



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

دومین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The Second International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

September 18, 2026 GEORGIA

شهریور ماه ۱۴۰۵ - گرجستان

دگردیسی تجربه تماشاگر در فاصله گذاری برشت و مونتاز دیالکتیکی آیزنشتاین

ساناز الماسی

دانشجوی کارشناسی ارشد بازیگری دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

almasii.sanaaz@gmail.com

چکیده

مسئله رابطه تماشاگر با اثر هنری و تعیین جایگاه او در فرایند دریافت معنا، از دیرباز محل توجه نظریه‌پردازان بوده است. در این میان، برتولت برشت در حوزه تئاتر و سرگئی آیزنشتاین در سینما، هر یک با رویکردی متفاوت، در پی برهم زدن الگوهای تثبیت‌شده‌ی دریافت و عبور از تماشاگر منفعل بودند. این مقاله به واکاوی مفهوم دگردیسی تجربه تماشاگر در فاصله‌گذاری برشت و مسیر مونتاز آیزنشتاین می‌پردازد و می‌کوشد نشان دهد چگونه این دو نظریه، با وجود تفاوت‌های رسانه‌ای، بر پایه‌ی منطق دیالکتیکی مشترکی شکل گرفته‌اند که هدف آن فعال‌سازی مخاطب و تبدیل او به سوژه‌ای متفکر و منتقد است. پژوهش حاضر از نظر روش‌شناسی توصیفی - تحلیلی و مبتنی بر مطالعه کتابخانه‌ای است. در این مسیر، ابتدا زمینه‌های فکری، زیبایی‌شناختی و تاریخی شکل‌گیری فاصله‌گذاری در تئاتر برشت و مونتاز دیالکتیکی در سینمای آیزنشتاین بررسی می‌شود و سپس، سازوکارهای اجرایی و فرمی هر یک در نسبت با تجربه‌ی تماشاگر مورد بررسی قرار می‌گیرد. پرسش اصلی مقاله آن است که دگردیسی تجربه تماشاگر در این دو رویکرد چگونه محقق می‌شود و چه تمهیداتی در سطح فرم و ساختار، مخاطب را از هم‌ذات‌پنداری عاطفی صرف به کنشگری سوق می‌دهد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که فاصله‌گذاری برشت، از طریق شکستن پیوستگی روایت، برانگیختن نوعی حیرت یا کنجکاوی درباره اتفاق، و تأکید برگستوس اجتماعی تماشاگر را وادار به اتخاذ موضع انتقادی می‌کند. درحالی‌که مونتاز دیالکتیکی آیزنشتاین با ایجاد تضاد میان نماها و برهم زدن منطق ادراک خطی، فرایند معناسازی را به ذهن مخاطب واگذار می‌کند. با این حال، در هر دو رویکرد، هدف نهایی نه صرفاً نوآوری فرمی، بلکه ایجاد شرایطی برای آگاهی اجتماعی و مشارکت فعال تماشاگر است. نتیجه‌ی این پژوهش نشان می‌دهد که دگردیسی تماشاگر در آثار برشت و آیزنشتاین، حاصل مجموعه‌ای از تمهیدات دیالکتیکی است که مخاطب را از مصرف‌کننده‌ی معنا به تولیدکننده‌ی آن بدل می‌کند. از این منظر، فاصله‌گذاری و مونتاز دیالکتیکی را می‌توان دو بیان متفاوت از یک دغدغه‌ی مشترک دانست: دستیابی به مخاطبی فعال، آگاه و منتقد در مواجهه با اثر هنری.

واژگان کلیدی: تجربه تماشاگر، فاصله‌گذاری، برشت، مونتاز دیالکتیکی، آیزنشتاین



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

دومین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The Second International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

September 18, 2026 GEORGIA

شهریور ماه ۱۴۰۵ - گرجستان

مقدمه

مسئله تماشاگر و ارتباط او با اثر هنری یکی از مباحث مهم سده بیستم است که همچنان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و توجه نظریه‌پردازان تئاتر و سینما را نیز به خود جلب کرده است. تحولات اجتماعی و سیاسی این دوره و تغییر در شیوه‌های بازنمایی، الگوهای کلاسیک دریافت اثر هنری را مورد بازبینی قرارداد. در الگوهای پیشین، تماشاگر اغلب ناظری منفعل تصور می‌شد که معنا را در قالب ساختاری از پیش تعیین شده دریافت می‌کرد. نقد این وضعیت به ظهور و بسط رویکردهایی انجامید که هدف آن‌ها تبدیل تماشاگر به مخاطبی آگاه و همراه در فرایند ساخت معنا بود. در این زمینه، برتولت برشت ۱ در تئاتر و سرگئی آیزنشتاین ۲ در سینما، هر یک با زبان رسانه‌ی خود، به بازاندیشی در نسبت بین اثر و تماشاگر پرداختند. دغدغه‌ی مشترک آن‌ها دستیابی به مخاطب فعال است، مخاطبی که فقط تحت‌تأثیر احساسات قرار نگیرد، بلکه اثر را موشکافی و قضاوت کند. در تئاتر برشت، این هدف از طریق فاصله‌گذاری و در سینمای آیزنشتاین از طریق مونتاژ دیالکتیکی ۳ محقق می‌شود. برتولت برشت فاصله‌گذاری را نه تنها به عنوان تکنیک اجرایی، بلکه به عنوان بخشی از برنامه فکری و سیاسی خود ارائه کرد. در این رویکرد تماشاگر نباید غرق همذات پنداری با جهان نمایش شود، بلکه باید نگرش انتقادی خود را حفظ کند. فاصله‌گذاری با از بین بردن توهم طبیعی بودن روایت، تماشاگر را مجبور می‌کند کنش‌ها و روابط را قابل تغییر ببیند. به این ترتیب، مخاطب برشتی سوژه‌ای است که می‌اندیشد و تحلیل می‌کند. در سینما آیزنشتاین با نظریه مونتاژ دیالکتیکی، به شکلی دیگر اما هم راستا، مسئله ادراک تماشاگر را مورد توجه قرارداد. او نشان داد معنا نه در نماهای منفرد، بلکه در برخورد و تقابل آن‌ها با هم شکل می‌گیرد. مونتاژ دیالکتیکی تماشاگر را ناگزیر به مشارکت ذهنی در تولید معنا می‌کند. با وجود همسو بودن نظری تفاوت رسانه‌ای میان تئاتر و سینما سبب شده است که فاصله‌گذاری برشت و مونتاژ دیالکتیکی آیزنشتاین عمده‌تاً جداگانه تحلیل شوند. در پژوهش‌های موجود بسیار محدود به بررسی تطبیقی این دو رویکرد پرداخته شده است و همچنین تا به حال نسبت بین این دو رویکرد و تغییراتی که در تجربه تماشاگر ایجاد می‌کنند مطالعه نشده است. حال آنکه هر دو نظریه، به شیوه خود در پی تغییر جایگاه مخاطب و فعال‌سازی ذهن و اندیشه او هستند و می‌توان آن‌ها را پاسخ‌های متفاوت به یک دغدغه مشترک دانست. مسئله اصلی پژوهش حاضر آن است که دگردیسی تجربه تماشاگر در فاصله‌گذاری برشت و مونتاژ دیالکتیکی آیزنشتاین چگونه صورت می‌گیرد و نقاط اشتراک و تفاوت آن‌ها در فعال‌سازی مخاطب چیست. پرداختن به این مسئله نیازمند نگاهی فراتر از مرزهای رسانه‌ای و تمرکز بر سازوکارهای ادراکی و فرمی است که در هر دو نظریه نقش تعیین‌کننده‌ای دارند. تماشاگر در این چارچوب نه به عنوان عنصری بیرونی، بلکه به عنوان بخشی از فرایند تولید معنا محسوب می‌شود. مقاله حاضر با رویکرد توصیفی - تحلیلی، تلاش کرده است با واکاوی مفاهیم کلیدی فاصله‌گذاری و مونتاژ دیالکتیکی، امکان‌های این دو نظریه را در بازتعریف جایگاه تماشاگر بررسی کند.

روش تحقیق

¹. Bertolt Bresht

². Sergei Eisenstein

³. Dialectic Montage



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

دومین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The Second International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

September 18, 2026 GEORGIA

شهریور ماه ۱۴۰۵ - گرجستان

این پژوهش از نوع تطبیقی است و با بهره‌گیری از روش اسنادی و مطالعه نظام‌مند منابع کتابخانه‌ای، شامل کتاب‌ها، مقاله‌ها، پایگاه‌های اطلاعاتی و مطالعه فیلم‌ها انجام شده و با رویکرد توصیفی - تحلیلی می‌کوشد تا یافته‌های به‌دست‌آمده را در جهت پاسخ به سؤال اصلی جمع‌آوری و تنظیم نماید.

پیشینه پژوهش

بررسی پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که اگرچه در سال‌های گذشته پژوهش‌هایی درباره‌ی تئاتر برشت و مونتاژ آیزنشتاین انجام شده است، اما پژوهشی مرتبط با عنوان پیشنهادی مقاله و مفهوم حاضر وجود ندارد. از این‌رو در این بخش به معرفی کوتاهی از پژوهش‌های انجام شده می‌پردازیم.

مقاله محمد ایرانمنش و جواد رسولی (۱۴۰۲)، با عنوان «خوانش تطبیقی مفهوم فاصله‌گذاری در آثار سینمایی و معماری: باتکیه بر مصادیق معماری دوره مدرن و پست‌مدرن» به بررسی مفهوم فاصله‌گذاری در معماری می‌پردازد و از سینما به‌عنوان یک حوزه واسط جهت تبیین بهتر این مفهوم بهره می‌گیرد و مشخص می‌کند که فاصله‌گذاری در معماری نیز موجودیت یافته و مخاطب معماری را به تفکر و اکتشاف در اثر معماری دعوت می‌کند.

امیر بدرظاهر، مسعود دلخواه و فرهاد مهندس‌پور (۱۴۰۴)، در مقاله‌ای با عنوان «ریخت‌شناسی تئاتر اپیک بر اساس پیوند فرایند در زمانی و مفهوم بیگانه‌سازی در نمایشنامه‌های برشت» به بررسی ساختار و کارکرد تئاتر اپیک با در نظر گرفتن بسترهای اجتماعی - سیاسی - هنری، مکاتب فکری، فرایند در زمانی می‌پردازد.

پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد محمدرضا محمودی (۱۴۰۱)، با عنوان «فاصله‌گذاری و کاربرد آن در سینما با نگاهی به سینمای پست‌مدرن» تلاش می‌کند به واکاوی کارکردها و تأثیرات فاصله‌گذاری برشتی در سینمای پست‌مدرن در تضاد با سینمای کلاسیک می‌پردازد. این پژوهش روشن می‌کند فیلمساز به شیوه‌های مختلف به‌صورت پیوسته به مخاطب خود یادآور می‌شود که تنها در حال تماشای یک فیلم است و بس. و مانع همذات‌پنداری تماشاگر با جهان فیلم و شخصیت‌های آن می‌شود.

وی فنگ^۴ (۲۰۲۵) در مقاله «سینمای آغازین، جاذبه و فاصله‌گذاری: بازخوانی تفسیر برتولت برشت از می لانفانگ^۵، نویسنده با بازخوانی مواجهه برشت با تئاتر می لانفانگ و پیوند آن با مفهوم سینمای آغازین، نشان می‌دهد که تجربه گسست و وقفه در اجرا، پیش‌زمینه‌های نظری برای فهم فاصله‌گذاری و نیز برخی تمهیدات مونتاژی در سینما فراهم می‌آورد. در این مقاله، فاصله‌گذاری نه صرفاً به‌عنوان جلوهای نمایشی، بلکه به‌منزله راهبردی برای جلب‌توجه آگاهانه مخاطب و برهم‌زدن عادت ادراکی او تحلیل می‌شود (Wei Feng, ۲۰۲۵).

پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد آرمان تیزویر (۱۳۹۸)، با عنوان «نقش جایگاه آیزنشتاین در سینمای شوروی» به بررسی نقش و جایگاه آیزنشتاین در سینمای شوروی می‌پردازد تا بیان دارد که او چگونه با ساختار فیلمسازی خود توانست به ارائه مفاهیم موردنظرش و

^۴ Wei Feng

^۵ Mei Lanfang



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

دومین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The Second International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

September 18, 2026 GEORGIA

شهریور ماه ۱۴۰۵ - گرجستان

ایجاد جریانی نو در فیلمسازی شوروی مؤثر واقع شود. این مطالعه نتیجه می‌گیرد که موفقیت آیزنشتاین ناشی از بکار بردن نماد و اشاره‌ها در نوع بیان فیلمش بوده است و توانسته است با ارائه و استفاده از نظریه دیالکتیک به مقصود خودش برسد.

تئاتر حماسی برشت

استفاده از واژه‌ی آلمانی *epische* به فیلسوف نامدار آلمانی، گئورگ ویلهلم فردریش هگل ۶ برمی‌گردد. او در کتاب فلسفه‌ی هنر خود این صفت را از واژه‌ی یونانی *epos* که نزد ارسطو به گونه‌ی حماسی اشاره داشت متمایز کرد و در تعریف *epische* فقط یکی از دو بعد شعر *epos* را در نظر گرفت که همان جنبه‌ی روایی و شیوه نمایشی داستانی آن است. بنا بر نظر هگل *epische* داستان‌های حماسی و رزمی پهلوانان را شامل نمی‌شود. برشت نیز واژه اپیک ۷ را دقیقاً با همان معنای آلمانی روایی و داستانی بکار می‌برد. در نگاه او، تئاتر اپیک، عرصه‌ای است که در آن زنجیره‌ای از رخدادها و کنش‌ها بدون محدودیت‌های ساختگی زمانی و مکانی و فارغ از ضرورت پیروی از طرح و پیرنگ بازنمایی می‌شوند. «نظریه‌ی تئاتر حماسی برتولت برشت بر یک نظریه‌ی کلی یا جهان‌بینی استوار است. یعنی همان نظریه‌ی مارکسیسم ۸ که برشت آن را با عناصر گوناگون و اجزاء متشکله تئاتر ترکیب کرد. این اجزا عبارت‌اند از: تماشاگران، بازیگران، فرم و محتوای نمایش، صحنه‌پردازی و موسیقی. تحقق تئاتر حماسی برشت، از تمامی این جهات، مستلزم تغییر و تبدیلی تمام‌عیار است نه نوسازی عنصر یا عناصر قدیمی» (فرهادپور، ۱۴۰۱: ۳۴) هدف او از این تغییر، آفرینش تئاتری بود که در آن تمامی عناصر نمایشی در خدمت نقد مناسبات اجتماعی و آگاهی‌بخشی طبقاتی قرار گیرند، به عقیده برشت، هنر باید واقعیت را دنبال کند نه صرفاً در جهت بازنمایی عاطفی یا بازتولید واقعیت موجود و غیرقابل تغییر به کار خود ادامه دهد. با نگاهی به نظریات برشت در باب تفاوت تئاتر ارسطویی و تئاتر حماسی در کتاب درباره تئاتر (برشت، ۱۳۷۸) نتیجه می‌گیریم برشت برای بیان محتوای انتقادی خود نیاز به تغییری تمام‌عیار داشت تا با ساختار قدیمی درام متفاوت باشد تا او را به مقصود دلخواهش یعنی رهایی مخاطب از استغراق و هوشیاری نسبت به پدیده‌ها در پیرامونش برساند. بر ما روشن است که یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های این سبک در نگاه اول در فرم نمایشنامه نمایان می‌شود، یعنی تقابل بین روایت اپیزودیک که به جای یک خط داستانی واحد، از بخش‌های گسسته؛ اما مستقل و واجد معنا تشکیل شده است با ساختار خطی روایت ارسطویی که هر صحنه تنها دنبال‌کننده صحنه‌های دیگر است و با تغییر در الگوی خطی و مستقیم ساختار به کلی از بین می‌رود. همچنین در تمهیدات دیگر اجرایی که موجب حضور هنرهای دیگر در صحنه می‌شد مانند: دکورهای نقاشی شده، به کارگیری صورتک و گریم اغراق‌آمیز، نمایش تصاویر و متن‌ها بر پرده، استفاده از فیلم و اسلاید، همراهی موسیقی زنده با نمایش هدف استفاده از مجموعه این شگردها، جلوگیری از غرق شدن تماشاگر در دنیای نمایش و همذات‌پنداری با رویدادها و کاراکترهای نمایش بود. «اما تفکر برشت صرفاً به آنچه بر صحنه رخ می‌داد محدود نمی‌شد. بلکه آنچه را در میان تماشاگران اتفاق می‌افتاد و فراسوی آن وقایعی را که در جهان خارج از تئاتر روی می‌داد نیز در بر می‌گرفت.» (فرهادپور، ۱۴۰۱: ۳۵) در برابر مفهوم سنتی کاتارسیس ۹ و همدلی که در گذر زمان کارکرد تاریخی خود را از دست داده‌اند و دیگر نمی‌توانستند به عنوان ابزارهای پویا و مؤثر در تئاتر جدید تلقی شوند، برتولت برشت مفهوم

⁶. Georg Wilhelm Friedrich Hegel

⁷. Epic

⁸. Marxism

⁹. Catharsis



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

دومین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The Second International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

September 18, 2026 GEORGIA

شهریور ماه ۱۴۰۵ - گرجستان

فاصله‌گذاری را به‌عنوان جایگزینی برای آنها عرضه کرد. او با معرفی اصل فاصله‌گذاری (Verfremdungseffekt^{۱۰}) کوشید تا جایگزینی انتقادی برای تجربه عاطفی صرف فراهم آورد یعنی سازوکاری که به‌جای برانگیختن احساس همدلی، مخاطب را به تأمل انتقادی در اثر نمایشی فرامی‌خواند. در تئاتر ارسطویی، تماشاگر لذت می‌برد، رنج می‌کشد، می‌گرید و در پایان به‌نوعی تزکیه می‌رسد. در نتیجه، جهان به همان شکل پیشین خود باقی می‌ماند؛ اما تئاتر حماسی برشت، هدف صرفاً نه تطهیر تماشاگر بلکه درگیری ذهن و فکر اوست. بنا بر نظر برشت تزکیه اهمیت اجتماعی دارد و تماشاگر باید پس از پایان نمایش، سرشار از پرسش باشد، نه آسوده و آرام. «جوهر این تئاتر تحریک آدمی به دریافتن این حقیقت است که تغییر جهان امری ممکن و شدنی است» (فرهادپور، ۱۴۰۱: ۶۱)

فاصله‌گذاری

مفهوم آشنایی‌زدایی ۱۱ را می‌توان در آراء ویکتور شکلوفسکی ۱۲ جست‌وجو کرد. او اصلاح آشنایی‌زدایی یا بیگانه‌سازی را با دشوارسازی تلفیق می‌کند تا نشان دهد که هنر چگونه میزان دریافت اثر توسط مخاطب را افزایش می‌دهد و واکنش‌های خودکار او را برهم می‌زند (استم، ۱۳۹۸: ۴۰). ریشه‌ای از تئوری فاصله‌گذاری در مفهوم آشنایی‌زدایی است که با «خنثی کردن و برهم‌زدن حدسیات و انتظارات بدیهی تماشاگر به او یاری می‌دهد از واقعه فراتر رفته و رابطه حقیقی بین علت و معلول را دریابد» (امامی و اولیاء، ۱۳۹۹: ۹) «فاصله‌گذاری، را می‌توان یکی از مهم‌ترین مفاهیم در زیبایی‌شناسی تئاتر حماسی یا دیالکتیکی برشت دانست، این مفهوم تأثیر بسزایی بر سازوکار تمام تکنیک‌های صحنه‌ای در تئاتر برشت داشت. فاصله‌گذاری می‌تواند در تمامی و یا بعضی از سطوح نمایشی اتفاق بیفتد تا به هدف غایی‌اش که همانا آگاهی‌بخشیدن به تماشاگر است، دست یابد. در سطوحی نظیر ژست، کلام، بازیگری، موسیقی، طراحی صحنه، نورپردازی و... ابداع «برشت» تحت عنوان «فاصله‌گذاری» یا «بیگانه‌سازی» که در تئاتر پیاده کرده بود، برگرفته از شگردهای آشنایی‌زدایی و افشگری‌های فرمالیست‌ها بود و در این میان از تمام اندیشه‌ها، نظریه‌ها، و شیوه‌هایی که «برشت» در زمان حیات عرضه داشت، فنی که سرانجام «فاصله‌گذاری» نام گرفت معنای یکنواخت‌تری را در طول زمان حفظ کرد» (تعاونی، ۱۳۸۸: ۶۵ — ۶۴). فاصله‌گذاری را می‌توان جایگزین همدلی و همذات‌پنداری در درام ارسطویی یا تئاتر دراماتیک دانست. برشت بر این باور بود که برای اینکه رویدادها و کاراکترهای نمایش برای تماشاگر عادی تلقی نشوند، باید بین او و تمامی عناصر نمایش فاصله‌گذاری انجام شود این‌گونه تمام اجزای نمایش در مقابل او بیگانه و غیربدیهی دیده می‌شوند و این امر در نهایت موجب می‌شود حس حیرت و تجسس در او برانگیخته شود. تنها در چنین بستری است که توجه تماشاگر به تجربه‌های شنیداری و دیداری‌اش جلب می‌شود؛ زیرا این عناصر دیگر برایش عادی و متداول به نظر نمی‌رسند و نسبت به آن‌ها بی‌تفاوت نیست. نتیجه فرایند فاصله‌گذاری فراهم‌شدن فرصتی است برای مخاطب جهت مشارکت در تفکر انتقادی و تحلیلی که در درام ارسطویی چنین نقشی برای مخاطب حائز اهمیت نبود. هگل زمانی گفته بود: امر شناخته شده از آن‌رو که شناخته است، ناشناخته است. برشت هم از ما می‌خواهد تا به پدیده‌های عادی و معمولی با دیدی ناآشنا بنگریم. «فاصله‌گذاری همان فرایند ایجاد فاصله بین خود و موضوع است. نگاهی جدید به موضوع که نخست آن را غریب می‌یابیم و سپس دوباره کشفش می‌کنیم.

¹⁰. Verfremdungseffekt مقاله در این منابع فارسی غالباً به «فاصله‌گذاری» و گاه به «بیگانه‌سازی» ترجمه شده است. در این مقاله
معادل «فاصله‌گذاری» به کار رفته است.

¹¹. Defamiliarization

¹². Viktor Shklovsky



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

دومین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The Second International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

September 18, 2026 GEORGIA

شهریور ماه ۱۴۰۵ - گرجستان

فاصله‌گذاری سویه دیگری از فرایندی دیالکتیکی است که می‌توان آن را چنین خلاصه کرد: من موضوع را درک می‌کنم (یعنی به گمان خود مسئله را درک می‌کنم؛ زیرا این نکته را مسلم و بدیهی می‌دانم) = [ت.ا. من موضوع را درک نمی‌کنم] موضوع اینک عجیب و غریب می‌نماید (=) [آنتی‌ت.ا. من آن را به صورتی جدید درک می‌کنم] = [سنتز.ا. در واقع من امر آشنا را ناآشنا ساختم تا آن را حقیقتاً بشناسم]. (فرهادپور، ۱۴۰۱: ۵۷) برشت می‌گوید: «حوادث مشخص در نمایشنامه باید به‌عنوان صحنه‌های مستقل ارائه شوند و به‌وسیله افکت‌ها، توصیف‌ها، موزیک و نحوه بازی بازیگر، بالاتر از سطح عادی روزانه قرار گیرند، بدیهی ننمایند و غیرمنتظره و بیگانه و عجیب به نظر آیند. (برشت، ۱۳۵۷: ۱۷۷) «تأکید بر شعور تماشاگر به تدریج با دو ویژگی تئاتر برشتی اشتراک یافت: برداشت غیر عاطفی و بازیگری نقل‌قولی. در این ساختار، بیشتر وقایع بازگو می‌شوند تا آنکه باز زنده شوند. همین امر نوعی فاصله میان تماشاگر و داستان به وجود می‌آورد» (تعاونی، ۱۳۸۸: ۳۴) «برشت همذات‌پنداری بازیگر با شخصیتی که نقش‌آفرینی می‌کند را نکوهیده می‌داند. بازیگر به‌جای مستحیل شدن در نقش، شخصیت را نشان می‌دهد، کردار او را گزارش داده و گفتار وی را نقل می‌کند، بازیگر دچار اوهام نمی‌شود، او به‌خوبی می‌داند و توجه دارد که زیر نگاه‌های تماشاگران است و با آگاهی کامل به حضور آن‌ها نقش خود را ایفا می‌کند» (تعاونی، ۱۳۸۸: ۵۴) «برشت می‌گوید: "اگر در تئاتر قراردادی، احساس همدردی (همذات‌پنداری) می‌کوشد از یک رویداد ویژه یک چیز معمولی بیافریند، فاصله‌گذاری، یک رویداد معمولی را به چیزی ویژه تبدیل می‌کند". او همچنین می‌گوید: "فاصله‌گذاری باعث بازشناخته شدن موضوع می‌شود و در همان حال آن را شگفت‌آور می‌نماید. "شگفتی حاصل از فاصله‌گذاری در تضاد با مسخ‌شدگی و به خواب‌رفتن تماشاگر در تئاتر دراماتیک و همان چیزی است که برشت به دنبال آن است چرا که موتور محرکه تفکر و اندیشه نقادانه تماشاگران است» (تعاونی، ۱۳۸۸: ۶۵). در واقع هدف این تکنیک این بود که تماشاگر وادار شود در برابر رویدادهای نمایش از قلمرو توهم پا به عرصه واقعیت بگذارد و موضعی منتقدانه به خود بگیرد تا از خود بپرسد: دلیل این اتفاق‌ها چیست؟ و چرا باید این‌گونه باشد و چرا چیزی به جز این نباشد؟ و من چه نقشی می‌توانم داشته باشم؟

گستوس

یکی از مفاهیم مهم در نظریه‌ی تئاتر برتولت برشت که اهمیت بسیاری در تئوری و شیوه‌ی عملی برشت در نمایشنامه‌نویسی و اجرا دارد را می‌توان ژستوس/گستوس ۱۳ نامید «در تئاتر برشت، واحد بنیادین نه شخصیت منفرد، بلکه شخصیت‌هایی هستند که بر یکدیگر کنش و واکنش متقابل دارند. نگرش‌های بنیادین انسان‌ها از طریق آنچه برشت گستوس می‌نامد بیان می‌شود. اصطلاحی که صرفاً به معنای «ژست» یا «حرکت» نیست، بلکه تمامی نشانه‌های روابط اجتماعی را در بر می‌گیرد، از جمله شیوه‌ی ایستادن و رفتار بدنی، لحن گفتار و حالت چهره. هر صحنه‌ی نمایش دارای یک کلان گستوس ۱۴ است.» (esslin, ۱۹۷۱, ۱۴۱) «کلان گستوس تأویل سیاسی - اجتماعی بنیادین نمایشنامه است. کنش انسان باید به گستوس تغییر کند. همه رویدادهای متن باید مجدد بررسی شوند و در بستر بزرگ‌تر اقتصادی و سیاسی قرار داده شوند.» (هاروپ و اپستاین، ۱۴۰۲: ۵۴۱) «این کلان گستوس باید به‌نحوی شکل بگیرد که آن گستوس به نقل‌پذیرترین حالت ممکن دیده شود.» (اسلین، ۱۳۷۴: ۳۸) والتر بنیامین ۱۵، در تفسیر خود از تئاتر اپیک، گستوس را ماده‌ی خام این نوع تئاتر می‌نامد. به‌زعم بنیامین، «گستوس لحظه‌های است که در آن جریان پیوسته‌ی کنش متوقف می‌شود و وضعیت اجتماعی نهفته در رفتار انسان آشکار می‌گردد. این وقفه که یکی از اهداف اصلی تئاتر اپیک است، امکان تأمل انتقادی را برای تماشاگر فراهم می‌سازد و او را از درگیر شدن صرف با روایت باز می‌دارد»

13. Gestus

14. Grundgestus

15. Walter Benjamin



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

دومین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The Second International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

September 18, 2026 GEORGIA

شهریور ماه ۱۴۰۵ - گرجستان

(بنیامین، ۱۴۰۲: ۳۸). از این منظر، گستوس را می‌توان سازوکاری برای ایجاد گسست در تداوم نمایشی و شکستن عادت ادراک دانست. گستوس در زیبایی‌شناسی برشتی همواره ماهیتی دیالکتیکی دارد، زیرا تضاد میان‌کنش فردی و شرایط اجتماعی را در سطح بدن و رفتار آشکار می‌سازد. این تضاد، نه در قالب درام روان‌شناختی، بلکه در چارچوب مناسبات عینی تاریخی و طبقاتی بازنمایی می‌شود. به همین دلیل، گستوس همواره تاریخی است و به وضعیت مشخصی از روابط اجتماعی ارجاع می‌دهد. تماشاگر در مواجهه با گستوس، به جای همذات‌پنداری عاطفی باشخصیت، به تحلیل شرایطی واداشته می‌شود که آن‌کنش را ممکن یا ضروری ساخته‌اند. «آیزنشتاین در مقاله «به بازی درآوردن» که به ارائه برونی‌سازی یک تعارض درونی اشاره دارد و در «حرکت بیانی» که بر روابط ژست‌مندانه‌ای تمرکز می‌کند که خوانشی اجتماعی را پدید می‌آورند بیان می‌کند «یک خم‌شدن یا تعظیم، بالا بردن یا پایین آوردن دست، حرکتی که جمله‌ای را قطع می‌کند یا فریادی که حرکتی را می‌شکند و... همگی تابع وظیفه محسوس ساختن انگیزه و قصد خواهند بود؛ با این تفاوت که در اینجا آرایش فضایی اجزای مختلف یک فرد، یا یک فرد در کلیت خود در نسبت با فردی دیگر (شریک)، یا در نهایت یک فرد در نسبت با محیطش، همچون نوشتاری خوانا عمل می‌کند که معنای درونی و ارتباط انگیزه‌های درونی را آشکار می‌سازد» در اینجا آیزنشتاین رویکردی بازنمایانه و ژستیک را ترسیم می‌کند که هم‌زمان پیوند فرد با بستر اجتماعی را آشکار می‌سازد و نیز نگرش‌هایی را که فردی خاص در شرایطی معین اتخاذ می‌کند. این نکات به ما امکان می‌دهد اصل ژستیک در زیبایی‌شناسی برشتی را در بستر گسترده‌تری از مدرنیسم چندرسانه‌ای جای دهیم» (Koutsouraki, ۲۰۱۸, ۳۱).

براین‌اساس، گستوس را می‌توان یکی از مهم‌ترین ابزارهای برشت برای تحقق فاصله‌گذاری دانست. ابزاری که بدن بازیگر را به رسانه‌ای انتقادی تبدیل می‌کند. گستوس با افشای مناسبات اجتماعی در سطح بدن، تماشاگر را به مواجهه‌ای دیالکتیکی با واقعیت دعوت می‌کند و او را از تماشاگر منفعل به سوژه‌های اندیشمند و کنشگر بدل می‌سازد

مونتاژ

برای تعریف مونتاژ در معنای کلی آن راینر فردریش ۱۶ در مقاله‌ای با عنوان «برشت و آیزنشتاین» مونتاژ را این‌گونه تعریف می‌کند: «به‌طورکلی می‌توان گفت مونتاژ عبارت است از ترکیب _ یا گهگاه سرهم‌بندی کردن صرف _ دو یا چند عنصر متفاوت یا غالباً مخالف که به ظهور چیزی بیش از جمع جبری آن‌ها منجر می‌شود. مونتاژ نوعی شکل باز (هنری) را ممکن می‌سازد، به صورتی که وحدت نهایی عناصر، وحدتی ارگانیک نیست که عناصر و سویه‌های خود را وامی‌دارد تا به طرزی نامحسوس به یکدیگر بدل شوند، و بدین ترتیب آن‌ها را در خود جذب و حل می‌کند. وحدت جدید در عوض مبتنی بر حفظ سویه‌ها به منزله عناصر مشخص و مجزاست که همه از درجه بالایی از استقلال برخوردارند. در این وحدت نوعی عنصر ناپیوسته وجود دارد که مولد تنش درونی است. مونتاژ به‌مثابه یک اصل عام هنری و فراگیر، محصول فرایندی در جهان جدید است که ذهنیت هنری جدید را به صورتی فزاینده از قیدوبند یک سنت از پیش استقرار یافته‌های می‌بخشد.» (فرهادپور، ۱۴۰۱: ۱۴۱) «در سینما، با استفاده از مونتاژ می‌توان زمان و مکان را قسمت کرد، بسط داد و منقبض ساخت، صحنه‌هایی را از زمان و مکان‌های گوناگون، در کنار یکدیگر قرارداد، فاصله‌ها را از میان برداشت و زمان را کوتاه‌تر کرد، مونتاژ استفاده‌ای هنری از زمان و مکان است و فن اصلی فیلم‌سازی قلمداد می‌شود» (عادل، ۱۳۹۷: ۵۶) انتقال ایده و برانگیختن حس و حال موردنظر در مخاطب دغدغه‌ایست که فیلم‌ساز همواره در حین تولید یک فیلم دارد. «یکی از مهم‌ترین عوامل مؤثر بر واکنش تماشاگر در مورد هر فیلمی که بر پیوستگی نماها استوار است،



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

دومین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The Second International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

September 18, 2026 GEORGIA

شهریور ماه ۱۴۰۵ - گرجستان

شیوه اتصال نماها یا همان مونتاژ است». (ضابطی چهارمی، ۱۳۸۰: ۱۶۲) این نتیجه ایست که «لف کولشوف ۱۷» و همکارانش از آزمایشی موسوم به «جلوه کولشوف» به دست آوردند فعالیت‌هایی از این دست موجب پیدایش مکتبی به نام «مکتب مونتاژ» در سینمای روسیه در سال ۱۹۱۷ م گردید که تا آخر دوره صامت ۱۹۳۰ م دوام آورد. سه عضو تأثیرگذار این مکتب، کولشوف، ایزنشتاین و پودوفکین ۱۸ بودند که به چنین نظریه‌ای دست یافتند. «مونتاژ فیلم به مفهوم ابتدایی کنار هم گذاشتن تصاویر ثابت برای ایجاد یک کپی دقیق از حرکت طبیعی، صرفاً بنیان تکنیکی رسانه سینما را تشکیل می‌دهد. عملکرد متعارف فیلمسازان در خلق دنباله یا مجموعه روان و «بی‌درز و شکافی» از تصاویر این حقیقت را که فیلم‌ها محصول مصنوعی برش و ویراستاری هستند پنهان می‌کند. این عملکرد شکل پست و منحنی از همان اصل عملی هنر سنتی (هنر همچون حجاب هنر) است. فقط آن مفهوم از مونتاژ که در مخالفت با این عملکرد ایجاد شده باشد می‌تواند تا حد یک اصل هنری ارتقا یابد و این کاری بود که عمدتاً به دست ایزنشتاین انجام گرفت. تعجبی ندارد که ایزنشتاین طی انجام این کار به برجسته‌کردن ساختار پر از تضاد مونتاژ گرایش پیدا کرد و در نهایت به مفهوم مونتاژ به منزله برخورد و تخاصم رسید: «از برخورد و تصادم دو عامل داده شده، یک مفهوم برمی‌خیزد» (فرهادپور، ۱۴۰۱: ۱۵۴)

دیالکتیک

دیالکتیک ۱۹، واژه ایست که از قدمتی طولانی، تقریباً به اندازه فلسفه برخوردار است و بر اساس دیدگاه‌های گوناگونی که نسبت به آن وجود داشته، دایره‌ای وسیع از معانی را شامل می‌شود در نتیجه برای روشن‌شدن مفهوم دیالکتیک، به اختصار تعاریفی از آن را شرح می‌دهیم. این واژه مرکب از «dia» به معنی «میان» و «legein» به معنای «بحث و گفت‌وگو» شکل گرفته است. در نتیجه، از منظر لغوی، دیالکتیک را می‌توان به عنوان فن مناظره و استدلال در نظر گرفت (معصوم، ۱۳۸۴: ۱۰۸) در فلسفه یونان باستان، دیالکتیک به معنای جست‌وجوی حقیقت از طریق رویارویی دیدگاه‌های متقابل بود؛ روشی برای پرسش و آزمودن باورها که از رهگذر آن، شناخت حاصل می‌شد. همان گونه که در محاورات افلاطونی که میراثی است از سقراط دیده می‌شود. اما تحول بنیادین در معنای دیالکتیک با هگل رخ داد. از نظر هگل، دیالکتیک سازش تناقض‌ها و اضداد در وجود اشیاء، ذهن و طبیعت است و به عبارتی هر مفهوم، وحدتی از اضداد است و تناقض نه امری نادر، بلکه پیش‌شرط زندگی است. در نظام هگلی، هر مفهوم یا وضعیتی (تز) در درون خود نقطه مقابلش (آنتی‌تز) را می‌پرورد، و از درگیری این دو مفهومی جدید و برتر یعنی (سنتز) پدید می‌آید. او دیالکتیک را نیروی درونی حرکت اندیشه و تاریخ می‌داند؛ بنابراین مفهوم دیالکتیک با وجود تغییرات بسیار در معنا و کارکرد خود در طول تاریخ همواره به عنوان راهی برای جست‌وجوی حقیقت مورد توجه بوده و عنصر مشترک خود یعنی برخورد با تضاد، آشکارکردن تناقض و حرکت به سوی دگرگونی و پویایی جهان را حفظ کرده است. در نگاه دیالکتیکی، هیچ عنصری ثابت و تغییرناپذیر نیست، بلکه تمامی پدیده‌ها در حال حرکت و دگرگونی‌اند. علاوه بر این، دیالکتیک بر اساس تقابل میان عناصر شکل می‌گیرد و همین تضاد، کنش متقابل بین اجزا را به وجود می‌آورد (پرتو، صالحی، اکبری، و تنهایی، ۱۴۰۰: ۶۱)

¹⁷. Lev Kulehov

¹⁸. Vsevolod Illarionovich Pudovkin

¹⁹. Dialectic



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

دومین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The Second International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

September 18, 2026 GEORGIA

شهریور ماه ۱۴۰۵ - گرجستان

مونتاژ دیالکتیک

آیزنشتاین یکی از تأثیرگذارترین نظریه‌پردازان مونتاژ روسی بود. وی بنیان‌گذار مفهوم آتراکسیون ۲۰ در سینما بود. او باور داشت آتراکسیون در نتیجه برخورد دو یا چند عنصر متضاد ایجاد می‌شود و از دیالکتیک به‌دست‌آمده میان این عناصر در ذهن مخاطب آتراکسیونی ایجاد می‌شود که منجر به سنتزی در ذهن او می‌شود. آیزنشتاین، تحت تأثیر نظریات مارکس و هگل، و بهره‌گیری از منابع گوناگون مانند خط هیروگلیف، شعر هایکو و تئاتر شرق، فرایند مونتاژ را تجسمی از قانون دیالکتیکی تضاد می‌دانست که در نهایت به خلق سبک جدیدی از مونتاژ منجر شد. «اما در واقع این شکل از مونتاژ حاصل تحول طولانی بود که در تئاتر آغاز شد. آیزنشتاین نیز، چون برشت، اوایل کار هنری‌اش جلوه‌های توهم‌زای نمایشی را به موضوع تفکر انتقادی خویش بدل کرد.» (فرهادپور: ۱۴۰۱، ۱۵۴)

«داستان دراماتیک توسط جلوه‌های بیگانه‌ساز تا حد درهم شکستن تحت‌فشار قرار می‌گیرد: بخش‌های گوناگون داستان با انواع مختلف وقایع، حوادث و اعمالی که از خارج جذب شده‌اند ترکیب می‌شود، به صورتی که تئاتر دیگر نمی‌تواند از طریق توهم و خیال‌پردازی، جانشینی برای زندگی واقعی فراهم کند. آیزنشتاین روش مونتاژ جذابیت‌ها ۲۱ را از تئاتر به سینما انتقال داد.» (فرهادپور: ۱۴۰۱، ۱۵۴)

در واقع آیزنشتاین عقیده داشت ذهن عملکردی دیالکتیک دارد و با تصادم بین عناصر متضاد، عنصر جدید و متفاوتی پدید می‌آید. «در فلسفه آیزنشتاین غایت جدال تز و آنتی‌تز و حصول به سنتز، ایجاد مفهومی جدید در یک فیلم در برخورد نمایشی ناهمگن و بی‌ارتباط است تا از این طریق تماشاگر را هم به لحاظ عواطف و هم به جهت تفکر در ساخت فیلم شرکت دهد. آیزنشتاین با این نوع مونتاژ، تفکر، تعقل و اعتماد به نفس را در مخاطب تحریک کرد و درواقع به شعور او احترام گذاشت و بدین شکل بیننده را در فیلم شرکت داد. همچنین تماشاگران خلاق و فعالی برای هنر تربیت کرد.» (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۴: ۴۴۶)

در واقع بر خلاف باور گریفیث ۲۲ و پودوفکین که علاقه داشتند تماشاگر را در وضعیتی استغراقی و به شکلی ناگهانی به سرانجام برسانند، آیزنشتاین تأکید داشت که تماشاگرش را در این فرایند سهیم کند. به باور او تنها از طریق این سبک مونتاژ است که بیننده برخورد عناصر را حس می‌کند و در ذهن خود ایده تازه‌ای می‌سازد و این‌گونه هدف نهایی آیزنشتاین یعنی، مشارکت دادن ذهن مخاطب به‌عنوان بخشی از فرایند تولید اثر هنری محقق می‌شود. کامل کردن تصاویر و خلق معنای جدید مسئولیتی است که او به عهده‌ی بینندگان خود می‌گذارد. «بیننده باید مسیر خلق هنری را که مؤلف برای خلق تصویر نهایی پیموده، دوباره بپیماید» (آیزنشتاین، ۱۳۹۸، ۷۸)

آیزنشتاین در مونتاژ آتراکسیون‌ها درباره اثر عاطفی شوک برانگیخته شده در تماشاگر از طریق مونتاژ توضیح می‌دهد «برخی شوک‌های عاطفی که وقتی در توالی درست خود در کلیت اثر قرار می‌گیرند، به تنها ابزاری بدل می‌شوند که تماشاگر را قادر می‌سازند تا جنبه‌ی ایدئولوژیک آنچه را که به‌نمایش درآمده است — یعنی همان نتیجه‌گیری ایدئولوژیک نهایی — دریابد» (Eisenstein, ۱۹۷۴, ۷۸).

آیزنشتاین از سینمایی که تنها به داستان‌گویی مشغول است فاصله گرفت و در پی خلق سینمای مطلوب خود، یعنی سینمایی که نوعی تفکر سیاسی و ایدئولوژیک است برآمد. «آیزنشتاین باتکیه بر دانش گسترده خود از زبان‌ها، فرهنگ‌ها، هنرها، نظام‌های هنری و نیز توجه دائمش به دیالکتیک همگرا در نظریه و عمل، گسست هنری را ارجح دانست. او هر قطعه از فیلم را بخشی از یک سازه معنایی نیرومند تلقی کرد که بیشتر متکی بر اصول هم‌جواری و تضاد است و نه هم‌گونی ارگانیک. از دیدگاه آیزنشتاین، این ظاهر نامحسوس از حیث حجم، شکل، نور و سرعت تبدیل شد به ماده خام نیرومندی برای شکلی ظریف از نگارش جادویی و ایدئوگرامی)

20 . Attraction

21 . Montage of Attractions

22 . D. W. Griffith



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

دومین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The Second International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

September 18, 2026 GEORGIA

شهریور ماه ۱۴۰۵ - گرجستان

هیروگلیفی (که می‌توانست فکر را شکل بدهد. معانی را تحت‌تأثیر قرار بدهد و حتی شکل‌های انتزاعی یا بازسازی شده استدلال، آگاهی و تحلیل ذهنی را عیان سازد) (استم، ۱۳۹۸: ۷۰) با بررسی دیدگاه‌های آیزنشتاین در باب مونتاژ دیالکتیک او به‌وضوح می‌توان دریافت که او به سینمایی گرایش داشت که رویکردی اجتماعی داشته باشد و نه آن که صرفاً تأملی زیباشناختی باشد.

تحلیل و یافته‌های تحقیق

بررسی اجرای ننه دلاور و فرزندان برشت

نمایشنامه ننه دلاور و فرزندان یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های تئاتر حماسی برشت است. این اثر را پاره‌ای از منتقدان «چکیده افکار برشت» دانسته‌اند. برشت با تاریخی کردن روایت و قراردادن آن در بستر جنگ سی‌ساله، جنگ را نه رویدادی استثنایی، بلکه سازوکاری تکرارشونده و وابسته به مناسبات قدرت و اقتصاد نشان می‌دهد. اما چگونه باید داستان پیچیده، درهم‌تنیده و گسسته‌ی این نمایشنامه را درک کرد؟ درباره‌ی قهرمان سرسخت اما سازش‌پذیر آن چگونه باید اندیشید؟ تاریخی کردن جنگ، هرگونه شباهت میان گذشته و حال را قطع می‌کند. عنوان‌های صحنه (که به‌صورت تصویر یا صدای خارج از صحنه ارائه می‌شوند)، ترانه و موسیقی‌ها، تقسیم‌بندی صحنه‌ها، گسست و ضربه‌های ناگهانی در روایت، همگی مانع از دریافت متعارف نمایش می‌شوند. مهم‌تر از همه، شیوه‌ی ارائه‌ی شخصیت‌ها توسط بازیگران، به‌عنوان مجموعه‌ای از نگرش‌ها و رفتارها، مانع از شکل‌گیری همذات‌پنداری چه روی صحنه و چه در میان تماشاگران می‌شود از این رو انتخاب این نمایشنامه و اجرای یادشده، امکان بررسی اندیشه تئاتر برشت و شیوه فاصله‌گذاری او را برای ما فراهم می‌کند. صحنه اول اجرا با اعلام رویدادهای اصلی صحنه نخست آغاز می‌شود. بهار سال ۱۶۲۴، در دالارنا، فرمانده سوئدی اوکسنس تی یرنا، برای لشکرکشی به لهستان مشغول جمع‌آوری افراد است. زن فروشنده دوره‌گرد، آنا فیرلینگ مشهور به ننه دلاور، یکی از پسرانش را از دست می‌دهد. در اجرای نمایش، از پلاکاردهای نوشتاری یا زیرنویس‌های نمایش‌داده‌شده روی پرده استفاده می‌شود تا پیش از آغاز هر صحنه، رویدادهای آن را به تماشاگر اعلام کنند. روایت آغازین از همان ابتدا فاش می‌کند که شخصیت اصلی داستان در همین صحنه یکی از پسرانش را از دست خواهد داد. این شیوه که نمونه‌ای از تکنیک فاصله‌گذاری است، با آشکارکردن مهم‌ترین رویدادهای داستان، عناصر مدهوش‌کننده درام را تضعیف می‌کند. هنگامی که ننه دلاور وارد صحنه می‌شود، مخاطب با زنی روبه‌رو می‌شود که هیچ نشانه‌ای از مادری ندارد که قرار است به‌زودی داغ فرزند ببیند. برعکس، او با غرور در کنار گاری سرپوشیده خود حرکت می‌کند، گاری‌ای که نه دو اسب یا گاو، بلکه دو پسر بالغش، ایلیف و سویسی آن را می‌کشند. او با صدایی بلند و سرشار از اعتمادبه‌نفس آواز می‌خواند و خود را برای همگان به‌عنوان کاسبی آماده معامله معرفی می‌کند.



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

دومین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The Second International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

September 18, 2026 GEORGIA

شهریور ماه ۱۴۰۵ - گرجستان



تصویر ۱. صحنه نخست نمایش ننه دلاور (- Voluntariness: History. Mutter Courage Revisited. Ruoss, M. (2022). War and Voluntariness: Mutter Courage Revisited. Voluntariness: History - Society - Theory. Retrieved July 22, 2026, from <https://www.voluntariness.org/war-and-voluntariness-mutter-courage-revisited/>

این صحنه‌آرایی آگاهانه و مبتنی بر تضاد، خود نمونه‌ای از فاصله‌گذاری است. اعتمادبه‌نفس و غرور ننه دلاور، دو پسری که همچون حیوانات بارکش‌گری را می‌کشند، و درعین حال آگاهی قبلی تماشاگر از اینکه او به‌زودی یکی از همین دو پسر را از دست خواهد داد، همگی مخاطب را به پرسشگری و می‌دارند. چگونه کنش‌های انسان و ارزش‌های ما در شرایط خاص اجتماعی و تاریخی شکل می‌گیرند؟ و چگونه ممکن است مادری که خود را چنین شکست‌ناپذیر نشان می‌دهد، به‌زودی یکی از فرزندان را از دست بدهد؟ توجه به جزئیات نادیده‌گرفته‌شده رفتار انسانی، جزئیاتی بسیار ظریف که درباره‌ی وضعیت اجتماعی شخصیت بسیار سخن می‌گویند، از ویژگی‌های برجسته‌ی اجرای دقیق وایگل است. «هلنه وایگل در خلق شخصیت ننه دلاور، مدام از پول به منزله یک گستوس شخصیت بهره می‌برد. در سراسر نمایش، هر گاه سکه پولی دستش می‌آید آن را گاز می‌زد تا از اعتبار آن مطمئن شود. در بخش پایانی نیز آنجا که به دهقانان پول داد تا جنازه دخترش را دفن کنند، از کیفش یک‌مشت سکه برداشت تا به آن‌ها بدهد، اما مکثی کرد و پیش از دادن سکه‌ها بادقت سکه‌ای را به کیفش بازگرداند. او در لحظات آخر، تناقض دیالکتیکی آن شخصیت (مادر و زن کاسب‌کار) را در یک گستوس خلاصه کرد.» (هاروپ و اپستاین: ۱۴۰۲، ۵۵۴) راهبردهای فاصله‌گذاری برشت را می‌توان به‌خوبی در رفتارهای متناقض و پارادوکسیکال شخصیت ننه دلاور مشاهده کرد. در پایان نمایش، بلافاصله پس از مرگ کاترین، ننه دلاور درحالی که گاری خود را به‌تنهایی می‌کشد، با خود می‌گوید: امیدوارم بتوانم خودم گاری را بکشم. می‌توانم. چیز زیادی هم داخلش نیست. باید زودتر بروم دنبال کاسیم.



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

دومین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The Second International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

September 18, 2026 GEORGIA

شهریور ماه ۱۴۰۵ - گرجستان



تصویر ۲. صحنه پایانی نمایش ننه دلاور (- Mutter Courage Revisited. Voluntariness: History - Ruoss, M. (2022). War and Voluntariness: Society – Theory. Retrieved July 22, 2026, from <https://www.voluntariness.org/war-and-voluntariness-mutter-courage-revisited/>)

در اینجا، باوجود آنکه او هر سه فرزند خود را در جنگ از دست داده است، همچنان بیش از هر چیز نگران کاسبی خود است، نه خانواده ناپودشده‌اش؛ بنابراین، برای تماشاگر هم‌ذات‌پنداری با او دشوار می‌شود، زیرا او در مقام مادری ناموفق و خودمحور تصویر می‌شود که هیچ‌کس مایل نیست جای او باشد یا مانند او رفتار کند هر تماشاگری تلاش می‌کند انتخاب‌هایی بهتر از او در زندگی داشته باشد. اما تماشاگر مورد نظر برشت باید این نکته را به خوبی درک کند که شرارت‌های ننه دلاور از شخصیت او نیست بلکه از طبقه و جامعه‌ای است که در آن قرار دارد.

بررسی فیلم اکبر از سرگئی آیزنشتاین

نظریه مونتاژ دیالکتیکی آیزنشتاین بر این ایده استوار است که برخورد تصاویر متضاد می‌تواند معانی جدیدی ایجاد کرده و واکنش‌های احساسی در بیننده برانگیزد. او معتقد بود که ویرایش می‌تواند برای کنار هم قراردادن ایده‌ها و تصاویری متضاد استفاده شود تا تفکر را تحریک کند و احساسات انقلابی را الهام بخشد. فیلم اکبر را می‌توان یکی از مشهورترین تلاش‌های آیزنشتاین برای به‌کارگیری مونتاژ دیالکتیکی دانست، اکبر تصویری از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ است. این فیلم رویدادهای کلیدی از سرنگونی رژیم تزاری در فوریه تا یورش به کاخ زمستانی در ۲۵ اکتبر را به تصویر می‌کشد، زمانی که بلشویک‌ها دولت موقت به رهبری الکساندر کرنسکی را سرنگون کردند. بالاین‌حال، آیزنشتاین این اثر را صرفاً بازنمایی یا روایت انقلاب نمی‌دانست. او در سال ۱۹۲۷ نوشت: «پس از درام، شعر و بالاد در سینما، اکبر شکل تازه‌ای از سینما را عرضه می‌کند: مجموعه‌ای از جستارها درباره سلسله‌ای از مضامین که در کنار هم اکبر را می‌سازند (Eisenstein, ۱۹۷۴، ۴)» این گفته نشان‌دهنده بنیان فکری آیزنشتاین در آفرینش اثری فراتر از یک روایت تاریخی است، اثری که می‌کوشد از طریق ساختاری مبتنی بر ایده‌ها و مضامین، تجربه‌ای نو از زبان سینما ارائه دهد. در "اکبر"، آیزنشتاین از مجموعه‌ای از تصاویر و توالی‌های متضاد استفاده می‌کند تا هرج و مرج و شور و شوق پیرامون انقلاب اکبر در روسیه را به تصویر بکشد. به‌عنوان مثال، او صحنه‌های طبقه حاکم را با صحنه‌های طبقه کارگر کنار هم قرار می‌دهد و تفاوت‌های آشکار در زندگی‌ها و ایدئولوژی‌های آن‌ها را برجسته می‌کند. این تکنیک نه تنها مبارزه طبقاتی را تأکید می‌کند؛ بلکه



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

دومین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The Second International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

September 18, 2026 GEORGIA

شهریور ماه ۱۴۰۵ - گرجستان

بینندگان را ترغیب می‌کند تا با روایت سیاسی به طور انتقادی درگیر شوند. "من دیدگاهم درباره‌ی مونتاز به مثابه‌ی «برخورد» را با او [پدوفکین] در میان گذاشتم؛ دیدگاهی که بر اساس آن، از برخوردِ دو عاملِ مشخص، مفهومی پدید می‌آید" (Eisenstein, ۱۹۷۷, ۳۷) در ادامه نگاهی به دو سکانس مشهور از اکتبر خواهیم داشت، بررسی اثر را با سکانس معرفی کرنسکی آغاز می‌کنیم. دو ویژگی درباره‌ی کرنسکی به‌وضوح در این سکانس بیان می‌شود هم از طریق روش‌های متعارف و هم از طریق استفاده‌ی ماهرانه از اصل مونتاز؛ کرنسکی ژست کلیشه‌ای ناپلئونی به خود می‌گیرد: یک چکمه‌ی واکس خورده جلوتر از دیگری قرار گرفته، دست چپ پشت بدن قلاب شده و دستکش چرمی را لمس می‌کند بعدتر، در دقایقی بعد تصویری تهدیدآمیزتر از کرنسکی همراه با مجسمه‌ای از ناپلئون تدوین می‌شود، تا اگر تماشاگر هنوز نکته را نگرفته باشد، آن را از دست ندهد. خودنمایی مضحک کرنسکی به شیوه‌ای کاملاً متفاوت بیان می‌شود آیزنشتاین به‌وضوح به مخاطبین خود اعلام می‌کند که کرنسکی خودشیفته‌ای خودنما است و جاه‌طلبی افراطی دارد.



تصویر ۳. مقایسه الکساندر کرنسکی با ناپلئون (Scene by Green, ۲۰۲۴). *October: Ten Days That Shook the World* (۱۹۲۸). Scene by Green. (Retrieved July ۲۲, ۲۰۲۶, from <https://www.scenebygreen.com/2024/10/29/october-ten-days-that-shook-the-world-1928>)

در میان تصاویر ژست ناپلئونی کرنسکی، تصاویری از یک طاووس مکانیکی قرار می‌گیرد که برنامه‌ی حرکتی خود را اجرا می‌کند. قراردادن این تصویر در کنار ژست ناپلئونی کرنسکی قرار است واکنش مهمی در تماشاگر ایجاد می‌کند، شکل گرفتن این باور که کرنسکی واقعاً شخصیتی در اندازه‌ی ناپلئون نیست، بلکه فردی خودنما با ادعاهای مضحک ناپلئونی است. در سکانس طاووس مکانیکی، تماشاگر کرنسکی را می‌بیند که با ژست کامل ناپلئونی آماده‌ی ورود به اتاق خصوصی خود در کاخ زمستانی است، پس از نماهای کوتاهی که افراد حاضر یا پوزخند می‌زنند یا با حالتی متفکرانه نگاه می‌کنند، آیزنشتاین به تصویر طاووس کات می‌زند، از آنجاکه طاووس هیچ ارتباط روایی مستقیمی با صحنه ندارد، تماشاگر بلافاصله متوجه می‌شود که نقش آن، اظهارنظر درباره‌ی رویداد است.



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

دومین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The Second International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

September 18, 2026 GEORGIA

شهریور ماه ۱۴۰۵ - گرجستان



تصویر ۴. سکانس طاووس مکانیکی و الکساندر کرنسکی (Mazzoleni, A. (2010). *Avanguardia sovietica*. Dino Audino Editore. Retrieved July 22, 2026, from <https://www.audinoeditore.it/libro/9788875271725/1665>)

شاید یکی از بهترین نمونه استفاده آیزنشتاین از مونتاز دیالکتیکی را بتوان در سکانس خدا و میهن در فیلم اکتبر مشاهده کرد. این بخش مونتازی از تصاویر مذهبی است، با تصاویری از مسیحیت و معماری کلیسای ارتدوکس روسی آغاز می‌شود، تصاویری که برای مخاطبان فیلم بسیار آشنا بودند. سپس به تصاویری از جنوب آسیا، عمدتاً هندوئیسم و بودیسم منتقل می‌شود و در پایان به مجموعه‌ای از تصاویر می‌رسد که ظاهراً از آفریقا، اقیانوس آرام جنوبی و مناطق قطبی گرفته شده‌اند. سکانس با یک پیکره انسان‌مانند و بسیار ساده پایان می‌یابد. نوئل کروئل معتقد است (Carroll, ۱۹۷۳) این سکانس را می‌توان چنین صورت‌بندی کرد: «اگر وجود خدایان گوناگون را بپذیریم و استناد به خدای خود را مبنایی مشروع برای تعیین نظم سیاسی بدانیم، در آن صورت ارجاع به اژدهای چینی یا بتی از فرهنگ پلی‌نزی نیز باید به همان اندازه معتبر باشد. اما چنین نتیجه‌ای نامعقول است، بنابراین، استناد به مسیحیت ارتدوکس روسی نیز نمی‌تواند مبنایی معقول برای مشروعیت‌بخشی به نظم سیاسی باشد.» اسماتس اما این سکانس را چنین تفسیر می‌کند که مجموعه این تصاویر نشان می‌دهد که این نمادهای دینی، با وجود تفاوت‌های ظاهری، از چنان شباهتی برخوردارند که می‌توانند از نظر کارکرد سیاسی نیز یکسان تلقی شوند. او می‌نویسد: «گویی آیزنشتاین به تماشاگر می‌گوید: "به این نموده‌های مسیحیت نگاه کن و شباهت‌های آن‌ها را با این شمایل‌های جان‌انگاران ببین. هر دو از انگیزه‌های مشابهی سرچشمه گرفته‌اند و هر دو به یک اندازه نادرست‌اند.» (Smuts, ۲۰۰۹. ۴۱۶) ما از توضیحات آیزنشتاین درباره اکتبر می‌دانیم که او قصد داشت در سکانس «خدا و میهن» نوعی استدلال منطقی ارائه کند. او درباره این سکانس می‌نویسد: «از طریق مقایسه هر تصویر تازه با دلالت مشترک آن‌ها، نیرویی انباشته می‌شود که از نظر صوری می‌توان آن را با فرایند استنتاج منطقی همسان دانست (Eisenstein, ۱۹۷۷. ۶۲) مونتاز آیزنشتاین در حال تمسخر توسل به سنت دینی است. تصاویر مسیحیت ارتدوکس روسی



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

دومین کنفرانس بین المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

**The Second International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)**

September 18, 2026 GEORGIA

شهریور ماه ۱۴۰۵ - گرجستان

آیزنشتاین، اگر به‌تنهایی دیده شوند، احتمالاً برای بسیاری از مخاطبان سال ۱۹۲۸ حامل ارزش و احترام خواهند بود. اما از دیدگاه آیزنشتاین، این واکنش نادرست است، زیرا بازتاب‌دهندهٔ عادت‌ها، تداعی‌ها و رمز و راز به‌ارث‌رسیده از گذشته است. مونتاز، احساس پوچی و مضحک بودن تصاویر بعدی را به تصاویر قبلی منتقل می‌کند؛ به‌گونه‌ای که هالهٔ تقدس پیرامون تصاویر ابتدایی شکسته می‌شود. در اینجا هدف آیزنشتاین، تمسخر صرف نیست، بلکه هدف آن ایجاد یک لحظهٔ کشف و بینشی متفاوت در آن هاست. در نهایت، "اکتبر" به‌عنوان یک بیانیهٔ سیاسی که از بلشویک حمایت می‌کند، عمل می‌کند. از طریق مونتاز دیالکتیکی، آیزنشتاین ضرورت انقلاب و پتانسیل تغییر اجتماعی را منتقل می‌کند. این فیلم تنها یک روایت تاریخی نیست؛ بلکه یک فراخوانی برای عمل است که بینندگان را ترغیب می‌کند تا نقش خود را در شکل‌دهی به تاریخ بررسی کنند.





iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

دومین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

**The Second International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)**

September 18, 2026 GEORGIA

شهریور ماه ۱۴۰۵ - گرجستان



تصویر ۵. سکانس خدا و میهن (مأخذ: فیلم)

اشتراکات فاصله‌گذاری و مونتاژ دیالکتیک

انسان چنان با واقعیت روزمره خو گرفته است که از ورای ظاهر امور نمی‌گذرد. این خوگرفتن، در حقیقت، سازوکاری دفاعی برای بقاست. توانایی سازگارشدن با جهانی که نه همیشه خوشایند است، نه آسان و نه کامل. اما بهای این سازگاری، ازدست‌دادن نیروی تفکر انتقادی و میل به دگرگونی واقعیت است. مواجهه و درک تازه از جهان، همان چیزی است که می‌توان آن را بذر بیگانگی نامید. یعنی همان دانه‌ای که از دل جابه‌جایی موقعیتی می‌روید. هنگامی که جزئی از واقعیت را از بستر طبیعی‌اش بیرون می‌کشیم و در بستری تازه قرار می‌دهیم، نوعی بیگانه‌سازی رخ می‌دهد. این ساده‌ترین و بنیادی‌ترین سازوکار فاصله‌گذاری است، برهم‌زدن عادت ادراک و واداشتن مخاطب به نگاهی از نو به پدیده‌ها. در سینما، این فرایند معمولاً به‌گونه‌ای کمتر ارادی و آگاهانه از آنچه در تئاتر برشتی دیده می‌شود، صورت می‌گیرد. علت آن است که تصویر سینمایی ماهیتی عینی و مستند دارد و همین امر، به‌آسانی می‌تواند توهم مواجهه‌ی مستقیم با واقعیت را ایجاد کند و این همان جایی است که مونتاژ نقشی اساسی ایفا می‌کند. مونتاژ نه‌تنها تصاویر را در ترکیب‌های غیرمنتظره و نامتداول کنار هم می‌نشانند تا معنایی تازه پدید آید، بلکه از رهگذر تقابل میان صدا و تصویر، نوعی هم‌نوازی سمعی و بصری پدید می‌آورد. همان‌گونه که آیزنشتاین توصیف کرده بود که این هم‌نوازی، شیوه‌ای مشخصاً سینمایی برای ایجاد اثر فاصله‌گذاری است. باین‌حال، فارغ از اینکه نمایش در قالب تئاتر باشد یا سینما یا هر شکل دیگری از هنرهای نمایشی، نباید فراموش کرد که فاصله‌گذاری پیش از هر چیز ابزاری است برای افشای لایه‌های پنهان واقعیت. در واقع روشی است برای عبور از سطح و نفوذ به ژرفای حقیقت. از این‌رو، این اثر باید همواره در حال نوسازی و ابداع باشد، زیرا به‌محض آنکه سازوکار بیگانگی خود به عادت بدل شود، کارکرد حقیقی خود را از دست می‌دهد و دیگر توان برانگیختن شور و اشتیاق دریافت را در مخاطب ندارد. هم‌ذات‌پنداری ابزار سلطه و فاصله‌گذاری را می‌توان ابزار آگاهی نامید. اما این دو هرگز به طور کامل از یکدیگر جدا نیستند، بلکه در هر اثر هنری نوعی هم‌زیستی از تنش و ترکیب میان آن‌ها جریان دارد و هنرمند آگاه در پی حذف احساس نیست، بلکه



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

دومین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The Second International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

September 18, 2026 GEORGIA

شهریور ماه ۱۴۰۵ - گرجستان

می‌کوشد احساس را از رهگذر شناخت بازآفرینی کند. برشت باورداشت که هنر باید تماشاگر جدیدی خلق کند. همان‌طور که در رساله خود درباره‌ی تئاتر اپیک می‌نویسد: تماشاگر جدید باید پس از نمایش، نه از خودبی‌خود شود؛ بلکه باید به خودآگاهی برسد. نمایش برشتی باید تماشاگر را با ذهنی پر از تردید و پرسش به خیابان بفرستد نه با دلی آرام و آسوده. هدف این نیست که او بگوید چه نمایش خوب و پسندیده‌ای بود، بلکه باید بگوید چرا جهان این‌گونه است؟ بنابراین، نمایش انتقادی حقیقی، تنها در محتوای انقلابی‌اش خلاصه نمی‌شود، بلکه در شکل و ساختار خود نیز مناسبات سلطه را باید درهم شکند. چنین اثری نه تنها به تغییر جهان دعوت می‌کند؛ بلکه در عمل نیز نحوه‌ی دیدن جهان را دگرگون می‌سازد. در طول تاریخ، تئاتر و سینما اغلب در خدمت حفظ نظام موجود بودند. از تئاتر یونان تا سینمای هالیوود، کارکرد اصلی صرفاً تخلیه هیجانات و احساسات بوده، فرایندی که در ظاهر سبب تطهیر و تزکیه انسان می‌شود، اما در واقع او را بدون دگرگونی واقعی در وضعیت پیشین نگه می‌دارد. این همان آفتی است که برشت درباره آن هشدار می‌داد تا زمانی که نمایش بر محور همذات‌پنداری صرف بنا شود، هنر به جای آن که به بیداری و آگاهی تماشاگر منجر شود، او را در خوابی آرام و افسونگر فرومی‌برد. آیزنشتاین نیز از اینکه عموماً فیلم‌ها کسل‌کننده و بی‌نتیجه بودند ناراضی بود، به‌ویژه سینمایی که در پی ارائه توهم واقعیت به بیننده بود نه بازنمایی آن، او احساس می‌کرد خطر از همین‌جا آغاز می‌شود، زمانی که تماشاگر حس می‌کند درون جهان فیلم حضور دارد، هوشیاری‌اش به خواب می‌رود و مجذوب خیال می‌شود؛ بنابراین، اگر تئاتر و سینما می‌خواهند به ابزار آگاهی بدل شوند، باید این توهم را بشکنند. این همان کاری است که برشت با بهره‌گیری از فاصله‌گذاری انجام می‌دهد. او شکاف بین تماشاگر و صحنه را فعال می‌کند، تا نگاه تماشاگران وضعیتی منفعلانه به نگرشی پرسش‌گر بدل شود. در سینما، این هدف را می‌توان از طریق مونتاژ صدا، تضاد میان تصویر و گفتار، یا شکستن تداوم روایی انجام داد، همان چیزی که آیزنشتاین آن را برخورد فکری تصاویر می‌نامید. گستوس اجتماعی برشت را می‌توان یکی از مهم‌ترین تمهیدات برشت برای فاصله‌گذاری تئاتر دانست. والتر بنیامین در مقاله تئاتر اپیک چیست اشاره می‌کند که گستوس ماده خام تئاتر اپیک است و به واسطه استفاده از گستوس می‌توان در کنش وقفه ایجاد کرد و این‌گونه یکی از دغدغه‌های اصلی تئاتر اپیک محقق می‌شود، یعنی ایجاد وقفه در کنش برای آشکارسازی موقعیت‌ها به‌منظور توانمندسازی تماشاگر برای انتخاب واکنشی انتقادی. در تئاتر اپیک برشت، بازیگر نه در نقش غرق می‌شود و نه از آن به کلی جداست، بلکه همواره در مرز میان نقش و خود قرار دارد. در این حالت، هر حرکت، هر نگاه و هر سکوت، دارای معنایی اجتماعی است هر حرکت بدن، نمودی از تضاد طبقاتی و قدرت موجود است. از این منظر، گستوس برشتی نوعی مونتاژ درون بدن است. یک سازوکار انتقادی که بدن را به ابزاری برای تفکر تبدیل می‌کند. به تعبیر والتر بنیامین، برشت در تئاترش انسان را در وضعیت‌های اجتماعی نشان می‌دهد، نه صرفاً در وضعیت‌های روان‌شناختی. همین امر است که ژست را از بازی صرف به کنشی تاریخی بدل می‌سازد، در واقع می‌توان گفت گستوس تجسم رابطه‌ی تاریخی و طبقاتی میان انسان‌هاست که در آن تضادهای اجتماعی در سطح بدن و رفتار قابل مشاهده می‌شوند. گویی برشت از نوعی مونتاژ صحنه‌ای و بدنی در تئاتر خود استفاده می‌کند؛ بنابراین می‌توان گفت همان‌گونه که آیزنشتاین با بهره‌گیری از تضاد نماها می‌کوشید از دل برخورد میان آن‌ها معنایی نو خلق کند و باورداشت هر تصویر، تضادی را در درون خود حمل می‌کند که تنها از طریق برخورد با تصویر بعدی آشکار می‌شود. برشت نیز از همین منطق بهره می‌برد با این تفاوت که برشت از برخورد موقعیت‌های نمایشی و بیگانگی در عمل و حرکات بدنی و بیان بازیگر در صحنه استفاده می‌کند و فاصله‌گذاری در تئاتر او همان نقشی را ایفا می‌کند که مونتاژ در سینمای آیزنشتاین. این نگاه ما را به درکی عمیق‌تر از پیوند میان برشت و آیزنشتاین می‌رساند، پیوندی که بن‌مایه اصلی آن نوعی تلاش برای دستیابی به هنر تفکر است، هنری که تماشاگر را به اندیشیدن وادارد نه به همذات‌پنداری.



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

دومین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The Second International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

September 18, 2026 GEORGIA

شهریور ماه ۱۴۰۵ - گرجستان

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر باهدف واکاوی مفهوم دگردیسی تماشاگر در فاصله‌گذاری برشت و مسیر مونتاژ آیزنشتاین انجام شد. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که این دو اسلوب هنری، هرچند در بسترهای متفاوت سینما و تئاتر توسعه یافتند، از یک فلسفه مشترک مارکسیستی یعنی ماتریالیسم دیالکتیکی نشئت گرفته‌اند. هر دو هنرمند در واکنش به هنر بورژوازی کوشیدند با بهره‌گیری از گسست، تضاد و تضاد برای در هم شکستن توهم واقعیت که بخشی جدایی‌ناپذیر از تئاتر سنتی بود در جستجوی یک شکل هنری جدید گام بردارند. هنری که از حد بازنمایی صرف و آیینی جهان فراتر رفته و به ابزاری برای تغییر جهان بدل شود. تنها در این فرم جدید است که همواره به تماشاگر یادآوری می‌شود که در حال تماشای اثر هنری است و باید در مقام یک متفکر آن را به‌صورت انتقادی مورد بررسی قرار دهد. در واقع آنچه برای هر دو هنرمند اهمیت داشت بهره‌مندی تماشاگر از نیروی تفکر و آگاهی بود و برای تبدیل تماشاگر منفعل به تماشاگری فعال هر یک از تکنیک‌های متفاوتی برای رسیدن به مقصود خود سود جستند. آیزنشتاین در مونتاژ دیالکتیک با روایت منقطع و ناپیوسته و تخطی از پیوستگی روایت، عادت تماشاگر به تسلیم‌شدن در توهم واقعیت را برهم می‌زند و از تضاد نماها برای ایجاد جرقه‌ای در ذهن تماشاگر استفاده می‌کند، تا این‌گونه با مشارکت دادن ذهن مخاطب به‌عنوان بخشی از فرایند تولید اثر هنری تماشاگر را از مصرف‌کننده‌ی عاطفه به مخاطبی آگاه بدل کند و این‌گونه وضعیت انفعال تماشاگر را به سطح کنشگری ارتقا می‌دهد. برشت نیز از طریق فاصله‌گذاری در ساختار نمایشی و نمود آن در شیوه بازیگری‌اش، با تقطیع احساس و تحول داستانی همراه با جهش‌های گوناگون، وحدت متضادها، و نمایش آگاهی بازیگر از روند نقش، شفافیت را به ادراک تماشاگر باز می‌گرداند و آن را از قید خلسه و گنگی عادت رها می‌سازد و تماشاگر در مقام نظاره‌گری هوشیار، به تحلیل روابط دیالکتیکی، و پرسشگری درباره عوامل اجتماعی-اقتصادی پدیده‌ها می‌پردازد. با نگاهی به اصول بازیگری برشت، گستوس برشتی را می‌توان معادل بدنی مونتاژ آیزنشتاین دانست که در پیوندی دیالکتیکی به خدمت تولید آگاهی انتقادی در می‌آید. بررسی تکنیک مونتاژ آیزنشتاین و فاصله‌گذاری برشت نشان می‌دهد که در هر دو این دستگاه فکری، اثر هنری باید رویکردی اجتماعی داشته باشد نه آنکه صرفاً تأملی زیباشناختی باشد. آیزنشتاین و برشت هر دو، هنر را ابزاری در خدمت آموزش و بازسازی آگاهی اجتماعی می‌دانستند از این منظر، هم مونتاژ و هم فاصله‌گذاری را می‌توان به‌عنوان دو روش متفاوت برای تولید آگاهی از طریق فرم دانست.

منابع

- امامی میبیدی، داوود؛ اولیاء، محمد رضا. (۱۳۹۹)، فاصله‌گذاری در حفاظت معماری با رویکرد برتولت برشت، سومین کنفرانس بین‌المللی عمران، معماری، مدیریت توسعه شهری در ایران، تهران، ایران
- ایرانمنش، محمد، رسولی، جواد (۱۴۰۲)، خوانش تطبیقی مفهوم فاصله‌گذاری در آثار سینمایی و معماری: باتکیه بر مصادیق معماری دوره مدرن و پست‌مدرن، نشریه هنرهای زیبا: معماری و شهرسازی، دوره ۲۸، شماره ۴، ۸۳-۱۰۶.
- آیزنشتاین، سرگئی میخائیلوویچ (۱۳۹۸)، شکل فیلم، ترجمه پرتو اشراق، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ سوم.
- استم، رابرت (۱۳۹۸)، مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، ترجمه علی عامری، تهران: انتشارات سوره مهر، چاپ چهارم



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

دومین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The Second International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

September 18, 2026 GEORGIA

شهریور ماه ۱۴۰۵ - گرجستان

بدرظاهر، امیر، دلخواه، مسعود، مهندس‌پور، فرهاد (۱۴۰۴)، ریخت‌شناسی تئاتر اپیک بر اساس پیوند فرایند در زمانی و مفهوم بیگانه‌سازی در نمایشنامه‌های برشت، دوره ۱۲، شماره ۲، ۱۰۱-۱۱۵.

بنیامین، والتر. (۱۴۰۲)، فهم برشت، ترجمه نیما عیسی‌پور و دیگران، تهران: انتشارات بیدگل، چاپ هفتم

برشت، برتولت (۱۳۵۷)، زندگی تئاتری من، ترجمه فریدون ناظری، تهران: انتشارات جاویدان، چاپ اول

برشت، برتولت (۱۳۷۸)، درباره تئاتر، ترجمه فرامرز بهزاد، تهران: انتشارات خوارزمی، چاپ دوم

پرتو، شادی؛ صالحی، سعید؛ واکبری، علی؛ ابوالحسن تنهایی، حسین. (۱۴۰۰)، تبیین دیالکتیک گسست - پیوند در معماری مسکونی معاصر تهران مبتنی بر تحول فضاهای باز و بسته، باغ نظر، ۱۸(۹۹)، ۲۵-۴۲

تعاونی، شیرین (۱۳۸۸)، تکنیک برشت، تهران: نشر قطره، چاپ اول

تیزویر، آرمان (۱۳۹۸)، نقش جایگاه آیزنشتاین در سینمای شوروی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد

ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۰)، سینما: بررسی تحلیلی و انتقادی نظریه کلاسیک مونتاژ فیلم، هنر. (۴۷)، ۱۶۰-۱۷۸.

ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۴)، زیبایی‌شناسی، تاریخ و نظریه‌های تدوین فیلم، تهران: دانشکده صداوسیما جمهوری اسلامی ایران.

عادل، شهاب‌الدین (۱۳۹۵)، نظریه‌های مونتاژ اسلاو کو و ورکاپیچ و سرگئی آیزنشتاین، نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، ۱۲(۶)، ۵۳-۶۳.

فرهادپور، مراد (۱۴۰۱)، ایده نمایش (مقالاتی درباره تئاتر)، تهران: انتشارات هرمس، چاپ پنجم

محمودی، محمدرضا (۱۴۰۱)، فاصله‌گذاری و کاربرد آن در سینما با نگاهی به سینمای پست‌مدرن، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد

معصوم، حسین (۱۳۸۴)، مفهوم دیالکتیک در فلسفه افلاطون، فلسفه دین، (۳)، ۱۰۷-۱۱۹

Carroll, N. 1973. "For God and Country." Artforum 11 (5): 61-65.

-Eisenstein, Sergei (1977), Film Form: Essays in Film Theory, Pub. HBJ Book: New York & London.

Eisenstein, Sergei & Gerould, Daniel (1974), "Montage of Attractions For Enough Stupidity in Every Wiseman", TDR, Vol. 18, No. 1, pp. 77-85.

Esslin, M. (1960). *Brecht: The Man and His Work*. Doubleday & Company.

Feng, W. (2025). Early Cinema, Attraction and Estrangement: Revisiting Bertolt Brecht's Interpretation of Mei Lanfang. *Theatre Research International*, 50(2), 188-203.

Jovanovic, N. (2011). Montage and Theatricality as Sources of Estrangement. *The University of Alabama Press*, 19, 111-128.

Koutsourakis, A. (2018). *Rethinking Brechtian Film Theory and Cinema*. Edinburgh University Press.

-October (Ten Days That Shook the World). Dir. Sergei Eisenstein and Grigori Aleksandrov. Sovkino, 1928. Youtube.



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

دومین کنفرانس بین المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

**The Second International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)**

September 18, 2026 GEORGIA

شهریور ماه ۱۴۰۵ – گرجستان

Smuts, A. 2009. "Film as Philosophy: In Defense of a Bold Thesis." The Journal of Aesthetics and Art Criticism 67 (4): 409-420.