دریافت: ۹۰/۱۱/۸
تایید: ۹۱/۵/۹

بازخوانشی از تاریخ: تئاتر عقلانی ادوارد باند، میراث مکتب برشت

بابک اشرفخانی[۱]

چکیده

هدف از مقاله حاضر شناساندن «تئاتر عقلانی» باند و «شگرد تعرّض» در تئاتر وی، به مثابه واکنش به رخدادهای تئاتری در عصرِ وی و جنبش‌های دهه شصت اروپا است. اما از آنجا که وی متعلق به همان سنتِ انقلابی برتولت برشت در آلمان بوده و یکی از پیروان تئاتر مارکسیستی به شمار می‌رود، بررسی درامِ باند در سایه راهکارهای برشت به این شناخت کمک می‌کند. باند، به همان دلیلی که برشت، زیرساختِ نظریه ارسطویی را در مورد تئاتر دراماتیک بر هم می‌ریزد و در مقابل سبکِ طبیعت‌گرای تئاترِ استانیسلاوسکی قد علم می‌کند، رمانتسیسمِ هشیارِ خود را به خدمتِ دیالکتیکِ برشت می‌گیرد تا موضعی نقّادانه به ساختارِ نمایش‌هایش ببخشد. بخش نخست این مقاله به ماهیتِ فرایند تعلیم ـ یکی از ارکانِ تئاترِ روائی ـ و تاکتیک‌های تأثیرگذار در تئاتر این دو نمایشنامه‌نویس می‌پردازد. بخش دوم مسائلِ مربوط به تعاملِ تاریخ و ادبیّات را از منظرِ این دو بررسی می‌کند. بخش سوم یا گفتمانِ تئاتری باند با شکسپیر، به یکی از محوری‌ترین نمایش‌های باند، به نام بینگو، می‌پردازد و با اشاره به زندگیِ نمایشنامه‌نویس نامدار عصرِ رنسانس (شکسپیر)، چگونگی تلفیق عناصر فرهنگی گذشته و امروز را بررسی می‌کند و بر تعاملِ بین ادبیات و تاریخ صحّه می‌گذارد. بخش چهارم، «تئاتر عقلانی» باند و «شگرد تعرّض» در تئاتر وی را در راستای ویژگی‌های تئاترِ روائی برشت می‌شناساند و اینکه چگونه خلقِ تئاترِ عقلانی پیدایشِ ضدگفتمانی است که با پیش‌فرض‌های دراماتیکی برشت از قبیل فاصله‌گذاری و درگیری

۱. عضو هیئت علمی دانشگاه علوم پزشکی گیلان.
پیام‌نگار: babak_ashrafkhani@yahoo.com

احساسی مخاطب در تضاد است. این نوشتار در پایان نتیجه می‌گیرد که «تئاتر عقلانی» ابزاری متعهد برای اصلاحِ جامعه است.

کلید واژه‌ها: باند، تئاتر حماسی، تئاتر عقلانی، شگرد تعرّض، شگرد بیگانه‌سازی.

مقدمه

شاید اگر دست به کاوشی در زمینهٔ تاریخ ادبیّات نمایشی از زمان فوت برشت به عنوان یکی از طلایه‌داران جامعه تئاتر مارکسیستی و عصر حاضر بزنیم ادوارد باند را یکی از تکمیل کنندگان همان سنّت تئاتر حماسی بدانیم. تئاتر باند به صحنه بردن انسانی است تغییرپذیر که در ارتباط با شرایط تعریف می‌شود. باند تئاتر را جدی‌ترین میعادگاه عمومی بحث در مورد مسائل فرهنگی می‌شناسد. عبارت «تئاتر عقلانی» باند را رهرو همان سنت ادبیات رئالیستی قرن نوزدهم معرّفی می‌کند. با این تفاوت که رئالیسم وی در امتداد رئالیسم دیالکتیک برشت ـ لوکاچ حرکت می‌کند. رئالیسم باند رئالیسمی خرده‌بین و مخالف رئالیسم کلاسیک است زیرا وی معتقد است رئالیسم کلاسیک اصولی را که بر آن مبتنی است کتمان کرده و مانع باز نمود تناقضات عریان می‌شود که همین امر مانع اصلاحات اساسی نیز می‌باشد. باند تئاتر را قادر به تصدیق و تأیید استانداردهای انسانی و تصمیمات اخلاقی می‌داند، زیرا تئاتر روابط علت و معلولی را نه در قالب نظری و مفاهیم بلکه در زندگی عملی انسان تعریف می‌کند. این روابط فرایندی است که طیّ آن شخصیت‌ها ملزم به انتخاب‌های دشوار می‌شوند زیرا موازین اخلاقی آن موقعیّت خاصّ بسیار پیچیده و یا متناقض می‌باشد و درواقع مشاهده الزام چنین انتخاب‌های حسّاسی است که تاکتیک‌های دراماتیکی باند، بیننده را مجاب به ارزیابی مجّدد ارزش‌ها و بعضی موقعیّت‌ها می‌کند.

باند با این باور که «آگاهی ذهن هر انسان، آگاهی ذهن یک طبقهٔ اجتماع است» (Spencer 6)، تعارضات و ارتباطات بین شخصیّت‌ها را برخاسته از تناقضات موجود در جامعه‌ای می‌داند که برمبنای فاصله طبقاتی استوار می‌باشند. تئاتر وی حماسی تلقّی می‌شود زیرا ورای مسائل روانشناختی، بیننده به حقایق سیاسی پنهان در روابط اجتماعی پی‌می‌برد. تئاتر باند تصویر علّت‌های سیه روزی بشریّت است. باند در تفسیر تئاتر عقلانی خود می‌نویسد «می‌بایست تصوّر یا تفسیری (از یک موقعیّت، و نه یک شخصیّت) مصداق

یک احساس باشد، و این تصوّر یا تفسیر و یا اندیشه است که اجرا می‌گردد. این کار شخصیّت را چنان به یک رویداد اجتماعی مربوط ساخته، که وی داستان‌پرداز قصه خودش می‌شود» (Brown 138).

