نسل فلم ۵۱

مارتین اسلین

برتولت برشت

حسن ملکی

نسل قلم

۵۱

مارتین اسلین

برتولت برشت

حسن ملکی

تهران - ۱۳۷۴

This is a Persian translation of "Bertolt Brecht", by Martin Esslin, from *European Writers*, vol. 11, Ed. by George Stade, published by Charles Scribner's Sons, 1990, pp.2089-2113.

انتشارات کهکشان

نسل قلم
با همکاری «دفتر ویراسته»
(سرپرست مجموعه: خشایار دیهیمی)
کتاب پنجاه‌و یکم: برتولت برشت
نویسنده: مارتین اسلین
مترجم: حسن ملکی
طرح روی جلد: بهرام داوری
چاپ اول: بهار ۱۳۷٤
تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه
قیمت: ۲۰۰۰ ریال
لیتو گرافی: شاهین
چاپ: (جلد) صنوبر، (متن) معراج
صحافی: معراج

کلیهٔ حقوق محفوظ است

نشانی: تهران ـ ۱٤۱۵۷، خیابان فلسطین شمالی، کوچهٔ شانزدهم، شمارهٔ ۳۱،
تلفن: ٦۵۷۳٦٤

پیشگفتار

مجموعه‌ای که تحت عنوان «نسل قلم» عرضه می‌شود، درواقع ترجمهٔ مقالات دائرةالمعارف ادبیات جهان است که ۳٤ جلد آن تا کنون منتشر شده است. برخی از این مقالات قبلاً به صورت جزوه‌های مستقل دانشگاهی چاپ شده بودند. جزوه‌های مربوط به نویسندگان بریتانیایی را انجمن فرهنگی بریتانیا، و جزوه‌های مربوط به نویسندگان امریکایی را دانشگاه مینسوتا انتشار داده‌اند. انتشارات اسکریبنرز از سال ۱۹۷٤ درصدد برآمد که این جزوه‌ها را پس از تکمیل و حک‌واصلاح و افزودن مقالات بسیار دیگر، به صورت کاملترین دائرةالمعارف ادبیات و نویسندگان درآورد. بدین ترتیب تا سال ۱۹۹۲ مجموعهٔ مربوط به نویسندگان امریکایی را در ۸ جلد، مجموعهٔ مربوط به نویسندگان بریتانیایی را در ۹ جلد، مجموعهٔ مربوط به نویسندگان یونان و روم باستان را در ۲ جلد، و مجموعهٔ مربوط به نویسندگان اروپایی را در ۱٤ جلد منتشر کرد و سپس مجموعه‌ای ۳ جلدی نیز دربارهٔ نویسندگان امریکای لاتین بر آن افزود. اسکریبنرز قول داده است که با جلدهایی تازه این مجموعه را کاملتر کند. درحال حاضر مجموعهٔ انتشاریافته بیش از ۶۰۰ نویسنده را در بر می‌گیرد. نگارش هر یک از مقاله‌ها به پژوهشگری واگذار شده که عمری را صرف ادبیات، و خصوصاً نویسندهٔ مورد نظر، کرده‌است. در میان این افراد به نامهای آشنایی چون تی. اس. الیوت، هربرت رید، مارتین اسلین، ژرمن بره، فرنک کرمود، و... برمی‌خوریم. چارچوب مقاله‌ها را چنان تعیین کرده‌اند که در آنها حتماً، ولو به‌اجمال، همهٔ آثار نویسنده بررسی شود ــ آثار مهمتر با تفصیل بیشتر ــ و رابطهٔ زندگی نویسنده و زمانه‌اش نیز با آن آثار و پیامدها و

تأثیرات بعدی آن در ادبیات روشن گردد. هر مقاله حداقل ۱۵،۰۰۰ و حداکثر ۲۰،۰۰۰ کلمه است. مخاطب اصلی مقاله‌ها را خوانندهٔ کنجکاوی در نظر گرفته‌اند که اهل فن نیست، اما به مسائل ادبی علاقه‌مند است و بنابراین کمابیش با اصطلاحات و مکتبهای ادبی و آثار نویسندگان آشناست.

ترجمهٔ فارسی این مجموعه بی‌شک راهگشای جامعهٔ کتابخوان، پژوهشگران ادبی، و دانشجویان خواهد بود، اما ترجمهٔ کامل مجموعه و انتشار آن به صورت دائرةالمعارف زمانِ بسیار و امکانات گسترده می‌طلبید. بنابراین، به پیروی از سنت اولیهٔ این مجموعه، هر مقاله به صورت کتابی مستقل منتشر می‌شود و سعی بر این است که در انتخاب عناوین نیاز خوانندهٔ ایرانی در نظر گرفته شود. پس در وهلهٔ نخست از میان ۶۰۰ مقالهٔ چاپ اصلی ۳۰۰ مقاله برگزیده شد تا در سه دوره (هر دوره ۱۰۰ کتاب) به صورت مستقل و بتدریج (هرماه حداقل ۲ کتاب) منتشر شود.

در انتخاب مترجم سعی شده است که برای هر مقاله از مترجمی دعوت شود که با آثار نویسندهٔ موضوع آن آشنایی کافی داشته باشد. البته چون این مجموعه به زبان انگلیسی تألیف شده است، متأسفانه نمی‌توانیم از دانش و تجربهٔ مترجمان زبانهای دیگر سود بجوییم. اما امیدواریم به هنگام انتشار نمونهٔ آثار نویسندگان به صورت ضمیمه، بتوانیم از دانش همهٔ مترجمان ورزیده بهره‌مند گردیم.

ترجمه‌ها، ضمن رعایت سبک و سلیقهٔ مترجم، بازبینی، ویرایش، و نسخه پردازی می‌شوند. هر کتاب نمایهٔ موضوعی مختصر و کتابشناسیی به زبان فارسی، انگلیسی، و زبان اصلی نویسنده دارد.

امید است که این مجموعه با یاریهای علاقه‌مندان به فرهنگ و ادبیات به صورتی شایسته و بدون وقفه به خوانندگان عرضه شود.

سرپرست مجموعه

در چاپی که ناشران آلمان‌غربی از مجموعهٔ آثار برتولت برشت[1] به مناسبت بزرگ‌داشت هفتادمین سال‌روز تولد او منتشر کردند (۱۹۶۸) ــ که به‌رغم تمام از قلم‌افتادگی‌ها و کاستی‌های ویرایشی‌اش، به نظر می‌رسد تا مدت‌های مدید پرویپمان‌ترین و تقریباً کامل‌ترین مجموعه از آثار برشت خواهد بود ــ سه هزار و خرده‌ای صفحه آثار درامی اوست، هزار و خرده‌ای صفحه اشعار او، هزاروپانصد صفحه رمان‌ها و داستان‌های او، و دوهزار و خرده‌ای صفحه مقاله‌های تئوریک او در زمینهٔ زیبایی‌شناسی و سیاست. حجم کار عظیم است، و همیشه باید درنظر داشت که بخش عظیمی از این آثار هنوز به انگلیسی ترجمه نشده‌اند. این واقعیت که سهم اعظم متون ترجمه‌شده از آنِ نمایش‌نامه‌هاست و فقط چندتایی از شعرها، مقاله‌ها، و داستان‌ها در دست‌رس مردم انگلیسی‌زبان قرار دارند، تصویر برشت را در دنیای انگلیسی‌زبان تحریف کرده است. به اعتقاد من نسل‌های آینده احتمالاً اشعار و برخی از داستان‌های کوتاه او را مهم‌تر خواهند یافت تا کل کارهای

نمایشی او را؛ و شاید از بیست ویک نمایش‌نامهٔ بلند، شانزده نمایش‌نامهٔ کوتاه، و شش اثر آداپتهٔ عمدهٔ او فقط شش ـ هفت‌تایی از بوتهٔ آزمایش زمان به‌درآیند ـ ممکن است امروز این حرف به‌نظر کفر ابلیس بیاید، اما به‌هرحال شاید هم درست از آب درآید. دربارهٔ نوشته‌های تئوریک برشت باید گفت که نقش مهمی در شهرت جهانگیر او داشته‌اند، زیرا باعث شده‌اند بحث‌هایی راجع به نمایش‌نامه‌های وی میان بازی‌گران، کارگردانان، و منتقدان در بگیرد و بررسی آثار او جذابیت خاصی برای محافل آکادمیک بیابد. امّا این نوشته‌ها احتمالاً آسیب‌پذیرترین عنصر شهرتِ پس‌از مرگ برشت نیز خواهند بود، زیرا بر شالوده‌هایی بس لرزان قرارگرفته‌اند ـ یعنی بر دیدگاه خاص برشت از مارکسیسم، برداشت بسیار سؤال‌انگیز او درمورد بنیان روان‌شناختی تجربهٔ تماشاگر در تئاتر، و خیل مسائلی که در جوّ سیاسی و زیبایی‌شناختی آن دوران مُد بودند.

اعتبار برشت در آینده همچنین مبتنی بر یکی دیگر از عنصرهای حیاتی شخصیت هنری وی خواهد بود: یعنی کارهایی که در زمینه‌های عملی تئاتر و در زمینهٔ آموزش بازی‌گران و کارگردانان انجام داد. شهرت یک‌بارهٔ برشت در سال‌های پایانی زندگی‌اش درواقع بیش از هرچیز ناشی از موفقیت‌های گروه تئاتری‌اش، برلینر آنسامبل[۲] (گروه برلینی) بود که پس از بازگشت از تبعید در ۱۹۴۹ تشکیل داده بود و در فرصتی که جشن‌وارهٔ بین‌المللی ۱۹۵۴ فراهم آورد، پاریس را

مسحور خود ساخت. غرض از تشکیل برلینر آنسامبل این بود که تئوری درام برشت در اجرا به آزمایش درآید. برلینر آنسامبل هنوز هم گروه تئاتری مهمی است، اما بیم آن می‌رود که به موزه‌ای برای نمایش‌دادن اجراهای فسیل‌شدهٔ نمایش‌نامه‌های برشت تبدیل شود، و ثابت شده است که این ترس چندان هم بی‌پایه نیست.

در دنیای انگلیسی‌زبان، و همین‌طور در فرانسه، شهرت برشت درواقع وارونه و از پشت وارد شد: یعنی نخست کارهای برشتِ کارگردان آمد (و بیش‌تر در حوزه‌هایی که نادیده‌گرفتن متن تأثیری در قضیه ندارد ـ طراحی، نورپردازی، موسیقی) و عمیق‌ترین تأثیرها را هم داشت؛ سپس آثار برشتِ نظریه‌پرداز زیبایی‌شناسی چپ آمد، که بحث‌های پرباری هم به راه انداخت که جذابیت‌اش تمامی نداشت؛ و بعد در مرحلهٔ سوم بود که آثار برشت درام‌نویس آمد، که هیچ توفیق چشم‌گیری هم نداشتند. چه در فرانسه، چه در بریتانیا، و چه در امریکا، شمار اندکی از نمایش‌نامه‌های برشت توفیق کامل و قاطع پیدا کرده‌اند، و خیلی از آن‌ها با شکست فاحش روبه‌رو شده‌اند. و برشت شاعر و نثرنویس بزرگ عملاً ناشناخته مانده‌است.

امّا درواقع این وجه از برشت باید در رأس بیاید. این که بسیاری از نمایش‌نامه‌های او چون به زبانی دیگر ترجمه شوند ناموفق از آب درمی‌آیند اغلب مستقیماً ناشی از این واقعیت است که توفیق متن‌های آلمانی آن‌ها در اصل بیش‌تر به لحاظ قدرت زبانی و شعری آن‌هاست تا ویژگی‌های درامی‌شان.

بنابراین، تعجبی ندارد که در زبان انگلیسی بحث و بررسی پرمحتوای کارهای برشت کاری است بسیار دشوار و مقدار قابل‌توجهی از خیل عظیم مطالبی که راجع به او نوشته شده است، و هم‌چنان بیش‌تر هم می‌شوند، یک‌جور حالت غیرواقعی دارند و اختلاف‌نظر شدید مفسران ــ که خود ناشی از اختلاف عمیق فرضیاتی است که هریک بحث خویش را بر اساس آن پیش گرفته‌اند ــ گره‌کوری در این قضیه افکنده است. این وضعیت که به‌خودی‌خود پیچیده است، بر اثر محتوای سیاسی سخت انفجاری آثار برشت پیچیده‌تر هم‌شده است.

برشت پیش از سی‌سالگی کمونیست شده‌بود، و تا پایان عمر هم کمونیست ماند؛ اما چه‌گونگی کمونیسم او خیلی مهم است. ساده‌لوحی است اگر فکر کنیم که برشت در همهٔ مراحل پی‌رو خط‌مشی حزب بود، یا به‌عکس، این انگ را به او بزنیم که مدام از مشی حزبی تخطی می‌کرد؛ یا حمایت ظاهری وی از به‌اصطلاح دادگاه‌های نمایشی استالینی را نشانهٔ طرف‌داری او از اصول زیبایی‌شناسی استالینی بشماریم ــ یا، به‌عکس، چون طرف‌داران زیبایی‌شناسی رسمی استالینی او را به فرمالیسم متهم می‌کردند، تصور کنیم که با سایر سیاست‌های استالینی در حیطه‌های دیگر نیز مخالف بود. درواقع، چاپ بسیار دیرهنگام شعرهای توقیف‌شدهٔ او در ۱۹۸۲ نشان داد که برشت شعرها و طنزهایی کوتاه و سخت انتقادی نیز راجع به استالین ــ که به او لقب «قاتل قابل‌ستایش ملت» داده ــ گفته بوده است.

ختم همهٔ این مطالب آن است که باید مدام این حقیقت

مسلم را ــ که به‌رغم بدیهی‌بودن‌اش، به‌کرّات نادیده‌اش می‌گیریم ــ تکرار کرد که برای درک برشت باید به پس‌زمینهٔ او نیز توجه داشت: پس‌زمینهٔ زبان او و فرهنگ و ادبیات آن زبان، پس‌زمینهٔ تاریخ دوران او، پس‌زمینهٔ تئاتری که علیه آن شورید، و پس‌زمینهٔ تئوری مارکسیستی و سیاست‌های مارکسیستی.

برشت در دهم فوریهٔ ۱۸۹۸ در آوگسبورگ[۳]، مهم‌ترین شهر بخش باواریایی سوابیا[۴]، متولد شد. پس، متعلق به نسلی است که در جنگ جهانی اول به سن بلوغ رسیده بود. برشت به هنگام پایان جنگ در ۱۹۱۸ تقریباً بیست ویک‌ساله بود و آماده تا در دریای تجربه‌اندوزی ــ چه در زندگی، چه در هنر ــ غوطه‌ور شود، و این پی‌آمدِ ناگزیر فروپاشی ارزش‌های مقدس ــ و با دید امروزی، توخالیِ ــ همان جامعهٔ آبرومند ویلهلمی* بود که تا چندی پیش‌ازآن گمان می‌رفت که تکان‌اش نمی‌توان داد و تا ابد پابرجاست. با فروپاشی و محو یک‌بارهٔ آن نظام اجتماعی، احساس آزادی شعف‌انگیزی ایجاد شد، امّا پرتاب‌شدن از دنیای تنگ و دست‌وپاگیر خرده‌بورژوازی شهرستانی به ورطهٔ بی‌بندوباریِ کمابیش محض حتماً وحشت‌انگیز هم بوده است. تصمیم بعدی برشت را مبنی بر مقیدساختن خویش به انضباط دست‌وپاگیر حزبی ــ درواقع مشابه عمل بیمارگونهٔ کل ملت آلمان در پذیرفتن حکومت آهنین هیتلر ــ باید در پرتو همین تجربه دید.

* منظور عصر حکومت ویلهلم دوّم در آلمان از ۱۸۸۸ تا ۱۹۱۸ است.

اولین مرحلهٔ نویسندگی برشت نمایانگر همین دورهٔ آزادی در خلأ است (ح. ۱۹۱۸ـح. ۱۹۲۷)؛ حاصل این مرحله در زمینهٔ نمایش‌نویسی عبارت بود از *بعل*[۵] (۱۹۱۸)، *آوای طبل‌ها در دل شب*[۶] (۱۹۱۸)، *در انبوه شهرها*[۷] (۱۹۲۳)، *زندگی ادوارد دوم، پادشاه انگلستان*[۸] (۱۹۲۴)، و *آدم آدم است*[۹] (۱۹۲۶)، که به *اپرای سه‌پولی*[۱۰] (۱۹۲۸) و *عظمت و انحطاط شهر ماهاگونی*[۱۱] (۱۹۲۹) و مجموعه شعر *کتاب دعا*[۱۲] (۱۹۲۷) ختم شد ــ دو نمایش‌نامهٔ آخر البته پس از ۱۹۲۷ نوشته شدند، اما بقایای حال‌وهوای آن دوره در آن‌ها کاملاً به چشم می‌خورد. پس از این مرحلهٔ نیهیلیسم آشفته، یک دورهٔ آموزش‌گرایی خشک و جدی فرا رسید که تکاپویی بود سراسیمه برای رسیدن به نظم و انضباط (ح. ۱۹۲۷ـح. ۱۹۳۴). حاصل این دوره عبارت است از مهارشده‌ترین و ظاهراً ــ اما فقط ظاهراً ــ کم‌بارترین بخش از آثار برشت: *نمایش‌نامه‌های آموزشی*[۱۳] و *اپراهای مدرسی*[۱۴]، *نمایش‌نامهٔ آموزشی بادنی دربارهٔ توافق*[۱۵] (۱۹۲۹)، *پرواز لیندبرگ‌ها*[۱۶] (۱۹۲۹)، *آن که می‌گوید آری / آن که می‌گوید نه*[۱۷] (۱۹۳۰)، *اقدامات انجام‌شده*[۱۸] (۱۹۳۰)، *استثنا و قاعده*[۱۹] (۱۹۳۰)، *هوراتی‌ها و کوریاتی‌ها*[۲۰] (۱۹۳۴)، و نیز نمایش‌نامه‌های سیاسی متعارف‌تر و در عین‌حال سخت جدیِ *ژان مقدس کشتارگاه‌ها*[۲۱] (۱۹۲۹ـ۱۹۳۰)، *مادر*[۲۲] (۱۹۳۲)، و *کله‌گردها و کله‌تیزها*[۲۳] (۱۹۲۳). از میان شعرهایش نیز مجموعهٔ *تصنیف‌ها، شعرها، و هم‌سرایی‌ها*[۲۴] (۱۹۳۴) معرف این دورهٔ

برشت است؛ این مجموعهٔ زبدهٔ شعرها و تصنیف‌های دقیقاً تبلیغی-تهییجی، درست قطب مخالف شور و شوق افسار گسیخته و آنارشیسم هزل‌آمیز مجموعه‌شعر *کتاب دعا* است.

در نخستین سال‌های دوران تبعید، به‌ویژه در دورهٔ «جبههٔ مردمی»، که حزب کمونیست طالب هم‌کاری تمامی نیروهای لیبرال و چپ در مقابله با خطر نازی بود، نگرش سفت و سخت همه‌یاهیچ این دورهٔ آموزشی دیگر محلی از اعراب نداشت و راه برای دورهٔ مختصر نوشته‌های آشکارا تبلیغی-تهییجی به سبک متعارف‌تر هموار بود (۱۹۳۴-۱۹۳۸). *رمان سه‌پولی*[۲۵] (۱۹۳۴) و نمایش‌نامه‌های *ترس و نکبت رایش سوم*[۲۶] (۱۹۳۵-۱۹۳۶) و *تفنگ‌های خانم کارار*[۲۷] (۱۹۳۷) حاصل این دوره از نویسندگی برشت بودند.

پس از آن که با اشغال وین و بحران مونیخ (۱۹۳۸) خطر جنگ جهانی دیگر کاملاً محسوس شد، معلوم گشت که دیگر نمی‌توان با نوشتن آثار تبلیغی-تهییجی بر روند حوادث اثر گذاشت. این واقعیت دست‌وبال برشت را باز کرد تا دوباره توانایی‌های خلّاقهٔ خود را در سرودن شعرهای شخصی‌تر و نگارش مجموعه‌ای از استادانه‌ترین و بزرگ‌ترین نمایش‌نامه‌هایش به کار اندازد. در این دوره (حـ.۱۹۳۸-حـ. ۱۹۴۷) برشت نمایش‌نامه‌های *زندگی گالیله*[۲۸] (۱۹۳۸)، *ننه دلاور و فرزندان‌اش*[۲۹] (۱۹۳۹)، *زن نیک‌سچوان*[۳۰] (۱۹۳۸-۱۹۴۰)، *ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی*[۳۱]

(۱۹۴۰ـ۱۹۴۱)، *صعود ممانعت‌پذیر آرتورواویی*[۳۲] (۱۹۴۱)، *چهره‌های سیمون ماشار*[۳۳] (۱۹۴۳)، و *دایرهٔ گچی قفقازی*[۳۴] (۱۹۴۴ـ۱۹۴۵) و نیز بعضی از پراحساس‌ترین شعرهای خود را نوشت (این شعرها هم‌راه با بعضی منظومه‌های تبلیغی ـ تهییجی دورهٔ پیش در مجموعهٔ *اشعار اسونبوری*[۳۵] آمده‌اند).

برشت پس از آن‌که از ایالات متحده به اروپا برگشت (وی از تابستان ۱۹۴۱ تا پاییز ۱۹۴۷ در امریکا بود)، تمام همّ خود را صرف نوشته‌های تئوریک و کارگردانی هنری تئاتر خود کرد. حاصل کار نمایش‌نویسی این دورهٔ وی (۱۹۴۷ تا روز مرگ‌اش، ۱۴ اوت ۱۹۵۶)، چه از نظر کمّی و چه از نظر کیفی، چیز چشم‌گیری نیست. به‌جز دونمایش‌نامهٔ کم‌اهمیت *روزهای کمون*[۳۶] (۱۹۴۹) و *توران‌دخت یا کنگرهٔ پاک‌شوران*[۳۷] (۱۹۵۰ـ۱۹۵۴)، بخش عمدهٔ فعالیت‌های تئاتری [این دورهٔ] او را نمایش‌نامه‌های آداپته تشکیل می‌دهند: *آنتیگونهٔ سوفوکلس*[۳۸] (۱۹۴۸)، از ترجمهٔ هولدرلین[۳۹]؛ *معلم سرخانه*[۴۰]، از ی. م. لنتس[۴۱]؛ *دون‌ژوان*[۴۲] (۱۹۵۲) از مولیر[۴۳]؛ *محاکمهٔ ژاندارک در روآن*[۴۴] از نمایش‌نامهٔ رادیویی آنا زگرس[۴۵]، بر اساس اسناد محاکمهٔ واقعی ژاندارک؛ *کوریولانوس*[۴۵] (۱۹۵۳)؛ و *طبل‌ها و شیپورها*[۴۶] (۱۹۵۶) از *افسر سربازگیر*[۴۷] فارکوئر[۴۸]. اما، درعوض، در این دوره که برشت کار خلاقهٔ چندانی در نمایش‌نویسی نداشت، برای توصیف احوال دل خویش (تسلیم در برابر فرارسیدن سال‌های پیری، و سرخوردگی از رژیم هنرنشناس آلمان

شـرقی) مـفرّ را در چـیزی یـافت کـه بـاید آن را عـالی‌ترین دست‌آورد او به عنوان شاعر غنایی به شمار آورد: مجموعه‌ای از شعرهای آزاد [بی‌قافیه] که بـه شکـل ظـریف و دل‌نشـینی مرثیه‌ای، به شکل غم‌انگیزی طعن‌آلود، و سخت موجز بودند.

