

بررسی تطبیقی تئاتر ارسطویی و روایی با استناد به

نمایشنامه‌های ادیپ شهریار اثر سوفکلس

و ننه‌دلور و فرزندانش اثر برشت

ابراهیم استارمی^{۱*}، الناز قدوسی شاهنشین^۲

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات آلمانی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، ایران

۲. دانش آموخته کارشناسی ارشد رشته آموزش زبان آلمانی دانشگاه شهید بهشتی، ایران

چکیده

پژوهش حاضر با استناد به نمایشنامه‌های ادیپ شهریار^۱ اثر سوفکلس و ننه‌دلور و فرزندانش (Mutter Courage und ihre Kinder) اثر «برتولت برشت»، به کمک مثال‌های متعدّد از دو اثر مذکور، به مقایسه تطبیلی اصول تئاتر ارسطویی و روایی می‌پردازد. مبانی تئاتر ارسطویی برگرفته از اثر فن شعر ارسطو است که تا قرن هیجدهم میلادی تنها روش حاکم در ادبیات نمایشی محسوب می‌شده است. هدف این شیوه نمایشنامه‌نویسی، تزکیه احساس است که به وسیله استغراق، حس همدردی و ترس در تماشاگر ایجاد می‌شود. وجود «وحدت سه‌گانه»، «اوج نمایشنامه» و «پریپتی» و «بازشناخت» و «لحظه اولگین و آخرین هیجان در نمایش»، از دیگر اصول برجسته این نوع تئاتر محسوب می‌شود. مبانی تئاتر روایی بر نظریات برتولت برشت در زمینه نمایشنامه‌نویسی نوین و غیر ارسطویی استوار است. برشت، معتقد است که باید به اتفاقات روزمره و بدیهیات به وسیله بیگانه‌سازی، غرابت بخشید تا آن‌ها بازشناخته شوند و زمینه‌های نقد و داوری در بیننده ایجاد شود. از جمله این فنون بیگانه‌سازی عبارت‌اند از: این موارد دوگانگی نقش بازیگر نمایش؛ ناسازی در فکر و عمل بازیگر؛ جهش زمانی؛ قطع روند داستان به وسیله موسیقی؛ صحنه‌آرایی با نور زیاد؛ صحنه نیمه خالی با پرده نیمه‌باز؛ وجود عناوین در ابتدای هر صحنه و نصب تابلوها با عناوینی که تماشاگر را از توهم برهاند که در نمایشنامه ننه‌دلور و فرزندانش استفاده شده است.

* نویسنده مسئول مقاله: estarami@yahoo.de

آدرس مکاتبه: دانشگاه شهید بهشتی، دانشکده زبان، گروه زبان و ادبیات آلمانی



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

۱. مقدمه

درباره تئاتر ارسطویی و روایی، مطالعاتی به‌طور پراکنده و مجزا در ایران صورت پذیرفته 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 در بارهٔ ادبیات نمایشی که بعدها به «تئاتر ارسطویی» مشهور شد، به تفصیل در کتاب *فن شعر* بحث کرده است. نظریات وی در این کتاب، هیجده 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 همانند *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 دارای 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 نظر سوفوکلس است. نویسنده، در اینجا بنحو تحسین‌برانگیزی «قواعد دراماتیک ارسطویی» را به تصویر می‌کشد؛ اما ابتدا شکسپیر در اثر *رومئو و ژولیت* و بعدها گوته در اثر *گتس فن برلینشینگن* این سنت دیرین را، با نوآوری در قواعد نمایشنامه‌نگاری، شکستند. این تغییر رویه در شیوهٔ نمایشنامه‌نویسی ارسطویی، از طریق دیگر نویسندگان آلمانی همچون «بوشنر»، «برشت» و «دورنمات» دنبال شد.

بنیانگذار تئاتر روایی^۲ 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 *ننه‌دلور 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 استفاده جهان سرمایه‌داری ایشان است. او ریشه بسیاری از مشکلات جوامع امروزی را در نشناختن صحیح پدیده‌ها از جانب انسان می‌داند. در این جستار می‌کوشیم به بررسی اصول اساسی این دوشیوه متفاوت تئاتر و تجلیات گوناگون آن‌ها بپردازیم. از پرسش‌های مهم این تحقیق این است:

۱. تفاوت‌های ساختاری میان تئاتر روایی برشت و تئاتر ارسطویی وجود دارد؟
۲. ویژگی‌های متمایز این دو شیوه تئاتر چیست که هر یک توانسته است تأثیرات شگرفی بر ادبیات نمایشی بگذارند؟
۳. تمایز اساسی تئاتر ارسطویی و روایی برشت از نظر تأثیرگذاری بر تماشاگران نمایش چیست؟

