

مطالعه‌ی تطبیقی نمایشنامه‌ی *تانیکو* با نمایشنامه‌های

آنکه می‌گوید آری و *آنکه می‌گوید نه*، اثر برتولت برشت

مجید سرسنگی*

دانشیار گروه آموزشی هنرهای نمایشی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

(تاریخ دریافت: ۹۹/۱۲/۰۳، تاریخ تصویب: ۱۴۰۰/۰۴/۱۴، تاریخ چاپ: زمستان ۱۴۰۰)

چکیده:

دو نمایشنامه‌ی به هم پیوسته‌ی *آنکه می‌گوید آری*، *آنکه می‌گوید نه*^۱، از جمله‌ی آثار برتولت برشت است که خاستگاه آن‌ها به یک درام «نو»^۲ ژاپنی به نام *تانیکو*^۳ بازمی‌گردد. این نمایشنامه ابتدا توسط آرتور ویلی به زبان انگلیسی و سپس توسط الیزبت هاپتمن به زبان آلمانی ترجمه شد و همین ترجمه مبنای کار برشت برای اقتباس‌های او از *تانیکو* قرار گرفت. اما، هم دو ترجمه‌ی یاد شده و هم نمایشنامه‌های برشت تفاوت‌هایی اساسی با نمایشنامه‌ی اصلی داشتند. از همه مهم‌تر فضای مذهبی *تانیکو*، در ترجمه‌ها و نمایشنامه‌های بعدی به فضایی سکولار تبدیل شد و لاجرم در داستان و شخصیت‌ها تغییراتی جدی ایجاد کرد. مقاله‌ی حاضر می‌کوشد با بررسی آثار یاد شده، تفاوت‌های کلان بین *تانیکو* و آثار یاد شده‌ی برشت را تبیین کرده و از این طریق نگاه فلسفی، اجتماعی، مذهبی و زیباشناختی دو فرهنگ شرق و غرب را با استناد به این آثار مورد مقایسه و تطبیق قرار دهد.

واژگان کلیدی: برتولت برشت، *زنچیکو*، درام نو ژاپنی، مطالعات تطبیقی درام، *تانیکو*

*msarsangi@ut.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)

^۱ He Who Says Yes/He Who Says No (In German Language: Der Jasager/Der Neinsager)

^۲ Nō

^۳ Taniko

۱. مقدمه:

توسعه‌ی ادبیات تطبیقی و استقبال نویسندگان و منتقدان ادبی از آن در اواخر قرن نوزدهم، باعث شد بسیاری از آثار غربی و شرقی مورد تطبیق‌گری قرار گیرند. این روال، حداقل تا پیش از طرح مباحثی چون «شرق‌شناسی»^۱ و «ادبیات پسااستعماری»^۲، بیشتر معطوف به اثبات شباهت‌های آثار نویسندگان شرقی به آثار مشابه غربی و نیز طرح استدلال‌هایی مبتنی بر تأثیرپذیری ادبیات شرق از ادبیات غرب بود. این رویکرد بعدها جای خود را به رویکرد بی-طرفانه‌تری داد و پژوهشگران بسیاری از تأثیر آثار ادبی شرقی بر نویسندگان غربی سخن گفتند. در همین راستا، تعدادی از پژوهشگران ادبیات تطبیقی به مقایسه‌ی نمایشنامه‌های غربی و نمونه‌های مشابه شرقی آن‌ها پرداخته و خصوصاً از تأثیرگیری نمایشنامه‌نویسان بزرگی مانند برتولت برشت (Bertolt Brecht; 1898-1956)، ویلیام باتلر بیتز (William Butler Yeats; 1865-1939) و دیگران، از نمایشنامه‌های سنتی کشورهای آسیایی، خصوصاً ژاپن، چین، و هند، سخن به میان آوردند. نتایج مطالعات این دسته از محققان نشانگر آن است که درام شرقی در مقاطع مختلف منبع مهمی برای نویسندگان غربی بوده است. این نویسندگان یا از طرح‌های داستانی این درام‌ها الهام گرفته و سپس اثر خود را با شخصیت‌ها و فضایی غربی خلق می‌کردند، و یا این که بازتولید آثار یاد شده را با حفظ شخصیت‌ها و فضای شرقی آن‌ها، برای مخاطب غربی خود، در دستور کار قرار می‌دادند.

برتولت برشت، نمایشنامه‌نویس برجسته‌ی آلمانی یکی از مشهورترین نویسندگانی است که در تعداد قابل توجهی از آثار خود، متأثر از درام شرقی بوده و از داستان‌ها، شخصیت‌ها، مکان‌ها، و فضاهای کشورهای آسیایی به‌شکل چشمگیری بهره برده است. نمایشنامه‌هایی چون زن نیک ایالت سیچوان^۳، آدم آدم است^۴، آنکه می‌گوید آری، آنکه می‌گوید نه، دایره‌ی گچی قفقازی^۵، و ... همگی نشانگر اشتیاق برشت برای استفاده از درام شرقی، و در نگاهی کلان‌تر،

^۱ Orientalism

^۲ Post-Colonialism Literature

^۳ The Good Person of Szechwan (In German Language: Der gute Mensch von Sezuan)

^۴ Man Equals Man (In German Language: Mann ist Mann)

^۵ Caucasian chalk circle (In German Language:)

فلسفه و اندیشه‌ی شرقی است. هرچند زبان برشت در این آثار، زبانی بین‌المللی است و آنچه که به‌عنوان پیام نویسنده به مخاطب منتقل می‌شود، کاملاً معطوف به موضوعاتی جهانی، فرامنطقه‌ای و بینافرهنگی است، با این وجود نمی‌توان و نباید از محوری بودن عناصر، مفاهیم و موضوعات درام شرقی در این نمایشنامه‌ها غافل بود.

مقاله‌ی حاضر می‌کوشد با روش تحقیق تحلیلی-تطبیقی و مطالعه‌ی تطبیقی یک درام شرقی، یعنی *تانیکو* که اصالتاً یک نمایشنامه‌ی «نو» ژاپنی و نوشته‌ی نویسنده‌ی ای به نام کونپارو زنجیکو (Konparu Zenchiku; 1405-1468) است، با نمایشنامه‌های *آنکه می‌گوید آری* و *آنکه می‌گوید نه*، اثر برتولت برشت، اولاً نحوه‌ی تاثیرپذیری این نمایشنامه‌نویس بزرگ را از درام سنتی یاد شده مشخص کند؛ در درجه‌ی دوم مشخص کند که *تانیکو* توسط قلم برشت با چه تغییراتی روبه‌رو شده است؛ و در نهایت بر آن است تا نشان دهد که در این فرایند اقتباسی، مبانی فکری و فلسفی اثر اصلی با چه تفاوت‌هایی در دو اثر بعدی به نمایش گذاشته شده‌اند.

۲. «نو» (نوگاکو): تجربه‌ی رستگاری جان!

سخن گفتن درباره‌ی ریشه‌های واقعی «نو» یا «نوگاکو»^۱ به‌عنوان یکی از گونه‌های مهم نمایش سنتی ژاپن، امری دشوار است. بنیتو اورتولانی (Benito Ortolani) این مفهوم را مورد اشاره‌ی خود قرار داده و می‌گوید: «کمبود اطلاعات واقعی، مستند و معتبر در خصوص بسیاری از گونه‌های «اجرا» در ژاپن، که بین قرون هشتم تا سیزدهم میلادی به نمایش درمی‌آمده‌اند، موجب شده تا نظریه‌های مختلفی درباره‌ی ریشه‌ها و خاستگاه «نو» (نوگاکو) مطرح شود. در برخی از موارد، تفسیر مستندات موجود از طریق علوم اجتماعی پیشنهاد شده و آشکارکننده‌ی تمایلات ایدئولوژیکی در ارزیابی رویدادهای فرهنگی است.» (Ortolani, 1990: 85) او در ادامه‌ی سخن خود به نظریات متفاوت در این رابطه پرداخته و آن‌ها را به دو گروه بزرگ و اصلی تقسیم می‌کند. گروه اول نظریه‌ها شامل تفاسیری است که بر مطالعه‌ی بازیگران (اجراکنندگان) - چه به‌صورت فردی و چه در قالب گروه - تمرکز دارد؛ اعضای

^۱ Nōgaku

خانواده‌هایی که به شکل سنتی در نسل‌های متوالی درگیر اجرای یک گونه‌ی نمایشی بوده‌اند. یک چنین نظریه‌هایی مبتنی بر تحقیقات جامعه‌شناختی بوده و در عمل تولید کننده‌ی شجره-نامه‌هایی هستند که رشته‌ای متوالی از نسل‌های مختلف یک خانواده را به تصویر می‌کشند. نظریه‌های گروه دوم از تحلیل متون نمایشنامه‌ها، بررسی اجراهایی که به شکل واقعی ثبت و ضبط شده‌اند، و نیز تاریخ‌نگاری‌های توصیف‌کننده‌ی فستیوال‌ها، رقص‌ها، آوازها، موسیقی، و دیگر جزئیات مرتبط با یک چنین رخدادهایی، ناشی می‌شوند. در این گروه همچنین، می‌توان تجزیه و تحلیل عناصری چون ماسک، لباس، امکانات صحنه و تصاویر مختلف به‌جا مانده از اجراها را مشاهده کرد. به عبارت دیگر، این نظریات اتکای بسیاری به تعبیر و تفسیر تاریخی از اطلاعات فوق دارند. (همان)

نمایش «نو»، به‌جای آنکه در پی به نمایش گذاشتن یک طرح داستانی باشد، بر بیان حالات یا اظهار کیفیت احساسات مختلف شخصیت‌ها استوار است. بسیاری از پژوهشگران معتقدند که این گونه‌ی نمایشی در قرن چهاردهم میلادی و از امتزاج سه عنصر طرح‌های داستانی ساده و از پیش شناخته‌شده، رقص، و آواز پدید آمد. بین قرون دهم و سیزدهم، گونه‌هایی مانند «دنگاکو»^۱ (موسیقی شالیزار) و «ساروگاکو»^۲ (موسیقی میمون) از جدا شدن این سه عنصر به-وجود آمدند، اما یک هنرمند ژاپنی به نام کانامی کیوتسوگو (Kanami Kiyotsugu; 1333-1384) آن‌ها را مجدداً در قالب یک اجرا ترکیب کرد و ماحصل کار خود را «نو» نامید. (Goff, 1991: 30-35) یکی از حاکمان حکومت آشی‌کاگا (Ashikaga Shogunate)^۳، که شیفته‌ی خوب‌رویی و نیک‌سیرتی پسر کانامی، یعنی موتوکیو زامی (Zeami Motokiyo; 1363-1444) شده بود، او را به قصر خود دعوت کرد. در این دوره، زامی

^۱ dengaku
^۲ sarugaku

^۳ آشی‌کاگا شگوناته

آشی‌کاگا شگوناته یک سلسله‌ی حکومتی فئودال و نظامی ژاپن بود که از سال ۱۳۳۸ تا ۱۵۷۳ بر این کشور حکومت کرد. در دوران آشی‌کاگا، بازیگران بسیاری توانستند وارد حرفه‌ی اجرای نمایش شده و از حمایت حکومت برخوردار شوند. شاید حمایت از گسترش تئاتر «نو» را بتوان مهم‌ترین تأثیر این حکومت در هنر تئاتر ژاپن نامید.

