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

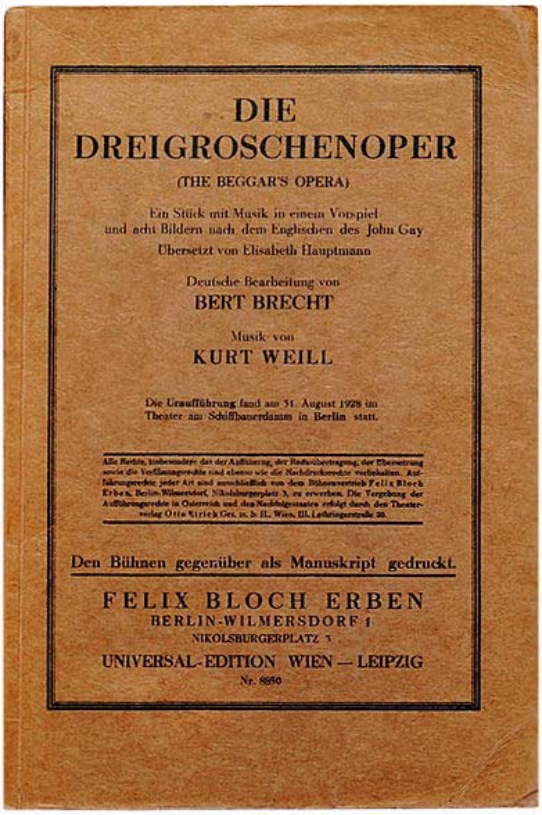
۰۴ اگست ۲۰۱۹

اپرای چهار پنی- ۹

(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).

۵. دربارهٔ شیوهٔ خواندن سرودها

بازیگر وقتی شروع به آواز خواندن می کند، در کار کردش تغییر ایجاد می شود. هیچ امری بدتر از این نیست که بازیگران وقتی زمین بازی را از نثر به نظم تغییر می دهند، این تغییر را ندیده بگیرند. سه سطح : گفتار رسمی، گفتار ساخته و پرداخته شده توسط بازیگر و آواز، باید همواره از یک دیگر تفکیک شود و به هیچ عنوان گفتار ساخته و پرداخته شده به معنای تشدید گفتار رسمی نیست، به همان نسبت که آواز تشدید بخشیدن به گفتار ساخته و پرداخته شده نیست. در نتیجه، در جائی که هیجان حسی اوج می گیرد، به هیچ عنوان آواز به دلیل فقدان کلمه نیست. بازیگری که آواز می خواند، باید در عین حال نشان دهد که یک نفر در حال آواز خواندن است. در این صورت بازیگر نباید در پی ابراز محتوای عاطفی آواز باشد (آواز او بیشتر باید به غذائی شباهت داشته باشد که پیشتر توسط او صرف شده و حالا آن را به دیگران تعارف می کند) بلکه به عکس بازیگر حرکات بدنی عادی را باید مد نظر قرار دهد.

در چنین رویکردی، بازیگر به طریق اولی گفتار متن آواز را تکرار نمی کند، بلکه از شیوهٔ بیانی و چرخش ها و پیچش های زبان روزمره بهره می گیرد. در مورد آهنگ نیز آن را کورکورانه همراهی نمی کند : در آواز شیوه ای وجود دارد آن را «مخالف خوان» می نامند که می تواند تأثیر گذاری بسیار زیادی داشته باشد که حاکی از پافشاری و تکیه روی زبان رسمی و استقلال آن نسبت به آهنگ و ریتم است.

همآهنگی با آهنگ، باید به شکل یک واقعه جلوه کند، به این منظور، بازیگر می تواند آهنگ را جذب کند و از آن لذت ببرد، و در حضور نوازندگان می تواند خود را برای قطعه آماده کند (و برای مثال صندلی را در جای مناسب بگذارد و یا آرایش کند و مانند اینها.)

۶. چرا مکیت دوبار بازداشت می شود و نه یک بار؟

(مترجم : به دلیل مشکلاتی که در ترجمه با آن مواجه شدم، از ترجمهٔ این بخش قطع نظر کردم)

۷.چرا سفیر سلطنتی با اسب وارد می شود؟

اپرای چهار پنی جامعهٔ بورژوازی را بازنمائی می کند (و به عناصر لومپن پرولتاریا منحصر نیست). جامعهٔ بورژوائی به سهم خود نظم بورژوائی همه شمول و در نتیجه جهان بینی مشخصی ایجاد کرد که بدون آن نمی توانست به حیاتش ادامه دهد. نمایش سفیر سلطنتی که سوار بر اسب در صحنه ظاهر می شود، یعنی جائی که بورژوازی جهان بازنمائی شده اش را نگاه می کند، کاملاً ضروری ست. آقای پیچوم نیز وقتی از آشفتگی روح جامعه بهره می کشد، کاری به جز این انجام نمی دهد. آنانی که دست اندر کار تآتر هستند باید روی این موضوع فکر کنند و از خودشان بپرسند که چرا حذف اسب سفیر شاه از صحنه، اشتباه است؟ یعنی کاری که تقریباً تمام کارگردانان مدرن«اپرای چهار پنی» انجام داده اند.

