بررسی تطبیقی تئاتر ارسطویی و روایی با استناد به نمایشنامه‌های *ادیپ شهریار* اثر سوفکلس و *ننه‌دلاور و فرزندانش* اثر برشت

ابراهیم استارمی[1*]، الناز قدوسی شاهنشین[2]

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات آلمانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران
۲. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد گروه آموزش زبان آلمانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

دریافت: ۹۰/۱۲/۱۳ پذیرش: ۹۱/٤/۲۸

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۲)، پاییز و زمستان ۱۳۹۲، صص ۱-۲۱

چکیده

پژوهش حاضر با استناد به نمایشنامه‌های ***ادیپ شهریار***[1] اثرسوفکلس و ***ننه‌دلاور و فرزندانش***[2] اثر «برتولت برشت»، به کمک مثال‌های متعدد از دو اثر مذکور، به مقایسهٔ تحلیلی اصول تئاترارسطویی و روایی می‌پردازد. مبانی تئاتر ارسطویی برگرفته از اثر ***فن شعر*** ارسطو است که تا قرن هجدهم میلادی تنها روش حاکم در ادبیات نمایشی محسوب می‌شده است. هدف این شیوهٔ نمایشنامه‌نویسی، تزکیهٔ احساس است که به‌وسیلهٔ استغراق، حس همدردی و ترس در تماشاگر ایجاد می‌شود. وجود «وحدت سه‌گانه»، «اوج نمایشنامه» و «پریپتی» (بازشناخت) و «لحظهٔ اولین و آخرین هیجان در نمایش»، از دیگر اصول برجستهٔ این نوع تئاتر محسوب می‌شود. مبانی تئاتر روایی بر نظرهای **برتولت برشت** درزمینهٔ نمایشنامه‌نویسی نوین و غیرارسطویی استوار است. برشت، معتقد است که باید به اتفاقات روزمره و بدیهیات به‌وسیلهٔ بیگانه‌سازی، غرابت بخشید تا آن‌ها بازشناخته شوند و زمینه‌های نقد و داوری در بیننده ایجاد شود. ازجملهٔ این فنون بیگانه‌سازی عبارت‌اند از: دوگانگی نقش بازیگر نمایش؛ ناسازی در فکر و عمل بازیگر؛ جهش زمانی؛ قطع روند داستان به وسیلهٔ موسیقی؛ صحنه‌آرایی با نورزیاد؛ صحنهٔ نیمهٔ خالی با پردهٔ نیمه‌باز؛ وجود عناوین در ابتدای هرصحنه و نصب تابلوها با عناوینی که تماشاگررا از توهم برهاند که در نمایشنامهٔ ***ننه‌دلاور و فرزندانش*** استفاده شده است.

واژگان کلیدی: تئاتر ارسطویی و روایی، پیرنگ، استغراق، بیگانه‌سازی، فاصله انتقادی.

---

* نویسندهٔ مسئول مقاله: Email:estarami@yahoo.de

۱. مقدمه

درباره تئاتر ارسطویی و روایی، مطالعاتی به‌صورت پراکنده و مجزا در ایران صورت انجام شده است؛ اما هنوز پژوهشی تطبیقی دربارهٔ این دو نوع نگرش به تئاتر در عرصهٔ پژوهش‌های ادبی، با مقایسهٔ دو نمایشنامه وجود ندارد. این موضوع، ضرورت پژوهش در این زمینه را نشان می‌دهد. ارسطو، فیلسوف بزرگ یونانی، قبل از میلاد مسیح دربارهٔ ادبیات نمایشی که بعدها به «تئاتر ارسطویی» مشهور شد، به تفضیل در کتاب ***فن شعر*** بحث کرده است. نظرهای وی در این کتاب، طی هجده سده در ادبیات جهان مقبول واقع شد و این روش نمایشنامه‌نویسی، تا آن زمان، تنها روش حاکم بر تئاتر بود. نویسندگان بزرگ یونانی همچون «سوفکلس»، «اورپید»، «آیشیلوس» و در آلمان بیشتر «لسینگ» و «شیلر»، با این شیوه، نمایشنامه‌هایی مانند ***لقمان حکیم***، ***امیلیا گالوتی***، ***نیرنگ و عشق*** و ***ژاندارک*** را نوشته‌اند. از نمایشنامه‌های مشهوری که به شیوهٔ تئاتر ارسطویی نوشته شده است و می‌توان مبانی این نوع تئاتر را در آن به خوبی نشان داد، نمایشنامهٔ ***ادیپ شهریار*** اثر سوفکلس است. این نمایشنامه، ساختاری منسجم و محتوایی دراماتیک و پرهیجان دارد. از ویژگی‌های منحصربه‌فرد این اثر، این است که «ادیپوس»، شخصیت اصلی این نمایشنامه، دارای تمامی خصوصیات اصلی یک قهرمان از نظرسوفکلس است. نویسنده، در اینجا به نحو تحسین‌برانگیزی قواعد دراماتیک ارسطویی را به تصویر می‌کشد؛ اما ابتدا شکسپیر در اثر ***رومئو و ژولیت*** و بعدها گوته در اثر ***گتس فن برلیشینگن*** این سنت دیرین را، با نوآوری در قواعد نمایشنامه‌نگاری، شکستند. این تغییر رویه در شیوهٔ نمایشنامه‌نویسی ارسطویی، ازطریق دیگر نویسندگان آلمانی همچون «بوشنر»، «برشت» و «دورنمات» دنبال شد.

بنیانگذار تئاتر روایی[۳] در ادبیات آلمان، **برتولت برشت** است. اساس این نوع نمایشنامه‌نویسی مدرن، بر تغییرپذیری جهان و انسان، استوار است. اصول تئاتر روایی در بسیاری از نمایشنامه‌های برشت قابل پیگیری است، اما اثری که بتوان در آن مبانی این تئاتر را به‌طور کامل نشان داد، نمایشنامهٔ ***ننه‌دلاور و فرزندانش*** است. برشت با نگارش این نمایشنامه، خواهان افزایش بصیرت انسان‌ها در مقابل پدیدهٔ جنگ و پیامدهای وخیم آن و همچنین در مقابل سوء استفادهٔ جهان سرمایه‌داری از ایشان است. او ریشهٔ بسیاری از

مشکلات جوامع امروزی را در نشناختن صحیح پدیده‌ها از جانب انسان می‌داند. در این جستار می‌کوشیم به بررسی اصول اساسی این دوشیوهٔ متفاوت تئاتر و تجلیات گوناگون آن‌ها بپردازیم. در این راستا از پرسش‌های مهم این تحقیق این است:

۱. چه تفاوت‌های ساختاری میان تئاتر روایی برشت و تئاتر ارسطویی وجود دارد؟

۲. ویژگی‌های متمایز این دو شیوهٔ تئاتر چیست که هریک توانسته است تأثیرات شگرفی بر ادبیات نمایشی بگذارد؟

۳. تمایز اساسی تئاتر ارسطویی و روایی برشت از نظر تأثیرگذاری بر تماشاگران نمایش در چیست؟

مسئلهٔ اصلی جستار حاضر، نشان دادن تفاوت‌های اساسی بین تئاتر ارسطویی و روایی است که با مثال‌های متعدد در دو نمایشنامهٔ ***ادیپ شهریار و ننه‌دلاور و فرزندانش***، به شکلی ملموس، بحث و تفهیم می‌شود. در زمینهٔ پیشینهٔ تحقیق می‌توان گفت که پژوهش‌های یکطرفه‌ای منحصر به تئاتر روایی برشت و یا تئاتر ارسطویی انجام شده است که چون پژوهش‌هایی غیرتطبیقی هستند، در این مقاله مورد بررسی قرار نمی‌گیرند. تنها پژوهش موجود در این زمینه به زبان آلمانی، رسالهٔ کارشناسی ارشد الناز قدوسی است که نویسنده، در آن هر دو شیوهٔ تئاتر را به‌طور مجزا مورد بررسی قرارداده و در بخش پایانی اثر، به تمایزات تئاتر ارسطویی و روایی اشاره کرده است. مقالهٔ حاضر می‌کوشد، اصول تئاتر ارسطویی و روایی برشت و شیوه‌های کاربرد آن‌ها در اثر *ادیپ شهریار* و *ننه‌دلاور و فرزندانش* را معرفی کرده، ارکان اصلی تئاتر ارسطویی؛ یعنی «استغراق» و «تزکیه» را در تقابل با اصول تئاتر روایی؛ یعنی «ایجاد فاصله بین تماشاگر و صحنهٔ نمایش» و «روش‌های مختلف آن» به‌طور دقیق بررسی کند.

