



چستی و تبیین تأثیر دفاع مقدس

مجموعه مقالات پژوهشی آسیب‌شناسی تأثیر دفاع مقدس ۳

آرمین رهبین

سرشناسه	: رهبین، آرمین، ۱۳۵۱ - ۱۳۹۶
عنوان و نام پدیدآور	: چیستی و تبیین تئاتر دفاع مقدس / آرمین رهبین.
مشخصات نشر	: تهران: سازمان هنری و امور سینمایی دفاع مقدس، انتشارات هنر دفاع، ۱۳۹۸.
مشخصات ظاهری	: ۱۲۸ ص: ۱۴/۵ × ۲۱/۵ س.م.
فروست	: مجموعه مقالات پژوهشی آسیب‌شناسی تئاتر دفاع مقدس؛ ۳.
شابک	: ۹۷۸-۶۲۲-۶۰۴۹-۱۹-۱
وضعیت فهرست نویسی	: فیپا
موضوع	: جنگ ایران و عراق، ۱۳۵۹-۱۳۶۷ -- نمایشنامه -- تاریخ و نقد
موضوع	: Iran-Iraq War, 1980-1988 -- Drama -- History & criticism
موضوع	: نمایش و جنگ -- ایران
موضوع	: War and theater -- Iran
شناسه افزوده	: سازمان هنری و امور سینمایی دفاع مقدس. انتشارات هنر دفاع
رده بندی کنگره	: PIR۲۸۲۷
رده بندی دیویی	: ۶۲۰۹/۸۴۲
شماره کتابشناسی ملی	: ۵۶۷۶۷۰۵



با حمایت بنیاد فرهنگی هنری رودکی

چیستی و تبیین تئاتر دفاع مقدس

مجموعه مقالات پژوهشی آسیب‌شناسی تئاتر دفاع مقدس ۳

آرمین رهبین

ناشر: هنر دفاع (وابسته به سازمان هنری و امور سینمایی دفاع مقدس)

طراح جلد و صفحه‌آرا: رحیم کبیرصابر

نوبت چاپ: اول/ ۱۳۹۸ شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۰۴۹-۱۹-۱ قیمت: ۲۵۰۰۰ تومان

دفتر مرکزی: تهران، خیابان شهید مرتضی مطهری، خیابان میرعماد، نیش کوچه یکم، پلاک ۴

تلفن: ۸۸۷۴۸۴۱۸-۸۸۷۵۳۰۳۷

مرکز پخش: خیابان انقلاب، روبروی دانشگاه تهران، پلاک ۱۲۶۶

تلفن و نمابر: ۶۶۹۵۴۱۰۸

فهرست مطالب

یادداشت	۷
مقدمه	۹
پیشینه‌ی تحقیق	۱۲
روش کار	۱۲
فصل اول	۱۳
تعریف واژگان کلیدی	۱۳
اهداف جنگ‌ها	۱۸
ویژگی جنگ‌ها	۲۰
فصل دوم	۲۵
منشأ تئاتر و نقش جنگ در بسط و گسترش آن	۲۵
فصل سوم	۴۵
کدام واژه؟ تئاتر دفاع مقدس، تئاتر سیاسی، تئاتر مقاومت، تئاتر پایداری، تئاتر تبلیغی ..	۴۵
تئاتر دفاع مقدس	۴۹
تئاتر سیاسی	۵۳
تئاتر مقاومت	۵۶
تئاتر پایداری	۶۳
تئاتر تبلیغی	۷۸
روش	۸۰
۱. فاصله زمانی	۸۰
۲. شیوه اجرا	۸۱

فصل چهارم.....	۸۵
خاطره‌نویسی و جنگ.....	۸۵
تعاریف.....	۸۷
۱. تعریف خاطره.....	۸۷
۲. تعریف خاطره‌نویسی و خاطره‌نگاشته.....	۸۷
۳. خاطره‌نگاشته‌ها در ادب تاریخی.....	۹۲
۴. ادبیات مقاومت.....	۹۵
۵. نسبت خاطره نگاشته‌ها در ادب مقاومت با ادبیات انقلاب اسلامی.....	۹۹
فصل پنجم.....	۱۰۱
آسیب‌شناسی تئاتر دفاع مقدس و نتیجه گیری.....	۱۰۱
آسیب‌شناسی تئاتر دفاع مقدس.....	۱۰۱
نتیجه گیری.....	۱۲۰
منابع و مأخذ.....	۱۲۵

یادداشت

تئاتر دفاع مقدس به عنوان یک قالب نمایشی، با شروع جنگ تحمیلی شکل گرفت و همپای دوران دفاع مقدس رشد یافت و طی سالیان متمادی، پس از آن با کسب تجربیاتی ارزشمند به سوی کمال پیش رفت و در حال حاضر به عنوان گونه‌ای مؤثر و کارآمد در بدنه‌ی تئاتر کشور مطرح است. اهمیت و تأثیرگذاری تئاتر دفاع مقدس تا جایی است که امروزه به عنوان یک ارزش ملی جایگاه خودش را میان اکثر هنرمندان این حوزه تثبیت کرده است.

بدون شک استمرار، رشد و ارتقای کمی و کیفی دانایی و بالندگی تئاتر دفاع مقدس، مستلزم آسیب‌شناسی، روزآمدی و گفتمان‌سازی است که جز با تشریک مساعی هنرمندان این عرصه و بهره‌گیری از پژوهش‌های عالمانه‌ی اساتید و صاحب‌نظران این حوزه ممکن نیست.

اثر حاضر پژوهشی در باب چیستی و تبیین تئاتر دفاع مقدس و مقاومت است که به همت شادروان آرمین رهیبن پدید آمده و خوشبختانه از زوایای مختلف به این پدیده نگاه شده، که امید است مطالعه‌ی آن، هنرمندان، مدیران، اصحاب و علاقه‌مندان تئاتر دفاع مقدس را قدمی به

اصل و عمق تئاتر دفاع مقدس نزدیک‌تر ساخته و در سیاست‌گذاری، تولید، حمایت و مشارکت در این عرصه یاری نماید. امیدواریم با ارائه‌ی این اثر که مجلد سوم از مجموعه مقالات پژوهشی تئاتر دفاع مقدس است، به بخشی از نیازهای پژوهشی تئاتر دفاع مقدس و مقاومت پاسخ سازنده‌ای داده باشیم.

رئیس سازمان هنری و امور سینمایی دفاع مقدس

دکتر علی‌اصغر جعفری

مقدمه

جهان هستی در هیچ دوره‌ای از تاریخ از نزاع و جنگ و درگیری فارغ نبوده است. جنگ و به تبع آن آیین‌های دفاعی، پدیده‌ای فراگیر و از مهم‌ترین ارکان حیات بشر طی قرون و اعصار بوده‌اند. سراسر تاریخ چند هزار ساله‌ی پیش و پساتمدن بشر مشحون از حضور سرنوشت‌ساز جنگ و آیین‌ها و هنجارها و نابهنجاری‌های آن است. با مطالعه‌ای گذرا در آیین و اسطوره‌های ملل مختلف می‌توان به نقش تعیین‌کننده‌ی جنگ در ساخت و ساز تاریخ و شکل‌گیری و قوام فرهنگ، هنر و احساسات قومی پی برد.

از آن هنگام که قابیل برادر خود هابیل را در مسلخ انتقام به صلابه می‌کشد تا به امروز که آتش خانمان سوز جنگ در سرتاسر دنیا شعله‌ور است و شکوفه‌های حیات را به کام خود کشیده، به خاکستر تبدیل می‌کند تا صلح و امنیت و آرامش را به یغما برد، میلیون‌ها انسان در گستره‌ی جهان به تباهی و نیستی کشیده شده، آواره و بی‌خانمان می‌شوند و زخم عمیق و التیام‌ناپذیر جنگ را همیشه زمان به همراه خود یدک می‌کشند. خشونت و جنگ به هر دلیل و برهان، زمانی شکل می‌گیرد که تفکر از حرکت باز ایستد. پسایند این توقف، ایستایی فرهنگ و هنر را نیز در پی دارد. با توقف تفکر، فرهنگ و هنر، طرفین، امکان برقراری هر تعامل راهگشا را از دست داده و تنها برای دستیابی به منافع و

خواست خود به شکل مشروع یا نامشروع با متوسل شدن به زور و سلطه قدم برمی‌دارند. در طول تاریخ عوامل متعددی منجر به نزاع و جنگ و درگیری شده‌اند، اما شاید برخی از مهم‌ترین و اساسی‌ترین آن‌ها را بتوان به شرح زیر برشمرد:

۱. فقر و نابرابری اقتصادی
۲. ضعف حکومت و هیأت حاکم
۳. بی‌عدالتی و بی‌حرمتی به قانون
۴. کنترل اوضاع سیاسی توسط افرادی محدود
۵. استثمار جوامع فرهنگی و عدم شناخت تمامیت قومی و نژادی
۶. اختلاف نظر در مورد عقاید سیاسی و ایدئولوژیک
۷. مداخله‌ی سلطه‌گرانه‌ی خارجی
۸. زوال و انحطاط اخلاق.

اینک که فرصت درک لحظات ناب جنگ تحمیلی و مشارکت در این آزمون از دست رفته است، تنها می‌توان به بررسی جنگ از دیدگاه و ابعاد مختلف پرداخت. جنگ در حکم عامل ایجاد تغییرات و دگرگونی، شاید کمتر در جامعه‌ی فرهنگی و هنری ما در نظر گرفته شده است.

جنگ بی‌تردید شگفت‌انگیزترین پدیده‌ی اجتماعی است. تمام تمدن‌های معروف در ایران با جنگ از بین رفته و تمام تمدن‌های جدید نیز با جنگ پا به عرصه‌ی وجود نهاده‌اند. جنگ‌ها مشخص‌ترین مبادی تاریخ و مرزهایی هستند که مراحل مهم حوادث را از یکدیگر متمایز می‌کنند و هر از چندی جامعه‌ای خاص را در صدر جوامع بشری قرار

می‌دهند. «هیچ کسی نیاز ندارد به او بگویند جنگ از لحاظ فیزیکی یا تجربی چگونه چیزی است. هر کس تصویری از جنگ دارد؛ بعضی به سبب آن که شاهد آن بوده‌اند، جمعی به علت ارتباط‌های عدیده‌ای که با جنگ داشته‌اند و بسیاری نیز به دلیل آن که خود مستقیماً جنگیده‌اند. نخستین مانع علمی جنگ‌ها، عادی بودن آن در نظر ماست. دومین مانع، ارادی بودن آن است زیرا برای آن دلایلی اقامه می‌شود، تدارکات انجام می‌گیرد و معلول تصمیم و اراده‌ای قابل اجتناب است.» (بوتول، ۱۳۷۶)

ظهور انقلاب اسلامی موجب تحول بنیادی در تمام مبانی مادی و معنوی کشور شد. این دوره به دوره‌ی انتقال معروف است. انتقالی که به سبب آن، پایه و اساس حکومت پیشین دگرگون شده و تحولاتی بنیادین و گسترده در تمامی ابعاد سیاسی - اقتصادی و به‌ویژه فرهنگی را در پی داشت.

شروع جنگ تحمیلی در همان سال‌های اولیه‌ی انقلاب و بحران‌های سیاسی و اجتماعی، این تحولات را وسعت بخشید و از آن‌جا که ادبیات نیز بی‌هیچ شبهه، بازتاب تمام‌نمای وقایع تاریخی و اجتماعی و فرهنگی هر دوره‌ای است، ضرورت اتخاذ شیوه‌ای که به جنبه‌های کمتر کاویده و نادیده‌ی ادبیات و جنگ و به زبان دیگر، ادبیات دفاع مقدس و با نگاهی تخصصی‌تر به آسیب‌شناسی تئاتر دفاع مقدس پرداخته باشد، سبب شد که در آن به کند و کاو و کاوش بپردازیم.

ادبیات جنگ چنان که از نامش پیداست، از معنای این دو واژه بر می‌آید و عبارت است از آثار ادبی (شعر و داستان و نمایشنامه) که رزم

دو گروه و یا دو قبیله و ملت را با هم نشان می‌دهد. «چنین ادبیاتی بنا به ماهیت خود می‌تواند لحن حماسی داشته باشد، در صورتی که مراد ادیب، ایجاد روحیه‌ی سلحشوری در رزمندگان باشد و می‌توان از آن فهم استهزایی و انتقادی داشت در حالی که مقصود ادیب برشمردن جنگ و محکوم کردنش باشد.» (دستغیب، ۱۳۸۲)

پیشینه‌ی تحقیق

پیش از تألیف این رساله تعدادی کتاب و مقاله و پایان‌نامه نگاشته شده که تا حد ممکن مطالعه و در پایان نیز از آن‌ها نام برده شده است.

روش کار

نگارنده نخست به بررسی‌های مقدماتی در مجموعه نمایشنامه‌های جنگ و دفاع مقدس، داستان‌ها، اشعار، بریده جراید و گفتگو با دست‌اندرکاران و نیز آن چه بر صحنه‌ی تئاتر می‌گذشت، پرداخته و کتاب‌ها و مقالاتی را نیز که در این مورد توسط اساتید این حوزه نگاشته شده، مطالعه و از نظر گذرانیده است. در ضمن به مسائل و مباحث نظری و تئوریک در باب ادبیات و خاطره‌نویسی و نمایشنامه‌نویسی و آسیب‌های وارده از لحاظ شخصیت، تم، موضوع و... توجه نموده است که تعاریف اصلی و مهم واژگانی چون آسیب‌شناسی، تئاتر، دفاع مقدس و جنگ درج گردیده است. با این فرضیه که: «مجموعه مدیریتی و هنری باعث رکود کیفی تئاتر دفاع مقدس شده است».

