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

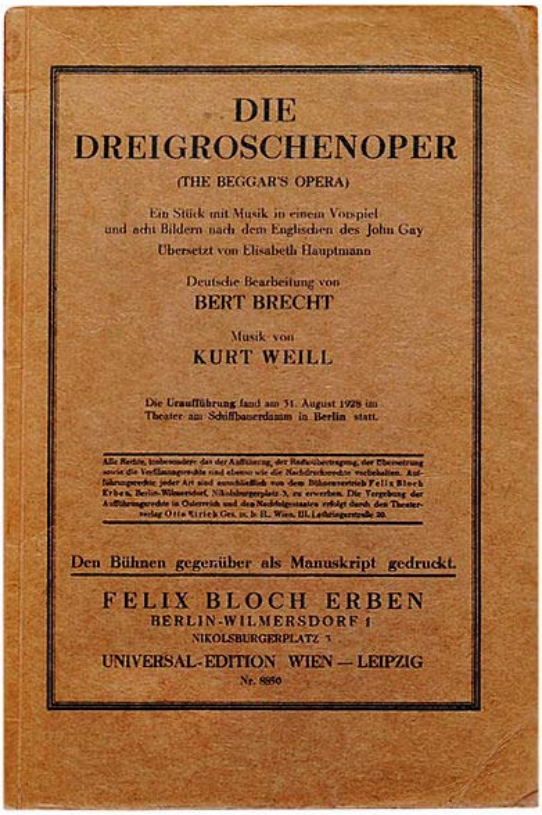
۰۲ سپتمبر ۲۰۱۹

اپرای چهار پنی- ۱۵

(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).

۱۱. « تضادهای سرمایه داری » برف قدیمی ست[1]

نظریات منتشر شده در روزنامه ها به طور کلی بر اساس ترتیب زمانی ردیف شده، ولی طنزی که در نظم وجود دارد از اینجا منشأ می گیرد که فرازهای مختلف روزنامه ها به گونه ای ست که می توانست در یک روزنامه منتشر شود بی آن که خواننده بتواند فراتر از این را تصور کند. در واقع تنوع همهٔ دیدگاه ها چیزی نیست به جز گسترش یک رفتار و واکنش یگانه است و این رفتار نیز به طبقهٔ بورژوا تعلق دارد. وقتی این نظریات در یک جا گردآوری می شود یک کلیت یگانه را تشکیل می دهد. مدیر روزنامه که در انزوا کار می کند همهٔ دیدگاه های مدیران دیگر را در خود دارد و در گسترش رفتار کلی [بخوانید رفتار همه مشول بورژوائی] شرکت دارد و در اینجا نیز با انجمنی روبه رو هستیم که سهم فرد در تولید را تشخیص ناپذیر می کند. در کجا آموزش دیده؟ در مبارزهٔ طبقاتی، کار جمعی پرولتاریائی و در سرنوشت مشترک همهٔ آنانی که به پرولتاریا پیوسته اند.

اسکیزوفرنی ایدئولوژیک نزد روزنامه نگار خرده بورژوا در همزیستی عرصه های مختلف و تمایل فزایندهٔ آنان در واپس کشیدن آشکار می شود. در یک مورد روزنامه نگار خرده بورژوا دست کم هم زمان معرف دو دیدگاه است : از یکسو کمال مطلوب بزرگ بورژوا را نمایندگی می کند که سرانجام به تحمیل فرد، عدالت و آزادی [ولی] علیه واقعیت می انجامد و از سوی دیگر خود واقعیت که همهٔ تمایلات علیه کمال مطلوب او را واپس می کشد و فرمانبردار می کند ولی او را زنده نگه می دارد. در واقع این تناقض بدون منحل شدن کل نظام بورژوائی حل نخواهد شد. این چنین است که در ذهن مدیر روزنامه توهم مسخره آمیز **آزادی اندیشه** تجلی می کند : او می تواند یکی و دیگری از هر دو دیدگاه را انتخاب کند، یعنی مسؤولیت هر دو را به عهده بگیرد. این موضوع تقریباً به داستان مبارزهٔ ذیل می انجامد : گاهی من دست زیر را داشتم، گاهی او دست برتر را داشت : همهٔ وجه کمیک این وضعیت در فریاد شگفتی از سوی دو احمق در پایان دادگاه شنیده می شود : شما هرگز نباید این دادگاه را شروع می کردید، یا این که هرگز نباید آن را تمام می کردید. در واقع آنان به راه انداختن چنین دادگاهی را ناشی از ایده آلیسم می دانند و خاتمه دادن به آن را نشانی از خرد تعبیر می کنند، به گفتهٔ آنان تفاوت بسیاری بین تفکر ایده آلیستی و تفکر خرد گرا [واقعگرا] وجود دارد. آنانی که خردگرا هستند حق ندارند خودشان را ایده آلیست معرفی کنند، و ایده آلیستها نیز حق ندارند خودشان را خردگرا بدانند. برای دو شوالیهٔ ما با نتایج فوق العاده، یا ما به اندازهٔ کافی غیر منطقی بوده ایم که این دادگاه را به راه انداختیم، یا خیلی ایده آلیست بوده ایم و برای باخت تا خود تخریبی پیش رفته ایم. حتا دوستان ما در جبههٔ چپ این دادگاه را بی فایده تلقی کردند. (چه اهمیتی دارد که ما بخواهیم اثبات کنیم که فرد منزوی در دادگاه علیه صنعت همیشه بازنده است. آیا همه این موضوع را نمی دانیم؟ روشن است که این موضوع را پیش از این نیز همه می دانستیم...)