نمایش «نو» را مورد بازنگری قرار داد و آن را از سطح یک اجرای روستایی به نمایشی درباری ارتقا داد؛ نمایشی که یکی از مهم‌ترین و جذاب‌ترین بیان‌های هنری دوره‌ی موروماچی^۱ شد. موتوکیو زامی و پدرش، رقص‌های قدیمی ژاپن (دنگاکو و ساروگاکو) را به یک شکل جدید از رقص روایی تبدیل کردند که تأثیر عاطفی عمیقی بر تماشاگر می‌گذاشت. فرهنگ «نو»، عمیقاً متأثر از زیباشناسی «ذن» آیین بودایی^۲ بود و از سوی شوگون و امپراتور حمایت می‌شد. به همین دلیل است که برخی از آن به‌عنوان تئاتر طبقه‌ی اشراف نام برده‌اند. (وتمور، ۱۴۰۰: ۲۰)

ناتیویداد کریم راجرز^۳ در کتاب *اشکال کلاسیک تئاتر در آسیا*، در مورد منابع اصلی درام‌های «نو» چنین می‌گوید: «متن نمایش «نو» از آثار تاریخی عامه‌پسند و مردمی ژاپن مانند هی‌که *مونوگاتاری*^۴ گرفته می‌شده است. نوشتارهای شاعرانه، روایات و داستان‌های مربوط به معابد و مزارها و نیز قصیده‌های چینی و ژاپنی از دیگر منابع مورد استفاده برای شکل‌دهی به متن این گونه‌ی نمایشی بوده‌اند.» (راجرز، ۱۳۹۴: ۱۷۳) او، در ادامه‌ی بحث خود، به بخش‌های مختلف زبان «نو» پرداخته و معتقد است که این زبان به دو بخش «نثر» (کوتوبا)^۵ و «نظم» (اوتای)^۶ تقسیم می‌شده است: «در بخش نثر، تعداد کثیری از بیان‌های محترمانه به‌صورت بازگویی تکرار می‌شوند تا تأثیر نمایشی کلام بیشتر شود؛ و در بخش نظم، اغلب به بازی با کلمات و ایهام‌بخشی به آن‌ها روی آورده می‌شود، تا متن از غنای بیشتری برخوردار شود.» (همان)

پژوهشگران، نمایشنامه‌های «نو» را بر مبنای معیارهای مختلف، به گروه‌های مختلفی تقسیم کرده‌اند. به‌طور مثال، یکی از این تقسیم‌بندی‌های کلان، نمایشنامه‌های «نو» را به دو گروه تقسیم می‌کند:

^۱ Muromachi

^۲ Zen Buddhist

^۳ Natividad Crame Rogers

^۴ Heike monogatari

^۵ Kotoba

^۶ Utai

۱) «موگن نو»^۱ (نمایشنامه‌هایی درباره‌ی رویاها، اوهام و خیالات، که مشخصه‌ی مهم آن‌ها وجود شخصیت یا شخصیت‌هایی از دنیاها‌ی دیگر است؛ شخصیت‌هایی چون خدایان، ارواح، شیاطین، یا ارواح نباتات، که در یک رویا یا یک تجربه‌ی رویا مانند ظاهر می‌شوند).

۲) «گن‌زای نو»^۲ (نمایشنامه‌هایی که ویژگی آن‌ها وجود شخصیت‌های معاصر و زنده است). (Ortolani, 1990: 132)

یکی دیگر از تقسیم‌بندی‌ها، نمایشنامه‌های «نو» را از منظر محتوا به پنج گروه زیر تقسیم می‌کند. این تقسیم‌بندی، کاربردترین و معمول‌ترین تقسیم‌بندی نمایشنامه‌های «نو» محسوب شده و بیش از دیگر طبقه‌بندی‌ها مورد استفاده‌ی پژوهشگران قرار گرفته است:

الف. «واکی نو»^۳، یک نمایشنامه‌ی مربوط به خدایان که مشخصه‌ی اصلی آن وجود لذت و شادی است؛ قطعه‌ای که بر ستایش خدایان تمرکز دارد. حدود ۳۹ متن متعلق به این گروه می‌باشند.

ب. «آسورا نو»^۴ یا «شورا مونو»^۵، یک نمایشنامه‌ی مربوط به جنگاوران که ویژگی اصلی آن تهذیب و پالایش روحی است. در این متن معمولاً یک جنگجوی کشته شده در نبرد، در قالب روح به زمین بازمی‌گردد تا رنج‌هایی را که کشیده دوباره تجربه کند. تقریباً ۱۶ درام «نو» به این دسته تعلق دارند.

ج. «کاتسورا مونو»^۶ یا «اوننا مونو»^۷، یک نمایشنامه‌ی زنانه و مرتبط با زنان. مشخصه‌ی محوری این متن، عشق، دل‌بستگی و وابستگی، و نیز زیبایی باوقار و تابنده‌ی پروتاگونیست مونث آن است، و حدود ۳۸ نمایشنامه در این قالب خلق شده‌اند.

^۱ Mugen No

^۲ Genzai No

^۳ Waki No

^۴ Asura No

^۵ Shura Mono

^۶ Katsura Mono

^۷ Onna Mono

د. این دسته تنها با عنوان «گروه چهارم» شناخته شده و دارای زیر گروه‌های متنوعی می‌باشد. «گنزای-مونو»^۱ (متون مربوط به زمان حال) و «اونریو مونو»^۲ (متون مربوط به ارواح سرشار از حس انتقام) از جمله‌ی این زیر گروه‌ها می‌باشند. خصلت مهم نمایشنامه‌های گروه چهارم، وجود اندوه و سوگواری، یا عشق یک‌سویه و بدون توجه طرف مقابل است که قربانی خود را با یک نابودی تدریجی روبه‌رو می‌سازد. این گروه شامل ۹۴ نمایشنامه است.

هـ «کیری نو»^۳ یا «نو پایانی»، متن پنجم، متنی فرخنده و مبارک است که می‌شود در آن حضور موجودات مافوق‌طبیعه و برتر یا اجنه، پریان و دیوها را مشاهده کرد؛ متنی که مناسب برای اجرا در جشن‌های بزرگ بوده و معمولاً در پایان برنامه‌ی «مجموعه ی نو» به نمایش گذاشته می‌شده است. ۵۳ نمایشنامه به این دسته نسبت داده شده‌اند. (Tylor, 1976: 66-67)

۳. تانیکوی زنجیکو^۴

هرچند اغلب زنجیکو به دلیل نمایشنامه‌ی تانیکو مورد اشاره قرار می‌گیرد، اما باید به خاطر داشت که او نیز مانند زامی یکی از نظریه‌پردازان «نو» بود و تاثیراتی عمیق بر شکل‌گیری نهایی ساختار و محتوای نمایشنامه‌های «نو» دیگر نویسندگان دوره‌ی خود داشت. علی‌رغم اهمیت این نویسنده و نظریه‌پرداز ژاپنی، تا دهه‌ی ۱۹۹۰ میلادی اطلاعات چندانی از او و نظراتش وجود نداشت. در سال ۱۹۹۳، ترجمه‌ای از رسالات اصلی زنجیکو، یعنی رساله‌ی شش دایره و یک قطره شبنم^۵ و توضیحاتی بر رساله‌ی شش دایره و یک قطره شبنم^۶ به زبان انگلیسی و با توضیحات محققانه‌ای منتشر و موجب شد دریچه‌ی دنیای مذهبی-زیباشناختی او به‌رو

^۱ genzai-mono

^۲ Onryō Mono

^۳ Kiri No

^۴ معدودی از محققان بر این باورند که تانیکو اثر زامی است.

^۵ Rokurin ichiro no ki

^۶ Rokurin ichiro no ki chu

پژوهشگران و علاقمندان تئاتر ژاپن باز شود. «با این وجود، هنوز این استاد خاموش، ژرف-اندیش و سحرآمیز نمایش «نو»، دارای ابعاد پیچیده و نامشکوف بسیاری است و به نظر می‌رسد نفوذ به عمق اندیشه‌های او تا کنون غیرقابل دسترسی بوده است. زنجیکو، نظریه‌ی «وحدت شاعری و رقص»^۱ را بنا کرد و ذیل نظریه‌ی «شش دایره و یک قطره‌ی شبنم»^۲ خود، که مجموعه‌ای^۳ از گفتارهای ارزشمند و تصاویر زیبا درباره‌ی این نظریه بود، به تشریح چرخه-ی تولد، رشد و کمال «نو» پرداخت. (Ortolani, 1990: 126)

تانیکو، یکی از نمایشنامه‌های زیبا و در عین حال عمیق و فلسفی «نو» است. زنجیکو در این نمایشنامه، به طور هم‌زمان چیره‌دستی خود را در خلق نمایشنامه و تسلطش بر فلسفه و مذهب را به رخ می‌کشد. داستان این نمایشنامه به‌قرار زیر است:

آجاری (Azari)، استاد برجسته‌ی رمز و رازهای بودیسم (واکی)^۴، و از عابدان وارسته‌ی کوهستان «ایماکومانو»^۵ در کیوتو، در صدد انجام یکی از آیین‌های مذهبی زاهدانه است؛ آیینی که طی آن، زائران از «کوه کازوراکسی»^۶ بالا می‌روند تا در آنجا ریاضت کشند و روحشان را پالایش دهند. او، پیش از آغاز این سفر روحانی به دیدن یکی از شاگردان و پیروان مورد علاقه‌اش به نام ماتسوواکا (Matsuwaka)^۷ می‌رود تا با وی وداع گوید:

معلم من یک معلم هستم. من مدرسه‌ای را که در یکی از معابد شهر واقع شده، سرپرستی می‌کنم. من شاگردی دارم که پدرش مرده است؛ تنها کسی که برای او باقی مانده و از وی مراقبت می‌کند، مادر اوست. من، اکنون خواهم رفت تا از آن‌ها خداحافظی

^۱ Unity of Poetry and Dance (ka-bu-isschin)

^۲ Six Circles and One dew-Drop (rokurin ichiro)

^۳ Rokurin ichiro no ki; Rokurin ichiro no ki chū; Rokurin ichiro no hichū; Shidōyōshō; Meishukushū; Goony and sankyokushū

^۴ The waki

واژه‌ی «واکی» در اصل به معنی جنبی و فرعی است و در اصطلاحات ادبیات نمایشی ژاپن به نقش دوم یا نقش فرعی نمایش گفته می‌شود که در مقابل «شی‌ته» به معنی نقش اصلی یا نقش اول نمایش قرار می‌گیرد.

