

بسم الله الرحمن الرحيم

صاحب امتیاز: انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس
مدیر مسوول: حسین مسافر آستانه
سردبیر: محسن بابایی ربیعی
هیئت تحریریه: حسن گلدوست / بهزاد صدیقی / حسین فدایی حسین
مهدی نصیری / سید جواد روشن
همکاران این شماره: وحید نفر / فرنگیس سیاه پور / امین عظیمی
آی سان نوروزی / رحیم عبدالرحیم زاده / آسیه مبین / بهرام صادقی مزیدی
گرافیک: چامه گویان تصویر
مدیر هنری: هوشیار عبداللهی
طراح و صفحه آرا: مهدی قربانی تبار
روابط عمومی: جواد نوری
عکس: شکوفه هاشمیان / محمد حسین حیدری / سید محمود رضوی / سایت ایران تئاتر
ویراستار: هوشمند عبداللهی
حروفچینی: فاطمه مولوی

۲	سر مقاله
۳	شناخت آسیب ها و ضعف ها / بهزاد صدیقی
۷	هفت سین بدون سین / حسن گلدوست
۱۱	بررسی اجزای عناصر تراژیک جنگ / وحید نفر
۱۶	بررسی نشانه شناختی نمایشنامه نویسی دفاع مقدس / فرنگیس سیاه پور
۲۳	نگاه علمی به تئاتر دفاع مقدس / سید جواد روشن
۲۷	جشنی با نام ضامن آهو / آی سان نوروزی
۳۳	بنگر که چه معرکه ای است... / بهزاد صدیقی
۳۷	انفجار در ذهن تماشاگر / رحیم عبدالرحیم زاده
۴۰	پیرامون غیاب یک نشانه معنا دهنده / امین عظیمی
۴۷	آن سفر کرده... / بهرام صادقی مزیدی
۵۲	ویار نوشابه / حسین فدایی حسین
۵۵	ماجرای قدیمی چشم و ابرو! / حسن گلدوست
۵۷	معرفی کتاب / آسیه مبین
۵۹	اخبار کوتاه

شماره ۱۶ مهر و آبان ۱۳۸۶

نقل مطالب این نشریه با ذکر منبع بلامانع است.

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

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

تلفن تحریریه: ۸۸۵۳۰۰۳۱، دور نگار: ۸۸۵۳۰۰۳۲

کورسوی چراغ پژوهش‌های تئاتری

یکی از بزرگترین معایب جامعه تئاتری ما، کمبود فعالیت‌های پژوهشی است. البته ضعف فعالیت‌ها و اقدامات پژوهشی در کشور ما فقط مختص حوزه تئاتر نیست، اما به نظر می‌رسد تئاتری‌ها کمترین توجه را به مقوله تحقیق و پژوهش می‌کنند. انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس از چند سال پیش با هدف ارتقاء سطح علمی تئاتر مقاومت، فعالیت‌های خود را بیشتر معطوف به پژوهش نموده است. برگزاری همایش پژوهشی تئاتر مقاومت، گردهمایی تخصصی هنرمندان تئاتر انقلاب و دفاع مقدس، راهاندازی کتابخانه تخصصی تئاتر مقاومت و... تا همین انتشار دو ماهنامه تخصصی نقش صحنه خود گواه این مدعا است. اما آنچه که توجه مسؤلان انجمن را به خود مشغول ساخته، کم‌توجهی هنرمندان فعال این عرصه به مسأله پژوهش است. باید به این نکته توجه داشته باشیم که صرفاً فعالیت اجرایی نمی‌تواند ضامن ماندگاری و ارتقاء سطح کیفی تئاتر کشور باشد. گمان می‌کنم که مسؤلان تئاتر کشور کمر همت بسته‌اند تا با کمک پژوهشگران و هنرمندان تحولی در این زمینه به وجود آورند. در یک سال اخیر در اکثر جشنواره‌ها فعالیت‌های پژوهشی به عنوان بخش جنبی در نظر گرفته شده که آن هم بیشتر جنبه سفارشی داشته و هنوز در میان هنرمندان و پژوهشگران به صورت یک فعالیت خودجوش در نیامده است. در حال حاضر فراخوان چهارمین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت منتشر شده؛ اگر بخواهیم مقایسه‌ای میان فراخوان یک همایش پژوهشی و یک جشنواره تئاتر داشته باشیم، متوجه می‌شویم که تعداد علاقه‌مندان به شرکت در هر کدام از این برنامه‌ها تفاوت زیادی با هم دارند و حتی این مسأله در محیط‌های دانشگاهی هم رخ می‌نماید. پایان‌نامه‌های دانشجویان در رشته‌های هنری، به عنوان یک تکلیف نه‌چندان مهم تلقی می‌شود و هیچ تلاشی در دانشکده‌های تئاتر برای تربیت محققین و پژوهشگران صورت نمی‌گیرد. گویا قرار است تمامی دانشجویان بازیگر و کارگردان شوند و از این رو تلاشی در جهت کشف استعدادهای پژوهشی در میان آنها نمی‌شود. به امید روزی که پژوهش‌های تئاتر پایه‌های فعالیت‌های هنری تئاتر گام بردارند.

تأملی بر چگونگی جشنواره تئاتر دفاع مقدس

شناخت آسیب‌ها و ضعف‌ها برای رسیدن به پیشنهادهای بهتر



بهزاد صدیقی

هدف از برگزاری جشنواره تئاتر دفاع مقدس چیست؟ اساساً چرا جشنواره تئاتر دفاع مقدس برگزار می‌کنیم؟ ضرورت‌های جشنواره تئاتر دفاع مقدس چیست؟ آیا جشنواره تئاتر دفاع مقدس می‌تواند هم مسائل جنگ و پس از جنگ را مورد بررسی و تحلیل قرار دهد و هم "تئاتر" در آن اتفاق بیفتد؟ تئاتر دفاع مقدس چیست و جشنواره تئاتر دفاع مقدس چه تعریفی از آن دارد؟

در شرایط فعلی جشنواره تئاتر دفاع مقدس چگونه می‌تواند به حیات خود ادامه دهد؟ و...

به نظر می‌رسد هر یک از سوالاتی از این دست، هم می‌تواند همچنان تا همیشه وجود داشته باشد و هم هر کدام از آنها می‌تواند موضوع پژوهشی برای نگارش مقاله یا مقالاتی درباره آنها باشد. اساساً اگر بخواهیم مفهوم جشن و جشنواره تئاتر دفاع مقدس را مورد واکاوی قرار دهیم می‌باید ابتدا مفهوم جشن و جشنواره را تعریف کنیم و بعد براساس این تعریف و با رجوع به سوابق گذشته جشنواره تئاتر، از ضرورت جشنواره های تئاتر دفاع مقدس سخن بگوییم یا اهداف آن را یک به یک برشمریم و به صورت خلاصه، نقاط ضعف و قوت آن را تبیین و سپس تحلیل کنیم.

در جلد یک فرهنگ معین در ذیل کلمه "جشن" چنین آمده است: "۱- مجلس شادمانی، محفل نشاط ۲- ضیافت، مهمانی ۳- سور و سرور، شادی." (۱) از آنجا که در دستور زبان فارسی پسوند "اره" دال بر شباهت است و با اتصال به کلمه قبل خود، شباهت‌سازی و همانندی آن کلمه را معنی می‌بخشد، بنابراین کلمه جشنواره معنی شبیه به جشن یا ضیافت و شادی و شادمانی را به مخاطب القا می‌کند. با این حال از کلمه جشنواره ما همواره انتظار داریم که محفلی گریه و شورآفرین را شاهد باشیم. در اینجا این سوال برایمان پیش می‌آید؛ هر گاه که این کلمه همراه



متأسفانه در این زمینه اغلب نگاه‌های یک بعدی و معمولی و تکراری را از سوی نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان شاهد بوده‌ایم. هر چند نباید این مهم را از نظر دور داشت که تعداد زیادی از نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان تئاتر دفاع مقدس در جشنواره به لحاظ کیفی از سطح قابل توجهی برخوردار و شایستگی‌های بسیاری را دارا بوده



با کلمه تئاتر یا کلمات دیگر پس از آن آمد آیا توانسته است محفل و مجلس شادی از دنیای تئاتر یا تئاتر خاص مورد نظر مراکز و ارگانها را برای مخاطب فراهم آورد یا نه؟ ظاهراً تئاتری که صرفاً در دوره‌ای خاص و سالی یا هر دو سال یکبار برگزار و به صحنه آورده شود، می‌تواند مفهوم جشنواره را به نحو درستی برای مخاطبان ارائه دهد و مخاطبان و هنرمندان تئاتر می‌توانند در یک برهه زمانی خاص شاهد اجراهایی گوناگون و متفاوت و در بخش‌های متعدد باشند صرف‌نظر از آنکه در آن مجلس شادمانی برپا باشد یا نباشد؛ زیرا که تجربه برگزاری اغلب جشنواره‌های تئاتر ما ثابت کرده است که به این مفهوم یا به معنی این مفهوم کمتر توجه نشان داده شده است.

اما طبق آنچه که به ریشه‌های جشنواره‌های تئاتر برمی‌گردد، در بسیاری از این جشنواره‌ها نمایشنامه‌نویسان در یک دوره خاص از سال گردهم می‌آمدند و نمایشنامه‌های خود را در قالب همسرایی در معرض قضاوت همگان قرار می‌دادند. در واقع هرگز در این جشنواره‌ها، نمایش به اجرا در نمی‌آمد یا هرگز در آن نمایش داده نمی‌شد. ریشه و پیشینه جشنواره تئاتر مثل خود تئاتر به دو سرزمین آتن و روم برمی‌گردد. به گفته اسکار براکت (۲) در تاریخ تئاتر جهان در آتن اگر چه سالی چهار جشنواره در بزرگداشت دیونوسوس برپا می‌گردید، اما قبل از سال ۴۴۲ (پیش از میلاد)، یعنی حدود صد سال پس از اولین مسابقه نمایشنامه‌نویسی، تنها در یکی از آنها نمایشنامه عرضه می‌شود و آن جشنواره دیونوسیای شهر بود. اما در اواخر سده پنجم و جشنواره لئایا (۳) و دیونوسیای روستا (۴) همانند دیونوسیای شهر همواره مهمترین این جشنواره‌ها باقی ماند و درام هرگز در جشنواره‌های بزرگداشت خدایان دیگر جز دیونوسوس اجرا نشد... اما هم جشنواره‌های شهری و هم مذهبی هر دو متعلق به همه ایالات وابسته به آتن بودند و به عنوان نمایشگاهی از فرهنگ و مکتب یونانی به کار می‌رفتند. (۵) به این ترتیب به نظر می‌رسد که جشنواره‌های تئاتر در یونان باستان با هر هدف و به هر شکلی که برگزار می‌شد، در سده‌های بعد توسط دیگر کشورها به انواع و اشکال مختلف ادامه یافت. (۴) براکت در ادامه در خصوص همین مبحث می‌نویسد: در طول قرون سه تا پنجم پیش از میلاد، ده گروه همسرایی پنجاه نفری، هر گروه از یک قبیله، با هم مسابقه می‌دادند. بعد نوبت به نمایشنامه می‌رسید؛ هر یک از

سه درام‌نویس شرکت‌کننده در مسابقه، سه تراژدی و یک ساتیر عرضه می‌نمود به طوری که اجرای نمایش‌های هر درام‌نویس یک روز به طول می‌انجامید. پس از سال‌های ۴۸۶ و ۴۸۷ پیش از میلاد، هر یک از پنج کمدی‌نویس تنها یک نمایش عرضه می‌کرد... در سال ۴۴۸ پیش از میلاد جایزه تنها به نمایشنامه‌ها تعلق می‌گرفت، اما پس از این تاریخ به بازیگران نیز جایزه داده شد. (۶) با تحقیقاتی که براکت به انجام رسانده، می‌یابیم که در جشنواره‌های تئاتر در دوران گذشته با چه هدفی برگزار و چقدر به بخش نمایشنامه اهمیت داده می‌شد. اینها البته الگوهای بسیار قدیمی برای برگزاری جشنواره است. در الگوهای جدید که مثلاً در آوینیون برگزار می‌شود، هدف، معرفی آثار تئاتری و



اشکال نمایشی کشورهای جهان است که هر یک با شیوه‌های اجرایی بسیار متفاوت برگزار می‌شود و مدیران فستیوال‌های تئاتر جهان در آن گرد هم می‌آیند و بر اساس اهداف خاص جشنواره‌های خود یا با سیاست‌گذاری مشخص و از پیش تعیین شده به دیدن و انتخاب آثار برای اجرا در کشور خویش مبادرت می‌ورزند. هر چند که امروزه اهداف بسیار متفاوتی را می‌توان در هر جشنواره جست‌وجو کرد اما برای آنکه از بحث اصلی خود دور نشویم، همین جا یادآور می‌شوم متولیان جشنواره تئاتر دفاع مقدس که با توجه به سیاست‌ها و اهداف بنیاد حفظ آثار و نشر ارزشهای دفاع مقدس دست به برگزاری جشنواره زده‌اند، برآند تا به وسیله زبان تئاتر و این رسانه، هم بتوانند ارزشهای دفاع مقدس را به نسل‌های پس از این دوران منتقل کنند و به نوعی به ترویج فرهنگ دفاع مقدس در



سالهای پس از جنگ بپردازند و هم ماندگارسازی این دوران را به وسیله رسانه تئاتر فراهم آورند. شاید اساساً آنها هرگز به چگونگی اشکال و انواع تئاتری در این حیطه توجه نکرده باشند و اگر توجهی هم از سوی این بنیاد صورت گرفته، آن است که فرآیند تئاتر دفاع به شکل درستی به منصفه ظهور برسد. البته این مهم برعهده مسولان برگزاری این جشنواره خاص است که تنها به دو سه هدف مشخص در این عرصه بسنده نکنند بلکه به ارزشهای واقعی دنیای درام و تئاتر در این حیطه نیز توجه داشته باشند. از جمله آنکه امکان نمایشنامه‌نویسی تئاتر جنگ و اجرای آثاری را در این حیطه به شکل درست و صحیح فراهم آورند یا با تجربه‌های خلاقانه نمایشنامه‌نویسان و کارگردان، به ساختارها و اشکال جدید اجرا دست پیدا کنند. توجه به مضامین بکر و دست‌نخورده و تازه از دوران جنگ و پس از آن، ارائه تحلیل‌های تازه و روشن، چگونگی ماندگارسازی دوران دفاع در حیطه آثار ادبیات نمایشی، توجه به علائق مخاطب در دوران پس از دفاع و جنگ و چگونگی ایجاد جریان سازی‌های غیر کلیشه‌ای و غیر تکراری از دوران جنگ از جمله کارهایی است که جشنواره تئاتر دفاع مقدس می‌تواند به آن بپردازد. در اینجا بر این نکته نیز تأکید می‌کنم که فراهم آوردن امکانات اجرایی و توجه به نمایشنامه‌نویسی و به خصوص نمایشنامه‌نویسان برگزیده این جشنواره در طول ۱۲ دوره می‌تواند به نمایشنامه‌نویسان و هم به کارگردانان این عرصه یاری برساند؛ به وجود آوردن امکانات اجرایی برای اجرای عمومی نمایش‌های آنان و یا تولید تئاتر دوران جنگ و پس از آن، بر میزان تأثیرگذاری بر مخاطب، مخاطب‌سازی و جریان‌سازی این نوع تئاتر در جامعه کنونی خواهد افزود. ضمن آنکه شرایط را اگر به این گونه پیش ببریم تا تولید تئاترهایی با موضوع جنگ در اجراها و یا صحنه‌های عمومی تئاتر در طول سال اتفاق بیفتد و از برآیند آن، جشنواره‌ای برگزار شود، یقیناً اجراهای بهتری را در جشنواره شاهد خواهیم بود. توجه به فرم و ساختار نمایش، مضامین و محتوای نمایشنامه از جمله توجهاتی است که در جشنواره‌های تئاتر دفاع مقدس ضرورت آن حس می‌شود. ضمن آنکه اگر در این عرصه شرایطی فراهم آوریم تا سانسور یا خودسانسوری صورت نپذیرد و تاب و توان نگاههای متفاوت و نه نگاههای صرفاً تقدیس‌گرایانه یا معمولی را داشته باشیم، می‌توانیم واقعیت‌های بیرونی مسائل

دوران جنگ و پس از آن را هم تحلیل کنیم. متأسفانه در این زمینه اغلب نگاههای یک بعدی و معمولی و تکراری را از سوی نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان شاهد بوده‌ایم. هر چند نباید این مهم را از نظر دور داشت که تعداد زیادی از نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان تئاتر دفاع مقدس در جشنواره به لحاظ کیفی از سطح قابل توجهی برخوردار و شایستگی‌های بسیاری را دارا بوده و هستند که مخاطبان نیز به آن توجه کافی داشته‌اند. تعداد این آثار شاید به لحاظ کمی چندان رقم قابل توجهی نباشد. اما همان تعداد از نمایشنامه‌نویسان نشان می‌دهد که آنان در آثارشان، هم مسائل دوران جنگ را و هم مسائل پس از جنگ را به درستی توانسته‌اند نشان دهند. به عنوان مثال می‌توان به آثاری همچون عطا سردار مغلوب و دو حکایت از چندین حکایت رحمان نوشته علیرضا نادری در دوره‌های دوم و پنجم جشنواره تئاتر دفاع مقدس، عاشق‌ترین روزگار و اهل افاقیا از سعید تشکری در دوره‌های دوم و سوم، چرخ هشتم و پیراهن هزار یوسف و قطار جنوب از علیرضا حنیفی در دوره سوم و چهارم و هفتم، کانال کمیل، خاک سبز، تپه افلاک و شبیه پدر در دوره‌های پنجم،

سیاست‌های جشنواره با توجه به حفظ اهداف کلی جشنواره، جلوگیری نکردن از تحلیل‌ها و نگاه‌های جدید و متفاوت، افزایش بودجه برای برگزاری کل بخش‌های جشنواره و فراهم آوردن شرایط اجرای حرفه‌ای و درست‌تر جشنواره و... از جمله اقداماتی است که می‌تواند جشنواره تئاتر دفاع مقدس را دچار تغییر و تحول سازد و شکل حرفه‌ای‌تری به آن ببخشد و هنرمندان و مخاطبان آن را با یکدیگر آشتی دهد و آن را از تکرار و کلیشه دور سازد.

چهارم، سوم و دوم، چهارمین نامه، اسماعیل اسماعیل، درون پیراهن یحیی، تکرار و دهان پر از کلاغ نوشته جمشید خانیان در دوره‌های چهارم، ششم، دهم و دوازدهم، زمستان ۶۶ نوشته محمد یعقوبی در دوره پنجم، عزیز مایی نوشته مهرداد رایانی در دوره سوم، روزگار و نغمه‌هایش نوشته محمد چرمشیر در دوره دوم، مهمان سرزمین خواب نوشته چیستا یثربی، کودکان در حلبچه می‌میرند نوشته عبدالحی شماسی در دوره نهم و ... اشاره کرد.

اما بسیاری از نمایشنامه‌نویسان این عرصه در همین جشنواره، نخستین تجربه‌های نمایشنامه‌نویسی را به صورت حرفه‌ای تجربه کردند و سپس در آن قد کشیدند که در این میان می‌توان به میلاد اکبرنژاد اشاره کرد که نمایشنامه‌های من زاره، عذرا طاها هستم، شهادت درباره، آن چوپانی که راست گفت، فاجعه فوروارد، سمفونی روی گدازه، آوازهای تنهایی و ... را برای این جشنواره به نگارش درآورد. از دیگر نویسندگان و نمایشنامه‌نویسانی که برای این جشنواره بسیار قلم زدند و به صورت حرفه‌ای کار کردند می‌توان از سعید تشرکی، سیدحسین فدایی حسین، چیترا نادری، شهرام کرمی، محمدرضا آریانفر، غلامحسین دریانورد و فرهاد ارشاد نام برد. هر چند که نمایشنامه‌نویسان دیگری همچون علیرضا نادری و جمشید خانیان اغلب نوشته‌هایشان به تجربه کردن در این عرصه مربوط بوده است. به هر حال همه هنرمندان شرکت کننده در این جشنواره انتظار دارند پس از حضور در جشنواره، آثارشان در معرض دید تماشاگران قرار گیرد و به اجرای عمومی برود و در اجرای نمایشهایشان تنها به جشنواره بسنده نشود. این مهم تنها می‌تواند با یک بازنگری در سیاست برگزاری جشنواره و هماهنگی مسوولان آن با سایر ارگانها و مراکز فرهنگی در تالارهای تحت پوشش خود نظیر فرهنگسراها، به منصف ظهور برسد. برنامه‌ریزی‌های کلان و بلندمدت، ایجاد دبیرخانه دائمی و معرفی یک دبیر دائمی و فراهم آوردن شرایط اجرای عمومی نمایش‌های جشنواره، دعوت از هنرمندان مجرب و حرفه‌ای این عرصه، پژوهش بر روی دوره‌های گذشته در خصوص همه بخش‌ها، برپایی سمینار و کارگاه‌های مختلف نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی در طول سال، چاپ نمایشنامه‌های راه یافته دوره‌های گذشته و دوره‌های آتی، توجه به امکانات صحنه‌ای و سالنی برای اجرای بهتر طراحی نور، صدا و صحنه، تغییر و تحول در

پی‌نوئیس

۱. فرهنگ معین - جلد اول - چاپ دهم - انتشارات امیرکبیر
۲. Oscar Gross Broket, History of the Theatre
۳. Lenaia
۴. Rural Dionysia
۵. تاریخ تئاتر جهان - نوشته اسکات برراکت - چاپ دوم ۱۳۷۵ - انتشارات مروارید.
۶. همان.



کارایی نشانه‌شناسی ایدئولوژیک در تئاتر دفاع مقدس

هفت سین بدون سین



حسن کلدوست

قدیمی‌ترها می‌گفتند؛ طلبه‌ای که زیاد کتاب جمع می‌کند، بی‌سواد می‌ماند. حالا شده حکایت من و نشانه‌شناسی و تئاتر و ایدئولوژی و باقی قضایا. این‌جناب نشانه‌شناسی که از بد روزگار به دام جماعت تاویل‌گرا افتاده، چنان آراء متفاوت و متغیری گردش حلقه زده‌اند که گه‌گاه تا مرز تناقض هم پیش می‌روند.

الهی بگردم ریکور و اسلاف و اخلاف نظریه‌پردازش را که زیر سایه‌ی درختان سرسبز مغرب زمین نشسته‌اند و خوش‌خوشک به جان این بیچاره حکم صادر کرده‌اند و پیروان مشرق‌نشینان هم که مدت‌هاست افسار علم و فلسفه را رها نموده‌اند، این احکام را چنان با هم مخلوط نموده که تشخیص راه از بیراه را باید به حساب و کتاب روز حشر وعده داد. تازه این واژه‌ی راه و بیراه هم خود بر مظان تهمت است چرا که؛ با این حکایت مطول تاویل، دیگر نه راه راه است و نه بیراه، راه.

به هر صورت اجازه فرمایید کمی با استناد به سواد مکتبی "آپ‌دیت" نشده‌ام چند کلامی در محاسن و مضار نشانه‌شناسی و ایدئولوژی در تئاتر دفاع مقدس گپ بزنیم؛ شاید این چند سطر، کمی وجدانمان را نسبت به این ژانر مهجور آسوده سازد که تا به امروز، هیچ نمایشنامه‌نویس بی‌درد و دردمندی که در این عرصه قلم‌فرسایی می‌کند، از هیچ مقاله‌ی موجز یا پژوهش مفصلی دردش نیامده و نکته‌ای از نکات بیان شده را لحاظ نکرده است. مگر این که اعلام شود برای فلان مسابقه، همایش یا جشنواره، فلان تعداد سکه اهداء می‌شود تا بهمان مورد ملحوظ گردد.

یاد آن جمله‌ی معروف سیدجمال‌الدین اسدآبادی می‌افتم که می‌گفت: ما، عمری‌ست تلاش می‌کنیم تا اسلام را نجات دهیم حال آن که، اگر مسلمانان را نجات دهیم و راهبری کنیم، اسلام خود نجات یافته و نجات دهنده است. حالا حکایت ماست که به



لازم به ذکر است که در نشانه‌شناسی ایدئولوژیک، نشانه‌ها عنصری سیال و سراسر تاویل پذیر نیستند بلکه، مخاطب را دانسته به درک و دریافتی مشخص رهنمون می‌شوند. در دسته‌بندی این نظام باورها و اشتراکات جمعی آن‌ها، اشتراکات خونی، ملی، عقیدتی، مذهبی، سیاسی، طبقاتی، جنسی و حتا صنفی قرار می‌گیرند



جای جماعت تناثری، می‌خواهیم تناثر را نجات دهیم. خدا بانیان جشنواره‌های مکرر بی‌مصرف را خیر دهد، که این جماعت را منفعل و دستورزده و پژوهش ستیز کرده است. بگذاریم و بگذریم. دل که پر درد شد، مقدمه‌ی مقاله‌ای کوچک، ملغمه‌ای می‌شود که شد.

نشانه‌شناسی در درام:

دوستی می‌گفت: نظریات در مورد نشانه‌شناسی و تاویل، خود باز هم نیاز به تاویل دارند. که این امر حدیثی دوار پدید می‌آورد که گریزگاهی برای رسیدن به منظری واحد به دست نمی‌دهد. حتا اگر این فرم دست یافته‌ی مشترک، کاملا نسبی یا قراردادی باشد. پس شاید بتوان این گونه آغاز کرد که نشانه‌شناسی، در واقع خود گونه‌ای شناخت و یا آگاهی بر داشته‌هایی است که نسبت میدان دید به موضوعات را افزایش می‌دهد. حال می‌خواهد این کاوش و آگاهی بر اساس آرکه تایپ‌ها و کهن الگوهای کهن باشد، ساختاری بر مبنای قرارداد های مترلینگ و کلودل والمیر بورژ و سایر سمبولیست‌ها باشد یا نمادشناسان و نمادگرایان و نشانه‌پردازان متاخرتر. آن چه حکم واحد در میان همه‌ی ادوار نشانه‌شناسی است، این اشتراک نظر است که نشانه‌ها چیزی جز خود متن نیستند. یعنی جزئی از متن را در یک دنیای تعریف شده و دارای حجم ذهنی قرار دهیم تا کارکرد خودش را که مثل علائم راهنمایی است در کل دنیایش نشان دهد. پس نشانه‌شناسی فقط نوعی آگاهی است در مورد برجستگی یکی از اجزاء که برای خودش زوایای پنهانی دارد که آن را تبدیل به نشانه کرده است. برجستگی و زوایایی که به سبب موقعیت به خصوص یا استفاده از شیوه‌ی کلامی خاص، کارکردهای مذهبی، فرهنگی یا ایدئولوژیک و یا عمل معناپذیر بر مفهومی هرچند عادی، شکل مفهومی منحصر به فرد می‌گیرد. در واقع همان‌گونه که برخی کهن الگوها هم در میان فرهنگ‌ها و ملل گوناگون نشانه و تاویل‌های متفاوت به دست می‌دهند، نشانه‌های معاصر نیز از همین حکم پیروی می‌کنند. مثلا جغد به عنوان نشانه‌ای کهن در برخی از فرهنگ‌ها مانند ما، نشانه‌ای بد یمن و شوم و بداقبال است در حالی که در آسیای شرقی و به خصوص چین، نمادی از تعقل و تدبیر و تفکر و روشنفکری است.

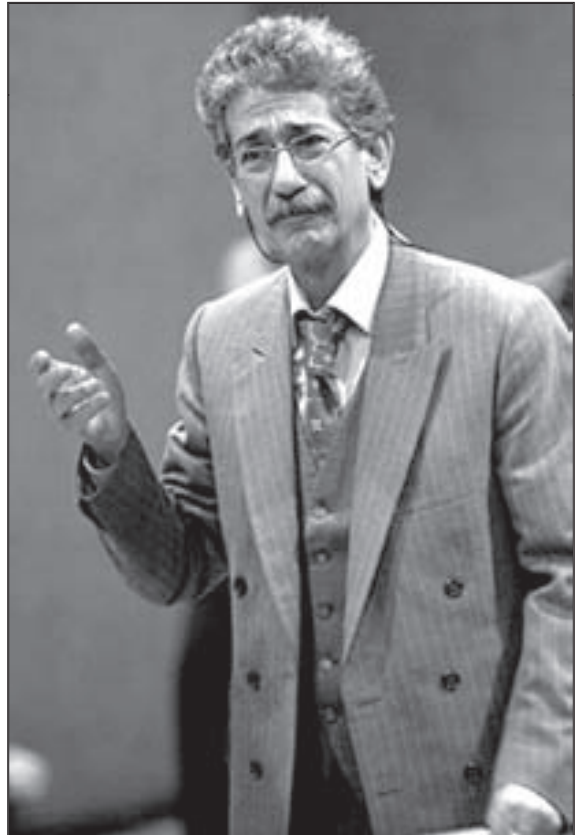
همین گونه‌اند نشانه‌های متغیر مانند بمب اتم. استفاده از بمب اتم در درام فارسی تاویل منطقه‌ای گزینش شده‌ای به دنبال دارد که با برداشت و مفهوم‌سازی در درام آمریکایی متفاوت است.

هرچند که شاید نگاه مخاطب آمریکایی در دهه‌ی هفتاد هم چیزی جز این بوده که امروز هست. اما من حیث‌المجموع هر دو گونه‌ی این نشانه‌های متنی، معمولا زیرلایه‌هایی دارند که از متن جدا شده و مانند یک "در" عمل می‌کنند. مخاطب تاویل‌گر وارد می‌شود و باید در این زیرلایه‌ها به کندوکاو بپردازد. هرچند که در بعضی از این نشانه‌ها- خصوصا آن‌ها که به آرکه تایپ‌ها مربوطند- معنای نشانه مشخص و کندوکاو پیرامون جهت یافته‌گی معناست. ولی موضوع مهم در این ماجرا این است که این زیرلایه‌ها در واقع می‌توانند سازنده‌ی دنیای متنی نویسنده که بن‌مایه و کلید اصلی اثر است باشند اما نمی‌توانند کل متن محسوب شوند. مانند اسکلت یک ساختمان که سازه‌ی اصلی و بر پا دارنده‌ی بناست اما، تمام بنا نیست و حتا در ظاهر قابل رویت هم نیست. اما این دنیای متنی، دنیایی است که ارزش کلمات و تصاویر و فضاها و حتا مفاهیم و تعاریف شاخص و غیره، در آن معنا پیدا می‌کنند.