بنابراین مناسب‌ترین پل ارتباطی بین تئاتر باند و برشت، عنصرهای برجسته تئاتر حماسی است که تأکید بر محتوا را به جای کشمکش‌های دراماتیکی موجود در فرم، در حیطه‌های وسیع‌تر از ساحت روانشناسانه، در بستری تاریخی و در قالبی مثل *گون* در خدمت روح منزّه انسانها قرار می‌دهد.

فرایند دیالکتیک تعلیم

یکی از ارکان تئاتر حماسی آن است که انسان را به عنوان موجودی ایستا مورد بررسی قرار نمی‌دهد. شاید بتوان رویکرد فلسفی این دو نمایشنامه‌نویس به انسان را از نقاط مشترک بین آنها بیان داشت. برای برشت شخصیّت، فطری نیست و تحت تأثیر عملکردهای اجتماعی شکل می‌گیرد و این در حالی است که باند نیز معتقد به ذات پاک انسان است. وی معتقد است که گذشت زمان پلشتی را جایگزین پاکی روح انسانها می‌کند. وی معتقد است:

> «*از نظر من همه آدمها ذاتاً منزّه بوده و یا اینکه نیک و بد بودن برای آنها نسبتاً امری طبیعی است. آنچه هستند منوط به جامعه است. من معتقدم که در جامعه‌ای نیک، خوب بودن نیز طبیعی به نظر می‌آید*» (Brown 136).

این سخن را باند متاثر از روسو مبنای کار خود قرار داد. سرشت پاک انسان و شرارت برخاسته از نهادهای اجتماعی ـ سیاسی، این نمایشنامه‌نویس را به عنوان میراث‌دار رمانتیسیسم نیز معرفی می‌کند. اندیشه‌ای که بعدها مارکس آن را به عرصه‌های تازه‌ای تعمیم داد.آثار باند بررسی علّت‌ها و نمایش معلولهاست. و شاید بی‌تفاوتی باند به خصلت تناقض‌پرداز شخصیت‌های برشت به رویکرد مشابه وی به فطرت انسان برگردد.

برشت، در بسیاری از آثار خود از جمله *زن نیک سچوان* و *دایره گچی قفقازی*، تزویرهای نظام سرمایه‌داری را برملا می‌کند. در آثار وی گاهی تقابل‌های اخلاقی وجود دارند که منجربه تناقضهایی می‌گردد که به آسانی توسّط ضوابط نمایش حلّ و فصل نمی‌شوند. ایرادی که باند بر نمایش‌های مثل *گون* برشت می‌گیرد محدودیّت‌هایی است که در

قابلیّت اجرای ایده‌های واقع‌بینانهٔ وی مشهود می‌باشد. برای مثال باند در مقدّمه یکی از نمایشنامه‌های خود بنام *The Bundle* می‌نویسد که لب مطلب در نمایش *دایره گچی قفقازی* برشت در شخصیّت ازدک بیان شده که وی نیز با قسر در رفتن از قابلیّت اجرای عدالت از به فرجام رسانیدن عمل مسامحه می‌ورزد.

باند موفّق به بسط شاخه‌ای از تئاتر حماسی شد که در آن تحلیل مسائل اخلاقی در بافت سیاسی ـ اجتماعی مشخص به نمایش گذاشته می‌شوند. وی تمامی معیارهای خود را برپایه اعتقادات سیاسی خود گذاشته و به شدّت مخالف هرگونه رازگونگی در اجرای نمایش است. از نظر باند متون نمایشی می‌بایست فاقد هرگونه معانی نهفته و مفاهیم اسرارگون بوده و بازیگر را در کشف و ارائه معنا دچار دلواپسی نکند. بازیگر می‌بایست با آگاهی از جهان خارج، بخشی از شخصیّت به نمایش گذاشته شده را با خصوصیّات شخصی خود پیوند داده و با اصرارهای «زیباشناسی» الهامات هنرمندانه خود را در هاله‌ای از ابهام نپیچاند. وی نباید با مهم جلوه دادن جهان درون شخصیّت از جایگاه اجتماعی وی غافل شود و در عوض می‌بایست خصوصیّات روحی اورا در کنار چشم اندازهای اجتماعی و تاریخی ارزیابی کند.

اسپنسر دو تاکتیک تأثیرگذار در نگرش باند به مسائل ارشادی خاطرنشان می‌کند که به یقین قیاس بی‌نظیری برای آثار برشت نیز به حساب می‌آید. اوّل آنکه فرایند دیالکتیکی تعلیم را آنچنان صریح به اثبات رسانده که به موجب آن کاراکترهای مختلف چنان پی به تجربه مورد نظر می‌برند که قادر به ایجاد تغییر و تحولّ در آن تجربه می‌باشند. ثانیاً تدابیر تئاتر حماسی منجربه انجام اقدامی متشابه در تماشاگران می‌شود (Spence 124).

همانطور که ویلیام گسلیل یکی از برجسته‌ترین کارگردانان آثار باند می‌نویسد «اگر چه بازیگر صریحاً به بیان روایت می‌پردازد، غالباً آن را به شکل احساسی اجرا کرده، و درواقع آنچه مطرح می‌شود احساس است. خیلی زود لم کار را آموخته و آن بیشتر از هر چیزی برای وی تعلیم و یا نوعی کسب آگاهی نامتعارف محسوب می‌شود» (Hirst 131). بنابراین آگاهی بدست آمده از اجرا، این امکان را به بازیگر داده تا بتواند آنچه انجام می‌دهد را درک کند. از ویژگی‌های تئاتر برشت این است که بازیگر روایت را در مقامی بی‌طرفانه گزارش کرده و هرگز به ارائه یک موقعیّت احساسی نمی‌پردازد. بنابر این در اجرای آثار باند احتمالاً آنچه بازیگر به شیوه روایتی و تحت تأثیر احساسات خود ارائه می‌دهد خیلی شبیه

برشت موجز و مختصر نمی‌باشد و اگرچه انگیزه‌های روانشناسانه و خصوصیات روحی بازیگر منجربه «سوگیری» در اجرای وی می‌گردد، همیشه درایت‌های ذهنی ـ اخلاقی بیشتر از درایت‌های احساسی مسیر زندگی شخصیّت‌های باند را هدایت کرده و وی همیشه فرصت کافی در اختیار شخصیّت‌هایش قرار می‌دهد تا به سنجش عملکردهایشان بپردازد. این رویکرد وی را بیش از پیش به برشت نزدیک می‌کند. زیرا اصلی که برشت تحت تأثیر هگل شعار و مبنای کار خود قرار می‌دهد آن است که واقعیّت، امری تغییرناپذیر نیست و به برداشت‌های بشری مربوط می‌شود. بنابرین وی استدلال را جایگزین القاء می‌کند تا تماشاگر را به مرحله شناخت برساند. با این همه، باند، علی‌رغم ایجاد شناخت، تماشاگر را در بطن تجربه نمایش نیز سهیم می‌بیند. امری که برشت را به قول آدرنو مجاب می‌کند تا آنچنان به فرجام اندیشد که «گره‌گشایی» در ادبیّات وی را به اوج رساند (Adorno 147)، در باند تحرّک فکری بیننده را از طریق تحریک عواطف شامل می‌شود.

در داستان نمایش‌های باند معلولی درپی معلولی دیگر ظاهر شده و علت‌های واقعی اعمال داستان، در بازنگری شناسانده می‌شود. باند هرگز موقعیتّی را که برشت در طول دوران کاری خود پیش گرفت ادامه نداد و به ندرت دو مقوله احساس و منطق را از هم مجزا دید و همیشه به بررسی دیالکتیک آنها پرداخت. امّا موضوع مورد بحث باند این است که چگونه می‌توان مواضع احساسی را به کار گرفت بدون اینکه مسائل صریح سیاسی ـ اجتماعیِ درون اثر امری مطلق و جهانی جلوه کند. باند گونه‌های ادبی متعّدد را در خدمت اهداف سیاسی اصلاح‌طلبانه خود به کار می‌گیرد و گاهی این گونه‌های ادبی چنان واقع‌گریزانه به تصویر کشیده می‌شوند که می‌توان آنها را ثمرهٔ محافظه‌کاری سیاسی باند تلقّی کرد. برای مثال در نمایش *بازگشت سلطنت* وی با نمایاندن جهانی شبانی که ابراز حسرت طبیعی و آرمانی خویش است ارزش‌ها و «نقطه‌نظرهای» ستیزه‌جویانه و آشتی‌گریز طبقه کارگر را بیان می‌دارد.

تعامل تاریخ و ادبیّات

ادوارد باند تئاتر را راهی برای شناخت روشنفکرانه انسان از واقعیت می‌داند. از «نقطه نظر» باند، تئاتر حقیقی کاوش‌گر معضلات عصر حاضر است و با ارائه ابزارهای واقع‌بینانه و یا به عبارتی راهکارهایی خوش‌بینانه به حل آن مشکلات می‌پردازد. وی با

نشان دادن ضعف‌های انسان، نظاره‌گر سرنوشت جماعتی است که مدرنیته آنها را از ارزش‌هایشان جدا کرده است. در تئاتر وی حبس، رفتارهای خشونت‌آمیز و تیمارستان بیانگر ناعدالتی اجتماعی‌اند، که هر کدام به نوبه خود گریبانگیر طبقه ضعیف می‌باشند؛ و با توجه به اینکه زندگی واقعی متصّل به ارزش‌های انسانی است که در گذشته وجود داشته است نمی‌توان این پل اتصّال به گذشته را شکست و به آینده نگریست. وی تاریخ را به عنوان دستاویزی برای التیام زخم‌های بشری به کار می‌گیرد و با نوعی تاریخ‌سازی به درمان زخم‌های تاریخ و عصر حاضر می‌پردازد. وی معتقد است «گذشته اغلب به مانند اسطوره‌ای بر زمان حال تأثیرگذار است. گذشته به مثابه باری بر دوش می‌باشد و گاهگاهی می‌بایست آنچنان دگرگون گردد تا امیدبخش آید و بتوانیم در مسیر زندگی خود ثابت قدم پیش‌رویم» (Hirst 39).

بازخوانش تاریخی باند برگرفته از نگاه تاریخ‌گرایانه برشت می‌باشد که روایت‌های خود را در چهارچوب واقعیت‌های تاریخی قید می‌کند.

باند به اثبات تعامل ادبیات و تاریخ می‌پردازد. وی شعار تاریخ‌گرایان نو را مبنی‌بر «تاریخیّت متن و متنیّت تاریخ» منعکس می‌کند و از تاریخ به منظور بازسازی نظم اجتماعی حاضر بهره می‌گیرد. اسپنسر در مورد تئاتر باند معتقد است: «بدون شک صحنه تئاتر باند حیطه بوم شناختی را شامل می‌شود که در آن طبیعت و فرهنگ، فرد و گروه، تاریخ و ذهن‌گرایی به طرز تفکیک‌ناپذیری همدست می‌شوند» (Spencer 11).

وی مسائل مربوط به تاریخ، طبیعت و فرهنگ را با موضوعات اقتصادی درهم می‌آمیزد و بر این باور است که آمیزش و یا تفکیک این دو در این جامعه افسار گسیخته سوداگری می‌تواند خشونت در رفتارهای اجتماعی انسان را کنترل کند.

باند و برشت با زیر و رو کردن تاریخ و استخراج موادّ خام آن، مسائل تاریخی را در خدمت اهداف سیاسی خود به کار می‌گیرند. درواقع می توان به یقین اذعان داشت که آنچه برشت را مجاب به بکارگیری حکایت‌های تمثیلی در آثارش می‌کند در باند نیز بی‌تأثیر نبوده است: تاریخچه کاربرد تعلیمی تمثیل، ارتباطش با ادبیّات دینی ـ مذهبی، قدرت خود تفسیری و ابراز وجود، یعنی همان عناصری که بعضی منتقدین آنها را بردار قهقرایی ادبیات تفسیر می‌کنند. اما تمثیل در معنای بسیار مبسوط آن مورد بررسی است و تلخیص معنا در دل اثر نمی‌باشد زیرا در آن صورت به تحریف ماهیت دیالکتیک حقایقِ موردِ بررسی می‌انجامد.

رویکرد انتقادی مثبت باند مانند مثل‌های انجیل، ساختاری روایت‌گون و ایماژهایی محرک و مؤثّر داشته و به نوعی تشریح دو چندان احتمالات بشری محسوب می‌شود. به طوری که انسان و انتخاب‌های مبتنی‌بر نظام اخلاقی به تصویر کشیده شده و بسیاری از ارزش‌های پذیرفته شدهٔ وی مورد تردید قرار می‌گیرد. بنابراین باند با شیوه خاص به تصویر کشیدن جهان، عملکردهای افراد را تحت تأثیر قرار می‌دهد. بنابراین استفاده از تمثیل، یکی از تدابیر دراماتیک در آثار باند به شمار می‌رود که به افشاء اصول زیبایی‌شناسی سیاسی می‌انجامد، نه اینکه یک ابزار محض ادبیّات تعلیمی محسوب شود. آثار تمثیلی مملو از مهاجات و طنزهای صریح می‌باشد و با ماهیّت استعاری خود موجبات تفکر تماشاگر را فراهم می‌آورد. از این رو حتّی در معنای دقیق‌تر و وسیع‌تر آن، نیز واژه حماسی، برازنده‌تر از واژه دراماتیک برای تئاتر این دو نمایشنامه‌نویس به نظر می‌رسد زیرا به تصویر کشیدن یک دوره تاریخی متفاوت امکان می‌دهد که بتوان تعدادی از حوادث را همزمان توصیف کرد و اگر اجزاء مختلف به یک وحدت مشخصّی برسند بر حجم کار و عظمت آن افزوده شده و تعمیم آن فراگیرتر خواهد بود. در راستای این اهداف وی دیالوگی را با شکسپیر آغاز می‌کند و نه تنها وی را زیر سؤال برده بلکه او را به عنوان هنرمندی که می‌بایست مکرّراً ملامت شود به نمایش می گذارد.

دیالوگ باند با شکسپیر

تأثیر شکسپیر در تئاتر باند از همان ابتدا یعنی نمایش *مراسم ازدواج پاپ* در سال ۱۹۶۲ نمایان می‌شود و در نمایش *آغاز بامداد* که یادآور همان کشمکش‌های فامیلی هنری ششم و احضار روح پادشاه در مقابل پسر یعنی «هملت» و همان بن‌مایه انتقام می‌باشد، به اوج خود می‌رسد. امّا گفتمان تئاتری باند با شکسپیر در نمایش‌های وی از قبیل *لیر* و یا *دریا* آغاز می‌شود که متأثر از نمایش‌های *شاه لیر* و *طوفان* شکسپیر بوده است و این گفتمان در نمایش *بینگو* ـ که تأکید مقاله حاضر است ـ به اسطوره‌زدایی از شخصیّت شکسپیر منجر می‌گردد.

بینگو نمایی از زندگی شکسپیر همان هنرمند بزرگ است که به نوعی نهاد فرهنگی جامعه انگلیس به شمار می‌رود. و این بار تصویر شکسپیر و تاریخ در پرتو رویکردی منتقدانه نمایان شده است. در این نمایش شکسپیر کاپیتالیستی در شرف مرگ به تصویر

کشیده شده است که هیچ مصالحه‌ای بین زندگی هنرمند نمایانه وی و زندگی خصوصی‌اش یافت نمی‌شود. درواقع بینگو با پرداختن به رابطه بین شکسپیر و زمین‌داران علیه مردم، به مطرح کردن همان پرسش دیرینه نقش هنرمند و تعهّدش به جامعه در بافت اسف‌بار امروزی می‌پردازد. شکسپیر به نوعی وارد معامله‌ای با زمین‌داران استرادفورد می‌شود که این معامله اگرچه در ظاهر به سود کشاورزان است، در اصل توطئه‌ای به منظور مصادره زمین‌های روستائیان محسوب می‌شود و باند این مسئله را علّت و انگیزه سیه‌روزی سالهای آخر زندگی شکسپیر می‌داند. باند معتقد است که ثروت با تحمیل رفتارهای خاصّی در بشریّت به از خود بیگانگی انسان منجر می‌شود و این تاحدّی در خواسته‌ی شکسپیر به حفظ منافع بارز است.

به کارگیری چنین موضوع تاریخی این امکان را برای باند فراهم می‌آورد تا تئاتر سیاسی خود را به سوی اهداف نقّادانه سوق دهد. درواقع غیرقهرمان به تصویر کشیدن شکسپیر هنرمند بیش از پیش ناعدالتی جامعه باند و شکایت وی از این وضع را تثبیت می‌کند. باند بر آن است که ثابت کند اگر شکسپیر به عنوان یک ابزار ایدئولوژیکی و یک چهرهٔ مردمی و قهرمان ملّی ادبی مورد ستایش است، خوانش‌هایی نیز می‌توانند وجود داشته باشند که آن سلطه و یا به عبارتی مرجعیّت را ضایع و مردود اعلام کنند. در اینجا این سؤال کلّی پیش می‌آید که آیا اندیشه‌های نشأت گرفته از جریانهای فکری رنسانس آنچنان ثابت و تغییرناپذیرند که می‌توانند در هر جامعه‌ای بدون وارد آوردن خدشه‌ای بر آن تأثیرگذار باشند؟ این نوع نگاه ویرانگر باند به شخصّیت شکسپیر به منزلهٔ یک بازخوانی سیاسی از تاریخ به شمار می‌آید که به شکلی مفید و در نهایت به نفع او در تضّاد با خوانش متداول از متون ادبی تمام می‌شود. بازنگری رنسانس در بینگو نه تنها ضدّ سیاست‌های محافظه‌کارانه ارتدوکس از قبیل مقوله‌های آرمان‌گراست بلکه در تضّاد با نظریّه‌های غیراستدلالی و جزم اندیش قرار می‌گیرد.

بینگو با به نمایش گذاشتن حقایق سالهای آخر زندگی شکسپیر مسائلی از قبیل آلام درونی انسان، روابط خانوادگی ناموفّق، تلخکامی، شکست و خودکشی را محکوم می‌کند. شکسپیر با امضای آن قرارداد، تأییدّیه مرگ هویتّی یک هنرمند را تصویب می‌کند. شکسپیر در انتهای نمایش به نوعی خود بودن می‌رسد. علی‌رغم خباثتی که در رفتار وی علیه روستاییان مشاهده می‌شود، دیالوگ آخر شکسپیر «آیا کاری از پیش رفت؟» (صحنه ششم

۶۴) هرچند موجز، بیانگر زوایای پنهان ذهن باند نسبت به این هنرمند بزرگ است. بینگو زندگی نویسنده‌ای است که حقایق ذهن خود را نادیده می‌پندارد، هنرمندی که دست به انکار شرافت هنر خود می‌زند و حقیقت را در مسلخ منفعت طلبی خود قربانی می‌کند. شاید به همان دلیل یکی از اهرم‌های بنیادین نمایش دیالوگ فوق است که در چندین صحنه قابل تأمّل است. این نمایش نقش اجتماعی ـ سیاسی هنرمند در دوران پرآشوب پست‌مدرن و مسئولیت پرومته‌وار باند را نشان می‌دهد. بینگو داستان تمامی شکسپیرهایی است که نبوغ و استعداد خود را به شکلی منفی در جهت منافع دستگاهی به کار می‌گیرند که در نظریه‌های خود با آن در تضّاد هستند. در حماسه بینگو ماجرای فردی شخص وسیله‌ی آشکارسازی جریان‌های اجتماع است. تماشاگران تئاتر باند با قضاوت در مورد تناقض‌های بازیگر به تضادّهای عصر معاصر می‌اندیشند. شکسپیر در بینگو نمونه بارزی از یک شخصیّت دروغین مانند گالیله برشت است. فقط شگرد بیگانه‌سازی برشت این شخصیت را مملو از اضداد می‌سازد تا فکاهه‌پردازی‌های موجود مانع احساس هم‌ذات‌پنداری تماشاگر با بازیگر شود. از طرفی، باند نیز نیازهای نسل دهه‌ی شصت و هفتاد را که هرگونه خشونتی را با خاطری آسوده پذیرا می‌شوند، بسیار متفاوت دیده و با کنار هم قرار دادن کمدی هجوآمیز و مصائب بشری، تصویرهایی از خشونت نهفته در بافت اجتماعات بشری را به نمایش می‌گذارد.

باند نیز مانند برشت با زدودن قهرمان پروری بیننده را مجاب به پذیرفتن خوبی‌ها و بدی‌های شخصیّت‌هایش می‌کند. برشت معتقد بود که نمایشنامه‌نویس باید با اتخّاذ چهره‌ای دوگانه تماشاگر را به تأمّل وا دارد. شخصیّت دوگانه گالیله حقیقت به دست آمده را انکار و به هنگام عمل محتاطانه پا پس می‌کشد. گالیله علم و دانش خود را به خدمت سوداگری یا حفظ منافع اشراف می‌گیرد و مانند شکسپیر، سرنوشت خود را با دست خود رقم می‌زند.

این دو نمایشنامه‌نویس دردهای انسان را تابع شرایط تاریخی اجتماعی می‌دانند و تضّادهای موجود در شخصیّت‌ها را تحت تأثیر عصر متعلّق به آنها بررسی می‌کنند. تئاتر بازنمایی زندگی است و وجوه مختلف تئاتر به اقتضای دوره‌های مختلف تاریخی بررسی می‌شود. تئاتر چشم به اوضاع پیرامون خود دوخته است و به همان راهی می‌رود که جامعه به آن گرایش دارد. شکایت تئاتر مارکسیستی، شکایت از جامعه‌ای است که بنیاد انسانی ندارد. جامعه‌ای که، به قول باند، ذاتا به «خشونت» گرایش دارد. در چنین جامعه‌ای برشت

نمایش را همچون داستانی می‌دید که قرار است به روشنی برای عدّه‌ای تعریف شود و پیام آن بدون فشار آوردن به تماشاگر القاء گردد. آثار برشت مملو از تمهیدات فراوان از قبیل مناظره بازیگر و تماشاگر و گفتگو درباب روابط علّت و معلولی حوادث می‌باشد. وی معتقد است از دیدگاه زیبایی‌شناسی، هنر خواستار آن است که به خود صورتی بیرونی بخشد و این امر موجبات انتقاد برشت از هم‌ذات‌پنداری را فراهم می‌آورد. از نظر وی *هنر قائم* به ذات به ترویج ارزشهای اخلاقی نپرداخته، و هنر خارج از وجود خود می‌بایست هدفی سودرسان داشته باشد. برشت معتقد است که هرچیزی پس از گذشت زمان تازگی خود را از دست می‌دهد. افراد سالخورده و اندیشه‌ها کهنه می‌شوند و به همین علّت وی برای احتراز از کهنه شدن آثارش آنها را تغییر می‌داد. وی در دفاع از موجودیّت تئاتر خود می‌نویسد «کنار گذاردن دیدگاهی متّحد و تشبّث به فنونی که موجب گسیختگی اثر می‌شود، (مونتاژ،کولاژ، دیدگاه چندگانه، گزارش‌گونگی، ساختار منقسم و غیره)، منعکس‌کننده بیگانگی انسانهانسبت به یکدیگر و گسسته شدن موجودیت آنها از هم در جامعهٔ سرمایه داری متأخّر بوده است؛ جامعه‌ای که موجودیّت انسان را مورد تهدید قرار می‌دهد» (سلدن ۲۹۷).

اگر بخواهیم تکنیک‌های برشت را پاسخی به شرایط زمانی و مکانی خاصّی یعنی آلمان و پیدایش فاشیسم درنظر بگیریم، می‌توانیم شعارهایی از قبیل عینیّت‌گرایی، فاصله‌گذاری و معقول بودن را طبیعی تلقی کنیم زیرا به قول برشت «با تقلید از روش‌های نویسندگان رئالیسم به رئالیست بودن خود خاتمه بخشیده‌ایم .... واقعیّت چهره عوض می‌کند و برای بازنمودن آن، شیوه‌های بازنمایی نیز مستلزم تغییرند» (همان ۸۱). از طرفی تأثیرگذار بودن در تئاتر یعنی بیان واقعیت به نحو احسن و اجتناب از تکرار و به قول دریدا:

> *«بیایید دریابیم که یک حرف دوبار یک معنی را نمی‌رساند، دوبار زندگی نمی‌کند؛... و دیگر اینکه تئاتر در جهان تنها جایی است که در آن یک ایماء و اشاره، همین که انجام شد، بار دوم نمی‌توان آن را به همان صورت تکرار کرد»* (**خاندان چن چی** ۶۸).

تئاتر آشوب‌گرای ضدّبورژوازی مخالف پیرنگی مرتبط و ایجاد حسّ جهان شمول بوده و معتقد است حرکات بازیگر نباید حسّ مشارکت را در بیننده تحریک کند. برشت با فاصله‌گذاری بین بازیگر و شخصیتّی که بازیگر ارائه می‌دهد تناقض‌های موجود در «خود» بیننده را برملا می‌سازد. سارتر درباب فاصله‌گذاری برشت می‌نویسد «انسانی که عرضه

می‌شود *خود من* بیرون از اختیار من است و این یعنی کشف انسان به عنوان دیگری وبازتابی از یک ناهنجار اجتماع و بر ملا ساختن حقیقت زندگی انسانها» (سارتر ۱۰۷).

نظریه رئالیسم برشت نظریّه‌ای ضدّارسطوئی است. وی مخالف تأثیر عاطفی اثر در بیننده و یا روش روان پالایی ارسطو بود. وی داوری عقلانی را جایگزین ترحّم و شخصیّت ساخت و دستیابی به «تزکیه نفس» و «پاکسازی از خصایص زشت» را مستلزم به کارگیری نظرگاهی جامعه‌شناسانه و علمی می‌دانست. وی با ایجاد فاصله زیباشناختی و منع بازیگر از حلول کامل در نقش خود، باعث می‌شود تا بازیگر صحنه را به عنوان پدیده‌ای جدا از خود تجربه کند، باند نیز مانند برشت خواستار واکنش تحلیل‌گرایانه بیننده از رویدادهای نمایش است؛ اما به جای بازداشتن تماشاگر از هم‌ذات‌پنداری با شخصیّت‌های نقش‌آفرینان و بالابردن کیفیّت گزارش‌گون و حرکات تشریفاتی بازیگران تئاتر حماسی، به دنبال درگیر کردن مخاطب از طریق صحنه‌ها و ایماژهای خیالی می‌باشد که منجربه «شگفتی درمانی» شود. شاید رویکرد باند به نمایش‌های برشت و فاصله‌گذاری را بتوان در جمله‌ای از سارتر درباب نمایش حماسی برشت اظهار داشت. سارتر معتقد بود مکالمه‌های برشت فاقد «کوبندگی و برندگی» هستند:

> *«باید برای کلام و عمل سازمانی یافت که در آن کلام امری زائد و الحاقی نباشد، بلکه، خارج از حوزه بلاغت و فصاحت، قدرتی واقعی اعمال کند. حتّی این نخستین شرط تئاتری حقیقتاً کارآمد است»* (سارتر ۸۵).

باند معتقد است که شگرد بیگانه‌سازی برشت بسیار آسیب‌پذیرتر از لحظه رویارویی مخاطب با صحنه‌ای غیرمترقبّه است. در حالی که برشت معتقد است «فاصله‌گذاری می‌گذارد موضوع موردنظر باز شناخته شود و در همان حال آن را شگفت آور می‌نمایاند» (تکنیک برشت ۶۵).

باند بر این باور است که گاهی تئاتر ملزم به برانگیختن احساسات مخاطبش است تا وی را مجاب به تأمّل درباب واقعه‌ای مألوف کند. به همین دلیل است که وی «شگرد تعّرض» را جایگزین شگرد بیگانه‌سازی تئاتر برشت می‌سازد. و به همین دلیل نیز در جایگاه منطقی‌تری از برشت درباب وجود خارجی بخشیدن به تمامی احساسات درونی بازیگر قرار می‌گیرد. جینل رینلت معتقد است: باند هم این شگرد برشت را تأیید می‌کند و هم، گونه دیگری از آن می‌سازد، زیرا همانند برشت «تأکیدی محدود کننده بر عقل روشنگر ندارد و

بنابراین برای مثال خنده‌های بی‌دلیل جان کلر در صحنه چهارم نمایشنامه *حمق* به سبب آن است که باند «امر مادی را با اندیشه‌های همراه آن می‌آورد» (قادری ۲۵۴).

باند با ارائه تصویری غیرانتزاعی از جامعه، تأمّل انتزاعی را برمی‌انگیزد و البتّه این همان رئالیسم از نوع برشت می‌باشد. به همین دلیل در *بینگو* تصویر خرسندی یک هنرمند، تبدیل به انتحار ناشی از واماندگی شده و تراژدی معطوف به «قدرت» شکسپیر تبدیل به یک نمایش اخلاقی سیاسی مدرن می‌شود.

باند با بررسی دقیق روابط درونی بین یک پدیده و دیگر پدیده‌ها حوادث زندگی را به‌مثابهٔ سیری تکاملی در نظر گرفته و پدیده‌ها را مجّزا از یکدیگر و شرایط تاریخی نمی‌بیند. باند برعکس برشت معتقد است که مجّزا کردن صحنه‌ها از یکدیگر منجربه ارائه دقیقی از واقعیّت نمی‌گردد و نمایشنامه‌نویس «می‌بایست نه به داستان نمایش، بلکه به تحلیل آن جنبه نمایشی بخشد» (Hirst 145).

باند درباب وحدت صحنه‌ها در تئاتر حماسی می‌نویسد:

«ساختار حماسی باید معنادار باشد..... اپیک، همانطور که زمانی براساس یک انسجام اسطوره‌ای قرار داشت، باید دارای وحدتی باشد که برمبنای حقیقتی عملی بنا شود (همان).

بنابراین ارتباطی منطقی بین علّت و معلول، وحدتی را ایجاد می‌کند که حاصل بررسی تحلیل‌گرایانهٔ روایت درون داستان می‌باشد. وی، بر خلاف برشت که وحدت هنرمندانه آثار تمثیل‌گون خود را با شگرد فاصله‌گذاری و ایجاد وقفه و ارائه تفسیر می‌گسلاند، با نمایشی کردن بینش تحلیلی خود و گنجاندن تفسیر در داستان نمایش به طور تلویحی و به صراحت به حفظ آن وحدت می‌پردازد. برشت تئاتر نمایشی را هنری می‌داند که تماشاگر نظاره‌گر پایان ماجرا است، زیرا که صحنه‌های نمایش یکی پس از دیگری در یک پروسهٔ فزاینده تکامل می‌یابند و این در حالی است که در تئاترهای حماسی وی هر صحنه به خودی خود، در یک هم آمیزی، تأثیر گذار است. در این خصوص، باند پارا فراتر از تئاتر برشت نهاده و درباب صحنه‌های نمایش معتقد است:

> *«صحیح است که هر صحنه باید به منزلهٔ جنبه‌ای از کّل اثر محسوب شود، امّا می‌بایست رابطهٔ علّت و معلولی بین صحنه‌های نمایش حاکم باشد. این از آن جهت حائز اهمّیّت است که زندگی واقعی نیز توسّط علت و معلول، حادثه و انتخاب،*

مخمصه و تصمیم شکل می‌گیرد و این واقعیّت می‌بایست در بطن نمایش منعکس شود» (Hay 63-34).

شاید عجیب به نظر برسد که باند شخصیّت ازدک را در *دایره قفقازی* به عنوان «نقّاله خدایان» خطاب می‌کند. این شخصیّت، قاضی‌ای است مملو از خصلت‌های متناقض نما که کشمکش منطق و غریزه در وی به آسانی مشهود است. ازدک، در نمایش برشت شخصیتی است که از لحاظ نظری معتقد به قضاوتی بخردانه است امّا در طول نمایش قبل از شرح و اثبات عملی بودن چنین ایده‌ای صحنه را ترک می‌کند و باند به این دلیل آن را شگردی تحمیلی و تصنّعی برای فیصله دادن به پیرنگ می‌پندارد. پافشاری باند بر کاربرد نادرست از پیشرفت‌های تکنولوژیکی و بهره‌برداری نابجای آن توسّط گروهی خاصّ در اجتماع و احساس نیاز به درک این مسئله به وضوح یکی از دلواپسی‌های برشت را در این زمینه بازگو می‌کند:

«تنها راه گریز از دست نیروهای طبیعت، رهایی از شرّ عوامل انسانی است. اگر خواستار اعمال دانش به دست آمده از طبیعت به روشی انسانی هستیم می‌بایست که معلوماتمان از جامعه انسانی ضمیمه شناخت ما از عوامل طبیعی قرار گیرد» (Ibid 117).

این معلومات با از بین بردن یکسان پنداری یا کشش روانی تماشاگر به سوی قهرمان حاصل می‌آید. تئاتر ضدبورژوازی برشت رابطه مشارکت با تماشاگر را از بین می‌برد تا نگاه عاطفی به تصاویر تئاتری در شناخت صحیح وی از صحنه خدشه‌ای وارد نیاورد؛ و این در حالی است که باند علی‌رغم پایبندی به فرم سنتّی و آرمانهای روشنگری خود، با انتقاداتی زننده مشاجرات بین شخصّیت‌های روی صحنه را به تعارض بین شخصیتّهای اصلی و بیننده تبدیل می‌کند.

تئاتر عقلانی و ختم کلام

فلسفه سیاسی باند شکلی خاص و غیرمتعارف از مارکسیسم اومانیستی می‌باشد. معتقد به طینت پاک انسان بوده و تمامی دلواپسی‌های وی درباب این سرشت فطرتاً معصوم انسان است که به واسطه سبعیت و دیوان سالاری‌ها جامعه ضایع شده است. به همین دلیل شخصیّت‌های وی همگی در جهانی مادّه‌گرا به سر می‌برند. در اکثر آثار وی گروهی در

تمنای مساعدت و گروهی دیگر در آستانه مضایقه می‌باشند و در این بلوا، گاهی سکوت شخصیت‌هاست که به محکوم کردن آنها منجر می‌شود. تئاتر وی نوعی تئاتر ترحم و شفقت و یا به قول جان پیتر منتقد معروف آثار وی «تئاتر وجدان» می‌باشد.

باند همانند همتای خود برشت، معتقد است که سرنوشت بازیگران صحنه تئاتر و تماشاگران در هر عصری مجزا از عصرهای دیگر نیست و با توجه به ارتباط بین عناصر تئاتر و عوامل عظیم سیاسی و اقتصادی دوران مربوطه، باند نیز مانند برشت مشتاق بررسی ارتباط تاریخ و فرد است. تفکری که انتخاب موضوع و عملکرد تئاتری آثارشان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. سیاست‌هایی که باند بر آنها اصرار دارد مبنی‌بر آنند که علی‌رغم تمامی سازش‌ها و ناکامی‌ها، تقبّل خودکامگی انسان اصلی است که نمی‌بایست به دست فراموشی سپرده شود و اینکه تغییر امری ممکن بوده و بشر قادر به کنترل و هدایت زندگی خود می‌باشد و در نهایت اینکه انسان‌ها موجوداتی عقلانی‌اند. از نقطه نظر باند یکی از مهمترین مؤلفه‌های تئاتر در باب تعهّد می باشد و اصولاً اصلی ترین هدف هنر، ابراز نیاز به معنا و تفسیر به منظور ایجاد عدالتی است که در زندگی اجتماعی تحقق نمی‌پذیرند. وی در مصاحبه‌ای تئاتر خود را «تئاتر عقلانی» خواند و آن را ابزاری متعهد برای اصلاح جامعه‌ای نامعقول و پاسخی منطقی به ناعدالتی‌های اجتماع دانست. از طرفی کمال مطلوب تئاتر برشت نیز اصلاح‌طلبی است. برشت با فاش کردن واقعیت، از مناسبات اجتماعی رازگشایی کرده و واقع‌گرایی تئاتر خود را به خدمت باورهای عقلانی می‌گرفت. هر دوی آنها با گردش به ظاهر یله در هزار توی تاریخ به بیان ارزشهای نهادینه شده در زندگی می‌پردازند. دیالوگ باند با شکسپیر هرگز به منظور تفسیری محض از تاریخ نیست. باند تاریخ زمان شکسپیر را به عنوان پش‌فرضی در نظر گرفته که بتواند به جهان واقعی معاصر خود وجودی عینی ببخشد. باند، پرومته وار، هنرمند را در دل دژستانی مستقر می کند تا به حمایت از الزام نقش‌پذیری تخیّل خلاقهٔ وی در بستر تاریخی نافرجام بپردازد.

آنچه از این مرور گذرا حاصل می‌آید آن است که از نو ساختن اسطوره شکسپیر توسط باند و گشودن افق‌های متعدد و نو در تئاتر تغییر پسند برشت چیزی جز ارائه ماهیت تئاتر اصلاح طلب مارکسیستی نیست. همچنین این مطلب اثبات می‌شود که نمایشنامه‌نویس می‌بایست فرزند زمانه خود باشد و ساحتی از وضعیت انسانی را ترسیم کند. تئاتر حماسی برشت و به تاثیر از آن، تئاتر عقلانی بیانگر آنند که هنر مستقل از شرایط بیرونی عمل نکرده

و از طرفی نمی‌بایست در حد بیان واقعیت متوقف شود. تئاتر عقلانی تکرار دیالکتیک تاریخ است.

منابع

- تعاونی، شیرین. *تکنیک برشت*، تهران، نشر قطره. ۱۳۸۴.
- سارتر، ژان پل. *درباره‌ی نمایش*، ترجمه ابوالحسن نجفی، تهران، نیلوفر. ۱۳۸۷.
- سلدن، رامان. *نظریه ادبی و نقد ادبی*، ترجمه جلال سخنور و سیما زمانی، تهران، پویندگان نور. ۱۳۷۵.
- قادری، بهزاد. *با چراغ در آیینه‌های قناس*، تهران، نشر قطره. ۱۳۸۴.
- قادری، بهزاد. *خاندان چن چی*، تهران، سپیده سحر. ۱۳۸۰.
- Adorno, Theodor W. (1997) *Aesthetic Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Brown, John Russel, ed (1968) *Modern British Dramatists: A Collection Of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice.
- Hay, Malcolm, and Philip Roberts (1980) *Bond: A study of His Plays*, London: Eyre Methuen.
- Hirst, David L. (1985) *Edward Bond*, London: Macmillan Publishers LTD.
- Spenser, Jenny S. (1992) *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond.* Cambridge University Press.