theater | SCIENTIFIC QUARTERLY

The Morphology of Epic Theater Based on the Connection between the "Diachronic" Process and the Concept of Alienation in Brecht's Plays

Amir Badrzaher[1], **Masoud Delkhah**[2] , **Farhad Mohandespour**[3]

Receive Date: 29 March 2025, Accept Date: 07 July 2025
Doi: 10.22034/THEATER.2025.504831.1114

Abstract
In this article, we will examine the structure and function of Brecht's epic theater, taking into account the social, political, and artistic contexts, schools of thought, and the diachronic process; we will also examine its key terms, including dialectics, alienation, historicization, and social gestus, in the works of this period. In this article, which employs a descriptive and analytical method, we will answer the fundamental question of what distinguishes epic theater from realistic theater by using library and internet resources and a comparative analysis of the views and theories of Friedrich Hegel and Karl Marx with Bertolt Brecht. Then we will examine the extent of their influence and the application of some of their theories in the context of Brecht's plays, especially his post-exile works. Next, we will redefine some terms with reference to Eugenio Barba's performance theories, Gadamer's philosophy, and Walter Benjamin, the commentator on Brecht's works and his contemporary. The aim of this article is to redefine epic theater based on Brecht's theories and plays from his mature period. Based on this hypothesis, the set of techniques employed under the term "alienation" in the works of this period differs significantly from Brecht's earlier works. In fact, alienation in educational dramas is done with the aim of educating workers, but in Brecht's dramatic plays, these techniques are implicitly used in the text. The conclusion drawn from this research indicates that not only does the translation of the theater of which Brecht was the main theorist into epic seem incorrect, but also that addressing epic theatre solely from an aesthetic perspective, without considering the political-social context, Brecht's schools of thought, and the diachronic process, has led to misunderstandings and misinterpretations of his works.

Keywords: Dialectic, Epic Theater, Historicization, Social Gestus, Alienation

1. Master's student in Theater Directing, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. Email: b_amir@modares.ac.ir
2. Assistant Professor, Acting and Directing Department, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran (Corresponding Author).
Email: Delkhah@modares.ac.ir
3. Associate Professor, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Email: Mohandes@modares.ac.ir

ریخت‌شناسی تئاتر اپیک بر اساس پیوند فرایند درزمانی و مفهوم بیگانه‌سازی در نمایشنامه‌های برشت

امیر بدرظاهر[۱]، مسعود دلخواه[۲]، فرهاد مهندس‌پور[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۰۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۱۶
صفحهٔ ۱۰۱ تا ۱۱۵
Dol: 10.22034/THEATER.2025.504831.1114

چکیده

در این مقاله به بررسی ساختار و کارکرد تئاتر اپیک برشت با در نظر گرفتن بسترهای اجتماعی-سیاسی-هنری، مکاتب فکری، و فرایند درزمانی می‌پردازیم؛ همچنین اصطلاحات کلیدی آن که شامل دیالکتیک، بیگانه‌سازی، تاریخی کردن، و گستوس اجتماعی است را در آثار این دوران بررسی خواهیم کرد.

در این مقاله که به روش توصیفی و تحلیلی است، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی و مقایسه تطبیقی آراء و نظریات فریدریش هگل و کارل مارکس با برتولت برشت، به این سؤال اساسی پاسخ خواهیم داد که وجه تمایز تئاتر اپیک با تئاتر رئالیستی چیست؟ سپس میزان تأثیرپذیری و به‌کارگیری برخی از نظریات آنها را در بافت نمایشنامه‌های برشت، و به‌ویژه آثار دوران پس از تبعید وی بررسی خواهیم کرد و در ادامه برخی از اصطلاحات را با استمداد از نظریات اجرای یوجنیو باربا، فلسفه گادامر، و والتر بنیامین شارح آثار برشت و هم‌عصر وی بازتعریف می‌کنیم.

هدف این مقاله بازتعریف تئاتر حماسی بر اساس نظریه‌ها و نمایشنامه‌های دوران بلوغ برشت است، بر اساس این فرضیه که مجموعه تمهیداتی که تحت عنوان «فاصله‌گذاری» در آثار این دوره به کار رفته، تفاوت فاحشی با آثار قبلی برشت دارد. به‌نوعی فاصله‌گذاری در درام‌های آموزشی با هدف آموزش کارگران انجام می‌شود اما در نمایشنامه‌های دراماتیک برشت به‌طور ضمنی از این تمهیدات در متن استفاده می‌شود.

نتیجه‌ای که از این پژوهش به دست می‌آید نشان می‌دهد که نه‌تنها برگردان تئاتری که برشت نظریه‌پرداز اصلی آن بود، به حماسی، درست به نظر نمی‌رسد، بلکه پرداخت به تئاتر اپیک صرفاً از بعد زیبایی‌شناسی، بدون در نظر گرفتن بستر سیاسی-اجتماعی، مکاتب فکری برشت، و فرایند درزمانی، به سوءبرداشت‌ها و کژفهمی‌هایی از آثار وی منجر شده است.

واژگان کلیدی: تئاتر اپیک، دیالکتیک، بیگانه‌سازی، تاریخی کردن، گستوس اجتماعی

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
Email: b_amir@modares.ac.ir
۲. استادیار گروه بازیگری وکارگردانی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: Delkhah@modares.ac.ir
۳. دانشیار گروه بازیگری و کارگردانی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. Email: Mohandes@modares.ac.ir

DOI: 10.22034/THEATER.2025.504831.1114

درآمد

نمایشنامه‌های برتولت برشت[1] به چند دوره تقسیم می‌شود: دوره‌ای که در نهضت «دادائیسم» و «اکسپرسیونیسم» می‌نوشت مانند: *بعل* (۱۹۱۸)، و *آوای طبل‌ها در شب* (۱۹۲۲)، نمایشنامه‌های آموزشی در سبک اپیک (۱۹۲۸-۱۹۳۵)، و نمایشنامه‌های دراماتیک که در سبک اپیک به نگارش درآمدند، که با *آدم آدم است* (۱۹۲۶)، از قبل از تبعید شروع می‌شود و تا سال‌های پایانی عمرش که بیشتر آن را در تبعید به سر می‌برد ادامه می‌یابد. برشت در نمایشنامه‌هایی که محصول دوران پس از تبعید وی است، حتی در فرم اپیک تغییراتی ایجاد کرده، که این تغییرات شاملِ حذف خطاب مستقیم قرار دادن تماشاگر از طرف پرسوناژ، و به‌کارگیری اصول مونتاژ (که شامل بیگانه‌سازی، دیالکتیک، تاریخی کردن، و گستوس اجتماعی است) می‌باشد. اولین استفاده برشت از مفهوم «بیگانه‌سازی» مربوط می‌شود به مقاله‌ای تحت عنوان «اثرات بیگانه‌سازی در تئاتر چینی»، که در مورد اجرای یک اپرای چینی با بازی می‌لانگ فن بود، که مربوط به زمانی می‌شود که وی در دوران تبعیدش در مسکو (۱۹۳۵) این اپرا رو دید؛ و «این احتمالاً نخستین حضور اصطلاح Verfremdung در کار اوست. برشت پیش‌تر اصطلاح Entfremdung را به کار می‌بست» (بروکر به نقل از زارعپور، ۱۳۹۵: ۸۳).

نخستین ارجاعات برشت به تئاتر اپیک مربوط می‌شود به یادداشت‌ها و تقسیم بندی‌های او درباره *ظهور و سقوط شهر ماهاگونی* که در سال ۱۹۳۰ منتشر شد؛ هرچند که از سال ۱۹۲۶ به بعد او این اصطلاح را به کار برد. برشت در سال‌های آخر عمر خود تصمیم گرفت برای تبیین نظریه تئاتر خود مستقیماً لفظ دیالکتیک را به کار برد، چراکه اپیک به نظرش زیادی محدود، و بسیار مستعد بدفهمی بود. وی در ارغنون کوچک می‌نویسد: «این مفهوم محدودتر و گنگ‌تر از آن است که بتواند تئاتر مورد نظر ما را شامل شود.» (برشت، ۱۳۹۹: ۴۶۶) اما وی بعدها در مقاله‌ای دیگر که با عنوان «تئاتر داستانی» ترجمه شده است، تقسیم بندی‌های قبلی را ویرایش می‌کند. او در این مقاله جدولی را ترسیم می‌کند که دارای دو ستون است با عناوین «قالب نمایشی تئاتر» و «قالب داستانی تئاتر» که منظور از این دسته‌بندی مقایسهٔ «شکل دراماتیک تئاتر» با «شکل اپیک» آن نیست، بلکه به قالب نمایشی و قالب داستانی تئاتر تأکید می‌گذارد که ممکن است در هر دو شکل دیده شود. برشت در نظریهٔ تئاتر اپیک با اشاره به این جدول سعی دارد به تکنیک‌هایی اشاره کند که بتواند ورود عناصر داستانی را در پرداخت نمایشی ممکن کنند. نه اینکه صرفاً به تقابل بین تئاتر ارسطویی و تئاتر اپیک اشاره کند.

عبدالرحیم احمدی اولین کسی بود که اصطلاحات «فاصله‌گذاری» و «تئاتر حماسی» را در برگردان «تئاتر اپیک» در ایران در سال ۱۳۴۰ به کار برد. وی این برگردان را در مقاله‌ای با عنوان «برتولت برشت: نخستین نمایشنامه‌های او» که در سال ۱۳۴۰ در مجلهٔ *سخن* چاپ شد به کار برد. وی ۵ مقاله درباره برشت و تئاتر او نوشت که در این مقالات تأکید اصلی وی بر روایت داستانی نمایشنامه‌ها است، بدون آنکه اشاره‌ای بر اندیشه‌های سیاسی برشت و تکنیک‌های اجرایی او بکند. *سیری در اندیشهٔ برشت* عنوان نخستین کتابی است که توسط مجید امین موید دربارهٔ نظریهٔ تئاتر برشت در سال ۱۳۴۹ نوشته شد و در این کتاب نیز اپیک را به «حماسی» ترجمه کردند. *در انبوه شهرها* عنوان نخستین نمایشنامه از برشت است که توسط عبدالرحمان صدریه در سال ۱۳۴۱ به فارسی برگردانده شد، که در پیشگفتار این نمایشنامه اپیک نیز به حماسی ترجمه شد اما Verfremdung را «بیگانه‌سازی» ترجمه می‌کند. در نتیجه، ترجمه و تالیف این آثار، هم

باعث آشنایی ایرانیان با برتولت برشت و تئاتر اپیک شد، و هم برگردان «اپیک» به «حماسی» همچنان تا به امروز مورد استفاده قرار گرفته است.

ایدهٔ تئاتر اپیک برای نخستین بار در زمان تمرین‌های اجرای *ادوارد دوم* در مونیخ به ذهن برشت خطور کرد:

«قرار بود صحنهٔ نبرد سه ربع ساعتِ نمایشنامه را به خود اختصاص دهد. نه برشت و نه دستیارش آسیه (لاسیس) نمی‌توانستند صحنهٔ سربازان را اداره کنند. دست آخر او با ناامیدی به کارل والنتین رو کرد، که در آن زمان یکی از صمیمی‌ترین دوستانش بود و سر تمرین‌ها حاضر می‌شد، و از او پرسید: «خب مشکل چیست؟ حقیقت دربارهٔ این سربازان چه است؟ چه نظری درباره‌شان داری؟» والنتین: «آن‌ها رنگ پریده‌اند، هراسان‌اند؛ فقط همین.» این اشاره به مسئله خاتمه داد. برشت افزود: «آن‌ها خسته‌اند.» و بعد از آن به چهره سربازان گچ مالیدند، و این آن روزی بود که سبک اجرا رقم خورد.» (بنیامین، ۱۴۰۲: ۱۸۱)

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون منابع بسیاری دربارهٔ تئاتر اپیک به نگارش درآمده و چاپ شده‌اند که برخی از آنها در فهرست منابع آمده است. اما مهم‌ترین کتاب دربارهٔ تئاتر اپیک کتاب *دربارهٔ تئاتر* می‌باشد که توسط خود برشت به نگارش درآمده و فرامرز بهزاد آن را به فارسی برگردانده است، که تلاشی است بسیار ستودنی، ولی گنگ از لحاظ معادل‌هایی که برای اصطلاحات تخصصی تئاتر اپیک از طرف مترجم محترم در نظر گرفته شده است. از منظری دیگر مطالبی را که برشت در این کتاب به تفصیل دربارهٔ آنها بحث می‌کند به صورت کاملاً پراکنده و نامنظم می‌باشد که به عنوان مثال راجع‌به تکنیک بیگانه‌سازی و گستوس به تفصیل بحث می‌کند و مثال‌های جالبی هم می‌آورد، اما تمام این مباحث پیرامون بیگانه‌سازی و گستوس در بازیگری می‌باشد و راجع‌به به‌کارگیری این تکنیک‌ها در نمایشنامه‌هایش اطلاعات زیادی نمی‌دهد. همچنین راجع‌به فرایند «درزمانی» بیگانه‌سازی بحثی نمی‌کند. کتاب مهم دیگری که به فهم تئاتر اپیک بسیار کمک می‌کند کتابی است با عنوان *فهم برشت* که توسط والتر بنیامین مفسر هم عصر برشت تالیف شده است که راجع‌به اصول مونتاژ در آثار برشت توضیحات خوبی ارائه می‌دهد.

در هر دو کتاب راجع‌به مکاتب فکری برشت بحثی نمی‌شود و بدون شناخت این مکاتب فکری، بسیاری از اصطلاحات تئاتر اپیک برایمان گنگ می‌مانند. همچنین بدون در نظر گرفتن فرایند «درزمانی» و تفاوت‌های نمایشنامه‌های آموزشی و دراماتیک برشت، دچار کژفهمی و سوءبرداشت در ریخت‌شناسی تئاتر اپیک در بعضی از آثار برشت خواهیم شد.

روش تحقیق

در مقالهٔ پیشِ رو برای «تئاتر اپیک» معادلی در نظر گرفته نشده است؛ ولی برای توضیح تئاتر اپیک و اصطلاحات کلیدی آن که شامل به‌کارگیری اصول مونتاژ (اعم از بیگانه‌سازی، گستوس اجتماعی، دیالکتیک، و تاریخی کردن) می‌باشد، زمینه‌های فکری نظریات برشت، بستر سیاسی-اجتماعی-هنری روزگار وی، و فرایند «درزمانی» تئاتر اپیک را بررسی خواهیم کرد، و در انتها، به‌کارگیری این اصطلاحات را در آرا و نظریات برشت، و همچنین بخش‌هایی از دو نمایشنامهٔ *ننه دلاور و فرزندان او* و *زندگی گالیله* مورد تجزیه و تحلیل قرار خواهیم داد.

«امر شناخته شده از آن رو که شناخته است، ناشناخته می‌ماند» (هگل)

یونانیان باستان از عبارت‌های «اپیک»[۲] و «دراماتیک»[۳] برای توصیف دو ژانر متفاوت شعر استفاده می‌کردند: شعر اپیک[۴]، مانند

DOI: 10.22034/THEATER.2025.504831.1114

آثار هومر[۵]، و شعر دراماتیک[۶]، مانند آثار اشیل[۷]، سوفوکلس[۸]، و اوریپید[۹]. از این‌رو بحث افلاطون در *محاکات*[۱۰] و ارسطو در *فن شعر*[۱۱]، دربارهٔ شعر دراماتیک در مقایسه با شعر اپیک مشخص می‌شود. شعراپیک، راپسودی‌هایی است که توسط راپسود (نقال) نقل می‌شود؛ شعر دراماتیک، تقلید است.

مانیفست ارسطو در مورد تراژدی (گونه‌ای شعر دراماتیک): «تراژدی، تقلید از کنشی ستودنی، کامل و باعظمت؛ کلام در هر بخش جداگانه آن دلنشین و مطبوع شده؛ به واسطهٔ [بازی] بازیگران اجرا می‌شود و نه روایت؛ و به مدد شفقت و ترس، کاتارسیسِ چنین عواطفی را موجب می‌شود.»

در تعریفی که ارسطو در *فن شعر* درباره ساختمان تراژدی ارائه می‌دهد، باید دو نکته را در نظر گرفت: اول اینکه این تعریف صرفاً جنبه زیبائی‌شناسانه دارد و راجع‌به بستر تولید تراژدی در آن روزگار اطلاعاتی نمی‌دهد و دوم اینکه تعریف ارسطو راجع‌به نمایشنامه است و نه اجرا:

«تئاتر قرن پنجم یونان در تار و پود گفتمان مدنی/ مذهبی آن سرزمین تنیده بود. بررسی‌های ادبی صورت گرفته درباره تراژدی یونانی، که آغازگر آن *فن شعر* ارسطو بود، مانع از درک صحیح این نکته شده است. *فن شعر* تقریباً ۱۰۰ سال پس از اوج کار تراژدی‌نویسان بزرگ یونانی نوشته شد.» (زاریلی، ۱۳۹۹: ۱۰۰) برشت هم در جائی دیگر به این نکته اشاره کرده است: «نمایشنامه‌های کلاسیک برای تأیید جهانی به کار گرفته می‌شدند که در مخالفت با آن به وجود آمده بودند.» (برشت، ۱۳۹۹: ۸۳) از این‌رو نمی‌توان برشت را به‌درستی شناخت، اگر اندیشه‌های وی، مکاتب فکری وی، و بافت روزگارش را در نظر نگیریم.

وقتی صحبت از «تئاتر اپیک» و «تئاتر رئالیستی» می‌کنیم، بایستی در وهلهٔ اول این نکته را در نظر بگیریم که همه انواع نئاتر به خودی خود دراماتیک هستند و در مواجهه با تماشاگر کارکرد خود را تعریف می‌کنند؛ ولی از آنجا که واژهٔ «اپیک» اول بار در سنت شعری یونان باستان به کار رفته، می‌بایست به این نکته دقت کنیم که برشت این واژه را از آنجا به وام گرفته و در تئوری تئاتر خود، آن را بازتعریف کرده است.

با توجه به آنچه در *درباره تئاتر* آمده، برشت تفاوت این دو سبک را در وهلهٔ اول در فرم نمایشنامه (تقابل روایت اپیزودیک و ارسطویی)، و در وهلهٔ دوم به‌کارگیری هنرهای دیگری مانند: دکور نقاشی شده، موسیقی زنده روی صحنه، استفاده از فیلم و اسلاید، به‌کارگیری صورتک و بعضا گریم اغراق شده به مانند اپرای چینی و از این قبیل، در فرم اجرایی می‌داند که هدف از آن، کاهش تأثیر عاطفی در تماشاگر می‌باشد؛ تأثیرات عاطفی‌ای که در نتیجهٔ همذات‌پنداری تماشاگران با وقایع نمایشنامه و پرسوناژها به وجود می‌آمدند. بنابر مواردی که گفته شد، «فاصله‌گذاری» اصطلاح مناسبی است برای به‌کارگیری مجموعه این تمهیدات، ولی ترجمه و مترادف خوبی برای «فرفروم‌دونگ‌افکت» verfremdungeffect نمی‌باشد.

برشت در روزگاری می‌زیست که کشورش به فاصلهٔ ۲۰ سال درگیر دو جنگ جهانی شد. جنگ‌هایی که آلمان را دچار فروپاشی اقتصادی کرد و اکثر مردمش به خاطر عواقب ناشی از جنگ، از لحاظ اقتصادی فلج بودند و تورم بیداد می‌کرد. این دورانی است که با حاکمیت هیتلر؛ هیتلری که با انتخابات به قدرت رسیده بود؛ تمام می‌شود. هیتلر سخنرانی برجسته بود و کارگران مجبور بودند بعد از ساعات طولانی کار، در سخنرانی‌های وی شرکت کنند؛ در روزگاری که اندیشه‌های کارل مارکس[۱۲] با خوانش‌های متفاوت، نقشه ژئوپلیتیک دنیا را تغییر می‌داد: «آیا آن برداشت از طبیعت و روابط اجتماعی که هنر و تخیل یونانی را شکل بخشید، در عصر

ماشین‌های خودکار، راه‌آهن و تلگراف برقی نیز قابل تصور است؟ در برابر کمپانی رابرتز، ولکان چه مقامی دارد و در مقایسه با قدرت الکتریسیته ژوپیتر کیست؟» (فرهادپور، ۱۳۹۹: ۴۸) از منظری دیگر، در طول جنگ جهانی اول و تا قبل از ۱۹۲۰ در آلمان شرکت‌های دائمی وجود داشت که نمایش‌هایی را به صورت فصلی ارائه می‌دادند. اما پس از ۱۹۲۰ با بحرانی شدن اوضاع اقتصادی آلمان، و با قطع شدن یارانه دولتی، گروه‌ها نیز شرکت‌های نمایشی را ترک کردند و به نمایش‌های عامه پسند روی آوردند. اما در این میان اشخاصی نیز بودند که همچنان به فعالیت‌های خود با همان سبک و سیاق سابقشان ادامه می‌دادند، که از جمله آنها می‌توان «مارکس راینهارت[۱۳]» را نام برد. از سوی دیگر جنبش هنری تازه‌ای نیز در حدود ۱۹۱۰ به آلمان معرفی شد به نام اکسپرسیونیسم، از مشخصه‌های اکسپرسیونیسم در نمایشنامه‌نویسی این است که همه چیز از طریق چشم‌های قهرمان داستان القا می‌شود، همچنین قالب نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی گسسته و اپیزودیک‌اند اما در یک فکر یا بحث مرکزی به وحدت می‌رسند، و معمولاً در یکی از این قطعات امکان رسیدن به یک آرمانشهر «یوتوپیا» پیشنهاد می‌شود. با آغاز جنگ جهانی اول اکسپرسیونیسم تغییراتی را آغاز کرد و به جای اعاده منظورهای شخصی به اخطارهایی روی آورد که به فاجعه‌ای در جهان آینده اشاره داشتند، یا صرفاً پیشنهادهایی اصلاحی برای انسان و جامعه داد. تئاترهای آلمان در ۱۹۱۹ اجرای آثار اکسپرسیونیستی را آغاز کردند و تا ۱۹۲۴ این سبک، شیوه قالب نمایش‌ها شد. به‌تدریج و با قدرت گرفتن نازی‌ها تب اکسپرسیونیسم فروکش کرد و رهیافتی مبارزتر به نام تئاتر اپیک پا بر صحنه گذاشت، و نخستین کسی که در این شیوه کار کرد «اروین پیسکاتور[۱۴]» بود. وی از ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۷ در تئاتر فولکسبونه[۱۵] کوشید به جای اجرای نمایشنامه‌های معمولی که برای تماشاگران طبقه کارگر اجرا می‌شد «درام پرولتاریایی» را علم کند. پیسکاتور در ۱۹۲۷ تئاتر فولکسبونه را ترک کرد و تئاتری به نام تئاتر پیسکاتور را تأسیس کرد و تا ۱۹۲۸ تکنیک‌هایی را تجربه کرد که بعدها به نام «تئاتر اپیک» مشهور شدند. (براکت، ۱۳۸۳) این نقطه‌ای است که برشت ایده تئاتر اپیک خود را با آن آغاز کرد و به تئوریزه کردن آن و آمیختن آن با نیازهای روزمره تماشاگرانش پرداخت؛ کاری که پیسکاتور به آن اهتمام نکرده بود. «تئاتر اپیک اعتبار اجتماعی تئاتر به مثابه سرگرمی را به چالش می‌گیرد و این کار را با جدا کردن تئاتر از کارکردش در نظام سرمایه‌داری انجام می‌دهد» (بنیامین، ۱۴۰۲: ۴۷).

در مواردی که در بالا به آنها اشاره کردیم، شمه‌ای از دلایلی رو که منجربه شکل‌گیری «تئاتر اپیک» شد ارائه کردیم. در ادامه فرم «تئاتر اپیک» را در نظریات و نمایشنامه‌های اپیک برشت مورد بررسی قرار می‌دهیم.

تئاتر اپیک از دو منظر

از منظر زیبائی‌شناسی به صورت اپیزودیک می‌باشد؛ که هر اپیزود دارای روایتی مستقل می‌باشد که در عین استقلال روایت، با اپیزودهای بعدی نیز مرتبط است، که از این منظر نقطه مقابل روایت ارسطویی می‌باشد؛

از منظر کارکرد، تئاتر اپیک، واقعیت‌ها را بازتولید نمی‌کند، بلکه به عوض آنها را آشکار می‌کند (به بیان دیگر: بیگانه‌سازی می‌کند [Verfremdung]) این پرده برداری از موقعیت‌ها از طریق فرایندهایی که در حال متوقف شدن هستند پدید می‌آید.

هدف از وقفه در تئاتر اپیک این است که به تماشاگر قدرت گزینش یک واکنش انتقادی را بدهد. البته این نکته را باید در نظر بگیریم که منظور از وقفه، توقف نمایش نیست؛ بلکه استفاده از گستوس می‌باشد؛ و رابطهٔ گستوس با وقفه در این است

DOI: 10.22034/THEATER.2025.504831.1114

که هر چقدر تعداد وقفه‌ها زیادتر باشند گستوس‌های بیشتری می‌توان دریافت کرد.

گستوس مادهٔ خام تئاتر اپیک است. در اینجا مراد از گستوس «خلق ژست‌هایی است که قابلیت نقل دارند» (بنیامین، ۱۳۹۴: ۵۹)؛ یا به قول برشت «گستوس اجتماعی» که وی با مثالی آن را توضیح می‌دهد: «در مقابل مگس موضع دفاعی به خود گرفتن فی نفسه هنوز یک گستوس اجتماعی نیست؛ ولی در مقابل سگ موضع دفاعی به خود گرفتن گستوس اجتماعی خواهد بود اگر مبین موضع دفاعی مرد ژنده پوشی باشد در مقابل سگ پاسبان» (برشت، ۱۳۹۹: ۲۷۴).

در جست‌وجوی انسان خردمند

«تئاتر اپیک» در طول حدودا ۳۰ سال فعالیت برشت از نمایشنامهٔ *آدم، آدم است* تا زمان مرگش (۱۹۵۶) به مرور به تکامل رسید. در همین راستا وی اولین بار و به هنگام توصیف گالی‌گی (پرسوناژ اصلی نمایشنامهٔ *آدم، آدم است*)، از واژهٔ «حیرت‌زده کردن» (befremden) استفاده کرد. «آنچه گالی‌گیِ باربر می‌کند یا نمی‌کند، ممکن است شما را حیرت‌زده کند.» (فرهادپور، ۱۳۹۹: ۶۴). سپس والتر بنیامین[۱۶] در مقالهٔ «تئاتر اپیک چیست؟» گالی‌گی را همچون «صحنه‌ای تهی که بر آن تناقضات جامعه ما به نمایش در می‌آید» (بنیامین، ۱۴۰۲: ۴۵) توصیف می‌کند.

اما به راستی این گالی‌گی که همچون صحنه‌ای «تهی» است و با افعالش انسان را «حیرت‌زده» می‌کند کیست؟ گالی‌گی، یک کارگر ساده بارانداز است که طبق تفاسیر مختلف مفسران آثار برشت، پرسوناژی است که نمی‌تواند «نه» بگوید؛ گالیله هم در *زندگی گالیله* توان اثبات فرضیاتش را به‌طور علنی ندارد؛ همانطور که ماتی نیز در *ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی* نوکر به معنای واقعی کلمه نیست؛ و همچنین آزدک در *دایره گچی قفقازی* قاضی‌ای با گذشته‌ای بی‌دوز و کلک نیست. همه این پرسوناژها، خود چیزی نیستند جز نمایش تناقضات؛ تناقضاتی که جامعه ما را می‌سازند. اینها نمونه‌هایی از «انسان خردمند»اند که از طرف مفسران آثار برشت تحت عنوان «ضد قهرمان» معرفی شده‌اند. «انسان خردمند» یا «فرزانه» برای اولین بار توسط افلاطون مطرح شد: «ماهیت غیر دراماتیکِ برترین نمود انسانی» (بنیامین، ۱۴۰۲: ۵۶). اینها انسان‌هایی هستند که رنج می‌کشند و جهان دیده‌اند. یعنی انسان‌هایی که نقش خود را برای دگرگون ساختن شرایطشان دگرگون می‌کنند. با این «ضد قهرمانان» یا «انسان‌های فرزانه» است که برخی از اصول مونتاژ (مانند بیگانه‌سازی) ممکن است به بهترین شکل ایفا شود.

دوران تبعید

بعد از نمایشنامهٔ *آدم، آدم است*، برشت با نمایشنامهٔ *اپرای سه پولی* که اثری است موزیکال، به نخستین موفقیت خود در سبک جدید رسید، اما تا سال ۱۹۳۳ عمده فعالیت‌های وی معطوف شد به تئاتری با کارکردی آموزشی برای کارگران، که ماحصل این فعالیت‌ها در مجموعه نمایشنامه‌های آموزشی (پداگوژی) گردآوری شدند. گردآوری این مجموعه، هم کار بسیار با ارزشی بود، و هم منجربه سوءبرداشت‌ها و کژفهمی‌ها از نظریات برتولت برشت در مورد نمایشنامه‌های دوران متأخر وی گردید؛ دورانی که با تبعید شروع شد.

سال‌های ۱۹۳۳ الی ۱۹۴۷ دورانی است که برشت در تبعید به سر می‌برد. تبعیدی اجباری به علت «نپذیرفتن موارد سانسور برای فیلمنامه «کوله وامپه» یا «جهان از آن کیست؟» به کارگردانی اسلاتان دودف.[۱۷]» (جهانشاهی، ۱۳۷۱: ۱۰۲)

آثاری را که برشت در این دوران خلق کرد به‌لحاظ فرم و نحوه پرداخت به موضوع،

تفاوت‌های فاحشی با آثار قبلیش دارد، مانند: ترس و نکبت رایش سوم (۱۹۳۵-۱۹۳۹)، تفنگ‌های خانم کارار (۱۹۳۷)، زندگی گالیله (۱۹۳۷-۱۹۳۹)، ننه دلاور و فرزندانش (۱۹۳۸-۱۹۳۹)، زن نیک سچوان (۱۹۳۹-۱۹۴۲)، ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی (۱۹۴۰)، صعود مقاومت پذیر آرتورو اویی (۱۹۴۱)، شویک در جنگ جهانی دوم (۱۹۴۱-۱۹۴۴)، رویاهای سیمون ماشار (۱۹۴۲-۱۹۴۳)، دایره گچی قفقازی (۱۹۴۳-۱۹۴۵) و ... .

برشت به یکباره دست به خلق این آثار نزد؛ چراکه اینهمه تفاوت نسبت به آثار قبلی، یعنی دگرگونی دیدگاه؛ و این دگرگونی زمانی حاصل می‌آید که منابع و زمینه‌های قبلیِ پاسخ‌دهی، دیگر جوابگوی مسائل پیشِ رو نیستند:

«برای نمایشنامه به خصوصی به عنوان پشتوانه احتیاج به مدارکی از بورس گندم شیکاگو داشتم تصور می‌کردم با مراجعه به تنی چند از اهل فن و دست‌اندرکاران به سرعت می‌توانم شناخت لازم را کسب کنم. چیز دیگری از آب درآمد. هیچکس، نه یک نویسنده بخش اقتصادی، نه کسبه، نه فلان دلال که عمرش را در بورس شیکاگو سپری کرده بود اطلاعات لازم را نداشت... از نوشتن نمایشنامه‌ای که طرح آن را ریخته بودم دست کشیدم و به جای آن، اثر دکتر مارکس را مطالعه کردم.» (جهانشاهی، ۱۳۷۱: ۷۳)

با توجه به مواردی که تا اینجا مطرح کردیم، و در ادامه، ساختار نمایشنامه‌های اپیک و مفاهیم «دیالکتیک»، «بیگانه سازی»، «تاریخی کردن» و «گستوس اجتماعی» را در بعضی از نمایشنامه‌هایی که کمی قبل‌تر بدان‌ها اشاره کردیم، بررسی و مورد تجزیه و تحلیل قرار خواهیم داد.

تفکر، گونه‌ای واکنش عاطفی

«تا زمانی که مردم برشت را پیش پا افتاده بدانند (به‌خصوص از طرف آن‌هایی که اجراهایی را به کارگردانی خود او ندیده‌اند) ممکن است گفتن این حرف یک پارادوکس به نظر آید که: بازیگر نباید احساسات تماشاگر را برانگیزد، بلکه باید آنها را به قضاوت و تفکر مستقل وادارد.» (علیزاد- سرور، ۱۴۰۰: ۲۱۰- ۲۱۱)

یوجینیو باربا[۱۸] معتقد است که تفکر، درک و قضاوت نیز واکنش‌هایی عاطفی هستند. بنابر نظر وی احساس درواقع الگوی پیچیده‌ای از واکنش به محرک‌هاست. وی برای این الگوی پیچیده، ساختاری پنج‌گانه تعریف می‌کند که به صورت هم‌زمان وجود دارند:

۱. تغییر درونی چیزی که معمولاً آن را احساس می‌نامیم: مثلاً ترس (در خیابان سگی به سویم می‌آید.)

۲. سلسله ارزیابی‌هایی مبتنی بر شناختی که داریم: (می‌اندیشم: سگ ظاهراً تربیت شده است.)

۳. پیدایش واکنش‌های غیر ارادی و خودکار: (افزایش ضربان قلب، تند شدن ریتم تنفس یا عرق کردن.)

۴. انگیزه‌ای ناگهانی برای واکنش نشان دادن: (می‌خواهم سریع‌تر قدم بردارم)

۵. تصمیم برای چگونه رفتار کردن: (خودم را وادار به آهسته دم زدن می‌کنم)

مروری داشته باشیم بر قسمت پایانی اپیزود ۱۰ از نمایشنامهٔ زندگی گالیله:

در عنوان این اپیزود آمده است: پس از ۸ سال سکوت هنگامی که یک دانشمند به عنوان پاپ جدید بر مسند می‌نشیند، گالیله جرئت پیدا می‌کند تا تحقیقات ممنوع شده خود را دوباره از سر بگیرد: لکه‌های خورشیدی

۸ سال زبان در کام کشید..

....

لودویکو: استاد شنیدم توی دانشگاه بیشتر از هزار دانشجو سر درس شما حاضر

DOI: 10.22034/THEATER.2025.504831.1114

میشن، الان روی چه موضوعی کار می‌کنید؟

گالیله: همون کارهای تکراری همیشگی. از رم هم گذشتی؟

لودویکو: بله ... الان پدر کریستوفر نگران هستند که نکنه این لکه‌های خورشید باعث بشه تا دو مرتبه این قضیه مسخره گردش زمین به دور خورشید دوباره مطرح بشه.

گالیله: به جز امید اینکه چشم دوختن ببینن گناه دیگه‌ای از من سر می‌زنه یا نه، از شهر مقدس چه خبر؟

لودویکو: حتماً شنیدین که پدر مقدس در حال مرگه.

گالیله: جانشینش معین شده؟

لودویکو: به احتمال زیاد بربرینی.

گالیله: بربرینی؟... صحیح پس حالا احتیاج به مردانی مثل بربرینی پیدا کردند که یه‌کمی ریاضی سرشون بشه.... آندره‌ا این اسباب یخ و لگن و سوزنو بردار ... کلاویوس درست می‌گفت، من به این لکه‌های خورشید خیلی توجه دارم.

خانم‌سارتی:... پاپ مقدس ما هنوز نمرده؟

گالیله: داره می‌میره، داره می‌میره. تصویر خورشید رو در شبکه‌ای از مدارها و نصف‌النهارها محصور می‌کنیم و مرحله به مرحله پیش می‌ریم. و بعد می‌تونیم به همه نامه‌ها جواب بدیم درسته آندره‌آ؟...» (برشت، ۱۳۹۸)

این اپیزود قبل‌تر از اپیزود مربوط به دادگاه انکیزیسیون می‌باشد، جایی که ۸ سال قبل گالیله تعهد کتبی داده که از ادامه تحقیقات مربوط به لکه‌های خورشیدی دست بردارد. اما بعد از آنکه لودویکو خبر از وضعیت رو به احتضار پاپ مقدس و متقابلاً جانشینی بربرینی می‌آورد، واکنش گالیله نسبت به این خبر، و با در نظر گرفتن اینکه بربرینی از دانشمندان ریاضیات است، پذیرش و استقبال از ادامه تحقیقات علم نجوم است؛ بدین معنا که عقل حکم می‌کند چون پاپ جدید، خودْ ریاضیدان است، بنا براین احتمالاً گالیله را حمایت خواهد کرد، و از طرفی دیگر با مرگ پاپ قبلی، باز هم احتمالاً تعهد گالیله باطل خواهد شد.

افزون‌بر این و بنابر ساختار فوق، می‌توان گفت که «بیگانه‌سازی» نیز یک واکنش به محرکی بیرونی است؛ اما چگونه؟

بیگانه‌سازی

برشت معتقد است که یک سوژه در صورتی به‌درستی فهمیده می‌شود که، به شکل غیر عادی، استثنایی و عجیب نشان داده شود چراکه امور بدیهی و آشنا در جامعه مانع ادراک درست پدیده‌ها می‌شوند. بگذارید اندکی در این‌جا مکث کنیم و بپرسیم چرا امور بدیهی و آشنا در جامعه مانع ادراک درست پدیده‌ها می‌شوند؟ برگردیم به جمله معروف هگل که در ابتدای پژوهش آوردیم: «امر شناخته شده، از آن رو که شناخته است، ناشناخته می‌ماند.». از نظر مارتین هایدگر[19] «امر ناشناخته» آن نیست که به‌طور مطلق چیزی درباره‌اش ندانیم، بل آن است که درباره‌اش پرسشی نداریم، و از راهی در شناخت آن پیش می‌رویم که آن را برای ما مبهم‌تر و گیج کننده‌تر می‌کند (احمدی، ۱۴۰۰: ۹۹) در نتیجه برشت نیز برای این که امور را «غیرعادی»، «استثنایی» و «عجیب» نشان دهد تا مورد پرسش قرار گیرند، از واژه Verfremdungseffekt، استفاده کرد که ترجمهٔ تحت‌اللفظی آن در برگردان انگلیسی «Strangemaking effect» به معنای «افه بیگانه‌سازی» است (اسلین، ۱۳۷۴: ۲۰).

هدف از به‌کارگیری تکنیک «بیگانه‌سازی» این است که تماشاگر رویدادهای نمایش را با دیده «شک» بنگرد؛ درست همانگونه

که گالیله حرکات اجرام آسمانی را به دیده شک نگریست. در نتیجه، به‌کارگیری تکنیک «بیگانه‌سازی» مشروط بر این است که صحنه و تالار از هر «جادو»یی پیراسته شود تا تماشاگر در خلسه نرود و در هر لحظه نسبت به تماشاگر بودنش آگاه باشد. با دیده شک نگریستن، منجربه نشان دادن تناقضات و نیز گسترش همزیستی بشری است و دیالکتیک سرچشمه آموزش و لذت؛ چراکه در وهلهٔ اول «بیگانه‌سازی» بدون «دیالکتیک» امکان‌پذیر نمی‌باشد، و در مرتبه بعد «بیگانه‌سازی» و «گستوس» برای «تاریخی کردن» شخصیت‌های نمایش و موقعیت‌های نمایشی به کار می‌روند که به‌کارگیری این تمهیدات، تماما برای این است که برخلاف سنت تئاتر رئالیستی، وقایع را در زمان گذشته روایت کند تا همه چیز را تغییرپذیر نشان دهد. در ادامه این روابط را بررسی خواهیم کرد.

در ابتدا به مثال‌های زیر در مورد به‌کارگیری تکنیک «بیگانه‌سازی» در هنرهای دیگر توجه نمایید:

۱. جویس در رمان *یولیسیز* از بیگانه‌سازی استفاده می‌کند. او، هم نحوه ارائه رویدادها را بیگانه می‌کند (به طور عمده با تعویض‌های سریع و مکرر)، و هم خود رویدادها را.

۲. در نقاشی وقتی گودی یک ظرف زیاده از حد موکد شود (سزان)، بیگانه‌سازی به کار رفته است.

۳. دادائیسم و سورئالیسم بیگانه‌سازی را به حد افراط به کار می‌گیرند. در اینجا اشیا از حالت بیگانگی باز نمی‌گردند. (برشت، ۱۳۹۹)

«بیگانه‌سازی» و «دیالکتیک» لازم و ملزوم هم‌اند. برای روشن‌تر شدن بحث باید توضیحاتی راجع‌به دیالکتیک ارائه دهیم.

دیالکتیک

واژه «دیالکتیک» در اصل از ریشه یونانی و از واژه «دیاگو» مشتق شده است و مفهوم آن، رد و بدل کردن کلمات و دلایل گفت‌وگو و مباحثه و مناظره است.

در فرهنگ معین: «دیالکتیک: ۱. جدل ۲. روش مجادله منطقی، مناظره ۳. منطق کارل مارکس.»

اما معنای اصطلاحی آن رسیدن به حقایق و اثبات هدف از طریق کشف و تعقیب تناقض‌ها در فکر و سخن است. مشهورترین روش مباحثه دیالکتیک قدیم، روش سقراط است؛ بدین صورت که سؤالی مطرح می‌شد ولی جواب صریحی دریافت نمی‌شد؛ بلکه با سؤال‌های متعددی که از درون سؤال اول استخراج شده بود به پاسخ می‌رسیدند. اما دیالکتیک در دوران مدرن از هگل شروع شده است. وی «اصل تناقض» و در نتیجه «وحدت اضداد» را وارد دیالکتیک کرد، زیرا از نظر وی «تناقض» شرط اساسی فکر و موجودات است. استدلال دیالکتیک هگلی نقطه عزیمت خود را از این فرض متافیزیکی آغاز می‌کند که هر چیزی در جهان در تغییر است، و در نتیجه هر چیزی در عین حال، هم خود و هم غیر خود است. (رستمی، ۱۳۹۲)

پیش‌شرط اساسی دیالکتیک، که هگل آن را «تفاوت درونی» یا «نامحدودی» می‌داند این است که هر گزاره‌ای در خود نامحدود است؛ و تا زمانی می‌توانیم به آن نامحدود اطلاق کنیم که در وهلهٔ اول از درون، خود را تمایزبخشی کند، و ثانیاً با چیز دیگری از بیرون محدود نشود که در مرزبندی با آن خود را متمایز کند. به مثال زیر توجه کنید:

حکومت لویی شانزدهم، پادشاه فرانسه، در اواخر قرن ۱۸ دچار بحران سیاسی، اقتصادی و اجتماعی است (تز)؛

این ساختار، به اصلاحات اساسی و یا انقلاب نیاز دارد (آنتی تز).

در پی انقلاب اکتبر (۱۷۸۹-۱۷۹۹)، ناپلئون به حاکمیت فرانسه رسید و این پایانی بود بر

DOI: 10.22034/THEATER.2025.504831.1114

حکومت بوربون‌ها (سنتز).

«تفاوت درونی» یا «نامحدودی» در فلسفه هگل، همان سه پایه اساسی دیاکتیک وی، یعنی «هستی»، «نیستی» و «شدن» می‌باشد، که با مفهوم «شدن»، تناقض میان «هستی» و «نیستی» رفع می‌شود. به عبارتی دیگر «هستی» و «نیستی» نسبت به هم متناقض‌اند و نه متضاد[۲۰].

جهان وارونه

«اصل تناقض» در فلسفه هگل معرف «جهان وارونه» در روایت وی از تاریخ تجربه آگاهی می‌باشد. همانگونه که گادامر[۲۱] اشاره کرده است:

«در فلسفه هگل هر حالت جدید آگاهی به دو صورت بیان شده است: نخست در قالب یک دیالکتیک، هگل، تناقض مفهومی نهفته در موضوعی مفروض را «برای ما» نشان می‌دهد، و ضمناً نشان می‌دهد که آگاهی از این موضوع نیز چگونه خود را به شکل متناقض به ما ارائه می‌کند. دوم، او حرکتی را نشان می‌دهد که در طی آن آگاهی مورد بحث، خود از این تناقضات وقوف می‌یابد و در نتیجه، از موضع خود دست می‌کشد، یعنی باورش درباره موضوع تغییر می‌کند؛ زیرا درمی‌یابد موضوع اصلاً آن چیزی نیست که به نظر می‌رسید.» (گادامر، ۱۴۰۱: ۵۴)

در حالت دوم «حرکتی را نشان می‌دهد» همان شناسایی است، و شناسایی اگر بخواهد وظیفه «فهمیدن» را به‌طور شایسته و درست به انجام برساند، یعنی واقعیت را بیابد، باید از ادراک حسی فراتر برود؛ زیرا ادراک حسی با ملموسات سر و کار دارد، در صورتی که آگاهی موضوعی است درونی. شناسایی موضوعات درونی کار «فهم» است، نه ادراک حسی. جهان فوق حسی، بایست جهان حقیقی باشد. این جهان، ماندن در ناپدیدی است:

«در جایی که همه چیز پیوسته ناپدید می‌شود، آنچه باقی می‌ماند دقیقاً چیز واقعی است. جهان واقعی دقیقاً به منزله دگرگونی مداوم وجود دارد، دگرگونی پایدار. پس دوام دیگر صرفاً متضاد ناپدید شدن نیست، بلکه حقیقت ناپدید شدن است. این نظریه جهان وارونه است.» (گادامر، ۱۴۰۱، ۵۶)

وارونگی، انعکاس در خویش است، نه تضاد چیزی با چیز دیگر. در جهان واقعی امور مطابق ایده‌های انتزاعی یک ریاضیدان یا عالم اخلاق روی نمی‌دهد. درحقیقت، واقعیت زنده این جهان دقیقاً در انحراف آن است. برای مثال قانون وجود دارد، چون انحراف از قانونی وجود دارد. قانون جهانی که در مقابلش یک جهان وارونه فوق حسی دارد، که آنچه در آن خوار است در این محترم می‌شود، و آنچه در آن محترم است در این خوار. برای مثال «جهان وارونه» در نمایشنامهٔ *ننه دلاور و فرزندان او*:

موقعیت اصلی و پس‌زمینه در نمایشنامهٔ *ننه دلاور و فرزندان او*، جنگ است. ننه دلاور به واسطه جنگ است که می‌تواند کاسبی کند حتی اگر سه فرزندش نیز قربانی جنگ شوند؛ و زمانی که برای مدت اندکی صلح برقرار می‌شود، کاسبی وی کساد می‌شود و این همان جهان وارونه‌ای است که برشت متأثر از هگل موقعیت زمانی-مکانی نمایشنامه‌اش را اساس آن قرار داده است؛ زیرا او معتقد است که تضادها معنای ژرف‌تری به اشیا و پدیده‌ها می‌بخشند.

نمایشنامه‌نویسی و تغییر جهان

همین «اصل تناقض» و «وحدت اضداد» در دیالکتیک فلسفه هگل بود که بر نظرات کارل مارکس پیرامون جامعه سرمایه‌داری تأثیر گذاشت؛ چراکه وی شیوه تولید سرمایه‌داری را جمع اضداد می‌دانست و معتقد بود که این نظام اقتصادی باعث نابودی خود می‌شود. او معتقد بود که نظام سرمایه‌داری از درون فرو می‌پاشد و سرانجام حکومت پرولتاریا به

جامعه‌ای بی‌طبقه منتهی می‌شود که همان کمونیسم است.

جمله مهم و کلیدی کارل مارکس که مبنای رویکرد برشت در نمایشنامه‌هایش قرار گرفت، برنهاده یازدهم مارکس درباره فوئرباخ می‌باشد: «فیلسوفان به راه‌های گوناگون فقط جهان را تفسیر کرده‌اند؛ نکته اما بر سر تغییر جهان است.» (کالینیکوس، ۱۴۰۱: ۱۳)؛ و از منظر برشت، نوشتن نمایشنامه یعنی تغییر جهان.

روایت ارسطویی جهان را ایستا، غیر قابل تغییر، و در زمان حال نشان میداد و به همین دلیل تماشاگر را در خلسه می‌برد و تماشاگر با وقایع و قهرمان نمایشنامه همذات‌پنداری و همدلی می‌کرد. بنابراین «برشت» این نوع روایت را مناسب و جوابگوی آلمان جنگ زده‌ای که بیشتر مردمانش از صبح تا شب کارگری می‌کنند، نمی‌دانست و همواره فرمی را آزمون و خطا می‌کرد که طبقه کارگر بتواند با آن ارتباط برقرار کند.

اصولاً هر جریان تئاتری در مخالفت و اعتراض نسبت به مسائل اجتماعی، سیاسی، و فرهنگی زمان خودش به کار می‌رود. همانگونه که تئاتر رئالیستی با روایت ارسطویی مانند آثار ایپسن و چخوف با زبان خاص خود به مسائل طبقه بورژوا می‌پردازد، تئاتر اپیک هم با زبان خاص خود به مسائل طبقه کارگر می‌پردازد. البته ناگفته نماند که برشت حتی بعد از اینکه به سبک خود رسید، دوتا از آثارش را نیز با روایت ارسطویی به نگارش درآورد: «تفنگ‌های خانم کارار» و «ترس و نکبت رایش سوم». «تفنگ‌های خانم کارار» روایتی ارسطویی دارد، زیرا «قصد این نبوده که بیننده به نگرشی تحلیلی در قبال وقایع آن دست یابد: «کارار» در حکم درخواستی مصرانه است برای مبارزه همین و بس» (برشت، ۱۳۹۹: ۵-۶).

گفتیم که «بیگانه‌سازی» و «دیالکتیک» در هم تنیده‌اند و اصولاً «بیگانه‌سازی» بدون «دیالکتیک» امکان‌پذیر نمی‌باشد. قبل از اینکه این تکنیک را در درون نمایشنامه‌های برشت بررسی کنیم لازم می‌دانم دو مفهوم دیگر کلیدی برشت را نیز بررسی کنیم: «تاریخی کردن» و «گستوس اجتماعی».

تاریخی کردن

«تاریخی کردن» یعنی گذرا نشان دادن. به عبارتی دیگر یعنی انسان‌ها را به گونه‌ای نشان بدهیم که در حال تغییر هستند و بر اساس موقعیتی که در آن قرار گرفته‌اند، رفتار خاصی را نشان می‌دهند. یعنی اگر شخص دیگری در همان موقعیت قرار می‌گرفت ممکن بود به گونه‌ای دیگر رفتار کند. پس روزگار او برای بودن همچین شخصی دلایلی ارائه می‌دهد؛ بنابراین در اینجا بحث از «موقعیت» مطرح است. اما از طرف دیگر شخصی است که اگر روزگار او را نادیده بگیریم، روزگار دیگری هم می‌توانسته همان شخصیت را بسازد؛ بنابراین در اینجا بحث از «فردیت» است. نکته‌ای که در هر دو جمله به صورت ضمنی مطرح است، «بستر اجتماعی» است؛ بستر اجتماعی یعنی «فرایند تولید»، «ابزار تولید»، و «نیروی تولید»؛ که همه اینها مفاهیمی است که برشت از نظریات «کارل مارکس» استخراج کرده است.

دیالکتیک هگل در بافت فلسفه، دیالکتیک مارکس در بافت اقتصاد جامعه‌شناسانه، و دیالکتیک برشت در بافت تئاتر می‌باشد. هگل وابسته به فلسفه ایدئالیسم آلمان بود که بر اهمیت ذهن و فرآورده‌های ذهنی تأکید می‌ورزید، و تأکید مارکس بر جهان مادی و اهمیت نیروی کار بود. وجه تمایز دیالکتیک هگل و مارکس در این است که هگل، ایده‌ها را آفریننده واقعیت می‌شناخت؛ در حالی که مارکس اعتقاد داشت ایده‌ها را باید نتیجهٔ تکامل امور مادی و واقعی دانست.

اصولاً کارکرد فلسفه در زبان است؛ زبان، هم در ساختار و هم در محتوا. اما محتوای

DOI: 10.22034/THEATER.2025.504831.1114

نمایشنامه‌های برشت، کارکردی جامعه‌شناسانه دارند؛ یعنی تأثیر موقعیت مکانی-زمانی بر فرد و بالعکس. بنابراین دیالکتیک مارکسیسم را می‌توان در محتوای آثار برشت جست‌وجو کرد:

«خواننده: و شما، شما ای شنوندگان داستان دایره گچی، پند سالخوردگان را به گوش گیرید که می‌گویند: هر آنچه هست باید از آن کسی باشد که مناسب آن است. پس کودکان به مادرانی می‌رسند که مادری دانند. تا کودکان، نیکو پرورش شوند. ارابه‌ها را به رانندگان خوب بسپرند تا نیکویشان برانند. دره‌ها را به آنان که آبیاریش کنند تا بار نیکو بیاورد» (برشت، ۱۳۹۶: ۱۷۶).

در قاعده کلی باید اینگونه باشد که زمین متعلق به کسی است که بابتش پول داده است. اما در *دایره گچی قفقازی*، برشت با تأثیرپذیری از مارکسیسم زمین را متعلق به کسی می‌داند که بر روی آن کار کرده است.

گستوس اجتماعی

در درام‌های رئالیستی ایپسن و چخوف و امثالهم، موقعیت اجتماعی افراد یا به صورت جزئیاتی در دیداسکالی مطرح می‌شد (مانند: رنگ لباس، نوع لباس، احتمالاً آکساسواری که همراه پرسوناژ بود) و یا به واسطه تشریح موقعیت مکانی؛ ولی بازیگری که قرار بود آن پرسوناژ را روی صحنه بازی کند لاجرم پرسوناژ را به واسطه روانشناسی و ابعاد روانشناسانه ایفا می‌کرد. اما برشت در تئاتر اپیک، موقعیت اجتماعی افراد را با استفاده از «گستوس اجتماعی» تعریف می‌کند. گستوس اجتماعی به دو صورت مطرح می‌شود: قسمتی که توسط بازیگر خلق می‌شود، که این مورد در محدوده بحث ما نیست زیرا هر بازیگری بسته به توانایی خود گستوسی را به کار می‌برد؛ و قسمتی که در آثار برشت مطرح شده است. برای بهتر فهمیدن «گستوس» به نمونه ساده زیر که از مجموعه داستان‌های کوینری آمده توجه کنید:

«مردی که مدت درازی بود مستر کاف را ندیده بود، با این کلمات با او تعارفی کرد: «شما اصلاً عوض نشده‌اید.» مستر کاف گفت: «اوه.» و رنگش پرید.» این داستان کوینری .که کل آن همین بود که نقل شد. ژستی در بر ندارد (مشکل بتوان رنگ پریدگی را ژست خواند) بلکه یک گستوس را نشان می‌دهد. یعنی این موضع بنیادین برشت را که انسان، یک مخلوق معقول دیالکتیکی، بیش از هر چیز باید از عدم تغییر بترسد. در نمایشنامه‌های برشت هر صحنه یک گروند گستوس (گستوس اساسی) باید داشته باشد نه بیشتر و نه کمتر، و به قول مارتین اسلین[۲۲] : «این گروند گستوس باید طوری شکل بگیرد که آن گستوس به نقل پذیرترین حالت ممکن دیده شود.» (اسلین، ۱۳۷۴: ۳۸)

رابطهٔ گستوس و فاصله‌گذاری

قبل‌تر گفتیم که هر چقدر وقفه در کنش‌ها بیشتر باشد ژست‌های بیشتری به دست می‌آید. از طرفی وقفه اساس نقل قول نیز می‌باشد؛ یعنی نقل یک متن مستلزم ایجاد وقفه در زمینه آن است. اگر نقل قول را نوعی فاصله‌گذاری یا گسست در خط داستانی در نظر بگیریم، آنوقت از برآیند دو جمله بالا می‌توان به این نتیجه رسید که ژست یعنی فاصله‌گذاری. اگر نگاهی دوباره به آثار دوران بعد از تبعید برشت بیندازیم به این نکته پی خواهیم برد که هیچ پرسوناژی هیچ تماشاگری را مورد خطاب مستقیم قرار نمی‌دهد بلکه افزون‌بر استفاده از همسرایان، برشت تکنیک‌هایی را در فرم نوشتاری خود به کار برده که به واسطه این تکنیک‌ها می‌توان ژست‌های فراوانی استخراج کرد و این ژست‌ها همان نقش «خطاب مستقیم به تماشاگران» را ایفا می‌کنند. این تکنیک‌ها عبارتند از: تغییر سرعت و شتاب در نوشته‌های او. یعنی

در تناوب سلسله‌ای از کلمات کوتاه و سریع، سلسله‌ای از کلمات مطول و چند سیلابی به کار رفته است-؛ استفاده از مکث و سکته که اغلب باعث می‌شود کلمه‌ای که پس از سکته ادا می‌شود حالت شوک و اعجاب ایجاد کند؛ استفاده از انواع فراوان تمهیدات ظریفی چون ریتم، کنتراست و تنوع لحن. (یادآوری این نکته ضروری به نظر می‌رسد که این ظرافت‌ها معمولاً قابل ترجمه نیستند.)

بررسی نمونه‌های موردی

اینک با نگاهی مختصر به صحنه‌هایی از *زندگی گالیله* و *ننه دلاور و فرزندان او* این تکنیک‌ها را بررسی می‌کنیم. نمایشنامه *زندگی گالیله* با این دیالوگ‌ها آغاز می‌شود:

گالیله: (شنگول و سرحال بالاتنه‌اش را می‌شوید) شیر رو بذار روی میز ولی کتاب‌ها را نبند.

آندره‌آ: مادرم میگه باید پول شیر فروشو بدیم، وگرنه همین روزا دور خونمونو یه خط می‌کشه، آقای گالیله.

گالیله: باید بگی دور خونه‌مون یه خط رسم می‌کنه، آندره‌آ.

گالیله دانشمندی بود که اثبات کرد: این زمین است که دور خورشید می‌چرخد و نه بالعکس. و به همین علت توسط دادگاه انکیزیسیون مجرم شناخته شد. ولی برشت گالیله‌ای را نشان می‌دهد که مهم‌ترین مسئله‌اش بحران اقتصادی است. گالیله که به واسطه کتاب‌های روی میز وجهه دانشمندی‌اش معرفی می‌شود، در عین حال «دوش می‌گیرد» و «به شیرفروش بدهکار است» و برشت اینگونه گالیله را بیگانه‌سازی می‌کند و به واسطه همین بیگانه‌سازی وی را تاریخی هم می‌کند. به عبارتی دیگر در این نمایشنامه باید گالیله‌ای را دنبال کنیم که هم به دنبال اثبات فرضیات علمی‌اش است و هم باید بحران اقتصادیش را حل و فصل نماید.

گستوس اساسی این صحنه «فقر» است.

در صحنه اول نمایشنامهٔ *ننه دلاور و فرزندان او* چنین آمده است:

سرجوخه: نمی‌شناسمش، برای چه اسمش را گذاشتند دلاور؟

هر دو پسر: (با هم) برای این اسمش را گذاشته‌اند دلاور که ترسیده دارائیش را از دست بدهد و با پنجاه تا قرص نان که توی گاریش بوده، از خط آتش توپخانه گذشته است.

ننه دلاور: نان‌ها داشت کپک می‌زد، وقت هم کم بود، چاره‌ای غیر از این نداشتم.

سرجوخه: شوخی موقوف! ورقه‌هایت را بیاور بیرون (برشت، ۱۳۸۸: ۲۱).

ننه دلاوری که برای حفظ داراییش که هر آن احتمال کپک زدن داشت از خط آتش توپخانه گذشته است، همان «انسان فرزانه»ای است که به عنوان «ضد قهرمان» در آثار برشت مطرح شده است. برشت با دادن لقب «دلاور» به خاطر عملی که وی انجام داد، ننه دلاور را بیگانه‌سازی می‌کند؛ و توامان با نشان دادن موقعیت جنگ آتش توپخانه، ننه دلاور را که یک دست‌فروش دوره‌گرد است، تاریخی هم می‌کند. گستوس اساسی این صحنه، «فقر» و «منفعت‌طلبی» می‌باشد. منفعت ننه دلاور در حفظ دارایی‌اش است، و منفعت سرجوخه در سربازگیری از هر قشری و به هر بهانه‌ای.

نتیجه‌گیری

اگر تئاتر اپیک و یا هرگونه دیگر را فقط و فقط به‌لحاظ زیبائی‌شناسی تعریف کنیم به خوانش‌های سطحی و اغلب تحریف شده دچار می‌شویم؛ چراکه هرگونه تئاتری‌ای را بایستی در وهلهٔ اول بر اساس زمینه‌های سیاسی و اجتماعی دورانش و سپس، بعد زیبائی‌شناسی بررسی کرد. در این پژوهش با بررسی زمینه‌های سیاسی، اجتماعی و مکاتب فکری برشت، اصطلاحات کلیدی تئاتر وی،

DOI: 10.22034/THEATER.2025.504831.1114

اعـم از اصـول مونتـاژ کـه شـامل دیالکتیـک، بیگانه‌سـازی، تاریخـی کـردن، و گسـتوس اجتماعـی می‌باشـد را بررسـی کردیـم و نشـان دادیـم کـه به‌کارگیـری ایـن تمهیـدات در آثـار دوران پـس از تبعیـد برشـت تفاوتـی آشـکار بـا آثـار اولیـه او و به‌ویـژه نمایشـنامه‌های آموزشـی وی دارد. همچنیـن نشـان دادیـم کـه برگـردان «تئاتر اپیک» به «تئاتر حماسـی» ترجمهٔ دقیقی نمی‌باشـد؛ چراکـه منجربـه سـوء برداشـت‌ها و کـژ فهمی‌هـا در آثـار دوران پختگـی برشـت شـده اسـت.

پی‌نوشت‌ها

1. Bertolt Brecht
2. Epic
3. Dramatic
4. Epic poems
5. Homer
6. Dramatic poems
7. Aeschylus
8. Sophocles
9. Euripides
10. Mimesis
11. Poetics
12. Karl Marx
13. Max Reinhardt
14. Erwin Piscator
15. Volksbuhne
16. Walter Benjamin
17. Slatan Dudov
18. Eugenio Barba
19. Martin Heidegger

۲۰. این سه مفهوم کلیدی، با رجوع به فلسفه هایدگر با وضوح بیشتری تعریف می‌شود. از نظر مارتین هایدگر «نیستی» نقطه مقابل و متضاد «هستی» نمی‌باشد. اما چگونه؟ هایدگر از انسان تحت عنوان «دازاین» یاد می‌کند. منظور از دازاین، هستنده‌ای است که راجع به «هستی» می‌اندیشند و طرح‌اندازی می‌کند، و در میان تمام موجودات عالم تنها هستنده‌ای که این توانایی را دارد «انسان» است. منظور از «طرح اندازی» این است که انسان در زندگی، رو به جلو دارد (هدفی دارد)، و برای رسیدن به آن هدف تلاش می‌کند. به عنوان مثال کسی که می‌خواهد خلبان بشود (یا هر شغل و حرفه دیگری)، برای رسیدن به هدفش تلاش می‌کند و درس می‌خواند. منظور از «هستی» این است که در حال حاضر خلبان نیست؛ و منظور از «نیستی» همان در آینده خلبان شدن است؛ یعنی ما در لحظه «الان» در آینده نیستیم (که هایدگر با عبارت «در آنجا نیستن» یاد می‌کند). آنچه که هست، این است که در حال حاضر خلبان نیست (=هستی)، و آنچه که نیست، همان در آینده خلبان بودن است (=نیستی). بنابراین طبق فلسفه «هگل» و «هایدگر»، «هستی» و «نیستی» در تضاد هم نیستند؛ بلکه متناقض‌اند- ن.

21. Hans-Georg Gadamer
22. Martin Esslin

فهرست منابع

- احمدی، بابک (۱۴۰۰)، *هایدگر و پرسش بنیادین*، چاپ یازدهم، تهران: نشر مرکز.
- اسلین، مارتین (۱۳۷۴)، *برتولت برشت*، حسن ملکی، چاپ اول، تهران: انتشارات کهکشان.
- براکت، اسکار (۱۳۸۳)، *تاریخ تئاتر جهان*، هوشنگ آزادی‌ور، جلد۳، چاپ دوم، تهران: انتشارات مروارید.
- برشت، برتولت (۱۳۹۹)، *تفنگ‌های خانم کارار و رویاهای سیمون ماشار*، فرامرز بهزاد، چاپ سوم، تهران: انتشارات خوارزمی، صص ۵-۶
- برشت، برتولت (۱۳۹۹)، *درباره تئاتر*، فرامرز بهزاد، چاپ سوم، تهران: انتشارات خوارزمی.
- برشت، برتولت (۱۳۹۶)، *دایره گچی قفقازی*، حمید سمندریان، چاپ هفتم، تهران: نشر قطره.
- برشت، برتولت (۱۳۹۸)، *زندگی گالیله*، حمید سمندریان، چاپ ششم، تهران: نشر قطره.
- برشت، برتولت (۱۳۸۸)، *ننه دلاور و فرزندان او*، مصطفی رحیمی، چاپ هشتم، تهران: انتشارات نیلوفر.
- بنیامین، والتر (۱۴۰۲)، *فهم برشت*، نیما عیسی‌پور و دیگران، چاپ هفتم، تهران: نشر بیدگل.
- جهانشاهی، جاهد (۱۳۷۱)، *زندگی برتولت برشت*، چاپ اول، تهران: انتشارات نمایش.
- رستمی، صمد (۱۳۹۲)، *دیالکتیک فلسفه هگل و درام برشت*، چاپ اول، تهران: نشر افراز.
- زارع پور، فاطمه (۱۳۹۵)، *رویکرد جامعه تئاتر ایران به برشت*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد کارگردانی، تهران: دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس.
- زاریلی، فیلیپ. بی؛ مک‌کوناچی، بروس؛ ویلیامز، گری جی؛ سورگنفرای، کارول فیشر (۱۳۹۹)، *تاریخ‌های تئاتر*، مهدی نصرالله‌زاده، چاپ سوم، تهران: نشر بیدگل.

• علیزاد، علی‌اکبر؛ سرور، رضا (۱۴۰۰)، *تنفس در هوای تئاتر (مقالاتی در باب درام مدرن)*، چاپ چهارم، تهران: نشر بیدگل. صص ۲۱۰-۲۱۱
• فرهادپور، مراد (۱۳۹۹)، *ایده نمایش (مقالاتی درباره تئاتر)*، چاپ چهارم، تهران: نشر هرمس.
• کالینیکوس، الکس (۱۴۰۱)، *مارکسیسم و فلسفه*، اکبر معصوم بیگی، چاپ اول، تهران: نشر گل آذین.
• گادامر، هانس؛ گئورگ (۱۴۰۱)، *دیالکتیک هگل (مقاله‌هایی از مجموعه «فلسفه نوین»)*، پگاه مصلح، چاپ چهارم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

• https://dmelal.ir/index.php?title=%D9%87%D9%86%D8%B1_%D8%A7%D9%BE%D8%B1%D8%A7%DB%8C_%D8%B3%D9%86%D8%AA%DB%8C_%DA%86%DB%8C%D9%86%DB%8C
• https://w.wiki/EywG
• https://w.wiki/AGLR
• https://taaghche.com/book/14428/
• https://ketabnak.com/book/84425/