حالا یک وقت است که درباره‌ی زبان فلسفی بحث می‌کنیم که در این حالت، سویی‌ی ارتباطی زبان چندان مطرح نیست و ماهیت خود زبان در بعد استعاره‌ای بیشتر مطرح است. در واقع منظور، همان فلسفه‌ی زبان است که در این بحث کم‌تر مورد اعتناست. یک جور دیگر هم می‌شود در این باره بحث کرد و آن، نشانه‌شناسی زبان است. اما وقتی که درباره‌ی جایگاه زبان نشانه‌ها در درام حرف می‌زنیم وضعیت فرق می‌کند.

می‌دانیم که زبان اگرچه پدیده‌ای ذهنی و فی‌نفسه یک قرارداد انسانی است، اما برای موجود شدن آن باید اجتماعی از گویندگان حاضر باشند. وقتی که اجتماعی باشد، نیاز به ارتباط در میان آن‌ها چیزی بدیهی است. در این حالت بحث درباره‌ی زبان نشانه‌ها و کاربرد آن در مناسبات ماست و نمی‌توان در خلاء مخاطب درباره‌ی آن حرف زد. پس ما یک زبان نشانه داریم و گویندگانی که برای ارتباط با یک دیگر آن را به کار می‌برند، اما این گویندگان گوناگون‌اند. عده‌ای همان توده‌ی مردم هستند و سایر قشرهایی که زبان، ابزار ارتباطشان است و ادبیات فولکلور را در مفهوم عام آن مورد استفاده قرار می‌دهند. عده‌ای هم گویندگانی که هنرمندان و نویسندگانند و زبان ارتباطی آنها صرفاً ابزاری نیست. اما، وجه اشتراک تمامی این گویندگان خواست ارتباط با دیگری است.

وقتی سخن از ارتباط پیش می‌آید ناگزیر تصویر پلی به میان



با قیاس میان شکسپیر و دیوید ممت سخن گفتیم، به وجهی از این امر پرداختیم. این کلام را این جا حفظ کنید تا چند خطی نیز پیرامون ایدئولوژی گپ بزنیم و بازگردیم.

ایدئولوژی در درام :

در میان تمامی نظریاتی که به نوعی درباره ی ایدئولوژی در درام و یا در زبان نشانه ها مطرح شده که البته حاوی اشتراکات فراوانی نیز هستند، شاید بتوان شسته رفته ترین و روشن ترین و موجز ترین نظر را، مخلص نظریه ی پارسونز دانست. پارسونز در سال ۱۹۵۱ این گونه گفت که ایدئولوژی، نظامی از باورهاست که بین اعضا مشترک است.

اظهر من الشمس این که تناثر مقاومت چه در شکل ضد جنگ آن که علیه نظامی از سلطه برخاسته و چه در شمایل دفاع از رزمندگانی که به حراست از میهن به پا خاسته‌اند، تناثری ایدئولوژیک است. حالا، این اشتراک در نظامی از باورها که دست یافته‌ی یک عمر کاوش پارسونز بخت برگشته است و موجب می‌شود آدمی ناخود آگاه به هوش و درایت او شک کند، جمله‌ایست متشکل از چند کلمه و کوتاه اما قابل اعتنا و ما به آن بی‌اعتنا!

لازم به ذکر است که در نشانه‌شناسی ایدئولوژیک، نشانه‌ها عنصری سیال و سراسر تاویل پذیر نیستند بلکه، مخاطب را دانسته به درک و دریافتی مشخص رهنمون می‌شوند. در دسته‌بندی این نظام باورها و اشتراکات جمعی آن‌ها، اشتراکات خونی، ملی، عقیدتی، مذهبی، سیاسی، طبقاتی، جنسی و حتا صنفی قرار می‌گیرند. هرچند که سه گزینه‌ی آخر معمولاً وسعت عمل کم‌تری دارند. ولی ماحصل این که، زبان نشانه‌ها از دل این اشتراکات در میان باورها پدیدار می‌گردد و برای ایجاد ارتباط موثر، نمی‌توان از نشانه‌هایی سود جست که میان عامل و نقطه‌ی انتقال اشتراک و عمومیت ندارد. در واقع نمی‌توان نشانه را از دوراهی تفریق آغاز کرد.

نشانه، ایدئولوژی، دفاع مقدس، تناثر و باقی ماجرا

الف) نشانه‌های کهن: فارغ از آرکه تایپ‌ها و نشانه‌هایی که در ضمیر مخاطب ایرانی شناخته شده یا حک شده نیست، نشانه‌های کهن مذهبی، ملی یا ملی مذهبی وجود دارند - کثیرالاجتماع هم هستند - که بدون حضور مخاطب حرفه‌ای یا کاوش گر هم می‌توان معانی عمیق مورد نظر را در شمایل نشانه‌شناسانه منتقل کرد، بی این که نیاز به تصنع‌پردازی و

می‌آید و بی‌تردید هر پلی دو سو دارد و آن دو سر باید، زمین سفتی را بر روی رودخانه‌ای، دره‌ای، چیزی که مرز و مانع و حائل و جدایی زاست به هم مرتبط کند. مثلاً ما میانه‌ی یک اتاق پل نمی‌زنیم که به هم نزدیک‌تر شویم بلکه، کافیست صندلی‌هایمان را کمی جلو بکشیم تا در مجاورت هم قرار گیریم. پس این جا بحث ارتباطی دوسویه در نظام نشانه‌هاست. یک سر این ارتباط درام‌نویس و کلا هنرمند است که می‌خواهد مفهومی را برای پایه‌گذاری یا حفظ و ماندگاری، یادآوری یا روشن‌نگری منتقل کند و سوی دیگر عامه‌ی مردمند. روشن این که هیچ‌گاه عامه‌ی مردم نیازی به ارتباط با هنرمند نمی‌بینند و اصولاً جز معانی روزمره که در ادبیات روزآمدشان همه چیزش واضح و بدیهی است نیاز دیگری احساس نمی‌کنند. ولی درام‌نویسی که حالا می‌خواهد با کلی خرج خلاقیت و ظرافت و رندی و معناشناسی و نشانه‌پروری، چیزی را به آن سوی پل برساند، ناچار است نشانه‌های دیداری و شنیداری کاربرد پذیر خود را، متناسب با آن چه باور و زبان عمومی است بپوراند تا، خود آگاه یا ناخود آگاه بر ضمیر مخاطب بنشیند. در مقاله‌ی شماره‌ی گذشته نیز که پیرامون نوعی آشنایی زدایی و رهایی از دانستگی

شعارزده‌گی و کسر از ایجاز باشد.

ب) نشانه‌های معاصر: چنان که سخن رفت، در پدیده‌ی ذهنی زبان نشانه‌ها کلید واژه‌های گفتاری یا تصویری‌ای وجود دارند که ابتدا، در حقیقت غیر اسطوره‌ای دنیای ماده، آن چنان که خاطره‌ای نزدیک و ملموس است در ذهن مخاطب عام نقش بسته و حالا می‌توانند در دنیای درام تبدیل به سمبلی برای بیان زوایای پنهان حقیقتی باشند که یا از نظرگاه توده دور و نامکشوف مانده و یا در خرده‌ریزی به نام روزمره‌گی در حال فراموشی است. البته این جا باید یادآور شوم که لزومی برای جداسازی این دو شق کهن و معاصر وجود ندارد و استفاده‌ی توأمان آن‌ها جدای برکاتی که دارد، می‌تواند هر دو وجه اسطوره‌سازی که التزامش عمل ماورایی و مرگ شهادت‌گونه است - که هر دوی این‌ها در جنگ تحمیلی رخ داده - و کنش خاطره‌پذیر معاصر که باور به درام و در نتیجه اثرپذیری مخاطب را افزون می‌کند، شکل دهد.

ج) اما همه‌ی این‌ها زمانی قابلیت وقوع می‌یابند که به اشتراک نظامی از باورها نزد درام‌نویس و مخاطب توجه شود. این توجه نیز خود شامل دو وجه است. یکی این که نشانه در میان هنرمند و مخاطب معنایی واحد داشته باشد. یعنی مثلا برای حس‌آمیزی، از خاطره‌ی سفره‌ی افطار برای مخاطب فرانسوی استفاده نشود و دیگر این که همان زبان نشانه‌ای مشترک، برای مخاطب آشنا هم خالی از تصنع و قابل پذیرش باشد. چنان که در غالب آثار ژانر دفاع مقدس، می‌بینیم که برای غنا و تاکید و انتقال عظمت حماسه، از روش‌های غیر اسطوره‌ای استفاده می‌شود و نتیجتا به تصویری می‌رسیم که تلاش شده با بهره‌گیری از نماد‌های معاصر اسطوره‌پردازی شود و نمایی کاریکاتوری، کسل‌کننده، غیر قابل پذیرش و بی‌بهره از ارتباط مفید حاصل شده است.

د) حالا باز سردبیر محترم نکته نگیرند که مقاله جای پرداخت بیشتر داشت. من درام‌نویس، همین چند نکته‌ی موجز اما حیاتی در باره‌ی نشانه‌شناسی ایدئولوژیک را تفحص کرده و به کار گیرم، با یک حساب سرانگشتی پانزده سال تئاتر دفاع مقدس را رشد می‌دهم. اما.....

همین.....



بررسی اجمالی عناصر تراژیک مشترک جنگ



ویجد فخر

با توجه به آنچه تاکنون درباره اشتراکات دو گونه نمایشی تعزیه و تئاتر دفاع مقدس گفته شده است، هر دو گونه بر آن هستند تا از طریق نمایش همبستگی اجتماعی را تأیید و تصدیق کنند. این دو دارای جنبه‌های نمایشی هستند که، به وسیله دین به یکدیگر پیوند می‌خورند. ریشه داشتن در باورها و اعتقادات در این دو گونه نمایشی، خود کافی است تا معنای باور دینی، هنری و ملی را تکامل بخشد، هر چند که این دو گونه به لحاظ ابزار مکان و زمان تاریخی و پیشینه اجتماعی تفاوت داشته باشند. جنگ، به عنوان یک تهدید و فشار خارجی، نظم کلی زندگی را به هم می‌ریزد و آدمها برای حفظ ارزشهای اعتقادی زندگیشان است که به دفاع می‌پردازند. مردمی عادی، که قهرمانانه به دفاع از ارزشهای زندگی می‌پردازند.

مسائلی مانند دلیل و انگیزه مبارزه و شهادت و اهمیت حوادث و شخصیت‌ها، مؤکد دینی بودن ریشه‌های این مبحث می‌باشد. قیام، سختی و عذاب، عاقبت قهرمانان مبارزو نفرتشان از مناسبت غلط و تجاوزکارانه اجتماعی، سیاسی و اخلاقی همگی دارای بار احساسی هستند که شاید در حیطه عقاید بشری ننگند. مواردی که در زیر به آنها اشاره می‌شود، وجوه مشترکی است میان تعزیه و تئاتر دفاع مقدس، با محوریت زمان جنگ، که بیانگر تاثیرگذاری آنها در فرم اجرایشان نیز هست:

الف- قهرمانان در هر دو گونه نمایشی، فدایی و سپر بالای ملت خویش می‌شوند. چه در هنگام تماشای تعزیه که قهرمان از تحمل رنج و غصه و ناملایمات برای رسیدن به نجات و رستگاری یارانش نوید می‌دهد و چه در صحنه‌های قبل از نبرد در دفاع مقدس تا کشته شدن در راه آزادی و رسیدن به مراتب عالی انسانی و معنوی، این امر به وضوح بارها و بارها دیده می‌شود.

ب- کشمکش نهفته در قالب نمایشی جنگ به صورت تقابل



هدفش، رسیدن به شهادت و جاودانگی در پیشگاه مراد خویش است. مرگ او، مرگی خردمندانه است. شخصیت این قهرمان در زمان جاری می‌شود. هر چند از او فقط پلاکی به عنوان نماد یک قهرمان بر جای مانده باشد.

رویکرد تاریخی

ظرفیت بالای متن نمایشی در روند تاریخی جنگ، مجالی ممتاز در رخداد‌های دراماتیک تئاتر دفاع مقدس می‌باشد. انتخاب تاریخ وقوع نمایش، یعنی فاصله ۱۳۵۹ تا ۱۳۶۷ با تمام تحولات سیاسی میانه آن، موقعیت دراماتیک بسیار مناسبی، با توجه به ارجاع جهان واقعی است. در این دوره امور نظامی و در نهایت حوادث نظامی محور قرار می‌گیرد. در ابعاد وسیع‌تر، این دامنه تا مسائل پشت جبهه پیش می‌رود و در امتداد آن به کالبد جامعه گره می‌خورد.

در همین راستا، با توجه به خصوصیات مشترک جنگ، که پیشتر به آن اشاره شد، تئاتر دفاع مقدس، با تکیه بر مستندات تاریخی به درامی دلیرانه و مهیج با امکاناتی بی‌حد مبدل می‌شود. در این دوره است که رودرروی افکار متفاوت با ایدئولوژی غالب که از انقلاب ۱۳۵۷ آغاز شده بود، نقل محافل می‌شود و دسته‌ای خود را به نوعی در این حرکت سهیم می‌دانستند. این گرایش‌های جاری در جامعه، خود را به فضای جبهه‌های جنگ تحمیلی می‌کشاند و این در حالی است که بیشتر از هر زمانی، نیاز به به یکپارچگی و وحدت ملی به شدت احساس می‌شود. این چالش، جامعه را

نیکی و بدی، حق و باطل و مدافع و متجاوز در هر دو گونه به وفور دیده می‌شود و خود موجب تولید ماجراهای مرتبط با بدنه اصلی موضوع می‌گردد که می‌تواند به صورت فردی و جمعی نمایش داده شود. می‌توان در تعزیه به ایجاد تعزیه‌های مرتبط با واقعه کربلا و در تئاتر مقاومت به نمایش‌هایی با موضوعات پس از جنگ اشاره کرد.

ج- قهرمانان شهید در هر دو گونه، در جدال با سرنوشت خویش، با شوق و استعداد خاصی سختی‌ها را تحمل می‌کنند. موقعیت دراماتیک تشنگی در دو گونه نمایشی، موقعیتی مثال‌زدنی است که جنگاوران همواره در جدالند.

د- وجود «نوحه خوانی» در ابتدا و انتهای هر نبرد یا واقعه در تعزیه، و قبل از عملیات و هنگام بازگشت شهدا در جنگ تحمیلی، عاملی است در جهت تزکیه نفس.

ه- نشان دادن واقعیت‌ها و موقعیت‌های اغلب اندوه بار جنگی نابرابر، با استفاده از تصویرسازی و به کاربری ابزار و صحنه‌های مخصوص به خود، واقعیت‌هایی اغلب تحت تاثیر مفاهیم فرهنگی و اجتماعی هستند.

و- تحول قهرمان به صور روحی، فیزیکی، روانی و اخلاقی. «حربین‌یزیدریاحی» پس از عبور از منزل شک، دایره جهان مادی را درنوردیده، در مرکز عالم تعزیه از مرگی زمینی به حیاتی جاوید می‌پیوندد.

ز- قهرمان در هرگونه بر مرگ خویش واقف است. تنها



بر آن می‌داشت تا از این دیالکتیک به نقطه نظر واحدی برسد زیرا بحران جنگ تحمیلی جز این نمی‌طلبید. در همین دوره است که روح ایثار و جانفشانی در خط مقدم و گاهی نقطه مقابل آن، یعنی افعال کاری در پشت جبهه، احساسات رزمندگان را تحت الشعاع خود قرار می‌داد. وجود همین موقعیت‌های دراماتیک با حضور آدمهایی با خصایص فکری و اعتقادی متفاوت- ناشی از بطن اجتماع- در نقطه خط مقدم و زندگی آنها در کنار یکدیگر زمینه بسیار پرباری را برای نویسنده و کارگردان فراهم می‌سازد تا واقعیات زندگی در جنگ را به تصویر درآورند. همین آدمهای عادی هستند که در پس خاکریزی که فاصله‌اش با مرگ تنها یک قدم است، قهرمانان روایت فتح می‌شوند.

خط مقدم نبرد همچون دایره جدال در تعزیه، سرحد مرگ و زندگی است. در چنین موقعیتی ناگزیر، درونیات اشخاص هویدا می‌گردد. یک موقعیت ناب نمایشی، فارغ از هرگونه ماسکی. دیگر از کسی انتظاری ندارند. راهی پیش روست که باید به تنهایی به فرجام برسد. رسالتی که خود باید به تنهایی به دوش بکشند.

اندیشه پنهان

مشارکت آحاد ملت در جنگ، پس از انقلاب و جنگ‌های انقلابی آن، نیرویی بوجود آورد وسیع، که قدرت روحی ضربه‌زدن به دشمن را بالا برد، تا آنجا که در زندگی ملی این مردم و رزمندگان بازتابی عمیق گذارد. مقاومتی با استراتژی دفاعی که به پیوندی اصیل میان رزمندگان با دنیای طبیعی‌شان تبدیل شده بود، حال می‌رفت تا از بازی انتظار و انبساط یک زمان پر از تنش و حادثه، بهره برد. این عمل پنهان و جاری، ناشی از خود سربازان، آبدستن نگرش‌هایی هستی‌شناختی می‌شود. نگرشی که در بطن هر فرد کشمکش همراه با تراکم احساس‌های مختلف ایجاد می‌کرد. فرد در این جا همچون لحظات تنهایی و تردید در تعزیه به ریشه‌های دینی خود چنگ می‌زند و این درست هنگامی است که به کشف و شهودهایی خصوصی و غیر قابل انتقال می‌رسد. دریافتی عارفانه همراه با الوهیتی مواج و نامرئی که با اتکا به شکل و ساختار نمایش متداول غربی تصویر کردن انسان در این موقعیت و روابط، شاید دور و غیر قابل باور گردد.

از این نکته نباید گذشت که کارگردان با معادل‌سازی دو گونه نمایشی و تطبیق صوری و ظاهری و نیز استفاده از زبان صمیمی و ساده فضاهای شاد میان رزمندگان، می‌تواند عمق معانی آنها را کشف و در راه نمایش دادن، آنرا پرداخت کند.

از کشف ساختار تا اجرا

با آنچه تاکنون گفته شد، تئاتر مقاومت نیز دارای شیوه اجرایی مخصوص به خود می‌شود. شیوه‌ای که بازتاب موقعیت‌های واقعی جنگ و مقاومت و نشان‌دهنده حقایق پنهان و آشکار این رویداد تاریخی اجتماعی باشد. شیوه‌ای که توهامات و خیالات را از ذهن تماشاگرش بزاید. بنابراین باید همچون تعزیه ارتباط مستقیم با مخاطب برقرار شود. فاصله با تماشاگر کمتر شده و لحن نمایش در عین صمیمیت بیان گردد. باید توجه داشت که در موقعیت مهیج ایجاد شده، ریزه‌کاریها و پیچ و خم‌های روانشناختی و اجتماعی فراموش نگردد. به دور از هرگونه شاخ و برگ اضافی بحث اصلی پرورانه شود. مقدمه‌پردازی تا جای ممکن حذف گردد و جزئیات، کم شده و در خدمت کلیت اصل پیام داستان قرار گیرد.

متن در این جا به عنوان ماده اولیه پردازش عناصر بصری، حامل نظام نشانه‌ها، فرمها و مفاهیم تصویری می‌باشد. بنابراین اتفاقات زیادی بین برخورد متن تا تولید اثر نمایشی رخ می‌دهد. در این بین از مرحله خوانش متن تا تولید اثر بی‌تردید، ایده و خلاقیت دارای نقش مهمی در فضا سازی اثر می‌شوند.

حال این سؤال ممکن است پیش آید که کارگردان با چه رویکردهایی روبرو است؟ و چه سبکی از شیوه اجرایی برای اجرای یک اثر با مشخصات تئاتر دفاع مقدسی، مناسب‌تر است؟ در پاسخ به این پرسش‌ها باید گفت، با یک نگاه کلی به آثار موفق در این زمینه می‌توان این طور بیان داشت که، در مرحله نخست رویکردها به سمت ارزش‌ها و حماسه‌ها و عملیات‌ها سوق پیدا کرده و سپس رنگ و بوی تاریخی، سیاسی و اقتصادی به خود گرفته‌اند. مضامینی که بیش از همه در این نوع رویکرد، حول محوریت جنگ، به عنوان بن‌اندیشه نمایش‌ها مورد استفاده قرار گرفته‌اند، شامل: تعلق خاطر، نمایش عقیده، شهادت، ایثار و صبر و مقاومت در برابر همه نیروهای مخالف می‌باشند.

این مضامین نشان‌دهنده ظرفیت انسان‌ها در وضعیت‌های انسانی هستند و همه چیز از دل آیین حیات آدمها در جنگ می‌جوشد. وضعیتی که خود از رویکردهای بنیادین تئاتر به شمار می‌رود. بنابراین کارگردان با استفاده از این ظرفیت، بار قدسیت هر کدام از این مضامین فوق را که ممکن است به طور ناخود آگاه، تداعی کننده فضایی غیرانتزاعی شوند، متوازن ساخته و اجرای اثر را به سمت کاربری واقعی و طبیعی و قابل باور برای مخاطبان، اعم از نسل‌های متفاوت، پیش برد.



خط مقدم نبرد
همچون دایره
جدال در تعزیه،
سرحد مرگ و
زندگی است.
چنین موقعیتی
ناگزیر، درونیات
اشخاص هویدا
می‌گردد. یک
موقعیت ناب
نمایشی، فارغ از
هرگونه ماسکی.
دیگر از کسی
انتظاری ندارند.
راهی پیش
روست که باید به
تنهایی به فرجام
برسد. رسالتی
که خود باید به
تنهایی به دوش
بکشند



در پیشبرد این امر، کارگردان- و همچنین نویسنده - تئاتر دفاع مقدس، باید در خلق اثرش، به بازشناخت موارد زیر در جنگ تحمیلی - به عنوان ساحت اصلی تئاتر مقاومت در ایران- پردازد:

الف- بازگشت به باورها، عقاید، ارزش‌ها و فلسفه اصلی مقاومت در برابر فرهنگ و ایدئولوژی نیروی متخاصم به عنوان نیروی پیش‌برنده شخصیت‌ها در مسیر نمایش. (بنیان فکری تعزیه به عنوان بهترین منبع عقیدتی در این زمینه قابل ذکر است).

ب- بازشناخت و کشف مفهوم مقاومت در دوران جنگ و جایگزینی مستندات واقعی مانند تقابل شخصیت‌ها با ادیان و قومیت‌های متفاوت و موقعیت‌های گوناگون، به جای کلیشه‌های ذهنی و ایدئولوژیک در جهت جذب مخاطب ناآشنا با آن دوره



زمانی.

ج- به کارگیری و استفاده از تجربه‌های ابزاری و تکنیکی روز در فرم اجرایی اثر، در جهت القاء تصویری ملموس و نزدیک به واقعیت. این امر به این سبب مهم است که، محتوای این جنگ، به عنوان یک جهان‌بینی مستقل در دنیای درام، معلوم و مشخص است و تنها خلاقیت در فرم اجرایی اثر، می‌تواند فضا و مفهوم مورد نظر کارگردان را برای مخاطب، بازسازی کند.

با این نگرش‌ها نسبت به جنگ و دفاع مقدس، میدانی وسیع از امکانات موضوعی، شخصیتی، داستانی و روایی - حماسی برای خالقان نمایش دفاع مقدسی بوجود می‌آید. حضور همزمان عناصر بالقوه و بالفعل، در دل این امکانات، دیالکتیکی از ممکن‌ها (محتوا) و درامی خلاق (فرم) را ممکن می‌سازد که از راه تجربه‌گری در مستندات جنگ، مجموع این تقابل همسو دریچه‌ای از هستی نمایش جنگ را برای کارگردان و نویسنده باز می‌سازد. دریچه‌ای که چشم‌اندازش، به سوی ساختاری با زمانی مستقل و اعمالی متنوع، باز می‌شود.

باید در اینجا، به این مورد هم اشاره کرد که، در این جنگ اسلحه و نظامی‌گری به شکل مستقیم نمی‌تواند بر عمل دراماتیک تاثیرگذار باشد و کشمکش موجود در درون انسان‌ها و جریانات این نبرد است که می‌تواند اعمال را توجیه‌پذیر کند. جنگ به عنوان بحرانی تحمیلی، از محیطی خارج، به قهرمان تحمیل می‌شود. محیطی که در آن، هرگونه آرامش و سکونی می‌تواند مقدمه‌ای برای یک بحران و درگیری دیگر شود. این بعد با گذشت زمان، هر چه به آینده نزدیک می‌گردد، کشمکش‌های اجتماعی را نیز در بر می‌گیرد. سیاست، آخرین شکل کلی است که در این بعد، رنگ می‌گیرد.

اگر به عنوان تاثیرپذیری هنر تئاتر از جنگ، بپذیریم که، سبک اکسپرسیونیسم متأثر از جنگ‌های جهانی اول و دوم است، می‌توانیم بیان کنیم که تئاتر دفاع مقدس نیز به دنبال سبک خودش می‌باشد. وجود واژگان قومی متنوع، فرهنگ مستقل زبانی مخصوص جبهه، وجود موقعیت‌ای کم‌دی و مسیر آن به سمت یک رنجنامه و.. همه و همه از نشانه‌های بیرونی وجود سبک بالقوه تئاتر دفاع مقدس می‌باشد. سبکی که به دنبال فرایافتهایی که در این مجال به آنها اشاره شد، می‌تواند تلفیقی از طبیعت‌گرایی در فرم و واقع‌گرایی در محتوا باشد. واقع‌گرایی که کارگردان بدون دخل و تصرف شخصی در آن، سعی کند تا با ترکیب آن، با طبیعت‌گرایی موجود در امکانات صحنه‌ای، به سبکی منسوب به دفاع مقدس نزدیک گردد. نمایشی

که با نزدیک شدن آدمها، اشیا، مکان و زمان و آرمان‌ها به اصل خود، ما را به سمت اجرایی واقع‌بینانه پیش می‌برد.

از مجموع این بازشناخت و مطالبی که در این مجال عنوان شد، می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که، تئاتر دفاع مقدس به سبب تاثیرپذیری از مبانی ایدئولوژیک جامعه‌شناسانه دینی‌اش، در بسیاری از جهات به سازه‌های تعزیه نزدیک می‌گردد و خود را به عنوان گونه‌ای مستقل مطرح می‌سازد. اهمیت این موضوع در آنجا است که، نزدیکی این دو گونه دین محور، و استفاده تئاتر دفاع مقدس

ذهن نگران اوست در بیان اندیشه آمادگی برای دفاع از بحران ناگهانی جنگ و دفع خطر از غفلت‌های جامعه، برای آینده.

در پایان باید بگوییم، تئاتر دفاع مقدس بی‌تردید از نظر زیباشناسی، ساختارش متأثر از ساختار نمایش مذهبی ایرانی است. ساختاری که حتی بر تئاتر غرب تاثیرگذار بوده است. پس تکیه بر این ساختار، می‌تواند زمینه‌ساز رشد و استقلال این گونه تئاتر معاصر را فراهم کند. برای خلق شیوه نو، قدم بر روی اعتقاداتی باید گذاشت که، ریشه‌های این ساختار هستند، چراکه رمز ماندگاری تعزیه در همین



مشارکت آحاد
ملت در جنگ،
پس از انقلاب و
جنگ‌های انقلابی
آن، نیرویی بوجود
آورد وسیع، که
قدرت روحی
ضربه‌زدن به
دشمن را بالا برد،
تا آنجا که در
زندگی ملی این
مردم و رزمندگان
بازتابی عمیق
گذارد

از عناصر تعزیه و حتی عناصر دیگر هنرهای بصری مانند نقالی و مینیاتور، امکان تعمیم و گسترش آن را در میان مخاطبان فراهم ساخته و خود را به عنوان آبخشور نوین فرهنگی و اجتماعی - به عنوان نمونه تئاتر هویت‌دار - مطرح می‌سازد.

از سوی دیگر، بازشناخت این تشابهات، آینده این تئاتر را می‌سازد. تصمیم‌گیران برای تصویر واقعات جنگ به وسیله تئاتر، نشان‌دهنده

مساله بوده است.

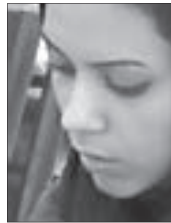
دوره زمانی جنگ هشت ساله، به عنوان دفاعی مقدس، موقعیت‌هایی در دل فرهنگ، اعتقاد و زبان این مردم خلق کرده که با کشف و مستندسازی آنها، راه شناخت و روشن - ساختن حقایق برای نسل‌های آتی هموار گشته و در انتها به ماندگاری و باورپذیری می‌رسد.

بررسی نشانه‌شناختی نمایشنامه‌نویسی دفاع مقدس

بخش اول

چکیده:

بررسی نشانه‌شناختی یکی از رویکردهای شناختگراییانه به درام است. در بحث درباره نشانه‌های تئاتر نمی‌توان بدون عبور از نظام‌های نشانه‌ای به تولید معنا رسید. در ابتدای مقاله به بررسی ارتباط متقابل زبان و نشانه و چگونگی همیاری این دو در خصوص انتقال معنا می‌پردازم. اندیشه‌های ساختگراییان پیرامون نشانه‌شناسی با بررسی نظرات پیرس و سوسور مطرح شده که هدف از پرداختن به این نظریات ایجاد زمینه‌ای مناسب برای بررسی ساختار زبانی تئاتر بوده است.



