اما و اگرهای برشتی وغیربرشتی در نمایشنامه‌های *جنگل دیوانه* اثر ادوارد باند و *سرخ، سیاه و نادان* اثر کاریل چرچیل

پویا غلامعلی‌پور*
دانشجوی دکتری دانشگاه تهران، کیش، ایران

محمدعلی علاءالدینی**
استادیار دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۳/۰۳/۰۵ ، تاریخ تصویب: ۹۵/۰۳/۰۱)

چکیده

پژوهش حاضر به تلاش کاریل چرچیل و ادوارد باند برای پیاده سازی شگردهای بیگانه‌سازی برشت در نمایشنامه‌های آنان - به ترتیب *جنگل دیوانه* و *سرخ، سیاه و نادان* – می‌پردازد. به‌منظور ایجاد تفکر نقادانه و عینی، و نیز حصول عمل برای تحول مثبت، هر دو نمایشنامه‌نویس از شگردهای بیگانه‌سازی برشتی، شامل شخصیت‌پردازی، پایان‌گشودگی، ساختار اپیزودیک و رسانه‌های سمعی و بصری مدد می‌جویند. این شگردها به نمایشنامه‌نویس اجازه می‌دهند تا موقعیت‌ها، اعمال داستانی، و نگرش‌های مأنوس را چنان نامأنوس ارائه دهند که برای شنوندگان و خوانندگان، بیگانه‌سازی شده و با بینشی نقادانه سنجیده شوند. این پژوهش علاوه بر بررسی عناصر برشتی در این دو نمایشنامه، به بحث پیرامون نکته‌ای می‌پردازد که منجر به راندگی *سرخ، سیاه و نادان* از فن درام‌نویسی برشتی و نیز از *جنگل دیوانه* می‌شود. منشأ این تفاوت، وجود جنبه‌های شخصیت‌پردازی غیر-برشتی در *سرخ، سیاه و نادان* و نیز عدم وجود رسانه‌های سمعی و بصری برشتی در آن است.

واژه‌های کلیدی: پایان‌گشودگی، رسانه‌های سمعی و بصری برشتی، ساختار اپیزودیک، شخصیت‌پردازی برشتی، شگردهای بیگانه‌سازی برشت.

---

* E-mail: pouyagap@yahoo.com

** E-mail: mahammadalialaeddini@yahoo.com

مقدمه

در قرن بیستم جهان نظاره‌گر ویرانگری‌های انبوه و صحنه‌های تکان‌دهنده‌ی فراوانی بود که تأثیرات طولانی مدتی برروی جنبه‌های گوناگونی از زندگی، همچون عرصه‌ی سیاست، اقتصاد، فرهنگ و زندگی اجتماعی گذاشته است. همانند سایر مسائل، ادبیات نیز دستخوش اختلال شده و بسیاری از تئوری‌های مربوط بدان به سبب تحت تأثیر قرار گرفتن از شرایطی که پدید آمده بود، وارونه گشتند. مجامع ادبی بریتانیای کبیر نیز نارضایتی خود را نسبت به بی‌عدالتی‌ها و تبعیضات شرایط آشفته‌ی قرن بیستم اعلام داشته و خواستار قطع استفاده از الگوهای قدیمی‌ای شدند که از عهده‌ی به تحقق رساندن بصیرت اجتماعی عاجز مانده بودند. تکنیک‌های نمایشی ارسطویی، ناکارآمدی خود را بروز دادند و ثابت شد که برای تحقق هدف بصیرت بخشی و اصلاح شنوندگان و خوانندگان برای ایجاد تغییرات و اصلاحات اجتماعی، نامناسب هستند.

برخلاف تئاتر ارسطویی، نمایش‌های مدرن عمدتاً تلاش بر برانگیختن مخاطبینشان دارند، به گونه‌ای که بتوانند ایرادات جامعه خود را جلوه داده و منجر به اصلاحشان شوند. بیل نایسمیت با بیانات فوق بر ویژگی نقادانه‌ی نمایش‌های مدرن و نیز مخاطبان آنها تأکید می‌ورزد: «بسیاری از نمایش‌های مدرن از مخاطبین خود دعوت می‌کنند تا داوری عملی را بر عهده گیرند که چه بسا بروی صحنه آنگونه که باید و شاید رسا نبوده باشد. ساختار نمایش‌ها، علی‌رغم ارائه‌ی همبستگی و معنا، همچنان حساسیت و هشیاری مخاطبان را برای استنتاج نتایج فرا می‌خواند» (xxxiv).

نمایشنامه‌نویسان معاصر بریتانیایی نیز به نوبه‌ی خود از شنوندگان و خوانندگان انتظار مشارکت و حضور فعالانه در تفکر نقادانه، داوری، جمع‌بندی و ارائه‌ی راهکار برای حل مشکلات اجتماعی تصویر در نمایش‌ها را دارند.

نایسمیت عقیده دارد که در تئوری‌های نمایشی و نیز در اجراهای تئاتری و متن نمایشنامه‌ها تغییراتی صورت گرفته است. پیشتر شخصیت‌هایی وجود داشتند که به‌طور کامل توصیف می‌شدند و پیشرفت روانشناسانه‌ی آنان هدف اصلی نمایش‌ها بود؛ در حالیکه نمایشنامه‌نویسان مدرن؛ طبق نظر او مایل بر بخشیدن یک ساختار اجتماعی والا به رخدادهای شخصیت‌ها هستند (xxiii).

یکی از عوامل عمده‌ی مؤثر در پشت پرده‌ی این تغییرات در محافل تئاتری بریتانیا تئاتر حماسی برشت و ورود آن به انگلیس در دهه‌ی ۱۹۵۰ بود. تئاتر حماسی برشت تلاش بر برانگیختن شنوندگان و خوانندگان برای ایجاد تغییرات و اصلاحات در جامعه و جهان دارد.

شگردهای نمایشی ارسطویی، به‌دلیل نمایاندن حوادث و شخصیت‌ها به‌صورتی تغییرناپذیر و از پیش مقدر شده به وسیله‌ی قدرت‌های مقدس و ماورایی، عمدتاً مخاطب را به وضعیت انفعالی فرا می‌خواند؛ در حالیکه تئاتر حماسی برشت بر حول محور اراده‌ی آزاد، منجر به مسئولیت‌پذیری و عمل برای ایجاد تحول در جامعه می‌شود.

