افغانستان آزاد – آزاد افغانستان

AA-AA

چو کشور نباشد تن من مبـــاد بدین بوم و بر زنده یک تن مــباد
همه سر به سر تن به کشتن دهیم از آن به که کشور به دشمن دهیم

www.afgazad.com afgazad@gmail.com

Political	سیاسی

برتولت برشت
برگردان از: حمید محوی
ویراستار پورتال: موسوی

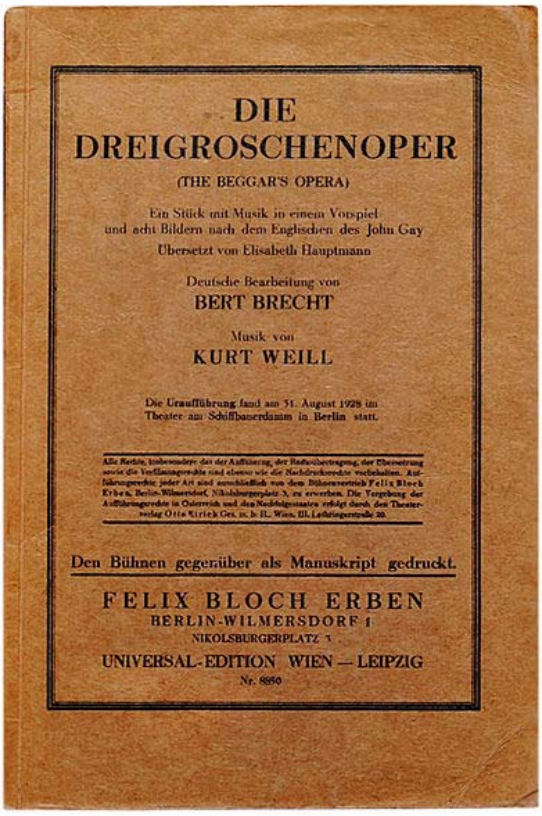
۰۲ اگست ۲۰۱۹

اپرای چهار پنی- ۸

(اپرای گدایان)- ۳۱ اگست ۱۹۲۸

Die Dreigroschenoper

با اعلام نافرمانی مدنی از قوانین و موازین کپی رایت برای ترجمهٔ آثار به زبان فارسی و انتشار آزاد و رایگان در انترنت



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

برتولت برشت

نوشته ها دربارهٔ تآتر[1]

دربارهٔ اپرای چهار پنی

۱

اپرای چهار پنی، طی دو قرن زیر عنوان «اپرای گدایان»[2] در تمام تآترهای انگلستان به نمایش در می آمد. ماجرا در حومه ها و محله های جنایتکاران لندن به وقوع می پیوندد، سوهو[3] و وایتچپل[4] در دوصد سال پیش از این و حتی امروز پناه گاه اقشار فقیر ساکن لندن بوده که همهٔ آنها چندان هم صاف و ساده نبوده اند.

آقای جاناتان پیچوم از فقر به شیوهٔ خاص و بدیع خودش ثروت اندوزی می کند : با تردستی و هنرمندانه، آدم های سالم و تندرست را به شکل افراد معلول بزک کرده و به گدائی می گمارد، و با جلب ترحم طبقات مرفه بهره برداری می کند. البته چنین کاری را از روی بدجنسی مادر زاد انجام نمی دهد : «من در این دنیا در وضعیت دفاع از خود هستم»، این همان اصل و قاعده ای است که او را وامی دارد تا در همهٔ حرکات و اعمالش خدشه ناپذیر باشد. در دنیای جنایت و بزهکاری در لندن، او فقط یک رقیب جدی دارد، و این رقیب نیز کسی نیست به جز مکیت [مکی چاقو کش]، که مورد ستایش زنانی ست که قلب کوچک و ساده ای دارند. مکیت، دختر پیچوم (رئیس شرکت سهامی دوستاران گدایان)، پلی را می فریبد و در یک اصطبل به شکل مبتذلی با او ازدواج می کند. وقتی پیچوم از ازدواج دخترش خبردار می شود، جراحتی که بیشتر دلیل اجتماعی داشت تا اخلاقی، جنگ تمام عیاری را علیه باند کلاهبردار مکیت را آغاز می کند که رویدادهای آن محتوای اپرای چهار پنی را تشکیل می دهد. ولی سرانجام مکیت از مجازات رها می شود و همه چیز به خوبی و خوشی در اپرائی عظیم و در عین حال کمی طنز آمیز خاتمه می یابد.