برای ما جالب بود که شاهد ثبت کاهش اعتماد همهٔ اقشار مردم نسبت به عدالت بودیم. بی هیچ استثنائی، همهٔ آنانی که هنوز با موضوع ما آشنائی نداشتند و حتا پس از دیدن قراردادهایمان ما را از راه اندازی دادگاه علیه یک میلیون مارک منع می کردند. ولی آیا جالب نبود بدانیم که این همه آدم متوجه چه چیزی شده بودند؟ حقیقت این است که کافی نیست بدانیم که نظام سرمایه داری کمتر از همیشه قادر به ایجاد نظم در کارهایش می باشد ولی هنوز قادر به حفظ توده های عظیم در بی نظمی خاصی ست. و باز هم کافی نیست که آن را به زبان بیاوریم ، زیرا این آگاهی از فقدان قدرتش به طریق اولی موجب آرامش خاطر می شود و کمتر نگرانش می کند، این فقدان قدرت را باید دائماً تحریک کرد. نظام سرمایه داری به خودی خود نمی میرد : او را باید کُشت. وقتی شماری از رویدادهای مبارزهٔ طبقاتی در ذهن افراد نفوذ

[1] مترجم : اصطلاح برف قدیمی، به معنای برفی ست که در گذشته باریده و بر جامانده، رویداد قدیمی که اثراتش همچنان برجا مانده ولی از دور خارج شده است.

کرد غالباً به مثابهٔ مقوله ای طبیعی به نظر می رسد، و افراد و به همین گونه گروه های بزرگتر حرکات خودشان را پیشا پیش تعیین شده در مبارزهٔ طبقاتی تلقی می کنند، موضوعی که به افعال خطرناکی می انجامد. در این صورت مبارزهٔ طبقاتی دیگر کار انسانها نخواهد بود بلکه این انسانها خواهند بود که به شیء مبارزهٔ طبقاتی تبدیل می شوند. به این ترتیب است که جهان بسیاری از نویسندگان چپ کاملاً سنگر بندی شده. سنگر بیشتر دشمن را حفاظت می کند تا خود آنان را. به این ترتیب جهان از دو جهان تشکیل می شود که از یک دیگر به دور بوده و یکی در دیگری واقع نشده است. بخش مهمی از جامعه خرده بورژوا هستند، و خرده بورژوا ها نیز خرده بورژواها هستند به این معنا که طبیعتاً تغییر ناپذیرند. برای خوردن ماهی شیوهٔ خاصی وجود دارد که متعلق به خرده بورژواهاست، برخی کارهای اجتماعی به دست خرده بورژواها انجام می شود، کسانی که این کارها را انجام می دهند خرده بورژوا هستند. تحقیر آنان را از گزند هر گونه فراخواستی در امان نگه می دارد. به همین گونه، [صاحبان] صنایع روشنفکر نیستند، همانگونه که درختها سبزاند دادگاه ها نیز بی عدالتند. از دیدگاه صاحبان صنایع خردگرایانه تر این است که روشنفکر نباشند هر چند که روشنفکران ما در این مورد دلیلی برای انتقاد به آنان داشته باشد. اصطلاح « برف قدیمی » در اینجا معنای خاص خود را می یابد. که این یا آن چنین باشد و نه به شکل دیگری، آن را می دانیم، برف قدیمی از مدتها پیش باریده. بیچاره فردی که بخواهد با پارو بین برفها راه باز کند! برف تازه ای باید ببارد! هیچ چیزی به اندازهٔ این برف قدیمی محافظت نمی شود. بیش از پیش ادبیات خصوصیت کالائی به خود می گیرد و قوانین رقابت اهالی ادبیات را مجبور می کند که همواره مطالب جدید، ناشناخته و یا فراموش شده عرضه کنند. بر این اساس است که خطائی که قدیمی شده امروز کاملاً به امری انتقاد ناپذیر تبدیل می شود، و رسوائی وخیم طی دو هفته یک اختلال کوچک و مختصر تنزل می یابد و نظام سرمایه داری که هرگز چیزی به جز « موضوع» ادبی نیست، به موضوع بدی به مصداق برف قدیمی تبدیل شده است.

۱۲. «باید از حقوق افراد حفاظت شود»

منبع : حقوق مدنی

دادگاه اعلام کرد که حقوق نویسندهٔ نمایشنامه در تغییرات نیز محدود است و با آگاهی از این امر که اقتباس سینمائی مستلزم تغییراتی در اثر اصلی بوده و نیت نویسنده را تحریف می کند، بطور کلی، مسؤولیت کاستی های فلم به عهدهٔ نویسندهٔ نمایشنامه نیست بلکه فلمنامه نویس مسؤول شناخته می شود. در نتیجه باید این تغییراتی را که به جوهر اثر مربوط می شود و نیت آن را تحریف می کند مجاز بدانیم. به عکس، کسی که بخواهد بروشنی نشان دهد که تغییرات یاد شده از حد عبور کرده شکایتش پذیرفته نخواهد شد... بر اساس قرارداد، با تضمین حق مدیریت مشترک، نویسنده مشخصاً کارشناسی زیبائی شناختی شرکت سینمائی را زیر سؤال برده است. وقتی شرکت سینمائی او را حذف می کند، در بهترین شرایط می تواند به دادگاه مراجعه کند. در این صورت خود را مجبور می بیند که کارشناسی زیبائی شناختی هر قاضی دادگستری را به رسمیت بشناسد. دو نویسندهٔ ردیف دوم، بلا بلازس[۲] و وایدا[۳] «در حفظ شیوهٔ نگارش» کوشیدند و قاضی بود که به شکل شهودی و بی آن که فلم را دیده باشد تصمیم گرفت و اعلام کرد که آنها موفق شدند از شیوهٔ نگارش نویسنده تقلید کنند، در نتیجه برای نسخهٔ بدلی خودشان موفقیت آمیز عمل کرده اند! در نتیجه حقوق فرد ارزش چندانی ندارد : اجازه دهید چنین بگوئیم که : فرد نمی تواند خارج از چرخهٔ تولید از حقوق خودش دفاع کند. در خارج از چرخهٔ تولید هیچ حقوقی وجود ندارد. (نویسنده باید در مقابل جامعه به خساراتی که اثرش وارد آورده پاسخگو

[2] Béla Balzs
[3] I. Vayda

باشد). وقتی فرد دیگری با و یا بدون توافق او این مسؤولیت را ندیده می گیرد، حقوق مربوطه حذف می شود. در جهان تولید که سهم فرد را در تولید غیر قابل تشخیص می سازد، حفظ حقوق فرد به مشکل برخورد می کند. با وجود این، وقتی دربارۀ منافع در مناسبات تولیدی حرف می زنیم موضوع حقوق دوباره مطرح می شود.

۱۳. « باید حقوق مربوط به وجه امور نامشهود را حفظ کرد. »

قانون دیگری بر فراز قوانین مربوط به امور اقتصادی، اجتماعی وجود دارد که ناشی از بیان احساس غریزی حقوق نزد انسانها و مستقل از هر پدیدۀ مادی ست که بر اساس آن حفاظت از حقوق مربوط به امور نامشهود را ضروری دانسته و در مقابل هر پدیدۀ مادی نگرشی انتقادی و هوشیار اتخاذ می کند. مبنی بر این بینش، حقوق باید مناسبات نوینی را که بین انسانها برقرار می شود و به گسترش اقتصادی می انجامد در نظر داشته باشد - پدیدۀ طبیعی- و همواره بر اساس این احساس حق ابدی و خدشه ناپذیر جهت گیری کند. ولی این بینش در تضاد با برخی تمایلات در پرونده های قضائی قرار می گیرد. بی فایده نیست که در اینجا به دقت این رأی صادره از دیوان عالی را بخوانیم :

« آیا قرارداد فلمبرداری یک فلم به نویسندۀ سناریو در مقابل تولید کننده روی تولید و بهره برداری از فلم حق انتفاعی قائل می شود؟[4]

فرد شاکی نویسندۀ سناریوی فلم ***تنها دختر رقاص***[5] ...متهم در فلمبرداری این حقوق را برای او پذیرفته بود ولی تا کنون هیچ کاری در این راستا انجام نداده است. درخواست برای محکوم کردن متهم در طول فلمبرداری و سپس پخش فلم در شرایط پیشبینی شده و به همین گونه پخش فلم تولید شده با حفظ نام نویسنده. دو رأی دادگاه این درخواست را پذیرفته و آن را موجه دانستند. ولی متهم در باز بینی پرونده در مرحلۀ فرجام دادگاه تبرئه شد.