کارنامهٔ هنری برشت بدین‌ترتیب الگوی تکوینی روشنی را بـا دیـالکتیک خـاص خـودش نشـان مـی‌دهد: [نـخست] شوروشوق آنـارشیستی (۱۹۱۸ـحـ. ۱۹۲۷) کـه یک‌بـاره بـه قطب مقابل خود، تأدیب نـفس شـدید، تـبدیل مـی‌شود (حـ. ۱۹۲۷ـ۱۹۳۴)؛ بعد، یک مرحلهٔ کـوتاه اسـتراحت، کـه دورهٔ آثار تبلیغی-تهییجی علنی و تقریباً ژورنالیستی است و غرض از آن‌هـــا کـــمک بـــه نـیت خـیر فـاشیسم‌ستیزی است (۱۹۳۴ـ۱۹۳۸)؛ سپس، نوبت به آثـار بـزرگ دوران پـختگی می‌رسد که درواقع سنتز شوروحرارت احساسی، خردگرایـی خشک مارکسیستی، و رگه‌هایی از جانب‌داری خاص سیاسی است؛ و سرانجام، افضل بر همهٔ این مراحل، دوره‌ای است که آغازش بازگشت او از امریکا به اروپاست و پایان‌اش مرگ او (۱۹۴۷ـ۱۹۵۶)؛ در این دوره بود که وی، در زمینهٔ تئاتر، بـه عنوان کارگردانی بزرگ، با استفاده از تجربه‌های عملی خود، بـه تکـمیل نـظریه‌هایش پـرداخت و، در عـین‌حال، در مـقام شاعری غنایی نیز، به قلّه‌های رفیع خودشناسی بـی‌طرفانه و ملامتی‌گری مالیخولیایی رسید. این الگویی است کـه تـمامی ویژگی‌های زندگی حرفه‌ای بزرگِ مردی بزرگ را داراست.

البته، مخرج‌مشترک شوروشوق آنارشیستی برشت جوان

و خردگرایی جدی و خشک برشت مارکسیست، در عصیان بود؛ برشت جوان علیه محدودیت‌های زندگی شهرستانی، تنگ‌نظری‌های معلمان خرده‌بورژوای اتوکشیده، و بوی گند آقامنشی و سرکوب جنسی عصیان کرد؛ و برشت مارکسیست فقط به این سبب به تأدیب نفس و انکارنفس اسپارتی متوسل شد (چیزی که تمایلات آنارشیستی‌اش به آزادی را نیز شامل می‌شد) که درست و حسابی علیه آن نظام اجتماعی که دو جنگ جهانی و ناسیونال سوسیالیسم را به بار آورده بود بشورد. رسیدن به این شناخت و درک که عصیان‌کردن برای به تحقق‌رساندن آزادی فقط در صورتی نتیجه خواهد داد که آزادی شخصیِ عصیان‌گر در انضباط حزبی با قساوت تمام سرکوب شود، بن‌مایهٔ طعن‌آلود و در عین حال تراژیک کلّ آثار برشت است. این دوگانه‌نگری ــ که باید آن را خصلتی سخت آلمانی نیز دانست ــ روشن می‌سازد که چرا برشت دیالکتیک هگل را جالب یافته بود؛ رکن اصلی نبوغ درام‌نویسی برشت، همین دوگانه‌نگری است.

زیرا مگر نمایش‌نویس کیست جز آن که می‌تواند مشتی انگیزه و احساس و عاطفهٔ مخالف هم را با ادراک و احساسی یک‌سان دریابد و بیان کند؟ درست همان‌گونه که شکسپیر[۵۰] می‌توانست در هرلحظه شخصیت ایاگو و اوتللو[۵۱]، یا شایلاک و آنتونیو[۵۲]، را هم‌زمان به خود بگیرد، برشت نیز می‌توانست در یک آن هم گارگا[۵۳] باشد هم شلینک[۵۴]، هم ژان دارک باشد هم مولر[۵۵]، هم گالیله باشد هم مفتش اعظم، هم ادوارد دوم

باشد هم مورتیمر[۵۶]، هم مک‌هیث[۵۷] باشد هم پیچام[۵۸]، هم کاترین[۵۹] لال باشد هم ننه دلاور. اما او از این نیز فراتر رفت: کش‌مکش‌ها و تناقض‌ها، اغلب، شخصیت‌های برشت را عملاً دو شقه می‌کنند. آنای اول و آنای دوم[۶۰] در بالهٔ *هفت گناه کبیره*[۶۱] (۱۹۳۳) تجلی دو پارهٔ احساسی و عقلی یک دختر اند و نخستین حلقه‌های زنجیرهٔ شخصیت‌های دیالکتیکی برشت اند: شن‌ته / شویی‌تا[۶۲] در *زن نیک سچوان*؛ پونتیلا، که در حالت مستی نیک است و در هوش‌یاری بدنهاد؛ ازداک[۶۳]، که فقط به دلیل رذل‌بودن‌اش می‌تواند قاضی خوبی باشد؛ ننه دلاور، که به لحاظ قابلیت‌های حرفه‌ای‌اش در کاسب‌کاری و نفعی که به همین دلیل از جنگ می‌برد مخرب است، و از این نظر که مادر است و می‌خواهد فرزندان خود را زنده و سالم نگه دارد، شخصیتی است مثبت؛ گالیله، که شهوت و بزدلی‌اش را عظمت قهرمانانه‌اش در مقام دانش‌مند جبران می‌کند. در بُن این نگرش دوگانه به جهان نوعی سرخوردگی شدید حس می‌شود. جنگ جهانی اول نه فقط پایان یک دوران، که پایان یک نظام کامل ارزشی در آلمان بود. و برشت از آن نسلی بود که رشد کرد تا این برهوت، ورشکستگی و تباهی را به چشم ببیند. شعرهای اولیهٔ برشت سرشار از ایماژهای ناامیدی اند. در قطعه‌ای می‌گوید: «کوران سخن از راه نجات می‌گویند، ولی من چشم دارم.» و در جایی دیگر سخن از دورانی می‌گوید که تمامی قوانین فرو شکسته‌اند و حتی نزدیکی با خواهر خود نیز دیگر لذتی ندارد. در این

شعرهای نخستین، یک‌جور احساس گناه مدام، تنفر از رابطهٔ جنسی و زندگی، و لحن خشونت‌آمیز در شماتت خدا وجود دارد، خدایی که گفته می‌شود وجود ندارد، ولی «چیزی که می‌تواند این‌طور به بشر خیانت کند، چه‌طور ممکن است وجود نداشته باشد؟» پس وجود خدا، این نیروی اهریمنی و بدخواه، فرض گرفته می‌شود تا میزان بدبختی و تباهی در جهان روشن شود. امّا شیطان چه؟ ــ او هم بی‌عرضه و تنبل شده است. دروغ‌گفتن دیگر سودی ندارد؛ آدم‌ها از سر ناامیدیِ محض، حقیقت را می‌گویند و از خطر بر زبان‌آوردن حقیقت غافل اند. «و شیطان دیگر بهترین مشتری‌های خود را از دست داده است.»

قطعه‌هایی از این دست، که برشت در بیست و چند سالگی می‌نوشت، به‌رغم ژست نوجوانانهٔ تلخ‌اندیشانه‌شان حاکی از دل‌زدگی از جهان، پس‌زمینهٔ وحشتی را نشان می‌دهند که برای درک تعهّد سیاسی بعدهای برشت باید همیشه مد نظر داشت. فقط با عنایت به آن احساس بدبختی و تک‌افتادگی که براثر فروپاشی تمام‌عیار ارزش‌ها پدید آمده بود می‌توان فهمید که چرا برشت بی‌امان در جست‌وجوی سلسله‌ای از ارزش‌های جدید بود تا جای‌گزین ارزش‌های از اعتبارافتاده کند؛ فقط با درنظرگرفتن آن احساس خلأ ناشی از انزوای مطلق در دنیای محروم از هر پیوند اجتماعی است که می‌توان فهمید چرا برشت آن‌طور دیوانه‌وار تشنهٔ آگاهی جمعی تازه‌ای بود، تشنهٔ انضباط و حمیّتی جمعی بود که از طریق پیوستن به جمع

متعهدی از رزمندگان ـ مثلاً حزب کمونیست ـ به وجود می‌آید. هنگامی که حتی کشتن نیز از حد طاقت این [شاعر] سرخورده بیرون شد، آنگاه حتی تمایل به خشونت نیز در چشم او به صورت ارزشی مثبت درآمد.

کشتن دهشت‌ناک است.
اما، نه تنها دیگران، که خود را نیز، اگر بایست، باید بکشیم
چرا که این جهان، این جهان کشنده را
چنان که زندگان همه می‌دانند،
تنها به خشونت دیگر توان کرد.
می‌گفتیم فعلاً که این لطف در حق‌مان نشده
که بتوانیم نکشت. ما تنها
بنا به خواست خلل‌ناپذیرمان به دیگرکردن جهان
اقدامات خویش را توجیه می‌کردیم.

در *اقدامات انجام‌شده* هم، که تراژیک‌ترین تراژدی برشت است، چهار مبلّغ (فعّال حزبی) تصفیهٔ درون‌گروهی رفیق جوان‌شان را، که قوانین آهنین انضباط را زیر پا گذاشته، به همین ترتیب توجیه می‌کنند. مخوف‌بودن جهان، خود توجیهی است برای مخوف‌بودن اقدام‌هایی که در جهت دیگرکردن جهان انجام می‌شوند. اگر دنائت انسان در قبال هم‌نوعان‌اش، طمع و سنگ‌دلی‌اش، فقط و فقط ناشی از روابط نامعقول و متحجّر مالکیت است، پس یک نهاد معقول اجتماعی می‌تواند کاری کند که نیکیِ ذاتی سرشت بشر امکان بروز پیدا کند و طمع و خودخواهی، دنائت و سنگ‌دلی، از صفحهٔ روزگار پاک شود. این ردّ روسویی مفهوم گناه نخستین (که در واقع یکی از مفروضات اساسی مارکسیسم است) اهمیت

زیادی در اندیشهٔ سیاسی و نیز اندیشهٔ زیبایی‌شناختی برشت دارد. چرا که نظریهٔ تئاتری برشت ـ یعنی تئاتر روایی یا، بعدها، تئاتر دیالکتیک و Verfremdungseffekt آن (که به‌غلط «افهٔ ازخودبیگانگی»* ترجمه شده و درست‌اش «افهٔ بیگانه‌سازی»** است) ـ در تعبیر نهایی، از این اعتقاد برشت ناشی می‌شود که تعریف ارسطو از دراماتیک، به معنی شقی متفاوت از فرم روایی شعر، سرشت انسانی را بلاتغییر و غیرقابل تغییر فرض می‌کرد.

گوته[۶۴] و شیلر[۶۵] در مقالهٔ مشهورشان، «دربارهٔ شعر دراماتیک و روایی» (۱۷۹۷) اظهار داشتند که «تفاوت اصلی و بزرگ» این دو نوع ادبیات «در این واقعیت نهفته است که شاعر روایی، ماوقع را طوری ارائه می‌کند که انگار تمام‌اش در گذشته روی داده، حال آن‌که شاعر دراماتیک آن را چنان عرضه می‌کند که گویی همه دارند در زمان حال رخ می‌دهند.» برشت اظهار داشت که اگر استخوان‌بندی مارکسیسم را این باور تشکیل می‌دهد که جهان را تنها به شرطی می‌توان درک کرد که آن را به صورت روندی دیالکتیکی و تاریخی ببینیم که در مسیر آن تمامی ارزش‌های انسانی مدام در سیلان و تغییر اند، پس این برداشت از درام [یعنی برداشت دراماتیک] نه تنها غیرمارکسیستی است، بل‌که، در صورت پذیرش، نفی کامل همهٔ اهداف مارکسیسم خواهد بود. آخر، اگر کاری کنیم که تماشاگران نه تنها با دنیای شکسپیر، سوفوکلس[۶۶]، یا گوته آشنا شوند، بل‌که بتوانند حوادث نمایش‌نامه‌ها را طوری تجربه

* alienation effect ** strangemaking effect

کنند که گویی مربوط به زمان حال اند؛ اگر بتوانند با اودیپ[۶۷] رنج ببرند، با اوتللو به خشم آیند، و با ایفیگنیا[۶۸] اشک بریزند، در آن صورت ثابت می‌شود که ابنای بشر همیشه هم‌سان و تغییرناپذیر اند، و مارکسیسم دیگر اعتباری نخواهد داشت! مگر نه این‌که گوته و شیلر در مقالهٔ خود، در تعریف درام، گفته بودند که:

> بازی‌گر از تماشاگر انتظار دارد که دقیقاً در اعمال و رفتار او سهیم شود، همین‌طور در وضعیتی که او مستقیماً با آن مواجه است؛ چنان سهیم شود که رنج‌های روحی و جسمی او را حس کند و در نگرانی‌های او شریک گردد و خصلت‌های شخصی خویش را در برابر خصلت‌های شخصیتی او به فراموشی بسپارد. ... نباید گذاشت که شنونده و تماشاگر به مرحلهٔ تأمل فکورانه برسد؛ او باید ماجرای نمایش را با شدت وحدت دنبال کند؛ قوهٔ تخیل او کاملاً خاموش شده است و نباید به آن فشار آورد؛ باید حتی مسائلی که قرار است روایت شوند به واسطهٔ بازی‌گر به‌عینه در معرض دید تماشاگر قرار گیرند.

برشت در پاسخ می‌گوید که اگر تماشاگر معاصر را بتوان واداشت که با اودیپ یا اوتللو چنان هم‌ذات‌پنداری کند که شخصیت خویش را عملاً فراموش کند و خود اودیپ و اتللو شود، دیگر چه‌گونه ممکن است به این درک برسد که اودیپ و اوتللو مشروط به سیستم‌های اجتماعی زمانهٔ خودشان بوده‌اند. لذا بدیهی است که انسان قرن بیستم ــ که مشروط به شرایط اجتماعی و اقتصادی کاملاً متفاوتی است ــ نمی‌تواند با آنان هم‌ذات‌پنداری کند.

تقریباً تردیدی نیست که تمام تئوری برشت در مورد

تئاتری حقیقتاً مارکسیستی از واکنش خشم‌گینانهٔ او نسبت به همین مقالهٔ گوته و شیلر که ذکرش رفت نشأت می‌گیرد. در تئاتر برشت، ماجرا نه در زمانی کاملاً حال، بل‌که در یک گذشتهٔ دقیقاً مشخص تاریخی باید اتفاق افتد ـ پرچم‌هایی که در نمایش‌نامه‌هایی از قبیل **ننه‌دلاور** تاریخ دقیق وقوع هر نما را نشان می‌دهند به همین لحاظ اند؛ در تئاتر برشت نباید گذاشت که تماشاگران خود را چنان با بازی‌گرانِ روی صحنه یکی پندارند که شخصیت‌های خویش را از یاد ببرند ـ به همین منظور برشت می‌کوشید انبوهی از افه‌های بیگانه‌سازی فراهم آورد، یعنی تمهیداتی تدارک می‌دید که تا مرز از میان‌رفتن تعلیق ناباوری، مانع هم‌ذات‌پنداری شوند (تمهیداتی از قبیل خارج‌شدن بازی‌گر از نقش‌اش، یا صورتک‌های گروتسکی که بازی‌گران را آشکارا به عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی تبدیل می‌کردند). و بالاخره این که در تئاتر برشت، تماشاگران را باید بدان‌جا رساند که فکورانه در قضایا تأمل کنند، باید چنان هدایت شوند که، با فاصله‌گیری از نمایش، نسبت به نمایش‌نامه و معنای آن واکنش انتقادی نشان دهند. زیرا فقط تماشاگرِ فاصله‌گرفته می‌تواند ارزش فاصلهٔ موجود میان شخصیت‌های تاریخی ـ که مشروط به شرایط اجتماعی زمانه‌شان هستند ـ و انسان معاصر را درک کند. برشت معتقد بود که حتی آشنا [و نه بیگانه] نیز فقط وقتی می‌تواند پیام‌اش را منتقل کند که با نگاه جدیدی دیده شود، طوری که گویی بار اول است بدان توجه می‌شود. نیوتن[۶۹] فقط به این سبب توانست قوانین جاذبه را کشف کند که افتادن سیب از درخت را پدیده‌ای بیگانه و جالب دید. لذا برشت در

پایان *استثنا و قاعده* از تماشاگران خود می‌خواهد که:

امور آشنا را، که همیشه روی می‌دهند، دیده‌اید.
اما از شما خواهش می‌کنیم:
آن‌چه را که بیگانه نیست، نگران‌کننده بشمارید!
آن‌چه را که عادی است، ناموجه محسوب کنید!
آن‌چه را که معمول است، چنان کنید که مایهٔ حیرت‌تان شود!
آن‌چه را که به نظر قاعده است، سنّت غلط بخوانید!
و هرجا سنت‌های غلط یافتید،
درست را بنشانید.

بنابر این، «تئاتر روایی» (غیردراماتیکِ) برشت را می‌توان هم تلاشی صمیمانه برای یافتن زیبایی‌شناسی مارکسیستی تئاتر دانست، و هم ردّیه‌ای خشم‌گینانه بر زیبایی‌شناسی رسمی و کلاسیکی که آن دو خدای نخبهٔ فرهنگ آلمانی، یعنی گوته و شیلر، تدوین کرده بودند.

ظهور ملیت آلمانی، که دیرهنگام در ۱۸۷۱ حاصل شد، پیوند تنگاتنگی داشت با تفحص برای یافتن ادبیاتی ملی برای آلمان (کمااین‌که تفحص درپی رمان بزرگ امریکایی نیز در حقیقت ناشی از دو مسئله بود: یک نیاز به تبیین دوبارهٔ ملیت امریکایی، و دیگری بیرون‌آوردن ادبیات امریکایی از حالت مستعمرهٔ فرهنگ بریتانیایی). آلمانی‌ها برای اثبات این ادعا که ملتی بزرگ اند، و نه مجموعه‌ای از قبایل وحشی مختلف (که رئیس‌هاشان حاضر نبودند به زبان‌های خشن محلی خود سخن بگویند و اصرار داشتند درست تا نیمهٔ قرن هجدهم به زبان فرانسه صحبت کنند) می‌بایست نویسندگانی می‌داشتند که در وجههٔ بین‌المللی‌شان تردیدی نباشد، مردانی که بتوانند دانتهٔ[۷۰]

آن‌ها، شکسپیر آن‌ها، راسین[۷۱] آن‌ها، یا کالدرون[۷۲] آن‌ها بشوند. آن دو نیم‌خدای وایمار به‌خوبی این نیاز را برآوردند؛ این دو به کمک خیل عظیم مقلدان ناشایست و بی‌بخار شیوهٔ خود، بر درام قرن نوزدهم آلمان حاکم شدند. وقتی آلمان سرانجام توانست تحت رهبری پروس، قدرت بزرگی بشود، «کلاسیک‌ها»، اسلاف بلاواسطهٔ آن‌ها، و اعقاب‌شان رکن رکین شکل آرمانی تحصیل در این تشکیلات جدید گشتند و به قلهٔ غایی این فرهنگ تبدیل شدند؛ در واقع نقل‌قول‌کردن از *فاوست*[۷۳] گوته و *والنشتاین*[۷۴] شیلر، در فرهنگ آلمانی، نشانهٔ اعتبار اجتماعی بود ــ و هنوز هم هست.

درنتیجه، در دروس مدارس و دانشگاه وضعیتِ حقیقتاً موجود عملاً تحریف شد. «کلاسیک‌ها» دقیقاً به دلیل هدف‌ها و مرام‌شان، چهره‌هایی ادب‌پرور، آکادمیک، و بسیار محترم به شمار می‌آمدند. حال آن‌که مثلاً شاعران و درام‌نویسان بسیار مهم دوران باروک، چون گستاخ، بی‌نزاکت، و خارق عادت بودند، تقریباً پاک نادیده گرفته می‌شدند؛ دست‌آوردهای عظیم درام فولکلوریک اصیل، به‌ویژه در اتریش و باواریا (برداشت درخشان آلمان جنوبی از کمدیا دل‌آرته؛ نویسندگان بزرگی چون نستروی[۷۵] یا رایموند[۷۶]) تقریباً به حساب نمی‌آمدند؛ و شماری از درام‌نویسانی که با الگوی ابداعی کلاسیک‌ها جفت نبودند (ازقبیل چهره‌های بزرگ دورهٔ اشتورم اوند درانگ مثل ی. م. ر. لنتس؛ نابغه‌های دائم‌الخمری چون کریستیان دیتریش گرابه[۷۷]؛ و انقلابیونی چون گئورگ بوشنر[۷۸]) عجیب‌الخلقه و غیرعادی خوانده می‌شدند و مورد بی‌احترامی قرار می‌گرفتند.

طغیان برشت را باید در متن این پس‌زمینه نگاه کرد. از

نظر برشت، قباحت و حماقت، و بی‌دردی و خودپسندی بورژوازی آلمانی در معلمان متکبر دبیرستانی و اجراهای ملال‌آور و کهنهٔ آثار «کلاسیک‌ها» در تئاتر شهر متجلی بود. او نه تنها «کلاسیک‌ها» و زیبایی‌شناسی ارتجاعی آن‌ها را رد کرد، بل‌که سیلی از هزل‌های آشکار و نهان بر سرشان بارید و مسخره‌شان کرد. و برای پیداکردن منبع الهام و الگو، به سراغ منابع متفاوتی در سنت نمایشی آلمانی رفت: یعنی به سراغ درام‌نویسان باروک از قبیل آندرئاس گروفیوس (گرایف)[۷۹]؛ تئاتر فولکلوریک اتریشی ـ باواریایی، که آخرین نمایندهٔ در قید حیات آن، کارل فالنتین[۸۰]، کمدی‌باز بزرگ آب‌جوفروشی‌ها، دوست و مشاور برشت شد؛ و مهم‌تر از همه بوشنر، درام‌نویسی که امروزه همه او را اگر افضل بر گوته و شیلر ندانند، کم‌تر از آن‌دو نمی‌دانند.

در *مرگ دانتون*[۸۱] (۱۸۳۵) بوشنر، انقلابی‌های سرخورده، پیش‌از این‌که اعدام شوند، غرقِ در اندیشهٔ بی‌هودگی و شکوه وضعیت بشر اند:

> باید صورتک‌های خویش برگیریم، آن‌گاه، تو گویی در اتاقی همه‌سوش آینه، همه‌جا فقط همان یک احمق سال‌خوردهٔ بی‌شمار فناناپذیر را می‌بینیم، نه کم‌تر، نه بیش‌تر. تفاوت‌ها چندان بزرگ نیستند، همه هم‌زمان هم دیو ایم هم فرشته، هم احمق ایم هم نابغه: این چهار خصیصه را در کالبد یک انسان به قدر کفایت جا هست، این‌ها چندان که تصور می‌شوند حجیم نیستند. خوابیدن، خوردن، و زادوولدکردن ـ همهٔ کاری که ما همه می‌کنیم همین است؛ باقی همه صورت‌های دیگری از همین مضمون اند و لاغیر.

PersianPDF.com

در نخستین نمایش‌نامهٔ برشت، *بعل*، قهرمان نمایش، بعل دائم‌الخمر، این شاعر ضداجتماع، و دوست‌اش اکارت[۸۲] آهنگ‌ساز، ساز را به همین مضمون کوک می‌کنند:

اکارت: خواب به درک اسفل رفته و دوباره باد با شاخه‌های درختان بید رنگ گرفته. کاری برای‌مان نمانده مگر سر گذاشتن بر پستان‌های سفید فلسفه؛ تاریک و نم‌گرفته تا دم لعنتی مرگ‌مان؛ حتی عجوزه‌های پیر هم کاری جز پیش‌گویی ندارند.