۲. مبانی تئاتر ارسطویی

تشریح مبانی تئاتر روایی، بدون آشنایی با مبانی تئاتر ارسطویی، امکانپذیر نیست، بنابراین نخست باید چارچوب این مبانی را به‌اختصار بررسی کرد؛ بر این اساس لازم به توضیح است که اصول درام کلاسیک، ثابت است؛ به این معنا که دارای وحدت سه‌گانه: وحدت پیرنگ، زمان

و مکان[۴]، پنج پردهٔ نمایش و سه لحظه و قسمت مهم آن (اولین لحظهٔ هیجان[۵]، لحظهٔ غم‌انگیز[۶] و آخرین لحظهٔ هیجان[۷]) است. از دیگر خصوصیات مهم تئاتر ارسطویی، «نقطهٔ اوج نمایشنامه[۸]» به همراه «بازشناخت[۹]»، «پری‌پتی[۱۰]» و «آخرین لحظهٔ هیجان[۱۱]» است. همچنین از مشخصه‌های بارز دیگر آن، می‌توان به «گفت‌وگو یا دیالوگ»، «صحنهٔ تئاتر»، «بازیگر»، «تماشاگر»، «مناقشه[۱۲]» و «پیرنگ[۱۳]» اشاره کرد؛ اما درواقع «پایه، اساس و قلب تراژدی در پیرنگ قرار دارد» (Aristoteles, 1982: 23). البته دلیل آن در مفهوم ***تراژدی*** نهفته است که ارسطو در *فن شعر* خود، آن را این‌گونه توصیف می‌کند: «تراژدی، تقلید انسان‌ها نیست؛ بلکه تقلیدی است از پیرنگ و واقعیات زندگی» (Ibid: 21). بنابراین از نظر ارسطو «کیفیت یک تراژدی، تنها به وسیلهٔ پیرنگ آن تضمین می‌شود» (Zimmerrmann, 2003: 44).

پیرنگ درام ***ادیپ شهریار*** که در حقیقت، شامل نمایش ارادهٔ ادیپ برای تغییر وضع موجود است، در «پرولگ[۱۴]» (سرآغاز) این درام مطرح می‌شود. مردم شهر تبن از ترس بیماری طاعون به ادیپ شهریار پناه می‌برند و از او می‌خواهند که شهر را نجات دهد. این تقاضای مردم زمینهٔ پیرنگ و اراده و تصمیم ادیپ را فراهم می‌آورد که موجب آغاز هیجان در نمایشنامه می‌شود[۱۵]. در صحنه‌های بعدی این نمایشنامه، تمامی اصول مطرح‌شدهٔ تئاترارسطویی، به‌وضوح، نشان داده می‌شود. در صحنهٔ دوم نمایش، اوج‌گیری واقعه و صعود هیجان درام، همراه با اولین لحظهٔ هیجان[۱۶]، شروع می‌شود که در این بخش تصمیمات بزرگ قهرمان و همچنین اراده و تصمیم درونی او، برای تغییر وضع موجود آشکار می‌شود. نمود این ارادهٔ مصمم «خواستن»، در قلب قهرمان داستان است. اظهارنظر پیشگو مبنی براین که نجات شهر از طاعون فقط با پیدا کردن قاتل لایوس و مجازات او ممکن است، زمینهٔ ایجاد هیجان اولیه را فراهم می‌کند و در قلب ادیپ احساس خواستن و اتخاذ تصمیم برانگیخته می‌شود: «من در این نبرد مانند [نبرد] برای پدرم مبارزه خواهم کرد و در جست‌وجویم برای دستگیری قاتل با تمام وجود تلاش خواهم کرد» (Sophokles, 1989: 13). به همین‌منظور وی «تایرزیاس»، پیشگوی نابینا را فرامی‌خواند تا پیشگویی وی را دربارهٔ قاتل نامعلوم بشنود. نظر تایرزیاس به‌صراحت بیان می‌شود: «بدان، قاتل مردی که تو در پی آنی، خودت هستی» (Ibid: 18). در این قسمت به هیجان درام افزوده می‌شود و تأثیر این وضعیت، موجب استغراق تماشاگر می‌شود.

گفت‌وگوی میان ادیپ شهریار و همسرش، «یوکاسته»، دربارهٔ چگونگی به قتل رسیدن لایوس سبب اوج واقعه می‌شود. این صحنه، لحظهٔ غم‌انگیزی را دربردارد که منجر به «پری‌پتی» و «بازشناخت» می‌شود که در پردهٔ سوم، نمایش به چشم می‌خورد. وقتی ادیپ ماجرای مفقود شدن فرزند خردسال لایوس را از زبان همسرش می‌شنود، واقعیت برای او تا حدی آشکار می‌شود. بیان متحیرانهٔ او در مقابل همسرش، نشانگر این واقعیت است:

ادیپ: *همسرم، حال که سخنت را شنیدم، جان و روحم پریشان و لرزان شده است.*

یوکاسته: *در بی‌تابی از کدام نگرانی، این سخن را می‌گویی؟*

ادیپ: *ولی گمانم این بود که من از خودت، این سخنان را شنیده‌ام: گویا لایوس بر سر یک سه‌راهی کشته شده است*(Ibid: 33).

پس از کسب اطلاعات در مورد زمان و مکان واقعه، حقیقت برای ادیپ آشکار می‌شود. او می‌داند که باعث بدبختی‌های سرزمینش، خودش است: «*آه زئوس! چه بلایی را برای من در نظر گرفتی؟*» (Ibid) درحقیقت، در این قسمت نمایشنامه، واقعیت نمایان می‌شود؛ اما ادیپ تا به یقین رسیدن آن باید پیگیری‌های دیگری نیز انجام دهد. ارسطو معتقد است، وقتی بلافاصله پس از «نقطهٔ اوج» داستان، «بازشناخت»، یعنی «تغییر ناگهانی از عدم‌شناخت به شناخت» (Aristoteles, 1982: 35) اتفاق بیفتد، این وضعیت بهترین حالت نقطهٔ اوج است، زیرا تأثیرات غم‌انگیز آن موجب تأثر تماشاگر می‌شود (Ibid). یوکاسته در این صحنه متوجه می‌شود که ادیپ فرزند اوست و ادیپ نیز به هویت واقعی خود پی می‌برد که به‌وضوح بازشناخت را نشان می‌دهد. این بهترین نوع بازشناخت است، زیرا این موضوع نتیجهٔ روند طبیعی حوادث است (Ibid: 53). پس از نقطهٔ اوج واقعه، همان‌گونه که در تئاتر ارسطویی مرسوم است، اتفاق دیگری رخ می‌دهد که سرنوشت قهرمان درام را از خوشبختی به بدبختی، سوق می‌دهد و به وخامت اوضاع و شکست قهرمان داستان منجر می‌شود. در نمایشنامهٔ ***ادیپ شهریار***، پادشاه منتظر فردی است که می‌خواهد دربارهٔ هویت اصلی او، خبر مسرت‌بخشی به او بدهد؛ اما با افشای هویت اصلی او، شاه به نتیجهٔ عکس آنچه می‌خواست، می‌رسد (Ibid)؛ چنانکه ادیپ از قاصدی که از منطقهٔ کورینت[۱۷] برگشت تا به او خبر مرگ پولیبوس[۱۸] را بدهد، مطلع شد که وی فرزندخواندهٔ آن‌ها است و آن‌ها والدین حقیقی او نیستند. این خبر مسرت‌بخش، موجب آشفتگی بیشتر ادیپ می‌شود؛ زیرا بر احتمال قتل لایوس به دست وی صحه می‌گذارد. ادیپ

