www.pecritiue.com

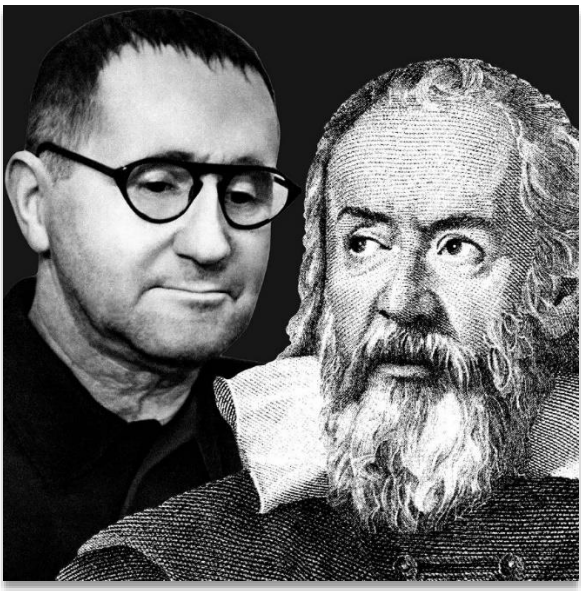
خرداد
۱۴۰۴

نقد اقتصاد سیاسی

در ستایش قهرمانی

همایون ایوانی*

گفتمان چپ: بایسته‌ها و درس‌های تاریخی



* نویسنده در حوزه‌ی مسایل چپ و مارکسیسم

چون فزونی می‌گیرد سرکوب
چه فراوان‌اند آنان که کناری گیرند:
یأس و تردید سراغ ایشان می‌آید.
او، و لیکن، افزون می‌شودش شور و امید
و دلیری‌ش می‌افزاید.
بخشی از شعر برتولت برشت، **در ستایش انقلابی**،[1] ترجمه‌ی سعید یوسف

صحنه‌ی نخست: مشاجره‌ی گالیله و بهترین شاگردش در باب قهرمان

پس از تسلیم گالیله در برابر فشار کلیسا و دادگاه تفتیش عقاید، بین او و شاگردش مشاجره‌ای درمی‌گیرد: ندامت‌نامه‌ی گالیله توسط جارچی دادگاه انکیزیسیون خوانده شده و گالیله درهم‌شکسته وارد صحنه می‌شود.

«آندره‌آ: [با صدای بلند] بدبخت، ملتی که قهرمان ندارد.
...گالیله [با لحنی تلخ]: نه! بدبخت ملتی است که نیاز به قهرمان دارد.»[2]

صحنه‌ی دوم: عاشیق، کوراغلو و نواختن تار

در سال ۱۳۵۹، سینمای عصرجدید [تخت جمشید] تهران هنوز پاتوق روشنفکران، دانشجویان و دانش‌آموزان چپ بود. فیلم کوراغلو ساخت آذربایجانِ شوروی (۱۹۶۰) نمایش داده می‌شد.

در صحنه‌های پایانی و اوج فیلم، هزارهزار دلاور قلعه‌ی چنلی‌بئل به رهبری کوراغلو به قلعه خان، حمله‌ور شده‌اند. برای تشجیع لشکریان، عاشیق پیر با مو و ریش سپیدش، تار می‌نوازد و می‌خواند. از سپاه خان، تیری شلیک می‌شود و عاشیق به خاک می‌افتد. صدای تار قطع می‌شود و لشکریان چنلی‌بئل، دچار هراس شده و به یک‌باره از هراس و ناامیدی، از حمله به قلعه‌ی خان ستمکار، عقب می‌نشینند و هزارهزار جنگجو، راه عقب‌نشینی و بازگشت از نبرد را پیش می‌گیرند.

کوراغلو خود را به عاشیق می‌رساند و جنگجوی جوان و غم‌زده‌ای در کنار عاشیق پیر نشسته و به او می‌گوید: «عاشیق مرد!»

بی‌درنگ کوراغلو تار را می‌گیرد و با نواختن و خواندن، جای عاشیق به‌خاک‌افتاده را پر می‌کند. دوربین صحنه‌ی بزرگ بازگشت هزارهزار لشکریان روحیه‌گرفته‌ی چنلی‌بئل را نشان می‌دهد که دوباره به قلعه خان حمله می‌کنند و صدای تار و خواندن زیبای عاشیق، صحنه را همراهی می‌کند. کارگردان خواسته بود صحنه‌ای پرشور و پراحساس (به اصطلاح اهل سینما، تئاتر و درام: پاتوس[۳]) در اوج فیلم تولید کند...

تماشاچیان سینما عصر جدید، با سکوت و دقت فیلم را دنبال کردند. نشانی از شور، همدلی و هیجان با کوراغلو و لشکریانش در سینما دیده نشد. شاید هم چند نفر، عینک‌شان را جابه‌جا کرده بودند و به نقش تاریخی این گونه روایت‌ها در مبارزات دوره‌ی سیطره‌ی فئودالیسم فکر کرده بودند.

