

# بسم الله الرحمن الرحيم

صاحب امتیاز : انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس  
مدیر مسوول : حسین مسافر آستانه  
سردبیر : محسن بابایی ربیعی  
هیئت تحریریه : بهزاد صدیقی / حسن گلدوست / حسین فدایی حسین  
مهدی نصیری / سید جواد روشن  
همکاران این شماره : شهرام کرمی / امید بی نیاز / علی رضا احمد زاده / رضا آشفته / رامین فنائیان  
آی سان نوروزی / فارس باقری / مصطفی محمودی / حسن رونده / سید قاسم غریفی  
محمود استاد محمد / امین عظیمی / منیژه فریدی / پاژیا مهرباب / مهرنوش نصوری / محسن سلیمانی فارسانی  
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 : هرمز شریفیان  
حروفچینی : فاطمه مولوی

## فهرست

۲	..... سرمقاله
۳	..... ادبیات نمایشی مقاومت بازتاب مبارزه انسان معاصر/شهرام کرمی
۱۰	..... انتخاب نمایشنامه/ ریک دس روشرز/ ترجمه : قاسم غریفی
۱۳	..... تحلیل و شناخت جنبه های مختلف تئاتر دفاع مقدس/ مهدی نصیری
۲۱	..... پرونده ویژه یک نمایشنامه نویس (جمشید خاتیان)
۲۲	..... نمی توانم در باره جنگ ننویسم / سید جواد روشن
۲۷	..... باز آفرینی رئالیسم اجتماعی بعد از جنگ/ بهزاد صدیقی
۳۳	..... نوشتن از روی صدای دریا/ امید بی نیاز
۳۶	..... تصویر واقعی جنگ/ علی رضا احمد زاده
۳۹	..... سیالی ذهن مخاطب در گذشته و حال/ رامین فنائیان
۴۱	..... تصویر افسانه های جنوبی و یک وضعیت هولناک/ فارس باقری
۴۳	..... پرهیز از مظلوم نمایی / مصطفی محمودی
۴۵	..... جن، جادو و جنگ / رضا آشفته
۴۷	..... بهره گیری از نمادها و نشانه ها/ حسن رونده
۴۸	..... قابیل، قابیل / امین عظیمی
۵۲	..... قصه آدم های بی فردا/ منیژه فریدی
۵۶	..... خونیان و خوزیان (نمایشنامه مقاومت) / محمود استاد محمد
۶۵	..... تلفیق داستان و نمایشنامه از روزهای پس از جنگ/ بهزاد صدیقی
۶۷	..... اگر ابراهیم آنجا بود ( قصه های سرزمین اشغالی ) / ابراهیم ابوعلی، ترجمه : قاسم غریفی
۷۰	..... بغض ( جنگ و درام ) / حسین فدایی حسین
۷۲	..... تاثیر پذیری تاریخی و موضوعی تئاتر از جنگ / پاژیا مهرباب
۷۴	..... جهانی پر از مرگ و تنهایی / مهرنوش نصوری
۷۷	..... رویا در شب خواب پریشانی / آی سان نوروزی
۷۹	..... محفل یاران ادب و هنر

## شماره ۲۱ مرداد و شهریور 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 هوپزه غربی / پلاک ۱۲۲ / طبقه سوم

تلفن تحریریه : ۸۸۷۴۵۱۷۸ ، دور نگار : ۸۸۷۴۴۷۹۲

## قصه تکراری "تولید مستمر"

هفته دفاع مقدس که می آید، همه به یاد راه های سریع السیری می افتند که با آن فضای فرهنگی کشور را به سمت دفاع مقدس سوق دهند. گویا تمام جریان فرهنگی و هنری دفاع مقدس فقط محدود به یک هفته در آغاز مهرماه است. اجرای چند اثر نمایشی جسته و گریخته، برگزاری رپرتوار نمایشنامه خوانی، چند سخنرانی و سمینار و میزگرد، تمام کاری است که ما در سال می توانیم برای هنر دفاع مقدس انجام دهیم. اوضاع هنر انقلاب از این هم بدتر است. گاهی اوقات می اندیشم که هنرمندان به این همه سازمان های عریض و طویل فرهنگی که داعیه حمایت از هنر مفهومی، ارزشی و انقلابی را دارند چگونه می نگردند. ایراد از هنرمندان است یا مسئولان سازمان های یاد شده؟

گمان می برم در طی این چند سال که نقش صحنه منتشر می گردد بارها به این نکته در مقالات، گفت و گوها، میزگردها و ... اشاره شده است که، تنها راه ادامه یافتن این گونه از تئاتر (که البته اگر آن را گونه ای بدانیم و همگان به اشتباه بر این باورند که بیشترین حمایت ها از آن صورت می گیرد) این است که سالی به آن اختصاص یابد - جایگاهی جهت ارائه - بصورت مستمر و سالیانه، با انواع و اقسام نمایش ها برای جذب نمودن طیف وسیعی از مخاطبان. البته برگزاری سمفونی های بزرگ در تالار وحدت حرکت خوبی است، اما نمی تواند به تنهایی ارتباط تئاتر دفاع مقدس را با مردم جامعه ایجاد کند. دیگر این موضوع را کش نمی دهم زیرا تا همین جا هم گمان می کنم برای چندمین بار است که این قصه تکراری را بیان می کنم. قصه تکراری "تولید مستمر".

برگزاری گردهمایی سراسری هنرمندان تئاتر انقلاب و دفاع مقدس یک از رویدادهایی است که در چند سال اخیر با یک نظم و برنامه ریزی منسجم برگزار می گردد. این اتفاق که امسال هفتمین سال خود را پشت سر گذاشته، شاید به عنوان تنها تئاتر و بزرگترین گردهمایی هنرمندان تئاتر انقلاب و دفاع مقدس برگزار می گردد.

توجه به این نکته ضروری است که آیا این گردهمایی ها توانسته به اهدافی از پیش تعیین شده ای که داشته اند دست یابد؟ هنرمندانی که هر ساله در این گردهمایی ها شرکت می کنند آیا توانسته اند استفاده مفیدی نمایند و آیا این نوع جلسات تأثیری در رشد و ارتقاء کیفی آثار آنان گذاشته است؟

مسلماً برگزاری جلسات نمایشنامه خوانی، کارگاه های آموزشی، نشست های تخصصی و ... می تواند کمک شایانی به علاقه مندان تئاتر کند، اما مهمتر از تمام این مباحث شناخت نیازهای آموزشی و برنامه ریزی در جهت رفع موانع بر سر راه هنرمندان تئاتر می باشد. تا به امروز صحبت از آسیب شناسی تئاتر بسیار شده است، اما امروزه با چرخشی می توان گفت صحبت از آسیب شناسی مدیریت تئاتر و همچنین آسیب شناسی موانع و مشکلات برنامه ریزی و سیاستگذاری می تواند در این برهه از زمان کمک بیشتری به تئاتر کشور نماید. در پایان دو ماهنامه "نقش صحنه" و سایت "تئاتر مقاومت" منتظر دریافت مطالب و نظرات ارزنده تمامی علاقه مندان به تئاتر مخصوص تئاتر مقاومت می باشد. علاقه مندان می توانند مطالب خود شامل، نقد، اخبار، مقاله، گزارش و یادداشت های خود را برای سایت به آدرس سایت تئاتر مقاومت [WWW.theater.ir](http://WWW.theater.ir) و همچنین ایمیل آن [Info@theatermoghavemat.ir](mailto:Info@theatermoghavemat.ir) برای نشریه به آدرس تحریریه ارسال نمایند. همکاری شما بی شک می تواند ما را در ادامه این راه یاری نماید.

## ادبیات نمایشی مقاومت بازتاب مبارزه انسان معاصر



شهرام کریمی

در طول تاریخ، جنگ و مبارزه به عنوان یک واقعه مستمر و همیشگی همزاد بشر بوده است. از ابتدای شکل گیری تمدن بشر جنگ های کوچک و بزرگی اتفاق افتاده و قهرمان های بزرگی ظهور یافته اند. انسان های زیادی کشته شده و در اثر جنگ معلول شده اند. خانه های بسیار ویران شده و خانواده های بی شماری سرپرست خود را از دست داده اند. جنگ چهره ای ویرانگر دارد. جنگ یک نبرد دو طرفه است که یک قدرت به دیگری تهاجم می برد و طرف دیگر ناچار به دفاع و مقاومت است.

« تئاتر و زندگی نیز دو قلمرو موازیند. در تئاتر، شخصیت ها برای این زندگی می کنند که آزادی خودشان را، به رغم هر آنچه محدوداش می کند و یا سلب می کند به دست آورند. عصیان یک پرسوناژ علیه مقاصد تعیین شده نویسنده، بی دلیل تر از عصیان یونس پیامبر بر خداوند و یا عصیان چریک ها و مبارزان انقلابی و یا همه تحقیر شدگان این دنیا علیه فقر و بی عدالتی که گرفتارش هستند، نیست. »

رولان مونتو - مقدمه نمایشنامه تولد نوشته آرمان گاتی - ترجمه - رضا سید حسینی

مقاومت و دفاع مفهومی انسانی دارد و به عنوان یک نوع مبارزه و مقاومت در تضاد با جنگ و ستیز است. آفرینش دنیا با تضاد معنا می گیرد. روز و شب تعبیر کامل چهره متغیر زندگی است و انسان زندگی اجتماعی خود را همیشه با خطر جنگ و حمله در مقابل صلح و آشتی قرار می دهد تا خیر و شر ماهیت دنیا را بسازد. اگر جنگ مفهوم حمله و تعرض دارد مقاومت و دفاع یک وجه تمایز تحت عنوان مظلومیت و مبارزه به خود می گیرد. زندگی انسان خاکی برای ساختن دنیایی پاک و نیک است و جنگ نشانگر طبیعت خشن و روی دیگر بشر خاکی یعنی پلیدی است. با جنگ هر انسانی ماهیت تهاجمی و متخاصم به خود می گیرد و با مبارزه و مقاومت انسان برای دفاع از عزت و آزادی خود تلاش می کند و روح آزادی و ظلم ستیزی را به

منصه ظهور می رساند.

در قرآن کریم کتاب آسمانی آمده است:

« پس هر کس که به جور و ستمکاری به شما دست دراز کند او را با مقاومت از پای در آورید. به اندازه ستمی که به شما شده ( یعنی با عدل) در برابر کافران مقاومت کنید و از خدا بترسید. و بدانید که خدا با پرهیز کاران است. »

قرآن کریم - سوره بقره - آیه ۱۹۴

آنچه در قرآن کریم به آن اشاره شده گروه ستمکاری از بشر است که همواره با هجوم بر سایر مردم در پی تصاحب اموال و دارایی دیگران می باشند. و البته واضح و آشکار است که بشر

از این قدرت ها نتوانستند سرزمین دیگران را برای همیشه در تصاحب خود قرار دهند و بشر ظلم ستیز با مبارزه و مقاومت سرانجام تلخی را برای قدرت ها ثبت کرده است. تاریخ بشر با اتفاقات کوچک و بزرگ جنگ به ثبت رسیده و در همه اعصار نبرد بین کشور ها باعث شده تا تاریخ کشورها با این حوادث مهم به ثبت برسد. تاثیر این واقعه بزرگ بشری در هنر و ادبیات بیشتر از هر اثر دیگری به چشم می خورد. حماسه ها و اشعار و داستان ها و آثار گوناگون و برجسته و مهمی در همه طول تاریخ با موضوع جنگ و نبرد انسانی نوشته



شده است. به زبان ساده تر مهمترین آثار شاخص تاریخ ادبیات در طول تاریخ آثاری هستند که به موضوع جنگ پرداخته اند. در حوزه ادبیات نمایشی از ابتدای شکل گیری نمایش و خلق اولین آثار ادبی تا به امروز جنگ و نبرد انسانی به عنوان اصلی ترین موضوع در بزرگ ترین درام های تاریخ بشری به کار رفته است. کشمکش و تضاد به عنوان اصلی ترین ویژگی درام

با روح آزاد طلبی و آزادگی به مبارزه با ظلم می پردازد و این انسان عدالت خواه است که در نهایت پیروز می شود. این صرفا یک مفهوم دینی و اخلاقی نیست بلکه با مرور تاریخ جهان می توان نتیجه ستمکاری گروهی از مردم و تصاحب کشورها را متوجه شویم. جهان دیکتاتور های بزرگی را دیده است که فجیع ترین حوادث و ظلم تاریخ را به ثبت رسانده اند. اما هیچ یک

در آغاز با روایت نبرد انسان پرداخت شده است. ستیز انسان فقط با دیگری و هم نوع خود نیست. نبرد با طبیعت و قدرت ماورایی فقط بازتاب روح عصیانگر انسان است ولی اصلی ترین مبارزه او با بشر هم نوع است.

« کشمکش از تضاد شخصیت ها ناشی می شود. از آرزوهای گوناگون، انگیزه ها و پیشینه های گوناگون، خواسته ها و اهداف، طرز برخورد ها و ارزش های مغایری که با یکدیگر متضادند ، بر می آید. »

خلق شخصیت های ماندگار - لیندا سینگر - ترجمه عباس اکبری

در ۴۸۰ سال قبل از میلاد با لشکر کشی خشایار شاه به یونان و جنگ های تر مو پیل و سالامین نمایشنامه نویسان آن زمان یعنی اورپید و سوفوکل بهترین آثار خود را با موضوع نبرد انسانی به تحریر در آوردند. ایرانیان نوشته اشیل (۴۷۹ ق م) که به عنوان مجموعه اولین آثار کلاسیک ادبیات نمایشی به جامانده بازتاب نبرد یونانیان با ایرانیان است. اگر به سیر تاریخی نگارش مهمترین درام قرن های گذشته فکر کنیم نمایشنامه های معروف بسیاری با مفهوم نبرد انسانی نوشته شده است. شرح حال نبرد های تاریخی قهرمانان که در تراژدی منجر به پیروزی خیر بر شر می شود حاصل یک کشمکش انسانی است. اما آنچه امروز تحت عنوان ادبیات نمایشی مقاومت می شناسیم یک جریان ادبی مستمر در تاریخ تئاتر جهان نبوده است. درباره مقاومت و مفهوم آن اشاره شد که محتوای آثاری که تحت عنوان این موضوع می باشد با سایر آثاری که به موضوع جنگ می پردازند متفاوت است. مفهوم مبارزه و مقاومت در شاهکار بزرگ ویلیام شکسپیر یعنی نمایشنامه هملت به خوبی مشهود است:

« بودن یا نبودن؟ مساله این است! آیا شریف تر آن است که ضربات و لطمات روزگار نا مساعد را متحمل شویم و یا آنکه سلاح نبرد به دست گرفته با انبوه مشکلات بجنگیم تا آن نا گواری ها را از میان بر داریم؟ »

هملت - نوشته ویلیام شکسپیر - ترجمه مسعود فرزاد

در اینجا باید به این نکته اشاره کنم که با وجود انواع متنوع و گسترده ادبیات نمایشی گونه ای تحت عنوان ادبیات نمایشی مقاومت در سیر تاریخی تئاتر جهان وجود ندارد. جنگ و مقاومت به عنوان یک عامل همیشگی در طول تاریخ همواره موجب ایجاد تاریخ بوده است پس ضرورتی برای تفکیک این موضوع وجود نداشته است. مبارزه به عنوان یک اتفاق اصلی زندگی اجتماعی بشر شناخته می شود و طبیعی است

که نمی توان این مفهوم عام را به عنوان یک موضوع ویژه تعریف کرد.

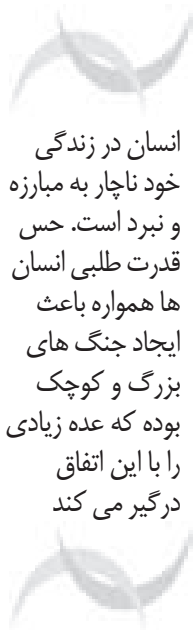
انسان در زندگی خود ناچار به مبارزه و نبرد است. حس قدرت طلبی انسان ها همواره باعث ایجاد جنگ های بزرگ و کوچک بوده که عده زیادی را با این اتفاق درگیر می کند. چنانچه اشاره شد در طول تاریخ جنگ تاثیر بسیار زیادی بر ادبیات و هنر داشته است. پس از جنگ دوم جهانی که یک جنگ عالمگیر بود تاثیر این اتفاق بزرگ تاریخی منجر به ایجاد یک جریان در تئاتر تحت عنوان تئاتر ابزورد (theatre absurd) گردید. در تئاتر ابزورد یاس و ناامیدی و ضعف بشر به عنوان تم اصلی این نوع آثار مورد توجه می باشد. موضوعی که در نهایت درمانده گی و ناتوانی بشر را در تقابل با حوادث روزگار به ثبت می رساند. اما مفهوم تئاتر مقاومت در تضاد با مفهوم پوچی تئاتر ابزورد است.

پیش از اینکه به این موضوع بپردازم باید اشاره شود که در طول قرن های گذشته در زندگی بشر تغییرات وسیع شکل گرفته اما نیاز ها و امیال او تغییری نکرده و روح مبارزه و مقاومت همواره جزء ذات بشر بوده است. پس از قرن نوزده میلادی تحولات سریع باعث تغییر زندگی اجتماعی گردید. در دوران معاصر مفاهیم و سبک های هنری تغییرات زیادی را تجربه کرده اند. علم ارتباطات باعث تنوع و گستردگی اطلاعات گردیده و آزادی سیاسی و مفاهیم اجتماعی بسیار تغییر کرده است.

« تغییر و تحول سریع جامعه ، درون ما را هم به سرعت تغییر می دهد. اطلاعات تازه به ما می رسد و ما مجبوریم بایگانی ادراکی خود را دائما با سرعت بیشتری اصلاح کنیم. تصاویر قبلی ما از واقعیت باید جای خود را به تصاویر تازه بدهند زیرا اگر این کار انجام نشود اعمال ما از واقعیت فاصله می گیرد و روز به روز توانایی خود را برای پاسخ دادن به مسائل روز مره بیشتر از دست می دهیم. »

موج سوم - الوین تافلر - ترجمه شهین دخت خوارزمی - ص ۲۱۸

اگر تا قرن های گذشته آزادی انسان محدود به مرز های جغرافیایی هر کشور بود در دوران حاضر در دورافتاده ترین کشورهای دنیا مردم از سرنوشت هم نوعان خود در کشورهای دیگر اطلاع دارند. دولت های مستبد و یا دیکتاتور در هر حال ناچار به توجه افکار عمومی مردم می باشند و اگر هم بتوانند قدرت خود را حفظ کنند ماهیت آن حکومت در نزد مردم



انسان در زندگی خود ناچار به مبارزه و نبرد است. حس قدرت طلبی انسان ها همواره باعث ایجاد جنگ های بزرگ و کوچک بوده که عده زیادی را با این اتفاق درگیر می کند



هر اتفاق و جنگی نمی تواند منجر به ایجاد یک جریان ادبی و هنری و حتی سیاسی گردد اما جنگ تحمیلی ایران با عراق موجب ایجاد یک جریان هنری در داخل و خارج از کشور گردید که تاثیر و نقش آن را پس از یک دوره تاریخی به خوبی می توان تحلیل و بررسی نمود



سایر جوامع آشکار و روشن است. در جهانی که آگاهی و سواد همگانی گسترش زیادی یافته است خواست عمومی در شکل گیری حکومت ها بر اساس نظر مردم اهمیت زیادی دارد. اگر در طول تاریخ مقاومت و مبارزه مردم در برابر قدرت های متجاوز چندان مورد توجه سایر ملت ها نبود اما در زمان حاضر مردم و جوامعی که به ارزش های انسانی پایبند هستند مقاومت را نوعی آزادی طلبی و آرمان خواهی انسان می دانند. مقاومت یک واژه قهرمانانه و یک صفت ایده آل انسانی است.

ادبیات نمایشی مقاومت (Dramatic literature resistance) به آثاری اطلاق می شود که به موضوع مبارزه و مقاومت یک فرد یا گروه در دفاع از تجاوز می پردازند. نمایشنامه مقاومت بازتاب اندیشه آزادی خواهی و ظلم ستیزی و مبارزه است. ادبیات نمایشی مقاومت را می توان نوعی ویژه از ادبیات و تئاتر تلقی کنیم. تئاتر مقاومت نوعی تئاتر سبک دار (strlized theatre) است که ویژگی تئاتر مبارزه و انقلاب (revolutionary theater) را دارد.

«انقلاب نمایشنامه نویسان و دست اندر کاران تئاتر، که گاه ابعاد فیزیکی می یابد، برای براندازی فرم های ناکارآمد، همچون انقلاب اجتماعی برای براندازی حکومت های قدرت پرست، لازم و ضروری است.»

کارگردانی نمایشنامه - فرانسیس هاج - ترجمه منصور براهیمی - علی اکبر علیزاد - ص ۴۸۷

ادبیات نمایشی مقاومت یک جریان ادبی معاصر است. چنانچه اشاره شد صرفاً آثاری که به موضوع جنگ می پردازند به عنوان اثر ادبی مقاومت شناخته نمی شوند. در یک قرن اخیر جنگ بین کشورها از حالت تهاجم و تصرف خارج شده و مقاومت و مبارزه مردمان کشورها به یک آرمان انسانی برای حفظ آزادی و اندیشه تبدیل شده است. در قرن های گذشته وقتی یک کشور تصرف می شد آن سرزمین فقط در تصرف قدرت بیگانه بود و وسعت و اقتدار کشور حمله کننده گسترش می یافت. اما در دوران معاصر تصرف یک کشور به معنای تسخیر اندیشه و آرمان مردمان آن خاک است. طبیعی است که انسان آزاده نمی تواند حریت و اندیشه خود را در تصرف بیگانه ببیند و ناچار به مبارزه می باشد. موضوع نمایشنامه «ایرانیان» نوشته اشیل و «مرده های بی کفن و دفن» نوشته ژان پل سارتر جنگ است اما نمی توان هر دو این آثار را به عنوان نمایشنامه های مقاومت یا یکدیگر مقایسه کرد. اگر تغییر نگرش در زندگی معاصر و

تحول زندگی اجتماعی باعث شد اشخاص جامعه مدنظر قرار گیرد اما در آثار کلاسیک صرفاً حماسه و نبرد های قهرمانانه و یا پیروزی های بزرگ مدنظر قرار داشت.

پیش از بررسی عناصر و ویژگی های نمایشنامه های مقاومت لازم است مروری اجمالی بر تحلیل شرایط و نقش یکی از جنگ های معاصر داشت. جنگ ایران و عراق به عنوان یکی از بزرگترین جنگ های دوران معاصر تاثیر بسیار زیادی بر تحولات سیاسی دنیا بر جای گذاشت. جنگی که در پس یک تحول عظیم اجتماعی موجب مقاومت و مبارزه برای نسلی از مردمان انقلابی شد که موقعیت متمایزی را در تاریخ کشور ایجاد نمودند. جنگ هشت ساله ایران با عراق را به حق باید یک جنگ تحمیلی نامید که روح مبارزه، دفاع و مقاومت هدف بزرگ مبارزان آن بود. هر اتفاق و جنگی نمی تواند منجر به ایجاد یک جریان ادبی و هنری و حتی سیاسی گردد اما جنگ تحمیلی ایران با عراق موجب ایجاد یک جریان هنری در داخل و خارج از کشور گردید که تاثیر و نقش آن را پس از یک دوره تاریخی به خوبی می توان تحلیل و بررسی نمود. وقایع جنگ و مظلومیت کشوری که مورد هجوم یک کشور بعثی با حمایت چند کشور دیگر قرار گرفت بستر بسیار خوبی برای یک جریان فرهنگی و هنری است که چنانچه باید از آن بهره برداری نشده است. برای تحلیل علت ها و چگونگی بهره برداری از این موضوع لازم است ابتدا ویژگی این گونه آثار مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد.

در صد سال اخیر نمایشنامه های مختلفی با موضوع مقاومت نوشته شده است. با جمع بندی و تحلیل ویژگی نمایشنامه های مقاومت می توان سه عامل را به عنوان عنصر اساسی این نوع آثار مورد بررسی قرار داد:

- الف - درونمایه و موضوع
- ب - طرح و داستان
- ج - شخصیت ها

اندیشه و مضمون نمایشنامه های مقاومت توجه به موضوعات جنگ است. در نمایشنامه های مقاومت تم و درونمایه اصلی در ارتباط با جنگ است. در نمایشنامه مقاومت مبارزه و دفاع یک عامل اصلی است. تفاوت نمایشنامه مقاومت با سایر آثار بخصوص نمایشنامه های تاریخی که به شکل مستقیم و یا تاثیر گذار به موضوع و وقایع جنگ می پردازند در این است که تم



یک روایت خبری و فاقد روح اتفاق است. لیکن باید با ایجاد فرصت مناسب به اثر هنری و نگاه هنرمندان در برداشت از این حادثه بزرگ اعتماد نمود.

طرح و داستان در نمایشنامه مقاومت به شکل مستقیم و یا غیر مستقیم در ارتباط با وقایع جنگ است. در این گونه آثار تاثیر وقایع و حوادث بیشتر از شرح خود اتفاق اهمیت دارد. به زبان ساده تر نمایشنامه مقاومت صرفاً یک روایت تاریخی

اصلی این نوع آثار مبارزه و مقاومت است. گذشت، جانبازی، شهادت، شهامت، مبارزه، اعتقاد و باور، و آرمان خواهی انسانی مهمترین تم و درونمایه نمایشنامه های مقاومت است. موضوع در نمایشنامه های مقاومت محدود به زمان وقایع نیست و مقطع پیش از جنگ و یا بعد از آن را هم شامل می شود. یکی دیگر از عناصر مهم نمایشنامه های مقاومت طرح و داستان است. باید بر این نکته تاکید نمود که در نمایشنامه های مقاومت واقعه و حوادث لزوماً مبنای شکل گیری این نوع آثار نمی باشد. حوادث تاریخی یک عامل مهم است ولی نگاه و خلاقیت نویسنده به وقایع به عنوان یک منبع الهام است و در نهایت اثر هنری، زبان و هویت مستقل خود را دارد.

«نمایشنامه ها عمدتاً به موقعیت های پیرامونی (peripheral) می پردازند که رویداد های تاریخی را در بر گرفته است ولی شما برای مشاهده روشن تر این محیط باید هسته اصلی را درک کنید. نمایشنامه نویس، به مفهوم فنی، مورخ یا باستان شناس نیست، ولی باید نسبت به تاریخ حس پر شوری داشته و از طرز کار آن در نمایشنامه آگاه باشد.»

کارگردانی نمایشنامه - فرانسیس هاج - ترجمه منصور براهیمی - علی اکبر علیزاد - ص ۵۰۸

تجربه تاریخی نشان داده که هر اتفاق پس از وقوع به شکل آبی و سریع نمی تواند منبع پیدایش اثر هنری واقع شود. اثر بخشی دراز مدت اتفاق و وقایع و برداشت مستقل نویسنده و هنرمند در طی مراحل آفرینش است. بارها اتفاق افتاده که یک اثر هنری با برداشت از یک واقعه شکل گرفته ولی در مواجهه اشخاصی که درگیر آن اتفاق بوده اند مقبولیتی نداشته است و معمولاً آن اثر را فاقد روح آن اتفاق می دانند. نباید فراموش کرد که هنر با زبان و نگاه مستقل یک بعد وسیع و فراگیر دارد. نمی توان از اثر هنری انتظار داشت که عین یک اتفاق و حادثه را چنانچه اشخاص آن واقعه درک کرده اند به مخاطب انتقال دهد. نگاه هنرمند مستقل و جهان شمول است.

این موضوع را بدان دلیل طرح نمودم که معمولاً در برابر حوادث بزرگ مبارزه و مقاومت و بخصوص جنگ تحمیلی ایران بسیاری بر اهل هنر خرده می گیرند که اثر شایسته ای در این موضوع آفریده نشده است. باید اذعان داشت که در طول تاریخ اشکال مختلف هنری باعث انتقال بسیاری از مفاهیم و رویدادها بوده است و نسل های بعد این نبرد تاریخی را از طریق آثار هنری دریافت خواهند نمود. تاریخ و تاریخ نویسی





نیست و نگاهی تحلیلی به حوادث و اتفاقات دارد.

اما از عناصر مهم و اصلی نمایشنامه‌های مقاومت، شخصیت می‌باشد. اساس شکل‌گیری درام شخص بازی است و در نمایشنامه‌های مقاومت شخصیت اهمیت جدی دارد. مهمترین عامل نمایشنامه مقاومت شخص بازی است. به عبارتی اگر بخواهیم اصلی‌ترین عامل خلق یک نمایشنامه با مضمون جنگ و مقاومت را بررسی کنیم شخص بازی یک عنصر اساسی می‌باشد. در نمایشنامه نویسی موضوع اهمیت شخص بازی و یا طرح و داستان از زمان ارسطو تا به امروز دیدگاه‌های متفاوتی داشته است. بدون اینکه بخواهیم وارد این موضوع شویم باید به این نکته تاکید کنم که شخص بازی مهمترین عامل در نمایشنامه مقاومت است. هیچگاه یک درام قوی شکل نمی‌گیرد مگر آنکه یک شخصیت پردازی بسیار خوب داشته باشد.

شخصیت در این نوع آثار به چند دسته تقسیم می‌شود. اشخاص مبارز و رزمنده که به شکل مستقیم درگیر جنگ هستند. این شخصیت‌ها به عنوان قهرمان و مبارز معمولاً به شکل محوری مورد استفاده می‌باشند. نکته ای که در بسیاری از آثار نمایشی مقاومت به این نوع نمایشنامه‌ها لطمه می‌زند نگاه تک بعدی به این گونه اشخاص است. هر شخصیت ابعاد مختلف دارد و پرداخت این گونه اشخاص باید به گونه ای باشد که تمام ویژگی‌های شخص بازی به شکل خلاقانه ای مورد توجه قرار گیرد. باید توجه کرد که یک مبارز در هر شرایطی ویژگی رفتاری مانند همه انسان‌ها دارد و آرمان خواهی و مبارزه طلبی او باعث تفاوت او با سایرین می‌شود. شعاری بودن نمایشنامه یک تفسیر بسیار آشنا برای اکثر نمایشنامه‌های با موضوع مقاومت می‌باشد که دلیل عمده و اصلی آن پرداخت

ضعیف و تک بعدی کاراکترهای نمایشنامه است.

شخصیت‌های مخالف و یا به نگاه کلاسیک، ضد قهرمان، یک دسته دیگر از اشخاص نمایشنامه‌های مقاومت است. البته منظور از ضد قهرمان صرفاً شخصیت‌های تهاجم‌گر و یا نیروی مقابل نمی‌باشد. در هر حال شخص مخالف کشمکش درام را شکل می‌دهد. اما نکته ای که در بررسی این گونه نمایشنامه‌ها می‌توان به آن اشاره نمود این است که معمولاً به دلیل تفاوت دنیای ذهنی کاراکترهای تهاجم‌گر و زبان بیگانه و فاصله ای که در ارتباط متقابل و واقعی وجود دارد از این گونه اشخاص کمتر استفاده می‌شود. به عبارتی در نمایشنامه مقاومت الزامی برای نشان دادن شخصیت‌های مخالف و تهاجم‌گر وجود ندارد و بسته به موقعیت و واقعه مواجهه دو نیرو شکل می‌گیرد. استفاده از این گونه شخصیت‌ها به شکل ابتدایی می‌تواند منجر به آفریدن یک درام ناشیانه شود.

شخصیت‌های مردمی و بومی یک دسته مهم از اشخاص بازی در نمایشنامه‌های مقاومت است. چنانکه اشاره نمودم ادبیات مقاومت فقط به معنای شرح مبارزه یک گروه نظامی و رزمنده نمی‌باشد. بسیاری از نمایشنامه‌های مقاومت بدون اینکه بخواهند به واقعه جنگ بپردازند موضوعات اجتماعی را مدنظر قرار می‌دهند. در نمایشنامه مقاومت تاثیر اجتماعی جنگ بیشتر از هر جنبه ای اهمیت دارد. استفاده از شخصیت‌های اجتماعی بازتاب تاثیر جنگ و مقاومت بر مردمان جامعه است.

«نمایشنامه‌هایی هست که حاوی میزان وسیعی بحث و استدلال است. اما این قسم نمایشنامه غیر نمایشی خواهند ماند

مگر آنکه آن عقاید و اندیشه هایی که مورد بحث واقع می شوند از بطن زندگی کنش نمایشنامه رشد یابند و در روشن نمودن و توضیح آن موثر افتند. مخلص کلام، مگر آنکه در شخصیت ها حضور عینی پیدا کنند. یک نمایشنامه عبارت از بحث یا مناظره نیست، و مطلقاً - الگوی تصویر سازی هم نمی باشد. شخصیت مقصود غایی نمایشنامه نیست لیکن شرط ضروری آن است.»

نمایشنامه و ویژگی های نمایش - اس دبلیو داوسون - ترجمه دانشور، هندیانی،

شخص بازی به عنوان مهمترین عنصر در نمایشنامه های مقاومت باید حائز ویژگی های خاصی باشد. از جهت اندیشه و کنش نمایشی در این نوع اثر ارتباط شخص بازی مستقیم و یا غیر مستقیم با واقعه جنگ و دفاع است. اشخاص بازی یک نمایشنامه جدا از کاربردی که به عنوان محور و یا مخالف و یا شخصیت های اصلی و فرعی و یا پیش برنده داستان دارند در نتیجه گیری پایانی و مضمون اثر نقش اساسی دارند. به عبارتی امکان دارد در یک نمایشنامه هیچ اتفاق عملی تحت عنوان یک جنگ شکل نگیرد و یا شخصیت های اثر در گیر عملی آن نباشند اما روحیه اشخاص، انتقال دهنده آن مضمون است.

با این تقسیم بندی و با ارزیابی آنچه تحت عنوان نمایشنامه مقاومت می شناسیم می توان مهمترین ویژگی نمایشنامه مقاومت را چنین تعریف کرد:

۱ - میل به مقابله و مبارزه با نیروهای متخاصم و تهاجم گر در شخصیت ها.

۲ - نمایشنامه های مقاومت لزوماً به روایت تاریخی اتفاقات جنگ نمی پردازند.

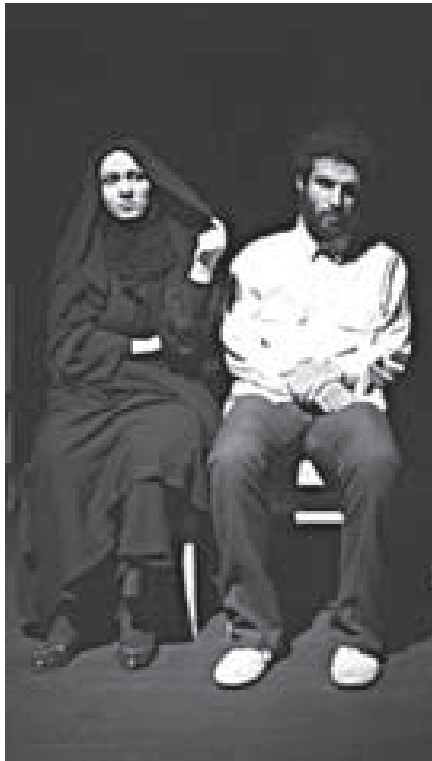
۳ - شخصیت های نمایشنامه به دفاع و مبارزه اعتقاد دارند. ۴ - نابرابری ابزار و امکانات و قدرت نظامی در موازنه و مواجهه دو طرف.

۵ - تلاش برای اثبات مظلومیت و حقانیت نیروهای مدافع. ۶ - موضوع دفاع و مقاومت به عنوان تم اصلی نمایشنامه. ۷ - دفاع و اعتقاد به ارزش های والای انسانی.

۸ - اکثریت مردم و جامعه به دفاع و حمایت از مبارزان باور دارند.

در قرن حاضر که جنگ و تحولات اجتماعی دستخوش تغییر شده است ادبیات نمایشی مقاومت یک جریان هنری پیشرو

است. ویژگی مهم این گونه ی ادبی، توجه به مفاهیم ارزشمند انسانی است. زندگی بشر در طول تاریخ با جنگ و مبارزه همراه بوده است اما ادبیات نمایشی مقاومت بازتاب مبارزه انسان معاصر برای حفظ آزادی و اندیشه پاک بشری است.



#### منابع

- ۱ - نمایشنامه تولد نوشته آرمان گاتی - ترجمه - رضا سید حسینی - نمایش
- ۲ - قرآن کریم
- ۳ - خلق شخصیت های ماندگار - لیندا سینگر - ترجمه عباس اکبری
- ۴ - هملت - نوشته ویلیام شکسپیر - ترجمه مسعود فرزاد
- ۵ - موج سوم - الوین تافلر - ترجمه شهین دخت خوارزمی
- ۶ - کارگردانی نمایشنامه - فرانسیس هاج - ترجمه منصور براهیمی - علی اکبر علیزاد - نشر سمت
- ۷ - نمایشنامه و ویژگی های نمایش - اس دبلیو داوسون - ترجمه دانشور، هندیانی، انتشارات نمایش

## انتخاب نمایشنامه

ترجمه قاسم غریبی  
نوشته: ریک دس روشرز

یک نمایشنامه همیشه باید با در نظر گرفتن قابلیت های دانشجو / بازیگر انتخاب شود. آنها به چه چیز احتیاج دارند؟ سن و سال این گروه چقدر است و چقدر پیشینه دارند؟ مشکلات روزمره آنها و ناتوانی آنها چیست؟ حتی اگر بخواهید به فکر اجرا نباشید، باز هم ناچار هستید این شناخت را داشته باشید. انواع نمایشنامه های کمدی، تراژیک یا عارفانه وجود دارد. برای مثال نوتل کووارد کمدی های زیادی نوشته، ولی این مسئله وجود دارد که برای تئاتر مدرسه ای یا حتی دانشجویی، مشکل است آنها را کار کنند، یا حتی اگر هم بخواهند کار کنند، نمایشنامه های آلن آیک بورن و یفل سیمون چنان پیچیدگی های بازیگری و زمینه های اجتماعی قوی دارند که می تواند بازیگران را گیج و سردرگم کند. بنابراین بیاید دانشجویان و نیازهای آنها را ارزیابی کنید. یک بار امتحان کنید. بعد هر سال یک کار مشکل بدست بگیرید. هر سال چندین نمایشنامه چاپ می شود؛ هر ساله کاتالوگ خاصی وجود دارد که به شما کمک می کند نمایشنامه هایی را پیدا کنید که حتی فکرش را هم نمی کردید وجود داشته باشند. متن توصیفی آن را بخوانید و نسخه ای از هر کدام که دوست دارید سفارش دهید، سپس آنها را بخوانید. به درستی خواهید فهمید کدام یک از این نمایشنامه ها مناسب گروه و بودجه شماست .

وقتی نمایشنامه ای را که دوست داشتید پیدا کردید، بنشینید و آن را بخوانید، و لذت ببرید. سعی کنید تصویری به عنوان یک تماشاچی ترسیم کنید؛ کجا باید بنشینید، گریه کنید، خشمگین شوید؟ اینها علائم راهنمای شما در آغاز خواندن نمایشنامه است که مشخص می کند هنگام تمرین باید بر کدام عنصر تاکید و در نتیجه، آن را اجرا کنید. استعدادهای اولیه شما در به روی صحنه آوردن یک

نمایش، طرح‌ها و خواسته شما، مهمترین عوامل هستند. شما دوست دارید ببینید در نمایشنامه چه اتفاقی رخ می‌دهد (من چه چیزی را دوست دارم؟ واکنش من نسبت به آن صحنه چیست؟) شما زیر فشار جزئیات و تمرین‌ها با میلیون‌ها سوال بازیگران در ابعاد مختلف، مواجه نیستید؛ پس این فرصت را برای تصور و لذت بردن از نمایشنامه در ابعاد مختلف غنیمت بشمارید. اگر این کار را نکنید، نمی‌توانید نمایشنامه را خوب بفهمید و مطمئن باشید نمی‌توانید آن را خوب کارگردانی کنید، و گزینه‌های شما نمی‌تواند در طی تمرین پاک و تمیز باشد. باید یک ایده پاک و شفاف داشته باشید تا بتوانید هر صحنه را که اجرا می‌شود ببینید. بنابراین، احتمال تغییر شیوه کار با بازیگران و طراحان وجود دارد. تصویرپردازی شما زمانی کارساز و مفید خواهد بود که مداوم، بی‌تناقض و به هم پیوسته باشد. همواره به یاد داشته باشید که چرا این نمایشنامه را انتخاب کردید و چه احساسی در شما به وجود می‌آورد. این استعدادها و گزینه‌های بی‌غل و غش و بی‌تکلف، گزینه‌های شما و خواسته‌های مورد نظران تا آخر کار خواهند شد. به عنوان یک تهیه‌کننده مترقی، می‌توانید همیشه به اولین خواننده‌ها و یادداشت‌ها به عنوان یک جایگاه ارتباطی مراجعه کنید. اگر این نمایشنامه قوه تخیل شما را تحریک کرد، پس، از آن شما خواهد بود. بسیار خوب، شما نمایشنامه را انتخاب کرده‌اید- حالا چه کار می‌کنید؟

هر چیزی که آفریده شده و چاپ شده یا مجوز گرفته است دارای مشخصات آفریننده‌ی اثر است. خالق این آثار به عنوان مثال پولی را بابت آفرینش یا نوشتن خود دریافت می‌کند.

حق التالیف نمایشنامه نویسی یکی از راه‌های تامین معاش است. همچنان که یک نرم افزارساز کامپیوتر یا نویسی که بابت کارشان حق الزحمه دریافت می‌کند، یک متن نمایش هم مصداق کار است. زمانی که یک مدرسه، شرکت، یا شخص تصمیم می‌گیرد نمایشنامه‌ای را تهیه کند باید یک کپی رایت و ناشر داشته باشد؛ شما برای استفاده از آن اثر باید به نویسنده حق التالیف بپردازید چرا که این کار از آن اوست. نمی‌توانید نمایشنامه‌ای را پیدا کنید که حاصل کار کسی نباشد؛ نمایشنامه‌ها از آسمان نمی‌آیند؛ آنها به وسیله شخصی نوشته شده‌اند و شرط زنده نگهداشتن و ماندگاری آنها کسی نیست جز افرادی مثل شما! خب پس شما هم باید صادقانه این حقیقت را بپذیرید که حق التالیف نمایشنامه و نویسنده را تأمین کنید.

حق التالیف به نمایشنامه نویس پرداخت می‌شود تا حق استفاده از کارش را داشته باشید. ناشران نمایشنامه، نمایندگان نویسنده هستند. آنها پولی جمع می‌کنند و قراردادی می‌بندند تا حقوق تهیه نمایشنامه را بپردازند.

گاهی اوقات محدودیت‌ها و نمایشنامه‌های مشخصی هستند که امکان دسترسی به آنها در زمان مورد نظر برای تهیه آنها وجود ندارد. محدودیت‌های نمایشنامه زمانی





اتفاق می افتد که یک اثر، مورد توجه نویسنده و نمایندگی نشر بوده، با این همه اما امکان تهیه آن وجود نداشته باشد. برای مثال، می خواهید نمایشنامه ای را کار کنید که بطور همزمان شخص دیگری دارد آن را کار می کند. شما نمی توانید این کار را بکنید چرا که این امر موجب مخالفت و ستیز و تداخل بین دو دستاورد می شود. ممکن است فعلاً یک تور ملی برای نمایشنامه، در جریان باشد. یا محدودیت هایی برای تهیه نمایشنامه مورد نظر وجود داشته باشد. تامین حق امتیاز برای این دسته از نمایشنامه ها که نماینده مولف انحصارشان را در اختیار شرکتی تئاتری گذاشته، زمانی ممکن است که باید منتظر باطل شدن یا انقضای تاریخ حق انحصار آن باشید.

گاهی ممکن است نمایشنامه نویسان بخواهند نمایشنامه شان را پیش از اینکه برای چاپ آماده شود بازنویسی کنند یا بطور کلی آن را تغییر دهند. در پایان کار، نمایشنامه نویس یا ناشر است که تصمیم می گیرند چه کار بکنند. پس این مسئله مهم است که شما به شرکت نشر یا وکیل آن مراجعه کنید البته در صورتی که بدانید به زودی نمایشنامه را کارگردانی خواهید کرد. شما می توانید قول صددرصد بگیرید که نمایشنامه آماده می شود، ولی باید قبل از آن، قرارداد قانونی سود حاصله از اثر را ببندید.

به دست آوردن حقوق تهیه یک نمایشنامه، نسبتاً ساده است. تکرار می کنم؛ موسسه های نشر نمایشنامه می توانند این اطلاعات را در اختیار شما بگذارند. به دست آوردن امتیاز یک نمایشنامه خوب با تولید عالی بسیار مهم است. نگرفتن امتیاز تهیه، کاری غیر حرفه ای است که می تواند برای شما دردسر ساز باشد.

نه فقط با ناشر و نویسنده، بلکه با مدرسه یا دانشگاه شما نیز ایجاد مشکل می کند. این امر موجب بدنامی شما، مدرسه، دانشگاه، یا موسسه شما می شود و در اخذ مجوز کارهای دیگران برایتان ایجاد مشکل می کند. حتماً مجوز بگیرید.

منبع: Director Play . سال ۲۰۰۰

## تحلیل و شناخت جنبه های مختلف تئاتر دفاع مقدس

بخش اول

مهدی نصیری



تئاتر دفاع مقدس در حال حاضر سومین دهه حیاتش را در کشور ما تجربه می کند. این حوزه از تئاتر در طول مدت زمان تولید و حیاتش دوره های متفاوتی را پشت سر گذاشته و در هر دوره ویژگی ها و مشخصات متفاوتی هم داشته است. تصویر ماهیت تئاتر دفاع مقدس در حوزه مختلف طرح موضوعات و تحلیل حوزه های مختلفی را به میان می آورد که شاید بحث در مورد آن بتواند شناختی از کاستی ها و کمبودهای احتمالی و قوت های مربوط به تئاتر دفاع مقدس را نتیجه دهد که حاصل آن در جهت تقویت قوتها و برطرف ساختن کاستی هاست.

بحث پرداخت آثار دفاع مقدس و جنبه های واقع گرایانه این حوزه، پرداخت زبان در آثار دفاع مقدس، گستره ژانر و گونه های مشابه و متفاوت که تئاتر ضد جنگ، تئاتر جنگ و تئاتر دفاع مقدس حوزه هایی از آن هستند؛ حوزه متن و بررسی منابع مکتوب موجود در این حوزه؛ اقتباس از ادبیات سایر حوزه های ادبی و هنر در تئاتر دفاع مقدس؛ مخاطب شناسی و بحران مخاطب در ساختار تئاتر ایران؛ شیوه های جدیدی که تئاتر دفاع مقدس می تواند محل روایت و اجرای آنها قرار گیرد و حوزه های تازه موضوعی مثل تئاتر اسارت و ...

از جمله مقوله ها و مباحثی هستند که می تواند در یک تحلیل کلی نسبت به جنبه های مختلف ژانر مورد بحث و تحلیل قرار گیرند. این مقاله با هدف دستیابی به چنین شناختی قصد دارد تا، تئاتر دفاع مقدس را از جنبه های مختلف مورد بررسی قرار دهد. باید تاکید کرد که مباحث مربوط به این مقاله به صورت کلی و از جنبه رویکردهای تحلیلی مطرح می گردند:

### واقعیت و جایگاه پرداخت مبتنی بر واقعیت موضوع

علیرغم تجربه سبکها و مکاتب مختلف هنری شاید پایدارترین و پرطرفدارترین حوزه تولید و عرضه آثار هنری همچنان بازنمایی واقعیت باشد. از همین روست که تاریخ با



وجود قدمت و دیرینگی اثر همچنان برای انسان مدرن درگیر با مناسبات دگرگون شده شیرین و جذاب است.

تجربه بازنمایی واقعیت و مشاهده امر عینی در قالب یک اثر هنری در واقع امری لذتبخش است. امری که علیرغم عبور از دریچه ذهن و دستکاری شدن با هنر هنرمند همچنان باورپذیر، جدی و واقعی است. هیچ چیز نمی تواند به اندازه واقعیت، دربرگیرنده دغدغه های ذهن و رفتار و زندگی انسان مخاطب باشد.

بی راه نیست اگر ادعا کنیم که تئاتر نیز پس از عبور از حوزه های مختلف و با تجربه ی تعداد زیاد سبک های مختلف و متفاوت، علیرغم در برگرفتن زوایای طرح و پرداخت متفاوت و همچنان متکی بر تجربیات و واقعگرایانه است.

باورپذیری، جذابیت، منطق، پویایی و استمرار تئاتر یا باید ناشی از برداشت مناسب از واقعیت باشد و یا نمونه ی مشابه واقعیت، که ظاهر هنری پیدا کرده و به گونه ای هنرمندانه در معرض انتقال به تماشاگر قرار می گیرد.

"صاحب دمی بود در دیر که می گفت:

اگر چه درد واقعی نیست

ولی روی میخ که می نشینم

و پوستم را سوراخ می کند

از احساس لذتی که دست می دهد بیزارم."

البته خواندن این قطعه ممکن است، بدبینی و تردید را نسبت به واقعیت به همراه داشته باشد! اما با آوردن این مثال خواستم محدوده بحث را در این یادداشت و فرصت اندک مشخص کرده باشم. در واقع منظور از واقعیت و تجربه که قصد پرداختن به آن را دارم به هیچ وجه قرار نیست دلیلی بر ارجح دانستن واقع گرایی و رئالیسم در تئاتر باشد.

مقصود از واقعیت در این میبحث بیشتر بررسی جنبه ای کلی و نامحدود از تجربه واقعیت است. پس بهتر است بحث را با این پرسش محدود کنیم تا امر نامحدود خودش را بیشتر نمایان کند:

"تئاتر ما و به طور خاص تئاتر دفاع مقدس تا چه میزان وابسته به واقعیت و تجربه ما از امور مربوط به موضوع است؟"

پایبندی و وفاداری افراطی به واقعیت محض که آسیب کپی کاری را بدنبال می آورد به همان اندازه می تواند برای تئاتر و حوزه های مختلف دراماتیک زیان بار باشد که بی توجهی و

عدم پایبندی به آن!

تئاتر دفاع مقدس و به بیانی کامل تر تئاتر جنگ، در یک تعریف می تواند نمایش واقعه ای به وقوع پیوسته یا بازنمایی وقایع مربوط به این واقعیت، به صورت هنر درام باشد. در حقیقت موضوع و بستر رویدادهای این تئاتر بطور مستقیم یا غیر مستقیم وابسته به یک رویداد مستند تاریخی و اجتماعی است. حالا ممکن است که درام از واقعیت رویداد فاصله گرفته. و به محدوده و گستره ای غیر وابسته، شاید شهودی و غیر عینی، تبدیل شود. اما در هر حال ناچار است که سبقه ها و سابقه های واقعی رویداد را به مثابه ریشه های شکل گیری وقایعش به همراه داشته باشد. در غیر اینصورت، نه غیر واقعی، که دست کم باورناپذیر یا غیر منطقی نشان می دهد.

مشکل می توان ادعا کرد که هنرمند بدون آگاهی از واقعیت رویداد، می تواند انگیزه ها، آمال و اراده ها را پیش بینی و باز آفرینی کند. منطقی تر به نظر می رسد اگر بگوییم که هنرمند در این عرصه دست کم با نزدیک شدن به حوزه هایی از واقعیت ماجرا خواهد توانست روابط علی و معلولی محکم تر و مستدل تری را در رویداد هنری لحاظ کند؛ و شاید بهتر باشد بگوییم که دخیل شدن تجربیات هنرمند با تجربه واقعی رویداد- دست کم آشنایی و مواجهه این تجربیات - خروجی های مفیدتر و درگیرکننده تر - و در یک کلام - باورپذیرتری را نتیجه خواهد داد.

تئاتر دفاع مقدس چه در حوزه ادبیات نمایشی و چه در اجرا و تولید، مقید به بازنمایی واقعیت نیست. درست هم هست.



که اگر قرار باشد تمامی آثار به هدف انتقال تجربه واقعی و عینی تولید و عرضه شوند این حوزه از تئاتر به سرعت تبدیل به محدوده ای تکراری و بدون خلاقیت و جذابیت خواهد شد؛ مخاطبانش را دلزده خواهد کرد و از بین خواهد رفت.

تئاتر دفاع مقدس در برخی موارد بدرستی یا به غلط از بازنمایی و کپی برداری فاصله گرفته و حتی شکلی کاملاً شهودی پیدا کرده است.

اما بحث ما درباره واقیعت هنر دفاع مقدس این است که هنرمند و هنرش باید فاصله و نزدیکی منطقی و قابل قبولی با واقیعت رویداد داشته باشند. شاید یک ایراد مهم و درست که به بسیاری از آثار تئاتر دفاع مقدس وارد است، این باشد که آثار مربوط به این تئاتر به واقیعت رویداد، انگیزه های واقعی، رویدادهای اصلی، واقیعت ارزشها، شخصیت های واقعی، درگیری ها و دغدغه های منطقی و... شبیه نیستند. یا اینکه دست کم انعکاسی از این امور - به صورت واقعی و قابل قبول - نیستند.

برخی از منتقدان تئاتر دفاع مقدس امروز، معتقدند که این حوزه از تئاتر بواسطه فاصله گرفتن از امور واقعی به شدت ذهنی، شعارزده و ناشناخته شده اند.

آدمها و شخصیت های برخی از نمایشهای جنگ آنچنان از واقیعت دوران شان دور افتاده و در ذهنیت و فردیت شان همچون یک قهرمان مطلق فرو رفته اند که قهرمانی در جزیره ای دور دیده می شوند و تماشاگرانشان را مجذوب نمی کنند.

"دلیل این آسیب چیست؟"

می توان قبول کرد که همه آنها که در دوران جنگ تحمیلی با رویداد دفاع مقدس درگیر بودند و آنها از نزدیک تجربه کردند، وارد حوزه کار تئاتر نشده اند. طبیعتاً تعداد اندکی از این افراد در حال حاضر در تئاتر کشور مشغول به کارند. و البته همین اندک هنرمندان هم هستند که تئاتر دفاع مقدس را همچنان پویا و زنده نگاه داشته اند.

دیگر آنکه متأسفانه ارتباط و انتقال تجربیات این دسته از هنرمندان به دلایل بسیار زیاد و مهمتر از همه به واسطه ساختار ضعیف تئاتر کشور - در همه حوزه ها- با نسلهای بعدی و هنرمندان دیگر تئاتر تا بحال امکان پذیر نبوده است.

از طرف دیگر تا بحال کمتر حرکت و برنامه ای برای نزدیک کردن هنرمندان، نویسندگان، کارگردانان، بازیگران و... با عینیت

و واقیعت رویداد صورت گرفته و انجام شده است. تصور کنید یک طراح صحنه جوان - مثلاً ۲۷ ساله - خراسانی که شاهد هیچ برخورد و مواجهه ای با هیچیک از رویدادهای جنگ تحمیلی نبوده و هیچ تجربه عینی و واقعی از وقایع دفاع مقدس نداشته،

قرار است صحنه ای مربوط به جنگ را طراحی کند!!

حتی تئاتر اکسپرسیونیسم که به عنوان یک مکتب در مقابل واقیعت و عینیت قرار گرفته در بهترین و شکوفاترین دوران خود در پی تفسیر و تعبیر ذهنی و آقیعت بوده و در واقع ذهنیتی مستقل را بر پایه واقیعتی تجربه شده بازنمایی و گزاره نموده است.

حالا چطور می توان واقیعتی را - حتی از دریچه و زاویه نگاه ذهنی - بدون آشنایی با آن واقیعت نشان داد؟!

بنابراین یک هنرمند جوان تئاتر که در حوزه تئاتر دفاع مقدس کار می کند و شاید حتی تجربه مواجه شدن با خاطرات جنگ را هم نداشته چطور می تواند تجربه ای را در این رابطه با مخاطبانش به اشتراک بگذارد؟

کافی است نگاهی کلی و گذرا به هنرمندان جوان جشنواره های اخیر تئاتر دفاع مقدس، اینار و... ببیند. مطمئناً درصد بالای جوانان هنرمند فعال شرکت کننده در این جشنواره ها هنوز فرصت برخورد با تجربیات اینچنینی را نداشته اند.

اما می توان این فرصت را برای هنرمندان علاقه مند به فعالیت در حوزه تئاتر دفاع مقدس فراهم کرد!

برگزاری همایش ها، گردهمایی ها، جلسات، کارگاهها و نشست های مختلف و دعوت از کسانی که تجربه حضور در دوران و فعالیت در حوزه تئاتر - و حتی دیگر حوزه های مرتبط - را دارند و آشنا کردن هنرمندان جوان علاقه مند با تجربیات آنها شاید یکی از بهترین راهکارها برای آشنا کردن این هنرمندان با واقیعت های مربوط به رویداد باشد.

اردوهای مختلف به مناطق جنگی با حضور آدمهای جنگ، روایت خاطرات، نزدیک شدن به زندگی انسانهای درگیر شده با جنگ و .... نیز مسلماً تجربیات بسیاری از هنرمندان علاقه مند به تئاتر دفاع مقدس را تقویت خواهد کرد.

### زبان و گفتار نمایشی

"دیالوگ" یا "گفتار نمایشی" یکی از مهمترین اجزاء نمایشنامه به شمار می آید که در نخستین نظریات بررسی ساختار نمایشی "فن شعر" ارسطو هم به طور مفصل به آن پرداخته شده و مورد



برخی از منتقدان تئاتر دفاع مقدس امروز، معتقدند که این حوزه از تئاتر بواسطه فاصله گرفتن از امور واقعی به شدت ذهنی، شعارزده و ناشناخته شده اند





گذشته نویسی  
در نمایشنامه  
های دفاع مقدس  
احتمالاً تاکید بر  
فردیت و توجه به  
اندیشه و آرمانهای  
شخصی قهرمان  
هاست؛ این  
کارکرد در خیلی از  
آثار دفاع مقدس  
رویدادها و وقایع  
را هم تحت تاثیر  
قرار داده و افعال و  
رویدادهای ماضی  
در این نمایشنامه  
ها جای اکت  
و اتفاق حال را  
گرفته اند



اهمیت و تاکید قرار گرفته است.

گفتار نمایشی یکی از مهمترین اجزاء درام است که وظایف مهمی مثل پیشبرد روایت، ایجاد درگیری، درگیری و تعلیق، معرفی فضا و مکان، شخصیت پردازی و... را برعهده دارد و یک دیالوگ خوب آن است که علاوه بر ایجاد اکت و فعل دراماتیک بتواند همه این وظایف را بطور کامل و البته به گونه ای نامحسوس و غیر مستقیم به انجام برساند.

آنچه در این مقاله قصد پرداختن به آن را دارم بررسی نقش، تاثیر و چگونگی پرداخت دیالوگ- به صورت کلی - در حوزه ادبیات نمایشی دفاع مقدس است هر چند که قبول دارم بررسی موشکافانه و علمی این عنصر در یک حوزه از ادبیات نمایشی مستلزم پرداختن به گستره ای محدودتر و کاملتر است و به یک پروژه تحقیقی کامل و کم نقص در مورد آثاری مشخص از این ژانر نیاز دارد.

اما در این محدوده است که ضمن اقرار به نامحدود بودن مبحث سعی دارم تا با بررسی گستره ای کلی، علاقه مندی و توجه را نسبت به این جزء مهم درام جلب کنم.

آنچه مشخص است اینکه دیالوگ نویسی به عنوان جزئی از ساختار نمایشنامه در بسیاری از آثار دفاع مقدس ما دارای ضعف هایی است که این ضعف ها باز هم در راستای کاستی های ساختاری نمایشنامه قرار می گیرند.

"دیالوگ" و انتقال اندیشه: همانطور که می دانید یکی از مهمترین نقش های دیالوگ و زبان نمایشنامه انتقال دیدگاه ها، پیام ها و اهداف محتوایی است.

زبان، در آثار بسیاری از نویسندگان دفاع مقدس نیز چنین کاربردی دارد. در واقع یکی از مهمترین عناصر نمایشنامه های دفاع مقدس که پس از قهرمان، می تواند هدف و ایدئولوژی اثر را تبیین کند، زبان و دیالوگ آن است؛

- حامد: به دوستی داشتم وقتی هنوز دانشجو بود، آرمانی صحبت می کرد، یک عرفان ظریف اجتماعی توی حرفهایش آدمو به وجد می آورد. خدمت به مردم. علی وار زندگی کردن... اما بعد واقعیت های زندگی مثل همه مردم متاسفانه اونم عوض کرد، همینکه پشت میز طبابت نشست...

"نمایشنامه خدای عشق/ نوشته محمد احمدی"

-بهنام: تو هنوز فکر می کنی دنیای نقل و نبات آتیش و گلوله س. حرف زموه اس که عوض شده. با هم اینجا از پیسی دخیل خاطره ها مونیم.

"آینه، وقت آفتاب/ نوشته سعید تشکری"

در این ساختار کلامی و به ویژه به واسطه تکلفی که نویسنده

دفاع مقدس در بیان ارزش ها و معنای هدفمند مورد توجه ژانر احساس می کند، زبان گرایش زیادی به سمت اشارات مستقیم و استفاده نامتناسب از واژه ها در دهان شخصیت هایش دارد. شاید مهمترین ویژگی بیان ایدئولوژی در گفتار نمایشی دفاع مقدس این باشد که هر شخصیتی را بدون توجه به جایگاه و نقش آن در داستان، قادر به بیان و تحلیل مبانی فکری، ارزشها و آرمانهای مورد انتظارشان داده است. نمایشنامه نویس دفاع مقدس باید توجه داشته باشد، گفتاری که جهانی بینی و ایدئولوژی نمایشنامه را مطرح می کند، بهتر است از زبان شخصیتی توجیه شده، در بهترین زبان و چه بهتر که بصورت غیر مستقیم بیان شود،

-غریب: هر وقت که بخوام از اینجا برم، می رم. اما این کوله اینجا می مونه.

به من گفت: صاحب خرچه اینجاس. خودت گفتی می خواد راه و رسم چرخیدن زیر علامت رو یاد بگیره. در ضمن برای منم نیرویی نمونده. حالا یا خودت بدوش بکش یا بده ...

"نمایشنامه چرخ هشتم / نوشته علیرضا حنیفی"  
زبان و روایت گذشته: یکی از مهمترین ضعفهای درام ایرانی - که به ویژه در بسیاری از آثار دفاع مقدس هم مشاهده می شود- تبدیل دیالوگ و ساختار گفتگو به نقل قول روایی گذشته است. این نوع پرداخت کلامی تقریباً در همه نمایشنامه های دفاع مقدس دیده می شود. شاید مهمترین دلیل چنین رویکردی نقل حوادث جنگ در آثار این ژانر باشد.

دلیل دیگر گذشته نویسی در نمایشنامه های دفاع مقدس احتمالاً تاکید بر فردیت و توجه به اندیشه و آرمانهای شخصی قهرمان هاست؛ این کارکرد در خیلی از آثار دفاع مقدس رویدادها و وقایع را هم تحت تاثیر قرار داده و افعال و رویدادهای ماضی در این نمایشنامه ها جای اکت و اتفاق حال را گرفته اند.

-پدر: سه ماه پیش هم که با هزار انا انزلنا تونستیم خودمون رو برسونیم سلیمانیه و اجازه حمل جنازه مادرت رو از یعنی ها بگیریم، یادته؟

"نمایشنامه صبح صادق / نوشته محمدرضا برمایون"  
-اولی: همه رفته بودند. فقط ماه بود و ستاره بود و خنکایی که یهو پا تند می کرد، هل می خورد زیر پیرهنم... با خودم گفتم: اگه من نباشم ... اگه من اصلاً نبودم .... تموم اون شب به تو فکر می کردم و ...

"نمایشنامه دهانی پر از کلاغ/ نوشته جمشید خانیان"  
فعل ماضی به تنهایی عامل باز دارنده ای که دیالوگ را با تعریف خاطره ای کم تاثیر و پایان یافته مواجه می سازد و همین مسئله از کارکرد مثبت و تاثیرگذار رویداد متن می کاهد.

یادآوری و گذشته گویی و شاید به بیانی بهتر خاطره نویسی

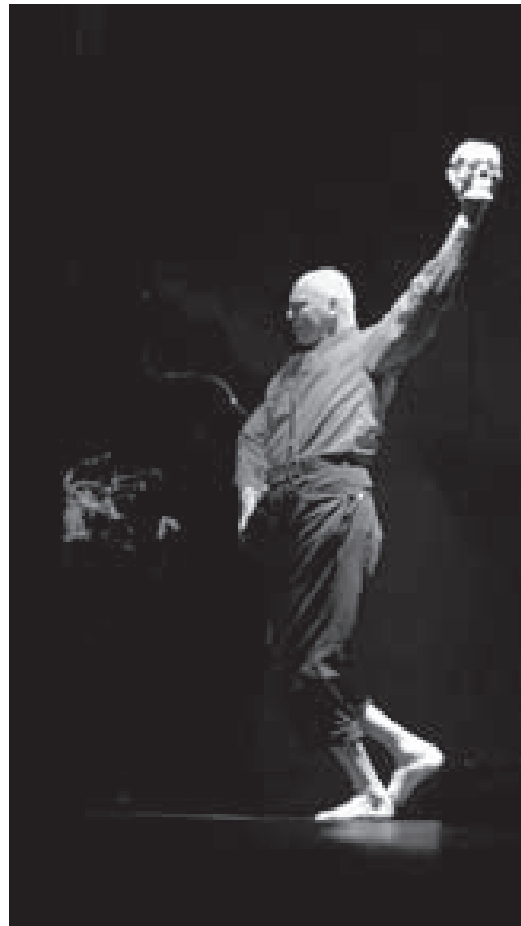


در درام دفاع مقدس ساده ترین راهی است که تبدیل به یک زبان کم تاثیر در متن شده است و به همین میزان از تاثیر درام نیز می کاهد و رویداد و اتفاق را در لحظه و در مقابل مخاطب به حداقل قدرت آن می رساند.

- سعید: سه روز و سه شب از محاصره قرارگاه می گذشت. توی این مدت نه مهمات رسیده بود، نه غذا، نه آب، بیشتر از هر چیز تشنگی امان بچه ها رو بریده بود. یه تانکر آب همین طرف درست مته اون تانکر بین ما و دشمن مونده بود....

"نمایشنامه خاک سبز / نوشته سیدحسین فدایی حسین"

شاید بهتر باشد که نمایشنامه های دفاع مقدس به جای قرار دادن حوادث اصلی در گذشته جنگ، تصمیم جدی تری برای تبدیل کردن این بیان نمایشی به اکت و قرار دادنش در زمان حال گرفته و دست کم برخی از تاثیرات رویداد را در مواجهه با مخاطب بدین ترتیب تقویت کنند.



شعارزدگی در کلام: دیالوگ و گفتار نمایشی در پرداخت مناسب می تواند به طور غیر مستقیم دیدگاه ها، افکار، اهداف و ارزشهای معنوی دنیای داستان و زندگی قهرمانانش را بازگو کند.

اما در نقطه مقابل یک دیالوگ ضعیف ممکن است با مستقیم گویی خواستار ارتباطی بی واسطه و رودرو با مخاطب باشد. اینجاست که دیالوگ شخصیت و داستان نمایشنامه را کنار زده و قصد دارد خود خواهانه خودش را در مخاطب تحمیل کند. در برخی از نمایشنامه های دفاع مقدس، به واسطه سطحی نگری به ساختار گفتگو و گفتار نمایشی از گنجاندن هوشمندانه پیام و منظور در بینابین گفتارها طفره رفته و آنها به ساده ترین شکل ممکن در کلام مستقیم شخصیتهای نمایشی اش می آورد:

- شاگرد: جنگ یعنی خراب شدن خانه ها و خیابانها ، جنگ یعنی اسم کوجه ها را عوض کردن، نام یک نفر شهید را روی آن گذاشتن . جنگ یعنی اینکه آدم دیگه دلش نمی خواهد مدرسه تعطیل باشد. جنگ یعنی....

"نمایشنامه چهار خاطره از جنگ / نوشته مسعود سمعی"

-یوسف تو می خوای بگی اون پیرمردی که ... اونیکه توی سازش می دمید، با صدایش همراهی می کرد، با قلمش عکس شهدا را می کشید، همراه و همگام رزمندگان جبهه نبود؟ تو اینو می خوای بگی؟ بگو... فریاد بزَن... چرا ساکتی؟ جراتشو داری بگو که نبود؟ ... نه... همه شریک بودن.

"نمایشنامه خدای عشق / نوشته محمد احمدی"

شعارزدگی در زبان گفتاری نمایش یکی از بزرگترین آفت هایی است که به سادگی می تواند فاصله میان تماشاگر و صحنه و خواننده و متن را افزایش داده و از تاثیرات مثبت متن بر خواننده یا تماشاگر بکاهد.

شاید بهترین راه پرهیز از این کاستی روی آوردن به صرفه جویی و خست در استفاده از زبان و گرایش بیشتر به سمت گفتگو به جای تک گویی و حدیث نفس قهرمان باشد. در این صورت است که فرایند درگیری نمایشی نیز عرصه درام را در بر خواهد گرفت و ساختار داستانی به مجال برای طرح دیدگاهها و مواجهه کلام به عنوان رقابت دو طرح مسائل و پیام های اصلی مبدل خواهد گشت.

- غریب: تنها که نیستی پهلوان! هستی؟

- پیر: ما و تنهایی؟ تنهایی فقط برازنده خودشه و السلام... خب کی هستی؟ از کجا می آی؟

- غریب: می گم! ولی رسم پهلوانی و بزرگی، دلجوئی، نه بازجویی بزرگوار!؟

- پیر: به دل گرفتی؟ نیت فقط آشنایی بود.

- غریب: برای پهلون غریبه و آشنا یکیه . نه؟

"نمایشنامه چرخ هشتم / نوشته علیرضا حنیفی"

دیالوگ نویسی و بطور کلی زبان در نمایشنامه های ایرانی همواره در حوزه پرداخت و نگارش دچار کاستی ها و ایرادهایی بوده است که بر شمردن این ضعف ها مستلزم آغاز یک پروژه مفصل و منظم تحقیقاتی است. اما نکته قابل تامل در این حوزه آن است که علیرغم تمام ویژگی ها این پرداخت زبانی نتوانسته هویت و استقلال ابزاری اش را در بسیاری از آثار نمایشی ایرانی پیدا کند.

نمایشنامه های دفاع مقدس از این قاعده مستثنی نبوده، بلکه به نظر می رسد حتی بیشتر از سایر حوزه ها و ژانرهای نمایشی درگیر ضعفهای پردازش زبان هستند.

شاید ضرورت‌های محتوایی متون دفاع مقدس و همچنین اهمیت بیشتری که نویسندگان اینگونه آثار به محتوای کارشان می دهند باعث شده باشد که ساختار گفتاری نمایشنامه هایشان دچار چنین ضعف هایی باشد.

اما بهر حال، مهمترین مسئله در زمینه ادبیات نگارش درام دفاع مقدس این است که زبان مثل هر عنصر و جزء دیگر باید به دقت مورد توجه و پرداخت قرار گرفته و بدان اهمیت داده شود.

#### تئاتر ضد جنگ بخشی از تئاتر دفاع مقدس

تئاتر یک رسانه ارتباطی است که همواره در یک سوی آن گروه اجرایی و اندیشه ی حاکم بر نمایش آنها و در طرف دیگرش عده ای از مخاطبان تئاتر قرار گرفته اند. در این سیستم ارتباطی همواره برش و زوایایی از دیدگاه های گروه سازنده به عنوان ژرف ساخت محتوا و یا پیام در معرض انتقال با تماشاگر قرار می گیرند.

در نمایشی موضوعی و از جمله حوزه تئاتر دفاع مقدس نیز چنین سیستمی با هدف انتقال مفاهیم و پیام های دفاع مقدس و هشت سال جنگ تحمیلی صورت می پذیرد. اما آیا می توان همه نمایش های تولید شده در این حوزه را آثاری در ستایش جنگ و مبارزه به شمار آورد؟ و آیا تئاتر دفاع مقدس در پی تعریف ارزش های جنگیدن است؟

پاسخ به این پرسش در مورد تئاتر دفاع مقدس که حالا به یک ژانر مهم در تئاتر ما تبدیل شده است، بسیار آسان به نظر می رسد، چرا که تئاتر دفاع مقدس هدف و آرمان های مورد انتظارش به راحتی در عنوان آن در ارتباط قرار می دهد: "دفاع

مقدس".

در واقع ارزش و جایگاه مقدس پیدا می کند و باعث می شود که این حوزه از تئاتر ما به عنوان گونه ای قابل ستایش و در برگیرنده ارزش های انسانی و معنوی قرار گیرد، جایگاه و ارزش مقوله دفاع است و نه جنگ. جامعه مخاطب تئاتر دفاع مقدس پیش مواجهه با هر دیدگاه و نظری یک پیش فرض مهم را به عنوان محور اساسی تحلیل نسبت به محتوا آثار مربوط به این حوزه در ذهن دارد و آن هم اینکه هدف و غایت مطلوب در جریان سالهای دفاع مقدس نه جنگیدن، بلکه دفاع در برابر مهاجمان جنگ بوده است و از همین روی نام جنگ تحمیلی و عنوان دفاع مقدس را برای آن برگزیده اند.

بنابراین حمله و تهاجم دشمن از یکسو و دفاع و مقابله رزمندگان از سوی دیگر محور درام و چالش دراماتیک را در تئاتر دفاع مقدس به وجود آورده اند. در این حوزه هر موضوعی می تواند زیر مجموعه ای از گستره دفاع باشد. چه آنکه تز و آنتی تز درام هر دو در گروه مدافعان شکل بگیرد؛ مثلاً آنکه شخصیتی از مدافعین که همراه با هم رزمان اش در مقابل تهاجم ایستاده دچار تردید شود و شک و دو دلی اش برای جنگ را در معرض تقابل و بازخورد با شخصیت های دیگر قرار دهد.

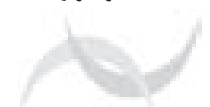
چه آنکه تز و آنتی تز هر دو در گروه مهاجمان و تحمیل گران قرار داشته باشند، مثلاً سرباز عراقی ای که پس تجاوز عمل و انگیزه اش را در تعارض با جهان بینی اش می بیند با گروه و اشخاص همراهش درگیر شود و ...

بهرحال بحث اساسی و محور مهم نمایش دفاع مقدس که از بعد مذهبی اندیشه و آرمان انسانی دفاع در برابر ظلم و تجاوز ریشه می گیرد، یک بستر مشترک و اصلی را به عنوان پایه مباحث و رفتارهای دراماتیک اش انتخاب کرده که بر اساس شرایط پیرامونی جنگ تحمیلی شکل گرفته و بر اساس همین بهانه نمایشی به طرح مسائل انسانی و مذهبی هم می پردازد. واژه مقدس که بعد از دفاع قرار گرفته حاصل تعلق انگیزه ها و ارزش های مذهبی عمل است که قداست تکلیف را در مقابل همه پرسش ها مربوط به عمل نمایشی قرار می دهد.

بنابراین طبیعی است تئاتر ضد جنگ نیز جزئی از تئاتر دفاع مقدس باشد. آنجا که در بحث پیرامون مسئله جنگ به عنوان عنصری تحمیلی مورد اعتراض قرار می گیرد و دفاع به مقابله با آن قد علم می کند، چنین دیدگاه و منظر نظری به راحتی



آنکه تز و آنتی تز درام هر دو در گروه مدافعان شکل بگیرد؛ مثلاً آنکه شخصیتی از مدافعین که همراه با هم رزمان اش در مقابل تهاجم ایستاده دچار تردید شود و شک و دو دلی اش برای جنگ را در معرض تقابل و بازخورد با شخصیت های دیگر قرار دهد



مصادیق پیدا می کند. در واقع جنگ و دفاع دو شخصیت برابر ستیز و کاملاً متضاد نمایش های دفاع مقدس هستند.

تئاتر دفاع مقدس همواره سعی دارد تا به مقوله جنگ به عنوان نیرویی تحمیل شده بر انسان نگاه کند و در برابر آن به دفاع در برابر آن و از میان برداشتن نیروی تجاوز و تهاجم قداست می بخشد. البته در این حوزه می بایست مفهوم کلی جنگ را از آنچه که در تئاتر دفاع مقدس ما به عنوان جنگ از آن یاد می شود تمیز داد و جدا کرد.

وقتی که از تئاتر جنگ در دنیا صحبت به میان می آید، محدوده ای کلی مطرح می شود که در این محدوده تقابل دو نیروی متضاد ایجاد موقعیتی می کند که از آن با عنوان جنگ یاد می شود. اما در حوزه تئاتر دفاع مقدس واژه جنگ و نگاه به آن کاملاً متفاوت است. جنگ در این گستره به جنگی خاص و تحمیل شده محدود می شود که متعلق به دوره، زمان و مکان مشخص و معلومی است. هر چند که دیدگاه کلی دفاع مقدس آنجا که مقوله دفاع قداست و ارزش پیدا کرده است، نسبت به مقوله جنگ تحت هر شرایط و با هر شکلی مشخص و معلوم است. جنگ در این محدوده هیچگاه مورد ستایش قرار نمی گیرد و بلکه همواره به عنوان عاملی متجاوز و تخریب گر مورد انتقاد و تنفر واقع می شود.

بر این اساس آیا می توان ادعا کرد که تئاتر دفاع مقدس یک تئاتر ضد جنگ است؟

مسئلاً عنوان این نوع تئاتر کاملاً در مقابل و متضاد با جنگ انتخاب شده و تازه با قرار گرفتن واژه مقدس، برابری و مقابله یا جنگ قداست نیز پیدا کرده است. بنابراین تئاتر دفاع مقدس در یکی از مهمترین اشکال آن قصد دارد تا مقوله ژرف ساختی جنگ را از موضعی مخالف مورد انتقاد قرار دهد و از همین روست که جنگ ما در نمایشهای دفاع مقدس به هر روی با عناوین دفاع مقدس و جنگ تحمیلی قرار می گیرد.

در این میان البته هستند نمایش هایی که به گونه ای مستقل از موضوع و بدون در نظر داشتن محدوده و زمان به طرح مضامین انسانی ضد جنگ می پردازند. نمونه چنین آثاری همین اجرای اخیر نمایش فصل خون است که با طرح موضوع انسانیت و عشق، جنایت های صورت گرفته در محدوده جنگ تحمیلی را نمایشی کرده و به طور مشخص بر علیه خشونت جنگ به انتقاد می پردازند. بنابراین علاوه بر اینکه خود موضوع دفاع مقدس جریانی بر

علیه جنگ و تهاجم است، دیدگاه مستقل ضد جنگ نیز می تواند در محدوده این تئاتر مطرح شود و مصادیق پیدا کند.

در واقع این کیفیت ضدیت با جنگ است که نمایش های مختلف حوزه دفاع مقدس تعیین کننده میزان اهمیت انتقاد برضد آن قرار می گیرد. چه بسا در بسیاری آثار که به راحتی نمی توان مضمون و نگاه خاص بر علیه جنگ و تهاجم را مشاهده کرد و تمیز داد. اما مهم آنست که هر جا نامی از شهید و شهادت و مبارزه به میان می آید، جنگ به عنوان نیروی تخریب گر و ویران کننده به عنوان نیرویی در مقابل شهادت و جهاد مورد انتقاد قرار می گیرد.

### تئاتر دفاع مقدس و مخاطب

بر اساس ساده ترین تعاریف ارائه شده از تئاتر تا پیچیده ترین آنها توسط صاحب نظران، مخاطب جایگاهی ویژه داشته و اساساً نمی توان تئاتر را بدون مخاطب متصور بود.

از آنجا که تئاتر بدون حضور دیگران بی معناست یک گروه نمایشی برای ارائه اثر خود باید همواره مخاطب را مدنظر قرار داده و با شناخت کامل از او اقدام به خلق و آفرینش نماید. شناخت مخاطب سبب می شود که فرآیند شکل گیری نمایشی یک سویه جریان نیابد و نیازهای ذهنی، عاطفی و روانی تماشاگران مورد توجه قرار گیرد. نوع و ژانر نمایش در جذب مخاطب بسیار مهم است. تئاتر جنگ و مقاومت نمونه ای از این ژانرهاست که در سالهای اخیر به دلیل وقوع جنگ تحمیلی در کشورمان تحت عنوان تئاتر دفاع مقدس به مخاطب عرضه شده است. تئاتر دفاع مقدس گونه ای از تئاتر مشتعل بر وقایع و حوادث دفاع مردم ایران در مقابل تهاجم نیروهای متخاصم عراقی است. این وقایع که در یک دسته بندی کلی به حوادث دوران جنگ و پیامدهای پس از آن تقسیم می شوند اساس و پالوده تئاتر دفاع مقدس را تشکیل می دهند. متأسفانه تئاتر دفاع مقدس به رغم تمامی تلاشها به دلایلی نتوانسته است به جایگاهی در خور دست یابد. ایجاد ارتباط موثر بین صحنه و تماشاگر از جمله وظایفی است که یک گروه باید در جریان اجرای یک نمایش آن را تحقق بخشند. اما عدم شناخت صحیح از مخاطب تئاتر دفاع مقدس، نه تنها این تاثیر گذاری را کم رنگ نموده بلکه یکی از دلایلی است که موجبات انزوای این گونه نمایشی را فراهم آورده است. خالق تئاتر دفاع مقدس باید در شناخت مخاطب و فرهنگ او تلاش نماید و از خرده فرهنگ



عدم شناخت  
صحیح از مخاطب  
تئاتر دفاع مقدس،  
نه تنها این  
تاثیر گذاری را کم  
رنگ نموده بلکه  
یکی از دلایلی  
است که موجبات  
انزوای این گونه  
نمایشی را فراهم  
آورده است



های رایج در جبهه های نبرد گرفته تا پیامدهای نامطلوب دوران پس از جنگ در تمامی عرصه ها آگاهی کافی داشته باشد. هنرمندان جهت ارائه تصویر صحیح تر از جنگ و به تبع آن تاثیرگذاری بیشتر بر مخاطب باید با اصطلاحات، کدها و نشانه های آدمهای این عرصه آشنا بوده و گویش و زبان و عکس العمل های او در مواقع خاص را بشناسد. این آشنایی باعث ارائه نشانه های مفهومی خاصی می گردد به دلیل قرابت مخاطب این گونه نمایشی با آن به راحتی در درک آن توفیق می یابد. استفاده از این نشانه ها و رمزها از طرف تئاتر دفاع مقدس باعث می شود تا روند درک مفاهیم و انتقال پیام به ذهن مخاطبان آسان تر صورت پذیرد. باید توجه داشت که ارائه و درهم تنیدن ساختارهای گوناگون نشانه های درام تنها هنگامی تاثیر لازم را خواهد داشت که تماشاگران به معنای آن پی برده و با آن مانوس باشند.

تماشاگران تئاتر در دوره های مختلف نیازهای عاطفی و فرهنگی متفاوتی دارند. گاهی ممکن است واکنش های احساسی آنان نسبت به حدوث رویدادی بر روی صحنه کاملاً با واکنش تماشاگران دوره های پیشین متفاوت و حتی متضاد باشد. بنابراین می توان گفت نیازهای مخاطبان در گذر زمان در حال تغییر و تکوین است. تئاتر دفاع مقدس نیز از این قاعده مستثنا نبوده و ضروری است که در هر دوره خود را با نیازهای جدید مخاطبانش منطبق سازد. پاسخگویی به این نیازها مستلزم

کنکاش و بررسی همیشگی هنرمندان این عرصه است. دریافت اطلاعات دقیق و تازه و پرداختن به آن در روی صحنه می تواند در جذب و پایداری مخاطب تاثیر شایانی داشته باشد. در مقابل چنانچه این اطلاعات به صورت گزینشی و با محدودیت و سانسور همراه باشد قطعاً گریز تماشاگر حقیقت جو را در پی خواهد داشت. علاوه بر آن به این نکته نیز باید اشاره داشت که هنر به طور اعم دارای ویژگی رسانه ای ناشی از انتقال پیام است. این پیام در صورتی بر ذهن مخاطب رسوب گذار خواهد بود که آن را قابل قبول و باورپذیر یابد. بنابراین پیامی که از خلال اطلاعات و داده های جاری بر صحنه تئاتر دفاع مقدس برای مخاطب ارسال می گردد باید تا حد زیادی برپایه واقعیات و مستندات استوار باشد. به عبارت دیگر تئاتر دفاع مقدس برای باورپذیری مخاطبینش و انتقال پیام به آنان باید حقایق را مدنظر قرار دهد.

شناخت وضعیت اجتماعی و دغدغه های روزمره جامعه باید در متون نمایشی انعکاس یابد و یک گروه هنری باید تلاش نماید با تحلیل موشکافانه نمایشنامه ای را برای اجرا برگزیند که مضمونی هم راستا با اتفاقات جاری اجتماع داشته باشد. لازمه این تعامل اجتماعی آن است که از طریق مشاهدات عینی و اجتماعی و نیز به کمک رسانه های خبری از مسائل و موضوعاتی که مخاطب با آن درگیر است آشنا شوند. مخاطبان تئاتر دفاع مقدس نیز دغدغه های خاص خود را داشته که باید توسط درام نویسان این عرصه شناسایی شده و در روی صحنه بازتاب یابد. بدیهی است تماشاگران علاقه مند به این گونه نمایشی چنانچه مضامین نمایش های این عرصه را دور از ابعاد رفتاری، روابط و مناسبات موجود احساس نمایند از آن فاصله گرفته و این فاصله خالی شدن سالن ها را در پی خواهد داشت.

در پایان باید اذعان داشت که مخاطب امروز به حجم وسیعی از وسایل ارتباط جمعی و سرگرم کننده دسترسی دارد. این دسترسی علاوه بر ارائه اطلاعات دقیق و فراوان، میزان توقع و انتظار تماشاگر را نیز ارتقاء بخشیده است. تئاتر نیز وظیفه ای هم راستا با یک رسانه دارد. وظیفه ای که تئاتر دفاع مقدس نیز از آن مبرا نیست. بنابراین باید تلاش نمود که مخاطب در دنیای پرهیاهوی رسانه ها از تئاتر روی گردان نشده و مدیوم دیگری را بر آن ترجیح ندهد.





## پرونده ویژه یک نمایشنامه نویس

### جمشید خانیان

به گمانم جمشید خانیان یکی از نمایشنامه نویسانی است که در نمایشنامه نویسی جنگ از آغاز فعالیتش تا کنون همواره به صورت فعالانه و مجدانه و مستمر به فعالیت خود ادامه داده و آثار درخشانی پدید آورده است. با نگاهی به آثار او در می یابیم قریب به نود درصد نوشته های او، جنگ، مقاومت و دفاع مقدس در آن ها نمودی چشمگیر داشته و در واقع دستمایه در اغلب آثارش جنگ به صورت غیر مستقیم نمود بسیاری دارد. او در این آثار بدون هیچ شعاری و برعکس خیلی خلاقانه و در قالب درام اجتماعی تاثیرات مخرب جنگ را بر آدمهای جامعه که اغلب هم جنوبی اند تصویر و تحلیل کرده است. با وجود آنکه اغلب آثارش در جشنواره های تئاتر دفاع مقدس یا جشنواره های دیگر اجرا شده و یا کمتر امکان اجرای عمومی را پیدا کرده است، اما اغلب مخاطبان با آثار او آشنايند. چاپ آثار او در یک مجموعه و نیز به صورت جداگانه، باعث شده مخاطبان پی گیرانه آثار او را دنبال کنند و از جهان و دنیای درام نویسی او به شناخت نسبتاً کاملی دست یابند. یکی از ویژگی های آثار او این است که ضمن آنکه به لحاظ محتوایی، جامعه در زمان یا بعد از جنگ در زیر ذره بین فکری او قرار می گیرد.

از نظر شکل و تکنیک نگارش نیز در نوع خود و آن هم در زمانی که این عرصه کمتر مورد توجه نمایشنامه نویسان بود (دهه ۶۰)، از استخوان بندی و استحکام خوبی برخوردار است؛ به نحوی که حتی خلاقیت های فرمی و شکلی آنها با نوآوری همراه است، به خصوص نمایشنامه "چهارمین نامه" از درخشان ترین آثار او و هم آثار نمایشنامه نویسی جنگ و حتی درام اجتماعی دهه شصت محسوب می شود که متأسفانه چندان به آن (و البته سایر آثارش) توجهی نشده است. از آنجا که آثار او هم در جریان نمایشنامه نویسی جنگ تاثیرگذار است و هم توجهات کافی و وافی به این آثار نشده است به اتفاق سر دبیر تصمیم گرفتیم تا پرونده این شماره را به آثار این نمایشنامه نویس خلاق اختصاص بدهیم تا هم ادای دینی به کوشش های ایشان در این حیطه شده باشد و هم مخاطبان و علاقه مندان به شناخت بیشتر و بهتری از جهان فکری او و آثارش دست یابند. به امید آنکه کوشش های دیگر عرصه نمایشنامه نویسی جنگ بیشتر مورد توجه واقع شود. "ب. ص"

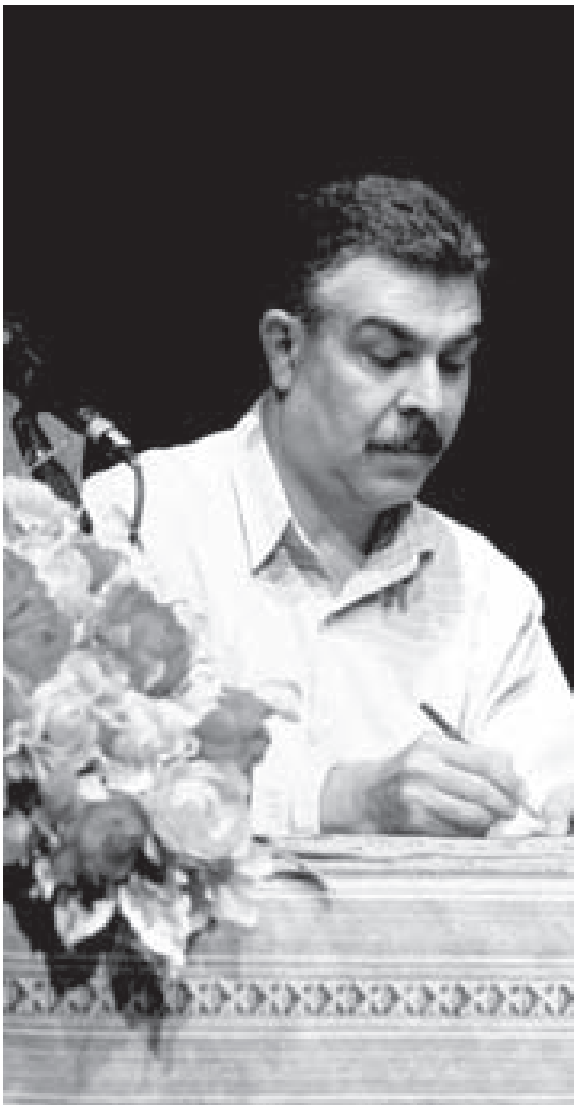
## گفت و گو با جمشیدخانین نمی توانم درباره جنگ نویسم

سید جواد روشن

جمشید خانین، نویسنده، نمایش نامه نویس و مدرس تئاتر است. وی در سال ۱۳۴۰ در آبادان متولد شد. اولین مجموعه داستان کوتاه او در سال ۷۲ و دومین اثرش با نام «بازی روی خط ممنوع» در سال ۷۵ و اولین رمان وی به نام «او» با موضوع انقلاب اسلامی در سال ۷۶ منتشر شده است. همچنین «کودکی های زمین» و «هیور» دو رمان معروف او با موضوع دفاع مقدس هستند. از جمله نمایشنامه های وی می توان به: «روی نی بندی»، «دهانی پر از کلاغ»، «اسماعیل، اسماعیل»، «چهارمین نامه»، «درون پیراهن یحیا»، «تکرار» و ... اشاره کرد. وی جزو نویسندگان شاخص تئاتر دفاع مقدس است که در سال ۱۳۸۳ پژوهشی پیرامون نمایشنامه نویسی دفاع مقدس و چگونگی بهره گیری از نمونه های موضوعی دوران دفاع مقدس و دوران پس از جنگ با عنوان «وضعیت های نمایشی دفاع مقدس» را به چاپ رساند. اثری بومی، ارزشمند و قابل تأمل که جایگاهی مناسب در میان کتاب های پژوهشی تئاتر دفاع مقدس دارد. لازم به ذکر است این گفت و گو مدت ها پیش و در زمانی که جمشید خانین عضو هیات مدیره اولین دوره کانون نمایشنامه نویسان دفاع مقدس بود و هنوز جشنواره دوازدهم تئاتر دفاع مقدس نیز برگزار نشده بود - انجام شد که متأسفانه تاکنون فرصت چاپ نیافت از این رو برخی سوالات و جواب ها با توجه به همان زمان طرح شده است.

- \* جناب خانین شما متولد جنوب و مناطق جنگی هستید، این مسئله چقدر در نوشته های شما تأثیر گذاشته است؟
- خیلی زیاد، من غیر از اینکه متولد و بزرگ شده جنوب هستم چند سال نیز در جبهه حاضر بودم و این تجربیات همه در آثارم تجلی یافته است و خیلی سخت است که به موضوع دیگری پردازم. همه تجربیات و خاطرات من متأثر از همین روزها و خاطرات است.
- \* شما قبل از جنگ هم می نوشتید؟
- بله، اولین نمایشنامه خودم را در ۱۳ سالگی نوشتم که





در همان سال توسط برخی از دوستانم اجرا شد ولی با آغاز جنگ تغییرات جدی در زندگی روزمره پدید آمد و من هم تحت تأثیر جنگ بودم و بعد از آن هم ، تمام آثار من متأثر از آن فضاست.

**\* پیسکاتور- نویسنده و نظریه پرداز تئاتر- در زمان جنگ جهانی یک سرباز بود ولی بعد از جنگ به فرد دیگری تبدیل شد که صاحب نظر و نویسنده بود. آیا جمشید خانیان نیز دچار چنین تغییری شده است یعنی اگر جنگ نبود شما مسیر دیگری را می رفتید؟**

- ممکن است. به هر حال جنگ اتفاق بزرگی بود و ما تجربیات تازه‌ای را پشت سر گذاشتیم. نزدیک‌ترین دوستان من در جنگ شهید و یا مجروح شدند. این تجربه تازه‌ای بود که تا قبل از آن قابل لمس نبود. همه این خلاف عادات باعث خلاقیت می‌شود. شاید اگر انقلاب و یا جنگ را زندگی نمی‌کردم جور دیگری می‌نوشتم و یا زندگی می‌کردم و روند دیگری داشتم.

**\* و شاید جنگ را جور دیگری می‌دیدید؟**

- شاید، در زمان جنگ ۱۹ سال سن داشتم و تصورم از جنگ کودکانه و مثل فیلم‌های امریکایی بود ولی با آغاز جنگ همه آن تصورات به هم ریخت. ما اتفاقی را لمس کردیم که آرزو کردیم ای کاش دیگر هیچ وقت پیش نیاید و هیچ نسلی آن را تجربه نکند. جنگ بسیار زشت و غیر انسانی است ولی در مقابل دفاع در همه دنیا ستودنی است. هر چند دفاع نیز نوعی جنگ است ولی جنگی شرافتمندانه برای دفاع از سرزمین است. جنگ یک موقعیت بسیار نادر بوجود می‌آورد که انسان سرشت انسانی خودش را بروز می‌دهد.

**\* در جنگ به عنوان یک رزمنده حضور داشتید و می‌جنگیدید و یا به عنوان یک نویسنده اتفاقات را می‌دیدید و می‌نوشتید؟ می‌خواهم بدانم در زمان جنگ نیز این حس نوشتن با شما بود و یا بعداً به آن فکر کردید و به نوشتن آن اتفاقات پرداختید؟**

- عکس می‌گرفتم، خاطره می‌نوشتم ولی هیچ وقت فکر نمی‌کردم درباره جنگ داستان و یا نمایشنامه بنویسم در آن زمان فقط با جنگ زندگی می‌کردم ولی مطمئن بودم که یک روز همه این تجربیات به شکل هنری بروز خواهد کرد.

**\* اولین نمایشنامه شما بعد از جنگ چیست؟**

- روی نی بندی

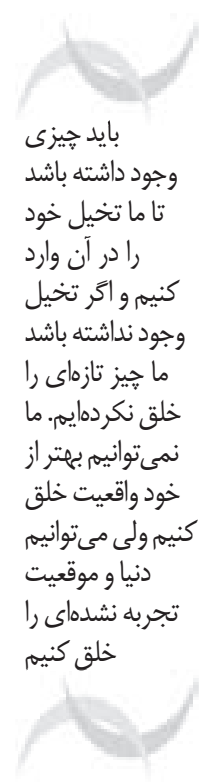
**\* وقتی شروع به نوشتن کردید این ناخودآگاه شما بود**

**که بروز پیدا می‌کرد و یا هدفمند می‌نوشتید؟**

- وقتی «روی نی بندی» را می‌نوشتم انگیزه جنگ نبود بلکه قولی بود که من به دوستی داده بودم ولی وقتی می‌خواستم بنویسم فکر کردم باید درباره جنگ بنویسم و حالا آن تأثیرات خودش را بروز می‌داد و شد اولین نمایشنامه من در زمینه جنگ و دفاع مقدس. هنوز هم هر وقت می‌خواهم بنویسم از جنگ می‌نوویسم و فقط به دنبال دریچه ، حرف و زبان تازه‌ای هستم، ولی نمی‌توانم درباره جنگ بنویسم و از فکر جنگ خلاص شوم.

**\* به دنبال دریچه و پنجره تازه گشتن فقط به خاطر**





باید چیزی وجود داشته باشد تا ما تخیل خود را در آن وارد کنیم و اگر تخیل وجود نداشته باشد ما چیز تازه‌ای را خلق نکرده‌ایم. ما نمی‌توانیم بهتر از خود واقعیت خلق کنیم ولی می‌توانیم دنیا و موقعیت تجربه نشده‌ای را خلق کنیم

م تفاوت بودن است و یا به دنبال چیزهایی هستید که تا به حال رصد نشده است؟

- برای حرف تازه‌ای است که کمتر کسی به آن دقت کرده است و مسلماً اگر کمی دقت کنیم چیزها و حرف‌های جدیدی برای گفتن در عرصه دفاع مقدس خواهیم داشت.

**\* چقدر از نوشته‌هایتان واقعیت است و چقدر تخیل؟**

- به نظر من تخیلی‌ترین اثر هنری هم پایه‌های اصلی آن در واقعیت قرار گرفته است. باید چیزی وجود داشته باشد تا ما تخیل خود را در آن وارد کنیم و اگر تخیل وجود نداشته باشد ما چیز تازه‌ای را خلق نکرده‌ایم. ما نمی‌توانیم بهتر از خود واقعیت خلق کنیم ولی می‌توانیم دنیا و موقعیت تجربه نشده‌ای را خلق کنیم. شما از پیسکاتور نام بردید و من از همینگوی می‌گویم که در جنگ به عنوان یک سرباز می‌نوشت. خیلی از قصه‌های اولیه او درباره جنگ است که در زمان جنگ هم نوشته شده و تنها نمایشنامه وی نیز درباره جنگ است. همینگوی هم واقعیت را تغییر می‌داد و چیز جدیدی خلق می‌کند. این تخیل می‌تواند درباره خود جنگ و یا در ارتباط با آن باشد. خود من داستانی دارم با نام «همیشه همین وقت، همین بازی» که بر اساس آن نمایشنامه «اگر مرد کوچکی پیدا می‌شد که می‌خندید» را نوشتم. انگیزه اولیه این داستان به زمانی برمی‌گردد که پسرم کوچک بود و هر وقت من به خانه می‌آمدم او می‌رفت و در جایی پنهان می‌شد تا من او را پیدا کنم. یک روز خیلی گشتم و او را پیدا نکردم و بعد فهمیدم که درون کمد و زیر لباسها خوابش برده این باعث تا من آن داستان را که البته پیش زمینه جنگ نیز در آن وجود دارد بنویسم. داستان زن و شوهری که به دنبال بچه‌شان می‌گردند و او نیست. پس خیلی اوقات انگیزه اولیه چیز دیگری است ولی انباشت ذهنی هنرمند به آن رنگ و جهت می‌دهد و انباشت ذهنی من هنوز هم درگیر جنگ است.

**\* شما از نزدیک شاهد خیلی از موقعیت‌ها در دوران دفاع مقدس بوده‌اید، لحن و ادبیات بچه‌های جبهه را لمس کرده‌اید و ... وقتی می‌نویسید چقدر کاراکترهای واقعی جنگ را که خودتان آنها را لمس کرده‌اید در موقعیت‌های خیالی و غیر واقعی می‌گذارید؟**

- در یکی از خاطرات دوران دفاع مقدس خواندم که یک جوان ۱۶-۱۵ ساله که علاقه‌مند عکاسی بوده است وقتی می‌شود عراقی‌ها به مرز خرمشهر نزدیک می‌شوند با دو حلقه

فیلم ۳۶ تایی داخل خرمشهر می‌شود تا عکس بگیرد. عراقی‌ها وارد شهر می‌شوند و یک عراقی او را می‌بیند و دنبالش می‌کند. جوان فرار می‌کند تا اینکه به یک کوچه بن بست می‌رسد نمی‌داند چکار کند برای همین روی زمین می‌خوابد و دوربینش را پنهان می‌کند و خودش را به مردن می‌زند. صدای نزدیک شدن عراقی را می‌شنود و وقتی عراقی به جوان می‌رسد لوله تفنگ را بر روی سر او می‌گذارد. همان زمان از اطراف خمپاره نیز می‌زنند. آن جوان نقل کرده است وقتی این اتفاق افتاد ساعت ۲ بعد از ظهر بود و تا غروب لوله تفنگ روی سر او بوده است و وی نمی‌توانسته است حرکت کند. جوان که خسته می‌شود و دیگر تحمل آن شرایط را نداشته، تصمیم می‌گیرد که بلند شود و آن وقت می‌فهمد که سرباز عراقی در همان ساعات اولیه با ترکش خمپاره مرده است و او ساعت‌ها بی‌دلیل نگران بوده است. این خاطره یک موقعیت بسیار دراماتیک است و انگیزه‌های زیادی در ذهن هنرمند خلق می‌کند که باعث خلایقیت می‌شود. این از همان موقعیت‌ها و همان شرایط ندیده‌ای است که تجربه شده و نیاز دارد که توسط هنرمند به یک اثر هنری تبدیل شود. به نظر من هنوز خیلی از این شرایط و موقعیت‌ها بکر باقی مانده‌اند.

**\* معمولاً بین نگاه هنرمند و مسئولان تفاوت وجود دارد . شما چقدر درگیر این تفاوت‌ها هستید؟**

- من اگر می‌نویسم برای خودم می‌نویسم و به آنچه فکر می‌کنم درست است و به آن اعتقاد دارم. حال شاید این نوشته امکان چاپ و اجرا پیدا کند شاید خیر ولی مهم این است که این فکر که ذهن مرا مشغول کرده به یک اثر تبدیل شود و مرا رها کند. اصلاً مهم نیست که دیگران چه می‌گویند باید خودم از آن راضی باشم و لذت ببرم.

**\* یعنی خیلی شخصی با آن برخورد می‌کنید؟**

- کاملاً شخصی. چون اعتقاد دارم که هنر و ادبیات امری کاملاً شخصی است. من اینگونه می‌نویسم حال یا کسی آن را می‌پسندد یا خیر، یا مخاطب دارد یا ندارد.

**\* من این نسل که جنگ را ندیده‌ام آن را از دریچه نگاه شما که جنگ را لمس کرده‌اید می‌بینم، نمی‌خواهم از واژه رسالت استفاده کنم ولی به نظر شما و امثال شما در مقابل نسل امروز مسئول هستید چون آثار شما ذهنیت این نسل را شکل می‌دهد.**

- من نویسنده می‌نویسم تا خواننده شوم و نگاه خودم را مطرح

کنم و نباید در این نگاه دخالت کرد. مسئولان می‌خواهند اعمال نظر کنند و بگویند آنچه‌آنچنان ببین و بنویس که ما می‌خواهیم. در صورتی که مخاطب از مجموع دیده‌ها و نگاه‌های مختلف آنچه را که بهتر و درست‌تر می‌داند انتخاب می‌کند. آنچه خلق می‌شود قرار است زائیده تخیل هنرمند باشد و مخاطب به غیر از نگاه خودش با دیدگاه دیگری نیز آشنا شود. شاید نگاه هنرمند با نگاه مسئولان و مخاطب متفاوت باشد. حتی گاهی دو هنرمند دو دیدگاه متفاوت دارند.

**\* این اختلاف دیدگاه در کدام مرحله است؟ آیا در کلیت هم باید اختلاف نظر داشت و یا این تفاوت‌ها در جزئیات است؟**

- برخوردار هنرمند با پدیده‌های مثل دفاع مقدس و جنگ از آغاز تا امروز خیلی تفاوت پیدا کرده است. زمانی که ما درگیر جنگ بودیم هنرمند یک وظیفه داشت و وقتی از جنگ فاصله گرفتیم این وظیفه شکلی دیگر پیدا کرد. امروز نیز که در مورد آن صحبت می‌کنیم وظیفه دیگری وجود دارد. در زمان جنگ، نگاه هنرمند نزدیک به نگاه خود رزمندگان و تا حدودی تبلیغی و احساسی بود که البته در سراسر دنیا نیز همین گونه است ولی بعد از آن دوران ما باید به نقد جنگ و یا آثار به جای مانده از آن بپردازیم. هر چند نسل امروز تجربه ما از جنگ را ندارد ولی نمی‌توان گفت که او نباید در مورد جنگ بنویسد و نظر دهد. شاید کسی خود جنگ را ندیده باشد ولی تأثیرات آن را لمس کرده باشد و بخواهد از دریچه نگاه خودش نظر و عقیده‌اش را درباره جنگ ابراز کند. این یک نگاه شخصی است که می‌تواند وجود داشته باشد. تولستوی رمان «جنگ و صلح» را در زمانی می‌نویسد که دیگر جنگی در کار نیست و او با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای آن را می‌نویسد که اثری ماندگار درباره جنگ است.

**\* در واقع به نظر شما هنرمند می‌خواهد که مسئولان به او اعتماد کنند تا نگاه خودش را بنویسد و این به معنای زیر پا گذاشتن ارزش‌ها نیست.**

- متأسفانه همیشه رویارویی هنرمند با مسئولان وجود داشته است و مختص ایران نیز نیست و همواره در طول تاریخ و در همه جوامع وجود داشته است. سیاست‌گذاران دولتی مسائل را به صورت کلان می‌بینند ولی هنرمند به جزئیات می‌پردازد. ضرورت‌ها از نگاه هنرمند و یک مسئول دولتی متفاوت است. شاید در مقطعی این فاصله کم شود ولی هیچ‌گاه برداشته نمی‌شود. مسئولیت هنرمند نسبت به اثرش چیز دیگری و از جنس دیگری است و مسئولیت

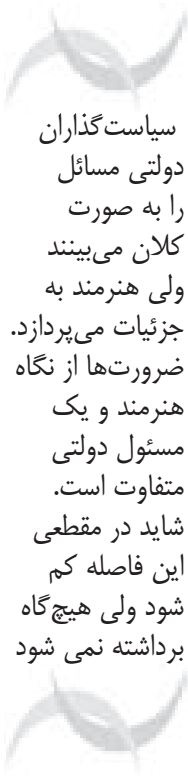
یک مدیر دولتی چیز دیگری است. خیلی درست نیست که این دو را با هم مقایسه کنیم. عامه مردم ما با جنگ دست به گریبان بوده‌اند و احساسات عمیق انسانی آن را درک کرده‌اند. هنرمند نیز جنگ را متفاوت از عام مردم نمی‌بیند. هنرمند همه اینها را می‌بیند و به تحلیل و نقد جنگ می‌پردازد. در اینجا است که باید به هنرمند اعتماد و اطمینان کرد. باید اجازه دهیم تحلیلش را مطرح کند. این باعث خدشه به اصل جنگ و نگاه عام مردم نیست. ولی معمولاً خصوصاً در جشنواره تئاتر دفاع مقدس کمتر این فرصت و امکان وجود دارد که به تحلیل و نقد جنگ بپردازیم.

**\* حداقل آدم‌های خود جنگ انتظار دارند حق مطلب نیز ادا و ارزشهای دفاع مقدس حفظ شود. چه کسی باید این حرف‌ها را بزند؟**

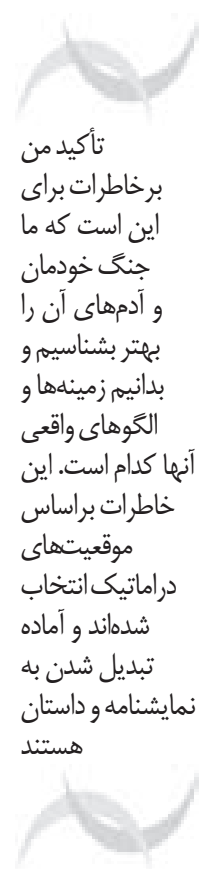
- منظور از نقد جنگ زیر پا گذاشتن ارزش‌ها نیست بلکه منظور یک نگاه واقع‌بینانه به جنگ است. ما در جنگ خودمان لحظات ناب انسانی را دیده‌ایم که تا آن زمان تجربه نشده بود. نمی‌توان آنها را نادیده گرفت. حتماً باید به ارزش‌ها و هویت فرهنگی خودمان در دفاع مقدس بپردازیم و من هم به آن تأکید دارم و معتقدم ناگفته‌های ۸ سال دفاع مقدس بسیار زیاد است. من کتاب «وضعیت‌های نمایشی دفاع مقدس» را نوشتم چون فکر می‌کردم ما نیاز به مرور خاطرات جنگ خودمان داریم. گاهی در جشنواره‌ها کارهایی را می‌بینیم که مثلاً در مورد جنگ خودمان است ولی هیچ نشان و المان بومی با خود ندارد. انگار ما شاهد اتفاقی در زمان جنگ‌های جهانی هستیم. مسلماً این ناشی از عدم شناخت نویسنده از واقعیت‌های جنگ خودمان است. تخیل ما باید بر پایه واقعیت‌ها باشد و باید حقیقت این دفاع را شناخت. تماشاگر وقتی کار را باور می‌کند و با آن ارتباط می‌گیرد که پایه کار براساس واقعیت‌های خودمان باشد. برای شناخت واقعیت‌ها نیز باید خواند، جبهه‌ها و مناطق جنگی را دید و خاطرات را شنید. هنرمند باید براساس این مستندات تخیل کند و نه در یک فضای انتزاعی و غیر واقعی.

**\* شما با برگزاری جشنواره تئاتر دفاع مقدس موافق هستید؟**

- مسلماً بودن این جشنواره از نبودن آن بهتر است.  
**\* ولی جشنواره باعث می‌شود تئاتر دفاع مقدس محدود به یک ایام خاص شود. آیا تنها دو اجرا در جشنواره باعث یک جریان موثر در این عرصه خواهد شد؟**  
- متأسفانه سیاست‌های جشنواره‌ها قائم به افراد است و با آمدن



سیاست‌گذاران  
دولتی مسائل  
را به صورت  
کلان می‌بینند  
ولی هنرمند به  
جزئیات می‌پردازد.  
ضرورت‌ها از نگاه  
هنرمند و یک  
مسئول دولتی  
متفاوت است.  
شاید در مقطعی  
این فاصله کم  
شود ولی هیچ‌گاه  
برداشته نمی‌شود



تأکید من  
برخاطرات برای  
این است که ما  
جنگ خودمان  
و آدم‌های آن را  
بهتر بشناسیم و  
بدانیم زمینه‌ها و  
الگوهای واقعی  
آنها کدام است. این  
خاطرات براساس  
موقعیت‌های  
دراماتیک انتخاب  
شده‌اند و آماده  
تبدیل شدن به  
نمایشنامه و داستان  
هستند

و رفتن مدیران شرایط نیز تغییر می‌کند. در برخی دوره‌ها مدیرانی حضور داشتند که نگاه مثبتی به هنرمندان این عرصه داشتند. در این دوره‌ها جشنواره فرمایشی نبود بلکه فرصتی بود برای گفت‌وگو، انتقال تجربه و نقد سالم. حضور افراد کم تجربه و جوان در کنار افراد با تجربه در این عرصه دستاوردهای خوبی را به همراه داشت. به نظر من جشنواره حاصل کار یک ساله هنرمندان در این عرصه است و شور و نشاطی که بوجود می‌آورد به مخاطب هم سرایت می‌کند.

\* به کتاب «وضعیت‌های نمایشی دفاع مقدس» اشاره کردید، شما در مقدمه این کتاب به داستان رز طلایی<sup>۱</sup> اشاره می‌کنید. این کتاب چقدر رز طلایی شما است؟

- مسلماً همه آن نیست. بخشی از آن این کتاب است و بخش دیگر آن برخی از نمایشنامه‌ها و بسیاری از داستان‌هایم که در مورد جنگ نوشته‌ام. داستان‌های دفاع مقدس همه رز طلایی من هستند ولی در مورد نمایشنامه‌هایم برخی این طور هستند.

\* وقتی در عنوان این کتاب از واژه دفاع مقدس استفاده می‌شود یعنی مربوط به جنگ خودمان است. آیا این کتاب همین قدر خاص است؟

- در ابتدا عنوان این کتاب «وضعیت‌های نمایشی جنگ» بود ولی با عنوان کتاب مخالفت شد. من از واژه جنگ استفاده کردم چون معتقد هستم ما دو نوع جنگ داریم. جنگ تجاوزکارانه و جنگ تدافعی. این تعریف و تقسیم بندی در تمام دنیا وجود دارد. وقتی از جنگ تدافعی صحبت می‌کنیم منظور همین دفاع مقدس است و من در این کتاب به این تقسیم بندی اشاره کرده‌ام. تمام خاطراتی که در این کتاب نقل می‌شود مربوط به جنگ خودمان و دفاع مقدس است. این کتاب با اثری مثل «هنر نمایشنامه نویسی جنگ» اثر داوید لسکو بسیار متفاوت است چون آن کتاب هیچ ارتباطی با جنگ ما ندارد ولی در کلیت مثل پلیدی جنگ مشترک است. بخش اعظم کتاب «وضعیت‌های نمایشی دفاع مقدس» مربوط به خاطرات رزمندگان و جانبازان خودمان است که آنها را طبقه بندی کرده‌ام. تأکید من بر این خاطرات برای این است که ما جنگ خودمان و آدم‌های آن را بهتر بشناسیم و بدانیم زمینه‌ها و الگوهای واقعی آنها کدام است. این خاطرات براساس موقعیت‌های دراماتیک انتخاب شده‌اند و آماده تبدیل شدن به نمایشنامه و داستان هستند. من در همین کتاب گفته‌ام که می‌توان علاوه بر خاطره‌ها از داستان، رمان و شعرهای این عرصه نیز بهره گرفت و باید آنها را مطالعه کرد. متأسفانه اکثر

نویسندگان ما با این حوزه‌ها غریبه هستند و نمی‌دانند در آنجا چه اتفاقی افتاده است در صورتی که به آن نیاز داریم. کتاب «وضعیت‌های نمایشی دفاع مقدس» با توجه به ویژگی‌های دفاع مقدس نوشته شده و سعی کرده‌ام اینجایی و بومی باشد ولی در هر صورت این دفاع نیز جنگ است ولی جنگی به حق و مقدس.

\* از میان آثار خودتان کدام نمایشنامه را بیشتر از بقیه دوست دارید؟

- «روی نی بندی» و «دهانی پر از کلاغ» را هر یک به دلیلی دوست دارم.

\* آیا شما به تفکیک و دسته بندی های مرسوم در حوزه تئاتر دفاع مقدس مثل نمایشنامه نویسی دفاع مقدس، کارگردان دفاع مقدس و... قائل هستید؟

- معمولاً این عناوین را دیگران و گاهی مسئولان به هنرمند نسبت می‌دهند. به نظر من هنرمند خارج از این تعاریف فقط به عرضه هنرش و کاری که انجام می‌دهد فکر می‌کند و کمتر خودش درگیر این دسته بندی‌هاست.

\* در پایان بفرمائید از یک مقام مسئول در عرصه تئاتر دفاع مقدس چه خواسته و چه پیشنهادی دارید؟

- به نظر من مدیریت اجرایی جشنواره‌ها باید به مدیران فرهنگی واگذار شود. الزاماً لازم نیست مدیران و سیاست‌گذاران جشنواره‌های تئاتر دفاع مقدس، تئاتری باشند ولی باید تئاتر را خوب بشناسند و از نظرات صاحب نظران این عرصه استفاده کنند. به نظر من امکانات بالقوه تئاتر دفاع مقدس این قابلیت را دارد که بهتر و بیشتر شکوفا شود و باید به هنرمند این عرصه آزادی عمل بیشتری داد و به آنها اعتماد کرد.

پی نوشت

(۱) در کتاب «وضعیت‌های نمایشی دفاع مقدس» به نوشته‌ای از کتاب «رز طلایی» نوشته کنستانتین پائوستونسکی اشاره شده و آمده است: «... هر دقیقه، هر کلمه یا هر نگاه تصادفی، هر فکر بکر یا شوخی آمیز، هر تپش نامحسوس قلب انسان، و نیز هر پرز بران سفیدار یا هر پرتو ستاره‌ای که در تالاب شبانگه منعکس می‌شود، همه اینها ذرات گرد طلا هستند. ما ادبا و نویسندگان، این ذرات، این میلیون‌ها ذره را طی ده‌ها سال برمی‌گزینیم و بی آنکه خود متوجه باشیم گردهمی‌آوریم و به هم بسته‌ای تبدیل می‌کنیم و سپس از آن هم بسته «رز طلایی» به صورت داستان، رمان یا منظومه می‌آفرینیم ...»

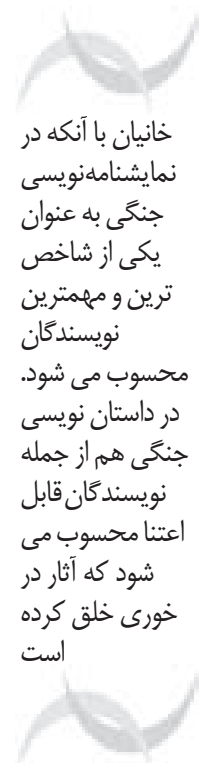
## تاملی بر هنر نمایشنامه نویسی جنگ در آثار جمشید خانیان بازآفرینی رئالیسم اجتماعی بعد از جنگ



بهزاد صدیقی

چه کسی می دانست که روزگاری در ایران جنگی در می گرفت که نمایشنامه نویسی و تئاتر ایران را متأثر از خود می ساخت و پیامد آن جشنواره های موضوعی با مضامینی که دوران جنگ یا مسائل بعد از جنگ یا متأثر از جنگ در خانواده ها و پشت جبهه و ... را با خود همراه داشت تشکیل می شد؟! شاید بتوان گفت که همین جشنواره های موضوعی درباره جنگ نظیر جشنواره تئاتر دفاع مقدس، جشنواره تئاتر معراج، جشنواره تئاتر فتح، جشنواره تئاتر ارتش، جشنواره تئاتر بسیج و جشنواره تئاتر ایثار موجبات رشد و اعتلای نمایشنامه نویسی جنگ را فراهم آورد و سبب شد نمایشنامه نویسانی همچون جمشید خانیان یا علیرضا حنیفی تنها در این حیطه دست به نگارش آثار نمایشنامه نویسی خود ببرند و بخشی از گفته ها و ناگفته های جنگ را در قالب درام و درام جنگی به نمایش و تصویر در آورند.

البته نمایشنامه نویسان دیگری هستند که به غیر از نگارش درام های اجتماعی یا درام های فرهنگی به صورت پراکنده و گاه و بیگاه و حتی به صورت تک اثر آنچه را که جنگ به صورت مستقیم یا غیر مستقیم تحت تاثیر یا تحت الشعاع خود قرار داده بود، در نمایشنامه نویسی قلم فرسایی کرده اند که از میان آنها می توان به نام های شاخص همچون چیستا یثربی، نغمه ثمینی، محمد یعقوبی، نادر برهانی مرند، مسعود سمیعی، محمد چرمشیر، مهرداد رایانی، عبدالحی شماسی، شهرام کرمی و ... اشاره کرد. در میان نمایشنامه نویسانی که جنگ و مسائل بعد از آن موضوع عمده آثار ایشان بوده البته به غیر از خانیان و حنیفی می توان به سیدحسین فدایی حسین، سعید تشکری، میلاد اکبرنژاد و نیز علیرضا نادری که شاید یگانه نمایشنامه نویسی در این عرصه باشد که اغلب مخاطبان تئاتر، چه خاص و چه عام و چه مخاطبان تئاتر اجتماعی و مدرن و چه مخاطبان تئاتر



خانیاں با آنکه در  
نمایشنامه‌نویسی  
جنگی به عنوان  
یکی از شاخص  
ترین و مهمترین  
نویسندگان  
محسوب می‌شود.  
در داستان نویسی  
جنگی هم از جمله  
نویسندگان قابل  
اعتنا محسوب می  
شود که آثار در  
خوری خلق کرده  
است

جنگی - با آثارش ارتباط برقرار می‌کند، اشاره کرد.

اما در این نوشتار که ویژه آثار نمایشنامه نویس جمشید خانیاں است. نگارنده بر آن است که در خصوص کم و کیف و ویژگی های درام نویسی او در این حیطه تامل کند و در خصوص سایر نمایشنامه نویسان دیگر - بر اساس کمیت و کیفیت آثارشان - در نوشتارها و مقالات دیگر نکاتی را قلمی کند. خانیاں با آنکه در نمایشنامه نویسی جنگی به عنوان یکی از شاخص ترین و مهمترین نویسندگان محسوب می‌شود. در داستان نویسی جنگی هم از جمله نویسندگان قابل اعتنا محسوب می‌شود که آثار در خوری خلق کرده است. کارنامه نویسندگی او چه به لحاظ کمی و چه کیفی نشان می‌دهد که او هم دغدغه مطرح کردن مسائلی که جنگ، آدمها و پیرامون او را متأثر شناخته است، دارد و هم می‌کوشد با نگاه و شکل تازه ای در این حیطه دست به تجربه بزند. در عرصه داستان نویسی کودکی های زمین، بور و ننه دلآور و یک نقش برای کاوه از جمله آثاری است که مخاطبان و خوانندگان بسیاری را متوجه خود کرده است. در عرصه درام نویسی که منظور نظر این نوشتارها، شاید به جرات بتوان گفت که غریب به نود درصد از آثار او جنگ و مناسبات آن در میان جامعه و آدمهای امروزی در اقشار مختلف و نیز اقلیم های بومی - به خصوص منطقه جنوب، بی هیچ بزرگ نمایی، تصویر و ترسیم می‌شود. هر کدام از این آثار چه آنها که به صورت تک نفره نوشته شده است مثل روی نی بندی، تکرار و چه آنها که به شکل دو نفره یا چند نفره به نگارش درآمده مثل دهانی پر از کلاغ، اسماعیل، اسماعیل، چهارمین نامه و حتی نمایشنامه خافی همچون درون پیرهن یحیی به لحاظ فرم و محتوا مضامین تاثیرگذار و گاه بکر و نویی را جست و جو می‌کنند که پیش از این کمتر می‌توانستیم نمونه هایی نظیر آن را شاهد باشیم. به خصوص به لحاظ زبان، نشر، لحن و گفت و گو از اهمیت بسیاری برخوردارند که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

در نمایشنامه های پرگار، عشق سال ریکن و بازی نامه بابور از آثار دیگر این نمایشنامه نویس، مخاطب با بخشی دیگر از دغدغه های او آشنا می‌شود. او در این آثار می‌کوشد روایتگر صادقی از اوضاعی که بر شخصیت های نمایشی اش رفته است، باشد. فضا سازی ها و تصویر سازی ها به لحاظ موقعیت جغرافیایی، اقلیمی و بومی، واقع گرایانه بودن با زبان و نشری که

هم خاص است و هم قابل درک و فهم برای عموم مخاطبان، در آثار ادبیات نمایشی او از موقعیتی ممتاز برخوردار است و همین موجب می‌شود که تماشاگر یا مخاطب در همان برخورد اولیه با اثر، نسبت به آن توجهی خاص نشان دهد و در آثار بعدی او این ویژگی ها را دنبال کند. در واقع نمایشنامه های خانیاں از این خصوصیت برخوردارند که هم مخاطبان و هم گروه های اجرایی به آن واکنش های متعدد و اغلب در عین حال مثبتی نشان دهند.

ویژگی دیگری که در آثار او دیده می‌شود، درونمایه هایی است که نویسنده آنها را بدون هیچ تصنعی به نمایش می‌گذارد و در اصل می‌توان گفت که آنچه بر آدمها و شخصیت های او رفته است، به آنان تحمیل یا حقنه نمی‌کند. بلکه از من روایت گر و واقع گرای نویسنده به سیلان در می‌آید. البته در این میان نمایشنامه دهانی پر از کلاغ مستثنا باشد زیرا به نظر می‌رسد نمایشنامه نویس کوشیده اثری برای همه دوران ها و مکان ها بنویسد، زیرا که کیفیت و خصوصیتی که او از آدم هایش ارائه می‌دهد، قابلیت تطابق و تطبیق با همه جنگ های که تا کنون اتفاق افتاده را دارد.

خانیاں به غیر از اینها در نمایشنامه نویسی که مربوط به جنگ می‌شود، می‌کوشد، آدمهایش را اتفاقاً در متن و دوران جنگ و خط مقدم جبهه نشان ندهد، بلکه برعکس تلاش می‌کند آدمهایی را که به شکل مستقیم یا غیر مستقیم با جنگ روبرو شده و حال، زندگی شان را تحت تاثیر قرار داده و منجر به ایجاد تغییر در حیاتشان شده، به نمایش بگذارد. از این روی می‌توان گفت که او تاثیرات جنگ را اتفاقاً در هنگام دوران جنگ یا در درون جبهه ها جست و جو نمی‌کند، بلکه در میان آدمها و خانواده هایی نشان می‌دهد که همه زندگی اکنونی و اینجایی شان را آسیب پذیر ساخته و مخاطب آنها را در موقعیت های باور پذیر و نه باسمة ای و کلیشه ای، می‌بیند. از پس چنین نگاه نمایشنامه نویس است که مخاطبان در آثار با قشری نگری و دیدگاه های خاص و تحمیلی بعضی از اشخاص حقیقی و حقوقی که در آثار برخی از نمایشنامه نویسان این حوزه وجود دارد، روبرو نمی‌شود. زیرا که نویسنده در تصویری که از چنین آدمهایی ارائه می‌دهد، یا منطق رئالیسم اجتماعی و بومی را رعایت می‌کند یا از منطقی پیروی می‌کند که حداقل تماشاگر و مخاطب حرفه ای و آگاه، کاملاً کدهای نمایشی اثر را قابل



تعمیم در هر جا و مکانی می‌داند. نمایشنامه‌های تکرار، روی نی‌بندی، اسماعیل اسماعیل، دهانی پر از کلاغ و نیز چهارمین نامه که به شکل و فرمی و تازه در این عرصه نوشته شده که به نوعی یادآور شیوه جریان سیال ذهن در ادبیات داستانی است. بر اساس چنین منطقی امکان نوشتن از سوی نویسنده را پیدا کرده‌اند و با خوانش‌های امروزی مخاطبان، نشان می‌دهند که اذهان بسیاری را متوجه خود می‌کنند و حتی او را ترغیب به خواندن و توجه دوباره و چندباره می‌سازند. شاید به همین دلیل است که آثار او برای نسلی که در دهه هشتاد دوران جوانی اش را طی می‌کند، قابل درک و دریافت است و می‌توان گفت که وابسته به تاریخ مصرف خاصی نیست.

به لحاظ تکنیک و فرم نمایشنامه نویسی هر یک از آثار او با سوژه‌ها و مضامین گوناگون، از شکل خاصی برخوردار است. در دهانی پر از کلاغ نویسنده از تکنیک مدرن نمایشنامه نویسی بهره می‌جوید و می‌کوشد مضمون و موضوع متن خویش را در شکل غیر ارسطویی و در قالب یک گفت و گوی ساده و روان شکل دهد. حتی در مونولوگ نویسی (تکرار و روی نی‌بندی) او به این تکنیک توجه ویژه‌ای نشان می‌دهد و بر آن می‌شود متفاوت از شکل‌های رایج مونولوگ نویسی عمل کند.

داستان نمایشنامه روی نی‌بندی در آشیانه پرنده‌ای اتفاق می‌افتد که از دور نمایی شبیه بوم نقاشی دارد و همانطور که نویسنده در آغاز اثر خود توضیح می‌دهد، روی نی‌بندی درون چارچوبه‌ای است که چارچوبه می‌تواند از آن یک بوم نقاشی تمام‌قد باشد. چغوک یا عامو چغوک در کنار بوم‌هایی که در این آشیانه قرار دارد، تصاویر اقوام و آشنایانش را در آنها می‌بیند و یک‌یک با آنها سخن می‌گوید. او در مقابل هر بوم که تصاویر نقاشی شده پسر، برادر، مادر، همسر و مادر همسر و ناخدا سبحان دیده می‌شود، دقایقی مکث می‌کند و با آنها سخن می‌گوید. از خلال صحبت‌های یک نفره او در می‌یابیم که چغوک در دوران جنگ همه اقوامش را از دست داده و حال پس از پایان جنگ و بمباران به همان خانه‌ای که آنها در کنار یکدیگر زندگی می‌کردند، برگشته و با سینه‌ای پر از درد و حسرت لب‌به‌سخن می‌گشاید. مونولوگ روی نی‌بندی تصویر تلخی از روزهای تلخ جنگ ارائه می‌دهد. توضیح صحنه‌ها کامل و به زبان و نثر زیبا و جذابی نوشته شده است و مخاطب در بدو خوانش اثر، گویی با یک اثر داستانی روبرو

شده و مشغول خواندن داستانی بلند شده است. در نمایشنامه مونولوگ تکرار نیز خانیان وضعیت یک جانباز اعصاب و روان را به نام خالد در یک آسایشگاه بازنمایی می‌کند. او ضبط صوت را روشن می‌کند و با ضبط حرف‌های خود، آخرین اتفاقات تلخی که با هم‌زمانش در هنگام غواصی روزهای جنگ برای او بقیه افتاده است، بازگو و سپس تکرار می‌کند. بدین طریق او تنها به طور مستقیم در روبروی مخاطب قرار نمی‌گیرد تا حرف‌های خود را بیان کند بلکه با تمهید ضبط کردن صدای خود، روی سخنش به کسانی است که در آینده ممکن است صدای او را بشنوند. هر چند که نویسنده در اصل با این روش آنچه که بر یک رزمنده غواص جنوبی در هنگام



جنگ رفته است، برای مخاطب خود تعریف می‌کند، نویسنده به وسیله زبان و لحن و تصویر سازی‌هایی که از طریق کلام و جملات و گفتار خالد انجام می‌دهد و به همراه توصیفی که از اشیای پیرامون او قرار دارد و طنابی که در دست اوست، می‌کند مخاطب را به عمق واقعه نزدیک می‌سازد.

خانیان تکنیکی که برای روایت و بازگویی داستان نمایشنامه چهارمین نامه به کار می‌گیرد در نوع خود در نمایشنامه نویسی جنگ ممتاز و تازه است. شیوه او در این اثر قرائت نامه توسط یکی از شخصیت‌های اصلی به نام خورشید است. در واقع مخاطب آنچه را که در طول داستان نمایشنامه شاهد می‌شود، متن نامه خورشید به همسرش قاسم است و به این وسیله تمام

آنچه را که بر خورشید، قاسم و خانواده هایشان رفته است، بازآفرینی، بازسازی و روایت می کند. در خلال این روایت، مخاطب البته روایت های همزمان دیگری را شاهد می گوید. گویی که چند اتفاق به طور همزمان در چند نقطه در حال وقوع است، به غیر از این البته نشانه های زیادی در متن نمایشنامه وجود دارد که بر غنای اثر افزوده است، دوچرخه، خورجین، نامه، ژاکت، نامه های توی خورجین که در واقع نامه های قاسم است، چمدان، روضه قاسم همگی از نشانه هایی است که نویسنده به کمک آنها برای تصویرسازی ها و تقویت وجوه نمایشی اثرش استفاده می کند.

نمایشنامه درون پیراهن یحیی نیز از شیوه مراسم باد گرفتگی



نمایش خود را به نگارش در می آورد و موضوع و مضمونش را در چنین تاریخی قرار می دهد.

اما عنصر دیگری که نمایشنامه های خانیان را به ویژگی خاصی می رساند و به آثار او اعتبار می بخشد و موجب می شود تا آثارش از اهمیت ویژه ای برخوردار شود، بهره گیری از ظرفیت ها و کارکردهای زبان و نثر و لحن دیالوگ های اوست. به غیر از نمایشنامه دهانی پر از کلاغ در مجموعه ای که از او منتشر شده است، (شامل چهارمین نامه، درون پیرهن یحیی، روی نی بندی، تکرار و اسماعیل اسماعیل و حتی نمایشنامه بازی نامه با بور و عشق سال ریکن از او که پیش از این ها نوشته شده و به روی صحنه رفته است. نویسنده در همه آنها از لهجه و لحن گفت و گویی مردم منطقه جنوب بهره برده است که با نثر و زبان جذاب و ساده همراه شده اند. مخاطب در هنگام رویارویی با اثر او چنان مجذوب این زبان و گفتار می شود که گویی خود از نزدیک شاهد این اتفاقات شده است. تسلط نویسنده به چنین نثر و زبانی و مهارتی که او به عنوان نمایشنامه نویس به خرج می دهد تا وجه نمایشی آثارش از فضای گرم و صمیمی این منطقه برخوردار باشد، موجب می گردد تا وجه رئالیستی نمایشنامه های او از بعد ویژه برخوردار شود به خصوص آنکه با زبان شاعرانه نیز ممزوج می شود و شرایط التذاذ مخاطب را در برخورد با آثار او فراهم می آورد. برای نمونه می توان به چند بخش از پاره های نمایشنامه مختلف او اشاره کرد که عنصر دیالوگ و زبان او از این ویژگی خاص برخوردار است که البته در این دیالوگ ها، کارکرد تصویرسازی

هم دیده می شود: از نمایشنامه

قاسم: تو چی گفتی ننه؟

ننه قاسم: گفتم قاسم هر شب تو خونه به شکلیه، به بار می یاد و پا نداره، می که ذوالفقاری، ذوالفقاری گذاشتم، به بار جای چشمه اش حفره اس، می که خرمشهر، مسجد جامع، اون جا، اون جا گذاشتم. به بار وقتی با تن خونی اومد خونه. گفت تو روضه ی قاسم. اون جا گذاشتم. (مکث) بجز فقط نگام می کنه. می دونم باورش نمی شه. (مکث) دست کم ننه، این یکی حق شه تو رو ببینه. به پات نشسته زبون بسه.

(نمایشنامه چهارمین نامه - صفحه ۲۲)

یحیی: می لرزید. در آغوشش کشیدم. آرام گرفت. پرسیدم چه رفته است بر شما؟ گفت آمده بودند که هیچ یحیی را بر روی زمین نگذارند. سیاه بودند و سیاه پوشیده بودند و سیاه می دیدند دنیا را. پرسیدم چگونه ماندی از میان آن همه یحیی؟ گفت سه شبانه روز پلک بر پلک نهادیم بی آذوقه که نکند بیابند و خواب باشیم. خواب. دل دل می زد پشت پلک هامان. چهارمین شب.

یا همان زار بهره گرفته شده است. باباز- مرد خیزرانی از هر ترفندی استفاده می کند که زار را از درون و جسم یحیی بیرون آورد. زیرا که این تصور نزد اهالی محله یحیی به وجود آمده که یحیی پس از جنگ دچار بیماری زار شده است و مرد خیزرانی در پایان بهت زده می شود که چرا با کارهایی که او برای خروج زار از تن یحیی انجام داده کارگر نشده اما وطن که عاشق حماسه آفرینی های او شده، سرانجام شرایط بهبود او را فراهم می آورد. شیوه ای که نویسنده برای به نمایش درآوردن این اثر اتخاذ می کند، شیوه چندان پیچیده ای نیست بلکه متأثر از آیین در منطقه جنوب است. به نوعی می توان گفت که خانیان با بهره گیری از شیوه یک آیین رسم خاص،

شب شومی بود. نمی دانستیم ماهتاب نگاهمان را دزدیده بود همه جا کبود می زد. زمین، آسمان، نخلستان خورابه ای پر کبودی. (سکوت و بعد) ندیده بودم شباویز که با چنگال میش از شاخ درختی آویزان شده باشد و آواز بخواند. آن هم روی شاخ خشکیده درخت زردتاغ. زردتاغ دورتر از خورابه و ما، پشت سرمان بود. به هوای صدایش از خورا به زدم بیرون ...

#### (نمایشنامه درون پیرهن یحیی - صفحه ۴۱ و ۴۲)

چغوک: شب بود، گرما تو انداخته بود به جون مون. مو وا و پشت بوم. رو جامون. دل هوا دراز کشیده بودیم. او نگاهی سیده ی آسمون بود. شش ساله بود. گفتم به چی سیل می کنی بووا!؟

گفت به آسمون. گفتم می چی می بینی؟! گفت تاریکی. ماه هزار تا ستاره! گفتم یکی از اون ستاره ها مال تو هه بود! گفت یکی شم مال خودته، یکی شم مال نه! گفتم بود ات ستاره نداره! گفت پس ستاره تو چی شد؟! گفتم خیلی وخ پیشاتو ابای کویت افتاد و غرق شد. گفت پس برا همینه که ماه بیشتر شبا نصفه ن؟! مساو گفتم ماه؟! گفت ها دیگه. خوتو وقتی دیدی ستاره ت به آب افتاده، از لجت ماه رو شب هندونه قاش کردی. یه قاشش رو خوردی، یه قاشش رو چسبوندی به طاق آسمون! (مکش)...

#### (روی نی بندی- صفحه ۶۱ و ۶۲)

اولی: همه رفته بودند. فقط ماه بود و ستاره بود و خنکایی که یهو پا تند می کرد. هل می خورد زیر پیرهنم ... با خودم گفتم: اگه من نباشم... اگه من اصلا نبودم... تموم اول شب به تو فکر کردم و به نبود خودم و درد کشیدم از تیری که خورده بود پشت کتاله ی پام... صبح روز بعد دنیا رو از منظر یه مرده نگاه می کردم (تندی از روی زمین بلند می شود روی صندلی می نشیند. مداد را بر می دارد و تند تند می نویسد. بعد سر بلند می کند و از بر می خواند) و ندیده بودم دهانی پر از کلاغ / که زمین را چال کنند/ و چاله هایی پر از مهرورزی کلاغان/ که دهانی را پر کنند/ حاجت من از زمین/ باروری فصل ها بود، لیک/ همه کلاغان / ساز دیگری را کوک می کنند/ شبیدز پر و بالت/ موج یک پرواز را داشت/ بنگر که چه موکه ای است/ آنجا که کلاغان همه قار قار می کنند/ گفتم: آن کیچ و کنار/ که کلاغان همه بال در بال پرپر می زنند؟! گفتم یک قناری را / کلاغان چال می کنند.

#### (دهانی پر از کلاغ - صفحه ۱۰۰ و ۱۰۱)

خالد: اونا، اینا که این جان می گن یه مروارید دیدن تو اروند که جذر می بردش، می غلتندنش سمت دریا، اینا که این جان، می گن دیدن جونورایی مشکل ماهی حلقه کردن دور مروارید من. می گن دیده ن جونورایی شکل ماهی نوک می زدن به مروارید من. اونا، اینا که این جان، می گن دیده ن یه مروارید کشته، کف اروند، می غلتید، لابه لای سنگ ریزه ها و می رفته سمت دریا! او خودش را می رساند به پای دار قالی. می نشیند. کز می کند. انگشت هاش لابه لای تارها می گردد. ترسیده انگارم بارون که بیاد همه چی درست می شه. اونا، اینا که این جان، نمی دونن همیشگی نمی دونه. بچه که بودم بابام می گفت: بارون که بیاد، هر دونه بارون که بشینه رو یه صدف یه مروارید در می آد از تو شکم هر صدف! بارون که بیاد... بارون می آد نم نم / پشت خونه عمه م/ عمه م عروسی داره/ دمب خروسی داره ای مرغ سبزو آبی/ امشب کجا می خوابی/

#### (تکرار- صفحه ۱۱۲ و ۱۱۳)

مرد جوان: (به جایی دور خیره شده است) نمی دونم... نمی دونم... یه

و قتابی یهویه چیزی تو سینه م پر می کشه. دست خودم نیست "آسیه". خواب و بیدار... فرق نمی کنه. پر می کشه.

مثل لاشخوری از رو مردار. تنم به لرزه می افته. مٹ بید. چطور وقتی تو چارسوق بادگیر بیفته شروع می کنه به لرزیدن، می لرزه می لرزه تا کی؟ نه معلوم... نه معلوم... (به سیب توی دستش نگاه می کنه)... او به چشم من نگاهی کرد- گاه این پیوند، با اشک است، یا نفرین گاه با شوق است یا لبخند یا اسف یا کین و آنچه زمینیان نیک باید این پیوند... بار دیگر سبب را بویید و ساکت ماند.

#### (اسماعیل - اسماعیل - صفحه ۱۳۷)

کوشش خانیان برای به تصویر کشیدن فضاهای بعد از جنگ که آدم ها به لحاظ روحی و روانی دچار آسیب های بسیاری شده اند و با یادآوری خاطرات و اتفاقاتی که در دوره جنگ برای آنها به وقوع پیوسته است، حس عاطفی مخاطب را تقویت



می کند و او را به کنه و عمق و درون فاجعه هایی که به سبب جنگ پدید آمده، می برد. در واقع این مناسبات جنگ هستند که ساختار روحی روانی و معنوی انسان اینجایی و اکنونی و موقعیت و وضعیت او را دستخوش تغییر می سازند. به هر حال درام نویسی خانیان نوعی کشمکش درونی و بیرونی آدمهای بعد از جنگ را بازآفرینی می کند. او از یک سوی همانند یک جنگ ساکت را نشان می دهد و از سوی دیگر با روایت و یادآوری خاطرات دوران جنگ، یاد آن روزها را برای مخاطب امروز زنده می کند. با این همه به طور خلاصه می توان گفت آثار خانیان با وجود آنکه از لحن و زبان شاعرانه هم برخوردارند و اغلب آثار او وابسته محیط اقلیمی و متأثر از فرهنگ جنوبی است اما

پراز کلاغ و بالاخره دو شخصیت اسماعیل و آسیه در نمایشنامه اسماعیل اسماعیل همگی و هر کدام دارای تفکر و اندیشه و فرهنگ خاص و زنده و واقعی هستند و به همین دلیل خیلی زود در نظر مخاطب باورپذیر می شوند. آنچه که به اینها البته بعد انسانی می بخشد، به غیر از زبان اندیشه و فرهنگ، عمل و اعتقادی است که آنها به طور مستقل از خود نشان می دهند و کمتر دیده می شود که نویسنده به اجبار و تحمیلی ایدئولوژی را در زبان و گفتار و رفتار آنان جایگزین کند. در واقع همین ها هستند که آدمهای او را از تعهدپذیری های بی مورد و صرف دور می سازد.

همچنین نباید از یاد برد که شخصیت ها و آدمهای نمایشنامه های خانیان هر کدام به گونه ای تصویرگر ایثار، فداکاری، شجاعت و جسارت و شهامت هستند که شاید بتوان گفت که آنها به دلیل چنین صفاتی که در خود دارند، به عنوان قهرمانانی گمنامی از دوران جنگ هستند که نویسنده با دقت و ریزی و تیزی برای آنان را برای مخاطبان خویش به تصویر درآورده است. به عنوان

مثال در نمایشنامه چهارمین نامه، قاسم، در نمایشنامه تکرار خلیل و خالد، در نمایشنامه اسماعیل اسماعیل، شخصیت اسماعیل، در نمایشنامه روی نی بندی سرباز جوان (پسر چغوک) و برادر چغوک و در نمایشنامه درون پیراهن یحیی، یحیی نمادی از دلآور مردی ها و شجاعت آفرینی ها و ایثارگری ها و فداکاری ها هستند.

به هر روی در پایان این نوشتار باید یادآور شوم که خانیان به عنوان یک نمایشنامه نویس پرتلاش و حرفه ای در حیطه درام نویسی جنگ می کوشد بخشی از زندگی آدمهای درگیر جنگ را بدون هیچ شعار و یا دچار شدن در سانی مانالیسم های افراطی روایت و بازنمایی می کند.



از بافت زبانی ساده و دیالوگ روان و همه فهمی برخوردارند و کمتر از زبان استعماری بهره می جوید. همچنین این نمایشنامه ها بیشتر در سبک و سیاق رئالیسم اجتماعی نوشته شده اند و جز در نمایشنامه درون پیراهن یحیی که اندکی به شیوه سورئالیستی نزدیک است، نویسنده هرگز در آثارش، سراغ سبک های دیگری نرفته است. همچنین آنچه که آدمهای نمایشنامه های او به زبان می آورند و خود عمل می کنند، ناشی از باورها و اعتقاداتی است که آنها دارند و برای همین هم باورپذیرند. به غیر از آن لحن حسی و عاطفی و تراژیک آثار او آنقدر در روستا ساخت متون او قوی و پررنگ نشان داده شده اند که کمتر می توان گفت یا شاید حتی نتوان گفت که لحظات شاد و طنزآمیزی را در آنها دید و یافت. نکته دیگری که نمی توان از آن چشم پوشی کرد. شخصیت پردازی خوب آثار او است که به راحتی موجب ارتباط با تماشاگر می شود. شاید در میان آثار او شخصیت مرد خیزران به سبب آنکه موضوع نمایشنامه در یک فضای خاص اتفاق

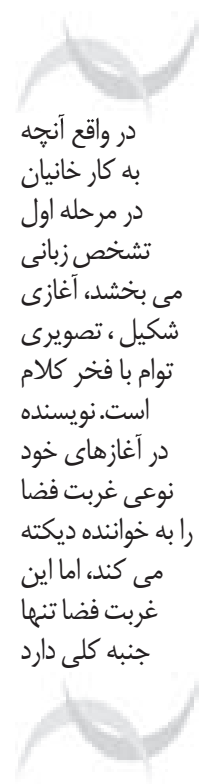
می افتد و اساسا موضوع داستانی که نویسنده برای به تصویر کشیدن در قالب درام انتخاب می کند، کمتر برای مخاطبان آشنا به نظر می رسد و به همین دلیل شخصیت او و حتی دیالوگی که بین او و یحیی برقرار می شود، گنگ و حتی اندکی پیچیده به نظر می رسد. شخصیت پردازی چغوک در نمایشنامه روی نی بندی، قاسم و خورشید، ننه قاسم و مرد ناشناس در نمایشنامه چهارمین نامه، خالد و حتی خلیل که در داستان حضور ندارد در نمایشنامه تکرار، شخصیت های برادران دو قلو در نمایشنامه دهانی



نگاهی به مجموعه نمایش نامه های جمشید خانیان "دفتر تئاتر مقاومت ۶"

## نوشتن از روی صدای دریا

طی چند سال اخیر نگرستن به متن از زاویه دید استاتیک و زیبایی شناختی همواره سخت بوده است. بسیاری از متون ادبی و نمایشی ما تنها از منظر جامعه گرایی و به تعبیری جامعه شناسی ادبیات قابل بررسی بوده اند. برای مثال بررسی اپیزودیک تاریخ و اشاره به مرحله ای از زمان که طی آن برخی الگوها و انگاره های اجتماعی دستمایه متن منتقد قرار گرفته اند. البته چنین مساله ای طبیعی است. رمان یا درام به معنای یک قالب، همواره ژانری بومی نبوده و به خدمت گرفتن آن به عنوان ظرفی منعطف به توانایی خاص نیاز دارد. این امر جنبه ای تاریخی دارد و همواره فراروی نویسندگان بوده است. مثلا رمان تا مدتها متأثر از لذت نویسندگی سروانتس اسپانیایی بوده است. سپس فرانسوی ها دستمایه ای از روح فرهنگی خود را به کیفیت های ژانریک آن اضافه کرده اند، و از این گونه ی نوشتاری ظرفی بومی ساخته اند. همانطور که لغت رمان نویسی روسیه خاص خود است و هویت رمان با نام هایی از جمله تولستوی، داستایوفسکی، ... گره خورده یا اینکه بر رمان نویسی آمریکای لاتین مهر نویسندگانی همچون خوآن رلفو و مارکر نواخته می شود؛ مقوله نمایشنامه نویسی هم همینطور است. ژانر آن ساخته و پرداخته ناخودآگاه تاریخی است. شاید اشاره به کیفیت های ژانر یک نمایشنامه نویسی به تناسب جغرافیای نوشتاری آن خارج از حوصله این بحث است. درام در یونان کهن، انگستان دوران شکسپیر، روسیه زمان چخوف یا اسکاندیناوی در دوران حیات ایبسن، همواره تاریخچه این ژانر را به تناسب روح اقلیم نشان می دهد. درام نویسی ما نیز اگر چه به لحاظ ژانریک محض، تاریخچه ای به قدمت شعر یا ادب منشور ندارد، اما به لحاظ تمدنی شاید به هزارگانی فراتر از یونان هم برسد. متونی آئینی و تمدنی در دوران کهن ایران باستان وجود دارند که به لحاظ ظرافت های نوشتاری از



در واقع آنچه به کار خانیان در مرحله اول تشخیص زبانی می بخشد، آغازی شکل، تصویری توأم با فخر کلام است. نویسنده در آغازهای خود نوعی غربت فضا را به خواننده دیکته می کند، اما این غربت فضا تنها جنبه کلی دارد

عناصر دراماتیک بالایی برخوردارند، اغلب این متون در عنصر دیالوگ برجسته می شوند. این دیالوگ ها اگر چه جنبه آئینی و نیایشی دارند اما به لحاظ ظرافت های بیانی از قدرتی بی منتها برخوردارند. شاید این مقدمه در هر حال برای رویارویی با هر نمایش نامه از نویسندگان خودمان ضروری به نظر بیاید. زیرا در هر حالت ما با ژانر نمایش نامه روبه رو هستیم.

در این میان، نمایشنامه های جمشید خانیان طی سالهای اخیر همواره مورد بحث و اشاره منتقدان، هنرمندان و دوستداران تئاتر بوده است. البته این توفیق زمانی برای نویسنده فراهم شده است که بسیاری از کارهایش به اجرای صحنه ای درآمده اند. اجرای صحنه ای همواره امکان بازخوانی، انتشار و بحث و تاویل را در میان لایه های اجتماعی فراهم می آورد. متن در میان یک تیپ اجتماعی (تولید کنندگان تئاتر) زمزمه، تمرین و اجرا می شود. تماشاگران (اقتدار اجتماعی) از طریق زبان اجرا با بن مایه های اندیشه نویسنده و زبان نوشتاری متن آشنا می شوند، همچنین از همه مهمتر بحث و بازتاب نهایی نویسندگان و منتقدان باعث شکل گیری هویت یک نویسنده در جامعه می شود. بنابراین تمام این موارد برای جمشید خانیان بوده و هست و یکی از عوامل شناخت وی از جانب نسل های گوناگون هم به شمار می رود.

با این حال بخش زیادی از کار جمشید خانیان نیز در خور تامل حرفه ای و خوانش زیبایی شناختی متن است. البته این بحث زیبایی شناختی نه در تحلیل میکروسکوپی و بررسی نشانه شناسانه بلکه بیشتر در تحلیل ماکروسکوپی و کلیت کار خانیان نهفته است. جمشید خانیان درام نویسی تصویر ساز و تصویر پرداز است. زبان نگارشی او نه با کارکردهای توصیفی و تشریحی بلکه با کارکردی کاملاً دراماتیک عمل می کند.

در واقع جوهره ذهنی نویسنده همواره با خلق فضا و نه خلق موقعیتی کلامی گره می خورد؛ نمایشنامه چهارمین نامی که در واقع نخستین اثر از کتاب دفتر تئاتر مقاومت ششم است، مصداقی برای این گفته است. فضا دراماتیک محض است. نویسنده به شیوه نقاشانه از پیش زمینه ذهنی خود متن می آید و با کارکردهای زبان تصویری به خلق موقعیت تصویری می پردازد. این نمایشنامه این گونه آغاز می شود:

(سکویی گرد در عمق، نیم دایره ای از آدمهای سفید پوش. همه آدمهای نمایش و گروه نوازندگان و وسایل صحنه، در این

نیم دایره جای گرفته اند، هجوم نور موضعی در آوانسن، خورشید با لباسی یک دست سبز، زیر بارش نوره، یک مکان نامعلوم.) آنچنان که می بینم نویسنده در خلق این تابلوی آغازین چیره دستی خاصی از خود نشان می دهد. جان کلام غریب، تصویری و تا حدودی معمایی به چشم می آید. یکی از مهمترین ویژگی این زبان نوشتاری، اتکای نویسنده به استحالتهای عناصر عینی و المان های فضا در زبان خود است. زبان به نوعی درونی شده است. گویا نویسنده، سخن آن فیلسوف را به خوبی استنباط کرده است، زبان، خانه ی هستی است

در واقع آنچه به کار خانیان در مرحله اول تشخیص زبانی می بخشد، آغازی شکل، تصویری توأم با فخر کلام است. نویسنده در آغازهای خود نوعی غربت فضا را به خواننده دیکته می کند، اما این غربت فضا تنها جنبه کلی دارد. یعنی کلیت فضا غریب غریب می نماید. برخی از عناصر آشنا، ملموس و با ناخودآگاه ما جنبه ای هم ذات پندارانه دارند. برای مثال عناصر نشانه شناختی او در نمایشنامه چهارمین نامی از سکوی گرد، نیم دایره ای از آدمهای سفیدپوش، هجوم نور موضعی، لباس سبز، بارش نور، شکل می گیرد. این عناصر همواره در ذهن ما جنبه ای آشنا دارند. بسیاری از آنها در ناخودآگاه تصویری رنگارنگ داشته و این تصویر را ناخودآگاه و تاویل هم اکنون ما با خود می آورند. خانیان سپس به آدمهای نمایش نامه خود می اندیشد، آدمهایی که مثلاً در نمایشنامه چهارمین نامی به سادگی عضو خود را اعلام می کنند. قاسم، خورشید، پدرخورشید و مرد ناشناس شخصیت های این نمایشنامه هستند. آدمها نکته پیچیده ای ندارند. آنها به سادگی همه مردم هستند، آدمهایی که در پیرامون ما چه بسا حضور دارند و با حضور خود مویذ جریان زندگی هستند.

اما آنچه آدمهای نمایشی خانیان را منفک می کند، فضا است. نویسنده به فضا، دیدی نامتعارف و ناهمگون دارد. فضایی که او خلق می کند همواره بین دنیای عین و ذهن در تکاپوست؛ میان ممکن و ناممکن، فیزیک و متافیزیک و تقارن های زیبا و مینیاتوری خیال و واقعیت.

به تناسب همین فضا آدمها هم متأثر می شوند، رنگ و لعابی دیگر می یابند و با لحن و گفتاری متفاوت در قلمر متن به تکاپو می پردازند. در چهارمین نامی، قاسم به جبهه می رود. سپس عناصر نشانه شناختی، شهادت قاسم را به ذهن می





رسانند. اما در پایان دوباره شاهد حضور قاسم هستیم. اما قاسم در این جا، گوشه ای از ذهن و خیال دیگر شخصیت ها نیست. ادامه و امتداد تصویر آنها در جهان متن نیست. بلکه حضور قاسم عین متافیزیک حضور است. یعنی فیزیک حضور لازمه تصور خیال است. بودن قاسم در ذهن، تصور و رویا به معنای بودن ذهنی است، اما نبودن او همچون بودن عینی است، بنابراین یعنی هست، یعنی هیچ وقت نمی رود و مفهوم

صدای دریا را بر این فضای شرجی حاکم می کند، آن وقت "صدا" به رنگ آبی در می آید. نویسنده عمق یک پدیده را به جای ظاهر آن عامل تصویرسازی قرار می دهد و به این شکل فضایی کاملاً ذهنی و شاعرانه می سازد.

خانیاں در نمایشنامه هایی همچون تکرار از این فضا به طور نسبی، گریز می زند و به مکانی تقریباً متعارف با دستمایه های واقعیات مستند روی می

آورد. بنابراین خالد تنها شخصیت محوری نمایش عرصه جولان و تکاپوی بیشتری می یابد. صحنه ها توصیفی تر و در عین حال رنگ و لعابی مستند گونه می یابند. جریان های ناخودآگاه و تداعی دقیقاً در مسیری حرکت می کنند و از عمق و نقطه های گنگ ذهن، به لایه ای بالاتر می آیند و به سمت عینی گدایی در حرکت هستند.

این در حالی است که در نمایشنامه ای همچون "ذهانی پر از کلاغ" که چندین بار هم به اجرا در آمده و به صحنه رفته است، وضعیت گونه ای دیگر می یابد، ترسیمی از موقعیت عینی مالیستی، با برشی اپیزودیک از فضا و مکان که در ظرف زمان همچون قطعه ای منفک و جذاب عمل می کنند. اشیاء وصف شده در این نمایش نامه نه تنها صرفاً به جهت تصویرسازی محض نمی آیند، بلکه نشانگر موقعیتی متفاوت و حتی بیان کننده حالاتی از روحیه آدمهای نمایش هستند. نویسنده در این کار یکی از نقدهای وارد بر خود که شاید در این گفتار جایش خالی مانده در برخی جاهای نمایشنامه اش جبران می کند. اصولاً جمشید خانیاں بیش از خلق دیالوگ های عمیق و پرتنش در خلق موقعیت دست توانایی دارد. آدمهای نمایشی او با دیالکتیک بیانی اوج و بحران درام را شکل نمی دهند. گاهی دیالوگ های آنان ساده تر از موقعیت سازی است. وی در دیالوگ نویسی بیش از کشمکش و اوج و فراز و فرود به ظرافت های شاعرانه و استعاری بیان می اندیشد. شاید اگر این نویسنده در دیالوگ نویسی به مرحله ای فراتر از اکنون برسد، به یکی از ستون های نمایش نامه نویسی معاصر تبدیل خواهد شد. زیرا وی به لحاظ جوهره های ادبی زبان و خلق فضا از نویسندگان شاخص و مثال زدنی است.

قاسم در متافیزیک حضور و متافیزیک معنا تصور می شود. یعنی او به یک مفهوم تبدیل می شود. مفهوم همیشه هست، چیزی که در اذهان خواهد رفت.

این ها شگرههایی است که نویسنده به تناسب حال و هوای شخصیت ها و قرارگیری آنها در جغرافیای تشکیل و نقاشانه نوشتاری خود می آفریند. جغرافیای نوشتاری خانیاں گونه ای از زبان را در خود می پروراند که مکمل زبان اجراست.

به تعبیری خود زبان متن هم اجرا گرایانه است. این زبان به دلیل جوهره های دینامیکی خود همواره رونده و سیال عمل می کند، کارش ترکیب فضاهای دیگر، تصورات دیگر و تصویب های دیگر با مکانی است که در آن قرار می گیرد، وصف می کند و زمینه حضور آدمها را در آن فراهم می سازد.

اگر چه این فضا در نمایشنامه ای همچون "درون پیرهن یحیا" به سمت نوعی ذهن گرایی محض یا به تعبیری سورئالیسم می رود، اما ظرافت کار خانیاں همواره خلق فضاهایی است که مرز عین و ذهن در آن گاهی پیدا گاه گم می شود.

مهتاب است که همه جا نبود می زند. کتوک نبود رنگ است. یحیا نبود رنگ است و مرد خیزرانی نبود رنگ است. خیزران نبود رنگ است و دریا آن دورتره است؛ و صدایش که می رسد رنگارنگ می زند به فضای شرجی زد، این جا، نبود؛ نبود می زند. (صفحه ۲۸)

ابعاد تصویری و ایماژیستی زبان نوشتاری چنان حجم بالایی دارد که می توان آن را به سطرهایی از شعر سورئالیسم و حتی تصویری ترین آنها مقایسه کرد. تصاویر نبود طبیعت و انسان که شکل می گیرند، در حد تصاویری از محورهای مشابهت زبانی، نوعی مجاورت کلی را تکمیل می کنند. اما وقتی نویسنده

نگاهی به مونولوگ در نمایشنامه‌های "روی نی بندی" و "تکرار"

## تصویر واقعی جنگ



علیرضا احمدزاده

مونولوگ Monologue در تاریخ تئاتر جهان قدمتی دیرینه دارد. تک‌گویی به دو شکل به اجرا در می‌آمده و می‌آید. یا شخص بازیگر با تماشاگران سخن می‌گوید و یا معضلات خود را واگویی می‌کند.

نمایشنامه "روی نی بندی" نوشته جمشید خانیان واگویی "عامو چغوک" است که رابطش را با اطرافیان در ابعاد مختلف باز می‌گوید تا شخصیت خود را بروز دهد. ما در این تک‌گویی با واقعیات پیرامون "چغوک" آشنا می‌شویم. اما در نمایشنامه "تکرار" که در یک آسایشگاه روانی می‌گذرد "خالد" به بیان رنج‌ها و تمایلات درونی خود می‌پردازد و شاید بهتر بگوییم در نمایشنامه "روی نی بندی" با یک مونولوگ مواجهیم و در نمایشنامه "تکرار" با یک "سولیلوک" Solilogy که تک‌گویی روانکاوانه معنا دارد مواجه هستیم.

در پرانتز لازم است ذکر شود که پانتومیم Pantomime نیز نوعی تک‌گویی است که با زبان بدن Body Language به بیان داستانش می‌پردازد.

می‌توان تعریف دیگری از تک‌گویی ارائه کرد "تک‌گویی" با "تنها گویی" متفاوت است اما در ادبیات نمایشی کشورمان هر دو به یک معنا به کار می‌روند در حالی که در تک‌گویی می‌تواند در صحنه یا پشت صحنه داستانی نمایش، افرادی باشند و گفتار منعقد گردد و الزامی در تنها بودن بازیگر تک‌گو نیست مثلاً صحنه‌ای که مارک آنتونی در نمایشنامه ژولیوس سزار اثر ویلیام شکسپیر رو به جمعیت سخنرانی می‌کند به تک‌گویی مارک آنتونی معروف است در حالی که این مونولوگ در میدان شهر رخ می‌دهد. اما تنها گویی در واقع اندیشیدن با صدایی بلند است. در تک‌گویی و مونولوگ بخاطر حضور دیگران گاهی





و قابیلی می بینیم که در مقابل هم صف آرایی کرده اند.

نمایشنامه روی نی بندی در میانه آشیانه کبوتران اتفاق می افتد چغوک که نامی محلی است از خطه جنوب کشور در ضمن معنای گنجشک هم می دهد و این همه کافیسست که کفتر باز بودن چغوک را نیز تکمیل کند و عشق پرواز به آسمان و رهایی از قفس هم از علاقه های چغوک است که پشت هم می آیند که حالا نشان دهد دست تقدیر او را از آسمان، کبوتر و آزادی قطع کرده و خویشاوندانش یا

مرده اند یا به بهبهان رفته اند و نگران پسرخوانده اش است که سالم بر می گردد یا نه و با هر تقه درب که می شنود سراسیمه و هراسناک می جهد اما غریبه آشنایی است که صدا در می دهد: "هوی عامو چغوک! بووا علف زیر پام سبز شد اوادم بت بگم دارن نفت می دن. حیف شم از این جان تا بازار موهی فروشا. اگه نجنبی باید زمستون از سرما کنگه بری ها!... خلاصه از ما گفتن!"

"روی نی بندی" در نگارش، امانت دار نحوه گویش اهالی جنوب است و این امانت داری تا آنجا پیش می رود که حتی در اثر مکتوب هم زیر و زبرها و شکل و شمایل محاوره عیناً به نگارش درآمده است. شناخت لهجه و واژگان جنوبی ها در باورپذیرکردن شخصیت در جغرافیای ترسیم شده موفق عمل می کند درست است که تماشاگران غیر بومی معنای "چغوک"، "کوم"، "کفتر قوشی"، "ککاک"، "دده ای ناخدا"، "لیلا جم" و ... را مستقیماً دریافت نمی کنند اما در مجموعه کلمات معنای تک تک این کلمات رسا می شود. کما اینکه در نسخه ای چاپی معنای این کلمات آمده است. بهر تقدیر در بحث لهجه شناسی در زبان و بیان، این اثر خانیان می تواند الگوی موجز و مناسبی برای علاقه مندان به نمایشنامه نویسی با رعایت لهجه، نمونه مناسبی باشد. استفاده نمایشی از ابزار صحنه در جهت رشد شخصیت و

گسست ایجاد می شود مثل لحظه ای که افیلیا وارد شده و هملت را از ادامه تنهاگویی باز می دارد. البته در اینجا؛ مونولوگ هملت هم دارای ویژگی تنهاگویی است زیرا هملت در واقع اندیشه های خود را بلند می گوید و هم دارای ویژگی تک گویی زیرا افیلیا بر او وارد می شود.

در ضمن ما یک شیوه تک گویی دیگر نیز داریم که در آثار کمدی مورد استفاده واقع می شود و در اصطلاح به آن کناره گویی گویند کناره گویی؛ جمله معترضه و سخن کوتاهی است که شخصیت نمایش، به کناره های صحنه و یا یک راست

به سمت تماشاگران خطاب می کند و سایر شخصیت های نمایش چنین وانمود می کنند که این کناره گویی را نشنیده اند.

آثاری که با یک بازیگر در تاریخ تئاتر جهان معروفند عبارتند از: قوی تر از اگوست استریندبرگ، پیش از صبحانه اثر یوجین اونیل، زیبای بی اعتنا از ژان کوکتو، مضرات دخانیات از آنتون چخوف، آخرین نوار کراپ از ساموئل بکت، پرده برداری از روسو دی سان سکوندو و ...

در آثار نمایش کشورمان نیز بهرام بیضایی چند برخوانی دارد که می توان با یک بازیگر اجرا کرد "آرش" مهمترین و مطرح ترین آنهاست و "ازدهاک" و "کارنامه بندار بیدخش" و در همین راستا اثر قطب الدین صادقی با نام "مویه جم" اثری دراماتیک و جذاب است و چند اثر با لایه های اجتماعی مثل "حشمت" و "بهجت" از محمد چرمشیر جزو آثار ارزشمند تک گویی محسوب می شوند.

جمشید خانیان نیز در آثار نمایشی اش نشان داده که قلمی روان و صادق دارد و در کنار نگارش شرایط اجتماعی دوران جنگ از واقعیات و تلخی های جنگ نگذشته و دشواری های جنگ را به درستی باز گفته است و گاهی برای بیان این سختی ها به اساطیر مذهبی چنگ انداخته و چه درست به نشانه زده است مثلاً در نمایشنامه "دهانی پر از کلاغ" هابیل





پیشبرد قصه از دیگر ویژگی های نمایشنامه "روی نی بندی" است چغوک کفتر باز حتا برای بیان خاطراتش از تعلقاش کمک می گیرد. "... شاید هزار سال پیش. شاید دیروز به نظرم خیلی نزدیک می آد، اما... اما انگار بال بال زدن یه کفتر قوشی نمیداره خوب خوب ببینمش، دورش می کنه، خیلی دور. کفتره دازه از پا در می آد. می بینمش...."

حالا این گفته را چند بار دیگر باشتابی بیشتر تکرار می کند و چند دقیقه بعد بار دیگر برای چهارمین بار این پاراگراف تکرار می شود و تقریبا در پایان نمایش برای پنجمین بار تکرار می شود. این تکرارها از بهبودگی نیست از اندوه محنت بار خالد است و از عدم درک دیگران، خالد که به دنبال مروارید بود حالا هم رزمانش هم چون مروارید روی اروند غلتیدن و به دریاها پیوستن و وقتی که بارون بیاد نم نم، مرواریدها از دل صدف ها بیرون می زنند. تعابیر سمبولیستی

ساختار مدور ابزوردیست ها در اثر دیگر خانیان با نام "تکرار" دیده می شود در آسایشگاهی روانی، خالد که زمانی غواص بوده است و در یک غافلگیری و لو رفتن عملیات مجروح شده و نزدیکترین رفقاییش در مقابل دیدگانش جان باخته اند و حالا با گلایه مندی می گوید: "ین جا تو اتاق مددکاری مرکز همه به آدم نگاه می کنن هی می آن فشار خونم رو می گیرن فشار خون به چه درد من می خوره..."

و پیوند عاطفی دلچسبی بین روابط اجتماعی خالد از دوران کودکی تا زمان جنگ و روابط وی با رزمندگان دیگر و حالا حضور در آسایشگاه برقرار می شود و این ارتباط تنگاتنگ مخاطب را با خود همراه می سازد.

جمشید خانیان از معدود نویسندگان در عرصه تئاتر جنگ است که زبانی شیوا، روابطی باورپذیر و تصویری واقعی از هشت سال دفاع مقدس ارائه می دهد.



نگاهی به نمایشنامه "چهارمین نامه"

## سیالی ذهن مخاطب در گذشته و حال

رامین قلییان

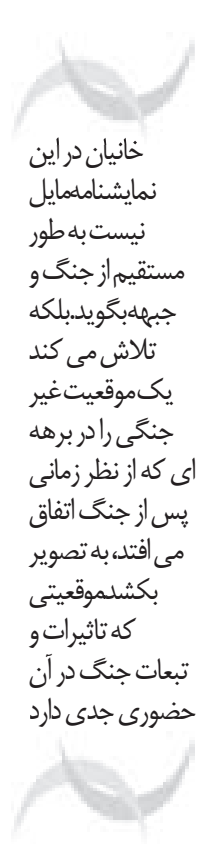
نمایشنامه نویسی جنگ:

جنگ در تعاریف نظری خود تنها یک پدیده نظامی محسوب می شود و ابتدایی ترین نگاه به این مقوله به طور معمول از این زاویه است. اما در نگاهی گسترده تر می توان باور داشت حاشیه های مفهومی این مقوله در عالم واقع چنان وسیع و بسیط است که ابعاد تاریخی، اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و ... آن در بخشی فراگیرتر بر وجه نظامی آن غلبه پیدا می کنند. به دیگر سخن آثار مترتب بر پدیده ی جنگ، آنرا همچون فرآیندی چند بعدی و چند مرحله ای قابل تحلیل و بررسی می کند. بر همین اساس نمایشنامه نویسانی نیز که در دنیای امروز به نمایشنامه نویسی جنگ می پردازند، به دو گروه عمده تقسیم می شوند: آنانکه خود جنگ را بی واسطه روایت می کند و کسانی که آثار و تبعات این پدیده چند وجهی را به تصویر می کشند.

هنرمند ایرانی و دفاع مقدس

در این میان هنرمندان ایرانی ای که به مقوله جنگ یا به تعبیر صحیح ترش دفاع مقدس - پرداخته اند، اغلب وجه دوم را هدف آفرینش هنری خود قرار داده اند: حتی در سینمای دفاع مقدس نیز همچون در عرصه های نمایشی، این رویه دنبال شده است. به استثنای چند فیلم موفق جنگی که در زمان جنگ ساخته شدند و روی پرده سینماها رفتند، فیلم های ماندگار سینمای دفاع مقدس، جنگ را از این زاویه نگریسته اند، فیلم سازان دفاع مقدس نیز اغلب تلاش کرده اند نه از منظر خود جنگ، که از زاویه رویارویی با یک پدیده عمیق اجتماعی و فرهنگی به جنگ بنگرند که البته آثار موفق نیز در این خصوص از خود به جای گذاشته اند. همچنین است عرصه ی ادبیات دفاع مقدس که ظرفیت ها و گنجایش های شعر و داستان در زبان فارسی را - چه از نظر مضمون و چه ساختار - به طور ملموسی افزایش داد.

هنرهای نمایشی اما افراد معدودتری را به طور جدی و مداوم



خانیان در این  
نمایشنامه مایل  
نیست به طور  
مستقیم از جنگ و  
جبهه بگوید بلکه  
تلاش می کند  
یک موقعیت غیر  
جنگی را در برهه  
ای که از نظر زمانی  
پس از جنگ اتفاق  
می افتد، به تصویر  
بکشد موقعیتی  
که تأثیرات و  
تبعات جنگ در آن  
حضور جدی دارد

به این مقوله مشغول داشته است که در بخش نمایشنامه نویسی می توان به دو نمایشنامه نویس خوب کشورمان یعنی علیرضا نادری و جمشید خانیان اشاره کرد. نادری و خانیان همواره در نمایشنامه نویسی، دغدغه دفاع مقدس را دنبال کرده اند و می توان ادعا کرد ژانر دفاع مقدس به واسطه ی حضور این دو تن در تئاتر پس از انقلاب کشورمان رشد یافت و نضج گرفت. اما محور بحث ما در اینجا جمشید خانیان و به طور مشخص نمایشنامه چهارمین نامه اوست.

خانیان با آن چهره به ظاهر سرد و سنگی، اما با دلی گرم و بی قرار همواره در وادی نمایشنامه نویسی دغدغه دفاع مقدس را داشته است. او فضای آدم های جنگ و جبهه را خوب می شناسد و بر جغرافیای مکانی رویدادهای نمایشنامه هایش تسلط کامل دارد. او نیز از آن دسته نمایشنامه نویسانی است که کشمکش های جنگ را در حالت نظامی در نظر نگرفته و بیشتر در ساختار اجتماعی و از زاویه ارتباط آن با پیکر اجتماع مد نظر قرار می دهند.

#### چهارمین نامه:

در نمایشنامه چهارمین نامه بنیان روایت بر اساس رابطه ای نه چندان واقعی شکل گرفته است. رابطه ای در مرز خیال و واقعیت که اساس آنرا رابطه میان قاسم و خورشید شکل می دهد. قاسم که در جبهه شهید شده است، هنوز ارتباط عاطفی و احساسی خود را با نامزدش خورشید و همچنین مادرش حفظ کرده و با آنها زندگی می کند. او از نظر معنوی هنوز با دنیای مادی زنده گان در ارتباط است.

خانیان در این نمایشنامه مایل نیست به طور مستقیم از جنگ و جبهه بگوید. بلکه تلاش می کند یک موقعیت غیر جنگی را در برهه ای که از نظر زمانی پس از جنگ اتفاق می افتد، به تصویر بکشد. موقعیتی که تأثیرات و تبعات جنگ در آن حضور جدی دارد. این شیوه ای است که خانیان آنرا در اغلب نمایشنامه هایش نیز دنبال کرده است. چهارمین نامه از حیث مضمون به دنبال القای مفاهیم ارزشی همچون، انتظار، توکل، ایمان، ایثار و ... است و از این منظر می توان گفت مخاطب را با موضوع ناگفته و ناشناخته ای روبرو نمی سازد، اما ویژگیهای زبانی و تکنیکی نمایشنامه به گونه ای است که این مضامین را از دایره منحن شعارزدگی و صدور بیابیه خارج می کند.

پیشبرد داستان و روایت در چهارمین نامه و اغلب نمایشنامه های خانیان به هیچ وجه خطی و سر راست نیست و اصولاً قصه ی

خطی در ادبیات نمایشی خانیان جایگاه چندانی ندارد. او به هنگام نوشتن - و حتی قبل از آن در مراحل شکل گیری ذهنی نمایشنامه - از زوایا و ابعاد گوناگون، نمایش را در ذهن خود می بیند و سپس به هنگام آفرینش و خلق اثر، اجزایی را که حضورشان ضرورت شکل گیری قصه است. بر روی صفحه به نگارش در می آورد و باقی را به ذهن مخاطب وا می گذارد. بر همین اساس در نمایشنامه های او اغلب لایه ها و وجوه پنهانی وجود دارند که زیر متن آثارش را غنی نموده، و از این روی برای مخاطب نیز جذابیت و کشش ایجاد می کنند. همچنین توجه به ترتیب و ضرب آهنگ گسترش و بسط موضوع نمایشنامه از طرق کلمه ها و دیالوگ هایی که به تدریج برای دادن اطلاعات به مخاطب ارائه می شوند، مخاطب را تا به انتها درگیر روایت نمایشنامه می کند. برخورداری از این تکنیک های روایتی چهارمین نامه را به رغم داشتن سوژه ای معمولی از نمایشنامه های کلیشه ای دفاع مقدس فراتر می برد.

خانیان از طریق ترسیم دقیق جزئیات و به ویژه دستور صحنه ها، نمایشنامه را حین نوشتن کارگردانی می کند و چارچوب اجرایی را نیز معلوم می کند، به همین دلیل شاید بتوان گفت چهارمین نامه تنها یک اجرا دارد و راه کارگردان برای ارائه نگاه ها و برداشت های گوناگون در این نمایشنامه مسدود است. که البته این مورد را می توان از جمله محدودیت ها و کاستی های نمایشنامه محسوب کرد.

اما از مهمترین وجوه برجسته چهارمین نامه به لحاظ تکنیک، جابجایی مداوم عنصر زمان در روایت و تعلیق آن میان حال و گذشته است. رفتن به گذشته و بازگشت به حال در این نمایشنامه بسیار با دقت و جذاب طراحی شده است و ذهن مخاطب را نیز میان دو بازه زمانی، شناور نگه می دارد.

زمان نمایش در میان دیالوگ های خورشید با قاسم و خورشید با مادر قاسم با محوریت خورشید بارها و بارها شکسته می شود و هر از گاهی حال و گذشته به طور موازی در لحظه تلاقی حضور این سه شخصیت بر صحنه، به هم گره می خورند. قطع های زمانی از نظر تداخل این حضورها - ضمن حفظ خطوط فرضی مخاطب- در برخی موارد حیرت انگیز و از موارد مثال زدنی نمایشنامه است. گویی مساله زمان به تدریج با ادامه روند نمایشنامه از بین می رود و سیالیت موضوع محصور شده، میان خیال و واقعیت در این نمایشنامه، به کلی در بی زمان و بی مکان جریان پیدا می کند.



## یادداشتی بر دو نمایشنامه "مثل کوچ کاکایی ها" و "حرف های عاشقانه" تصویر افسانه های جنوبی و یک وضعیت هولناک

### نمایشنامه مثل کوچ کاکایی ها:

نمایشنامه «مثل کوچ کاکایی ها» در میان تجربه های خانیان نمایشنامه غریب و متفاوتی است. متفاوت از لحاظ جنس کار و رویکرد نویسنده به روایت و قصه.

داستان نمایشنامه از زبان پرنده کبک انجیر<sup>۱</sup> روایت می شود: سال قحطی و طاعون است. «نوبی» صیاد صدف است و حنیفه همسرش به انتظار اوست. همه اهل شهر کوچ کرده اند و حنیفه منتظر «نوبی» است تا او نیز بیاید و آنها نیز بروند. بچه آنها - بتیل - تازه به دنیا آمده است. آنها گریزی از کوچ ندارند. «نوبی» می آید و خبر مرگ همه را به حنیفه می دهد. مرگ خانواده و دوستان دیگرشان را. پس هر دو سنگ به پای خود می بندند و خود را در دریا غرق می کنند. سنگ را نیز به پای نوزادشان می بندند اما پرنده کبک انجیر نوزاد آنها را از آب می گیرد و او را نجات می دهد.

نمایشنامه «مته کوچ کاکایی ها» غوری در افسانه های جنوبی و ترکیب آن با اسطوره های آشناست. نمایشنامه از زبان کبک انجیر روایت می شود. کبک انجیر تنها موجود زنده ای است که بر واقعه ای شهادت می دهد. او از آن حادثه - طاعون و.. - تنها بازمانده ای است که توانسته است کسی را نجات دهد و اکنون همان روایت را یک بار دیگر از زبان او می شنویم. «مته کوچ کاکایی ها» نمایشنامه ساده ای است. نویسنده داستانش را به اسطوره موسی و فرعون گره می زند تا از این طریق بتواند این افسانه را به گونه ای دیگر بازسازی کند. توضیحات نمایشنامه، زیادی به نظر می رسند. اما برجسته ترین بخش این اثر، زبان پرخون و استخوان داری است که نویسنده از آن بهره می برد. زبانی که بدون هر نوع برجستگی زنگ و طیننی عتیق و ساده به خود گرفته است. پر رنگ ترین بخش اثر شاید شیوه قصه

گوی نویسنده است. روایتی تکه تکه و پاره پاره و قطع های مدام و شکست های زمانی که به عنوان تمهیدی مناسب در نمایشنامه به چشم می خورد. قطعاً جمشید خانیان نمایشنامه های موفق تری دارد. اما این اثر تجربه ای است در ترکیب افسانه ها و اسطوره ها و از تکنیک هایی بهره می برد که در دیگر آثار او پخته تر می شوند.

#### نمایشنامه «حرفهای عاشقانه»:

نمایشنامه «حرف های عاشقانه»<sup>۲</sup> نمایشنامه کوتاه، زنده و

ساده ای است، اما ساده بودن اثر به معنای وضوح اثر نیست. بلکه در پس این سادگی، پیچیدگی و بینش استخوان داری نهفته است.

یک زن و مرد پشت بوته های کنار جاده ای خود را پنهان کرده اند تا دور از چشم دیگران حرفهایی عاشقانه به یکدیگر بگویند، اما می ترسند. ترس از حضور دیگری و ترس از گفتن. همزمان که از ترس خود می گویند، پیرزن و پیرمردی می آیند و چون به آن بته ها می رسند می ایستند و از جوانی شان حرف می زنند که آنها نیز به آنجا پناه آورده بودند تا حرفهایی عاشقانه در گوش یکدیگر نجوا کنند. آنها نیز مدام از ترس حضور دیگری هرگز نتوانسته بودند چیزی به یکدیگر بگویند.

نمایشنامه با ظاهری ساده، وضعیت هولناکی را به نمایش می گذارد. وضعیت و وحشتی که چنان در درون و سلول های شخصیت ها رسوخ کرده است که توان گفتن کلمات و مجال رویاورزی را از آنان گرفته است. نویسنده با نشان دادن این دو جوان و قرار دادن پیرمرد و پیرزن، به شکلی توازی بر این وحشت می افزاید. وحشتی که رمق و نایی برای گفتن زیباترین حرفهای عاشقانه را از شخصیت ها گرفته است. گویی شخصیت ها در اتافی شیشه ای زندگی می کنند. اتافی که هرگز نمی توانند در آن خلوتی برای خود دست و پا کنند و هر گونه خلوت و امنیتی از زندگی آنها دریغ شده است. نمایش هولناک «نظارت» در زندگی و درون شخصیت ها، در پشت ساده ترین گفتگوها خود را به رخ می کشد. نویسنده با استفاده از تمهید «تکرار» در زبان و تکرار دو شخصیت پیر در همان موقعیت به نقد این نظارت هولناک می افزاید.

نمایشنامه حرف های عاشقانه متفاوت ترین اثر جمشید خانیان است. اثری که سویه های سیاسی و اجتماعی اثر، آن را در بین تجربیات خانیان برجسته تر می کند.



۱ - کبک اجیر یا «پا جیرفتی» پرنده ای است به رنگ خاکستری که روی درختان بزرگ مثل کهور یا زیتون زندگی می کند. لوطی ها پرنده نر آن را دست آموز می کنند و به نمایش می گذارند.

۲ - نمایشنامه حرفهای عاشقانه - ماهنامه کارنامه - دوره اول - شماره شش - تیر و مرداد ۱۳۷۸



نگاهی به نمایشنامه "اگر مرد کوچولویی پیدایش شد که می خندید..."

## پرهیز از مظلوم نمایی



مصطفی محمودی

جمشید خانیان را بدون تردید می بایست جزو نمایشنامه نویسانی بدانیم که همچنان پس از گذشت دو دهه از پایان جنگ تحمیلی در عرصه نمایشنامه نویسی به موضوع دفاع مقدس وفادار مانده و با مقاومتی بی نظیر در مقابل تمام سختی ها و سازهای ناکوک، ایستادگی کرده و همچنان به مسیر خود در این راه ادامه می دهد.

"اگر مرد کوچولویی..." نیز در ادامه همین راه آفریده شده و چندی پیش فرصت آشنایی با آن را در جلسه نمایشنامه خوانی تئاتر شهر به دست آوردم، این نمایشنامه نیز مانند سایر آثار جمشید خانیان، هیچگونه نگاه کلیشه ای و شعارزده به جنگ ندارد و علیرغم اینکه از خط داستانی ساده و سراسری بهره گرفته اما با ظرافت و هوشمندی به سمت و سوی اشک و آه و قضاوتی یک جانبه از جنگ نرفته است و در دام فرمول های رایج اینگونه نمایشنامه ها که تطهیر یکی و تقبیح دیگری و یا درگیری درونی آدمها نرفته است.

خانیان علیرغم آنکه در این نمایشنامه جنگ را تقبیح می کند، اما هیچگاه در پی این نیست که بداند متجاوز که بود و مدافع که و یا مظلوم چه کسی بود و ظالم چه کسی. بلکه وی با هوشمندی خاص در آثارش تلاش می کند گوشه ای از تبعات و ضایعات جنگ را در زندگی اجتماعی روزمره ما واکاوی کرده و حقیقت را به شکلی عریان و بسیار تلخ در برابر دیدگان مخاطبش قرار دهد. به عبارت دیگر، توجه به آثار منفی به جا مانده از جنگ به صورت برشی از زندگی واقعی یک خانواده یا فرد (که می تواند خانواده ما و یا حتی خود ما باشد) از ویژگی های بارز نمایشنامه های وی است و جالب تر آنکه وی همواره تلاش می کند تا بخشی از زوایای پنهان این برش تلخ و عریان را به مخاطب خود بنمایاند و او را متوجه حقایقی سازد که شاید روزانه بارها و بارها در اطراف خود می بیند و به سادگی از کنار این حقایق عبور می کند. به واقع جمشید خانیان شاید وظیفه خود می داند که بخش

های کدر جنگ را همان هایی که کمتر دیده و شنیده و شده و یا به فراموشی سپرده شده اند، از پس پرده افکارش بیرون کشد و در مقابل دیدگان مردم به عنوان ناظران بیرونی قرار دهد و آنان را متوجه حقایق تلخی نماید که وجود دارند و نمی توان به هیچ شکل ممکن آنها را انکار کرد.

تنهایی آدمهای داستان خانیان نیز از دیگر ویژگی های آثار اوست. تو گویی این آدمها باید با تنهایی خود بمانند و با آن بسازند و هیچ ناجی ای نیز یافت نشود تا ایشان را از این وضعیت مصیبت بار برهاند و اگر هم قرار باشد تا مغزی یافت شود، وظیفه کشف این راه برون رفت نیز بر عهده همان آدم گذاشته می شود تا در تنهایی خود بتواند راهی برای خلاصی بیابد.

"اگر مرد کوچولویی ... داستان زن و مردی را روایت می کند که در آستانه سال نو در منزل خود، بازی قاسم باشکی را با فرزندشان به راه می اندازند و در ادامه داستان، در می یابیم که فرزند این زوج از قربانیان جنگ است که در جریان بمباران شیمیایی حلبچه جان باخته و حال والدینش پس از گذشت سالها از زمان کشته شدن وی همچنان یاد او را زنده نگه داشته اند و این تلاش آنها برای کمرنگ ساختن واقعیت تلخ زندگیشان، آنها را تا مرز جنون پیش برده است.

شخصیت پردازی در آثار خانیان (و همچنین همین نمایشنامه) از فرمول خاصی پیروی می کند. خانیان تصویری خاکستری از آدمهای داستان خود ارائه می کند به گونه ای که علاوه بر توزیع اطلاعات مربوط به شناخت شخصیت و پردازش آن از ابتدا تا لحظات پایان داستان، سعی می کند تا اطلاعات اضافی به مخاطب ندهد و به واقع فقط تا حد نیاز، شخصیت های داستان را به مخاطب بشناساند و همین مساله سبب می شود تا گام به گام او را از ابتدا تا انتها با خود همراه سازد. ضمن اینکه خاکستری بودن آدمهای داستان، فضایی را به وجود می آورد تا ناظر بیرونی، خود در خصوص ایشان تصمیم گیرنده باشد و با متر و ملاک و معیار خود به ارزیابی و تحلیل آنها دست بزند. از دیگر سو واکاوی و درون کاوی شخصیت های داستان نیز بر جذابیت های آن می پردازد تا به شکل مناسبی تصویر صحیح از آدمهای خاکستری مورد نظر خانیان شکل گیرد و عرضه شود. ضمن اینکه آدمهای مورد نظر خانیان هیچیک نه قهرمان و نه ضد قهرمان و نه شخصیت منفی هستند.

فضا سازی نیز در این اثر از ابتدا در خدمت داستان قرار گرفته و خانیان به درستی با پرهیز از گره افکنی های آنچنانی، داستان خود

را ساده و سر راست روایت می کند و چیزی را برای مخاطبش پنهان می سازد. به شکلی که موضوع اصلی داستان که باری پدر و مادر با فرزند است در اواسط حکایت، رمزگشایی می شود و ناظر بیرونی به آنچه بر سر این خانواده گذشته پی می برد؛ از اینجا به بعد هنر خانیان است که وی را همچنان تا پایان داستان و تنها توسط چند المان (قاب عکس و ...) با خود همراه نگه می دارد و حتی کلیدهای بیشتری برای باز شدن قفل های احتمالی ذهن مخاطبش به او ارائه می کند. و جالب تر اینکه در این فضا سازی، مخاطب با حال و هوایی شاد و بهاری مواجه است و شاید هیچگاه تا زمان رمزگشایی ماجرا به مخیله اش خطور نمی کند که چه واقعیت عریان و تلخی در پس این فضای شاد وجود دارد.

پرهیز خانیان در این نمایشنامه و سایر آثارش از حضور آدمها و اشیای اضافی در داستان نیز ستودنی است. همواره در نمایشنامه های این نویسنده شاهد کمترین تعداد شخصیت هستیم که بیشترین بازدهی را دارند و از دیگر سو مکانی که بسیار ساده به تصویر کشیده می شود، اکثرا درون یک اتاق یا یک امازاده می گذرد و این فضای تک بعدی بسته، واقعیت های مورد نظر نویسنده و پیامها و دیدگاه هایش را به شکلی غریب منتقل می سازد و البته همین مساله امتیازی را به لحاظ اجرایی برای گروه های نمایشی فراهم می آورد تا با کمترین امکانات صحنه ای قادر به اجرای آثار وی باشند.

دوری جستن از شعارهای کلیشه ای، مظلوم نمایی و حتی پرهیز از طولانی شدن داستان و روایت در این اثر سبب شده تا خانیان مخاطبش را صاف و مستقیم بر روی اصل قصه متمرکز کند و در کوتاهترین زمان ممکن و به موجز ترین شکل، داستان خود را به سرانجام برساند. و این در حالی است که او تا حد لازم به وقایع، زمان، مکان و شخصیت های پر دازد و کاری می کند که مخاطب بی حوصله این روزگاران، حتی با اندک صبر و حوصله و تحمل نیز پای روایتش بنشیند و تا انتها نیز با آدمهای داستانش همراهی کند.

در مجموع ادای دین این نویسنده به مساله جنگ و دفاع مقدس ستودنی است و امیدوارم اندک فضایی همچنان وجود داشته باشد تا جمشید خانیان بتواند در آن راه و فضا گام بردارد و به خلق آثار متفاوت این چنینی در حیطه دفاع مقدس ادامه دهد؛ زیرا جامعه و جوانان امروز ما به شدت نیازمند آشنایی با جنگ از تمام زوایای آن هستند. حال این زوایا می بایست به درستی و با ارائه همه قسمت های تلخ و شیرین آن صورت گیرد. امید که چنین باشد.



نگاهی به نمایشنامه "درون پیره‌ن یحیا"

## جن، جادو و جنگ

رضا آشفته

"درون پیره‌ن یحیا" یک نمایشنامه کوتاه جادویی است. جادو از این جهت که در آن خط واقعیت شکسته می‌شود، و ما با دنیایی رو در رو می‌شویم که از طبیعت و زندگی معمول فاصله گرفته شد. شاید باورها و خرافه‌ها نیز در این بازآفرینی خیال و گسست از واقعیت موثر باشد. اما در هر صورت می‌بینیم که یک مرد پس از پوشیدن لباس سربازی و رفتن به جنگ، حالا با حال و هوای عجیبی به روستایش بازگشته است. این تغییر روحیه متأثر از فضای دهشتناک جنگ است. سربازی که با هزاران هزار کشته و مجروح دردمند روبرو شده و حالا با آن حال و هوای غریب باید دارد زندگی معمول شود که چنین و رود دوباره ای برایش ناممکن می‌نماید. حال تصور مرد خیزرانی می‌پندارد جنی بر تن او سوار شده و می‌خواهد او را میان مردم رسوا کند، و برای همین دختری که نشانش بوده تا پس از سربازی با او ازدواج کند، حالا برایش بیگانه شده است. مرد خیزرانی می‌خواهد طی مراسمی این جن را از تن یحیا بیرون کند، و مدام بر تنش با خیزران می‌زند تا اعتراف به جن بودن کند و این گونه از تن یحیا بیرون رود.

مرد خیزرانی و یحیا دو شخصیت اصلی این متن کوتاه هستند. مرد خیزرانی تابع باورهای خود است، و به شیوه کاملاً سنتی درصدد درمان یحیا برآمده است. او یحیا را به مدت هفت شبانه روز در یک اتاقک حصیری اسیر کرده است تا یحیا را در شب هفتم مداوا کند. در شبی که مهربان است اما یحیای اهل هوا متأثر از عوامل درونی به جای مانده از دوران جنگ است، هنوز هم مردانی هستند که با حال و هوای میادین جنگ زندگی می‌کنند و پس از گذشت دو دهه از پایان جنگ، به فکرشان حتی لحظه‌ای هم خطور نمی‌کند. که جنگ پایانی یافته است. در این

نمایشنامه نیز لحظه به لحظه واقعیتی تلخ و دورنی پیش رویمان آشکار می شود که دلالت بر تغییر بنیادین روحیه و روان یحیا می کند. یحیایی که خود را تک تک مردانی می پندارد که در دوران جنگ جان خود را از دست داده اند. همین نکته است که وضعیت موجود را جادویی نشان می دهد. چون یحیا روایت می کند. نمی تواند واقعیت داشته باشد اما از واقع نمایی و حقیقت ماندی بالایی برخوردار است. اصلاً پرداختن به عوامل درون گرا در هنر تئاتر که متکی بر برون گرا است، سخت می شود.

جمشید خانیان با ارائه یک موقعیت نمایشی و بدون ایجاد ردپا، آنچه را باید بیان کند. از طریق رفتار و گفتار مرد خیزرانی و یحیا بیان می کند. موقعیتی که در برگزیده یک تصویر صریح و در عین حال تمثیلی است. صراحت بیان به موضوع بر می گردد که در دل جنگ چه اتفاقات ناگواری به وقوع می پیوندد، و اما تاثیرات آن برای افراد حاضر در میدان جنگ شکل بارز و منحصر به فردی به خود می گیرد. و آن قدر ارزشمند است که معادل با حال و هوای عرفاست که چندان قابل وصف شدن نیست. واقعاً با چه واژگانی می توان حس و حال یحیا را از میدان جنگ و تمام مردانی که با آن ها دمخور بوده است، می توان الان توصیف کرد. اصلاً این کار شدنی است، و ما فقط می دانیم و می بینیم که از آن حال و هوا متأثر است، ولی از میزان و چگونگی اش مطلع نیستیم. چه هیچ معیار و سنجشی برای این حال و هواهای درونی وجود ندارد، و فقط با اتکای به چند کلمه مانند عشق می توان، تفسیر خود از این تغییر و تبدیلات را مطرح ساخت.

مرد خیزرانی که در پی اصلاح و درمان یحیاست. فقط به واگویه گوشه ای از حقایق روبرو می شود. یحیا نمی تواند یا نمی خواهد درباره آنچه متحول اش کرده است، حرف بزند. خانیان تا همین جا پیش می آید، و پس از این را برعهده مخاطب اش می گذارد. متأسفانه ما نیز در خلوت خود نمی توانیم در این باره تخیل کنیم مگر آن که از نزدیک جنگ و بلایای آن را تجربه کرده باشیم. همین جوری نمی توان درباره چیزی که از آن کاملاً بی اطلاع هستیم، تخیل و تجسم کرد. این تجسم باید با اتکای به یک سری تجربه ها و عینیات متجلی شود، و برای این منظور هم نشینی با اهل

جبهه و جنگ تبدیل به منجی تاثیرگذار خواهد شد. یعنی متن کارکردی فرامتنی می یابد که برای درک حقایق تلخ جنگ همچنان جست و جو ادامه داشته باشد. اگر متن چنین اتفاقی را برای یک اکثریت از خوانندگانش ایجاد کند، متن موفقیت آمیز راه خود را پیش آمده است و گرنه مثل تمام متن ها کارکردی معمولی دارد.

خانیان "درون پیرهن یحیا" را با زبانی ساده و نوشتاری سروسامان داده است، و در آن از قالب زبانی یا لهجه جنوبی کمتر بهره گرفته است، اما در عوض در هر صفحه لغات و واژگانی جنوبی به کار برده است که درک برخی از آن ها نیاز به توضیح دارد. مثلاً اهل عشق، صافی، متوری، شیخ شنگر، ام گاری، هل هلا، موندو، تمبوره، رصیف، سبب، اهل هوا، بازی، خنجر، خنجیری، گره کو، سیفه، کتوک و الخ که باید در بروشور اجرایی این لغات معنا شوند تا تماشاگر سردر گم نماند.

البته شسته رفتگی کلام و زبان نمایشنامه باعث می شود که خیلی زود ارتباط لازم با متن برقرار شود. ای کاش به جای واژگان محلی معادل آن به فارسی استفاده می شد. واژگان محلی فقط در شهرستان ها جواب می دهد، و در اجزاهای دیگر نقاط کشور با مشکل روبرو می شود به خصوص اینکه از واژگان زیادی هم استفاده شده باشد.

به دلیل رودرویی متناسب مرد خیزرانی و یحیا که به مرور از سکوت یحیا کاسته و به پاسخ دهی او منجر می شود، و حقایق تلخ جنگ برملا می شود، ضرباهنگ متناسبی در کلیت متن جاری می شود. یک موقعیت کوچک که در برگزیده حقیقتی بزرگ و تراژیک است. خیلی از متن جاری می شود. یک موقعیت کوچک که در برگزیده حقیقتی بزرگ و تراژیک است. خیلی از مردان جنگ هنوز هم آن حال و هوا را به خاطر دارنده و دیگر نتوانسته اند با شرایط اجتماع خود را وفق بدهند. مردانی حساس که دامنه تاثیرپذیری اش از آن لحظات تراژیک بالا بوده و به راحتی نمی توانند آن لحظات را فراموش کنند. بنابراین متن می تواند ارتباط لازم را با مخاطب برقرار کند، و این همان هدف اساسی است که متن نمایشی را ارزشمند می کند. حالا هر تماشاگری بنابروسع و علاقه اش با موضوع پیوند خاص با متن برقرار می کند. این بستگی دارد که چه حقایقی برای تماشاگر از این موقعیت کشف شود.



## بهره گیری از نمادها و نشانه ها



حسن رونده

با توجه به نوع اندیشه و شیوه نگارشی جمشید خانیان، وی تعلق خاطر و افری به سیال ذهن داشته و همواره تلاش می کند تا یک موقعیت را خلق کرده و شخصیت و کاراکتر را از زوایای گوناگون در این موقعیت بررسی و ارزیابی نماید. به نوعی می توان عنوان کرد که خانیان از ساختار اپیزودیک پیروی می کند و تابلوهای خلق شده هر کدام از آنها دارای یک مقدمه گره افکنی، گره گشایی، نقطه اوج، فرود و پایان است. در واقع بیشتر آثار خلق شده این نمایشنامه نویس از این ویژگی ها برخوردارند.

تولید آثار این نویسنده بستگی به شناخت کارگردان نسبت به فرهنگ همگانی و باورهای عامه داشته و او می کوشد تا این ارتباط را همواره دو سویه دنبال کند. به عنوان مثال در استفاده از موتیوها و نمادها و نشانه ها در مواردی در آثار خود بهره می جوید که برای مخاطب و بخصوص گرو اجرایی قابل لمس و دست یافتنی بوده و کارگردان می تواند به خوبی آنها را مورد ارزیابی و تحلیل قرار دهد. در حوزه طراحی صحنه، لباس، نور و افکت های مختلف انعطاف پذیر بود. و همواره سعی می کند صحنه، با کمترین وسایل موجود توسط گروه اجرایی طراحی و آماده ارائه و اجرا شود.

از نظر زبان نمایشی، از اولین تا آخرین نمایشنامه های خانیان ما شاهد یک رشد کلی هستیم، به عنوان مثال زبان نمایشنامه های چهارمین نامه، درون پیرهن یحیا و مثل کوچ کاکایی ها از زبان آهنگین و نثر مسجع برخوردار است. اما این زبان در نمایش های دهانی پر از کلاغ، پرگار، اگر مرد کوچولویی پیدایش شد که می خندید، کاملاً مدرن بوده و بر اساس فضای موجود در اثرش زمان را انتخاب کرده است. در حوزه دیالوگ نویسی، او در آثار خود می کوشد تا دیالوگ های دراماتیک را انتخاب کند تا نمایشنامه اش در این فضا قرار گیرد. تمامی تلاش خانیان بر این اصل دستور است که او پلی بین فرهنگ عامه و باورهای همگانی برقرار کند که به نظر نگارنده در این راستا در اکثر آثار خود موفق عمل کرده است.

نگاهی به نمایشنامه "دهانی پر از کلاغ"

## قابیل، قابیل



امین عظیمی

صحنه‌ی نبرد کارزار، تغییر ارزش هاست. قوانین و هنجارهایی که ابنای بشر به منظور همزیستی و همراهی با یکدیگر بنیان نهادند در بستر جنگ‌ها به ناگاه چون معیاری واژگون شده، هستی خود را مورد هجومه قرار می‌دهند. احترام و مدارا جایش را به خشم و خروش می‌دهد و دست‌رها و پیش آمده برای دوستی، به انقباضی ویرانگر روی ماشه‌ی اسلحه‌ای بی جان و جان ستاننده بدل می‌شود.

جنگ‌ها هر چه باشند و در تمنای هر ارزش والایی که به سر برند، ویرانگر و ترسناک اند. ویرانی‌ای نه تنها از جنس خانه‌های خاکستر شده در زیر باران گلوله‌ها و خمپاره‌های نیست‌کننده؛ این میدانی است که با ساز و برگ خویش آدمی را در مرز میان ایمان و تباهی غوطه‌ور می‌کند. ایمان به آنچه بر مبنایش اسلحه به دست گرفته و سینه‌ای را می‌شکافد و تباهی از آن رو که به خوی و غریزه‌ی وحشیانه‌ی امیال سرکشش می‌دانی برای جولان دادن می‌بخشد؛ و انسان - این دستگاه پیچیده و لاینحل - در کارزار چنین نبردی است که خود را بیش از هر زمان دیگری بر لبه‌ی پرتگاه می‌بیند. به راستی چگونه می‌توان نیرویی که سوار بر باروت اسلحه‌ی یک جنگجو، همچون خشمی بنیان برانداز سینه‌ای را می‌درد امری مطلقاً مقدس در نظر آورد و نه عملی جنایتکارانه؟ و نه انتقامی از روی خشم؟

کدام دستگاه سنجش‌گر می‌تواند کیفیت انگیزش فرد مبارز را در لحظه‌ی آتش‌گشودن مورد کندوکاو قرار دهد و آن حقیقت متعالی یا تباه‌کننده را برملا کند؟

نقطه‌ی پایانی نمایشنامه‌ی "دهانی پر از کلاغ" سرآغاز طرح چنین پرسش‌هایی است. هنگامی که در می‌یابیم کارزار مقدسی چون دفاع در برابر تجاوز تحمیلی دشمن یعنی نیز همچون هر نبرد دیگری، این قابلیت را داشته است که به صحنه



ی ظهور و تجسد یافتن قابیل و هابیل دیگری بدل شود و در آن ، برادر- با انگیزه ای بیمارگون- به جای دشمن ، آتش بر جان برادر بگشاید.

جمشید خانیان تلاش می کند با فاصله گرفتن از الگوهای رایج در حوزه ی نمایشنامه نویسی جنگ در کشور ما که اغلب دچار آسیب هایی چون ایدئولوژی زدگی ، شعارپردازی و یا مستندنگاری بی زمینه است، اثری با لایه های روانکاوانه بیافریند که روایتی کهن الگویی - حسادت به برادر ، برادرکشی- را در بستر جنگ به نمایش می گذارد. این رویکرد، فارغ از آسیب های احتمالی که به آن دچار است و در سطور بعد به آنها خواهیم پرداخت ، در ذات خویش تلاشی ارزنده در حوزه ی نمایشنامه نویسی جنگ و آنچه به عنوان ادبیات نمایشی دفاع مقدس می شناسیم برشمرده می شود .

رها شدن از سنگینی نگاهی پیش داورانه و تلاش برای مکاشفه در وجوه کمتر مورد توجه قرار گرفته ی جنگ ، نمایشنامه ی «دهانی پر از کلاغ» را در زمره ی آثاری قرار می دهد که خواسته یا ناخواسته به ظرفیت های آفرینش گری چنین ژانری می افزاید

و در ورای قلمرو نگاهی فرمایشی به جنگ قرار می گیرد . به ویژه آنکه وجوه فرمی این نمایشنامه نیز بر غنای آن افزوده و فضا سازی صوتی و بافتار ریتمیک دیالوگ ها که حتی به نثر و زبان شرح صحنه ها نیز راه پیدا کرده، «دهانی پر از کلاغ» را در بین نمایشنامه هایی از این دست به نمونه ای نادر بدل کرده است .

ذهنی یا عینی ؟

تمام آنچه میان دو شخصیت نمایشنامه ی «دهانی پر از کلاغ» در طول گفت وگویی نه چندان طولانی و به ظاهر پر ابهامشان می گذرد ، در شرح صحنه ی نخستین نمایشنامه به روشنی آمده است . به ویژه آنکه نمایشنامه نویس با بهره گیری از زبان راوی اول شخص ، به نظاره گری مخاطب به شخصیت هایش رسمیت و توجه ویژه ای می بخشد و تلاش می کند خواننده از همان لحظه ی نخست ، جهان تقابلی جاری در اثر را درک کند.

دو نفر در نقطه ای نامعلوم ، زیر نور تیر چراغ برق ، رو در روی یکدیگر نشسته اند . هم سن و سال و شبیه به هم . تا اینجای کار همین عناصر اندک دو شخصیت ناشناخته ی ما را در یک رده قرار می دهد اما این روند با اشاره به حالت «دست ها» و «وضعیت گردن»



هریک، نظامی تقابلی را پایه ریزی می کند که به تدریج و در طول نمایشنامه لایه های زیرین خود را آشکار می سازد:

[اولی، هر دو آرنج دستش را ستون میز کرده و پنجه هایش را مقابل صورت، نزدیک لب ها گرفته و چشم از طرف مقابل اش بر نمی دارد. دومی سرش را پایین انداخته و گاهی به چپ نگاه می کند و گاهی به راست. نگاهش از طرف مقابل گریزان است. همو، دست هایش را طوری زیر میز قرار داده که انگار پنهانشان می کند. عصبی است. [ص ۷۲

همین توصیف کوتاه در ابتدای نمایشنامه بر نوعی گناهکاری، بی قراری و سرافکنندگی دومی و آرامش و تفوق اولی بر او حکایت می کند. کسی که نمی تواند به برابر خویش بنگرد و در اعماق وجودش از نوعی نبود آرامش بی پایان رنج می برد.

در این میان نکته ای کلیدی وجود دارد که هم در یکی از دیالوگ ها روی آن تاکید می شود و هم در شرح صحنه ی پایانی نمایش مورد اشاره قرار می گیرد و آن هم حرف زدن دومی با خودش در تنهایی است. تنهایی ای که ریشه در خاطر معذب او از واقعه ای که ۱۷، ۱۸ سال پیش - تیر اندازی انتقام جویانه به برادر خودش در حین یک عملیات نظامی به قصد قتل او - روی داده، دارد. آیا تمام آنچه در برابر دیدگان مخاطب قرار گرفته چیزی جز کابوس ذهن دومی نیست؟ خیالی تلخ و رنج آور که همچون عذابی بی پایان لحظه ای او را تنها نگذاشته و این دیدار چیزی نیست جز یکی از آن ثانیه های دهشت بار پادافره گناهی نابخشودنی؟

نشانه هایی همچون بی زمان و بی مکان بودن، نامعلوم بودن مبدا و عزیمت گاه برادر و نامشخص بودن این نکته که در این ۱۷ سال و ۵ ماه و ۲ روز کجا بوده و چه کار می کرده، همه و همه بر این موضوع پافشاری می کند که مخاطب در فضای ذهنی و دور از واقعیت شاهد دیدار این دو برادر است؛ به ویژه آنکه در صحنه ی پایانی نیز، تصویر استعاری برآمده از شعر دهانی پر از کلاغ که اولی می سراپد با تصویر برادرکشی در میدان نبرد تکمیل می شود و به پایان می رسد.

سرودن شعر توسط اولی در حقیقت ایجاد نوعی روایت استعاری از آن چیزی است که رخ داده و درست در جایی که دومی از عمل عینی برآمده از نگاه نفرت انگیز خویش حرف می زند، شعر به نقطه ی پایانی خویش می رسد و اولی عزم به رفتن می کند. جایی که وجدان گناهکار دومی به گناه خویش

اعتراف می کند. از پرده ی نفرتی که همیشه بر دیدگان اش بوده حرف می زند و معمای برادر کشی در ساده ترین شکل خویش واکاوی می شود. درست در این نقطه است که اولی، دیگر انگیزه ای برای باقی ماندن ندارد و دومی را در حالی که مشغول حرف زدن با خودش است، تنها می گذارد. انگار این دیدار ذهنی و جریان یافته در فضایی شبه انتزاعی تنها از این رو تدارک دیده شده که دومی بار دیگر گناه خویش را به یاد آورد، بپذیرد و فاجعه را در ذهن خویش مرور کند؛ جنگی که او در محضر وجدان خویش هر روز مغلوبه می شود و میراث شوم خاطرات تصویر دیگری از حضور در جبهه را به ارمغان می آورد.

اگر چنین منظری - همه چیز در ذهن دومی می گذرد- را به عنوان محور اصلی روایت در این نمایشنامه مورد توجه قرار دهیم با تناقضاتی روبرو می شویم که منطبق ساختار نمایشنامه را دچار آسیب هایی می کند.

نخست آنکه تاکید بر اصابت گلوله به پای اولی و نامعلوم بودن مرگ یا زنده ماندن او در نمایشنامه این احتمال را به وجود می آورد که او نمرده باشد و این دیدار واقعی باشد. دوم اشاره مستقیم و جزء به جزء به فرستادن نامه از طرف اولی و دعوت او به این دیدار زمینه ای رئال به دیدار اولی و دومی در نمایشنامه می دهد که در این صورت نمایشنامه نویس مخاطب خویش را با پرسش های بی پایانی در مورد دلایل و چیستی غیبت طولانی برادر-اولی - و نیز انگیزه ی او در پیدا و پنهان شدن در پایان نمایشنامه، تنها می گذارد.

دیگر آنکه نقش فعالانه و قضاوت گونی که اولی گاه در گفت و گو ها پیدا می کند، موجب تضعیف باور فضای ذهنی دومی می شود. اشاره به ماجرای استعداد بازیگری دومی و اینکه حالا در بانک مشغول به کار شده و... بافت انتزاعی و بی نیاز از انتقال چنین اطلاعاتی را دچار مشکل می کند.

چنین نشانه هایی سبب می شود که نمایشنامه حتی در ورطه ی نوعی اطلاعات ندادن و ایجاز محل بیفتد و یک دستی اش را که در جهت تقویت فضایی ذهنی است از دست بدهد.

با آنکه جمشید خانپان از طریق شکل مبهم اطلاع رسانی در نمایشنامه اش بر وسعت زمینه های تاویل گری برای مخاطبان افزوده است، اما «دهانی پر از کلاغ» که سعی دارد بارندی از هویتی چندگانه بهره برد در برخی لحظات دچار تناقض ساختاری می شود.

## آسیب روانکاوی آدم های مثالین

اگر خواست خانیان در بهره گیری از الگویی روانکاوانه برای خلق درامی جریان یافته در بطن جنگ، خلاقیتی ستودنی است اما این امر در شکل اجرایی خویش در جای جای نمایشنامه دچار سطحی نگری است. اعتراف صریح دومی به اینکه همواره پرده ی نفرتی بر چشم داشته و به همه چیز برادر حسادت می کرده، اینکه بر این باور بوده که همواره در خانواده «دومی» است و این برادر دیگر است که همیشه «اولی» و محبوب است، ماهیتی تیپیکال، سیاه و سفید و نه مثالین یا استعاری به آدم های نمایشنامه می بخشد و آنها را از قلمرو شخصیت هایی چند لایه و عمیق دور می کند. حتی اگر بپذیریم که فضای انتزاعی نمایشنامه و سایه افکندن نوعی نگاه تقلیل گرا بر تمامی عناصر موجود در اثر، انگیزه ی چنین رویکردی بوده است اما باز هم آنچه در این متن پیش رو داریم، بد بودن کلیشه ای، سطحی و بی منطق دومی است که به گونه ای تقدیری محکوم به عقیم بودن و ناکامی شده است تا انگیزه ی موجه و نه خلاقانه برای مقصود نمایشنامه نویس باشد.

خانیان می توانست با جزءپردازی، تشخیص بخشی منحصر به فرد و گسترش لایه های وجودی شخصیت هایش در همین فضای انتزاعی نمایشنامه - که به شدت توسط شکل خاص شرح صحنه نویسی کنترل اش را به دست گرفته -، دامنه ی تاثیرگذاری اثر را به میزان قابل توجهی بالا ببرد و تصویر خواست انتقام جویانه ی دومی را به امری فراموش ناشدنی بدل کند. این پرداخت تیپیکال، گستره ی معنایی اثر را محدود کرده و موارد اندکی را نیز در اختیار بازیگران احتمالی این نمایشنامه قرار می دهد.

## فضاسازی با آدم های مثالین

زبان در نمایشنامه ی «دهانی پر از کلاغ» صیقل یافته، پراثری و به شدت کنش مند است. تکرار دیالوگ هایی کوتاه و اغلب پرسش گرانه که پاسخی جز سکوت ندارد، نشان از نوعی فضای جدا شده از واقعیت و ذهنی است که با ریتم خاص خودش به شدت خواننده را با خود درگیر می کند. گویی راز و رمزی پشت این دیالوگ پنهان شده است. حقایقی که ذره ذره آشکار می شود و در ورای بازی پرسش و ابهام، با کامل شدن شعر اولی به نقطه ی پایانی خود، به روشنای کابوس حقیقت می رسد. خانیان با استفاده از دایره واژگانی محدود، می کوشد به ریتم زبانی ای

دست پیدا کند که از رئالیته ی ارتباط این دو شخصیت فاصله ی معینی دارد و به عنوان نشانه ی فضای ذهنی عمل کند. در این بین سکوت و سفیدخوانی حاکم بر رابطه ی اولی و دومی، نقشی تعیین کننده ایفا می کند. این فرآیند کنش گری از طریق زبان تا نیمه های نمایشنامه دنبال می شود اما در لحظات پایانی دیگر از آن بافت دیالوگی منسجم خبری نیست و نمایشنامه نویس بیشتر شیفته ی شعری می شود که قرار است به شکل استعاری آنچه را که روی داده، شرح دهد. دومی شروع به اعتراف کردن می کند و فضای صوتی خلق شده، محو می شود.

## جنگ و نمایشنامه نویس

«دهانی پر از کلاغ» با تمامی عیب ها و محاسن خویش، تلاشی قابل تامل در زمینه ی آزاد کردن و کشف زمینه های



نو در نمایشنامه نویسی جنگ و دفاع مقدس به شمار می رود. در اینجا «جنگ» به عنوان امکان، فرصت و بستری برای خلق درام در نظر آورده شده است نه آنکه «خلق درام» تریبون، وسیله یا دستاویزی رسانه وار برای پرداختن به جنگ باشد. فرار رو به جلوی خانیان در این اثر و رها کردن نمایشنامه نویسی متأثر یا علاقه مند به جنگ در پرداختن به وجوه انسانی و غیرایدئولوژیک جنگ آنچنان که در آثار نمایشنامه نویسانی چون علیرضا نادری، محمد یعقوبی و ... نیز قابل مشاهده است «دهانی پر از کلاغ» را به نمایشنامه قابل تامل بدل می کند هرچند که در ابتدای مسیر باشد.

نگاهی به نمایشنامه "اسماعیل اسماعیل"

## قصه آدم‌های بی فردا

منبزه فریدی

نمایشنامه اسماعیل اسماعیل دارای دو شخصیت به نام اسماعیل و آسیه به عنوان زوج جوان است. اسماعیل اسماعیل در ۲۵ صفحه قطع رقعی نوشته شده و در سال ۱۳۸۰ در مجموعه نمایشنامه های دفتر تئاتر مقاومت (جلد ۶) به همراه سایر آثار دیگر این نویسنده (چهارمین نامه، تکرار، روی نی بندی، درون پیراهن یحیی و دهانی پر از کلاغ) منتشر شده است. خانیان این نمایشنامه را برای زنده یاد اسماعیل اشرف آبادی نوشته و به او تقدیم کرده است.

### خلاصه نمایشنامه:

نمایشنامه اسماعیل اسماعیل درباره زندگی جانبازی به نام اسماعیل است که در آسایشگاه جانبازان به سر می برد. آسیه - همسر عقد کرده او - با یک پاکت سیب سرخ به دیدارش می آید آنها در این ملاقات از گذشته نه چندان طولانی که با هم داشتند و نیز از ادامه و آینده زندگی خویش صحبت می کنند و در این گفت و گو، آسیه پی می برد که اسماعیل از آنجا که شاهد کشته و شهید شدن حجت - دوست دوران کودکی اش - در جبهه بوده و نیز صدای گلوله ها و انفجار نارنجک و خمپاره بر روی او تاثیرات منفی گذاشته و موجب شده تا او دچار بیماری روحی - روانی شود. آسیه تلاش می کند در این ملاقات کمتر از نیم ساعته او را متوجه این مساله کند که ناراحتی او برطرف شده و پزشک متخصص هم این مساله را تایید کرده است. اسماعیل از آنجا که خود بهتر از وضعیت و حال درونی خویش آگاه است بر ماندن در آسایشگاه پای می فشارد و سرانجام آسیه در آستانه در اتاق و با اصرار اسماعیل بر اینکه ناراحتی او هرگز خوب نمی شود و باید فراموشش کند، از او خداحافظی می کند و با خود تصمیم می گیرد ساکت و خاموش بماند اگر چه خاموشی، سرآغاز فراموشی است.

## نگره:

۱ - جمشید خانیان در نمایشنامه نویسی با کمترین کلمات، بیشترین توصیف ها و حرف ها را مطرح می کند، به همین دلیل در انتخاب و گزینش واژگان حساسیتی ویژه ای به خرج می دهد تا دیالوگ ها و توضیح و توصیف صحنه ها هم به لحاظ تصویری و نمایشی، کاربرد صحیح و درست بیابد و هم تاثیرگذار بر ساختمان اثرش باشد و هم ارتباط راحت و خوبی را برای تماشاگران فراهم بیاورد. نمایشنامه اسماعیل اسماعیل هم همچون بقیه آثار نویسنده از این ویژگی برخوردار است. توضیح صحنه ها و دستور صحنه ها به شکل کامل در لابه لای اثرش جای گیر شده، طوری که حتی مخاطب اثر را در صحنه نبیند و فقط به عنوان یک مدیوم آن را نگاه کند و همچون یک اثر ادبی آن را بخواند، همه چیز در ذهن او تصویر و زنده می شود. این خاصیت در آثار ادبیات نمایشی معاصر به ویژه در حیطه ادبیات نمایشی که جنگ موضوع عمده و مهم قرار می گیرد و جلوه ای خاص پیدا می کند؛ حال هنگامی که داستان نمایشنامه، مربوط به خطوط جبهه باشد یا پشت جبهه یا هنگامی که تاثیرات جنگ در پشت جبهه یا در زمان پس از جنگ مورد بررسی قرار گیرد؛ کمتر مورد توجه نمایشنامه نویسان ایران قرار گرفته یا نمایشنامه نویسان رغبتی چندان، به این توجه نداشته اند. نمایشنامه اسماعیل اسماعیل به عنوان یک داستان نه چندان بلند به دلیل توضیحات و صحنه پردازی هایی که متأثر از سبک و شیوه داستان نویسی است، همچون یک اثر ادبی می تواند مخاطب را جذب خویش سازد و چالشی را در ذهنش به وجود آورد. زیرا که وضعیت آدم ها و موضوعی که نویسنده انتخاب کرده با زبانی جذاب و نرم و روان، تعریف و روایت می شود.

۲ - در نمایشنامه "اسماعیل اسماعیل" نویسنده توصیفات درونی اسماعیل را در توضیح صحنه به خوبی بازگو و مطرح می سازد؛ اینکه اسماعیل تا چه زمانی و به چه دلیلی در آسایشگاه روزهایش را سپری می کند یا سپری خواهد کرد، نویسنده آنها را به صورت ذره ذره به مخاطب یادآوری می کند. دادن همین نوع اطلاعات به مخاطب هم راز آمیزی اثر را قوت می بخشد و هم تعلیق لازم را در درام به وجود می آورد؛ تعلیقی که به نوع عملکرد و رفتار اسماعیل وابسته است. اگر رفتار این شخصیت به گونه ای باشد که همچون آدمهای

عادی به نظر آید، دیگر این تعلیق و حس ادامه خواندن اثر یا دیدن آن بر صحنه پدید نمی آید در نتیجه جذابیتی را هم برای مخاطب خویش فراهم نمی سازد. واکنش اسماعیل در مقابل حرف ها و پرسش های آسیه به گونه ای طراحی شده است، که مخاطب را هر لحظه با حدس و گمان های گوناگونی روبرو می سازد. پرداخت و پردازش نحوه رفتار و گفتار شخصیت اسماعیل، ناشی از دقت و ظرافتی است که نویسنده به خرج می دهد تا انسانی باورپذیر را به مخاطب ارائه دهد، شخصیت بیمار روانی که به صورت طبیعی رفتار می کند و مخاطب هیچ تصنعی در این رفتار و گفتار نمی بیند.

۳ - همانطور که در سطور پیشین به آن اشاره شد، توصیف و توضیح صحنه در این اثر از اهمیت بسیاری برخوردار است. این بخش از نمایشنامه با زبان و نثری موجز و داستانی اغلب نوشته شده است. البته آن بخش های که مربوط به چگونگی صحنه پردازی مثلا فضای نمایشی است که نویسنده به همان شکل متداول مثل همه نمایشنامه های دیگر نوشته است؛ مثل این توضیح صحنه (مرد جوان) تخت خواب را مرتب کرده، به طرف زن جوان می آید و روی شانه اش خم می شود و آهسته آهسته (صفحه ۱۳۲) در مقابل، بخشی دیگر به زبان و نثر داستانی شبیه می شود مانند این توضیح صحنه ها در لابه لای دیالوگ های مرد جوان یا همان اسماعیل قرار دارد: "هم اینه که اومدی (همان طور، نگاهش می غلند روی پاکت توی دست زن جوان) خودت رو باز تو زحمت انداختی." (صفحه ۱۳۳) یا این توصیف در توضیح صحنه ای که برای مرد جوان می نویسند: نرم نرم و بازیگوشانه سرش را پشت میز بیرون می آورد. هنوز ته خنده، توی صورتش دل دل می زند" (صفحه ۱۴۴).

۴ - از نظر موضوع و مضمون نمایشنامه اسماعیل اسماعیل در زمانی که نمایشنامه نویس به آن پرداخته (تصویری که از یک جانباز روانی در یک آسایشگاه خصوصی ارائه می دهد) از تازگی برخوردار است. اینکه جانباز نمی خواهد به زندگی خانوادگی خود برگردد و ترجیح می دهد به زندگی خود در آسایشگاه ادامه دهد، چون در وضعیتی نمی تواند قرار گیرد تا همسرش به لحاظ روانی رضایت مند باشد. نویسنده با مهارت و درایت خاص خود می کوشد اطلاعات داستانی و خصوصیت و پردازش آدمهایش را به صورت قطره چکانی به مخاطب ارائه دهد. به همین دلیل در همان لحظات ابتدایی، مخاطب آسیه را



خانیان در انتخاب و گزینش واژگان حساسیتی ویژه ای به خرج می دهد تا دیالوگ ها و توضیح و توصیف صحنه ها هم به لحاظ تصویری و نمایشی، کاربرد صحیح و درست بیابد و هم تاثیرگذار بر ساختمان اثرش باشد و هم ارتباط راحت و خوبی را برای تماشاگران فراهم بیاورد





(صفحه ۱۳۷) ضمن آنکه در اینجا تشبیهات او از حال درونی اش گیرا و جذاب ارائه می شود. درد قایق پایانی نیز مجددا اسماعیل با بغضی که می خواهد بترکد ولی نمی ترکد در جواب سوال آسیه که محبت چه کسی است، مجددا از دوباره او برای آسیه درونش را توصیف می کند: "یه چیزایی ... یه جورایی سر به سرم می دارن.... تو خواب تو بیداری... وقت و بی وقت نمی شناسن... وقتی می آن، انگاری عمری بوده ن با من.... وقتی می رن انگار... هیچ وقت... هیچ وقت نبودن با من...." (صفحه ۱۴۹) اسماعیل از اینکه آسیه اصرار می ورزد تا او به زندگی عادیش بر می گردد، ناراحت است زیرا خود بهتر می داند نمی تواند تا زمان نامعلومی صبر کند که حالش رو به بهبودی برود به همین دلیل از این فریب دادن آسیه و اطرافیانش بیشتر رنج می برد اگر از آسایشگاه بیرون بیاید و بر این اساس به پاسخ چنین پاسخ می دهد: "می خوام هر چی دارم، همین جا دفن کنم بذارم و برم، یا میشه یا نمی شه." (صفحه ۱۴۹)

با توصیف چنین وضعیتی از یک جانباز روانی که روزگاری همچون هر جوان دیگری سالم بوده و با زنی جوان پیمان زناشویی بسته، اما جنگ- در دوره سربازی- امان او را بریده و حال نمی تواند به زندگی عادی خود برگردد، نویسنده بر آن است عمق تاثیرات مخرب جنگ به صورت کوتاه و در عین جزئی از یک تاثیر در قالب درام به نمایش بگذارد. در واقع نویسنده با درشت نمایی از یک چنین وضعیتی، عمق فاجعه را بر مخاطب می نمایاند.

می بیند که با یک پاکت سیب به ملاقات همسرش آمده نمی تواند بفهمد این دو چگونه در اینجا با همدیگر هستند و چگونه اسماعیل از اینکه در این وضعیت بد روانی قرار دارد، حاضر نیست لب به سخن بگشاید؛ طوری که آسیه هر بار سماجت می کند و هر دفعه از او درباره حالش می پرسد: "تو چته؟" و هر بار اسماعیل جواب دیگری می دهد؛ طوری که سرانجام آسیه کلافه و عصبانی می شود و دیگر به صراحت و روشنی از اسماعیل این پرسش را می کند که در جنگ چه بر سرش آمده که نمی خواهد سخنی از آن به میان بیاورد و نسبت به آن سکوت کند، "آسیه- چرا نمی گی چی به سرت اومده تو جنگ؟ چرا خود خوری می کنی؟ چرا حرف نمی زنی؟ چرا دندون رو جیگر می ذاری؟" (صفحه ۱۴۹)

از پس بحث ها و جدل ها و بگو مگوهای آسیه و اسماعیل است که هر لحظه مخاطب نسبت به این دو وضعیت آنها شناخت بهتری پیدا می کند. مثلا آنجا که آسیه از اسماعیل می پرسد این وضعیت تا کی ادامه پیدا می کند، مخاطب بر احساس درونی شخصیت اسماعیل اندکی آگاهی می یابد. زیرا که او در پاسخ به این پرسش چنین جواب می دهد. "نمی دونم ... نمی دونم یه وقتایی یهو یه چیزایی توسینه م پر می کشه. دست خودم نیست آسیه. خواب و بیدار فرقی نمی کنه. پر می کشه. مث لاشخوری از رو مردار. تنم به لرزه می افته، مثل بید. چطور وقتی تو چارسوق بادگیر بیفته شروع می کنه به لرزیدن؛ می لرزه می لرزه تا کی؟ نه معلوم .... نه معلوم..."

۵- در نمایشنامه اسماعیل اسماعیل به دلیل توصیفات و جزئی نگرهای نویسنده است که شخصیت هایش قوی و پررنگ دیده می شود. انتخاب دو شخصیت برای چنین موضوعی سبب می شود تا داستان نمایشنامه به حواشی کشانده نشود و خانیان با گفت و گوهای حساب شده ای که بین دو شخصیت رد و بدل می سازد، شخصیت هایش را می پروراند و آنها را قابل باور می کند. در اصل او بدین طریق با جزئی نگر در گفتار آدم هایش سعی می کند، نمایشنامه و وضعیتی که تنها دو آدم آن دارند، به واقعیت نزدیک شود و مخاطب آنها را به عنوان یک زوج بپذیرد. زوجی که گویی در برزخ زندگی -مانند و رفتن- گرفتار شده اند.

۶- خانیان در این اثر نیز از زبان شعر و خود شعر در توصیف صحنه ها و دیالوگ ها بهره می برد. به نوعی می توان یادآور شد، دیالوگ های عادی بین آسیه و اسماعیل به دلیل علاقه مندی اسماعیل به شعر و شاعری، به شعر هم تنیده می شود. نویسنده از آغاز نمایش البته به این علاقه مندی اسماعیل به شعر هم اشاره می کند و در ادامه وقتی در لابه لای صحبت های اسماعیل، هنگامی که شعر می خواند، در می یابیم این به بحثی از علقه و علاقه و شخصیت او مربوط می شود:

مرد جوان: (از زیر میز می زند بیرون) سلام!

زن جوان: (با تعجب) این میز چیه این جا، از کجا اومده؟

مرد جوان: درخواست کردم، دادن، چیز به درد بخوریه.

زن جوان: این رو که متوجه شدم، حتم دفعه دیگه که بیام به کتابخونه پر از کتاب شعر این جا می بینم.

مرد جوان: این که عالیه اگه بشه. (صفحه ۱۳۱)

و در ادامه در دو صفحه بعد، زن جوان (آسیه) وقتی که اعتراض می کند چرا با او یا با خودش روی دنده لچ افتاده است، اسماعیل چنین جواب می دهد: سبب چندی گشت و باز آمد، سبب را بوید، گفت: گپ زدن از آبیاری ها و از پیوندها کافی است خوب، تو چه می گویی؟ آه، چه بگویم؟ هیچ... (صفحه ۱۳۵)

اسماعیل از اینکه نمی خواهد همسرش اذیت شود، به او می گوید از این به بعد دیگر به ملاقاتش نیاید زیرا معلوم نیست که با چنین وضعیتی که او دارد بتواند، به قول خودش، مرد شش دانگی برایش باشد یا نه. به دنبال همین دیالوگ است که او بر این خوب نشدن خود تاکید می کند و باز به او

یادآور می شود که دیگر خودش را بیش از این اذیت و آزار ندهد و برای اینکه آب پاکی را روی دست او بریز صراحتاً چنین می گوید: "اما من ... من تموم شدم. وقتی می خوام به فردا فکر کنم، یه دیوار می بینم، فقط یه دیوار، هر چی دارم، هرچی می بینم، مال پشت سرمه، چیز نیست که به درد تو بخوره... واسه خاطر خودت می گم..." (صفحه ۱۴۰)

۷- و اما بالاخره باید گفت که نمایشنامه اسماعیل اسماعیل از چند نشانه و اسطوره نیز بهره می برد و بدین روش وضعیت و موقعیتی که آسیه و اسماعیل (تنها آدم های آن) دارند، بیش از پیش صحه و تاکید می گذارد. مثل سیب سرخ هایی که آسیه برای او اسماعیل می آورد و ناگهان در لحظه ای که اسماعیل موجی می شود، بر روی زمین پنخش می شود و بعد یکی از آنها را اسماعیل بر می دارد. روی دادن چنین اتفاقی در واقع خود نشان از آن دارد که عشق میان این دو به زودی گسسته خواهد شد و به پایان خواهد رسید. یا توصیفی که از قول حجت - همان دوست قدیمی اش در زمان سربازی - به نقل از او از خود می کند، یادآوری بر این اسطوره دینی ابراهیم و اسماعیل می کند. آنجا که خاطره اش را از روزهای سربازی و وضعیتی که او در آن لحظه پیدا کرده بود در دقایق پایانی برای آسیه تعریف می کند: "از کی دیگه باید کمک بخوای جز خدا؟ ... می بینی... می بینی رفیقت... رفیقت حجت... رفیق بچه گیت که یه بار یهو سبز شد پای حوض... سبز می شه شونه به شونه افسره. می گه: این اسماعیل برادر! حسابش جداس... وظیفه اش رودوش اسمشه... مگه نخوندی قصه ابراهیم رو..." (صفحه ۱۵۱)

نشانه های دیگر نظیر صدای انفجار یا اشاره به درخت طوبای بهشت و گیراندن سیگار و زیر سیگاری پر و گلدان پر از گل هر یک به نوعی محتوای اثر و خصوصیت آدمها را غنی تر می کنند. آنچه که در سطور پایانی این نگره قابل یادآوری و اشاره است این که نمایشنامه "اسماعیل اسماعیل" دقایقی تلخ و رقت بار از وضعیت آدمهایی را نشان می دهد که همه چیز را در پشت سر خود جا گذاشته اند و فردایی روشن را نمی توانند برای خویش تصویر کنند و به نوعی خانیان قصه آدمهای بی فردا از دوران پس از جنگ را در آن بازسازی می کند.





قصد داریم از این پس در بخش نمایشنامه مقاومت، نویسندگان آن را به شکل مختصر و کوتاه به همراه صبغه و سابقه نمایشنامه نویسی آنان به ترتیب سال نگارش آثارشان معرفی کنیم. به همین منظور از این پس پیش از شروع نمایشنامه، این معرفی کوتاه در حد سال و محل تولد، شروع فعالیت نمایشنامه نویسی و فهرست آثار نوشته و منتشر شده نمایشنامه نویس درج می شود.

در بخش نمایشنامه مقاومت این شماره، نمایشنامه ای از محمود استاد محمد به نام خونین و خوزیان را انتخاب کرده ایم. استاد محمد این نمایشنامه را در آذرماه ۵۹ نوشته، زمانی که سه ماه از جنگ تحمیلی گذشت و ارتش عراق به ایران حمله کرد و وارد خاک خوزستان شد و کارخانه نورد اهواز (که از زیر مجموعه های تأسیسات ذوب آهن بود و مربوط به کسب پروانه های فلزی می شد) را به تسخیر خود درآورد. در این زمان همزمان خبر دادگاه حادثه سینمارکس آبادان در روزنامه های کیهان و اطلاعات آن زمان منتشر می شد. او در این مورد می گوید: با حمله عراق به خوزستان حس کردم که خوزیان مورد هجوم خونین قرار گرفتند و این حمله خونین به اهالی خوزستان بعد از خونین سینمارکس آبادان، انگیزه ای شد تا این نمایشنامه را بنویسم. به گفته استاد محمد ارتباطی که در آن زمان با اهواز داشته و اخباری که در این باره منتشر می شد، موجب گردید تا نسبت به این دو موضوع دقیق شود و همزمان این دو موضوع را به موازات یکدیگر دنبال کند و حاصل آن نمایشنامه ای است که چاپ آن نخستین بار صورت گرفته و پیش روی خوانندگان گرامی قرار دارد. استاد محمد در گفت و گویی با نگارنده در کتابی که زیر چاپ است، در این باره یادآور شده است که پس از نگارش این نمایشنامه، تصمیم به اجرای آن گرفتم و متن آن را به مدیریت وقت تئاتر شهر (فخرالدین انوار) دادم و سپس مجوز تمرین آن از سوی وی و علیرضا مجلل (به عنوان مدیر داخلی و معاونت تئاتر شهر) برای اجرا صادر شد. استاد محمد نمایشنامه را با بازی مهین شهابی، جهانگیر الماسی، ویدا شهبهانی، محمود کریمپور و چهار یا پنج بازیگر دیگر که اسامی آنها را به یاد ندارد، به مدت سه ماه تمرین کرد. نمایش به صورت کامل برای اجرای عمومی آماده شد اما این اثر هرگز مجوز اجرای عمومی نگرفت. اکنون فرصت انتشار آن به دست آمد که در ذیل می خوانید. "دبیر نمایشنامه مقاومت"

محمود استاد محمد، متولد ۱۳۲۹ تهران، آغاز فعالیت نمایشنامه نویسی: ۱۳۴۹

نمایشنامه ها:

۱. انتری که لوطیش مرده بود (اقتباس از داستانی به همین نام از صادق چوبک) ۱۳۴۹
۲. دیوان: (اقتباس از زمانی به همین نام نوشته ژان پل سارتر) ۱۳۵۰
۳. آسید کاظم: ۱۳۵۰ - (نشر بابک ۱۳۵۰) - (نخستین اجرا: خانه نمایش - ۱۳۵۰ دی ماه)
۴. شب بیست و یکم: ۱۳۵۲ - (انتشارات ققنوس: ۱۳۵۶) - (نخستین اجرا: سینما تئاتر کوچک تهران - ۱۳۵۸)
۵. سیری محتوم: ۱۳۵۳ - (نخستین اجرا: دانشگاه تربیت معلم تهران به کارگردانی جمشید شاه محمدی - ۱۳۵۳)
۶. ایستگاه سیزدهم: ۱۳۵۴ - (نخستین اجرا: دانشگاه تربیت معلم تهران به کارگردانی جمشید شاه محمدی - ۱۳۵۴)
۷. دقایقوس امپراطور شهرافسوس ۱۳۵۵ - (انتشارات قلم: ۱۳۵۶) - (نخستین اجرا: در یکی از مدارس قم به مدت یک هفته - بهار ۱۳۵۸)
۸. گل یاس: ۱۳۶۱ - (انتشارات نیستان: ۱۳۸۰) - (نخستین اجرا: برای ضبط و پخش در تلویزیون - تئاتر)
۹. خانه سالمندان: ۱۳۶۲ - (نخستین اجرا: برای تلویزیون کارکن الدین خسروی - ۱۳۶۱)
۱۰. آخرین بازی: ۱۳۷۶ - (انتشارات آساد: ۱۳۷۶) - (نخستین اجرا: در لوس آنجلس آمریکا - ۱۳۷۶) (نخستین اجرا در تهران: فرهنگسرای نیاوران - ۱۳۷۹)
۱۱. وهم عکس: ۱۳۶۱ (کارگردان بهرام شاه محمملو - اجرا: ؟)
۱۲. دیوان تئاتر: ۱۳۸۰ - (انتشارات ققنوس: ۱۳۸۰) - (نخستین اجرا: تالار قشقایی تئاتر شهر - ۱۳۸۰)
۱۳. سپنج رنج شکنج: ۱۳۸۱ - (انتشار: ۱۳۸۳)
۱۴. عکس خانوادگی: ۱۳۸۳ - (نخستین اجرا: به کارگردانی روزبه حسینی - تئاتر پارس ۱۳۸۳)
۱۵. انتری که لوطیش مرده بود: ۱۳۸۵ (ورسیون دیگر - به دلیل گم شدن متن قبلی)
۱۶. تهران: ۱۳۸۶ - (نخستین اجرا: تالار قشقایی تئاتر شهر - اسفند ۱۳۸۶ و فروردین ۱۳۸۷)
۱۷. ترنه: ۱۳۸۷
۱۸. کافه مک آدم: ۱۳۸۷

محمود استاد محمد علاوه بر نگارش نمایشنامه در نگارش نمایش های تلویزیونی، فیلم های سینمایی و سریال های تلویزیونی تجربیات بسیار و ارزنده ای هم دارد که از جمله آنها می توان به سریال سیزده قسمتی پژواک (۱۳۵۱)، سریال سیزده قسمتی گذر خلیل دو مرده (۱۳۵۲)، نمایش تلویزیونی رسم زموئه عوض شده (بر اساس داستانی از جمال میرصادقی ۱۳۵۳)، سریال ۱۳ قسمتی زیر سایه همسایه که با نام سایه همسایه به کارگردانی اسماعیل خلیج از تلویزیون پخش شد (۱۳۶۶) و فیلمنامه جنگ اطهر (۱۳۵۵) اشاره کرد.

# خونیان و خوزیان

نوشته: محمود استاد محمد

## اشخاص نمایش:

گلیو (مادر)

رزوق (پدر)

نوبر (دختر)

بی بی (مادربزرگ)

خیری (دختر ۲۲ ساله)

مترجم

درجه دار عراقی

سرباز عراقی

مانند است. ولی ایبات اش شنیده نمی شود، از هر مصرع و بیتی، کلمه ای قابل تشخیص است. کلماتی مانند: آتش/ سوختن/ تا دل..... که به اقتضای ناگهان یک کلمه را بیش از ده بار تکرار می کند:

که می سوزه... که می سوزه... که می سوزه... که می سوزه  
نزن آتش... نزن آتش... نزن آتش... نزن آتش...

بی بی در صندلی چرخدار- در سکوت و سکون- نشسته است ولی نوبر زیر نوری نامناسب مجله ای را ورق می زند.

در همین لحظات سایه ای پشت پنجره بازی می کند. بی بی با اشاره، نوبر را متوجه سایه می کند. هیجان، سکوت، رفت و برگشت سایه. نوبر از جا بلند می شود. قداره ای بر می دارد و به سمت در خروجی می رود.

گل بو- (لالایی اش را قطع می کند، بی آنکه چادر را از صورتش پس بزند) نوبر(نوبر می ایستد)

گل بو- نشسته بودی

بی بی- حرومی اوامده پشت پنجره

گلیو- نوبر.

نوبر- بله مادر.

گلیو- پا از خانه بیرون گذاشتی، نگذاشتی

بی بی- من که پا ندارم/ خفتانش بگیرم.

گلیو- منم دیگه بچه ندارم که آتش به جانش بزنی (به نوبر)

نوبر..... بشین کنار من.

نوبر- چشم.

(گلیو درباره لالایی اش را آغاز می کند.)

بی بی- (خطاب به سایه) هی... شناس که نیستی... چرا

خودتو نشان نمی دی؟ چی خیال کردی... به یک نگاه می

شناسمت. آهای... بر این خانه دنبال چه می گردی؟ اگر سائلی،

قدمت روی چشم، بفرما داخل، اگر هیز و حرومی هستی بگو تا

چشمات تو کاسه بترکانم... حروم لقمه تخم کافر عین کوسه

نیزه خورده دور خودش می چرخه

صدای خیری- بی بی رزوق هی

(سایه می گریزد. خیر و پشت پنجره می نشیند)

سن- یک زیرزمین، با هوایی سرد و نمور، فضایی تاریک و کدر، ابعادی قناس و دلگیر و سقفی کوتاه و خفه. تنها مفر ارتباط زیرزمین با محیط خارج پله های بی نظم و نامطمئی است که با یک پیچ از کف زیرزمین به هوایی آزاد کشیده شده است این پله ها در سمت چپ صحنه واقع شده و در سمت راست روزنه ای در کنج سقف به کف پیاده روباز شده که یک سری مفتول بسیار قطور. نور زیرزمین بوسیله یک لامپ آویزان شده از سقف و یک لوستر بسیار شیک تامین می شود. وسائل جملگی مدرن و گران قیمت می نمایند ولی معماری زیرزمین کهن و سنتی.

چند گونی برنج، یک پیت روغن، چراغ گاز سوز خوراکی پزی، دو چوب رختی پر از لباس، یک بشکه آب و روی بشکه چند مسواک و خمیردندان، رادیوی ترانزیستوری، تلویزیون، یک قداره و چیزهای دیگری که در برطرف ساختن مایحتاج روزمره یک خانواده در یک پناهگاه جنگی کافی و نسبتاً کامل می نماید، در گوشه و کنار زیر زمین به چشم می خورد.

صحنه- شب است و در زیرزمین هر چه که هست حضور جنگ است و وحشت مرگ نمره کش دار هواپیماها، غرش گاه به گاه توپ ها و نفیر گلوله در لابه لای این صداهای گوشخراش، یک هواپیما با صدایی مهیب در فاصله اندک با سطح زمین نزدیک و نزدیک تر شده و در یک لحظه قابل حدس انفجار، صدای فروریختن آوار چند خانه، بانک الله اکبر چند مرد، شیون چند کودک و نفرین یک پیرزن.

در همان زیرزمین چادری سیاه- مثل کیسه- از فرق سر تا نوک پای گلیو را پوشانده است. صورتش طبعاً دیده نمی شود ولی زمزمه اش را می شنویم با ضربی یکنواخت، مداوم، اعصاب کش می خواند. مایه آهنگ اش به لالایی های سواحل جنوب

و گرفته ، پسرخال آقا- به شهادت چشمهای خودش- می گه  
عراقی که داره مثل خرچنگ تو ساحل خرمشهر وول می خوره...  
بالاخره منتیل پا باید یک جا شب و صبح بکنه یا نه؟  
بی بی- یعنی تو می گی این که این جا پیداش شده منتیل  
پاست؟

خیری- بودنش که نبود نداره، فقط منتیل پای کوت عبدالله  
با منتیل پای ساحل یک فرقی داره.

بی بی- چه فرقی؟  
خیری- او منتیل پای دریاست این منتیل پای آتسه...  
(گلبو لالایی اش را قطع می کند ولی خیری متوجه او نمی شود)  
خیری- اون منتیل پا دنبال عروسش می گرده ولی این  
منتیل پا...

(گلبو برای اولین بار چادر را از سرش بر می دارد، خیری با دیدن گلبو  
حرفش را قطع می کند.)

خیری- بی بی رزوق... میگما... اگه کاری نداری...  
گلبو- این منتیل پا داره تو آتش دنبال کی می گرده؟  
خیری- گلبو خانم... سلام علیکم... بی بی رزوق...  
گلبو- خیری منتیل پای آتش داره دنبال کی می گرده؟  
خیری- منتیل پا قصه ست گلبو خانم شما که خودتون..  
گلبو- خیری.

خیری- بله خانم.  
گلبو- حرفتو تموم کن.  
خیری- حرف من که .... حرف نبود گلبو خانم.  
گلبو- (فریاد می کشد) خیری  
نوبر- (ترسیده) مادر جون.

گلبو- (آرام) منتیل پا... منتیل پا هزار ساله داره تو آتش ها  
دنبال بچه هاش می گرده. هزار سال، منتیل پا دیگه صورت  
نداره... دیگه گوشت و استخوان نداره... 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، گرگر می کنه،  
راه نمیره... شعله می کشه، حرف نمی زنه، جز جز می کنه...  
شعله رزوق از همه آتش های دنیا بیشتره... فقط رزوق می  
دونه بچه های من چه جوری سوختن... (ناگهان بغضش می  
ترکد) بچه های من؟ بچه های من رفتن مهمونی... دلشون واسه  
پسرعمو هاشون تنگ شده بود... به باباشون گفتن هر وقت میری

نوبر- خیری آمد.

بی بی- کوسه ام فرار کرد.

نوبر- خیری جان... کی بود اینکه فرار کرد؟

خیری- چی کارش داری عمو... آدم بی آزاریه.

بی بی- شناسه نا شناسه؟

خیری- کسی چه می دانه، سرشب با تاریکی میاد یک لقمه  
نان می خوره صبح پیش از اینکه سپیده بزنه میره خودشو گم  
و گور می کنه... خیالم که آدم آبروداری باشه.

نوبر- اگه عراقی باشه.

خیری- عراقی که بی آزار نمی شه.

بی بی- تو تا حالا باهاش سینه به سینه شدی؟

خیری- می خوای چی رو بدونی؟

بی بی- می خوام ببینم از قیافه اش چی خوندی؟

خیری- حرفها میزنی ها بی بی... تو تا حالا منتیل پا رو  
دیدی؟

بی بی- منتیل پا چه کار به کار این داره؟

خیری- اون به هیشکی کار نداره ولی ما همه مون با اون کار  
داریم. همه منتیل پا رو می شناسن ولی به هر کی میگی منتیل  
پا چه شکلیه؟ می گه من نمی دونم.

بی بی- همه قدیمی ها منتیل پا رو دیدن... باهاش حرف  
زدن . آزش حرف ها پرسیدن که جوابشو از هیچ کس دیگه  
نی نمی تونی بشنوی... ولی منتیل پا که مثل من و تو نیست...  
گوشت و پوست نداره که .... همه بدنش خونه ... مثل موج  
دریا می جوشه، کیه که هزار سال تو دریا راه بره و خودش  
مثل موج دریا نشه؟

نوبر- هزار ساله داره تو دریا راه میره؟

بی بی- پس چی؟

نوبر- دنبال چی می گرده؟

بی بی- عروسشو می جوره. 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 انقدر  
پرسه می زنه تا دوباره صبح بشه و بزنه به دریا.

خیری- خب منتیل پا حالا می خواد تو کدوم ساحلی  
خستگی در کنه؟

ما که دیگه ساحل نداریم. الان یک ماهه که عراق خرمشهر



آبادان باید مارم ببری... خونه عموشون تو آبادانه، پشت سینما رکس آبادان... بچه هام رفتن آبادان... رفتن مهمونی... رفتن پسرعموهاشونو ببینن.

کی گفت بریم سینما؟ کی گفت سینما نزدیکه؟ کی بچه های منو برد سینما؟ باباشون نبرد... اون از سینما خوشش نمی اومد، می گفت تو سینما نفسم می گیره، هوای سینما کثیفه... پر از بوی تعفن... هوای سینما پر از دوده، درها رو باز کنین... بچه هام نمی تونن نفس بکشن... درها رو باز کنین... بچه هام دارن خفه می شن، اونا هوا می خوان، یک هوای سالم یک هوای آزاد... یک آسمون صاف، درها رو باز کنین بذارین این دود سیاه بره بیرون... بذارین هوای صاف و خنک بیاد تو، آخه بچه هام تو این هوا نمی تونن نفس بکشن... دارن خفه می شن دارن می میرن... چرا کسی بدادشون نمی رسه؟ رزوق رزوق کجایی؟ اونا دارن می میرن... چرا کسی بدادشون نمی رسه؟ رزوق رزوق کجایی؟ اونا دارن التماس می کنن... چرا هیچکس صداشو نو نمی شنوه؟ بچه هام دارن نعره می کشن. آتش، زهرا برو کنار... موهای زهرا بلنده... موهای زهرا خیلی چربه... آتش داره شعله می کشه زهرا موهاشو جمع کن... رزوق موهای زهرا آتش گرفت، چرا وایستادی؟ یک کاری بکن کاپشتو بنداز رو سرش، زود باش رزوق، نمی شه... مشمع تو آتش جمع می شه، می چسبه به تن، کاپشن رزوق از تنش در نیما، چسبیده به گوشت تنش... دیگه هیچ کاری نمی شه کرد، گر گرفت، موهای بچه هام داره گرگر می کنه، کی این تاج آتش رو گذاشت رو سر بچه های من؟ کی بچه های منو زنده زنده انداخت تو آتش؟ می گن پوست تن آدم چربه گوشتش پر از روغنه وقتی آتش می گیره، روغنش در می آد... آتش جز جز صدا می کنه و رو پوست میدوه.. آتش گوشت و می سوزونه و از تن آدم یک روغن سیاه می چکه رو زمین... شما نشنیدین؟

من شنیدم، من دیدم... میدوید... جیغ می کشید و التماس می کرد... آتش آدمو دیوونه می کنه، تا اونجائیکه تونست دوید... ولی آتش که زیاد شد... یکهو تخم چشمه اش ترکید... گرب... گرب... دیگه نتونست بدوه، خورد زمین... مثل مار بخودش پیچید و مجاله شده، خودشو بغل کرد، پاهاشو برد تو شکمش... دستهاشو جمع کرد... کوچولو شد رو زمین یک گردی روغن جمع شده بود وسط روغن ها، یک کپه آتش... دیگه آتش داشت خاموش می شد... دیگه چیزی نمونه بود که بسوزونه. آتش

خیلی بی رحمه... حتی از روغن تنش هم نگذشت اونم سوزوند و خشک کرد. وقتی آتش تموم شد... پنج تا کپه خاکستر مونده بود رو زمین... یکیش بزرگتر بود و چهارتاش کوچتر... یکیش مال رزوق بود و چهارتاش مال بچه هام.

(از پشت پنجره کنج سقف صدایی شنیده می شود.)

#### صدای رزوق - گلبو

(یکبار و دوبار و پنج بار و شش بار... صدا در فواصلی کوتاه تکرار می شود و همه آنرا می شنوند ولی هیچکس به شنیده خود اطمینان نداره. هیچکدام از حاضرین نمی توانند صدای پدر را باور کنند ولی تکرار صدا واقعیت حضور خود را دم به دم گوشزد می کند. نوبیر به مادر بزرگ و بی بی به نوبیر نگاه می کند. نگاه های پرسش گر و پر حیرت شان روی صورت یکدیگر پرسه می زند.)

صدای رزوق - نوبیر منم... چرا... چرا اونجا وایستادی و داری بر و بر منو تماشا می کنی؟ (با صدایی بالا و عصبانی) نوبیر چرا خشکت زده.

بی بی - این صدای زار رزوقه!

صدای رزوق - (عصبانی) گلبو صدای منو می شنوی

نوبیر - (با ترس دلچسب) بابا زنده شده.

گلبو - (منگ) هان!

نوبیر - مادر جون ، بابا.

(چهره پدر به علت تاریکی آنسوی پنجره دیده نمی شود. نوبیر ناگهان به طرف پله های زیرزمین می دود.)

صدای رزوق: نوبیر برو داخل (نوبیر به جمله پدر توجهی نمی کند و پدر در جلوگیری از او فریاد می کشد) نوبیر (با فریاد قاطع پدر، نوبیر می ایستد) اگه پاتو از زیرزمین بذاری بیرون هیچ وقت منو نمی بینن. (نوبیر در خود وا می رود و همانجا روی پله ها می نشیند.)

بی بی - زار رزوق چرا اونجا نشستی؟

صدای رزوق - سلام بی بی

بی بی - سلام مادر، برای تو خوب نیست کنار کوچه بنشینن و از پشت پنجره حرف بزنی، اگه کسی تو رو اونجا ببینه چی می گه؟

صدای رزوق - کسی نمی تونه منو ببینه.

نوبیر - مگه می شه که یک آدم با دو تا چشم سالم بیاد و از جلوی تو رد بشه ولی تو رو نبینه؟

صدای رزوق - می شه.

نوبیر - نمی شه، مردم چشم دارن، همه چی رو می بینن.

بی بی - برای دیدن تو هم لازم نیست کسی سرکتاب واز کنه.

**صدای رزوق** - نه بی بی... من حی و حاضر جلو چشمشون نشستم، چرا نبینم؟ همه منو می بینن، ولی من کی ام؟

**بی بی** - تو زار رزوق کت عبدالمهی هستی.

**صدای رزوق** - ولی اسم کسی رو پیشونیش نوشته شده؟! **نوبر** - اون روزهایی هم که تو هر خیابان شهر اهواز پا میذاشتی اون سرخیابان صدا می پیچید که زار رزوق داره میاد، اسم تو رو پیشونی ات نوشته نشده بود.

**صدای رزوق** - اون روزها صورت من مثل صورت آدمها بود ، مثل صورت زار رزوق بود.

**بی بی** - مگه حالا نیست؟

**صدای رزوق** - (با اکراه) حالا من بجای صورت یک چنجه گوشت دارم. یک چنجه گوشت کباب شده که نه چشم و ابروش پیداست نه میشه فهمید دک و هنش کجاست؟ (سکوت)

**گلبو** - (با صدایی لرزان) رزوق... مگه تو...؟

**صدای رزوق** - نه قسمت نبود من تو آتش بمیرم.

**گلبو** - یعنی تو الان؟

**صدای رزوق** - من الان صحیح و سالم اینجا نشسته و دارم با تو حرف می زنم.

**گلبو** - (گیج) ... (وحشت زده) بی بی... بی بی چی شده من کجام؟

**بی بی** - تو خونه خودتی مادر جون.

**گلبو** - پس، پس چرا رزوق اینجاست؟ شماها صداشو نمی شنوین؟ اون داره با من حرف می زنه اونهاش، پشت پنجره نشسته و داره بمن نگاه می کنه... مگه شما اونو نمی بینن؟

**نوبر** - چرا مادر... ما هم داریم بابا رو می بینیم... شما نه خواب می بینی نه خیال برت داشته، تموم این دو سال بابا زنده بود و ما نمی دونستیم.

**گلبو** - (خشک) اون می تونست بچه های منو نجات بده (از جا برخاسته و به طرف پنجره می رود). تو مگه تو سینما نبودی؟

**صدای رزوق** - چرا.

**گلبو** - مگه سینما آتش نگرفت؟

**صدای رزوق** - چرا.

**گلبو** - پس چرا...؟ چرا؟ بچه های من همه شون سوختن؟

**صدای رزوق** - منم سوختم.

**گلبو** - اونا مردن.

**صدای رزوق** - ولی من نمردم.

**گلبو** - چرا نمردی؟ چرا؟ چرا بچه های منو نجات ندادی؟

**نوبر** - نتونسته.

**گلبو** - (وحشی) چطور تونست خودشو نجات بده؟

**نوبر** - تو داری وصله بدی به بابا می چسبونی.

**گلبو** - من اگه تو سینما بودم بچه هامو نجات می دادم.

**نوبر** - تو فکر میکنی اون نخواستسته اینکارو بکنه؟

**گلبو** - نخواستسته.

**صدای رزوق** - (سکوت) نتونستم.

**گلبو** - چطور دلت اومد از اون سینما بیایی بیرون؟ وقتی بچه های تو داشتن وسط آتش پرپر می زدند، تو چه جوری تونستی دنبال در خروجی بگردی؟ من اگه جای تو بودم بچه هامو تنها نمی داشتم، همونجا می ایستادم، تو نایستادی اگه می ایستادی صداشونو می شنیدی، بابا نرو... ما رو تنها نذار، اینجا پر از آتیشه از زمین و آسمون داره آتش می باره. صندلی های سینما، ردیف به ردیف، پنجاه شصت ردیف پشت سر هم چیده شدن ولی بجای آدم... روشن آتش نشسته، یک دریا آتش داره کف سینما موج میزنه و بچه های من (با عجز) وسط اون دریا، از هول جوشون مثل مرغ سرکنده بال بال می زنن. جمال، سینه جمعیت و می شکافه.. مردم به همدیگه رحم نمی کنن، از سر و کول هم میرن بالا... بچه ها وسط این دریای گوشت و آتش دست و پا می زنن و میان جلو. دارن میان که تو رو پیدا کنن... ولی تو نیستی... جمال آتش دامن اعظم رو خاموش کن، زهرا رو از زیر دست پا بکش بیرون و به دور و برت نگاه کن، اونهاش بابا اونجاست، زودباش حسین، حسین و بنداز رو کولت، دست زهرا و اعظم و بگیر و برو طرف دریچه کولر، کوش؟ بابا الان اینجا بود... ولی تو نیستی، تو از دریچه کولر رفتی بیرون. خدایا چرا من اونجا نبودم؟ اگه بودم تو آبادان، تو سینما رکس... تو آتش.. اگه... اگه من تو آتش سینما رکس آبادان باشما بودم... تنهاتون نمی داشتم... دستتونو ول نمی کردم. هر چهارتایی تونو بغل می کردم، می رفتم یک گوشه خلوت یک جایی که مردم هولمون ندن، بهمون تنه نزنن یک جایی که بجز من و شما و آتش هیچکس نباشد. باهاتون حرف می زدهم، براتون دعا می کردم، سرتونو می گرفتم تو بغلم، نمی گذاشتم چشمتون به آتش بیفته، نمی داشتم بترسین... اونقدر پهلوتون می ایستادم تا با هم بسوزیم و خاکستر بشیم.. تو آتش سوختن

خیلی سخته ... تو آتش مردن خیلی عذاب داره.... بین وقتی بچه های من در حال سوختن بودن چقدر تو رو صدا کردن چقدر به تو التماس کردن و تو به دادشون نرسیدی.... آخه چرا بچه های منو تنها گذاشتی؟ چرا نجاتشون ندادی؟ (سکوت)

**نوبر-** (از سکوت ممتد پدرش ناگهان متوحش شده و به طرف پنجره می دود) بابا؟ بابا کجایی؟.. بابا (رو به مادرش) اون رفت... بابا... آگه هنوز اونجایی ... مادرم ناراحته. از وقتی شماها آتش گرفتین اعصاب مادرم خراب شده بابا... بابا اونجایی؟... به دل نگیر از حرفهای مادرم ناراحت نشو.. اون اختیارش دست خودش نیست... از صبح تا شب به خاطر شما گریه می کند و از شب تا صبح، تو خواب با شماها حرف می زنه (با فریاد) بابا... بابا جواب بده. ما اشتباه می کردیم، بابا زنده بود... بابا تا امشب زنده بود و ما نمی دونستیم، ولی امشب دیگه راست راستی مرد. **گلبو-** چرا اون بمیره؟ اون پشت و پناه ماست... چرا آرزوی مرگ اونو داری؟

**بی بی -** مادر جون نوبر یک همچه حرفی نزد. **نوبر-** من کی آرزوی مرگ بابا رو کردم؟ **گلبو-** پس اونقد از مرگ و میر حرف نزن، براش دعا کن... دعا کن زنده بمونه. (نوبر راه می افتد که از زیرزمین خارج شود). **گلبو-** کجا میری؟ **نوبر-** دارم میرم دنبالش. **گلبو-** (ناگهان) نوبر وایستا... (به سمت چادرش می رود.)

**نوبر-** کجا مادر؟ **گلبو-** منم باهات میام **بی بی -** تو کجا می خوای بری؟ **گلبو-** می خوام برم مادر. **نوبر-** آخ.... **گلبو-** گفتم می خوام پیام (راه می افتد) بریم. (صدای یکی دو تک سرفه مصنوعی و سپس صدای آرام پدر در حال گریه بی نرم ولی بغض آلوده، توجه اهل زیرزمین را جلب می کند). **بی بی -** (به گلبو) لازم نیست چادر چاقچور کنی و نخلستون و قبرستون دنبال شوهرت بگردی.... **نوبر-** (با تردید و خوشحال) مثل اینکه بابا اومد.

**بی بی -** (در ادامه جمله قبلش) چادر تو سفت بند کمرت و از شوهرت نگهداری کن.

**نوبر-** شما هنوز...؟ آگه اونجایی جواب بده. (پدر همه توان خود را در فرو خوردن یا مخفی کردن گریه اش به کار می گیرد و در زیرزمین با توجه به موقعیت، هیچکس خود را در شکست سکوت مجاز نمی داند.)

**نوبر-** تا کی می تونی اشکهای مادر رو تحمل کنی؟ **صدای رزوق-** (با صدایی گرفته) تا وقتی که جلوی روی شما یک پیت نفت بریزم رو سر قاتل بچه هام و یک کبریت بدم دست مادرت.

**نوبر-** قاتل های اونو رو اعدام کردن. **صدای رزوق-** اون کسی رو که من با چشمهای خودم تو دستشویی سینما دیدم تو اعدامی ها نبود.

**گلبو-** رزوق پاشو بیا پایین. **صدای رزوق-** دیگه چی می خوای بهم بگی؟ **گلبو-** (آرام) من به تو چیزی نگفتم. **صدای رزوق-** چیزی نمونده که تو به من نگفته باشی.

**بی بی -** (به پدر) تو نباید زیاد رو حرفهای گلبو حساب کنی.

**گلبو-** (در تایید حرفهای بی بی) منکه اونجا نبودم. **صدای رزوق-** همین، چون تو اونجا نبود و هیچی رم به چشم ندیدی این حرفها رو میزنی.

**گلبو-** یعنی حرفهای من درست نیست؟ **صدای رزوق-** حرفهای تو فقط حرفهای توست. (سکوت)

**نوبر-** آتشی که تو سینه مادر روشن شده کمتر از آتش سینما رکس نیست.

**گلبو-** اون آتش یک دفعه روشن شد و بچه های منو سوزوند و خودش هم خاموش شد، ولی دو ساله که دل من داره تو آتش قفسه سینه ام جز جز می کنه و هنوز این آتش داره عین روز اولش زبونه می کنه، رزوق تو نباید از حرفهای من ناراحت بشی.

**بی بی -** (بعد از یک سکوت کوتاه) زار رزوق باز نمی خوای بیای پایین؟

**صدای رزوق-** نمی تونم بی بی. **نوبر-** چرا نمی تونی؟



نوبر- مثل اینکه بابا داره می آد.

(ناگهان یک سکوت پر از شوق و تردید بر زیرزمین حاکم می شود. صدای پا انکار ناپذیر است - هیچکس نمی داند چه باید کرد. همه چشمها بر در دوخته شده است. گلبو دستی به سر و صورتش می کشد، مادر بزرگ چارقش را سفت می کند، نویر بی اختیار می خندد و پس از خنده لبهایش را گاز می گیرد ولی هیجان حضور پدر در پشت در بسته زیرزمین، لحظات را کش دارتر از آن کرده است که منتظران دیدار بتوانند تحمل اش کنند. نویر زودتر از دیگران بی طاق می شود به طرف در زیرزمین می رود، دستگیره را پچانده و با نگاهی به مادر با جرات در را باز می کند چشمهای پر از اشتیاق به آنسوی در می افتد و با دیدن آنچه در آنسوی در قرار گرفته است، ناگهان چشمهای شاد و بشاش، گنگ و ناباور، صورتها پریده رنگ و ترسیده و زانوها سست و لرزان می شود. همه یکی دو قدم پس می روند و سه نظامی عراقی، یک درجه دار، یک سرباز و نفر سوم با لباس شخصی به ترتیب وارد زیرزمین می شوند. هر سه مسلح اند ولی فقط یک نفرشان -درجه دار- با هفت تیری مجهز به وسیله ای برای اختفای صدا آماده شلیک است که همین نفر با پائیدن ساکتین زیرزمین می ایستد و دو نفر دیگر به نظاره اطراف می پردازند. وقتی حضور هیچ مردی را در زیرزمین احساس نمی کنند و با یک زن پیر بر روی صندلی چرخدار ، یک زن میانسال و دختری جوان روبرو می شود، لبخندی از رضایت بر چهره شان نمایان می شود، نویر خود را به سمت مادر می کشاند و مادر نیز تکیه گاه، مادر بزرگ و او نیز به مادر. در میان آنچه که در چهار گوشه زیر زمین دیده می شود قداره ای که گوشه ای از زیرزمین است توجه درجه دار عراقی را جلب می کند. درجه دار بعد از نگاهی به نویر که در دو قدمی ایستاده است بطرف قداره می رود، نویر که تا این لحظه بدون هیچ عکس العملی ایستاده بود با احساس قوت فرصت را غنیمت شمارده و می خواهد قبل از درجه دار عراقی به قداره برسد که با جهشی برق آسا از جا می پرد، با ضربه دست درجه دار عراقی را به زمین کوبیده و مترجم نویر را قبل از اینکه دستش به قداره برسد به تسلیم وا می دارد و با ضربه ای او را به عقب هل می دهد و مادر او را در آغوش می گیرد. درجه دار بلند می شود و خودش را جمع و جور می کند. به طرف دختر رفته لبخندی همراه با خشم می زند و با تهدید اسلحه اش او را از مادر جدا می کنند. مادر و مادر بزرگ سعی در ممانعت دارند.)

درجه دار عراقی - آگفنهاک، یا الله، یا الله.

گلبو- نه ... چه کاریش داری.

بی بی - ای خدا (بر سرو صورتش می زند و مادر وضع روحیش به هم می ریزد.)  
(مترجم جلوی آنها را می گیرد و سعی در آرام ساختن درجه دار عراقی را دارد.)

درجه دار عراقی - (در جواب مادر) انچب... اهدوا

نوبر - (به عراقی ها) باید قرصهاشو بخوره.

مترجم - (به نویر) اعصاب؟

نوبر - اعصابش خرابه... آگه داروهاشو نخوره نمی تونیم ساکتش کنیم.

مترجم - مرحبا مجوس، ساکتش کنین، زودتر، خفه اش کن، خانم زیبا (ضمن صحبت نویر با مادرش و دادن قرص به او و ناآرامی های مادر، درجه دار عراقی عکسی را از جیب بیرون آورده و چند قدمی به طرف نویر می رود و جوانب مختلف صورت و اندام نویر را برانداز می کند و پس از احساس مطابقت عکس با صورت نویر در این لحظه عکس را به مترجم می دهد و او هم تصدیق می کند اما هنوز مطمئن نیستند، نویر در این فاصله کیش را مخفی می کند اما غافل از اینکه سرباز عراقی متوجه کارهای اوست.)

مترجم - (لوله تفنگ را به سمت نویر نشانه می گیرد) بایست مجوس... بایست. (نویر دست پاچه شده و می ایستد ، مادر بزرگ مویه می کند، ولی مادر گنگ و میهوت ایستاده است.)

مترجم - به سمت دیوار... (نویر به سمت دیوار می رود)

درجه دار عراقی - (هنوز از حمله کردن نویر به او ناراحت است) انتی شنو اسمج؟ (نویر نمی فهمد و درجه دار دوباره حرفش را تکرار می کند) انتی شنو اسمج؟

مترجم - (با چند جمله که در گوش درجه دار عراقی می گوید او را به سمتی دیگر فرا می خواند و به سمت نویر می رود) مجوس زیبا تو کی هستی؟

نویر - ایرانیم.

مترجم - مجوس بودن تو برای ما مسلم است، ولی ، شغل؟ شغل تو ....

نویر - بیکارم.

(در همین احوال سرباز عراقی به سمت جایی که نویر کیش را مخفی کرده می رود و کیف را بیرون می آورد و به مترجم می دهد و مترجم از داخل کیف کارت شناسایی را پیدا می کند، نویر از این اتفاق نگران می شود ولی سعی می کند که به خودش مسلط باشد.)

مترجم - (کارت شناسایی نویر را بیرون می آورد) تو مهندسی و در کارخانه نورد اهواز کار می کردی، بله... (با دقت کارت شناسایی، عکس و صورت نویر را برانداز می کند و لبخندی بر صورتش می نشیند و ناگهان) خوب جنگ ما در این خانه تمام شد.

نویر - عراقی تو خیلی مطمئن حرف می زنی.

مترجم - چرا که نه؟ ... من حتی به فتح خودمون اطمینان دارم!

نویر - بعدا معلوم می شه.



مترجم - حتی در این خانه؟

نوبر - حتی تو این خونه.

مترجم - مجوس همیشه مدعی بود... ادعای کاذب... شما می گین، پوچ ... ادعای پوچ، (درجه دار عراقی به طرف قابلمه غذا می رود و بعد از یک نگاه پر از حرص، قاشق برداشته و آنرا می چشد و با احساس رضایت به مترجم نگاه می کند).

مترجم - (به نوبر) نظامی عراقی عاشق غذای ایرانیه (به طرف درجه دار می رود و غذا را می چشد و بعد مثل اینکه فکری به ذهنش می رسد).

مترجم - (به درجه دار) هاتفتهم. (به طرف کوله پشتی اش می رود و یک بطری مشروب بیرون می آورد و به درجه دار نشان می دهد و با هم می خندند.)

نوبر - من می دونستم که شما به خاطر شکم از کشورتون اومدین بیرون.

مترجم - شکم؟

نوبر - آره... شکم... گرسنگی، مردم که هیچی، صدام حتی نمی تونه شکم ارتشی هاشو سیر کنه.

مترجم - (خنده ای تمسخر آمیز می کند و با اشاره تفنگ به سمت مادر و مادر بزرگ نوبر را وادار به سکوت می کند) ناراحتی تو لذت ما رو ضایع می کند... (نوبر دیگر حرفی نمی زند).

مرحبا مجوس، مرحبا زیبا

(و با خنده ای زیرکانه رادیویی ترانزیستوری را از گوشه زیرزمین برداشته و پس از تنظیم کردن موج روشنش می کند. جاز ملایمی به وسیله رادیو پخش می شود و درجه دار عراقی از سر رضایت به مترجم نگاه می کند و با لبخندی پر از رفاقت به طرف مادر بزرگ رفته و با دراز کردن دست از مادر بزرگ دعوت رقص می کند)

جناب سروان داره از شما دعوت می کنه.

(در همین بین نوبر می خواهد از در زیرزمین خارج شود که سر باز جلوی او را می گیرد)

بی بی - دعوت می کنه؟ واسه چی دعوت می کنه؟

مترجم - ایشون میل دارن که با شما برقصن.

بی بی - چکار کنن؟

مترجم - برقصند.

بی بی - قبر پدر پدر سوخته اش، بره با آبجیش برقصه. (مترجم با درجه دار نگاهی رد و بدل می کند).

مترجم - من اگر جای شما بودم جناب سروان را منتظر نمی گذاشتم.

(درجه دار با خشونت دست برده و از پشت سر موهای مادر بزرگ را می گیرد).

نوبر - ولش کنین، با اون پیرزن کاری نداشته باشین.

مترجم - (در حال خوردن مشروب به سمت نوبر می رود و مقداری از مشروب داخل شیشه را روی سر نوبر خالی می کند و با خنده ای کریه می

گوید.) مرحبا مجوس زیبا. شما میل دارید با ما برقصید؟! (نوبر به صورت مترجم نف می اندازد و مترجم صورتش را پاک می کند و نوبر را به وسط زیرزمین می کشاند اما مقاومت نوبر و شدت کشش مترجم او را به زمین می کشاند و از او می خواهند که با آنها برقصند - مادر بی حس و حال افتاده است و به روپرویش نگاه می کند - نوبر از انجام دادن کارهایی که آنها از او می خواهند سر باز می زند، درجه دار موهای نوبر را گرفته، می کشد و او را می خواهد مجبور به رقصیدن با او بکند و مترجم هفت تیر را از دست درجه دار گرفته و بطری مشروب را به دست او می دهد و بعد به سراغ مادر بزرگ می رود و اسلحه را بر روی شقیقه مادر بزرگ می گذارد و می خواهد با این کار نوبر را وادار به تسلیم شدن در برابر درجه دار کند، که ناگهان ...)

نوبر - (فریاد می کشد) بابا...

(با لگد پر قدرت پدر، در زیرزمین از جا کنده شده و در یک لحظه پدر به همراه در وسط زیرزمین قرار می گیرد. صدای شلیک گلوله ها فضا را پر می کند و درجه دار عراقی، سر باز عراقی و مترجم مورد اصابت گلوله های پدر قرار می گیرند، ولی در این درگیری پدر نیز مورد اصابت گلوله های او قرار می گیرد. هر سه عراقی بی جان بر زیرزمین افتاده اند و پدر با اتکاء به دیوار سعی می کند خود را سر پا نگاه دارد، نمی تواند، آرام آرام در خود فرو می رود، بر زمین می افتد و افتان و خیزان خود را به مادر می رساند.)

نوبر - (با شیون خود سکوت را می شکند) بابا، بابا، بابا مو کشتن، بابا، بابا جون.

(پدر با اشاره دست مادر را نشان می دهد، نوبر به سمت مادر رفته و او را نزد پدر می آورد.)

رزوق - (با آخرین نفسهایش حرف می زند.) من تو سینما نبودم... وقتی سینما آتش گرفت من تو سالن انتظار بودم... نشدم... هر کاری کردم نشد، خودمو رسوندم تو سینما، رفتم همونجایی که بچه ها نشسته بودن... ولی اونا اونجا نبودن، گلبو من خیلی سعی کردم که زنده از سینما نیام بیرون... خیلی سعی کردم با همون آتشی که چهار تا از بچه هام سوختن منم بسوزم... ولی نشد همه کس من سوخت و نابود شد.

(پدر می میرد. مادر و نوبر با صدایی پایین و مادر بزرگ با صدایی بالا گریه می کند.)



نگاهی کوتاه به نمایشنامه "روشنان" نوشته سعید تشکری

## تلفیق داستان و نمایشنامه از روزهای پس از جنگ

بهزاد صدیقی

نمایشنامه روشنان، داستان زندگی دو دوست قدیمی به نام‌های فرهاد پویا و کوشا بهار است. کوشا بهار به تازگی از آلمان برگشته و به ملاقات فرهاد می‌رود. فرهاد به دلیل آنکه در زمان جنگ بر اثر بمباران شیمیایی بر او تأثیرات کشنده‌ای گذاشته، اکنون بر روی تخت بی قدرت تکلم افتاده و مهتاب، دخترش همچون پرستاری از او مراقبت و نگهداری می‌کند. کوشا آخرین کتاب فرهاد را که مسوولیت چاپش را به عهده گرفته بود، برایش می‌آورد. کتابی به نام روشنان، از میان گفت و گوهای کوشا و مهتاب، خواننده متوجه می‌شود که مهتاب در اصل دختر کوشاست و همسرش شیرین در زمان جنگ بر اثر بمباران به همراه استاد هامان کشته شده است. در طول این گفت و گوها کوشا سعی می‌کند چهره و شخصیت فرهاد را در نزد مهتاب تخریب کند زیرا که او معتقد است فرهاد واقعیت‌های جنگ را به دروغ در کتاب‌هایش ثبت کرده است. علاوه بر این مخاطب بخشی از ماجرای نمایشنامه را به وسیله خوانش داستان روشنان- آخرین اثر فرهاد پویا- که از زبان مهتاب و کوشا گفته و بیان می‌شود، در می‌یابد. سرانجام معلوم می‌شود که کوشا به جای فرهاد و به نام او قصه، دروغینی را نوشته و مهتاب از فرهاد شنیده است که پدر واقعی او فرهاد نیست و کوشا پدر اصلی اش است و از او می‌خواهد که برای همیشه آنها را ترک کند.

سعید تشکری نمایشنامه را با سه شخصیت می‌نویسد و بر آن است در این اثر خویش بخشی از ناگفته‌های جنگ را در شکل و فرمی تازه و در قالب یک درام اجتماعی امروزی به نگارش درآورد. او برای نگارش اثرش و غنی ساختن دیالوگ شخصیت‌هایش- طوری که به بحث و مجادله آدمها کمک کند- از گفته‌های بزرگانی نظیر داروین و فروید نیز بهره می‌برد. همچنین از علم باستان‌شناسی و اسطوره‌های شیرین و

خواهی از همان دوران تحصیلات دانشگاهی در شخصیت او وجود داشته و حال نمی تواند شجاعت و افتخار آفرینی آدمهایی امثلا فرهاد پویا را تحمل کند، نوعی از تراژدی جدید جنگ را در بعد از جنگ پدید می آورد؛ تراژدی ای که تلخی آن حتی در پس از پایان خوانش اثر، روح و روان او را می خورد. نویسنده البته از خلال گفت و گوهای همین چند آدم محدود و خاص اش، بخشی دیگر از مسائلی را مطرح می سازد که در خصوص جنگ و در قالب درام کمتر مجال بروز و ظهور پیدا کرده است. نمایشنامه روشنان در مجموع به عنوان یک اثر کوتاه یا تک پرده ای از قابلیت های اجرایی و ویژگی های تازه ای برخوردار است و در میان نمایشنامه های کوتاه جزو آثار شاخصی است که در عرصه نمایشنامه نویسی جنگ می تواند مورد استفاده بسیاری از گروه های نمایشی قرار گیرد.



فرهاد بی نصیب نمی ماند و تلاش می کند چنان این ها را در واقعیت های داستانی اش عجین نماید که گویی نمایشنامه در لحظه در پیش روی مخاطب در حال اتفاق است. واقعیت گرایی نمایشنامه و تاکید بر مستندگونی آن- که به وسیله مصاحبه تلویزیونی فرهاد پویا در آغاز و پایان نمایشنامه از تلویزیون پخش می شود- به حدی است که مخاطب هرگز تصنعی در ماجرابی که نویسنده تعریف می کند نمی بیند. دیالوگ ها، کارکردهای چند گانه ای دارند؛ هم داستان نمایشنامه را جلو می برند، هم برملا کننده و افشا کننده هستند و شناخت خوبی برای مخاطب نسبت به شخصیت ها و آدمهای نمایشنامه می دهند و هم بر اساس شخصیت پردازی آدمها، از زبان آنها بازگو و مطرح می شوند و هم از سادگی و روانی برخوردارند. تشکری برای پیشبرد نمایشنامه اش و گفت و گوهای نمایشی اش البته به شکل خلاقانه ای از زبان ادبیات داستانی با تمهید خاصی سود می برد. انتخاب شغل نویسندگی برای فرهاد پویا و نیز خوانش بخشی از کتاب او به نام روشنان که در قالب چند روایت از زبان شخصیت کوشا و مهتاب بیان می شود، در اصل نوعی خود زندگی نگاری یا خود زندگی نوشت شخصیت فرهاد پویا است که با زبان و نثر شیرین و ساده و موجزی به نگارش درآمده و با ماجرای زندگی فرهاد و کوشا و مهتاب پیوند خورده است و ارتباطی جذاب پیدا کرده است. تلفیق کتاب داستان روشنان با دیالوگ های کوشا و مهتاب با ظرافت انجام شده و نویسنده تلاش کرده در این خصوص با تسلط عمل نماید. همین نوع تلفیق البته هم بعدی تازه به نمایشنامه بخشیده و هم به لحاظ شکلی و فکری، تجربه متفاوتی را در حیطه نمایشنامه نویسی جنگ در پیش روی خواننده قرار داده است. در واقع نمایشنامه به لحاظ ساختار دراماتیک، موضوع، شخصیت پردازی و دیالوگ نویسی و موقعیت نمایشی از قوت های لازم برخوردار است و همین مساله موجب می شود مخاطب را به دقت بیشتر در اثر فرا بخواند و پیامد آن از خوانش اثر به حظی وافر دست یابد.

نمایشنامه روشنان به لحاظ محتوایی، مسائلی را در نمایشنامه نویسی جنگ مطرح می کند که پیش از این صیغه و سابقه برخوردار نبوده است؛ اینکه مشخص، همیشه از اینکه دوست قدیمی اش در جنگ ایثارگری ها و حماسه آفرینی های بسیاری داشته، به نوعی رنج می برد و حسادت می ورزد و میل زیاده

## اگر ابراهیم آنجا بود

ترجمه: قاسم غریبی  
ابراهیم ابوعلی

جنازه محمد جبلاوی در انبار پائین روی کاه و کوه افتاده بود. نزدیک ظهر هنگام درو مرد. یکی گفته آفتاب زده شد. دومی گفت: مریض بود. و مادر بزرگم معتقد بود که او از عشق خانواده اش مرد...

ماه پنهان شد و دروگران خوابیدند. زن، مرد، اول شب جز مادر بزرگم که در اتاق کاهگلی خود بیدار مانده بود. وسعت اتاق بیشتر از طبله نانوائی نبود. انبار نزدیک اتاق بود، کمی بعد بطرف آن رفت، وقتی که شب کاملاً تاریک شد روی صخره رو به باغ که به جاده خاکی منتهی شد نشست و منتظر بازگشت ابراهیم به جاده خیره شد.

هیچوقت ناامید نشده بود گر چه بیش از پنج سال از اختفای او می گذشت. وقتی ناامیدی و دلسوزی را در چشمان بقیه دختران و پسران و نزدیکان می دید با قامت تکیده و پاهای کجش با وقار از جایش بلند می شد و با اطمینان کامل می گفت: ابراهیم بر می گردد، درسته زمان زیادی گذشته ولی او برمی گردد.

بچه بودم که گم شده یک روز از خانه بیرون رفت و دیگر برنگشت. ماه های زیادی دایی من و پسرانش و همه فامیل غارها و رودها و گذرگاه ها را با طناب و سنگ هایشان گشتند. غاری در کوه یا سوراخی توی زمین نبود که نرفتند، بی وقفه دنبالش می گشتند. حجمه های قدیمی آدم ها و حیوانات را ... تکه گوشت پوسیده ای می دیدند و از خزیدن ماری پنهان شده در دیوار صخره ای خیس و حشت زده چیغ می کشیدند... ولی ابراهیم را پیدا نمی کردند...

مادر بزرگم گفت پارچه پهن کنیم، و آن شب مردی با مادر بزرگش مخفیانه آمدند. مرد با ریش بلند و نوک تیز و چشمانش که شبیه چشمان عقاب بود، به همه اطرافیان خیره شد، زنان و مردان را برانداز کرد و گفت:

- این پارچه فقط مقابل کودک باز می شود.

- و نگاه ها به من برگشت، ترسیدم، می خواستم فرار کنم ولی مرا گرفتند و گفتند ترس و مرد چشم بسته شانه ام را گرفت و مقابل خود نشانده و اول زیر چشمی به من خیره شد بعد فنجانی پر از روغن

زیتون خواست و مرد با تحکم به من گفت در حالیکه به زن زیبای دایی کوچکم ابراهیم چنان نگاه می کرد که ناراحت شدم.

- پسر! به این فنجان خیره شو و به ما بگو چه می بینی. و بعد با لحنی به من گفت:

- وای بر تو اگر چشم از فنجان بر داری چون ازت عصبانی خواهند شد.

مادرم می خواست دخالت کند. از آقایان نگران من شده بود ولی دایی سرش داد کشید و ساکت شد در حالیکه تنش از ترس می لرزید.

شروع کردم به خیره شدن توی فنجان، در حالیکه مردوردهای عجیبی می خواند و بخوردان را مدام بصورت دایره می چرخاند.

ماه چند ساعتی پنهان شد و همه چیز آرام گرفت. زوزه سگ ها قطع شد و مادر بزرگم احساس کرد شیخ محمد از انبار بلند شده است و بطرف او می آید. صدای گام هایش را که آرام آرام نزدیک و نزدیک تر می شدند را شنیدم، می خواست از جایش بلند شود که صدای زنی از آن دور دورها سکوت را شکست.

- ام جاء الله ... ام جاء الله . از رختخوابم بلند شدم- مادر بزرگم خبرم کرد و گفتم - و گفتم این ام احمد است خبردار شده اومده جنازه پسرش را بگیره.

سریع بلند شدم و با صدای بلند جوابش دادم  
- بله ام محمد... آمدم....

- کجا ام جاء الله؟... بیا. این وقت شب نمی تونم راه را پیدا کنم. و بطرف صدا راه افتاد.

گشاینده پارچه به من گفت:

- چه می بینی پسر... هان... هر چه می بینی به ما بگو؟

ترسان بی آنکه چشم از فنجان پر از روغن بردارم گفتم:

-هیچی ... هیچی نمی بینم....

احساس کردم مرد از عصبانیت دارد می جوشد. از ترس شروع کردم به لرزیدن. و دوباره شروع کرد به دعا خواندن و وردهای بیشتر خواندن. بخور زیادی دود کرد بدون آنکه نگاهش کنم احساس کردم مثل چشمان گرگ دارد زن دایی ابراهیم را می بلعد....

-الان چه می بینی پسر... دقیق تر نگاه کن و به ما بگو... الان اونجا مردان کوچک هستند... می بینی؟

واقعاً مردان کوچکی دیدم که اندازه شان یک بند انگشت بیشتر نبود. مرد سرم داد زد:

-الان اونارو می بینی؟

احساس کردم مرد آرام شده پس گفت:

-آیا مردی بادشداشته سفید

- می دانستم که این اوصاف دایی من است. خوب خیره شدم و

گفتم: آره من این مرد را می بینم. مرد از من پرسید:

-چه کار می کند و کی با او نه؟ سه مرد دیگر هم با او هستند درسته؟

گفتم سه مرد دیگر با او هستند که دشداشته های سیاهی پوشیده اند و چیزهایی در دست دارند که خوب نمی بینم..

مرد پرسید:

-نی نیستند؟

- نه، نی نیست... اونا... اونا شبیه میله های آهنی هستند... دایی

دستهایش را به هم کوبید و فریاد زد:

-می دونستم...

مناخیم بگین و دارو دسته اش اهالی دیر یاسین را که فقط ربع کیلومتر از روستای ما فاصله داشت را سر بریدند، مردم ترسیدند و فرار می کردند در حالیکه می گفتند:

-حالا نوبت ماست. بعضی از مردان رفتند قدس و با کامیون های

بزرگ بر می گشتند.

صدا را دنبال کردم - مادر بزرگم گفت- و من می گفتم کجایی ام

محمد و او جواب می داد- من اینجا ام جاء الله. می رفتم و می رفتم

و می رفتم تا به "عین کارم" رسیدم. به پیچ رودخانه که رسیدم احساس

کردم صدا بجای اینکه نزدیک بشه دور می شه... گفتم تو چاه افتادی

ام جاء الله: این کابوس شبه. نه صدای ام جاء الله. دم روسریم را توی

دهنم گذاشتم و می دویدم. احساس می کردم همه شیاطین زمین دنبالم

می دوند. پاهای کابوس شب را پشت سرم احساس می کردم. مرا با

سنگ می زدند. بعد از مسافت زیادی که دویدم بخودم آمدم و گفتم:

وای بر تو ام جاء الله، از کابوس های شب فرار می کنی، وای بر تو ای

زن شیخ عبدالله شیر که هیچ مردی نتوانست از دستش فرار کند.

ایستادم، ترسم ریخت و با قدرت هر چه تمام فریاد زدم:

-اگر دوست یا دشمنی بیا تا به تو نشان بدم. ایستاده و من کیسه

ای پر از سنگ داشتم. و مادر بزرگ خندید. لئه های قرمز بی دندان

مثل شعله های کوره ملتهب شد.

-راستش را بگم ترسیده بودم-چرا دروغ بگم-ولی بخودم گفتم ای

زن تو مادر ابراهیم هستی (یکدفعه صورتش گرفت و اشک بر گونه اش

جاری شد) تو مادر ابراهیم هستی و زن عبدالله و فرار می کنی؟

- مادر بزرگ چی شده؟ - در حالیکه می لرزیدم از او پرسیدم...

-هیچی - بطرف آن نابکار دویدم ولی اثری از او ندیدم.

- و آن شب که طوفان باران بود- مادر بزرگ می گفت- و آشغال



ها از طبله ها بیرون ریخته شده بود و من برمی داشتم و می گذاشتم، دیدم چیزی به سینه ام می خورد. نگاه کردم مردی را دیدم عظیم الجثه با تن پوشی سفید سوار بر اسب سفید، اسلحه اش را روی سینه ام گذاشت لرزیدم و ترسان به او نگاه کردم. بمن گفت:

- خانم، به خانواده درویش بگید زباله و کثافتشونو از در مسجد پاک کنند و آنجا را تمیز کنند و گرنه آنها را نابود می کنم - ساکت شد و من بخودم می گفتم: بسم... الرحمن الرحیم - خداوند از شما و ما راضی باشد ای عمر - عمر بن خطاب بطرفم آمده بود و برخلاف بارش شدید باران بدنم داغ شده بود ولی ساکت موندم. سرم داد زد و دوباره با اسلحه به سینه ام کوفت و گفت:

- چرا خودتون نمی پوشونی خانم؟ و مادر بزرگ خندید گویی از خودش خجالت می کشید. و ساکت شد.

- چی شد..... بعد چی شد - از او می پرسیدیم در حالیکه از ترس می لرزیدیم - کمی ساکت شد و گویی در فکر فرو رفته باشد گفت:

- به او گفتم - شما سوار بزرگی هستی و بالباس سفید در سفید می پوشی، حرفت روی سرو چشم

- خداوند از او راضی باش - ولی چرا خودتون به خانواده درویش نمی گید - و مثل اینکه با خود شما حرف می زند چهره اش چون سنگ شد:

- من نه میزارم و نه بر میدارم تا ... و ادامه نداد.  
دایی بزرگم کامیون بزرگی آورد و با زن و بچه اش و دیگر دایی هایم و خاله هایم و هر چه لازم بود در کامیون ریختند و وقتی می خواستند بروند دایی پیش مادر بزرگ آمد. دو دل بود و شرمنده ولی ترس قوی تر بود. سرش را پایین انداخت و با صدایی لرزان که تا حالا از او نشنیده بودیم گفت:

- بالا مادر - مردم همه دارند می روند - دیشب اهالی دیر یاسین را سربریدند و حالا نوبت ماست.

مادر بزرگ مثل مجسمه بود.  
- مادر نمی دونم. ولی ما نمی دونیم و نمی خواهیم مثل گوسفند قربونی بشیم.

بوی حشیش از سیگارش بلند شد، مادر بزرگ مثل آتش شعله کشید و بطرفش برگشت. او شرمنده و ترسان از جایش بلند شد.

- از یهودی ها فرار می کنی بی عرضه ها، من سرم را می دهم - و تو خوب میدونی جبار الله - من با همین دستام که کرم ها هرگز آنها را نخواهند خورد، با یکی دو سنگ بیست یا سی نفر را از آنها را از زرقیه و طون عیسی فراری دادم....

- میدونم مادر، میدونم، ولی اینها آن یهودیانی نیستند که قبلا می شناختی.... این یهودی ها از آن ور دنیا اومدن، با تانک و توپ، اینها مثل اونایی که حرفشونو میزنی دست و پا چلفتی نیستند.

با سنگ حرف می زد - دانست که نه می شنود و نمی خواهد بشنود. مادر بزرگ سرش را بلند کرد و با چشمان پر از خون نگاه عجیبی به او کرد گویی بخودش می گفت:

- و ابراهیم - ابراهیم جبار الله... کی منتظر بازگشتش می شه... هان! کی منتظر ابراهیم میشه ای پرنده بی بال و پر... هان؟ زمین، خونه، زندگی چی میشه... کی به آنها می رسه جبار الله... و رویش را بر گرداند و دایی فهمید که فایده ندارد. به سرش زد به زور متوسل شود، ولی به سرعت این فکر را از سرش بیرون کرد چون می دانست ام جبار الله هیچوقت تسلیم زور نمی شود.

گریخت آنکه گریخت و فقط مردانی ماندند با تفنگ های قدیمی، بعضی شهید شدند و بعضی که می دانستند فایده ندارد گریختند. به دیری نزدیک بین جلالا پناه بردیم و منتظر ماندیم تا بزودی به روستایمان برگردیم. همانطور که به وعده داده بودند.

تابستان رفت و پاییز آمد و بادهای تشوین وزیدن گرفت و قاصدک ها که دوست داشتم از شاخ و برگ درختان پرواز کردند و ما به غاری مرطوب پناه بردیم و ناامیدی در دل بزرگترها موج می زد و من برای اولین بار در زندگیم دیدم پدرم گریه می کند.

یک روز که مشغول بازی روی درختان بودیم دسته کوچکی را دیدیم که پیش می آمد. و مادری را دیدیم که روی برانکار خوابیده است وقتی نزدیک شدند همه مان فریاد زدیم:

- مادر بزرگ... مادر بزرگ... برگشت. و عده ای را دیدیم که علامت صلیب سرخ را حمل می کردند.

- نخواست از روزهای گذشته حرفی بزند - و شروع کرد به شوخی کرد و مویی در چشمانش رفت و از من خواست با دستمال آنرا بیرون بیاورم. بی هیچ هیجانی به ما گفت که چطور یهودی ها او را توی ده پیدا کردند و مرغ ها و عصایش را زدند و تیر هوایی در کردند که یکی از آنها به پهلویش خورد بعد او را با خودشان بردند و جایی گذاشتند که معلوم نبود زندان است یا بیمارستان. معلوم بود که نمی خواست حرف بزند. دید که مردان از حرف زدن با او خودداری می کنند و سرشکسته از جلوی پنهان می شدند.

آن روز موها را از سفیدی چشمانش پاک کردم. افتاد. با چهره ای غمزده و مرد و من شنیدم که آهسته با صدایی خفه می گفت:

- اگر ابراهیم آنجا بود این اتفاق نمی افتاد!



## بغض

به نقل از: محمدعلی سیدابراهیمی



سیدحسین فدایی‌حسین

یکی دو روزی از عملیات بدر می‌گذشت. پاتک‌های عراق شروع شده بود و ساعت به ساعت شدیدتر می‌شد. داخل سنگر کوچکی کنار آب با "حمید موحدی" و بقیه بچه‌های مخابرات نشسته بودیم. حمید مجروح شده بود، ترکش خورده بود به دست چپش اما نمی‌رفت عقب. همانجا مانده بود. شرایط بدی بود؛ عراق مدام گلوله می‌ریخت دور و برمان!

حدود دو ساعتی می‌شد که "آقا مصطفی" - کله‌ر- آمده بود عقب، غسل کرده بود و برگشته بود خط. "آقا مصطفی" آن وقت به‌عنوان فرمانده "گردان سیدالشهدا" در خط "لشکر ۱۷" کار می‌کرد. ما هم کمی عقب‌تر از خط، در سنگر مخابرات گردان بودیم.

وقتی آقا مصطفی برمی‌گشت خط، به ایشان گفتم: «می‌خواهیم نیروهای مخابرات را عوض کنیم.»

گفت: «همین جا باشید فعلا تا بعد.»

حال عجیبی داشت. همین‌که در آن شرایط پاتک، آمده بود و غسل کرده بود برای ما تعجب‌آور بود اما به خودمان اجازه نمی‌دادیم فکر کنیم که ممکن است برایشان اتفاقی بیافتد.

کنار دیواره سنگر زانو در بغل نشسته بودم، سرم را گذاشته بودم روی زانوهایم و چرت می‌زدم؛ گوشی بی‌سیم هم توی بغلم بود. در عالم خواب و بیداری، یک گوشم به صدای بی‌سیم بود و یک گوشم به صدای انفجار گلوله‌هایی که هر لحظه در اطرافمان فرود می‌آمد.

"حمید رستمی" بی‌سیم چی "آقا مصطفی"، داشت پشت بی‌سیم با "حاج غلامرضا جعفری" - فرمانده لشکر- صحبت می‌کرد که یک‌باره درگیری شدت گرفت. من این را از سر و صداهایی که پشت بی‌سیم می‌آمد فهمیدم. "حاج غلامرضا" با نگرانی شروع کرد "مصطفی" را صدا زدن. اما بی‌سیم "آقا مصطفی" جواب نمی‌داد.

چند لحظه‌ای تماس قطع بود تا این‌که "حمید رستمی" گوشی را برداشت و پس از کمی مکث با حال خاصی گفت: «مصطفی

رفته پیش بنیادی!»

"بنیادی" رمزی بود بین بچه‌های لشکر. از زمانی که "محمد بنیادی" - فرمانده تیپ یکم لشکر- شهید شده بود، هر کس از فرماندهان که به شهادت می‌رسید، پشت بی‌سیم خبر شهادتش را این‌طور اطلاع می‌دادند.

"حاج غلامرضا" اول باور نمی‌کرد. مدام می‌پرسید: «مصطفی کجاست؟»

"حمید رستمی" هم که عصبانی شده بود می‌گفت: «بابا چطور بگویم؟ مصطفی رفته پیش بنیادی!»

"اکبر غلامپور" یکی دیگر از معاونین "آقا مصطفی" که بعد از او شهید شد، گوشی را گرفت. او پسر خیلی خونسردی بود... خدا رحمتش کند.

حاج غلامرضا پرسید: «این قضیه مصطفی چیه؟»

"غلامپور" خیلی خونسرد گفت: «چیزی نیست، انگار رفته مهمونی پیش بنیادی.»

بعد از آن، تماس با تا مدتی قطع شد.

شهادت "آقا مصطفی" بدجوری گیج‌کننده بود. حال خودم را نمی‌فهمیدم. از ستاد تماس گرفتند که در مورد شهادت "مصطفی" به کسی چیزی نگویم. بچه‌ها هم مدام سراغ او را می‌گرفتند. داشتم دیوانه می‌شدم!

اوضاع خط هم حسابی به هم ریخته بود. بعد از "آقا مصطفی"، "حمید رستمی" و "اکبر غلامپور" هم شهید شدند. اما به هر شکلی بود بچه‌ها تا شب مقاومت کردند. من هم شب خیلی بدی داشتم. خبر شهادت "آقا مصطفی"، مثل بغض در گلویم مانده بود. اما اجازه نداشتیم آن را بیرون بریزم و به کسی بگویم.

روز بعد، پاتک که شروع شد از فرماندهان گردان کسی در خط نمانده بود. همه یا شهید شده بودند یا مجروح. فقط "آقا محسن روحانی" بود که جواب بی‌سیم‌ها را می‌داد. "آقا محسن" مسئول آموزش عقیدتی لشکر بود اما وقت عملیات که می‌شد بالباس نظامی و عمامه سیاهش به خط می‌آمد. آن روز چون از فرماندهان کسی نمانده بود ایشان مجبور شده بود خط را اداره کند.

بچه‌ها مدام تماس می‌گرفتند اما صدای "آقا محسن" را نمی‌شناختند چون تا به حال صدای ایشان را پشت بی‌سیم نشنیده بودند. به همین دلیل می‌پرسیدند که ایشان چه کسی است؟

"آقا محسن" هم با آن طمانینه و آرامش مخصوص به خودش می‌گفت: «من روحانی هستم. محسن روحانی.»

یکی دو ساعتی از پاتک روز دوم گذشته بود. هنوز لشکر نتوانسته بود گردان دیگری را جایگزین "گردان سیدالشهدا" کند. باقی مانده نیروهای گردان هم با هدایت "آقا محسن" در خط مقاومت می‌کردند.

حوالی ظهر بود. به عادت همیشه داخل سنگر سرپا نشسته بودم. یک دستم گوشی بی‌سیم بود و آرنج دست دیگرم روی زانویم. پنجه دستم را هم مشت کرده بودم و گذاشته بودم زیر گلویم. آتش از روز قبل شدیدتر شده بود. بچه‌های مخابرات هم هر کدام گوشه‌ای نشسته بودند؛ حال همگی شان گرفته بود. انگار از ماجرای شهادت "آقا مصطفی" بو برده بودند. همین که من جواب درستی نمی‌دادم باعث شده بود حدس‌هایی بزنند. مانده بودم خبر را بگویم یا نه. طاقتم داشت تمام می‌شد. دیگر نمی‌توانستم موضوع را پیش خودم نگه دارم. بغض داشت خفهام می‌کرد. می‌خواستم همه چیز را بگویم و خودم را خلاص کنم.

در همین لحظه، گلوله‌ای درست خورد روی سنگر و سقف و دیوار سنگر خراب شد روی سرمان! دیگر نفهمیدم چه شد. یادم هست که نفسم می‌آمد تا بالای ریه‌ام و باز برمی‌گشت پایین. انگار راه خروج نداشت. دستم همان‌طور زیر گلویم مانده بود. از بالا هم که آوار سنگر آمده بود روی سرم و همین باعث شده بود راه گلویم بسته شود.

در ذهنم احساس می‌کردم می‌روم. حتی پیش خود "اشهدم" را هم گفتم. حالا چه شد که در آن میان، جلیویم را گرفتند و گفتند برگرد، نمی‌دانم. شاید پنج دقیقه، ده دقیقه‌ای گذشت، برای آخرین بار که نفسم بالا آمد دیگر چیزی نفهمیدم. این که بعدش چه شد و چه‌طور بیرون آمدم نمی‌دانم. یکی از بچه‌ها که تا بیمارستان همراهم آمده بود تعریف می‌کرد: «در بیمارستان صحرایی، تنفس مصنوعی بهت وصل کرده بودند که ما آمدم بالای سرت. چند دقیقه‌ای که گذشت، چشم‌هایت را یک لحظه باز کردی. همین که چشم‌هایت باز شد، تنفس مصنوعی را برداشتند. داشتی با خودت چیزهایی می‌گفتی که ما نمی‌فهمیدیم. پیش از این که به اتاق عمل بروی پرسیدیم "مصطفی کلهر" چی شد؟ جوابمان را دادی اما صدایت خیلی ضعیف بود و ما نمی‌فهمیدیم چه می‌گویی. چند بار در مورد "کلهر" پرسیدیم؛ به سختی نفس کشیدی و با آخرین توانت گفتی: شهید شد. بعد هم دوباره از هوش رفتی.»

من هیچ‌کدام اینها را یاد نمی‌آمد. شاید اگر بی‌هوش نبودم هنوز مجبور بودم آن خبر را مثل بغض در گلویم نگه دارم.



## نگاهی به کتاب "تئاتر و جنگ" ترجمه و تالیف "مشهود محسنیان" تاثیرپذیری تاریخی و موضوعی تئاتر از جنگ

بازتاب

سال گذشته و در جریان برگزاری دوازدهمین جشنواره سراسری تئاتر دفاع مقدس دبیرخانه این جشنواره در راستای حمایت از پژوهش و تالیف در حوزه تئاتر دفاع مقدس سه کتاب با عنوان های "جنگ، نمایش، اسطوره" نوشته امیر کاووس بالازاده، "نگره های نمایشی و ناموده های ساختاری" نوشته حسن پارسایی و "تئاتر و جنگ" نوشته مشهود محسنیان را چاپ و منتشر کرد.

"تئاتر و جنگ" یکی از این تالیفات بود که هنر تئاتر را در رابطه با تاثیرات تاریخی و اجتماعی جنگ مورد ارزیابی قرار می دهد. "تئاتر و جنگ" بر اساس دو شاخصه مهم "رابطه تاریخی جنگ و تئاتر" و "رابطه موضوعی و تکنیکی جنگ و تئاتر" مجموعه ای از هفت مقاله است که بر اساس رویکردهای مشترک آنها در حوزه تاریخ و موضوعیت جنگ و تئاتر تهیه شده و انتشار یافته اند.

"وقتی تاریخ کشورهای صاحب تئاتر دنیا را بررسی می کنیم، به جنگ های کوچک و بزرگ بسیاری بر می خوریم که آثار عمیقی بر بدنه تاریخ تئاتر جهان بر جا گذاشته اند. بزرگترین این جنگ ها را می توان جنگ های جهانی اول و دوم نامید. این جنگ ها بر اکثر کشورهای اروپایی و تا حدودی بر آمریکا نیز تاثیر گذاشته اند و تاریخ تئاتر را دگرگون ساخته اند."

یکی از مهمترین ویژه گی های "تئاتر و جنگ" که آن را از پژوهش ها و تالیفات صورت گرفته تا به امروز جدا می کند نگاه آن به مقوله جنگ - به طور کلی - و ارزیابی جنگ و تاثیرات آن در دنیاست. در واقع این کتاب قصد دارد ابتدا بعد واقعی موضوع را در رابطه با رویکرد تئاتری مورد ارزیابی قرار دهد و از آن به شناختی کلی در مورد تاثیرپذیری جهان نمایش از رویداد جنگ بپردازد.

بدین ترتیب خواننده ایرانی می تواند ضمن بدست آوردن



اطلاعات و شناخت نسبی درباره تئاتر جنگ در دنیا به ارزیابی و مقایسه ای بهتر و مفیدتر از جنگ تحمیلی و تئاتر دفاع مقدس در کشورمان دست پیدا کند. به نظر می رسد که چنین رویکردی می تواند ضمن قبول تفاوت ها و تمایزهای موضوعیت و اهمیت جنگ در همان فرهنگ ها تئاتر دفاع مقدس را نیز از محدودیت ها و چهارچوب های تکرار شده موجود خارج ساخته و با قالب ها و نمونه های تقریباً مشابه دیگر مواجه سازد.

مشهود محسنیان برای دستیابی به چنین هدفی مقالات کتابش را بر اساس نظامی تاریخی که از یک سو به تاریخ جنگ و از سوی دیگر به تاریخ تئاتر مربوط می شود تنظیم کرده و بدین ترتیب رویکردهای هنری نسبت به موضوع و کارکردهای تاریخی آن را به صورتی هدفمند و تحت نظامی مستمر ترتیب داده است.

در نخستین فصلهای این کتاب، نویسنده با تالیف و گردآوری مقاله ای تحت عنوان "پارسیان، جنگ و تاریخ ضد و نقیص" نخستین نمایشنامه نوشته شده در مورد جنگ را که به جنگ تاریخی ایرانیان و یونانیان اختصاص دارد و توسط اشیل به نگارش درآمده به لحاظ تاریخی و بر اساس رویکردهای نمایشی آن محور ارزیابی قرار می دهد.

پارسیان، قدیمی ترین تراژدی و قدیمی ترین نمایشنامه ای است که بشر اکنون در اختیار دارد. در عین حال این نمایشنامه همچنین به خاطر اینکه تنها تراژدی موجود بر اساس زمینه های معاصر دوران باستان است، از اهمیت فراوانی برخوردار شده است."

محسنیان در این مقاله که به خوبی و براساس منابع و مآخذ موجود ترجمه شده و تالیف گردیده است، ابتدا مستندات و وقایع و موضوع جنگ را مورد ارزیابی قرار می دهد و پس از آن به چگونگی تالیف نمایشنامه توسط اشیل و رویکردهای تئاتری آن در اثر هنری این نویسنده می پردازد. از ویژگی مهم دیگر این مقاله و دیگر مقالات کتاب "تئاتر و جنگ" آن است که محتوای آن هیچگاه به محدوده و زمان خاصی خلاصه نشده و همواره در تحلیل و نقد با دوره های گوناگون - تا دوران معاصر- مورد ارزیابی قرار می گیرد.

به عنوان مثال در همین مقاله نخست نویسنده پس از طرح دیدگاه ها و مباحث مختلف از طرف منتقدان و نظیه پردازان تئاتر در هر بخش به نتیجه گیری و جمع بندی آراء و نظرات

در مورد موضوع می پردازد:

بنابراین گفته ها و بنابر اتفاقات خود نمایشنامه به راحتی می توان دریافت که این نمایشنامه در زائر جنگ جای می گیرد و حتی می توان آن را نمایشنامه ای ضد جنگ نیز قلمداد کرد." "تئاتر و جنگ" علاوه بر آنکه منبع مناسبی برای محقق و هنرمند تئاتر محسوب می شود، خود نیز به نوعی یک جریان نقد از موضوعیتی خاص را در معرض بازخورد قرار می دهد.

در ادامه مباحث و طرح مقالات، موضوعات مختلف و جنبه های معاصر تئاتر جنگ بر تئاتر مورد بررسی قرار می گیرند و در این راستا طرح مکاتب تاثیر گرفته از جنگ در تئاتر و معرفی سبک و شیوه کارگردانان معروفی که در این حوزه به کوشش پرداخته اند به دنبال می آید.

"مضحکه جنگ و آرابال" به تئاتر غیر تقلیدی فرانسه از زمان جنگ و فعالیت های تئاتری فرناندو آرابال می پردازد و فصلی دیگر با عنوان "تئاتر در اردوگاه های اسرای آلمان نازی" تئاتر خاصی را که در دوره جنگ جهانی و شرایط ویژه شکل می گیرد و بروز پیدا می کند می خوانیم.

در واقع آنچه اهمیت این مجموعه مقالات را در کنار یکدیگر و چه به طور مستقل افزایش می دهد، نامحدود بودن و چند گانه بودن محدوده شکل گیری و وقوع آنهاست. در این صورت محقق و هنرمند تئاتر ضمن آشنایی با شرایط اجرای نمایش های گوناگون به گونه ای نامحدودتر می تواند تاثیر جنگ بر تئاتر را مورد ارزیابی و تحلیل قرار دهد و آن را در مقایسه با هنر و تئاتر خود بسنجد.

یکی از بخشهای مهم و مفید "تئاتر و جنگ" نیز در آخرین فصل آن به معرفی هنرمندان تئاتر جنگ اختصاص یافته است که علاوه بر معرفی و شناساندن کلی و خلاصه وار چند هنرمند شناخته شده تئاتر جنگ علاقه و تمایل برای شناخت و آشنایی با این هنرمندان و سبک آنها و چگونگی تاثیرپذیری شان از وقایع جنگ را در خواننده ایجاد می کند.

"تئاتر و جنگ" یکی از تالیف های متفاوت و خوب صورت گرفته در حوزه شناخت جنگ و تاثیرپذیری تئاتر از آن است که بطور کلی می توان زمینه مناسبی برای مقایسه معیارهای موضوعی جنگ با موضوع جنگ تحمیلی در کشور ما شکل گیری تئاتر دفاع مقدس را فراهم سازد.



نگاهی به نمایش "یادگار زریران" نوشته و کار قطب الدین صادقی

## جهانی پر از مرگ و تنهایی

مهرنوش نصوری

دکتر قطب الدین صادقی پیش از کارگردانی "یادگار زریران" بارها و بارها توان اش را در حوزه تجربه ادبیات کهن ایرانی و بکارگیری قالب های ادبی در ساختار نمایشی آزموده است. کارگردانی "آرش" بهرام بیضایی نخستین تجربه صادقی در این زمینه بود که در سال ۱۳۶۸ به روی صحنه رفت. اما او پس از "آرش" خودش هم به نویسندگی نمایشنامه های متکی به ادبیات ایرانی علاقه مند نشان داد و "سی مرغ، سیمرغ" را بر اساس منطق الطیر عطار، "مرد فرزانه، ببر دیوانه" را بر اساس جوامع الحکایات محمد عوفی، "هفت خان رستم" را بر اساس شاهنامه فردوسی و "مویه جم" را نیز با کار بر روی داستان های شاهنامه نوشت و کارگردانی کرد.

دکتر صادقی همچنین بهرام چوبینه نوشته سیامک تقی پور را نیز در سال ۱۳۷۳ اجرا کرد و به تکمیل تجربیات اش در حوزه درام مبتنی بر ادبیات ایرانی افزود.

"یادگار زریران" نیز در ادامه این جریان و بر اساس یکی از سوزناک ترین حماسه های ارزشمند شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی توسط صادقی نوشته شده و در حال حاضر روی صحنه تالار چهارسو اجرا می شود.

این نمایش روایت گر حکایت مبارزه پهلوانان ایرانی با دژخیمان تورانی است. ماجرا از آنجا آغاز می شود که گشتاسب شاه، شاه ایران دین مزدا و یکتاپرستی را پذیرفته و از همین بابت از سوی ارجاسب فرمانده صحراگردان تورانی تهدید می شود. جنگی سخت میان این دو در می گیرد و هر بار دشمنی راستی و مردانگی ایرانیان را به نامردی و نیرنگ پاسخ می دهد. قهرمان این حماسه زریر ایرانی است که به نیرنگ کشته می شود و فرزندش بستور، به کین خواهی پدر و با کمک روح او بر دشمن می تازد و پیروز می شود.

صادقی به خوبی توانسته این داستان ادبی را از قالب داستان





ادبیات خارج ساخته و تبدیل به درامی با ساختار تئاتری نماید. به همین دلیل می توان گفت که مهمترین ویژگی "یادگار زریران" داستان آن است.

البته بخش مهمی از قواعد ساختار داستانی در خود متن اصلی داستان زریر در شاهنامه نیز وجود دارد، اما مسئله مهم این است که قطب الدین صادقی به عنوان نویسنده و کارگردان "یادگار زریران" به درستی توانسته این قواعد و ظرفیت های موجود را نمایشی کند و ساختار را به کلیتی دراماتیک و نمایشی تبدیل نماید.

اخلاق، مبارزه، نبرد و پایان جنگ مراحل گوناگونی هستند که طبق منطق منظم و ساختاری کلاسیک از پی هم روایت می شوند و داستان نمایش صادقی را ساخته و تکمیل می کنند. به علاوه اینکه زبان به عنوان عنصر مهم دیگر نمایش نقشی بسیار مهم و انکارناپذیر دارد و اصلاً یکی از مهمترین اجزاء ساختار آن است. زبان نمایش صادقی در حوزه گفتار و بیان گری دیداری (زبان بدن و زبان حرکت) در انتقال و ارتباط مفهوم و موضوع با مخاطب اش توانا و موفق است. صادقی در حوزه گفتاری توجه زیادی به اشعار حماسی فردوسی داشته و تلاش کرده تا ضمن کارکرد روایت گری در داستان تاثیرات شنیداری زبان را از هر جهت رعایت کند و تقویت نماید. به همین دلیل شجاعت به ساختار و ریختار کلام شعری یکی از مشخصه های مهم و موثر "یادگار زریران" محسوب می شود. زبان از طرفی برای مخاطب امروز مفهوم ساده و عاری از صنایع و پیچش های ادبی است و از سوی دیگر لحن و اندازه فاخر و شکل بیانی پهلوانی و حماسی داستان را نیز در خود دارد:

جاماسپ: فردا روز که دلیر به دلیر برکوبد و گراز به گراز،

بس مادران بی پسر و بس پسران بی پدر و بس برادر بی برادر و بس زن شویمند بی شوی شوند.

اما از سوی دیگر حرکت و میزانشن را - چه به صورت جمعی و چه در قالب فردی- باید به لحاظ بیانگری بخشی از زبان کار صادقی در "یادگار زریران" دانست. صادقی در این نمایش بازیگرانی آزموده با بدنهای تقریباً آماده را به کار گرفته است.

این بازیگران در قالب طراحی خوب و هدفمند صادقی به درستی توانسته اند صحنه های متعدد و متفاوت نبرد و مبارزه میان دو لشکر را به تماشا بگذارند.

پرداخت شکل های گوناگون و متفاوت حرکت و تقسیم آن

در میان بازیگران بر اساس مشخصات کاراکتر نیز بخشی از این کارکرد است که به معرفی ویژگی های جسمی و رفتاری شخصیت ها و همچنین توانمندی آنها در داستان نمایش می پردازد.

نکته قابل توجه دیگر پرورش خوب و جذاب قهرمانان نمایش و در راس آنها زریر و بستور است. این دو شخصیت به عنوان محورهای اصلی روایت داستان به خوبی پرداخت شده و کارکردهای دراماتیک اثر را پیش می برند.

همراهی زریر پس از مرگ، اما ترفند خوب دیگری است که صادقی پس از برداشت خود از داستان به آن رسیده است. در شعر فردوسی پهلوانی ها و رشادت های بستور طوری توصیف شده که انگار نیروی روح زریر در جان و تن او دمیده شده و به او قدرت می بخشد. این ویژگی علاوه بر جنبه های مذهبی و اخلاقی که ممکن است در ارتباط با منطق و محتوای اثر داشته باشد به لحاظ نمایشی نیز کارکرد دراماتیک پیدا کرده است. هر چند صادقی می توانست با عدم تکرار حضور زریر و تاکید زیاد بر این حضور، روح قهرمان را بر روی صحنه تاترگذارتر و با اهمیت تر به نمایش بگذارد.

وجود زریر در کنار فرزندش بستور ترفند جذاب و خوبی برای افزودن بر جنبه های نمایشی است که صادقی حتی بهتر از این هم می توانست از آن استفاده کند.

صادقی حتی بهتر بود که در مورد شخصیت ها و رفتارهای آنها در بخش های دیگری از نمایش اش نیز دقت، توجه و جدیت بیشتری به خرج می داد. به عنوان مثال یکی از شخصیت هایی که سبک تر و شلخته تر از خودش به نظر می رسد "گشتاسب" شاه بزرگ ایرانی و برادر زریر است که به ویژه در صحنه پیش

گویی جاماسب فرزانه، به طرز غلو آمیز و کودکانه ای از کوره در می رود، خودش را بر زمین می اندازد و غلت می زند و حتی شکلک در می آورد. این حرکات وقتی که از یک شاه بزرگ سر می زند نه تنها ممکن است تردیدهایی را نسبت به خود شخصیت موجب شود، بلکه حتی می تواند ارزش و اعتبار سایر اشخاص مرتبط با این شاه را نیز کاهش دهد و از اهمیت آنها در نظر تماشاگر بکاهد.

قطب الدین صادقی در بیشتر مدت زمان اجرای نمایش اش به خوبی توانسته روایتی فاخر، حماسی و قابل فهم برای تماشاگر امروز را ارائه دهد. اما تنها در بخش های کمی از این اجرا حرکات و اطوار ناهماهنگ با کلیت اجرا در آن دخیل شده و وحدت و یکدستی عناصر آن را دچار کاستی مختصری می کنند.

یکی از این ناهماهنگی ها را می توان در پایان بندی نمایش هم مشاهده کرد: ورود پسرک بر روی صحنه و جستجوی پدر و انتظار او، پایان بخش "یادگار زریران" است. اما واقعا چرا دکتر این پسر بچه را با لباس های امروزی وارد صحنه نمایش اش می کند؟ برای اینکه بتواند مفهوم و محتوای اثرش را به امروز پیوند داده و منطبق سازد؟ اگر تنها دلیل حضور پسر بچه همین منظور باشد که خود نمایش به زیبایی بیانگر این انطباق بوده و به نظر نمی رسد که در انتقال مفاهیم اش دچار اشکال بوده باشد. "یادگار زریران" به درستی همه محتوایش را منتقل می کند و این مفاهیم را به راحتی در انطباق با زندگی و دنیای مخاطبانش قرار می دهد!

صادقی دو سال گذشته نیز با تغییر پایان بندی نمایشنامه "عادل ها" آلبر کامو، چنین کاری را انجام داده بود که پیوستگی و منطق کل نمایش را با اشکال مواجه می ساخت. و حالا در "یادگار زریران" گویی به درک مخاطبانش اطمینان نداشته باشد، خود دست به کار می شود و به ناگهان عنصری را برای تحمیل محتوای مخاطب وارد کارش می کند،

- بستور: ... هیچ چیز نمی بینم مگر جهانی پر از مرگ و تنهایی. بستور، بستور که این بامداد کودکی بود خردسال و این شامگاه...

- "یادگار زریران" نمایش خوبی است. داستانی ایرانی را روایت می کند، روایت روانی دارد و در انتقال مفاهیم اش موفق است. مهمتر از همه آنکه این نمایش ایرانی جذابیت های دیداری زیادی دارد و در مدت زمان ۱۱۰ دقیقه ای اجراش کمتر پیش می آید که مخاطبانش را خسته کند.



نگاهی به نمایش "فصل خون"؛ نوشته و کار ایوب آفاخانی

## رویا در شب خواب پریشانی

آی سان نوروزی

ایوب آفاخانی نویسنده و کارگردان جوان تئاتر در یک دهه اخیر همواره در دو حوزه نوشتن نمایشنامه و اجرای آن بر روی صحنه فعال بوده و طی این سال ها علاوه بر اینکه خودش شش متن از نوشته هایش را به روی صحنه برده متون مختلفی را نیز به کارگردانان دیگر سپرده است. شاید نمایشنامه نویسی رادیویی مهمترین تجربه ای است که تاثیر مثبت و مستقیمی بر متون نمایشی این کارگردان داشته است؛ به این جهت که فضا سازی و داستان پردازی به عنوان دو مشخصه مهم همواره در اولویت پرداخت نمایشنامه های او قرار گرفته و هر یک از این دو زمینه در فصولی از نمایش چربش و اهمیت بیشتری بر سایر جنبه های پردازش متن داشته اند.

"فصل خون" یکی از این متون است که داستان و فضا سازی را توأمان با هم در خود دارد و از این جهت با وجود برخی کاستی های احتمالی در اجرا، باعث تاثیر گذاری و جذابیت نمایش در طول مدت زمان روایت شده است.

این نمایش معادلات داستانی اش را در بستر وقایع جنگ روایت می کند و قصد دارد مظلومیت و فروپاشی تعادل زندگی انسان ها در برابر این واقعه را به مثابه یک بحران و رویداد خشونت آمیز مورد تحلیل قرار دهد. همه چیز نمایش به جای آنکه تحت تاثیر اراده شخصیت ها در مواجهه با رویداد خارج از زندگی و تحمیل شده بر آنها باشد، تابع شرایط تحمیل شده خشونت جنگی است. هر یک از اشخاص داستان به نوعی با این تحمیل بحران مواجه هستند و تاثیر گرفته اند، رویکرد نمایش در پرداخت مضمون نیز وابسته به همین شرایط است، چنانکه محور رویداد نیز بر اتفاقی هستند و خشن پایه ریزی شده که آفاخانی خشونت آن را با ظرافتی شاعرانه در مقابل تماشاگرش قرار می دهد.

شعر ابزار تلطیف کننده خشونت جنگ تحمیلی در "فصل خون" است. در واقع آفاخانی با این ترفند ضمن کاستن از خشونت مستقیم رویداد که ممکن است تاثیر آن را نیز کاهش دهد، فاجعه رویداد



خشن و مرگبار جنگ را در ظاهر پنهان و ناآشنای تصویری شاعرانه و نمایشی به مخاطبش ارائه می‌کند. بدین ترتیب مخاطب به جای مواجهه مستقیم با رویداد آن را عمیقاً درک می‌کند و ارتباطی تلطیف شده و انسانی با آن پیدا می‌کند. این لحن شاعرانه و تلطیف شده ضمن آنکه به واسطه آشنایی زدایی جذاب تر است، به خوبی بر روح و روان مخاطبش تاثیر گذاشته و او را از منظری دیگر با تلخی ماجرا درگیر می‌کند.

همانگونه که نی تلخی جدایی اش از نیناز را به زبان موسیقایی روایت می‌کند، "فصل خون" نیز همه تصاویر تلخ و خشن اش از فجایع جنگ را به زبان و لحن شاعرانه در معرض ارتباط و انتقال با تماشاگر قرار می‌دهد. داستان عاشقانه، شعر و قلم و خط و ... همه ابزارها و مولفه های این بیان شاعرانه هستند. از این منظر نمایش ما را مجذوب زیبایی های تلطیف شده اش می‌کند، اما تاثیری تلخ از خشونت و خون در ذهن مان برجای می‌گذارد.

آقاخان در روایت این فضا و لحن شاعرانه اجرایی کند و کم تحرک دارد. چنین ریتمی، البته به درستی قادر به تاثیرگذاری مطلوب بر تماشاگر هست. در واقع این ضرباهنگ به نشست احساس بر ذهن و روح مخاطب کمک می‌کند، اما به لحاظ اجرایی شاید می‌توانست با حرکت و پویایی دیداری بیشتری همراه باشد.

ایوب آقاخان، حرکت را در متن نمایشنامه اش مورد پرداخت قرار داده است از این منظر نمی‌توان کلیت روایت کار را فاقد تحرک دانست، اما نکته ای که احتمالاً می‌توانست تاثیرات نمایش و مضمون بر تماشاگر را تقویت کند دخالت این تحرک در جنبه های دیداری و اجرایی کار است. این ویژه گی در بیشتر فصول نمایش آقاخان به جز فصل طولانی آغاز آن رعایت شده و نتایج خوبی هم در بازخورد و درگیری مخاطب با کار داشته است.

موسیقی و صحنه پردازی از عناصر مهمی هستند که اغلب آثار آقاخان پردها و کارکرد خوبی دارند. چرخش دکور در مساحت صحنه زمین مقدس - نمایش قبلی آقاخان که در سال ۱۳۸۵ در تالار قشقایی اجرا شد - نمونه خوبی از این کارکرد را در خدمت محتوا و حس نمایش قرار داد. در واقع این چرخش دکور در زمین مقدس حسن پنهان و غافلگیر کننده یکی از شخصیت ها را در پایان داستان آشکار می‌کرد و تماشاگر را با لذت مواجهه با آن حس مواجهه می‌ساخت.

صحنه نمایش "فصل خون" از دو نیم دایره (یکی عمود بر کف صحنه به عنوان دیوار و دیگری بر کف صحنه) تشکیل شده است.

این طراحی در وهله نخست شناسنامه ای از معماری و ساخت بنای جغرافیای نمایش را معرفی می‌کند، اما از منظری دیگر با تشکیل یک دایره بزرگ حسی ساکن از حرکت دو چرخه ای ابدی را در تماشاگر ایجاد می‌کند. این حس شاید به صورت هدفمندی در اختیار هدف تاثیرگذاری حرکت صحنه بر مخاطب ایجاد شده باشد، اما از طرف دیگر وقتی در کنار ثبات دیداری کم تحرکی اجرا قرار می‌گیرد ممکن است کندی ریتم آن را تشدید کند، به علاوه آنکه نورپردازی تا اندازه ای به تقویت این تاثیر افزوده شده است.

طراحی صحنه "فصل خون" به لحاظ کاربرد اجرایی امکانات معقول و مناسبی را هم در اختیار نمایش قرار می‌دهد؛ حرکت دیواره میانی به راحتی امکان عبور از یک فضا به فضای دیگر (عبور از خانه علاء الدین به خانه آسیه) را امکان پذیر می‌سازد و در واقع در اختیار اجرا قرار می‌گیرد و خودش را بر آن تحمیل نمی‌کند.

انتخاب موسیقی هم که توسط خود کارگردان انجام شده، ابزار مهمی در جهت تقویت حس و هدف نمایش است. به ویژه لالایی آرامش بخشی که بر بیداری، اضطراب و هذیان و هیجان سیروان پایان می‌بخشد، پیش از فریاد پایان بخش سیروان در نمایش، انتخاب خوب و زیبایی است که حس اجرا را تقویت می‌کند و فضای هذیان وار و تلخ موجود را تلطیف می‌نماید.

"فصل خون" نمایش متفاوتی در حوزه تئاتر جنگ است که تحمیل خشونت و مرگ را با واقعیت تلخ آن به زبانی هنری و در قالب لحنی شاعرانه بیان می‌کند. از این منظر کار ایوب آقاخان را می‌توان شبیه به هذیان خوابی تب آلود یا کابوسی آمیخته با خشونت رویا دانست. درست مثل هذیان های نوجوان سیزده ساله ای که در روای لالایی و مشاهده تصویر خون آلود نیز ناگزیر به چیدن نی ها و ساختن قلم از آنهاست. آنچه این نوجوان عجیب و ناآشنا به شعر بر کاغذ مشق خطاطی می‌نویسند بیان شاعرانه خشونت و جنگ بر صفحه سفید زندگی اوست. این بیان تلخ هیچ رابطه ای با امیدواری عاشقانه شعر استاد ندارد، همانطور که سیروان هیچگاه رابطه ای با عشق و زندگی استاد و پرستارش نیز پیدا نمی‌کند.

ایوب آقاخان در فصل خون توانسته آنطور که می‌خواهد حس و فضای مورد نظرش را در قالبی آشنایی زدایانه بر ذهن و احساس تماشاگرش بر جای بگذارد و در این مسیر تجربه متفاوتی از سبک خاص خودش را نیز پشت سر گذاشته است.



به بهانه برگزاری ششمین گردهمایی سراسری تئاتر انقلاب و دفاع مقدس

## محفل یاران ادب و هنر

محسن سلیمانی فارسانی

حماسه های جاودان دفاع در مقابل دشمن، دستگاه های فرهنگی کشور را به جهتی سوق داد تا بخشی از پتانسیل فرهنگی خود را معطوف آثار هنری دفاع مقدس نمایند که فی نفسه این مسئله مورد تایید همگان قرار گرفت. اما به مرور زمان و با شکل گیری و نهادینه شدن جریانات فرهنگی در سازمان ها و نهادهای مستقل، متولیان به عنوان محور مرکزی برای بسط و گسترش هنر مقاومت و دفاع مقدس یا به عرصه ظهور نهادند که سعی بر آن داشتند تا در جهت رشد کمی و کیفی آن گوی سبقت را از یکدیگر برابند.

برگزاری جشنواره تئاتر دفاع مقدس، اقدامی شایسته ای بود که توانست در همان ابتدای راه توجه هنرمندان را به خود معطوف سازد. از برگزاری اولین جشنواره آرام آرام جایی در تئاتر کشور برای خود باز کرد که نویسندگان، کارگردانان، بازیگران و ... مجذوب آن شدند که این زیبایی اقبال هنرمندان از چند منظر قابل بررسی بود، اول آنکه این جشنواره توانست در تهییج و ارزش های نهفته در واقعیت های جنگ و دفاع و بیان مظلومیت ها زبانی گویا شود و در سراسر کشور و حتی معرکه جنگ ابزاری فرهنگی شده بود در خدمت تقویت بنیه روحی و روانی مردم و رزمندگان و همچنین از منظری دیگر در تقویت و شکل گیری گروه های تئاتر در سراسر کشور جایگاهی شناخته و مورد تحسین پیدا کرد و با ادامه فعالیت بچه های علاقه مند، کلاس های آموزشی و جشنواره های کوچک و منطقه ای نیز پا در عرصه وجود گذاشت. از دیگر برکات تئاتر دفاع مقدس می توان به ظهور نویسندگان، کارگردانان و پژوهش گرانی جوان اشاره داشت که بی شک در کلیت تئاتر کشور موثر بوده و هستند و نمونه های بارز آن برای همه هنرمندان شناخته شده می باشند.

جشنواره تئاتر دفاع مقدس تا به دوره دهم رسید فراز و نشیب های زیادی را پشت سر گذاشت که اگر منصفانه بخواهیم قضاوت کنیم با استناد به رشد و تنوع در کمیت و کیفیت خصوصاً در انتشار



به عمل ثابت نموده که با اندک اعتبار مالی همراهی و همدلی با هنرمندان رادر اولویت کاری خود قرار داده است.

همچنین می توان اذعان کرد که انجمن تئاتر در برگزاری ۵ دوره گردهم آبی علاوه بر موفقیت و استقبال هنرمندان سعی بر آن دارد تا با چشم اندازی مشخص، هنرمندان این عرصه را در قالب عضوگیری در کانون های و هماهنگی و ارتباط مستمر در تبادل اطلاعات ذینفع به سرانجامی هدایت کند که به

یاری خدا منتج به اعتلای رشد کمی و کیفی آثار فاخر هنرمندان عرصه تئاتر انقلاب و دفاع مقدس گردد و همچنین امید است تا از این اتفاقات هنری، تئاتر بسیج هم در سراسر کشور بی نصیب نماند و از توان علمی و تخصصی این هنرمندان که خود بسیجی می باشند بهره کافی را ببریم.

از موارد قابل بحث در گردهم آبی میتوان به نکات زیر اشاره داشت.

**الف-** تبادل اطلاعات هنرمندان دفاع مقدس از وضعیت نمایش در کشور و ارائه راهکار برای حضور موثر در این عرصه.

**ب-** بررسی چگونگی حمایت از گروه های فعال جهت اجراءهای عمومی در سراسر کشور.

**ج-** ایجاد ارتباط مستمر با کانون های نماینده نویسان و کارگردانان و ارائه گزارش مسئولان کانون ها.

**د-** بررسی چگونگی استفاده گروه های نمایشی مرتبط، از ظرفیت های انجمن نمایش ها، خصوصاً انجمن نمایش بسیج وابسته به سازمان بسیج هنرمندان.

**ه-** ایجاد زمینه برگزاری ورک شاپ در مرکز و مراکز استان برای هنرمندان فعال این عرصه.

**و-** بررسی زمینه به کارگیری هنرمندان کارشناس بومی جهت تقویت و تشویق گروه ها نمایش تئاتر دفاع مقدس و بسیج.

**ز:** حمایت از نویسندگان مرتبط جهت تولید متون نمایشی و بررسی راهکارهای مستمر این حمایت (مسابقات نمایشنامه نویسی و ...)

متون، اجراهای ماندگار و فراگیر شدن آن در سراسر کشور نمره قابل قبولی باید بدهیم این اتفاق ها و رخدادهای امیدبخش در عرصه تئاتر مقاومت با برگزاری جشنواره یازدهم و دوازدهم آرام آرام سیر فرود به خود گرفت که متأسفانه دلیل عمده این پسرفت، عدم سیاستگذاری واقع بینانه و بدون کارشناسی صادقانه از سوی متولیان آن بود و تبعاتی را در پی داشت که جبران آن کاری بس سخت و دشوار است و در همین جا میتوان به نمونه هایی از تبعات آن اشاره داشت.

**الف:** بی اعتمادی هنرمندان و مسئولان

ذی ربط به یکدیگر

**ب:** کاهش تولید متون موثر

**ج:** اعتراض متعدد هنرمندان نسبت به برگزاری ضعیف جشنواره های دوره های آخر

**د:** پراکنده شدن هنرمندان فعال این عرصه

**ه:** تبدیل شدن سیر صعودی و مستمر نمایش ها در شهرستان ها به سیر نزول و متفرقه

**و:** کم رنگ شدن امید در هنرمندان نسبت به آینده تئاتر دفاع مقدس

**ز:** بی تفاوتی دستگاه های موازی و فرهنگی به چگونگی کیفیت تئاتر دفاع مقدس.

**ح:** علاقه مندی متولیان صرفاً به تبلیغاتی شدن جشنواره

با بیان مطالب ذکر شده، این پرسش به ذهن خطور می کند که چه باید کرد و چه کسانی باید ارائه راهکار بدهند. اینجاست که تاثیر نقش هنرمندان در تصمیم گیری ها به جهت ماندگاری و شایستگی پیش از هر علت و معلولی خود را نشان می دهد، پس زمینه ای باید فراهم شود تا هنرمندان گرد هم آیند و برای آینده ای بهتر و به دور از یکجانبه نگری برنامه ریزی و تصمیم گیرنده باشند.

بر همین اساس انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس در زمینه برگزاری سیمناهای پژوهشی با بهره از اساتید مجرب، گردهم آبی های راهبردی و ایجاد زمینه سفرهای سیاحتی و پژوهشی برای آشنایی عینی با جنگ و رزمندگان بازمانده از دفاع مقدس،