مسئله اصلی جستار حاضر، نشان دادن ساختن تفاوت‌های اساسی بین تئاتر ارسطویی و روایی است که با مثال‌های متعدد در دو نمایشنامه *ادیپ شهریار و ننه دل‌اور و فرزندانش*، به شکل ملموس، بحث و تفهیم می‌شود در زمینه پیشینه 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، رساله کارشناسی ارشد «الناز قدوسی» است که نویسنده، در آن هر دو شیوه تئاتر را به‌طور مجزا مورد بررسی قرار داده و در بخش پایانی اثر، به تمایزات تئاتر ارسطویی و روایی اشاره کرده است. مقاله حاضر می‌کوشد، اصول تئاتر ارسطویی و روایی برشت و شیوه‌های کاربرد آن‌ها در اثر *ادیپ شهریار* و اثر *ننه دل‌اور و فرزندانش* معرفی کرده، ارکان اصلی تئاتر ارسطویی؛ یعنی «استغراق» و «تزکیه» را در تقابل با اصول تئاتر روایی؛ یعنی «ایجاد فاصله بین تماشاگر و صحنه 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 به اختصار بررسی کرد؛ بر این اساس لازم به توضیح است که اصول درام کلاسیک، ثابت است؛ این معنا که دارای وحدت سه‌گانه: وحدت پیرنگ، زمان و مکان^۲، پنج پرده نمایش و سه لحظه و قسمت مهم (اولین لحظه هیجان^۳، لحظه غم‌انگیز^۴ و آخرین لحظه هیجان^۵) است. از دیگر خصوصیات مهم تئاتر ارسطویی، «نقطه اوج نمایشنامه»^۶



لحظه هیجان^۷) است. از دیگر خصوصیات مهم تئاتر ارسطویی، «نقطه اوج نمایشنامه»^۷ به همراه «بازشناخت»^۸ یا «پری‌پتی»^۸ و «آخرین لحظه هیجان» است. همچنین از مشخصه‌های بارز دیگر آن، می‌توان به «گفت‌وگو یا دیالوگ»، «صحنه تئاتر»، «بازیگر»، «تماشاگر»، «مناقشه»^۹ و «پیرنگ»^{۱۰} اشاره کرد؛ اما در واقع پایه، اساس و قلب تراژدی در پیرنگ قرار دارد (ارسطو ۱۹۸۲: ۲۳). 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» (همان: ۲۱). بنابراین از نظر ارسطو «کیفیت یک تراژدی، تنها به وسیله پیرنگ آن تضمین می‌شود» (سیمرمان ۲۰۰۳: ۴۴).

پیرنگ درام ادیب شهریار که در حقیقت، شامل نمایش اراده ادیب برای تغییر وضع موجود است، در پرولگ^{۱۱} این درام مطرح می‌شود. مردم شهر تبین از ترس بیماری طاعون به ادیب شهریار پناه می‌برند و از او می‌خواهند که شهر را نجات دهد. این تقاضای مردم در واقع زمینه پیرنگ و اراده و تصمیم ادیب را فراهم می‌آورد که موجب آغاز هیجان در نمایشنامه می‌شود.^{۱۲} در صحنه‌های بعدی این نمایشنامه، تمامی اصول مطرح‌شده تئاتر ارسطویی، به‌وضوح، نشان داده می‌شود. در صحنه دوم نمایش، اوج‌گیری واقعه و صعود هیجان درام، همراه با اولین «لحظه هیجان»^{۱۳}، شروع می‌شود که در این بخش تصمیمات بزرگ قهرمان و همچنین اراده و تصمیم درونی او، برای تغییر وضع موجود نمایان می‌گردد. نمود این اراده مصمم «خواستن»، در قلب قهرمان داستان است. اظهار نظر پیشگو مبنی بر این که نجات شهر از طاعون فقط با پیدا کردن قاتل لایوس و مجازات او ممکن است، زمینه ایجاد هیجان اولیه را فراهم می‌کند و در قلب ادیب 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» (سوفوکلس، ۱۹۸۹: ۱۳). به همین‌منظور وی «تایریزاس»، پیشگوی نابینا را فرامی‌خواند تا پیشگویی وی را درباره قاتل نامعلوم بشنود. نظر تایریزاس به‌صراحت بیان می‌شود: «بدان، قاتل مردی که تو در پی آنی، خودت هستی» (همان: ۱۸). در این قسمت به هیجان درام افزوده می‌شود و تأثیر این وضعیت، موجب استغراق تماشاگر می‌شود.

گفت‌وگوی میان ادیب شهریار و همسرش، «یوکاسته» درباره چگونگی به قتل رسیدن لایوس سبب اوج واقعه می‌شود. این صحنه، لحظه غم‌انگیزی را دربردارد که منجر به «پری‌پتی» یا «بازشناخت» می‌شود که در پرده سوم، نمایش به چشم می‌خورد. وقتی ادیب

ماجرای مفقود شدن فرزند خردسال لایوس را از زبان همسرش می‌شنود، واقعیت برای او تا حدی آشکار می‌شود. بیان متحیرانه او در مقابل همسرش، نشانگر این واقعیت است:

ادیپ: «همسر، 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» (همان: ۳۳).