۱۹۳۱

صحنه آرائی برای اپرای چهار پنی

صحنه آرائی برای اپرای چهار پنی به همان اندازه مناسب خواهد بود که تفاوت بین صحنهٔ بازی و صحنهٔ آواز برجسته تر شده باشد. نمایش سال ۱۹۲۸ در برلین، در انتهای صحنه ارگ بزرگی گذاشته شده بود و روی پله ها به گروه

موسیقی اختصاص داشت، و وقتی شروع به نواختن می کردند، لامپ های رنگارنگ روشن می شد. در سمت چپ و راست ارگ، دو صفحهٔ بزرگ با کادر مخمل سرخ کار گذاشته شده بود که روی آن تصاویر تهیه شده توسط کاسپار نهر[1] افکنده می شد. طی آواز ها، عنوان آنها روی این دو صفحه افکنده می شد و لامپ ها از سقف به پائین می آمد. برای مخلوط کردن کهنه و نو، شُکوه و رنگ باختگی، پردهٔ کوتاهی از پارچهٔ توری نه چندان تمیز استفاده شده بود که با سیم فلزی کشیده می شد. نمایش پاریس (۱۹۳۷) برای در آمیختن شکوه و رنگ باختگی، در بالای پردهٔ مخملی قرمز چراغ های بزرگ چرخ فلک آویزان کرده بودند که طی آوازها روشن می شد. روی پرده تصویر گدایان بزرگتر از اندازهٔ طبیعی نقاشی شده بود، شخصیت های نقاشی شده با انگشت تیتر « اپرای چهار پنی » را نشان می دادند. در جلو، سمت راست و چپ پانل هائی با تصویر گدایان کار گذاشته بودند.

رختکن گدایان

رختکن گدایان باید به شکلی تجهیز شده باشد که این فروشگاه عجیب و غریب برای تماشاگران قابل دریافت باشد. نمایشی که در پاریس به روی صحنه رفت (۱۴ اکتوبر ۱۹۳۰) در انتهای صحنه دو ویترین کار گذاشته شده بود که در آن مانکن های عروسکی با تجهیزات گدایان دیده می شدند. از سقف فروشگاه قطعات لباس و کلاه های مخصوص که به هر یک شماره ای وصل شده بود آویزان بودند. روی یک سه پایهٔ کوتاه، تعدادی کفش کهنه شماره گذاری شده، مشابه با آن چه در موزه ها می بینیم، دیده می شد.

۱۹۳۷

برتولت برشت

نوشته ها دربارهٔ ادبیات و هنر

دادگاه چهار پنی

Ecrits sur le littérature et l'art 1. L'ARCHE Editeur, Paris 1970

دادگاه چهار پنی

تجربهٔ جامعه شناختی

امیدهای ما در تضادها نهفته است

اقتباس سینمائی از نمایشنامهٔ اپرای چهار پنی در زمستان امسال به ما اجازه داد تا برخی بازنمائی هائی را ببینیم که معرف خصوصیات وضعیت کنونی ایدئولوژی بورژوا است. این بازنمائی ها وقتی از طریق رفتارها رویکردهای نهادهای رسمی (نشریات، صنعت سینمائی، دادگاه ها)[2] به حالت ذهنی درآمدند و به تشکل مفاهمی می انجامند که بخش کوچکی از مجموعهٔ گسترده تری را تشکیل می دهند که فرهنگ می نامیم. درک و داوری دربارهٔ مجموعهٔ وسیعی که فرهنگ می نامیم فقط از طریق مشاهدهٔ عملکرد آن و یا وقتی که در حال تولید است، ممکن خواهد بود. فقط وقتی که همهٔ بازنمائی ها را مرور کردیم و از مد نظر گذراندیم، در این صورت می توانیم به مفهوم قابل قبولی برسیم. هرآنچه در رابطه با فرهنگ از دیدگاه کلی گفته شده، بدون در نظر گرفتن وجه عملی یا عملکرد آن به نوبت خود چیزی نیست به جز بازنمائی هائی که باید پیش از همه عملکرد آن به محک آزمون گذاشته شود.

---

[1] Caspar Neher

[2] مترجم : به سخن دیگر، روشن است که برشت به عناصر روبنائی اشاره دارد که باید مناسبات تولید سرمایه داری را توجیه کند.

باید از جست و جوی نظریات مهمی مانند عدالت و شخصیت که از تراوشات فکری افراد بی مایه بوده خود داری کنیم، بلکه باید رد پای این گونه مسائل را در واقعیت روزمره، و در داد و ستد های سینماچی ها و نزد آنانی جست و جو کنیم که با رسیدگی به امور حقوقی نانشان را در می آورند. دارای افکار برجسته بودن به معنای با فرهنگ بودن نیست.

اگر از ما بپرسند : آیا عدالت وجود دارد و یا این که فقط امور قضائی و دادرسی وجود دارد (در صورتی که هیچ کدام با یک دیگر تلاقی پیدا نمی کند)، ما فقط می توانیم بگوئیم : امور دادرسی، و اگر مجبور باشیم بین امور دادرسی و حقوق (در صورتی که ضمانتی برای هر دو با هم وجود ندارد)، امور قضائی و دادرسی را انتخاب می کنیم. در هر صورت، مجبور خواهیم بود امور قضائی و دادرسی را انتخاب کنیم. و فقط وقتی می توانیم از عدالت حرف بزنیم که چنین امری در امور دادرسی وجود داشته باشد.

در نتیجه واقعیت در تکاپوی دائمی بوده، دستگاه عدالت بی وقفه دربارهٔ حقوق قضاوت می کند، نشریات نیز افکار عمومی را بیان کرده و از سوی دیگر آن را شکل می بخشد، صنایع نیز بی وقفه به تولید محصولات هنری می پردازد و هیچ چیزی آن را از حرکت باز نمی دارد، بر این اساس روشن است که بسادگی از بازنمائی هایشان قطع نظر نمی کنند : برای درک چنین موضوعاتی، باید روش های دیگری را به کار برد و از روش مشاهدهٔ منفعلانه کاری ساخته نخواهد بود. ما در صفحات آینده مشخصاً این روش دیگر را که «**تجربهٔ جامعه شناختی**» می نامیم به کار خواهیم بست و نشان خواهیم داد.

بی گمان انجام این تجربهٔ جامعه شناختی در اشکال کامل و همه جانبه برای ما ممکن نخواهد بود، زیرا نه فقط با امکانات و تدارکات مقدماتی ناچیزی انجام گرفته بلکه تعداد اندکی در آن شرکت داشتند و علاوه بر این هیچ کدام به اندازهٔ کافی در این زمینه تخصص و آمادگی نداشتند. برای این نوع تجربیات که نهادهای پر اهمیتی مانند نشریات و دادگاه ها موضوع آن می باشد، به گروه پژوهشی خاص با تقسیم کار بر اساس طرح مطالعاتی روشمند نیاز خواهد بود که وظایف هر یک را مشخص نموده و آن چه را که توسط هر یک باید مورد بررسی قرار گیرد نشان دهد. از سوی دیگر وضعیت نویسنده هائی که به شکل فردی و در انزوا کار می کنند، بیش از پیش مشکل به نظر می رسد.

۱

داد و ستد

تابستان گذشته وقتی با ناشر خودمان برای اقتباس سینمائی از نمایشنامهٔ اپرای چهار پنی قرارداد امضاء کردیم، از دیدگاه ما فرصتی تلقی می شد که به ما اجازه می داد که در عین حال هم پول دربیاوریم و هم فلم بسازیم : شرکت تهیه کنندهٔ فلم پذیرفته بود که کار فلم برداری را به عهده بگیرد و سناریوی نهائی نیز به همکاری ما تهیه شود. ولی، ظاهراً، این شرکت فلم ساز ماهیتاً به این نوع قراردادها عادت نداشت و خیلی زود آشکار شد که رعایت آن برایش نامطبوع است، و در واقع وقتی که طرح سناریو توسط ما تهیه شد، واکنش عمیقاً مأیوس کننده ای از خود نشان داد. به این ترتیب با تلخکامی فزاینده ای خود را مجبور دید که با برداشت از صندوقش ما را متقاعد کند که از کار خودمان چشم پوشی کنیم. ولی خلاف همهٔ انتظارات، ما به تطمیع مالی تسلیم نشدیم، و از کارمان دفاع کردیم.

تا این که سرانجام شرکت فلم ساز به شکل جدی خشمگین شد و نکاتی را که از دیدگاه او پذیرفتنی نبود به شدت مورد انتقاد قرار داد و تصمیم گرفت که فلم را بدون ما بسازد، و تا جائی که ممکن است آن را به شکل تجارتی تهیه و عرضه کند. در نتیجه ما این موضوع را به دادگاه بردیم.

در قرارداد نوشته شده بود که نیّت و شیوهٔ کار نویسنده باید رعایت شود :

«تولید کننده حق نویسندگان را برای همکاری در تنظیم نهائی متن فلم نامه ای که برای فلم برداری آماده می شود، می پذیرد.»

«ترکیب بندی آهنگ جدید و اقتباس از موسیقی موجود تنها به عهدهٔ کورت ویل[3] است که تولید کنندگان کارمزد این بخش از کار را جداگانه باید بپردازند. به همین گونه تهیهٔ متن و آوازهای جدید برای آهنگ های موجود و احتمالاً برای نسخهٔ جدید به عهدهٔ نویسنده برتولت برشت است که در عین حال در تنظیم نهائی فلمانه شرکت خواهد داشت. تولید کننده باید کارمزد برتولت برشت را برای این نوع کارها جداگانه بپردازند.»

قرارداد با قید مفاد خاصی تکمیل شده بود :

«الف) آقای برشت متن اصلی سناریو را تهیه می کند. شرکت تولید کنندهٔ فلم[4] برای انجام چنین کاری دو همکار برای او استخدام می کند، آقای نهر[5] و دودوو[6]. آقای لانیا[7] در هم آهنگی با آقای برشت وفاداری فلم را چه در سطح شیوهٔ کار و چه در سطح محتوا با خصوصیات اپرای چهار پنی تضمین می کنند، و سناریوی نهائی با معاونت آقای وایدا[8] به انجام خواهد رسید.

«ب) تهیهٔ گفت و گو ها به عهدهٔ آقای برشت خواهد بود.

«پ) حق ایجاد تغییرات در نوشتهٔ نهائی به آقای برشت تعلق دارد، در صورتی که اساس کار را مخدوش نساخته و عملاً قابل اجراء باشد.

«ت) آقای برشت امروز یک سوم متن سناریوی اصلی را به آقای لانیا تحویل می دهد و متعهد می شود که بخش های بعدی را در تاریخ ۱۲ و ۱۵ همین ماه تحویل دهد. او در محل اقامت خود کار می کند، و در درون مرزهای المان به سر می برد.»

***

برای اجرای این برنامه، توافق بر این بود که در آغاز کار لانیا خطوط کلی متن اصلی را به شکل محاوره ای دریافت کند و سپس به همکاری و در منزل برتولت برشت متن را بنویسد. بر این اساس، به همین شکلی که می بینیم، نویسنده سازماندهی کار را پیش بینی کرده بود و شرکت تولید فلم پیش از پایان کار سناریوی نهائی حق درخواست تغییر در آن را نداشت.

بر این اساس، وقتی برتولت برشت متن اصلی را به لانیا تحویل داد، و او نیز آن را به شرکت تولید فلم گزارش کرد، مشخصاً قید کرده بود که بر اساس مواردی که در قرارداد آمده، یعنی بدون توافق برشت، نمی تواند متن را تغییر دهد. متعاقباً شرکت تولید فلم خیلی بسادگی برشت را به نقض قرارداد متهم دانست و اعلام کرد که او متن اصلی را در شکلی به لانیا تحویل داده است که بازبینی مجدد آن توسط همکار بعدی ضروری خواهد بود (یعنی باید دربارهٔ آن بحث شود تا به توافق قطعی برسد).

---

[3] Kurt Weill
کورت ویل آهنگساز المانی ۲ مارچ ۱۹۰۰ در دسوا به دنیا آمد و ۳ اپریل ۱۹۵۰ در نیویورک درگذشت. موسیقی او از جانب نازیها به عنوان یهودی به بهای سوزاندن سروده هایش شد. یهودی بودین بود او و تمایلاتش برای کمونیسم مجبور شد در سال ۱۹۳۳ به همراه همسرش لوت لنیا Lotte Lenya که در سال ۱۹۲۷ با او ازدواج کرده بود (پس از یک دوره متارکه در سال ۱۹۳۳ دوباره او در سال ۱۹۳۷ ازدواج کرد) المان را ترک کند. در پاریس مستقر می شود و « هفت گناه کبیره را روی متن برتولت برشت (Die sieben Todsünden) برای تآتر شانزه لیزه و دومین سمفونی خود را پیش از مهاجرت به امریکا در سال ۱۹۳۵به پایان برد.

[4] S.A.Nero-Film
[5] Heher
[6] Dudow
[7] Lania
[8] Vayda

دادگاه از این دیدگاه دفاع نمود و اعلام کرد که :

«شاکی باید طرح کلی متن اصلی را در اختیار متهم بگذارد، و به او اجازه دهد که توسط نمایندگانش بخش های مختلف نوشته را که به نظر آنها قابل استفاده نیست مشخص کنند . تنها در صورتی که سرپیچی متهم فراتر از حد و حدود حقوقی اش در رابطه با حق تنظیم متن باشد، و به ویژه وقتی که دلایل عینی نداشته باشد، یا به هزینه های هنگفت و یا بیم سانسور مرتبط نباشد، برای متهم، اتهام نقض قرارداد وارد خواهد بود.»

در متن قرارداد شرکت تولید کنندهٔ فلم هیچ ادعائی دربارهٔ حق دخالت در متن اصلی نداشته است، ولی دادگاه این حق را به او می دهد. با ندیده گرفتن هر آن چه در قرارداد نوشته شده بود، دادگاه «ایجاد تغییر و تحول در اثر را مجاز دانسته و صاحب آن نمی تواند با چنین کاری موافق نباشد.»

«اقتباس سینمائی از یک نمایشنامه که برای تآتر نوشته شده ضرورتاً نیازمند ایجاد برخی تغییرات در اثر اولیه است.»

«از سوی دیگر، حقوق نویسنده برای ایجاد تغییر در اثر تآتری نیز محدود است، زیرا همگان بدان آگاهند که اقتباس سینمائی به تغییرات عمیقی نیازمند است. به همین علت در قانون پاراگراف ۹ که بر اساس آن تغییراتی که به اثر هنری و نیّت هنرمند مربوط می شود، برای اقتباس سینمائی از نمایشنامهٔ تآتری کاربردی ندارد، به ویژه چنانکه می دانیم در صورتی که در فلم اشکالی وجود داشته باشد، نویسندهٔ تآتر نیست بلکه نویسندهٔ سناریو می باشد که مسؤول شناخته می شود. به همین علت پس از این که نویسنده اقتباس از اثرش را واگذار کرد باید با کمال حسن نیّت به تغییرات محسوس در آن نیز رضایت دهد.»

دادگاه شکایت برتولت برشت را مردود اعلام کرد.

درخواست برای ایجاد تغییر در فلمی که بدون او (بدون برشت) ساخته شده بود، دادگاه انگیزهٔ اصلی را مردود دانست.

«در هر صورت، متهم در حال حاضر نسبتی با قرارداد ندارد، در حالی که شاکی بی آن که تعهدات حقوقی اش را در رابطه با متهم بجا آورده باشد، متن اصلی را تسلیم دادگاه نموده، و حق همکاری او را ندیده گرفته است.

«بر اساس پیشنهاد دادگاه، برای این که شاکی به روشنی توضیح دهد که چه انتقادی به سناریو دارد...شاکی اعلام کرد که نمی تواند تغییراتی را بپذیرد که متهم در متن به وجود آورده و مورد تأئید او نبوده است.

«پس از مقایسهٔ دست نوشته و متن اصلی، و بسیاری از بخش هائی که در دست نوشته های لانیا دیده می شود و مورد تأیید شاکی نیز می باشد و به هم چنین بخش هائی که مستقیماً از خود نمایشنامه برگرفته شده، دادگاه متقاعد شده است که تنها تغییراتی که انجام گرفته به دلیل الزامات سینمائی بوده و از این دیدگاه شکایت متقاضی، در رابطه با قرادادی که بین طرفین به امضا رسیده، قویاً مردود است. متهم در مقابل مقاومت شاکی در پذیرش حقوق او در هم کاری برای نگارش سناریو، حتی مجاز است که فلم را بدون او تهیه نماید.»

«به همین علت، اعلام شاکی مبنی بر خواست او برای ادامهٔ هم کاری، حتی پس از آن که متهم اعلام کرده باشد که از قرارداد بیرون می آید، نظر به این امر که اعلام ابطال قرارداد در آن دوران هنوز روشن نبوده کافی نیست زیرا در دادخواست تحویل متن اصلی مشاهده نشده است.»

با این وصف، شرکت تولید فلم با هیجانی که از این پیروزی قطعی احساس می کرد، حقوق نویسنده برای اقتباس از اثرش را پرداخت کرد و علاوه بر این مخارج دادگاه را نیز پرداخت.

حرکت فوق العاده مظنون در رابطه با تنظیم قوانین در نخستین رأی دادگاه.

ادامه دارد