

\* تـز یازدهم \*

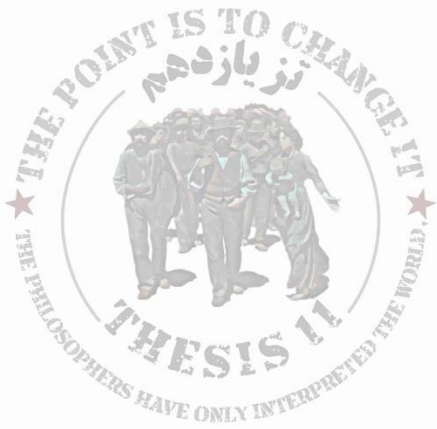
«پیکولو تئاترو»:

برتو لاتزی و برشت

یادداشت هایی در باب  
تئاتری ماتریالیستی

لویی التوسر

ترجمه فرید دبیر مقدم



## «پیکولو تئاترو»: برتولاتزی و برشت یادداشت‌هایی در باب تئاتری ماتریالیستی

لویی آلتوسر، ترجمه: فرید دبیرمقدم

مایلم در حق پیکولو تئاتروی<sup>□</sup> میلان و اجرای فوق‌العاده‌شان در تماشخانه ملل (Théâtre des Nations) در ژوئیه ۱۹۶۲ جبران مافات کنم. جبران مافات بابت نکوهش و سرخوردگی فراوانی که نمایش میلان ما ( *El Nost Milan*) اثر برتولاتزی از نقدهای پارسی<sup>□□</sup> دید و آن را از مخاطبانی که سزاوارش بود محروم کرد. جبران مافات از این رو که انتخاب استرلر و اجرایش از این نمایشنامه به عوض آنکه توجهات ما را از مسائل دراماتورژی مدرن با ایجاد سرگرمی‌های ملال‌آور و کهنه منحرف کند، ما را به کانون این مسائل برد.

\*

از خوانندگان پوزش می‌طلبم که در اینجا خلاصه‌ای کوتاه از پیرنگ نمایشنامه برتولاتزی ارائه می‌دهم تا آنچه در ادامه می‌گویم بتواند بهتر قابل فهم باشد<sup>□□□</sup>.

اولین پرده این نمایشنامه سه پرده‌ای در شهربازی میلان در دهه ۱۸۹۰ می‌گذرد: یک شهربازی محقر و فقیرانه که در مه غلیظ غروبی پاییزی فرو رفته است. همین مه ما را با ایتالیایی مواجه می‌کند که هیچ شباهتی به ایتالیایی افسانه‌ها مان ندارد و مردمی که در پایان روز میان غرفه‌ها، فال‌گیران، سیرک و تمام جاذبه‌های این شهربازی گردش می‌کنند: بیکاران، پیشه‌وران، گدایان، دختران چشم به راه، پیرمردان و پیرزنانی به دنبال یک پاپاسی، سربازانی مشغول خوشگذرانی، جیب‌برهایی در حال فرار از دست مأموران پلیس ... این مردمان هم مردمان افسانه‌ها مان نیستند، بلکه اقشار پایینی پرولتاریا (subproletariat) هستند که پیش از شام (البته نه برای همه‌شان) و خواب

وقت‌شان را به بهترین نحوی که می‌توانند می‌گذرانند. حدود سی شخصیت در این فضای خالی آمد و شد می‌کنند و هیچکس نمی‌داند منتظر چه هستند، منتظر اتفاقی یا شاید نمایشی؟ خیر، چرا که در درگاه ایستاده‌اند و منتظرند چیزی در زندگی‌شان اتفاق بیفتد، زندگی‌ای که هیچ چیز در آن اتفاق نمی‌افتد. آنها به انتظار نشسته‌اند. اما در انتهای این پرده، به یکباره خطوط کلی یک «داستان» و تصویری از یک سرنوشت شکل می‌گیرد. دختری به نام نینا با دیدن نورهای سیرک در جای خود می‌خکوب می‌شود و از سوراخی در چادر برزنتی به نمایش خطرناک دلک با دل و جان چشم می‌دوزد. شب فرا رسیده است. یک لحظه زمان به حالت تعلیق درمی‌آید. اما توگاسو از قبل او را زیر نظر دارد، آدم بی‌سروپایی که امیدوار است بتواند او را اغفال کند. مقاومتی سریع، عقب‌نشینی، خروج. حالا پیرمردی روی صحنه ظاهر می‌شود، پدر نینا و «بازیگر آتش‌خوار» سیرک، که همه ماجرا را دیده است. چیزی شکل گرفته که ممکن است تبدیل به یک تراژدی شود.

تراژدی؟ این موضوع در پرده دوم بالکل فراموش می‌شود. وسط روز است در محوطه وسیع یک رستوران ارزان‌قیمت. در اینجا هم بار دیگر شاهد انبوهی مردم فقیر و بینوا هستیم، همان مردم اما شخصیت‌هایی متفاوت: همان فقر و بیکاری، آوارگان طردشده گذشته، تراژدی‌ها و کم‌دی‌های زمان حال: استادکاران خرده‌پا، گدایان، یک درشکه‌چی، یک کهنه‌سرباز سپاه گاریبالدی<sup>□□</sup>، چند زن و غیره. همچنین چند کارگر هم مشغول ساخت یک کارخانه‌اند که با محیط لمپن‌پرولتری اطرافشان کاملاً در تضادند: اینان در حال بحث درباره صنعت، سیاست و کمابیش آینده‌اند، اما به تازگی شروع به این کار کرده‌اند آن هم به زور و زحمت. این میلان است که از پایین به آن می‌نگریم، بیست سال پس از فتح رم و اتفاقاتی که منجر به اتحاد ایتالیا شد: پادشاه و پاپ بر مسند قدرت نشسته‌اند و توده‌ها در فقر به سر می‌برند. آری، روز پرده دوم در واقع حقیقت شب پرده اول است: این مردمان نه در زندگی‌شان تاریخ دارند نه در رویاهایشان. اینان صرفاً زنده‌اند: می‌خورند و انتظار می‌کشند (فقط کارگران با شنیدن صدای سوت

کارخانه از صحنه خارج می‌شوند). زندگی‌ای که در آن هیچ چیز روی نمی‌دهد. سپس در انتهای این پرده، نینا بی‌هیچ دلیل روشنی بار دیگر روی صحنه ظاهر می‌شود و با او تراژدی نیز قدم به صحنه می‌گذارد. درمی‌یابیم که دلچک مرده است. مردان و زنان کم‌کم صحنه را ترک می‌کنند. توگاسو پا به صحنه می‌گذارد، نینا را وادار می‌کند تا او را ببوسد و اندک پولش را به او بدهد. صرفاً چند حرکت کوچک. پدرش وارد می‌شود (نینا در انتهای میز بزرگ نشسته و می‌گریزد). پدر چیزی نمی‌خورد بلکه می‌نوشد. پس از کشمکش، توگاسو را با چاقو می‌کشد و سپس با حالی نزار و غرق در فکر آنچه کرده می‌گریزد. پس از صحنه‌ای یکنواخت و طولانی، بار دیگر اتفاقی سریع و برق‌آسا روی می‌دهد.

در پرده سوم سپیده صبح در نوانخانه زنان سر زده است. پیرزنان چسبیده به دیوارها و نشسته بر زمین صحبت می‌کنند یا ساکت‌اند. یک زن دهقان خوش‌بنیه و تنومند مصمم است به روستا بازگردد. چند زن رد می‌شوند. مثل همیشه چیزی از آنها نمی‌دانیم. ناقوس‌های کلیسا که به صدا درمی‌آید، سرپرست نوانخانه همه زنان را به سوی مراسم عشای ربانی راهنمایی می‌کند. با خالی‌شدن صحنه تراژدی بار دیگر آغاز می‌شود. نینا در نوانخانه خوابیده است. پدرش قبل از رفتن به زندان برای آخرین بار به دیدن او می‌آید: نینا باید دست کم بفهمد که پدرش به خاطر او و شرفش دست به قتل زده است ... اما ناگهان همه چیز معکوس می‌شود: نینا به پدرش می‌تازد، به توهمات و دروغ‌هایی که او به خوردش داده، به افسانه‌هایی که پدر را به کشتن خواهد داد اما نه او را، زیرا او به تنهایی خودش را نجات خواهد داد، زیرا این تنها راه است. او این دنیای سراسر شب و فقر را ترک خواهد گفت و به دنیای دیگری گام خواهد گذاشت، دنیایی که لذت و پول بر آن حکمفرمایند. توگاسو راست می‌گفت. نینا بهایش را پرداخت خواهد کرد، خودش را خواهد فروخت، اما در سوی دیگر خواهد بود، در سوی آزادی و حقیقت. سوت‌ها به صدا درمی‌آیند.

پدرش، رنجور و درهم‌شکسته، او را در آغوش می‌کشد و می‌رود. صدای سوت‌ها همچنان به گوش می‌رسند. نینا با قامتی راست قدم در روشنی روز می‌گذارد.

\*

این خلاصه‌ای فشرده بود از مضامین این نمایشنامه به ترتیبی که روی صحنه ظاهر می‌شوند. روی هم رفته چیز چندانی نیست، اما آنقدر هست که بتواند به بدفهمی‌هایی دامن زند و آنقدر که بتوان آنها را کنار زد و زیرشان عمقی شگفت‌انگیز را کشف کرد.