^۵ Imakumano

^۶ Kazurakisan

^۷ The kokata

کنم؛ زیرا به زودی سفری را به کوهستان آغاز خواهم کرد. (با دست چند ضربه به در خانه می زند) می توانم داخل شوم؟^۱

ماتسوواکا پس از آنکه از انجام این سفر مطلع می شود، از استاد و مادرش می خواهد تا به او اجازه دهند به گروه آجاری بپیوندند و در این سفر همراهشان شود؛ چرا که مادر وی مدتی است از یک سرماخوردگی سخت، رنج فراوان می کشد و پسر خواهان استفاده از این موقعیت منحصر به فرد برای رفتن به کوه مقدس و دعا برای بهبودی مادر و استیلاهی آرامش بر زندگی او است:

پسر من چیزی برای گفتن دارم.

معلم آن چیست؟

پسر من با شما به کوهستان خواهم آمد.

معلم نه! همانطور که به مادرت گفتم، ما به سفری به غایت دشوار و خطرناک می رویم. ممکن نیست بتوانی با ما در این سفر همراه شوی. گذشته از سختی راه، چگونه می توانی مادرت را که هنوز از بیماری در سختی و رنج است، تنها گذاری؟ همین جا بمان. از هر سو نگاه کنی، آمدن تو به این سفر غیرممکن است.

پسر اتفاقاً به همین دلیل که مادرم مریض است می خواهم با شما همراه شوم؛ فرصتی که بتوانم برای او دعا و نیایش کنم.

مادر، در ابتدا تلاش می کند پسر خود را از این سفر منصرف کند؛ زیرا ماتسوواکا تنها عضو خانواده‌ی به جامانده برای او (مائه جیته)^۲ است. اما زمانی که پسر بر خواسته‌ی خود پافشاری می کند، مادر به این امر رضایت می دهد و آجاری نیز می پذیرد که او را با خود برای انجام آیین همراه کند.^۳

^۱ دیالوگ‌ها از کتاب زیر ترجمه و برداشت شده است:

Waley, Arthur (1976), *The Noh Plays of Japan*, Tuttle Publishing, North Clarendon, USA

^۲ The Maejite

«مائه جیته» یعنی «شیتیهی نخستین» و به معنی شخصیت اصلی در پرده اول نمایش است.

^۳ Nakairi, the exit of maejite

مادر (رو به معلم) من به سخنان تو گوش فرا داده‌ام. من هیچ تردیدی نسبت به آن‌چه پسر می‌گوید ندارم - اینکه او با شادمانی در سفر به کوهستان همراه تو خواهد آمد. (رو به پسر) اما، از همان روز نخستی که پدرت ما را ترک گفت، من هیچ‌کس دیگری را به‌جز تو در کنار خود نداشته‌ام. در تمام این سال‌ها، نگذاشته‌ام که حتی به‌قدر خشک شدن یک قطره‌ی شبنم از ذهن و چشمانم دور باشی! به همان اندازه که عاشق تو بوده و هستم، مرا دوست بدار. بگذار این عشق، همچنان تو را با من نگاه دارد و حتی زمانی که در سفری، حضورت را در کنار خود احساس کنم.

ماتسوواکا، با کاروان کاهنان به کوهستان می‌رود اما در «ایچینومورو»^۱ مریض شده و در مدت زمان کوتاهی شرایط او سخت و بحرانی می‌شود. از سویی دیگر، آن‌ها که برای ادای این آیین رهسپار کوهستان می‌شوند، مشمول قانونی به‌نام «تانیکو» هستند. بر اساس این قانون، چنان‌چه هر کس در طول مراسم بیمار شود، ناپاک انگاشته شده و به همین دلیل و برای اینکه ناپاکی فرد بیمار دیگران را آلوده نکند، باید به قعر دره پرتاب شود و در حالی که هنوز زنده است زیر خاک دفن گردد:

یکی از زائران زائران! گوش دهید. هم اکنون استاد گفت این پسر تنها خسته از پیمودن سربالایی تند کوه است. اما اینک او بسیار عجیب می‌نماید. آیا نباید که ما رسم بزرگ خویش را دنبال کرده و او را به دره افکنیم؟

رهبر به راستی که ما باید چنین کنیم. من باید این موضوع را به استاد بگویم. آقا! آن هنگام که من از حال پسر جويا شدم، شما چنین پاسخ دادید که حالت او بر اثر خستگی از پیمودن سربالایی تند کوه است؛ اما اینک او بسیار عجیب می‌نماید. هرچند با بیم، اما باید به این نکته اشاره کنم که از دوره‌ی باستان رسمی بزرگ با ما بوده است. بر اساس این رسم، هر آنکه از ادامه‌ی این سفر مقدس وامانده شود، باید که به قعر دره پرتاب گردد. تمام زائران می‌خواهند که این رسم بزرگ در مورد پسر جاری شود.

^۱ Ichinomuro

- معلم** چه؟! شما برآیند تا او را که پسر بچه‌ای بیش نیست به دره افکنید؟
- رهبر** چاره ای جز این نیست.
- آجاری، با وجود علاقه‌ی قلبی به ماتسوواکا و علی‌رغم عدم میل باطنی به این امر، تحت فشار کاهنان، مجبور به اجرای رسم تانیکو می‌شود و خود او خبر اجرای این رسم را به پسر می‌گوید:
- معلم** این رسمی گران است. هرچند من را یارای انکار و نقض آن نیست، اما قلبم آکنده از افسوس و تاجر برای این مخلوق است. اینک به پیش او خواهم رفت و از روی شفقت وی را از این رسم بزرگ آگاه خواهم نمود.
- ...
- معلم** سخنان مرا به دقت گوش کن. ما میراث دار قانونی گران از زمان باستان هستیم. این قانون حکم می‌کند که اگر زائری در طول این سفر مقدس بیمار شود و از ادامه‌ی مسیر بازماند، باید که به دره افکنده شده و زیر خاک دفن گردد تا پیوند جان و تنش گسسته شود. اگر می‌توانستم در این رسم نقش تو را ایفا کنم، با قلبی مسرور، لحظه‌ای درنگ نمی‌کردم. اما چه کنم که توان کمک به تو را ندارم.
- پسر** درک می‌کنم. من به خوبی می‌دانستم که با پای گذاردن در این سفر، ممکن است جان خویش را از دست دهم.
- تنها چیزی که در دهلیز اندیشه‌ام جاری است
فکر به مادر عزیزم است:
- اینکه به خاطر من درخت سوگواری‌اش باید به بار نشیند
با گل‌هایی از اشک و اندوه؛
آه که چقدر دلتنگ اویم!
- در سحرگاه روز بعد و هنگامی که کاروان عزم حرکت و ادامه‌ی مسیر دارد، آجاری از اندوه خود در مرگ ماتسوواکا پرده برداشته و با این استدلال که غم نیز نوعی بیماری است، خواستار

اجرای رسم تانیکو برای خود می‌شود. پیروان آجاری بر حالت پریشان او هم‌دردی کرده و به درگاه «فودو میو»^۱ (خدای قدرتمند دین بودا که مومنان را از طریق زدودن ناپاکی‌های آنان و برداشتن موانع پیش روی ایشان به رستگاری می‌رساند و مشخصه‌ی او همراه داشتن شمشیری برنده و آتشی سوزنده است) و «ان نو گیوجا»^۲ (متراض و عابد و شخصیت تاریخی - مذهبی بزرگ که اینک قدیس زاهدان است) دست به دعا و نیایش برمی‌دارند تا مگر آن‌ها در این موضوع دخالت کرده و این ماجرای غامض و ناراحت کننده را به سرانجامی خوش هدایت کنند. پس از این، «گیگاکو کیجین» (نوچی جیته)^۳، دیوی که به ان نو گیوجا خدمت می‌کند، ظاهر می‌شود. او ماتسوواکا را که زیر توده‌ای از خاک دفن شده بیرون آورده و دوباره به وی جان می‌بخشد.^۴

زنجیکو، در نمایشنامه‌ی تانیکو به نکته‌ای اشاره دارد که شاید بتوان آن را با اصطلاح «سلسله‌ی بود و نبود» تعریف کرد. با این دیدگاه، عکس‌العمل ماتسوواکا در برابر اصرار کاهنان برای اجرای آیینی که به مرگ او خواهد انجامید، منطقی به نظر می‌رسد. از منظر پسر، این رخداد بخشی از یک طرح کلان‌تر است. به همین دلیل است که مقاومت آجاری در مقابل اجرای «تانیکو» و سپس تاجر و ندامت او از این عمل، نمره‌ای منفی در کارنامه‌ی اعتقادی وی محسوب می‌شود: ضعفی که باید ریشه‌ی آن را خشکاند.

در سال ۱۹۲۱ میلادی، نویسنده و مترجمی به نام آرتور ویلی (Arthur Walley) تانیکو را ترجمه کرد. نکته‌ی عجیب اینکه او در این ترجمه، آگاهانه بخش‌هایی از متن اصلی را ترجمه نمی‌کند و خصوصاً قسمت انتهایی نمایشنامه را - جایی که پسر توسط گیگاکو کیجین به زندگی بازگردانده می‌شود - به کلی حذف می‌کند. به نظر می‌رسد که او با این کار در پی آن

^۱ Fudo Myoo

^۲ En no Gyoja

^۳ Gigaku Kijin (The Nochijite)

^۴ «نوچی جیته» یعنی «شبیته‌ی بعدی» و به شخصیت اصلی که بعداً به نمایش اضافه می‌شود اطلاق می‌گردد.

^۵ ترجمه‌ای آزاد و با اصلاحات از:

Takahashi, Mutsuo; Morita, Toshiro and Takaoka, Kazuya (2010), *Noh*, translation by Emiko Miyashita, David Cobb and Michael Dylan Welch, Pie Books, Tokyo, Japan, p.190

بوده تا معنایی جدید از نمایشنامه را به مخاطبانش منتقل کند. شاید بتوان چنین ادعا کرد که آرتور ویلی با این ترجمه در صدد آن بوده است تا جلوه‌هایی از برخوردهای خشن و ظالمانه-ی دین را با انسان در معرض قضاوت خوانندگان قرار دهد. (Waley, 1950: 229) سرود گروه کر در انتهای نمایشنامه (به ترجمه‌ی آرتور ویلی) بر این مفهوم بیشتر روشنایی می‌تاباند:

همسرایان

آنگاه، زائران آهی از سر حسرت کشیدند؛

افسوسی برای راه‌های غمگنانه‌ای که دنیا پیش روی آنان می‌گذارد،

و نیز برای مشیت‌های تلخ و گزنده‌ی آن،

و سپس آماده شدند برای آنکه پسر را به قعر دره فرستند.