فصل اول

تعریف واژگان کلیدی

آسیب شناسی: عبارت است از شناخت ریشه‌ی کلیه‌ی بی‌نظمی‌ها و کج‌روی‌ها و ناهنجاری‌ها در یک سیستم و ارگان (سازمان) خاص.

تئاتر (نمایش، درام): نمایش در لغت به معنی نشان دادن است و در اصطلاح به معنای کاری است که نمود می‌یابد یا عملی است که روی می‌دهد. از این رو در یونان باستان عملی را که بر روی صحنه و در برابر چشم تماشاگران روی می‌داد، دراما می‌گفتند.

نمایش به‌طور کلی از مراسم مذهبی نشأت گرفته است. کمدی یونان از جشن‌های باروری دیونیزوس مایه گرفت و تراژدی از شعائر مذهبی دیونیزوسی راجع به زندگی و مرگ پدید می‌آمد و نمایش قرون وسطی از تولد و رستاخیز مسیح و مراسم کلیسای عیسوی الهام گرفت.

در دوران رنسانس، آشنایی و پیروی از نمایش باستان بار دیگر موجب رواج نمایشنامه‌های کلاسیک شد. از تلفیق مذهبی و اخلاقی قرون وسطی در

انگلستان نمایش خاصی پدید آمد که بعدها نمایش الیزابتی نامیده شد. نمایش الیزابتی شامل نمایشنامه‌ی تاریخی، تراژدی خانوادگی، کمدی درباری، کمدی رمانتیک، نمایش شبانی و نمایشنامه‌های طنزآلود می‌شد.

در دوران ژاکوب و دوران چارلز، نمایش در انگلستان افول کرد تا آن که در سال ۱۶۴۲ منجر به تعطیلی تماشاخانه‌ها توسط پیوریتن‌ها^۱ گردید. تأکید بن جانسون^۲ بر رعایت اصول کلاسیک نمایش و تأثیر نمایش فرانسوی در نمایش دوران بازگشت سلطنت به ثمر نشست. دوران نئوکلاسیک، دوره‌ی رواج نمایش قهرمانی، کمدی احساساتی، تراژدی خانوادگی و کمدی رفتارها شد. در اوایل قرن نوزدهم ملودراما رواج یافت، اما از اواخر این قرن نمایش جدی بار دیگر احیاء شد.

در قرن بیستم در انگلستان، تحت تأثیر آثار هنریک ایبسن^۳، تراژدی خانوادگی (در آثار برناردشاو و جان گالز ورثی)، کمدی (در آثار سامرست موام) و نمایش منظوم (در آثار تی. اس. الیوت و کریستوفر فرای) رونق گرفت. نمایش در ایران نیز از مراسم مذهبی و تعزیه مایه گرفت. نخستین نمایشنامه‌های ایرانی در واقع ترجمه‌های محمدجعفر قراچه‌داغی از مجموعه نمایشنامه‌های فتحعلی آخوندزاده تحت عنوان تمثیلات بود. این ترجمه‌ها بعدها انگیزه‌ی نوشتن نخستین نمایشنامه‌های فارسی به وسیله‌ی میرزا آقا تبریزی شد. این نمایشنامه‌ها عبارت بودند از سرگذشت اشرف خان حاکم عربستان در ایام توقف در تهران که در سال

1. Puritans

2. Ben Jonson

3. Henrik Johan Ibsen

۱۳۲۲ هجری قمری به پایتخت احضار می‌شود و حساب سه ساله‌ی ولایت را مفصلاً می‌گیرد و بعد از زحمات زیاد دوباره خلعت حکومت پوشیده می‌رود (در چهار مجلس)، طریقه‌ی حکومت زمان‌خان بروجردی و سرگذشت آن ایام (در چهار مجلس)، حکایت کربلا رفتن شاه‌قلی میرزا و سرگذشت آن ایام و توقف چندروزه در کرمانشاهان نزد شاه‌مراد میرزا حاکم آن‌جا (در چهار مجلس). مدتی بعد سرگذشت هاشم هم به‌این مجموعه اضافه شد.

در سال ۱۲۶۴ه.ش. تماشاخانه‌ی دارالفنون (ویژه‌ی درباریان) به دستور ناصرالدین شاه گشوده شد. در این تماشاخانه گروه‌های تقلید به اجرای نمایش‌های تقلیدی یا نمایشنامه‌هایی که بیشتر اقتباس از کمدی‌های مولیر^۱ بود، پرداختند. با آغاز جنبش مشروطیت و پس از امضای فرمان مشروطیت در سال ۱۲۸۵ه.ش. نخستین نمایش‌های عمومی در هوای آزاد به اجرا درآمد. نخستین این گروه‌ها شرکت فرهنگ بود که در پارک‌ها به اجرای نمایش پرداخت و پس از این گروه، تئاتر ملی تشکیل شد.

با کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ه.ش. بسیاری از تماشاخانه‌ها تعطیل شدند و جای نمایش را در تماشاخانه‌هایی که باقی ماندند، نمایش‌واره‌های به اصطلاح ساز و ضربی و رقص و آوازی بی‌محتوا گرفت. این تماشاخانه‌ها به تئاترهای لاله‌زاری شهرت یافتند و نمایش حرفه‌ای به کلی از میان رفت.

1. Molière

از سال ۱۳۳۵ ه. ش. کوشش‌هایی برای رواج نمایش جدی به عمل آمد که حاصل این کوشش‌ها نمایشنامه‌های *پایان / جعفر والی*، *قلب گریگ می‌تپد / جمال میرصادقی*، *بلبل سرگشته / علی نصیریان* و چند نمایشنامه‌ی دیگر بود.

پس از آن که در سال ۱۳۴۵ رشته فعالیت‌های نمایشی در دانشگاه تهران ایجاد شد تا بهمن ۱۳۵۷ ه. ش.، جز نمایش‌هایی که به وسیله‌ی گروه‌های دانشگاهی و دولتی پس از تصویب، آماده و اجرا می‌شدند گروه‌های مستقل، کمتر امکان اجرای نمایشی می‌یافتند و کمتر ممکن بود که اجرای نمایش به وسیله آن‌ها با ممنوعیت و توقیف اداره‌ی ممیزی، اداره‌ی نگارش و عاملان آن‌ها روبرو نشود. پس از بهمن ۱۳۵۷ ه. ش. و سقوط محمدرضا شاه تا اسفند ماه ۱۳۵۸ ه. ش. نمایش‌های بسیاری در تهران اجرا شد. مهم‌ترین ویژگی این نمایش‌ها پس از سال‌ها خفقان، سیاسی بودن آن بود.

با شروع جنگ تحمیلی در شهریور ۱۳۵۹ یکی از آن موقعیت‌های خطیر به وجود آمد. زیرا این موقعیت، درون معمولاً پوشیده‌ی انسان‌ها را آشکار می‌سازد و نشان می‌دهد آنان چه ظرفیت‌های بالفعل و بالقوه‌ای برای شجاعت و ترس، فداکاری و خودخواهی، محبت و کینه، نرمی و خشونت و نیز درد کشیدن و رنج بردن و تشنه و گرسنه ماندن دارند.

جنگ، ساز و کار ارزش‌هایی نظیر ایمان، وطن دوستی، شرف، افتخار و آزادگی را به روشنی نشان می‌دهد و نویسنده‌ای (چه داستان‌نویس و چه نمایشنامه‌نویس) که موضوع هنرش انسان باشد، به ندرت ممکن

است موقعیتی بهتر از جنگ بیابد تا شخصیت‌هایش را در آن قرار داده و رمان‌ها و نمایشنامه‌های بزرگ و ماندگاری خلق کند.

واژه‌ی درام هم‌چنین به نمایشنامه‌های جدی اعم از آن‌که پایان‌بندی شاد یا غم‌انگیز داشته باشد، اطلاق می‌شود. نویسنده در این گونه نمایش‌ها به موضوعی جدی می‌پردازد. این موضوع لزوماً همیشه جنبه‌ی غم‌انگیز و تراژیک ندارد. «مفهوم اخیر از اواسط قرن نوزدهم توسط نویسندگانی چون دیدرو^۱ و بومارشه^۲ در فرانسه رایج شد. این نویسندگان لفظ درام را در مورد آن دسته از نمایشنامه‌های خود که به زندگی مردمان طبقه‌ی متوسط مربوط می‌شود، به کار می‌بردند.» (داد، ۱۳۷۸)

جنگ: واژه‌ی جنگ از ریشه‌ی آلمانی Werra گرفته شده که به معنای آزمون نیرو و با استفاده از اسلحه بین ملت‌ها (جنگ خارجی) یا گروه‌های رقیب در داخل یک کشور (جنگ داخلی) صورت می‌گیرد. «جنگ ستیزه‌ی خشن منظمی است که بین دو یا چند اجتماع مستقل در می‌گیرد.» (آگ برن و نیم کف، ۱۳۸۱)

گاستون بوتول^۳ پس از برشمردن ویژگی‌های جنگ، آن را مبارزه‌ی مسلحانه و خونین بین گروه‌های سازمان‌یافته می‌داند. وی جنگ را نوعی بیماری اجتماعی تلقی می‌کند.

از نظر امیل دورکیم^۴، اصل مشترک نظریه‌های جامعه‌شناسی، پذیرش رسمیت جنگ به منزله‌ی یک پدیده‌ی اجتماعی در طول حیات ملت‌ها است.

1. Denis Diderot
3. Gaston Botol

2. Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais
4. David Émile Durkheim

«در تعاریف جنگ به واژه‌ای بر می‌خوریم که شناخت آن بی‌ارتباط با جنگ نیست. ستیزه‌شناسی که از ترکیب دو واژه‌ی یونانی Polemos به معنای جنگ و Logos به معنای مفهوم شناخت تشکیل شده است که ترکیب این دو، واژه‌ی جدیدی به معنای علم جنگ یا جنگ‌شناسی^۱ است و به قصد مطالعه‌ی اشکال، علت‌ها، نتایج و عملکردهای جنگ به منزله‌ی یک پدیده‌ی اجتماعی صورت می‌گیرد. باید به‌خاطر داشت که جنگ‌ها به منزله‌ی یک نهضت اجتماعی، ماهیت‌های گوناگونی دارند و بنابه ماهیت و اهدافی که تعقیب می‌نمایند، تعاریف آن‌ها مختلف و دگرگون می‌شود. به بیان دیگر جنگ‌ها بنابه اهداف و نیت‌ات تعریف می‌شوند و نه بنابه نتایجی که تحصیل می‌نمایند. (ادیبی سده، ۱۳۷۹)

اهداف جنگ‌ها

هیچ‌گاه به‌طور کلی نمی‌توان جنگی را نکوهش و انتقاد کرد. تمام جنگ‌ها بد، ناشایست، ضد انسانی و وحشیانه نیستند، بلکه برعکس بسیاری از آن‌ها حق طلبانه و انسانی بوده، شرف و حیثیت افراد بشر در گرو همان جنگ‌هاست. در جنگ نیز مانند هر مقوله‌ی اجتماعی دیگر اهداف کوتاه‌مدت و درازمدت مد نظر می‌باشد و برای رسیدن به آن اهداف، تاکتیک‌ها و استراتژی‌های گوناگون به کار می‌گیرند. اما اگر در یک عبارت بخواهیم هدف نهایی جنگ‌ها را ذکر کنیم، باید بگوییم که هدف نهایی همه‌ی جنگ‌ها همانا تسلیم نمودن دشمن است. ولی آیا صرفاً

شکست دادن نیروهای دشمن و به اسارت گرفتن تعداد زیادی از قوای آنان به خودی خود هدف را تشکیل می‌دهد؟

برخی از اندیشمندان علوم اجتماعی هدف از جنگ را:

الف) پیروزی بر رقیب برای ملزم ساختن او به انقیاد تام او

ب) کسب اراضی و مایملک دشمن اعم از سیم و زر و جواهرات آنها

ج) تحمیل ادعاهای خود بر دشمن و اجبار او به قبول آنها

د) دفاع از خود در مقابل ادعاهای دشمن

اعلام نموده‌اند. (بیرو، ۱۳۸۰) شاید این دلایل برای اقوام متمدن

امروزی قابل قبول باشد، اما اگر ستیزه‌جویی ابتدایی بشر ناشی از غرایز حیوانی او برای کسب قدرت و مواد غذایی و خوراکی بوده باشد.

می‌توانیم موارد ذیل را از جمله اهداف اقوام ابتدایی ذکر نماییم:

۱. غنیمت و غارت خوراک و ابزارهای مادی

۲. بیگانه‌ترسی یا پیش‌گیری از حملات گروه‌های دیگر

۳. خودنمایی قدرت مانند شجاعت و قدرت نهایی

۴. تلافی‌جویی

در جوامع متمدن امروزی، اهداف جنگ پیچیده و متعدد است، زیرا انگیزه‌های ستیزه که پایه و زیربنای اهداف می‌باشند نیز ناشی از مقتضیات زندگی اجتماعی سیاستمداران، جنگ‌ها را ابزار و وسایلی می‌دانند که برای رسیدن به مقاصد سیاسی استفاده می‌شوند و این مقاصد سیاسی بالاتر از شکست دشمن می‌باشند. کلوز ویتز^۱ معتقد است که هدف جنگ از بین

1. Carl Von Clausewitz

بردن جمعیت و انهدام کامل دشمن نیست، بلکه هدف از بین بردن قدرت دولت رقیب است. از دید وی جنگ‌ها محدود و جزئی از یک کل که سیاست نامیده می‌شود، تلقی می‌گردند. به عبارت دیگر جنگ‌ها قسمتی از روابط سیاسی دولت‌ها هستند و هرگز نباید آن‌ها را اموری مستقل محسوب نمود و به همین دلیل او دیپلماسی و استراتژی را دو روی یک سکه دانسته و دیپلمات‌ها و سربازان را همکار و یاور یکدیگر معرفی کرده است که با شکست یکی، دیگری وارد صحنه می‌گردد.

