تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۳/۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۰۶/۰۲

غلامرضا عباسی[۱]، سید مصطفی مختاباد[۲]، محمدرضا شریف‌زاده[۳]

سفر قهرمان در دل تراژدی اپیک
براساس تحلیل باله – نمایش تک‌پرده‌ای « هفت گناه بزرگ خرده‌بورژواها» اثر برتولت برشت

چکیده

باله *هفت گناه بزرگ خرده‌بورژواها* اثر برتولت برشت در سال ۱۹۳۳ در پاریس نوشته شده است. این مقاله تئاتر روایی (اپیک) برشت را ازمنظر فلسفی، جامعه‌شناختی و تکنیک تئاتری بررسی می‌کند. باله‌ی « هفت گناه بزرگ خرده‌بورژواها» یک تئاتر روایی، حماسی، تراژیک و دیالکتیکی است و مشابهت‌ها و تضادهای آن را با مختصات تراژدی‌های کلاسیک یونان به‌ویژه کاتارسیس، تراژدی مدرن هگلی براساس هامارتیا و هم‌سُرایان، سوگنامه‌های آلمانی به روایت والتر بنیامین، دیالکتیک منفی مکتب فرانکفورت و دیالکتیک ساکن برشتی به‌روایت والتر بنیامین، افشای واقعیت انسانی در تراژدی به‌روایت لوکاچ و نوسان بین نهیلیسم و امید آلبرکامویی درخواهیم یافت. در لایه زیرین، یک سفر حماسی در جریان است که ازطریق نظریات یونگ و جوزف کمبل شناخته می‌شود و مراحل سه‌گانه‌ی سفر مقدس را بازخواهیم یافت و شالوده‌ی اجتماعی – اقتصادی باله براساس تقدس کار دنیوی در پروتستانیسم در جامعه سرمایه‌داری موردمطالعه قرار می‌دهیم و تکنیک‌های تئاتری برشت هم‌چون: فاصله‌گذاری، دیالکتیک اجرا، متن و بازیگر و ... در این باله را خواهیم شناخت.

واژگان کلیدی: تراژدی، تئاتر اپیک، سفر قهرمان، دیالکتیک منفی

[۱] دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده هنرومعماری دانشگاه‌آزاد تهران‌مرکزی
E-mail: ghrezaabbasi@yahoo.com
[۲] استاد دانشکده هنرومعماری دانشگاه‌تربیت‌مدرس
[۳] دانشیار دانشکده هنرومعماری دانشگاه‌آزاد تهران‌مرکزی

مقدمه

برای درک و تبیین باله « هفت گناه بزرگ خرده‌بورژواها» ابتدا خلاصه نمایشنامه براساس هفت گناه ارایه می‌شود و سپس به دو جزء تشکیل‌دهنده‌ی آن یعنی « هفت گناه بزرگ » از دیدگاه مسیحیت و مفهوم « خرده‌بورژوا » از دیدگاه مارکسیست‌ها پرداخته می‌شود تا وجه‌تسمیه باله مشخص شود. سپس به دو ژانر « سفر حماسی » و « تراژدی» اشاره شده و نشان داده می‌شود که چگونه سفر حماسی در دل تراژدی رخ می‌دهد و جنبه‌ی خوشبینانه‌ی سفر حماسی با پایان‌بندی رنج‌آور تراژدی چگونه تطبیق یافته است. پس از تبیین سفر حماسی و چگونگی سفر آفاقی و انفسی قهرمان و دستاوردهایش، به تراژدی پرداخته و باله- نمایش را با نظرات تئوریسین‌های مهم تراژدی به‌ترتیب با افلاطون، ارسطو، نیچه، واگنر، بنیامین (سوگنامه‌های آلمانی)، هگل، آلبرکامو و لوکاچ مقایسه کرده و دراین‌میان به تفاوت تراژدی مدرن و کلاسیک هم پرداخته شده و باله- نمایش در پرتو این اختلاف ارزیابی می‌شود. در بخش بعدی ازآن‌جاکه به‌گفته برتولت برشت و تصریح والتر بنیامین، نام دیگر تئاتر اپیک، تئاتر دیالکتیکی است، باله- نمایش ازمنظر متن، اجرا، شالوده‌ی اجتماعی و سکون دیالکتیکی[۱] بنیابینی تحلیل می‌شود تا مشخص شود نوع دیالکتیک اثر، تحت‌تأثیر « مکتب فرانکفورت» از نوع دیالکتیک منفی[۲] است. سپس به جمع‌بندی کلی پرداخته و مباحثی هم‌چون: شالوده‌ی فرهنگی- اجتماعی، قهرمان تراژدی یا قهرمان حماسی، روایت، فاصله‌گذاری، کاتارسیس[۳]، هامارتیا[۴] و تقدیر، بررسی می‌شود.

روش پژوهش در این مقاله به‌لحاظ هدف، از نوع پژوهش‌های بنیادی نظری[۵] است که ضمن بررسی منابع و اسناد موجود، درصدد توسعه و گسترش دانش و نظریه‌ها درخصوص تئاتر دیالکتیکی است که به‌لحاظ روش نیز از شیوه تحقیقات تحلیلی[۶] و توسعه‌ای[۷] بهره می‌برد و درصدد است به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

- الف - ساختار روایی نمایش براساس مختصات تئاتر روایی اپیک و سفر حماسی قهرمان، چگونه با الگوی اپرا- درام واگنر، ژانر روایی افلاطونی، تراژدی نیچه‌ای، تراژدی مدرن و دیدگاه‌های هگل، آلبرکامو، لوکاچ و بنیامین پیوند یافته است؟
- ب - بنیادهای ایدئولوژیک و جامعه‌شناختی اثر با مؤلفه‌های فرهنگی پروتستانیسم و سرمایه‌داری آمریکایی چه ارتباطی دارد؟
- ج - دیالکتیک به‌عنوان روش اساسی تئاتر اپیک در این باله نمایش چگونه محقق شده است؟

خلاصه باله - نمایش

خانواده‌ای در لوییزیانای ایالات‌متحده‌آمریکا برای ساخت خانه، دختر (دختران) خود به‌نام آنا (آنای شماره ۱ و آنای شماره ۲) را برای کسب درآمد و انباشت آن در ساخت خانه روانه سفری به جنوب آمریکا می‌کنند. سفری که قرار است هفت سال طول بکشد و از هفت شهر بگذرد. آنای شماره ۱ حساب‌گر و منطقی و انذاردهنده و مراقب، آنای شماره ۲، زیبا و سبک‌سر و تابع غرایز است تا در کسب درآمد کوتاهی نکند و با دوری از هفت گناه بتواند حداکثر انباشت سرمایه را انجام دهد. صحنه به دو بخش تقسیم شده است. در یک بخش تابلوی سفر و اعضای خانواده قرار دارد که پس از پایان هر سفر و بازگشت آنای شماره ۲ به‌پای نقشه توسط آنای شماره ۱ نقشه سفر به تماشاچیان نشان داده می‌شود. در هر بخش از سفر هم‌سُرایان (که گاه آنای شماره ۱ و گاه خانواده شامل پدر، مادر و دو پسر است) درباره موقعیت آنای شماره ۲ و توصیه‌هایی مبنی بر پرهیز از گناه، آواز و شعر می‌خوانند. در بخش دیگر صحنه بازاری وجود دارد که آنای شماره ۲ در هر سفر با باله وقایعش را اجرا می‌کند بدون‌این‌که گفت‌وگویی

پخش شود. هر بخش از سفر با پرهیز از یک گناه بزرگ و پیشرفت مالی و ارتقاء آنای شماره ۲ در مسیر سلبریتی هنرمند پایان می‌گیرد.

پیش از سفر اول، آنای شماره ۱ به هم‌سُرایی می‌پردازد و در آواز خود دلایل سفر و نحوه‌ی کار و فرستادن پول را تشریح می‌کند در این آواز، او خصوصیات خود و خواهرش را بیان می‌کند و نقش خود را به‌عنوان حامی و مراقب نشان می‌دهد.

۱. سفر اول به لوئیزیاناست که آنا ازطریق کلاه‌برداری و جلوه دادن خود به‌عنوان معشوقه یک مرد متأهل و ترساندنش از او اخاذی می‌کند. در این سفر گناه تنبلی بر او عارض می‌شود و با هم‌سُرایی خانواده تمام می‌شود.

۲. سفر دوم به ممفیس است و آنا رقاصه‌ای می‌شود که به‌دلیل گناه غرور حاضر به لخت شدن روی صحنه و دلبری از مردان شهوت‌ران نیست که توسط آنای شماره ۱ از گناه دوری جسته و به یک رقاصه‌ی شهوت‌برانگیز تبدیل می‌شود. در این صحنه هم‌سُرایان در دو بخش ِآنای شماره ۱ و خانواده به تهدید آنای شماره ۲ برای کسب درآمد می‌پردازند.

۳. سفر سوم به لوس‌آنجلس است که آنای شماره ۲ به‌عنوان سیاهی‌لشکر کنار یک اسب‌سوار بازی می‌کند. او در این سفر دچار گناه خشم می‌شود و به هنرپیشه‌ی مرد اصلی که اسبش را کتک می‌زند، حمله‌ور می‌شود و اخراج می‌شود اما با فشار آنای شماره ۱ به صحنه برمی‌گردد و پس از زانو زدن و بوسیدن دست هنرپیشه‌ی مرد بخشیده شده و از مقام سیاه‌لشکر به مقام هنرپیشگی می‌رسد. هم‌سُرای این سفر آنای شماره ۱ است که درباره گناه خشم و تأثیر آن بر درآمدشان شعر می‌خواند.

۴. سفر چهارم به فیلادلفیاست. آنای شماره ۲ اکنون یک ستاره است. او برای حفظ وزن ایده‌آل کارگردان باید رژیم بگیرد اما گناه شکم‌بارگی وادارش می‌کند تا سیبی را دزدیده و بخورد که باعث توبیخ او می‌شود و با دلالت آنای شماره ۱ به رژیم غذایی مطلوب برمی‌گردد و دست از شکم‌بارگی برمی‌دارد. هم‌سُرایان این سفر خانواده است که درباره مضرات گناه شکم‌بارگی به او انذار می‌دهند.

۵. سفر چهارم به بوستون است. در این سفر او به یک سوپراستار تبدیل شده و عشاق زیادی دارد. هرزگی گناهی است که در این صحنه خود را در تعیین دوست‌پسر آنای شماره ۲ نشان می‌دهد. فرناندو عشق واقعی آنای شماره ۲ است و از آنا هدایایی دریافت می‌کند که او از ادواردو دریافت کرده است. در این صحنه آنای شماره ۱ آنای شماره ۲ را تنبیه بدنی می‌کند تا دست از هدیه دادن به معشوق واقعی‌اش برداشته و فقط با ادواردو دوست باشد که به او هدیه‌های گران‌قیمت می‌دهد. هم‌سُرای این سفر هم آنای شماره ۱ است که درباره عشق بی دستمزد به او هشدار می‌دهد و عواقب گناه هرزگی را به او یادآور می‌شود.

۶. سفر ششم به تنسی است. در این سفر، عشاق آنای شماره ۲ خود را برای او می‌کشند. گناه این سفر طمع است. ازآن‌جاکه مردم کم‌کم از آنای شماره ۲ به‌دلیل بهره‌برداری مالی از عشاقش ناراحت شده‌اند و ممکن است دیگر نتواند درآمدی داشته باشد، آنای شماره ۱ مداخله کرده و با پس دادن هدایای سومین معشوق و ازدست دادن بخشی از درآمد، باقی درآمد را تضمین می‌کند. در این صحنه هم‌سُرایان خانواده است که عواقب گناه طمع را در ازدست دادن همه‌ی درآمد به او گوشزد می‌کنند.

۷. سفر آخر به سانفرانسیسکو است. گناه بزرگ این سفر حسادت است. دختران زیادی از اندام

و عشوه‌های آنای شماره ۲ تقلید کرده و به مال‌ومنال می‌رسند درحالی‌که از هفت گناه اجتناب نمی‌کنند و همین حسادت آنای شماره ۲ را برمی‌انگیزد که همه غرایزش را به‌پای کسب درآمد ریخته است اما طبق هم‌سُرایی آنای شماره ۱ به راه اصلی خود ادامه می‌دهد و به‌زودی همه آن مقلدان به‌دلیل پیروی از گناهان هفت‌گانه شکست می‌خورند و او پیروز و پردرآمد به خانه برمی‌گردد.

- هم‌سُرایی آخر هنگام بازگشت به می‌سی‌سی‌پی و توسط آنای شماره ۱ و با اعلام پیروزی در خرید خانه و انباشت سرمایه صورت می‌گیرد. (برشت، ۱۳۸۹:۲۹۲)

نام باله – نمایش

باله- نمایش با نام نمایش: هفت گناه بزرگ و رابطه آن با خرده‌بورژوازی آغاز می‌شود و بنابراین ابتدا این دو نکته را باید توضیح داد:

۱- هفت گناه بزرگ مسیحیت (عبارت هفت گناه نابخشودنی در مسیحیت): در آغاز عصر مسیحیت، راهبی یونانی به نام « اواگریو دُ پونتو» فهرستی از هفت گناه کبیره ارایه داد تا تمایلات منفی اصلی انسان را تعریف کند. ارتکاب هرکدام از این گناهان، می‌توانست انسان را به جهنم محکوم کند. « پاپ گرگوری اول» این تغییرات را در قرن شانزدهم در فهرست گناهان کبیره داد و فهرستی هفتگانه و رسمی از این گناهان منتشر کرد.

این گناهان عبارت‌اند از: غرور- طمع - شهوت (در معنای تمایل بیش‌ازحد یا نامشروع جنسی)- حسادت- خشم-شکم‌پرستی- تنبلی

۲- وجه‌تسمیه خرده‌بورژوا ازنظر کارل مارکس چنین است:

« خرده‌بورژوا، در یک جامعه‌ی پیشرفته و براثر جبرِ وضعِ خود ازیک‌سو سوسیالیست و ازسوی‌دیگر اقتصاددان می‌شود. به این معنی که او از عظمتِ بورژوازی بزَرگ خیره شده است و با آلام و مصائب خلق نیز، همدردی می‌کند. او هم بورژوا و هم خلق است ». (مارکس،۱۳۹۷: ۳۲)

ترکیب دو مفهوم هفت گناه بزرگ و خرده‌بورژواها به فرهنگ طبقه متوسط آمریکایی و لاجرم رویای آمریکایی معطوف است. طبقه متوسط آمریکا با فرهنگ مصرف و سرگرمی‌های زرد شناخته می‌شود. براساس تئوری‌های « مکتب فرانکفورت» سرمایه‌داری ازطریق فرهنگ‌سازی‌های کاذب برای طبقه متوسط و کارگر، موجب انسداد حرکت تاریخ شده و دیالکتیک منفی و درجازننده را به‌جای دیالکتیک مثبت و فرارونده بر جامعه حاکم کرده است. دیالکتیک منفی دیالکتیکی است بدون سنتز که ازحیث روش از دیالکتیک مارکس هم رادیکال‌تر بود. (نجفی، ۱۳۸۶:۹). در باله هفت گناه بزرگ خرده‌بورژواها، آنا فقط به منافع فردی و انباشت سرمایه‌ی کوچکش در قالب خانه- خانواده می‌اندیشد. هیچ‌گونه حرکت صنفی یا سیاسی متشکل در نمایش رخ نمی‌دهد. همه‌ی ایده‌آل و آرمان طبقاتی او به‌عنوان یک خرده‌بورژوا، تقلید از فرهنگ سرگرمی حاکم و جمع‌آوری سرمایه برای ساخت یک خانه است. خانه برای خرده‌بورژوا جانشین مدینه فاضله است و فردگرایی محض جانشین حرکت مدنی و اجتماعی است. در این تفکر، هدف (انباشت سرمایه) وسیله (نمایش و بهره‌وری از بدن جنسی شده) را توجیه می‌کند و حتی مذهب به‌عنوان نهادی که قاعدتاً با وسیله (نمایش و بهره‌وری از بدن جنسی) مخالف است، اِلینه شده و تغییر ماهیت می‌دهد. بنابراین تحریف معنای هفت گناه بزرگ را باید در پرتو فرهنگ غالب سرمایه‌داری و خرده‌بورژوازی مقهورشده، مشاهده کرد. آنای شماره ۱ نماینده‌ی کامل این فرهنگ مسلط

است و آنای شماره ۲ طبق تئوری «انسان طبیعی» روسو عمل می‌کند (الماسی، بادامی،۱۳۹۶:۱۶۲). تلاش آنای شماره ۱ هدایت آنای شماره ۲ از فرهنگ غرایز طبیعی به‌سوی فرهنگ تمدن سرمایه‌داری است که گرچه از غرایز طبیعی به‌صورت ابزار و کالای جنسی قابل‌خریدوفروش استفاده می‌کند اما وقتی سوژه به‌عنوان ابزار یا کالا مورد بهره‌کشی قرار می‌گیرد، چاره‌ای جز سرکوب امیال غریزی خود ندارد. « بنا به اعتقاد هاینر مولر، زن به‌صورت ابزار پیشرفت در جامعه صنعت زده و بازار فروش کالا درآمده است». (ناظرزاده کرمانی، ۸۴:۱۳۸۳) «تضاد بین کالا- ابزار سرکوب‌شده‌ی جنسی با شهوت افسارگسیخته‌ی جنسی مصرف‌کننده، بدون سنتز بوده و بنابراین در محدوده‌ی دیالکتیک منفی قرار می‌گیرد و تضادها به‌جای ترکیب، ازطریق حذف عمل می‌کنند. نابودی ابزار- کالای جنسی ازنظر عاطفی بهایی است که برای انباشت سرمایه و سرگرمی مصرف‌کننده‌ی امیال جنسی طبقه متوسط پرداخت می‌شود. بنا به اعتقاد آدورنو، هدف اندیشهٔ انتقادی این نیست که ابژه را در جایگاه رفیعی بنشاند که زمانی از آن سوژه بود... هدف اندیشه‌ی انتقادی این است که پایگان را از میان بردارد.» (Adorno، 1973: 181)

ژانر باله - نمایش

این باله – نمایش در ساختار خود از دو ژانر حماسی و تراژدی تبعیت می‌کند.

۱- باله- نمایش به‌مثابه سفر قهرمان افسانه‌ای

« یکی از کهن‌الگوهای مهم، قهرمان و سفر نمادین او است که سایر کهن‌الگوهای روان‌شناختی ازجمله آنیما، پیر خردمند، سایه و... با او و در جریان تکامل شخصیت وی نمود می‌یابند. در داستان‌های اساطیری و پهلوانی، اغلب با شخصیت‌هایی برتر از انسان‌های عادی روبه‌رو هستیم که عهده‌دار اعمال خطیرند و جامعهٔ خود را از حوادث و خطرهای پیش رو حفظ می‌کنند؛ این افراد قهرمان داستان به‌شمار می‌آیند.
Hero یا قهرمان واژه‌ای یونانی از ریشه‌ای به معنای محافظت کردن و خدمت کردن است. قهرمان یعنی کسی که آماده است نیازهای خود را فدای دیگران کند. بنابراین مفهوم قهرمان در اساس، مرتبط با مفهوم ایثار است. (وگلر، ۵۹:۱۳۸۷)
جوزف کمپبل با تحلیل توالی اعمال قهرمانان مختلف، نظریهٔ «اسطوره یگانه» را بنا نهاد. از دید او همه اساطیر (داستانی واحد) را بیان می‌کنند. این داستان واحد به‌دلیل اختلاف فرهنگی اقوام، صورت‌های روایی گوناگون یافته است. اسطوره یگانه، هسته‌ای دارد که کمپبل آن را سفر قهرمان می‌نامد.
سفر اسطوره‌ای قهرمان، معمولاً تکریم و تکرار کهن‌الگویی است که در مراسم گذار به آن اشاره شده است: جدایی- تشرف- بازگشت؛ که می‌توان آن را هسته اسطوره یگانه نامید: قهرمان از زندگی روزمره دست می‌کشد و سفری مخاطره‌آمیز را به حیطه شگفتی‌های ماوراءالطبیعه آغاز می‌کند. با نیروهای شگفت در آن‌جا روبه‌رو می‌شود و به پیروزی قطعی دست می‌یابد. هنگام بازگشت از این سفر پررمزوراز، قهرمان نیروی آن را دارد که به یارانش برکت و فضل نازل کند. (کمپبل، ۴۰:۱۳۹۲)
این سفر پرمخاطره شامل سه بخش است:

- بخش اول که جدایی و یا عزیمت نام دارد، پنج مرحله دارد:۱) دعوت به آغاز سفر ۲) رد دعوت ۳) امداد غیبی ۴) عبور از نخستین آستان ۵) شکم نهنگ
- بخش دوم سفر تشرف، شامل شش مرحله است:۱) جاده آزمون ۲) ملاقات با خدابانو ۳) زن به‌عنوان وسوسه‌گر ۴) آشتی با پدر ۵) خدایگون شدن ۶) برکت نهایی

- بخش سوم بازگشت قهرمان نیز از شش مرحله تشکیل می‌شود:۱) امتناع از بازگشت ۲) فرار جادویی ۳) رسیدن کمک از خارج ۴) عبور از آستان بازگشت ۵) ارباب دو جهان ۶) دست‌یابی به آزادی در زندگی. (کمپبل، ۱۳۹۲: ۴۵-۴۶)

کمپبل اعتقاد دارد این الگو بر روایت سفر قهرمانان مختلف مطابقت دارد و برای کشف این تطابق، گذشتن از تفاوت‌های موجود برای رسیدن به شباهت‌ها را امری لازم می‌داند. وی در بررسی سفرها، با آوردن مثال‌های متعدد از گوشه‌وکنار دنیا به مجموعهٔ کهن‌الگوهای روان‌شناختی نیز می‌پردازد و نقش هریک از آن‌ها را در ادامه سفر قهرمان بازگو می‌کند. الگوی پیشنهادی کمپبل را می‌توان برای ارایهٔ تحلیلی ساختاری از سفرها، در اساطیر و ادبیات به کار برد. (ذبیحی و پیکانی ۹۴:۱۳۹۵)

با توجه به سفرهای هفت‌گانه و مبارزه با نفس ازطریق اجتناب از گناهان بزرگ هفت‌گانه، قهرمان باله (آنای شماره ۲) هم در سفر آفاقی به‌سر می‌برد و هم در سفر انفسی. ازنظر تطبیقی با الگوی تک‌اسطوره‌ی جوزف کمپبل سفر به هفت ایالت، سفری آفاقی برای کسب درآمد، انباشت سرمایه و خرید خانه برای خانواده است. اما این سفر محتوای انفسی هم دارد و طبق الگوی مربوطه، تزکیه و خودآگاهی از نتایج آن است. بنابراین آنای شماره ۲ طبق الگو، هم هدف مادی دارد و هم هدف معنوی و مبارزات او هم جنبه‌ی مادی دارد و هم جنبه‌ی معنوی. برشت با حفظ شکل سیر معنوی (مبارزه با هفت گناه بزرگ) و سپس تحریف آن توسط هدف مقدس (انباشت سرمایه) وجه متضاد جامعه سرمایه‌داری را نمایش می‌دهد. تقدس کار به‌مثابه‌ی ایجادکننده‌ی ارزش مادی این جهانی در پروتستانیسم منجر به شکست اخلاق مسیحی در محتوا می‌شود. بنابراین ازنظر شکلی سفر قهرمان طبق الگوی تک‌اسطوره انجام می‌شود زیرا شامل موارد زیر است:

- الف - عزیمت با دو ویژگی: ۱-دعوت: (آواز خواهر پیش از سفر اول: به راه افتاده‌ایم، چهار هفته پیش. به‌سوی شهرهای بزرگ... و ظرف هفت سال آینده، فکر می‌کنم که دیگر ترتیبش را داده‌ایم) و ۲- امداد غیبی: (تا بخت و اقبالمان را بی‌آزماییم)
- ب - تشرف شامل ۱- ملاقات با خدابانو: (بخش خشم: مردی از سنخ داگلاس فربنکس ... دوباره توصیه لازم را به کارگردان می‌کند) ۲- زن به‌عنوان وسوسه‌گر: (بخش غرور: صاحب کاباره او را از صحنه بیرون می‌برد، رقاصه‌ای دیگر را، لکاته‌ای چاق و پیر را، به روی صحنه می‌فرستد و به آنا نشان می‌دهد که چطور باید رقصید تا بتوان موردتشویق قرار گرفت. لکاته به‌طرزی مبتذل و شهوانی می‌رقصد و مشتری‌ها سخت تشویقش می‌کنند) ۳- آشتی با پدر: (در هر هفت بخش آنای شماره ۲ با قبول اشتباه و توبه از گناه با پدر به‌مثابه‌ی قانون آپولونی، آشتی می‌کند) ۴- خدایگون شدن: (در بخش طمع، آنای شماره ۲ به سلبریتی تبدیل شده است: آواز خانواده. آن‌طور که در روزنامه‌ها نوشته‌اند، آنای ما حالا در تنسی است، و به‌خاطرش مردمی از هر قماش خودکشی می‌کنند) ۵- برکت نهایی: (بخش حسادت آواز خواهر: پس گام برداریم، سرفراز، گویی که از میان دروازه پیروزی می‌گذریم)
- ج - بازگشت: ۱- امتناع از بازگشت: (بخش حسادت آواز خواهر: خواهر، به من گوش کن چشم بپوش از خوشی‌هایی که تو هم چون دیگران به سویشان کشانده می‌شوی ... خواهر، به من گوش کن، خواهی دید سرانجام، که پیروزمند سر برمی‌آوری) ۲- عبور از آستان بازگشت: (بخش حسادت آواز شماره ۲ خواهر: بعد، برگشتیم، خواهرم و من، به لوییزیانا، آنجا که آب‌های می‌سی‌سی‌پی در زیر نور ماه جاری‌اند) ۳- ارباب دو جهان: (بخش حسادت آواز شماره ۲ خواهر: ارباب جهان مادی: حالا ترتیبش را داده‌ایم، اکنون ساخته شده است، اکنون برپاست خانه

کوچکمان در لوییزیانا. ارباب جهان معنوی: آواز شماره ۱ خواهر: خواهر، به من گوش کن و چشم بپوش از خوشی‌هایی که تو هم‌چون دیگران به‌سوی شان کشانده می‌شوی) ۴- دست‌یابی به آزادی در زندگی: (بخش حسادت آواز شماره ۲ خواهر: هفت سال پیش به راه افتاده‌ایم به‌سوی شهرهای بزرگ تا بخت‌واقبالمان را بی‌آزماییم: حالا ترتیبش را داده‌ایم)

آن‌چه در سفر عوض شده است نه هدف مادی (خانه ازطریق کار خریداری می‌شود) بلکه تعویض هدف معنوی از محتوای خیر به درون‌مایه‌ی شر است. نکته مهم این است که دو جنبه‌ی متضاد اخلاقیات مسیحی و آزادی غرایز اومانیستی در این سفر به‌طوریکسان توسط شر بزرگ‌تری موردحمله قرار می‌گیرند. دراین‌معنا، عصر روشنگری (حاکمیت اخلاق اومانیستی) و عصر مسیحی هردو توسط سرمایه‌داری مصادره شده و ضمن حفظ شکل و پوسته اخلاقی آن‌ها با محتوای سود پرستی پر شده‌اند. اگر به‌فرض‌محال هم انسان طبیعی (اومانیسم و آزادی غرایز) و هم مفهوم گناه مسیحی، هر دو را خیر بدانیم (اجتناب از غرایز به‌مثابه گناه) جایگزین شدن چیزی که برای قهرمان نه آزادی غرایز به بار آورده و نه گناه مسیحی را زدوده است، نشانه‌ای از حضور شر بزرگ‌تری (قربانی کردن هم‌زمان غریزه و اخلاق در پای سرمایه) در جایگاه هدف سفر قهرمان است. تضادی که بین سفر آفاقی قهرمان (خرید خانه برای خانواده) به‌عنوان امر خیر، و سفر انفسی قهرمان (قربانی شدن غرایز و اخلاق در پیشگاه انباشت سرمایه برای خرید خانه) به‌وجود می‌آید، تضاد اصلی باله است که سفر قهرمان را از قداست و خیر طلبی دور می‌کند و نشان می‌دهد که نیت خیر (چه در وجه اومانیستی و چه در وجه مسیحی) در جامعه‌ی شر نمی‌تواند به چیزی جز شر منتهی شود.

۲- باله- نمایش به‌مثابه تراژدی

همان‌طور که در سفر قهرمان مشاهده شد، سیر انفسی قهرمان تراژدی در برابر تقدیر فرهنگ سرمایه‌داری و دیالکتیک منفی روشنگری، به شکست منتهی می‌شود. شکست قهرمان نمایش در دو وجه اومانیستی و مسیحی در برابر تقدیر سرمایه، ژانر تراژدی را به‌وجود می‌آورد. دیدگاه‌های گوناگونی درباره تراژدی وجود دارد که به مهم‌ترین آن‌ها اشاره کرده و با تئاتر حماسی اپیک مقایسه می‌کنیم.

الف – افلاطون:

« به‌نظر افلاطون دو نوع بیان شعری وجود دارد. در نوع نخست دایجسیس[۸] شاعر با صدای خود سخن می‌گوید و دخالتی در روایت تراژدی ندارد و دیگری همان میمسیس[۹] «محاکات یا تقلید» است که در آن، شاعر خود را پنهان می‌کند و از زبان قهرمانان داستان، به بیان روایت می‌پردازد و به‌عبارت‌دیگر با اشخاص داستان همذات‌پنداری می‌نماید.» (Fludernik, 2009:15).

تقلید و محاکات در نزد افلاطون، معادل خلق یک تصویر ذهنی است یعنی آفرینش امری که ما به‌ازای بیرونی ندارد و تنها صورت مجازی حقیقت شیء است (Riel& Leen, 2004:2).

افلاطون اصولاً مخالف تراژدی‌نویسان است؛ زیرا شعر تأثیرگذار را تحت‌تأثیر « موز» ها و خلسه‌ی دیونوسی می‌داند که در این حالت عقل آپولونی غایب بوده و قوانین خدایان زیرسؤال می‌رود. (یانگ، ۲۴:۱۳۹۵) این نقص در تراژدی ناشی از این تفکر افلاطون بود که او « کنترل و اصلاح محیط طبیعی و انسانی را هدفی درجه اول تلقی می‌کرد » (یانگ، ۱۳۹۵: ۲۷) افلاطون در دفتر هشتم قوانین می‌نویسد: « این شخصیت‌ها به تاوان گناهشان درست به دست خودشان رو به‌سوی مرگ می‌روند». و در جای دیگری، تراژدی را متهم می‌کند که با احساسات تماشاگر بازی می‌کند و به عقل او بی‌توجه است: «

تراژدی آن بخش از نفس را ارضا می‌کند که از حالات شدید هیجان عاطفی حظ می‌برد». (یانگ، ۱۳۹۵: ۳۹) ازسوی‌دیگر، افلاطون هم‌ذات‌پنداری با مصایب قهرمان را امری مادون انسانی و غیرعقلانی می‌داند: « او این واقعیت را که ما میل داریم بر مصایبمان چنبره بزنیم و تن به اندوه بدهیم، صرفاً واقعیتی حیوانی و تبیین‌ناشده می‌داند» (یانگ، ۱۳۹۵: ۴۱) و با تمسخر از تراژدی هومر سخن می‌گوید و همدردی را نوعی گول‌خوردگی تماشاگر می‌داند: « می‌شنویم هومر ... به تقلید یکی از قهرمانان به سوگ می‌نشیند.. از آن لذت می‌بریم و خود را یکسره تسلیم ادامه ماجرا می‌کنیم» (یانگ، ۱۳۹۵: ۴۱)

با توجه به این دیدگاه می‌توان باله نمایش موردبحث را، هم‌راستا با نظر افلاطون دانست؛ زیرا در این باله همه بخش‌هایی که می‌تواند به برانگیخته شدن احساسات منجر شود، حذف شده است. حذف کنش و جایگزین شدن روایت ازجمله این شگردهاست که اتفاقاً در دیدگاه افلاطون مثبت تلقی می‌شود زیرا « افلاطون روایت یا دایجسیس را نظامی گسترده‌تر و برتر از محاکات می‌داند». (ثامتی و سجودی، ۱۳۹۶: ۱۰۴)

در باله نمایش هم همه وقایع مهم نه به‌صورت کنش‌های دراماتیک، بلکه به‌صورت روایت‌های گزارشی ارایه می‌شود و به‌این‌ترتیب همدردی را نفی و تفکر (عقل افلاطونی) را جایگزین می‌کند. ازنظر ارسطو روایت به ژانر حماسه تعلق دارد و کنش دراماتیک یا محاکات و میمسیس به تراژدی: « ازنظر ارسطو تمام گونه‌های ادبی نوعی بیان محاکاتی دارند، که در حماسه همراه با روایت است و در درام بدون روایت» (ثامتی و سجودی، ۱۳۹۶: ۱۰۵) اگر این تعریف را بپذیریم دراین‌صورت با یک روایت حماسی روبه‌روییم نه درام تراژیک. البته نام‌گذاری خود برشت بر سبک تئاتری‌اش نیز بر این امر صحه می‌گذارد و او تئاتر خود را « تئاتر اپیک (روایی)» یا « تئاتر دیالکتیکی» می‌نامد. همان‌طور که در خلاصه نمایش نیز ذکر شد دیالوگ به‌عنوان عنصر اصلی کنش دراماتیک در نمایش حذف شده است و بار پیش بردن داستان بر دوش هم‌سُرایان و بخش توضیحی در ابتدای هر گناه بزرگ نهاده شده است. با این خصوصیت باید به مقوله‌ای دیگر اشاره کنیم که تطبیق کاملی با درام خواندنی مدرن در برابر درام اجرایی دارد. در تئاتر دایجتیک افلاطونی: « تئاتری که از محاکات به دور است و به‌جای آن سعی می‌کند این فاصله را با روایت راویان از آن‌چه روی صحنه اتفاق می‌افتد پر کند». (ثامتی و سجودی، ۱۳۹۶: ۱۱۷) و هم‌چنین این نکته که: « ریشه درام‌های خواندنی، متون افلاطون است». (ثامتی و سجودی، ۱۳۹۶: ۱۱۹). در تئاتر اپیک « بازیگر با شخصیت همذات‌پنداری نمی‌کند و درواقع سعی می‌کند مثل خواننده‌ی یک متن عمل کند». (جونز، ۱۳۸۳:۷۵) این روش بازیگر در خوانش متن (و نه اجرای آن) بخشی از ماهیت خواندنی متن است که جای اجرا را پر می‌کند و در این باله، نویسنده به‌جای بازیگر، گزارش وقایع را به خواننده- تماشاگر ارایه می‌کند.

ب - ارسطو:

آیا باله‌نمایش هفت گناه بزرگ خرده‌بورژواها یک تراژدی است؟ معمولاً تراژدی را با معیارهای ارسطو می‌شناسند و البته تئاتر روایی و دیالکتیکی اپیک هم خود را تراژدی مدرن معرفی می‌کند. « در تراژدی مدرن شخصیت‌پردازی کامل، ظریف و پیچیده است؛ درحالی‌که شخصیت‌های یونانی ساده و آسان‌فهم هستند» (Bradley, 1962: 374–5) با توجه به آرای ارسطو مشخص می‌شود که:

ازآن‌جاکه افلاطون محاکات و ممیسس را به‌دلیل تقلید دست‌دوم از مُثُل فاقداعتبار می‌داند، بنابراین ارسطو با تعریف دیگری از مُثُل وارد میدان دفاع از تراژدی می‌شود: « مثل نه مافوق چیزهایی هستند که مثال آن‌هایند و نه جدای از آن‌ها؛ بلکه در خود چیزها وجود دارند » (یانگ، ۱۳۹۵:۵۲) به‌این‌ترتیب نمونه‌ی الگو از برون به درون، دست‌دوم بودن تقلید را انکار می‌کند. « تأثیر مخرب دیگر محاکات بر روان آدمی

که افلاطون آن را «عیب اصلی هنر شعر تقلیدی» خوانده است قدرت فوق‌العاده آن در اضمحلال هویت شخصی و بروز عارضه ازخودبیگانگی (Alienation) است» (Halliwell, 2002: 72–98)

« ارسطو مشتاق است این نکته را ثابت کند که هنر خوب، هم می‌تواند برای قوهٔ فهم مفید باشد و هم برای عواطف؛ و یا به‌عبارت‌بهتر، به‌جای این‌که یک فایده داشته باشد، از هر دو فایده برخوردار است؛ زیرا وی تفکیک افلاطونی و مانوی عقل از احساس را رد می‌کند. ازنظر او فهم عقلانی شکوفا و حساسیت عاطفی رشد یافته، جزو جدایی‌ناپذیر زندگی مطلوب است و هنر در این هر دو حوزه دخالت دارد. " (Ackrill 29:1997).

بنابراین برای درک یک تراژدی لازم نیست مقایسه با اصل بالاتر صورت گیرد، بلکه باید به مشخصات خود نمایش مراجعه کرد. این مشخصات عبارت‌اند از:

- پیرنگ که مهم‌ترین رکن تراژدی و همان نفس آن است (یانگ، ۱۳۹۵:۵۴) که نتیجه‌ی بلافصل این اهمیت، کم‌رنگ شدن نقش شخصیت است زیرا: « کاراکترها به‌سبب پیرنگ است که تجسم می‌یابند نه این‌که پیرنگ به‌سبب کاراکترها متجسم می‌شود »(یانگ، ۱۳۹۵: ۵۵) پس تراژدی موردنظر ارسطو از تیپ‌ها سود می‌جوید نه شخصیت‌ها. در این حالت کاراکترها دارای جزییات روان‌شناختی خاصی– چنان‌که در تراژدی مدرن وجود دارد– نیستند.
- کاتارسیس هدف تعلیمی ارسطو است. برخلاف افلاطون که کاتارسیس را عملی احساسی و به دور از عقل می‌داند، ارسطو کاتارسیس را بالاترین و والاترین دستاورد تعلیمی تراژدی می‌داند؛ زیرا « تراژدی بازنمودی است از عملی جدی و کامل، که اهمیت دارد، و با رنگ‌ولعاب بیان می‌شود، و هرکدام از ارکان آن جداگانه و در بخش‌های مختلف نمایش به‌کار برده می‌شوند؛ این عمل با بازی افراد ارایه می‌شود و نه با حکایت سرایی راوی؛ و به‌وسیله‌ی ایجاد احساس شفقت و ترس، کاتارسیس این عواطف را تحقق می‌بخشد». (یانگ، ۱۳۹۵: ۵۶) تماشاگر ازطریق حس شفقت و ترس ایجادشده توسط بازی بازیگران دچار همذات‌پنداری شده و ازاین‌طریق تزکیه می‌شود. اما این سخن ارسطو اعترافی به‌نظر افلاطون است که کاتارسیس هرچه باشد فرایندی عقلانی نیست بلکه احساس راهبر آن است.
- قهرمان تراژیک در دیدگاه ارسطو دچار محدودیت‌هایی ست: « نباید دیده شود که یک مرد نیک از خوش‌اقبالی به‌سوی بداقبالی، یا یک مرد بد از بداقبالی به‌سوی خوش‌اقبالی پیش می‌رود. وضعیت نخست ملهم از ترس یا شفقت نیست، بلکه صرفاً تکان‌دهنده است. وضعیت دوم غیر تراژیک‌ترین وضعیتی است که می‌تواند وجود داشته باشد ... به‌علاوه نباید دیده شود که یک مرد سرتاپا شرور کسی است که از خوش‌اقبالی به بداقبالی سقوط می‌کند. چنین روایتی ممکن است به‌لحاظ اخلاقی ارضاکننده باشد اما شفقت یا ترس را در خود ندارد... قهرمان تراژیک باید دارای شهرتی بزرگ و بختی خوب باشد.. تراژدی‌ها باید درباره پادشاهان و ملکه‌ها باشد». (یانگ، ۱۳۹۵: ۶۷ و ۶۸)
- هامارتیا یا نقص تراژیکِ قهرمان طبق‌نظر ارسطو ازآن‌جاکه شرور بودن او منتفی است بنابراین سقوط او « نه به‌واسطه‌ی فساد و شرارت بلکه به‌واسطه نوعی هامارتیا برایش رقم می‌خورد... که یک‌سویش دال بر آن است که کاملاً جدیِ سزاوار سرزنش اخلاقی یا شبه اخلاقی است و سوی‌دیگرش دال بر بی‌تقصیری کامل یا تقریباً کامل است». (یانگ، ۱۳۹۵: ۶۹)

« نظریهٔ ارسطو نه بر لذت سازندهٔ اثر، بلکه بر لذت تماشاگری مبتنی است که در بحر اثر تمام‌شده فرو می‌رود. بنابراین درحالی‌که لذت فلسفه تنها به فیلسوف تعلق دارد، لذت‌های هنری نه به هنرمند، بلکه به کسانی تعلق

دارد که ازآن‌چه او آفریده، لذت می‌برند. حتی اگر هنرمند در لذت شاخصی که به هنرش تعلق دارد، سهیم شود؛ او این لذت را نه در مقام هنرمند، بلکه در مقام یکی از ناظران می‌چشد» (Butcher 206:2010).

از برخورد آراء مبتنی بر تعقل افلاطون و نظرات ارسطو در باب کاتارسیس و تولید احساس ترس و شفقت به باله نمایش فوق دریافت می‌شود که ازنظر تکنیکی، باله کاملاً با نظر روایت حماسی افلاطون مطابقت دارد. با این توصیف باله- نمایش موردبحث بیش از آنکه اجرایی باشد خواندنی ست و ازطریق روایت محض پیش می‌رود؛ زیرا متن حتی در اجرا هم فاقد احساسات است و هم‌سُرایان اصولاً خارج از تراژدی قرار داشته و ناظر بر آن هستند و متنِ توضیح‌دهنده نیز فاقد دیالوگ یا دستور صحنه‌ای خاص که دلالت بر قدرت بازیگر باشد، است. تنها عاملی که در متن غیرخواندنی است باله و رقص آنای شماره ۲ است که اصولاً به‌دلیل توضیح صحنه‌ای پیوست شده به آن، فاقد استقلال اجرایی است. در مقایسه با دیدگاه‌های ارسطویی، باله ازنظر تیپ‌سازی مشابه، اما ازنظر نداشتن یک پیرنگ قوی، غیرارسطویی است؛ زیرا حوادث به شکل اغراق‌شده‌ای کاریکاتوری و بدون منطق مطابق با واقعیت است و به‌همین‌دلیل کاتارسیسی در تماشاگر تولید نمی‌شود؛ زیرا دخالت روایت در نمایش و عدم دخالت کنش در شکل‌گیری پیرنگ، تماشاگر را به شنونده یا خواننده‌ی روایت تبدیل می‌کند و از ادغام احساساتش با باله جلوگیری می‌کند. درواقع، آن‌چه بر صحنه رخ می‌دهد به‌شدت تبلیغاتی و توضیحی است، انگار که بعد از دیدن نمایش منتقدی در حال تشریح آن است. اما ازنظر هامارتیا، آنای شماره ۲ دچار نقصِ « زیست طبیعی و غریزی» است زیرا دنباله‌رو غرایز طبیعی خود مثل خوردن غذا تا سیر شدن، استراحت کردن پس از کار و عاشق شدن است. همین نقص‌ها است که موجب عقب افتادن هدف آفاقی او یعنی انباشت سرمایه برای خرید خانه می‌شود و سرانجام با کشته شدن همه غرایزش، او نیز به‌عنوان آنای شماره ۲ همه ویژگی‌هایی را که او را از آنای شماره ۱ جدا می‌کرد، ازدست می‌دهد و به‌عنوان آنای شماره ۲ می‌میرد. مرگ او همان‌طور که زنده بودن دو آنا در صحنه غیرطبیعی است، به شکل عادی رخ نمی‌دهد بلکه اگر آنای شماره ۲ را ازنظر نمایشی زنده حساب کنیم (و نه واقعی) پس آنای شماره ۲ به اعتبار پیروی از غرایز گناه‌آلودش با آنای شماره ۱ حساب‌گر و قانون‌مدار، زنده است و بدون این صفات، آنای شماره ۱ و ۲ به یک آنا تبدیل می‌شوند و همان‌طور که ذکر شد این آنای شماره ۱ و آپولونی ست که به هدف سفر رسیده است و تمامیت آنا را تصرف می‌کند. باله، تماشاگر را درگیر چرایی این جریان می‌کند و نه چگونگی رخدادها زیرا رخدادها اصولاً وجود کنش‌مند ندارند.

ج – نیچه:

هنر آپولونی ازنظر نیچه « صورت ظاهر» (Butcher، 2010: 282) است. ازیک‌طرف، نیچه با افلاطون موافق است که هنر هومر را خیال می‌داند اما ازسوی‌دیگر با توجه به « وحشت‌ها و دهشت‌های زندگی، به‌منظور آری‌گویی به هستی مستمرمان، نیازمند نوعی اقدام پیش‌گیرنده در برابر نهیلییسم هستیم» (Butcher، 2010: 282). ازنظر نیچه، فرم حماسی و روایی قادر به ایجاد همدردی نیست و قهرمانش نمی‌تواند به ذهن و قلب تماشاگر رسوخ کند و تماشاگر همواره سوم شخص باقی می‌ماند: « روایت نه ترس به‌وجود می‌آورد و نه شفقت » (Butcher، 2010: 283) و سقراط و افلاطون نماینده‌ی آپولون هستند زیرا معتقدند « هرچیز برای آن‌که زیبا باشد باید معقول باشد» (Butcher، 2010: 295). اما وقتی در گروه هم‌سُرایان حل می‌شویم و به خلسه‌ی دیونوسی فرومی‌رویم: « حقیقتاً خود وجود نخستین می‌شویم و ولع بی‌حدومرز و شهوت آن برای وجود داشتن را احساس می‌کنیم؛ تقلا، رنج و مشقت، تباهی نمودها (افراد) ... علیرغم

ترس و شفقت، ما شادمانه سرزنده‌ایم، نه در مقام افراد، بلکه در مقام موجود زنده واحدی که با شهوت زادوولد کردنش یکی گشته‌ایم» (Butcher، 2010: 289). پس حس تراژیک امری دیونوزیوسی است نه آپولونی و گرچه آپولون یا تقدیر تمدن، موفق به قربانی کردن دیونیزوس یا قهرمان تراژدی می‌شود اما: « ازآن‌جاکه احساس یگانگی اولیه ما با یک موجود زنده است، نه‌تنها می‌بینیم که خویش حقیقی و دیونیزوسی ما از نابودی‌ای که تقدیر هر فردی است مصون است، یعنی تباه‌ناشدنی و ابدی است، هم‌چنین می‌بینیم که از میان رفتن افراد ضروری و به عبارتی موجه است» (Butcher، 2010: 289). پس کاتارسیس نه برای تزکیه بلکه برای مبارزه با نهیلیسم است. تماشاگر تراژدی ازنظر نیچه با ورود به خلسه دیونوسی، خود را در شادی وجود جاودان انسان شریک می‌کند و از مرگ نمودها (قهرمانان تراژدی) متأثر نمی‌شود. نیچه، تراژدی را مخلوطی از آپولونیسم و دیونوزیسم می‌داند و به‌طورمثال « هم‌سُرایان تراژدی به‌عنوان ترکیبی از موسیقی و کلام متعلق به هردو قلمرو آپولونی و دیونوسوسی است ». (محبوبی آرانی، ۱۳۸۶:۷۵) در باله‌ی موردبحث، این دو شخصیت آپولونی و دیونوسی در آنای شقه‌شده متبلور شده‌اند. آنای شماره ۲ به اعتبار رقص و پیروی از غرایز (استراحت، سیر شدن و عاشق شدن) دیونوسی است و آنای شماره ۱ به اعتبار حساب‌گری و اطاعت از قانون آپولونی است و دقیقاً پیروزی از آن آنای شماره ۲ است که موفق می‌شود با تشویق و تنبیه، آنای شماره ۱ را وادار به اطاعت از قوانین و کنار گذاشتن روحیه دیونوسی‌اش کند و به‌این‌ترتیب از دو آنا فقط این آنای شماره ۱ است که پیروزمند به خانه بازمی‌گردد و آنای شماره ۲ با ازدست دادن غرایز و خلسه دیونوسی کاملاً از ویژگی‌هایی که او را در طول سفر از آنای شماره ۲ جدا می‌کرد، تهی شده و به‌عبارتی می‌میرد. تراژدی از دیدگاه نیچه مبارزه‌ی دیونیزوس با آپولون است که البته با مرگ قهرمان دیونیزوسی پایان می‌گیرد اما با شادی از کشف جاودانگی و احساس یگانگی اولیه با موجود زنده ادامه می‌یابد. در باله‌ی موردبحث، شادی متعلق به دیونیزوس نیست، بلکه آپولون است که از انباشت سرمایه و استفاده ابزاری از روش اجتناب از گناهان، سرمست پیروزی است و این تفاوت این دو تراژدی است. تراژدی برشتی فاقد شادی متافیزیکی نیچه‌ای بوده و به بدبینی بنیامینی دچار است. اما ازطرف‌دیگر، این دو دیدگاه در مورد قهرمان تراژدی در یک موضوع مشترک‌اند زیرا نیچه به بازی بزرگان معتقد است و مردم را به‌عنوان قهرمان تراژدی نمی‌پذیرد. آنا گرچه ابتدا زنی عادی است اما در طول سفر حماسی، به مقام الهه‌ی زیبایی و جنسی می‌رسد و بنابراین شایسته‌ی قهرمان تراژدی ازنظر نیچه است.

د- واگنر:

واگنر گفته است « وحدت موسیقی و شعر همیشه باید ... به تبعیت کلمه بیانجامد » (بنتلی، ۱۳۷۷:۱۶۷) و با توجه به تعریف نیچه از موسیقی در تراژدی: « بااین‌همه نیچه درام و کنش آن را نادیده نمی‌گیرد بلکه در نظریه او موسیقی نماینده و مظهر دیونیزوسی است و کنش دراماتیک به قلمرو آپولونی تعلق دارد و تراژدی هم حاصل هم‌آمیزی میان این دو اصل و رانه است هرچند درنهایت و در کلیت تراژدی این رانه دیونیزوسی است که بر همتای آپولونی خود غلبه داشته باشد». (محبوبی آرانی، ۱۳۸۶:۶۷)

اگر این وضعیت نیچه‌ای- واگنری را با اپرای موردبحث مقایسه کنیم، خواهیم دید که آنای شماره ۲ که فقط با رقص، بازیگری می‌کند عنصری دیونیزوسی است اما در پایان این آنای شماره ۱ یا آپولون است که پیروز می‌شود.

تراژدی واقعی ازنظر واگنر در صحنه اپرا و موسیقی رخ می‌دهد. برشت با نامیدن نمایش خود به‌عنوان باله درحال ادای دین به واگنر است. آن‌گونه که از اجرای صحنه برمی‌آید آنای کارگر جنسی ازطریق باله و

موسیقی خود را نمایش می‌دهد و آنای حساب‌گر ازطریق هم‌سُرایی و روایت. این ترکیب باله و روایت، تراژدی را به ترکیب واگنر- افلاطون بدل می‌کند. واگنر معتقد بود تراژدی واقعی دیونیزوسی است و دیونیزوس با رقص آغاز شده است. واگنر به‌تبعیتِ متن از رقص اعتقاد داشت. در این باله نمایش هم، هم‌سُرایان آواز می‌خوانند و قهرمان تراژدی می‌رقصد. اما رقص آنای شماره ۲ در راستای تولید ژست در برابر متن است. « تئاتر اپیک ایمایی است ». « ژست (ایما) ماده‌خام تئاتر اپیک بوده و وظیفه تئاتر اپیک بهره‌گیری عقلانی از این مواد است». (بنیامین، ۱۳۹۴:۳۸) اگر ژست و رقص را از یک مقوله‌ی مشترک یعنی حرکات تنانه بدانیم دراین‌صورت انتخاب رقص برای نمایش، امری ضدِکنشِ نمایشیِ ارسطویی قلمداد می‌شود و بیننده در پرتو روایت صریح گوینده‌ی متن و هم‌سُرایان، رقص را به‌عنوانِ یک ژست – و نه یک حرکت نمایشیِ دراماتیک – درک می‌کند.

ه- سوگنامه‌های آلمانی به روایت والتر بنیامین:

بنیامین معتقد است: « تراژدی یونانی درباره مبانی حیات اخلاقی است؛ حال‌آنکه نمایشنامه سوگناک درباره کاربست این اصول مبنایی در رویدادهای سیاسی جاریِ بخصوص است..». (یانگ، ۱۳۹۵: ۳۰۹) پس باله‌ی موردبحث به سوگنامه‌های موردنظر بنیامین نزدیک‌تر است، زیرا مربوط به دوران مشخص سرمایه‌داری است و با اسطوره و افسانه سروکار ندارد؛ گرچه برهمان‌مبنا است و به‌همین‌دلیل با این نظر بنیامین انطباق کامل دارد. در دومین ویژگی، بنیامین معتقد است تئاتر سوگناک یک تئاتر افلاطونی ست که ستیزه جای خود را به‌صراحت اخلاقی می‌دهد». افلاطون نخستین نمایشنامه شهادت را نوشت؛ این نمایشنامه از این حیث با تراژدی فرق دارد که به نحو معلم‌مآبانه پیش می‌رود.» (یانگ، ۱۳۹۵: ۳۱۱) در باله موردبحث هم، هم‌سُرایان و آنای شماره ۱ به‌شدت معلم هستند و وقایع به‌جای آنکه ازطریق کشمکش دراماتیک پیش رود ازطریق تعلیم و انذار و تنبیه ساخته می‌شود که هم‌سُرایان و گوینده‌ی صحنه، نمایندگان این معلمین هستند. از اختلافات دیگری که بنیامین ذکر می‌کند، تفاوت بین خشونت روی صحنه‌ی سوگنامه‌ها و خشونت خارج از صحنه‌ی تراژدی‌ها است (یانگ، ۱۳۹۵: ۳۱۲) و در بخش‌هایی از باله که سوارکارِ هنرپیشه، اسبش را به‌شدت کتک می‌زند و یا کاباره دار، لباس رقاصه را پاره می‌کند و یا در صحنه‌ای که دو آنا باهم کشتی می‌گیرند یا کسانی که خود را دار می‌زنند و خودکشی می‌کنند، شاهد این نمایش خشونت روی صحنه هستیم که با سوگنامه‌ها بیشتر تطبیق دارد تا خشونت نهان تراژدی‌ها. درمجموع، بنیامین معتقد است: « نمایشنامه سوگناک یقیناً هیچ‌کدام از شروط لازمی را که ارسطو برای تراژدی خوب در نظر گرفته بود برآورده نمی‌سازد: هیچ تعارض درونی، گناه تراژیک و تاوانی در کار نیست». (یانگ، ۱۳۹۵: ۳۱۵) در باله‌ی موردبحث هم تعارض درونی آناها همیشه پس از یک تعلیم و تنبیه به نفع آنای شماره یک حل شده و گناه تراژیک و تاوان هم در کار نیست، بلکه هدیه و رسیدن به هدف، یعنی انباشت سرمایه رخ می‌دهد. بنابراین، باله‌ی موردبحث با مشخصات سوگنامه‌ی بنیامینی انطباق بیشتری داشته و نسبت به تراژدی یونانی مدرن‌تر است.

در سوگنامه‌های آلمانی که تراژدی‌های مذهبی هستند، مبارزه با تقدیر جای خود را به مبارزه‌ی خیروشر می‌دهد که خیر با دادن قربانی شر را شکست می‌دهد. در این وضعیت، قهرمان تراژیک نه با تقدیر بلکه به نمایندگی از تقدیر خیر در برابر تقدیر شر می‌ایستد و بنابراین برخلاف قهرمان تراژدیِ کلاسیک دارای پشتوانه‌ی تقدیری و فاقد فردیت است. در این نمایش نیز آنای کارگر جنسی ازطریق اجتناب از گناهان هفت‌گانه و عمل به اصل انباشت سرمایه‌ی پروتستانی و نادیده گرفتن غرایز شخصی خود در شکل مسیحی آن، به‌عنوان قهرمان خیر در برابر شر، غرایز فردی قدعلم می‌کند و تن دادن به همه خواسته‌ای

اجتماع و کار بی‌وقفه همراه با ریاضت شخصی و انباشت سرمایه، خودِ فردی‌اش را قربانی می‌کند.

و- هگل:

تفاوت‌های تراژدی مدرن و کلاسیک ازنظر هگل عبارت‌اند از: « تراژدی در اوج شکل تجسمی خود در یونان ...فردیت اشخاص نمایش و عمق حیات شخصی‌شان را دست‌نخورده باقی می‌گذارد». (هگل، ۱۶۶۷:۱۳۸۲) اما در مقابل در تراژدی مدرن: « موضوع واقعی داستان همان شور و هیجان شخصی و تصادمی هم که به وجود می‌آید همانِ ویژگی شخصی بودن است». (هگل، ۱۳۸۲: ۱۶۴۷). در این باله شخصیت‌ها فاقدعمق هستند و اصولاً به شکل تیپ‌های مشخص سبک‌سر یا حساب‌گر درآمده‌اند و بنابراین با تعریف تراژدی یونانی هگل بیشتر تطبیق دارند تا تراژدی مدرن.

ازمنظر قهرمان تراژدی کلاسیک یونانی هگل معتقد است: « هدف قهرمان آن‌قدر برای او حائز اهمیت است که شخصیت قهرمان در سایه آن ناپدید می‌شود». (حسینی‌سیرت و شاقول، ۷:۱۳۹۴) اما قهرمانان تراژدی‌های مدرن برعکس: « ما فارغ از هدفی که هملت دنبال می‌کند جذب شخصیت خود او می‌شویم». (حسینی‌سیرت و شاقول، ۷:۱۳۹۴) با این تعاریف هم اگر آناها را ازنظر شخصیتی بررسی کنیم با دو شخصیت در سطح و فاقدعمق و هرگونه پیچیدگی برخورد می‌کنیم زیرا همه پیچیدگی آنان توسط رقص و هم‌سُرایان مصادره شده و تماشاگر یا خواننده به‌هیچ‌وجه با شخصیت درونی و پیچیده‌ای روبه‌رو نیست که در این مورد هم باله با تراژدی هگلی تطابق بیشتری دارد.

سومین تفاوت بین تراژدی یونانی و مدرن در گروه هم‌سُرایان است: « گروه کر با تراژدی مدرن همخوانی ندارد... در تراژدی یونان... هم‌سُرایان به‌مثابه تفکر و تعمقی بی‌دغدغه درباره کل مطلب موردبحث در تراژدی، بر روی صحنه حاضراست... کُر به‌مثابه آگاهی اخلاقی اعلاء، ما را از موضوعات واقعی باخبر می‌کند، علیه تصادمات کاذب و سنجش نتیجه، هشدار می‌دهد». (Hegel ،1975 :1210) پس نقش هم‌سُرایان در باله موردبحث، با نظر هگل درباره تراژدی کلاسیک انطباق دارد زیرا گروه هم‌سُرایان دقیقاً اخلاق پروتستانی- سرمایه‌داری، تقدس کار و تقدم کار بر انسان را به قهرمان داستان گوشزد می‌کنند و نماینده تام‌وتمام اخلاق سرمایه‌داری روی صحنه نمایش هستند.

چهارمین اختلاف تراژدی مدرن و کلاسیک ازنظر هگل این است که « در تراژدی باستان، دو طرف تصادم قهرمانانی هستند که هردو برای کار خود توجیه اخلاقی دارند همین امر باعث می‌شود در تراژدی‌های یونان شاهد شخص مجرم، تبهکار و شرور نباشیم». پس در تراژدی‌های یونان شاهد مبارزه خیر علیه خیر هستیم و هر دو ازنظر خود خیر محسوب می‌شوند. اما در تراژدی مدرن ازنظر هگل: « آزادی در شخصیت‌پردازی تراژدی‌های مدرن باعث شده که در این آثار شخصیت‌هایی که کمابیش شر هستند نیز ظهور کنند». (-5 BRADLEY،1962 :374) در این دیدگاه آنای شماره ۱ و ۲ هردو خیر هستند با این تفاوت که آنای شماره ۲ دارای هامارتیا یا نقص تراژیک است اما شر نیست. نقص او ضعف در برابر غرایزش است که موجب گناهکاری‌های پی‌درپی می‌شود که توسط آنای شماره ۱ توجیه شده و حل می‌شود.

ز- آلبر کامو:

کامو به تراژدی نو ازمنظر انسان تراژیک می‌پردازد. او گرچه به مبارزه‌ی فرد با تقدیر اجتماعی اعتقاد دارد اما تأکید می‌کند که این مبارزه سرانجامی تراژیک دارد؛ چون انسان فقط می‌تواند مبارزه کند اما پیروزی در دسترس نیست و به‌همین‌دلیل انسان تراژیک است که تراژدی را به وجود می‌آورد نه برعکس: «

تراژدی میان دو قطب نهیلیسم افراطی و امید بی‌پایان در نوسان است... و قدرت نظام، به‌همین‌سبب بر او فرود می‌آید. بدین‌گونه، هردو، درست در همان لحظه‌ای که مورد نفی و مقابله قرارگرفته‌اند وجود متقابل خود را تأیید می‌کنند... و تاریخ در این درجه از بی‌عدالتی، صورت سرنوشت به خود گرفته است. بشر تردید دارد که بتواند بر آن مسلط شود، فقط می‌تواند به مبارزه با آن برخیزد». (رحیمی، ۱۵۳:۱۳۹۶) در مقایسه با این دیدگاه است که باله‌ی موردبحث یک تراژدی نو است زیرا آنای شماره ۲ مذبوحانه تلاش می‌کند ازطریق ارضای غرایز ابتدایی خویش با تقدیر سرمایه و انباشت سرمایه، ضرورت فروش تن و کار خویش مبارزه کند. مبارزه‌ای که به پیروزی تقدیر سرمایه می‌انجامد. این نوع نگرش مبتنی بر نظریه مکتب فرانکفورت و دیالکتیک منفی است که شرایط حاضر را فاقد رهیافت دانسته و شکل‌گیری سنتز پیش برنده را از دل تضاد مبارزه‌ی انسان و تقدیر اجتماعی منتفی دانسته و دیالکتیک را منفی ارزیابی می‌کند. در مورد هم‌سُرایان هم کامو اعتقاد دارد که هم‌سُرایان ضمن پذیرش استبداد تقدیر، از مبارز می‌خواهند مبارزه را کنار بگذارد و به قواعد تحمیلی تقدیر تسلیم شود: « از این ماجرا گروه هم‌آوازان درسی می‌گیرند، یعنی که نظامی هست. ممکن است این نظام دردناک باشد، اما دردناک‌تر آنکه کسی وجودش را انکار کند. صلاح در آن است که چیزی مورد نفی و انکار قرار نگیرد. راز وجود و حد بشری پذیرفته شود و نیز خود این نظام که بدون به رسمیت شناختن هم شناخته هست به رسمیت شناخته شود». (رحیمی، ۱۵۳:۱۳۹۶) هم‌سُرایان باله اما پا را فراتر از این گذاشته و فرد را به رسمیت نمی‌شناسند و نظام را نه‌تنها دردناک نمی‌دانند بلکه آن را عین صواب و حداعلای خیر اعلام می‌کنند و از آنای شماره ۲ می‌خواهند غرایز خود را فدای انباشت سرمایه کند. نوعی ریاضت پروتستانی حول کار مقدس دنیوی. به‌طورمثال در بخش غرور، هم‌سُرای خواهر می‌گوید: (عمل کن به آن‌چه خواست مردم است، و نه به آن‌چه دوست داری که از تو بخواهند) و یا در بخش هرزگی که آنای شماره ۱ از آنای شماره ۲ می‌خواهد تا دست از عشق واقعی خود بردارد تا بتواند از عشاق هوسران درآمد کسب کند، در آواز خواهر می‌گوید: « این‌جور کارها (عشق‌ورزی با عاشق واقعی) را فقط کسی می‌تواند بکند که محتاج دیگران نباشد... این‌جور احساس‌ها خواهرم را خرابه‌نشین می‌کنند. این کارها را فقط کسی می‌تواند بکند که محتاج دیگران نباشد... این‌جا است که کاری از دستت برنمی‌آید... همیشه این اتفاق‌ها وقتی می‌افتد که آدم خودش را فراموش کرده باشد! این‌جور کارها را فقط کسی می‌تواند بکند که محتاج دیگران نباشد... می‌شنیدم صدای گریه خواهرم را و این‌که می‌گفت: این‌طوری بهتر است آنا، ولی چقدر سخت است». (برشت ۲۷۸،۲۸۵:۱۳۹۶) تقاضای همسرا از قهرمان، دست برداشتن از مبارزه برای ارضای غرایز طبیعی به‌نفع تقدیر انباشت سرمایه است.

ح - لوکاچ:

لوکاچ معتقد است تراژدی چیزی جز افشای واقعیت انسانی نیست و مبارزه با تقدیر گرچه به مرگ قهرمان می‌انجامد اما در همان حال ذات واقعی او را آشکار می‌کند: « قهرمان تراژیک به‌واسطه یگانگی با سرشتش که می‌خواهد واقعی زندگی کند و نه روزمره، دچار تقابل و تعارض با جهان و سایر پدیده‌ها می‌شود و ازاین‌رو باید گفت زندگی تراژیک زندگی واقعی انسان است در برابر زندگی روزمره و تجربی او». (محمدی پارچانی، ۸۴:۱۳۸۷) با این تحلیلِ لوکاچ از قهرمان تراژدی، آنای شماره ۲ منطبق بر شخصیت قهرمان است اما به شکل هجوآمیز در نمایش؛ زیرا آن‌چه در طول نمایش تزکیه و ارتقای اخلاقی ازطریق مبارزه با گناهان هفت‌گانه نامیده می‌شود درواقع امر چیزی جز نابود کردن ذات واقعی و طبیعی آنای شماره ۲ نیست. گناهان هفت‌گانه با تهی شدن از مضمون اخلاقی خود به ابزار انباشت سرمایه

تبدیل شده و تقدس کار دنیوی در پروتستانیسم در فرایند سرمایه‌داری از مرجع معنوی خود تهی شده است. پس آن‌چه تحت‌عنوان تقدس کار و هم‌چنین مبارزه با گناه به‌عنوان تقدیر آپولونی در برابر آنای شماره ۲ ی طبیعی و دیونیزوسی می‌ایستد و او را مقهور خود می‌کند، تقدیری وارونه است و ذات واقعی انسانی آنای شماره ۲ در هفت مرحله نابود می‌شود. بنابراین زندگی واقعی آنای شماره ۲ ازطریق مبارزه با تقدیر شناخته نمی‌شود بلکه امری پیشینی است که توسط آنای شماره ۱ به‌عنوان نقص بیان شده و سپس سرکوب می‌شود. آنای شماره ۲ ازطریق سرکوب غرایز طبیعی که همان ذات واقعی انسانی ازنظر لوکاچ است سرانجام در آنای شماره ۱ حل شده و ازنظر ذهنی می‌میرد.

ط- باله نمایش به‌مثابه تئاتر دیالکتیکی از نوع منفی:

تضادهای گوناگونی نمایش را شکل می‌دهند که همه آن‌ها در زمره‌ی دیالکتیک منفی بینابینی و دیالکتیک روشنگری هستند:

۱- دیالکتیکِ متن

الف – تضاد بین دو آنای شقه‌شده در نمایش که هردو یکی اما دو شخصیت‌اند. اساس تجزیه بر اختلاف آپولون و دیونیزوس است. دو جنبه‌ی اجتماعی و فردی انسان که همواره حضور دارند و هیچ‌گاه به سنتز واحدی نمی‌رسند.

دیالکتیک درونی هر دو آنا ناشی از موقعیت بیرونی است. این امر دیالکتیکی بین دو وجهِ انسان با محوریت ایده و اراده‌ی آزاد نیست، بلکه برعکس، هر دو بخش متضاد درونی از اجتماع تغذیه می‌شوند یعنی درون همان برون است.

دیالکتیک منفی در شرایط نبود آگاهی و مبارزه‌ی فرد برای تطبیق نیافتن با شرایط تحمیلی که به شکست می‌انجامد.

ب– تضاد بین خانواده و آنا که ازطریق کشته شدن عواطف آنای کارگر حل می‌شود. در این حالت به‌دلیل عدم حضور آنای کارگر در خانه‌ی ساخته‌شده هیچ سنتزی ایجاد نشده است بلکه یک وجه تضاد، وجه دیگر را نابود کرده است.

ج– تضاد بین هم‌سُرایان و قهرمان تراژدی. در تراژدی‌های کلاسیک، هم‌سُرایان هم جنبه‌ی انذار دهنده دارند و هم جنبه‌ی پیش‌گویانه. در این نمایش اما هم‌سُرایان با غصب جایگاه دیالوگی قهرمان، تبدیل به متکلم‌وحده‌ای می‌شوند که داستان را ازطریق تهدید قهرمان تراژدی و هم‌چنین در مقام معلم اخلاق پروتستانیِ کار پیش می‌برند. تضادی که سنتزی در پی ندارد و با نابودی یک‌طرف، تضاد به پایان می‌رسد.

د – تضاد بین نفس گناه و شکل گناه. این تضاد مهم‌ترین تضاد شکل‌دهنده‌ی نمایش است. گناهان هفت‌گانه که پیام اصلی‌شان اطاعت از خداوند و حل تضاد دنیا – آخرت به نفع آخرت است، به حل این تضاد ازطریق پیروزی دنیا بر آخرت درآمده است. تضاد واقعی بین شکل یا روش گناه با محتوای آن است. به‌طورمثال، تنبلی به‌عنوان گناه از حالت خاص خود به حالت عام تغییر ماهیت داده و از آنا خواسته می‌شود تا در حین انجام عمل خلاف، تنبلی نکند. تضاد بین شکل و محتوا به سنتزی منجر می‌شود که در آن خبری از محتوا نیست و شکل به‌تنهایی حضور دارد. بنابراین، این تضاد هم به‌دلیل عدم‌حضور یکی از طرفین تضاد در سنتز، فاقد سنتز بوده و با پیروزی شکل بر محتوا پایان می‌گیرد.

ه– تضاد بین فرم سفر حماسی افسانه‌ای و فرم تراژدی در متن. سفر حماسی افسانه‌ای به دو بخش آفاقی

و انفسی تقسیم شده است که آنا با کسب درآمد و انباشت سرمایه به ساخت خانه که هدف آفاقی سفر بوده است، نایل می‌شود. در این سفر، قهرمان آنای شماره ۱ است، گرچه او در سفر نقش حامی را بازی می‌کند و جنگ‌ها به‌عهده آنای شماره ۲ است و در بازگشت هم او به‌عنوان پیروز سخن می‌گوید. در بخش انفسی سفر با تراژدی روبه‌رو هستیم زیرا آنای شماره ۲ در مسیر سفر، هدف واقعی سفر (انباشت سرمایه) را مرتب به‌نفع تمایلات غریزی‌اش فراموش می‌کند و حامی (آنای شماره ۲) ازطریق تولید حس گناه هفت‌گانه، او را به مسیر بازمی‌گرداند. آنای شماره ۲ با کشتن غرایز و زیرِپا گذاشتن عشقش گرچه ظاهراً به هدف اولیه و مادی سفر می‌رسد اما در بخش فردی، خود دچار شکست کامل می‌شود و می‌میرد. آن‌چه در پایان نمایش می‌بینیم پایان سفر حماسی و پیروزی آنای شماره ۱ بر آنای شماره ۲ است. پس تراژدی در دل سفر حماسی رخ می‌دهد. سفر حماسی از غرایز محض به معرفت محض می‌رسد و تراژدی مبارزه‌ی غریزه با اخلاق است که همواره اخلاق برنده و غرایز قربانی است. سنتز این دیالکتیک که یک وجه تضاد آن را تراژدی و وجه دیگر را سفر حماسی تشکیل می‌دهد چیزی جز برتری سفر حماسی بر تراژدی نیست و در سنتز پایانی فقط قهرمان حماسه حضور دارد و قهرمان تراژدی قربانی سفر حماسی است.

و – تضاد ذکرشده بین اسم گناه و معنای گناه در پیش‌درآمد باله– نمایش:

۱– تنبلی (در ارتکاب بی‌َعدالتی) ۲– غرور (نسبت به بهترین صفات خویشتن (خریدنی نبودن)) ۳– خشم (از پستی) ۴–شکم‌بارگی (اشباع شدن، تنها خوردن) ۵– هرزگی (ازخودگذشتگی در عشق) ۶–طمع (به‌هنگام سرقت و تقلب) ۷– حسادت (نسبت به خوشبختان) (برشت، ۱۳۹۶:۲۶۹)

تضاد بین اسم و معنا به سنتزی می‌انجامد که می‌توان آن را قلب شدن اخلاقیات در نظام سرمایه‌داری دانست. در گناهِ اول بی‌عدالتی درمنظرِ انسانی گناه، و درمنظر سرمایه‌داری فضیلت است. به‌این‌ترتیب بی‌عدالتی به‌عنوان یک ارزش تولیدکننده‌ی سرمایه، تنبلی نکردن را به خدمت خود درمی‌آورد. در گناه دوم مشخص می‌شود که انسان کالا است و غرور نسبت به انسان بودن گناه است. در گناه سوم انسان در نظام سرمایه‌داری والا نیست و خشم گرفتن به‌دلیل پَست بودن، خصوصیتی ضدسرمایه است. گناه چهارم نشان می‌دهد که خوردن به‌مثابه‌ی امری غریزی و سیر شدن در نظام سرمایه‌داری مذموم است زیرا خوردن می‌تواند مشخصه‌ی کالای انسانی را از مد خارج کند و سودآوری‌اش را ازبین ببرد. پس لازم است خوردن به‌عنوان مصرف ازیک‌سو و به‌عنوان امری اجتماعی که زن را دلپذیر اجتماع می‌کند درنظر گرفته شود. در این‌ا شکم‌بارگی نه به‌دلیل شکم‌بارگی شخصی، بلکه به‌دلیل پایین آمدن بهره‌وری مانکن و کارگر جنسی، گناه محسوب می‌شود. در گناه پنجم، ازخودگذشتگی در عشق معادل هرزگی است زیرا عشق واقعی نه‌تنها سودآور نیست بلکه باعث تلف شدن سرمایه و کالای جنسی هم می‌شود. در گناه ششم، سرقت و تقلب را امری ارزشی در سرمایه‌داری دانسته است؛ البته این ارزش نمی‌تواند به‌صورت افراطی و گسترش یابنده مورداستفاده قرار گیرد زیرا می‌تواند احساسات خفته‌ی انسانی را بیدار کرده و کالای جنسی را از چشم‌ها بیندازد. به‌همین‌دلیل لازم است در این نوع کسب درآمد، جانب احتیاط را گرفته و طمع‌کاری در کار نباشد و در گناه هفتم، کالای جنسی شدن نابودکننده‌ی خوشبختی غریزی و انسانی او است. بنابراین حسادت به آنان که مطابق میل و دل خود زندگی می‌کنند گناه است؛ زیرا اگر کالای جنسی خودش را درنظر بگیرد، دیگر نمی‌تواند یک کالای باارزش سرمایه‌داری باشد. ملاحظه می‌شود که در نظام سرمایه‌داری کل اخلاقیات به‌ارث‌رسیده از مراحل پیشین دچار وارونگی شده است اما اسم این گناهان حفظ شده است. به‌این‌ترتیب، دو وجه تضاد دیالکتیکی اخلاق در سرمایه‌داری عبارت است از تضاد بین اسم و محتوای جدید که قابل‌زیست در یک سنتز نیستند و دیالکتیک منفی بنیامینی بر آن حاکم است.

۲ – دیالکتیک اجرا

الف – بزرگ‌ترین تضاد اجرایی، تضاد بین دو آنای واحد و درعین‌حال مختلف است. آنای حساب‌گر از ابتدای نمایش تا پایان آن ثابت و لایتغیر است. اما آنای کارگر در حین اجرای نمایش مرتب توسط غرایزش تحریک می‌شود و توسط ابزار هفت گناه و آنای حساب‌گر تنبیه می‌شود. این تنبیهات تا پایان داستان ادامه دارد و با اتمام پروژه ساخت خانه یا همان انباشت سرمایه، آنای کارگر هم با پیروزی بر غرایز و استعانت از روش‌های مبارزه با هفت گناه رستگار می‌شود و هردو آنا به یک آنا تبدیل می‌شوند. در این تضاد از آنای کارگر خبری نیست و این آنای حساب‌گر است که پیروزی را جشن می‌گیرد.

ب – تضاد بین رقص و روایت. نمایش به دو قسمت رقص و روایت تقسیم شده است که بخش رقص آن به‌عهده آنای کارگر و بخش روایت آن به‌عهده‌ی آنای حساب‌گر و خانواده است. این تضاد اجرایی هرگز به اتحاد رقص و روایت نمی‌رسد، بلکه هرچه نمایش پیش می‌رود، این تضاد بیشتر هویدا می‌شود و سرانجام رقص به پایان می‌رسد و روایت پیروز می‌شود. تماشاگر ناچار است به حرف راویان گوش کند و رقص آنای کارگر را تماشا. تضاد بین روش‌های آپولونی و دیونیزوسی هرگز به اتحاد این دو در سنتزی اپراگونه نمی‌رسد.

ج – صحنه نمایش به دو بخش تقسیم شده است. صحنه‌ی اتاق‌فرمان یا اتاق گردانندگان تقدیر، داخل نمایش که محل حضور صحنه‌گردانان شامل خانواده و آنای شماره یک است. صحنه‌ی دوم بازار است که آنای کارگر با رقص خود توضیحات هم‌سُرایان را نمایش می‌دهد. در متنِ نوشته شده، برشت درباره رقص و باله سکوت می‌کند اما از اسم باله مشخص است که نمایش براساس رقص بنا شده است. روال اجرایی بدین‌گونه است که اتاق‌فرمان ثابت است: بر روی صحنه صفحه کوچکی قرار دارد که روی آن مسیر این سفر هنری به هفت شهر رسم شده است و جلو آن، آنای شماره یک که چوب بلند و باریکی در دست دارد، ایستاده است. روی صحنه بازاری هم هست که هربار تغییر می‌کند و آنای شماره ۱ به‌وسیله خواهرش به آن‌جا فرستاده می‌شود. در پایان هریک از صحنه‌ها که نشان می‌دهند چگونه می‌توان از هفت گناه بزرگ اجتناب کرد، آنای شماره ۲ به‌سوی آنای شماره ۱ بازمی‌گردد. روی صحنه، خانواده آن‌ها، پدر و مادر و دو پسرشان، ایستاده‌اند (در لوییزیانا)، و در پشت سرشان خانه کوچکشان کامل‌تر می‌شود، خانه‌ای که پولش بر اثر اجتناب از هفت گناه بزرگ به دست می‌آید. (برشت، ۱۳۹۶: ۲۷۱–۲۷). به‌این‌ترتیب صحنه‌ی ثابت اتاق‌فرمان و نقشه در برابر صحنه‌ی بازار متغیر است. ازآن‌جاکه گفت‌وگویی وجود ندارد بنابراین در این باله برای آنای شماره ۲ چاره‌ای جز رقص باقی نمی‌ماند. رفت‌وبرگشت آنای شماره ۲ در پایان هر صحنه به اتاق‌فرمان و قرار گرفتن کنار آنای شماره ۱ به اتحاد صحنه می‌انجامد که به فاصله‌گذاری برشتی منجر می‌شود. حضور اتاق‌فرمان روی صحنه نمایش، راه را بر هرگونه غرق‌شدگی تماشاگر در نمایش منتفی می‌کند. تماشاگر در تمام طول نمایش شاهد دوپارچگی نمایش و دوپارچگی آنا است. به‌این‌ترتیب، روایتِ بخشی از صحنه را هم‌زمان با کنش نمایش (رقص) به‌دست می‌گیرد. حضور هم‌زمان این دو بر صحنه، از همان تکنیکی پیروی می‌کند که آنا را به دو قسمت کپی شده تقسیم کرده است. تضاد بین دایجسیس افلاطونی و میمسیس ارسطویی به شکل سنتز صحنه‌ای که شامل حضور هردو است، تحقق می‌یابد. این یک دیالکتیک عینی و حضوری است که در اجرا محقق می‌شود. انگار که یک فرایند دیالکتیکی از شروع تضادها تا ساخت سنتز بر صحنه توسط نمایش جراحی می‌شود و تماشاگران شاهدانِ تشریح و سالن تئاتر به سالن تشریح تبدیل می‌شود. به‌این‌ترتیب، اجرای تئاتر، هم روایی است هم حماسی و هم دیالکتیکی.

۳- دیالکتیک شالوده‌ی نمایش

الف – تضاد بین پروتستانیسم و تقدسِ کار دنیوی: « ایستارِ مال‌اندوزی جوهر اخلاقی سلوک تلقی می‌شود و وظیفه‌ای لازم‌الاجرا است، چراکه پول اندوزی از راه قانونی نتیجه تقوا و مهارت در عمل به تکلیف است. این وظیفه، ریشه در مهم‌ترین خصلت اخلاق اجتماعی فرهنگ سرمایه‌داری دارد که احساس وظیفه نسبت به دعوت الهی است. اصل کار سخت را موجب رضای خداوند می‌داند؛ روحیه خودداری و صرفه‌جویی موجب افزایش فوق‌العاده‌ی بازده کار می‌شود. نظام اقتصاد سرمایه‌داری دقیقاً نیازمند سرسپردگی به پول‌سازی به‌منزله تکلیف است. انجام وظایف دنیوی، یگانه شیوه زندگی مقبول خداست». (صدیق اورعی و طلوع برکاتی، ۹۹:۱۳۹۲)

سرچشمه‌های دیالکتیک منفی را باید در تأثیر کارهای بنیامین بازجست.

در این دیالکتیک، هردو جنبه در سنتز تولید سرمایه‌داری حل می‌شوند. در این سنتز، هم زهدگرایی پروتستانی حضور دارد هم مباح شدن هر کار به‌شرط سودآوری. حل ریاکارانه‌ی این تضاد در سنتز یک اتحاد شکلی و صوری است و بنابراین نمی‌شود سنتز مربوطه را دایمی و پیش برنده دانست. این دیالکتیک از نوع دیالکتیک منفی بنیامینی است. (نجفی، ۹:۱۳۸۷)

ب – تضاد مهم دیگر، تضاد بین غرایز جنسی کارگر صنعتِ سرگرم‌سازی و استفاده از غرایز در این صنعت است. گرچه صنعت سرگرم‌سازی براساس ارضای غرایز بشری بنانهاده شده است اما غرایز خود کارگران این صنعت، ارضانشده باقی می‌ماند. این تضاد هم، به سنتزی یکپارچه نمی‌انجامد بلکه در سنتزی که غرایز به شکل حیوانی خود ارضا می‌شوند، هم صنعت و هم فرد سقوط می‌کنند. این سنتز هم به‌دلیل غیرانسانی بودنش از رشد و بالندگی برخوردار نبوده و به ایستایی دیالکتیک در همین نقطه منجر می‌شود.

۴ – سکون دیالکتیکی

ازنظر برشت آشکار ساختن موقعیت‌های زندگی نه از راه تقلید و بازنمایی آن‌ها (روش ارسطویی) بلکه ازطریق بیگانه‌سازی آن موقعیت‌هاست. آشکارسازی موقعیت‌ها در نقاشی مدرن نیز همین راه را رفته است و از نقاشی رئال به کوبیسم رسیده است. کوبیسم ازطریق بیگانه سازی به آشنازدایی و سپس به کشف موقعیت ازطریق دوباره دیدن و جور دیگر دیدن می‌رسد. این اتفاق ازطریق ایجاد سکون دیالکتیکی رخ می‌دهد. هرگاه کنشی را در اوج آن (که تماشاگر را به اوج تخلیه‌ی احساسی می‌رساند) متوقف و آن را به یک ژست (تابلو) بدل کنیم، دیالکتیک از صحنه‌ی ساکن به ذهن تماشاگر منتقل می‌شود و اجزاء تابلو به کنش خود در ذهن او ادامه زندگی می‌دهند و به‌این‌ترتیب تماشاگر مجبور می‌شود برای تکمیل نمایش در ذهن خود به تفکر روی آورد.

> *« به‌بیان‌دیگر: بیگانه ساختن ۱۰ آن‌ها این آشکارسازی (بیگانه‌سازی) موقعیت‌ها ازطریق وقفه در رویدادها حاصل می‌شود». (بنیامین، ۵۸:۱۳۹۴)*

وقفه‌هایی که در پایان هر سفر حاصل می‌شود و آنای شماره ۲ به‌سوی آنای شماره ۱ و اتاق صحنه‌گردانی بازمی‌گردد همان سکون دیالکتیکی است که نمایش را متوقف می‌کند تا آگاهی تماشاگر فرصت کشف و تفکر را پیدا کند. در این سکون دیالکتیکی است که تماشاگر را از همذات‌پنداری و اتحاد با نمایش بازمی‌دارد و او را به‌عنوان هدف آگاهی قرار می‌دهد.

تحلیل کلی باله – نمایش

۱ – شالوده‌ی فرهنگی – اجتماعی:

شالوده‌ی این نمایشنامه براساس روحیه‌ی پروتستانی سرمایه‌داری آمریکایی و فردگرایی آرمانی آن همراه با سفر قهرمان اسطوره‌ای و اجتناب از گناهان مسیحی است. برشت با پیوند دو مفهوم سرمایه‌داری و مذهب پروتستانی در قالب سفر اسطوره‌ای، گناه را به مفهومی دنیوی بدل می‌کند و ضمن تقدس‌زدایی الهی از آن، به تقدسِ کار و انباشت سرمایه بدل می‌کند. در این نمایش قهرمان، در پی خانه (انباشت سرمایه) سفر خود راَ آغاز می‌کند و در این سفر آن‌چه اهمیت ندارد محتوای گناهان و پوسته و روش گناهان است. به‌این‌ترتیب مذهب، فردگرایی و اسطوره و خودشناسی ناشی از سفر قهرمان در خدمت سرمایه‌داری بدون هاله و تقدس قرار می‌گیرد. نمایش بازتابی از اندیشه‌ی مکتب فرانکفورت است که سرمایه‌داری را به ساخت فرهنگ متناسب با استثمار متهم می‌کند. در این فرایند هیچ نشانه‌ای از خودآگاهی کارگر و مبارزه او برای برانداختن سیستمی که او را در گناه غوطه‌ور کرده و درهمان‌حال به دوری از گناه فرامی‌خواند، برانداختن سیستمی که از او یک سلبریتی عروسکی می‌سازد و تنها بخش کوچکی از درآمد حاصله را به او اختصاص می‌دهد، برانداختن سیستمی که همه فضایل را به رذیلت بدل می‌کند، دیده نمی‌شود. هم‌سُرایان به‌جای تنبه و تذکر و ترساندن او از عاقبت گناه‌ورزی، به او هشدار می‌دهند تا هرچه بیشتر در گناه غرق شود و درهمان‌حال از روش‌های مبارزه با گناهان کبیره برای کسب درآمد بیشتر سود جوید. شخصیت دوپاره‌ی کارگر سلبریتی نه در جهت ساختن یک سنتز بلکه با باقی ماندن در مرحله تز و آنتی‌تز، دیالکتیک منفی بنیامین را جلوه‌گر می‌کند. روایت‌گری افلاطونی در کنار کنش‌های ارسطویی و حضور ظاهری همه نشانه‌های یک نمایش تراژدی باعث می‌شود تا تئاتر اپیک در همه ابعاد خود پدیدار شود. وارونگی کل سیستم نمایشِ تراژیک درعین حفظ پوسته و شکل آن مطابق است با وارونگی کامل محتوای گناهان کبیره همراه باَ عمل به روش پیشگیری از آن. تقدس‌زدایی از همه‌چیز به‌جز سرمایه انباشت شده در خانه، همان مدینه فاضله سرمایه‌داری است که در شرایط سکون دیالکتیکی بنیامینی جای هرگونه مدینه‌فاضله‌ی افلاطونی و کمونیستی را پر می‌کند. البته ازمنظر رابطه‌ی زن و مرد نیز می‌توان به باله نظری انداخت. کار قهرمان باله (آنا) سرگرم کردن مردان است. حاشیه‌سازی‌های لذت‌بخش برای پر کردن اوقات‌فراغت مردان ازطریق غرایز جنسی. کاری بیهوده و لغو که توسط سرمایه‌داری صورت‌بندی می‌شود و زن به‌عنوان کالا و کارگر جنسی مورداستفاده قرار می‌گیرد. سفر حماسی آنا از کلاه‌برداری و سوءاستفاده جنسی در جهت ازهم‌پاشی خانواده شروع می‌شود و سپس به‌صورت سازمان‌یافته و تبدیل شدن به یک سلبریتی جنسی در سطح اجتماع توسعه می‌یابد. شهرت وسیله‌ای برای کسب درآمد بیشتر برای نهادهای سرگرم‌کننده‌ی جنسی است. او در این مسیر به موفقیت‌های بزرگی دست می‌یابد که در خدمت انباشت سرمایه– خانه– است و پس از خرید خانه همه این تلاش‌ها پایان می‌گیرد. نکته‌ی قابل‌تأمل دراین‌میان، غیبت پسران خانه در انباشت سرمایه است. آن‌ها کنار پدر و مادر خود در انتظار دسترنج خواهر خویش در صحنه حضور دارند و همین نکته است که استثمار مضاعف زنان را بیش‌ازپیش برجسته می‌کند. پیش از تحلیل نمایش باید درباره شخصیت اصلی نمایش بررسی بیشتری به‌عمل آید و مشخص شود آیا با دو شخصیت واقعیِ روبه‌رو هستیم یا یک شخصیت شقه شده که در باله به‌صورت دو بازیگر و دو نقش درآمده است. مثلاً درهمان‌حالی که آنای اغواگر مشغول اغوای مردان در صنعت سرگرم‌سازی است، آنای دیگر مشغول محاسبه‌ی درآمدها

است. این دو وجهِ متضاد نشان‌دهنده روح سرمایه‌داری ست که با حساب‌گری تمام بهره‌کشی می‌کند. آنا، هم توسط کارفرمایان صنعت سرگرم سازی جنسی استثمار می‌شود، هم توسط روش‌های اجتناب از گناه. در بخش اول او موظف است با دلبری و اغوا کسب درآمد کند و در این راه باید جسم خود را به‌عنوان ابزار کار سالم و مطابق اندازه‌های موردپسند نگهداری کند. در این وضعیت جسم فقط ابزار است و روح و عشق او اصلاً به‌حساب نمی‌آید. سنتزِ این دو وجه متضاد، انباشت سرمایه است. همان تضادی که بین کالای تولیدشده توسط کارگر و عدم‌بهره‌وری از آن در سرمایه‌داری رخ می‌دهد، این‌جا هم بین جسم و روح آنا رخ می‌دهد. او باید برخلاف عشق خود عمل کند و به‌جای بخشندگی یاد بگیرد که مردان را بدوشد. او ناچار است از عشق خود به یک مرد دست بردارد تا بتواند مرد دیگری را که حاضر است پول به پایش بریزد حفظ کند. او دچار خودبیگانگی کالایی شده است؛ زیرا از کالای تولیدشده توسط جسمش (جذابیت جنسی) نمی‌تواند در جهت میل عاشقانه خود بهره‌برداری کند. آنای دوم در همه صحنه‌ها مراقب است تا کارگر (آنای مانکن) از خودش در جهت تمایلات قلبی‌اش استفاده نکند. طبق روایت نمایش: نام هردو آنا است. یکی از این دو آناها نقش مدیربرنامه را دارد و دیگری هنرمند است؛ یکی از آن‌ها (آنای شماره یک) فروشنده است، آن دیگری (آنای شماره دو) کالا... (برشت، ۱۳۸۹: ۲۷۱)

خواهرم خوشگل است من اهل‌عملم.
خواهرم کمی سربه‌هوا است، من عقلم سر جایش است.
درواقع ما دو نفر نیستیم.
اسم هردومان آنا است.
یک گذشته داریم و یک آینده.
یک قلب و یک دفترچه پس‌انداز.
هریک از ما فقط کاری می‌کند که به نفع دیگری باشد.
این‌طور نیست آنا؟
بله آنا (برشت، ۱۳۸۹: ۲۷۳ و ۲۷۴)

بنا به اذعان نمایش و گفته‌ی آنای شماره یک هردو یکی هستند، یک نام دارند، یک گذشته و یک آینده و ... پس آنا درواقع یکی است و ضرورت نمایش او را به دو آنا تبدیل کرده است تا از شکاف این دو آنا و فاصله‌ای که بین نقش و بازیگر ایجاد می‌شود، تماشاگر به آگاهی و تفکر برسد. برشت به‌جای اینکه شخصیتی پیچیده و متعارض با خود بی‌آفریند، او را ازطریق شقه کردن به دو شخصیت بدل کرده اما درهمان‌حال یکپارچگی اصلی آن‌ها را اعلام کرده است (درواقع ما دو نفر نیستیم) آنا از دو جهت استثمار می‌شود. یک استثمار کلی که ازطرف صاحبان صنایع سرگرم سازی رخ می‌دهد و استثمار دوم ازطرف خانواده. طبق اصل اول سرمایه‌داری، کارگر فقط مالک مزد است و بر کالای تولیدی هیچ اختیاری ندارد. این امر چنان بدیهی است که در نمایش به آن اشاره‌ای نمی‌شود اما استثمار نوع دوم خانگی و براساس کالای جنسی بودنِ زن است. در توضیح نمایش گفته می‌شود که پدر، مادر و برادران در محل ساخت خانه منتظر دریافت وجه از کار آنا هستند. آنا قهرمانی است که برای اسطوره‌ی خانه‌دار شدن به سفر کار جنسی می‌رود. بقیه اعضای خانواده کار نمی‌کنند. این استثمار مضاعف به موقعیت زن در جامعه سرمایه‌داری برمی‌گردد که او حتی اگر به قوانین سرمایه‌داری گردن نهد و فقط به حقوق دریافتی قناعت کند نمی‌تواند از آن بخش ناچیز درآمدش بهره‌ای ببرد مگر اینکه سهم حامی را بپردازد. آنای دوم به‌عنوان نماینده‌ی خانواده مرتب او را تحت‌فشار می‌گذارد تا براساس قوانین هفت گناه حداکثر فشار را برای کار کردن و صرفه‌جویی بر جسم و روح خود وارد کند. به‌این‌ترتیب آنای کارگر جنسی، هیچ فایده شخصی از کار

خود نمی‌برد و زهد دنیوی پروتستانیسم، حول تقدس کار دنیوی در خشن‌ترین شکل خود بروز می‌کند.

۲ – قهرمان تراژدی یا قهرمان حماسی

اگر به تراژدی کلاسیک یونان نظر کنیم قهرمان تراژدی باید از اعیان و بزرگان باشد تا بتواند تأثیر مثبت و بزرگ خود را هرچه وسیع‌تر در ذهن تماشاگر تخریب کند و کاتارسیس با همه توان خود محقق شود؛ و اگر به تراژدی مدرن بنگریم، قهرمان تراژدی از میان مردم عادی – همانند تماشاگران – انتخاب می‌شود تا ویرانی او بیشترین تأثیر را در همذات‌پنداری طبقاتی داشته باشد. در افسانه‌های حماسی هم قهرمان، مسافر به‌سوی کسب معرفت از بزرگان است که به جنگ قهرمان شر می‌رود. برشت در این نمایش، قهرمانان خیروشر را از درون یک فرد بیرون کشیده و روبه‌روی هم قرار می‌دهد. در پایان نمایش آنای شماره ۲ یا همان دیونیزوس ازطریق کشتن عشق خود و در خدمت بازار و سرمایه‌ی آپولونی درآمدن، به‌نوعی مردن می‌رسد درحالی‌که بخش آپولونی او یعنی آنای شماره یک پیروزمندانه به خانه برمی‌گردد. برشت با ساخت یک تراژدی و تفکیک آنا و قرار دادن او در یک سفر حماسی، عزیمت و سفر را به‌عهده‌ی آنای شماره دو و پیروزی و بازگشت را به آنای شماره ۱ بخشیده است. یعنی قهرمان تراژدی آنای شماره ۲ و قهرمان حماسی آنای شماره ۱ است. درحالی‌که در نمایشِ تراژدی، آنای شماره ۱ و ۲ مشغول نبرد هستند؛ در نمایشِ سفر حماسی، آناهای ۱ و ۲ مشغول نبرد با فقر و رفتن به‌سوی هدف انباشت سرمایه هستند؛ اما در اینِ مسیر آنای شماره ۱ بدون تغییر باقی می‌ماند و آنای شماره ۲ ازطریق کسب درآمد و انباشت سرمایه و ساخت خانه به هدف انفسی سفر می‌رسد اما ازطریق کشتن عشق در خود، در سفر معرفتی و آفاقی‌اش شکست می‌خورد. پس باید بین دو وجه حماسی و تراژیک نمایش تفاوت گذاشت و درعین‌حال آن دو را یکی دانست.

۳ – روایت

در کلِ نمایش گفت‌وگویی دیده نمی‌شود. نمایش مشتمل بر روایت صحنه‌ها و آواز هم‌سُرایان است. به‌این‌ترتیب با برچیده شدن کامل دیالوگ، جداسازی کامل بازیگر از نقشش رخ می‌دهد. این روش برخلاف محاکات ارسطویی و مطابق با دایجسیس و روایت افلاطونی از درام است. تقلیل بازیگر به موضوع روایت و نه روایت‌کننده، به تماشاگر اجازه می‌دهد تا آنا را نه به‌عنوان یک شخصیت کامل بلکه به‌عنوان چیزی در حد عروسک خیمه‌شب‌بازی ببیند. تفوق کامل هم‌سُرایان بر روند نمایش ازطریق ارایه گزارش به بیننده ازیک‌طرف و فشار به آنا به‌عنوان ابزار تولید ازطرف‌دیگر، باعث می‌شود تا چهره‌ی حقیقی کارگر را در قالب انسانی ازخودبیگانه، تجزیه شده و احساسات نابودشده مشاهده کنیم.

۴– فاصله‌گذاری

فاصله‌گذاری در نمایش با حداکثر نیروی خود بکار رفته است. هم‌سُرایان ازطریق هم‌سُرایی و روایت سفر ازطریق نقشه و نشان دادن مسیر سفر به‌وسیله‌ی آنای حساب‌گر و حذف دیالوگ‌ها از آنای کارگر همگی عناصری هستند که تماشاگر را از فرو افتادن در نمایش به‌عنوان محاکات بازمی‌دارند و او را وادار به تفکر و موضع‌گیری درباره زندگی واقعی می‌کنند.

۵– کاتارسیس

کاتارسیس در تراژدی به انواع مختلفی تقسیم می‌شود که اساس همه بر تجربه‌ی ترس و شفقت ازطریق

همذات‌پنداری تماشاگر با قهرمان تراژدی استوار است که به تزکیه‌ی تماشاگر می‌انجامد. تراژدی ازطریق اجرا به درون تماشاگران انتقال می‌یابد: « آن‌گونه که بازیگران در صحنه‌ی نمایش یا تراژدی با ناملایمات سرنوشت به پیکار می‌پردازند، تماشاگران نیز در پیکاری درونی درگیر می‌شوند.» (بقایی، ۱۳۸۲: ۵۰) برای به‌وجود آمدن کاتارسیس باید ابتدا تماشاگر بتواند حضور واقعی قهرمان را در صحنه احساس کند و سپس در سرنوشت غم‌بار او شریک شده و پس از همذات‌پنداری در پرده‌ی نهایی مرگ او، به نهایت ترس از سرنوشت مشابه رسیده و آن‌گاه متنبه شده و دست از افکار و اعمال غیرقانونی بشوید. اما برشت در تئاتر خود: « پدیده همسان‌سازی (همذات‌پنداری) را نمی‌پذیرد و بر آن است که در فرایند همسان‌سازی، تماشاگران در دنیای متوهم غرق می‌شوند و خود را تسلیم وقایع صحنه می‌نمایند. درنتیجه قادر نیستند شعور آگاه خود را به‌کار گیرند و هوشیارانه به قضاوت در مورد رخدادها بپردازند.» (بقایی، ۱۳۸۲: ۵۱) در این نمایش نیز آنای کارگر که با جسم و روح خود به‌عنوان کالای تولیدی بیگانه شده است، فقط به‌عنوان یک ابزار مورداستفاده قرار گرفته است. تماشاگر هیچ کجا نشانه‌ای از تراژدی عملی در شخصیت او نمی‌بیند تا به همدردی برسد. آن‌چه بر صحنه رخ می‌دهد، داستان پیشرفت بی‌وقفه‌ی یک سلبریتی جنسی و انباشت سرمایه و ساختن یک خانه برای خانواده است. با مغفول ماندن قهرمان تراژدی از روش‌های نمایشی و بازی و حتی دیالوگ، راه هرگونه همدردی و همذات‌پنداری با او بسته می‌ماند و تماشاگر فقط می‌تواند به روند خوشبختی ظاهری او و تضاد آنای حساب‌گر با آنای عاشق فکر کند و به‌این‌ترتیب تفکر جای تزکیه را می‌گیرد.

۶- هامارتیا

در تراژدی همواره نقصی در وجود قهرمان تراژدی است که همان نقص منجر به افتادن قهرمان در ورطه‌ی مرگ تراژیک می‌شود. نقصی که ناشی از ناتوانی تطبیق قهرمان با تقدیر است. هامارتیای آنا دو بخش دارد. بخش اول تمایل طبیعی او برای زندگی غریزی بدون درنظر گرفتن محدودیت‌های اجتماعی است. این هامارتیا باعث می‌شود تا او عشق به مرد دوم را در خود خفه کند و به مردی پاسخ دهد که می‌تواند سرمایه او را افزون کند. با این هامارتیا، او دچار مرگ عاطفی می‌شود زیرا نمی‌تواند از پس تقدیر انباشت سرمایه برآید. هامارتیای دوم سرسپردگی به خانواده است. این هامارتیا که با هامارتیای اول در تضاد است منجر به بهره‌کشی خودخواسته و نابودی عواطف او ازطریق نهاد پروتستانیست خانواده می‌شود. نتیجه‌ی این هامارتیا هم چیزی جز نابودی عواطف و احساسات شخصی آنا نیست. بنابراین، دو هامارتیای متضاد - یکی فردی و دیگری اجتماعی - به سنتزی واحد می‌رسند که همانا نابودی آنا به‌عنوان یک « من » است. عملی که نه در انتها بلکه در ابتدای نمایش توسط کارگردان و ازطریق شقه کردن واقعی آنا مقدر شده است.

۷ - تقدیر

نمایش با دو تقدیر زنجیر شده است. تقدیر اول تقدیر اجتماعی و گیر افتادن قهرمان تراژدی در تاروپود ایدئولوژیک و عملی اجتماع سرمایه‌داری است. پروتستانیسم که خود را به شکل کار بی‌وقفه و انباشت سرمایه و ریاضت شخصی نشان می‌دهد، سرمایه‌ساز را از تنعم و لذت شخصی برحذر می‌دارد. گناهان هفتگانه ضامن اجرای این تقدیرند. هم‌سُرایان به‌عنوان مجریان قانونِ هفت گناه در کنار خانواده - به‌عنوان نهاد کارگزار اجتماع - و صنعت سرگرم‌سازی جنسی، در صحنه حضور دارند. تقدیر اجتماعی سرانجام منجر به ساخت خانه - انباشت سرمایه - و نابودی « من» عاطفی آنا می‌شود. اما تقدیر دوم را نویسنده بر

نقش مجری کرده است. در ابتدای نمایش ما از مسیر سفر آنای کارگر آگاه می‌شویم که نشانه‌ای از تقدیر متن است. حضور هم‌زمان دو آنا با دو کارکرد متفاوت هم تقدیری است که از پیش بر آنا عارض شده است. اگر در طول نمایش آنا به دو آنا تبدیل می‌شد می‌توانستیم آن را فرایند یک عمل بدانیم اما وقتی از همان ابتدا آنای محاسبه‌گر در حال کنترل آنای غریزی است، دیگر نمی‌شود از آزادی فردی سخن گفت. متن با این دو تقدیر همراه با تقدیر واقعی، اجتماع سه‌گانه‌ای را می‌سازد که برخلاف سنت دیالکتیکی سنتز اجتماعی، نه ناشی از برخورد دو آنا باهم بلکه برعکس تولیدکننده‌ی دو وجه تضاد – آنای حساب‌گر و آنای غریزی – است. به‌این‌ترتیب با یک روند معکوس دیالکتیکی روبه‌رو هستیم که نتیجه‌ای جز فروپاشی «من» توسط تقدیرهای مادی سرمایه‌داری (استثمار) و توجیه‌کننده‌ی آن (پروتستانیسم) ندارد. بازتاب این دو تقدیر درهم‌فرورفته همان تقدیری ست که متن بر بازیگر آنا فرود می‌آورد. مبارزه با تقدیر (آلوده شدن به گناه برای کسب درآمد) ازطریق حذف گناهان، ناکارآمدی و شکست نهایی در برابر تقدیر ازطریق آلوده شدن کامل به گناهان، شکست قهرمان خرده‌بورژوا در برابر تقدیر آلودگی به گناه ازطریق خواستِ ساخت خانه حاصل می‌شود. ساخت خانه در جامعه سرمایه‌داری نیاز به مشارکت در گناه عمومی دارد. پس قهرمان که سودای درآمد و اجتناب از گناه را به‌صورت هم‌زمان دارد ازطریق تغییر ماهیت گناه به گناهان بزرگ‌تر و عمومی‌تر و مشارکت در آن، از هدف خود و شکست تقدیر سرمایه‌داری بازمی‌ماند و با تغییر نام گناه به ارتکاب آن مجبور می‌شود (در هر هفت مرحله با اجبار سرمایه‌داری در نحوه‌ی اجرای گناه روبه‌رو هستیم مثل غذا نخوردن، دامن بلند نپوشیدن و ...) پس در برابر ممنوعیت‌های اخلاقی، ممنوعیت‌های سرمایه‌داری وجود دارد که با اختلاف ظاهری به‌صورت باطنی در سنتز نهایی باهم زیرِ نامِ کار یکی می‌شوند.

نتیجه‌گیری

بررسی‌ها و مقایسه‌های انجام‌شده نشان‌گر آن است که باله – نمایش «هفت گناه بزرگ خرده‌بورژواها» اثر برتولت برشت یک تراژدی مدرن است که براساس روایت شکل‌گرفته و در مقایسه با روایت افلاطونی و محاکات ارسطویی به نوع افلاطونی آن گرایش دارد. اثرات باله‌ی دراماتیک واگنر در ساختار نیمه‌باله – نیمه هم‌سُرایی نشان داده شد و متن، اجرا و شالوده‌ی جامعه‌شناختی آن از جنبه دیالکتیکی بررسی و ثابت شد که دیالکتیک منفی (از نوع فرانکفورتی) و حذف سنتز، موجبِ ایستایی وضعیت و پایان مبارزه می‌شود؛ که با توجه به عدم‌تولید سنتز بین آناهای شماره ۱ و ۲ و پیروزی مطلق آنای شماره ۱ رخ می‌دهد. باله – نمایش در جامعه‌ی آمریکا رخ می‌دهد و همین مسأله بر کل ساختار ایدئولوژیک آن سایه افکنده است که تقدسِ کار دنیوی در آیین پروتستانی ازیک‌سو و انباشت سرمایه و آمال‌وآرزوهای طبقه متوسط با محوریت «رویای آمریکایی» ازسوی‌دیگر از نشانه‌های این تأثیر محیط بر شالوده‌های باله– نمایش است. تأثیر بنیامین بر نمایشنامه، ازطریق مقایسه‌ی تراژدی‌های کلاسیک یونان و سوگنامه‌های شهیدان مسیحی در دوره قرون‌وسطای آلمان و اروپا ازنظر نشان دادن خشونت بر صحنه نمایش و هم‌چنین ویژگی مقدس قهرمان دیده می‌شود. سفر قهرمان در داستان‌های حماسی ماقبل تراژدی نیز با توجه به سفر هفت‌گانه‌ی قهرمان داستان و حضور دو ژانر مختلف (حماسه و تراژدی) در دل هم موجب شده است تا قهرمان حماسی و قهرمان تراژدی در دو آنای شماره ۱ و ۲ تجلی یابند. این تداخل از ویژگی‌های مهم باله – نمایش در مقایسه با سایر آثار برتولت برشت است. تقابل نیچه‌ای دیونیزوس و آپولون و قربانی شدن دیونیزوسِ غریزی در برابر آپولون قانون‌مدار و تابع ارزش‌های سرمایه‌داری

اجتماع، از موارد مهم و چشمگیری ست که در این باله- نمایش به چشم می‌خورد. پیروزی آپولونِ قانون بر دیونیزیوسِ غریزه، نتیجه‌ی نهایی و تراژیک باله- نمایش است. نظر هگل درباره هامارتیا - نقص تراژیک قهرمان - و هم‌چنین وظیفه هم‌سُرایان در این باله- نمایش موردمقایسه قرار گرفته و مشخص شد که وظیفه هم‌سُرایان از جهت یادآوری قانون و « نقص تراژیک قهرمان» هم، ازنظر بی‌گناه بودن قهرمان با تئوری هگل مطابقت دارد. ازطرف‌دیگر، مقایسه‌هایی در باب تراژدی مدرن و تراژدی « خواندنی» ازطریق آراء آلبرکامو و دیگران انجام شده که نشان‌گر تطبیق باله- نمایش با آن است. با توجه به تکنیک‌های اجرایی در تئاتر اپیک از قبیل: فاصله‌گذاری، روایت بازیگر از نقش، ژست و ... با جزییات صحنه و ساختار باله- نمایش هفت گناه بزرگ خرده‌بورژواها مورد مطابقت و مقایسه قرار داده شد.

پی‌نوشت‌ها

1. Dialectical stagnation
2. Negative dialectics
3. Catharsis
4. Hamartia
5. Basic Research
6. Analytical Research
7. Research development
8. Deigesis
9. Mimesis
10. Verfremden

فهرست منابع

- بنیامین، والتر (۱۳۹۴). *فهم برشت*. ترجمه نیما عیسی پور و دیگران. تهران: نشر بیدگل
- برشت، برتولت (۱۳۸۹) *تک‌پرده‌ای‌ها*. ترجمه محمود حسینی زاد و اردشیر فرید مجتهدی. تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی. چاپ دوم.
- بقائی، گلبرگ (۱۳۸۲). *روان‌شناسی مخاطب در مواجهه با تراژدی*. تهران: انتشارات هنر پارینه.
- جونز، فیل (۱۳۸۳) *تئاتر درمانی و نمایش زندگی*. ترجمه چیستا یثربی. تهران: نشر قطره
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳) *درآمدی به نمایشنامه شناسی*. تهران: سمت.
- مارکس، کارل (۱۳۹۷) *فقر فلسفه*. ترجمه آرتین آراکل. تهران: نشر اهورا
- وگلر، کریستوفر (۱۳۸۶) *ساختار اسطوره‌ای در داستان فیلم‌نامه*. ترجمه عباس اکبری. تهران: نشر نیلوفر
- هگل، ویلهلم گئورگ (۱۳۸۲). *درس گفتارهایی پیرامون فلسفه زیبایی‌شناسی*. ترجمه زیبا جبلی. تهران: آبنگاه
- یانگ، جولیان (۱۳۹۵) *فلسفه تراژدی از افلاطون تا ژیژک*. ترجمه حسن امیری تهران: انتشارات ققنوس

فهرست مقالات

- الماسی، مصطفی و بادامی، محمدمهدی و دیگران (۱۳۹۶). « آزادی ریشه انسانیت مبنایی بر حقوق بشر (در نگاه ژان ژاک روسو)». *ماهنامه پژوهش ملل*. دوره دوم، شماره (۲)، صفحه‌های ۱۶۸-۱۵۷

- بنتلی، اریک (۱۳۷۷) « تراژدی در جامه خیال». ترجمه محمد نجفی. *کتاب صحنه*. شماره (۳)، صفحه‌های ۱۶۹-۱۶۴
- ثامتی، مژده و سجودی، فرزان (۱۳۹۶) «محاکات و روایت از دیالوگ‌های افلاطون تا درام‌های خواندنی مدرن». *فصلنامه نقد و نظریه ادبی*. سال دوم دوره اول، صفحه‌های ۱۲۸-۱۰۳
- حسینی‌سیرت، مریم‌السادات و شاقول، یوسف (۱۳۹۳). « بررسی تراژدی یونان باستان و تراژدی مدرن ازمنظر هگل». *فصلنامه ادبیات داستانی*. دانشکده ادبیات و علوم انسانی کرمانشاه. سال دوم. شماره (۶)، صفحه‌های ۲۰-۱
- ذبیحی، رحمان وپیکانی، پروین (۱۳۹۵) « تحلیل کهن‌الگوی قهرمان در داراب نامه طرسوسی براساس الگوی جوزف کمپبل». *فصلنامه ادبیات عرفانی اسطوره‌شناختی*. دانشگاه آزاداسلامی واحد تهران‌جنوب، صفحه‌های ۱۱۸-۹۱
- رحیمی، مصطفی (۱۳۹۶) « آینده تراژدی (به نقل از کتاب تعهد کامو)». *فصلنامه تخصصی تئاتر صحنه*، شماره (۶۹)، صفحه‌های ۱۵۴-۱۵۰
- صدیق اورعی، غلامرضا و طلوع برکاتی، محمدصادق (۱۳۹۲). « بررسی و نقد کتاب اخلاق پروتستان و روح سرمایه‌داری ماکس وبر». *پژوهشنامه انتقادی متون و برنامه های علوم انسانی*، سال سیزدهم، شماره (۴)، صفحه‌های ۱۱۷-۹۱
- محبوبی آرانی، حمیدرضا (۱۳۸۶) « زایش تراژدی نیچه و فن شعر ارسطو». نشریه *دوماهنامه‌ی نامه مفید*، شماره (۶۲)، صفحه‌های ۷۶-۵۷
- محمدی بارچانی، علیرضا (۱۳۸۷) « امر تراژیک، شاخصه فلسفی تراژدی». *فصلنامه حکمت و فلسفه*، سال چهارم، شماره (اول)، صفحه‌های ۱۰۳-۷۹
- نجفی، صالح (۱۳۸۶). « حرف‌هایی درباره آدورنو / دیالکتیک بدون سنتز» . *روزنامه اعتماد*، شماره (۱۳۸۷)، صفحه ۹ (ویژه بیستمین نمایشگاه‌بین‌المللی‌کتاب‌تهران)

- Adorno, T.W. (1973). Negative Dialectics, Tra. E.B. Ashton, London
- Ackrill.J.A. (1997).A new Aristotle Reader.Malden, Aesthetics, Classic Readings, by: Edward Cooper, publication. Malden, Blackwrll Publishers.
- Bradley, A. C. (1962), “Hegel’s Theory of Tragedy”, Hegel on Tragedy, New York: Doubleday.
- Butcher, Samuel Henry. (2010). Aristotle›s Theory of Poetry and Fine Art: With a Critical Text and a Translation of the Poetics, Toronto, Nabu Press.
- Fludernik, Monika. (2009). An Introduction to Narratology. New York, Routledge
- Halliwell, Stephen. (2002). The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems. Princeton, Princeton University Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1975), Aesthetics: Lectures on Fine art, Trans.
- T.M.Knox, Oxford University press: Clarendon.
- Riel, Gerd van & Leen van Campe (2004) Platonic Ideas & Concept Formation in Ancient & Medieval Thought (Ancient & Medieval Philosophy), Leuven, LeuvenUniversity Press

Received: 2019/06/01
Accepted: 2019/08/21

Hero's Journey into the Epic Tragedy Based on the Finale Analysis – The show of the "Seven Great Sisters of the Petty–Bourgeois" by Bertolt Brechte

Seyed Mostafa Mokhtabad, Professor, Faculty of Arts and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Gholamreza Abbasi, PhD Student in Art Philosophy, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University Central Tehran Branch, Tehran, Iran.

Mohammad Reza Sharifzadeh, Assistant Prof, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University Central Tehran Branch, Tehran, Iran.

Abstract

"The Seven Deadly Sins of the Petty Bourgeoisie" Ballet is a narrative, epic, tragic and dialectical that uncovers the human reality in the apparently failed confrontation with the fate of the tragedy as reported by Lukach. The important point in this ballet–theater is the unification of the two genres of epic and tragedy in one unique work. In the next section, ballet–theater is analyzed from Benjamin viewpoint regarding the type of the dialectic in all three aspects of the work affected by Frankfurt School and of negative dialectic type. At last, the social–economic foundation of ballet is studied based on sacredness of the mundane labor of the protestants in the capitalistic society, and we will show that this conception of labor has two different functions in the journey of the character (as the objective) and in the tragedy (as the fate) Finally, we will actually get familiarized with the theatrical techniques of Brecht, such as spacing, catharsis elimination, the conflict between the player and the role, posing, fade off of the action and theme, etc.), in this ballet–theater.

Keywords: Tragedy, Epic Theater, Hero Travel, Negative Dialectics