هیرست، عقایدش را در مورد سخنان خود برشت در یادداشت‌هایش در باب *صعود و سقوط شهر ماهاگونی*، آنجا او که کارهای دراماتیک را با نمایشنامه‌های حماسی خودش مقایسه می‌کند، به شرح زیر بیان کرده است:

> برشت در یادداشت‌های مربوط به *ماهاگونی* به این نکته اشاره دارد که در حالیکه تئاتر دراماتیک بر روی پیرنگی گسترش می‌یابد که تماشاگر را درگیر حالتی مربوط به صحنه‌ی نمایش کرده و قدرت عمل را از او سلب می‌کند، برعکس، تئاتر حماسی با روایت سروکار داشته و تماشاگر را به یک ناظر بدل کرده و قدرت عمل او را برمی‌انگیزد. در تئاتر دراماتیک، ذات انسانی به‌طور قطع غیر قابل تغییر است، درحالیکه در تئاتر حماسی، او مورد مداقه قرار گرفته و قادر به تغییر است (۱۲۸).

کاریل چرچیل و ادوارد باند از جمله کسانی هستند که اهمیت بسیاری برای رخدادهای اجتماعی جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند، قائل هستند. به همین سبب از تأثیرات تئاتر حماسی برشت در آثار نمایشی‌شان بهره جسته‌اند، زیرا که همانند وی به نیروی بالقوه‌ای که مردم در درونشان برای پیشروی به‌سوی بهتر دارند، باور دارند. ادوارد باند در یادداشتی که برای نمایشنامه‌ی *جهان‌ها* نوشته، در باب توجه تئاتر حماسی، به تفکیک میان حق و باطل چنین می‌گوید: «فرم جدید تئاتر نوین به‌صورت حماسی خواهد بود... جوهره‌ی تئاتر حماسی شیوه‌ای است که آن برمی‌گزیند، رابطه برقرار می‌نماید، و آن را داوری می‌کند» (۱۰۸).

کاریل چرچیل مدعیست که بیشتر نمایشنامه‌نویسان به روش‌های مختلف تحت تأثیر برشت قرار گرفته‌اند. در اثر رینلت تحت عنوان *پس از برشت: تئاتر حماسی بریتانیا*، چرچیل در رابطه با تأثیر برشت بر نمایشنامه‌نویسان بریتانیایی نظرش را چنین ابراز می‌کند: «به عقیده‌ی من برای نویسندگان، کارگردانان و بازیگرانی که در دهه‌ی هفتاد در انگلستان فعالیت داشتند، عقاید او [برشت] جزئی از دانش و نگرش عمومی شده است، تا بدانجا که بدون در نظر گرفتن پیوسته‌ی برشت چنان تصویری از وقایع در ذهن داریم که بدون وجود و حضور او نمی‌توانستیم، داشته باشیم» (۸۶).

پژوهش حاضر بر تأثیرات دراماتیک برشت روی جنگل *دیوانه* نوشته‌ی کاریل چرچیل و *سرخ، سیاه و نادان* نوشته ادوارد باند می‌پردازد و کاوشی است بر چگونگی استفاده‌ی چرچیل و باند از تئوری‌ها و شگردهای برشتی *بیگانه‌سازی* به‌منظور برانگیختن تفکر نقادانه و ایجاد قابلیت‌های داوری بیطرفانه در شنوندگان و خوانندگان، به نحوی که مشوقشان باشد برای تغییر جامعه و ساختن آینده‌ای بهتر. دلیل انتخاب این دو نمایشنامه‌نویس، اهمیت دادن آنان به بیداری اجتماعی جوامع و آینده‌ای بصیر برای جهان است؛ و دلیل انتخاب دو اثر آنها، جنگل *دیوانه* و *سرخ، سیاه و نادان* برای انجام این پژوهش نیز زمانجای آشفته و پر هرج و مرج آنهاست. طبق گفتمان برشتی، زمانجاهای آشفته و جنگ–واره بهترین محیط و درواقع زمینه برای به تصویر کشیدن ضرورت مسئولیت‌پذیری اجتماعی برای حل بحران و آشفتگی است، آستون نیز در همین زمینه می‌گوید: «فقدان مسئولیت‌پذیری اجتماعی به هرج و مرج، آشفتگی و محاربه‌ی جهانی منتهی می‌شود» (۱۱۹).

برشت به منظور دستیابی به مسئولیت‌پذیری اجتماعی، استفاده از زمانجاهای تاریک و آشفته‌ای را در نمایشنامه‌ها توصیه می‌کند که مملو از انحطاط اجتماعی و کردارهای شرورانه هستند. جنگل *دیوانه*، وقایع انقلابی مربوط به قبل، در طی، و بعد از انقلاب رومانیایی ۱۹۸۹ را به تصویر می‌کشد، آن هنگام که رومانی کمونیست نابود شد رهبر کمونیست، نیکلای چائوشسکو و همسرش اعدام شدند، و تعداد زیادی از مردم مردند و یا مجروح شدند. در جریان نمایشنامه، نویسنده تأثیرات این وقایع را بر مردم رومانی نشان می‌دهد.

به همین ترتیب *سرخ، سیاه و نادان* به روایت‌پردازی داستان به تحقق نپیوسته‌ی طفلی زاده نشده می‌پردازد که در دوران بارداری به‌دلیل بمباران هسته‌ای سقط شده است. نمایشنامه به شرح چگونگی زندگی او درصورت تولد فرضی‌اش در جهان آشفتگی و جنگ می‌پردازد. در چنین زمانجاهایی هم نمایشنامه‌نویس و هم بیننده/خواننده به دلیل دشواری وضع موجود، با سؤالات فراوانی مواجه می‌شوند.

این مقاله تأکید می‌کند که هر دو نمایشنامه‌ی فوق‌الذکر دارای شگردهایی برشتی همچون ساختار اپیزودیک، شخصیت‌پردازی برشتی، پایان‌گشودگی و رسانه‌های سمعی و بصری هستند؛ با اینحال، به موازات *بیگانه‌سازی* برشتی، در *سرخ، سیاه و نادان فقدان* جای خالی طراحی شخصیتی برشتی و استمداد از رسانه‌های سمعی و بصری احساس می‌شود. به عبارتی دیگر، با آنکه باند از ساختار اپیزودیک و خصیصه‌ی پایان‌گشودگی و نیز از شخصیت‌پردازی برشتی – بطور محدود – مدد می‌جوید، اما وقعی به رسانه‌های سمعی و بصری مربوط به

گفتمان برشتی نمی‌گذارد؛ و از شخصیت‌پردازی تأکیدی غیربرشتی استفاده می‌کند کـه برشـت آن را به‌طور کامل مردود می‌شمرد.

کاریل چرچیل (۱۹۳۸– ...) نمایشنامه‌نویس بریتانیایی شناخته‌شده‌ای در سطح جهان اسـت که از چهره‌های برجسته‌ی صحنه‌های نمایش معاصر به‌شمار می‌رود. *جنگل دیوانه* که در سـال ۱۹۹۰ نوشته شده و در همان سال نیز روی پرده رفت از جمله نمایشنامه‌های به‌نام اوسـت کـه علاوه بر طرح سؤالات سیاسی بنیادین، آنها را در سبک جدیدی از تئاتر ارائه می‌کند. به‌عبارت دیگر چرچیل ماهیت انقلاب ۱۹۸۹ رومانی را با شگرد تئاتر حماسی برشت زیر سؤال می‌بـرد. چند ماه پس از سقوط چائوشسکو در دسامبر ۱۹۸۹، چرچیل دانش‌آمـوزانش را در «مدرسـه‌ی مرکزی گفتار و نمایش» (کریتزر ۱۰۸) به رومـانی بـرد و «عمـده‌ی تحقیقـات [مـصاحبه‌هـای عمومی در رابطه با فعالیت‌های انقلابی] در سطح خیابان و با صحبت با مـردم رومـانی برگـزار شد» (نقل شده در آستون ۱۲۷).