«اپرا برای گدایان»[5] نخستین بار به سال ۱۷۲۸ در تآتر لینکلن[6]. عنوان اپرا که غالب مترجمان به شکل «اپرای گدایان» تصور کرده اند، یعنی اپرائی که در آن مشخصاً بی نوایان و فقراء را نشان می دهند، در واقع به مفهوم اپرا برای گدایان است.

«اپرا برای گدایان»، به تشویق جاناتان اسویفت[7]نوشته شد، تقلیدی بود از هندل[8]و به شکلی که روایت کرده اند، نتیجهٔ شکوهمند آن موجب از اعتبار افتادن تآتر هندل شد. از آن جائی که انگیزهٔ ما هجو نامه نویسی دربارهٔ اپرائی به اهمیت هندل نمی باشد، این موضوع را رها کردیم و متن موسیقی کاملاً مستقل از چنین رابطه ای با تاریخ موسیقی تهیه شده

---

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

[2] The Beggar's Opea. Opéra des gueux. Répertoire pour un théâtre populaire. Ed L'ARCHE . 1959.
مترجم : اپرای گدایان(بفرانسه Opéra des gueux) اثر جان گی John Gay برای نخستین بار در ۲۹ جنوری ۱۷۲۸ در لندن در تآتر رویال(Théâtre Royal de Lincoln's Inn's Fields) به اجرا درآمد. طی ۶۲ شب با موافقیت در صحنه درخشید سپس در سراسر شهرهای انگلستان، اسکاتلند و حتا ایرلند به نمایش درآمد و از استقبال بی نظیر مردم برخوردار شد. (یادداشت دربارهٔ اپرای گدایان. ص ۸۳)

[3] Soho
یکی از محلات لندن در وست مینستر

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

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

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

[7] Jonathan Swift
۳۰ نومبر ۱۶۶۷ در دوبلن به دنیا آمد و در جزیرهٔ ایرلند به تاریخ ۱۹ اکتوبر ۱۷۴۵ فوت کرد. او نویسنده، هجو نامه نویس سیاسی و منتقد و شاعر بود. سفرهای گالیور از آثار مشهور او می باشد.

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

است. ولی آن چه که بیش از همه مورد توجه ما بوده، مضامین جامعه شناختی در «اپرا برای گدایان» است : به همان گونه که در دوصد سال پیش از این، با نظام اجتماعی روبه رو هستیم که تقریباً تمام اقشار اجتماعی به اصول اخلاقی پایبند بوده اند، و نه در اخلاق بلکه با اخلاق زندگی می کنند، این موضوع به اشکال مختلف حقیقت دارد. از دیدگاه شکل نمایشی، اپرای چهار پنی به مثابهٔ کهن الگوی اپرا می باشد و عناصر اپرا و درام هر دو را در بر می گیرد.

۹ جنوری ۱۹۲۹

۲

[پاسخ به یک پرسش]

من توجهی به اُپرت[9] ندارم، و نباید کار هنری را در این نوع صرف کنیم. در موردی که مربوط به اپرای چهار پنی می شود، دست کم یک چیز دیگر است، بیشتر تلاشی ست برای مقابله با حماقت پروری اپرا. اپرا به نظر من و دورادور، احمق تر، تهی از واقعیت و در بینشی که حمل می کند از اُپرت نیز نازل تر است.

فبروری ۱۹۲۹

یادداشت دربارهٔ اپرای چهار پنی

۱.خواندن درام

هیچ دلیلی وجود ندارد که برای اپرای چهار پنی سر لوحه ای را که جان گی برای نمایشنامه اش «اپرا برای گدایان» در نظر گرفته بود، عوض کنیم[10]. ولی دربارهٔ تأثیر کلی آن یعنی نمایشنامه ای که به رپرتوآر پیوسته، بیشتر به کار کارشناسان می آید تا آنانی که در پی لذت هنری هستند. علاوه بر این حتماً باید توده های هر چه وسیعتر تماشاچیان را متحول کنیم تا آنان نیز به تماشاچی یا خوانندهٔ اثر[11]، به افراد شناسنده و کارشناس تبدیل شوند. این کار در شرف تکوین است.

اپرای چهار پنی نه فقط به مفاهیم بورژوائی در بار محتوائی آن می پردازد – با به نمایش درآوردن آن – بلکه به شیوه ای نیز می پردازد که آنها را [مفاهیم را] بازنمائی می کند[12]، و به نوعی دربارهٔ آن چیزهائی حرف می زند که تماشاگر می خواهد از زندگی در تآتر ببیند.

