

مجموعه تئوري گُنشِ معاصر

۳ | حیات

گفت و گو با برشت

ورنر هِشت
محمد رضا خاکی

گفت و گو با بِرِشت



- سرشناسه: هشت، ورنر، ۱۹۲۶-م.
- Hecht, Werner
- عنوان و نام پدیدآور: گفت‌وگو با برشت/ ورنر هشت: [مترجم] محمدرضا خاکی.
- مشخصات نشر: تهران: نشر مات، ۱۴۰۰.
- مشخصات ظاهری: ۲۶۶ ص.
- شابک: 978-622-7859-00-3
- وضعیت فهرست نویسی: فیپا
- یادداشت: Entretien avec Brecht, 1988. عنوان اصلی:
- موضوع: برشت، برتولت، ۱۹۰۶-۱۸۹۸م. -- مصاحبه‌ها
- موضوع: Interviews Brecht, Bertolt --
- موضوع: نمایشنامه‌نویسان آلمانی -- قرن ۲۰م.
- موضوع: Dramatists, German -- 20th century
- شناسه افزوده: خاکی، محمدرضا، ۱۳۲۹-، مترجم
- رده بندی کنگره: PT۲۶۱۳
- رده بندی دیویی: ۸۳۲/۹۱۲
- شماره کتابشناسی ملی: ۸۴۶۰۴۱۹

گفت و گو با پرِشت

وَرِیرِ هِشت

محمد رضا خاکی

نشریات

نام کتاب:	گفت‌وگو با پرشت
مؤلف:	ورنر هیشت
مترجم:	محمد رضا خاکی
طراح جلد:	یاسمین محمودی
چاپ و صحافی:	چاپ نقطه
چاپ / شمارگان:	اول ۱۴۰۰ / ۵۰۰ نسخه
شابک:	۹۷۸-۶۲۲-۷۸۵۹-۰۰-۳

کلیه حقوق این اثر برای نشریات محفوظ است.

ارتباط با نشریات: ۶۶۹۷۳۸۴۹ - ۰۲۱

www.NashreMaat.ir - @NashreMaat

هرگونه کپی‌برداری، برداشت و
اقتباس از تمام یا قسمتی از این اثر،
منوط به اجازه کتبی ناشر می‌باشد.

آدرس: تهران، خیابان انقلاب، خیابان فخررازی، بن بست فاتحی داریان، پلاک ۱۰، طبقه اول

قیمت: ۸۵۰۰ تومان

یادداشت دبیر جشنواره

اکنون که در بحبوحه شبه جنگ جهانی سوم (جنگ بیولوژیک کرونا) به سر می‌بریم و بدون اینکه ماشه اسلحه‌ای چکانده شود و یا بمبی بر سر انسان آوار گردد، آمار کشته‌شدگان آن در جهان یادآور جنگی خاموش است، این پرسش روزبه‌روز بیشتر بر منظر ما حک می‌شود که تئاتر، بعد از این دوران چگونه می‌تواند به حیاتش ادامه دهد؟ آیا تئاتر بدون پژوهش‌های تازه در این حوزه می‌تواند نگاهی قابل تامل به مسائل انسان بعد از این جنگ عجیب داشته باشد؟

آیا زیست انسان معاصر بعد از جنگ، تئاتر را بدین شکل که اکنون وجود دارد خواهد پذیرفت؟

تجربه به ما می‌گوید بعد از هر فاجعه عالمگیر تحولات مهمی در ساحت اندیشه به‌ویژه در هنر رخ داده است. تجربه جنگ جهانی دوم و ظهور چهره‌هایی چون ساموئل بکت، اوژن یونسکو، ژان پل سارتر، آلبر کامو، آنتونین آرتو، یژی گرتوفسکی و... در تئاتر گواه این ادعاست.

پس بعید نیست به زودی شکل مرسوم زیستن ما منسوخ شود و به تبع آن، شکل اندیشیدن، تئاتر ساختن و تئاتر دیدن... و شک نکنیم که باید یک بار دیگر پیکر باشکوه تئاتر را شجاعانه تدفین کنیم و در پی یافتن حیات تازه برای این هنر دیرین باشیم. پس اکنون ما ناگزیریم به شکلی بنیادی به تغییر در جهان پیرامون مان و از جمله تئاتر بنگریم، به خصوص که کرونا چهره آن را به کل تغییر داده و فهمش را دشوار کرده است. و در این راه همچون همیشه این خواندن و خواندن و خواندن است که امکان رستگاری ما را فراهم می‌کند.

ترجمه و انتشار کتاب‌های اخیر از سوی دبیرخانه جشنواره تئاتر دانشگاهی و به همت معاون محترم پژوهش و آموزش، مترجم‌ها، ویراستارها و ناشر گرامی گامی کوچک در این راه دشواری‌برانگیز است...

سید معنوی جدی

دبیر بیست‌وسومین جشنواره بین‌المللی تئاتر دانشگاهی ایران

فهرست

۹.....	پیش گفتار.....
۱۳.....	تذکر مترجم فرانسوی.....
۱۴.....	فلاکتِ تناتر.....
۲۰.....	دراماتورژی جدید.....
۲۸.....	مصاحبه درباره‌ی کلاسیک‌ها.....
۳۸.....	Wilhelm Scherer.....
۶۳.....	دیالکتیک.....
۶۸.....	دعوت به عقل.....
۷۳.....	تأملاتی پیرامون نمایشنامه‌ی «طبل‌ها در شب».....
۹۸.....	شخصیت دراماتیک در نمایشنامه‌ی «مادر».....
۱۱۰.....	تناتر با محتوای جدید و مسائل مربوط به شکلِ آن.....
۱۱۶.....	یک فیلم درباره‌ی ننه دلاور.....
۱۳۷.....	طنز در دُن ژوان.....
۱۴۷.....	آموزش کارگردانان و نمایشنامه‌نویسان جوان.....
۱۵۲.....	کارِ تناتری.....
۱۵۹.....	آیا استفاده از آنگو یا سرمشق مانعی بر سر راهِ آزادی هنرمند است؟.....
۱۶۶.....	همذات‌پنداری.....
۱۶۹.....	روش‌های کار در برلینر آنسامبل.....
۱۸۸.....	کارگردان در برلینر آنسامبل.....
۱۹۸.....	منتقدان.....
۲۰۶.....	نقاشی.....
۲۲۸.....	وضعیتِ تناتر.....

۲۳۹کاباره‌ی سیاسی

۲۵۱توضیحات

پیش‌گفتار

برشت بارها اعلام کرده بود مایل است که مردم ابتدا برای تماشای میزانشن نمایشنامه‌هایش به تئاتر «برلینر آنسامبل» بروند، تا اگر به استدلال‌های نمایشی او علاقه‌مند شدند، بعداً، به مطالعه‌ی نظریه‌ها و شیوه‌های اجرایی او بپردازند؛ به همین دلیل هم بود که او فقط گفت‌وگو پیرامون راه‌حل‌های عملی اجرا در صحنه را می‌پذیرفت. با پذیرش و عملی کردن این خواسته‌ی او، در دسامبر ۱۹۵۵، همراه با دانشجویان دانشگاه لایپزیک به گفت‌وگو با برشت و همکاران تئاتری‌اش پرداختیم. اگرچه درس‌ها، سمینارها، و بررسی‌های خیلی دقیق و سخت‌گیرانه‌ی استادان، ما را برای گفت‌وگو با برشت آماده کرده بود، اما در حضور او، خیلی زود برایمان روشن شد که ما در چنین حد و اندازه‌ای نیستیم؛ ولی، در اثر تشویق‌ها، تواضع و خویشن‌داری آشکار خود او، رفقایم جسارت پیدا کردند و به طرح پرسش‌هایشان پرداختند. برشت منطق‌دان هم، بدون آنکه آن‌ها را متوجه ناپختگی استدلال‌ها و نارسایی تفکرشان بکند، با ارائه‌ی مثال‌ها و راه‌حل‌های درخشان، و با استفاده از مقایسه‌های تفکر برانگیز و ذکر نمونه‌های مشخصی که به وفور می‌شناخت، به نشان دادن اشتیاق فراوان و علاقه‌ی فوق‌العاده‌ای که به گفت‌وگو با دانشجویان داشت، می‌پرداخت. او به شنیدن نظر دیگران علاقه نشان می‌داد و به سهم خودش در خصوص تأثیر این یا آن راه‌حل فنی صحنه‌ای، از آن‌ها سؤال می‌کرد. رفتار او در جریان گفت‌وگو، تماماً خیلی دوستانه و احتیاط‌آمیز بود؛ آنچه می‌گفت ظاهراً چیز خارق‌العاده‌ای به نظر نمی‌رسید، آن‌قدر «خوب و واضح» صحبت می‌کرد که همه چیز به نظرمان آشکار و بدیهی می‌آمد؛ به حدی که احساس می‌کردیم در حال گفت‌وگو با انسانی ساده و خوش‌قلب هستیم، نه با نویسنده‌ی آثار برشت! اما وقتی که بعداً، هر یک از ما به مطالعه‌ی سخن‌ها و استدلال‌های او- که کلمه به کلمه توسط دانشجویان جدی‌تر یادداشت برداری شده بود- پرداختیم، موفق به کشف نقطه‌نظرهای اصولی و قواعد

فنی - اجرایی پیشنهادی او شدیم.

با انتشار این کتاب کوشیدم تا برشتِ خوش صحبت و همزیان را معرفی کنم. اما متأسفانه نمی‌توانم به انتقالِ لحن و حالت‌های سخن گفتن و جذابیت‌های جدلی و کنش‌های جسمانی او پردازم.

با این وجود، همین شکلِ مکتوب هم برای درک ظرفیت و توانایی خارق‌العاده‌ی برشت در گفت‌وگو، و نشان دادنِ قدرت و تسلط او در تغییر دادنِ مسیر بحث در موارد ضروری، کفایت می‌کند. فرض او بر این بود که اندیشه برای عملی شدن نیازمندِ گفت‌وگوست، و گفت‌وگو به اندیشه قدرت و کارایی بیشتری می‌دهد.

برشت در برابر ضدونقیض‌های تاکتیکی مخاطب که به بحث حالتی گزنده و طعنه‌آمیز می‌داد، عقب‌نشینی نمی‌کرد و همیشه با مخاطبِ ناشکیبایی که در برابرش قرار گرفته بود، با سعه‌ی صدر و ملایمت، گفت‌وگو می‌کرد.

بیشترِ گفت‌وگوها، اعم از گزارش‌های کتبی یا شفاهی ضبط شده، مؤید خرسندی برشت از شرکت در بحث‌ها بود. در موقعیت‌های مناسبی که به‌طور طبیعی ایجاد می‌شد و برشت مترصد وقوع آن‌ها بود، می‌کوشید تا گفت‌وگوها به سمت و سوی یک اندیشه‌ی جمعی پیش برود.

با توجه به تعداد زیاد مصاحبه‌های حفاظت شده، خصوصاً مصاحبه‌های رادیوییِ سال‌های دهه‌ی پنجاه، تصمیم به‌گزینش برخی از آن‌ها گرفتم. این کتاب باید به خواننده اجازه دهد تا با برشتِ گوینده و سخنران، در زمان‌های مختلف و در برابر مشکلاتِ متفاوت، آشنا شود. از میان مصاحبه‌های او، آن‌هایی را گزینش کرده‌ام که جنبه‌های آموزشی بیشتری دارند و به نحوِ بهتری علائق و حوزه‌های فعالیت او را به ما نشان می‌دهند.

شکی وجود ندارد که برشت، از همان ابتدا، به گفت‌وگو ارج می‌گذاشت، زیرا در نظر او، گفت‌وگو نوعی رویارویی و مبارزه‌ی نظری، به شمار می‌رفت؛ بنابراین، تقریباً همه‌ی اولین مصاحبه‌ها توسط خود او برای ما ارسال شده است. «خرید مس» که از گفت‌وگوی گالیله الهام گرفته شده است، ژرف‌ترین گفت‌وگوی اوست؛ هرچند که

متأسفانه برگرفته از یک گفت‌وگوی نظریِ ناکامل است. می‌توان در نظر داشت که این گفت‌وگوها در سه شکل ارائه می‌شوند:

۱- گفت‌وگوهای ساختگی یا خیالی، مثل بخش‌هایی از گفت‌وگوهایی که برشت از خودش درباره‌ی هنر دراماتیک نوشته است.

۲- گفت‌وگوهای دقیقِ طراحی‌شده توسط برشت، که در آن‌ها طرف‌های گفت‌وگو متمایز نیستند مگر با عنوانِ کاری‌شان، مثل یک دانشجوی پسر یا دختر، در گفت‌وگو در خصوص (روش‌های کار در برلینِ آن‌سامل).

۳- مصاحبه‌های به‌ندرت نقل‌شده‌ای که با همکاریِ خالصانه‌ی برشت و مصاحبه‌کننده‌های حقیقی که اسامی‌شان نقل‌شده، صورت گرفته است. برای این کتاب، از میان مصاحبه‌هایی که قبلاً منتشر شده‌اند فقط آن‌هایی که به این گروه سوم مربوط می‌شوند، مورد استفاده قرار گرفته‌اند. و به گمان من، متن گزارش‌ها و مصاحبه‌هایی که برشت اجازه‌ی نشر و چاپ آن‌ها را نداده بوده، آن قدر زیاد است که می‌توان از آن‌ها یک کتابِ مستقل تهیه کرد! در هر حال، امکان چشم‌پوشی از متون نوشته‌شده توسط خود برشت - حتی اگر پیشنهادی غیر حرفه‌ای در حد گردآوری متون قدیمی در برابرِ متون جدید آثار او به حساب بیاید - چه به لحاظ فرم و چه از نظر محتوا وجود نداشت.

متن‌هایی که برای نخستین بار در این کتاب به چاپ رسیده، در شکل‌های گوناگونی ارائه شده و به دست ما رسیده‌اند: خلاصه‌نویسی‌ها، ضبط مغناطیسی صدا، و - بیشتر از همه - گزارش‌های کتبی تهیه‌شده توسط اشخاص ثالث. من اسناد را مطالعه کرده و صحت و سقم آن‌ها را - مورد به مورد - بررسی کرده‌ام. متن‌ها با دقت و صحت بسیار نوشته شده‌اند. هیچ لزومی ندارد، از طریقِ مداخلاتِ دستور زبانی و یا سبکی، ویژگی و حالتِ این گفت‌وگوها، حذف گردد؛ از همین رو، اساساً در این کتاب سعی شده تا نشان داده شود که برشت در بکار بردن دیالکتیک در گفت‌وگو، استادی به تمام معنا بوده؛ به نحوی که به محض روپرو شدن با او - بدون اینکه برشت دخالتِ چندانی بکند - بحث‌ها به انجام می‌رسیده است. این موقعیت‌ها با استفاده از نقاط تعلیق... نشان داده شده است.

به لطف و مرحمتِ رژین و فرانسوا ماتیو^۱، این متون اینک در دسترسِ خوانندگان فرانسوی قرار می‌گیرد. این گفت‌وگوها، مطمئناً، طرز فکرِ دیالکتیکی، نظم درخشان اندیشه و درکِ بهتر کارهای برشت را در فرانسه تسهیل خواهد کرد. در تابستان ۱۹۵۵، هنگام برگزاری فستیوال تئاتر ملل در پاریس، با برگزاری «بزرگداشت برشت» تقدیر بی‌سابقه‌ای از او صورت گرفت.

امیدوارم که این کتاب کوچک بتواند به شکلی واقعی و قابل قبول، یاد و خاطره‌ی این مرد بزرگ تئاتر را زنده نگه دارد و به شناختِ بهتر و قضاوت زیبایی شناسانه‌ی دقیق‌تر فرانسویان از کار و آثار او، بیانجامد.

ورنر هشت

تذکر مترجم فرانسوی

به منظور احترام به روند کارِ ورزِ هشت - برای این ترجمه - از دومین نشرِ «گفت وگوها» به زبان آلمانی استفاده کردیم، به ویژه به این دلیل که چاپ دوم، دارای دو متن منتشر شده بود: «طنز در دُن ژوان» و «آموزش کارگردانان و نمایشنامه نویسان جوان».

ترتیبِ قرار گرفتنِ متن‌ها فقط بنا بر تسلسل تاریخی نیست، بلکه براساس موضوع است. توضیحات ضروری توسط ورزِ هشت در پایان کتاب داده شده است؛ ما فکر کردیم که بهتر و راحت تر است که عنوان و تاریخ گفت وگوها را در ابتدای متن‌ها قرار بدهیم و چنین کردیم.

در مورد آثار برشت، هیچ ارجاعی به نشرهای گوناگون فرانسوی نداده‌ایم و به خوانندگان توصیه می‌کنیم به ترجمه‌های منتشرشده توسط نشر L'Arche مراجعه کنند. به عبارت دیگر ما ترجمه‌های گوناگون را به حساب نیاوردیم زیرا، این امکان وجود دارد که ترجمه‌های برخی از قطعات نمایشنامه‌ها، همگون نباشند، مانند ترجمه‌ی متن نمایشنامه‌ی «تصمیم»، وقتی که برشت در برابر کمیسیون کنگره‌ی مسئول بررسی فعالیت‌های ضدآمریکایی، قرار گرفت.

هرگاه که متن نیازمند توضیحی بوده، مثلاً درباره‌ی یک متن، یا یک فرد کمتر شناخته شده و یا ناشناس برای خوانندگانِ فرانسوی زبان، توضیحات لازم در پایان کتاب داده شده است.

از ورزِ هشت، به خاطر کوشش‌ها و مشورت‌هایش و خصوصاً به دلیل پژوهش‌های گسترده‌ای که همراه با گروه تحقیقاتی‌اش - به عنوان رئیس مرکز برشت پژوهی جمهوری دمکراتیک آلمان - در محل خانه‌ای که برشت و هیلنه وایگل در آن زندگی می‌کرده‌اند، انجام داده است، تشکر می‌کنم. این خانه در چند قدمی گورستانی واقع است که، برتولت برشت و هیلنه وایگل، در آن آرمیده‌اند.

فرانسوا ماتیو

فلاکتِ تئاتر

برتولت برشت، آلفرد کِر. هانس وایشرت، برلین ۱۹۲۸.

این گفت‌وگو بین آلفرد کِر منتقد، هانس وایشرت رئیس تئاتر Volksbühn، و برتولت برشت، در ۱۵ آوریل ۱۹۲۸ صورت گرفته و از رادیو برلین پخش شده است. به احتمال زیاد این گفت‌وگو مربوط به یک پروژه‌ی بحثِ رادیویی بوده است.

وایشرت: خُب، برشت عزیزم، یک بار دیگر شما را مغرور و ناراضی می‌بینم. آیا خشم، ناراحتی و ملالی را که نمایش امشب ایجاد کرد؛ کار انجام شده، پول هزینه شده، و غیره را می‌توانید تصور کنید؟ چقدر هزینه شده؟ خیال می‌کنید خوشحال می‌شوم که دوباره، از نو، هدفِ تمسخرِ مطبوعات و غیره قرار بگیرم؟ به قول معروف مثلِ کفش‌های ورنی برای پاهای چلاق!

برشت: با شنیدن این حرف‌ها، به نظر می‌رسد که چیزی در این مغازه‌تان، شما را دلخور کرده است. چه پیش آمده که ناگهان دچار بحران شده‌اید؟

وایشرت: ناگهان؟ منظورتان از گفتن این حرف چیست؟ بحران مزمن شده، دوست عزیزم؛ نه فقط برای من، برای همه‌ی همکاران من هم مزمن شده! این درست است که بعضی از آن‌ها آن قدر سیاستمدار هستند که چیزی بروز نمی‌دهند؛ اما این بحران در موقع معرفیِ جانشینِ آن‌ها، کاملاً عیان می‌شود. خلاصه، این امر مربوط به فردِ خاصی نیست. این کُلِ تئاتر است که در بحران قرار دارد.

برشت: پس، نظر شما هم این است که کُلِ تئاتر در بحران قرار دارد! واقعاً تعجب‌آور است. من فکر می‌کردم که وضعیتِ تئاترها خیلی خوب است. حداقل اینک مردم به تئاترها هجوم می‌برند. مطمئناً آقای کِر^(۱)، از عدم وجود نمایشنامه‌های خوب و تازه

بر صحنه اظهار تأسف می‌کند؛ اما شما، فکر نمی‌کردم شما هم جزو آن دسته از افرادی باشید که معتقدند تئاتر در حال عبور از یک مرحله‌ی بحرانی است؟
گیر: ...

برشت: پاسخ این سؤال برای من فوق‌العاده ارزشمند است. باید از شما به خاطر این صراحتی که به خرج دادید و اظهار نظری که کردید، تشکر کنم. از آنجایی که، در هر حال، نمی‌توانم شما دو نفر را محکوم کنم، در حالی که به عنوان شاعر طبیعتاً بیشترین آرزو را برای انجام چنین کاری دارم، به من اجازه بدهید تا- من هم به نوبه‌ی خودم- به وضوح و با صراحت در این مورد، اعلام نظر کنم.
کشتن برشتی تئاتر راجح (...)

اگر تئاتر در بحران است، پیشنهادی برای شما دارم: بهترین کار بستن آن است! اگر تئاتر نقش پراهمیتی یافته و در منافع عمومی جایی پیدا کرده که نمی‌تواند از پس آن بریاید؛ پس رهاش کنید. حرفم را بفهمید: همه‌ی پروژه‌هایی که به منظور نوسازی تئاتر انجام می‌شوند، طبیعتاً با کاهش تعداد تماشاگران روبرو خواهند شد، که ممکن است، همان‌طور که گفتم، تا حد بسته شدن تئاترها پیش بروند. ممکن است که این بسته شدن کمی شما را بترساند؛ ولی من به شما اطمینان می‌دهم که بلافاصله بعد از بستن تئاترتان، می‌توانید آن را دوباره بازگشایی کنید؛ البته با ارائه‌ی محصولات جدید! بدون شک در زمانی که محصول قدیم می‌فروشید و خریدار دارد این کار خیلی دشواری خواهد بود. ولی، شما همین چند لحظه‌ی پیش می‌گفتید که از کسب و کارتان راضی نیستید.
گیر: ...

برشت: در این تئاتر سرگرم‌کننده‌ی بورژوا، ما همچنان سرشار از لذت و سرخوشی هستیم، مخصوصاً پس از کشف سالوارسان^۱ و نمایش بازگشتگان^۲.
تماشاگران خوش می‌گذرانند و از تماشای درد ورنج انسان‌ها لذت می‌برند؛ تفسیری

۱ Salvarsan (آرسنو بنزول) اولین ترکیب آرسنیک است که برای درمان بیماری مقاربتی سیفلیس مورد استفاده قرار گرفت

۲ Revenant نمایشنامه‌ای که ایبسن در ۱۸۸۱ نوشته است

که خواهند کرد کاملاً ذائقه‌ای است. بنابراین، آنچه که برای یک تئاتر معاصر اهمیت دارد، انتخاب آن چیز مهمی است که ممکن است بر سر یک انسان بیاید. اینکه یک فرد معاصر در اثر ماجراجویی دچار سفلیس شده، اهمیت چندانی برای ما ندارد. او می‌تواند، حتی با استعداد فراوان، مدام گریه و زاری و شکوه و شکایت کند، اما نخواهد توانست که درد خودش را به ما منتقل کند. پس، بدا به حالش اگر درد می‌کشد.

وایشرت: اگر قرار باشد که شما برشت عزیز به تغییر برنامه‌ی ریشه‌ای تئاتر موجود بپردازید، لازم می‌بینم که از شما سؤالی بکنم: آیا تصور می‌کنید که ما می‌توانیم با تکیه بر تعداد نیم دوجین نمایشنامه‌های موجود مورد قبول از نظر شما، رپرتوار تئاتری برنامه‌ریزی کنیم؟ و آیا شما گمان می‌کنید، با چنین برنامه‌ای، خواهیم توانست که تماشاگر به اندازه‌ی کافی داشته باشیم؛ به اندازه‌ای که تئاتر بتواند به حیات خود ادامه بدهد؟ من جسارت می‌کنم و پرسش موزیانه‌ای را هم بر این‌ها اضافه می‌کنم: آقای برشت به نظر شما، چه تعدادی از تماشاگران، واقعاً، علاقه‌مند به تماشای آثار تئاتر جدید شما هستند؟

برشت: من از تعداد علاقه‌مندان به ایده‌های نو اطلاعی ندارم؛ اما، حتی اگر تعدادشان زیاد باشد، هیچ چیزی آن‌ها را- به دلیل اشتباهات شما- وادار به آمدن به تئاتر برای کشف ایده‌های نو نخواهد کرد. در نتیجه، لازم است که شما شروع به اطلاع‌رسانی به آن‌ها کنید که در تئاتر آن مشغول طرح ایده‌های تازه‌ای هستید؛ که مطلعشان کنید که در تئاتر آن به نمایش نبرد ایده‌ها- چه کوچک و چه بزرگ- خواهید پرداخت. به عبارت دیگر، آن‌ها را متوجه کنید که در نظر دارید- از این به بعد- به نمایش موقعیت و رفتارهای مشخص (تیپیک) انسان‌های زمانه‌ی خودمان، بر صحنه‌ی تئاتر معاصر بپردازید. به این ترتیب، تئاتر، هر باری که به اجرا در خواهد آمد، تأثیری فرهنگی خواهد داشت.

وایشرت: بنابراین، برشت عزیز، اگر دُرُست فهمیده باشم، گمان می‌کنم که منظورتان این است که نمایشنامه‌های شما نشان‌دهنده‌ی همین رفتارهای انسانی است و

اینکه این رفتارها مشخصه‌ی مردمان زمانه‌ی ماست. اما، علتش چیست که این رفتارها آن گونه که باید ظهور پیدا نمی‌کنند؟ به عنوان مثال نمایش «آدم آدم است» (۴) شما را در نظر بگیریم؛ خیلی‌ها این نمایش را می‌شناسند زیرا در شهرستان‌ها اجرا شده و اخیراً هم در تئاتر Volksbühne به صحنه رفته است. وانگهی عده‌ی زیادی از مردم هم اجرای رادیویی آن را شنیده‌اند. شما می‌گویید که در این اثر به نمایش رفتارهای تیپیک یک انسان معاصر ما پرداخته‌اید. بسیار خوب، رفتار مشخصه‌ی گالی‌گی دلال چیست که باعث می‌شود دیگران علاقه‌مند به سوءاستفاده از او، و خواهان تغییر حرفه، نام، و حتی شخصیت او بشوند؟

برشت: مدیر عزیز من، به گمانم رفتارهای این دلال - شاید به استثنای یک انسان واقعاً مدرن - مطمئناً برای یک علاقه‌مند به تئاتر قدیم بسیار غیرمنتظره و تعجب‌برانگیز است. گالی‌گی معاصر ما، از خودش در برابر همه‌ی انتظارات و توقعاتی که می‌خواهد از او یک تراژدی بسازد، مقاومت می‌کند. استحکام جسمانی‌اش باعث طفره رفتن او از یک مواجهه‌ی مکانیکی می‌شود و وقتی که عملیات پایان می‌گیرد، او پیروزمندانه اعلام می‌کند، که برای انجام وظیفه‌ای خطرآماده است.

وایشتر: می‌بینی، برشت عزیز، دقیقاً برای همین است که تماشاگرانی که امروز برای دیدن نمایش‌های شما می‌آیند، نمی‌توانند آن‌ها را باور کنند. آن‌ها از رفتار گالی‌گی یکه می‌خورند و نمی‌توانند چیزی را که روی صحنه می‌بینند باور کنند و نارضایتی آن‌ها باعث رد کامل نمایش می‌شود. و این همان چیزی است که از نظریک مدیر تئاتر به معنی از دست دادن تماشاگران ثابت، بحران در مدیریت، مقصر دانستن و زخم‌زبان شنیدن به خاطرات انتخاب نمایشنامه‌ی بد و از این قبیل از طرف تماشاگران خواهد بود؛ در حالی که همین تماشاگران به طور طبیعی به تماشای نمایشنامه‌هایی دیگری که از نظر آن‌ها به همان اندازه به تئاتر مدرن تعلق دارند، علاقه نشان می‌دهند: نمایشنامه‌هایی مانند: «یک انسان بهتر» اثر هازنیکلور (۵)^۱، و «تاک خرسند» اثر زوخمایر (۶)^۲، زیرا در این آثار با شکل مورد قبول و معمول تئاتر روبه‌رو هستند. زیرا در

1 Walter Hasenclever

2 Carl Zuckmayer

این نمایش‌ها زن روستایی با مرد روستایی زناشویی می‌کند و به اصطلاح کبوتر با کبوتر و باز با باز پرواز می‌کنند. از این‌ها گذشته، برشت عزیز، برای من روشن است که اگر بخواهیم که رفتار گالی‌گلی دلال، باورکردنی، قابل فهم، تپیک و امروزی به نظر بیاید، می‌بایست در هنگام کارگردانی و اجرای نمایشنامه‌های شما، هم از نظر شکل نمایشی و هم به لحاظ شیوهی اجرا- راه دیگری را در پیش بگیریم.

برشت: دُرُست است وایشرت عزیز. شما تشخیص داده‌اید که اجرای نمایشنامه‌های من برای شما و همه‌ی معاصرانمان، به لحاظ اجرا، مشکل به نظر می‌رسد؛ مشکلی که برطرف کردن آن بدون کار و فراست لازم ممکن نیست. متأسفانه، امروزه تعداد خیلی کمی از مدیران و کارگردانان خودشان را ملزم به پذیرش تغییر رفتار و شیوه‌های کارگردانی می‌دانند. و اگر اکثر آنان نمایشنامه‌های ما را به صحنه می‌برند به این دلیل است که خود را نیازمند عرضه‌ی محصولات جدید می‌دانند و نمی‌خواهند که شاهد تنزل یافتن اجراهایشان در حدّ ارائه‌ی کالایی در یک مغازه‌ی معمولی خرت‌وپرت فروشی بشوند. اما آن‌ها با دائمی کردن روش‌های قدیمی در اجراهایشان دچار اشتباهاتی در کارگردانی و میزانشن می‌شوند. یک کالسکه‌ران هرگز نخواهد توانست با زدن ضربه‌های شلاق یک ماشین را وادار به حرکت کند. نمایشنامه‌های ما، یقیناً، برای نجات دادن تئاتر قدیم نوشته نشده‌اند. این آثار، به شکلی آمرانه مطالبه‌گر تئاتری نوین‌اند و از این گذشته، این آثار اعاده‌کننده و امکان‌آفرین تئاتری نوین و معاصرند. وایشرت: بنابراین، برشت عزیز، شما نه تنها تئاتری را که ما در حال انجام آن هستیم برنمی‌تابید؛ بلکه، شیوه‌های اجرایی آن را هم رد می‌کنید و قبول ندارید. آیا ممکن است که ما را - به هر شکلی که می‌توانید - با روشی که باید برای میزانشن نمایش‌های جدید در نظر گرفت، آشنا کنید؟

برشت: ...

وایشرت: ولی برای انجام چنین کاری، لازم است که ما از حمایت افرادی که علاقه‌مند به ایده‌ها هستند، برخوردار باشیم. یعنی نیازمند ذهن نقادانه و خلاق یک منتقد هستیم.

برشت: منظور شما نه تنها یک نقاد کار بلد، بلکه یک منتقد حریص و مشتاقِ همه‌ی
طعم‌های زیباشناسی است، که به تئاتر نمی‌آید مگر برای سنجیدن میزان تأثیر آن بر
تماشاگران و نوشتن درباره‌ی آن! اما، برعکس آن منتقد، ما به انسان‌هایی که
علاقه‌مند به مبارزه و نبرد ایده‌های زمانه‌ی خودشان‌اند، نیازمندیم؛ انسان‌هایی که
فکرشان درگیر خاطرات زیادی نیست، و تشنه‌ی دانستن‌اند.
وایشتر: این نوعی دعوت کنایه‌آمیز برای کشیدن شمشیر است.

دراماتورژی جدید

(گفت‌وگوی رادیوئی در کولونی Cologne)

برتولت برشت، ارنست هاردت، هربرت جهرینگ، فریتس استرنبرگ.

کولونی ۱۹۲۹.

این گفت‌وگو بدون تردید در ۱۰ ژانویه ۱۹۲۹ از رادیو کولونی پخش گردیده است؛ و گمان می‌رود که متن آن، پس از پخش برنامه‌ی رادیویی، توسط خود برشت ثبت شده باشد.^۱(۷)

هاردت: ... جامعه‌شناسی برای چه؟

برشت: آقای عزیز، اگر امروز در یک تئاتر نشسته بودید، و اجرا ساعت ۸ شروع شده بود، - چه ادیب یا اتلورا می‌دیدید، چه رولیه هِنشِل (۸)^۲ و یا طبل‌ها در شب را- حدود ساعت هشت و نیم، اندکی احساس ستم دیدگی به شما دست می‌داد و در ساعت ۹، یا کمی بعد از آن، احساس و میل شدید و تحکم‌آمیزی برای ترک کردن تئاتر، به شما دست می‌داد. شما این احساس را تجربه می‌کرده‌اید؛ نه به خاطر اینکه نمایش کامل نبوده یا عیب و نقص داشته، بلکه به این دلیل که احتمالاً چیزی درست نبوده. اما، با وجود این، عملاً، تئاتر را ترک نخواهید کرد؛ نه شما، نه من و نه هیچ‌کس دیگری؛ مخصوصاً وقتی که، عملاً، نتوانیم هیچ ایرادی از آن تئاتر بگیریم و همه‌ی دانش و توانایی زیبایی‌شناسی مان- یعنی تئوری امر زیبا- نتواند به لحاظ نظری، در این خصوص به کارمان بیاید. بنابراین، خسته و ناتوان از پیدا نکردن راهی

۱ برشت متن این گفت‌وگو را بر اساس نوشته‌ها و آثار منتشرشده توسط رفقای شرکت‌کننده در این گفت‌وگو، بازسازی کرده است

برای نجات، نخواهیم توانست هیچ‌گونه مخالفتی با این تئاترِ موجود، بکنیم. برای برچیدن این تئاتر، یعنی برای بی‌مصرف کردن، محو کردن و مورد پرسش قرار دادن آن، می‌بایست که به علوم مراجعه کنیم؛ به همان شکلی که برای مقابله با انواع موهوم‌پرستی‌ها و خرافات از علم مدد می‌گیریم. و این علم مرتبط با کار ما، جامعه‌شناسی است؛ جامعه‌شناسی یعنی دانش و تئوری‌های ارتباطات بین انسان‌ها، یا به عبارت دیگر تئوری امرِ نازیبا. جامعه‌شناسی باید به شما آقای جهرینگ و به ما کمک کند تا به هر شکلی که می‌توانیم به ناپدید کردن همه‌ی آن چیزهایی که امروزه جایگزین دراماتورژی و تئاتر واقعی شده است، پردازیم.

جهرینگ: پس، اگر درست فهمیده باشم، شما می‌خواهید بگوئید آنچه امروزه به آن درام مدرن می‌گویند در اساس چیزی جز همان درام قدیمی نیست و ضرورت دارد که به حذف آن پردازیم. ولی دلیل شما چیست؟ شما می‌خواهید که همه‌ی نمایشنامه‌هایی را که به موضوع تقدیر انسان می‌پردازند و تراژدی‌هایی درباره‌ی فرد *individu* هستند را حذف کنیم؟ چرا، دلیل شما چیست؟ یعنی منظورتان این است که ما باید آثار شکسپیر را که عملاً، همه‌ی تولیدات دراماتیک ما، وامدار او است، بی‌ارزش قلمداد کنیم و کنار بگذاریم؟! شکسپیر نمایشنامه‌های فردی بسیاری نوشته است: تراژدی‌های فردی مثل «شاه لیر» و نمایشنامه‌های دیگری که انسان را به اعماق فردیت پرتاب می‌کند و او را با تنهایی غم‌انگیز خودش رودررو می‌سازد. بنابراین، شما با این ارزش‌های ابدی نمایش مخالفت می‌کنید؟

برشت: ارزش‌های ابدی! دیگر بس است، اینجا هم لازم است که برای محو کردن ارزش‌های ابدی به علم مراجعه کنیم و از علم کمک بگیریم. استرنبرگ، شما درباره‌ی ارزش‌های ابدی چه فکر می‌کنید؟

استرنبرگ: در هنر ارزش ابدی وجود ندارد. نمایشی که در درون تمدنی موجود پدید آمده، به جزئیات ارزش‌های زمانه و خاص آن جامعه، هیچ ارزشی که ابدی باشد ندارد و برای همیشه مطرح نخواهد ماند. مضمون و محتویات نمایشنامه حاصل ستیزه‌جویی و کشمکش بین انسان‌ها با یکدیگر و ناسازگاری و کشاکش آن‌ها با نهادهای اجتماعی است. گاهی هم از کشمکش انسان‌ها با یکدیگر، یا از عشق بین

یک زن و یک مرد آفریده می‌شود. اما کشمکش‌های یک دوره‌ی خاص، جاودانه برقرار نمی‌ماند. این نیز واقعیت دارد که روابط بین انسان‌ها، از جمله رابطه یک زن و یک مرد، در هر دوره‌ای اساساً تغییر می‌کند و نوع رابطه‌ها هم ابدی نیست. کشمکش‌های دیگر هم که حاصل رودررویی فرد با نهادهای اجتماعی از جمله دولت است نیز تغییر می‌کنند و جاودانه نیستند؛ این کنش برآمده از مبارزه‌جویی انسان به عنوان فرد با قدرت مستقر یا دولت هم ابدی نیست؛ به همین دلیل است که ارتباط دولت با افراد، و افراد با یکدیگر، به تناسب زمان‌ها و تمدن‌های مختلف، اساساً، متفاوت است. ارتباطات در عهد باستان هم، که اقتصادشان برپایه‌ی برده‌داری بوده، ابدی نبوده است؛ این ارتباطات در جامعه‌ی مدرن و در اقتصاد کاپیتالیستی نیز متفاوت است و مطمئناً در زمان آینده که طبقات و تفاوت طبقاتی وجود نخواهد داشت هم، متفاوت خواهد بود. به همین دلیل است که نباید از ارزش ابدی سخن گفت، مخصوصاً حالا که در یک مرحله‌ی گذار به سر می‌بریم.

جهربنگ: آیا این مواردی را که به طور کلی مطرح کردید، به طور خاص، در مورد آثار شکسپیر هم معتبر می‌دانید؟

استرنبرگ: درام اروپایی نتوانسته حتی به اندازه‌ی یک بند انگشت از آثار شکسپیر فراتر برود. شکسپیر در یک دوره‌ی پرتحرک گذر می‌زیسته است. با آنکه انسان قرون وسطی در آثار او انعکاس و تداوم گسترده‌ای دارد اما، تحرک و سرزندگی زمانه‌ی او، به قطع ارتباط با انسان قرون وسطی انجامیده است، زیرا از آن به بعد: فرد به عنوان موجودی منحصر به فرد، مستقل و تنها به دنیا می‌آید. و به همین دلیل است که درام‌های شکسپیری، به عنوان درام انسان قرون وسطی در نظر گرفته شده است؛ درام انسانی که شروع به کشف تدریجی این حقیقت کرده که فردی تنهاست و به عنوان فرد در موقعیت‌های دراماتیک گوناگون، در کشمکش با افراد و یا قدرت‌های فراتر از خود قرار می‌گیرد. در چنین زمینه‌ای، مضامین کنایه‌آمیزی که شکسپیر برای درام‌های بزرگ خود برگزیده، گویایی خاصی دارند. او هیچ نمایشی درباره‌ی دوره‌ی پراهمیت جمهوری در رُم (Senatus Populusque Romanus)، دوره‌ای که در آن فردیت افراد

هیچ معنایی نداشته و فقط اراده‌ی جمعی تعیین‌کننده و تصمیم‌گیرنده بوده، ننوشته است؛ برعکس، او دوره‌ی قبل‌تر یا بعدتر از آن را مورد توجه قرار داده است: در «کوربولانوس»، دوره‌ی سترگ اسطوره‌ای که در آن فرد می‌توانست در تعارض با جمع قرار بگیرد؛ و در «ژول سزار» و «آنتوان و کلئوپاترا»، که در آن‌ها امپراتوری در اوج عظمت، شاهد رشد جوانه‌های سقوط و انحطاط تدریجی گردید و باعث ظهور غیرمنتظره‌ی فردیت‌های بزرگ شد.

برشت: بله، فردیت‌های بزرگ! که مواد و مصالح شکل بخشیدن به درام‌های شکسپیر شد؛ چیزی که به آن شکل دراماتیک می‌گوییم و در نمایشنامه‌های شکسپیر به معنی: پُر حادثه، مجذوب‌کننده، متضاد، و پرتحرک است؛ این شکل دراماتیک کدام است؟ موضوع آن چیست؟ پاسخ این سؤال‌ها را می‌توان به‌طور کامل در آثار شکسپیر پیدا کرد. در طول چهار پرده، شکسپیر به نمایش فردیت‌های بزرگی چون شاه لیر، اتللو، مکبث، و همه‌ی وابستگی‌های انسانی آن‌ها با خانواده و دولت، و قربانی شدن در تنهایی مطلق، و یا در سقوطی ناگزیر که فرد می‌بایست در آن به نمایش بزرگی خود بپردازد. همه این‌ها ارائه‌دهنده‌ی شکلی متوازن و متشابه می‌شوند؛ چیزی همسان و یکدست مثل یک مزرعه‌ی جوِ دوسر. اولین جمله‌ی تراژدی به خاطر دومین جمله نوشته می‌شود، و سایر جمله‌ها هم به خاطر آخرین جمله. احساسات شدید فرد، عامل حرکت ماشین تراژدی و دلیل وجود آن است. تراژدی، نمایش ماجراجویی و حادثه‌آفرینی فرد است. در دوره‌های بعدتر، ریچارد سوم شکسپیر را به عنوان نمایشی از آدم‌خواری در نظر گرفتند و گفتند که، اگرچه در ریچارد انسان به خاطر لذت بلعیده شده است و بعدتر، در رولیه هینشیل، از روی ترحم؛ اما به هر حال، انسان همیشه بلعیده شده است.

استرنبرگ: اما شکسپیر همچنان دوران قهرمانانه‌ی درام و در نتیجه دوران ماجراجویی آن را تجسم کرده است. وقتی که دوره‌ی قهرمانی به سر رسید، عطش ماجراجویی به جا ماند و هر چه به قرن نوزدهم، - به ویژه به نیمه‌ی دوم آن - نزدیک‌تر شدیم، درام بورژوازی یکپارچه و منسجم‌تر شد. از آن پس، ماجراجویی‌های بورژوازی، بیش‌ازپیش، به درام تبدیل شد و نمایش‌های بسیاری، پیرامون روابط مرد- زن، و زن- مرد، نوشته و اجرا

شد. درام بورژوازی تمام موقعیت‌ها و وضعیت‌های ممکن پیرامون این روابط را جمع‌آوری کرد: آیا زن پیش شوهرش بازخواهد گشت؟ به سوی مرد دیگری خواهد رفت؟ با هر دو خواهد ماند؟ یا با هیچ کدام؟ آیا مردان باید- به خاطر زن- با تپانچه با یکدیگر دوئل کنند یا با خنجر؟ کی باید کی را بکشد؟ و... از این قبیل. بیشتر درام‌های قرن نوزدهم، به طور کامل، به این قبیل موضوعات تمسخرآمیز اختصاص داشت. ولی اکنون چه باید کرد؛ حالا که در واقعیت، فرد به عنوان فرد و به عنوان یک موجود یگانه و غیرقابل تفکیک، بیش‌ازپیش، در حال نابودی است، چه باید کرد؟ آیا در پایان دوره‌ی سرمایه‌داری، پیوستگی اشتراکی تعیین‌کننده خواهد بود؟

جهرینگ: در این صورت باید از همه‌ی تکنیک‌های درام‌نویسی دست برداریم. اهالی تئاتر و منتقدین اشتباه می‌کنند وقتی که می‌گویند کافی است که دیالوگ‌ها را اصلاح کنیم، ساخت صحنه‌ها را بهتر کنیم، تکنیک را اصلاح کنیم، و از مکتب نویسندگان فرانسوی تبعیت کنیم، تا یک درام نوین در آلمان متولد شود. انگار ایسن و فرانسوی‌ها این ژانر را به انتها نرسانده‌اند و هنوز هم جایی برای تحول آن وجود دارد. نه، مسئله پالایش و بهسازی تکنیک موجود نیست؛ حتی اصلاح کردن و یا تسلط کامل پیدا کردن بر آن هم نیست. بحث پیرامون مکتب پاریس هم در میان نیست. این مربوط به خطای غیرقابل درکِ هاسنکلور Hasenclever و نمایش کمدی «ازدواج در آسمان‌ها رخ می‌دهد» (۹) اوست. نه، ما به نوع دیگری از درام نیازمندیم.

برشت: بله، حقیقتاً ما به درامی نو نیازمندیم؛ به درام اپیک (روایتی). جهرینگ: درست است. برشت، شما در این زمینه تئوری کاملاً دقیقی طراحی کرده‌اید، تئوری درام روایتی.

برشت: بله، درست است این تئوری مال ماست. ما حتی کوشیده‌ایم که با استفاده از تکنیک روایت، چند نمونه‌ی درام روایتی بنویسیم. من «آدم آدم است»، را نوشته‌ام،

برونن Bronnen «اعزام به قطب شرق» (۱۰)^۱ را نوشته است، و فلیسر (۱۱)^۲ هم، «درام‌های اینگولشتات» را. البته خیلی وقت بود که برای ساختنِ درامِ روایتیِ کوشش می‌شد. می‌پرسید این کوشش از کی شروع شد؟ از قرن پیش، از قرن نوزدهم شروع شد؛ از همان زمانی که توجه به علم اوج گرفت. آغاز ناتورالیسم در اروپا با شروعِ تئاترِ روایتی همزمان است. اما حدود دو هزار سال پیش از این، مردمان کشورهای چین و هند دارای این شکل فوق‌العاده پیشرفته‌ی تئاتری بودند. درامِ ناتورالیست زاده‌ی رمانِ بورژوازیِ زولا و داستایوفسکی است؛ داستایوفسکی به سهم خودش ورود علم به عرصه‌ی هنرها را اعلام کرده است. ناتورالیست‌ها (ایبسن و هاپتمن) کوشیده‌اند که صحنه و موضوعات جدید رمان‌های نورا، بدون آنکه تغییر قابل اعتنایی در شکل داستانی آن ایجاد کنند، «به شکلِ روایتی» به صحنه‌ی نمایش بکشانند؛ اما زخمِ زبان و توهین‌هایی که نثار آن‌ها می‌شد - چون که افرادی غیرتئاتری بودند - خیلی زود آن‌ها را وادار به رها کردن این عرصه و موضوعات مربوط به آن کرد. از آن به بعد، حملات هم که درواقع حمله به موضوعات جدید و فرمِ روایتی بود فروکش کرد.

جهیرینگ: پس به نظر شما، نمایشِ روایتیِ دارای یک سنت و پیشینه است که ما به‌طور معمول چیز زیادی درباره‌ی آن نمی‌دانیم. شما ادعا می‌کنید که همه‌ی تحولات ادبیات از پنجاه سال پیش تا به امروز به درامِ روایتی انجامیده است. چه کسی، به نظر شما، آخرین نماینده‌ی این تحولات است؟

برشت: گئورگ کایزر (۱۲)^۳.

جهیرینگ: درست متوجه حرفتان نمی‌شوم. به نظر من، گئورگ کایزر تجسمِ بخشِ نهانی و مظهرِ درامِ فردگرایانه individualiste است؛ درامی که در نقطه‌ی مخالفِ درامِ روایتی قرار دارد. کایزر، دقیقاً، کوتاه‌بین‌ترین نمایشنامه‌نویسی است که ممکن است وجود داشته باشد. او خود را در همه‌ی موضوعات ممکن در این عرصه و این سبک غرق کرده است. او با این شیوه‌ای که دارد از عرصه‌ی واقعیت فراتر رفته است؛ از

1 Arnolt Bronnen

2 Marieluise Fleisser

3 Georg Kaiser

چنین شیوه‌ای چه چیزی می‌توان برداشت کرد؟ سبک کایزر شیوه‌ای شخصی است و مصرف خصوصی دارد.

برشت: بله. همین‌طور است، کایزر یک فردگراست. اما، با همه‌ی این حرف‌ها، چیزی در تکنیک او وجود دارد که با فردگرایی او تطبیق نمی‌کند، چیزی که به درد کار ما می‌خورد. این همان چیزی است که ما را متوجه پیشرفت تکنیک می‌کند. پیشرفت در جایی که به‌طور معمول پیشرفتی صورت نمی‌گیرد؛ چیزی که ما معمولاً در جای دیگری دنبالش می‌گردیم. به لحاظ فنی، کارخانه‌ی فورد، یک کارخانه‌ی بلشویکی است، با فرد بورژوا هماهنگی ندارد و بیشتر به یک کارخانه‌ی کاملاً تطبیق یافته با جامعه‌ی سوسیالیستی شباهت دارد. کایزر، در شیوه‌ی خودش، از اشاره‌ها و راه‌حل‌های مهم شکسپیری چشم‌پوشی می‌کند، راه‌حل‌هایی که به شیوه‌ای صریح عمل می‌کنند: یک فرد صریح افراد مستعد صریح را صریح می‌کند. با این وجود کایزر خواستار انجام کاری منطقی است.

هرینگ: بله او خواهان منطق است، اما با محتوای فردگرایانه و با نوشتن دراماتیک‌ترین شکل ممکن، مثل «از سپیده‌دم تا نیم شب». اما چگونه است که شما از آثار کایزر به درام روایتی رسیده‌اید؟

استرنبرگ: راهی که از کایزر به برشت می‌رسد کوتاه است. در این میان به جز رویکردی دیالکتیکی، هیچ تداوم یا نقطه‌ی اتصالی وجود ندارد. منطق تناقض‌آمیزی که کایزر از آن در فرم دراماتیک استفاده می‌کند، مثل ماجراهای مربوط به تقدیر فردی، در آثار برشت، آگاهانه، برای خلع کردن ارزش‌های فردگرایانه، مورد استفاده قرار می‌گیرد.

جهرینگ: یعنی چطوری؟ در حال حاضر در برلین یک اجرای پرتحرک و دراماتیک به نام «شورش در زندان» اثر پ.ام. لامپل P.M. Lampel (۱۳) ^۱ روی صحنه است. این نمایش که اثری دراماتیک است تأثیر قابل توجهی روی تماشاگران دارد: تماشاگران آن باهم بحث می‌کنند، نه فقط درباره‌ی جنبه‌های زیباشناسانه اجرا، بلکه در خصوص

۱ پیتر مارتین لامپل Peter Martin Lampel با نوشتن نمایشنامه‌ی «شورش در زندان» در ۱۹۲۸، باعث

برشت: آه! در این نمایش درباره‌ی رویدادهای اجتماعی بحث می‌شود و از شرایط زندگی قرون وسطایی و غیرقابل دفاعی که در برخی از زندان‌ها رواج دارد، سخن گفته می‌شود. مهم نیست که به چه شیوه‌ای این موضوع را شرح می‌دهیم، به هر شکلی که باشد مطمئناً این موضوع باعث خشمگین شدن تماشاگران می‌شود. اما کایزر از این دورترفته است: از مدتی قبل تراز این، او به تماشاگران اجازه داده که نگرشی کاملاً متفاوت از خود بروز دهند؛ نگرشی خونسردانه، بی‌پرده، و از روی علاقه. نگرشی که مختص تماشاگران دوران علم است. اما برای لامپل هیچ اصل قطعی و آشکارا دراماتیکی که بشود از آن پیروی کرد، وجود ندارد.

جهرینگ: آخرین اظهارنظر شما درست است. اما در مورد بقیه‌ی حرف‌هایتان باید بگویم، شما تأیید کردید که درام روایتی یک اصل ابدی است، در حالی که بعد از صحبت‌های آقای استرنبرگ همگی پذیرفتیم که هیچ اصل ابدی وجود ندارد. آقای استرنبرگ نظر شما در این خصوص چیست؟

استرنبرگ: درام روایتی نمی‌تواند مستقل از اخبار و وقایع روز باشد و در نتیجه، فقط می‌تواند برای مدت زمانی که در اختیار دارد، نگرشی اساسی اتخاذ کند و به پیش‌بینی آینده براساس تجربه‌ی تاریخ بپردازد. راه میان کایزر و برشت کوتاه است، زیرا حاصل یک واژگونی دیالکتیکی است، و درام روایتی هم به همان اندازه می‌تواند دوام پیدا کند؛ از همان نخستین لحظه‌هایی که این واژگونی روابط دیالکتیکی به وجود می‌آید باعث خلق موقعیتی که با آن تطابق داشته باشد، می‌شود. درام روایتی هم مثل انواع درام‌های دیگر، به تحولات تاریخ وابسته است.