برای اطمینان از صحت ماجرا، چوپانی را که نوزاد [ادیپ] را آن زمان تحویل گرفته بود، احضار می‌کند و هیجان‌زده پرسش‌هایی را در آن‌باره از وی می‌پرسد که در همین حال زمینهٔ پری‌پتی و بازشناخت آماده می‌شود:

ادیپ: *از کجا آن‌را [نوزاد را] گرفتی؛ آیا فرزند خودت بود؛ یا فرزند شخصی دیگر؟*

چوپان: *مطمئناً متعلق به من نبود؛ من او را از فرد دیگری تحویل گرفتم.*

ادیپ: *از کدام شهروند این ناحیه؛ از کدام خانواده؟ [...]*

چوپان: *از خانوادهٔ لایوس، [...] می‌گفتند که فرزند او [لایوس] است. البته [...] همسرتان بهتر می‌توانند بگویند که ماجرا چه بود.*

ادیپ: *او، آن نوزاد را به تو داد؟*

چوپان: *بله سرورم!*

ادیپ: *و دستور چه کاری را داد؟*

چوپان: *می‌بایست او را نابود می‌کردم؛ [...] به‌خاطر ترس از پیشگویی‌های ناگوار.*

ادیپ: *کدام پیشگویی‌ها؟*

چوپان: *می‌گفتند که این نوزاد، پدرش را خواهد کشت.*

ادیپ: *پس تو چرا او را به این پیرمرد تحویل دادی؟*

چوپان: *از روی همدردی و ترحم، سرورم [...]* (Sophokles, 1989: 52-53).

این گفته‌ها، باعث یقین ادیپ می‌شود که خود او قاتل پدرش است. بنابراین در این قسمت از نمایشنامه که ارسطو آن را «پری‌پتی» نامیده است، تمام واقعیت برای قهرمان، آشکار می‌شود واعتراف ادیپ، گواهی بر آن است:

ادیپ: *ای وای! ای وای! تمام واقعیت کاملاً آشکار شد. ای نور [آفتاب] می‌خواهم تورا برای آخرین بار ببینم. افشا شد که اصل و نسبم به کسی می‌رسد که نمی‌بایست، با او می‌بودم و کسی را کشتم که اجازهٔ آن‌را نداشتم* (Ibid: 53).

این روند «ندانستن و تبدیل ناگهانی آن به دانستن» و تلفیق آن با «پری‌پتی»، زیبایی خاصی به شیوهٔ نمایشنامه‌نویسی ارسطویی می‌بخشد. نتیجهٔ این تلفیق، بسیار حزن‌انگیز است که به‌عنوان «لحظهٔ غم انگیز» نمایش، محسوب می‌شود: «*وای بر من بیچاره! به‌نظر می‌رسد که به دست خودم در نفرین‌های هراسناکی سقوط کردم؛ ولی از آن آگاه نبودم.*» (Ibid: 34). در صحنهٔ چهارم، سیر نزولی درام را شاهد هستیم، به نحوی که افول توانایی

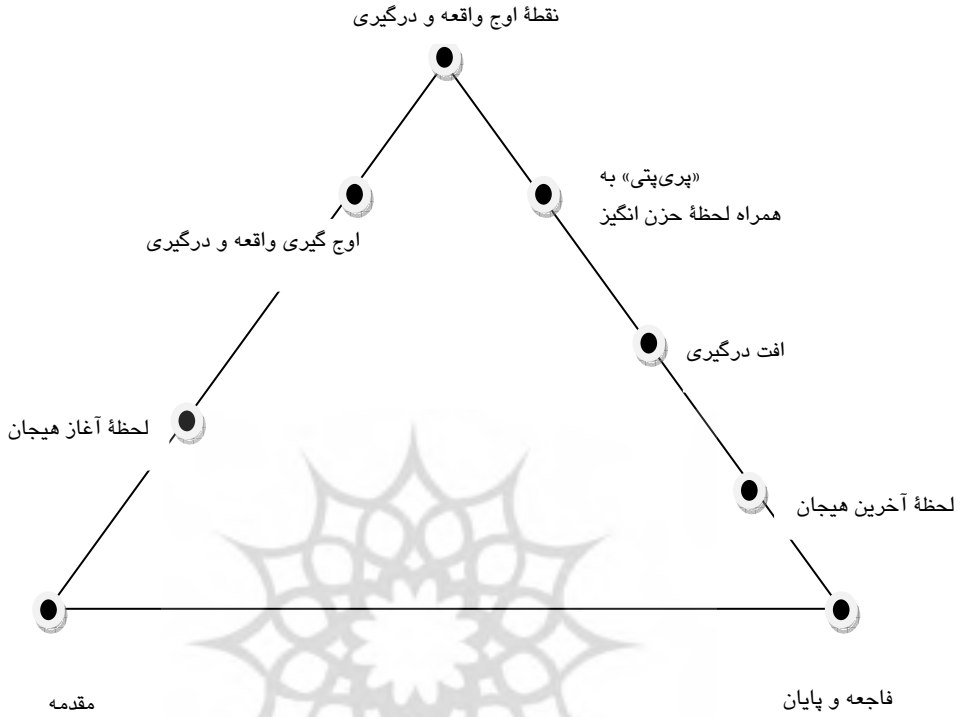
قهرمان در تصمیم‌گیری و عمل، کاملاً واضح است. دراین سقوط و «نقطهٔ افت نمایش[۱۹]»، قهرمان، دیگر شانسی برای مقابله با درگیری موجود ندارد. در *ادیپ شهریار*، قدرت سرنوشت، بر قهرمان، مسلط می‌شود و او دیگر نمی‌تواند تصمیم بگیرد؛ این ناتوانی از رفتار و گفتارش کاملاً پیداست:

«*دوستان، هرچه سریع‌تر مرا از این سرزمین برانید! [...] من فاسد و ناباب، لعنتی‌ترین و منفورترین آدمیزاد نزد خدایان‌را، از خود برانید!*» (Ibid: 58-59).

برای مهیج کردن روند نمایشنامه، معمولاً دراین قسمت، برخلاف تصور، اتفاقی می‌افتد که تماشاگر، دوباره به پایان خوب واقعه امیدوار می‌شود. درواقع، رخدادی موجب تعویق نتیجهٔ پیش‌بینی‌شدهٔ تراژدی می‌شود و به دلیل بارقهٔ امید ایجاد شده، هیجان جدیدی را وارد داستان می‌کند. به همین دلیل، این قسمت نمایشنامه، به عنوان «آخرین لحظهٔ هیجان» نامیده می‌شود. در ماجرای ادیپ، فرستادن قاصد، به دنبال چوپان دوم که نوزاد لایوس را از چوپان اول تحویل گرفته بود، بارقهٔ امید را در دل ادیپ زنده می‌کند، زیرا این آخرین شانس او است: «*بله، تا حدی امید برایم می‌ماند که منتظر [آن] مرد چوپان بمانم*» (Ibid: 37). از نظر ارسطو این نقطهٔ امیدواری به نجات، به‌منظور استغراق بیشتر تماشاگر، امری ضروری است.

«رخداد فاجعه»، آخرین بخش درام است و در این قسمت عموماً مرگ و انحطاط قهرمان درام رخ می‌دهد و داستان پایان[۲۰] می‌یابد. در پردهٔ پنجم درام، روند داستان به گونه‌ای است که شکست قهرمان حتمی است به‌طوری که وی دیگر قادر به ادامهٔ درگیری نیست و به نوعی شکست خود را پذیرفته است. در بیشتر تراژدی‌ها، داستان با مرگ قهرمان به پایان می‌رسد؛ اما در نمایشنامهٔ ***ادیپ شهریار***، زمانی که ادیپ خطای ناخواستهٔ خود را درمی‌یابد، خود را کور می‌کند و از «کرئون» خواستار تبعید می‌شود.