بعل: در این باد نیازی به باده نیست، مستی فراهم است. در پرتو نورکی خُرد، جهان را می‌بینم: همانا فضلهٔ خداست.

اکارت: فضلهٔ خدایی که آلت انزال و مجرای ادرار را یکی کرد و برای همیشه ذات حقیقی خویش را آشکار ساخت.

بعل: و چه زیباست این همه.

بوشنر بیست‌وچهار سال بیش نداشت که در فوریهٔ ۱۸۳۷ درگذشت؛ برشت نیز زمانی که *بعل* را در ۱۹۱۸ نوشت فقط بیست سال داشت. بعلِ برشت، مثل دانتونِ بوشنر، شهوت‌رانی است آوارهٔ زندگی که تن به رودها، دریاچه‌ها، و گرداب‌های آن سپرده است. البته رگه‌ای از هزل نیز در این شخصیت برشت هست: برشت این نمایش‌نامه را در پاسخ به زندگی‌نامهٔ نمایشی‌شدهٔ گرابه، نمایش‌نویس دائم‌الخمر، نوشت که کار هانس یوست[۸۳] بود، اکسپرسیونیست خردک‌پایی که بعدها از سردم‌داران شاعران نازی شد. پس می‌توان بعل را درعین‌حال کاریکاتوری شمرد که ستایش‌های مضحکی را که در نوع خاصی از ادبیات ناسیونالیست آلمان از غلیان نبوغ به عمل می‌آمد، مسخره کرده است ــ ستایش‌هایی

که بعدها تبدیل شد به ستایش از «نبوغ» هیتلر. و با این حال، قطعات تغزلی‌ای که برشت از زبان غول سرزندهٔ ضداجتماع خویش بیان می‌کند چنان قوی و زیبا هستند که خواه‌ناخواه حس می‌کنیم خیلی از مواضع خود برشت نیز در این قطعات وجود دارند. پس آن کش‌مکش ویژه و خاصی که بعدها بر کل آثار برشت حاکم شد، از پیش در همین نخستین نمایش کامل برشت هم بوده است: یعنی کش‌مکش میان میل به تن‌دادن به جریان منفعل و شکوه‌مند زندگی از یک سو، و جست‌وجوی منطق و تعلیل از سوی دیگر ـ منطق و تعلیلی که تن‌دادن به احساس گنگ و بی‌کرانه‌ای را که با تسلیم انفعالی و غیراخلاقی به انگیزهٔ شهوانی توأم است رد می‌کند.

در مرحلهٔ آغازین و آنارشیستی زندگی هنری برشت، آن گرایش شهوانی، احساسی، کنترل‌شده، و انفعالی، گرایش حاکم است، به تعبیری تسلیم محض هواوهوس‌شدن؛ حال آن که گرایش دیگر، یعنی گرایش معقول، منضبط، و فعال، فقط به صورتی کم‌رنگ در هجوها، ریش‌خندها، و تمسخرهایی دیده می‌شود که در تصویرکردن کردارِ ناشی از امیال آنی شخصیت اصلی به کار گرفته می‌شوند. کراگلر[۸۲]، ضدقهرمان نمایش‌نامهٔ *آوای طبل‌ها در دل شب*، حاضر نیست به شورش اسپارتاکیست‌ها* بپیوندد، زیرا پس از آن که جان‌اش در جنگ به خطر افتاده است از هرچه جنگیدن سرخورده است. پس تصمیم می‌گیرد عروس خود را، که بچهٔ مرد دیگری را در بطن

* منظور گروه رزمندهٔ انقلابی مارکسیستی است که بعد از جنگ جهانی اوّل روزا لوکزامبورگ در آلمان تشکیل داده بود.

خویش دارد، به‌رغم دامان لکه‌دارش، با خود ببرد.

در بغرنج‌ترین نمایش‌نامهٔ برشت، *در انبوه شهرها*، خودخواهی غیرمنطقی تا نهایت ممکن پیش می‌رود. در شهر افسانه‌ای شیکاگو، که اساساً از آپتون سینکلر[۸۵] اقتباس شده، دو مرد، کاملاً بی‌دلیل، به قصد کشت با هم می‌ستیزند: یکی از آن‌ها، شلینک میانه‌سال، تاجر چوب و اهل مالایاست، و دیگری جوانی است به نام گارگا که خانواده‌اش از ساواناس[۸۶] به این شهر بزرگ آمده‌اند. آن‌ها خود نمی‌دانند برای چه با هم می‌جنگند؛ در آخر کار متوجه می‌شوند که نزاع‌شان در واقع تلاشی از سر استیصال بوده تا با هم تماس پیدا کنند، ارتباطی انسانی پیدا کنند. شلینک می‌گوید: «تک‌افتادن بی‌حدومرز بشر باعث می‌شود که دشمنی، هدفی دست‌یافتنی شود... . عشق، که از تماس دو بدن گرمی می‌گیرد، تنها مایهٔ دل‌خوشی ما در ظلمت است. اما تنها پیوندی که ممکن است، همین پیوند و تماس بدن‌هاست، این پیوند نمی‌تواند شکاف میان زبان‌ها را پر کند... . آری، جدایی ما چنان عظیم است که حتی نزاع هم ممکن نیست.» این‌جاست که در این تخاصم کور انگیزه‌های غیرعقلانی، خود جامعه هم چون برهوتی دل‌سردکننده و یخ پدیدار می‌شود. وقتی که شلینک می‌میرد، گارگا، تنها مانده، تصمیم می‌گیرد، در جامعه، به زندگی ادامه دهد. آخرین کلمات او ــ و نمایش ــ این‌هاست: «بلبشو را هم به پایان بردیم. بهترین ایام بود.»

احساس / عقل ــ خودخواهی / انضباط ــ بلبشو / نظم، این سه قطبین، عصارهٔ دیالکتیک زندگی و هنر برشت را به دست می‌دهند. در *آدم آدم است* تأکید و توجه دیگر معطوف

انفعال نیست: در این نمایش یک کارگر کوچک آرام به نام گالی‌گی[۸۷] تبدیل به سربازی سخت منضبط و درنده‌خو می‌شود. ازصورت فردگرای خودرأی غرقه در بلبشو، به صورت اسوهٔ نظم درمی‌آید، چرخ‌دندهٔ کوچکی از یک واحد جمعی کلان ــ یک سپاه بریتانیایی ـ هندیِ کیپلینگی و افسانه‌ای. در *آدم آدم است* این روند به صورتی هجوآمیز نشان داده می‌شود، یعنی به صورت عملی گروتسک و بی‌معنی. اما در *اقدامات انجام شده* تقریباً همین روند ــ یعنی تن‌دادن آدمی فردگرا و احساساتی به انضباط آهنین سربازی ــ به صورت عملی قهرمانانه در آمده، به صورت عمل ریختن مادهٔ مذاب انکارنفس در قالب بزرگ تراژیک. زیرا در این‌جا انضباط ارتش امپریالیستی نیست که پذیرفته می‌شود، بل‌که انضباط خود حزب کمونیست است. «عمل بزرگِ تن‌دادن»* مضمون همیشگی اندیشهٔ برشت بود.

گذر از مرحلهٔ آنارشیسم به مرحلهٔ آموزشی در سیر تحولی برشت کاملاً از تحول زبانی او پیداست. آن شور و نشاط بوشنریِ استعاره‌های بدیعی که در سلسلهٔ به‌هم پیوسته‌ای از جملات پایه‌ایِ پرایماژ در پی هم می‌آمدند، جای خود را به خشکی و گزیده‌گویی و لختی بیان می‌دهند:

آدم دو چشم دارد.
حزب هزار چشم دارد.
حزب هفت اقلیم را می‌بیند.
آدم یک شهر را می‌بیند.
مهلت آدم عمر اوست

* Das grosse Einversländnis (The great act of consent)

اما مهلت حزب عمرهای بسیار است.
آدم را می‌توان نابود کرد.
اما حزب را نمی‌توان نابود کرد.

برشتِ ضدنظامی‌گری و صلح‌دوستِ متعهد گویا خود نمی‌دانسته که دارد درواقع فلسفهٔ سامورایی‌ها، فلسفهٔ افسران پروسی را در این ابیات بی‌روح بیان می‌کند، یعنی باور سفت و سخت سربازانی را که می‌میرند بی‌آن‌که علت مرگ خویش را جویا شوند. اپرای مدرسی *آن که می‌گوید آری*، که با «عمل بزرگ تن‌دادن» هم سروکار دارد، درواقع از یک نمایش «نو»ی ژاپنی گرفته شده است (که برشت با ترجمهٔ آرتور ویلی[۸۸] با آن آشنا شده بود). در این نمایش‌نامه، پسرجوانی که بیماری‌اش مانع از ادامهٔ حرکت گروه مسافران در گذر از رشته‌کوهی پرخطر است، می‌خواهد که او را به خاطر نفع جمع بکشند. وقتی به برشت خاطرنشان شد که جنبهٔ اخلاقی این عمل ایثارگرانه سؤال‌برانگیز است، برشت نمایش را با پایانی متفاوت بازنویسی کرد: این‌بار پسرک حاضر نیست بمیرد و حاضر نیست به سنت‌های غیرانسانی قدیم وفادار بماند. این نمایش تازه، *آن که می‌گوید نه*، به این قصد نوشته شد که بعد از نمایش‌نامهٔ اولی، که حذف نشده بود بل‌که تکمله‌ای پیدا کرده بود، به عنوان نمونهٔ یک کش‌مکش دیالکتیکی دو نوع نگرش با هم اجرا شوند.

در نمایش‌نامه‌های بزرگ سال‌های تبعید برشت، دیگر شیوهٔ او آن خشکی و بی‌روحی مرحلهٔ آموزشی را ندارد؛ و شخصیت‌های او، که [در مرحلهٔ آموزشی] در حد ذواتی

محض درآمده بودند (شبیه شخصیت‌های بسیار استیلیزهٔ تراژدی‌های کلاسیک فرانسه، که فاقد خصلت‌های ریز فردی و انسانی بودند) در این مرحله بافتی غنی از خصلت‌های فردی پیدا کردند. بااین‌همه، این نمایش‌نامه‌ها نیز هم‌چنان آموزشی اند، بدین‌معنی که آن‌ها را به قصص یا مدل‌هایی از وضعیت‌های بشری تعبیر می‌کنند که، مانند قصص *عهد جدید*، غرض از نقل آن‌ها نشان‌دادن جذابیت‌های ذاتی‌شان نیست، بل‌که به این سبب نقل می‌شوند که در سایر موقعیت‌ها و مسائل انسانی نیز مصداق عام دارند. گالیله مصداق همهٔ دانش‌مندانی است که به حکم قدرت سیاسی تن داده‌اند (خصوصاً دانش‌مندان اتمی عصر ما)؛ ننه دلاور مصداق همهٔ آدم‌های حقیری است که نمی‌دانند با منافع اندکی که از جنگ یا تدارکات جنگ به جیب می‌زنند، درواقع گناه مرگ فرزندان و نابودی کشورشان را به گردن می‌گیرند (همان کاری که آدم‌های حقیر آلمان هیتلری کردند)؛ پونتیلا ـ که در هوش‌یاری دیو است و در مستی انسان ـ مظهر و نمونه‌ای است از آشتی‌ناپذیری مواضع سرمایه‌داری با انسانیت اصیل؛ حال آن‌که شن‌ته، زن نیک سچوان، نشان می‌دهد که در دنیایی که بقای بشر در آن منوط به توفیق تجاری است، نیکی ممکن نیست. مهم‌ترین نمایش‌نامهٔ این سری، *دایرهٔ گچی قفقازی*، به صورتی کاملاً آشکار از فرم قصه بهره می‌گیرد. در این نمایش راه حل مسئله‌ای که در پیش‌درآمد عنوان شده به تصویر در می‌آید: در یک مملکت سوسیالیستی (تصویری تقریباً اسطوره‌ای از اتحاد شوروی) برای تصاحب یک قطعه زمین، چه کسی محق‌تر است، مالک قانونی آن یا کسی که آن زمین را

به نیتی متعالی کشت می‌کند؟ در پاسخ به این سؤال همان حکایت قدیمی بازگو می‌شود ـ به صورتی تازه ـ که مادر طبیعی و مادرخواندهٔ کودکی هردو مدعی اند بچه حقاً به آن‌ها تعلق دارد. در نسخهٔ اصلی این حکایت، سلیمان به ترفندی قضایی، پاسخ دل‌خواه این مسئله را از زبان مادر طبیعی کودک بیرون می‌کشد و نشان می‌دهد که کودک حق مادر طبیعی اوست؛ چون راضی به رنج کودک نمی‌شود، پس هم اوست که حقیقتاً کودک را دوست دارد. در حکایت برشت، این مادرخوانده است که حقیقتاً کودک را دوست دارد و دل‌اش به صدمهٔ کودک رضا نمی‌شود، حال آن که مادر طبیعی صرفاً قصد دارد کودک رها کرده را وسیله‌ای برای به کرسی‌نشاندن دعوی قانونی خود برای گرفتن سهم‌الارث کودک قرار دهد. به زبان دیگر، زمین باید، نه به مالکان قانونی آن، بل‌که به کسانی تعلق گیرد که آن را به این منظور که بهترین محصول را بدهد کشت می‌کنند و بدین ترتیب ثابت می‌کنند که دوست‌دار حقیقی آن زمین اند.

استفادهٔ برشت از فرم قصص، مبیّن جنبهٔ دیگری از عصیان وی علیه وضعیت موجود فرهنگ آلمان و تئاتر آلمان در دوران جوانی اوست. برشت همان‌قدر که کلاسیسیسم مطنطن پی‌روان گوته و شیلر را (و در حد محدودتری، کلاسیسیسم خود آن اساتید را) رد می‌کرد، از تئاتر ناتورالیستی هم که در اواخر قرن بر آلمان حاکم شده بود متنفر بود. کل کار درامی برشت را باید ردّیه‌ای بر ناتورالیسم شمرد که صحنه را به این منظور به کار می‌گرفت که مقاطعی از زندگی را با دقتی عکس‌گونه بازآفرینی کند. دو نمایش‌نامه‌ای که

برشت مطابق سنت واقع‌گرایی نوشت (*تفنگ‌های خانم کارار*، *ترس و نکبت رایش سوم*) در واقع تبلیغ‌نامهٔ سیاسی بودند. *آوای طبل‌ها در دل شب*، که ماجرای آن در یک موقعیت تاریخی و سیاسی واقعی معاصر روی می‌دهد (قیام اسپارتاکیست‌ها در برلین به سال ۱۹۱۹)، چون از زبان باطراوتی سود جسته و برشت بر غیرواقع‌گرابودن دکور آن تأکید نموده، از ظنّ واقع‌گرابودن به دور است. در پایان این نمایش‌نامه، ماه خون‌رنگی که به نحوی رمانتیک شوم می‌نماید و بر ماجرای نمایش سایه افکنده است، پایین کشیده می‌شود و معلوم می‌گردد که فانوسی چینی بیش نیست.

برشت، به عنوان یک توهّم‌ستیز هنر تئاتر، منطقاً به فرم قصص تمایل پیدا کرده بود؛ زیرا در موقعیت تجربی و جدی یک نمایش‌نامهٔ آموزشی، در دنیای پری‌های افسانه‌ای شهرهای دوری چون سچوان و قفقاز، این امکان هست که به مشکلات واقعی بپردازی، بی‌آن‌که اجباری داشته باشی تصویر واقع‌گرایانه‌ای از جهان بر صحنه نشان بدهی. برشت می‌گفت علت آن است که ناتورالیسم، و درحقیقت هرگونه تلاشِ مبتنی بر سنت واقع‌گرایی، این عیب را دارد که بیش از حد تفرید* می‌کند. اگر زندگی یک خانوادهٔ کارگری بی‌کار و گرسنه، از سر هم‌دلی، با همهٔ ریزه‌کاری‌ها و جزئیات‌اش نشان داده شود، چه‌طور ممکن است به تماشاگر حالی کرد که فقط این خانواده چنین نیست و نباید آن را موردی استثنایی و در نتیجه فاقد اعتبار عام تلقّی کرد. برشت بر این بود که تئاتر برای

* individualization

آن‌که بتواند خدمتی اجتماعی بکند، باید بتواند تماشاگران‌اش را متقاعد کند که نمونه‌های او نوعی هستند و می‌توان در سطح وسیعی تعمیم‌شان داد. از همین رو هرگز ابا نداشت که آشکارا از نمونه‌هایش نتایج اخلاقی بگیرد؛ و این کار را عمدتاً به کمک تصنیف‌هایی انجام می‌داد که ربطی به ماجرای نمایش نداشتند، بل‌که روند آن را قطع می‌کردند و نتیجه‌ها و پیام‌های آن ماجرا را مورد تأکید قرار می‌دادند. اما [به‌جز این تصنیف‌ها] از مؤخره‌های کنایه‌آمیز (*ارباب پونتیلا*، *زن نیک سچوان*)، شعارهای روی اسلاید، و امثال این‌ها نیز استفاده می‌کرد. در این نوع قصص درامی، که به دلیل دوری زمان و مکان وقوع ماجراشان بسی از تماشاگر دور اند، نیازِ به واقع‌گرایی به میزان زیادی کاهش می‌یابد. تماشاگر آلمان امروز از نمایش‌نامه‌ای که ماجرای آن در آلمان امروز رخ می‌دهد توقّع دارد پای‌بند به رئالیسمی پذیرفتنی باشد، اما درمورد فلورانس دوران رنسانس، یا آلمانِ سال‌های جنگ، یا حتی فنلاند یا چینِ همین امروز، تصویر بسیاراستیلیزه را می‌پذیرد. در این نوع محیط‌هاست که هرچیز آشنا را می‌توان چنان بیگانه نشان داد که تماشاگر غیردرگیر بتواند با دید انتقادی تحلیل و ارزیابی‌اش کند.

طنز قضیه در این بود که این آموزهٔ تئاتر سیاسیِ مؤثرِ دست‌چپی با آموزهٔ کمونیستی رسمی در اتحاد شوروی ــ که در آن از سال ۱۹۳۴ به بعد، رئالیسم سوسیالیستی آموزهٔ رسمی شده بود ــ مقابل افتاد. تجلی این [آموزهٔ رسمی] در تئاتر، اصرار بی‌اغماض بر شیوهٔ ناتورالیسم وسواس‌گونهٔ «تئاتر هنری مسکو» به‌عنوان تنها فرم مجاز تئاتر مارکسیستی بود.

کارگردانان بزرگی چون مایر هولد[۸۹] و تایروف[۹۰] از این آموزه در رنج بودند. برشت عقل کرد و پس از تبعیدشدن از آلمان، از سکونت در اتحاد شوروی خودداری کرد؛ حتی وظایف خود را به‌عنوان یکی از سردبیران مجلهٔ ادبی *داس ورت*[۹۱]، که مربوط به مهاجران آلمانی بود و در مسکو چاپ می‌شد، در محل اقامت‌اش در دانمارک انجام می‌داد. او سعی داشت مجادلهٔ آرامی علیه آن آموزهٔ رسمی به راه اندازد: وی به نمونه‌هایی از ادبیات مترقی از قبیل *ماسک آنارشی*[۹۲] شلی[۹۳] یا *سفرهای گالیور*[۹۴] سویفت[۹۵] اشاره کرد و اظهار داشت که، در غایت امر، مسئله هدف سیاسی است، نه فرم. اما مقاله‌ای که به سال ۱۹۳۸ دربارهٔ «دامنه و تنوع سبک واقع‌گرا»[۹۶] برای چاپ در مجلهٔ *داس‌ورت* نوشت تا مدت تقریباً بیست سال بعد رنگ آفتاب به خود ندید. برشت، بنا بر احتیاط همیشگی‌اش، فکر کرد چاپ نشود بهتر است تا خشم علنی استالینیست‌ها را برای خود بخرد.

برشت،که خود بربستر قهرمان‌گرایی توخالی اما پر طمطراق ایدئولوژی ناسیونالیستی مطنطن رایش ویلهلمی بار آمده بود، از هرچه مظاهر قهرمان‌گرایی بیزار بود: چنان‌که ننه دلاور خاطرنشان می‌کند، فقط یک ژنرال بد نیاز به سربازان شجاع دارد. ننه دلاور از قماش همان کسی است که الگوی بارز و مهم طنز و طعن غیرقهرمانانه و مقاومت نان‌وآب‌دار محسوب می‌شود، یعنی شوایک[۹۷]، سرباز سربه‌راهِ رمان پیکارسک و جاودان یاروسلاف هاشک[۹۸]. برشت این اثر را می‌شناخت و دوست می‌داشت؛ در ۱۹۲۸ در برلین در تنظیم نسخهٔ صحنه‌ای آن برای پیسکاتور[۹۹] هم‌کاری کرده بود و

درخلال جنگ جهانی دوم «دنباله»ای بر داستان هاشک نوشته بود که همان نمایش‌نامهٔ *شوایک در جنگ جهانی دوم*[۱۰۰] (۱۹۴۴) باشد. اما از این شخصیت‌های شوایکی در بسیاری از نمایش‌نامه‌ها و آثار منثور او هست؛ این‌ها درواقع جزو شخصی‌ترین مخلوقات برشت اند. شخصیت آقای کوینر[۱۰۱] در داستان‌های کوینری، که پیداست تجسّم الگویی است که برشت از خودش داشته و همان مردی است که او می‌خواسته باشد، از خویشان نزدیک شوایک است. این «داستان‌ها» بیش‌ترشان بسیار کوتاه اند، از یکی ـ دو جمله تا حداکثر یک صفحه‌ونیم. در هریک از این داستان‌ها کوشش شده یکی از مواضع ذهن نسبت به زندگی به تصویر در آید، چنان‌که خود برشت در یادداشتی بر نخستین سری چاپ‌شدهٔ داستان‌های کوینری اظهار کرد: «تجربه‌ای هستند در زمینهٔ ممکن‌ساختن نقلِ ژست‌ها» [مشابه نقلِ قول‌ها]. نقل‌پذیری ژست‌ها از مفاهیم کلیدی زیبایی‌شناسی برشت است. از نظر او، جوهرهٔ هنر، جوهرهٔ شعر، در اصل عبارت از این واقعیت است که شعر، از طریق تکامل‌یابی فرم، از طریق تمرکزیابی اندیشه، باعث می‌شود که حقیقت نقل‌پذیر شود و برای تودهٔ مردم دست‌یافتنی گردد. اما نقلِ صرفاً کلامی [= قولی] صرفاً صورت مجردی از حقیقت را منتقل می‌کند. اهمیت درام دقیقاً در عینی‌بودن آن نهفته است، در این‌که می‌تواند مدل‌های عملیِ رفتار انسانی را تجسم بخشد. برشت دوست داشت مردم به جای این‌که فقط کلمات شکوه‌مند بعضی از نمایش‌نامه‌های شکسپیر یا شیلر را نقل کنند، هرگاه اقدام سودمند، منطقی، و شکوه‌مندی بر صحنه دیدند، آن را تکرار

کنند. از همین روست که دل‌اش می‌خواست نه تنها در نمایش‌نامه‌هایش، که در آثار منثور روایی‌اش نیز ژست‌هایی نقل‌پذیر خلق کند.

