

بسم الله الرحمن الرحيم

صاحب امتیاز : انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس
مدیر مسوول : حسین مسافر آستانه
سر دبیر : محسن بابایی ربیعی
هیئت تحریریه : نصرا... قادری / حسن گلدوست / حسین فدایی حسین
مهدی نصیری / سید جواد روشن
همکاران این شماره : علیرضا اسدی / جواد اطهری / مهرنوش نصوری
آی سان نوروزی / سیما رجیبی / آسیه مبین / وحید نفر / سید قاسم غریفی
نمایشنامه مقاومت : بهزاد صدیقی
گرافیک : چامه گویان تصویر
مدیر هنری : هوشیار عبداللهی
طراح و صفحه آرا : مهدی قربانی تبار
روابط عمومی : جواد نوری
عکس : شکوفه هاشمیان / سید محمود رضوی / سایت ایران تئاتر
ویراستار : هوشمند عبداللهی
حروفچینی : فاطمه مولوی

فهرست

۲	سر مقاله
۳	ارزیابی نمایشنامه های دفاع مقدس از منظر کاراکتر / نصرا... قادری
۱۱	پرونده ویژه : محدوده موضوعی در تئاتر مقاومت
۱۲	می نویسم برای جنگ هایی که رخ نخواهد داد / حسن گلدوست
۱۶	آیا موضوع های جنگی تمام شدنی هستند ؟ / بهزاد صدیقی
۲۰	تئاتر دفاع مقدس و برون رفت از محدودیت ها / علیرضا اسدی
۲۳	بررسی ویژگی های تئاتر دفاع مقدس / سید جواد روشن
۲۷	تئاتر دفاع مقدس تراژدی یا حماسه / مهرنوش نصوری
۳۰	نوزایی مساله تئاتر است / جواد اطهری
۳۵	هنرپیشه در قرن بیستم / ادت اسلان ، ترجمه: سیما رجیبی
۴۳	آشنایی با تئاتر ملی فلسطین / وحید نفر
۴۵	انتخاب (جنگ و درام) / حسین فدایی حسین
۴۷	اتاق شماره صفر (قصه های سرزمین اشغالی) / قمرالکلیانی ، ترجمه: قاسم غریفی
۵۲	فرشته ها هم می میرند (نمایشنامه مقاومت) / حسن گلدوست
۵۵	جنگ درد مشترک انسان ها / آی سان نوروزی
۵۸	مبارزه با برده داری آمریکایی / مهدی نصیری
۶۱	معرفی کتاب / آسیه مبین
۶۳	اخبار کوتاه

شماره ۱۹ فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۷

مطلب مندرج در نقش صحنه الزاما مطابق با دیدگاه های مسوولان و گردانندگان آن نیست.

نقل مطالب این نشریه با ذکر منبع بلامانع است.

نقش صحنه در چاپ و ویرایش مقالات و مطالب مجاز است.

آدرس : تهران / خیابان سهروردی شمالی / خیابان هویزه غربی / پلاک ۱۲۲ / طبقه سوم

تلفن تحریریه : ۸۸۵۳۰۰۳۱ ، دور نگار : ۸۸۵۳۰۰۳۲

بهار تئاتر ایران

چهارمین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت اول خرداد ۱۳۸۷ در سالن شهید مطهری دانشگاه تربیت مدرس برگزار شد. این همایش از اولین دوره (۱۳۸۰) تا به امروز مسیر رو به رشدی را طی کرده است. از لحاظ کمی و کیفی، دوره چهارم یکی از پربارترین دوره های همایش بوده و رشد قابل توجهی داشته است. شاید بتوان گفت در میان دیگر همایش ها و سمینارهایی که در حوزه تئاتر در سطح کشور برگزار می شود، همایش تئاتر مقاومت از بسیاری جهات در جایگاه بالایی قرار دارد. امید است که این حرکت سازنده و اثرگذار با حمایت مسئولین ادامه یابد. کتاب مجموعه مقالات همایش نیز قرار است تا شهریورماه در ۲ جلد منتشر و در اختیار علاقه مندان تئاتر قرار گیرد.

از این شماره، چند بخش جدید به نشریه افزوده شده است. "نمایشنامه کوتاه" که از مدت ها قبل کمبود آن به شدت حس می شد، با همت جمعی از نویسندگان حوزه تئاتر مقاومت با سرپرستی آقای بهزاد صدیقی منتشر می گردد. در هر شماره، یک نمایشنامه کوتاه به چاپ می رسد و در شماره بعد، نقد آن منتشر خواهد شد. هدف این است که این حرکت بتواند خون تازه ای در زمینه متون و همچنین اجرای مستمر تئاتر مقاومت در سطح کشور باشد.

"قصه های سرزمین اشغالی" نیز بخش تازه ای است که انتشار آن از این شماره آغاز می گردد. این قصه ها همانند "جنگ و درام" -خاطراتی که از سال گذشته انتشار آن را آغاز کرده ایم- می تواند ایده هایی جهت خلق نمایشنامه مقاومت در اختیار نویسندگان قرار دهد.

در این شماره به بهانه پرونده ویژه، "نظرسنجی از اهالی تئاتر" را نیز به نشریه افزوده ایم. این بخش، تلاشی است در جهت مطرح نمودن خواسته های هنرمندان تئاتر؛ همچنین ایجاد تعامل میان هنرمندان و مسئولین و نیز آسیب شناسی مشکلات و معضلات تئاتر از دیدگاه خود هنرمندان.

نقش صحنه در تلاش است که بتواند متناسب با نیازها و پیشرفت های هنرمندان تئاتر حرکت کند و به عنوان نشریه ای تخصصی، همواره در کنار هنرمندان جهت ارتقاء تئاتر بکوشد. پرونده ویژه "محدوده موضوعی در تئاتر مقاومت" اولین پرونده ویژه نقش صحنه است که در سال جدید منتشر می گردد. طبق روال گذشته، هر شماره در میان، پرونده ای بر اساس نیازسنجی فضای موجود تئاتر مقاومت و دفاع مقدس منتشر می گردد.

در پایان باید گفت، بهار تئاتر کشور نوید بخش سال خوبی برای تئاتر است. مجموعه تئاتر شهر جان تازه ای گرفته، نمایش ها با برنامه ای منظم در حال اجراست و در حالی که سال آبی خوبی در پیش نداریم، امیدواریم سال تئاتری خوبی را شاهد باشیم! ان شاء الله ...

ارزیابی نمایشنامه های دفاع مقدس از منظر کاراکتر نمایشی



نصرا.. قادری

کاراکتر نمایشی انگاره ای پیچیده است. "ادراک/Perception" کاراکتر نمایشی، متضمن فهم یک "کنش/Action" کامل و مستقل است. در ترجمان واژه کاراکتر به زبان فارسی خطایی سهوی صورت پذیرفته است. برای ادراک صحیح از کاراکتر نمایشی باید به تفاوت های صوری و ماهوی "شخصیت/Personality"، "تیپ/Type" و "کاراکتر/Character" توجه داشت. واژه ادراک به طور ساده به کشف شخصی "علت فاعلی" از مفهوم کاراکتر نمایشی اشاره دارد. ادراک، متضمن جست و جویی عمیق از این انگاره پیچیده است و از این ساحت، معانی خاصی دارد یعنی:

- ۱ - هم بر احساسات شدید پرداز ذهنی علت فاعلی،
- ۲ - هم بر تعقل صرف عقلی علت فاعلی،
- ۳ - و هم بر آگاهی عینی و اساسی علت فاعلی از چگونگی آفرینش کاراکتر نمایشی دلالت دارد. چهار علت در پیدایی نمایشنامه تاثیر اساسی دارند. در تعریف علت به معنی عام می توان گفت: آن شیء که شیء دیگر (در وجود و هستی خود) به او احتیاج دارد، علت نامیده می شود. بدیهی است که "متن نمایشنامه/Play script" شیء مصنوع و معلول است که نیازمند علت می باشد. علت، یا علت خارجی است و یا علت داخلی. علل داخلی متشکل از "علت مادی" و "علت صوری" است که "علل قوام" هستند. علل خارجی عبارتند از "علت فاعلی" و "علت غایی" که "علل وجود" می باشند. آن چیزی که وجود معلول به خاطر اوست، غایت است و آن چیزی که وجود معلول به سبب اوست، فاعل است. "علت غایی" عبارت است از آن چیزی که معلول به خاطر او وجود پیدا کرده است. "علت فاعلی" عبارت است از آن چیزی که وجود معلول به سبب اوست، یعنی او عطا کننده و آورنده وجود معلول است. در دنیای نمایشنامه، علت غایی، مخاطب است و علت فاعلی، نمایشنامه



نویس. در نمایش درام این چهار علت باید به درستی با هم هم‌نشین شده باشند. علت صوری و علت مادی با یکدیگر نوعی وحدت دارند. علت غایی و علت فاعلی هم همان وحدت را دارا هستند. در برخی از موارد، فاعل به منزله غایت و غایت به منزله صورت فاعل است. پس علت غایی مکمل و متمم علت فاعلی است. حال اگر علت فاعلی به ادراک درستی از فرایند فراشد کاراکتر نمایشی نرسیده باشد، این وحدت از بین می‌رود و ارتباط مخاطب و نویسنده مخدوش می‌شود.

کاراکتر از ریشه "Kharassin" به معنی حکاکی کردن و عمیقاً خراش دادن گرفته شده است. شاید کلمه در اصل، سانسکریت و به معنی خراشیدن فارسی امروز باشد. در زبان یونانی "Ethos" به معنی کاراکتر آمده است. کاراکتر رسوب روحی نمایشنامه است. آن چه در ذهن مخاطب می‌گذرد و بعد باقی می‌ماند، رسوب شخصیت کاراکتر است. از این ساحت، کاراکتر انواع و اقسامی دارد و به گونه‌های مختلفی آن را تقسیم بندی کرده‌اند. اگر به مفهوم کاراکتر از منظر "آفرینش بدلی" نگاه کنیم این تقسیم بندی معنایی خاص می‌یابد و اگر از منظر "تأویل خود متن" به آن بنگریم، معنای دیگری دارد. اساساً تقسیم بندی کاراکتر به زاویه دید نظریه پرداز مرتبط است. سه نظریه مطرح در تقسیم بندی کاراکتر وجود دارد که عبارتند از: نظریه کنشی، نظریه معنایی و نظریه اسمی^۱.

از همین منظر، علت فاعلی گونه خاصی از کاراکتر را مترادف "تیپ" گرفته است. این یکسان نگری باعث می‌شود که منحنی پرداخت تحول کاراکتر باور پذیر ارائه نشود. اگر علت فاعلی، تصور صحیحی از روابط انسانی "کاراکتر" واقعی نداشته باشد، هرگز نمی‌تواند تصویر باورپذیر "کاراکتر نمایشی" را ارائه دهد. اساساً کاراکتر واقعی و کاراکتر نمایشی با هم تفاوت دارند. شاید بتوان گفت که نمونه یک کاراکتر نمایشی را چنان که هست، نمی‌توان در عالم واقع یافت.^۲ کاراکتر واقعی بنا بر مدارک و شواهد وجود دارد و اگر این مدارک نباشد، او را نخواهیم داشت و مطمئناً نخواهیم شناخت. اما کاراکتر نمایشی عبارت است از مدارک و شواهد، بعلاوه و منهای (X)، یعنی چیزهایی در او کم یا زیاد است. کاراکتر نمایشی دقیقاً دارای زندگی مستقل و متفاوت با زندگی عادی است.

هر کاراکتر چه واقعی و چه نمایشی دارای شخصیت است و همین شخصیت است که به کاراکتر فردیت می‌بخشد و باعث

تشخیص او می‌شود. شخصیت به بیان ساده مفهومی است که به ویژگی‌های مشخص و ملموس و واکنش‌های کاراکتر در "موقعیت/Situation" و "موقعیت/Position" های مختلف اطلاق می‌شود. اگر بخواهیم یک تعریف کلی از شخصیت ارائه دهیم باید بگوییم که: شخصیت عبارت است از صفات، خصوصیات و کیفیاتی که جنبه دائمی داشته و فرد را از سایرین متمایز می‌کند و سبب داد و ستد او با محیط و مردم می‌گردد. امروزه روانشناسان واژه شخصیت را به معنای صفات پایدار و معتبر کاراکتر به کار می‌برند. تبار این واژه به "Persona" به معنای ماسک یا نقاب بر می‌گردد. در یونان قدیم روایت می‌کنند که چون خدای دوزخ صورت کریه داشت، از نقاب استفاده می‌کرد. استفاده از ماسک در یونان دو دلیل عمده داشت:

الف: وحشت یونانیان از خدایان بود که ماسک را به وجود آورد.

ب: ماسک را برای تقرب به نقش پیدا کردن بود که استفاده می‌کردند.

به هر تقدیر هر کاراکتری نیازمند داشتن خصوصیت ویژه یا "شخصیت/Personality" است. هر کاراکتری یک "شخصیت طبیعی/Natural face" و چندین "شخصیت تقلبی/False face" دارد. منحنی پرداخت تحول کاراکتر از طریق شخصیت شناسی امکان پذیر است. شناسایی شخصیت کاراکتر از طریق

مختلفی صورت می پذیرد.^۳ در نمایشنامه، هارمونی در شخصیت باید الزاماً رعایت شود، تا کاراکتر پرداخته شده، باور پذیر باشد. شخصیت شناسی بر چند عامل متکی است:

الف: عامل زیستی و بیولوژیکی

ب: نظریه مردم شناسی و جامعه شناسی

ج: شخصیت شناسی مبتنی بر روانشناسی تحلیلی.^۴

"علت فاعلی" باید بر تمامی جنبه های روحی و روانی شخصیت کاراکتر مسلط باشد و به خوبی آنها را بشناسد تا تصویر ارائه شده، تصویر درستی باشد. یکی از کاستی های شخصیت پردازی کاراکتر در دنیای نمایشنامه، "یکسان نگری" است.

واژه دیگری که با آن روبرو هستیم، "تیپ/Type" است. تبار این واژه در زبان یونانی به "Tupos" بر می گردد. Tupos به معنی نقش یا اثر است. در یونان قدیم دو تیپ را باور داشتند. "تیپ دیونیزوسی" و "تیپ آپولونی". نکته قابل توجه در تیپ این است که نمونه و الگو دارد. حال هر کسی که مشابه این الگو باشد، در این تیپ جای می گیرد. اساساً تیپ، امری ذهنی است یعنی "Subject" است. در حالی که شخصیت "Object" است. به همین جهت تیپ شناسی هم امری ذهنی است. در روانشناسی می گویند که تیپ هرگز از بین نمی رود. اما شخصیت قابل تغییر است و تعلیم پذیر می باشد. هر چند که این تغییر به سختی صورت می پذیرد. پس تیپ یک مفهوم ذهنی است که اثرات آن به صورت شخصیت در خارج مشاهده می گردد. از ساحتی دیگر تیپ نوعی شخصیت است، نه به معنی انواع؛ بلکه به معنی جنس است.

با این منظر می بینیم که این سه واژه چنان در هم تنیده شده اند که یکی به نظر می رسند و درعین حال سه گانه اند. "تیپ" و "شخصیت" در تجلی بیرونی کاراکتر و در "نگرش"، "دانش" و "رفتار" کاراکتر قابل فهم هستند. یکی از کاستی های مهم نمایشنامه های دفاع مقدس این است که مفهوم "تیپ" را غلط ادراک کرده اند. در حقیقت در اکثریت این آثار "کاراکتر مستعمل/Stock character" را با "تیپ" اشتباه گرفته اند. کاراکتر مستعمل یا حاضر و آماده، به کاراکتری گفته می شود که در آثار نمایشی، بارها به کار گرفته شده است. این گونه کاراکتر، کاراکتر آفرینشی نیست. بلکه حاضر و آماده است که نمایشنامه نویس از او استفاده می کند. کاراکتر مستعمل ریشه در سنت های گذشته دارد. این سنت رایج در تمامی دنیاست

که البته کمی هم عامیانه است و به شکل کلیشه ای از آن استفاده می شود.

"... تا آن جا که بتوانیم در تاریخ تئاتر به عقب بازگردیم، در تئاتر یونان و رم، در "کمديا دلارته" و پس از آن، ذخیره ای همگانی از نمونه های سستی را می یابیم که برخی از آنها اساساً بدون تغییر باقی ماندند. جوان عاشق پیشه، پیرمرد خسیس، سرباز لاف زن و ..."^۵

اگر کاراکتر مستعمل را به شکل کلیشه ای مورد استفاده قرار دهیم، دیدنی نیست. مهم تازگی و نوع برخورد با این کاراکتر است که می تواند او را احیاء کند. "علت فاعلی" در نمایشنامه های دفاع مقدس به جهت فقدان "دیدگاه" یا به دلیل "مقبول شدن" یا "سنت جاری"، عمدتاً از کاراکتر مستعمل به شکل کلیشه ای بهره می گیرد و معتقد است که از تیپ استفاده کرده است. به همین دلیل است که کاراکتر فاقد شخصیت است. نمایشنامه نویس در بهره گیری از این کاراکتر در فرایند آفرینش نه بر "کشف و شهود" تکیه دارد و نه از "فن و تکنیک" بهره می گیرد. یکسو نگری در هر دو ساحت "مثبت" و "منفی" آن و از هر دو جهت "تأیید" و "تکذیب" در ذات این گونه نمایشنامه ها جاری است. کاراکتر فاقد پیچیدگی لازم است. با بهره غلط از توانمندی های مولودرام اصیل، کاراکتر ها به دو دسته سفید و سیاه تقسیم می شوند. سفید های اهورایی یا خدای گونه و سیاه های اهریمنی یا شیطان صفت. خدای گونه در سپاه دوست می رزمد و شیطان صفت ها در جبهه دشمن هستند. خدای گونه ها اصلاً خطایی را مرتکب نمی شوند؛ مطهر زاده شده اند، پاک می زیند و پالوده شهید می شوند. شیطان صفت ها ذره ای صفت انسانی ندارند؛ پلید زاده شده اند، ناپاک زندگی می کنند و در نهایت "الوده می میرند". "چرا"یی های این "رفتار" بررسی نمی شود. "دانش" و "نگرش" کاراکتر در "رفتار" تأثیر ندارد. او اصلاً این گونه زاده شده است. گویا این دسته از نمایشنامه نویسان تحت تأثیر "نظریه وراثت" به آدمی می نگرند و باور دارند که تغییر، غیر قابل تصور است. البته این نوع نگاه به نظریه وراثت چندان با ذات نظریه همخوانی ندارد. شایان ذکر است که این گونه نگرش در همه انواع نمایشنامه های دفاع مقدس از ساحت کیفی حاکم است. چه آنهایی که کلیت جنگ را تأیید می کنند- البته جنگ با دفاع تفاوت های صوری و ماهوی دارد که اصلاً مورد توجه قرار نگرفته است. و چه آنهایی که



اگر کاراکتر مستعمل را به شکل کلیشه ای مورد استفاده قرار دهیم، دیدنی نیست. مهم تازگی و نوع برخورد با این کاراکتر است که می تواند او را احیاء کند. "علت فاعلی" در نمایشنامه های دفاع مقدس به جهت فقدان "دیدگاه" یا به دلیل "مقبول شدن" یا "سنت جاری"، عمدتاً از کاراکتر مستعمل به شکل کلیشه ای بهره می گیرد



از مدرن در این است که تفاوت ها، وضعیت اجتماعی و ریشه شخصیت مورد بررسی قرار نمی گیرد. بلکه چگونگی اعمال او مورد توجه است. از شخصیت کاراکتر فقط علائم و نشانه هایی به مخاطب منتقل می شود که از آن طریق می بایست شناخته شود. در آثار مدرن شخصیت کاراکتر، مستقیم در مقابل خطر بیرونی قرار نمی گیرد، بلکه شخصیت او در معرض خطر درونی ناشی از تضاد های روانی شخصیت است. به این شکل کاراکتر به یک سفر درونی دست می زند و در این سفر درونی و در روند این سفر، مخاطب شاهد "خود ویرانی" شخصیت او می شود که به طور غیر مستقیم درگیر شرایط تحمیل شده از بیرون است و به از خود بیگانگی مفرط دچار شده است. شخصیت کاراکتر مدرن به انسانی آزمایشگاهی بدل شده و دیگر آن اعتبار انسانی پیش از این دوره را ندارد. اساساً در دنیای مدرن، شخصیت کاراکتر ها بدون پشتوانه است؛ نه عاطفه ای او را حمایت می کند و نه از ساحت عاطفی از منظر خانواده به معنای کلاسیک مورد توجه قرار می گیرد. انسان شهری زیر نفوذ شرایط تحمیل شده از جانب زندگی صنعتی دچار سرگشتگی و پریشانی روحی و آشفتگی روانی و از خود بیگانگی شده است. عواطف در عصر

از منظر نقد به آن می نگرند و کاراکتر به وضعیت و موقعیت خود معترض است.

نکته دیگر در این نوع نمایشنامه ها عدم حضور پارامتر "اضطراب خلاق/Creature compulsion" است این آثار عمدتاً جوری ساخته و پرداخته می شوند که مقبول واقع شوند. و اکثریت آنها در گروه نمایشنامه های تبلیغی یا "پروپاگاندا/Propaganda" جای می گیرند. این گونه نمایشنامه ها از منظر کیفی سعی در برانگیختن احساسات و عواطف مخاطب دارند و کوشش می کنند اهداف خاصی را در رفتار و عقاید مخاطب بگنجانند. به همین جهت با خرد ورزی کاری ندارند و شعار به نمایشنامه تحمیل می شود و از دل اثر بر نمی آید. در نمایشنامه، رشته حوادث به وسیله شخصیت کاراکتر ها بوجود می آید و از این نظر طرح با کاراکتر آمیختگی و اختلاط نزدیکی دارد و یکی بر دیگری تأثیر می گذارد. از "ستیز/Conflict" شخصیت کاراکترها با یکدیگر درام پیش می رود. با عنایت به اینکه عمده نمایشنامه های دفاع مقدس از "ساختمان/Construction" مدرن تبعیت می کنند، کاراکتر های این نوع نمایشنامه هم مدرن هستند. تفاوت شخصیت کاراکتر مدرن با شخصیت کاراکتر پیش



صنعت زیر فشار چرخ دنده ها رنگ باخته است. به همین جهت کاراکتر مدرن هیچ چارچوبی را نمی پذیرد، به هیچ چیز وابسته نیست و به نوعی معلق است. پشتوانه عاطفی ندارد. چون خانواده با دنیای مدرن به شکل گذشته وجود ندارد. پشتوانه مذهبی و اخلاقی به شکل کلی آن که قهرمان کلاسیک دارا بود، دیگر وجود ندارد. در حالی که رزمنده مسلمان تمامی این "نداشتن" ها را داراست و روابط انسانی او بر پایه همین اعتقادات شکل می گیرد. حال، نمایشنامه نویسی که با تقلید از این شکل می خواهد محتوای بومی ارائه دهد، دچار تناقض می شود و به همین جهت به درام پروپاگاندا روی می آورد. این نوع کاراکتر ها عمدتاً در آثار "درام فلسفی/Philosophical play" یا "درام صاحب تز اجتماعی/Thesis play" ارائه شده اند که تفکر، اساس آنهاست و عموماً نبرد و ستیزه دیدگاهی است. ستیزه برای تحریک مخاطب به تفکر، بی آنکه مضمون فکر را بگوید. هدف، فکر کردن است، نه اینکه به چه چیزی فکر کن. و این مفهوم از راه استدلال و چالش های ذهنی پدیدار می شود. در حالی که درام دفاع مقدس، حتی آنهایی که داعیه نقد این ایده را دارند و منتقدانه پرداخت شده اند، فاقد عقلانیت هستند و فقط بر احساسات تکیه کرده اند. یکی از نکث و کاستی های این نوع نمایشنامه، تکیه بیش از حد بر انتقال معناست. مقصود اصلی نمایشنامه نویس متقاعد کردن است و او اساساً نمایشنامه را برای القای عقاید خود به مخاطب بنا می کند و به همین جهت شکل در نمایشنامه به گریز از مرکز تمایل دارد. در حالی که معنا در اثر باید ضمنی و پنهان باشد، تا هر مخاطبی بسته به دانش، نگرش و رفتار خود به وجوهی از معنا دست یابد. و این امکان پذیر نخواهد بود مگر آنکه شکل، مایل به مرکز باشد و قلب نمایشنامه از یک انقسام و تعارض ذاتی برخوردار باشد. با عنایت به اینکه ما معتقدیم آن چه در ذهن مخاطب می گذرد و بعد باقی می ماند رسوب شخصیت کاراکتر است. پرداخت منحنی تحول کاراکتر باید با تکیه بر فن و تکنیک درام همنشین با کشف و شهود شخصی او باشد. با توجه به اینکه کاراکتر در طی هر مرحله از زندگی خود از ساحت "سایکوانالیزسیم" با نوعی بحران که ویژه آن مرحله خاص از زندگی محسوب می شود روبروست، چگونگی عبور از بحران در هر مرحله، مقدمه سازمان کاراکتر در مرحله بعدی را پی ریزی می کند. به این معنا که در هر مرحله از

زندگی، به دلایل متعدد مثل عوامل فیزیولوژیکی، رشد و یا خاستگاه ها و انتظارات جامعه نقطه عطفی به وجود می آید که شکل پذیری موم کاراکتر بسته وابسته پیوسته به این است که شخصیت او نسبت به هر بحران چگونه واکنش نشان دهد. این نکته مهم و حیاتی، در پرداخت کاراکتر نمایشنامه های دفاع مقدس مفقود است. از ساحت دیگر جنس کاراکتر کمتر مورد توجه نویسنده قرار گرفته است. البته اگر با دیده اغماض به این نکته بنگریم که اساساً "زن" در آثار دفاع مقدس جایگاه شایسته و بایسته خود را ندارد. اگر بپذیریم که قابلیت ها و عواطف و افطار مرد و زن نسبت به هم متفاوت است، نمی توانیم واکنش یکسانی را از آنها در برخورد با کنش درونی و بیرونی انتظار داشته باشیم. روشن و واضح است که یک مرد در نمایشنامه و در مواجهه با معضل داستان دراماتیک، روش و برخورد خاص جنس خود را دارد. اگر در همین اثر، زنی را جای مرد قرار دهیم، نه تنها باید روش و برخورد خاص جنس او را مورد نظر قرار دهیم بلکه باید شرایط اولیه نیز تغییر کند. در نمایشنامه های دفاع مقدس زنان از خصایص جنس زنانه برخوردار نیستند، و عمده آنها مردانه پرداخته شده اند. به همین دلیل است که شخصیت عمده کاراکترهای این نوع نمایشنامه، فقط دارای "اندیشه/Thinking" و "حس/Sensation" هستند، چه زن و چه مرد و هر دو آنها "احساس/Feeling" و "الهام/Intuition" را پس می زنند، یا به تعبیر درست تر، احساس و الهام در آنها توسط نویسنده سرکوب می شود. هیچ یک از کاراکترهای نمایشنامه های دفاع مقدس در تعادل "آنیما/Anima" و "آنیموس/Animos" کوشش نکرده اند و به همین دلیل هم هست که تک بعدی و تک یاخته هستند. آنها از ادراک مفهوم "خوردن"، "خواهیدن" و "عشق" عاجزند و فقط متولد شده اند که "مرگ" را معنا کنند. "مرگ باوری" در شخصیت این کاراکتر ها تا بدانجا پیش رفته است که اساساً تنها انگاره زندگی آنها را مرگ تشکیل داده است. آنها زاده شده اند که بمیرند تا دوباره متولد شوند. اما هرگز این کاراکتر ها به ادراک چرخه "تولد - مرگ - تولد" نمی رسند. دلیل روشن آن هم تک ساحتی بودن آنهاست. منحنی تحول شخصیت، متکی بر "شاخص فکری و استدلالی" همگام با "شاخص روحی و عاطفی" است. پاسخ این سوال که پایه های فکری و استدلالی کاراکتر را چه پارامتری تعیین می کند، شاید این باشد که:

آن چه در
ذهن مخاطب
می گذرد و بعد
باقی می ماند
رسوب شخصیت
کاراکتر است.
پرداخت منحنی
تحول کاراکتر
باید با تکیه بر فن
و تکنیک درام
همنشین با کشف
و شهود شخصی
او باشد



اغلب فعالیت های روحی و عاطفی، سلسله ای از "واکنش" ها هستند. و به ندرت، هسته های "کنش" اند. اگر در طرح باید وقایع محتمل و ضروری باشند، از ساحت شاخص روحی و عاطفی کاراکتر هم باید گفت که: کاراکتر نیز باید چنان سخن بگوید و عمل نماید که ضروری و محتمل به نظر بیاید



عوامل غیر اکتسابی! یعنی وراثت، فطرت و غریزه همگام با "محیط" به عنوان عاملی اکتسابی که ترکیبی مضروب دارند و حاصلضرب آنها روش استدلالی کاراکتر را می نمایند. در این خصوص نتیجه این ترکیب حاصل جمع نیست. یعنی نباید تصور کرد که بخشی از زمینه های فکری را "محیط" و بخشی دیگر را "وراثت، غریزه و فطرت" می سازند. بلکه در نهایت، اساس اندیشه و منطق هر کاراکتر، محصول تقابل و ترکیب تصاعدی عوامل یاد شده است. منظور از شاخص روحی و عاطفی در اینجا مجموعه واکنش های غیر عقلی کاراکتر است. به عبارتی دیگر: اغلب فعالیت های روحی و عاطفی، سلسله ای از "واکنش" ها هستند. و به ندرت، هسته های "کنش" اند. اگر در طرح باید وقایع محتمل و ضروری باشند، از ساحت شاخص روحی و عاطفی کاراکتر هم باید گفت که: کاراکتر نیز باید چنان سخن بگوید و عمل نماید که ضروری و محتمل به نظر بیاید. اصل "احتمال و ضرورت/ Probability and necessity" همچنان که برای طرح لازم است، در ارتباط با پندار، کردار و گفتار کاراکتر هم لازم و ضروری است. درام نویس باید سه پارامتر اساسی: الف) عوامل (ب) شاخص ها (ج) عناصر عالی کاراکتر را در تشکل ساختمان دراماتیک کاراکتر رعایت کند، تا شخصیت او به درستی پرداخته شود. ساختمان کاراکتر دراماتیک به شکل ذیل است:

ساختمان کاراکتر دراماتیک

عوامل:

۱- وراثت، ۲- محیط، ۳- غریزه، ۴- فطرت.

شاخص ها:

الف) جنبه های بیرونی

- ۱ - فیزیکی و جسمی. (جبر نسبی)
- ۲ - اعتبارات فردی و اجتماعی. (اختیار نسبی)

ب) جنبه های روانی

- ۱ - فکری و استدلالی - (در حوزه خود آگاه)
- ۲ - روحی و عاطفی - (در حوزه نا خود آگاه)

عناصر عالی کاراکتر

بینش، هویت، انگیزه، نمو، منش، قابلیت
 ۱- شرایط، ۲- ظرفیت، ۳- تلاش، ۴- اراده.
 ساختمان کاراکتر دراماتیک در نمایشنامه های دفاع مقدس

فاقد "عوامل" است و از شاخص ها، در جنبه های بیرونی اعتبارات فردی و اجتماعی و از جنبه های روانی فکری و استدلالی را مغفول می گذارد و به عناصر عالی کاراکتر توجهی ندارد. به همین جهت است که شخصیت کاراکتر فاقد بینش و هویت است، انگیزه ندارد و قابلیت هایش مورد توجه قرار نمی گیرد. و "تحول" و "بازشناسی" او نتیجه "رنج" نیست، بلکه به فرمایش علت فاعلی است. اعمال او عمدتاً غریزی است، اما نویسنده تمایل دارد که آنها را برخاسته از فطرت ارائه دهد و همین دخالت آگاهانه در شخصیت - که برخاسته از ذات او نیست - کاراکتر را تک بعدی می سازد. او در حقیقت "عروسک" یا بلندگوی نویسنده است تا حرف ها و پیام های مهمش را به گوش مخاطب برساند. اما خصایص "کاراکتر سخنگو" را ندارد. "کاراکتر سخنگو" در نمایشنامه، حرف نویسنده را می زند. آن چه را که نویسنده قصد دارد مشخصاً و صریحاً به مخاطب بگوید، به وسیله کاراکتر سخنگو به انجام می رساند. "برتولت برشت" از این کاراکتر، به خوبی استفاده کرده است. او قصد داشت اصول و قواعد ارسطویی را در هم بریزد و به جای آن، سنت "اپیک" را احیا کند. وی با شیوه "اپیک" و جدا سازی هنرپیشه از نقش، علاوه بر اینکه می کوشد تعقل مخاطب را به چالش دعوت کند، دیدگاهها و حرف های خود را نیز از این طریق، به مخاطب منتقل می سازد. برشت خود در این باره می گوید:

"من متعلق به تئاتر اپیک ام! این تئاتر قصد دارد وقایع را به شیوه ای خشن و بی پرده به نمایش درآورد... من حوادث را برهنه می نمایانم تا تماشاچی خود بتواند فکر کند."

او همه سعی و تلاشش را بکار می گیرد تا از این امر نهایت استفاده را بکند. اما کاراکتر از نقش جدا می شود و آنگاه حرف های نویسنده را ارائه می دهد. علاوه بر این او مستقیماً "تعقل" مخاطب را به چالش می گیرد. حال اثری مشخصاً "تعقل" در او نادیده گرفته شده و فقط متکی بر "احساسات" مخاطب است، بدیهی است که نمی تواند کارکرد کاراکتر سخنگو را داشته باشد. همه این دوگانگی ها دست به دست هم می دهد تا کاراکتر، آشفته و پا در هوا باشد و نتواند روابط انسانی خود را به خوبی تصویر کند و صاحب هویت شود. کاراکتر، فاقد هویت دیدنی نیست. وقتی می گوئیم کاراکتر دراماتیک باید هویت داشته باشد، یعنی برخی شاخص های پنهان ساختمان کاراکتر او آشکار

باشد. اگر این شاخص های پنهان که در ژرف ساخت نهان شده اند با اصول و تکنیک های دراماتیک در حد نیاز آشکار شوند، تماشاگر یا مخاطب به بعضی از جنبه های درونی کاراکتر پی می برد. این آشنایی به مخاطب کمک می کند تا دیگر جنبه های کاراکتر را کشف و درک کند. اگر مخاطب به این کشف دست یابد می تواند به خوبی هویت کاراکتر را تحلیل و دریافت نماید. اما وقتی اساساً کاراکتر فاقد ژرف ساخت است، مخاطب چگونه می تواند به هویت او دست یابد؟

این معضل از کجا سرچشمه گرفته است؟ نمایشنامه ها به



طورعام و نمایشنامه های دفاع مقدس به طور خاص با منظر سیاسی به نگارش در می آیند و نویسنده قصد دارد معنایی را در ذهن مخاطب بوجود آورد. حال اگر ازساحت جانبدارانه به مفهوم دفاع مقدس نگریسته شود و تصویر آن ارائه گردد، وقتی کاراکتر واقعی برخوردار از ایده متافیزیکی و باورمند به "عقیده" ای است که خود آن را انتخاب کرده و به او تحمیل نشده است، چگونه می توان با اندیشه و تفکیک ماتریالیستی که معتقد به یک "ایدئولوژی" است و جزمیت دارد، آن کاراکتر را ارائه کرد؟ و اگر از ساحت منتقدانه هم به این مفهوم بنگریم، همین ایراد چهره می نمایاند. هرچند که هیچ کدام از درام نویسان این دایره داعیه اندیشه ماتریالیستی ندارند. عمده معضل در "دیدگاه" علت فاعلی نهفته است که چیزی را باور دارد، اما می خواهد چیزی را که به او دیکته شده، باورمندانه ارائه نماید که ممکن نمی شود. یکی دیگر از کاستی ها عدم تسلط بر فن و تکنیک است که با مدعای مدرن و پست مدرن و عدم شناخت این مفاهیم، یا حداقل تسلط به فنون و رموز آن، درام نویس قصد خلق اثر را دارد. از ساحتی دیگر "سفارش دهنده" یا خریدار این گونه آثار با "تک سو نگری" و تلقی غلط از "درام" و خلط آن با "خطابه" باعث می شود که "کشف و شهود" علت فاعلی هم بی اثرماند. این عوامل چندگانه در پرداخت کاراکتر دست به دست هم می دهند و از او موجودی می سازند که نه تاریخ دارد و نه به جغرافیای خاصی وابسته است. او میدل به پدیده ای می شود که از ناکجا آباد آمده است و چون رفتار منطبق با رفتار انسانی که مخاطب می شناسد نیست و ضمناً خصایص قهرمان کاراکتر کلاسیک را هم ندارد تا از این ساحت، علت غایی به او بنگرد، باور پذیر نمی نماید و مخاطب او را نمی پذیرد. شخصیت علت فاعلی همگام با شخصیت کاراکتر باید دارای انگیزه باشد تا دیدنی شوند. "هگل" معتقد است که "انسان" هستی خود را پایدار می کند و می کوشد کمبود هایش را جبران کند. برای همین، انسان ماندن، وابسته به "انگیزه" انسان بودن است. انگیزه در انسان، وسیله ای است که او با آن، خرسندی خود را می جوید و یگانگی اش را باز می یابد. با این ترتیب حذف انگیزه به معنی زیر سوال بردن اساس اعمال انسان است. اگر این پارامتر در علت فاعلی و کاراکتر به هر دلیلی مد نظر قرار نگیرد، به معنای حذف وجود اوست. کاراکتر- چه در حیات واقعی به عنوان کاراکتر واقعی و چه در حیات

دراماتیک به عنوان کاراکتر دراماتیک- یعنی: انگیزه! در این مورد "پرفسور پل ویس" می گوید: "ما اشخاص را می شناسیم زیرا به آینده ای که آنها در جست و جویش هستند واقفیم!" این جمله "شاه کلید" پرداخت کاراکتر است. شاه کلیدی که هم گشایشگر شالوده انگیزه کاراکتر دراماتیک است و هم توانا در نفوذ به ذهن مخاطب و تحریک "انگیزه" او به تعقیب انگیزه کاراکتر. ما اگر خواهان رشد نمایشنامه دفاع مقدس هستیم باید از "یکسو نگری" دست کشیده و با "چند سو نگری" و سعه صدر از سوی تهیه کننده و متولی این امر، و مسلح شدن به فن و تکنیک و رشد انگیزه و تعالی دیدگاه از سوی علت فاعلی به این مهم دست یابیم.



پی نوشت

- ۱- برای اطلاع بیشتر نگاه کنید به: اخوت، احمد- دستور زبان داستان - چاپ اول - نشر فردا- تهران - ۱۳۷۱.
- ۲- برای اطلاع بیشتر نگاه کنید به:
- الف. فورستر، ای.ام - جنبه های رمان - ترجمه ابراهیم یونسی - چاپ اول - تهران - جنبی - ۱۳۵۷.
- ب. قادری، نصرالله - آناتومی ساختار درام - چاپ اول - تهران - نیستان - ۱۳۸۶.
- ج. فرای، نور تروپ - تخیل فرهیخته - ترجمه سعید ارباب شیرانی - چاپ اول - تهران - مرکز نشر دانشگاهی - ۱۳۶۳.
- ۳- شناخت شخصیت از ساحت "مرفولوژی"، "فیزیولوژی"، "کاراکترولوژی"، "تیپولوژی"، "شناسایی بر مبنای رفتار روانشناسی"، "شناسایی بر مبنای یک قسمت از بدن"، "شناسایی از طریق آثار انسان" - والخ.
- ۴- برای اطلاع بیشتر نگاه کنید به:
- الف. راس، آلن - روانشناسی شخصیت (نظریه ها و فرایندها) - ترجمه جمال فرموسه انتشارات بعثت - تهران - ۱۳۷۳.
- ب. سیاسی، علی اکبر - نظریه های شخصیت یا مکاتب روانشناسی - انتشارات دانشگاه تهران - تهران - ۱۳۷۱.
- ج. شاملو، سعید - مکتب ها و نظریه ها در روانشناسی شخصیت - انتشارات رشد - تهران - ۱۳۷۰.
- ۵- نمایشنامه و ویژگی های نمایشی / ص ۱۵۷.
- ۶- برتولت برشت / ص ۱۰-۱۲.

منابع و ماخذ

- ۱- احمدی، بابک - ساختار و تأویل متن - چاپ دوم - نشر مرکز- تهران - ۱۳۷۲.
 - ۲- اخوت احمد- دستور زبان داستان - چاپ اول - نشر فردا- تهران - ۱۳۷۱.
 - ۳- برشت، برتولت - برتولت برشت ترجمه رسول نفیسی - چاپ سوم - مروارید - تهران - ۱۳۵۶.
 - ۴- داوسون، اس. دبلیو - نمایشنامه و ویژگی های نمایشی - داود دانشور و ... - چاپ اول - نمایش - تهران - ۱۳۷۰.
 - ۵- راس، آلن - روانشناسی شخصیت (نظریه ها و فرایندها) - ترجمه جمال فر - موسسه انتشارات بعثت - تهران - ۱۳۷۳.
 - ۶- سیاسی، علی اکبر - نظریه های شخصیت یا مکاتب روانشناسی - انتشارات دانشگاه تهران - تهران - ۱۳۷۱.
 - ۷- شاملو، سعید - مکتب ها و نظریه ها در روانشناسی شخصیت - انتشارات رشد - تهران - ۱۳۷۰.
 - ۸- فرای، نور تروپ - تخیل فرهیخته - ترجمه سعید ارباب شیرانی - ج اول - تهران - مرکز نشر دانشگاهی - ۱۳۶۳.
 - ۹- قادری، نصرالله - آناتومی ساختار درام - چاپ اول - تهران - نیستان - ۱۳۸۶.
 - ۱۰- میل، آرزو - نگاهی به سی و پنج سال تئاتر مبارز جهانی - جهاد دانشگاهی - تهران - ۱۳۶۵.
- ۱۱- Allport, G.W. (1951), "pattern and growth in personality", Newyork: Holt, Rinehart & Winston
 ۱۲- Kretschmer, E. (1925), "physique and character", Newyork: Harcourt Brace

پرونده موضوعی ویژه

محدوده موضوعی در تئاتر مقاومت

نگاهی به باید ها و نبایدهای محدودیت موضوعی در تئاتر دفاع مقدس

می نویسم برای جنگ هایی که رخ نخواهد داد



حسین کلدوست

خاطرم هست سال گذشته، که قرار بود تیم فوتبال «پاس تهران» به موسسه ای در همدان واگذار شود، تمام متخصصان و پیشکسوتان فوتبال، یکصدا فریاد اعتراضشان بلند شد. اعتراض، نه به این خاطر که این باشگاه به همدان می رود و نه به این دلیل که موسسه ای در همدان پول خرید این تیم را دارد؛ بلکه معتقد بودند اگر مسئولین علاقه مندند استانی دیگر در کشور صاحب فوتبال شود، باید این ورزش را در آن استان تقویت کنند. چرا که انتقال تیم با بازیکنانش به شهری دیگر، موجب رشد عمیق نخواهد شد، زیرا بن مایه و ریشه ی لازم وجود ندارد.

یکی از فرمالیست های روسی به نام شکلوفسکی می گوید: "اشکال جدید هنری از تغییر شکل انواع پست تر به وجود می آیند. مثلاً رمان های داستایفسکی از تعالی رمان های جنایی به وجود آمده و یا اشعار بلوک block (الکساندر بلوک، شاعر سمبولیست روسی - متوفی ۱۹۲۱)، شکل تکامل یافته ی ترانه های کولیان است. بدین ترتیب خون جدیدی به ادبیات تزریق می شود که در مباحث جدید ادبی به آن «بازگشت به بدویت» rebarbarization می گویند."^۱

حالا سوال این جاست که آیا رشد ناقص، آهسته و نا امیدانه ی تئاتر دفاع مقدس - که اگر حمایت و جذب برخی از نیروهای بدنه ی حرفه ای تئاتر کشور به این گونه ی نمایشی توسط انجمن تئاتر دفاع مقدس نبود، همین نفس های تکضربه هم خاموش شده بود - ناشی از بی پشتوانه گی این نوع موضوعی نمایش نیست؟ آیا عدم توجه به دستاوردهای چندین قرنه ی تئاتر مقاومت جهان، آن هم در بستری خالی از ریشه و تجربه ی فنی، موضوع مورد نظر را ناکام نگذاشته است؟ و آیا در جهان سرعت

«دات کام» ها و دامنه ی وسیع پرداختی تاویل گرا نسبت به موضوعی واحد، این ژانر کم بنیه می تواند جایگاه تاثیر گذار خود را بیابد؟

محدوده ی موضوعی در تئاتر مقاومت جهان:

بحث بر سر وجود یا وجود ایدئولوژی در تئاتر، بحث بی حاصلی است که گاه گاه کسانی برای سخنوری و ایجاد میدانی برای گرد و غبار به راه می اندازند. مگر انسان — حتا در سخیف ترین و کاسبکارانه ترین سطح فکری — می تواند بدون ایدئولوژی باشد؟ ساده انگارانه است که بگوییم؛ فلان درام که اساسا ماهیت رومنس و عاشقانه دارد، ایدئولوژیک نیست و فلان اثر جنایی یا حماسی، هست! هر اثری که که بازگویی برآیند ذهنی و اعتقادات اندیشه ورزانه ی انسانی نسبت به موضوعی خاص یا جهان پیرامون است، صاحب تفکر و ایدئولوژی است و به همین دلیل، محدوده ی ارگانیک مشخصی از بازگویی اندیشه، توالی نظریه پردازی و در مواردی که اشاره خواهد شد، حیطه ی موضوعی را در بر می گیرد.

اگر چه نظریه پردازی چون تودروف اذعان داشته اند: «ضرورتی وجود ندارد که اثری ادبی، وفادارانه در گستره ی یک ژانر خاص باقی بماند»^۲، اما در آثاری که به سبب تکنیک، تغییر ژانری نامحسوس در میانه ی اثر ایجاد می کنند هم، با یک خط ثابت فکری روبرو هستیم چون با یک اندیشه مواجهیم.

آثار دراماتیکی — خصوصا در حوزه ی سینما — مثال زدنی است که تلاش کرده اند حادثه ی دراماتیک را تاویل گرانه از چند زاویه ی دید مورد بررسی قرار دهند. آثاری چون شرق بهشت «الیا کازان»، نوبت عاشقی «محسن مخملباف» و بسیار نمونه های دیگر. ولی در این نمونه ها هم با یک جریان فکری روبرو هستیم که از جایگاه های متفاوت به گره نمایشی می نگرد. دلیل آن هم روشن است؛ چنان که اشاره شد وجود یک اندیشه است که درام را خلق کرده والا تاویل حقیقی را باید نزد مخاطبینی که با مغزهای جدا و اندیشه های گوناگون نگاه می کنند جست.

وقتی که بحث محدوده ی موضوعی در تئاتر مطرح می شود، به گمان من به این معنا نیست که همه ی درام نویسان می بایست جریان فکری به خصوصی را دنبال کنند یا موضوع واحدی را برگزینند بلکه، این معنا را تداعی می نماید که اگر در مورد اتفاقی به خصوص — در این جا جنگ — نوشتیم، باید

با توجه به حقیقتی که برخوردار اجتماعی با این جنگ از خود ساطع نموده عمل کنیم تا بتوانیم آن را بازتاب حقیقی اجتماع پیرامونمان بدانیم.

شاید نمایشنامه ی پیک نیک در میدان جنگ «فرناندو آرابال» از نمایش های قابل ذکری باشد که با تمام توانایی به تقبیح جنگ می پردازد اما، در همین اثر مثال زدنی از آثار ضد جنگ هم، آرابال منکر این نیست که وقتی یک طرف، بازی را آغاز کرد، طرف دیگر مجبور است وارد بازی شده و به دفاع از خود بپردازد. پس بی ثمر بودن و زشتی جنگ بر کسی پوشیده نیست. آن چه مورد تأیید و تمکین است، دفاع از خود در برابر آغاز کننده ی این بازی شوم است.

پس از جنگ دوم جهانی، آثار فراوانی از سوی بزرگان تئاتر و سینمای جهان ساخته شد — چنان که هنوز هم امتداد دارد — و در آن ها تفر و سیاهی جنگ با هنرمندی هرچه تمام تر به نمایش گذاشته شد؛ آثاری که قهرمانان بسیاری در درام معاصر پرورید اما هیچ کدام از این قهرمانان مؤید جنگ نبودند. بزرگی و الگو سازی ایشان در راه حقیقت دفاع در برابر دژخیم بود که این حقیقت تاویل گرا نیست که اگر در آن تاویل به خرج دهیم، تنها مهر تأییدی به حضور بی وقفه ی جنایت زده ایم!

پس محدوده ی موضوعی تئاتر جنگ روشن می شود که نه محدود کردن برخورد با حوادث جنگ و تبعات آن است و نه محدود کردن جنگ ستیزی. به قول دوستی: "اگر ما به گذشته برگردیم، اگر مردای آلمانی به گذشته بر گردن، اگر مردای بریتانیایی برگردن و اگر ژاپنی ها و فرانسوی ها و تمام مردای دیگه برگردن، یعنی با تمام گفته ها، نوشته ها، نقاشی ها، فیلم ها، سوسک ها، سنگرای تک نفره و خونه مون به گذشته برگردیم، نسل های بعدی همیشه محکومند که گرفتار هیتلر آینده بشن. این جوری هیچ وقت پسر از جنگ متنفر نمی شن و عکسای سربازا رو توی کتابای تاریخ نشون نمی دن و به اونا نمی خندن. اگر پسرای آلمانی یاد گرفته بودن که از خشونت متنفر باشن، هیتلر مجبور بود بره برای خودش ژاکتسو بیافه."^۳

در حقیقت، حضور درام پس از جنگ برای جنگی که رخ داده کاری نمی تواند بکند بلکه تاثیرش برای جنگ هایی است که رخ نخواهد داد که اگر بدهد هم به ما نوع عملمان را چنان که شایسته ی وجود انسان است یاد آوری می کند.



در حقیقت،
حضور درام پس
از جنگ برای
جنگی که رخ داده
کاری نمی تواند
بکند بلکه تاثیرش
برای جنگ هایی
است که رخ
نخواهد داد که
اگر بدهد هم به
ما نوع عملمان را
چنان که
شایسته ی وجود
انسان است یاد
آوری می کند



در حقیقت، قهرمان درام جنگ که از موطنش دفاع می کند و از مردمی که از اجزاء همان وطن هستند، در کنار دفاع می جنگد. با چه می جنگد و در تقابل و مبارزه است؟ با خشونت. پس اگر هنرمندان بزرگ جهان پا را از محدوده ی موضوعی فراتر می گذاشتند، امروز چقدر تئاتر و فیلم در تأیید و تهبیح جنگ ورزی و خشونت داشتیم!

این محدوده ی موضوعی نیز اساسا چیزی نیست که حکومت های سیاسی به جامعه ی هنری دیکته کنند بلکه اگر هنرمند در پی شهودی شریف و انسانی باشد، خود بدان پای بند خواهد

بود. در بحث ارزش های متغیر و لایتغیر، ارزش های دفاع در همه ی جهان - چنان که در تاریخ هنر و جامعه شناسی ثبت شده - از جرگه ی لایتغیرها هستند. رفتارهایی چون؛ راستگویی، مهربانی، کمک به هم نوع، خویشتنداری و غیره، در تمام تاریخ و نزد تمام فرهنگ ها قابل ستایش بوده اند و به مذهب و مسلک و فرهنگ و موقعیت جغرافیایی خاصی ارتباط ندارند. و از همین گروه اند حب به انسان، وطن و آرمان خواهی برای مبارزه با جنایت و خشونت.

محدوده ی موضوعی در تئاتر دفاع مقدس:

بسیار شنیده ایم که آن چه هاله ی تقدس بر سر دارد، خود را از دامان نقد که اصولش بر تخریب و نوسازی است میرا نموده و وجود صفت «مقدس» در انتهای ژانر مورد بحث به هنرمند ایرانی اجازه ی نگاه منتقدانه نداده و دایره ی حرکتش را تنگ می کند.

بیاید همین جا، من - که صاحب هیچ پست دولتی نیستم، از هیچ ارگانی حقوق نمی گیرم و از این نمذ کلاهی ندارم - و شما - که حقوق بگیر هر جایی هستید یا نیستید - تکلیفمان را با این موضوع ساده روشن کنیم و ضعف علمی و شهودی خود را به گردن نام ها و نشانه ها نیندازیم. یکی از بزرگترین و زیباترین مجموعه های هنری جهان، که صد ها مجسمه ی عظیم هنرمندانه و خیره کننده، تابلوهای نفیس از برجسته ترین نقاشان معاصر و جلوه های هنری کم نظیر در کنار فضا سازی بسیار زیبا و معماری قابل توجه را یک جا در خود جای داده است، مجموعه ی «پارک موزه ی سرباز گم نام» در مسکو است که نظایر آن با همین نام و شکوهی کم و بیش نزدیک، در بسیاری کشورهای دیگر



وجود دارد. خانه ی سنتی ساده و زیبای یادمان سرباز وطن در ژاپن، محلی است که همه ساله رئیس جمهور این کشور در آن جا حاضر شده و ادای احترام می کند. به گواهی پرفسور کامیابی مسک درهمایش آسیب شناسی تئاتر دفاع مقدس در ایلام، هنوزهم درمیادین و اماکن مشخصی که محل شهادت سربازان فرانسوی در پاریس است، مامورین شهرداری هر صبح دسته های گل به ادای احترام و قدردانی می گذارند و چه بسیارند از این دست قدر شناسی ها و تقدیس ها در سراسر جهان. پس تنها ما نیستیم که دفاع در برابر هجوم دمنشانه ی عراق و خون های ریخته شده ی شهیدانمان را مقدس و گرامی می داریم و تازه باید عرق از پیشانی پاک کنیم که چرا تقدیر و تقدیسی در خور نکرده ایم. خطوط قرمز محدوده ی موضوعی ما نیز تنگ تر از آنان نیست که اگر باشد، دیگر حکم سانسور و ممنوعیت اندیشه می گیرد و قابل اعتراض است.

اما همین که این جانفشانی و فداکاری و دفاع در برابر تجاوز را گرامی بداریم، یعنی تمام خطوط قرمز حرمت های انسانی را پاس داشته ایم.

فلسفه ی معاصر معتقد است که «اراده ی جمعی» امری نظری و ناپیداست. چیزی در دید و قابل مشاهده نیست و معنای آن با تجمع توده نیز متفاوت است. وقتی در جشن یا سوگواری ملی، جماعتی به طور گسترده در خیابان ها و اماکن عمومی گردهم می آیند، اراده ی جمعی خود را متجلی نکرده اند؛ در واقع ایشان به سنتی از پیش تعیین شده گردن گذاشته اند و به کنشکنان یک برنامه ی اجتماعی که از روی تقویم قابل یاد آوری است عمل کرده اند. اراده ی جمعی جامعه که جامعه شناسان و تحلیل گران از پس آن به نقد یک ملت می نشینند، در حوادث غیر قابل پیش بینی است که متبلور می گردد و دفاع در برابر تجاوز — که مجموعه ی این تجاوز و دفاع را جنگ می نامند —، از جمله نقاط تاریخی نادری است که اراده ی جمعی جامعه قابل رویت است. شاید در مواردی نادر و اعجاب انگیز — چون حمله ی عراق به کویت — اراده ی جمعی به گریز استوار گردد کما این که در خرمشهر اتفاق دیگری افتاد، چنان که در سن پترزبورگ. حالا اگر کسی قصد کند که حماسه ی سن پترزبورگ و یا خرمشهر را به سخره بگیرد، با تجاوز کار همراه نشده و در مسیر تأیید و ترغیب به جنایت بر نیامده

است و اراده ی جمعی در طرد او نخواهد بود؟! پس تقبیح جنگ، چیزی است و تقدیس حماسه آفرینی، چیزی دیگر که نه تنها منافات ندارند، بلکه هم خون و در یک مسیرند. وقتی جنگ، مورد نکوهش قرار گرفت و شهادت مورد ستایش، به نسل های بعد کمک می شود تا سیاهی زشتی و سپیدی زیبایی را فراموش نکرده و هیترهای آینده برونند ژاکتشان را ببافند.

حالا در مسیر همین ایدئولوژی جهانی که جزو ارزش های لایتغیر تاریخی است، می توان از منظرهای گوناگون به جنگ نگریست و آن را مورد بررسی قرار داد.

دایره ی محدوده ی موضوعی تئاتر مقاومت جهان و تئاتر دفاع مقدس، پس تنگ نیست بلکه بر حفظ اصول انسانی بنا شده و قابل ارج است اما.....

اما به شرطی که من، به سبب نا آگاهی از ماهیت تئاتر و جنگ و آن چه پیشینه ی نمایشی این ژانر است، دست به خود سانسوری نزنم. خودم، خودم را سانسور می کنم چون مرزها را نمی شناسم و نمی دانم که تئاتر مقاومت از کجا آغاز شده و چه کرده تا به امروز رسیده و چه سرمایه و دستاوردی برای من به ودیعه گذاشته است.

اما به شرطی که من، بتوانم ذهن خموده و بسته ام را آزاد کنم و از زوایای گوناگون به جنگ و تبعات آن بنگرم.

اما به شرطی که من، آن مایه از علم و ذات خلق هنرمندانه را برای آفرینش در خود داشته باشم و باران را بهانه ی سقوط از لیگ برتر نکنم.

کما این که در سال های اخیر — هرچند جسته گریخته — آثار نو پردازانه و تازه و قابلی در این گونه ی نمایشی دیده ایم که خالقان آن ها هنرمندانی بوده اند که در همین جهان عینی ما زندگی می کنند.

ما امروز در دنیای سرعت دات کام ها زندگی می کنیم و اگر از مواهبی که هنرمندان گذاشته ی تاریخ ادبیات دراماتیک جهان به ما هدیه کرده اند و کشف هنری نو به نو در دنیای امروز برخوردار نگردیم و مایه ی خلاقانه ی لازم را برای درک ساده ترین اصول نداشته باشیم و سال ها بر سر ضرب دو در دو چانه زنی کنیم، از این جهان سریع تاثیر و الانتقال جدید، به بیرون پرتاب می شویم، چنان که هم امروز در این وضعیتیم.

پی نوشت

- 1) انواع ادبی — شمیس، سیروس — انتشارات فردوس — چاپ نهم — تهران — ۱۳۸۱ — ص ۲۴ و ۲۵.
- 2) همان — ص ۲۷.
- 3) یادداشت های شخصی یک سرباز — سلینجر، جی دی — م. علی شیعه علی — انتشارات سبزان — چاپ دوم — تهران — ۱۳۸۶ — پشت جلد.

تأملی بر محدوده موضوعی در تئاتر مقاومت

آیا موضوع های جنگی تمام شدنی هستند؟



بهزاد صدیقی

برای آنکه بدانیم اساساً موضوع (سوژه) در تئاتر مقاومت محدود است یا خیر یا چه محدودیت هایی دارد، نیازمند آنیم که تعریف روشنی از موضوع در نمایشنامه بدهیم تا پس از آن به بررسی این امر بپردازیم. دیوید بال معتقد است که موضوع، یک مفهوم خیالی است که به وسیله عمل نمایشی حقیقی پابرجا می شود. موضوع، معنای نمایش نیست؛ سرفصلی از نمایش است. موضوع، نتیجه ای است که از کارکرد نمایش منتج می شود. موضوع را نمی توان از پیش به یک نمایشنامه تحمیل کرد.^۱ در نمایشنامه نویسی تئاتر مقاومت به تعداد آدماهایی که مستقیم یا غیر مستقیم درگیر جنگ بوده اند یا پس از جنگ، جنگ تاثیراتی را بر روی زندگی آنها گذاشته است، می تواند موضوع وجود داشته باشد. اما این نمایشنامه نویس است که با تحقیق و آگاهی یافتن از وضعیت های آدماهای پس از جنگ یا در دوره جنگ، می تواند موقعیت های نمایشی را کشف کند و آنها را در قالب درام درآورد. حال، پس از تعریف موضوع و با آگاهی از جنگ و اثرات آن می توانیم موضوع یا موضوع های بسیاری را در نمایشنامه بیاوریم و حتی آنها را دسته بندی کنیم.

در این جا این نکته را نیز باید یادآور شد که نویسنده برای بیان موضوع خود تنها به یک جمله بسنده نمی کند بلکه مطالب فرعی دیگری را نیز مطرح کرده تا خواننده را جلب کند و تاثیر موضوع خود را بر خواننده شدت بخشد.^۲ نمایشنامه نویسان تئاتر مقاومت در ایران- با همه قوت ها و ضعف های آثارشان- برای نگارش اثر خود فقط البته از موضوع کم نیاورده اند که برخی از آنها موضوعات تکراری را برای نوشتن نمایشنامه خود انتخاب می کنند بلکه اغلب آنان در پرداخت موضوع و ساختار اثرشان ضعیف دیده می شوند؛ به عبارتی می توان گفت موضوع این آثار از پرداخت محکم و درستی برخوردار نیست. زیرا وضعیت هایی که انسان در اثر خود ترسیم می کند، عینی

و قوی نیستند. جدا از این، جنگ در برخی از این آثار، در واقع بهانه ای است برای نمایشنامه نویسی و به همین خاطر نمایشنامه نویسی جنگ در اغلب آثار این نمایشنامه نویسان، در سطح اتفاق می افتد و کمتر، موضوعاتی که به جنگ مربوط می شود، با امعان نظر و عمق نگری در قالب درام در می آید. هر چند این نکته را نیز باید یادآور شد که البته نمایشنامه نویسان ما کمتر این فرصت یا این مجوز را یافته اند که وارد خطوطی شوند که چندان به صلاح زعمای جنگ نیست. شاید اگر این مجوز از سوی متولیان جنگ صادر می شد، اکنون ناگفته های جذاب تری پیش روی مخاطبان تئاتر مقاومت قرار می گرفت. این را نیز نباید فراموش کنیم که جنگ اساساً یک تجربه هستی شناختی است و چنین تجربه ای نیازمند غور و تخصصی بیشتر از سوی نمایشنامه نویس یا هر هنرمند دیگری است. علاوه بر آن، جنگ، یک پدیده عقلانی است که به سادگی نمی توان در هنر معاصر از آن عبور کرد. البته این مسأله را نیز در نظر باید گرفت که برای تئاتر مقاومت باید تحلیل درست، منطقی و واقع بینانه از سوی نمایشنامه نویس و کارگردان ارائه شود تا اثر مورد نظر در نظر مخاطب باورپذیر شود.

با مطالعه و نگاهی به آثار کلاسیک جهان همچون ایرانیان اثر اشیل یا داستان جنگ تروا اثر هومر یا آثار متاخر قرن بیستم همانند ننه دلاور و فرزندان اثر برتولت برشت یا تولد نوشته آرمان گاتی و منابعی از این دست، با نمونه ها و الگوهای خوبی از نمایشنامه هایی با مضمون جنگ روبرو می شویم و با نگاهی به آثار نمایشنامه های موفق کشورمان در این حیطه می توانیم به لحاظ مضمونی و موضوعی دایره اطلاعاتمان را در این خصوص وسیع تر کنیم تا به چگونگی پرداخت موضوع یا سایر عناصر نمایشنامه نویسی تئاتر مقاومت پی ببریم. جمشید خانیان - نمایشنامه نویس و محقق این عرصه - در کتاب وضعیت های نمایشنامه نویسی دفاع مقدس چند ضرورت را در عرصه نمایشنامه نویسی تئاتر دفاع مقدس یا مقاومت بر می شمرد که می تواند به بهبود این نوع نمایشنامه نویسی کمک کند. او توجه به تعلق خاطر به آگاهی، خاطره و حافظه تاریخی برای نوشتن در نمایشنامه نویسی جنگ را از سوی نمایشنامه نویس ضروری می داند و معتقد است که باید وقایع مربوط به جنگ هشت ساله به صورت خاطره در اختیار مردم و مخصوصاً هنرمندان قرار داده شود تا به آنها در خلق

آثار هنری در قالب الگوی اولیه یاری رساند.^۳ بنابراین هر کدام از خاطرات کسانی که از نزدیک با جنگ روبرو بوده اند، می تواند به عنوان موضوعی برای خلق نمایشنامه قلمداد شود. هر قدر اطلاعات نمایشنامه نویس از جنگ بیشتر باشد یا از مسائلی که زندگی آدمهای جامعه را، حتی پس از جنگ متأثر ساخته، آگاه باشد، طبیعتاً بر دامنه موضوعی تئاتر مقاومت تأثیر خواهد گذاشت و این دامنه را وسعت بیشتری خواهد بخشید. در اینجا این سوال پیش می آید که همه خاطرات کسانی که با جنگ روبرو بوده اند یا جنگ بر زندگی آنها سایه افکنده و تحت تأثیرشان قرار داده، نمی تواند چندان بار دراماتیکی داشته باشد یا به درام درآمدن آنها سخت است و چگونه می توان به این خاطرات لباس درام و نمایشنامه پوشاند؟ باید گفت خاطرات - چه تلخ و چه شیرین - درباره جنگ در واقع دستمایه ای برای نمایشنامه نویس یا هر نویسنده دیگری می تواند باشد تا او با نگاه و تحلیل خاص خویش و با عمق نگری و پرداخت هر چه بیشتر خاطره و با مطالعه و آگاهی و تحقیق بیشتر در این محدوده و نیز با بهره گیری از تجربیات آثار موفق درام نویسی در این عرصه، دست به نگارش نمایشنامه درباره جنگ بزند. به نوعی او - نمایشنامه نویس - می تواند جنبه های نمایشی آن خاطرات را پررنگ نماید یا آن خاطره را به جنبه های نمایشی نزدیک سازد. جلوه های نمایشی این خاطرات منبعی غنی برای نمایشنامه نویسان محسوب می شود؛ حال می ماند همان تعلق خاطر که خانیان به آن اشاره کرده است.

نمایشنامه نویس اگر نسبت به این مسأله اندکی تعلق خاطر داشته باشد، حداقل از هر چند نمایشنامه ای که می نویسد، یک نمایشنامه اش می تواند به تئاتر مقاومت یا جنگ اختصاص داشته باشد. آغاز جنگ در شهر خرمشهر یا آبادان در خانواده ای که قرار است فردایش مراسم عروسی داشته باشد، بازگشت اسیری که همسرش اکنون با مرد دیگری زندگی جدیدی آغاز کرده است، سربازی که با فریب دادن، خود را به عنوان رزمنده ای معرفی می کند، عشق افسر عراقی به خواهر رزمنده ای که قبلاً با یکدیگر همکار بوده اند در شهری مرزی، ایتار مالی آدمهای پشت جبهه، تفحص برای پیدا کردن مفقودالانرها یا مفقودالجسدها، حضور رزمندگان در آسایشگاه جانبازان اعصاب و روان، و قطع نخاعی و چالش اطرفیان و نزدیکان آنها با چنین وضعیتی، حضور ارواح شهدا در زندگی خانواده شان، قهر و



نمایشنامه نویس
اگر نسبت به این
مسأله اندکی تعلق
خاطر داشته باشد،
حداقل از هر چند
نمایشنامه ای که
می نویسد، یک
نمایشنامه اش
می تواند به تئاتر
مقاومت یا جنگ
اختصاص داشته
باشد



شامل خط مقدم، شهرهای مرزی، پشت خاکریز، بیمارستانهای شهرها، شهرهایی که دچار بمباران شیمیایی یا دچار موشک باران شده اند، خانواده ای که مفقودالایر یا اسیر یا شهید داده، می شود. در موقعیت های پس از جنگ که می تواند چندین دهه ادامه داشته باشد- مثل تصویر حماسه سلحشوری رزمندگان از دوران جنگ، دوران اسارت، دوران بازگشت از اسارت، دوران جانبازی (شامل جانبازان اعصاب و روان، شیمیایی شده، نابینا، قطع یک یا چند عضو و ...) این موقعیتها هر کدام با موضوعات فرعی و یک موضوع اصلی ما را با این مساله بیشتر روبرو می سازد که مضامین و موضوعات اگر چه ممکن است شبیه به هم یا تکراری باشند، اما در پرداخت با هدفی که نویسنده برای به تصویر درآوردن آن موضوع در قالب داستانی یا نمایشی خاص انتخاب می کند، متفاوت است. به طور کلی می توان گفت که گاهی حتی یک موضوع مشخص را می توان به چند نمایشنامه نویس و نویسنده متن داد؛ طبیعتاً هر کدام از نویسندگان به دلیل نگاههای گوناگون نسبت به موضوع، نمایشنامه شان متفاوت خواهد بود. چگونگی شکل گیری شخصیت ها، نوع و نحوه



آشتی دو قوم و خویش پس از سالها با یکدیگر به خاطر اختلافات خانوادگی، مذهبی و حضور در جبهه جنگ در زمان یا پایان جنگ یا پس از جنگ، آخرین روزها یا لحظه های جنگ برای کسانی که منتظرند سرباز یا رزمنده شان به شهرستان بازگردد و در اثر انفجار یک مین یا گلوله، زندگی شان تلخ می شود، مردی که همسر و خانواده اش را ترک می گوید تا به اعتقادات قلبی خود پاسخ گوید و سپس از پس سالها گذشت از زمان جنگ، به خانه اش بر می گردد، معلمی که همه شاگردان و خانواده اش را در موشک باران از دست داده و تنها یک کودک بی پناه جنگ زده را سرپرستی کرده، جانباز شیمیایی که اکنون همسر و فرزندش او را ترک کرده اند و... هر کدام از اینها موضوعی است که نمایشنامه نویس با دستمایه قرار دادن آن می تواند به خلق یک درام درباره جنگ بپردازد. از این رو موضوعاتی که به جنگ مربوط می شوند - مستقیم یا غیر مستقیم - همگی از ویژگی هایی برخوردارند که با ایجاد موقعیت های نمایشی قابلیت به نمایش درآمدن روی صحنه را پیدا می کنند. همچنان که عده بسیاری از هنرمندان نمایشنامه نویس و کارگردان صاحب سبک معتقدند که عامل اصلی تغذیه یک نمایشنامه، موقعیت است نه صرفاً دیالوگ و گفت و گو. موقعیت یکسری پیشنهاد به نمایشنامه نویس می دهد که او با پردازش آدمها، دیالوگ ها و موضوع می تواند به ساختار درستی دست پیدا کند. به واقع گاهی حتی یک جمله از یک رزمنده یا یک تصویر مستند ضبط شده از دوران جنگ یا پس از جنگ می تواند جرقه اولیه ای برای انتخاب موضوعی از سوی نمایشنامه نویس باشد تا آن را به نگارش درآورد. بیان یک خاطره یا طرح یک ایده کوچک، آنچنان از اهمیت برخوردار است که همان ریشه اولیه یک درام و دستمایه اولیه نمایشنامه نویس برای نوشتن به حساب می آید. آرتور میلر در این باره می گوید: گاهی به چند جمله نیاز است. گاهی یک صحنه، آغاز کننده است و جرقه می زند ۴ و فاکتر معتقد است داستان معمولاً با یک ایده تنها؛ با یک خاطره، یک تصویر آغاز می شود. ۵ محدودده موضوعی تئاتر مقاومت می تواند از چند موقعیت آغاز شود. یکی موقعیت هایی که در دل جنگ یا به عبارتی همزمان با جنگ آغاز می شوند. مثل نمایشنامه ۷۷/۶۳۱ و دیگری موقعیت هایی که در زمان پس از جنگ برای عده ای پیش می آید. این موقعیت ها هر کدام به دسته های جداگانه ای تقسیم می شوند. موقعیت های دوران جنگ

دیالوگ نویسی، شکل و فرمی که نویسنده برای بیان موضوع مورد نظر انتخاب می کند، تعداد حوادث فرعی، موقعیت زمانی و مکانی، ارتباط آدمها با یکدیگر و نیز میزان تاثیرگذاری شان نسبت به کلیت داستان و .. طبیعی است که از هر نمایشنامه نویس فرق خواهد داشت. به غیر از اینها تخیل نویسنده نیز نقش به سزایی در به وجود آمدن یک نمایشنامه جنگی با موضوع ثابت یا موضوعات گوناگون دارد.

پس می توان یادآور شد که انتخاب موضوع برای نمایشنامه نویسی که با حرفه اش آشناست چندان سخت نمی نماید بلکه این چگونگی پرداخت موضوع و اساساً کلیت ساختار نمایشنامه و نیز هماهنگی میان اجزا و عناصر اثر با یکدیگر است که نمایشنامه نویس با آنها روبرو می شود که گاه پس از پایان نگارش اولیه اثر، به خوانش و بازنویسی چندباره از آن می پردازد. به هر حال موضوعات برای انسانها پایان ناپذیرند و می توانند به تعداد مخاطبان و هنرمندان و همه کسانی که با آن موضوع درگیرند یا آن موضوع را در قالب خاطره ای واقعی تعریف کرده اند، به عینیت برسند.

حتی نحوه روایت از یک موضوع نیز در ایجاد تفاوت از سوی نمایشنامه نویس تاثیرگذار است.

به عنوان مثال زمانی که نمایشنامه نویسی همچون علیرضا نادری در نمایشنامه های دو حکایت از چندین حکایت رحمان یا چهار حکایت از چندین حکایت رحمان آدمهای ترسویی را نشان می دهد که از جنگ گریخته اند و تلاش می کنند با فریب دادن دیگران خود را جایگزین رزمندگان واقعی نشان دهند، از ساختار تو در تو استفاده می کند. حتی در هر یک از روایت ها شخصیت راوی از میان آن موضوع ثابت عوض می شود. در واقع ما از منظر روان های گوناگون به یک موضوع واحد می نگریم. این نوع نحوه روایت اگر چه پیش از این در قالب های دیگری همچون فیلمنامه و داستان طبع آزمایی شده و البته در بیان موضوع متفاوت بوده است، از سوی هر نمایشنامه نویسی می تواند به کار گرفته شود. گو آنکه این شیوه ممکن است از قوت های تجربه های پیشین هم برخوردار نباشد. داوید لسکو معتقد است روایت، اجازه نگرش از نقطه برجسته تئاتر به عملیات را می دهد ولی به معنی گسترش صحنه درام به ابعاد روایت حماسی نیست.

یک نمایشنامه نویس ممکن است برای موضوعی که مربوط به مقاومت و جنگ می شود از چند زمان به آن نگاه کند. مثلاً ممکن است از حال به گذشته برود یا از گذشته به حال بیاید و با برگشت

ها و رفت های زمانی پی در پی و حتی روایت های گونه گون از یک موضوع جنگی، هم شکل و ساختار تازه ای به اثر می بخشد و هم ذهن مخاطب را به چالش می گیرد. هجوم روایت ها و یا تغییر رفت و برگشت های زمانی به درام نویسی در حیطه جنگ کمک می کند که از موضوع های واحد، نمایشنامه های گونه گون را شاهد شویم.

محدوده موضوعی تئاتر جنگ در زمان پس از جنگ از ویژگی هایی برخوردار است که به دلایل گوناگون مهم چون تعدد و تنوع شخصیت ها، فضاها و مکان ها، موقعیت های گونه گون و روابط بی نهایت تغییر پذیر آدمها با یکدیگر و وقایع پیرامون زندگی شان ما را با این واقعیت روبرو می سازد که موضوع ها حتی اگر محدود و تمام شدنی باشند، اما دیدگاه ها و تحلیل و تفسیرها از آنها از سوی نمایش و نوع و نحوه روایت و شکل موجبات تمایز این آثار را با یکدیگر فراهم می آورد. بنابراین در زمانه پس از جنگ نمایشنامه نویسان می کوشند از موضوع یا موضوعات شبیه هم ساختارها و فرم های تازه تری به وجود آورند زیرا تئاتر امروز اساساً به سمت و سویی گرایش پیدا کرده که ضمن دارا بودن خصیصه تفکر برانگیزی، شکل های نو و تازه ای را پیش روی مخاطب قرار می دهد. نمایشنامه نویس جنگ مثل هر نمایشنامه نویس دیگری می کوشد از منظر و سلیقه خاص خویش به موضوعاتی که مربوط به جنگ می شود، ساختار یا شکلی تازه ببخشد. حال، این شکل و ساختار می تواند در نوع روایت، نحوه دیالوگ گویی، شخصیت پردازی، ساختار شکنی در چگونگی از استفاده زمان و مکان باشد یا هر چیز دیگری که اساساً به درام نویسی مربوط می شود.

همچنانکه بعضی نیز اعتقاد دارند در دوران پس از جنگ، جنگ از موضوع بودن، به سمت ساختار گرایش پیدا می کند و موجب تقویت درام در این عرصه می شود. با نگاه و بررسی می توان هم موضوع های به کار گرفته شده این آثار از سوی نمایشنامه نویسان را از همدیگر تفکیک و دسته بندی کرد و هم به نوع و نحوه روایت آن آثار پی برد. این مهم البته با ایجاد یک کمیته پژوهشی محقق خواهد شد، زیرا انرژی و نیرو، وقت و زمان و هزینه بسیاری را طلب می کند. پژوهش و بازنگری در موضوعاتی که در خاطرات رزمندگان، اسرا، جانبازان، آزادگان و خانواده ها و دوستان و نزدیکان اینان منعکس است نیز می تواند محدوده موضوعی تئاتر مقاومت را توسعه بخشد تا برای نمایشنامه نویسان مورد استفاده قرار گیرد.

پی نوشت

۱. آغاز تا پایان از پایان تا آغاز نوشته دیوبلد، ترجمه محمود کریمی حکاک، چاپ اول ۱۳۷۳ - انتشارات گل
۲. آنتونی ساختار درام - نوشته نصراله قادری - چاپ اول ۱۳۸۰، نشر نیستان.
۳. وضعیت های نمایشی دفاع مقدس - نوشته جمشید خاتیان، چاپ اول ۱۳۸۳، نشر عابد و صریح.
۴. همان، ۵۰.

تأثیر دفاع مقدس و برون رفت از محدودیت های موجود

علیرضا اسدی

تأثیر گستره وسیعی از ابزار، عناصر و مفاهیم است که گستره نامحدودی از موضوعات را دستمایه و محمل کار قرار داده و آنها را در قالب و ساختاری معین به مثابه یک سیستم ارتباطی هنرمندانه در معرض انتقال با سلابی نامحدود قرار می دهد. بررسی بخشی از آثار تولید شده نمایش به واسطه اشتراک های احتمالی موجود در ساختار و موضوع می تواند این نمایش ها را دست کم از برخی مناظر محدود کند. اما این محدودیت، مقدم بر تولید نیست. یعنی در واقع عرصه تولید است که باعث برجستگی و غلبه برخی عناوین اشتراکی شده و محدودیتی ثانویه را برای اثر به دنبال می آورد. از این منظر ژانر را نمی توان گستره ای محدود کننده دانست.

تأثیر جنگ، گونه ای از نمایش است که محمل های موضوعی یا مفاهیم و محتوایش را به نوعی در ارتباط با موضوع جنگ می بیند؛ در واقع وجود برخی اشتراکات موضوعی یا مفهومی به عنوان دغدغه تولید اثری خاص را در محدوده یک ژانر مشخص قرار می دهد. اما این ویژگی، مستلزم انتخابی محدود کننده یا قبول شرایطی از پیش تعیین شده نیست. در واقع هنرمندی که وارد حوزه فعالیت در ژانر جنگ می شود، انتخابی از جهان نامحدود را تحت شرایطی محدودتر عرضه می کند. لذا این انتخاب به هیچ وجه نمی تواند قالب پذیری و محدودیت را به هنرمند تحمیل کند.

تأثیر دفاع مقدس، در کشور ما، بخشی از ژانر جنگ است که بر اساس آن، شخص هنرمند یا گروهی بر اساس دغدغه های فکری و ذهنی که نسبت به مسئله دارند، آگاهانه انتخابی دیگر انجام داده، گستره طرح ایده های ساختاری و محتوایی شان را به قالب اشتراکی دیگری - حوزه تأثیر دفاع مقدس - محدودتر می کنند.

اما منظور من از محدودیت، از دست دادن ابزار و دستمایه



مقدس در ژانر جنگ باشد. در چنین صورتی دیالوگ و بازخورد دراماتیک به گونه ای آزادانه و با قرار گرفتن در گستره ای وسیع تر امکان پرداخت و تولید بیشتری پیدا می کند. به ویژه آن که افزایش وسعت موضوعی و امکان دخیل کردن ابزار و عناصر دیگر نیز به امکانات موجود نمایش افزوده خواهد شد. در این صورت حتی تئاتر دفاع مقدس ما می تواند از چارچوب های موجود نیز فراتر رفته و مفاهیم و موضوعات انسانی را در گستره ای نامحدودتر و برای تعداد مخاطبانی بیشتر عرضه کند. مخاطب، انتظار برخورد با موضوعات و رویدادهای متنوع تری را پیدا می کند و در ضمن، تابوها و برخی قالب های ناگزیر نیز از میان خواهند رفت. تئاتر دفاع مقدس برای گذار و قرار گرفتن در این گستره، نه تنها نیازی به کنار گذاشتن محمل ها و دستمایه های موجود ندارد بلکه می تواند این حوزه ها را به درستی گسترش داده و وسعت بخشد. در این صورت حتی می توان انتظار داشت که مخاطبان این حوزه از تئاتر - به واسطه زبانی گسترده تر و نامحدودتر - بخش وسیع تری را شامل شوند و حتی تئاتر دفاع مقدس بتواند از چارچوب و قالب مرزهای موجود خارج شود.

اما باید توجه داشت که جریان تکثیر و وسعت بخشی به گستره ها نیازمند پروسه ای مستمر و همه جانبه است که در حوزه های آموزش، پژوهش، تألیف و ترجمه و حتی تجربیات تئاتری تعریف می شود. متأسفانه آشنایی تئاتر ما با تئاتر جنگ بسیار اندک است. تئاتر جنگ به رغم وجود پژوهش های مکتوب و متون نمایشی بسیار در کشورهایی چون فرانسه، روسیه، آلمان، آمریکا، ژاپن و ... همچنان یکی از ناشناخته ترین و فقیرترین گونه های تئاتری در کشور ما است. تقریباً هیچ نمایشنامه یا مجموعه ای که بتواند تجربیات دیگران را در این حوزه در اختیار هنرمندان قرار دهد وجود ندارد و اندک آثار موجود در این ارتباط نیز به چند نمایشنامه و شاید یک یا دو کتاب، محدود شده است. مسلماً آشنایی با پرداخت تئاترهای جنگ در آثار هنرمندان دیگر کشورها تجربیات ارزشمند و تازه ای در اختیار هنرمندان تئاتر ما - و به خصوص جوانان - قرار خواهد داد که بازخورد و نتیجه تحلیل و پرداختن به آنها در آثار تولیدی مان در حوزه تئاتر دفاع مقدس مشهور و قابل تأمل باشد.

مطالعه و تجربه عملی بر روی آثار دیگر کشورها زوایای دید و نوع پرداخت و ساختارهای متنوع و متعدد دیگری را فرا روی

های پرداخت و تولید از جریان تولید متن تا اجرا نیست. چرا که تئاتر دفاع مقدس براساس انتخابی آگاه از گستره ای نامحدود انتخاب می شود. بنابراین شاید بتوان پذیرفت که ورود به حوزه تئاتر دفاع مقدس با صرف نظر کردن از برخی محدودیت های دیگر تئاتر همراه است ولی در عین حال، خود این گستره می بایست عناصر و دستمایه های لازم و کافی را در اختیار هنرمند قرار دهد.

منظور از محدودیت های تئاتر دفاع مقدس، برخی کمبودها و ابزارهای نامحدود است که نبود آنها باعث می شود هنرمند پس از انتخاب ژانر با داشته های کمتری امکان تولید اثر را داشته باشد. در واقع کمبودها حاصل قرار گرفتن برخی عناصر از پیش تعیین شده یا تابوهایی است که امکان کمتری برای جایگزین کردن آنها با نمونه های دیگر وجود دارد.

موضوع، شخصیت، رویداد و رویدادگاه، محتوا و تابوهای مفهومی و ... مختصات و مشخصاتی را در اختیار هنرمند تئاتر دفاع مقدس قرار می دهند که هر یک ممکن است وی را محدود نموده و خلاقیت ها و آزادی عمل وی در پرداخت نمایشی را از بین ببرند و امکان وجود و حضور عناصر و ابزارهای دیگر را نیز با مشکل مواجه سازند.

شاید یکی از مهمترین راههای برون رفت از چنین محدودیتی گسترش دادن و تکثیر ساختمایه های موجود در تئاتر دفاع

آنها در قالب اجرای تئاتر، برگزاری جلسات و کارگاه های حضوری و مستقیم و... می تواند اقدامی کم هزینه، ممکن و مفید باشد. بدین ترتیب دامنه ارتباط و باز خورد هنرمندان تئاتر با تجربیات متنوع تر دیگران خود به خود، برون رفتی مفید و تاثیرگذار را در پی خواهد داشت. گرچه در این حوزه نیز کارها باید به دقت، بدون هیجان زدگی و گرایش افراطی برای خروج از قالب های موجود صورت پذیرند.

تئاتر دفاع مقدس به عنوان حوزه ای از ژانر تئاتر جنگ، امروز درگیر و محدود به کلیشه ها و قالبهای تکراری است که باید آنها را پشت سر بگذارد و جنبه های متفاوت تری از طرح و پرداخت را به آنها بیفزاید.

شاید راهکارها و رویکردهای بسیاری برای برون رفت از محدودیت های موجود در این عرصه وجود داشته باشد اما مسئله مهم و اساسی این است که تئاتر دفاع مقدس ضمن تجربه این راهکارها باید پوست بپزدازد و در جهت تکمیل آنچه تا پیش از این تجربه کرده است برآید.

محدودیت ها و قالب های موجود، بدون شک بدنبال تجربه های تکراری و با کم حوصلگی به وجود آمده اند؛ بنابراین، نخستین اقدام برای گسترش محدوده ها می تواند ایجاد تنوع، تقویت خلاقیت و تعامل و ارتباط با گستره های وسیع تر ژانر باشد.



هنرمندان تئاتر قرار می دهد که دست کم سلیقه و نوع مواجهه آنها با دغدغه و موضوعات مورد نظرشان را تحت تاثیر قرار می دهد. این رویکرد در زمینه نگاه گسترده به تجربیات مکتوب تئاتر جنگ در جهان را می توان به عنوان یکی از مهمترین راهکارهای برون رفت از محدودیت های موجود مورد توجه قرار داد.

هر چند که منظور از مواجهه با چنین رویکردی به هیچ وجه تغییر ساختار تئاتر دفاع مقدس و جایگزین کردن آن با نمونه متفاوت و مشابه دیگران در حوزه تئاتر جنگ نیست بلکه مقصود، آشنایی با سبکها و شیوه های دیگر در زمینه بیان و ارائه دغدغه های مشترک هنرمندان است. شاید بهتر باشد این طور به نتیجه برسیم که تولیدات گسترده تر و متنوع تر نمایشی می توانند وسعت دید بیشتری را باعث شده و بخشهایی از کار هنرمندان تئاتر مقدس را در محدوده ژانر گسترش داده و تکمیل کنند.

به هر حال آنچه مشخص است، هنرمندان تئاتر بعد از سالها تجربه در موضوعات و محدوده های تکرار شده معمول، می بایست تغییر نگرشی در کارشان انجام داده و دست کم در زمینه نگاهی که به موضوع دارند وسعت های گسترده تری را مورد توجه قرار دهند. یکی از دیگر راهکارهای چنین منظوری می تواند عرصه ارائه و تجربه آثار نمایشی در جشنواره ها باشد. جشنواره های موضوعی تئاتر در کشور ما تا کنون بخشی از نیازهای تئاتر دفاع مقدس را برآورده کرده اند و حالا وقت آن رسیده که این جشنواره ها و هنرمندان حاضر در آنها شاهد عرضه آثار متفاوت تری در زمینه تئاتر جنگ باشند.

بین المللی شدن جشنواره تئاتر دفاع مقدس شاید یکی از این راه ها باشد. هر چند که وسعت نگاه و پرداخت به آثار و تولید غیر محدود آثار نمایشی جنگ ما نیز می تواند زمینه های حضور این آثار را در جشنواره های متفاوت دنیا فراهم سازد. اما به نظر می رسد که برای دستیابی به اهداف بهتر و مطلوب تر کلیت تئاتر دفاع مقدس نیازمند تعامل و ارتباطی پیگیر و مستمر با تئاتر جنگ در دنیا است. هر چند بین المللی شدن جشنواره تئاتر دفاع مقدس یا جشنواره های مشابه آن در ایران نباید با شتابزدگی و بدون مدیریت کارشناسانه صورت بگیرد. (که این امر بدون دقت و توجه لازم حتی می تواند به ضرر تئاتر جنگ باشد) اما به هر حال تئاتر دفاع مقدس برای بقا و استمرار می بایست در تعامل با تئاتر گسترده تر و نامحدودتر قرار گیرد.

در این ارتباط، دعوت غیر رسمی از گروههای خارجی و حضور



بررسی ویژگی های تئاتر دفاع مقدس و تفاوت آن با تئاتر جنگ و تئاتر مقاومت



سید جواد روشن

جنگ از مهمترین اتفاقات شوم جهان است که از همان آغاز، هنرمندان را به واکنش نسبت به خود وا داشته است. هنرمندان تئاتر هم از این قاعده مستثنی نبودند و در طول تاریخ تئاتر آثار زیادی در ژانرها و سبک های مختلف با موضوع جنگ و اثرات آن به صورت نمایشنامه نوشته و اجرا شده است. از نمایشنامه «ایرانیان» اثر اشیل (۴۵۶-۵۲۵ ق.م) گرفته تا نمایشنامه های معاصر. در این میان جنگ های جهانی اول و دوم تاثیر بیشتری بر هنرمندان تئاتر داشته اند و نتیجه آن خلق آثار زیادی در این زمینه است. ایران نیز در طول تاریخ مورد هجوم دشمنان و کشورهای مختلف قرار گرفته و مردم ما همواره پدیده شوم جنگ را از نزدیک لمس و حس کرده اند. آخرین - و از جهاتی مهمترین - جنگی که کشورمان آن را به خود دید، جنگ تحمیلی و هشت ساله ایران با عراق است. جنگی که با تجاوز عراق به خاک ایران و با اتکا به حمایت بیگانگان در سال ۱۳۵۹ آغاز شد و ما را به دفاع از خود واداشت. از همان ابتدا این اتفاق مورد توجه نمایشنامه نویسان و هنرمندان تئاتر ایران قرار گرفت و آثار متفاوتی در این زمینه خلق شد. از آن ایام - که به جرات مهمترین رخداد اجتماعی و سیاسی بعد از پیروزی انقلاب اسلامی است - با عنوان هشت سال دفاع مقدس نام برده می شود و به تبع آن در تئاتر، آثاری با موضوع این دفاع - و جنگ ایران و عراق - را با عنوان تئاتر دفاع مقدس می شناسند.

آیا تئاتر دفاع مقدس را می توان یک ژانر دانست؟

گونه ها و سبک های نمایشی شناخته شده هستند و آثاری با موضوع جنگ، ضد جنگ و ... همواره در ژانرها، ساختارها و سبک های متفاوتی ظهور پیدا کرده اند. از آثار کلاسیک گرفته تا آثار مدرن و تئاتر نو، در ژانرهای کمدی و تراژدی و... در سبک های مختلف. این نوع تئاتر در کشور ما نیز با آغاز جنگ تا کنون شکل های مختلفی به خود گرفته است. نمایش های تبلیغی و تهییجی، حماسی، اجتماعی و... و هیچگاه نمی توان از تئاتر دفاع مقدس



گرفته از نهضت عاشورا، فرهنگ شهادت طلبی و ظلم ستیز است و همین مسئله چهره‌ای متفاوت به دفاع ما داد. البته حتما در سراسر دنیا نیز افراد زیادی بوده‌اند که در طول جنگ‌های مختلف بر پایه باورهای مذهبی - کلیسایی و ... - دست به دعا برداشته‌اند و از خداوند طلب پیروزی و یاری کرده‌اند که هر گاه از معیارهای مادی فاصله گرفته‌اند شرایطی متفاوت داشته‌اند ولی روح حاکم بر جنگ هشت ساله ما نشان از تفاوت‌هایی اساسی دارد.

خطرات آن دوران را مرور کنید، نام عملیات‌ها، لشکرها، رمزهای عملیات و بسیاری از جملاتی که از آن دوران به یادگار مانده است را به یاد آورید: عملیات امام مهدی (عج)، عملیات فتح المبین، عملیات ثامن الائمه، لشکر ۲۷ محمد رسول اله، لشکر سید الشهداء، گردان عاشورا، رمز یا زهرا (س) و جملاتی نظیر جنگ سپاه اسلام با کفر یا خرمشهر را خدا آزاد کرد و... که همگی نشان از تاثیر نهضت عاشورا و باورهای دینی و مذهبی در دوران جنگ دارد.

می‌گویند جنگ بر دو گونه است:

۱) تجاوزگرایانه

۲) دفاعی

جنگ ما دفاعی بود و چون با باورهای مذهبی و دینی گره خورد از آن با عنوان دفاع مقدس یاد می‌شود و بر همین اساس است

با عنوان یک ژانر مستقل نام برد و لی می‌توان این سوال را مطرح کرد که تاثیری که با این موضوع در ایران اجرا می‌شود چه تفاوتی با نمونه‌های خارجی آن دارد؟

در جواب باید گفت، این تفاوت را باید در ویژگی‌های جنگ خودمان جستجو کرد و باید دید جنگ هشت ساله ایران چه ویژگی‌هایی داشته است؟

ملتی با اتکا بر باورهای اعتقادی و مذهبی برای حفظ ارزش‌ها، باورها، خاک و ناموسش در برابر جهانی ایستاد. البته هدف این نوشتار بررسی جنگ ایران و عراق نیست ولی برای ورود به بحث - که همان تاثیر دفاع مقدس است - لازم است تا این ویژگی‌ها را مرور کنیم. بخش زیادی از رزمندگان ما افراد عادی‌ای بودند که به خاطر اعتقاد و وظیفه ملی و شرعی که برای خود قائل بودند و بدون هیچ تجربه حرفه‌ای به دفاع از کشورشان پرداختند. این نیروهای داوطلب از هر قشر و در سنین مختلف در کنار نیروهای نظامی و سربازان اجباری - طرح خدمت وظیفه - به دفاع پرداختند. البته در خلال جنگ‌های جهانی نیز بسیاری از مردم عادی - مانند ملت فرانسه - به عنوان نیروهای داوطلب برای دفاع از شهرهایشان جنگیدند. مسلمانیت آنان نیز باورهای انسانی و ملی - و نه الزاماً مذهبی - بوده است. ولی در جنگ ایران، در کنار باورهای ملی، باورهای بسیار قوی اعتقادی و مذهبی نیز وجود داشت که بر



که در میان خاطرات آن دوران با خاطرات و اتفاقاتی مواجه می شویم که با هیچ معیار دنیوی و منطقی قابل درک و فهم نیست. حال به بحث خود که تئاتر دفاع مقدس است برگردیم. امروز از واژه های تئاتر جنگ، تئاتر ضد جنگ، تئاتر مقاومت و... به کرات استفاده می شود و حتی گاهی برخی از این واژه ها - خصوصا تئاتر مقاومت - مترادف با تئاتر دفاع مقدس به کار می روند. در اینجا هدف بررسی واژگانی و بحث کلامی نیست ولی به نظر می آید مشکل از همین جا آغاز می شود چون نمی توان تئاتر دفاع مقدس را با تئاتر مقاومت و یا تئاتر جنگ یکی دانست و به تفاوت های آنها بی توجه بود. اگر «مرده های بی کفن و دفن» اثر ژان پل سارتر را نمونه ای از تئاتر مقاومت فرانسه و یا «پیک نیک در میدان جنگ» اثر فرناندو آرابال را نمونه ای مدرن با نگاهی کمدی و تلخ به جنگ بدانیم آیا آثاری از این دست - و برگرفته از جنگ خودمان - را می توان تئاتر دفاع مقدس دانست؟ آیا باور مذهبی می پذیرد که شما برای حفظ اطلاعات و امنیت گروهی از رزمندگان، دست به قتل هم رزم خود در اسارت بزنید؟ شاید این کار غیر انسانی در شرایط نظامی و جنگی توجیه پذیر باشد ولی در باور مذهبی پذیرفته نیست. می توان موضوع جنگ ایران و عراق را از زوایای مختلف مورد بررسی قرار داد و آثار متفاوتی با نگرش ها و سبک های مختلف و تنها با موضوع جنگ خلق کرد و یا سیاهی و تلخی جنگ را به تصویر کشید و یا آن را بهانه ای برای بیان روابط انسانی و عاطفی قرار داد و یا نگاهی ملی و میهنی به آن داشت، ولی نباید از همه آنها تحت نام تئاتر دفاع مقدس یاد کرد. بهتر است رو در رو بایستی را کنار بگذاریم و تصمیم بگیریم که آیا منظورمان از طرح واژه تئاتر دفاع مقدس فقط یک مفهوم صوری است و یا منظوری هدفمند داریم؟ (هرچند بخشی از این تصمیم گیری بر عهده مسئولان است) اگر منظورمان از این نوع تئاتر هر اثری با موضوع جنگ ایران و عراق است پس بهتر است از واژه ای عام تر مثل تئاتر جنگ استفاده کرد و اگر نه باید به تفاوت اساسی آنها توجه داشت.

بررسی جشنواره های تئاتر دفاع مقدس در طی این سال ها نشان می دهد که همواره مسئولان و برگزار کنندگان انتظارات بیشتر و گاهی متفاوت با آنچه عرضه شده است را داشته اند و بر همین اساس فاصله ای بین هنرمندان و مسئولان بوجود آمده است. هنرمند نگاهی عام تر به این مقوله داشته است ولی برگزار کنندگان به دنبال بیان ارزش ها و فرهنگ رایج آن دوران بوده اند. نتیجه

این سوء تعبیرها دوری و جدایی هنرمندان و مسئولان را در پی داشته و حتی در مقطعی باعث توقف در روند برگزاری جشنواره شد و اعلام گردید این جشنواره نیاز به بازنگری و آسیب شناسی دارد. این نکته نشان می دهد که متولیان و برگزار کنندگان نیز از تئاتر دفاع مقدس انتظاری فراتر دارند.

تفاوت در قصه و اجرا

قهرمان در تئاتر دفاع مقدس با ماوراء ارتباط می گیرد، با خدا معامله می کند و عملکرد آن با معیارهای دنیوی قابل محاسبه نیست. شاید در تئاتر جنگ قهرمان بر اساس توجیه علت و معولی دست به عمل بزند و حرکت او بر اساس باورهای رئالیستی و منطقی تفسیر شود ولی قهرمان در تئاتر دفاع مقدس بر اساس یک درک شهودی عمل می کند و بر پایه یک ایدئولوژی و جهان بینی شرایط را تفسیر می کند. ارزش های او را نمی توان با ملاک های منطقی و زمینی سنجید. حتی مفهوم پیروزی برای هر کدام از این دو قهرمان متفاوت است. شاید در تئاتر جنگ، شکست ظاهری و قابل لمس دشمن پیروزی تلقی شود ولی برای قهرمان دفاع مقدس کشته شدن در راه باورها و تن ندادن به ذلت نیز پیروزی است. حتی مفهوم مرگ برای هر کدام از این افراد متفاوت است و... وقتی چنین تفاوتی هایی در قهرمان - و در قصه نمایش - وجود دارد پس مسلما در اجرا و پرداخت صحنه ای آن نیز باید به این تفاوت ها قائل بود. معمولا در اجرای نمایش هایی این چنینی در کشورمان با آثاری مواجه می شویم که - به لحاظ موضوع و محتوا - اصلا با تئاتر دفاع مقدس همخوان نیستند - و در واقع باید آنها را از خانواده تئاتر جنگ دانست - و یا ادعای دفاع مقدس دارند ولی در اجرا به توفیق نمی رسند و حاصل آن نمایش هایی می شود که از آن ها با عنوان نمایش های شعاری نام برده می شود. علت آن هم این است که هنرمند بدون توجه به ویژگی این نوع آثار دست به عمل زده است و قهرمان خود را تنها در فضایی واقع گرا - رئالیسم صحنه ای - رها می کند بدون توجه به این نکته که پرداخت این موضوع نیاز به قالب هایی دیگر دارد. باید زبان و ابزار لازم برای انتقاد این مفاهیم و محتوا را به درستی بکار گرفت. به نظر نگارنده در اجرای آثار دفاع مقدس دو مشکل وجود دارد:

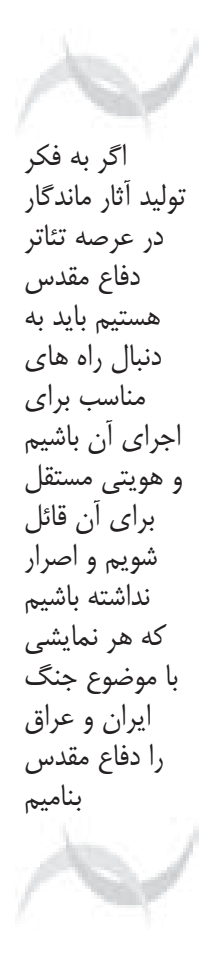
اول: عدم تعریف درست و دقیق و استفاده نادرست از واژگان که باعث می شود گاهی تئاتر جنگ، مقاومت، دفاع مقدس و... مترادف یکدیگر استفاده شوند.

دوم عدم شناخت و به کارگیری ویژگی هایی - نوشتاری و



قهرمان در تئاتر
دفاع مقدس با
ماوراء ارتباط می
گیرد، با خدا معامله
می کند و عملکرد
آن با معیارهای
دنیوی قابل
محاسبه نیست.
شاید در تئاتر
جنگ قهرمان بر
اساس توجیه علت
و معولی دست
به عمل بزند و
حرکت او بر اساس
باورهای رئالیستی
و منطقی تفسیر
شود





اگر به فکر
تولید آثار ماندگار
در عرصه تئاتر
دفاع مقدس
هستیم باید به
دنبال راه های
مناسب برای
اجرای آن باشیم
و هویتی مستقل
برای آن قائل
شویم و اصرار
نداشته باشیم
که هر نمایشی
با موضوع جنگ
ایران و عراق
را دفاع مقدس
بنامیم

اجرائی - متناسب با تئاتر دفاع مقدس است.

. وقتی می گوئیم تئاتر دفاع مقدس یعنی تئاتری با ویژگی های خاص خودش ، مانند هر پیشوند دیگری که اگر به تئاتر اضافه کنیم - مانند تئاتر کلاسیک ، تئاتر نو و - به آن تعریفی خاص داده ایم و آن را محدود کرده ایم .

مسئله دیگر ، مخاطب است که جایگاه ویژه ای در تئاتر امروز دارد. مخاطب در تئاتر دفاع مقدس می تواند بسیار تاثیر گذار باشد. به عنوان مثال در تعزیه - به عنوان یک نمایشی دینی - وقتی واقعه عاشورا روایت می شود که در حقیقت مبارزه حق و باطل است ، تماشاگر با اعتقاد ، باور و علم به موضوع نمایش را دنبال می کند و از آن تاثیر می پذیرد . او می داند که شبیه خوان ، معصوم نیست و همه چیز را به صورت نماد می پذیرد و توجه خود را به مفهوم معطوف می کند . جایگاه مخاطب در اجرای تئاتر دفاع مقدس نکته مهمی است که نباید به راحتی از کنار آن گذشت.

در پایان باید گفت اگر به فکر تولید آثار ماندگار در عرصه تئاتر دفاع مقدس هستیم باید به دنبال راه های مناسب برای اجرای آن باشیم و هویتی مستقل برای آن قائل شویم و اصرار نداشته باشیم که هر نمایشی با موضوع جنگ ایران و عراق را دفاع مقدس بنامیم. همچنین همان طور که اشاره شد به سمت سبک هایی برویم که به ما اجازه می دهد گاهی از عالم مادی فراتر رویم و مفاهیم ارزشی را بهتر درک کنیم. باید با برجسته کردن ویژگی های تئاتر دفاع مقدس و توجه به ارزش های نهفته در آن در جستجوی سبک های اجرایی مناسبی باشیم که می توانند انتقال دهنده این مفاهیم باشند . البته نباید راه را بر تولید انواع دیگر این تئاتر بست و باید اجازه داد تا سوره ها و دیدگاه های دیگری نیز با موضوع جنگ ایران و عراق در قالب تئاتر جنگ ، ضد جنگ ، مقاومت و ... روایت شود زیرا از برآیند تمام این آثار خواهد بود که راه اصلی پیدا و نتیجه مطلوب حاصل می شود.

منابع

- اکبرزاده، تقی، تماشای ناورد، انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس (۱۳۸۱)
 خانیان، جمشید، وضعیت های نمایشی دفاع مقدس، انتشارات عابد (۱۳۸۳)
 خلیج، منصور، درام نویسان جهان، انتشارات برگ (۱۳۷۷)
 کاهنایی مسک، احمد، تئاتر و ادبیات نهضت مقاومت ملی فرانسه، مجله نقش صحنه ، ش ۸ (۱۳۸۴)
 لسکو، ولود، هنر نمایش نویسی جنگ، ت ناداعلی همملاتی، انتشارات قطره (۱۳۸۳)
 محسنیان، مهشود، تئاتر و جنگ، انتشارات سوره مهر (۱۳۸۶)
 سایت انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس به آدرس www.theatremoghavematir

تئاتر دفاع مقدس باید خود را در قالب هایی متناسب با محتوای خود روایت کند و این مسئله تنها به خود نمایشنامه - هرچند نمایشنامه اولین و مهمترین بخش آن است - بر نمی گردد و باید در اجرا نیز از قواعد خاص آن استفاده کرد. یکی از راه کار های اجرایی استفاده از سبک های دیگری به غیر از واقع گرایی صرف و یا طبیعت گرایی است . در این راستا توجه به سبک هایی نظیر سمبولیسم ، سورئالیسم ، تئاتر مستند ، مولتی مدیا و می تواند تا حدودی راه گشا باشد.

در این زمینه سینمای ما چندین گام فراتر از تئاتر حرکت کرده است و می توان به سینمای دفاع مقدس قائل شد ولی در تئاتر به راحتی نمی توان به نمونه های کامل و خوبی اشاره کرد. در کارنامه سینمای جنگ ایران هم آثار اکشن با نگاهی رمبویی به قهرمان که در واقع فرقی با نمونه های آمریکایی آن ندارد و جنگ در آن تنها بهانه است ، وجود دارد و هم آثار ملودرام ، اجتماعی و ولی در کنار آنها می توان به وضوح آثاری در قالب سینمای دفاع مقدس را نیز دید. هنرمندان سینما توانسته اند از ابزار سینما برای بیان دیدگاه ها و ارزش های موجود در این زمینه بهره بگیرند. به عنوان مثال می توان در فیلم «دیده بان» اثر ابراهیم حاتمی کیا سیر تحول قهرمان و حرکت فرش به عرشی او را به خوبی لمس کرد. (صحنه پایانی فیلم را به یاد آورید) ولی متأسفانه در تئاتر نتوانسته ایم به نمونه های متعدد و موفقی دست پیدا کنیم و شاید مهمترین علت آن استفاده نادرست از ظرفی است که قرار است محتوا را بیان کند. سینما هر گاه که لازم بوده است از واقعیت معمول زندگی فاصله گرفته و آزادانه حرکت کرده و خود را در قالب های دیگر تصویری بروز داده است ولی در تئاتر خود را محبوس قواعد دست و پا بند و روابط علت و معلولی کرده ایم.

نکته دیگری که باید به آن توجه داشت این است که نباید این سوء تفاهم ایجاد شود که تئاتر دفاع مقدس تنها محدود به روایت کردن دوره تاریخی خاصی است و در چند شکل کلی محدود می شود. می توان آثاری خلق کرد که با الهام از دستاوردهای آن دوران و برگرفته از بن اندیشه های آن باشد و شرایط را به گونه های مختلف تغییر و حتی قهرمان داستان را در زمان های مختلف مورد توجه قرار داد (مثلا دوران پس از جنگ). این وظیفه هنرمند خلاق است که همواره دریچه های تازه بگشاید و البته باید پذیرفت که هر تعریفی دارای محدودیت است و چارچوب خود را دارد

تئاتر دفاع مقدس؛ تراژدی یا حماسه

مهرنوش تصویر

ژانرشناسی یکی از مهمترین مباحث آکادمیک حوزه تحلیل و شناخت نمایش است که حتی در عرصه های مهم تولید متن و اجرای نمایش نیز دارای اهمیت زیادی است. شناخت ژانر به مثابه قالب کار، سیستمی دراماتیک را در اختیار نویسنده و کارگردان قرار می دهد که به تناسب قادر است تمامی عناصر و جزئیات دیگر درام را نیز تحت تاثیر قرار داده و کلیتی هدفمندتر و ایده آل تر از فرایند هنری را در اختیار بگذارد.

تئاتر دفاع مقدس به خاطر دادن یکسری عناصر و ویژگی های مشترک ساختاری در یک کلیت اشتراکی، خود می تواند تبدیل به یک ژانر شود یا اینکه به عنوان گروهی از آثار مربوط به ژانر دفاع مقدس طبقه بندی و تحلیل گردد.

بحث در مورد اینکه مضامین، شخصیتها، اهداف و جهانبینی و ایدئولوژی های مشابه، آثار مربوط به این گونه نمایشی را در یک ردیف کاملاً نزدیک و مشابه قرار داده به تنها جای بحث مفصل دارد؛ این بدان معناست که آثار متعدد حوزه تئاتر دفاع مقدس ما، مدام در پی تکرار مشابهت های عناصر ساختار همدیگر هستند و این ویژگی عملاً تنوع و پویایی ژانر را تحت تاثیر قرار داده و احتمالاً کلیت تئاتر دفاع مقدس را در یک یادو نمایش - موضوع نمایشی واحد با اختلافات جزئی تکرار می کند.

اما بحثی که در این مقاله قصد طرح آن را داریم مربوط به ژانرپذیری تئاتر دفاع مقدس است و اینکه ساختار و عناصر ساختاری تئاتر دفاع مقدس تا چه اندازه در قالب قواعد گونه های اصلی قرار می گیرند و بر اصول آن قابل انطباق هستند. بنابراین برای محدود کردن گستره بحث و جلوگیری از تطویل و تعریض کلام، حرکت ساختار و جایگاه شخصیت اصلی (قهرمان) در تئاتر دفاع مقدس را مورد ارزیابی قرار می دهیم. ساختار تراژدی بر اساس نمودار سینوسی ارسطو تعریف می شود. در این ساختار، قهرمان، یک شخصیت بلند مرتبه است





می کنیم؛ قهرمان آثار دفاع مقدس نیز مانند قهرمان تراژدی، شخصیتی بلند مرتبه و برجسته دارد. دفاع این قهرمان در برابر تهاجم و حمله دشمن در این گونه از نمایشها یک عمل مقدس است و بر همین اساس، حرکت و هدف و به دنبال آن، جایگاه قهرمان نیز از قداست و والایی برخوردار است. قهرمانان آثار دفاع مقدس بزرگی و برجستگی قهرمانان تراژدی را دارند و تماشاگر این نمایشها در مقابل شهادت (مرگ) این قهرمانان با مرگی شبیه به مرگ قهرمانان تراژدی مواجه است.

از طرف دیگر همانگونه که ذکر شد قهرمان دفاع مقدس همچون قهرمان تراژدی از اوج در ابتدای نمایش، به مرگ (شهادت) در پایان نمایش می رسد. این حرکت، حرکت اصلی آثار دفاع مقدس است که نمونه آن را می توان در حرکت و سرنوشت مقدس حماسه عاشورا و مسیر حرکت امام حسین(ع) مشاهده کرد.

بنابراین آیا می توان قهرمانان دفاع مقدس را قهرمانان تراژدی دانست و سرنوشت آنها را سرنوشت تراژیک نامید؟ مسلماً این طور نیست و نکته بسیار مهمی که نویسندگان آثار دفاع مقدس باید مورد توجه قرار دهند این است که سرنوشت و حرکت قهرمانان دفاع مقدس شباهتی به تقدیر تراژیک

و به واسطه جایگاه و مرتبه والای شخصیتی، برجسته و بزرگ دیده می شود؛ این بزرگی معمولاً به واسطه افراط در یک ویژگی مثبت یا منفی موجب سقوط قهرمان و به چالش کشیده شدن بلند مرتبگی اش می شود. در واقع مرگ، ساده ترین و متداول ترین نوع سقوط قهرمان تراژدی است. اما نکته مهم اینکه ویژگی اخلاقی یا رفتار افراطی قهرمان تراژدی صرفاً یک نقطه ضعف نیست (به معنای ویژگی منفی). بلکه این هامارتیا احتمالاً در مورد خیلی از اشخاص اصلی تراژدی ها که حسن اخلاق است از شدت افراط باعث ضعف و سقوط او می شود. به عنوان مثال پافشاری آنتیگون در خاکسپاری جسد برادر را نمی توان ضعف یا خصلت بدی دانست که سقوط او را موجب می شود؛ این کار آنتیگون انجام وظیفه ای اخلاقی است که به واسطه پافشاری قهرمان موجبات مرگ او را فراهم می آورد.

دوم آنکه قهرمان تراژدی در ساختار ارسطویی سقوط می کند و مسیر سقوط او از اوج به سمت مرگ است که منحنی ارسطویی را ترسیم می کند. و این سقوط معمولاً در تراژدی های کلاسیک با نابودی و مرگ قهرمان همراه است.

اگر خواسته باشیم ساختار تئاتر دفاع مقدس را با ساختار ارسطویی مقایسه کنیم به ساختار تقریباً مشابهی دست پیدا





شخصیتهای تراژدی کلاسیک ندارد. البته توضیح در مورد جایگاه شخصیت اصلی تئاتر دفاع مقدس نباید باعث اغراق و غلو آمیز شدن انگیزه این شخصیتها در آثار نمایشی بشود.

تفاوت عمده جایگاه، انگیزه، هدف و مسیر حرکت شخصیت تئاتر دفاع مقدس با قهرمان تراژدی، در محتوای عمل آنهاست. قهرمان تراژدی به واسطه ناآگاهی اش در انجام عملی افراط می کند و این پافشاری، مرگ او را بدنبال می آورد؛ اما نکته مهم در مورد قهرمان دفاع مقدس این است که این شخصیت دست به انتخاب می زند. قهرمان دفاع مقدس اسیر سرنوشت یا تسلیم افراط در انجام عمل نیست، بلکه او خودش سرنوشت اش را انتخاب می کند. به بیان دیگر قهرمان تراژدی را می توان اسیر سرنوشت دانست اما قهرمان دفاع مقدس برآینده، سرنوشت و نتیجه عملش اشراف و آگاهی دارد.

تفاوت عمده امام حسین(ع) با حرکت مشابهی که یک فرد اسیر سرنوشت تراژیک دارد در این است که امام(ع) آگاهانه مسیری را انتخاب می کند و مرگ با عزت را به عنوان نتیجه رفتارش بر می گزیند.

به همین دلیل هم هست که مرگ قهرمان دفاع مقدس شهادت محسوب می شود. در واقع شخصیت اصلی دفاع مقدس همچنان که مرگی جسمی را می پذیرد و در اوج قدرت به نابودی جسمی می رسد، اوج گیری دیگری را تجربه می کند که ارزش آن به واسطه محتوای آرمانی عمل او سنجیده می شود. این مرگ یک مرگ مقدس است و نه مثل مرگ قهرمان تراژدی، سرانجام یک افراط و پافشاری و اسارت در سرنوشت محتمل!

انتخاب آگاهانه، مهمترین تفاوتی است که عمل قهرمان دفاع مقدس را در مقابل اصرار ناآگاهانه و اسیر سرنوشت شخصیت اصلی تراژدی قرار می دهد. این انتخاب یک گزینش مقدس است که البته به هیچ وجه نمی بایست به طور اغراق آمیز و غلو شده از سوی درام نویس مورد پرداخت قرار گیرد.

شاید بزرگترین رسالت در رسیدن به یک نتیجه مطلوب در مورد درام نویسی دفاع مقدس این باشد که نویسنده ابتدا با قاعده این حرکت قهرمان در نمایشنامه اش آشنایی پیدا کند. شخصیت تئاتر دفاع مقدس یک قهرمان حماسی است. و ساختار حماسه به رغم تمام شباهتهایی که با ساختار تراژدی دارد در محتوا و انگیزه عمل با آن متفاوت است.

نویسنده تئاتر دفاع مقدس ضمن شناخت جایگاه و مشخصات

قهرمان تئاترش می بایست تصویری واقعی و باور پذیر از او ارائه دهد. در واقع این تصویر از طرفی باید آگاهی و گزینش آگاهانه شخصیت را به همراه داشته باشد و از سوی دیگر می بایست واقعی و ملموس باشد. همانطور که شخصیتهای واقعی دوران جنگ تحمیلی آگاهانه به جبهه قدم گذاشتند و بدون بزرگ نمایی و اغراق غیر منطقی و نامعمول دست به عمل زدند. این شخصیت ها انسان هایی عجیب و غریب و استثنایی نبودند که درد و زخم را احساس نکنند! آنها کسانی بودند که هدفشان را آگاهانه انتخاب کرده بودند و دردها و زخمهای جسمی را در راه انتخاب آگاهانه شان تحمل می کردند.

نشان دادن تصویر رزمنده ای که هزار زخم بر می دارد و قهقهه می خندد، اغراق آمیز است. این شخصیت، هنگامی ارزش و اهمیت پیدا می کند که مثل یک انسان و همچون تماشاگران و بینندگان درد بکشد، بترسد، بخوابد، اشتباه کند و... اما در کنار همه این سختی، انتخاب آگاهانه ای داشته باشد که ارزش این تحمل را داشته باشد. در این صورت است که شخصیت یک قهرمان حماسی خواهد بود و عمل و انگیزه هایش باورپذیر و منطقی نشان می دهند.

نظر سنجی از هنرمندان درباره "محدوده موضوعی در تئاتر دفاع مقدس"

نوزایی، مسأله تئاتر است

نظرسنجی

اشاره: پس از گذشت دو دهه، باید دید امروز واژه تئاتر دفاع مقدس چه حوزه و گستره ای را در بر می گیرد و بانیان اصلی این گونه تئاتری چه تلاش هایی برای رشد و گسترش آن کرده اند. سعی داشتیم با طرح سه پرسش زیر به این نتیجه برسیم که واژه ای با عنوان تئاتر دفاع مقدس و محدوده ای که در بر می گیرد، تا چه حد به رشد و ارتقای این گونه تئاتری کمک کرده است.

۱. موضوعی کردن چه تاثیری در سطح کیفی و تنوع آثار دارد؟ و آیا این موضوعی کردن باعث از بین رفتن خلاقیت نمی شود؟

۲. محدودیت موضوعی تا چه حد باعث خود سانسوری می شود؟

۳. هر موضوعی دارای یک هدفمندی خاص خود است. این هدفمندی تا چه حد در راستای رشد و ارتقای اثر (اندیشه) آن قرار می گیرد؟

چیستا یثربی

۱. موضوعی کردن به طور کلی می تواند چارچوب های اولیه را مشخص کند؛ از این لحاظ به شخصه با آن مشکلی ندارم. اما مسئله بر سر این است که معمولاً جریان در این چارچوب ها باقی نمی ماند. اینکه از طریق همین چارچوب ها به یک دیدگاه کلی درباره تعریف و کیفیت آثار بسنده کنیم مشکلی ندارد، اما آیا چنین اتفاقی همیشه رخ می دهد؟ دیدگاه هر چقدر جزئی تر و محدود کننده تر بشود از کیفیت اصیل آثار می کاهد و بر حسب سفارشی بر آنها می زند.

اساساً بر این باورم که با حبس و جمود در این زمینه، آثار شکل گرفته دارای ویژگی های یک خلق مستقل نخواهند بود و بیشتر تشریفاتی و غیر ضروری به نظر می آیند.

شما به آثار نمایشی (با موضوع جنگ) که در سراسر جهان پس از جنگ دوم جهانی شکل گرفته است نگاهی بیندازید. خواهید دید که اصول مشخص و چارچوب های اولیه در آنها وجود دارد. به طور مثال به نمایشنامه "ملاقات بانوی سالخورده"



اشاره می‌کنم. اگر با دقت، این اثر را مطالعه کنیم راز ماندگاری آن را (تا به امروز) درک خواهیم کرد. ملاقات بانوی سالخورده از عناصر درام مربوطه بهره می‌برد اما تنها در کلیات است که به جریان وفادار می‌ماند. تنوع این نمایشنامه در آزاد بودن دیدگاه نویسنده آن از هر محدودیت اجباری است. نویسنده در تلاش برای بیان مفهوم خود، به کالبد شکافی عمیق جنگ توجه داشته است و با فاصله گرفتن از زوایای نامطمئن تاریخی، منظر خود را در معرض دید عموم قرار داده است. متأسفانه در ایران این اتفاق (آزادی در عمل) کمتر رنگ واقعیت به خود می‌گیرد. نه در ژانری مانند دفاع مقدس بل در اکثر ژانرها شما شاهد محدودیت هستید.

امروزه تا حدود زیادی در ایران نمایشنامه مبدل به کالایی تبلیغاتی شده و از ذات اصیل خود دور گشته است. فرمول‌هایی که تعیین‌کننده نوع برخورد با یک موضوع (حتی به شکل سفارشی نویسی) هستند، اجازه بروز خلاقیت را از نمایشنامه نویسان می‌گیرند. عدم خلاقیت مساوی است با حذف اثر هنری. بدین ترتیب شاهد یک افت کیفی در (به اصطلاح) آثار مربوط به انواع ژانرهای تئاتری هستیم.

۲. خود سانسوری معضل بزرگی است که نه در هنر که در احوالات دیگر نیز ممکن است با آن مواجه شویم. محدودیت موضوع، حضور چنین معضلی را بیش از پیش تأمین می‌کند و چنین حضوری بی‌شک در امر نوشتن تأخیر می‌اندازد. این تأخیر باعث می‌شود شما به عنوان نویسنده بیش از توجه به دنیای اثر، متوجه محدودیت‌هایی باشید که به شکلی دست و پاگیر، جلو تبلور درام شما را گرفته‌اند.

باید بپذیریم دانشجویان و هنرمندانی که در عرصه نمایشنامه نویسی گام بر می‌دارند، در اغلب موارد دارای ذهنی باز و خلاق هستند. اگر شما سوژه‌ای خلاقانه (فارغ از محدودیت‌ها) در اختیار آنها قرار دهید، بی‌شک بازخورد بسیار خوبی را شاهد خواهید بود زیرا محدودیت‌ها آنچنان که فکر می‌کنیم بی‌شک ذهن را بسته و خشک می‌کند. باید وضعیتی پیش بیاید که آزادی سوژه، جایگزین محدودیت سوژه شود.

اگر قرار باشد فکر به شکل قالبی به افراد داده شود، آن وقت صحبت از خلاقیت محل اعتنا نیست. هم‌گرایی و واگرایی دو شیوه‌ای است که اکنون موضوع بحث‌ها و گفت‌وگوهاست. شما در هم‌گرایی به سوژه محدود و از پیش تعیین شده (در

شکل سفارشی) نظر دارید. اما در واگرایی، سوژه آزاد است که تبلور می‌یابد. در واگرایی، خلاقیت به چشم می‌خورد و آثار هنری بی‌شک زاینده همین خلاقیت خواهند بود.

۳. اگر موضوعیت در حد طرح کلی باشد، بله؛ این هدفمندی شکل می‌گیرد و مسائل و اتفاقات بعدی نیز در آن شکل می‌گیرد. اما اگر به طور جزء به جزء حضور داشته باشد- یعنی تا حد تعیین خط و خطوط جزئی خلق اثر نیز پیش برود- به نظر می‌رسد باز مشکل فرمالیته بودن ماجرا به جای خود باقی بماند.

برای روشن شدن آنچه اشاره شد به ذکر مثالی بسنده می‌کنم. در یک دوره‌ای قرار بود من به سفارش بنیاد شهید نمایشنامه‌ای بنویسم. موضوع نمایشنامه در مورد زنان شهید بود. من بر این باور بودم که درام مربوطه می‌تواند جذابیت و معانی خود را در معرض دید بگذارد. علت در این بود که سفارش‌دهندگان فقط به این کلیت اشاره داشتند که موضوع درام می‌بایست درباره زنان شهید باشد اما نام یا دوره خاصی مد نظرشان نبود. پس من می‌توانستم زنان شهید دوران مختلف تاریخ را در این درام شرکت دهم. این عدم محدودیت در دیدگاه باعث می‌شد موضوعیت دارای هدفمندی، به رشد اثر من کمک کند.

حال حساب کنید اگر قرار بود این پروژه محدود به زنان شهید جنگ تحمیلی، یا زنان شهید صدر اسلام یا حتی یک زن شهید با نام خاص می‌شد. آن وقت همین محدودیت به حرکت خلاقه اثر لطمه می‌زد و نوعی شعارزدگی در درام (اگر واقعا درام شکل می‌گرفت) ایجاد می‌کرد.

به طور کلی، دادن طرح موضوع خوب است اما چگونگی پرداخت موضوع نباید با محدودیت مواجه گردد زیرا در این صورت درامی (به تناسب آنچه می‌شناسیم) خلق نخواهد شد و نوشتار، سفارشی صرف می‌شود.

نادر برهانی مرنند

۱. وقتی از موضوعی کردن صحبت می‌کنید باید به آنچه واقعاً دیده می‌شود توجه کنید. هر شک و هر ژانر دارای چارچوب‌های تعریف شده خود است اما نویسنده در زمان خلق واقعاً به این چارچوب‌ها توجه چندانی نمی‌کند یا از اولویت‌های



او به شمار نمی رود. زیرا پروسه خلق، پروسه ای کاملاً درونی و خصوصی است و سازو کار خودش را دارد.

اینکه گمان کنیم با شاخه بندی کردن، موضوعی کردن و هر آنچه بدین ترتیب عنوان می شود می توانیم نظام خلق یک اثر را تعیین کنیم، بی شک موفق نخواهیم بود. یک نمایشنامه در اثر شرایط خاص خود جان می گیرد. شاید در ناخودآگاه یا حتی خودآگاه نویسنده، موضوع کلی (در شکل ژانر دفاع مقدس، سیاسی و) حضور داشته باشد اما آنچه پردازنده دنیای درام است، روابط شخصیت ها، کنش ها، نقاط اوج و فرود و است که بی شک اینها هستند که جریان درام را جان می بخشند.

به طور کلی باید بگوییم همه چیز در حوزه اختیار نویسنده خلاصه می شود و نمی توان با ارائه یک دستورالعمل کلی از جمله به شکل موضوعی کردن، سفارشی نویسی و ... ذهن نویسنده را در قواعد خاصی محدود کرد.

توجه داشته باشید که برخی نمایشنامه های مربوط به ژانر دفاع مقدس به علت آنکه در همین محدودیت ها قرار می گیرند نمی توانند آثاری پویا، واقع بینانه و آینه ای از نیازهای دوران خود باشند.

سنت سفارشی نویسی به چرخه خلق درامی از نوع دفاع مقدس ضربه زده است. به شما نوشتن، سفارش داده می شود و این سفارش خبر از نوعی محدودیت اندیشه می دهد. همیشه اینطور نیست اما این اتفاق رخ می دهد.

به نظرم می شود به شکلی دیگر، از جریان خلق در حوزه دفاع مقدس حمایت کرد و به جای موضوعی کردن صرف به تنوع اندیشید بستری را فراهم کرد تا این تنوع شکل گیرد و استقرار داشته باشد.

اگر دست اندرکاران حوزه تئاتر دفاع مقدس بتوانند تسهیلاتی را جهت اجرای نمایش های مربوط به این حوزه فراهم کنند، جریان تنوع منسجم خواهد شد. وجود یک سالن خاص آثار دفاع مقدس می تواند اولین حرکت در رسیدن به چنین دورنمایی باشد. با احداث و راه اندازی این سالن، اولاً گروه های تئاتری مشتاق به انجام تجربیات در این عرصه می توانند امیدوار باشند حاصل تلاش خود را در سالنی مربوط به همین حوزه به معرض قضاوت بگذارند. ثانیاً مخاطبان تئاتر دفاع مقدس نیز می توانند جریان مربوطه را به شکلی منسجم پیگیری کنند.

من به شخصه با هر گونه قالب بندی کردن که بیش از ایجاد

مسیر، دست و پای نویسنده را می بندد، مخالفم و به نظرم می رسد صرف بودن برخی قواعد نمی تواند متضمن خلق آثاری اصیل و بکر شود.

۲. وقتی شما به چیز خاصی اشاره می کنید، یعنی نگاهتان از تمامی یک بستر کلی به چیز خاصی متمرکز شده است. این انگشت گذاشتن روی یک موضوع خاص، خود باعث سانسور می شود. در واقع این خودش یک نوع سانسور است.

محدودیت موضوعی به نوعی سفارشی نویسی است. برای من اصل سفارش زیر سوال است. اثر در این وضعیت از رشد و بالندگی باز می ماند. با نگاهی به انبوه متونی که چه در عرصه دفاع مقدس و چه در عرصه های دیگر هنر تئاتر به شکل سفارشی تولید شده اند، خواهید دید که معضلی چون خود سانسوری چطور عمل کرده است. وقتی محدودیت موضوعی در میان باشد، ذهن نویسنده به جای پرداختن به دریاچه ها و عناصر مختلف اثرش، معطوف خطوط قرمز و نبایدها می شود. این دغدغه تحمیلی که در امر نوشتن اصیل وجود ندارد، بطن اثر را در حالتی خنثی قرار می دهد و در نهایت آن را به تصویری شعاری مبدل می کند.

۳. شما از موضوعیت دارای هدفمندی صحبت می کنید در حالی که من بر این باورم همین موضوعیت، باعث محدودیت در خلاقیت می شود و عدم خلاقیت، رکود را به همراه دارد. نویسنده ای که دچار محدودیت بشود، خود به خود به ورطه سقوط می رسد و از خلق اثری هنری باز می ماند. پس هدفمندی مدنظر شما در اغلب موارد، باعث ارتقای اندیشه اثر نمی شود. منظورم از اندیشه، همان چیزی است که درام برای بقای جاودانه خود بدان محتاج است.

مسعود دلخواه

۱. هنر موضوع گرا به حدی گسترده است که بحث مفصلی را می طلبد. می توان درباره ضرورت های وجود آن، آسیب شناسی مربوط به آن و ... صحبت کرد. بستگی به این دارد که موضوع را تا چه حد کلی در نظر بگیریم.



در طرح موضوعی چون جنگ و دفاع مقدس اشکال ندارد درباره کلیت آن، قواعدی را مطرح کنیم.

درست مثل قواعدی که در موضوعی به نام فمینیسم مطرح است. اگر بخواهیم در موضوعی کردن جنگ به موشکافی وارد شویم و به همین شدت در انضباط خلق یک اثر حضور داشته باشیم، بی شک خلاقیت آن اثر را از بین می بریم.

در این مرحله نقدهایی به روش ما وارد است و به نظرم این نقدها مستقیماً به سمتی نشانه رفته اند که ما از آن با عنوان خطوط حتمی کار خود یاد می کنیم. خطوطی که برای حفظ چارچوب ها ولی در نهایت به ضرر درام نویس و اثر تمام می شود.

در موضوعی کردن به نوعی بطن محدودیت امکان وقوع می یابد. به طور مثال شما چارچوب را دارید و آرام آرام این باور در نویسنده به وجود می آید که نمی تواند از یک جایی فراتر برود. تاکیدات و امتناعات این فشار را بیشتر می کند و آن وقت بی آنکه شما کاری کرده باشید، این احساس را در نویسنده بیدار می کنید که در یک محدودیت خاص قرار گرفته است.

این محدودیت، بی شک، آزادی فکری نویسنده را از وی سلب می کند. بر همین اساس رشته خلاقیت دچار گسست می گردد. در عین حال عناصر سازنده درام انسجام منطقی خود را به علت حضور یک معضل خارج از متن از دست می دهند. سرانجام اثر مبدل به چیز دیگری می شود که هر چیزی است به جز درام.

۲. به نظر من مساله خود سانسوری در همه جای دنیا و در همه ژانرهای هنری می تواند امکان وقوع پیدا کند. این قضیه بر می گردد به نوع برداشت ما از مساله سانسور.

اگر قرار باشد محدودیت های موضوعی به شکل امری حتمی و ضروری وجود داشته باشند، بحثی باقی نمی ماند. اما اگر محدودیت ها شفاف باشد آن وقت برعهده نویسنده است که تصمیم بگیرد که آیا می خواهد در زمینه مربوطه به قلمفرسایی بپردازد یا خیر. اگر نویسنده ترجیح دهد در راستای مورد نظر به نوشتن مبادرت ورزد آن وقت مساله فرق می کند.

روشن بودن چارچوب های این محدودیت از آن جهت اهمیت دارد که روند خلق اثر تا حدود زیادی وابسته به آن است. ذهن خیال پرداز نویسنده می تواند در یک لحظه، دنیاهای متناقضی را در نوردد و از هر کدام، ایده هایی

جهت پرورش درام خود برگزیند اما باید دید این اتفاق مورد پذیرش محدودیت مربوطه هست یا نه .

در واقع، معضل اصلی به نوعی، از سلیقه گرایی سفارش دهنده سرچشمه می گیرد. حتی تناقض برخورد بین یک مسئول با مسئول دیگر در قبول یا رد برخی خطوط نیز بر مشکلات خلق یک درام (از این دست) می افزاید.

زمانی که مرزهای مربوطه، شفاف نباشند، هنرمند در یک بلا تکلیفی ناخواسته، سرگردان می ماند و این از یک منظر خطرناک است؛ از آن جهت که گاه کار سانسور ذهنی تا بدان جا پیش می رود که آنچه نویسنده به عنوان اثر نهایی خود معرفی می کند، بسیار بسته تر از آن چیزی است که سفارش دهندگان فکر می کرده اند.

در این جا نویسنده به حدی در هرس اثر خود می کوشد که فراموش می کند قرار است نوزایی فکری و تصویری ایجاد کند نه نازایی! و به همین خاطر از آنچه می خواسته بر آن گام نهد، پا پس می کشد.

۳. هنر موضوع گرا باید دارای چشم انداز باشد. اگر هنرمند به طور شفاف در این حیطه وارد شود، اتفاق خوبی رخ می دهد. هنر موضوع گرا انسان را به شکل جهانی مدنظر قرار می دهد. انگشت روی درد مشترک همه آدمها می گذارد. اگر یک ملیت خاص، یک فرد و یک شکل خاص در این میان به عنوان اصل (و نه نمونه) مورد توجه قرار گیرد، دایره ارتباط با مخاطب به خطر می افتد.

هنرمند در این هنر باید در برابر دیدگاه وسیعی قرار گیرد. ارتقای کیفیت هنری، بستگی زیادی به این دیدگاه وسیع دارد. رابطه تنگاتنگ ذهن آزاد و خلق آزاد را نمی توان نادیده گرفت.

در صورت ایجاد محدودیت ، از ویژگی اصلی هنر که همانا تخیل در جهت خلق جهانی تازه است، دور می شویم. باید توجه داشت ارتقای اندیشه یک اثر، محتاج عناصر زیادی است که موضوعیت می تواند کلیت آنها را در برگیرد، نه تک تک شان را. به این ترتیب برای رسیدن به اثری واجد اندیشگی می بایست به اندیشه، اجازه سیر در دنیاهای تخیل را بدهیم زیرا در غیر این صورت، نتیجه مدنظر ما حاصل نخواهد شد یا حداقل نتیجه مطلوبی شکل نخواهد گرفت.





۱. همیشه خلاقیت موضوع مورد بحث است. این سفسطه است که بگوییم با محدودیت، خلاقیت شکل نمی‌گیرد. محدودیت غلبه بر چیزی است و خلاقیت ماحصل آن است، از این منظر، موضوعی کردن که به نوعی به محدود کردن و شاید تمرکز بر یک ژانر منتهی می‌شود، تا حدی که امکان تولید را ایجاد کند جریان خوبی است و خلاقیت را بر اساس آنچه در ابتدا توضیح دادم در پی خواهد داشت. اما اگر محدودیت به محتوای اثر هم سرایت کند و فقط امکان تولید را در برنگیرد آن وقت مساله فرق می‌کند.

در این میان گاه تضاد و جدال شکل می‌گیرد و مخاطب، خود به قطبی تبدیل می‌شود که باید نتیجه بگیرد. این تضاد و جدال همیشه به سود اثر نیست و در اغلب موارد، رابطه و پیوند بین اثر و مخاطب از بین می‌رود.

بدین ترتیب باید بحث محتوا و تولید را در جریان موضوعی کردن از هم جدا کرد. این اولین قدم است.

۲. خودسانسوری بیشتر به فضای اجتماعی و روانی خود شخص بر می‌گردد. این معضل وقتی شکل می‌گیرد که ترس از تولید اثر بر فعل‌های جامعه غلبه می‌کند. هر جامعه ترس خود را دارد. وقتی خودسانسوری پیش می‌آید که توهم پارانویا شکل می‌گیرد.

نگرانی‌های کاذب، اصلی‌ترین دلیل خودسانسوری است. هنرمند باید دغدغه داشته باشد اما نگرانی‌های دروغین، او را از صعود به قله نوشتار، در مرحله سقوط به توهمات بیهوده سوق می‌دهد. محدودیت موضوع می‌تواند عامل ایجاد خودسانسوری بشود اما در نهایت نویسنده است که تصمیم‌گیرنده نهایی برای دخول به این فضا است.

۳. ارتقای اندیشه اثر به عوامل متعددی بستگی دارد و نمی‌توان آن را محدود به موضوعیت صرف دانست. این جریان بحث مفصلی می‌طلبد و به همین دلیل در این زمان اندک نمی‌توان به کالبد شکافی آن پرداخت.



هنر پیشه در قرن بیستم

ادوارد گوردون کریگ

ادت اسلان
ترجمه: سیما رجی

ادوارد گوردون کریگ - هنر پیشه‌ای که مادرش نیز هنر پیشه بود - در تمام مدت زندگی در جست و جوی نفوذی عمیق تر به قلب تئاتر عرفانی بود. او آرزوی رسیدن به یک هنر محض را داشت و از مبارزه علیه تئاتر رئالیستی دست بر نمی‌داشت. وی همچنین مخالف هنرپیشگانی بود که اصالت حرفه هنری خویش را از دست داده بودند.

او پیش‌کسوت هنرمندانی است که زمانی به سوی تئاتر جذب می‌شوند اما به محض اینکه احساس می‌کنند که تئاتر با برداشت و تخیلات آنها از زیبایی مطابقت ندارد از آن روی بر می‌گردانند.

غربی‌ها فقط در نمونه‌هایی از تئاتر شرق، پاسخی راضی کننده به افکار ائده‌آلیستی خود می‌یابند.

غربی‌ها که از مادی بودن محض هنرپیشگانی که انسانند سرخورده و مایوس گشته‌اند، برای جبران این ناامیدی روی به عروسکهای بزرگ می‌آورند و از آنجا که قادر نیستند برداشتهای هنری خویش را به اجرا در آورند، به منظور کار در آزمایشگاه، خود را به درون یک حرکت دورانی فعالی (پرکاری) می‌کشند. مدرسه‌ای تاسیس می‌کنند و یا مقالاتی نظری می‌نگارند.

ناکامی تئاتر سمبولیستی، محقق نگشتن نظریات کریگ در زمان او، تبعید کوپو به بورگونی Bourgoyne، رو آوردن بتی^۱ به عروسکهای بزرگ و چنانکه بنظر می‌رسد یک شکل خاص از ائده‌آلیسم و یا ضعف باعث شکستن بالهای سخت و محکم صحنه نمایش شد. و اما آنچه را که مربوط به عقاید و نظریات کریگ می‌شود باید با یافتن خطوط مبهمی در "بار" و مضمون نوشته‌هایش پیدا کرد حتی اگر این "بار" دست یافتنی نباشد؛ از طرفی بنظر می‌رسد که کریگ غالباً نظراتی مخالف و منفی را بیان می‌کرده است. او هنرپیشگان ضعیف را سرزنش می‌کرد. ضعف آنها هیچ امکان محسوسی برای تغییر و تحول یافتن



برایشان فراهم نمی‌ساخت.

این حادثه باعث شد که عشق هنرپیشگی در من خاموش و خفه گردد (...). و برای مبارزه با این حالت، زره بی‌تفاوتی را بر تن کردم (او به تفصیل توضیح می‌دهد): این کار را برای اینکه دیوانه نشوم کردم؛ از هنرپیشه بودن دست کشیدم (...). قادر نبودم بازی کنم.^۲

در زمان او یا نظراتش را نمی‌شناختند و یا به نحوی آنها را نمی‌فهمیدند؛ اگر بعدها تحت تاثیر نظریات زیبایی‌شناسی کلی وی واقع شدند، یقیناً این تاثیر به خاطر کارگردانی و دکورسازی وی بوده است.

اما آنچنان که من می‌دانم هیچ یک از شاگردان او بازی‌ای که وی رویایش را در سر داشت انجام نداده است. (بعنوان یک هنرپیشه، مورد پیروی واقع نشده است) وانگهی چگونه می‌توان این بازی را بوسیله شواهد ضد و نقیضی که به ما داده است تعریف کرد؟

نظریات زیبایی‌شناسانه کریگ

کریگ مخالف آشکار رئالیسم بود. چرا که رئالیسم بجای القاء هنری و نشان دادن آنچه که پیش از این عادت بر کتمان آن داشتند، فقط از واقعیت عکسبرداری می‌کرد. در سال ۱۹۰۶

کریگ کار تاریخی قابل توجهی در مجله ماسک *The Mask* ارائه داد. او اشکالی از کارهای گذشتگان مثل کم‌دیا دلارته را ارائه داد. او آنها را به دیگران شناساند. او بدون اینکه ترکه جاودانه‌ای را که باعث بوجود آمدن خلاقیت هنرپیشه می‌شد یافته باشد، قصد برانگیختن خلاقیت هنرپیشه‌هایش را داشت. به نظر وی تئاتر شکسپیر برای خواندن کافی است و هیچ احتیاجی به اجرای صحنه‌ای آنها نیست. با این همه در سال ۱۹۱۲ وقتی استانیسلاوسکی از او خواست نمایشی کارگردانی کند، هملت را در تئاتر هنری مسکو بر روی صحنه برد و جز نارضایتی و تلخکامی چیزی عایدش نشد. حتی وقتی در ابتدای دوره هنرپیشگی‌اش بازیگری را تمرین می‌کرد، به نظر می‌رسید که شیوه او در القاء عقاید و افکارش ناشی از کسی باشد که در بیرون از این فعالیت است.

او طراح صحنه (دکورساز)، سازنده و کارگردانی بود که ادراکهای خود را خوب یا بد روی صحنه به اجرا می‌گذاشت، اما از حرفه هنرپیشگی طرد شد. او خود می‌گوید: روزی احساس خلایق در خود کردم و



در صورت برنامه رس مرشولم Rosmersholm چنین می‌نویسد:

رنالیسم فقط حالت عرضه کردن و نمایش دادن را دارد در حالی که هنر به معنای ظهور و تجلی است. نباید یک کپی از طبیعت را به معرض دید گذاشت بلکه صحنه باید عرضه تجلی و ظهور نمادهایی باشد که طبیعت، آنها را در خود جای داده است. هنرپیشه باید به نفع عقاید، خود را کنار بکشد. این هنرپیشه نیست که باید تمام سعی خود را برای ظاهر ساختن یک نقش بکار گیرد اما او باید به ما نشان دهد که چگونه هر چیزی زیباست. وانگهی کار تئاتر منحصر به این نمی‌شود که به ما تصویری از زندگی و معایب این دنیا را نشان دهد؛ تئاتر باید در ما عشق به آنچه را که در این دنیا وجود ندارد برانگیزد.^۳ بی احساس بودن مجسمه‌های مصر باستان باعث می‌شود که او هنر مصر باستان را تحسین کند.

کریگ آرزوی صفا و پاکی اندیشمندان آسیایی و آفریقایی را دارد که به آن دنیا می‌اندیشند و در این دنیا با در نظر داشتن آرامشی که مرگ در خود دارد، با ریتمی کند زندگی می‌کنند. به جای واژه زندگی که دائماً بوسیله رنالیست‌ها مورد ستایش قرار گرفته، کریگ واژه مرگ را مطرح می‌سازد. او تا جایی پیش می‌رود که می‌گوید: جهان ناشناخته تخیلات جز منزلگاه مرگ چیز دیگری نیست.^۴

او آرزوی بازگشت به هنری مقدس را دارد که نشان دهنده اماکن و قهرمانهایی غیر بشری باشد. او متوجه شده بود که نخستین عروسک بزرگ (ماریونت) مجسمه‌ای مقدس بود که هندی‌ها به قصد ستایش آفریدگار ساخته بودند و این مجسمه بعداً به شکل یک تصویر انسانی تغییر ماهیت داده بود. وی می‌خواست برگشت به این تصویر مقدس را روی صحنه تئاتر غربی خلق کند. او رویای یک عروسک برتر را که سمبول خداوند بود در سر داشت و در فکر ایجاد مجدد یک مراسم ستایش از خالق بود. با چنین مضمونی بدن هنرپیشه عنصری ناخالص را ارائه می‌دهد.

نمایش بدن بشری، کریگ را آزار می‌داد. او فقط یک آفریده مصنوعی را که توسط دیگران ساخته شده بود می‌پذیرفت؛ به همین دلیل آرزو داشت هنرپیشه را از گوشت و استخوان خود دور سازد و او را به وسیله یک ساختار هنری جانشین سازد. بنابراین در واقع سه اصل در مسائلی که کریگ مطرح می‌سازد

وجود دارد: باطل شماردن رنالیسم - عکس‌العمل در برابر ضعف برخی هنرپیشگان - خشنود بودن از پرداختن به مسائل ماوراءالطبیعه و غیر مادی. مثلاً رمثو برای اینکه به تماشاگران نشان دهد که عاشق ژولیت است، او را در آغوش می‌گیرد و این سنتی است که چندان عالی نیست و کریگ از آن شکوه دارد. وی معتقد است که هنرپیشه باید نمادی پیدا کند؛ او نباید خودش را بعنوان نمونه عرضه بدارد و نباید احساسات خود را به تماشاگر بفهماند بلکه باید آنها را بیان سازد. نباید یک قضیه (عمل) واقعی را مجدداً روی صحنه ایجاد کند بلکه باید آن را روی صحنه نشان دهد.

کریگ هنرپیشگان بزرگی مثل کان kean، ایروینگ Irving و گراسو Grasso را تحسین می‌کند. او هیچ خطایی از دیگر هنرپیشگان را نمی‌بخشد. کریگ یک بازی علمی را نزد ایروینگ می‌ستاید؛ یک بازی کاملاً انگلیسی که هیجانانگیز را بروز نمی‌دهد.

کریگ هنگامی که به عکسهایش نگاه می‌کرد، متوجه یک ماسک کنترل شده گردید که ضعف‌های پرسوناژ را آشکار نمی‌ساخت. این ماسک کنترل شده، برزخی است مابین ظاهر مصنوعی مضحک صورت بشری (که همانند آن را طی تئاتر این قرون اخیر دیده‌ایم) و ماسکهایی که جای صورت انسان را در آینده نزدیک خواهند گرفت. کریگ به ماسکی می‌اندیشید تا بوسیله آن میمیک‌های چهره‌ای (صورتی) را که مکتب رنالیسم مدعی آن بود بپوشاند و هنرپیشه را از ضعف شخصیتی‌اش جدا سازد، گرچه او از هنرپیشه می‌خواهد یک کنترل و مراقبت محض داشته باشد؛ مراقبتی در رابطه با الزامات هنری مورد نیاز که این مراقبت باید در هر شاخه هنری دخالت داشته باشد.

با وجود این اما قبول می‌کند که گراسو ایتالیایی Grasso هوس‌ها و امیال خود را هنگام بازی در نقش اتللو به یکباره بیرون بریزد و تماشاگران را هیپنوتیزم کند.

کریگ از سردی و بی روحی بازی خودداری می‌کند و خونسردی و بی حسی هنرپیشگان انگلیسی را به باد انتقاد می‌گیرد؛ آنها را به خاطر اینکه تحت تأثیر منطق و لحن بی تفاوت یک قاضی و یا یک ریاضی‌دان از میل و عشق خود می‌کاهند، مورد انتقاد قرار می‌دهد. او آرزو می‌کند که هنرپیشگانی که دارای طبیعت و سرشتی انعطاف‌پذیرند، هنرپیشگانی بی‌احساس و بی تفاوت را از صحنه برانند، اما با این حال بیانیه‌های تئاتری





عادی ای (معمولی ای) از امیال ارائه می دهد. مثلاً:

هنرپیشه خود و عالی (ایده آل) به علت خشم نمی جهد، او ابتدا در نقش اتللو قیل و قال (داد و فریاد) نمی کند، چشمهای خود را نمی گرداند و برای بیان حس حسادت، دستهایش را در هم گره نمی کند.

او در اعماق روحش فرو می رود و سعی می کند آنچه را در آنجا پنهان شده، کشف سازد و سپس به دیگر زوایای روحش رو می کند و از آنجا بعضی سمبول ها را ابداع می کند؛ سمبولهایی (نمادهایی) که ما آنها را می سازیم بی آنکه در برابر چشمهای ما هوس ها و امیال را عریان بروز دهند و با وجود این، ما آنها را به وضوح درک می کنیم و می فهمیم.^۵

به عبارت دیگر کریگ کلیشه و تئاتری بودن بد را عرضه می دارد. اگر کمی دیگر پیش برویم در می یابیم که کریگ خود هنرپیشه را رد می کند؛ او می گوید: "انسان بهترین تکیه گاه برای بیان افکار بشر نیست! باید یک عروسک برتر (بزرگتر) را جایگزین وی ساخت." این اعلان جنگ، سبب جاری شدن مرکب های زیادی شد و عده زیادی علیه وی دست به قلم بردند.

استانیسلاوسکی تصدیق می کند که کریگ میل شدیدی برای دیدن بازی هنرپیشگان خوب داشت و چون به آرزویش (بازی هنرپیشگان خوب) نرسید، به آرمان ماریونت برتر پناه آورد. این ماریونت برتر، عروسکی خواهد بود که دارای موهبت و استعداد زندگی کردن، هوس (میل) و مراقبت شدید و عاری از خودنمایی است. بازیگری با قوه تصویری قوی تر و با خودنمایی کمتر.^۶

در واقع کریگ به یک برتر - هنرپیشه (ما فوق هنرپیشه) می اندیشید و بنظر می آید که تئاتر کلاسیک هندوها تا حد زیادی با ایده آل وی ارتباط داشته است. یعنی نمایشی با تکنیکی عالی از حیث قوانین حاکم بر بیان و معنویت.

کار بر روی هنرپیشه

هنگامی که کریگ در تئاتر هنری مسکو نمایشنامه هملت را به صحنه برد، از صورت جلسه هایی که با همکاری استانیسلاوسکی تنظیم شده، چنین بر می آید که کریگ راهی برای القاء و انتقال نظراتش به هنرپیشگان و فهماندن نظرات خود به آنها پیدا نکرده است.

کریگ از زبانی که با زبان هنرپیشگان مشترک باشد استفاده



نمی‌کرد. به نظر وی یک نمایشنامه مدرن، معنا و مفهوم خود را فقط با "دکور" و "حرکت" و کل میزانشن می‌یابد. هنرپیشه فقط ماده‌ای (عنصری) در بین سایر مواد است و برای کریگ مشکل است هنرپیشه را به تنهایی به کار کردن وادارد.

صدا او را خسته می‌سازد؛ در کتاب "از هنر تئاتر" می‌گوید: "من صدای ارگ، فلوت، چنگ و عود را بیشتر از صدای انسان می‌ستایم تا جایی که صدای یک اسباب و آلت را بر صدای انسان ترجیح می‌دهم." متنی که بطور کامل بیان شده باشد وی را خسته می‌کند. او می‌خواهد که در قطعه‌ای از هملت (پرده اول، صحنه دوم، ظهور؟ آه، نه مادام: واقعیت) فقط دو شعر اولین و دو شعر آخرین از نظر اهمیت مورد توجه قرار گیرند و می‌خواهد بقیه اشعار همچون یک آواز (موسیقی) در حالی که ایده و فکر در اصوات از بین برود گفته شود. متنی که نوشته شده است نیز او را خسته می‌سازد و حوصله اش را سر می‌برد؛ او می‌خواهد نمایش هملت را بدون کلمه اجرا کند. استانیسلاوسکی مسئول تجسم بخشیدن میزانشنی بود که توسط کریگ به او القاء شده بود و کریگ او را واداشته بود که فقط به تم نمایشنامه هملت توجه کند. کریگ به تئاتری از سکوت (نمایش ساکت) می‌اندیشد که سه چهارم آن‌را عمل نمایشی و یک چهارم آن را کلمات شدیدالحن تشکیل دهند. آنچه برای کریگ اهمیت دارد، حرکت و نیروی درونی اثر نمایشی است.

کریگ می‌گوید: یک نمایشنامه می‌تواند چیزی گنگ و مبهم باشد (...). نمایشنامه می‌تواند تنها با یک پرسوناژ بازی شود (...). یا توسط کسی بازی شود که فقط دستهایش را تکان می‌دهد. نمایشنامه می‌تواند بوسیله دکور و بدون حضور پرسوناژ اجرا گردد.^۷

آری نمایشنامه بدون کلامی که وی در ذهن دارد بدین گونه است. در همان کتاب می‌گوید: پلکانی که این پرسوناژها خودشان آن را القاء می‌کنند، بهتر از پلکانی است که دو پرسوناژ بر روی آن جابجا می‌شوند. و این چیزی است که باعث دلسردی شاگردی می‌شود که از کریگ می‌خواهد به او درس بدهد. علاوه بر اینها این تئاتر شناس در مفاهیم و برداشتهای تئاتری‌اش از زن‌ها منتفر است و ترجیح می‌دهد آنها را از صحنه‌های نمایش حذف کند؛ به این علت که در نمایشها زنان برانگیخته و تحریک می‌شوند و در بازی خود جلفی و سبکی از خود نشان می‌دهند. غالباً به نظر می‌رسد که کریگ خود را می‌بندد. او مایل است

هنرپیشه را از قید سلطه نویسنده دراماتیک برهاند. (البته شکسپیر در این مورد استثناء است). وی تأیید می‌نماید که هنرپیشه باید دو مرحله را پشت سر بگذارد، باید آزاد باشد و شیوه‌های خاص خود را گسترش بخشد و باید از اینکه همچون عروسکی در دستهای نویسنده نمایشنامه باشد، صرف نظر کند.

هنرپیشگان، قوه خلاقیت آثار هنری را بی‌آنکه کسی آنان را در این کار کمک کند، در خود بوجود آوردند. آنها با حرکات و صدای خودشان تمام انواع شادی و غم را که در ایده برخورد دو پرسوناژ و یا جدایی آنها وجود دارد، به تماشاگران القاء کردند.^۸ اما کارگردان آندره آزادی عمل دارد که حاضر می‌شود از هنرپیشه چشم‌پوشد چرا که آنها در وضعیتی نیستند که بتوانند آنچه را او (کارگردان) از آنها انتظار دارد اجرا کنند و کارگردان هم در وضعی نیست که بتواند آنها را به جایی که می‌خواهد هدایت کند.

کارگردان با داشتن شناخت نسبت به طبیعت بشری و با قبول کردن ضعفهای او و با اطلاع از قیده‌های زمینی است که از هنرپیشه استفاده می‌کند و این در واقع درگیر شدن با واقعیت او و تلاشی برای متعالی ساختن وی در یک تغییر و تحول هنری است. کریگ از همان ابتدا از انسانی که قبلاً وجود داشته برائت می‌جوید و آرزوی (رویای) یک ماده متعالی و والا را دارد.

قبل از اینکه در تئاتر هنری مسکو شروع به کار کند، عطش معنوی وی بوضوح در برابر نیاز به منطق و عدم لطافت شاعرانه نزد شاگردان استانیسلاوسکی فروکش می‌کند.

تئاترشناس مزبور به یک تئاتر مجرد و انتزاعی می‌اندیشد گرچه از نفس دم شاعرانه شکسپیر حرف می‌زند وی می‌خواهد هنرپیشگان را به وضعیتی بکشاند که در آن وضعیت، خود را در دامن یک قوه تخیل کاملاً قوی فراموش کنند و آنها را وادارد تا به یک حالت جذبه‌ای تن دهند که در آن ترس و جنون را اندکی لمس کنند و از آنها می‌خواهد که بازیشان مطابق با عکس‌العمل‌ها نباشد.

کریگ می‌گوید: با فکر کردن نیست که ما می‌توانیم آسمان را ببینیم؛ آسمان را از رهگذر معناها و مفاهیم می‌بینیم و آن را درک می‌کنیم. بجای استفاده از مغز باید از معنا و روح استفاده کرد؛ معنا و روح، واسطه‌ای والا تر و مغز وسیله‌ای پست تر است.^۹ اما این جاذبه‌ای که کریگ نمی‌تواند آن را توضیح دهد چیست؟ این جذب پیش از این تدبیر وی برای ماریونت برتر بود.

ماریونت یک هنرپیشه است که قصد رفتن به آنسوی زندگی را دارد. یعنی هنرپیشه‌ای که جسم او یک حالت جذبه و خلسه را



کارگردان با داشتن شناخت نسبت به طبیعت بشری و با قبول کردن ضعفهای او و با اطلاع از قیده‌های زمینی است که از هنرپیشه استفاده می‌کند و این در واقع درگیر شدن با واقعیت او و تلاشی برای متعالی ساختن وی در یک تغییر و تحول هنری است



دارد. قضیه‌ای وجود دارد که دال بر تفرقه و اختلاف بین کریگ و هنرپیشگان است.

به هنگام تمرینات در مسکو او با استانیسلاوسکی و دستیارش مذاکره می‌کرد، در آتلیه‌ها کار می‌کرد و کار کسانی را که پیش از وی بودند توضیح می‌داد و مجسمه‌های کوچکش را بر روی ماکت به حرکت وامی داشت اما هیچ ارتباطی با هنرپیشگان نداشت. خوخ لوف Khokhlov بازیگر نقش هوراس Horatio چنین نقل می‌کند: او کاملاً جدای از ما کار می‌کرد و مثل یک فتنه‌جو رفتار می‌کرد.

با بازی خوخ لوف در نقش هاملت کریگ کاملاً ناکام شد. اطلاعات و تعریفهایی که بخوبی توضیح داده نشده بودند، هنرپیشه را به رفتن در مسیر تراژیک واداشت؛ درست همان که هدف کریگ نبود. و همین، راه روح و روان را بر وی مسدود کرده بود. کریگ می‌خواست هاملت از رفتن به سوی مرگ خوشحال و مسرور باشد. خود را مورد تجزیه و تحلیل قرار ندهد. سرکش و تاثیرگذار باشد و بدنش را مطابق ریتم نمایش حرکت دهد و این درک کریگ از هاملت با درک کاجالوف katchalov از هاملت که می‌گفت: "هملت یک شکاک، متهم کننده و یک داور است،" در تضاد بود.

کریگ برای اصلاح و ارتقای بازی هنرپیشه، مراحلی را پیشنهاد می‌کند:

مبارزه علیه رئالیسم با ایجاد تصنعی آگاهانه؛ یعنی تئاتری

بودن، اقتباس رفتارها از دیگران، با شکوه و جلال وارد صحنه شدن، دکلمه، داد و فریاد، نگاه‌های وحشی و بی رحم انداختن و سرانجام گذاشتن ماسک بر صورت، بیانی تصنعی و بدنی منعطف و متغیر و رعایت قوانین حرکات؛ با رعایت اینهاست که هنر هنرپیشه و زیبایی کار وی شکوفا می‌گردد.

کریگ در اواخر زندگیش اعلام می‌کند که طرفدار نمایشی است که کاملاً با برداشتهای قبلی اش از تئاتر تفاوت دارد. معلوم نیست که آیا این خواست وی تحت تاثیر کم‌دیلا دلاتره بوده که وی آن را مورد مطالعه قرار داده یا نه؟

او معتقد است که در نمایشنامه هملت یا نمایشهای سنگین شکسپیر باید فضاهای شادی‌آفرین، رقص‌های شیطانی و حرکات کمیک قرار داد. او هنرپیشگان را تقریباً "در حال آواز خواندن" و همیشه آنها را در شرف رقصیدن می‌بیند.^{۱۰} کریگ با نظر به گذشته، نسبت به شیوه بازیگران انگلیسی، دقیق و موشکاف است. شیوه هنرپیشگان انگلیسی در استفاده و دستکاری اشیاء روی صحنه، کمکی به استانیسلاوسکی نکرده و او را متاثر نساخته بود. برای مثال، هانری ایروینگ Henry Irving برای اینکه افکار و نیت نهفته در صحنه استنطاق را به سام جانسون Sam Johnson نشان دهد در نقش شوپارد Le courrier de lyon در نمایشنامه "نامه از لیون" Le courrier de lyon به او می‌گفت که به هنگام بازی کردن با کلامش، باید دارای لرزش شدیدی باشد و یا هنرپیشه‌ای دیگر با حرکاتی نوسانی،





کریگ می‌خواهد در حد امکانات یک تولید فوری، راهمایی پیدا کند که بدن وسیله نمایش‌ها را به شیوه‌ای ساده‌تر، با صرفه‌تر (اقتصادی‌تر)، موثرتر و سریعتر کارگردانی کند. او هیچ دستورالعملی برای انتقال مفاهیم به شاگردانش (هیچ سیستمی که از قبل تدارک دیده باشد) نداشت.

کریگ با شاگردان خود به جست‌وجو و شناخت اشتباهاتی که می‌خواست با آنها مقابله کند می‌پرداخت بدون آنکه هنوز راهی برای برطرف کردن آنها داشته باشد.

مدرسه او شامل دو بخش بود: ۱- مسن‌ترها ۲- جوانترها گروه مسن‌ترها که تعدادشان بیست نفر بود از بیست تا چهل سال داشتند. اینها عبارت بودند از افرادی که اهل حرفه تئاتر بودند. موسیقی دانان جوان، نقاش، معماران، که به آنها اجرت داده می‌شد. آنها در پژوهش‌های هنری شرکت داشتند و آنچه جوانترها آموختند، نتیجه تجارب آنها بود. جوانترها و مسن‌ترها در رابطه‌ای تنگاتنگ با کریگ کار می‌کردند.

مدرسه تقریباً بلافاصله به علت اعلان جنگ در سال ۱۹۱۴ بسته شد

برطبق برنامه مدرسه، جوانترها - شاگردانی که پول می‌پرداختند - در هر فصل یک مرحله را پشت سر می‌گذاشتند که طی آن، روی صدا و حرکت شان در فضاهای صحنه‌ای که مجهز بودند و شرایط تئاتری در آنجا حفظ شده بود کار می‌شد. در این مدرسه به شاگردها تنها بازی کردن را نمی‌آموختند بلکه هم زمان، مقررات دیگر را نیز مطالعه می‌کردند و بعد از آن امتحانی می‌دادند. کسانی که رد می‌شدند اخراج می‌شدند و کسانی که با ادامه کارشان موافقت شده بود، ظرف دو سال می‌توانستند در یک رشته، شاخص شوند. جوانترها به کمک مسن‌ترها فرمهای اولیه نمایش را می‌یافتند و خود را آماده اجرای یک نمایش از اول تا آخر می‌کردند. این کار که سه سال طول می‌کشید، برای شاگرد، بیشتر در بردارنده یک تمرین بود تا یک تئوری و در این آموزش مرزی بین تئوری و عمل وجود نداشت.

ژیمناستیک، رقص، پانتومیم و شمشیربازی (نزاع) باعث نرم شدن بدن بازیگر می‌شد. روی صدای بازیگر هم کار می‌شد. در مورد طراحی دکور، آنها ساخت ماکت را می‌آموختند و کارگردانی، نورپردازی صحنه، نظریات تئاتری گذشته، تاریخ عروسک و گرداندن آن را فرا می‌گرفتند.

این مشارکت جوانها با مسن‌ها با استودیوهای الحاقی در دیگر

عینک یک چشمی‌اش را به انتهای نخ‌بسته بود؛ از این لمس عینک یک تفسیر واقعی در تماشاگر ایجاد می‌کند.

اما در مورد آنچه که به حرکت مربوط می‌شود، کریگ، دلسارت یا حداقل پیروان او را که نمایش‌هایشان حالت خود شیرینی در برابر تماشاگر را دارد، نمی‌پسندید. او در مدرسه‌اش در فلورانس به مطالعه حرکت جسم انسان مشغول شده بود اما از چگونگی آن اطلاعی در دست نیست. روشن کردن حد و حدود اثری که "ایزادورادونکن" بر وی گذارده جالب به نظر می‌رسد.

مدرسه کریگ در فلورانس

اطلاعات محدودی که از کریگ در اختیار ما است، برای شناخت دقیق و درست شیوه او در تعلیم و تربیت بازیگر کافی به نظر نمی‌رسد.

مدرسه وی بیش از اینکه یک کانون تعلیم و تربیت باشد، آزمایشگاهی تجربی بود که در آن، مقید به کار و اجرای نمایشنامه‌ای مشخص نبودند. هدف این مدرسه تربیت افراد تئاتری مستعد و لایقی بود که با فراگیری چند قاعده در تئاتر، شاخص می‌شدند و به شیوه‌ای علمی اصول کلی که امکان اجرای تمام نمایش‌ها را به آنان می‌داد در می‌یافتند.

کشورها ارتباط دارد که در آنجا تئاتر، یک نظم پلکانی دارد و در آنجا شاگردها در حضور بازیگرانی با تجربه (حرفه‌ای) کار می‌کنند و کارگردان می‌تواند نسلی از بازیگران را که در برابر نظریات وی مطیع و فرمانبردار هستند پرورش دهد.

روحیه انتقادی (نقد و نقادی)

جست و جوی و کشف ضمیر پنهان

بیان تئاتری معاصر، بیش از پیش بر انتخاب یکی از دو سوژه متناقض استوار گشته است.

این دو سوژه عبارتند از اینکه آیا باید لجام احساسات را به حال خود رها ساخت و یا آنکه می‌بایستی بر آنها افسار زد و تحت کنترل خویش درآورد.

گرچه فلسفه مادی مکتب فردگرایی، هنر آستره (انتزاعی) و عقاید انقلابیون در سرد کردن تظاهر احساسات رمانتیکها با هم مشارکت و همکاری داشتند، در واقع باید از کاشفانی که به شیوه فریود به کشف مکنونات وجودی انسانها می‌پرداختند قدردانی کرد. آنها قصد عروج به ریشه‌ها و منابع غرایز و آزادسازی نیروهای احساسی را داشتند و می‌خواستند با چشم‌پوشی و روگردانی از قیوداتی که باعث ناتوانی انسان می‌شود دوباره به انسان بدوی بازگردند.

هنرپیشه، هیچگاه فرصت ظاهر ساختن عواطف درونی و ذهنیات خود را از دست نداده و به اصطلاح با تمام وجودش همیشه نقش را ایفا می‌کرده است. دو شیوه بازیگری تئاتر که امروزه می‌شناسیم بر مدار یکی از این دو جریان می‌چرخد. این دو جریان عبارتند از: الف: فاصله‌گذاری به شیوه برشت؛ باریک‌بینی منتقدانه ب: اضطراب و ترس از خلال نظریات آنتوتن آرتو؛ به عبارتی روانکاری و یا زایش شکل جدیدی از اکسپرسیونیسم.

اگر در زمان‌های کنونی نام برشت را به کل در برابر نام آرتو قرار می‌دهیم، این یک الزام و جبر محض است. آنها احتمالاً همدیگر را نمی‌شناختند و هیچ یک از آنها به رد کردن دیگری فکر نمی‌کرد. آرتو در سال ۱۸۹۶ یعنی همان سالی که او بو شاه (Ubu Roi) خلق شد بدنیا آمد و ۱۱ برشت در سال ۱۸۹۸ متولد شد. آنها هم عصر اما دارای میراث فرهنگی متفاوتی بودند. برشت، آلمانی است و آرتو مادری یونانی دارد. برشت با استفاده از تئاتر، قصد تغییر جامعه‌ای را که در آن زندگی می‌کند دارد در حالی که آرتو سعی در تجربه‌ای انفرادی دارد و می‌خواهد خویشتن خود را مورد بررسی قرار دهد و تصادفاً در این تلاش از تئاتر استفاده می‌کند.

آرتو از سال ۱۹۲۷ تا سال ۱۹۲۹ به واسطه روژه ویترا Roger

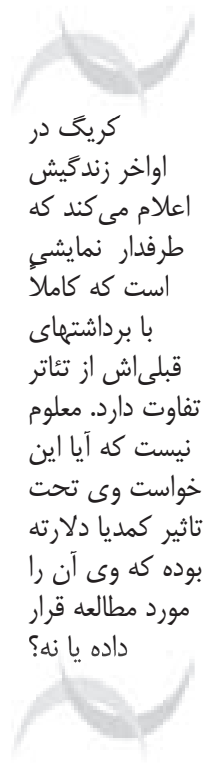
Vitrac به تئاتر آلفرد جری علاقه مند می‌شود و بین سالهای ۱۹۲۵-۱۹۳۰ اثر خود را که بعدها (تئاتر و همزادش) ۱۲ نامیده می‌شود می‌نگارد. این اثر در سال ۱۹۳۸ (یعنی همان سالی که استانیسلاوسکی درگذشت) به چاپ می‌رسد. در سال ۱۹۳۰ برشت نخستین مکتوبات نظری خود پیرامون تئاتر حماسی (epique) را به چاپ می‌رساند.

در مدت سی سال عملاً هر دو آنها در فرانسه ناشناخته بودند. اما مشغله زمانه منتقدین را واداشت که به پس بازگردند و آثار این دو هنرمند را از گذشته تا امروز مورد توجه قرار دهند. امروزه تا حد زیادی نمایشهایی را که در آنها هنرپیشگان فریاد می‌زنند و یا خود را روی زمین می‌کشند (نمایشهای آرتویی) می‌نامند و نمایشهایی را برشتی می‌خوانند که در آنها استدلال و منطق باعث کندی ریتم نمایش می‌گردد.

در هر حال بچاست که هر بار به سرچشمه‌های نمایش رجوع کنیم. پس از پرداختن به برشت حال وقت آن رسیده که آنچه را آرتو به عنوان تعاریفی برای بازی هنرپیشه در زمان خود تدوین کرده بود مورد ارزیابی قرار دهیم.

پی‌نوینس

۱. کاستون بتی (۱۹۵۲-۱۸۸۵)
۲. گ. کریگ، ژانویه ۱۹۰۰، زندگی من بعنوان فردی تئاتری، پاریس، چاپ آرتو، ۱۹۶۲، ترجمه شارل شناسه Charles chasse، ص ۳۱۹
۳. گ. کریگ، هنرپیشه، دست نوشته، ۱۸۹۸-۱۸۹۷
۴. از هنر تئاتر، ۱۹۲۰، R.F.N، صفحه ۱۸۵
۵. گ. کریگ، از هنر تئاتر ۱۹۴۲، صفحه ۲۰ و صفحه ۱۸۵
۶. گ. کریگ، (از هنر تئاتر)، مقدمه، ص ۱۰
۷. (تئاتر در حرکت)، ترجمه موريس بیربلوک Mourice Beerblock، پاریس، چاپ گلیمار، ۱۹۶۴، صفحه ۳۰
۸. همان کتاب، صفحه ۱۹۵
۹. ماسک، ۷ مه ۱۹۱۵، صفحات ۱۱۱ و ۱۱۲
۱۰. گ. کریگ، طالبان افتخار Les pretendants a la couronnel، میراتسن، ۱۹۲۶، به نقل از (امروز Aujourdhui) مه ۱۹۵۸ شماره ۱۷ ص ۸
۱۱. نمایشنامه‌ای از آلفرد جری که توسط لونه پو در سال ۱۹۹۶ کارگردانی شد. Theatre et son Double. ۱۲



کریگ در
اواخر زندگیش
اعلام می‌کند که
طرفدار نمایشی
است که کاملاً
با برداشتهای
قبلی‌اش از تئاتر
تفاوت دارد. معلوم
نیست که آیا این
خواست وی تحت
تأثیر کم‌دیلا رته
بوده که وی آن را
مورد مطالعه قرار
داده یا نه؟

آشنایی با تئاتر ملی فلسطین



وجید ناصر

تئاتر ملی فلسطین (PTN) یک موسسه فرهنگی و هنری عام المنفہ است که در جهت ایجاد و خلق و توسعه حیات فرهنگی منحصر به فرد فلسطینیان، تلاش می کند. این موسسه با تولید و عرضه آثار هنری، تربیتی و برنامه های سرگرم کننده، اشتیاق و آرزوها و بازدم نفس مردم فلسطین را، باز تاب دهد.

تولیدات تئاتر ملی فلسطین نقشی اساسی در اجتماع فلسطینیان دارد. این در حالی است که تا چندی پیش فرض می شد فقط مرکزی صرفاً فرهنگی-هنری، در اراضی اشغالی است. این مرکز از زمان آغاز به کارش یعنی در سال ۱۹۸۴، محلی برای تشویق و تهییج رشادت و شجاعت و ترویج فعالیت های هنری و فرهنگی به شمار می رود.

تئاتر ملی فلسطین توسط تعدادی فلسطینی که صاحب کمپانی "الحکاواتی تئاتر" بودند، تاسیس می گردد. بعد از یک سال، مدیریت مرکز تصمیم می گیرد تا هیات مدیره ای متشکل از هنرمندان، نویسندگان و اشخاص برجسته از جمع خود فلسطینیان، تشکیل دهد. این موسسه مانند کانونی برای فعالان فرهنگ و هنر است که برای ارتقا و تعالی هنرها در سطح بین المللی تلاش می کند. لذا متعهد است تا از تمدن فلسطینیان، فرهنگ قومی و سنن مردم فلسطین حفاظت کرده، ایده های نو و دیدگاه های خلاقانه در جهت ابراز عقاید و خصوصیات فلسطینیان، کشف و شناسایی کند. تئاتر ملی فلسطین همچنان و مانند گذشته در حال گذراندن و تجربه کردن شرایط سخت و دشوار است؛ فشارها و آزارهای ماموران اسرائیلی. این تئاتر دوره های مختلفی را تجربه کرده است. از آن جمله می توان به تعطیلی ها و بسته شدن های اجباری، یورش های نیروهای اسرائیلی، تفتیش و سانسور عقاید در نمایش ها و محدود کردن خط مشی ها اشاره کرد. در ادامه هم باید به رانده شدن از شرق بیت المقدس - مابقی اراضی اشغالی فلسطینیان - و برخورد های ناجور نیروها در برابر اعتراض گسترده فلسطینی ها،

(BLACK BOX) است که در ساختمان های مرکزی شرق بیت المقدس واقع شده اند. سالن اصلی، قابلیت جابه جایی در نمایش ها و همچنین قابلیت پخش فیلم های ۳۵ میلیمتری را داراست. از سالن (BLACK BOX) عموماً برای اجرای کارهای عروسکی استفاده می شود. هدف موسسه، بالا بردن و ارتقاء آگاهی ادبی و فکری فلسطینیان است. اعتقاد دارند که با بسط افق فکریشان و بالا رفتن آگاهی هایشان، می توانند جامعه ای بسازند که مردم در آن به یکدیگر اطمینان داشته و صمیمیت در آن برقرار است و سربلندی را در احترام به همنوع با هر گونه اعتقاد، می جویند.

به سبب اینکه جمعیت اکثریت فلسطینیان را جوانان و کودکان تشکیل می دهند، موسسه در اولیت برنامه هایش تلاش می کند تا اجزا و عناصر حیاتی وزیربنایی سازمان جامعه فلسطینیان را کشف و بر روی آنها برنامه ریزی کند. لذا برای نیل به این هدف مهم، بر روی هنرمندان و گروه های فلسطینی ساکن حساب باز کرده و آنان را برای تولید تئاتر آماده ساخته و تجهیز می نماید.

همچنین موسسه در تلاش است تا با تولید کنندگان بین المللی تئاتر ارتباط برقرار سازد و با کشور های عربی مجاور، کارگاه های آموزشی مشترک بگذارد. در پایان دو کرانه برای این موسسه مورد تصور است. یکی اینکه کارگردانها در جهت رشد و آگاهی فرهنگی مخاطبان بومی و هنرمندان داخل فلسطین گام بردارند و هم بتوانند پایه گذار رشد آگاهی و رشد فرهنگ فلسطین در خارج از فلسطین باشند.

سرگردانی مردم و محروم شدن از یک زندگی عادی اشاره کرد. که همه و همه دست به دست داده تا حصار از درماندگی و ازهم گسیختگی ایجاد کند. به رغم این اوضاع متشنج، تئاتر ملی فلسطین فعالیت هایش را در سایه پشتکار و سعی و کوشش اعضا ییش ادامه داده و حتی توسعه بخشیده است. اشغال اجباری و درگیری ها، هنرمندان را برای دفاع از اجتماع بزرگشان، بیش از پیش متحد می کند.

در یک روز خاص، موسسه میزبان رویدادهای گوناگون فرهنگی است؛ تمرین برای تولید یک تئاتر جدید، شوهای هنری، نشست های عمومی، نمایش فیلم و کارگاه فرهنگی و آموزشی برای کودکان. از فعالیتهای دیگر موسسه که در اولویت ها قرار دارد، برگزاری فستیوال بین المللی عروسکی (IPT) است. در این فستیوال، نیازهای کودکان فلسطینی که از حقوق اولیه شان یعنی تحصیل، تفریح و آزادی به معنای کلمه، محروم شده اند، مطرح می گردد. در تئاتر ملی فلسطین، مسئولیت اصلی پرورش و گسترش هنر به عنوان یک رسالت بزرگ و عظیم می باشد. لذا، تلاش براین است تا روحیه همکاری هنرمندان بومی در طرح ها و پروژه ها بالا رفته موجب توسعه و ایجاد گروه های تئاتری و سازمان های هنری گردد. در این راستا نیز موسسه با وزارت فرهنگ و وزارت آموزش و پرورش فلسطین و سازمان های وابسته به سازمان ملل متحد به شکل گسترده ای در حال تأمل و همفکری است.

تئاتر ملی فلسطین دارای یک تالار اصلی و یک سالن





انتخاب

آزادسازی خرمشهر، به نقل از امیر احمدی

مرحله سوم عملیات آزادی خرمشهر، عملیاتی بود به نام "یازها" (اس) که برای محاصره این شهر صورت گرفت. اطراف خرمشهر کانال‌های آبی بود که باید تا آنجا می‌رفتیم و شهر را محاصره می‌کردیم. گروهان ما که در عملیات قبلی، تعدادی زخمی و شهید داده بود، دوباره سازماندهی و برای عملیات آماده شده بود. من هم که قرار بود همچنان معاون گروهان باشم، همراه بابی سیم‌چی ام "شوشتری" در این عملیات شرکت کردم.

مسیر حرکت، موازی جاده اهواز - خرمشهر بود. سمت چپ، جاده بود و سمت راست، خطوط مرزی. در جای جای مسیر حرکت، بچه‌هایی را می‌دیدیم که بر اثر برخورد با مین مجروح شده، ناله می‌کردند اما موقعیتی نبود که کسی به فکر مجروحین باشد؛ چون عراقی‌ها روی جاده مستقر شده بودند و مدام ستون ما را زیر آتش داشتند.

چند کیلومتری که رفتیم، فرمانده گروهان مرا خواست و گفت: شش نفر از آرپی جی‌ها را هم با خود بیاور. بعد تیربارها و دوشکاها را نشان داد و گفت: «باید بروید و این‌ها را خنثی کنید.»

همان‌طور که روی پنجه پانزدهم بود و به تیربارها اشاره می‌کرد، ناگهان از میان آن همه تیر که به سمت ما شلیک می‌شد، تیری رسام - نورانی - دیدم که داشت صاف می‌آمد سراغ ما! حالا که فکرش را می‌کنم انگار چند دقیقه‌ای طول کشید که آن تیر همین‌طور می‌آمد طرف ما ولی در حقیقت، فکر نمی‌کنم بیش‌تر از یکی دو ثانیه طول کشید. در همین فاصله با خود فکر کردم الان این تیر به من می‌خورد یا به فرمانده یا به نفر سمت راست من؛ حالانمی‌دانم دیگران هم متوجه آن شده بودند یا نه؟ یک لحظه دیدم فرمانده گروهان از پشت افتاد. تیر درست خورد و دود توی سرش. هنوز هم در حکمت آن تیر ماندم که چطور این یکی از میان آن همه تیر رسام که برای ایجاد وحشت در شب شلیک می‌شد آمد و موجب شهادت فرمانده شد.

بعمر حال همان‌طور که متحیر آن صحنه بودم، آرپی جی‌ها را راه‌انداختم که به‌صورت سینه‌خیز به سمت تیربارها حرکت کنند تا از آتش دشمن در امان باشند.

در همین حال یکباره دیدم کسی درق و درق دارد با پوتین می‌کوبد

توی سر ما و از کنارمان رد می شود. برگشتم و گفتم: «داری چکار می کنی اخوی؟»

نگاهم کرد و باخنده گفت: «تویی؟»

تازه فهمیدم "علی رضا" بچه محلمان است. گفتم: «اینجا چه می کنی؟»
گفت: «آمدم کمک شما.»

رفتیم تانزدیکی سنگرهای عراقی. عراقی ها این سمت جاده خاکریز نداشتند، اما متوجه ما شده بودند و از داخل سنگرهایشان شلیک می کردند. همان طور که جلو می رفتیم سرو صدایشان را می شنیدیم که به عربی حرف می زدند. یعنی تا این حد نزدیکشان شده بودیم.

از همان جا شروع کردیم به شلیک طرف آنها. "علی رضا" یکبارہ نارنجکی برداشت، ضامنش را کشید و گفت که می خواهد بیندازد داخل سنگر عراقی ها. با فریاد گفتم: «بلند نشو، همین طور خوابیده بینداز.»

اما "علی رضا" انگار نشنید. بلند شد و نارنجک را انداخت و بلافاصله چندبار تیر به شکم و سینکش خورد؛ رفته بالا سرش و حالش را پرسیدم. با همان لبخند همیشگی نگاهم کرد. علی رضا هیچ عکسی نداشت که در آن بدون لبخند باشد. همیشه لبخند گوشه لبش بود.

شروع کردم با او صحبت کردن گفتم: «حالت چطوریه؟ خوبی؟»
باز هم لبخند زد و گفت: «نه!»

در داشت، اما رو حیله اش را نباخته بود. گفتم: «علی رضا شهادتین ات رابگو.»

گفت: «چی بگم؟»

گفتم: «بگو اشهد ان لا اله الا الله.» گفت.

گفتم: «بگو اشهد ان محمد رسول الله، اشهد ان علی ولی الله.» گفت.

گفتم: «چیز دیگه ای نمی خوای بگی؟»

گفت: «هر چی تو بگی می گم.»

گفتم: «وصیتی چیزی نداری بگی؟»

گفت: «نه زن دارم نه بچه. چیزی ندارم که وصیت کنم.»

در همین حال شروع کرد به ذکر "الله اکبر" و بعد شهید شد. همان طور مات و مبهوت کنارش نشسته بودم و هیچ کاری نمی توانستم بکنم. "شوشتری" هم کنار بود. یک نفر دیگر هم کنارم بود که من فکر می کردم یکی از بچه هاست. اما همین که نگاه کردم دیدم چهره اش سیاه است. یک سرباز عراقی بود که زخمی شده بود و نمی توانست تکان بخورد. دیدن آن عراقی، موجب شد به خودم بیایم و همراه "شوشتری" راه بیفتم به سمت بچه ها.

بچه ها تیر بارها را زده بودند و روی جاده راه می رفتند. همراهشان رفتیم. من در آن محل، تانکی را نشان کردم که جاده را شکافته و آنجا مستقر شده بود. می خواستم وقتی فردا برای بردن "علی رضا" می آیم، آنجا را بشناسم.

آنشب اصلاً نمی فهمیدیم که کجا می رویم و چه می کنیم. ما آن شب از محلی گذشته بودیم که فرادایش به قتلگاه عراقی ها معروف شده بود. یعنی فرادایش آنجا چنین تابلویی زده بودند ولی مادر آن شرایط چه می فهمیدیم که دور و برمان دارد چه اتفاقی می افتد!

کم کم به منطقه ای رسیدیم که درگیری شدید بود. طوری که همه نیروها زمین گیر شده بودند. من هم حسابی از اتفاقاتی که آنشب افتاده بود پکر بودم و اصلاً دستم به کار نمی رفت. یکبارہ "علی بشکیده" فرمانده گردان عمار-تماس گرفت که کجا هستید و چرا نمی آید جلو؟ معلوم شد که او رفته است پیش توپخانه دشمن. از آنجا تماس گرفته بود که من اینجا پیش توپخانه می آید جلو.

ما از خودمان خجالت کشیدیم که آنجا کپ کرده بودیم. به "شوشتری" گفتم: «چه کنیم؟»



گفت: «هگه نمی داری تیر می آد؟»

آنجا بود که آدم به جایی می رسید که باید انتخاب می کرد. اگر می خواستی ببینی عقل چه می گوید، نباید از جای تکان می خوردی، چون بچه ها را می دیدی که یک به یک تیر به سر و سینه و گردنشان می خورد اما با این حال، انتخاب می کردند.

مثل باران، تیر می آمد. تیرهای رسام که آدم آنها را می دید. هیچ حفاظ و پناهگاهی هم نبود؛ ولی باید روی جاده راه می رفتی. پیش خودم فکر می کردم: «بین خدا و زن و بچه، کدام را باید انتخاب کرد؟» ما، مانده بودیم و بچه ها انتخاب می کردند و می رفتند. دست آخر ما هم به هوای آنها بلند شدیم و راه افتادیم. صبح که شد، گفتند تانز دیک شلمچه رفتیم، کانال های آب را هم رد کردیم و خرمشهر در محاصره ما است. نگاه کردم و دیدم که خشاب هایم هنوز خالی نشده، نارنجک هایم هنوز هست، اما خرمشهر محاصره شده است!

اتاق شماره صفر

ترجمه: سید قاسم غریبی
قصر الکیلانی

اگه سرقرار تو بیمارستان نباشم چه اتفاقی میفته؟ اگه اون ناشناخته ای که مدام رشد می کنه ول کنم چی میشه؟ از دلتنگی ها... از خاطرات پر درد... و از زخمهای گذشته که مهمتر نیست. مثل درختی می مونه که میوه هاش تلخه... برای خاطر مزه تندی که داره... سرش مثل میوه های سوخته میمونه. برگه‌هایش مثل اتفاقات گذشته می ریزه... از میان ریشه های خشکیده دنبال حقیقت و دوستی میگرده. بنظر می آد او مدام رشته دردهای بزرگی رو از خودش بیرون می کنه تا از اول شروع کنه. مثل یک پروانه خودش رو به شیشه می زنه... مثل حلزون می بخودش می پیچه.

- نور، اینجا خیلی گیج کننده س... بهشتی اسطوره ای در کهف. چرا نمیری؟ مثل اینکه نمی خوای...

- می خوام ... ولی خجالت می کشم.

از وقتی که درباره صورت بچه هایی که فراموش کردیم حرف زدیم... از وقتی که تاریخش یادم نیست و من هم همینطور، آه... بچه ها... ای ماه های بهشتی. شما را در قلبم می بینم، در حالی که خونتان در رگ و پی زمین جاری است. هنوز چشمهایم پر از خاکستره... هنوز سرم سنگینی می کنه... سنگینی می کنه...
داره سنگ میشه

- این ها رو داری به من می گی من که ...

- من چیزی نگفتم

- چشمات میگه ... با اشک پنهان... خجالت می کشی در حالی که تو...

- من نتونستم بر خودم پیروز بشم.

و منتظر ماند تا نان طعم شادی بدهد... و من خلیفه خدا بر زمین هستم... و می شکنم... در زخم غرق می شود... ولی تلخی را نمی شناسم. هنوز خواب آینده را می بینم. دخترم به سن عشق رسیده و هنوز این آینده ای که خواب می بینم نیامده.



را دنبال کردم... و جاده رنج را... و کسی که چشمه اندوه را با شب به من هدیه کرد.

صبح است. و او در راه بیمارستان غرق ماتم است. صدای شکاکان را می شنید. از صدای هواپیماهای مسافربری فرار می کردند... از گلوله های سرگردان. خرید و فروش می کردند و خنده روی آسفالت باران خورده خیابان سر می خورد. دیروز مست از زلال شراب عشق بود، ولی حالا کی بود شده است. و ماه از پشت ابرهای تیره بیرون آمد... و فرصت از دست رفت. به چشمانی که می دید خیره نشد... و به دستهایی که می جنگیدند... و می نوشتند حمله نکرد... و شیطان شعر پیروز شد...

حرفی شنید که مثل طبل توی سرش کوبیده شد. او با سپیده دمی خاکستری همراه بود. با گامهای استوار پیش می رفت. به راهی می رفت تا بوی فاجعه را بزدايد. این سرما را. بدنش از زخم پنهان بود و شهر هم همینطور. زخم ژرفی که کسی آن را نمی شناسد. چگونه می تواند از آن پاک شود؟ افکارش مثل پرندگان مهاجر بر می کشند. او در انبوه چهره ها هیچ آشنایی را نمی دید. چشمها و گوشههایش را می بندد. آیا می تواند سنگدل باشد؟ او که سرشار از عشق و محبت است! آیا می توانست چون یخ، سرد و بی تفاوت باشد، در حالی که اعصابش چون نخ های به هم بسته می لرزیدند؟

اتاق الف... اتاق الف بخش ۱۰، و شهر با گلوله هایی که در سینه است می لرزد... با رقص جاز و عطرهاى زنانه، و دریا پس کشید تا شاهد نباشد: سپیدی تندی چشمانش را می پوشاند. بندهند تنش می لرزد. به رتبه می افتد. او دروی مرگ است. ولی چگونه می تواند بمیرد در حالی که همه مردم دنیا اینجا تهدید می شوند؟ چگونه همه چیز تمام می شود در حالی که همه چیز بر پشت بام ها و روی سر درختان معلق است؟ روی تخت می افتد. می لرزد. موج می شود. بالا می رود. پایین می آید. دراز می شود. مچاله می شود. فردا قطعه قطعه خواهد شد... مثل یک بالون باد می کند. از اطرافش افعی های کوچک با سرهای آتشین ظاهر می شوند. به طرف او می خزند. به طرف تن نحیفش می روند. روی سینه، بازوان، شکمش، و پاهایش می خزند. سوراخهایی مثل گریز آهین حفر می کنند. عکس العمل نشان نمی دهد. افعی ها خونش را می مکند... ورم می کند... سرخ می شود و چون رشته های گوشت فربه می شود و بی آنکه حرکتی بکند می افتد. به جسد خود نگاه می کند.

- می ترسی؟

- از کی باید بترسم؟ از زخمهای بیشتر؟

از وقتی زیر پایمان راه افتاد، عذاب آغاز شد. هزاران چهره پنهان شدند... گنجشکان رفتند... درخت و خانه ویران شد... زیر خیمه ای بی سقف بودم... بر بلندای وادی مرگ و جنون.

- قصه گویی در این شب بیرون از محدوده زمان؟ ول کن... اتفاقات دست ما نیست... فقط دست اونه. حوادث، دیگه من رو نمی ترسونن... اعصابم می لرزند، آرام نمی گیرند... راه می روم و در پوچی غرق می شوم... در بیداری... بالای جمجمه های سوخته، تا اعماق جلو می رم، متوقف نمی شم... بازی اعداد سرگرم می کنه... اخبار، منو منفجر می کنن... می خوام به ریشه چیزها برسم... چون یا پایان راهه... یا رهایی.

- من می خوام فراموش کنم...

- و من ... چه اهمیتی داره؟ بخندم... یا گریه کنم؟ در وطن من خنده همان گریه س... و گریه مثل یک توهمه.

- همه چیز تو برام روشنه.

- من در لحظه وداع هستم هانی... سالهاست که تو رو ندیدم... حالا دیدمت، می خوام باهات خداحافظی کنم. اون روزها یادت میاد؟ با اون لحظه زندگی کن.

- همه چی یادمه، همه زندگیم اون لحظه س.

- اون لحظه دیگه بر نمی گرده. لحظه ها را برای دیگران گذاشتیم... دفتر تزویر و ریا مال ما نیس... و تو چاه افتادیم.

و نامه هایش را که بوی عطر گل یاسمن می داد خواندم... یاسمن دمشق... و در آنها عشق مقدس را خواندم. خط انتظار



سیاه و کبود است. هوایی داغ از سمت دریا می وزد.

او در بیابان است؟ نور آبی مثل آفتاب سوزان می شود. برافروخته می شود. مثل هیزم می شود. زنگ کوچکی را به صدا در می آورد. پرستار روبرویش ایستاده است. پرنده ای غریب بین پرندگان شبیه خودش. از اعماق آسیا... از تایلند یا ویتنام. چهره ای غمزده... با چشمانی تنگ که قدرت تشخیص ندارند. مهربان به او نگاه می کند. با سیم های خاردار و شاخه های مرده درختان برخورد می کند. در برابرش دود، همه جا را می پوشاند و آتش شعله می کشد. کودکان، ترسان جیغ می کشند و لباسها سوراخ سوراخ می شوند. بعد... مهاجران آهسته آهسته، سرافکننده و شکست خورده بیرون می روند. پرستار بهت زده او را معاینه می کند. کجای این بدن سالم است که به او دستور می دهند زخمهای بیشتر بزنند... باید دست به کار شود. انگشتان سردش را روی اعضای بی حرکت او می گذارد. با هیچ واژه ای نمی توان رابطه تن زخمی و درد را و انگشتان سرد و رنگ پریده را توصیف کرد. لباسهایش را از تنش بیرون می آورد... لباس بیمارستانی رنگ پریده ای را تنش می کند. جرقه ای بین آنها می درخشد.

- تو عربی... نه؟

- از کجا فهمیدی؟

- همینطوری. احساس کردم. زیاد ناراحت نباش، خوب میشی، بیماری تو زیاد جدی نیست. این حرفها را به زبان انگلیسی سریع می گوید. بعد پلک های خسته اش را روی هم می گذارد. جواب نمی دهد. چون عرب است ناراحت است یا برعکس؟

چه اندوهی ریشه در عمق شریانهایش دارد؟ ... در پیچ واپیچ مغزش...

در هر دانه درخت.

- من از بیماری ام ناراحت نیستم... من...

و کلمات را چون خار در گلو فرو می برد.

- مطمئن باش... اتاق تو در قسمت الف است... بخش ده... یعنی اینکه حالت خوبه.

- متوجه نمی شم؟

- منظورم اینه که اونایی که بیماریشون خطرناکه در طبقه همکف بستری میشن.

این را یک استراحت حساب کن نه بیشتر. زخم ها هم یواش

یواش خوب می شن.

با چشمان اشک آلود لبخند می زند. پرستار هم لبخند می زند. داروی آرام بخشی به او تزریق می کند و ملافه را رویش می کشد.

صدای آمبولانس آرامش بیمارستان را بر هم می زند. در راهرو جز مردی که برانکاردر را هل می دهد هیچکس نیست. از جلو اتاقش رد می شود. رنگ پرستار می پرد. دستپاچه می شود، چون می داند.

- چه کار می کنی؟

- می خوان اونو به بخش دیگه ای منتقل کنند... حتماً بخش نه.

- کی؟ مریض اتاق بغل؟ ولی او...

می خواهد بگوید اصلاً او مریض نیست. به اتاقش آمد و با او آشنا شد.

او جوانی کاملاً سالم است. به او گفت بودنش در بیمارستان محض احتیاطه نه بیشتر.

- خیال کردن او واقعاً مریضه.

سرش را به طرف او برگرداند. سی ساله و گونه های سبزه اش برق می زدند مثل اینکه به آنها روی داغ مالیده باشند. می خندید... و حرف می زد... او در نهایت صفا و آرامش بود. از بیماری اش پرسید. نانی را که بر آن کره و عسل بود با او تقسیم کرد...

شجاعتی را که حالا می شد بیشتر و بیشتر با او تقسیم کرد، گفت:

- ما باید قابلیت هایمان را بسنجیم... در جمع بیمارستانی ها، با آنهایی که در آغوش یکدیگر گریه می کنند، تو پیاده روها، تو خیابونا، همینطور هم تو خونه ها و یا کتابفروشی ها... من یک مبارزم... همیشه مبارزم. معنی اینکه آدم تا ابد مبارز می مونه چیه؟ در عملیات زیادی شرکت کردم و همانطور که می بینی آسیبی به من نرسیده. در حقیقت الان ما همه مون مبارزم. گر چه میدان های مبارزه مان فرق می کنه. ولی کاغذهای کوچکی که تو دست تونه فرقی با نقشه کشورم نداره.

خیلی حرف زد... حس کردم بر فراز ابرهاست.. لجباز تر شده... وقتی آتش گلوله با رعد و برق، یکی شد به طرف اتاقش دوید و صدای مبارز را پشت سرش شنید:

- نترس... من با توام... کنار تو... فکر می کنی اسلحه ندارم...



از شیشه های پنجره، شعله های آتش زد تو ... خندید ... عرق سردی، بدنش را پوشاند و خود را میان ملافه ها پیچاند.

هانی... هانی... تو می دونستی! وقتی داشتی جلو در بیمارستان با من خداحافظی می کردی از این تجربه وحشتناک خبر داشتی؟ تو من را به بیمارستان می بردی، یا به یک میدون دیگه؟ به فکر صدای گلوله نبودی... به فکر صدای انفجار داخلی ... من دارم سوراخ سوراخ می شم... من دارم می میرم. در سکوتی وحشت انگیز می افتد. نه پرستاری. نه پزشکی. نه قوم و خویشی.

حتی ستاره زندگی اش ... دختر شما هم نبود. ولی آماده بود او را به اتاق زخمیان ببرند. سکوت گسترده تر می شود. دراز می شود. دیوارها از بین می روند. خود را در آسایش فراخ می بیند. شاخه های بلند او را در بر می گیرند و زمین مثل آب شدن یکباره برف خیس شد. صورت پدرش ... و گذشته .. و سرزمین مقدس شان در روستاهای دمشق که باز نمی گردد مگر به وسیله کشاورزان داس به دست که به دشمن حمله می کنند. پدرش لبخند می زند... گذشته ای پر از میوه که مزه شان دوباره باز نمی گردد.

خسته شدی پدر... خسته شدی... از وقتی که مرا ترک کردی بر همه مرزهای دنیا فرود می آیم که هیچ نشانی از رسوم ما نیست. مگر در خاطره ها، ستون های خوبی شکست... و سواران افتادند... و بقیه پنهان شدند و سنگ علائم بر راه ها غلطید. شبی سیاه، ما را در آغوش کشید... و آنگاه که سپیده دمید، چشمهایمان تار شدند و من چیزی نمی بینم. از دیدن خسته شدم و پدرم در دامنه های محال... در دایره امکان... در اعماق شخصیتی که مدام متحول می شود... در تداوم است... خسته شدم پدر... جز خار تلخی هیچ چیز نصیب من نشد. شیرینی میوه ها از دهانم رفت. و همسایه ام در اتاق بیمارستان تکه ای نان و عسل و کره با من قسمت کرد. او را به جایی بردند که نمی دانم. در اتاقی وحشتناک. در دهلیزی ناشناخته. تن من سالم است پدر... تن من بیمار است... خسته شدم نه می توانم فرار کنم... نه می توانم بمانم... بودنم دیگر پوچ شده است. معرکه، نه آغاز می شود و نه تمام.

چند لحظه بعد. قلبش آرام می تپد. آن پرستار با او چه کار کرد؟

آن ماده ای که به من تزریق کرد و همه شریانهایم را از کار

انداخت چه بود؟ فراموش کرده است... یادش می آید... یادش می آید... دوباره فراموش می کند ... حس می کند... بی حس می شود... و از درون، بی حسی را احساس می کند. احساسی تیز چون لبه چاقو... حافظه ای تیز چون لبه تیز چاقو. ولی مفصل هایش جدا جدا می شوند. نقاشی های سرخ رنگ بر سنگ از هم باز می شوند. سرش به طرف قبر مادر است... قلبش چون پرنده ای خسته از پرواز در جست وجوی عمرش... انگشتانش ملافه را می فشارد... آنگاه می افتد ... می افتد.

از کنارش سرد و خاموش ، لرزان چون نور و رنگ رد می شوند. عده ای از کنارش رد می شوند؛ گویی که او را نمی بینند. همه آنها پیچیده در ردایی سفید بی هیچ واکنشی رد می شوند. موجی سرد تنش را می لرزاند. او را کجا می برند؟ سعی می کند سایه ای از نور پیدا کند... تعبیری از صورت انسانی ... صدایی.

هیچ چیز. چهار چرخه ای با صدایی خفه از روی سنگفرش بیمارستان که بوی داروهای گیاهی و ضدعفونی کننده می دهد رد می شود. قبل از اینکه چهار چرخه به محوطه ترسناک زخمیان برسد، دوست اتاق مجاورش را می بیند که روی تختی خیلی کوچک دراز کشیده است. اتاق تنگ است. نور کافی ندارد... ملافه ای روی او نیست؛ فقط یک نیم تنه بیمارستانی به تن دارد. سعی می کند او را صدا کند. ماشین ها سریع رد می شوند. چشمانش به تابلویی خیره می شود: "اتاق شماره صفر" منظور از این شماره چیه؟ ... زیر این طاق ضربی... نزدی ک این محوطه بزرگ، محوطه مرگ؛ یعنی یه جور مرگ دیگه: آیا اینجا درمان می کنند یا زندانی؟ فکرش پریشان می شود... سرش پایین می افتد. چشمانش به این طرف و آن طرف می چرخد. سعی می کند کمی نفس بکشد... بیهوش می شود... و همه چیز گم می شود.

بین خواب و بیداری... بودن یا نبودن دوباره تکان می خورد... از جایش بلند می شود... می ترسد دوباره بیهوده شود... سعی می کند چشمانش را باز نگهدارد... سرش را تکان دهد... دستها... پاها... و نیمه تنش را، ولی نمی تواند. متوجه می شود که او را مثل آدمهای مومیایی شده، در پارچه پیچیده اند... از سر تا نوک پا ... می خواهد فریاد بزند... اعتراض کند... ولی دهانش با نوارهای پلاستیکی، بسته شده است. هیچ چیز جز باد سوزانی که از دماغش بیرون می آید، وجود ندارد؛ با دو چشم سنگین



خسته شدی پدر... خسته شدی... از وقتی که مرا ترک کردی بر همه مرزهای دنیا فرود می آیم که هیچ نشانی از رسوم ما نیست. مگر در خاطره ها، ستون های خوبی شکست... و سواران افتادند... و بقیه پنهان شدند و سنگ علائم بر راه ها غلطید



شده آتشین که اشباح محاصره شان کرده اند. چرا با او این کار را کردند؟ مغزش مثل قلب خفقان گرفته می زند. همه اعضای بدنش را می توانند ببندند ولی مغزش را نه! افکارش پریشان تر می شوند. می خواهد این قفس شکنجه را بشکند. صدای ناله ای آمیخته به خنده ای تلخ می شنود. او همسایه اتاق شماره صفر است. مثل او؟ آیا می تواند او را ببیند؟ می خواهد این قفس را بشکند. ولی چطور؟ همه اعضای بدنش محکوم به این هستند که بی حرکت باشند. آیا می تواند او را نجات دهد؟ چشمانش به سقف خیره می شود... می خواهد صدا کند تا ثابت کند زنده است... صدای چرخهای تختی را می شنود که به طرفش می آید. بی شک خود اوست.

مرانجات بده... آزادم کن... خواهش می کنم... من می توانم حرف بزنم... بشنوم... راه بروم... یا آزادم کن یا بگذار بمیرم. برانکاراد به او نزدیکتر می شود... قلبش بیشتر می زند. متوجه می شود خون از تمام بدنش روان است... برخلاف جهت لفاف ها و ملافه ها. خون، اتاق را پر می کند... بنظر برکه ای می رسد که نمی توان از آن نجات پیدا کرد. به او نزدیک می شود. نفس های گرمی، گونه ها و دماغش را می سوزاند. حس می کند: ای کاش می توانست مثل جوانان این کارها را بکند. چشمانش پرسیان به این طرف و آن طرف حرکت می کنند. چرا نزدیکتر نمی شوند؟ چرخ های برانکاراد می ایستند. نفسش را حبس می کند و منتظر می ماند. لحظه های انتظار، طولانی می شود... طولانی تر. بعد، جسد، کنارش می افتد و انگشتان را بر نقطه خونین می گذارد.

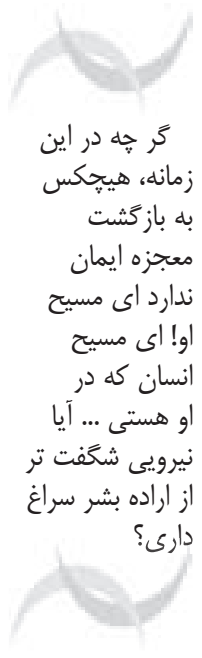
ضجه هایی جنون آمیز اتاق را پر می کند... گریه هیستریک با خنده های وحشیانه و ناله های مختصری که با مرگ می جنگد. درون لفاف و ملافه میچاله می شود... مثل لاک پستی له شده. پلک هایش را روی هم می گذارد. نفسش بند می آید... آه... ای مرگ... ای مرگ... ولی صدای آنکه روی زمین افتاده است او را می لرزاند... و در او آتش زبانه می کشد.

- من اینجا هستم... صبر کن... فکر می کنی تورو تنها می ذارم؟ نه... من اینکارو نمی کنم. من نان و عسل و کره با تو قسمت کردم... و تو اشک و درد را... گفتند ستون فقراتم شکسته... ولی من جوانم... من قوی هستم. شکستگی برای یک دفعه س. ولی جرثومه ای که سالهاست که هست. فکرش را بکن... سالها... و من نمیدونم. فقط من زخمی شده ام یا عده زیادی هم مثل من هستند؟ با من؟ مهم

اینه که مرا معالجه می کنند. به من قول داده اند. ولی من باور نمی کردم. آگه می تونستم آزادت کنم، خودم رو معالجه می کردم... از سیم های خاردار تا پلنگان وحشی، پوست درختان خار و تلخآب میوه صبر. به آنجا می روی؟ ولی چطور؟ در حالی که در این بندها گم شده ای؟ پیچیده در هزار پارچه و من کمرم شکسته؟ صدا اوج می گیرد. متشنج می شود. دوباره می افتد. سقف اتاق می افتد. دیوارها می افتند و تخت هم. آنها روی زمین، کنار هم هستند. دستش را دراز می کند تا به او برسد... به بندی از لفاف کفن ها، نیرویی شگفت در او به جنبش در می آید؛ در همه ذرات وجودش. متوجه می شود بزرگتر شده. خیلی بزرگ. و کفن، پاره پاره می شود مثل ریز ریز شدن سنگ... مثل پرتاب شدن آب از بالاترین قله کوهستان. چشمانش می چرخند... همه وجودش اراده شده است. خواستن. خواست تا بر مرگ پیروز شود... خواست تا زنده بماند... با سرنوشت بجنگد... برخلاف جهت موج شنا کند... او ایمان دارد که عقب نشینی نخواهد کرد... نه خسته می شود و نه مأیوس. او خود معجزه است.

گر چه در این زمانه، هیچکس به بازگشت معجزه ایمان ندارد ای مسیح او! ای مسیح انسان که در او هستی... آیا نیرویی شگفت تر از اراده بشر سراغ داری؟ او به مرگ محکوم شده بود. او و رفیقش... اگر جز این بود، پس چگونه آنها را در این اتاق با غل و زنجیر کنار هم می بستند؟ این اتاق مرگ است... و سردر آن نوشته اند: ورود ممنوع! چند لحظه بعد... می افتد... بر دهانه برکه می افتد. یک سیاهی... و سنگی که نشان از انسان دارد. گوشه اش سالم اند. دستهایش را دراز می کند... خون گرم چسبنده ای را احساس می کند. تلاش می کند روی پاهایش بایستد. می افتد. اما صدایش همچنان در گلویش مانده است. پاره پاره می شود تا فریاد بزند... تا بشنوند... او هانی است... و رفیقان راهش، خودشان هستند. آنها بخاطرشان آمده اند: بخاطر رفیقش یا هر دو؟

دنبال او می گردد... رفیقش... دودی خاکستری او را می پوشاند. صدای زوزه گلوله ای مثل همان که از مسلسل شلیک شده بود، بگوش می رسد. آیا اوست که شلیک می کند؟ او را نمی بیند... از دور، صدای آتش، نعره می زند و در برابرش دایره صفر نقش می بندد.



گر چه در این
زمانه، هیچکس
به بازگشت
معجزه ایمان
ندارد ای مسیح
او! ای مسیح
انسان که در
او هستی... آیا
نیرویی شگفت تر
از اراده بشر سراغ
داری؟

فرشته‌ها هم می‌میرند

بی شک نمایشنامه نویسی تئاتر مقاومت مثل هر نوع نمایشنامه نویسی دیگر نیاز به حمایت بیشتر از جانب متولیان امر و نیز جدیت بیشتر نمایشنامه نویسان دارد تا این مهم بتواند به جایگاه بایسته و شایسته خود دست پیدا کند. از آنجا که نمایشنامه نویسی تئاتر مقاومت به لحاظ کمی و کیفی فقیر است و از آنجا که نمایشنامه کوتاه امکان چاپ سریعتری را برای نمایشنامه نویسان فراهم می‌آورد، قصد داریم از این پس در هر شماره دو ماهنامه نقش صحنه، یک نمایشنامه کوتاه از نمایشنامه نویسان کشورمان با موضوع مقاومت در بخشی با عنوان "نمایشنامه مقاومت" به چاپ برسانیم و در شماره آتی آن به نقد و بررسی اثر منتشر شده بنشینیم. از این روی نمایشنامه نویسانی که علاقه مند هستند تا نمایشنامه خود را در این نشریه منتشر کنند، خواهشمندیم یک نسخه از اثر خود را به دفتر نقش صحنه بفرستند تا پس از مطالعه و بررسی، آن را در نوبت چاپ قرار دهیم. پیشاپیش از همه دوستداران نمایشنامه نویس تئاتر مقاومت، سپاسگزاریم.

دیس گلدوست

[کلبه ای بسیار کوچک و روستایی، میانه ی مزرعه ای در نواحی مرز غربی ایران. از آن کلبه های کاهگلی که میانه یا کنار مزرعه ساخته می شود و کشاورزان در آن سکونت دارند و معمولا با روستا یا شهر فاصله دارد. - نقطه ی دقیقی جغرافیایش را خودتان تصور کنید - رضا، کشاورز جوانی است که با همسر جوانش ریحانه در آن کلبه سکونت دارند. زمستان سرد سال پنجاه و نه است، شبنم برف گیر و سرد و سوزناک، که سکوت شب را صدای دهشت بار شلیک ها و آتش بازی های گه گاه ارتش متجاوز عراق می شکند. روستا های اطراف را تخلیه کرده اند و شکستگی پا و تب رضا آن ها را که نوزاد دختری در گهواره دارند زمین گیر کرده است. حالا ارتش عراق هر ساعت نزدیک تر می شود.]

رضا: (عصبانی) کم کن فیتله ی اون فانوسو سفید بخت شده. می خوام به عراقیا قوت قلب بدی راحت تر

بزمنمون ؟

ریحانه : (عاصی) کمه ، کمه ، کمه. نمی تونم که خاموشش کنم . بچه تو این صدای توپ و تانک زبون می بره، زبونم لال.

رضا : تو فکر بچه ای که وسط این آتیش و اسش گهواره تاب می دی؟ صب نگفتم جماعت دارن میرن ، تو هم چادر بیند؟

ریحانه : می رفتم که چی؟ یه چشمم خون شه یه چشمم آه. بگم خودم دستی دستی وسط کشتارگاه ولش کردم. زنده اتو ول کنم منتظر جنازت شم ؟

رضا : (به زور از روی تخت بر می خیزد) د جوون مرگ شده الانه که هممون می ریم به درک. این بچه چه گناهی کرده ؟

ریحانه : خوبه والا ، زبونت به نفرینم که بازه. تا دیروز قصه ی لیلی و مجنون حوالم می کردی !

رضا : (کمی سکوت) آخه ریحان من ، عزیزکم الان تو این شب بی مروت و بارون خمپاره و برف و سوز و سرما ، اگه بخوام بفرستم بری که محاله زنده به آبادی ، پناه گاهی ، خراب شده ای ، جای برسین. اگه بمونین که عراقیا می رسن هممونو قتل عام می کنن. من جا گیرم ، تو و اون طفل معصوم زنده می موندین که بهتر از هیچی بود ریحان جان.

ریحانه : ریحان ریحان نکن یاد سبزی خوردن میفتم . مگه من کف دستمو بو کرده بودم که امشب عراقیا می رسن این جا. گفتم بهتر می شی با هم می ریم. و گرنه صب به هر زوری بود تو رم در می بردم.

رضا : تو ندیدی زنا و بچه ها و پیرا رو گله گله می برن عقب ؟ فکر کردی می رن سیزده به در یا گرگم به هوا بازی می کنن؟

[صدای شدید انفجار. ریحانه می جهد و بچه را در آغوش می گیرد .]

ریحانه : یا جد آقا صالح . حالا بگو چه خاکی به سرمون بکنیم. دل نگر و تنم ، ولی اگه آتیشه، واسه هر دو مونه. این فرشته ی خدا رو چی کار کنم. عراقیا برسن چه بلایی سرش میاد؟ رضا : خدایا چه خبط و خطایی کرده بودم که کاسه ی چه کنم دادی دستم ؟ حالا چه کنم با این دو تا ؟

[رضا با پای لنگ و حال نذار می نشیند روی تخت و سر در میانه ی دست ها. سکوت. گه گاهی صدا و نور محو شلیک و انفجار. سکوت . ریحانه به سمت رضا می رود و دست ها را از سرش دور می کند. آرام]

ریحانه : ما ما ما تا عراقیا نرسیدن ، ما ما دو تا رو بکش.

رضا : (فریاد کشیده به عقب می جهد) ها ، زده به سرت ؟ ترس، عقل از سرت پرونده. این همه عذاب داریم که شما زنده بمونین ، حالا عراقیا نرسیده خودم بکشمتون؟! ریحانه : (گویی که تصمیمی محکم و راه علاج قطعی به ذهنش رسیده) رضا ، تا عراقیا نرسیدن مارو بکش.

رضا : مجنون شدی. تاریکی سرتو گرفته ؟ جنی شدی ؟ ریحانه : هیچ راه دیگه ای نیست رضا.

رضا : د حالا هی می گه. خب اگه قرار بود خودمون همو بکشیم که عراقیا نیازی به این همه توپ و ترقه نداشتن. (خودش را به روشن کردن سیگار سرگرم می کند و غر زنان) پس کجاست این کبریت. زنیکه هوا ورش داشته . ما رو بکش ، مارو بکش. جان وینی ؟ فیلم هندیه ؟

ریحانه : (با بغض) اگه قبل از این که برسن، این جارو با توپ زنن ، اگه بیان تو کلبه تو که نمی خوای ببینی با من چه می کنن. با فرشته چه می کنن !..... رضا راحتمون کن.

رضا : (بغض کرده و عصبانی بر می خیزد) یک کلمه ی دیگه ی گفتی می زنم که دندونات به شمارش از دهنش در بیانا..... (بغض) آخه لا مصب این کاره از من می خوای ؟ می خواستم به کشتن بدمتون که می فرستادمتون تو صحرا تا شاید صدی یک بتونین فرار کنین.

ریحانه : چه طعمه ی گرگا بشیم ، چه عراقیا ! رضا : غلط کردن به ناموسم نیگاه چپ کنن. هر کی باشه جرش می دم.

ریحانه : صحبت تفنگ و ترکشه عزیزم. صحبت یه ارشه. به خدا شوخی بردار نیست. نذار بیشتر پشیمون بشیم. تفنگ شکاریتو بردار ، راحتمون کن. اگه این جارو نترکونن ، اگه بگیرن ، ممکنه تورو نکشن ولی اگه منو فرشته رو شاید اسیرت کردن. بالاخره این جنگ تموم می شه.

[صدای انفجاری مهیب ، هر دو به زمین می افتند .



سکوت.]
 رضا: (آرام بر می خیزد) به گمونم این جنگ تازه شروع شده. صدایش که اینو می گه.
 [رضا به سراغ صندوقچه می رود و درونش را می کاود. کمی بعد یک تفنگ شکاری بیرون می کشد و جعبه ای فشنگ.]
 رضا: وقتی برسن ، هر چند تاشونو شد می زنم. آگه زدتم ، خودتو فرشته رو راحت کن
 ریحانه: خیلی بی انصافی به خدا. (بغض شدید) من فرشته رو نازش می کنم می ترسم دستم خشک نباشه پوستش ناراحت شه ، حالا می گی بی
 رضا: (با فریاد) تو نمی تونی من می تونم ؟ چیه ! من قاتل مادر زادم ؟ با پنجه بکس از شیکم نم بیرون اومدم ؟ رضا فرشته رو بکش . چشم خانم ؛ اساعه . مارمولکم باشه آدم دلش به رحم میاد . حالا جیگر گوشمو چیه ؟ ابراهیمم ؟ امتحان الهیه ؟ خدایا آگه من امتحان بده بودم که الان دکتر شده بودم. ما اصلا از بیخ مردودیم. می خوام فوجی چیزی بفرستی بفرست دیگه.
 ریحانه: گوش کن.
 رضا: والا ایوبم می خواستی امتحان کنی باید میاوردیش این جا.
 ریحانه: گوش کن رضا ، گوش کن.
 رضا: هرچی آزمایش رو هرکی کردی ما این جا باید پس بدیم. یا بجه ام طعمه ی گرگه یا عراقیا یا خودم گوله بچپونم تو سرش. اینم راهه آخه ؟
 ریحانه: رضا ، این جارو گوش کن.
 رضا: خدایا خودت راه پیش پامون بذار که من بریدم. راه که هیچی بی راهه هم نمونده.
 ریحانه: (با فریاد) رضا
 رضا: ها بابا ها ؟ چیه هی رضا رضا رضا. وایسا یه دقه ببینم می تونم دلشو نرم کنم !
 ریحانه: (گویی چیزی یافته) کفر نگو ، گوش کن.
 رضا: خب دارم می شنوم. صدای آتیش بازی اینارو امروز کم شنیدی ؟
 ریحانه: نه بابا ، صدای اون طرفو می گم . از طرف خودمون.
 رضا: که چی ؟

ریحانه: صدای آتیش خودیا ، هم داره نزدیک تر می شه ، هم شدید تر.
 رضا: (در سکوت نگاه معنا داری به ریحانه می اندازد و بعد آرام) چه جور با این هوش عاشقت شدم ، خدا عالمه.
 خب عزیزکم چه فرقی می کنه. اونا که نمی دونن تو این آلونک خراب شده یه فرشته هم هست. ما شدیم این وسط میدون مشق.
 ریحانه: خدا رو چه دیدی شاید خودیا زودتر به ما رسیدن.
 رضا: ما که بخیل نیستیم. شاید دعا و ضجه مونو خدا شنیده. شایدم به خاطر این فرشته اس. ولی آخه آگه خودیا نزدیک تر بشن ، آتیش عراقیام بیشتر می شه.
 ریحانه: (دست به دامان رضا می شود) باید قول بدی آگه بعضیا زودتر رسیدن مارو راحت کنی. نذار دست اونا بیفتیم.
 رضا: (خود را از دست ریحانه می رهاوند) الله اکبر ، باز مزخرف گفت. اصلا اصلا آگه راست می گی همون که گفتم. آگه منو زدن تو خودتو فرشته رو راحت کن.
 ریحانه: (باز هم با بغض) الکی گردن من ننداز. تو مرد این خونه ای مسئولیت ما هم با تو.
 رضا: مسئولیت سلامتیتون با منه. مسئولیت زندگیتون ، نجاتتون با منه. مسئولیت کشتنتون که با من نیست.
 ریحانه: آگه بعضیا زودتر برسن ، مرگ ما نجاته . (فرشته را رو به رضا می گیرد با گریه) بین طفل معصومو. (رضا روی بر می گرداند) دلت میاد تو چنگ عراقیا بیفته.
 رضا: (رضا از خشم مشت به دیوار می کوبد ، با صدایی لرزان) آگه تا صبح بهمون نرسن شاید بشه از کانال آب فرار کرد شاید
 [ناگهان صدا و نوری مهیب و سپس سکوتی طولانی نور صبح می آید و کمی بعد سربازی ایرانی که وارد کلبه ی ویران شده می شود . رضا در گوشه ای افتاده و ریحانه در حالی که آغوشش را به روی فرشته حائل کرده در گوشه ای دیگر زیر آوار است.]
 صدا از بیرون: مرتضا اون جا چه خبره ؟
 سرباز: نامردا همه رو قتل عام کردن. هفتاد بوده. سقف اومده پائین.
 [سرباز قصد خروج می کند که صدای خفیف گریه ی نوزاد می آید.]

نگاهی به دو نمایش از امیر دژاکام: سه گانه میتراس و امپراتور و آنجلو

جنگ، درد مشترک انسانها



آیسان نوروزی

امیر دژاکام تا چندی پیش دو نمایش را در تالار چهارسو تئاتر شهر در حال اجرا داشت که موضوع اصلی هر دو این آثار، جنگ و پیامدها یا علت های آن بود. دژاکام در "امپراتور و آنجلو" با پرداختی موجز و در قالب روایتی ساده موضوع جنگ و مهاجرت و صلح را مطرح می کند و در "سه گانه میتراس" با پرداخت داستانی ای متفاوت مبارزه میان انسانها را نمایش تقابل قدرت، علم و سیاست در برابر انسانیت و عشق ارائه می دهد.

سه گانه میتراس

موضوع جنگ در نمایشنامه "سه گانه میتراس" نوشته سیمین امیریان به گونه ای متفاوت و هوشمندانه مورد پرداخت قرار گرفته است؛ گو اینکه تمام جوانب دخیل و حوزه های مرتبط با این موضوع در نمایشنامه اجازه حضور پیدا می کنند و خود جنگ به عنوان یک ابزار، کارکرد و تعریفی تازه می یابد.

سه گانه میتراس در بخشهایی فلسفه را وارد بحث می کند و از نخبه گرایی افلاطونی تا خردورزی راسیونالیستی کانتی را مورد استفاده قرار می دهد. در جاهایی هم وارد مباحث سیاسی شده و جنگ را از دموکراسی آتنی تا نظام های تکنولوژیک سرمایه داری مدرن به لحاظ ویژگی های سیاسی آن در بر می گیرد. اما در مجموع آنچه مهمتر از همه اینهاست اینکه نمایش و روایت داستانی آن تصویر هولناکی از جنگ ارائه می دهند که از کائنات تا زندگی خصوصی و خانوادگی انسانها را شامل شده و همچون نیرویی ناگزیر و جبری محتوم، زندگی بشر را به اسارت خود درآورده است.

تریلوزی امیر دژاکام، قصد دارد تا دیدگاهی وسیع تر از موضوع ارائه دهد و به همین دلیل، نمایش، ابتدا دیدگاه را

اسطوره جنگ تصمیم می‌گیرد هیچ فرزندی را متولد نکند و با کشتن فرزندش مانع بروز جنایت‌های بعدی بر روی زمین بشود؛ که این خود یک جنایت دیگر است:

- مادر (میترا): نه کشتار، نه جنایت، یک جنایت زنانه! مخفی، طولانی... هولناک!

سه گانه میتراس در هر یک از تراژدی‌هایش انسانیت محبت زنانه را در مقابل جنگ مردانه قرار می‌دهد و این نگاه زنانه در اپیزود سوم و روایت مادر و دخترهایش از جنگ و خونریزی روی زمین به اوج خود می‌رسد.

نگاه نمایش امیر دژاکام به جنگ، نگاهی وسیع و بدون زمان و مکان مشخص است. در واقع سه گانه میتراس را می‌توان نمایش رویداد همیشگی جنگ انسان بر روی زمین دانست.

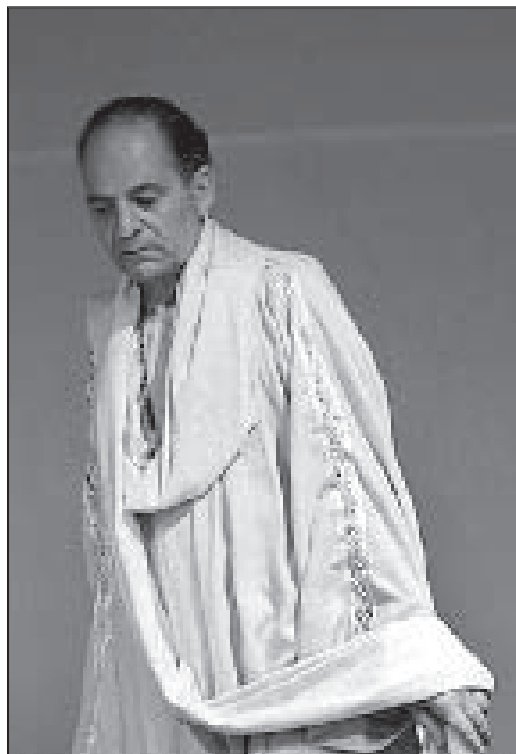
امپراتور و آنجلو

جنگ یک رویداد غیر انسانی است و به واسطه ویرانی‌ها و خرابی‌هایی که چه به لحاظ انسانی و چه از نظر مادی به وجود می‌آورد مورد انتقاد قرار می‌گیرد. نگاه امیر دژاکام به مسئله جنگ با چنین رویکردی در امپراتور و آنجلو مورد پرداخت قرار گرفته است. هر چند که دژاکام در این نمایش هیچگاه بر واقعه جنگ تحمیلی ایران نیز متمرکز نشده و جنگ را به واسطه نتایج مخربی که برای انسان به بار می‌آورد مورد انتقاد قرار می‌دهد. از این روی جنگ در امپراتور و آنجلو با دیدگاهی انسان‌شناسانه مورد تحلیل قرار می‌گیرد و حتی می‌توان گفت که بعد انسانی قضیه در ادامه داستان نمایشنامه، اهمیت بیشتری پیدا می‌کند و مسئله نتایج و پیامدهای مخرب جنگ را - به عنوان پدیده‌ای که به انسان تحمیل می‌شود - به حاشیه رانده و تنهایی انسان پس از جنگ را در محور پرداخت روایت اش قرار می‌دهد.

شخصیت‌های نمایشنامه ایوب آقاخان‌ی دو مهاجر جنگ زده هستند که در دنیایی غریبه گرفتار آمده‌اند. آنها مهاجرینی هستند که بواسطه جبر شرایط با یکدیگر مواجه می‌شوند و حس - یا دردی مشترک - آنها را به یکدیگر نزدیک می‌کند. غریبگی و عدم ارتباط گفتاری به واسطه ناآشنایی و عدم اشتراک زبانی، مقوله‌ای است که این دو شخصیت را با یکدیگر با مشکل همراه می‌کند. اما دیری نمی‌گذرد که درد مشترک این دو شخصیت، تبدیل به زبان مشترک آنها می‌شود. جنگ زدگی و آوارگی پس از جنگ، درد مشترکی

به صورت کلی مورد ارزیابی قرار می‌دهد و سپس به تحلیل اجزاء آن می‌پردازد. در اپیزود اول، نخبه به کمک علم به جنگ دنیا می‌رود و همه انسانهای احمق و نادان روی زمین را با یاری خشم مریخ (سیاره خردورزان) نابود می‌کند. در اپیزود دوم یکی از این نخبگان از گروه برگزیدگانی که در یک ساختمان بزرگ برای دنیا تصمیم‌گیری می‌کنند، عامل همه جنگها و مصیبت‌های بشری معرفی می‌شود، جدا شده تصمیم می‌گیرد ساختمان را با همه آدم‌های داخل آن نابود کند. و در اپیزود سوم این تریلوژی اسطوره جنگ، سرخپوش و نالان بر صحنه ظاهر می‌شود و جنگ و خونریزی و جنایت را به عنوان یک بلای فراگیر بر روی زمین مورد انتقاد قرار می‌دهد.

تصویر اولی که در نمایش ارائه داده می‌شود جنگی است که در نتیجه اختلاف فلسفی نخبه در مورد زندگی و جامعه شکل می‌گیرد. تصویر دوم: جداسازی انسانها بر اساس تجهیز بودن آنها به قدرت و علم است که به عنوان نبرد سیاسی تبدیل به جنگ می‌شود و تصویر سوم نمایش، گلایه خود جنگ از این همه خونریزی و مبارزه انسانها بروی زمین است. اینجاست که



است که زن ایرانی و مرد آفریقایی را به یک نقطه مشترک ارتباطی نزدیک می کند.

نمایش تصاویر منتخب از فیلم های سینمایی به عنوان تصویر مشترک ذهن و زندگی این شخصیت ها از کودکی، زندگی، عشق، جامعه و ... شروع می شود و در پایان به جنگ و سرانجام امروزی شخصیت های داستان می رسد. این زبان ارتباطی که به زیبایی از ذهن اشخاص نمایش خارج شده و در نمایش دژاکام بر پرده صحنه نقش می بندد، محور علت ها و محمل رویدادهای کنونی داستان در ارتباط امروز قهرمانان نمایش است.

دژاکام و ایوب آقاخانی مسیر خوبی را برای رسیدن به این نقطه انتخاب کرده اند. داستان نمایش آنها زیاده گویی و اضافه پردازی ندارد. شخصیت، به واسطه علتی مشترک، در نقطه ای به اشتراک رسیده اند و بدون آنکه شناسنامه شان بی جهت و به تفصیل وارد دنیای مورد اشتراک آنها شود، با یکدیگر مواجه می شوند. در واقع امپراتور سیاه پوست و آنجلوی ایرانی نمایش به عنوان دو انسان و نمونه ای از بشر ناگزیر در تراژدی زندگی معاصر به نمایش در می آیند و شخصیتهایی با ویژگی ها و مشخصات خاص و زندگی های پیچیده و مجزا نیستند. اهمیت حضور و اشتراک آنها در نمایش تنها بواسطه اشتراک درد آنها و در نتیجه پیامدهای جنگ است که دیده می شود و ارزش پیدا می کند. بدین ترتیب امپراتور و آنجلو را می توان روایت انسان و جنگ دانست و تحلیلی که دژاکام و آقاخانی در گستره ارتباط میان این دو بدان می رسند کاملاً انسانی است.

آنچه در پایان نمایش اتفاق می افتد نیز همین است. انسانهای داستان نمایش از درک مشترکشان به نیرویی جادویی و مضاعف دست پیدا می کنند و تبدیل به انسانیت مشترک و نیرومندی می شوند که دفاع مقدسشان را در برابر جنگ و بی عدالتی آغاز می کنند. مرد سیاه پوست داستان که حالا تبدیل به یک امپراتور (از منظر زن نمایش) شده است، در پایان روایت ناچار است به جنگ با جنگ برود و می گوید:

- من دیگه حالا یک آدم عادی نیستم، یک امپراتورم!
امپراتور و آنجلو نمایش ساده ای است که یک روایت ساده از انسانهای معاصر را محور پرداخت قرار داده و مسیر مشخص و درستی را بر اساس اهداف محتوایش برای رسیدن به نتیجه،

انتخاب کرده است.

ایوب آقاخانی - نمایشنامه نویس - و امیر دژاکام - کارگردان نمایش - می خواهند به واسطه اجرای این اثر به طرح مضامین ساده انسانی و تقابل جنگ و صلح بپردازند و برای رسیدن به این منظور، زبان اشتراکی انسان را مورد کارکرد قرار داده اند؛ زبانی که هر انسانی با هر زبان و در هر جامعه ای می تواند آنرا بفهمد و درک کند؛ درست مثل مرد آفریقایی و زن ایرانی نمایش!



نگاهی به نمایش "کلبه عمو تم" به کارگردانی بهروز غریب پور

مبارزه با برده داری آمریکایی



مهدی نصیری

رمان معروف "کلبه عمو تم" نوشته "هریت بیچراستو"، پنجاه و یک سال پیش، در شهریور ۱۳۳۵ برای نخستین بار با ترجمه "منیر مهران" در ایران به چاپ رسید و از آن زمان تا کنون بارها و بارها ترجمه شده و به زبان فارسی انتشار یافته است.

"کلبه عمو تم" داستانی درباره جنایت های انسانی و نژادپرستانه علیه سیاه پوستان آمریکایی است. بیانیه ای به زبان ادبیات و علیه برده داری نژادپرستانه که هر چند ظاهراً با تغییرات گسترده اجتماعی علیه برده داری سنتی، به نظر، تمام شده و تاریخ مصرف گذشته می رسد، اما در واقع به اشکال گوناگون و در قالب برده داری در حال گذار و برده داری مدرن همچنان در سرتاسر دنیا وجود دارد.

بهروز غریب پور هم ظاهراً بدنبال چنین انگیزه ای، بر اجرای "کلبه عمو تم" که دغدغه چندین ساله وی بوده اصرار ورزیده است. غریب پور در بخشی از صحبت هایش درباره تردیدهای پیش آمده در مورد تاریخ مصرف دار شدن موضوع نمایش می گوید:

طوفان کاترینا نشان داد که هنوز در جامعه آمریکا نژاد پرستان حاکمند و بر خلاف ادعایشان، سیل زدگان و بی خانمان های طوفان مهیب کاترینا را به امان خدا وا گذاشته و حتی از پخش اخبار مربوط به آن نیز ممانعت می کردند....

همین طور در اوج تمرین های نمایش "کلبه عمو تم" در خبرها خواندم و شنیدم که چهار برده سیاهپوست آمریکایی، در فلوریدا از چنگ اربابانشان گریخته اند. پس یک بار دیگر ایمان آوردم که موضوع رمان مشهور خانم استو به قول معروف تاریخ مصرف ندارد و هنوز که هنوز است، سندی آشکار برای محکوم کردن این حرکت ضدبشری است.

بهروز غریب پور که چند سال پیش نمایشی را بر اساس رمان مشهور ویکتور هوگو - بینوایان - در فرهنگسرای بهمن اجرا کرده بود، در پی موفقیت بی نظیر این نمایش در جلب مخاطب و حضور چشمگیر تماشاگران، دست به انتخاب رمان مشهور دیگری به نام



"کلبه عمو تم" گرفته است.

غریب پور که وعده کار بر روی این رمان را از چند سال پیش داده بود، تمریناتش را سال گذشته آغاز کرد و توانست نمایش را همزمان با جشنواره بیست و ششم تئاتر فجر در فرهنگسرای بهمن و سپس از اواخر فروردین ماه سال جاری در تالار اصلی مجموعه فرهنگی - هنری تئاتر شهر به روی صحنه ببرد.

"کلبه عمو تم" این روزها در فصل بد استقبال از تئاتر و سینما در تالار اصلی در حال اجراست و با استقبال نسبتاً خوبی هم از طرف تماشاگران مواجه شده است.

بهر روز غریب پور کارگردان خوش سلیقه که همواره سعی دارد موضوعات و داستان های بزرگ و کلاسیک را با استفاده از تکنیک ها و شیوه های نو تئاتری به روز کند و روی صحنه ببرد، "کلبه عمو تم" را با استفاده از واقع گرایی و به قصد تاثیرگذاری واقعی و تحریک احساسات تماشاگرش اجرا کرده است.

تماشاگر به محض ورود به سالن و پیش از شروع نمایش، با تصاویری از خشونت و ظلم علیه برده های سیاهپوست مواجه می شود. این تصاویر در واقع شناسنامه و بروشور نمایش هستند و بلافاصله پس از آغاز نمایش، با حضور تعداد زیادی کارگر که در دو طرف صحنه با گاری هایشان روی سن می آیند و مقابل تماشاگر قرار می گیرند، تکثیر می شوند. در واقع نخستین تاثیری که قصد دارد نمایش در تماشاگرانش به وجود آورد، تأثیر واقعیت حضور است.

برده ها روی صحنه می آیند و "زرز" که یک سیاهپوست دو رنگه است، در مقابل چشمان آنها محکوم می شود. آنها بزدلانه محکومیت "زرز" را تایید می کنند و در میان ضربات شلاق با گاری هایشان دور تا دور تماشاگران می چرخند و در طرفین، ثابت می مانند.

محکومیت "زرز"، فرار او از دست اربابها و حضور همیشگی برده ها در اطراف صحنه، ضمن شروع داستان مبارزه علیه نژادپرستی، همواره فضا و حس صحنه و وقایع مربوط به رویداد داستان را در سالن تقویت می کند. ضمن اینکه بهروز غریب پور ردیف بردگان دو طرف صحنه را تنها برای ایجاد و تقویت این حس در صحنه قرار نداده است. این برده ها که از بازیگران و شخصیت های اصلی نمایش نیستند، در بخش هایی از نمایش با میزانشن و نورپردازی زیبا و هوشمندانه کارگردان موقعیت و رویداد را نیز تقویت و تکثیر می کنند.

به عنوان مثال در جاهایی از نمایش غریب پور - که سابقه تجربه

نمایش عروسکی و سایه ای را نیز در پرونده اش دارد - با نورپردازی، سایه ارباب هاریس را در حالی که مشغول تهدید برده هاست، به صورتی غول پیکر روی دیوار دو سمت صحنه - بالای سر دو ردیف برده ها - می اندازد و عملاً حس و موقعیت دراماتیک مورد نظرش را در صحنه، موثرتر و قوی تر به نمایش می گذارد.

"کلبه عمو تم" از ابتدا تا انتها قهرمانش - عمو تم - را محور رویدادهای اصلی قرار می دهد و در جریان ساختاری کلاسیک، زندگی این سیاهپوست مسیحی دوست داشتنی را به عنوان سمبلی از یک برده سر به زیر و مظلوم، روایت می کند.

عمو تم در واقع روح تاریخ برده داری نژادپرستانه است. یک سیاه پوست مذهبی که تحت هر شرایطی به اربابانش وفادار است و در ضمن شاهد تمام تغییرات پیرامونش - در ارتباط با مبارزات نژادپرستانه - هم خواهد بود.

همانقدر که عمو تم محور و بستر ساختار کلاسیک داستان است، اشخاص دیگری نیز کنار او قرار می گیرند. ارباب هاریس نقطه مقابل عمو تم است. در واقع این دو شخصیت، ستون های تثبیت شده بردگی و اربابی در جامعه نمونه داستان نمایش هستند و آنچه حضور پایدار این دو جامعه را در طول داستان دچار تغییر می کند، مبارزه هایی است که رفورمیست هایی چون "زرز" و "کیسی" بر علیه نظام موجود آغاز می کنند.

عمو تم، نماد مظلومیت برده داری در آمریکاست و اگر چه تابویی خاموش و منفعل به نظر می رسد، باید او را محرک بی تحرک مبارزات بعدی علیه نژادپرستی دانست.

بهر روز غریب پور اگر چه روایت اجرایی کلاسیکی از داستان "کلبه عمو تم" دارد اما با توانایی زیادش در اجرای داستان به خوبی توانسته این ماجراهای - شاید - قدیمی را برای تماشاگر امروز و آن هم در جامعه و دنیایی که فاصله بسیار زیادی با جامعه رویداد گاه دارد بازسازی کند. در واقع تماشاگر نمایش غریب پور به درستی در مقابل یک رویداد انسانی قرار می گیرد و از حوادث و ماجراهای آن متأثر می شود.

زمان تقریباً طولانی سه ساعته نمایش هم قادر نیست که ارتباط میان صحنه و تماشاگران را قطع کند و به راحتی می توان ادعا کرد که تماشاگر کمترین فاصله ای با اثر پیدا نمی کند و در طول مدت زمان اجرا وقایع و رویدادها را تعقیب می کند.

بهر روز غریب پور در اجرای "کلبه عمو تم" عناصر و ابزارهای صحنه اش را نیز به خوبی مورد استفاده قرار داده است. پوشاندن



عمو تم در واقع روح تاریخ برده داری نژادپرستانه است. یک سیاه پوست مذهبی که تحت هر شرایطی به اربابانش وفادار است و در ضمن شاهد تمام تغییرات پیرامونش - در ارتباط با مبارزات نژادپرستانه - هم خواهد بود



کننده، همواره در خدمت کلیت آن است. بازیگران "کلبه عمو تم" از دیگر عوامل و عناصری هستند که باعث موفقیت آن در ارتباط و درگیری با مخاطب شده اند. بازی نزدیک به واقعیت و تکثیر و تقویت حس و حالت فضای رویداد از صحنه به تماشاگر، مهمترین دستور کار این بازیگران است که اکثر آنها به خوبی از عهده ایفایش برآمده اند.

"نسیم ادبی" در نقش کیسی، "سیامک حلمی" در نقش عمو تم، "نادیا فرجی" در نقش الیزا، "شهین علیزاده" در نقش خانم شبلی، "مینو زاهدی" در نقش عمه کلوه و فنیس و "نعمت اله اسدالهی" در نقش ارباب هاریس به ترتیب بهترین بازیگران نمایش بهروز غریب پور هستند که بازیهای جذاب، دلنشین و نزدیک به واقعیت مطلوب را در داستان نمایش ارائه می کنند.

"کلبه عمو تم" به کارگردانی بهروز غریب پور نمایش ظلم نژاد پرستانه جامعه آمریکایی است که در پایان به مبارزه ای علیه برده داری سنتی تبدیل می شود و بهروز غریب پور روال منطقی و مناسبی را برای نشان دادن این حرکت انتخاب کرده و به اجرا گذاشته است. این نمایش اگر در فصل مناسب تری در تالار اصلی تئاتر شهر به روی صحنه می رفت، احتمالاً با استقبال خیلی بیشتری از طرف مخاطبان مواجه می گردید.

طرفین و دیوار کنار تماشاگران تا پشت سر آنها و انتهای صحنه با چوب ها و تکه های سفید پنبه، رویدادگاه مرکزی را به زیبایی بر کل فضای سالن اصلی منطبق کرده و سکو و پله های وسط صحنه نیز به عنوان مرکز تغییرات مکانی با ترفندهایی که کارگردان و طراحان صحنه به کار بسته اند- با تغییرات اندک و بدون اینکه تماشاگر متوجه انجام این تغییرات بشود- به راحتی تبدیل به فضاهای متفاوت و متعددی چون خانه ارباب شلبی، کارخانه، مزرعه، کلیسا، خانه ارباب سن کلار، بازار برده فروشی، انبار پنبه و ... می شود. کار سختی که غریب پور در تغییرات صحنه انجام می دهد، وفاداری به نمایش واقعیت مکانی در صحنه است و مسلماً این امر با توجه به تعداد مکانهای نمایش امر ساده ای نیست. اما واقعیت این است که با وجود همه تغییرات و تعدد فضا و مکان، نمایش از بابت طراحی صحنه هیچگاه دچار کاستی و نقص نشده است.

نورپردازی "کلبه عمو تم" نیز همانند دکور آن مدام با تغییر و تناسب کارکرد همراه است. طراحی نور نمایش نه تنها به بخشهایی از صحنه محدود نشده بلکه در کل سالن و حتی در اطراف تماشاگران نیز حضور دارد. رنگ ها، شدت نور و تونالیته تابش آن در هر یک از صحنه های نمایش، بر اساس جنس و ارزش رویداد تنظیم و پرداخت شده اند و نورپردازی نمایش به عنوان یک عنصر تکمیل



مبانی نقد تئاتر

مهرداد رایانی مخصوص

ناشر: نشر قطره

شمارگان: ۱۱۰۰ نسخه

قیمت: ۱۹۰۰ تومان

"مبانی نقد تئاتر" که به قلم مهرداد رایانی مخصوص به نگارش درآمده، اولین چاپ خود را در سال ۱۳۸۶ توسط نشر قطره تجربه می‌کند.

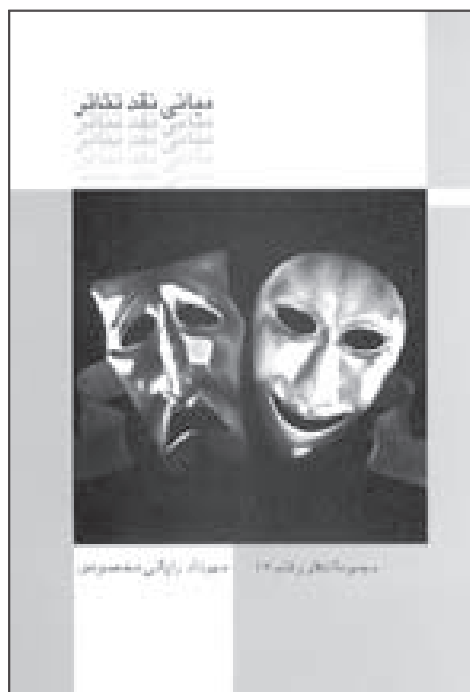
این کتاب در شش فصل کلیات، تاریخچه نقد، نقد تئاتر، شیوه های نقد تئاتر، نقد عملی و ضرورت های نقد برای یک منتقد، به معرفی مبانی نقد در تئاتر می پردازد.

مهرداد رایانی مخصوص "مبانی نقد تئاتر" را نخستین کوشش تالیفی در راستای نقد- آن هم در حوزه تئاتر- می داند. وی این گونه اظهار می کند که کوشش هایی در این زمینه وجود داشته، اما بیشتر در قالب نظر گاه های تحلیلی و ترجمه ای بوده است.

کتاب حاضر، همان گونه که پیش از این اشاره شد، در شش فصل آماده شده و در آن، ضمن اشاره به کلیات نقد تئاتر و تاریخچه آن، به رویکردها و شیوه های متفاوت و همچنین نقد عملگرایانه و ضرورت های نقد برای یک منتقد پرداخت شده است.

مهمترین بخش این کتاب را چگونگی نقد یک اجرا و اجزای آن، اعم از کارگردانی، بازیگری، طراحی صحنه، طراحی لباس، و جوه فنی- اجرایی و... تشکیل می دهد.

این کتاب بیشتر معطوف به نقد اجراهای صحنه ای است. اما می تواند در حوزه نمایش های تلویزیونی، عروسکی، رادیویی و... نیز مفید واقع شود.



نمایشنامه نویسی در ایران

زیر زمین (مجموعه نمایشنامه)



جلد اول

حسین فرخی

ناشر: انتشارات فرهنگستان هنر

شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه

قیمت: ۷۵۰۰ تومان



آرش عباسی

ناشر: انتشارات دستان

شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه

قیمت: ۱۰۰۰ تومان

زیرزمین نام مجموعه نمایشنامه ای است به قلم آرش عباسی که در سال ۱۳۸۶ توسط انتشارات دستان به چاپ رسیده است. این کتاب شامل سه نمایشنامه کوتاه با عنوان های زیرزمین، داستان عامه پسند، یک سید فحش برای شمس خانوم بوده که در ۹۴ صفحه به چاپ رسیده است. زبان این نمایشنامه ها ساده، روان و نزدیک به زبان روزمره و به سبکی واقع گرایانه به نگارش درآمده است. آرش عباسی، نویسنده جوان این مجموعه (متولد ۱۳۵۶)، در قالب این سه نمایشنامه کوتاه و با شخصیت های محدود، به بیان معضلات خانوادگی شخصیت های آثارش در روابط بین آنها می پردازد. کوتاهی متن، خط داستانی جذاب و شخصیت های محدود این آثار که تعدادشان در هر نمایشنامه به بیش از سه شخصیت نمی رسد، این نمایشنامه ها را به متونی مناسب برای اجرای صحنه و فعالیت های دانشجویی تبدیل می کند. آرش عباسی، همچنین نمایشنامه نویس فعالی در زمینه تئاتر مقاومت بوده و تاکنون آثار متعددی در این زمینه به رشته نگارش درآورده است.

حسین فرخی در کتاب نمایشنامه نویسی در ایران در غالب فصل های مختلف به معرفی و نقد آثار، نمایه اشخاص، نمایه آثار و بیوگرافی نویسندگان ایرانی تا پایان سال ۱۳۷۰ پرداخته است. وی در جلد اول این مجموعه به بررسی وضعیت نمایشنامه نویسی در ایران از آغاز تا سال ۱۳۷۰ می پردازد. بررسی و تحلیل نمایشنامه نویسی و نمایشنامه هایی که تا کنون به چاپ رسیده اند، محور اصلی مقالات این کتاب را تشکیل می دهد. کتاب حاضر سعی دارد به این آثار و تحلیل آنها با نگاهی منتقدانه بپردازد تا شاید در تجزیه و تحلیل این دوران بتواند به علل رکود نمایشنامه نویسی و نبود چهره های ممتاز و شاخص در این رشته مهم هنری دست یابد. حسین فرخی قصد دارد در مجلدات آتی این کتاب، تمامی تاریخ نمایشنامه نویسان ایران را که در این کتاب آورده نشده، ارائه دهد. نویسنده در پایان به تعداد محدودی از نمایشنامه نویسان جدید که پس از پیروزی انقلاب اسلامی پا به عرصه ادبیات نمایشی گذاشته اند نیز اشاره می کند. وی آنان را دارای قلمی توانا می داند و معتقد است با تجاربی که این نویسندگان کسب کرده اند یا در آینده به دست خواهند آورد، می توانند در تاریخ ادبیات نمایشی ایران ماندگار شوند.

در قالب کتابی با دو جلد

بهترین مقالات همایش پژوهشی تئاتر مقاومت منتشر می شود. مقالات پذیرفته شده در مرحله نهایی چهارمین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت به وسیله انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس در دو جلد کتاب منتشر می شود. انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس با هدف بررسی کمی و کیفی آثار دفاع مقدس، چهارمین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت را برگزار می کند.

این دو جلد کتاب با عنوان "مجموعه مقالات چهارمین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت" به چاپ می رسد. در این همایش هیات داوران پس از بررسی ۵۵ مقاله، بهترین مقالات علمی و پژوهشی را انتخاب کرد.



فعالیت های انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس

فعالیت های انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس در سال ۸۶: حمایت از ۶ پایان نامه دانشجویی در مقطع کارشناسی و ۳ پایان نامه دانشجویی در مقطع کارشناسی ارشد با موضوع انقلاب و دفاع مقدس، برگزاری پنجمین دوره جلسات نمایشنامه خوانی تئاتر مقاومت، انتشار ۶ شماره از نشریه نقش صحنه (شماره های ۱۳ تا ۱۸)، برگزاری ششمین اردوی فرهنگی هنرمندان تئاتر انقلاب و دفاع مقدس در کرمانشاه، همکاری در برگزاری هشتمین جشنواره تئاتر بسیج، راه اندازی آرشیو نمایشنامه های دفاع مقدس، راه اندازی کتابخانه تخصصی تئاتر مقاومت، برگزاری پنجمین گردهمایی هنرمندان تئاتر انقلاب و دفاع مقدس در رامسر، راه اندازی دبیرخانه و روابط عمومی چهارمین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت، تشکیل کانون کارگردانان تئاتر مقاومت، برگزاری هفتمین سوگواره تعزیه، حمایت از دو نمایش صحنه ای "آوازه های تنهایی" و "فردا روز دیگری است" جهت اجرای عمومی، تقدیر از نمایش رادیویی "لحظه دیدار" و نمایش تلویزیونی "زمستان ۶۶" در بیست و ششمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر، حمایت از نمایش های خیابانی "نیمه گمشده"، "دوربین از نمای دور"، "۳۳۵۷۹" و "روز سوم" جهت اجرا در مناطق عملیاتی خرمشهر، بود.



"شهرام کرمی"، رئیس کانون کارگردانان

با نظر اعضای شورای کانون کارگردانان انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس، شهرام کرمی عهده دار ریاست این انجمن شد.

"خرمشهر ۱۱" در سالن فرشچیان اصفهان

نمایش "خرمشهر- ۱۱" به کارگردانی و نویسندگی اصغر خلیلی اواخر اردیبهشت ماه سال جاری در سالن فرشچیان واقع در اصفهان به روی صحنه رفت. این نمایش، بازسازی اتفاقات حمله به خرمشهر را روایت می کرد که در یک مهمانی هدیه ای رد و بدل می شود و اتفاقات آن زمان تداعی می شود و....

شیوا مکینیان، انیس محمدی، میثم جهانگیری، مهدی حسینی، احسان نجفی زاده، و امین تقی پور در این نمایش ایفای نقش کردند و طراحی لباس معصومه احمدی، نور مجتبی خلیلی، منشی صحنه سپیده رضوانی، آهنگساز هومن همایی و طراحی صحنه را اصغر خلیلی برعهده داشتند.



"کانال کمیل" در سالن اصلی تئاتر شهر

نمایش کانال کمیل نوشته سیدحسین فدایی حسین به کارگردانی کوروش زارعی خرداد ماه سال جاری در سالن اصلی تئاتر شهر به روی صحنه می رود.

نمایش کانال کمیل داستان گردان کمیل است که تصمیم دارند تا لحظه آخر از کانال کمیل که مقرشان است دفاع کنند و وقتی شهید شدند، در همین نقطه دفن شوند تا هیچ

در دومین جلسه کانون کارگردانان انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس که در اولین ماه سال ۱۳۸۷ برگزار شد، محسن سلیمانی فارسانی به عنوان دبیر این شورا و حمیدرضا آذرنگ، شهرام کرمی، سعید نجفیان، مهدی مکاری و سیروس همتی به عنوان اعضای اصلی و عباس اقسامی و رسول نقوی به عنوان اعضای علی البدل حضور داشتند که بر اساس این تصمیم و با نظر سنجی و رای گیری اعضا، شهرام کرمی به عنوان رئیس کانون کارگردانان انتخاب شد.

این کانون به همت انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس و با هدف ارتقاء سطح کمی و کیفی و ایجاد فضا و بستری مناسب برای کارگردانان این عرصه جهت ارائه آثار شایسته تشکیل شده است.



جلسات نمایشنامه خوانی مقاومت برگزار می شود

انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس با همکاری روابط عمومی تئاتر شهر، جلسات نمایشنامه خوانی مقاومت را برگزار می کند.

این جلسات از دوازدهم خرداد امسال تا ششم مردادماه به صورت هفتگی در سالن جلسات تئاتر شهر برگزار می شود.

بر این اساس و طبق برنامه ارائه شده از سوی انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس، دوازدهم خرداد نمایشنامه "ماه در مرداب" نوشته و کار فارس باقری روخوانی می شود. نوزدهم خرداد نمایشنامه "این کدوم پنجشنبه است؟" نوشته و کار حمیدرضا آذرنگ برای علاقه مندان روخوانی خواهد شد. "سکوت" نیز عنوان نمایشنامه ای نوشته مهرداد رایانی مخصوص است که بیست و ششم خرداد به کارگردانی سپیده نظری پور روخوانی می شود.

همچنین شهرام کرمی نویسنده نمایشنامه "بلوط های تلخ" دوم تیرماه این اثر نمایشی را روخوانی می کند. نمایشنامه "پیچ تند" نوشته و کار آرش عباسی نیز نهم تیر ماه در سالن اجتماعات تئاتر شهر مورد خوانش قرار می گیرد. شانزدهم

تیر ماه نیز نمایشنامه "تویست در زیرزمین" نوشته و کار چیستا یثربی روخوانی می شود.

بیست و سوم تیرماه نمایشنامه "سرود سرد خاکستر" نوشته حمیدرضا نعیمی به کارگردانی سیامک موحدی روخوانی می شود.

"هفت کوپه از یک قطار" عنوان نمایشنامه دیگری نوشته حسین زارعی است که ۳۰ تیرماه به کارگردانی محسن بابایی روخوانی خواهد شد.

ششم مرداد ماه نیز نمایشنامه "ارغوان" نوشته ملیحه مرادی جعفری به کارگردانی احمد ایرانی خواه مورد خوانش قرار می گیرد.

این جلسات با همکاری انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس و روابط عمومی مجموعه تئاتر شهر برگزار می شود.



فراخوان عضوگیری کانون کارگردانان تئاتر مقاومت

در آستانه سالروز آزادی خرمشهر، ضمن تبریک این حماسه انقلابی کانون کارگردانان تئاتر مقاومت از کارگردانان فعال تئاتر برای عضویت در کانون دعوت به عمل می آورد. این کانون با هدف تاسیس یک تشکل هنری و بستر سازی جهت حضور شایسته هنرمندان این عرصه و ایجاد شرایط مناسب فعالیت هنری و تخصصی تاسیس گردیده است.

بر اساس اساسنامه کانون، کلیه کارگردانانی که در زمینه تئاتر مقاومت فعالیت نموده اند امکان عضویت در این کانون را خواهند داشت. علاقه مندان تا پایان هفته دفاع مقدس (۶ مهرماه ۱۳۸۷) فرصت دارند ضمن تکمیل درخواست کتبی تقاضای خود را جهت عضویت در کانون به انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس واقع در خیابان سهروردی شمالی، خیابان هویزه غربی، پلاک ۱۲۲، طبقه سوم انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس ارائه نمایند. همچنین کارگردانان متقاضی می توانند با مراجعه به سایت تئاتر مقاومت به نشانی www.theatermoghavemat.ir به شکل اینترنتی تقاضای خود را ارائه نمایند.