پس از کسب اطلاعات در مورد زمان و مکان واقعه، حقیقت برای ادیپ آشکار می‌شود. او می‌داند که باعث بدبختی‌های سرزمینش، خودش است: «آه ژئوس! چه بلایی را برای من در نظر گرفتی؟» (همان) 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 «نقطه اوج» داستان، «بازشناخت»، یعنی «تغییر ناگهانی از عدم‌شناخت به شناخت» (ارسطو، ۱۹۸۲: ۳۵) اتفاق بیفتد، این وضعیت بهترین حالت نقطه اوج است، زیرا تأثیرات غم‌انگیز آن موجب تأثر تماشاگر می‌شود. 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 نتیجه روند طبیعی حوادث (ر. ک. همان ۵۳) است. پس از نقطه 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 نمایشنامه *ادیپ شهریار* پادشاه منتظر فردی است که می‌خواهد درباره هویت اصلی او، خبر مسرت‌بخش به او بدهد، اما با افشای هویت اصلی او، شاه به نتیجه عکس آن چه می‌خواست، می‌رسد؛ چنانکه (ر. ک. همان). ادیپ از قاصدی که از منطقه کورینت^{۱۵} برگشت تا به او خبر مرگ پولیبوس^{۱۶} را بدهد، مطلع شد که وی فرزندخوانده آن‌ها است و آن‌ها والدین حقیقی او نیستند. این خبر مسرت‌بخش، موجب آشفتگی بیشتر ادیپ می‌شود؛ زیرا بر احتمال قتل لایوس به دست وی صحنه 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 زمینه «پری‌پتی» (بازشناخت) آماده می‌شود:



«ادیپ: از کجا آن را [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 خانواده لایوس، [...] می‌گفتند که فرزند او [لایوس] است. البته [...] همسران
 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؛ [...] به خاطر ترس از پیش‌گویی‌های ناگوار.
 ادیپ: از 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" [...] (سوفوکلس، ۱۹۸۹: ۵۲-۵۳).
 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 و اعتراف ادیپ، گواهی بر آن است:
 ادیپ: «ای وای! ای وای! تمام واقعیت کاملاً آشکار شد.
 ای نور [آفتاب] می‌خواهم تو را برای آخرین بار ببینم.
 افشا شد که اصل و نسبم به کسی می‌رسد که نمی‌بایست،
 با او می‌بودم و کسی را کشتم که اجازه آن را نداشتم» (همان: ۵۳).
 این روند «ندانستن و تبدیل ناگهانی آن به دانستن» و تلفیق آن با «پری‌پتی»، زیبایی
 خاصی به شیوه نمایشنامه‌نویسی ارسطویی می‌بخشد. نتیجه این تلفیق، بسیار حزن‌انگیز
 است که به‌عنوان «لحظه غم‌انگیز» نمایش، محسوب می‌شود: «وای بر من بیچاره! به‌نظر
 می‌رسد که به دست خودم در نفرین‌های هراسناکی سقوط کردم؛ ولی از آن آگاه نبودم»
 (همان: ۳۴). در صحنه چهارم، سیر نزولی درام را شاهد هستیم، به نحوی که افول توانایی
 قهرمان در تصمیم‌گیری و عمل، کاملاً واضح است. در این سقوط و «نقطه افت نمایش»^{۱۷}،

قهرمان، دیگر شانس‌ی برای مقابله با درگیری موجود را ندارد. در ادیب شهریار، قدرت سرنوشت، بر قهرمان، مسلط می‌شود و او دیگر نمی‌تواند تصمیم بگیرد؛ این ناتوانی از رفتار و گفتارش کاملاً پیداست:

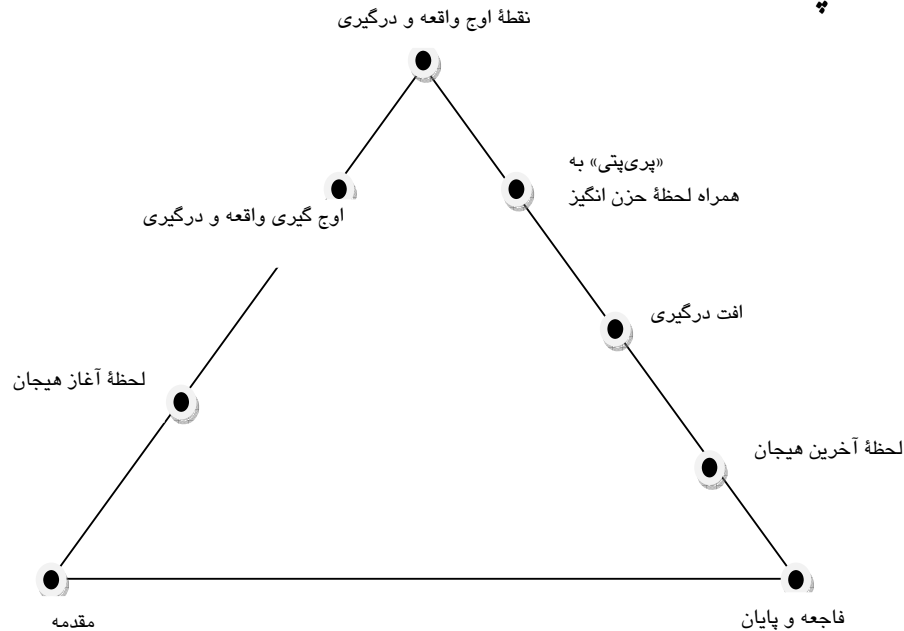
«دوستان، هرچه سریع‌تر مرا از این سرزمین برانید! [...] من فاسد

و ناباب، لعنتی‌ترین و منفورترین آدمیزاد نزد خدایان را، از خود برانید» (همان: ۵۹-۵۸)!