قدم به قدم،

آن‌ها در کنار یکدیگر ایستادند،

کورکورانه بالا و پایین می‌روند،

هیچیک گناهکارتر از همسایه‌ی خویش نیست،

و آنگاه، کلوخ‌هایی برداشته از زمین،

و آنگاه، تخته سنگ‌هایی که پرتاب می‌شوند.

در این قسمت تنها یک زیرنویس کوتاه ادامه‌ی داستان را توصیف می‌کند، اما نشانی از ترجمه‌ی مستقیم بخش نهایی تانیکو وجود ندارد. (Waley, 1976: 173) برای آرتور ویلی، تصویر کردن این جنایت یا به عبارت مذهبی آن، این قربانی، هدفی ندارد جز آنکه بی‌حاصل بودن یک چنین رفتارهای رادیکالی را در قالب توجیحات مذهبی نمایش دهد.

۴. برشت و تانیکو

برتولت برشت حتی زمانی که به اقتباس از داستان‌ها و نمایشنامه‌های کهن شرقی نمی‌پرداخت هم نویسنده‌ی بزرگی بود. اما، دستیابی او به منابع ارزشمند و غنی ادبیات شرق، به ویژه چین و ژاپن، او را به حوزه‌ی تازه‌ای از درام رهنمون شد، که بدون هیچ شکی گسترده‌تر، فلسفی‌تر و جذاب‌تر از قلمرو قبلی وی بود. آشنایی برشت با تئاتر «نو» ژاپن از طریق مترجمی

آلمانی به نام الیزابت هاپتمن (Elisabeth Hauptmann) صورت گرفت. هاپتمن، خود تئاتر «نو» و خصوصاً نمایشنامه‌ی تانیکو را به واسطه‌ی خواندن ترجمه‌ی آرتور ویلی از این اثر شناخته بود. توماس دی ناپولی (Thomas Di Napoli) در مقاله‌ای می‌نویسد: «بررسی کارهای برشت نشان دهنده‌ی نوعی شیفتگی او نسبت به فرهنگ شرقی است. اینک تاثیر «نو» بر نمایشنامه‌های آموزشی برشت که بین سال‌های ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۴ خلق شدند، کاملاً مشخص است. او بسیار علاقمند به مطالعه و استفاده از آثار شرقی در نمایشنامه‌های خود بود. شاید مهم‌ترین منبعی که او در این زمینه مطالعه کرد، کتاب *نمایشنامه‌های نو ژاپن* اثر آرتور ویلی باشد که در سال ۱۹۲۱ منتشر شد.» (Napoli, 1981:1)

نکته‌ی جالب توجه اینکه برشت هیچگاه در نوشته‌های خود از کلمه‌ی «نو» استفاده نکرد. برشت حتی در ابتدای آشنایی او با نمایشنامه‌ی «نو» ترجمه شده از کتاب آرتور ویلی، اشراف درستی نسبت به تفاوت این نمایشنامه‌ها که متعلق به گونه‌ی «نو» بودند با نمایشنامه‌های کهن چینی نداشت: «هنگامی که او از یک قرارداد در تئاتر چینی آگاهی یافت که بر طبق آن نقش یک مرد پیر باید توسط یک بازیگر جوان ایفا شود، احتمالاً آن را با یک قرارداد در تئاتر «نو» اشتباه گرفته بود ... در یک گفتگو که در سی‌ام سپتامبر سال ۱۹۷۱ رخ داد، الیزابت هاپتمن به آنتونی تتلو (Antony Tatlow) چنین گفته بود: هنگامی که او ترجمه‌ای از کتاب آرتور ویلی را به برشت داده بود، برشت آگاهی خاصی از زامی و تئاتر «نو» نداشت. آشنایی او (برشت) با زامی بعدتر اتفاق افتاد.» (Tian, 2018:240)

به هر صورت، برشت پس از آشنا شدن با مجموعه‌ی آرتور ویلی و خصوصاً پس از آنکه شیفته‌ی داستان *تانیکو* شد، تصمیم گرفت این نمایشنامه‌ی ژاپنی را مورد اقتباس قرار داده و از آن یک نمایشنامه‌ی آموزشی خلق کند؛ اثری که امروزه ما آن را با نام *آنکه می‌گوید آری*^۱ می‌شناسیم. برخی معتقدند این نمایشنامه، شناخته شده‌ترین اقتباس برشت از ترجمه‌ی آرتور ویلی (از *تانیکو*) می‌باشد. او، با استفاده از طرح داستانی *تانیکو* ابتدا نمایشنامه‌ای به نام *آنکه می‌گوید آری* را نوشت. پس از اجرای این نمایشنامه و انتقاداتی که به آن شد - خصوصاً انتقاداتی که

^۱ در ایران این دو نمایشنامه با نام‌های *آنکه گفت آری* / *آنکه گفت نه* ترجمه شده‌اند. ضمن احترام به مترجمان این آثار پیشنهاد مولف برای ترجمه‌ی «says»، به جای «گفت»، «می‌گوید» است.

دانش‌آموزان مدرسه‌ی کارل مارکس^۱ به این متن و اجرای آن وارد کردند - برشت با ایجاد تغییراتی در نمایشنامه‌ی خود، اثر دیگری را به نام *آنکه می‌گوید نه* نوشت (درباره‌ی این موضوع در ادامه بیشتر سخن خواهیم گفت). داستان نمایشنامه‌ی اول، یعنی *آنکه می‌گوید آری*، که شخصیت‌های حاضر در آن آموزگار، کودک، مادر، سه نوآموز و گوینده هستند، به این شرح است:

یک بیماری واگیردار شهر را اسیر خود کرده است. آموزگار و چند نوآموز برآند تا با گذشتن از کوهستانی صعب‌العبور و رسیدن به آن سوی کوه‌ها - که طیبانی حاذق در آنجا زندگی می‌کنند - دارویی را برای رفع این بیماری به شهر خود آورند:

آموزگار ... باید به زودی به طرف کوه‌ها راه بیفتم. شهر ما گرفتار بیماری واگیری است و در شهری که آن‌طرف کوه‌هاست چند طبیب بزرگ و عالی مقام هستند.

آموزگار پیش از رفتن به این ماموریت، به خانه‌ی یکی شاگردانش که مدتی است به مدرسه نیامده می‌رود تا با او و مادرش خداحافظی کند. در مواجهه با آن‌ها متوجه می‌شود که مادر پسر به شدت مریض است. مادر از آموزگار می‌خواهد تا پسر او را هم به این سفر ببرد تا شاید بتواند از شهر پشت کوه‌ها دارویی برای بیماری او به همراه آورد. اما آموزگار با این استدلال که این سفر خطرناک است، از انجام خواسته‌ی او سر باز می‌زند:

آموزگار (در حالیکه پسر در اتاق دیگری است، با مادر او سخن می‌گوید) راستی برای این آمده‌ام از شما خداحافظی کنم که فردا صبح به دنبال درمان و دستوری می‌روم به طرف کوه‌ها. می‌دانید که در شهر آن‌طرف کوه‌ها طبیب‌های بزرگی هستند.

مادر یک قافله، به دنبال چاره، میان کوه‌ها. درست. من هم شنیده‌ام که در آن شهر طبیب‌های بزرگی هستند؛ اما این را هم شنیده‌ام که این سفر، سفر خطرناکی است. راستی، موافقید، پسر من را هم با خودتان ببرید؟

^۱ Karl Marx School

آموزگار

در این قبیل سفرها کسی بچه‌ها را همراه نمی‌برد.

مادر دیگر اصراری نمی‌کند، اما پسر که از پشت در این گفتگو را شنیده است به آموزگار خود اصرار می‌کند که او را هم همراه خود به این سفر ببرد:

آموزگار

همین حالا به مادرت گفتم که این سفر مشکل و خطرناک است. تو آن قدرت را نداری که پایه‌پای ما بیائی. از این گذشته، تو چطور می‌خواهی مادر بیمار را تنها بگذاری؟ نه! همین جا بمان. آمدن تو با ما محال است.

کودک

چون مادرم بیمار است می‌خواهم بیایم و طبیب‌های بزرگ را، در شهر آن طرف کوه‌ها، ببینم شاید دوا و دستوری پیدا شود.

آموزگار با این استدلال راضی می‌شود و سپس با مادر پسر مشورت کرده و از عزم پسر برای رفتن به این سفر خطرناک برای او می‌گوید. مادر نیز علی‌رغم دلواپسی از سلامت پسرش، تن به این ماجرا داده و صحنه‌ی اول با تک‌گویی مادر پایان می‌گیرد:

مادر

رمقی نیست دگر در تن من

لیک اگر،

راستی را سر رفتن داری

پای در راه نه! اندیشه مکن

برو، اما باز آی

زود باز آی، که با رفتن تو

مادرت دیده به در دوخته است.

صحنه‌ی دوم در حالی آغاز می‌شود که آموزگار، پسر و سه نوآموز در حال گذشتن از کوهستانی صعب‌العبور هستند. پسر که جثه‌ای ضعیف دارد، دیگر توانی در خود نمی‌بیند تا سفر را ادامه دهد. او حالت خود را به آموزگار توضیح می‌دهد اما آموزگار از وی می‌خواهد خاموش باشد و در این مورد سخن نگوید. حالت غیرمعمول پسر از دید سه نوآموز پنهان نمی‌ماند. آن‌ها که نگران شده‌اند پسر نتواند راه را ادامه دهد، دغدغه‌ی را با آموزگار درمیان می‌گذارند اما آموزگار این حالت پسر را مربوط به خستگی بالا آمدن از سربالایی می‌داند:

سه نوآموز

شنیدید؟ آموزگار گفت که بچه فقط از سربالایی خسته شده. اما حس نمی‌کنید که حالش غیرعادی شده باشد؟ آن طرف پناهگاه گذار تنگی است که کسی نمی‌تواند از آن عبور کند مگر این که دودستی به تخته سنگ بچسبد. خدا کند که بچه بیمار نباشد. و الا اگر نتواند پیش بیاید باید بگذاریمش و برویم. برویم و از آموزگار بپرسیم. (به آموزگار) وقتی همین الان از تو پرسیدیم که به سر بچه چه آمده، گفتی «خیلی ساده، سربالایی نفسش را گرفته». اما می‌بینی که حالش عادی نیست. نگاه کن: نشسته.

عاقبت آموزگار اعتراف می‌کند که پسر بیمار است و از نوآموزان می‌خواهد که او را برای گذشتن از گذار کمک کنند. اما گذراندن پسر از این گذار محال است. نوآموزان ماندن را جایز نمی‌دانند چون جان مردم شهر در گرو ادامه‌ی مسیر آنهاست و از آموزگار می‌خواهند تا پسر را جای گذارند و خود به راهشان ادامه دهند. آموزگار نمی‌تواند مخالفت کند، اما معتقد است باید از خود بیمار پرسید که آیا باید به خاطر او عقب‌گرد کنند یا نه:

آموزگار

(خطاب به پسر) خوب به من گوش بده! چون تو بیماری و نمی‌توانی پیش بیایی، ما باید تو را در همین جا بگذاریم. اما قاعده‌اش این است که باید از بیمار پرسید که آیا به خاطر او باید عقب‌گرد کرد یا نه. و رسم این است که بیمار جواب بدهد: «نه، عقب‌گرد نباید کرد».