اولین بدفهمی مسلماً اتهامی است که به این نمایشنامه می‌زنند و آن را یک «ملودرام بدبینانه» می‌خوانند. ولی هر کس که این اجرا را «زندگی» کرده باشد یا بده‌بستانش را مطالعه کرده باشد می‌تواند این اتهام را رد کند. با آنکه این نمایشنامه حاوی عناصری ملودراماتیک است، اما در کل نقدی است بر آنها. پدر نینا داستان دخترش را به شکلی ملودراماتیک تجربه می‌کند، و نه فقط ماجرای دخترش را بلکه مهمتر از همه زندگی خودش و رابطه‌اش با دخترش را. او موقعیتی خیالی برای نینا آفریده و او را در توهمات رومانتیکش ترغیب کرده است. وی مذبوحانه تلاش می‌کند تا به توهماتش که در ذهن دخترش پرورانده تجسم ببخشد: می‌خواهد جلوی هر نوع تماس دختر را با دنیایی که از او پنهان کرده است بگیرد و مستأصل از اینکه دختر به حرف‌های او گوش نخواهد داد، منبع شر یعنی توگاسو را می‌کشد. از این رو، او به راستی افسانه‌هایی را زندگی می‌کند که برای دخترش ساخته تا او را از قانون این جهان مصون بدارد. بنابراین پدر مظهر بارز ملودرام است، مظهر «قانون دل» که خود را فریب می‌دهد و به عنوان «قانون جهان» جا می‌زند. این دقیقاً همان ناآگاهی عامدانه است که نینا کنار می‌گذارد. نینا دست به آزمایش واقعی جهان می‌زند. با مرگ دلک روپاهای نوجوانی او نیز مرده‌اند. توگاسو چشمان او را گشوده و به افسانه‌های کودکی او و پدرش پایان بخشیده است. خشونت توگاسو نینا را از بند کلمات و وظایف رهنیده است. او دست آخر این جهان

بی‌پناه و بی‌رحم را دیده که در آن اخلاقیات چیزی نیست جز مثنی دروغ. دریافتی که امنیتش در دستان خود او نهفته است و تنها راهی که از طریق آن می‌تواند به جهان دیگر دست یابد فروختن یگانه کالای در اختیارش است: بدن جوانش. مواجهه بزرگ در انتهای پرده سوم چیزی بیش از مواجهه‌ای میان نینا و پدرش است: مواجهه‌ای است میان جهانی بدون توهمات و توهمات فلاکت‌بار «دل»، مواجهه‌ای میان دنیای واقعی و دنیای ملودراماتیک، دسترسی دراماتیک به آگاهی که افسانه‌های ملودرام را نیست و نابود می‌کند، همان افسانه‌هایی که بر تولاتری و استرلر را به آنها متهم می‌کنند. آنانی که این اتهام را مطرح می‌کنند می‌توانستند به راحتی در خود نمایشنامه همان انتقادی را پیدا کنند که خودشان از صندلی‌های تماشاخانه به آن وارد کردند.

اما دلیل عمیق‌تر دیگری هم هست که این بدفهمی را رفع می‌کند. سعی کردم در خلاصه‌ای که از «ترتیب» وقوع حوادث نمایشنامه آوردم به آن اشاره کنم، آنجا که ریتم «زمانی» عجیبش را متذکر شدم.

زیرا این نمایشنامه به سبب گسست درونی‌اش به راستی قابل توجه و چشمگیر است. خوانندگان ملاحظه کردند که سه پرده این نمایشنامه ساختاری یکسان و کمابیش محتوایی یکسان دارند: همزیستی (coexistence) یک زمان تهی و کسدار و یک زمان برق‌آسا و توپر؛ همزیستی مکانی مملو از شخصیت که روابط متقابلشان تصادفی یا گذرا است و مکانی کوچک، دستخوش نبردی مهلک، با حضور سه شخصیت: پدر، دختر و توگاسو. به بیانی دیگر، این نمایشنامه‌ای است که در آن حدود چهل شخصیت حضور دارند، اما تراژدی تنها معطوف به سه شخصیت است. به علاوه، هیچ رابطه‌اشکباری میان این دو زمان یا میان این دو مکان وجود ندارد. شخصیت‌های زمان اول نسبت به شخصیت‌های زمان برق‌آسای دوم به نظر بیگانه‌اند: آنها مرتب جایشان را به شخصیت‌های زمان دوم می‌دهند (گویی رعد طوفان آنها را از صحنه بیرون می‌راند)، تا آنکه لحظه‌ای که با ریتم ایشان بیگانه است بگذرد و در پرده بعدی در هیئتی دیگر بازگردند. اگر به معنای نهفته این گسست عمق ببخشیم، ما را به کانون نمایشنامه هدایت خواهد

کرد. زیرا تماشاگر عملاً این عمق را تجربه می‌کند و از سر می‌گذراند وقتی که از پرده اول تا سوم از حالت احتیاط معذب به سوی حیرت و سپس درگیری پرشور با نمایشنامه حرکت می‌کند. هدفم در اینجا صرفاً بازتاب این عمقی است که از سر گذرانده می‌شود و عیان کردن این معنای نهفته است که بر تماشاگر بی‌آنکه خودش بخواهد تأثیر می‌گذارد. اما سوال تعیین‌کننده این است: چرا این گسست به این حد معنادار است و چه چیزی را بیان می‌کند؟ این غیاب روابط چیست که حاکی از رابطه‌ای نهفته به عنوان اساس و توجیه آن است؟ چگونه دو شکل از زمان‌مندی (temporality)، که ظاهراً با یکدیگر بیگانه‌اند اما به واسطه رابطه‌ای زیسته با هم متحد می‌شوند، می‌توانند در کنار هم باشند؟

پاسخ در یک پارادوکس جای دارد: رابطه حقیقی دقیقاً با غیاب روابط برساخته می‌شود. دلیل تازگی این نمایشنامه در نشان دادن این غیاب روابط و زندگی‌بخشیدن به آن است. به گمانم با سرپوشی ملودراماتیک بر وقایع‌نامه زندگی مردمان میلان در ۱۸۹۰ سر و کار نداریم. با یک آگاهی ملودراماتیک سر و کار داریم که از سوی یک هستی به نقد کشیده می‌شود: هستی و حیات اقشار پایینی پرولتاریای میلان در ۱۸۹۰. محال است بدون این هستی بتوان گفت این آگاهی ملودراماتیک چیست؛ محال است بدون نقد آگاهی ملودراماتیک بتوان تراژدی نهفته در هستی و حیات اقشار پایینی پرولتاریای میلان را فهمید: یعنی همان عدم قدرت آنها را. اهمیت و معنای وقایع‌نامه هستی فلاکت‌باری که بخش اساسی سه پرده را شکل می‌دهد چیست؟ چرا زمان این وقایع‌نامه رژه موجودات کاملاً کلیشه‌ای، بی‌نام‌نشان و قابل‌جانمایی است؟ چرا این زمان ملاقات‌های مبهم، مشاجرات کوتاه و مجادله‌های بحث‌برانگیز دقیقاً یک زمان تهی است؟ در پیشروی نمایشنامه از پرده اول به پرده سوم، چرا این زمان به سوی سکوت و سکون می‌گراید؟ (در پرده اول هنوز ظاهری از زندگی و حرکت روی صحنه هست. در پرده دوم، همه می‌نشینند و برخی پیشاپیش در سکوت فرو می‌روند. در پرده سوم، پیرزنان به دیوارها چسبیده‌اند و با آنها یکی شده‌اند.) این حاکی از

محتوای واقعی این زمان فلاکت‌بار است: این زمانی است که در آن هیچ چیز روی نمی‌دهد، زمانی بدون امید یا آینده، زمانی که در آن حتی گذشته نیز در تکرار ثابت مانده است (کهنه‌سرباز سپاه گاریبالدی) و آینده نیز به زحمت در لکنت‌های سیاسی کارگرانی که مشغول ساخت کارخانه‌اند جستجو می‌شود، زمانی که در آن ژست‌ها هیچ تداوم یا تأثیری ندارند، زمانی که در آن همه چیز در چند مشاجره نزدیک به زندگی - به «زندگی روزمره» - خلاصه می‌شود، در بحث‌ها و مجادله‌هایی که با آگاهی به بی‌حاصلی‌شان یا بیپه‌وده‌اند یا به هیچ تقلیل یافته‌اند! در یک کلام، زمانی ایستا که در آن هیچ چیز شبیه به تاریخ نمی‌تواند هنوز رخ دهد، زمانی تهی که به صورت تهی پذیرفته شده است: زمان وضعیت فی‌نفسه‌شان.

در این خصوص چنان چیره‌دستی ماهرانه‌ای در چینش صحنه پرده دوم به کار رفته است که نظیرش را در جایی سراغ ندارم، زیرا/در اکی مستقیم/از این زمان را در اختیارمان می‌گذارد. در پرده اول هنوز ممکن بود فکر کنیم که سرزمین هرز شهربازی سازگار با بی‌اعتنایی آدم‌های عاطل و باطلی باشد که در انتهای روز سلانه‌سلانه میان توهمات و نورهای مسحورکننده گشت و گذار می‌کنند. در پرده دوم کاملاً مشخص است که مکعب خالی و بسته این رستوران ارزان‌قیمت تصویری از زمان در وضعیت این مردمان است. در پایین سطح رنگ‌ورورفته دیواری عظیم و کمابیش در نزدیکی سقف دور از دسترسی که پوشیده از اعلان‌هایی است که با گذر زمان تقریباً پاک شده‌اند اما همچنان خوانا هستند، دو میز بسیار دراز به موازات چراغ‌های جلوی صحنه می‌بینیم که یکی‌شان جلوی صحنه قرار دارد و آن دیگری در وسط صحنه. پشت این دو میز و چسبیده به دیوار، یک میله آهنی افقی در ورودی را از رستوران جدا می‌کند. مردان و زنان از این راه وارد می‌شوند. در منته‌الیه راست، دیواره‌ای بلند هست عمود بر خط میزها که سالن را از آشپزخانه‌ها جدا می‌کند. دو دریچه، یکی برای مشروبات الکلی و یکی برای غذا. پشت دیواره آشپزخانه‌ها و دیگ‌های جوشان و آشپز خونسرد قرار دارند. خالی‌بودن این محیط وسیع که بین میزهای موازی و پس‌زمینه



بی‌پایان دیوار ایجاد شده است مکانی بی‌نهایت عبوس و بی‌پیرایه و کسالت‌بار را شکل می‌دهد. چند مرد سر میزها نشسته‌اند. این‌ور و آن‌ور. رو به تماشاگران یا پشت به آنها. درست به همان شکل که نشسته‌اند رو در رو یا پشت به هم حرف می‌زنند. در فضایی که برایشان بیش از اندازه بزرگ است، فضایی که هیچگاه نخواهند توانست آن را پر کنند. در اینجاست که با هم مشاجرات طعنه‌آمیز می‌کنند، اما هر قدر هم که از جای‌شان بلند شوند تا به بغل‌دستی‌هایی ملحق شوند که از بین میزها و نیمکت‌ها تعارفشان کرده‌اند، هرگز میزها یا نیمکت‌ها را بر نمی‌چینند، میزها و نیمکت‌هایی که در سکوت تغییرناپذیری که حکمفرماست آنها را همواره از هم جدا نگه می‌دارد. این فضا به راستی زمانی است که در آن زندگی می‌کنند. یک مرد این طرف، مردی دیگر آن طرف. استرلر آنها را پراکنده کرده است. همان جایی که هستند خواهند ماند. می‌خورند، وسط غذا درنگی می‌کنند، دوباره مشغول خوردن می‌شوند. در این حین، ژست‌ها تمامی معنای خود را آشکار می‌سازند. سر شخصیتی که در ابتدای صحنه از روبه‌رو می‌بینیم به زحمت بالاتر از بشقابی قرار دارد که ترجیح می‌دهد با دو دست به آن بچسبد. او زمان بسیاری را وقف این می‌کند که قاشقش را پر کند و بالا بیاورد و در دهانش بگذارد، و این کار را در حرکتی طولانی و کشدار انجام می‌دهد تا اطمینان حاصل کند که حتی یک ذره‌اش هم حرام نمی‌شود. وقتی دست آخر دهانش را پر می‌کند، قبل از آنکه قورت دهد لقمه‌اش را در دهان نگه می‌دارد و سبک‌سنگین‌اش می‌کند. سپس می‌بینیم دیگرانی هم که پشت‌شان به ماست همین حرکت‌ها را انجام می‌دهند: با آرنج‌های بالا آمده‌شان تعادل خود را حفظ می‌کنند. می‌بینیم‌شان که با حواس‌پرتی مشغول خوردن‌اند، مثل تمام مردمان حواس‌پرت دیگر که همین حرکت‌های مقدس را در میلان و همه شهرهای بزرگ جهان انجام می‌دهند، زیرا این تمام زندگی‌شان است و هیچ چیز نیست که این امکان را برای‌شان فراهم کند تا وقت‌شان را به شکلی دیگر سپری کنند. (تنها کسانی که حالتی عجولانه دارند کارگران‌اند که

زندگی و کارشان را سوت‌ها تعیین می‌کنند.) هیچ بازنمایی مشابهی را از روابط عمیق میان انسان‌ها و زمانی که در آن زندگی می‌کنند در ساختار مکانی و در توزیع انسان‌ها و مکان‌ها سراغ ندارم.

حالا به نکته‌ی اساسی بپردازیم: این ساختار زمانی – همان ساختار «وقایع‌نامه» – در تقابل با یک ساختار زمانی دیگر قرار دارد: ساختار زمانی «تراژدی». چرا که زمان تراژدی (نینا) توپر است: چند جرعه‌ی برق‌آسا، زمانی مفصل‌بندی‌شده، زمانی «دراماتیک». زمانی که در آن قسمی تاریخ باید رخ دهد. زمانی که از درون با نیرویی مقاومت ناپذیر و شدید به حرکت درمی‌آید و محتوای خود را تولید می‌کند. یک زمان دیالکتیکی تمام‌عیار. زمانی که زمان دیگر و ساختار بازنمایی مکانی آن را ملغی می‌کند. وقتی مردان رستوران را ترک کرده‌اند و تنها نینا و پدرش و توگاسو مانده‌اند، چیزی به یکباره ناپدید شده است: گویی مشتریان رستوران کل دکور، دیوارها و میزها، و منطق و معنای این مکان را با خود برده باشند (ایده‌ی نبوغ‌آمیز استرلر: یکی کردن دو پرده و اجرای دو عمل متفاوت در دکوری واحد). گویی جدال به تنهایی به جای این فضای مرئی و خالی، فضای فشرده و نامرئی و برگشت‌ناپذیری را جایگزین کرده است، فضایی با یک بُعد که آن را در نهایت به سوی تراژدی سوق می‌دهد، بُعدی که باید آن را به سوی تراژدی سوق دهد اگر قرار است به راستی تراژدی‌ای در کار باشد.

دقیقاً همین تقابل است که به نمایشنامه‌ی برتولتزی عمق می‌بخشد. از یک سو، زمانی غیردیالکتیکی که در آن هیچ چیز روی نمی‌دهد، زمانی بدون هیچ ضرورت درونی که آن را به کنش وادارد؛ از سوی دیگر، زمانی دیالکتیکی (همان زمان جدال) که به دلیل تناقض درونی‌اش ایجاد می‌شود تا بسط و نتیجه‌ی کنش را تولید کند. پارادوکس میلان ما در این است که دیالکتیک در آن در حاشیه‌ها یا به قولی در گوشه‌ی صحنه و در پایان پرده‌ها اجرا می‌شود: این دیالکتیک (هر چند به نظر می‌رسد بخشی ناگزیر از هر اثر نمایشی است) زمان زیادی می‌برد تا از راه برسد و شخصیت‌ها کوچکترین اهمیتی به آن نمی‌دهند. سر فرصت می‌آید و همیشه اواخر کار از راه می‌رسد، اول در شب

که محیط مملو از جغدهای نامدار شبانه است، سپس در نیمروز که خورشید پیشاپیش در کار پایین رفتن است، و سرانجام وقتی صبح می شود. این دیالکتیک همواره پس از آنکه همه رفته اند پدیدار می شود.

چگونه باید «تأخیر» این دیالکتیک را فهمید؟ آیا به همان شکلی به تأخیر افتاده که آگاهی به زعم مارکس و هگل به تأخیر افتاده است؟ اما آیا یک دیالکتیک می تواند به تأخیر بیفتد؟ تنها به شرطی که نام دیگری برای آگاهی باشد.

اگر دیالکتیک میلان ما در گوشه صحنه اجرا می شود از این روست که این دیالکتیک چیزی نیست مگر دیالکتیک یک آگاهی: دیالکتیک پدر نینا و آگاهی اش. و به همین خاطر است که نابودی آن پیش شرط ظهور هر دیالکتیک واقعی است. در اینجا باید تحلیل مارکس از پرسوناژهای اوژن سو<sup>۱۱</sup> در کتاب *خانواده مقدس* را به یاد آوریم<sup>۱۲</sup>. موتور محرک رفتار دراماتیک شان همذات پنداری با افسانه های اخلاقیات بورژوازی است: این بخت برگشتگان فلاکت خود را در چارچوب استدلال های یک وجدان دینی و اخلاقی از سر می گذرانند؛ در زر و زیوری عاریه ای که با آن مشکلات و حتی وضعیت شان را پنهان می کنند. از این نظر، ملودرام یک آگاهی بیگانه است که به صورت سرپوشی بر وضعیت واقعی عمل می کند. دیالکتیک آگاهی ملودراماتیک تنها به این بها ممکن است: این آگاهی باید از بیرون قرض گرفته شود (از جهان عذر و بهانه ها، والایش ها و دروغ های اخلاقیات بورژوازی) و باید به مثابه *یکانه* آگاهی یک وضعیت زیسته شود (یعنی وضعیت فقرا)، با آنکه این وضعیت اساساً با آگاهی بیگانه است. در نتیجه میان آگاهی ملودراماتیک از یک سو و هستی شخصیت های ملودرام از سوی دیگر به معنای واقعی کلمه نمی تواند هیچ تناقضی وجود داشته باشد. آگاهی ملودراماتیک در تناقض با این وضعیت ها قرار ندارد: این یک آگاهی کمابیش متفاوت است که از بیرون بر یک وضعیت متعین تحمیل می شود بی آنکه هیچ رابطه دیالکتیکی با آن داشته باشد. از همین روست که آگاهی ملودراماتیک تنها در صورتی می تواند دیالکتیکی باشد که وضعیت واقعی خود را نادیده انگارد و درون

افسانه خود پناه بگیرد. پناه گرفته از گزند دنیا، این آگاهی تمامی اشکال خیالی و موهوم جدالی نفس‌گیر را آزاد می‌سازد که تنها می‌تواند در فاجعه سقوط شخصی دیگر به آرامش برسد: این هیاهو را به حساب سرنوشت می‌گذارد و نفس‌گیر بودنش را به حساب دیالکتیک. دیالکتیک در آن تبدیل به یک خلأ می‌شود، زیرا این تنها دیالکتیک خلأ است که برای همیشه از دنیای واقعی دور افتاده است. این آگاهی بیگانه بدون داشتن تناقض با وضعیت خود نمی‌تواند از خودش و از «دیالکتیک» خودش پدید آید. باید گسستی ایجاد کند، این نیستی را بازشناسد و غیردیالکتیکی بودن این دیالکتیک را کشف کند.

این اتفاق هرگز در آثار اوژن سو روی نمی‌دهد، اما در میلان ما به وقوع می‌پیوندد. صحنه آخر پاسخی به پارادوکس نمایشنامه و ساختار آن می‌دهد. وقتی نینا به پدرش می‌تازد، وقتی او را با روباهایش به درون شب می‌فرستد، نینا هم از آگاهی ملودراماتیک پدرش دل می‌کند و هم از «دیالکتیک» او. نینا از این افسانه‌ها و جدال‌هایی که ایجاد می‌کنند دست شسته است. از شر پدر، آگاهی و دیالکتیک خلاص می‌شود و از آستانه جهان دیگر عبور می‌کند، گویی می‌خواهد نشان دهد که در این جهان فقیرانه است که اتفاق‌هایی در حال وقوع است و همه چیز، از جمله فقر این جهان و همچنین توهمات مسخره آگاهی در آن، پیشاپیش آغاز گشته است. این دیالکتیک، که قابلیت‌های خود را تنها در سرحدات صحنه و کناره‌های داستانی که هرگز موفق به تصرف یا سلطه بر آن نمی‌شود آشکار می‌سازد، تصویری بسیار دقیق است از رابطه کمابیش تهی یک آگاهی کاذب با یک وضعیت واقعی. یک گسست ضروری که از سوی تجربه واقعی تحمیل می‌شود، تجربه‌ای که بیگانه با محتوای آگاهی است، این دیالکتیک را از صحنه بیرون می‌راند. وقتی نینا از دری می‌گذرد که او را از روشنی روز جدا می‌کند، هنوز نمی‌داند زندگی‌اش به چه شکل خواهد بود؛ ممکن است حتی زندگی‌اش را از دست بدهد. دست کم ما می‌دانیم که او قدم به دنیای واقعی می‌گذارد، دنیایی که بی‌شک دنیای پول است، اما همچنین دنیایی است که تولید فقر می‌کند و حتی آگاهی‌اش

از «تراژدی» را بر فقر تحمیل می‌کند. و این همان چیزی است که مارکس گفت وقتی دیالکتیک کاذب آگاهی، حتی آگاهی مردمی، را به نفع تجربه و مطالعهٔ دنیای دیگر، یعنی دنیای سرمایه، رد کرد.

در اینجا شاید کسی بخواهد جلوی من را بگیرد و بگوید آنچه از این نمایشنامه بیرون می‌کشم فراتر از قصد و نیت مولف آن است و در واقع آنچه را واقعاً به استرلر تعلق دارد به برتولتزی نسبت می‌دهم. اما این حرف برای من بی‌معناست، زیرا موضوع مورد بحث در اینجا ساختار نهفتهٔ نمایشنامه است و نه چیز دیگر. مقصود آشکار برتولتزی اهمیتی ندارد: آنچه ورای کلمات و شخصیت‌ها و کنش نمایشنامه ارزش دارد، رابطهٔ درونی عناصر اصلی ساختار آن است. از این هم فراتر می‌روم. مهم نیست برتولتزی آگاهانه در پی این ساختار بوده یا ناخودآگاه آن را تولید کرده است: این ساختار ذات اثر او را می‌سازد و به تنهایی هم تفسیر و برداشت استرلر و هم واکنش تماشاگر را قابل فهم می‌کند.

استرلر تیزهوشانه به معانی ضمنی این ساختار فوق‌العاده وقوف داشت □□□□ و اجرا و هدایت بازیگرانش را با توجه به آن تعیین کرد. به همین دلیل هم تماشاگران مات و مبهوت شدند. عواطف تماشاگران را نمی‌توان صرفاً با اشاره به «حضور» این زندگی شلوغ توضیح داد - و نه با اشاره به فقر این مردمانی که همچنان تقلا می‌کنند زندگی بخور و نمیری را بگذرانند، تقدیرشان را بپذیرند، انتقام بگیرند، گاهی با خنده، گاهی با همبستگی و اغلب با سکوت - و نه با اشاره به تراژدی برق‌آسای نینا و پدرش و توگاسو؛ بلکه اساساً می‌توان این عواطف را با اشاره به درک ناخودآگاه تماشاگران از این ساختار و معنای عمیق آن توضیح داد. این ساختار در هیچ کجا در معرض دید قرار نمی‌گیرد، در هیچ کجا موضوع گفتار یا دیالوگ نیست. در هیچ کجا نمی‌توان آن را همچون شخصیت‌های روی صحنه یا سیر ماجرا مستقیم و بی‌واسطه در نمایشنامه ادراک کرد. با این حال، این ساختار در آنجا هست، در رابطهٔ ضمنی و سرپستهٔ میان زمان مردم و زمان تراژدی، در عدم توازن متقابل‌شان، در «تداخل» پی‌درپی‌شان و دست آخر در انتقاد

حقیقی و موهوم‌شان. به مدد افشای این رابطهٔ نهفته و این تنش به ظاهر کوچک و بی‌اهمیت اما تعیین‌کننده است که اجرای استرلر به تماشاگران امکان درک را می‌دهد بی‌آنکه قادر باشند این حضور را مستقیماً به واژگان روشن و آگاهانه ترجمان کنند. آری، تماشاگران چیزی را در نمایشنامه تحسین کردند که ورای آنها بود، حتی شاید ورای مولفش بود، اما استرلر آن را در اختیار مولف قرار داد: معنایی که زیر کلمات و ژست‌ها مدفون است، عمیق‌تر از تقدیر عاجل شخصیت‌هایی که این تقدیر را بی‌آنکه قادر به تأمل بر آن باشند زندگی می‌کنند. حتی نینا که نزد ما گسست و آغاز است، نوید دنیایی دیگر و آگاهی دیگری است، نمی‌داند چه می‌کند. در اینجا به راستی می‌توانیم بگوییم که آگاهی به تأخیر افتاده است – زیرا حتی اگر این آگاهی همچنان کور باشد، در نهایت دنیایی واقعی را هدف گرفته است.

\*

اگر این تأمل بر یک «تجربه» پذیرفتنی باشد، می‌توانیم از آن برای تشریح تجربه‌های دیگر با تحقیق در معنای‌شان استفاده کنیم. مسائلی را در نظر دارم که نمایشنامه‌های بزرگ برشت پیش می‌کشند، مسائلی که با توسل به مفاهیمی چون بیگانه‌سازی (alienation-effect) یا تئاتر اپیک شاید در اصل به خوبی حل و فصل نشده‌اند. برایم بسیار جالب توجه است که ساختار نهفتهٔ نامتقارن-انتقادی و ساختار دیالکتیک در گوشهٔ صحنه، که در نمایشنامهٔ برتولانزی مشاهده می‌کنیم، اساساً ساختار نمایشنامه‌هایی مانند *ننه دلاور* و مهمتر از همه *گالیله* نیز هست. در اینجا هم شکل‌هایی از زمان‌مندی را می‌یابیم که به هیچ نوع ادغام متقابل دست نمی‌یابند، هیچ رابطه‌ای با یکدیگر ندارند، در کنار هم هستند و به یکدیگر متصل‌اند، اما هیچگاه به تعبیری با هم روبرو نمی‌شوند؛ با عناصری زیسته که در دیالکتیکی به هم بافته می‌شوند که محلی، مجزا و ظاهراً بی‌پایه و اساس است؛ آثاری که مشخصه‌شان گسستی درونی و غیریتی (alterity) حل‌نشده است.

پویایی این ساختار نهفته خاص، و به ویژه همزیستی میان زمان‌مندی دیالکتیکی و زمان‌مندی غیردیالکتیکی بدون آنکه هیچ رابطه‌ی روشنی با هم داشته باشند، مبنایی است برای نقدی حقیقی از توهّمات آگاهی (که همواره خود را دیالکتیکی تصور می‌کند و با خود برخوردی دیالکتیکی دارد)، مبنایی برای نقدی حقیقی از دیالکتیک کاذب (جدال، تراژدی و غیره) از سوی واقعیت‌آزاردهنده که اساس آن بوده و در انتظار بازشناسی است. از این رو، در ننه دلاور جنگ در تقابل با مصیبت‌های شخصی برخاسته از بی‌بصیرتی او و اضطرار کاذب حرص و طمعش قرار دارد؛ از این رو، در *گالیله* تاریخ‌کننده از آگاهی مشتاق به حقیقت است، تاریخی که برای یک آگاهی که هرگز قادر نیست به صورتی ماندگار در دوران کوتاه زندگی‌اش با آن «درآویزد» آزردهنده است. این مواجهه‌ی خاموش یک آگاهی (که وضعیت خود را به وجهی دیالکتیکی-تراژیک زندگی می‌کند و باور دارد کل جهان به میل او در حرکت است) با واقعیتی بی‌اعتنا و بیگانه با این به اصطلاح دیالکتیک - واقعیتی به ظاهر غیردیالکتیکی - امکان نقدی درون‌ماندگار از توهّمات آگاهی را فراهم می‌سازد. به هیچ وجه اهمیتی ندارد که این حرف‌ها گفته شوند یا نه (برشت البته در قالب حکایت یا آواز آنها را بیان می‌کند): دست آخر کلمات نیستند که این نقد را تولید می‌کنند، بلکه توازن یا عدم توازن درونی نیروها بین عناصر تشکیل‌دهنده ساختار نمایشنامه هستند که آن را تولید می‌کنند. زیرا هیچ نقد حقیقی‌ای نیست که درون‌ماندگار نباشد و قبل از آنکه آگاهانه باشد، پیشاپیش واقعی و مادی است. فکر می‌کنم این ساختار نامتقارن و مرکز‌زدایی‌شده باید برای هر تلاش تئاتری که دارای سرشتی ماتریالیستی است ضروری قلمداد شود. اگر تحلیل‌مان از این وضعیت را کمی جلوتر ببریم، به سادگی می‌توانیم اصل بنیادین مارکس را در آن بیابیم که غیرممکن است هر شکل از آگاهی ایدئولوژیک درون خود و از خلال دیالکتیک درونی خود راه فراری از خود داشته باشد، یا به عبارت دقیق‌تر، هیچ نوع دیالکتیک آگاهی در کار نیست: هیچ نوع دیالکتیک آگاهی که بتواند خودش به واسطه تناقضاتش به واقعیت دست یابد؛ در یک کلام، هیچ نوع «پدیدارشناسی» به معنای هگلی نمی‌تواند

وجود داشته باشد: زیرا آگاهی از طریق تحول درونی خود به واقعیت دست نمی‌یابد، بلکه این دستیابی با کشف ریشه‌ای آنچه غیر/ز خود است حاصل می‌شود.

برشت دقیقاً از این طریق معضل تئاتر کلاسیک را از بین برد، یعنی وقتی مضمون‌سازی از معنی و استلزامات یک نمایشنامه به شکل آگاهی از نفس را کنار گذاشت. مقصودم این است که برای تولید یک آگاهی نو و حقیقی و فعال در تماشاگران، دنیای برشت باید ضرورتاً هر نوع تظاهر به بازیابی و بازنمایی جامع نفس به شکل آگاهی از نفس را کنار می‌گذاشت. تئاتر کلاسیک (هرچند شکسپیر و مولیر را باید مستثنی کرد و این استثنا را توضیح داد) به ما تراژدی، شروط آن و «دیالکتیک» اش را عرضه کرد که کاملاً در آگاهی نظروزرانه شخصیت اصلی انعکاس یافته است – خلاصه کلام، معنای تام و تمام آن در یک آگاهی یا یک بشر سخنگو، عملگر، متفکر و در حال تحول منعکس گشته است: آنچه نزد ما تراژدی خوانده می‌شود. و احتمالاً تصادفی نیست که این شرط صوری و فرمال زیباشناسی «کلاسیک» (یعنی وحدت مرکزی یک آگاهی دراماتیک که «وحدت‌های» مشهورتر دیگر را کنترل می‌کند) ارتباط تنگاتنگی با محتوای مادی آن دارد. مقصودم این است که ماده یا مضامین تئاتر کلاسیک (سیاست، اخلاقیات، دین، نیک‌نامی، «افتخار»، «شور» و غیره) دقیقاً مضامین ایدئولوژیک‌اند و بی‌آنکه ماهیت ایدئولوژیک‌شان هرگز به پرسش کشیده شود، یا دقیق‌تر بگوییم، نقد شود به همین صورت باقی می‌مانند («شور» فی‌نفسه در تقابل با «وظیفه» یا «افتخار» چیزی بیش از یک کنترپوان ایدئولوژیک نبوده و هرگز انحلال موثر ایدئولوژی نیست). اما به صورت انضمامی این ایدئولوژی نقد نشده چیست مگر افسانه‌های «آشنا»، «شناخته‌شده» و شفاف که در آن یک جامعه یا یک عصر می‌تواند خود را به جا آورد (اما نه اینکه خود را بشناسد)، آینه‌ای که در آن برای به جا آوردن یا بازشناسی نفس (self-recognition) می‌نگرد، دقیقاً همان آینه‌ای که اگر بخواهد خود را بشناسد باید شکسته شود؟ ایدئولوژی یک جامعه یا یک دوره چیست مگر آگاهی آن جامعه یا دوره از خودش، یا به بیانی دیگر، ماده‌ای بی‌واسطه



که به صورت خودانگیخته می‌گردد و طبعاً شکل‌های خود را در تصویری از آگاهی از نفس می‌یابد، آگاهی از نفسی که تمامیت جهان خود را در شفافیت افسانه‌هایش زندگی می‌کند؟ این سوال را مطرح نمی‌کنم که چرا این افسانه‌ها (ایدئولوژی به معنای دقیق کلمه) در عصر کلاسیک به طور کلی به پرسش کشیده نشدند. مایلم بتوانم استنباط کنم که زمانه‌ای فاقد انتقاد واقعی از خود (که نه وسایل لازم برای این کار را در اختیار دارد و نه نیازی به یک نظریه واقعی در مورد سیاست، اخلاقیات و دین دارد) گرایش دارد خود را در تئاتری غیرانتقادی بازنمایی و بازشناسی کند، یعنی تئاتری که ماده (ایدئولوژیک) آن شروط صوری و فرمال برای قسمی زیباشناسی مبتنی بر آگاهی از نفس را مسلم فرض می‌کند. برشت تنها می‌تواند از این شروط صوری بگسلد چرا که پیشاپیش از شروط مادی آنها گسسته است. هدف اصلی او تولید نقدی از ایدئولوژی خودانگیخته است که مردمان در آن زندگی می‌کنند. به همین خاطر او ناگزیر است این شرط صوری زیباشناسی ایدئولوژی، یعنی آگاهی از نفس (و مشتقات کلاسیکش: قواعد وحدت)، را از نمایشنامه‌هایش کنار بگذارد. نزد او (همچنان منظوم «نمایشنامه‌های بزرگ» اوست) هیچ شخصیتی آگاهانه درون خودش حاوی تمامیت شروط تراژدی نیست. نزد او آگاهی تام و تمام و شفاف از نفس یا همان آینه کل درام هرگز چیزی نیست مگر تصویری از آگاهی ایدئولوژیک، که کل جهان را در تراژدی خود شامل می‌شود، آلا اینکه این جهان صرفاً جهان ارزش‌های اخلاقی و سیاست و دین است؛ در یک کلام، جهان افسانه‌ها و مخدرها. از این لحاظ، این نمایشنامه‌ها مرکززدایی شده‌اند دقیقاً چون نمی‌توانند هیچ مرکزی داشته باشند و با آنکه آگاهی ساده لوح و غرق در توهم نقطه شروع کار برشت است، اما او امتناع می‌کند که آن را در مرکز جهانی قرار دهد که آن آگاهی دوست دارد در آنجا باشد. از همین روست که مرکز در این نمایشنامه‌ها همواره – اگر بتوانم به این صورت بیان کنم – در گوشه‌ای قرار دارد و از آنجایی که در حال ابهام‌زدایی از آگاهی از نفس هستیم، مرکز همواره به تعویق می‌افتد، همواره در فراسو قرار دارد، در حرکتی که ورای توهم و به سوی واقعیت می‌رود. به همین دلیل اساسی، رابطه انتقادی

که تولیدی واقعی است نمی‌تواند برای خود به مضمون بدل شود: به همین خاطر هیچ شخصیتی فی‌نفسه «اخلاقیات تاریخ» نیست - به جز زمانی که یکی از شخصیت‌ها به چراغ‌های جلوی صحنه نزدیک می‌شود، نقابش را برمی‌دارد و با تمام‌شدن نمایش «از آن نتیجه‌گیری می‌کند» (ولی آن وقت او فقط تماشاگری است که از بیرون بر نمایشنامه تأمل می‌کند یا بهتر است بگوییم حرکت آن را تمدید می‌کند: «ما آنچه را از دست‌مان برمی‌آورد انجام دادیم، حالا نوبت شماست»).

اکنون باید روشن شده باشد که چرا باید از پویایی ساختار نهفته نمایشنامه سخن بگوییم. ساختار است که باید در موردش بحث کنیم چرا که نمایشنامه نمی‌تواند به بازیگرانش یا روابط آشکارشان فروکاسته شود - تنها باید به رابطه پویای میان آگاهی از نفس که در ایدئولوژی خودانگیخته بیگانه شده است (ننه دلاور، پسرانش، آشپز، کشیش و غیره) و وضعیت‌های واقعی هستی و حیات‌شان (جنگ، جامعه) فروکاسته شود. این رابطه که در خود انتزاعی است (انتزاعی در نسبت با آگاهی از نفس، زیرا این امر انتزاعی امر انضمامی حقیقی است) تنها می‌تواند در هیئت شخصیت‌ها و ژست‌ها و اعمالشان اجرا و بازنمایی شود، و «تاریخ» آنها تنها می‌تواند به منزله رابطه‌ای بازنمایی شود که در عین حال که مستلزم آنهاست فراتر از آنها می‌رود؛ به عبارت دیگر، به منزله رابطه‌ای که این موارد را به کار می‌اندازد: عناصر ساختاری و انتزاعی (برای مثال، شکل‌های مختلف زمان‌مندی در میلان ما - بیرون‌بودگی (exteriority) انبوه شخصیت‌های دراماتیک و غیره)، عدم توازن آنها و در نتیجه پویایی‌شان. این رابطه ضرورتاً نهفته است از آنجا که نمی‌تواند به صورت جامع و کامل در هیچ «شخصیتی» بی‌آنکه کل پروژه انتقادی را خراب کند تبدیل به مضمون شود: به همین دلیل حتی اگر کل کنش نمایشنامه و هستی و حرکت‌های تمام شخصیت‌ها اشاره ضمنی به آن داشته باشد، این رابطه معنای عمیق آنهاست و رای آگاهی‌شان - و لذا پنهان از آنها؛ قابل رؤیت برای تماشاگران تا آنجا که برای بازیگران نامرئی باشد. بنابراین، برای تماشاگران به شکلی از ادراک قابل رؤیت است

که داده‌شده و مفروض نیست، بلکه باید به آن پی ببرند، تصرفش کنند و آن را از سایه‌ای که در ابتدا در برش گرفته اما خود تولیدش کرده است بیرون بکشند.

شاید این اظهارات تصویری دقیق‌تر در اختیارمان بگذارند از مساله‌ای که نظریه بیگانه‌سازی برشت پیش می‌کشد. برشت به مدد آن امیدوار بود بتواند رابطه‌ای نو میان تماشاگر و نمایش روی صحنه ایجاد کند: رابطه‌ای انتقادی و فعال. او می‌خواست از فرم‌های کلاسیک همذات‌پنداری بگسلد که در آنها تماشاگر چشم به سرنوشت «قهرمان» می‌دوزد و تمامی انرژی عاطفی‌اش متمرکز بر کاتارسیس تئاتری است. می‌خواست میان تماشاگر و اجرا فاصله‌ای ایجاد کند، اما به وضعی که تماشاگر قادر به فرار یا لذت صرف نباشد. خلاصه کلام، می‌خواست تماشاگر را به بازیگری بدل کند که نمایشنامه ناتمام را در زندگی واقعی کامل می‌کند. این تز عمیق برشت شاید اغلب اوقات صرفاً به عنوان کاربرد عناصر تکنیکی بیگانه‌سازی تفسیر شده است: الغای هر نوع «عظمت» در بازیگری، هر نوع خصوصیات تغزلی و هر نوع «پاتوس»؛ بازیگری در فضای باز؛ بی‌پیرایگی صحنه انگار برای حذف هر نوع برجسته‌نمایی چشم‌نواز (مقایسه کنید با رنگ‌های آخرایی تیره و خاکستری در ننه دلاور)؛ نورپردازی «مات و بی‌روح»؛ پلاکاردهای توضیحی برای هدایت توجه تماشاگران به بستر بیرونی (واقعیت) و غیره. این تز همچنین باعث ظهور تفسیرهای روانشناختی با محوریت پدیده همذات‌پنداری و پشتوانه کلاسیک‌شده است: قهرمان. حذف قهرمان (چه مثبت چه منفی)، همان ابژه همذات‌پنداری، به عنوان پیش‌شرط بیگانه‌سازی قلمداد شده است (قهرمان در کار نباشد، همذات‌پنداری هم در کار نیست - کتمان قهرمان نیز به برداشت «ماتریالیستی» برشت گره خورده است - این توده‌ها هستند که تاریخ را می‌سازند نه «قهرمانان»). به گمانم این تفسیرها محدود به نظراتی‌اند که ممکن است مهم باشند اما عواملی تعیین‌کننده نیستند، و به نظرم ضروری است که ورای شرایط تکنیکی و روانشناختی به سوی این فهم برویم که این نقد بسیار خاص باید در آگاهی تماشاگر ساخته شود. به بیان دیگر، اگر بتوان فاصله‌ای میان تماشاگر و نمایشنامه

ایجاد کرد، ضروری است که به شکلی این فاصله در خود نمایشنامه ایجاد شود و نه فقط در برخورد (تکنیکی) با آن یا در وجه روانشناختی شخصیت‌ها (آیا این شخصیت‌ها واقعاً قهرمان‌اند یا نه؟ دختر لال روی بام در ننه دلاور را مد نظر قرار دهید که به او شلیک می‌شود چون بر طبل اعصاب‌خردکن خود می‌کوبد تا به شهر بی‌خبر هشدار دهد دشمنی قرار است به آن حمله‌ور شود. آیا به واقع او «قهرمانی مثبت» نیست؟ مسلماً ما به طور موقت با این شخصیت فرعی «همذات‌پنداری» می‌کنیم؟). درون خود نمایشنامه و در پویایی ساختار درونی‌اش است که این فاصله تولید و بازتولید می‌شود، همزمان توهّمات آگاهی نقد می‌شود و وضعیت‌های واقعی آن آشکار می‌گردد.

این موضوع که پویایی ساختار نهفته این فاصله را درون خود نمایشنامه تولید می‌کند باید نقطه شروعی باشد برای طرح مسأله رابطه میان تماشاگر و اجرا. برشت در اینجا هم نظم تثبیت‌شده را معکوس می‌کند. در تئاتر کلاسیک مسأله به ظاهر ساده بود: زمان‌مندی قهرمان یگانه زمان‌مندی بود، باقی چیزها همگی تابع آن بودند، حتی رقیبانش با معیار او ساخته می‌شدند، باید می‌بودند تا رقیبان/ او باشند؛ زمان و ریتم/ او را زندگی می‌کردند، وابسته به او بودند، صرفاً وابستگان و افراد تحت تکفلش بودند. رقیب به راستی رقیب/ او بود: در پیکارشان قهرمان به همان اندازه به رقیب تعلق داشت که رقیب به او، رقیب همزاد و بدل قهرمان بود، انعکاس او، متضاد او، شب او، وسوسه او، ناخودآگاه خود او که علیه‌اش می‌شورید. هگل درست می‌گفت، سرنوشت او آگاهی از خودش به مثابه آگاهی از دشمن بود. از این رو، آگاهی قهرمان از خودش با محتوای پیکار اینهمان می‌شد. و بالطبع به نظر می‌رسید تماشاگر نمایشنامه را با «همذات‌پنداری یا اینهمان‌دانستن» خودش با قهرمان «زندگی می‌کرد»، یعنی با زمان و آگاهی او، تنها زمان و تنها آگاهی‌ای که به تماشاگر عرضه می‌شد. این پریشانی و سردرگمی در نمایشنامه برتولاتزی و در نمایشنامه‌های بزرگ برشت دقیقاً به دلیل ساختار گسسته‌شان ناممکن می‌شود. لازم می‌دانم بگویم که قهرمانان به این خاطر ناپدید نشده‌اند چون برشت آنها را از نمایشنامه‌هایش بیرون رانده است، بلکه به این خاطر که حتی وقتی

در نمایشنامه در هیئت قهرمانان ظاهر می‌شوند، خود نمایشنامه آنها را ناممکن می‌سازد و آگاهی آنها و دیالکتیک کاذب آن را ملغی می‌کند. این فروکاستن نه معلول کنش نمایشنامه به تنهایی است و نه نشانگر آنچه برخی چهره‌های مردمی از آن برداشت می‌کنند (با این مضمون: نه خدا و نه قیصر)؛ حتی صرفاً نتیجه فهم نمایشنامه به عنوان داستانی حل‌نشده نیست؛ این فروکاستن در سطح جزئیات یا تداوم تولید نمی‌شود، بلکه در سطحی عمیق‌تر از پویایی ساختاری نمایشنامه ایجاد می‌شود.

در اینجا توجه دقیق لازم است: تا به اینجا فقط به خود نمایشنامه می‌پرداختیم، اما حالا باید به آگاهی تماشاگر بپردازیم. مایلیم به صورت خلاصه نشان دهیم که برعکس آنچه ممکن است فکر کنیم، این یک مسأله جدید نیست، بلکه به واقع همان مسأله قبلی است. با این حال، اگر قرار باشد این امر را بپذیریم، اول از همه باید دو مدل کلاسیک از آگاهی تماشاگر را که بر تفکرمان سایه می‌افکنند کنار بگذاریم. اولین مدل گمراه‌کننده بار دیگر مربوط به آگاهی از نفس است، این بار آگاهی تماشاگر از نفس خود. این مدل می‌پذیرد که تماشاگر نباید با «قهرمان» همذات‌پنداری کند و باید با فاصله از قهرمان قرار گیرد. اما آیا در این صورت تماشاگر بیرون از نمایشنامه مشغول داوری، حساب و کتاب و نتیجه‌گیری قرار نمی‌گیرد؟ شخصیت ننه دلور به شما نشان داده می‌شود. عمل و اجرا بر عهده اوست. داوری بر عهده شماست. روی صحنه تصویر بی‌بصیرتی دیده می‌شود و روی صندلی‌های سالن تصویر هوشیاری - تماشای دو ساعت ناآگاهی منجر به آگاهی می‌شود. اما این تقسیم نقش‌ها برابر می‌شود با واگذاری آنچه سفت و سخت از صحنه کنار گذاشته شده است به حضار سالن. به راستی تماشاگر هیچ حق ادعایی نسبت به این آگاهی مطلق از نفس ندارد، یعنی آن قسم آگاهی که نمایشنامه نمی‌تواند جایز بشمارد. نمایشنامه به همان میزان نمی‌تواند حاوی «داوری نهایی» در مورد «داستان» خودش باشد که تماشاگر نمی‌تواند برترین داور نمایشنامه باشد. او نیز در مقام یک آگاهی کاذب قابل تردید نمایشنامه را می‌بیند و زندگی می‌کند. مگر او کیست غیر از برادر شخصیت‌های روی

صحنه که به اندازه آنان گرفتار افسانه‌های خودانگیخته ایدئولوژی و توهمات و شکل‌های محرمانه آن است؟ اگر نمایشنامه فاصله‌ای میان او و خود نمایشنامه ایجاد می‌کند، قرار نیست به او معافیت داده شود یا بر مسند داوری نشانده شود؛ برعکس، قرار است او مشمول این فاصله آشکار و این «بیگانه‌سازی/ فاصله‌گذاری» (estrangement) شود، قرار است او تبدیل به خود این فاصله شود، فاصله‌ای که یک نقد فعال و زنده است.

اما بی‌شک باید مدل دوم آگاهی تماشاگر را نیز رد کنیم، مدلی که تا رد نشود دست از سرمان برنخواهد داشت: مدل همذات‌پنداری. در اینجا قادر نیستیم به صورت کامل به این پرسش پاسخ دهیم، اما سعی خواهیم کرد آن را به روشنی مطرح کنیم: مسلماً توسل به مفهوم همذات‌پنداری (با قهرمان) برای پرداختن به جایگاه آگاهی تماشاگر طرح مخاطره‌آمیز یک هم‌بستگی (correlation) مشکوک و شبهه‌انگیز است؟ به عبارت دقیق‌تر، مفهوم همذات‌پنداری یک مفهوم روانشناختی، یا درست‌تر، روانکاوانه است. من در جایگاهی نیستیم که تأثیرگذاری فرایندهای روانی را در تماشاگر زیر سوال ببرم. اما باید گفت پدیده‌هایی همچون فرافکنی و والایش و غیره، که می‌توان در موقعیت‌های روانی تحت نظارت مشاهده، توصیف و تعریف کرد، نمی‌توانند به تنهایی توضیحی برای رفتار پیچیده‌ای همچون رفتار تماشاگری که به تماشای یک اجرا نشسته ارائه کنند. این رفتار در وهله اول اجتماعی و فرهنگی-زیباشناختی است و در نتیجه ایدئولوژیک. بی‌تردید تشریح درج فرایندهای روانی انضمامی (همچون همذات‌پنداری، والایش، واپس‌زنی و غیره در معنای دقیق روانشناختی‌شان) در رفتاری که فراتر از این فرایندها می‌رود کار مهمی است. اما این کار اول نمی‌تواند کار دوم را بدون افتادن در ورطه روانشناسی‌گری (psychologism) ملغی کند – منظور از کار دوم همان تعریف خاص بودن خود آگاهی تماشاگر است. اگر آگاهی را نمی‌توان به یک آگاهی روانشناختی صرف تقلیل داد، اگر آگاهی اجتماعی و فرهنگی و ایدئولوژیک است، پس نمی‌توانیم رابطه آن با اجرا را صرفاً به شکل همذات‌پنداری روانی تلقی کنیم. در واقع آگاهی تماشاگر، پیش از همذات‌پنداری (روانی) با قهرمان، خود را در

محتوای ایدئولوژیک نمایشنامه و در فرم‌های مختص این محتوا بازی‌شناسد. اجرا پیش از آنکه تبدیل به مناسبی برای همذات‌پنداری شود (همذات‌پنداری نفس با گونه‌ای دیگر)، اساساً مناسبی است برای بازشناسی فرهنگی و ایدئولوژیکی<sup>۱۱</sup>. این بازشناسی نفس هویتی ذاتی را به عنوان اصل خود پیشفرض می‌گیرد که خود فرایندهای همذات‌پنداری روانی را تا آنجا که روانشناختی‌اند ممکن می‌سازد: هویتی که به تماشاگران و بازیگرانی که در یک شب و در یک مکان گرد هم آمده‌اند وحدت می‌بخشد. آری، ابتدا یک نهاد به ما وحدت می‌بخشد – یعنی همان اجرا، اما عمیق‌تر از آن، همان افسانه‌ها و مضامینی که بدون موافقت و اجازه ما بر ما حکمفرمایند، همان ایدئولوژی‌ای که به طور خودانگیخته زندگی‌اش می‌کنیم. آری، حتی اگر این ایدئولوژی تمام‌عیار فقرا باشد، مثل آنچه در میلان ما شاهدش هستیم، ما همچنان از همان نان می‌خوریم، همان خشم‌ها و شورش‌ها و جنون را داریم (دست‌کم در حافظه که این امکان همیشه قریب‌الوقوع در آن پرسه می‌زند)، اگر نگوییم همان عجز و درماندگی در زمانه‌ای که تاریخ به آن بی‌اعتناست. آری، همچون ننه دلاور، ما نیز همان جنگ را پشت دروازه‌ها مان داریم، در یک قدمی مان اگر نگوییم در خودمان، همان بی‌بصیرتی وحشتناک را، همان غبار در چشمان مان، همان خاک در دهان‌ها مان. همان صبح و شب را داریم، از کنار همان مغاک‌ها می‌گذریم: ناخودآگاهی مان. حتی در همان تاریخ سهمیم ایم – و از این طریق تمام ماجرا آغاز شد. به همین دلیل در خود نمایشنامه از همان ابتدا ما خودمان بودیم – و چه اهمیتی دارد که آخر نمایشنامه را بدانیم یا نه، زیرا هیچگاه برای هیچکس به جز خودمان روی نخواهد داد، یعنی در همین جهان خودمان. به همین دلیل مسأله کاذب همذات‌پنداری از همان ابتدا، حتی پیش از آنکه مطرح شود، به دست واقعیت بازشناسی حل شده بود. بنابراین تنها پرسش این است که فرجام این هویت ضمنی و سرپسته، این بازشناسی بی‌واسطه نفس، چیست و مولف پیشاپیش با آن چه کرده است؟ بازیگرانی که از سوی دراماتورژ، خواه برشت باشد خواه استرلر، به کار گماشته می‌شوند با آن چه خواهند کرد؟ چه بر سر این بازشناسی ایدئولوژیکی نفس خواهد آمد؟

آیا خود را در دیالکتیک آگاهی از نفس به ته خواهد رساند، افسانه‌هایش را تشدید خواهد کرد بی‌آنکه هرگز از آنها بگریزد؟ آیا این آینه نامتناهی را در مرکز کنش قرار خواهد داد؟ یا در عوض آن را جابجا خواهد کرد، در گوشه‌ای قرار خواهد داد، آن را پیدا و گم خواهد کرد، کنارش خواهد گذاشت، به آن بازخواهد گشت، آن را از فاصله‌ای دور در معرض نیروهای بیرونی قرار خواهد داد تا مانند گیل‌های شرابی که با تشدید فیزیکی صدا از دور شکسته می‌شوند، به شکل توده‌ای از خرده‌شیشه روی زمین به یکباره نیست و نابود شود.

در آخر اگر به تلاشم برای تعریف مساله با هدف ساده طرح سوال از نو و به شکلی بهتر بازگردم، می‌توانیم مشاهده کنیم که خود نمایشنامه آگاهی تماشاگر است – به این دلیل اساسی که تماشاگر هیچ آگاهی دیگری ندارد به جز محتوایی که پیشاپیش او را به نمایشنامه متصل می‌کند و بسط این محتوا در خود نمایشنامه: نتیجه جدیدی که نمایشنامه از بازشناسی نفس تولید می‌کند که تصویر و حضورش همان نمایشنامه است. برشت درست می‌گفت: اگر یگانه هدف تئاتر قرار بود حتی شرحی «دیالکتیکی» بر این فرایند ابدی بازشناسی نفس و عدم بازشناسی باشد، آنگاه تماشاگر از پیش ملودی را می‌داند، چرا که ملودی خود اوست. برعکس، اگر هدف تئاتر نبودکردن این تصویر غیرانضمامی و به حرکت درآوردن ساحت ساکن و ابدی دنیای افسانه‌ای آگاهی واهی باشد، آنگاه نمایشنامه به راستی تکوین و تولید یک آگاهی نو در تماشاگر است – ناتمام مانند هر آگاهی دیگر، اما به حرکت درآمده از سوی خود این ناتمامی، این فاصله ایجادشده، این کار بی‌پایان نقد در حین عمل؛ نمایشنامه به راستی تولید یک تماشاگر نوست، بازیگری که آنجا که اجرا تمام می‌شود آغاز به کار می‌کند و فقط از این رو آغاز می‌کند تا آن را در زندگی تمام کند. به عقب می‌نگرم و ناگهان سوالی به سراغم می‌آید که نمی‌توانم در برابرش مقاومت کنم: آیا این چند صفحه که ناشیانه نوشته‌ام صرفاً آن نمایشنامه غریب میلان ما نیست که در آن شب ماه ژوئن به اجرا درآمد و معنای ناتمامش



را بی‌آنکه خود بدانم در من می‌جوید، حال که تمامی بازیگران و وسایل صحنه برای ظهور گفتار خاموش آن کنار

رفته‌اند؟

\*این مقاله اولین بار در دفتر مطالعات تئاتر (شماره ۱، بهار ۹۸) منتشر شد و ترجمه‌ای است از:

Louis Althusser, “– Notes on a Materialist Theater”, in *Mimesis, Masochism and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, edited by Timothy Murray, University of Michigan Press, 1997: pp. 199-215.

پی‌نوشت‌ها:

□ *Piccolo Teatro*: پیکولو تئاترو (در زبان ایتالیایی به معنای تئاتر کوچک) در سال ۱۹۴۷ در میلان تأسیس شد و جورجو استرلر و پائولو گراسی از پایه‌گذاران آن بودند. این تئاتر کار خود را با اجرای نمایشنامه *در اعماق* ماکسیم گورگی آغاز کرد و عمده شهرتش در سالهای بعد مدیون اجراهای متفاوتش از آثار نمایشنامه‌نویسان بزرگی همچون مولیر، بوشنر، ایسن، پیراندلو و برشت بود. م

□□ «ملودرام اپیک» ... «تئاتر عامه‌پسند ضعیف» ... «بدبینی مسموم اروپای مرکزی» ... «اثری سوزناک» ... «سانتیمانتالیسم نفرت‌انگیز» ... «تکه کفشی پوسیده و نخ‌نما» ... «آوازی زیر لب به سبک ادیت پیاف» ... «ملودرامی بدبینانه، افراط در واقعگرایی» (این نظرات برگرفته از روزنامه‌های پاریسی *آزاد* (Parisien-libéré)، *گمبا* (Combat)، *فیگارو*، *لیبراسیون*، *پاریس پرس* و *لوموند* است).

□□□ کارلو برتولاتزی نمایشنامه‌نویسی اهل میلان در اواخر قرن نوزدهم بود که موفقیت چندانی به دست نیاورد – بی‌تردید به دلیل پافشاری سرسختانه‌اش بر سبک واقعگرایی (verismo) که به مذاق جماعتی که در آن زمان «سلیقه تئاتری» را تعیین می‌کردند خوش نمی‌آمد: یعنی همان جماعت بورژوا.

□□ جوزپه گاریبالدی ژنرال ملی‌گرا و جمهوری‌خواه ایتالیایی بود که در راه وحدت ایتالیا جنگ‌های بسیاری کرد. م

□ تبانی ضمنی و سرپسته‌ای میان این مردمان سیه‌روز هست تا مشاجره‌کنندگان را از هم جدا کنند، از رنج‌های تحمل‌ناپذیر دوری جویند (مثل رنج‌های آن زوج جوان بیکار) و تمامی مشکلات و آشفتگی‌های این زندگی را به حقیقت آن مبدل کنند: به سکوت، سکون و نیستی.

□□ Eugène Sue (۱۸۰۴-۱۸۵۷): رمان‌نویس فرانسوی که به خاطر رمان‌های دنباله‌دار عامه‌پسندش مشهور است، رمان‌هایی که به صورت پاورقی در مطبوعات منتشر می‌کرد. مشهورترین رمانش، *رازهای پاریس*، ماجراهای اشراف‌زاده‌ای به نام رودلف را روایت می‌کند که خود را به جای کارگری پاریسی جا می‌زند و به اشکال مختلف به طبقات فرودست کمک می‌کند. م

□□□ کتاب مارکس حاوی هیچ تعریف روشن و صریحی از ملودرام نیست. اما پیدایش آن را به ما می‌گوید و اوژن سو شاهد گویای آن است.

(الف) رمان *رازهای پاریس* اوژن سو اخلاقیات و دین را به عنوان سرپوشی بر موجودات «طبیعی» نشان می‌دهد («طبیعی» به رغم فقر یا روسپاهی این موجودات). چه تلاش‌ها خرج این سرپوش شده است! نیاز بود به کلیه مسلکی رودلف، هوچی‌گری اخلاقی کشیش، دم‌دستگاه

پلیس و زندان و بازداشت و غیره. سرانجام «طبیعت» تسلیم می‌شود: از حالا به بعد یک آگاهی بیگانه بر آن حاکم خواهد بود (و مصیبت‌ها افزایش می‌یابند تا رستگاری آن را تضمین کنند).

(ب) منشأ این «سرپوش» روشن است: رودلف است که این آگاهی قرضی را بر این «بیگناهان» تحمیل می‌کند. رودلف نه از بین «مردم» می‌آید و نه «بیگناه» است. ولی (طبعاً) می‌خواهد مردم را «نجات» دهد، به آنها بیاموزد که روح دارند، که خدا وجود دارد و قس علی هذا. به عبارت دیگر، چه دلشان بخواهد چه نه به آنها اخلاقیات بورژوازی می‌دهد تا طوطی‌وار از آن تقلید کنند و به این ترتیب ساکت نگه‌شان دارد.

(ج) می‌توان استنباط کرد که رمان سو اقرارنامه‌ای است به پروژه خود او (مقایسه کنید با *خانواده مقدس*، ص ۲۴۲: «پرسوناژهای اوژن سو ... باید انگیزه آگاهانه اعمالشان را نتیجه افکار خودشان بخوانند، و از همین روست که نویسنده کاری می‌کند تا آنها به یک شکل خاص رفتار کنند و نه به شکل دیگر»). پروژه‌ای مبتنی بر اعطای افسانه‌ای ادبی به «مردم» که هم آموزشی مقدماتی خواهد بود برای آن قسم آگاهی که باید داشته باشند و هم آن قسم آگاهی که برای مردم بودن باید داشته باشند (یعنی «نجات یافته»، یعنی مطیع و زمینگیر و منگ، در یک کلام، اخلاقی و مذهبی). صریح‌تر از این نمی‌توان گفت که این خود بورژوازی بود که افسانه عامه‌پسند ملودرام را برای مردم ابداع کرد و آن را در قالب پاورقی در مطبوعات عامه‌پسند و «رمان‌های» سطحی و ارزان طرح یا تحمیل کرد، درست به همان ترتیب که این خود بورژوازی بود که به آنها نوانخانه و غذاخوری خیریه و غیره «داد»: خلاصه کلام، یک سیستم کاملاً عامدانه برای ارائه صدقه‌های بازدارنده.

(د) با این همه، مشاهده آنکه اکثریت منتقدان شناخته‌شده نظاهر به نفرت از ملودرام می‌کنند سرگرم‌کننده است! گویی بورژوازی درون‌شان فراموش کرده که ملودرام ابداع خود آنهاست! اما صادقانه باید اذعان کنیم که این ابداع به سرعت از مد افتاد: امروزه سازماندهی افسانه‌ها و صدقه‌هایی که به «مردم» داده می‌شود به شکلی مبتکرانه‌تر انجام می‌گیرد. همچنین باید بپذیریم که این ابداع ذاتاً برای دیگران بود و مسلماً بسیار آزاردهنده است که ببینید آثارتان درست در کنار دستتان و در برابر نگاه همگان قرار دارند - یا بی‌شرمانه در سالن‌های خودتان به نمایش گذاشته می‌شوند! برای نمونه، آیا قابل تصور است که مجلات عاشقانه (همان «افسانه» عامه‌پسند این روزگار) به کنسرت معنوی افکار حاکم دعوت شوند؟ باید از اختلاط میان مقام‌ها و مرتبه‌های مختلف پرهیز کرد.

(ه) این موضوع نیز صادق است که آدمی می‌تواند دیگران را از آنچه به خود روا می‌دارد منع کند (در قدیم این وجه ممیز «بزرگان» نزد آگاهی خودشان بود): تبادل نقش‌ها. فردی متشخص می‌تواند از پلکان فرعی و مخفی ساختمان محض سرگرمی استفاده کند (آنچه را به مردم داده یا برای آنها باقی گذاشته است قرض بگیرد). همه چیز منوط به معنای دوگانه این مبادله مخفیانه و شرایط کوتاه‌مدت این قرض است: به بیان دیگر، منوط به آبرونی بازی است که در آن شخص به خود ثابت می‌کند (پس این اثبات ضروری است؟) که هیچ چیز او را فریب نمی‌دهد، حتی شیوه‌هایی که خود او برای فریب دیگران استفاده می‌کند. به عبارت دیگر، شخص آماده است تا از «مردم» همان افسانه‌ها و اشغال‌هایی را قرض بگیرد که خودش برای آنها جعل کرده و به آنها داده (یا فروخته) است، مشروط به اینکه آن افسانه‌ها به نحو برارنده‌ای با نیازهای سازگار و به او «عرضه» شوند. «عرضه‌کنندگان» خوب یا متوسط (مثلاً با رعایت ترتیب خوانندگانی همچون اریستید بروآن، ادیت پیاف و گروه برادران ژاک) ممکن است از جایگاه خود فراتر روند. شخص با لذت‌بردن از اینکه بالاتر از اسلوب و روش‌های خود جای دارد خودش را به «یکی از مردم» تبدیل می‌کند. از همین رو ضروری است که شخص نقش همان مردمی را بازی کند که خود او آنها را واداشته تا به آن شکل باشند، همان مردم «افسانه» عامه‌پسند، مردمی با حال و هوای ملودرام. این ملودرام در شأن صحنه واقعی تئاتر نیست. در کاباره است که از آن لذت می‌برند.

(و) نتیجه‌گیری من این است که نه فراموشی، نه انزجار و نه آبرونی حتی سایه‌ای از نقد ایجاد نمی‌کنند.

«ویژگی اصلی این اثر دقیقاً ظهور ناگهانی حقیقتی در آن است که به سختی بتوان آن را تعریف کرد ... میلان ما درامی آهسته و نجواگر است، درامی که مدام باید به آن برگشت و مورد بازبینی قرارش داد، درامی که به محض آنکه گاه‌گذاری متمرکز می‌شود مجدداً به تعویق می‌افتد، درامی که از یک خط خاکستری طولانی ساخته شده که با ضربات شلاق شکسته می‌شود. بی‌تردید از همین روست که فریادهای قاطع و محدود نینا و پدرش اهمیت و برجستگی ترازیک می‌یابند ... تصمیم گرفته‌ایم تغییراتی در ساخت و ترکیب نمایشنامه اعمال کنیم تا این ساختار پنهانی را برجسته‌سازیم. چهار پرده نمایشنامه برتولتزی با ادغام پرده‌های دوم و سوم به سه پرده تبدیل شده است» (توضیحات اجرا).

---

□□ نباید تصور کنیم که این بازشناسی نفس از چنگ مقتضیاتی که در تحلیل نهایی سرنوشت ایدئولوژی را در اختیار دارند می‌گریزد. به واقع هنر به همان میزان میل به بازشناسی نفس است که خود عمل بازشناسی نفس. بنابراین وحدت (در مبانی) را که از همان آغاز فرض کرده‌ام حاصل شده است تا تحلیل حاضر را محدود کنم - همان مجموعه افسانه‌ها و مضامین و آرزوهای رایج که بازنمایی را به عنوان یک پدیده فرهنگی و ایدئولوژیک ممکن می‌سازند - این وحدت به همان میزان وحدتی مطلوب یا طردشده است که وحدتی حاصل شده. به عبارت دیگر، در جهان تئاتر و به طور کلی در جهان امور زیباشناختی، ایدئولوژی همواره ذاتاً محل رقابت و پیکار است که در آن طنین خشم و هیاهوی پیکارهای سیاسی و اجتماعی بشریت به صورت خفیف یا شدید منعکس می‌گردد. باید بگوییم بسیار عجیب است که فرایندهای روانی صرف (همچون همذات‌پنداری) را در مقام تبیین رفتار تماشاگر مطرح کرد، آن هم وقتی که می‌دانیم اثرات این فرایندها گاهی اوقات از اساس غایباند - وقتی که می‌دانیم هستند تماشاگرانی حرفه‌ای که حتی پیش از شروع نمایش نمی‌خواهند هیچ چیز بفهمند یا وقتی نمایش شروع می‌شود از بازشناسی خود در اثر یا در تفسیر آن امتناع می‌ورزند. انبوهی از این دست نمونه‌ها در دست داریم. آیا برتولتزی از سوی بورژوازی ایتالیایی اواخر قرن نوزدهم طرد نشد و در دام ناکامی و فقر نیفتاد؟ و همینجا در پاریس، در ژوئن ۱۹۶۲، آیا او و استرلر بدون فرصت دفاع از خود از طرف رهبران آگاهی عمومی جامعه «پاریسی» محکوم نشدند؟ حال آنکه امروزه در ایتالیا مردم بسیاری او را قبول دارند و به رسمیت می‌شناسند؟