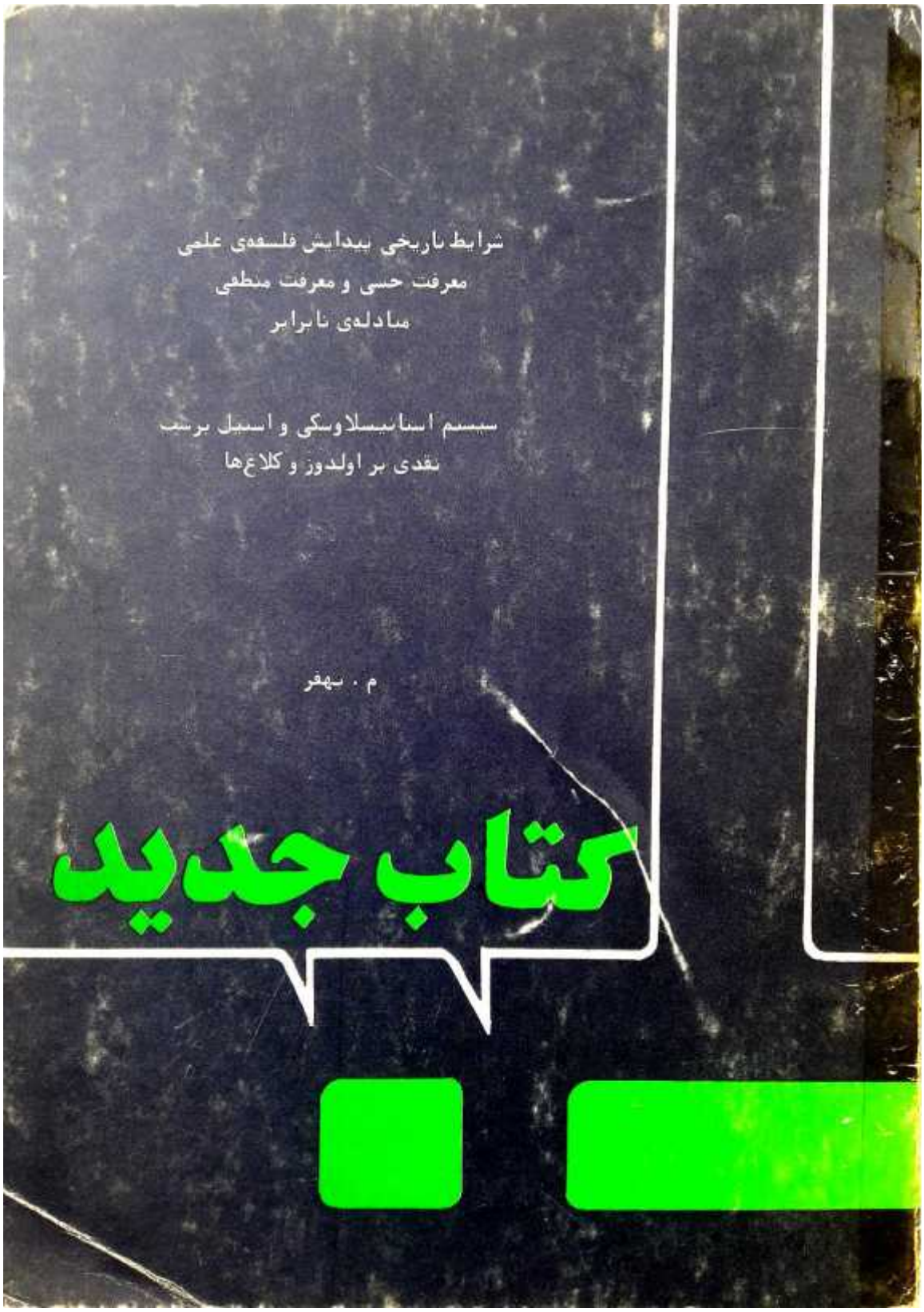


دیجیتال کننده کتاب : نینا پویان

دفتر اندیشه‌های پیشرو

۲

کتاب جدید

کتاب جدید

گردآورنده: م. بهفر

چاپ دوم

کتاب جدید
گردآورنده: م. بهفر
انتشارات علم: شاهرضا.خیابان فروردین. تلفن ۶۶۳۴۷۰
چاپ نوبهار
چاپ دوم
تابستان سی و هفت
ایران. تهران
شماره‌ی ثبت: ۲۲۴ ــ ۳۷/۳/۲۰

شرایط تاریخی پیدایش فلسفه‌ی علمی
ام. اف. جکاوالز ـ فرشید ناویان صفحه‌ی ۷

معرفت حسی و معرفت منطقی
منگستون نایوه ـ عزیز احمدیان صفحه‌ی ۲۲

مباده‌ی نابرابر
اریری آمانوئل ـ الف. آذر صفحه‌ی ۳۰

متد استانیسلاوسکی و استیل برشت
سورینا ـ مهین اسکویی صفحه‌ی ۴۱

معرفی: استانیسلاوسکی صفحه‌ی ۸۳

معرفی: مهین اسکویی صفحه‌ی ۸۵

نقدی براولدوز وکلاغ‌ها
نسیم خاکسار صفحه‌ی ۸۷

شرایط تاریخی پیدایش فلسفه‌ی علمی

ام. اف. جسکاوالز
فرشید ناویان

قبل از آنکه عناصر متشکله‌ی تحولی را که به‌وسیله‌ی فلسفه‌ی علمی در فلسفه پدید آمده است بررسی کنیم، قبلا باید به‌شرایطی بپردازیم که تحقق چنین تحولی را میسر ساخته است.

این نظریه به‌مثابه‌ی یك جهان بینی علمی عموماً، وفلسفه‌ی علمی خصوصاً، از طرفی به‌علت نیازهایی که نسبت به‌آنها وجود داشت پدید آمد. پیدایش نیروهای اجتماعی معینی بشر را در وضعی قرار داد که ناگزیر می‌بایست درباره‌ی پدیده‌های تازه ونوظهور فکر کند. ازطرف دیگر، در این‌دوران، بشر به‌حد کفایت معلومات علمی جمع کرده و سوابق تئوریك طوری بود که جوابگوئی به‌سؤالاتی را که حرکت تاریخ تماماً مطرح ساخته بود امکان پذیر می‌ساخت.

پس می‌توان گفت که‌پیدایش فلسفه‌ی علمی‌یك کشف ناگهانی و خلق‌الساعه نبود، بلکه پدیده‌ی الزامی بود که‌از تکامل اندیشه‌ی‌علمی تراوش می‌کرد.

سوابق اجتماعی

فلسفه‌ی علمی پس از سال ۱۸۴۰ در اروپا متولـد شد. در این دوران‌شرایط‌اجتماعی جدید، آفرینش فلسفه‌ی‌جدیدی راطلب می کرد و درعین‌حال، امکاناتی‌عینی برای‌تحقق آن‌فراهم می آورد. هرنظریه‌ی فلسفی واجتماعی، قبل‌از هرچیز،مشروط به‌ظهور یاوجود طبقه‌ای‌است که موافق بامنافع خود مایل‌است ازلحاظ نظری‌حرکات وجنبش‌های تاریخی را درك و ارزیابی کند و نقش خاص خود رادر این‌جنبش‌ها دریابد. یك‌نظریه‌ی اجتماعی‌یافلسفی بستگی‌به‌مجموعه‌ی‌شرایط‌تاریخی دارد که سبب به‌وجود آمدن این طبقه شده، شرایطی که‌تعیین کننده‌ی سهم تاریخی آن‌طبقه در مرحلـه‌ی معین‌است. بنابراین، اگر بخواهیم اوضاع و احوال اجتماعی را کـه مقدمه‌ی پیدایش فلسفه‌ی علمی بوده است، درك کنیم، باید طبقه‌ای را پیدا کنیم که منافع و علائقش سبب می‌شود که‌یك بینش جدید فلسفی بوجود آید، وهمچنین، بایدشرایط تاریخی وجود و ظهور این طبقه رابشناسیم.

نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم درتاریخ اروپا باپیروزی قاطع ونهایی شیوه‌ی تولیدسرمایه‌داری مشخص می‌شود. این‌امرسبب تقویت موقع اجتماعی، اقتصادی و سیاسی بورژوازی در بیشتر کشورهای اروپایی گردید. در این‌دوران درچنین کشورهایی بیشتر نعم مادی درمؤسسات سرمایه‌داری تولید می‌شد. کالایی که‌در مناسبات تولیدی ماقبل سرمایه‌داری، یعنی‌کارگاه‌های‌پیشه‌وری ومانوفاکتورهای‌فئودالی ساخته‌می‌شد تقریباً ازعرصه‌ی‌بازارمحومی گردید. از آن‌به‌بعد، دیگراروپا باکار گران مزدور، که درمؤسسات سرمایه داری کار می کردند وابزار کاری راکه متعلق‌به‌طبقه‌ی مالکان سرمایه‌دار بودبه‌کار می‌بردند، زندگی می کرد.

مدت زمانـی، مناسبات جدید تولید سرمایه‌داری در مقایسه بـا مناسبات فئودالـی کـه مسبوق بدان بود، تکامل نیروهـای مولـدرا

سوابق اجتماعی

فلسفه‌ی علمی پس از سال ۱۸۴۰ در اروپا متولـد شد. در این دوران‌شرایط‌اجتماعی جدید، آفرینش فلسفه‌ی‌جدیدی راطلب می کرد و درعین‌حال، امکاناتی‌عینی برای‌تحقق آن‌فراهم می آورد. هرنظریه‌ی فلسفی واجتماعی، قبل‌از هرچیز،مشروط به‌ظهور یاوجود طبقه‌ای‌است که موافق بامنافع خود مایل‌است ازلحاظ نظری‌حرکات وجنبش‌های تاریخی را درك و ارزیابی کند و نقش خاص خود رادر این‌جنبش‌ها دریابد. یك‌نظریه‌ی اجتماعی‌یافلسفی بستگی‌به‌مجموعه‌ی‌شرایط‌تاریخی دارد که سبب به‌وجود آمدن این طبقه شده، شرایطی که‌تعیین کننده‌ی سهم تاریخی آن‌طبقه در مرحلـه‌ی معین‌است. بنابراین، اگر بخواهیم اوضاع و احوال اجتماعی را کـه مقدمه‌ی پیدایش فلسفه‌ی علمی بوده است، درك کنیم، باید طبقه‌ای را پیدا کنیم که منافع و علائقش سبب می‌شود که‌یك بینش جدید فلسفی بوجود آید، وهمچنین، بایدشرایط تاریخی وجود و ظهور این طبقه رابشناسیم.

نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم درتاریخ اروپا باپیروزی قاطع ونهایی شیوه‌ی تولیدسرمایه‌داری مشخص می‌شود. این‌امرسبب تقویت موقع اجتماعی، اقتصادی و سیاسی بورژوازی در بیشتر کشورهای اروپایی گردید. در این‌دوران درچنین کشورهایی بیشتر نعم مادی درمؤسسات سرمایه‌داری تولید می‌شد. کالایی که‌در مناسبات تولیدی ماقبل سرمایه‌داری، یعنی‌کارگاه‌های‌پیشه‌وری ومانوفاکتورهای‌فئودالی ساخته‌می‌شد تقریباً ازعرصه‌ی‌بازارمحومی گردید. از آن‌به‌بعد، دیگراروپا باکار گران مزدور، که درمؤسسات سرمایه داری کار می کردند وابزار کاری راکه متعلق‌به‌طبقه‌ی مالکان سرمایه‌دار بودبه‌کار می‌بردند، زندگی می کرد.

مدت زمانـی، مناسبات جدید تولید سرمایه‌داری در مقایسه بـا مناسبات فئودالـی کـه مسبوق بدان بود، تکامل نیروهـای مولـدرا

سرعت‌شگفتی بخشید. سرمایه‌داران به‌سوی‌ثروت و قدرت سوق‌یافتند و گروه‌های گوناگون آنها برای تصرف بیشترین سفارشات به‌مبارزه پرداختند. برای پاسخ به‌نیازهای‌اقتصادی بورژوایی وتوسعه‌ی تکنیك تولید، علوم‌طبیعی بطور شگفتی شکوفان گردید. بدینسان سرمایه‌داری بسوی یك غلبه‌ی اقتصادی و سیاسی قطعی پیش می‌رفت و این غلبه‌هم در اروپا و هم در حیطه‌ی جهان وقوع یافت.

درپاره‌ای از کشورهای اروپایی این‌مرحله ازانقلاب بورژوایی تسریع شدوتاریخ مسأله‌ی جهت‌یابی را که‌درتکامل درونی جامعه‌تأثیر داشت، مطرح‌ساخته بود، ومثل همیشه در درون جامعه‌ی سرمایه‌داری نیزطبقاتی که‌بالارونده وضدآن بودنددر بطن‌خود این‌نظام‌بسرمی‌بردند.

در این دوران هر چه زمان می گذشت خصلت آشتی ناپذیر و متضاد بـودن دو طبقه‌ی اصلی جامعه‌ی سرمایه‌داری یعنی بورژوازی و پرولتاریا بیشتر آشکار می‌شد. تضادهـای سرمایه‌داری بیشتر تشدید می گردید. شعارهای‌انقلاب‌بورژوایی-یعنی آزادی، برابری،برادری- هرچه بیشتر در دیدگان توده‌های محروم، محدودیت طبقاتی خود را آشکارمی‌ساخت. توده‌های‌مردم بیش ازپیش‌متوجه شدندکه مساوات بورژوایی اکنون که امتیازات روحانیون و اشراف لغو شده است در واقع سرپوشی‌برای‌یك عدم‌مساوات اقتصادی واجتماعی جدیداست.

سرمایه‌داری در واقع نوعی ازبهره‌کشی را جانشین نوع دیگر ساخته‌بود. بین‌سالهای ۱۸۳۰ و۱۸۴۰ طبقه‌ی کارگر اروپابیش ازپیش متوجه این‌حقیقت شد. درهمین سالها بود که‌نخستین شورشهای‌بزرگ کارگران علیه بورژوازی‌وقوع یافت. درشورشها مبارزه‌ی کارگران، برخلاف گذشته، نه‌تنها علیه برخی اجحافات سرمایه‌داری و معدودی کارفرما، بلکه علیه بهره کشان بورژوا که طبقه‌ای را تشکیل می‌دادند سامان یافته و بدین‌سان این شورشها خصلت یـك مبارزه‌ی سیاسی را

یافته بود.

تضاد میان بورژوازی و کار گران که درهنگام‌بحران‌های‌اولیه‌ی اقتصادی سالهای ۲۰ و ۳۰ قرن نوزدهم تشدید می‌شد، جهشی پرتوان رادرجنبش برمی‌انگیخت. شورشهای ابریشم بافان شهرلیون (۱۸۳۱-۱۸۳۴) و پارچه بافان سیلزی آلمان (۱۸۴۴) وبالاخره جنبش بزرگ شارتیستی که به‌وسیله‌ی کار گران‌انگلستان پدید آمد (۱۸۳۷تا۱۸۴۸)، همه وهمه‌نشان می‌دهد که طبقه‌ی کار گر بیش ازپیش منافع خودرا از منافع بورژوازی، یعنی طبقه‌ای که در هنگام انقلاب‌های بورژوایی و ضدفئودالی طبقه‌ی کـار گـر بخاطر منافعش مبارزه کرده بود، جـدا می‌ساخت. این جنبش، با برداشتی، ترجمان مطالبات سیاسی کار گر در مبـارزه‌اش علیه قدرت بورژوازی درجهت منافع خود او بود. اما کار گـران در نخستین مبارزات خود علیه بورژوازی هنوز بـرنامه‌ی روشن و آگاهانه‌یی نداشتند. آنان علیه بهره کشی، خشونت وفقدان حقوق‌مبارزه‌می کردند،اماهنوزمقصودنهایی‌مبارزه‌ی خودرانمی‌دیدند. در این دوران اگرچه طبقه‌ی کار گر چند قرنی بود که وجود داشت، معذالك طبقه‌ی جوانی به‌شمار می‌رفت که وجدان طبقاتی اوتازه شکل می گرفت. بنابراین، این‌طبقه‌ی جوان می‌بایست بطور اجتناب‌ناپذیری برای خودمجموعه‌ی منظمی ازآرا بوجودآورد، که‌در واقع سازنده‌ی دکترین‌اوباشند. دکترینی که‌می‌بایست به‌مسائل‌اساسی‌ازقبیل‌سرنوشت طبقات موجود درجامعه، نقش طبقه‌ی کار گر و راه‌های تکامل تاریخی پاسخ گوید.

در چنین شریطی ازلحاظ تاریخی کاملاً منطقی بودکه نخستین ایدئولوگ‌های طبقه‌ی کار گـر، تئوریسین‌هایی کـه به‌موقع، نقش و آینده‌ی طبقه‌ی کار گـر فکر مـی کردند بسیار بودند. در این زمـان نظریه‌هایی کـه آشکارا بورژوایی بود، پدیدار شد کـه کار گران را

خدمه‌ی‌بورژوازی تصور می کردند. سپس، نظرات خـرده بورژوایی مانندنظریه‌ی سوسیالیست فرانسوی، پرودون، بوجود آمد که‌انعکاس منافع تولید کنند گان کوچك بود. نظریات اخیردورنمای خیالی‌وصول به‌مالکیت کوچك را در چهارچوب یك سوسیالیسم خرده بورژوایی دربرابر دید گان کار گران ترسیم‌می کرد. امااین‌نوع سوسیالیسم‌برای طبقـه‌ی کار گر آزادی واقعی بـه‌ارمغان نمـی آورد، زیرا منـاسبات سرمایه‌داری را که برپایه‌ی مالکیت خصوصی قرار گرفته است، دست‌نخورده باقی می گذاشت.

درهمین دوران بود که‌سیستم‌های خیالی سن‌سیمن، شارل‌فوریه و روبرت اون، که در واقع حاوی اعتراضی علیه‌فقر کار گران وستمی که در جامعه‌ی سرمایه‌داری نسبت‌به‌آنان روا می‌دارند، بود، پدید آمد. این اعتراضات درپیشنهادات تخیلی وطرح‌های اتوپیك منعکس‌می‌شد، این طرح‌ها که‌برای تجدیدسازمان‌جامعه، برپایه‌ی مساعی همه‌ی‌طبقات جامعه و مخصوصاً طبقات بالا قرار داشت، کاملاً غیرقابل تحقق بود، هرچند در این طرح‌ها قبل از هـرچیز منافع طبقات پائین مطمح نظر قرار می گرفت. بانیان‌سوسیالیسم تخیلی‌تصور می کردند که می‌توانند نظامی متعادل‌ابداع کنندوخیال می کردند که‌همه‌ی‌مردم‌آنرامی‌پذیرند. آنان جامعه‌ای کمال مطلوب می‌ساختند که با اندیشه‌های مجردی که در باره‌ی بشریت و عدالت اجتماعی داشتند شکل می گرفت.

بینش آنان‌وضعیت واقعی کار گران رادرجامعه منعکس‌نمی کرد و نقش واقعی آنان را در تاریخ نشان نمی‌داد و اینهم بدان علت بود که‌نظریه‌ی آنان به‌وضع طبقات، در ارتباط باتحول جامعه، و موقعیت انقلابی کار گران توجه نمی کرد. آراء آنان از لحاظ تئوریك نارسا و بی‌استحکام بود زیرا نـه‌برپایه‌ی تحلیل نقش قاطع عوامل در زند گی اجتماعی‌بلکه‌برپایه‌ی بینش‌ایدآلیستی‌تاریخ‌قرارداشت. وهمین‌جاست

که خصلت تخیلی آراء آنان وغیرقابل تحقق بودن آن از لحاظ علمی روشن می‌شود.

سرانجام این فلسفه‌ی علمی بود که ایدئولوژی علمی وانقلابی کارگران گردید وفلسفه‌ی مستتردر آن یعنی‌مکتب مادی و جدلی‌پایه‌ی تئوریك آن جهان بینی بود که برپایه‌ی فلسفه‌ی علمی قرار داشت.

در مقام مقایسه یادآور می‌شویم کـه فلسفه‌ی بورژوائی‌نیز قبلا جهان بینی طبقه‌ی بالارونده به‌شمار می‌رفت که‌از ایدئولوژی حاکمه‌ی فئودالی متمایز می‌شد. امابورژوازی درصدد ازبین‌بردن استثمار بطور کلی‌نبود، اوتنهابرای‌این مبارزه می کردکه‌نوعی بهره کشی راجانشین نوع دیگر کند و قدرت سیاسی خود را مستقر سازد. درعهد فئودالیته بورژوازی طبقه‌ی‌جدید، طبقه‌ی‌بالارونده بود که‌باطبقه‌ی صاحب‌قدرت درتضادبسرمی‌برد. امابورژوازی‌بنابه‌ماهیت‌خویش‌طبقه‌یی‌بهره کش‌بود که‌هنگام مبارزه علیه‌توده‌های مردم درتوافق وهمداستانی بافئودالیسم، هم در زمینه‌ی سیاسی و هم در زمینه‌ی ایدئولوژیك، بخود تردید راه نمی‌داد.

همچنین بورژوازی علاقه‌یی نداشت که‌خودرا مجهز به‌فلسفه‌ای کند که به‌وسیله‌ی آن بتواند در بطن پدیده‌های اجتماعی نفوذ کند و آنرابشناسد. زیرا این‌سبب‌می‌شد، ماهیت‌بهره کشانه‌ی بورژوازی‌فاش گردد و کلیه‌ی تضادها و بی‌عدالتی‌های نظام بورژوایی برملا گردد. بنابراین حقیقت‌همه‌ی دکترین‌ها ونظریات بورژوایی، حتی‌پیشروترین آنها، دربهترین‌صورت‌تنهانظریات‌نزدیك‌به‌حقیقت‌هستندنه‌خودحقیقت.

اما درزمانی که ماازآن سخن می گوئیم وضع طور دیگراست. از این به‌بعد دربرابر طبقه‌ی‌حاکم طبقه‌یی درتضاد قرار دارد که دیگر برای رسیدن به‌نوعی بهره کشی پیکار نمی‌نماید. طبقه‌ی جدیـد یعنی طبقه‌ی کارگر علاقمند به‌روشن کردن و شناخت کامل حقیقت عینی،

آشکار ساختن همه‌ی تضادهای سرمایه داری، نشان‌دادن چهره‌ی حقیقی بورژوازی، ماهیت‌بهره کشانه‌ی آن، تعین کننده‌ی راه‌رسیدن به‌نظامی حقیقتاً آزاد و حقیقتاً متعادل است. فلسفه‌ی کار گران‌ازمخالفت باحقیقت بسیار به‌دور است و برعکس رسالت آشکار ساختن جوهر و مضمون واقعی دنیای خارج ونشان دادن‌وسایل تغییرعمیق‌آن به‌عهده‌ی اوست.

بدینسان، شرایط اجتماعی که ظهور فلسفه‌ی علمی وواژ گونی انقلابی فلسفه را میسر ساخته، از این قرارند:

اولا، تشدید همه‌ی تضادهای اساسی سرمایه‌داری: تضادهـای اقتصادی، سیاسی، ایدئولوژیك.

ثانیاً، پیدایش وتحکیم طبقه‌ی کار گر که خود نتیجه‌ی‌پیروزی‌و تحکیم‌شیوه‌ی تولید سرمایه‌داری بود، طبقه‌یی که‌در آن دوران‌همچون یك نیروی عمده‌ی سیاسی درفضای اجتماعی پدیدار شده بود.

ثالثاً، نقش‌تاریخی و کیفیتاً جدیدطبقه‌ی کار گر نسبت به‌طبقات پیشین که در این یا آن دوران تاریخی مترقی بودند. طبقه‌ی کار گـر است که مایل است با استفاده از همه‌ی شیوه‌های انقلابـی به همه‌ی انواع بهره کشی خاتمه‌دهد وجامعه‌ی کاملا نوینی پدید آورد، نه‌آنکه نوعی استثمار را جانشین نوع دیگر سازد.

سوابق تئوریك

در هنگامیکه فلسفه‌ی علمی تولد می‌یافت بشریت به انـدازه‌ی کافی در زمینه‌های مختلف علوم، معلومات تئوریك جمع کرده بود که فلسفه‌ی واقعاً علمی بر پایه‌ی آن بتواند پدیدار شود. به عبارت دیگر، بانیان فلسفه‌ی علمی کاربزرگ وغول‌آسای خود را در جهت خلق‌یك جهان‌بینی جدید ودقیقاً علمی فقط با استفاده از پیشرفتهائی که درعلوم طبیعی وعلوم اجتماعی و فلسفی حاصل شده بـود، توانستند به انجام

برسانند. آنان از طریق تعمیم این معلومات بود که توانستند به کشف قوانین علمی، جدلی ومادی فلسفه‌ی علمی نایل شوند.

سوابق وپیشینه‌های تئوریك پیدایش فلسفه‌ی علمی علی‌الاصول در سه گروه مشخص می‌شوند:

الف: دکترین‌های اجتماعی واقتصادی پیشرو

ب: به وجود آمدن پیشرفته‌ترین افکار فلسفی

ج: کشفیات عظیم علوم

دکترین‌های اجتماعی واقتصادی پیشرو: برای آنکه بینش علمی پدید آید، ادراك واقعی پدیده‌های اجتماعی و قوانین تکامل اجتماعی اساسی است. بدینسان دکترین‌ها ونظریه‌های اجتماعی واقتصادی پیشرو در اینجا سهم بسزایی دارد.

ویژگی مهم: کشفیات علمی که درزمینه‌ی علوم اجتماعی واقعی ازقبیل اقتصاد سیاسی، حقوق وتاریخ تحقق‌یافت وپایه‌یی برای فلسفه‌ی علمی گردید، در قسمت اساسی خود مرهون خود بنیانگذاران فلسفه‌ی علمی می‌باشد که درعین حال اقتصاددان، مورخ وحقوقدان بودند. در حقیقت آثار آنان شاهد کوششی بـرای ارائه‌ی آراء فلسفی وشکافتن سرشت پدیده‌های اجتماعی است. مطالعات عینی که بر روی حقوق و اقتصاد سیاسی انجام دادند، در نتیجه گیریهای فلسفی آنان تأثیر بخشید، که البته این نتیجه گیری‌ها، به‌نوبه‌ی خود درکارهای بعدی آنان همچون اسلوب فلسفی شناخت بکار رفت.