فرزانه سیناه پور

در ادامه به کالبد شکافی نشانه‌های تئاتر پرداختم و پس از شناخت ویژگی‌های نشانه‌شناسی نمایشنامه، فضای جنگ را به دو دسته فضای جبهه و دوران پس از جبهه تقسیم کردم. دسته اول نمایشنامه‌هایی که به طور مستقیم با جنگ و رویدادهای آن ارتباط دارد. برای معرفی و تحلیل این دسته، نمایشنامه "پیچ‌پچه‌های پشت خط نبرد" نوشته علیرضا نادری را برگزیدم. دسته دوم نمایشنامه‌هایی که درباره مشکلات و پیامدهای ناشی از جنگ است. نمایشنامه "زمستان ۶۶" نوشته محمد یعقوبی را برای دوران پس از جنگ انتخاب کردم.

هدف از تحلیل نشانه‌شناختی نمایشنامه‌های چاپ شده این دو نمایشنامه‌نویس، ارائه نمونه‌ای برای بررسی و تحلیل نشانه‌شناسی نمایشنامه‌های دفاع مقدس است.

لازم به ذکر است، انتخاب این دو اثر به معنای برتری نسبت به دیگر آثار هنری در زمینه دفاع مقدس نیست. بلکه به این معناست که این دو اثر قابلیت‌های لازم را برای بررسی در این پژوهش دارند.

مبانی نشانه‌شناسی:

نشانه‌شناسی اگر همچون روش بررسی پدیدارها دانسته

شود، عمری طولانی دارد و پیشینه آن به رشد اندیشه‌های فلسفی در یونان و هند باستان می‌رسد. در سده‌های اخیر بسیاری از دانشمندان علوم طبیعی بی‌آنکه در پی تدقیق مبانی کار خود برآیند، از نشانه‌شناسی استفاده می‌کردند. از سال ۱۷۵۲ اصطلاح *Sympomatologie* (شناخت علائم بالینی) روشنگر بخشی از علوم پزشکی به کار رفت که نشانه‌های بیماری را بررسی می‌کند.

حدود یکصدسال پیش منطق‌دان و فیلسوف پراگماتیست آمریکایی چارلز سندررس پیرس اصطلاح *Semiosis* را به کار گرفت و آن را پژوهش نسبت میان نشانه، مورد تأویلی و موضوع دانست. پیرس در آخرین سال زندگیش از اصطلاح *semiotics* یا نشانه‌شناسی استفاده کرد. پیش از او جان لاک به سال ۱۶۹۰ این واژه را در پایان مهمترین کار فلسفی خود یعنی رساله‌ای در پژوهش نیروی فهم آدمی به کار برده بود. نشانه‌شناسی، آن گونه که پیرس در نوشته‌های پراکنده و در نامه‌هایش به کار برد، دانش بررسی تمامی پدیده‌های فرهنگی است که به نظام‌های نشانه‌شناختی تعلق داشته باشند. پیرس و چارلز ویلیام موریس که کوشید کار او را در زمینه نشانه‌ها، به ویژه در گستره رفتارگرایی دنبال کند، بر این باور بودند که دامنه نشانه‌شناسی بسیار گسترده است، مقوله ارتباط به گونه‌ای کلی را در بر می‌گیرد و هر چه که دلالت بر چیزی دیگر کند در قلمرو آن جای خواهد داشت. ۱

اندیشمند دیگری که در زمینه نشانه‌شناسی مباحث ارزشمندی طرح کرد، زبان‌شناس سویسی، لویی فردینان دو سوسور بود. وی در سال ۱۸۵۷ در یک خانواده دانشگاهی در ژنو به دنیا آمد. در ۱۹ سالگی برای مطالعه به دانشگاه لایپزیک رفت و دو سال بعد در همان جا رساله مشهوری را با عنوان نظام ابتدایی واژه‌ها در زبان هند و اروپایی منتشر کرد. در سال ۱۹۰۶ دانشگاه ژنو به طور تصادفی امکانی را برای او فراهم کرد تا نقطه عطفی را در زبان‌شناسی و در نتیجه در نشانه‌شناسی رقم بزند. هنگامی که سوسور در سال ۱۹۱۳ درگذشت، شاگردان و همکاران او که معتقد بودند درس‌های او بسیار بدیع و مبتکرانه بوده است، یادداشت‌های به جا مانده از او را گردآوری کردند و در سال ۱۹۱۶ با عنوان (دوره عمومی زبان‌شناسی) منتشر کردند. ۲

سوسور در ۱۹۱۰ از نشانه‌شناسی یاد کرده بود:

می‌توان علمی را طراحی کرد که به بررسی زندگی نشانه‌ها در دل زندگی اجتماعی بپردازد. این علم بخشی از روانشناسی اجتماعی و در نتیجه، بخشی از روانشناسی عمومی خواهد بود و ما آن را نشانه‌شناسی^۳ می‌نامیم (از واژه یونانی سمیون به معنای نشانه) نشانه‌شناسی به ما می‌آموزد که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آن‌ها حاکم‌اند. از آنجا که این علم هنوز به وجود نیامده است، نمی‌توان گفت چه خواهد بود. اما حق حیات دارد و جایگاه آن پیشاپیش مشخص است. زبان‌شناسی فقط بخشی از این دانش عمومی است و قواعدی را که نشانه‌شناسی کشف می‌کند، می‌توان در مورد زبان‌شناسی نیز به کار بست. ۴.

نشانه چیست؟

برای رسیدن به تعریف و شناختی دقیق از نشانه ابتدا به رویکردهای سوسور می‌پردازیم.

توجه سوسور در دوره عمومی زبان‌شناسی معطوف به سرشت نشانه‌های زبانی بود. او نشانه زبانی را چیزی دورویه و نوعی دوگانگی می‌انگاشت. یک رویه نشانه چیزی بود که او دال ۵ نامید. دال جنبه کاملاً مادی نشانه است. رویه دیگر نشانه که نمی‌توان آن را از دال جدا کرد- و در عین حال زاده دال هم هست- چیزی است که سوسور آن را مدلول ۶ نامید. مدلول یک مفهوم ذهنی است. اگر واژه سگ را در نظر بگیریم خواهیم دید آنچه نزد شنونده ساخته می‌شود سگ واقعی نیست بلکه مفهوم ذهنی سگ بودن است.

تفکیک ناپذیری دال و مدلول از یکدیگر سوسور را به ارائه طرح واره زیر سوق داد:

دال

مدلول

اما این نشانه‌ها که نشانه‌شناسی به مطالعه آنها می‌نشیند چگونه کار می‌کنند؟ نکته اصلی نظریه سوسور در باب نشانه‌های زبانی، ارتجالی بودن رابطه میان دال و مدلول است. یعنی ضرورتی ندارد که مفهوم ذهنی سگ را دالی به وجود بیاورد که از واج‌های /س/، /ل/، /و/ گ/ ساخته شده است.

سوسور برای اشاره به نشانه‌شناسی از اصطلاح *Semiology* استفاده می‌کند و نه از اصطلاح *Semiotics*. اصطلاح نخست در مکاتب اروپایی پژوهش‌های نشانه‌ای به کار می‌رود حال آن که اصطلاح دوم مورد استفاده نظریه‌پردازان آمریکایی است.

نشانه‌شناسی
اگر همچون
روش بررسی
پدیدارها دانسته
شود، عمری
طولانی دارد و
پیشینه آن به
رشد اندیشه‌های
فلسفی در یونان
و هند باستان
می‌رسد



نشانه‌گذاری در
اثر هنری، به
صورت خودآگاه یا
ناخودآگاه سطحی
از معنی را در
دل نشانه با خود
انتقال می‌دهد.
بنابراین معنا
چیزی نیست که
بتوان در متن به
دنبال آن گشت.
معنا در ذهن ما
وجود می‌آید



بعدها سمیوتیک به عنوان اصطلاحی عام و فراگیر برای تحلیل نظام‌های نشانه‌ای به کار رفت.

تنها پاسخ برای این پرسش که چرا دال، مدلول را به دنبال خود می‌آورد، این است که نوعی رابطه قراردادی میان آنها وجود دارد.

قواعد پذیرفته شده‌ای بر این رابطه حاکم‌اند، اما اگر نشانه متضمن رابطه‌ای طبیعی میان دال و مدلول نیست که از طریق آن بتواند افاده معنا کند پس چگونه کار می‌کند؟ به نظر سوسور هر نشانه به واسطه تفاوتی که با سایر نشانه‌ها دارد افاده معنا می‌کند.

اما نشانه‌شناسی نظریه‌ای کلی است یا روش بررسی؟ اگر آن را نظریه بدانیم نخست باید روشن کنیم که آیا نگره‌ای علمی است یا نه. اگر نگره‌ای علمی باشد، آنگاه باید به استقلال نشانه‌شناسی‌های فراوان و متفاوت باور آوریم و موضوع هر یک را گستره‌ای خاص بدانیم. از سوی دیگر اگر نشانه‌شناسی را فقط روش بررسی بدانیم، آنگاه باید بتوانیم مدلی نشانه‌شناختی ارائه کنیم که در بررسی هر موضوعی به کار آید. نشانه‌شناسی مدرن چون در نخستین پله‌های تکامل خود است، به پرسش بالا پاسخی دقیق نداده است. آشکارا هنوز الگو یا مدلی نشانه‌شناختی نیافته‌ایم که به یاری آن از روش بررسی نشانه‌شناختی یاد کنیم. رولان بارت در مواردی نشانه‌شناسی را علم می‌داندست، و به این اعتبار از نگره نشانه‌شناسی یاد می‌کرد. او همچون سوسور برای علم پژوهش زندگی نشانه‌ها در جامعه اهمیت زیادی قائل بود. بارت ادعا داشت که از همان آغاز کارش، نشانه‌شناسی را چونان روش در نظر گرفته بود. بیشتر نشانه‌شناسان از این نکته آغاز کرده‌اند که نشانه‌شناسی نظریه‌ای کلی در شناخت‌شناسی است، اما در ادامه بررسی‌های خود از آن همچون روش بررسی یاد کرده‌اند. ۸

برخلاف پیرس که دامنه نشانه‌شناسی را بسیار گسترده می‌داندست، سوسور برای نشانه‌شناسی محدودیت قائل بود. به عقیده او نشانه‌شناسی فقط در زمینه نظام‌های قراردادی ارتباط کارایی دارد. یعنی آن دسته از علامت‌ها که بنا به یک قرارداد، به معنایی خاص دلالت می‌کنند، نشانه دانسته می‌شوند. برای مثال واکنش طبیعی و غریزی انسانی که به گمان پیرس در حکم نشانه بود، از نظر سوسور تنها زمانی نشانه خواهد بود که به معنایی قراردادی باز گردد.

درام و نشانه

نشانه‌شناسی امروز که پیرس آن را پی ریخته و نشانه‌شناسان معاصر همچون رولان بارت، امبرتو اکو، اریکا فیشر-لیخته و پاتریس پاپوی آن را دسته‌بندی کرده و بهبود بخشیده‌اند، میان سه گونه بنیادین نشانه‌ها جدایی می‌گذارد.

ساده‌ترین نشانه‌ها آن است که بی‌درنگ بازشناخته می‌شود زیرا تصویر مستقیم موضوع است و از همین رو "Icon" نام گرفته است که در زبان یونانی به معنای نگاره ۹ (شمایل) است.

نشانه‌های نگاره‌ای بسیار زیاد است؛ شکل‌های هنری نقاشی‌های بازنمونی، پیکرسازی و عکاسی را می‌توان نظامهایی از نشانه‌های نگاره‌ای دانست. ولی همه نگاره‌ها تصویری نیست. صدای بوق ماشین در صحنه نمایش، نگاره صدای بوق ماشین در واقعیت است. ۱۰

همه یک نمایش دراماتیک اساساً، نگاره‌ای است: هر لحظه رویداد دراماتیک، نشانه تصویری و صوتی مستقیمی از واقعیت بازسازی شده داستانی یا مانند آن است. دیگر نشانه‌های یک نمایش دراماتیک نیز در همین گستره عمل می‌کنند. واژه‌های گفت‌وگو و حرکت‌های بازیگران، نوع دیگری از نشانه است ولی در نمایش دراماتیک در زمینه بازآفرینی نگاره‌ای، کاربرد آنها در واقعیتی جای می‌گیرد که مورد تقلید قرار گرفته است.

ادها و اشاره‌های ما در زندگی واقعی که بازیگران آنها را تقلید می‌کنند جزو دسته دیگری از نشانه‌هاست؛ نشانه‌هایی که به موضوعی اشاره می‌کنند. اینها را نشانه‌های نمایه‌ای یا نشانه‌های اشاره مستقیم ۱۱ می‌گویند زیرا معنای این نشانه ناشی از رابطه مستقیم آنها با موضوعی است که نمایش می‌دهند. ضمیرهای شخصی مانند شما یا او نشانه‌های نمایه‌ای است. هدف این ضمیرها را تنها هنگامی در می‌یابیم که با حرکت و اشاره‌ای همراه باشد یا اینکه پیش از آنها نام ویژه‌ای برده شود. آشکار است که این نشانه در نمایش دراماتیک نقش مهمی دارد.

سومین دسته از نشانه‌ها آنهایی هستند که برخلاف نشانه‌های نگاره‌ای و نمایه‌ای هیچ رابطه انداموار ۱۲ روشنی با مدلول خود ندارند. این گونه نشانه را نماد *Symbole* می‌نامند. معنای نشانه‌های نمادین کاملاً بر قرارداد استوار است. مانند ترکیب

سه واج /س/، /ه/، /و/، /گ/ (سگ) که به حیوان ویژه‌ای اشاره دارد. بیشتر گفتار ما شامل همین نشانه‌های نمادین قراردادی است. ولی در حرکت‌ها و اداها و اشاره‌ها و طرز لباس پوشیدن و مانند آن نیز نشانه‌های نمادین فراوانی نهفته است. ۱۳

بنابراین سه گونه اصلی و اساسی نشانه که نشانه‌شناسان بر می‌شمرند، عبارتند از: نمایه، نگاره و نماد. همان‌طور که پیش از این اشاره شد، نشانه‌ها در معنای رایج، ابزارهایی هستند که بطور آگاهانه برای برقراری ارتباط به کار می‌روند. ابزارهایی که توسط یک نفر یا گروهی از افراد برای انتقال معنا یا پیام ویژه‌ای به یک یا چند نفر دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرند. ولی در برخی موارد، معنایی را در می‌یابیم بی‌آنکه کسی قصد رساندن معنا یا پیامی را داشته باشد؛ منظور، پدیده‌ها و رویدادهایی است که از آنها معنایی برمی‌آید بی‌آنکه قصد آگاهانه ارتباط در میان باشد.

امبرتو اکو در کتاب نظریه نشانه‌شناسی ۱۴ این نشانه‌های همیشه حاضر را که هیچ فرستنده خود آگاهی ندارند ولی هر کس که آنها را تأویل می‌کند می‌تواند برایشان معنایی تصور کند، نشانه‌های طبیعی (مانند دود که نشانه آتش است) و نشانه‌های نارادای ۱۵ (اداها و کردار فی‌البداهه و غیر ارادی

انسان که احساسات نهفته‌ای را بروز می‌دهد و هر بیننده‌ای می‌تواند آنها را دریابد) نامید. بیشتر نشانه‌شناسان سنتی این دسته نشانه‌های نارادای را بیرون از گستره خود قرار می‌دهند.

ولی در درام، این نشانه‌های طبیعی که در جهان واقعی وجود دارد و کسی آگاهانه آنها را پدید نیاورده است یا قصد رساندن پیامی را نداشته است، اهمیتی ویژه دارد زیرا در نمایش دراماتیک آنچه نشانه‌های طبیعی به شمار می‌آید و پیام آنها هیچ فرستنده خودآگاهی ندارد، به نگاره‌هایی تبدیل می‌شود که آگاهانه پدید آمده است. با این همه این نگاره‌ها می‌توانند کارکردهای نمادین نیز داشته باشند؛ همچنین می‌توان در متن، شب تیره را همچون نشانه‌ای نمادین بر پایان یک رابطه مهرورزی یا نشانه‌ای برای مرگ به کار برد. نشانه‌ها در فرآیند شکل‌گیری درام از طریق زبان به دو شکل شاخص و دلالت ضمنی معنا آفرینی می‌کنند.

نشانه‌گذاری در اثر هنری، به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه سطحی از معنی را در دل نشانه با خود انتقال می‌دهد. بنابراین معنا چیزی نیست که بتوان در متن به دنبال آن گشت. معنا در ذهن ما بوجود می‌آید.





تماشاگر نیز در دو سطح به معنا دست می‌یابد. سطوح معنای صریح و سطوح معنای ضمنی. در مواجهه تماشاگر با این سطوح از معنی، ابتدایی‌ترین فرآیند موثر، مقایسه اجزای موجود در اثر هنری با نقش واقعی این اجزا در جهان مادی است



"فراشد انتقال و دلالت پیام به یاری رمزگان منتقل می‌شود. رمزگان بنیان نظام دلالت است. یعنی به یاری چیزی موجود (دال) موردی غایب (مدلول، معنا یا تصویر ذهنی) شناخته می‌شود." ۱۶

دلالت صریح "می‌تواند بر معنای مبتنی بر دریافت عام استوار باشد." ۱۷

همچنین از آنجا که دلالت صریح به واسطه حضور دلالت ضمنی معنی پیدا می‌کند، می‌توان گفت به واسطه دلالت ضمنی است که معنای دلالت صریح به وجود می‌آید.

دلالت ضمنی در ادبیات همواره به دلالت معنایی باز می‌گردد. دلالت معنایی اجزا، شکل نهایی را می‌سازد و ما در واقع این اجزا را رمزگذاری می‌کنیم. ۱۸

هر نشانه زبان شناسی با توجه به بافتی که در آن واقع شده حاوی معناهای متعددی است. یعنی هر دال می‌تواند مدلول‌های غیر یکسان و حتی متضادی را بیافریند. پس هر دلالت معنایی خود تولید کننده دلالت ضمنی نیز هست.

دلالت‌های ضمنی در زمینه پیچیده‌ای از جنبه‌های فرهنگی - اجتماعی و موقعیت‌های روان شناسی مدلول مطرح می‌شوند.

دلالت در حالت کلی متضمن سلسله مراتبی است: مرتبه اول دلالت، همان دلالت صریح و بلاواسطه است. در این مرتبه نشانه دارای دال و مدلول فرض می‌شود و معنای ضمنی در مرتبه دوم دلالت قرار می‌گیرد.

به این معنا که با بکارگیری نشانه صریح به عنوان دال، مدلول‌های دیگری را به آن پیوند می‌دهد. در این چارچوب است که معنای ضمنی به معنای صریح می‌پیوندد و زنجیره‌ای از مدلول‌های تازه را به وجود می‌آورد.

"در این مرحله میان دال و مدلول چنان همبستگی ایجاد می‌شود که تشخیص ماهیت آنها دشوار می‌شود. یعنی در یک زنجیره خاص دلالتی، یک مدلول در مرتبه بعد به دال تبدیل می‌شود." ۱۹

تماشاگر نیز در دو سطح به معنا دست می‌یابد. سطوح معنای صریح و سطوح معنای ضمنی. در مواجهه تماشاگر با این سطوح از معنی، ابتدایی‌ترین فرآیند موثر، مقایسه اجزای موجود در اثر هنری با نقش واقعی این اجزا در جهان مادی است. به این ترتیب قوه ادراک تماشاگر برای تجزیه و تحلیل

نشانه به کشف منتهی می‌گردد.

بنابراین هر نشانه، فاقد معنای ذاتی است. معنی هر نشانه صرفاً حاصل تفاوت آن نشانه با سایر نشانه‌هاست؛ درون ساختاری که از مناسبات بین این نشانه‌ها تشکیل شده است. پس هر نشانه درون متن در فضایی نسبی و در ارتباط با دیگر نشانه‌ها و دیگر لایه‌های متنی دلالت می‌کند.

به این ترتیب یک متن دراماتیک محصول به هم پیوستن دال‌هایی است که در ساختاری کلی، معنای اثر را خلق می‌کنند.

دلالت معنایی اجزا، شکل نهایی را می‌سازد و مادر واقع این اجزا را رمزگذاری می‌کنیم. نشانه‌شناسان فرایند خلق متن را رمزپردازی و تفسیر آن را رمزگشایی می‌نامند. در بخش تحلیل متن به طور کاربردی با این ویژگی زبانی برخورد می‌کنیم. همچنین شاخص‌ها نیز نقش مهمی در شکل‌گیری زبان درام دارند، شاخص‌ها "عناصری زبانی‌اند که به مکان و زمان یا شخص اشاره می‌کنند. گفتنی است کاربرد شاخص‌ها زمانی است که شرایط یاد شده در بافت درون زبانی متن حاصل آنها وجود داشته باشد.

پس شاخص‌ها در یک متن دراماتیک ارجاعاتی هستند که نویسنده بنا به مختصات مکانی و زمانی از ضمائر اشاره و قیده‌های زمان و مکان استفاده می‌کند.

بنابراین شاخص‌ها نشانه‌هایی هستند که مستقیم به موضوع خود اشاره می‌کنند و از این لحاظ مهم‌ترین ویژگی زبان درام محسوب می‌شوند.

این نظام نشانه‌ای، هم متعلق به متن است و هم کارکرد شمایی آشکاری برای بازیگر دارد. بدین ترتیب برای ایجاد معنای درام نقشی اساسی دارد.

بنابر آنچه بررسی شد، با تمرکز روی متن دراماتیک، عناصر نشانه‌شناختی آن را مرور می‌کنیم.

بررسی نشانه‌شناختی نمایشنامه "بیچ‌پچه‌های پشت خط نبرد"

در اولین برخورد با نمایشنامه با خاکریزی روبرو هستیم که جایی در خطوط مقدم جبهه جنگ ایران و عراق می‌باشد. هشت نفر نظامی ارتشی شامل یک فرمانده (سروان)، یک سرگروهبان و شش سرباز در پشت خاکریز سنگر دارند. آتش بس یک طرفه از سوی عراق آرامش موقتی را بر جبهه



حاکم نموده است. در این وضعیت، شخصیت‌ها به‌رغم برخورداری از ایدئولوژی‌ها و خصلت‌های متفاوت، عاشقانه کنار هم قرار می‌گیرند.

متن بر محور شخصیت‌ها استوار است و می‌توان الگوی اکو را به همراه نظراتی که به آن اضافه کردیم مورد استفاده قرار داد.

بازیگر روی صحنه یا پرده، در وهله اول خودش است، یعنی همان کس واقعی که هست با ویژگی‌های جسمانی و صدا و

خوی ویژه. در وهله دوم او خودش است که بوسیله لباس و چهره‌آرایی و صدای تغییر یافته و رفتاری ذهنی که ناشی از بررسی آن شخصیت خیالی و نزدیک شده به اوست، چیزی که در مکتب پراگ شخصیت صحنه‌ای خوانده می‌شود.

ولی در وهله سوم و مهمتر از همه، خود داستانی است که بازیگر آن را اجرا می‌کند؛ همان چیزی که دست آخر در ذهن هر تماشاگر نمایش پدید می‌آید. بنابراین شخصیت بازیگر است که در این تحلیل بررسی می‌شود و در سطح بالاتر به شکل‌گیری شخصیت‌ها در ذهن مخاطب و تأثیراتی که برجا می‌گذارد می‌پردازیم.

باقر یکی از شش سرباز، که عضو حزب توده است، برای اینکه ارتش از حضور نیروهای مردمی خالی نباشد به جبهه آمده است. باقر در اغلب صحنه‌ها با کتابی در دست حضور دارد و کتاب در صریح‌ترین شکل دلالت، نشان‌دهنده شخصیتی است که دارای ایدئولوژی و دانش است. مصداق عینی این تفسیر دیالوگ‌های باقر است که همواره با استدلال و منطق همراه است.

سرباز دیگر، پرویز، برای گذراندن دوره سربازی‌اش آمده.

شهریار با تجربه یک شکست عشقی که علیرضا همواره با دست انداختن او موجبات خنده دیگران را فراهم می‌کند، معرفی می‌شود اما به تدریج با شکل‌گیری اتمسفر نمایش، شهریار نشانگر جوانانی می‌شود که با ترسیم آینده‌ای روشن از ایران، میان حال و فردا معلق مانده‌اند.

فرخنده نیز به قصد افسر شدن و ترفیع درجه حضور دارد و البته مهم‌ترین درجه‌اش را شجاعتش می‌خواند. دوستعلی شهرستانی ساده‌ای است با عقایدی قوی نسبت به جبهه و علیرضا به مثابه حضور نویسنده در متن، دانای کلی است که در واپسین لحظه‌های شب بوی شهادت را استشمام می‌کند. شخصیت علیرضا از طنزی تلخ سرشار است و اوست که با خاموش کردن شمع، لحظه پایان را پیشاپیش خبر می‌دهد.

نمایشنامه‌نویس سعی در داستانی‌گویی ندارد. متن به عمد از اوج و فرود دراماتیک تهی شده است و به جای تمرکز بر حوادث، کنش‌های دراماتیک در قالب دیالوگ‌ها شکل می‌گیرد و تمرکز متن بیشتر بر ثبت آنات گذرا و لحظه‌های انتهایی زندگی آدم‌هایی است که شاید با هر حمله ناگهانی



زیر موشکباران دفن شوند.

نمایشنامه بستر مناسبی فراهم آورده است که در آن هر کدام از شخصیت‌ها نسبت به فضای موجود، عقیده متفاوتی ابراز می‌دارد. یک برش کوتاه از زمان - از انتهای یک شب تا پایان سپیده فردا شب - که از آتش‌بس شروع می‌شود و به فقدان هفت نفر از جمع هشت نفره و نمایش عکس یادگاری می‌انجامد، موجب می‌شود تا آدم‌ها عقاید یکدیگر را به چالش بگیرند و با شناخت یکدیگر و خودشان این وضعیت را زندگی کنند.

اشیاء به عنوان نشانه‌های شیئی دراماتیک نقش مهمی در ایجاد بحران دارند، مثل سنگی که در ابتدا پرتاب می‌شود و تا پایان نمایشنامه با تأثیر بصری که برجا می‌گذارد، موجب برهم خوردن آرامش و تعادل می‌شود. همین سنگ در سطح دیگری باعث تردید می‌گردد. آیا تهدیدی از خارج از خاکریز است یا هشداری از سوی فرمانده؟

در صحنه اول پرویز برای وقت‌گذرانی سراغ تلفن می‌رود اما تلفن کار نمی‌کند...

پرویز: اه، این قورباغه‌ای هم که داغونه. ص ۸

در این صحنه تلفن به عنوان یک وسیله ارتباطی که کارکرد خود را از دست داده ظاهر می‌شود و با توجه به شرایطی که شخصیتها در آن قرار دارند دلالتی است بر عدم ارتباط آدم‌ها با فضای بیرون از سنگر. همچنین در یک سوی خط وصل نشده، پرویز است که قادر به برقراری ارتباط با علیرضا نیست. پس این عدم ارتباط بر رابطه پرویز و علیرضا نیز حاکم است. همین کد ارتباطی کوچک تا پایان نمایش بسط پیدا می‌کند و ما ارتباط و اختلاف بین پرویز و علیرضا را در سطوح مختلف می‌بینیم.

عنصر دراماتیک دیگری که در خدمت معرفی شخصیت‌ها قرار می‌گیرد "یخ" است که توسط شه‌ریار برای پرکردن کلمن آورده می‌شود. شه‌ریار یخ‌ها را می‌شکند و به موازات شکستن یخ، در قالب طنز و شوخی مورد مضحکه دیگران قرار می‌گیرد و مخاطب او را در حال شکستن، ذوب شدن و آب شدن می‌بیند و این تحلیل وقتی کامل‌تر می‌شود که در صحنه پایانی گفت‌وگوی علیرضا و شه‌ریار متوجه لایه‌های دیگر شخصیت شه‌ریار می‌شویم و می‌بینیم که او به درک و معناهای جدیدی رسیده. علیرضا که همیشه شه‌ریار را به سنخه می‌گرفته، این بار با سخنان شه‌ریار یکباره غافلگیر می‌شود و خود را در

برابر تناقض‌های تازه‌ای می‌بیند.

نویسنده در معرفی شخصیت‌ها می‌گوید: دوست دارم دوست‌علی در آرایشگری بسیار زبردست باشد. بر مبنای همین معرفی اولیه، قیچی کارکرد دراماتیک خاصی پیدا می‌کند و در جهت نشان دادن هر چه بیشتر فواصل ایدئولوژیک آدم‌ها به کار می‌رود. نمایی از بروز این اندیشه، صحنه‌ای است که دوست‌علی مشغول اصلاح موی سر باقر است. مسلمانی معتقد، چپ‌گرایی توده مسلک را اصلاح می‌کند. جهان‌بینی‌های اعتقادی آدم‌ها در عین تفاوت، نقض‌کننده همدیگر نیستند و به شکلی زیرکانه در مجاورت یکدیگر قرار می‌گیرند.

ادامه دارد...

پی‌نویس

۱. کابلی، پال و یانتیس، لیتزا؛ نشانه‌شناسی، قدم اول؛ محمد نبوی؛ چاپ اول؛ تهران؛ شیرازه؛ ۱۳۸۰؛ صص ۱۱ و ۱۰

۲. همان؛ ص ۷

۳. Semiology

۴. گیرو، پی‌پی؛ نشانه‌شناسی؛ محمد نبوی؛ چاپ اول؛ تهران؛ نشر آگه؛

۱۳۸۰؛ ص ۱۴

۵. Signifier

۶. Signified

۷. ارتجالی واژه‌ای است که دکتر محمدضمیران برابر واژه Arbitrary پیشنهاد کرده‌اند.

۸. احمدی، بابک؛ از نشانه‌های تصویری تا متن، به سوی نشانه‌شناسی

ارتباط دیداری؛ چاپ اول؛ تهران؛ مرکز؛ ۱۳۷۱؛ ص ۱۱ و ۱۲

۹. Icon در لغت به معنای شمایل است که دکتر شهبان نیز در ترجمه

خود همین واژه را بکار برده‌اند اما من بهتر دیدم به جای شمایل از نگاره،

واژه پیشنهادی دکتر ضمیران استفاده کنم زیرا به نظر در بحث نشانه‌شناسی

واژه نگاره، گویا و رساتر است. بنابراین در نقل قول‌های مستقیم خود از

ترجمه دکتر شهبان، نگاره را همه جا به جای شمایل استفاده کردم.

