فهمِ برشت

والتر بنیامین | نیما عیسی‌پور و دیگران

Understanding Brecht

Walter Benjamin | N.Isapour and Others

فهرست

مقدمهٔ مترجم • نیما عیسی‌پور ۱۳

مقدمه • استنلی میچل • نیما عیسی‌پور ۱۷

تئاتر اپیک چیست؟ [نسخهٔ اول] • نیما عیسی‌پور ۳۵

تئاتر اپیک چیست؟ [نسخهٔ دوم] • نیما عیسی‌پور ۵۳

مطالعاتی برای یک نظریه درباب تئاتر اپیک • نیما عیسی‌پور ۶۵

شرحی بر اشعار برشت • رضا سرور ۶۹

یک درام خانوادگی در تئاتر اپیک • نیما عیسی‌پور ۷۵

سرزمینی که در آن نام‌بردن از پرولتاریا ممنوع است • نیما عیسی‌پور ۸۱

تحشیه‌هایی بر شعرهایی از برشت • حسین نمکین ۸۷

رمان سه‌پولی برشت • احسان نوروزی ۱۳۱

مؤلف همچون تولیدکننده • نیما عیسی‌پور ۱۴۳

مکالماتی با برشت • نیما عیسی‌پور ۱۶۷

مطالعه‌ای دربارهٔ برشت

تئاتر اپیک چیست؟

نسخهٔ اول

ترجمه: نیما عیسی‌پور

موضوع مورد بحث در تئاتر امروز را می‌توان به شکلی هرچه دقیق‌تر در نسبت با صحنه تعریف کرد تا نمایشنامه. این مسئله با پرشدن حفرهٔ ارکستر مرتبط است. ورطه‌ای[1] که بازیگران را از تماشاگران، چونان مردگان از زندگان، جدا می‌کند؛ ورطه‌ای که سکوتش تصعید درام را شدت می‌بخشد؛ ارتعاشش ازخودبی‌خودشدگی اپرا را به اوج می‌رساند؛ این ورطه‌ای است که اکنون کارکرد خود را از دست داده و با این‌همه در همهٔ عناصر صحنه همچنان نشانه‌هایی از خاستگاه‌های مقدسش را به‌گونه‌ای محوناشدنی حفظ کرده است. صحنه هنوز بر بلندا ایستاده است، اما این رفعت دیگر از ژرفنای بی‌کرانه‌ای برنمی‌خیزد؛ صحنه صحنی[2] عمومی شده است. اکنون بر چنین صحنی است که تئاتر مقید به استقرار خود است. وضعیت بدین‌گونه است. اما همان‌طور که در بسیاری مواقع دیگر رخ داده، در اینجا نیز این تغییر چهره‌دادنِ صحنه بر شناختِ درستِ آن غلبه کرده است. تراژدی‌ها و اپراها به ظاهر از طریق آپاراتوس[3] صحنه‌ایِ قابل اطمینانی که در دسترس‌اند، همچنان تداوم دارند و نوشته می‌شوند، درحالی‌که در واقعیت هیچ کاری نمی‌کنند مگر تدارک موادی برای

1. Abyss
2. Platform
3. Apparatus

آپاراتوسی منسوخ‌شده. «این سردرگمی‌ای که آهنگسازان، نویسندگان و منتقدان در خصوص وضعیتشان بدان دچارند عواقب عدیده‌ای دارد که البته توجه به‌غایت اندکی بدان می‌شود. باور آنان به اینکه آپاراتوسی را در تملک دارند، که البته در واقعیت خودشان به تملک آن درآمده‌اند، باعث می‌شود که از آپاراتوسی دفاع کنند که دیگر کنترلی بر آن ندارند، آپاراتوسی که برخلاف پندارشان دیگر ابزاری برای تولیدکنندگان نیست، بلکه به ابزاری علیه خودشان بدل شده است.» برشت با این گفته این توهم را که تئاتر امروز مبتنی بر ادبیات است رد می‌کند. این نه تنها در مورد تئاتر تجاری، بلکه حتی در مورد تئاتر او هم صدق می‌کند. در هر دو، متن همچون یک خدمتگزار است: در اولی در خدمتِ تداوم تجارت است، و در بعدی در خدمتِ دگرگونیِ آن. چنین تغییری چگونه امکان‌پذیر است؟ آیا چیزی به‌عنوان درام برای صحن عمومی (برای آنچه که صحنه به آن تبدیل شده) یا چنان که برشت می‌گوید، برای «نهادهای تبلیغیِ همگانی» وجود دارد؟ و اگر چنین است، ماهیت آن چیست؟ به نظر می‌آید که تنها «تئاتری در مورد رخدادهای کنونی» (Zeittheater)، آن‌هم در قالب نمایشنامه‌های سیاسی، این امکان را داشته است که حق صحن عمومی را به‌جای آورد. اما این تئاتر سیاسی با هر کارکردی که داشت، [دست‌کم] توانست توده‌های پرولتری را، به لحاظ اجتماعی، به اِشغال موقعیت‌هایی ترغیب کند که آپاراتوسِ تئاتر در اصل برای بورژوازی فراهم کرده بود. نسبت کارکردیِ میان صحنه و عامهٔ مردم، میان متن و اجرا، و میان تهیه‌کننده و بازیگر اغلب دست‌نخورده باقی مانده است. تئاتر اپیک نقطهٔ شروع خود را اهتمام برای ترویج تغییر بنیادین در این مناسبات قرار داده است. برای عمومِ مخاطبانِ این تئاتر، صحنه دیگر نه «تخته‌هایی دلالت‌گر جهان» (به بیان دیگر حلقه‌ای جادویی،) بلکه عرصهٔ یک نمایش عمومیِ سهل الوصول است. برای صحنهٔ چنین تئاتری، عموم مردم دیگر نه مجموعه‌ای از نمونه‌های آزمایشگاهی هیپنوتیزم‌شده، بلکه جمعی از افراد مشتاق‌اند که این صحنه باید مطالباتشان را برآورده کند. در مورد متنِ این تئاتر، اجرا

دیگر نه تفسیری استادانه، بلکه کنترل منضبط متن است. در خصوص اجرا در این تئاتر، متن دیگر پایهٔ آن نیست، بلکه چارچوبی است برای اینکه به‌شکلِ صورت‌بندی‌هایی جدید، دستاوردهای اجرا آشکار شوند. در مورد بازیگر این تئاتر، تولیدکننده [منظور کارگردان][1] در بارهٔ جلوه‌های بازی به او دستور نمی‌دهد، بلکه تزهایی برای اظهارنظر ارائه می‌کند. در رابطه با تولیدکننده [یا همان کارگردانِ] این تئاتر هم، بازیگر دیگر مقلدی که باید به یک نقش تجسم ببخشد نیست، بلکه کسی است که مأمور تنظیم فهرستی از آن نقش است.

بی‌تردید کارکردهایی چنین تغییریافته باید بر عناصر تغییریافته نیز بنیان نهاده شوند. اجرای جدیدی از حکایت تمثیلیِ برشت، آدم آدم است در برلین (۱۹۳۱)، بهترین فرصت را برای آزمودن این امر مهیا کرده است. این اجرا به لطف کوشش هوشمندانه و جسورانهٔ لِگال، کارگردان تئاتر، نه تنها یکی از دقیق‌ترین تولیدات در خور تأملی است که در طول این سال‌ها در برلین بر روی صحنه آمده، بلکه تا این زمان، همچنان الگویی برای تئاتر اپیک محسوب می‌شود. آنچه که از دید منتقدان حرفه‌ای در درک این حقیقت مسلم پنهان ماند، [بی‌تردید] در زمان خود شناخته خواهد شد. کمدی عامیانهٔ برشت برای عموم مردم کاملاً قابل فهم بود، به‌گونه‌ای که جو سنگین نخستین شب اجرا، بدون کمترین کمکی از سوی نقد حرفه‌ای، [به‌سرعت] از میان رفت. زیرا مشکلاتی که تئاتر اپیک برای به رسمیت شناخته شدن با آن مواجه است (پیش از هر چیز) چیزی نیست جز تبیین قرابتش با زندگی واقعی، آن هم در حالی که نظریه در اسارت بابلیِ[2] پراکسیسی تحلیل می‌رود که هیچ نسبتی با شیوهٔ امروزین زندگی ندارد. بنابراین معیارهای یک اُپرِت از کولا، با سهولت بیشتری به تعریف شدن در زبان معمول و مقبول

1. Producer

۲. Babylonian exil: به دستور پادشاه بابل، بخت‌النصر، پس از سقوط اورشلیم، یهودیان در ۵۹۷ پیش از میلاد به‌اسارات و تبعید فرستاده شدند. عاقبت در ۵۳۸ پیش از میلاد، کوروش کبیر یهودیان را از بند رهاند. م.