ساختار نمایشنامهٔ ارسطویی از نظر «گوستاو فرایتاگ»، همانند یک هرم است که نقطهٔ آغاز، اوج، پایان مناقشه و سه قسمت مهم را می‌توان در آن، به‌وضوح، نشان داد (Freytag, 2003: 95):



نمایشنامهٔ ارسطویی باید باعث ایجاد ترس و همدردی در تماشاگر شود. این حالات عاطفی زمانی رخ می‌دهد که تماشاگر به‌طور کامل در صحنهٔ تئاتر غرق شود، «استغراق» از ویژگی‌های مهم این تئاتر است؛ به‌طوری که تماشاگر به‌حدی غرق در نمایش می‌شود که رویداد نمایشی را عین واقعیت زندگی می‌پندارد. ارسطو برای ایجاد چنین زمینهٔ همدردی و احساس ترس درونی، خواهان یکی‌پنداری، استغراق و هیجان مفرط است که هرچه بیشتر باشد و تماشاگر، خود را در نقش قهرمان بیابد، بهتر است، زیرا منشأ لذت هنری در تئاتر کلاسیک، تأثیرات استغراق و هیجان است.

۳. مبانی تئاتر روایی «برشت» در مقایسهٔ با تئاتر ارسطویی

ساختار درام کلاسیک / ارسطویی، تا قرن هجدهم به‌کار می‌رفت؛ تا اینکه ادبیات نمایشی مدرن،

به‌تدریج، ساختار اصلی این نوع درام را بر هم ریخت و شیوهٔ نمایشنامه‌نویسی جدیدی را معرفی کرد. «لسینگ»، از پیشگامان این تحول بود که با نمایشنامه‌هایش، سنت دیرین تئاتر ارسطویی را شکست. اما بنیانگذار اصلی درام غیرارسطویی، «برتولت برشت» بود. اساس نمایشنامهٔ روایی از دیدگاه برشت، متکی بر واژهٔ «تغییر» بود. از دیدگاه او، همان‌گونه که علوم طبیعی موجب اصلاح و تغییر زندگی بشر شده‌اند، نمایشنامه نیز باید جهان را به‌گونه‌ای به تصویر بکشد که نشان دهد همه‌چیز تغییرپذیر و قابل‌اصلاح است. بنابراین، تئاتر روایی به نوعی جهت‌گیری اجتماعی-سیاسی دارد و غایت واقعی آن تغییر جامعه، به‌وسیلهٔ انسان تغییرپذیراست: «جهان امروز فقط در صورتی برای انسان امروز، توصیف‌پذیر خواهد بود که آن را چون جهانی تغییرپذیر توصیف کنیم.» (Brecht, 1996: 477-478).

مهم‌ترین وجه تمایز این دو نوع تئاتر، نوع نگرش و تاثیر آن‌ها بر تماشاگر است. تماشاگر تئاتر برشت، هوشیارانه وقایع داستان را زیر نظر می‌گیرد و با دقت در برابر آن‌ها موضع‌گیری می‌کند و برای تغییر وضع موجود، راه‌حل ارائه می‌دهد. برشت، یکی از اساسی‌ترین کاربردهای تئاتر روایی خود را، توجه به خرد تماشاگر می‌داند؛ تماشاگر باید از حالت انفعال خارج شود و از بروز احساسات و هیجانات سطحی خودداری کند (Hecht, 1972: 35). از دیدگاه برشت، این ویژگی در نمایشنامه‌های ارسطویی وجود ندارد. به‌همین دلیل، شیوهٔ نمایشی او «تئاتر غیرارسطویی» نام می‌گیرد.[۲۱] درواقع مبارزهٔ اصلی برشت با نمایشنامهٔ فردگرا است، چون در نمایشنامه‌های ارسطویی، سرنوشت یک فرد صاحب نفوذ مدنظر است، نه جامعه. در نمایشنامهٔ ***ادیپ شهریار***، فقط سرنوشت «ادیپ» مطرح است؛ درحالی‌که در درام برشت سرنوشت کل جامعه مدنظر است، نه سرنوشت «آنا فیرلینگ».

برشت، تفاوت اساسی تئاتر ارسطویی و غیرارسطویی را نه در موضوع «سه وحدت[۲۲]» بلکه در مقولهٔ «تزکیه[۲۳]» می‌داند که به‌عنوان هدف اصلی تئاتر ارسطویی قلمداد می‌شود. برشت این موضوع را برای تئاتر مضر می‌داند و ارزشی برای آن قائل نیست: «تزکیهٔ ارسطو [...] تطهیری بوده که نه فقط به‌طرزی لذت‌بخش، بلکه درست به قصد التذاذ صورت می‌گرفته است؛ چیزی بیش از این، از تئاتر خواستن یا پذیرفتن، یعنی هدف تئاتر را در سطحی بسیار پست‌تر قراردادن» (Brecht, 1999: 332-333). از دیگر ویژگی‌های مهم تئاتر ارسطویی

«استغراق[۲۴]» است. منظور از واژهٔ «استغراق»، حالتی است که تماشاگر احساس نمی‌کند در سالن تئاتر است؛ او چنان غرق نمایش می‌شود که رویداد نمایشی را عین واقعیت زندگی خود می‌پندارد و آنچنان در موضوع فرو می‌رود که جدایی روحی او از صحنه، ناممکن است. این توهم از نظر برشت، به‌طورکلی، مردود است:

> اگر شباهت محل وقوع حادثه در نمایش و اصل آن، به حدی باشد که توهمی ایجاد شود، و اگر بر اثر نحوهٔ بازی، این توهم به بیننده دست بدهد که شاهد یک رویداد آنی و تصادفی و «واقعی» است، کل نمایش برای او چنان طبیعی می‌شود که دیگر نمی‌تواند با قضاوت، تخیل و یا محرک‌های مشخص خود، در آن دخالت کند؛ بلکه در نمایش حل می‌شود و در زندگی اشخاص آن واقعه، فقط و فقط شرکت می‌کند و شیئی از اشیای طبیعت آن می‌شود (Ibid: 122).

توهم تماشاگر، یکی از ویژگی‌های اصلی نمایشنامهٔ ارسطویی است. از دیدگاه برشت، چنین تاثیراتی بر تماشاگران و خوانندگان زائد است و باعث می‌شود که هدف اصلی تئاتر فراموش شود. بنابراین چنین نمایش‌هایی مناسب دنیای مدرن نیستند؛ زیرا به‌دلایل انفعال و توهم انسان، در برابر اصلاح و تغییر جامعه، اثری «آرام‌بخش و فلج‌کننده» (Grimm, 1995: 15) دارند. برشت معتقد است که انسان مدرن با این روحیه هرگز نمی‌تواند در تغییر خویش و محیط اجتماعی خود سهیم باشد. از نظر برشت، استغراق در هنر، در دنیای جدید، دیگر جایگاهی ندارد؛ زیرا امری فردی است: «رویدادهای مهم قرن ما، دیگر از دیدگاه فرد، مفهوم نیستند و نمی‌توانند از او تأثیر بپذیرند؛ به‌این ترتیب، فواید فن استغراق از میان می‌رود» (Brecht, 1378: 118). تأثیر استغراق در ادبیات نمایشی، به‌عنوان منشأ لذت بیننده، غیرقابل‌انکار است؛ اما خود این استغراق، مایهٔ خمودی وبی‌حرکتی انسان می‌شود. این مشکل اصلی برشت بود. بنابراین سؤال او این بود که تئاتر بدون استغراق، ترس و ترحم که سرچشمهٔ لذت تئاتر کلاسیک محسوب می‌شد، چگونه امکان داشت و چه شیوه‌هایی می‌توانست جایگزین آن شود؟

> به‌جای ترس و ترحم، به جای این جفت اسبی که ارّابهٔ نمایش کلاسیک را با تزکیهٔ ارسطویی می‌کشاند، چه می‌شد گذاشت؟ اگر از «هیپنوتیزم» دست می‌شستیم، به چه چیزی می‌توانستیم متوسل شویم؟ (...) قصد این بود که بیننده، دیگر از دنیای خود به دنیای هنر کشانده نشود؛ بلکه به دنیای واقعی خود راهنمایی شود، هشیار و آگاه. آیا ممکن بود مثلاً به‌جای ترس از تقدیر، شوق به دانستن را در او ایجاد کنیم؟ و به‌جای ترحم، میل به کمک را؟ آیا این می‌توانست وسیله‌ای برای ایجاد ارتباطی جدید میان صحنه و بیننده و مبنای نوینی برای لذت

هنری باشد؟ (Ibid: 163).