کودک

می فهمم.

آموزگار

مایلی که ما به خاطر تو عقب‌گرد کنیم؟

کودک

نه، نباید عقب‌گرد کرد.

آموزگار

و به این ترتیب موافقی که تو را همین جا بگذاریم؟

کودک

باید فکر کنم. (کمی مکث، به فکر فرو می‌رود) آری، موافقم.

آموزگار

(با صدای بلند، رو به قسمت دوم صحنه) در برابر ضرورت تسلیم شد. گفت آری.

اما این پایان ماجرا نیست. پسر از نوآموزان درخواست می‌کند تا او را به دره اندازند، چرا که از تنها مردن می‌ترسد. نوآموزان ابتدا در برابر این درخواست مقاومت می‌کنند اما پس از اصرار پسر به این امر رضایت می‌دهند. آن‌ها پسر را به لبه‌ی پرتگاه برده، او را به دره انداخته و سپس سنگ‌هایی را نیز به نقطه‌ای که او افتاده است می‌غلطانند. صحنه‌ی دوم با تک‌گویی گوینده تمام می‌شود:

گوینده پس آنکه دوستان وی
فشرده ظرف او در چنگ
ز دور این جهان دل‌تنگ
به قانون خشونت بار و بیدادش اسف خوردند
و کودک را ز روی صخره غلطانند
همه همگام، دوشادوش، هم آهنگ
کنار پرتگاه ژرف
به اندوه دیدگان بستند و آنکه از فراز سنگ
کودک را رها کردند.
نه جرم این از آن افزون،
نه زان کمتر، همه همسنگ.
سپس،
دنبال کودک چند سنگی نیز غلطانند.^۱

همانگونه که قبلاً اشاره شد، پس از اجرای این نمایشنامه که به کارگردانی خود برشت به صحنه رفته بود، انتقادات زیادی به آن وارد شد و از جمله، دانش آموزان مدرسه‌ی مارکس نسبت به پایان نمایشنامه و تسلیم شدن پسر در برابر استدلال نوآموزان، و البته آموزگار، اعتراض کردند. برشت عاقبت انتقاد آن‌ها را پذیرفت و اذعان کرد که کشتن پسر پایه و اساسی

^۱ خلاصه‌ی داستان و دیالوگ‌ها از کتاب زیر برداشت شده است:

برشت، برتولت (۱۳۵۱)، *آنکه گفت آری و آنکه گفت نه*، ترجمه‌ی دکتر مصطفی رحیمی، انتشارات رز، تهران، صفحات: ۱۲-۲۶

منطقی ندارد. «به همین خاطر، او نمایشنامه‌ی دومی را با نام *آنکه می‌گوید نه* نوشت و بخش پایانی داستان را کاملاً برعکس کرد. برشت همچنین تغییراتی در *آنکه می‌گوید آری* داد. در نسخه‌ی دوم این اثر، موضوع قربانی شدن پسر همچنان باقی ماند، اما انگیزه‌ی این عمل تغییر کرد. اکنون پذیرفته شده است که این دو نمایشنامه‌ی جدید با همدیگر تشکیل دهنده‌ی نسخه‌ی جدیدی از نمایشنامه‌ی نخست برشت، یعنی *آنکه می‌گوید آری*، می‌باشند.» (Wirth, 1971:615)

در نمایشنامه‌ی *آنکه می‌گوید نه*، نسبت به *آنکه می‌گوید آری* چند تفاوت عمده به چشم می‌خورد.

۱. انگیزه‌ی سفر به شهر آن‌سوی کوه‌ها همچنان گرفتاری شهر به یک بیماری واگیردار و دیدن طبیبان عالی مقام آن شهر است. اما در این نمایشنامه، آموزگار هدف خود از سفر را تحقیق و مطالعه عنوان می‌کند:

آموزگار (خطاب به مادر پسر) ... آمده‌ام از شما خداحافظی کنم، برای این که به زودی برای تحقیق و مطالعه سفری به طرف کوهستان‌ها خواهم کرد. در شهر آن طرف کوه‌ها دانشمندان برجسته و بزرگی هستند.

۲. در صحنه‌ی دوم، هنگامی که سه نوآموز درباره‌ی غیر عادی شدن حالت پسر سخن می‌گویند، به «آداب و رسوم مقدس» خود که پیروی از آن‌ها به معنی انداختن پسر به دره است، اشاره می‌کنند:

سه نوآموز ... آن طرف پناهگاه گدار تنگی است که کسی نمی‌تواند از آن عبور کند مگر اینکه دودستی به تخته سنگ بچسبد. ما نمی‌توانیم هیچ‌کس را با خود ببریم. آیا باید از «آداب و رسوم مقدس» پیروی کنیم و کودک را به دره بیندازیم؟

۳. تقریباً از اینجا به بعد تفاوت‌های اصلی و مهم دو نمایشنامه آشکار می‌شوند: در این اثر، صحبت از جا گذاشتن نیست بلکه موضوع انداختن فرد جامانده به دره است.

۴. در پاسخ آموزگار، پسر با انجام رسم مقدس و مرگ در دره مخالفت می‌کند:

آموزگار مایلی که به خاطر تو عقب‌گرد کنیم؟ یا موافقی که طبق همان رسم مقدس به دره پرتاب شوی؟

کودک نه، من موافق نیستم.

آموزگار (با صدای بلند و رو به قسمت دوم صحنه) به آداب و رسوم تسلیم نشد. گفت نه!

۵. کودک استدلال نوآموزان را برای انداختن او به دره زیر سؤال برده و مبنای منطقی آن را بی‌اساس می‌خواند. او معتقد است در آداب و رسوم مقدس کوچک‌ترین اثری از عقل سلیم نیست و از آن‌ها می‌خواهد که او را به شهر بازگردانند:

کودک ... هرکس قدم اول را برداشت، حتما لازم نیست قدم دوم را هم بردارد. ممکن است قدم اول اصلا اشتباه باشد ... آنچه من احتیاج دارم آداب و رسوم تازه‌ای است که ما همین الان داریم درست می‌کنیم؛ این رسم که در هر وضع تازه‌ای باید فکر تازه‌ای کرد.

۶. نوآموزان در مقابل استدلال کودک، نسبت به تصمیم قبلی خود مردد می‌شوند و از آموزگار چاره می‌جویند. آموزگار، تصمیم نهایی را به خود آن‌ها واگذار می‌کند اما هشدار می‌دهد که در صورت بازگشتن و نیمه‌تمام گذاشتن سفر، مردم آن‌ها را مسخره خواهند کرد.

۷. در نهایت نوآموزان خطر مسخره شدن را پذیرفته و تصمیم می‌گیرند با کودک به شهر خود بازگردند:

سه نوآموز پس ما هم برمی‌گردیم. هیچ مسخره و تحقیری نخواهد توانست ما را از کاری که مطابق عقل سلیم کرده‌ایم باز بدارد. رسم قدیم هم نمی‌تواند از یک فکر تازه، به شرطی که درست باشد، جلوگیری کند. می‌خواهیم این فکر تازه را عملی کنیم. سرت را به بازوی ما تکیه بده چرا بدنت را محکم گرفته‌ای؟ با احتیاط می‌بریمت.

۵. یک داستان، هفت نمایشنامه!

بر اساس آنچه از ابتدا تا کنون گفته شد، یک داستان قدیمی ژاپنی، منشا خلق هفت نمایشنامه شد که هرکدام با دیگری شباهت‌ها و البته تفاوت‌های ملموسی دارند:

- (۱) یک نمایشنامه‌ی «نو» به نام *تائیکو*، اثر *زنچیکو* (یا به یک احتمال ضعیف، *زآمی*)
- (۲) نسخه‌ی آرتور ویلی از *تائیکو* (ترجمه)
- (۳) نسخه‌ی الیزابت هاپتمن از *تائیکو* (ترجمه)
- (۴) نمایشنامه‌ی *آنکه می‌گوید آری* اثر برشت
- (۵) نمایشنامه‌ی *آنکه می‌گوید نه* اثر برشت
- (۶) نسخه‌ی دوم و بازنگری شده‌ی نمایشنامه‌ی *آنکه می‌گوید آری* اثر برشت
- (۷) نسخه‌ی جدید از نمایشنامه‌ی *آنکه می‌گوید آری* که توسط برشت و کرت ویل (Kurt Weill) در سال ۱۹۳۰ در قالب «لیبرتو»^۱ و برای اپرا تنظیم شد.

در این بخش نوبت به آن رسیده است تا تفاوت‌های این نمایشنامه‌ها را با یکدیگر بررسی کنیم. این بررسی دو جنبه‌ی اصلی خواهد داشت: اول، بررسی تطبیقی بین *تائیکو* و اقتباس‌های برشت از آن؛ و دوم، بررسی تطبیقی بین نمایشنامه‌های خود برشت که بر مبنای *تائیکو* نوشته شدند.

به طور معمول، منتقدان و پژوهشگران آثار برشت برای تحلیل این آثار قبل از هر چیز به مطالعه‌ی تاریخی آن‌ها می‌پردازند. یکی از این منتقدان رونالد اسپیرز (Ronald Speirs) است که نمایشنامه‌های برشت را با ترجمه‌ی آرتور ویلی مقایسه کرده تا اثبات کند که در این ترجمه تغییراتی سطحی به *تائیکو* ژاپنی تحمیل شده است. او همچنین معتقد است نمایشنامه‌های برشت ناموفق هستند، چرا که در آن‌ها پیچیدگی داستان اصلی قربانی خردگرایی شده است. ولفگانگ پاشه (Wolfgang Pasche) با بهره‌گیری از یک رویکرد مشابه، به

^۱ Libretto

نتیجه‌ی متفاوتی دست می‌یابد. او بر این باور است که نمایشنامه‌های برشت نسبت به نمایشنامه‌ی اصلی موفق‌تر هستند، زیرا در آن‌ها یک درام که اصالتاً بر اساس آیینی خرافی بنا شده است به نمایشنامه‌هایی مبتنی بر منطق و استدلال تبدیل شده‌اند. (Eubanks, 1997:)

(361)

در تانیکو، خواننده با انگیزه‌هایی پیچیده و گاه متناقض روبه‌رو می‌شود. به طور مثال، عشق شاگرد به مادر بیمارش از یک سو باعث مرگ او می‌شود، و از سوی دیگر، بازگشت دوباره‌ی وی را به زندگی موجب می‌گردد. فشارها و تنش‌های موجود در تانیکو، در انتهای نمایشنامه و با ظهور خدایان (که تا حدی یادآور ارابه‌ی خدایان^۱ در تراژدی‌های یونانی است) به پایان می‌رسند و خواننده نقش مذهب و خدایان را در فرجام خوش داستان می‌پذیرد.