با وجود این، در عین حال برخی چیزهائی را می بیند که نمی خواهد ببیند، به این ترتیب نه فقط آنچیزی را می بیند که در خواست او بوده، بلکه با نقد آن نیز روبه رو می شود (در اینجا، او خود را نه به عنوان فاعل و در عین حال در

---

[9] Opérette

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

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

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

[12] مترجم : برتولت برشت بحث کمابیش مفصلی دربارهٔ شکل و محتوا، فرمالیسم را در نوشته هایش دربارهٔ ادبیات مطرح می کند. از دیدگاه او شکل از محتوا جدا نیست و محتوای جدید می تواند به اشکال جدید بینجامد. از این منظر، با اشاره به موضوع نامؤثر بودن بالزاک در عصر حاضر، برشت در مقابل لوکاچ قرار می گیرد زیرا او بین زوال جامعهٔ بورژوا و پیدایش ادبیات نوین رابطه ای نمی بیند و مبارزهٔ طبقاتی را به بیرون از فضای هنری و ادبی موکول می کند.

B.Brecht, « Remarque sur le formalisme », in : B.Brecht, Ecrits sur la littérature et l'art 2, p. 104-
B.Brecht, « Qu'est-ce que le formalisme ?», Les arts et la Révolution (1948-1956), in B.Brecht, Ecrits sur la littérature er l'art 3, p.149

جایگاه موضوع مورد بررسی مشاهده می کند)، بر این اساس، او در شرایطی قرار می گیرد که عملکرد نوینی را برای تآتر تعیین می کند. ولی به همان گونه که خود تآتر اختلال در عملکرد رایج خود را نمی پذیرد و مقاومت می کند، فرصت خوبی خواهد بود که تماشاگر با بدگمانی پشت صحنه را نیز ببیند، یعنی نمایشی را ببیند که هدف آن به بازی و نمایش روی صحنهٔ تآتر خلاصه نمی شود، بلکه در پی ایجاد تحول در خود تآتر نیز هست.

امروز ما می بینیم که تآتر بر ادبیات نمایشی اولویت مطلق دارد. **اولویت دستگاه تآتر اولویت وسایل تولید است.** دستگاه تآتر در مقابل جریانی مقاومت می کند که در پی ایجاد تحول در آن [در دستگاه تآتر] برای اهدافی است که تا کنون رایج نبوده. بدینگونه که دستگاه تآتر در تماس با نمایشنامه، فوراً آن را به نمایش تبدیل می کند، به گونه ای که نمایشنامه به هیچ وجه عنصر بیگانه ای در دستگاه تآتر نبوده – مگر این که خودش خودش را متوقف کند. ضرورت اجرای دقیق هنر نمایش نوین (برای دستگاه تآتر مهمتر از هنر نمایش است) به این نکته تنزل می یابد که تآتر می تواند هر چیزی را به نمایش بگذارد. هر چیزی را در این دستگاه تآتری جای می دهد. البته، اولویت دستگاه تآتر دلایل اقتصادی دارد.

۲.عنوان ها و تابلوها

تابلوهائی که روی آن عنوان صحنه ها را می نویسیم و یا به وسیلهٔ پروژکتور نشان می دهیم، می تواند به عنوان کوششی مقدماتی برای ایجاد رابطهٔ مفصلی بین تآتر و ادبیات، و به عبارت دیگر [ادبی سازی] تآتر تعبیر شود. به طور کلی این ادبی سازی تآتر، همانند ادبی سازی هر امر عمومی باید به انکشاف آن در گسترده ترین سطوح بینجامد.

ادبی سازی به این معنا است که موضوع «فرموله شده» (آنچه به شکل درآمده) در امر «متشکل» رایج نفوذ کند، چنین امری به تآتر اجازه دهد که با نهادهای دیگر در زمینهٔ فعالیت فکری در رابطه مفصلی قرار گیرد، ولی تا زمانی که تماشاچیان در آن شرکت نداشته باشند رابطه یک جانبه باقی خواهد ماند.

به ازای تیترها، از دیدگاه هنر نمایش مکتبی، از نویسندهٔ تآتر توقع دارند که در پرده های نمایشنامه هر آن چه را که باید گفته شود بگنجاند، و به این معنا که اثر باید خودش همه چیز را بیان کند. این نکته به رفتار تماشاچیانی باز می گردد که نه دربارهٔ موضوع بلکه از طریق داده های محدود دربارهٔ آن فکر می کنند. با وجود این شیوه ای که همه چیز را به یک نظریهٔ تنزل می دهد، و عادتی که تماشاچی را در جریان یک سویه قرارداده به شکلی که او به چپ و راست و بالا و پائین نیز نمی تواند نگاه کند، از دیدگاه هنر نمایش نوین (مدرن) مردود است. یادداشت های توضیحی و خواندن به هدف مقایسهٔ متن ها باید به هنر نمایش ضمیمه شود.

باید روی یک بینش پیچیده کار کرد. وجود تابلوها (مترجم : مثلاً پانل هائی که در «اپرای چهار پنی» از سقف به پائین می آید) ضرورتاً شیوهٔ بازی نوینی را به بازیگران تحمیل می کند. این شیوهٔ بازی ***شیوهٔ حماسی*** است. وقتی عنوان ها روی صفحه یا پرده ای نشان داده می شود (به عنوان مثال از طریق پروژکسیون) تماشاچی رفتاری مشابه به رفتار فردی را دارد که سیگار دود می کند. چنین رفتاری، بازی بهتر و صادقانه تری را ایجاب می کند، زیرا بیهوده خواهد بود که بخواهیم فردی را که در حال سیگار کشیدن بوده و به اندازهٔ کافی سرگرم کار خود می باشد، تحت تأثیر قرار دهیم. خیلی به سرعت تآتر انباشته از شناسنده و کارشناس خواهد شد، همانگونه که در کاخ ورزشی می بینیم. ناممکن خواهد بود که بازیگران در مقابل چنین تماشاچیانی شهامت این را داشته باشند که از این نیم کیلو شکلک های کار راه انداز «بی تناسب» بی هیچ تأملی طی چند تمرین استفاده کنند! هرگز برای موضوع آنان در این وضعیتی که به شکل نازلی عرضه شده خریداری پیدا نخواهند کرد. بازیگر باید به فراتر از عادات روزمره رایج راه یابد و به گونهٔ دیگری این روندی را که تیترها اعلام کرده شگفت آور سازی کند که از هر گونه حسی در رابطه با موضوع تهی است.

متأسفانه، بیم آن می رود که تیترها و مجاز بودن سیگار کاملاً برای استفادهٔ مناسب و پر حاصل از تآتر کافی نباشد.

۳. شخصیت های اصلی

خصوصیت جاناتان پیچوم نباید با صورتبندی رایج در نمایش «خسیس» (پرسوناژ کمدی مولیر به همین نام) شباهتی داشته باشد. پیچوم هیچ ارزشی برای پول قائل نیست. او در هر چیزی که بتواند امید بخش باشد تردید می کند، پول نیز برای او به هیچ وجه ابزار دفاعی کافی نیست. جاناتان پیچوم احتمالاً یک نوع کلاهبردار و یا به شکلی که در تآتر سنتی می بینیم یکی از انواع آدمهای زرنگ است. جنایت او به جهان بینی او باز می گردد. در خصوص این جهان بینی که در قساوت او نهفته، به جا خواهد بود که آن را همگن دیگر جنایتکاران بزرگ بدانیم، و با این وجود، وقتی او فقر و بی نوائی را به عنوان کالا تعبیر می کند، در واقع نشان می دهد که تا چه اندازه با «روحیهٔ زمانه اش» هم خوانی دارد. عملاً اگر ببینیم : برای مثال، در صحنهٔ نخست، پولی را که با تهدید از فیلش می گیرد، در صندوقچه حبس نمی کند، بلکه آن را بسادگی در جیب شلوارش می چپاند : او نه با این پول و نه با هیچ چیز دیگری نمی تواند نجات پیدا کند.

این شرم و تزلزل او گواه بر ناامیدی عمیق او می باشد که خیلی ساده و در جا پول را دور نمی اندازد، زیرا اساساً او هیچ چیزی را نمی تواند دور بریزد. حتی اگر مبلغ یک میلیون شیلینگ را نیز در چنگش می فشرد، به شکل دیگری فکر نمی کرد. از دیدگاه او، نه طلاهایش (و نه حتی تمام طلاهای دنیا) نه مغز او (و نه حتی تمام مغزهای دنیا) کافی نخواهد بود. به همین علت او کار نمی کند، ولی کلاه روی سرش می گذارد، و دستهایش را در جیب شلوارش فرو می برد و در طول و عرض فروشگاهش می گردد و کنترول می کند که مبادا چیزی گم شود. هیچ آدم واقعاً مضطربی تن به کار نمی دهد. به خاطر تنگ نظری و خست نیست که کتاب آسمانی را از ترس این که مبادا دزدیده شود به میز تحریر زنجیر کرده است. تا پیش از آن که دامادش را به پای دار ببرد هرگز توجهی به او نداشته، زیرا هیچ یک از برجستگی های هیچ کس دیگری برای او اهمیتی ندارد، زیرا از پیچوم نمی توانیم انتظار دیگری در رویاروئی با فردی داشته باشیم که دخترش را از او گرفته است. جنایات مکی چاقو کش فقط وقتی مورد توجه پیچوم قرار می گیرد، که می تواند به وسیلهٔ آن سر او را زیر آب کند. در مورد دخترش نیز مانند کتاب مقدس تنها به این علت اهمیت دارد که منبع درآمد اوست.