پیشنهاد برشت این است که به‌جای استغراق، فاصله ایجاد شود، به جای ترس و پذیرش سرنوشت، اشتیاق به دانستن بیشتر، در تماشاگر زنده شود و به‌جای احساس همدردی، کمک کردن و حل مشکلات جایگزین شود. درنتیجه، تئاتر روایی فرایند پویایی ذهن تماشاگر را دامن می‌زند. استغراق، احساس همدردی و ترس، در تئاتر ارسطویی، باعث انفعال تماشاگر می‌شوند. برعکس، تماشاگر برشت دائم تعجب می‌کند؛ دربارهٔ همه‌چیز سؤال می‌کند و به‌راحتی قانع نمی‌شود. برشت برای رسیدن به این هدف، می‌کوشد که تمرکز تماشاگر بر خط روایی داستان را، به‌دفعات، از بین ببرد و با ممانعت از استغراق و توهم، موجب هوشیاری او شود. پیشنهاد برشت برای رسیدن به این هدف این است که «تئاتر باید آنچه را که نشان می‌دهد، بیگانه کند» (Ibid: 350). بر این اساس، این شیوهٔ مشهور او«بیگانه‌سازی»[۲۵] نام گرفته است. زمینهٔ این تفکر او، به این نظر مشهور هگل برمی‌گردد که معتقد بود: «موضوع آشنا، به‌دلیل اینکه آشنا است، لزوماً شناخته‌شده نیست» (Grimm, 1995: 22)[۲۶]. درنتیجه، برشت به ریشهٔ اصلی معضلات اجتماعی پی می‌برد و اشاره می‌کند که آن‌ها به‌دلیل بدیهی بودنشان، مورد سؤال قرار نمی‌گیرند. بنابراین به باور برشت، روند فهم موضوعات به‌گونه‌ای دیگر است؛ به عبارت دیگر انسان زمانی به فهم درستی دربارهٔ پدیده‌های اطرافش می‌رسد که در آغاز به آن‌ها با دید بدیهی ننگرد. برای نیل به این هدف، برشت سعی می‌کند که مسائل بدیهی و روزمرهٔ محیط اجتماعی را به شکلی ناشناخته، استثنایی و بیگانه نشان دهد.[۲۷] «رویداد یا شخصیتی را بیگانه کردن، در درجهٔ اول یعنی اینکه جنبهٔ بدیهی و آشنا و مفهوم را از این رویداد یا شخصیت، بگیریم و کنجکاوی و شگفت‌زدگی را نسبت به آن برانگیزیم» (Brecht, 1378: 163). این مطلب همان چیزی است که برشت در پایان نمایشنامهٔ ***استثناء و قاعده*** از تماشاگران می‌خواهد: «هرآنچه را که غریب نیست، شگفت‌آور پندارید و هر آنچه عادی است، شما را شگفت‌زده کند» (Brecht, 1978: 319). با این روش، تماشاگران در صحنهٔ نمایش به خواب نمی‌روند، بلکه هم صحنه‌آرایی و هم اجرای نمایش، به‌گونه‌ای طراحی می‌شوند که آن‌ها مدام ناآرامند و چون خود را در نقش قهرمان داستان نمی‌بینند، به بررسی وقایع داستان واداشته می‌شوند. درنتیجه، رویای برشت در تئاتر روایی، ساختن انسانی نو با روحیهٔ کاوشگری و حساسیت دربارهٔ محیطش است که هیچ‌چیز را به‌آسانی

نمی‌پذیرد:

> اکنون، دیگر تئاتر سعی ندارد تا او را مست کند؛ از توهم انباشته‌اش کند؛ جهان‌را از یاد او ببرد و او را با مقدراتش سازش بدهد؛ بلکه اکنون تئاتر، جهان را در اختیار او می‌گذارد تا او نیز در این جهان دخالت کند (Brecht, 1378: 164).

البته ایفا کردن چنین نقشی در جامعه، بدون فهم درست پدیده‌ها، امکانپذیر نیست. بنابراین بیگانه‌سازی در خدمت ادراک و دریافت صحیح انسان‌ها قرار می‌گیرد: «همین بیگانه‌سازی است که لازمهٔ فهمیدن است؛ چون ما در برابر بدیهیات، معمولاً فهمیدن را به کنار می‌گذاریم»[۲۸] (Ibid: 133). از نظر تماشاگر تئاتر روایی، هیچ‌چیز بدیهی نیست، چون او به هنگام نمایش، در برابر رفتار قهرمان، واکنش نشان می‌دهد و می‌گوید: «تصورش را هم نمی‌کردم؛ این راهش نیست؛ خارق عادت است؛ مشکل می‌توان باورش کرد و باید جلویش را گرفت. رنج این انسان تکانم می‌دهد، چون باید برای اوچاره‌ای باشد (Ibid: 135).

برشت، روش دسترسی به بیگانه‌سازی را دارای فنون متعددی می‌داند که باعث می‌شوند بیننده خود را در سالن تئاتر فراموش نکند و در ماجرا غرق نشود:

> سعی در این نبود که بیننده به‌حالت خلسه فرو برود و در او این توهم ایجاد شود که گویی شاهد رویدادهای طبیعی و تمرین نشده است؛ [...] لازم است تمایل بیننده به اینکه خود را به دامان چنین توهمی بیندازد، با وسایل هنری خاصی خنثی شود (Ibid: 172).

در این زمینه، برشت مثال‌های جالبی می‌زند:

> برای اینکه شخصی، مادر خود را چون زن یک مرد ببیند، بیگانه‌سازی لازم است، و این وقتی تحقق پیدا می‌کند که پدرش بمیرد و او دفعتاً خودش را با ناپدری‌اش رودررو ببیند یا مثلاً وقتی معلمت را در برابر مأمور اجرای دادگاه بخش، زبون ببینی، بیگانه‌سازی شده است؛ زیرا تو از زمینه‌ای که معلم را بزرگ نشان می‌داده، به زمینه‌ای کشانده شده‌ای که او را کوچک نشان می‌دهد یا وقتی پس از مدتی رانندگی با یک اتومبیل آخرین مدل، با یک فورد «T» رانندگی کنی، اتومبیل برایت کاملاً بیگانه می‌شود. یا مثلاً غفلتاً متوجه می‌شوی که صدای احتراق را دوباره می‌شنوی: پس این موتور، یک موتور احتراق است. بنابراین از اینکه یک چنین وسیله‌ای و اصولاً هر وسیله‌ای، ممکن است بدون کمک گرفتن از نیروی حیوانی، حرکت کند، تعجب می‌کنی. بدین ترتیب اتومبیل، را درک می‌کنیم، چون به آن به شکل چیزی بیگانه و جدید، به‌عنوان یکی از دستاوردهای تکنولوژی و حتی به‌صورت چیزی غیرطبیعی نگاه کرده‌ایم (Ibid: 190).

برای انجام روش بیگانه‌سازی، برشت، راهکارهایی را ارائه کرده است. مهم‌ترین شرط او از بین بردن توهم و تمرکز تماشاگر درصحنهٔ تئاتر است؛ فن صحنه‌آرایی نمایش، کمک بزرگ در این زمینه است:

> نشان دادن دستگاه‌های نور پردازی به‌طورعلنی، این اهمیت را دارد که وسیله‌ای برای جلوگیری از توهم ناخواسته در تماشاگر است. [...] تماشاگر می‌بیند که وسایلی فراهم آورده‌اند تا چیزی را به او نشان بدهند، می‌بیند که اینجا چیزی را در شرایط خاصی، مثلاً در روشن‌ترین نور ممکن، برایش تکرار می‌کنند و درواقع غرض از نشان دادن منابع نور، مقابله با کوشش تئاتر قدیم است در پنهان داشتن آن‌ها (Ibid: 179-180).

