مبانی تئاتر روایی برشت با استناد به نمایشنامهٔ *ننه دلاور و فرزندانش*

ابراهیم استارمی*

استادیار گروه زبان و ادبیات آلمانی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ٨٩/١٠/١٨، تاریخ تصویب: ٩٠/٤/١٥)

چکیده

تئاتر روایی برتولت برشت که نقطهٔ مقابل تئاتر ارسطویی است، تحول عظیمی را در ادبیات نمایشی آلمان به وجود آورد. مهم‌ترین وجه تمایز بین تئاتر ارسطویی و غیر ارسطویی، نوع نگرش و تأثیری است که این دو نوع تئاتر روی تماشاگران می‌گذارند. از دیدگاه برشت، محور موضوعی تئاتر ارسطویی، قضا و قدرگرایی و دغدغه‌های فردی است. او با طرح تئاتر روایی بر این نوع طرز تفکر که قرن‌ها بر ادبیات نمایشی جهان به خصوص اروپا حاکم بود، خط بطلان کشید و پیشنهادهایی برای اصلاح ساختارهای سنتی نمایشنامه نویسی ارائه داد. برشت در پی تغییر نوع نگرش بینندهٔ تئاتر بود و برای دستیابی به‌این هدف می‌کوشید فرایند ادراک مخاطب را زیر سؤال ببرد و برای فهم درست پدیده‌ها، امور بدیهی را ناشناخته و حیرت‌آور جلوه دهد. این روش او که به عنوان «بیگانه سازی» مشهور است، با هدف ایجاد دید انتقادی بیننده، بین تماشاگر و نمایش فاصله ایجاد می‌کند. این جستار در صدد است که با تقابل تئاتر روایی برشت و تئاتر ارسطویی، جهت فکری برشت را در گسترهٔ تئاتر روایی و شیوه‌های مختلف فن بیگانه‌سازی وی را با استناد به‌نمایشنامهٔ *ننه دلاور و فرزندانش* به تصویر بکشد.

واژه‌های کلیدی: تئاتر روایی برشت، تئاتر ارسطویی، *ننه دلاور و فرزندانش*، بیگانه‌سازی، استغراق، تزکیه، ناسازی.

* تلفن: ٠٢١-٢٩٩٠٢٤٤٥، دورنگار: ٠٢١-٢٩٩٠٢٤٤٥، E-mail:estarami@yahoo.de

مقدمه

بنیان‌گذار تئاتر روایی (Das epische Theater)[1] 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 در کمتر اثری می‌شود مبانی این تئاتر را به طور کامل نشان داد. نمایشنامهٔ *ننه دلاور و فرزندانش* (Mutter Courage und ihre Kinder) نمونهٔ بارز این نوع تئاتر است. برشت با نگارش این نمایشنامه، خواهان بصیرت بیش‌تر انسان در مقابل پدیدهٔ جنگ و پیامدهای وخیم آن است. گرچه او در این نمایشنامه، موضوعی تاریخی را به تصویر می‌کشد، اما اهمیت موضوع در این نهفته است که جوامع بشری در هر عصری با موضوع جنگ روبرویند. این که نویسنده در *ننه دلاور* موضوع مربوط به جنگ‌های سی‌سالهٔ اروپا را در آغاز جنگ جهانی دوم به نمایش می‌گذارد، نشانگر آن است که او به دنبال تغییر نگرش تماشاگر تئاتر نسبت به زندگی اجتماعی سیاسی و اقتصادی است. او در این اثر با ایما و اشاره و گاهی هم با صراحت به‌عواقب جنگ و انگیزه‌های فاجعه بار اقتصادی آن، به عنوان یکی از عوارض جهان سرمایه‌داری اشاره می‌کند. سؤالی که برشت با نوشتن این اثر مطرح می‌کند این است که چرا انسان به ماهیت مخرب و ویران کنندهٔ جنگ‌ها و فجایع اجتماعی و پیامدهای آن‌ها به‌درستی پی نمی‌برد؟ او ریشهٔ این فاجعه را در عدم شناخت درست پدیده‌ها توسط انسان می‌داند. زمینهٔ این تفکر برشت به نظر مشهور هگل برمی‌گردد که معتقد است: «موضوع آشنا، به دلیل این‌که آشناست، لزوماً شناخته شده 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. بیشتر مردم وقایع خارج از ذهن خود را بدیهیاتی قابل فهم می‌دانند که اگر به‌دقت به‌آن‌ها بنگرند، متوجه می‌شوند که پدیده‌هایی عادی نیستند. بنابراین از دیدگاه برشت، انسان زمانی به فهم درستی دربارهٔ پدیده‌های اطرافش می‌رسد که در آغاز به‌آن‌ها با دید بدیهی ننگرد. سؤال مهم این تحقیق این است که برشت از چه روشی استفاده می‌کند که تماشاگر تئاتر وی خشم و شادی بازیگران را امری عادی تلقی نکرده، با دیدی انتقادی در مقابل وقایع موضع گیری می‌کند و گاهی نیز راه حل ارائه می‌دهد؟

۱- برشت معتقد است که آغاز این نوع تئاتر در آسیا به دو هزار سال قبل و در اروپا به دورهٔ ناتورآلیسم بر می‌گردد (ر.ک. برشت ۱۳۷۸، ۷۸).

نمایشنامهٔ *ننه دلاور و فرزندانش* پس از جنگ جهانی دوم در آلمان و اروپا به سرعت شهرت یافت. از نقدهای مهمی که بر این اثر نوشته‌اند، می‌توان به مقالهٔ والتر هینک Walter Hinck با عنوان *ننه دلاور و فرزندانش، اثری مردمی انتقادی* اشاره کرد. او در این‌جا به جنگ به عنوان یک پدیدهٔ دنیای مدرن می‌نگرد که پیامد جامعهٔ سرمایه‌داری است و با این باور که در جنگ‌های امروزی، شهروندان معمولی همیشه بازنده‌اند، آن‌ها باید هزینه‌های پیروزی در جبهه‌های نبرد را خود بپردازند. با این نتیجه، پدیدهٔ جنگ، به‌هر شکلی که باشد، به‌شدت نکوهیده می‌شود. گرد اورسبرگ Gerd Eversberg به‌این اثر برشت بیش‌تر نگاهی تئاتری دارد و کمتر به جنبهٔ مخرب جنگ اشاره می‌کند. او در تفسیر این اثر، به معرفی تئاتر ارسطویی می‌پردازد و بر فن بیگانه‌سازی، به عنوان ویژگی اساسی تئاتر روایی، تأکید می‌ورزد. هنینگ ریش‌بی‌تر Henning Rischbieter در مقالهٔ *ننه دلاور و فرزندانش* به بی‌بصیرتی ننه دلاور دربارهٔ عواقب اسف‌بار جنگ اشاره می‌کند، اما به طور عمده به نقش رئالیستی زبان در این نمایشنامه می‌پردازد. افزون بر این نویسندگان، منتقدان بسیاری راجع به نمایشنامهٔ مورد بحث مطالبی را نوشته‌اند، از جمله هلموت یندرایک Helmut Jendreiek در مقالهٔ *برتولت برشت، نمایشنامهٔ تغییر*، و فرانتس نوربرت منه مایر Franz Norbert Mennemeier در مقالهٔ *برشت، ننه دلاور و فرزندانش* که بررسی و ارزیابی همهٔ آن‌ها به‌دلیل محدودیت کمی مقالهٔ حاضر، امکان‌پذیر نیست. نمایشنامهٔ مذکور در فرانسه نیز بازتاب گسترده‌ای داشت و از سال ۲۰۰۸ تا ۲۰۱۰ به کارگردانی آنه ماری لاسا رینی Anne-Marie Lazarini، کلاوس پیمان Claus Peymann و پتر هینتون Peter Hinton بارها به روی صحنه رفت و در روزنامه‌های فیگارو، تلراما و پاریسکپ با محوریت موضوعی جنگ مورد بررسی قرار گرفت.

تاریخچهٔ استقبال از تئاتر در ایران به حدود سال ۱۳۰۰ خورشیدی برمی‌گردد. ادبیات نمایشی به‌طور جدی با شکل‌گیری «گروه تئاتر ملی» مطرح شد. برتولت برشت جزو اولین نمایشنامه‌نویسان مشهور غربی است که آثارش به ویژه نمایشنامه‌های وی، در سطح وسیعی از طریق ترجمه مورد استقبال قرار گرفتند. بدین ترتیب شیوهٔ تئاتر روایی برشت در ادبیات نمایشی ایران جایگاه ویژه‌ای یافت و به اجرا در آمد که اوج آن بین سال‌های ۱۳۴۹ و ۱۳۵۰ بوده است. از مشهورترین مترجمانی که آثار برشت را در ایران ترجمه کرده‌اند، می‌توان از تورج رهنما، فرامرز بهزاد، محمود حسینی‌زاد، علی‌اصغر حداد، علی عبداللهی، بهروز مشیری، عبدالرحمن صدریه، رضا کرم رضایی، فریده لاشایی، شریف لنکرانی و سروش حبیبی نام برد که ده‌ها اثر غنایی، نمایشی و روایی برشت را به‌زبان فارسی ترجمه کرده‌اند. اوج این ترجمه‌ها

بین سال‌های ۱۳٤۷ تا ۱۳۵۷ بوده‌است. اولین برگردان، نمایشنامهٔ *در جنگل شهر* توسط عبدالرحمن صدریه انجام گرفت. شریف لنکرانی *آدم آدم است* برشت را در سال ۱۳٤۷، حمید سمندریان و فروغ فرخزاد *دایرهٔ گچی قفقازی* را در سال ۱۳٤۸، رضا کرم رضایی، صدریه، لاشایی و لنکرانی، *ارباب پونتیلا و برده‌اش ماتی* را هریک جداگانه در سال ۱۳٤۹ ترجمه کرده‌اند. نمایشنامهٔ *ننه دلاور و فرزندانش* بیش از دیگر آثار برشت مورد استقبال قرار گرفت و بارها ترجمه و به چاپ رسیده است. در سال‌های اخیر سعید فیروزآبادی در بخشی از کتاب *بازتاب ادبیات آلمانی در ایران*، به‌تاریخچهٔ تئاتر روایی در ایران و محمد حسین حدادی نیز در کتاب *برتولت برشت*، *سیر تحول تئاتر روایی*، به‌بررسی تئاتر روایی در تمامی آثار نمایشی برشت پرداخته است.

تاکنون، در ایران، پژوهشی در زمینهٔ کاربست فن بیگانه‌سازی در نمایشنامهٔ *ننه دلاور و فرزندانش* انجام نگرفته است. در کتاب *سه نمایشنامه نویس بزرگ جهان، برشت، فریش، دورنمات* نوشتهٔ تورج رهنما، نویسنده بیش‌تر به‌شخصیت سوداگرانهٔ ننه دلاورو پیامدهای هراسناک جنگ اشاره می‌کند، اما این اثر را از دیدگاه تئاتر روایی بررسی نمی‌کند. محمدحسین حدادی در مقاله‌ای باعنوان *زندگی گالیله، تئاتر روایی برشت در خدمت اهداف انسانی*، به اهداف نویسنده در این نوع تئاتر می‌پردازد و بر مسؤلیت انسان در اختراعات علمی تأکید می‌کند و از دیدگاه تئاتر مدرن، به‌بررسی موضوع این نمایشنامه می‌پردازد. البته این مقاله به مبانی تئاتر روایی در چارچوب *زندگی گالیله* اشاره‌های کوتاه دارد. مقالهٔ حاضر می‌کوشد، به معرفی اصول تئاتر روایی برشت و شیوه‌های کاربرد آن در اثر *ننه دلاور* پرداخته و با کمک 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 مورد مداقه قرار دهد.

بحث و بررسی

اساس نمایشنامهٔ روایی از دیدگاه برشت متکی بر واژهٔ «تغییر» است. از دیدگاه برشت، 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 قابل اصلاح است. بنابراین تئاتر روایی به نوعی، جهت‌گیری اجتماعی سیاسی دارد و غایت واقعی آن تغییر جامعه به وسیله انسان تغییرپذیراست: «جهان امروز، فقط در صورتی برای انسان امروز توصیف‌پذیر خواهد بود که آن را چون جهانی تغییر پذیر توصیف کنیم» (برشت ۱۳۷۸، ٤۷۸–٤۷۷). تأکید

برشت بر واژهٔ «تغییر» برگرفته از قدرت گرفتن طبقهٔ متوسط جامعهٔ آلمان در دههٔ دوم قرن بیستم است که خواهان ایفاء نقشی مهم در سیاست و اقتصاد بود. نظرهای فریدریش شیلر دربارهٔ نظریهٔ «زیبا شناسی» که او در آن خواهان تغییر و اصلاح سیاست و سیاستمداران شده بود، نیزدر افکار برشت بسیار مؤثر بود. برشت پس از آشنائی با افکار مارکسیستی و با توجه به اوضاع سیاسی و اجتماعی حول و حوش ۱۹۳۰ آلمان، تئاتر را در خدمت اهداف سیاسی می‌پنداشت. اوج‌گیری روابط سرمایه‌داری در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم و آغاز سدهٔ بیستم از یک طرف و رودررویی و مبارزهٔ سوسیالیست‌ها علیه آن، برشت را بر آن داشت تا با پدیداری تئاتری نو، گامی برای روشنگری توده‌های متوسط و فرودین جامعه بردارد (ر.ک. اورسبرگ ۹-۱۰).

تشریح مبانی تئاتر روایی بدون آشنایی با مبانی تئاتر ارسطویی قطعاً امکان‌پذیر نیست، بنابراین نخست بایسته است که چارچوب این مبانی به اختصار بررسی شود. مهم‌ترین وجه تمایز این دو نوع تئاتر، نوع نگرش و تأثیر آن‌ها بر تماشاگر است. تماشاگر تئاتر برشت، هوشیارانه وقایع داستان را زیر نظر می‌گیرد و با دقت در برابر آن‌ها موضع‌گیری می‌کند و برای دگرسازی وضع موجود راه حل ارائه می‌دهد. برشت یکی از اساسی‌ترین کاربرد تئاتر روایی خود را توجه به‌خرد تماشاگر می‌داند. تماشاگر باید از حالت انفعال خارج شود و از بروز احساسات و هیجانات خودداری کند. (ر.ک. هشت ۳۵). از دیدگاه برشت، این ویژگی در نمایشنامه‌های ارسطویی وجود ندارد. به‌همین دلیل، شیوهٔ نمایشی او «تئاتر غیر ارسطویی» نام می‌گیرد.[۱] اما ماهیت تئاتر روایی به گونه‌ای دیگر است: «عمده‌ترین جنبهٔ تئاتر روایی شاید این باشد که نه چندان به احساس، بلکه بیش‌تر به عقل بیننده متوسل می‌شود. بیننده نباید در تجربهٔ عاطفی آدم‌های نمایش شریک شود، بلکه باید آن‌ها را سبک سنگین کند» (برشت ۱۳۷۸، ٦٢). در واقع مبارزهٔ اصلی برشت با نمایشنامهٔ فردگراست، چون در نمایشنامه‌های ارسطویی، سرنوشت یک فرد صاحب نفوذ مدنظر است، نه جامعه. تئاتر روایی در واقع قطب مخالف تئاتر فردگراست که بعد اجتماعی دارد. برشت به گونه‌ای بنیادی مخالف تئاتر ارسطویی است و آن را هنر نمی‌شناسد، به ویژه این‌که این تئاتر با توصیف سرنوشت فردی، انتقادناپذیر می‌شود:

۱- برشت در تعریف تئاتر ارسطویی می‌نویسد: «منظور از نمایشنامه‌نویسی ارسطویی انواع نمایشنامه‌نویسی‌های ارسطویی که در مورد آن‌ها، تعریف ارسطو راجع به تراژدی در رسالهٔ فن شعر، با توجه به آنچه ما نکتهٔ اساسی تعریف وی به شمارش می‌آوریم، مصداق می‌یابد» (برشت ۱۳۷۸، ۱۱۵).

> «تئاتر موجود (ارسطویی)، ساختمان جامعه را (برگردان آن را بر روی صحنه) چون نظامی نشان می‌دهد که از جامعه (از جمع تماشاگران) نفوذی نمی‌پذیرد. ادیپ، که نسبت به پاره‌ای از ارکان جامعه معصیت کرده است، اعدام می‌شود: این کار با خدایان است و خدایان انتقاد ناپذیرند. [...] این نوع تفنن، وحشی‌گری صرف است. بیایید مایی که می‌دانیم این هنر، هنر بربریت است، هنر دیگری خلق کنیم». (همان ٣٤٤-٣٤٥).

یکی دیگر از تفاوت های این دو نوع شیوهٔ نمایشنامه‌نویسی، دیدگاه آن‌ها به مسئلهٔ سرنوشت است. بینندهٔ تئاتر برشت، پدیده‌های اطرافش را امور تغییرناپذیر و تسلیم سرنوشت قلمداد نمی‌کند:

«نمایشنامه‌نویسی غیرارسطویی، بر خلاف این نوع نمایش (ارسطویی)، سعی نمی‌کند وقایع را به صورت یک سرنوشت محتوم سر هم کند و انسان را بدون دفاع (ولی البته خیلی سنگین و با وقار) به دست این سر نوشت بسپارد. در نمایشنامه‌نویسی غیر ارسطویی، درست همین «سرنوشت» است که زیر ذره‌بین قرار می‌گیرد و ماهیتش به عنوان ساخته و پرداختهٔ دست بشر برملا می‌شود» (همان ٢٦٦-٢٦٧).

برشت تفاوت اساسی تئاتر ارسطویی و غیر ارسطویی را نه در موضوع «سه وحدت» (Die drei Einheiten) بلکه در مقولهٔ تزکیه (Katharsis) می‌داند که به عنوان هدف اصلی تئاتر ارسطویی قلمداد می‌شود: «آنچه در نظر ما اهمیت اجتماعی بسیار دارد، هدفی است که ارسطو برای تراژدی معین می‌کند، یعنی تزکیه که عبارت باشد از منزه کردن تماشاگر از ترس و ترحم، به وسیلهٔ تقلید اعمالی که ترس و ترحم بر می‌انگیزد» (همان ۱۱۵). برشت این موضوع را برای تئاتر مضر می‌داند و برای آن ارزشی قائل نیست: «تزکیهٔ ارسطو [...] تطهیری بوده که نه فقط به طرزی لذت بخش، 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» (همان ۳۳۲-۳۳۳). با وجود این، برشت تأثیر نمایشنامه‌های ارسطویی را انکار نمی‌کند و حتی گاهی در برخی از جوامع استفاده از آن را پیشنهاد می‌کند. «فایدهٔ تأثیر سبک ارسطویی را نباید انکار کرد. کافی است ضمن تأیید آن‌ها، حدودشان را مشخص کنیم. [...] آنجا که وضعی ناهنجار، برای جامعه محسوس و شناخته است و در نتیجه نقشی که بر عهدهٔ ادراک گذاشته می‌شود کم و بیش کوچک است، استفاده از تأثیرهای ارسطویی را قویاً توصیه می‌کنیم». (همان ۱۲۰). بنابراین هر شرایطی برای تئاتر روایی مناسب نیست، بلکه برای دگرگون‌کردن و دگرسازی که

هدف اصلی برشت در این نوع تئاتر است، پیش زمینهٔ اجتماعی لازم است.

از دیگر ویژگی‌های مهم تئاتر ارسطویی می‌توان از «استغراق» (Einfühlung) نام برد. 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 به طورکلی 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 آنی و تصادفی و «واقعی» است، تمامی نمایش برای او چنان طبیعی می‌شود که دیگر نمی‌تواند با قضاوت، با تخیل و با محرک‌های مشخص خود، در آن دخالت کند، بلکه در نمایش حل می‌شود، در زندگی آدم‌های واقعهٔ آن، فقط و فقط شرکت می‌کند و شئیی از اشیای طبیعت آن می‌شود» (همان ۱۲۲).

ارسطو خواهان استغراق و هیجان مفرط تماشاگر تئاتر است که هر چه بیش‌تر باشد باشد و تماشاگر خود را در نقش قهرمان داستان پندارد، بهتر است و در بروز احساس همدردی و ترس مؤثر است. 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 به فراموشی سپرده شود. چنین نمایش‌هایی مناسب دنیای مدرن نیستند، زیرا به دلایل انفعال و توهم انسان، در برابر اصلاح و تغییر جامعه اثری «آرام بخش و فلج کننده» (گریم ۱۹۹۵، ۱۵) دارند. برشت معتقد است که انسان مدرن با این روحیه، هرگز نمی‌تواند در تغییر خویش و محیط اجتماعی خود سهیم باشد. ازهمین روست که او در پی اصلاح ساختار سنتی تئاتر برآمد، تا بتواند سهمی را در دگرگون‌سازی جهان ایفاء کند. از دیدگاه او، این دگرسازی هنگامی رخ خواهد داد که انسان درک درستی از محیط اجتماعی خود و پدیده‌های اطرافش پیدا کند. از نظر برشت، استغراق در هنر، در دنیای جدید دیگر جایگاهی ندارد، زیرا امری است فردی: «رویدادهای مهم قرن ما، دیگر از دیدگاه فرد مفهوم نیستند و دیگر نمی‌توانند از او تأثیر بپذیرند. به‌این ترتیب، فوائد فن استغراق از میان می‌رود» (برشت ۱۳۷۸، ۱۱۸).

تأثیر استغراق در ادبیات نمایشی، به عنوان منشاء لذت بیننده، غیرقابل انکار است. اما

خود این استغراق، مایهٔ خمودی و بی‌حرکتی انسان می‌شود. ایـن مشـکل اصـلی برشـت بـود. سؤال برشت این است که تئاتر بدون استغراق، ترس و ترحم که سرچشمه لذت تئاتر کلاسیک محسوب می‌شود، چگونه ممکن است و چه شیوه‌هایی می‌توانند جایگزین باشند؟

> «به جای ترس و ترحم، به جای این جفت اسبی که ارابهٔ نمایش کلاسیک را به تزکیهٔ ارسطویی می‌کشاند چه می‌شد گذاشت؟ اگر از هیپنوتیزم دست می‌شستیم، به چه چیـزی می‌توانستیم متوسل شویم؟ (...) قصد این بود که بیننده، دیگر از دنیای خود به دنیای هنـر کشانده نشود، بلکه به دنیای واقعی خود راهنمایی شود، هشـیار و آگـاه. آیـا ممکـن بـود فی‌المثل به جای ترس از تقدیر، شوق به دانستن را در او ایجاد کنیم؟ و بـه جـای تـرحم، میل به‌کمک را؟ آیا این می‌توانست وسیله‌ای باشد برای ایجاد تماس جدیدی میان صـحنه و بیننده؟ و مبنای نویی برای لذت هنری؟» (همان ١٦٣)

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 کردن مشکلات جایگزین شود. در نتیجه، تئاتر روایی فرایند پویایی ذهن تماشاگر را دامن می‌زند. استغراق، احساس همدردی و ترس در تئاتر ارسطویی باعث انفعـال تماشـاگر می‌شوند. برعکس، تماشاگر برشت دائم تعجب می‌کند، همه چیز را زیـر سـؤال مـی‌بـرد و بـه راحتی قانع نمی‌شود. بنابراین برشت خواهان بیداری تماشاگران اسـت، نـه اسـتغراق آن‌هـا. او می‌کوشد که برای رسیدن به این هدف، تمرکز تماشاگر بر خط روایی داستان را بـه دفعـات از بین ببرد و با ممانعت از استغراق و توهم موجـب هوشـیاری او شـود. پیشـنهاد برشـت بـرای رسیدن به این هدف این است که «تئاتر باید آنچه را که نشـان مـی‌دهـد، بیگانـه کنـد» (همـان ۳۵۰). بدین ترتیب این شیوهٔ مشهور او «بیگانه‌سازی» (Verfremdungseffekt) نـام مـی‌گیـرد. برای نیل به این هدف، او سعی می‌کند که مسائل بدیهی و روزمرهٔ محیط اجتماعی را به شکلی

ناشناخته، استثنایی و بیگانه نشان دهد.[1] «رویداد یا شخصیتی را بیگانه کردن، در درجهٔ اول یعنی جنبهٔ بدیهی و آشنا و مفهوم را از این رویداد یا شخصیت گرفتن و کنجکاوی و شگفت‌زدگی را نسبت به آن بر انگیختن» (همان ١٦٣). این مطلب همان چیزی است که برشت در پایان نمایشنامهٔ «استثناء و قاعده» از تماشاگران می‌خواهد: «هر آنچه را که غریب نیست، شگفت آور پندارید/ و هر آنچه عادی است، شما را شگفت زده 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. تماشاگر نمایش روایی، واکنش بازیگر را حرف آخر نمی‌داند، بلکه به این نتیجه می‌رسد که راه حل‌های دیگری نیز برای گره‌گشایی وجود دارند و جریانات می‌توانند سیر دیگری داشته باشند.

بنابراین خشم و خنده و هر گونه رفتار بازیگر ممکن است به گونه‌ای دیگر تفسیر شود. برای مثال چرا او عصبانی است و یا چرا می‌خندد؟ در نتیجه، رویای برشت در تئاتر روایی، ساختن انسانی نو با روحیهٔ کاوشگری و حساسیت در بارهٔ محیطش است که هیچ چیز را به آسانی نمی‌پذیرد: «اکنون دیگر تئاتر سعی ندارد مستش کند، از توهم انباشته‌اش کند، جهان را از یادش ببرد، او را با مقدراتش سازش بدهد. اکنون تئاتر جهان را در اختیار او می‌گذارد تا او در این جهان دخالت کند» (برشت ۱۳۷۸، ١٦٤). البته ایفاء کردن چنین نقشی در جامعه، بدون فهم درست پدیده‌ها امکان‌پذیر نیست. بنابراین بیگانه‌سازی در خدمت ادراک درست انسان‌ها قرار می‌گیرد: «همین بیگانه‌سازی است که لازمهٔ فهمیدن است، چون ما در برابر بدیهیات،

۱- در همین زمینه برشت می‌نویسد: «بیگانه‌سازی یعنی تبدیل شیئی که قرار است برایمان مفهوم شود یا توجهمان به آن جلب شود، از یک شیئی عادی و آشنا و در دسترس، به یک شیئی خاص و چشمگیر و نامنتظر. آنچه را که بدیهی است، به طریقی نامفهوم می کنیم، اما فقط به این قصد که در مرحله بعد، مفهوم‌تر شود. برای آن‌که آنچه آشناست تبدیل به چیزی شود که شناخته است، باید جنبهٔ عادیش را از آن بگیریم. باید این فرض را که شیئی مورد نظر احتیاجی به‌توضیح ندارد به کنار بگذاریم. حتی اگر تکراری‌ترین و ناچیزترین و عام‌ترین شئیی روی زمین باشد، بر چسب «غیر عادی» را باید در همه حال بر آن بزنیم» (برشت ۱۳۷۸، ۱۸۹).

معمولاً فهمیدن را به کنار می‌گذاریم»[1] (همان ۱۳۳). بنابراین، از نظر برشت تماشاگران نباید تسلیم نتایج رویدادها در نمایش باشند. نمایش باید به‌گونه ای باشد که تماشاگر را به فکر، واکنش و تصمیم وادارد. از نظر تماشاگر تئاتر روایی، هیچ چیز 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. باید جلویش را گرفت. رنج این انسان تکانم می‌دهد، چون باید برای اوچاره‌ای باشد» (همان ۱۳۵).

اکنون باید دید که تا چه حد اصول تئاتر روایی و شیوه‌های بیگانه‌سازی در نمایشنامهٔ «ننه دلاور» به کار گرفته شده است. برشت روش دسترسی به بیگانه‌سازی را 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 به حالت خلسه فرو برود و در او این توهم ایجاد شود، گویی شاهد رویدادهای طبیعی و تمرین ناشده است [...] لازم است تمایل بیننده به‌این که خود را به دامان چنین توهمی بیندازد، با وسایل هنری خاصی خنثی گردد» (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 ناپدری‌اش رودررو ببیند. وقتی معلمت را در برابر مأمور اجرای دادگاه بخش، زبون ببینی، بیگانه‌سازی شده است، تو از زمینه‌ای که معلم را بزرگ نشان می‌داده، به زمینه‌ای کشانده شده‌ای که کوچک نشانش می‌دهد. وقتی پس از مدتی رانندگی با یک اتومبیل آخرین مدل، با یک فورد "T" رانندگی کنی، اتومبیل برایت کاملاً بیگانه می‌شود. غفلتاً متوجه می‌شوی که صدای احتراق را دوباره می‌شنوی: پس این موتور، یک موتور احتراق است. تعجب می‌کنی از این‌که یک

۱- برشت دربارهٔ هدف از بیگانه‌سازی در نمایشنامه چنین می‌نویسد: «همه جا به چیزهایی بر می‌خوریم که چنان برایمان بدیهی شده‌اند که دیگر در صدد فهمیدنشان بر نمی‌آییم. (...) کودکی که زندگی‌اش در جمع پیران می‌گذرد، روال زندگی همین جمع را یاد می‌گیرد و کارهاشان را عادی می‌بیند. [...] حکم سرنوشت در واقع 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 بیگانه‌ای دست بیابیم که گالیله بزرگ به هنگام مشاهده نوسانات قندیل داشت. او از این نوسانات چنان به تعجب افتاد، انگار که توقع آن را به این صورت نداشته، و نمی‌فهمیده چطور ممکن است خود از زندگی اجتماعی انسان‌ها، در بیننده ایجاد کند. باید تماشاگران خود را به تعجب وا دارد و این به‌وسیله بیگانه کردن آشناها صورت می‌پذیرد» (برشت ۱۳۷۸، ۳٤۹).

> چنین وسیله‌ای، و اصولاً هر وسیله‌ای، ممکن است بدون کمک گرفتن از نیروی حیوانی، حرکت کند. بدین ترتیب اتومبیل را درک می‌کنیم، چون به‌آن صورت چیزی بیگانه و جدید، به‌عنوان یکی از دستاوردهای تکنولوژی، و در این حد به‌صورت چیزی غیر طبیعی نگاه کرده‌ایم» (همان ۱۹۰).

برای انجام روش بیگانه‌سازی، برشت راهکارهایی را ارئه کرده‌است. مهم‌ترین شرط او از بین بردن توهم و تمرکز تماشاگر درصحنهٔ تئاتر است. فن صحنه آرایی نمایش، خود کمکی بزرگ در این زمینه است:

> «نشان دادن دستگاه‌های نورپردازی به‌طور علنی، اهمیتش در این است که وسیله‌ای خواهد شد برای جلوگیری از توهم ناخواسته در تماشاگر. [...] 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، غرض از نشان دادن منابع نور، مقابله با کوشش تئاتر قدیم است در پنهان داشتن آن‌ها» (همان ۱۸۰–۱۷۹).

بیگانه‌سازی در *ننه دلاور* به‌اشکال 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 محقق می‌شوند. صحنهٔ باز نمایش بدون پرده و یا با پردهٔ نیمه باز و نورانی بودن صحنه، نقش مهمی در توجه و هوشیاری تماشاگران ایفا می‌کنند. در صحنه آرایی، نورپردازی و چگونگی اجرای نمایش، هدف اصلی این است که محیط نمایش از هر چه که در ذهن تماشاگر توهم ایجاد کند و فضا را رؤیایی و خیالی نشان دهد، پاک شود. در نتیجه برای توهم‌زدایی، از تاریکی، پلاکاردها و نوشته‌های رمانتیک پرهیز می‌شود. به طور مثال، برشت در نمایشنامهٔ *آوای طبل‌ها* برای اولین بار از پلاکاردی تحت عنوان *این چنین رمانتیک زل نزنید!* استفاده کرده‌است (ر.ک. بوامان، ابرله ۲۰۹). در تئاتر روایی از دکوراسیون خیلی ساده و از نیم پرده 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 پروژکتورها در معرض دید تماشاگرانند. بررسی مصداق این موضوعات در نمایشنامهٔ *ننه دلاور* به‌دلیل این‌که آن‌ها را باید عملی نشان داد و در صحنه تئاتر اثبات کرد، در این جا امکان‌پذیر نیست و کاری است انتزاعی و قابل

تصور. اما تا آن‌جا که به‌چگونگی ارائهٔ محتوای متن نمایشنامه مربوط می‌شود، می‌توان مصداق‌های زیادی را در این اثر برشت یافت. در این نمایشنامه، تماشاگران شاهد مادری‌اند که سه فرزندش را در جنگ از دست می‌دهد، اما از آن عبرت نمی‌گیرد. وقتی جنگ پس از وقفهٔ کوتاهی دوباره از سرگرفته می‌شود، خوشحال می‌شود و در تمجید از جنگ سراسیمه رو به آشپز می‌گوید: «صلح دوباره پایان یافته، سه روز است که جنگ دوباره از سر گرفته شده، [...] خدا را شکر» (برشت ۱۹۹٦، ۸۸). شخصیت اصلی نمایشنامه هر جا که فرصتی می‌یابد، از جنگ دفاع می‌کند: «من از مناطقی می‌آیم که (در آن) تقریباً هفتاد سال جنگی نبود. در آن‌جا مردم اصلاً نامی نداشتند، حتی خودشان را نمی‌شناختند. فقط جایی که جنگ است، لیست منظم و امور ثبتی وجود دارد» (همان ۸). از جمله ناسازگاری‌ها در شخصیت ننه دلاور، فرار او از صلح است. وقتی در صحنهٔ هفتم برای مدت کوتاهی صلح برقرار می‌شود، او دیوانه وار از جنگ دفاع می‌کند که این موضوع هیچ توجیه منطقی برای تماشاگر ندارد: «نمی‌گذارم شماها جنگ را خوار کنید، می‌گویند که جنگ افراد ضعیف را نابود می‌کند، اما آن‌ها در صلح نیز از بین می‌روند. فقط جنگ می‌تواند شکم مردم را سیر کند»[1] (همان ۷۵). تماشاگران نمایش بی‌شک این گونه بی بصیرتی یک مادر را، آن‌هم پس از از دست دادن سه فرزندش، نمی‌پذیرند و در مقابل آن با تعجب و حیرت موضع می‌گیرند. برشت به عمد رفتار قهرمان نمایشنامه را غیر عادی جلوه می‌دهد که تماشاگران را به تفکر و واکنش انتقادی وادارد. آن‌ها رفتار ننه دلاور را تأیید نمی‌کنند و باورشان نمی‌شود که مادری در چنان شرایط وخیمی، آنگونه عمل کند. آنچه موجب شگفتی تماشاگر می‌شود این است که ننه دلاور با این‌همه تحمل صدمات در جنگ باز هم بدان پایبند است و در واقع به فکر منفعت خویش است (ر.ک. ینز ۱۰۵).

این‌که برشت نوشتن *ننه دلاور* را در سال ۱۹۳۹ آغاز کرد، خود نشان‌گر این نکته است که منظور برشت فقط توصیف وقایع جنگ‌های سی سالهٔ اروپا نیست، بلکه زشتی ماهیت جنگ را به طور عام در نظر دارد. اما آنچه به‌ظاهر در این اثر نشان داده می‌شود، آغاز جنگی است در کشور سوئد. ننه دلاور در شهر بامبرگ آلمان زندگی می‌کند و به طمع پول از جنگ

۱- با همهٔ این تعاریف از جنگ، وقتی ننه دلاور دو فرزند پسرش را از دست می‌دهد و دخترش در آن آسیب می‌بیند، فقط برای یک‌بار به عواقب وخیم آن پی می‌برد و اعتراف می‌کند:«برای من لحظاتی تاریخی است که آن‌ها (سربازها) به‌چشم دخترم کوبیده‌اند. چشمانش تقریباً نمی‌بینند، دیگر کسی سراغش نمی‌آید و او به خاطر جنگ، فردی دیوانه و لال است. [...] شوایتسرکاس را دیگر نمی‌بینم و خدا می‌داند که آلیف الان کجاست. لعنت بر جنگ» (برشت ۱۳۷۸، ۷٤).

استقبال می‌کند. کوته فکری او در این‌جاست که صبر نمی‌کند تا جنگ به کشور آلمان کشیده شود، بلکه می‌کوشد، خود به دنبال جنگ برود: «نمی‌توانم صبر کنم که جنگ لطف کند به بامبرگ بیاید» (برشت ۱۹۹٦، ۱۲). امروزه جنگ‌هایی برپا می‌شوند تا منافع اقتصادی دولت‌ها وعده‌ای سودجو تأمین شود. در این اثر، به وضوح «زمینه‌های تغذیهٔ جنگ نشان داده می‌شود که (جهان سرمایه‌داری) به منظور سودجویی بیش‌تر چشم امید به جنگ بسته است و ساده‌انگاری است اگر فردی با توجه به رونق کم‌نظیر بازار فروش اسلحه، باور کند که تصمیمات راجع به صلح و جنگ ماوراء معاملات تجاری اتخاذ می‌گردد» (هینک ۱۹۹۵:۹٤). ننه دلاور دلش به سود مالی در جنگ خوش است و این یک روی سکه است، روی دیگر سکه آن است که باید خسارات زیادی از این بابت متحمل شد.

یکی از راه‌های بیگانه‌سازی در نمایشنامهٔ روایی، نشان دادن ناسازی بین فکر و عمل یک فرد است که شگفتی تماشاگر را برمی‌انگیزد. چنانچه تماشاگر تعادلی بین رفتار و افکار بازیگر پیدا نکند، به او حساس می‌شود و به راحتی به این ناسازی آشکار پی می‌برد، در نتیجه غرق در رفتارهای او نمی‌شود و همین نیز از توهم جلوگیری می‌کند. برشت در *ننه دلاور* بارها به این موضوع اشاره کرده‌است. در پردهٔ سوم داستان، یووته هم در نقش فردی که دنبال عشقی پاک است ظاهر می‌شود، و هم در نقش فردی که عشق برای او مفهومی ندارد و به دنبال کامجویی است. رفتار ناساز در همان ابتدای صحنهٔ اول در شخصیت ننه دلاور آشکار می‌شود. او در پی فروش کالایش به مأمور استخدام کنندهٔ سربازان در جنگ است و قصد دارد از این راه درآمدی کسب کند و درست درهمین لحظه با شرکت فرزندش آیلیف در جنگ مخالفت می‌کند: «فرزندانم برای جنگ ساخته نشده‌اند» (همان). او عواقب منفی جنگ را برای دیگران می‌خواهد و منافع آن را برای خود. این ناهمخوانی از چشم تماشاگر هوشیار تئاتر پنهان نمی‌ماند و دید انتقادی او را از همان ابتدا تقویت می‌کند. یادآوری سرکار استوار به‌ننه دلاور، پس از از مرگ فرزندش آیلیف نیز اشاره‌ای به همین نکته است: «کسی که می‌خواهد از قبل جنگ زندگی کند، باید برای آن بهایی هم بپردازد» (همان ۱۹). در پایان صحنهٔ اول، این یادآوری به گونه‌ای دیگر تکرار می‌شود: «تو می‌خواهی از قبل جنگ زندگی کنی، اما خودت و خانواده‌ات را دور از جنگ نگه‌داری، چطوری؟» (همان). این ناسازی از آن رو مهم است که قهرمان داستان از یک طرف می‌کوشد، نقش مادری خود و از طرفی دیگر منافع شخصی خود را در کنار جنگ حفظ کند. این روحیهٔ مضحک او باعث تعجب تماشاگران می‌شود. در صحنهٔ دوم نمایشنامه، او برای تهیهٔ غذای فرماندهٔ جنگ و پسرش آیلیف برای فروش یک خروس

پرواری در صدد معامله با آشپز برمی‌آید و ناگهان به فرزندش آیلیف پس از دو سال جدایی برخورد می‌کند، اما ابتدا هزینهٔ غذای فرزندش و فرمانده را با قیمت بسیار گران دریافت می‌کند، بعد طوری وانمود می‌کند که فرزندش آیلیف را می‌شناسد. در این صحنه احساس مادری و منافع شخصی هر دو به گونه‌ای ناهمخوان در او آشکار می‌شوند.

از عواقب وخیم جنگ‌ها در جهان سرمایه‌داری، انحطاط شدید اخلاقی انسان‌هاست که به خاطر پول دست به هر کاری می‌زنند. از نظر برشت، جنگ نابود کنندهٔ ارزش‌های انسانی است، زیرا سود بردن از ماشین جنگ بدون از دست دادن ارزش‌های اخلاقی امکان‌پذیر نیست (ر.ک. برشت ١٩٦٤، ١٧). ننه دلاور پس از دستگیری فرزندش، شوایتسرکاس، پس از رو آوردن به‌رشوه، سرجان فرزندش چانه می‌زند و خطاب به یووته می‌گوید: «دویست گولدن نمی‌توانم بدهم. [...] برو و بگو، من صد و بیست گولدن می‌دهم، در غیر این صورت راهی نیست» (برشت ١٩٩٦، ٥٢-٥١). به هر جهت منافع مالی نقش اساسی در جنگ‌های امروزه دارد و ارزش‌های انسانی در این شرایط به فراموشی سپرده می‌شوند. رفتار ننه دلاور این واقعیت را آشکار می‌کند: «جنگ قدری ادامه می‌یابد و ما کمی پول به‌جیب می‌زنیم، آن موقع صلح زیباتر می‌شود» (همان ٦٨). این رفتار او که ناساز با حس مادری اوست، منجر به اعدام فرزندش می‌شود. بی‌بصیرتی آنا فیرلینگ تا حدی است که با وجود تنهایی و از دست دادن هر سه فرزندش «اطمینان دارد می‌تواند همچنان از جنگ بهره ببرد و به داد و ستد خود ادامه دهد» (لانگ ٢٠٠٦، ٢٢٥). مقصود اصلی برشت در ترسیم این صحنه ها، ایجاد حیرت تماشاگر از رفتار ناساز و ناپسند ننه دلاور است. این تنها حالتی است که تماشاگر وادار می‌شود به اشتباهات، علل و راه حل‌های دیگر توجه کند. ناسازی در افکار و رفتار ننه دلاور از مهم‌ترین وجوه فن بیگانه‌سازی است که برشت بر این موضوع در داستان تأکید می‌ورزد.

استفاده از فن مونتاژ صحنه‌ها و به کارگیری عنوان برای هر صحنه که روی پرده‌ای به نمایش گذاشته می‌شود، روشی است مهم در بیگانه‌سازی. عنوان صحنه توضیح و خلاصه‌ای است از محتوای آن صحنه که باعث جلوگیری هیجان در تماشاگران می‌شود، زیرا آن‌ها قبل از تماشای صحنه، به مضمون آن واقفند. در نتیجه آن‌ها 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 است بر این مدعا: «در همین سال پادشاه سوئد، گوستاو آدولف، در نبرد لوتسن کشته می‌شود. صلح، کسب و کار ننه دلاور را در خطر نابودی قرار می‌دهد. پسر شجاع ننه دلاور دست به کارهای قهرمان پرورانهٔ زیادی زد که پایان خفت باری داشت» (برشت ١٩٩٦، ٧٧).

مقایسهٔ همزمان دو حادثهٔ نا همخوان روش دیگری است که نویسنده بـرای بیگانـه‌سـازی در *ننه دلاور* آن را به‌کار برده است. هدف برشت این است که بیننده با سنجیدن و روبروشـدن دو صحنهٔ ناهمخوان، خود دریابد که کدام راه درسـت اسـت. در صـحنهٔ دهـم نمایشـنامه، ننـه دلاور و دخترش کاترین در کارزار جنگ به پیش می‌روند، درحالی کـه از یکـی از خانـه‌هـای دهقانی تصنیف *ماندن* به گوش می‌رسد که خواهان زندگی آرام و آرامش درونی اسـت: «[...] ما سقفی درست کرده‌ایم / (که آن‌را) با خزه و کاه پر کرده‌ایم./ خوش به حـال کسـانی کـه در این وضعیت سقفی برای خود دارند/ وقتی کـه چنـین بادهـای برفـی مـی‌وزنـد» (همـان ۹۸). مضمون این شعر، در تضاد با رخدادهای نمایش، به مسیر اشـتباه شخصـیت اصـلی نمایشـنامه اشاره دارد. یکی دیگر از شیوه‌های بیگانه‌سازی در نمایشنامهٔ *ننه دلاور* استفاده از تصنیف است که موجب قطع روند عادی نمایش و مانع توهم بینندگان می‌شود. برای مثال، در پردهٔ دهـم بـه جنگ‌های سال ۱٦۳۵ اشاره می‌شود که حکایت ننه دلاور و کاترین در مسـیر جنـگ اسـت. در این جا باز هم سرودی دیگر ارائه می‌شود و ادامهٔ حکایت در واقع از پردهٔ یازدهم بـا توصـیف وقایع جنگ از ژانویه ۱٦۳٦ در شهر هاله شروع می‌شود.

تصنیف در حقیقت تفسیر واقعه است و شیوه‌ای است که به‌کمک آن ذهـن بیننـده بـرای یافتن راه حل‌های مختلف آماده می‌شود که 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 شده‌است و تصنیف با فرم شعر ارائـه مـی‌شـود. تصـنیف «تسلیم بزرگ» در صـحنهٔ چهـارم، بـر خـلاف رونـد رخـدادهای نمایشـنامه، خواهـان تسـلیم انقلابیون در برابر سردمداران می‌شود. آنچه از نظر برشت مهم است، در خدمت جامعـه بـودن است، نه تسلیم. این تصنیف نقش یک فرد و وظایف اجتماعی او را نشان مـی‌دهـد و او را در مقابل جامعه قرار می‌دهد. تماشاگر در این‌جا حساس می‌شود و به فکر فـرو مـی‌رود. بنـابراین ترانه‌ها، افزون بر نقد و طنز وقایع، ایستگاه‌های تقویت کنندهٔ حساسیت تماشاگرند که نویسـنده از این طریق با تماشاگر ارتباط مستقیم بر قرار می‌کند. یکی دیگر از کاربردهای تصنیف، نشـان دادن ناهمخوانی بین فکر و عمل بازیگران است. این عدم تناسب، بـه‌ویـژه در تصـنیف «زن و سرباز» در صحنهٔ دوم نمایش، بسیار آشکار است. در اینجا علیه جنگ موضع‌گیری می‌شود، امـا با این وجود نه سربازان و نه ننه دلاور و فرزندانش، هیچ‌کدام از پیامدهای وخیم جنگ عبـرت نمی‌گیرند. سرودی که آیلیف می‌خواند، گویای همین مطالب است (ر.ک. همان ۲٦).

جهش زمانی واقعه یکی از راه‌های دیگر بیگانه‌سازی است، زیرا وقایع به طـور مسـتمر و

کامل نمایش داده نمی‌شوند، بلکه قسمت‌های زیادی از آن‌ها به دلیل گستردگی زمان، حذف می‌شوند. این مورد در نمایشنامهٔ *ننه دلاور* آشکارا دیده می‌شود. داستان *ننه دلاور* وقایع دوازده سال از جنگ‌های سی‌ساله را از سال ١٦٢٤ تا ١٦٣٦ 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 آن را حذف می‌کند. در روش بیگانه‌سازی، این موضوع در ابتدای هر پرده اعلام می‌گردد و وقایع حذف شده به طور خیلی خلاصه توضیح داده می‌شوند. جهش‌های زمانی در این داستان در چندین نوبت اتفاق می‌افتند. در همین رابطه در پردهٔ سوم آمده است: «ننه دلاور در سه سال بعدی به اسارت یکی از تیپ‌های ارتش فنلاند در می‌آید. امکان نجات دخترش و رهایی ارابه‌اش وجود دارد، اما پسر ساده لوحش می‌میرد» (همان ۲۹). در این صحنهٔ نمایشنامه، سه سال از جنگ به تصویر کشیده نمی‌شود و برشت با همین توضیح بسیار کوتاه از وقایع آن دوران می‌گذرد. بدین ترتیب از استغراق بیننده جلوگیری می‌شود، زیرا جریان منطقی و طبیعی داستان قطع می‌شود و تمرکز بیننده مخدوش می‌شود. در صحنهٔ پنجم داستان این موضوع تکرار می‌شود. «دو سال گذشته است. جنگ به مناطق دیگر کشیده شده است. ارابهٔ کوچک ننه دلاور در سفرهای مشقت بار از سرزمین‌های لهستان، چکسلواکی، بایرن، ایتالیا و باز هم بایرن می‌گذرد» (همان ٦١).

استفادهٔ غیرعادی از برخی واژه‌ها نیز راهی است برای بیگانه سازی که در «ننه دلاور» به دفعات به کار رفته است. در این نمایشنامه درک یک فرد از یک عبارت در مقابل درک جامعه از آن عبارت قرار می‌گیرد و این موجب تعجب تماشاگر می‌شود که از واژهٔ تصور دیگری دارد. جملهٔ مشهور شخصیت اصلی نمایش، مصداق جالبی از آن است: «به من نگویید که ناگهان صلح به پا شده‌است، در حالی که من همین الان ذخیره‌های جدیدی خرید کرده‌ام» (همان ٧٧). کلمهٔ آلمانی (ausbrechen) را می‌شود برای جنگ، مریضی، فاجعه و آتشفشان به کار برد، به عنوان مثال: جنگ ناگهان در گرفته است، بیماری ناگهان شیوع پیدا کرده‌است، ناگهان فاجعه‌ای به پا شد و یا آتشفشان ناگهان فوران کرده‌است. اما این معانی برای واژهٔ «صلح» به کار نمی‌روند. چنین ناهمخوانی محتوایی تلنگری بر ذهن تماشاگر می‌زند تا او در یابد که صلح برای ننه دلاور یک فاجعه است. بنابراین چنانچه واژه‌ها در معنی واقعی خود بکار نروند، موجب بیگانه‌سازی می‌شوند.

یکی دیگر از راه‌های بیگانه‌سازی، به تصویر کشیدن یک موضوع تاریخی برای فاصله‌گذاری بین تماشاگر و موضوع نمایش است که مصداق آن نمایشنامهٔ «ننه دلاور» است.

مسائل تاریخی، به دلیل این که با عصر جدید فاصله دارند، برای نقد مناسب‌ترند:

> «برشت ایمان دارد که تاریخ تکرار می‌شود. بنابراین نیازی نیست که مسائل اجتماعی زمان را به همان گونه‌ای که هست مطرح کرد، بلکه با فاصله گرفتن از آن‌ها می‌توان دقیق‌تر به تجزیه و تحلیل آن‌ها پرداخت. از این رو ابائی ندارد که رویدادهای تاریخی، داستان‌های کهن و افسانه‌های عامیانه را درونمایهٔ نمایشنامه‌های خود قرار دهد» (رهنما ۷٤).

در این نمایشنامه، دوازده سال از جنگ‌های سی سالهٔ اروپا در قرون وسطی نشان داده می‌شود. واین سوژه از این نظر نوعی بیگانه‌سازی تلقی می‌شود که بینندهٔ نمایش احساس می‌کند این موضوع در جامعهٔ امروزی او چنین نیست و می‌تواند نتیجه بگیرد که می‌توان شرایط را عوض کرد.

یکی دیگر از فنون به کار رفته بیگانه‌سازی در اثر *ننه دلاور* استفاده از امکان نمایش در نمایش یا صحنه‌های دوگانه است. این موضوع در صحنهٔ دوم تئاتر مصداق پیدا می‌کند که ننه دلاور در حال کسب درآمد از آشپز است، در حالی که همزمان پسرش ایلیف به علت سرقت گاوهای دهقانان مورد تشویق قرار می‌گیرد (ر.ک. لانگ ۲۰۰٦، ۲۲۷).

نتیجه

برتولت برشت با مطرح کردن تئاتر روایی در برابر تئاتر ارسطویی، به دنبال آن است تا نگرش تماشاگر را دربارهٔ زندگی اجتماعی سیاسی او دگرگون کند. هدف او پرورش نگاه انتقادی بیننده در صحنهٔ تئاتر از طریق فاصله‌گذاری بین تماشاگر و صحنه نمایش است. از نظر برشت تئاتر ارسطویی فقط برای سرنوشت یک فرد و قضا و قدر اهمیت قائل است و موجب استغراق، احساس همدردی و ترس، هم‌ذات پنداری و در نتیجه توهم و انفعال تماشاگر می‌شود. برشت معتقد است که یک سوژه در صورتی به درستی فهمیده می‌شود که به شکل غیرعادی، استثنایی و عجیب نشان داده شود. در نتیجه، امور بدیهی در جامعه مانع ادراک درست می‌شوند. بر همین اساس، نظریهٔ برشت *بیگانه‌سازی* نام گرفت. در این روش، آن‌چه که بدیهی به نظر می‌رسد، به‌عمد ناآشنا و بیگانه نشان داده می‌شود تا به ماهیت درست آن پی ببریم. بدین ترتیب بیگانه‌سازی در نمایشنامهٔ روایی لازمهٔ فهم درست و وسیله‌ای برای فاصله‌گذاری، دید انتقادی و حساسیت نسبت به وقایع اطراف است. برای عملی کردن این

نظریه از روش‌های مختلفی استفاده می‌شود که بیش‌تر آن‌ها در نمایشنامهٔ *ننه دلاور* به کار گرفته شده است. این روش‌ها عبارتند از: صحنه‌آرایی خاص، گسست زمانی رخدادها و مونتاژ صحنه‌ها، بدین معنی که آن‌ها از نظر محتوا به هم پیوسته نیستند، نمایش ناسازی در افکار و رفتار ننه دلاور، مادری که هم می‌خواهد احساس مادری خود را حفظ کند و هم برای حفظ منافع، جنگ طلب است. پایبندی ننه دلاور به ادامهٔ جنگ و اصرار به اشتباهاتش با وجود از دست دادن سه فرزند، موجب هوشیاری و شگفتی تماشاگران این تئاتر می‌گردد. طرفداری کورکورانهٔ او از جنگ فقط به‌دلیل منفعت بیش‌تر، اشاره‌ای است به اهداف جنگ‌های امروزی و نیات غیرانسانی دولت‌های امپریالیستی در جنگ‌ها. اما سرنوشت ننه دلاور نشان داد که ملت‌ها صرف‌نظر از پیروزی و یا شکست در جنگ‌ها، همیشه بازنده‌اند. سودجویی ننه دلاور باعث شد که او ارزش‌های انسانی و اخلاقی خود را فدای آن کند. او حتی جان پسرش، شوایتسرکاس، را فدای پول می‌کند و در برخورد با فرزندش آیلیف پس از سال‌ها دوری، نیز رفتار سوداگرانه دارد. ننه دلاور لحظاتی پس از مرگ دخترش، کاترین، بلافاصله با اشتیاق زیاد، به کسب درآمد در جنگ رو می‌آورد. برشت او را در ابتدای نمایشنامه، مادری دلسوز نشان می‌دهد که در فکر حفظ جان فرزندان خویش در جنگ است. اما در صحنه‌های بعدی منفعت‌طلبی او در جنگ، ناسازی کنش و رفتار او را به اثبات می‌رساند که این خود یکی از شیوه‌های بیگانه‌سازی است. به‌کارگیری عنوان برای هر صحنه نیز روشی است برای بیگانه‌سازی که برشت از آن به‌دفعات در *ننه دلاور* استفاده کرده است. این‌که تماشاگر قبل از دیدن یک صحنه، از خلاصهٔ متن مطلع باشد، به طور قطع از هیجان او می‌کاهد و موجب می‌شود که در صحنهٔ تئاتر غرق نشود. کاربری از تصنیف و جهش زمانی وقایع به جهت قطع روند وقایع، مانع توهم تماشاگران می‌شوند. استفادهٔ غیرعادی از واژه‌ها و امکان نمایش در نمایش شیوه‌های دیگری برای بیگانه‌سازی در *ننه دلاور* و *فرزندانش* است. تمامی شیوه‌های بیگانه‌سازی مذکور با این هدف در این نمایشنامه به کار برده شده‌اند که از استغراق تماشاگر در صحنه تئاتر جلوگیری شود و با فاصله‌ای که بین آن‌ها و صحنهٔ نمایش ایجاد می‌شود، زمینهٔ هوشیاری آن‌ها فراهم شده، با دیدن نمایش واکنش انتقادی نسبت به شخصیت قهرمان نمایشنامه نشان دهند.

موضوع نمایشنامهٔ مورد بحث، فقط یک سوژهٔ تاریخی نیست، بلکه سودجویی در جنگ از اهداف و ماهیت جنگ‌های امروزی نیز محسوب می‌گردد. پیچیدگی جنگ‌های امروزی و اهداف چند بعدی پشت پردهٔ آن از جمله منافع اقتصادی، خود گواهی است که رفتار متناقض

آنا فیرلینگ در برابر پدیدهٔ جنگ، موضوعی مقطعی نیست. سؤال این‌جاست که آیا جهان امروز به جنگ همانند یک پدیدهٔ عادی و بدیهی می‌نگرد؟ اگر چنین است، اهمیت تئاتر روایی و تیزبینی برشت آشکارتر می‌شود. فلسفهٔ فکری برشت در تئاتر روایی، یعنی توجه به تغییر از طریق استثنایی نشان دادن امور بدیهی، یکی از ضروریات عصر ماست. بررسی کلیهٔ آثار تئاتر روایی برشت به منظور کشف واقعیات از طریق روش بیگانه‌سازی افق تازه‌ای را در عرصهٔ پژوهش‌های آتی پژوهشگران می‌گشاید.

Bibliography

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.