بدینسان در آغـاز سالهای چهل قرن گذشته، هنگامیکه بـانی فلسفه‌ی علمی با «راینیش زایتونگ» همکاری مـی کرد، با مطالعه‌ی تضادهای عینی اجتماعی به این نتیجه می‌رسد که فلسفه‌ی ایدآلیستی هگل درارزیابی نقش متقابل اصول مادی ومعنوی دچار اشتباه شده است. بانی فلسفه‌ی علمی آنگاه نتیجه گیری می کند: مطبوعات، دولت، حقوق

وسایر نهادهای اجتماعی یك بروز و حلول روح جهانی نیست،بلکـه انعکاس منافع طبقات صاحب قدرت‌است. اوچنین استنتاج می کند که اصل مادی براصل فکری ومعنوی تقدم‌دارد واین نتیجه‌یی بود که بعداً فرمول کلاسیکی گردید که تقدم وجود اجتماعی رابرشعور اجتماعی بیان می کرد.

اولیانوف‌دراین‌باره‌می‌نویسد: «دراینجاست که مشاهده‌می کنیم که‌بانی فلسفه‌ی‌علمی ازایدآلیسم، ماتریالیسم واز دموکراتیسم‌انقلابی به کمونیسم می‌رسد».

درهمین سالهابود که‌فردریش نیز شرایط و مبارزه‌ی کارگران را در انگلستان مطالعه می کرد وبه‌همان نتیجه،یعنی‌تقدم وجودمادی‌در زندگی مردم رسید. او آراء خود رادرکتاب شرایط طبقه‌ی کارگردر انگلستان (۱۸۴۵) مطرح کرد. این اثر مهمی‌بود حاوی استدلالهای‌فنی فلسفی.

درعین حال که بانیان فلسفه‌ی علمی خودکار مهمی را درجهت نشان دادن پایگاه اجتماعی تصمیمات فلسفی به انجام می‌رساندند، اما کشفیات انجام شده‌به‌وسیله‌ی سایرمتفکران و دانشمندان نیز در این‌امر سهم بسزایی‌داشت. تحقیقات وآثار آنان وسیعاً ازجانب بانیان‌فلسفه‌ی علمی مطالعه گردید، واین بانیان برای‌پایه‌ریزی دکترین خود ازهمه‌ی دستاوردهای تفکر اجتماعی بهره جستند.

بانیان فلسفه‌ی علمی قبل از هر چیز آثار مصنفان اقتصادسیاسی انگلستان ومقدم بر همه‌ی آنها نظریه‌ی اسمیت وریکاردو را بکاربردند ومورد استفاده قراردادند. آدام‌اسمیت وریکاردو نخستین کسانی‌بودند که تئوری ارزش ـ کار را بیان داشتند. طبق نظریه‌ی آنـان ارزش به وسیله‌ی کار خلق‌می‌شود (نه به‌وسیله‌ی‌رابطه‌ی عرضه وتقاضا دربازار). این ارزش معرف تبلور کار اجتماعاً لازم است. بانیان فلسفه‌ی علمی،

با پایه گذاشتن تئوری ارزش موفق شدند قوانین اجتماعی و اقتصادی را بطور عینی تبیین نمایند و ایـن کاری بود که بـرای تـحلیل فلسفی تکامل جامعه‌ی بشری بسیار اهمیت داشت.

آراء بزرگترین صاحبنظران سوسیالیسم تخیلی نیز سهم بزرگی درتکوین نظریه‌های فلسفه‌ی علمی داشته است. واز این جهت یك منشاء فلسفه‌ی علمی بشمار مـی‌رود. عقایـد آنان نـه تنها در به‌وجود آمدن سوسیالیسم علمی بلکه در ادراك و ارزیابـی درست جـامعه‌ی بشری، قوانین تکامل و تضادهای آن مؤثر بوده است.

سوسیالیسم تخیلی فکر مهمی‌را بیان داشت و آن تکامل منطقی و مترقیانه‌ی تاریخ بود. سوسیالیسم تخیلی در حـالیکه رویهمرفته به نحو ایدآلیستی به‌پدیده‌های اجتماعی‌نزدیك می‌شد، معذلك برخی از تضادهای واقعی را در درون جامعه‌ی سرمایه‌داری نشان داد.

برای پایه گذاری‌بینش مادی تاریخ، بنیانگذاران فلسفه‌ی علمی از مهمترین نظریات تاریخ نویسان عهدتجدید سلطنت و از نتایج‌عینی تحقیقات‌آنان بهره گرفتند. مثلا درآثار گیزوومی‌نیه درطبقات جامعه‌ی بورژوایی کوشش شده است که حوادث تاریخی ازنقطه نظرمبارزه‌ی طبقاتی مورد قضاوت قرار گیرد و در این آثار کوشش شده است که مناسبات مالکانه‌یعنی مناسبات‌مادی در زندگانی‌اجتماعی مطالعه‌شود.

تحقیقات مورگان قوم‌شناس امریکایی نیز در توسعه و تکامـل نظریه‌های فلسفی بـانیان فلسفه‌ی علمی تـاحدودی مؤثر بـوده است. مورگان تاریخ جامعه‌ی اولیه را برمبنای اصول مادی مطالعه کـرد و برروی‌آن نوعی‌تقسیم‌بندی ادواری قائل‌شد وبه‌وسیله‌ی مطالعات خود اسناد و مدارك فراوان و دقیق جامعه‌ی دودمانی را به‌دست آورد.

پیشرفتهایی که در تفکر ماقبل فلسفه‌ی علمی حاصل شده بـود، به‌ویژه‌آثارمصنفان‌اقتصاد سیاسی‌بورژوایی‌انگلستان، آراءسوسیالیسم

تخیلی فرانسه و نتایج تحقیقات علمی که به‌وسیله‌ی دانشمندان مترقی بورژوا در زمینه‌ی تاریخ، مردمشناسی و درسایر زمینه‌ها انجام شده‌بود سوابق تئوریك عمده ومهم پیدایش فلسفه‌ی علمی بشمار می‌رود.

شکل گیریهای بزرگ در اندیشه‌ی فلسفی: فلسفه‌ی علمی واژگونی انقلابی بزرگی در فلسفه پدید آورد. و این نه تنها بدان علت بود که به‌معلومات تحقق یافته‌ی علوم اجتماعی و طبیعی تکیه داشت، بلکه باز بدان علت بود که توانست نقادانه دست‌آوردهای عمده‌ی تفکر فلسفی پیشین‌را مورداستفاده قرار دهد. و دراین رهگذر، فلسفه‌ی کلاسیك آلمان که‌پایه گذارش آمانوئل کانت (۱۸۰۴-۱۷۲۴) و بزرگترین نماینده‌اش ژرژ ویلهلم فردریش هگل بود، سهم بسزائی دارد.

درفلسفه‌ی هگل واقعیت پروسه‌یی تاریخی ازشدن و دیالکتیکی است که طبیعت، جامعه و تفکر بشری را توأماً دربر می گیرد. اگرچه هگل برمبنای اصول ایدآلیستی آغاز می کند، اما هنگامی که تکامل روح مطلق‌را مطرح می کند، در واقع، دیالکتیك خود واقعیت را به دست می‌دهد: مقولات‌روح‌مطلق مقولات واقعیت‌مادی است که‌بنحوی معکوس مطرح شده‌است. همانطور که اولیانوف به‌درستی بیان داشته است. هگل در دیالکتیك معانی خود دیالکتیك اشیاء را بخوبی دیده‌بود.

دیالکتیك هگل بعلت مضمون عقلانی خود در قله‌ی آن افکار فلسفی قرارمی گیرد که قبل ازفلسفه‌ی علمی وجود داشته‌اند. دیالکتیك هگل‌ازجانب بنیانگذاران فلسفه‌ی علمی کلاً ولی‌بنحوی انتقادی مورد استفاده قرار گرفت.

عقاید فلسفی لودویك فوئرباخ مخصوصاً به علت انتقادماتریالیستی‌اش از ایدآلیسم ومسیحیت درشکل گرفتن فلسفه‌ی علمی‌تأثیر

وسهم بسزائی داشت. فـردریش در اثر معروف خود بنام «لودویك فوئرباخ وپایان‌فلسفه‌ی کلاسیك آلمان» از«تأثیر رهایی بخش»فلسفه‌ی فوئرباخ برافکار بنیانگذار فلسفه‌ی‌علمی وخود سخن می گوید، ونشان می‌دهد که این افکار سبب شده که آنان از نفوذ ایدآلیسم هگل که درهمه‌ی دوران اولیه‌ی تکامل فلسفی‌شان آنان را تحت تأثیر قرار داده بود رهایی یابند.

فوئرباخ حق‌پرداختن واستناد به‌ماتریالیسم رادر زندگی‌معنوی جامعه‌ی آلمانی دوباره به وجود آورد، وبا این کار کمك بزرگی‌به تشکیل نقطه‌نظرهای بنیانگذار فلسفه‌ی علمی نمود. اونشان داد که‌تفکر نتیجه‌ی کار وعمل یك عضو مـادی یعنی مغز است. همچنین او بیان داشت که ماده محصول فکر نیست بلکه، بر عکس، امر معنوی‌نتیجه وخاصیت ماده است. بااینهمه فوئرباخ خصلت دیالکتیکی دنیای مادی را درك نکرد.

او دیالکتیك هگل رانیزهمراه‌ایدآلیسم اوبه کنار افکند.بعبارت دیگر، ماتریالیسم فوئرباخ یك جانبه بود و همانطور که بانی فلسفه‌ی علمی بدرستی نوشته‌است بین‌ماتریالیسم نقش‌فعالیت انقلابی وفعالیت پراتیك وانتقادی را درك نمی کرد. و این امر تا حدود زیـادی بینش ایدآلیستی را از نظر فوئرباخ توضیح می‌دهد.

بینش‌ونظریه‌های بانیان‌فلسفه‌ی علمی‌تحت تأثیر همه‌ی‌سنت‌های مادی ودیالکتیکی تاریخ عمومی فلسفه شکل گرفتند. پیشگامان‌فلسفه‌ی علمی بنحوی‌عالی آثارفلسفی ماتریالیست‌های فرانسوی ازقبیل‌دیدرو، هولباخ، هلویتیوس، لامتری‌وروینیه راارزیابی کردند. همچنین‌عناصر مترقی‌نظریه‌های مادیون‌انگلیسی، بیکن،هابس‌ولاك ونیز فیلسوفان‌مادی هلندی، اسپینوزا ودیگرفیلسوفان مهم گذشته رامورد توجه‌قرار دادند.

بدینسان یکی از شرایـط اساسی پیدایش فلسفه‌ی علمی بینش

دیالکتیکی فلسفه‌ی کلاسیك آلمان وهمچنین همه‌ی افکار مادی و دیالکتیکی فلسفه‌های پیشین است.

سهم کشفیات بزرگ علمی: برای آنکه فلسفه علم کامل ودقیقی شود و نه برپایه‌ی فرضیات، بلکه، بر پایه‌ی موثقات علمی قرار گیرد، لازم بود که شناخت بشر درباره‌ی اساسی‌ترین جریاناتی که در درون سه قلمرو عمده‌ی طبیعت وجود دارد پیشرفت کند و در سطح معینی باشد. این سه قلمرو اساسی، طبیعت، جامعه وتفکر است، واز این‌رو، عمده‌ترین کشفیات علمی‌درعلوم طبیعی‌وریاضی در شکل گیری‌فلسفه‌ی علمی تأثیر بزرگی داشتند.

تا آغاز قرن نوزدهم، آراء دقیقی در باره‌ی عمده‌ترین کشفیات علوم طبیعی بدست‌نمی‌دادند. واین‌حقیقت بیانگرحاکمیت نسبی نقطه نظرهای‌متافیزیك درباره‌ی طبیعت بود که‌آنرا همچون‌مجموعه‌ی اشیاء و پدیده‌های ثابت، بی‌جنبش و جدا ازدیگرتصورمی کرد. چیزی نبود که‌بتوان ازآن پایه‌ای برای‌بینش‌مادی دنیا ساخت.

سه کشف مهم در ادراك علمی مهم‌ترین پدیده‌های طبیعی نقش اساسی‌داشتند: قانون‌بقا وتبدیل انرژی، ساختمان سلولی‌ارگانیسم‌های گیاهی و حیوانی، و پیداشدن نظریه‌ی منشأ و تکامل انواع حیوانی و گیاهی توسط داروین. وعلاوه براینها تئوریهای کیهان شناسی کانت و لاپلاس وتئوری زمین‌شناسی تاریخی لایل وپیدایش حساب دیفرانسیل وانتگرال درریاضیات نیزدراین رهگذر بسیارتأثیرداشتند.

آیا تصویرفلسفی این کشفیات چگونه است؟ آیا سهم آنها در شکل گیری نظریه‌ی مادی وجدلی کدام است؟

اولا: قانون بقاوتبدیل انرژی‌خود یکی‌ازتظاهرات اساسی‌قانون بقا وتبدیل ماده وحرکت بشمار می‌رود. دراین قانون (که در کلی‌ترین صورت‌خود، توسط دانشمندروس، لومونوسف، درقرن هیجدهم‌تحت

قاعده در آمد) رابطه‌ی درونی‌را که میان حالات وانواع مختلف ماده و حرکت، ازقبیل حالات واشکال‌مکانیکی، حرارتی والکترومغناطیسی وغیره وجود دارد، بیان می‌شود ونشان داده‌می‌شود که چگونه گذار از شکلی به‌شکل دیگر صورت می گیرد و بالاخـره تمایزات کیفی آنها و رابطه‌های متقابلشان معلوم‌می‌شود.

درنتیجه، این قانون دیالکتیك خود پدیده‌های طبیعت راآشکار می‌سازد.

ثانیاً: درحدود سال ۱۸۳۰ ساختمان سلولی ارگانیسم‌های زنده کشف گردید وبراساس آن وجود سلولهای ارگانیك، عناصرساختمانی عمده‌ی آن ومبانی مادی دنیای گیاهی وحیوانی آشکار گردید.

پس ازآن افق تازه‌یی ازسرتاسراین دنیای زنده، باهمه‌ی غنا و تنوع وباانواع مختلف حیوانی‌و گیاهی‌خود، دروحدت‌وپیوندواتصال دربرابرما گشوده گردید.

ثالثاً: درنیمه‌ی قرن نوزدهم، داروین دانشمند انگلیسی دکترین بزرگ تکاملی خودرا عرضه کرد. او پیشگامانی در برخی ازکشورها نظیرلامارك در فرانسه، گـوته در آلمان و رولیه در روسیه داشت. این دکترین جریان تبدیل عمومی‌را که‌درمجموع‌درطبیعت‌زنده‌وجوددارد، بیان‌می کند. اولیانوف تصویرفلسفی نظریه‌ی تکامل را بسیار با اهمیت تلقی می کرد. اوچنین می‌نوشت: داروین به‌عمرنظریه‌یی که موافق آن انواع‌حیوانی و گیاهی‌بی‌پیوندوارتباط،تصادفی، «آفریده‌شده‌بوسیله‌ی خدا» وتغییرناپذیرهستند، پایان داد. او نخستین کسی است که با اعلام اصل تغییرپذیری وتداوم انواع، زیست‌شناسی را برپایه‌یی واقعاً علمی قرارداد. نظریه‌ی تکامل‌داروین، تکامل‌طبیعت‌زنده به‌مثابه‌ی یك‌جریان دیالکتیکی تبدلات پیش‌رونده‌را همراه باپیدایش انواع جدید حیوانی و گیاهی، تغییرپذیری انواع وانطباق‌آنهارا باشرایط محیطی کـه خود

دائماً دگرگون می‌شود بمانشان می‌دهد. این‌نظریه که سرشار از افکار دیالکتیکی است، دیالکتیك عینی تکامل طبیعت زنده‌را بازگو می کند وازاین‌جهت پیدایش آنها برای مکتب‌مادی جدلی اهمیت‌فراوانی‌دارد. همینطور کشفیات ونتایج دیگرعلوم خصلت دیالکتیکی قوانین طبیعت، غنا وتنوع انواع واشکال ماده‌ی در حرکت، ووحدت عادی جهان را مبرهن می‌ساختند.

همه‌ی اینها نشان می‌دهد کـه علوم طبیعی درنیمه‌ی قرن نوزدهم به‌درجه‌یی رسیده بود که قوانین اساسی تکامل طبیعت را بدست دهد، رابطه‌ی‌درونی پدیده‌هاوتضادهای آنهاراآشکارسازد ووجودپدیده‌های طبیعی‌را نشان‌دهد. وبدینسان نظریه‌ی مادی‌وجدلی طبیعت‌ظاهر گردید.

کلاً، چنین‌بودندشرایط اجتماعی‌وعلمی وتئوریك، که‌پیدایش فلسفه‌ی علمی را امکـان‌پذیرساختند. بنابراین، پیدایش نظریه‌ی مادی جدلی برپایه‌ی علمی محکمی قرار داشت.

گفتار زیر را آقای عزیز احمدیان ــ که برای ما ناشناس می‌نماید ــ از کرمانشاه فرستاده‌اند. خواندیم و قابل چاپ تشخیص دادیم. خود ایشان، در نامه‌شان، مرقوم فرموده‌اند که این مبحث «... از مهمترین کشفیات اخیر علوم طبیعی و فلسفی دنیا است...» و اینکه، ایشان این مقاله را از «...یك نشریهٔ هفتگی فرانسوی زبان پاریس....» ترجمه کرده‌اند. هرچند که جناب احمدیان در نامه‌شان لطف و مرحمتی برای ما داشته‌اند، ولی جسارت ما را نیز می‌بخشند که در حد خودمان، گله‌هامان را نیز بکنیم: اولا نامه‌شان آدرس کافی نداشت. شاید یادشان رفته! دوم اینکه اگر ترجمه‌ای را برای چاپ به جایی می‌فرستند، بایستی که متن اصلی را ضمیمه بفرمایند، تا اصولا اگر ناشر قصد تطبیق و ادیت داشت، دستش باز باشد.

در هرصورت، از آنجا که نثر فارسی مقاله و نیز تکنیك علمی آن، تا حدودی، سالم و منسجم به‌نظر می‌رسید، اقدام به‌چاپش کردیم. هرگونه اعتراض و گله ــ یا لطف و سپاس ــ از طرف خواننده‌ها باشد، متوجه مترجم خواهد بود.

معرفت حسی و معرفت منطقی

ازمنگستون کایو.
ترجمه‌ی عزیز احمدیان

انسان‌ها، درپروسه‌های فعالیت عملی، ابتدا فقط ظواهر جوانب جداگانه و روابط خارجی اشیاء و پدیده‌های گوناگون را می‌نگرند. فی‌المثل، گروهی برای یك سفر تحقیقی به... می‌آیند. در روزهای

اول، زمینها، خیابانها و خانه‌ها را می‌بینند. با مردم بسیاری تماس پیدا می کنند. درضیافتها، مجالس ومیتینگهاشرکت می‌نمایند،سخنرانی‌های گوناگون‌می‌شنوند واسنادمختلف‌می‌خوانند.اینهاهمه‌پدیده‌هاوجوانب جداگانه‌وروابط خارجی‌اشیاء بایکدیگر بودند. این‌مرحله‌ی پروسه‌ی معرفت‌را، مرحله‌ی معرفت‌حسی، یعنی‌مرحله‌ی محسوسات وتصورات می‌نامند. این‌پدیده‌های گوناگون در... براعضای حواس افراد هیئت تحقیقی اثرمی گذارد، درآن‌ها احساسات معینی رابیدارمی کند وبدین ترتیب درمغزآنها یك سلسله تصورات و یك رابطه‌ی خارجی تقریبی، بین‌این تصورات بوجود می آید. این، اولین مرحله‌ی معرفت است که طی‌آن‌انسان هنوزنمی‌تواندمفاهیم عمیق بسازد ویانتایج منطقی بگیرد.

ادامـه‌ی پراتیك اجتماعی باعث تکرار چندین باره‌ی پدیده‌ها می گردد که در انسان‌ها ایجادمحسوسات وتصورات می کند وسپس در مغز انسانی تغییر ناگهانی یا جهشی در پروسه‌ی معرفت بوجود می‌آید ومفاهیم‌بوجودمی آیند. مفهوم، دیگر ظواهرجوانب جداگانه وروابط خارجی اشیاء وپدیده‌ها را بازتاب نمی‌سازد، بلکه ماهیت وبطن پدیده را ـ به‌مثابه‌ی یك واحد کل ـ وبالاخره رابطه‌ی درونی‌پدیده‌ها را در برمی گیرد. بین مفهوم و احساس، نه‌فقط یك اختلاف کمی بلکه یـك تفاوت‌کیفی نیزموجود است. درادامه‌ی‌تکامل بیشتر دراین‌جهت بکار بردن روشهای قضاوت و نتیجه گیری مـی‌تواند سرانجام نتایج منطقی حاصل کند. وقتیکه در«داستان سه‌امپراطوری» می‌خوانیم: «فقط کافی است ابروانتان‌رادرهم کشیدتادرمغزتان «نقشه‌ای‌ایجاد گردد»ویاوقتیکه می گوییم: «بگذار کمی فکر کنم» بدان معنی‌است که انسان در مغزش درست بامفاهیم کار می کند، تا بتواند حکم صادر کند و یانتیجه گیری نماید. این مرحله‌ی دوم معرفت‌است. بعد ازاین که افراد هیئت تحقیقی مدارك کافی و مختلف جمع‌آوری نمودند و راجع به‌آن فکر کردند،

می‌توانندحکم کنند: «سیاست... درباره‌ی‌جبهه‌ی‌واحدملی ضدژاپونی قاطعانه،صادقانه وشرافتمندانه‌است» وسپس‌هر گاه‌آنها بخواهندبخاطر وحدت و نجات میهن شرافتمندانه عمل کنند گامی به‌پیش نهاده و به‌نتیجه‌ی‌زیرمی‌رسند:«جبهه‌ی‌واحدملی‌ضدژاپونی‌می‌تواند پیروزشود.» درپروسه‌ی کلی معرفت،به‌وسیله‌ی انسان‌ها، مرحله‌ی‌مفاهیم، احکام و نتیجه گیریها،مرحله‌ای‌مهم‌تریعنی‌مرحله‌ی‌معرفت‌منطقی‌می‌رسد.وظیفه‌ی واقعی معرفت این‌است که از حس به‌عقل ارتقا یابد، به‌آنجا برسد که پله‌به‌پله ازتضادهای درونی اشیاء وپدیده‌های عینی، از قانونمندیهایشان و از رابطه‌ی درونی‌پروسه‌های مختلف آگاهی‌یابد وباردیگر به‌معرفت منطقی برسد. تکرار کنیم: معرفت منطقی به‌این وسیله ازمعرفت حسی تمیز داده‌می‌شود که معرفت‌حسی‌جوانب جداگانه‌ی‌ظواهرونیزرابطه‌ی خارجی اشیا و پدیده‌ها رادر برمی گیرد، حال‌آنکه معرفت منطقی قدم بزرگی‌به‌پیش‌برمی‌دارد.یعنی‌پدیده‌هارابه‌مثابه‌ی‌یك واحد کل‌وهمچنین ماهیت و رابطه‌ی پدیده‌ها رادر برمی گیرد وبه‌کشف تضادهای درونی محیط موفق می‌شود. و درست به‌این وسیله است که‌درك تکامل محیط را درمجموع و در رابطه‌ی همه جانبه‌ی درونی آن ممکن می‌سازد...

تجریدماده وقانون طبیعت، تجریدارزش وغیره، خلاصه همه‌ی تجریدات علمی (تجریدات صحیح و جدی و نه‌بیمعنی و پوچ) طبیعت‌راعمیقتر، درست‌تر و کاملتربازتاب‌می‌سازد. مشخصات‌ممیزه‌ی دو مرحله‌ی پروسه‌ی‌معرفت دراین‌است که درمرحله‌ی پائین‌تر،معرفت به‌مثابه‌ی معرفت حسی ولی در مرحله‌ی بالاتر به‌مثابه‌ی معرفت منطقی تظاهرمی کند.امااین‌دوپله مراحل‌مختلف‌پروسه‌ی‌واحدمعرفت‌می‌باشند. حسی و منطقی خصلتاً با یکدیگر فرق می کنند ولی ازهم جدا نیستند، بلکه برپایه‌ی پراتیك به‌یك واحد تبدیل می‌شوند. عمل ماشاهد است که اشیاء در پدیده‌هایی که بطور حسی برداشت می‌شوند بلافاصله از

طرف ما به‌مفهوم تبدیل نمی‌شوند، وفقط آن پدیده‌هایی که مفهوم شده‌اند می‌توانند باز هم عمیق‌تر حس شوند. احساس فقط می‌تواند مسئله‌ی جوانب خارجی پدیده‌ها را حل کند. مسئله‌ی ماهیت و بطن فقط به‌وسیله‌ی تفکر تئوریك قابل حل است. ولی حل این مسایل هیچگاه نمی‌تواند جدا از عمل انجام گیرد.

انسان نمی‌تواند هیچ پدیده‌ای را بشناسد مگر آنکه با آن شخصاً درتماس آید. یعنی مگر آنکه زندگیش (یعنی عملش) در محیط آن پدیده انجام گیرد.

در جامعه‌ی فئودالی غیرممکن بود که بتوان قبلاً قانونمندیهای جامعه‌ی کاپیتالیستی را شناخت، زیرا در آن‌زمان هنوز سرمایه‌داری پدید نگشته بود و پراتیك آن موجود نبود. بزرگان فکری و اندیشمندان صاحبنظر، آثار خود را در اثر نبوغ خود تدوین نکردند، بلکه بطور عمده بدلیل آن بود که آنها درزمان خود، درپراتیك اجتماعی و آزمایش عملی شرکت کرده بودند. بدون شرط اخیر هیچ نبوغی نمی‌توانست به‌موفقیت منتهی گردد. ضرب‌المثلی که می‌گوید «مردحکیم ازهرچه که در دنیا اتفاق می‌افتد بدون آنکه خانه‌اش را ترك کند، باخبر است» در دوره‌ی کهن و کم رشد تکنیکی جمله‌ای توخالی بیش نبود، ولی در زمان‌ما، یعنی در عصر ترقی تکنیك، تحقق پذیر است، ولی فقط آن کسانی معلومات شخصی و واقعی در اختیار دارند که باعمل مرتبط باشند. چنین کسانی طی عمل خود آن«معلوماتی» را کسب می‌کنند که آن«مردحکیم»ازتوی‌نوشته‌ها وتکنیك‌هابدست‌می‌آورد وبه‌وسیله‌ی آن، بطور غیرمستقیم از «هرچه که دردنیااتفاق می‌افتدباخبر می‌شود». برای شناسائی مستقیم یك یا چند پدیده، شرکت شخصی در مبارزه‌ی پراتیك، به‌منظور تغییر واقعیت و به‌طریق اولی تغییر یك یاچندپدیده‌ضروری است. چه‌فقط شرکت‌شخص دریك‌چنین‌مبارزه‌ی عملی اجازه‌می‌دهدتا

باجوانب خارجی یك یاچند پدیده تماس حاصل گردد، فقط شرکت شخص دریك چنین مبارزه‌ی عملی‌بمنظور تغییرواقعیت امکان می‌دهد تاماهیت و بطن‌یك یاچند پدیده‌راعیان کنیم و آنرا بفهمیم. این‌طریقی است که در حقیقت هر انسانی در راه معرفت می‌پیماید. فقط مطلب‌در اینجااست که‌بعضیها عمداً حقیقت‌را قلب وادعای عکس آنرا می‌نمایند. آن به‌اصطلاح «عقل کل»هایی که اینجا و آنجا بعضی معلومات تکه‌تکه و تصادفی کسب کرده‌اند وبخود لقب«اولین‌شخصیت دنیایی» می‌دهند (و این‌نیز نموداری ازخود پسندی‌بیحد و حصر آنهااست) مسخره‌ترین نقش‌رابازی‌می کنند. دانش‌این،علم‌است‌واینجادیگر نه‌جای کوچکترین ریاکاری و نه‌جای تکبر است، بلکه درست‌بعکس، صداقت و تواضع لازم است. اگر انسان بخواهد دانش کسب کند، باید درپراتیك تغییر واقعیت‌شرکت نماید. اگرانسان بخواهدمزه‌ی گلابی رابچشدبایدآنرا تغییربدهدیعنی آنرابخورد، اگر انسان‌بخواهد ساختمان وخواص اتم رابشناسد، بایدآزمایشهای‌فیزیکی وشیمیایی انجام دهد. یعنی بایدوضع اتم راتغییردهد. اگرانسان بخواهد تئوری وروشهای‌انقلابی رابشناسد آنگاه بـاید در انقلاب شرکت کند، زیرا کلیه‌ی دانشهای واقعـی‌از تجربه‌ی مستقیم سرچشمه می گیرند. ولی انسان نمی‌تواندهمه‌چیز را مستقیماً تجربه کند. در واقع قسمت عمده‌ی دانش نتیجه‌ی تجارب‌غیر مستقیم است. اینها دانش‌هایی هستند که از قرون گذشته بمارسیده‌اند و معلوماتی هستند که انسانها درمحل‌هـای دیگر بدست آورده‌اند. این دانشهانتیجه‌ی تجارب مستقیم انسانهایی‌است که در گذشته می‌زیسته‌اند، یاآنکه‌نتیجه‌ی تجارب مستقیم‌خارجیان است. اگر دانشهایی که درزمان تجربه‌ی مستقیم، که به‌وسیله‌ی پیشینیان ما یا خارجیان کسب شده‌اند، شرایط «تجرید علمی» را دارا بـاشند، یعنی منعکس کننده‌ی علمـی پدیده‌های عینی باشند، آنگاه قابل اطمینانند و درغیراین صورت موفق

نیستند. بنابراین این دانش‌های انسان از دو طریق تشکیل مـی‌شوند: تجربـه‌ی مستقیم و تجربـه‌ی غیر مستقیم. در نتیجه، تجربه‌ای که‌برای من غیر مستقیم است برای دیگری مستقیم مـی‌باشد. لذا اگر دانش‌را درمجموع آن‌درنظر گیریم ملاحظه می کنیم که هیچگونه دانشی نیست که ازتجربه‌ی‌مستقیم جداباشد. سرچشمه‌ی‌دانشهااحساسهایی هستند که اعضای حسی انسان، از دنیای خارجی عینی دریافت می کند. هر کسی کـه احساس و تجربه‌ی مستقیم رانفی کند و شرکت شخصی رادرعمل تغییر واقعیت رد کند پیشرونیست. به‌این جهت است کـه «عقل کل»ها اینقدر مضحکند. چینیها یـك ضرب‌المثل قدیمی دارند که مـی گوید «هر کسی، به‌درون مغاك ببر نرود، نمی‌تواند بچه‌ببر شکار کند». این ضرب‌المثل نشان‌دهنده‌ی حقیقتی است که‌هم برای‌پراتیك انسانی وهم برای تئوری معرفت معتبر است.

معرفت جدا از عمل غیرقابل تصور است.

نخستین گام در پروسه‌ی معرفت، اولین برخورد با پـدیده‌های خارجی‌است ـ پله‌ی‌احساسها. گام‌دوم، تعمیم‌معلومات ناشی‌ازاحساسها، تنظیم وبعمل‌آوردن آنهاست ـ پله‌ی مفاهیم، احکام ونتیجه گیری‌ها. هر گاه معلومات ناشی از احساسها بطرز فراوان در دست بود، (نه ناقص ونه‌منفرد) وبا واقعیت تطبیق کند (یعنی دراثر اشتباه حسی پدیدنیامده باشد) آنگاه می‌توان بر پایه‌ی آن معلومات مفاهیم صحیح بنا کرد و روابط منطقی تدوین نمود.

در اینجا دو نکته‌ی مهم وجود دارد که باید بخصوص به آنها توجه کرد. به نکته‌ی اول دربالا اشاره شد، ولی در اینجا باید دوباره تکرار شود. این همان مسئله‌ی وابستگی معرفت منطقی به‌معرفت‌حسی است. کسی که معرفت حسی رامبدأ معرفت منطقی نمی‌داند، طرفدار

مکتب اصالت روح است. در تاریخ فلسفه‌ی به اصطلاح اصالت فرد، را سیونالیسم وجود داشت، که فقط عقل راقبول داشت وتجربه‌رانفی می کرد، زیراعقیده داشت که‌تنها به‌عقل‌می‌توان اعتماد کرد وتجربه‌ای را که بردریافت حسی مبتنی‌است غیرقابل قبول می‌دانست. اشتباه‌این مکتب در آن است که حقایق را وارونه جلوه می‌دهد. اعتبار معرفت منطقی درست‌بدین جهت‌است که ازدریافتهای حسی‌سرچشمه‌می گیرد. در عکس‌این حالت، معرفت منطقی جویباری بدون سرچشمه، درختی بدون ریشه وفقط یك مخلوق ذهنی وغیر قابل اعتماد می‌شود. از نظر تئوری، درپروسه‌ی معرفت، تجربه‌ی حسی مقدم‌است. اهمیت پراتیك اجتماعی‌رادرپروسه‌ی معرفت تأکیدمی کنیم،زیرافقط پراتیك‌اجتماعی انسان می‌تواندمعرفت حسی بشرواخذ تجربه‌ی حسی‌از دنیای خارجی عینی را سبب گردد. اگر انسان چشمها و گوش‌هایش را ببندد و خود راکاملاً ازجهان خارجی عینی‌موجود جداکند دیگر نمی‌تواندصحبتی از معرفت در میان باشد. معرفت با تجربه آغاز می‌شود. و ایـن همان جنبه‌ی مترقی‌تئوری‌معرفت است.

نکته‌ی دوم، لزوم عمیق‌تر کردن معرفت یعنی لزوم گذار ازپله‌ی معرفت حسی به‌پله‌ی معرفت منطقی‌است. این‌همان منطق جدلی‌تئوری معرفت‌است. تصور اینکه معرفت می‌تواند درپست‌ترین پله، یعنی‌پله‌ی معرفت حسی،بماند وفقط معرفت حسی قابل‌اعتماد ومعرفت منطقی‌غیر قابل اعتماداست، بمعنای‌تکرار اشتباهات تاریخی مکتب اصالت‌تجربه (امپیریسم) می‌باشد. اشتباهات این نظریه درعدم درك این مطلب‌است که معلومات ادراك حسی ! گرچه بدون شك بازتاب برخی از جوانب معین جهان عینی موجود خارجی است (در این‌جا، به مبحث‌امپیریسم ایدآلیستی که تجربه را به بینش به اصطلاح مکاشفه‌ای بر می گرداند وارد نمی‌شویم) ولی باز یکجانبه وسطحی می‌باشد وچنین بـازتابی

ناقص بوده وماهیت وبطن اشیاء را منعکس نمی‌سازد. بـرای انعکاس کامل اشیاء، ماهیت وقانونمندیهای درونی آنها، باید درباره‌ی آن‌ها فکر کردوپس از آنکه داده‌های فراوان‌ادراك حسی بررسی گردیدند، یعنی به‌مانند جداکردن دانه‌ی گندم ازسبوس، از بین بردن نادرست وحفظ کردن درست، حرکت کـردن از یك سوی پدیده به‌سوی دیگر و از سطح به‌عمق، بایستی‌سیستمی ازمفاهیم وتئوریها بوجودآورد وجهشی از معرفت حسی به معرفت منطقی انجام داد. معرفتی که چنین ساخته و پرداخته شده باشد، نه‌بی‌اساس ونه‌غیر قابل اعتماد است، بر عکس، هر آنچه که بر پایه‌ی پراتیك در پروسه‌ی معرفت، بطور علمی به‌عمل آمده باشد، جهان عینی را درست‌تر وکاملتر منعکس می‌نماید.

معرفی

اریری‌امانوئل،مؤلف کتاب«مبادله‌ی نابرابر»چاپ ماسپرو ۱۹۶۹.
این کتاب بسیار مستحکم از نقطه نظر تئوریك در میان دانشمندان و محققان فرانسه سروصدای زیادی کرد. زیراهمانطور که خودمؤلف هم‌میگوید، برای بررسی مسائل، اوموضع تئوریك غیر«ارتدکسی» را اختیار کرده است. بهمین دلیل شارل‌بتلهایم تئوریسین مشهور فرانسوی که‌بیشتر به‌اصول سوسیالیسم علمی پایبند است، چندایراد عمده به این اثر گرفته، که خلاصه کردن آن در اینجا بسیارمشکل است،امامی‌توان اقلا خلاصه‌ی قسمتی ازآنرا ارائه دادتاچهارچوب تئوریك این بحث‌ها روشنتر شود.

بطور خلاصه تز امانوئل اینست که نابرابریهای موجود در میان ملل‌از مبادله‌ی نابرابر ناشی می‌شود. مبادله‌ی نابرابر به‌این معنی است که کشورهای عقب افتاده مجبورند محصول خود راکه‌تبلور کار بیشتری است با محصول کشور پیشرفته (بدلیل سطح بالای تکنولوژیك) که در آن کاربسیار کمتری متبلور است مبادله کنند، و این مبادله‌ی نابرابر مبتنی بر قانون نابرابر بودن دو سهم کار وسرمایه، مخصوصاً پائین‌بودن قیمت نیروی کار،در تولیدمی‌باشد. این‌نابرابری در تقسیم کار جهانی به‌نحوی تحمیل می‌شود که‌بدون شك بضررکشورهای فقیر می‌باشد.

شارل بتلهایم درمقابل این‌تز چنین می‌گوید: تئوری امانوئل این حسن را دارد که تئوری ریکاردو و بسیاری از اقتصاددانان دیگر را بخوبی ردمی‌کند. طبق این تئوریها مبادلات بین‌المللی برای کشورها دارای امتیازات متقابل ودر نتیجه برای‌همه مفید است.اما

درعین حال‌از تئوری اما نوئل این‌استنباط حاصل می‌شود که«استثمار بازرگانی» مستقلا وقبل ازاستثمار امپریالیستی، بمعنی اخص‌صدور سرمایه، وجود داشته وبمراتب از استثمار امپریالیستی عمیق‌تر بوده است. و با خواندن این‌مسأله که نابرابر بودن مزدها پایه‌ی‌مبادله‌ی نابرابر ودرنتیجه پایه‌ی شکاف ونابرابری بین‌کشورهای تحت‌سلطه و کشورهای پیش رفته‌است، اینطور بنظرمی‌آید که‌با بالابردن‌سطح مزدها در کشورهای تحت‌سلطه، این عقب افتادگی از بین می‌رود. و به اضافه وجود روابط مبادله‌ی نابرابر امری است حتمی. اما مسأله‌ی مهمتر،شرایط‌مادی یا بهتر،روابط تولیدی‌در سطح‌بین‌المللی وادامه‌ی این‌روابط است که می‌بایست بدقت تحلیل گردد.وگرنه مبادله‌ی نابرابر بازتاب ومعلولی است از علل‌عمیق‌تر، یعنی همان شرایط‌پایه‌ای جهانی تولید که‌کشورهای عقب‌افتاده تحت تسلط‌آن قرار گرفته‌اند.

مسأله‌ی مهم‌دیگری راکه امانوئل‌پیش می‌کشد، مسأله‌ی «ملل‌فقیر» و«ملل ثروتمند» است. بتلهایم میگوید: طرح مسأله به این صورت این فکرنادرست راپیش می‌آورد که تمامی جامعه‌ی ثروتمند است که‌کشورفقیر را استثمارمی‌کند نه‌طبقات حاکم‌این جامعه‌ی‌پیشرفته، که خود از استثمارطبقات زحمتکش خودش ثروتمندشده‌است.البته این، به این معنی نیست که سرمایه‌داران غربی برای ساکت‌کردن طبقات مولد خود سعی نمیکنند ونیز موفق نمیشوند آنها رابخرند. تازه‌طبقات سرمایه‌دارغربی تولیدکنندگان ملت ستمدیده‌را استثمار می‌کنند نه‌طبقات حاکم‌آن راکه خود دلال این رابطه‌ی استثمارند.

۱ــ آذر

مبادله‌ی نا برابر
یا
دستمزد وقیمت در سیستم جهانی سرمایه‌داری

اریری امانوئل

۱ــ آذر

سابقاً همه‌ی اقتصاددانان بر سر تئوری مبادلات بین‌المللی‌متفق‌

القول بودند. واین موضوع کم اهمیتی نیست. با فرض نامتحرك‌بودن مطلق سرمایه ونیروی کار، بیش از یك قرن، اقتصاددانان‌معتقدبودند که این قیمت کالاهای مبادلاتی بین‌المللی است که مزد تولید کنندگان‌را تعیین می کند نه برعکس. این استدلال با شعور جور درمی آمد ،چرا که تعیین کننده‌ی درآمد انسان، بازده فعالیت اقتصادی اوست وقابل تصور نیست که درآمد انسان تعیین کننده‌ی بازده او باشد. حال خود قیمت‌ها به چه نحو تعیین می‌شوند؟

جواب به‌این سؤال یکبار برای‌همیشه به‌وسیله‌ی قضیه‌ی‌ریکاردو بنام هزینه‌های تطبیقی وقضیه‌ی استوارت میل بنام کشش‌پذیری متقابل تقاضاداده‌شده بود.ریکاردو برای‌تغییرات بهای‌کالا حدودی قائل‌می‌شد: حد بالا قیمتی بود که بیشتر از آن تولید کالا با صرفه‌تر از وارد کردن آن بود، حد پائین قیمتی بود که کمتر از آن، قاعدتاً می‌بایست تولید کالا را رها کنند واز طریق مبادله آن را بدست بیاورند:

ودر چارچوب این حدود، نرخ واقعی مبادله به شدت تقاضای مصرف کنندگان برای هر یك از کالاهای مورد نظر تعیین‌می گردید.

این تئوری درمجموع همان تئوری عرضه وتقاضا بود که‌عرضه با هزینه‌های تطبیقی بیان می‌شد، وتقاضا به وسیله‌ی نیازهای‌انسان.

اگر در واقعیت اینگونه عمل می‌شد، می‌بایستی رابطه‌ی مبادله بنفع کشورهای کشاورزی و معدنی و به ضرر کشورهای صنعتی تغییر کند.

ازلحاظ عرضه، امتیاز زمین‌وآب وهوای کشورهای کشاورزی استثنائی‌تر از امتیاز تکنولوژیك کشورهای صنعتی است، اما بهرحال ارزان‌تر از آن خواهد بود که فرانسه بخواهد بادام کوهی بکارد و یا چاه بزند واز آن نفت استخراج کند. از لحاظ تقاضا، خیلی آسان‌تر می‌توان ازمصرف یخچال وترانزیستور چشم پوشید تا از مصرف‌نفت

ومواد چربی.

بهمین جهت، خیلی‌زود اقتصاددانان نتایج منطقی تئوریهای‌خود را بکار بردند. تمام پیش بینی‌های اقتصاددانان، از ریکاردو گرفته تا کلن کلارك وتامیل ومارشال، همه بدون استثناء وبلا قیدوشرط نسبت به آینده‌ی تولیدات صنعتی بدبین ونسبت به‌تولیدات خام خوش بین بودند. حتی درزمانی نزدیك‌تر به‌ما، یعنی در سال ۱۹۴۲، کلن کلارك پیش‌بینی می کرد که درسال ۱۹۶۰، رابطه‌ی مبادله‌ی مواداولیه به‌نسبت سالهای ۱۹۳۴-۱۹۲۵ درحدود ۹۰ درصد بهبود خواهد یافت.

اما اکنون می‌بینیم که چگونه واقعیت این پیش‌بینی را تکذیب کرد نه فقط رابطه‌ی مبادله بنفع جهان سوم تغییر نکرد، بلکه بضرر آن نیز تمام شد.

به عوض رها کردن تئوری تعیین قیمت به وسیله‌ی تقاضا وبرای جلوگیری از فرو ریختن این تئوری لرزان، اقتصاددانان کوشیدند که برای تقاضا، نوعی کشش‌پذیری بتراشند. اما این تصحیح تئوری هم قابل قبول نیست.

۱ـ نامساعدبودن تقاضابرای مواداولیه (مواد کشاورزی،معدنی‌و غیره)،بفرض اینکه‌وجود هم‌داشته‌باشد، نمی‌تواند بهم خوردن‌رابطه‌ی مبادله راتوضیح‌دهد. زیراطبق آمار موجودآنچه قیمتش پائین‌می‌آید، مواد اولیه بطور کلی نیست، بلکه هر نوع موادی است که جهان‌سوم صادر می کند.

اما باآنکه بخش اعظم صادرات جهان سوم ازمواد اولیه‌تشکیل شده، بخش اعظم مواد اولیه‌ی صادر شده‌از طرف جهان سوم نبوده است. به این معنی که هر چند در سال ۱۹۷۰، ۷۷ درصد از صادرات کشورهای درحال رشد محصولات اولیه می‌شد ولی ۶۰ درصد از کل صادرات‌مواداولیه‌ی جهانی‌به‌وسیله‌ی کشورهای‌صنعتی صورت گرفت.

روابط مبادله‌ی کشورهای اخیر که مواد صادراتی آنهاچوب، مواد معدنی، لبنیات، شراب و مشروبـات الکلی وغیره است چندان وخیم‌تر نشده است. ولی در مقابل، کشورهای جهان سوم چند نـوع ساخته شده‌ی صنعتی نیز صادر می کنند که آنها بـا آنکه محصولات ساخته شده‌اند همان وضع بد مواد اولیه را دارند.

۲) بهیچ وجه درست نیست که مصرف جهانی مواد اولیه درقرن بیستم به‌نسبت قرن نوزدهم راکد مانده یاکاهش یافته است.

جدول زیر موادخام جهان بین سالهای ۱۹۱۳و۱۹۶۹ است ودر آن عمده‌ترین تولیدات اختصاصی جهان‌سوم آمده است (واحد هزار تن)*

محصولات	۱۹۱۳	۱۹۶۹
بادام کوهی	۱۸۰۰	۱۶۶۰۰
کاکائو	۲۳۲	۱۴۲۲
قهوه	۱۲۰۰	۴۲۰۰
روغن نخل	۲۷۰	۱۶۰۰
فسفات	۷۲۰۰	۸۲۰۰۰
شکر (نیشکر)	۹۶۰۰۰	۲۹۵۰۰
تنباکو(فقط کشورهای درحال‌رشد)	۵۷۰	۲۸۶۰
چای (غیر از چین)	۲۹۰	۱۰۵۰
کائوچوی طبیعی	۱۰۰	۲۹۰۰
مس	۹۰۰	۵۹۰۰
نفت (به‌میلیون تن ـ فقط کشورهای درحال رشد)	۸	۱۱۵۰

* دراین‌ارقام، تولیدات چین بحساب نیامده؛ زیراچین‌از بازار جهانی خارج شده است . م .

همانطور که مشاهده می‌شود مقدار این مواد برحسب تن‌جز در مورد نفت ۶/۵ درصد و در مورد نفت ۱۱۴ برابر افزایش یافته است. اگر افزایش ارزش این تولیدات از افزایش مقدار تن آن بسیار کمتر است، دلیلی جزخراب شدن روابط مبادله ندارد.

۳)تقاضائی که‌در اینجامورد نظرماست‌مربوط به‌مصرف کننده‌ی نهائی است، و در نتیجه فقط در مورد قیمت‌های خرده فروشی صادق است. درحالیکه قیمت موردنظر کشور تولیدکننده، قیمت تحویل در بندر (F.O.B) است. بین این دو، یعنی تحویل جنس در بندر و قیمت مصرف کننده آنقدر واسطه‌های مختلف و بخصوص مالیات از طرف کشور مصرف کننده، اضافه می‌شود و بنابراین بین این‌دو قیمت چنان اختلافی بوجود می آید که‌حساسیت قیمت در تحویل بندر نسبت‌به اثرات تقاضا برروی قیمت‌های مصرف کننده ناچیز ویاهیچ است.

وقتی مالیات کشورهای مصرف کننده برروی نفت سه تا چهار برابر قیمتی است که کشور تولید کننده دریافت می کند آیاجدی است ادعا کنیم که نامساعد بودن تقاضا درسطح قیمت خرده فروشی است که مانع از افزایش قیمت F.O.B می‌شود؟

معنای این ادعا آنست که وقتی قیمت خرده فروشی کالاها بالا برود و در نتیجه به‌شکل مالیات به‌خزانه‌ی دولتی ریخته شود، مصرف کننده‌ی اروپائی به‌دلیل وطن پرستی خود موافق خواهد بود. اما اگر قرار باشد این‌پول به‌جیب دیگران برود آنوقت مخالفت خواهد کرد.

۴) تمام‌مسأله به‌اینجاختم نمی‌شود. زیرا اغلب محصولات‌جهان سوم، در کشورهای صنعتی تغییر و تبدیل می‌یابند.

مثلا تجزیه‌ی قیمت کاکائو در آلمان در جدول صفحه‌ی بعد آمده است.

اگرمقایسه‌ی مبلغی‌را که‌تولید کننده دریافت‌می کند ومبلغی‌را که

مصرف کننده‌ی نهائی می‌پردازد کنار کنار بگذاریم، مراحل مختلف ساختن کاکائو به‌خودی‌خود با کشت کاکائو قابل مقایسه نیست، هرچند

	درصدها
ماده‌ی کاکائو ــ قیمت خریداری‌شده از کشور تولیدکننده، قیمت تحویل‌در بندر کشور گیرنده.	۱۰
مواد دیگر	۳
مالیات وارداتی	۵
هزینه و تبدیل	۳۶
توزیع	۴۶
قیمت خرده‌فروشی کاکائو	۱۰۰

خصوصیت‌تقاضا دراینست که‌کاکائوی ساخته‌شده‌رامی‌طلبد ونه‌کاکائوی خام‌را وتقاضای کاکائوی خام هم زیاد نیست.

معذالك از نظر خصوصیت تقاضا فقط یـك محصول وجود دارد و آن کاکائوست و تقاضای دانه‌ی کاکائو مشتقی از آن محسوب می‌شود.

این‌حالت نظیرحالتی است که تولید کاکائودریك مؤسسه‌انجام بگیرد ولی «کارگاههای» این‌موسسه‌هزاران کیلومتر ازیکدیگرفاصله دارند. مثلا کارگاه کشت دانه‌های کاکائو درغناست و کارگاه‌ساخت کاکائو درآلمان. حال‌معلوم نیست‌چرا به‌دلیل نامساعدبودن تقاضا کسی که‌دانه‌های کاکائو رامی‌کارد باید روزی دو مارك مزد بگیرد و کسی که همین دانه‌ها را در کارگاه تبدیل می‌کند، باهمان درجه از مهارت، باید ۲۵ تا ۴۰ مرتبه بیشتر مزد بگیرد.

جز چند نوع میوه‌ی کمیاب مناطق حاره، محصولی نیست که در این مناطق بوجود آید و در کشورهای صنعتی کم و بیش تغییر و تبدیل پیدا نکند.

و حتی جزچند مورداستثنائی، تمام محصولات جهان سوم‌مواد

اولیه‌ای هستند کـه برای آنها نه‌تقاضا و نه قیمت مخصوص و مستقلی وجود دارد. قیمت و تقاضای محصولات در بالا، یعنی‌درسطح محصول تمام شده، بایدبه‌محصول تمام نشده بستگی داشته باشد و در پائین (در سطح محصول خام) به‌هزینه‌ی تولید خود محصول.

تعیین قیمت و تقاضا درسطح محصول تمام شده ممکن نیست. زیرا قیمت و تقاضای محصول‌تمام‌شده‌چه‌در وضع مساعد وچه‌نامساعد، اگر قرار بود تعیین کننده باشد، می‌بایست بطور مساوی وبدون درنظر گرفتن مرز بین کشورها برروی تمام‌مراحل تولید اثربگذارد. ولـی واقعیت امر چیز دیگری است.

پس‌باید بپذیریم که تعیین قیمت و تقاضا درسطح محصول تمام شده و در سطح تولید خام امکان دارد. به‌عبارت دیگر برای توضیح پدیده‌ی نگران کننده‌ی‌وخامت‌بنیادی وممتدرابطه‌ی‌مبادله‌در کشورهای توسعه نیافته، می‌بایست رابطه‌ی علت و معلولی را معکوس کرد و هر چند از نظر نوع ارتدوکسی این‌امرعجیب می‌نماید امابابد گفت این قیمت‌های بین‌المللی نیستند که میزان کلی سهم تولید کنندگان راتعیین می کنند،بلکه اختلاف‌تحمیل شده‌درسهم‌دهی تعیین کننده‌ی قیمت‌های بین‌المللی است و استثماری را بوجود می‌آورد کـه در واقع قیمت‌ها وسیله‌ی آنند.

مبادله‌ی نابرابر ـ واقعیت تاریخی‌یی راکـه این‌نوع ارتدکسی نخواست بحساب بیاورد همان مبارزات مؤثر سندیکائی نیمه دوم قرن نوزدهم در اروپاست کـه‌با تحرك بین‌المللی‌سرمایه و درنتیجه گرایش به‌برابری بهره‌ی جهانی همراه بود.

نتیجه‌ی آن‌عدم قابلیت انعطافی بود که درسهم این دوعامل (کار وسرمایه) پدیدآمد ودرنتیجه درسیستم قیمت‌ها این‌دوعامل‌به‌متغیرهای خارجی تبدیل شدند.

آنوقت، چون شکاف چشمگیر مزد در کشورهای مختلف نتوانست برروی نرخ بهره تأثیر بگذارد (به‌علت تبدیل نرخ بهره در سطح جهانی) بناچار برروی قیمت‌ها تأثیر می گذارد و کشور یا گروه کشورهائی که سطح مزدشان پائین است، تحت‌فشار قوانین بازار ورقابت سرمایه‌داران داخلی، ناچارند کـه قسمت مهمی از ارزش اضافی را کـه از کار گران خویش بیرون کشیده‌اند بنفع مصرف کنند گان بیگانه به‌خارج سرازیر کنند.

در تمام مراحل مختلف تولید کاکائو، از کشت گرفته تا بسته‌بندی و تجارتی کردن محصول برای مصرف کننده، مزدهریك از کار گران یك دستمزد محلی است، ولی در آمد سرمایه‌داران مطابق نرخ جهانی بهره است.

و در تحلیل آخر، قیمت، مجموعه‌ی این سهم‌هائی است که از پیش تعیین شده است. سطح بالای زندگـی در کشورهـای ما هم تا اندازه‌ای به‌این علت است که زحمت انسانهائی که کالاهای مورد نیاز مارا تولید می کنند، سی و گاهی پنجاه مرتبه از مزد کار گران خودما کمتر است. و درمواردی خاص این شکاف به‌هشتاد تاصدبار نیز میرسد. مثلاً مزد یك‌ساعت کار گرساده درایالات متحده‌ی آمریکا بین چهارتا پنج دلار است درصورتیکه مزد یك‌ساعت کار کار گر ساده‌ی کشور «زئیر» (کنگوی سابق) فقط به‌پنج سنت می‌رسد.

این وارونه شدن درروابط بین‌المللی چندنتیجه‌ی مهم‌دارد:

اگرسهم عوامل ودرنتیجه سهم‌زندگی ملی به‌وسیله‌ی قیمت‌های بین‌المللی که‌طبق قوانین عینی بازار تعیین می‌شوند انجام شود، آنوقت بالا بردن این قیمت‌هـا و نگهداشتن آنها در سطح فعلی یـك کمك داوطلبانه و یا حداکثر یك وظیفه‌ی اخلاقی کشورهای ثـروتمند تلقی می‌شود.

اما اگر به‌عکس، همانطور که مااستدلال می کردیم، بگوئیم که این سهم‌دهی دو عامل کار و سرمایه است که‌قیمت‌ها راتعیین می کند آنوقت بالا رفتن این‌قیمت‌ها نوعی جبران در مقابل غنی‌شدن نابجای کشورهای صنعتی، و درنتیجه یك حق برای کشورهای کم رشدتلقی خواهد شد. دراینجاست که می‌توان فهمید چرا متخصصین کشورهای پیشرفته وظیفه دارند این‌تزها را رد کنند. توسل به‌اصول علمی ناب‌در این مورد بهانه‌ایست بـرای حمایت آگاهانه و یا نا آگاهانه‌ی وضـع موجود.

اما درمورد محصولاتی ازجهان سوم که باتولید ملی کشورهای پیشرفته رقابت‌می کند همین اصول‌راخیلی زود فراموش می کنند. آنها در قدیم، درتحمیل محدودیت‌های بازرگانی به‌کالاهای ژاپنی درنگ نکردند وامروزهم می‌بینیم که‌چگونه تولیدملی‌خودرادر مقابل‌واردات منسوجات و لباسهای دوخته شده‌ی کشورهای عقب افتاده محافظت می کنند و دلیل می آورند که چون دستمزد در کشورهای عقب افتاده به‌طور «غیرعادی» پائین است لذا باورود کالاهای ارزان به‌بازار، یك دامپینگ اجتماعی بوجودمی آید. پس‌ناگهان وبدون مقدمه می‌پذیرند که این مزدهاست که قیمت‌ها را تعیین می کند، ونه‌برعکس. درحالیکه درجای دیگر، مثلاً هر گونه‌بالارفتن قیمت قهوه‌رامصنوعی‌می‌خوانند و درآخرین‌جلسه‌ی لندن‌برای رد تقاضای ناچیز کشورهای تولید کننده مبنی بربالابردن ده‌درصد قیمت‌هابه‌دلیل تنزل ارزش‌دلار، آمریکائی‌ها حتی تهدید کردند که‌از کنفرانس خارج خواهند شد. طبق‌این بینش، بسته به‌اینکه کالا ترانزیستورباشدیاقهوه، مزدکم قیمت‌های «غیرعادی» و یا قیمت‌های «عادی» مزدکم را بوجود می آورد.

از طرف‌دیگر می‌توان‌به‌موضع «گروه ۷۷ کشور» در کنفرانس جهانی تجارت و توسعه، همانطور که از برنامه‌ی عمل آنها برمی آید،

نیز به‌آسانی پی‌برد. دیگر این تقاضای کمك از کشور همسایه نیست، بلکه سهیم کردن کشورهای پیشرفته بـه‌ایجاد وضع موجود مبادلات بین‌المللی، و حتی خود مسأله‌ی عقب افتادگی در دنیاست.

متد استانیسلاوسکی و استیل برشت

سورینا
مهین اسکوئی

قرن بیستم به‌عالم تئاتردو تئوریسین‌هنرمند، دوفعال‌متفاوت‌عرضه کرده‌است. اگرچه این‌دو هنرمندانی بودند که هنرشان مدافع‌پیشرفت وترقی وانسان‌دوستی بوده‌است، لیکن‌بایددرنظرداشت که نظروتئوری آنها درباره‌ی تئاتریکسان نبوده‌است. طبیعتاً این‌سئوال مطرح‌می گردد که‌چگونه‌بایداین‌دونظرهنری یعنی‌نظریه‌ی استانیسلاوسکی‌رادرباره‌ی فرورفتن بازیگر درنقش و نظربرشت را درمورد «بیگانه» ماندن نسبت به‌نقش بایکدیگرمقایسه نمود؟ وآیا اصولاً این‌عمل ضرورتی‌داردیانه؟

تمام این سئوالات موجب بحث وشك وتردید وفکرمی‌شود، و بطورکلی همه‌ی‌آنها نتیجتاً به‌این هدف منتهی‌می گردد که برای نمایش دادن هرچـه کاملتر آثارکلاسیك و معاصرکدام راه بهتر است؟ راه استانیسلاوسکی یاراه برشت؟

برای یافتن پاسخ لازم‌است در نظر بگیریم کـه اساس تئوری استانیسلاوسکی‌ونظربرشت راهدفهای مختلف‌تاریخی‌وسنتهای‌مختلف ملی آنها تشکیل می‌داد. استانیسلاوسکی می‌خواست که از راه تئاتر به‌زندگی تاریك طبقه‌ی فقیر روشنائی بخشد و درمیان‌آن تاریکی که

آنهارا درخود غرقه ساخته‌است دقایقی ازشادی و خوشبختی وزیبائی بوجودآورد[۱]. باتوجه به‌اینکه در زمان وی فقط اشکال کلیشه‌ای و از پیش تعیین شده‌ی بیانی و جسمانی بازیگـری بود کـه رواج داشت، استانیسلاوسکی درجستجوی آن امکانات وطرقی برآمد که بتواندهنر راهرچه بیشتربه‌زندگی‌نزدیك کرده وتبلور وتجسم‌هرچه‌بیشترصحنه‌ای داشته باشد. وی ضمن مخالفت با جریان غلط تئاتری ترس از سادگی طبیعی،می‌خواست که انسان زنده را روی صحنه نشان داده و تجربه‌ی بهترین استادان تئاتروسیه وجهان‌را تعمیم‌بخشد وآموزشی‌راپی‌ریزی کـرده بتواند به‌رشد واقعی هنرصحنه‌ای کمك نماید. وی همچنین با ایجاد سیستمی که شکافنده‌ی قوانین کار و هنر بازیگری و کار گردانی است می خواست ضرورت درك هنروتسلط برهنررا به‌بازیگر بیاموزد. ازلحاظ مقایسه می‌توان اظهارداشت که سیستم استانیسلاوسکی بعنوان یك دوره‌ی آموزش کـامل هنری سرانجام توجه برشت را نیز به‌خود جلب کرده‌بود. دراین‌زمینه برشت می‌نویسد: «سیستم استانیسلاوسکی مترقی است به‌دلیل‌آنکه سیستم است[۲]». دلیل این جمله آن است که مسائلی که استانیسلاوسکی توانسته است درسیستم خویش مطرح کند مسائلی است که برشت تمام مدت زندگی نسبت به‌آنها نگران می‌بود. ولی البته ناگفته نباید گذارد که برشت باآثار کارگردان بزرگ روس نتوانست به‌هیچوجه‌آشنا شود.

رولیك‌وایلرمحقق‌آثار برشت نیزبه‌این مطلب اشاره کرده‌است. وی مـی‌نویسد: «در موقـع بررسی و مطالعه‌ی مناسبات برشت و استانیسلاوسکی، باید این مسئله را در نظر گرفت که برشت نه باکتاب

---

۱) مجموعه‌ی‌آثار استانیسلاوسکی، جلدپنجم، صفحه‌ی۱۷۵

۲) برشت: «تئاتر»، چاپ۱۹۶۵، صفحه‌ی۱۳۲

«کار هنرپیشه‌روی‌خود» آشنا بود ونه با «کارهنرپیشه روی نقش». در حقیقت برشت فقط با کتاب «دروس کارگـردانی» استانیسلاوسکی تألیف گارچاکف آشنائی داشت و آنرا بهترین کتاب تعلیماتی برای شناخت متد اجرائی استانیسلاوسکی می‌دانست.»[۱]

درضمن باید تأکید نمود که مناسبات و نظرات برشت نسبت به کارهای پژوهشی استانیسلاوسکی ونسبت به‌هنراحساس ودیگرعناصر سیستم وی درتمام طول زندگی درحال رشد وتغییربوده است. زمانی که‌درك واقعیت تاریخ مردم‌اروپا درحال‌رشد بود ـ یعنی‌زمان‌تحولات اجتماعی‌اروپا ـ اجتماعات‌ادبی وهنری کشورهای‌زیادی می کوشیدند که در مبارزات انقلابی، هنررا به‌سلاح مستقیمی مبدل نمایند واز هنر انتظار جدیت و خلاقیت شدیدی داشتند. اساس نظرات برشت را در تئاترچنین مسائلی تشکیل می‌دهد. زیرا برشت نیز مانند آنان هدف و خط مشی انقلابی‌ووسایل‌جدیدوخلاقی‌برای‌بیان‌آن‌مسائل‌می‌خواست. به‌همین دلیل، آگاهی تاریخی‌وهنری برشت نیزهمچون‌اعتراضی‌برضد واقعیات بورژوازی شکل گرفت وبعدها به‌شکل اعتراض ضد فاشیستی درآمد. ازهمین جاست که‌مخالفت برشت باتئاتر کهنه‌ی آلمان‌سرچشمه می گیرد ـ تئاتری کـه به‌عقیده‌ی برشت فاقد نیروی انتقادی نسبت به واقعیات بود ودرآن هیچگونه دعوتی برای دگرگون‌ساختن واقعیات وجود نداشت.

برشت مشاهده می کرد که چگونه‌احساسات‌عصبی‌وتشنج‌آوری که‌قبل‌از روی کارآمدن فاشیسم در ادبیات و هنرآلمان پرورانده شده بود، باروی کارآمدن هیتلر، مبدل به‌هیجان ورشد بیش‌از حد قدرت و لجام‌گسیختگی‌های ناشی ازآن می گردد. در حقیقت آنان با تمام قوا

---

۱) رولیك‌وایلر، چاپ۱۹۶۶، صفحه‌ی۲۶۴

می کوشیدند استعداد انتقاد و استقلال اندیشه را از تماشاچی سلب نمایند و سعی می کردند او را به هرراهی کـه خود مایلند بکشانند. به‌عقیده‌ی برشت «تازمانی که هنررا که‌یکی‌ازانواع‌فعالیت‌های‌اجتماعی است به‌حیطه‌ی بی‌ارادگـی، نیمه ارادی و یاغریزی مربوط می کنند، نقش کنترل به‌عهده‌ی شعور محول می‌شود. عقل را باید قانـع کرد و معنی این جمله کم‌وبیش اینست که آنرا باید وادار به‌سکوت کرد».[۱] لیکن برشت نظریـه‌ی نفی احساس را، کـه محصول برخورد وی با جریانات هنری فاشیستی بود، بـه تحلیل سیستم استانیسلاوسکی نیز می کشاند. وی در تحلیل این مسئله اظهار می‌دارد: «استانیسلاوسکی از لحاظ صحنه‌ای نیزبالحظات دروغینی که ازسطحیگری و کهنه‌پرستی سرچشمه می گیرد مخالفت ورزیده وبه‌خاطرحقیقت روی صحنه‌مبارزه کرده است» لیکن‌مطلب‌خودرا بااین جملات تمام‌می کند: «ودستوری برای دروغ واقعی بوجودآورده است.»... «اگرمیخواهی باور کنند که توشیرینی‌پزهستی، که در واقع نیستی، اینکار و اینکار و اینکار را انجام بده»[۲].

ولی‌باتمام‌این‌ها،مدتی‌بعدبرشت‌درباره‌ی‌سیستم استانیسلاوسکی به‌ارزیابی صحیحتری دست‌یازید. وی در یکی‌از محاورات خویش ـ برشت اغلب اوقات اندیشه‌ی خودرا به‌صورت محاوره بیان می کرد ـ چنین می‌نویسد:

«داتگر: ولی استانیسلاوسکی از بازیگر، فرورفتن در نقش و بالاتر از آن زندگـی کردن در نقش را بخاطر نمایش رئالیستی طلب می کند.

---

۱) آرشیو برشت، شماره‌ی ۱۹ـ۶۰

۲) آرشیو برشت، شماره‌ی ۲۶ـ۶۰

ب: از مطالبی که در دسترس من بود، چنین استنباط نمی‌شود. او دائم درباره‌ی مافوق هدف صحبت می کند وهمه‌چیزراتحت‌الشعاع ایده قرار می‌دهد. من‌تصور می کنم که استانیسلاوسکی اغلب‌ضرورت فرورفتن در نقش را به‌این دلیل خاطرنشان می‌سازد کـه هنرپیشه را از عادات بدخود برحذر دارد. او میخواهد عادات روبه‌تماشا گرایستادن، خودرا به‌نمایش گذاشتن ولاس‌زدن باتماشا گررا به‌وسیله‌ی‌رفتن‌درعمق سیما ازوی بگیرد وتوجه اورا به‌بازی «سیما» معطوف‌دارد واین کاررا بااصرار هرچه‌تمامترحقیقت نامیده‌است.[۱]».

درجملات فوق تأیید این مسئله که استانیسلاوسکی برای ایجاد هنررئالیستی(توجه‌خواننده‌را به‌این‌موضوع جلب‌می کنیم که‌به‌هیچوجه مسئله‌ی هنرناتورالیستی مطرح نیست) می کوشیده‌است، قابل توجه و و تأمل است. برشت در جای دیگرنیزاشاره کرده است که «کار تئاتر مخات [۲] اصولا هیچ شباهتی هم به ناتورالیسم ندارد»[۳] معهذا وی باوجودآنکه مافوق هدف‌را درسیستم استانیسلاوسکی صحیح‌ارزیابی می کرد «به‌زور» می‌خواست فرورفتن در نقش را، که استانیسلاوسکی ازآن دفاع می‌نمود، از تزاوجدا سازد ومی کوشید عناصرسیستم را که تشکیل دهنده‌ی واحدمتشکلی بودندازهم‌جدا گرداند. استانیسلاوسکی درمراحل اولیه‌ی فعالیت خود، یعنی سالهای‌قبل از انقلاب و اوایل‌کار خـویش در تئاتر، به نظریه‌ی زیبائی شناسی ایده‌آلیستی «تأثیر» هنر احساس در کار هنرپیشه اهمیت زیادی می‌داد. ولی درعین‌حال همواره این‌نظررا دارابود که‌فقط بعدازیك‌کارطولانی‌مقدماتی‌می‌توان‌به‌احساس

---

۱) برشت، تئاتر،۱۹۶۵، صفحات ۱۴۳–۱۴۲
۲) مخات: نام‌یکی ازتئاترهای مسکو
۳) همانجا،صفحه‌ی۱۴۱

درونی دست‌یافت. کاری که باخط مشی فعالیت عاقلانه‌ومنطقی اندیشه و احساس ارتباط داشته باشد. چنانکه ملاحظه می‌شود حتی از همان ابتدا نیز استانیسلاوسکی با وجودقائل شدن ارزش زیاد برای احساس هیچگاه وجودآنرا ازشعور وآگاهی مجزا نمی‌نمود.

لیکن وی بزودی خودرا ازتأثیر نظریات هنر ایدآلیستی رهائی بخشیده یك سیستم واقعی علمی‌راکه بیان‌کننده‌ی قوانین‌عینی‌خلاقیت هنربازیگراست بوجود آورد: کنترل برخود، توانائی انتقال محتوای نمایشنامه و مافوق هدف نقش و بطورکلی انتقال فوق هدف نمایشنامه به‌تماشاگر، توانائی سنجش نیروی هنری و درونی خویش و سنجش امکانات گویائی جسمانی خویش برای‌تقسیم‌بندی صحیح‌آن،استفاده‌ی منطقی از شناخت‌های پیشین درباره‌ی نقش.[۱] چنین است آن نکات اساسی که استانیسلاوسکی سالها درباره‌ی‌آنها به‌تعمق‌وتفکرپرداخت‌و سرانجام موفق به حل تمام‌آنها گردید. از نظروی پیاده کردن تمام این مسائل فقط مستلزم دارابودن به اصطلاح «احساس» نبوده بلکه مستلزم برخوردمنطقی‌هنرپیشه‌بانقش‌وهماهنگی احساس‌واندیشه درعمل‌است. بدین ترتیب استانیسلاوسکی می کوشید کـه هنرپیشه با نقش رابطه‌ی منطقی‌وبه‌اصطلاح دیالکتیکی‌برقرار کند. به‌این‌جهت بایددرنظرداشت کـه با وجود تأکید استانیسلاوسکی بروجـود «هنر احساس» در هنر، هرگاه منظور ازچنین‌هنری عدم‌کنترل برخویش وبه‌اصطلاح احساس لجام‌گسیخته و یاتنها هیجان و وجدباشد، آنگاه چنین هنری منطبق بر اصول هنری استانیسلاوسکی نبوده ودرست یکی‌ازهمان‌عناصری‌است که وی باآن مبارزه‌ی سرسختانه‌ای داشته است. برای درك این مطلب

---

۱) استانیسلاوسکی، مجموعه‌ی‌آثار، جلدسوم، چاپ ۱۹۵۵، صفحه‌ی ۱۳۸

میتوان به‌آثار خود وی مراجعه نمود.

برشت ضمن پذیرفتن آموزش «مافوق هدف» استانیسلاوسکی بانوع بیان‌آن درسیستم موافق‌نبود. معهذا وی از بسیاری لحاظ نسبت به‌برخی از به‌اصطلاح «طرفداران سیستم» که بطور کلی شکل ظاهری آنرا بیشتر ازماهیت درونی آن پذیرفته‌بودند، به‌استانیسلاوسکی‌نزدیکتر بود. برشت طبق تئوری خود جریان کار هنرپیشه را روی سیما به سه مرحله‌ی مشخص تقسیم می کند.

مرحله‌ی اول: آشنائی بااثروسیما.

مرحله‌ی دوم: در سیما رفتن، کـه همان نظریه‌ی تجسس حقیقت سیما درذهنیات استانیسلاوسکی است.

مرحله‌ی سوم: زمانی که دیگرهنرپیشه از خارج یعنی از موضـع تماشا گربه‌نقش می‌نگرد.

برشت مرحلـه‌ی سوم را «مرحله‌ی مسئولیت در مقابل جامعه» می‌نامد. بدین ترتیب وی در این مرحله از رشد عقاید خویش، دیگر آموزش استانیسلاوسکی‌را نفی‌نمی کند، بلکه فقط بااستفاده‌از آن‌به‌راه خویش ادامه می‌دهد.

وی دیالو گی‌دارد که درآن‌یکی‌از اشخاصی که دربحث‌شرکت دارد چنین سئوال می کند: هنرپیشه‌ای کـه بامتد برشت کار می کند، می‌تواند از آموزش سیستم استانیسلاوسکی بهره‌مند شود؟

برشت درجواب‌می گوید: من‌معتقدم که میتواندبهره‌مندشود.(۱)

ازقرار معلوم، اغلب در مواقع تمرین، در مرحله‌ای که هنرپیشه قصد نفوذ به‌حقایق ذهنی نقش‌را دارد برشت درسیما رفتن‌را به‌هنرپیشه توصیه می کرد. ازنظرما درمرحله‌ی سوم، یعنی درمرحله‌ی کارهنرپیشه

---

۱) برشت، «تئاتر»، صفحه‌ی۲۹۴

روی نقش، همان هـدفی دنبال می‌شود کـه مافوق هدف در سیستم استانیسلاوسکی دنبال می کند. ولی دراین مرحله برشت درجستجوی وسائل برجسته و جدیدی است که استانیسلاوسکی استفاده از آنها را صحیح نمی‌دانست.

برای درك هرچه بیشترنظربرشت نسبت به‌استانیسلاوسکی به‌این مسئله اشاره می کنم که: برشت درمقاله‌ی خود به‌نام «مترقی‌بودن‌سیستم استانیسلاوسکی» در باره‌ی نقش مترقی در سیما رفتن شخصیت هـای نمایشنامه‌هائی که قبلاً در تئاتر هیچ نقشی را بازی نمی کـردند، یعنی سیماهای‌مردم زحمتکش، مطالبی نگاشته است(۱).

این مطالب حاکی از آن است که مسئله‌ی مهم در هنرصحنه‌ای برای برشت نقطه‌نظرطبقاتی بوده‌است نه‌نقطه نظرعلمی. باتکیه براین مطلب که در سیمارفتن می‌توانست برای‌آشکار ساختن جنبه‌ی طبقاتی هنرپیشه وتأثیرآن درتماشاگروسیله‌ی مؤثری باشد، کارگردان آلمانی درچنین‌مواردی بدون هیچگونه تردید، اعتراف می کند که‌درسیمارفتن مفید خواهدبود. ولی درموارد دیگریعنی مواردی که وی وحشت دارد که در سیمای یك طبقه‌ی بیگانه‌رفتن برای بازیگری که از میان طبقه‌ی دیگری برخاسته است، هشیاری انقلابی هنرپیشه و تماشاگر را ضعیف گرداند، آنرا نفی‌می‌نماید. بایدیادآوری‌نمود که این‌عدم‌اطمینان‌برشت نسبت به‌بیگانگی هنرپیشه بانقش غیرطبقاتی خویش، به‌هیچوجه بدان معنی نیست که چون برشت معتقد است آگاهی باید جانشین احساس لجام گسیخته ـ نظیر آنچه آن‌زمان درآلمان بود ـ بشود، پس‌وی نقش هیجان را نفی می کند (که اغلب منتقدین از این لحاظ او را سرزنش می کنند). در این زمینه برشت می‌نویسد: «فقط دشمنان درام معاصرو

---

۱) برشت، «تئاتر»، صفحه‌ی ۱۳۲

مدافعین قوانین ابدی درام بورژوازی معتقدند کـه چون من به‌وسیله‌ی ایجاد بیگانگی حسی بین هنرپیشه و نقش‌بیگانگی طبقاتی هنرپیشه را بانقش نفی‌می کنم، پس آن تئاترمعاصری که من از آن دفاع می کنم در نفی‌هیجان‌می کوشد،و به‌اصطلاح آنان «تئاترمعاصرفاقدهیجان‌واحساس می‌باشد.» درواقع تئاترمعاصراز نظر گاه من‌فقط دایره‌ی‌محدودو کهنه‌ی دنیای غیرعینی احساس را منحل می کند و راه را براحساس و هیجان پرثمروچندجانبه‌ی عصرجدید می گشاید.»(۱)

به‌تحلیل این‌اندیشه‌ها که برای درك برنامه‌ی هنری برشت بسیار مهم‌است باید این‌مطلب‌را نیز اضافه کرد که برشت شدیداً با طرفداران انسان‌دوستی‌انتزاعی مناقشه داشت وشدیداً مخالف هنری‌بنام«انسانیت ملی» ویاافکار واحساسات غیرمشخص دیگری نظیر آن‌بود.

چنین مسائلی است کـه اساس نظرات برشت را نسبت به‌تئاتر تشکیل می‌دهد. ودرواقع همچنان که گفته شد، آن سیستم هنری که وی از آن دفاع می کند سیستم هنرسیاسی‌است. نظراو نسبت‌به‌واقعیات‌فقط جنبه‌ی طبقاتی‌دارد وهدف‌وی ازهنر کمك‌به‌تغییرجهان‌ازراه‌های‌اساسی آن وبرمبنای مناسبات هنرمند نسبت به‌جهان‌عینی‌است. ازهمین‌جاست که‌میتوان محتوای‌جمله‌ی برشت‌را که می گفت:«برای‌طبقه‌ی نوخاسته عقل چیزیست کاملاً زنده، خلاقه، وثمربخش»(۲)، بدرستی‌درك‌نمود.

همینکه برشت این مسئله‌را عنوان کرد مناقشات جدیدی از همه طرف در گرفت ـ نیزدرشوروی. ولی افراط در به کاربردن بعضی از عناوین نباید مانع از آن گردد که ما متوجه شویم کـه برشت همواره عنصرهیجان را که مطمئناً می‌تواند برتماشاگر تأثیربگذارد، ازنمایش

---

۱) آرشیو برشت. شماره‌ی ۱۶ـ۶۰

۲) آرشیو برشت. شماره‌ی ۱۹ـ۶۰

جدامی‌سازد. زیرا وی‌دربعضی صحنه‌ها احساس‌رانیزممکن می‌شمارد. او به‌عنوان‌یك‌نمایشنامه‌نویس و کارگردان‌می کوشد که وحدت‌احساس هنربازیگر و تماشاگر را قبل از همه در جائی که ممکن است مانع نتیجه گیری‌هشیارانه‌ی تماشاگرشود، ویران سازد. بجاست که دراینجا از تجربه‌ی هنری بازیگران تئاتر «برلینر آنسامبل» کـه توسط برشت ایجاد گردیده است یاد شود.

نویسنده امکان یافت که با فعالین این‌تئاتر درباره‌ی موضوعهای مختلف به‌بحث‌بنشیند. همه‌ی آنهاتائید می کردند که ازتئاترغیرمشخص وهیجان دروغین واحساس غیرعینی روی صحنه می‌ترسند. نتیجه‌ی‌این مطالب آن است که بازیگران تئاتربرشت برای‌سیستم استانیسلاوسکی درجریان کار روی کاراکتر روانی سیما ارزش زیادی قائل هستند ولی در مرحله‌ی آخر تجسم نقش در نمایش، امکان استفاده از آنرا غیر ممکن می‌دانند. البته هم چنانکه گفته شد درتئاتر برشت احساس‌بطور کلی نفی‌نمی‌شود، لیکن‌وضعیت به گونه‌ای است که بازیگران‌دربعضی از صحنه‌ها احساس سیما ودر برخی صحنه‌های دیگر مناسبات خودرا باپرسناژ تجسم یافته منعکس می‌سازند وبرشت بخصوص همین اعمال را از بازیگر خواستار بود. وی در یکی از آثار خود روی این جمله تکیه می کند که «مطلب فقط بر سر این است که بازیگر موظف نیست که حتماً احساس پرسناژی راکه باید تجسم بخشد باخود تقسیم کند، یعنی‌اینکه اومی‌تواند وبعضی وقتها هم‌موظف است که احساس‌دیگری داشته باشد»[۱]

دراین مورد وی به نمایشنامه‌ی «ننه‌دلاور» خویش استناد نموده وایگل را در نقش کوراژ مثال می‌زند ومی‌نویسد:

---

۱) برشت، تئاتر، سال۶۵، صفحه‌ی ۲۶۵

«آکتریس نسبت به کوراژ دچار هیجان متفاوتی می‌شود. گاهی بااو همدردی می کند ودراحساس او «زنده» می‌شود و گاهی نیز او را محکوم‌می کند. وتماشا گر اورا به‌عنوان یك«مادر» تمجیدو بعنوان‌یك «فروشنده» انتقاد می کند.» (۱)

وی در سال ۱۹۲۹ ضمن مقایسه‌ی فـرم «تئاتر دراماتیك و تئاتر حماسی» می‌نویسد: «تئاتر دراماتیك با احساس تماشا گـر روبروست ولی‌تئاتر حماسی باعقل او». وبلافاصله ازبررسی متعصبانه‌ی نظر خود ابا کرده اظهار می‌دارد: «این گفته نشان دهنده‌ی تضاد آنهانیست، بلکه فقط نشان‌دهنده‌ی بعضی‌از ارزش‌های جابجاشده‌ی‌آن‌ها است. پس‌در بازی حماسی گاهی می‌توان به طرق‌القاء هیجانی و گاه به‌طرق اقناع فکری‌متوسل گردید»(۲).

اشاره به‌این مطلب بخصوص مهم است که در اجراهای «برلینر آنسامبل» همواره هیجان سرشاری احساس می‌شود. اعمال ،حساسی ما راتحت تأثیر قرارمی‌دهد، ولی‌طبیعت برانگیختن‌آن اعمال به‌نوعی است که باطرز کار استانیسلاوسکی فرق می کند. ما می‌توانیم درتئاتر برشت چنین اظهار کنیم که «من‌می‌فهمم‌و آنگاه حس می کنم» ولی در تئاتر استانیسلاوسکی همواره اظهار نظر بدین قرار است که «من‌حس می کنم و آنگاه‌می‌فهمم». البته پرواضح‌است که این‌جملات‌بطور کلی ماهیت این دوشیوه‌ی تئاتری راتمام‌و کمال بیان‌نمی‌دارد بلکه فقط‌یکی ازخصوصیات آنها رانشان می‌دهد.

برشت‌ضمن‌بسط‌و توسعه‌ی‌مداوم‌تئاترحماسی خویش،بخصوص در سالهای ۵۰، بیشتر اوقات می کوشید که نظر خود را با تئوری‌های

---

۱) برشت، تئاتر، سال۶۵، صفحه‌ی ۲۶۶
۲) همان کتاب، صفحه‌ی ۳۰۶

استانیسلاوسکی تطبیق دهد. مثلا وی در کنفرانسی که موضوع آن به استانیسلاوسکی تخصیص داده شده بود اظهار می‌دارد: «تئوری‌مافوق هدف استانیسلاوسکی درضمن به‌روشن‌شدن دیالکتیکی مسئله‌ی‌بیگانه شدن با نقش کمك می کند و چون من به‌عنوان یك نمایشنامه‌نویس با استانیسلاوسکی تفاوت‌دارم ازاین لحاظ خودرا موظف می‌بینم‌سیستم وی را دقیقا بررسی کنم.»(۱)

استانیسلاوسکی درسالهای ۳۰ دست به‌اکتشافات جدیدومهمی درقسمت آموزش قوانین خلاقیت هنرپیشگی زده بود. درحقیقت وی سعی می کرد که اساس واقعی وعلمی رفتار بازیگر راروی صحنه‌بیابد ومنطق وتسلسل رفتار او راآنچنان محك‌زند که منطق وتسلسل و خط سیر اعمال بازیگر روی صحنه وضمن نمایش کار اکتر و رفتار افراد مختلف آن بطورطبیعی مبین مافوق هدف‌نمایشنامه گردد. ضمن‌همین مطالعات بود که وی به‌این نتیجه رسید که منطق وتسلسل اعمال‌فیزیکی بهترین راه برای رسیدن به‌جواب این مسائل است.

درحقیقت کشف‌متد اعمال جسمانی نقطه‌ی اوج نتیجه گیری‌ها واکتشافات استانیسلاوسکی بوده واز قرار معلوم برشت به‌همین گونه می‌اندیشید.

وی می‌نویسد: «از قرارمعلوم تئوری اعمال جسمانی پربهاترین میراث استانیسلاوسکی در تئاتر جدید است»(۲).

با در نظر گرفتن اهمیت آخرین اکتشافات استانیسلاوسکی و ارزیابی آن از طرف برشت نمی‌توان درهنگام مقایسه روی متد اعمال جسمانی تکیه ننمود. لازم به‌تذکر است که متداعمال جسمانی، دربین

---

۱) برشت. «تئاتر»، صفحه‌ی ۲۲۴

۲) برشت، «تئاتر»، صفحه‌ی ۱۳۹

طـرفداران سیستم تا زمانـی کـه حل نشده بـود، بحث‌های زیـادی بـرانگیخت. قبل از همه بحث در اطراف مناسبات اعمال روانـی و جسمانی در هنر بازیگر در گرفت. ازنقطه نظر تخیلی ایـن‌دو از هم تفکیک‌ناپذیرند ومتد اعمال‌جسمانی قدم‌جدیدی‌است درشناخت‌ماهیت واقعی کارهنرپیشه. هدف استانیسلاوسکی ارائه‌ی درست‌قوانین‌طبیعی ارگانیسم انسانی درحرکات نقش بود. او می کوشید که ضمن آمـاده کردن نقش ونمایشنامه، منطق واحساس را در همه‌ی اعمال جسمانـی کشف نماید. وی می‌نویسد: «وقتی که شما منطق و تسلسل اعمال را، مشخص می‌سازید، درحقیقت خط سیر احساس را مشخص نموده‌اید. واین همان چیزی‌است که شما در جستجوی آن بوده‌اید»(۱).

با مربوط ساختن متدفیزیکی اعمال، با اعمال بازیگر در نقش، استانیسلاوسکی وحدت بین ارگانیسم ومهارت هنرپیشگی را بامافوق هدف‌خط سیر سراسری نمایشنامه‌تعیین کرد. تنهابه‌این شکل علمی‌بود که‌اساس‌مهارت‌هنرپیشگی، یعنی آن روشی که به‌هنرپیشه کمك می کند تابه‌وحدت فرم ومحتوی دست‌یابد، درکارهای وی تأئید گردید. لیکن باید توجه داشت که به‌کار بستن مقدار زیادی ازاعمال روزمره وآنهم به‌وسیله‌ی یك تکنیك ثابت، به معنای کار روی اعمال جسمانی نبوده بلکه نشان‌دهنده‌ی درك‌سطحی‌متداعمال فیزیکی استانیسلاوسکی‌است. وی می گوید که «اگر هنرپیشه درهر لحظه‌ی نقش برای خویش‌روشن نسازد که از کجا وبرای چه آمده است، آنگاه تمام حرکات اونه‌به‌یك سلسله اعمال منظم زیستی، بلکه به یك شعبده بازی تبدیل می‌شود». و ادامه می‌دهد:« که هم‌چون سخن گفتن، که اگر انسانی راجع به‌ماهیت

---

۱) بحث استانیسلاوسکی با استادان تئاتر**مخات**، نامه‌های سال۱۹۵۳. صفحه‌ی ۶۶۸

مطلبی صحبت‌نکند بایدایمان‌داشت که اوبه‌فرم وبه‌ناتورالیسم گرائیده است،هنگام بازی نیز هر آن چیزی که توصیه نشده‌باشد وهر آن‌چیزی که ماهیتی رادر برنداشته باشد گرایش به فرمالیسم بشمار می‌آید»[۱] چنین است آنچه که رفرمیست کبیر هنرصحنه‌ای روس راجع‌به‌ماهیت کار هنری نگاشته است. استانیسلاوسکی با این افکار موافق بود و در گفتارخود اغلب تأییدمی کرد که برای‌شکافتن موضوع یامحتوای‌نقش باید رفتار هنرپیشه را بر منطق استوار ساخت. اما آیا برشت چه چیز جدیدی را در تئوری وارد ساخته است؟ آیا تفاوت میان اجراهای او بااجراهای استانیسلاوسکی درچیست؟ وواقعاًاساس ومفهوم متدبرشت را چه چیزی تشکیل می‌دهد؟ صراحتاً می‌توان اظهار داشت که تمام‌آن چیزی راکه برشت ازتئاترِ می‌خواست عبارت بود از قرار دادن تئاتر حماسی«جدید» درمقابل تئاترحماسی «قدیم»ـیعنی «تئاتر آریستوفان». وی اظهار می‌داشت که به نظر او نمایشنامه‌ی «ننه دلاور» جـوابگوی خواستهای زمانه‌ی مادرمرحله‌ی مبارزه بافاشیسم است. وقبل‌ازهرچیز نیز این مبارزه با فاشیسم بود که درآثار ادبی اومنعکس گردید. لیکن نسبت‌به‌زمان‌خود این‌یك‌نوع نمایشنامه‌نویسی‌غیرمعمول‌بود که‌برمبنای قوانین‌ویژه‌ای بناشده‌بود، قوانینی که در کنار سوژه‌های خیلی دقیق و حساب‌شده‌واشباع ازصحنه‌های‌مملواز اعمال‌نمایشی،نظرخودنویسنده نیزبه‌طورجداگانه مطرح‌می گردید. خاصیت‌اصلی این‌نوع نمایش‌نامه در این‌است که تمام صحنه‌ها دقت تماشاگر را بیشتربه‌آن صحنه‌ای که درمقابل‌چشمان وی درحال وقوع است‌معطوف می‌دارد تا آن نتیجه‌ای که بطورکلی از محتوی نمایشنامه می‌باید گرفته شود. قضیه بگونه‌ای است که خود نویسنده دارد به‌تماشاگر گزارش می‌دهد که بعد چـه

---

۱) همان‌کتاب، صفحه‌ی ۶۶۴

اتفاق خواهد افتاد. این‌بدان‌معنی است که آن افکار وهدفهای اجتماعی که اعمال‌نمایشی‌از آنها ناشی‌می گردند، به‌هیچ‌وجه‌مطرح نمی گردند. بلکه در واقـع بـرشت، سیمای تآتر حماسی را فقـط به‌اصطلاح در «صحنه‌های خیابانی» و نه در محتوای آنها عرضه می‌دارد. مثلا شاهـد یك حادثه‌ی ناگوار ـ نظیر یك تصادف اتومبیل ـ برای تـوده‌ای از مردم تعریف می کند که‌چه دیده است. تعریف کننده درعین حال رفتار راننده ومجروح را باهم مجسم می‌سازد. وی درضمن کوشش می کند حادثه‌ای را که رخ داده است به‌بهترین شکل ممکن تعریف نماید تـا شنونده درباره‌ی حادثه، تصور زنده‌ای پیدا نماید. لازم به‌تذکر است که ماهیت عناصر این صحنه‌ی خیابانی را بـرشت یك نـوع رئالیسم طبیعی‌می‌پندارد. چنان که‌مشاهده‌می‌شودمرحله‌ی تجسم‌نقش ومناسبات مستقیم شخص گوینده با تماشا گر خیلی صادقانه بوجود می آید. البته درمورد تئاتر حماسی کار کمی مشکل‌تر و درعین حـال غنی‌تر است. ولی بطور کلی مسئله از نظر گاه برشت تمام عناصر نمایشی صحنه‌های کوچه وبازار را دربر دارد.

در این‌موردتوهمات وجود ندارد، تأثرات برای دوناظر به‌جای خود باقی می‌ماند ـ ولی نه درحد کامل. آنچنان که گویا خـود وی احساس کرده‌باشد. درحقیقت مسئله‌ی مهم دراینجا نظرخود وی راجع به‌حادثه است و نه خود حادثه. بـرشت معتقد بـود که هـرچه لحظات اجتماعی کار یا حادثه بیشتر باشد، کاراکتر روشن‌تر ترسیم می گردد. اما آیا وسائل تجسمی چگونه باید باشد تا تماشا گر را در درك خوب وبد مسئله کمك نماید؟ ونیز آیا اصولا درك تماشا گر را چگـونه می‌توان تغییر داد؟ به‌این مسائل هیچ پاسخی داده نمی‌شود. در واقع این برای‌تشکل‌باشگاه‌های اکتیو وانقلابی بود که پیس‌های برشت بوجود آمد و خود وی به‌عنوان یك کار گردان معرفی گردید. وبه‌خاطر نشان

دادن جریانات اجتماعی عصر خود بود که وی مجبور به‌استفاده ازمتد بیگانگی ازنقش گردید. شاید بیهوده ویا اتفاقی‌نباشد که به‌این کار وی نام «تئوری سیاسی» داده‌اند ــ و نه تئوری تئاتری.

ای. فرادکین در کتاب خود بنام «برتولد برشت و متد او» این مطلب رابدینگونه بیان‌می‌دارد: «اگرچه‌برشت درنیمه‌ی‌دوم سالهای۳۰ شروع به‌استفاده از فن فاصله گذاری نمود لیکن در کارهای هنری وی ازخیلی‌قبل استفاده ازاین متد به‌چشم می‌خورد.» وی تئوری بیگانگی نیروهای مولده را که در اقتصاد مطرح است با تئوری بیگانگی نقش وهنرپیشه درکارهای برشت مقایسه می کند. چنانکه مـی‌دانیم تئوری «بیگانگی» درمبحث اقتصادعلمی عبارتست ازوضع مخصوص‌اجتماع و انسان نسبت به‌تولید. لیکن همین تئوری از نظـر برشت درهنر «به منزله‌ی وسیله‌ای برای از بین بردن بیگانگی بین بازیگری که ازطبقه‌ی تماشا گر نیست، بشمار می‌آید. بدین معنی که ازنظر وی «بیگانگی» وسیله‌ای‌برای‌رهائی تماشا گر ازهیپنوتیزم دروغین ونمایشات وشعبده‌ـ بازیهای مجعولی است که با عوامل وظواهر فریبنده، پرده‌ای بر روی تردستی آنها کشیده شده وبجای واقعیات حقیقی جا زده‌اند»[1].

درست مانند آن است که برشت خواسته باشد که بـا تئوری «بیگانگی» خودجهان وپدیده‌های آنرا بطور جداگانه وازنو «تجربه» نماید و از این طریق به‌تماشا گر در دیدن پوشش دروغینی که برروی حقایق کشیده‌اند کمك‌نماید. به‌عبارت دیگر اومی‌خواهد بـه‌تماشا گر بفهماند که درشرایط دیگرهمین پدیده‌ها می‌توانستند پدیده‌های دیگری باشند. فکر می کنم جملات ساده‌ی زیر که برشت دریکی از مباحث

---

۱) ای. فرادکین. مقاله‌ی‌راه‌ومتد برتولدبرشت، مجله‌ی‌دانش،۱۹۶۵، صفحه ۱۳۷

خود به‌عنوان مثالی درباره‌ی «بیگانگی» آورده‌است می‌تواندبه‌روشن شدن موضوع کمك نماید. وی اظهار می‌دارد: «شرایط را باید مطالعه کرد. فردیناند را نباید مانند یك جوان بلند همت بازی کرد. خودتان جملات‌رادنبال کنید وببینید که در کجا بلندهمت‌است ودر کجانیست. آنگاه طبق‌شرایط ازمتد بیگانگی استفاده کنید، تاخطوط واهمیت‌نقش را آشکار سازید. درست دراینجاست که طبق شرایط، بیگانگی خیلی ساده بوجود می‌آید»(۱).

درنمایشنامه‌ی«زن نیك‌سچوان» قهرمان‌بایك‌نوع «بیگانگی»بادو چهره درمقابل ماظاهر می گردد. خوبی که در جهان کاپیتالیستی خیلی کم‌میتواند مفید باشد به‌هیچوجه از بدی جدانیست. برشت همین‌تغییر را از طریق دو گانگی شخصیت قهرمانش‌آشکار می‌سازد. دراینجا از بیگانگی به منظور آشکار ساختن عوامل و عـواقب بدآموزی ها و رذالت‌های آن جامعه استفاده شده است. بـرشت از همین طریق در نمایشنامه‌ی «ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی» به شکل دیگری استفاده کرده‌است. ارباب‌پونتیلاراما هم‌درحال مستی‌وهم درهشیاری‌می‌بینیم. به‌هنگام مستی مهربان و بـه هنگام هشیاری ستمگر وظالم است، لیکن نزدیکان وی‌درهر دومورد از دست او درعذابند. آن واقعیات وقوانین اجتماعی کـه برشت سعی در بیان آنهـا داشت اینچنین هستند و متد «بیگانگی» درست دربیان اینگونه واقعیات است که به برشت کمك می کند. چنانکه مشاهده می‌شودبرشت برخلاف برخی ازطرفدارانش به هیچ وجـه خود سرنیست. روش بیگانگی و باز آفرینی او خصلت ارگانیزم طبیعی اشیاء را ویران نمی‌سازد وکیفیتی را که آدم‌ها فاقد باشند بدانها تزریق نمی کند. بلکه وی قبل از هرچیز ماهیت مناسبات

---

۱) آرشیو برشت. ۱۳۴۰–۲۳

اجتماعی وحقیقت زندگی را بیان می‌دارد. در واقع وی بدون درنظر گرفتن ایـن مسئله که تئاتر در وهله‌ی اول باید وسیله‌ای برای شناخت واقعیات جهان وانسان باشد، فقط آن‌انسان و آن جهانی راقابل تغییر و تفسیر مـی‌شمارد کـه بدرستی و بطور واقع منعکس شده باشد. وی صراحتاً می‌نویسد: «تئاتر باید واقعیات را منعکس کند و این انعکاس باید حقیقی باشد»(۱).

چنانکه مشاهده می‌شود برای‌برشت نه‌تغییر شکل دادن تصورما از واقعیات واشیاء بلکه تجسم آنها مهم است. اغلب از برشت‌پرسیده شده است: آیا مسئله‌ی بیگانگی رامی‌توان برای نشان دادن‌پدیده‌های دیگربه کاربرد؟دراین‌مورد«و. خخت»رهبرقسمت‌ادبی«برلینر آنسامبل» تعریف میکند که روزی ضمن برخورد برشت با گروه‌هنرجویان، یکی از هنرجویان‌پرسید که آیا متد برشت بیشتر از لحاظ انتقال جامعه از کاپیتالیسم به مرحله‌ی بعدی آن قابل استفاده است یا مرحله‌ی انتقال‌از سوسیالیزم به دوران بعداز آن؟ برشت در جواب گفت که «اصول کار من همیشه قابل استفاده خواهدبود. البته درمرحله‌ی عبور از کاپیتالیزم به سوسیالیزم ودر مرحله‌ی رشد شدید تضادهای اجتماعی،«بیگانگی» نقش بخصوصی را بازی خواهد نمود؛ لیکن پس از دوران مبارزه‌ی کهنه‌ونو، زمانی که تضادهای مربوط‌به‌تناقض طبقاتی نیزازجامعه‌حذف شوند روش من هنوز می‌تواند وجود داشته باشد. درحقیقت رشد یك پدیده‌ی حقیقی و مداوم است. به همین دلیل، مسئله اینجاست که آن اجتماع نیز می‌تواند بدرستی رشد یابد. بعبارت دیگر، مسئله‌این‌است که جامعه همواره در حال رشد باشد». خخت کاملا توانست بطرز صحیحی این گفته‌ی برشت را تفسیر وتأویل کند. وی اظهار می‌دارد

---

۱) برشت، «تئاتر»، چاپ ۶۵، صفحه‌ی ۲۱۶

که«وقتی راجع به بیگانگی صحبت‌می‌شود درك و کاربرد آنرادرتئاتر وتئوری‌درام‌نمی‌توان شامل این‌طبقه‌بندی دانست، لیکن‌درموردنمایش ورژیسوری ویابازی هنرپیشه آری، دراین مورد بنحو خاصی‌می‌توان موضوع را ازلحاظ بیگانگی طبقه‌بندی کرد.» خودبرشت دراین‌مورد می‌نویسد: «برای آنکه هنرپیشه بداند که چه می کند وچگونه سیمارشد می‌یابد هیچ لزومی ندارد که به‌راه درك چگونگـی رشد سیما در طی بازی‌برود، بلکه فقط کافی‌ست که درجهت‌رشد تضادها کوشش‌نماید. مثلاوایگل وقتی می گوید «بذاراین‌جنگ لعنتی شروع بشه»اوبخودی خود می‌داند که «جنگ برای‌وی چیزبدی به‌ارمغان نخواهد آورد»[۱].

درباره‌ی رشد سیما استانیسلاوسکی نیز سخن گفته است. وی تأکید می کند برای آنکه هنرپیشه بتواند رشد سیما رابه‌درستی بشکافد، باید قبلاً بطرز صحیحی هدف خود را تعیین کرده باشد، ولی برای برشت‌به‌استثناء نمایشنامه‌ی«ننه‌دلاور» که این‌مسئله در آن اهمیت‌خاصی یافته است، نه رشد سیما بلکه فقط مشاهده‌ی تضادها مهم است. طبق گفته‌ی میخائیلوا[۲] طریقه‌ای که اوبرای آنالیزو درك قراردادها درهنر به‌کار می‌برد ـ متد بیگانگی بانقش اغلب به‌شکل قراردادی بکاررفته است ـ بدین ترتیب است که غالباً هنرپیشه را درمقابل ضرورت سیماو آنهم از نقطه نظرهای مختلف قرار می‌دهند. درواقع در اجراهائی که با اندیشه‌ی برشت بروی صحنه مـی‌آیند، این کافی نیست که کاری راکه قهرمان انجام‌می‌دهد یافکری راکه قهرمان دارد نشان بدهید،بلکه باید مناسبات خود شما به‌منزله‌ی هنرپیشه، نویسنده یارژیسور نسبت‌به نقش منعکس شده باشد.

---

۱) آرشیو برشت. ۵۲ـ۲۱۳۰

۲) آ. میخائیلوا. درباره‌ی قراردادهای هنری، مجله‌ی اندیشه، ۱۹۶۶ صفحه‌ی ۱۴۹

در این‌موردوی می‌نویسد: «مانند اعضای‌جامعه‌ای که شدیداً در حال رشد باشد، ماازتئاتر این‌انتظار راداریم که نه‌فقط بداند که‌انسانها چگونه هستند بلکه نیزدانسته باشد که‌آنها راچگونه می‌توان‌دراین‌رشد شرکت داد. به‌خاطراین منظور بازیگرنه‌تنها باید تمام جنبه‌های سیمارا ازنقطه نظر توجیه‌ذهنی نشان بدهد بلکه‌علاوه‌بر آن بایدخود سیمارا از نقطه نظراجتماعی نیزارزیابی نماید. آنهم‌هم‌ازنظر احساس وهم‌ازنظر شعور. بنابراین بازیگرباید سازمان دهنده‌ی بحث بین احساس و نظر باشد. اگر اوسیمای هنری اثر را مجسم می‌سازد این موضوع باید بحث بین‌احساس خود اوواحساسات سیما، بحث بین‌نظریات خود او و نظریات‌سیما، را نیز دربر داشته باشد. ازلحاظ علمی اومجبوراست که‌شعررا از تئاتر، یامثلاً خسیس‌را ازسخی‌جدا سازد... این‌انتظارات همه‌را به‌استثناء دیالکتسین‌ها، متعجب خواهد ساخت»[۱] و غیره.

در این گفتار گویا کلیه‌ی نظریات و پروگرام‌های برشت ارائه شده است. اهمیت توجیه ذهنی سیما، انتظار کامل تجسم کاراکتر روی صحنه و ضرورت تجسم مناسبات اکتورو سیما، وبالاخره هدف «بیگانگی» وتأئید هیجان وشعور درخلاقیت‌هنری، وهمه‌ی آن‌مطالب دیگری که برشت درباره‌ی آن‌سخن رانده است، ازبسیاری جهات در این‌جا تحلیل شده است.

ازنقطه‌نظر تحلیلی چنین‌هنری‌به‌هنر بازیگرانی که‌نقش «شومن» هارا ایفا می کنند، و نیز به‌مبلغین تئاتری (تئأتر تبلیغی) نزدیک است، لیکن البته‌باکارآنها آمیختگی حاصل نمی‌نماید. درتئاتربرشت تماس باتماشاچی مشکل‌تر از تماس تئأتر تبلیغی باتماشاچی است زیرا چنین تئأتری‌باوجود اعمال دراماتیک خودبازهم‌باسیماهای مشخص‌جاندار،

---

۱) آرشیو برشت، شماره ۱ــ ۴۴

شکل تئاتری خود راهم‌چنان حفظ‌می کند. به‌این‌ترتیب متد«بیگانگی» باعث شکافته شدن مافوق هدف نقش وبطور کلی نمایش می‌شود.در واقع‌نیزبیگانگی یکی‌ازطرق شکافته شدن مافوق‌هدف نمایشنامه‌است

برشت دراین‌موردمی‌نویسد: «هدف‌روش‌بیگانگی دراین‌است که به‌شکل بیگانه‌واری رفتار اجتماعی بشررا که اساس تمام واقعیات زندگی اوست منعکس نماید»[۱]

لازم به‌تذکر است که‌برای شکافتن ایده و یاهدف نمایش طرق مختلفی وجود دارد. استانیسلاوسکی در این‌مورد، یعنی‌درمورد تعمیم مافوق هدف نمایشنامه، اهمیت زیادی برای «خط مشی سراسری» نمایشنامه، قائل بود و این‌امر ازنظر وی آشکارکننده‌ی جریان درونی یامحتوای اساسی‌نمایشنامه می‌بود.

ضمن انعکاس غیر مستقیم زندگی واقعی روی صحنه به‌وسیله‌ی استانیسلاوسکی و دانچنکو، فضای واسطه‌ای که آن‌ها آن‌را منظور یا «ماورای کلام» نام داده بودند، بوجود می‌آید. وی در این زمینه می‌نویسد«آنچه را که‌در زمینه‌ی اعمال‌آن‌را اعمال‌سراسری می‌نامیم، در زمینه‌ی بیان، منظور یاماورای کلام و یاپاتکس می‌خوانیم»[۲].

استانیسلاوسکی پرارزشترین لحظه‌ی خلاقیت‌کار هنرپیشگی و رژیسوری را لحظه‌ی شکافتن صحیح منظور کلام میدانست وی تأکید می کرد که «در لحظه‌ی‌خلاقیت، کلام بایدمتعلق به‌نویسنده‌باشد ومنظور کلام باید متعلق به‌آکتور. درواقع اگرغیر ازاین باشد تماشاگربرای چه مقصودی باید زحمت‌رفتن به‌تئاتر رابرخودهموار سازد، درحالیکه اومی‌تواند همان‌نمایشنامه رادرمنزل مطالعه کند؟ این‌فقط روی‌صحنه‌ی

---

۱) برشت «تاتر»، جلد سوم، صفحه‌ی ۱۷۶
۲) استانیسلاوسکی. جلدسوم مجموعه‌ی آثار در ۸ جلد، صفحه‌ی ۴۸

تئاتر است که تمام اثر هنر صحنه‌ای را به‌طور کامل می‌تـوان فهمید و به ماهیت آن پـی‌برد»[۱]. برای شکافتن پاتکس یـا منظور کلام، استانیسلاوسکی طرق زیادی را پیشنهاد می کند که‌عبارتند از «لحظات ضربه‌ای ـ لحظاتی که‌دارای تأثیر آنی‌هستند ـ، اعمال‌جسمانی، شیوه‌ی بیان، سکوت، منطق‌ومنطق‌درونی، حرکات‌چهره، مجموعه‌ی هماهنگ ریتم درونی وریتم برونی، تقسیم بندی و تفکیك افکار»[۲]. درحقیقت مسئله‌ی پـاتکس از نظر استانیسلاوسکی اهمیت بسیار زیـادی کسب می کند واین‌امر نه‌فقط به‌بیان‌صحنه‌ای، بلکه به‌اعمال‌درونی روی‌صحنه نیز مربوط می گردد.

وی در این زمینه مـی‌نویسد: «درست این‌لمس کردن درونـی «زندگی روانی انسان» است کـه در جهان آفرینش نقش‌بطور مداوم تحت‌کلمه‌ی پاتکس در جریان بوده و تمام وقت توجیه کننده و زنده کننده‌ی آن به‌شمار می‌آید»[۳].

ازنظراستانیسلاوسکی ازمجموعه‌ی تمام‌رفتارقهرمان باشرایطی که‌وی رااحاطه‌کرده است اعم از اشیاء یامردم، اندیشه‌ی جاری نقش یا نمایشنامه بوجود آمده و این موضوع درست همان موضوعی‌است که‌مافوق هدف نمایش را تشکیل می‌دهد. هنگامی که راجع به‌تفاوت نظر استانیسلاوسکی بابرشت صحبت می‌شود، باید همواره بـه‌خاطر داشت که‌کارآنان رامی‌باید درجریان‌توسعه‌ی‌غیر قابل‌توقف‌ضروریات حاکم برکار آنـان بررسی نمود. زمانی که استانیسلاوسکی به‌اتفاق ن. دانچنکو تئاترمخات را بوجود می‌آورد، هنگامی که اوبرای اولین بارشروع به‌کار روی سیستم خود نمود، تنها این ایده‌ی کامل او، ونه

---

۱) همان جلد، صفحه‌ی۸۵
۲) همان جلد، صفحه‌ی ۳۴۴
۳) همان کتاب، صفحه‌ی۸۴

آگاهی طبقاتی انسانی او بود که رهبری اندیشه‌ها و اعمال او را عهده‌دار بود. در واقع او به هیچ وجه قصد نداشت که از موقعیت یک طبقه‌ی اجتماعی در مقابل طبقه‌ی دیگر دفاع کند. لوناچارسکی در این مورد می‌نویسد: «جنگ، انقلاب، مرگهای قهرمانی، تمام اینها مخات را گیج کرده بودند»[۱].

لیکن مخات بلافاصله هماهنگ با جنبش انقلابی مردم روسیه وارد عمل گردید. لوناچارسکی ضمن ارزیابی راه این تئاتر، در ۱۹۳۳ می‌نویسد: «با کمک کاردسته جمعی و هماهنگ و پرنرمش، مخات به اتفاق چخوف می کوشید که قبل از انقلاب، روح زیبای انسانی را از ابتذال عصر خویش بزداید»[۲]. وی ادامه می‌دهد: «در نمایشنامه‌های گورکی که به وسیله‌ی تئاتر مخات اجرا می گردید می‌شد فریاد مرغ طوفان را، اگر چه هنوز نارسا و از دور، شنید»[۳].

چنین برخورد و استنتاجی حتی در پیس‌های شدیداً طنزآلودی که در مخات اجرامی گردید، نظیر نمایشنامه‌ی «مرگ پازوخین» اثر سالکتیف شچدرین نیز بخودی خود به‌چشم می‌خورد. در این باره لوناچارسکی در ۱۹۲۴ می‌نویسد: «نمایش قبلا در ۱۹۱۴ نشان داده شده بود، لیکن در ۱۹۲۴ مجدداً به‌روی صحنه آمد. اگرچه تئاتر قدرت طنز پیس را بخوبی شناخته است لیکن بازی و هنر عالی هنرپیشگان مانند آن است که با واقعیت آشتی می کنند. بلی تمام این‌ها مبتذل و وحشیانه است، همه‌ی اینها در حقیقت ناچیزند، همه‌ی این چیزهایی که در مقابل

---

۱) لوناچارسکی، نخستین وزیر فرهنگ روسیه‌ی شوروی، مجموعه‌ی آثار در ۸ جلد، جلد سوم، ادبیات هنری، ۱۹۶۴، صفحه‌ی ۴۱۰

۲) همان‌جا، صفحه‌ی ۴۸۱ – ۴۸۰

۳) همان‌جا، صفحه‌ی ۴۸۱ – ۴۸۰

شماباظرافت‌عجیب هنری‌ترسیم شده‌اند.زیبایی ظریف ورنگ‌آمیزی و شکوه و نرمش مخصوص آن‌ها شما را به‌تعجب وادار می‌سازد و شدت تأثیر را در شما کم می کند»(۱).

اگربخواهیم به‌زبان لوناچارسکی صحبت کنیم موزیک جدید، موزیك انقلاب، از تئاتر می‌طلبید که‌آلات وادوات خویش را برای پرداخت نت‌های کاملتر و وسیعتری‌تغییردهد. و واقعاً نیزپس‌ازانقلاب، استانیسلاوسکی روی صحنه، درجستجوی اعمال مردمی و به‌اصطلاح اعمال سوسیالیستی، یعنی اعمالی که خیلی‌بیشتروسیله‌ای برای‌انعکاس محتوای‌هنری‌پیس‌باشند، بود. این‌خطوط‌جدید اندیشه را که‌از انقلاب الهام‌می گرفت‌استانیسلاوسکی‌درنمایش«قطار زره‌پوش‌شماره۶۹-۱۴» اثرایوانوف «و قلب داغ»اثر آستروفسکی منعکس ساخت. درنمایش «قطار زره‌پوش ۶۹ ـ ۱۴» ایده‌ی نمایشنامه به‌طرزبسیار ساده و درعین حال به‌وسیله‌ی اعمال خیلی ساده‌تری منعکس شده بود. ن. کریموا ضمن آنالیز اصول کارگردانی پیس «قطار زره‌پوش» کاملا منصفانه گفت: «دراین نمایش، استانیسلاوسکی بیشتر از هرزمان در قضاوت سیمائی خود خشن و سوسیالیست می‌باشد... اوبدون آنکه ازغلو- کردن در طنز یاشاعرانه ساختن نقش ابایی داشته باشد، به‌جستجوی واقعیت سوسیالیستی هر سیمایی برآمده است. در حقیقت او توانایی انتقال حقیقت زندگی را روی صحنه به‌خوبی به‌دست آورده است، شکوه شاعرانه‌ی مبارزه‌ی انقلابی، آن‌لحظه‌ی سمبولیك نمایش است که‌پیراهن‌قرمزی که واسکا-آکاروکی دربرداردبه‌فرم خیلی‌شاعرانه‌ای مانند یك پرچم قرمز روی بدن وی در اهتزاز است»(۲).

---

۱) همان‌جا. صفحه‌ی ۱۶۲

۲) کریموا، در راهی بسوی استانیسلاوسکی، از کتاب مسائل تئاتر، ۱۹۶۵، صفحه‌ی ۱۷۰

استانیسلاوسکی در دوره‌ی حاکمیت شوراها، سیماهای جدید و ایده‌هایی که هنر سوسیالیستی را به نسل‌های بعداز خـویش منتقل می‌ساخت، بوجودآورد. ازهمین‌جا بود که تئاتر شوروی توجه‌برشت رابه‌خود جلب کرد. هنگامی که برشت در آخرین سفرخود درمسکو، کارهای جدید برخی از تئاترها، ازجمله تئاتر **مخات**، را دید،دیده‌های خود را چنین ارزیابی کرد: «درتئاتر ساتیر، «حمام» اثر مایاکوفسکی رادیدم. این‌اثر به‌طرز عالی توسط هنرپیشگان بازی شده وبازی‌هاهمه رئالیستی، کمیك‌وچشمگیر وازلحاظ هنری‌درنمودبیگانگی‌بودند»[۱].

برشت در تئاتر مخات از تماشای «قلب داغ» آستروفسکی نیز لذت عجیب وشدیدی‌برد وبه اصطلاح به‌طرز کاملی اقناع گردید.وی دراین زمینه می‌نویسد: این‌جا «تمام عظمت وحشمت استانیسلاوسکی آشکار گردیده است»[۲].

این جمله‌ای‌ست که پس‌از نمایش یادداشت شده است. برشت تأکید می کند که «به‌نظر من استانیسلاوسکی از روش بیگانگی‌استفاده کرده‌است بدون‌آن که آن‌راواقعاً بشناسد». اوبادیدن گریبوف درنقش خلینوف درپیس قلب داغ به‌این نتیجه رسید که هنرپیشه‌ای بهتر ازاین برای‌نقش‌ارباب پونتیلانمی‌توان‌درنظر گرفت. برای‌آنکه به‌ماهیت‌این اظهارنظربرشت بهتر پی‌ببریم ضروری‌ست که به‌خودنمایشنامه‌ی «قلب داغ» رجوع کنیم.ماهیت واقعی‌این نمایشنامه قبل از استانیسلاوسکی، نه‌توسط منتقدین و نه‌توسط کارگردانانی که آنرا عرضه کرده بودند به‌هیچ‌وجه شکافته نگشته‌بود. همگان نمایشنامه را به‌عنوان نمایشنامه‌ی پیش‌پا افتاده وروزمره تلقی کرده بودند ودید بسیار محدود و پیش‌پـا افتاده‌ای را بدان منصوب ساخته‌بودند. درحالیکه این کمدی واقعیات

---

۱) آرشیو برشت، ۴۷–۶۷۶

۲) آرشیو برشت، ۴۷–۶۷۶

معیوب اجتماع بورژوازی رابـه بهترین وجهی در رنگهای شدیـد و برجسته‌ی آن می‌نمایاند. ازاین زمان، تئاتر مخات‌برای آنکه بتوانـد هر گونه نمایشنامه‌ای را دریك تن کلی ویایك طنز اجتماعی بازی‌نماید همه گونه امکانات را دراختیار گرفت.

با چنین امکاناتی، استانیسلاوسکی «مـافوق هدف» طنز آمیز آستروفسکی راشکافته، جهت طنز آنرا مشخص‌نمود. دراین‌نمایش، قراردادهایی که با شهامت وسخاوت عجیبی ازآنها استفاده شده بودبه طرز شگفت‌آوری جوابگوی طبیعت خود پیس آستروفسکی می‌بود. درواقع نزدیکی این نمایش به‌تئاتربومی، یعنی‌تئاتر معرکه‌ای، از درك صحیح‌محیط طنزآمیزخودپیس ناشی‌شده‌بود. چنین‌پیس‌هایی که قبلاً ارائه‌شده‌اند، مانندپیس آستروفسکی،همانطور که معروف‌است، خیلی با احتیاط، به‌طرف عنصر «غلو» تئاتری حرکت می کرده‌اند. در واقع نظراوچنین بود که ازعنصر «غلو» می‌توان برای‌بهتر وبیشتر و روشنتر منعکس ساختن محتویات نمایشنامه، البته در بالاترین قله‌ی مهارت هنرپیشگی، استفاده‌نمود. دراین مورد اواظهار می‌دارد: «غلوهمانطور که برای واختانگوف نیز مطرح بود، توجیهی ظاهری است برای‌بهتر نشان دادن هرچه‌بیشتر محتوی نمایشنامه. این عنصر نمی‌توانددرحالی که با علامت سؤال همراه است، یعنی کاملا شناخته شده نیست، به کار گرفته شود وتا مرحله‌ی بیشرمانه‌ای باید مشخص وروشن‌باشد.»[1]

استانیسلاوسکی به‌خصوص به‌چنین‌غلوی در«قلب داغ» دست‌زد و کاملاً روشن است که چرا برشت چنین روشی را در کـار استانیسلاوسکی به‌خود نزدیك وجالب می‌دید وازآن حمایت‌می کرد. در واقع مسئله آن‌ست که آشکار ساختن پاتکس ـ منظور سخن‌ـ از

---

۱) استانیسلاوسکی، مقالات، سخنرانیها، نامه‌ها، صفحه‌ی ۲۵۶

راه غلو، یکی ازفرم‌هایی‌است که به‌متد«بیگانگی» برشت‌نزدیك‌است. مسایل طنزآلودی که در خود پاتکس قرار دارد ودر جریان نمایش‌به کمك «غلو» عریانترمی گردد، کم وبیش حالت‌طبیعی اشیاء وحوادث راکنار گذارده، آنان راتوأم بایك شکل غیرمعمولی وخارج‌ازانتظار تماشاگر عرضه می‌دارد. این روش ازآن جهت به‌کار گرفته می‌شود که خودبخود به بهتر نشان دادن اشیاء وحوادث منجر می گردد.

کاملاً آشکار است که بعضی از منتقدین این فرم نمایش پیس آستروفسکی را با تئاتر نمایشی مربوط دانستند. (۱) البته مشکل بتوان بااین نظر موافقت کرد. به‌نظر می‌رسد که بیشتر حق بان. کریموا باشد که می گفت استانیسلاوسکی در نمایش «قلب داغ» پـرنسیپ نمایشی سیستم خودرا حفظ نموده است، ولی آنرا در فرم جدیدی ارائه‌داده است. فرمی که تعلق‌پذیر و وابسته به محتوای پیس است. او در واقع رنگ‌هایی را انتخاب کرده وبه گونه‌ای در کنار یکدیگر قرار داده است کـه تعداد تضاد آنها به‌طور غیرقابل انتظار و جدیدی نشان داده شده است»(۲).

مشابه‌چنین نقطه‌نظری در آنالیز کارهای مخات در فاصله‌سالهای ۲۰ وآغاز ۳۰ که به‌وسیله‌ی ب. آلپرس به‌عمل آمده است بازبه‌چشم می‌خورد. منتقد اشاره‌می کند که: «ما به هیچ‌وجه این حق راندارایم که بیاندیشم که استانیسلاوسکی عنصر احساس را در نمایش‌های خویش تغییر داده ویا دست کم گرفته است. وی به هیچ وجه نکوشیده است که‌طبیعت ارگانیزم هنرپیشه را از اعمال صحنه‌ای حذف نماید وجهت کوشش این نبوده است که خط سیر احساس را به‌نمایش‌نگذارد»(۳).

---

۱) د. تالنیکوف، قلب داغ در صحنه‌ی مخات.
۲) ن. کریموا، درراه استانیسلاوسکی، مسایل تئاتر، صفحه‌ی۱۸۴

نظر استانیسلاوسکی این بود که باید در راه ایجاد خط مشی سراسری پیس کوشید. البته این نقطه نظر استانیسلاوسکی را برشت نیز از لحاظ نمایشی رد نمی کرد. لیکن نظر اصلی استانیسلاوسکی این بود که ایده باید در جریان نمایش و در جریان تمام اتمسفر آن به تماشاچی انتقال یابد نه اینکه به عنوان چیزی جدا گانه یا از قبل ساخته و پرداخته شده به وی تحمیل یا گزارش گردد ـ چنان که گویی هنرپیشه دارد نطق می کند. اما نظر برشت که از متد «بیگانگی» استفاده می کرد عبارت از آن بود که بدین وسیله برای شکافتن ایده‌ی نمایش و عرضه کردن آن امکان بیشتری داشته باشد. از لحاظ مقایسه نمی‌توان متوجه برخورد نقطه نظرهای متد صحنه‌ای برشت با نقطه نظرهای گروه تئاتر جوانان و کارگران آلمان ـ ترام، یعنی گروه دیگری که در صحنه‌ی تئاتر آلمان فعالیت می کرد ـ نشد. درواقع این گروه نمی‌توانست تا سطح درك تأثیر متقابل جریانات عینی و ذهنی یا کلی و جزئی سیمایعنی همه‌ی آن جریاناتی که برشت در کارهای علمی و تجربی خویش در کلیات و جزئیات مطروحه‌ی سیستم‌های سیاسی، حماسی، و تئاتر دیالکتیکی خویش ارائه می‌داد، دست یابد.

رولیك وایلر محقق آثار برشت در کتاب خود یك فصل تمام را به تأثیر هنر شوروی بر برشت در کمپوزیسیون درام‌های او مربوط می‌سازد.

به‌نظر وایلر، متد مونتاژ فیلم چشمگیر «رزمناو پوتمکین» اثر ایزنشتین بر کمپوزیسیون کارهای برشت اثر حتمی داشته است. نیز به نظر وی هنر برشت با هنر مایاکوفسکی و بدون شك با هنر مایرهولد وجوه تشابه فراوانی دارد.

---

۳) ب. آلپرس، سرنوشت جریانهای تئاتری، «مجله‌ی تئاتر»، ۱۹۶۷، صفحه‌ی ۱۰ و ۹

مایرهولد هنرمندی بود که بدلیل آن‌که به فرم اهمیتی بیشتر از محتوی می‌داد، نظر برشت را به‌خود جلب کرده بود و برشت چنین می‌اندیشید که‌در کارهای‌او«تئوری واقعی تئاتر اجتماعی» نهفته‌است(۱).

مایرهولد مانندبرشت باشهامت کامل،درنمایشات انقلابی‌خود، ازمتدهای آشکار وعریان، ازبیان آشکار پوزیسیون کار گردان،وتأیید متدیك نمایشی نقطه نظرهای خویش نسبت بـه اشیاء وسیماها استفاده می کرد. به‌موازات‌این‌امر مایرهولد(مادرباره‌ی دورانی حرف‌می‌زنیم که همه چیز درآن آشکار وعلنی بود، ومایرهولد نیز هنوز درجریان تئاتررئالیستی قدم‌برمی‌داشت) بیشتر باعریان ساختن محتوی‌نمایشنامه، البته‌به‌طریقی هنرمندانه، روی‌صحنه کاراکترهای رئال‌بوجودمی آورد. همه‌ی‌این‌مطالب ثابت‌می کند که مسئله‌ی‌مقایسه‌ی هنر برشت‌ومایرهولد با یکدیگر تا چه حد پرارزش و صحیح خواهد بود، لازم است تذکر داده شود که برشت و مایرهولد هر دو ضمن اینکه می‌دانستند که هنر صحنه‌ای دارای چه‌تأثیرعمیق جاودانی‌برتماشاچی می‌باشد، نیزدارای این نظر بودند که ضروری‌ست تابه‌نفع تئاتر انقلابی از تمام ثروت به اصطلاح انقلابی تغییرات و دگرگونـی‌ها استفاده شود ـ همه‌ی آن ثروت‌هایی که ازاندوخته‌ی تئاتر جهانی جمع‌آوری شده است، نه‌آن ثروت‌هایی از تئاتر اروپا که به طور جدایی ناپذیری بـا صحنه‌هـای بورژوازی آمیخته است.

و.خخت دریکی ازبحث‌های خود روی این مسئله تکیه‌می کند که: «آنالیز بازی هنرپیشه‌های تئاتر نشان می‌دهد که در آن‌هـا هیجان کافی‌و«بیگانگی» کافی‌وجودندارد.وی‌معتقد است که همیشه،بیگانگی بیشتر برای آن رژیسوری اهمیت دارد که بخواهد لحظات مهم را در

---

۱) برشت، «تئاتر»،۲ـ۵، صفحه‌ی ۶۲

نمایش برجسته کند.»[۱]

آیا چگونه باید این گفته‌ها را ارزیابی نمود؟ آیا در آلمان این نوع ارزیابی را کـه اکنون مطرح شده است و فعالین تئاتر را بر آن می‌دارد که آنچه را که برشت در تجسسات هنری خویش هنگامی که راجع به‌تکنیك جدید هنرپیشگی صحبت می‌دارد، اظهار داشته است، به‌فرم جدیدی ارزیابی کنند؛ چگونه ارزیابی می‌شود؟ااین‌سؤال خیلی مشکل‌است، زیرا تئاتر پدیده‌ای همواره‌در حال رشداست. فعالین‌تئاتری جمهوری دموکراتیك آلمان آنچنان که من‌توانستم‌بفهمم مسئله‌ی مهم کار خود را از لحاظ کارهای برشت، در توانائی نشان دادن جهان از نقطه نظر اجتماعی وتعیین‌مافوق‌هدف سیاسی آن می‌دانستند. به‌وسیله‌ی همین نقطه‌نظرهاست که رژیسورهائی نظیر آنان دقیقاً می‌توانند افکار صحنه‌های جداگانه‌ی نمایش را نه‌فقط ازطریق هنرپیشه بلکه هم چنین از طریق وسائل و طرق‌نمایشی توجیه و عرضه نمایند.

بادرنظر گرفتن‌نظریات اساسی‌برشت، درمورد آنچه که‌به‌تکنیك بازی‌وبه‌اصطلاح‌هنرهنرپیشگی‌مربوط می گردد، بسیاری‌ازفعالین‌تئاتری آلمان چنین می‌اندیشند که طرق مزبور می‌توانند متفاوت باشند. لازم به‌تذکر است که مبنای برخورد آن‌ها نسبت به‌این مسئله بـه‌هیچ وجه تعصب آمیزوبه‌اصطلاح کلمه به کلمه‌نبوده ونمایشات «برلینر آنسامبل» که‌دربهار۱۹۶۷ دربرلین موفق‌به‌دیدن آن‌ها گشتم، کاملا شاهدتوسعه‌ی هنر تئاتر آلمان به‌شمار می‌آید.

این‌موضوع حاکی از آن بود که‌ایده‌های خلاقه‌ی پایه گذاران این‌تئاتر توانسته‌است به‌شکل جدیدی در کارادامه دهندگان وشاگردان برشت انعکاس‌یابد. درحقیقت، این تجربیات تئاتری و رژیسوری راه

---

۱) یادداشتهای مصاحبه باو. خخت، ۱۹۶۷

پرارزش قرون مختلف درام‌نویسی را به‌روی عصر ما باز کرد.

مثلاً خود برشت در سال ۱۹۳۹، با به‌خدمت گرفتن متد «بیگانگی»، امکان به‌نمایش گذاردن پیس‌های کهنه و قدیمی را بوجود آورد. پیس‌هائی که هم آموزنده و هم تفریحی بودند و وحدت آن‌ها هنگام اجرا نه‌تنها صدمه نمی‌دید بلکه حتی مناسبات موزه‌ای تماشاچی نسبت به‌آن‌ها نیز کاملا ازبین میرفت(۱).

در تأئید صحت این موضوع، تجربیات «برلینر آنسامبل» حتی از آنچه که برشت نیزمی‌اندیشید پیشی گرفته است. اندیشه‌ای که باز گو کننده‌ی این استنتاج بود که «متدمن برای تمام پیس‌های کلاسیك و حماسی وسیله‌ی متساویاً مناسبی نیست»(۲).

اکنون دربرلینر آنسلمبل، به‌موازات آثار خودبرشت، پیس‌هائی از شکسپیر، کاریولان، یا از اوکیسی، «خاك پورپورنا» ـ و از اکیپ هارات ـ «پرونده‌ی اوپنهایمر» ـ به‌نمایش گذارده می‌شود. درتمام نمایشات این تئاتر، اغلب خصوصیات ارتباط مسائل معاصر زندگی ما، نظیر مسائل ضد فاشیستی و یا ضد جنگ به‌چشم می‌خورد. و این یك جریان کاملا طبیعی و قابل‌درك است، زیرا ملت آلمان وپیشاپیش آن جمهوری دموکراتیك آلمان نمی‌خواهد باردیگر روزگار غم‌انگیز و خشن گذشته تکرار شود. در ۲۶ آوریل ۱۹۶۷ در «برلینر آنسامبل» ملودرام پاول دساو، بنام «جنگ سرزمین‌های دور» را نشان دادند که حوادث آن مربوط به‌جنگ ویتنام می گردد. این شکل عرضه کردن شاعرانه‌ی یك اثر مستند بود و گروه برلینر آنسامبل به‌وسیله‌ی آن ثابت کرد که با این جنبش مترقیانه همگام است. این نمایشات نیزازلحاظ هنری مانند جنبش دموکراتیك مبارزین آلمان برعلیه امریکای مرتجع، اعمال‌دسته

---

۱) برشت، «تاتر»، ۱۹۶۵، صفحه‌ی ۱۰۰

۲) آرشیو برشت، ۹۸ ـ ۲۳

جمعی و سازمان یافته‌ی جالبی برعلیه جنگ به‌شمارمی‌آید.

گ. تافستانوگوف، یکی از کارگردانـان فیلم‌هاملت، هنگام تماشای نمایشنامه‌ی گالیله در «برلینر آنسامبل» اظهارمی‌دارد که‌اجرای بازی گالیله توسط بوش رامی‌توان ازهرجهت بابازی شوکین درنقش بولیچف اثر گورکی مقایسه نمود.

این، کاراکتر کامل و غنی و پرقدرت انسانی بود که به‌وسیله‌ی هنرپیشگانی دارای تکنیك عالی‌تجسم یافته بود ومی‌توانست به‌منزله‌ی کار موفقیت آمیز برلینر آنسامبل به‌حساب آید[1].

آری‌سیمای زنده وپرخون انسانی ازخطوط مشخص وجدائی-ناپذیر تئاتر برشت است.

از لحاظ مقایسه، استانیسلاوسکی وصایای رئالیستی شپکین را دنبال می‌کرد. به‌همین دلیل‌است که وی‌باالهام گرفتن‌ازسنت‌های‌مکتب صحنه‌ای روس، مکتب خود را «مکتب احساس» نامید. درحالـی که برشت تئاترخود رامنتزع‌ازمکتب نمایشی می‌دانست وچنان‌که روشن است مناسبات استانیسلاوسکی نسبت بـه‌این مکتب بسیار هم ساده و دوستانه نبود.

استانیسلاوسکی به‌طرز قاطعی مخالف تکیه برشعور بدون تکیه براحساس، وبه‌طورکلی مخالف عدم‌احساس هیجان‌واقعی هنرپیشگان مکتب خویش بود. وی‌معتقد بودکه‌این مسائل‌مزاحم تأثیر هنرپیشگان برتماشاچیان می‌گردد و آن‌ها را به‌طرف هنر حرفه‌ای می‌کشاند. ولی باوجود همه‌ی اینها، وی دربست و به‌طور کامل نیز مکتب نمایشی را مطرود نمی‌دانست. وی‌درنامه‌ای به‌منقد تئاتری ل.ی. گوره‌ویچ، بـه کتاب هشت جلدی خود اشاره می‌کند که پنجمین جلد آن باید به‌هنر

---

۱) گ. تافستانوگوف. روزنامه‌ی ادبی، چهارم ژانویه‌ی ۱۹۶۷

نمایشی و حرفه‌ای اختصاص یابد. وی می‌نویسد: «بدبختی اینجاست که قبل از این که تمام مطالب در باره‌ی احساس گفته شود نمی‌توان در باره‌ی هنر نمایشی بحث کرد. من درنظر دارم که درجلد پنجم کتاب خویش تمام چیزهائی را که در باره‌ی هنر احساس گفته شده است و بطور کلی به‌هنر نمایشی و استیل‌مسائل احساس شده‌مربوط می گردد، و الزام آور است که آنها رابه‌طور خودبخودی و نه‌با پنداشتهای‌قبلی و قراردادی و مکانیکی آموخت، بررسی کنم».(۱)

وی که‌از لحاظ تعمیم کلاسیك‌هنر، سنت‌های کاچالف، شپکین، یرمولف و دیگران را منعکس می‌ساخت، خود معترف بود که البته مکتب نمایشی دائره‌ی وسیعی از اعمال و طرق را احاطه کرده‌است. وی اظهار می‌داشت که کمدی ماسك ایتالیائی را نیز میتوان براساس تئاترنمایشی تحلیل کرد، اگرچه‌این‌نوع کمدی درواقع‌یك‌نوع نمایش واقعاً توده‌ای به‌شمار می آید. ولی حتی این مسئله را تاتحلیل فرم‌های تئاتر آسیائی ـ که اکنون دیگر برای ما کاملا روشن است، آنهم با سنت‌های ابتدائی آن ـ و نیز تاتحلیل فرم‌های تئاتری کوچه و بازار قدیمی روسی بسط می‌دهد.

از لحاظ تاریخی‌مسئله‌ی دو گانگی تیپ‌وکاراکتر هنروهنرپیشه، مسئله‌ی هنرپیشه‌ی تجسم کننده وهنرپیشه‌ی نمایش دهنده رانخستین‌بار دیدرو مطرح کرده‌است. وی مینویسد «بودن» یا «بنظر آمدن»...سپس با نبرد به‌خاطر یك‌هنر واقعی، چنین ادامه می‌دهد: آن هنرپیشه‌ای کبیر وعالی‌ست که بهتر مطالعه کرده وعلامات برونی نقش راکه به طرزی عالی ازاندیشه‌ی آن سیما شکل گرفته است بهترمنتقل نماید(۲).چنانکه

---

۱) استانیسلاوسکی، جلدهشتم، مجموعه‌ی‌آثار ۱۹۶۱، صفحه‌ی۲۷۱

۲) دیدرو، مجموعه‌ی آثار، جلد پنجم، ۱۹۳۶، صفحه‌ی ۶۱۴.

مشاهده می‌شود، دراین اندیشه تضاد بین فورم محافظه کارانه وایده‌آل روشنفکرانه،و واقعیت شکل‌پذیر، که خودمعرف ادراك کامل یك‌عنصر بخصوص است کاملا به چشم می‌خورد. این ادراك، عبارت از ادراك هنراز نقطه نظردرك محافظه کارنه‌ی آن‌بود.دیدرو بدین گونه‌می‌اندیشید که احساساتی شدن هنرپیشه، علامت ضعف کلی ارگانیزم طبیعی وی می‌باشد. واین امر از به‌اصطلاح خصوصیات یك هنرمند ودر شأن‌یك نابغه‌نیست که آدمی احساساتی وضعیف‌باشد. توقعات اساسی اونسبت به‌تئاتر نیز ازهمین اندیشه سرچشمه می گرفت وبدون شك می‌توانست برای زمان خویش مترقی باشد. زیرا مانع بـه نمایش گذاشته شدن احساسات غیر تحمیلی می گردید. دیدرومدافع آنچنان تئاتری بود که نه تنها تفریحی، بلکه آموزشی نیز باشد. او مخالف تئاترهای پر زرق وبرق ودکلاماسیون شدید تراژدیها بود وبنابه مقتضیات عصر خویش پشتیبان ایجادقهرمانان واقعی‌بورژوازی باتمام‌خصوصیاتشان روی‌سن، وخواستار انعکاس مناسبات اجتماعی روی صحنه بود. به همین‌دلیل‌از نقطه نظر وی، هنرپیشه‌ی متفکری که بتواند ایـن خصوصیات را بهتر منتقل‌سازد، مستعدتر می‌بود. بدین‌ترتیب دیدرو با انتقادی تحت‌عنوان «هنرپیشه‌ی طبیعی و هنرپیشه‌ی درونی» می‌خواست جاده را بـرای هنرپیشه‌ای خونسرد وآرام، وناظر وقضاوت کننده‌ای قوی پاك نماید.

منظوردیدرو ازارائه‌ی نظریه‌ی‌خویش دفاع‌وپشتیبانی ازاهمیت اجتماعی تئاتر می‌بود وشاید به‌همین دلیل است که نظر برشت‌نسبت‌به تئاتراغلب‌نظریه‌ی روشنفکرانه‌ی ایدآلیستی‌دیدرورا به‌خاطرمی آورد، هر چندکه هنر برشت از مرز زیبائی‌شناسی روشنفکرانه پا فراتر نهاده و در زمان جدیدتر خواست‌های جدیدتری را مطرح ساخته است. در حقیقت هنگامی که برشت درباره‌ی هم‌آهنگی آموزش وتفریح‌درتئاتر سخن می گوید، به نظر می‌رسد که زیبائی‌شناسی وی با زیبائی‌شناسی

روشنفکرانه وایدآلیستی، نزدیکی حاصل کرده است. جالب است که استانیسلاوسکی نیز مانند دیدرو مخالف هنرپیشه‌ی «درونی» بود،ولی البته علل «درونی» درهنر از نظر استانیسلاوسکی مبانی دیگری دارد. استانیسلاوسکی در جریان رشد سیستم خود در جستجوی راه حل دیالکتیکی مسئله‌ی هم‌آهنگی روابط سیما و ناقل سیما، یعنی‌هنرپیشه، بود. اولین هدف جستجوی اساس علمی مهارت هنرپیشگی وافزایش نقش، که استانیسلاوسکی سال‌ها روی تئوری و عمل آنها کار کرده است، این بود که وی می‌خواست راه صحیح دست یافتن به‌قله‌ی هنر هنرپیشگی درمکتب‌احساس‌راپیدا کند. چنین‌اساسی را حتی‌هنرپیشگان مکتب نمایشی نیز نمی‌توانند نفی کنند. اتفاقی نیست که چنانکه قبلاً گفتیم، مطالبی که استانیسلاوسکی درمورد هنر احساس گفته است به طور کلی به هنر نمایشی نیز مربوط می‌شود. اما آنچنان که گفته شد برشت تئاتر خود را از مکتب نمایشی منتزع ویا به عبارت دیگربه‌آن مکتب مربوط می‌ساخت. در مقالـه‌ای تحت عنوان «تئاتر تفریحی یا تئاتر آموزشی» چنین می‌نویسد: «تئاتر حماسی ازلحاظ شکل‌وفرم‌چیز تازه‌ای‌ارائه نمی‌دهد. حتی تأکیدازلحاظ هنرپیشه وفرم‌نمایش آن، که از خطوط برجسته‌ی آنست، آن را باقدیمی‌ترین شکل تئاتر آسیائی نیزنزدیك می گرداند»(۱).

پس‌این مسئله که تئاتر حماسی ازنقطه نظر برشت به‌تئاترنمایشی مربوط می گردد مشخص کننده‌ی متد او نیست، بلکه فقط استیل او را بیان‌می‌دارد. وبنابراین خصوصیاتی از قبیل نظرآموزشی، نظرآشکار نویسنده و کارگران، رجوع به سالن، مددخواهی از تماشاچی وغیره وغیره درتئاتر حماسی، همه‌وهمه، علائم یك‌نوع‌استیل ویاخصوصیات

---

۱) برشت، «تئاتر»،شماره‌ی ۵۱۲،مجله‌ی‌هنر،سال۱۹۶۵، صفحه‌ی۷۲

ناشی از آن می‌باشد.

برشت کاربردمثبت استیل‌خود رافقط روی‌صحنه‌ی تئاترنمایشی امکان‌پذیرمی‌دید. تأثیرارادی هنربرسیاست، ارتباط‌دادن آن‌بامبارزه‌ی طبقاتی به وسیله‌ی آنالیز طبقاتی واقعیات وغیره وغیره؛ به نظر برشت چنین اعمالی ازعهده‌ی مکتب تئاتری احساس بر نمی‌آید. بایدمتذکر گردید که استیل تئاتر نمایشی در نمایشات «برلینر آنسامبل» از جنبش وتجسس ومیل مبارزه وهیجان ونیز مناسبات سیاسی نسبت به‌واقعیتها، اشباع گشته بود. از لحاظ مبارزه نیز این تئاتر هیچگاه بی‌طـرف و خونسرد نبوده بلکه‌همواره جنبه‌ی مبارزه‌جوئی وتهاجمی داشته‌است. بنابراین، استیل تئاتری برشت عمیقاً انسانی بوده وازلحاظ دیدزیبائی‌شناسی خویش نیز مناسبات مثبتی با زندگی داشته است.

رولیك وایلر تأیید می‌کندکه برشت مـی‌خواست احساس و نمایش ـ به‌نمایش گذاردن ـ را در هم ادغام کند.

متأسفانه در کارهای برخی از تئاتر شناسان ومنتقدان شوروی که هدفشان را دفاع ازجنبه‌های آموزشی سیستم استانیسلاوسکی وبر‌کنار نگاهداشتن آن ازتمام «آمیزه»هایی که تاکنون درمقابل آن‌به‌چشم خورده‌است ـ از آمیزه‌های تئاتری یادرام‌نویسی گرفته تا مسائل‌مربوط به‌زیبائی‌شناسی ـ تشکیل‌داده‌است،برشت‌نیز ازاین‌قبیل‌ارزشیابی گشته‌است. برای مثال می‌توان شواهد زیر را ارائه داد:

ولادیمیر پراکوفییف نویسنده‌ی کتاب «مباحثاتی در بـاره‌ی استانیسلاوسکی» می‌نویسد: «مکتب‌های تئاترنمایشی واحساس فقط‌دو متد مختلف هنری نبوده بلکـه دو سیستم زیبائی‌شناسی مختلف‌اند که مسائل زیبائی‌شناسی ومناسبات نسبت به واقعیات رابه دوشکل‌مختلف حل می‌کنند. یکی هدف تئاتر را در تجسم واقعیات زندگی می‌بیند و هنر هنرپیشه را «هرچه به زندگی وطبیعت نزدیکتر، عالی‌تر می‌داند»،

ودیگری تأکید می کند که «هنر نه تنها زندگی واقعی نیست بلکه‌حتی انعکاسی هم از آن نیست. هنر با زیبائی خاص خود خارج اززمان و مکان زندگی مخصوص به خود را ایجاد می کند»(۱).

باوجود این خودولادیمیر پراکوفییف در جای دیگرمی‌نویسد: «متدنمایشی راهم‌فورمالیستها وهم‌بعضی ازتئاترهائی که جهت‌رئالیستی داشته‌اند به کار می گیرند. نظریات تئاتری برشت که از بسیاری‌لحاظ بااصول عقلانی زیبائی‌شناسی تئاتری دیدرو مطابقت‌می کند، به‌دسته‌ی دوم مربوط می‌شود»(۲).

با درنظر گرفتن هدفی که برشت برای خود درنظر گرفته بود، باید گفت که نفی نظر و اندیشه‌ی او آنهم فقط به دلیل آنکه راهی که وی پیموده است با راه استانیسلاوسکی مغایرت دارد حداقل یك نوع سبك سری به‌شمار می آید.

مقاله‌ی آ. استین به‌نام «نظریات، عقاید، مباحثات» که درمجله‌ی «ادبیات شوروی» مورخ بیستم ژوئیه‌ی ۱۹۶۷ به‌چاپ رسیده است،از این لحاظ مشخص‌تر است. نویسنده معتقد است که درحال حاضر «در واقع دو فکر اساسی و کاملاً متضاد رژیسوری وجود دارد: یکی کارگردانی عینی است که هدف آن «تفسیر محتوی عینی‌پیس وانتقال تصویری زندگی ازطریق ارائه‌ی کار نویسنده به تماشاچی» است- و چنین کاری رارژیسور قبل ازهر چیز به‌توسط هنرپیشه عملی‌می‌نماید- ودیگری طرز فکری است که آن را مایرهولد ومعاصرین او و ادامه دهندگان راه او وهمچنین برشت ادامه داده‌اند...» متأسفانه در اینجاما نمی‌توانیم نه به ارزشی که آ. استین به مایرهولد داده است بپردازیم‌و

---

۱) ولادیمیر پراکوفییف، مباحثاتی درباره‌ی استانیسلاوسکی، «هنر»، ۱۹۶۲، صفحه‌ی ۱۵۰

۱) همان‌کتاب، صفحه‌ی ۱۵۷

نه به عدم اطمینان کور کورانه‌ای که او به تمام نوآوران تئاتر دارد توجه کنیم (بی‌جهت نیست که‌اوهمواره این کلمه‌ی نوآوررا درپرانتز قرار می‌داده است). به همین دلیل ما از مسئله‌ی مورد توجه خود که همان تحلیل روش برشت باشد، سخن می‌رانیم. اما از این رهگذرنیز بدون مکث کوتاهی نمی‌توانیم عبور کنیم. آیا قابلیت تئوری خود برشت برای استین به درستی قابل درك بوده است؟ در این مسئله باید شك کرد، زیرا استین تصورمی کند که متدرژیسوری برشت‌رامی‌توان در اصل زیر خلاصه کرد: «هنرپیشه سیما را نباید بازی کند بلکه باید مناسبات خود را با سیما بازی کند».

حال‌به‌نظر خودبرشت توجه می کنیم: او آشکارا اعلام می‌دارد که‌بـه «تجسم انسان سیاسی روی صحنه نائل آمده است». پر واضح است که به‌تجسم انسانی زنده، پرخون، واقعی، همانندهرانسان زنده‌ی دیگر ضد ونقیض. قضاوت آ. استین را راجع بـه این که در نظریه‌ی تئاتری برشت، هیجان وجود خارجی ندارد، می‌توان انعکاسی از این شایعه‌ی گمراه کننده دانست که در انتقاد از کارهای تئاتری برشت چنان که قبلا گفتیم بیش ازهر چیز دیگررایج بوده است. برای‌توجیه کاربرشت می‌توان به‌این موضوع اشاره کرد که‌حتی به‌نظر نیمروویچ دانچنکو نیز قبل از آن که استانیسلاوسکی بتواند اندیشه‌ی تئوریك آموزشی وتعلیماتی خود رابه‌وجهی‌روشن و آشکار کلاسه کرده وبیان دارد، هنر احساس وهنر نمایشی تاحدتضاد مخالف هم نبودند وبشکل حادی در مقابل هم قرار نمی گرفتند.(۱)

سخنان تافستانگوف درمباحثات کنگره‌ی «رژیسوران و مسائل معاصر» کـه درسال ۱۹۶۰برپاشده بود در تحلیل این مسائل می‌تواند

---

۱) سالنامه‌ی تئاتر مخات، ۱۹۴۴، جلد اول، ۱۹۴۶، صفحه‌ی۲۱

جالب باشد. وی‌می گوید «مخلوط کردن کارهای‌مثلا استانیسلاوسکی و مایرهولد بسختی ممکن است‌ثمرات نیکوئی ببار آورد و اگرچه‌من خود مخالف چنین پیوندهائی می‌باشم لیکن معتقدم که نفوذ پدیده‌های مختلف‌بخصوص درپدیده‌بسیار درهمی چون‌تئاتر ـ تئاترجدی ونه‌تئاتر سرپائی ـ همچون جنبش تاریخی تئاتری رخ خواهد داد.»(۱)

نیز درمورد بررسی چگونگی به‌اصطلاح «اختلاطهای مکاتب» که‌هم قبلاً وجودداشته وهم‌ممکن است‌بعدأوجود داشته باشد،می‌توان به‌مقاله‌ی ب. زاخاو درسال ۱۹۵۰، یعنی‌زمانی که مباحثاتی جدی برسر مسئله‌ی متداعتدال جسمانی در گرفته بوداشاره نمود. دراین مورد وی توجه‌همگان رابه‌این موضوع که درطبیعت‌هنر وهنرپیشه تضادی‌پنهانی وجود داردجلب‌نموده اظهارمی‌دارد: «رفتارانسان یعنی اعمال‌جسمانی وروانی، یعنی همان مطالبی که استانیسلاوسکی همواره‌میگفت، عملی است متسلسل که دوجریان مختلف را به‌یکدیگرمتصل می‌دارد- جریان جسمانی وجریان روانی. بهمین دلیل،درك دیالکتیکی‌این تضاد حتی‌از طریق قراردادن مکانیکی آنها درمقابل یکدیگر ضروری است، به‌عقیده وی چنین روشی تضاد شدید بین مکتب نمایشی و مکتب احساس رابه بهترین وجهی‌از بین می‌برد.(۲)و در واقع نیز هنرتئاتر معاصر بخودی‌خود دارای‌نشانه‌های مختلفی از نفوذپذیری مکتب‌هاوتوأم شدن‌عناصر مختلف آن‌ها دریکدیگر می‌باشد.

معهذا بنظرمن آمیختگی مکتب‌ها رابدون درنظر گرفتن‌تفاوتهای بین‌آن‌ها نمی‌توان یك‌اصل‌مسلم فرض نمود، زیرا هیچ مشخص نیست کـه این کار چه ضرورتی دارد، جزآنکه به‌نظر می‌رسد که‌ما باانجام

---

۱) «تئاتر»، ۱۹۶۰، شماره‌ی ۹، صفحه‌ی ۹۲

۲) «تئاتر»، ۱۹۵۰، شماره‌ی ۱۲، صفحه‌ی ۷۲–۸۱

این کار امکانـات هنر سوسیالیستی خویش را محـدود کرده‌ایم. در صورت لزوم نیز تمام امکانات درونی عمل، یعنی رشد هریك ازروشها و انواع مختلف نتایجی که ضمن تجدید نظر هنری به‌دست خواهـد آمد می‌باید قبلا بدرستی ارزیابی گردد.

دراین موردحتی درك تفاوت‌رامی‌توان ازاین جمله‌ی برشت که معتقداست «تفاوت بین او واستانیسلاوسکی دربالاترین درجه‌ی تجسم رئالیستی سیماتوسط هنرپیشه شروع می‌شودآغاز نمود»[1].

هلنا وایگل هنرپیشه‌ی اول «برلینر آنسامبل» و همسر و همکار نزدیك‌برشت در کنفرانسی که به‌نقش استانیسلاوسکی درتئاترتخصیص یافته بود، ضمن سخنرانـی خود چنین اظهار داشت: «درك مصنوعـی اختلاف بین برشت و استانیسلاوسکی‌از بی‌فکری سرچشمه می گیرد، زیراخود برشت هرگزچنین احساسی نداشت. چه درغیر اینصورت با چنین هیجانی آنچه را که استانیسلاوسکی روی صحنه انجام داده بود تأیید نمی کرد و روشهای او را بکار نمی گرفت».

در واقع‌اگر کارهای اواخرعمر برشت‌رابه‌خوبی بررسی کنیم متوجه مـی‌شویم وی برای ارائه‌ی بهتر کار خویش دائم بـه سیستم استانیسلاوسکی رجوع مـی کند. لیکن گاهی آنرا تأیید کرده و گاه نیز بحث اوجنبه‌ی انتقادی دارد. معهذا وی صراحتاً می‌نویسد: «باتمام این مطالب باید تئاتر استانیسلاوسکی‌را آموخت».

اگر چه آنچه که برشت در زمینه‌ی کشف ماهیت شاعرانـه‌ی نمایشنامه، احساس مسئولیت در مقابل اجتماع، ایجاد یك گروه هنری در سطح عالی آلمان، درك مناسبات خط سیر اصلی یا خطوط فرعـی

---

۱) برشت، تئاتر، ۲ـ۵،مجله‌ی«هنر»،۱۹۵۵، صفحه‌ی۱۴۵

نمایش، کوشش در واقعی بودن وهماهنگی بین استیل و طبیعت، تجسم واقعیات متضاد، توانایی یافتن طرق نوین هنری برای اجراهای جدید ومختلف، همه‌وهمه، انجام داد، ضروری و کامل بود؛ لیکن در دفاع از استانیسلاوسکی در برابر تهاجم برخی از شاگردان برشت باید به‌این مطلب نیز اشاره نمود که برشت به خوبی درك کرده بود که مهمترین چیز درتئاتر استانیسلاوسکی انسان‌ها هستند وشخص استانیسلاوسکی باانسان دوستی قاطع تئاترشوروی رابه‌راه‌سوسیالیسم رهبری کرده[۱] شاید لازم باشد که بار دیگر گفته‌ی ولادیمیرایلیچ راکه شخصاًهمواره مخالف تعیین یك جهته‌ی قضایا بود تکرار کرد: «این گونه بررسی‌ها همواره فاقد واقع‌بینی لازم است»[۲].

کار گردانانی که خودرا پیروبرشت‌می‌دانند وبااستانیسلاوسکی مخالفت می‌ورزند، عملا با این نظر برشت که طی سال‌های آخر کار خویش معتقد شده بود که استانیسلاوسکی استاد کیپیریست و نادیده گرفتن‌علم‌اوکاریست‌بس‌غلط‌ومضر، مخالفت می‌ورزند. وکار گردانانی نیز که تحت‌رهبری سیستم استانیسلاوسکی کارمی کنند باید بدانند که نفی برشت اشتباهی محض بشمار می‌آید. این‌عمل در حقیقت‌نفهمیدن هنر درپرتوضروریات‌زمان خویش‌است. منجمد نشدن درقله‌ی‌فتوحات کاریست بس مشکل که حتی از ابا کردن از تکرار خویش‌نیزمشکل‌تر است. البته استانیسلاوسکی وبرشت‌یکسان نیستند لیکن‌یکدیگر رانفی نیزنمی کنند. مشکلات اندیشه‌و کلاًشرایط دنیای‌معنویات انسان‌معاصر ازلحاظ محتوی وشکل هنری‌تنوع وانتخاب جهات مختلف را ایجاب می کند. اگرچه جای بسی خوشبختی است که سیستم‌استانیسلاوسکی درتئاترماباعث‌شکفته‌شدن استعدادهای گونه‌گون‌وعالی می‌شود، لیکن

---

۱) برشت، تئاتر، ۲ـ۴۵، مجله‌ی «هنر»، ۱۹۶۵، صفحه‌ی ۱۴۵

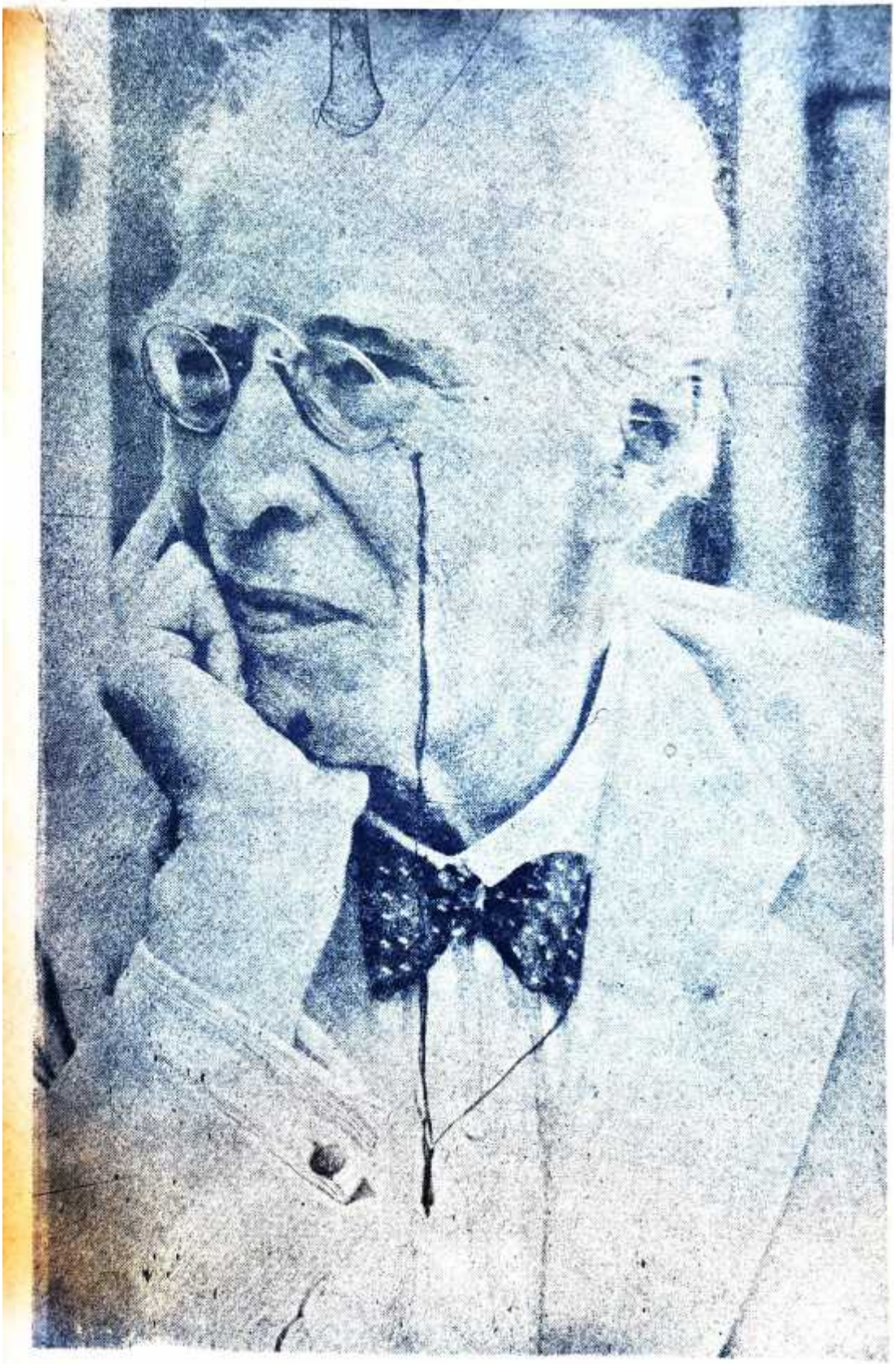
۲) و.ی.ل، دفاترفلسفی، ۱۹۴۷، صفحه ۱۰۹

نباید فراموش کرد که بررسی ومقایسه‌ی این‌سیستم با روش کاربرشت، باید درچنان وحدت دیالکتیکی بررسی‌شود که نام آن‌هنرسوسیالیستی باشد نه چیز دیگر.

استانیسلاوسکی

... زندگی یك قرن کامل هنر صحنه‌ای روس با نام کنستانتین سرگیویچ استانیسلاوسکی ارتباط دارد. وی نه‌تنها براساس تجربیات و اندیشه‌های شخصی خویش، بلکه همگام با آن با تحلیل و تعمیم مهمترین سنت‌های تئاتر رئالیستی اروپا «سیستم» خود را بنیان نهاد. در این «سیستم» کلیه‌ی عناصر روانی و جسمانی طبیعت هنر پیشه ونیز ارتباط و عکس‌العمل آن‌ها درجریان فعالیت عملی‌هنری بررسی شده‌است. فرق «سیستم» استانیسلاوسکی با تمام آثار دیگری که درباره‌ی مهارت هنرپیشگی، قبل و یا بعد از او نگاشته‌اند، در این است که «سیستم» استانیسلاوسکی قبل از هر چیز متوجه جریان خلاقیت نقش است. زیرا که جریان تجسم خلاقیت بر آن تکیه می کند. در واقع این «سیستم» ماهیت خلاقیت تئاتری را می‌شکافد و کلید شناخت وتکامل کلیه‌ی خصایص‌هنر هنرپیشگی و تمام روش‌های فتح‌قلل آن را به هنرمند می نمایاند.

نقل ازمقدمه‌ی آ. کریستی برکتاب
«کار هنرپیشه روی خود»
اثر استانیسلاوسکی، ترجمه‌ی مهین‌اسکوئی



مهین اسکویی

موفقیت اولین نمایشات پیس‌های آ. ن. آستروفسکی در ایران، با نام مهین‌اسکوئی هنرپیشه‌ی مشهور و شخصیت تئاتری این کشور مرتبط است. او انستیتوی دولتی هنر تئاتر را در مسکو، تحت نظر استاد زاوادسکی به پایان رساند. مهین اسکوئی، پس از بازگشت به تهران، نمایشنامه‌ی «گرگ‌ها و بره‌ها» را در آغاز دهه‌ی ۶۰، به‌روی صحنه‌آورد. نمایش «صاعقه» به‌زبان فارسی، با آرمان‌های نهضت اجتماعی آزادی زنان، که مسأله‌ی بسیار مبرمی در کشور به‌شمار می‌رفت، هم‌آهنگ بود...

ماهنامه‌ی «تئاتر»
ارگان اتحادیه‌ی نویسندگان شوروی و وزارت
فرهنگ اتحاد جماهیرشوروی سوسیالیستی
شماره‌ی ۴ ــ آوریل ۱۹۷۳

ما کلاغ ها دوست نداریم که کسی خانه وزندگی ودوستانش را بگذارد و فرار کندکه خودش آسوده زندگی کند واز دیگران خبری نداشته باشد

صمدبهرنگی ـ درکتاب اولدوز وکلاغها

اولدوز وکلاغها
نویسنده: صمدبهرنگی
تعداد صفحات کتاب: ۷۷
انتشارات شمس ـ تبریز
ویژه‌ی کودکانی که سوار بر نتیاك نمی‌شوند و ناز وافاده ندارند.

خلاصه‌ی داستان

کتاب، زندگی بچه‌ی ۵ یا ۶ ساله‌ای را شرح می‌دهد به نام «اولدوز». (اولدوز درزبان ترکی معنای ستاره‌را می‌دهد).

الدوز دختر کوچکی است که زیردست زن‌پدر زندگی‌می کند. پدرش وقتی اولدوز کوچك بود، مادر اولدوز راطلاق‌داد. حالا او در ده زندگی می کند و کاملا ازبچه‌اش بی‌خبراست.

اولدوز دخترمهربان وخوبی‌است، اما زن‌پدر قدراو رانمی‌داند وبه‌حساب اینکه اولدوز بچه‌ی اونیست او را اذیت می کند وآزادیش رامی گیرد، عروسکش‌را پرت می کند ونمی گذارد که اوباتنهادوستش «یاشار» که بچه‌ی فقیر ومهربانی است بازی کند. بعدها اولدوز با ننه‌کلاغه رفیق می‌شود و او برایش یك بچه کلاغ مـی‌آورد، اما زن‌پدر هردوی آنهارا به‌طریقی ازبین می‌برد.

بالاخره، دوستان ننه کلاغه وآقاکلاغه به کمك اولدوز ویاشار می‌آیند وآنها را باخود به‌سرزمین خودشان می‌برند.

این خلاصه‌ی داستانی بود که آقای صمدبهرنگی، دوست‌خوب بچه‌ها، نوشته است.

البته نمی شود در این خلاصه از تمام آدمهائی کـه در داستان اولدوز و کلاغها کارهایی کرده‌اند یااعمالی انجام داده‌اند، نام‌برد.

زیرا این خلاصه فقط یادآوری‌است وشما باید کتاب‌را خوانده باشید تابتوانید خوب و کامل بامن همراهی کنید. وحالا بااین آماد گی است که راجع به کتاب سخن می گوئیم، و جستجو می کنیم تا بیابیم حقیقت‌هایی را که در کتاب مطرح شده‌است وبعداز دانستن این حقایق درخواهیم‌یافت که تاچه‌اندازه داستان توانسته‌است به‌زند گی‌ما نزدیك شود وتا چه‌اندازه موفق شده‌است که به‌ماچیزی یاد بدهد.

آیازند گی «اولدوز» و«یاشار»خوب‌و کامل‌شرح‌داده‌شده‌است؟

بدون‌اینکه جواب کوتاهی به‌سئوال‌مان‌بدهم، زند گی اولدوزرا را بدقت موردمطالعه قرار می‌دهیم.

اولدوز بچه‌ی کـوچکی است. شاید همسن شما و شاید هم کوچکتر. کارهایش اصلاً غیرعادی نیست. یعنی کارهایی نیست که آقای بهرنگی ازخودش ساخته باشد. کارهای یك‌بچه‌است.

اولدوز عروسك بازی می کند. عروسکش‌را خیلی‌دوست‌دارد. اگرعروسکش‌را ازاو بگیرند یاازاو بدزدند ناراحت می‌شود و غصه می‌خورد. او مثل شما دوست دارد با بچه‌های همسن خود بازی کند. اگرجلویش‌را بگیرند، می‌رود گوشه‌ای می‌نشیند و باانگشتانش بازی می کند وفکرمی کند.

اولدوز در این داستان بچه‌ای نیست که همه‌ی مردم با او خوب رفتار کنند.

پدرش اصلاً به‌اوتوجه نمی کند، و زن‌بابارا کاملاً آزاد گذاشته

است که اورا اذیت کند. زن‌باباآنقدر که غذاها وشیرینی‌ها ومیوه‌ها را مواظبت می کند ازاولدوزنگهداری‌نمی کند. اوفقط به‌خودش‌می‌رسد. حمام می‌رود. روی لپ‌هاش لیف می کشدکه سرخ و سفید شود، اما یك‌لحظه حاضرنیست به اولدوز فکر کند.

بابا هم همینطور است. او هم حاضر نیست به درد دل اولدوز گوش دهد.

یعنی رفتار و کردارش طوری است که اصلاً «اولدوز» خودرا بااو خیلی غریب و بیگانه حس می کند و همین تنهاماندن «اولدوز» و تنها گذاشتن اوست که می‌تواند به‌ما اجازه‌ی این قضاوت را بدهدکه بگوئیم زندگی‌اولدوزازچند جانب واز چند سوی مورد مشاهده قرار گرفته است نه‌ازیك جهت و ناشیانه. زندگی یاشار هم ساده وطبیعی به‌نظرمی‌رسد.

یاشار درخانواده‌ی‌فقیری زندگی می کند. مدرسه‌می‌رود. درس می‌خواند. مشق می‌نویسد. بی‌اجازه‌ی مادرش کار نمی کند. مثل تمام بچه‌های کوچك اگراتفاقی برایش بیفتد غصه می‌خورد. گریه می کند. مثلاً یاشار غصه‌ی مرگ خواهرش را می‌خوردکه ازسرما زیر کرسی بدون ذغال و آتش گرم خشکش زده بود. او غصه می‌خورد از اینکه می‌بیند توی کوچه‌ی آنها خانواده‌هایی یافت می‌شوند که انبارشان پرازذغال است اماخودشان حتی‌یك پاکت خاکه‌ذغال هم ندارند.

واگربازهم بخواهید می‌شود دلیل آورد و نشان دادکه چگونه زندگی این دوکودك بطور واقعی نوشته شده‌است. و آقای بهرنگی، نویسنده‌ی این کتاب، نخواسته است که بچه‌هارا گول بزند، یا ازآن‌ها قهرمان دروغی بسازد بلکه خواسته است از زندگی بچه‌ها بنویسد. فقط از زندگی بچه‌ها. اگر قبول کردید می‌توانیم با هم به‌یك نتیجه برسیم وآنوقت این‌نتیجه را بعنوان اولین بهره ازاین کتاب با حروف

درشت بنویسیم که یادمان نرود.

نتیجه: چون قبول کردیم که زندگی اولدوز و یاشار زندگی کامل یك بچه است، پس می‌تواند شامل زندگی ما نیز (که بچه هستیم) باشد. به‌این لحاظ ما باید به‌تمام حرف‌هایی که کمك می‌کنند تا اولدوز و یاشار بچه‌های خوب و فهمیده‌ای شوند گوش داده و بعد عمل کنیم.

بچه‌ها، نیرومندبودن وبدنی سالم داشتن برای همه‌ی‌ما یك‌چیز ضروری ولازم است.

این‌را قبول داریم که تعداد زیادی از ما در شرایط بدی زندگی می کنند، مثلاً دوا ندارند،صابون ندارند، حمام‌ندارند، و ازاین قبیل. ولی اگرما یادبگیریم که درهمین شرایط سخت، بدن خود را محفوظ نگهداریم، کارمفیدی انجام داده‌ایم. گلی می‌شویم‌باساقه‌های پولادی. به‌این خاطر که‌مامی‌خواهیم دربزرگی بابدی‌ها وپستی‌ها و بی‌شرفی‌ها وبی‌شرمی‌ها به‌مقابله برخیزیم.

اگرتوان‌آن را نداشته باشیم، طبیعی است که در همان قدم اول جا می‌زنیم. درثانی اگربگوئید نمی‌شود، من می گویم شما خود را دست‌وپابسته دراختیار شرایط گذاشته‌اید. واین کارخوبی‌نیست‌وبهمین لحاظ آقای بهرنگی درلابلای کتاب اززبان آدم‌های داستان این درس مفیدرا به‌شما یاد می‌دهد.

مثلاً «اولدوز» به‌آقاکلاغه می گوید:

ـ آقاکلاغه، آب‌حوض کثیف‌است‌اگربخوری‌مریض‌می‌شوی.

یا یکجای دیگر آقاکلاغه به‌اولدوز می گوید:

ـ چقدر ناخن‌هات درازوسیاه و کثیف شده‌اند.

بقیه را خودمان می‌توانیم نتیجه بگیریم. مثلاً با دست خاکی

چشم خودرا نمالیم. هروقت کثیف شدیم، حمام بکنیم. وازاین قبیل. همانطور که قبلاً گفتم همیشه برای‌ما سئوال وجوددارد. منتها سئوال‌ها متفاوتند وباهم فرق‌دارند.

بعضی وقت‌ها سئوال مربوط به چیزهائی می‌شود کـه جنبه‌ی آشنایی باطبیعت وجهان اطراف مارا دارد.

مثلاً دراین کتاب «یاشار» نمی‌دانست که ستاره‌ها چه‌هستند واز اندازه‌ی آنها زیاد اطلاع نداشت وخیال می کرد که ستاره‌ها به‌اندازه‌ی دکمه‌ی پیراهنش کوچك و ریز هستند. ولی آیا واقعاً همینطور است؟ مسلماً نه. جوابش‌را می‌توانیم درخود کتاب پیدابکنیم.

«یاشار بعدها فهمید که هرستاره صدها، میلیون‌ها، بیلیون‌وبازهم بیشترحتی از خودش بزرگتراست و بعضی‌هاشان هزارها مرتبه گرمتر ازآتش زیر کرسی‌اش می‌باشد».

و یااولدوز راجع به موجودات زنده زیاد اطلاع نداشت ولی بعدها فهمید که «هرموجود زنده اگربی‌غذا وبی‌هوابماند خواهدمرد».

دراین داستان با نادانی آدم‌های بزرگ برخورد می کنیم، کـه اگردرست دقت‌بشود ممکن است این نادانی شامل خود ما هم بشود. مثلاً می گویند، جن وجود دارد. یاشما گاهی این‌را شنیده‌اید که فلان کس دراطاق تاریك خوابید بعد نصف‌شب جن‌زده‌شد، ویا زیردرخت خوابید بعد جن‌زده‌شد. یاازاین حرف‌ها.

در این کتاب همانطور کـه دیدید پدر و زن پدر اولدوز چنین تصوری ازجن‌وپری داشتند وآنهارا ازمابهتران می گفتند.

درسه‌قسمت ازاین کتاب آنها دچار این‌تصور غلط شدند:

۱- وقتی که یاشار و اولدوز سنگ را ازبالا روی سرسگ ول کردند.

۲- وقتی که کلاغ‌ها پشم‌قایم کرده‌بودند.

۳- وقتی که بچه‌ها پشم‌هارا برداشته بودند.

دراین سه‌نمونه بخوبی دیدیم که پدر وزن‌پدر اولدوزبرای‌رفع قضاوبلا چه‌خرج‌هایی که نکردند وچه‌دعاهایی که نبستند، چه‌دادوقالی که راه نیانداختند، کـه هم‌به‌ضرر خودشان تمام شد وهم مچشان پیش بچه‌ها باز شد. اگر ازشما بپرسند چرا پدر وزن‌پدر اولدوز جریان را به‌جن‌وپری مربوط کردند، باید یك‌جواب‌داد. وآن‌اینست که‌آنهاازکار بچه‌ها خبر نداشتند و نمیدانستند که چه کاسه‌ای زیر نیم کاسه است. پس مـی‌شود از این مـوضوع چنین نتیجه گرفت که چون مـردم در زندگی‌شان به‌موضوعاتی برخورد می کنند که درست وحسابی ازآنها سردرنمی آورند، آن‌چیزها راکلك جن‌وپری دانسته وخیال خودشان‌را راحت می کنند.

مثلاً درقدیم وقتی‌طوفان‌می‌شدیابادمی آمد، مردم‌خیال‌می کردند که‌جانوری درآسمان‌هست که وقتی عصبانی‌می‌شود، ازدهان‌وبینی‌اش هوای تندی بیرون می‌فرستد تامزارع وخانه‌هارا ازبین‌ببرد وبرای این موضوع مردم چه نذرها و نیازهایی کـه نمی کردند، گـوسفند قربانی می کردند، گاومی کشتند، تاآن‌جانور را راضی بکنند. آنها اگردانایی داشتند دست به‌این اعمال مسخره نمی‌زدند.

مثلاً اگربشما بگویند باد نتیجه‌ی چیست؟ خیلی ساده جواب می‌دهید: بادنتیجه‌ی جابجاشدن هوا است.

یعنی هروقت هوا گرم‌شد سبك‌می‌شود وبالامی‌رود وهوای‌سرد جای‌آن‌را می گیرد وهمین جابجاشدن است که بادرا بوجودمی آورد.. وتازه بعداز کشف علت اصلی آن اگرخواستند ازخرابی آن‌جلو گیری به‌عمل بیاورند، بادرخت کاشتن وایجاد جنگل‌های مصنوعی از قدرت آن می کاهند واین‌ها دیگراحتیاج به‌نذر ونیاز ندارد.

پس‌باید همیشه برای‌هر کاری علت‌های واقعی آن‌را پیدا بکنیم،

نه‌اینکه چون‌از کاری سردرنیاوردیم بگوئیم این، کارغول‌است، یااین، کار جن‌است وازاین‌قبیل، وفکرنکنید که خیال‌خودرا راحت کرده‌اید. نه، اصلاً اینطور نیست. هیچکس از نادانی بهره‌نبرده است، که شما ببرید. مثلاً دراین داستان گذشته ازاینکه سرپدر وزن‌پدر اولدوز کلاه رفت مقداری هم پول توی جیب ملا و جن گیرشد که آنها هم استفاده کردند وحتی خود اولدوز هم چندبار چوب نادانیش‌را خورده‌بود.

مثلاً اورا ترسانده بودند و گفته‌بودند اگرتو کاری بکنی کلاغه می‌آید وخبرمی‌دهد.

و چون اولدوز نمی‌دانست وشعورش نمی‌رسید، و تازه هرچه بهش می گفتند قبول می کرد، خیال می کرد که واقعاً این حرف درست است. تاروزی که باکلاغه روبروشد و گفت:

«بمن‌میگن توهر کاری بکنی کلاغه‌می آید خبرم‌می کند». کلاغه گفت: «دروغ می گویند جانم».

وبعدها خود اولدوز فهمید چقدر بعضی ازحرف‌های بزرگ‌ها دروغ وبی‌خود است و چقدر دوست دارند که ازنادانی بچه‌ها استفاده بکنند .

وبعداز همه‌ی این‌ها بود که اولدوز وپاشار دانستند بایدبه‌جنگ نادانی ودروغ بروند. بازجلوترمی‌رویم تاجواب سؤال دیگرخود را درکتاب پیدا بکنیم.

برای اولدوز دزدی کردن‌مسئله‌ای‌است. وقتی‌ننه کلاغه‌می گوید که کارمن دزدیدن‌صابون وماهی‌های حوض‌است اولدوزمی گوید «ننه کلاغه دزدی چرا؟ گناه‌داره»

حتماً برای شما هم اینطور بوده است. شاید دیده‌اید که یکی‌از دوستان شما قلم دیگری را دزدیده است. اما این دزدی چگونه معنی شده است؟

گفته‌اند دزدی کار بدی‌است. گفته‌اند آدمهای‌بد وشیطان دزدی می کنند. گفته‌اند هر کس دزدی بکند عاقبت بدی دارد. گفته‌اند دزدی اخلاق آدم را فاسد می کند وبامثل جوابی که اولدوز به‌ننه کلاغه داد:

اما من می‌پرسم کدام یك ازاین جملات توانسته است چیزی را برایتان روشن‌بکند؟ مسلماً هیچکدام. زیرا تمامی‌شان یك‌معنی‌می‌دهند، ولی باشکل‌های متفاوتی ازیکدیگر.

همه‌فقط به‌این مسئله اکتفا کرده‌اند که دزدی‌را عمل‌بدی بدانند. امانگویند دزدی چیست؟

چرا بوجود می آید؟

چرا بعضی آدم‌ها دزد می‌شوند ؟

آیا دزدها باما فرق دارند ؟

اینها باید برای شما روشن شود تاذهن شما وسعت بیشتری پیدا بکند و بتوانید با استفاده از چگونگی حل آن به حل دیگر قضایا بنشینید.

بهمین‌خاطراست که وقتی اولدوز آنطور جواب ننه کلاغه را می‌دهد، ننه کلاغه هم ناراحت می‌شود ومی گوید «بچه‌نشو جانم، گناه چیست؟ این گناه است که دزدی نکنم، خودم و بچه‌هام از گرسنگی بمیرند؟ این گناه است جانم؟ این گناه است که نتوانم شکمم را سیر کنم؟ این گناه است که صابون‌بریزد زیرپا ومن گرسنه بمانم؟ من دیگر آنقدر عمر کرده‌ام که این‌چیزها را بدانم- این‌را هم تو بدان که با این نصیحت‌های خشك‌وخالی نمیشود جلوی‌دزدی را گرفت.»

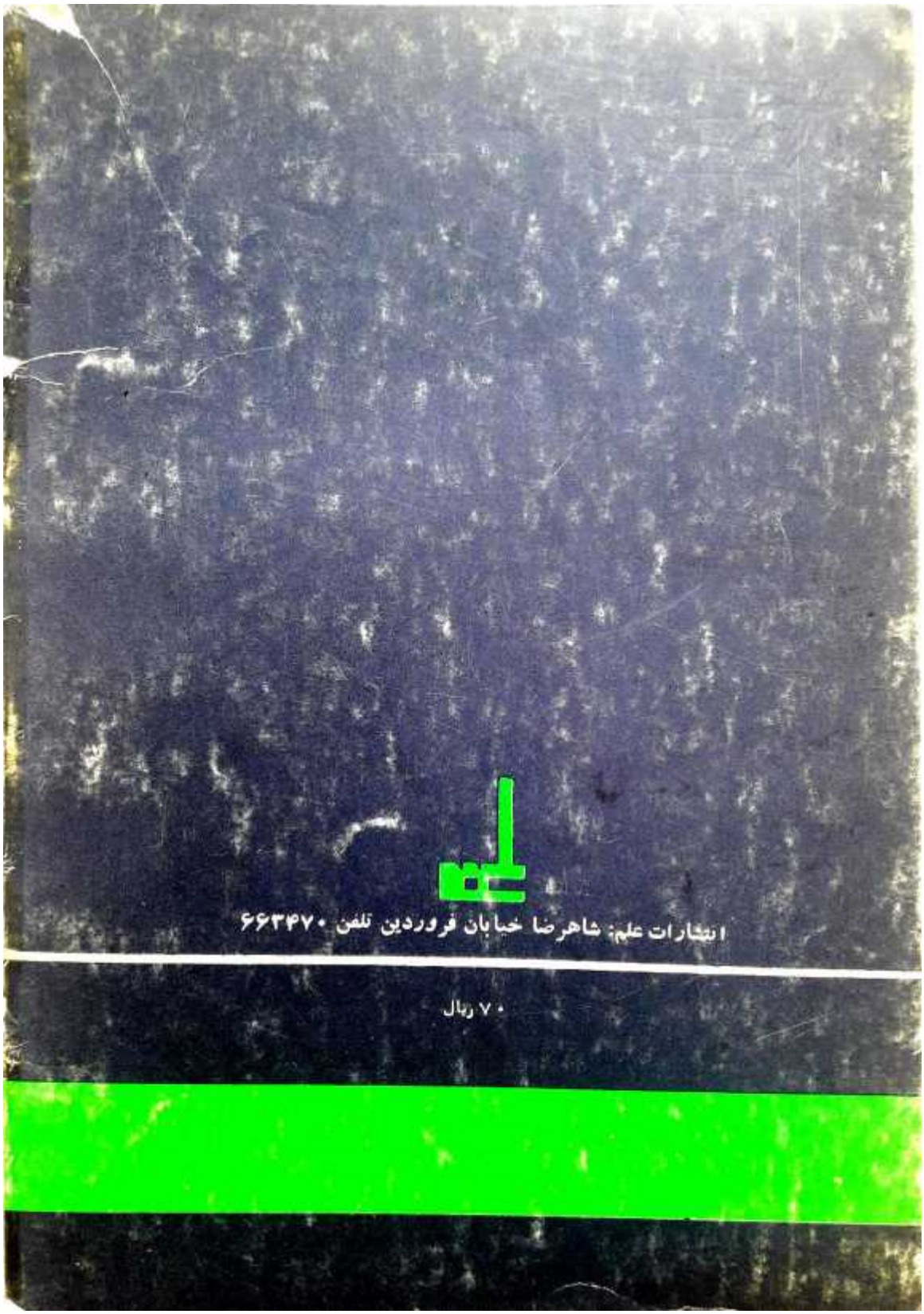
شاید شما بپرسید خوب حالا که احتیاج دارد، برود کار بکند. اما من ازشما سئوال می کنم: مگرمادر یاشار کلفتی نمی کرد؟ پس‌چرا خواهر یاشار از بی‌ذغالی توی سرما مرد؟ باید فکر کنیم و بی‌خودی حرف نزنیم و در همین‌جاست که می‌فهمیم بعضی‌ها هرچقدر هم کار

می کنند ولی چون به‌اندازه کارشان مزد نمی گیرندنمی‌توانندا حتیاجات خودرا رفع کنند وطبیعی است یا باید مثل خواهر یاشار بمیرند یا مثل ننه کلاغه دزدی بکنند.

نسیم خاکسار

انتشارات علم منتشر کرده است:

یک: تاریخ پویا
دو: انسان بر جهان پیروزمی‌شود
سه: کتاب جدید



دیجیتال کننده کتاب : نینا پویان