

بسم الله الرحمن الرحيم

صاحب امتیاز: انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس
مدیر مسوول: حسین مسافر آستانه
سر دبیر: محسن بابایی ربیعی
هیئت تحریریه: رضا آشفته / حسین فدایی حسین / مهدی نصیری
سید جواد روشن / سید قاسم غریفی
همکاران این شماره: زهرا کولیوند / هومن نجفیان
آی سان نوروزی / محمد اسکندر زاده / علی جمشیدی / منیژه فریدی
پاژیا مهرباب / سیروس همتی
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: صابر محمدی
حروفچینی: فاطمه مولوی

۲ سرمقاله
۳ تحلیل و شناخت جنبه های مختلف تئاتر دفاع مقدس / مهدی نصیری
۱۱ تئاتر مه یروولد در دوران جنگ و انقلاب اکتبر / زهرا کولیوند
۲۱ قهرمان میان توان مجرد و توان فعلی / دکتر علی شلق / ترجمه: قاسم غریفی
۲۵ مضامین شهادت طلبانه و چگونگی آن در نمایشنامه / محمد اسکندر زاده
۳۱ این وضعیت کاملاً انسانی است / رضا آشفته
۳۶ برای بودن همیشه فرصت هست / علی جمشیدی / هومن نجفیان / مهدی نصیری
۴۲ بازنمایی و واکاوی یک وضعیت تلخ / بهزاد صدیقی
۴۷ حصر آبادان، رحمان و بدریه و باقی قضایا / منیژه فریدی
۵۱ نمایشنامه مقاومت
۵۲ برزخ / سیروس همتی
۵۴ تصویری بدیع از یک واقعیت بزرگ تاریخی
۵۸ العادیات (قصه های سرزمین اشغالی) / محمد علی طه، ترجمه: قاسم غریفی
۶۲ اخراجی (جنگ و درام) / حسین فدایی حسین
۶۴ این منظره، زشت نیست / آی سان نوروزی
۶۷ ایمان بیاوریم و زندگی کنیم / پاژیا مهرباب
۶۹ مرگ در برزخ مه آلود / مهدی نصیری
۷۲ اخبار کوتاه

شماره ۲۲ مهر و آبان ۱۳۸۷

مطلب مندرج در نقش صحنه الزاماً 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: ۸۸۷۴۵۱۷۸، دور نگار: ۸۸۷۴۴۷۹۲

آه، چه حضور غریبی دارد آدمی!



نوشتن درباره کسی که از آغاز راه انتشار مجله همراهان بود، بسیار سخت است و باور نبودن او حتی سخت تر از نوشتن درباره اوست. طی این چند سال (آذر ۸۳ تا امروز) هیچگاه تنه‌ایمان نگذاشت و با وسواسی همیشگی سعی در فتح قله های جدیدی در حوزه تئوری تئاتر دفاع مقدس را داشت. او می خواست از تمام زوایا به این گونه نمایشی نگریسته شود و مقالاتش خون تازه ای در جریان به ظاهر خسته تئاتر دفاع مقدس ایجاد کند. مقالات او در زمینه جامعه شناسی، نشانه شناسی، مخاطب شناسی و حتی تبار شناسی و دیگر حوزه های تئاتر نمونه هایی از تلاشش در نوشتن درباره تئاتر هستند.

"حسن گلدوست" علاوه بر تحصیل تئاتر و نگارش مقالات و متون مختلف در زمینه های مختلف تئوری نمایش سالها بود که در کنار انجمن تئاتر دفاع مقدس و در حوزه تئاتر دفاع مقدس این جریان هنری را همراه با ما و نقش صحنه دنبال می کرد. نوشتن درباره او سخت است و تصور نبودنش برای ما و دوستان همراه نقش صحنه باورکردنی نیست. اما واقعیت...

بغض ناتمام را با نوشته ای از خودش به اتمام می رسانم. امید که تلاش هایش برای ارتقاء تئاتر دفاع مقدس به سرانجام شایسته ای دست یابد. روحش شاد.
"پا به ماه ترانه های بی سرانجامی هستم، که تولدشان اشک است و سرگذشتشان اشک است و کورسوی امید دورشان اشک.

پا به ماه ترانه های بی سرانجامی هستم که نه باری بر دوشند، نه باری از دوش بر می دارند و نه دوشادوش، حدیث سفر را زمزمه می کنند.

به نگاهی معجزه ای کن که ترانه هایم عطر تو را بگیرند و سرانجامشان دورترین جای جهان شود، در کنار تو.

پا به ماه ترانه های بی سرانجامی هستم، معجزه ای کن. "همین

تحلیل و شناخت جنبه‌های مختلف تئاتر دفاع مقدس

بخش دوم



مهدی نصیری

تئاتر دفاع مقدس و منابع پژوهشی

تئاتر، مثل هر علم و هر هنر دیگری، آن زمان به صورت علمی و تحت قاعده و اصول مشخص و منظم در می‌آید و به عنوان یک حوزه معتبر و دارای پشتوانه و اصول مطرح می‌شود که مبانی و اساس آن مکتوب شود و تثبیت گردد. پس از این مرحله است که نسل‌ها و هنرمندان مختلف می‌توانند با مراجعه به منابع موجود و مطالعه آنها اصول تثبیت شده را فرا گرفته، بر آن بیفزایند؛ اشتباهات را مرتفع سازند و به تکمیل منابع و بسترهای موجود بپردازند.

همچنانکه هنوز هم در تمامی محافل و مجامع و دانشگاه‌های تئاتر، پایه و اساس هنر تئاتر را بر اولین نسخه مکتوب درباره تئاتر، یعنی فن شعر ارسطو، می‌گذارند و در تبیین و تعیین معیارها و قواعد تئاتری بر این اثر مهم تاریخ تئاتر استناد می‌ورزند.

بنابراین هر حوزه و ژانر از تئاتر مثل تمامی حوزه‌ها و زمینه‌های دیگر علمی و هنری نیازمند ثبت تحقیقات و ماندگاری و انتقال آن از طریق منابع مکتوب و تجربیات نوشته شده است. تئاتر دفاع مقدس هم در حوزه ژانر آن می‌بایست در زیر مجموعه کلیات تئاتر دارای چنین پشتوانه‌ها و بسترهای مکتوبی باشد.

برای بررسی منابع مکتوب در حوزه تئاتر دفاع مقدس بهتر است که تحقیقات، پژوهش‌ها، نمایشنامه‌ها و کتب انتشار یافته در این زمینه را تحت عنوان سه مجموعه متفاوت تقسیم بندی کرده و مورد بررسی قرار دهیم.

۱. منابع پژوهشی و نظری: یکی از مهمترین منابعی که در ارائه راهکار، آسیب‌شناسی، ایجاد شناخت نسبت به علم و قاعده هر حوزه و ... می‌تواند مفید واقع شود و دستمایه کارهای بهتر و ارزشمندتر قرار گیرد، پژوهش و علم نظری است. تحقیق

و پژوهش علمی مهمترین ابزار شناخت قواعد و اصول تثبیت شده در هر هنری است و ضمن آنکه اصول به تثبیت رسیده را به صورت مستمر و در قالب تطور ماهیت و چگونگی آن در اختیار قرار می دهد، می تواند به پایه ای برای شناخت داشته های موجود و بهانه و محمل علمی برای گذر از آنها و دستیابی به علمی همراه با قاعده و اصول و جدید باشد. بدون تکیه بر آنچه که تا کنون برای هر حوزه و ساختاری تبیین شده و بدست آمده، به سختی می توان قدمی به جلو برداشت و به

شناسایی و تبیین شیوه های نو پرداخت. در واقع دستیابی به آرا و نظرات علمی که حاصل پژوهش و تحقیق صاحب نظران است، و چند این بخش از فعالیتها، چه از سوی دبیرخانه جشنواره ها و چه از طرف انجمن تئاتر دفاع مقدس حرکتی در خور توجه و شایسته است و بار سنگینی از دوش متولیان امر بر می دارد اما باید اعتراف کرد که این حجم از آثار و نوع ارائه و تنظیم آنها - که به دوره و زمانی خاص محدود می شود- مطلوب به فایده و کامل نیست. ضمن اینکه چاپ و انتشار و حمایت از منابع مکتوب را نباید به زمان خاص و همایش و برنامه ای خاص نیز محدود کرد. این حمایت و توسعه نظری مسئله مهمی است که باید به استمرار در طول سال و در هر شرایط و برهه ای انجام پذیرد و ادامه یابد.

محدود کردن منابع حمایتی نیز نمی تواند برای شکل گیری یک جریان علمی و پژوهشی در این حوزه کافی باشد. در واقع جریان علمی تئاتر دفاع مقدس را باید گسترش داد و محدوده تحقیق و نظریه پردازی در مورد آن را باید توسعه بخشید. اگر چه در حال حاضر انجمن تئاتر دفاع مقدس مهمترین و شاید تنها متولی اصلی امر انتشار و حمایت از کتابهای تئاتر دفاع مقدس است، اما به طور مشخص و معلومی پیداست که وجود یک مرکز و نهاد مسئول به تنهایی برای دامن زدن به همه ابعاد این حرکت کافی نیست. کما اینکه انجمن تئاتر دفاع مقدس هم طی این سالها در حوزه حمایت و تولید آثار مناسب علمی و تحقیقی تئاتر دفاع مقدس موفق نشان داده است.

شاید همکاری و گسترش حمایت این انجمن و قرار دادن بخشی از فعالیتهای آن در کنار سایر حوزه های همکار و مرتبط، بتواند انگیزه های لازم برای حضور دیگر متولیان را در حوزه حمایت و پوشش تئاتر دفاع مقدس ایجاد کند؛ اما بطور کلی می بایست این ظرفیتهای را به نحوی افزایش داد و محدوده ها را وسیع تر کرد.

در حال حاضر انجمن تئاتر دفاع مقدس، فعالیتها و حمایت

و پژوهش علمی مهمترین ابزار شناخت قواعد و اصول تثبیت شده در هر هنری است و ضمن آنکه اصول به تثبیت رسیده را به صورت مستمر و در قالب تطور ماهیت و چگونگی آن در اختیار قرار می دهد، می تواند به پایه ای برای شناخت داشته های موجود و بهانه و محمل علمی برای گذر از آنها و دستیابی به علمی همراه با قاعده و اصول و جدید باشد. بدون تکیه بر آنچه که تا کنون برای هر حوزه و ساختاری تبیین شده و بدست آمده، به سختی می توان قدمی به جلو برداشت و به شناسایی و تبیین شیوه های نو پرداخت. در واقع دستیابی به آرا و نظرات علمی که حاصل پژوهش و تحقیق صاحب نظران است،



مقدمه ای است برای بررسی برآیند نظرات و دستیابی به نتایج مفیدتر و دقیق تر در مورد مسئله مورد بحث!

تئاتر دفاع مقدس، در حوزه منابع پژوهشی و تحقیقی اگر چه تا کنون به طور کامل متکی بر تحقیق و پژوهش های یک یا دو دهه اخیر است و از این منظر نوپا و جدید به نظر می رسد اما به واسطه اینکه پایه اصول مباحثش را بر علم تئاتر دارد، همچنان در ادامه علوم نظری تئاتر در سالهای اخیر مورد بررسی قرار می گیرد.

در زمینه پژوهش و تحقیق تئاتر دفاع مقدس، بیشتر می بایست به فعالیتها و حرکت های سالهای گذشته در کنار همایش ها

های لازم را از چاپ و انتشار مقالات و کتب مربوط به این حوزه انجام می دهد و مسلماً گسترش دادن این فعالیتها در سالهای آینده می تواند، راه حل مناسبی برای خروج از محدودیت های موجود و فقر نسبی منابع در حوزه تئاتر دفاع مقدس باشد.

۲. نمایشنامه ها: نمایش و تئاتر دفاع مقدس از آنجا آغاز می شود که نمایشنامه آن نوشته می شود. بنابراین حمایت از چاپ و انتشار و ایجاد انگیزه لازم برای نوشتن نمایشنامه در این حوزه از مهمترین راهکارهای افزایش ظرفیتهای تئاتر دفاع مقدس و توسعه آن در میان هنرمندان و علاقه مندان به تئاتر است. چاپ نمایشنامه در واقع تکثیر نمایش است و حمایت از تولید متن به طور مطلوبی می تواند به رشد و پیشرفت تئاتر- در هر ژانر و زمینه ای- منجر شود.

شاید بتوان گفت که در حال حاضر یکی از فقیرترین زمینه ها و حوزه های تئاتر کشور و به طبع آن تئاتر دفاع مقدس ما حوزه نمایشنامه نویسی و تولید متن است. عوامل و انگیزه هایی که به صورت موجود یا ناموجود این فقر و بی انگیزگی را در میان نویسندگان ما به وجود آورده اند، هر چه باشند و هر اندازه که در ایجاد موانع بر سر راه توسعه تولید متن نقش داشته باشند، می بایست با ارائه راهکارها و بکارگیری ابزارها و ترفندهای مناسب از سر راه برداشته شوند. شاید یکی از بهترین راههای رسیدن به چنین نتیجه ای حمایت از انتشار نمایشنامه ها باشد.

اگر چه در زمینه تولید و چاپ نمایشنامه های دفاع مقدس نیز تا کنون حمایت ها و فعالیتهای صورت پذیرفته است. اما باز هم باید اعتراف کرد که این حمایت و استقبال کافی نبوده و شاید مشکلات بسیار باعث شده که متولیان امر نیز در مقاطعی از کارشان حمایت بیشتر و بهتری از چاپ نمایشنامه ها داشته باشند و در مقاطعی اصلاً در حوزه فعال نبوده باشند.

۳. پایان نامه های دانشجویی: حمایت، ایجاد انگیزه و همراهی با دانشجویان و ترغیب و تشویق آنها به تحقیق و پژوهش در حوزه تئاتر دفاع مقدس یکی از مناسب ترین و تازه ترین حوزه هایی است که می تواند علاوه بر ایجاد پویایی و حرکتی نو در حوزه علاقه مندی به تئاتر دفاع مقدس ظرفیتهای این ژانر از تئاتر را برای سالهای آینده نیز افزایش داده و به طور حتم آن را با افزایش چشمگیر علاقه مندی و اشتیاق هم مواجه سازد. حمایت مادی و ایجاد انگیزه از هر طریق و به هر صورت

که انجام گیرد؛ حتی اگر یک دانشجو را برای تحقیق و کار بر روی موضوع دفاع مقدس ترغیب و تشویق کند، ظرفیتی را بر داشته های این حوزه از تئاتر کشورمان می افزاید.

شاید توجه به هر سه مورد مذکور و افزایش کارایی و هدفمندی و برنامه ریزی بهتر و دقیق تر در مورد آنها مهمترین رویکردی باشد که بتواند تئاتر دفاع مقدس را به لحاظ در برداشتن منابع مکتوب و علمی کافی غنی تر و کامل تر کند. بدین ترتیب مسلمانان راه برای پیمودن قدم های بعدی هموارتر و بهتر خواهد بود.

اقتباس ، ادبیات و تئاتر دفاع مقدس

تئاتر در هر شکلی و در قالب هر ژانری که تولید شود، نیازمند دستیابی به ساختاری است که آن را با جهان واقعی مرتبط سازد. حتی انتزاعی ترین اشکال تئاتر نیز می بایست با رویکردهایی که عناصر آشنای ذهن و دنیای مخاطبانشان دارند تحقق پیدا کنند.

تئاتر یک فرایند ارتباطی است و توسط ارتباط دوسویه میان هنرمند و اثر هنری با مخاطبانش تکمیل می شود و از همین روی باید دارای عناصری آشنا باشد که از طریق استدلال و در کنار هم قرار گرفتن آنها به مضمونی خاص منتهی شده و منطقی ذهنی را نتیجه دهند. این منطق ذهنی حاصل دریافت و استدلال مخاطب است.

بنابراین تئاتر برای شکل گیری، هر محملی را بستر روایت و اجرایش قرار می دهد تا بتواند به نتیجه مطلوب که همان تکمیل فرایند ارتباطی است دست پیدا کند.

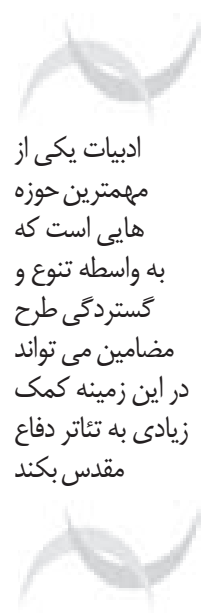
تئاتر دفاع مقدس نیز تحت هر شرایط و رویکردی قصد دارد تا به مضمونی واقعی اشاره کند و حتی اگر حاصل آن واقعی نباشد، می بایست بر اساس بسترهای واقعیت شکل بگیرد. در این راه اما، دستمایه قرار دادن و تولید داستانهای نزدیک به واقعیت تنها راه دستیابی به هدف نیست.

تئاتر دفاع مقدس می تواند برپایه یکسری اطلاعات و حتی بر پایه کلیات رویداد داستان پردازی کند و موضوعیت خود را بدست آورد. به طور قطع تحلیل و دیدگاه نویسنده و کارگردان در مورد واقعه آشنا و موجود مهمترین بستر چنین اتفاقی خواهد بود. حاصل چنین پرداختی نیز بدون شک تئاتری است که مولفه های مورد انتظار و مطلوب را می تواند با خود به همراه داشته باشد.



شاید بتوان گفت که در حال حاضر یکی از فقیرترین زمینه ها و حوزه های تئاتر کشور و به طبع آن تئاتر دفاع مقدس ما حوزه نمایشنامه نویسی و تولید متن است





ادبیات یکی از
مهمترین حوزه
هایی است که
به واسطه تنوع و
گسترده‌گی طرح
مضامین می‌تواند
در این زمینه کمک
زیادی به تئاتر دفاع
مقدس بکند

اما مسئله مهمتر آن است که هرگونه و شکل تئاتری و به ویژه تئاتر دفاع مقدس برای رسیدن به معیار و حد مطلوب نیازمند دستمایه‌ها و بسترهای گسترده تری است.

در واقع تنوع و تازگی تئاتر دفاع مقدس را باید در گرو به کارگیری سایر حوزه‌های مرتبط با آن جستجو کرد.

تئاتر هنری مستقل است؛ اما این بدان معنا نیست که نمی‌تواند از سایر حوزه‌ها و دیگر هنرها و حوزه‌های مرتبط با خود بهره بگیرد. بلکه حتی عدم دستیابی به این حوزه‌ها و استقلال کامل دادن به آن می‌تواند مانع پیشرفت و پویایی تئاتر باشد.

تئاتر دفاع مقدس، بسترها و دستمایه‌های اصلی‌اش را از وقایع کلی و جزئیات مربوط به جنگ تحمیلی می‌گیرد و این دستمایه‌ها را به درستی تبدیل به عناصر درام می‌کند. اما مسئله مهم در مورد فعالیت تولیدی تئاتر گسترده‌گی حوزه‌های مرتبط با درام است.

تجربیات سالهای اخیر در حوزه تئاتر دفاع مقدس نشان داده که با فاصله گرفتن از دوران جنگ، اطلاعات واقعی و مستند جنگ و استفاده از این اطلاعات رفته رفته کاهش یافته و به جای آن حاشیه جنگ بیشتر مطرح شده است. البته دستمایه قرار دادن حواشی جنگ هیچگاه از اصل آن جدا نیست. اما این حاشیه هر چقدر که از اصل فاصله بگیرد، وابستگی‌اش به آن را از دست می‌دهد و به انتزاع و انقطاع از مضمون منجر می‌شود.

حال برای نزدیک کردن پیرامون جنگ به اصل آن چه کار باید کرد؟ چه ظرفیت‌ها و قابلیت‌هایی می‌توانند تئاتر دفاع مقدس را به موضوعیت آن نزدیک کنند؟ چه حوزه و بسترهایی قادرند که ظرفیت‌ها و بسترهای مرتبط با موضوع را در مورد دفاع مقدس تقویت کرده و به تئاتر دفاع مقدس پویایی و انسجام بیشتری ببخشند؟

ادبیات یکی از مهمترین حوزه‌هایی است که به واسطه تنوع و گسترده‌گی طرح مضامین می‌تواند در این زمینه کمک زیادی به تئاتر دفاع مقدس بکند. ادبیات چه در قالب شعر که همواره از غنی‌ترین انواع بیان مسائل جنگ بوده و چه در ساختار داستان و رمان، همواره در سالهای پس از جنگ رشد و پیشرفت روز افزون داشته و نه تنها به اندازه سایر حوزه‌ها دچار رکود و عقب ماندگی نشده، بلکه تا همین امروز رفته رفته خودش را تقویت کرده و از منابع و داشته‌های بسیاری هم در کارش بهره گرفته است.

طی سالهای اخیر رمانها، داستانها و اشعار بسیاری بوده‌اند که توسط شاعران و داستان‌نویسان نوشته شده‌اند. بسیاری از این نویسندگان خودشان جنگ را تجربه کرده‌اند و در واقع با هنرشان در حوزه ادبیات، بخشی از واقعیات، دیدگاه‌ها و برداشتهای دوران دفاع مقدس را مطرح کرده‌اند. بسیاری از آثار به وجود آمده درباره جنگ و دفاع مقدس در این حوزه حتی از نظر ساختار و قالب داستانی بسترهای مناسبی هستند که با کمترین تغییر می‌توانند تبدیل به ساختاری دراماتیک شده و به پیشرفت و پربار شدن تئاتر هم کمک کنند.

ادبیات دفاع مقدس ما، حتی از دید بسیاری از صاحب‌نظران از دیگر حوزه‌های خلاقه و مرتبط با موضوع دفاع مقدس کامل‌تر پویاتر هم بوده است. بنابراین تئاتر دفاع مقدس برای برون رفت از ورطه تکرار و درگیر شدن با کلیشه‌های موضوعی و اجرایی، می‌تواند خودش را به حوزه‌های دیگر نزدیک کرده و حتی از ظرفیت‌ها و قابلیت‌های ادبیات داستانی نیز بهره بگیرد.

داستانهای دفاع مقدس که حالا چند سالی است در سطحی وسیع و با حمایت سازمانهای فرهنگی و پژوهشی مرتبط با حوزه جنگ تحمیلی تولید و ارائه مطلوبتری هم دارند از این منظر یکی از بهترین دستمایه‌های تولید متون نمایشی هستند که اگر با نگاه و تکنیک هنرمندانه و تئاتری مورد استفاده و کاربرد قرار گیرند، مسلمان بخشی از تئاتر دفاع مقدس را با تحول و پویایی چشمگیری مواجه خواهند ساخت. دستیابی به این نتیجه به سادگی و با نزدیک شدن حوزه درام به ادبیات داستانی امکان‌پذیر است و مسلمان بازخوردهای چنین رویکردی در کوتاه مدت و به فراخور نوع استفاده و کارکرد مضمون خودش را نشان خواهند داد.

از آنجا که پایه و اساس شکل‌گیری درام داستان و ساختار داستانی است، این نوع بهره‌گیری و اقتباس، مواد اولیه‌ای را در اختیار تئاتر قرار می‌دهد که در بدینانه‌ترین شرایط، دست کم به لحاظ بالا بردن آمار تولید آثار و متون نمایشی ثمربخش و مفید خواهد بود.

اما به جز داستان و شعر، دیگر زمینه‌های مکتوب در حوزه تئاتر دفاع مقدس نیز به سادگی می‌توانند باعث پیشرفت‌ها و تحولات بسیاری در زمینه تولید متن باشند. خاطره‌نویسی، خاطره‌گویی و تاریخ‌نگاری دفاع مقدس نیز یکی از دیگر حوزه‌هایی است که طی سالهای اخیر به درستی مورد توجه



فکر نمایشی را در هر داستان و فضایی شکل ببخشند و در قالب تصاویر و موقعیتهای خیال انگیز و دوست داشتنی به نمایش بگذارند. دنیای فانتزی و خیال انگیز عروسکها با همه جذابیتهايش به علاقه و ميل ازلی و ابدی هر تماشاگری پیوند می خورد و تحت هر شرایطی می تواند با تکیه بر چنین کارکردی موضوعات و مضامین مختلفی را در بازخورد و انتقال با سلیقه و خواسته تماشاگران تئاتر قرار دهد.

با در نظر گرفتن کارکردها و امکاناتی که تئاتر عروسکی می



تواند در اختیار گروه اجرایی و در تقابل و ارتباط با مخاطبان تئاتر قرار دهد، این شیوه را می توان به واسطه در برگرفتن موضوعات تئاتر دفاع مقدس نیز از مناظر مختلف مورد تحلیل و ارزیابی قرار داد؛

اول آنکه تئاتر دفاع مقدس در مسیر سه دهه حیات خود در تئاتر کشور ما به طور کلی، همواره یک شیوه مشخص و معلوم را به عنوان ابزار بیان خود در تئاتر انتخاب کرده و در

سازمانهای حامی قرار گرفته است و به جز قرار دادن ارتباط مستقیم وقایع با مخاطبین و مردم از طریق تولید فیلم و نشر کتاب، می تواند به عنوان دستمایه کارهای نمایشی نیز ارزش و اهمیت زیادی پیدا کند.

اقتباس از خاطرات و دست نوشته های کسانی که در جنگ حضور داشته اند، می تواند به عنوان یک رویکرد مهم در ادبیات دراماتیک مورد استفاده قرار گیرد. بکارگیری این شیوه مثل آن است که هنرمند تئاتر، تجربه ای واقعی متعلق به خودش را دستمایه تولید اثرش قرار دهد.

تئاتر دفاع مقدس بدون استفاده از این منابع و وقایع که اینک بسیاری از آنها به صورت مکتوب در اختیار نویسندگان تئاتر دفاع مقدس قرار دارند، همواره به انتزاع و گرایش به خیالپردازی و داستان پردازی فاقد منطق و واقع گرایی نزدیک می شود و برعکس در صورت استفاده از آنها خواهد توانست نتایج مطلوبتری را تجربه نماید.

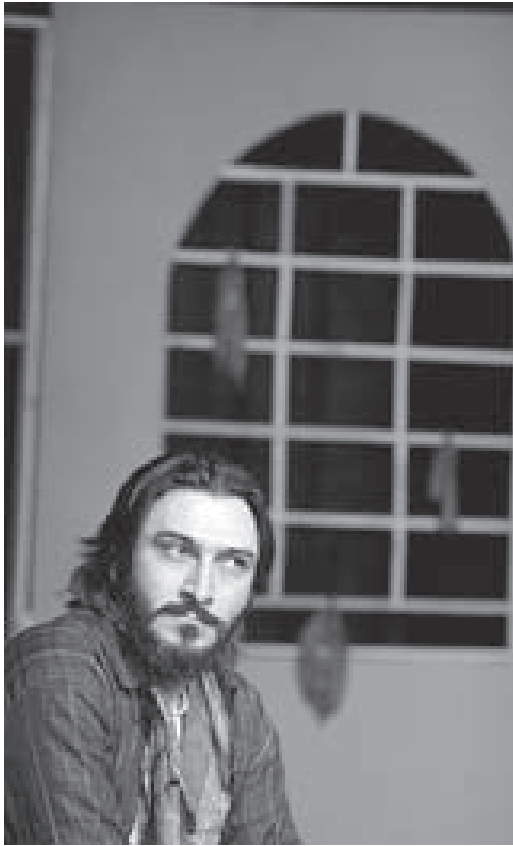
تئاتر برپایه واقعیت شکل می گیرد؛ حتی اگر اجرای تئاتری سبک واقعگرایانه نداشته باشد. در این مسیر یکی از بهترین راهکارها برای تولید بخشی از متون نمایشی دفاع مقدس می تواند ادبیات باشد.

ادبیات در سایر حوزه ها و ژانرهای تئاتری همواره یک بستر و محمل پرداخت مهم بوده است و در کلیت تئاتر ما نیز اگر چه جایگاه مطلوبی در زمینه اقتباس ندارد، اما نگاه صورت گرفته و نتیجه هم داده است. بنابراین هنرمندان و نویسندگان تئاتر دفاع مقدس و به ویژه نویسندگان جوان که تجربه رویارویی مستقیم با جنگ و دوران دفاع مقدس را نداشته اند، برای دستیابی به اهداف و نتایج مطلوب تر می توانند این شیوه را مورد استفاده قرار دهند.

نمایش عروسکی و موضوع دفاع مقدس

نمایش عروسکی یکی پرفردارترین و جذاب ترین شیوه های اجرای نمایش است و در عین حال جزء قدیمی ترین و ریشه دارترین شیوه ها نیز محسوب می شود. استفاده از عروسک و اشکال عروسکی از قدیمترین نمایش هاست که در آئینها و مراسم آئینی تئاتر باستان مورد استفاده و کارکرد داشته و تا به امروز نیز اهمیت و ارزش اش را در میان شیوه های مختلف و گوناگون نمایشی حفظ کرده است.

عروسکها بهترین ابزارهایی هستند که می توانند هر ایده و



همین شیوه و شکل هم به بیان منظور، اهداف و خواست هایش پرداخته است.

تئاتر دفاع مقدس طی مدت زمان کوتاهی که در کشور ما شکل گرفته و ادامه حیات داده است، همواره شکل معمول نمایش صحنه ای را با لحن های مشابه و متفاوت نزدیک به هم که گهگاه شاعرانه و شعاری و بعضاً واقع گرایانه بوده اند، پیش گرفته و تنها در همین حوزه و شکل نیز مورد پرداخت قرار گرفته و به اجرا در آمده است. (البته اجراهای انگشت شمار متفاوتی را هم در این حوزه می توان نمونه آورد که تعداد آنها اندک است.)

با توجه به این مسئله، برای افزایش ظرفیت موضوعی و قدرت ارتباط با مخاطب می توان اشکال و شیوه های دیگر نمایشی را هم در کنار مضامین دفاع مقدس مطرح کرد و ظرفیتهای نمایشی این حوزه را افزایش داد.

نمایش عروسکی می تواند یکی از این اشکال باشد که از طرفی در افزودن بر ظرفیتهای موضوعی و خارج کردن تئاتر دفاع مقدس از محدودیتهای موجود موثر واقع می شود و از سوی دیگر دامنه فضا سازی نمایشی و جذابیت داستانهای دفاع مقدس را نیز افزایش می دهد. عروسکها بهترین ابزارهای از میان برداشتن محدودیتهای هستند. با استفاده از عروسک و دنیای عروسکی که منطقی و باورپذیری نامحدودی را با خود به همراه می آورد، می توان هر موضوعی را چه در گستره واقعیتهای داستانی و چه در بستر فضاهای خیالی، ماورایی و ... محمل پرداخت قرار داد و به بیانگری نمایشی نزدیک کرد. عروسکها علاوه بر زندگی زمینی در هر لحظه قادر به قرار گرفتن در فضای خواب و خیال و بهشت و ... هستند و از این بابت به خوبی می توانند فضاها و محدوده های مورد نیاز تئاتر ارزشی و ماورائی دفاع مقدس را افزایش داده و تقویت کنند.

در واقع چنانچه بخشی از آسیب های مربوط به تئاتر دفاع مقدس را به محدود بودن ظرفیتهای و امکانات بیانگری این حوزه از تئاتر مربوط بدانیم، می توانیم استفاده از شیوه نمایش عروسکی را به عنوان راهکاری برای خروج از این محدودیت مورد فرض قرار بدهیم و به عنوان راهکاری برای برون رفت از محدودیتهای موجود مطرح کنیم.

در کنار این موضوع، تئاتر عروسکی به عنوان یک شیوه دارای مخاطبان خاص اگر بتواند امکاناتش را در کنار اهداف

تئاتر دفاع مقدس قرار دهد، به گونه ای خوشبینانه و امکان پذیر قادر خواهد بود تا محدودیت مخاطبان این حوزه از تئاتر را نیز اندکی از حالت موجود خارج سازد.

تئاتر عروسکی علاوه بر مخاطبان خود به طور خاص در ترکیب با شیوه و محدوده کودک و نوجوان به راحتی می تواند عده بسیار زیادی از تماشاگران موجود در تئاتر را به گستره مخاطبان تئاتر دفاع مقدس بیافزاید و از این منظر بخش مهمی از آسیب های مربوط به مخاطبان تئاتر دفاع مقدس را مرتفع سازد. در این صورت رفع معایب، گرایش به سمت تئاتر مخاطب محور، افزایش امکانات نمایشی و فراگیر شدن حوزه ارتباط میان تئاتر دفاع مقدس نیز تسریع می شود و تئاتر دفاع مقدس ضمن وسعت بخشیدن ظرفیتهایش می تواند امکانات و ابزارهای بیشتری را به خود جذب کند.

از طرف دیگر تئاتر عروسکی می تواند موضوعات و مضامین متفاوتی را با شکل و بیان متفاوت تر وارد حوزه تئاتر دفاع مقدس



کند. لحن بیان و شیوه روایتگری تئاتر دفاع مقدس، طی دوران حیات این نوع از تئاتر، همواره به شیوه ای خاص و مشخص محدود بوده است. شاید تغییر لحن یا دست کم افزودن بر آن در حوزه تئاتر دفاع مقدس راهکار مناسبی باشد، برای اینکه ساختار تکرار شونده این تئاتر با تنوع و تغییر همراه شده و از بن بست کلیشه های موجود خارج گردد.

عروسکها شخصیت‌های دوست داشتنی و متفاوتی هستند که می توانند تنوع و وسعت پرداخت شخصیت‌های نمایش را نیز افزایش دهند. نمونه مناسب چنین پرداختی را در یکی از نمایشنامه های دکتر محمدحسین ناصر بخت می توان سراغ گرفت؛ در این نمایشنامه، مین، قمقمه، خنجر، پوتین و ... شخصیت‌هایی هستند که مشاهدات و خلاقیتشان در میدان جنگ را از دیدی دیگر روایت می کنند. این شخصیتها که می توانند عروسک یا بازیگرانی با مشخصات ابزارها باشند، در واقع دیدگاه و زاویه نگاهی جدید و متفاوت را در مورد موضوعیتی مطرح می کنند که شاید در نگاه کلی و بدون وسعت نگاه، محدود و بسته بنظر برسد. تئاتر عروسکی مثل هر شیوه و شکل دیگری از تئاتر می تواند ابزار بیان تئاتر دفاع مقدس باشد، بدین ترتیب هنرمندی که دغدغه موضوع دفاع مقدس را دارد می تواند امکان تازه و جدیدی را بر این حوزه بیفزاید و گستره پرداخت و تولید- و به تناسب آن انتقال و دریافت- موضوعاتش را گسترش دهد.

تئاتر عروسکی ما علیرغم چند نمایش تولید شده در یک دهه اخیر که تعداد آنها از انگشتان دست هم تجاوز نمی کند، طی سه دهه حیات موضوعات دفاع مقدس در حوزه تئاتر، زیاد محمل بیانگری موضوعات دفاع مقدس قرار نگرفته و این مسئله اگر چه در کلیت تئاتر دفاع مقدس چندان به چشم نمی آید اما افزودن آن بر این گونه تئاتری مطمئنا کارکردها و قابلیت هایش را در مواجهه و تاثیر آن نشان خواهد داد.

تئاتر اسارت و گستره دفاع مقدس

تئاتر دفاع مقدس همواره محدود و گستره طرح مضامینش را در بستر موضوعیتی که به آن تعلق دارد به انجام رسانده و در این بستر معمولا شاهد گروه بندی و تقسیمات موضوعی کوچکتري نیز بوده است. جبهه در تئاتر دفاع مقدس، خانواده در تئاتر دفاع مقدس، جامعه و تئاتر دفاع مقدس و ... همه و همه زیر مجموعه هایی از حوزه دفاع مقدس بوده اند و هر کدام به شیوه و شکل خاصی که در ارتباط با محوریت آنها بوده به

پرداخت و طرح مضامین و داستانهای نمایشی پرداخته اند. در میان همه این بسترها شاید یکی از مهمترین حوزه هایی که ارتباط تنگاتنگی با جبهه و جنگ دارد، موضوع اسارت است. اسارت به عنوان یک موقعیت دراماتیک کاملا بکر و ایده آل به واسطه شرایط خاص و ویژه ای که می تواند در تقابل با قهرمان داستان قرار دهد از موضوعات مهمی است که تا بحال کمتر به نمایش درآمده و بجز مواردی اندک در سایر آثار مربوط به تئاتر دفاع مقدس زیاد مورد پرداخت قرار نگرفته است.

تئاتر، از آنجا که همواره برآیند تحولات و تاثیرات جامعه در صحنه بوده و به سرعت انتقال دهنده شرایط زندگی مخاطبانش است، همواره بخش قابل اعتنایی از آثارش را بر اساس شرایط در معرض ارتباط با مخاطب قرار می دهد؛ تئاتر دفاع مقدسی که همزمان با دوران جنگ تحمیلی اجرا می شد در بیشتر موارد به نمایش موقعیت جنگ به طور مستقیم و در جبهه اختصاص داشت.

این تئاتر پس از پایان جنگ و تحولات اجتماعی به حاشیه جنگ و طرح مباحث و مضامین اجتماعی گرایش پیدا کرد و چند سال بعد تبدیل به محدوده ای برای نشان دادن بازگشت و زندگی آدمهای جنگ تبدیل گردید.

اما علیرغم اینکه بازگشت و پایان جنگ موضوعیت یا موقعیت اصلی بسیاری از نمایش ها را شامل می شدند، در میان همه نمایش های مربوط به موضوع دفاع مقدس کمتر می توان آثار مرتبط با اسارت را یافت که از این بستر موضوعی استفاده کرده باشند و وسعت اتفاقات مربوط به اسارت را منشاء داستان و درام قرار داده باشند.

این در حالی است که موضوعیت اسارت در آثار تئاتر دفاع مقدس ظرفیت ها و امکانات بسیاری را می تواند در اختیار تئاتر قرار دهد که هر یک از این امکانات راهکاری برای خروج از محدودیت ها و آسیب های تئاتر دفاع مقدس را فراهم می آورند. اول آنکه، موضوعیت علیرغم همه تلاشها و با وجود همه خلاقیت ها خواهی، نخواهی شباهت و محدودیت هایی را با خود بدنبال می آورد. همیشه نمی توان تئاتر جبهه را بستر داستانها قرار داد و بیان تقابل میان آرمانها یا همراهی جامعه و بازخورد ارزشهای دفاع مقدس در اجتماع و ... نمی توانند تنها موضوعات تئاتر دفاع مقدس باشند. نکته مهم این است که اضافه کردن هر بستر داستانی و فضای شکل گیری قصه می



تئاتر دفاع مقدس
همواره محدود
و گستره طرح
مضامینش را در
بستر موضوعیتی
که به آن تعلق دارد
به انجام رسانده
و در این بستر
معمولا شاهد گروه
بندی و تقسیمات
موضوعی
کوچکتري نیز
بوده است. جبهه
در تئاتر دفاع
مقدس، خانواده در
تئاتر دفاع مقدس،
جامعه و تئاتر دفاع
مقدس و ... همه و
همه زیر مجموعه
هایی از حوزه دفاع
مقدس بوده اند



تواند ظرفیت داستانی تازه ای را به ظرفیت های هر محدوده موضوعی اضافه کند.

از این منظر، تئاتر اسارت با وجود همه مضامین و محورهایی که قادر به طرح آنهاست، بدون شک می تواند به قابلیت ها و ظرفیت های تئاتر دفاع مقدس اضافه شود و آن را از منظر بهره گیری از داستان و فضای دراماتیک وسعت ببخشد.

از سوی دیگر تئاتر اسارت به خودی خود ابزارها و مواد اصلی درام را از زبان قهرمانان واقعی آن آماده تولید دارد. طی این سالها بسیاری از کارشناسان و منتقدان، یکی از مهمترین آسیب های تئاتر دفاع مقدس را فاصله گرفتن آن از واقعیت و عدم بهره گیری از منابع مستند و موجود دانسته اند و همین آسیب هم هست که برخی نمایشهای مربوط به جنگ تحمیلی را دچار نزول کیفیت و گرایش به شعر و شعار کرده است.

این در حالی است تئاتر اسارت حتی در بدبینانه ترین حالت می تواند با دستمایه قرار دادن منابع واقعی از طریق ارتباط با اسراء آزاد شده، به میزان قابل توجهی بر کیفیت و کمیت آثار محدوده اش بپردازد. خاطرات، گفته ها و مستنداتی که آزادگان جنگ تحمیلی می توانند در اختیار تئاتر قرار دهند نه تنها منابع ارزشمند و بسیار زیادی هستند، بلکه دارای یک بعد مهم و قابل توجه - یعنی بهره بردن از واقعیت و سندیت - نیز می باشند.

تئاتر اسارت با وجود همه پتانسیل هایی که برای تقویت و شکل گیری آن وجود دارد، حتی به عنوان حوزه ای مستقل می تواند در کنار کلیت ساختار تئاتر دفاع مقدس نیز قرار بگیرد. کما اینکه این اتفاق طی سالهای اخیر به گونه ای مطلوب در سینمای ایران آغاز

شده، ادامه پیدا کرده، اما متأسفانه استمرار نیافته است. سینما درست پس از آغاز آزادسازی آزادگان جنگ تحمیلی، داستانها و قصه های زیادی را به این موضوع اختصاص داد و با آثاری چون "بوی پیراهن یوسف" و "مردی شبیه باران"، "دوئل" و... توانست این موضوعیت را به گونه ای مطلوب در قالب اجرایی اش مطرح کند و به تولید برساند.

اما تئاتر دفاع مقدس - با وجود تعدادی از این دست نمایش ها - همچنان اصرار به تولید شکل های خاص و موضوعیت های محدودی از نمایش دارد که به ویژه شباهت های میان این موضوع ها باعث ایجاد کاستی کیفی و محدودیت های طرح مضمون در گستره این نوع تئاتر شده است و بالطبع تولید نمایش دفاع مقدس را در درازمدت به لحاظ کمیت نیز تحت تاثیر قرار خواهد داد.

تئاتر اسارت می تواند با محور قرار دادن حوادث دوران اسارت یا توجه بر حضور آزادگان جنگ تحمیلی به عنوان قهرمانان دفاع مقدس، حماسه مقاومت را در محتوا و ژرف ساخت خود به گونه ای مطلوب مطرح نماید. و در ضمن به واسطه ویژگی های موقعیت آن قادر به در برگرفتن داستانها و مضامین متعددی خواهد بود که مسلماً به واسطه شرایط اسارت آزادگان، جذابیت ها و خصوصیات و مولفه های دراماتیک زیادی را هم شامل می شود. همچنانکه تئاتر و سینمای جنگ در کشورهای مختلف نیز آثار شاخص و مهم زیادی را در این حوزه تجربه کرده و نمونه های موفق بسیاری را شاهد بوده است. تئاتر اسارت همچنانکه دیگر شکل ها و حوزه های نمایش برای خود جایگاه و اعتبار پیدا کرده اند می تواند گستره مستقلی از تئاتر دفاع مقدس ما را به خود اختصاص دهد.



تئاتر مه یر هولد در دوران جنگ داخلی و انقلاب اکتبر روسیه

زهرا کویوند

۱. مقدمه

تأثیر دو انقلاب ۱۹۰۵ و ۱۹۱۷ بنام تحولات صنعتی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی روسیه با توجه به مبارزه طبقاتی کارگران علیه مالک آن صنایع و نابودی نظام سرمایه داری که در پی تغییر دادن جهان پیرامون خود برآمدند، به مه یر هولد نگاه انقلابی را بر صحنه تئاتر بخشید که در آن از تئاتر به عنوان ابزاری آموزشی و تبلیغی بهره گرفت. از این رو اصلی ترین دیدگاه این پژوهش آن است که مه یر هولد ضمن اینکه در همه حال، تماشاگر را یکی از ارکان اساسی تئاتر خود (در کنار سه عنصر نویسنده، کارگردان و بازیگر) بر می شمرد، در عین حال تئاتر انقلابی را به عنوان پدیده ای انسان ساز تعبیر می کند که تنها با شناخت و ارتقاء قوه ذهنی تماشاگر میسر می گردد. بدین ترتیب سوالات این پژوهش بر این اساس اند:

۱. مه یر هولد چگونه و با چه روشهایی تئاتر آموزشی را به کارگردان عرضه کرد؟

۲. هدف او از ارائه این نمایش ها چه بود؟

۳. آیا تلاش آگاهانه مه یر هولد برای بوجود آوردن یک تئاتر نوین و شخصاً پرولتاریایی بود یا اینکه برای ایجاد یک نمایش واره اجتماعی نوین و بازسازی و بزرگداشت وقایع انقلابی کوشش می نمود؟

۲. انقلاب در روسیه

دو انقلاب بزرگ ۱۹۰۵ و ۱۹۱۷ که بر اثر جنگهای داخلی به وقوع پیوست و همچنین جنگهای جهانی اول و دوم، تأثیر شگرفی بر جامعه روسیه نهاد. در پی وقوع این انقلاب ها، روسیه از استبداد قرون وسطایی رها شده و به جرگه ابرقدرتها پیوست. تأثیر این انقلاب ها تا به امروز کاملاً مشهود و ماندگار است. بخصوص پژوهشگران بسیاری تحولات صنعتی، سیاسی و فرهنگ روسیه را با ارجاع به انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ مورد بررسی

چکیده: در پژوهش حاضر ضمن بررسی ایده های انقلابی "وسه وادو امیلیویچ مه یر هولد" (Vsevolod Emilivich Meyerhold) به تحلیل و بررسی تئاتر او در دوران جنگ داخلی ۱۹۰۵ و انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ پرداخته می شود. از آنجا که دو انقلاب ۱۹۰۵ و ۱۹۱۷ تأثیر شگرفی بر تحولات فرهنگی، اقتصادی و سیاسی جامعه روسیه نهاد، لذا مه یر هولد نیز به عنوان هنرمندی برجسته معرفی می گردد که قادر به انطباق ایده های خلاقانه خویش با وضعیت حاکم بر جامعه بوده است. و اینکه چگونه تلاش می کند تا با بهره گیری از فضای موجود به سمت ارائه تئاتری آموزشی برود تا بتواند با همگان ارتباط برقرار کند.

کلید واژگان: جنگ داخلی، انقلاب اکتبر، مه یر هولد و تئاتر

قرار می دهند.

از جمله معنوی ها با الهام از الگوی استبدادی آنان، مردم روسیه تحت فرمان پادشاهی منطق العنان با عنوان "تزار" (czar) قرار گرفتند. تزارها با این ادعا که حق حکومتشان مورد تأیید خداوند است بر دولت و کلیسا تسلط کامل و نامحدود داشتند. تزار یا امپراطور به تنهایی قانون وضع می کرد، فرماندهی ارتش و نیروی دریایی را برعهده داشت و کلیسای ارتدوکس روسی را کنترل می کرد و کل زندگی مردم روسیه در ید قدرت او بود. همانگونه که مورخی بنام "جی. ان. وست. وود" می گوید:

"ده قرن متوالی کار کلیسای ارتدوکس این بود که مردم را متقاعد کند، درد و رنجی را که زیر یوغ تزارها متحمل می شوند، برای روحشان خوب است و از این طریق امکان هر گونه پیشرفت و بهبود شرایط را منتفی می ساختند" (ص ۱۰، ص ۱۰) مسلماً تزار به تنهایی نمی توانست یک امپراطوری را اداره کند. او از حمایت و وفاداری طبقه کوچکی از مقامات کلیسا و نجیب زادگان زمین دار برخوردار بود و این عده بر اکثریت مردم روسیه نفوذ و تسلط داشتند. نظام تزاری در اقتصاد روسیه، که عمدتاً بر کشاورزی متکی بود برای مردم جز فلاکت، سرکوب و ستم ارمغانی نداشت. در قرن نوزدهم، هشتاد درصد از جمعیت کشور را سرف هایی تشکیل می دادند که اکثرشان از خود زمینی نداشتند و بخش اعظم زمین و پول روسیه در دستان خانواده سلطنتی و نجیب زادگان و کلیسای ارتدوکس بود.

در حالی که روسیه به نظام سیاسی - اجتماعی ناعادلانه و ستمگرانه اش چسبیده بود، انقلاب صنعتی چهره اکثر کشورهای غرب اروپا را تغییر می داد. ماشین های قدرتمند و جدید و کارخانه های عظیم و ثروت و استعداد کلان بتدریج به پدید آمدن کشورهای مدرن، قدرتمند و مرفه منجر می شد. در اوایل قرن نوزدهم، روس های تحصیل کرده با ایده های غربی در اروپا و آمریکا آشنا شدند. این روشنفکران، طبقه متوسط مردم را تشکیل می دادند که مشتاقانه خواستار حل معضلات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی روسیه بودند.

در خلال نیمه دوم این قرن، روند صنعتی شدن روسیه نیز به سرعت آغاز شد. ابرکارخانه ها، با خطوط بی پایان مونتاژ به سرعت شرایط کار و زندگی مردم روسیه را عوض می کردند. خط آهن سرتاسری و عظیم سیری ساخته شد تا دورترین نقاط غربی روسیه را به ولادیوستوک (Vladivostok) شهری

بندری که هزاران مایل دورتر از منتهی الیه غربی کشور بود، مرتبط سازد.

در نتیجه فرایند صنعتی شدن در روسیه "طبقه کارگر" پدید آمد. کارگران جدید صنعتی که بسیاری از آنان دهقانان ترک روستا کرده و رو به شهر آورده بودند و در محیط کارشان شرایط واقعا نامطلوبی را تحمل می کردند؛ کارخانه ها اغلب خطرناک و کثیف بودند، دستمزدها کم و ساعات کار طولانی بود (معمولاً هفته ای هفتاد ساعت یا بیشتر). حتی بچه هایی که گاه شش سال بیشتر نداشتند در کارخانه های تاریک و آلوده کار می کردند و اغلب خورشید را نمی دیدند. بسیاری از مردم که حتی توان تهیه خوابگاه های کثیف و شلوغ کارگران را نیز نداشتند، در کنار دستگاهها می خوابیدند.

اما روشنفکران تحصیل کرده روسی و دانشجویان خواستار جامعه جدیدی بودند که کاملاً پا جای پای اروپای غربی بگذارند؛ با تأکید بر علم، قانون اساسی و آزادی های فردی. آنان خواستار رساندن پیام جنبش فرد گرایی به مردم بودند و فعالیتهای انقلابی خود را تادهه هفتاد ادامه دادند. آنچنان که مانند دهقانان لباس می پوشیدند و به روستاهای روسیه می رفتند و سعی می کردند در دل سرف های سابق احساسات انقلابی برضد تزار ایجاد کنند. یکی از روشنفکران به نام "میخائیل باختین" که از نجیب زادگان روسیه و افسر سابق توپخانه بود، در اثر خود تحت عنوان به "خداوند و دوست" (God and the state) خواستار اغتشاش (anarchy) - عدم وجود دولت- شد. او در برابر مبارزه و برانداختن رژیم فاسد تزاری، انقلابیون را ترغیب کرد که به تروریسم روی بیاورند.

نویسنده پیشرو دیگری به نام نیکلاس گاوریبویچ چرنیشفسکی (Nichoulas Gavribvich chernyshevsky) عقیده داشت برای موفقیت انقلاب به فردی بی رحم از تبار جدید "مرد جدیدی" نیاز است. کتاب او تحت عنوان "چه باید کرد؟" معنایی از مفهوم انقلابی جدید را مطرح کرد و به قول منتقدین به "انجیل واقعی انقلابیون" بدل شد.

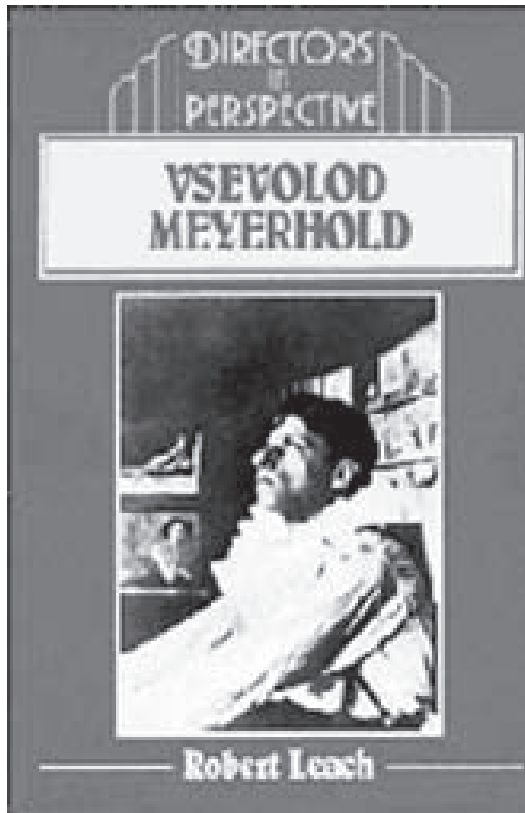
۳. تناثر و نقش آن در تحول اجتماع

در پی دگرگونیهای اجتماعی و اقتصادی، غولهایی عظیم در هنر و ادبیات روسیه ظهور کردند که دگرگونیهای مذهبی، عقیدتی و فرهنگی را نیز با خود به همراه آوردند. "تولستوی"، "استانیسلاوسکی"، "گوگون"، "چخوف"، "چایکوفسکی"،



اما روشنفکران تحصیل کرده روسی و دانشجویان خواستار جامعه جدیدی بودند که کاملاً پا جای پای اروپای غربی بگذارند؛ با تأکید بر علم، قانون اساسی و آزادی های فردی. آنان خواستار رساندن پیام جنبش فرد گرایی به مردم بودند و فعالیتهای انقلابی خود را تا دهه هفتاد ادامه دادند





"داستایفسکی" و ... هر یک از این هنرمندان سهم عظیمی در تغییر و تحول اجتماعی فرهنگی و هنری روسیه داشتند. استانیسلاوسکی به عنوان اولین نفر در روسیه، نوای ماینینگن ها را شنید و اصل حقیقت درونی روی صحنه تئاتر را تدوین نمود. او تئاتر بورژوازی را مطرود دانست و با پیوستن به اصل ناتورالیسم توانست انقلاب صحنه ای را نه تنها در روسیه، بلکه در تمام دنیا پایه ریزی کند.

نوشته های اکثر نویسندگان نیز تحت تاثیر جنبش آزادیخواهی و بر علیه دولت تزار تدوین شد. "ایوان تورگنیف" با نوشتن کتاب "خاطرات یک شکارچی" به زندان افتاد، زیرا دولت تزار انتشار

این کتاب را ضد سرواژ خواند. آثار نویسندگان این دوره بر قالب رئالیسمی ناب و با تاکید بر خصوصیات مردم سرزمین خود نوشته شده اند و اغلب به حمایت از دهقانان فقیر پرداخته اند.

در میان مهمه اندیشمندان و نظریاتشان، در اواخر قرن نوزدهم، "کارل مارکس" (Karl marx) فیلسوف آلمانی و پدر سوسیالیسم مدرن سربرآورد. مارکس نیز چون بسیاری از مردم تحصیلکرده قرن نوزدهم - از دیدن شرایط غیر انسانی تحمیل شده بر طبقه کارگر اروپایی - مایوس و دل آزرده بود. به عقیده مارکس طبقه پرولتاریا (Proletarian) - کارگران کارخانه های صنعتی که از خود سرمایه و دارایی نداشتند - درست چون بردگان دوران باستان به دام افتاده و اسیر شده اند. کارگرانی که دستمزدشان چنان بود که برای سیرکردن شکمشان کافی به نظر نمی رسید، آنها هرگز نمی توانستند ابزار تولید را به دست آورند. پول، سرمایه و قدرت تنها در دستان طبقه سرمایه دار یا بورژوا بود. به عقیده مارکس. کارگران علاوه بر بورژوا، دشمن دیگری نیز داشتند به نام "مذهب نظام یافته". مارکس می گفت: "کلیسا با وعده زندگی بهتر در بهشت، دست در دست اغنیاء، کارگران صنعتی، فقیر و تحصیل نکرده را به پذیرش همان شرایط هولناکی که بر کره خاکی دارند، ترغیب می کند. (۲، ص ۳۴)

مارکس در مانیفست خود اعلام کرد:

سرانجام مبارزه طبقاتی کارگران علیه مالکان صنایع روی خواهد داد تا نظام سرمایه داری را نابود کنند. در نتیجه این شورش، کارگران، خود کارخانه ها و مراکز تجاری را تصاحب و اداره خواهند کرد. کارگران در این دولت جدید کمونیست

بر اساس قابلیت هایشان با جامعه تعامل پیدا می کنند و هر آنچه برای بقایشان نیاز دارند از جامعه دریافت می کنند. برای ایجاد چنین شرایطی خشونت ضروری است، چون کارگران به هیچ وجه نمی توانند طبقه سرمایه دار را به تقسیم قدرت و ثروت راضی کنند. مسئله نه درک جهان که تغییر دادن آن است. (۲، ص ۳۵)

بسیاری از روشنفکران روسی که از یک سو با علوم و تمدن غرب آشنا و از طرف دیگر شاهد استبداد قرون وسطایی تزاری در کشور خود بودند، ابتدا تحت تاثیر ادبیات انقلابی متفکرین و نویسندگان بزرگ و مترقی روسیه چون "الکساندر هرزن" و "چرنیسفسکی" قرار گرفتند و سپس به مارکسیسم گرایش پیدا کردند. در سالهای ۱۹۰۱ و ۱۹۰۲ شهرهای بزرگ روسیه در اعتراض به وضع فلاکت بار دهقانان شاهد شورش های شدیدی بودند. فریادهای اعتراض دهقانان برای افزایش زمین کشاورزی و کاهش مالیات به سر تا سر روسیه رسید و در این میان سوسیال دموکرات ها با تبلیغات مارکسیستی به آتش اعتراضات دامن زدند. تزار شورشیان را به شدت مجازات نمود. در فوریه ۱۹۰۴، روسیه با ژاپن درگیر جنگ شد و اعتراضات مردم کمربند تر گردید، ولی در پی انتشار اخبار ناامید کننده



از جنگ و مرگ هزاران سرباز، حمایت مردم از تزار به خشم عمومی تبدیل گردید.

در ۲۲ ژانویه ۱۹۰۵ انقلاب اول در پترزبورگ رخ داد و هزاران هزار مرد و زن در خیابانهای پوشیده از برف خواستار ایجاد دولتی دموکراتیک و آزادی زندانیان سیاسی شدند. بر اساس این مبارزات دومای روسیه تشکیل شد و آزادی های مدنی بیشتری شامل حال مردم عادی گردید. اما تزار با ستمگری هایش همچنان بر تخت سلطنت ماند. تا اینکه انقلاب دوم در اکتبر ۱۹۱۷ رخ داد. در فاصله بین سالهای ۱۹۰۵ تا ۱۹۱۷ نظام دولتی روسیه به کلی فرو پاشید. با قیام یکپارچه دهقانان، کارگران و مردم طبقه متوسط، سربازان و ملوانان نیز علیه دولت برآشفتند. دولت تزار کشور را به سمت جنگ های خونین و ضد مردمی کشانده بود، و بر فضای سیاسی جوی مغایر با حقوق بشر تحمیل کرده بود، بنابراین روند فروپاشی این نظام آغاز شد.

مقابل قدرت هولناک ایالات متحده تبدیل شد. مهم ترین ناشر این انقلاب ها از لحاظ فرهنگی در جامعه روسیه، تبدیل شدن بخش عظیمی از کارگران و دهقانان روسی به طبقه بورژوازی بود. به قول استیفن کهن:

"اهمیت روانی ارتقاء کارگران و دهقانان فقیر روسی به درجه شهروندی که نتیجه ایدئولوژی بلشویک ها بود، بطور کمی قابل اندازه گیری نیست. راه یافتن کارگران و دهقانان به موزه ها، تئاترها و ساختمانهای باشکوه که زمانی تنها اختصاص به طبقات متوسط و بالای اجتماع داشت، همه و همه به ارتقاء مقام اجتماعی و انسانی افراد معمولی کمک فراوانی کرد. (۱، ص ۱۹)

بروسی لوکهارت (Bruce lockhart) کنسول و سردار بریتانیایی در مسکو از ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۷- در مورد انقلاب اکتبر روسیه چنین گفته است:

"در روسیه انقلاب شد چون صبر مردم تحت فشار نظامی که در ناکارایی و فساد بی مانند بود، سرآمد. هیچ علت دیگری نمی توانست چون روسیه آن همه محرومیت را در چنان مدت طولانی تحمل کند. (۱، ص ۱۱)

در حقیقت حضور انسانهای محروم جامعه (دهقانان) در شهرهای بزرگ و تاثیرپذیری از فضای انقلاب اکتبر ۱۹۱۷، به افراد جامعه اجازه داد تا با ایده های کوچک کارهای بزرگ را طرح ریزی کنند. روان شناسان، نظریه پردازان و هنرمندانی رشد کردند که در پرولتاریا این حق خود را احیاء کرده بودند تا با ایده های نو دنیا را تغییر دهند. در نتیجه، بعد از انقلاب موج عظیمی از کج فهمی و تندروی های اعتقادی سر برآوردند. این تاثیر در تئاتر آن دوره، با افزایش تقاضا برای تئاتر تبلیغی همراه بود. یکی از نخستین اقدامات حکومت انقلاب، بعد از انقلاب ۱۹۱۷، ملی کردن سالن های نمایش بود که در هنر دراماتیک وسایل مادی و امکانات شکوفایی و رشد قابل توجهی را به ارمغان آورد و با اجرای حماسه های بزرگ در هوای آزاد به سوی تئاتر توده (پرولتاریا) تمایل پیدا شد.

اما از پی آشوب و خشونت حاصل از انقلاب، نسل جدیدی از حاکمان روسی بنام بلشویک سربرآوردند. بلشویک ها تحت رهبری مردمی بنام "ولادیمیر ایلیچ اولیانوف" (Vladimir Eilich oliyanov) که خود را "لنین" نامید، طبقات متعدد جامعه روسیه را که به آنها وعده کمک داده شده بود، وحشترده و سرکوب کرد. اما دموکراسی در روسیه مرده بود و توسط همان کسانی که وعده های آزادی مردم داده بودند در نطفه خفه شد. پس از مرگ لنین، دیکتاتور جدیدی بنام "ژوزف استالین" به قدرت رسید. استالین رهبری خشن و آدمکش بود که در تب و تاب دیوانه وار و خود محورانه اش برای سرکوب هر گونه مخالفت با طرح و برنامه هایی که داشت، میلیون ها تن از شهروندان روسی را به قتل رساند. فلسفه جدید، طبقه حاکم "کمونیسم" نام داشت که نظامی اقتصادی و سیاسی را بر اساس ایده های مارکس پیاده کرد. در ظرف سی سال بعد از انقلاب روسیه، ملت روس از سرزمینی عقب افتاده و زراعی به ابر قدرتی صنعتی در



مایاکوفسکی و دیگر فرمالیست های روسی نمونه کامل برآمده از این انقلاب هستند. حتی اشاره های "شلکوفسکی" منتقد روس و دیگر فرمالیست ها به "مالکیت خصوصی" و مناسبات تولیدی سرمایه داری بازتابی از سخن حاکم و تسلط تفکر مارکسیستی در آن روزگار می باشد. شلکوفسکی بحث "آشنایی زدایی" را تا حد انکار "هر قاعده ای برآمده از مالکیت خصوصی است" پیش برد.

اندیشه نمایش جمعی در فضای باز به منزله تئاتر آینده از زمان انقلاب سال ۱۹۰۵ در روسیه مورد بحث بود و پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ محبوبیت همگانی پیدا کرد. این "نمایش های جمعی" (Mass spectavte) با نگارش جمعی، سازمان نظامی در مشارکت بخشهای مختلف جامعه اهمیت یافت. اینها صرفاً تلاش های آگاهانه برای بوجود آوردن یک تئاتر نوین و مشخصاً پرولتاریایی نبود، بلکه کوشش برای ایجاد یک نمایش واره اجتماعی نوین و یک بازسازی و بزرگداشت وقایع انقلاب نیز بود.

معروفترین این نمایش ها، "طوفان بر فراز قصر زمستان" (the storming of the winter palace) بود که در سال ۱۹۲۰ در پترگراد میرهولد به روی صحنه برد و وقایع چشمگیر قیام بلشویکی را بازسازی کرد. هشت هزار نفر در نمایش شرکت کردند. یک ارکستر پانصد نفری آهنگهای انقلابی نواخت و یک انفجار واقعی بر عرصه رزم ناو "اورا" که بر کرانه رودخانه "نوا" پهلوی گرفته بود بر تاثیر تئاتری این واقعه افزود. (۳، ص ۳۷)

انقلاب اول روسیه که در سال ۱۹۰۵ با شکست مواجه شد، بطور کلی نتیجه بسط و نشر افکار انقلابی هنرمندان، نویسندگان و روشنفکران آن زمان بود که تفکر و تعمق هر چه بیشتر را به همراه داشتند. بعد از ناکام ماندن این انقلاب، دستگاه حکومتی سانسور شدیدی در سر راه هنرمندان قرار داد و تئاترهایی که به نحوی سمت و سوی مردمی داشتند از حرکت بازایستادند. اما حرکتیهایی که از این سال شروع شده بود به صورت حرکتی فرهنگی روز به روز گسترش بیشتری یافتند. روشنفکران که شور انقلابی خود را در عرصه هنر به نمایش گذاشته بودند، در نتیجه انقلاب دوم ماموریت تازه ای را برای تئاتر در نظر گرفتند. ایده های تئاتر به روی توده های گسترده انسانی و مردمی که تا آن زمان فرصت بهره مند شدن از خدمات و آموزش های فرهنگی را نداشتند، باز شدند و تئاتر خود را به عنوان یک

واقعیت مجاز و رسمی بازیافت.

۴. مه یر هولد در دوران انقلاب:

این نگاه انقلابی مه یر هولد را بر آن داشت تا طرحی نو در افکنده و بنیان گذار صحنه ایی باشد که هم پاسخ گوی نیاز وی به عنوان هنرمندی خلاق باشد و هم قادر به انطباق خود با وضعیت حاکم انقلابی گردد. در عین حال او معتقد بود که هنر برای این آفریده شده و نباید به عنوان ابزاری آموزشی و تبلیغی در جهت اهداف خود از آن بهره گرفت. مه یر هولد با این دیدگاه به سمت تئاتر آموزشی رفت تا بتواند با همگان ارتباط برقرار سازد. او خواستار استمرار سیستمی تعلیمی بود که با علم زمانه و عصر خود منطبق باشد و بتواند مهارتها و خلاقیت های یک بازیگر را افزایش دهد. (۴، ص ۱۵۲)

او عمیقاً به نقش تئاتر در اصلاح جامعه و تحول اجتماعی پی برده بود و همه گاه تئاتر در ذهنش چون یک پدیده انسان ساز قلمداد می شد نه یک ابزار صرف تبلیغی. با توجه به حساسیت هنری و تأثیری که هنر تئاتر بر جامعه آن روز روسیه گذاشت، دولت همه گاه تئاتر را در کنترل خود داشت. موضع مه یر هولد در حمایت از تئاتر مردمی و اهمیت دادن به آن در احیاء مجدد سنتهای مرسوم تئاتری نهفته بود و شناخت سنتهای کهن، تنها بار ارتقاء قوه شناخت تماشاگران میسر می شد. او در همه حال تماشاگر و نقش آن را مهم قلمداد می کرد.

در نتیجه انقلاب، تماشاگرانی کاملاً تازه به تئاتر راه یافتند.





مه‌یرهولد مبارز
انقلابی، طرح و
روش‌هایی را برای
بازی گروهی به
کارگردان عرضه
کرد. در این مقطع
زمانی با استقبال
پرشور مردم از
تئاترهای پرولتاریایی،
هدف کیفیت
نمایشی بود و این
عمل نه تنها با ساده
کردن یا ایجاز و یا
با تجرید شکل‌ها،
بلکه با آگاه کردن
مداوم و بی وقفه
تماشاگران از این
که چیزی را که
روی صحنه می
بینند، بازی محض و
تصنع است



بسیاری از آنها برای نخستین بار به تئاتر می آمدند و تئاتر برایشان تجربه ای تازه بود. شرکت تماشاگران در اجرا هم برای افرادی چون مه‌یرهولد موضوعی قابل بحث بود و هم برای آنهايي که احساس می کردند تماشاگر فقط باید ناظر باشد.

"ویاچلسلاویانوف" شاعر و منتقد و نمایشنامه نویسی نمادگرا بود که اصرار در بازگشت به نمایشهای مذهبی قرون وسطایی داشت که در آنها بازیگر و تماشاگر، مثل شرکت در تجربه ای مذهبی، یگانگی پیدا کنند. "پلاتون کرژنتسوف" نظریه پرداز اجتماعی بود که پیشنهاد کرد تماشاگر نه تنها در اجرا، بلکه در بخش های دیگر تئاتر نیز فعالیت داشته باشد. "اسکریابین" حتی از چیزی طرفداری کرد که به اصطلاح خودش "عمل تدارکاتی" یا "آماده سازی مقدماتی" بود، تا تماشاگر فرصت آماده شدن بیابد. شنل مخصوص بپوشد و نقشش را در اجرا تمرین کند. البته بسیاری هم بودند که این گونه شرکت تماشاگر را متعلق به مراسم مذهبی جشنواره های موسیقی مردمی، کارناوالها، اجتماعات سیاسی و ورزشی می دانستند. (ص ۳، ۳۵)

مه‌یرهولد مبارز انقلابی، طرح و روش‌هایی را برای بازی گروهی به کارگردان عرضه کرد. در این مقطع زمانی با استقبال پرشور مردم از تئاترهای پرولتاریایی، هدف کیفیت نمایشی بود و این عمل نه تنها با ساده کردن یا ایجاز و یا با تجرید شکل‌ها، بلکه با آگاه کردن مداوم و بی وقفه تماشاگران از این که چیزی را که روی صحنه می بینند، بازی محض و تصنع است و به اصطلاح هدف دوباره تئاتری کردن تئاتر بود و واژه تئاتریکالی را استعمال کرد؛ همراه بود.

هنگامی که مه‌یرهولد در سال ۱۹۰۲ کمپانی خود را در تئاتر مسکو ترک کرد، عمیقاً به نقش تئاتر در اصلاح جامعه و تحول اجتماعی پی برده بود. اگر چه عدم توفیق تئاتر هنر مسکو در پیوند با اجتماع او را به تفکر واداشت، ولی هیچ گاه از ایده های او در مورد نقش تئاتر نکاست. البته گروه درام نو، جایی که مه‌یرهولد کار خود را در آن ادامه داد، به سوی آثار مترقی تر از نویسندگان اصلاحگری چون چخوف، گورکی و ایبسن رفت. جدای از محکومیت سیاسی که در پایان عمر شامل حال مه‌یرهولد شد این مسیری نبود که او به دنبالش می گشت.

او در سال ۱۹۰۶ مورد خشم پلیس تغلیس قرار گرفت و فرصت نیافت آثاری اجتماعی - سیاسی به روی صحنه ببرد. او سپس به سوی درام سمبلیک رفت. نوعی نگاه که چندان به

مسائل حاد جامعه نمی پرداخت. اگر چه لایه‌هایی از این آثار مسائل انسانی و اجتماعی را مورد توجه قرار می دادند. شاید روش مه‌یرهولد را بتوان با روش شیللر در تئاتر مقایسه کرد. کارل مارکس در جایی گفته است: "عقب نشینی شیللر از زندگی در شکل ایده آلتش موجب شد تا او به انکار بدبختیهای روزانه دست بزند. روشی که او را به نوعی گرافه‌گویی از بدبختی سوق داد." (ص ۵، ۱۵۰)

شاید بتوان مه‌یرهولد را در حوزه زیباشناسی نیز با شیللر مقایسه کرد؛ اگر چه او درام نویس نبود و در صحنه به خلاصه‌گویی گرایش داشت ولی مجبور بود برای ادامه کار خود به سمبولیسم پناه ببرد.

عده ای از منتقدین کارهای آغازین مه‌یرهولد را تئاتر ایستا یا ساکن خوانده اند ولی مه‌یرهولد بعد از ۱۹۰۷ سعی کرد در جهت رسیدن به اهداف زیباشناسانه از این حوزه خارج شود و به سراغ آثاری برود که چندان به مسایل جاری اشاره ای نداشتند.

بعد از انقلاب ۱۹۱۷ و جنگ جهانی، اول نگاه مه‌یرهولد نسبت به تئاتر تغییر کرد. به طوری که در چند اثر نمایشی - تبلیغی شرکت کرد و برخی از این نوع آثار به عنوان آثار نمایشی آشوبگرانه لقب گرفتند، که در آنها از اجراهای زیباشناسانه و نماد گرایی چندان خبری نبود. اگر چه این نوع آثار بنا به شرایط و اقتضای زمان مورد توجه بودند اما مه‌یرهولد کماکان همراه با دیگر روشنفکران آن زمان روسیه، ضدیت خود را با رژیم تزار حفظ کرد و سعی نمود همراه با دیگر هنرمندان به طور پنهانی مخالفت خود را بر علیه رژیم استبداد بیان کند. او به یک گروه چپ متمایل شد و به دنبال شکل دادن به انجمن هنرمندان بود تا بتواند مدیریت تئاتر را به صورتی آزادتر درآورد.

در نوامبر ۱۹۱۷، یک ماه بعد از انقلاب، بلشویک‌ها کلیه تئاترها را به کنترل خود درآوردند، لوناچارسکی وزیر فرهنگ و آموزش سابق، به عنوان وزیر فرهنگ برگزیده شد. او صد و بیست هنرمند را به کنفرانسی دعوت کرد تا بتوانند در یک گردهمایی، قانون جدیدی را برای هنر تدوین کنند. اما اکثر این هنرمندان محتاطانه به دولت جدید می نگریستند و در این میان تنها پنج نفر از آنها دعوت را پذیرفتند که سه نفر آنها "مه‌یرهولد"، "مایا کوفسکی" و "بلوک" بودند. لوناچارسکی به اجبار رئالیسم قراردادی در هنر را که اعضای تئاتر آوانگارد خواستار

آن بودند، پذیرفت. هر چند که این خواسته مغایر با اهداف دولت جدید بود. (۴، ص ۱۴)

حمایت مه یرهولد از بلشویک ها، به معنای پیروی از ایده های آنان نبود، اما او یکی از مزیت های انقلاب اکتبر را در نابودی طبقه اشراف و توجه به توده های عظیم انسانی می دانست. در حقیقت مه یرهولد با پیوستن به بلشویک ها، ریسک بزرگی را انجام داده بود. بعد از انقلاب حزب بلشویک تلاش می کرد تا اهداف مترقی و سرسختانه خود را بر مردمی که به تازگی از جبر تزار رهایی یافته بودند، پیاده نماید. آنها برنامه های خود را تحت عنوان سیاست اقتصادی جدید در فاصله سالهای ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۷ ارائه دادند.

همانگونه که لوناچارسکی گفته بود: "اشتیاق شدید به عملی کردن امتزاج زیباشناسی چپ با سیاست چپ." (۴، ص ۱۴۹) مه یرهولد با نمایشنامه "اوب" اثر "ورهاترن" شاعر بلژیکی و نیز نمایشنامه "میستری بوف" اثر "مایاکوفسکی"، نمایش هایی دقیقاً انقلابی ارائه داد که در آنها استنادهای سیاسی به واقعیت های شوروی زمان خود را وارد کرده بود. در ژانویه ۱۹۱۸ یکی از روزنامه ها با طعنه در مورد مه یرهولد نوشت که؛ او نیز عنوان گارد سرخ را پذیرفته است. (۴، ص ۱۵۵)

عده ای امروز بر این باورند که مه یرهولد به این دلیل به انقلابیون پیوست تا بتواند ایده های خود را به آنها دیکته کند. البته قدرت بلشویک ها آنقدر سرکش و غیر قابل کنترل بود که حرکات محافظه کارانه ای از نوع مه یرهولد در آن تاثیرگذار نبود. او در آگوست ۱۹۱۸ عضو حزب بلشویک شد و به تعبیر مفسرین زندگی مه یرهولد، علت اینکه او سرنوشت خود را با انقلاب پیوند زد همانا انتظار و امیدواری به ایجاد فضایی مناسب برای خلاقیتی بزرگتر و آزادانه تر بود. خلاقیتی که بتواند بدون هیچ گونه هراس و وحشتی در پی اش برود. ضمن اینکه به دنبال او استانیسلاوسکی نیز همین راه را پیمود. این پیوند در آغاز موجب گردید که مه یرهولد از تنهایی خارج شود و گره های بسته خود را باز نماید. گره هایی که سالها آن را نگشوده بود. در کوتاه مدت می توان انگیزه او را در پیوند با انقلاب اینگونه توجیه کرد.

اولین شغلی که مه یرهولد بعد از انقلاب پذیرفت، مدیریت بخش آموزشی تئاتر امپریال پترزبورگ بود. بخشی که برای اولین بار توسط وزارت فرهنگ آن روز راه اندازی شد و مه یرهولد

مسئولیت آن را برعهده گرفت. او در مرکز تئاتر امپریال یک سلسله مباحث فنی تحت عنوان مباحث فنی آموزش هنر، را به مدت چند ماه پی گرفت و در مرکز تئاتر امپریال یک سلسله مباحث فنی تحت عنوان مباحث فنی آموزش هنر را به مدت چندماه دنبال کرد. در این مباحث او همان ایده های قبلی خود را درباره حرکت و پانتومیم ادامه داد و به طور مشخصی تاکید دوباره بر همکاری بین کارگردان و طراحی صحنه گذاشت. مه یرهولد در این مرکز تئاتری کار خود را تا ماه مه ۱۹۱۹ دنبال کرد. تا اینکه به علت بیماری مجبور شد از این پست کناره گیری کند.

در سپتامبر ۱۹۱۸ همه برنامه ریزیها صورت گرفت تا اولین نمایش بعد از انقلاب و در سالگرد آن به روی صحنه بیاید و این نمایش "میستری بوف" اثر "مایاکوفسکی" بود. این نمایش از بلشویسم و ارتداد آن حمایت می کرد.

در مه ۱۹۱۹ مه یرهولد به سبب پرکاری دچار بیماری شد و ناگزیر برای مدتی صحنه را ترک کرد. در آن شرایط جنگهای داخلی به شدت جریان داشت. گروه مخالف دولت به شهری که مه یرهولد در آن اقامت داشت حمله کرد و او ناگزیر به فرار از آنجا شد. ولی دستگیر و به مدت چهار ماه به زندان افتاد. حتی قرار بود به سبب همکاری با بلشویک ها او را از بین ببرند ولی به دلیل مسئولیتش با وثیقه او را آزاد کردند. یک سال بعد که آن شهر به وسیله ارتش سرخ آزاد شد او نیز به کمونیستها پیوست. در این مدت که او در جنوب روسیه بود تعلیم نظامی دید و در کنار آن در مباحث تئاتری و سیاسی نیز شرکت کرد. او نمایش "خانه عروسک" را به روی صحنه برد.

وقتی "لوناچارسکی" از وضعیت "مه یرهولد" مطلع شد او را به مسکو دعوت کرد تا مسئولیت دپارتمان کل تئاتر روسیه را برعهده بگیرد. او این مسئولیت را پذیرفت و یک فضای نه چندان جدی را به فضای کاملاً جدی تبدیل کرد. او مرکز تئاتر خود را به مقر نظامی مسکو برد و بخشنامه ای را به همه کشور ابلاغ کرد تا همه زیر نظر مرکز تئاتر او که نامش را "آکادمی تئاتر" گذاشت در آیند. البته انقلاب تا آن روز چندان تاثیری بر صحنه تئاتر حرفه ای نگذاشته بود و آثار نویسندگان غربی کماکان در صحنه حاکم بودند. چون این تئاترها از روشهای تبلیغی و حزبی پرهیز می کردند. از دید هنرمندان حرفه ای، تئاتر تبلیغی بعد از انقلاب همانند خردلی بعد از غذا بود.



عده ای امروز بر این باورند که مه یرهولد به این دلیل به انقلابیون پیوست تا بتواند ایده های خود را به آنها دیکته کند. البته قدرت بلشویک ها آنقدر سرکش و غیر قابل کنترل بود که حرکات محافظه کارانه ای از نوع مه یرهولد در آن تاثیرگذار نبود





مه یرهولد در اولین سخنرانی خود درباره برنامه های تئاتری اش چنین گفت:

"هنرمند روسیه باید آثار کهن را که بیشتر ادبی هستند به کتابخانه برگرداند. ما نیاز به متن داریم. باید از متون کلاسیک ایده و فکر خلاقه برای تئاتر خلاق گرفت. ما باید به سوی آداپته کردن برویم. آنهم بدون ترس، باید متون را مطابق با نیازهای خود بازنویسی کنیم. باید متن را با همکاری بازیگران خلق کنیم و اساس کار خود را بر بداهه سازی بگذاریم چرا که در این روش به اندازه کافی آزمون و خطا وجود دارد تا بتوان به خلاقیت و زبان بهتر دست یازید. باید از روشهای روان شناسانه در همه زمینه ها پرهیز کرد. باید فضایی ایجاد کرد که بازیگر و تماشاگر در اجرا خلاقه با هم سهیم باشند." (۷، ص ۵۷)

او نمایش طلوع را بر روی صحنه برد. در زمینه کارگردانی و طراحی صحنه دست به خلاقیت زد. و یک صحنه کوبیستی را در فضای باز تجربه کرد. او در این باره می گوید:

ما به دنبال روح و ریشه ای می گشتیم که در آثار پیکاسو قرار داشت. ما آن چیزی را می خواستیم که کوبیستها به آن رسیده بودند. برای ما هنر خیلی مهمتر از اشکال و رنگهای کسل کننده بود. ما به دنبال فضایی نو و تصاویری اثرگذار بودیم. آن چیزی که تماشاگر مدرن می خواهد پلاکارد است. ترکیبی از سطح و فرم. یک فضای لطیف و شکننده. با این نیت ما می بایستی کسی را دعوت می کردیم که در طراحی کوبیسم مهارت داشت. چون ما صحنه ای می خواستیم که بتواند آوانگارد باشد. تئاتر مدرن به آن نیاز دارد که به فضای باز برود. ما می خواستیم صحنه مان دریایی بیکران باشد. فضایی که به وسیله انسان جدید ساخته شده است. گذار از تئاتر کهنه." (۷، ص ۵۹)

با همه خلاقتهایی که در کارگردانی و طراحی صحنه برای نمایش طلوع بکار گرفته شده بود، در نهایت موفقیت آن در شبهای اجرا رقم خورد. این نمایش، بیشتر از صد اجرا رفت، چون فضا کاملاً سیاسی و تبلیغی بود. لونا چارسکی درباره نمایش مه یرهولد این چنین بیان کرد:

"من اعتماد خود را به هم رزم مه یرهولد تکرار می کنم. او در این نمایش آثار گذشته و کهنه را تخریب کرد و همچنین به جای آن خلاقیتی جدید و نو پدید آورد. ولی من با او در زمینه حفظ گذشته کهنه و خوب، حیاتی و قدرتمند که تنها بتواند در مسیر خود و مسیر انقلابی رشد کند موافقم و نه به صورتی



دیگر." (۴، ص ۲۲۲)

به سبب وضعیت نابسامان اقتصادی روسیه در سال های ۲۱-۱۹۲۰ و ورشکستگی این کشور به دلیل جنگ های داخلی و نیز اتخاذ سیاست های اقتصادی جدید لنین، در این سال بیشتر تئوریهایی که با حمایت دولت کار می کردند، بسته شدند.

مه یرهولد نیز از این آسیب در امان نماند، اگر چه با دخالت "لوناچارسکی" حدود شش ماه دو اثر از "ایسن" و "واگنر" را با امکانات محدود به روی صحنه برد، ولی در نهایت و در تابستان ۱۹۲۱ تئاتر او بسته شد. مه یرهولد به عنوان اولین کارگردان بلشویک در شرایطی قرار گرفت که هیچ جایی برای اجرا در روسیه آن روی برایش پیدا نمی شد.

در سال ۱۹۲۱ که جنگ داخلی به پایان رسید. بلشویک ها قدرت خود را ابقاء کردند. در پی سقوط مالی و ورشکستگی رژیم سابق، قوانین جدیدی را برای جامعه تدوین کردند. "لنین" اهداف مبتکرانه خود را تحت عنوان "سیاست اقتصاد نوین" عملی ساخت. بسیاری از احکام رژیم گذشته از جمله مالکیت خصوصی را لغو نمود. اکثر تئاترهای موجود زیر نظر سرمایه داری خصوصی و به سبک نمایشهای غربی اجرا می شدند. همه تئاترها تحت حمایت دولت از آزادی عمل برخوردار شدند. همه آثار از ۱۹۲۱ تا روی کار آمدن "استالین" در فهرست اجرایی قرار گرفتند. اما استالین در سال ۱۹۲۷ با سیاست مستبدانه خود، همه تئاترها را تحت کنترل گرفت. مه یرهولد در چنین فضای سیاسی تلاش می نمود. (۶، ص ۱۸)

ارتباط مه یرهولد در این مرحله با بلشویک ها چندان عالی نبود. انتقاد حزب از کارهای او که همسو با رئالیسم قراردادی و سیاست مورد نظر نبود بالا گرفت و مه یرهولد رسماً از تئاتر جمهوری فدرال شوروی سوسیالیستی روسیه کنار گذاشته شد.

چند تن از کارهای اجرایی او در NEP با عنوان "مرد NEP" چون نمایشهای "Lake Luy" ۱۹۲۳ که در کارهای خود با نگاه استتیکسیم بر ضد رئالیسم موجود حرکت می کرد تا حدودی بر موفقیت چشمگیر او تاثیرگذار بود. اما ایده های او در ظاهر بر ضد بازیگری می نمود و مخالفت منتقدین را در پی داشت.

مه یرهولد کج فهمی های موجود در NEP را مورد تمسخر قرار داد. او در برابر عقاید لنین و اجتماع کوچکی که از او

طرفداری می کردند جسورانه ایستاد. مه یرهولد در دو اجرای مذکور عقاید مرد شماره یک دولت را مورد تمسخر قرار داد. در این نمایش، گروهی از پناهندگان سیاسی را نشان می دهد که در رویای بازگشت رژیم سلطنتی به سر می برند. او همچنین سیاستهای اقتصادی دولت را مورد هجو قرار داده است و همچنین به انتقاد از ماموران حکومتی که بر زندگی و گروههای فرهنگی روسیه تسلط داشتند، می پردازد. در نهایت نمایشهایی از این دست، منجر به اشتباهات سنگینی شد. در دهه سی او به دشمن خطرناک این حکومت تبدیل شد. (۶، ص ۲۰)

در سال ۱۹۲۸ استالین کشور را از برنامه اقتصادی لنین خلاص کرد و برنامه هزار صفحه ایی و پنج ساله خود را جایگزین آن نمود. نمایشنامه "ساس"، هجو نامه ایی جذاب و کنایه آمیز از جامعه شوروی می باشد.

"مایاکوفسکی" نمایشنامه "ساس" را مخصوصاً برای مه یرهولد نوشته بود. او که در این سالها نمایش جدیدی را برای اجرا مطالبه می کرد، جذب نوشته مایاکوفسکی شد.

بطور قطع ساس هجو نامه ایی رسمی از دوره بی فرهنگ سیاست اقتصادی نوین می باشد. چیزی که مایاکوفسکی با دوباره زنده کردن پرئیسپکین در سال ۱۹۷۹ نشان داده است. از نظر مه یرهولد نیز، مایاکوفسکی در این نمایشنامه، جامعه امروزی را با طنز و هزل به نقد می کشاند. او ما را وادار می کند که قدم به دنیای متفاوت دیگری بگذاریم. جامعه ای که شبیه جامعه فعلی ما مبتلا به بیماری است. که با سانسورهای موجود به خوبی بیان شده است. با این توصیفات از سال ۱۹۷۹ در این نمایشنامه، همان مدینه فاضله ایی را بیان می کند که دولت جدید خواستار برقراری آن است و انحرافات افرادی که در مخالفت با این نظام بوده اند را به خوبی نشان می دهد. در جامعه ایی کاملاً عقلانی که احساسات و عواطف در آن جایی ندارند. پرئیسپکین با تمام نقص ها و عیوب خود در درون این جامعه رخنه می کند.

از طرف دیگر در اثر مایاکوفسکی هجو دو پهلویی دیده می شود که در یک طرف، بی فرهنگی و کج فهمی ها را نشانه می رود و از طرف دیگر به پیشرفت های مهندسی و ایده آلیسم استالین هشدار می دهد. "پرئیسپکین" بدون هیچ گونه تغییری در جامعه ایی پرهیزگار قرار می گیرد و تماشاگر با این موجود همزاد پنداری می کند. (۶، ص ۲۵)



او در برابر عقاید لنین و اجتماع کوچکی که از او طرفداری می کردند جسورانه ایستاد. مه یرهولد در دو اجرای مذکور عقاید مرد شماره یک دولت را مورد تمسخر قرار داد. در این نمایش، گروهی از پناهندگان سیاسی را نشان می دهد که در رویای بازگشت رژیم سلطنتی به سر می برند



دو نفر که از معانی پوچ و بی معنی دوری گرفته اند در کنار یکدیگر قرار گرفتند.

مه یرهولد از زمان تاسیس مدرسه خود، تئاتر را به عنوان یک کارکرد اجتماعی در نظر گرفت و آن را ابزاری برای نقد کردن جامعه می دانست. "ساس" در میان کارهای اجرایی مه یرهولد بی نظیر می نماید، زیرا برخلاف شیوه اجراهای قبلی او بوده و در آن مایاکوفسکی نیز دستیار کارگردان بوده است. اجرای این اثر با پیام ویژه ایی که در پایان به تماشاگر داده می شد به اتمام می رسید.

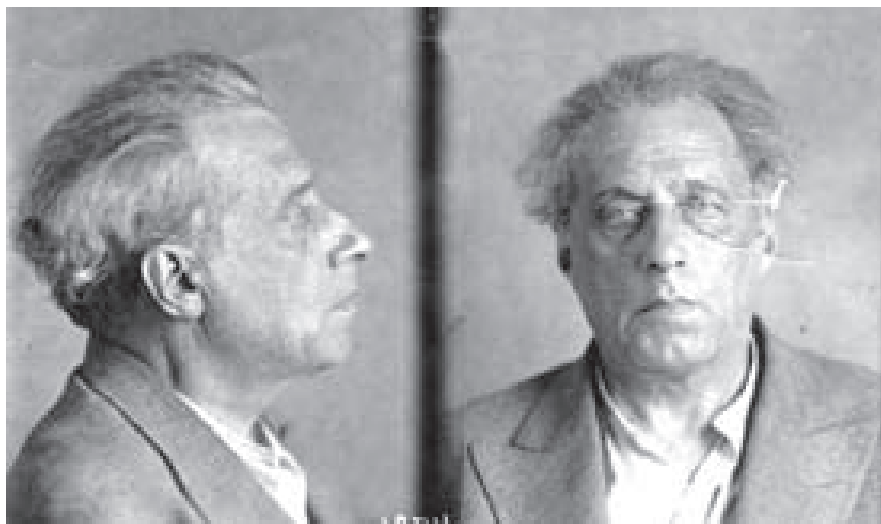
۵. نتیجه گیری

مه یرهولد نمونه تمام عیار هنرمندی بود که کاملاً منطبق با جریانهای حاکم بر زمانه خود حرکت می کرد. او با توجه به مقدس دانستن مقوله هنر در خدمت هنر، تئاتر را به عنوان کارکردی اجتماعی در نظر گرفته و از آن به عنوان ابزاری برای نقد کردن جامعه خویش سود می جست. هر چند که حمایت مه یرهولد از بلشویسم، او را به پیروی تمام از ایده های آنان و یا کسب امتیازاتی خاص سوق نمی داد اما با این حال او یکی از امتیازات انقلاب اکتبر را در نابودی طبقه اشرافی و توجه به توده انسانی می دانست.

همان گونه که در اجرای نمایشنامه "ساس" اثر "مایاکوفسکی"، او را به هجو نامه ایی علیه حکومت کمونیستی تبدیل می کند و پیام مهمی را برای خوی و خصلت بشر دوستانه به مخاطبین ارائه می دهد.



روی هم رفته نمایشنامه "ساس" کاملاً منطبق با زمانه خود است و معانی و مفاهیم جدیدی را از جامعه خود ارائه داده است که منجر به درک تازه ای از پیرامون خود می شود. در آن مقطع نمایشنامه از متن متفاوتی برخوردار بود که تماشاگران خاصی را می طلبد و مه یرهولد و مایاکوفسکی به عنوان



منابع

۱. ام. دان، جان، انقلاب روسیه، سهیل سمی، چاپ اول، انتشارات ققنوس، تهران، ۱۳۸۴
۲. رابینویچ، الکساندر، انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ در پتروگراد، مرتضی محیط، چاپ اول، نشر آروین، تهران، ۱۳۷۳.
۳. روز اونز، جمیز، تئاتر تجربی، مصطفی اسلامی، چاپ اول، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۷۶.
4. Braun, Edward. Meyerhold and Revolution in Theatre. London and NY. 1995.
5. Dana, H. w., Handbook on soviet Drama, NY. 1983.
6. Meyerhold and Mayakovsky .
- http://loosaver.org.20/4/2007
7. Hoover, Marjori, Meyerhold and His Set Designers, Peter Long, NY, 1988.

قهرمان میان توان مجرد و توان فعلی

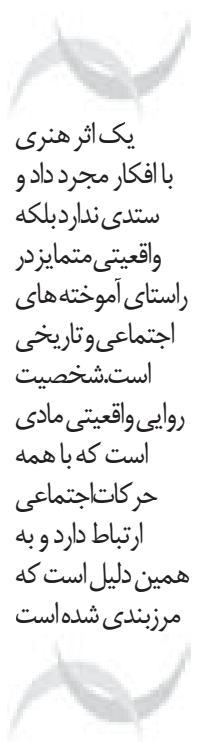
نویسنده: دکتر علی شلیق
ترجمه: قاسم غریبی

هنرمند واقعیت را چنان ترسیم می کند که ضرورت ویرانی آن آشکار می گردد.

"برتولت برشت"

برای ذات یا شخصیت یا قهرمان نقشی در عمل وجود دارد که از گذر زمانی به زمان دیگر و از هنرمندی به هنرمند دیگر متفاوت است. نقشی مشروط به مفهوم روایی آن و به شکل ایدئولوژیک و مفهومی فلسفی برای انسان، نقش شخصیت در خلق یک اثر هنری است. مفهوم مذهبی دوگانه "خیر و شر" برای انسان با نگرش مادی آن (روابط اجتماعی محدود و تاریخی) متفاوت است.

جایگاه هنرمند- بازتابی ایدئولوژیک از جهانی است که با انسان به ستیز برخاسته است. شخصیت (انسان- شخصیت) حوادث را بر دوش می کشد، واقعیت را منعکس می کند و مفهوم انسان را به جهان یادآوری می کند؛ کاراکتر در روایت (شخصیت روایی) رابطه ای است که هنر در چارچوب آن جایگاه هنرمند - ادیب را در قالب موضوعی اش بیان می کند. ادیب درون جهانی که برای خود ساخته، و هنرمند در تفکر درون متن، به کنکاش می پردازد و نه پوسته بیرونی آن. کاراکتر در روایت بر ساختمان کار هنری به عنوان یک کل متمرکز است و گاهی نیز، نقشی در معماری یک اثر هنری ایفا می کند، ولی این ساده لوحانه است که اعتقاد داشته باشیم که این معماری نقش اول را در کاراکتر یا کاراکترها بازی می کند. یک اثر هنری مجموعه روابط به هم پیوسته ای در یک وحدت جدلی، و نه تراکم ترکیبات تکمیلی یا متفاوت است؛ ساختمانی پیچیده که واژه در آن مانند یک رباط سیمانی نقشی ژرف در پیوند بخش ها و جزئیات ایفا می کند. شخصیت رابطه ای است هنرمندانه که موجب می شود یک اثر هنری آفریده شود. به همین دلیل ترسیم شخصیت جز با ترسیم دقیق دیگر روابط (وحدت مکان، زمان،



یک اثر هنری
با افکار مجرد داد و
ستدی ندارد بلکه
واقعیتی متمایز در
راستای آموخته‌های
اجتماعی و تاریخی
است. شخصیت
روایی واقعیتی مادی
است که با همه
حرکات اجتماعی
ارتباط دارد و به
همین دلیل است که
مرزبندی شده است

رابطه شخصیت با جامعه، و درگیری شخصیت‌ها با یکدیگر، وحدت رشد فنی و هنری و ... امکان پذیر نیست.

در اینجا از دیر باز "فهرمان" مباحث زیادی در پی داشته است. به همین علت موضع گیری‌های متعددی را به وجود آورده است. بعضی میدان عمل "فهرمان" را وسعت داده و نقش مهمی را برای او قائل هستند. او حامل حوادث و جایگاه هنرمند و میدانی است که شامل بازتاب موضوعی واقعیت جامعه و وسیله‌ای مفید برای تماشاجی و قوت بخشیدن متن محسوب می‌شود. این جاست که شخصیت دارای میدان عمل وسیعی می‌گردد و رابطه هنرمند با جهان و کار او، و تماشاجی را شکل می‌بخشد. مخالف این گروه نظری دیگر دارند؛ اینکه معتقد هستند باید از نقش شخصیت کاست، چرا که به منزله عایقی است که باز دارنده تکامل هنر نو است. این گروه می‌گویند وجود شخصیت مانع حرکت و خلاقیت هنرمند می‌شود. وجود شخصیت از وسعت بیان می‌کاهد و آن را به نابودی مطلق می‌کشاند. در یک کار هنری حضور مستمر هنرمند مهم است. حضوری که از هر قید و بند آزاد باشد، به همان صورت که شخصیت از بند آزاد است.

ممکن است بگوئیم انکار شخصیت همان انکار واقعیت و فرار از آن است و زخم خوردگی شخصیتی است که ناتوان از مواجهه و در شکلی مشخص به آن توسل جستن است. پس شخصیت بازتاب واقعیت و اشاره به آن و درخشش و باروری آن است، و انکار آن انکار حرکت اجتماعی و سرگردانی در سرزمین واژه‌ها و حضور هنرمند در متن است.

توان مجرد و توان فعلی

"فهرمان" در تئاتر حامل حوادثی است که در مسیر حرکت تاریخ رخ داده است. شخصیتی دارای محدودیت زمانی و مکانی که واقعیت اجتماعی را با تمام تضادهای اساسی و حرکت عام آن، به عنوان ارزشی زنده و پویا چون رابطه‌ای هنری رشد می‌دهد و با تکوینی شخصیت متمایز می‌گرداند. یعنی با تمام داشته‌ها، ویژگی‌های فکری و عاطفی و تداومی مشخص که مرتبط با حرکت تاریخی است.

شخصیت تفکر فلسفی یا ذهنی مجرد و سرد نیست، بلکه اندیشه‌ای است که با ارتباط هنریش زیباشناسی را از درون قابلیت‌های هنری می‌گیرد و به سمت حرکتی زنده و ماندوخته‌ای از زیبایی و ساختار هنری متحول می‌گرداند. به سخنی دیگر،

از دیدگاه فلسفی انسان یک رابطه اجتماعی است، در حالیکه انسان از دیدگاه زیباشناختی رابطه‌ای هنری است که ارزش گذار روابط اجتماعی است. به این معنی که شخصیت با معادل ذهنی یا فلسفی‌اش قابل تطبیق نیست چرا که واقعیت هنر به او نزدیکتر است تا فلسفه. مفهوم فلسفی تجرید است در حالیکه مفهوم هنری رابطه‌ای مرزبندی شده است.

یک اثر هنری با افکار مجرد داد و ستدی ندارد بلکه واقعیتی متمایز در راستای آموخته‌های اجتماعی و تاریخی است. شخصیت روایی واقعیتی مادی است که با همه حرکات اجتماعی ارتباط دارد و به همین دلیل است که مرزبندی شده است.

شخصیت در نمایش (یا بطور کلی در هنر) به درجه‌ای می‌رسد که از نظر موضوعی شخصیتی متمایز می‌گردد. متمایز شدن شخصیت هنگامی صورت می‌گیرد که با تمام ویژگی‌های فردی که بازتاب جهان درون خود است و تلاش بیرونی برای ایجاد رابطه با جامعه به نمایش در می‌آید، و زمانی که با روابط ذاتی خویش و دیگران در میدان نکاتی گسترده به حرکت در می‌آیند، بیانگر حرکتی اجتماعی محدود مسیر تاریخی خویش می‌شود. در این راستا شخصیت بازتاب موقعیت زمانی و مکانی و ارزش‌های اساسی اجتماعی خویش می‌گردد و از سرگردانی در فضای سدیمی بی‌هویت مصون می‌ماند. شخصیت هنری در این مسیر ذات و شرایط متمایز خود را حفظ می‌کند. او خودش است و بالاتر از او خاص و عام است. با وحدتی که حافظ فردیت و ارزش‌های فکری خود و بیانگر روابط اجتماعی و طبقه خود و میزان قابلیت‌های اجتماعی در زمان خویش است.

ارزش شخصیت هنری آن را به دایره خاص خود مرتبط و از دیگر دایره‌های معرفتی متمایز می‌گرداند. یعنی اینکه از تعریف مجردی که برای انسان شده است به مفهومی زیباشناختی متحول می‌سازد و از نظر جایگاه فراتر از علوم جامعه‌شناسی و فلسفه قرار می‌دهد. بنابراین می‌گوئیم که مفهوم فلسفی انسان با مفهوم زیباشناختی او برابر نیست و مفهوم ذهنی برای شخصیت قابل مقایسه با واقعیت آن نیست. اما توان مجرد چیست؟

توان فعلی در فضای تاریخی‌اش با امتیازات و ارزش‌ها و میدان مادی که برایش فراهم می‌آورد به حرکت در می‌آید. حرکت‌ها، شکست و پیروزی آن در گرو شرایط تاریخی است؛ یعنی نتیجه‌ای کلی که از نیروهای اجتماعی در نبرد دائم بدست می‌آید. "فهرمان" نمی‌تواند فراتر از زمان خود برود، مگر اینکه





در این راه سرش را بر باد دهد.

اما توان مجرد برای کاراکتر یا "قهرمان" حرکت ذهنی نامحدودی است که در فضایی مجرد و با هویتی مجهول رشد می‌کند؛ حرکتی جدا افتاده از سیر تاریخی اش به گونه ای که رابطه بین "قهرمان" و حرکت اجتماعی قطع می‌گردد. و این حرکت ذهنی در "قهرمان" یگانه نظامی است که بر جهان تأثیر می‌گذارد و از آن متأثر نمی‌شود و موجودی است متافیزیکی که در زمان و مکانی بی نام و نشان زندگی می‌کند. یعنی هیچگونه نقطه مشترکی با تاریخ ندارد و خود سرچشمه گرفته از "توهم" است و از هنر توهمی زاده می‌شود. تعامل هنرمند با توان مجرد بیانگر ناتوانی او از درک عالم و سقوط هنری اوست. او از خویشستن خویش، ملکوت خیالش دور می‌شود، و با توهمات خویش زندگی می‌کند که نتیجه ای جز سقوط و گمراهی و توهم عایدش نمی‌شود. تا زمانی که یک "هنرمند" بوق تبلیغاتی یک طبقه یا قشر خاص باشد هم منکر هنرمند و هم منکر خویش است.

بر آن نیستیم که در اینجا درباره مفاهیم تجرید علمی یا شخصیت تکوینی بحث کنیم. بلکه هدف ما "نمایش گچی" ، "نمایش سدیمی" است که از جامعه و دردهایش سخن نمی‌گوید بلکه لاف زن طبقه خویش است. حقیقت تاریخ را در سردرگمی خود می‌گذارد و سرود پیروزی هایی را سر می‌دهد که وجود ندارند. از خلسه آغاز می‌کند تا به خلسه ای ژرفتر باز گردد. ادبیات نمایشی به دنبال افتخارات و شکوهمندی نیست ،

بلکه به دنبال حقیقت می‌گردد و به آن می‌پردازد. از جامعه آغاز می‌کند، از شناخت جامعه و به دنبال شناخت واقعیت است تا مهارت هنری کسب کند، تا بعدها از آن استفاده کند و واقعیت را چنان ترسیم می‌کند تا هر آنچه سلبی است ویران سازد و این ویرانی را آسان تر می‌کند.

یک اثر هنری بر اثر دو مبارزه به تکامل می‌رسد. مبارزه ای برای شناخت واقعیت و دست یابی به حقیقت، و مبارزه برای تربیت لحظه ناب شناخت هنری لازمه شناخت. ترسیم صحیح واقعیت و تأثیر بر آن واقعیت و درک قوانینی راه، و رها کردن سطح و غرقه شدن در جوهر، و شجاعت داشتن ترسیم زشت و زیبایی آن، درمان نشانه های مهم و ارزشمند و موثر و قناعت نکردن به پرداخت صرف جزئیات است. رسیدن یکباره و از یک راه به این شناخت امکان پذیر نیست، بلکه تلاش مداوم در ابعاد مختلف بهترین راه رسیدن به نتیجه است.

کار هنری باید دارای جایگاهی باشد که تضمین کننده شناخت جهان، نقد آن و دگرگون سازی آن باشد. جایگاهی که چون شناخت هنری واقعیت را روشن کند و پرده های دودی و مبهمی که حقیقت را پنهان کرده اند کنار بزند و از تقدسی آن پرهیز کند، چرا که نگرش تقدس ما با نه به اشیا نتیجه ای جز نابود کردن آن ندارد.

قهرمان ایجابی

مقوله توان مجرد قهرمان با تمامی ابعادش شکل آشفته ای از قهرمان ایجابی ترسیم می‌کند که متاسفانه بیشتر آثار نمایشی بزرگ را در بر می‌گیرد. تا آنجا که در برابرمان قهرمانی را ترسیم می‌کند در ناشناخته ای متافیزیکی که در خطی مستقیم رشد می‌کند و در عالم اضداد سیر می‌کند. قهرمانی که ترس و شکست برای او وجود ندارد مگر در یک ذهنیت تمثیلی! این فرآیند تصویر تقلیدی و آشفته ای از قهرمان به ما می‌دهد که او را انسانی درمانده در جهان درونی و بیرونی خویش، به دور افتاده از تاریخ و زمانه اش که تنها در ذهنیت خود سفر می‌کند. نشان می‌دهد او را از سیر تکاملی شخصیتی خود حذف می‌کند و به این وسیله را از زندگی حقیقی دور می‌سازد.

مفهومی چنین نمادین قهرمان را وادار می‌سازد که همه مفاهیم متناقض حاکم بر "قهرمان" را انکار کند و آنچه را که خود آفریده است حاکم بداند. واقعیت اجتماعی مجموعه متضادی است که کهن و نو ایجابی و سلبی درمانده در آن زندگی می‌کنند و این



تنها راه حفاظت از انتخاب تاریخی اوست و بر ماست که در او با تمام ضعف هایش قهرمان نو بسازیم که دارای ارزش های قدیم و جدید باشد. اما ارزش هایی نو به شکل خاص." (ص ۱۷۸-۱۷۹ چاپ فرانسه)

همانا که ترسیم صورت مادی و علمی برای قهرمان قادر است که بیانگر زمان و مکان و توان فعلی باشد که بدون آگاهی درست از واقعیت و قوانینی که حرکتش را هدایت می کند امکان پذیر نخواهد بود.

منبع : الکاتب، قاهره، سال ۱۹۹۸



درماندگی تعیین کننده میزان قوای محدودی است که پیروزی پوچی و بیهودگی را پایه می ریزد و به او اجازه بازگشت و همزیستی با پوچی دیگری را می دهد. به این معنی که حرکت سیاسی و اجتماعی خطی و مستقیم در واقعیت وجود ندارند. همان گونه که "قهرمان" در نقش خود دارای وحدتی متضاد است که هم خود را دوست می دارد و هم دیگران را. هم ترسو و هم شجاع است! هم فرد گرا و هم مسئول می نماید، جنگ و صلح، جدایی آرمانی و جدایی واقعیت را و... همه این معیارها در صورتیکه انسان در شرایط ایجاب قرار گیرد. انسان در نهایت به نتیجه ای ایجابی ختم می شود.

نظریه علمی، مفهوم قهرمان ایجابی را با تمام بخش های مکانیکی آن مردود می شمارد و پارامترهای لاهوتی را برای تأیید مفهوم ارائه می دهد. معادله های لاهوتی برای قهرمان ایجابی ملاک است و ملاک این است که او تنها کسی است که در آسمان بدون تناقض زندگی می کند. واقعیت خود را منعکس می کند و از آن متأثر می شود و بر آن تأثیر می گذارد. دیگر اینکه از آنجا که ایجابی است خود محصول نهایی نتیجه روابط سیاسی و اجتماعی است. "قهرمان" یعنی ایفای نقش در یک حرکت انقلابی و نه کمال اخلاقی و خطوط مبارزاتی به همین دلیل باید بین ارزش های اخلاقی که بر مقوله های پاک و شجاعت، بزرگواری و ارزش های مادی "قهرمان" که مجموعه ای از تضادها و نظام حسی و دورافتادگی او حضور در عملیات انقلابی است، فرق قائل شویم.

در این رابطه ویژگی های ایجابی در قهرمان بر حق انتخاب جنبش های اجتماعی و سیاسی و موضع عملیاتی او و با آگاهی او از شکل معرفت می تازد. با دشمن طبقاتی خود می جنگد و در باطن نیز بر علیه هر گونه تفکر ساده لوحانه و ایدئولوژی های گمراه کننده در ستیز است. ولی این بدان معنی نیست که قهرمان ایجابی به طور کامل از این تفکرات و رسوبات ایدئولوژیک رهایی یابد. او یک مرحله انتقالی را فراهم می سازد که در آن جدید و قدیم در نبردی دائم هستند. بنابراین ایجابی بودن خفته در عملیات انقلابی اوست. برتولت در کتاب "هنرها و انقلاب" چنین می نویسد: "باید که از خرده بورژوازی که در همه ما وجود دارد خلاص شویم و تنها راه رسیدن به آن، همانطور که گفتم، مراقبت از قهرمان جدید در زندگی روزمره، و مبارزات طاقت فرسا بر ضد رکود و تخلف از تاریخ است،



مضامین شهادت طلبانه و چگونگی بکارگیری آن در نمایشنامه های دفاع مقدس



محمد اسکندرزاده

نگاهی آسیب‌شناسانه به تئاتر جنگ نشان می‌دهد که فاصله میان رویه تولید آثار با موضوع جنگ تحمیلی با اهداف متعالی مقاومت در ایران هنوز فاصله بسیاری دارد. نمایشنامه های موجود نه تنها برای انتقال مفاهیم انسانی موجود در فضای سالهای مقاومت کافی نیست بلکه به دلایل گوناگون در حفظ حافظه تاریخی نیز جایگاه مناسبی ندارد. دسته بندی موضوعی این نمایشنامه ها ما را به شناخت دقیق تری از جایگاه تئاتر مقاومت رهنمون خواهد ساخت. نصراً... قادری در تعریف موضوع می نویسد:

«هر نمایشنامه یک موضوع اصلی دارد که می تواند به رد یا اثبات تم بیاید (وظیفه موضوع اثبات یا رد تم نیست). موضوع به عنوان پارامتری در ارتباط با تم به تشریح و تحلیل آن می آید و استنتاج را به مخاطب واگذار می کند.»