۱۰. اسلین، مارتین؛ دنیای درام، ترجمه محمد شهبان، فارابی، ۱۳۷۵، ص ۳۵

۱۱. Deictic

۱۲. Organic

۱۳. نک. همان، ص ۳۵ و ۳۶

۱۴. Theory of semiotics

۱۵. non-intentional signs

۱۶. نک. احمدی. بابک. از نشانه‌های تصویری تا متن. ص ۳۹

۱۷. نک. همان. ص ۵۴

۱۸. ضمیران، محمد؛ درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، قصه، ۱۳۷۳، ص ۱۲۲

۱۹. نک، از نشانه‌های تصویری تا متن، ص ۵۴



گزارشی از پنجمین گردهمایی هنرمندان تئاتر دفاع مقدس

نگاه علمی به تئاتر دفاع مقدس



سید جواد روشین

پنجمین گردهمایی هنرمندان تئاتر دفاع مقدس در شرایطی برگزار شد که مسؤولان و مدیران انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس بعد از برگزاری چندین دوره از جشنواره تئاتر دفاع مقدس چند سالی است تصمیم گرفته‌اند که انجمن به کارهای نهادینه، اصولی و پایه‌ای در این حوزه بپردازد و به جای درگیر شدن در امور اجرایی، توان خود را در راه تهیه کتاب و جزوات آموزشی، برگزاری سمینارهای تخصصی، جلسات نقد و نمایشنامه‌خوانی، کارگاه‌های آموزشی و... صرف نماید. چنین رویکردی تا کنون نتیجه‌های مطلوبی داشته و انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس توانسته است تا حدودی خلاء موجود در این حوزه را برطرف نماید. پنجمین گردهمایی هنرمندان تئاتر دفاع مقدس که از تاریخ هفت لغایت نهم آذرماه سال جاری در رامسر برگزار شد با استفاده از دستاوردها و نتایج گردهمایی‌های پیشین، با رویکردی علمی و آموزشی سعی داشت تا قدمی دیگر در این حوزه بردارد؛ به همین منظور با یک برنامه‌ریزی مناسب تعدادی از هنرمندان مستعد و علاقه‌مند در حوزه تئاتر دفاع مقدس که اغلب نیز از جوانان و فارغ‌التحصیلان دانشکده‌های تئاتری هستند برای حضور در سه کارگاه: مباحث اجرایی (بازیگری و کارگردانی)، نمایشنامه‌نویسی و نقد و پژوهش دعوت شدند. برنامه‌های این کارگاه‌ها که زیر نظر فرهاد مهندس‌پور، علیرضا نادری و محمدعلی خبری برگزار شد از قبل به اطلاع شرکت‌کنندگان در هر یک از کارگاه‌ها رسیده بود تا همه با آگاهی در این جلسات حضور یابند. ظاهراً همه چیز مرتب و برنامه‌ریزی شده بود و فقط تا حدودی وضعیت کارگاه نقد و پژوهش تا لحظات آخر دچار تردید بود.



ساعت ۹:۱۵ صبح با یک ساعت تأخیر از برنامه اعلام شده مراسم افتتاحیه با قرائت آیاتی از قرآن و پخش سرود جمهوری اسلامی ایران و در ادامه سخنان حسین مسافراستانه، مدیر عامل انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس آغاز شد. در این مراسم مسافراستانه با خیرمقدم به استادان، مهمانان و هنرمندان شرکت کننده در پنجمین گردهمایی تئاتر دفاع مقدس، به تشریح برنامه‌ها و اهداف این سفر پرداخت و گفت: "... هر چه در این حوزه جدی‌تر عمل کنیم، آینده‌ای درخشان‌تر خواهیم داشت." وی افزود: "برگزاری چنین گردهمایی‌هایی در شهرستان‌ها و اینک در رامسر به منظور تمرکز دادن به برنامه‌هاست که تاکنون دستاوردهای خوبی داشته است." بعد از سخنان حسین مسافراستانه و پخش کلیپ از گردهمایی‌های پیشین انجمن، اولین جلسه کارگاه‌ها آغاز شد. طبق برنامه در روز اول - چهارشنبه ۸۶/۹/۷ - دو جلسه از هر کارگاه در صبح و بعدازظهر برگزار و جلسه سوم صبح روز پنجشنبه دایر شد که کارگاه نمایشنامه‌نویسی نیز بعدازظهر همان روز تشکیل گردید.

کارگاه مباحث اجرایی

این کارگاه با محوریت بازیگری و کارگردانی با حضور بیش از ۲۵ هنرمند طی ۳ جلسه زیر نظر فرهاد مهندس‌پور برگزار شد. قبل از آغاز این کارگاه سه کتاب شامل دو نمایشنامه: "دهانی پر از کلاغ" نوشته جمشید خانیان و "سه پاس از حیات طیبه‌ی نوجوانی نجیب و زیبا" نوشته علیرضا نادری همچنین کتاب "نظریه اجرا" نوشته ریچارد شکنر به حضاران معرفی و در اختیار ایشان قرار گرفته بود تا با مطالعه این کتب در این جلسات حاضر شوند. در اولین جلسه این کارگاه مهندس‌پور با بیان مقدمه به طرح سوال پرداخت و با مقایسه پزشکی و کارگردان به نقش و وظایف کارگردان در تئاتر اشاره کرد. سپس در ادامه وی به اهمیت خلاصه پلات در نمایش پرداخت و از شرکت‌کنندگان خواست تا خلاصه پلات نمایشنامه‌های معرفی شده را بیان نمایند. مهندس‌پور منظور از خلاصه پلات را فشرده‌ای از رخدادها با توالی و ترتیب در مکان و زمان عنوان کرد و ابراز نمود در خلاصه به تم، موضوع، دیالوگ و ساختار کاری نداریم.

در هر صورت کاروان پنجمین گردهمایی هنرمندان تئاتر دفاع مقدس در روز سه‌شنبه مورخ ۸۶/۹/۶ با دو پرواز در ساعات ۱۷:۲۰ و ۱۸:۲۰ تهران را به مقصد فرودگاه رشت ترک گفت تا از آنجا با اتوبوس به اردوگاه شهدای هفتم تیر در ۵ کیلومتری رامسر عزیمت نماید.

آغاز رسمی گردهمایی

اردوگاه شهدای هفتم تیر متعلق به نیروی مقاومت بسیج است که در تیرماه ۱۳۸۵ افتتاح شده است. شامگاه سه‌شنبه همگی در سوئیت‌های تازه‌ساز این اردوگاه - که ما آنها را به شماره می‌شناختیم - استقرار پیدا کردیم تا اولین مهمانان آن سوئیت‌ها باشیم. صبح روز چهارشنبه (۸۶/۹/۷) که آغاز برنامه‌ها بود، در هوای بسیار مطلوب آنجا دریافتیم که در چه مکان زیبایی استقرار داریم. مناظری که هیچ یک در تاریکی شب گذشته قابل رویت نبود. هوای مطلوب و سبزی مناظر جسم غبارآلود ما را که از تهران آمده بودیم صفایی داد و شوق دانستن را چند برابر کرد.



این استاد دانشگاه تأکید کرد: باید بدون هیچ پیش‌داوری بارها و بارها نمایشنامه را خواند و اجازه داد تا خود نمایشنامه خودش را به ما معرفی کند و از تحلیل و تشریح پرهیز نماییم. وی گفت: باید آنچه را که کشف می‌نماییم عمل کنیم و سعی نکنیم آن را از طریق کلمات و واژه‌ها توضیح دهیم. کارگردان، آگاه کل نیست و همواره باید بگوید من نمی‌دانم تا امکان کشف اثر را داشته باشد.

در این کارگاه که با استقبال شرکت‌کننده‌ها همراه بود به جای نتیجه‌گیری، سوال پیشنهادهایی مطرح شد که توجه و پیگیری آن می‌تواند دستاوردهای خوبی به همراه داشته باشد.

همچنین در این جلسات به مباحثی در زمینه هدایت بازیگر توسط کارگردان پرداخته شد.

کارگاه نمایشنامه نویسی

کارگاه نمایشنامه نویسی با حضور نمایشنامه‌نویسان جوان زیر نظر علیرضا نادری و با نگاهی به نمایشنامه‌نویسی جنگ به صورت عملی طی ۴ جلسه برگزار شد. در این جلسات علیرضا نادری با تخصصی خواندن نمایشنامه‌نویسی جنگ گفت: تفکیک عنوان جنگ و دفاع مقدس هیچ تغییری در شکل نمایشنامه‌های این حوزه ایجاد نمی‌کند و ساختار آن را تغییر نمی‌دهد. وی اضافه کرد، آنچه اهمیت دارد خلاقیت است و اگر چه امکان دارد نویسنده این حوزه، شرایط جنگ را از نزدیک تجربه نکرده باشد اما شناخت نویسنده از موضوع، نمایشنامه را شکل می‌دهد و باید اثری منفی و قابل باور نوشت. در ادامه این جلسات روی طرح‌های پیشنهادی شرکت‌کنندگان به صورت عملی کار و بحث شد. در جلسه پایانی این کارگاه نیز به سوالات شرکت‌کنندگان پاسخ داده شد و نادری با بیان نکاتی گفت: نویسنده باید خصوصاً در توضیح صحنه‌ها قطعی و بدون شاید و اگر و اما بنویسد و سعی نماید گفت‌وگوها به پرسش و پاسخ تبدیل نشود. همچنین یادآوری کرد: دیالوگ‌ها همیشه چیزی را پنهان می‌کنند و آنچه را که هست نمی‌گویند.

کارگاه پژوهش

کارگاه پژوهش در ۳ جلسه زیر نظر محمدعلی خبری برگزار شد و آغازی بود تا امر پژوهش که این روزها از

نیازهای جدی تئاتر ما در همه حوزه‌ها می‌باشد، جدی تلقی شود. خبری در آغاز این جلسات گفت: باید مقوله پژوهش در تئاتر را جدی گرفت و به تعریف علمی در این زمینه پردازیم. وی شکل اصلی در این زمینه را عدم آگاهی نسبت به پژوهش دانست و گفت: همه ما اطلاعات نامنظم و زیادی داریم اما برای طبقه بندی و پژوهش نمی‌دانیم باید آن را از کجا و چگونه شروع کنیم.

سپس وی به مراحل پژوهش و چگونگی آغاز یک کار تحقیقاتی و علمی اشاره کرد و به تشریح آن پرداخت. خبری در پایان گفت: باید پژوهش به صورت مستمر انجام شود و ابراز کرد: مرکز هنرهای نمایشی و انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس باید کمک کنند تا طرح‌های



پژوهشی به نتیجه برسند.

پایانی برای گردهمایی پنجم

با توجه به شرایط جوی، تغییری در برنامه داده شد و مراسم اختتامیه در شامگاه پنجشنبه (۸/۹/۸۶) برگزار شد تا صبح جمعه به صورت زمینی و از جاده رشت به تهران برگردیم. در مراسم اختتامیه حسین مسافرآستانه، دبیر گردهمایی به دستاوردهای این سفر و نگاه آموزشی و علمی به تئاتر دفاع مقدس اشاره کرد و گفت: ما سعی داریم با برنامه‌های مستمر به جایگاه حقیقی تئاتر دفاع مقدس دست یابیم و برگزاری چنین گردهمایی‌هایی علاوه بر تأثیر آموزشی باعث ارتباط بیشتر هنرمندان با انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس می‌شود. در ادامه، وی از ادامه کارگاه نمایشنامه‌نویسی به صورت

گفت: امریکا که سخن از براندازی حکومت ایران می‌دهد می‌خواهد توسط هنر، حیات ما را دچار اختلال کند و سعی می‌کند از این راه به کشور ما نفوذ کند؛ برای همین امروز بیش از هر زمان دیگری وظیفه هنرمندان سخت است و بسیج آماده است تا وارد این عرصه شود. وی از هنرمندان خواست تا طرح و مدل پیشنهادی خود را برای بالا بردن توان هنری بسیج اعلام و تشریح نمایند. در پایان این نشست صمیمی نیز هنرمندان به بیان دیدگاه و طرح سوال پرداختند.

پنجمین گردهمایی هنرمندان تئاتر دفاع مقدس در حالی به پایان رسید که هنرمندان این عرصه با سوالات و انگیزه‌های ایجاد شده در این گردهمایی بازگشتند تا به دنبال پاسخی مناسب برای نیازهای این عرصه باشند.

ماهی یکبار با تعداد معدودتری از شرکت کنندگان در کارگاه فعلی در تهران خبر داد و اضافه کرد: به پیشنهاد محمدعلی خبیری طرح تشکیل کانون پژوهشگران تئاتر دفاع مقدس را هم بررسی و زمینه‌های تشکیل آن را فراهم خواهیم کرد. همچنین در این مراسم فراخوان تشکیل کانون کارگردانان تئاتر دفاع مقدس اعلام شد.

در ادامه این مراسم سردار اثباتی، معاون فرهنگی و پرورشی نیروی مقاومت بسیج سخنان قابل تأملی را مطرح کرد. وی با اشاره به سخنان مقام معظم رهبری در روز بسیج گفت: ما امروز بیش از هر زمان دیگری احساس می‌کنیم که باید به هنر توجه ویژه‌ای داشت و بسیج نیز باید در این زمینه با تمام توان وارد میدان شود. ایشان با تشریح شرایط محیطی و سیاسی ایران و تهدیدات امریکا



گزارشی از پنجمین جشنواره سراسری تئاتر رضوی

جشنی با نام ضامن آهو



آیسان نوروزی

جشنواره تئاتر رضوی با توجه به تداوم و استمرار برگزاری اینک پس از پشت سر گذاشتن چهار دوره و قدم گذاردن در دوره پنجم به یک رویداد مهم فرهنگی در حوزه تئاتر مذهبی تبدیل شده است.

این جشنواره به واسطه رویکردهای موضوعی و همسویی با مناسبات اعتقادی، فرهنگی و مذهبی مخاطب ایرانی، علاوه بر آنکه می‌تواند نوعی نزدیکی پیگیر مخاطب ایرانی و تئاتر را موجب شود، به واسطه طرح مضامین و نزدیکی به شیوه‌های ایرانی نمایش مذهبی می‌تواند به یک جشنواره مهم تئاتری در کشور تبدیل شود.

ضمن اینکه حمایت‌های بعمل آمده از سوی مسئولان برگزاری و قرار گرفتن هنرمندان حرفه‌ای تئاتر در ساختار اجرایی آن، کیفیت و اهمیت جشنواره رضوی را نیز در مرتبه‌ای شایسته و مناسب قرار داده است.

از این منظر برگزاری چهارمین دوره جشنواره با دبیری مجید سرسنگی را باید سرفصل تحول و دگرگونی نوع برگزاری این جشنواره دانست. جشنواره چهارم تئاتر رضوی با حضور تأثیرگذار هنرمندان حرفه‌ای تئاتر، در ضمن، سطح توقع و میزان انتظار جامعه تئاتری و مخاطبان این هنر را نیز به تناسب بالا برد. بر این اساس انتظار می‌رفت جشنواره پنجم یک گام جلوتر از دوره قبلی و با کیفیت و اعتبار و امتیاز بیشتری برگزار شود.

محمد خزاعی - دبیر پنجمین جشنواره سراسری تئاتر رضوی - در مورد این جشنواره می‌گوید: جشنواره تئاتر رضوی یکی از بخش‌های جشنواره فرهنگی - هنری امام رضا(ع) است که سه دوره اول برگزاری‌اش را در شهر مشهد تجربه کرد و سال گذشته با واگذار شدن مسئولیت برگزاری آن به مرکز هنرهای نمایشی، با تغییرات عمده به



تهران آمد. پاسداشت و گسترش فرهنگ رضوی و تقویت و ارتقای تئاتر رضوی مهمترین اهدافی است که جشنواره تئاتر رضوی در پی دستیابی به آنها شکل گرفته و پنجمین دوره برگزاری اش را در استان خراسان شمالی (شهر بجنورد) تجربه می کند.

.... مقدمه

دبیرخانه پنجمین جشنواره تئاتر رضوی، امسال بطور رسمی فعالیتهای اجرایی اش را از مرداد ماه آغاز کرد. در نخستین مرحله تعداد ۲۱۸ متن برای شرکت در بخش صحنه ای به این دبیرخانه ارسال گردید که داوران انتخاب متون این بخش متشکل از نادر برهانی مرند، فرشاد فرشته حکمت و عبدالحی شماسی از آن میان ۶۵ متن را برای بازبینی برگزیدند. در مرحله دوم ایرج راد، دکتر فرشید ابراهیمیان و دکتر حمیدرضا افشار به عنوان سه داور هیات



انتخاب نمایش‌های صحنه‌ای، ۱۲ نمایش را برای شرکت در بخش رقابتی جشنواره انتخاب کردند. ضمن اینکه قرار شد ۲ نمایش (به مراتب کمتر از نمایش‌های میهمان سال گذشته) برای حضور در بخش ویژه انتخاب شوند.

نخستین ویژگی‌ای که در حوزه انتخاب و تعداد آثار شرکت‌کننده می‌توانست مورد توجه قرار گیرد، تعداد کمتر نمایش‌های شرکت‌کننده در جشنواره- به نسبت سال قبل- بود.

در بخش انتخاب متون برگزیده نیز از همین زمان بررسی لازم بر روی متون ارائه شده به جشنواره صورت گرفته بود.

اما بخش دیگر جشنواره پنجم تئاتر رضوی مجالس تعزیه و آیین‌های نمایشی بود که بطور همزمان در محوطه تئاتر شهر قرار اجرا برای آن گذاشته شد. هیأت انتخاب مجالس تعزیه و آیین‌های نمایشی متشکل از دکتر اردشیر صالح‌پور، دکتر محمدحسین ناصربخت و داوود فتحعلی بیگی، مجموعاً ۱۲ مجلس و آیین نمایشی را برای شرکت در جشنواره برگزیدند. در میان هنرمندان مختلف این بخش که از شهرستانهای سراسر کشور بودند نام کسانی چون علاءالدین قاسمی، احمد عزیزی، ابوالحسن میرزاعلی، مصطفی شاه‌حسینی و حسن عنایت‌پور نیز دیده می‌شد. آثار شرکت‌کننده در این بخش از میان ۸۰ فیلم ارسال شده به دبیرخانه جشنواره انتخاب شده بودند.

افتتاحیه

گروه‌های نمایشی در هتل نگین و خبرنگاران رسانه‌ها در مجتمع پتروشیمی شهر بجنورد اسکان داده شده‌اند. و دو تالار گلشن و حافظ این شهر پیش از شروع به کار جشنواره تجهیز شده و آماده به روی صحنه رفتن نمایشها هستند. مراسم افتتاحیه با دیدار میهمانان از امام جمعه بجنورد، آیت‌اله مهمان‌نواز برگزار می‌شود. میهمانان و داوران و ستاد اجرایی جشنواره به همراه مدیر کل فرهنگ و ارشاد اسلامی خراسان شمالی پس از دیدار با امام جمعه جشنواره پنجم تئاتر رضوی را رسماً آغاز می‌کنند.

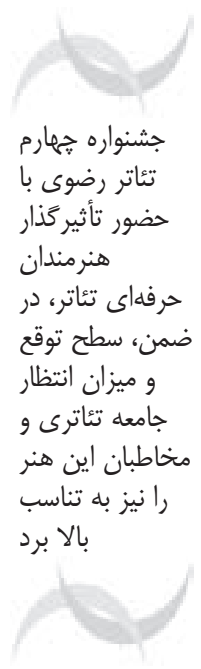
اولین نمایشی که در تالار حافظ به اجرا در می‌آید "رستگاری در شب دور" به نویسندگی "طلا معتضدی" و کارگردانی محمدجواد دژم از شهر قم است. سالن پر از

جمعیت تماشاگران و شور و حال اولین نمایش جشنواره، سالن حافظ شهر بجنورد را پر کرده است. بعدازظهر اولین روز جشنواره، دو نمایش "ماه و آه" به نویسندگی و کارگردانی سعید تشکری از مشهد و گلایه نامه غریب نوشته و کار حسن عابدی از بجنورد اجرا می‌شوند. حضور تماشاگران خیلی بیشتر و گرمتر از نمایش صبح است. ای کاش این شهر امکانات و اجراهای بیشتری داشت تا حضور تعداد بیشتری از تماشاگران را در سالنهای نمایش آن شاهد می‌بودیم.

رئیس مرکز هنرهای نمایشی، حسین پارسایی، امیدوارانه در مورد ادامه روند مستمر برگزاری این جشنواره صحبت می‌کند و می‌گوید: من چشم‌انداز روشنی برای این جشنواره ترسیم می‌کنم منتها شرط آن این است که این جریان فکری با زیرساخت‌های فرهنگی و دور از هر گونه تبلیغ و شعار و بهره‌برداری سیاسی شکل بگیرد؛ در این صورت مسلماً همه این جریان را دنبال خواهند کرد. همه ما در اصول مربوط به موضوعات ارائه شده در این جشنواره اشتراک داریم و اگر تنوع و اختلافی هم وجود داشته باشد، در شیوه‌های اجرایی و ارائه موضوعات است. تعمیق و گسترش اشتراکات در این حوزه بستگی به این دارد که چنین کاری به عنوان یک سیاست فرهنگی و افق تازه در تئاتر کشور، فارغ از هر بهره‌برداری به مسیر خودش ادامه دهد.

حسین مسافرآستانه، عضو هیأت داوران بخش صحنه‌ای نیز تأثیرات برگزاری جشنواره بر مجموعه تئاتر را مورد اشاره قرار می‌دهد و می‌افزاید: این جشنواره با محوریت شخصیت امام (رضاع) و با توجه به اهمیت نقش و تأثیر زندگی ایشان موضوعاتش را مطرح می‌کند؛ بنابراین جشنواره‌ای موضوعی است. برگزاری جشنواره‌های موضوعی یکی از ضرورت‌های فرهنگی جامعه ماست زیرا موضوعاتی که نیاز فرهنگی جامعه به آنها بیشتر است، باید بیشتر مورد توجه و پرداخت هنرمندان قرار گیرد و با ارزش و اعتبار بیشتری به مخاطبان ارائه شوند تا نیاز جامعه برآورده شود. طبعاً جشنواره تئاتر رضوی هم یکی از جشنواره‌هایی است که بر اساس یک نیاز سنجی و طرح یکسری ضرورت‌ها شکل گرفته و بنا دارد موضوعاتی را که به حضرت امام (رضاع) مربوط می‌شوند، در تئاتر ما نهادینه کند.

برگزاری
جشنواره‌های
موضوعی یکی
از ضرورت‌های
فرهنگی جامعه
ماست زیرا
موضوعاتی که
نیاز فرهنگی
جامعه به آنها
بیشتر است،
باید بیشتر مورد
توجه و پرداخت
هنرمندان قرار
گیرد



جشنواره چهارم تئاتر رضوی با حضور تأثیرگذار هنرمندان حرفه‌ای تئاتر، در ضمن، سطح توقع و میزان انتظار جامعه تئاتری و مخاطبان این هنر را نیز به تناسب بالا برد

جشنواره تئاتر رضوی با رویکرد به فرهنگ رضوی و تمام آنچه به امام هشتم ما مربوط است، یکی از ضروری‌ترین نیازهای فرهنگی جامعه را برآورده می‌کند.

حضور فعال رسانه‌ها از همان نخستین ساعتهای آغاز جشنواره از نکات قابل ملاحظه آن است. ۳۲ نماینده از رسانه‌های مختلف ارتباط جمعی، پوشش خبری جشنواره را به عهده دارند.

بخش آیین و مجالس تعزیه جشنواره نیز همزمان با بخش صحنه‌ای، هر روز از ساعت ۱۶:۳۰ تا ۱۷:۳۰ در محوطه باز مجموعه فرهنگی - هنری تئاتر شهر در تهران اجرا می‌شود. هش گل، چاووش خوانی، فریادخوانی، پرده خوانی و زوار آیین‌هایی هستند که بعد از اجرا در تئاتر شهر با استقبال چشمگیر تماشاگران و مردم تهران مواجه می‌شوند. در بخش مجالس تعزیه نیز مجلس حضرت معصومه (س)، سرخک ملعون، شاهزاده ابراهیم، محمدجابه، شاهچراغ و شهادت امام رضا (ع) توسط صاحبانامان عرصه مجالس شبیه‌خوانی اجرا می‌شوند.

روز دوم

در دومین روز از برگزاری پنجمین جشنواره تئاتر رضوی دو نمایش از تهران و یک نمایش از شهر بوشهر در بخش صحنه‌ای اجرا شدند. نمایش "کارتون دارم آقاجون" نوشته "عزت‌اله مهرآوران" به کارگردانی "سیدعظیم موسوی" از تهران ساعت ۱۱ صبح در تالار حافظ به روی صحنه رفت و در تالار گلشن نیز نمایش "لیمر" نوشته "علی قربانی" به کارگردانی "کریم‌آبادی" از بوشهر در ساعت‌های ۱۷ و ۱۸:۳۰ اجرا شد.

در ساعت‌های ۱۸ و ۱۹:۳۰ نیز نمایش "دست‌های سرخ" نوشته "سیدحسین فدایی حسین" با کارگردانی "کاظم نظری" در تالار حافظ بجنورد میزبان علاقه‌مندان بود و در بخش آیین‌های نمایشی، مراسم فریادخوانی به سرپرستی "حسن عنایت‌پور" از سبزوار از ساعت ۱۶:۳۰ در محوطه باز تئاتر شهر اجرا گردید و تعزیه "شاهزاده ابراهیم" نیز به سرپرستی "مظفر قربان‌نژاد" در ساعت ۱۷:۳۰ در تئاتر شهر میزبان علاقه‌مندان بود.

روز سوم

در سومین روز برگزاری پنجمین جشنواره تئاتر رضوی

۴ نمایش در تالارهای حافظ و گلشن شهرستان بجنورد به روی صحنه رفتند. "یا هو پرپا" نوشته "ناصر کریمی‌نیک" به کارگردانی "فرشاد منظومی‌نیا" از تهران در تالار "گلشن"، "باب‌المراد" نوشته و کارگردانی "داوود فتحعلی‌بیگی" در تالار حافظ و نیز نمایش "خورشید و شب" به نویسندگی و کارگردانی "حمید ابراهیمی" در تالار گلشن به روی صحنه رفتند. "زائر سرای رضا" نیز به نویسندگی و کارگردانی "امیر آتسانی" در سانس دیگری از تالار حافظ به اجرا درآمد.

در بخش آیینهای نمایشی سومین روز جشنواره مراسم پرده‌خوانی "اسماعیل طلا" با سرپرستی "محسن میرزاعلی" و تعزیه "محمدعابد" به سرپرستی "مهدی دریایی" از اراک در محوطه باز تئاتر شهر اجرا شدند.

روز چهارم

چهارمین و آخرین روز جشنواره تئاتر رضوی ۴ نمایش صحنه‌ای، یک نمایش در بخش آیینی و یک نمایش دیگر در بخش مجالس تعزیه به اجرا درآمدند؛ نمایش "جائلیق" نوشته "سیروس همتی" به کارگردانی "رسول نقوی" از تهران صبح روز چهارم در تالار گلشن اجرا شد؛ "قل‌آباد" نوشته "اسماعیل بایگی" به کارگردانی "محمد حسن‌زاده" از تربت‌حیدریه در تالار حافظ به نمایش درآمد و "پدرانه" نوشته "آرش عباسی" به کارگردانی "علی‌اصغر راسخ‌راد" در تالار گلشن به روی صحنه رفت. همچنین نمایش "رستگاری در شب دور" نوشته "طلا معتمدی" به کارگردانی "سپیده نظری‌پور" در تالار حافظ به اجرا درآمد. در بخش آیین‌های نمایشی نیز مراسم آیین‌زوار با هنرمندی "حسن بحانی" از میناب و تعزیه "شاهچراغ" به سرپرستی "احمدعزیزی" در محوطه باز تئاتر شهر برای تعداد زیادی از تماشاگران اجرا شدند.

در پایان چهارمین روز برگزاری جشنواره تئاتر رضوی خلاصه‌ای از برنامه‌های مربوط به مراسم اختتامیه توسط "محمدحیدری" تشریح شد و پس از پایان اجرای آخرین نمایش این روز، گروههای نمایشی، یک روز را منتظر ارائه نتیجه رقابت آثارشان در مراسم اختتامیه ماندند.

اختتامیه

پنجمین جشنواره سراسری تئاتر رضوی در تالار گلشن شهر بجنورد به کار خود پایان داد و "پدرانه" با کسب شش

جایزه برترین اثر جشنواره لقب گرفت.

در این مراسم بعد از قرائت گزارش "محمد خزاعی" دبیر جشنواره پنجم، با اهداء تندیس جشنواره و لوح تقدیر از "محمدحسین جهانبخش" استاندار خراسان شمالی، "محمدرضا سوقندی" مدیر کل ارشاد استان و "اردشیر ریاحی" شهردار بجنورد تقدیر به عمل آمد.

این شرح معرفی کرد:

در بخش بهترین موسیقی نمایش، ضمن تقدیر از "مهدی حسنی" برای نمایش "قل‌آباد"، جایزه بهترین موسیقی نمایش شامل تندیس جشنواره، دیپلم افتخار و پنج میلیون ریال به "عبدالله آتسانی" برای نمایش "زائرسرای رضا" اهدا شد. در بخش بهترین طراحی صحنه، ضمن تقدیر از "حسن



عابدی" طراحی صحنه نمایش "گلایه‌نامه"، جایزه بهترین طراحی صحنه شامل تندیس جشنواره، دیپلم افتخار و پنج میلیون ریال به "مریم نیکروش" برای نمایش "خورشید و شب" رسید.

در بخش بازیگری مرد، ضمن تقدیر از "سیدرهام عسگرپور"، "حمید الهیاری" و "امیرحسین طالبی" از نمایش "باب‌المراد" و "داود علیزاده" از نمایش "قل‌آباد" جایزه سوم شامل لوح تقدیر و سه میلیون ریال به صورت مشترک به "فرهاد بشارتی" برای نمایش "زائرسرای رضا" و "حسن چودن" برای نمایش "آه و ماه" اهدا شد.