هر داستان کوینری یک گستوس* می‌سازد. این لغت، که اهمیت زیادی در تئوری و شیوهٔ عملی برشت در نمایش‌نویسی و اجرا دارد، به معنی ژست صِرف نیست. بل‌که بر مدلی از رفتار بشری دلالت می‌کند که اساس رفتارهاست، یک موضع نمونهٔ آرمانی است. «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 رنگ‌اش پرید.» این داستان کوینری ــ که کل آن همین بود که نقل شد ــ ژست‌ای در بر ندارد (مشکل بتوان رنگ‌پریدگی را ژست خواند) بل‌که یک گستوس را نشان می‌دهد ــ یعنی این موضع بنیادین برشت را که انسان، یک مخلوق معقول دیالکتیکی، بیش از هرچیز باید از عدم‌تغییر بترسد. هرچه این‌گونه مدل‌های رفتاری انسانی به

* فرامرز بهزاد در توضیح برابرهای فارسی‌ای که برای gesture [ژست] و gestus [نمودگار] برگزیده چنین توضیح می‌دهد: «کلمهٔ gesticsh (انگلیسی: gestic) را برشت هم به معنای رایج آن، یعنی «مربوط به ژست» (geste/gesture) به کار می‌برد و هم به عنوان صفتی مشتق از مفهوم خود برشت: gestus. مراد برشت از این مفهوم، مجموعهٔ حرکات و گفته‌هایی است که، در چارچوب شرایط معین اجتماعی و جغرافیایی و زمانی، مبین موضع خاصی است. ... مترجم، لغت مهجور 'نمودگار' را (به معنای 'نشان' و 'نمودار' فرهنگ فارسی معین) برای اصطلاح خاص برشت برگزیده است. مترجمان انگلیسی آثار نظری برشت، لغت مهجور gest را به عنوان معادل gestus به کار می‌برند.» (دربارهٔ تئاتر، پا. ۸۸)

صورت ظریف‌تر و کامل‌تری به لباس کلمات و اجراهای صحنه‌ای در آیند، نقل‌شان راحت‌تر خواهد بود و برای آموزش‌دادن به ابنای بشر مفیدتر و کارآتر خواهند شد.

یکی از بنیادی‌ترین اصول ساختاری تئاتر روایی برشت از این مفهوم نشأت می‌گیرد: برشت را فرض بر این است که هر نما [صحنه] باید فقط یک گروندگستوس (گستوس اساسی) داشته باشد، نه بیش‌تر و نه کم‌تر، و باید طوری شکل بگیرد که آن گستوس به واضح‌ترین و سودمندترین صورت ممکن ـ به عبارتی، به نقل‌پذیرترین حالت ممکن ـ دیده شود. «تنها چیزی که آقای کوینر راجع به سبک باید بگوید این است: 'باید نقل‌پذیر باشد.' نقل‌قول امری است غیرشخصی. بهترین پسرها کدام اند؟ آن‌هایی که باعث می‌شوند پدرشان را فراموش کنید.» پس تأکید بر نقل‌پذیری نوعی موضع ضدانفرادی و ضدرمانتیک است. از نظر برشت، علامت مشخصهٔ هنر متعالی، بکر و اصیل‌بودن (اوریژینال‌بودن) نیست، بل‌که، به‌عکس، نوعی‌بودن (تیپیک‌بودن) است، یعنی گسترده‌ترین کارآیی ممکن را داشتن، عام‌ترین اعتبار را داشتن.

به نظر برشت، متن نمایش‌نامه، و همین‌طور اجرای آن، باید مشتمل بر یک سری «صحنه‌عنوان»هایی باشد که گستوس اصلی هر نما [صحنه] را نشان دهد (مثلاً «هملت با روح پدر خود مواجه می‌شود» یا «جادوگران به سلطنت‌رسیدن مکبث را پیش‌گویی می‌کنند»)، به نحوی که تنها با کنارهم نهادن این تابلوها، کل داستان نمایش (مضمون، یا «جوهر روایتی») مشخص شود.

برشت، به عنوان یکی از پی‌روان مکتب رفتارگرایی

جِـی. بـی. واتسـن[۱۰۲] از تـمامی روان‌شـناسی‌های مـبتنی بـر درون‌نگری متنفر بود. استانیسلافسکی[۱۰۳]، و آن‌هایی که پی‌رو تکنیک‌های «سیستم بازی‌گری» او بودند، می‌خواستند ژست را از زندگی درونی شـخصیت‌ها بـیرون بکشـند، امـا بـرشت معتقد بود که، در درجهٔ نخست، این نگرش [شخصیت] است که احساسات ذهنی مناسب را به کار می‌اندازد.

ایـن دیـدگاه‌ها نـه فـقط در زمـینهٔ تکـنیک‌های اجـرایـی برشت، بل‌که برای متن نمایش‌نامه‌ها، داستان‌ها، و اشـعار او نیز پی‌آمدهای مهمی در بر داشتند. زبان درامـیِ درست، در تحلیل غایی، نباید فقط از این جـنبه در نـظر گـرفته شـود کـه ساختاری مرکّب از کلام، فرم، و محتواست، بل‌که باید از این جنبه نیز در نظر گرفته شود که عمل است. تفاوت مـیان مـتن نمایشی معمولی و متن نمایشی اصیل همین است. دربارهٔ هر جمله‌ای که در نمایش‌نامه گفته می‌شود بـاید بـتوان گـفت در مقام عمل چه کارکردی خواهد داشت. بنابراین، مسئلهٔ نوشتهٔ درامی برای برشت منحصر شـد بـه مسـئلهٔ سـادهٔ پـروراندن فرم‌های زبانی‌ای که عملی را که ناگزیر باید آن‌ها را هم‌راهـی کند، در خود داشته باشد. وقـتی کـه اوتـللو در گـفتار پـایانی خویش، برای آن‌که حضار متوجه نشوند قصد خودکشی دارد، از مرد ترکی سخن به میان می‌آورد که زمانی در حـلب دیـده بود، کلماتِ «ضربتی بر او زدم این‌چنین» را نمی‌شود بدون آن ضربهٔ ناگهانی انتحاری کارد، که منظور غایی آن حرف‌ها بوده، ادا کرد. این نوع زبان به نظر برشت زبان ژستی ایـدئال بـود، کلماتی که پیشاپیش آن گستوس مورد نظر را، آن نگرشی را که باید تجسم بخشند در بر دارند و جبراً تحمیل‌اش می‌کنند. در

این زمینه برشت بی‌اندازه موفق بود: خاصیت ژستی آثار وی ناشی از چند چیز بود: یکی تغییر سرعت و شتاب در نوشتهٔ او ـ یعنی در تناوب سلسله‌ای از کلمات کوتاه و سریع و سلسله‌ای از کلمات مطول و چندسیلابی؛ یکی استفادهٔ هوش‌مندانهٔ او از مکث و سکته که اغلب باعث می‌شود کلمه‌ای که پس از سکته ادا می‌شود حالت شوک و اعجاب ایجاد کند؛ و دیگری استفادهٔ هوش‌مندانهٔ او از انواع فراوان تمهیداتِ ظریفی چون ریتم، کنتراست، و تنوّع لحن. این‌ها نکات ظریفی اند که ترجمه‌شان به زبان دیگر بسیار دشوار است، حتی اگر مترجم بدان‌ها واقف باشد (و اغلب هم به نظر می‌رسد که چنین نبوده). اساساً متنی که برشت می‌نویسد، اجرایش در خودش هست.

نقل‌پذیری موضع یا نگرش از عوامل اصلی تأکید برشت بر استفاده از تصنیف در نمایش‌هایش نیز هست. موسیقی در این مورد خصلت ژستی زبان را تقویت می‌کند؛ زیرا با استفاده از موسیقی، امکان کنترل دقیق ریتم، سرعت، تکرار جملات مهم (ترجیع‌بندها)، و امثال این‌ها دوبرابر می‌شود. به‌علاوه، موسیقی به سبب عامل اضافه‌ای که دارد، یعنی ملودی، هم نقل‌پذیری کلمات را افزایش می‌دهد (نغمه‌ای که بر ذهن کسی نشست، دیگر مشکل از آن رخت بر می‌بندد، حتی اگر آن شخص بخواهد خود را از شر آن خلاص کند) و هم نقل‌پذیری گستوس یا نگرشی را که در دل آن کلام جای گرفته است.

چارلی چاپلین[۱۰۲]، بازی‌گری که برشت بیش از همهٔ بازی‌گران زمان خودش می‌ستود، نیز مصداقی است از منظور برشت در مورد گستوس نقل‌پذیر و بازی‌گریِ ژستی. طرز

راه‌رفتن گروتسک خاص چاپلین، آن‌طور که عصایش را حرکت می‌داد، چندان نقل‌پذیر بود که در دوران شکوفایی وی، در هر گوشهٔ زمین یک مقلّد چاپلین (یا به تعبیر برشت، شاید یک نقّالِ چاپلین) وجود داشت. و این ژست‌ها، که بسیار هم نقل‌پذیر بودند، به تعبیری حقیقتاً برشتی، حاوی موضعی خاص نسبت به زندگی هم بودند ــ سرپیچی کوچک‌مردِ راسخ از فشارهای غیرانسانی جامعهٔ صنعتیِ بیش‌ازحد مکانیزه‌شده. این را شاید بتوان بدین صورت هم فرموله کنیم: برشت در مقام شاعری بزرگ می‌خواست، با استفاده از نهایت تبحر زبانی خویش، بازی‌گران را وا دارد که در نمایش‌نامه‌های او به شیوهٔ چاپلین، و با همان مهارت، بازی کنند.

تئوری درام برشت، و نیز تئوری و عمل او در زمینهٔ زبان ژستی و شاعرانه، درنهایت منجر به تلاشی در جهت سادگی و صراحت ساختار و بیان می‌شود. تمرکز او بر خط داستانی واضح (مضمون = fabel) در نمایش‌نامه‌ها، و اصرار او بر این نکته که زبان ظرفی باشد برای نگرش‌های سادهٔ انسانی، در همین جهت است. «حقیقت امری است ملموس»: این شعاری بود که برشت، هر وقت در طی مسافرت‌های تبعیدی‌اش توقفی می‌کرد، آن را بالای میزش می‌زد.

این صراحت‌خواهی و ملموس‌جویی را می‌توان به حساب واکنش برشت در مقابل یک سنت آلمانی نیز گذاشت. بخش اعظم شعر آلمانی ــ و بنابراین بخش اعظم زبان شعری درام ــ وقف تجریدهای فلسفی فاخر و مفاهیم مطنطن و مبهم شده است. برشت نه تنها این تجریدهای پرطمطراق را رد می‌کند، بل‌که خود را مخالف ذهنیت سنت غنایی نشان

می‌دهد، یعنی مخالف خوددرگیرسازی احساساتی. برشت از همان سال ۱۹۲۷ هر نوع شعر غنایی خلّص را رد می‌کرد و استدلال‌اش این بود که چنین شعرهایی «آشکارا از آن ژست اصیلی که انتقال اندیشه یا احساس به بیگانگان را ممکن می‌کند بسیار دور شده‌اند.» در نخستین مجموعه‌شعر چاپ شدهٔ او، *کتاب دعا*، مقدم بر شعرها «راه‌نمای استفاده» از اشعار آمده که با این کلمات آغاز می‌شود: «این کتابِ راه‌نمای خانگی برای استفادهٔ خوانندگان است. نباید ابلهانه آن را بلعید.» از نظر برشت، پوشاندن لباس کتاب دعا بر قامت شعرهای بی‌شرمانه آزادش عملی رندانه و کفرآمیز بود. لیکن، درعین‌حال، منظور از این تمثیل بسیار جدی بود: کتاب‌های دعا و نیایش به هرحال چیزهایی اصیل اند که کاربرد روزمره دارند، وسیله‌ای برای سلامت ذهن و روح اند که نقش‌شان در زندگی مردم پارسا و معتقد کاملاً روشن و معلوم است. و این به آرمان برشت در مورد عمل‌کرد ادبیات ــ و درام ــ در جامعهٔ آرمانی‌اش بسیار نزدیک است.

کتاب دعای برشت نمونهٔ نوعیِ آثار مرحلهٔ اول کار برشت است، یعنی مرحلهٔ شور و آنارشیسم. ترانه‌های این کتاب در مدح پذیرش سرخوشانهٔ سرشت طبیعت و فرآیندهای رشد و اضمحلال آن سروده شده‌اند. رودخانه‌های بزرگی که جسد مغروقان را به دریا می‌ریزند، جنگلی که فاتحان اسپانیایی را در سرزمین‌های وحشی امریکای مرکزی در خود می‌بلعد، دزدان دریایی‌ای که دریاها را در می‌نوردند و خود نیک واقف اند که روزی در کام آن فرو خواهند شد ــ این‌ها ایماژهای نوعی و همیشه‌مکرر شعرهای اولیهٔ برشت

اند. در این اشعار هیچ درون‌گرایی وجود ندارد؛ حتی معدودی از آن‌ها که مربوط به زندگی شخصی برشت اند به گونه‌ای عینی (غیرذهنی) به او می‌پردازند، یعنی اغلب به صورت سوم شخص. از تشبیه‌های پیچیده خبری نیست؛ ایماژها مستقیماً در مقابل چشم خواننده قرار می‌گیرند، بی‌پیرایه، حاضر و آماده، و قائم‌به‌ذات. این سروده‌ها از نظر فُرم هنوز مقدار زیادی تصنّع و صناعت‌گری دارند: اوزان ترجیع‌بندی و حتی غزلی در آن فراوان است. الگوهای اصلی دوران آغازین شاعری او عبارت بودند از *کتاب مقدس*، رمبو[۱۰۵]، کیپلینگ[۱۰۶] (که گرچه امپریالیست بوده، اما در استفاده از گویش بومی، و حتی لهجهٔ غلیظ محلی، پیش‌گام بوده است)، و ودکیند[۱۰۷] ــ با ترانه‌های کاباره‌ای هجوآمیز و تلخ‌اش؛ گوته، شیلر، و بزرگان شعر و سرودهای مذهبی پروتستان آلمان مهم‌ترین موضوعاتِ هدفِ هزل و طنز او بودند.

اشعار بعدی برشت هوش‌مندانه‌تر، جدی‌تر، و موجزتر اند. ترجمه‌های آرتور ویلی از اشعار چینی تأثیر تعیین‌کننده‌ای بر برشت گذاشتند. او قافیه و ریتم‌های منظم را کنار گذاشت و سرودن شعر آزاد [بی‌قافیه] با ریتم‌های نامنظم را پیش گرفت؛ البته برشت هنوز گاه بنابه منظورهایی خاص به اوزان کلاسیک رجعت می‌کرد: او از طرف‌داران پروپاقرص شعر شش‌وتدی برای شعر آموزشی بود. او با الگوقراردادن *کشت و پرورش*[۱۰۸] ویرژیل[۱۰۹] و *دربارهٔ طبیعت چیزها*[۱۱۰]ی لوکرتیوس[۱۱۱]، در دوران تبعید خود در هالیوود، این وظیفهٔ کمرشکن را به عهده گرفت که جوهر مارکسیسم را در قالب یک شعر آموزشی شش‌وتدی بزرگ بریزد. گرچه این مهم را هیچ‌گاه به پایان

نرساند، اما پاره‌های به‌جاماندهٔ آن هم به نحو گیرایی قوی اند. اما بهترین شعرهای اواخر عمر برشت شعرهایی کوتاه اما طنزآمیز و نیش‌دار اند: در این اشعار از رنج و تعب‌های تبعید، تأسف شاعر از نابودشدن وطن‌اش، پیری، و مرگ سخن می‌رود؛ این اشعار در زمرهٔ زیباترین اشعار زبان آلمانی اند و چهرهٔ واقعی برشت را ازپس صورت ظاهری او ـ حامی مشتاق رژیم آلمان‌شرقی ـ نشان می‌دهند: مرد حسرت‌به‌دل سرخورده‌ای که رؤیای سرزمین دوران کودکی‌اش در آوگسبورگ را در سر دارد و دل‌خوشی‌های پیش‌پاافتاده‌ای چون غذای خانگی، نان، پنیر، و آب‌جوی خنک را می‌ستاید. در این اشعار خصوصیِ اواخر عمر، حتی رگه‌ای هم از رد دل‌چرکینانهٔ اهداف توخالی حکومت توتالیتری که سرنوشت خود را به آن گره زده بود راه یافته است. وقتی پس از قیام مسلحانهٔ هفدهم ژوئن ۱۹۵۳، رژیم مردم را به سبب شورش‌شان سرزنش کرد، برشت، در شعری مشهور، می‌پرسد، در این صورت، پس چرا حکومت ملت خود را منحل نکرد و به جای آن ملت دیگری برای خود نگزید.

در اوج دورانی که برشت خود را متعهد به مارکسیسم کرده بود (۱۹۴۰)، نظرش در مورد کارکرد و سرشت شعر، نظری سخت متعهدانه بود: «شعر غنایی هیچ‌گاه بیانِ حال صِرف نیست... . شعرسرودن را باید فعالیتی انسانی شمرد، عملی اجتماعی؛ به‌رغم همهٔ تناقض‌ها و تغییرپذیری‌هایش، باید به آن به مثابه [پدیده‌ای] برساختهٔ شرایط تاریخی و تاریخ‌ساز نگاه کرد. فرق این دو، فرق میان 'بازتاباندن طبیعت' است و 'آینه‌گرفتن' در مقابل آن». برشت در موقعیت دیگر،

پیش‌تر، در ۱۹۲۷، تعریفی اندکی گسترده‌تر از کارکرد شعر به دست داده بود: «تمامی شعرهای بزرگ ارزش سندی دارند. این شعرها حاوی روش سخن‌گفتن مؤلفان‌شان، این آدم‌های مهم، هستند.» به عبارت دیگر، شعر، اظهارات مهمِ آدمی مهم است.

بنابر این، چه در برشت درام‌نویس و چه در برشت نثرنویس، شعر موقعیت محوری‌اش را حفظ می‌کند. «کینِ[۱۱۲] شاعر (یعنی برشت) زبان را ابزاری برای عمل می‌داند.» این نقل‌قولی است از یکی دیگر از مجموعه‌های کوتاه و پرمغز کلمات قصار، داستان، و حکایت او به نام *مه‌تی، کتاب پیچ‌ووا پیچ‌ها*[۱۱۳] (۱۹۶۵) که در آن برشت همان روشی را که در داستان‌های کوینری اتخاذ کرده بود ادامه داد، منتها با افهٔ بیگانه‌سازی بیش‌تری که ناشی از این بود که صورت ظاهر کتاب‌های کلاسیک چینی را به کتاب‌اش داده بود. در قطعه‌ای دیگر کین شاعر (یعنی کوینر / برشت) اقرار می‌کند که: «من‌ای که آدم مشهوری نیستم چه‌گونه می‌توانم آثار جاودانه‌ای بنویسم؟ من‌ای که طرف سؤال قرار نمی‌گیرم چه‌گونه پاسخ بدهم؟ وقتی زمان، شعرم را هدر می‌کند، چرا باید در نوشتن شعر زمان را هدر کنم؟ اندیشه‌هایم را به این سبب به زبانی پایا می‌نویسم که می‌ترسم مدت‌زمانی مدید طول بکشد تا آن‌ها را عملی کنند.»

برشت برای این مجبور بود به شعر روی آورد که اندیشه‌هایش را در مورد تغییر اجتماعی خاطرنشین و ماندگار کند، چندان‌که تا مدّت‌ها از سکّه نیافتند. امّا چون زبان‌اش این قدرت را داشت که حال‌وهوای دست‌زدن به عمل را برانگیزد،

نمایش‌نویس بزرگی شد؛ و چون زبان‌اش این خاصیت را داشت که ابزاری برای بیان اندیشه شود، نثرنویس بزرگی شد.

برشت در روزگاری که نمایش‌نویس جوان و کوشایی بود ـ پیش‌از آن‌که با *اپرای سه‌پولی* در سال ۱۹۲۸ به نخستین موفقیت مالی خویش برسد ـ تعداد زیادی داستان کوتاه برای نشریات نوشت، و خود معترف بود که قصدش تولید اثری است که فوراً به پول نزدیک شود. حتی در مسابقه‌ای که یکی از عامیانه‌ترین رنگین‌نامه‌های برلین در زمینهٔ داستان کوتاه به راه انداخته بود برنده شد. با این‌حال تعداد نسبتاً قابل‌توجهی از این داستان‌ها از نظر بینش، طنز، و، مهم‌تر از همه، از نظر سبک شاه‌کارهای کوچکی هستند.

در برخی از این داستان‌ها جوانهٔ عقایدی که بعدها در نمایش‌نامه‌هایش شکوفا شدند وجود دارد و برخی دیگر بر روان‌شناسی و ایماژهای ذهن او پرتو می‌اندازند. برشت دوست داشت مکان وقوع ماجرای داستان‌هایش هم، مثل نمایش‌نامه‌های اولیه‌اش، در جهانی انگلیسی ـ امریکایی باشد، جایی میان هند کیپلینگی، «ساواناسِ» غرب امریکایی، آلاسکای قطبی جک لندن[۱۱۴]، شیکاگوی آپتون سینکلری که پر از خانه‌های طویله‌مانند است، و لندن دیکنزی[۱۱۵] که پر ازشخصیت‌های شرور و جالب است. چنین جهانی برای آلمانیِ جوانی که در یک شهرکوچک اروپای مرکزی بار آمده اما داستان‌های ماجراجویانه را مشتاقانه خوانده بود، همانا جهان اجنبی رمانس بود ـ فضاهای وسیع دل‌بازی که آن‌هایی را که آن‌قدر شجاعت داشتند که از اتاق پذیرایی خفهٔ خرده بورژوازی محترم آلمانی فرار کنند، به سوی خویش فرا می‌خواند.

جهانی که در داستان‌های کوتاه برشت فقط شمایی از آن تصویر شده بود، در نمایش‌نامه‌های *آدم آدم است* (محل ماجرای آن در منطقه‌ای آنگلو-هندی در مرز میان چین و تبت)، *اپرای سه‌پولی* (لندن ویکتوریایی به سبک دیکنز با عناصری امریکایی ـ رئیس پلیس، کلانتر [sheriff] خوانده می‌شود)، و *ماهاگونی* (اردوگاه فاحشه‌ها برای معدن‌کاران طلا که از آلاسکا باز می‌گردند) به شکل کامل به تحقق می‌رسد. از دل *اپرای سه‌پولی*، بلندپروازانه‌ترین رمان برشت، *رمان سه‌پولی* (۱۹۳۴) سر می‌کشد، که تصویر وسیع کاملی از یک لندن دیکنزی مصنوعی است و کاری است درخشان، اما تصوّر فوق‌العاده ساده‌دلانهٔ آن از سرمایه‌داری، که اساس بحث آن را تشکیل می‌دهد، ضایع‌اش کرده است.

رمان دیگر، *کاسب‌کاری‌های آقای یولیوس کایسار*[۱۱۶] (۱۹۵۷) که در سال‌های ۱۹۳۸ و ۱۹۳۹ در دانمارک نوشته شد، ناتمام ماند. در این‌جا نیز برشت سعی داشت واقعیت زشت کاسب‌کاری را از پس ظاهر شکوه‌مند یک دیکتاتور و قهرمان نظامی نشان دهد تا به صورت ادعانامه‌ای علیه هیتلر در آید، زیرا به‌غلط تصور می‌کرد که هیتلر جز عروسکی آلت دست صاحبان صنایع و بازرگانان چیز دیگری نیست. در این اثر نیز کار بس زیباست، اما تصمیم برشت بر کنارنهادن آن حاکی است که خود او هم آن را کار موفقی نیافته است.

اما اثر نسبتاً پراکندهٔ دیگر او را که از یک سری گفت‌وگو تشکیل شده و عنوان آن *مکالمات پناهنده*[۱۱۷] است و عمدتاً بین سال‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۴۱ در فنلاند نوشته شده باید از زمرهٔ آثار استادانهٔ برشت شمرد. دو مردِ سرگردان در فنلاند،

یکی تسیفل[۱۱۸] روشن‌فکر (که بسیاری از ویژگی‌های خود برشت را دارد) و دیگری کاله[۱۱۹]ی کارگر، سعی دارند با بحث دربارهٔ جهان، جنگ، تبعید، و تمام ممالکی که زیر پا گذاشته‌اند، از بار سنگین مقدار زمانی که روی دست‌شان مانده بکاهند. هرچه رنج و تعب در تبعید است در این گفت‌وگوهای ریش‌خندآمیز شوایک‌گونه جاگرفته: «گذرنامه از شریف‌ترین اجزای انسان است. گذرنامه را نمی‌توان به آن راحتی که آدمی‌زادی به وجود می‌آید، به وجود آورد. آدمی‌زاد را می‌توان به بی‌خردانه‌ترین شیوه و بی‌هیچ منطقی به وجود آورد، اما گذرنامه را ــ به هیچ وجه. از همین روست که یک گذرنامهٔ خوب هویت دارد، اما آدمی‌زاد حتی اگر همان‌قدر که خودش دوست دارد هم خوب باشد، هویتی نخواهد یافت. می‌توان گفت آدمی چیزی نیست جز پایه‌ای تا گذرنامه بر روی آن قرار گیرد.» *مکالمات پناهنده*، حتی در مقایسه با داستان‌های کوبنری هم، بارزترین اثر وصف‌الحالی برشت است، زیرا در آن داستان‌ها برشت بیش‌تر به تصویری آرمانی می‌پردازد تا به بررسی واقع‌گرایانهٔ شخصیت خویش.

برشت پس از آن که از امریکا به اروپا برگشت یک جلد کتاب کم‌حجم از داستان‌ها و شعرهای روایی‌اش فراهم آورد که در ۱۹۴۸ تحت‌عنوان *حکایاتی از تقویم تاریخ*[۱۲۰] به چاپ رساند. این کتاب کم‌حجم، که پیدا بود برای مطالعهٔ آدم‌های عادی طراحی شده ــ زیرا کشاورزان آلمانی مناطق روستایی‌نشین دوران جوانی برشت احتمالاً جز حکایات اخلاقی‌ای که داخل صفحات تقویم‌هاشان گنجانده می‌شد، چیز دیگری نمی‌خواندند ــ در خود برخی از زیباترین نثرهای

روایی برشت را دارد. هشت داستان بلندِ آن مطابق روند کلی سنت رمان آلمانی نوشته شده‌اند: حوادثِ مهمی از تاریخ را به زبانی گشاده و عینی نقل می‌کنند، از هر نوع درون‌نگری یا ظرافت‌کاری روان‌شناسانه پرهیز دارند، و مرکز توجه‌شان حوادث واقعی است. با این همه، این داستان‌ها بینش‌های روان‌شناسانهٔ عمیقی را باعث می‌شوند و به نوعی در احیای تاریخ توفیق می‌یابند. مثلاً، در «کت بدعت‌گذار»[۱۲۱]، از دید خیاطی بی‌چاره، سرگذشت تراژیک جوردانو برونو[۱۲۲]، فیلسوف طبیعی را شاهد می‌شویم که به اتهام بدعت او را می‌سوزانند؛ خیاط مذکور درست پیش از دست‌گیریِ جوردانو، برای او کتی دوخته و در همان حیص‌وبیص که فیلسوف محاکمه و محکوم می‌شود، سعی دارد پول‌اش را زنده کند.

داستان دیگر، که حال‌وهوایی کاملاً متفاوت دارد، سرگذشت پیرزنی است ــ مادربزرگ راوی (و بی‌شک مادربزرگ برشت) ــ که چون در سال‌خوردگی بیوه می‌شود، کاری می‌کند که اهالی روستایش انگشت‌به‌دهان می‌مانند، چون زیر رسم‌ورسوم آبروداری بورژوازی می‌زند. «پس ممکن بود تابستان ساعت سه صبح بیدار شود و در خیابان‌های سوت‌وکور آن شهر کوچک، که دیگر دربست در اختیار او بود، قدم بزند. و نقل است که وقتی کشیش از او می‌خواهد که اوقات تنهایی‌اش را با زنان هم‌سن‌وسال خودش بگذراند، او کشیش را به سینما دعوت می‌کند.»

پیرزن پس از آن که دوسالی طعم آزادی را می‌چشد، می‌میرد: «عکسی را که برای نشان‌دادن به بچه‌هایش از او

گرفته شده بود و او را دراز به دراز نشان می‌داد دیده‌ام. چیزی که آدم می‌بیند صورت کوچولوی ظریفی است با دهانی گشاد و لبانی نازک. که خیلی چیزهایش کوچک است، اما حقیر نیست. [معلوم است که] طعم سال‌های دراز بندگی و دوران کوتاه آزادی را تمام‌وکمال چشیده و نان زندگی را تا آخرین ذره خورده است.» تنها داستان‌های موجز هاینریش فون کلایست[۱۲۳] ـ دیگر درام‌نویس بزرگ آلمانی ـ از نظر قدرت و ایجاز می‌توانند با این روایت‌های کوتاه و سبک استادانهٔ نثر آلمانی آن‌ها هم‌آوردی کنند.

پروژهٔ مفصل دیگری هم که برشت برای یک رمان بزرگ در سر داشت نیمه‌کاره ماند. این رمان به *رمان تویی‌ها*[۱۲۴] (۱۹۶۵) مشهور است و ماجرای آن هم در چین‌ای افسانه‌ای رخ می‌دهد و هجویه‌ای است بر مسخ‌شدن روشن‌فکران در جمهوری وایمار (Tui تشکیل شده است از حروف اول Tellekt-Uell-In که صورت درهم‌ریختهٔ intellektuell = «روشن‌فکر» است). «تویی»ها کسانی هستند که از طریق فروش نظریات امرار معاش می‌کنند. برشت در سنین سی اندیشهٔ زیادی صرف این پروژه کرد؛ بعدها این اثر تبدیل به مجموعهٔ بسیار موفق‌تری از حکایات و طرح‌های ملخص درآمد به نام *مه ـ تی*، و سرانجام پس از بازگشت برشت به برلین شرقی در اواخر سال‌های چهل زندگی‌اش، الگوی آن تغییر یافت و دست‌مایهٔ آخرین نمایش‌نامهٔ او، *توران‌دخت، یا کنگرهٔ پاک‌شوران*، شد. بخشی از شکست پروژهٔ «تویی» نیز، مثل *رمان سه‌پولی*، ناشی از آن بود که برشت نتوانست در آن برای پلشتی‌های جامعهٔ سرمایه‌داری تمثیل هجوآمیز باارزشی

PersianPDF.com

بیابد. این که روشن‌فکران نظریات‌شان را می‌فروشند مطلبی است در حد کفایت صحیح، اما پس از نیم قرن حکومت کمونیستی در روسیه، دشوار بتوان، آن طور که برشت مطمئناً می‌خواست، اظهار کرد که این پدیده نتیجهٔ سازمان‌دهی سرمایه‌داری در جامعه است.

برشت، جدا از داستان‌های تخیلی، مجموعهٔ وسیع و باعظمتی هم از انواع دیگر نثرنویسی دارد: مطالب و مقالات سیاسی، نوشته‌های نظری دربارهٔ تئاتر، و یادداشت‌های روزانه و نامه‌ها. *یادداشت‌های کاری*[۱۲۵] او، که شامل یادداشت‌های او از هنگام مهاجرت‌اش به امریکا و بازگشت‌اش به آلمان شرقی تا زمان مرگ‌اش به سال ۱۹۵۶ است، در ۱۹۷۳ انتشار یافت. در این اثر از پرداختن به مسائل زندگی شخصی پرهیز شده و بر مشکلات او به عنوان نویسنده‌ای فعال تأکید شده است. پاره‌هایی از یادداشت‌های روزانهٔ اخیرتر او، هم‌راه با یادداشت‌های سردستی وصف‌الحالی او، که بسیار شخصی‌تر و افشاگرانه‌تر اند، در ۱۹۷۵ در دست‌رس عموم قرار گرفت. چاپ بی‌نهایت گزیده و ناکاملی از نامه‌های برشت در ۱۹۸۲ منتشر شد. و مشکل بتوان گفت که چه مقدار از این نامه‌ها به دلایل سیاسی منتشر نشده مانده‌اند.

تلاش‌های برشت در جهت ایجاد یک زیبایی‌شناسی حقیقتاً مارکسیستی برای تئاتر، درخشان و شوق‌آور اند و کج‌فهمی‌های بی‌پایانی را نیز باعث شده‌اند. بیش از هرچیز، باید به خاطر داشت که این نوشته‌ها نظریهٔ پیوسته و تام‌وتمامی را عرضه نمی‌دارند، بل‌که خود گواهی هستند بر روند مداومی

از اندیشهٔ درحال‌تغییر و درحال‌تکوین. نکتهٔ مهم این است که بسیاری از تمرین‌های عملی برشت در زمینهٔ نوشتن و کارگردانی نمایش‌نامه جلوتر از تعهد او به مارکسیسم صورت گرفته‌اند، چنان‌که می‌توان گفت [فعالیت‌های] اصطلاح‌شناسی مارکسیستی در نوشته‌های بعدی بدین منظور صورت گرفته که برای نکات شهودی و سلیقه‌ای برشت، که بخشی از دست‌آوردهای هنری بسیار شخصی او بوده، پشتیبانی تئوریک فراهم آید. این امر در مورد تئوری‌پردازی‌های بعدی برشت نیز صادق است: در اغلب موارد، این تئوری‌پردازی‌ها را می‌توان تعلیلِ پس از وقوعِ* ابداعات صحنه‌ای خواند که در حین تمرین پیدا می‌شدند.

درحقیقت، برشت در تئاتر تجربه‌گرترین وبی‌تعصب‌ترینِ کارگردانان بود. او در برلینر آنسامبل تمرین‌ها را در نهایت تأنی و بر اساس اصل آزمون‌وخطا هدایت می‌کرد: هر بازی‌گر این فرصت را داشت که تا آن جا که در تصورش می‌گنجد، طرق مختلف بازی را بیازماید؛ و در پایان، پس از بحث‌های کافی، مؤثرترین طریقه انتخاب می‌شد.

بنابراین ، ارزش‌مندترین بخش کار تئاتری برشت ظاهراً آن بخشی است که از همه عینی‌تر و ملموس‌تر است ـ بخشی که به تشریح عملی نحوهٔ بازی‌کردن و کارگردانی‌کردن نمایش‌نامه‌هایش می‌پردازد. مقدار زیادی از این مطالب در نسخه‌های الگویی (برای *گالیله*، *ننه دلاور*، *آنتیگونه*، و *تفنگ‌های خانم‌کاراز*) و یادداشت‌های پروپیمانی که برای چاپ

* ex post facto rationalization

نمایش‌نامه‌هایش فراهم می‌کرد آمده‌اند.

بلندپروازانه‌ترین بحث تئوری ـ و عملی ـ برشت در مورد تئاتر در قطعهٔ حجیمی با عنوان *گفت‌وگوهای مسینگ کاوف*[۱۲۶] (۱۹۶۴) آمده. برشت نگارش این قطعه را در ۱۹۳۹ آغاز کرد و تا پایان زندگی‌اش مطالبی بدان می‌افزود. قرار بود این قطعه به صورت یک سلسله دیالوگ در آید که میان‌شان شعرهای آموزشی بیاید. وجه تسمیهٔ این قطعه، میل و علاقهٔ یکی از طرفین گفت‌وگوها (فیلسوف) است بر این که سرشت راستین تئاتر را در یابد و، ازهمه‌مهم‌تر، بفهمد که برای منظوری که از آن دارد چه فایده‌ای خواهد داشت: «حس می‌کنم که این علاقه‌ام سخت غیرمتعارف است، چندان که به تاجر مس‌ای می‌مانم که پیش یک ارکستر سازهای مسی می‌رود تا نه ساز مسی، که خود مس را بخرد.» به عبارت دیگر، این پرسش را مطرح می‌کند که آیا تئاتر، علی‌رغم شکل سنتی‌اش، می‌تواند مادهٔ خام هنر جدیدی بشود، آیا می‌تواند «در میان مردم وسیله‌ای بشود برای تقلید حوادث خاص، به قصدی خاص.» این چهار [شب] گفت‌وگو، که غیر از آن فیلسوف، یک بازی‌گر مرد، یک بازی‌گر زن، یک درام‌شناس (مشاور ادبی تئاتر)، و یک برق‌کار در آن‌ها شرکت دارند، بسیار برانگیزنده و مفرح اند؛ با این‌حال، شعرها [ی این قطعه] هستند که ارزش‌مندترین بخش این بنای ناتمام اند، شعرهایی که جنبهٔ عملی اندیشه‌های برشت را به صورتی خالص در کلمات قصار عرضه می‌کنند.

کتاب کوچک *ارغنون کوچک برای تئاتر*[۱۲۷]، که فشرده‌ای است از تئوری درام روایی در هفتادوهفت پاراگراف

مختصر و مفید و به سال ۱۹۴۸ نوشته شده، نسبت به *گفت‌وگوهای مسینگ کاوف* بسیار جزمی‌تر و یقینی‌تر است و سوءتفاهم بسیار بیش‌تری را باعث شده است.

در این‌که برشت برای نوشتن و کارگردانی‌کردن درام مورد نظرش مجموعه‌ای از ایده‌های بی‌نهایت بارور ایجاد کرد، شکی نیست. آن‌چه بیش از این‌ها سؤال برمی‌دارد این تصور اساسی است که مارکسیسم یک فلسفه است و طبعاً باید زیبایی‌شناسی خاص خودش را هم به وجود آورد، یعنی زیبایی‌شناسی مارکسیستی را. برشت با سنت فلسفی آلمانی بار آمده بود که بنابر آن، هر فیلسوفی می‌بایست نظام فکری به‌هم‌پیوسته‌ای ایجاد کند که از ترکیب معرفت‌شناسی، جهان شناسی، منطق، اخلاق، و زیبایی‌شناسی، منظر کاملی از جهان به دست دهد. لذا برشت تصور می‌کرد که مارکسیسم هم باید بتواند پاسخ تمام مسائل گیتی را بدهد. درعین‌حال، مارکسیسم برای آن‌که بتواند نظامی علمی باشد این ضرورت را هم ناچار بود بپذیرد که نظامی باز باشد و بنایش بر این باشد که تمامی یافته‌های خویش را دائم به محک تجربه بزند. از این‌ها گذشته، مارکسیسم در اساس نظام اقتصاد سیاسی است. هرگز کسی سعی نکرده زیبایی‌شناسی‌ای متناسب با عقاید اقتصاد سیاسی آدام اسمیت[۱۲۸] یا جان مینارد کینز[۱۲۹] بسازد. پس چه ضرورتی دارد که با چنین مجموعه‌نظریاتی در پی تکمیل‌کردن مارکسیسم برآییم؟ مارکسیسم فقط هنگامی به یک نظریهٔ زیبایی‌شناختی احتیاج پیدا می‌کند که از اصرار بر این‌که فرضیه‌ای علمی است دست بر می‌دارد و تبدیل به مذهب دروغینِ دولتی خودکامه می‌شود. «زیبایی‌شناسی»ای که به

دست استالین در اتحاد شوروی شکل گرفت به‌کلی خلاف عقاید برشت در مورد هنر و درام بود و درواقع با زیبایی شناسی آلمان هیتلری (که هرگونه هنر انتزاعی و تجربی را منحط می‌دانست و رد می‌کرد) بسیار نزدیک و هم‌خوان بود. به عبارت دیگر، زیبایی‌شناسی‌ای که عملاً کمونیسم شوروی نضج داد زیبایی‌شناسی مارکسیستی نبود، بل‌که زیبایی‌شناسی توتالیتری بود و از هیچ فلسفه‌ای نشأت نگرفته بود، بل‌که ناشی از مقتضیات کنترل افکار یک دیکتاتوری بود. درحقیقت، تأکید برشت بر این‌که تئاتر باید تماشاگر خود را شوکه کند و به تفکر انتقادی وا دارد، استالینیست‌ها و جانشینان آن‌ها را نسبت به زیبایی‌شناسی برشت سخت مشکوک ساخت.

می‌ماند مشکل معانی فلسفی ضمنی نظریهٔ ژانرها، که گوته و شیلر بیان کرده‌اند: درام، با تأکید بر این‌که آن‌چه تماشاگر می‌بیند چیزی است که در حال حاضر و در همین مکان رخ می‌دهد و می‌تواند با آن هم‌ذات‌پنداری کند، درواقع فرض را از پیش بر این می‌نهد که ذات بشری ثابت و تغییر ناپذیر است. این مسئله بود که برشت را به رد کامل تئاتر دراماتیک کشاند و باعث شد تئاتری روایی را انتخاب کند. امّا واقعاً لزومی ندارد معانی ضمنی مفهوم «ارسطویی» درام را، آن‌طور که گوته و شیلر می‌فهمیدند، این‌طور سفت‌وسخت گرفت. هدف آشکار مفهوم ارسطویی درام احتمالاً این است که، چون ذات بشر همیشه یک‌سان است، باید کاری کرد که تماشاگر با اعمال شخصیت‌های صحنه هم‌ذات‌پنداری کند. با این حال، با تغییر شرایط اجتماعی، درواقع مقدار زیادی از

درام‌های گذشته توان ایجاد هر نوع هم‌ذات‌پنداری را از دست می‌دهند و، در حقیقت، غیرقابل اجرا می‌شوند. اکثر احساسات و عواطفی که در کمدی‌های پر اشک‌وآه قرن هجدهم، در ملودرام‌های ویکتوریایی، به تصویر درآمده‌اند در اذهان تماشاگران معاصر شاید جز خندهٔ هرزه‌درانه طنین دیگری ندارند. فقط بخش کوچکی از درام‌های دوران‌های پیشین هنوز این قدرت را دارند که تماشاگران معاصر را به هم‌ذات‌پنداری با سرگذشت شخصیت‌هایی چون اودیپ، لیر، ژولیت، یا اوتللو وا دارند. امّا باز باید گفت هم‌ذات‌پنداری‌ای که به هنگام تماشای اودیپ صورت می‌گیرد، هم‌ذات‌پنداری با شاه برده‌دار دوران کهن نیست، بل‌که هم‌ذات‌پنداری با مردی است که خود را به دلیل میلی که به مادرش داشته گناه‌کار می‌داند؛ یا [در مورد اوتللو] هم‌ذات‌پنداری نه با سردار مراکشی، که با شوهر حسود است؛ یا [در مورد ژولیت] نه با دختر اشراف‌زادهٔ ورونایی، که با دختری است که از ازدواج با مردی که دوست می‌دارد بازش داشته‌اند؛ یا [در مورد لیر] نه با فرمان‌روای بریتانیایی بربر، که با پیرمردی است که به دست دختران‌اش از قدرت عزل شده. در موارد مذکور، چهارچوب اجتماعی پشت این شخصیت‌ها ممکن است به کلّی تغییر کرده باشد، اما جنبه‌های اساسی احساسی آن‌ها تغییری نکرده‌اند یا کم تغییر کرده‌اند. برشت برای آن‌که بازی‌گران‌اش چنین شخصیت‌هایی را به دید انتقادی بنگرند، «نما[صحنه]های تمرینی»ای نوشت تا در خلال تمرین‌ها به اجرا در آیند. یکی از این نماها نشان می‌دهد که رومئو و ژولیت در روابط‌شان با خدمت‌کاران خود بی‌نهایت بی‌احساس عمل می‌کنند و این

آزادی را برای آنان قایل نیستند که احساسات بلندپروازانه‌ای شبیه عشق خودشان داشته باشند. بدین ترتیب برشت می‌خواهد بازی‌گران ــ و تماشاگرانِ ــ خود را آگاه سازد که در ورونای دورهٔ فئودالی فقط اربابها اجازه داشتند به عشق رمانتیک گرفتار شوند. البته این نکته‌ای ارزش‌مند است، اما آن نکته‌ای که شکسپیر می‌خواست بگوید نیست؛ پس چرا این نمایش‌نامهٔ شکسپیر بایستی به جای آن پیمان عشق جوانی، که هنوز هم ارزش‌مند است، برای به ثمررساندن این پیام به کار رود. شوهرها هم هنوز مثل اوتللو می‌توانند همان‌قدر حسود باشند. اما، به نظر برشت، نباید کاری کرد که احساس کنند با اوتللو موافق اند. باید با ممانعت از هم‌ذات‌پنداری شوهرهای تماشاچی با اوتللو، کاری کرد که متوجه شوند این‌گونه حسدورزی‌ها، که ناشی از نوعی حس قرون وسطایی مالکیت است، تا چه حد احمقانه اند. بااین‌حال، این گونه گرایش‌های شدید به هم‌ذات‌پنداری هنوز هم در میان تماشاگران وجود دارد، دقیقاً بدین‌علت که این مفاهیم قرون وسطایی، به‌رغم شرایط اجتماعی‌ای کاملاً متفاوت، هنوز برقرار اند. به محض آن‌که دوران روشن‌اندیشانه‌تری طلوع کند، و رهایی زن کاملاً تحقق پذیرد و عشق از برداشت‌های مالکیتی رهایی یابد، *اوتللو* خود به خود «افهٔ بیگانه‌سازی»اش را خواهد یافت، بدون آن که نیازی به تلاش کارگردانان و نظریه‌پردازان باشد.

به‌عکس، در نمایش‌نامه‌های خود برشت، هرگاه احساس‌ها و عواطفِ به‌تصویردرآمده از نوعی باشند که با احساس‌ها و عواطف تماشاگران هم‌خوانی داشته باشند، افهٔ بیگانه‌سازی بی‌بروبرگرد در اجرا از کار می‌افتد. برشت

می‌خواست تماشاگران از ننه دلاور انتقاد کنند که چرا جنگ را اسباب کاسبی کرده است، و او را به عنوان مسبب مرگ فرزندان‌اش محکوم کنند. اما به‌رغم همهٔ آن تصنیف‌ها، صحنه‌پردازی توهّم‌ستیز، و پوسترهایی که زمان و تاریخ‌شان دقیقاً ذکر شده بود، افهٔ فاصله‌گذاری تحقق نمی‌یابد؛ مادرهای تماشاگر ــ و همین‌طور غیرمادرها ــ باز هم با مخمصهٔ مادر مهربانی که فرزندان خود را از دست می‌دهد هم‌ذات‌پنداری می‌کنند. برشت منتقدان و تماشاگران را، به این‌سبب که ننه دلاور را یک‌جور نیوبه[۱۳۰] می‌بینند، به‌یک‌سان سرزنش می‌کند. اما به‌هرحال آن‌ها ننه‌دلاور را این‌گونه می‌بینند، و بدین ترتیب به‌وضوح نشان می‌دهند که دنیای اودیپ و دیگر نمونه‌های اساطیر یونان هنوز هم قدرت‌شان را حفظ می‌کنند و نه تنها تماشاگران مدرن ممکن است با اودیپ هم‌ذات‌پنداری کنند، بل‌که حتی آگاهانه‌ترین برداشت مارکسیستی از یک شخصیت نیز درنهایت نمی‌تواند از هم‌ذات‌پنداری با نوع بشری که تاریخ‌اش به زمان‌های باستان برمی‌گردد بگریزد. چیزی که در مورد ننه‌دلاور صادق است در موارد دیگر نیز مصداق دارد: در مورد پونتیلا (که برای تماشاگران دوست‌داشتنی است زیرا جز هم‌ذات‌پنداری با باده‌گساری وی چاره‌ای ندارند)؛ در مورد گالیله (که پراحساسی و بزدلی‌اش جلوه‌های مشابهی از هم‌حسی هم‌دلانه ایجاد می‌کند)؛ در مورد ازداک و بسیاری از دیگر شخصیت‌های برشتیِ «بیگانه‌شده».

این بدان معنی نیست که تکنیک بیگانه‌سازی برشت ثمره‌ای با کیفیت هنری عالی ندارد. دقیقاً چون گرایش انسان به

هم‌ذات‌پنداری این‌چنین قوی است، تلاش‌های مداومی که در ممانعت از آن به عمل می‌آید، میان این دو گرایش متضاد کش‌مکشی ایجاد می‌کند که سرآخر نوعی نگرش دووجهی ایجاد می‌کند که همان‌قدر احساس را برمی‌انگیزد که شعور را، و نوعی افهٔ عمق به دست می‌دهد، افهٔ نوعی کثرت وجوه معنایی.

از این رو، آن دسته از آثار او که علناً سیاسی اند، و به همین سبب تک‌بُعدی، همیشه ضعیف‌ترین آثار او از آب در می‌آیند ــ و این پارادوکسی خصلتاً برشتی است. هر نمایش‌نامه‌ای چون فاقد حقیقت انسانی، یا درواقع سیاسی، باشد، از ایجاد هم‌ذات‌پنداری در تماشاگران در می‌ماند. تماشاگران متوجه قصد نویسنده می‌شوند و هیچ خوش‌شان نمی‌آید فریب بخورند.

مورد برشت یکی از روشن‌ترین تصاویری است که نشان می‌دهد هنری که از نظر سیاسی فرمایشی باشد چه معضلاتی خواهد داشت. حتی نویسندهٔ نابغه‌ای چون برشت نیز نمی‌تواند با یک مفهوم سیاسی حاضروآمادهٔ فرمایشی در ذهن، اثری هنری ایجاد کند که از هر نظر متقاعدکننده باشد. شخصیت‌ها و موقعیت‌های قالبی سیاسی مانع از بازی آزادانهٔ تخیل هنرمند می‌شوند و باعث می‌گردند که ناخواسته شخصیت‌ها و موقعیت‌هایی بیش‌ازحد ساده‌شده خلق نماید. برعکس، وقتی انگیزهٔ سیاسی از نوع غیرمستقیم آن باشد، وقتی برخاسته از تجربه‌های شاعر از بی‌عدالتی و رنجی باشد که جهان مسبب‌اش بوده، و بنابراین، وقتی بتواند عنان تخیل خود را آزاد بگذارد، طوری که شخصیت‌هایش در همهٔ ابعاد

روند رشد طبیعی تکوین یابند، نتیجهٔ کار نه‌تنها از نظر انسانی تأثیر عظیم‌تری خواهد داشت، بل‌که درنهایت از لحاظ اجتماعی و سیاسی نیز بیش‌تر تأثیرگذار خواهد بود ـ گیریم آن تأثیر سیاسی، همیشه همانی از آب در نیاید که شاعر در نظر داشته است.

تاریخچهٔ تأثیر برشت بر جهان، و دامنهٔ وسیع شهرت وی ارزش این تحلیل را آشکارا نشان می‌دهد. طرف‌داران خط‌مشی توتالیتری حزب بی‌هوده سعی دارند طرف‌داران این نظر را متهم کنند به این‌که می‌خواهند برشت را به یک شیء بی‌آزار مصرفی زیبایی‌شناسی تبدیل کنند و می‌خواهند دعوی خود او را بر این‌که چیزی فراتر از این است ـ به‌اصطلاح نیرویی انقلابی که به‌خودی‌خود می‌خواهد و می‌تواند جامعه را دگرگون سازد ـ انکار کنند. حال‌آن‌که این واقعیت به جای خود باقی است که آثار برشت همان‌قدر که در آلمان شرقی به دفعات با موفقیت اجرا شدند، در جهان غرب نیز به اجرا درآمدند، و درحقیقت تأثیر پیام او در مورد فاصله‌گیری منتقدانه، در شرق ـ که این پیام به نظرشان ضدتوتالیتر است ـ جنجال‌برانگیزتر بوده تا در غرب ـ که آن را امری بدیهی می‌شمرند. *اپرای سه‌پولی* سال‌های متمادی در نیویورک بر صحنه بود، اما بعید است کسی پیدا شود که با دیدن این اثر از نقطه‌نظر سیاسی مارکسیست شده باشد.

به همین سبب است که برشت تنها به چشم کسانی ناموفق می‌نماید که معیارهای زیبایی‌شناسانه‌شان را با استانداردهای سیاسی می‌سنجند. کسی منکر بهره‌گیری هنری عظیم برشت از تعهدش به مارکسیسم نیست، منتها این

بهره‌گیری‌ها سرشتی شخصی داشتند و فقط به‌صورت غیرمستقیم بر کار او در مقام شاعر و نمایش‌نویس تأثیر داشتند. البته داشتن یک فلسفهٔ زندگی راسخ، یک جانب‌گیری و مقصد روشن مزایای زیادی برای درام‌نویس دارد. اگر شور سرکش آثار اولیهٔ برشت و تهمایهٔ یأس‌آمیز آن‌ها را در یابیم، متوجه می‌شویم که اگر به چنین جانب‌گیری راسخی دست نمی‌یافت، با چه مخاطراتی روبه‌رو می‌شد، چه به‌عنوان یک هنرمند، و چه به‌عنوان یک انسان. گرچه تعلقات سیاسی گذرای هر اثر هنری معمولاً با گذر حوادث از حیّز انتفاع می‌افتند و کهنه و حتی نامفهوم می‌شوند. امروز چه کسی است که کوچک‌ترین توجهی به این واقعیت داشته باشد که نمایش‌نامه‌ای مثل **ریچارد دوم**[۱۳۱] شکسپیر برای تماشاگری که در دوران شورش اسکس می‌زیسته، سرشار از معانی ضمنی سیاسی بوده است؟ اما این مسئله از ارزش‌های انسانی و زیبایی‌شناختی این نمایش‌نامه نمی‌کاهد. بنابر این، اگر افق دید را دور ببریم، تنها نکتهٔ هنوزمطرح در اثر هنری ارزش زیبایی‌شناختی آن است. یک تفنگ سرپُر قرن هفدهمی ممکن است به عنوان اسلحه از حیّز انتفاع افتاده باشد و با این‌حال به عنوان ساخته‌ای استادانه هنوز هم زیبا باشد. ممکن است که برشت نمایش‌نامه‌هایش را به صورت سلاح در می‌آورده، اما ارزش‌های زیبایی‌شناختی آن‌ها حتی بعد از فراموش‌شدن تعارضات موضوعهٔ آن‌ها نیز به جای خویش محفوظ اند.

برای هنرمندبزرگ، به‌جز استعداد، عمق و کیفیت تجارب انسانی او نیز مهم است: برشت در میان هنرمندان بزرگ زمان خودش منحصربه‌فرد بود، زیرا در مقایسه با تقریباً همهٔ

شاعران هم‌شأن خودش، عمیق‌تر از دیگران در ماجرای‌های دوران‌اش درگیر بود. او مستقیماً جنگ جهانی اول و دوم را درک کرده بود. از آن‌چه احتمالاً مخمصهٔ کلیشه‌ای قرن بیستم می‌شد تجربهٔ دست‌اولی داشت: یعنی تبعید سیاسی. شکنجهٔ وحشیانهٔ نازی‌ها را از سر گذرانده، دردسرهای اتحاد شوروی را به‌کمال چشیده، در ایالات متحده زندگی کرده، و قربانی بگیروببندهای ضدکمونیستی دههٔ چهل شده بود. در اواخر زندگی‌اش، در برلین شرقی کمونیست، علیه استالینیسم توتالیتر موضعی گرفت که نشانهٔ احیای تفکر مارکسیستی در لهستان دههٔ پنجاه و چکوسلواکی اواخر دههٔ شصت بود. وقتی در برلین آشوب‌زدهٔ دوران افول جمهوری وایمار بود، وقتی در مسکوی زمان پاک‌سازی‌های استالینی بود، وقتی در جوّ داغ هالیوود و نیویورک پس از جنگ بود، گویی در وطن خویش بود. او می‌دید که رفقای روسی از قبیل ترتیاکوف[۱۳۲] را سگان استالین می‌درند، و دوستان هالیوودی، مثل چاپلین، به عنوان عناصر شورشی در امریکا اذیت و آزار می‌شوند. او، که کتاب‌هایش را نازی‌ها سوزانده بودند، ظهور و سقوط هیتلر را به چشم دید و پانزده سال بعد بر ویرانه‌های حکومت رایشی هیتلر ایستاد.

این حوادثی که بر او رفت همان چیزی است که از خلال شعرهای برشت و بهترین آثار منثور و ماحصل کارهای نمایشی او می‌درخشد. نکتهٔ قابل‌توجه این است که واکنش او، گرچه اغلب خشن و ناصبورانه است، درنهایت عمدتاً به عزمی راسخ تبدیل می‌شود، عزم به ادامهٔ حیات، عزم به این که به کمک آرمانی دوستانه، از همهٔ حصارهای قساوت و

تعصب بگذرد. این برداشتی است که اکثر عناصرش را از یک تفکر کنفوسیوسی چین کلاسیک دربارهٔ جامعهٔ آرمانی وام گرفته که اساس‌اش بر ادب و احترام متقابل است. شعر برشت در آخرین سال‌های زندگی‌اش سرشار از این نوع ارزش‌های تقریباً آرامش‌طلبانه و رواقی بود، که گرایش‌های شوایک سرباز سربه‌راه و صفا و آرامش هوراسی را با این آرمان کنفوسیوسی آمیخته داشت.

این همه با طغیان افسارگسیختهٔ دوران جوانی برشت تفاوت فاحش دارد، و درعین‌حال با دیالکتیک روند تحول او عجیب سازگار است ــ حرکت از احساس انفعال عاطفی و درماندگی در برابر نیروهای مهارناپذیر و فاجعه‌آفرین تاریخ، جامعه، و غرایز خود و انسان، و رسیدن به نوعی آرزوی نظم، معقولیت، و مهار آگاهانهٔ طبیعت و انسان به کمک علم، و در نهایت رسیدن به ترکیبی از این‌دو، یعنی پذیرش فروتنانهٔ این‌که انسان قادر است بر محیط خویش فایق آید، مشروط بر این‌که با همین توان نیم‌بندش، نهایت کوشش خویش را بکند.

بنابر این، مجموعهٔ آثار برشت باید همیشه به عنوان یک کل واحد مورد قضاوت قرار گیرد؛ پروپاقرص‌ترین مریدان برشت، در گذشته، سعی بسیار کردند که درهم‌برهم‌ترین فوران‌های اولیهٔ برشت را ناچیز جلوه دهند، و حتی سرپوش نهند. خود برشت اولین نمایشی را که از او به صحنه رفت، *آوای طبل‌ها در دل شب*، پیش از آن که در چاپ مجموعه آثارش به سال ۱۹۵۴ بیاورد، بازنویسی کرد. با این‌همه، کم‌کم، فشار منتقدان غربی ــ و نیز ناشران آلمان‌غربی برشت ــ باعث شد که اکثر چیزهایی که در پرده مانده بودند به چاپ رسند:

چاپی از نامه‌های برشت که به هیچ‌وجه کامل نیست؛ اثر او موسوم به *یادداشت‌های کاری* که بیست سال آخر زندگی او را در بر می‌گیرد؛ برخی از یادداشت‌های روزانهٔ او از دههٔ ۱۹۲۰؛ برخی از اشعار او در مورد استالین؛ و آثار منثور الفیه‌شلفیه‌ای اولیهٔ او.

اما تنها با پیدایی گلاسنوست بود که سدها واقعاً شکستند. در ۱۹۸۸ انتشار مجموعه‌ای جدید از آثارش آغاز شد که، گرچه به هیچ وجه «منقّح»* نبود، از قبلی‌ها کامل‌تر بود. اما نکتهٔ جالب‌تر این است که این مجموعهٔ سی‌جلدی، *مجموعهٔ بزرگ برلین و فرانکفورت هم‌راه با تفسیر*[۱۳۳] را ناشر آلمان غربی برشت، زورکامپ[۱۳۴]، و ناشر آلمان‌شرقی او، آوفباو فرلاگ[۱۳۵]، به‌طور مشترک منتشر کردند و در ویرایش آن، هم محققان آلمان‌غربی دست داشتند هم محققان آلمان‌شرقی. شش جلد اول این مجموعه که تا بهار ۱۹۸۹ منتشر شدند موبه‌مو به متون چاپ اول وفادار اند، و در ضمن متن کامل نسخه‌های جدیدتر نمایش‌نامه‌هایی هم که با چاپ‌های نخست تفاوت اساسی دارند در آن‌ها آمده است. با این اقدام جسورانهٔ ناشران آلمان واحد، که از زمان تقسیم آلمان در ۱۹۴۵ در نوع خود بی‌سابقه بوده، بسیاری از مطالبی که تا آن زمان به چاپ نرسیده بودند در دست‌رس خوانندگان قرار گرفتند.

عنوانی که برای این چاپ جدید در نظر گرفته شده، با ذکری که از برلین و فرانکفورت در آن رفته، آدمی را به یاد

* variorum

چاپ مجموعهٔ بزرگ وایمار از گوته می‌اندازد. پس منظور نهایی، بزرگ‌داشت مقام برشت به عنوان یک «کلاسیک» بزرگ آلمانی است.

خود او هم احتمالاً طعن‌وطنز این تحول را می‌دیده است. وی همیشه از این واقعیت تأسف می‌خورد که به محض آن که نویسنده‌ای به صورت کلاسیک در می‌آید، نیش قلم و قدرت تکان‌دهندگی و آرامش‌برهم‌زنی‌اش را از دست می‌دهد؛ و در واقع، جزئی از ابزار فرهنگی قدرت حاکم، و بی‌آزار می‌شود.

ناشر وی فاش ساخته که وقتی کارهای آماده‌سازی چاپ مجموعه‌ای از نمایش‌نامه‌های برشت انجام می‌شد، وی اصرار می‌کرده که کارهایش با حروف درشت و در قطع کوچک چاپ شوند تا بر دکهٔ کتاب‌فروشی‌ها حجم‌شان بیش‌تر به نظر آید. پس معلوم می‌شود که تصور می‌کرده کل کارش حجم چندان زیادی ندارد، و احتمالاً فکر نمی‌کرده که مقدار زیادی از آن مطالبی که پس از مرگ‌اش چاپ شدند واقعاً جزو بدنهٔ ماندگار آثار او باشند. برشت در نیمهٔ اوّل دههٔ ۱۹۳۰ کارهای جاری خود را به صورت بروشورهایی کم‌مایه و بی‌روح تحت عنوان *تجربه‌ها*[۱۳۶] منتشر کرده بود و در آن‌ها کنار نام خودش نام‌های جوراجوری به‌عنوان «هم‌کاران» قرار داده بود. برشت کار شاعر را حرفه‌ای می‌دید در ردیف حرفهٔ معماران یا نقاشان قرون وسطی که یا ناشناس می‌ماندند یا جمعی کار می‌کردند و وقتی تابلویی می‌کشیدند، چندتا از مریدان‌شان نیز گوشه‌ای از کار را می‌گرفتند. برشت تلقی رمانتیک نبوغ اصیل منحصربه فرد را قبول نداشت و افسانهٔ خلاقیت به واسطهٔ الهام آسمانی را مسخره می‌کرد.

اما بااین‌همه ـ به دلیل کش‌مکش دیالکتیکی خاصی که میان وجوه متضاد شخصیت‌اش موجود بود ـ درعین‌حال، بر اهمیت خویش در مقام هنرمند واقف بود. هنگامی که در دوران اقامت‌اش در امریکا، دوستی بدو خاطرنشان کرد که در یکی از نوشته‌هایش اصطلاحی انگلیسی به کار برده و چنین اصطلاحی در آلمانی وجود ندارد، با تندی جواب داد: «خوب، از حالا به بعد دیگر وجود دارد.»

همچنین، با آن که ستایش‌هایی را که در مدارس و دانشگاه و طبقات تحصیل‌کرده از «کلاسیک‌ها»ی ادبیات آلمانی می‌شد به مسخره می‌گرفت، گه‌گاه از خود به عنوان یک نویسندهٔ کلاسیک یاد می‌کرد.

اما او دیگر کلاسیک شده است، و گریزی هم نیست. این توفیق منحصراً نصیب برشت شده که توانسته است دو سنّت را در ادبیات آلمانی با هم آشتی دهد، دو سنّتی که تا پیش‌از او در حوزه‌هایی کاملاً متفاوت نگاه داشته می‌شدند، و همین جدایی تأثیرات نامیمون بسیاری بر حیات فرهنگی آلمان گذارده بود. در آثار برشت سنت خام، عامیانه، و مردمی، با سنت پخته، آکادمیک، فرهیخته، و محترم کنار هم آمده‌اند. به یمن توفیق برشت، کارهای عامیانهٔ کمدی‌بازهای اتریشی ـ باواریایی و نمایش‌نامه‌های «شاعران نفرینی»* قرن هجده و اوایل قرن نوزدهم جلوه‌ای تازه و اهمیتی دیگر یافته‌اند. و مهم‌تر این‌که برشت با ارائهٔ زبان جدید، خام، مردمی، و تقریباً

* poètes maudits، اصطلاحی که پل ورلن در مورد شاعرانی به کار گرفت که در عصر خودشان ناشناخته مانده بودند.

محلی خود، توانست زبان صحنه‌ای جدیدی برای آلمان بپرورد که نه آن زبان سخت فرهیخته اما غیرطبیعی «آلمانیِ صحنه‌ایِ» آن سنت است، و نه زبان غلیظ بومی و منطقه‌ای این سنت دیگر. این توفیقی است که مشکلات نسل درام‌نویسان و شاعران جوان پس از جنگ را در آلمان بسیار کم کرده است.

به‌علاوه، برشت با انتخاب محل‌های غیربومی خارجی در دوران جوانی‌اش و با بهره‌گیری از تجربهٔ سال‌های تبعیدش در اسکاندیناوی، اتحاد شوروی، و ایالات متحده نقش زیادی در برهم‌زدن تعصب محلی در بسیاری از آثار ادبیات دراماتیک آلمانی ایفا کرد. درعین‌حال، با کسب موفقیت‌های بین‌المللی، یک‌بار دیگر آلمان را در نقشهٔ بین‌المللی درام وارد کرد. لذا برشت، این غریبه و یاغی، یکی از ارکان قرص و محکم شهرت پای‌دار [تئاتر آلمان] است.

منظور آن نیست که برشت هوای آوازهٔ پس از مرگ را در سر داشت. درواقع گاه تأکید می‌کرد که از هیچ چیز بیش از این نمی‌ترسد که به مقام یک [نویسندهٔ] کلاسیک ارتقا یابد، و این در نظر او یعنی محکوم‌شدن به این‌که به‌صورت موضوع مطالعاتی سالم و بی‌خطری برای بچه‌مدرسه‌ای‌ها در آید. دل‌اش می‌خواست آثارش عامل فعالی برای تغییر واقعی شرایط اجتماعی و فرهنگی انسان بشوند.

اما بااین‌که او بوده و زندگی کرده است، دیکتاتورها حتی شاید با اندکی پشت‌گرمی بیش‌تر بر تخت‌هاشان جلوس کرده‌اند. البته این آرزوی او بود. ولی کمی بعید می‌نماید که جدوجهدهای برشت و دیگر روشن‌فکران ضدنازی، سقوط

هیتلر را ثانیه‌ای هم جلو انداخته باشد. و از آن‌سو هم بعید است که حمایت‌های برشت موقعیت دیکتاتور دیگر، یعنی استالین، را حتی ذره‌ای تقویت کرده باشد. آیا اصلاً تلاش‌های نویسندگانی چون برشت شرایط اجتماعی انسان را ذره‌ای تغییر می‌دهند؟ آری، اما فقط به‌طور غیرمستقیم: با تغییر در حساسیت آدمی، جوّ اجتماعی، و محیط اخلاقی دوروبر آدم. اما دیدگاه برشت چه درست بود چه غلط، تلاش او، با نتیجهٔ وارونهٔ تراژیک‌اش، سابقهٔ قابل‌استنادی است از اهمیتی که هنرمند دارد، و برشت به همین‌دلیل، و نیز به دلیل زیبایی و عمق اشعارش، شایستهٔ آن است که در زمرهٔ نویسندگان بزرگ عصر خویش جای گیرد.

پی‌نویسها

1. Bertolt Brecht (1898-1956)
2. Berliner Ensemble
3. Augsburg
4. Swabia
5. *Baal*
6. *Trommeln in der Nacht* (*Drums in the Night*)
7. *Im Dickicht der städte* (*In the Jungle of Cities*)
8. *Leben Eduards des Zweiten von England* (*Edward II*)
9. *Mann ist Mann* (*A Man's a Man*)
10. *Die Dreigroschenoper* (*The Threepeny Opera*)
11. *Aufstieg und Fall der stadt Mahagonny* (*The Rise and Fall of the State of Mahagonny*)
12. *Hauspostille* (*Manual of Piety*)
13. *Lehrstücke* (*Teaching Plays*)
14. *Schulopern* (*School Operas*)
15. *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* (*The Didactic Play of Baden: On Consent*)
16. *Der Flug der Lindberghs* (*The Flight of the Lindberghs*)

نام این نمایشنامه بعداً به *Der Ozeanflug* (پرواز برفراز اقیانوس) تغییر یافت.

17. *Der Jasager/Der Neinsager* (*He Who Says Yes/He Who Says No*)
18. *Die Massnahme* (*The Measures Taken*)
19. *Die Ausnahme und die Regel* (*The Exception and the Rule*)
20. *Die Horatier und die Kuriatier* (*The Horatians and the Curiatians*)
21. *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (*Saint Joan of the Stockyards*)
22. *Die Mutter* (*The Mother*)
23. *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (*The Roundheads and the*

Peakheads)

24. *Lieder, Gedichte, Chöre* (*Songs, Poems, Choruses*)

25. *Dreigroschenroman* (*Threepenny Novel*)

26. *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (*The Private Life of the Master Race; Fear and Misery in the Third Reich*)

27. *Die Gewehre der Frau Carrar* (*Señora Carrar's Rifles*)

28. *Leben des Galilei* (*Galileo*)

29. *Mutter Courage und ihre Kinder* (*Mother Courage and Her Children*)

30. *Der gute Mensch von Sezuan* (*The Good Woman of Setzuan*)

31. *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (*Puntila and Matti, His Hired Man*)

32. *Der aufhaltsame Aufstieg der Arturo Ui* (*The Resistible Rise of Arturo Ui*)

33. *Die Gesichte der Simone Machard* (*The Visions of Simone Machard*)

34. *Der Kaukasische Kreidekreis* (*The Caucasian Chalk Circle*)

35. *Svendborger Gedichte*

36. *Die Tage der Kommune* (*The Days of the Commune*)

37. *Turandot oder Der Kongress der Weisswäscher* (*Turandot or The Congress of Whitewashers*)

38. *Die Antigone des Sophokles* (*The Antigone of Sophocles*)

۳۹. Friedrich Hölderlin، (۱۷۷۰-۱۸۴۳). شاعر آلمانی.

40. *Der Hofmeister* (*The Tutor*)

۴۱. J.M.R. Lenz، (۱۷۵۱-۱۷۹۲). شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی.

42. *Don Juan*

۴۳. Molière، (۱۶۲۲-۱۶۷۳). نمایشنامه‌نویس فرانسوی.

44. *Der Prozess der Jeanne d'Arc zu Rouen* (*The Trial of Joan of Arc*

at Rouen)

۴۵. Anna Seghers، (۱۹۰۰ -). رمان‌نویس آلمانی.

46. *Coriolan* (*Coriolanus*)

47. *Pauken und Trompeten* (*Trumpets and Drums*)

48. *The Recruiting Officer*

۴۹. George Farquhar، (۱۶۷۸ - ۱۷۰۷). نمایشنامه‌نویس بریتانیایی.

۵۰. William Shakespeare، (۱۵۶۴ - ۱۶۱۶). شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی.

۵۱. Iago and Othello، شخصیتهای نمایشنامهٔ *اوتللوی* شکسپیر.

۵۲. Shylock and Antonio، شخصیتهای نمایشنامهٔ *تاجر ونیزی* شکسپیر.

53. Garga

54. Shlink

55. Mauler

56. Mortimer

57. MacHeath

58. Peachum

59. Katrin

60. Anna I and Anna II

61. *Die Sieben Todsünden der Kleinbürger* (*The Seven Deadly Sins*)

62. Shen Te/Shui Ta

63. Azdak

۶۴. Johann Wolfgang von Goethe، (۱۷۴۹ - ۱۸۳۲). شاعر آلمانی.

۶۵. Friedrich von Schiller، (۱۷۵۹ - ۱۸۰۵). شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی.

۶۶. Sophocles، (؟ ۴۹۶ - ۴۰۶ ق.م.). تراژدی‌نویس یونانی.

۶۷. Oedipus، شخصیت اساطیری یونان و قهرمان نمایشنامه‌هایی از سوفوکلس.

۶۸. Iphigenia، شخصیت اساطیری یونان و قهرمان نمایشنامه‌هایی از سوفوکلس.

۶۹. Isaac Newton، (۱۶۴۲-۱۷۲۷). دانشمند انگلیسی.

۷۰. Dante Alighieri، (۱۲۶۵-۱۳۲۱). شاعر ایتالیایی.

۷۱. Jean Baptiste Racine، (۱۶۳۹-۱۶۹۹). شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی.

۷۲. Pedro Calderón، (۱۶۰۰-۱۶۸۱). نمایشنامه‌نویس اسپانیایی.

73. *Faust*

74. *Wallenstein*

۷۵. Johann Nestroy، (۱۸۰۱-۱۸۶۲). نمایشنامه‌نویس اتریشی.

۷۶. Ferdinand Raimund، (۱۷۹۰-۱۸۳۶). نمایشنامه‌نویس اتریشی.

۷۷. Christian Dietrich Grabbe، (۱۸۰۱-۱۸۳۶). نمایشنامه‌نویس آلمانی.

۷۸. Georg Büchner، (۱۸۱۳-۱۸۳۷). نمایشنامه‌نویس آلمانی.

۷۹. Andreas Gryphius (Greif)، (۱۶۱۶-۱۶۶۴). شاعر و نمایشنامه‌نویس سیلزیایی.

۸۰. Karl Valentin، (۱۸۹۲-۱۹۴۸). کمدین آلمانی.

81. *Danton's Death*

82. Ekart

83. Hanns Johst

84. Kragler

۸۵. Upton Sinclair، (۱۸۷۸-۱۹۶۸). نویسندهٔ امریکایی.

86. Savannhas

87. Galy Gay

88. Arthur Waley

۸۹. Vsevolod Emilievich Meyerhold، (۱۸۷۴-۱۹۴۰). کارگردان تئاتر روسی.

۹۰. Aleksandr Yakovlevich Tairov، (۱۸۸۵-۱۹۵۰). کارگردان تئاتر روسی.

91. *Das Wort*

92. *Masque of Anarchy*

۹۳. Percy Bysshe Shelley، (۱۷۹۲-۱۸۲۲). شاعر انگلیسی.

۹۴. *Gulliver's Travels*، (ترجمهٔ فارسی: منوچهر امیری، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۵).

۹۵. Jonathan Swift، (۱۶۶۷-۱۷۴۵). طنزنویس انگلیسی.

96. "The Range and Variety of the Realistic Style"

97. Schweik

۹۸. Jaroslav Hašek، (۱۸۸۳-۱۹۲۳). نویسندهٔ طنزپرداز چک.

۹۹. Erwin Friedrich Max Piscator، (۱۸۹۳-۱۹۶۶). کارگردان تئاتر آلمانی.

100. *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* (*Schweyk in the Second World War*)

101. Keuner

۱۰۲. J.B. Watson، (۱۸۷۸-۱۹۵۸). روانشناس امریکایی.

۱۰۳. Konstantin Sergeevich Stanislavsky، (۱۸۶۳-۱۹۳۸). بازیگر، کارگردان، و معلم تئاتر روسی.

۱۰۴. Charlie Chaplin، (۱۸۸۹-۱۹۷۷). بازیگر و فیلمساز بریتانیایی.

۱۰۵. Arthur Rimbaud، (۱۸۵۴-۱۸۹۱). شاعر فرانسوی.

۱۰۶. Rudyard Kipling، (۱۸۶۵-۱۹۳۶). نویسندهٔ انگلیسی.

۱۰۷. Frank Wedekind، (۱۸۶۴-۱۹۱۸). شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی.

108. *Georgics*

۱۰۹. Virgil، (۷۰-۱۹ ق. م.). شاعر رومی.

110. *De rerum natura*

۱۱۱. Lucretius، (?۹۶-۵۵ ق. م.). شاعر رومی.

112. Kin

113. *Me-ti, Buch der Wendungen* (Me-ti, the Book of Twists and Turns)

۱۱۴. Jack London، (۱۸۷۶-۱۹۱۶). نویسندهٔ امریکایی.

۱۱۵. Charles Dickens، (۱۸۱۲-۱۸۷۰). رمان‌نویس انگلیسی.

116. *Die Geschäftedes Herrn Julius Caesar* (*The Business Deals of Mr. Julius Caesar*)

117. *Flüchtlingsgespräche* (*Refugee Conversations*)

118. Ziffel

119. Kalle

120. *Kalendergeschichten* (*Tales from the Calendar*)

121. "Der Mantel des Ketzers" ("The Heretic's Coat")

۱۲۲. Giordano Bruno، (۱۵۴۸؟ - ۱۶۰۰). فیلسوف ایتالیایی.

۱۲۳. Heinrich von Kleist، (۱۷۷۷ - ۱۸۱۱). شاعر، داستان‌نویس، و نمایشنامه‌نویس آلمانی.

124. *Tui-Novel*

125. *Arbeitsjournal* (*Working Diary*)

136. *Dialoge aus dem Messingkauf* (*The Messingkauf Dialogues*)

137. *Kleines Organon des Theater* (*Organon for the Theater*)

۱۲۸. Adam Smith، (۱۷۲۳ - ۱۷۹۰). اقتصاددان اسکاتلندی.

۱۲۹. John Maynard Keynes، (۱۸۸۳ - ۱۹۴۶). اقتصاددان انگلیسی.

۱۳۰. Niobe، در اسطوره‌های یونان، همسر آمفیون. چون لاف زد که از مادر آپولون و آرتمیس فرزندان بیشتری دارد، آن دو هر دوازده فرزند او را کشتند. نیوبه نزد زئوس رفت و از او خواست تا او را مبدّل به سنگ کند. زئوس خواسته‌اش را اجابت کرد، و اشکهای او تا ابد بر چهرهٔ سنگی‌اش روانند.

130. *Richard II*

۱۳۲. Sergei Mikhailovich Tretyakov، (۱۸۹۲ - ۱۹۳۹). شاعر، مترجم، و نمایشنامه‌نویس روسی.

133. *Werke, Grosse Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*

134. Suhrkamp

135. Aufbau Verlag

136. *Versuche* (*experiments*)

Selected Bibliography

EDITIONS

INDIVIDUAL WORKS

Materialien zu Brechts "Leben des Galilei." Edited by W. Hecht. Frankfurt am Main, 1963.

Materialien zu Brechts "Mutter Courage und ihre Kinder." Edited by W. Hecht. Frankfurt am Main, 1964.

Der Jasager und Der Neinsager. Vorlagen, Fassungen und Materialien. Edited by Peter Szondi. Frankfurt am Main, 1966.

Baal. Der böse Baal, der Asoziale. Edited by Dieter Schmidt. Frankfurt am Main, 1968.

Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien. Edited by Gisela E. Bahr. Frankfurt am Main, 1968.

Leben Eduards des Zweiten von England. Vorlage, Texte und Materialien. Edited by Reinhold Grimm. Frankfurt am Main, 1968.

Materialien zu Brechts "Der gute Mensch von Sezuan." Edited by W. Hecht. Frankfurt am Main, 1968.

PersianPDF.com

Der Brotladen: Ein Stückfragment. Bühnenfassung und Texte aus dem Fragment. Frankfurt am Main, 1969.

Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien. Edited by W. Gersch and W. Hecht. Frankfurt am Main, 1969.

Materialien zu Bertolt Brechts "Die Mutter." Edited by W. Hecht. Frankfurt am Main, 1969.

Texte für Filme. Frankfurt am Main, 1969.

Baal. Drei Fassungen. Edited by Dieter Schmidt. Frankfurt am Main, 1970.

Die heilige Johanna der Schlachthöfe. Bühnenfassung, Fragmente, Varianten. Edited by Gisela E. Bahr. Frankfurt am Main, 1971.

Die Massnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung. Edited by Reiner Steinweg. Frankfurt am Main, 1972.

Arbeitsjournal. Frankfurt am Main, 1973.

Materialien zu Brechts "Schweyk im Zweiten Weltkrieg." Edited by Herbert Knust. Frankfurt am Main, 1974.

Tagebücher 1920–1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920–1954. Frankfurt am Main, 1975.

Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Edited by Reiner Steinweg. Frankfurt am Main, 1976.

Briefe. Edited by Günter Glaeser. Frankfurt am Main, 1981.

Gedichte aus dem Nachlass. Frankfurt am Main, 1982.

COLLECTED WORKS

Gesammelte Werke. 20 vols. Frankfurt am Main, 1967.

Werke, Grosse kommnetierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 vols. Berlin and Weimar, 1988– .

TRANSLATIONS

Baal, A Man's a Man, The Elephant Calf. New York, 1964.

Brecht on Theatre. Edited and translated by John Willett. New York, 1964.

Collected Plays. Edited by John Willett and Ralph Manheim. New York. Vol. 1 (1971): *Baal; Drums in the Night; In the Jungle of Cities; The Life of Edward II of England; The Wedding; The Beggar, or the Dead Dog; He Drives Out a Devil; Lux in Tenebris; The Catch.* Vol. 2 (1977): *A Man's a Man; Rise and Fall of the State of Mahagonny; The Threepenny Opera.* Vol. 5 (1972): *Life of Galileo; The Trial of Lucullus; Mother Courage and Her Children.* Vol. 6 (1976): *The Good Person of Szechwan; Puntila and Matti, His Hired Man; The Resistible Rise of Arturo Ui; Dansen; How Much Is Your Iron?; Practice Pieces for Actors.* Vol. 7 (1974): *The Visions of Simone Machard; Schweyk in the Second World War; The Caucasian Chalk Circle; The Duchess of Malfi.* Vol. 9 (1972): *The Tutor; Coriolanus; The Trial of Joan of Arc at Rouen, 1431; Don Juan; Trumpets and Drums.*

Diaries 1920–1922. Translated by John Willett. New York, 1979.
Edward II. New York, 1966.
Galileo. New York, 1966.
Happy End. New York, 1982.
The Jewish Wife and Other Short Plays. New York, 1965.
Jungle of Cities and Other Plays. New York, 1966.
Manual of Piety (Die Hauspostille). Translated by Eric Bentley. New York, 1966.
The Messingkauf Dialogues. Translated by John Willett. London, 1965.
The Mother. New York, 1965.
Mother Courage and Her Children. New York, 1966.
Parables for the Theatre (The Good Woman of Setzuan, The Caucasian Chalk Circle). New York, 1961.
Poems, 1913–1956. Edited by John Willett and Ralph Manheim. New York, 1987.
Selected Poems. Edited by H. R. Hays. New York, 1947.
Seven Plays. Edited by Eric Bentley. New York, 1961.
Short Stories, 1921–1946. Edited by John Willett and Ralph Manheim. New York, 1983.
Tales from the Calendar. Translated by Yvonne Kapp and Michael Hamburger. London, 1961.
Threepenny Novel. Translated by Desmond I. Vesey and Christopher Isherwood. New York, 1956.
The Threepenny Opera. New York, 1964.
The Visions of Simone Machard. New York, 1965.

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL STUDIES

Benjamin, Walter. *Understanding Brecht.* Translated by Anna Bostock. London, 1973.

Bentley, Eric. *The Brecht Commentaries.* New York, 1981.

Chiarini, P. *Bertolt Brecht.* Bari, Italy, 1959.

———. *Brecht e la dialettica del paradosso.* Milan, 1969.

Demetz, P., ed. *Brecht: A Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs, N.J., 1962.

Esslin, Martin. *Bertolt Brecht.* New York, 1969.

———. *Brecht: A Choice of Evils.* 4th rev. ed. London and New York, 1980.

———. *Meditations: Essays on Brecht, Beckett, and the Media.* Baton Rouge, La., 1980.

Ewen, Frederic. *Bertolt Brecht: His Life, His Art, and His Times.* New York, 1967.

Fassmann, Kurt. *Brecht: Eine Bildbiographie.* Munich, 1958.

Fuegi, John. *The Essential Brecht.* Los Angeles, 1972.

Gersch, Wolfgang. *Film bei Brecht.* Berlin, 1975.

Gray, Ronald. *Brecht the Dramatist.* Cambridge, England, 1976.

Grimm, Reinhold. *Bertolt Brecht, die Struktur seines Werks.* Nuremberg, 1959.

———. *Bertolt Brecht und die Weltliteratur.* Nuremberg, 1961.

———. *Brecht und Nietzsche.* Frankfurt am Main, 1979.

Hayman, Ronald. *Brecht: A Biography.* New York, 1983.

Hecht, W., ed. *Brecht im Gespräch. Diskussionen. Dialoge. Interviews.* Frankfurt am Main, 1975.

——— ed. *Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten.* Frankfurt am Main, 1978.

Hecht, W., H. Bunge, and K. Rülicke-Weiler. *Bertolt Brecht. Sein Leben und Werk.* Berlin, 1969.

Hinck, Walter. *Die Dramaturgie des späten Brecht.* Göttingen, 1959.

Hultberg, Helge. *Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts.* Copenhagen, 1962.

Ihering, Herbert. *Bertolt Brecht und das Theater.* Berlin, 1959.

Jendreiek, H. *Bertolt Brecht. Drama der Veränderung.* Düsseldorf, 1969.

Kesting, Marianne. *Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Hamburg, 1959.

Klotz, Volker. *Bertolt Brecht, Versuch über das Werk.* Darmstadt, 1957.

Knopf, Jan. *Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht.* Frankfurt am Main, 1974.

Lyon, James K. *Bertolt Brecht and Rudyard Kipling.* The Hague, 1975.

———. *Bertolt Brecht in America.* Princeton, 1980.

Lyons, Charles R. *Bertolt Brecht: The Despair and the Polemic.* Carbondale, Ill., 1968.

Mann, Otto. *Mass oder Mythos: Ein kritischer Beitrag über die Schaustücke Bertolt Brechts.* Heidelberg, 1958.

Mayer, Hans. *Bertolt Brecht und die Tradition.*

Pfullingen, 1961.

———. *Anmerkungen zu Brecht.* Frankfurt am Main, 1965.

———. *Brecht in der Geschichte.* Frankfurt am Main, 1971.

Mittenzwei, Werner. *Bertolt Brecht. Von der "Massnahme" zu "Leben des Galilei."* Berlin, 1962.

Müller, Klaus-Detlef. *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts.* Tübingen, 1967.

Munk, Erika, ed. *Brecht.* New York, 1972.

Niessen, Carl. *Brecht auf der Bühme.* Cologne, 1959.

Pietzcker, Carl. *Die Lyrik des jungen Brecht.* Frankfurt am Main, 1974.

Reich, B. *Brecht.* Moscow, 1960.

Rischbieter, Henning. *Bertolt Brecht.* 2 vols. Velber bei Hannover, 1966.

Rosenbauer, H. *Brecht und der Behaviorismus.* Bad Homburg, 1970.

Rülicke-Weiler, Käthe. *Die Dramaturgie Brechts.* Berlin, 1966.

Schmidt, Dieter. *"Baal" und der junge Brecht.* Stuttgart, 1966.

Schuhmann, Klaus. *Der Lyriker Bertolt Brecht, 1913–1933.* Berlin, 1964.

Schumacher, Ernst. *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918–1933.* Berlin, 1955.

———. *Der Fall Galilei. Das Drama der Wissenschaft.* Berlin, 1964.

———. *Drama und Geschichte. Bertolt Brechts "Leben des Galilei" und andere Stücke.* Berlin, 1965.

Schumacher, Ernst, and Renate Schumacher. *Leben Brechts.* Berlin, 1979.

Serreau, Genevieve. *Bertolt Brecht, dramaturge.* Paris, 1955.

Spalter, Max. *Brecht's Tradition.* Baltimore, Md., 1967.

Steinweg, Reiner. *Das Lehrstück.* Stuttgart, 1972.

Subiotto, A. *Bertolt Brecht's Adaptations for the Berliner Ensemble.* London, 1975.

Tatlow, Antony. *The Mask of Evil.* Bern, 1977.

Völker, Klaus. *Brecht Chronicle.* Translated by Fred Wieck. New York, 1975.

———. *Brecht: A Biography.* Translated by John Nowell. New York, 1978.

Wekwerth, Manfred. *Notate. Über die Arbeit des Berliner Ensembles 1956 bis 1966.* Frankfurt am Main, 1967.

———. *Schriften. Arbeit mit Brecht.* Berlin, 1973.

Willett, John. *The Theatre of Bertolt Brecht.* 4th rev. ed. London, 1977.

BIBLIOGRAPHIES

Ramthun, Herta, ed. *Bertolt Brecht Archiv/ Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses.* 4 vols. Berlin and Weimar, 1969–1973.

Seidal, Gerhard, ed. *Bibliographie Bertolt Brecht.* Vol. 1. Berlin and Weimar, 1975.

کتابنامهٔ فارسی

«سقراط مجروح»، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، سخن، ۱۳/۲، (خرداد ۱۳۴۱).

در انبوه شهرها، ترجمهٔ عبدالرحمن صدریه، تهران، آگاه، ۱۳۴۱.

«استثنا و قاعده»، ترجمهٔ محمود اعتمادزاده (به آذین)، *کتاب هفته*، ۹۵، (۱۴ مهر ۱۳۴۲) [چاپ دوّم، تهران، آگاه، ۱۳۴۸].

«آن که گفت آری و آن که گفت نه»، ترجمهٔ مصطفی رحیمی، *کتاب هفته*، ۱۰۰، (۱۹ آبان ۱۳۴۲).

زندگانی گالیله (گالیله‌ئو گالیله‌ئی)، ترجمهٔ عبدالرحیم احمدی، تهران، اندیشه، ۱۳۴۳.

ترس و نکبت رایش سوّم، ترجمهٔ شریف لنکرانی، تهران، مروارید و خانهٔ کتاب، ۱۳۴۴.

ننه دلاور و فرزندان او (یا گزارش جنگهای سی‌ساله)، ترجمهٔ مصطفی رحیمی و مسیح ایزدپناه با همکاری کیکاووس جهانداری، تهران، ایرانمهر، ۱۳۴۵.

آدم آدم است، بچه فیل و استنطاق لوکولوس، ترجمهٔ شریف لنکرانی، تهران، خوارزمی، ۱۳۴۷.

زن نیک سچوان، ترجمهٔ فریدهٔ لاشایی، تهران، جوانه، ۱۳۴۷.

آن که گفت آری و آن که گفت نه (و سه اثر دیگر [«پنج مشکل در راه نوشتن حقیقت»، «به آنان که پس از ما بدنیا می‌آیند»، «سرباز سیوتا»])، ترجمهٔ مصطفی رحیمی، تهران، فرمند، ۱۳۴۸.

دایرهٔ گچی قفقازی، ترجمه حمید سمندریان، تنظیم اشعار فروغ فرخزاد، تهران، جوانه، ۱۳۴۸.

چهره‌های سیمون ماشار، ترجمهٔ عبدالرحمن صدریه، تهران، آگاه و پیام، ۱۳۴۹.

داستانهای آقای کوینر، ترجمهٔ سعید ایمانی، پیام، ۱۳۴۹.