انگیزه : دربارۀ موضوع دعوا، یعنی آیا متهم به تعهد خود در فلمبرداری عمل کرده است یا نه، دادگاه تشخیص داده است که پذیرش چنین تعهدی از سوی متهم به اثبات نرسیده است و بیانات شاهد N و محتوای نامۀ تأئید شدۀ او هیچ نشانی از این امر عرضه نمی کند. در نبود تعهد رسمی از سوی متهم، باید جست و جوئی صورت بگیرد تا مشخص شود که آیا در نبود هر گونه قرارداد ویژه چنین تعهدی از دیدگاه حقوقی وجود دارد یا نه؟ در زمینۀ مادۀ قانونی هیچ پیشبینی خاصی صورت نگرفته است. ولی بررسی حقوقی قرارداد باید تشخیص چنین تعهدی را در فلمبرداری امکان پذیر کند. البته، قراردادی که در اینجا مطرح می باشد از نوعی نیست که در خانه های انتشاراتی رایج است. به همین علت در اینجا نمی توانیم مستقیماً به قوانین مربوط به خانه های انتشاراتی مراجعه کنیم. با وجود این، به نظر می رسد که مراجعه به اختیارات قانونی رایج در زمینۀ حقوق انتشاراتی و در رابطه با پخش آثار ضروری ست. چنین تعهدی به این نظریه اتکاء دارد که ناشر برای نویسنده وسیله ای ست برای معرفی کار فکری اش نزد توده ها. در نتیجه، دست مزد هدف اصلی برای نویسنده نیست بلکه در نخستین گام می خواهد اثرش را به عموم مردم معرفی کند. با چنین پیش زمینه ای هیچ دلیلی وجود ندارد که یک تولید کنندۀ سینما را در وضعیت نامساعدتری قرار دهیم که در تعلق نویسنده و تولید کنندۀ اثر فکری دیگری بوده است. مخارج بالاتری که تولید کنندۀ فلم نسبت به ناشر به عهده دارد نقش تعیین کننده ای ندارد. این موضوع به همان شکلی مطرح است که برای نخستین نمایش یک نمایشنامه در تآتر. در برخی موارد به دلیل هزینۀ بالا در امکانات به کار برده شده در رابطه با هدف تعیین شده می تواند به حذف تعهدات مربوط به نمایش

---

[4] Ier Chambre civile. Arrêt du 16 juin 1923 dans l'affaire S.D. et Cie (Défendresse) c/W. (Demandeur). I. Ier Tribuna civil de Berlin.-II. Cour Suprême

[5] Bara en danserska

فلیم سوئی اثر مولاندر Molander (۱۹۲۶). مولاندر به ویژه کارگردان تآتر بود

بینجامد. ولی شاکی در این زمینه هیچ توضیح مناسبی عرضه نکرده است. آنچه شرکت سینمائی و نمایش تآتری را از یک دیگر تفکیک می کند این است که مدیر تآتر شخصاً نمایش را سازماندهی می کند، در حالی که تولید کنندهٔ فلم نوار فلم را عرضه می کند، ولی این تفاوت در دعوای حقوقی کنونی نمی تواند تغییری به وجود بیاورد.

ممکن نیست بتوانیم این دلیل و برهان را بپذیریم، زیرا بیشتر به یک ساخت و ساز حقوقی شباهت دارد تا یک واقعیت جاندار حقوقی.

نخستین قاضی بدرستی تشخیص داده و پذیرفته بود که قرارداد فلمبرداری یک قرارداد برای انتشار کتاب نیست و نظریاتی که گاهی در این زمینه مطرح شده اشتباه است (در قوانین حقوق مؤلف)[6]. ولی کاربست مصداق پاراگرف ۱ قانون مربوط به انتشارات در اینجا اعتباری ندارد. شباهتهائی بین قرارداد انتشاراتی و قرارداد فلمبرداری وجود دارد، و به همین گونه بین قرارداد فلمبرداری و قرارداد مربوط به نمایشنامهٔ تآتری (یعنی موضوعی که دادگاه نیز در مقام مقایسهٔ آنها برآمده)، ولی این تشابهات اهمیت خاصی ندارد، علاه بر این، تفاوت بین این دو به اندازه ای ست که نمی توانیم اصول حقوق انتشاراتی را برای حقوق فلمبرداری معتبر بدانیم.

بین نیازهای صنعت و بازار سینما و نیازهای صنعت و بازار کتاب تفاوت زیادی دارد، به همین علت ضرورتاً به شاخص متفاوتی انجامیده و روی مناسبات حقوقی نویسنده و سازندهٔ فلم تأثیر می گذارد. به همین دلیل، شرایط اقتصادی تغییر یافته به بررسی ویژه و دقیق حقوقی و امکان کاربست اصول حقوقی به عاریت گرفته شده از زمینه های کمابیش مشابه نیاز خواهد داشت.

از دیدگاه تفاوتهای موجود در زمینهٔ واقعیات، باید از آنچه در ذیل گفته شده شروع کنیم :

۱. قرارداد انتشاراتی مربوط است به آثار نوشتاری و به این علت که قرارداد انتشارات هنری وجود ندارد، این نوع قرارداد در عین حال برای برخی تولیدات هنرهای تجسمی و عکاسی نیز بر حسب شباهت و رسم رایج به کار می رود. از سوی دیگر، بازتولید متن نوشتار اصلی به طور کلی بدون همکاری فکری ناشر و فقط به طریق اولی با همکاری مکانیکی او صورت می گیرد. علاوه بر این، بازتولید به همان زمینهٔ هنری محدود می شود. یادآوری این نکته چیزی را تغییر نمی دهد[7] که ترجمهٔ کتابها به زبانهای دیگر وارد چارچوب تولیدی نه مکانیکی بلکه فکری می شود، روشن است که حکاکی روی مس با حروف چینی در چاپخانه برابر نیست. زیرا آنچه بیش از همه تعیین کننده می باشد این است که در هر دو مورد در همان زمینهٔ هنری باقی می مانیم (اثر ادبی یا اثر تجسمی)، و با وجود نوعی از فعالیت فکری، باید متن اصلی را به دقت و در جزئیاتش رعایت کنیم. ولی برای مثال اقتباس از یک کتاب برای تآتر در چارچوب حقوق انتشار جای نمی گیرد.

۲. ولی وضعیت قرارداد نمایش برای آثار نمایشی (تآتری) از این قاعده تبعیت نمی کند. در اینجا بازتولید وجود ندارد. پخش آن نیز متفاوت است. وقتی اثر [نمایشی] به روی صحنه به اجراء در می آید، نمایش (یعنی پخش آن) فقط برای این صحنه اندیشیده و تعیین شده و بر اساس قراردادی بوده که به امضاء رسیده بوده است. در اینجا پخش اثر به مفهوم کالا و به شکلی که در قرارداد انتشاراتی رایج است مطرح نیست. تعداد نمایش ها بر اساس قرارداد مشخص و محدود شده است. در مورد نمایشنامهٔ تآتر به این شکل نیست که اثری به زمینهٔ هنری دیگری منتقل شود. در واقع نمایشنامهٔ تآتر از سوی نویسنده عرضه شده و آماده برای اجراست. کارگردان در اینجا شریک تکمیل کننده یا کمکی نویسنده است. همان گونه که دائماً روی می دهد، نویسنده خودش می تواند در مدیریت صحنه مداخله کند.

---

[6] Goldbaum, Droit des auteurs, page 93
[7] Goldbaum, droits des auteurs, page 93

در قرارداد مربوط به نمایشهای صحنه ای برای باله، پانتومیم و مانند اینها که به متن نوشتاری اتکاء ندارد و فقط محدود است به مجموعه ای از توضیحات صحنه ئی، دیدگاه متفاوتی وجود دارد. فقط در چنین حالتی می توانیم بگوئیم « دراماتیزاسیون » صورت گرفته است، یعنی انتقال بیان در جملاتی که متعاقباً به شیوهٔ بیان رفتاری و حرکت نمایشی انتقال می یابد. در این صورت، کارگردان، مدیر صحنه یا کارگردان باله باید کاری فراتر از متن نوشته شده انجام دهد که برای به وجود آوردن اثر هنری ضروری ست. ولی همواره در چارچوب قراردادی باقی می مانیم که تآتر برای نمایش امضا کرده و از این چارچوب خارج نمی شویم. موضوع تعهد احتمالی نمایش در چهارچوب توضیحات صحنه ای که در خرید آن منعقد شده می تواند از هر توضیح و تفسیری بی نیاز باشد. در واقع این خصوصیت ویژهٔ قراردادها در زمینهٔ نمایش تآتری ست که تعهد برای نمایش محدود باشد (تعداد نمایش ها در روز) و مشخصاً در قرارداد تعیین می شود.

۳. قرارداد اقتباس سینمائی به شکل متفاوتی مطرح می باشد و حاوی برخی مشخصات قرداد انتشاراتی و نمایشی ست و نکات دیگری را نیز اضافه می کند. این قرارداد از نوعی خاص است که در عین حال داوری حقوقی خاصی را فرا می خواند. همانگونه که در قرارداد رایج انتشاراتی می بینیم موضوع آن یک متن است (متن اصلی)، ولی این متن نیست که موضوع اصلی تولید و پخش اثر می باشد، بلکه چیز دیگری ست که باید با اتکا به آن تحقق یابد. ابتداء همانگونه که از تنظیمات کار صحنهٔ باله یا پانتومیم انتظار داریم «دراماتیزاسیون» صورت می گیرد، به این معنا که پدید ای که بسادگی در متن اصلی به شکل نوشته ترسیم شده باید به حرکت واقعی در قالب نمایش انتقال داده شود. زبان رفتار بدنی در جایگاه شیوهٔ و ابزار بیانی جایگزین کلمات می شود. ولی در عین حال این انتقال در زمینهٔ نوع هنر نیز انجام می گیرد: به این معنا که اثر پانتومیمی برای نمایش باید به اثر هنری تجسمی (پلاستیک) تبدیل شود و اگر چنین انتقالی باید به وسیلهٔ عکاسی صورت بگیرد، یعنی به وسیله ای که بیشتر مکانیکی ست، با وجود این ما نمی توانیم بسادگی صرفاً به عکاسی مکانیکی باله یا پانتومیم در صحنهٔ تآتر بسنده کنیم. سینما قوانین خاص خودش را دارد که سرشت کاملاً بصری ندارد بلکه جوهر و محتوای نمایش را نیز مشخص می کند. جوهر اصلی سینما در انحلال فرآیند نمایش و به شماری از تصاویر منفرد بستگی داشته و حاصل حذف کلام و گردآوری همهٔ صحنه های کوتاه فلم برداری شده و مستقل است. توالی صحنه ها، پیوندها و تنظیماتشان، همهٔ آنچه که موجب می شود به آن باور کنیم، همه چیز به شکل نطفه در متن اصلی وجود دارد و از اصول خاصی پیروی می کند که با نمایشنامه و پانتومیم ناب صحنه ای متفاوت است؛ کار کارگردان به روی صحنه آوردن صوری آن نیست بلکه باید همهٔ اشیاء ضروری را به واقعیت منتقل کند و تجسم واقعی ببخشد. این موضوع برای آنچه که فلمنامه «آماده برای فلمبرداری» می نامیم به همین شکل مطرح می باشد، زیرا فقط در هنگام فلمبرداری ست که شرایط فراهم آمده برای فلم می تواند فراسوی آنچه عملاً فلمبردار در عدسی دستگاه فلمبرداری می بیند ظاهر می شود. به دلیل همهٔ این تغییراتی که به خصوصیات فنی مربوط می شود و مجموعهٔ تفاوت های بین نویسنده و کارگردان، کارگردان ضرورتاً مجبور نیست از آن تبعیت کند. زیرا اگر در تدارک فلمنامه مسؤولیتی ندارد، ولی مسؤولیت تهیهٔ فلم به عنوان اثری برای دیدن و شنیدن که از سرشت خاصی برخوردار است به عهدهٔ او می باشد. این نوار فلم است که بازتولید و به شکل انبوه پخش شده و به عنوان کالا عرضه می شود. ولی معمولاً نه تولید کنندهٔ فلم بلکه شرکتهای پخش فلم هستند که این بخش از کار را به عهده می گیرند. با وجود این، محتوای بوبین مثل کتاب نیست که فقط محصول فعالیت فکری نویسنده باشد بلکه محصول کار مشترک نویسنده و

کارگردان است[۸]. علاوه بر این کارگردان نیز نقش خاصی در رابطه با عموم تماشاچیان بازی می کند، با توجه به اهمیت و شهرت شرکت سینمائی که به او (کارگردان) مقام ثابتی را اهداء کرده در عین حال اعتبار فکری [کیفیت کار او] را نیز تأئید و پشتیبانی می کند.

به همین علت نمی توانیم مانند قضاوتی که دربارهٔ اتهام صورت گرفته ادعا کنیم که دلیلی وجود ندارد که نویسنده یا کارگردان فلم را هم پای نویسندهٔ نمایشنامه مورد قضاوت قرار دهیم.

نمی توانیم فلمنامهٔ «آماده برای فلمبرداری» و نمایشنامهٔ تآتر را یکی بپنداریم و یا با هم مقایسه کنیم. شرکت سینمائی نیز شرکت تآتری نیست. تآتر نمایشنامه ای را بر اساس قرارداد یک یا چند بار به روی صحنه می آورد در حالی که شرکت سینمائی پس از تولید کالا باید آن را در سراسر جهان منتشر کند. به همین علت از دیدگاه تجارتی با ریسک بالاتری روبه رو خواهد بود، یعنی موضوعی که از دیدگاه اقتصادی وزن سنگینتری را به شرکت سینمائی تحمیل می کند و باید ارزش دیگری برای مخارج مالی در نظر بگیریم. اگر فلمی که تهیه شده قابل استفاده نباشد و یا به سختی قابل استفاده باشد، به جریان انداختن انبوه آن توسط شرکت پخش فلم در شبکهٔ تجاری با مشکل روبه رو خواهد شد. ولی مدیر تآتر بی آن که ضرورتاً خسارت زیادی متقبل شود می تواند نمایش شب بعد را متوقف کند. ولی از منظر دیگری، مدیریت تجاری نزد یک سازندهٔ فلم که تولید کاملاً روی محوریت تولید کالائی تمرکز دارد که باید در بازار به فروش رساند متفاوت است. او باید پیشبینی های لازم را به عمل بیاورد و بیشتر تابع سلیقهٔ زمانه، سلیقهٔ عمومی، به روز بودن موضوع و رقابت جهانی ست در حالی که فردی که مدیریت تآتر شهر خودش را به عهده دارد از چنین نگرانی هائی مبراست. زیرا ساختن نگاتیو و کپی فلم به قیمتهای بالا کافی نیست. به این علت که کالای تهیهٔ شده باید در بازار بفروش رسد یعنی روندی که سازندهٔ فلم به آن دسترسی ندارد، نفوذ اکید و تعیین کننده در آن نمی تواند داشته باشد و مابقی به مداخلات شرکتهای پخش فلم بستگی خواهد داشت. در کوران پخش [فلم] و به ویژه در کوران نمایش در سالون سینما مخارج تازه ای مطرح می شود (مصرف الکتریسیته، استهلاک تجهیزات و مانند اینها)، هزینه ای که از سوی خریداران در بازار جهانی بدان تخصیص داده نمی شود مگر در صورتی که فلم مورداستقبال عمومی قرار گیرد. پخش فلم، چنان که می بینیم، کاملاً با انتشار کتاب که یک بار برای همیشه و توسط ناشر منتشر می شود متفاوت است. نمی توانیم ارزش استفاده از یک فلمنامه را مشابه نمایشنامه که برای خوانده شدن نیز مورد استفاده دارد یکسان بدانیم، به ویژه به این علت که فلمنامه، همانگونه که پیش از این اشاره کردیم تکوین یافته و کامل نیست.

در نتیجه نمی توانیم به توافق سازش دوستانه و پایاپای در منافع دست یابیم، که بدون آن زندگی اقتصادی سالمی وجود نخواهد داشت (بین نویسنده و تولید کنندهٔ فلم یا بین نویسندهٔ و خانهٔ انتشاراتی، و یا نمایشنامه نویس و مدیر تآتر).

از سوی دیگر، خواست موجه نویسنده مطرح است که نه فقط دستمزدی را مطالبه می کند که به ازای آن حق نمایش را واگذار کرده بلکه در عین حال خواستار عرضهٔ کار هنری و تولید فکری خود نزد عموم مردم و تماشاچیان سینما می باشد. ولی از سوی دیگر منافع تولید کننده و کارگردان نیز مطرح می باشد که در خلق اثر هنری، تحمل خطرات اقتصادی حائز اهمیت و بهره برداری از آن سهم می برند.

به همین علت ما اعلام می کنیم که استناد به قانون نشر کتاب موجه نیست. نوع حقوقی قرارداد اقتباس سینمائی به عنوان نوعی خاص از قرارداد هنوز مانند قوانین مربوط به نشر کتاب در تناسب با گسترش اقتصادی تحول نیافته که مبنی بر

[8]مترجم : دراینجا نقش صنعت سینما در جایگاه صنعت سنگین و شبکهٔ تجاری به عنوان همکاران دیگر ندیده گرفته شده است.

آن به شکل جدی بپذیریم و امری عادی بدانی که نویسنده حق اقتباس را مطالبه کند، حتا وقتی که در قرارداد مشخص نشده باشد.

به همین علت ما شکایت را موجه نمی دانیم و مردود اعلام می کنیم.

در پاراگرافی که به خصوصیت ویژهٔ تولید فلم می پردازد، چنان که می بینیم این بخش فنی به شکل کاملاً دیالکتیک معرفی و عرضه شده است، و روی اهمیت سینما در ابعاد تعیین کننده پافشاری شده و سپس نتیجه گرفته است که نمی توانیم بگوئیم «*به همین علت نمی توانیم مانند قضاوتی که دربارهٔ اتهام صورت گرفته ادعا کنیم که دلیلی وجود ندارد که نویسنده یا کارگردان فلم را هم پای نویسندهٔ نمایشنامه مورد قضاوت قرار دهیم.*» و باید او را به عنوان بخشی از تجهیزات و دستگاه ها در نظر بگیریم. ولی این دستگاه ها و تجهیزات در عین حال شامل شبکهٔ فروش نیز می شود. تضاد بین نویسنده و بخش فنی به شکل دیالکتیکی حل می شود، و هم زمان تعلق بخش فنی به بازار نیز معنی دار خواهد بود. نویسنده وارد بخش فنی می شود که باید آن را جزئی از فرآیند تولید کالا تلقی کنیم. حفاظت از منافع نا مشهود نویسنده متوقف می شود زیرا « وزن اقتصادی خیلی سنگینی روی دوش تولید کننده قرار می گیرد » به همین علت منافع اخلاقی تا وقتی ادامه خواهد یافت که هزینهٔ سنگینی را به سازندهٔ فلم تحمیل نکند. این است مرز عدالتی که در حق آنان بجا آورده می شود.

در واقع، « تحولاتی که در شرایط اقتصادی روی می دهد [...] می تواند بررسی ویژهٔ ضروریات حقوقی و امکان کاربرد اصول حقوقی را مطرح نماید...» (مانند اصل حفاظت از منافع نامشهود). این را « توافق سازش دوستانه و پایاپای در منافع » می نامیم، که «بدون آن زندگی اقتصادی سالمی بین نویسنده و سازندهٔ فلم وجود نخواهد داشت» و این یک پروندهٔ دیالکتیک خدشه ناپذیرترین است. اگر تضاد بین منافع مشهود و منافع نامشهود راه حلی می یافت، زیرا خشونت علیه نویسنده در واقع راه حل خوشایندی نیست، کل این دستگاه تشکل یافته و تابع خرد با این همه هنر می توانست دارای منافع مشهود و نامشهود باشد. کوتاه سخن این است که اگر همه چیز مشخصاً و اکیداً در راستای حفاظت از سود نمی بود، ما نیز به سهم خودمان اعتراض چندانی نسبت به آن نمی داشتیم.

با وجود این به هیچ عنوان مسأله این نیست که مفاهیم قدیمی مربوط به حقوق ایده آل و مطلقی که ما در آغاز مطرح کردیم به نفع قوانین جدید کنار گذاشته شود، این موضوع را ما در آرای دادگاه دیدیم و در بالا دوباره مورد بررسی قرار دادیم. به عکس، به نظر می رسد که به دلایل کاملاً حیاتی در نظام سرمایه داری حاکم بر ما امکان چشم پوشی از مفاهیم قدیمی وجود ندارد. در ایدئولوژیهای حاکم و به همین گونه در اقشار حاکم همه در وضعیت بسته و منسجم به سر می برند. هر نماینده نه تنها با دیگری بلکه با چندین نمایندهٔ دیگر متحد است و سرنوشت [یک کلیت سیستماتیک] را به دست دارد.

...

جالب است که مجدداً نگاهی سریع به پروندهٔ شکایت خودمان بیندازیم. در تلاش برای دفاع از «حقوقمان» در قراردادی واقعی و مشخص، ما ایدئولوژی بورژوائی خیلی مشخصی را غافلگیر کردیم و این کار برای ما با افشای کارکرد دادگاه های بورژوا امکان پذیر شد.

با شکستی که پروندهٔ شکایت ما در دادگاه روبه رو شد پی بردیم که در این دادگاه ها قوانین جدیدی رواج دارد که با کارکردهای عمومی و قدیمی ایدئولوژی بورژوا در تضاد نیست. به سخن دیگر فقط شیوه های قدیمی را رها کرده اند ولی این قوانین و داوریها مشخصاً با کلیتی که ایدئولوژی کلاسیک بورژوا را تشکیل می دهد در تضاد نیست. در عمل به گونه ای رفتار می کنند که گوئی این ایدئولوژی وجود خارجی ندارد ولی در واقع آن را حفظ می کنند.

رأی دادگاه در مورد ویل[9] آهنگساز تقریباً به این شکل است که : مبنی بر قرارداد ما، او نیز در مورد فلم حق شکایت ندارد («قرارداد پیمانی برای همکاری اش حق درخواست حقوق به او نمی دهد»). البته او در صورتی می توانست درخواست خودش را تسلیم دادگاه کند که شرکت سینمائی به دلیل دستکاری بیش از اندازه و غیر قابل قبول در متن محکوم می شد. ولی [شرکت سینمائی] به چنین تغییراتی در متن که در حد غیرقابل قبول باشد محکوم نشد (در اینجا به داوری برشت مراجعه می کنیم)...

حق با ویل بود، برشت نباید به دادگاه شکایت می کرد و این خطای او بود.

ادامه دارد.

[9] Weill