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

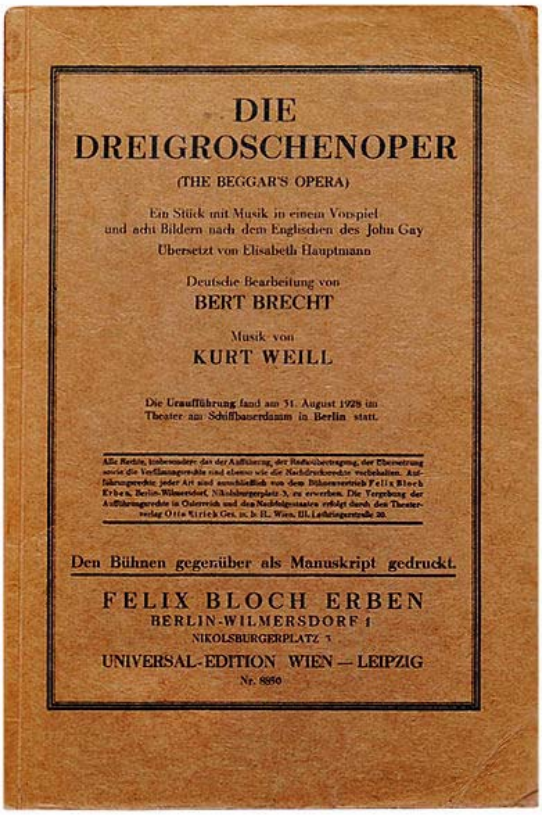
۰۹ اگست ۲۰۱۹

اپرای چهار پنی- ۱۱

(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).

۳

نقد بازنمائی ها

۱.«هنر می تواند از سینما چشم پوشی کند.»

(Frankfurter Zeitung) – (فرانکفورتر، وکیل شرکت سینمائی در روزنامهٔ فرانکفورتر) :

«درود بر نویسندگانی که اساساً با اقتباس سینمائی از آثارشان مخالفت می کنند [...] نویسنده می تواند دو رویکرد متفاوت در رابطهٔ آثارش داشته باشد : یا صراحتاً با تبدیل آن به فلم مخالفت می کند، یعنی موضوعی که حق قانونی او بوده و از دیدگاه هنری حاکی از تمایلات بارز هنر اصیل است، و یا این که در پی سود جوئی بوده، در این صورت تنها باید به همین نفع مادی بسنده نماید.»

بسیاری به ما می گویند، و نظر دادگاه نیز همین است که ما با فروش اثرمان به صنعت سینما، تمام حقوق مرتبط به آن را از دست داده ایم، خریدار با خریداری کردن اثر همهٔ حقوق آن را در اختیار دارد و حتا می تواند کالای خریداری شده را نابود کند. هر گونه ادعا و فراخواست بعدی در قیمت خرید گنجانده شده است. به گفتهٔ آنان، با معامله با صنعت سینما، ما به شکل فردی عمل کرده ایم که لباس هایش را برای شستن در گل و لای انداخته و سپس شکایت می کند که چرا لباسش کثیف شده و خسارت دیده است. آنانی که به ما سفارش می کنند که از این دستگاه های نوین استفاده نکنیم، در عین حال برای گردانندگان این حق را قائل می شوند که محصول بنجل بسازند و با فشاری در موضع بی طرفانه خودشان را فراموش می کنند و می پذیرند که به آنان آشغال بفروشند.

در نتیجه بر آن هستند تا ما را از به کار بستن ابزاری که برای تولیداتمان به آن نیازمندیم محروم کنند. در واقع، این شکل از تولید بیش از پیش جایگزین شکل کنونی خواهد شد و ما مجبور خواهیم بود که به واسطهٔ ابزارهای رایج حرف بزنیم. ما نمی توانیم برای بیان خودمان از وسایلی استفاده کنیم که بیش از پیش از دور خارج شده و پاسخگوی نیازهای ما نیست. اشکال قدیمی شیوهٔ بیان به محض این که شکل نوینی از شیوهٔ بیانی به وجود می آید، اشکال قدیمی را تحت تأثیر قرار می دهد و از این پس نمی تواند مانند گذشته به موازات اشکال نوین به حیاتشان ادامه دهند. تماشاگر سینما به شکل متفاوتی داستان را خواهد خواند و آن کسی که داستان می نویسد، او نیز تماشاگر سینما خواهد بود. دخالت فن آوری در عرصهٔ تولید ادبی بازگشت ناپذیر است.

استفاده از چنین ابزارهائی، داستان نویس را – که خود او چنین ابزارهائی را به کار نمی برد – وامی دارد که آنچه را که ابزارهای نوین قادر به انجام آن هستند در کارهایش به کار ببندد. به عبارت دیگر، نویسنده در واقعیت خمیر مایهٔ داستانی اش آنچه را که ابزارها نشان می دهند یا می توانند نشان دهند، به کار می گیرد و بر این اساس به نوشتار خود خصوصیت ابزاری می بخشد. در نتیجه، بین رویکرد ابزاری در کار نویسندگی و رویکردی که تنها از خود نویسندگی تراوش می کند، تفاوت بسیار زیادی وجود دارد.

در نتیجه، چندان بیهوده نیست که از چگونگی تأثیر گذاری سینما در جهان هنر آگاه شویم، و بدانیم که چگونه ساز و کار ویژهٔ خود را به «هنر»[1] تحمیل می کند. می توانیم نویسندگانی را در زمینهٔ نمایشنامه نویسی و یا رمان نویسی متصور شویم که حتی از خود سینماگران نیز سینمائی تر کار کنند. البته آنان کمتر به ابزار تولید نیاز خواهند داشت.

[1] در این متن هر کجا برتولت برشت کلمهٔ «هنر» را داخل گیومه گذاشته، معنای آن هنر تصنعی، بازاری، تقلبی و بورژوائی و سر انجام هنر ابتذال آمیز بوده است.

ولی با وجود این نویسندگان تا حدودی به سینما و فن آوری و پیشرفت های آن بستگی خواهند داشت، و ابزار تولید نزد فلمنامه نویسان کاملاً به سرمایه تبدیل شده است.

رمان بورژوای معاصر همچنان به «آفرینش جهان» ادامه داده، و این کار را نیز به شیوهٔ کاملاً ایده آلیستی از جایگاه جهان بینی «آفرینشگر» صورت می بخشد، که بینشی کمابیش شخصی بوده، ولی در هر صورت دیدگاه آن یک دیدگاه فردی باقی می ماند. البته همهٔ خصوصیات و مسائل در درون این جهان بازنمائی شده، در هماهنگی با یک دیگر به نظر می رسد، ولی به محض این که آن را از متن جدا کنیم و با جزئیات واقعیت برخورد دهیم، توهمات یک لحظه نیز دوام نخواهد آورد و رنگ می بازد. در چنین مواردی، نه از جهان واقع چیزی درمی یابیم و نه از نویسنده، نویسندهٔ غیر واقعی - به بیان دیگر تنها می توانیم دربارهٔ خود نویسنده بدانیم ولی از جهان پیرامون هیچ چیزی نمی آموزیم. سینما قادر به آفرینش هیچ جهانی نیست (فضای پیرامون برای سینما چیزی کاملاً متفاوت است)، نه به هیچ کس در اثرش اجازهٔ بیان می دهد (که تنها باشد) و نه به اثری اجازه می دهد که محصول بیان شخصیتی خاص باشد : سینما جزئیات حرکات انسان را نشان می دهد که بسیار مفید و قابل استفاده است. روش استقرائی که سینما آن را تا جائی که امکان پذیر بوده به اجراء گذاشته، برای رمان نویس در صورتی که بخواهد حرف شایسته و بایسته ای را مطرح کند، می تواند اهمیت فوق العاده ای داشته باشد. برای تآتر نیز، امکانات سینما برای بازنمائی شخصیت می تواند جالب توجه باشد. برای زندگی بخشیدن به شخصیت هایش، سینما از انواع الگوهای حاضر و آماده استفاده می کند که در وضعیت های خاصی ظاهر می شوند و اعمال خاصی را انجام می دهند. به این ترتیب، همهٔ انگیزه های باطنی حذف می شوند، زندگی درونی شخصیت هرگز به عنوان منشای اساسی حرکات شخصیت نمایشی نبوده و به ندرت به آن بستگی می یابد: شخصیت از بیرون دیده می شود. ولی ادبیات نه تنها به شکل غیر مستقیم به سینما نیازمند است، بلکه به شکل مستقیم نیز به آن نیازمند دارد. وقتی که وظایف اجتماعی سینما قاطعانه گسترش یابد و به مرحله ای برسد که کار کرد هنر را به زمینهٔ آموزشی متحول کند، ضروری خواهد بود که شیوه های بازنمائی دائماً به روز شود. (بی آن که هنوز اثر کاملاً آموزشی وجود داشته باشد که ضرورتاً ایجاب می کند که ما ابزار سینما را در اختیار شاگردان قرار دهیم). امروز با وجود امکانات فنی مدرن این امکان فراهم آمده است که هنر قدیمی، با خصوصیات غیر فنی اش متحول گشته و در عین حال از وابستگی هایش به مذهب آزاد گردد. اجتماعی سازی این ابزارهای تولیدی برای هنر به مثابهٔ مرگ و زندگی خواهد بود. از این که به کارگران فکری[۲] توصیه کنیم که آزاد هستند که از چنین ابزارهای تولیدی نوین چشم پوشی کنند، **به این معنا خواهد بود آنان را به سکنا گزیدن در خارج از روندهای تولیدی محکوم کنیم**[۳].

به همان شکلی که صاحبان وسایل تولید به کارگران می گویند : شما برای حقوقی که می گیرید مجبور به قبول آن نیستید، و آزاد هستید بروید. آنانی که اسلحه به دست دارند و آنانی که بی سلاح هستند، قاتل و قربانی، با این حساب هر دو از حقوق برابر برخوردار می شوند. هر دو حق دارند مبارزه کنند. این مهاجرت ابزارهای تولیدی که از چنگ پرولتاریا می گریزد، نشانی است از پرولتاریائی کردن تولید. کارگر فکری مانند کارگر که با دست و بازویش کار می کند باید روی نیروی کار خودش حساب کند. ولی نیروی کار او (کارگر فکری)، خود او است، و مانند هر کارگر دیگری برای به کار گیری نیرویش به ابزار تولید نیازمند است (با توجه به این امر که تولید بیش از پیش به فن آوری بستگی دارد) : گویا که دور باطل استثمار به زمینهٔ کار هنری ما نیز نفوذ کرده است.

---

[2] مترجم : کارگرانی که در عرصهٔ فرهنگی و هنری فعالیت می کنند.

[3] **در فصل ۱۲ زیر عنوان «باید از حقوق فردی حفاظت کرد» نشان داده شده است که اساساً در خارج از روند تولیدی هیچ حقوقی وجود ندارد.**

برای درک چنین وضعیتی، باید خود را از بینش رایجی که مبارزه برای دسترسی به دستگاه های نوین و هر گونه تولید مدرن را تنها به بخشی از هنر مربوط می داند، رها کنیم. **بر اساس این باور مشترک، فقط بخشی از هنر به این مبارزات برای دستیابی به دستگاه ها و تجهیزات و برای هر گونه آفرینش مدرن مربوط می شود. بر اساس همین باور بخشی از هنر، بخش مهم به هیچ عنوان متأثر از امکانات نوین در زمینهٔ رسانه ها نیست (رادیو، سینما، باشگاه کتاب، و مانند اینها...)، و از اشکال قدیمی استفاده می کند (کتاب چاپی که آزادانه در بازار کتاب در گردش است، صحنهٔ تآتر، و مانند اینها)، در نتیجه از تأثیرات صنایع مدرن در امان می باشد.** مبنی بر همین باور رایج، در بخش دیگر هنر که به فن آوری نوین مجهز می باشد و در آن ابزارها در خلق اثر شرکت دارد، موضوع به شکل دیگری مطرح می شود. **دراین جا ما با موضوع کاملاً تازه ای سرو کار پیدا می کنیم، با این همه، هنر وابسته به فن آوری نوین از همان آغاز وجودش به محاسبات مالی بستگی داشته و در نتیجه هیچ گاه به شکل مستقل و فارغ از آن نمی تواند وجود داشته باشد. به محض این که آثار گروه اول را به ابزارهای فنی مدرن می سپاریم، فوراً به کالا تبدیل می شود.**

چنین بینشی، که به جبرگرائی کامل می انجامد، اشتباه است، زیرا کمترین نتیجهٔ آن حذف «هنر ناب» از تمام پدیده ها و تأثیرات دوران خواهد بود و آن را صرفاً به دلیل دور ماندن از پیشرفت های وسایل ارتباطات جمعی، ناب ارزیابی می کند.

در حقیقت، این جهان هنر است که به تمامی در وضعیت نوین شناور شده، و به عنوان یک کلیت تمام عیار و نه به شکل قطعه قطعه شده و جزئی در هزار قطعهٔ جدا از هم، در چنین شرایطی، هنر چه به کالا تبدیل بشود و چه نشود در هر صورت با چنین وضعیتی برخورد می کند.

تحولات زمانه همیشه کلیت را در بر می گیرد. این دیدگاهی که ما در این جا به تفسیر آن پرداختیم، حاوی نظریات کاملاً مغلطه آمیزی ست که متأسفانه بسیار رواج دارد.

۲. «سینما نمی تواند از هنر چشم پوشی کند.»

روزنامهٔ کلنیش (Kölnische Zeitunge) :

«فلم ناطق می تواند از متن های واقعاً شاعرانه خیلی بهره مند شود.»

روزنامهٔ فرانکفورتر (Frakfurter Zeitung) :

«به نظر من، دیدگاه تولید کننده ها و دار و دستهٔ آنها به هیچ عنوان خلاقانه نیست. گوئی که هیچ نیازی به شناخت هنری ندارند، ولی آنان باید بتوانند به عنوان صاحبان صنایع تولیداتشان را متحول کنند و از سپردن کارهایشان به هنرمندان واقعی بیشتر از همه بهره برداری کنند.»

فراخواستی که می گفت فلم باید هنری باشد در هیچ کجا با هیچ مخالفت روبه رو نشد، و به همان اندازه در ستون نشریات مطرح گردید که در دفاتر مطالعاتی صنایع سینما. به این علت که فلم فقط در شکل محصول لوکس به فروش می رسد، از آغاز کار همان بازاری را در اختیار گرفت که به هنر اختصاص داشت، و چون که بازنمائی رایج بر این اصل استوار بود که محصول لوکس را باید تزئین کرد و چنین وظیفه ای را به عهدهٔ هنر می دانستند و به این علت که هنر را از ظریف ترین محصولات لوکس به حساب می آوردند ، در نتیجه کار دائمی هنرمندان را در عرصهٔ تولید سینمائی تضمین کردند. هدف ما در این جا بررسی تفاوت موشکافانه بین هنر اصیل و غیر اصیل نیست، تا نشان دهیم که چگونه سینما به شکل غریزی روی غیر اصیل دست گذاشت – برای این که بتواند بفروشد، پیش از همه می بایستی

بتواند آن را خریداری کند. تعریفی که آنان از محصولات لوکس اراده می کردند، به تنهائی کافی بود که این دو نوع «هنر» در گیومه گذاشته شود. در هر صورت «هنر»[4] خود را به زور به دستگاه فنی تحمیل کرد. تقریباً همهٔ آنچه را که امروز می بینیم «هنر» است. باید «هنر» باشد. به عنوان هنر ولی در اشکال کمی متفاوت و از این پس کمی از مد افتاده، رمان، درام، داستان سیاحتی، و نقد خود را تحمیل کردند، یعنی به بازار راه یافت.

شکل سینمائی به روی وسیع ترین چشم انداز انتشار گشوده شد (و هم زمان درآمد های سرشاری را از آن خود کرد) و به جذبه های افسونگر گذشته، فن آوری مدرن را پیوند زد. تنها بر این اساس و به مدد و پشتیبانی بخش تجاری یعنی فروش است که کارگردان می تواند، به اصطلاح «هنرش» را به دستگاه نوین صنعتی تحمیل کند : آنچه او به عمل می آورد همان چیزی ست که از دیدگاه او «هنر» تلقی می شود ولی در واقع چیزی فراتر از چشم انداز انتظارات تماشاگر عادی نیست. در واقع او از رسالت واقعی هنر بی خبر است. چنین کارگردانی حتماً تصور می کند که باید به تهییج احساسات همه شمول[5] دامن بزند و یا به گردآوری احساسات و چیز هائی از این دست بپردازد، در واقع او هوش و ذکاوت چندان قابل توجهی را به کار نمی بندد، و در رابطه با فن آوری نیز چیزی سر در نمی آورد و با آن بهتر از این رفتار نمی کند، در نتیجه باید گفت که به طریق اولی با « هنرش »[6] به ابزار کار فنی تجاوز می کند. برای درک واقعیت از طریق چنین ابزارهای نوینی، کارگردان باید واقعاً هنرمند باشد یا آماتور واقعیت، ولی به هیچ عنوان نمی تواند آماتور هنر باشد : زیرا آماتور هنر از چنین ابزارهائی برای تولید «هنر» تصنعی، آنچه تا کنون رایج و شناخته شده بوده، و از دیدگاه بازار به مقولهٔ کالاهای مطمئن تعلق داشته دلخوش خواهد کرد. این نوع کارگردانان به عنوان کارچاق کن سلیقه شهرت و اعتبار کسب می کنند : « او شناسندهٔ هنر»[7] است، **و گویا که می توان بدون شناخت واقعیت، شناسندهٔ هنر بود**. در نتیجه ابزار بی آن که حائز شرایط باشد به جای واقعیت می نشیند.

ولی تمام امکاناتی که در آغاز به ابزارها واگذار شده بود، چنین شرایطی را در بر نمی گرفت. بی آن که بپرسیم آیا وظیفهٔ اصلی آن تولید **این پدیدهٔ اجتماعی که هنر می نامیم**، بوده یا نه؟ روشن است که ابزارها در عین حال می توانستند به تولید چنین هنری بپردازند، مشروط بر این که می توانستند از تولید چیزهائی مانند «هنر» قدیمی چشم پوشی کنند. علم، پزشکی، طبیعت شناسی، آمار، و غیره از روش تثبیت رفتارهای قابل رؤیت و یا برای نشان دادن روندهای هم زمان استفاده می کنند، سینما نیز اگر این روش را می آموخت شاید ساده تر از این رفتارها و روابط انسانی را در حالت ثابت نشان می داد.

در این جا نکتهٔ پیچیده ای نهفته است که اگر برای آن کارکرد کاملاً مشخصی در بطن وظایف کل جامعه در نظر نگیریم از عهدهٔ آن بر نخواهیم آمد. آن چه وضعیت را از آن چه هست باز هم پیچیده تر می کند، این است که **«بازنمائی واقعیت» هیچ چیزی دربارهٔ واقعیت به ما نمی گوید**. عکس نمای کارخانه های کروپ[8] یا A.E.G عملاً چیزی دربارهٔ این نهادهای صنعتی به ما نمی آموزد. واقعیت به معنای واقعی کلمه در محتوای کارکرد آن نهفته است. برای مثال، تبدیل مناسبات انسانی به تصاویر ثابت و مجسمه آسای کارخانه، باز سازی روابط عینی جاری در آن را امکان پذیر نمی کند. پس باید «چیزی ساخت »، «چیزی تصنعی». در نتیجه هنر نیز ضروری به نظر می رسد، ولی مفهوم قدیمی هنر، یعنی آن هنری که به تجربه تکیه دارد از دور خارج شده است. زیرا آن هنری که از واقعیت فقط وجه تجربی آن

---

[4] به پارقی شمارهٔ ۷۹ مراجعه کنید.
[5] همه شمول یا جهان شمول
[6] به پاورقی شمارهٔ ۷۹ مراجعه کنید
[7] همانجا

[8] Krupp

را عرضه می کند [آن بخشی که زندگی شده و در تجربهٔ زندگی گنجیده] واقعیت را بازتولید نمی کند. زیرا مدت های مدید است که دیگر قادر به تجربهٔ کامل واقعیت و در تمامیت آن نبوده و نیستیم.

آنانی که تداعی معانی ابهام آمیزی را ترسیم می کنند که گوئی احساسات ناشناخته ای را تحریک می کند، واقعیت را آن گونه که هست بازتولید نمی کنند. در این صورت میوه ها را با طعمشان نمی چشند. ولی ما با طرح چنین مسائلی دربارهٔ هنری حرف می زنیم که در زندگی اجتماعی کارکرد کاملاً متفاوتی دارد، کارکرد بازتولید واقعیت. ما این کار را فقط برای آزاد سازی آفرینش «هنری»[9] به شکلی که در دوران ما رواج دارد انجام می دهیم، یعنی پافشاری روی آن چیزی که از عملکرد آن منشأ نمی گیرد.

در نتیجه ادعائی که می گوید سینما نمی تواند از هنر (هنر اصیل) قطع نظر کند، صحیح نیست، مگر این که بازنمائی و مفهوم نوینی برای هنر عرضه کند.

ادامه دارد

[9] به پاورقی شمارهٔ ۷۹ مراجعه کنید