داستان یک پولی، ترجمه هوشنگ پیرنظر، اشعار محمود کیانوش، تهران،

نیل، ۱۳۴۹.
تفنگهای ننه‌کارار، ترجمهٔ فریدون ایل‌بیگی، تهران، پیام، ؟.
ارباب پونتیلا و خادمش ماتی، ترجمهٔ عبدالرحمن صدریه، تهران، پیام، ۱۳۴۹.
ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی، ترجمهٔ رضا کرم رضائی، تهرن، رز، ۱۳۴۹.
ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی، ترجمهٔ فریدهٔ لاشایی، تهران، زمان، ۱۳۴۹.
سقراط مجروح، ترجمهٔ هوشنگ از بی‌جاوی و فریدون ایل بیگی، تهران، پیام، ۱۳۴۹.
دربارهٔ تئاتر، ترجمهٔ منیژهٔ کامیاب و حسن بایرامی، تهران، پیام، ۱۳۴۹.
دایرهٔ گچی قفقازی، ترجمهٔ م. امین مؤیّد، تهران، رز، ۱۳۵۰.
آدم آدم است، ترجمهٔ م. امین مؤید، تهران، رز، ۱۳۵۰.
رومان دو پولی، ترجمهٔ ا. باقرزاده، [تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۰].
من، برتولت برشت (برگزیدهٔ شعرها)، انتخاب و ترجمهٔ بهروز مشیری، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۱.
«هیولا...!»، ترجمهٔ همایون نوراحمر، *تماشا*، ۶۶، (۸ تیر ۱۳۵۱).
مادر، ترجمهٔ منیژهٔ کامیاب و حسن بایرامی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۱.
کلّه گردها و کلّه تیزها، ترجمهٔ بهروز مشیری، تنظیم اشعار خشایار قائم مقامی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۱.
بعل، ترجمهٔ خشایار قائم‌مقامی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۱.
«پیرزنی که پیر نمی‌نمود»، ترجمهٔ کامران فانی، *سخن*، ۲۱/۱۵، (اردیبهشت ۱۳۵۱).
گفتگوی فراریان، ترجمهٔ خشایار قائم‌مقامی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۲.
«اقداماتی علیه زور»، ترجمهٔ ناصر صفائی، *تونل*، تهران، بابک، ۱۳۵۲.
هوراتیها و کوریاتیها و روشنائی در تنبریس، ترجمهٔ رضا کرم رضائی، تهران، رز، ۱۳۵۲
«حیوان محبوب آقای کوینر»، ترجمهٔ ناصر صفائی، *تونل*، تهران، بابک، ۱۳۵۲.
«اگر کوسه‌ماهیها آدم بودند»، ترجمهٔ بهروز تاجور، *اگر کوسه‌ماهیها آدم*

بودند و همسایه، تهران، توپ، ۱۳۵۲.
شویک در جنگ جهانی دوم، ترجمهٔ حمید علوی، تهران، اندیشه، ۱۳۵۳.
زن خوب ایالت سچوان، ترجمهٔ مهدی زمانیان، شیراز، خانه کتاب، ۱۳۵۳.
عظمت و انحطاط شهر ماهاگونی، ترجمهٔ مهدی اسفندیارفرد و مینو ملک‌خانی (وزیری)، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۳.
قطعهٔ آموزشی، ترجمهٔ مینو ملک‌خانی (وزیری)، تهران، گوتنبرگ، ۱۳۵۳.
اندیشه‌های متی، ترجمهٔ بهرام حبیبی، تهران، آگاه، ۱۳۵۴.
محاکمهٔ ژاندارک در روان، ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران، طوس، ۱۳۵۴.
صلیب گچی، ترجمهٔ سیاوش بیدارفکر، تهران، دانش و گام، چاپ دوّم، ۱۳۵۵.
قیمت آهن چنده؟، ترجمهٔ رضا کرم‌رضائی، تهران، سپیده، ۱۳۵۵.
کریولانوس، ترجمهٔ مهدی تقوی، تهران، آگاه، ۱۳۵۵.
برتولت برشت (مصاحبه، نمایشنامه [«نمایش گدا»، «قبای جیوردانو برانوی کافر»، «آزمایش»]، داستان، شعر)، ترجمهٔ رسول نفیسی، تهران، مروارید، ۱۳۵۵.
اپرای سه پولی، ترجمهٔ علی‌اکبر خداپرست، تهران، البرز، ۱۳۵۶.
توراندخت یا کنگرهٔ پاک‌شویان، ترجمهٔ رضا کرم‌رضائی، تهران، ققنوس، ۱۳۵۶.
ژان مقدس کشتارگاهها، ترجمهٔ جواد شمس، تهران، مازیار، ۱۳۵۶.
صعود مقاومت‌پذیر آرتورو اویی، ترجمهٔ افرویدون، تهران، دنیای دانش، ۱۳۵۶.
«زن جلف»، ترجمهٔ نیام، بنیاد، ۲، (اردیبهشت ۱۳۵۶).
زندگی تئاتری من، ترجمهٔ فریدون ناظری، تهران، جاویدان، ۱۳۵۷.
مادر، ترجمهٔ بهرام حبیبی، تهران، تیر، ۱۳۵۷.
تدبیر، ترجمهٔ بهرام حبیبی، تهران، تیر، ۱۳۵۷.
ژان مقدس کشتارگاهها، ترجمهٔ ابوالحسن وندهور (وفا)، تهران، مازیار، ۱۳۵۸.

روزهای کمون، ترجمهٔ ف. ک. کاووسی (فریدهٔ لاشایی)، تهران، شباهنگ، ۱۳۵۸.

تک‌پرده‌ایها [«جشن عروسی خرده‌بورژواها»، «گدا یا سگ مرده»، «جن‌گیر»، «نور در ظلمت»، «صید ماهی»، «دان‌زن»، «آهن چند است»، «ضمیمهٔ تک‌پرده‌ایهای ۱۹۳۹»، «هفت گناه بزرگ خرده بورژواها»]، ترجمهٔ محمود حسینی‌زاد و اردشیر فرید مجتهدی، تهران، خوارزمی، ۱۳۵۸.

دربارهٔ تئاتر، ترجمهٔ فرامرز بهزاد، تهران، خوارزمی، ۱۳۵۸.

اقدامهای انجام شده، ترجمهٔ رضی هیرمندی، تهران، روزبهان، ۱۳۵۸؟.

شویک در جنگ جهانی دوّم، ترجمهٔ فرامرز بهزاد، تهران، خوارزمی، ۱۳۵۸.

اپرای سه‌پولی و صعود و سقوط شهر ماهاگونی، ترجمهٔ شریف لنکرانی، تهران، خوارزمی، ۱۳۵۹.

تفنگهای خانم کارار و رؤیاهای سیمون ماشار، ترجمهٔ شریف لنکرانی، تهران، خوارزمی، ۱۳۵۹.

نمایشنامه‌های آموزشی، ترجمهٔ ف. بهزاد، ب. حبیبی، فرید مجتهدی، تهران، خوارزمی، ۱۳۵۹.

صعود ممانعت‌پذیر آرتورو اویی، ترجمهٔ فرامرز بهزاد، تهران، خوارزمی، [۱۳۶۶].

«پیرامون نوشتار رئالیستی»، ترجمهٔ محمد پوینده، *کلک*، ۴، (تیر ۱۳۶۹).

«تأمل کوتاهی در باب رئالیسم»، ترجمهٔ ع. امینی نجفی، *کلک*، ۹، (آذر ۱۳۶۹).

«دو پسر»، ترجمهٔ م. سجودی، *مجلهٔ آرمان*، ۸ و ۹، (دی ۱۳۶۹).

«تنویر»، ترجمهٔ جاهد جهانشاهی، *سروش*، ۶۲۶، (۳۰ آبان ۱۳۷۱).

محاکمهٔ ژاندارک در شهر روئن سال ۱۴۳۱، ترجمهٔ غ. ولی‌زاده، تهران، فردابه، ۱۳۷۲.

«دیداری کوتاه از موزهٔ آلمان»، ترجمهٔ جاهد جهانشاهی، *چیستا*، ۹۹ و ۱۰۰، (خرداد و تیر ۱۳۷۲).

دربارهٔ نویسنده و آثارش

احمدی، عبدالرحیم، «**گفتاری در آثار و اندیشه‌های برشت**»، *زندگی گالیله (گالیله‌ئو گالیله‌ئی)*، تهران، اندیشه، ۱۳۴۳.
ابراهیمی، نادر، *اجازه هست آقای برشت؟*، [تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۹]
امین مؤید، مجید، *سیری در اندیشه‌های برشت*، تهران، رز، ۱۳۴۹؟
گری، رونالد، *برتولت برشت*، ترجمهٔ محمّد تقی فرامرزی، تهران، بابک، ۱۳۵۲.
تعاونی، شیرین، *تکنیک برشت*، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۵.
؟، *برشت، فیلسوفی در تئاتر* (متن دادگاه کمیته تحقیق دربارهٔ فعالیتهای ضدامریکائی و...)، ترجمهٔ ع. امینی نجفی، تهران، کتیبه، ۱۳۵۸.
رهنما، تورج، «**برشت**»، *برشت، فریش، دورنمات*، تهران، توس، ۱۳۵۸.
سلیمانی، فرامرز، «**شعر برشت، سوگنامهٔ دوران ما**»، *دنیای سخن*، ۱۳، (آبان ۱۳۶۶).
سلیمانی، فرامرز، «**واقعیتی در ستیز با واقعیت**» (به مناسبت نودمین سالروز برتولت برشت)، *دنیای سخن*، ۲۳، (آذر ۱۳۶۷).
لاشایی، فریده، «**برشت در مهاجرت**»، *کلک*، ۱۱ و ۱۲، (بهمن و اسفند ۱۳۶۹).
گرش، ولفگانگ، «**مهمترین تجربهٔ سینمائی برتولت برشت**»، ترجمهٔ ع. امینی نجفی، *کلک*، ۱۴، ۱۵، (اردیبهشت و خرداد ۱۳۷۰).
خسروی، رکن‌الدّین، «**برتولت برشت و روزهای کمون**»، *چیستا*، ۸/۱۰، (تیر ۱۳۷۰).
بنیامین، والتر، «**با برتولت برشت**»، ترجمهٔ سیاوش باختری، *آینهٔ اندیشه*، ۶ و ۷، (شهریور ۱۳۷۰ ؟)
ایگلتون، تری، «**برتولت برشت و تئاتر حماسی**»، ترجمهٔ فرزین یزدانفر، *کلک*، ۲۰، (مرداد ۱۳۷۱).
علی‌آبادی، همایون، «**وجوه اشتراک و افتراق نمایش آئینی و درام معاصر ایران (تعزیه) با تئاتر غرب، به ویژه با تئاتر برتولت برشت.**»،

فصلنامهٔ هنر، ۲۲، (تابستان و پائیز ۱۳۷۱).
هشت، ورنر، *زندگی برتولت برشت*، پیشگفتار ماکس فریش، ترجمهٔ جاهد جهانشاهی، تهران، نمایش، ۱۳۷۱.
یسکه، ولفگانگ، «**یک نابغه؟، نه، ولی...**» (مروری بر یادداشتهای روزانهٔ ایام نوجوانی برتولت برشت)، ترجمهٔ جاهد جهانشاهی، همشهری، (۱۳۷۲/۳/۲۳).
گری، رونالد، «**برشت، طلایه‌دار تئاتر امروز آلمان**»، ترجمهٔ قاسم غریفی، *ادبستان*، ۴۴، (مرداد ۱۳۷۲).
یوسفی مرند، محمد، «**برشت و تئاتر آوانگارد**»، *کیهان*، (۱۳۷۲/۶/۴).
وهابی، نسیم، «**بازی به کارگیری ذهن: نگاهی به نحوهٔ تأثیر نگارش برشت وکوندرا بر مخاطب**»، همشهری، (۱۳۷۳/۴/۸).
فوگی، جان، «**زندگی و دروغهای برتولت برشت**»، ترجمهٔ ؟، نصیر، ۱۰، (پائیز ۱۳۷۳).
ابراهیمیان، فرشید، «**برشت، آدم آدم است، تکنیک و محتوا**»، *دنیای سخن*، ۶۵، (مرداد و شهریور ۱۳۷۴).

نمایه

آ

آدم آدم است ۱۲، ۲۸-۳۰، ۴۷

آنا [ی اول و دوم] (هفت گناه کبیره) ۱۷

آنیگونهٔ سوفوکلس (آداپته) ۱۴، ۵۲

آن که می گوید آری آن که می گوید نه ۱۲، ۳۰

آوای طبل ها در دل شب ۱۲، ۲۷، ۳۳، ۶۳

ا

اپرای سه پولی ۱۲، ۴۶-۴۷، ۶۰

اپراهای مدرسی ۱۲

ادوارد دوم (زندگی ادوارد دوم، پادشاه انگلستان) ۱۶

ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی ۱۳، ۳۴

ارغنون کوچک برای تئاتر (تئوریک) ۵۳-۵۴

ازداک (دایرهٔ گچی قفقازی) ۱۷، ۵۸

استانیسلافسکی، کنستانتین ۳۹

استثنا و قاعده ۱۲، ۲۳

اشتورم اوند درانگ ۲۴

اشعار اسوبنوری (شعر) ۱۴

افسر سرباز گیر، فارکوئر ۱۴

اقدامات انجام شده ۱۲، ۱۹، ۲۹-۳۰

اکارت (مغل) ۲۶

اوتللو (اوتلو، شکسپیر) ۱۶، ۲۱، ۳۹، ۵۶-۵۷
اوتلو، شکسپیر ۵۷
اودیپ (اودیپ شهریار، سوفوکلس) ۲۱، ۵۶، ۵۸
ایفیگنیا (ایفیگنیا در تاوریس، سوفوکلس) ۲۱
ب
برشت، برتولت
زندگی و ویژگی‌های شخصی
و آپتون سینکلر ۲۸، ۴۶؛ و آرتور ویلی ۴۳؛ در آلمان واحد ۶۳-۶۵؛ و آموزهٔ تئاتر رسمی شوروی ۳۴-۳۵، ۵۵؛ و استالین ۱۰، ۶۲، ۶۴؛ اقدامات عملی در تئاتر ۸-۹، ۱۵، ۵۲؛ در امریکا ۱۴، ۶۲؛ و انضباط حزبی ۱۱، ۱۶، ۱۸-۱۹؛ و اهمیت شرایط اجتماعی انسان ۲۰-۲۲، ۵۵-۵۷؛ و باروک ۲۵؛ و برلینر آنسامبل ۸، ۵۲؛ و بوشنر ۲۵-۲۶؛ بیگانه‌سازی ۲۰، ۲۲-۲۳، ۵۸-۵۹؛ پس‌زمینهٔ اجتماعی-فرهنگی ۱۱، ۱۳، ۱۷-۱۸، ۲۳-۲۴، ۲۶، ۳۲؛ و تئاتر روایی ۳۸، ۴۱-۴۲؛ و تئاتر سنتی آلمان ۴۱-۴۲، ۵۵-۵۷، ۶۶-۶۷، نیز ---> برشت و زیبایی‌شناسی ارسطویی؛ و تئاتر ناتورالیسم ۳۲-۳۴؛ تأثیر جهانی ۶۰، ۶۸؛ تجارب زندگی ۶۱-۶۲؛ تفکر کنفوسیوسی ۶۳؛ و تلفیق دو سنت ادبی آلمان ۶۶-۶۷؛ تولد ۱۱؛ توهم‌ستیزی ۳۳؛ و جنگ جهانی ۱۱، ۱۳، ۱۶-۱۷، ۶۲؛ و چاپلین ۴۰-۴۱؛ دوگانه‌نگری ۱۶-۱۷؛ و رفتارگرایی ۳۸-۳۹؛ رواقی‌گری ۶۳؛ و زیبایی‌شناسی دراماتیک ارسطویی ۲۰-۲۵، ۳۲، ۵۵-۵۷؛ و زیبایی‌شناسی مارکسیستی ۲۳، ۵۱-۵۲، ۵۴-۵۵؛ و ژست یا گستوس ۳۶-۴۲؛ شاعر جوان ۱۷-۱۸؛ و شعر چینی ۴۳، ۴۵؛ و شعر غنایی ۱۴-۱۵، ۴۲، ۴۴؛ و شوایک ۳۵-۳۶؛ و شوروی ۶۲؛ و عصیان ۱۶، ۲۴-۲۵، ۳۲، ۶۳؛ و فاشیسم ۱۵؛ و فاصله‌گیری/فاصله‌گذاری ۲۲-۲۳، ۳۴، نیز ---> بیگانه‌سازی؛ و فرم قصص ۳۱-۳۴؛ و فولکلور ۲۵؛ و قهرمان‌گرایی ۳۵؛ و کارکرد شعر ۴۴-۴۵؛ و کتاب مقدس ۴۳؛ و کیپلینگ ۴۳، ۴۶؛ و گرابه ۲۶؛ و گروفیوس ۲۵؛ و گوته و شیلر ۲۰-۲۵، ۳۲، ۴۳، ۵۵؛ و لوکرتیوس ۴۳؛ مراحل نویسندگی ۱۲-۱۵؛ نویسندهٔ کلاسیک ۶۵-۶۷؛ و نبوغ ۶۵؛ و نمایش «نو» ژاپن ۳۰؛ و واتسن ۳۹؛ و ودکیند ۴۳ و ویرژیل ۴۳؛ و هگل ۱۶-۱۷؛ و هم‌ذات‌پنداری ۵۵-۶۰، نیز ---> توهم‌ستیزی و فاصله‌گیری؛ و هیتلر ۴۷، ۶۲؛ و یوست ۲۶-۲۷؛

آثار

آداپته ۱۴-۱۵؛ الگوی دیالکتیکی تکوین ۱۵؛ تئوریك ۸، ۱۴-۱۵، ۵۱-۵۵؛ تصنیف در ۴۰؛ تن‌دادن در ۲۹-۳۰؛ داستان کوتاه ۴۶-۴۷؛ داستان‌های کوینری ۳۶-۳۹، ۴۵، ۴۸؛ دورهٔ آزادی در خلأ (نیهیلیسم آشفته) ۱۲، ۲۹، ۴۲؛ دورهٔ آموزش گرایی خشك ۱۲-۱۳، ۲۹-۳۱؛ دورهٔ استادی ۱۳-۱۴؛ دورهٔ تبعید ۱۳-۱۴، ۳۰-۳۱، ۴۳؛ رمان‌ها ۴۷، ۵۰؛ شعرها ۷، ۹-۱۰، ۱۲، ۱۴، ۴۲-۴۶؛ در فرانسه ۸-۹؛ در کشورهای انگلیسی‌زبان ۷، ۹-۱۰؛ مجموعه ۷، ۶۳-۶۵؛ مصداق عام در ۳۱-۳۴؛ مقالات سیاسی ۵۱؛ منثور ۳۶، ۴۵-۵۱؛ موسیقی در ۴۰؛ نامه‌ها ۶۴؛ نقل‌پذیری در ۳۱-۳۲، ۳۶-۴۲؛ نگرش‌های متقابل در ۲۷-۳۰؛ نمایش‌نامه‌ها ۷-۹، ۱۲-۱۳، ۲۵-۲۶؛ یادداشت‌های روزانه ۵۱، ۶۴

برلینر آنسامبل (گروه برلینی) ۸-۹، ۵۲

بعل ۱۲، ۲۶

بوشنر، گئورگ ۲۴-۲۶، ۲۹

پ

پرواز لیندبرگ‌ها ۱۲

پونتیلا (ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی) ۱۷، ۳۱، ۵۸

پیچام (اپرای سه‌پولی) ۱۷

پیسکاتور، اروین فریدریش ماکس ۳۵

ت

تئاتر هنری مسکو ۳۴

تایروف، الکساندر یاکوولویچ ۳۵

تجربه‌ها ۶۵

ترتیاکوف، سرگئی میخایلوویچ ۶۲

ترس و نکبت رایش سوم ۱۳، ۳۳

تسیفل (مکالمات پناهنده) ۴۸

تصنیف‌ها، شعرها، و هم‌سرایی ۱۲-۱۳

تفنگهای خانم کارار ۱۳، ۳۳، ۵۲

توران‌دخت، یا کنگرهٔ پاکشوران ۱۴، ۵۰

ج
چاپلین، چارلی ۴۰-۴۱، ۶۲
چهره‌های سیمون ملشار ۱۴
ح
حکایاتی از تقویم تاریخ ۴۸-۵۰
د
داس ورت (نشریه) ۳۵
دایرهٔ گچی قفقازی ۱۴، ۳۱-۳۲
در انبوه شهرها ۱۲، ۲۸
«دربارهٔ شعر دراماتیک و روایی»، گوته و شیلر ۲۰
دربارهٔ طبیعت چیزها، لوکرتیوس ۴۳
دون ژوان (آداپته از اثر مولیر) ۱۴
دیکنز، چارلز ۴۶-۴۷
ر
راسین، ژان ژاک ۲۴
رایموند، فردیناند ۲۴
رمان سه‌پولی (رمان) ۱۳، ۴۷، ۵۰
رمان توپی‌ها--- > معتی/توران‌دخت، یا کنگرهٔ پاک‌شوران
رمبو، آرتور ۴۳
روزهای کمون ۱۴
روسو، ژان ژاك ۱۹
ریچارد دوم، شکسپیر ۶۱
ز
زگرس، آنا ۱۴
زن نیک‌سچوان ۱۳، ۱۷، ۳۴
زندگی ادوارد دوم، پادشاه انگلستان ۱۲
زندگی گالیله ۱۳، ۵۲
ژ
ژان مقدس کشتارگاه‌ها ۱۲

ژان دارك (محاکمهٔ ژاندارك در روآن) ۱۶
س
سفرهای گالیور، سویفت ۳۵
سوفوکلس ۲۰
سویفت، جاناثان ۳۵
سیستم بازیگری/متد (استانیسلافسکی) ۳۹
سینکلر، آپتون ۲۸، ۴۶
ش
شایلاك (تاجر ونیزی، شکسپیر) ۱۶
شکسپیر، ویلیام ۱۶، ۲۰، ۲۴، ۳۶، ۵۷، ۶۱
شلی، پرسی بیش ۳۵
شلینك (در انبوه شهرها) ۱۶، ۲۸
شن ته (زن نیك سچوان) ۱۷، ۳۱
شوایك (شوایک سرباز پاکدل، هاشك /شوایك در جنگ جهانی دوم، برشت) ۳۵-۳۶، ۶۳
شوایك در جنگ جهانی دوم ۳۶
شویی تا (زن نیك سچوان) ۱۷
شیلر، فریدریش ۲۰-۲۵، ۳۲، ۳۶، ۴۳، ۵۵
ص
صعود ممانعت‌پذیر آرتورو اویی ۱۴
ط
طبل‌ها و شیپورها (آداپته از افسر سرباز گیر اثر فارکوئر) ۱۴
ع
عظمت و انحطاط شهر ماهاگونی ۱۲، ۴۷
ف
فاوست، گوته ۲۴
ک
کاترین (نه‌دلاور و فرزندانش) ۱۷
کاسب کاری‌های آقای یولیوس کایسار (رمان) ۴۷

کاله (مکالمات پناهنده) ۴۸
کتاب دعا (شعر) ۱۲-۱۳، ۴۲-۴۳
«کت بدعت گذار» (حکایاتی از تقویم تاریخ) ۴۹-۵۰
کراگلر (آوای طبل‌ها در دل شب) ۲۷
کشت و پرورش، ویرژیل ۴۳
کلایست، هاینریش فون ۵۰
کله گردها و کله‌تیزها ۱۲
کوریولانوس ۱۴
کوینر (داستان‌های کوینری) ۳۶، ۴۵، ۴۸
کیپلینگ، رادیارد ۲۹، ۴۳، ۴۶
گ
گارگا (در انبوه شهرها) ۱۶، ۲۸
گالی گی (آدم آدم است) ۲۹
گالیله (زندگی گالیله) ۱۶-۱۷، ۳۱، ۵۸
گرابه، کریستیان دیتریش ۲۴، ۲۶
گروفیوس (گرایف)، آندرئاس ۲۵
گفت‌وگوهای مینگ کاوف ۵۳-۵۴
گوته، یوهان وولفگانگ فون ۲۰-۲۵، ۳۲، ۴۳، ۵۵، ۶۵
ل
لنتس، ی.م. ۱۴، ۲۴
م
مادر ۱۲
ماسک آنارشی، شلی ۳۵
مجموعهٔ بزرگ برلین و فرانکفورت هم‌راه با تفسیر (مجموعه آثار برشت) ۶۴-۶۵
محاکمهٔ ژاندارک در روان (آداپته از اثر آنا زگرس) ۱۴
مرگ دانتون، بوشنر ۲۵
معلم سرخانه (آداپته از اثر ی.م. لنتس) ۱۴
مکالمات پناهنده ۴۷-۴۸
ملک هیث (اپرای سه‌پولی) ۱۷

مولر (محاکمهٔ ژاندارک در روآن) ۱۶
مه‌تی، کتاب پیچ و واپیچ‌ها ۴۵، ۵۰
ن
نستروی، یوهان ۲۴
نمایش‌نامهٔ آموزشی بادنی دربارهٔ توافق ۱۲
نمایش‌نامه‌های آموزشی ۱۲
نه‌دلاور و فرزندانش ۱۳، ۲۲، ۵۲
نه دلاور (نه‌دلاور و فرزندانش) ۱۷، ۳۱، ۳۵، ۵۸
و
واتسن، جی. بی. ۳۹
وانشتاین، شیلر ۲۴
ودکیند، فرانک ۴۳
ویرژیل ۴۳
ویلی، آرتور ۳۰، ۴۳
ه
هاشك، یاروسلاف ۳۵
هفت گاه کبیره ۱۷
هوراتی‌ها و کوریاتی‌ها ۱۲
هولدرلین، فریدریش ۱۴
هیتلر، آدولف ۱۱، ۴۷، ۵۵، ۶۲، ۶۸
ی
یادداشت‌های کاری ۵۱، ۶۴
یوست، هانس ۲۶

انتشارات کهکشان