برای مهیج کردن روند نمایشنامه، معمولاً در این قسمت، برخلاف تصور، اتفاقی می‌افتد که تماشاگر، دوباره به پایان خوب واقعه امیدوار می‌شود. در واقع، رخدادی موجب تعویق نتیجه پیش‌بینی‌شده تراژدی می‌شود و به دلیل بارقه امید ایجاد شده، هیجان جدیدی را وارد داستان می‌کند. به همین دلیل، این قسمت نمایشنامه، به عنوان «آخرین لحظه هیجان» نامیده می‌شود. در ماجرای ادیب، فرستادن قاصد، به دنبال چوپان دوم که نوزاد لایوس را از چوپان اول تحویل گرفته بود، بارقه امید را در دل ادیب زنده می‌کند، زیرا این آخرین شانس او است: «بله، تا حدی امید برایم می‌ماند که منتظر [آن] مرد چوپان بمانم» (همان: ۳۷). از نظر ارسطو این نقطه امیدواری به نجات، به منظور 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^{۱۸} می‌یابد. در پرده پنجم درام، روند داستان به گونه‌ای است که شکست قهرمان حتمی است به طوری که وی دیگر قادر به ادامه درگیری نیست و به نوعی شکست خود را پذیرفته است. در بیشتر تراژدی‌ها، داستان با مرگ قهرمان به پایان می‌رسد؛ اما در نمایشنامه ادیب شهریار، زمانی که ادیب خطای ناخواسته خود را درمی‌یابد، خود را کور می‌کند و از «کرتون» خواستار تبعید می‌شود.

ساختار نمایشنامه ارسطویی از نظر «گوستاو فرایتاگ»، همانند یک هرم است که نقطه آغاز، اوج، پایان مناقشه و سه قسمت مهم را می‌توان در آن، به وضوح، نشان داد: (فرایتاگ، ۲۰۰۳: ۹۵):



نمایشنامه ارسطویی می‌بایستی باعث ایجاد ترس و همدردی در تماشاگر شود. این حالات عاطفی زمانی رخ می‌دهد که تماشاگر به‌طور کامل در صحنه تئاتر غرق شود، «استغراق» از ویژگی‌های مهم این تئاتر است؛ به‌طوری که تماشاگر به‌حدی غرق نمایش می‌شود که رویداد نمایشی را عین واقعیت زندگی می‌پندارد. ارسطو برای ایجاد چنین زمینه همدردی و احساس ترس درونی، خواهان «یکی‌پنداری»، استغراق و هیجان مفرط است که به‌هرچه 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 مقایسه 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 شیوه 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 نمایشنامه‌ی روایی از دیدگاه برشت، متکی بر واژه «تغییر» بود. از دیدگاه او، همان‌گونه که علوم طبیعی، موجب اصلاح و تغییر زندگی بشر شده‌اند، نمایشنامه نیز باید جهان را به گونه‌ای به تصویر بکشد که نشان دهد همه چیز تغییرپذیر و قابل‌اصلاح است. بنابراین، تأثیر روایی به نوعی جهت‌گیری اجتماعی-سیاسی دارد و غایت واقعی آن تغییر جامعه، به وسیله‌ی انسان تغییرپذیر است: «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، راه حل 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 (هشت ۳۵). از دیدگاه برشت، این ویژگی در نمایشنامه‌های ارسطویی وجود ندارد. به همین دلیل، شیوه‌ی نمایشی او «تئاتر غیرارسطویی» نام می‌گیرد.^{۱۹} در واقع مبارزه‌ی اصلی برشت با نمایشنامه‌ی فردر است، چون در نمایشنامه‌های ارسطویی، سرنوشت یک فرد صاحب‌نفوذ مدنظر است، نه جامعه. در نمایشنامه‌ی *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»^{۲۰} بلکه در مقوله «تزکیه»^{۲۱} می‌داند که به‌عنوان هدف اصلی تئاتر ارسطویی قلمداد می‌شود. برشت این موضوع را برای تئاتر، مضر می‌داند و ارزشی برای آن قائل نیست: «تزکیه ارسطو [...] تپه‌پیری بوده که نه فقط به‌طرزی لذت‌بخش، بلکه درست به قصد التذاذ صورت می‌گرفته. چیزی بیش از این، از تئاتر خواستن یا پذیرفتن، یعنی هدف تئاتر را در سطحی بسیار پست تر قراردادن» (برشت، ۱۳۷۸: ۳۳۲-۳۳۳). از دیگر ویژگی‌های مهم تئاتر ارسطویی از «استغراق»^{۲۲} است. منظور از واژه «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 نحوه بازی، این توهم به بیننده دست بدهد که شاهد یک رویداد آبی و تصادفی و «واقعی» است، کلی 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 آدم‌های واقعه آن، فقط و فقط شرکت می‌کند و شیئی از اشیای طبیعت آن می‌شود» (Ibid: 122).

توهم تماشاگر، یکی از ویژگی‌های اصلی نمایشنامه ارسطویی است. از دیدگاه برشت، چنین تأثیراتی بر تماشاگران و خوانندگان زائد است و باعث می‌شود که هدف اصلی تئاتر فراموش شود. بنابراین چنین نمایش‌هایی مناسب دنیای مدرن نیستند، زیرا به دلایل انفعال و توهم انسان، در برابر اصلاح و تغییر جامعه، اثری «آرام‌بخش و فلج‌کننده» (گریم ۱۹۹۵: ۱۵) 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؛ به این ترتیب، فواید فن استغراق از میان می‌رود» (برشت، ۱۳۷۸: ۱۱۸). تأثیر استغراق در ادبیات نمایشی، به عنوان منشاء لذت بیننده، غیرقابل‌انکار است؛ اما خود این استغراق، مایه خمودی و بی‌حرکتی انسان می‌شود. این مشکل اصلی برشت بود. بنابراین سؤال برشت این بود که تئاتر بدون استغراق، ترس و ترحم که سرچشمه لذت تئاتر کلاسیک محسوب می‌شد، چگونه امکان داشت و چه شیوه‌هایی می‌توانست جایگزین آن شود؟

«به جای ترس و ترحم، به جای این جفت اسبی که ارابه نمایش کلاسیک را با تزکیه 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 به جای ترس از تقدیر، شوق به دانستن را در او ایجاد کنیم؟ و به جای ترحم، میل به کمک را؟ آیا این می‌توانست وسیله‌ای برای ایجاد ارتباطی جدید میان صحنه و بیننده و مبنای نوینی برای لذت هنری باشد؟» (همان: ۱۶۳)

پیشنهاد برشت این است که به جای استغراق، فاصله ایجاد شود، به جای ترس و پذیرش سرنوشت، اشتیاق به دانستن بیشتر در تماشاگر زنده شود و به جای احساس همدردی، کمک کردن و حل مشکلات جایگزین شود. در نتیجه، تئاتر روایی فرایند پویایی ذهن تماشاگر

را دامن می‌زند. استغراق، احساس همدردی و ترس، در تئاتر ارسطویی، باعث انفعال تماشاگر می‌شوند. برعکس، تماشاگر برشت دایم تعجب می‌کند؛ دربارهٔ همه‌چیز سؤال می‌کند و به راحتی قانع نمی‌شود. برشت برای رسیدن به این هدف، می‌کوشد که تمرکز تماشاگر بر خط روایی داستان را، به دفعات، 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» (همان ۳۵۰). بر این اساس، این شیوهٔ مشهور او «بیگانه‌سازی»^{۲۳} نام گرفته است. زمینهٔ این تفکر او، به این نظر مشهور هگل برمی‌گردد که معتقد بود: «موضوع آشنا، به دلیل اینکه آشنا است، لزوماً شناخته‌شده نیست» (هگل ۲۸ نقل از گریم ۱۹۹۵: ۲۲). در نتیجه، برشت به ریشهٔ اصلی معضلات اجتماعی پی می‌برد و اشاره می‌کند که آن‌ها به دلیل بدیهی بودنشان، مورد سؤال قرار نمی‌گیرند. بنابراین به باور برشت، روند فهم موضوعات به گونه‌ای دیگر است؛ به عبارت دیگر انسان زمانی به فهم درستی در بارهٔ 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.^{۲۴} «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 کنجکاو و شگفت‌زدگی را نسبت به آن برانگیزیم» (برشت، ۱۳۷۸: ۱۶۳). این مطلب همان چیزی است که برشت در پایان نمایشنامهٔ *استثناء و قاعده* از تماشاگران می‌خواهد: «هرآنچه را که غریب نیست، شگفت آور پندارید و هر آنچه عادی است، شما را شگفت‌زده کند» (برشت، ۱۹۷۸: ۳۱۹). با این روش، تماشاگران در صحنهٔ نمایش به خواب نمی‌روند، بلکه هم صحنه‌آرایی و هم اجرای نمایش، به گونه‌ای طراحی می‌شوند که آن‌ها مدام ناآرامند و چون خود را در نقش قهرمان داستان نمی‌بینند، به بررسی وقایع داستان واداشته می‌شوند. در نتیجه، رویای برشت در تئاتر روایی، ساختن انسانی نو با روحیهٔ کاوشگری و حساسیت دربارهٔ محیطش است که هیچ‌چیز را به آسانی نمی‌پذیرد: «اکنون، دیگر تئاتر سعی ندارد تا او را مست کند؛ از توهم انباشته‌اش کند؛ جهان را از یاد او ببرد و او را با مقدراتش سازش بدهد؛ بلکه اکنون تئاتر، جهان را در اختیار او نیز می‌گذارد تا او در این جهان دخالت کند» (برشت، ۱۳۷۸: ۱۶۴). 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»^{۲۵} (همان ۱۳۳). از نظر تماشاگر تئاتر روایی، هیچ‌چیز بدیهی نیست، چون او به‌هنگام 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 او چاره‌ای باشد (همان ۱۳۵).

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» (همان ۱۷۲). 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 نا پدری‌اش 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 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» (همان ۱۹۰).

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

«نشان دادن دستگاه‌های نور پردازی به‌طور علنی، 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 در واقع غرض از نشان دادن منابع نور، مقابله با کوشش تئاتر قدیم است در پنهان داشتن آن‌ها» (همان ۱۸۰-۱۷۹).

بیگانه‌سازی در *ننه‌دل‌اور و فرزندانش* به اشکال مختلف، هم از طریق فنون خاص مربوط به «فضای اجرای تئاتر» و هم از طریق «چگونگی ارائه مضمون نمایشنامه»، نشان داده می‌شود که هر دو روش در کنار هم با هدف ایجاد دید انتقادی در تماشاگر انجام می‌شود. صحنه باز نمایش بدون پرده و یا با پرده 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. در نتیجه برای توهم‌زدایی، از تاریکی، تابلوها و نوشته‌های رمانتیک پرهیز می‌شود. به‌طور مثال، برشت در نمایشنامه *آوای طبل‌ها* برای اولین بار، از تابلونوشته‌ای با عنوان «این چنین رمانتیک زل نزنید!» استفاده کرده‌است (بوامان، ابرله: ۲۰۹). 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 بر آن، نورپردازی به شیوه‌ای آشکار انجام می‌شود؛ یعنی نورافکن‌ها در معرض دید تماشاگران هستند. بررسی مصداق این موضوعات در نمایشنامه *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 ارائه محتوای متن نمایشنامه مربوط می‌شود، می‌توان مصداق‌های زیادی را در این اثر یافت.

یکی از راه‌های بیگانه‌سازی در نمایشنامه‌ی 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، در نتیجه غرق در رفتارهای او نمی‌شود و همین نیز از توهم جلوگیری می‌کند. برشت، در *ننه‌دل‌اور*، بارها به این موضوع اشاره کرده‌است. در پرده 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 به دنبال کامجویی خویش است. رفتار ناساز، در همان ابتدای صحنه اول، در شخصیت ننه‌دل‌اور نیز آشکار می‌شود؛ از یک سو در پی فروش کالایش به مأمور استخدام‌کننده سربازان به جنگ است و قصد دارد از این راه درآمدی کسب کند و از سوی دیگر در همان زمان با شرکت فرزندش «آلیف» در جنگ مخالفت می‌کند: «فرزندام برای



جنگ ساخته نشده‌اند» (برشت، ۱۹۹۶: ۱۲). در اینجا به وضوح دیده می‌شود که ننه‌دلاور عواقب منفی جنگ را برای دیگران و منافع آن‌را 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، آلیف، برای جنگ اشاره‌ای به همین نکته دارد: «کسی که می‌خواهد از جنگ زندگی کند، باید برای آن بهایی هم بپردازد» (همان: ۱۹). در پایان صحنه اول نیز می‌توان تکرار این یادآوری سرکار استوار را به گونه‌ای دیگر مشاهده کرد: «تو می‌خواهی از جنگ زندگی کنی، اما خودت و خانواده‌ات را دور از جنگ نگه‌داری، چطوری؟» (همان). اهمیت چنین ناسازی از آن جهت است که شخصیت اصلی داستان از یک طرف می‌کوشد، نقش مادری خود و از طرفی دیگر منافع شخصی خود را، در کنار جنگ، حفظ کند. این رفتار متناقض و روحیه مضحک او، باعث تعجب تماشاگر می‌شود.

استفاده از فن «موتتائز 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 صحنه 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 قهرمان‌پرورانه زیادی زد که پایان خفت‌باری داشت» (برشت ۱۹۹۶: ۷۷).

«مقایسه همزمان دو حادثه 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 صحنه ناهمخوان، خود، دریابد که کدام راه، درست است؛ به‌عنوان مثال صحنه 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» (همان ۹۸). 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 صحنه آخر، ننه‌دلور، این تضاد را با گفته زیر تأیید و تثبیت می‌کند:

«امیدوارم بتوانم از آب‌ام رو به تنهایی بکشم.

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

من باید کاسبی کنم» (همان ۱۰۷).

همین جمله آخر نشان دهنده این نیز هست که ننه‌دلور 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 نمایشنامه *ننه‌دلور*، استفاده از «تصنیف» است که موجب قطع روند عادی نمایش و مانع توهم بینندگان می‌شود؛ برای مثال، در پرده دهم به جنگ‌های ۱۶۳۵م اشاره می‌شود که حکایت ننه‌دلور و کاترین در مسیر جنگ است؛ اما در اینجا، باز هم سرودی دیگر به اجرا درمی‌آید و ادامه حکایت از پرده یازدهم با توصیف وقایع جنگ از ژانویه ۱۶۳۶م، 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، با فرم شعر ارائه می‌شود. تصنیف «تسلیم بزرگ» در صحنه 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 تقویت‌کننده حساسیت تماشاگر نیز هستند نویسنده، 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 نمایشنامه *ننه‌دلور* آشکارا دیده می‌شود. داستان *ننه‌دلور*، وقایع دوازده سال از جنگ‌های سی‌ساله را از سال ۱۶۲۴ تا ۱۶۳۶م 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 حذف شده بطور خیلی خلاصه توضیح داده می‌شوند. جهش‌های زمانی در این داستان، در چندین نوبت، اتفاق می‌افتند. در همین رابطه در پرده سوم آمده است: «ننه‌دل‌اور در سه سال بعدی به اسارت یکی از تیپ‌های ارتش فنلاند درمی‌آید. امکان نجات دختر و رهایی از آبه‌اش وجود دارد، اما پسر ساده‌لوحش کشته می‌شود» (همان ۲۹). در این صحنه، نمایش سه سال از جنگ به تصویر کشیده نمی‌شود و نویسنده با همین توضیح بسیار کوتاه از رویدادهای آن دوره می‌گذرد. بدین ترتیب از استغراق بیننده جلوگیری می‌شود؛ زیرا جریان منطقی و طبیعی داستان، قطع و تمرکز بیننده مخدوش می‌شود. در صحنه 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» (همان ۹۰).

«استفاده غیرعادی از برخی واژه‌ها» نیز راهی برای بیگانه‌سازی است که در ننه‌دل‌اور به‌دفعات به‌کار رفته است. جمله مشهور شخصیت اصلی نمایش، مصداق جالبی از آن است: «به من نگوید که ناگهان صلح به‌پا شده‌است، در حالی که من همین الان ذخیره‌های جدیدی خرید کرده‌ام» (همان ۷۷). چنین ناهمخوانی محتوایی، تلنگری بر ذهن 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، نمایشنامه ننه‌دل‌اور است. یکی دیگر از فنون به‌کار رفته بیگانه‌سازی در اثر ننه‌دل‌اور، «استفاده از امکان نمایش در نمایش» یا «صحنه‌های دوگانه» است. این موضوع در صحنه دوم تئاتر، مصداق پیدا می‌کند که ننه‌دل‌اور در حال کسب درآمد از آشپزی است؛ درحالی‌که همزمان پسرش، ایلیف، به‌علت سرعت گاوهای دهقانان مورد تشویق قرار می‌گیرد (ر.ک. لانگ ۲۰۰۶: ۲۲۷).

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 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 ارائه راه حل برانگیخته می‌شود. تفاوت اساسی این دو شیوه تئاتر، در تأثیری است که بر روی تماشاگر نمایش می‌گذارد. «هیجان» در تئاتر ارسطویی، رکنی اساسی دارد و باعث کنجکاو بی‌بنده برای ادامه مطلب می‌شود، درحالی‌که، در نمایش‌های برشت، تمامی هیجانان 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. در صورتی‌که، بیننده در تئاتر ارسطویی، به دلیل پیوستگی رخدادها و رابطه علت و معلولی حاکم بر حوادث، غرق در ماجرا می‌شود. از نظر وی 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 برشت «بیگانه‌سازی» در نمایشنامه‌ی روایی لازمه این فهم صحیح و وسیله‌ای برای فاصله‌گذاری، دید انتقادی و حساسیت نسبت به وقایع اطراف است. برای عملی کردن 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 به هم پیوسته نیستند؛ نمایش‌سازی در افکار و رفتار شخصیت اصلی «نمایشنامه» و به کارگیری «عنوان برای هر صحنه» که این ویژگی‌ها در تئاتر ارسطویی وجود ندارند. وجود دو شیوه مختلف صحنه‌آرایی نمایش نیز از جمله تفاوت‌های اساسی بین تئاتر ارسطویی و روایی است. در تئاتر ارسطویی، صحنه نمایش به دلیل نور کم و تزئینات توهم‌زای موجود، زمینه استغراق تماشاگر را فراهم می‌کند؛ درحالی‌که صحنه تئاتر روایی، بسیار ساده و با نور زیاد نشان داده می‌شود که نه تنها موجب استغراق تماشاگر نمی‌شود، بلکه به او نشان می‌دهد که آنچه می‌بیند، فقط صحنه تئاتر است. به کارگیری «از تصنیف» و «جهش زمانی وقایع» نیز به دلیل قطع روند وقایع، مانع توهم تماشاگران می‌شوند. «استفاده غیرعادی از واژه‌ها» و «امکان نمایش در نمایش»، شیوه‌های دیگری برای بیگانه‌سازی در *ننه دلاور و فرزندانش* است.

شیوه برشت در تئاتر روایی، یعنی توجه به تغییر از طریق استثنایی نشان دادن امور بدیهی، یکی از ضروریات عصر ما است. بررسی کلیه آثار تئاتر روایی برشت، به منظور کشف واقعیات از طریق روش بیگانه‌سازی، افق تازه‌ای را در عرصه پژوهش‌های آتی پژوهشگران می‌گشاید.



۵. پی‌نوشت‌ها

1. König Ödipus
 2. Das epische Theater
 3. Die drei Einheiten; Einheit der Handlung, Einheit der Zeit und Einheit des Ortes
 4. Erregendes Moment
 5. Tragisches Moment
 6. Retardierendes Moment
 7. Höhepunkt
 8. Anagnorisis
 9. Peripetie
 10. Konflikt
 11. Handlung
 12. Prolog
۱۳. 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 مادر خود ازدواج می‌کند و وقتی از کار خود آگاه می‌شود، چشمان خود را کور می‌کند و همسر خود را از دست می‌دهد و در نهایت 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.
14. Steigende Handlung mit erregendem Moment
 15. Korinth
 16. Polybos
 17. Fallende Handlung
 18. Exodos
۱۹. «برشت» در تعریف تئاتر ارسطویی می‌نویسد: «منظور از نمایشنامه‌نویسی ارسطویی، انواع نمایشنامه‌نویسی‌هایی است که در مورد آن‌ها، تعریف ارسطو درباره‌ی تراژدی که در رساله‌ی فن شعر آمده است، مصداق می‌یابد.» (همان: ۱۱۵) (همان، ۱۱۵).
20. Die drei Einheiten
 21. Katarsis
 22. Einfühlung
 23. Verfremdungseffekt
۲۴. در همین زمینه برشت می‌نویسد: «بیگانه‌سازی یعنی تبدیل شیئی که قرار است برایمان مفهوم شود یا توجهمان به آن جلب شود؛ از شیئی عادی و آشنا و در دسترس، به شیئی خاص، چشمگیر و نامنتظر. به عبارتی آنچه را که بدیهی است، به طریقی، نامفهوم می‌کنیم، اما فقط به این قصد که در مرحله‌ی بعد، مفهوم‌تر شود. برای آنکه شیء آشنا تبدیل به چیزی شود که ناشناخته است، باید جنبه‌ی عادی را از آن بگیریم. باید این فرض را که شیء موردنظر احتیاجی به توضیح ندارد، کنار

بگذاریم. حتی اگر تکراری‌ترین، ناچیزترین و عام‌ترین شیء روی زمین باشد، برجسب «غیرعادی» را باید در همه حال، بر آن بزنیم» (برشت ۱۳۷۸: ۱۸۹).

۲۵. برشت درباره هدف از بیگانه‌سازی در نمایشنامه، چنین می‌نویسد: «همه جا به چیزهایی بر می‌خوریم که چنان برایمان بدیهی شده‌اند که دیگر درصدد فهمیدنشان بر نمی‌آییم. (...) کودکی که زندگی در جمع پیران می‌گذرد، روال زندگی همین جمع را یاد می‌گیرد و کارهای ایشان را عادی می‌بیند. [...] حکم سرنوشت در واقع، چیزی جز آنچه جامعه بر پیشانیمان می‌نویسد، نیست. (...) کیست که به آشنا اعتماد نکند. برای آنکه بتوانیم مقدرات را به چشم شک نگاه کنیم، باید به آن نگاه بیگانه ای دست بیابیم که گالیله بزرگ هنگام مشاهده نوسانات قندیل، داشت. او از این نوسانات بسیار به تعجب کرد، گویا توقع آن‌را به این صورت نداشت و نمی‌فهمید چطور ممکن است خود از زندگی اجتماعی انسان‌ها، در بیننده ایجاد کند. باید تماشاگران خود را به تعجب وا دارد و این به وسیله بیگانه‌کردن اشیای آشنا صورت می‌گیرد» (همان ۳۴۹).

۶. منابع

- Baumann, B./ Oberle, B. (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.
- (1964). *Anmerkungen zu Mutter Courage und ihre Kinder*. (Comments on Mother Courage and Her Children). In: Materialien zu Brechts Mutter Courage und ihre Kinder. Frankfurt am Main: suhrkamp.
- (1978). *Baal*. (Baal). In: Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band. (Frankfurt am Main: Suhrkamp).
- Eversberg, Gerd (1992). *Erläuterungen zu Mutter Courage und ihre Kinder*. (Comments on Mother Courage and Her Children). Hollfeld: Bange.
- 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.
- Hinck, Walter (1995). *Mutter Courage und ihre Kinder. Ein kritisches Volksstück*. (Mother Courage and Her Children. A critical piece of folk). In: Brechts Dramen, hrsg. Von Walter Hinderer, Stuttgart: Reclam.
- Jens, W. (Hrsg.)(1998). *Kindler Neues Literatur Lexikon* (Kindler New



- Encyclopedia of Literature). Bd. 3, München.
- 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.
 - Rahnama, Touradj (1388/2010). *Se Namajeshname Newis bozorge Jahan. Brecht, Frish, Dourenmatt* (Three Great World Playwrights). Teheran: Afraz Publications.