به عقیده ریمون آرون^۱ جنگ در اندیشه کلوزه ویتز مانند اندیشه‌ی ماکیاول فقط وسیله‌ای است در خدمت یک هدف برتر یعنی سیاست.

ویژگی جنگ‌ها

هر پدیده‌ی طبیعی یا اجتماعی ویژگی‌هایی دارد که با آن شناخته شده، از سایر پدیده‌ها متمایز می‌گردد. در مورد جنگ هم هرگونه ستیزه‌ی گروهی جنگ محسوب نمی‌شود، بلکه جنگ در اصطلاح علم سیاست فقط به ستیزه‌های گروهی معینی تعلق می‌گیرد. ویژگی‌های جنگ عبارت است از:

- الف) باید دو یا چند گروه مستقل که هر یک در منطقه‌ی جغرافیایی خاصی سکونت دارند، موجود باشند. ستیزه‌های گروه‌های نامستقل و به هم آمیخته جنگ تلقی نمی‌شود.
- ب) گروه‌های مستقل از یکدیگر باید با همدیگر در ارتباط باشند؛

1. Raymond Aron

زیرا میان گروه‌های بی‌ارتباط با هم نه جنگی رخ می‌دهد و نه صلح مصداق دارد.

ج) بین گروه‌های مختلف اجتماعی باید ارتباطات ستیزه‌آمیزی برقرار باشد. ارتباطات ستیزه‌آمیز گروه‌های گوناگون اجتماعی باید از نظم و ترتیب خاصی برخوردار باشد. زد و خورد‌های نامنظم معمولاً جنگ به شمار نمی‌رود.

گاستون بوتول نیز برای تعیین حدود و تعریف پدیده‌ی جنگ، نشانه‌هایی ارائه می‌دهد و اظهار می‌دارد که برای عرضه‌ی یک تعریف کامل باید نسبت به آن پدیده شناخت کامل داشت و چون این پدیده را درست نمی‌شناسیم، بنابراین باید چهارچوب و محدوده‌ی آن را معین کنیم و گرنه به هر عملی باید مبارزه و جنگ اطلاق نماییم، در حالی که جنگ معنی و مفهوم مشخصی دارد.

وی می‌گوید: اگر مفهوم مبارزه را مدام تعمیم بدهیم، سرانجام بر اعمال بسیار متنوعی اطلاق خواهد شد. به عنوان مثال می‌شود گفت که عمل گوارش، مبارزه‌ی معده است با خوردنی‌ها، عمل شخم زدن، مبارزه‌ی کشاورز است با زمین و تحقیق علمی، مبارزه‌ای بین دانشجو و دانش است. همچنین واژه‌ی مبارزه در بسیاری از مواقع با واژه‌ی تلاش، یکسان پنداشته شده و مانع، با دشمن هم‌ردیف گرفته می‌شوند. (نقیب زاده، ۱۳۷۳) از نظر او برای اینکه بتوانیم جنگ را مطالعه‌ی علمی نماییم باید آن را به اجزاء متفاوت تقسیم‌بندی کنیم:

جنگ عنصر جمعی دارد. با توجه به همین مفهوم است که جنگ را باید به وضوح از اعمال خشونت بار فردی متمایز کنیم. جنگ یک حرکت گروهی است.

۱. جنگ عنصر ذهنی یعنی نیت دارد. مفهوم این عنصر آن است که جنگ امری تضادفی و خود به خودی نیست، بلکه یک تصمیم و نیت گروهی است.

۲. جنگ، عنصر سیاسی یعنی سازمان سیاسی دارد. بدون یک ارتش و سازمان نظامی، جنگ امکان پذیر نیست.

۳. جنگ، عنصر حقوقی دارد. یعنی قواعد حقوقی به صورت عرفی یا رسمی در این فعالیت جمعی تأثیر دارد.

۴. جنگ، عنصر مسلحانه و خونین دارد. در کلیه جنگ‌ها خونین بودن و نابودی امکانات مادی و معنوی یکی از ویژگی‌های مهم آن است. (ادیبی سده، ۱۳۷۹)

دفاع مقدس: وقتی ویروس وارد بدن می‌شود، بدن در پی یک واکنش طبیعی در مقابل یک عنصر خارجی از خود دفاع می‌کند. دفاع، تنها در یک مقوله‌ی نظامی نمی‌گنجد، بلکه کل مکانیسم‌های موجود در مقابل ورود عنصری جدید از خود واکنش تدافعی نشان می‌دهند و تخطی از آن اصول اولیه و پذیرفته شده بشری نوعی تهاجم محسوب می‌شود. در بررسی اندام‌های ارگانیکی اجتماعی، یک میکروب و ویروس وارد شده که می‌توان از آن به عنوان ویروس فرهنگی، اقتصادی، نظامی و... یاد کرد.

ارگان اجتماعی، مورد تهاجم واقع شده و باید در مقابل این تهاجم از خود دفاع کند. در تاریخ هر ملتی، شکست‌ها و پیروزی‌ها، تلخی‌ها و شیرینی‌ها چه کوچک و چه بزرگ، فراوان به چشم می‌خورد. اما برخی از این فراز و فرودها، جدا از فرجام شاد و تلخ آن، چنان با سرنوشت عاطفی و احساس و هیجان ملت گره می‌خورد که به سختی می‌توان آن را از سرنوشت عمومی جامعه و زندگی روزمره جدا کرد.

دفاع مقدس هشت ساله بدون هیچ تردیدی این هیجان ویژه و سرنوشت عاطفی را پیش روی نسل معاصر قرار داده است و ذهنیت مشترک این نسل را با این هیجان تاریخی گره زده و سبب گردیده توانمندی، اقتدار، احساس، شعور، همبستگی و گرایش‌های اجتماعی و دینی و ملی رشد و نمو کند.

در هسته‌ی مرکزی و کانون این همبستگی عمیق ملی، عنصر دفاع قرار گرفته است. دفاع، یک عنصر عینی و ملموس و قابل رؤیت نیست. دفاع، یک کیفیت روحی پیدا و یک وضعیت توأم با هراس از دست دادن داشته‌هاست.

از این جهت، مکانیسم دفاع، به‌ویژه در یک موقعیت خطیر ملی و آرمانی به‌منظور حفظ و نگهداری از داشته‌ها و برخورداری‌های ملی، بسیار پیچیده و حسی و ژرف است. (واحد، ۱۳۷۵)

از این روست که این دفاع تاریخی به‌معنای حقیقی کلمه است. زیرا این شاید تنها دفاع تاریخی ملت‌هاست که مبتنی بر یک بنیاد مقدس و

یک تفکر مقدس و به تبع آن برخوردار از یک فضای مقدس و روابط مقدس می باشد. هر موجود و پدیده‌ی مقدس یک فرآیند ماندگار و فراتاریخی است. از این رو می توان تا همیشه در همه‌ی طلوع و غروب‌ها آن را ستود و ستایش کرد.

فصل دوم

منشأ تئاتر و نقش جنگ در بسط و گسترش آن

مطابق یک افسانه‌ی هندی منشأ تئاتر، مراسم جشن پیروزی خدای ایندرا در جنگ با شیاطین بوده، در این مراسم، هم خدایان و هم شیاطین شرکت می‌جستند و بازیگران (نقش آفرینان) مبارزات آنان را با حرکات گوناگون مجسم می‌ساختند. وقتی شیاطین پی می‌برند که درام، نمایشگر شکست آنان در جنگ با ایندرا خواهد بود، عصیان می‌کنند و با خدایان بدخواه کوچک‌تر متحد می‌شوند و درام را به‌چنان آشفتگی می‌کشاند که دیگر نقش آفرینان قادر به حرکت و سخن گفتن نبودند. آن گاه خدای ایندرا پرچم بر دست به میان صحنه می‌آید و غالب آن خدایان بدخواه و شیاطین هم‌پیمان آنان را نابود می‌کند. بدین سان نظم بر درام حاکم می‌شود و به همین سبب بنایی برپا می‌شود و آن درک این حقیقت است که درام یک پیکار است. با درام، شیاطین به‌روی صحنه می‌آیند و تئاتر به آزاد کردن شرّ و راندن شیاطین اقدام می‌کند. بر طبق این افسانه پس از

شکست شیاطین و به منظور محافظت از بازیگران (نقش آفرینان) در برابر بازمانده‌ی شیاطین، خدایان متعددی مأمور حفظ و حراست از بنای تئاتر می‌شوند و پرچم ایندرا به صورت نشان این حمایت درمی‌آید.

تئاتر، تجسم پیکار درونی نفس ماست. تئاتر، این پیکار را پیش چشمان ما در قالب بازیگران زنده و مشخص می‌گستراند. چنین دریافتی از تئاتر به منزله‌ی هنر پیکار و رهایی است که کارکردی جز تجسم این تعارض و پیکار اضطراب‌آلود ندارد و با عطف توجه به این که جنگ با آیین‌ها و هنجارها و نمادهایش یک پدیده‌ی تاریخی و معرف بحرانی‌ترین و نهایی‌ترین شکل تفارق و تضاد میان منافع آدم‌ها و عریان‌ترین مظهر اضطراب در حیات بشری است، به نظر می‌رسد سخن گفتن از پدیده‌ی مستقل و یگانه‌ای چون تئاتر جنگ و به طریق اولی تئاتر دفاع و پایداری صرفاً با میزان معینی از تسامح قابل پذیرش باشد. جنگ به عنوان یک پدیده‌ی اجتماعی - تاریخی، هم محصول آشفتگی و برهم‌خوردگی نظم و تعادل میان اضطراب و امید است و هم بستر شکوفایی امیدها و اضطراب‌های تازه‌تر. جنگ، مظهر غایت تعارض آشفتگی و انسداد و نهایی‌ترین شکل رویارویی و کشمکش میان آدم‌هاست و هنرهای نمایشی نیز قالب هنری - استعاری بیان آشفتگی برخاسته از تناوب احساس اضطراب و امید است. حال با چنین توصیفی از جنگ و هنرهای نمایشی، آیا می‌توانیم به لحاظ ساختار و قالب و تکنیک، از ژانر مستقلی به نام تئاتر جنگ سخن به میان آوریم؟

گذشته از مراسم و آیین‌های نمایشی، بزرگداشت برخی اساطیر که در عصر اسطوره‌ای، جلوه‌هایی از جنگ میان خدایان و نیروهای شیطانی را با حضور و مشارکت کلیه‌ی شرکت کنندگان در مراسم، به‌نمایش می‌گذاشت، اولین اثر مکتوب ثبت شده با مضمون جنگ در تاریخ درام جهان، نمایشنامه‌ی *ایرانیان* نوشته اشیل^۱، درام نویس یونانی است. اشیل که خود در این جنگ شرکت داشته است هشت سال بعد از وقوع آن با تألیف نمایشنامه‌ی ایرانیان و شرح واژگونه‌ی حقایق، تراژدی را در خدمت ترمیم روحیه‌ی مردم یونان و درمان زخم‌های روحی حاصل از شکست یونان در جنگ با ایرانیان قرار می‌دهد. اشیل در این اثر هم‌چنین به نقد حکومت و کلیه‌ی عوامل شکست و زبونی یونان می‌پردازد. ایرانیان اثر اشیل اولین درام ضد جنگ جهان محسوب می‌شود.

بعد از اشیل، دیگر درام نویسان یونانی نیز هر یک مضمون جنگ را محور محتوایی خلق آثار دراماتیک قرار داده‌اند که از آن جمله می‌توان به: *زنان تروا*، *ایفی ژنی*، *آنتیگونه*، *هفت تن بر ضد تب* و... اشاره کرد. نکته قابل توجه این که هیچ یک از آثار نمایشی مطرح تاریخ ادبیات نمایشی جهان (از یونان تا دوران معاصر) موضوع جبهه و جنگ را به‌طور مستقیم محور موضوعی اثر دراماتیک قرار نداده‌اند. آن‌چه در اکثر این آثار مورد توجه بوده است بهره‌گیری از موضوع جنگ و جبهه برای:

۱. تقویت روحیه و تحریک احساسات وطن پرستانه.

۲. تبلیغ ضرورت دفاع از شرافت، سرزمین و اعتقادات.

1. Aeschylus

۳. نقد عوامل مؤثر در بروز شکست و یا پیروزی در جنگ.
۴. بررسی نتایج تلخ و شوم جنگ و تبعات اجتماعی و فرهنگی آن.
۵. بررسی تأثیر جنگ بر افول ارزش‌های انسانی.
۶. نقد قدرت و ثروت و بررسی نقش آن‌ها در بروز فجایع جنگ و...
بوده است.

آبشخور مضامین تئاتر در همه اعصار و دوران، زندگی ذهنی و عینی انسان در تمامی ابعاد آن بوده است. پدیده‌های هستی‌شناختی و اجتماعی همواره تأثیر مستقیم بر هنر تئاتر داشته‌اند و جنگ به‌عنوان یک پدیده‌ی اجتماعی - دوره‌ای، یکی از ده‌ها مضمون و زمینه‌ی محتوایی و تماتیک درام بوده است که در دوران مختلف بر بستر ساختارهای دراماتیک ژانرهای گوناگون، محور و بهانه‌ی موضوعی بیان اضطراب بشری قرار گرفته است. تئاتر جنگ را از حیث ویژگی‌های ساختاری و تکنیکی نمی‌توان یک گونه‌ی ویژه از تئاتر و درام تلقی کرد، چرا که جنگ، همواره به‌عنوان یک موضوع و درون‌مایه، هرچند با ویژگی‌های خاص، بر بستر ساختارهای دراماتیک شناخته شده و نظام‌مند ظهور یافته و می‌یابد و نمی‌توان برای آن ساختمان و ساختار ویژه‌ی مستقل فرض نمود. آنچه به تئاتر جنگ اهمیت و اعتبار ویژه می‌بخشد، گوناگونی بازتاب تماتیک جنگ به‌عنوان یک رخداد عظیم اجتماعی، در تئاتر و بهره‌مندی آن از گستره‌ی وسیع تأثیرات ذهنی، عاطفی و اقتصادی جنگ بر حیات بشر است، به‌طوری که تئاتر را قادر می‌سازد تا از حوزه‌ی مستقلی تحت عنوان

جنگ سخن به میان آورد. بر بستر جنگ به عنوان یک موضوع یا درونمایه‌ی محوری می‌توان تمامی موضوعات و تم‌های آشنا و تکرار شونده‌ای نظیر عشق، حسادت، مرگ، شجاعت، تنهایی و... را با تأثیرگذاری عمیق‌تر و متنوع‌تر مورد مطالعه قرار داد. تئاتر جنگ امکانات بی‌نهایتی برای ورود به عرصه‌های گوناگون هستی و حیات آدمی فراهم می‌کند و یکی از ویژگی‌های آن بسترسازی برای حضور هم‌زمان برخی از عناصر ژانرها و قالب‌های تئاتری گوناگون است. نسبت تئاتر جنگ با جهان تراژدی و حماسه همان‌قدر نزدیک است که با ملودرام، درام اجتماعی، درام خوش ساخت، تئاتر روایی و تئاتر ایزورد.