بازیگری که نقش پلی پیچوم دختر جاناتان پیچوم را بازی می کند، حتماً باید چهره پردازی جاناتان پیچوم را که در بالا مطرح کردیم، مورد بررسی و توجه قرار دهد : زیرا پلی دختر اوست.

بازیگری که نقش مکیت جنایتکار را به عهده می گیرد باید او را به مثابهٔ چهرهٔ بورژوا تعبیر کند. تمایلات بورژوازی برای باند های جنایتکار به اشتباه تعریف می شود : یک تبهکار هرگز بورژوا نخواهد بود . این اشتباه در رابطه با اشتباه دیگری قرار می گیرد که می گویند : یک فرد بورژوا هرگز تبهکار نخواهد بود. آیا در این جا تفاوتی نمی بینیم؟ البته تفاوتی وجود دارد : اگر بعضی وقت ها تبهکار آدم پستی نیست. انجمن «صلح جویانه» که در تآتر به بورژوا نسبت داده شده، توسط مکی چاقو کش، مرد معامله ای که از خون ریزی نفرت دارد نمایندگی می شود، ولی فقط تا جائی که برای امور تجاری او به هیچ عنوان ضروری نباشد.

محدود کردن خون ریزی به حداقل، نشان دهندهٔ خردگرائی در اصول تجاری است : ولی در صورتی که ضرورتی پیش بیاید، آقای مکیت نشان می دهد که تا چه اندازه در شمشیر بازی مهارت دارد. او می داند که چه چیزی را مدیون شهرتش می باشد : یعنی رمانتیسمی که اگر به گسترش آن توجه داشته باشیم، می بینیم که در خدمت آن خردگرائی قرار دارد که در بالا به آن اشاره کردیم. مکی چاقو کش کاملاً ناظر بر اعمال زیر دستانش است و تمام کارهای شجاعانه و آن کارهائی که موجب ترس دیگران می باشد را به حساب خودش می گذارد، و مانند هر استاد دانشگاهی تحمل نمی کند

که دستیارانش پای کار دانشجویان را امضاء کنند. در رابطه با زنان، او نه عنوان مردی خوش چهره بلکه بیشتر به عنوان مردی با موقعیت مناسب مطرح می باشد. در داستان اصلی «اپرا برای گدایان» او به عنوان مردی چهل ساله، جمع و جور ولی محکم با سری شبیه تربچه، و موهائی کم پشت و بی مو معرفی شده و فرد چندان بی شخصیتی نیز نشان داده نشده است. جا افتاده و اهل بذله گوئی نیست، و ثبات حرفه ئی او در کلاهبرداری از خارجی ها و در استثمار کارمندان خودش تجلی یافته و آشکار می شود. با مأموران حفظ نظم عمومی، حتی اگر مخارجی در بر داشته باشد، رابطهٔ خوبی دارد، و نه فقط به دلیل امنیت شخصی خودش، بلکه درک عملی او را بر این باور داشته است که امنیت شخصی او و این جامعه در پیوند تنگاتنگ با یکدیگر است. اقدام علیه نظم عمومی، یعنی کاری مانند آنچه پیچوم به آن مبادرت می ورزد، برای آقای مکیت قابل تصور نیست و از آن بیزار است. به نظر شخصی او، روابطش با خانم های «توربریدج» قابل توجیه است و ویژگی کار او مشخصاً به او اجازه می دهد که مسائل را به این شکل توجیه کند. او از روابط کاملاً حرفه ئی اش استفاده کرده تا به عنوان مرد مجرد اوقاتی را خوش بگذراند. او فروتنانه فکر می کند که چنین خوش گذرانی هائی حق او بوده است. رفت و آمدهای دائمی اش به کافه های محلهٔ «توربریدج» را که با ریتم خدشه ناپذیری پی گیری می کند دوست دارد، و این موارد را نیز به عنوان عادت تعبیر می کند و همین جنبهٔ شخصی، هدف اصلی زندگی مشخصاً بورژوائی او را تشکیل می دهد.

در هر صورت، بازیگری که به بررسی و تعبیر نقش مکیت می پردازد، به هیچ عنوان نباید نقطهٔ آغاز را از ویژگی های رفت و آمدهای او به چنین کافه هائی و چنین روابطی در نظر بگیرد. مکیت نیازهای جنسی اش را با زنانی برآورده می کند که چندان هم بی مال و منال نیستند. او در ازدواجش در پی تحکیم موقعیت حرفه ئی خود می باشد. در چشم انداز آینده، خودش را به هیچ عنوان اعدام شده نمی بیند، بلکه کنار رودبار پر از ماهی می بیند که به او تعلق دارد.

رئیس پولیس، براون چهرهٔ خیلی مدرنی ست. او در خودش دو شخصیت را حفظ کرده، فردی با زندگی شخصی که با فرد اداری و عملکرد رسمی اش کاملاً تفاوت دارد. و چنین امری نه با وجود این دو گانگی که به یمن آن زندگی می کند، و با او همهٔ جامعه به یمن همین دو گانگی زندگی می کنند. فرد خصوصی هیچ گاه تابع آن چیزی نیست که فرد رسمی جزء مسؤولیت های خود می داند. فرد خصوصی قادر نیست حتا به مورچه آسیب برساند (مجبور به چنین کاری نیست)...در نتیجه علاقهٔ او به مکیت کاملاً صادقانه است، برخی مزیت های تجاری شاید این رابطه را مظنون جلوه می دهد : علت این است که زندگی همه چیز را به لجن می کشد...

۴.توضیحاتی برای بازیگران

در مورد انتقال موضوع، تماشاچیان نباید به سوی انطباق هویتی هدایت شوند، بلکه با وجود همهٔ تفاوتها و بیگانگی و فاصله ای که بین صحنه و سالن وجود دارد، باید رابطه ای بین بازیگر و تماشاچی برقرار می شود[۱۳] و بازیگر مستقیماً تماشاچیان را مخاطب قرار دهد. با اجرای چنین حرکتی، بازیگر باید در مورد شخصیت نمایشی که بازنمائی آن را به عهده دارد، علاوه بر بازی آن نقش، دربارهٔ آن با تماشاچیان حرف بزند. روشن است که باید رفتاری را نشان دهد که به وسیلهٔ آن روند داستانی بسادگی قابل درک باشد. ولی علاوه بر رابطه با داستان نمایش، باید با روندهای دیگری نیز رابطه برقرار کند، و فقط از داستان استفاده نکند. برای مثال، در صحنهٔ عاشقانه با مکیت، پلی نه فقط محبوب مکیت است، بلکه دختر پیچوم نیز هست، و علاوه بر این نه فقط دختر پیچوم بوده بلکه کارمند او نیز به حساب می آید.

[13] مترجم : و انطباق هویتی را به حالت تعلیق درآورد. برای مثال، مکی چاقو کش در مورد ازدواجش با پلی، با تماشاچیان مستقیماً حرف می زند.

این روابط با تماشاچیان باید موجب نقد پیش داوریهای تماشاچیان روی موضوع نامزدی تبهکار و دختر تاجر، و مانند اینها شود.

۱. بازیگران باید در نشان دادن تبهکاران، از هر گونه الهام از مشتی آدمهای دستمال به گردن که در بازارهای مکاره پرسه می زنند و هیچ آدم حسابی حاضر به معاشرت با آنها نیست، اجتناب کنند. همهٔ آنها قطع نظر از حرفه ای که دارند، آدم های با ادب و محترمی به نظر می رسند، و تعدادی از آنها نیز تنومند و محکم هستند.

۲. در این جا، بازیگران می توانند برای خصوصیات بورژوازی کاربرد مفیدی پیدا کنند، و رابطهٔ تنگاتنگ بین لطافت روحی و کلاهبرداری هایشان را نشان دهند.

۳. نشان می دهیم که فرد آدمی چه نیروی خشونت باری را باید به کار ببندد، تا موقعیتی را فراهم سازد که در آن سرانجام رفتار انسانی (رفتاری مانند داماد جوان) ممکن گردد.

۴. همه عموماً چشم طمع به عروس دوخته اند، ولی سرانجام داماد او را از آن خود می کند. در نتیجه موضوع کاملاً یک موضوع نمایشی تمام عیار است. باید نشان دهیم که عروس خیلی کم غذا می خورد. غالباً می بینیم که افراد خیلی با ظرافت مرغ و ماهی را درسته می بلعند، ولی عروس هرگز.

۵. برای نشان دادن امور تجاری پیچوم، بازیگران نیاز مبرمی به رعایت ترتیب حرکات صحنه ئی و سیر خطی رویدادها ندارند. بازیگری که نقش یکی از گدایان را بازی می کند، باید انتخاب پای چوبی مصنوعی مناسب را به نمایش بگذارد (هر بار یک پای مصنوعی را امتحان می کند و کنار می گذارد و سپس یکی دیگر را آزمایش می کند و دوباره به اولین پای مصنوعی باز می گردد). به این ترتیب تماشاگران به خاطر همین صحنه دوباره به تآتر باز خواهند آمد. و هیچ مانعی وجود ندارد که در عمق صحنه این قطعه روی پانل اعلام شود.

۶. دوشیزه پلی پیچوم باید حتماً به شکل دختری پارسا و با فضیلت به تماشاچیان نشان داده شود. اگر در صحنهٔ دوم پلی نشان می دهد که تا چه اندازه عشق او عاری از هر گونه حساب و کتابی بوده، ولی در این جا نشان می دهد که از زندگی عملی نیز به دور نیست، یعنی وجهه ای که در نبود آن، عشق او نیز سبکسرانه جلوه می کرد.

۷. این خانم ها براحتی مالک ابزار تولید خودشان هستند. ولی مشخصاً چرا نباید به شکلی نشان داده شوند که گوئی آزاد هستند. دموکراسی این آزادی را به آنها نمی دهد، همانطور که دیگران را از وسایل تولیدشات محروم می کند.

۸. بازیگرانی که نقش مکیت را بازی می کنند در طرح بازی و «آواز دلال محبت» از بازنمائی فرمول سکسوآلیتهٔ تراژیک این صحنه رویگردان نبوده اند. ولی سکسوآلیته در دوران ما قطعاً به عرصهٔ کمیک تعلق دارد، زیرا زندگی جنسی با زندگی اجتماعی در تضاد بوده، و این تضاد کمیک است زیرا خصلت تاریخی دارد، به این معنا که می تواند در نظم اجتماعی دیگری حل گردد. در نتیجه بازیگر باید در این قطعه (آواز دلال محبت) از کمیک استفاده کند. بازنمائی زندگی جنسی روی صحنه از اهمیت خیلی زیادی برخوردار است، دست کم به این علت که همواره جلوه گاه ماتریالیسم بدوی بوده و خصوصیت مصنوعی و موقتی تمام روبناهای اجتماعی در آن آشکار می گردد.

۹. این قطعه آواز و دیگر آوازهائی که در *اپرای چهار پنی*، چند خط از فرانسوا ویون[۱۴] که توسط ک.ل. آمر[۱۵] به المانی ترجمه شده وجود دارد. برای بازیگران مفید خواهد بود که قطعاتی را که در اصل به شکل نوشته بوده و در این نمایشنامه به شکل آواز طراحی شده، با یکدیگر مقایسه کنند[۱۶].

---

[14] François Villon

[15] K.L.Ammer

در «نوشته ها دربارهٔ ادبیات و هنر ۱» در انتشارات فرانسوی صفحهٔ ۱۰۸

۱۰. این صحنه برای بازیگرانی که نقش پلی پیچوم را بازی می کنند قابل توجه است که خلاقیت کمیک پلی را نشان دهند.

۱۱. بازیگری که نقش مکیت را ایفاء می کند، در سلول می تواند تمام شیوهٔ زندگی او را تا این جا مرور کند. گام های گستاخانه ای که در فریب کاری هایش در رابطه با زنان برداشته، گام های محتاطانهٔ مردی که تحت تعقیب قرار گرفته، گام های بلند پروازانه، و گام های پارسا منشانه، و غیره. طی این گشت و گذار، بازیگر می تواند یک بار دیگر تمام رفتارهای مکیت را در طی این چند روز نشان دهد.

۱۲. دراین جا، به عنوان مثال، بازیگر تآتر حماسی[۱۷] با تلاش برای برجسته کردن اضطراب مرگ نزد مکیت و متأثر نمودن تمام پرده از این موضوع نباید مانع بازنمائی رابطهٔ دوستانهٔ حقیقی شود. (برای دوستی حقیقی آیا می توان محدودیت قائل شد؟ پیروزی اخلاقی دو دوستی که حقیقی ترین دوستان او هستند، دچار نقصان می گردد زیرا به اندازهٔ کافی برای نجات دوستشان نمی کوشند و شتاب نمی کنند.)

۱۳. شاید بازیگر بتواند نشان دهد که : مکیت واقعاً و کاملاً احساس می کند که بی گناه بوده و در مورد او اشتباه قضائی روی داده است. و از آن جائی که باندهای تبهکار بیش از همه قربانی اشتباهات دستگاه دادگستری می شوند، دستگاه دادگستری تمام اعتبار خود را از دست می دهد.

ادامه دارد

« Ecrits sur la littérature et l'art 1 », sur le cinéma, p.108, L'Arche, 1970

مترجم : من این بخشی را که مورد نظر بوده در اینجا ترجمه می کنم که تنها مربوط به پی نوشت ترجمهٔ فارسی می شود: «یک روزنامهٔ برلینی سرانجام پی برده بود که من نام مترجم المانی «آمر» را در کنار نام نویسنده « ویون» از قلم انداخته بودم. در هر صورت دیر پی بردن بهتر از هیچ وقت است. در واقع بین ششصد و بیست و پنج بیت شعر، بیست و پنج بیت کاملاً با اصل تطبیق می کند. از من در این مورد توضیح خواسته اند : متأسفانه من نام مترجم را فراموش کردم بنویسم، **این موضوع سهل انگاری بنیادی مرا به موضوع مالکیت فکری توضیح می دهد.**» (می ۱۹۲۹)

[16] اپرای چهار پنی.
آواز دلال محبت، شعری برای زندگی خوب، آواز سلومون، آواز سپاس، آواز پلی، آواز از ته چاه، ...با الهام از شعر کیپلینگ نوشته شده.

[17] مترجم : تآتر حماسی، تآتر غیر ارسطوئی که از انطباق هویتی کامل بازیگر با نقش قطع نظر می کند. برای تعمیق بخشیدن بیشتر مفهوم تآتر حماسی، با مراجعه به فرهنگ واژگان پاتریس پاویس Patrice pavis. Dictionnaire du Théâtre.Ediction Socilaes .P.150 تمایل تآتر برای حماسی سازی تآتر از پایان قرن نوزدهم و با گنجاندن عناصر حماسی : داستان، الغای تنش (تنش : یعنی واکنش تماشاچی در مقابل رویداد فوری در نمایشنامه)، الغای توهم و مداخلهٔ راوی، صحنهٔ جمعی و مداخلهٔ گروه سرایندگان، عرضهٔ سند همانگونه که در زمان تاریخی وجود دارد و مانند اینها. تراژدیهای یونان به اپیزود تقسیم شده بود و بین دو آواز گروه سرایندگان گنجانده می شد. در نتیجه می بینیم که نوآوری برتولت برشت به هیچ یک از این عناصر (فاصله گذاری و حماسی) بستگی ندارد بلکه همانگونه که در پیشگفتار نمایشنامهٔ تصمیم توضیح دادم، نوآوری برشت را باید در نگرش مارکسیستی او و سپس نظریهٔ او برای ایجاد تحول در عملکرد اجتماعی تآتر و یا پرسش از جایگاه هنر در مبارزهٔ طبقاتی جست و جو کنیم. (در مورد نمایشنامهٔ تصمیم، اخیراً دیدم که رضی هیرمند نمایشنامهٔ تصمیم را زیر عنوان «اقدام های انجام شده» ترجمه کرده است، بدون قید منبع و تاریخ ترجمهٔ فارسی. علاوه بر این هیچ توضیح تکمیلی برای نمایشنامهٔ آموزشی عرضه نکرده است. متأسفانه معمولاً اغلب ترجمهٔ نمایشنامه های برتولت برشت به فارسی بدون هیچ پرونده و یا توضیحی منتشر شده است. در حالی که نوشته های برتولت برشت مملو از توضیح دربارهٔ نمایشنامه هایش می باشد. و آنانی که به کار ترجمهٔ برتولت برشت می پردازند حتماً باید به این نوشته های او نیز مراجعه و خوانندگان را از محتوای آن مطلع کنند. گاهی این توضیحات از خود نمایشنامه مهمتر و حجیم تر است. به این نوشته های نظری خود برتولت برشت، بررسی هائی که پیرامون برشت انجام گرفته باید در اختیار خوانندگان بگیرد. کاری که من سعی در انجام آن دارم. در غیر این صورت نمایشنامه های برتولت برشت هیچ تفاوت چشمگیری با تآتر بورژوا نخواهد داشت، و خوانندگان نیز سرگردان بر جای می مانند یعنی کاری که دقیقاً در قطب مخالف نظریات برتولت برشت واقع شده است.