بیگانه‌سازی در ***ننه‌دلاور و فرزندانش*** به اشکال مختلف، هم از طریق فنون خاص مربوط به «فضای اجرای تئاتر» و هم از طریق «چگونگی ارائهٔ مضمون نمایشنامه»، نشان داده می‌شود که هر دو روش در کنار هم با هدف ایجاد دید انتقادی در تماشاگر انجام می‌شود. صحنهٔ باز نمایش بدون پرده و یا با پردهٔ نیمه‌باز و نورانی بودن صحنه، نقش مهمی در توجه و هوشیاری تماشاگران ایفا می‌کنند. در صحنه‌آرایی، نورپردازی و چگونگی اجرای نمایش، هدف اصلی این است که محیط نمایش از هرچه که در ذهن تماشاگر توهم ایجاد کند و فضا را رؤیایی و خیالی نشان دهد، پاک شود. درنتیجه برای توهم‌زدایی، از تاریکی، تابلوها و نوشته‌های رمانتیک پرهیز می‌شود. به‌طور مثال، برشت در نمایشنامهٔ ***آوای طبل‌ها*** برای اولین‌بار، از تابلونوشته‌ای با عنوان «*این‌چنین رمانتیک زل نزنید!*» استفاده کرده‌است (Baumann; Oberle, 1985: 209). در تئاتر روایی، از دکوراسیون خیلی ساده و از نیم‌پرده استفاده می‌شود که بینندگان پشت صحنه را ببینند و بدانند که بازیگران در اینجا، فقط نقش، بازی می‌کنند. افزون برآن، نورپردازی به شیوه‌ای آشکار انجام می‌شود؛ یعنی نورافکن‌ها در معرض دید تماشاگران هستند. بررسی مصداق این موضوعات در نمایشنامهٔ ***ننه‌دلاور و فرزندانش*** به این دلیل که آن‌ها را باید عملی نشان داد و در صحنه تئاتر اثبات کرد، در این مقاله امکانپذیر نیست و فقط امری انتزاعی و قابل‌تصور است. اما تا آنجا که به چگونگی ارائهٔ محتوای متن نمایشنامه مربوط می‌شود، می‌توان مصداق‌های زیادی را در این اثر یافت.

یکی از راه‌های بیگانه‌سازی در نمایشنامهٔ روایی، «نشان دادن ناسازی بین فکر و عمل یک فرد» است که شگفتی و کنجکاوی تماشاگر را برمی‌انگیزد؛ چنانچه تماشاگر، تعادلی بین رفتار و افکار بازیگر پیدا نکند، به او حساس می‌شود و به‌راحتی به این ناسازی آشکار

پی‌می‌برد، درنتیجه غرق در رفتارهای او نمی‌شود و همین نیز از توهم جلوگیری می‌کند. برشت، در ***ننه‌دلاور***، بارها به این موضوع اشاره کرده است. در پردهٔ سوم داستان، «یووته»، هم در نقش فردی که دنبال عشقی پاک است ظاهر می‌شود و هم در نقش کسی که عشق برای او مفهومی ندارد و به‌دنبال کامجویی خویش است. رفتار ناساز، در همان ابتدای صحنهٔ اول، در شخصیت ننه‌دلاور نیز آشکار می‌شود؛ او از یک سو در پی فروش کالایش به مأمور استخدام‌کنندهٔ سربازان به جنگ است و قصد دارد از این راه درآمدی کسب کند و از سوی دیگر در همان زمان با شرکت فرزندش «آیلیف» در جنگ مخالفت می‌کند: «فرزندانم برای جنگ ساخته نشده‌اند» (Brecht, 1996: 12). در اینجا به‌وضوح دیده می‌شود که ننه‌دلاور عواقب منفی جنگ را برای دیگران و منافع آن را برای خود می‌خواهد. این‌گونه ناهمخوانی در رفتار، دید انتقادی تماشاگر را در همان ابتدای نمایش برمی‌انگیزد. یادآوری سرکار استوار به ننه‌دلاور نیز پس از به خدمت درآوردن پسرش، آیلیف، برای جنگ اشاره‌ای به همین نکته دارد: «کسی که می‌خواهد از جنگ زندگی کند، باید برای آن بهایی هم بپردازد» (Ibid: 19). در پایان صحنهٔ اول نیز می‌توان تکرار این یادآوری سرکار استوار را به‌گونه‌ای دیگر مشاهده کرد: «تو می‌خواهی از جنگ زندگی کنی، اما خودت و خانواده‌ات را دور از جنگ نگه‌داری، چطوری؟» (Ibid). اهمیت چنین ناسازی از آن جهت است که شخصیت اصلی داستان از یک‌طرف می‌کوشد، نقش مادری خود و از طرفی دیگر منافع شخصی خود را، در کنار جنگ، حفظ کند. این رفتار متناقض و روحیهٔ مضحک او، باعث تعجب تماشاگر می‌شود.

استفاده از فن «*مونتاژ صحنه‌ها*» و به‌کارگیری «*عنوان برای هر صحنه*» که روی پرده‌ای به نمایش گذاشته می‌شود، روشی مهم در بیگانه‌سازی است. عنوان صحنه، توضیح و خلاصه‌ای از محتوای آن صحنه است که باعث جلوگیری هیجان در تماشاگران می‌شود، زیرا آن‌ها قبل از تماشای صحنه، به‌مضمون آن واقف می‌شوند. در نتیجه، می‌توانند با آرامش تمام و با فاصله‌ای که بین آن‌ها و واقعه ایجاد شده‌است، در مقابل آن موضع انتقادی بگیرند. عنوان صحنهٔ هشتم، مصداق جالبی بر این مدعا است: «در همین سال پادشاه سوئد، گوستاو آدولف، در نبرد لوتسن کشته می‌شود. صلح، کسب و کار ننه‌دلاور را در خطر نابودی قرار می‌دهد. پسر شجاع ننه‌دلاور، دست به کارهای قهرمان‌پرورانهٔ زیادی زد که پایان خفت‌باری داشت» (Brecht, 1996: 77).

مقایسهٔ همزمان دو حادثهٔ ناهمخوان»، روش دیگری است که نویسنده برای بیگانه‌سازی در ***ننه‌دلاور***، آن را به‌کار برده است. هدف برشت این است که بیننده با سنجیدن و روبروشدن دو صحنهٔ ناهمخوان، خود، دریابد که کدام راه درست است؛ به‌عنوان مثال صحنهٔ دهم این نمایشنامه را می‌توان مطرح کرد: ننه‌دلاور و دخترش، کاترین، در کارزار جنگ به پیش می‌روند، درحالی‌که از یکی از خانه‌های دهقانی تصنیف *ماندن* به گوش می‌رسد که خواهان زندگی آرام و آرامش درونی است: «[...] ما سقفی درست کرده ایم/ (که آن‌را) با خزه و کاه پر کرده‌ایم./ خوش به حال کسانی که در این وضعیت سقفی برای خود دارند/ وقتی که چنین بادهای برفی می‌وزند (Ibid: 98).

مضمون این شعر به مسیر اشتباه ننه‌دلاور، در تضاد با رویدادهای نمایش اشاره دارد. بعد از این صحنه، ننه‌دلاور، بی‌توجه به راه خود ادامه می‌دهد و طالب جنگ است. در صحنهٔ آخر، ننه‌دلاور، این تضاد را با گفتهٔ زیر تأیید و تثبیت می‌کند:

«*امیدوارم بتوانم ارابه‌ام رو به تنهایی بکشم.*

چیزی نیست، می‌شود راهش ببرم؛ بار زیادی داخلش نیست.

من باید کاسبی کنم» (Ibid: 107).

همین جملهٔ آخر نشان دهندهٔ این است که ننه‌دلاور پس از از دست دادن فرزندان و نیمی از اموالش، طی این سالیان، هیچ چیز نیاموخته است؛ زیرا همان انسانی که اول داستان مشاهده کردیم، با همان طرز فکر و اخلاقیات، برجای مانده و از اشتباهات خود درس نگرفته است.

یکی دیگر از شیوه‌های بیگانه‌سازی در نمایشنامهٔ ***ننه‌دلاور***، استفاده از« تصنیف» است که موجب قطع روند عادی نمایش و مانع توهم بینندگان می‌شود؛ برای مثال، در پردهٔ دهم به جنگ‌های ۱٦۳۵م اشاره می‌شود که حکایت ننه‌دلاور و کاترین در مسیر جنگ است؛ اما در اینجا، باز هم سرودی دیگر به اجرا درمی‌آید و ادامهٔ حکایت از پردهٔ یازدهم با توصیف وقایع جنگ از ژانویه ۱٦۳٦ م، در شهر هاله، آغاز می‌شود.

تصنیف، در حقیقت تفسیر واقعه و شیوه‌ای است که به کمک آن ذهن بیننده برای یافتن راه‌حل‌های مختلف آماده می‌شود تا در برابر یک مشکل، آن را یک بعدی بررسی نکند. نقش اصلی تصنیف، برهم زدن وحدت «پیرنگ» داستان است. شکل ظاهری متن هم این را نشان می‌دهد، زیرا خط نثر نمایشنامه قطع شده است و تصنیف، به‌صورت شعر ارائه می‌شود. تصنیف «تسلیم بزرگ» در صحنهٔ چهارم، برخلاف روند رخدادهای نمایشنامه، خواهان تسلیم

انقلابیون در برابر سردمداران می‌شود. آنچه از نظر برشت مهم است، در خدمت جامعه بودن است، نه تسلیم. این تصنیف، نقش و وظایف اجتماعی یک فرد را نشان داده و او را در مقابل جامعه قرار می‌دهد؛ بنابراین تماشاگر در این‌جا حساس شده و به فکر فرو می‌رود. بر این اساس ترانه‌ها، افزون بر نقد و طنز وقایع، ایستگاه‌های تقویت‌کنندهٔ حساسیت تماشاگر نیز هستند نویسنده و از این طریق با تماشاگر ارتباط مستقیم برقرار می‌کند.

«جهش زمانی واقعه»، از راه‌های دیگر بیگانه‌سازی است؛ زیرا وقایع به‌طور مستمر و کامل نمایش داده نمی‌شوند؛ بلکه قسمت‌های زیادی از آن‌ها به‌دلیل گستردگی زمان، حذف می‌شوند. این مورد در نمایشنامهٔ ***ننه‌دلاور*** آشکارا دیده می‌شود. داستان *ننه‌دلاور*، وقایع دوازده سال از جنگ‌های سی‌ساله را از سال ١٦٢٤ تا ١٦٣٦م توصیف می‌کند. طبیعی است که امکان تشریح چنین دوران طولانی با آن‌همه حوادث در یک نمایشنامه ممکن نیست؛ بنابراین نویسنده ضمن ترسیم رخدادهای مهم جنگ، سال‌های زیادی از آن‌را حذف می‌کند. در روش بیگانه‌سازی، این موضوع در ابتدای هر پرده اعلام می‌شود و وقایع حذف‌شده به‌طور خیلی خلاصه توضیح داده می‌شوند. جهش‌های زمانی در این داستان، در چندین نوبت، اتفاق می‌افتند. در همین رابطه در پردهٔ سوم آمده است:

«ننه‌دلاور در سه سال بعدی به اسارت یکی از تیپ‌های ارتش فنلاند درمی‌آید. امکان نجات دختر و رهایی ارّابه‌اش وجود دارد، اما پسر ساده‌لوحش کشته می‌شود» (Ibid: 29). در این صحنه، نمایش سه سال از جنگ به تصویر کشیده نمی‌شود و نویسنده با همین توضیح بسیار کوتاه از رویدادهای آن دوره می‌گذرد. بدین‌ترتیب از استغراق بیننده جلوگیری می‌شود؛ زیرا جریان منطقی و طبیعی داستان، قطع و تمرکز بیننده مخدوش می‌شود. در صحنهٔ پنجم داستان این موضوع تکرار می‌شود: «این جنگ بزرگ صلیبی، شانزده سال به طول انجامیده؛ آلمان با بیش از نیمی از جمعیت خود تاوان داده است» (Ibid: 90).

استفادهٔ غیرعادی از برخی واژه‌ها» نیز راهی برای بیگانه‌سازی است که در ***ننه‌دلاور*** به‌دفعات به‌کار رفته است. جملهٔ مشهور شخصیت اصلی نمایش، مصداق جالبی از آن است: «به من نگویید که ناگهان صلح به‌پا شده‌است، در حالی که من همین الان ذخیره‌های جدیدی خرید کرده‌ام» (Ibid: 77).

چنین ناهمخوانی محتوایی، تلنگری برذهن تماشاگر می‌زند تا او دریابد که صلح برای

ننه‌دلاور یک فاجعه است. بنابراین چنانچه واژه‌ها در معنی واقعی خود به‌کار نروند، موجب بیگانه‌سازی می‌شوند.

از دیگر راه‌های بیگانه‌سازی، «به تصویر کشیدن یک موضوع تاریخی» برای فاصله‌گذاری بین تماشاگر و موضوع نمایش است که مصداق آن، نمایشنامهٔ ***ننه‌دلاور*** است. یکی دیگر از فنون به‌کاررفتهٔ بیگانه‌سازی در اثر *ننه‌دلاور*، «استفاده از امکان نمایش در نمایش» یا «صحنه‌های دوگانه» است. این موضوع در صحنهٔ دوم تئاتر، مصداق پیدا می‌کند که ننه‌دلاور در حال کسب درآمد از آشپزی است؛ درحالی‌که همزمان پسرش، ایلیف، به‌علت سرقت گاوهای دهقانان مورد تشویق قرار می‌گیرد (Lang, 2006: 227).

۴. نتیجه‌گیری

اصول ***تئاتر روایی*** «برتولت برشت» در تقابل ***تئاتر ارسطویی*** قرار دارد. تئاتر ارسطویی بر وحدت «پیرنگ» و پیوستگی رخدادها تأکید می‌ورزد و نمایش را از نظر محتوا، دارای کلیتی واحد می‌داند که در پی استغراق کامل تماشاگر و یکی‌پنداری او با قهرمان نمایش است؛ در مقابل، تئاتر روایی، مونتاژی از تک صحنه‌های منفصل از هم است که در نمایش، وقفه می‌اندازند. در این نوع تئاتر، بیننده از طریق قطع مداوم روند داستان، نه تنها در نمایش غرق نمی‌شود، بلکه از صحنه فاصله گرفته و به داوری و ارائهٔ راه‌حل برانگیخته می‌شود. تفاوت اساسی این دو شیوهٔ تئاتر، در تأثیری است که بر روی تماشاگر نمایش می‌گذارد. «هیجان» در تئاتر ارسطویی، رکنی اساسی دارد و باعث کنجکاوی بیننده برای ادامهٔ مطلب می‌شود، درحالی‌که، در نمایش‌های برشت، تمامی هیجانات داستان را از تماشاگر می‌گیرند. این‌گونه است که در بیشتر نمایش‌های برشت، جهش زمانی نیز اتفاق می‌افتد و بین صحنه‌ها سال‌ها فاصله وجود دارد. این فواصل زمانی، به تصویر کشیده نمی‌شوند تا قطع روند داستان باعث استغراق تماشاگر نشود و برعکس، او را هوشیار نگه دارد. درصورتی‌که بیننده در تئاتر ارسطویی، به‌دلیل پیوستگی رخدادها و رابطهٔ علت و معلولی حاکم برحوادث، غرق در ماجرا می‌شود.