رتبه دوم بازیگری مرد شامل لوح تقدیر و پنج میلیون ریال به صورت مشترک به "رسول وحدت" از نمایش "قل‌آباد"

در ادامه، ستاد برگزاری پنجمین جشنواره سراسری تئاتر رضوی با اهداء لوح سپاس و تندیس جشنواره از ۱۴ گروه حاضر در این دوره تقدیر کرد. همچنین هیئت داوران بخش تولید، متون نمایش‌های "مسافر" نوشته "محمد رحمانیان"، "روزهای سرخ" نوشته "مهدی ایوبی" و "وقف" نوشته "فرهاد غلامیان" را به عنوان سه برگزیده این بخش معرفی و علاوه بر چاپ آثار با جایزه نقدی ۱۵ میلیون ریالی از نویسندگان آنها تقدیر کرد.

در بخش پایانی برنامه، هیئت داوران پنجمین جشنواره سراسری تئاتر رضوی متشکل از "علی نصیریان"، "سیاوش تهمورث" و "حسین مسافراستانه" آراء خود را اعلام و برگزیدگان بخش‌های مختلف این دوره از جشنواره را به

آن خود کرد. هیئت داوران در پایان، نمایش‌های "خورشید و شب" به کارگردانی "حمید ابراهیمی"، "پدرانه" به کارگردانی "علی اصغر راسخ‌راد" و "جائلیق" به کارگردانی "رسول نقوی" را به عنوان نمایش‌های برگزیده پنجمین جشنواره تئاتر رضوی شناخت.



و "رضا رضوانی" از نمایش "پدرانه" رسید و "احمد علامه دهر" از نمایش "پدرانه" جایزه اول بازیگری مرد را شامل تندیس جشنواره، دیپلم افتخار و مبلغ هفت میلیون ریال از آن خود کرد.

در بخش بازیگری زن، با تقدیر از "آزاده اسماعیل‌خانی" از نمایش "خورشید و شب"، "صدیقه مشایخی" از نمایش "رستگاری در شب دور" و "ریحانه رحیمی" از نمایش "قل‌آباد"، جایزه سوم شامل لوح تقدیر و سه میلیون ریال به صورت مشترک به "فریده دریامج" از نمایش "خورشید و شب"، "حکیمه خاکسار" از نمایش "قل‌آباد" و "سحر کریمی" از نمایش "پدرانه" اهدا شد.

جایزه دوم این بخش شامل لوح تقدیر و پنج میلیون ریال به صورت مشترک به "عصمت رضاپور" از نمایش "جائلیق" و "نرگس گلکار" از نمایش "آه و ماه" رسید و "مرجان قمری" از نمایش "پدرانه" جایزه اول بازیگری این بخش را شامل تندیس جشنواره دیپلم افتخار و هفت میلیون ریال از آن خود کرد.

در بخش کارگردانی جشنواره پنجم تئاتر رضوی، هیئت داوران ضمن تقدیر از "امیر آتشی" برای نمایش "زائرسرای رضا" و "سعید تشکری" برای نمایش "آه و ماه"، جایزه سوم کارگردانی را شامل لوح تقدیر و چهار میلیون ریال به "محمد حسن‌زاده" برای نمایش "قل‌آباد" تقدیم کرد.

در این بخش جایزه دوم شامل لوح تقدیر و شش میلیون ریال به "علی اصغر راسخ‌راد" برای نمایش "پدرانه" رسید و "حمید ابراهیمی" کارگردان نمایش "خورشید و شب" جایزه اول کارگردانی را شامل تندیس جشنواره، دیپلم افتخار و هفت میلیون ریال از آن خود کرد.

در بخش بهترین متن نمایشی جشنواره، هیئت داوران با اهداء لوح تقدیر و یک میلیون ریال از سعید تشکری نویسنده نمایش "آه و ماه" تقدیر و جایزه سوم این بخش را شامل لوح تقدیر و پنج میلیون ریال به "حمید ابراهیمی" نویسنده نمایش "خورشید و شب" اهدا کرد.

در این بخش، جایزه دوم شامل لوح تقدیر و هفت میلیون ریال به "سیروس همتی" نویسنده نمایش "جائلیق" رسید و "آرش عباسی" برای نمایش "پدرانه" جایزه اول را شامل تندیس جشنواره، دیپلم افتخار و ۹ میلیون ریال از



پارسی : من
چشم‌انداز روشنی
برای این جشنواره
ترسیم می‌کنم
منتها شرط آن
این است که این
جریان فکری با
زیرساخت‌های
فرهنگی و دور
از هر گونه
تبلیغ و شعار
و بهره‌برداری
سیاسی شکل
بگیرد



تأملی بر نمایشنامه "دهانی پر از کلاغ" نوشته جمشید خانیان بنگر که چه معرکه‌ای است...

بهزاد صدیقی

نمایشنامه دهانی پر از کلاغ داستان دو برادری است که هفده سال پس از جنگ همدیگر را در مکان نامعلومی ملاقات می‌کنند. این دو برادر دو قلو از زمان تولد تا زمان مرگ مادر و نیز بعدتر یعنی زمان ملاقات با یکدیگر اختلاف دارند. برادر اولی که چند ثانیه یا چند دقیقه از برادر دومی بزرگتر است همیشه مورد توجه مادر و خانواده بوده است. برادر کوچکتر تلاش می‌کند خود را مورد توجه بیشتر قرار دهد. جنگ هم فرصتی برای او فراهم می‌کند تا همچون برادر بزرگتر بخشی از شخصیت وجودی خود را برای خانواده آشکار کند. اما گویا هیچوقت این توجه از سوی خانواده صورت نمی‌گیرد و دامنه اختلاف آنها گسترده‌تر می‌شود.

آیا این نوعی از نمایشنامه‌نویسی جنگی است؟ آیا نویسنده توانسته است مقصود خود را از یک ماجرای ساده و کم اتفاق به مخاطب منتقل سازد؟ نمایشنامه‌نویس چقدر توانسته است از جنگ به نفع نمایشنامه خود بهره ببرد؟ اساساً آیا این نمایشنامه می‌تواند بخشی از واقعیت‌های عریان جنگ را بدون آنکه بخواهد گرفتار شعار و تکرار شود، نشان دهد؟ و... سوالاتی از این دست می‌تواند همچنان ادامه داشته باشد و مخاطب حرفه‌ای اندکی با غور و تفحص و دقت می‌تواند به جوابهای مثبتی برای این سوالات دست یابد. با نگاهی به قصه نمایشنامه در می‌یابیم که خانیان به عنوان یک نمایشنامه‌نویس همگی توش و توان خود را به کار می‌بندد تا با زبان درام به خلق یک موقعیت غیرجنگی و در زمان پس از جنگ بپردازد که جنگ در درون مایه حضوری پررنگ دارد؛ هم جنگ روانی که بین دو شخصیت اثر جریان دارد و به پیشینه زندگی خصوصی آنها برمی‌گردد و هم جنگ دفاعی که به صورت غیرمستقیم و از طریق یادآوری خاطرات گذشته توسط این دو شخصیت نمایشنامه مطرح می‌شود.

پس از خوانش اثر، در ابتدا به نظر می‌رسد که موضوع قصه نمایشنامه، چندان کنش‌مند نیست و نمی‌تواند به راحتی مخاطب را





آنچه که
نمایشنامه
دهانی پر از
کلاغ را از
سایر آثار این
نمایشنامه‌نویس
ممتاز می‌کند
و به آن هویتی
خاص می‌بخشد
و می‌تواند آن
را همواره قابل
اجرا سازد،
شخصیت‌پردازی
درست آدم‌هاست
که به کمک
زبان و دیالوگ
صورت می‌گیرد و
از طریق توضیح
واکنش‌ها، به
تکامل می‌رسد



درگیر سازد، اما پس از تأملی کوتاه، مخاطب در می‌یابد که اتفاقاً کنش‌مندی و اتفاق در بطن اثر و در درون آدمها وجود دارد.

در واقع نویسنده با زیرکی و به صورت آگاهانه دست به خلق یک موقعیت ساده می‌زند که از دل آن می‌توان کنش‌ها و واکنش‌های درام را در آن دید و حس کرد. زیرا آنچه را که نویسنده در نظر دارد برای مخاطب خویش مطرح کند، نه به صورت مستقیم که به صورت غیرمستقیم و با زبان استعاری و کنایی به او عرضه می‌کند. از همان عنوان استعاری نمایشنامه - دهانی پر از کلاغ - تا شعری که شخصیت اولی - یعنی برادر بزرگتر در چهار تکه می‌سراید و عنوان نمایشنامه هم بر اساس سطر اول همین شعر انتخاب می‌شود - و نیز نوع دیالوگ‌ها و رفتاری که این دو شخصیت - یا دو برادر دوقلو - با یکدیگر دارند، نشان می‌دهد که نویسنده اصلاً بر آن نیست تا همه چیز را به صورت مستقیم بیان کند، بلکه با گزینش و چینش کلمات در کنار یکدیگر که از زبان آدمها گفته می‌شود و نیز در توضیح و تشریح صحنه و عکس‌العمل آدمها نسبت به یکدیگر، ما متوجه رفتارشان می‌شویم و به این مسأله پی می‌بریم. در واقع حرف و نتیجه نمایشنامه را به همین شکل و در نهایت با تکمیل شدن شعری که ابتدا توسط شخصیت اولی نوشته و قرائت شد، در می‌یابیم. دست یافتن به این نوع نمایشنامه‌نویسی در ارتباط با جنگ به شدت نیازمند زبان‌ورزی و استفاده از نشانه‌های زبان‌شناختی و نیز توجه عمیق به زبان و کارکردهای آن برای پیشبرد ماجرا و پرورش شخصیت‌ها توسط نویسنده است. در اینجا استفاده از یادآوری خاطرات گذشته - هم خاطراتی که مربوط به دوره کودکی این دو شخصیت می‌شود و هم خاطراتی که یادآور دوران جنگ است - موقعیت نمایشی را کنش‌مند می‌سازد، شخصیت‌پردازی این دو آدم را قوام می‌بخشد و به سوالاتی که در ذهن تماشاگر پدید آمده، پاسخ می‌دهد و نیز نمایانگر چالش دیالوگ آدمهای نمایشنامه است.

اولی: زده بودن به سیم آخر (سکوت و بعد)
دومی: (نفس نفس می‌زند) همین جورا بود تو جنگی که اسلحه دست گرفتم.

اولی: بد معرکه‌ای رو کردی میدون تلافی

دومی: یکی از ما دو تا اضافه بود.

اولی: ننه رو که گذاشتیم "معشور" (ماهشهر) تو "ممکو" (منازل سازمانی پتروشیمی)، خونه دایی اینا، گفتم: برمی‌گردیم...

به ننه گفتم.

دومی: گفتم: تنها می‌ری؟ گفتم: من می‌رم!... چیزی نگفتم.

نه به تو، نه به من.

دومی: تموم طول راه به این فکر می‌کردم که همه چیز مثل یه پرده‌س، من این پرده رو دیده بودم.

از همون موقع که فهمیدم کی‌ام، این پرده بود. این پرده نازک رو همه چیز بوده. رو همه کس بوده، پرده نفرت. رو کلمه‌ها، رو اشاره‌ها... تموم طول راه به این فکر می‌کردم که یه پرده نازک، شده پنجدری نگاه به دنیا.

اولی: در گیر تو "سبخی" (زمین وسیع و بی حاصل) "مدن" بود. جبهه مدن. عراقیا کپ کرده بودن پشت تپه‌ها مثل پلنگ.

دومی: تموم طول راه به این فکر می‌کردم که من همه جور کاری کردم. هزار جور شیرین کاری، هزار جور فرمون‌بری. خوب می‌خوندم. خوب می‌نوشتم. خوب راه می‌رفتم. خوب سلام می‌کردم. خوب نمره می‌آوردم. انگار نه انگار. آگه یه چشم‌باز هم بود، دیده می‌شد آخرش، اما من... (۱)

نویسنده می‌کوشد از منظر فکری خود بخشی از کلام گیرای شخصیت‌های اثرش را به کمک جملات کوتاه و مقطع، سرعت بالا و ریتم تند توصیف دوران و خاطرات گذشته به وجود آورد. در اصل به این شکل او، هم به جذابیت‌های ظاهری و شکلی اثر خود می‌افزاید، که به زبانی روان و ساده مطرح می‌شود و هم به درون کاوی آدمهای اثر خود می‌پردازد و شخصیت‌های نمایشنامه خود را باورپذیر می‌سازد:

اولی: و رسیده بودیم تا نزدیکای تپه‌ها

دومی: پشت سرت بودم. تو چه می‌دونی نفرت یعنی چی

اولی: یه گردان عاشق

دومی: انگشتم می‌لرزید رو ماشه

اولی: گفتم: یا قمر بنی‌هاشم!

دومی: شلیک کردم

اولی: افتادم

دومی: افتادی (۲)

جدا از شعری که پیش از این به آن اشاره شد - که هم به مفهوم نمایشنامه ارتباط دارد، هم وجه استعاری اثر را تقویت می‌کند و هم بر وجه شاعرانگی شخصیت اولی و نیز نمایشنامه می‌پردازد - نویسنده از توصیف خاطره یا فضا با زبان شاعرانه بهره می‌برد و به این ترتیب فضای دیالوگ‌ها را تغییر می‌دهد



و از شکل تکراری دیالوگ‌ها پرهیز می‌کند:

اولی: شب... دست بر قضا شب قشنگی بود. ماه بود و ستاره‌ها... خنکایی هم بود. یه وقتایی همین خنکا؛ پا تند می‌کرد، هل می‌خورد زیر پیرهنمون... تو نبودی اون موقع. کجا بودی؟

دومی: یه جایی کنج و کنار برزخ خودم و خودم.

اولی: ماه که می‌چرخید و ستاره‌ها دور سرم، دیدم که اومدی.

گفتم: تپه‌هارو گرفتیم

دومی: گفتم: یکی از ما دو تا اضافه بود.

اولی: گفتم: خاطر جمع. تپه‌ها رو گرفتیم

دومی: راه افتادم رفتم... (۳)

خانیان در این اثر جنگ را اصلاً به شکل مستقیم نشان نمی‌دهد بلکه بازتابهای دینامیک آن را با برشی از خاطرات گذشته روایت می‌کند. در واقع کشمکش دو آدم نمایشنامه را از این طریق پویاتر می‌سازد و جنگ روانی آنها را در گذشته و حال به شکلی هنرمندانه تصویر می‌کند. شاید به این طریق او بر آن است نوعی "جنگ ساکت" را مطرح کند که اغلب میان آدمها به شکل بارز و آشکاری رخ نشان می‌دهد و این همان مسأله‌ای است که میشل فوکو از آن یاد می‌کند.

نمایشنامه "دهانی پر از کلاغ" به لحاظ شکل و فرم ساختاری، فرم پیچیده‌ای ندارد. داستان نمایشنامه از هنگام ملاقات تنها دو شخصیت آن آغاز می‌شود. در ابتدای این قرار ملاقات یعنی در بخش اول آن، آدمها از وضعیت کنونی خود می‌گویند. رویدادگاه یا مکان واقعه یا مکان قرار ملاقات و حضور آدمها که بر خلاف بسیاری از نمایشنامه‌ها در توصیف و شرح آغاز صحنه هیچ سخنی درباره مکان قرار ملاقات نگفته است و حتی به طور صریح یادآور شده است که... این مکان کجاست؟ نمی‌دانم. مهم هم نیست. آنچه مهم است این است که دو نفر قرار ملاقات گذاشته‌اند در مکانی که همدیگر را ببینند. پانزده دقیقه یا بیشتر از دیدار این دو نفر می‌گذرد. (۴)

در چنین مکان نه چندان معلومی دو برادر دوقلو که تنها چند ثانیه یا چند دقیقه اختلاف سنی دارند، پس از بازگویی از وضعیت خویش، در بخش دوم، به بازگویی یا شخم زدن خاطرات گذشته خود می‌پردازند که هم نوعی آسیب‌شناسی شخصیت آنها را روشن می‌سازد و هم از طریق خاطرات گذشته آنها، این دو آدم به مخاطب معرفی می‌شوند و او در شخصیت

آنها دقیق می‌شود.

نمایشنامه از جایی آغاز می‌شود که ما شروع ملاقات آن دو را ندیده‌ایم اما با خواندن اولین دیالوگ‌های آن پی می‌بریم که این دو، حالا که پس از مدت‌ها همدیگر را دیده‌اند، از خود و خانواده خویش سخن گفته‌اند و با دومین دیالوگ شخصیت



اولی متوجه می‌شویم که دومی همسری به نام عطیه دارد. و بعد سوال‌های دیگر شخصیت اولی از دومی که وضعیت کنونی برادر کوچکتر را ترسیم می‌کند و پیشینه او بیشتر روشن می‌شود. به این ترتیب حسن تعلیق نیز به وجود می‌آید که این دو بالاخره برای چه پس از سالها با یکدیگر قرار ملاقات گذاشته‌اند و چرا

همچنان به جنگ با یکدیگر می‌پردازند و این تنفر از کودکی تا بزرگسالی برایشان پایانی ندارد. به خصوص برادر کوچکتر که همیشه مورد غضب مادرش بوده و نویسنده، ریشه‌های روانی آن را از زبان هم او از بدو تولد تا نوجوانی بازگو می‌کند: دومی: (از خنده، چشمهایش خیس است) (ننه) گفت: ... گفت تو لیاقت هیچی رو نداری ... گفت ... گفت تو یه خنگ دست و پا چلفتی هستی... گفت ... گفت حیف نونی که تو این خونه می‌خوری... (دیگر اثری از خنده در چهره‌اش هویدا نیست. چشمهایش هنوز خیس است.)

اولی: (نمی‌خندد. همان پای میز روی زمین به دومی نگاه می‌کند) دومی: کتاب دستم بود. زدم زمین (عصبی است) پا کوبیدم به دولابچه. دستم رو گذاشتم بیخ رف، هر چی اونجا بود از دم پخش کردم کف اتاق. گفتم دیگه؟ دیگه چی؟ دیگه چی هستم؟ یه خیکی درآورده‌ی دبنگوزدیلاق دله که دگنک شده رو سر شما؟ دیگه چی؟ دیگه چی هستم؟ یه سرخر اضافه؟ دیگه؟ دیگه چی؟ دیگه چی هستم؟ یه زپرتی ریغورتمای که بلد نیست خودش رو جمع و جور کنه! دیگه دیگه؟ دیگه چی؟ دیگه چی هستم؟

اولی: (هنوز روی زمین نشسته است) زده بودی به سیم آخر (۵)

آنچه که نمایشنامه "دهانی پر از کلاغ" را از سایر آثار این نمایشنامه‌نویس ممتاز می‌کند و به آن هویتی خاص می‌بخشد و می‌تواند آن را همواره قابل اجرا سازد، شخصیت‌پردازی درست آدمهاست که به کمک زبان و دیالوگ صورت می‌گیرد و از طریق توضیح و اکنش‌ها، به تکامل می‌رسد؛ نیز نویسنده موفق می‌شود رفتارها را منطقی و براساس کنشمندی و شخصیت وجودی آنها جلوه دهد و به این ترتیب دیالوگ‌های موجز و پرهیز از زیاده‌گویی، هم به قوت کلام نمایشنامه می‌افزاید و هم از حجم و میزان کمیت متن و نیز از زمان اضافی اثر جلوگیری می‌کند. ضمن آنکه نباید از یاد ببریم که اشاره به مکانهای خاص، هویت بومی آدمها را نیز تا حدودی برایمان روشن می‌سازد. در اینجا باز تأکید می‌کنم شعری که در آغاز توسط شخصیت اولی، یعنی برادر بزرگتر، نیمه کاره سروده شده بود و در ادامه در روند ماجرا و در بافت نمایشنامه، نوشته و کامل می‌شود، نمایشنامه را به هویتی جذابتر می‌رساند و بر وجه استعاری آن می‌افزاید و به کمک آن آنچه شخصیت اولی بر آن بوده که به

شکل مستقیم مطرح کند، تبیین می‌شود: اولی: همه رفته بودند. فقط ماه بود و ستاره بود و خنکایی که یهو پا تند می‌کرد، هل می‌خورد زیر پیرهنم... با خودم گفتم: اگه من نباشم... اگه من اصلاً نبودم... تموم اون شب به تو فکر کردم و به نبود خودم و درد کشیدم از تیری که خورده بود پشت کشاله‌ی پام... صبح روز بعد دنیارو از منظر یه مرده نگاه می‌کردم... (تندی از روی زمین بلند می‌شود. روی صندلی می‌نشیند. مداد را بر می‌دارد و تندتند می‌نویسد. بعد سربلند می‌کند و از برمی‌خواند. و ندیده بودم دهانی پر از کلاغ / که زمین را چاه کنند/ و چاله‌هایی پر از مهرورزی کلاغان/ که دهانی را پر کنند/ حاجت من از زمین / باروری فصل‌ها بود، لیک/ همه کلاغان/ ساز دیگری را کوک می‌کنند/ شب‌دیز پروبالت/ موج یک پرواز را داشت/ بنگر که چه معرکه‌ای است/ آنجا که کلاغان همه قارقار می‌کنند/ گفتم: آن کنج و کنار/ که کلاغان همه بال در بال/ پرپر می‌زنند؟/ گفتند: یک قناری را/ کلاغان چال می‌کنند. (۶)

به این ترتیب نمایشنامه که با این شعر به پایان می‌رسد، خواننده به ارتباط آن با مضمونش پی می‌برد. در اصل نویسنده با بهره‌گیری از زبان شعر نمی‌خواهد همه چیز را به صورت آشکار و روشن جلوه‌گر سازد بلکه به یاری این زبان بر آن است آنچه را که در درون آدمها و واقعیت پیرامونی آنها اتفاق افتاده است، بازگوید و مخاطب را به عمق نمایشنامه و ماجرای آن سوق دهد.

نکته‌ای که در پایان لازم به یادآوری است، این است که نمایشنامه دهانی پر از کلاغ به شدت از زبان داستان‌نویسی بهره برده است و این، هم از تأثیری است که نویسنده از داستان‌نویسی گرفته (چه به صورت خودآگاه چه به صورت ناخودآگاه) و هم شاید به این روش بر آن بوده که رفتار و کنشمندی آدمهای نمایشنامه‌اش را به شکل دقیق‌تر و روشن‌تر ترسیم سازد. نوع نثر و زبان توضیح و شرح و اشارات عملکرد آدمها در شروع، میانه و یا پایان هر کدام از این دو شخصیت این بهره‌گیری و استفاده از زبان داستان‌نویسی را در این نمایشنامه به درستی برایمان نشان می‌دهد. در اینجا به همان یادآوری‌هایی که در خصوص دیالوگ‌ها یا شخصیت‌های نمایشنامه عیناً از متن اصلی نمایشنامه آورده‌ام، بسنده می‌کنم و مخاطب را به کل نمایشنامه ارجاع می‌دهم.

پی‌نوینس

۶۰۵۴۳۲۱:

دفتر تئاتر مقاومت ۶ (مجموعه)

نمایشنامه) - نوشته جمشید خانیان

- نمایشنامه دهانی پر از کلاغ چاپ

اول: ۱۳۸۰ - ناشر: جشنواره هنر.



نگاهی به نمایش "آهو به وقت انفجار" نوشته رحمت امینی و کارگردانی حسن وارسته

"انفجار در ذهن تماشاگر"

رحیم عبدالرحیم زاده

تئاتر در عین آنکه هنری آزاد و رها است و نمی‌توان آن را در چارچوب فرمول‌های خشک و ریاضی‌وار محدود کرد، اما از آن‌جا که هنری است مبتنی بر مجموعه‌ای از قراردادها، از قوانین و منطق خاصی نیز تبعیت می‌کند. این قوانین هر چند در ظاهر امر باعث ایجاد محدودیت‌هایی در آفرینش خلاقانه می‌شوند اما خود به وجود آورنده امکاناتی جدید برای اجرا هستند و از همه مهم‌تر آنکه باعث می‌شوند اثر، چارچوبی مستحکم داشته باشد و شیرازه آن از هم نپاشد. یکی از قواعد مهمی که مناسفانه توسط برخی از کارگردان‌های ما نادیده گرفته می‌شود، یکدستی ژنریک اجرا و یا به تعبیر دیگر پیروی از قواعد سبکی است. اگر قرار است کارگردان شیوه اجرایی خاصی را برگزیند باید از منطق و قوانین آن شیوه سود جوید تا قراردادی که میان خود و تماشاگر می‌نهد، قراردادی استوار و مبتنی بر منطق خاص آن اثر باشد و همین امر باعث پذیرش آن قرارداد از سوی مخاطب می‌شود.

در اجرای "آهو به وقت انفجار" این قراردادها و قوانین نادیده گرفته می‌شود و شاهد یک چندپارگی سراسری در تمام اثر هستیم. از یک سو کارگردان سعی دارد از اصول و شیوه نمایش آیینی و به طور خاص تعزیه در اجرایش استفاده کند و از سوی دیگر سعی در خلق فضایی مدرن با شیوه اجرایی مدرن دارد. از سویی از لباسی رئالیستی مانند چادر سود می‌جوید - بدون هیچ‌گونه تغییر در آن و یا آشنایی زدایی از آن - و از دیگر سو از لباس‌هایی کارگاهی و بعضاً نمادین استفاده می‌کند. از یک سو طراحی صحنه سعی در خلق فضایی مدرن دارد و از داریست‌ها و خطوط هندسی و ابزارهایی همچون تاپر ماشین و کلاه‌های ایمنی و چراغ بالای آن و ... بهره می‌برد و از دیگر سو تلاش دارد تا با تمام اینها فضای معنوی و سنتی حرم را به ما یادآوری کند. از یک سو از سازهای اصیل موسیقی ایرانی

همچون سه‌تار و دف استفاده می‌کند و از دیگر سو شاهد حضور سازهایی چون گیتار و ویولون هستیم. از یک سو از حرکات و حالات گروتسک بهره می‌برد و سعی در استفاده از امکانات بدنی بازیگر دارد و از دیگر سو شاهد آوازخوانی به شیوه تعزیه از سوی کاراکتری دیگر هستیم. از یک سو از تصاویر فیگوراتیو و استیلیزه بهره می‌گیرد و از سوی دیگر از بازیگری با حرکات اضافی فراوان که تنها بر صحنه قدم می‌زند. از یک سو شاهد طراحی حرکت مبتنی بر نشانه‌شناسی هستیم و از دیگر سو مصورسازیهای بی‌هدف به چشم می‌خورد.



بر این لیست تقریباً بلند بالا می‌توان چندین و چند عنوان دیگر را نیز افزود که خود نشانگر شکاف‌های عمیقی است که در دل اجرا وجود دارد و آن را از هماهنگی و یکدستی خارج می‌سازد. البته ما منکر نیستیم که می‌توان دو فضای نامانوس را به هم پیوند داد حتی اگر این پیوند نتیجه تلفیق دو عنصر متضاد چون سنت و مدرنیته و نمایش آئینی و تئاتر مدرن باشد چرا که در تئاتر مدرن به لطف نبوغ کسانی چون آرتو، گروتوفسکی، باربا و بروک در برخی از کارهایش به شکل خلاقانه‌ای شاهد این ترکیب هستیم. بلکه معتقدیم این امر تنها زمانی می‌تواند صورت گیرد که شرایطی چند فراهم آید که به اختصار به آنها اشاره می‌کنیم. و البته اهمیت بحث نیز از آن روست که امروز و بنا به شرایط خاص تئاتر کشور شاهد رویکرد گسترده هنرمندان تئاتر به سوی این ترکیب خلاقانه و در عین حال این وادی پرخطر هستیم.

۱- هرگونه ترکیب در شیوه‌های اجرایی به طور عام و آیین و تئاتر مدرن به شکل خاص مستلزم شناخت و غور عمیق در هر دو شیوه است. کارگردان باید با آگاهی و مطالعه دقیق هر دو شیوه، تکنیک‌های آن و روح موجود در آن، اشتراکات ما بین آنها را بشناسد تا بتواند پلی میان این دو دنیا ببندد.

۲- استفاده از آئین در تئاتر و بالاخص تئاتر مدرن به معنی تکرار این آئین در تئاتر نیست چنانکه هنگامی که آرتو از دیدن رقص بالی اندونزی به وجد آمد، هرگز آن را در آثارش تکرار نکرد، گروتوفسکی با مطالعه در کاتاکالی و بروک با تامل در تعزیه هرگز درصدد برنیا آمدن تا این آئین‌ها را به اجراهای خود منتقل سازند و آن را بازسازی کنند. بلکه آنان سعی داشتند روح این آئین‌ها را درک کنند و آن را در اثر خود ساری و جاری سازند و یا حداقل از برخی از تکنیک‌های آن سود جویند

۳- هنگامی که منطق محکم یک شیوه اجرایی را که طی سالیان دراز و تجربه‌های فراوان به دست آمده است می‌شکنیم، باید منطق محکم‌تری را جایگزین آن کنیم تا مخاطب با خلاء باورپذیری در اثر مواجه نشود.

این عدم انسجام که ذکر آن رفت، در اجرای "آهو به وقت انفجار" باعث سرگشتگی مخاطب در دریافت اجرا می‌شود و تماشاگر نمی‌داند با چگونه اجرایی روبروست. چه بسا اگر تماشاگر با اجرایی کاملاً آئینی (در شکل تعزیه) و یا اجرایی کاملاً مدرن روبرو می‌گشت، لذت بیشتری از اثر می‌برد چرا که کارگردان نمی‌تواند به تلفیقی مناسب از این دو دست یابد و در نتیجه ذهن تماشاگر خود را در چندپارگی نگاه می‌دارد.

از دیگر عناصری که این عدم انسجام را در اجرای "آهو به وقت انفجار" تشدید می‌کرد، نحوه چینش تماشاگران است. چنانکه می‌دانیم سالن‌های بلک‌باکس (black box) جزو صحنه‌های آزاد (flexible) محسوب می‌شوند، بدین معنی که دست کارگردان را در نحوه قرار گرفتن تماشاگر باز می‌گذارند و او می‌تواند با توجه به شیوه اجرایی و اهدافی که در نظر دارد، از این امکان به شیوه‌های متنوعی سود جوید تا تجربه حسی و بصری متفاوتی را به تماشاگر منتقل نماید. اما آنچه در این بین از اهمیت فراوانی برخوردار است، جدا از هماهنگی شیوه اجرا با نحوه چینش تماشاگر، تطابق طراحی‌های کارگردان با زاویه دید تماشاگر است. نحوه طراحی کارگردان برای



صحنه قاب عکس به گونه‌ای است، برای صحنه‌ای دو سویه به گونه‌ای دیگر و برای سکوی گرد به گونه‌ای متفاوت. در اجرای "آهو به وقت انفجار" بخش عمده طراحی‌های کارگردان براساس زاویه دید از روبرو انجام گرفته بود و این در حالی است که جایگاه تماشاگران به شیوه سه سویه چیده شده است؛ در این شکل تماشاگرانی که موفق نمی‌شوند از روبرو اجرا را ببینند، لذت بسیاری از تصاویر را که اتفاقاً تصاویر زیبایی محسوب می‌شوند از دست می‌دهند.

از دیگر عوامل عدم انسجام این اجرا می‌توان به حضور دو صحنه یار روی صحنه در طول اجرا اشاره کرد که در فضای تنگ بازی در مقابل دید تماشاگر قرار می‌گیرند و اقدام به جابه‌جایی دکورها و کمک به برخی از حرکات بازیگران می‌کنند. حضور این صحنه یارها در اجرایی که بیشترین تلاش را داشت تا ارتباط حسی با مخاطب برقرار نماید و این به خصوص در بازی بازیگران مشهود است، بسیار ناهمگون است و اجازه درگیری حسی مخاطب با اجرا را نمی‌دهد.

از دیگر عواملی که باعث ناهمگونی و چندپارگی اثر می‌شود، وجود صحنه افزارهای فراوان روی صحنه است که تمرکز تماشاگر را از اجرا روی خود معطوف می‌سازد. یکی از تئوری‌هایی که در تئاتر مدرن و به خصوص نزد پیتر بروک و در کتاب فضای خالی بر آن تاکید می‌شود و گروتوفسکی نیز از منظری دیگر بر آن تاکید دارد، رهایی از قید ابزار و دکورهای گوناگون است. هر چه بیشتر یک اثر به سمت فضای خالی برود، باعث بروز خلاقیت و مشارکت فکری - چه نزد بازیگر و چه تماشاگر - می‌شود و این دقیقاً یکی از اشتراکاتی است که تئاتر مدرن با نمایش آئینی ایران یعنی تعزیه دارد، - که در این اجرا بر آن تاکید شده است - چرا که در تعزیه نیز ابزارهای صحنه‌ای به حداقل تقلیل می‌یابد و وجود یک ظرف آب بر دجله دلالت می‌کند و ... اما کارگردان به راحتی از این زمینه مشترک می‌گذرد و با پرکردن صحنه کوچکش از ابزار ناسودمندی که تنها برای یک لحظه استفاده می‌شوند، عملاً راه را بر خلاقیت می‌بندد و باعث آشفته‌گی و عدم تمرکز تماشاگر نیز می‌گردد. وجود برخی از ابزارها مانند تاپر ماشین آن هم در نقطه طلایی صحنه بسیار نامانوس و بی‌دلیل به نظر می‌رسد. و تمام این دلایل مؤید این نکته می‌گردند که در این اجرا هر چند شاهد رویکردی خلاقانه هستیم اما به دلیل



هرگونه ترکیب در شیوه‌های اجرایی به طور عام و آیین و تئاتر مدرن به شکل خاص مستلزم شناخت و غور عمیق در هر دو شیوه است. کارگردان باید با آگاهی و مطالعه دقیق هر دو شیوه، تکنیک‌های آن و روح موجود در آن، اشتراکات ما بین آنها را بشناسد تا بتواند پلی میان این دو دنیا ببندد



نگاهی به نمایشنامه " ۷۷/۶/۳۱ " نوشته علیرضا نادری

پیرامون غیاب یک نشانه معنادهنده



امین عظیمی

برای جامعه‌ای که روند تحولات اجتماعی در آن به سبب زیرساخت‌های سنتی و الگوی قدرت، با نوعی سرگردانی و عدم تعادل روبرو بوده و علاوه بر دگرذیسی درونی، پیوسته به خاطر موقعیت جغرافیایی و سیاسی‌اش - از ابتدای تاریخ - با اقوام و ملت‌های گوناگون چالش‌های فراوان داشته، قرار گرفتن مداوم در "شرایط گذار" امری ناگزیر بوده است. این امر در پی آمد خود، جامعه ایران و مناسبات درونی‌اش را به نوعی عدم تعادل پایدار مبتلا کرده که ریشه‌های این روند را می‌توان در مقاطعی چون حمله یونانیان به ایران تا زوال تمدن ساسانیان، حمله مغول، نابودی و احتضار نشانه‌های فرهنگ و تمدن تا حضور انگلیس، روسیه و آمریکا در ایران، و نقش بی‌شرمانه ایالات متحده ویژه در کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، انقلاب مردمی سال ۵۷ علیه طاغوت و پس از آن تجاوز تحمیلی کشور عراق تا به امروز - که این زورگویی و قدرت‌طلبی در جایی خارج از مرزهای ایران کنترل و هدایت می‌شود -، مشاهده کرد.

این مسأله بیش از پیش ما را برای رسیدن به ثبات اجتماعی و برون رفت از شرایط گذار، نیازمند نوعی تاریخ‌نگاری انتقادی می‌کند تا با درک زوایای آشکار و پنهان هر عصر و حرکت به سوی الگوهای پایدار ارزشی و رفتاری که ارتباطی مستقیم با "آگاهی طبقاتی" دارد، گام برداریم. در این میان نمایشنامه‌نویسی به مثابه رویکردی انتقادی که تلاش می‌کند با واکنش نشان دادن به شرایط موجود و خلق و به تصویر کشیدن انسان‌ها در بطن این جریان‌ها، به نوعی "حافظه تاریخی" جوامع بدل شود، نقشی اساسی و عمده را در پویایی ذهنی جامعه ایفا می‌کند. جامعه‌ای که هر روز تصویر تازه‌ای از خود در برابر می‌بیند، بیش از هر چیز نیازمند کاوش در حافظه تاریخی خویش

است و نمایشنامه‌نویس ابزاری پر قدرت را برای حفظ، توسعه و حلاجی این حافظه تاریخی در اختیار دارد. "اکبر رادی"، "اسماعیل خلیج"، "غلامحسین ساعدی"، "محسن یلفانی"، "محمد یعقوبی"، "نادر برهانی مرند"، "علیرضا نادری" و بسیاری دیگر، در اغلب آثارشان با پرداختن به موضوعات و شخصیت‌های برآمده از اجتماع دوران خویش، به احیای این حافظه تاریخی یاری رسانده‌اند.

علیرضا نادری در نمایشنامه ۶/۳۱/۱۳۷۷، با محور قرار دادن ۵ رزمنده و واکاوی روانی و اجتماعی آنان پس از سال‌های جنگ، تلاش می‌کند علاوه بر ایجاد موقعیتی دراماتیک، تصویری انتقادی از جامعه‌ای را به نمایش بگذارد که در کمتر از دو دهه برخی جنگجویان آن فسخی عظیم در اراده و ارزش‌های خود احساس می‌کنند.

نادری پیش از آنکه تلاش داشته باشد با طرح چنین موضوعی حرف‌های سیاسی بزند، تمرکزش را بر باورپذیری و بُعد بخشی به کاراکترهایش معطوف می‌کند و از این راه علاوه بر خلق روایتی جذاب، جدی‌ترین نقدهای خود را بر بدنه جامعه‌ای که این گونه ارزش‌های خود را از دست رفته می‌بیند وارد می‌آورد. تازه پس از پایان نمایشنامه است که پرسش‌های مطرح شده، عمق و تشخص ویژه خود را پیدا می‌کنند.

۱۳۷۷/۶/۳۱، موعد دیدار ۱۳ هم‌رزم است. نشانه‌ای امید دهنده و نجات بخش برای رزمندگانی که قرار است جان بر کف به دل تاریکی دشمن بزنند. قرار را خرداد ۱۳۶۱، پیش از شروع یک عملیات می‌گذارند؛ به امید روزی که با کت و شلوار سفید به نشانه صلح - آنگونه که علیرضا و جلیل می‌گویند - پایین برج آزادی تهران که نمادی از غرور و امنیت نیز هست، پس از ۱۶ سال با یکدیگر دیدار کنند و از خاطراتشان بگویند. حالا آن روز فرا رسیده است. از میان ۵ نفر اصلی که قرار گذاشته بوده‌اند، یک نفر نیامده است. فرمانده‌ای که پیش از هر چیز برای سربازانش، مرشد و نماد ارزش‌هایی بوده که به جنگیدن معنا می‌بخشیده است. و این غیاب، بهانه‌ای می‌شود تا هریک از آنان دست به افشاگری بزنند و از خودشان بگویند. از تلخی و احتضاری که سال‌هاست گریبانشان را گرفته است. آنان می‌گویند و می‌گویند اما فرمانده - رضا - نمی‌آید. غیبتی که تا پایان

نمایش در هاله‌ای از ابهام به سر می‌برد. در این میان همسران آنان نیز هریک به گونه‌ای بر این افشاگری‌ها دامن می‌زنند. علیرضا، جلیل، محمود و پیمان پیش از آنکه کاراکترهایی برآمده از مقتضیات اثری نمایشی باشند، بازآمده‌ای اثرگذار از انسان‌هایی هستند که در دامان جنگ بالیده‌اند و حالا که صلح و امنیت همه جا برقرار است، هر یک، به گونه‌ای با کشاکش تصاویر ناخودآگاه ذهن خویش، دست‌به‌گریبانند. جنگ و ارزش‌های آن - که همچون تکیه‌گاه معنادهنده‌ای آنان را به زندگی پیوند داده بود - حتی پیش تر از برقراری صلح، ذره ذره ناپدید شده است. فرایندی که با غیاب رضا - پاسخ اعظم در برابر پرسش‌های آنان - به حادترین مرحله خود می‌رسد. حالا در غیبت مرشدی که هر کدام نشانی از عشق او دارند، زخم‌های ناسور و عمیق، پس از سال‌ها سر باز می‌کند. محمود که در این میان خود را زخمی‌تر از دیگران می‌بیند بر این آتش دامن می‌زند و با پوشیدن لباس فرمانده‌اش تا قلب حضور و وجود او نیز پیش می‌رود.

مردها

نخستین پرسشی که در برخورد با متن به ذهن مخاطب خطور می‌کند، کشف عللی است که می‌توان بر مبنای آن، غیبت رضا را درک کرد. این امر از آن رو که منطق ساختاری اثر بر مبنای غیبت او بنا شده است، اهمیتی دو چندان می‌یابد. نمایشنامه‌نویس از همان لحظات نخست تلاش می‌کند غیبت رضا را به عنوان معمای اصلی و گره روایت خویش به مخاطب بقبولاند. فرآیندی که در دل خویش امکانات فراوانی برای گشوده شدن روایت‌های فرعی هریک از شخصیت‌ها فراهم می‌آورد و همچون محوری نامرئی همه چیز را به هم پیوند می‌زند. اما هژمونی بی‌گیری غیبت رضا به عنوان عنصر پیش برنده روایت، از میانه‌های نمایشنامه، امکانات خویش را با کاراکتر محمود تقسیم می‌کند و در صحنه پایانی، مخاطب بی‌اینکه به آمدن رضا امیدی داشته باشد، یکسره خود را غرق در دنیای دل‌تنگی‌ها و رنج‌های محمود می‌بیند. گویی برای نمایشنامه‌نویس، غیبت رضا بیش از آنکه محور اصلی روایت را بسازد، بهانه‌ای است تا محمود در مقام جدی‌ترین منتقد رضا، تلخ اندیشی‌هایش را نسبت به زندگی و شرایط اجتماعی در ایران دو دهه پس از جنگ، برملا کند و در آخر به امید شنیدن صدای فرزندش

بسیاری از
نمایشنامه نویسان
، در اغلب آثارشان
با پرداختن به
موضوعات و
شخصیت‌های
برآمده از اجتماع
دوران خویش، به
احیای این حافظه
تاریخی یاری
رسانده‌اند

که از خون و نژاد ژاپنی - سرزمین آرمانی جوانان ایرانی دهه ۶۰ و سال‌های آغازین دهه ۷۰ - است، رویا ببافد. "رضا محذوف" - که نادری با زیرکی حذف شدگی را که ماهیتی مفعولی دارد و مبین تاثیر نیرویی بیرونی است در نام او گنجانده است - سرچشمه نیروی تعادل بخش انسان‌هایی است که هرگاه اراده کرده، توان آن را داشته تا آنان را روی زمین نگه دارد یا به عرش اعلا برساند. اما او نشانه‌ای است که حالا غایب شده است. غیاب این نشانه، خود عدم تعادلی است که به مثابه غیاب ارزش‌های جنگ در ساختار اجتماع می‌توان نمودهای آن را یافت. جداافتادگی نسلی که پس از سال‌های ۱۳۶۴ و ۱۳۶۵ به دنیا آمده‌اند و بیستمین بهار زندگی شان را پشت سر گذاشته‌اند، بی‌اینکه درک درستی از جنگ، معیارهای ارزشی آن عصر و شرایط زندگی در آن سال‌ها داشته باشند و نیز فراموشی و بی‌توجهی کلانی که بخش‌های عمده‌ای از جامعه را پیرامون حفظ آثار و ارزش‌های جنگ در خود فرو برده است، نشانگانی زنده از این غیاب هستند. معیارهای ارزشی در سال‌های پس از جنگ، ناگزیر از تغییر بودند و رضا با درک چنین مسأله‌ای از شنیدن پذیرش قطعنامه، ناراضی بوده است.

پایان یافتن جنگ برای او، نوعی پایان یافتن دورانی است که سروری و تسلط عقیدتی و اجتماعی او در آن به پایان می‌رسد. دوران‌گذاری که به سرعت جایش را به ارزش‌های تازه‌ای چون سازندگی و بهبود شرایط اقتصادی، اجتماعی و آزادی‌های فردی و سیاسی در سال‌های بعد داد. پس می‌توان رضا را نشانه و نماد جامعه‌ای دانست که تنها در بستر جنگ، دفاع و مبارزه معنا پیدا می‌کند.

او نماد ارزش‌هایی است که در زمان جنگ بر جامعه حکمروایی می‌کند و حال طبیعی است که پایان یافتن جنگ، ماهیت فاعلیت شناسای او را مبدل به ابژه‌ای مفقود در بستر نشانگان جدید ارزش‌های اجتماعی کند. ارزش‌هایی که حتی تجلی قانونی و عرفی خویش را به شکلی سیال دنبال می‌کنند و هر روز در جوامع در حال گذار، رنگ و صبغه تازه‌ای می‌یابند. رضا غایب است، چراکه شرایط حاکم در جامعه‌ای که جنگ را با هر نتیجه‌ای به پایان رسانده است، از پیش او را از گردونه قدرت و تسلط حذف کرده است. در این رابطه، هر یک از اجزای پیوستاری شخصیت رضا

- سربازان، خانواده، جایگاه و نقش انسانی، اجتماعی و حتی هویت فردی - دچار عدم تعادل، خود آزاری و کژرفتاری شده و در شکلی نمادین مبدل به خود افشاگری در علیرضا، محمود و تا حدودی پیمان و جلیل شده‌اند.

جلیل در این میان انقلابی درونی را طی می‌کند. خاطره قتل اسرای دست و پا بسته، روح او را می‌آزارد اما او پیش از آنکه خود را دریابد با غیاب نشانه معنادهنده زندگی‌اش - رضا - دچار نوعی از خودبیگانگی می‌شود. کشتار اسرا توسط او، هنگامی با قتل نفس یک جنایتکار سابقه‌دار تفاوت می‌یابد که فرآیند آن توسط الگوهای ذهنی و اعتقادی رضا تئوریزه شده باشد.

اما نبودن او دردی هولناک را بر جان جلیل می‌اندازد و حذف او از این طریق در بستر ارزش‌های نوین اجتماعی، پیش از هر چیز در ذهن خودش آغاز می‌شود. در این میان علیرضا و محمود نقاط اشتراک فراوانی دارند. اما آن چیزی که آنان را از یکدیگر جدا می‌کند، خاصیت کاتالیزوری و پیش برندگی کاراکتر محمود است که به سبب زخم‌های عمیق‌تری که از نشانه رضا بر دل و جان‌ش دارد، گرایشی جدی‌تر به انقلاب ارزشی و زیر سؤال بردن همه چیز دارد. از سوی دیگر، او هرگز شور انقلابی‌گری علیرضا را نداشته است. او انسانی آگاه است که دردهای جامعه بر شانه اش سنگینی می‌کند. محمود از یک سو خود به عنوان یک نیروی انتقادگر حتی در زمان جنگ و تغییراتی که انقلاب در ایران به وجود آورده - روایت هجوم مستضعفین و مصادره خانه‌هایی که جوراب‌های وصله‌دار مردم ظاهرش را خراب کرده است - در تقابل با نشانه رضا بوده است و حالا پی‌گیری پرسش‌گری از رضا پس از ۱۶ سال، او را همراه دیگر هم‌زمانش به خانه رضا و بعدتر زیر زمین خانه رضا کشانده است.

غیاب رضا برای او نیز شکستی مضاعف است چرا که او نیروی حیاتی خویش را در مقابله با رضا به دست می‌آورد و این غیبت، تقابل معنادهنده به کاراکتر او را نیز بی اعتبار کرده است. به کلامی دیگر، غیاب نشانه رضا، هویت نمادین محمود را برای مقابله با او به نابودی می‌کشاند. هنگامی که مشت‌های گره کرده را برای خرد کردن دندان دشمن آماده کرده باشی و دشمن در میدان حاضر نشود، پیش از



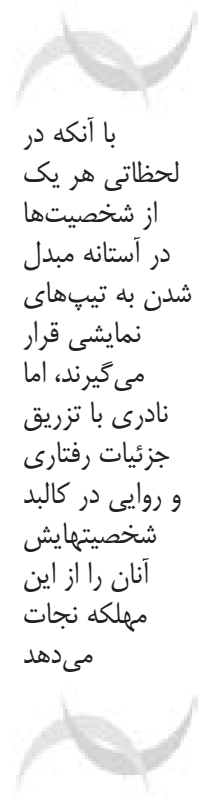
خودش آن را نوعی تخریب مدام می‌داند. او تخریبچی "امرواق" است که حال به سبب غیبت نشانه معنادهنده واقعیت وجودی و اعتقادیش (رضا) به حیطة نماد - فیلم و سینما - پناه برده است.

در این فرآیند، مخاطب با اجتماعی سرگشته و رو به انحطاط روبه‌رو است که به سبب فقدان نشانه معنادهنده و گونه‌ای مرگ ارزش‌های برآمده از آن - اتمام جنگ و فقدان رضا -، در چنگال اضمحلال و زوال به‌سر می‌برد. در جایی



از اثر، محمود کنجکاوانه راه به زیر زمین خانه می‌گشاید. در آنجا به لباس نظامی رضا برمی‌خورد و با پوشیدن لباس رضا به گونه‌ای به قلب ماهیت نشانه‌گون او می‌پردازد و او را از درون ویران می‌کند. محمود (در حالی که لباس رضا را به تن دارد): همه

هر چیز و هرکس این تو هستی که ویران می‌شوی. از این رو می‌توان محمود را در داشتن تمنای ورود رضا در کنار جلیل و پیمان قرار داد اما هریک به گونه‌ای؛ محمود با نفرتش، پیمان و جلیل با عشقی که به فرمانده شان دارند تا هویت خویش را که طی این ۱۶ سال هر روز مضمحل‌تر شده، بازبایی کنند. حتی در این میانه هم جلیل از همه تنهاتر و نیازمندتر است. ناتوانی بدنی او، پذیرش دردهای روحی‌اش را نیز سخت‌تر کرده است. اما رنج علیرضا حتی در برابر دردهای جسمانی جلیل پیچیدگی‌های بیشتری دارد. علیرضا که گرایش‌های مارکسیستی آشکاری داشته و هنوز آثاری از آن در تحلیل‌هایش به چشم می‌خورد، از آن رو که تلاش می‌کند جنگ را با نوشتن وارد "حیطه نمادین" کند، می‌تواند از غیاب رضا به عنوان امکانی برای پرداخت ابعاد تازه‌تری در روایت داستانی‌اش بهره بگیرد. اما وابستگی او به نشانه رضا، بیشتر برآمده از نیاز برای درک روایت و پایان‌بندی نوشته‌اش است. انگار او همان‌طور که در زندگی زناشویی‌اش عقیم مانده، در پایان دادن به داستانش نیز عقیم است. غیاب رضا نیز سبب می‌شود او روایتش را در هاله‌ای از سرگشتگی رها کند. علیرضا از آن رو که توانایی مقابله با محدودیت‌های "امرواق" را در زندگی‌اش ندارد - عقیم، شکست خورده و ناتوان است، همسرش بر او حکمروایی می‌کند، ایده‌آل‌ها و آرمان‌هایش را از دست رفته می‌داند و در برابر غیاب رضا درمانده است - با اتکا به نوشتن، از محدودیت‌ها و رنج‌های آن - امرواق - رویگردان است. نوشتن برای علیرضا به این درگیری درونی پاسخ می‌دهد و او خود را به این طریق دچار نوعی خودارضایی ذهنی می‌کند. هنگامی که نشانه، معنا دهنده غایب است، هر چیزی می‌تواند جای خالی آن را پر کند و برای علیرضا عمل نوشتن - فارغ از چه بودنش - چنین خاصیتی دارد. پیمان نیز این سرگشتگی را از طریق تلاش در حیطه دیگری از امر نمادین سپری می‌کند. او برای خودش از جنگ موزه‌ای تدارک دیده و واقعیت سلاح و نارنجک و تی.ان.تی را مبدل به اثری موزه‌ای و شبئی تماشایی کرده است که در فرآیند مسخ ارزش‌های واقعی و از خود بیگانگی‌اش نشانه‌هایی از تحول درونی پیمان را نیز به همراه دارد. از سوی دیگر پیمان با گروه‌های فیلم سازی همکاری می‌کند؛ کاری که



با آنکه در لحظاتی هر یک از شخصیت‌ها در آستانه مبدل شدن به تیپ‌های نمایشی قرار می‌گیرند، اما نادری با تزریق جزئیات رفتاری و روایی در کالبد شخصیت‌های آنان را از این مهلکه نجات می‌دهد

چی عوض شده ... من دیگه سروان نیستم . تو هم سرباز نیستی . جنگ تموم شده کهنه سرباز، پاهای تو به کفش هفت سالگی ت نمی‌ره ، اینطور نیس ؟ همه چیز تغییر کرده . خب چی می‌گید

برای محمود این درگیری حتی می‌تواند به معنای زدودن نشانه وجودی رضا باشد. سیلی‌ای که او از رضا در زمان جنگ خورده پس از تحمل درد و رنج زندگی در ژاپن و تن دادن به کارهای متعفن چون مرده‌سوزی، هنوز سوزاننده است و آتش خشم او لحظه‌ای فروکش نکرده است .

اما جلیل آنقدر درد دارد که خود - بویژه برای علیرضا - مبدل به نماد جنگ و سادگی انسان‌هایی که در آن حضور داشتند، شده است. از این رو او خود با رجوع به خویشتن خویش به پرسش‌هایش پاسخ می‌دهد اما فقدان رضا برای او، تن دادن به عدم تعادلی وحشتناک است که ممکن است آن‌قدر او را برنجانند که حتی محبت و فداکاری همسرش را نیز نادیده بگیرد و او را در پرستاری از خودش متهم به ریاکاری کند.

جلیل: اون از خجالت خودش که ولم نمی‌کنه ! حال جلیل از میانه اثر رو به وخامت می‌گذارد و در صحنه پایانی، انگار که دوری از رضا فقدان عنصر حیاتی زندگیش باشد، ذره ذره به مرگ نزدیکش می‌کند.

مردها، مردها

پیمان همچون یک کارگردان تازه کار تلاش می‌کند برنامه دیدار دوستانش را در غیاب رضا هدایت کند. او در نمایش اش تلاش می‌کند عدم حضور کاراکتر اصلی را با به تاخیر انداختن و ایجاد امیدی مجهول - حتی برای خودش - توجیه کند. اما هنگامی که ناگزیر از افشای ترفند خویش می‌شود، ویرانی برای او و دیگران به یک اندازه رنج‌آور است.

حتی اگر بپذیریم رضا در فرآیند دگردیسی ارزش‌های اجتماعی، تغییر شکل داده و آمدن یا نیامدنش تفاوت چندانی ندارد، اما اشارات گاه و بی‌گاه جلیل که احساس می‌کند کسی از پشت پنجره به آنان نگاه می‌کند و نیز میدان دادن به منطقی ذهنی علیرضا در این زمینه که تحت نظر هستند، یا احتمال اینکه رضا با لباسی دیگر در بین تماشاگران برنامه های هفته دفاع مقدس، پایین میدان آزادی است یا تلاش کمال سلیمانی - کاراکتری که تنها او را از لابلای

صحبت‌های دیگر شخصیت‌ها می‌شناسیم - برای پیدا کردن او، تا ثانیه آخر خواننده را در مورد روبه‌رو شدن با رضا در حالتی معلق قرار می‌دهد.

همانگونه که گفته شد، علیرضا نادری از میانه‌های اثر سروری را در پیش‌برد روایت به محمود می‌سپارد . برای نویسنده ، محمود تجلی عریان‌ترین تقابل با رضا است که باید پاسخ تمامی پرسش‌هایش را از او دریافت کند. او نماینده تمام پرسش‌هایی است که رزمندگان باقیمانده از جنگ ۸ ساله ایران و عراق از تحولات اجتماعی کشور خویش دارند و رضا با غیبت اش به نماد مطلق پاسخ‌ناپذیری این پرسش‌ها بدل می‌شود. ارزش‌ها تغییر پیدا کرده است، انسان‌ها عوض شده‌اند اما زخم‌های جنگ هنوز التیام نیافته و شاید تازه سر باز کرده باشند. وجدان پرسشگر نمایشنامه نویس پیش از آنکه تمنای پاسخی داشته باشد، تلاش دارد تأسف، تأثر و خشم خود را از طریق نمایش اضمحلال نشانه رضا در زمان حال، بروز دهد.

تنهایی مردها در لحظات نخستین روایت، فضای مناسبی را برای معرفی و آشنایی مخاطب با آنان فراهم می‌آورد. با آنکه در لحظاتی هر یک از شخصیت‌ها در آستانه مبدل شدن به تیپ‌های نمایشی قرار می‌گیرند، اما نادری با تزریق جزئیات رفتاری و روایی در کالبد شخصیت‌های آنان را از این مهلکه نجات می‌دهد. یکی از این عناصر، خرده روایت‌های خاطره‌گونی است که نمایشنامه نویس برای عمق بخشی به کل اثر نیز از آنها بهره می‌گیرد.

به گونه‌ای که واکنش هریک از شخصیت‌ها در برابر این خرده روایت‌ها جنبه‌ای از کاراکتر آنان را برای مخاطب معرفی یا پر رنگ می‌کند. لهجه سرگرد "سرابی" و جوکی که در مورد رابطه اتمام جنگ و درست حرف زدن او در نمایشنامه مطرح می‌شود، در وهله نخست، وجوه رفتاری هریک از کاراکترها را نمایش می‌دهد و در ادامه از پیچیدگی اختلافات آنان نیز پرده برمی‌دارد :

علیرضا : من معتقدم این جوک رو کسانی ساخته بودن که علاقه مند به ادامه جنگ بودن . می‌دونی؟! چون به طور ناخود آگاه حس می کردیم حالا حالا هاسس ، چون تغییر لهجه سرگرد سرابی کاملاً بعید بود.

پیمان : بسه دیگه! هر چرت و پرتی یو به سیاست ربط



می دین شما دوتا!

محمود: چرا که نه پیمان؟ انتظار داری همه گاو باشن؟ پیمان داشت سنگر و جارو می کرد، جارو رو انداخت ظرفها رو برداشت و رفت بیرون سنگر، بعد قیافه اش در هم رفت: هیچوقت نمی شه در حضور آدم های ناجور از حکمت و فلسفه حرف زد. علیرضا: گفتم حکمت و فلسفه؟ ما جوک تعریف می کردیم.

در سه دیالوگ بالا به خوبی آشفتگی موجود در روابط همزمان سابق آشکار است. توهم توطئه و نگاه سیاست زده ای که در بخش های دیگر اثر نیز در رفتارهای علیرضا بروز می کند و نیامدن رضا را به تصفیه حساب های بعد از دوم خرداد نسبت می دهد و یا خودشان را در خانه رضا تحت نظر می داند؛ اختلاف عقیده پیمان با محمود و علیرضا چه در زمان جنگ و چه امروز که محمود نیز بر آتش آن دامن می زند و در طول اثر با متهم کردن پیمان به بردگی در برابر رضا او را انسانی فرصت طلب می داند که همه چیزش را از جنگ به دست آورده است یا علیرضا که حتی با داشتن عقاید نسبتاً مشترکی با محمود در مورد رضا، پشت او را خالی می کند و در برابر پیمان نظر او را در مورد جوک رد می کند، نمونه ای از این بهره گیری از خرده روایت هاست. جلیل نیز اساساً در نقطه مقابل کاراکتر محمود قرار داشته و دارد. او سربازی گوش به فرمان و مطیع بوده است. اما محمود، همان طور که دیگران در روایت هایشان از او حرف می زنند، از همان ابتدا سربازی در دسرها و کنجکاو بوده که کنجکاویش پس از ۱۶ سال او را به زیر زمین خانه رضا می کشاند و پیمان و همسرش را غافلگیر می کند. او منتقدی است که در جملاتش بی محابا به ساختار روانی و فرهنگی جامعه اش حمله ور می شود و همه چیز را زیر سؤال می برد. برای او در میان "ملتی که میزان شمارش اش شب است" ماندن و زندگی کردن همچون کابوسی است که باید در لحظات غرق شدنش در خاطرات مشاغل D۳ (difficult, dangerous, dirty) ش در ژاپن از آنان زجر بکشد و در گوشه اتاقش کز کند. کاراکتر محمود یکی از وزنه های اصلی وجوه انتقادی نمایشنامه نادری است که برای مخاطب نیز قابل درک و باورپذیر است و بیش از

دیگر کاراکترها خواننده را با خود همراه می کند.

زن ها

در این بازی اضمحلال و غیاب، زن ها نقش ویژه ای برعهده دارند. معصومه همسر پیمان که به خواست همسرش خود را تا یک سوم پایانی اثر، زن رضا معرفی کرده است، از دو سو قربانی می شود. او از یک سو ناخواسته مجبور به ایفای نقش مادری در زندگی واقعی اش برای فرزند رضا - سینا- شده است و از سوی دیگر در بازی دیدار دسته جمعی همزمان قدیمی و همسرانشان در مقام میزبان، علاوه بر تحمل رنج بازی در نقش همسر رضا، تحقیر و توهین های برآمده از سوء تفاهم برای همزمان رضا را نیز تاب می آورد. اما او نیز تا پایان، یارای بازی در این نقش را ندارد و در برابر کژ رفتاری های فرخنده - همسر علیرضا - و سادگی مظلوم نمایانه لیلا- همسر جلیل- وا می دهد و فقدان رضا را بر ملا می کند. چه او و پیمان نیز از آغاز قصد پنهان کردن دائمی جریان رضا را نداشتند، اما امید مبهم و به ظاهر نافرجام پیمان و کمال برای پیدا شدن رضا او را وارد این بازی کرده است. فرخنده نیز بعد دیگری از عصیان محمود را نسبت به شرایط اجتماعی حال حاضر بروز می دهد. او که در گذشته اش گرایش عینی به گروه های چریکی اوایل انقلاب داشته است، در برابر کاراکتر رضا، همان گاردی را دارد که محمود از پس آن به درگیری با یاد رضا پرداخته است. از این رو همراهی ظریف محمود و فرخنده می توانست توسط نویسنده ابعاد تازه تری پیدا کند و با ایجاد پیچیدگی در روابط کاراکترها بر جذابیت های روایت بیفزاید. اما نادری بیشتر به ماهیت کنجکاو فرخنده بسنده کرده است و نوعی محمود اما در کالبدی زنانه آفریده است که بی محابا در برابر اصرار علیرضا و پیمان برای ترک این خانه مقاومت می کند تا واقعیت رضا را کشف کند و شاید او هم فرصتی برای عرض اندام و انتقاد از الگوهای ذهنی رضا به دست آورد.

کاراکتر لیلا نیز که کمتر حرف می زند و بیشتر متعلقی از وجود جلیل است تا انسانی مستقل، در میانه اثر جایگاه ویژه ای پیدا می کند و با استراق سمع، حرف های پیمان را به محمود می رساند. اما لیلا در پایان پرده ماقبل پایانی، هنگامی که جلیل خانه پیمان را ترک کرده است هدف

نخستین پرسشی که در برخورد با متن به ذهن مخاطب خطور می کند، کشف علی است که می توان بر مبنای آن، غیبت رضا را درک کرد. این امر از آن رو که منطبق ساختاری اثر بر مبنای غیبت او بنا شده است



ارزش‌ها تغییر پیدا کرده است، انسان‌ها عوض شده‌اند اما زخم‌های جنگ هنوز التیام نیافته و شاید تازه سر باز کرده باشند. وجدان پرسشگر نمایشنامه‌نویس پیش از آنکه تمنای پاسخی داشته باشد، تلاش دارد تا سفسه، تأثر و خشم خود را از طریق نمایش اضمحلال نشانه رضا در زمان حال، بروز دهد



مقدس خودش در پرستاری و زناشویی با جلیل را زیر سوال می‌برد تا تردید وجودی‌اش را همچون دیگر شخصیت‌ها در مورد ارزش‌های جنگ به خواننده منتقل کند. کاراکتر نرگس - خواهر محمود - نیز پیش از آنکه چیزی بر ابعاد روایت بیفزاید، بیشتر به ایده‌ای جذاب برای نویسنده شبیه است که قرار است نماینده زنان آسیب‌پذیری باشد که شوهرانشان در جنگ بی‌گلوله و اسلحه اعتیاد به مواد مخدر که توسط ملاعمر و بن لادن در جای جای ایران راه افتاده، قربانی شده است. اما این کاراکتر به سبب عدم ارتباطی محکم با دیگر عناصر روایی، معلق است و در دل روایت جا نمی‌افتد و حذف آن از متن هیچ خللی به ساختار روایت و کیفیت اثر، وارد نمی‌کند.

زن‌ها در نمایشنامه "۷۷/۶/۳۱"، هر ویژگی و کاراکتری که داشته باشند، باز هم موجوداتی آسیب‌پذیر و شکست خورده‌اند؛ تکیه‌گاه‌های آنان - مردان - خود در جست‌وجوی تکیه‌گاه معنادهنده و کامل کننده خویش وامانده‌اند. آنان بدون رضا هیچگاه کامل نمی‌شوند:

علیرضا: جلیل پاک ترین بخش نوستالژی من.
فخری: با قرص زنده س و یه کابوس.

علیرضا: وقتی رضا باشه کامله!

مغموم و شکست خورده، سرگردان و بی هدف در جست‌وجوی چیزی هستند که امید زندگی و فردایشان بوده است. نمایشنامه‌نویس

اگر علیرضا نادری در مقام نمایشنامه‌نویس تلاش می‌کند سرگشتگی مجموعه‌ای اجتماعی را از طریق برون‌ریزی آنان آشکار کند، به طور ناخود آگاه به تحلیل و برون فکنی عقده‌های تاریخی، سیاسی و اجتماعی جامعه‌ای دست می‌زند که از پس ۲۰ سال، همچنان پرسش‌های بی‌جواب خود را در مورد ۸ سال جنگ تحمیلی با خود دارد. پرسش‌هایی که روز به روز ابعاد تازه‌تری می‌یابد و خود را جدی‌تر و پیچیده‌تر از دیروز به رخ می‌کشد. غیاب رضا در ۱۳۷۷/۶/۳۱ می‌تواند به مثابه غیاب پاسخی قلمداد شود که جامعه امروز، آن را در برابر پرسش‌هایش از جنگ و ارزش‌های آن جست‌وجو می‌کند.

نادری با محور قرار دادن این رویکرد و وارد کردن حساسیت‌های زنده و پویای یک درام‌نویس آگاه و حساس

به زمانه، دغدغه‌ها و ترس‌های انسان ایرانی سال‌های پایانی دهه هفتاد را به خوبی کالبد شکافی می‌کند. ترسی که آن روزها از قدرت گرفتن ملا عمر در مرزهای شرقی کشور به وجود آمده بود و همه مردمان ایران زمین را نگران جنگی تازه می‌کرد. چه بسا برای او و هم‌زمان رضا، جنگ دوباره هرچه بیشتر بر خلاء و حرمان آنان تأکید می‌گذاشت که آیا در زمانه جدید می‌توان به پدیدار شدن نشانه‌های معنا بخشی چون رضا در جامعه‌ای همچون ایران دل بست؟ یا شاید این تنها رویایی نافرجام است؟

آن نیرویی که چرخ این روایت را با تمام شاخ و برگ‌ها و لحظات و دقایقش می‌گرداند، این غیبت عظیم است که تا آخرین ثانیه نیز در هاله‌ای از ابهام باقی می‌ماند. آیا رضا برمی‌گردد؟ آیا با هم‌زمانش خواهد نشست؟ سوال‌ها و حرف‌ها؟ خاطرات؟ آرمان‌هایی که دیگر تماش باد هوا شده. کشوری که همچون دیگر کشورها پس از جنگ، پوست انداخته و همچون انقلاب درونی، فرزندان انقلابگر خود را بلعیده است تا رنگ تازه‌ای به خود بگیرد. علیرضا نادری با ایجاد نوعی حافظه تاریخی تلاش می‌کند نمایشنامه‌اش را به عنوان یک واکنش انتقادی به شرایط جامعه‌اش، درحافظه جریان ادبیات نمایشی ایران ثبت کند. نویسنده حساس به موضوعات اجتماعی همواره این امکان را در اختیار دارد که در آثارش بستر را به گونه‌ای فراهم آورد که مخاطبانش بتوانند احساسات خود را نسبت به جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند درک کنند و پرسش‌های خود را در مورد شرایط خویش بازگو کنند!

نادری در ۷۷/۶/۳۱ این امکان را به مخاطبانش می‌بخشد تا در مقام یک سوژه قادر به همراهی با کاراکترهایش در انتظار حضور رضا باشند. پدیداری که خود شاید در گوشه‌ای پنهان شده است و جز سکوت چیزی برای گفتن نداشته باشد. نادری برگ دیگری از یک دوران گذار را در جامعه ما ترسیم کرده است. سال‌هایی که با آنکه کمتر از یک دهه از آن می‌گذرد اما در همین ایام نیز آن قدر تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی به خود دیده است که فاصله ما را با ایده‌های ذهنی شخصیت‌های او بیشتر می‌کند. راستی رضا حالا کیجاست؟ آیا هنوز زنده است؟ هنوز هم هستند چشمانی که در انتظار آمدن او باشند؟



سفرنامه راهیان نور کرمانشاه ۱۷ مرداد لغایت ۱۹ مرداد ۸۶

آن سفر کرده ...

بخش دوم

پیرام صادقی مزیدی



این شهر نیز بارها و بارها مورد هجوم هواپیماها و بمباران توپخانه‌های عراق قرار گرفته است به نحوی که در زمان جنگ خالی از سکنه می‌شود. حال زندگی در این شهر و منطقه جریان دارد. همه خرابه‌ها بازسازی شده است و کمتر جای ترکش توپ و خسارات بمباران هوایی باقی مانده است.

به رشته ارتفاعات دالاهو نزدیک می‌شویم، از میان جنگل‌های وسیع بلوط می‌گذریم، طاق دوره ساسانی و مادها در این منطقه وجود دارد. از ارتفاعات دالاهو بعنوان یکی از مقرهای احتیاطی یا پیرامونی برای حمایت از نیروهای منطقه استفاده می‌شده است. "ریجاب" از مناطق خوش آب و هوای پاق است و مسجد عبدالله بن عمر این منطقه از مراکز قدیمی این حومه به حساب می‌آید.

پس از گذر از این مناطق به روستای "جیبوند" می‌رسیم. جایی که بخش‌های مهمی از تانک‌ها و ادوات زرهی دشمن در این منطقه مستقر بوده است و در این منطقه بخشی از درگیری‌های ضدزره با عراق اتفاق افتاده است و یکی از مناطقی است که میدان جنگ تن به تن با ارتش عراق و منافقین مزدور بوده است. حال کشاورزی در این منطقه رونق بسیاری یافته است و آثار به جای مانده از دوران جنگ را کمرنگ نموده است.

انگار که قرار است همه چیز تحت تأثیر همان ۴ ساعت تأخیر هواپیما به پیش برود. ساعت ۳ بعدازظهر است و همکاران انجمن در تکاپوی ناهار و نماز گروه می‌باشند. به شهر سرپل ذهاب می‌رسیم و در اولین اقدام به سالن غذاخوری خانه معلم می‌رویم و پس از اندکی استراحت و صرف ناهار، جهت اقامه‌ی نماز راهی امامزاده احمدبن اسحاق می‌شویم. ساعت ۴ بعدازظهر است که نماز در امامزاده به جماعت خوانده می‌شود. آقای یدالله باپیرزاده که پاسدار بازنشسته می‌باشد به دعوت آقای موحد به گروه می‌پیوندد که راهنمایی‌های لازم را انجام دهد. از قرار معلوم ایشان از شاهدان

عینی زمان جنگ در آن منطقه بوده که خود نیز در درگیری‌های گوناگونی شرکت داشته است.

آقای بایپرزاده مدعی است که از سال ۵۷ تا شهریور ۵۹ که جنگ رسماً آغاز شد در این منطقه درگیری‌های گوناگونی وجود داشته، چرا که دشمن در این منطقه فقط خارجی نبوده، بلکه دشمنان داخلی خطرناکتر از خارجی‌ها اقدامات مخرب انجام می‌دادند و خسارت‌های زیادی وارد می‌کردند. او از ۳۱ شهریور ۵۹ می‌گوید که لشکر ۶ از سپاه دوم عراق از قصر شیرین وارد منطقه می‌شود و از منطقه دشت سرپل ذهاب و مناطق مشرف به این منطقه و نهایت تنگ حاجیان و روستای گوره سفید را به اشتغال خود درمی‌آورند و جنگ رسمی‌تر از قبل خود آغاز می‌شود.

امامزاده احمدبن اسحاق را زیارت می‌کنیم. در تذکره ایشان آمده است که ابوعلی احمدبن اسحاق ابن عبدالله ابن سعد ابن مالک ابن الاحوض از دودمان اشعری‌هاست. ایشان در عصر خویش پیشوا و بزرگ علماء و فقها و محدثین قم بوده است. وی از اصحاب امام محمدتقی (ع) و امام حسن عسکری (ع) بوده و در نزد امام حسن عسکری (ع) امتیاز خاصی داشته است. او در قم وکیل آن حضرت بوده و پس از ایشان نیز از وکلای امام زمان (عج) به شمار

رفته است.

از امام حسن عسکری (ع) در خصوص ایشان نقل است که: ای احمدبن اسحاق اگر نزد خداوند کرامت و منزلت نداشتی فرزندانم مهدی (عج) را به تو نشان نمی‌دادم.

مقبره امامزاده احمدبن اسحاق در زمان جنگ چندین بار مورد هجوم قرار می‌گیرد و خسارت کلی به آن وارد می‌شود و پس از جنگ با همت مردم بازسازی مقبره ایشان انجام می‌گیرد و ساختمان فعلی امامزاده، حاصل زحمات دوستداران ایشان پس از جنگ است.

پس از زیارت امامزاده احمدبن اسحاق و صرف چای در کنار مقبره ایشان، راهی سه راهی پاسگاه شهید مرادیان (پاسگاه قره‌بلاغ) می‌شویم. ساعت ۴/۳۰ دقیقه بعد از ظهر است و هنوز آفتاب تند و تیز است و چشم را می‌آزارد.

آقای بایپرزاده مدعی است که نیروهای عراقی تا این سه راهی پیش آمده‌اند که دروازه‌ی ورودی شهر پل ذهاب می‌باشد. او از رشادت مردم در این سه راهی می‌گوید: از شهادت دلیر مردانی که حاضر نبودند دشمن را یک قدم جلوتر از این سه راهی ببینند. او می‌گوید اولین تانکی که وارد شهر سرپل ذهاب شد توسط نیروهای مرزی و سپاه، زده شد و باعث گردید که بقیه جرأت



نکنند نزدیکتر بیایند.

از همان سه راهی، تپه‌های کوره موشی را که محل شهادت شهید شیرودی است به گروه نشان می‌دهد و از شهرک شهید پاک‌نژاد می‌گوید که به عنوان یادگار سالهای دفاع مقدس مورد بازسازی قرار نگرفته است.

تانک‌های فراوانی در آن دیده می‌شود و نیازی نیست که وارد شهرک شد، بلکه از فاصله‌ی دور و حتی از داخل اتوبوس که در جاده قرار دارد همه‌ی شواهد هویدا است. او از تنگه‌ی دروازه قرآن می‌گوید که محل شهادت شهدای لشکر انصارالحسین (ع) بوده است. او می‌داند که عشایر منطقه در روزهای ابتدایی جنگ نقش بسزایی در درگیری‌ها ایفا نمودند و از رشادت‌ها و دلیر مردی‌های آنان سخن می‌گوید.

در بین راه اتوبوس را متوقف می‌کند و رودخانه غوره توت را که مرز بین ایران و عراق است به بچه‌ها نشان می‌دهد و از روستای علی‌میر حدیث دارد که از طرف رودخانه قرار دارد و جزو خاک عراق محسوب می‌شود.

ساعت ۵ بعد از ظهر است که وارد قصر شیرین می‌شویم. همه مات و مبهوت دیدن شهری هستیم که به اشغال عراقی‌ها در آمده بود و حال دیگر نشانی از دشمن در این شهر نمی‌بینیم. این شهر همه را غافلگیر افسانه‌های کهن خود می‌کند. افسانه‌هایی که هنوز به شیرینی روایت‌های جنگ و تاریخ کهن ایران زمین است.

بقایای باستانی عصر ساسانی در شهر قصر شیرین هنوز پابرجاست، هر چند که آنها نیز از دستبرد و خسارت دشمن هشت ساله ایران در امان نبوده‌اند.

خرابه‌های باقیمانده از کارخانه‌ی برق قصر شیرین که توسط عراقی‌ها منهدم و تخریب شده است هنوز به چشم می‌خورد. اطراف آن را با سیم خاردار محاط کرده‌اند که برای نسل‌های آتی نیز بماند و بدانند که ایران زمین از چه حملاتی سرفراز بیرون آمده است.

قصر شیرین در آستانه‌ی جاده ابریشم قرار داشته و جاده ارتباطی عتبات عالیات می‌باشد و همین مسئله نیز بر اهمیت این منطقه افزوده است. در ابتدای جنگ از ۲۷ شهریور لغایت ۳۱ شهریور قصر شیرین مورد حملات متعددی قرار می‌گیرد،

خانه‌های زیادی در این شهر تخریب می‌شود و آماج گلوله‌ها و تهاجم‌های پی‌درپی نیروهای عراقی و دشمن داخلی قرار می‌گیرد و در آخرین لحظات نیز مردم که ناچار به بیرون رفتن از شهر هستند به سمت رودخانه حرکت می‌کنند و تعداد زیادی از زنان و کودکان این شهر در رودخانه غرق شده و به شهادت می‌رسند.

در حوالی قصر شیرین آثار تخریب بیمارستانی بزرگ باقی مانده است که آن نیز از اثرات تهاجم دشمن است که ساختمان به آن بزرگی و عظمت را آنچنان تخریب کرده‌اند که نشود از آن بهره‌ای برد و این بیمارستان تخریب شده نیز بعنوان آثار بازمانده از هشت سال دفاع مقدس مورد بازسازی قرار نگرفته و اطراف آن را محصور نموده‌اند که بازدیدکنندگان با چشم خود اثرات جنگ را ببینند.

وقت تنگ است، برای رسیدن به نقطه‌ی صفر مرزی لحظه‌شماری می‌کنیم، ساعت ۵/۳۰ است. از کنار بیمارستان که راجع به بانی ساخت آن روایت‌هایی متفاوتی است که شاید عده‌ای نپسندند، سوار اتوبوس شده و فاصله می‌گیریم. به نقاط مرزی نزدیک می‌شویم. ایستگاه انتظامی است، جلو اتوبوس را می‌گیرند طولی نمی‌کشد که مجوز لازم صادر شده و به راه خود ادامه می‌دهیم و به مرز خسروی می‌رسیم. خسروی در همان ساعات اولیه روز اول جنگ سقوط می‌کند و شهر خسروی صد در صد مورد تخریب قرار می‌گیرد و حتی آجرهای این شهر را نیز به مکان دیگری منتقل می‌کنند تا



اثری از آن برجای نماند.

وارد گمرک خسروی می‌شویم، جایی مرتب و نوساز، اما غریب، بدون هیچ زائر و مسافری. تابلو آبی بطرف عراق، نگاه همه را به سوی خود جلب می‌کند، کنار آن می‌ایستند و عکس یادگاری می‌گیرند.

بزرگ می‌شود که برای خواندن دعای عرفه و زیارت عاشورا با جمعی از آزادگان، کیلومترها راه را از کرمانشاه پای پیاده به نقطه صفر مرزی می‌آمدند و مناجات می‌کردند. مرز خسروی جایگاه ورود و خروج عتبات عالیات توسط نیروهای انگلیسی آن طرف مرز یعنی در خاک عراق مسدود شده است و کسی حق ورود و خروج ندارد. هنوز خوف آن را دارند که با ایرانیان روبرو شوند.

شهر خسروی تا قبل از جنگ تحمیلی، ده هزار نفر جمعیت داشته و منطقه‌ای توریستی بوده است و با شروع جنگ، نیروهای عراقی شهر خسروی را با خاک یکسان می‌کنند که اثری از آن باقی نمانده و شهر فعلی خسروی، پس از جنگ بازسازی شده است.

خلوصی دارد این جایگاه، می‌طلبد که دل را صاف کنی و بوی حرم امام حسین(ع) را حس کنی و صدای نجوای شبانه علی(ع) را در نخلستان بشنوی، عجب خلوتی است، غریب. غروب است، خورشید با دلی گرفته از پشت تپه‌های مشرف به پاسگاه مرزی در حال فرو نشستن در غبار محلی آن منطقه است و گرما و حرارت خود را به مرور از دست می‌دهد تا به طلوعی دیگر بیاندیشد که نامشخص است که هر یک از این کاروانیان در کجا و در چه حس و حالی باشند.

با فرو نشستن خورشید، وقت وداع فرا می‌رسد. می‌طلبد که از همین راه دور زیارت کنیم. فرازی از زیارت عاشورای حسینی قرائت می‌گردد، درست همان جایی که شهید ابوترابی به حسین(ع) سلام می‌دهد، حالی دیگر است، اشک می‌ریزند، سکوت را هق‌هق گریه‌ای در هم می‌شکنند، پیشانی بر خاک می‌سایند و عده‌ای نیز با لیخند خیره‌کننده‌ای دست به دعا برمی‌دارند و در لبخندشان هزار بغض نهفته است که راهی به رهایی نمی‌یابند.

ای کاش بشود دل از این مرز فراتر رود، به سوی بارگاه آن امام برسد، ولی چه فایده که سیم‌های خاردار و فنس‌های پرپشت، خاک را به دو قسمت تقسیم کرده است ولی دل که مرزی نمی‌شناسد، حدود نمی‌فهمد.

السلام علیک یا ابا عبدالله و علی الارواح التي حلت بفنائک ذکر همه است، هر کس از دیدگاه و منظر خود.

السلام علی الحسین و علی بن الحسین و علی اولاد الحسین و علی اصحاب الحسین...

در لابلای زیارت عاشورا یادی از همه‌ی قهرمانان جنگ می‌شود، تا بدانند که همیشه در دل‌های میلیون‌ها ایرانی جای دارند. چرا که



از سالن گمرک خارج می‌شویم و روبروی فنس‌هایی که مرز را تعیین کرده است می‌ایستیم و باز هم به سکوت حاکم بر فضا می‌اندیشیم. آقای افشار که از ساکنان قصر شیرین می‌باشد و بازنشسته آموزش و پرورش است، روایت‌های گوناگونی از روزهای اول جنگ با حرارت بسیار بیان می‌کند. ذکری از شهید ابوترابی، آزاده

آنها قهرمان دل‌های ما هستند و سینه به سینه نیز به همه‌ی نسل‌هایی که افتخار ایرانی بودن نصیب‌شان می‌شود منتقل می‌گردند.
اللهم لك الحمد حمد الشاكرين لك...
بار خدایا مخصوص توست ستایش، ستایش سپاسگزاران برای تو.

حال وقت سجده بر خاک است، بغض‌ها می‌ترکد برای شفاعت حسین، این فراز دعا نیز تمام می‌شود. عده‌ای پیشانی بر خاک می‌نهند ولی خورشید دیگر نای ایستادن را ندارد. زمانی هم باقی نیست که خلوتی دیگر صورت پذیرد، باید به سمت اتوبوس بازگشت کنیم. دل‌ها از مرز کنده نمی‌شود از آنجایی که فاصله‌ای با سردار شهیدان ندارد. باز هم باید پذیرفت که اینجا مرز است و مرز هم حدود، زمان، ساعت، دقیقه و ثانیه دارد و باید رفت... آمین یا رب العالمین.
غروب آفتاب در حال اتفاق است و خورشید بی‌نای خود را از میان تپه‌های آق‌داغ و کانال‌های روبروی آن پایین کشیده است. کلاه‌ها از سر برداشته می‌شود چون که دیگر تابش خورشیدی وجود ندارد که ما را اذیت کند.

وارد کانال‌های روی تپه می‌شویم، همان جایی که رزمندگان در خلوت بسر می‌بردند و با خدای خود برای نصر و پیروزی ایران اسلامی دعا و راز و نیاز می‌کردند. دشت روبرو که کم‌کم تاریکی بر آن چیره می‌شود معروف به جبهه روح‌اله است. با خاطرات بسیار که در دل نهفته دارد و شاید تمام آرزوی دشت نیز این است که ما در تاریکی به او خیره شویم که وسعت آن را نبینیم. تمام سنگ‌ریزه‌های این تپه و کانال و دشت همه مهر نماز رزمندگانی بوده است که با تمام غربت پیشانی بر آنها گذاشتند و سینه‌های ستر خود را سپر گلوله‌های دشمن یعنی کردند و آنها را مجبور به فرار از شهر قصر شیرین نمودند.

اذان مغرب را از روی تپه‌های مجاور می‌شنویم و آقای مسافر که فرصتی به دست آورده، روز خبرنگار را به خبرنگاران همراه گروه تبریک می‌گوید و نماز مغرب و عشاء را در تنگه مرصاد به جا می‌آوریم. آقای موحد در کنار مزار شهیدان گمنام که در بالای تنگه به خاک سپرده شده‌اند، روایت عملیات مرصاد را با تمام چم و خم‌هایش بازگویی می‌کند. آقای حیدری عکاس همراه کاروان نیز از شاهدان عینی آن عملیات بوده و اکثریت عکس‌های موجود در آن محل نیز از کانون عدسی دوربین او گذشته است. همه به ایشان خسته‌ناشید می‌گوییم و جواب او نیز طبق معمول لبخندی

مختصر است.

پس از بازدید از تنگه تنها چیزی که همه، حتی آقای سلیمانی که دائم مشکل تأخیر در برنامه‌هایش را دارد با آن موفق هستند استراحت است و وعده حرکت فردا ساعت ۵/۳۰ صبح می‌گذارند و پرونده روز چهارشنبه ۱۳۸۶/۵/۱۷ با شکستن تخمه و شوخی‌های قبل از خواب بسته می‌شود.

پنج‌شنبه ۸۶/۵/۱۸

قرار است که رأس ساعت ۵/۳۰ روز پنج‌شنبه از جلو هتل جمشید سوار اتوبوس شویم و مسیر پاوه را طی کنیم. حاضر و آماده با آقای کریمی به لابی هتل می‌آیم. در کمال تعجب با سکوت حاکم بر هتل روبرو می‌شویم، از قرار معلوم کسی بیدار نشده است. اول شک می‌کنیم که نکند دیشب آخر وقت هم قرار و مدار گذاشته‌اند که ما بی‌خبر مانده‌ایم ولی نه، از در خروجی هتل وارد ساختمان می‌شویم. تردد افراد بومی که در حال ورزش می‌باشند به چشم می‌خورد. از اتوبوس نارنجی خبری نیست، مطمئن می‌شویم که قول و قرار بوده که ما بی‌خبر مانده‌ایم.

در هوای لطیف صبح کرمانشاه در خیابان جلو هتل چند قدم می‌زنیم و نگاهمان به در ورودی هتل می‌افتد. انگار نه انگار که قرار است تا شهر پاوه و نودشه و نقطه‌ی صفر مرزی آن منطقه برویم. آقای هاشمی و چند نفر دیگر از دوستان از سمت طاق بستان به سوی هتل می‌آیند، سرو کله‌ی اتوبوس هم پیدا می‌شود. پی می‌بریم که زرتنگ‌تر از ما هم کسانی بوده‌اند.

همان حوالی اتوبوس پرسه می‌زنیم. حدود ساعت ۶ صبح است و از کسی خبری نیست، در هتل باز می‌شود و سردار اثباتی کسل و خسته از در خارج می‌شود. انگار که هنوز کرخ و بی‌حال است. جلو در خروجی دست‌ها را مشت کرده و به سینه می‌کوبد. بی‌خوابی از چشمان او هویدا است. از قرار معلوم دیشب دیروقت به کرمانشاه رسیده است. به مرور همه از هتل بیرون می‌آیند و از دست آقای سلیمانی که نگران زمان از دست رفته است، شاک می‌گیرند؛ حتی سردار اثباتی هم به شوخی از او شکایت می‌کند.

حدود ساعت ۶/۳۰ صبح است که کم‌کم سوار اتوبوس می‌شویم، آقای سلیمانی که می‌داند تأخیر داشته است با خنده و گفت‌وگوهای صمیمانه مسئله را به شوخی می‌گیرد و از آن می‌گذرد که او و دیگر همکاران انجمن تلاش گسترده‌ای داشته‌اند تا بتوانند برنامه‌های خود را مطابق خواسته‌ی از پیش تعیین شده جلو ببرند.

ادامه دارد...

خلوصی دارد این جایگاه، می‌طلبد که دل را صاف کنی و بوی حرم امام حسین(ع) را حس کنی و صدای نجوای شبنامه علی(ع) را در نخلستان بشنوی، عجب خلوتی است، غریب

ویار نوشابه

به نقل از: سیدمحمدعلی سیدابراهیمی



حسین فدایی حسین

خدا نکند آدم یکباره ویار چیزی را بکند که دسترسی به آن ممکن نباشد. در چنین شرایطی آدم نه درست و حسابی به کارش می‌رسد و نه به آن چیزی که ویارش را کرده است. فکرش را بکنید؛ یک نفر در منطقه جنگی آن هم درست دم دمای عملیات، ویار نوشابه بکند آن هم ویاری که یک آن دست از سرش بر ندارد و امانش را ببرد. آیا چنین آدمی حق ندارد همه چیز در اطرافش از گلوله و فشنگ و اسلحه و خمپاره و توپ و تانک گرفته تا پوتین و سرنیزه و کمپوت و کنسرو و حتی آدمهای دور و برش را شبیه شیشه نوشابه ببیند و بعد، از اینکه آنها نوشابه واقعی نیستند دلخور بشود و دل و دماغ هیچ کاری را نداشته باشد؟ خدا نصیب هیچ کس نکند!

دم دمای عملیات کربلای چهار بود. ما در اطراف شهر اندیمشک - مقر لشکر ۱۷ علی‌ابن‌ابیطالب(ع) مستقر بودیم که یکباره ویار نوشابه کردم. آن هم چه ویاری! حاضر بودم همه موجودی‌ام را برای رسیدن به یک شیشه نوشابه نگری بدهم. اما دریغ، اگر شما در فصل پاییز آن هم در دل کویر، درخت آلبالو دیدید ما هم نوشابه دیدیم. یک روز عزمم را جزم کردم که با هر بهانه‌ای شده مرخصی بگیرم و به اندیمشک بروم تا بلکه خودم را از شر این ویار بی‌هنگام خلاص کنم اما همان روز آماده‌باش دادند و مرخصی‌ها به طور کامل لغو شد! امیدوار بودم این آماده‌باش هم مثل خیلی از آماده‌باشهای دیگر، به اصطلاح تاکتیکی باشد و پس از مدتی لغو شود اما از شانس ما این یکی خیلی جدی بود چون همان روز بلافاصله ما را منتقل کردند به خرمشهر برای انجام عملیات کربلای چهار!

زمان عملیات با آنکه کوتاه بود و ما یکی دو روز بعد به مقر بازگشتیم اما آماده‌باش لغو نشد و از طرف دیگر ویار نوشابه هم دست از سر ما برنداشت.



آن زمان سپاه نوشابه‌هایی را به شکل قوطی‌های در بسته به نام کوثر به جبهه می‌آورد اما آنقدر کمیاب بود که بچه‌ها مثل کمپوت گیلان سر و دست می‌شکستند. و حالا همان نوشابه‌های کمیاب هم نایاب شده بود از شانس ما! چند روزی در فراق نوشابه گذشت تا گردان سیدالشهدا(ع) بازسازی شد برای عملیات کربلای پنج. عملیات آغاز شد و ما بار دیگر عازم شلمچه شدیم و این در حالی بود که هنوز از نوشابه خبری نبود. یادم هست آنقدر زیرگوش ابوالفضل حیدریبگی - فرمانده گردان - نوشابه، نوشابه کرده بودم که او هم مثل من حساس شده بود و همه جا چشمش پی نوشابه بود؛ البته برای من. یکی دو روز پس از عملیات کربلای پنج در منطقه ماندیم و وقتی نیروی گردانمان حسابی تحلیل رفت سوار ماشینمان کردند و برمان گرداندند به مقر تاکتیکی لشکر که در اطراف اهواز بود.

چند روز بی‌خوابی و مقاومت در برابر پاتکهای بی‌امان عراق نیرو و توانمان را گرفته بود. نیروهای ناچیز باقیمانده از گردان، خسته و کوفته هر کدام گوشه‌ای از چادر گردان رها شده بودند و انتظار اتوبوسها را می‌کشیدند تا از راه برسند و بچه‌ها را به مقر اندیمشک منتقل کنند. من هم در حالی که عطشم برای رسیدن به جرعه‌ای نوشابه چندین برابر شده بود، با خود نقشه می‌کشیدم که چطور میان راه در اهواز از

اتوبوس پیاده شوم و دلی از عزای نوشابه در بیاورم. در همین فکر و خیالها بودم که خوابم برد. هنوز چشمهایم درست و حساسی گرم نشده بود که با سروصدای بچه‌ها از خواب پریدم. فکر کردم اتوبوسها آمده‌اند برای بردنمان اما چشمتمان روز بد نبیند؛ به جای اتوبوس ماشین کمپرسی سرازیر شده بود داخل مقر. تعجب کردیم! بچه‌ها به هم می‌گفتند: "یعنی با ماشین کمپرسی می‌خواهند ما را از اهواز عبور بدهند؟" من هم پیش خود فکر می‌کردم خیلی هم بد نشد؛ در اهواز از کمپرسی راحت‌تر می‌شود پیاده شد و... هنوز آنطور که باید و شاید از علت آمدن کمپرسی‌ها مطلع نشده بودیم که گفتند "سوار شوید برویم خط! عراق پاتک کرده است و لشکر به نیرو احتیاج دارد!"

من را می‌گویی؟ حاضر بودم همه چیزم را بدهم و به جای خط بروم اهواز اما چاره‌ای نبود؛ باید سوار می‌شدیم. افتان و خیزان، سوار بر کامیون به سمت خط به راه افتادیم. مانده بودم که چه حکمتی در این کار وجود دارد؟ هر چه نیاز و عطش من به نوشابه زیادتر می‌شود، نوشابه از من بیشتر فاصله می‌گیرد.

از ماشینها که پیاده شدیم خط، حساسی شلوغ بود. سریع بچه‌ها را به خط کردیم و راه افتادیم. همینطور که جلو ستون بچه‌ها همراه ابوالفضل حیدریبگی حرکت می‌کردیم،

نوشابه حیدریبیگی را هم خوردم. تازه پس از آن باز هم از مسؤل تدارکات تقاضای نوشابه کردم. درست یادم نیست شاید هفت، هشت قوطی نوشابه را پشت سر هم با همان معده خالی خوردم تا سیراب شدم. نمی‌دانم اگر آخر کار حیدریبیگی به زور دستم را نگرفته بود و از سنگر تدارکات بیرون نکشیده بود چه بلایی بر سر خودم و معده خالی‌ام می‌آورد!

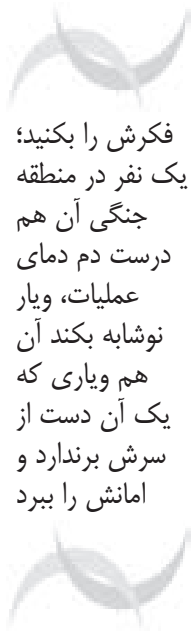
نگاهم به گونی پاره‌ای افتاد که چند متر دورتر از ستون روی زمین افتاده و تعدادی قوطی نوشابه کوثر از آن بیرون زده بود. یکباره همانجا خشکم زد! ایستادم و مات و مبهوت خیره شدم به گونی نوشابه‌ها. ستون بچه‌ها هم پشت سرم ایستاد. گیج شده بودم. یک گونی پر از نوشابه. پس از روزها عطش آن‌هم اینجا؛ درست در شرایطی که توقف ستون حتی برای لحظه‌ای ممنوع بود! حیدر بیگی مدام فریاد می‌زد و دستور حرکت می‌داد اما من مانده بودم که بروم یا بمانم؟

در همین اثنا ناگهان چند خمپاره پشت سر هم کنار ستون به زمین نشست. انفجار خمپاره‌ها و فریادهای حیدریبیگی ستون را به حرکت واداشت و من هم به ناچار همراه ستون راهی خط شدم در حالی که دلم کنار گونی نوشابه‌های کوثر جا مانده بود!

آن روز به هر شکلی بود جلو پاتک عراق مقاومت کردیم. روز بعد، صبح اول صبح ابوالفضل حیدریبیگی صدایم کرد و گفت: "راه بیفت برویم محور! باید تکلیف تو را بانوشابه مشخص کنم، بعد هم تکلیف نیروهایمان را با این خط شلوغ!"

چند روز بود که بچه‌ها نه غذای حسابی خورده بودند نه استراحت درست کرده بودند. از تجهیزاتمان هم چیزی سالم نمانده بود. اگر عراق پاتک می‌کرد، امکان مقاومت نداشتیم. به سنگرهای محور که رسیدیم، من قبل از هر چیز سراغ نوشابه را گرفتم. ابوالفضل گفت: اول بیا برویم صبحانه بخوریم بعد." گفتم: من اگر نوشابه نخورم هیچ چیز دیگر نمی‌توانم بخورم." حیدریبیگی هم چاره‌ای ندید جز آنکه همراهم تا تدارکات بیاید.

وقتی مسؤل تدارکات یکی یک قوطی نوشابه داد دستمان باورم نمی‌شد که بالاخره پس از مدتی به آرزویم رسیده باشم. حیدریبیگی گفت "حالا نخور! معده‌ات خالی است اذیت می‌شوی"، اما من بجای آنکه به حرف او توجه کنم، علاوه بر نوشابه خودم



فکرش را بکنید؛
یک نفر در منطقه
جنگی آن هم
درست دم دمای
عملیات، ویار
نوشابه بکند آن
هم ویاری که
یک آن دست از
سرش بر ندارد و
امانش را ببرد



نگاهی به مقاله‌ی! (چه چیز گناه است؟) از عاطفه حسینی

ماجرای قدیمی چشم و ابرو!

حسن کل دوست

نمی‌دانم در چند سطر آغازین، که به طور معمول در این نوع مطالب یا شبه مقالات، می‌گذارند به حساب سلام و احوال‌پرسی و این که غرض از مزاحمت این بود و آن نبود، باید بگویم که این نوشته جوابی است به سطوری که خانم عاطفه حسینی (که البته مطالب در خوری در حوزه‌ی تئاتر مقاومت از ایشان تحریر و نمایش شده) نگاشته‌اند، یا این که نقدی بر نظری بدون جبهه‌گیری است که البته روشن این که در برابر دوستان همسو، اهل جبهه‌گیری نیستیم.

در صفحه‌ی ۲۶ از شماره‌ی چهاردهم دو ماهنامه‌ی تخصصی نقش‌صحنه، مقاله‌ای با عنوان (چه چیز گناه است؟!) از این بانوی محقق به چاپ رسیده که احساس کردم ضرورتی وا دارم می‌کند تا چند جمله‌ای در آن حیطه گپ بزنیم.

ترجیح می‌دهم که از اشکالات فنی و ساختاری مقاله‌ی مورد بحث عبور کنیم که آن چه از حیث تکنیک در ساختار یک مقاله‌ی ژورنالیستی یا پژوهشی تخصصی مورد لزوم است، قابل مطالعه و دسترسی است و البته سابقه‌ی ایشان به من می‌گوید که بر آن اشراف دارند و در این مورد به خصوص بی‌گمان، تعمد یا اجباری وجود داشته، که البته پذیرفته نیست.

در خاطرات ما ایرانیان ثبت شده و به شکل مکتوب و محکمه‌پسند نشان می‌دهد، زمانی حضرت مولانا اندیشه‌ی تاویل در بینش و نظریه‌پردازی را با آئینه‌ی هزار تکه شده‌اش مطرح می‌کند، که تا قرن‌ها بعد دیگر فیلسوفان جهان، حکم مطلق به خورد خلاق می‌دادند. حالا رجعت شایسته‌ای نیست که در روزگار حکومت هر منوتیک بر اندیشه‌پردازی، ما بدون هیچ مقدمه‌ای از خط اول به صدور احکام قاطع پردازیم.

آن هم بی‌رعایت قاعده‌ی برهان اثبات و پذیرش و آن هم در موضوعاتی چون؛ هنجار و گناه و تعهد اجتماعی و از این دست، که به قول دوستان هنوز بین علما اختلاف هست.



علوم غیبیه مجهز نیستند، این پا در هوایی عارض می‌شود که چرا درام‌نویس باید به این سوال بی‌ربط پاسخ گوید و اصلاً گناه در این جا، مصداق کدام معنای این واژه‌ی پر اختلاف است؟! و سپس به تشریح تم و مفاهیم بنیادین در ادبیات دراماتیک پرداخته شده است. اما به ظن نویسنده، مطالب نظری ایشان چنان مستدل و مخاطب چنان محکوم به پذیرش است که تشریح ایشان احتمالاً توضیح‌واضحات و در نتیجه غیر ضروری است.

خانم حسینی در ادامه‌ی صدور فتوای نمایشی (دو فتوا به ازاء هر سطر)، اعلام می‌کنند که کاراکترهای نمایشی، اگر چه شباهت بسیاری به آدم‌های اجتماع دارند ولی نمی‌توان ما به ازاء بیرونی برایشان پیدا کرد و گویا نخواننده‌اند که تاثیرگذاری تئاتر در تاریخ، به دلیل همین مابه ازاء بیرونی کاراکترها بوده و تیغ تیز سانسور نیز از ترس همین روش نمایشی متولد شده است. بعد بر صحنه‌ی جاودانه‌ی مرگ دزدمونا به دست

اتللو، بی هیچ رعایت جوانبی نام عاشق‌کشی نهاده، بعد به تشویق تکنیک‌مداری صرف می‌پردازد و چند نظریه‌ی متفرق دیگر و حرکت فراتر از زمان و این‌ها و پایان.

راستش را بخواهید، اول کمی از مطالب مرتبط به بحث را، از نظریات بزرگان این عرصه فیش‌برداری کردم تا به نکات مطروحه پاسخ دهم اما در خلال مطالعه‌ی دقیق‌تر دریافتم، که اصلاً چیزی که حداقل چیزکی باشد وجود ندارد که قابل پاسخ باشد. مطالبی است بی‌انجام و سرانجام، در یک پاراگراف قابل تعمق و بحث و در کلیت بی‌ربط و بی‌معنا.

این شتاب زده‌گی و عصبیت حسی، همان است که آفت تئاتر مقاومت هم شده و گویا دامن‌نازک پژوهش این عرصه را نیز به چنگ آورده است.

پس اگر گمان می‌کنید سازنده است، آرام باشیم، فنون را از پیش چشم‌ذهنمان عبور دهیم، چارچوب دردولمان را بررسی کنیم، جایگاه کلاممان را در برابر علم نظری تئاتر امروز بسنجیم و بعد، در باره‌ی این تئاتر مادر مرده پژوهش (پ ژ و ه ش) کنیم والا، به جای کور کردن چشم تئاتر دفاع مقدس، ابروی معوجش را به حال خود رها کنیم که گشنه ماندن، آبرومندتر از خوردن خورش است. نفخ‌آور است.

همین

خط اول تقریباً مقاله‌ی مورد بحث این گونه آغاز می‌شود: (اگر بپذیریم تئاتر آینه‌ی طبیعت و اجتماعی است که در آن به سر می‌بریم، یکی از تصاویری که این آینه منعکس می‌کند، ناهنجاری‌های اجتماعی است. تا زمانی که هنجار و ناهنجاری در کنار هم دیده نشوند، توان تمیز آن دو از هم، برای مخاطب به وجود نمی‌آید، اما آیا عرصه‌ی تئاتر ما امکان این انعکاس دو طرفه را از منشور تئاتر به مخاطب می‌دهد؟! و ادامه داده شده که مراکز دولتی و خصوصی به دنبال تبیین هنجارها و ناهنجاری‌ها بوده ولی نمایشنامه‌نویس، تا به این سوال پاسخ ندهد که چه چیز "گناه" است، نمی‌تواند به هنجارشناسی مناسبی دست یابد!

حالا سوال این است که اگر ما دوربینی به دست گرفته و در شهر حرکت کنیم، آیا می‌توانیم آنچه را از زشتی و زیبایی در اجتماع دیده می‌شود در فیلم مستندمان تفکیک کنیم؟ اگر تئاتر آینه است که آینه با واسطه و غرض‌ورزی و سلیقه منعکس نمی‌کند. اگر واسطه‌ی خصوصی و دولتی و سلیقه‌گری در میان آمد که دیگر آینه نیست و نتیجتاً طبق تعریف سطر اول، تئاتر یا دست‌کم تئاتر ناب نیست. می‌شود نمایش فرمایشی کلیسایی یا الیزابتی که در تاریخ تئاتر به تفصیل از آن سخن رفته است.

بعد آمده که پاسخ به پرسش گناه چیست؟! حلال مشکلات نظری درام‌نویس است! تردیدی نیست که منظور نظر تعمق شده‌ای در ذهن نگارنده بوده اما از جایی که دست‌کم بعضی از مخاطبین چون من به



نگره‌های نمایشی و نا نموده‌های ساختاری نقد و بررسی چهارده نمایشنامه کوتاه

حسن پارسایی
ناشر: انتشارات سوره مهر
شمارگان: ۱۱۰۰ نسخه
قیمت: ۱۹۰۰ تومان

حسن پارسایی در سال ۱۳۳۱ در سنندج متولد شد، تحصیلات خود را در رشته‌ی زبان و ادبیات انگلیسی در دانشگاه تهران به انجام رساند. وی که دستی در نویسندگی رمان و نمایش نامه نیز دارد تا کنون سه کتاب درباره‌ی تئاتر و نمایش به ترجمه، دو رمان با عناوین «در گذر عشق و مرگ» و «روایهای ماندگار»، پنج نمایش نامه و یک فیلم نامه کوتاه به چاپ رسانده است.

کتاب حاضر که به حمایت بنیاد حفظ آثار و ارزشهای دفاع مقدس به چاپ رسیده است در چهارده بخش به تجزیه و تحلیل چهارده نمایش نامه با موضوع دفاع مقدس به نام‌های «آینه، وقت، آفتاب» اثر سعید تشکری، «صبح صادق» اثر محمدرضا برماریون، «دهانی پر از کلاغ» اثر جمشید خانیان، «هار خاطره» اثر مسعود سمیعی، «با من مثل دریا» اثر محمد جواد کاسه ساز، «چرخ هشتم» اثر علیرضا حنیفی، «خاک سبز» اثر سید حسین فدایی حسین، «آن سوی رویاهای من» اثر محمدرضا آرین فر، «بوی خوش جنگ» اثر عبدالرضا حیاتی، «نخل و کوسه» اثر ناصح کامگاری، «هنگامه» اثر محمود ناظری، «مروارید» اثر عبدالحی شماسی، «شکسته بخوان» اثر علی روئین تن و «در تنگنای خرابه‌ها» اثر محمدرضا بی‌گناه، می‌پردازد و با این کار می‌کوشد به آموزش ساختار نمایشنامه و شناساندن دیدگاه نویسندگان این آثار نسبت به ساختار و درونمایه پردازد، چرا که این موضوع کمک می‌کند درباره‌ی نگرش آنها بیشتر بدانیم و همزمان به ارتباطهایی که آنها بین جنگ و تئاتر یافته‌اند، پی ببریم.

این نقدها خواننده را در رابطه با چگونگی نگارش یک نمایش نامه، به شناختی نسبی می‌رساند.

تئاتر و جنگ (مجموعه مقالات)

مشهود محسنیان

ناشر: انتشارات سوره مهر

شمارگان: ۱۱۰۰ نسخه

قیمت: ۱۵۰۰ تومان



جنگ، نمایش، اسطوره

امیر کاوس بالا زاده

ناشر: انتشارات سوره مهر

شمارگان: ۱۱۰۰

قیمت: ۱۸۰۰ تومان



امیر کاوس بالا زاده متولد ۱۳۳۷ در گنبد کاووس است. وی که تحصیلاتش را در مقطع کارشناسی ارشد رشته‌ی فرهنگ و زبان‌های باستانی در دانشگاه تهران به اتمام رسانده است، دو کتاب دیگر در زمینه رابطه‌ی اسطوره و ادبیات با عنوان‌های «نقد اسطوره‌ای بوف کور» و «اسطوره‌های ایرانی» در دست چاپ دارد.

واژه‌ی مرز به معنای «خط فاصل میان دو کشور» در منابع کهن ایرانی به کار رفته و برای جدا ساختن دو قلمرو _ خواه مینوی و خواه زمینی _ از آن بهره‌گیری شده است. در کهن‌ترین نوشته‌های ایرانی، یعنی سنگ نگاره‌های فارسی باستان، از واژه مرز اثری نمی‌توان یافت و پادشاهان هخامنشی، در اشاره به کشورها و سرزمین‌های به تصرف در آورده‌شان از آن سخن نرانده‌اند. جوانان ایرانی در جنگ تحمیلی به خلق چنان حماسه‌هایی نایل آمدند که چون آتشی اسطوره‌ای هرگز از فروزش باز نخواهد ایستاد. در کتاب «جنگ، نمایش، اسطوره» نخست در چهار فصل با عنوان‌های «پایش مرز و مرزبانی»، «آرش شیواتیر، آزاده‌ی جانباز»، «رستم، مرزبان دلیر ایران» و «یادگار زیران؛ حماسه‌ی شورانگیز عشق و ایمان» مقوله‌ی مرز و مساله‌ی آزادسازی سرزمین در اساطیر و حماسه‌ی ملی ایران را بررسی می‌کند و سپس در فصل پنجم «جنگ، نمایش، اسطوره»، بدان می‌پردازد که شکل یا اشکالی از اسطوره می‌تواند در نمایشنامه‌های دفاع مقدس بازتاب داشته یا خیر.

کتاب حاضر که به کوشش مشهود محسنیان ترجمه و تالیف شده است در هشت بخش با عنوان‌های «اورسن ولز و جنگ دنیاها»، «پارسیان، جنگ و تاریخ ضد و نقیض»، «مضحک‌های جنگ و آرابال»، «تئاتر در اردو گاه‌های اسرای آلمان نازی»، «تئاتر در اسارت»، «اندیشه‌ی نمایشنامه‌نویس در خدمت تبلیغات جنگ»، «زندگی جوزف گوبلز» و «هنرمندان تئاتر جنگ» به نقد و بررسی رابطه‌ی تاریخی و موضوعی میان تئاتر و جنگ می‌پردازد. از نظر نگارنده‌ی این کتاب اگر نگاهی کلی به آثار باستانی دنیای نمایش داشته باشیم، در می‌یابیم که درون‌نمایی اکثر این آثار به موضوعاتی مربوط می‌شوند که به ذات و ریشه‌ی اصلی و غریزی و احساسی بشر متصل هستند. سرنویست، عشق، انتقام و مرگ و... اینها تم‌هایی هستند که هر کدام به شیوه‌ی جنگ را درون خود می‌پروراند. در اکثر تراژدی‌های یونان باستان با سرنویست و تقدیر دست به گریبان هستیم که نوعی جنگ میان انسان و خدایان باستانی را پدید می‌آورد. عشق نیز کشمکش است میان دو انسان که اگر به صورت معادله‌ی مثلث در آید کشمکش سه نفره می‌شود که جنگ و نزاع میان دو طرف از این مثلث در آن اتفاق خواهد افتاد یا حداقل مانند نمایشنامه‌ی «رومئو و ژولیت» شکسپیر، خانواده‌های دو فرد عاشق، دو طرف متخاصم خواهند بود.



حمایت از مقالات دانشجویی در عرصه تئاتر مقاومت

از مقالات دانشجویی شرکت‌کننده در بخش‌های مختلف چهارمین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت حمایت مالی بعمل می‌آید.

به گزارش روابط عمومی انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس، در جلسه‌ای که با حضور دکتر حامدسقیان دبیر چهارمین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت، دکتر فریندخت زاهدی مدیر گروه دانشکده هنرهای زیبا، کیکاووس بالازاده از دانشکده هنر و معماری، فرزاد معافی غفاری از دانشگاه سوره و سعید نجفیان از گروه نمایش دانشگاه نبی‌اکرم(ص) تبریز در دبیرخانه چهارمین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت برگزار شد، راهکارهای حضور موثر گروه‌های آموزشی دانشکده‌های تئاتر در افزایش بار علمی این همایش مورد بررسی قرار گرفت.

حمایت مالی و چاپ مقالات منتخب دانشجویی، تلاش در جهت زمینه‌سازی و طرح ایده‌های نو، استفاده کاربردی از طرح‌ها و تشویق اساتید و دانشجویان تئاتر برای حضور موثر در بخش‌های مختلف چهارمین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت از موارد ذکر شده در این جلسه بود. همچنین مقرر شد که ارتباط با پژوهشگران فعال در این عرصه تنها محدود به زمان برگزاری همایش پژوهشی نشود.

گفتنی است چهارمین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت ۵۹۴ خرداد ۱۳۸۷ با همکاری دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس و معاونت پژوهشی و ارتباطات فرهنگی بنیاد شهید و امور ایثارگران برگزار می‌شود.

دبیر چهارمین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت معرفی شد

دکتر مهدی حامد سقیان دبیر چهارمین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت شد. طی حکمی از سوی حسین مسافرآستانه مدیر عامل انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس، دکتر مهدی حامدسقیان به سمت دبیر چهارمین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت معرفی شد. چهارمین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت ۵۹۴ خرداد ماه ۱۳۷۸ با همکاری دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس و معاونت پژوهشی و ارتباطات فرهنگی بنیاد شهید و امور ایثارگران در سالن شهید مطهری دانشگاه تربیت مدرس برگزار خواهد شد.

اجرای نمایش‌های خیابانی با موضوع دفاع مقدس در مناطق

عملیاتی جنوب کشور

به همت انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس چهار نمایش خیابانی همزمان با ورود کاروان‌های راهیان نور به مناطق عملیاتی جنوب، برای عموم اجرای می‌شوند. به گزارش روابط عمومی انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس، به جهت آشنایی بیشتر کاروان‌های راهیان نور با رشادت‌ها و دلوری‌های رزمندگان هشت سال دفاع مقدس، اقدام به آماده‌سازی نمایش‌هایی جهت اجرا برای بازدیدکنندگان این مناطق نمود. این نمایش‌ها در مناطق عملیاتی شلمچه، مسجد جامع خرمشهر، موزه دفاع مقدس خرمشهر، اروندکنار آبادان و معراج شهدای خرمشهر همزمان برای بازدید کاروان‌های راهیان نور اجرا می‌شوند. گفتنی است هر گروه نمایشی مجموعاً ۱۰ اجرا از تاریخ ۱۵ اسفند ۱۳۸۶ الی ۱۵ فروردین ۱۳۸۷ در دستور کار خود دارد که بصورت گردشی در مناطق عملیاتی اجرا خواهند شد.

کتابخانه تخصصی تئاتر مقاومت افتتاح شد

کتابخانه تخصصی تئاتر مقاومت به همت انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس با بیش از هزار جلد کتاب افتتاح شد. به گزارش روابط عمومی انجمن، این کتابخانه شامل نمایشنامه‌های چاپ شده دفاع مقدس، کتاب‌های تخصصی در زمینه تئاتر مقاومت و پایان‌نامه‌های تحصیلی در مقاطع کارشناسی و کارشناسی ارشد با موضوع تئاتر دفاع مقدس می‌شود. بخشی دیگر، از کتاب‌های تخصصی در زمینه تئاتر ایران و جهان تشکیل شده است. کتابخانه تخصصی تئاتر مقاومت در ساختمان انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس واقع شده است. همچنین مدیریت کتابخانه از پژوهشگران، استادان، دانشجویان و علاقه‌مندان دعوت به عمل می‌آورد تا ضمن بهره بردن در تقویت این کتابخانه همکاری کنند.

حمایت از نمایش‌های تولید شده با موضوع دفاع مقدس

در سال ۱۳۸۶

انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس با هدف تولید و رشد نمایش‌های صحنه‌ای با موضوع دفاع مقدس در سال ۱۳۸۶ از اجرای عمومی آنها حمایت می‌کند. کارشناسان انجمن پس از خوانش متون و بازبینی نمایش‌ها ۲ نمایش را برای اجرای عموم در نیمه دوم سال ۱۳۸۶ انتخاب خواهند نمود.

ششمین دوره‌ی انتخاب نمایشنامه‌های برتر تئاتر مقاومت

کانون نمایشنامه نویسان تئاتر مقاومت وابسته به انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس در راستای ایجاد زمینه‌های مناسب برای خلق متون نمایشی درباره‌ی انقلاب و دفاع مقدس و طرح زوایای مختلف فرهنگی، اجتماعی، تاریخی و سیاسی آن، ششمین دوره‌ی انتخاب نمایشنامه‌های برتر را به شکل دو سالانه و در دو بخش نمایشنامه کوتاه و بلند برگزار می‌کند. هدف از برگزاری این دوره، ارتقای کیفی نمایشنامه‌های انقلاب و دفاع مقدس در تبیین ارزش‌های ناگفته تئاتر مقاومت برای دستیابی به سطح حرفه‌ای است.

شرایط

- نمایشنامه‌های ارسالی نباید در هیچ جشنواره و یا مسابقه‌ای شرکت داده شده باشند.
- تذکر: اجرای عمومی اثر، شامل این بند نیست.
- محدودیتی برای ارسال بیش از یک نمایشنامه از یک نویسنده وجود ندارد.
- ارسال ۳ نسخه از هر نمایشنامه الزامی است.
- نمایشنامه‌ها باید تایپ شده یا دست نویس به صورت خوانا ارسال شوند.
- تذکر: چنانچه آثار ارسالی خوانا نباشند بررسی نخواهند شد.
- صفحات نمایشنامه باید در قطع A4 (یک رو) ارسال شود.
- آثار با حذف نام نویسندگان مورد بازخوانی قرار خواهند گرفت.

زمان بندی

- مهلت ارسال آثار: ۳۰ خرداد ماه ۱۳۸۷
- بررسی اولیه آثار: ۳۰ خردادماه ۱۳۸۷ تا ۱۵ مردادماه ۱۳۸۷
- اعلام کاندیداها: ۱۶ مردادماه ۱۳۸۷
- بررسی نهایی آثار: ۱۷ مردادماه ۱۳۸۷ تا ۲۹ شهریورماه ۱۳۸۷
- مراسم اعلام برگزیدگان: مهرماه ۱۳۸۷ (هفته‌ی دفاع مقدس)

جوایز

- | | |
|--|--|
| (الف) نمایشنامه‌های بلند | (ب) نمایشنامه‌های کوتاه |
| ۱. اهدای لوح سپاس به تمام شرکت کنندگان | ۱. اهدای لوح سپاس به تمام شرکت کنندگان |
| ۲. متن برگزیده‌ی اول ۵۰/۰۰۰/۰۰۰ ریال | ۲. متن برگزیده اول ۱۵/۰۰۰/۰۰۰ ریال |
| ۳. متن برگزیده‌ی دوم ۴۰/۰۰۰/۰۰۰ ریال | ۳. متن برگزیده دوم ۱۰/۰۰۰/۰۰۰ ریال |
| ۴. متن برگزیده‌ی سوم ۳۰/۰۰۰/۰۰۰ ریال | ۴. متن برگزیده سوم ۵/۰۰۰/۰۰۰ ریال |
| ۵. هزینه سفر ۲ روزه به مشهد مقدس با یک همراه برای هر یک از برگزیدگان | ۵. هزینه سفر ۲ روزه به مشهد مقدس با یک همراه برای هر یک از برگزیدگان |

اینجانب سه نسخه از نمایشنامه‌ی

را با اطلاع از شرایط فراخوان برای حضور در ششمین دوره‌ی نمایشنامه‌های برتر مقاومت ارسال می‌کنم.

نشانی:

تلفن ثابت:

تلفن همراه:

امضاء:

پست الکترونیک:

آدرس: تهران - بلوار کشاورز - خیابان عبدالله زاده - کوچه زیبا - پلاک ۱۱ - طبقه سوم تلفن ۸۸۹۵۳۴۱۰ - ۸۸۹۶۸۸۰۲ - تلفکس ۸۸۹۶۸۶۵۳