دو سال بعد، به‌اجبار برای این که صبح زود در خیابان کنترل و دستگیر نشوم، در حوالی میدان راه‌آهن به سراغ سینما پرسپولیس رفتم که دو فیلم با یک بلیط نمایش می‌داد. یعنی می‌توانستم از صبح تا ساعتی که قرارهایم آغاز می‌شد، راحت در سینما بمانم. به داخل که رفتم، دیدم که دوباره کوراغلو را نمایش می‌دهد! به‌ناچار نشستم و به سال ۵۹ که کم‌دردسرتر از این سال بود، فکر می‌کردم. افراد داخل سینما ظاهراً اغلب کارگران مهاجرِ فصلی، ساده و یا ساختمانی بودند که آن روز کار گیرشان نیامده بود و در سینما وقت می‌گذراندند.

دوباره به صحنه‌ی اوج فیلم رسیدیم. عاشیق به خاک افتاد، کوراغلو تار را به‌دست گرفت و با خواندن او، سینما از شادی و همدلی منفجر شد. تماشاچیان با خوشحالی خودشان را در آن صحنه می‌دیدند و برای جنگجویان چنلی‌بئل کف می‌زدند و اشک می‌ریختند. من حیران از تفاوت برخورد انسان‌ها در سینما عصر جدید و سینما پرسپولیس بودم...

***

درآمد

این نوشته، گرچه به چشم‌انداز و معضل دیگری در ادامه و تکمیل نوشته‌ی نخست[۴] در باب «گفتمان چپ» می‌پردازد، اما به‌ناچار از طریق بررسی مسئله‌ی قهرمان و ضدقهرمان بر بستر یکی از نوشته‌های دراماتیک در این‌باره به موضوع نزدیک شده و

آن را بازشکافی کرده است. یکی از علل آن، خارج شدن از فضای لحظه‌ی کنونی و یا نمونه‌های مشخص زندگی واقعی است که این مفاهیم به صورت متمرکز دنبال شوند و با تلقی‌های متفاوت از این یا آن رخداد، از این یا آن شخصیت تاریخ معاصر ایران، کم‌تر به بحث‌های حاشیه‌ای پرداخته شود. به همین دلیل نخست به بررسی چکیده‌ای از دو شخصیت اصلی «زندگی گالیله» اثر برتولت برشت پرداخته شده، سپس گالیله و شاگرد جوانش، به‌عنوان دو شخصیت نمادین بررسی شده‌اند. توانایی برشت در ترسیم وضعیت‌های دشوار و پیچیده‌ی انسانی چنان است که گویی این نمایش روایتی برای اکنون، امروز و اینجاست و صحنه‌ی نمایش، کوچه و خیابان‌های هر شهر و کشوری در این جهان پهناور است و این توانایی نوشته‌ی برشت به ما امکان می‌دهد که در پایان این نوشتار کوتاه و ناکامل، به پرسش اصلی یعنی اهمیت مسئولیت فردی، تصمیم‌گیری و انتخاب شخصی تک‌تک ما و آسیب‌های گفتمان نولیبرالی به گفتمان چپ امروزین، در یکی از موضوعات کلیدی فرهنگی و اخلاقی جامعه‌ی امروزین اشاراتی داشته باشیم. امیدوارم تا حدودی در این نوشته قادر به بیان منظورم شده باشم.

قهرمان به دریافت من، فرد یا جمعی تلقی می‌شود که به ضرورت زمانه؛ حداقل در یکی از پهنه‌های زندگی اجتماعی؛ پاسخ می‌دهد. او (یا آن جمع) از این طریق، ویژگی‌ها و رفتارهایش (رفتارهایشان) نمونه، الهام‌بخش و سرمشق دیگران می‌شود. مفهوم قهرمان، چنان گسترده و در عین حال یکی از مشغله‌های ذهنی بشر است که در درازنای تاریخ، مجادله و تفسیرهای مختلفی از آن در پهنه‌های مختلف ادبیات و هنر، فرهنگ عامه، روانشناسی، فلسفه، جامعه و سیاست شکل گرفته است. به همین دلیل، مرزهای نوشتار کنونی را بایستی محدود به زمینه‌های اجتماعی و سیاسی کرد که به‌مدد یک نمونه‌ی ادبی، به بحث نزدیک می‌شویم. برای انتخاب و بررسی نوشته‌ی برشت، یکی از دلایلم این است که در سال‌های اخیر، به‌دفعات در بحث‌های شخصی یا عمومی، به این نقل قول از او برمی‌خورم که با تأکید به یک بخش از دیالوگ «زندگی گالیله»، تکرار می‌کنند که «بدبخت ملتی است که نیاز به قهرمان دارد!» در این نوشتار، علاقه دارم به بخش دیگر این نقل قول از برشت، یعنی آن‌چه که شاگرد برشت می‌گوید نیز بپردازم: «بدبخت، ملتی که قهرمان ندارد.»

برشت در «زندگی گالیله» چه می‌گوید؟

هدف این نوشته، نقد کارهای برشت نیست؛ بلکه درک درست‌تری از مشاجره‌ای بین شخصیت‌های نمادین قهرمان-ضدقهرمان در قطعه‌ی نمایش «زندگی گالیله» است. قطعه‌ی تئاتری سرشار از گفت‌وگوهای درخشان که به‌کرات از آن‌ها نقل قول شده و هرکدام لایه و یا زاویه‌ای از این اثر موفق را به خواننده یا بیننده‌ی نمایش معرفی می‌کنند. با این حال، تنها کارِ نوشته‌ی کنونی، روشن‌ساختن تلاش و بحث برشت، درباره‌ی «قهرمان» است و ردِ تفسیرهایی که امروزه بنا به فضای شخصی و اجتماعی، از اثر برشت، توضیحی ساده شده و «ضدقهرمان» ارائه می‌دهند. آن هم نه با محتوا و تلاش اسطوره‌زدایانه‌ی برشت، بلکه با فهم آدم حرافی که در یک کافه نشسته و می‌خواهد از خودش و رفتارش سلب مسئولیت کند و نمک و فلفل بیان بی‌مسئولیتی و تن دادن به آن‌چه هست، شلیک نقل قول نصفه‌کاره‌ای از برشت می‌شود: «بدبخت ملتی است که نیاز به قهرمان دارد!»

ویژگی‌های مرتبط در «زندگی گالیله»

همان‌گونه که اشاره شد؛ از بخش‌هایی از ویژگی‌های تئاتر «زندگی گالیله»، هم‌چون **روش اپیزودیک و قطع روایت؛ تأکید بر جزئیات تاریخی و علمی؛ مداخله‌ی راوی یا شخص ثالث؛ تقابل علم و اقتدار مذهبی؛ ساختار دراماتیک و روایی چندلایه؛ نقد اجتماعی و سیاسی**؛ می‌گذریم تا روی موضوع مرتبط با این نوشتار متمرکز بمانیم.

تئاتر اپیک و درام تاریخی

این نمایش به‌عنوان نمونه‌ای برجسته از تئاتر اپیک[۵] (روایی[۶]) برشت شناخته می‌شود، سبکی که هدف آن بیگانه‌سازی یا فاصله‌گذاری[۷] است. برشت در این اثر می‌کوشد تماشاگر را از دنیای تخیلی نمایش دور کند و او را به تماشاگر نقاد و کنشگر تبدیل نماید. تماشاگران بدین طریق، بایستی خودشان به تحلیل انتقادی موقعیت‌ها بپردازند. تکنیک‌هایی مانند گفت‌وگوهای مستقیم، موسیقی پس‌زمینه، و تغییر سریع

صحنه‌ها، تماشاگر را از غرق شدن در فضای کاذب تئاتری نجات می‌دهد تا به فکر واداشته شود و از هم‌دلی منفعلانه با شخصیت‌های صحنه جلوگیری می‌کند. «زندگی گالیله»، به‌عنوان نمونه‌ای از تئاتر روایی، به شکل مجموعه‌ای از صحنه‌های اپیزودیک موجب جلوگیری از توهم بیننده می‌شود. اغلب خط داستان قطع می‌شود تا مستقیماً با مداخله‌ی کارگردان یا راوی از طرق مختلف؛ از جمله تحلیل، استدلال یا مستندسازی با مخاطب وارد تعامل شود تا او را به جای پاسخ‌های هیجانی با تمرکز بر استدلال‌های عقلانی به تفکر انتقادی وادارد. با چنین پیش‌زمینه‌ای از سبک روایی برشت می‌توان نزدیک‌تر و دقیق‌تر به کشاکش شخصیت‌های نمادین روایت یعنی گالیله و شاگردش آندره‌آ پرداخت.

شخصیت‌های نمادین[۸]

شخصیت‌های نمایش نمادین هستند؛ هر یک موضعی اجتماعی یا فکری را نمایندگی می‌کنند تا فردیتی عینی. گالیله نماینده‌ی عقل و شجاعت علمی با ضعف‌هایش است، شاگردش آندره‌آ نمادِ اعتقاد وفادارانه‌ی علمی، و دستگاه کلیسایی نماد اقتدار دینی و مقاومت در برابر حقایق نوین است.

شخصیت‌پردازی

گالیله در این نمایشنامه نه یک قهرمان اسطوره‌ای یا حماسی،[۹] بلکه انسانی با **ضعف‌ها و تناقض‌هایش** به تصویر کشیده می‌شود. او هم‌زمان شیفته‌ی علم و درگیر امیال مادی است؛ جسورانه حقیقت را فریاد می‌زند، اما در مواجهه با تهدید مرگ، حقیقت را انکار می‌کند. این پرداخت واقع‌گرایانه، مخاطب را با پرسش‌هایی درباره‌ی **نقش مسئولیت فردی انسان‌ها، اخلاق در علم (یا سیاست)** و **ترس از قدرت حاکم** روبه‌رو می‌کند. برشت گالیله را شخصیتی **قوی و مصمم** نشان می‌دهد که حتی در شرایط بحرانی (مانند طاعون) هم آزمایش‌هایش را ادامه می‌دهد؛ «اما گالیله در ایفای نقش قهرمانانه‌ی تاریخی خود شکست خورد و در عوض قربانی قانون ضعف انسان شد.» [۱۰]

شخصیت آندره‌آ، شاگرد پرشور گالیله، نماد پای‌بندی به امر حقیقت و چشم‌انداز امید به آینده است. او، فرزند زنِ خدمتکارِ گالیله است که کاراکترِ مردم عادی و زحمتکش جامعه را بازمی‌نمایاند. گالیله برای آندره‌آ، علاوه بر نقش استاد، نقش پدر غایب در زندگی‌اش را نیز بازی می‌کند. در واقع، گالیله، فراتر از یک استاد، برایش نمونه‌ی اخلاق و پای‌بندی به حقیقت است. درست در چنین اوج پیوند عاطفی و فکری‌ای است که گالیله در برابر دادگاه انکیزیسیون درهم می‌شکند و آندره‌آ با تمام تلخی و سختی، با تمام علایق عاطفی‌اش، روبروی استاد و نمونه‌ی اخلاق و دانش خود بی‌پروا می‌ایستد. او آینه‌ی اخلاقی گالیله است که درهم نمی‌شکند. در برابر استاد درهم‌شکسته فریاد می‌کشد: «بدبخت، مردمی که قهرمان ندارد.»

آندره‌آ نماد آرمان‌خواهی و ندای وجدان در این روایت برشت است که از استاد انتظار ایستادگی دارد. از چنین چشم‌اندازی، دانشمند (یا جوینده‌ی حقیقت) باید در راه حقیقت تا مرز فدا شدن هم پیش برود. توبه و درهم‌شکستن گالیله، توجیه‌پذیر نیست. در نگاه آندره‌آ افرادی هم‌چون گالیله، بایستی چاووشان فردا باشند، چنان‌که جوردانو برونو در آتش کلیسا سوخت و به حقیقت خیانت نکرد. بدین ترتیب، شخصیت آندره‌آ در روند روایت برشت، از کودک و نوجوانی شیفته‌ی استاد به وارث فکری راستین گالیله و پایبند به حقیقت رشد می‌کند و بلوغ عقلانی و تجربی می‌یابد. در پرده‌ی آخر نمایش، علاوه بر شور و عشق به حقیقت، تجربه و واقع‌بینی او، برای دفاع از حقیقت به ژرفای بیشتری دست پیدا می‌کند. آنگاه که برای بار آخر با استاد روبرو می‌شود و گالیله نسخه‌ی اصلی کتابش را پنهانی به او می‌دهد تا کتاب را از ایتالیا خارج کرده و به جهان عرضه کند. و او، قهرمان نوین آینده، با سنجیدگی راه گذر از مرز و بازرسی مرزبانان را طی می‌کند. به عبارت دیگر، در «زندگی گالیله»، آندره‌آ سوژه‌ی فعال برای تداوم پیشرفت و گذر از سنگلاخ‌ها و خطرات فضای ارتجاعی است. او، مریدی سرخورده نیست و نه فقط بر سوژگی گالیله، بلکه بر سوژگی خودش تأکید دارد و راه را ادامه می‌دهد. این‌جاست که «شاگرد از استاد فراتر رفته است!»، نسل بعدی منقاد نسل پیشین نیست و نباید باشد.

همزادانِ ناهمسان: قهرمان در برابر ضدقهرمان

برشت مبارزه برای حقیقت و پیشرفت را در برابر سرکوب و ارتجاع قرار می‌دهد. از این طریق، نوری تازه بر «بحث جاودانه»[۱۱]ای می‌افشاند که تضاد میان دلیری و پای‌بندی به حقیقت و نیز ترس بشری و خیانت، موضوع اهمیت اخلاقی انتخاب‌های انسانی و نیز مسئله‌ی قهرمان-ضدقهرمان را به‌عنوان یک پرسش با مخاطب در میان می‌گذارد. او، همان‌گونه که اشاره شد از تکنیک «فاصله‌گذاری» از طریق نمایش صحنه‌های جداگانه یا اپیزودیک، استفاده از راوی در برخی از صحنه‌ها، حرکت سریع صحنه‌ها و... سود می‌جوید. برشت از این طریق «پاسخ‌های عاطفی تماشاگر را مهار می‌کند و امکان هم‌ذات‌پنداری او با شخصیت‌ها را می‌گیرد»[۱۲] تا وی را به تعمق وادارد. در این برش یا لایه از نمایشنامه‌ی برشت، مخاطب به تأمل درباره‌ی مفاهیمی مانند **مسئولیت اجتماعی** و پارادوکسیال و معماگونه‌ی[۱۳] **قهرمان در برابر ضدقهرمان** دعوت می‌شود. فهم فاصله‌گذاری، کمک کلیدی‌ای برای فهم مشاجره‌ی معروف درباره‌ی مفهوم «قهرمان» بر بستر درام برشتی و نقد اجتماعی اوست.

در بحث قهرمان و ضدقهرمان، ما در عین حال با یک پارادکس و نیز شرایطی معماگونه روبرو می‌شویم. معماگونه است چون **شرایط متضاد جامعه**‌ای تصویر می‌شود که نیاز به عمل قهرمانانه دارد تا سرکوب کلیسا را درهم بشکند، در عین حال این قهرمانان نیز نهایتاً انسان‌هایی همچون گالیله با تمام ضعف و قوت‌هایش هستند. شرایط پیچیده‌ای که حاصل ترکیب خودویژگی‌های فردی، نیازهای زیستی و شرایط اجتماعی و سرانجام خطرات خفقان سیاسی، شکنجه‌ی انکیزیسیون و سوزانده شدن در آتش (هم‌چون جوردانو برونو) است. این شرایط، تصمیم‌گیری در باب عمل قهرمانانه را برای گالیله و از آن فراتر برای همه‌ی شخصیت‌های نمایش و در عین حال مخاطبان، معماگونه و پیچیده می‌کند.

لایه‌ی ژرف‌تر درام برشت، بیان یک پارادکس یا تناقض‌نماست. او *دو وجه ناهمساز* یک *وضعیت* را در قالب شخصیت‌های گالیله و شاگردش، پیش روی ما قرار می‌دهد که از سویی آندره‌آ به نیاز زمانه از طریق تأکید به عمل قهرمانانه و تأکید بر مسئولیت فردی، برای خروج از این شرایط تحت تسلط کلیسای قرون وسطی اشاره می‌کند. بدون

مسئولیت‌پذیری و نیز پذیرش پیامدهایش، چیزی به خودی خود تغییر نمی‌کند. چنین نگاهی به موضوع، در صحنه‌های پیشین از طریق گفت‌وگوی «کشیش جوان» با گالیله‌ای که هنوز در برابر کلیسا زانو نزده، بیان شده است:

*«**کشیش جوان:** گمان نمی‌کنید که این حقیقت اگر واقعاً حقیقت باشد، بدون ما نیز به‌دست می‌آید؟*

گالیله: نه، نه، نه. همان اندازه به‌دست می‌آید که ما به‌دست می‌آوریم. "پیروزی عقل چیزی نیست جز پیروزی عقل‌مندان".»[۱۴]

به همین دلیل در سراسر نمایش، گفتارهایی در دفاع از دانش و حقیقت؛ علی‌رغم سختی‌های حقیقت‌جویی؛ دیده می‌شود. یادآوری سوزانده‌شدنِ «جوردانو برونو» به دلیل پا فشاریش بر حقیقت، تبعید «کوپرنیک» و نهایتاً شخصیت نمادین «آندره‌آ» شاگرد گالیله که حقیقت را از استادش بیشتر دوست می‌دارد؛ آرایش جبهه‌ی حقیقت‌جویان و قهرمانان را در صحنه نشان می‌دهد.

در نقطه‌ی مقابل گالیله است که اعتبار سخنانش تا زمان درهم‌شکسته‌شدنش قدرت عقلانی و استدلالش را به نمایش می‌گذارد ولی پس از توبه‌اش، او شخص اول نمادین، خوش‌نام و مورداعتماد نمایش نیست. در این صحنه‌ها، شکم‌بارگی گالیله، عهدشکنی‌اش با امر حقیقت، کلاهبرداری و سرقت علمی‌اش ("اختراع تلسکوپ" که از هلند به دست او رسیده بود) برای کسب در آمد و گذران زندگی و... یادآوری می‌شود تا مخاطب، دوباره و دوباره درباره‌ی این وضعیت فکر کند. با این حال، پاسخ گالیله به شاگرد دلیر و حقیقت‌جویش، نبایستی به سطح یک ملودرام کم‌ارزش کاهش پیدا کند: «نه! بدبخت مردمی که به قهرمان نیاز دارند.» او در این صحنه درهم‌شکسته و مغموم است، با زبانی تلخ و گزنده با محیط و شاگردش در گفت‌وگوست، ولی هم‌چنان استاد زمانه است. او به کاستی‌ای ژرف‌تر از شاگرد پرشورش، اشاره می‌کند. قدرت تئاتر روایی و ضدقهرمان برشت، فراتر از یک پاسخ ساده‌لوحانه‌ی رایج در ادبیات و هنر بازاری کنونی است که با عقل منفعت‌طلب حاکم نتیجه می‌گیرد که «دیدیم که برشت گفت قهرمان لازم نداریم! برویم خانه‌هایمان!»

نه! (به همان تلخی که برشت در بیان گالیله آورده است!) گالیله، در اینجا نیز به زخمی عمیق‌تر اشاره می‌کند. آن ساختار اجتماعی‌ای که چنین ستم‌گر، ناعادل و فاسد

است که تنها با جانفشانی‌های فردی و یا جمعی محدود بایستی راه خود را به سوی آینده‌ی بهتر باز کند، عامل اصلی این «بیچارگی مردم» است. از آن فراتر، سازوکارها و ساختارهای اجتماعی نیازمند چنین تعهدپذیری‌ای هستند که مردم به سطح لازم و ضروری‌ای از آگاهی جمعی برسند که از حقیقت دفاع کنند، بار سنگین دفاع از حقیقت، دانش و یا عدالت بایستی بر شانه‌ی آحاد مردم جامعه تقسیم شود و نه این که بر دوش یک قهرمان یا جمعی از قهرمانان.

اگر با این تفسیر از مشاجره‌ی گالیله و آندره‌آ همراه و همدل باشیم، خواهیم دید که هر دو شخصیت نمادین، در نگاه دقیق‌تر، نه در جدال که در تکمیل یک وضعیت پارادوکسیکال سخن می‌گویند. گذر از وضعیتی که دوران خاموشی و سکوت و سرکوب بدون شجاعت و عمل قهرمانانه - که پاسخی به ضرورت زمانه باشد - ممکن نیست ولی در عین حال، توجه به این چشم‌انداز که مسیر راه بایستی به سوی *عمل جمعی و قهرمانی جمعی* تکامل یابد، لازم و ضروری است. از آن فراتر با استفاده از شعرهای دیگر برشت می‌توانم بنویسم که تکامل اجتماعی بایستی تا جایی گسترش یابد که ساختارهای اجتماعی در وضعی باشند که اساساً نیاز به عمل قهرمانانه را منتفی کنند. در واقع، پدیده‌ی قهرمان، از روند تلاش‌های فردی تا ارتقای آن به یک کنش جمعی در یک مشاجره‌ی دراماتیک با مخاطب در میان گذاشته می‌شود.

تصمیم‌گیری: انتخاب ما چیست؟!

سعید یوسف، به‌درستی و چکیده‌وار «محورهای اصلی اندیشه‌ی برشت» را «شک - پرسش - تغییر» بیان می‌کند و همان‌گونه که در بالا اشاره شد؛ برشت نقش دانای کل و تصمیم‌گیری توسط نمایشنامه‌نویس یا مؤلف را آگاهانه به کناری می‌نهد تا با ایجاد شک و پرسش برای مخاطب او را به تفکر و تحلیل مستقل از وضعیت‌های دشوار فردی، اخلاقی، اجتماعی و یا سیاسی دعوت کند و سپس این مخاطب است که برای تغییر (یا عدم تغییر!) این وضعیتِ بغرنج به‌اختیار تصمیم بگیرد. سبک روایی او، ما را به شناخت موقعیت پیچیده‌ی شخصیت‌ها نزدیک می‌کند ولی در عین حال با بیگانه‌سازی یا فاصله‌گذاری، فضایی برای تفکر و تصمیم آگاهانه‌ی ما ایجاد می‌کند.

اینک می‌توان به تفسیر بازاری، رایج و یک طرفه‌ی نقل‌قول گالیله که در آغاز نوشته اشاره کردم، بازگردیم. موضوع فقط این نیست که «برشت می‌گوید قهرمان‌گرایی نداریم و قهرمان نداریم!»

این تصمیم و سمت‌گیری آگاهانه (یا اگر خوش‌بینانه بگوییم: ناآگاهانه) آن فرد یا افرادی است که با یا بدون پوشش روشنفکرانه، استدلال می‌کنند که قهرمان نداریم، زانو زدن در برابر قدرت، امری طبیعی است. ببینید گالیله هم می‌گوید که بیچاره‌تر ملتی که احتیاج به قهرمان دارد. باری، ما ملتی بدبخت و بیچاره هستیم. بگذار بر بی‌چارگی خود بگرییم، «چون ابر در بهاران!»

چنین تفسیرهایی که در این‌جا به صورت تحریک‌آمیزی صورت‌بندی کرده‌ام، نشان دادن ابتذالی است که مفهوم و بحثی پیچیده و چندلایه را به فهم و عقل رایج، حاکم و حسابگر روزمره فرومی‌کاهد. تمام این مقدمات طولانی برای نشان دادن چنین پرسش کلیدی است که اگر ما قهرمان یا قهرمانی جمعی را پاسخی به ضرورت زمانه بفهمیم، آن‌گاه پاسخ شخصی ما به پرسش‌هایی که برشت در «زندگی گالیله» مطرح می‌کند، چیست؟!

گفتمان نولیبرال و گفتمان چپ

به‌ناچار، برای رساندن منظورم و روشن‌کردن یکی از آسیب‌های گفتمان نولیبرال که درون گفتمان چپ امروز نیز با ژستی «ضدقهرمان» خود را بازمی‌نمایاند، از درام‌نویسی، تئاتر و سینما با ارائه‌ی دو صحنه کمک گرفتم تا وضعیت پیچیده‌تر اجتماع و سیاست امروز را در فضایی با پیش‌داوری کم‌تر، به زیر ذره‌بین ببرم. اگر برشت با سبک خود، تصمیم‌گیری را به مخاطب واگذار می‌کند، در صحنه‌ی دوم (فیلم کوراغلو) به سبک استانیسلاوسکی، تلاش می‌کند مخاطب را با شخصیت‌های روایت همدل و همراه کند. با این حال، در صحنه‌ی دوم فیلم، کارگردان و سناریونویس برای این بحث من کم‌تر مورد توجه هستند؛ بلکه واکنش مخاطبان در سینما عصر جدید و سینما پرسپولیس در تهران سال‌های سرکوب برایم مهم‌تر است. چرا در فضای روشنفکری سینما عصر جدید، کسی با عاشیق به‌خاک‌افتاده و دلیری کوراغلو همدلی و همراهی

شاخصی ندارد و چرا در پایین شهر، در سینمایی با انبوهی از کارگران مهاجر و بیکار و پاره وقت، برداشتن تارِ عاشیق توسط کوراغلو و نواختنش موجب انفجار شادی، کف زدن و اشک (آرزوی) پیروزی می‌شود؟

پرسشم را کوتاه کنم: یا مشخص‌تر و شخصی‌تر از خودِ شما: به‌عنوان مخاطب دوست دارید در کنار تماشاگران سینما تخت‌جمشید باشید یا سینما پرسپولیس؟ یا از آن فراتر، چرا من و شما، کلاً علاقه‌ی خود را به به امثال کوراغلوها سال‌هاست از دست داده‌ایم؟!

پاسخی از من طلب نکنید، این همه پرداختن به برشت و روش کارش، بایستی حداقل این فایده را داشته باشد که نگارنده یا مؤلف دیگری، مسئولیت تصمیم‌گیری کاملاً شخصی من و شما را برعهده نگیرد. این تصمیم شخصی تک‌تک ماست، شاید بعد از آن به یک تصمیم و کنش جمعی نیز تبدیل شود. اما فقط شاید...

بعدالتحریر:

در ارتباط با بخش نخست این نوشته، «در ستایش اخلاق»، کامنت‌ها یا تفسیرهایی در سایت نقد اقتصاد سیاسی و نیز به صورت شخصی دریافت کرده‌ام. ضمن تشکر از عزیزانی که وقت گذاشته‌اند و به نقد مطلب پرداخته‌اند؛ امیدوارم بعد از به پایان رساندن چند بخش اصلی نوشته، به بخشی از آن مطالب نیز بپردازم چون فکر می‌کنم کمک خوبی برای روشن‌تر شدن زوایای دیگری از این هم‌فکری‌ها در مورد گفتمان چپ باشد.

اول ژوئن ۲۰۲۵

---

[۱] برتولت برشت، در ستایش انقلابی، ترجمه‌ی سعید یوسف، به نقل از کتاب «سرودهای ستایش و اشعار دیگر»

لازم به ذکر می‌بینم که عنوان این مجموعه مقالات با الهام از عنوان شعرهای برشت و ترجمه‌های ارزشمند سعید یوسف، انتخاب شده است.

[۲] زندگی گالیله، برتولت برشت؛ مترجم کاوه کردونی، نشر محور، ۱۳۷۹، ص ۲۰۵-۲۰۶
این نمایشنامه در سال ۱۹۳۸ نوشته و در چندین ویرایش تولید شد: ویرایش اول براساس نسخه‌ی ۱۹۳۸، در سال ۱۹۴۳ در زوریخ به اجرا درآمد، ویرایش آمریکایی بین سال‌های ۱۹۴۵-۱۹۴۷ با همکاری چارلز لاوتون نوشته و در لس‌آنجلس اجرا شد، و ویرایش سوم (آخر) تازه در سال ۱۹۵۵ در کلن و ۱۹۵۷ توسط گروه تئاتری برلینر انسامبل در برلین روی صحنه رفت.
در برخی تفسیرهای نوشته‌ی کنونی، هم‌پوشانی‌هایی با تفسیر رونالد گری در کتاب «برشت، دراماتیست» از انتشارات دانشگاه کمبریج، ۱۹۷۶ وجود دارد، با این حال، بسیاری از تفسیرهای رونالد گری را نیز درست نمی‌بینم. به همین دلیل خوانندگان علاقمند به منبع زیر می‌توانند برای آشنایی با نگاهی دیگر به کارهای برشت مراجعه کنند:

Ronald Gray, Brecht: The Dramatist, Chapter: The Life of Galileo, Cambridge University Press, 1976, p. 109-116.
Rezeption und Kritik, Leben des Galilei

[3] Pathos
بیان و یا به تصویر در آوردن یک تجربه‌ی عاطفی و تأثیرگذار که باعث برنگیختن احساسات عمیق در مخاطب، همچون همدلی، همدردی، اندوه یا ترحم می‌شود.

[۴] نوشته‌ی نخست در این زمینه: همایون ایوانی، در ستایشِ اخلاق، نقد اقتصاد سیاسی، ۲ خرداد ۱۴۰۴

[5] Epic theatre | Definition, Elements, Examples, & Facts | Britannica
بریتانیکا: تئاتر روایی یا اپیک کنونی اغلب با نظریه و عمل دراماتیکی که توسط برتولت برشت در آلمان از دهه‌ی ۱۹۲۰ به بعد تکامل یافت، مرتبط است. پیشینه‌های دراماتیک آن شامل ساختار اپیزودیک و ماهیت آموزشی درام پیش از اکسپرسیونیسم نمایشنامه‌نویس آلمانی فرانک ودکیند و تئاتر اکسپرسیونیستی کارگردانان آلمانی اروین پیسکاتور (که برشت در سال ۱۹۲۷ با او همکاری کرد) و لئوپولد یسنر است که هر دو از جلوه‌های فنی که به مشخصه‌ی تئاتر روایی تبدیل شدند، به‌وفور استفاده کردند.
دیدگاه برشت مارکسیستی بود و قصد او این بود که با ارائه‌ی مشکلات اخلاقی و انعکاس واقعیت‌های اجتماعی معاصر روی صحنه، عقل مخاطبان خود را به کار گیرد. او می‌خواست پاسخ‌های عاطفی آن‌ها را مسدود کند و مانع از تمایل آن‌ها به همدلی با شخصیت‌ها و درگیر شدن در عمل شود. برای این منظور، او از جلوه‌های «بیگانه‌سازی» یا «فاصله‌گذاری» استفاده کرد تا مخاطب را وادار کند تا به طور عینی در مورد نمایش فکر کند، در مورد استدلال آن تأمل کند، آن را بفهمد و نتیجه‌گیری کند.

[۶] با تشکر از توضیح و تأکید هایده ترابی: «برای این نوع از نمایشنامه‌های برشت من ترجمه‌ی "تئاتر روایی" را دقیق‌تر می‌دانم. زیرا در تقسیم بندی ارسطویی آثاری "روایی" (اپیک) هستند بدون دیالوگ، نقال دارد. و آثاری با دیالوگ‌ها (دراماتیک) ساخته می‌شوند. به این دلیل برشت نام تئاتر را با آن ترکیب

کرده است زیرا به راستی در این سبک بازیگرانی می‌آیند و داستانی را نقل می‌کنند. هم دیالوگ است و هم روایت. این تقسیم‌بندی بیشتر فرم را در نظر دارد تا سوژه را.»

توضیحات بیشتر (هـا.): اصطلاح تئاتر اپیک (Epic Theatre) در فارسی معمولاً به دو شکل اصلی ترجمه می‌شود:

تئاتر حماسی: ترجمه‌ای رایج و تحت‌اللفظی از واژه‌ی "Epic" یا «حماسی» است. هرچند این ترجمه نیز برای سبک تئاتر برشت مرسوم است، اما ممکن است با مفهوم «حماسه» در ادبیات کلاسیک (مانند شاهنامه) اشتباه گرفته شود.

تئاتر روایی: بر ویژگی روایت‌گری (Narrative) این تئاتر تأکید دارد: راوی یا عناصر روایی مستقیماً با تماشاگر صحبت کرده و داستان را قطع می‌کنند تا فاصله‌گذاری عاطفی ایجاد شود. این سبک بر استفاده از ابزارهای روایت‌گر (مانند راوی، آواز، متن) تمرکز دارد. به همین دلیل در این نوشته سبک برشت به‌عنوان «تئاتر روایی» به فارسی برگردانده شده است.

[7] Verfremdungseffekt (DE), “alienating,” or “distancing” (EN) – Britannica (Ibid)

[8] Gestus

[9] Epic Hero

[10] Mariam Roy Chemmanam; A Critical analysis of ‘Life of Galileo’, May 16, 2021

[11] Michael Billington; A Life of Galileo – review, The guardian, 13 Feb 2013

[12] Epic theatre | Definition, Elements, Examples, & Facts | Britannica

[13] Enigmatic (EN), Rätselhaft (DE)

[۱۴] زندگی گالیله، برتولت برشت؛ مترجم کاوه کردونی، نشر محور، ۱۳۷۹