از نظر برشت پدیده‌های خارج از ذهن ما بدیهی نیستند و برای فهم صحیح، باید آن‌ها را غیرعادی، استثنایی و عجیب نشان داد و در آن‌ها غرق نشد. از دیدگاه وی «بیگانه‌سازی» در نمایشنامهٔ روایی لازمهٔ این فهم صحیح و وسیله‌ای برای فاصله‌گذاری، دید انتقادی و

حساسیت نسبت به وقایع اطراف است. برای عملی‌کردن این نظریه، از روش‌های مختلفی استفاده می‌شود که عبارت‌اند از: «صحنه‌آرایی خاص»؛ «گسست زمانی رخدادها»؛ «مونتاژ صحنه‌ها»، به این معنی که آن‌ها از نظر محتوا به‌هم‌پیوسته نیستند؛ نمایش‌ناسازی در افکار و رفتار شخصیت اصلی «*نمایشنامه*» و به‌کارگیری «*عنوان برای هر صحنه*» که این ویژگی‌ها در تئاتر ارسطویی وجود ندارند. وجود دو شیوهٔ مختلف صحنه‌آرایی نمایش نیز ازجمله تفاوت‌های اساسی بین تئاتر ارسطویی و روایی است. در تئاتر ارسطویی، صحنهٔ نمایش به‌دلیل نور کم و تزئینات توهم‌زای موجود، زمینهٔ استغراق تماشاگر را فراهم می‌کند؛ درحالی‌که صحنهٔ تئاتر روایی، بسیار ساده و با نور زیاد نشان داده می‌شود که نه‌تنها موجب استغراق تماشاگر نمی‌شود، بلکه به او نشان می‌دهد که آنچه می‌بیند، فقط صحنهٔ تئاتر است. به‌کارگیری «تصنیف» و «جهش زمانی وقایع» نیز به دلیل قطع روند وقایع، مانع توهم تماشاگران می‌شوند. «استفادهٔ غیرعادی از واژه‌ها» و «امکان نمایش در نمایش»، شیوه‌های دیگری برای بیگانه‌سازی در ***ننه‌دلاور و فرزندانش*** است.

شیوهٔ برشت در تئاتر روایی، یعنی توجه به تغییر از طریق استثنایی نشان دادن امور بدیهی، یکی از ضروریات عصر ما است. بررسی کلیهٔ آثار تئاتر روایی برشت، به‌منظور کشف واقعیات ازطریق روش بیگانه‌سازی، افق تازه‌ای را در عرصهٔ پژوهش‌های آتی پژوهشگران می‌گشاید.

۵. پی‌نوشت‌ها

1. könig ödipus
2. mutter courage und ihre kinder
3. das epische theater
4. die drei einheiten; einheit der handlung, einheit der zeit und einheit des ortes
5. erregendes moment
6. tragisches moment
7. retardierendes moment
8. höhepunkt
9. anagnorisis
10. Peripetie
11. das moment der letztens
12. konflikt
13. Handlung

14. Prolog

۱۵. **ادیپ شهریار**، پادشاه شهر «تبن» است و امید مردمان شهر برای رفع مصیبت طاعون به او است. «لایوس» که پدر ادیپ است، ناخواسته و ناشناخته به دست پسرش کشته می‌شود و ادیپ بدون آنکه بداند، پس از کشتن پدر، با مادرخود ازدواج می‌کند و وقتی از کار خود آگاه می‌شود، چشمان خود را کور می‌کند و همسر خود را از دست می‌دهد و درنهایت با دختر خود در شهر دیگری به گدایی مشغول می‌شود. دست وی از هر عملی، نسبت به تغییر سرنوشت شومش، کوتاه بود و بدون دادن تاوان سنگین، نمی‌توانست خود را از عذاب وجدان برهاند.

16. steigende handlung mit erregendem moment
17. Korinth
18. Polybos
19. fallende handlung
20. exodos

۲۱. «برشت» در تعریف تئاتر ارسطویی می‌نویسد: «منظور از نمایشنامه‌نویسی ارسطویی، انواع نمایشنامه‌نویسی‌هایی است که در مورد آن‌ها، تعریف ارسطو راجع به تراژدی در رسالهٔ *هنر شاعری، با توجه به آنچه ما نکته اساسی تعریف وی به شمارش می‌آوریم*، مصداق می‌یابد.» (Brecht, 1378: 114-115).

22. die drei einheiten
23. katarsis
24. einfühlung
25. verfremdungseffekt

۲۶. «گریم» این موضوع را به نقل از هگل (۲۸) ذکر کرده است.

۲۷. در همین زمینه برشت می‌نویسد:

بیگانه‌سازی یعنی تبدیل شیء که قرار است برایمان مفهوم شود یا توجهمان به‌آن جلب شود؛ از شیئی عادی و آشنا و در دسترس، به شیئی خاص، چشمگیر و نامنتظر. به‌عبارتی آنچه را که بدیهی است، به طریقی، نامفهوم می‌کنیم، اما فقط به‌این قصد که در مرحلهٔ بعد، مفهوم‌تر شود. برای آنکه شیء آشنا تبدیل به چیزی شود که ناشناخته است، باید جنبهٔ عادیش را از آن بگیریم. باید این فرض را که شیء موردنظر احتیاجی به توضیح ندارد، کنار بگذاریم. حتی اگر تکراری‌ترین، ناچیزترین و عام‌ترین شیئ روی زمین باشد، برچسب «غیرعادی» را باید در همه حال، بر آن بزنیم (Brecht, 1378: 189).

۲۸. برشت دربارهٔ هدف از بیگانه‌سازی در نمایشنامه، چنین می‌نویسد:

همه جا به‌چیزهایی بر می‌خوریم که چنان برایمان بدیهی شده‌اند که دیگر درصدد فهمیدنشان بر نمی‌آییم. (...) کودکی که زندگیش در جمع پیران می‌گذرد، روال زندگی همین جمع را یاد می‌گیرد و کارهاشان‌را عادی می‌بیند. [...] حکم سرنوشت درواقع، چیزی جز آنچه جامعه بر پیشانی‌مان می‌نویسد،

نیست. (...) کیست که به‌آشنا اعتماد نکند. برای آنکه بتوانیم مقدرات را به چشم شک نگاه کنیم، باید به آن نگاه بیگانه ای دست بیابیم که گالیلهٔ بزرگ هنگام مشاهده نوسانات قندیل داشت. او از این نوسانات چنان به‌تعجب افتاد انگار که توقع آن را به این صورت نداشته، و نمی‌فهمیده چطور ممکن است چنین وضعی پیش بیاید، و از این راه بود که به قانون آن پی برد. این آن نگاهی است که تئاتر باید از طریق برگردان‌های خود از زندگی اجتماعی انسان‌ها، در بیننده ایجاد کند. باید تماشاگران خود را به‌تعجب وا دارد. و این، به‌وسیله فن بیگانه کردن آشناها صورت می‌پذیرد (Brecht, 1378: 349).

۶. منابع

- Aristoteles (1982). *Poetik*. (Poetics). Herausgegeben Von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Baumann, B. & B. Oberle (1985). *Deutsche Literatur in Epochen*. (German Literature in Epochs). München: Max Hueber.
- Brecht, Bertolt (1996). *Mutter Courage Und Ihre Kinder*. (Mother Courage and Her Children). Berlin: Suhrkamp.
- ---------- (1378/1999). *Schriften Zum Theater*. (Writings on Theater). Eine Übersetzung von Faramars Behsad. Teheran: Kharasmi Verlag.
- ---------- (1978). *Baal*. (Baal). In: Die Stücke von Bertolt Brecht in Einem Band. (Frankfurt Am Main: Suhrkamp).
- Freytag, Gustav (2003). *Die Technik des Dramas*. (The Art of Drama). Berlin: Autorenhaus Verlag.
- Grimm, Reinhold (1995). *Der katholische Einstein. Grundlage der Brechtschen Dramen- und Theatertheorie*. (The Catholic Einstein. Basis of Brecht's dramas and Theatrical Theory). In: Brechts Dramen, hrsg. von Walter Hinderer, Stuttgart: Reclam.
- Hecht, W. (1972). *Sieben Studien über Brecht*. (Seven Studies of Brecht). Frankfurt Am Main.
- Lang, Joachim (2006). *Episches Theater als Film. Bühnenstücke Bertolt Brechts in den Audiovisuellen Medien* (Epic Theater as a Movie. Bertolt Brecht's Stage

Plays in the Audiovisual Media). Würzburg.

- Sophokles (1989). *König Ödipus*. (Oedipus the King) Übersetzung von Kurt Steinmann, Stuttgart: Reclam.
- Zimmermann, Bernhard (2003). *Sophokles, König Ödipus*. (Sophocles, Oedipus the King). Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی