به خاطر او این همه اشک ریخته بودم، و از من می خواست که کلید را برایش پرتاب کنم. او به آغوش من آمده بود که به خاطر خیانتی که نسبت به او روا داشته بودم، تسکینم دهد. بله خانم ها، او آخرین جنتلمن تمام لندن است. و اگر هم کار ما «سوکی تادرای»[38] الان بین ما نیست، علتش این است که پس از ترک خانهٔ من، به دیدن او رفت تا او را به سهم خود تسکین دهد.

پیچوم (**در فکر فرو رفته**) : سوکی تادرای...

جینی : شما به روشنی می بینید که به گرد پای او هم نمی رسید ! خبرچین کثیف !

پیچوم : فیلش، به دو برو به اولین پاسگاه پلیس، به آنها بگو که آقای مکیت الان در منزل دوشیزه سوکی تادرای است. (**فیلش خارج می شود**) ولی، خانم ها چرا بی جهت بین خودمان دعوا راه بیاندازیم؟ پول شما پرداخت خواهد شد، این کار انجام خواهد گرفت. سلیای عزیز، به جای ناسزا گوئی مثل فراش باشی های ساختمان، اگر ممکن است برای خانم ها قهوه آماده کن...

خانم پیچوم (**در حال رفتن**) : سوکی تادرای!

(او **سومین بخش از «آواز بردهٔ احساسات» را می خواند**)

این همانی ست که به دار آویخته شده

طناب دار آماده است : تا لحظه ای دیگر جان خواهد باخت

زندگی اش به بندی آویخته

به چه می اندیشد؟ زنان.

حتی زیر چوب دار به آنها فکر می کند.

[38] Suky Tawdray شخصیت تخیلی فاحشه ای که با گانگسترها همدست است

این است بردهٔ احساسات.

حسابش پاک است. با خیانت روسپیان،

در دستان آنها آخرین یهوداها را دید

و سرانجام اندک اندک دریافت که کوه ونوس[39] گولگوتای[40] او خواهد بود.

می تواند دست و پا بزند، به خدا پناه ببرد،

پیش از تاریکی شب، او را در خانهٔ آنها خواهیم یافت.

پیچوم : زودباشیم، زودباشیم! اگر من برای بیرون کشیدن یک پنی از فقر شماها شب زنده داری نمی کردم، الان در آشغالدونی های ترنبریدج در حال پوکیدن بودید. من به این نتیجه رسیده ام که اگر قدرتمندان جهان توانسته اند به فقر دامن بزنند، علتش این بوده که تحمل دیدن آن را نیز داشته اند. زیرا دقیقاً درمانده ها و احمق هائی مثل شما هستند. اگر آنها تا پایان عمر خوراکشان تأمین است، و اگر می توانند تا کف خانه هایشان تا دانه هائی که از میزشان به زمین می افتد کره بمالند، نمی توانند با خونسردی شاهد آدمی باشند که از گرسنگی به زمین می افتد : البته در این صورت، باید درست جلوی در خانهٔ آنها از پا بیافتد.

(**خانم پیچوم با فنجان های قهوه روی سینی وارد می شود**)

خانم پیچوم : فردا می توانید به فروشگاه بیایید و پولتان را بگیرید، البته بعد از تاجگذاری.

جینی : خانم پیچوم، شما زبان مرا بستید.

پیچوم : به صف ! گردهم آئی تا نیم ساعت دیگر در میدان واکینگهام ! به پیش، حرکت!

(**گدایان به صف می ایستند**)

[39] Venus

ونوس الاههٔ عشق و زیبائی و ترفندهای جذابیت زنانه در اساطیر رومی که معادل آفرودیت در اساطیر یونانی ست

[40] Golgotha

نام تپه ای در بیرون از اورشلیم که رمی ها محکومان را در آنجا به صلیب می کشیدند

فلیش (**با شتاب وارد می شود**) : بیست و دو! نتوانستم به پاسگاه پلیس برسم، پلیس این جاست!

پیچوم : خودتان را پنهان کنید! (**به خانم پیچوم**) سریع، ارکستر را به راه بیانداز. وقتی کلمهٔ «بی گناه» را شنیدی، فهمیدی : «بی گناه»...

خانم پیچوم : بی گناه؟ از حرفت هیچی سر در نمی آرم.

پیچوم : معلومه که چیزی از حرف من سر در نمی آری. بسیار خوب، وقتی گفتم «بی گناه»...(**در این لحظه به در می کوبند**) خدای من آمدند، همه چیز آماده است، این علامت است : وقتی کلمهٔ «بی گناه» را به زبان آوردم، فوراً، شروع کنید به نواختن هر چی راه دستتان بود. بروید!

(**خانم پیچوم و گدایان با ابزارآلاتشان می روند و در انتهای سمت راست، پشت لباس های آویزان شده، پنهان می شوند، به استثناء یک دختر با پانل که روی آن نوشته شده : «قربانی خشونت نظامی». براون و پلیس ها وارد می شوند.**)

براون : حالا، ما دو نفر با هم سر و کار پیدا کرده ایم، آقای پیچوم «دوست گدایان»! کار به جای حساسی رسیده! اسمیت فوراً او را دستبند بزن! و این هم یکی از آن پانل های فریبنده! (**به دختری که آن را در دست دارد** :) «قربانی خشونت نظامی». قربانی، شما هستید؟

پیچوم : روز بخیر، براون، روزبخیر! خوب خوبیده اید؟

براون : چی ؟

پیچوم : روز، براون!

براون : با من حرف می زند؟ آیا کسی را بین شماها می شناسد؟ من افتخار آشنائی با شما را ندارم.

پیچوم : آه نه؟ روزبخیر، آقای براون!

براون : کلاهش را از سرش بردارید! (**اسمیت کلاه پیچوم را از سرش پرت می کند**)

پیچوم : در این صورت، براون، چون که پاهایتان شما را به این جا هدایت کرده است، البته بر حسب اتفاق، از این فرصت استفاده می کنم و از شما تقاضا دارم که فردی به نام مکیت را دستگیر کنید.

براون : این مرد دیوانه است! اسمیت، نخندید! در ضمن، اسمیت، بگویید ببینم چگونه است که این تبهکار هنوز در خیابان های لندن پرسه می زند؟

پیچوم : به این علت که او از دوستان شما است، براون.

براون : کی؟

پیچوم : مکی چاقوکش. نه من. من بزهکار نیستم. من آدم فقیری هستم، براون. با من نمی توانید با خشونت رفتار کنید. براون خودتان را برای بدترین ساعات زندگی تان آماده کنید. آیا یک فنجان قهوه میل دارید؟ (**به روسپیان** :) بچه های من، یک فنجان قهوه برای آقای رئیس پلیس بیاورید، یک کمی آداب معاشرت از خودتان نشان دهید! بی جهت دعوا به راه نیاندازیم، ما همگی، همهٔ ما که در این جا حضور داریم، به قانون احترام می گذاریم! قانون برای بهره گیری از آنهائی ست که آن را نمی فهمند، یا برای آنهائی ست که فقر بی حد و حصر مانع از این بوده که خودشان را با آن تطبیق دهند. و هر کسی که بخواهد از این نظام عظیم بهره کشی دانه ای برای خودش جمع کند، باید دقیقاً به قوانین احترام بگذارد.

براون : در نتیجه شما قضات ما را بزهکار ارزیابی می کنید!

پیچوم : برعکس آقای براون، کاملاً بر عکس! بی هیچ تردیدی قضات ما کاملاً خطا ناپذیرند : هیچ پولی نمی تواند آنها را در قضاوت عادلانه شان تزلزل ایجاد کند! (**صدای طبل**) حرکات یگان ها برای صف آرائی شروع شد. تا نیم ساعت دیگر حرکت بینواترین بی نوایان نیز شروع خواهد شد.

براون : بله آقای پیچوم، همین طور است که شما می گویید. حرکت بی نواترین بی نوایان، تا نیم ساعت دیگر به سوی زندان های اولد بیلی، که در منطقهٔ اقامت زمستانی جای خواهند گرفت. (**به مأموران پلیس**) این دنیای زیبا را بسته بندی شان کنید. این وطن پرستان را بسته بندی کنید! (**به گدایان**) آیا پیش از این نام براون- ببری را شنیده بودید؟ امشب، پیچوم، به تعریفی خاص، من برای نجات دوستی از مرگ حتمی راه حلی پیدا کرده ام. کاری که خواهم کرد خیلی ساده است، در پناهگاهتان دود به راه می اندازم. همگی شان را بیاندازید تو هلفدونی. و همگی شان را به دلیل...در واقع به چه

علتی؟...توضیح می دهم : بله، به دلیل گدائی در معابر عمومی. من می دانستم که شما خیال دارید تمام این گدایان را روی دوش من و ملکه بگذارید. در این صورت من گداها را به هلفدونی می اندازم تا در آینده برایتان درس عبرت شود.

پیچوم : بسیار خوب، ولی ...شما از کدام دستهٔ گدایان حرف می زنید؟

براون : چه سؤال بیهوده ای ، همین شل و پل ها! اسمیت، این آقایان وطن پرست را می بریم!

پیچوم : براون، اجازه دهید به شما به خاطر این نوع تصمیمات عجولانه هشدار بدهم. براون، خدا را شکر گذار باشید که شما را به نزد من هدایت کرده است. می بینید، براون، شما به راحتی می توانید این آدم های بیچاره را دستگیر کنید، ولی اینها بی گناه هستند، بی گناه...

(**صدای موسیقی شنیده می شود : «آواز بیهودگی تلاش انسان.»**)

براون : این چیه دیگه؟

پیچوم : موسیقی. آنها را ببخشید، هر طور که بتوانند می نوازند. این آهنگ «بی ثباتی تلاش انسان» است. این قطعه را می شناسید؟ گوش کنید، حتماً به کار شما خواهد آمد.

(**نور برای آهنگ : نور طلائی. اُرگ روشن می شود. سه چراغ از سقف به پائین می آید، در انتهای میله روی یک تابلو نوشته شده : آواز بیهودگی تلاش انسان**)

آواز بیهودگی تلاش انسان

1

انسان به هوشمندی اش زنده است

ولی افسوی، برای این زندگی،

انسان به اندازهٔ کافی زرنگ و مکاره نیست :

همه جا تاری از نیرنگ و خیانت برای او تنیده اند،

و تنها هم اوست که از آن بی خبر است.

2

انسان در توهم قدرت

برای آینده طرح می ریزد!

ولی انسان در تلاشی بیهوده از پا می افتد

بی آن که هرگز به هدفش دست یابد.

زیرا افسوس که انسان برای این زندگی به اندازۀ کافی بد طینت نیست

او در آرزوی زندگی دیگری به سر می برد :

و این همان خصوصیت تأثر انگیز اوست.

3

خوشبختی را جستجو می کنیم

و خوشبختی می گریزد.

در حالی که با شور و شوق می دویم

خوشبختی در پی شما روانه می شود!

زیرا افسوس، برای این زندگی،

انسان خیلی زیاده خواه

رؤیاهایش دست نیافتنی و تلاش هایش بر باد است.

پیچوم : براون، نقشهٔ شما خیلی عالی بود ولی قابل اجرا نیست. همهٔ چیزی که اینجا برای هلفدونی تان پیدا خواهید کرد، چند نفر جوان است که می خواهند به افتخار تاجگذاری ملکهٔ شان بال ماسکهٔ کوچکی راه بیاندازند. ولی اگر اینجا اتفاقی بیافتد، چون که هیچ کدام از این افرادی که در اینجا می بینید، مشتری هلفدونی های شما نیستند، در این صورت خواهید دید که، در دسته های هزارتائی خواهند آمد. اگر اجازه دهید، به شما خواهم گفت : شما به توده های بی شمار گدایان فکر نکرده اید. اگر در صفوف به هم فشرده، جلوی کلیسا بیایستند، نمایش چندان خوشایندی نخواهد بود. این توده ها ظاهر چندان مطلوبی ندارند. می دانید مرض سل پوستی چیست براون؟ تصویر کنید صد و بیست نفر از این بیچاره هائی که به این مرض دچار هستند، شانه به شانهٔ هم صف ببندند!

ملکه فقط باید چهره های زیبا و نورانی را ببیند، براون، نه این چهره های سل زده. و تمام این بیچاره های معلول نزدیک دروازهٔ بزرگ جمع شده اند! براون، به هر قیمتی شده باید از این واقعه جلوگیری کرد! به من می گویید که پلیس از عهدهٔ تمام این افراد بدبخت بیچاره برخواهد آمد، ولی براون، اعتراف کنید که در اعماق وجودتان چندان هم اطمینانی به این کار ندارید. حتی در چنین وضعیتی، تصور کنید که پلیس ششصد نفر را از این شل و پل ها را به باتون ببندد! منظرهٔ رقت بار و نمایش مشمئز کننده ای خواهد بود، و شما را از پا درخواهد آورد. فقط فکر کردن به چنین موضوعی، براون، پاهایم را سست می کند. خواهش می کنم یک صندلی برایم بیاورید.

براون (**به اسمیت**) : ولی این یک تهدید است! بگویید ببینم، می خواهید حق السکوت بگیرید! و با این وضع، هیچ خطائی را نمی توانیم به این مرد وارد بدانیم، هیچ خطائی که نظم عمومی را بر هم زده باشد از او سر نزده و هرگز دیده نشده است!

پیچوم : بگذارید چیزی به شما بگویم، با ملکه، به هر شکلی می خواهید می توانید رفتار کنید. ولی در مورد فقیر ترین مرد لندن، باید بدانید که نباید پا روی دمبش بگذارید، در غیر این صورت ممکن است که بی براون شوید آقای براون!

براون : پس در این صورت، باید مکی چاقو کش را بازداشت کنم؟ بازداشت او! گفتنش راحت است. پیش از بازداشت باید او را پیدا کرد.

پیچوم : از من نیز غیر از این را نخواهید شنید. پس در این صورت، من مسئولیت پیدا کردن او را به عهده خواهم گرفت. خواهیم دید که آیا در این شهر هنوز عدالت وجود دارد یا نه ! جینی، در حال حاضر آقای مکیت را کجا می توانیم پیدا کنیم؟

جینی : خیابان آکسفورد، شمارهٔ 21، در منزل سوکی تادرای.

براون : اسمیت، فوراً به خیابان آکسفورد شمارهٔ 21 به منزل سوکی تادرای بروید و مکیت را بازداشت کنید و او را به اولد بیلی ببرید. در این مدت باید بروم و برای جشن یونیفورمم را بپوشم. برای روزی مثل امروز حتماً باید لباس رسمی به تن داشته باشم.

پیچوم : براون، اگر ساعت شش به دار آویخته نشود...

براون : آه، مک، این کارنگرفت! (**خارج می شود و مأموران پلیس نیز پشت سر او می روند**)

پیچوم (**در پی او فریاد می زند**) : امیدوارم از این واقعه درس عبرت بگیرید، براون ! (**صدای طبل گارد سلطنتی**) تغییر در نقشهٔ تظاهرات. محل تجمع : پیش به سوی زندان اولد بیلی. حرکت !

(**گدایان خارج می شوند.**)

(**پیچوم چهارمین قطعهٔ آواز «بیهودگی تلاش انسان» را می خواند**)

پیچوم :

انسان خیلی از دور از آدمیت است،

مشتی به چانه اش بزنید!

شاید به زور مشت و لگد به آدمیت برسد!

زیرا افسوس انسان برای این زندگی به اندازهٔ کافی آدم نیست

به همین علت است که من به شما توصیه کردم که حسابی کتکش بزنید!

(**پرده. جینی جلوی صحنه با اُرگ دستی ظاهر می شود، و آواز می خواند**)

آواز «سلیمان»[41]

1

جینی :

سلیما پارسا کجاست؟

می دانید چه بر او گذشت.

زمین نام او را گرامی می داشت،

هیچی چیزی بر او نا شناس نبود

از جهان او به نیستی آگاهی یافت.

سلیمان پارسا، مرد بزرگی بود!

ولی شب فرا رسید

و می دانید که چه بر او گذشت :

این پارسائی اش بود که او را از بین برد.

خوشبخت آن که بی آن به سر کند!

2

کلئوپاترای زیبا کجاست ؟

می دانید چه بر او گذشت.

[41]سلیمان پسر داوود و بت شبع در انجیل عهد قدیم

دو امپراتور برای او سوختند

هرج و مرج ادامه یافت :

و او پژمرد و به غبار تبدیل شد.

بابل بزرگ و مغرور بود!

ولی شب فرا رسید

و می دانید چه بر او گذشت:

زیبائی اش بود که او را از بین برد.

خوشبخت آن که بی آن به سر کند!

3

سزار شجاع کجاست؟

می دانید چه بر او گذشت.

هم پای یک خدا پرستیده می شد،

در اوج افتخار، مثل گوسفند به خون افتاد

و فریاد زد «تو نیز پسر جوان!»

سپس شب فرا رسید

و می دانید چه بر او گذشت:

شجاعتش او را از بین برد

خوشبخت آن که بی آن به سر کند.

4

برتولت برشت[42]، و عطش او برای علم کجاست؟

ترانه های او را از حفظ می دانید.

او با پافشاری بسیار جستجو می کرد

تا حقیقت منشأ شکوه ثروتمندان را کشف کند،

شما او را به تبعید فرستادید :

در آن جا تنها باید آرام می نشست!

ولی اکنون شب فرا رسیده است

و شما می دانید که چه گذشت :

او را کنجکاوی اش از بین برد

خوشبخت آن که بی آن به سر کند!

5

مکی چاقو کجاست؟

می ترسم که کارش تمام شده باشد.

وقتی عاقل بود چه کرد؟

معاصران خود را چاپید.

آنها به او ارج می گذاشتند.

ولی یکی از روزها قلبش را داد...

[42] مترجم : در متن فقط نام «برشت» نوشته شده ولی مترجم نام کوچک او را هم اضافه کرده است تا تردیدی در هویت نام برده وجود نداشته باشد.

شب هنوز فرا نرسیده است

ولی شما می دانید چه خواهد گذشت :

هوس بازیهایش او را از بین برد.

خوشبخت آن که بی آن به سر کند.

8

مبارزه برای مالکیت [43]

یک اتاق برای دختر جوان در ساختمان زندان اولد بیلی

لوسی .

اسمیت (**وارد می شود**) : دوشیزه خانم، خانم مکیت می خواهند با شما حرف بزنند.

لوسی : خانم مکیت؟ بگویید بیاید.

(**پلی وارد می شود**)

پلی : روزبخیر خانم! خانم، روزبخیر!

لوسی : بفرمایید.

پلی : من را به یاد می آورید؟

لوسی : البته، شما را به یاد می آورم.

پلی : من به اینجا آمدم تا از شما به خاطر رفتارم معذرت خواهی کنم.

لوسی : خیلی جالبه.

[43] همانجا. فراز شمارهٔ 10

پلی : در حقیقت، هیچ بخشایشی برای رفتاری که داشتم، ... به جز بد بختی خودم نمی بینم !

لوسی : البته، البته.

پلی : خانم، شما باید حتماً مرا ببخشید. دیروز، به خاطر رفتار آقای مکیت خیلی عصبانی شده بودم. او نباید ما را در چنین وضعیتی قرار می داد، این طور نیست؟ هر وقت او را دیدید، می توانید این موضوع را به او بگویید.

لوسی : من...من او را نمی بینم.

پلی : او را می بینید.

لوسی : او را نمی بینم.

پلی : من از شما معذرت خواهی می کنم.

لوسی : او شما را خیلی دوست دارد.

پلی : ولی نه، او تنها شما را دوست دارد، من مطمئنم !

لوسی : این از مهربانی شما ست.

پلی : ولی، خانم عزیز، مردان همیشه از زنی که آنها را خیلی دوست دارند کمی هراس دارند. طبیعتاً موجب می شود مرتکب سهل انگاری هائی شوند و یا حتا از آن زن بگریزند. از همان نگاه اوّل، فهمیدم که او به اندازه ای شما را دوست دارد که برایم قابل تصور نبود.

لوسی : به راستی این طور فکر می کنید؟

پلی : البته که از روی صداقت می گویم، خانم. خواهش می کنم باورم کنید.

لوسی : دوشیزه پلی عزیز، ما هر دو او را خیلی دوست داشتیم.

پلی : شاید اینطور باشد که شما می گویید. (**سکوت**) حالا می خواهم همه چیز را برایتان تعریف کنم که چگونه اتفاق داد. درست ده روز پیش، برای نخستین بار در هتل پیور آقای مکیت را دیدم. با مادرم بودم. پنج روز بعد، ما با هم ازدواج کردیم. دیروز، مطلع شدم که پلیس به دلیل ارتکاب به جرائم مختلف در جستجوی اوست. و حالا نمی دانم

چه سرنوشتی در انتظار من نشسته است. یازده روز پیش هنوز تصورش هم برایم ناممکن بود که در چنگ مردی اسیر شوم. (**سکوت**).

لوسی : من شما را می فهمم دوشیزه پیچوم.

پلی : خانم مکیت.

لوسی : خانم مکیت.

پلی : علاوه بر این، در این چند ساعت گذشته خیلی دربارۀ شخصیت این مرد فکر کردم. موضوع چندان ساده ای نیست. به این علت که، می دانید با رفتاری که او با شما داشت، واقعاً دوشیزه خانم، نسبت به شما حسادت می ورزم. وقتی در واقع با پافشاری مادرم مجبور شدم او را ترک کنم، هیچ احساس تأسفی در او ندیدم. شاید به جای قلب یک پاره سنگ در سینه اش دارد. در این مورد نظر شما چیست؟

لوسی : دوشیزۀ عزیز، نمی دانم آیا تمام تقصیرهای را باید به گردن آقای مکیت بیاندازیم. برای شما بهتر بود که در محیط خودتان باقی می ماندید، دوشیزۀ عزیز.

پلی : مادام مکیت.

لوسی : مادام مکیت.

پلی : کاملاً حق با شما ست. یا این که، می بایستی به توصیه های پدرم گوش می کردم، و بدون ضمانت مالی کافی دست به کار نمی شدم.

لوسی : مطمئناً.

پلی (**می زند زیر گریه**) : او تنها چیزی است که من در این دنیا دارم.

لوسی : دوست عزیز، این مصیبتی است که می تواند حتی برای باهوش ترین زن ها نیز اتفاق بیافتد. ولی از نظر رسمی شما همسر او هستید، این موضوع یک ارجحیت به حساب می آید. کوچولوی من، نمی توانم شما را به این شکل افسرده ببینم. می خواهید چیزی بخورید؟

پلی : چی ؟

لوسی : چیزی برای خوردن!

پلی : اوه، یک چیز مختصر، البته با کمال میل. (**لوسی خارج می شود**) لاشخور !

(**لوسی برمی گردد، با قهوه و بیسکویت**)

لوسی : فکر می کنم کافی باشد.

پلی : خیلی زحمت کشیدید خانم. (**سکوت، صدای جویدن بیسکویت**) شما عکس خیلی جالبی از او دارید. او کی این عکس را برای شما آورد؟

لوسی : یعنی چی، عکس آورده؟

پلی (**با ساده دلی**) : یعنی کی او این عکس را به خانهٔ شما آورد؟

لوسی : او هرگز عکسی برای من نیاورده.

پلی : آه، پس همینطوری خودش آمده و عکس را به دیوار آویزان کرده ؟

لوسی : او هرگز به این اتاق نیامده.

پلی : ولی هیچ اشکال خاصی ندارد، این طور نیست؟ راه های معجزات آسمانی نفوذ ناپذیر است.

لوسی : پرت و پلا گوئی هایتان را بس کنید. مبادا که فقط برای جاسوسی به این جا آمده اید.

پلی : آیا اینطور نیست که شما می دانید او کجاست ؟

لوسی : من؟ و شما، شما نمی دانید؟

پلی : حالا، فوراً به من بگویید او کجاست.

لوسی : من هیچ اطلاعی دربارهٔ این موضوع ندارم.

پلی : آه، شما هیچ اطلاعی دربارهٔ این موضوع ندارید، قسم می خورید؟

لوسی : گفتم نه، من هیچ اطلاعی از او ندارم. و شما، شما هم اطلاعی از او ندارید؟

پلی : نه، واقعاً نفرت انگیز است! (**پلی از خنده منفجر می شود و سوی دیگر لوسی گریه می کند**) او حالا دو تا زن روی دستش مانده، و این همان زمانی است که برای فرار انتخاب کرده.

لوسی : در دراز مدت برایم قابل تحمل نیست. آه پلی، واقعاً اسفناک است!

پلی (**با خوشحالی**) : من خیلی خوشحالم که در پایان این تراژدی دوستی مثل تو پیدا کرده ام. می خواهی باز هم کمی بیسکویت بخوری؟

لوسی : آره، با کمال میل. آه پلی اینقدر با من مهربان نباش، واقعاً شایستگی اش را ندارم. آه پلی مردها ارزش زیادی ندارند.

پلی : آره، مردها ارزش زیادی ندارند، ولی از عهدهٔ ما چه کاری ساخته است؟

لوسی : نه، باید همه چیز را بگویم! پلی، آیا تو از من خیلی دلگیری؟

پلی : چرا ؟

لوسی : حقیقی نیست.

پلی : چی ؟

لوسی : این (**شکمش را نشان می دهد**) و همهٔ این بازی های برای این تبهکار!

پلی (**می خندد**) : آه که این خانم چقدر زرنگ تشریف دارند! بالشتک؟ آه، دخترک شیطان! بیا، تو مکی را می خواهی؟ او را به تو می دهم. اگر پیدایش کردی مال تو! (**صداهائی از راهرو شنیده می شود**). کیه؟

لوسی (**از پنجره نگاه می کند**) : مکی، او را دوباره دستگیر کرده اند!

پلی (**از حال می رود**) : حالا، همه چیز تمام شد!

(**خانم پیچوم وارد می شود**)

خانم پیچوم : آه پلی، بلاخره پیدایت کردم! خودت را آماده کن، شوهرت اعدام خواهد شد. من لباس عزای بیوه زن را برایت آورده ام. (**پلی لباس هایش را عوض می کند**). بیوه زن با شکوهی خواهی بود. و حالا، کمی لبخندبزن، قیافهٔ عزا به خودت نگیر.

9

(جمعه، ساعت پنج بامداد. مکی چاقو کش که دوباره به خانهٔ روسپیان رفته بود، یک بار دیگر توسط آنها لو رفت. این بار اعدام خواهد شد.)

(سلول محکوم به اعدام.)

(صدای ناقوس های محلهٔ ویستمینستر شنیده می شود. مأموران پلیس مکیت را زنجیر بسته به سلول می برند.)

اسمیت : بیاوریدش اینجا. این هم صدای نخستین دینگ دانگ ناقوس های ویستمینستر. (**به مکیت**) کمی با متانت! نمی خواهم بدانم چرا این همه از پا افتاده به نظر می رسید. فکر می کنم که باید خیلی احساس شرمساری داشته باشید! (**به مأموران پلیس :**) وقتی ناقوس های ویستمینستر برای سومین بار به صدا درآمد، یعنی در ساعت 6 بامداد، او باید اعدام شده باشد. همه چیز را آماده کنید.

یکی از مأموران پلیس : از یک ربع پیش، تمام خیابان های نیوگیت به اندازه ای مملو از جمعیت شده بود که نمی توانستیم به این جا برسیم. تمام اقشار اجتماعی در کنار یکدیگر ایستاده اند.

اسمیت : خیلی عجیبه، گوئی همه خبردار شده اند.

مأمور پلیس : اگر همینطوری پیش برود، تا یک ربع ساعت دیگر تمام لندن خبردار خواهند شد، و همگی به جای شرکت در مراسم تاجگذاری، به اینجا خواهند آمد، و ملکه باید از خیابان های خالی عبور کند.

اسمیت : و این هم یک دلیل بیشتر برای این که کار را یک سره کنیم. اگر ساعت شش کار تمام شود، جمعیت هنوز یک ساعت وقت خواهد داشت که به محل تاجگذاری برسد.

دست به کار شویم!

مکیت : روزبخیر، اسمیت، الان در چه ساعتی هستیم؟

اسمیت : نمی توانید ببینید؟ پنج و ربع.

مکیت : پنج و ربع

(**وقتی اسمیت می خواهد در سلول را ببندد، براون وار می شود. براون پشت به سلول**)

براون : او در سلول است؟

اسمیت : می خواهید ببینید؟

براون : نه، نه، نه، خدای بزرگ، به هیچ قیمتی! خودتان به تنهائی کارها را راه بیاندازید!

(**خارج می شود**)

مکیت (**خیلی آرام با صدای خفیف حرف می زند**) : اسمیت، من هیچ چیزی به شما نمی گویم، موضوع اصلاً بزهکارانه نیست، مطمئن باشید. می دانم. اگر شما حاضر به خرید و فروش باشید، دست کم مجبور خواهید بود که از این کشور خارج شوید. بله، اگر دست به چنین کاری بزنید، به شکل دیگری نمی توانید عمل کنید. شما مجبور هستید که نان روزهای پیریتان را تأمین کنید. هزار لیور برایتان مناسب است؟ چیزی نگوئید! در بیست دقیقهٔ دیگر به شما خواهم گفت که آیا می توانید این هزار لیور را پیش از ظهر دریافت کنید یا نه. من از روی احساسات حرف نمی زنم. بروید بیرون و کمی با خودتان خلوت کنید. زندگی کوتاه است و پول مثل علف هر جائی سبز نمی شود. از سوی دیگر، هنوز نمی دانم آیا می توانم همهٔ این پول را به موقع تهیه کنم یا نه. ولی اجازه دهید که تمام افرادی که می خواهند مرا ببینند به این جا بیایند.

اسمیت (**به آرامی**) : این حرف ها هیچ معنی ندارد مکیت! (**خارج می شود**)

(**مکیت با صدای پائین و خفیف و با ریتم سریع آواز می خواند**)

مکیت :

رحم کنید، به من رحم کنید،

دست کم، خواهش می کنم، دوستان من.

مکی دیگر جشن شاهانه نمی گیرد،

او را در سیاه چال انداخته اند.

که صدای او را خدا به شما برساند

و پیش از آن که دیر شود او را نجات دهید!

دوستان، دیوارهای ضخیمی او را محاصره کرده است!

وقتی که او دیگر در بین شما نیست، جرعه ای به یادش بنوشید،

ولی تا وقتی زنده است، به نجاتش بشتابید!

مکی بیچاره، آیا او را رها خواهی کرد؟[44]

(متیاس و ژاکوب وارد دالان می شوند و می خواهند مکیت را ببینند ولی اسمیت جلوی آنها را می گیرد.)

اسمیت : بگو ببینم دوست دیرینه، چرا اینقدر مثل ماهی دودی یا جاکش ورشکسته لاغر شدی.

متیاس : از وقتی که کاپیتان نیست، من خانم هایش را باردار می کنم که کمک های اجتماعی بگیرند. برای این نوع رژیم ها باید حائز شرایط خاصی بود. من باید با کاپیتان حرف بزنم.

(هر دو می روند پیش مکیت)

مکیت : پنج و بیست و پنج دقیقه. خیلی طول دادید!

ژاکوب : با این همه، می بایستی که...[45]

مکیت : با این همه، با این همه، می خواهند مرا دار بزنند! ولی من وقت یکی به دو کردن با شماها را ندارم. پنج و بیست و هشت! خیلی خوب : چقدر می توانید فوراً از حساب شخصی تان بیرون بکشید؟

متیاس : برداشت از حساب شخصی آن هم ساعت پنج صبح؟

ژاکوب : تو واقعاً به این جا رسیدی؟

مکیت : چهار صد لیور، می شه؟

[44] همانجا. فراز شمارهٔ 11
[45] همانجا. فراز شمارهٔ 12

ژاکوب : آره، و ما؟ این همهٔ پولی است که داریم.

مکیت : و این جا چه کسی را می خواهند دار بزنند؟ من یا شماها؟

متیاس (**عصبی**) : و بگو کی می خواد بره پیش سوکی تادرای به جای این که فلنگو ببنده بره؟ بگو کی می خواد بره با سوکی تادرای بخوابه، ما یا تو؟

مکیت : خفه شو! به زودی، با این پتیاره نخواهد بود که می خوابم. پنج و سی دقیقه!

ژاکوب : آره، باید یک کاری بکنیم متیاس.

اسمیت : آقای براون اعلام کردند که شما هر در خواستی دارید... برای آخرین غذایتان.

مکیت : راحتم بگذارید. (**به متیاس**) بلاخره می خواهی یا نمی خواهی؟ (**به اسمیت**) مارچوبه!

متیاس : اولاً، من اجازه نمی دهم اینطوری سرم داد بکشند.

مکیت : ولی سرت داد نکشیدم. فقط برای...متیاس، آیا تو می گذاری مرا اعدام کنند؟

متیاس : البته که نه، نمی گذارم اعدامت کنند. کی از این موضوع حرف زده؟ ولی چهارصد لیور، تمام دارائی ماست! آیا ما حق داریم این موضوع را مطرح کنیم یا نه؟

مکیت : پنج و سی و هشت دقیقه!

ژاکوب : در این صورت، باید عجله کنیم متیاس، وگرنه دیر خواهد شد.

متیاس : به این شرط که بتوانیم از این ازدحام جمعیتی که به خیابان ریخته عبور کنیم.

مکیت : اگر ساعت پنج دقیقه به شش این جا نباشید، هرگز مرا نخواهید دید. (**می خندد**) هرگز مرا نخواهید دید!...

اسمیت (**ادای شمردن پول با حرکت دست**) : کار راه افتاده؟

مکیت : چهارصد. (**اسمیت شانه هایش را بالا می اندازد و می رود. مکیت او را صدا می زند**) من باید با براون حرف بزنم.

اسمیت (**با مأموران پلیس بازمی گردد**) : صابون با خودتان آورده اید؟

یکی از مأموران پلیس : بله، ولی صابون مناسبی نیست.

اسمیت : برای راه انداختن دستگاه، ده دقیقه باید کافی باشد.

مأمور پلیس : ولی گیرۀ دار عمل نمی کنه.

اسمیت : هر طور شده باید راهش بیاندازید، ناقوس برای بار دوم هم به صدا در آمد!

مکیت (**آواز می خواند**) :

بیایید به تماشای او در این زندان ماتم زده!

که چگونه نزدیک شدن مرگش را نظاره می کند.

به شما هشدار می دهم، به شمائی که پادشاه دیگری به جز پول های کثیفتان نمی شناسید،

پریشانی او را با این شتاب به ریشخند نگیرید!

شاید به زودی به همین سرنوشت دچار شوید!

ولی به دامن ملکه بشتابید و بر آن بوسه بزنید!

خوک ها چنین خواهند کرد. شما این کار را نخواهید کرد؟

مکی بیچاره را در این جا رها می کنید؟

اسمیت : من نمی توانم بگذارم وارد شوید. شمارۀ شما 16 است و هنوز نوبت شما نرسیده.

پلی : آه، شماره چیه؟ اینقدر سختگیر نباشید. من همسر او هستم و باید با او حرف بزنم.

اسمیت : بسیار خوب، ولی نه بیشتر از پنج دقیقه!

پلی : پنج دقیقه! چه می گویید! پنج دقیقه. من به زمان بیشتری نیاز دارم. می خواهم برای ابد با او خداحافظی کنم، در این صورت زن و شوهر حرف های خیلی مهمی با یکدیگر خواهند داشت...او کجاست؟

اسمیت : او را نمی بینید؟

پلی : چرا، البته، خیلی ممنونم.

مکیت : پلی !

پلی : مک، من هستم.

مکیت : آه البته!

پلی : چطوری؟ خیلی خسته شده ای؟ باید خیلی سختی کشیده باشی!

مکیت : آره. ولی تو به چه سرنوشتی دچار خواهی شد و چه کار خواهی کرد؟

پلی : می دانی، کاری را که راه اندازی کردیم، خوب می گردد، این حداقل برایم باقی می ماند. مکی، بگو، آیا خیلی عصبی هستی؟...پدر تو دقیقاً چه کار می کرده است، تو هرگز در این باره با من حرف نزدی. نمی فهمم، با وجود این تو همیشه سر حال و سلامت بودی.

مکیت : بگو، پلی، آیا می توانی به من کمک کنی که از این جا بیام بیرون؟

پلی : البته.

مکیت : کمک یعنی پول، من به پول احتیاج دارم. با نگهبان صحبت کردم...

پلی (**به آرامی**) : تمام پول برای منچستر رفت.

مکیت : پولی همراهت نداری؟

پلی : نه، من هیچ پولی همراهم ندارم. ولی می دونی، مک، شاید بتونم با یک نفر در این باره حرف بزنم...می تونم از ملکه در خواست ملاقات شخصی کنم (**به گریه می افتد**) اوه مک!

اسمیت (**پلی را به همراه خود می کشد**) : بلاخره این هزار لیور می رسه یا نمی رسه؟

پلی : خداحافظ مکی، مواظب خودت باش و فراموشم نکن! (**خارج می شود**)

(**اسمیت و مأموران پلیس میز و یک سینی مارچوبه می آورند**)

اسمیت : مارچوبه های نرم هستند؟

یک مأمور پلیس : خیلی نرم.

(**خارج می شود. براون وارد می شود.**)

براون (**به اسمیت**) : اسمیت، از من چی خواد؟ برای تهیهٔ میز، کار خوبی کردید که منتظر من باقی ماندید. آن را با هم برای او می بریم که او به روشنی ببیند که ما چه احساسی نسبت به او داریم. (**وارد سلول می شوند و میز را می آورند. اسمیت خارج می شود. سکوت.**) سلام مک! برایت مارچوبه آورده ام. امیدوارم از خوردن آن لذت ببری.

مکیت : این همه به خودتان زحمت ندهید آقای براون، دیگران آخرین وظایف را برایم انجام خواهند داد.[46]

براون : آه مکی!

مکیت : می خواهم به حساب ها رسیدگی کنم. اجازه می دهید که به علت کمبود وقت هم زمان کمی از این مارچوبه ها بخورم. هر چه باشد این آخرین غذای من است. (**مشغول خوردن می شود**)

براون : نوش جان. آه مک، حرف هایت مثل آهن گداخته قلبم را می سوزاند!

مکیت : آقای براون، حساب، حساب. جائی برای احساسات نیست.

براون (**با کشیدن آهی عمیق دفترچه ای از جیبش بیرون می کشد**) : من حساب ها را آورده ام، مک. این حساب آخرین ماه ها است.

مکیت : آه، شما تنها برای گرفتن پول هایتان آمده اید.

براون : نه مک، خیلی خوب می دانی که حقیقت ندارد...

[46] همانجا. فراز شمارهٔ 13

مکیت : بخصوص...شما نباید از جیبتان...چقدر به شما بدهکارم؟ ریز حساب ها را از شما می خواهم. زندگی همیشه به من آموخته است که به همه چیز مظنون باشم... شما خصوصاً برای درک حرف های من در جای بسیار مناسبی هستید.

براون : مک، وقتی اینطوری حرف می زنی، هوش از سرم می پرد.

(**از راهرو صدای چکش شنیده می شود. صدای اسمیت : خوب است، محکم جا افتاده**)

مکیت : حساب، براون.

براون : بسیار خوب، بسیار خوب...اگر اصرار داری باشه، اولاً حقوق واریز شده برای بازداشت قاتلانی که تو معرفی کردی و یا یکی از افراد باند خودت. دریافتی تو از جانب دولت در کل...

مکیت : برای سه مورد چهل لیوری، می شه صد و بیست لیور. بیست و پنج در صد برای شما، می شه از قرار سی لیور که ما باید به شما بپردازیم.

براون : کاملاً همین طور است...ولی واقعاً نمی دانم اگر در این لحظات آخر...

مکیت : چرت و پرت نگو، خواهش می کنم. سی لیور و برای موردی که مربوط به «دوور» می شود، هشت لیور.

براون : هشت لیور، ولی با این حال قرار بود که...

مکیت : آیا مرا قبول دارید یا ندارید؟ شما برای کارهای سه ماههٔ آخر سی و هشت لیور دریافت خواهید کرد.

براون (**باگریه**) : به تمامی یک زندگی! به تمامی یک زندگی ...

مکیت و براون : من در چشمانت مثل آینه می خواندم.

مکیت : سه سال در هند -- «جان توی کار بود و جیم توی جشن». – پنج سال در لندن، و این هم مزد تمام کارها ! (**ادای فردی را در می آورد که اعدام خواهد شد**). این جا مکی که آزارش به هیچ کس نرسیده بود اعدام شد. دوست دروغین و تهی از روح او را فروخت. در انتهای چند سانتی متر طناب، گردنش سنگینی کونش را حس کرد.

براون : مک، اگر با این لحن حرف می زنی...باید بپرسم که این جا چه کسی به شرافت من حمله می کند، به شخص من، مک! (**با عصبانیت از سلول خارج می شود**).

مکیت : شرافت تو...

براون : بله، شرافت من. اسمیت، شروع کنید! می توانید بگذارید همه وارد شوند! (**به مکیت**) مرا ببخش. (**خارج می شود**).

اسمیت (**با عجله به مکیت**) : حالا، من هنوز می توانم شما را از اینجا بیرون بکشم، ولی در یک دقیقه، خیلی دیر خواهد شد. پول را آماده کرده اید؟

مکیت : بله، اگر دوستان رسیده باشند.

اسمیت : هیچ اثری از آنها دیده نمی شود. بسیار خوب. کار تمام است!

(**همه وارد می شوند : پیچوم، خانم پیچوم، پلی، لوسی، روسپیان، کشیش، متیاس و ژاکوب.**)

جینی : راه ورودمان را بسته بودند. ولی به آنها گفتم، اگر فوراً از سر راه ما کنار نروید با جینی خوشگله طرف خواهید بود!

پیچوم : من پدر زن او هستم. مرا باید ببخشید، ولی کدام یک از شما آقایان، آقای مکیت است؟

مکیت (**خودش را معرفی می کند**) : مکیت.

پیچوم : (**به سمت چپ جلوی میله های زندان می ایستد و بقیه نیز همین کار را می کنند**)

سرنوشت، آقای مکیت، چنین بوده است که شما داماد من باشید، بی آن که افتخار آشنائی با شما را داشته باشم. نخستین ملاقات ما نیز در شرایط بسیار غم انگیزی برگزار می شود. آقای مکیت، شما در گذشته دستکش چرمی سفید، عصای دسته عاجی داشتید، و جراحتی روی گردن داشتید و به هتل پیور رفت و آمد می کردید. این جراحت را هنوز هم دارید : این از کمترین نشانه های بارز شما به نظر می رسد، ولی حالا شما تنها در سلول هائی با میله های آهنی محکم رفت آمد می کنید و به زودی نیز به هیچ کجا رفت و آمد نخواهید کرد...

(**پلی با گریه از جلوی سلول عبور می کند و در سمت راست می ایستد.**)

مکیت : آه که چه لباس زیبائی به تن داری!

(**متیاس و ژاکوب از جلوی سلول عبور می کنند و در سمت راست می ایستند**)

متیاس : به دلیل تراکم جمعیت نتوانستیم عبور کنیم. اینقدر دویدیم که من فکر می کردم ژاکوب تلف خواهد شد. اگر ما را باور نمی کنی...

مکیت : آدم های من چه می گویند؟ آیا جاهای مناسبی دارند؟

متیاس : ببینید کاپیتان، ما فکر می کردیم که شما حرف ما را می فهمید. تاجگذاری، می دانید که هر روز برگزار نمی شود. آدمهای شما هر طوری که بتوانند نانشان را درمی آورند و تهنیت هایشان را نیز برای شما می فرستند.

ژاکوب : صمیمانه ترین تهنیت ها!

خانم پیچوم (**از جلوی سلول عبور می کند و در سمت راست می ایستد**) : آقای مکیت یک هفتهٔ پیش می پرسید کی برای رقص به هتل پیور خواهیم رفت؟

مکیت : بله...رقص.

خانم پیچوم : چه انتظاری دارید، راه زندگی پوشیده از خار است.

براون (**به کشیش**) : ما در آذربایجان بازو به بازوی یکدیگر زیر رگبار مسلسل جنگیدیم!

جینی (**خودش را به سلول نزدیک می کند**) : در خیابان دروری لن، تشویش زیادی داشتیم، در تاجگذاری پرنده هم پر نمی زند، همه می خواهند ترا ببینند.

(**به سمت راست می رود**)

مکیت : مرا ببینند!

اسمیت : باید راه بیافتیم. ساعت شش است!

(**مکیت را از سلول بیرون می آورد**)

مکیت : بله البته، تماشاچیان را منتظر نگذاریم. خانم ها و آقایان، شما در مقابلتان یکی از آخرین نمایندگان طبقه ای را می بینید که به نیستی فراخوانده شده است. ما صنعت کاران خرده پا که با روش های قدیمی و اهرم سرکج و کشوی صندوق فروشگاه های کوچک و اجناس گران بها در خانه های خالی از سکنه در روزهای جشن سروکارداریم، زیر فشار شرکت های بزرگ که از پشتیبانی بانک ها برخوردار هستند گرفتار آمده ایم و خفه می شویم. یک اهرم سرکج در مقایسه با شرکت های مالی چه ارزشی دارد؟ دستبرد به

یک بانک در مقایسه با بنیاد بانک چه اهمیتی دارد؟ کشتن یک آدم در مقایسه با اهداء کار با حقوق مکفی به یک آدم چه ارزشی دارد؟ در پایان این جملات، هم شهریان، شما را به حال خودتان می سپارم و از شما خیلی سپاسگزارم که به این جا آمدید. برخی از شما برای من خیلی گرامی هستید. که جینی مرا لو داده باشد، خیلی موجب شگفتی ام شد. در این مورد بارزترین نشانه های دنیائی را می بینم که معادل خود می باشد. سیر حوادث مختلف و شرایط اسفباری موجب سقوط من شد. و من سقوط کردم.

(**نورپردازی برای آهنگ : نور طلائی. اُرگ روشن می شود. سه چراغ از سقف پائین می آید و در انتهای میله روی تابلو نوشته شده : سرود سپاسگزاری.**)

سرود سپاسگزاری

ای آدم هائی که پس از ما زندگی می کنید،

علیه ما سنگ دل نباشید

وقتی استخوان های ما را کشف می کنید

بر ما به تمسخر نگاه نکنید

ما را محکوم نکنید، که به دست عدالت کشته شدیم،

زیرا عدالت هر دم رنگ دیگری به خود می گیرد

و هیچ انسانی داور عادلی نیست.

از استخوان های پوکیدهٔ ما بیاموزید :

از شرارت های ما هیچ کس نمی خندد،

ولی خدای را دعا کنیم که همهٔ این گناهان را بر ما ببخشاید.

...

به دخترانی که برای پذیرائی سخاوتمندانه

پستانهایشان را نشان دادند

به اوباشی که در پی روسپان دویدند

به دیوانه ها، جیب برها و قاتلان کار کشته

به فریاد می گویم سپاسگزارم

ولی نه این سگ های پلیس

که مرا از نفس انداختند

نه این حرامزاده های مکار

دلم می خواهد آنها را در حال مرگ ببینم

ولی اکنون دژخیم مرا فراخوانده است

آنان قویترینند، چنین است

و برای اجتناب از نزاع

به آنها نیز می گویم سپاسگزارم

اسمیت : آقای مکیت، خواهش می کنم.

خانم پیچوم : پلی و لوسی، در آخرین لحظات زندگی شوهرتان را همراهی کنید.

مکیت : خانم ها با وجود همهٔ آن چه بین ما روی داده...

اسمیت (**او را به جلو می برد**) : به جلو !

پلکان دار.

(**همه پشت در سمت چپ که زیر نور دیده می شود ناپدید می شوند. سپس درآن سوی صحنه دیده می شوند و هر کدام یک فانوس به دست دارند. وقتی مکیت پای دار ایستاده، پیچوم سخنرانی می کند.**)

پیچوم : حضار محترم، ما به اینجا آمده ایم :

آقای مکیت اعدام خواهد شد،

زیرا چنان که می دانید در این دنیای پائینی

هر آدمی باید حساب پس بدهد.

ولی برای این که فکر نکنید ما به شکل خشونت آمیزی رفتار می کنیم، قهرمان داستان اعدام نخواهد شد.

برای آن که دست کم شما در اپرا ببینید که ترحم بر قانون پیشی می گیرد

و به این علت که ما خواهان خوبی شما هستیم

این بار سفیر شاه از راه می رسد!

(**روی تابلو دیده می شود**)

سومین پایانهٔ اپرای چهارپنی

سفیر شاه از راه می رسد

گروه سرایندگان :

گوش کنید، گوش کنید! ببینید چه کسی از راه رسیده است!

سفیر شاه از راه رسیده است!

سفیر شاه، هیچ کس دیگری به جز براون نیست.

براون سوار بر اسب جنگی چالاک وارد می شود.

براون : به مناسبت تاجگذاری، ملکه دستور داده است که کاپیتان مکیت فوراً آزاد شود (**صدای فریاد شادی**). و به همین مناسبت، ملکه (**همه دست می زنند و فریاد شادی می کشند**

) دستور داده است که کاخ مولبریک به عنوان اقامتگاه شخصی، و ده هزار لیور به او اهداء گردد. ملکه برای تمام زوج های حاضر در این جا آرزوی نیکبختی دارد.

مکیت : نجات، نجات پیدا کردم! بله، در عمیق ترین ناامیدی ها است که آدمی بیش از همیشه به راه نجاتش نزدیک می شود.

پلی : نجات پیدا کردی، مکی عزیزم نجات پیدا کرد. خیلی احساس خوشبختی می کنم.

خانم پیچوم : هر چیزی خوب است به شرط این که خوب تمام شود. قبول کنید که اگر سفرای دربار همیشه به موقع می رسیدند، زندگی ما خیلی ساده تر و مطبوع تر می شد.

پیچوم : همه سر جای خودتان بمانید، و «سرود محروم ترین محرومان» را بخوانید که امروز زندگی آنها را به نمایش گذاشتید، زیرا در واقعیت روزمره، پایان کار آنها غم انگیز است. سفرای دربار به ندرت به یاری ستم دیدگان می شتابند.

(**همه با هم به هم راهی آهنگ ارگ می خوانند و به جلوی صحنه می آیند**.)

با بی رحمی تمام تبهکاری را مجازات نکنید. به زودی به خودی خود از بین خواهد رفت، زیرا محکوم است. به شب و سرمای گور بیاندیشید که در جهان دوزخیان زمین پنجه افکنده است.

برتولت برشت

نوشته ها دربارۀ تآتر[47]

[47] Bertolt Brecht.Ecrit sur le théâtre 2.Edition L'Arche 1979.P309-323

دربارهٔ اپرای چهار پنی

1

اپرای چهار پنی، طی دو قرن زیر عنوان «اپرای گدایان»[48] در تمام تآترهای انگلستان به نمایش در می آمد. ماجرا در حومه ها و محله های جنایتکاران لندن به وقوع می پیوندد، سوهو[49] و وایتچپل[50] در دویست سال پیش از این و حتی امروز پناه گاه اقشار فقیر ساکن لندن بوده که همهٔ آنها چندان هم صاف و ساده نبوده اند.

آقای جاناتان پیچوم از فقر به شیوهٔ خاص و بدیع خودش ثروت اندوزی می کند : با تردستی و هنرمندانه، آدم های سالم و تندرست را به شکل افراد معلول بزک کرده و به گدائی می گمارد، و با جلب ترحم طبقات مرفه بهره برداری می کند. البته چنین کاری را از روی بدجنسی مادر زاد انجام نمی دهد : «من در این دنیا در وضعیت دفاع از خود هستم»، این همان اصل و قاعده ای است که او را وامی دارد تا در همهٔ حرکات و

[48] The Beggar's Opea. Opéra des gueux. Répertoire pour un théâtre populaire. Ed L'ARCHE . 1959.
مترجم : اپرای گدایان(بفرانسه Opéra des gueux) اثر جان گی John Gay برای نخستین بار در 29 ژانیه 1728 در لندن در تآتر رویال (Théâtre Royal de Lincoln's Inn's Fields) به اجرا درآمد. طی 62 شب با موافقیت در صحنه درخشید. سپس در سراسر شهرهای انگلستان، اسکاتلند و حتا ایرلند به نمایش درآمد و از استقبال بی نظیر مردم برخوردار شد. (یادداشت دربارهٔ اپرای گدایان. ص 83)

[49] Soho
یکی از محلات لندن در وست مینستر

[50] Withechapel
محله ای در لندن واقع در تاور هملتس

اعمالش خدشه ناپذیر باشد. در دنیای جنایت و بزهکاری در لندن، او فقط یک رقیب جدی دارد، و این رقیب نیز کسی نیست به جز مکیت [مکی چاقو کش]، که مورد ستایش زنانی ست که قلب کوچک و ساده ای دارند. مکیت، دختر پیچوم (رئیس شرکت سهامی دوستاران گدایان)، پلی را می فریبد و در یک اصطبل به شکل مبتذلی با او ازدواج می کند. وقتی پیچوم از ازدواج دخترش خبردار می شود، جراحتی که بیشتر دلیل اجتماعی داشت تا اخلاقی، جنگ تمام عیاری را علیه باند کلاهبردار مکیت را آغاز می کند که رویدادهای آن محتوای اپرای چهار پنی را تشکیل می دهد. ولی سرانجام مکیت از مجازات رها می شود و همه چیز به خوبی و خوشی در اپرائی عظیم و در عین حال کمی طنز آمیز خاتمه می یابد.

«اپرا برای گدایان»[51] نخستین بار به سال 1728 در تآتر لینکلن[52]. عنوان اپرا که غالب مترجمان به شکل «اپرای گدایان» تصور کرده اند، یعنی اپرائی که در آن مشخصاً بی نوایان و فقرا را نشان می دهند، در واقع به مفهوم اپرا برای گدایان است.

«اپرا برای گدایان»، به تشویق جاناتان اسویفت[53]نوشته شد، تقلیدی بود از هندل[54]و به شکلی که روایت کرده اند، نتیجهٔ شکوهمند آن موجب از اعتبار افتادن تآتر هندل شد. از آن جائی که انگیزهٔ ما هجو نامه نویسی دربارهٔ اپرائی به اهمیت هندل نمی باشد، این موضوع را رها کردیم و متن موسیقی کاملاً مستقل از چنین رابطه ای با تاریخ موسیقی تهیه شده است. ولی آن چه که بیش از همه مورد توجه ما بوده، مضامین جامعه شناختی در «اپرا برای گدایان» است : به همان گونه که در دویست سال پیش از این، با نظام اجتماعی روبرو هستیم که تقریباً تمام اقشار اجتماعی به اصول اخلاقی پایبند بوده اند، و نه در اخلاق بلکه با اخلاق زندگی می کنند، این موضوع به اشکال مختلف حقیقت دارد. از دیدگاه شکل نمایشی، اپرای چهار پنی به مثابه کهن الگوی اپرا می باشد و عناصر اپرا و درام هر دو را در بر می گیرد.

9 ژانویه 1929

2

[51] John Gay, The Beggar's Opea.

[52] Théâtre Royal de Lincoln's Inn's Fields

[53] Jonathan Swift

30 نوامبر 1667 در دوبلن به دنیا آمد و در جزیرهٔ ایرلند به تاریخ 19 اکتبر 1745 فوت کرد. او نویسنده، هجو نامه نویس سیاسی و منتقد و شاعر بود. سفرهای گالیور از آثار مشهور او می باشد.

[54] Georg Friedrich Haendel (en anglais :George Frideric Handel)

[پاسخ به یک پرسش]

من توجهی به اُپرت[55] ندارم، و نباید کار هنری را در این نوع صرف کنیم. در موردی که مربوط به اپرای چهار پنی می شود، دست کم یک چیز دیگر است، بیشتر تلاشی ست برای مقابله با حماقت پروری اپرا. اپرا بنظر من و دورادور، احمق تر، تهی از واقعیت و در بینشی که حمل می کند از اُپرت نیز نازل تر است.

فوریه 1929

یادداشت دربارۀ اپرای چهار پنی

1. خواندن درام

هیچ دلیلی وجود ندارد که برای اپرای چهار پنی سر لوحه ای را که جان گی برای نمایشنامه اش «اپرا برای گدایان» در نظر گرفته بود، عوض کنیم[56]. ولی دربارۀ تأثیر کلی آن یعنی نمایشنامه ای که به رپرتوآر پیوسته، بیشتر به کار کارشناسان می آید تا آنانی که در پی لذت هنری هستند. علاوه بر این حتماً باید توده های هر چه وسیعتر تماشاچیان را متحول کنیم تا آنان نیز به تماشاچی یا خوانندۀ اثر[57]، به افراد شناسنده و کارشناس تبدیل شوند. این کار در شرف تکوین است.

اپرای چهار پنی نه فقط به مفاهیم بورژوائی در بار محتوائی آن می پردازد – با به نمایش درآوردن آن – بلکه به شیوه ای نیز می پردازد که آنها را [مفاهیم را] بازنمائی می کند[58]،

---

[55] Opérette
اُپرت در اواسط قرن نوزدهم به وجود آمد، در ادامۀ نقطۀ اشتراک تآتر و موسیقی کلاسیک واقع شده که در قرنهای گذشته به باله، اپرا، اپرای کمیک و اپرای طنز آمیز انجامیده بود. برخی اُپرت را به مثابه دختر اپرای کمیک که به بیراهه رفته تعریف می کنند، ولی دخترانی که به بیراهه می روند همیشه خالی از جذبه نیستند.

[56] « Nos haec novimus esse nihil » ما می دانیم که هیچ چیزی نیستیم

[57] مترجم : خوانندۀ اثر در اینجا صرفاً به مفهوم خوانندۀ متن ادبی یا نمایشی نیست بلکه فردی ست که به درجه ای از شناخت و حساسیت هنری رسیده که می تواند صحنۀ نمایش را به مصداق متن بخواند، درک کند و مورد بررسی و انتقاد قرارد دهد. همانگونه که در نظریۀ نمایشنامۀ آموزشی دیدیم (...) شرکت تماشاچی در اجرای «متن» همه جانبه است.

[58] مترجم : برتولت برشت بحث کمابیش مفصلی دربارۀ شکل و محتوا، فرمالیسم را در نوشته هایش دربارۀ ادبیات مطرح می کند. از دیدگاه او شکل از محتوا جدا نیست و محتوای جدید می تواند به اشکال جدید بیانجامد. از این منظر، با اشاره به موضوع نامؤثر بودن بالزاک در عصر حاضر، برشت در مقابل لوکاچ قرار می گیرد زیرا او بین زوال جامعۀ بورژوا و پیدایش ادبیات نوین رابطه ای نمی بیند و مبارزۀ طبقاتی را به بیرون از فضای هنری و ادبی موکول می کند.
B.Brecht, « Remarque sur le formalisme », in : B.Brecht, Ecrits sur la littérature et l’art 2, p. 104-
B.Brecht, « Qu’est-ce que le formalisme ?», Les arts et la Révolution (1948-1956), in B.Brecht, Ecrits sur la littérature er l’art 3, p.149

و به نوعی دربارۀ آن چیزهائی حرف می زند که تماشاگر می خواهد از زندگی در تآتر ببیند.

با وجود این، در عین حال برخی چیزهائی را می بیند که نمی خواهد ببیند، به این ترتیب نه فقط آنچیزی را می بیند که در خواست او بوده، بلکه با نقد آن نیز روبرو می شود (در اینجا، او خود را نه به عنوان فاعل و در عین حال در جایگاه موضوع مورد بررسی مشاهده می کند)، بر این اساس، او در شرایطی قرار می گیرد که عملکرد نوینی را برای تآتر تعیین می کند. ولی به همان گونه که خود تآتر اختلال در عملکرد رایج خود را نمی پذیرد و مقاومت می کند، فرصت خوبی خواهد بود که تماشاگر با بدگمانی پشت صحنه را نیز ببیند، یعنی نمایشی را ببیند که هدف آن به بازی و نمایش روی صحنۀ تآتر خلاصه نمی شود، بلکه در پی ایجاد تحول در خود تآتر نیز هست.

امروز ما می بینیم که تآتر بر ادبیات نمایشی اولویت مطلق دارد. اولویت دستگاه تآتر اولویت وسایل تولید است. دستگاه تآتر در مقابل جریانی مقاومت می کند که در پی ایجاد تحول در آن [در دستگاه تآتر] برای اهدافی است که تا کنون رایج نبوده. بدینگونه که دستگاه تآتر در تماس با نمایشنامه، فوراً آن را به نمایش تبدیل می کند، به گونه ای که نمایشنامه به هیچ وجه عنصر بیگانه ای در دستگاه تآتر نبوده – مگر این که خودش خودش را متوقف کند. ضرورت اجرای دقیق هنر نمایش نوین (برای دستگاه تآتر مهمتر از هنر نمایش است) به این نکته تنزل می یابد که تآتر می تواند هر چیزی را به نمایش بگذارد. هر چیزی را در این دستگاه تآتری جای می دهد. البته، اولویت دستگاه تآتر دلایل اقتصادی دارد.

2.عنوان ها و تابلوها

تابلوهائی که روی آن عنوان صحنه ها را می نویسیم و یا به وسیلۀ پروژکتور نشان می دهیم، می تواند به عنوان کوششی مقدماتی برای ایجاد رابطۀ مفصلی بین تآتر و ادبیات، و به عبارت دیگر [ادبی سازی] تآتر تعبیر شود. به طور کلی این ادبی سازی تآتر، همانند ادبی سازی هر امر عمومی باید به انکشاف آن در گسترده ترین سطوح بیانجامد.

ادبی سازی به این معنا است که موضوع «فرموله شده» (آنچه به شکل درآمده) در امر «متشکل» رایج منفوذ کند، چنین امری به تآتر اجازه دهد که با نهادهای دیگر در زمینۀ فعالیت فکری در رابطه مفصلی قرار گیرد، ولی تا زمانی که تماشاچیان در آن شرکت نداشته باشند رابطه یک جانبه باقی خواهد ماند.

به ازای تیترها، از دیدگاه هنر نمایش مکتبی، از نویسندهٔ تآتر توقع دارند که در پرده های نمایشنامه هر آن را چه که باید گفته شود بگنجاند، و به این معنا که اثر باید خودش همه چیز را بیان کند. این نکته به رفتار تماشاچیانی باز می گردد که نه دربارهٔ موضوع بلکه از طریق داده های محدود دربارهٔ آن فکر می کنند. با وجود این شیوه ای که همه چیز را به یک نظریهٔ تنزل می دهد، و عادتی که تماشاچی را در جریان یک سویه قرارداده به شکلی که او به چپ و راست و بالا و پائین نیز نمی تواند نگاه کند، از دیدگاه هنر نمایش نوین (مدرن) مردود است. یادداشت های توضیحی و خوانش به هدف مقایسهٔ متن ها باید به هنر نمایش ضمیمه شود.

باید روی یک بینش پیچیده کار کرد. وجود تابلوها (مترجم : مثلاً پانل هائی که در «اپرای چهار پنی» از سقف به پائین می آید) ضرورتاً شیوهٔ بازی نوینی را به بازیگران تحمیل می کند. این شیوهٔ بازی *شیوهٔ حماسی* است. وقتی عنوان ها روی صفحه یا پرده ای نشان داده می شود (به عنوان مثال از طریق پروژکسیون) تماشاچی رفتاری مشابه به رفتار فردی را دارد که سیگار دود می کند. چنین رفتاری، بازی بهتر و صادقانه تری را ایجاب می کند، زیرا بیهوده خواهد که بخواهیم فردی را که در حال سیگار کشیدن بوده و به اندازهٔ کافی سرگرم کار خود می باشد، تحت تأثیر قرار دهیم. خیلی به سرعت تآتر انباشته از شناسنده و کارشناس خواهد شد، همانگونه که در کاخ ورزشی می بینیم. ناممکن خواهد بود که بازیگران در مقابل چنین تماشاچیانی شهامت این را داشته باشند که از این نیم کیلو شکلک های کار راه انداز «بی تناسب» بی هیچ تأملی طی چند تمرین استفاده کنند! هرگز برای موضوع آنان در این وضعیتی که به شکل نازلی عرضه شده خریداری پیدا نخواهند کرد. بازیگر باید به فراتر از عادات روزمره رایج راه یابد و به گونهٔ دیگری این روندی را که تیترها اعلام کرده شگفت آور سازی کند که از هر گونه حسی در رابطه با موضوع تهی است.

متأسفانه، بیم آن می رود که تیترها و مجاز بودن سیگار کاملاً برای استفادهٔ مناسب و پر حاصل از تآتر کافی نباشد.

3. شخصیت های اصلی

خصوصیت جاناتان پیچوم نباید با صورتبندی رایج در نمایش «خسیس» (پرسوناژ کمدی مولیر به همین نام) شباهتی داشته باشد. پیچوم هیچ ارزشی برای پول قائل نیست. او در هر چیزی که بتواند امید بخش باشد تردید می کند، پول نیز برای او به هیچ وجه ابزار دفاعی کافی نیست. جاناتان پیچوم احتمالاً یک نوع کلاهبردار و یا به شکلی که در تآتر سنتی می بینیم یکی از انواع آدمهای زرنگ است. جنایت او به جهان بینی او باز می

گردد. در خصوص این جهان بینی که در قساوت او نهفته، به جا خواهد بود که آن را همگن دیگر جنایتکاران بزرگ بدانیم، و با این وجود، وقتی او فقر و بی نوائی را به عنوان کالا تعبیر می کند، در واقع نشان می دهد که تا چه اندازه با «روحیهٔ زمانه اش» هم خوانی دارد. عملاً اگر ببینیم : برای مثال، در صحنهٔ نخست، پولی را که با تهدید از فیلش می گیرد، در صندوقچه حبس نمی کند، بلکه آن را به سادگی در جیب شلوارش می چپاند : او نه با این پول و نه با هیچ چیز دیگری نمی تواند نجات پیدا کند.

این شرم و تزلزل او گواه بر ناامیدی عمیق او می باشد که خیلی ساده و در جا پول را دور نمی اندازد، زیرا اساساً او هیچ چیزی را نمی تواند دور بریزد. حتی اگر مبلغ یک میلیون شیلینگ را نیز در چنگش می فشرد، به شکل دیگری فکر نمی کرد. از دیدگاه او، نه طلاهایش (و نه حتی تمام طلاهای دنیا) نه مغز او (و نه حتی تمام مغزهای دنیا) کافی نخواهد بود. به همین علت او کار نمی کند، ولی کلاه روی سرش می گذارد، و دستهایش را در جیب شلوارش فرو می برد و در طول و عرض فروشگاهش می گردد و کنترل می کند که مبادا چیزی گم شود. هیچ آدم واقعاً مضطربی تن به کار نمی دهد. به خاطر تنگ نظری و خساست نیست که کتاب آسمانی را از ترس این که مبادا دزدیده شود به میز تحریر زنجیر کرده است. تا پیش از آنکه دامادش را به پای دار ببرد هرگز توجهی به او نداشته، زیرا هیچ یک از برجستگی های هیچکس دیگری برای او اهمیتی ندارد، زیرا از پیچوم نمی توانیم انتظار دیگری در رویاروئی با فردی داشته باشیم که دخترش را از او گرفته است. جنایات مکی چاقو کش فقط وقتی مورد توجه پیچوم قرار می گیرد، که می تواند به وسیلهٔ آن سر او را زیر آب کند. در مورد دخترش نیز مانند کتاب مقدس تنها به این علت اهمیت دارد که منبع درآمد اوست.

بازیگری که نقش پلی پیچوم دختر جاناتان پیچوم را بازی می کند، حتماً باید چهره پردازی جاناتان پیچوم را که در بالا مطرح کردیم، مورد بررسی و توجه قرار دهد : زیرا پلی دختر اوست.

بازیگری که نقش مکیت جنایتکار را به عهده می گیرد باید او را به مثابه چهرهٔ بورژوا تعبیر کند. تمایلات بورژوازی برای باند های جنایتکار به اشتباه تعریف می شود : یک تبهکار هرگز بورژوا نخواهد بود . این اشتباه در رابطه با اشتباه دیگری قرار می گیرد که می گویند : یک فرد بورژوا هرگز تبهکار نخواهد بود. آیا در این جا تفاوتی نمی بینییم؟

البته تفاوتی وجود دارد : اگر بعضی وقت ها تبهکار آدم پستی نیست. انجمن «صلح جویانه» که در تآتر به بورژوا نسبت داده شده، توسط مکی چاقو کش، مرد معامله ای

که از خون ریزی نفرت دارد نمایندگی می شود، ولی فقط تا جائی که برای امور تجاری او به هیچ عنوان ضروری نباشد.

محدود کردن خون ریزی به حداقل، نشان دهندهٔ خردگرائی در اصول تجاری است : ولی در صورتی که ضرورتی پیش بیاید، آقای مکیت نشان می دهد که تا چه اندازه در شمشیر بازی مهارت دارد. او می داند که چه چیزی را مدیون شهرتش می باشد : یعنی رمانتیسمی که اگر به گسترش آن توجه داشته باشیم، می بینیم که در خدمت آن خردگرائی قرار دارد که در بالا به آن اشاره کردیم. مکی چاقو کش کاملاً ناظر بر اعمال زیر دستانش است و تمام کارهای شجاعانه و آن کارهائی که موجب ترس دیگران می باشد را به حساب خودش می گذارد، و مانند هر استاد دانشگاهی تحمل نمی کند که دستیارانش پای کار دانشجویان را امضا کنند. در رابطه با زنان، او نه عنوان مردی خوش چهره بلکه بیشتر به عنوان مردی با موقعیت مناسب مطرح می باشد. در داستان اصلی «اپرا برای گدایان» او به عنوان مردی چهل ساله، جمع و جور ولی محکم با سری شبیه تربچه، و موهائی کم پشت و بی مو معرفی شده و فرد چندان بی شخصیتی نیز نشان داده نشده است. جا افتاده و اهل بذله گوئی نیست، و ثبات حرفه ای او در کلاهبرداری از خارجی ها و در استثمار کارمندان خودش تجلی یافته و آشکار می شود. با مأموران حفظ نظم عمومی، حتی اگر مخارجی در بر داشته باشد، رابطهٔ خوبی دارد، و نه فقط به دلیل امنیت شخصی خودش، بلکه درک عملی او را بر این باور داشته است که امنیت شخصی او و این جامعه در پیوند تنگاتنگ با یکدیگر است. اقدام علیه نظم عمومی، یعنی کاری مانند آنچه پیچوم به آن مبادرت می ورزد، برای آقای مکیت قابل تصور نیست و از آن بیزار است. به نظر شخصی او، روابطش با خانم های «توربریدج» قابل توجیه است و ویژگی کار او مشخصاً به او اجازه می دهد که مسائل را به این شکل توجیه کند. او از روابط کاملاً حرفه ای اش استفاده کرده تا به عنوان مرد مجرد اوقاتی را خوش بگذراند. او فروتنانه فکر می کند که چنین خوش گذرانی هائی حق او بوده است. رفت و آمدهای دائمی اش به کافه های محلهٔ «توربریدج» را که با ریتم خدشه ناپذیری پی گیری می کند دوست دارد، و این موارد را نیز به عنوان عادت تعبیر می کند و همین جنبهٔ شخصی، هدف اصلی زندگی مشخصاً بورژوائی او را تشکیل می دهد.

در هر صورت، بازیگری که به بررسی و تعبیر نقش مکیت می پردازد، به هیچ عنوان نباید نقطهٔ آغاز را از ویژگی های رفت و آمدهای او به چنین کافه هائی و چنین روابطی در نظر بگیرد. مکیت نیازهای جنسی اش را با زنانی برآورده می کند که چندان هم بی مال و منال نیستند. او در ازدواجش در پی تحکیم موقعیت حرفه ای خود می باشد. در چشم

انداز آینده، خودش را به هیچ عنوان اعدام شده نمی بیند، بلکه کنار رودبار پر از ماهی می بیند که به او تعلق دارد.

رئیس پلیس، براون چهرهٔ خیلی مدرنی ست. او در خودش دو شخصیت را حفظ کرده، فردی با زندگی شخصی که با فرد اداری و عملکرد رسمی اش کاملاً تفاوت دارد. و چنین امری نه با وجود این دو گانگی که به یمن آن زندگی می کند، و با او همهٔ جامعه به یمن همین دو گانگی زندگی می کنند. فرد خصوصی هیچ گاه تابع آن چیزی نیست که فرد رسمی جزء مسئولیت های خود می داند. فرد خصوصی قادر نیست حتا به مورچه آسیب برساند (مجبور به چنین کاری نیست)...در نتیجه علاقهٔ او به مکیت کاملاً صادقانه است، برخی مزیت های تجاری شاید این رابطه را مظنون جلوه می دهد : علت این است که زندگی همه چیز را به لجن می کشد...

4.توضیحاتی برای بازیگران

در مورد انتقال موضوع، تماشاچیان نباید به سوی انطباق هویتی هدایت شوند، بلکه با وجود همهٔ تفاوتها و بیگانگی و فاصله ای که بین صحنه و سالن وجود دارد، باید رابطه ای بین بازیگر و تماشاچی برقرار می شود[59] و بازیگر مستقیماً تماشاچیان را مخاطب قرار دهد. با اجرای چنین حرکتی، بازیگر باید در مورد شخصیت نمایشی که بازنمائی آن را به عهده دارد، علاوه بر بازی آن نقش، دربارهٔ آن با تماشاچیان حرف بزند. روشن است که باید رفتاری را نشان دهد که به وسیلهٔ آن روند داستانی به سادگی قابل درک باشد. ولی علاوه بر رابطه با داستان نمایش، باید با روندهای دیگری نیز رابطه برقرار کند، و فقط از داستان استفاده نکند. برای مثال، در صحنهٔ عاشقانه با مکیت، پلی نه فقط محبوب مکیت است، بلکه دختر پیچوم نیز هست، و علاوه بر این نه فقط دختر پیچوم بوده بلکه کارمند او نیز به حساب می آید. این روابط با تماشاچیان باید موجب نقد پیش داوریهای تماشاچیان روی موضوع نامزدی تبهکار و دختر تاجر، و مانند اینها شود.

1. بازیگران باید در نشان دادن تبهکاران، از هر گونه الهام از مشتی آدمهای دستمال به گردن که در بازارهای مکاره پرسه می زنند و هیچ آدم حسابی حاضر به معاشرت با آنها نیست، اجتناب کنند. همهٔ آنها قطع نظر از حرفه ای که دارند، آدم های با ادب و محترمی به نظر می رسند، و تعدادی از آنها نیز تنومند و محکم هستند.

[59] مترجم : و انطباق هویتی را بحالت تعلیق درآورد. برای مثال، مکی چاقو کش در مورد ازدواجش با پلی، با تماشاچیان مستقیماً حرف می زند.

2. در این جا، بازیگران می توانند برای خصوصیات بورژوازی کاربرد مفیدی پیدا کنند، و رابطهٔ تنگاتنگ بین لطافت روحی و کلاهبرداری هایشان را نشان دهند.

3. نشان می دهیم که فرد آدمی چه نیروی خشونت باری را باید به کار ببندد، تا موقعیتی را فراهم سازد که در آن سرانجام رفتار انسانی (رفتاری مانند داماد جوان) ممکن گردد.

4. همه عموماً چشم طمع به عروس دوخته اند، ولی سرانجام داماد او را از آن خود می کند. در نتیجه موضوع کاملاً یک موضوع نمایشی تمام عیار است. باید نشان دهیم که عروس خیلی کم غذا می خورد. غالباً می بینیم که افراد خیلی با ظرافت مرغ و ماهی را درسته می بلعند، ولی عروس هرگز.

5. برای نشان دادن امور تجاری پیچوم، بازیگران نیاز مبرمی به رعایت ترتیب حرکات صحنه ای و سیر خطی رویدادها ندارند. بازیگری که نقش یکی از گدایان را بازی می کند، باید انتخاب پای چوبی مصنوعی مناسب را به نمایش بگذارد (هر بار یک پای مصنوعی را امتحان می کند و کنار می گذارد و سپس یکی دیگر را آزمایش می کند و دوباره به اولین پای مصنوعی باز می گردد). به این ترتیب تماشاگران به خاطر همین صحنه دوباره به تآتر باز خواهند آمد. و هیچ مانعی وجود ندارد که در عمق صحنه این قطعه روی پانل اعلام شود.

6. دوشیزه پلی پیچوم باید حتماً به شکل دختری پارسا و با فضیلت به تماشاچیان نشان داده شود. اگر در صحنهٔ دوم پلی نشان می دهد که تا چه اندازه عشق او عاری از هر گونه حساب و کتابی بوده، ولی در این جا نشان می دهد که از زندگی عملی نیز به دور نیست، یعنی وجهه ای که در نبود آن، عشق او نیز سبکسرانه جلوه می کرد.

7. این خانم ها به راحتی مالک ابزار تولید خودشان هستند. ولی مشخصاً چرا نباید به شکلی نشان داده شوند که گوئی آزاد هستند. دموکراسی این آزادی را به آنها نمی دهد، همانطور که دیگران را از وسایل تولیدشات محروم می کند.

8. بازیگرانی که نقش مکیت را بازی می کنند در طرح بازی و «آواز دلال محبت» از بازنمائی فرمول سکسوآلیتهٔ تراژیک این صحنه رویگردان نبوده اند. ولی سکسوآلیته در دوران ما قطعاً به عرصهٔ کمیک تعلق دارد، زیرا زندگی جنسی با زندگی اجتماعی در تضاد بوده، و این تضاد کمیک است زیرا خصلت تاریخی دارد، به این معنا که می تواند در نظم اجتماعی دیگری حل گردد. در نتیجه بازیگر باید در این قطعه (آواز دلال محبت) از کمیک استفاده کند. بازنمائی زندگی جنسی روی صحنه از اهمیت خیلی زیادی برخوردار است، دست کم به این علت که همواره جلوه گاه ماتریالیسم بدوی بوده و خصوصیت مصنوعی و موقتی تمام روبناهای اجتماعی در آن آشکار می گردد.

9. این قطعه آواز و دیگر آوازهائی که در *اپرای چهار پنی*، چند خط از فرانسوا ویون[60] که توسط ک.ل. آمر[61] به آلمانی ترجمه شده وجود دارد. برای بازیگران مفید خواهد بود که قطعاتی را که در اصل به شکل نوشته بوده و در این نمایشنامه به شکل آواز طراحی شده، با یکدیگر مقایسه کنند[62].

[60] François Villon

[61] K.L.Ammer

در «نوشته ها دربارهٔ ادبیات و هنر 1» در انتشارات فرانسوی صفحهٔ 108

« Ecrits sur la littérature et l'art 1 », sur le cinéma, p.108, L'Arche, 1970

مترجم : من این بخشی را که مورد نظر بوده در اینجا ترجمه می کنم که تنها مربوط به پی نوشت ترجمهٔ فارسی می شود: «یک روزنامهٔ برلینی سرانجام پی برده بود که من نام مترجم المانی «آمر» را در کنار نام نویسنده « ویون» از قلم انداخته بودم. در هر صورت دیر پی بردن بهتر از هیچ وقت است. در واقع بین ششصد و بیست و پنج بیت شعر، بیست و پنج بیت کاملاً با اصل تطبیق می کند. از من در این مورد توضیح خواسته اند : متأسفانه من نام مترجم را فراموش کردم بنویسم، این موضوع سهل انگاری بنیادی مرا به موضوع مالکیت فکری توضیح می دهد.» (می 1929)

[62] اپرای چهار پنی.

آواز دلال محبت، شعری برای زندگی خوب، آواز سلومون، آواز سپاس، آواز پلی، آواز از ته چاه، ...با الهام از شعر کیپلینگ نوشته شده.

10. این صحنه برای بازیگرانی که نقش پلی پیچوم را بازی می کنند قابل توجه است که خلاقیت کمیک پلی را نشان دهند.

11. بازیگری که نقش مکیت را ایفا می کند، در سلول می تواند تمام شیوهٔ زندگی او را تا این جا مرور کند. گام های گستاخانه ای که در فریب کاری هایش در رابطه با زنان برداشته، گام های محتاطانهٔ مردی که تحت تعقیب قرار گرفته، گام های بلند پروازانه، و گام های پارسا منشانه، و غیره. طی این گشت و گذار، بازیگر می تواند یک بار دیگر تمام رفتارهای مکیت را در طی این چند روز نشان دهد.

12. دراین جا، به عنوان مثال، بازیگر تآتر حماسی[63] با تلاش برای برجسته کردن اضطراب مرگ نزد مکیت و متأثر نمودن تمام پرده از این موضوع نباید مانع بازنمائی رابطهٔ دوستانهٔ حقیقی شود. (برای دوستی حقیقی آیا می توان محدودیت قائل شد؟ پیروزی اخلاقی دو دوستی که حقیقی ترین دوستان او هستند، دچار نقصان می گردد زیرا به اندازهٔ کافی برای نجات دوستشان نمی کوشند و شتاب نمی کنند.)

13. شاید بازیگر بتواند نشان دهد که : مکیت واقعاً و کاملاً احساس می کند که بی گناه بوده و در مورد او اشتباه قضائی روی داده است. و از آن جائی که باندهای تبهکار بیش از همه قربانی اشتباهات دستگاه دادگستری می شوند، دستگاه دادگستری تمام اعتبار خود را از دست می دهد.

---

[63] مترجم : تآتر حماسی، تآتر غیر ارسطوئی که از انطباق هویتی کامل بازیگر با نقش قطع نظر می کند. برای تعمیق بخشیدن بیشتر مفهوم تآتر حماسی، با مراجعه به فرهنگ واژگان پاتریس پاویس Patrice pavis. Dictionnaire du Théâtre.Ediction Socilaes. P.150 تمایل تآتر برای حماسی سازی تآتر از پایان قرن نوزدهم و با گنجاندن عناصر حماسی : داستان، الغای تنش (تنش : یعنی واکنش تماشاچی در مقابل رویداد فوری در نمایشنامه)، الغای توهم و مداخلهٔ راوی، صحنهٔ جمعی و مداخلهٔ گروه سرایندگان، عرضهٔ سند همانگونه که در زمان تاریخی وجود دارد و مانند اینها. تراژدیهای یونان به اپیزود تقسیم شده بود و بین دو آواز گروه سرایندگان گنجانده می شد. در نتیجه می بینیم که نوآوری برتولت برشت به هیچ یک از این عناصر (فاصله گذاری و حماسی) بستگی ندارد بلکه همانگونه که در پیشگفتار نمایشنامهٔ تصمیم توضیح دادم، نوآوری برشت را باید در نگرش مارکسیستی او و سپس نظریهٔ او برای ایجاد تحول در عملکرد اجتماعی تآتر و یا پرسش از جایگاه هنر در مبارزهٔ طبقاتی جستجو کنیم. (در مورد نمایشنامهٔ تصمیم، اخیراً دیدم که رضی هیرمند نمایشنامهٔ تصمیم را زیر عنوان «اقدام های انجام شده» ترجمه کرده است، بدون قید منبع و تاریخ ترجمهٔ فارسی. علاوه بر این هیچ توضیح تکمیلی برای نمایشنامهٔ آموزشی عرضه نکرده است. متأسفانه معمولاً اغلب ترجمهٔ نمایشنامه های برتولت برشت به فارسی بدون هیچ پرونده و یا توضیحی منتشر شده است. در حالی که نوشته های برتولت برشت مملو از توضیح دربارهٔ نمایشنامه هایش می باشد. و آنانی که به کار ترجمهٔ برتولت برشت می پردازند حتماً باید به این نوشته های او نیز مراجعه و خوانندگان را از محتوای آن مطلع کنند. گاهی این توضیحات از خود نمایشنامه مهمتر و حجیم تر است. به این نوشته های نظری خود برتولت برشت، بررسی هائی که پیرامون برشت انجام گرفته باید در اختیار خوانندگان بگیرد. کاری که من سعی در انجام آن دارم. در غیر این صورت نمایشنامه های برتولت برشت هیچ تفاوت چشمگیری با تآتر بورژوا نخواهد داشت، و خوانندگان نیز سرگردان بر جای می مانند یعنی کاری که دقیقاً در قطب مخالف نظریات برتولت برشت واقع شده است.

5. دربارهٔ شیوهٔ خواندن سرودها

بازیگر وقتی شروع به آواز خواندن می کند، در کار کردش تغییر ایجاد می شود. هیچ امری بدتر از این نیست که بازیگران وقتی زمین بازی را از نثر به نظم تغییر می دهند، این تغییر را ندیده بگیرند. سه سطح : گفتار رسمی، گفتار ساخته و پرداخته شده توسط بازیگر و آواز، باید همواره از یکدیگر تفکیک شود، و به هیچ عنوان گفتار ساخته و پرداخته شده به معنای تشدید گفتار رسمی نیست، به همان نسبت که آواز تشدید بخشیدن به گفتار ساخته و پرداخته شده نیست. در نتیجه، در جائی که هیجان حسی اوج می گیرد، به هیچ عنوان آواز به دلیل فقدان کلمه نیست. بازیگری که آواز می خواند، باید در عین حال نشان دهد که یک نفر در حال آواز خواندن است. در این صورت بازیگر نباید در پی ابراز محتوای عاطفی آواز باشد (آواز او بیشتر باید به غذائی شباهت داشته باشد که پیشتر توسط او صرف شده و حالا آن را به دیگران تعارف می کند) بلکه بر عکس بازیگر حرکات بدنی عادی را باید مد نظر قرار دهد.

در چنین رویکردی، بازیگر به طریق اولی گفتار متن آواز را تکرار نمی کند، بلکه از شیوهٔ بیانی و چرخش ها و پیچش های زبان روزمره بهره می گیرد. در مورد آهنگ نیز آن را کورکورانه همراهی نمی کند : در آواز شیوه ای وجود دارد آن را «مخالف خوان» می نامند که می تواند تأثیر گذاری بسیار زیادی داشته باشد که حاکی از پافشاری و تکیه روی زبان رسمی و استقلال آن نسبت به آهنگ و ریتم است.

هم‌آهنگی با آهنگ، باید به شکل یک واقعه جلوه کند، به این منظور، بازیگر می تواند آهنگ را جذب کند و از آن لذت ببرد، و در حضور نوازندگان می تواند خود را برای قطعه آماده کند (و برای مثال صندلی را در جای مناسب بگذارد و یا آرایش کند و مانند اینها.)

6. چرا مکیت دوبار بازداشت می شود و نه یک بار؟

(مترجم : به دلیل مشکلاتی که در ترجمه با آن مواجه شدم، از ترجمهٔ این بخش قطع نظر کردم)

7. چرا سفیر سلطنتی با اسب وارد می شود؟

اپرای چهار پنی جامعهٔ بورژوازی را بازنمائی می کند (و به عناصر لومپن پرولتاریا منحصر نیست). جامعهٔ بورژوائی به سهم خود نظم بورژوائی همه شمول و در نتیجه جهان بینی مشخصی ایجاد کرد که بدون آن نمی توانست به حیاتش ادامه دهد. نمایش سفیر سلطنتی که سوار بر اسب در صحنه ظاهر می شود، یعنی جائی که بورژوازی جهان بازنمائی شده اش را نگاه می کند، کاملاً ضروری ست. آقای پیچوم نیز وقتی از آشفتگی روح جامعه بهره می کشد، کاری به جز این انجام نمی دهد. آنانی که دست اندر کار تآتر هستند باید روی این موضوع فکر کنند و از خودشان بپرسند که چرا حذف اسب سفیر شاه از صحنه، اشتباه است؟ یعنی کاری که تقریباً تمام کارگردانان مدرن«اپرای چهار پنی» انجام داده اند.

1931

صحنه آرائی برای اپرای چهار پنی

صحنه آرائی برای اپرای چهار پنی به همان اندازه مناسب خواهد بود که تفاوت بین صحنهٔ بازی و صحنهٔ آواز برجسته تر شده باشد. نمایش سال 1928 در برلن، در انتهای صحنه ارگ بزرگی گذاشته شده بود و روی پله ها به گروه موسیقی اختصاص داشت، و وقتی شروع به نواختن می کردند، لامپ های رنگارنگ روشن می شد. در سمت چپ و راست ارگ، دو صفحهٔ بزرگ با کادر مخمل سرخ کار گذاشته شده بود که روی آن تصاویر تهیه شده توسط کاسپار نهر[64] افکنده می شد. طی آواز ها، عنوان آنها روی این دو صفحه افکنده می شد و لامپ ها از سقف به پائین می آمد. برای مخلوط کردن کهنه و نو، شُکوه و رنگ باختگی، پردهٔ کوتاهی از پارچهٔ توری نه چندان تمیز استفاده شده بود که با سیم فلزی کشیده می شد. نمایش پاریس (1937) برای در آمیختن شکوه و رنگ باختگی ، در بالای پردهٔ مخملی قرمز چراغ های بزرگ چرخ فلک آویزان کرده بودند که طی آوازها روشن می شد. روی پرده تصویر گدایان بزرگتر از اندازهٔ طبیعی نقاشی شده بود، شخصیت های نقاشی شده با انگشت تیتر « اپرای چهار پنی » را نشان می دادند. در جلو، سمت راست و چپ پانل هائی با تصویر گدایان کار گذاشته بودند.

[64] Caspar Neher

رختکن گدایان

رختکن گدایان باید به شکلی تجهیز شده باشد که این فروشگاه عجیب و غریب برای تماشاگران قابل دریافت باشد. نمایشی که در پاریس به روی صحنه رفت (14 اکتبر 1930) در انتهای صحنه دو ویترین کار گذاشته شده بود که در آن مانکن های عروسکی با تجهیزات گدایان دیده می شدند. از سقف فروشگاه قطعات لباس و کلاه های مخصوص که به هر یک شماره ای وصل شده بود آویزان بودند. روی یک سه پایهٔ کوتاه، تعدادی کفش کهنه شماره گذاری شده، مشابه با آن چه در موزه ها می بینیم، دیده می شد.

1937

برتولت برشت

نوشته ها دربارۀ ادبیات و هنر

دادگاه چهار پنی

Ecrits sur le littérature et l’art 1. L’ARCHE Editeur, Paris 1970

دادگاه چهار پنی

تجربهٔ جامعه شناختی

امیدهای ما در تضادها نهفته است

اقتباس سینمائی از نمایشنامهٔ اپرای چهار پنی در زمستان امسال به ما اجازه داد تا برخی بازنمائی هائی را ببینیم که معرف خصوصیات وضعیت کنونی ایدئولوژی بورژوا است. این بازنمائی ها وقتی از طریق رفتارها رویکردهای نهادهای رسمی (نشریات، صنعت سینمائی، دادگاه ها)[65] به حالت ذهنی درآمدند و به تشکل مفاهمی می انجامند که بخش کوچکی از مجموعهٔ گسترده تری را تشکیل می دهند که فرهنگ می نامیم. درک و داوری دربارهٔ مجموعهٔ وسیعی که فرهنگ می نامیم فقط از طریق مشاهدهٔ عملکرد آن و یا وقتی که در حال تولید است، ممکن خواهد بود. فقط وقتی که همهٔ بازنمائی ها را مرور کردیم و از مد نظر گذراندیم، در این صورت می توانیم به مفهوم قابل قبولی برسیم. هرآنچه در رابطه با فرهنگ از دیدگاه کلی گفته شده، بدون در نظر گرفتن وجه عملی یا عملکرد آن به نوبت خود چیزی نیست به جز بازنمائی هائی که باید پیش از همه عملکرد آن به محک آزمون گذاشته شود.

باید از جستجوی نظریات مهمی مانند عدالت و شخصیت که از تراوشات فکری افراد بی مایه بوده خود داری کنیم، بلکه باید رد پای این گونه مسائل را در واقعیت روزمره، و در داد و ستد های سینماچی ها و نزد آنانی جستجو کنیم که با رسیدگی به امور حقوقی نانشان را در می آورند. دارای افکار برجسته بودن به معنای با فرهنگ بودن نیست.

[65] مترجم : به سخن دیگر، روشن است که برشت به عناصر روبنائی اشاره دارد که باید مناسبات تولید سرمایه داری را توجیه کند.

اگر از ما بپرسند : آیا عدالت وجود دارد و یا این که فقط امور قضائی و دادرسی وجود دارد (در صورتی که هیچ کدام با یکدیگر تلاقی پیدا نمی کند)، ما فقط می توانیم بگوییم : امور دادرسی، و اگر مجبور باشیم بین امور دادرسی و حقوق (در صورتی که ضمانتی برای هر دو با هم وجود ندارد)، امور قضائی و دادرسی را انتخاب می کنیم. در هر صورت، مجبور خواهیم بود امور قضائی و دادرسی را انتخاب کنیم. و فقط وقتی می توانیم از عدالت حرف بزنیم که چنین امری در امور دادرسی وجود داشته باشد.

در نتیجه واقعیت در تکاپوی دائمی بوده، دستگاه عدالت بی وقفه دربارهٔ حقوق قضاوت می کند، نشریات نیز افکار عمومی را بیان کرده و از سوی دیگر آن را شکل می بخشد، صنایع نیز بی وقفه به تولید محصولات هنری می پردازد و هیچ چیزی آن را از حرکت باز نمی دارد، بر این اساس روشن است که به سادگی از بازنمائی هایشان قطع نظر نمی کنند : برای درک چنین موضوعاتی، باید روش های دیگری را به کار برد و از روش مشاهدهٔ منفعلانه کاری ساخته نخواهد بود. ما در صفحات آینده مشخصاً این روش دیگر را که «تجربهٔ جامعه شناختی» می نامیم به کار خواهیم بست و نشان خواهیم داد.

بی گمان انجام این تجربهٔ جامعه شناختی در اشکال کامل و همه جانبه برای ما ممکن نخواهد بود، زیرا نه فقط با امکانات و تدارکات مقدماتی ناچیزی انجام گرفته بلکه تعداد اندکی در آن شرکت داشتند و علاوه بر این هیچ کدام به اندازهٔ کافی در این زمینه تخصص و آمادگی نداشتند. برای این نوع تجربیات که نهادهای پر اهمیتی مانند نشریات و دادگاه ها موضوع آن می باشد، به گروه پژوهشی خاص با تقسیم کار بر اساس طرح مطالعاتی روشمند نیاز خواهد بود که وظایف هر یک را مشخص نموده و آن چه را که توسط هر یک باید مورد بررسی قرار گیرد نشان دهد. از سوی دیگر وضعیت نویسنده هائی که به شکل فردی و در انزوا کار می کنند، بیش از پیش مشکل به نظر می رسد.

1

داد و ستد

تابستان گذشته وقتی با ناشر خودمان برای اقتباس سینمائی از نمایشنامهٔ اپرای چهار پنی قرارداد امضا کردیم، از دیدگاه ما فرصتی تلقی می شد که به ما اجازه می داد که در عین حال هم پول دربیاوریم و هم فیلم بسازیم : شرکت تهیه کنندهٔ فیلم پذیرفته بود

که کار فیلم برداری را به عهده بگیرد و سناریوی نهائی نیز به همکاری ما تهیه شود. ولی، ظاهراً، این شرکت فیلم ساز ماهیتاً به این نوع قراردادها عادت نداشت و خیلی زود آشکار شد که رعایت آن برایش نامطبوع است، و در واقع وقتی که طرح سناریو توسط ما تهیه شد، واکنش عمیقاً مأیوس کننده ای از خود نشان داد. به این ترتیب با تلخکامی فزاینده ای خود را مجبور دید که با برداشت از صندوقش ما را متقاعد کند که از کار خودمان چشم پوشی کنیم. ولی خلاف همهٔ انتظارات، ما به تطمیع مالی تسلیم نشدیم، و از کارمان دفاع کردیم.

تا اینکه سرانجام شرکت فیلم ساز به شکل جدی خشمگین شد و نکاتی را که از دیدگاه او پذیرفتنی نبود به شدت مورد انتقاد قرار داد و تصمیم گرفت که فیلم را بدون ما بسازد، و تا جائی که ممکن است آن را به شکل تجارتی تهیه و عرضه کند. در نتیجه ما این موضوع را به دادگاه بردیم.

در قرارداد نوشته شده بود که نیّت و شیوهٔ کار نویسنده باید رعایت شود :

«تولید کننده حق نویسندگان را برای همکاری در تنظیم نهائی متن فیلم نامه ای که برای فیلم برداری آماده می شود، می پذیرد.»

«ترکیب بندی آهنگ جدید و اقتباس از موسیقی موجود تنها به عهدهٔ کورت ویل[66] است که تولید کنندگان کارمزد این بخش از کار را جداگانه باید بپردازند. به همین گونه تهیهٔ متن و آوازهای جدید برای آهنگ های موجود و احتمالاً برای نسخهٔ جدید به عهدهٔ نویسنده برتولت برشت است که در عین حال در تنظیم نهائی فیلمانه شرکت خواهد داشت. تولید کننده باید کارمزد برتولت برشت را برای این نوع کارها جداگانه بپردازند.»

قرارداد با قید مفاد خاصی تکمیل شده بود :

«الف) آقای برشت متن اصلی سناریو را تهیه می کند. شرکت تولید کنندهٔ فیلم[67] برای انجام چنین کاری دو هم کار برای او استخدام می کند، آقای نهر[68] و دودوو[69]. آقای لانیا[70]

---

[66] Kurt Weill

کورت ویل آهنگساز آلمانی 2 مارس 1900 در دسوا بدنیا آمد و 3 آوریل 1950 در نیویورک درگذشت. موسیقی او از جانب نازیها به عنوان یهودی به بهای سوزاندن سروده هایش شد. یهودی بودین بود او و تمایلاتش برای کمونیسم مجبور شد در سال 1933 به همراه همسرش لوت لنیا Lotte Lenya که در سال 1927 با او ازدواج کرده بود (پس از یک دوره متارکه در سال 1933 دوباره او در سال 1937 ازدواج کرد) آلمان را ترک کند. در پاریس مستقر می شود و « هفت گناه کبیره را روی متن برتولت برشت (Die sieben Todsünden) برای تآتر شانزه لیزه و دومین سمفونی خود را پیش از مهاجرت به آمریکا در سال 1935به پایان برد.

[67] S.A.Nero-Film

[68] Heher

[69] Dudow

[70] Lania

در هم آهنگی با آقای برشت وفاداری فیلم را چه در سطح شیوهٔ کار و چه در سطح محتوا با خصوصیات اپرای چهار پنی تضمین می کنند، و سناریوی نهائی با معاونت آقای وایدا[71]به انجام خواهد رسید.

«ب) تهیهٔ گفتگو ها به عهدهٔ آقای برشت خواهد بود.

«پ) حق ایجاد تغییرات در نوشتهٔ نهائی به آقای برشت تعلق دارد، در صورتی که اساس کار را مخدوش نساخته و عملا قابل اجرا باشد.

«ت) آقای برشت امروز یک سوم متن سناریوی اصلی را به آقای لانیا تحویل می دهد و متعهد می شود که بخش های بعدی را در تاریخ 12 و 15 همین ماه تحویل دهد. او در محل اقامت خود کار می کند، و در درون مرزهای آلمان به سر می برد.»

***

برای اجرای این برنامه، توافق بر این بود که در آغاز کار لانیا خطوط کلی متن اصلی را به شکل محاوره ای دریافت کند و سپس به همکاری و در منزل برتولت برشت متن را بنویسد. بر این اساس، به همین شکلی که می بینیم، نویسنده سازماندهی کار را پیش بینی کرده بود و شرکت تولید فیلم پیش از پایان کار سناریوی نهائی حق درخواست تغییر در آن را نداشت.

بر این اساس، وقتی برتولت برشت متن اصلی را به لانیا تحویل داد، و او نیز آن را به شرکت تولید فیلم گزارش کرد، مشخصاً قید کرده بود که بر اساس مواردی که در قرارداد آمده، یعنی بدون توافق برشت، نمی تواند متن را تغییر دهد. متعاقباً شرکت تولید فیلم خیلی به سادگی برشت را به نقض قرارداد متهم دانست و اعلام کرد که او متن اصلی را در شکلی به لانیا تحویل داده است که بازبینی مجدد آن توسط همکار بعدی ضروری خواهد بود (یعنی باید دربارهٔ آن بحث شود تا به توافق قطعی برسد).

دادگاه از این دیدگاه دفاع نمود و اعلام کرد که :

«شاکی باید طرح کلی متن اصلی را در اختیار متهم بگذارد، و به او اجازه دهد که توسط نمایندگانش بخش های مختلف نوشته را که به نظر آنها قابل استفاده نیست مشخص کنند . تنها در صورتی که سرپیچی متهم فراتر از حد و حدود حقوقی اش در رابطه با حق تنظیم متن باشد، و به ویژه وقتی که دلایل عینی نداشته باشد، یا به هزینه های هنگفت و یا بیم سانسور مرتبط نباشد، برای متهم، اتهام نقض قرارداد وارد خواهد بود.»

[71] Vayda

در متن قرارداد شرکت تولید کنندهٔ فیلم هیچ ادعائی دربارهٔ حق دخالت در متن اصلی نداشته است، ولی دادگاه این حق را به او می دهد. با ندیده گرفتن هر آن چه در قرارداد نوشته شده بود، دادگاه «ایجاد تغییر و تحول در اثر را مجاز دانسته و صاحب آن نمی تواند با چنین کاری موافق نباشد.»

«اقتباس سینمائی از یک نمایشنامه که برای تآتر نوشته شده ضرورتاً نیازمند ایجاد برخی تغییرات در اثر اولیه است.»

«از سوی دیگر، حقوق نویسنده برای ایجاد تغییر در اثر تآتری نیز محدود است، زیرا همگان بدان آگاهند که اقتباس سینمائی به تغییرات عمیقی نیازمند است. به همین علت در قانون پاراگراف 9 که بر اساس آن تغییراتی که به اثر هنری و نیّت هنرمند مربوط می شود، برای اقتباس سینمائی از نمایشنامهٔ تآتری کاربردی ندارد، به ویژه چنانکه می دانیم در صورتی که در فیلم اشکالی وجود داشته باشد، نویسندهٔ تآتر نیست بلکه نویسندهٔ سناریو می باشد که مسئول شناخته می شود. به همین علت پس از این که نویسنده اقتباس از اثرش را واگذار کرد باید با کمال حسن نیّت به تغییرات محسوس در آن نیز رضایت دهد.»

دادگاه شکایت برتولت برشت را مردود اعلام کرد.

درخواست برای ایجاد تغییر در فیلمی که بدون او (بدون برشت) ساخته شده بود، دادگاه انگیزهٔ اصلی را مردود دانست.

«در هر صورت، متهم در حال حاضر نسبتی با قرارداد ندارد، در حالی که شاکی بی آن که تعهدات حقوقی اش را در رابطه با متهم بجا آورده باشد، متن اصلی را تسلیم دادگاه نموده، و حق همکاری او را ندیده گرفته است.

«بر اساس پیشنهاد دادگاه، برای این که شاکی به روشنی توضیح دهد که چه انتقادی به سناریو دارد...شاکی اعلام کرد که نمی تواند تغییراتی را بپذیرد که متهم در متن به وجود آورده و مورد تأیید او نبوده است.

«پس از مقایسهٔ دست نوشته و متن اصلی، و بسیاری از بخش هائی که در دست نوشته های لانیا دیده می شود و مورد تأیید شاکی نیز می باشد، و به هم چنین بخش هائی که مستقیماً از خود نمایشنامه برگرفته شده، دادگاه متقاعد شده است که تنها تغییراتی

که انجام گرفته به دلیل الزامات سینمائی بوده و از این دیدگاه شکایت متقاضی، در رابطه با قرادادی که بین طرفین به امضا رسیده، قویاً مردود است. متهم در مقابل مقاومت شاکی در پذیرش حقوق او در هم کاری برای نگارش سناریو، حتی مجاز است که فیلم را بدون او تهیه نماید.»

«به همین علت، اعلام شاکی مبنی بر خواست او برای ادامهٔ هم کاری، حتی پس از آن که متهم اعلام کرده باشد که از قرارداد بیرون می آید، نظر به این امر که اعلام ابطال قرارداد در آن دوران هنوز روشن نبوده کافی نیست زیرا در دادخواست تحویل متن اصلی مشاهده نشده است.»

با این وصف، شرکت تولید فیلم با هیجانی که از این پیروزی قطعی احساس می کرد، حقوق نویسنده برای اقتباس از اثرش را پرداخت کرد و علاوه بر این مخارج دادگاه را نیز پرداخت.

حرکت فوق العاده مظنون در رابطه با تنظیم قوانین در نخستین رأی دادگاه.

دربارهٔ موضع گیری نشریات :

موضوع حقوقی ست.

(Magdeburgische Zeitung) : «آیا نویسندهٔ فیلم تهیه کننده است یا مشاور با حقوق برابر ؟»

(Berliner Zeitung am Mittag) : «تا کنون هیچ نویسنده ای دیده نشده که قراردای از این نوع با شرکت های تولید فیلم منعقد کرده باشد و خواهان چنین تضمین هائی شده باشد.»

(Neue Berliner 12 Uhr Zeitung) : «رأی دادگاه هر چه باشد، به هر دلیلی و به بهای تمام طلاهای جهان، امروز یک موضوع کاملاً روشن است، هیچ فردی حق ندارد در کار فکری فرد دیگری دست ببرد و آن را به هر سوئی که خواست بگرداند و یا مفهوم آن را وارونه سازد. در این جا ما با قانونی قدیمی در رابطه با نوشته سر و کار پیدا می کنیم که می گوید : کار تولیدی و اثر هنری باید دست نخورده باقی بماند.»

(Deutsche Allgemeine Zeitung) : «باید خوشحال باشیم که یک بار برای همیشه در دادگاه مطرح شد که کارگردان ها و سازندگان فیلم حق ندارند، به جز مبتدیان، که با خواست تصحیح بر اساس نیازهای خودشان، نمایشنامه ای را از بین ببرند. زیرا به هر قیمتی شده باید اولویت شعر را حفظ کرد.»

(Kölnische Zeitung) : «بین مسائل هنری و تجاری تقریباً هیچ تناسب اصولی وجود ندارد، که به این شکل سعی می کنند بین آنها برقرار کنند. هیچ اعتماد و هیچ شرم و حیائی در رابطه با اثر هنری دیده نمی شود. تنها کارگردان سعی دارد با عجله خودش را توجیه کند و یا متقابلاً ابراز نارضایتی کند[...] بر این اساس، اقدامات برتولت برشت در مورد مشکلی که برای اپرای چهار پنی پیش آمده بود را باید به عنوان اعلام خطر تلقی نموده و ارزش واقعی آن را بازشناسی کنیم.»

به چه بهائی؟

(Berliner Börsen-courier) : «در بحث و گفتگوهائی که پیرامون تعیین بهای دعوای حقوقی پیش آمد، آقای فرانکفورتر از برشت پرسیده بود : «بیست و پنج هزار مارک برای واگذاری تمام حقوق به شما می پردازم، آیا با این مبلغ موافق هستید، و گر نه، بگویید به چه بهائی حاضر می شوید که دنیا را از این دعواها معاف کنید؟» _ برتولت برشت : «موضوع به وجه مادی (منافع مشهود) مربوط نمی شود» !

حقوق نویسنده

(Neue Berliner 12 Uhr Zeitung) : «باید از برتولت برشت سپاسگذار باشیم که در طول جدال حقوقی، بیست و پنج هزار مارکی را که طرف دعوا به او پیشنهاد کرده بود نپذیرفت. برتولت برشت گفت که در این دادگاه موضوعی که بیش از همه برای او اهمیت دارد، این است که بداند حق با کیست.»

نمی توان آن را خرید : پس چه چیزی را دزدیده است؟

(Neue Zeil des Westens) : بر اساس پیشنهاد رئیس[72] یک بار دیگر برشت را به دزدی ادبی متهم کردند [...]

آقای فیشر[73]، وکیل دادگستری گفت که «اپرای چهار پنی» به هیچ وجه اثر اصیلی نیست. برشت بدون هیچ تغییری از شعرهای ویلون[74] به ترجمهٔ «آمر»[75] استفاده کرده است.

برشت که روی این نکته بازخواست شده بود، به دفاع از خود گفت که تمام این مسائلی که دربارهٔ حقوق نویسنده مطرح می کنند به قرون وسطی تعلق دارد که امروز پشت سر گذاشته شده است [...]

برشت از بحث دربارهٔ مالکیت و حقوق مالک امتناع کرد، و گفت در این جا شاکی از حقوق ملکی اش، به استثناء دلایل کاملاً حقوقی، در مورد این اثر هنری دفاع نمی کند. از دیدگاه برشت این اثر به عموم تعلق دارد و در اختیار آنها گذاشته شده است. به باور وی پرسشی که در این جا مطرح می باشد به عبارت زیر است : «آیا صنعت حق دارد با اثر هنری به اختیار رفتار کند؟»

جهان واقعیت ها

(Berliner Tageblatt) : نظریات آقای فرانکفورتر از دیدگاه حقوقی خیلی حائز اهمیت بود. از دیدگاه او، موضوع اصلی در این دادگاه عبارت است از تصادم هنرمند با جهان واقعیت ها. برشت با واگذاری اقتباس اپرای چهار پنی به شرکت تولید فیلم به ازای دریافت حقوق آن، سرنوشت نمایشنامه در دست شرکت تجاری، دیگر به او ارتباطی نداشت، می توانست فیلم را فوراً بسازد و یا در بیست سال دیگر. می توانست فیلم نامهٔ دیگری را بر اساس سلیقهٔ خودش بنویسد، بی آن که برشت حق حرف زدن داشته باشد. خیلی دربارهٔ این دادگاه حرف زدند، و بسیاری از نویسنده ها با دقت تمام گفته های مقامات حقوقی را پی گیری می کردند.»

افشاگری

[72] مترجم : در این جا مشخص نیست که «پرزیدانت» یعنی کدام رئیس، رئیس دادگاه شاید

[73] Fischer

[74] Villon

[75] Ammer

(Berliner Zeitung am Mittag) : «توازن نیروها در تمام این دادگاه پیرامون فیلم ناطق به اقتباس از اپرای چهار پنی به شرح زیر است : این هشتصد هزار مارک به یکسو و منافع قانونی مردم به سوی دیگر. نویسندگان، هر چند که در وهلهٔ نخست رفتارشان ساده دلانه به نظر رسد، با طرح شکایات در سطح نهادینه، در واقع به تعهدی که در رابطه با جامعه دارند عمل می کنند، زیرا تنها آنانند که می توانند از منافع قانونی عموم مردم و هنر دفاع کنند. البته دادگاه نمی تواند هشتصد هزار مارک را ندیده بگیرد، ولی از سوی دیگر، ارزش ارزیابی ناپذیر، فراتر از ارقام مطرح است، و می خواهند قرارداد رعایت شود، حتی اگر در نگاه اوّل غیر معمول به نظر رسد.»

خرد نیز حرف خود را می زند

(Der Film) : «به هر جهت، مخارج مادی در حال حاضر به هشتصد هزار مارک رسیده است، به طوری که ممنوع کردن چنین فیلمی نتایج هنگفتی خواهد داشت. از سوی دیگر، چنان که وکیل مدافع اعلام کرده است، می بایستی هشتصد هزار مارک دیگر خرج شود تا فیلم به شکلی که نویسندهٔ اثر خواهان آن است تمام نیّات مشخص او را منعکس کند. از یک سو هشتصد هزار مارک، و از سوی دیگر نویسنده ای را می بینیم که برای نجات روح اثرش مبارزه می کند : داوری نهائی در این دادگاه شاید روزی به یک پروندهٔ تاریخی تبدیل شود.»

تفاوت ظریف ولی پر اهمیت

(Kinematograph)

«شرکتی که این فیلم را می سازد مدعی است که برتولت برشت می خواهد این فیلم مفهوم مبارزهٔ سیاسی را به تماشاگران منتقل کند. البته وقتی به مواضع سیاسی نویسنده آگاهی داشته باشیم، چنین موضوعی چندان هم بعید به نظر نمی رسد. در تآتر این حق هر هنرمندی است. ولی در سینما نمی توانیم بی آن که در خطر ورشکستگی تجاری قرار بگیریم، این گونه خصوصیات و جهان بینی سیاسی را مطرح کنیم.

نویسندگانی که با سینما بیگانه اند بهتر است به مشکلاتی دامن نزنند که قطعاً در نود الی صد در صد موارد آنان هستند که خطاکار خواهند بود.

همهٔ آنانی که مناسبات حرفه ای یا تجاری با سینما دارند، باید بدانند و در نظر داشته باشند که با یک صنعت سر و کار دارند و با افرادی سر و کار دارند که پولهایشان را روی کارتی گذاشته اند که باید در هزاران سالن نمایش کارت برنده باشد، در غیر این صورت پول هایشان را از دست می دهند.

مخاطبان سینما طیف گسترده ای از مردم را در بر می گیرد که نظریات عمیق فلسفی را نه می فهمند و نه تمایلی برای شنیدن آن دارند.

واقعیت همین است، باید امیدوار بود که دادگاه بی هیچ ابهامی از صنعت سینما دفاع کند.

برخی تلخ زبانان می گویند مسئله بجای اینکه ادبی باشد بیشتر به امور مالی مربوط می باشد. ولی باید به این آقایان خیلی هوشمند و هنرمند باید فهماند که با این بحث هائی که در گردهمآئی هایشان دور میز کافه های ادبی مطرح می کنند، به نتیجه نخواهند رسید.»

تضاد منافع

(Tägliche Rundschau)

«در این جا جهان بینی های مختلف نیستند که در تقابل با یکدیگر قرار گرفته اند، بلکه به سادگی موضوع بر سر تضاد منافع است.

از سوی دیگر کاملاً روشن است مبارزه برای دفاع از منیّت نزد فردی است که به دلیل شهرت بسیار زیادش نگران شیوهٔ نگارش و کار خود می باشد و نه برای دفاع از عقیدهٔ خاصی. ولی از سوی دیگر، نگرانی برای «من» در تقابل با منافع تجاری قرار گرفته است.

نیهیلیسم زیبائی شناسانه بی شباهت به نبرد دُن کیشوت وارانه علیه سرمایه های مالی بین المللی نیست. در این جا می بینیم که خودخواهی در مقابل خود خواهی صف آرائی کرده است. این موضوع در چه صورتی به ما مربوط می شود؟»

(Vossische Zeitung)

«یک نکته کاملاً روشن است : این آقای برتولت برشت است که با بی اعتنائی به اثری که این همه برای آن ارزش قائل می شود، حاضر به اقتباس سینمائی از آن شده است.

افرادی که کودکانشان را دوست دارند، شاید بهتر باشد که مانند آقای برتولت برشت آنان را در خطر اقتباس سینمائی قرار ندهند.»

(Frankfurter Zeitung)

«آقای فراکفورتر وکیل شرکت تولید سینما : موجب افتخار است که نویسنده از آمدن اثرش به روی پردهٔ سینما به خاطر مسائل اصولی امتناع می کند.»

(Berliner Tageblatt)

« کوتاه سخن... می بینیم که سینمای آلمان در حال تحول است، اگر چه چنین موردی به هرج و مرج دامن زده است. »

اپرای چهار پنی از دیدگاه مالی در دادگاه

برتولت برشت : در Der Schweinwerfer

شرکت تولید فیلم که نمایشنامهٔ اپرای چهار پنی را تهیه می کرد با تبانی چند مقاطعه کار پاره وقتی که با آنان مناسبات تجاری داشتند، در دادگاه موضوع را به شکلی مطرح کردند که مسائل مالی مقدم بر همه مطرح گردد و در اولویت قرار گیرد. در این کشوری که در دوران سرمایه های بزرگ به سر می برد، سنتی وجود دارد که پیش از همه ایده آلیست ها خیلی به آن دلبستگی دارند، و آن هم این است که هر موضوعی را که به پول مرتبط می شود تحقیر می کنند. باید بگویم که از همان آغاز دادگاه، موضوع پول را مطرح نکردم، و وکلای مدافعم را مطلع کردم که باید در مورد مسئلهٔ پول خیلی به دقت حساب کنند. من پول زیادی ندارم و این یگانه راهی است که می توانم کارهایم را از تأثیرات مخرب شرکت های بزرگ مالی حفظ کنم، این کار (آن که گفت آری، آن که گفت نه، تصمیم، اهمیت موافق بودن، نمایشنامهٔ بادن بادن، راهنمای ساکنین شهرها، تاریخ آقای کنر، و امثال اینها) هیچ درآمدی نداشته است، این موضوع را می توانم به هر کسی که بخواهد بیشتر در این مورد بداند کاملاً نشان دهم. در عین حال همین پول هست که اجازه می دهد تا پافشاری برخی روزنامه نگارانی را که تمایلات ایدآلیستی داشته و دوست دارند آن را برای ایده آل هایشان خرج کنند، ناامید کند.

در تابستان گذشته وقتی شرکت تولید فیلم «نرو»[76] در ازای پرداخت پول حقوق اپرای چهار پنی را به دست آورد و مجاز شد تا حق هر تغییری می خواهد در آن وارد کند. با وجود تمام محدودیت های مالی، تصمیم گرفتم اعتراض کنم و پرونده را به دادگاه بردم. این دادگاه باید امکان ناپذیر بودن همکاری با صنعت سینما را نشان دهد، حتا اگر بر اساس قرارداد ضمانتهائی تعیین شده باشد. این هدف وقتی که من در دادگاه بازنده اعلام شدم، به نتیجه رسید. این دادگاه به آنانی که قادر به دیدن هستند، کاستی های صنعت سینمائی و دستگاه قضائی را به روشنی نشان داد. در حالی که اگر همین موضوع در دادگاه دیگری با موازین دیگری مطرح می شد، احتمالاً از خروج فیلم جلوگیری به عمل می آمد.

وکلای من توضیح دادند که ممکن نبود، زیرا می بایستی نه از دیدگاه حقوقی بلکه می بایستی پول می داشتم. به عنوان مثال به دست آوردن داوری مساعد از سوی دادگاه عالی عملاً ناممکن بود، و نمی توانست مانع فیلمی شود که مدتها پیش بیرون آمده است. چنین موردی به تنهائی می توانست نشان دهد که حتا اگر حقوق نویسنده توسط دادگاه به رسمیت شناخته شود، نمی توانیم مانع خروج فیلمی شویم که مطابق قرارداد ساخته نشده است. به همین علت به محض این که روند دادگاه این وضعیت حقوقی را روشن کرد، آن را متوقف کردم و مأموریت دادگاه برای من تمام شده بود.

وقتی با زحمت زیاد برای خروج شرافتمندانه از این اقدام مخاطره آمیز تلاش می کردم، با وجود این که موضوع مستقیماً به منافع عمومی مربوط می شد، و همه آن را رها کرده بودند، افرادی را دیدیم که تا کنون در رابطه با این منازعه بی اعتنا مانده بودند، ولی از این پس به این موضوع از «دیدگاه عینی» می پرداختند. این افراد مشخصاً وقتی را برای اظهار نظر انتخاب کردند که فیلم خارج شده بود و منبع اطلاعاتی شان را نیز تنها بین وکلای هشتصد هزار مارک انتخاب کردند، و موضوع «منافع عمومی» ابعاد گسترده ای به خود گرفت، در واقع حادثه ای بود که کار کروس[77] آن را «ضرب آهنگ» نامید. ضرب آهنک عبارت بود از به هم متصل کردن تفسیرهای منتشر شده، در صورتی که پس از برنده شدن در دادگاه، سکوت مرا خریداری می کردند و من نیز معامله را می پذیرفتم. در واقع دادگاه به نفع من رأی نداد، و در نبود سازشکاری و پذیرش معامله برای حق السکوت، شرکت تولید فیلم نتوانست مرا به سکوت وادارد و پیشنهاد آشکار و پنهان آنان برای پرداخت پول به نتیجه نرسید، و مانع نشد که من این فیلم را مونتاژ دست و پاشکستهٔ ای از اپرای چهار پنی ارزیابی نکنم. شرکت تولید فیلم، بدون هدایت من

[76] Nero
[77] Karl Kraus

نتوانست در تهیهٔ این فیلم خصوصیات نمایشنامه تآتری را منعکس کند. و البته در مورد امور مالی نیز نتوانست کاری از پیش ببرد، زیرا ما سهم خودمان را از کارهای انجام گرفته به دست آوردیم و به همین نسبت نتوانست مخارج دادگاه را بر دوش ما بگذارد.

و به این علت که من خودم را نفروختم، شرکت تولید فیلم نمی تواند مرا به بیهوده گوئی متهم کند زیرا ما از خروج فیلم و رأی دادگاه برای افشای وضعیت دادرسی استفاده کردیم.

2

از داد و ستد تا روش تجربی

در این دادگاه ما با تضادهای شگرفی در رابطه با خودمان روبرو شدیم : ما مجبور بودیم از حقوق خودمان دفاع کنیم، یعنی حقوقی که ما در رابطه با مالکیت خصوصی داشتیم، و علاوه بر این با دادگاهی سر و کار داشتیم که به هیچ عنوان آن را به عنوان جایگاه حقوق به رسمیت نمی شناختیم. و خیلی زود دریافتیم که از این طریق نمی توانیم انتظار اجرای عدالت را داشته باشیم.

افکار عمومی می توانست اصرار داشته باشد که ما از حقوق خودمان دفاع کنیم. ما در مقابل افکار عمومی متعهد بودیم که از کارهایمان و از موضع گیری های انتقادی مان که در چنین کارهائی منعکس شده بود دفاع کنیم. درواقع از خیلی وقت پیش افکار عمومی از این نوع فراخواست ها مطرح نکرده بود. افکار عمومی به راحتی می پذیرفت که نویسنده ها فروش حقوق آثارشان را به ازای اقتباسی دست و پا شکسته واگذار کنند. ولی ما، دشمنان پادشاه، ما نیز می بایستی بیشتر از او سلطنت طلب باشیم. می بایستی افکار عمومی را تشویق می کردیم تا فراخواستی را مطرح کنند که از مدت ها پیش قادر به بیان آن نبودند. خصوصیت تجاری دادگاه ما، خیلی زود با ایجاد چشم اندازی برای موضع گیری های مختلف اجتماعی (روزنامه ها، سینما و دادگاه) به کنار گذاشته شد و اجازه داد تا تجربه ای تحقق پذیرد و نیروهائی را پیرامون آن بسیج کند که در شرایط دیگری امکان ناپذیر بود. تلاش ما بر این بود که از حقوقمان برای استفاده از ابزار تولید فیلم حرف بزنیم و دفاع کنیم. و بر اساس قرارداد ما دارای چنین اختیاری نیز بودیم. ولی در دوران حاکمیت بربریت، قرارداد اعتباری نخواهد داشت. برای ندیدن پایان دوران قرارداد، باید قرن ها در خواب بوده و چنین واقعیتی را ندیده باشیم. امروز چرخ دنده

های ماشین اجتماعی به اندازهٔ کافی در همآهنگی خود به خود کارها را به پیش می برد. آیا در جنگل قراردادی وجود دارد؟ آیا جنگل نیاز به قرارداد دارد. منافع اقتصادی با خشونتی معادل خشونت طبیعت وحشی خود را نشان می دهد و اعتبار قرارداد، اگر قراردادی وجود داشته باشد، فقط بر اساس شاخص های اقتصادی مورد داوری قرار می گیرد.

به جای ساختن فیلم، به طریق اولی، دورا دور خیلی جالب تر و مفید تر می بود که بازی توازن نیروها را ببینیم و نشان دهیم. در این مورد خیلی چیزها هست که باید دید و نشان داد.

نهادهای مدرنی مانند سینما، با شتاب زیاد سعی می کند مسئولیت هائی رادر زمینه های حاشیه ای به عهده بگیرد از دیدگاه آنان اهمیت چندانی ندارد، و کاملاً به شکل بی بند و باری عمل می کنند، و نمی دانند که آنان نیز محدودیت هائی دارند که این محدودیت ها احتمالاً نامش اخلاق است، حتی اگر در زمینه ای باشد که مستقیماً به آنها ارتباطی نداشته باشد. باید جائی برای این زمینه ها ایجاد کرد که اصول اخلاقی را پایمال نکند. کار مشکلی خواهد بود!

نباید آن چه را که دستگاه دادرسی می توانست برای رساندن صدای خرد به عهده گیرد، ندیده می گرفتیم، و تا جائی که برایمان امکان پذیر بود می بایستی به سرعت روند بحث و جدل را برای افکار عمومی در سطح گسترده قابل تشخیص می ساختیم. و در عین حال می بایستی از تمایلات حق به جانبدارانه به نفع عدالت قطع نظر می کردیم. دادگاه می بایستی به الگوی واقعیت تبدیل می شد و آن را کاملاً منعکس می کرد. به سخن دیگر می بایستی واقعیت را در درون دادگاه باز سازی می کردیم.

برای انجام چنین کاری ما امکانات مناسبی داشتیم، ولی این امکانات فقط تا اندازه ای و برای مدت محدودی در اختیارمان بود. به وکلایمان نیز سفارش کرده بودیم که تا جائی که ممکن است در هزینه ها صرفه جوئی کنند، زیرا پولی که در اختیار داشتیم به ما اجازه می داد که بدون سرپرست کار کنیم، و به دادگاه ها و اربابان صنایع نیز اعتماد نداشتیم. خطر چنین وضعیتی برای ما بالغ بر پانزده هزار مارک بود. پیروزی منطق واقعیت امور تنها به زمان بستگی داشت. بهتر بود دادگاه اول را می باختیم تا دادگاه سوم، و این باخت در دادگاه اوّل، همان عاملی بود که خط مشی ما را تعیین کرد. طبیعتاً اگر دادگاه اوّل را می بردیم، در بدترین وضعیت قرار می گرفتیم (یعنی موضوعی که برای کورت ویل روی داد)، زیرا در واقع کمبود پول مانع می شد که ما وضعیت حقوقی را به روشنی نشان دهیم، که در هر صورت در سومین دادگاه می باختیم. هم زمان فیلم

خارج می شد و یا در ازای سپردن وجه نقدی، که در اختیار نداشتیم، دادگاه به ما اجازه می داد که از خروج آن ممانعت کنیم. ولی پیروزی در سومین دادگاه به این شکل بود که ما می توانستیم نشان دهیم که حتا در صورتی که صنعت فیلم سازی بی هیچ ابهامی خطا کار شناخت شود، در بدترین حالت می تواند تنها با پرداخت مبلغ ناچیزی خسارت بپردازد.

ولی بخت به ما یاری کرد و با اقداماتی که انجام دادیم، سرانجام ثابت شد که حتا در نظام سرمایه داری، قاضی شریف و درستکاری که شایستهٔ چنین مقامی باشد نیز می تواند وجود داشته باشد.

وقتی که دادگاه اوّل را باختیم، با عجله از ادامهٔ کار دست کشیدیم نه تنها به دلیل نبود امکانات مالی از اجرای صد در صد طرح تجربی مان (با دادگاهی که شامل سه مرحله می شد، و می توانستیم نتیجهٔ گسترده تر و مهمتری به دست بیاوریم)، بلکه به این علت که عملاً نمی توانستیم در نتایج حاصله تغییری ایجاد کنیم.

...

می توانستیم از کار خودمان بسنده کنیم بی آنکه منتظر مرحلهٔ سوم دادگاه باقی بمانیم، زیرا در نخستین دادگاه به نتایجی که می خواستیم رسیده بودیم.

وضعیت مالی ما اجازه نمی داد که برای گسترش و تعمیق تجربهٔ جامعهٔ شناختی تا سومین دادگاه منتظر بمانیم. در نتیجه از همان مرحلهٔ نخست، دادگاه را به آزمونی که در پی آن بودیم تبدیل کردیم. در آغاز، برای ما تجربهٔ کاملاً نابی نبود، با وجود این ما به شکلی آن را هدایت کردیم که در انطباق با تجربهٔ جامعه شناسانهٔ ما باشد، و به شکل دیگری از عهدهٔ ما بر نمی آمد. اگر ما در خواست مشخصی را مطرح می کردیم - به عنوان مثال : جلوگیری از خروج فیلم – و یا درک موضوعی مشخص مانند فقدان عدالت، تقریباً هیچ کار مهمی در این راستا صورت نمی گرفت. اگر سعی ما بر این می بود که دادگاه را ببریم و یا ببازیم، تجربه ای که در پی آن بودیم تحقق نمی یافت، و هیچ نتیجه ای در بر نمی داشت. باید به روند منازعه اعتماد می کردیم و تنها روی این امر حساب می کردیم که چگونه امروز منافع نامشهود به منافع مشهود تبدیل می شود تا موضوع آشکار گردد. به عبارت دیگر باید به تضاد شگرفی که در جامعهٔ ما وجود دارد اتکا می کردیم.

نمی توانستیم با اطمینان کامل پیش بینی کنیم که دادگاه ما را خطاکار تشخیص خواهد داد، و هیچ چیزی بدتر از این پیش داوری نبود، حتا اگر حق را به جانب ما می دادند، زیرا چنین امری تنها می توانست خصوصیت کاملاً بدوی قوانین ما را آشکار کند. و در این

صورت، یعنی اگر ما دادگاه را می بردیم، و اگر فیلم، محصول چند میلیونی، کارش را در ماهیتابهٔ مأمور مالیاتی به پایان می برد، چون که نویسنده مالکیت نامشهود آن را مدعی شده بود، می بایستی منتظر واکنش خشونت بار افکار عمومی و بی اعتنائی هنرمندان و دادگاه نسبت به مسائل مطروحه می بودیم، سینما با تشویق تماشاگران از هر گونه شکل هنری در فیلم صرفنظر می کرد، زیرا ایجاد تغییر در آن ناممکن می شد[78].

و روزنامه ها همصدا از ما درخواست می کردند، که از این پس «جلوتر» نرویم، و اجازه دهیم که فیلم به روی پرده بیاید، چون که عدالت برقرار شده و ما به حقوقمان رسیده ایم، و خساراتی را که مطالبه کرده بودیم، دریافت کرده ایم.

وقتی دادگاه علیه ما رأی داد، قابل انعطاف بودن قانون را ثابت کرد، قوانین را با واقعیت خدشه ناپذیر برخورد داده و نشان داد که به مسائل جهان پیرامون توجه دارد، و به همین ترتیب نشان داد که باورهای بورژوا در مورد مالکیت به شکل اجتناب ناپذیری ورشکسته است (و مالکیت تنها می تواند برای مالک مقدس باشد) و هنر که بیش از پیش انسجام واحدهای «ارگانیک» آن مورد تخریب قرار گرفته است.

می بایستی دادگاه را به هدف نشان دادن برخی مسائل، به شکل آزمون جامعه شناسانه سازماندهی می کردیم. به همین علت تلاش ما نزد افکار عمومی بر این اساس بود که در حال مبارزه علیه یک میلیون مارک هستیم، و می خواستیم این موضوع را برجسته کنیم که آیا تحت چنین شرایطی می توانیم به برقراری عدالت امید داشته باشیم. برای انتقال چنین مفهومی ما از احساس شرمی که بورژوازی در چنین مواقعی از خود نشان می دهد، یعنی وقتی پول زیادی در بین هست، استفاده کردیم. ما می گفتیم، این هشتصد هزار مارک قدرت خیلی زیادی دارد، و در این مورد هیچکس تردید نخواهد کرد، ولی این قدرت مالی با تمام قدرتش هنوز از عهدهٔ یک کار بر نمی آید و آن هم به سکوت واداشتن ما در افشای چنین قدرتی است. آنانی که در این حرکت ما برای بردن شکایت به دادگاه تنها وجه اخلاقی آن را می بینند (اخلاقی، خصوصاً به این علت که انگیزهٔ آن کسب امتیاز مادی نبوده است) به سختی بتوانند خصوصیت تجربی دادگاهی را درک کنند که موضوع آن مشخصاً اخلاقی ست. به همین گونه، آنانی که در تجربه فقط طرح آن را می بینند که گوئی از آغاز تا پایان صرفاً به هدف بررسی تجربی انجام گرفته نمی

[78] (Me Frankfurter, in Frankfurter Zeitung) «اگر دادگاه بر اساس قوانین رایج حق معنوی نویسنده را در همکاری با فیلم باز شناسی می کرد، خدمت مخربی در حق خود نویسنده ها مرتکب می شد : در حال حاضر تولید کننده ها خواهان همکاری و مشاورت نویسنده ها در تنظیم و تغییر نوشته ها برای فیلم نامه هستند، به این ترتیب همهٔ تولید کننده ها می توانستند بر اساس قرارداد مشخص، همکاری آنان را حذف کنند.»

توانند از طرح دادگاه چهار پنی چیزی درک کنند (به این معنا که نمی توانند از آن چیزی بیاموزند). در واقع برای این دسته از افراد پدیدهٔ نامفهومی وجود دارد که از طریق آن حرکت اخلاقی به تدریج به تجربه و آزمون در زمینهٔ اخلاق در حالت کلی تبدیل می شود. از یک واکنش ساده به یک بی عدالتی تحمل ناپذیری که این حرکت را تحریک کرده، به یک روند تنظیم شده و منظم، یا بطور مشخص تر به وضعیت اجتماعی که حرکتهای عدالتخواهانه و اخلاقی را حذف می کند تنزل می دهند.

در کوران این سیر تحولی، این دادگاه است که به متهم تبدیل می شود، و برای دفاع از خود نظم اجتماعی را یادآور می شود که این امر نیز متعاقباً به سهم خود به متهم تبدیل می شود. زیرا دادگاهی که صلاحیت برقراری عدالت را کسب کرده بود، به زودی خود را مجبور می دید که نظرش را دربارهٔ عدالت بگوید. موضوعی که به دادگاه برده شده بود اهمیت خود را از دست داد، ولی موضوع «عدالت» به شکل وخیمی مطرح شد.

3

نقد بازنمائی ها

1.«هنر می تواند از سینما چشم پوشی کند.»

(Frankfurter Zeitung) – (فرانکفورتر، وکیل شرکت سینمائی در روزنامهٔ فرانکفورتر) :

«درود بر نویسندگانی که اساساً با اقتباس سینمائی از آثارشان مخالفت می کنند [...] نویسنده می تواند دو رویکرد متفاوت در رابطه آثارش داشته باشد : یا صراحتاً با تبدیل آن به فیلم مخالفت می کند، یعنی موضوعی که حق قانونی او بوده و از دیدگاه هنری حاکی از تمایلات بارز هنر اصیل است، و یا این که در پی سود جوئی بوده، در این صورت تنها باید به همین نفع مادی بسنده نماید.»

بسیاری به ما می گویند، و نظر دادگاه نیز همین است که ما با فروش اثرمان به صنعت سینما، تمام حقوق مرتبط به آن را از دست داده ایم، خریدار با خریداری کردن اثر همهٔ حقوق آن را در اختیار دارد و حتا می تواند کالای خریداری شده را نابود کند. هر گونه ادعا و فراخواست بعدی در قیمت خرید گنجانده شده است. به گفتهٔ آنان، با معامله با صنعت سینما، ما به شکل فردی عمل کرده ایم که لباس هایش را برای شستن در گل و لای انداخته و سپس شکایت می کند که چرا لباسش کثیف شده و خسارت دیده است. آنانی که به ما سفارش می کنند که از این دستگاه های نوین استفاده نکنیم، در عین حال برای گردانندگان این حق را قائل می شوند که محصول بنجل بسازند، و با فشاری در موضع بی طرفانه خودشان را فراموش می کنند و می پذیرند که به آنان آشغال بفروشند.

در نتیجه بر آن هستند تا ما را از به کار بستن ابزاری که برای تولیداتمان به آن نیازمندیم محروم کنند. در واقع، این شکل از تولید بیش از پیش جایگزین شکل کنونی خواهد شد، و ما مجبور خواهیم بود که به واسطهٔ ابزارهای رایج حرف بزنیم. ما نمی توانیم برای بیان خودمان از وسایلی استفاده کنیم که بیش از پیش از دور خارج شده و پاسخگوی نیازهای ما نیست. اشکال قدیمی شیوهٔ بیان به محض این که شکل نوینی از شیوهٔ بیانی به وجود می آید، اشکال قدیمی را تحت تأثیر قرار می دهد و از این پس نمی تواند مانند گذشته به موازات اشکال نوین به حیاتشان ادامه دهند. تماشاگر سینما به شکل متفاوتی داستان را خواهد خواند، و آن کسی که داستان می نویسد، او نیز تماشاگر سینما خواهد بود. دخالت فن آوری در عرصهٔ تولید ادبی بازگشت ناپذیر است.

استفاده از چنین ابزارهائی، داستان نویس را – که خود او چنین ابزارهائی را به کار نمی برد – وامی دارد که آنچه را که ابزارهای نوین قادر به انجام آن هستند در کارهایش به کار ببندد. به عبارت دیگر، نویسنده در واقعیت خمیر مایهٔ داستانی اش آنچه را که ابزارها نشان می دهند یا می توانند نشان دهند، به کار می گیرد و بر این اساس به نوشتار خود خصوصیت ابزاری می بخشد. در نتیجه، بین رویکرد ابزاری در کار نویسندگی و رویکردی که تنها از خود نویسندگی تراوش می کند، تفاوت بسیار زیادی وجود دارد.

در نتیجه، چندان بیهوده نیست که از چگونگی تأثیر گذاری سینما در جهان هنر آگاه شویم، و بدانیم که چگونه ساز و کار ویژهٔ خود را به «هنر»[79] تحمیل می کند. می توانیم نویسندگانی را در زمینهٔ نمایشنامه نویسی و یا رمان نویسی متصور شویم که حتی از خود سینماگران نیز سینمائی تر کار کنند. البته آنان کمتر به ابزار تولید نیاز خواهند داشت. ولی با وجود این نویسندگان تا حدودی به سینما و فن آوری و پیشرفت های آن

[79] در این متن هر کجا برتولت برشت کلمهٔ «هنر» را داخل گیومه گذاشته، معنای آن هنر تصنعی، بازاری، تقلبی و بورژوائی و سر انجام هنر ابتذال آمیز بوده است.

بستگی خواهند داشت، و ابزار تولید نزد فیلمنامه نویسان کاملاً به سرمایه تبدیل شده است.

رمان بورژوای معاصر همچنان به «آفرینش جهان» ادامه داده، و این کار را نیز به شیوهٔ کاملاً ایده آلیستی از جایگاه جهان بینی «آفرینشگر» صورت می بخشد، که بینشی کمابیش شخصی بوده، ولی در هر صورت دیدگاه آن یک دیدگاه فردی باقی می ماند. البته همهٔ خصوصیات و مسائل در درون این جهان بازنمائی شده، در هماهنگی با یکدیگر به نظر می رسد، ولی به محض این که آن را از متن جدا کنیم و با جزئیات واقعیت برخورد دهیم، توهمات یک لحظه نیز دوام نخواهد آورد و رنگ می بازد. در چنین مواردی، نه از جهان واقع چیزی درمی یابیم و نه از نویسنده، نویسندهٔ غیر واقعی - به بیان دیگر تنها می توانیم دربارهٔ خود نویسنده بدانیم ولی از جهان پیرامون هیچ چیزی نمی آموزیم. سینما قادر به آفرینش هیچ جهانی نیست (فضای پیرامون برای سینما چیزی کاملاً متفاوت است)، نه به هیچکس در اثرش اجازهٔ بیان می دهد (که تنها باشد) و نه به اثری اجازه می دهد که محصول بیان شخصیتی خاص باشد : سینما جزئیات حرکات انسان را نشان می دهد که بسیار مفید و قابل استفاده است. روش استقرائی که سینما آن را تا جائی که امکان پذیر بوده به اجرا گذاشته، برای رمان نویس در صورتی که بخواهد حرف شایسته و بایسته ای را مطرح کند، می تواند اهمیت فوق العاده ای داشته باشد. برای تآتر نیز، امکانات سینما برای بازنمائی شخصیت می تواند جالب توجه باشد. برای زندگی بخشیدن به شخصیت هایش، سینما از انواع الگوهای حاضر و آماده استفاده می کند که در وضعیت های خاصی ظاهر می شوند و اعمال خاصی را انجام می دهند. به این ترتیب، همهٔ انگیزه های باطنی حذف می شوند، زندگی درونی شخصیت هرگز به عنوان منشأ اساسی حرکات شخصیت نمایشی نبوده و به ندرت به آن بستگی می یابد : شخصیت از بیرون دیده می شود. ولی ادبیات نه تنها به شکل غیر مستقیم به سینما نیازمند است، بلکه به شکل مستقیم نیز به آن نیازمند دارد. وقتی که وظایف اجتماعی سینما قاطعانه گسترش یابد، و به مرحله ای برسد که کار کرد هنر را به زمینهٔ آموزشی متحول کند، ضروری خواهد بود که شیوه های بازنمایی دائماً به روز شود. (بی آن که هنوز اثر کاملاً آموزشی وجود داشته باشد که ضرورتاً ایجاب می کند که ما ابزار سینما را در اختیار شاگردان قرار دهیم). امروز با وجود امکانات فنی مدرن این امکان فراهم آمده است که هنر قدیمی، با خصوصیات غیر فنی اش متحول گشته و در عین حال از وابستگی هایش به مذهب آزاد گردد. اجتماعی سازی این ابزارهای تولیدی برای هنر به مثابه مرگ و زندگی خواهد بود. از این که به کارگران فکری[80] توصیه کنیم که آزاد هستند

[80] مترجم : کارگرانی که در عرصهٔ فرهنگی و هنری فعالیت می کنند.

که از چنین ابزارهای تولیدی نوین چشم پوشی کنند، به این معنا خواهد بود آنان را به سکنا گزیدن در خارج از روندهای تولیدی محکوم کنیم[81].

به همان شکلی که صاحبان وسایل تولید به کارگران می گویند : شما برای حقوقی که می گیرید مجبور به قبول آن نیستید، و آزاد هستید بروید. آنانی که اسلحه به دست دارند و آنانی که بی سلاح هستند، قاتل و قربانی، با این حساب هر دو از حقوق برابر برخوردار می شوند. هر دو حق دارند مبارزه کنند. این مهاجرت ابزارهای تولیدی که از چنگ پرولتاریا می گریزد، نشانی است از پرولتاریائی کردن تولید. کارگر فکری مانند کارگر که با دست و بازویش کار می کند باید روی نیروی کار خودش حساب کند. ولی نیروی کار او (کارگر فکری)، خود او است، و مانند هر کارگر دیگری برای به کار گیری نیرویش به ابزار تولید نیازمند است (با توجه به این امر که تولید بیش از پیش به فن آوری بستگی دارد) : گویا که دور باطل استثمار به زمینهٔ کار هنری ما نیز نفوذ کرده است.

برای درک چنین وضعیتی، باید خود را از بینش رایجی که مبارزه برای دسترسی به دستگاه های نوین و هر گونه تولید مدرن را تنها به بخشی از هنر مربوط می داند، رها کنیم. بر اساس این باور مشترک، فقط بخشی از هنر به این مبارزات برای دستیابی به دستگاه ها و تجهیزات و برای هر گونه آفرینش مدرن مربوط می شود. بر اساس همین باور بخشی از هنر، بخش مهم به هیچ عنوان متأثر از امکانات نوین در زمینهٔ رسانه ها نیست (رادیو، سینما، باشگاه کتاب، و مانند اینها...)، و از اشکال قدیمی استفاده می کند (کتاب چاپی که آزادانه در بازار کتاب در گردش است، صحنهٔ تآتر، و مانند اینها)، در نتیجه از تأثیرات صنایع مدرن در امان می باشد. مبنی بر همین باور رایج، در بخش دیگر هنر که به فن آوری نوین مجهز می باشد و در آن ابزارها در خلق اثر شرکت دارد، موضوع به شکل دیگری مطرح می شود. دراین جا ما با موضوع کاملاً تازه ای سرو کار پیدا می کنیم، با این همه، هنر وابسته به فن آوری نوین از همان آغاز وجودش به محاسبات مالی بستگی داشته، و در نتیجه هیچگاه به شکل مستقل و فارغ از آن نمی تواند وجود داشته باشد. به محض این که آثار گروه اول را به ابزارهای فنی مدرن می سپاریم، فوراً به کالا تبدیل می شود.

چنین بینشی، که به جبرگرائی کامل می انجامد، اشتباه است، زیرا کمترین نتیجهٔ آن حذف «هنر ناب» از تمام پدیده ها و تأثیرات دوران خواهد بود و آن را صرفاً به دلیل دور ماندن از پیشرفت های وسایل ارتباطات جمعی، ناب ارزیابی می کند.

[81] در فصل 12 زیر عنوان «باید از حقوق فردی حفاظت کرد» نشان داده شده است که اساساً در خارج از روند تولیدی هیچ حقوقی وجود ندارد.

در حقیقت، این جهان هنر است که به تمامی در وضعیت نوین شناور شده، و به عنوان یک کلیت تمام عیار و نه به شکل قطعه قطعه شده و جزئی در هزار قطعهٔ جدا از هم، در چنین شرایطی، هنر چه به کالا تبدیل بشود و چه نشود در هر صورت با چنین وضعیتی برخورد می کند.

تحولات زمانه همیشه کلیت را در بر می گیرد. این دیدگاهی که ما در این جا به تفسیر آن پرداختیم، حاوی نظریات کاملاً مغلطه آمیزی ست که متأسفانه بسیار رواج دارد.

2. «سینما نمی تواند از هنر چشم پوشی کند.»

روزنامهٔ کلنیش (Kölnische Zeitunge) :

«فیلم ناطق می تواند از متن های واقعاً شاعرانه خیلی بهره مند شود.»

روزنامهٔ فرانکفورتر (Frakfurter Zeitung) :

«به نظر من، دیدگاه تولید کننده ها و دار و دستهٔ آنها به هیچ عنوان خلاقانه نیست. گوئی که هیچ نیازی به شناخت هنری ندارند، ولی آنان باید بتوانند به عنوان صاحبان صنایع تولیداتشان را متحول کنند، و از سپردن کارهایشان به هنرمندان واقعی بیشتر از همه بهره برداری کنند.»

فراخواستی که می گفت فیلم باید هنری باشد در هیچ کجا با هیچ مخالفت روبرو نشد، و به همان اندازه در ستون نشریات مطرح گردید که در دفاتر مطالعاتی صنایع سینما. به این علت که فیلم فقط در شکل محصول لوکس به فروش می رسد، از آغاز کار همان بازاری را در اختیار گرفت که به هنر اختصاص داشت، و چونکه بازنمائی رایج بر این اصل استوار بود که محصول لوکس را باید تزئین کرد، و چنین وظیفه ای را به عهدهٔ هنر می دانستند، و به این علت که هنر را از ظریف ترین محصولات لوکس به حساب می آوردند ، در نتیجه کار دائمی هنرمندان را در عرصهٔ تولید سینمائی تضمین کردند. هدف ما در این جا بررسی تفاوت موشکافانه بین هنر اصیل و غیر اصیل نیست، تا نشان دهیم که چگونه سینما به شکل غریزی روی غیر اصیل دست گذاشت – برای این که بتواند بفروشد، پیش از همه می بایستی بتواند آن را خریداری کند. تعریفی که آنان از محصولات لوکس اراده می کردند، به تنهائی کافی بود که این دو نوع «هنر» در گیومه

گذاشته شود. در هر صورت «هنر»[82] خود را به زور به دستگاه فنی تحمیل کرد. تقریباً همهٔ آنچه را که امروز می بینیم «هنر» است. باید «هنر» باشد. به عنوان هنر ولی در اشکال کمی متفاوت و از این پس کمی از مد افتاده، رمان، درام، داستان سیاحتی، و نقد خود را تحمیل کردند، یعنی به بازار راه یافت.

شکل سینمائی به روی وسیع ترین چشم انداز انتشار گشوده شد (و هم زمان درآمد های سرشاری را از آن خود کرد) و به جذبه های افسونگر گذشته، فن آوری مدرن را پیوند زد. تنها بر این اساس و به مدد و پشتیبانی بخش تجاری یعنی فروش است که کارگردان می تواند، به اصطلاح «هنرش» را به دستگاه نوین صنعتی تحمیل کند : آنچه او به عمل می آورد همان چیزی ست که از دیدگاه او «هنر» تلقی می شود ولی در واقع چیزی فراتر از چشم انداز انتظارات تماشاگر عادی نیست. در واقع او از رسالت واقعی هنر بی خبر است. چنین کارگردانی حتماً تصور می کند که باید به تهییج احساسات همه شمول[83] دامن بزند و یا به گردآوری احساسات و چیز هائی از این دست بپردازد، در واقع او هوش و ذکاوت چندان قابل توجهی را به کار نمی بندد، و در رابطه با فن آوری نیز چیزی سر در نمی آورد و با آن بهتر از این رفتار نمی کند، در نتیجه باید گفت که به طریق اولی با « هنرش »[84] به ابزار کار فنی تجاوز می کند. برای درک واقعیت از طریق چنین ابزارهای نوینی، کارگردان باید واقعاً هنرمند باشد یا آماتور واقعیت، ولی به هیچ عنوان نمی تواند آماتور هنر باشد : زیرا آماتور هنر از چنین ابزارهائی برای تولید «هنر» تصنعی، آنچه تا کنون رایج و شناخته شده بوده، و از دیدگاه بازار به مقولهٔ کالاهای مطمئن تعلق داشته دلخوش خواهد کرد. این نوع کارگردانان به عنوان کارچاق کن سلیقه شهرت و اعتبار کسب می کنند : « او شناسندهٔ هنر»[85] است، و گویا که می توان بدون شناخت واقعیت، شناسندهٔ هنر بود. در نتیجه ابزار بی آنکه حائز شرایط باشد بجای واقعیت می نشیند.

ولی تمام امکاناتی که در آغاز به ابزارها واگذار شده بود، چنین شرایطی را در بر نمی گرفت. بی آن که بپرسیم آیا وظیفهٔ اصلی آن تولید این پدیدهٔ اجتماعی که هنر می نامیم، بوده یا نه؟ روشن است که ابزارها در عین حال می توانستند به تولید چنین هنری بپردازند، مشروط بر این که می توانستند از تولید چیزهائی مانند «هنر» قدیمی چشم پوشی کنند. علم، پزشکی، طبیعت شناسی، آمار، و غیره از روش تثبیت رفتارهای قابل رؤیت و یا برای نشان دادن روندهای هم زمان استفاده می کنند، سینما نیز اگر این

[82] به پارقی شمارهٔ 79 مراجعه کنید.
[83] همه شمول یا جهان شمول
[84] به پاورقی شمارهٔ 79 مراجعه کنید
[85] همانجا

روش را می آموخت شاید ساده تر از این رفتارها و روابط انسانی را در حالت ثابت نشان می داد.

در این جا نکتهٔ پیچیده ای نهفته است که اگر برای آن کارکرد کاملاً مشخصی در بطن وظایف کل جامعه در نظر نگیریم از عهدهٔ آن بر نخواهیم آمد. آن چه وضعیت را از آن چه هست باز هم پیچیده تر می کند، این است که «بازنمائی واقعیت» هیچ چیزی دربارهٔ واقعیت به ما نمی گوید. عکس نمای کارخانه های کروپ[86] یا A.E.G عملاً چیزی دربارهٔ این نهادهای صنعتی به ما نمی آموزد. واقعیت به معنای واقعی کلمه در محتوای کارکرد آن نهفته است. برای مثال، تبدیل مناسبات انسانی به تصاویر ثابت و مجسمه آسای کارخانه، باز سازی روابط عینی جاری در آن را امکان پذیر نمی کند. پس باید «چیزی ساخت »، «چیزی تصنعی». در نتیجه هنر نیز ضروری به نظر می رسد، ولی مفهوم قدیمی هنر، یعنی آن هنری که به تجربه تکیه دارد از دور خارج شده است. زیرا آن هنری که از واقعیت فقط وجه تجربی آن را عرضه می کند [آن بخشی که زندگی شده و در تجربهٔ زندگی گنجیده] واقعیت را بازتولید نمی کند. زیرا مدت های مدید است که دیگر قادر به تجربهٔ کامل واقعیت و در تمامیت آن نبوده و نیستیم.

آنانی که تداعی معانی ابهام آمیزی را ترسیم می کنند که گوئی احساسات ناشناخته ای را تحریک می کند، واقعیت را آن گونه که هست بازتولید نمی کنند. در این صورت میوه ها را با طعمشان نمی چشند. ولی ما با طرح چنین مسائلی دربارهٔ هنری حرف می زنیم که در زندگی اجتماعی کارکرد کاملاً متفاوتی دارد، کارکرد بازتولید واقعیت. ما این کار را فقط برای آزاد سازی آفرینش «هنری»[87] به شکلی که در دوران ما رواج دارد انجام می دهیم، یعنی پافشاری روی آن چیزی که از عملکرد آن منشأ نمی گیرد.

در نتیجه ادعائی که می گوید سینما نمی تواند از هنر (هنر اصیل) قطع نظر کند، صحیح نیست، مگر این که بازنمائی و مفهوم نوینی برای هنر عرضه کند.

3. «می توانیم سلیقهٔ عمومی را آموزش دهیم.»

روزنامهٔ فرانکفورتر[88] :

[86] Krupp

[87] به پاورقی شمارهٔ 79 مراجعه کنید

[88] Frankfurter Zeutung

«در حالی که امروز همهٔ کارخانه جات صنعتی می دانند که کیفیت کالاها موجب درآمد بیشتری برای آنان خواهد بود و این متخصصان هستند که می توانند چنین کیفیتی را تضمین کنند، ولی صنعت سینما تا جائی که ممکن است از مشاورت متخصصان دوری کرده و تمام اعتبار خود را به کار می گیرد تا به تنهائی نقش هیئت داوران را در امر سلیقه به عهده گیرد. شبکهٔ صنعتی تجاری سینما، مدعی کارکردهائی است که صلاحیت کافی برای آن را در اختیار ندارد [...]، این شبکه مدعی است که به نیازها و خواست های تماشاگران آگاه است، و بر اساس همین ادعا تمام تولیدات سینمائی را تحت تأثیر خود قرار داده است. اگر این بلند پروازی نزد آنان موجب موفقیت های بزرگی می شد، هیچ جای سرزنشی باقی نمی گذاشت. ولی تجربه به ما نشان می دهد که کارگردانانی که برای انحرافی ترین غرایز حساب باز می کنند، و بی گمان در شهرهای دور افتاده ای که هیچ سرگرمی دیگری وجود ندارد، و به همین علت، خودشان را تحمیل می کنند، در نتیجه تجربه نشان می دهد که شبکهٔ صنعتی تجاری که خود را در امر کیفیت فیلم با صلاحیت می دانند، علیه منافع تجاری خودشان عمل کرده و از این اشتباه به آن اشتباه دچار می شوند. بسیاری از مشکلاتی که صنعت سینما با آن مواجه شده به سادگی از همین ادعای تاجرانی که خود را کارشناس هنری و تماشاگر شناس می دانند منشأ می گیرد. این موضوع که کارشناس هنری نباشند، به هیچ عنوان موجب بی اعتباری آنان نمی شود، ولی چنان که بخواهند خودشان را به عنوان کارشناس هنری تحمیل کنند، در این صورت فقط می توانند روی فقدان صلاحیت خودشان در امور تجاری پا فشاری کنند. در واقع، بسیاری از فیلم ها این موضوع را ثابت می کند – اکثریت فیلم ها در مرز نازل ترین سلیقهٔ عمومی بوده، و ژرژ زیمل[89]، فلیسوف آلمانی به روشنی این واقعیت را نشان داده است که حد متوسط همواره در بالای مرز نازل قرار داشته است. بروشنی می گویم، نمی بایستی به دلایل پراگماتیستی فیلسوفان را تحقیر می کردند.»

فرض کنیم به متافیزیک مطرح شده در تفاسیری که دربارهٔ سینما منتشر می شود، در صفحات نایاب روزنامه هایمان یعنی در صفحاتی که انباشته از تبلیغات نیست دیدگاه فیزیکی را نیز بیافزاییم، به این معنا که از دیدگاه کاملاً مکانیکی به چرائی و چگونگی سینما بپردازیم (در واقع ممکن نیست که سینما فقط محصول نوبرانهٔ چند سرمایه دار مالی باشد که بخواهند آخرین ابداعات فنی و زیباترین اندیشه های نویسندگان را به عموم مردم بشناسانند)، و آن چه را که در پشت صحنه با اضطراب پنهان کرده اند، در جلوی صحنه زیر نور نشان دهیم، و چه این که سینما را به عنوان شرکت تجاری (در

[89] Georg Simmel

وضعیت بد) معرفی کنیم که در خدمت تماشاگران بی شکل و هویت، تصور ناپذیر و در وسعت توده های عظیم به ضرب پمپ به آنها سهم تغییر ناپذیرشان را از تفریح و سرگرمی می خوراند، چنین امری بیشتر از روش های قدیمی متافیزیک، به ما اجازه نمی دهد که این آخرین مانع مطلق در هر پیشرفتی را از میان برداریم، و آخرین مانع پیشرفت در این جا یعنی چیزی که آن را «سلیقهٔ عمومی» می نامیم. سلیقهٔ عمومی، این پدیدهٔ پیچیده، که در عین حال هزینه بردار و درآمد زا ست، موجب توقف پیشرفت نیز می شود. بی گمان تأثیر خریداران روی ساخت و پرداخت محصولات در روندی فزاینده، به نتایج واپس گرائی می انجامد. در نتیجه برای ما مبارزان اجتماعی ضروری خواهد بود که علیه تأثیرات خریداران فیلم و سازمان هائی که مرتبط به بازار استان ها هستند اقدام کنیم. با نگاهی موشکافانه تر به چنین افرادی می بینیم که این افراد خود را مجاز به کاری می دانند که در واقع باید به عهدهٔ گردانندگان نشریات و متافیزیسین های سریالها قرار گیرد، و این کار عبارت است از این امر که آنان خود را مجاز می دانند که برای آنچه باب طبع مصرف کنندگان تشخیص می دهند تصمیم بگیرند. در نتیجه باید علیه این جریان مبارزه کنیم، زیرا که به جرگهٔ واپس گرایان تعلق دارند، و علاوه بر این متافیزیک دان های ما هیچ مشکلی برای شناسائی آنان نخواهند داشت : زیرا آنان را به سادگی در صفحاتی که به تبلیغات اختصاص دارد پیدا خواهند کرد. در آن جاست که فیزیک دانان برای گفتگو دربارهٔ سلیقهٔ عمومی گرهمآیی تشکیل می دهند. در واقع، کارشناسی شان به همان نسبت نازل است که متافیزیک دانان صفحهٔ اوّل، ولی گویا که درک واقعیات برای کسب قابلیت بهره برداری از آنها چندان ضروری به نظر نمی رسد.

سلیقهٔ عمومی، برای آنان، چیزی که هزینه بردار و سودآور است، همان بیان اصیل نیازهای واقعی توده های سینما تلقی می شود. بر این اساس به شیوهٔ تجربی عمل می کنند، و این تماشاگران با غرایز تند و تیز که از دیدگاه مادّی بستگی به تحلیل دقیق آنها دارد، در رابطه با محصولات دقیقاً به شکلی عمل می کنند که گوئی ریشه های این سلیقه در شرایط اجتماعی و اقتصادی توده های سینما رو نهفته بوده است، و گوئی این خریداران واقعاً چیزی خریده اند، و گوئی کالای خریداری شده بر اساس وضعیت خریدار ساخته و پرداخته و تعیین شده است، و در نتیجه گویا که سلیقه نمی توانسته از طریق تأملات و دروس زیبائی شناسی و یا از طریق دگرگونی واقعی و عمیق شرایط تحول یابد. بر عکس، متافیزیک دانان ما ساخت و سامان جهان را به عنوان موضوعی که گوئی نتیجهٔ و یا مسئله ای که به سلیقهٔ مربوط بوده ارزیابی کرده، و بر اساس همین بینش، برای مثال، نسبت به مسائلی مانند کاربرد اجتماعی احساسات بی اعتنا باقی می مانند، و حتی اگر چنین خواستی را هم داشته باشند، دارای دانش و آگاهی ضروری و روش فکری لازم در این زمینه نیستند.

برخی اشکال طنز و حتا سنگینی که خاص آن است تنها حاصل مناسبات موضوعی نیست بلکه در عین حال حاصل ابزار تولید نیز هست. این امر اندکی در راستای موضوعی ست که اخیراً ژهرینگ[90] در نقد کاپیتان دو کوپنیک[91] توضیح داده است، چگونه گام نظامی حتا در تقلید مسخره آمیز آن می تواند تأثیر هیجان انگیزی داشته باشد. تا وقتی که فقط علیه معلولی مبارزه می کنیم که علت آن برای ما هنوز ناشناخته است و فقط به انتقاد از عوارض درونی جهانی می پردازیم که صرفاً به عرصهٔ ذهنی محدود می شود، همهٔ خواسته های ما در جهان عملی، یعنی در آنجائی که مبارزهٔ ما عملکرد اجتماعی مشخصی دارد، یک کالای واقعی خواهد بود که فقط به کار فروشنده و خریدار می آید، و در بهترین حالت چیزی نیست بجز ساده اندیشی.

مبارزات روشنفکران مترقی علیه نفوذ تاجران مبتنی بر این اصل است که توده ها کمتر از روشنفکران به منافع خود آگاه هستند. ولی توده ها منافع اندکی در زیبائی شناسی دارند در حالی که منافع اصلی آنان در جهان سیاست است، و طرح شیلر[92] که می خواست آموزش سیاسی را بر اساس زیبائی شناسی ساماندهی کند، در هیچ دورانی مانند دوران ما بی اعتباری خود را آشکار نکرده است. مخاطب آنانی که زیر چنین پرچمی مبارزه می کنند، همانانی هستند که سرمایهٔ مالی فیلم ها را تأمین می کنند و در عین حال مؤدبانه از آنها می خواهند که آموزش مصرف کنندگان را نیز به عهده بگیرند. به بیان دیگر آنها سرمایه داران را به عنوان مربیان توده ها تعیین می کنند. در اینجا می خواهیم ببینیم که این موضوع را عملاً چگونه می بینند. در روند گستردهٔ آموزش : تمام روشنفکرانی که همانند آنان می اندیشند، و در سلیقه نیز با آنان مشابهت دارند، این گروه از روشنفکران از سوی صاحبان قدرت مالی برای ساختن فیلم برگزیده می شوند، کارگردان، فیلم نامه نویس، و مانند اینها باید از این سرمایه ای که در اختیار آنان قرار می گیرد برای آموزش مصرف کنندگان استفاده کنند.

---

[90] Herbert Jhering

29 فوریه 1888 – 15 ژانویه 1977 منتقد تآتر آلمان پیشا و پسا جمهوری وایمار (1918-1933) از هواداران برتولت برشت

[91] Capitaine de Köpenick (Der Hauptmann von Köpenick)

مترجم : فیلم آلمانی به کارگردانی هلموت کوتنر Helmut Käutner که در سال 1956 به روی پرده آمد. سناریو بر اساس داستان واقعی ویلهلم وایت Wilhelm Voigt تبهکار آلمانی که در سال 1906 خود را بجای افسر پروسی جا زد و به نام کاپیتان کوپنیک به شهرت سرید (کوپنیک نام یکی از شهرهای آلمان است).

[92] Johann Christoph friedrich von Schiller

یوهان کریستوف فریدریش فون شیلر (10 نوامبر 1759-9 می 1805). شاعر، نمایشنامه نویس و فیلسوف آلمانی

در واقع، آنها را به خرابکاری[93] تشویق می کنند. هیچ جای شگفتی نیست که چنین روشنفکرانی همیشه در رابطه با چنین ادعائی با شور و حرارت بی بدیل و عمیقاً اخلاقی واکنش نشان می دهند. به این ترتیب، دفتر فنی فیلم «اپرای چهار پنی» به دلایل اخلاقی از به خطر انداختن سرمایهٔ مالی که به آنها سپرده بودند خود داری کرد، و طبیعتاً به همان اندازه ندیده گرفتن چنین امر اخلاقی امکان ناپذیر بوده که تخریب انتقادات امکان ناپذیر است. شاید از طریق شانتاژ برخی واگذاری های زیبائی شناختی ممکن باشد، ولی موضوع فراتر از این نیست؟ آیا موضوع فراتر از پافشاری روی تزئینات و ظرافت های چنین محصولات لوکسی نیست؟ ارتقاء سلیقهٔ عمومی با ترمیم اشتباهات سلیقه محور در فیلم ها امکان پذیر نیست، برعکس فیلم را تنزل می دهد. سلیقهٔ نازل عمومی عمیقاً ریشه در واقعیت سلیقهٔ مرغوب روشنفکران دارد. در برخی شرایط اجتماعی، تزئین سازی های محصول لوکس، تنزل دادن آن است. شاید به همچنین حتا مفهوم محصول لوکس برای سینما، به شکل کمی بی رویه در مورد سینما به کار برده می شود. سینما شاید نقش مهمتری داشته باشد. در هر صورت، کاملاً ضروری است که تحلیل دقیقی از آن چیزی که «سلیقهٔ عمومی» نامیده اند به عمل بیاوریم و می بایستی بررسی های خودمان را روی نکاتی متمرکز کنیم که به بیان منافع اجتماعی مرتبط بوده و تماشگران برای دست یابی به آن به سینما می روند. برای انجام چنین کاری می بایستی کاملاً به شکل تجربی عمل کنیم، و به همکاری برخی سینماهائی که مشتریانشان به طبقهٔ خورده بورژواز، و مشتریان دیگری که به پرولتاریا تعلق دارند، فیلم هائی را به نمایش گذاشته و سپس با به کار بستن ابزارهای مناسب، واکنش آنها را به ثبت رسانیم. در نتیجه قوانین حاصل از آن برای حساب احتمالات صنعت سینما می تواند کافی باشد. به بیان دیگر صنعت سینما می تواند روی آن حساب کند بی آن که برای آن ارزش مطلق قائل شود.

در نتیجه نظریات روزنامه نگاران ما صحیح به نظر نمی رسد : زیرا بهترین فیلم ها نیستند که می تواند «سلیقهٔ عمومی» را که تماشاگران سینما باشند متحول کند، بلکه تنها ایجاد تحول در شرایط زیستی آنها می باشد که می تواند به چنین تحولی جامهٔ عمل بپوشاند.

4. «فیلم یک کالای تجارتی است.»

[93] مترجم : مترجم فرانسوی کلمهٔ «سابوتاژ» Sabotage را به کار می برد که مترادف تروریسم نیز هست. در دوران ما ناتوی فرهنگی نیز نامیده شده ولی حتا ناتوی فرهنگی که به مثابه ترفند و یا اسب تروآی امپریالیستی برای اهداف تجاوزکارانه تلقی می شود هیچگاه از ایدئولوژی فرهنگ طبقهٔ حاکم بومی به دور نبوده است. در هر صورت موضوع به هنر در جایگاه مقوله ای روبنائی مربوط است که همواره باید زیربنا و مناسبات تولیدی را توجیه کرده قانونیت ببخشد. خود برتولت برشت در نوشته های دیگر اصطلاح « فرهنگ ابتذال » را برای ایدئولوژی طبقهٔ حاکم در نظام سرمایه بکار می برد.

بیانیهٔ دادگاه فرجام. پاراگراف 13 : «...هیچ دلیلی وجود ندارد که ما بین نمایشنامه نویس و فیلم نامه نویس تفاوت قائل شویم و با نویسنده ای که برای سینما می نویسد به شکل دیگری و یا در سطح نازل تری رفتار کنیم. فیلم نامه نویس کالائی را که باید در سطح جهانی به فروش رسد در تعداد زیاد می سازد. به همین علت و به دلیل مخاطرات تجاری که در بر دارد، فشار اقتصادی سنگینی را باید تحمل کند. در عین حال باید ارزش دیگری را نیز برای هزینه های تجاری قائل شویم [...]، زیرا از سوی دیگر، مدیریت تجاری نزد سازندهٔ فیلم که محصولاتش بطور کلی روی ساخت کالائی که باید در بازار به فروش رساند تمرکز یافته، کاملاً متفاوت است. مدیریت تجاری تابع دوران، سلیقهٔ عمومی، به روز بودن موضوع و رقابت جهانی است، و می تواند شامل حال مدیر تآتری باشد که در سطح شهر خودش عمل می کند.»

مجلهٔ سینماتوگراف Kinematographe :

«همهٔ آنانی که با سینما رابطهٔ حرفه ای و تجاری دارند نباید فراموش کنند که با صنعت سینما و افرادی سروکار دارند که روی کارت آنان پول گذاشته اند و محصول آنها باید در چندین هزار سالن سینما با موفقیت روبرو شود، وگر نه خیلی به سادگی پولشان را از دست می دهند.»

همه روی این نکته کاملاً با هم موافقند و فکر می کنند که فیلم حتا هنری ترین نوع آن یک کالا ست. ولی برخی بر این باورند که این موضوع هیچ خسارتی به اثر هنری وارد نمی کند، زیرا وجههٔ کالائی آن جنبهٔ ثانوی دارد، و در مبادلات تجاری شکل کالائی است که به جریان می افتد و نه شکل هنری آن، به همین علت وظیفهٔ هنر خواهد که آن را از سقوط نجات دهد.

آنانی که چنین باوری دارند ، در واقع هیچ تصوری از خصوصیت کالائی ندارند که با چه قدرتی به هر چه دست می زند، آن را تغییر شکل می دهد. در نظام سرمایه داری از طریق استثمار و بزهکاری ست که جهان تماماً به کالا تبدیل می شود : ولی این شکل از تغییر و تبدیل نسبت به خود تغییر و تبدیل اهمیت کمتری دارد.

برخی دیگر می گویند که فیلم از اثر هنری قابل تفکیک است زیرا علاوه بر خصوصیتی هنری، دارای خصوصیت کالائی نیز می باشد که این خصوصیت برای آن ضرورت حیاتی دارد. این همان موضوعی است که همه از آن اظهار تأسف می کنند. به روشنی

می بینیم که هیچ کس نمی تواند تصور کند که قرار گرفتن در چنین شبکهٔ داد و ستدی بتواند برای اثر هنری مفید واقع گردد.

در نتیجه انواع دیگری از آثار هنری باقی می ماند که کالا نیستند، و یا در حد بسیار ناچیزی خصوصیت کالائی دارند. ولی تنها آنانی که چشمانشان را به روی قدرت عظیم این فرآیند انقلابی می بندند که بی هیچ شرمی و بی هیچ تردیدی تمام اشیاء موجود در جهان را در شبکهٔ کالائی به جریان می اندازد، می توانند باور داشته باشند که آثار هنری از هر نوعی که باشد می تواند از چنگ آن در امان بماند. زیرا مفهوم عمیق چنین فرآیندی این است که هیچ چیزی را بی آن که پیوندی با دیگری داشته باشد به حال خود رها نمی کند و همه چیز را به هم پیوند می زند، به همان شکلی که تمام انسان ها را (در اشکال کالائی) به همهٔ انسان های دیگر مرتبط می سازد : چنین امری دقیقاً فرآیند ارتباطات است.

در نتیجه ما با دو نظریهٔ اشتباه سروکار داریم :

1.خصوصیت کالائی («بد») اثر هنری سینمائی که با مداخلهٔ هنر خنثی می شود [هنر می تواند از این خصوصیت بد کالا محوری عبور کند]

2.خصوصیت هنری در انواع هنرهای دیگر متأثر از چنین فرآیندی نیست («بد») که سینما را تحت تأثیر قرار می دهد.

5. «سینما یک سرگرمی است.»

فرانکفورتر وکیل دعاوی شرکت تولید فیلم در روزنامهٔ فراکفورتر :

«تولید کنندگان به شکل دیگری نمی توانند عمل کنند. یک فیلم نمایندهٔ شرکت سهامی خاصی است، و ما حق نداریم چنین حجم از شهامت، سرمایه و کار را به دلیل بلهوسیهای برخی و یا مانند جار و جنجالی که برتولت برشت به پا کرد، به خاطر اهداف سیاسی نویسنده که شناختی از ضروریات سینما ندارد به خطر بیاندازیم.»

تا وقتی که کارکرد اجتماعی سینما را مورد نقد و بررسی قرار ندهیم، هر نقد سینمائی چیزی نخواهد بود به جز نقد و خود آن نقد نیز تنها می تواند خصوصیت عارضه گونه

داشته باشد، و در مسائل مربوط به سلیقه دست و پا بزند و کاملاً اسیر پیش داوری های طبقاتی باقی بماند. چنین نقد هائی نمی تواند نشان دهد که سلیقه یک کالای تجاری و در عین حال یک اسلحه در دست طبقه ای خاص است (آن چیزی را که همه می توانند خریداری کنند، همه می توانند به آن دسترسی داشته باشند، اگر چه برخی توان خرید آن را ندارند).

زیرا در درون یک طبقهٔ مشخص (به طریق اولی آن طبقه ای که دارای قدرت خرید است)، سلیقه می تواند با به وجود آورن چیزی مانند «نوع زندگی» مولد حائز اهمیتی باشد. (فوراً پس از انقلاب بورژوائی سال 1918، در سینما شاهد چنین تمایلاتی بودیم. قشر وسیعی از کارمندان تورم را فرصتی می دیدند تا با در نوردیدن فواصل طبقاتی به جایگاه طبقهٔ حاکم دسترسی یابند، از برونو کاستنر[94] حرکات ظریف را می آموختند که بعداً در تمام کافه ها می توانستیم مشاهده کنیم.)

ولی مشخصاً باید همین تضاد حاد بین کار و تفریح را خاص شیوهٔ تولید سرمایه داری بدانیم که تمام قابلیت های فکری که در کار فعال می شود و بخش دیگری که در تفریحات فعال می گردد را از یکدیگر تفکیک کرده و هر دو بخش فعالیت فکری را نیز در چشم انداز ساختار نظمی که باید نیروی کار را بازتولید کند سامان می بخشد.[95] [به سخن دیگر با وجود تفکیک صورت گرفته، قابلیت فکری در بخش تفریحات در ساختار تولیدی نیروی کار سازماندهی می شود.]

تفریحات و سرگرمی ها باید خالی از هر آن چیزی باشد که به جهان کار مربوط می شود. تفریحات و سرگرمی ها، بر اساس نیاز های جهان تولید، باید مایل به غیر تولیدی باشد. در نتیجه، طبیعتاً، به این شکل نیست که ما بتوانیم به ابداع شیوهٔ زندگی یک پارچه و هم آهنگ دست یابیم. چنین موضوعی به این علت نیست هنر به چرخهٔ تولیدی منتقل شده، بلکه به این علت است که آن را به شکل دست و پا شکسته تعبیر نموده و به

---

[94] Bruno Kastner

برونو کاستنر، بازیگر، سناریو نویس و تولید کنندهٔ فیلم آلمانی 1890-1932 کلاس هنرهای نمایشی را نزد پل بینسفلد گذراند، و سپس در تآتر هاربورگ و در تآتر برلینر مشغول به کار شد. هم بازی ماریا اورسکا ملقب به دیزی اورسکا بود. 30 ژوئن 1932 در شهر باد کرویستناخ خود را به دار آویخت.

[95] مترجم : این موضوع تفکیک کار و تفریح یا وقت آزاد در جامعهٔ سرمایه داری بورژوائی را می توانیم نزد مکس هورکهایمر و تئودور آدورنو در « تولید صنعتی محصولات فرهنگی » پی گیری کنیم : « تفریح کردن یعنی توقف اندیشه، بفراموشی سپردن درد و رنج حتا در آنجائی که نشان داده می شود». در صفحات دیگری سینما در جایگاه تفریح صنعتی را « پیروزی سرمایه» معرفی می کند، محصولی که همواره باید مکان تسلط طبقهٔ حاکم و انفعال توده ها باشد.

Max Horkheimer, Theodor Adorno. La production industrielle de bien culturels, in La dialectique de la raison. Ed Tel Gallimard.1974. P/ 133, 153

جزیره ای نابارور و «غیر تولیدی» محکوم کرده است. فردی که بلیط ورودی اش را خریداری کرده به فردی غیر فعال و مصرف کننده تبدیل می شود.

6.«جلوه گاه های انسانی باید نقشی در سینما بازی کند.»

«باید جلوه گاه های انسانی را تعمیق بخشید» (کارگردان).

توماس من[96] : «داستان حتا می تواند خیلی احمقانه باشد، دست کم همانگونه که تقریباً همیشه در دوران ما رایج بوده، که تنظیم طرح حماقت یا ظرافت حسی انباشته از جزئیات تقلید صحنه ای اصلاً واقعی نزدیک به زندگی روزمره است، که به مدد آن جلوه گاه های انسانی در صد ها مورد خاص پیروزمندانه تجلی می کند در حالی که نامحتمل و مسخره آمیز است.»

این نظریه مصادف است با نظریهٔ دیگری که می خواهد فیلم خُرده بورژوائی باشد. این تمایل عمومی که تا این اندازه به اصطلاح خردگرا به نظر می رسد (که می تواند فیلمی را تهیه و سپس به تماشایش بنشیند)، بر اساس ضرورت خدشه ناپذیر «تعمیق» به جریان افتاده است که متافیزیسین های نشریات ما و پارتیزانهای «هنر»[97] مطرح می کنند. در عین حال همین افراد هستند که سعی می کنند مفهوم «سرنوشت» را در روندهای بشری برجسته کنند. ولی سرنوشت که در گذشته دارای مفهومی والا بود، مدت های مدید است که دیگر چیزی نیست جز مفهومی نازل و به جرگهٔ پیش داوری های کلیشه ای پیوسته است : به این معنا که انسان با پذیرش موقعیت خود به چنین «تحول و دگرگونی» دست یافته و به شکلی که انتظار می رفت آن را درون سازی می کند. در این جا ما در عین حال با مبارزهٔ طبقاتی نیز روبرو می شویم، یعنی طبقه ای «مشخص» به عنوان سرنوشت غیر[98]. ارضای خواست های متافیزیسین های ما هرگز کار چندان مشکلی نیست. می توانیم به راحتی تصور کنیم که تمام آن چه را که واپس می زنند، به آنان نشان می دهند و آنان نیز با اشتیاق تمام آن را می پذیرند.

---

[96] Thomas Mann

[97]در این متن هر کجا برتولت برشت کلمهٔ «هنر» را داخل گیومه گذاشته، معنای آن هنر تصنعی، بازاری، تقلبی و بورژوائی و سر انجام هنر ابتذال آمیز بوده است.

[98] مترجم : سرنوشت غیر در اینجا سرنوشت دیگری (فرد یا هویت دیگری) که در آرزومندی « منِ طبقاتی » است. آرزومندی سرنوشت غیر به این معناست که : من برده ای هستم که رؤیایش آزادی ست. با توجه به این امرکه رؤیای ازادی و مبارزهٔ طبقاتی از زبان برشت را باید به دیدگاه مارکسیسنی تعبیر کنیم.

روشن است که اگر همهٔ آن نمایش هائی را که به نام شکسپیر به آنان نشان می دهند در نظر بگیریم، داستان های عاشقانهٔ رومئو و ژولیت، نمایشنامه های پلیسی تا مکبث، و نمایشنامه های مشهور دیگری که حاوی مطلب دیگری نیست (یعنی حاوی نمایشنامه هائی نیست که از رفتارهای انسانی متفاوت حرف می زند ، و یا نمایشنامه هائی که رویدادهای جهان را از زوایای دیگر و یا با انگیزه ها و محرک های دیگر توضیح می دهد)، فوراً فریاد می کشند که وجوه خرده بورژوازی در شکل نهفته است و نه در محتوا. ولی چنین نظریه ای که «همه چیز به شکل بستگی دارد» کاملا خورده بورژوازانه است. این نوع خصوصیت های انسانی که این همه مورد ستایش قرار می دهند، این «شکل» از عمل (که آن را غالباً با صفت «ابدی» تزئین می کنند)، با اتللو ها که «زن من به من تعلق دارد» ورد زبانش است، هاملت هائی که می گویند «شب پیغام آور است»، مکبث هائی که می گویند «من برای کاری بزرگ فراخوانده شده ام»، و مانند اینها، همهٔ این کلیشه ها امروز در سطح توده ها به عنوان واکنش های نوع خرده بورژوا قابل مشاهده است. بزرگی و شکوه چنین احساساتی، و بار معنائی غیر بورژوائی آن مرتبط به نقش انقلابی بود که در گذشته در سطح اجتماعی به عهده داشت. *رزم ناو پوتمکین* نیز به همین شکل روی این افراد تأثیر می گذارد، یعنی همان واکنش حسی که اگر همسرشان گوشت گندیده در بشقات جلویشان بگذارد. حتی چارلی چاپلین می دانست که اگر بخواهد پیغام دیگری داشته باشد، باید «انسانی» رفتار کند، یعنی به رسم خرده بورژوائی عمل کند، به همین علت بیمی از تغییر شیوهٔ کارش نداشت (درشت نمائی نگاه سگ در پایان فیلم *شهر نورانی* نمونهٔ بارز آن است).

در واقع، سینما به حرکت بیرونی نیازمند است و نه به روانشناسی درون نگر. و در این مفهوم است که سرمایه داری، با تحریک، سازماندهی و اتوماتیزه کردن برخی نیازها در سطح توده ها، به راحتی به شکل انقلابی عمل می کند. فقط با تمرکز روی حرکت «بیرونی»، با تقلیل همه چیز به روند، و در فقدان بازشناسی قهرمان داستان به عنوان میانجی و انسان به عنوان شاخص همه چیز، روانشناسی درون نگر رمان بورژوا را به ویرانی کشانده، و بر این اساس گسترهٔ وسیع ایدئولوژی ها را تخریب می کند.

این دیدگاه بیرونی مناسب سینما بوده و از آن به نتایج مهمی می رسد. سینما می تواند کاملاً اصول نمایش غیر ارسطوئی را بپذیرد (به این معنا که به پدیده های انطباق هویتی و تقلید اتکا نمی کند).

فیلم روسی «راه زندگی»[99] مثال بارزی در این زمینه است، در این فیلم تأثیرات روش غیر ارسطوئی در مضمون فیلم (روش تربیتی از طریق برخی روش های سوسیالیستی در رابطه با کودکان آواره) به تماشاگران اجازه می دهد که رابطهٔ علت و معلولی در رفتار مربی و شاگردانش را تشخیص دهند.

صحنه های مشخص و تعیین کننده(مربوط به تعلیم و تربیت) درک چنین رابطهٔ علت و معلولی را به منافع اصلی تماشاچی تبدیل می کند، تا اندازه ای که «به شکل غریزی»[100] انگیزه و احساس انزوا را واپس می زند(مشقت های زندگی روزمره برای روح دردناکتر از جنگ جهانی و جهانگ داخلی بنظر می رسد) و ما با بازگشت نمایشنامهٔ نویسی قدیمی همذات پندار روبرو می شویم. حتا استفاده از کار به عنوان ابزار آموزشی و تربیتی تماشاگران را دچار تردید می کند به این علت ساده که در این فیلم نشان داده نمی شود که برخلاف کشورهای دیگر، در اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی کار تعیین کنندهٔ اخلاق است.

به محض این که انسان به عنوان موضوع مطرح می شود، روابط علت و معلولی نیز در وضعیت تعیین کننده قرار می گیرد.

آثار بزرگ طنز آمریکائی نیز انسان را به عنوان موضوع نشان می دهد و می تواند مشتریان خاص خود را داشته باشد که مشخصاً از «رفلکسولوگ ها» (واکنش شناس) تشکیل شده است. «بهاویوریسم» (رفتار گرائی) نوعی از روانشناسی است که بر اساس ضرورت برای تولید کالا عمل می کند، و در پی کشف روش هائی است که بتواند خریداران را تحت تأثیر قرار دهد، به سخن دیگر، روانشناسی فعالی است که کاملاً تحول گرا و انقلابی است. با وجود این محدودیت هائی دارد که حاصل عملکرد آن برای نظام سرمایه داری می باشد (واکنش ها خصلت طبیعی دارند، تنها در برخی فیلم های چارلی چاپلین است که واکنش ها را در هیئت خصلت اجتماعی شان می بینیم). ایجا نیز یگانه راه، همان راهی است که از روی جسد نظام سرمایه داری عبور می کند.

---

[99] مترجم : راه زندگی فیلم روسی نیکلایی اک Nikolai Ekk سال 1931 به روی پرده آمد. داستان فیلم کودکان یتیمی را به نمایش می گذارد که خودفروشی می کنند و در برخی موارد نیز دست به قتل می زنند. به این ترتیب برای دستگیری دسته جمعی آنها طرح ریزی می کنند. ولی برای اجتناب از فرار آنها، یک متخصص مدرن در امور تربیتی (که توسط نیکلابی باتالو بازی می شد) تصمیم می گیرد طرح را به جهت دیگری هدایت کند، و آنها را آزاد می گذارد که برای کار با او به یک کلونی در شرق کشور بیایند. به این ترتیب بچه ها مزیت کار و قبول مسئولیت را کشف می کنند. (برگرفته از ویکیپدیای فرانسه).

[100] La critique du Chemin de la vie par Herbert Jhering dans le Berliner Börsen-Courier

7.«فیلم باید یک اثر جمعی باشد»

رایشفیلمبلات Reichsfilmblatt :

« تصور می کنم برای افراد ذیمدخل و به همینگونه هنرمندان و تولید کنندگان خیلی جالب خواهد بود گفتگوهائی را دربارۀ تشکیل انجمنی برای بررسی روشهای کار در نظر بگیرند.»

این دیدگاه پیشگام است. در واقع سینما چیزی تولید نمی کند که یک انجمن نتواند همان را تولید کند. چنین محدودیتی بخودی خود قاعده ای بارور است خصوصاً وقتی که موجب حذف « هنر »[101] می شود. یک انجمن بر عکس یک فرد نمی تواند بدون نقاط مشخص شده[نقشۀ راه] کار کند و گفتگوهای اسنوب در آن جائی ندارد. اگر این انجمن برای مثال چشم انداز آموزشی داشته باشد، فوراً یک گروه سازمان یافته تشکیل می دهد. بر حسب قانون عمومی نیست ولی به دلیل جوهر خود نظام سرمایه داری ست که هر چیزی که «یکتا» و « خاص» («خصوصی») است فقط بدست افراد به وجود می آید، و انجمن ها – جمعیت ها فقط کالاهای استاندارد را دوجین دوجین تولید می کنند. امروز چه نوع انجمنی در سینما داریم؟ انجمن شامل صاحب سرمایۀ مالی، فروشندگان (کارشناسان روابط عمومی)، کارگردان، کارگران فنی و نویسندگان است. به یک کارگردان نیاز هست زیرا صاحب سرمایۀ مالی نمی خواهد به موضوع هنر، فروشندگان بپردازد زیرا باید کارگردان و کارگران فنی را خریداری کند[102]، نه به این علت که دستگاه پیچیده است (بر عکس به شکل فوق العاده ای مقدماتی ست)، بلکه به این علت کمترین شناختی از مسائل فنی ندارد، و سرانجام به نویسندگان نیاز دارد زیرا بخش عمومی (توده ها) به دلیل تنبلی خودشان میلی به نوشتن ندارند. در چنین شرایطی چه کسی می تواند نخواهد که مشارکت فردی در تولید تشخیص ناپذیر باشد؟ هیچگاه نه در کوران فیلمبرداری اپرای چهار پنی، نه در کوران دادگاه ذینفع ها دربارۀ محتوا، هدف فیلم، تماشاچیان، تجهیزاتی که باید مورد استفاده قرار گیرد و مانند اینها دیدگاه یگانه ای نداشته اند. و به همین علت، یک انجمن می تواند آثاری را به وجود بیاورد که «تماشاچیان» را تحول بخشیده و آن را نیز به انجمن تبدیل کند.

[101] در این متن هر کجا برتولت برشت کلمۀ «هنر» را داخل گیومه گذاشته، معنای آن هنر تصنعی، بازاری، تقلبی و بورژوائی و سر انجام هنر ابتذال آمیز بوده است.

[102] مترجم : خریداری به مفهوم آلوده کردن به بزهکاری ست. انحرافی.

8. «یک فیلم می تواند بر اساس محتوا مترقی و بر اساس شکل ارتجاعی باشد.»

رایشفیلمبلات (Reichsfilmblatt) :

«سینما یکی از اشکال بارز هنری است که به دلیل وزن مادی ابزارها و فرآیندهای اجرائی اش بزرگترین موانع را برای آفرینش هنری نزد هنرمند ایجاد می کند. روح آفرینشگر بر ابزارکار بیان سینمائی مسلط نیست، و این امور پیوسته برای او ابزارهای پیچیده، و انعطاف ناپذیر و به قیمت بسیار بالا و دست نیافتنی باقی می ماند.»

(Der Jungdeutsche) :

«اپرای چهار پنی مخزن شگردهای عالی فنی است. ولی به همان اندازه که این شگردهای فنی ما را شیفتهٔ خود می کند، ولی از سوی دیگر متأسفیم که این شگردها برای چیزی به کار برده شده که شایستگی آن را نداشته است.»

(8 Uhr Abendblatt) :

«آن چه باقی می ماند نمایش سینمائی است که مطمئناً فاقد انسجام بوده ولی باشکوه به نظر می رسد و شگرد فنی به اندازه ای با مهارت و هنرمندانه انجام گرفته است که تقریباً جوهر اصلی ناپدید شده است.»

(Filmkurier) :

«تأثیرات پر جذبهٔ سینمائی، با وجود هر معنا و مفهومی که می خواستند در این فلیم به وجود بیاورند.»

چنین نگرشی به سینما و جدا کردن خوب از بد به چه کار می آید؟ در این جا مطمئناً بخش خوب فیلم، شکل آن مد نظر بوده، یعنی نمایش کالا. در عمل این فرمول اسفناک ترین نظریات را مطرح می کند. هیچ کس در هیچ یک از نقد و تفسیرهایش نمی گوید که این و یا آن فیلم شکل خوبی داشته و محتوایش بد بوده. در واقع، چنین گزینشی که

روی کیفیت پافشاری می کند (کیفیتی که از معنا جدا و تهی از هر گونه محتوائی ست) به سادگی در خدمت مبارزه علیه پیشرفت است. در واقع هیچ تفاوتی بین شکل و محتوا وجود ندارد، و آن چه را که مارکس در مورد شکل گفته است، در این مورد نیز اعتبارش را حفظ می کند : فقط به عنوان شکلِ محتوا دارای ارزش است.

9. «به دلیل هنری ست که باید سانسور سیاسی را نفی کنیم.»

مبارزه ای که روشنفکران برای سینمائی بهتر به راه انداخته اند وقتی که علیه دولت و سانسور انجام می گیرد محکوم به شکست است. روشنفکران در اینجا علیه قیومیتی که عموم تماشاچیان روی سینما دارند مبارزه نمی کنند، آنان علیه قیومیتی که سانسور روی تماشاچیان اعمال می کند مبارزه می کنند. ولی در اینجاست که سرانجام منافع واقعی توده های تماشاچی را تشخیص می دهیم، منافعی که توده ها از آن چیز چندان مشخصی نمی دانند : ولی این سانسور است که می داند. در واقع در این سطح و نه در هیچ کجای دیگر که این آموزشی که ترقی خواهان ما و دیگر حاشیه پردازان با کمال میل آن را به حساب خود می گذارند. تودهٔ مصرف کنندگان خرده بورژوا در نظام اخلاقی آموزش دیده اند که در صورتی که به دقت به کار بسته شود، نیازهای آنان به تفریح و دیگر نیازهایشان را تضمین می کند. طبقه ای که برای گنجینهٔ طنز و شاد خُلقی که فیلم های کلاس و کافهٔ دانشجویان دلبستگی دارد، همیشه دربارهٔ دیدگاه سیاسی و فرهنگی که چنین جذبه هائی را تضمین می کند اعتماد به نفس ندارد، و باید به کارشناسان مراجعه کند تا به آنان توضیح دهند. شاید شگفت آور باشد، ولی برای درک پدیدهٔ سانسور ضرورتی وجود ندارد که به خواستهای بورژوازی بزرگ آگاه باشیم. ممکن است این موضوع را به مثابه اسکیزوفرنی خاص خرده بورژوازی تلقی کنیم که به ساختار اتکا دارد. خرده بورژوا می داند که قادر به هضم همهٔ آنچه را که می تواند ببلعد نیست. یک عکس بدن عریان، «معمولی» و بد بینانه از آنچه در زندگی روزمرهٔ یک دانشجو قابل عکس برداری ست، یعنی فردی که باید در کوتاه ترین مدت بخش مهمی از انرژی خود را صرف حجمی از شناخت تخصصی کند که برای آن خیلی گران می پردازد و به سختی آن را می فروشد، و یا پرولتری که او را برای جنگ علیه هم طبقه ای هایش آموزش داده اند، این عکس ساده در تماس با شرایط عموم مردمی است که بلیط ورودی را خریداری می کنند، شرایطی که همیشه می توانند سیاه تر آن چیزی که هست تصور کنند، زیرا کسانی هستند که حتا توان خرید بلیط ورودی سینما را ندارند. در جهانی که شوخ طبع است، انسانها نیازی به طنز ندارند. این مردم با غریزه ای ابهام آمیز می دانند که این عکس بی روح و عادی یک زایمان دارای بُرد یک حرکت سیاسی است. چرا؟ زیرا، در

جستجوی پاسخ به این «چرا»، به الفبای جامعه شناسی راه می یابیم. در نتیجه نفوذ وضعیت سیاسی دربارۀ احساساتی را می بینیم که ظاهراً بگونۀ کاملاً طبیعی تعیین شده اند. همه می دانیم که درد جسمی زایمان همۀ حقیقت مربوط به تولد نیست. در اینجا حقیقت امر چیزی کلی تر است. ولی در کدام جهان است که رحم موجوداتی را به دنیا می آورد؟ چگونه قهرمان می توان در مقابل واقعیت جزئی به منسۀ ظهور برسد اگر قهرمانی او با واقعیت در کلیت آن رویاروئی نکند؟ پس چرا مخالفان سانسور برای بدست آوردن حق تماشای زایمان مبارزه می کنند؟ این موضوع موجب برگرداندن نگاهشان خواهد شد. مبارزه می کنند فقط برای این که حق برگرداندن نگاهشان را بدست آورند. موفق نخواهند شد. به آنان اجازه نخواهند که بالا بیاورند، حتا اگر تهدید کنند. این واقعا یک کمدی مسخره است : می خواهند به دلایل زیبائی شناسی مانع عکسبرداری از زایمان شوند، در حالی که سانسور به دلایل سیاسی مانع چنین کاری می شود.

علت مبارزۀ هر دو «قدرت» از همینجا منشأ می گیرد! آنان به دلایل هنری از ما می خواهند مبارزۀ طبقاتی را متوقف کنیم. از دیدگاه سلیقه بین آنان و توده هائی که به سینما می روند دره ای عمیق فاصله وجود دارد (زیرا از دیدگاه سلیقه که چیزی نیست بجز دیدگاه فرهنگی، آنان بطریق اولی نظریه پردازان بورژوازی بزرگ بنظر می رسند)، از دیدگاه تفکر سیاسی فاصله ای آنان را از بورژوازی بزرگ جدا می کند (وابستگی ارزش خاص خود را دارد). درک نمی کنند که وضعیت اقتصادی و اجتماعی خودشان در پیوند با سرشت مقدس و خدشه ناپذیر مادر و ازدواج است. یک بار دیگر باید بپرسیم که به کدام بخش تعلق دارند؟ به این اقشاری که قادر به درک منافع سیاسی خودشان نیستند. با آنان چه باید کرد؟ باید به آنان آموزش داد. و علاوه بر این چه عاملی به تحمل ناپذیر شده وضعیتشان انجامیده؟ این اقشار به دلایل سیاسی باید خواهان هنر سیاست شوند و نه به دلایل هنری. هیچ یک از دلیل و براهین زیبائی شناسی پاسخگوی سانسور سیاسی نیست. دست کم باید بتوانند بجای انتقاد به سلیقۀ صرفاً عارضه شناختی نزد مصرف کنندگان هنر، باید تفکر انتقادی را متوجه وضعیت سیاسی و فرهنگی مردم کنند (به همین گونه به نقد وضعیت خودشان نیز بپردازند). ولی آنان قادر نیستند فراتر از طبقۀ خرده بورژوا گام بردارند، یعنی همان طبقه ای که این فیلمها را برای آنان می سازند، یعنی یکتا طبقه ای که مفهوم «انسان» بیداد می کند (انسان یعنی خرده بورژوا)، یکتا طبقه ای که از دیدگاه فکری به دلیل وضعیت [طبقاتی اش] به شکل بنیادی واپسگراست. ما به دوران سیاست توده ای نزدیک می شویم. آنچه نزد فرد کمیک بنظر می رسد (« من بخودم آزادی اندیشه نمی دهم ») نزد توده ها تأثیر مشابهی ندارد. توده به آزادی در فرد نمی اندیشد. ابتدا، نزد فرد تداوم شرط اندیشه است و طی مدتها مدید اندیشه فقط برای فرد امکان پذیر بوده است. روشنفکرانی که نه فقط توده ای را تشکیل

نمی دهند بلکه در پراکندگی کامل آنچه را که از تفکر درک می کنند در ادامهٔ هیچ چیزی نیست : چنین تفکری فقط می تواند واکنشی بی نظم باشد. آنانی که واقعاً به توده ها تعلق دارند بخوبی می دانند که نمی توانند فراتر آنچه در توان توده هاست فراتر بروند. روشنفکران ما که نیز فراتر نمی روند زیرا به شکل انفرادی عمل می کنند و از تودها جدا هستند به همین علت به پیشرفت دست نمی یابند و به امتیازاتشان برای زندگی بسنده می کنند. در دوران ما منافع مشترک توده ها را بحرکت وامی دارد، و توده ها دائماً بر اساس همین منافع خودشان را سازماندهی می کنند، ولی به شکل گروهی و بر اساس « قانون فکری » خیلی مشخصی دارای عملکرد هستند و نباید آن را با عمومیت بخشیدن به تفکر فردی اشتباه بگیریم [عمومیت بخشیدن تفکر فردی نیست]. این قوانین به شکل جامع مورد بررسی قرار نگرفته و در وضعیت خیلی ناکامی به سر می برد. بخشی از این قوانین را می توانیم در رفتار ذهنی افرادی که از جایگاه نمایندهٔ برخی گروه های توده ای اظهار نظر می کنند و می اندیشند مشاهده کنیم. این نوع آزادی که قانون رقابت به سرمایه دار تحمیل می کند، در مرحلهٔ بعدی و در عبور از نظام سرمایه داری وجود نخواهد داشت. آزادی در اشکال دیگری تبلور خواهد یافت.

10.«اثر هنری بیان یک شخصیت است.»

«اثر هنری یک مخلوق زنده و آفرینندهٔ آن ده ها بار حق دارد تحریف آن را نپذیرد.»

(فراکفورتر وکیل دعاوی شرکت سینمائی، در فرانکفورتر زیتونگ Frankfurter Zeitung)

ممکن بود، با حفظ وضعیتی که برای استفاده از دستگاه های سینمائی وجود داشت، [اپرای چهار پنی] را به [سینمای چهار پنی] تبدیل کنیم، ولی به این شرط که نظریات اجتماعی که در آن مطرح شده را به عنوان اصل و اساس در کار اقتباس سینمائی به کار ببندیم. می بایستی به همان اندازه در فیلم که در نمایشنامه به ایدئولوژی بورژوائی حمله کنیم. گره های نمایشی، محیط، شخصیت های نمایشی می توانست به راحتی برای نمایش آماده شود. شرکت سینمائی از تخریب اثری که دارای کارکرد اجتماعی بود خود داری کرد، ولی آن را به محاصرهٔ ابزارهای نوین درآورد. با وجود این، چنین رویکردی مانع از تخریب اثر هنری نشد، ولی این بار به دلیل ضرورت های تجاری.

اثر هنری که در ایدئولوژی بورژوائی شیوهٔ بیانی متناسب با یک شخصیت است، باید پیش از آن که وارد بازار شود عملیات خیلی دقیقی را پشت سر گذاشته و متحمل شود،

یعنی عملیاتی که طی آن تمام عناصر تشکیل دهنده از یکدیگر جدا می گردد. این عناصر به نوعی یک به یک وارد بازار می شود. این روند که اثر هنری باید تابع آن باشد، « شیوهٔ بیان متناسب با یک شخصیت» است که پیش از ورود به بازار در طرح تولیدی تجزیه شده به عناصر تشکیل دهندهٔ آن که ما ترسیم کرده ایم منعکس شده است.

این طرح تخریب تولید ادبی، تخریب وحدت آفرینشگر اثر و اثر هنری او، داستان، معنا و مانند اینها می باشد.

اثر هنری می تواند یک یا چند نویسندهٔ جدید دیگر داشته باشد (که شخصیت ها هستند) بی آن که نویسندهٔ اصلی را به جهت نیاز بهره برداری از اثر در بازار حذف کنند. می توان از نام او برای اثری تغییر شکل یافته استفاده کرد، یعنی استفاده از نام او بدون اثر او حتی می توان از شهرت روشنفکر چپ افراطی استفاده کرد ولی در فقدان محصول فکری و قابلیت های خلاقانهٔ او یعنی بدون اثر هنری کاملاً مشخص او. در واقع وقتی متن با گزینش مفهوم دیگری از مفهوم اولیه تهی شد می توان برای اثر کاربرد دیگری یافت. تحریفاتی که نظریات بدوی هنر را به نظریهٔ بازگشت پذیر[103] تبدیل می کند، و خوراندن آن به جامعه، در شرایطی که فقط آنهائی که در مدار شهرت پرسه می زنند به بازار راه می یابند.

[روی شکل و محتوای ادبی نیز مداخله می کنند] به محتوای ادبی شکل دیگری می دهند یا محتوای دیگری را با تغییرات جزئی در شکل آن راهی بازار می کنند. و علاوه بر این در مورد شکل، شکل محاوره ای و شکل صحنه ای یکی بدون دیگری می تواند برگزیده شود. محتوای داستانی می تواند توسط شخصیت های دیگر روایت شود، شخصیت ها می توانند در داستانهای دیگری جای بگیرند، و مانند اینها. بنظر می رسد که این روش جدا و پیاده کردن اجزاء آثار هنری از همان قوانینی در بازار پی روی می کند که اتومبیل های اسقاطی که از کار افتاده اند ولی قطعات آن هنوز می تواند مورد استفاده قرار گیرد و بفروش رسد (فلز، صندلی ها، لامپ...). باید این موضوع را بپذیریم که ما شاهد زوال اجتناب ناپذیر اثر هنری فردگرا هستیم. اثر هنری نمی تواند در کلیت یگانهٔ خود به بازار راه یابد. هنر شکلی از اشکال مناسبات انسانی ست و به همین علت به عناصری بستگی دارد که تعیین کنندهٔ مناسبات انسانی در حالت کلی ست. این عناصر موجب انقلاب در مفهوم قدیمی اثر هنری شده است. چند مثال :

[103] اصطلاح بازگشت پذیر رادر اینجا به همان معنائی به کار برده ام که در بحث انرژی بازگشت پذیر رایج است.

1. اثر هنری یک کشف است. وقتی این کشف تحقق بپذیرد، بی درنگ شکل کالا را بخود می گیرد، به این معنا که مستقل از فرد هنرمند در اشکال تعیین شده و در تناسب با شرایط فروش در بازار حضور می یابد.

الف) داوری دادگاه که بر اساس آن نویسنده در عین حال باید تغییراتی را که موجب حذف تأثیراتش می شود برای اثرش مجاز بداند در حالی که فرد دیگری برای مثال فیلمنامه نویس آن را امضا می کند.

ب) نویسندگانی مانند هانریش من[104]، دوبلین[105]، هاپتمن [106]خواستار حق مدیریت مشترک نیستند.

2. چگونگی داستان در اثر هنری را می توان بر اساس نیازهای بازار تنظیم کرد و به هیچ نظریهٔ روشنفکرانه ای نیز نیازی ندارد (یعنی کاری که در شرکتهای سینمائی که از سوی نویسندگان مزاحمتی احساس نمی کنند رواج دارد).

3. اثر هنری می تواند به عناصری تجزیه شود که برخی از آنها به شکل مکانیکی بر حسب چشم اندازهای اقتصادی و پلیسی می توانند حذف شوند. (داوری دادگاه : نویسنده باید مشخص کند که شرکت [سینمائی] مجاز است بخشهائی را غیر قابل استفاده تشخیص می دهد.)

4. زبان هیچ اهمیت خاصی ندارد : باید زبان را از حرکات تفکیک کرد، زیرا این آن چیزی ست که اهمیت دارد. (دادگاه دربارهٔ تغییر متن شکایت ما را نپذیرفت.)

و با وجود این اثری که به این شکل قصابی شده بود به مثابه کلیت منسجم به بازار راه یافت. به سخن دیگر موضوع فقط به تبدیل اثر به اثری تجارتی منحصر نمی شود (برای مثال اپرای چهار پنی) بلکه موضوع این است که چگونه اثری به وجود بیاوریم که مناسب چشم اندازهای تجارتی باشد. روند پیاده و یا تجزیه کردن اثر یک کار تولیدی تمام عیار است.

[104] Heinrich Mann
[105] Döblin
[106] Hauptmann

«کلیت اثر فراتر از حاصل جمع اجزاء آن است». در نتیجه وقتی می گوئیم اثر هنری شیوهٔ بیان یک شخصیت است، این تعریف در سینما اعتباری ندارد.

11. « تضادهای سرمایه داری » برف قدیمی ست[107]

نظریات منتشر شده در روزنامه ها بطور کلی بر اساس ترتیب زمانی ردیف شده، ولی طنزی که در نظم وجود دارد از اینجا منشأ می گیرد که فرازهای مختلف روزنامه ها به گونه ای ست که می توانست در یک روزنامه منتشر شود بی آنکه خواننده بتواند فراتر از این را تصور کند. در واقع تنوع همهٔ دیدگاه ها چیزی نیست بجز گسترش یک رفتار و واکنش یگانه است و این رفتار نیز به طبقهٔ بورژوا تعلق دارد. وقتی این نظریات در یک جا گردآوری می شود یک کلیت یگانه را تشکیل می دهد. مدیر روزنامه که در انزوا کار می کند همهٔ دیدگاه های مدیران دیگر را در خود دارد و در گسترش رفتار کلی [بخوانید رفتار همه مشول بورژوائی] شرکت دارد و در اینجا نیز با انجمنی روبرو هستیم که سهم فرد در تولید را تشخیص ناپذیر می کند. در کجا آموزش دیده؟ در مبارزهٔ طبقاتی، کار جمعی پرولتاریائی و در سرنوشت مشترک همهٔ آنانی که به پرولتاریا پیوسته اند.

اسکیزوفرنی ایدئولوژیک نزد روزنامه نگار خرده بورژوا در همزیستی عرصه های مختلف و تمایل فزایندهٔ آنان در واپس کشیدن آشکار می شود. در یک مورد روزنامه نگار خرده بورژوا دست کم هم زمان معرف دو دیدگاه است : از یکسو کمال مطلوب بزرگ بورژوا را نمایندگی می کند که سرانجام به تحمیل فرد، عدالت و آزادی [ولی] علیه واقعیت می انجامد، و از سوی دیگر خود واقعیت که همهٔ تمایلات علیه کمال مطلوب او را واپس می کشد و فرمانبردار می کند ولی او را زنده نگهمیدارد. در واقع این تناقض بدون منحل شدن کل نظام بورژوائی حل نخواهد شد. این چنین است که در ذهن مدیر روزنامه توهم مسخره آمیز آزادی اندیشه تجلی می کند : او می تواند یکی و دیگری از هر دو دیدگاه را انتخاب کند، یعنی مسئولیت هر دو را به عهده بگیرد. این موضوع تقریباً به داستان مبارزهٔ ذیل می انجامد : گاهی من دست زیر را داشتم، گاهی او دست برتر را داشت : همهٔ وجه کمیک این وضعیت در فریاد شگفتی از سوی دو احمق در پایان دادگاه شنیده می شود : شما هرگز نباید این دادگاه را شروع می کردید، یا اینکه هرگز نباید آن را تمام می کردید. در واقع آنان به راه انداختن چنین دادگاهی را ناشی از ایده آلیسم می دانند و خاتمه دادن به آن را نشانی از خرد تعبیر می کنند، به گفتهٔ آنان تفاوت بسیاری بین

[107]مترجم : اسطلاح برف قدیمی، به معنای برفی ست که در گذشته باریده و بر جامانده، رویداد قدیمی که اثراتش همچنان برجا مانده ولی از دور خارج شده است.

تفکر ایده آلیستی و تفکر خرد گرا [واقعگرا] وجود دارد. آنانی که خردگرا هستند حق ندارند خودشان را ایده آلیست معرفی کنند، و ایده آلیستها نیز حق ندارند خودشان را خردگرا بدانند. برای دو شوالیهٔ ما با نتایج فوق العاده، یا ما به اندازهٔ کافی غیر منطقی بوده ایم که این دادگاه را به راه انداختیم، یا خیلی ایده آلیست بوده ایم و برای باخت تا خود تخریبی پیش رفته ایم. حتا دوستان ما در جبههٔ چپ این دادگاه را بی فایده تلقی کردند. (چه اهمیتی دارد که ما بخواهیم اثبات کنیم که فرد منزوی در دادگاه علیه صنعت همیشه بازنده است> آیا همه این موضوع را نمی دانیم؟ روشن است که این موضوع را پیش از این نیز همه می دانستیم...)

برای ما جالب بود که شاهد ثبت کاهش اعتماد همهٔ اقشار مردم نسبت به عدالت بودیم. بی هیچ استثنائی، همهٔ آنانی که هنوز با موضوع ما آشنائی نداشتند و حتا پس از دیدن قراردادهایمان ما را از راه اندازی دادگاه علیه یک میلیون مارک منع می کردند. ولی آیا جالب نبود بدانیم که این همه آدم متوجه چه چیزی شده بودند؟ حقیقت این است که کافی نیست بدانیم که نظام سرمایه داری کمتر از همیشه قادر به ایجاد در نظم در کارهایش می باشد ولی هنوز قادر به حفظ توده های عظیم در بی نظمی خاصی ست. و باز هم کافی نیست که آن را به زبان بیاوریم ، زیرا این آگاهی از فقدان قدرتش بطریق اولی موجب آرامش خاطر می شود و کمتر نگرانش می کند، این فقدان قدرت را باید دائماً تحریک کرد. نظام سرمایه داری بخودی خود نمی میرد : او را باید کُشت. وقتی شماری از رویدادهای مبارزهٔ طبقاتی در ذهن افراد نفوذ کرد غالباً به مثابه مقوله ای طبیعی بنظر می رسد، و افراد و به همین گونه گروه های بزرگتر حرکات خودشان را پیشا پیش تعیین شده در مبارزهٔ طبقاتی تلقی می کنند، موضوعی که به افعال خطرناکی می انجامد. در این صورت مبارزهٔ طبقاتی دیگر کار انسانها نخواهد بود بلکه این انسانها خواهند بود که به شیء مبارزهٔ طبقاتی تبدیل می شوند. به این ترتیب است که جهان بسیاری از نویسندگان چپ کاملاً سنگر بندی شده. سنگر بیشتر دشمن را حفاظت می کند تا خود آنان را. به این ترتیب جهان از دو جهان تشکیل می شود که یکدیگر به دور بوده و یکی در دیگری واقع نشده است. بخش مهمی از جامعه خرده بورژوا هستند، و خرده بورژوا ها نیز خرده بورژواها هستند به این معنا که طبیعتاً تغییر ناپذیرند. برای خوردن ماهی شیوهٔ خاصی وجود دارد که متعلق به خرده بورژواهاست، برخی کارهای اجتماعی بدست خرده بورژواها انجام می شود، کسانی که این کارها را انجام می دهند خرده بورژوا هستند. تحقیر آنان را از گزند هر گونه فراخواستی در امان نگهمی دارد. به همین گونه، [صاحبان] صنایع روشنفکر نیستند، همانگونه که درختها سبزند دادگاه ها نیز بی عدالتند. از دیدگاه صاحبان صنایع خردگرایانه تر این است که روشنفکر نباشند هر چند که روشنفکران ما در این مورد دلیلی برای انتقاد به آنان داشته

باشد. اصطلاح « برف قدیمی » در اینجا معنای خاص خود را می یابد. که این یا آن چنین باشد و نه به شکل دیگری، آن را می دانیم، برف قدیمی از مدتها پیش باریده. بیچاره فردی که بخواهد با پارو بین برفها راه باز کند! برف تازه ای باید ببارد! هیچ چیزی به اندازهٔ این برف قدیمی محافظت نمی شود. بیش از پیش ادبیات خصوصیت کالائی بخود می گیرد و قوانین رقابت اهالی ادبیات را مجبور می کند که همواره مطالب جدید، ناشناخته و یا فراموش شده عرضه کنند. بر این اساس است که خطائی که قدیمی شده امروز کاملاً به امری انتقاد ناپذیر تبدیل می شود، و رسوائی وخیم طی دو هفته یک اختلال کوچک و مختصر تنزل می یابد و نظام سرمایه داری که هرگز چیزی بجز « موضوع» ادبی نیست، به موضوع بدی به مصداق برف قدیمی تبدیل شده است.

12. «باید از حقوق افراد حفاظت شود»

منبع : حقوق مدنی

دادگاه اعلام کرد که حقوق نویسندهٔ نمایشنامهٔ در تغییرات نیز محدود است و با آگاهی از این امر که اقتباس سینمائی مستلزم تغییراتی در اثر اصلی بوده و نیت نویسنده را تحریف می کند، بطور کلی، مسئولیت کاستی های فلیم به عهدهٔ نویسندهٔ نمایشنامه نیست بلکه فیلمنامه نویس مسئول شناخته می شود. در نتیجه باید این تغییراتی را که به جوهر اثر مربوط می شود و نیت آن را تحریف می کند مجاز بدانیم. بر عکس، کسی که بخواهد به روشنی نشان دهد که تغییرات یاد شده از حد عبور کرده شکایتش پذیرفته نخواهد شد... بر اساس قرارداد، با تضمین حق مدیریت مشترک، نویسنده مشخصاً کارشناسی زیبائی شناختی شرکت سینمائی را زیر سؤال برده است. وقتی شرکت سینمائی او را حذف می کند، در بهترین شرایط می تواند به دادگاه مراجعه کند. در این صورت خود را مجبور می بیند که کارشناسی زیبائی شناختی هر قاضی دادگستری را به رسمیت بشناسد. دو نویسندهٔ ردیف دوم، بلا بلازس[108] و وایدا[109] «در حفظ شیوهٔ نگارش» کوشیدند و قاضی بود که به شکل شهودی و بی آن که فیلم را دیده باشد تصمیم گرفت و اعلام کرد که آنها موفق شدند از شیوهٔ نگارش نویسنده تقلید کنند، در

[108] Béla Balzs
[109] I. Vayda

نتیجه برای نسخهٔ بدلی خودشان موفقیت آمیز عمل کرده اند! در نتیجه حقوق فرد ارزش چندانی ندارد : اجازه دهید چنین بگوئیم که : فرد نمی تواند خارج از چرخهٔ تولید از حقوق خودش دفاع کند. در خارج از چرخهٔ تولید هیچ حقوقی وجود ندارد. (نویسنده باید در مقابل جامعه به خساراتی که اثرش وارد آورده پاسخگو باشد). وقتی فرد دیگری با و یا بدون توافق او این مسئولیت را ندیده می گیرد، حقوق مربوطه حذف می شود. در جهان تولید که سهم فرد را در تولید غیر قابل تشخیص می سازد، حفظ حقوق فرد به مشکل برخورد می کند. با وجود این، وقتی دربارهٔ منافع در مناسبات تولیدی حرف می زنیم موضوع حقوق دوباره مطرح می شود.

13. « باید حقوق مربوط به وجه امور نامشهود را حفظ کرد. »

قانون دیگری بر فراز قوانین مربوط به امور اقتصادی، اجتماعی وجود دارد که ناشی از بیان احساس غریزی حقوق نزد انسانها و مستقل از هر پدیدهٔ مادی ست که بر اساس آن حفاظت از حقوق مربوط به امور نامشهود را ضروری دانسته و در مقابل هر پدیدهٔ مادی نگرشی انتقادی و هوشیار اتخاذ می کند. مبنی بر این بینش، حقوق باید مناسبات نوینی را که بین انسانها برقرار می شود و به گسترش اقتصادی می انجامد در نظر داشته باشد _ پدیدهٔ طبیعی- و همواره بر اساس این احساس حق ابدی و خدشه ناپذیر جهت گیری کند. ولی این بینش در تضاد با برخی تمایلات در پرونده های قضائی قرار می گیرد. بی فایده نیست که در اینجا به دقت این رأی صادره از دیوان عالی را بخوانیم :

« آیا قرارداد فیلمبرداری یک فیلم به نویسندهٔ سناریو در مقابل تولید کننده روی تولید و بهره برداری از فلیم حق انتفاعی قائل می شود؟[110]

فرد شاکی نویسندهٔ سناریوی فلیم *تنها دختر رقاص*[111] ...متهم در فیلمبرداری این حقوق را برای او پذیرفته بود ولی تا کنون هیچ کاری در این راستا انجام نداده است. درخواست برای محکوم کردن متهم در طول فیلمبرداری و سپس پخش فیلم در شرایط پیشبینی شده، و به همین گونه پخش فیلم تولید شده با حفظ نام نویسنده. دو رأی دادگاه این

[110] Ier Chambre civile. Arrêt du 16 juin 1923 dans l’affaire S.D. et Cie (Défendresse) c/W. (Demandeur). I. Ier Tribuna civil de Berlin.-II. Cour Suprême

[111] Bara en danserska

فلیم سوئی اثر مولاندر Molander (1926). مولاندر به ویژه کارگردان تآتر بود

درخواست را پذیرفته و آن را موجه دانستند. ولی متهم در باز بینی پرونده در مرحلهٔ فرجام دادگاه تبرئه شد.

انگیزه : دربارهٔ موضوع دعوا، یعنی آیا متهم به تعهد خود در فیلمبرداری عمل کرده است یا نه، دادگاه تشخیص داده است که پذیرش چنین تعهدی از سوی متهم به اثبات نرسیده است. و بیانات شاهد N و محتوای نامهٔ تأیید شدهٔ او هیچ نشانی از این امر عرضه نمی کند. در نبود تعهد رسمی از سوی متهم، باید جستجوئی صورت بگیرد تا مشخص شود که آیا در نبود هر گونه قرارداد ویژه چنین تعهدی از دیدگاه حقوقی وجود دارد یا نه؟ در زمینهٔ مادهٔ قانونی هیچ پیشبینی خاصی صورت نگرفته است. ولی بررسی حقوقی قرارداد باید تشخیص چنین تعهدی را در فیلمبرداری امکان پذیر کند. البته، قراردادی که در اینجا مطرح می باشد از نوعی نیست که در خانه های انتشاراتی رایج است. به همین علت در اینجا نمی توانیم مستقیماً به قوانین مربوط به خانه های انتشاراتی مراجعه کنیم. با وجود این، بنظر می رسد که مراجعه به اختیارات قانونی رایج در زمینهٔ حقوق انتشاراتی و در رابطه با پخش آثار ضروری ست. چنین تعهدی به این نظریه اتکا دارد که ناشر برای نویسنده وسیله ای ست برای معرفی کار فکری اش نزد توده ها. در نتیجه، دست مزد هدف اصلی برای نویسنده نیست بلکه در نخستین گام می خواهد اثرش را به عموم مردم معرفی کند. با چنین پیش زمینه ای هیچ دلیلی وجود ندارد که یک تولید کنندهٔ سینما را در وضعیت نامساعدتری قرار دهیم که در تعلق نویسندهٔ و تولید کنندهٔ اثر فکری دیگری بوده است. مخارج بالاتری که تولید کنندهٔ فلیم نسبت به ناشر به عهده دارد نقش تعیین کننده ای ندارد. این موضوع به همان شکلی مطرح است که برای نخستین نمایش یک نمایشنامه در تآتر. در برخی موارد به دلیل هزینهٔ بالا در امکانات به کار برده شده در رابطه با هدف تعیین شده می تواند به حذف تعهدات مربوط به نمایش بیانجامد. ولی شاکی در این زمینه هیچ توضیح مناسبی عرضه نکرده است. آنچه شرکت سینمائی و نمایش تآتری را از یکدیگر تفکیک می کند این است که مدیر تآتر شخصاً نمایش را سازماندهی می کند، در حالی که تولید کنندهٔ فیلم نوار فیلم را عرضه می کند، ولی این تفاوت در دعوای حقوقی کنونی نمی تواند تغییری به وجود بیاورد.

ممکن نیست بتوانیم این دلیل و برهان را بپذیریم، زیرا بیشتر به یک ساخت و ساز حقوقی شباهت دارد تا یک واقعیت جاندار حقوقی.

نخستین قاضی به درستی تشخیص داده و پذیرفته بود که قرارداد فیلمبرداری یک قرارداد برای انتشار کتاب نیست و نظریاتی که گاهی در این زمینه مطرح شده اشتباه است

(در قوانین حقوق مؤلف)[112]. ولی کاربست مصداق پاراگرف 1 قانون مربوط به انتشارات در اینجا اعتباری ندارد. شباهتهائی بین قرارداد انتشاراتی و قرارداد فیلمبرداری وجود دارد، و به همین گونه بین قرارداد فیلمبرداری و قرارداد مربوط به نمایشنامهٔ تآتری (یعنی موضوعی که دادگاه نیز در مقام مقایسهٔ آنها برآمده)، ولی این تشابهات اهمیت خاصی ندارد، علاه بر این، تفاوت بین این دو به اندازه ای ست که نمی توانیم اصول حقوق انتشاراتی را برای حقوق فیلمبرداری معتبر بدانیم.

بین نیازهای صنعت و بازار سینما و نیازهای صنعت و بازار کتاب تفاوت زیادی دارد، به همین علت ضرورتاً به شاخص متفاوتی انجامیده و روی مناسبات حقوقی نویسنده و سازندهٔ فیلم تأثیر می گذارد. به همین دلیل، شرایط اقتصادی تغییر یافته به بررسی ویژه و دقیق حقوقی و امکان کاربست اصول حقوقی به عاریت گرفته شده از زمینه های کمابیش مشابه نیاز خواهد داشت.

از دیدگاه تفاوتها موجود در زمینهٔ واقعیات، باید از آنچه در ذیل گفته شده شروع کنیم :

1. قرارداد انتشاراتی مربوط است به آثار نوشتاری و به این علت که قرارداد انتشارات هنری وجود ندارد، این نوع قرارداد در عین حال برای برخی تولیدات هنرهای تجسمی و عکاسی نیز بر حسب شباهت و رسم رایج به کار می رود. از سوی دیگر، بازتولید متن نوشتار اصلی بطور کلی بدون همکاری فکری ناشر و فقط بطریق اولی با همکاری مکانیکی او صورت می گیرد. علاوه بر این، بازتولید به همان زمینهٔ هنری محدود می شود. یادآوری این نکته چیزی را تغییر نمی دهد[113] که ترجمهٔ کتابها به زبانهای دیگر وارد چارچوب تولیدی نه مکانیکی بلکه فکری می شود، روشن است که حکاکی روی مس با حروف چینی در چاپخانه برابر نیست. زیرا آنچه بیش از همه تعیین کننده می باشد این است که در هر دو مورد در همان زمینهٔ هنری باقی می مانیم (اثر ادبی یا اثر تجسمی)، و با وجود نوعی از فعالیت فکری، باید متن اصلی را به دقت و در جزئیاتش رعایت کنیم. ولی برای مثال اقتباس از یک کتاب برای تآتر در چارچوب حقوق انتشار جای نمی گیرد.

2. ولی وضعیت قرارداد نمایش برای آثار نمایشی (تآتری) از این قاعده تبعیت نمی کند. در اینجا بازتولید وجود ندارد. پخش آن نیز متفاوت است. وقتی اثر [نمایشی] به روی صحنه به اجرا در می آید، نمایش (یعنی پخش آن) فقط برای این صحنه اندیشیده و تعیین شده و بر اساس قراردادی بوده که به امضا رسیده بوده است. در اینجا پخش اثر به مفهوم کالا و به شکلی که در قرارداد انتشاراتی رایج است مطرح نیست. تعداد نمایش

[112] Goldbaum, Droit des auteurs, page 93
[113] Goldbaum, droits des auteurs, page 93

ها بر اساس قرارداد مشخص و محدود شده است. در مورد نمایشنامۀ تآتر به این شکل نیست که اثری به زمینۀ هنری دیگری منتقل شود. در واقع نمایشنامۀ تآتر از سوی نویسنده عرضه شده و آماده برای اجراست. کارگردان در اینجا شریک تکمیل کنندۀ یا کمکی نویسنده است. همان گونه که دائماً روی می دهد، نویسنده خودش می تواند در مدیریت صحنه مداخله کند.

در قرارداد مربوط به نمایشهای صحنه ای برای باله، پانتومیم و مانند اینها که به متن نوشتاری اتکا ندارد و فقط محدود است به مجموعه ای از توضیحات صحنه ای، دیدگاه متفاوتی وجود دارد. فقط در چنین حالتی می توانیم بگوئیم « دراماتیزاسیون » صورت گرفته است، یعنی انتقال بیان در جملاتی که متعاقباً به شیوۀ بیان رفتاری و حرکت نمایشی انتقال می یابد. در این صورت، کارگردان، مدیر صحنه یا کارگردان باله باید کاری فراتر از متن نوشته شده انجام دهد که برای به وجود آوردن اثر هنری ضروری ست. ولی همواره در چارچوب قراردادی باقی می مانیم که تآتر برای نمایش امضا کرده و از این چارچوب خارج نمی شویم. موضوع تعهد احتمالی نمایش در چهارچوب توضیحات صحنه ای که در خرید آن منعقد شده می تواند از هر توضیح و تفسیری بی نیاز باشد. در واقع این خصوصیت ویژۀ قراردادها در زمینۀ نمایش تآتری ست که تعهد برای نمایش محدود باشد (تعداد نمایش ها در روز) و مشخصاً در قرارداد تعیین می شود.

3. قرارداد اقتباس سینمائی به شکل متفاوتی مطرح می باشد و حاوی برخی مشخصات قرداد انتشاراتی و نمایشی ست و نکات دیگری را نیز اضافه می کند. این قرارداد از نوعی خاص است که در عین حال داوری حقوقی خاصی را فرا می خواند. همانگونه که در قرارداد رایج انتشاراتی می بینیم موضوع آن یک متن است (متن اصلی)، ولی این متن نیست که موضوع اصلی تولید و پخش اثر می باشد، بلکه چیز دیگری ست که باید با اتکا به آن تحقق یابد. ابتدا همانگونه که از تنظیمات کار صحنۀ باله یا پانتومیم انتظار داریم «دراماتیزاسیون» صورت می گیرد، به این معنا که پدید ای که به سادگی در متن اصلی به شکل نوشته ترسیم شده باید به حرکت واقعی در قالب نمایش انتقال داده شود. زبان رفتار بدنی در جایگاه شیوۀ و ابزار بیانی جایگزین کلمات می شود. ولی در عین حال این انتقال در زمینۀ نوع هنر نیز انجام می گیرد : به این معنا که اثر پانتومیمی برای نمایش باید به اثر هنری تجسمی (پلاستیک) تبدیل شود. و اگر چنین انتقالی باید به وسیلۀ عکاسی صورت بگیرد، یعنی به وسیله ای که بیشتر مکانیکی ست، با وجود این ما نمی توانیم به سادگی صرفاً به عکاسی مکانیکی باله یا پانتومیم در صحنۀ تآتر بسنده کنیم. سینما قوانین خاص خودش را دارد که سرشت کاملاً بصری ندارد بلکه جوهر و محتوای نمایش را نیز مشخص می کند. جوهر اصلی سینما در انحلال فرآیند نمایش و

به شماری از تصاویر منفرد بستگی داشته و حاصل حذف کلام و گردآوری همهٔ صحنه های کوتاه فیلم برداری شده و مستقل است. توالی صحنه ها، پیوندها و تنظیماتشان، همه آنچه که موجب می شود به آن باور کنیم، همه چیز به شکل نظفه در متن اصلی وجود دارد و از اصول خاصی پیروی می کند که با نمایشنامه و پانتومیم ناب صحنه ای متفاوت است؛ کار کارگردان به روی صحنه آوردن صوری آن نیست بلکه باید همهٔ اشیاء ضروری را به واقعیت منتقل کند و تجسم واقعی ببخشد. این موضوع برای آنچه که فیلمنامه « آماده برای فیلمبرداری» می نامیم به همین شکل مطرح می باشد، زیرا فقط در هنگام فیلمبرداری ست که شرایط فراهم آمده برای فیلم می تواند فراسوی آنچه عملاً فیلمبردار در عدسی دستگاه فیلمبرداری می بیند ظاهر می شود. به دلیل همهٔ این تغییراتی که به خصوصیات فنی مربوط می شود و مجموعه تفاوت های بین نویسنده و کارگردان، کارگردان ضرورتاً مجبور نیست از آن تبعیت کند. زیرا اگر در تدارک فیلمنامه مسئولیتی ندارد، ولی مسئولیت تهیهٔ فیلم به عنوان اثری برای دیدن و شنیدن که از سرشت خاصی برخوردار است به عهدهٔ او می باشد. این نوار فیلم است که بازتولید و به شکل انبوه پخش شده و به عنوان کالا عرضه می شود. ولی معمولاً نه تولید کنندهٔ فیلم بلکه شرکتهای پخش فیلم هستند که این بخش از کار را به عهده می گیرند. با وجود این، محتوای بوبین مثل کتاب نیست که فقط محصول فعالیت فکری نویسنده باشد بلکه محصول کار مشترک نویسنده و کارگردان است[114]. علاوه بر این کارگردان نیز نقش خاصی در رابطه با عموم تماشاچیان بازی می کند، با توجه به اهمیت و شهرت شرکت سینمائی که به او (کارگردان) مقام ثابتی را اهدا کرده در عین حال اعتبار فکری [کیفیت کار او] را نیز تأیید و پشتیبانی می کند.

به همین علت نمی توانیم مانند قضاوتی که دربارهٔ اتهام صورت گرفته ادعا کنیم که دلیلی وجود ندارد که نویسنده یا کارگردان فیلم را هم پای نویسندهٔ نمایشنامه مورد قضاوت قرار دهیم.

نمی توانیم فیلمنامه «آماده برای فیلمبرداری» و نمایشنامهٔ تآتر را یکی بپنداریم و یا با هم مقایسه کنیم. شرکت سینمائی نیز شرکت تآتری نیست. تآتر نمایشنامه ای را بر اساس قرارداد یک یا چند بار به روی صحنه می آورد در حالی که شرکت سینمائی پس از تولید کالا باید آن را در سراسر جهان منتشر کند. به همین علت از دیدگاه تجارتی با ریسک بالاتری روبرو خواهد بود، یعنی موضوعی که از دیدگاه اقتصادی وزن سنگینتری را به شرکت سینمائی تحمیل می کند و باید ارزش دیگری برای مخارج مالی در نظر بگیریم. اگر فیلمی که تهیه شده قابل استفاده نباشد و یا به سختی قابل استفاده باشد،

[114]مترجم : دراینجا نقش صنعت سینما در جایگاه صنعت سنگین و شبکهٔ تجاری به عنوان همکاران دیگر ندیده گرفته شده است.

به جریان انداختن انبوه آن توسط شرکت پخش فیلم در شبکهٔ تجاری با مشکل روبرو خواهد شد. ولی مدیر تآتر بی آنکه ضرورتاً خسارت زیادی متقبل شود می تواند نمایش شب بعد را متوقف کند. ولی از منظر دیگری، مدیریت تجاری نزد یک سازندهٔ فیلم که تولید کاملاً روی محوریت تولید کالائی تمرکز دارد که باید در بازار بفروش رساند متفاوت است. او باید پیشبینی های لازم را به عمل بیاورد و بیشتر تابع سلیقهٔ زمانه، سلیقهٔ عمومی، به روز بودن موضوع و رقامت جهانی ست در حالی که فردی که مدیریت تآتر شهر خودش را به عهده دارد از چنین نگرانی هائی مبراست. زیرا ساختن نگاتیو و کپی فیلم به قیمتهای بالا کافی نیست. به این علت که کالای تهیهٔ شده باید در بازار بفروش رسد یعنی روندی که سازندهٔ فیلم به آن دسترسی ندارد، نفوذ اکید و تعیین کننده در آن نمی تواند داشته باشد و مابقی به مداخلات شرکتهای پخش فیلم بستگی خواهد داشت. در کوران پخش [فیلم] و به ویژه در کوران نمایش در سالن سینما مخارج تازه ای مطرح می شود (مصرف الکتریسیته، استهلاک تجهیزات و مانند اینها)، هزینه ای که از سوی خریداران در بازار جهانی بدان تخصیص داده نمی شود مگر در صورتی که فیلم مورداستقبال عمومی قرار گیرد. پخش فیلم، چنانکه می بینیم، کاملاً با انتشار کتاب که یک بار برای همیشه و توسط ناشر منتشر می شود متفاوت است. نمی توانیم ارزش استفاده از یک فیلمنامه را مشابه نمایشنامه که برای خوانده شدن نیز مورد استفاده دارد یکسان بدانیم، به ویژه به این علت که فیلمنامه، همانگونه که پیش از این اشاره کردیم تکوین یافته و کامل نیست.

در نتیجه نمی توانیم به توافق سازش دوستانه و پایاپای در منافع دست یابیم، که بدون آن زندگی اقتصادی سالمی وجود نخواهد داشت (بین نویسنده و تولید کنندهٔ فیلم یا بین نویسندهٔ و خانهٔ انتشاراتی، و یا نمایشنامه نویس و مدیر تآتر).

از سوی دیگر، خواست موجه نویسنده مطرح است که نه فقط دستمزدی را مطالبه می کند که به ازای آن حق نمایش را واگذار کرده بلکه در عین حال خواستار عرضهٔ کار هنری و تولید فکری خود نزد عموم مردم و تماشا چیان سینما می باشد. ولی از سوی دیگر منافع تولید کننده و کارگردان نیز مطرح می باشد که در خلق اثر هنری، تحمل خطرات اقتصادی حائز اهمیت و بهره برداری از آن سهم می برند.

به همین علت ما اعلام می کنیم که استناد به قانون نشر کتاب موجه نیست. نوع حقوقی قرارداد اقتباس سینمائی به عنوان نوعی خاص از قرارداد هنوز مانند قوانین مربوط به نشر کتاب در تناسب با گسترش اقتصادی تحول نیافته که مبنی بر آن به شکل جدی بپذیریم و امری عادی بدانی که نویسنده حق اقتباس را مطالبه کند، حتا وقتی که در قرارداد مشخص نشده باشد.

به همین علت ما شکایت را موجه نمی دانیم و مردود اعلام می کنیم.

در پاراگرافی که به خصوصیت ویژۀ تولید فیلم می پردازد، چنانکه می بینیم این بخش فنی به شکل کاملاً دیالکتیک معرفی و عرضه شده است، و روی اهمیت سینما در ابعاد تعیین کننده پافشاری شده و سپس نتیجه گرفته است که نمی توانیم بگوئیم « *به همین علت نمی توانیم مانند قضاوتی که دربارۀ اتهام صورت گرفته ادعا کنیم که دلیلی وجود ندارد که نویسنده یا کارگردان فیلم را هم پای نویسندۀ نمایشنامه مورد قضاوت قرار دهیم.*» و باید او را به عنوان بخشی از تجهیزات و دستگاه ها در نظر بگیریم. ولی این دستگاه ها و تجهیزات در عین حال شامل شبکۀ فروش نیز می شود. تضاد بین نویسنده و بخش فنی به شکل دیالکتیکی حل می شود، و هم زمان تعلق بخش فنی به بازار نیز معنی دار خواهد بود. نویسنده وارد بخش فنی می شود که باید آن را جزئی از فرآیند تولید کالا تلقی کنیم. حفاظت از منافع نا مشهود نویسنده متوقف می شود زیرا « وزن اقتصادی خیلی سنگینی روی دوش تولید کننده قرار می گیرد » به همین علت منافع اخلاقی تا وقتی ادامه خواهد یافت که هزینۀ سنگینی را به سازندۀ فیلم تحمیل نکند. این است مرز عدالتی که در حق آنان بجا آورده می شود.

در واقع، « تحولاتی که در شرایط اقتصادی روی می دهد [...] می تواند بررسی ویژۀ ضروریات حقوقی و امکان کاربرد اصول حقوقی را مطرح نماید...» (مانند اصل حفاظت از منافع نامشهود). این را « توافق سازش دوستانه و پایاپای در منافع » می نامیم، که «بدون آن زندگی اقتصادی سالمی بین نویسنده و سازندۀ فیلم وجود نخواهد داشت» و این یک پروندۀ دیالکتیک خدشه ناپذیرترین است. اگر تضاد بین منافع مشهود و منافع نامشهود راه حلی می یافت، زیرا خشونت علیه نویسنده در واقع راه حل خوشایندی نیست، کل این دستگاه تشکل یافته و تابع خرد با این همه هنر می توانست دارای منافع مشهود و نامشهود باشد. کوتاه سخن این است که اگر همه چیز مشخصاً و اکیداً در راستای حفاظت از سود نمی بود، ما نیز به سهم خودمان اعتراض چندانی نسبت به آن نمی داشتیم.

با وجود این به هیچ عنوان مسئله این نیست که مفاهیم قدیمی مربوط به حقوق ایده آل و مطلقی که ما در آغاز مطرح کردیم به نفع قوانین جدید کنار گذاشته شود، این موضوع ر ما در آرای دادگاه دیدیم و در بالا دوباره مورد بررسی قرار دادیم. بر عکس، بنظر می رسد که به دلایل کاملاً حیاتی در نظام سرمایه داری حاکم بر ما امکان چشم پوشی از مفاهیم قدیمی وجود ندارد. در ایدئولوژیهای حاکم و به همین گونه در اقشار حاکم همه در وضعیت بسته و منسجم به سر می برند. هر نماینده نه تنها با دیگری بلکه با چندین نمایندۀ دیگر متحد است و سرنوشت [یک کلیت سیستماتیک] را بدست دارد.

...

جالب است که مجدداً نگاهی سریع به پروندۀ شکایت خودمان بیاندازیم. در تلاش برای دفاع از «حقوقمان» در قراردادی واقعی و مشخص، ما ایدئولوژی بورژوای خیلی مشخصی را غافلگیر کردیم و این کار برای ما با افشای کارکرد دادگاه های بورژوا امکان پذیر شد.

با شکستی که پروندۀ شکایت ما در دادگاه روبرو شد پی بردیم که در این دادگاه ها قوانین جدیدی رواج دارد که با کارکردهای عمومی و قدیمی ایدئولوژی بورژوا در تضاد نیست. به سخن دیگر فقط شیوه های قدیمی را رها کرده اند ولی این قوانین و داوریها مشخصاً با کلیتی که ایدئولوژی کلاسیک بورژوا را تشکیل می دهد در تضاد نیست. در عمل بگونه ای رفتار می کنند که گوئی این ایدئولوژی وجود خارجی ندارد ولی در واقع آن را حفظ می کنند.

رأی دادگاه در مورد ویل[115] آهنگساز تقریباً به این شکل است که : مبنی بر قرارداد ما، او نیز در مورد فیلم حق شکایت ندارد («قرارد پیمانی برای همکاری اش حق درخواست حقوق به او نمی دهد»). البته او در صورتی می توانست درخواست خودش را تلسیم دادگاه کند که شرکت سینمائی به دلیل دستکاری بیش از اندازه و غیر قابل قبول در متن محکوم می شد. ولی [شرکت سینمائی] به چنین تغییراتی در متن که در حد غیرقابل قبول باشد محکوم نشد (در اینجا به داوری برشت مراجعه می کنیم)...

حق با ویل بود، برشت نباید به دادگاه شکایت می کرد و این خطای او بود.

14. «دادگاه : ضرورت و اولویت تولید»

آنچه از اهمیت فوق العاده تعیین کننده ای دارد، زیرا با ایجاد تحول در همۀ رفتارها و همۀ مفاهیم، اهمیت فزایندۀ نقشی است که به تولید واگذار شده . حقوق، آزادی، خصوصیت، همۀ این امور به عملکردهای تولید تبدیل شده است. آگاهی - [شناخت] - حتا خارج از فرآیند عمومی تولید ممکن نیست. باید تولید کرد تا شناخت امکان پذیر شود و تولید یعنی : بودن در فرآیند تولید[116]. عرصۀ حرکت انقلابی و انقلاب نیز یک فرآیند تولیدی است. نمونۀ ساده ای وجود دارد که چندان بدان توجه نشده، این نمونه نقش

[115] Weill

[116] مترجم : هاینر مولر نیز نظریۀ مشابهی را مطرح کرده می کند : برای نظام حاکم تا وقتی که آگاهی قابل تبدیل به هامبرگر نباشد پشیزی ارزش ندارد.

فوق العاده جزئی ست که بیکاران در انقلاب بازی می کنند. این نقش سیاهی لشگر وقتی بیکاری به شکل جدی تولید را بخطر می اندازد فوراً به نقش اول تبدیل می شود.

دستگاه حقوقی همواره مانند بخشی از دستگاه (ماشینوری – ماشیناسیون) عمومی تولید عمل می کند. در هر مرحله از رسیدگی به دعوا، دادگاه خواست خود را به نوعی بیان کرد که تولید سینمائی در عمل به مانعی برخورد نکند، تولید سینمائی در اینجا به معنای جاریِ تولید فلیم معمولی ست. با چنین خواست و انگیزه ای ست که قاضی به سادگی سعی کرده بود هر یک از طرفین دعوا را مطابق بر نقشی که در فرآیند تولید داشته است داوری کند. در نتیجه، موضوع به این امر محدود شد که آیا نویسنده کار تولید را تسهیل و یا آن را مختل کرده است. «تسهیل» از دیدگاه دادگاه به معنای شرکت در ساخت فیلمی که مطابق خواست شرکت سینمائی، یعنی فیلمی که بر اساس روال رایج و گمانه زنی و پیشبینی های مربوط به فروش ساخته می شود و «اختلال» را نیز باید به معنای پافشاری روی فیلمی متفاوت درک کنیم. حقوقی که نویسنده در آغاز برای تعیین دست نوشته داشت (با فراز و نشیبهای دادگاه) به پیشنهاداتی برای فیلمی تبدیل شد که بر اساس دست نوشتهٔ متفاوتی ساخته شده بود. قرارداد نقش ثانوی پیدا کرده بود. آن را نیز بر اساس نقشی که در فرآیند تولید داشت مورد قضاوت قرار دادند.

اگر قرارداد حاوی فراخواست های نویسنده دربارهٔ مشارکتش در ساخت و ساز فیلم بوده، باید آن را به مثابه بخشی از حرکت خرابکارانه در تولید تلقی کنیم که نویسنده بدان ارتکاب کرده و مسئولیت آن بر دوش نویسنده است که با رفتار مخربش مانع ساخت فیلم شده. نویسنده « شیلوک »[117] همانا شیلوک است که به گوشهٔ کاغذش چسبیده و می خواهد [شرکت تولیدی] را خفه کند. دادگاه به این علت که عاجز از درک شرایط تولید اثر هنری بود، از این امر که شرکت سینمائی می بایستی به اثر هنری تحقق بخشد صرفنظر کرد. با وجود این، دادگاه می دانست در چه شرایطی یک فیلم، یک کالا، باید تولید شود و بر این اساس در مورد قرارداد از شرکت سینمائی خواستار اجرای وظایفش نشد. وضعیت ما مساعد نبود. ما روی قراردادی پافشاری می کردیم که می بایستی با ما منعقد می کردند، یعنی موردی که اگر به وقوع پیوسته بود موجب ورشکستگی شرکت سینمائی می شد. فیلم از ما به ازای پیش پرداختی خریده شد که با فروش آن می بایستی خریده شود. در نتیجه پیش از آن که فیلم را خریداری کنند باید آن را می فروختند. این قراردادها تولید فیلم را مختل می کرد : در نتیجه باید آن را تغییر می دادند. بر اساس توافق شرکت سینمائی پیش از تکمیل دست نوشتهٔ نهائی حق

[117] مترجم : پرسوناژ نمایشنامهٔ «تاجر ونیزی» اثر شکسپیر که ربا خوار بی رحمی بوده Shylock

مداخله نداشت، ولی ویگرت[118] این قراداد را زیر پا گذاشت. قرار بر این بود که متن اولیه به شکل محاوره ای به لانیا[119] سناریست فیلم گفته شود. ولی ویگرت اصرار داشت که متن نوشته تحویل داده شود. توافق کرده بودیم که فیلمبرداری با متن نوشته شده بدست لانیا و به تأیید نویسنده شروع شود. ولی ویگرت نویسنده را محکوم دانست زیرا نوشته ای را که شرکت سینمائی تهیه کرده بود تأیید نکرد.

کوتاه سخن این است که ویگرت نه اینکه به تعهداتش عمل نکرده باشد، بلکه به تعهداتی که باید بدان پایند می بود عمل نکرده است.

4

خلاصه

مفاهیم ایدئولوژیک به کار رفته در این کار نه در تلاقی با فیلم تهیهٔ شده توسط نرو[120] بر اساس اپرای چهار پنی و نه با تأملات دیگر دربارهٔ نظریات هنری، سینمائی، معاملات و مانند اینها ارتباطی در تلاقی قرار می گیرد یعنی اموری که معمولاً برای ساخت این قاب دستمالی [بنجل هنری] ضروری اند. بر اساس اصول، دربارهٔ فیلم حرفی نزدیم و برای خوانندهٔ این سطور نیز بهتر این است که نتیجهٔ اسفناک تلاشهای بی هودهٔ کارگردان مورد نظر ما را ندیده بگیرد. از دیدگاهی که می خواهد چنین نتیجه ای را مد نظر قرار دهد ممکن است بن مایه های ترقی خواهانه ای که ما بطور مشخص می خواستیم طی آزمون و بررسی کوچکمان در این مفاهیم نشان دهیم نادیده بماند.

[118] Weigert
[119] Lania
[120] Nero

برتولت برشت

نوشته ها دربارۀ ادبیات و هنر 1

دربارۀ سینما (1933-1931)

دادگاه چهار پنی. بخش پنجم

دربارهٔ تجربهٔ جامعه شناختی

«تجربهٔ جامعه شناختی» وقتی وجود دارد که با اقدامات مناسب (و رفتار مناسب) بتوانیم تناقضات درون بودی و دائمی جامعه را تحریک کرده و قابل مشاهده سازیم. این گونه تجربهٔ جامعه شناختی برای ما در عین حال می تواند به عنوان تلاش و کوششی برای درک شیوهٔ کارکرد «فرهنگ» مطرح باشد.بر این اساس می توانیم افکار عمومی و پیش ساخته را از بندهایش رها ساخته و آن را با تعیین نقش ها (در کار تجربه یا آزمون جامعه شناختی) به کار بیاندازیم. به مفهوم خاص کلمه، موضوع تقریباً فرآیندی فکری را در بر می گیرد. دراین جا خمیرمایه، موجودی زنده بوده و عمل می کند، و تنها به عنوان موضوعی برای بررسی مطرح نیست. زیرا فردی که آن را از دیدگاه بیرونی می بیند، خودش را نیز از دیدگاه درونی می بیند (به عبارت دیگر دراین جا فاعل شناسنده و موضوع شناخت در هم می آمیزد).

تجربهٔ جامعه شناختی راه کاری است که می تواند «وضعیت عمومی» را در سیر تحولی آن نشان دهد. تمایلات دائمی که در عمل نمایان می شود، به عنوان تناقض در ایدئولوژی آشکار می گردد. بر این اساس، عملا، فیلمی که به شکل جمعی ساخته شده به عنوان اثر هنری درک و دریافت می شود بی آن که هنوز کار جمعی در هنر تعریف شده باشد، و یا می بینیم که برخی موازین اقتصادی – به عنوان مثال - اصل دیکتاتوری عرضه و تقاضا در تولید هنری گسترش می یابد، بی آن که مفهوم هنر هنوز از برخی ارزش هایش مانند شخصیت قطع نظر کرده باشد. این تناقضات ایدئولوژیک باید به خوبی روشن شود. هیچ فاصله ای بین فرهنگ بورژوایی و کارآیند آن وجود ندارد. در مقابله با هر رفتار بورژوایی دائما باید به واقعیت بازگردیم و به آن تکیه کنیم و هرگز در ذهنیت گرایی های نظری پیش روی نکنیم...

بر این اساس بهترین روش برای افشای هر گونه تحریفی که گزارشات تصویری بورژوایی به آن دامن می زند، نوشتن تفسیر و تشریح آن است، و البته به شکلی که به خواننده چگونگی تحریف را نیز نشان دهد. ویژگی تحریفکار و متقلب تنها وقتی خود را لو می دهد که خطوط ضروری برای تحریف را ظاهر می سازد. وجه اخلاقی تا جایی به شکل برجسته در امور حقوقی شان جا بازکرد که آن را کاملاً از تجربه جامعه شناختی مان تفکیک کردیم.

به همین گونه، کار تحلیل روی موضوع ناسیونالیسم نتیجهٔ پر بارتری خواهد داشت در صور تی که آن را به شیوهٔ بیانی و نظری ناسیونالیست ها و یا روی ناسیونالیست ها متمرکز نکنیم، و بر عکس ناسیونالیسم را به عنوان پیشنهادی واقعی در نظر بگیریم، و برای تحلیل چنین مفهومی، به کارآیند و رفتار عملی آن بپردازیم، یعنی به تحلیل بنیادی «عملی بودن» آن بپردازیم : به عبارت دیگر باید به این پرسش بپردازیم که تحت چه شرایطی این نظریه عملی خواهد بود. پرسش در مورد ایجاد ملت به شکلی که ناسیونالیست ها برای اجرای طرح هایشان مطرح می کنند، تمام عوامل اقتصادی و ایدئولوژیک قابل توجیه بوده و تردیدی را برنمی انگیزد، در حالی که نظریاتی مانند هم خونی تنها به عنوان عناصر تبلیغاتی برای کارشناسان به کار برده می شود. ولی انسجام ملّی که تنها در سیاست خارجی کاربرد پیدا می کند، خیلی به سختی قابل اجرا می باشد.

نمونه ای از تعاریف غیر قابل استفاده وجود دارد که یکی از آنها متعلق به توماس من می باشد که در مورد سینما مطرح کرده است : «نمایش برای دیدن به هم راهی موسیقی.»[121]

توماس من این پدیده را به شکلی تعریف کرده است که گویی ما با عنصری ثابت و غیر قابل تحول سروکار داریم. در خوانش این گونه تعاریف، تصور می کنیم که هیچ گاه چیزی به جز تعریف نخوانده ایم و وقتی که هیچ اشتباهی در آن نمی یابیم، یعنی وقتی که هیچ عنصر مردودی را در آن نمی بینیم، عملا این نوع تعاریف را می پذیریم. در این مورد ما با حرکت خطرناکی مواجه می شویم، زیرا چنین تعاریفی مسائل را در بطن ساختارها مستقر می سازد. با تسامح در رابطه با این ساختارها و پیش فرض شمردن آنها، تعاریف جدید آنها را تقویت می کند. هر چیز تازه ای(که باید به تعریف درآید) بر این اساس به یاری قدیمی تر ها می آید و با تکیه بر آن تعریف می شود. تعریفی که توماس من دربارهٔ سینما عرضه می کند به یاری رمان می آید که از آن به عاریت گرفته شده بوده است.

ولی سینما هیچ ارتباطی با این تعریف کذایی ندارد. شکست اقتباس سینمایی در عاریت گیری هایش از رمان های مشهور، نشان می دهد که سینما کارکرد کاملاً متفاوتی دارد. سینما رمان را تخریب می کند. این سینما نیست که فرو می ریزد بلکه این رمان است که از هم گسسته می شود.

[121] Schünemanns Monatheft, 1928

کار با مفاهیم قدیمی، به معنای کار با مفاهیمی خواهد بود که از کار افتاده هستند. نظریه ای که هنر را در تقابل با ابزارها تعریف می کند، از این نمونه مفاهیم (از کار افتاده و بی اعتبار) است، در این صورت وجوه کاملاً انسانی (یعنی هئری) با حذف ابزارها تعریف می شود، یعنی در اشکالی که ابزارها به حساب آورده نمی شود. اگر انسان همان موجودی است که ابزار می سازد (و این مورد در تمام تعاریف غیر قابل انکار وجود ندارد) در این صورت وجوه کاملاً انسانی می تواند کاملاً ابزارها را نیز در برگیرد. تمام تعاریفی که این مفهوم هنری تقابل با ابزارها را مطرح می کند، از موضوع خود چیزی دست نیافتنی و از کار افتاده و بی تأثیر عرضه می کند. در نتیجه، باید تعاریف را به شکلی سامان بخشید که بتواند کار با موضوع مورد بررسی را ممکن سازد.

...

تجربهٔ جامعه شناختی تناقضات اجتماعی را نشان می دهد، ولی به حل آنها منجر نمی گردد. در نتیجه آنهایی که دست به چنین تجربیاتی می زنند، در زمینهٔ تناقضات، برای اهداف و منافع خودشان باید موضع گیری کنند و از دیدگاه ذهنی و جانب دارانهٔ شخصی خودشان عمل نمایند. به همین علت نیز هست که تجربهٔ جامعه شناختی به شکل بنیادی با دیگر روش های تحقیقی که به شکل عینی و بی طرفانه به مسائل می پردازد، تفاوت دارد. از دیدگاه عینی چنین روش هایی با توجه به تضادهای حاد اجتماعی در دوران ما، حتی برای رسیدن به فروتنانه ترین نتایج، شانس اندکی دارند. تنها فاعل مبارز و فعال هست که می تواند در بطن چنین تجاربی به شناخت نائل بیاید. با توجه به چنین ذهنیتی (ذهنیت فرد مبارز در مبارزه) می توانیم تجارب جامعه شناختی را در تمام ابعاد آن تحقق ببخشیم، و حتی به تجاربی بیاندیشیم که در حال حاضر تکنولوژی موجود انجام آن را ممکن نمی سازد، مانند جراحی که در برخی موارد هنوز ممکن نیست.

باید دائما دادگاه ها و رسانه ها را در تجربیات جامعه شناختی، مشابه به آن چه در مورد اپرای چهار پنی صورت پذیرفت، دخالت دهیم. به این علت که دادستان دولت بورژوا به هیچ عنوان مدافع منافع عمومی نیست و به این علت که منافع فردی که خسارت دیده در عین حال می تواند عمومیت داشته باشد و توده های وسیعی را در بر گیرد. بر این اساس می توانیم از دادگاه های کاخ دادگستری برای متأثر ساختن افکار عمومی از طریق دادگاه های اجتماعی نامحسوسی که همواره بر اساس کارکرد خاص بورژوایی واپس زده می شود، استفاده کنیم.

پرشمارترین و مهم ترین تظاهرات عمومی خیلی دور از گسترش آگاهی با ویژگی های علمی است. اگر در مقام مقایسه برآییم، روشن است که علم به شکل دائمی تر و

روشمندتری کار می کند، ولی خیلی زود آشکار می گردد که محافل علمی نیز قادر به گسترش آگاهی نیستند، زیرا کار آنها به برگزاری کنگره های قدیمی و به مبادلهٔ نتایج کارهایی می انجامد که از پیش بین اعضای هیئت علمی تعیین و تقسیم شده است. دراین صورت نیازمند روش های خاصی در مباحثات هستیم که به فرآیندهای افکار عمومی شباهت داشته باشد. در این مورد باید دانست که این ماتریالیسم دیالکتیک است که چنین روش هایی را مطرح می کند. ولی آن چه که از اهمیت خیلی زیادی برخوردار است، این است که موضوع مطروحه باید به روز باشد و نه این که چیزی مرده و از دورخارج شده و به عبارت دیگر خارج از فرآیندهای تولیدی برگزیده شده باشد(به عنوان مثال، برای نیازهای آزمایشی).

فیلم ناطق «معدهٔ منجمد»

و خواهیم دید جهان به کسی تعلق دارد!

1

تابستان 1931 با استفاده از برخی شرایط ویژه و مساعد (یعنی انحلال یک شرکت سینمائی، تمایل فردی برای سرمایه گذاری برای فیلمی با هزینهٔ نه چندان بالا و با همکاری خلاقانهٔ خودش به عنوان بازیگر، و برخی عناصر دیگر) ما این فرصت را یافتیم تا فیلم فروتنانه ای را تهیه کنیم. هنوز تحت تأثیر درس های دادگاه چهار پنی بودیم که برای نخستین بار در تاریخ سینما قراردادی بستیم که بر اساس آن به عنوان تهیه کنندگان فیلم و در عین حال بازیگران آن به مفهوم حقوقی بودیم. این قرارداد موجب شد که ما از کارمزد عادی محروم شویم ولی برای کار به آزادی خاصی دست یافتیم که در وضعیت دیگری قابل حصول نبود. شرکت سینمائی کوچک ما شامل دو فیلمنامه نویس، یک کارگردان صحنه، یک آهنگ ساز، مدیر تولید و یک وکیل بود. بخش مربوط به سازمان (یا ساخت و ساز) کار بیش از خود کار هنری برایمان مشکل بنظر می رسید، به این معنا که می خواستیم بخش مربوط به سازمان کار را بیش از پیش به عنوان بخش مهمی از کار هنری خودمان تلقی کنیم. همهٔ این جریانی که ما براه انداخته بودیم تنها به این علت ممکن شد که کلیت آن در چارچوب یک فعالیت سیاسی واقع شده بود. در آخرین مراحل این شرکت سینمائی که پیوسته در معرض ورشکستگی قرار داشت، در حالی که نوزده روی بیست از حجم فیلم انجام شده و هزینهٔ قابل توجهی نیز به مصرف رسیده بود اعتبار ما خاتمه یافت، یکی از شرکتهائی که به اعتبار داده بود و انحصار تجیهزاتی که ما

به آن احتیارج داشتیم را در اختیار داشت به ما اعلام کرد که هیچ نفعی در خروج فلیم ما نمی بیند و ترجیح می دهد بجای ادامهٔ کار از مبلغی که باید به او می پرداختیم صرفنظر کند و گفت که فیلم های با کیفیت برتر انتظارات نشریات را بالا برده (که با چشم انداز انتظارات عمومی تطبیق نمی کند)، و این فیلم نمی تواند از دیدگاه تجاری متقاعد کننده باشد زیرا کمونیسم دیگر برای آلمان خطری به حساب نمی آید. از سوی دیگر، شرکت های دیگر از پرداخت وام به ما امتناع کردند زیرا بیم داشتند که بیش از خود دولت از سوی پرولترها سالن سینما مورد سانسور قرار گیرد : البته چنین برداشتی به خواست خود آنان تعلق داشت که جزئی از مجریان بزرگ اقتصاد بودند.

2

شرح فیلم

فیلم ناطق «معده های منجمد و خواهیم دید جهان به چه کسی تعلق دارد !» متشکل از چهار بخش مستقل و هر یک از بخش ها با قطعات آهنگ مستقل و انعکاس تصاویر ساختمانها، کارخانه ها و چشم اندازها از یکدیگر جدا شده اند. بخش نخست بر اساس یک داستان واقعی نوشته شده و خودکشی یک جوان بی کار را در کوران ماه های تابستان نشان می دهد. در این دوران بود که قانونی به تصویب رسید و بیش از پیش موجب فقر اقشار پائینی جامعه شد. قانون جدید بیمهٔ بی کاری برای جوانان را حذف کرد. مرد جوان پیش از پرتاب خودش از پنجره ساعت مچی خودش را درآورده بود که خسارت نبیند. آغاز این بخش نشان می دهد که جستجوی کار به تنهائی یک کار تمام عیار است. بخش دوم اخراج یک خانواده را نشان می دهد، بر اساس تصمیم دادگاه (که اعلام کرد که این خانواده به دلیل عدم پرداخت اجاره خانه تقصیر کار[122] است). خانوداه در خارج از شهر زیر چادر دوست پسر دخترشان در اردوگاهی به نام « معده های منجمد » (پانس گلاسه Panses glacées) پناه می گیرند. در آنجا، دختر جوان حامله می شود و زیر فشار قوانین خرده بورژوای جاری (خرده بورژوا در ورشکستگی) در اردوگاه (نوعی ملک ارضی که به ازای اجارهٔ مختصری به ایجاد قشر اجتماعی خاصی انجامیده بود) باید

[122] این فرمول («تقصیر کار است» در رأی اخراج به کار برده می شود. آنانی که این اصطلاح بی شرمانه را به کار می برند متوجه نیستند که با به کار بردن چنین فرمولی برای خودشان که « تقصیر کارر نیستند» ولی دیگران را از سقف بالای سرشان محروم می کنند، برای همیشه مفهوم « تقصیر یا خطا» را مخدوش کرده و از بین می برند.

[با پسر جوان] ازدواج می کرد. ولی دختر جوان تصمیم می گیرد ازدواج نکند. در سومین بخش ملاقات ورزشی پرولتاریائی را نشان می دهیم. این ملاقاتهای ورزشی در سطح توده ها به شکل ماهرانه برگزار می شود و خصوصیت کاملاً سیاسی دارد، تفریح [وقت آزاد] توده ها خصوصیت مبارزاتی آنان را منعکس می کند. بیش از سه هزار کارگر ورزشکار از باشگاه «فیشتواندرر اسپارت»[123] در این بخش از فیلم شرکت کردند. بین این ورزشکاران به شکل خیلی کوتاه زوج جوان بخش دوم را نشان می دهیم. دختر جوان به کمک دوستانش پول ضروری برای سقط جنین را تهیه می کند و زوج جوان از فکر ازدواج صرفنظر می کنند. در چهارمین بخش آدمهائی را نشان می دهیم که در واگن قطار دربارهٔ تخریب قهوهٔ برزیلی برای حفظ ارزش سهام حرف می زنند.

3

ترانه ها

«ترانهٔ بی خانمانها » از بیم ممنوعیت و «ترانهٔ فراخوان» نیز به دلایل فنی حذف شد. «ترانهٔ اتحاد» با مشارکت سه هزار کارگر ورزشکار خوانده شد.«ترانهٔ ملاقاتهای ورزشی» با یک صدا خوانده شد و همراه بود با تصاویر مسابقهٔ قایقرانی و اتومبیل رانی.

[فیلم معده های منجد]

کارگردان جوان سلاتان دودو [124]فیلم معده های منجمد را با مشکلات مادی بسیاری تهیه کرد. صحنه ها باید غالباً باید با سرعت فیلمبرداری می شد. برای مثال یک چهارم فیلم در دو روز. یگانه کمک از سوی انجمن های ورزشی کمونیستها بود که هدایت کارگران ورزشکار را به عهده گرفتند (در برخی روزها تعدادشان به چهار هزار نفر می رسید). مشکلاتی مالی موجب شد که تهیه فیلم بیش از یک سال بطول بیانجامد، در حالی که وضعیت در آلمان با ریتم خیلی سریعی تحول می یافت (فاشیسم، افزایش بی کاری،...).

به محض اینکه فیلم آماده شد، فوراً سانسور آن را ممنوع اعلام کرد. محتوای و نیّات فیلم در نمایش آن آشکار بوده و به همین علت سانسور آن را ممنوع اعلام می کند. در

[123] Fichtewandrer-Spart
[124] Slatan Th. Dudow

فیلم برخی اقشار کارگری پائین دست را که در خستگی و انفعال فرو می رفتند نشان داده بودیم. وزیر کشور اعلام کرده بود که این فیلم حمله به سوسیال دموکراسی ست. چنین حمله ای همان گونه ممنوع است که حمله به کلیسا، یعنی حمله به هر نهادی که از دولت پشتیبانی می کند.

در این فیلم ما جوان بی کاری را نشان داه بودیم که نمی تواند به مبارزات کارگران بپیوندد و قانون برونینگ[125] با حذف بیمهٔ کار برای جوانان او را به خودکشی وامی دارد. وزیر کشور اعلام کرده بود که چنین فیلمی حمله به رئیس دادگاهی ست که مادهٔ قانونی را به تصویب رسانده و یگانه انتقادی را که به او وارد دانسته بود فقدان کمک رسانی به کارگرانی ست که در فقر به سر می برند.

ما در این فیلم فعالیت انجمن های بزرگ کارگران کمونیست را نشان می دادیم که نزدیک به دویست هزار کارگر را گردآوری کرده و فعالیت ورزشی کارگران را در مبارزه طبقاتی به خدمت گرفته بودند. [...][126]

منبع :

Bertolt Brecht. Ecrits sur la littérature er l’art 1. Sur le cinéma. Edition L’Arche 1970 .p 148.221

[125] Brüning

[126] در متن اصلی این بخش ناتمام اعلام شده است