مرحله‌ی بعدی در مسیر پر پیچ‌وخم این نمایشنامه‌ی ژاپنی، برگردان آن از ژاپنی به انگلیسی توسط آرتور ویلی است. برخی معتقدند نگاه جانبدارانه و شخصی آرتور ویلی در ترجمه‌ی این اثر، لطمات زیادی به آن وارد کرده است. از جمله، به دلیل حذفیات بسیار و کوتاه شدن نمایشنامه، برخی از جنبه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی آن محو شده و بعضی از جملات و دیالوگ‌های فاخر آن که تشریح‌کننده‌ی رویکرد شاعرانه‌ی نویسنده نسبت به زندگی و مرگ است، محو گردیده‌اند. شاید مهم‌ترین دخالت آرتور ویلی در تانیکو حذف پایان نمایشنامه و زدودن تاثیر مذهبی آن باشد. در کار مترجم، دیگر اثری از خدایان نیست و عدم تاکید بر عناصر روحانی موجب می‌شود که متن، بسیاری از دلالت‌های مذهبی خود را از دست داده و به عبارتی روشن‌تر از اصل خود فاصله گیرد.

پس از ترجمه‌ی تانیکو توسط آرتور ویلی، این بار نوبت الیزابت هاپتمن است تا این نمایشنامه را به زبان آلمانی ترجمه کند. این متن همان ترجمه‌ای است که برشت برای خلق اقتباس‌هایش از آن استفاده می‌کند. هاپتمن مانند آرتور ویلی به فرایند دین‌زدایی تانیکو ادامه می‌دهد. در ترجمه‌ی او، پایان تانیکو به زیرنویس آرتور ویلی ارجاع داده می‌شود؛ تنها با این جمله‌ی ساده و مختصر که: پایان متن اصلی ژاپنی بازگشت به زندگی جوان را نمایش می‌دهد! برشت، با خواندن این ترجمه تصمیم به خلق اثری بر مبنای آن می‌کند. او اثر را باز هم ساده‌تر

^۱ deus ex machina

و اندک باقی مانده‌ی کلام فاخر ادبی را در ترجمه‌ی هاپتمن، به کلی دور می‌اندازد. برای مثال، در نسخه‌ی هاپتمن (همانند نسخه‌ی آرتور ویلی) مادر به پسرش می‌گوید: «تو هرگز از فکر و نگاه من دور نخواهی بود، بیشتر از زمانی که لازم است تا یک قطره‌ی شبنم بخار شود». برشت این تمثیل را بدین سان تغییر می‌دهد:

تو هرگز نبودی خارج از افکارم
طولانی‌تر از زمانی که من لازم داشتم
تا برایت غذا آماده کنم
تا لباس‌هایت را رفو کنم، و
تا پولی به دست آورم.

تاکید برشت بر «کار و سرمایه» به جای «شبنم» قطعاً ارتباطی مستقیم با انگیزه‌های سیاسی او و اعتقادش به مارکسیسم دارد. به عبارت دیگر، برشت این اقتباس را فرصتی مناسب برای به نمایش گذاشتن اعتقاداتش می‌دانست.

یکی از محوری‌ترین موضوعاتی که توجه خواننده را در مطالعه‌ی این آثار به خود جلب می‌کند، موضع‌گیری ایدئولوژیک هریک از نمایشنامه‌نویسان (و مترجمان) به مسئله‌ی «مذهب» و «اعتقادات مذهبی» است. بدون شک تانیکو را باید یک متن مذهبی و متعهد نسبت به اعتقادات دینی و خدایان دانست. «سفر» که یکی از محوری‌ترین موضوعات این نمایشنامه است، با انگیزه‌ای مذهبی صورت می‌گیرد. رهبری این سفر نیز با یک مقام روحانی است و از همراهان او با عنوان «زائران» نام برده می‌شود. در ادامه، و هنگامی که پسر از ادامه‌ی سفر بازمی‌ماند، یک حکم مذهبی بر او جاری می‌شود: سقوط به قعر دره و مردن! و پسر با کمال میل این سرنوشت را می‌پذیرد چون آن را تقدیر خود دانسته و اطاعت از فرامین خدایان را، بر خواسته‌های خود ارجح می‌داند. معلم، علی‌رغم علاقه‌ی بسیار به شاگردش، در برابر اجرای این حکم مقاومت نمی‌کند و آن را مورد تایید خود قرار می‌دهد. او که پس از مرگ شاگرد خود قادر به تحمل این مصیبت نیست و نمی‌توان با آن کنار بیاید، برای خلاص کردن خویش از این رنج، تصمیم به مردن می‌گیرد. با این وجود، نوع مرگ او نیز منطبق بر قوانین خدایان است: معلم چنین

اظهار می‌کند: «من بسیار غمگینم. از آن‌جا که غم نیز نوعی بیماری است، پس من را نیز به دره افکنید». زائران که توانایی مشارکت در قتل رهبر خود را ندارند به درگاه خدایان پناه می‌آورند. در انتها، رحمت خدایان به کمک آن‌ها آمده و ضمن زنده شدن پسر، رهبر نیز از مرگ رها شده می‌شود. کوین یوبنکس (Kevin Eubanks) معتقد است مهمترین تغییری که برشت در نمایشنامه‌ی اصلی ایجاد کرده است، سکولاریزه کردن و خردگرایانه نمودن متن است:

آشکارترین و بدیهی‌ترین تغییری که برشت در متن اصلی ایجاد کرد، سکولار و خردگرایانه کردن متن بود. در نسخه‌ی برشت، رهبر مذهبی فقط یک معلم ساده، و سفر به کوهستان صرفاً یک سفر تحقیقاتی است، نه یک سفر زیارتی و روحانی. پسر، در اثر برشت می‌خواهد از کوهستان بگذرد، چرا که با این کار می‌تواند به دارو و دستورات پزشکی دست یابد و بدین ترتیب به مادر مرضش کمک کند. در نگاه برشت، سیرت و اخلاق نمایشنامه، مبنای ضرورت موافقت پسر می‌شود؛ پسر با مرگ خود موافق است، زیرا جامعه چنین می‌خواهد. و از آن‌جا که مرگ پسر نکته‌ی اصلی نمایشنامه است، برشت بازگشت معجزه وار او را به زندگی به کلی ناپدید می‌کند. (Eubanks, 1997: 363)

رابطه‌ی برشت با مذهب، همواره موضوعی پیچیده برای پژوهشگران آثار وی بوده است. برتولت برشت در خانواده‌ای مذهبی متولد شد و رشد و نمو کرد. پدر او یک پروتستان متعصب و مادرش از پیروان کاتولیک رومی بود. شواهد موجود نشانگر آن است که حداقل تا قبل از به قدرت رسیدن نازی‌ها در آلمان، او در آثار خود نه تنها معارضه‌ای با دین نداشت، بلکه به دفعات از گفتارهای انجیل در نوشته‌هایش بهره می‌برد. (Berckman, 1976: 134) اما نمایشنامه‌های دوران تبعید و سپس آثار متاخر او، نشانه‌هایی قوی از رودررویی با دین و اعتقادات مذهبی دارد. در این دوران، برشت، که اینک یک مارکسیست متعهد است، ایدئولوژی جدید خود را جایگزین مذهب کرده و به اشکال مختلف در مقابل «خدا» قد علم می‌کند. نمونه‌های مقابله‌ی برشت با اعتقادات مذهبی در نمایشنامه‌های او به کرات قابل مشاهده هستند. به طور مثال، او در نمایشنامه‌ی *زن نیک سچوان*، از قول شخصیتی به نام شن‌ته (Shen Te) چنین می‌گوید:

نیکان را در سرزمین ما
یارای پایداری نیست
آن جا که بشقاب‌ها خالی
و گرسنگان گلاویزند.
دیگر از اصول دین چه حاصل؟
چرا خدایان پای به بازار نمی‌نهند
تا نان به رایگان پخش کنند؟...
چرا خدایان در آسمان‌ها فریاد بر نمی‌آورند
که «نیکی» را به نیکان جهان مديونند؟
چرا به یاری نیکان نمی‌شتابند؟
و در کنار توپ و تانک‌هایشان نمی‌پایند؟
و فرمان آتش نمی‌دهند؟
چرا به «اعتراض» بر نمی‌انگیزند؟^۱

اغلب پژوهشگرانی که برخورد برشت را با مذهب مورد مطالعه قرار داده‌اند در این نکته اتفاق نظر دارند که این رابطه (عمدتاً مبتنی بر مسیحیت) از فطرتی متغیر و متضاد برخوردار بوده است. رینهولد گریم (Reinhold Grimm) که زمانی معتقد بود برشت به شکل غیرقابل مصالحه‌ای پیام مسیحیت را رد کرده است، در جایی دیگر چنین اظهار می‌کند که مسیحیت برای برشت مانند یک مانع بزرگ بود که دائماً به او برای خلاقیت بیشتر انگیزه می‌داد. «نکته‌ی مهمی که گریم به آن اشاره می‌کند آن است که رابطه‌ی متناقض (و تا حدی خصمانه‌ی) برشت با مسیحیت، زمینه‌ی چرخش او را به سمت مارکسیسم مهیا کرد». (Berckman, 1976: 131) محقق دیگری به نام نوربرت کولهیس (Norbert Kohlhasse)، که کتابی ارزنده درباره‌ی برتولت برشت و آلبر کامو نوشته است، بخشی از این

^۱ برشت، برتولت (۱۳۴۷)، زن نیک سچوآن، ترجمه‌ی فریده لاشائی، صفحه‌ی ۱۳۶-۱۳۷، انتشارات جوانه

کتاب را به خدانشناسی برشت و ذهنیت منفی او نسبت به الهیات اختصاص می‌دهد. او در این مطلب به صراحت بر الحاد برشت و نگاه منفی او نسبت به مسیحیت تأکید می‌کند. مانند گریم و کولهیس، باربارا آلن وودز (Barbara Allen Woods) در مطالعه‌ی خود در رابطه با «گفتارهای انجیلی در آثار برشت»، گفتمان مارکسیستی او را به ناامیدی از مسیحیت مرتبط می‌داند. از منظر این محقق، برشت که معتقد بود مسیحیت در خلق شرایط مطلوب برای دستیابی او به ایده‌آل‌هایش ناتوان است، بر علیه آن صف‌آرایی کرد و هدف خود را ساختن یک جامعه-ی تغییر یافته اعلام نمود که در این جامعه‌ی آرمانی، «همسایه‌ات را دوست بدار» جای خود را به «انسان باید یار انسان باشد» می‌دهد. (همان)

شاید بتوان چنین گفت که انگیزه‌ی اصلی برشت از اقتباسی اینچنینی و استفاده از داستان تانیکو، بنا کردن یک بحث دیالکتیک از طریق متنی نمایشی و ارائه‌ی ایدئولوژی خود در زمینه‌ی رخدادهای اجتماعی، و خصوصاً نقش مذهب و اعتقادات دینی در سقوط اخلاقی جامعه بود. دلبیو. جی. دیرین (W. J. Dieren) نیز بر دین‌زدایی برشت در اقتباس از تانیکو تأکید کرده و معتقد است که تفاوت اصلی بین تانیکو و آنکه می‌گوید آری، مذهب‌زدایی و این جهانی کردن طرح داستانی اصلی است. او در ادامه‌ی این نظریه می‌گوید:

زیارت مذهبی در تانیکو، در نسخه‌ی برشت به ماموریت برای به‌دست آوردن دارو بدل می‌شود. در تانیکو، هنگامی که بیماری پسر این سفر مقدس را با خطر روبه‌رو می‌کند، بدون توجه به قاعده‌ی رعایت حال کم سن و سالان، خود برای پرتاب شدن به دره داوطلب می‌شود. این در حالی است که در آنکه می‌گوید آری، رضایت او بر اساس یک ضرورت اجتماعی شکل می‌گیرد. برشت، از طریق حذف عنصر مذهب، تماشاگر را برای مکث و تعمق روی موضوعی که نتیجه‌ی درکی اخلاقی است، تشویق می‌ند ... در نمایشنامه‌ی آنکه می‌گوید آری، دلیل سفر بروز یک بیماری واگیردار در روستا است. در حالیکه در آنکه می‌گوید نه، انگیزه‌ی سفر تنها کنجکاوی و تحقیقات علمی است. در آنکه می‌گوید آری پسر به سرنوشت خود رضایت می‌دهد تا موفقیت ماموریت گروه را تضمین کند. در آنکه می‌گوید نه، این رضایت به معنی یک اطاعت کورکورانه از سنت است، همانگونه که در تانیکو نیز دیده می‌شود.

بنابراین، پاسخ پسر منعکس کننده‌ی این اعتقاد برشت است که انسان در هر موقعیت جدید باید فکر تازه‌ای داشته باشد. (Direen, 1982: 38)

برشت در آنکه می‌گوید آری/آنکه می‌گوید نه، مانند اغلب نمایشنامه‌هایش بر یک نکته‌ی مهم پافشاری می‌کند: انسان در موقعیت‌های جدید نیاز به فکر جدید دارد. مارتین اسلین (Martin Esslin) این موضوع را چنین تبیین می‌کند: «برشت همواره آماده‌ی تغییر در تفکراتش است، او آن که می‌گوید آری را به آن که می‌گوید نه تغییر داد ... و به این ترتیب به موضوعی بازگشت که در اولین شاهکارش، *اقدامات انجام شده*^۱، به آن پرداخته بود. (همان)

هرچند اولین دین‌زدایی از تانیکو را آرتور ویلی انجام می‌دهد و با حذف بخش انتهایی نمایشنامه و کنار گذاشتن حضور و تاثیر خدایان و روال داستان، نشان می‌دهد که چندان با باقی ماندن فضای مذهبی در اثر موافق نیست، اما دین‌زدایی برشت حتی از آنچه آرتور ویلی انجام می‌دهد، تندتر و رادیکال‌تر است. برشت در اقتباس خود از تانیکو، تلاش بسیاری دارد تا اعتقادات مذهبی را با «خردگرایی» و «منطق» جایگزین کند. هرچند به نظر می‌رسد در نمایشنامه‌ی *آنکه می‌گوید آری*، این تمایل به خردگرایی، در حذف کامل خاستگاه و اصول مذهبی نمایشنامه‌ی اصلی موفق نمی‌شود و نویسنده نمی‌تواند مرگ پسر را کاملاً بر اساس این منطق توجیه کند. فرانک وارشوئر (Frank Warschauer) معتقد است که در نمایشنامه‌ی برشت این قتل به هیچ‌وجه معقول و منطقی به تصویر کشیده نشده است، چرا که قاتلان (شاگردانی که پسر را به دره پرت می‌کنند) این امر را در حالی انجام می‌دهند که در حال پیروی از قدرتی نامعقول هستند. والتر دیرکز (Walter Dirks) از زاویه‌ای دیگر به این موضوع نگریند و چنین می‌گوید که حتی با وجود این که در نمایشنامه‌ی برشت، پسر به طور خاص مسئول قتل خود است، اما جهان‌بینی درونی متن هنوز به شکلی اساسی خدا مرکزی است. (Eubanks, 1997: 363) به عبارت دیگر، از منظر این منتقدین، موافقت نهایی پسر با مرگ خود، مبتنی بر آیینی کور و خرافی است، نه دلیل و منطق و خردگرایی.

^۱ The Measure Taken

بازنویسی اولین متن (آنکه می‌گوید آری) و خلق متن دوم (آنکه می‌گوید نه)، تا حد بسیاری مدیون نظرات و انتقادات دانشجویان مدرسه‌ی کارل مارکس است که اولین اجرای آنکه می‌گوید آری را به تماشا نشسته بودند. به طور مثال، یکی از تماشاگران پیشنهاد کرد که پسر ابتدا توسط دیگر اعضای گروه پشت سر جا گذاشته شود و سپس بدون ترس و واهمه خود را بکشد. برشت به این پیشنهاد توجه کرد و در نسخه‌ی دوم آنکه می‌گوید آری، گروه تصمیم به جا گذاشتن پسر کرده و آنگاه خود پسر از آن‌ها درخواست می‌کند که او را بکشند. پیشنهاد دیگری که باز هم از سوی برشت پذیرفته شد آن بود که اعضای گروه ابتدا تلاش کنند تا او را برای گذاشتن از راه باریک و خطرناک کوهستان یاری کنند. دانشجویی حتی پیشنهاد جالب‌تری کرد. او به برشت گفت که بهتر است پسر قبل از اینکه موافقت خود را با تصمیم جمع، مبنی بر پذیرش تقدیر اعلام کند، لحظه‌ای مکث داشته باشد تا رفتار او بیشتر جلوه‌ای انسانی پیدا نماید و او کمتر به یک شهید شبیه شود. تمامی این پیشنهادات و دیگر تغییراتی که خود برشت در نمایشنامه اعمال کرد، متن را هرچه بیشتر از خشونت و خرافه دور و به خردگرایی نزدیک کرد. برشت پذیرفت که کشتن پسر یک اساس منطقی ندارد، به همین خاطر بود که آنکه می‌گوید آری را نوشت؛ نمایشنامه‌ای که در آن، فرجام کار کاملاً برعکس می‌شود. او همچنین نسخه‌ی دومی از آنکه می‌گوید آری را نیز خلق کرد که در آن هرچند موضوع قربانی شدن همچنان باقی می‌ماند، اما انگیزه برای این عمل متفاوت می‌شود. نکته‌ی مهم دیگری که در همین رابطه باید عنوان کرد این است که برشت در مواجهه با عمل موافقت یا مخالفت پسر با کشته شدن خود در دو نمایشنامه‌ی آنکه می‌گوید آری و آنکه می‌گوید نه، تصمیم نهایی خود را ابراز نکرده و کلام آخرش را انتخاب نمی‌کند. «او هر دو موقعیت را در پیش روی خواننده-ی خود قرار می‌دهد و تصمیم می‌گیرد هر دو نمایشنامه در کنار یکدیگر اجرا شوند. این تصمیم کاملاً با ایده‌ای که برشت در دفترچه‌ی یادداشتش به جا گذاشته است مطابقت دارد. او می‌گوید: حقیقت یک امر می‌تواند از طریق مقایسه با امری دیگر به دست آورده شود. حقیقت، قابل بیان شدن در یک جمله‌ی منفرد نیست». (همان: ۳۶۵)

^۱ He Who Says No (Der Neinsager)

یکی از تغییرات مهمی که برشت در نمایشنامه‌ی اصلی انجام می‌دهد، حذف «رسم بزرگ» است. این رسم که ناشی از اعتقادی مذهبی است، مطالبه‌گر مرگ پسر است. در تانیکو، پسر باید کشته شود، زیرا رسم بزرگ چنین می‌گوید. در نسخه‌ی برشت اما، پسر باید پشت سر گذاشته شود چرا که نفع جامعه آن را طلب می‌کند. برخی از محققان این تغییر را کاملاً در راستای بخشیدن منطق به عمل کشته شدن پسر می‌دانند. آن‌ها معتقدند این نسخه کاملاً منطقی و عقلانی است، زیرا قربانی شدن پسر اینک به معنای جان‌فشانی یک تن برای سعادت دیگران است و نه به خاطر اینکه به «آیین» احترام گذاشته شده و از آن تبعیت شود. اما بعضی از پژوهشگران آثار برشت بر این باورند که علی‌رغم تغییر حاصل شده در نسخه‌ی برشت، مشکل بی‌منطقی در عمل همچنان باقی می‌ماند. اسپیرز یکی از این محققان است که می‌پرسد: اصلاً چرا پسر در آن شرایط سخت که هم مادرش در بستر بیماری است و هم شرایط جسمانی خودش متناسب با این سفر سخت نیست، با دیگران همراه می‌شود؟ او همچنین درباره‌ی اتفاقات آنکه می‌گوید نه، سؤال می‌کند: چرا پس از اینکه پسر با جا ماندن و پذیرفتن تقدیر موافقت نمی‌کند، تمامی اعضای گروه به روستا بازمی‌گردند؟ چرا آن‌ها که قادر به ادامه‌ی سفر هستند به راه ادامه نداده و جهت آوردن دارو برای مادر پسر تلاش نمی‌کنند؟ اسپیرز از اینگونه تناقضات در دو نمایشنامه‌ی یاد شده، به عنوان شکست برشت در بنا کردن یک اساس قانونی برای جامعه، بر مبنای زمینه‌هایی کاملاً منطقی و عقلانی نام می‌برد. (Eubanks, 1997: 364)

چه این نظر اسپیرز را بپذیریم یا نه، باید اذعان کرد که برخلاف دیگر نمایشنامه‌های برشت، که در آن‌ها مخاطب به شکلی صریح با اندیشه‌ی نویسنده آشنا شده و فهم تقریباً یکسانی از آن داشتند، این دو نمایشنامه‌ی برشت، نشانه‌ای از تردیدهای جدی او است. به عبارت دیگر، برشت در این آثار خود را وارد معرکه‌ای کرده که مفاهیمی چون دین، اخلاقیات، اجتماع، مارکسیسم و انسان‌گرایی هر یک وزن خود را بر نویسنده تحمیل کرده و او را به ورطه‌ای می‌کشاند که از تعیین برخوردار نیست: برشت، این بار آشفتگی‌های ذهنی خود را بر کاغذ نقش می‌کند.

۶. نتیجه‌گیری

غرب و شرق در وجوهات مختلف، همواره بر یکدیگر تاثیر گذاشته‌اند. روابط آن‌ها، هرچند متاثر از نگاه تحقیرآمیز غرب نسبت به شرق، و نیز نگاه حاکی از عدم اعتماد به نفس شرق نسبت به غرب بوده، اما در طول سالیان دراز زمینه‌ای را برای خلق آثاری ارزنده در حوزه‌های ادبی و هنری فراهم نموده است. ادبیات تطبیقی، به عنوان دانشی جدید، منجر به آن شد که محققان و منتقدان بتوانند با نگاهی تازه تعاملات ادبی/ هنری و تاثیر و تاثر غرب و شرق را در این قلمروها مورد کنکاش قرار داده و بین آثار نویسندگان و هنرمندان شرقی و غربی پلی را بنا کنند که به فهم بهتر و روشن‌تر مخاطبان از این آثار منجر شود.

در بین نمایشنامه‌نویسان غربی، تعدادی، بیش از دیگران از ادبیات و فرهنگ و هنر شرق تاثیر پذیرفته و آثاری را بر اساس نمونه‌های شرقی خلق یا اقتباس نموده‌اند. برتولت برشت، نویسنده‌ی پرآوازه‌ی آلمانی تبار یکی از این نمایشنامه‌نویسان است که در تعداد قابل‌تاملی از آثارش، مستقیم یا غیر مستقیم، به حوزه‌ی فرهنگی و فلسفی شرق (خصوصاً چین و ژاپن) ورود کرده و با بهره‌گیری از افسانه‌ها و نمایشنامه‌های شرقی، آثار ارزنده‌ای را خلق نموده است.

هرچند علاقه‌ی برشت به فرهنگ شرق (خصوصاً فرهنگ کهن آن) منجر به تولید تعدادی از نمایشنامه‌های او شده، اما این بدان معنا نیست که برشت به تمام عناصر و مفاهیم آثار اولیه وفادار مانده است. مطالعه‌ی نمایشنامه‌های او نشانگر این موضوع است که وی در نمایشنامه‌هایش بسیاری از این عناصر و مفاهیم را با توجه به جهان‌بینی و نگرش خود نسبت به انسان و زندگی اجتماعی او دستخوش تغییر کرده و گاه حتی دیدگاه‌هایی کاملاً متضاد با نگرش متن اولیه را طرح کرده است.

از جمله نمایشنامه‌های شرقی که مورد اقتباس برشت قرار گرفته، نمایشنامه‌ی تانیکو، اثر زنجیکو است. برشت پس از آشنایی با این متن از طریق ترجمه‌ی الیزابت هاپتمن آن را برای خلق اثری که مبتنی بر دیدگاه‌های فردی و اجتماعی‌اش مناسب باشد، انتخاب کرد. تانیکو در اصل یک درام «نو» ژاپنی است که هم در محتوا و هم در قالب از چهارچوب‌های نمایش کهن

ژاپنی بهره برده است. در این نمایشنامه - چون دیگر نمایشنامه‌ی «نو» آن دوره‌ی خاص - مذهب، نگاه و عمل دینی، پذیرش تقدیر، و اعتقاد به جایگاه رفیع خدایان، نقشی حیاتی را ایفا می‌کنند. در این درام ژاپنی، پسری می‌میرد چون «رسم بزرگ» و آیین کهن از او چنین می‌خواهد، و زنده می‌شود چون خدایان چنین می‌خواهند. اما تانیکو در غرب راه درازی را پیموده است. در ابتدا آرتور ویلی آن را به زبان انگلیسی ترجمه می‌کند. اما این فقط یک ترجمه‌ی صرف نیست. آرتور ویلی اولین پایه‌ی دین زدایی را از این متن بنا و طی می‌کند. او انتهای نمایشنامه را که در آن خدایان با دخالت خود موجب به زندگی برگشتن پسر می‌شوند حذف می‌کند.

الیزابت هاپتمن دومین پله‌ی سکولاریزه کردن تانیکو را می‌پیماید. در ترجمه‌ی او حتی این فرایند دور شدن متن از دین، چشمگیرتر و ملموس‌تر می‌شود. اینجا است که برشت وارد شده و بر مبنای ترجمه‌ی هاپتمن، متن خود، یعنی آنکه می‌گوید آری را می‌نویسد. نمایشنامه‌ای که به شدت از «رسم بزرگ» و تصمیم خدایان گریزان است و توجه به اخلاق انسانی و نقش انسان در تصمیم‌گیری برای زندگی خود را مورد تاکید قرار می‌دهد. اما این پایان کار نیست. بر این نمایشنامه‌ی برشت انتقادات فراوانی وارد می‌شود و به ویژه برشت به دلیل آنکه در نمایشنامه‌ی خود اجازه می‌دهد پسر به سرنوشت هول انگیز خود «آری» بگوید مورد شماتت منتقدان و مخاطبان غربی خود قرار می‌گیرد. گویی آن‌ها هنوز از نتیجه‌ی سکولاریزه کردن متن خشنود نیستند. خلق نمایشنامه‌ی آنکه می‌گوید نه، متأثر از همین فضا شکل می‌گیرد. این بار، پسر در مقابل سنت‌های قدیم قد علم می‌کند، بر رسوم آیینی می‌شورد و نه تنها به درخواست همراهانش برای پشت سر جا گذاشته شدن جواب منفی می‌دهد، بلکه آنان را ترغیب می‌کند تا از این راه برگشته و بر اعتقادات گذشته‌ی خود پشت کنند. و بدین ترتیب «آری» به خدایان و سنت‌ها جای خود را به «نه» می‌دهد.

با وجود این تغییر بنیادین، هنوز در مورد این دو متن سخن‌ها و نظرات مختلفی مطرح می‌شود. برخی این خردگرایی برشت را زیر سؤال برده و معتقدند شتاب او برای این خردورزی آن هم در نمایشنامه‌ای که از آبخور تعظیم به خرد خدایان سیراب شده، خود پاشنه‌ی اشیلی

است که نویسندگان را از منطق دور کرده و این دو اثر را با پرسش‌هایی اساسی روبه‌رو می‌کند. در هر حال، باید اذعان کرد که برشت بر مبنای اعتقاد جدی به مارکسیسم، بر اساس دیدگاه منفی نسبت به دین، و بر پایه‌ی آنچه که خود آن را ضرورت خردگرایی انسانی در جامعه‌ی بشری می‌خواند، یک اثر شرقی را از فلسفه‌ی حاکم بر آن تهی می‌کند و می‌کوشد تفکرات خویش را جایگزین رویکرد معنایی این نمایشنامه نماید. عدم توفیق کامل برشت در این تلاش، شاید منتج از این واقعیت باشد که درام شرقی کلیتی است متشکل از محتوا و شکل. پیوستگی این دو عنصر به یکدیگر آنچنان محکم و ناگسستنی است که یک چنین اقتباس‌هایی را از سوی نویسندگان غربی با مشکل مواجه می‌سازد. نویسنده‌ی غربی که دهه‌های بسیاری را با پذیرش مکاتب ادبی/ هنری و تزریق محتوا به هر یک از این مکاتب خو کرده است، در روبه‌رویی با آثاری متعلق به دنیای شرق که «مکتب» (به معنای چهارچوب شکلی) و «محتوا» مانند تار و پود قالی به یکدیگر تنیده‌اند دچار سرگشتگی می‌شود. برشت در این نمایشنامه‌های خود سنت‌ها را به چالش فرامی‌خواند و پنجه در پنجه‌ی خدایان می‌افکند. برشت در این آوردگاه پرچم پیروزی خود را بلند می‌کند، اما از چشمان مضطرب و سرگشته‌اش می‌توان کاملاً دریافت که خود او نیز به خوبی می‌داند حریفانش هنوز در میدانند و ریشه‌هایشان آبستن زایشی دیگر است.

References

- Wirth, Andrzej. "Brecht and the Asiatic Model: The Secularisation of Magical Rites". *Literature East and West*, vol. 15, no.4 (1971): 601-615.
- Berckman, Edward M. "Brecht's Quarrel with God: From Anti-Theodicy to Eschatology". *Comparative Drama*, (1976): 131-134.
- Brecht, Bertholt. *Life of Galileo*. Translated by Abdol-Rahim Ahmadi, Tehran: Niloofar Publications, 1378/1999.
- . *Thoughts of Me-Ti*. Translated by Bahram Habibi, Tehran, Aghah Publication, 1354/1975.

- . *Man Equals Man*, Translated by Amin Moayed, Tehran: Roz Publication, 1351/1972.
- . *He Who Says No, He Who Says Yes and Three Other Plays*. Translated by Mostafa Rahimi, Tehran: Rose Publication, 1351/1972.
- . *The Caucasian Chalk Circle*. Translated by Amin Moayed, Tehran, Rose Publication, 1351/1972.
- . *The Good Woman of Setzuan*. Translated by Farideh Lashaie, Tehran: Havaneh Publication, 1347/1968.
- Direen, W. J. "The Influence of Japanese Noh, Balinese, and the Katakali on Four 20th Century Western Playwrightes". *University of Canterbury*, (1982): 38.
- Eubanks, Kevin. "The Discourse of Brecht's *Der Jasager*". *Twentieth Century Literature* published by Duke University Press, vol.43, no. 3 (1997): 361-365.
- Garner, Gray Neil. *Bertolt Brecht's Use of Bible and Christianity in Representantive Dramatic Works*. Louisiana State University, (1969).
- Grover- Friedlander, Michal. "Transformation of the Killing of the Boy: Will's and Brecht's *Jasager*". *Frankfurt*, (1978): 111-123.
- Martin, Carol and Henry Bial. *Brecht Sourcebook*. Routledge, 2000.
- Napoli, Thomas. *Bertholt Brecht and No: A Comparison of Two Theatres*. University of North Carolina Press, 1981.
- Ortolani, Benito. *The Japanese Theatre*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, no. 26 (Spring and Summer 1400): 216-243.
- Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, no. 22. (Autumn and Winter 1396): 409-426.
- Rogers, Nativida Crame. *Classical Forms of Theatre in Asia*. Translated by Majid Sarsangi, Tehran: Afraz Publication, 1394/2015.
- Taylor, Richard, *The Drama of W.B. Yeats: Irish Myth and the Japanese No*. London: Yale Univerity Press, 1976.
- Tian, Min, *The Use of Asian Theatre for Modern Western Theatre*. Iowa: Palgrave Press, 2018.

Waley, Arthur. *The Noh Plays of Japan*. North Clarendon, USA: Tuttle Publication, 1976.

Wetmore, Kevin. *Modern Asian Theatre and Performance: 1900-2000*. Translated By Majid Sarsangi, Tehran: University of Tehran Press, 1400.