ادوارد باند (۱۹۳٤– ...) نمایشنامه‌نویس، شاعر، کارگردان و نظریه‌پرداز بریتانیایی در اواسط دهه ی ۱۹۸۰ نگارش مجموعه‌ی سه‌گانه‌ی خود تحت عنوان *نمایشنامه‌های جنگ* را آغاز کرد. این اثر شامل نمایشنامه‌های *سرخ، سیاه و نادان*، *مردم قوطی حلبـی*، و *صـلح عظـیم* اسـت. در *سرخ، سیاه و نادان* باند از مخاطبین و خوانندگانش سؤالاتی مـی‌پرسـد کـه یـافتن پاسـخ و راه چاره‌ی مقتضی را به خود آنها واگذار می‌نماید. سـؤالات طـرح شـده، بـسیار بنیـادین بـوده و پاسخگویی به آنها مستلزم نهایت توجه و درونی‌سازی (هم–بطنی) است.

برتولت برشت، ادوارد باند و کاریل چرچیل، به‌عنوان اولاد عصری مشترک تقریباً تجربـه‌ی مشابهی از زندگی سیاسی، اجتماعی و فرهنگی قرن بیستم داشتند/دارند. هیرست به‌عنوان کسی که برشت را خارج از جامعه‌ی ادبی بریتانیای زمان حاضر می‌بیند، ویژگـی‌هـای برشـتی ادوارد باند را به نحوی جلوه می‌دهد که گویی غیربرشتی هستند. عقاید وی در باب باند چنین اسـت: «در نمایشنامه‌هایش، او مکرراً به دوره‌های خطیری در تاریخ جهان مـی‌پـردازد، و ایـن کـار را به‌منظور ارزیابی ریشه‌های اجتماعی، اخلاقی و سیاسی اوضاع کنونی به جهت تغییـر و اصـلاح در آینده انجام می‌دهد. توجه او به مسئولیت هنرمند و رابطه‌ی او بـا زمـان خـویش در تمـامی نمایشنامه‌های مربوط به باند مستحضر است» (٤–٥). با وجود تـلاش هیرسـت بـرای منفـصل جلوه دادن برشت از تئاتر بریتانیای قرن بیستمی، به دلیل نزدیکی آن با عقایـد مارکسیـستی، آن دسته از ویژگی‌های تئاتر باندی که وی در مورد آنها اظهار نظر می‌کنـد، بـسیار مـشابه گفتمـان برشتی مربوط به قابلیت تغییرپذیری جامعه بوسیله‌ی نمایش‌ها هستند. باند نیز همانند برشـت،

با فرم دراماتیک و ارتباط آن با زمینه‌ی اجتماعی و تاریخی سر و کار دارد. هر دویشان چنان به گذشته و حال می‌پردازند که آینده را از قبل، مساعده و تجهیز کرده و برای تغییر به افضل آماده می‌کنند.

از طرفی سیمون تراسلر تأثیر برشت را بر چرچیل رد کرده و ویژگی‌های برشتی او را به جنسیت او نسبت می–دهد. چرچیل به عنوان نویسنده‌ای فمنیست و یا حداقل دنباله‌روی اصول زیباشناسانه‌ی زنانه در نمایشنامه‌ها و مقالاتش تلقی شناخته شده است؛ هرچند که خودش در نوشته‌هایش اظهار می‌دارد که ویژگی‌های زنانه را در اثرش برجسته نکرده است. تراسلر به گونه‌ای درباره ویژگی «زنانه‌ی» نوشته‌های چرچیل نظرش را ابراز می‌کند که گویی دیالکتیک با تضاد جایگزین شده و پایان گشودگی به اوج داستان تفوق یافته باشد (در نایسمیت xxii). تراسلر شیوه‌ی عمل چرچیل و پایان گشودگی نوشته‌هایش را ناشی از جنسیت او می‌داند؛ با این وجود، این ویژگی‌ها در فن درام‌نویسی برشتی نیز وجود دارند و باعث نزدیکی وی به نظریات و شگردهای برشتی می‌شوند.

کالت، تأثیر برشت بر تئاتر بریتانیا را در سایه‌ی ادوارد باند می‌بیند. کالت عقیده دارد که باند دنباله‌روی نظریات و شگردهای برشتی است و اظهاراتش را طبق بیانات فوق اعلام می‌کند:

> باند کیست؟ یک فیلسوف یا یک مبلغ؟ یک فن‌پرداز تئاتر یا یک هنرمند ادبی؟ حقیقت آنکه وی همانند برشت یک نمایشنامه نویس است که تمامی این مهارت‌ها را با هم ادغام می‌کند. همانند برشت، او خود را در اشکال بسیار متفاوتی می‌آزماید و همچون برشت نوشتار وی می‌تواند برای ابراز دشواری یک موضوع پیچیده و یا برای ابراز ضرورت موضوعی دیگر ساده باشد (۲٤).

نمایشنامه‌های باند درباره‌ی تغییر و تحول و میزان اهمیت فوق‌العاده‌ی این تغییرات برای آینده‌ی جامعه است. باند در مقام یک نمایشنامه نویس در ابعاد مختلف به برشت شباهت دارد. زمانی در یک برنامه‌ی تلویزیونی درباره‌ی برشت، باند دنباله‌روی و پیوندش را با برشت از طریق بیانات فوق اظهار داشت: «نکته مثبتی که راجع به برشت صادق بود اینکه او یک آزادی‌بخش بود، بدین ترتیب که او به نویسندگان تمامی جهان را بازگرداند. دیگر مجبور نبودید تا درمورد موضوعات جزئی بنویسید؛ می‌شد درباره‌ی موضوعات مهم نوشت» (در کالت ۹٦).