از دیگر درام نویسان یونان باستان که جنگ را موضوع پرداخت تراژدی در ساختار آتنی آن قرار داده است اورپید^۱، مردمی‌ترین درام نویس یونان است. وی در تراژدی *زنان تروا*، عواقب تلخ جنگ را در طرحی بسیار حیرت‌انگیز و تکان‌دهنده به تصویر می‌کشد.

وقوع اولین جنگ جهانی در سال ۱۹۱۴ با تأثیرات شگرفی بر ادبیات نمایش جهان و پیدایش جریان‌ات هنری جدیدی در عرصه‌ی هنرهای نمایشی همراه بود. انقلاب اکتبر سال ۱۹۱۷ روسیه نیز به عنوان یکی از کارسازترین تبعات این جنگ با حرکتهای فرهنگی – هنری ویژه‌ای توأم بود. تلقی پر از سوء تفاهم رهبران این انقلاب، بخش اعظم جریان‌ات ادبی – هنری قرن را به گورستان تاریخ سپرد و هم‌زمان موج

1. Euripides

جدیدی از هنر سوسیالیستی را پی افکند که ادعای خلوص و برتری داشت. این جریان هم‌زمان با پیدایش امواج جدید هنری در عرصه‌ی تئاتر اروپا نظیر فتوریسم و سمبولیسم بود. تأثیر ایده‌های هنری سوسیالیسم بر پیدایش فتوریسم روسی انکار ناپذیر بوده است. فتوریسم جریان هنری عصر ماشین و تکنولوژی است که نگاه تأثیرآمیزی نسبت به تحولات عصر جدید دارد. کاربرد دیدگاه‌های هنری این جریان را در اولین اجراهای انقلابی در اتحاد جماهیر شوروی به وضوح می‌توان مشاهده کرد. بازسازی واقعه‌ی حمله به کاخ زمستانی تزار در سال ۱۹۰۵ که توسط چهار هزار نفر از افراد ارتش سرخ و دسته‌های موزیک دریایی با همکاری دانشجویان و بازیگران تئاتر در سن پترزبورگ به اجرا در آمد، نمونه‌ای از این تأثیر است. در این نمایش از انواع و اقسام ادوات نظامی، توپ، رزم‌ناو و هواپیما استفاده شد. از دیگر مکتب‌های برآمده از دل شرایط بحرانی جنگ جهانی اول، اکسپرسیونیسم است که در آغاز با احساسات ضد جنگ (در آلمان) عجین بود. هر چند بعدها با ایده‌های شاعرانه و خردگرایانه‌اش از مسیر انقلابی اولیه دور می‌شود. پیدایش مکاتب جدید تئاتری در جریان جنگ اول جهانی و پس از آن، نوعی واکنش منفی در قبال شرایط اجتماعی عصر و نیز در قبال مکتب‌های گذشته (کلاسیسیسم، رمانتیسیسم و...) بود که خود زمینه‌ی ظهور مکاتب جدیدتر در سال‌های پس از جنگ دوم جهانی شد که تحت عنوان بزرگ آوانگاردیسم شناخته می‌شوند.

اما جنگ جهانی اول نه تنها به اضطراب انسانی غربی پایان نداد، بلکه خود مسبب تشدید اضطراب تازه شد که سرانجام با وقوع جنگ دوم جهانی به اوج خود رسید و حاصل آن یأس شدید و اضطراب درونی مهارناپذیر بود. قرن بیستم به رغم تحولات تکنولوژیک، قرنی سراسر دهشت و اضطراب و تنهایی است. قرنی که در آن حداقل امید نیز به لحاظ فلسفی و نظری، روح و ذهن و روان بشر را که طی سالیان و قرن‌های متمادی سعی در برقراری تعادل میان اضطراب و امید در هستی روانی، معنوی و اجتماعی خود داشت به نفع تشدید اضطراب ترک می‌کند. قرن بیستم قرن مرگ معنویت و قطع ارتباط انسان با ماوراء طبیعت، انکار جوهره‌ی آسمانی انسان، قرن تعارضات روانی و کشف عقده‌های جنسی به عنوان منشأ اضطراب آدمی، قرن نسبیت امور و قرن اصلیت اقتصاد و تولید بوده است. قرن از خود بیگانگی، پوچ باوری، بی حسی و تنهاماندگی و شکاکیت نسبت به هر آنچه پیش از آن، مطلق و مقدس انگاشته شده بوده است. در عرصه‌ی تئاتر و ادبیات نمایشی نیز دو جنگ جهانی تأثیرات عمیقی بر جای گذاشت. سردمداران جریانات جدید تئاتری در این دوران ژان پل سارتر^۱، اروین پیسکاتور^۲، برتولت برشت^۳، آلبر کامو^۴، پیترو وایس^۵، ماکس فریش^۶، فردریش دورنمات^۷، یرژی گروتوفسکی^۸، ساموئل بکت^۹ و آنتونین آرتو^{۱۰} بوده‌اند.

1. Jean-Paul Charles Aymard Sartre
3. Bertolt Brecht
5. Peter Weiss
7. Friedrich Dürrenmatt
9. Samuel Beckett

2. Erwin Piscator
4. Albert Camus
6. Max Frisch
8. Jerzy Grotowski
10. Antonin Artaud

از جمله مکاتب و جریان‌ات تئاتری متأثر از جنگ جهانی که در واکنش به فجایع جنگ پدید آمد می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

الف) تئاتر اصالت وجود (آثار ژان پل سارتر)

ب) تئاتر روایی - سیاسی (آثار برتولت برشت و اروین پیسکاتور)

ج) تئاتر به مثابه آیین (تئاتر بی‌چیز یرژی گرتفسکی)

د) تئاتر پوچ‌گرا (آثار آلبر کامو)

ه) تئاتر مشقت (آثار آنتونن آرتو)

و) تئاتر ابزورد (آثار اوژن یونسکو و ساموئل بکت)

از میان انواع شش‌گانه‌ی فوق، تئاتر روایی - سیاسی پیسکاتور و برشت، بیش از همه مستقیماً با موضوع جنگ سروکار دارد و علت آن نیز تجربیات واقعی و عینی رهبران این جنبش با جبهه‌های دو جنگ جهانی بوده است.

تئاتر روایی بر بنیان نگرش تازه‌ای استوار بود که بر اساس آن، تئاتر وسیله‌ی آموزش و بازآموزی و تغییر و تحول و انگیزش عمل اجتماعی است. در این تئاتر، ارتباط میان تئاتر و مخاطب از نوع تعامل متقابل است و با احساس‌گرایی و نگرش ارسطویی به تئاتر و آنچه که برشت، تئاتر مطبخی نام نهاده است، تئاتری که اشتهای احساسات تماشاگر را ارضا می‌کند. (برشت، ۱۳۷۸) بیگانه و در تعارض است.

حذف و انکار واقع‌نمایی و نفی اغوای حسی و عاطفی مخاطب از اصول محوری آموزه‌های برشت در تئاتر است. بنابراین صداقت، عدم

پنهان کاری، نفی استحاله‌ی بازیگر در نقش، طراحی صحنه‌ی کاملاً تئاتری و توهم‌شکن از اصول اساسی پرداخت متنی و صحنه‌ای آثار اوست که به تمامی، تحت تأثیر واقعیت‌های مربوط به جنگ و شیوه‌های اغواگریانه‌ی تبلیغات هیتلری و حزب سوسیال ناسیونالیست آلمان پی‌افکنده شده‌اند.

برشت بر بنیان آموزه‌های بدیع خود، تئاتری را عرضه کرد که پاسخ‌گوی شرایط بحران زده‌ی جنگ جهانی دوم بود. آثار او مستقیم و غیر مستقیم، جنگ و عوامل آن را به انتقاد می‌گرفت. *شوایک در جنگ جهانی دوم*، *چهره‌های سیمون ماشار*، *ننه دلاور*، *استنطاق لوکولوس* و *قیمت آهن*، آثار دوران اولیه‌ی مقابله‌ی برشت با هیتلر است. شاید *گالیه* زیباترین و ماندگارترین واکنش تئاتر ضد جنگ علیه فاجعه‌ی هیروشیما باشد.

یکی از قدیمی‌ترین نمایش‌های مرتبط با جنگ در ایران به دوران پارت‌ها و پس از پیروزی ایران بر سپاه روم به سرکردگی کراسوس، سردار بزرگ روم مربوط می‌شود. پس از شکست سپاهیان روم که با کشته شدن کراسوس همراه بود. از میان اسیران رومی، شخصی را که کاملاً به کراسوس شبیه بود، انتخاب می‌کنند و لباس کراسوس را بر تن او کرده سوار بر اسب در وضعیتی مضحک در شهر می‌گردانند. گروه‌های زنان و مردان پیرامون این کراسوس قلابی سرودهایی می‌خوانند که حاکی از استهزاء کراسوس و دلالت بر زبونی و بلاهت او و سپاهیان روم بود. (جنتی عطایی، ۱۳۳۳) با پی‌گیری تاریخ جنگ‌ها و

مناقشات میان تمدن‌ها، با انواع گوناگونی از رفتارهای نمایشی در ارتباط با جنگ در ابعاد گوناگون آن مواجه می‌شویم و نیز آثار نمایشی و حماسی مکتوبی که به اشکال مختلف با الهام از جنگ و به قصد تقویت روحیه‌ی جنگاوری و دفاع نگاشته شده است. از میان آثار مکتوب می‌توان به منظومه‌ی /یلیاد اثر هومر^۱ و شاهنامه‌ی حکیم طوس به عنوان درخشان‌ترین نمونه‌ها اشاره کرد.

استاد بهرام بیضایی در کتاب نمایش در ایران، شاه‌سلیم‌بازی را یکی از انواع جلوه‌های حضور جنگ و تأثیر آن بر نمایش در ایران می‌داند که بعدها در قالب شاه‌سلیم‌بازی در خیمه‌شب‌بازی جلوه‌ی زیبایی‌شناسانه به خود گرفت. در عهد صفویه در ایران به دلیل روابط خصومت‌آمیز میان ایران و دولت عثمانی، ایرانیان به خلق نمایش‌واره‌هایی با محتوای سیاسی راجع به عثمانی اقدام می‌کنند که بعدها رنگ سیاسی خود را از دست داد و مهم‌ترین آن‌ها همین شاه‌سلیم‌بازی بوده که در اصل جنبه‌ی تمسخر و هزل داشته است. این نمایش پس از طی مراحل تکاملی خود از خیمه‌شب‌بازی سر درمی‌آورد. از انواع شیوه‌ها و تکنیک‌های نمایشی متأثر از جنگ در تاریخ نمایش در ایران می‌توان به رجزخوانی، حمله‌خوانی، نقالی، شاهنامه‌خوانی و تعزیه‌خوانی به‌ویژه آن دسته از متونی که یادآور صحنه‌های جنگ میان اولیاء و اشقیاء است اشاره کرد که جلوه‌هایی از حضور جنگ در نمایش در ایران را آشکار می‌کند.

1. Homer

چنانچه ملاحظه می‌شود، چه در ایران و چه در اروپا در هیچ عصر و دورانی بهره‌گیری مستقیم از مضمون جنگ جز در موارد تشویق و تهییج جنگاوری که یا مستقیماً در جبهه‌های جنگ با اجرای نمایش‌ها و تئاترهای کاملاً هدفمند و یا در صحنه‌های پر زرق و برق پشت جبهه‌ها، هرگز در تئاتر رایج نبوده است. بلکه برعکس، همواره جنگ‌ها سبب‌ساز پیدایش انواع و اقسام مکاتب و نظریه‌ها و شیوه‌های اجرایی و نمایشی شده‌اند. نظریه‌ها و شیوه‌هایی که اگرچه به مثابه واکنشی در قبال جنگ و مصائب آن پدیدار شده‌اند، اما اعتبار و توان خود را در پرداختن به سایر مضامین و مقولات بشری در سال‌های دور پس از جنگ نیز حفظ کرده و زمینه‌ساز تحولات عمیق در نگرش انسان به هستی در کلیت آن شده‌اند.

این که تئاتر دفاع مقدس در ایران، در دوران جنگ تحمیلی و پس از آن، به‌عنوان یک جریان هنری متأثر از پدیده‌ی جنگ، تا چه میزان بر بنیان تجارب هنری پیشین این مردم و متکی بر معیارهای تجربه‌شده و پذیرفته‌شده‌ی درام و تئاتر پدید آمده و نقاط قوت و ضعف آن کدام است، بحثی است که به آن خواهیم پرداخت.