اگر چه تم و موضوع در نمایشنامه های چاپ شده دفاع مقدس از تنوع و پراکندگی مناسبی برخوردار است، اما نکته قابل توجه این است که از این تعداد تنها عناوین محدودی منحصراً به جنگ مربوط می شود که نمی توان آنها را در آثار دیگری جستجو کرد. از این میان به "تنفر از جنگ طلبی" و "مصائب جنگ"، می توان اشاره کرد. سایر تم ها و موضوعات مواردی هستند که در حوزه های دیگر نیز می توان به آنان پرداخت. با توجه به درصد پراکندگی تم ها و موضوع های مختلف در نمایشنامه های مقاومت به نظر می رسد که تمامی آن ها ظرفیت تولید نمایشنامه های جدید را دارند و یا به عبارت دیگر در هیچ یک از آنها به اندازه ای نمایشنامه نوشته نشده که در آن موضوع احساس بی نیازی شود. در میان تمامی این تنوع ها درصد بسیار پائین نمایشنامه با تم و موضوع شهادت طلبی نگران کننده است، هر چند که یکی از عالی ترین مراتب که می تواند زمینه ساز تولید متون بسیاری باشد مقوله شهادت طلبی



طبق بررسی های به عمل آمده موضوعات حول محور "مصائب جنگ" بیشترین تعداد نمایشنامه را به خود اختصاص داده است. امید و جستجو نیز در رده های بعدی قرار دارند



است، اما متأسفانه توجه چندانی به آن نشده است و با عنایت به اینکه در ایران دیدگاه خاصی نسبت به شهادت وجود دارد که آنها را از کشتگان جنگ سایر کشورها متمایز می کند جای خالی متونی با این زمینه کاملاً محسوس است. نکته جالب توجه این است که "شهادت طلبی" با تم هایی مانند "سودجویی" و "تردید" از نظر تعداد برابری می کند. در این مقاله نمایشنامه هایی که به موضوع شهادت طلبی پرداخته اند شناسایی، مورد بررسی و در نهایت درصددگیری شده است تا متولیان مقوله تئاتر مقاومت شناخت کاملتری جهت ارزیابی و تعیین مسیر احتمالی با تشویق و حمایت از نویسندگان به تولید اثر در این زمینه داشته باشند اگر چه پراکندگی موضوعات به کارگرفته شده در نمایشنامه های چاپ شده دفاع مقدس تا اندازه ای است که دسته بندی آن را دشوار می سازد لیکن سعی شده است تا حد امکان این الگو بندی به بهترین وجه انجام پذیرد، نمونه موضوعات، مطرح شده ذیل مستقیماً به مقوله جنگ و دفاع مقدس اشاره دارد:

— مقاومت در برابر دشمن سبب پیروزی می شود
— در برابر آسیب های اجتماعی جنگ می بایست مقاومت کرد.

— ویرانگری جنگ پیامدهای بسیاری را به همراه دارد.
— بازماندگان جنگ در رؤیای آن بسر می برند.

طبق بررسی های به عمل آمده موضوعات حول محور "مصائب جنگ" بیشترین تعداد نمایشنامه را به خود اختصاص داده است. امید و جستجو نیز در رده های بعدی قرار دارند.

برای درک بهتر جایگاه مضامین شهادت طلبانه با سایر موضوعات لازم است تا ابتدا نگاهی کلی به تقسیم بندی موضوعی نمایشنامه های مورد بررسی داشته و سپس به بررسی نمایشنامه هایی با مضامین شهادت طلبانه پرداخته شود. صرف نظر از مشابهت ها، عناوین موضوع های به کار گرفته شده در نمایشنامه های چاپ شده دفاع مقدس به شرح ذیل است؛ که ابتدا به درصد فراوانی موضوع نسبت به مجموع نمایشنامه های بررسی شده اشاره و سپس نام یک یا چند نمایشنامه به عنوان نمونه ذکر خواهد شد:

۱. «انتظار به زندگی انسان امید می بخشد» : ۱۱/۶ درصد در نمایشنامه های: عاشق ترین روزگار، زنگ خاطرات نرگس، شکسته بخوان، آئینه وقت آفتاب.

۲. «دروغگو رسوا می شود»: ۲/۳ درصد در نمایشنامه: دو حکایت از چندین حکایت رحمان.
۳. «عشق حقیقی به وصال می انجامد»: ۹/۳ درصد در نمایشنامه های: قطار جنوب، سه پاس از حیات طیبه نوجوانی نجیب و زیبا، دلیل ماریا، درون پیراهن یحیی.

۴. «مقاومت»: ۴/۶ درصد
الف: «مقاومت در برابر دشمن باعث پیروزی می شود» : ۲/۳ درصد

در نمایشنامه: سقوط سایه ها.
ب: «در برابر آسیب های اجتماعی جنگ می بایست مقاومت کرد»: ۲/۳ درصد

در نمایشنامه: محرم زنده است.
۵. «ویرانگری جنگ پیامدهای بسیاری را بدنبال دارد»: ۱۶/۲ درصد

در نمایشنامه های: عروسک کوکی (قربانیان جنگ)، گل شیپوری (عوارض جنگ)، روی نی بندی، من زاره عذر طاهاه هستم (نفرت از جنگ)، دایه شیرین را بردند، زمستان ۶۶، اسماعیل، اسماعیل.

۶. «تاریخ همواره در تکرار است»: ۴/۶ درصد در نمایشنامه های: تپه افلاک، مظلوم پنجم.

۷. «جستجو سبب کشف حقیقت می شود»: ۱۱/۶ درصد در نمایشنامه های: ماهی سرخ سبب گل، نگین، ماه گرفتگی، خاک سبز، عزیز مایی.





۸. « وفاداری باعث برطرف شدن سوء تفاهم ها می شود»: ۴/۶ درصد

در نمایشنامه های: با من مثل دریا، اهل افاقیا.

۹. « ندامت سبب تلاش برای ادای دین می شود»: ۲/۳ درصد

در نمایشنامه: هنگامه

۱۰. « بازماندگان جنگ در رویای سالهای جنگ زندگی می کنند»: ۴/۶ درصد

در نمایشنامه های: ناگهان پنجره سرد، شب های بارانی.

۱۱. « باور به زنده بودن شهدا باعث کمک از جانب آنها می شود»: ۶/۹ درصد

در نمایشنامه های: شبیه پدر، چرخ هشتم، چهارمین نامه.

۱۲. « زندگی با بازماندگان جنگ مشکلات فراوانی را به همراه دارد»: ۲/۳ درصد

در نمایشنامه: ترکش.

۱۳. « ریاضت در راه خدا ثمر بخش است»: ۲/۳ درصد

در نمایشنامه: مهتابی.

۱۴. « برخی در طمع سودجویی از جنگ هستند»: ۲/۳ درصد

در نمایشنامه: نمایشی برای جشنواره یازدهم.

۱۵. « حسادت سبب ضعف انسان می شود»: ۲/۳ درصد

در نمایشنامه: دهانی پر از کلاغ.

۱۶. « دودلی و تردید انسان را در تصمیم گیری دچار مشکل می کند»: ۲/۳ درصد

در نمایشنامه: حلقه مفقوده.

۱۷. « تعلق شهدا به آنجاییست که خونشان ریخته شده»: ۲/۳ درصد

در نمایشنامه: کانال کمیل.

۱۸. « برای جبران غم هجران یادآوری خاطرات درمان است»: ۶/۹ درصد

بازمانده، بوی خوش جنگ، گفتگوی بی پایان ستاره با مادرش.

از میان موضوعات فوق موضوعاتی که در تقسیم بندی مضامین شهادت طلبانه جای می گیرند به شرح زیر هستند.

- « مقاومت»: ۲۹/۹ درصد

الف: « مقاومت در برابر دشمن باعث پیروزی می شود»: ۲/۳ درصد

در نمایشنامه: سقوط سایه ها.

ب: «در برابر آسیب های اجتماعی جنگ می بایست مقاومت کرد»: ۴/۶ درصد

در نمایشنامه های: محرم زنده است، برگ ریزان

ج: مقاومت درانتظار طولانی: ۶/۹ درصد

در نمایشنامه های: عاشق ترین روزگار، زنگ خاطرات نرگس، آئینه وقت آفتاب.

د: مقاومت در لایه های پنهان:

« باور به زنده بودن شهدا باعث کمک از جانب آنها می شود»: ۴/۶ درصد

در نمایشنامه های: شبیه پدر، چهارمین نامه.

ن: مقاومت و پافشاری در کشف حقیقت

« جستجو سبب کشف حقیقت می شود»: ۱۱/۵ درصد

در نمایشنامه های: ماهی سرخ سیب گل، نگین، ماه گرفتگی، خاک سبز، عزیز مایی.

اگر چه نمایشنامه های با موضوع مقاومت ۳۲ در صد تعیین شده است، اما این در صد، نمایشنامه هایی را که مقاومت

در لایه های پنهان و یا در موضوعات فرعی آنها جای گرفته است نیز شامل می شود. به طور مثال موضوعاتی حول محور

انتظار و یا ارتباط با شهدا به واسطه پافشاری شخصیت ها در موضوع در این تقسیم بندی آورده شده است. در حالیکه در

شهادت طلبانه اشاره داشتند را از لحاظ موضوعی دسته بندی کردیم؛ در ادامه به بررسی این نکته خواهیم پرداخت که نویسندگان هر یک از نمایشنامه های فوق در قالب چه اندیشه ای به طرح این مضامین پرداخته اند. منظور از اندیشه فتوای نویسنده است که در پایان اثر در قالب یک جمله در ذهن مخاطب نقش می بندد. به عبارت دیگر اندیشه منظر نویسنده است که به عنوان روح کلی بر اثر احاطه دارد.

— اندیشه



صد واقعی نمایشنامه هایی که به صورت اختصاصی به موضوع مقاومت پرداخته اند تنها ۴/۶ درصد است؛ البته این تنها از منظر کمیت است که اگر وارد مباحث ساختاری و محتوایی همین تعداد محدود هم شویم نتیجه آن اصلاً رضایت بخش به نظر نمی رسد.

— ایثار ۱۶/۱ درصد

« تاریخ همواره در تکرار است » : ۴/۶ درصد

در نمایشنامه های : تپه افلاک ، مظلوم پنجم

ایثار در برابر اتهام: ۲/۳ درصد

در نمایشنامه های : چرخ هشتم

ایثار در برابر ایثار :

الف : وفاداری به همسر: ۴/۶ درصد

در نمایشنامه های : با من مثل دریا ، اهل افاقیا .

ب : « زندگی با بازماندگان جنگ مشکلات فراوانی را به همراه

دارد » ۲/۳ درصد

در نمایشنامه: ترکش .

همانطور که در خصوص موضوعات مقاومت گفته شد ، بیشتر

نمایشنامه های این بخش نیز شامل نمایشنامه هایی می شوند که

ایثار جزء موضوعات فرعی آنها قلمداد می شود .

— شهادت طلبی: ۶/۹ درصد

در نمایشنامه : چهارمین نامه

« دروغگو رسوا می شود » : ۲/۳ درصد

در نمایشنامه : دو حکایت از چندین حکایت رحمان .

« تعلق شهدا به آنجائست که خونشان ریخته شده » : ۲/۳

درصد

در نمایشنامه : کانال کمیل .

مباحث تکرار شده در دو مقوله قبلی در اینجا نیز تکرار می

شود، با این تفاوت که اگر چه موضوع شهادت طلبی در لایه

های آثار فوق آورده می شود اما زمینه بروز آنها بیشتر است

و این به دلیل آن است که در برخی از صحنه های نمایشنامه

مستقیماً با شخصیت هایی روبرو می شویم که رفتاری کاملاً

شهادت طلبانه دارند . به عنوان مثال در جریان باز گشت به

گذشته های شخصیت منصور در نمایشنامه "کانال کمیل" با

روحیه شهادت طلبی گردان کمیل که در انتها به شهادت آنها

نیز ختم شده است آشنا می شویم .

در تقسیم بندی های فوق نمایشنامه هایی که به مضامین



- برای پیروزی باید مقاومت و ایثار کرد.
 در نمایشنامه های: سقوط سایه ها ، عاشق ترین روزگار ، ماه گرفتگی ، تپه افلاک ، مظلوم پنجم
 - باید از بازماندگان و مصیبت دیدگان جنگ حمایت کرد
 در نمایشنامه های: محرم زنده است، با من مثل دریا، اهل افاقیا، ترکش
 - باید از بروز جنگ جلو گیری کرد.
 در نمایشنامه: برگ ریزان
 - شهیدان زنده اند
 در نمایشنامه های: زنگ خاطرات نرگس ، شبیه پدر
 - راه سودجویان از جنگ را باید بست.
 در نمایشنامه های: آئینه وقت آفتاب ، دو حکایت از چندین حکایت رحمان ، کانال کمیل
 - واقعیت همیشه حقیقت نیست.
 در نمایشنامه: چرخ هشتم
 - باید همه چیز را فدای وطن کرد.
 در نمایشنامه: چهارمین نامه
 - باید برای یافتن حقیقت تلاش کرد.
 در نمایشنامه های: ماهی سرخ سیب گل ، نگین ، خاک سبز ، عزیز مایی
گونه ها
 نمایشنامه های با مضامین شهادت طلبی در گونه های زیر به رشته تحریر در آمده اند .
 ملودرام (شورگان نامه):
 سقوط سایه ها، محرم زنده است، برگ ریزان، عاشق ترین روزگار، زنگ خاطرات نرگس، آئینه وقت آفتاب، شبیه پدر، نگین، ماه گرفتگی، خاک سبز، عزیز مایی، با من مثل دریا، اهل افاقیا، ترکش و کانال کمیل.
 تراژدی (سوگ رنج نامه):
 چهارمین نامه، تپه افلاک، مظلوم پنجم، چرخ هشتم.
 تراژدی - کمدی:
 ماهی سرخ سیب گل.

شده زیر بر اساس شخصیت کاملاً متناسب با مضامین شهادت طلبانه نباشد، اما این شخصیت ها به ذات، ویژگی های شهادت طلبی را در خود مستتر دارند و در خلق آثار نمایشی می توان از آن ها استفاده کرد.

نقش شخصیت های اصلی

۱. رزمنده به جا مانده از جنگ
 در نمایشنامه های: کانال کمیل، حلقه مفقوده، با دهانی پر از کلاغ، شب های بارانی، ناگهان پنجره سرد، خاک سبز، نگین، عزیز مایی، سه پاس از حیات طیبه نوجوانی نجیب و زیبا، درون پیراهن یحیی، دو حکایت از چندین حکایت رحمان، دلیل ماریا و بازمانده.
 ۲. همسر یا مادر جانباز و شهید
 در نمایشنامه های: چهارمین نامه، اسماعیل، اسماعیل، برگ ریزان، قطار جنوب و عاشق ترین روزگار.
 ۳. فرزند شهید
 در نمایشنامه های: شبیه پدر، ماهی سرخ سیب گل و زنگ خاطرات نرگس .
 ۴. جانباز
 در نمایشنامه : بوی خوش جنگ .
 ۵. هم‌رزم شهید یا جانباز (معمولاً پس از جنگ)
 در نمایشنامه های: هنگامه، با من مثل دریا، اهل افاقیا، تپه افلاک و محرم زنده است.
 ۶. جنگ زدگان
 در نمایشنامه های: زمستان ۶۶، دایه شیرین را بردند، روی نی بندی، گل شیپوری، سقوط سایه ها، عروسک کوکی، شکسته بخوان و گفتگوی بی پایان ستاره با مادرش.
 ۷. رزمنده در شرایط جنگ
 در نمایشنامه های : ماه گرفتگی و مظلوم پنجم .
 ۸. سرباز دشمن
 در نمایشنامه : من زراره عذر ظاهرا هستم .
 ۹. اسیر یا آزاده
 در نمایشنامه: آئینه وقت آفتاب و چرخ هشتم .

دامنه تحقیق این پژوهش تعدادی از نمایشنامه های چاپ شده دفاع مقدس است که عبارتند از:

- آئینه وقت آفتاب ، تشکری . سعید ، ۱۳۸۴ ، (ادبیات نمایشی ۶) صریر / پالیزان
- اهل افاقیا ، تشکری . سعید ، ۱۳۸۴ ، صریر / پالیزان
- اسماعیل ، اسماعیل ، خانیان . جمشید ، ۱۳۸۴ ، پالیزان



منظور از اندیشه
 فتوای نویسنده
 است که در پایان
 اثر در قالب یک
 جمله در ذهن
 مخاطب نقش
 می بندد. به عبارت
 دیگر اندیشه منظر
 نویسنده است که
 به عنوان روح کلی
 بر اثر احاطه دارد



- دهانی پر از کلاغ، خانیان. جمشید، ۱۳۸۴، پالیزان
- با من مثل دریا، کاسه ساز. محمد جواد، ۱۳۸۴، صریر / پالیزان
- برگ ریزان، همتی. سیروس، ۱۳۸۳، عابد
- بوی خوش جنگ، حیاتی. عبدالرضا، ۱۳۸۴، صریر / پالیزان
- تپه افلاک، فدایی حسین. سید حسین، ۱۳۸۴، نشر صریر / نسیم حیات
- ترکش، حسینی. عاطفه، ۱۳۸۳، عابد
- چرخ هشتم، حنیفی. علیرضا، ۱۳۸۴، صریر / پالیزان
- چهارمین نامه، خانیان. جمشید، ۱۳۸۴، پالیزان
- حلقه مفقوده، فدایی حسین. سید حسین، ۱۳۸۴، نسیم حیات / صریر
- خاک سبز، فدایی حسین. سید حسین، ۱۳۸۴، پالیزان / صریر
- دایه شیرین را بردند، حاجت پور. محمد، ۱۳۸۲، نسیم حیات / نشر صریر
- درون پیراهن یحیا، خانیان. جمشید، ۱۳۸۴، پالیزان
- دلیل ماریا، هوارسی. مرتضی، ۱۳۸۴، نسیم حیات / صریر
- دو حکایت از چندین حکایت رحمان، نادری. علیرضا، ۱۳۸۴، پالیزان / صریر
- روی نی بندی، خانیان. جمشید، ۱۳۸۴، پالیزان
- زمستان ۶۶، یعقوبی. محمد، ۱۳۷۶، نمایش
- زنگ خاطرات نرگس، فدایی حسین. سید حسین، ۱۳۷۸، عابد
- سقوط سایه ها، شماسی. عبدالحی، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزشهای دفاع مقدس
- سه پاس از حیات طیبیه ی نوجوانی نجیب و زیبا، نادری. علیرضا، ۱۳۷۵، مستند
- شب های بارانی، حنیفی. علیرضا، ۱۳۸۳، عابد
- شبیه پدر، فدایی حسین. سید حسین، مجموعه تئاتر مقاومت / گزیده ادبیات معاصر
- شکسته بخوان، روئین تن. علی، ۱۳۸۴، (ادبیات نمایشی ۳) صریر / پالیزان
- عاشق ترین روزگار، تشکری، سعید، ۱۳۸۵، صریر / پالیزان
- عروسک کوکی، سروش پور. کوروش، ۱۳۸۰، صریر / بنیاد حفظ آثار
- عزیز مایی، رایانی مخصوص. مهرداد، نمایش
- قطار جنوب، حنیفی. علیرضا، ۱۳۸۳، عابد
- کانال کمیل، فدایی حسین. سید حسین، ۱۳۷۴-۱۳۸۴، (ادبیات نمایشی ۳)، صریر / پالیزان
- گفتگوی بی پایان ستاره با مادرش، چرمشیر. محمد، مجموعه تئاتر مقاومت
- گل شیپوری، عباسی. محمد رضا، ۱۳۷۴، سوره
- ماه گرفتگی، مصباح. مسعود، ۱۳۷۴، مجموعه تئاتر مقاومت
- ماهی سرخ سیب گل، سخاوت. مرتضی، ۱۳۸۵، صریر / بنیاد حفظ آثار
- محرم زنده است، صدیق جمالی. یعقوب، ۱۳۸۳، عابد
- مظلوم پنجم، صابری. رضا، ۱۳۸۰، صریر
- من زراره عذر طاهاهمستم، اکبرنژاد. میلاد، ۱۳۸۴، صریر / پالیزان
- مهنابی، خاتمی. محمد مهدی، ۱۳۸۴، پالیزان
- ناگهان پنجره سرد، اکبرنژاد. میلاد، ۱۳۷۴، مجموعه تئاتر مقاومت
- نگین، صدیق جمالی، یعقوب، ۱۳۸۴، عابد
- نمایشی برای جشنواره یازدهم، ساطع. وحید، ۱۳۸۴، نسیم حیات / صریر
- هنگامه ناظری. محمود، ۱۳۸۴، صریر / پالیزان
- با توجه به حجم بالای آثار چاپی حدود نیمی از نمایشنامه ها بصورت تصادفی انتخاب و در صد بندی به روش نمونه گیری و مطابق با فرمول تعیین درصد اعمال شده است.



سومین دوره جشنواره منطقه ای تئاتر ایثار این وضعیت کاملاً انسانی است



رضا آشفته

سومین دوره جشنواره منطقه ای تئاتر ایثار (منطقه سه کشور - شیراز) میزبان ۱۵ گروه نمایشی بود که هر یک با شکل و محتوایی متفاوت و البته با محوریت ایثار در صحنه اجرا شدند.

از همان روز اول اجراها با تب و تاب بسیار به صحنه آمدند، و البته امکانات فنی و بضاعت اجرایی تالارهای "ابوریحان" و "لایق" نمی توانست جوابگوی یک جشنواره حرفه ای باشد. شاید مجهز شدن این دو سالن پیش از آغاز جشنواره می توانست ضمن ارائه امکانات لازم برای گروههای اجرایی، پس از آن نیز در خدمت اجرای عمومی گروههای شیرازی باشد. در هر صورت شهر شیراز باید با توجه به استعداد هنرمندانش و سابقه تئاتری امروز مجهزتر از اینها بشود.

در ادامه به تک تک آثار نگاهی اجمالی می اندازیم. با ذکر این نکته که بنیاد شهید با عمومی کردن مفهوم ایثار در تمام سطوح اجتماعی، مذهبی، تاریخی و دفاع مقدس در ترویج و ارتقاء چنین مفهومی تلاشی قابل ستایش را آغاز کرده است. ایثار باعث تعالی روحیات انسانی در بطن اجتماع می شود و کمبود آن بیانگر یک وضعیت پریشان و ضدانسانی خواهد بود.

قطعه گمشده

با آن که بنا بر شنیده ها نمایشنامه قطعه گمشده به قلم "علیرضا حنیفی" بارها در جشنواره ها و اجراهای عمومی به روی صحنه رفته است. برای اولین بار بود که بنا بر تحلیل و کارگردانی پرستویی اجرایی از آن را به عنوان اولین اجرای جشنواره منطقه ۳ ایثار (فارسی) دیدم. این اولین بار بودن مطمئناً لذت اولیه خود را بر مخاطب می گذارد که با حوصله بیشتر به متن و اجرا دقیق شود و مسلماً در غیر این صورت از اعتبار اجرا، اگر متن با مشکلات عدیده روبرو باشد، کاسته خواهد شد. همه می دانیم متن هایی که به حد کمال رسیده اند، هنوز هم با هر اجرای تازه ای نو خود را به رخ می کشانند. مطمئناً (اودیپ شهریار، هملت، در انتظار گودو و امثالهم

در اجراهای مجدد هیچگاه لذت معنایی خود را از دست نمی دهند، و اگر خللی وارد باشد به اجرا و تحلیل بر می گردد.)

فاصله و گسست آنان ایده اجتماعی و انتقادی قابل اعتنایی را در خود داشت، اما پرداخت متن از قابلیت های دراماتیک میرا بود. در عین حال به لحاظ طراحی صحنه و میزانشن تلاش های زیادی شده بود که آن هم نمی توانست بر بستر ناهماهنگ و نامتعادل متن به شکل و محتوای چشمگیری منجر شود.

چهل ستون

"چهل ستون" بر پایه بداهه و شیوه کارگاهی آماده و اجرا می شد. گروهی از دانش آموزان دبیرستانی برای دیدن چهل ستون روانه اصفهان می شوند، همه آن ها به یک نمایشگاه از آثار و عکس های زمان جنگ تحمیلی می روند. در آنجا پسری با دیدن عکس پدر و همسرش در روزهای نبرد، به یاد خاطرات آن زمان می افتد. پسر پا به سنگری می گذارد و در آنجا با فضای جادویی جنگ و روزهای دفاع آشنا می شود. دوستانش هم که باید این دوست گمشده را بیابند، پا در این سنگر و روزهای جنگ می گذارند.

اثر بر فانتزی و جادوی غریبی سوار است. تمام خرده موقعیت های سیال با در هم آمیختن زمان ها، مکان ها و تضادهای مختلف و متنوع، به بافت و جریان معمول و در عین باورپذیر منجر می شوند. در مجموع شاکله ای پیچیده و در هم تنیده با این نمایش پیش روی مخاطب قرار می گیرد که در هر لحظه ضرباهنگی دلپذیر، گره از پیچیدگی های آن می گشاید. "احسان رحیمی" در مقام نویسنده و کارگردان همه گروه را آزاد می گذارد تا بضاعت درونی و استوار هنری و نمایشی خود را آشکار سازند. مجموع این در هم تنیدگی انرژی ها، اجرا را به فضایی انرژی کال و آفرینشگرانه سوق می دهد. تماشاگر هم در لذت ظاهری و باطنی اثر سهیم می شود و بدون مواجهه با شعار و ریاکاری، با دقایقی از جنگ و حواشی آن تا زمانه امروز آشنا می شود و البته این باز بودن برداشت از اثر نیز از سوی کارگردان باعث غنی شدن اجرا می شد. موسیقی هم در این اجرا همپای آن بود تا به فضا سازی و شاکله بندی نمایش کمک شایان ذکری کرده باشد.

چهارمین نامه

بچه های میناب در اجرای "چهارمین نامه" نوشته "جمشید خانیان"، با ارائه موسیقی و مراسم آئینی منطقه خود، توانایی بالایی در جذب تماشاگران داشتند. اما شاید مشکل اساسی این نمایش خود متن آن بوده باشد. درام در آن کمتر اتفاق می افتد. پراکندگی شخصیت ها و موضوعات و تاکید بر زمان گذشته و روایت چارچوب آن را از درام دور می ساخت. از زمانه سوفوکل تاکنون

قطعاً گمشده زیبایی خود را در انتظار یک مادر به تصویر می کشید. مادری که نمی خواهد به خود بباوراند که فرزندش در جنگ کشته شده است. فرزند شهیدش شبی به خواب زن می آید تا او را در جریان ماوقع بگذارد که چگونه بین جسد او و جسد یک همرمز جابه جایی صورت گرفته است. این دو جوان در زمان جنگ برای آن که آرزوی دوستی به منظور دیدن شهر طرف مقابل عملی شود، پلاک های خود را عوض می کنند. هر دو شهید می شوند اما هر یک به شهر دیگری منتقل شده اند. یکی از این مادران پسر غریبه را به عنوان فرزندش قبول کرده و دیگری هنوز هم از این اتفاق دل خوشی ندارد. اما در این شب مادر می پذیرد که پسر غریبه هیچ فرقی با فرزندش ندارد و ...

بازی ها کمی خارجی (فرنگی) جلوه می کرد و رابطه مادر و فرزند از ابتدا با ایهام مواجه بود و در آن وسط یک درخت بزرگ خودنمایی می کرد که اصلاً کاربردی اساسی در طول اجرا نداشت. ثبات دکور نیز بر فضای سیال متن ضربه وارد می کرد. در لحظاتی فقط حضور "پرستو کریمی" زیبا می نمود.

مشترک مورد نظر در دسترس نمی باشد.

گروه بجنورد به کارگردانی و نویسندگی "جواد روحانی" متن "مشترک مورد نظر در دسترس نمی باشد" را با حاشیه سازی آغاز کردند. این گروه پس از طی مسافت طولانی پایه شیراز گذاشته بودند و در شرایط جشنواره با عدم امکانات روبرو شده بود و همین مسئله تمرکز گروه و اجرا را بر هم ریخته بود. اما اجرا در متن که پایه و اساس است لطمه خورده بود. با آن که رویارویی دو نسل و





و حتی تا همین لحظه درام بستر اکنون را به رخ می کشاند. گذشته نهایی کار رمان و حماسه است و اما چهارمین نامه از اکنون فاصله می گرفت و روایت های به هم پیوسته ساختار را به یک داستان نزدیک می ساخت. اما ضرباهنگ آیین ها و موسیقی، لحظات گرم و پویایی را در صحنه تداعی می بخشید. در هر صورت پرداختی به درام در جشنواره تئاتر ملاک است و دوری از آن یک ضعف اساسی است.

بیهوده قرمز نشدن

"بیهوده قرمز نشدن" کار "اکبر آیین" از یاسوج از ایده اجرایی مدرنی برخوردار بود. همه چیز درباره مردن یک رزمنده و اسیر است که حالا پس از پایان دوره اسارت باید با ضعف اعصاب و خوردن قرص های رنگارنگ و یک پای قطع شده خود را با همسرش به تفاهم برساند. ناتوانی جنسی و فرزند دار نشدن نیز مزید بر علت می شد. شکنجه های صدامیان مانع از تحقیق چنین آرزویی می شد! و ...

همه این حرف و حدیث ها در یک فضای مکعب مستطیل شد، و البته با تکیه بر سطح مستطیل بنفش رنگ با زمینه سیاه نمود می یافت. چند مستطیل کوچکتر با تداعی سالاد، قرص و سیگار، پای مصنوعی، و چند صندلی و یک عروسک، ساز و کار اجرا را پیش می برد. کلمات هویت مستقلی داشتند و از فرم معمول و روزمره فاصله می گرفت. گویی شلیک گلوله با هر واژه به ذهنی متبادر می شد. و ما به شهادت خوانی یکی از مظلومان جهان رفته ایم، بی آن که دفاعی هم در کار باشد. بازی ها هم در همین راستا فرم گروتسک و دهشت آوری را در تفریق با سادگی و ملایمت ظاهری، به سمت عصبیانی پنهانی سوق می داد.

صحنه پایانی و شکستن تخم مرغ ها زیباترین لحظات این نمایش بود.

امشب دیگر مهره های پشتم نی لبک می زند.

فکر می کنم دیگر خود "حمیدرضا نعیمی" هم از اجراهای متعدد این متن اش خسته شده باشد، یا دست کم نگارنده به این خستگی رسیده است. متنی که نمی تواند در این شرایط و با این واژگان از پریشانی مفرط خود دست بشوید و در یک اوج گاه متفاوت، گره گشای مسایل و مصایب برخی از آدم های آسیب دیده در جنگ تحمیلی باشد. حالا تلاش یک کارگردان از این متن می خواهد اکسپرسیونیسم یا هر اسم دیگری را به خود بگیرد. البته آن هم با شک و شبهه های فراوانی در مورد عناصر مختلفی چون؛ نور،

موسیقی، طراحی صحنه و... که اصلاً با چنین ادعایی همخوانی ظریف و دقیق ندارد. از آن بدتر بردن یک سکوی سرخ (نمادی از خون) بر بالای تالار قاب عکس نمودار در اجرا، قوز بالا قوز بود و نمی توانست آنچه را که باید به چالش دراماتیک در خلوت تماشاچی بکشاند.

وداع در اوج

شهر کردی ها در اجرای "وداع در اوج" اسیر بلا تکلیفی متن و کارگردانی "مسلم سلیمانیان" شده بودند. با آن که فرم و بازی در طول اجرا لحظات ناب را یادآور می شد، اما بلا تکلیفی فضای فیزیکی و متافیزیکی حقیقت ماندی رخداد و شخصیت ها را با تردیدهای سنگین روبرو می کرد. مطمئناً خروج از این دایره سرگردانی و تاکید بر نشانه های عینی تر و قراردادهای کدهای خواناتر مسیر درستی را پیش روی گروه اجرایی و تماشاگرانش می گذاشت، تا در یک چالش مفهومی با دنیا، عروج معنوی و عارفانه برای همگان جلوه نمایی کند.

بازی

"بازی" حکایت از دست رفتن کودکی و بازی های کودکی در زمان سپری شدن جنگ هشت ساله در منطقه جنوب کشور است. عده ای از جوانان و کوچولوهای خرمشهری، به ذکر پاره ای از خاطرات کودکی خود یا والدینشان می پردازند، در هر خاطره موقعیتی نمایشی رخ می دهد و در آن بخشی از تلخی های زندگی در برخورد با جنگ آشکار می شود. موسیقی با اجرا یکی می شود و هر بازیگر (خرد و کلان) بنابر بضاعت درونی و طی کردن آموزه های تئاتری پا به میدان می گذارد و از آن میان انرژی های مثبت و پاک کودکانه است که اجرا را با مغناطیس فراوانی می آمیزد تا

ایثار باعث تعالی
روحیات انسانی
در بطن اجتماع
می شود و کمبود
آن بیانگر یک
وضعیت پریشان
و ضدانسانی
خواهد بود





همه را با خود یکی کند. شاید پراکندگی موقعیت ها و روایت ها کمی مخاطب کم حوصله تر را در طول اجرا اذیت کند که "چرا این همه پراکندگی؟" پاسخ به این سوال با توجه روند رو به بالای سنین شخصیت ها و نقش ها، و بریدن از کودکی و رسیدن به مسایل بزرگسالی نیاز به تامل دقیق تری دارد، تا منظر گاهها نیز با رخدادها و کدهای روشن تری آمیخته و اجرا شود.

بازی به قلم "حسن حاجت پور" و کارگردانی "حامد مهینی" همه مخاطبان به ویژه کودکان را با مفهوم جنگ آشنا می کند، و مصائب آن در این اجرا بر ذهن ماندگار خواهد شد.

حسب و حالی ننوشتی و شد ایامی چند

این متن به قلم "فرهاد ارشاد"، نمایشنامه نویس پرنویس شیرازی است که در آن با پرداخت موقعیتی شگفت انگیز از رابطه یک زن و مرد مواجه می شویم. مرد عریضه نویسی جلوی دادگاه است که زمانی مرد جنگ و رزم بوده و حالا جانباز و بیمار شیمیایی است. زن این بار به سراغ مردش آمده تا ناگفته های دلش را برای این عریضه نویس واگویی کند. ای کاش مسائل و مصائب بدون آه و ناله در این رودرویی به نمایش در می آمد، تا اینکه زن و شوهر بودن این دو نقش مساله متن می شد. درام امروز پیچیدگی رفتاری را بر معماگونگی بدون رمز و راز ترجیح می دهد. مطمئناً در حال حاضر، این روند می تواند جذاب باشد اما این جذابیت کاذب و مقطعی است و چالش مندی این زن و مرد، و پرداخت موقعیت به دور از آه و شعار قوام بندی اثر را تضمین خواهد کرد. شاید همجنس شدن بازی ها نیز با تفکیک ارائه نقش در یک سو شدن اجرا کمک شایان ذکری نماید. با توجه به فاصله کم و زیاد تماشاگران، لحن و بیان بازیگران نیز کم و زیاد شود و جنس طبیعت گرایانه و مینیاتوری هم در این یک سوئی نتیجه بخش خواهد شد.

کاکوتی

کاکوتی داستان نجاتگیدن دو سرباز ایرانی و عراقی است. داستان دوستی ایران و عراق است. در میانه میدان نبرد، سرباز عراقی که مجروح هم هست، به دست سربازی ایرانی اسیر می شود. ایرانی از ابتدا عراقی را یک دشمن فرض می کند اما رفته رفته دوستی آن دو شکل می گیرد.

این وضعیت کاملاً انسانی و عاطفی است و ما را به سمت یکی شدن با همه انسان ها دعوت می کند.

بازی در صحنه حرف اول را می زند. "صاحب حائز زاده" و

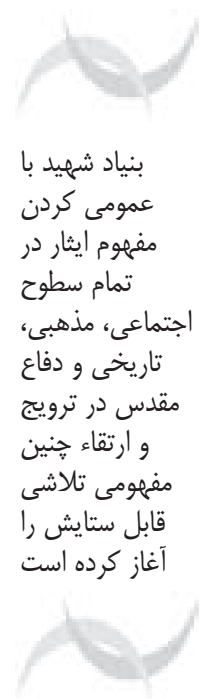
"جعفر دلل زاده" در ارائه نقش ایرانی و عراقی از جان مایه می گذارند. پرهیز از کلیشه ها و نشانه های دم دستی بر اقتدار بازی می افزاید. به ویژه نقش سرباز عراقی که کمی سخت تر از حد معمول هم هست و "دلل زاده" در ارائه این نقش با جان و دل پا به صحنه می گذارد و هر لحظه با یک حس متفاوت بر جاری شدن ضرباهنگ مطلوب تاکید می کند.

متن با مقدمه طولانی کشدار می شود و رابطه عاطفی و انسانی این دو سرباز و چالش آنان با سگ های وحشی که به دنبال سرباز زخمی عراقی می آیند، می توانست مبنای اصلی کشمکش های درام باشد، اما در حال حاضر چنین چیزی فقط با صدا تداعی می شد. امروز تکنولوژی تصویری نیز در القای حس های صحنه ای موثرتر است و بهره مندی از آن با ارائه تصویر سگ های وحشی، بر میزان دهشت و هراس اجرا خواهد افزود.

گذشتن از کنار جسد سوخته و نامعلوم یک سرباز در بیابان، و قناعت ورزیدن به یک فاتحه هم به نقد رفتاری این دو سرباز می انجامد. هر دو مسلمان هستند و مطمئناً در چنین شرایطی دفن آن، با خاک و خاشاک بر بار عاطفی و حسی روابط تاکید خواهد کرد.

تهران ۸۳۰

حدیث داغدیدگی و عذاب وجدان یک برادر که در میدان نبرد مجبور به دیدن تمام کردن جان برادرش شده است. پاداش سکوت "مازیار میری" و داستان "احمد دهقان" و البته ما قبل اینها نمایشنامه ای از "سعید آبو عبادی"، منابعی برای نقل چنین داستانی است. مایکودرام منبع اجرایی تهران ۸۳۰ می شود و البته پزشک در حاشیه قرار می گیرد. شاید با فعال شدن این نقش ضرباهنگ تلطیف شده تری بر کلیت اثر تزریق می شد.



بنیاد شهید با
عمومی کردن
مفهوم ایثار در
تمام سطوح
اجتماعی، مذهبی،
تاریخی و دفاع
مقدس در ترویج
و ارتقاء چنین
مفهومی تلاشی
قابل ستایش را
آغاز کرده است





ضرباهنگ تند و یکنواخت هم از تاکیدهای ارتباطی با اثر می‌کاهد و در نهایت باعث خستگی و دلزدگی مخاطب از آن می‌شود.

مادر

"مادر" می‌توانست تاثیر ژرف و ماندگاری در صحنه بر مخاطب تداعی بخشد. اما خرابی دستگاه صوتی و حذف یک دیالوگ در پایان مانع از آن شد. هر چند ایثارگری بدون چون و چرای مادر در حق فرزند تحت هیچ شرایطی قابل انکار نخواهد شد، مگر در دایره جهل و ندانستگی به انحراف کشانده شود. "مسعود خواجه‌وند" با کم‌لطفی امکانات صحنه‌ای نیز روبرو شد و در نهایت یک مادر با ایثار خاص خود را نتوانست در صحنه به نمایش بگذارد.

سیب سرخ غلت زنان

امروز دیگر بهره‌مندی از تکنیک‌ها و شیوه‌های اجرایی ایرانی مانند نقالی، پرده خوانی، تعزیه، روحوضی و غیره برای همه پدیدآورندگان نمایشی امری جا افتاده شده است.

"سیب سرخ غلت زنان" به قلم "فرهاد ارشاد" با رو در رو قرار دادن دو شخصیت شهرزاد (هزار و یک شب) و شمعون و ایجاد موقعیت بر پایه سنگسار شدن و مصیبت خوانی امام حسین (ع) آغاز گردام جذابی است. اما پرداختن به تعزیه این ماجرا را از ساخت و پرداخت اصلی و محوری درام دور می‌سازد. "اصغر زیبایی نژاد" هم سعی بر آن دارد تا از نشانه‌ها و تکنیک‌ها به دلخواه و نوآورانه در خدمت اجرایش استفاده کند. توانمندی "فیروزه بابا ملکی" نیز در صحنه قابل تحسین است.

چنانچه در اجرای اخیر مشکل عمده نیز در برقراری یک ضرباهنگ اساسی احساس می‌شود. به ویژه کند بودن زیادی در برخی از لحظات با تاکید بر بازی در سکوت به چنین نقیصه‌ای دامن می‌زند.

موضوع غرق شدن چند دختر مدرسه‌ای در پارک شهر تهران نیز به تازگی جریان قبلی کمک می‌کند و در اینجا نقش محورتری را برای عذاب وجدان رزمنده فراهم می‌سازد. البته مدیوم و شیوه اجرایی نیز دلالت‌های ارجاع به چنین مضامین و ماجراهایی را یادآوری می‌کند.

هفت پرده از قصه‌های پشت پرده

"ناصر ایزدفر" با ارائه یک فکر اجرایی منظم و منسجم شش اپیزود را به هم مرتبط می‌سازد. در اجرا یک مکعب منبع اتصال و پیوند اپیزودهاست. در متن هم موضوع آسیب‌شناسی جنگ چنین پیوند و ارتباطی را برقرار می‌سازد. با توجه به برون‌فکنی رفتاری، هر اپیزود بر پایه یک تک‌گویی (بیرونی) ارائه می‌شود. و البته در این بین اپیزود زن اسیر و کشتن فرمانده از ظرافت‌های بیشتری برخوردار هستند. شاید عدم تکامل اپیزودها باز بودن ورود دیگر موقعیت‌ها را یادآوری می‌کند و بر کاستی‌های متن دلالت دارد.

عشاق سینه چاک

نمایش "عشاق سینه چاک" از نداشتن شیوه اجرایی لطمه می‌خورد، در صورتی که تلاش "پژمان شاهوردی" در مقام بازیگر قابل تحسین است. او انرژی فوق‌العاده‌ای را در صحنه صرف اجرا می‌کند، اما تلاشش هیچ‌گاه به تصویر قابل‌اعتنایی منجر نمی‌شود. همان‌بودن شکل واضح اجرایی مانع از تحقیق چنین هدفی می‌شود.



نگاهی به سه نمایشنامه از "سیدحسین فدایی حسین"

برای بودن همیشه فرصت هست

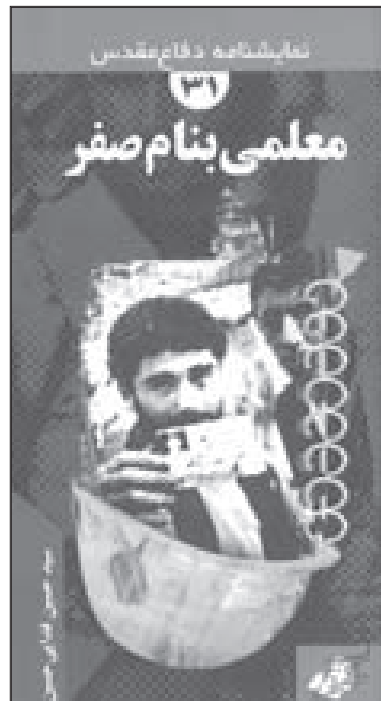
علی جمشیدی / هومن تقیپان / مهدی نصیری

نمایشنامه "معلمی به نام صفر"

"معلمی به نام صفر" نمایشنامه ای است که حول جان مایه هایی چون حضور اثرگذار در عرصه و صحنه به قصد خدمت به خلق و جامعه و یا خروج از حالت های انفعالی شخصی یا اشخاص، هستی یافته است. نمایشنامه متکی بر مفهومی است که نویسنده آن را در یک چارچوب مشخص داستانی به عنوان هدف غایی معنا و پیام القایی متن به مخاطب خود عرضه می کند: "همیشه سنگر هست به شرط آنکه اهل سنگر باشی". این جمله می تواند تجسیم و تجسم بن مایه موضعی متن باشد. جدا از دریافت آن از طریق سلسله رویدادهای متن و انجام نهایی آنها، می توان آن را به واسطه عنصر "چفیه" و معنایی که این عنصر در ساحت متن حامل آن است، بازشناخت.

در واقع "چفیه" به مثابه یک نشانه در بردارنده معنایی است که نویسنده در پی القای آن است. می توان اذعان داشت که این نشانه تمامی بار معنایی متن را بر شانه های خود حمل می کند و کلید معنایی درک و دریافت اثر است. به عبارتی "چفیه" حامل است و آنچه محمول اوست چیزی نظیر دعوت است؛ دعوت دوباره به حضور، به بودن و به قصد شدنی در حال تحول و مدام. پوست اندازی دوباره و همواره.

نویسنده در پوسته محتوایی، پیام خود را به سمت آن دسته از اسرا یا به اعتبار دیگر آزادگان جنگ تحمیلی گسیل می دارد که با توجه به حضور و کارکرد سابق خود گمان می کنند در شرایط کنونی در حالت و هیأتی از انفعال به سر می برند و چیزی جز یک مشت پوست و استخوان متحرک نیستند. لازم به اشاره است که این مفهوم قابلیت و خاصیت تعمیم پذیری دارد و می تواند در هسته خود پدیدارهای مختلفی را شامل شده، انسان ها، گروه ها و جوامع مبتلا به این دسته روانی را تحت پوشش قرار دهد. بله، برای بودن همیشه فرصت هست! و درد،



همیشه، دردمندان را به خود می خواند. در متن نمایشنامه ما با سه جریان روایی مواجه ایم که می توان آنها را به سه صورت و فصل های مجزای: "حمید در جستجوی مدارکی که ثابت کند او دوران سربازی خود را در روستای مرزی و به عنوان سرباز معلم گذرانده"، "نیاز روستا به آموزگار" و "عقبه داستان که به واسطه ذهنیت سیال حمید امکان روایت آن فراهم می آید"، نامگذاری و دسته بندی کرد. نویسنده با تلفیق این لایه های متنی، به صورت مقطع

به روایت گذشته و حال می پردازد و در این سیر روایی، عقبه داستان و رابطه حمید و صفر و آنچه بر آنها و میان آنها گذشته است بر مخاطب آشکار می شود. همانطور که اشاره شد واسطه این آشکارسازی ذهنیت سیال حمید است که نویسنده، با قرار دادن او در موقعیتی نوستالژیک، مقدمه چینی های لازم را برای هویت بخشی کاراکترها و پردازش داستان مهیا می سازد.

ناگفته نماند که ما وقع گذشته با روایت حال به شکلی ارگانیک در هم بافته می شوند. تقطیع هایی که مخاطب را از روایت حال به روایت گذشته می برد از پاساژهای کنش مند متناسبی بهره مند است و در اغلب موارد از یک منطق مشخص درونی پیروی می کند. پیروی از منطق درونی و الزامات آن منجر به این می شود که در یک کارکرد تعاملی، اجزاء متن کلیت آن را تحت تأثیر قرار دهد و تقطیع های زمانی و گسست های روایی آن به شکلی درون بافتی رخ نموده، مبهم و نامأنوس جلوه نکند. نمایشنامه با صحنه ای که تلفیقی همزمان از واقع گرایی و فرا واقع گرایی ست، آغاز می شود تا مخاطب با موضعی که نویسنده در قبال پرداخت داستان اتخاذ کرده، روبرو شود. در واقع فدایی حسین در همین صحنه اول زمینه ای پدید می آورد تا خواننده با زاویه دید او در طرح موقعیت آشنا و آن را پذیرا شود. نمایشنامه نویس با ابژه کردن کشمکش درونی سوپژه حمید و جان بخشی به آن شخصیت صفر را در ساخت متن زنده می کند و بدین ترتیب مخاطب را با دنیای ذهنی حمید درگیر کرده و در ادامه رویکردی را که بر اساس عینی کردن مفاهیم سوپژه در پیش گرفته، گسترش می دهد. او به واسطه

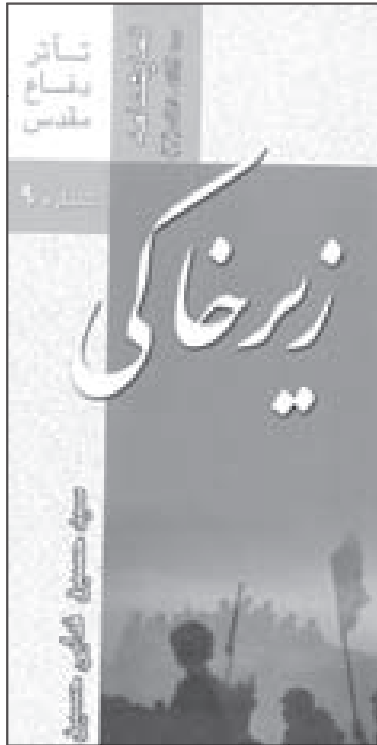
قاب عکس، گفت و گوی درونی حمید را به گفتگویی بیرونی و دو سویه تبدیل می کند. در واقع قاب عکس به مثابه یک دال از وجه متکثر معنایی برخوردار است و شاید بد نباشد که بارزترین تأویل آن را تجسم حضور روحانی "صفر" در دنیای واقع و تأثیر او بر علل مادی بدانیم. به هر حال، از منظری محرک کنش و مهره اصلی داستان "صفر" است؛ چرا اینکه نمایشنامه نیز به نام او نامگذاری شده است. صفر به خاطر نقشه هایی که دارد، حمید را به روستا می کشاند. گویی او آدمی حی و ناظر است. عمده گرفتار اهالی این روستای مرزی را می داند و همراه و همقدم قدیمی خود را به قصد سامان بخشی اوضاع به آنجا فرا می خواند.

گفتن میان حمید و صفر همواره در لحظات تنهایی حمید شکل می گیرد. در این برهه زمانی است که او به دنیای ذهن خود رجوع می کند و کشمکش درونی اش آغاز می شود. با ورود کاراکتری از دنیای خارج، "صفر" قالب به حالت اولیه باز می گردد و نویسنده تا تنهایی دیگر بار "حمید"، رشته های ارتباط او را با درون پاره می کند و سوپژکتیویته فعلیت یافته "حمید" به حالت تعلیق در می آید.

گاه نیز پیش می آید که نویسنده آنچنان مرزهای خیال و واقع و عین و ذهن را به هم نزدیک و درهم می تند که عرصه بر خود "حمید" نیز تنگ می شود و او را به این پرسش می رساند که آیا صفر در ارتباط او با دنیای درون واجد وجود است یا بیرون از وجود او زیستی مستقل که حتی زمینی دارد؟!

این ساختار استحالی محمل اساس متن، زاویه دید ویژه فدایی حسین به ابژه و مهمترین ترفند او در دراماتیزه کردن داستان است. او در یک نظام استحالی واقعیت واقعی را در واقعیت خیالی مستحیل می کند. با ابژه کردن مفاهیم سوپژکتیو کاراکتر و به اعتبار دیگر، عینی کردن مفاهیم ذهنی، مرزهای خیال و واقع و رئالیت و سورئالیت را به هم نزدیک و درونیات حمید را با عینیتی که در برابر مخاطب گسترده است پیوند می زند. او خواننده خود را به طور متناوب از عمق دنیای ذهنی "حمید" به سطح واقعیت بیرونی می رساند و خوانش گر در





زمان خوانش، خود را در حال حرکت و گذاری مداوم از سطحی به سطح دیگر باز می یابد. از منظر دیگر با پذیرفتن این امر که "صفر" به واقع وجود ندارد به این نکته می رسیم که نویسنده با ارجاع "حمید" به درون خود و دعوت او به دقت در مناسبت گذشته و رویدادهای رفته، مکاشفه ای درونی برای او تدارک می بیند. مکاشفه ای که سرانجام آن تحول درونی "حمید"، ماندگاری او در روستای مرزی و انجام وظیفه آموزگاری است.

نمایشنامه "زیر خاکی"

نمایشنامه "زیر خاکی" یک

سرباز: مبدا بخوابی ها
معصومه: خب خسته شدم. خوابم میاد.
(صفحه ۳۳)
پدر: معصومه باباجان به کم طاقت بیار
دیگران:

۱. سرباز: سرباز وظیفه ای که محافظت از منطقه را برعهده دارد.
 ۲. پدر معصومه: جانبازی که برای تداعی خاطراتش به منطقه عملیاتی آمده است.
 ۳. مرد: تخریبچی که مین ها را خنثی می کند و سرانجام جان معصومه را نجات می دهد.
- واکنش ها:**
۱. یاری رساندن به معصومه. (رج. صحنه کلیدی)

۲. استثناء: شخصیت دیگری نیز در نمایشنامه وجود دارد، به نام مرکز که یک شخصیت حقوقی است و با پاسخ ندادن به بیسیم های سرباز، نسبت به این واقعه بی تفاوت نشان می دهد، اما این شخصیت شکل معنوی دارد نه مادی و هرگز بر روی صحنه حضور نمی یابد. معصومه ابتدا بحرانی بودن وضعیت خود را درک نمی کند. اما سپس دچار اندوه می شود.

الف) وضعیت خود را درک نمی کند.

سرباز: خواهش می کنم، ولی این چیزی رو حل نمی کنه. به هر حال اون روی میدون مین وایستاده!
معصومه: نه خیر، انبار مهمات. (ادا در می آورد) بوم.

ب) دچار اندوه می شود

معصومه: خوابم نمی بره. فقط می خوام چشمهام رو بذارم روی هم پدر: نه عزیزم. مبدا این کار رو بکنی ها!
معصومه: آخه چشمام می سوزه (صفحه ۳۳)

رویدادها در نمایشنامه باید از بطن موقعیت های درام شکل بگیرند. به گونه ای که جداسازی رویداد از موقعیت، ناممکن باشد. در نگاه نخست در نمایشنامه "زیر خاکی" خلایق وجود ندارد. رویدادها زنجیره وار در کنار یکدیگر قرار می گیرند و موقعیت ها به خوبی طرح ریزی شده اند. اما هنگامی که نمایشی را در صحنه خیال خود تصور می کنیم، در می یابیم

نمایشنامه خواندنی است. زیرا نویسنده یک درام را از آغاز تا فرجام بر روی صفحات کاغذ می نویسد و تمام شبکه های ارتباطی درام نیز تا هنگامی که شکل مکتوب شده خود را از دست نداده، به درستی برقرار می باشد. اما هنگامی که خواننده بخواهد درام را در صحنه ذهن خود بازسازی کند یا کارگردانی بخواهد نمایشنامه را به اجرا درآورد. تمام معادلات درام بر هم می ریزد. اما به درستی چرا؟

نمایشنامه "زیر خاکی" برشی کوتاه از زندگی "معصومه" (دختری هشت ساله) است که به همراه پدر جانبازش به بازدید مناطق جنگی می رود. معصومه بازیگوشانه از خانواده اش جدا شده و ناخواسته وارد میدان مین پاک سازی نشده می شود و جانش به خطر می افتد.

این پیکره اثر است و آنچه پس از آن شکل می گیرد (یادآوری خاطرات پدر معصومه، انگیزه آمدن او و ...) جزء خطوط فرعی نمایشنامه می باشد. در این صورت موقعیت دراماتیک عبارت است از، قرار گرفتن ناخواسته معصومه بر روی تله های انفجاری و واکنشی که دیگران نسبت به این وضعیت انجام می دهند. به این صحنه کلیدی توجه کنید: (نمایشنامه نویس در این گفتار موقعیت درام را به شکل موجز بیان می کند.)

سرباز: (به معصومه) هی! داری چیکار می کنی؟

معصومه: خوابم میاد



که معادلات نمایشنامه نویس تنها بر روی صفحات نمایشنامه کاغذی قابلیت اجرا دارد.

به صحنه های زیر توجه کنید؛ این صحنه ها کوچکترین هماهنگی با کلیت نمایشنامه ندارند و تنها برای بیان طنازی نویسنده مکتوب شده اند.

سرباز: تو می دونی پارازیت چیه که می گی؟

معصومه: بله که می دونم، یعنی خرخر

سرباز: خرخر مال رادیوست. به صدای بی سیم می گن پارازیت

معصومه: خب پارازیت هم یه جور خرخره دیگه و ... (صفحه ۲۵)

توضیح: "معصومه" روی مین ایستاده و امکان جابه جایی ندارد. زیرا هر جابه جایی مساوی با انفجار است. از سوی دیگر سرباز می خواهد برای نجات معصومه به مرکز بیسیم بزند تا یک تخریب چی اعزام شود اما در این میان بیسیم او کار نمی کند.

نکته دیگر رمز خوانی ها و اشتباهاتی است که پیرامون آن شکل می گیرد. این اشتباهات به دفعات پیاپی در نمایشنامه شکل می گیرد.

پدر: (یه سرباز) ببینم، تو سیزده می یا مرکز؟

سرباز: یعنی چی؟

پدر: کد تو سیزده اس یا مرکز؟

سرباز: به کلاس اینجا میاد مرکز باشه.

پدر: پس چرا می گی سیزده سیزده، مرکز... (صفحه ۱۸)

(معصومه یکبارہ شروع می کند به خندیدن) (صفحه ۳۵)

معصومه: دارین با بیسیم، خودتون رو صدا می زنین (ادا در می آورد) سیزده ، سیزده مرکز....

پدر: حواس من رو باش. دارم کد رو اشتباه می گم! (صفحه ۳۰)

به مثال دیگر توجه کنید:

سرباز: بیسیم که خرابه می خواین براتون پیچ اش کنم؟

پدر: خودت رو مسخره کن!

سرباز: خب چیکار کنم؟ نمی تونم که برم براش جار بزنم

پدر: یعنی انقدر اینجا بی حساب و کتابه؟

سرباز: اگر بی حساب و کتاب نبود که دختر خانوم تون راه نمی افتاد بره توی میدون مین (صفحه ۳۴)

این واژه پراکنی ها بر روی کاغذ بسیار جذاب است اما این عبارات بر روی صحنه کاربردی ندارند و باعث مخدوش شدن اجرا می شوند. زیرا متن نسبت به موقعیت نمایشی دوگانه رفتار

می کند؛ از سوی روش بزرگنمایی (کاریکاتورسازی) و دور شدن از فضای واقع گرایانه (نادیده گرفتن تهدیدی که جان معصومه را در بر می گیرد) و طرح کردن گفتگوهای مضحک و کنایه های خنده دار را در پیش می گیرد و از سوی دیگر راه متضادی را می پیماید که در ادامه نوشتار به آن خواهیم پرداخت.

به این صحنه ها توجه فرمایید:

در این صحنه پدر (جانباز جنگ تحمیلی) می کوشد تا با خنثی کردن مین جان معصومه را نجات دهد.

سرباز: مواظب باشین!



پدر: خنثی کردن مین، اعصاب می خواد!

سرباز: شما اعصابتون ضعیفه؟

پدر: چطور؟

سرباز: دستهاتون داره می لرزه

پدر: فکر می کنی این کارها از ما گذشته؟ (عرقهای صورتش را خشک

می کند و بار دیگر ادامه می دهد)

سرباز: شاید درست نباشه با این حالتون ادامه بدین

پدر: من حالم خوبه (صفحه ۴۴)

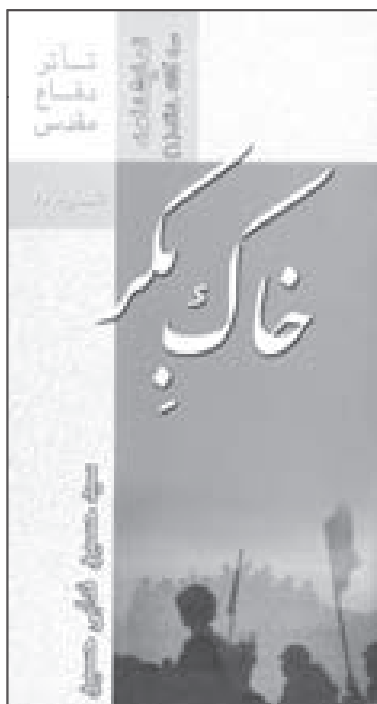
مرد: این همون معبر معروفه، "علی نجفی" (کنار معصومه زانو می زند)

بین چه خوابی می کنه طفلی، انگار تمام شب رو نخوابیده (صفحه ۵۲)

مرد سپس از شهادت "علی نجفی" می گوید:

مرد: علی، داد زد: "از بچه های تخریب چی، هر کی مونده با من بیاد."





موضوع و ارائه غیرمستقیم اطلاعات در مورد آن در نمایشنامه "فدایی حسین" به خوبی مورد پرداخت قرار گرفته و از میان چالشهای کمرنگ گفتاری میان "سعید" و "حاج ناصر" برداشت می شود. همین چالش گفتاری ماهیت حضور "حاج ناصر" و گروه تجسس، مسئله حضور اجساد شهداء در منطقه و مهمتر از همه نارضایتی سعید از یک موقعیت اتفاق افتاده در گذشته - که موضوع مهم داستان است- را برای خواننده روشن می کند و روایت را به نرمی وارد مراحل بعدی و پیش آمدن چالشهای پررنگ تر می نماید.

از طرف دیگر حضور تردیدآمیز یک نوجوان در منطقه ذهن "سعید" را با خود درگیر کرده است. استفاده از کاراکتر نوجوان به عنوان الهام دهنده به قهرمان تمهید خوبی است که "فدایی حسین" با به کار بستن آن به راحتی فضای نمایشنامه اش را از بسترهای واقعی به سمت برداشتهای ارزشی و معنایی از موضوع می کشاند.

تردید قهرمان نیز در این راستا محور حضور چالشهایی می شود که در ادامه به اهداف محتوایی نمایشنامه گرایش پیدا می کند.

قهرمان داستان "خاک سبز" با دو نوع چالش در بستر داستان مواجه است. اول؛ چالش بیرونی که به دنیای پس از جنگ مربوط می شود و در آن سعید ناخواسته و به اجبار گروه تجسس به منطقه کشیده شده است. در این حوزه از درگیری دراماتیک قهرمان وامانده از دستیابی به هدف مقدس، توان رویارویی با گذشته آرمانی اش را ندارد. شاید بی وفایی یا بدقولی همزمان بهانه ای برای این دلزدگی باشد؛ اما در عین حال توجیه منطقی و مناسبی برای اتفاقات بیرونی محسوب نمی شود. هر چند که بهرحال پرداخت کمرنگ همین چالشها را می توان تا اندازه ای مطلوب ارزیابی کرد.

چالش دوم؛ به درگیری ذهنی و درونی "سعید" با ماجرا مربوط می شود که بخشی از آن به صورت غیرفعال در گذشته- بی وفایی همزمان- وجود دارد و بخش دیگرش را حضور ذهنی نوجوان

و ... (صفحه ۵۶)

توی اون شرایط فقط یه چیز می تونست راه گشا باشه.

یه وسیله ای که بندازی روی سیمهای خاردار تا بچه ها بتونن رد بشن. علی، لابد فکر کرد، اون وسیله می تونه خودش باشه حداقل توی اون شرایط، شاید چیز دیگه ای به ذهنش نرسید (در فاصله این گفتار مرد تن خواب آلود معصومه را روی دست بلند می کند و آرام و آهسته در طول معبر به سمت پدر می رود) (صفحه ۵۶ و ۵۷)

در این بخش از متن، نگاه نویسنده به موقعیت نمایش به شدت تلخ و واقعه‌گرا است. این دوگانگی در بخش اول و دوم در هنگام خواندن نمایشنامه چندان

محسوس نیست. استراتژی ای است که ممکن است به اجرا آسیب برساند! زیرا کارگردان در هنگام اجرا نمی داند آیا باید در پی ترفندی باشد که تماشاگران با سوژه و موقعیت نمایشی احساس نزدیکی نمایند؟ یا بر عکس با یک فاصله گذاری مرد و دور شدن از سوژه فضایی کمیک را فراهم آورد؟ این نکات موجب می گردد تا نمایشنامه "زیر خاکی" به یک نمایشنامه خواندنی تبدیل شود و از اجرای صحنه ای دور بماند.

نمایشنامه "خاک سبز"

"خاک سبز" نمایشنامه نیمه کوتاهی از "سیدحسین فدایی حسین" است که قصد دارد به نوعی ادامه آرمانها و قرارهای جنگ و حفظ ارزشهای معنوی و انسانی میان رزمندگان و قهرمانان دفاع مقدس را به روایت بگذارد.

زمان نمایش به دوران پس از جنگ تحمیلی مربوط می شود و قهرمان داستان رزمنده ای به نام سعید است که ده، دوازده سال پیش، در منطقه ای به محاصره دشمن درآمده و همزمانش را- پنج تن از شهداء - از دست داده است. حالا پس از مدتها "سعید" که به خاطر تنها ماندن همزمان را دوستان بی وفا می نامد، به اجبار یک گروه تجسس به همان منطقه آمده تا اجساد دوستان شهیدش را پیدا کنند.

موضوع پیدا کردن اجساد شهداء نخستین موضوعی است که در ابتدای نمایشنامه به آن بر می خوریم. این موقعیت یا

به فعالیت در می آورد. حضور نوجوان در داستان، "سعید" را وارد حوزه درگیری دیگری می کند که ریشه در گذشته دارد و می تواند بر تردیدها و گلایه هایش حجتی تازه باشد. همین رویارویی در ادامه، تغییر دیدگاه یا- بطور خفیف تر- تحول قهرمان را بدنبال می آورد.

سعید: آهای... چی از من می خواین؟ چند ساله بهم می گین بیا. خب اومدم، حرف حسابتون چیه؟ باباجون من الان دیگه اون وقتها نیست که آدم راه به راه بلند بشه بیاد اینجا. اولین رویارویی ها و دیالوگهایی که در میان نوجوان و قهرمان داستان اتفاق می افتد؛ قوی ترین و جدی ترین فصول نمایشنامه است. چرا که در این بخش های کوتاه، مواجهه، تعلیق دراماتیک و چالش و برخورد بیش از هر وقت دیگری وجود دارد. به همین دلیل هم هست که دیالوگ نویسی در این بخشها بیش از دیگر فصول نمایشنامه قوی و خوش پرداخت نشانی می دهد:

سعید: یعنی از کجا اومدی و با کی؟

نوجوان: شنیدم!

سعید: خب!

نوجوان: می ترسم فکر کنین بزرگتر از خودم حرف می زنم.

سعید: یعنی جوابت اونقدر بزرگه؟

نوجوان: فکر می کنم.

سعید: خب، بگو ببینم

نوجوان: ناراحت نمی شین؟

سعید: بگو!

نوجوان: گفتن نگین!

اما همین دیالوگ سریع و پر از چالش که عنصر درگیری و مواجهه را در ریخت گفتار و هم در پس کلام دارد، در ادامه و به ویژه تا پایان نمایشنامه ارزش خود را تا اندازه ای از دست می دهد و به بهانه ای کم ارزش برای ارائه اطلاعات و کش دادن ارتباط می شود؛

سعید: ... می گم می تونی یه کاری بکنی؟... یه خورده حرف بزن. بوسیدم از تنهایی!

"یه خورده حرف بزن" در واقع اصرار و التماس نویسنده برای ارائه بقیه اطلاعات و پیوند دادن خطوط ارتباط میان شخصیتها و روایتهای فرعی داستان است. ارتباطی که البته در ادامه به خوبی در یک راستا قرار می گیرند و ذهنیت و واقعیت را به بستری برای به میان آوردن رویداد اصلی مبدل می سازند.

روایت با ادامه یافتن اش نوجوان را به رسول تبدیل می کند و از طریق فضای ذهنی حضور او، قهرمان را نیز به جهان درونی و محتوای ارزشی موضوع نزدیک تر می سازد. عبور از واقعیتهای بیرونی هم هست که دوباره "سعید" را به سمت تل خاک محل دفن اجساد شهداء می کشاند و او را با معنای اصلی واقعیت مواجه می سازد.

بحث پایانی میان "سعید" و نوجوان روایت حادثه ای از جنگ را پیش می کشد و همین امر به واقعه مشترک میان آن دو تبدیل می شود و فضای داستان و روایت را به شب واقعه من برد. یکی شدن دیالوگ و تقسیم بیان آن از زبان "سعید" و "رسول" در فصل پایانی نمایشنامه هم شگرد خوب و مناسبی برای رسیدن به این اشتراک و نزدیک کردن روایت داستان به انتهاست:

نوجوان: (با بی سیم فرضی) سعید، سعید، عباس...

سعید: عباس جان سعید هستم. شما که ما رو نصفه جون

کردین! چرا جواب نمی دین!

نوجوان: سعید آقا اینجا کربلاست، مفهومه؟

سعید: مفهوم نیست، عباس جان.

نوجوان: من رسول هستم، سعید آقا.



نگاهی به نمایش "قانون نانوشته"، نوشته مهرداد رایانی و کارگردانی سپیده نظری پور

بازنمایی و واکاوی یک وضعیت تلخ



بهزاد صدیقی

امروزه دیگر هر مخاطبی در هر جایی از این کره خاکی که باشد، می‌داند تاثیرات و پیامدهای جنگ چه در زمان وقوع جنگ و چه پس از آن آنقدر عمیق و وسیع است که شاید دامنه آن در قرن‌های بعد نیز دیده شود. به همین دلیل هنرمند یا شاید هر انسان متفکر و روشنفکر نمی‌تواند به سادگی از آن عبور کند، یا حتی آن را به راحتی به بوته فراموشی بسپارد. نویسنده و نمایشنامه‌نویس نیز مثل هر شخص دیگری که دامنه این تاثیرات را می‌بیند، بر آن می‌شود تا از منظر خویش به تحلیل و تصویر وضعیت پس از جنگ پردازد و طبیعی است که او از مدیوم تئاتر بهره می‌برد تا در قالب درام، شرایط زیست و حیات آدمهایی را که به نوعی - چه به صورت مستقیم و چه غیر مستقیم - در هنگامه جنگ حضور داشتند و از فعالان حماسه آفرینی‌های آن بودند، باز آفرینی و تصویر کند.

هنرمند برای این بازآفرینی، جدا از آنچه در حیطه درام به آن احتیاج دارد و باید بدان مسلط باشد، می‌باید شناخت و آگاهی دقیقی از آن روزها و آن آدم‌ها داشته باشد تا بتواند وضعیتی را که ترسیم می‌کند و تحلیلی که از چنین آدمهایی در زمانه کنونی ارائه می‌دهد، برای مخاطبانش باورپذیر سازد. با این همه این نکته را نیز باید یادآور شد که در زمانه پس از جنگ، به خصوص آنکه اکنون حدود ۲۰ سال از آن فاصله گرفته ایم و شرایط و وضعیت زندگی ما تحت تاثیر پدیده‌های مدرن است. دیگر تنها تصویر حماسه آفرینی‌های رزمندگان یا نشان دادن وقایع جنگ که به کمک انواع رسانه‌های تصویری در قالب‌های مستند و غیر آن ساخته و پرداخته شده است، کافی نیست. امروزه دیگر نمایشنامه‌نویسی که علاقه دارد تا در حیطه تئاتر جنگ و مسائل آن قلم بزند، با درک درست از واقعیت‌ها و تحلیل منطقی از وضعیت



کسانی که جنگ همه زندگی یا بخش زیادی از زندگی شان را تحت تاثیر قرار داده، این وظیفه را دارد تا اوضاع اجتماعی، فرهنگی، و اقتصادی را به تصویر درآورد.

مهرداد رایانی - نویسنده نمایشنامه قانون نانوشته- در نمایشنامه خود می‌کوشد تا همین وضعیت را در زندگی یک خانواده سه نفره و کوچک به تصویر در آورد. رزمنده و آزاده ای به نام حجت که اکنون به رانندگی و مسافرکشی در آژانس تاکسی تلفنی مشغول است، نمی‌تواند با تنها فرزندش -حمید- به گفت و گو بپردازد. همسر او- سایه- تلاش می‌کند، بین این دو رابطه خوبی به وجود آورد اما به دلایل مختلف نمی‌تواند آنان را به یکدیگر نزدیک سازد و رابطه دوستانه یا بهتر بگوییم پدر و پسرانه ای بین آنها برقرار کند. سایه همچون بسیاری از زنان- طبقه متوسط- تنها با صحبت های تکراری خویش برای به وجود آوردن تفاهم میان آنها در تلاش است که سرانجام او نیز ناتوان می‌ماند و مانند بسیاری از همان زنان مرد را ترک می‌کند و به خانه مادری اش باز می‌گردد. حجت -پدر حمید و همسر سایه- از اینکه پسرش به تفریحات شبانه با دوستانی ناباب می‌پردازد، رنج می‌برد و برای همین با نصیحت و پند و اندرز می‌کوشد او را از این کار باز دارد. پسر در چنین وضعیتی در مقابل او می‌ایستد و سرکشی می‌کند و جدل‌ها و بحث‌ها و تضادها از همین جا- در ابتدای ماجرا صورت می‌گیرد- آغاز می‌شود. در کشمکش میان حجت و حمید (پدر و پسر) و نیز حجت با دوستان حمید (بهرام و نیاسا) که پدر برای بازگشت پسر از همان مهمانی های شبانه به دنبال او می‌رود و آنها را به منزل خود می‌آورد، بسیاری از مسائلی که مربوط به زندگی و دیدگاه های فکری حجت می‌شود، تعریف و تبیین و مطرح می‌شود و مخاطب از خلال گفت و گوهای آنها در واقع شاهد نقد وضعیت کنونی آدمهای جنگ می‌شود. بنابراین رایانی با پرداختن به این موضوع، تقابل و تضاد نسل امروز (جوانان) را با نسل دیروز (آدمهای جنگ) به عنوان نمونه ای از نمونه های چنین وضعیت و تضادی، در قالب یک درام اجتماعی نشان می‌دهد؛ درام اجتماعی که در آن مشکلات خانواده های رزمندگان به چالش گذاشته می‌شود. از این لحاظ می‌توان گفت، نویسنده تلاش کرده به مسائلی بپردازد که در درام اجتماعی جنگ کمتر مجال

بروز و بحث پیدا کرده است. ضمن آنکه تبیین این مسأله یا این وضعیت در این مدیوم به خوبی و با تأمل کافی صورت پذیرفته است.

به لحاظ محتوایی، درباره این اثر می‌توان چنین یاد کرد. اصل مشکل یا مهمترین مشکل پدر و پسر (حجت و بهرام) این است که حجت علیرغم آنکه بیش از بیست سال از زمان پایان جنگ سپری شده و از نظر سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، جامعه دچار تغییر و تحولات عدیده ای گردیده است، نمی‌خواهد از گذشته فاصله بگیرد (و البته ضمن آن می‌خواهد شرافتمند و بدون چشم داشتی از سوی بنیادهای ذیربط نظام،



به زندگی خود ادامه دهد) و بهرام نیز نمی‌خواهد به گذشته توجهی کند؛ همچنانکه در همان بحث و جدل اولیه میان این دو در صحنه اول نمایش، بهرام، صراحتاً در دو سه دیالوگ، این مسأله را به پدرش یادآور می‌شود: "پدر من نمی‌خوام گذشته دوباره زنده بشه" یا "تو که دم از گذشته می‌زنی کسی دو زار کف دستت گذاشت؟" بهرام به شکل صریح و آشکار و مستقیم رو در روی پدرش می‌ایستد و نسبت به غیبت پدرش در دوران کودکی و نوجوانی اعتراض می‌کند و از او شکوه و گلایه می‌کند. ۱۵ سال از زندگی بهرام بدون پدرش گذشته، چون پدر در جنگ و سپس اسارت بوده است. همچنانکه باز هم می‌گوید: "پونزده سال منو رها

کردی پدر!" بنابراین در این غیبت طولانی این پدر به عنوان رزمنده در خانواده، مسلم است که فرزند او دچار آسیب های روانی شدیدی می شود و تاثیرات نامطلوبی در شکل گیری شخصیت فردی و اجتماعی او می گذارد. نویسنده با تبیین و تحلیل و نقد چنین مسائلی، بخشی از نقصان ها، کاستی ها، کمبودها، معضلات و مشکلات رفتاری، روانی و اجتماعی خانواده هایی را که مسائل جنگ، همچنان بر زندگی شان سایه افکنده، در زیر ذره بین خود قرار می دهد و کوشش می کند این ناگفته ها را با کمترین نقصی بازسازی و بازنمایی کند.

بهرام در ادامه باز هم در کشمکش و جدلی که با پدرش دارد، حرف های تند و تیز دیگری می گوید تا حجت به خود آید و نسبت به رفتار او کمتر معترض شود یا حداقل کاری به کاری او نداشته باشد و برای خودش تصمیم بگیرد. او در رویارویی با پدرش می گوید: "(به مادر) بیست ساله جنگ تموم شده، این هنوز پشت همون خاکریزها قایم شده، بابا برو حقتو بگیر!"

به لحاظ دیالوگ نویسی رایانی در این نمایشنامه همانند آثار پیشین خود از کلام محاوره و امروزی بهره می برد. چینش کلمات و جملات و اصطلاحات آدمها در ساختار زبان محاوره صورت می گیرد و نویسنده می کوشد تا با درکنار هم قرار دادن آنها در بسیاری از لحظات به زبان طنز و کنایه دست یابد. به خصوص هنگامی که حجت (پدر)، دوستان حمید (بهرام و نیاسا) را برای پیدا کردن پسرش پس از مهمانی شبانه به منزل خود می آورد و با آنها به مباحثه و در اصل بازجویی می پردازد. در این بین بخش عمده ای از گفت و گوها به بینش ها، کنایه ها و انتقادهای نیاسا و به خصوص بهرام به پدر اختصاص دارد. چه مسائلی که به وضعیت اجتماعی آنها مربوط می شود، و چه آنهایی که به طنز و کنایه پدر را لوله تفنگ یا تانک صدا می کنند و چه آنهایی که از زبان بهرام بیرون می آید و به حجت اعتراض می کند که به قول امروزی ها به او گیر می دهد و به گفته خودش "برای چه دارد او را پررو می کند؟" (نقل به مضمون). علاوه بر این نویسندگان با کلمات و جملات نیز بازی می کند و با بیان آنها از زبان شخصیت هایش هم به ایجاد این لحظات طنزآمیز دامن می زند و هم به صورت

دو پهلو حرفهایش را مطرح می کند؛ همانند دیالوگ هایی که از زبان بهرام درباره آب و آبرو می گوید: "آب ریخته جمع نمی شه، آب را آب جو نباید کرده، آب که سربالا بره قورباغه ابوعطا می خونه و ..."

به لحاظ شخصیت و شخصیت پردازی درباره این نمایشنامه باید یادآور شد که شخصیت ها اگر چه به درستی به مخاطب معرفی می شوند اما به صورت یکسان پرداخت و پردازش نشده اند. مثلا در شخصیت حجت (پدر) هم به مشکلات روحی و روانی او پرداخته می شود و هم مسائل خانوادگی و اقتصادی و اعتقادی او از زبان خود و اطرافیانش مطرح می گردد. در مقابل شخصیت سایه (مادر) علیرغم تلاش محدود خویش برای به وجود آوردن رفتار مسالمت آمیز میان همسر و فرزندش، شخصیت منفعلی از خود نشان می دهد. او خیلی تسلیم شرایط و وضعیت موجود و حاضر می شود. به نظر می رسد زنی که ۱۵ سال از همسرش دور بوده و خود بسیاری از مشکلات دوران غیبت همسرش را رفع و رجوع یا تحمل کرده، نمی تواند به سرعت تسلیم شرایط گردد. مخاطب انتظار دارد او خیلی قوی تر و فعال تر در خانواده حضور داشته باشد. در چنین وضعیتی که او دچارش شده، تنها به قرص و آب آوردن برای همسرش بسنده می کند. حتی هنگامی که کشمکش بین حجت و حمید بالا می گیرد، او به اتاقک ایزوله مانند پناه می برد، یا تنها کاری که برای آرام کردن این وضعیت می کند، به دلیل شدت یافتن بیماری اعصاب و روان همسرش، حجت را در همان اتاقک در حبس قرار می دهد. شخصیت های بهرام و نیاسا نیز با وجود رفتارها و گفتارهای خاص خود، معلوم نیست که متعلق به چه نوع خانواده ای هستند و به چه دلیل در مسیر خلاف اجتماعی قرار گرفته اند. آنها تنها در وضعیت کنونی (زمان رویداد نمایشنامه) به عنوان یک تیپ بیشتر نشان داده می شوند تا شخصیت! شخصیت بهرام البته بعد از شخصیت پدر، از پرداخت مناسب تری برخوردار است. او با نحوه عملکرد و نوع گفتار و بیان خویش - که البته نویسنده با ظرافت و دقت آن را ترسیم کرده- می کوشد به یک وضعیت بهتر (حداقل از منظر خود) دست یابد؛ زیرا که وضعیت زیستی کنونی او در میان خانواده - به دلیل تضادهای فکری که با پدرش دارد- اصلا قابل تحمل نیست. به همین دلیل او نیز



چینش کلمات
و جملات و
اصطلاحات آدمها
در ساختار زبان
محاوره صورت
می گیرد و
نویسنده می کوشد
تا با درکنار هم
قرار دادن آنها در
بسیاری از لحظات
به زبان طنز و
کنایه دست یابد



در پایان تصمیم به ترک همیشگی پدرش می گیرد. اما نکته ای که در نمایشنامه مهم باقی می ماند، نحوه حضور بهرام و نیاساست. هر چند که نویسنده در ابتدای حضورشان، سعی می کند که آنها را در وضعیت مستی شدیدی نشان دهد و مثلاً بر اثر این شدت و مستی، پدر حمید (حجت) این دو را در همان وضعیت برای بازجویی به منزل خود آورده تا از نبود حمید آگاه شود. ضمن آنکه این از دلیل منطقی برخوردار نیست که برای پی بردن به این مساله، پدر دست به چنین کاری بزند. به نظر می رسد نویسنده برای روشن کردن این موضوع یا حتی به نوعی گردآوردن این سه شخصیت برای آنکه مباحثه و بازجویی میان آنها را نشان دهد، به تمهید دیگری می بایست متوسل می شد تا هم برای مخاطب توجیه پذیرتر می بود و هم به باور بیشتر او منجر می گشت. اما با این همه می توان گفت؛ به سبب آنچه در سطور پیشین در خصوص موضوع، محتوا، زبان، دیالوگ و شخصیت پردازی و ... آمد، نمایشنامه "قانون نانوشته" اثر قابل توجهی در حیطه ادبیات نمایشی جنگ و پس از آن به شمار می رود؛ اثری که به راحتی با مخاطب امروزی خود ارتباط برقرار می کند و به لحاظ ساختار و عناصر ادبیات نمایشی، پیرو اصول نمایشنامه نویسی است.

تاملی در اجرا:

اجرای "قانون نانوشته" به کارگردانی سپیده نظری پور به چند دلیل قابل توجه است؛ یکی به دلیل اینکه کارگردان متن نمایشی تازه ای درباره آدمهای بعد از جنگ انتخاب کرده است و دیگر آنکه این متن در شکل اجرایی از وجه تصنعی کمتری برخوردار است و میزانسنی که کارگردان ارائه داده به خصوص در بازی بازیگران و ایجاد هماهنگی میان آنها- هم به باور تماشاگر نزدیک است و هم از ترکیب بندی مناسبی برخوردار است. طراحی لباس و بهره گیری از موسیقی و افکت و طراحی حرکات بازیگران در خدمت اجرا بوده و به فضا سازی نمایش کمک بسیاری کرده اند. اما در مقابل، طراحی صحنه علیرغم آنکه قرار است فضای نسبتاً کهنه ای را از منزل یک جانپاز و آزاده و رزمنده بعد از جنگ را نشان دهد، چندان به زیبایی شناسی کمک نکرده است؛ به خصوص دو صندلی، میز، کاناپه و میز جلوی آن چنان در صحنه خودنمایی می کنند که به جای ایجاد حس آرامش، مخاطب را اذیت می

کنند. به نظر می رسد بهتر بود برای این دو سه وسیله، طراح از جنس و شکل دیگری بهره می برد که هم کهنگی و حتی فرسودگی در آن نمود بهتر و تاثیرگذارتری داشته باشد و هم به زیبایی شناسی صحنه کمک کند، در این صورت طراحی صحنه نمایش به لحاظ بصری تاثیر بهتر و مثبتی می گذاشت. اجرای نمایش در طراحی نور نیز می توانست به ایجاد حس های مختلف صحنه یاری زیادی برساند که متاسفانه مثل اغلب طراحی های نور و نورپردازی های تئاتر این سال های اخیر به بستن چند نور محدود و ثابت بسنده شده است. توجه به این عنصر در اجرا می توانست در به وجود آوردن فضاهای



حسی گونه گون نمایش تاثیرات بسیاری داشته باشد و اجرا را به یک اثر جذاب تر سوق دهد. البته بخش عمده ای از این ضعف به محدودیت امکانات نور سالن های تئاتر و نیز همین سالن قشقایی بر می گردد که دست کارگردان و طراح را برای به کارگرفتن خلاقیت های نمایشی شان بسته نگه می دارد. اما نظری پور با همه کم و کسری های این دو بخش از طراحی، بازیگران را به خوبی به درک و دریافت و رسیدن به نقش نزدیک کرده و با هدایت درست آنان توانسته به بسیاری از لحظات و آنات متن دست یابد و آنها را نمایشی سازد. بهره گیری از نشانه های صوتی و افکتیو مثل صدای فشنگ و گلوله در زمانی که پدر بر اثر کشمکش که با پسر و دوستان پسرش



پیدا می کند. یا زمانی که همسر او (سایه) برای تسکین روان شوهرش (حجت) او را در اتاقک ایزوله محبوس می سازد، به خوبی وضعیت درونی و روانی مرد را ترسیم می کند که همچنان روزهای جنگ در ذهن و خاطره او زنده است و برای همین نمی تواند به راحتی از آن روزها و یا آن گذشته ها فاصله بگیرد. نشانه های ابزاری دیگر در صحنه، همچون قاب عکس های حجت در دوران جنگ یا چند فشنگ و گلوله کوچک و بزرگ بر روی میزگرد تزئینی که در دو طرف صحنه به صورت قرینه قرار دارند یا چفیه ای که بر روی یکی از همین میزها

پیدا می شود و در پایان سایه (زن) آن را روی مبل می گذارد و پس از ترک او، حجت (مرد) آن را بو می کند، هر یک گذشته مرد یا دوران گذشته جنگ را زنده و یادآوری می کند. گذشته ای که آدمهایی همچون حجت - که اتفاقاً زیاد هم هستند- هرگز نمی توانند به سادگی و راحتی از آن فاصله بگیرند یا آن را فراموش کنند. برای آنکه بخش عمده ای از بهترین دوران زندگی آنان (جوانی یا نوجوانی) در آن دوران و در جبهه ها جا مانده است. رایانی و نظری پور به کمک چنین نشانه هایی در این اثر، هم تاثیرات این نوشته هنری را به تصویر در می آورند و هم کوشش می کنند به کمک آن نقبی به آدمهای امروزی آن دوران و وضعیت پیش روی بزنند که چندان تناسبی با وضعیت کنونی و گذشته آنان ندارد.

ناشی از بهره گیری از تجربیات و هم بر اساس مطالعات و کوشش های فردی اش و هم بر اساس دستیابی به درک تازه ای از نقش خود است. برای همین از منظر بیرونی، جلوه تاثیرگذاری پیدا می کند و تماشاگر به راحتی او را به عنوان یک پدر، یک همسر، یک جانباز و رزمنده و یک راننده آژانس تاکسی تلفنی می پذیرد و باور می کند. "کامران تفتی" هم می کوشد با دوری گزیدن و فاصله گیری از بازی های همیشگی و قبلی خود، چهره و شخصیتی جدید ارائه دهد که منجر به بازی کنش مندی از او شود.

به هر حال باید یادآور شد که توانایی های جمعی گروه اجرایی نمایش "قانون نانوخته" موجب شده است تا تماشاگر با رضایت نسبی از سالن بیرون برود و نمایش پس از اجرا نیز در ذهن او ادامه پیدا کند.



دیده می شود و در پایان سایه (زن) آن را روی مبل می گذارد و پس از ترک او، حجت (مرد) آن را بو می کند، هر یک گذشته مرد یا دوران گذشته جنگ را زنده و یادآوری می کند. گذشته ای که آدمهایی همچون حجت - که اتفاقاً زیاد هم هستند- هرگز نمی توانند به سادگی و راحتی از آن فاصله بگیرند یا آن را فراموش کنند. برای آنکه بخش عمده ای از بهترین دوران زندگی آنان (جوانی یا نوجوانی) در آن دوران و در جبهه ها جا مانده است. رایانی و نظری پور به کمک چنین نشانه هایی در این اثر، هم تاثیرات این نوشته هنری را به تصویر در می آورند و هم کوشش می کنند به کمک آن نقبی به آدمهای امروزی آن دوران و وضعیت پیش روی بزنند که چندان تناسبی با وضعیت کنونی و گذشته آنان ندارد.



نگاهی به نمایشنامه ی "چهار حکایت از چندین حکایت رحمان" نوشته "علیرضا نادری" حصر آبادان، رحمان و بدریه و باقی قضایا از چند منظر نمایشی

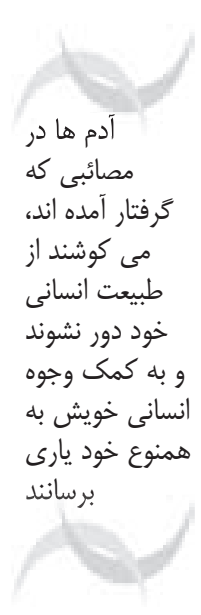
مبینه ویدی

علیرضا نادری نمایشنامه چهار حکایت از چندین حکایت رحمان را در سال ۱۳۸۱ نوشته و در سال ۱۳۸۲ به نشر نمایش سپرده و آن را به چاپ رسانده است. البته آن طور که در کتاب پچیچه ها- ویژه علیرضا نادری منتشر شده در سال ۸۵- آمده، نادری طرح اولیه این نمایش را با عنوان حکایت رحمان در سال ۶۶ در سفر به ایلام نوشته و در سال ۶۷ با عنوان دو حکایت از چندین حکایت رحمان به رشته تحریر درآورده است. این دو حکایت ... توسط "مجید سرسنگی" در همان سال در تالار مولوی به روی صحنه رفته است. نادری چهار حکایت... را در بیست و یکمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر و سپس در اجرای عمومی در تالار چهار سو (سال ۸۳) به صحنه آورد. همان طور که از نام این نمایشنامه پیداست، این اثر در چهار صحنه و با هفت شخصیت با عنوان های مطیر، حسون، بدریه، رحمان، رشید، خالو و عباسو به نگارش درآمده که البته وقتی نمایشنامه را می خوانیم، دو شخصیت دیگر با عنوان غریبه و پیک رحمان نیز در حکایت سوم حضور دارند.

داستان نمایشنامه چهار حکایت در یک قهوه خانه بین راهی اتفاق می افتد. در پرده اول یا همان حکایت اول، داستان یا حکایت از نگاه یا زاویه دید مطیر روایت می شود.

حسون که شاگرد مطیر است، همانند او از جنگ و حصر آبادان می گوید اما از زاویه دید خود و با همان لاف زنی های مخصوص خطه آبادان. در حکایت دوم خالو و قهوه چی همان موضوع را از زاویه دید خود تعریف می کنند. در حکایت سوم همه چیز گویی از زاویه دید رشید مطرح می شود و حضور بدریه - زن رشید- بعد دیگری به این روایت می بخشد. در حکایت پایانی خالو، داستان ساز روایت چهارم می شود و همین موضوع از منظر دیگر به صورت موجز روایت می گردد.

روایت یک موضوع از زاویه دید چند شخصیت در نمایشنامه نویسی معاصر سابقه چندانی ندارد. به خصوص آنکه این موضوع



آدم ها در
مصائبی که
گرفتار آمده اند،
می کوشند از
طبیعت انسانی
خود دور نشوند
و به کمک وجوه
انسانی خویش به
همنوع خود یاری
برسانند

مربوط به یک واقعه تاریخی و آن هم مربوط به جنگ باشد. شاید به جرأت بتوان گفت که جز "علیرضا نادری" تا کنون هیچ یک از نمایشنامه نویسان دست به چنین تجربه ای نزده بودند. این که چگونه یک واقعیت از چند منظر می تواند قابل روایت باشد، بستگی به خلاقیت و تسلط نویسنده در زبان، موضوع و شخصیت پردازی دارد.

واقعیت نمایی موضوع چالشی است که در متن نمایشنامه چهار حکایت از چندین حکایت رحمان تنیده شده است. در واقع نویسنده تلاش می کند حقیقتی را که همه می دانند، از نگاه های گوناگونی ارائه دهد. حقیقتی که ریشه در تاریخ دارد و کاوش و جست و جوی در آن، واقعیتی را پدید می آورد که جعلی ها را از اصل متمایز می سازد. شخصیت ها و آدم هایی که با هویت همیشگی و طبیعی خود ناخودآگاه یا خودآگاه و آگاهانه واقعیت را تغییر می دهند و دست به قهرمان سازی می زنند یا قهرمان واقعی را از غیر واقعی نشان می دهند. و اینجا روایت هاست که از دید آدمها مطرح می شوند. روایت ها به نوعی راست نمایی می کنند. اما اندازه درجه شگرفی آن چندان سیر صعودی ندارد، بلکه به همان میزان واقعی شگرف است و در عین حال تلخ و گاه مبهم. گویی در لایه ای از مه یا غبار این روایت های راست نما تبیین و تعریف می شوند. و بدین گونه نمایشنامه نویس بر آن است که واقعیت همین سویه های متعدد است که به متن او اعتبار می بخشد. حسون و مصیر، خالو، رحمان، بدریه، رشید و عباسو چنان در بطن و متن ماجرا قرار می گیرند که به سادگی نمی توان روایت های چندگانه آنها را از موضوع واحد (حصر آبادان در روزهای اولیه جنگ و پیامد آن موقعیتی که آنها پیدا می کنند) فراموش کرد یا از کنارشان گذشت زیرا که وضعیت آنان چنان یکباره دچار تغییر و تحول رقت بار می شود که گویی مدت ها، درگیرش بوده اند و بدین سبب هنگامی که نویسنده (نادری) موضوع حکایت اش را از چند زاویه دید و در واقع از دید آدم های نمایشنامه اش مطرح ساخت، پی به معنایی دیگر از آغاز جنگ می بریم: و کندو کاو برای یافتن حقیقت واقعی یا واقعه حقیقی از حکایت های چندگانه رحمان، خود چالشی را هم برای پدیدآورنده اثر و هم برای مخاطب به وجود می آورد تا او (نمایشنامه نویس یا مخاطب) از حکایت واقعی فاصله نگیرد و به روایت رسمی نزدیک نشود. شاید اینجا این همه تاکید بر شخصیت رحمان که حتی در نام و بر پیشانی نوشت نمایشنامه هم حک شده و آمده است، نوعی تاکید بر این واقعیت تلخ و دهشت

بار از آغازین روزهای جنگ است که هر لحظه ذهن مخاطب (خواننده یا تماشاگر) را متوجه خود می سازد. یا آنکه نویسنده می خواهد حکایتی را که به حقیقت نزدیک تر است و به آن شباهت دارد، بازنمایی کند. به گمانم از همین روست که نویسنده از اسطوره سازی آدم ها که وقتی در بطن جنگ بودند، پرهیز می کند و دوری می جوید. گویی رحمان تردید و شکی همیشگی دارد که در پایان هر حکایت یا هر روایت خویش از ماجرابی را که رخ داده، نقض می کند. آدم ها در مصائبی که گرفتار آمده اند، می کوشند از طبیعت انسانی خود دور نشوند و به کمک وجوه انسانی خویش به همونوع خود یاری برسانند. اگر چه گاه آدم لاف زنی همچون مطیر همچنان باور دارد که در چنین بحبوحه و هنگامه ای که گرفتار آمده بودند، رحمان در رفته یا فرار کرده بود.

به هر حال "علیرضا نادری" با آن شم نویسندگی و نمایشنامه نویسی اش در چهار حکایت از چندین حکایت رحمان چنان به قصه پردازی و صحنه پردازی می پردازد و چنان با تسلط و تبحر حکایت هایش را روایت می کند که گویی هر یک از حکایت ها و روایت ها عینا رخ داده و راویان با واقعیت محض روبرو بوده اند. اما در پایان هر یک از آنان، مخاطب را به تردید وامی دارد و حکایت قبلی را نقض می کند. در واقع متن او همچون منشوری است که مخاطب آن را از چند زاویه نگاه می کند. به همین روی نمی توان از شخصیت پردازی و دیالوگ نویسی این متن به سادگی و راحتی عبور کرد. اینکه شخصیت ها به واسطه وابستگی های نسبی و سببی با یکدیگر روبرو می شوند و در چنان موقعیت پیچیده و بغرنجی نمی توانند از نیات و خواسته های خود چشم پوشی کنند، خود نشان از آن دارد که نمایشنامه نویس می خواهد آنها را باورپذیر تصور کند و سرسری از کنار آنها بگذرد. کنار هم قرار گرفتن چند انسان که در میان آنها تنها یک زن وجود دارد، فقط برای رو در روی هم قرار گرفتن نیست تا تصمیمات درونی و قلبی خویش را عملی سازند، بلکه تعمیق و توجه بیشتر به عظمت آن چیزی است که پیرامون آنها رخ داده است. واقعه ای مثل محصور شدن سرزمین آباء و اجدادی و محله مسکونی کسانی که روزگاری داشتند زندگی خود را می کردند، اگر چه شاید حتی آهی در بساط شان نبوده و نشان دادن و تصویر کردن چنین واقعه ای آن هم با بهره گیری از شگرد و شیوه روایت های چند گانه، کار کمی نیست.

اگر بخواهیم به شخصیت پردازی های نمایشنامه چهار حکایت از چندین حکایت از رحمان، نظری بیفکنیم، هرگز نمی توانیم از



دو شخصیت رحمان و بدریه به سادگی عبور کنیم؛ برای آنکه این دو، در مرکز ثقل ماجرا قرار دارند. از آنجا که آدم ها همه چیز را به رحمان منتسب می کنند و حضور رحمان در اغلب موارد از طریق بازگشت به گذشته (به خصوص در حکایت دوم) امکان می یابد و در حکایت سوم از همان میانه، پیدایش می شود و چون قبل از به پایان رسیدن حکایت نباید آنچه که در اصل می باید اتفاق بیفتد، از معرکه می گریزد. در حکایت چهارم هم البته نه حضور فیزیکی دارد و نه درباره او صحبت می شود. در مقابل رحمان، بدریه تنها شخصیت زن ماجراست. هم او که همسر رئیس و خواهر رحمان و زن برادر مطیر است. بدریه زن زندگی آدم های چهار حکایت رحمان است. قطعا اگر او در نمایشنامه وجود و حضور نداشت، نمایشنامه محور حوادث این قدر اهمیت پیدا نمی کرد. برای اینکه آدم ها در دفاع از ناموس پرستی (در درجه نخست) نمی خواهند شهر و کاشانه شان را رها کنند و به دست دشمن بسپارند. در نمایشنامه، دائم بر این تاکید می شود که پس اگر آنها آنجا را رها کنند، سرنوشت بدریه چه می شود. حتی هنگامی که رحمان بر رفتن و نماندن پای می فشرده. مطیر می گوید که اگر برویم، همه آبادان - ناموس آنها - به دست دشمن می افتد. در واقع امکان اینکه امثال بدریه در آبادان باشند وجود دارد، پس نمی توان آبادان را رها کرد و از آنجا خارج شد؛ باید ماند و مقاومت کرد تا دشمن از پای بیفتد. بدریه آنقدر در این بحبوحه و وضعیت بغرنج و تلخ بار، دچار رنج و عذاب روحی شده که حتی در آخرین حکایت (حکایت چهارم) هنگامی که عباسو از خالو می پرسد: "او که بغل دستت نشسته کیست؟" بدریه، خود پاسخ پرسش را می دهد و بر بدبختی خویش مهر تأیید می زند.

یکی از ویژگی های شخصیت ها و آدم های این نمایشنامه این است که در هر حکایت، آدم ها بر اساس همان روابط نسبی و سببی در کنار هم جمع اند. اما نسبت به یکدیگر موضعی متفاوت دارند و این به سبب همان نوع زاویه دید و چگونگی تبیین حکایت واقعی است. اما در هر کدام، همان حرف ها را به صورت های دیگری می گویند؛ گاه مطول و طولانی و گاه موجز و مختصر و این ناشی از ظرافت فکری و دقت نظر نمایشنامه نویس است که داستان یا ماجرایش را به گونه ای در روایت ها مطرح سازد که مخاطب از شنیدن آن خسته نشود.

اما آنچه سبب می شود ارزش ها و قوت های متن دو چندان شود و بر اعتبار آن بیفزاید، قدرت زبان همچون یک شخصیت

است که نمایشنامه نویس به آن توجهی بسیار داشته است. در اینجا زبان به دو دلیل از اهمیت بسیاری برخوردار است؛ یکی به لحاظ واقعیت گرایی که اگر نویسنده از لهجه و گویش آبادانی بهره نمی برد، مخاطب به راحتی آدم هایش را نمی پذیرفت و دیگری به دلیل نشان دادن ابعاد روایت که اگر در روایت ها با زبانی پیچیده و نامتجانس رویرو می شدیم، هرگز نمی توانستیم به ارتباط منطقی با آدم ها و در کل با اثر دست یابیم. از همین رو نویسنده برای بیان حکایت هایش با هوشمندی برخورد می کند. آدم ها همان گونه که باید سخن بگویند و به همان اندازه که باید حضور داشته باشند و حرف بزنند، به گفت و گو می پردازند. تسلط نویسنده بر لهجه منطقه جنوب (به خصوص آبادان)، چنان است که گویی نویسنده خود اهل آنجا بوده یا سال های بسیار در آن خطه زندگی می کرده است. به عنوان نمونه به این بخش از دیالوگ ها در حکایت اول توجه کنیم:

مطیر: عراقیا بیخ گوشمون.

رحمان: خب

مطیر: خب، په بدریه و بچه هاش زیر پان

رحمان: مو چه بکنم؟

مطیر: خب نجاتشون بدیم.

رحمان: چرا مو؟

مطیر: پ کی؟ لاید مو؟ هم این نعضو در ببرم، هم جلوینا وایسم، هم اینا تو فراری بدم.

رحمان: خودت درشون ببر. مو موندم چه جوری خودمو در ببرم؟ بیا اینم تفنگ.

مطیر: پ بدریه، نانجیب؟

رحمان: از دیگرون که بهتر نیست، مزنه به سیخ! ^۲

مطیر: بی وجدان، خواهرته.

رحمان: زن کاکای تویم هست

مطیر: بچه ها نه

رحمان: از خون تونن، توغامویی.

مطیر: از خون تونم هستن تو دایی ای.

رحمان: اصل کار پدرو، ناحساب می گم بخوابون تو دهنم

مطیر: همو می بینم په روز رحمان، بیا اینم تفنگ بگیر.

رحمان: مو می خواستم چیکار؟ می خواستم بندازمش تو شط

مطیر: هانا بلدی په تفنگ؟

رحمان: خب بابام جنگی بوده یا نه؟ م؟ بابا، آدمای معمولی هستیم. اصلاً می خوای برم جلو شون؟ آقا تسلیم، تسلیم...

در دیالوگ های فوق بین مطیر و رحمان، ضمن آنکه بر سر موضوع (اصلی) تضاد ایجاد می شود و اختلاف نظرشان عیان می

شود تا او را از پای درآورد. چرا که از خلال گفت و گوهای آدم ها، مخاطب با وضعیت محنت زده و غم بار و تلخ آدم ها در زمان جنگ روبرو می شود. در واقع نویسنده یا آدم های نمایشنامه نویس در زمان بعد از جنگ به خاطره گویی می پردازند که اصلا هیچ وجه بیرونی آن دیده و احساس نمی شود. اما آدمها در دل روایت ها چنان از این مقوله می گویند که ما تلخی و تلخ کامی واقعه و عظمت واقعیت جنگ را به خوبی در می یابیم و حس می کنیم.

علیرضا نادری - نویسنده نمایشنامه "چهار حکایت از چندین حکایت رحمان" - چنان چالشی را در ذهن مخاطب پدید می آورد که همواره در ذهن و خیال او حضور و جریان دارد و همین ویژگی، این اثر او را هم از دیگر آثار خودش و هم از آثار دیگری که در ادبیات نمایشی جنگ رخ نموده اند، متمایز می کند و با پردازش خاص او به روایت ها، چهار حکایت را به اثری ماندگار در تاریخ درام نویسی جنگ تبدیل می کند. هر چند در پایان این مسئله را نیز باید یادآور شد که اساسا او در حیطه درام نویسی جنگ و همچنین دیگر انواع درام نویسی - به دلیل خلاقیت های همیشگی اش در این عرصه و تصویر کردن غیر رسمی و غیر واقعی از واقعیت های عریان زندگی - جزو بهترین نمایشنامه نویسان سرزمین ما محسوب می شود که هیچ چیزی از نمایشنامه نویسان مطرح معاصر جهان کم ندارد و حتی شاید در بعضی موارد بالاتر از آنان هم ایستاده باشد.



شود، مخاطب به خصوصیات و باورهای فرهنگی، اجتماعی، فردی هم پی می برد و همین ها شخصیت هایشان را محکم و باور پذیر می سازد. ضمن آنکه در می یابیم استفاده و بهره گیری درست و بجا از لهجه، چقدر در پرورش شخصیت های آنها تاثیرگذار می شود. در ادامه در بقیه حکایت ها، دیالوگ ها بر اساس منطق شکل گیری شخصیت ها، از زبان آدم ها بیرون می آید و اینها همه کوتاه، مختصر و مقطع گفته می شود. همانند خود جنوبی ها و آبادانی ها که کمتر از جملات طولانی استفاده می کنند. چند مورد درباره تعریف کردن از یک بخش از خاطره یا بر اساس ضرورت واکنش شخصیت ها نسبت به یک اتفاق غیر عادی، همه دیالوگ ها کوتاهند و در چند کلمه بیشتر بیان نمی شوند.

نمایشنامه نویس به غیر از توجه و دقت نظر زیاد به عناصر و کلیت متن، به عظمت نوع واقعه و مکانی که واقعه در آن رخ داده و آدم هایش در آن (مکان - مثلا آبادان) به بحران و بن بست رسیده بودند، بسیار دقیق آنها را پردازش و انتخاب کرده است. همین که خاطره ای واقعی از زبان چند آدم روایت می شود و در یک مکان واحد آن خاطره یا واقعه اتفاق می افتد، براساس همین انتخاب و پردازش نویسنده شکل و صورت گرفته است. به عنوان نمونه در هر یک از حکایت ها - حتی چند بار - تاکید بر وقوع واقعه در شهری مثل آبادان می شود که اتفاقا نفوذ و حضور دشمن در شهر از بخش قبرستان صورت می پذیرد. رحمان همواره یادآور می شود که جلو پیشروی و نفوذ دشمن را از همان جا باید گرفت و مانع شد. در همان حکایت اول وقتی که مطیر و حسون راجع به حمله دشمن صحبت می کنند، مطیر یادآور می شود که دشمن برای گرفتن آبادان قصد حمله دارد و چند بار بر این مساله به حسون تاکید می کند. مطیر در همین حکایت به خاطر عمل رحمان (رفتن یا فرار او از جنگ) به عنوان یگانه ننگ آبادان نام می برد. در مقابل، زمانی که دیگر حکایت از زاویه دید او مطرح نمی شود، یعنی در حکایت بعدی (حکایت دوم) رحمان، تنها ننگ آبادان را حسون و عملکرد مطیر را مسبب آن می داند. اما تاکید نفوذ دشمن به شهر از قبرستان در همه حکایت ها یکی است.

در آخرین بخش از دیالوگ های حکایت سوم از زبان پیک رحمان می شنویم که پیک رحمان به مطیر می گوید: "اگر عراقی (دشمن وقت) قبرستان شهر آبادان را بگیرد، آبادان تبدیل به قتلگاه می شود." بنابراین رحمان برای نجات شهر و شکست حصر آبادان از همان جا تلاش می کند، عمل می کند و با دشمن روبرو می

پی نویسی

۱. کادن در کتاب خود، فرهنگ اصطلاحات ادبی راست نمایی را این گونه معنا می کند: شباهت به حقیقت و بنابراین، نمایش حقیقی یا واقعی بودن، هر چقدر که شگرف باشد. برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به بخش راست نمایی از فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی تالیف دکتر بهرام مقدادی - چاپ اول: انتشارات فکر روز - ۱۳۸۷
۲. سیخ: جاده - به نقل از پی نویسی صفحه ۱۴ نمایشنامه "چهار حکایت از چندین حکایت رحمان".



سیروس همتی از نمایشنامه نویسان جوان نسل کنونی است. همتی فعالیت و حرفه نمایشنامه نویسی را از سال ۱۳۸۰ شروع کرده اما در همین دهه هشتاد هم به لحاظ کمی و هم کیفی آثار قابل توجهی را در این عرصه به نگارش درآورده و اغلب آنها را نیز خود کارگردانی کرده و به روی صحنه برده است. نمایشنامه های او نظیر "برگ ریزان"، "محال هم ممکن است"، "مسافران"، "جائلیق"، "قربانی" در جشنواره های تئاتر دفاع مقدس، عاشورائیان، رضوی و نیز نخستین مسابقه نمایشنامه نویسی رادیو به عنوان برگزیده انتخاب و معرفی شده است.

فعالیت نمایشنامه نویسی اکنون برای او جدی تر از همیشه شده و در طول این مدت هفت ساله کوشیده هم به لحاظ ساختار و شکل خلاقیت های خویش را در این عرصه به محک بگذارد و هم به لحاظ زبانی تجربیات متفاوتی را پشت سر بگذارد. در میان نمایشنامه های او "محال هم ممکن است" هم به لحاظ زبان و ساختار و هم به لحاظ مضمون و محتوا از اهمیت خاصی برخوردار است و نمایشنامه های "پیکر"، "برگ ریزان"، "ما سه نفر بودیم" که به مسائل جنگ و آدمهای آن می پردازد، تصویری جذاب و باورپذیر را به مخاطبان ارائه می دهد. به نظر می رسد کوشش های او در عرصه نمایشنامه نویسی هنوز برای دستیابی به یک زبان واحد به تکمیل و تکامل نرسیده است و او قابلیت های بسیاری برای دستیابی به این مهم دارد و می تواند در آینده ای نه چندان دور، خود را در عرصه نمایشنامه نویسی بیش از پیش برای هر نوع مخاطبی تثبیت سازد.

دیر نمایشنامه مقاومت

سیروس همتی

. نمایشنامه نویسی، بازیگر، کارگردان و طراح صحنه

. متولد ۱۳۵۱ تهران

. آغاز فعالیت هنری: از سال ۱۳۷۰ با بازی در نمایش "کامو" به کارگردان محسن هوشیار در تالار قشقایی تئاتر شهر

. آغاز فعالیت نمایشنامه نویسی: از سال ۱۳۸۰ با نوشتن نمایشنامه "برگ ریزان"

نمایشنامه ها:

۱. برگ ریزان: ۱۳۸۰ (نخستین انتشار: نشر عابد، ۱۳۸۰) نخستین اجرا: ۱۳۸۱، تالار مولوی، به کارگردانی نویسنده
۲. اسب: ۱۳۸۳ (نخستین اجرای نمایشنامه خوانی: ۱۳۸۳، در نخستین همایش تئاتر عاشورایی، به کارگردانی نویسنده)
۳. پیکر: ۱۳۸۴ (انتشار: ۱۳۸۴، ناشر: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش های دفاع مقدس)
۴. ما سه نفر بودیم: ۱۳۸۴ (انتشار: ۱۳۸۴، ناشر: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش های دفاع مقدس)
۵. در همین نزدیکی: ۱۳۸۴ (در نشر نیستان در دست چاپ است)
۶. هفت هشتم: ۱۳۸۴ (در نشر نیستان در دست چاپ است)
۷. محال هم ممکن است: ۱۳۸۴ (نخستین اجرا: ۱۳۸۴، تالار شماره ۲ تئاتر شهر به کارگردانی نویسنده)
۸. هفت مجلس: ۱۳۸۵ (نخستین اجرا: ۱۳۸۵، تالار شماره ۲ تئاتر شهر به کارگردانی سعید نجفیان)
۹. نیلوفر: ۱۳۸۶ (در انتشارات حوزه هنری "سوره مهر" در دست چاپ است)

از جیب شلوارش در می آورد. آن را ورق می زند) اینهاش ... درست یه روز بعد از قبول قطعنامه صلح.

شاید این گلوله بی منظور یا محض خنده شلیک شد- ولی همین بی منظوری و محض خنده، دمار از روزگارم در آورد، سرگردونم کرد.

یازده سال تموم... یازده سال در به دری و بلا تکلیفی ... معلق وسط زمین و آسمون ... نه رومی روم، نه زنگی زنگ... نه این وری نه اون وری... نخودی.

گاهی وقتا از خودم می پرسم این تاوان چه گناهی یه که دارم پس می دم؟ ... شاید حکمتی توش بوده و ما بی خبریم... الله اعلم... آره، حتما همینطوره.

(پای درختی می نشیند، روی پرده فیلم، زنی زیبا، تکیده و بلند قد نمایان می شود. او بالای سر تخت بیمار در حال خواندن دعاست بعد از مدتی، لحاف را از روی بیمار کنار می زند. چهره سرباز وظیفه نمایان می شود. زن، آمپول را با سرنگ در داخل سرم می ریزد. بر دستان سرباز وظیفه سوراخ های سرم های دارویی و غذایی (آنژیوکت) زده شده است. زن دوباره به دعا کردن مشغول می شود)

سرباز: (به پرده اشاره می کند) اینی که بالای سرمه... زنمه. کارش همینه... درست مٹ پروانه ای که دور شمع می چرخه، بالای سرم چرخید... دعا خوند، نذر کرد تا بلکه خبری بشه و برگردم سرخونه زندگیم

... ولی نشد، بالاخره رضایت داد (سکوت) زنمو می گم... اونم با هزار خواهش و تمنا... قسم و آیه و اینا...

(بلند می شود) یه شب رفتم تو خوابش (سرباز وظیفه با شاخه گلی در دست، روی پرده فیلم ظاهر می شود. زنش کنار تخت ایستاده است)

زن: به دلم برات شده بود، امشب می یای تو خوابم...

سرباز: (اشاره به شاخه گل) از همون گلهایی که دوست داری "مریم"

(سرباز، شاخه گل مریم را به زنش می دهد، زن آن را می گیرد و بو می کند)

زن: بوش تا هفت تا کوچه اون ورتر هم پیچیده

سرباز: خلاصم کن

زن: که بری و پیدات نشه (پوزخند) نه

سرباز: مرگ مغزی ... بود و نبودش یکی یه

زن: صدای قلبت بهم امید می ده... همین واسه ی یه زن کافیه

(پیش کش به روح شهید بابک فرخنده نژاد)
توجه: هر گونه برداشت و اجرا از این نمایشنامه منوط به اجازه کتبی از نویسنده است.

شخصیت ها:

۱. سرباز
۲. زن (مریم)
۳. دو ملک

صحنه: قطعه ای از بهشت

(باغی با چمنزاری از گل. بوی عطر و گلاب و عود و عنبر از یکسو، صدای چهچه بلبل و آب روان از سوی دیگر. درختان بلند سرو و بید مجنون از سوی، کبوتران سفید از سوی دیگر. سرباز وظیفه، با قدم های سنگین روی چمن زار قدم می زند. روی کلاه خود، پوتین و نوک تفنگش، گلهایی زیبا، تزئین شده است. در انتهای صحنه، پرده "نمایش فیلم" و پلکانی که به پایین منتهی می شود، به چشم می خورد.)

سرباز: (به تماشاگران) آخرین گوله جنگ به من خورد. بی برو برگرد باید می مردم (مکث) چرا؟ خب چون خورد تو سرم... آره درست یادمه (به ساعت مچی خود نگاه می کند) ساعت ۵ بعدازظهر بود. (تقویم کوچکی

سرباز: خواهش می‌کنم

زن: ازم چی می‌خواهی؟

سرباز: گفتم که خلاصم کن

زن: آگه واسه این حرفا اومدی بهتره که برگردی ... جدی می‌گم. من اجازه نمی‌دم شوهر سرو مور و گنده مو زنده زنده بکنن تو قبر.

سرباز: وقتی مغز فرمون نمی‌ده.. چه فایده؟.. بدن بی مغز، مث سرباز بی فرمانده اس... می‌فهمی که عزیزم؟

زن: کاملاً مفهومی قربان... قلبتون کار می‌کنه، کلیه هاتون بی نظیره... چشماتون می‌بینه... خون توی تمام بدنتون جریان داره... اینا حساب نیست قربان؟

سرباز: خون، خون، خون... از این کلمه سه حرفی متنفرم... (مکث) حتی یه دکتر هم پیدا نشد که با احتمال یه درصد زنده موندن، منو ببره تو اتاق عمل. (ملتمسانه) مریم، اون سرم رو از دستام بکش ... اون کیسول موقت هوا رو از دهنم در بیار... راحت کن! یه مرخصی جانانه بهم بده
زن: تو داری به من میگویی چه کار کنم، چه کار نکنم؟ (مکث) این خواهشه یا دستور؟

سرباز: نه خواهش... نه دستور... این یه وظیفه اس (مریم، گل مریم را پرپر می‌کند، می‌گریه. سرباز وظیفه از اتاق خارج می‌شود)

سرباز: (به تماشاگران) به هر زحمتی بود، رضایت شو گرفتم و از این برزخ خلاص شدم (روی پرده، راهروی بیمارستان نمایان می‌شود. تخت سرباز توسط زنش به اتاق عمل برده می‌شود. علامت ورود ممنوع. کار در اتاق عمل مانع از ورود مریم به اتاق عمل می‌شود. تصویر آرام، آرام محو می‌شود)

سرباز: (به تماشاگران) بیشتر از اینکه نگران خودم باشم، نگران زن و دختر و مادرم بودم... من تو این مدت کما، بیکار نبودم... بعله روی تخت دراز کش بودم، ولی بی‌کار نبودم... با صدای آژیر خطر آمبولانس آمار همه مریض‌های اورژانسی رو داشتیم. از هر بخش و هر قسمت... (ناگهان صدای مریم به گوش می‌رسد)

مریم: تو خواب هم غد بازی در میاری... همین که گفتم، همین که گفتم!

مریم: (به سمت پرده که خاموش است) خواهش می‌کنم... ببخش! بده برو

مریم: چی رو؟

سرباز: چیزایی که به درد خودم نمی‌خوره ولی به درد دیگران می‌خوره... هشت سال تموم گرفتم و بستم و کشتم ... حالا می‌خوام ببخشم و زنده کنم

صدای مریم: من نمی‌تونم

سرباز: تو بخش قلب یه پسر تصادفی آوردن، گروه خون مون یکی یه- اوی مثبت- به دادش برس... کلیه هامو بده به اون زنی که پایه ماهه و دوقلو تو شکمش داره.

(صدای گریه مریم به گوش می‌رسد)

سرباز: تو گریه می‌کنی؟!...

زن: (سکوت)...

سرباز: (در ادامه) دیر بجنبی از دست میرن... بسم ا... (سکوت) رضایت بده، پای برگه رو امضا کن... اتاق عمل سرده، بجنب! معطل چی هستی؟ ما قبلاً حرفامونو زدیم.

(پرده با مراسم خاکسپاری با شکوه و مجلل سرباز وظیفه جان می‌گیرد تابوتی مزین به پرچم میهن، روی دستها در حرکت است)

سرباز: هیچی بهتر از آرامش واقعی نیست... دیگه حساب دستم نیست که چند وقته خاک شدم... زمان برام معنی نداره ... اینجا نه رنجی هس، نه دلواپسی ای (روی چمنزار دراز می‌کشد، دو دختر بچه زیبا، با دو بال سفید- همچون دو ملک- وارد باغ شده، بالای سر سرباز قرار می‌گیرند)

هر دو: آقا

(سرباز وظیفه از جا می‌جهد)

سرباز: بله؟!...

یکی: ببخشید بیدارتون کردیم

دیگری: ما باید ازتون تشکر کنیم

سرباز: (گیج و منگ) شما!... بابت چی؟!...

یکی: ما امیدی به زنده موندن نداشتیم... (مکث) شما ما رو نجات دادین

(هر دو پیشانی سرباز را می‌بوسند)

دیگری: زندگی نعمت بزرگی یه آقا! ما به لطف شما زنده می‌شیم آقا...

هر دو: خداحافظ

(دو ملک از پلکانی که به پایین منتهی می‌شود، خارج می‌شوند. صدای تپش قلب و گریه تولد دو نوزاد به گوش می‌رسد. روی پرده فیلم، تیتراژ عوامل نمایش به چشم می‌خورد.)



نگاهی به نمایشنامه "خونیان و خوزیان" نوشته محمود استادمحمد

تصویری بدیع از یک واقعیت بزرگ تاریخی

"محمود استاد محمد" نمایشنامه "خونیان و خوزیان" را در آذرماه ۱۳۵۹ نوشته است. این نمایشنامه دارای هشت شخصیت به نام های گلبو (مادر) به رزوق (پدر)، نویر (دختر)، مادر بزرگ، خیری (دختر ۲۲ ساله) مترجم، درجه دار عراقی و سرباز عراقی است. استاد محمد این نمایشنامه را بر اساس دو رویداد واقعی مهم آن سالها - حادثه و آتش سوزی سینما رکس آبادان و حمله عراقی ها در نخستین روزهای جنگ به خوزستان- به نگارش درآورده است. داستان نمایشنامه در یک زیرزمین نمود و سرد و تاریک و کدر و در یک شب می گذرد. استاد محمد در همان سالی که نمایشنامه را نوشت، قصد داشت آن را در تئاتر شهر به روی صحنه ببرد و برای اجرای آن چند ماه هم تمرین کرد، اما به دلیل خواسته نامعلومی هرگز امکان اجرای عمومی را پیدا نکرد یا در واقع به آن مجوز اجرا داده نشد.

خلاصه نمایش:

داستان نمایشنامه "خونیان خوزیان" درباره خانواده مردی به نام رزوق است که بر اثر آتش سوزی سینما رکس آبادان، فرزندانش را از دست می دهد. همسرش گلبو بر اثر این حادثه دلخراش دچار بیماری روحی- روانی می شود. در شبی سرد و تاریک که خانواده او در زیرزمین هستند و گمان می کنند رزوق نیز بر اثر این آتش سوزی مرده است رزوق همچون شبی در بیرون از زیرزمین و از پشت روزنه ای که در سقف آن قرار دارد، نزدیک می شود و با آنها سخن می گوید. مادر و بی بی می پندارند که او سایه ای بیش نیست، اما پس از چندی از گفت و گوی رزوق با آنها بالاخره حضور و زنده بودن رزوق را در آنجا باور می کنند. گلبو (مادر) و خیری که پیش از این گمان می کردند، رزوق (پدر خانواده) مرده است و شیخ او منتیل پای آتش است، دقایقی درباره منتیل پای آتش و دریا به

بحث می پردازند و در این گفت و گوی دو نفره، گلبو زندگی منتیل پای آتش را به وضعیت و زندگی همسرش زار رزوق پیوند می زند. رزوق که از همان روزنه با بی بی، گلبو و نوبر صحبت می کند، همواره می کوشد تا به آنها تفهیم کند که در روز حادثه سینما رکس آبادان چه اتفاقی افتاده که او زنده مانده و بچه هایش کشته شده اند و سوخته اند. گلبو اصلاً نمی تواند نبود پدر بچه هایش را در آن هنگامه باور کند. در همین گیر و دار که گلبو سرانجام بر زنده بودن رزوق ایمان می آورد، از نوبر می خواهد برای ورود همسرش پس از دو سال دوری، سفره شام را آماده کند اما ناگهان در زیرزمین در عین ناباوری باز می شود و سه عراقی - درجه دار، سرباز و مترجم (با لباس شخصی) - به سمت آنها هجوم می آورند. پس از سوال و جواب بسیار آنها با خانواده رزوق، مترجم کارت شناسایی نوبر را بیرون می آورد و می فهمد که او مهندس کارخانه نورد اهواز است. مترجم نوبر و درجه دار عراقی بی بی را وادار به رقص با خود می کنند. آنها در برابر این خواسته عراقی ها مقاومت می کنند. عراقی ها به اذیت و آزار این سه زن می پردازند و در چنین وضعیتی ناگهان رزوق با اسلحه ای در دست، در زیرزمین را شکسته و به طرف آنها هجوم می برد و شلیک می کند و هر سه عراقی را می کشد و خودش نیز مورد اصابت شلیک اسلحه مترجم عراقی قرار می گیرد و در آخرین لحظات زندگی اش تلاش می کند به سختی واقعیت تلخ زنده ماندن خود را در زمان آتش سوزی سینما به گلبو و بقیه بگوید. او در این لحظات مرگ و زندگی می گوید که در آن لحظه آتش سوزی در سالن انتظار سینما بوده و پس از وقوع چنین اتفاقی به سراغ ردیف صندلی بچه هایش می رود، اما هرگز آنها را در صندلی هایشان نمی بیند و به همین دلیل تصمیم می گیرد در همان آتش خود را بسوزاند. رزوق پس از بیان این واقعیت می میرد و داستان نمایشنامه با گریه مادر و نوبر و بی بی به پایان می رسد.

نگره:

"محمود استاد محمد" در نمایشنامه "خونیان و خوزیان" روایتی تلخ و تکان دهنده از حادثه سینما رکس آبادان و حمله و هجوم عراقی ها در ماههای اولیه جنگ ایران و عراق ارائه می دهد. نمایشنامه در شکل کلی خود برگرفته از دو واقعیت تاریخی کشورمان در سالهای ۵۷ و ۵۹ است.

استاد محمد به عنوان یک نمایشنامه نویس می کوشد، این دو واقعیت تاریخی و تراژیک را به صورت زنده و مستند ارائه دهد. دو واقعیتی که یکی با گذشته نویسی یا روایت حقیقت مند از گذشته و در قالب نقل قول آدمها از آن حادثه همراه است و دیگری در حمله سه عراقی به یک خانواده اهوازی به صورت زنده و در حال نشان داده می شود. داستان نمایشنامه در یک زمان محدود، حدوداً نیم ساعت، اتفاق می افتد و زمان واقعه داستانی نیز برابر با زمان اجرای نمایش آن است. آدمها در چنین زمانی به نقل واقعه می پردازند. اتفاقی تلخ و ناگوار برای خانواده ای حادث شده که تمام زندگی آنها را تحت تاثیر قرار داده و در واقع زندگی شان را تباہ کرده است. بر اثر آتش سوزی سینما رکس چهار فرزند رزوق و گلبو به نامهای حسین، جمال، زهرا و اعظم از دست رفته اند و خود رزوق زمانی که این اتفاق افتاده دچار سوختگی شدید شده است. طوری که به قول خودش به گوشت چنجه شباهت پیدا کرده است. زمانی که گلبو - همسر رزوق - در مونولوگ خویش افسانه منتیل پای آتش را به شخصیت و وضعیتی که رزوق پیدا کرده پیوند می زند، آنقدر لحظه سوختن و آتش گرفتن بچه ها و همسرش را تلخ توصیف می کند که مخاطب خود را در کنار آن رویداد فرض می کند. گویی ذهنیت مخاطب این واقعه را به صورت فتورمان، عکاسی می کند و عکس های مستندی را به ثبت می رساند یا شاید همچون یک تصویر بردار دست به تصویربرداری مستند از این واقعه هولناک می زند. طوری که صدای جیغ آدمها و بوی سوختگی گوشت و پوست و چربی آنان به همراه دود ناشی از این سوختگی و آتش سوزی شدید در نظر مخاطب شنیده و احساس می شود. نمایشنامه با یک شروع از شخصیت مادر آغاز می شود. گلبو با چادری سیاه کشیده بر روی سرش زمزمه و ناله می کند. "استاد محمد" در چنین توصیفی که از او ارائه می دهد، بر آن است سیاهی و تلخی زندگی این خانواده را دو چندان جلوه گر سازد و فضایی نکبت بار را به تصویر درآورد؛ فضایی که با توصیف او از وجود اشیاء، اسباب و وسایل در این زیرزمین سرد و سیاه و نمور و کدر و چرکمرد، گره می خورد که البته با افکت ها و صداهایی نظیر غرش توپ ها و گلوله ها و هواپیماهای جنگنده و انفجار بمب و فروریختن آوار خانه ها و بانگ الله اکبر، شیون و فریاد چند مرد و کودک و یک پیرزن به فضا سازی واقعی از روزهای





تصویر کردن
و نشان دادن دو
واقعۀ تاریخی از
سوی نمایشنامه
نویسی همچون
استاد محمد به
نوعی نشانگر
شاخک های حسّی
و فعال او به عنوان
نویسنده است. او
تلاش می کند،
شاید به صورت
یک وظیفه تاریخی
در قالب درام،
نسبت به جامعه و
اتفاقات آن واکنش
نشان دهد



جنگ نزدیک می شود. نویسنده با چنین توصیفی از صداها، دستیابی به این فضا سازی را تقویت می کند. در چنین تصویر فضایی، گلبو، لالایی حزن انگیزی را نجوا و زمزمه می کند که تنها به صورت گنگ شنیده می شود. نویسنده برای توصیف این مکان و فضا با جملات و نثری جذاب و همچون نثر ادبیات داستانی، توضیح صحنه ها را می نویسد. طوری که مخاطب با خواندن آن، فضا و مکان را در ذهنش تصویر می کند. از طرف دیگر این توصیف و توضیح صحنه ها کار را برای هر کارگردانی آسان می سازد و به او پیشنهاد می دهد که برای دستیابی به چنین فضا سازی ای به این ابزار و وسایل و اسباب و صداها نیازمند است تا بتواند به تصویر ملموس تر و واقعی تری از حضور آدمها در چنین مکانی دست یابد. حتی زمانی که داستان نمایشنامه و گفت و گوی شخصیت ها شروع می شود و روند و زمان واقعی نمایشنامه ادامه می یابد او در واقع توضیح صحنه های نمایشنامه را کارگردانی می کند. گویی مخاطب با یک نمایش تصویری ساکت و سرد روبروست.

چنین آدمهایی از یک خانواده زخم خورده و رنج دیده در کنار یکدیگر و گفت و گوهایی که آنها بر اثر این اتفاق هولناک با هم دارند، نوع روایت واقعگرایانه ای که به وسیله آدمها توسط نویسنده ارائه می شود و نیز انتخاب خود سوژه و موضوع به عنوان یک رکن اصلی و مهم در ساختاری مستندگونه که با واقعیت تاریخی زنده و در حال و نوعی مثل جنگ پیوند می خورد، نشان می دهد که نمایشنامه نویس بر آن است تا درامی را در قالب رئالیسم اجتماعی توأم با واقعیت های تاریخی پیش روی تماشاگران خود قرار دهد؛ آن هم در زمانه ای که کمتر نمایشنامه نویسی در آن سالها (سالهای انقلاب و آغاز جنگ) به این شیوه توجه می کرد یا روی خوش نشان می داد. تصویر کردن و نشان دادن دو واقعۀ تاریخی از سوی نمایشنامه نویسی همچون استاد محمد به نوعی نشانگر شاخک های حسّی و فعال او به عنوان نویسنده است. او تلاش می کند، شاید به صورت یک وظیفه تاریخی در قالب درام، نسبت به جامعه و اتفاقات آن واکنش نشان دهد. به جرأت می توان گفت که نمایشنامه "خونیان و خوزیان" با همه تلخنکی و موقعیت های تراژیک خود از مهمترین نمایشنامه های رئالیستی - تاریخی دهه پنجاه محسوب می شود و حتی می توان آن را به عنوان نخستین

نمایشنامه جنگی و مقاومت و ادبیات نمایشی کشور در آن سالها معرفی کرد؛ نمایشنامه ای که بدون هیچ شعار و زیاده گویی سعی در تظلم خواهی صرف آدمها ندارد و نمی خواهد به عنوان یک اثر باسمة ای و کلیشه ای در حیطه ادبیات جنگی نزد مخاطب دیده شود، بلکه نویسنده با تسلط خویش و تحقیق و جست و جو در این واقعۀ بر آن است تا نمایشنامه ای واقع گرایانه و بی تصنع و بی حشو و زوائد را ارائه دهد.

در نمایشنامه "خونیان و خوزیان" زبان کارکردی ویژه دارد؛ یکی از این کارکردها همان عامل ارتباط آدمها با یکدیگر است و دیگری فضاها و موقعیت ها را تصویر می کند. بخشی از این فضا سازی مربوط به گذشته است که به نحوه چگونگی سوختن و وضعیت بچه های گلبو و رزوق در سینما رکن می پردازد و بخش دیگر مربوط به وضعیت حال آدمهای نمایش است. از سوی دیگر در این زبان، کارکرد لهجه هم دیده می شود که هم در واقع گرایی شخصیت ها تاثیر می گذارد و هم فضای نمایشی را تقویت می کند، به خصوص آنجا که بی بی و خیری درباره "متیل پای" صحبت می کنند:

"بی بی: (متیل پای) عروسشو می جوهره. هزار سال پیش دریا ناغافل توفان کرده و عروسشو گرفته از اون سال تا حالا هر روز صبح روشنا هفت طبقه می ره زیر دریا که رد عروسشو پیدا کنه... شب که می شه خسته و کوفته می آد تو ساحل آنقدر پرسه می زنه تا دوباره صبح بشه و بزنه به دریا.

خیری: خب متیل پا حالا می خواد تو کدوم ساحلی خستگی در کنه؟ ما که دیگه ساحل نداریم. الان، یک ماهه که عراق خرمشهر و گرفته، پسر خال آقا- به شهادت چشمهای خودش- می گه عراقی که داره مثل خرچنگ تو ساحل خرمشهر وول می خوره... بالاخره متیل پا باید یک جا شب و صبح کنه یا نه؟

یکی دیگر از قوت های زبانی در این اثر، نحوه توصیف ها در مکالمات و دیالوگ های شخصیت های آن است؛ به خصوص در دیالوگ های "گلبو" کلمات و جملات طوری در کنار هم قرار می گیرند که مخاطب به کنه اتفاق نزدیک می شود. در ضمن به وسیله همین دیالوگ های شخصیت گلبو در می یابیم که چگونه و به چه منظور او بچه هایش را به همراه رزوق (همسرش) به آبادان می فرستد. گلبو در



بخشی از مونولوگ خود در این باره چنین می گوید:
"بچه های من رفتن مهمونی... دلشون واسه پسرعموهاشون تنگ شده بود... به باباشون گفتن هر وقت می ری آبادان باید مارم ببری... خونه عموشون تو آبادانه پشت سینما رکز آبادان... بچه هام رفتن آبادان... رفتن مهمونی... رفتن پسرعموهاشونو ببینن..."

بهره گیری از اسطوره و افسانه محلی جنوب همچون افسانه "منتیل پا" و پیوند آن با آتش سوزی سینما رکز، مخاطب را با باورهای محلی جنوب ایران نیز آشنا می سازد. به خصوص وقتی که منتیل پای آتش با وضعیت جسمی و روحی زار رزوق به گونه ای معنی و تطابق پیدا می کند. توصیف این افسانه با وضعیت همسر گلبو در همان دیالوگ های ابتدایی گلبو، نوبر و بی بی به خوبی بیان می شود؛ برای توصیف وضعیت این دو (رزوق و منتیل پا) گلبو در همان ابتدای مونولوگ خویش چنین می گوید: "منتیل پا... منتیل پا هزار ساله داره تو آتش دنبال بچه هاش می گرده. هزار سال، منتیل پا دیگه صورت نداره، گوشت و استخوان نداره و... کسی که هزار سال تو آتش بسوزه... خودش آتش می شه... آتش (آتش را می بیند، رزوق را می بیند، سعی می کند به او دست بزند) رزوق، رزوق... هنوز رزوقه... ولی... آتسه، گر گرفته، گر گر می کنه، راه نمی ره... شعله می کشه، حرف نمی زنه، جز جز می کنه..."

در ادامه همین بخش از مونولوگ گلبو، گلبو چنان تصویر و توصیفی از وضعیت آتش گرفتن بچه هایش ارائه می دهد که گویی خود در بطن و متن حادثه بوده است. شخصیت پردازی آنها طوری صورت گرفته که هیچ یک با سمه ای و تصنعی جلوه نمی کند. آدمها به همان اندازه ای که حضور دارند از آن حادثه صحبت می کنند. هیچ یک از اندازه ای که باید سخن بگویند، بیشتر حرف نمی زند. حتی تا زمانی که نوبر فکر می کند پدرش پشت در زیرزمین است و بعد با حضور ناگهانی سه شخصیت عراقی روبرو می شود، باز هم آنها کامل صحبت می کنند. با تغییر وضعیت در زیرزمین که با حضور سه عراقی به وجود می آید، نوبت حرف زدن بیشتر به همین عراقی ها می رسد، زیرا که آنها برای دریافت اطلاعات و زیاده خواهی های خویش، توقعاتی را از شخصیت های اصلی نمایشنامه دارند که با سوال و پرسش

همراه است. این وضعیت اما سرانجام با حضور یکباره و کوبنده پدر تراژدی، این داستان نمایشی را به اوج می رساند. زار رزوق (پدر نوبر و همسر گلبو) با وجود آنکه در نمایش حضور فیزیکی ندارد، اما آنقدر هر لحظه حضورش در نمایشنامه و در کنار این آدمها احساس می شود که گویی از ابتدا تا پایان بوده و به هیچ وجه نمی توان انکارش کرد. رزوق در زمانی که فقط صدایش شنیده می شود یا هنگامی که حتی این صدا هم از او نمی آید و همه اعضای خانواده درباره اش صحبت می کنند، شمایلی تیره و همچون یک تکه گوشت پژمرده را به ذهن متبادر می سازد. اما در پایان ماجرا به وجود آنکه تصویری مشمئز کننده از او دیده می شود، مخاطب به دلیل عمل و رفتار انسانی اش به او حق می دهد که به چه دلیل توانسته دو سال دوری از خانه و غیبت در خانواده اش را تحمل کند. همان تصویری که او از خود به صورت مستقیم ارائه می دهد، در حقیقت به نوعی پاسخی برای دلیل این غیبت و اشمئزاز از چهره اوست:

"صدای رزوق: (به نوبر و گلبو) چرا شما نمی فهمین من چی می گم؟... من سر ظهر هر جا باشم خودمو از مردم قایم می کنم، چون می دونم اون کارگری که داره ناهار می خوره، اگه چشمش به صورت من بیفته، چه جوری لقمه شو تف می کنه رو زمین."

آنچه بیش از هر چیز به چنین موضوعی اعتبار می بخشد و نمایشی تاثیرگذار در حیطه درام جنگی یا نمایشنامه مقاومت می آفریند، قلم و اندیشه نمایشنامه نویس آن است. زیرا که کوشش نویسنده در تلفیق دو حادثه مهم تاریخی و پردازش نمایشی آن که در شخصیت ها و گفت و گوها و فضا سازی ها صورت می گیرد و بهره ای که نمایشنامه نویس از نشانه های صوتی نظیر رادیوی ترانزیستوری و موسیقی جاز و افکت های جنگی نظیر توپ، گلوله، بمب و هواپیماهای جنگی، و همچنین استفاده ای که از نشانه های دیداری همچون چادر سیاه زنانه، روزنه سقف، در زیرزمین، لامپ کم نور آویزان از سقف و... می برد، نمایشنامه "خونیان و خوزیان" را به یک اثر مهم و تاثیرگذار در ادبیات نمایشی "دفاع" و "مقاومت" تبدیل می کند؛ نمایشنامه ای که به نوعی تصویرگر لحظه ای کوچک و بدیع از یک واقعیت بزرگ تاریخی است.



بهره گیری از
اسطوره و افسانه
محلی جنوب
همچون افسانه
"منتیل پا" و
پیوند آن با آتش
سوزی سینما
رکز، مخاطب را
با باورهای محلی
جنوب ایران نیز
آشنا می سازد



العادیات

ترجمه: قاسم غریفی
محمدعلی طه

"س" سکون

راوی گفت: او را در "زیب" پیدا کردیم.
با همسایه دوران کودکیم خانه بازی می کردیم... سوار اسب های نی ای شدیم... و برای من آخرین قصه ای که از مادربزرگ خدیجه شنیده تعریف کرد... بعد یادم افتاد که مادرم گفت زود برگردم تا شام چرب و نرمی بخورم... نمی دانم به چه مناسبت- با هم برگشتیم. مردان را دیدم که نزدیک اتاقمان سرگردان ایستاده اند. اتاق بالاترین اتاق قریه بود. چه اتفاقی برای خانواده ام افتاده؟ مردم متحیر نگاه می کنند... ستون دود قریه "دامون" را به آسمان وصل می کند. پیرمرد گفت "سقوط کرد!!" و گریه کرد. برای اولین بار می دیدم یک مرد گریه می کند. با ترس و لرز به او نگاه کردم... چرا گریه می کنند در حالیکه توی جیب هاشون به اندازه کافی پول هست. هر چه دلشون می خواست می توانستند بخرند؟....
عمو احمد گفت: چتون شده؟ تانکهاشون راه افتادند و از میعار بالا می روند.

و جوان گفت میعار یا مرگ؟... و عمو احمد به او نگاه کرد و گفت: با چی بجنگیم حسن؟ و عقالش را زمین زد چفیه سفیدش را برداشت. آن را به تکه چوبی بست. در حالیکه دستهایش می لرزیدند و اشک ریش و سبیلش را خیس می کرد.
حسن با عصبانیت داد زد: نمیدونم چه گذشت. بعد از آن پشت سر مادرم به مکان دوری رفتیم... و من از آن شب دنبال همسایه مان سلمی و میعار را که از نقشه زمین پاک کرده بودند می گردم... فاشیست ها. گرسنه ام شد. تشنه ام شد. لنگ شدم. خونم ریخت.
و در این سپیده دم وارد محدوده زیب شدم... پیداش کردم....
حاشیه:

مرد بوهمی در حالیکه دم دروازه ایستاده بود اعلام کرد:



"دولت زیب به همه جهانگردان دنیا خوشآمد می گوید!" بعد به ما نگاه کرد و لبخند زد، لبخندی از روی بدجنسی! و دست به ریش سیاهش کشید و مثل کودکی که پس از مدتها عروسک دلخواهش را پیدا کرده ادامه داد: ساکنین زیب زیادند و در همه نقاط دنیا پخش می شوند... می آیند، سیراب می شوند و دوباره می روند... " پشت سرما مثل سگ پلیس راه افتاد و همین طور وراجی می کرد". دولت یا نمایشگاه؟... بسیار خوب... ولی دولت همان نمایشگاه است... من مطمئن هستم که شما را شگفت زده می کند... ضرر نمی کنید اگر پول بلیط بدهید... پول بدهید و رد شوید. آثار منتظر شما هستند سروران من... پیشرفته ترین تکنولوژی را در اختیار شناخت آثار و مدیریت نمایشگاه گذاشته ایم، خود آثار هر چه که بخواهید برایتان تعریف می کنند، احتیاجی به راهنما ندارید..."

تکیه کلام

من زیب و نمایشگاه هستم. ای آمده از آن سوی دریاها خوش آمدید... از برهنگی من استفاده کنید! ای رهگذران و ای برندگان شاخه خرما... زیب سفیر آسمان بر زمین است... پس شد... آه دهانم را نبندید! خداوند آن را به من عطا کرده تا پیام پیامبران را کامل کنم. به سوی آن بیایید... با آثارش آشنا شوید! او قصه ای بلند و هیجان انگیز برایتان تعریف خواهد کرد که هرگز حلاوتش را از یاد نخواهید برد و شما در حال گذشتن از... من زیب هستم، من نمایشگاهم... به شما خواهم گفت...

تکیه کلام

من زیب و نمایشگاه هستم. ای آمده از آن سوی دریاها خوش آمدید... از برهنگی من استفاده کنید! ای رهگذران و ای برندگان شاخه خرما... زیب سفیر آسمان بر زمین است... پس شد... آه دهانم را نبندید! خداوند آن را به من عطا کرده تا پیام پیامبران را کامل کنم. به سوی آن بیایید... با آثارش آشنا شوید! او قصه ای بلند و هیجان انگیز برایتان تعریف خواهد کرد که هرگز حلاوتش را از یاد نخواهید برد و شما در حال گذشتن از... من زیب هستم، من نمایشگاهم... به شما خواهم گفت...

"ل" کسره

لیلی السعدی دختری زیباست. شب چشمانش را سرمه کشید و مویش را رنگ کرد. رنگ سپیده را به او هدیه کرد و طبیعت دو گل از گلهای الجلیل به او داد... و دختر همسن و سالش

لابرسیونا با او "بشین و پاشو" و "چشم بندی" در کوچه های زیب و خرمن جاها بازی می کرد ... و شب - همین جا- نزدیک خانه اش روی می نشست. پاهایش را در آب دریا می گذاشت تا خنک شود و برای پری دریایی و جاشو ترانه قشنگی می خواند. و آن شب یک کشتی را دید که سینه دریا را شکافت و در ساحل پهلو گرفت. با هم بازیش روی ساحل ایستاد و شروع به تکان دادن دستمال های سبز و زرد کرد. عقیده داشت که جاشو با پری خود در فصل درو باز می گردد... و شادمانی ها و شبهای جاشو در خرمن جاهای زیب برگزار می شود... کشتی پهلو گرفت و پلوتو از آن بیرون آمد و لابیسیونا را به اسارت گرفت و لیلی السعدی را به زنجیر کشید و زندانش کرد و سر بوس همچنان باد بر سایه ای از جبل الطارق تا کانال سوئز عوغو می کرد...

"ن" فتحه

پس از اینکه رطوبت هوا فروکش کرد، دو گاو حسین السعدی "مجاب" و "عجول" روبرویم می ایستادند. آنها را به هم می بست و با آرامشی که با صدای سبزه و شکوفه و عشق یکی می شد مرا می کشید... دندان های زرد من خرمای کال را آرام آرام می جوید... گرد دو گاو می چرخم و می چرخم و خسته نمی شوم و بر کمر صاف چون سینی گچی ام پسرش امین می ایستد. موی تازه رویده صورتش را می مالد و به خالی که بر بازویش کوبیده است نگاه می کند و می خواند:

من گل هستم و در چشمان دختر می شکفم

ای حجاج - ای حجاج تو رو خدا به من آب بدهید گفتند نه آبت می دهیم و نه سیرابت می کنیم و آبی نداریم

گفتم به من آب می دهید و سیرابم می کنید و آب هم دارید
مرا از شانه هایم بلند کنید و در قلعه بزرگ بیندازید
هفت دروازه، هفت دروازه به رویم بسته شد
سواره بر اسب شتابان آمد
من فقط به سرزمین عماره آمدم
محبوبه ام را اشک ریزان دیدم
شمشیرم را گرفت و ملولم کرد
مرا به اتاق بزرگ پدرش دعوت کرد
بالشی زیر سرم گذاشت و حصیری
عسل در پیاله گذاشت
شیر در فنجان سفید برایم ریخت
نانی در سینی پر برکت گذاشت
من می خورم و می خورم و او اصرار می کند
می نوشم و می نوشم و او می گوید گوارا باد
ای یار ای یاور ای فرزند زن مغربی
ای که وزن گل سینه ات ۱۸ اوقیه است
اولین فریادش: الله اکبر
و دومین: تشنه کشته شد

و سومین: هیچکس را گرد خویش نداشت
و یکباره لیلی آوازش را قطع کرد. به سویش آمد و فریاد زد:
امین برای یکبار مرا بر پشت اسب خود سوار کن!
- با عصبانیت به او می گوید... برو آشپزخانه دختر
ولی نازدانه خاله نمی ترسد... به حرفش اهمیت نمی دهد...
دو گام برداشت، پرید و پشت امین علی سوار شد...
و آنها سرشار از شادی روان شدند

"ی" ساکن

نه گودالی رومی وجود دارد... و نه من از العادیات فرعونیی...
آشوریان و عجرانی ها را می شناسم... و نه فنیقیان را... ولی
قطعه ای باستانی شدم و جهانگردان به دیدنش می آیند، شگفت
زده به او خیره می شوند... و فلاش همه دوربین ها او را در
بر گرفته اند.

لیلی با گوسفند بازی می کند. به آن علف و دانه و آب می
دهد. هر از گاهی سوارش می شود و دوباره در ساعت اتاق بزرگ
روان می شود... بعد دوباره پشت سرش در مزرعه جست و خیز
می کند، وقتی پرگوش و چربی شد، دلواپی برایش می گذارد،
می بوسدش، بعد پدرش می آید چاقوی تیزی بدست دارد آن

را جلو در می خواباند... بسم الله... و مادر لیلی گوشت را تکه
تکه کرد و در دیگ انداخت و "گوشت کوب" را بدست گرفت
و شروع کرد به کوبیدن و مالیدن تا مثل پوست صاف شد... بعد
با آن کوفته درست کرد... کوفته ای نرم، و خانواده - حسین و
فاطمه و لیلی و امین - دور طبق نشستند و کوفته گندمی چرب
مخلوط با گوشت خوردند، با آسایش و خوشبختی.

شما کوفته را نمی شناسید... و معنی نشستن خانواده دور
طبق های کوفته را نمی دانید!

همچنان نفس های فاطمه را می بوییدم، کنار من می نشیند.
یک طرف او و طرف دیگرم کاسه آب... همچنان صدای ترنم
موسیقی تیک تیک فضای خانه را پر کرده است... نگاه کنید این
اثر انگشت او بر پهلوی من است... ولی سروران من روی سرم
تابلویی زده اند که هویتی صلیبی دارد... خدایا به ما صبر بده...
خدایا ما را از تأیید زور بر حذر کن... اهمیتی نداره... ولی
دوست دارم فاطمه گوشت کوب را بدست بگیرد... و گوشت
را بکوبد... گشته مه... زمان خیلی طولانی شد...

"ط" مده

محکم کوبیدن فاطمه مرا بیچاند.
دیگ ها و کوفته و خوراک بلغور و سبزی
شیخ نشست و انبرک های زیتون و زعفران
غذا را کشید و جلوی اهل اتاق گذاشت... اهلاً و سهلاً خوش
آمدید میهمانان... لیلی! ای خاک بر سرت چرا بشقاب ها را
جلو پدر و برادرت نمی چینی.
مگر از کار برنگشته اند؟!
زمستان، بهار، تابستان، پاییز...
زمستان...
تابستان...
سرورانم...
من همچنان کرم ها را تحمل می کنم
این را به لیلی بگویند

"ف"

من محبوبه سبزه رو
فنجان ها را برق می اندازم
عود هندی عطر من است
آوازه ای به چین رسیده است
در کودکی برای من آواز می خواند... روز و شب. مرا با سینی

اخراجی

به نقل از: محمدعلی سیدابراهیمی



سیدحسین فدایی‌حسین

اگر سفارش "آقاحسین هُدایی" - فرمانده گروهان ۲ گردان سیدالشهدا- نبود اصلاً راضی نمی‌شدم که به دست‌ام بیاید. آوازه‌ی شرارت‌ها و دردسرهاش در تمام لشکر پیچیده بود و هیچ فرمانده‌ای حاضر به پذیرش او نبود. به قول بچه‌ها او یک اخراجی تمام‌عیار بود.

اولین بار که دیدمش باورم نشد او یک بسیجی است که به عنوان داوطلب به جبهه آمده است. رفتار و تیپ‌لات‌منشانه‌اش با آن موهای بلند فرفری و سیبل از بناگوش دررفته، بیشتر به راننده‌ی کامیونی می‌ماند که به اجبار یا از سر کنجکاوی، محموله‌ای را به جبهه آورده است و قرار است بلافاصله بازگردد. اما او آمده بود که بماند و به قول خودش برای ماندن حاضر بود هرکاری انجام بدهد؛ از تک‌تیراندازی گرفته تا کمک آرپی جی و حتی حمل مجروح!

مانده بودم در جوابش چه بگویم! مشکل اصلی‌ام بچه‌های دست‌ام بودند که از قضا همگی مبادی آداب و اهل عبادت و نماز شب و به قول امروزی‌ها بچه مثبت بودند و حضور او در میان بچه‌های دسته، وصله‌ی نا هم رنگی می‌نمود. اما او یک نیروی سفارش شده بود و نمی‌شد کاری کرد. به هر حال با وجود اعتراض‌ها و زمزمه‌هایی که از طرف بچه‌های دسته به گوشم می‌رسید او را پذیرفتم و به خاطر جته و توای که داشت، مسئولیت کمک تیربارچی را به او سپردم.

در طول مدتی که به عملیات "کربلای پنج" مانده بود سعی می‌کرد هرطور می‌تواند خودش را نیروی مفید و به درد بخوری نشان دهد و با وجود بی‌مهری‌هایی که از طرف بچه‌ها می‌دید، تلاش می‌کرد که با آنان ارتباط خوبی برقرار کند.

بعد از ظهر دومین یا سومین روز عملیات بود و عراق، پاتک شدیدی را آغاز کرده بود. وضعیت طوری به هم ریخته بود که هیچ‌کس را نمی‌شد سر پست از پیش تعیین شده پیدا کرد.



تانک‌ها از روبرو، پیش می‌آمدند و از سمت راست ما و از داخل کانال، نیروهای پیاده دشمن پیشروی می‌کردند!

در همین اوضاع و احوال که شدیداً نگران عراقی‌های داخل کانال بودم او را دیدم که روی خاکریز نیم‌خیز شده بود و با تیرباری که در دست داشت به روبرو شلیک می‌کرد. ظاهراً تیربارچی‌اش مجروح یا شهید شده بود و حالا تیربار افتاده بود دست او. صدایش کردم و او را با خود سمت کانال بردم. بعد مسیر آمدن عراقی‌ها را نشانش دادم و گفتم:

«سعی کن فقط به داخل کانال شلیک کنی، چون بچه‌ها روی کانال هستن؛ ممکنه بهشون تیر بخوره!» گفت چشم و بلافاصله لبه‌ی کانال دراز کشید و شروع کرد به تیراندازی.

پنج- شش دقیقه‌ای گذشت و آتش دشمن کمی فروکش کرد. من که برای سرکشی به بچه‌های جناح چپ رفته بودم برگشتم سمت کانال. عراقی‌ها با اینکه کشته‌های زیادی داده بودند هنوز از انتهای کانال پیش می‌آمدند و از تیربارچی اخراجی دسته هم خبری نبود. یک لحظه با خودم گفتم: «بی خود نبود همه با او مدن این پسر مخالف بودن، دیدی چطور سر بزنگاه فلنگ رو بست و در رفت؟!»

در همین لحظه صدای چند سوت پی‌درپی خمپاره باعث شد روی زمین دراز بکشم و نگاهم ناخودآگاه متوجه کف کانال شود؛ جایی که پیکر غرق در خون او، همان نیروی اخراجی لشکر، درحالی‌که تیربارش را در آغوش داشت، روی انبوه پوکه‌های فشنگ، آرام گرفته بود!



نگاهی به نمایش "کارناوال با لباس خانه" نویسنده و کارگردان "چیستا یثربی"

این منظره، زشت نیست



آیسان نوروزی

درام نویسی در ایران همواره حوزه‌های مختلفی چون اجتماع، تاریخ، مذهب و حتی در مواردی شاید فلسفه را بارها و بارها با نمایشنامه‌های متعدد و به طور مستمر تجربه کرده است. از آثار اجتماعی تاریخی "اکبر رادی" گرفته تا نمایشنامه‌های تاریخی - ملی بهرام بیضایی، جریانی را در حاشیه تولید متون باعث شده اند که دست کم به لحاظ کمی بخشی از کمبودهای درام نویسی در این حوزه‌ها را جبران کرده اند.

اما نمایشنامه نویسی ایران و آن گونه که مورد نظر ماست - درام نویسی معاصر - تا کنون به جز چند نمایشنامه از "غلامحسین ساعدی" نمایشنامه مهم دیگری را در حوزه روانشناسی در پرونده ندارد. در این میان "چیستا یثربی" که فارغ التحصیل روانشناسی است و کمتر از دو دهه از فعالیتهای نمایشنامه نویسی اش می گذرد، جریان خاصی از درام روانشناسانه را وارد تئاتر ما کرده اکه اگر منصفانه به آن نگاه کنیم می تواند آثار مربوط به این حوزه را در نمایشنامه نویسی معاصر تحت تاثیر هم قرار بدهد.

حسن دیگر کارهای یثربی در مجموعه آثار او این است که موضوعات و مضامین روانشناسانه اش را در بیشتر نمایشنامه‌ها، نه در جزیره وجود انسانها، بلکه از میان رفتارهای معمول اجتماعی انتخاب می کند و پس از معرفی آن در حوزه اجتماعی، موضوع را از منظری روانشناختی با برجسته کردن جزئیات بیشتر رفتار، مورد تاکید و توجه قرار می دهد.

یثربی که بعد از "حیات خلوت" و نگارش فیلمنامه "دعوت" ظاهراً به شیوه روایت اپیزودیک علاقه مند نشان می دهد، در تازه ترین اثرش با عنوان "کارناوال با لباس خانه"، پنج بیماری شایع روانی در میان جامعه شخصیت‌هایش را محور روایت موضوع پنج اپیزود نمایش قرار داده و این بار به گونه ای متفاوت با سایر آثارش به طرح و ارائه این روایت‌ها می پردازد.



در صحنه می گرداند و وقتی که دختر پشت به تماشاگر قرار می گیرد، خودش رو به ما (تماشاگر) درباره عاقبت کار و ادای نذر دختر صحبت می کند!

یثربی در کارناوال با لباس خانه، کارناوالی را در مقابل تماشاگرانش قرار می دهد که در هر صف آن یک رفتار یا ناهنجاری رفتاری یا یک بیماری روانی از میان رابطه یا رفتار و یا رقص آدمها بیرون می آید و خودش را به نمایش می گذارد. در اپیزود اول شاهد زندگی زن و مردی هستیم که به دلیل حمله های پارانوئیدی "paranoid" زن در او بر روی همسایه شان باز نمی کنند، در اپیزود دوم پسر جوان به دلیل ابتلا به بیماری پنیک "panic" (وحشت ناشی از یک اتفاق یا تصادف ناگوار که همه چیز را از خاطره بیمار پاک می کند و او را در دوره ای ثابت - در اینجا شش سالگی اسفندیار- نگه می دارد) نوع دیگری از ناهنجاری رفتاری را به نمایش می گذارد؛ در سومین اپیزود نمایش مرد وسواسی "scruple" آنقدر باعث آزار همسرش می شود که بالاخره او را هم مبتلا به وسواس می کند؛ چهارمین اپیزود درباره مردی است که زمانی عاشق یک زن جوان بوده، اما به دلیل آزار و اذیت های هیستریک زن بر صورت او اسید پاشیده و حالا در تیمارستان بستری شده است و در آخرین اپیزود دختر ساده ای که قرار است توسط یک آدمکش به قتل برسد در توهمات خود مرد را خاطر خواهی عاشق می بیند و در این توهم حتی صاحب فرزند هم می شود و

"چیستا یثربی" در این پنج اپیزود به عنوان کارگردان و نویسنده نمایش، پنج مورد از شایع ترین بیماری های روانی رایج در جامعه را به نمایش می گذارد، اما هیچگاه رفتار بیمارانش را جراحی نمی کند. او به جای ریشه یابی و بررسی انگیزه و علل

چیستا یثربی، بر خلاف آثار پیشین، در "کارناوال با لباس خانه" توجه و اهمیت به قصه را در اولویت دوم قرار داده و ظاهراً تمام توجهش را به شیوه روایی طرح موضوع معطوف داشته است؛ انتخاب قالب اپیزودیک می تواند دلیلی بر این تغییر لحن باشد. در واقع تماشاگر این نمایش شاهد حرکت یک کارناوال نمایشی است؛ منتها تفاوت این کارناوال با نمونه های مشابه در آن است که نمایشگران آن در خصوصی ترین و خلوت ترین موقعیت های زندگی شان - آنچنان که در عنوان نمایش آمده: "با لباس خانه"، در مقابل تماشاگران قرار گرفته اند تا پنهان ترین زوایای شخصیت و رفتارشان را به نمایش بگذارند.

صحنه نمایش یثربی فضایی تقریباً خالی است که با خطوطی از نورهای قرمز مرزبندی شده است. این خطوط به مثابه خط هشدار فضای بیرون (که هیچگاه شاهد آن نیستیم) را از درون شخصیتها جدا می کند و کل فضای نمایش بدین ترتیب محدود به فضای داخل است که در نهایت می تواند اتاق یک شخصیت (مثلاً در اپیزود وسواس) یا حتی از آن هم محدودتر، در حکم فضای ذهنی شخصیت (در اپیزود پارانوئید و اپیزود توهم) قرار گیرد. این فضای خالی و دست نخورده را دیواره عقب صحنه که دو طرف آن پوشیده در تورهای سرخ رنگ است و وسط آن با پرده ای شفاف قابلیت ظهور سایه هایی از ذهنیت آدمهای نمایش را فراهم می کند، محدودتر شده و یک چارچوب یا در چرخدار در اطراف صحنه تمام فضا را با قراردادی ساده به تحرک و می دارد و ضمن وارد کردن ابزاری برای تنوع، علاوه بر ایجاد تحرک در کارناوال نمایش، به حرکت صحنه و طراحی متنوع میزانشن ها هم کمک می کند. به یاد بیاورید صحنه زیبای اپیزود پایانی را که در آن مرد آدمکش چطور پیکر بی جان دختر شهرستانی را بر روی این چارچوب چرخدار

دراماتیک دور می کند؛ جالب این جاست که هر چقدر نمایش ساده تر می شود و دورنمای توجه به علت ها و ظرافت های موضوع از عمق آن فاصله می گیرد، تماشاگر هم بیشتر از دیدن آن لذت می برد.

اما به نظر نمی رسد که این توجه آنی مخاطب به نمایش که با واکنش نسبت به گفتار و عمق در اجرا مشاهده می شود بتواند برای نمایش یثربی یک حسن باشد. آیا واکنش تماشاگر این نمایش در راستای اهداف نمایشنامه و اجرا است؟ اصلا شاید هم این طور نباشد! به هر حال همانطور که یثربی شعری از "زاک پره ور" را در بروشور نمایش اش آورده، شاید هم نتوان حکمی قطعی درباره تناسب "منظره" و "نگاه" صادر کرد:

حتی اگر / به چشم خوب / نگاهش نکنید / منظره / زشت نیست / شاید / نگاه شماست / که نازیباست....
در مورد دریافت مخاطب از "کارناوال بالباس خانه" این طور به نظر می رسد که تماشاگر همه تلخی و ناگوار بودن موضوع را زیبا و شوخ طبعانه می بیند، شاید این حاصل پرداخت شیوه اجرایی باشد، شاید هم اصلا این طور نباشد!



رفتار و بیماری، در فرصتی که در اختیار دارد تنها به معرفی خود بیماری می پردازد. چه بسا شناساندن بیماری ارزشی هم اندازه درمان یا ریشه یابی آن هم داشته باشد!

البته این معرفی صرفا تعریف یا نشان دادن خالی از محتوای نشانه های بیماری هم نیست. کارگردان "کارناوال بالباس خانه" علاوه بر شناساندن بیماری، در برخی موارد و شاید آنجا که زمان و ضرورت موضوع اقتضا می کند، علتها را هم بازگو می نماید. مثلا در اپیزود اول و دوم تماشاگر به این نکته پی می برد که پارانوئای زن و رفتارهای پنیک پسر جوان ریشه در اتفاقات گذشته و کودکی آنها دارد و حالا پس از گذشت سالها به صورت بیماری در رفتارشان ظهور پیدا کرده است.

با این وجود باید اعتراف کرد که شخصیت های جدیدترین نمایش یثربی به هیچ وجه آن پیچیدگی ها و ابهام های مرموز و دوست داشتنی آثار پیشین او را با خود به همراه ندارند. آدم های نمایشنامه های یثربی معمولا به واسطه پرداخت ابعاد مختلف شخصیت شان انسان هایی پیچیده و غیر قابل پیش بینی هستند.

روان پریشی، معمولا بخشی از شخصیت این آدمهاست و اتفاقا در مورد بعضی از آنها مثل "سیلویا پلات" (در نمایشنامه یک شب دیگر هم بمان سیلویا) - که بیشتر از بسیاری از قهرمان های نمایش دوستش دارم - همین روان پریشی به مهمترین دلیل جذابیت تبدیل می شود....

شخصیتها و آدمهای پر تعداد پنج اپیزود "کارناوال بالباس خانه" اما این پیچیدگی ها را ندارند. بنابراین خود آنها دارای ویژگی های جذاب نمایشی نیستند، بلکه این جاذبه پرداخت روایی حضور آنهاست که دنبال کردن رد حضورشان را برای تماشاگر توجیه می کند. برعکس دیگر نمایشنامه های یثربی، این بار شخصیت در کنار روایت و حتی لحن و منظور نمایش، قرار نیست که زیادتز از آنچه که دیده می شود عمق پیدا کند. بنابراین نمایش موضوع و مضمون مورد اشاره اش را هم به سادگی و بدون نیاز به تعلیق و درگیری یا حتی احتیاج به بیانی پیچیده و ابهام دراماتیک ارائه می کند و از آن می گذرد. اوج این سادگی در پرداخت را می توان در چهارمین اپیزود نمایش مشاهده کرد؛ آنجا که مرد بستری شده در بیمارستان بدون نیاز به دیگر مولفه های نمایش، خودش به روایت ساده موضوع می پردازد و اجرا را بیش از هر زمان دیگری از عناصر



نگاهی به نمایش "مهمانسرای دو دنیا"، نوشته "اریک امانوئل اشمیت"، به کارگردانی "سهراب سلیمی"

ایمان بیاوریم و زندگی کنیم

پایا مهری‌پور

داستان "مهمانسرای دو دنیا" از آن دست داستانهایی است که معمولاً به مذاق تماشاگران ایرانی خوش می‌آید. نمایشنامه روایت رویدادهایش را با طرح سوالاتی درباره مرگ و زندگی آغاز می‌کند. در گستره موقعیت نمایشی - که از آغاز تا پایان مدام گسترش پیدا می‌کند- تقابل میان دو دنیای زندگی و مرگ، بارها و بارها مورد پرسش و سوال قرار می‌گیرد. این موقعیت شخصیت‌هایی را به ما نشان می‌دهد که هر یک به دلیلی، بیماری یا تصادف، به کما رفته‌اند و حالا روح آنها در فضایی معلق میان زندگی (پایین) و مرگ (بالا) منتظر تعیین تکلیف است. خود این موقعیت و فضای معلق میان دو دنیا موضوع و محدوده جذاب و پر تعلیق ظرفیتی است که به خوبی می‌تواند محمل و بستر طرح یک داستان دراماتیک قرار بگیرد؛ همانطور که تا به حال به کما رفتن و سیر معلق روح در دنیایی دیگر به موضوع روایت بسیاری از داستانهای ادبی و فیلمنامه‌ها و نمایشنامه‌ها تبدیل شده و همواره از جذاب‌ترین و پرطرفدارترین موضوعات هم بوده است.

"مهمانسرای دو دنیا" با محور قرار دادن این موقعیت، دو محدوده اصلی را شامل می‌شود که در یکی از آنها، اشمیت ضمن به چالش واداشتن مفاهیم و رویدادهای بیرونی و ژرف ساختی مورد نظر به معرفی و شناخت ایجاد کردن نسبت به مسئله اصلی داستان می‌پردازد و در محدوده دوم با وارد کردن تم دیگر به کمک برجسته سازی تم اصلی، پرداخت تعلیق وارد دراماتیک و به سرانجام رساندن ساختار داستان می‌پردازد.

نخستین چیزی که قهرمان نمایش با آن مواجه می‌شود عدم قطعیت است. این معلق بودن واقعیت نخستین نشانه‌های فضایی است که نمایش در آن اتفاق می‌افتد؛ برای نمونه هر یک از شخصیت‌ها فرشته نگهبان را به اسمی که خودشان می‌خواهند صدا می‌کنند؛ امانوئل، گابریل، رافائل، و فرشته هم به هر یک از این اسامی جواب می‌دهد!



- رئیس دلپک: توبه گابریل می گی امانوئل؟

و نخستین پرسشی که "راجاپور" و "رئیس دلپک" در راستای چالش های محتوایی نمایش مطرح می کنند در ادامه همین عدم قطعیت و درباره حقیقت است. در واقع حقیقت رئیس دلپک با حقیقت راجاپور متفاوت است و بعدها می خواهیم از این فرضیه به چالشهای پرداخت داستانی برسیم. اما چگونه؟

ورود "ژولین" به جمع شخصیتهای "مهمانسرای دو دنیا" بهانه ای است که به واسطه آن سه شخصیت دیگر به روایت ماجراهای زندگی شان می پردازند. به علاوه آنکه بخشی از زندگی "ژولین" را خود او و بخش دیگرش را "دکتر اس" از روی پرونده اش به ما می گوید. پس ما، در فرصتی کوتاه با زندگی های کاملاً متفاوت و حتی متضاد شخصیت ها مواجه می شویم؛ این مقدمه مواجهه تماشاگر با حقیقت های متفاوت است. در واقع حقایق چندگانه، همان زندگی های متفاوت هر یک از شخصیتهای داستان است. در این فرصت سرعت روایت هم به گونه ای است که اطلاعات به نوبت و با ریتم و ضرباهنگی مناسب ارائه می شوند.

روایت زندگی ها در داستان نمایشنامه، که به نظر تعریف حقایق مختلف است در ادامه زمینه ساز برداشتهای متفاوت شخصیتها از مرگ می شود. در واقع نگاه شخصیت ها به زندگی و چگونگی زندگی آنها دیدگاهشان درباره مرگ را شکل می دهد و تبیین می کند. به همین دلیل جنس انتظار هر یک از شخصیتها با توجه به برداشتی که از زندگی (گذشته) و مرگ (آینده) دارند متفاوت نشان می دهد. این تفاوت که به واسطه چالشهای گفتاری باعث تعلیق و درگیری دراماتیک می شود، در ادامه و پس از برخی نتیجه گیری ها به یک دیدگاه جلدی تر می رسد؛ "چگونه می توان زندگی و مرگ را تحت تاثیر عملکرد خود قرار داد؟" حضور فرشته "وار لورا" و

نمایش ایمان قوی او، راه حل این چگونگی است.

توسل به نیروی عشق و ایمان تنها مولفه ای است که قوانین گریز ناپذیر و انرژی غالب و حاکم بر داستان و صحنه نمایش را پس از ورود "لورا" و ایجاد تغییر در دنیای "ژولین"، بر هم می زند و همه قطعیت هایی را که در شرف شکل گیری و تثبیت دوباره هستند با تردید مواجه می کند. این نیرو حتی "دکتر اس" و اقتدارش را که ناشی از حضور قدرتمند او در هدایت شخصیتها به سمت سرانجام و سرنوشت است تحت تاثیر قرار می دهد و سرنوشت "راجاپور" و "لورا" را بعد از سالها و ماهها به سرانجام می رساند.

نمایش "سهراب سلیمی"، اجرایی درباره زندگی، مرگ، ایمان و عشق است؛ موقعیت اصلی این نمایش به اندازه کافی بکر و زیباست! تصور کنید چقدر جذاب است آدمهایی را ببینیم که در عین حال که دارند اجسادشان را از بالا نگاه می کنند، خوشحالند، شیرین زبانی می کنند و از سوی دیگر نگران آینده شان (زندگی یا مرگ) هستند! "سهراب سلیمی" با طراحی صحنه زیبا و قرار دادن وسعت بدون نشانه صحنه امکان باورپذیری فضا و خروج از هر گونه تعلق و نشانه محدود کننده ای را غیر ممکن کرده و از همین روی نمایش در زمینه برقرار ارتباط موثر و مطلوب مورد نظر با مخاطب موفق است. در واقع یک نقطه جذابیت "مهمانسرای دو دنیا" در حوزه صحنه پردازی، خروج از محدودیتهای واقعیت است.

نمایش در ادامه نیز این ارتباط موفق را با تماشاگر حفظ می کند و ضمن طرح سوالات و به چالش واداشتن ذهن مخاطب محتوا و ژرف ساختنش را نیز به راحتی مطرح می سازد. شاید یکی از مهمترین نتایجی که "مهمانسرای دو دنیا" در پی آنست نگاه کوتاهی از سوی مخاطب به پشت سر باشد:

راجاپور: پس بنابراین همه راه زندگی رو اشتباه رفتم!



نگاهی به نمایش "متابولیک" نویسنده، طراح و کارگردان "آتिला پسیانی"

مرگ در برزخ مه آلود

مهدی نصیری

"آتिला پسیانی" شناخته شده ترین چهره تئاتر تجربی ایران است که با تشکیل گروه تئاتر بازی در سال ۱۳۶۸ و کمک به راه اندازی کارگاه نمایش، موج جدیدی از نمایشهای کارگاهی و تجربی را طی سه دهه اخیر شکل داده و در پویایی و حرکت این شکل از تئاتر نیز کاملاً تاثیرگذار بوده است.

گذشته از همه مولفه ها و تعاریف مربوط به تئاتر تجربی، نمایش های پسیانی معمولاً به عنوان آثاری سخت و پیچیده شناخته شده اند که تماشاگر به دشواری می تواند با آنها ارتباط برقرار کند و به کشف مفاهیم و معناهای این آثار دست یابد. واقعیت این است که نمایشهای "آتिला پسیانی" مخاطبان خاص خود را دارند و معمولاً توسط عده معدودی از مخاطبان تئاتر - که تعداد آنها زیاد هم نیست - مورد توجه قرار می گیرند و درک می شوند.

"متابولیک" آخرین نمایش "آتिला پسیانی" بود که چندی پیش و ظاهراً در ادامه سبک خاص این کارگردان در حوزه تئاتر تجربی تولید شده و سعی داشت تا با استفاده از امکانات مختلف تئاتری و به کارگیری مولفه های نشانه شناختی به نتیجه برسد. آتिला پسیانی، در این نمایش که عنوان آن صفتی برگرفته از واژه "متابولیسیم" به معنای دگرگونی و تغییر حالت برای تغییر از طریق دور ریختن عناصر زائد و غیر مفید است، باز هم ایده های موضوعی و نشأت گرفته از ذهنیتی خلاق را به دنیای نمایشی تبدیل می کند. در واقع همه آنچه که بر روی صحنه نمایش اتفاق می افتد مجموعه ای از تصاویر خلاقه ذهنی است که تحت محوریت یک تم واحد تبدیل به تصاویر نمایشی شده اند.

تصاویر نمایشی "متابولیک" سازه های نمایشی شده ای هستند که برای ایجاد تاثیر به ابزاری نمایشی مجهز شده و ماهیت و محتوایشان را به کمک عناصر نشانه شناختی و با ابزار و تکنیک



های نمایشی در معرض ارتباط قرار می دهند.

دنیای "متابولیک" دنیای نشانه گذاری و رمزهای تصویری است، به ویژه آنکه علاوه بر نور و دکور و موسیقی و افکت خود تصویر هم به عنوان عنصری مستقل، در این نمایش، ماهیتی نشانه شناختی پیدا می کند و به کمک تقویت و تکمیل ایده ها و ظرفیت های موضوعی می آید.

"متابولیک" متکی بر همنشینی نشانه هاست، اما آنچه که از مبحث نشانه شناختی مهمتر جلوه می کند و بیشتر در مورد این نمایش به چشم می آید، ناکارآمدی نشانه ها در سیستم ارتباطی نمایش است.

نشانه ها مجموعه ای از قراردادها هستند که در ساده ترین شکل، به صورت یک سیستم ارتباطی از سوی فرستنده پرداخت می شوند و در فرآیند ارتباط پس از رمزگشایی و ادراک توسط گیرنده یا طرف دوم فرایند دریافت می گردند. بنابراین مهمترین فعل و انفعال در جریان ارتباط، بازیابی اشتراک قراردادها میان فرستنده و گیرنده است که باید به شناخت کدها و رمزگشایی از نشانه ها و دریافت آنها منجر شود.

مهمترین ویژگی نمایشهای پسبانی - از "باغ کاغذی" و "هایبل و قابیل" گرفته تا "تلخ مثل عسل"، "گنگ خوابدیده"، "تیغ و ماه" و "مرگ و ابریشم" و - اینست که نمایش ها در برقراری ارتباط با مخاطب و شکل دادن به فرایند ارتباطی ناموفق هستند. در حقیقت نشانه هایی که در آثار پسبانی پرداخت می شوند آنقدر متکی به ذات، مستقل و یا فاقد ارتباط لازم با سایر نشانه ها هستند که مخاطب نمی تواند آنها را رمزگشایی و ادراک کند. در چنین حالتی فرایند اجرایی قادر به ارتباط با مخاطب نیست و نمی تواند یک سیستم ارتباطی یا اجرای کامل باشد؛ چرا که نمایش برای عده ای مخاطب اجرا می شود و اگر مخاطب نتواند آن را درک کند، پس چه فعلیت یا تأثیری گذاشته شده یا به انجام رسیده است.

"متابولیک" در حوزه نشانه شناختی با دو اشکال عمده مواجه است؛ اول آنکه در ایجاد ارتباطی هدفمند - به منظور ادراک - در میان انبوه نشانه های دیداری و شنیداری اش حتی اگر موفق باشد، دست کم برای عده بسیار زیادی از مخاطبان ناموفق به نظر می آید و دوم اینکه، در حوزه پرداخت و ارائه نشانه ها به اشتراک با قراردادهای مفهوم برای مخاطبش نمی رسد. در واقع نشانه ها پرداخت و ارائه می شوند اما مخاطب چون نمی تواند

اشتراکی میان تأثیر آنها و ذخایر نشانه شناختی ذهنش پیدا کند قادر به ادراک و فهم آنها نخواهد بود.

البته پسبانی با وارد کردن گفتار نمایشی بخشی از این ارتباط را به نقطه اشتراک نزدیک می کند اما واقعیت این است که کلیت نمایش و ادراک آن کاملاً متکی بر رمزگشایی از سازه های ذهنی و انبوه نشانه هایی است که شاید بسیاری از آنها را تنها بتوان در ناخودآگاه جمعی مخاطبان نمایش مورد تحلیل و شناخت قرار داد.

پسبانی در "متابولیک" خشونت، خیانت، خشم، خیال و جنایت و کشتار را به عنوان تم موضوعی غالب بر کلیت اثر محوریت بخشیده است و این طور به نظر می رسد که نمایش در پلانهای هم نشین تصویری اش قصد دارد تاریخ، عذاب و خشونت ناشی از این موضوعات را از طریق حواس و ذهن به مخاطبان منتقل کند.

صحنه ای که با لوله های فلزی و شیشه های عمودی کثیف و اجسام تیره و خاکستری پوشیده شده، لباسهای سیاه و خاکستری و سفید، موسیقی، افکت های خشک، خشن و زمخت الکتریکی،



همه و همه ابزارها و عناصری در جهت تلقین و انتقال این حس به مخاطب هستند و به نظر می رسد که همین مولفه ها در کنار چند موقعیت گنگ و مبهم درباره خیانت یک مرد به یک زن، کشتن مرد، کشته شدن مردی که روی ویلچر نشسته، جنایت مردی که انگار بازجویی می شود و.... توانسته اند به احساسی واحد درباره تم های مذکور منتهی شده و اشتراکی مبهم پیدا کنند.

البته "آتیلا پسپانی"، علیرغم اینکه تماشاگرش را در درک این تصاویر و رمز گشایی از نشانه ها به شدت به زحمت می اندازد، تصاویر زیبایی از اجرا را نیز در مقابلش به نمایش می گذارد. مثلا ما صحنه مرگ مردی که روی ویلچر نشسته را به زیبایی و پس از پرواز و سقوط تصویر پرنده ها بروی پیراهن سفید و تنش شاهد هستیم. صحنه زیبای پایانی که حاصل تکرر شکست نور در شیشه هاست و با موسیقی زمخت و دلخراش و افکت های صوتی و تصاویر ویدئویی همراه شده نیز به نوعی بیانگر همه موضوعات ذکر شده است. اما اینکه این تصاویر زیبا و خلاقه چقدر در ذهن تماشاگر به وحدت و اشتراک معنا می رسند، مبحث دیگری است که معمولا در کارهای پسپانی نمی توان جواب روشنی برای آن پیدا کرد.

شاید گویاترین فصل نمایش، صحنه حضور سربازان- یا شبه سربازان- بر روی نیمکت باشد؛ سربازها در میان صدای موشک و بمب و انفجار روی نیمکت می نشینند و همزمان با نریشن (گوشت رو چرخ کنید و در یک کاسه بزرگ بریزید....) نقطه

قرمز رنگ نور روی بدن آنها شروع به حرکت می کند و در فواصل روایت گفتاری -نریشن- به نوبت کشته می شوند. پایان بخش همه این کشتارها و خشونت ها که با نورپردازی و صوت واقعا مخاطب را رنج می دهند و دچار عذابی دلخراش و البته هدفمند می سازند، صحنه ای است که یکی از سیاه پوش ها در آن، دستش را روی یک سطل فلزی بزرگ می شوید و پاک می کند.

"متابولیک" نمایش خشن و زمختی است و خودش هم قصد دارد تا حس تماشاگر را در همین جهت تحریک کند و رنج و سختی مضمونش را به مخاطب منتقل سازد. پسپانی برای دستیابی به چنین نتیجه ای به خوبی توانسته ابزارهای مختلف تکنیکی را مورد استفاده قرار دهد و واقعا هم در تاثیرگذاری آنی موفق عمل کرده است. کارگردان صوت و موسیقی را همراه با تاثیر دیداری موقعیت در هر صحنه به طور تصاعدی تشدید می کند و به اوج می رساند و پس از دستیابی به حداکثر تاثیر بر مخاطب به یکباره متوقف می سازد و "سکوت"!

سکوت های هدفمند و استفاده از نورپردازی و تاثیرات صوتی مهمترین ابزارهای کارگردان در ایجاد ریتم، تغییرات روایت اجرا و تقطیع صحنه ها هستند و عملا ضرباهنگ و لحن مطلوب و موثری به نمایش داده اند که حاصل تسلط و مهارت تکنیکی است.

اما با این وجود هیچکدام از تاثیرات مذکور به لحاظ ارتباط مفهومی در ذهن تماشاگر تثبیت نمی شوند- و شاید براساس هدف کارگردان- همه صحنه ها مثل خواب یا کابوسی از مقابل چشمان ما می گذرند و فراموش می شوند و به سختی می توان آنها را درک کرد و به خاطر سپرد.

شاید مهمترین و اساسی ترین ویژگی آثار پسپانی این باشد که به راحتی فهمیده نمی شوند، اما من معتقدم که نمایشهای این کارگردان با تجربه را نمی توان و نباید درک کرد و فهمید؛ شاید "آتیلا پسپانی" هم به دنبال دستیابی به چنین تاثیری نباشد؛ "متابولیک" و بسیاری آثار او بجای تثبیت مفاهیم در ذهن مخاطبان تنها می خواهند در کنار رنج ها، کابوس ها و خواب های ناخودآگاه تماشاگر قرار بگیرند؛ یا مثل کابوسی دلخراش و ترسناک به خاطر سپرده شوند و یا به همان راحتی که به صورت آنی تاثیر می گذارند، از خاطر مخاطبان نمایش محو شوند!



چهار نمایش با موضوع دفاع مقدس در سومین

جشنواره سراسری تئاتر خیابانی مریوان حضور داشتند

نمایش های (پرده برداری) به نویسندگی و کارگردانی سعید ذبیحی و بازی حامد دشتیان، سعید ذبیحی، ندا صادقیان، روح اله صرابی و مدیر صحنه و طراحی پوستر و بروشور فاطمه مهدی آبادی از کرمانشاه و نمایش "یاد باران" به نویسندگی و کارگردانی موسی هدایتی و با بازیگری موسی هدایتی، سیده حوری حسینی و با همکاری ژاله کریمی، صلاح سلطانی و نادر حسین پناهی از قروه، "غواص ناخدا نیست" به نویسندگی و کارگردانی کاوه مهدوی و بازی فرامرز قلیچ خانی، سعید رحیمی، کاوه مهدوی، علیرضا مهران و با دستپاری غیور ادیبان از تهران، "گود عشق" به نویسندگی و کارگردانی محمد احمدی و با اجرای محمد جواد صالحی، محمد احمدی، دستیار کارگردان محسن شعبانی، مدیر صحنه سهیل محمدی، منشی صحنه محبوبه عباسی و طراحی آفیش و بروشور محسن شعبانی از پاکدشت، چهار نمایش با موضوع دفاع مقدس، حاضر در سومین جشنواره سراسری تئاتر خیابانی مریوان بودند. این نمایش ها در هر روز یک اجرا در شهر مریوان داشتند.

"قانون نانوشته"

در تالار قشقایی به روی صحنه رفت

نمایش "قانون نانوشته" نوشته مهرداد رایانی مخصوص به کارگردانی سپیده نظری پور از تاریخ هفتم مهرماه به مدت یکماه در تالار قشقایی مجموعه تئاتر شهر به روی صحنه رفت.

این نمایش با مضمون دفاع مقدس به نگارش درآمده است و داستان بازگشت جانبازی پس از سالها دوری به سرزمین و خانواده اش را روایت می کند. او پس از بازگشت محیط خانواده را دگرگون می یابد و ...

"قانون نانوشته" کاری از گروه تئاتر تجربه بود که در آن بازیگرانی همچون یعقوب صباحی کامران تفتی، روح اله کمانی، بابک کشوری و سپیده نظری پور ایفای نقش کردند.

نورالدین حیدری ماهر به عنوان دستیار اول کارگردان، نوید دهقان دستیار دوم کارگردان، مسعود خادم آهنگساز، هادی اسکندری مدیر صحنه، روزین ستاری منشی صحنه، مجید ناظر طراح نور و ماریا حاجیها در مقام طراح چهره پردازی گروه نمایش "قانون نانوشته" را یاری رساندند.

نمایش "می رود نقش پی نقشی دگر" با

موضوع دفاع مقدس

نمایش "می رود نقش پی نقشی دگر" به نویسندگی و کارگردانی علی اصغر خطیب زاده به مناسبت هفته بسیج در دامغان به روی صحنه رفت.

این نمایش ماجرای یک جوان هجده ساله به نام اصغر را در هشت سال جنگ تحمیلی روایت می کند که قصد دارد یک جعبه مهمات را به موقعیت استراتژیک در منطقه جنگی ببرد که در این راه با وقایعی روبه رو می شود.

در این نمایش حسام خلیل نژادی به عنوان بازیگر حضور داشت و طراحی دکور بر عهده سیدحسن حسینی، نور و افکت کیوان شاطریان و نوازندگان ابوالفضل باقریان و حامد طوسی بودند.

نمایش "می رود نقش پی نقشی دگر" با حمایت و مشارکت بنیاد حفظ آثار و نشر ارزشهای دفاع مقدس استان سمنان همزمان با هفته بسیج از ۶ آذر به مدت یک هفته در تالار منوچهری دامغانی شهر دامغان به روی صحنه رفت.

گفتنی است با پایان یافتن اجراهای این نمایش در شهر دامغان، گروه در شهرهای شاهرود، گرمسار و سمنان در هر شهر ۲ بار به اجرا پرداختند.

"۹۰ نمایشنامه کوتاه و بلند" در ششمین

دوره انتخاب نمایشنامه برتر مقاومت

با پایان مهلت ارسال آثار ۹۰ نمایشنامه کوتاه و بلند به دبیرخانه ششمین دوره انتخاب نمایشنامه های برتر مقاومت ارسال شد.

انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس به جهت ایجاد زمینه های مناسب برای خلق متون نمایشی با موضوع انقلاب و دفاع مقدس و با هدف ارتقای کیفی نمایشنامه های تولید شده با این مضمون در تبیین ارزشهای ناگفته تئاتر مقاومت برای دستیابی به سطح حرفه ای ششمین دوره انتخاب نمایشنامه های برتر مقاومت را برگزار نمود.

این مسابقه در دو بخش نمایشنامه های کوتاه و بلند برگزار می شد که با پایان مهلت ارسال آثار، ۲۹ اثر کوتاه و ۶۱ اثر بلند به دبیرخانه این مسابقه ارسال گردید.