بیل نایسمیت در مقدمه‌ای که بر *سالار زنان* اثر چرچیل نوشته، سخنی از باند را با هدف اشاره به‌نام او در نمایشنامه‌ی چرچیل نقل می‌کند. نایسمیت آنان را با بیانات فوق از یک قماش قلمداد می‌کند. باند، شهامت نوشتن نمایشنامه‌های با کارکرد اجتماعی داشته و این مورد را با این سخن توصیف می‌کند: «من قصد ندارم یک نویسنده‌ی اجتماعی باشم، تنها قصدم نگارش نمایشنامه‌های خوب است، اما این را با شهامتی اعلام می‌کنم که ناشی از دانشی است مبنی بر اینکه آنها کارکردی اجتماعی خواهند داشت» (xxi). باند با وجود اینکه ادعای ایفای نقش به‌عنوان یک نمایشنامه‌نویس با گرایشات اجتماعی را ندارد، از کارکردهای اجتماعی نمایشنامه‌هایش خرسند است. نایسمیت باند و چرچیل را از نقطه نظر کارکردهای اجتماعی نمایشنامه‌هایشان شبیه به یکدیگر می‌داند و این عقیده را با نقل قولی که از باند در مقدمه‌اش به نمایشنامه‌ی چرچیل آورده، نشان می‌دهد.

چرچیل و باند را می‌توان در میان جانشینان گفتمان و فن درام‌نویسی برشتی در نظر گرفت، چرا که تأثیر برشت به عنوان یک فن‌پرداز درام و نظریه‌پرداز را می‌توان در نمایشنامه‌ها و مقالاتشان مشاهده کرد. با این حال چنین فرضیه‌ای تا کنون بندرت آزموده شده است و از همین روست که نگارندگان پژوهش حاضر این دو نمایشنامه‌نویس و علاقه‌ی آنان به شگردها و نظریه‌های برشتی را به عنوان موضوع تحقیق خود برگزیده‌اند.

این تحقیق به بررسی عناصر برشتی در نمایشنامه‌های نام برده شده چرچیل و باند می‌پردازد؛ با این حال، نکته‌ی مورد بحث دیگر وجود دو عنصریست که *سرخ، سیاه و نادان* را از *جنگل دیوانه* و نیز از فن درام‌نویسی برشت متمایز می‌کند. این دو عنصر، شخصیت‌پردازی غیر برشتی و فقدان رسانه‌های سمعی و بصری در آن اثر است. در مورد شخصیت‌پردازی غیر برشتی، تحقیق حاضر به بررسی شخصیت اصلی نمایشنامه با عنوان هیولا و ویژگی‌های شخصیتی موکد او می‌پردازد. این ویژگی‌ها، شخصیت نمایشی را به کسانی که نمایشنامه را تماشا کرده و یا می‌خوانند نزدیک‌تر می‌کند و منجر به ایجاد سدی عاطفی در مقابله با تفکر نقادانه‌ی آنان می‌شود. علاوه بر این، رسانه‌های سمعی و بصری نیز به میزان دلخواه برشت دیده نمی‌شوند. این در حالی است که *جنگل دیوانه‌ی* چرچیل هر چهار عنصر برشتی را به طور کامل تجلی‌بخش می‌داند. نویسنده اعتقاد دارد که تا کنون اثر منسجمی در مورد تظاهرات برشتی در نمایشنامه‌های نام برده شده چرچیل و باند به رشته تحریر در نیامده است. به همین دلیل نگارنده این پژوهش بر آن است تا با بررسی این تطبیق گامی کوچک در پیشرفت این موضوع بردارد.

بحث و بررسی

۱. تئاتر حماسی برشت و شگردهای بیگانه‌سازی او

برشت (۱۸۹۸–۱۹۵٦) طلایه‌دار نهضت نمایشی معروفی تحت عنوان تئاتر حماسی است. این مکتب فکری با معرفی و نشان دادن مشکلات موجود در جوامع، به مخاطبین خود به شیوه‌ی آشنایی‌زدایی هرآنچه که آشناست، آنها را بدون اینکه درگیر کشنده‌های عاطفی شوند وادار به پیدا کردن راه علاجی برای آن مشکلات می‌کند. در واقع، هدف تئاتر حماسی، بصیرت‌بخشی به اذهان مخاطبان است. شگردهای این گونه تئاتر به تماشاگران و خوانندگان نمایشنامه‌های تئاتر برشتی امکان می‌دهد تا مشکلاتی را که در زندگی واقعی تجربه می‌شوند، از طریق ارائه‌ی آن موضوعات مأنوس بازنگری با دیدی جدید و ناآشنا (بیگانه)، حل کنند.

نظریه‌ی ارسطویی کاتارسیس (روان‌پالایی) از عناصر اصلی تئاتر هیپنوتیزی و ضد نقادانه به شمار می‌رفت و به معنی «ایجاد حس همنوایی در حضار بیننده» و «مستغرق در نمایش شدن» دارد (برشت، ارغنون ۱۷۲). با این وجود قصد برشت بیدارسازی طریقه‌ی خردورزی و بالطبع فعال‌سازی انجام عمل اصلاحی در زندگی اجتماعی مخاطبان است و قصد هیپنوتیزم کردن و یا بستن دست و پای آنان را ندارد.

داستان و نحوه‌ی انتقال و بیگانه‌سازی آن به مخاطبینش از مهم‌ترین مؤلفه‌های فن درام‌نویسی برشت است. بیگانه سازی می‌تواند از طرق مختلفی چون لباس‌های شخصیت‌ها، رقص‌آرائی، رقص، موسیقی، ترانه‌ها، عناوین، حوادث و داستان‌های ضمنی و فرعی، نورپردازی، استفاده از نیم پرده، پایان‌گشودگی و یا نحوه‌ی شخصیت‌پردازی ایجاد شود. هم محتوای نمایش و هم نحوه‌ی بیان و انتقال آن به مخاطب از مهم‌ترین جوانب درام‌نویسی برشتی هستند که هم برای هرچه بیشتر سرگرم کردن مخاطبان و هم برای بیگانه‌سازی آنان کاربرد دارند.

نخست اینکه ساختار خط سیر داستان دائماً توسط پایان اپیزودها به منظور قطع همنوائی و فرصت‌دهی به مخاطب برای مکث و تفکر در باب مفهوم و محتوای آن اپیزود منقطع می‌شود. هدف این کار یادآوری این نکته به مخاطب است که تمام آنچه روی صحنه رخ می‌دهد، برعکس زندگی واقعی، کاملاً خیالی است. چنین ساختاری را *ساختار اپیزودیک* و یا *مونتاژ* می‌نامند. در این شگرد، هر اپیزود مستقل است و محتوا و موضوع مختص به خود را دارد.

دوم اینکه شخصیت‌پردازی نیز از مؤلفه‌های شگرد بیگانه‌سازی است. از میان تکنیک‌های مربوط به آن، شخصیت‌پردازی سورئالیستی همانند خدایان، ارواح، حیوانات سخنگو، ...

مهم‌ترین به شمار می‌رود. هدف از این تکنیک ایجاد فاصله‌ی عاطفی میان مخاطب با شخصیت کسان نمایشی و احساسات مربوط به آنها است تا از همنوائی‌شان با آنها اجتناب شده و توجه اصلی به نقش‌ها و اعمال اجتماعی آنها معطوف گردد.

سوم اینکه رسانه‌های سمعی و بصری نیز برای قطع همنوایی به کار می‌روند. این رسانه‌ها می‌توانند رقص، موسیقی، و... باشند. در لحظات احساسی عمیق، این رسانه‌ها از ایجاد چنین احساسات عمیقی جلوگیری می‌کنند تا از فرو رفتن مخاطب به خلسه پیشگیری کنند.

و سرانجام پایان‌گشودگی از عناصر پر کاربرد شگرد بیگانه‌سازی در فن درام‌نویسی برشت می‌باشد. این تکنیک به مخاطب فرصت می‌دهد تا به داستان از جنبه‌های مختلفی بنگرد ولی در نهایت، پایان و راه چاره‌ای را که خود، یافته‌اند برای مشکلات مطرح شده برگزینند.

۲. ساختار اپیزودیک برشتی

طبق مبانی تئاتر حماسی مربوط به ساختار اپیزودیک برشتی و تکنیک مونتاژ، *سرخ، سیاه و نادان* باند شامل نه اپیزود متوالی و مستقل درون یک نمایشنامه است. به همین ترتیب *جنگل دیوانه‌ی* چرچیل نیز شامل سه اپیزود است که در عین همبستگی، استقلال خاص خود را نیز دارا هستند. اپیزودهای هر دو نمایشنامه به گونه‌ای هستند که هم می‌توانند به عنوان نمایشنامه‌هایی مستقل مطالعه و یا نظاره گردند، و هم به عنوان نمایشنامه‌هایی که از طریق تسلسل تاریخی با یکدیگر برای ساختن یک نمایشنامه‌ی اصلی مرتبط هستند.

باند و چرچیل از این نوع ساختار برای نیل به اهداف خاصی از جمله بیگانه‌سازی برشتی استفاده می‌کنند. برشت خواستار آن بود که مخاطبان نمایش‌ها، خودشان به معنی اثر پی ببرند و معنای هر قسمت را طبق خرد شخصی خودشان قضاوت کنند. در پایان هر اپیزود مخاطبین باید فرض کنند که نمایش کاملی را نظاره‌گر بودند و به همین دلیل باید حداکثر تعداد ممکن پیام‌های نهفته در نمایش را کشف کرده و جامعه را در حد توان نقد کنند.

۱،۲. ساختار اپیزودیک برشتی در *جنگل دیوانه*

نمایشنامه‌ی *جنگل دیوانه‌ی* چرچیل در رابطه با تأثیر انقلاب بر روی مردم عادی و زندگی عمومی و روزمره‌ی آنها است. این اثر دارای سه اپیزود اصلی است که هر یک از آنها شامل صحنه‌های فراوانی هستند. این اپیزودها از نظر تسلسل تاریخی دنباله‌روی یکدیگر هستند. اولین اپیزود به بررسی و توصیف دوران ماقبل انقلاب، یعنی زمان چائوشسکو در رومانی

می‌پردازد. اپیزود دوم به توصیف وقایع زمان انقلاب از دیدگاه اهالی رومانی می‌پردازد. اپیـزود آخر نیز مربوط به افشای حقایق تلخ مربوط به دوران پس از انقلاب است. هر کدام از این سـه اپیزود را می‌توان به عنوان بخشی‌هایی متفاوت و جدا از هم مطالعه و یا تماشا کرد، زیرا که هر یک معنای مستقل خود و پرسش‌های در پی پاسخ خود را دارند. پیروان برشت از این تکنیـک سـاختاری آگاهانـه و بـرای اهـداف خـود اسـتفاده مـی‌کننـد. آسـتون، سـاختار اپیزودیـک را خلاصه‌بنـدی کـرده و ایـن سـاختار را بـا ایـن عبـارت بـه گفتمـان برشـتی تعمـیم مـی‌دهـد: «سبک‌برشتی جنگل *دیوانه* از نظر ساختاری در مونتاژ سه بخشی صحنه‌ها قـدم بـه وادی اجـرا گذاشته که توسط عناوینی به زبان‌های رومانیایی و انگلیسی اعلام می‌شوند» (۷۸).

۲،۲. ساختار اپیزودیک برشتی در *سرخ، سیاه و نادان*

اپیزودهای *سرخ، سیاه و نادان* (نه اپیزود) که پیشتر نیز به آنها اشـاره شـد، دارای معناهـا و موضوعات خاص خود هستند. در عین حال که مستقل از یکدیگرند، از طریق توالی خط سـیر زندگی هیولا با یکدیگر مرتبط هستند. اپیزودها به روایت داستان زندگی کودکی نـازاده بـا نـام هیولا از لحظه‌ی تولد تا مـرگش و بـه ترتیـب تـاریخی وقـایع مـی‌پردازنـد. اپیزودهـا هماننـد تصاویری لحظه‌ای یا عکس‌هایی فوری هـستند کـه از وقـایع و لحظـات خطیـر دوران جنـگ می‌گیرد، لحظاتی فاجعه‌انگیز از روح و روان انسانی. در واقع می‌توان گفت تصاویری هستند از تراژدی زندگی یک انسان نوعی و عادی در طی حیات تحصیلی، عشقی، ازدواجی و مربوط به والدینش. علی‌رغم دارا بودن محتوای مخصوص بخود جهت شکل‌دهـی نمایـشی واحـد، ایـن اپیزودها یا در لحظات احساساتی عمیق قطع می‌شوند تا از ایجاد کشند عاطفی جلوگیری شود، و یا در لحظاتی که خطابه‌هایی اخلاقی (و طولانی) رخ می‌دهند، چـرا کـه هـدف دادن مجـال کافی به مخاطبان برای تفکر نقادانه پیش از شروع اپیزود بعدی است.

۳. شخصیت‌پردازی برشتی

در تئاتر حماسی برشت، شخصیت‌پردازی از مهم‌ترین عناصر بـه شـمار مـی‌رود. مخاطبـان نمایش تحت هر شرایطی باید از شخصیت‌های نمایش دور بمانند تـا از ایجـاد حـس عـاطفی مشترک میان آنان جلوگیری شده و توجه آنها به جامعـه‌گرایـی و سوسـیالیزم معطـوف گـردد. هرگونه مکانیزیمی در رابطه با طراحی شخصیتی کـه تفکـر نقادانـه‌ی آنهـا را بـه پروسـه‌هـای خردگرایانه‌ی نمایش هدایت کند، باید بکار گرفته شود، چرا کـه طبـق نظـر برشـت عمـدتاً از

طریق شخصیت پردازی است که می‌توان احساسات را سرکوب و تفکر نقادانه را فعال کرد. از جمله تکنیک‌های مربوط به این نوع تفکر، می‌توان به نقش‌پردازی سورئالیستی، نام‌گذاری شخصیت‌ها بر اساس نقش اجتماعی و شغلشان، و بازی کردن چندین نقش توسط یک بازیگر اشاره کرد.

چرچیل به شخصیت‌پردازی عام همچون مترجم، سرباز، و یا پسر بچه می‌پردازد و از به کارگیری یک شخصیت اصلی در نمایش‌هایش اجتناب می‌ورزد. شخصیت‌های جزئی بسیاری را به روی صحنه می‌آورد و از نقش‌های سورئال همانند سگ‌ها و خون‌آشامان استفاده می‌کند. باند برای شخصیت اصلی نمایشش از نامی سورئالیستی استفاده می‌کند؛ به شخصیت‌پردازی عام همچون پسر بچه، دختر بچه، پسر، همسر، و یا خریدار می‌پردازد؛ کودکی زاده نشده که در حقیقت سقط شده است را به عنوان شخصیت اصلی نمایش به کار می‌گیرد، و از نوزادی ساخته شده از جنس کاغذ روزنامه در روی صحنه استفاده می‌کند.

۱،۳. شخصیت‌پردازی برشتی در *جنگل دیوانه*

مورد اول اینکه در اپیزود دوم، آنجائی که نویسنده قصد پرداختن به جزئیات مستند در باب جنگ دارد، شخصیت‌هایش را بر اساس نقش و شغل اجتماعی آنها نام‌گذاری می‌کنند، برای نمونه: نقاش، راننده، گل‌فروش، دانش آموز دختر، پیشخدمت، و غیره. مردمی که درگیر انقلاب شده‌اند، هویت فردی ندارند و ناگزیر با نقش اجتماعی‌شان تعیین هویت می‌شوند. چرچیل هر یک از آنها را به عنوان انسان نوعی قشر خودشان ارائه کرده است. به‌عنوان مثال، نقاش، مشاهدات خود از یک حادثه‌ی تراژیک بدین‌گونه بازگویی می‌کند: «به گلوی مردی در برابر دیدگان من شلیک شد» (چرچیل ٤١). چنین لحظه‌ای برای تجلی جنبه‌های ظالمانه‌ی زندگی بشری ضروری است و نباید به هیچ وجه توسط احساسات و همنوایی کمرنگ شود.

مورد دوم اینکه از نقش‌پردازی غیر انسانی به منظور حصول بیگانه‌سازی استفاده شده است. در میان این نقش‌های غیر بشری می‌توان به فرشته، سگ و یک خون‌آشام اشاره کرد که طی نمایش با شخصیت‌های نمایشی انسان، چنان سخن می‌گویند که گویی خود نیز انسانند و در میان آنها پرسه می‌زنند.

درست همانند نقش‌پردازی غیرانسانی، از مردگان نیز برای همان هدف استفاده شده است. چنین شخصیت‌پردازی‌های سورئالیستی منجر به تفکر نقادانه‌ی مخاطب می‌شوند، زیرا هیچ یک از آنان راغب به همزاد پنداری با اعمال و سخنان یک مرده نخواهد بود. نتیجه آنکه

دیدگاهی عینی به نمایش پدید می‌آید. مادربزرگ فلاویا که مرده است نمونه‌ای از این نوع است.

از دیگر شگردهای شخصیت‌پردازی بیگانه‌ساز، می‌توان به تعداد و تنوع شخصیت‌های موجود در نمایش اشاره کرد. طی نمایش، سی و هفت شخصیت متفاوت به چشم می‌خورند (چرچیل ۸–۹). در سایه‌ی چنین تعدادی، تمامی شخصیت‌ها عاری از جزئیات‌پردازی و هویت باقی می‌مانند. هر چه بیشتر به جزئیات هویتی شخصیتی پرداخته شود، خطر همزادپنداری مخاطب نیز با او افزایش پیدا می‌کند.

آخرین شگرد از این نوع نیز عدم ایده‌آل‌سازی عشاق است. طبق عرف ادبی، عشاق همواره ایده‌آل سازی می‌شوند و تمامی دیگر حوادث داستان در سایه‌ی عشق آنان قرار می‌گیرد. در *جنگل دیوانه*، چرچیل اجازه نمی‌دهد ماجراهای عاشقانه‌ی لوسیا و واین یا رادو و فلورینا بر حوادث مربوط به انقلاب سایه افکنند.

۲،۳. شخصیت‌پردازی برشتی در *سرخ، سیاه و نادان*

اول اینکه نام شخصیت اصلی هیولا است. باند آگاهانه از نامی غیر انسانی استفاده می‌کند تا به مخاطب مجال همزادپنداری با او را ندهد. حوادثی که برای هیولا رخ می‌دهند، کاملاً از نوعی هستند که می‌توانستند برای یک انسان رخ دهند. پس تنها دلیلی که باند چنین نامی را برای شخصیتش برگزیده، پیشگیری از همزادپنداری مخاطبینش با اوست.

مثال دیگری که می‌توان بدان اشاره کرد، لحظه‌ای‌است که در اپیزود ششم، هیولا به اعمال پسرش عنوان «هیولا–صفت» بودن را نسبت می‌دهد (باند ۲۳). در این اپیزود پسر به زنی که در مضیقه است، کمک نمی‌کند، درحالیکه کمک نکردن به او ممکن است عوارض فجیعی چون زمین‌گیر شدنش داشته باشد. در این شرایط، پسر که نامی انسانی دارد به آن زن کمک نمی‌کند، حال آنکه هیولا که نامی غیرانسانی دارد نه تنها به او کمک می‌کند، بلکه پسرش را نیز متهم به غیرانسان بودن می‌کند. این صحنه، مخاطب را به تفکر در باب اعمال انسانی و غیرانسانی آدم‌ها وامی‌دارد و از همزادپنداری عاطفی میان آنها با شخصیت هیولا که اعمال انسانی از خود بروز می‌دهد، جلوگیری می‌کند.

دوم اینکه هیولا علاوه بر نام غیرانسانیش، موجودی است، زاده نشده که با درک فلاکت موجود در جهان، تلاش به فرار از آن می‌کند. چنین حالتی نیز منجر به عدم همزادپنداری می‌شود.

سوم اینکه غیر از هیولا، سایر شخصیت‌ها طبق وظیفه‌ی اجتماعی و جنسیتشان نام‌گذاری شده‌اند. به عبارت دیگر به منظور پیشگیری از همنوایی یا همزادپنداری شخصی با آنها، از دادن نام‌های انسانی به آنها اجتناب شده است.

تکنیک آخری نیز که باند در رابطه با شخصیت‌پردازی برشتی به کار گرفته است استفاده از نوزادی است که از کاغذ روزنامه ساخته شده تا از بروز هرگونه هم‌حسی با آن پیشگیری شود.

٤. رسانه‌های سمعی و بصری برشتی

چرچیل و باند نیز همانند سایر نمایشنامه‌نویسان دنباله‌روی برشت، در فنون درام‌نویسی خود، از بسیاری از رسانه‌های سمعی و بصری در نمایش‌ها مدد جسته‌اند. با این وجود، استثنایی در رابطه با *سرخ، سیاه و نادان* باند وجود دارد. در حالیکه چرچیل از رسانه‌های فراوانی همچو رقص، موسیقی، ترانه‌ها و اعلان‌های تابلویی در *جنگل دیوانه* استفاده می‌کند، ادوارد باند در استفاده از چنین رسانه‌هایی به گونه‌ای دیگر عمل می‌کنند. در سرتاسر نمایشنامه باند تنها یک سرود وجود دارد که در اپیزود هفتم بوده و مربوط به ارتش است. هیچ استفاده‌ی دیگری از رقص‌ها و موسیقی یا اعلان‌ها به چشم نمی‌خورد. به عبارت دیگر، در حالیکه چرچیل از این شگرد برشتی در *جنگل دیوانه* تبعیت می‌کند، باند در استفاده از رسانه‌های بصری و رادیویی بسیار ضعیف می‌نماید. از همین رو به استفاده‌ی چرچیل از این رسانه در همین بخش، و به بررسی عدم استفاده‌ی باند از آنها در ادامه خواهیم پرداخت.

١,٤. رسانه‌های سمعی و بصری برشتی در *جنگل دیوانه*

چرچیل در *جنگل دیوانه* از بسیاری از رسانه‌های سمعی و بصری برشتی مدد جسته است. در لحظات متعددی در حین نمایش، شخصیت‌ها می‌رقصند، قطعاتی از موسیقی و یا سرود اجرا/پخش می‌شود و هر کدام از عناوین به دقت اعلان می‌شوند. برشت عقیده دارد که خط سیر داستانی که منقطع نگردد و نیز اقتباسات عاطفی منجر به جذب و تسخیر مخاطب می‌شوند. از این رو باید موانعی بر سر راه خط سیر داستانی و نیز احساساتی شدن مخاطبین گذاشته شوند. چنین موانعی می‌توانند از طریق رسانه‌هایی همچون رقص‌ها و موسیقی و تابلوهای اعلان ایجاد شوند. چرچیل از این رسانه‌ها در مواقع بحران عاطفی استفاده کرده و جریان داستان را در جهتی سوق می‌دهد تا به بیگانه‌سازی برشتی نزدیک‌تر شده، در عین حال مخاطب را نیز سرگرم کند.

در آغاز نمایش، طبق هدایت نمایش سفارش می‌شود که «هر صحنه توسط عضوی از کمپانی اعلان می‌گردد که از روی یک کتاب امثال و حکم ابتدا به زبان رومانیایی، سپس انگلیسی و بعد دوباره به رومانیایی طوری می‌خواند که گویی یک توریست انگلیسی است» (چرچیل ۱۳). هر عنوان سه بار اعلان می‌شود چنانچه گویی یک بار اعلان شدنش رضایت‌بخش نیست. هر بار اعلان شدن اضافی به بیگانه‌سازی بیشتر و عمیق‌تر می‌انجامد.

سرود دیگری دقیقاً قبل از اینکه که شخصیت‌ها به اجرای صحنه‌ی اعدام بپردازند به منظور شاد کردن گابریل و بطور دسته جمعی اجرا می‌شود. معلولیت گابریل ممکن است مخاطب را دچار احساس ترحم و حزن کند، اما سرود شاد و صحنه‌ی اعدام آنها را از درگیری احساسی و عاطفی باز می‌دارد.

۵. پایان‌گشودگی برشتی

از ویژگی‌های برجسته‌ی تئاتر حماسی برشت، شیوه‌ای‌است که موضوعاتش و مردم را بدون صدور هیچ رأی و نظر مستقیمی زیر سؤال می‌برد. این سبک موضوعات را از هر جنبه‌ی ممکن زیر سوال برده و به نقد آنها می‌پردازد. این سبک حقایق را شفاف در معرض نمایش گذاشته و از خوانندگان و یا مخاطبان خواستار تفکر نقادانه است تا بتوانند رأی نهایی را صادر کنند. این ویژگی به جای تحمیل عقاید نمایشنامه‌نویس به مخاطب، با دادن مجال تفکر و چاره‌اندیشی خودمختارانه به آنها باعث روشن شدن اندیشه آنها می‌شود. هر دو نمایشنامه‌ی *جنگل دیوانه* و *سرخ، سیاه و نادان* با سؤالاتی پاسخ داده نشده به اتمام می‌رسند. چرچیل و باند به جای تحمیل عقاید خود به مخاطب، برای او فرصتی ایجاد می‌کنند تا عقاید و داوری‌های مربوط به خود را از طریق زیر سؤال بردن و محک زدن داشته باشد؛ و این همان است که بیگانه‌سازی برشتی می‌طلبد. گشوده‌گذاری پایان نمایش‌ها و مجال دادن به دیگران برای تکمیل و اتمام آنها توسط افکار خود، همان هدفی است که برشت در جستجوی آن است.

٦. ویژگی‌های غیر برشتی در *سرخ، سیاه و نادان*

هیرست باند و ویژگی‌های تئاتر او را بدین‌گونه توصیف می‌کند: «باند اساساً یک فرد انقلابی است. خواهان تغییر جهان بوده و از کارسازترین رسانه‌های تئاتری برای انجام این کار تمسک خواهد جست» (۲۵). هیرست عقیده دارد باند برای ایجاد تغییر در جامعه از

شخصیت‌پردازی انقلابی و رسانه‌های سمعی و بصری مختص به خودش استفاده می‌کند، اما با این حال شگردهای او در این زمینه در تضاد و تناقض با شگردهای بیگانه‌سازی برشتی می‌باشند.

بی‌تردید باند از نقطه‌نظر نقادی اجتماعی و نمایشنامه‌نویسی، تحت تأثیر برشت قرار گرفته است. با این وجود در نمایشنامه‌ی *سرخ، سیاه و نادان* با اینکه او به خوبی از عناصر برشتی همچو ساختار اپیزودیک و پایان‌گشودگی استفاده می‌کند، اما در استفاده از شخصیت‌پردازی و رسانه‌های سمعی و بصری برشتی تا این حد موفق نیست.

۱،٦. شخصیت‌پردازی غیر برشتی

برشت خاطر نشان می‌کند که شخصیت‌ها باید از انتقال فکر و احساسشان به مخاطب پیشگیری کنند تا از همنوایی مخاطب با آنها جلوگیری شود. او در اثرش از شگردهای فراوانی مانند نام‌گذاری عام شخصیت‌ها، نام‌گذاری شخصیت اصلی با عنوان هیولا، و یا استفاده از نوزادی از جنس روزنامه به منظور قطع هم‌حسی عاطفی استفاده می‌کند. با این حال به دلیل استفاده از تنها یک شخصیت اصلی در طول نمایش، مخاطب دچار هم‌حسی و نزدیکی به شخصیت او می‌شوند، زیرا هر چه تعداد شخصیت‌های بیشتری بر روی صحنه باشند، به همان میزان اطلاعات بیشتری در باب او، زندگی ذهنی و نیز زندگی عاطفی‌اش برملا می‌شود.

باند معتقد است که نمایشنامه‌های او «موقعیت‌ها را، و نه شخصیت‌ها را» (در هیرست ٤٣) ارائه می‌دهند، با این وجود در این نمایشنامه، او علاوه بر توصیفاتی که از موقعیت‌ها دارد، شخصیت اصلی را نیز به طور کامل توصیف می‌کند. اینکه در مدرسه روی او آب دهان انداخته شده و او از این عمل حیرت می‌کند، اینکه آن زن فقط به ویژگی‌های فیزیکی و جنسیتی وی توجه می‌کند، اینکه به دلیل زخم‌های هیولا، همسر او نان‌آور خانه بوده و با منت گذاشتن بر سر این موضوع باعث آزار او می‌شود، اینکه دلش برای زنی که زیر میله گیر افتاده بود به رحم آمده و بطری قهرمانانه او را نجات می‌دهد، و اینکه سرانجام توسط پسر خودش به قتل می‌رسد، تمامی اینها مواردی هستند که منجر به از بین رفتن اثرات بیگانه‌سازی می‌شوند. مخاطب، ناگزیر به او احساس نزدیکی بیشتری می‌کند، چرا که اطلاعات بسیار زیادی درباره‌ی جریان زندگی و رنج‌های او فاش شده است.

۲،٦. فقدان رسانه‌های سمعی و بصری

با اینکه باند از بسیاری از شگردهای برشتی تئاتر حماسی استفاده می‌کند، اما توجه زیادی نسبت به رسانه‌های سمعی و بصری دلخواه او نشان نمی‌دهد. مهم‌ترین اثبات این نظریه وجود تنها یک سرود در سرتاسر نمایش است. غیر از این سرود، دیگر هیچ گونه موسیقی، رقص و یا سرودی موجود نیست، همانطور که هیچ نوع اعلان عنوان و یا استفاده از پلاکارد نیز به چشم نمی‌خورد.

سرودها و موسیقی‌های برشتی تأثیر بیگانه‌سازی بیشتری داشته و به منظور قطع ارتباط عاطفی استفاده می‌شوند، حال آنکه سرودها و موسیقی باندی برای ایجاد تمامیت موضوعی و هارمونی به کار گرفته می‌شوند. تنها رسانه‌ی سمعی و بصری نمایش سرودی است که در اپیزود هفتم وجود دارد. مضمون این سرود که توسط پسر خوانده می‌شود، سلب صفات انسانی از آدم‌ها از طریق فعالیت‌های نظامی است. با این حال، صرف وجود این یگانه سرود، آن را از نقطه‌نظر رسانه‌های سمعی بصری به نمایشی با سبک حماسه‌ی برشتی مبدل نمی‌کند.

نتیجه

کاریل چرچیل در نمایشنامه *جنگل* دیوانه و ادوارد باند در *سرخ، سیاه و نادان*، بر اساس اهداف اجتماعی که دارند به روشن‌سازی بسیاری از کاستی‌های اجتماعی می‌پردازند تا شاید توسط مخاطب ادراک شده و منجر به برانگیختن او برای پیدا کردن راه علاج شوند. از این رو، برعکس وظایف متعارف نمایشنامه‌نویسان و انتظارات معمول مخاطبان، آنها به شگرد بیگانه‌سازی برشتی روی آورده‌اند که ابزاری است در دست نمایشنامه‌نویسان برای ایفای مسئولیت‌ها و وظایف اجتماعی‌شان.

با این حال ادوارد باند بر خلاف چرچیل از رسانه‌های سمعی و بصری در جهت حصول بیگانه‌سازی برشتی استفاده نمی‌کند. بدین صورت که جهت قطع جریان حوادث و کشندهای عاطفی او در نمایشنامه‌اش از هیچ یک از رسانه‌های سمعی و بصری همچون رقص یا موسیقی بهره نمی‌برد.

دیگر موردی که منجر به تفاوت باند با چرچیل و برشت شده، وجود ویژگی‌های مؤکد شخصیتی در شخصیت اصلی نمایشنامه‌ی او است. استفاده از یک شخصیت نمایشی اصلی که منجر به افشای اطلاعات بسیار درباره‌ی هویت و ویژگی‌های شخصیتی او می‌شود، نوعی تخطی از نظریات برشتی به شمار می‌رود که تأکید زیادی بر قطع هم‌حسی میان شخصیت‌ها و

مخاطبان آنها دارد. خلاصه آنکه می‌توان اظهار داشت که این دو نمایشنامه‌ی چرچیل و باند دارای عناصر مربوط به گفتمان برشتی و شگردهای بیگانه‌سازی او همانند ساختار اپیزودیک و پایان‌گشودگی هستند؛ با این وجود، فقدان رسانه‌های سمعی بصری و نیز شمول ویژگی‌های شخصیتی مؤکد در *سرخ، سیاه و نادان* باعث فاصله افتادن میان این نمایشنامه و فنون درام‌نویسی برشتی می‌شوند.

پژوهش حاضر به پژوهشگران کمک می‌کند تا به نظریات درام‌نویسی برشتی و انعکاس آن در مطالعات بریتانیا وقوف بیشتری یابند. کاربرد اصلی نظریات و شگردهای تئاتر حماسی برشت، نشان دادن ماهیت تغییرپذیر حوادث، انسان‌ها و رفتارهاست. دیگر هدف این پژوهش، نشان دادن چگونگی کاربست و استفاده از چنین ماهیتی نه تنها در نمایشنامه‌های چرچیل و باند، بلکه در زندگی روزمره‌ی تمام انسان‌هاست.

منابع

Aston, E, (2001), *Caryl Churchill*. Glasgow, Northcote House.

Bond, E, (1998). *Plays: 6*. London, Eyre Methuen.

Brecht, B., (1964), "*A Short Organum for Theatre*." John Willet. Brecht On Theatre: The Development of an Aesthetic. London: Eyre Methuen Ltd.: 179-205.

Coult T., (1979), *The Plays of Edward Bond*. London, Eyre Methuen.

----------, (1980), *The Worlds*. London, Eyre Methuen.

Hirst, D. L., (1985), *Macmillan Modern Dramatists: Edward Bond*. London, Macmillan.

Churchill, C., (1996), *Mad Forest*. New York, Theatre Communications Group.

Kritzer, A. H., (1996), *"Caryl Churchill." British Playwrights 1956-1995: A Research and Production Sourcebook*. Ed. William W. Demastes. Westport CT, Greenwood Press.

Naismith, B., (2005), *Introduction: Top Girls*. London, Eyre Methuen.

Reinelt, J., (1996), *After Brecht: British Epic Theatre*. Michigan, The University of Michigan Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی