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

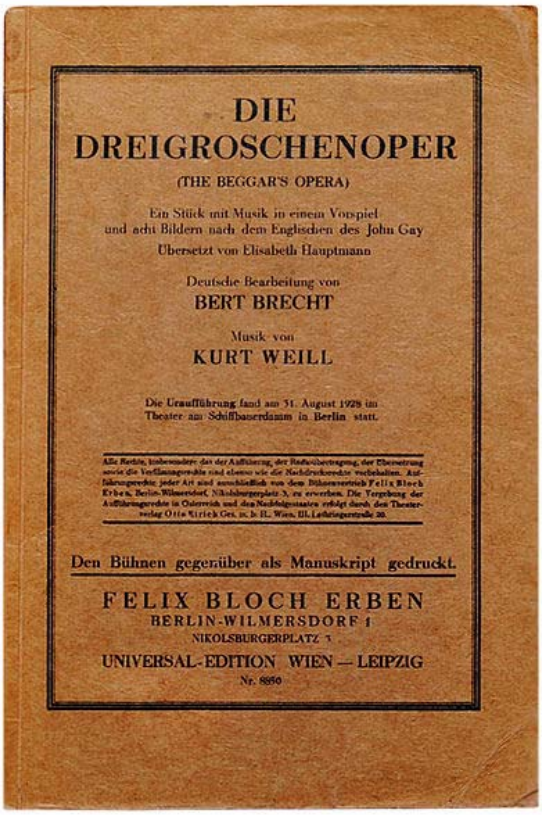
۱۶ اگست ۲۰۱۹

اپرای چهار پنی- ۱۳

(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. «سینما یک سرگرمی است.»

فرانکفورتر وکیل دعاوی شرکت تولید فلم در روزنامهٔ فراکفورتر :

«تولید کنندگان به شکل دیگری نمی توانند عمل کنند. یک فلم نمایندهٔ شرکت سهامی خاصی است، و ما حق نداریم چنین حجم از شهامت، سرمایه و کار را به دلیل بلهوسیهای برخی و یا مانند جار و جنجالی که برتولت برشت به پا کرد، به خاطر اهداف سیاسی نویسنده که شناختی از ضروریات سینما ندارد به خطر بیندازیم.»

تا وقتی که کارکرد اجتماعی سینما را مورد نقد و بررسی قرار ندهیم، هر نقد سینمائی چیزی نخواهد بود به جز نقد و خود آن نقد نیز تنها می تواند خصوصیت عارضه گونه داشته باشد، و در مسائل مربوط به سلیقه دست و پا بزند و کاملاً اسیر پیش داوری های طبقاتی باقی بماند. چنین نقد هائی نمی تواند نشان دهد که سلیقه یک کالای تجاری و در عین حال یک اسلحه در دست طبقه ای خاص است (آن چیزی را که همه می توانند خریداری کنند، همه می توانند به آن دسترسی داشته باشند، اگر چه برخی توان خرید آن را ندارند).

زیرا در درون یک طبقهٔ مشخص (به طریق اولی آن طبقه ای که دارای قدرت خرید است)، سلیقه می تواند با به وجود آورن چیزی مانند «نوع زندگی» مولد حائز اهمیتی باشد. (فوراً پس از انقلاب بورژوائی سال ۱۹۱۸، در سینما شاهد چنین تمایلاتی بودیم. قشر وسیعی از کارمندان تورم را فرصتی می دیدند تا با در نوردیدن فواصل طبقاتی به جایگاه طبقهٔ حاکم دسترسی یابند، از برونو کاستنر[1] حرکات ظریف را می آموختند که بعداً در تمام کافه ها می توانستیم مشاهده کنیم.)

ولی مشخصاً باید همین تضاد حاد بین کار و تفریح را خاص شیوهٔ تولید سرمایه داری بدانیم که تمام قابلیت های فکری که در کار فعال می شود و بخش دیگری که در تفریحات فعال می گردد را از یکدیگر تفکیک کرده و هر دو بخش فعالیت فکری را نیز در چشم انداز ساختار نظمی که باید نیروی کار را بازتولید کند سامان می بخشد.[2] [به سخن دیگر با وجود تفکیک صورت گرفته، قابلیت فکری در بخش تفریحات در ساختار تولیدی نیروی کار سازماندهی می شود.]

تفریحات و سرگرمی ها باید خالی از هر آن چیزی باشد که به جهان کار مربوط می شود. تفریحات و سرگرمی ها، بر اساس نیاز های جهان تولید، باید مایل به غیر تولیدی باشد. در نتیجه، طبیعتاً، به این شکل نیست که ما بتوانیم به ابداع شیوهٔ زندگی یک پارچه و هم آهنگ دست یابیم. چنین موضوعی به این علت نیست هنر به چرخهٔ تولیدی منتقل شده، بلکه به این علت است که آن را به شکل دست و پا شکسته تعبیر نموده و به جزیره ای نابارور و «غیر تولیدی» محکوم کرده است. فردی که بلیط ورودی اش را خریداری کرده به فردی غیر فعال و مصرف کننده تبدیل می شود.

۶.«جلوه گاه های انسانی باید نقشی در سینما بازی کند.»

«باید جلوه گاه های انسانی را تعمیق بخشید» (کارگردان).

---

[1] Bruno Kastner

برونو کاستنر، بازیگر، سناریو نویس و تولید کنندهٔ فلم المانی ۱۸۹۰-۱۹۳۲ کلاس هنرهای نمایشی را نزد پل بینسفلد گذراند، و سپس در تآتر هاربورگ و در تآتر برلینر مشغول به کار شد. هم بازی ماریا اورسکا ملقب به دیزی اورسکا بود. ۳۰ جون ۱۹۳۲ در شهر باد کرویستناخ خود را به دار آویخت.

[2] مترجم : این موضوع تفکیک کار و تفریح یا وقت آزاد در جامعهٔ سرمایه داری بورژوائی را می توانیم نزد مکس هورکهایمر و تئودور آدورنو در « تولید صنعتی محصولات فرهنگی » پی گیری کنیم : « تفریح کردن یعنی توقف اندیشه، به فراموشی سپردن درد و رنج حتا در آنجائی که نشان داده می شود». در صفحات دیگری سینما در جایگاه تفریح صنعتی را « پیروزی سرمایه» معرفی می کند، محصولی که همواره باید مکان تسلط طبقهٔ حاکم و انفعال توده ها باشد.

Max Horkheimer, Theodor Adorno. La production industrielle de bien culturels, in La dialectique de la raison. Ed Tel Gallimard.1974. P/ 133, 153

توماس من[۳] : «داستان حتا می تواند خیلی احمقانه باشد، دست کم همانگونه که تقریباً همیشه در دوران ما رایج بوده، که تنظیم طرح حماقت یا ظرافت حسی انباشته از جزئیات تقلید صحنه ای اصلاً واقعی نزدیک به زندگی روزمره است، که به مدد آن جلوه گاه های انسانی در صد ها مورد خاص پیروزمندانه تجلی می کند در حالی که نامحتمل و مسخره آمیز است.»

این نظریه مصادف است با نظریهٔ دیگری که می خواهد فلم خُرده بورژوائی باشد. این تمایل عمومی که تا این اندازه به اصطلاح خردگرا به نظر می رسد (که می تواند فلمی را تهیه و سپس به تماشایش بنشیند)، بر اساس ضرورت خدشه ناپذیر «تعمیق» به جریان افتاده است که متافزیسین های نشریات ما و پارتیزانهای «هنر»[٤] مطرح می کنند. در عین حال همین افراد هستند که سعی می کنند مفهوم «سرنوشت» را در روندهای بشری برجسته کنند. ولی سرنوشت که در گذشته دارای مفهومی والا بود، مدت های مدید است که دیگر چیزی نیست جز مفهومی نازل و به جرگهٔ پیش داوری های کلیشه ای پیوسته است : به این معنا که انسان با پذیرش موقعیت خود به چنین «تحول و دگرگونی» دست یافته و به شکلی که انتظار می رفت آن را درون سازی می کند. در این جا ما در عین حال با مبارزهٔ طبقاتی نیز روبه رو می شویم، یعنی طبقه ای «مشخص» به عنوان سرنوشت غیر[٥]. ارضای خواست های متافزیسین های ما هرگز کار چندان مشکلی نیست. می توانیم براحتی تصور کنیم که تمام آن چه را که واپس می زنند، به آنان نشان می دهند و آنان نیز با اشتیاق تمام آن را می پذیرند.

روشن است که اگر همهٔ آن نمایش هائی را که به نام شکسپیر به آنان نشان می دهند در نظر بگیریم، داستان های عاشقانهٔ رومئو و ژولیت، نمایشنامه های پولیسی تا مکبث، و نمایشنامه های مشهور دیگری که حاوی مطلب دیگری نیست (یعنی حاوی نمایشنامه هائی نیست که از رفتارهای انسانی متفاوت حرف می زند و یا نمایشنامه هائی که رویدادهای جهان را از زوایای دیگر و یا با انگیزه ها و محرک های دیگر توضیح می دهد)، فوراً فریاد می کشند که وجوه خرده بورژوازی در شکل نهفته است و نه در محتوا. ولی چنین نظریه ای که «همه چیز به شکل بستگی دارد» کاملا خورده بورژوازانه است. این نوع خصوصیت های انسانی که این همه مورد ستایش قرار می دهند، این «شکل» از عمل (که آن را غالباً با صفت «ابدی» تزئین می کنند)، با اتللو ها که «زن من به من تعلق دارد» ورد زبانش است، هاملت هائی که می گویند «شب پیغام آور است»، مکبث هائی که می گویند «من برای کاری بزرگ فراخوانده شده ام»، و مانند اینها، همهٔ این کلیشه ها امروز در سطح توده ها به عنوان واکنش های نوع خرده بورژوا قابل مشاهده است. بزرگی و شکوه چنین احساساتی، و بار معنائی غیر بورژوائی آن مرتبط به نقش انقلابی بود که در گذشته در سطح اجتماعی به عهده داشت. *رزم ناو پوتمکین* نیز به همین شکل روی این افراد تأثیر می گذارد، یعنی همان واکنش حسی که اگر همسرشان گوشت گندیده در بشقاب جلویشان بگذارد. حتی چارلی چاپلین می دانست که اگر بخواهد پیغام دیگری داشته باشد، باید «انسانی» رفتار کند، یعنی به رسم خرده بورژوائی عمل کند، به همین علت بیمی از تغییر شیوهٔ کارش نداشت (درشت نمائی نگاه سگ در پایان فلم *شهر نورانی* نمونهٔ بارز آن است).

در واقع، سینما به حرکت بیرونی نیازمند است و نه به روانشناسی درون نگر. و در این مفهوم است که سرمایه داری، با تحریک، سازماندهی و اتوماتیزه کردن برخی نیازها در سطح توده ها، براحتی به شکل انقلابی عمل می کند. فقط با

---

[3] Thomas Mann

[4] 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.

[5] مترجم : سرنوشت غیر در اینجا سرنوشت دیگری (فرد یا هویت دیگری) که در آرزومندی « منِ طبقاتی » است. آرزومندی سرنوشت غیر به این معناست که : من برده ای هستم که رؤیایش آزادی ست. با توجه به این امرکه رؤیای آزادی و مبارزهٔ طبقاتی از زبان برشت را باید به دیدگاه مارکسیستی تعبیر کنیم.

تمرکز روی حرکت «بیرونی»، با تقلیل همه چیز به روند و در فقدان بازشناسی قهرمان داستان به عنوان میانجی و انسان به عنوان شاخص همه چیز، روانشناسی درون نگر رمان بورژوا را به ویرانی کشانده، و بر این اساس گسترهٔ وسیع ایدئولوژی ها را تخریب می کند.

این دیدگاه بیرونی مناسب سینما بوده و از آن به نتایج مهمی می رسد. سینما می تواند کاملاً اصول نمایش غیر ارسطوئی را بپذیرد (به این معنا که به پدیده های انطباق هویتی و تقلید اتکاء نمی کند).

فلم روسی «راه زندگی»[6] مثال بارزی در این زمینه است، در این فلم تأثیرات روش غیر ارسطوئی در مضمون فلم (روش تربیتی از طریق برخی روش های سوسیالیستی در رابطه با کودکان آواره) به تماشاگران اجازه می دهد که رابطهٔ علت و معلولی در رفتار مربی و شاگردانش را تشخیص دهند.

صحنه های مشخص و تعیین کننده(مربوط به تعلیم و تربیت) درک چنین رابطهٔ علت و معلولی را به منافع اصلی تماشاچی تبدیل می کند، تا اندازه ای که «به شکل غریزی»[7] انگیزه و احساس انزوا را واپس می زند(مشقت های زندگی روزمره برای روح دردناکتر از جنگ جهانی و جنگ داخلی به نظر می رسد) و ما با بازگشت نمایشنامه نویسی قدیمی همذات پندار روبه رو می شویم. حتا استفاده از کار به عنوان ابزار آموزشی و تربیتی تماشاگران را دچار تردید می کند به این علت ساده که در این فلم نشان داده نمی شود که خلاف کشورهای دیگر، در اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی کار تعیین کنندهٔ اخلاق است.

به محض این که انسان به عنوان موضوع مطرح می شود، روابط علت و معلولی نیز در وضعیت تعیین کننده قرار می گیرد.

آثار بزرگ طنز امریکائی نیز انسان را به عنوان موضوع نشان می دهد و می تواند مشتریان خاص خود را داشته باشد که مشخصاً از «رفلکسولوگ ها» (واکنش شناس) تشکیل شده است. «بهاویوریسم» (رفتار گرائی) نوعی از روانشناسی است که بر اساس ضرورت برای تولید کالا عمل می کند، و در پی کشف روش هائی است که بتواند خریداران را تحت تأثیر قرار دهد، به سخن دیگر، روانشناسی فعالی است که کاملاً تحول گرا و انقلابی است. با وجود این محدودیت هائی دارد که حاصل عملکرد آن برای نظام سرمایه داری می باشد (واکنش ها خصلت طبیعی دارند، تنها در برخی فلم های چارلی چاپلین است که واکنش ها را در هیأت خصلت اجتماعی شان می بینیم). اینجا نیز یگانه راه، همان راهی است که از روی جسد نظام سرمایه داری عبور می کند.

۷.«فلم باید یک اثر جمعی باشد»

رایشس فلمبلات Reichsfilmblatt :

« تصور می کنم برای افراد ذیمدخل و به همینگونه هنرمندان و تولید کنندگان خیلی جالب خواهد بود بحثهائی را دربارهٔ تشکیل انجمنی برای بررسی روشهای کار در نظر بگیرند.»

---

[6] مترجم : راه زندگی فلم روسی نیکلائی اک Nikolai Ekk سال ۱۹۳۱ به روی پرده آمد. داستان فلم کودکان یتیمی را به نمایش می گذارد که خودفروشی می کنند و در برخی موارد نیز دست به قتل می زنند. به این ترتیب برای دستگیری دسته جمعی آنها طرح ریزی می کنند. ولی برای اجتناب از فرار آنها، یک متخصص مدرن در امور تربیتی (که توسط **نیکلایی باتالو** بازی می شد) تصمیم می گیرد طرح را به جهت دیگری هدایت کند، و آنها را آزاد می گذارد که برای کار با او به یک کلونی در شرق کشور بیایند. به این ترتیب بچه ها مزیت کار و قبول مسؤولیت را کشف می کنند. (برگرفته از ویکیپدیای فرانسه).

[7] La critique du Chemin de la vie par Herbert Jhering dans le Berliner Börsen-Courier

این دیدگاه پیشگام است. در واقع سینما چیزی تولید نمی کند که یک انجمن نتواند همان را تولید کند. چنین محدودیتی به خودی خود قاعده ای بارور است خصوصاً وقتی که موجب حذف « هنر »[8] می شود. یک انجمن به عکس یک فرد نمی تواند بدون نقاط مشخص شده[نقشهٔ راه] کار کند و بحث های اسنوب در آن جائی ندارد. اگر این انجمن برای مثال چشم انداز آموزشی داشته باشد، فوراً یک گروه سازمان یافته تشکیل می دهد. بر حسب قانون عمومی نیست ولی به دلیل جوهر خود نظام سرمایه داری ست که هر چیزی که «یکتا» و « خاص» («خصوصی») است فقط به دست افراد به وجود می آید، و انجمن ها – جمعیت ها فقط کالاهای ستاندارد را دوجین دوجین تولید می کنند. امروز چه نوع انجمنی در سینما داریم؟ انجمن شامل صاحب سرمایهٔ مالی، فروشندگان (کارشناسان روابط عمومی)، کارگردان، کارگران فنی و نویسندگان است. به یک کارگردان نیاز هست زیرا صاحب سرمایهٔ مالی نمی خواهد به موضوع هنر، فروشندگان بپردازد زیرا باید کارگردان و کارگران فنی را خریداری کند[9]، نه به این علت که دستگاه پیچیده است (بر عکس به شکل فوق العاده ای مقدماتی ست)، بلکه به این علت کمترین شناختی از مسائل فنی ندارد، و سرانجام به نویسندگان نیاز دارد زیرا بخش عمومی (توده ها) به دلیل تنبلی خودشان میلی به نوشتن ندارند. در چنین شرایطی چه کسی می تواند نخواهد که مشارکت فردی در تولید تشخیص ناپذیر باشد؟ هیچ گاه نه در کوران فلمبرداری اپرای چهار پنی، نه در کوران دادگاه ذینفع ها دربارهٔ محتوا، هدف فلم، تماشاچیان، تجهیزاتی که باید مورد استفاده قرار گیرد و مانند اینها دیدگاه یگانه ای نداشته اند و به همین علت، یک انجمن می تواند آثاری را به وجود بیاورد که «تماشاچیان» را تحول بخشیده و آن را نیز به انجمن تبدیل کند.

۸. «یک فلم می تواند بر اساس محتوا مترقی و بر اساس شکل ارتجاعی باشد.»

رایشس فلمبلات (Reichsfilmblatt) :

«سینما یکی از اشکال بارز هنری است که به دلیل وزن مادی ابزارها و فرآیندهای اجرائی اش بزرگترین موانع را برای آفرینش هنری نزد هنرمند ایجاد می کند. روح آفرینشگر بر ابزارکار بیان سینمائی مسلط نیست، و این امور پیوسته برای او ابزارهای پیچیده، و انعطاف ناپذیر و به قیمت بسیار بالا و دست نیافتنی باقی می ماند.»

(Der Jungdeutsche) :

«اپرای چهار پنی مخزن شگردهای عالی فنی است. ولی به همان اندازه که این شگردهای فنی ما را شیفتهٔ خود می کند، ولی از سوی دیگر متأسفیم که این شگردها برای چیزی به کار برده شده که شایستگی آن را نداشته است.»

(8 Uhr Abendblatt) :

«آن چه باقی می ماند نمایش سینمائی است که مطمئناً فاقد انسجام بوده ولی باشکوه به نظر می رسد و شگرد فنی به اندازه ای با مهارت و هنرمندانه انجام گرفته است که تقریباً جوهر اصلی ناپدید شده است.»

(Filmkurier) :

«تأثیرات پر جذبهٔ سینمائی، با وجود هر معنا و مفهومی که می خواستند در این فلم به وجود بیاورند.»

چنین نگرشی به سینما و جدا کردن خوب از بد به چه کار می آید؟ در این جا مطمئناً بخش خوب فلم، شکل آن مد نظر بوده، یعنی نمایش کالا. در عمل این فرمول اسفناک ترین نظریات را مطرح می کند. هیچ کس در هیچ یک از نقد و

---

[8] 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.

[9] مترجم : خریداری به مفهوم آلوده کردن به بزهکاری ست. انحرافی.

تفسیرهایش نمی گوید که این و یا آن فلم شکل خوبی داشته و محتوایش بد بوده. در واقع، چنین گزینشی که روی کیفیت پافشاری می کند (کیفیتی که از معنا جدا و تهی از هر گونه محتوائی ست) بسادگی در خدمت مبارزه علیه پیشرفت است. در واقع هیچ تفاوتی بین شکل و محتوا وجود ندارد، و آن چه را که مارکس در مورد شکل گفته است، در این مورد نیز اعتبارش را حفظ می کند : فقط به عنوان شکلِ محتوا دارای ارزش است.

ادامه دارد