مروری به چند اثر تأثیر گرفته از جنگ در جهان نمایش شاید خالی از لطف نباشد:

برشت در استنتاج لوکولوس بار دیگر بر جنگ انگشت می‌نهد، اما این بار از زاویه‌ی دهشت بار دیگر؛ مسؤولیت مادران در قبال سلاخی فرزندان‌شان در جنگ که نام‌هایشان حتی فقط به کار بسیج شدن در سپاه

می آمده و بس. از آنجایی که هدف برشت نقد واقعیت است و نه خلق واقعیتی دیگر بر صحنه نمایش، هرگز آثارش را بر محور تقابل و رویارویی دو قطب متضاد قهرمان و ضد قهرمان پی نمی افکند. او حتی از طریق بهره گیری از روایات و داستان های کهن و نیز انتقال فضا و مکان و زمان داستان هایش به زمان ها و مکان ها و فضا های غیر آلمانی و کهن، با ایجاد فاصله ی مناسب میان مخاطب و صحنه، از هر گونه همذات پنداری مخاطب طفره می رود تا از آن چیزهایی سخن گوید که امکان بیان مستقیم آن ها نیست و با جلوگیری از درگیری عاطفی مخاطب، تفکر و تعقل را در او تحریک می نماید.

در استنطاق لوکولوس، سردار بزرگ جنگ، لوکولوس از فتوحات و افتخارات و ثروت هنگفتی دم می زند که شهادت ها و رشادت های او در جنگ نصیب روم کرده است. اما در همین هنگام مرد فقیر در برابر دادگاه شهادت می دهد که ذره ای از این ثروت را حتی در خواب هم ندیده و فقط تجار و سرمایه داران از آن سود برده اند. همان هایی که لوکولوس را می ستایند. چرا که رفاه روم به معنی ثروتمند شدن آنان است و گرنه مردم عادی به جز فقر و مرگ نصیبی از جنگ نبرده اند. ننه کوراث و پسرانش زیباترین و بی پرده ترین اثر ضد جنگ برشت است که داستان آن در دوران جنگ های سی ساله صلیبی قرن هفدهم می گذرد. آنا فیرلینگ با ارا به و سه فرزندش همراه سپاهیان سوئدی راه می پیمایند. ارا به همه ی سرمایه و اسباب معیشت این خانواده است. میدان جنگ، محل کسب و کار و امرار

معاش اوست. کسب و کار حقیری که به جنگی که سرانجام مشخصی ندارد وابسته شده است. آنافیرلینگ ارابه را بار می‌زند و در طول مسیر جنگ به سربازها خرت و پرت می‌فروشد. به‌این ترتیب زندگی این سرمایه‌دار خرده‌پا با جنگ پیوند می‌خورد. سربازان از او نان برای فروشنده‌ان گرسنگی، شراب برای فراموشی و کاهش ناراحتی ناشی از دوری خانواده و عذاب جنگ می‌خرند. مرگ سرباز گرسنه، مایه‌ی تأسف اوست، چرا که فرصت خرید از او را نیافته است. و اگر با شکم سیر کشته شود، به درک در پایان فرزندان ننه کوراژ نیز طعمه‌ی جنگ می‌شوند.

برشت در صعود مقاومت پذیر آرتور و ائوبی، به طور مستقیم و بدون واسطه به مسأله‌ی روی کار آمدن هیتلر می‌پردازد. او در این نمایشنامه مخاطبان خود را با این سؤال روبرو می‌کند: آیا امکان بازداری هیتلر و مقاومت در برابر قدرت‌گیری او و وقوع جنگ نبوده است؟ به‌این ترتیب برشت به گناه همه در برابر فجایع جنگ جهانی دوم تأکید می‌گذارد. نمایشنامه‌ی گاليله به‌نوعی پیشگویی فاجعه‌ی هیروشیما بود که برشت آن را چند سالی پیش‌تر به رشته‌ی تحریر درآورده بود.

پیتر وایس، بورشرت^۱، ماکس فریش^۲ و فردریک دورنمات چند چهره‌ی شاخص دیگر تئاتر مواجهه هستند که با خلق آثار درخشانی به نقد جنگ و جنایات فاشیسم در دوران پس از جنگ و مصائب و رنج‌های بعدی آن می‌پردازند. پیتر وایس در *استنطاق* که مستند بر پرونده‌های

1. Wolfgang Borchert

2. Max Frisch

محکومین دادگاه آشویتس (که از ۱۹۶۳ تا ۱۹۶۵ در فرانکفورت برگزار شد) بود، رویدادهای هولناک اردوگاه‌های مرگ را افشا می‌کند. ولفگانگ بورشرت نخستین کسی است که یأس و سرگردانی ناشی از جنگ و مصائب آن را تصویر می‌کند. ماکس فریش چگونگی شکل‌گیری نازیسم و مسئولیت عمومی در قبال آن را مطرح می‌کند. دورنمات نیز در فیزیکدانها و سایر آثارش مسأله‌ی مسئولیت اجتماعی و نحوه‌ی شکل‌گیری جنایات بزرگ بشری را بررسی می‌کند.

یکی دیگر از شاخه‌های مهم تئاتر ملهم از فجایع جنگ و شرایط اجتماعی - روان‌شناختی حاکم بر اروپای پایان نیمه‌ی اول قرن بیستم که بخش اعظم دست‌آوردهای جامعه‌ی مدرن را بی‌رحمانه زیر سؤال می‌کشید، شکل‌گیری تئاتری بود که ضمن ترسیم خطوط اصلی جامعه و جهانی از هم پاشیده و بی‌هدف و بی‌معنا بر مسئولیت فردی در جهان رها شده از قید معیارهای ارزشی، اخلاقی و مذهب تأکید می‌گذارد. در جهانی که دیگر نه خدایی هست و نه هیچ معیار قابل اعتمادی که بتوان بر اساس آن روابط سالم و طبیعی میان انسان‌ها و جامعه را پی‌ریزی و تضمین نمود، آن چه باقی می‌ماند فقط مسئولیت فردی در قبال هم‌نوعان است و بس. در چنین شرایطی انسان کاملاً آزاد از همه‌ی قیود، قادر به انجام هر کاری هست، بی‌آن که کسی را یارای انتقاد و بازخواست از او باشد، مگر نفس وجود داشتن که بار مسئولیت سنگینی را بر دوش آدمی می‌افکند. مسئولیت و تکلیفی که تنها مرگ قادر به رفع آن است.

پایه گذار این شاخه از تئاتر ملهم از جنگ، ژان پل سارتر، بنیان گذار مکتب اگزیستانسیالیسم (اصالت وجود) است. سارتر زمان جنگ دوم جهانی و هنگام اشغال فرانسه در کسوت یک پارتیزان برای رهایی کشورش می جنگد و در سال ۱۹۴۲ در همان پاریس اشغال شده در نمایش مگس ها نیروهای جبهه ی مقاومت را با لباس اورست و الکترا به روی صحنه می آورد و لذا بر خلاف آنچه تا مدت ها تصور می شده است هرگز یک فیلسوف و درام نویس منکر اخلاق و مسئولیت نبوده است. هر چند بنیان فرضیه ی او بر عدم وجود خدا و نبود هر گونه قید و بند برای آدمی در هستی استوار است. در آثار او همیشه میان اختیار و عمل و مسئولیت، کشمکش وجود دارد و همین، کنش محوری نمایش را پی می افکند. سارتر در سال ۱۹۶۶ طی نطقی در شهر بن تحت عنوان افسانه و واقعیت، تئاتر زمان خود را تئاتر بحران تصوّر و تخیل می نامد و در تجزیه و تحلیل آن، سه پدیده ی رد روانشناسی، انکار حرکت در درام و نفی هر گونه رئالیسم را مشخصه ی این تئاتر دانسته و آن ها را ترازنامه ای از تئاتر اوژن یونسکو^۱، ساموئل بکت، آرتور آدامف^۲، پیتر وایس و برتولت برشت عنوان می کند.

تئاتر پوچی، یکی از شاخه های فرعی تئاتر بحران و هرج و مرج است که توسط آلبر کامو بنیان نهاده می شود. در آثار او نیز انسان، مسؤول اقا بدون خدا فرض شده است، با این تفاوت که وجه بدبینانه ی مکتب

1. Eugène Ionesco

2. Arthur Adamov

اگزستانسیالیسم در این نوع تئاتر بر وجه مثبت و امیدوارکننده‌ی آن برتری دارد.

تئاتر ابزورد یا عبث‌نما نیز از دیگر شاخه‌های فرعی تئاتر بحران و هرج و مرج است که مشخصه‌ی آن پذیرش قطعی جنبه‌های منفی و بدبینانه‌ی این جریان و نفی قطعی هر گونه خوش‌بینی در رابطه با انسان است. از معروف‌ترین چهره‌های این تئاتر، اوژن یونسکو، ساموئل بکت، هارولد پینتر^۱، آرتور آدامف، ادوارد آلبی^۲ و فرناندو آرابال هستند. تئاتر یونسکو به نوعی احیاگر تئاتر آریستوفان در شکلی تکامل یافته‌تر است. در این تئاتر گرایش به ترسیم چهره‌ای گروتسک از واقعیت، مشهود است. یونسکو دارای قدرت شوخی و طنز و مطایبه‌ی عظیمی است که استعداد بی‌نظیری در عبور از مرزهای عقلانیت و بازنمایی جهان نامعقول دارد. آثار او مجموعه‌ای از احساسات ترس، تهاجم، گناه و بیهودگی را در مخاطب بر می‌انگیزد.

یونسکو در سال ۱۹۴۸ با انتشار *آوازه خوان تاس* به عنوان اولین اثر ابزورد در واقع بیانیه‌ی تئاتر ابزورد را صادر می‌کند. نمایشنامه‌ای که همه چیز در آن در منتهای بی‌ربطی و بی‌معنایی است. مضحکه‌ای که عریان‌ترین تصویر گروتسک از واقعیت را عرضه می‌کند. مضحکه‌ای که در تمامی اجزاء درام تا حد عنوان آن نیز گسترش می‌یابد و آیا این اعلامیه، عصیان‌ی بی‌حجاب علیه شرایط پس از جنگ نبود؟

1. Harold Pinter

2. Edward Albee

یونسکو در این اثر نظریه‌ی تازه‌ای درباره‌ی زبان مطرح می‌کند: زبان امروزه دیگر نه وسیله‌ی درک و تفاهم، بلکه موجب تشدید سوء تفاهم است. کلماتی که روزگاری بشر آن‌ها را مقدس می‌شمرد اکنون وسیله‌ی توجیه جنایات و اعمال ضد بشری هستند. همان کلماتی که در جریان بحران‌های سیاسی در حجم و ابعاد وسیع، وسیله‌ی تبلیغات و تحریک توده‌ها برای جنایت می‌شود.

مارتین اسلین آثار یونسکو را ضد تئاتر لقب داده است. درام‌های یونسکو عموماً بر هویت باختگی انسان در جهان ماشینی، بحران تورم و اسارت انسان در میان اشیاء و کالاها تأکید دارد. ساموئل بکت که با در *انتظار گودو* شهرت جهانی یافت، به خلأ معنویت و تنهایی چاره‌ناپذیر بشر پافشاری می‌کند.

نویسندگان این نوع از تئاتر بر معنا باختگی زندگی اصرار دارند. آنچه به آن‌ها اهمیت می‌بخشد نگاه بدبینانه‌ی ایشان نبود (چرا که پیش از آنان اوریپید درام نویس یونان باستان به این مهم پرداخته بود) بلکه توانایی آنان در انطباق شکل و محتوای درام است. آنان مضمون پوچی و عبث بودن را با موفقیتی بی‌نظیر در قالبی به همان قدر پوچ و بی‌معنا ریخته و نوع نوینی از رئالیسم را عرضه کردند.

آن‌ها که متأثر از فجایع جنگ جهانی و احساس گسترده‌ی عجز و تنهایی و بی‌پناهی و عدم اعتماد به آینده در سال‌های اولیه‌ی پایان جنگ می‌نوشتند، معتقد بودند که راهی جز آنچه آنان پیشنهاد می‌کنند برای بیان

واقعیت دوران ما وجود ندارد. دورانی که در آن سردی و خشونت، هرگونه نگرش احساس گرایانه به حیات را کهنه و بی‌خاصیت کرده است. در قرن پیام‌های تبلیغی - سیاسی، واقعی‌ترین چیزها بی‌ارزشی زبان، فرهنگ و مفاهیم اجتماعی استحاله شده است. به این ترتیب آن‌ها به عبث‌گرایی به عنوان تنها واقعیت موجود در زمان حال چشم دوخته‌اند. تئاتر به مثابه آیین یا تئاتر جمعی، از انواع دیگر تئاترهای ملهم از جنگ و شرایط اضطراب آلود و یأس آمیز حاصل از فجایع آن است و اندیشه‌ی بنیادی دخیل در شکل‌گیری تئاتر آن بازگشت به گذشته، مبارزه با تمدن و بازسازی پیوند گسسته میان تئاتر و آیین (مذهب) است.

بنیان‌گذاران این تئاتر درمان بیماری‌های ناشی از جنگ، از خودبیگانگی، اضطراب و یأس را مستلزم ایجاد دگرگونی در آگاهی‌های اجتماعی می‌دیدند. مشخصه‌های این تئاتر به شرح زیر است:

الف) فقدان کامل طرح داستانی.

ب) عدم وجود ارتباط دراماتیک میان وقایع و فقدان احساس پیشرفت در زمان.

ج) زمان، مکان و موقعیت نمایش همان زمان، مکان و موقعیت واقعی مخاطب است.

د) بازیگر جز نقش خود نقش دیگری را بازی نمی‌کند.

ه) همه چیز در لحظه واقع می‌شود، واقعیات جنبه ثانویه ندارند.

و) در هر مکانی امکان وقوع می‌یابند.

ز) باور به تقدس تئاتر. تئاتر مکانی برای خودیابی و گردهمایی است.

ح) عدم وابستگی تئاتر به متن از پیش نوشته.

ط) گفتار، عموماً فی البداهه و بسیار اندک است.

ی) نفی جدایی و فاصله‌ی میان تماشاگر و بازیگر تا جایی که تئاتر به یک آیین و فعالیت و مشارکت جمعی بدل می‌شود.

فعالان جنبش تئاتر به اتفاق اعتقاد دارند که تئاتر با فاصله گرفتن از آیین‌های مذهبی امکان تداوم حیات خود را به مخاطره افکنده است. تنها راه رفع بحران از تئاتر و تبدیل شدن مجدد آن به وسیله‌ای برای اصلاح جامعه، بازگشت به گذشته و مذهب است.

نظریات یرژی گروتفسکی، بنیان‌گذار آزمایشگاهی و پیتر وایس در تحکیم بنیان‌های نظری و تجربی این جنبش نقش مؤثر داشتند. گروتفسکی در پژوهش‌های خود پیرامون نقش عناصر تئاتر در برقراری ارتباط با مخاطب به این نتیجه رسید که مهم‌ترین عامل در این روند رویارویی بازیگر با تماشاگر است. لذا پیشنهاد حذف تمامی عناصر زائد و غیر ضروری از صحنه را می‌دهد. در تئاتر بی‌چیز او عنصر اصلی و مهم تئاتر، بازیگر است. در تئاتر بی‌چیز آنچه در مرکز توجه قرار دارد، تماس و ارتباط زنده بین بازیگر و تماشاگر است. او خود می‌گوید:

بازیگر، انسانی است که با جسم خود در این ارتباط شرکت می‌کند. اگر جسم بازیگر فقط در خدمت نمایش چیزی قرار گیرد که پیشاپیش

معین شده و فقط در محدوده‌ی آن عمل کند، کاری که از عهده‌ی هر کس برمی‌آید، صرفاً به وسیله و ابزاری دست‌آموز تبدیل شده است. دیگر چنین بازیگری از عهده‌ی کارهای روحانی بر نخواهد آمد و قادر نخواهد بود ارتباطی عمیق و روحانی برقرار کند.

گروتفسکی به نیاز بازیگری به عنوان یک امر مقدس می‌نگرد و معتقد است که اگر بازیگر از امکانات بدنی خویش در جهت خوشایند تماشاگر و یا پول استفاده کند، عملی معادل فحشا را مرتکب شده است. این نوع تئاتر، عمیقاً دارای ماهیت مذهبی است و به نوعی تداعی گر مراسم دیونیزوس در یونان باستان است. چنین رویکرد مذهبی – آیینی به امر نمایش درست در نقطه مقابل گسست مذهبی رایج در هنر پس از جنگ دوم جهانی به ویژه در تئاتر ابزورد قرار می‌گیرد. نمایشی که در آن نه فقط بازیگران که تماشاگران نیز در اجرای متن شرکت می‌کنند و به نوعی تئاتر به مراسم مذهبی تبدیل می‌شود.

به طور کلی، تئاتر دسته جمعی ریشه‌ی مشکلات بشری را نه در هستی و نه در نهادهای اجتماعی بلکه در خود آدمی و در جدا افتادگی او از خویشتن و هم‌نوعانش می‌داند و برای رفع آن، مشارکت گروهی همراه با بازگشت به مذهب و آیین را پیشنهاد می‌کند.

فصل سوم

کدام واژه؟ تناثر دفاع مقدس، تناثر سیاسی، تناثر مقاومت، تناثر پایداری، تناثر تبلیغی

از میان ویژگی‌های فرهنگی و به تعبیری سیاسی ایران طی قرون و اعصار تا به امروز میل به فراموشی و قطع ارتباط با تجربه‌های تلخ و شیرین اجتماعی - تاریخی یکی از کارسازترین‌ها بوده و هم‌چنان نیز هست. طی تاریخ پر فراز و نشیب این سرزمین کهن، مردمان این مرز و بوم چه بسیار وقایع اسف‌بار دوران‌ساز و چه فراوان کوشش‌های دلیرانه‌ی سرنوشت‌ساز، رشادت‌ها و از خودگذشتگی‌ها، شورش‌ها و انقلاب‌ها، پیروزی‌ها و شکست‌ها و... را از سر گذرانده و تجربه کرده‌اند. چه خون‌هایی که به حق و ناحق برخاک تفتیده و تشنه‌ی این فلات همیشه در انتظار رحمت و بخشاینده‌ی آسمان ریخته و جاری گشته است. اما نادر بوده‌اند دستان کارآزموده‌ای که در دوران پا گرفتن هر یک از این وقایع یا پس از آن به تحلیل و تعلیل بی‌طرفانه‌ی حوادث همت کنند تا مگر تجربه‌های تلخ و شیرین پدران و مادران، فرزندان را در بزنگاه‌های

سرنوشت ساز آینده به کار آید و از تکرار اشتباهات گذشته جلوگیری کند. و عجباً که این یادزدایی و فراموش کاری بیش و پیش از همه کس در میان هنروران و هنرمندان این سرزمین بلادیده شیوع حیرت آور داشته و دارد.

آنچه در قالب هنر، در هر کدام از عرصه‌ها و انواع آن، در این زمینه‌ها به یادگار مانده است به نسبت حجم عظیم حوادث و کشمکش‌های تاریخی و اجتماعی، تقریباً در اندازه هیچ قابل ارزیابی بوده و هست. در میان هنرمندان یک صد سال اخیر تاریخ معاصر کشور ما چند چهره در خور، نام خود را در پیوند هنر و تجربه‌های تاریخی به ثبت رسانده‌اند: علی حاتمی در سینما و بهرام بیضایی در تئاتر و اخیراً حاتمی کیا، ملاقلی پور و درویش (سینما)، میرزاده عشقی، عارف قزوینی، فرخی یزدی، مشفق کاشانی (شعر)، احمد محمود و محمود دولت آبادی (ادبیات داستانی) و دیگر تقریباً هیچ.

علی حاتمی به کمک تکنیک و ابزار سینما و تصاویر شاعرانه، تحلیل و تفسیر واقعیت تاریخی را در پیشگاه هنر ناب تصویر و احساس شاعرانه برخاسته از باور هنری خود که بسیار به هنر برای هنر نزدیک است، به مذهب هنر خالص سینما می‌برد و بیضایی از سوی دیگر با افراط در خلوص زبان و تفریط در کاربرد قالب نمایش روایی - ایرانی و به‌طور کلی ترجیح قالب بر محتوا و تفوق و برتری زبان بر معنا. تاریخ و تجربه‌ی تاریخی را در پای تکنیک بیانی هنر تئاتر قربانی می‌کند. اقا حکایت آن

سه بزرگ دیگر که در اوج جنبش مشروطه و سال‌های پر التهاب آغاز قرن سیزدهم، سروده‌هایشان دهان به دهان می‌گشت و ظلم و ستم تاریخی اشراف و سیاست‌مداران زمان را در پیشگاه قضاوت توده‌ها بر ملا می‌کرد، حکایت دیگری است و هر سه نیز قربانیان سیاست‌زدگی خود، جهل توده‌ها و تمایل تاریخی آنان به واسپاری تجربه‌های تاریخی به بوته‌فراموشی شدند.

دوره‌های مختلف وقایع تاریخی و اجتماعی ایران هم‌چنان از سوی بخش اعظم نخبگان هنری این سرزمین مورد غفلت واقع شده‌اند، اگرچه بررسی دقیق این مهم و دستیابی به پاسخی متقن در خصوص این سکوت تاریخی هنرها در ایران نیازمند یک پژوهش گسترده‌ی جامعه‌شناختی، رفتارشناسی و روانشناسی فردی و جمعی ما ایرانیان است، می‌توان به ضعف تکنیک و زبان هنری و وابستگی مقلدانه‌ی جامعه‌ی هنری کشور به هنر مغرب زمین به‌ویژه در دو قالب تئاتر و سینما اشاره کرد. از پیدایی هنر تئاتر و سینما در ایران چیزی کمتر از یک صد سال می‌گذرد که بخش اعظم آن به تکرار و بازخوانی خام‌دستانه‌ی تجربه‌های دیگران گذشته است. قلت تعداد کتاب‌های قابل اعتنا در عرصه‌ی مقولات بنیادی تئاتر و سینما به‌ویژه در تئاتر و مهجور ماندگی بسیاری از مفاهیم و سطح نازل آموزش حرفه‌ای و آکادمیک در این رابطه، انگشت شمار بودن تعداد اساتید کارآموده که خود نیز آموزش دیده‌ی مکاتب غربی هستند، گواه روشن این مدعاست. تشدد بی‌نظیر آراء، مواضع و تحلیل‌ها، فقدان حیرت‌آور یک

وفاق حداقل شناختی و جهان‌نگری در میان هنرمندان نسبت به مسائل و حوادث عظیم تاریخ معاصر ایران طی نیم قرن اخیر، تلاش دولت‌ها برای کنترل و نظارت شدید بر فعالیت‌های هنری، سانسور و عدم برخورد کارشناسانه با هنر و نیز گوناگونی مراکز تصمیم‌گیری که شرایط را برای عدم اعتماد مخاطبان و قطع پیوند کارساز میان هنر و مردم مهیا کرد در کنار سایر عوامل از مهم‌ترین دلایل محدوده‌ی موضوعات تاریخی - سیاسی محصور نماند و رفته‌رفته تمام شئون اجتماعی و حیات روزمره‌ی جامعه را نیز در بر گرفت. به‌طوری که بدون اغراق تا پیش از انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷، هنر با تمام گستردگی و گوناگونی انواع آن (صرف نظر از برخی کوشش‌های پراکنده به‌ویژه در عرصه‌ی ادبیات داستانی و شعر) کوچک‌ترین نقشی در تحولات جامعه و زندگی اجتماعی مردم ایفا نکرد و این روند در یک تحلیل منصفانه تا حدود دو دهه پس از پیروزی انقلاب اسلامی نیز ادامه یافت.

بستر ساز بخشی از این غفلت تاریخی چنانچه آمد ضعف و ناتوانی زبان هنر در ایران در ثبت و ضبط و بازنمود خلاقانه‌ی تجربیات عظیم اجتماعی و جدایی تاریخمند هنر و توده‌ها از یک سو، بحران‌های اجتماعی و سیاسی درازمدت، وقوع جنگ و هیجانات ناشی از آن، عدم ثبات سیاسی و نیز کم‌توجهی عمومی رهبران سیاسی و مذهبی نسبت به نقش هنر به مثابه یک فعالیت آزاد خلاقانه در جامعه و انقلاب و درک ناقص آن‌ها از هنر و الزامات خلق اثر هنری از سوی دیگر بوده است.

تئاتر دفاع مقدس

با شروع جنگ تحمیلی، نسل گذشته‌ی هنرمندان تئاتر و سینما به دلایل پیش‌گفته از هم‌سویی با معیارهای جدید که انقلاب و جنگ بر آنان تحمیل می‌کرد بازماندند و انقلاب که قصد داشت هر چه سریع‌تر تعاریف روشنی از بنیان‌های خود ارائه کند، در عرصه‌ی هنر با توسل به نسل‌های نوپا و تماماً ناآشنا با جوهر هنر دچار سردرگمی و سرگیجه‌ای ویران‌کننده شد.

با فروکش کردن هیجانات انقلابی و جنگ و فرارسیدن دوران بازسازی و تثبیت، علیرغم داغی بازار مباحثات و کشمکش‌های سیاسی میان نیروهای عمده‌ی انقلاب و گشایش مؤثری که در عرصه‌ی هنرها (سینما، تئاتر و ادبیات داستانی) فراهم شد، سوای بعضی کوشش‌های پراکنده که بازخورد حمایتی مناسب خود را نیز نیافت، به ناگهان خلاء بزرگ هنری - فرهنگی رخ نمود. پرده‌های سینما توسط آثار به اصطلاح انقلابی اما سطحی غیر هنری اشغال شد و صحنه‌های تئاتر در سیطره‌ی دو گروه آثار نمایشی قرار گرفت؛ آن‌هایی که بی‌توجه به حوادث عظیم سیاسی و اجتماعی و در محرومیت کامل از تجربیات هنری نسل‌های پیشین (که ناتوان از جلب اعتماد رژیم انقلابی و اسلامی، گوشه‌ی عزلت گزیده بودند) الفبای کار صحنه‌ای را تجربه می‌کردند و آن دسته از آثار شعارزده‌ی مدعی هم‌سویی با انقلاب که با استفاده از خامی و رویکرد مضمون‌گرایانه‌ی مسئولین ناآشنا با هنر تئاتر و الزامات آن، صحنه‌های

تئاتر را عرصه‌ی تاخت و تاز پر هیاهوی ساده‌ترین و سطحی‌ترین نوع تئاتر انقلابی قرار داده بودند.

از میان دو گروه نسل جدید فعالان کم تجربه‌ی هنر نمایش، گروه نخست به سرعت با بهره‌گیری از فضای باز پدیدآمده به ترمیم ضعف‌های تکنیکی و بیانی خود مشغول شد و گروه دوم که از حمایت‌های جدی‌تر ارگان‌ها و نهادهای نظامی - سیاسی و فرهنگی نیز برخوردار بود، به دلیل وابستگی شدید به دستورالعمل‌ها و به عبارتی سفارشی‌نویسی و نیز به دلیل یک‌سونگری مدیران ناآشنا با مقوله‌ی هنر نمایش که مسؤولیت راهبری این جریان نوظهور در تاریخ هنر کشورمان را بر عهده داشتند، در دور باطل مضامین و قالب‌های غیر هنری تئاتر گرفتار آمد. در این میان البته بازار هنرهای عامه‌پسند که با برخورد گزینشی خاص، نسبت به مسایل و معضلات روزمره‌ی مردم، عام‌ترین و عوام‌پسندانه‌ترین مضامین را محور تولید آثار (سینما، تئاتر، ادبیات داستانی) قرار می‌دادند، داغ‌تر شد. آثاری که عوام‌فریبانه، حادثه‌ترین و سرنوشت‌سازترین مسائل اجتماعی را به سطح بسیار نازل نیازهای لحظه‌ای و مقطعی عوامل تقلیل دادند.

تعبیر من از تئاتر مقاومت این است که در ابتدا تئاتر جنگ بود ولی از آن‌جا که ما جنگ طلب نیستیم و تنها از حقوق مذهبی و انسانی و ملی خود دفاع می‌کردیم، پس نام تئاتر دفاع مقدس را برگزیدیم، اما این دفاع نمی‌توانست برای همیشه، درباره‌ی مسائل نظامی مطرح باشد، چنان‌که هجوم فرهنگی - یا بی‌فرهنگی؟! را در ابعاد وسیع و مؤثرش هر لحظه

شاهدیم. پس به درستی، واژه‌ی مقاومت برای این تئاتر انتخاب شد. اما مقاومت در برابر چه؟ استکبار، استثمار، استعمار، ظلم، جنگ، خشونت، فحشاء، پلشتی‌ها و خلاصه آن‌چه با آرمان‌های والای انسانی در ستیز است. می‌دانیم که در زمینه‌ی تئاتر شناخت راهکار، روش و هر آن‌چه مربوط به شکل و ساختار در تولید می‌شود از طریق تبادل این تجربه‌ها است. اما تکیه‌ی مطلق بر تجربیات دیگران و فقدان تجربه‌ی شخصی و ملی راه به جای به سامانی نمی‌برد و سر از تقلید بیرون می‌آورد و تئاتر مقاومت تبدیل به تئاتر ضد مقاومت می‌شود.

همچنان که صرف وجود ایده، بدون شناخت و تجربه راه و روش آن نیز آرمان‌های ناب را به ضد خود مبدل می‌کند. یعنی دفاع بد از ایده‌ی خوب. پس چه باید کرد؟ باید در کنار جست‌وجو و پژوهش و استفاده از تجارب دیگران از جست‌وجو در منابع داخلی غافل نماند. (کیانیان، ۱۳۸۲)

جنگ یا هر پدیده‌ی اجتماعی که برای جامعه‌ای به وجود می‌آید، می‌تواند انگیزه‌ای باشد برای نوشتن نمایشنامه، خاطره، رمان و به طور کلی بسط و گسترش هنرها. یکی از این رویدادهای مهم که تقریباً همه در جریان آن بوده‌ایم، جنگ تحمیلی است. [کشور ما در ردیف محدود کشورهایی است که از کوران تجربه‌های حیاتی و دردمندانه‌ای گذشته است و با گذشته‌ای پربار، بستر یگانه‌ای برای رشد هر نوع تفکر و چالش هنری - ادبی مهیا کرده است. در این سرزمین، وظیفه‌ای جدی بر اندیشه

و دستان هنرمندان خلاق سنگینی می‌کند که مائده‌های بر جای مانده از نسل‌های گذشته را ارکان واقعی کشف و با بیان هنری خود زینت جامعه و نسل‌ها کنند. (مختاباد، ۱۳۸۱) یکی از معیارهای اصلی جنگ ما وجهه‌ی دینی آن است. مهم‌ترین و برجسته‌ترین ویژگی این جنگ همان فلسفه‌ی دینی است که آن را هدایت می‌کند و به آن ارزش خاصی می‌بخشد. شاید تفاوت این جنگ‌ها در این باشد که دین نقش تعیین‌کننده‌ای دارد اگر بتوانیم این فلسفه را وارد نمایشنامه‌ی خود کرده و به حالت شعاری آن دامن‌نزنیم و از زاویه‌ی تکنیکی به آن نگاه کنیم. چرا که هنوز گاهی دیدگاه معرفتی ما جای بحث دارد. اکنون، تعاریفی از جایگاه و منزلت انسان داریم که می‌تواند راه‌گشای تئاتر مقدس باشد. شاید یک تفاوت عمده این است که ما پشت سر استراتژی جنگ، فلسفه‌ی دینی داشتیم، در حالی که از سوی دیگر این فلسفه‌ی دینی وجود نداشت و این تفاوت مهم و عمده‌ی ما و آنها است. این جنگ یکی از بحرانی‌ترین ایام تاریخ معاصر است و کسان بسیاری در گرویدن به سمت جهاد و مبارزه، ماهیت ایرانی و اسلامی خود را با ایثار جان به اثبات رسانیدند. شاید باید بپذیریم که دفاع ما مبتنی بر ارزش بود، اما اطلاق این عنوان فقط اگر برای تجلیل باشد، برای نویسنده‌ی ما (در حوزه‌ی نمایشنامه، خاطره‌نویسی، شعر و ادبیات داستانی) شیفتگی‌های غیر تحلیلی می‌آفریند. جنگ به‌تنهایی فاقد زیبایی است و اگر قداستی وجود دارد در عملکرد آنها است که برای ثبت‌شان در ادبیات باید نگاه تحلیلی داشت تا رنج، تنهایی، عشق و حتی ترس و اضطراب‌هایشان در اثر انعکاس یابد.

تئاتر سیاسی

دکتر قطب الدین صادقی تئاتر سیاسی را این گونه تعریف می‌کند: (صادقی، ۱۳۸۱) تئاتر سیاسی به گونه‌ای انتقادی و مبارز، رابطه‌ی فرد فرهیخته و معترض و آگاه را با جامعه و نظامی که بر او حکومت می‌کند توضیح می‌دهد، مناسبت‌هایش را شرح داده و دلایل انتقادآمیزش را نسبت به ناهنجاری‌ها و نابرابری‌های اساسی جامعه به روشنی ارائه می‌دهد و آن‌ها را در پرتو نگرش مترقیانه به نقد می‌کشد. در حالی که، تئاتر مقاومت ارتباطی به رابطه‌ی فرد روشنفکر یا معترض با نظام ندارد و مسائل و ارزش‌های اجتماعی را از منظر انتقادی نمی‌نگرد، بلکه این تئاتر نشان دهنده‌ی رابطه‌ی کل جامعه است با نیرویی که از بیرون آن را تهدید می‌کند. پس این دو مقوله از پایه متفاوتند و نباید آن‌ها را یکی دانست.

به‌طور کلی، درونمایه‌های تئاتر سیاسی عبارت است از:

۱. تضادهای درون جامعه یا ستیز مرامی

در هر جامعه، طبقه‌های مختلف با اهداف، برنامه‌ها و تعاریف سیاسی خاص خود مطالبات خود را بیان می‌کنند، چالش‌های خود را دامن می‌زنند، به جنگ با هم برمی‌خیزند و دیدگاه‌های خود را در تمام عرصه‌ها از جمله آثار نمایشی بیان می‌دارند. مطالبات کارگران و طبقه‌ی متوسط از همه حادثتر است.

۲. تلاش برای کسب عدالت اجتماعی

هنرمند معترض بر تمام کم و کاستی‌هایی که در احقاق حقوق اجتماعی، فردی و غیره وجود دارد انگشت می‌گذارد. او برای دستیابی به نوعی عدالت و نه مساوات می‌جنگد. می‌گوییم عدالت و نه مساوات، زیرا در جهان هرگز مساوات رخ نخواهد داد. اما تقسیم عادلانه‌تر امکانات میسر است زیرا هیچ جامعه‌ای نیست که در آن نیرو یا نیروهای برای تحقق این مفهوم تلاش نکرده و یا نجنگیده باشند. بنابراین رابطه‌ی تحلیلی - انتقادی فرد با کل ارزش‌های فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی نظام و انتقادهایی که بر سیاست‌های آن دارد، از موضوعات همیشگی و جدی تئاتر سیاسی است، زیرا انگشت نهادن بر کژی‌ها، انحراف‌ها و مفاسد اجتماعی از مهم‌ترین اهداف هنرهای متعالی در همه‌ی دوره‌ها است. اثری را نمی‌توان دست‌نشان کرد که از این موضع‌گیری دور باشد. حتی آن‌هایی که سکوت می‌کنند، سکوتشان نوعی تأیید کردن است، چون موضع نگرفتن و یا هر گونه سکوت به نحوی نشانه‌ی موافقت ضمنی و هماهنگی است.

۳. ستایش آزادی

ستایش کرامت انسانی و دفاع از فردیت، از دیگر ارزش‌های مستتر در درون تئاتر سیاسی است. من جامعه‌ای را نمی‌شناسم که برای آزادی مبارزه نکرده باشد، زیرا هر نوع توسعه‌ی فرهنگی، فکری، اخلاقی و رشد انسانی تنها در سایه‌ی رشد و شکوفایی آزادی ممکن است.

۴. نواندیشی

انگشت نهادن بر تمام ساختارها، تعاریف یا نیروهایی که کهنه هستند و قابلیت انعطاف و تطبیق با جهان نوین را از دست داده‌اند و دیگر کارکرد ندارند، از دیگر وظایف تئاتر سیاسی است زیرا تلاش و پیشرفت برای انطباق بهتر خود با جهان نوین و کوشش برای دستیابی به یک زندگی برتر و بهتر، از اهم وظایف این تئاتر است. جدال علیه دیوانسالاری و دستگاه‌های عریض و طویلی که به جای خدمت به انسان، همچون بختک بر سر او افتاده‌اند و تنها نیروهای کارآمد را منفعل می‌کنند، بودجه‌ها را می‌بلعند و توان سازندگی ندارند، از دیگر تم‌های همیشگی و ماندگار این تئاتر به شمار می‌رود. بنابراین، تئاتر سیاسی، تئاتری انتقادی، معترض و آگاه است که به روشنی هر چه تمام‌تر در امور دخالت می‌کند تا واقعیت‌ها را تغییر دهد و در نتیجه تفکر و تحلیل می‌آموزد و در همه‌ی سطوح رابطه‌ی انسان با جامعه و نظام حاکم بر او را تجزیه و تحلیل می‌کند.

دکتر فرشید ابراهیمیان مقاومت را این‌گونه تعریف کرده‌اند: مقاومت یعنی پایداری در مقابل هر نیرو، فشار و جبری که بر ما تحمیل می‌شود. ایشان در ادامه‌ی تعریف این مفهوم می‌گویند: این پایداری یا آگاهانه و خودخواسته است و یا ناخودآگاه و ناخواسته. یعنی گاهی انسان خود، شرایطی را پیش می‌آورد که به واسطه‌ی آن ناگزیر است در برابر تبعات آن عمل خودخواسته مقاومت کند. مثل آن که فردی بخواهد در سرمای

زیر پنجاه درجه، یخ دریاچه‌ای را شکسته و وارد آن شود. در این صورت او آگاهانه از تمام قوا و نیروی جسمانی خود استفاده کرده و در برابر هجوم بی امان سرما به ارگانیسم خود مقاومت می‌کند. در چنین شرایطی، مقاومت طبیعی بدن مضاعف می‌شود. زیرا تمام روان و ذهن در سطحی کاملاً هوشیار به مبارزه علیه منجمدشدن و توقف گردش خون در رگ‌ها مقاومت می‌کند. همین مقاومت با همین شدت علیه نیروهای تحمیل شده بر ما در شرایط ناهوشیار نیز به‌وقوع می‌پیوندد. زیرا انسان (اگر نامتعادل و بیمار نباشد) به‌طور غریزی به محرک‌های بیرونی واکنش نشان می‌دهد و در برابر هر نوع تهاجمی که بخواهد آرامش او را بر هم زند، به دفاع برمی‌خیزد تا مانع بر هم خوردن آرامش و یا بازگرداندن آرامش از دست رفته شود. حال اگر مقوله‌ی هوشیاری و آگاهی را نیز بر این بازتاب طبیعی ارگانیسم اضافه کنیم، عقل و خرد به کمک غریزه شتافته، نسبت به محرک خارجی واکنشی به مراتب شدیدتر نشان خواهد داد. (ابراهیمیان، ۱۳۸۱)

اما تئاتر مقاومت بنا به نظر دکتر صادقی به حراست از جامعه برمی‌خیزد و با سه رویکرد و درونمایه آن را بر می‌شمرد:

تئاتر مقاومت

اگر هدف تئاتر سیاسی تصحیح امور داخلی یک جامعه و دستیابی به نظام اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، اخلاقی و انسانی‌تر است، در عوض تئاتر مقاومت به جای انتقاد به حراست از این جامعه برمی‌خیزد. زیرا اگر

در تئاتر سیاسی ما بر افتراق افکار و جدایی طبقات تکیه می‌کنیم، در تمام تئاترهای مقاومت دنیا بر وحدت ملی تکیه می‌شود. زیرا صحبت از تناقضات درونی نیست، بلکه بحث یک جنگ بیرونی است. بنابراین اگر تئاتر سیاسی مقوله‌ای درونی و یا به عبارت دیگر یک اختلاف خانوادگی است، تئاتر مقاومت در عوض همیشه از ماهیت جامعه، فرهنگ و نظامی سخن به میان می‌آورد که از بیرون به آن حمله شده است و توده‌های مردم و دستگاه‌های ذیربط دولتی و نظامی تلاش می‌کنند در برابر این تهاجم مقاومت کنند تا آن‌چه از نظر اقتصادی، فرهنگی، سیاسی و اخلاقی در طی قرن‌ها ساخته‌اند، نابود نشود. بنابراین بزرگ‌ترین هدف تئاتر مقاومت، بسیج کردن هر چه بیشتر افراد و هم‌سو کردن آن‌ها با خود است. از این نظر تئاتر مقاومت بر نیروهای کارآمدی تکیه می‌کند که بتواند در کمترین زمان ممکن جلوی بیشترین خطر را بگیرد. درونمایه‌های چندگانه تئاتر مقاومت به شرح زیر است:

۱. افشای جنگ

محتوای تئاتر مقاومت پیش از هرچیز مخالفت با جنگ و نشان دادن کراهت آن است. لازم است توضیح دهم که جنگ دو تعریف یا دو حالت بیشتر ندارد:

الف) جنگ تدافعی که جنگی عادلانه است. در سرتاسر دنیا و در تمام طول تاریخ هیچ کشوری نیست که آن را ستایش نکرده باشد. کسی که به او حمله شده حق مشروع، انسانی و بزرگ خود

می‌داند که تمام نیروهای انسانی، اقتصادی، فرهنگی و سیاسی خود را بسیج کند و به دفاع از ارزش‌های خویش برخیزد. (ب) جنگ تجاوزکارانه؛ کشوری با توجیهی به ظاهر منطقی به سرزمین و مردمی حمله می‌کند و البته بهترین توجیه‌ها را هم برای قانع کردن مردم خود پیدا می‌کند تا به جنگ از نظر تبلیغاتی مشروعیت ببخشد. این توجیه‌ها و تبلیغات همواره در طول تاریخ سهمگین‌تر از خود جنگ‌ها بوده است. برخلاف جنگ تدافعی، جنگ تجاوزکارانه مورد تأیید هیچ کشور و فرهنگی نیست، مگر کشور مهاجم. تنها نازی‌ها بودند که از ایده‌ی خودشان در جنگ جهانی دوم دفاع کردند. هنگامی که شوروی به مجارستان یا چکسلواکی حمله کرد، تنها بلوک شرق از حمله‌ی او به دفاع برخاست. آمریکا هم که به ویتنام لشکرکشی کرد، جهان به مذمتش پرداخت.

بنابراین از جنگ‌های تجاوزکارانه، کسی نمی‌تواند دفاع کند. حتی به رغم بهای گزافی هم که می‌پردازند، سرانجام کار متجاوزان همان‌طور که تاریخ نشان داده، چیزی جز شکست و شرمساری نبوده است. در عوض کشوری که به آن حمله شده است با تمام وجود از خود به دفاع برخاسته و با این اقدام منطق کشور متجاوز را با زورش، هم زمان در هم شکسته است. بنابراین جنگ علیه تجاوزگر و اشغالگر مهم‌ترین چیزی است که تئاتر مقاومت باید بحث آن را پیش کشد.

۲. مبارزه با استعمار

مبارزه علیه استعمار یکی از مفاهیمی است که در روزگار ما نمونه و کارکرد بسیار دارد و دست کم در قرن بیستم در تاریخ فرهنگ و تفکر بشری جایگاه ممتازی دارد.

از مهم ترین فصل های درخشان تئاتر مقاومت آثاری است که در دفاع از استعمارشدگان، افراد خود آن ملت نوشته اند و به استعمارگران از زاویه ی فرهنگ و هنر و نمایش یورش آورده اند. امروزه با این که استعمار به شکل کهن خود باقی نمانده و به شکل نوینی درآمده است، باز هم تلاش هایی در زمینه تئاتر صورت می گیرد که منعکس کننده ی همان روحیه، سیاست و ارزش هاست.

هنوز هم درام نویسان در دنیا علیه استعمار افریقا قلم می زنند. علاوه بر/مه سه زر که یک نمونه ی همیشگی و الگوی عالی تئاتر مقاومت آفریقا است، می توان از لورا جونز^۱ نام برد که نمایشنامه های بسیاری در مورد تبعیض سفیدها علیه سیاهان امریکا به نگارش درآورده و از مطالبات نژاد و حقوق حقه ی اجتماعی این قشر مهم جامعه امریکا دفاع کرده است. نمونه ی بعدی تئاتر مقاومت، گروه های مکزیکی ساکن امریکا با نام چیکانو است. آن ها شهروندان دست چندی هستند که به صورت قاچاقی در آمریکا زندگی می کنند و غالباً حق کار، اقامت، زناشویی و غیره را ندارند. آنان جملگی از سرخپوستان اصلی ساکن مکزیک هستند که به دلیل فقر و نداشتن کار به آمریکای شمالی مهاجرت کرده اند.

1. Laura Jones

از نمونه‌ی جذاب دیگر می‌توان از کارهایی نام برد که روشنفکران و هنرمندان عرب، علیه استعمار فرانسه و استعمارگران انگلیسی به رشته‌ی تحریر درآورده‌اند. کاتب یاسین، نویسنده‌ی الجزایری با نمایشنامه‌ی *محمد چمدانت را بردار* و چند کار درخشان دیگر، تنها یکی از آنها است. نویسندگان دیگری هم هستند که آسیایی یا آفریقایی نیستند، اما ماهیت تجاوزکارانه‌ی کشورهای امپریالیست را افشا کرده‌اند. یکی از آنها که چند اثر ضد استعماری نگاشته، پتر وایس نمایشنامه‌نویس آلمانی‌الاصل سوئدی است که با نمایشنامه‌ی *واو مانند ویتنام*، دخالت امریکا در ویتنام را محکوم می‌کند. یا نمایشنامه‌ی *سرود مترسک پرتغالی*، پانصد سال استعمار کشور پرتغال در موزامبیک و آنگولا را افشا و رسوا می‌کند. یا کاتب یاسین که با الهام از موقعیت تاریخی کشور خود، نمایشنامه‌ی *مردی با صندل‌های کائوچویی* را نوشته است که زندگانی هوشی‌مین و تاریخ پنجاه سال مبارزه‌ی مردم ویتنام علیه آمریکا و اروپا است. در زمینه‌ی خلق نمایش‌های ضد استعماری باز هم از روشنفکرانی اروپایی می‌توان نام برد که درحکم وجدان بیدار بشریتند. نویسندگانی چون *آرمان گاتی*^۱ فرانسوی که در تقبیح عمل ناجوانمردانه‌ی امریکا در ژاپن بعد از فرو ریختن بمب اتمی بر هیروشیما و ناکازاکی، *لک‌ها* را نوشت و ده‌ها اثر دیگر درباره‌ی چین و گواتمالا و غیره. تمام این آثار برای دفاع از ماهیت کلی فرهنگ، تفکر، اقتصاد، هویت و انسانیت یک ملت ستم‌دیده است.

1. Armand Gatti

بنابراین تئاتر مقاومت تئاتری است که تجزیه نمی‌پذیرد، روح وحدت‌بخش را جست‌وجو می‌کند و سعی دارد ارزش‌های بزرگی را که به آن‌ها حمله شده تشریح کند و ضمن برجسته کردن جنبه‌های زیبا و انسانی ملت مظلوم، درحقانیت او داد سخن بدهد.

۳. آموزش توده‌ها

یکی از مهم‌ترین مفاهیم مورد نظر این نوع تئاتر، آموزش توده‌ها است. آموزش کسانی که نمی‌دانند به‌راستی در گذشته و در لحظه‌ی نبرد و بحران چه روی داده است. در همه‌ی مثال‌های پیشین، درام نویسی برای دستیابی به عنصر وحدت و روح جمعی، بر هویت، تاریخ، فرهنگ و نژاد کشور ستم‌دیده برای مقابله کردن با دشمن بزرگ و بیگانه تکیه کرده است. آموزش صرفاً دولتی و رسمی نیست، بلکه ملی است و اغلب در چهارچوب ارزش‌ها، مناسبت‌ها یا جشن‌های تاریخی - مردمی، زمینه‌ای ملموس و مأنوس و جامع برای شرح حوادث بزرگ تاریخی را فراهم می‌آورد. در این‌جا دیگر زندگانی کوچک شخصیت‌های پراکنده و افراد جزء ابداً مورد نظر نیست. اگر هم به زندگانی کوچکی توجه کنند و درباره‌ی آن بنویسند، یقیناً در حد «نمونه‌ی نوعی» و برای رسیدن به آن معضل ملی و تضاد بزرگ است. از این نظر آموزش، امر کوچکی نیست. انتقال اطلاعات به شکلی صادقانه برای تنویر افکار عمومی و برای روشن ساختن کسانی که از حقایق بی‌خبرند، از مهم‌ترین اهداف تئاتر مقاومت است.

برای نمونه می‌توان از روسیه نام برد. روس‌ها، در سال ۱۹۲۰، در سومین سالگرد انقلاب اکتبر ۱۹۱۷، با کارگردانانی بزرگ نظیر اورینف^۱، کوگل و پتروف^۲ نمایش گرفتن کاخ زمستانی را با صد هزار بازیگر اجرا کردند. بخشی از ارتش سرخ، بازیگر این نمایش بود. بازآفرینی نمایشی این واقعه‌ی تاریخی در محل و در لحظه‌ی تاریخی خود تأثیر بی‌سابقه‌ای در توده‌های تماشاگر گذاشت. اجرای این نمایش را خود مردم و برای مردم انجام دادند تا حوادث بزرگ گذشته هر چه بیشتر و بهتر شناخته شود. در این اجرا نه تفاوتی میان حال و گذشته باقی مانده بود نه فرقی میان بازیگر و تماشاگر و نه هیچ‌گونه جدایی بین صحنه و سالن. در اینجا تئاتر، مساوی تاریخ بود. نمونه‌ی دیگر فرانسه است. و باز هم در ۱۹۲۰ و در سالروز انقلاب کبیر فرانسه، نابغه‌ای چون فیرمن ژمیه^۳، از بزرگ‌ترین کارگردانان و نظریه‌پردازان تئاتر مردمی، برای آموزش ارزش‌های انقلاب فرانسه، بزرگ‌ترین تئاترها را به‌وجود آورد. او که پیش‌تر با تکیه بر سنت جشن‌های تاریخی - مردمی فرانسه، که خود زاده‌ی جشن‌های انقلابی است، به کرات در آمفی‌تئاترهای بزرگ و سیرک‌های عظیم به اجراهای شگفت‌انگیز و استثنایی دست زده بود، در سالروز انقلاب که هم‌زمان با پایان یافتن جنگ جهانی اول و سربلند بیرون آمدن فرانسه بود، این دو اتفاق بزرگ تاریخی را یکی کرد و برای آموزش توده‌های مردم، دست به خلاقیت‌های خیره‌کننده و نمایش‌های

1. Nikolai Nikolayevich Evreinov

2. Aleksandr Petrov

3. Gemier

عظیم زد. هدف ژمیه تنها آموزش، یادآوری یا یک راه‌پیمایی باشکوه نمایشی نبود، بلکه بالاتر از همه‌ی این‌ها، نشان دادن اراده‌ی عمومی و قدرت انکارناپذیر توده‌های مردم در لحظه‌های سرنوشت ساز تاریخی بود. (صادقی، ۱۳۸۱)

تئاتر پایداری

تئاتر پایداری را می‌توان و باید گونه‌ای از تئاتر دانست که در حد فاصل حماسه و تراژدی قرار دارد. به‌علاوه تئاتر پایداری به مثابه گونه‌ای ویژه و خودبسته از تئاتر، از پذیرش بی‌چون و چرای قواعد دو ژانر مهم تئاتری (کمدی و تراژدی ارسطویی) سر باز می‌زند. تئاتر پایداری هم‌چنین به دلیل ماهیت، اهداف و ساختمان‌دی ویژه‌ی آن میان خود و دیگر انواع نوین تئاتر (ملودرام، تئاتر موزیکال، تئاتر سیاسی، تئاتر دسته‌جمعی، تئاتر ابزورد، رئالیستی و...) خط فاصله رسم می‌کند. با این وجود تئاتر پایداری علی‌رغم ماهیت مستقل و ویژگی‌های منحصر به فرد آن، به‌صورت مطلق بی‌نیاز از تجربه‌های تئاتری بیش از بیست قرن تکامل تئاتر نیست چرا که پایداری به لحاظ برخورداری از اساسی‌ترین گویهر ساختاری هنر نمایش که تقابل دو نیروی متخاصم در دایره‌ی بسته و یا بازکنش دراماتیک است، اساساً چاره‌ای جز پیوستن به خانواده‌ی عظیم هنر نمایش و درام ندارد.

پایداری در تعریف، معرف گونه‌ای تعارض و رویارویی میان دو نیروی مخالف است لذا متن تئاتر پایداری که بر بنیان چنین ماده‌ی

خامی شکل می‌گیرد، چاره‌ای جز قرار گرفتن در دسته‌ی دراماتیک ندارد. اما آنچه که از درام پایداری درامی مستقل با ویژگی‌های نمونه‌وار می‌سازد نوع و ماهیت این تعارض و تخالف است که بر جهان‌بینی ویژه‌ای استوار است. منشأ و سرچشمه‌ی پایداری وقوع امری خطیر در فراسوی اراده‌ی قهرمان است. از این جهت به گروه بزرگی از انواع درام تعلق دارد. به‌ویژه که بنیان پایداری بر دو پارگی خطیر و سرنوشت‌ساز موقعیت و شرایط قهرمان استوار است. دو پارگی میان ایده‌آل ذهنی و شرایط عینی. اما این دو پارگی امری نفسانی نیست و همین کیفیت، آن را از تراژدی و موقعیت تراژیک جدا می‌کند. از سوی دیگر پایداری حکایت‌گر قهرمانی‌ها و دلاوری‌ها و نبرد در ایده‌آل‌ها است. اما به‌دلیل حضور و تسلط و دیالکتیک علت و معلول در روند حکایت و عدم تمایل به مطلق‌گرایی، از حماسه نیز فاصله می‌گیرد. جهان تئاتر پایداری بهره‌هایی از جهان تراژدی و جهان حماسه بر می‌گیرد. فرایافت پایداری امکان تحقق پیروزی را در سطح کلی و در درازنای زمان بنیاد می‌نهد و از این طریق نظر به سوی حماسه می‌کند. به‌علاوه، پایداری حکایت‌گر بروز فاجعه در سطح فردی است و آن را در کوتاه زمان بنیاد می‌نهد و بدین‌سان به سوی جهان تراژدی نیم‌نگاهی می‌افکند. جهان پایداری بهره‌های بسیار از جهان رمانتیک دارد. در این جهان پر آشوب و دلهره، قهرمانان در راه باور و عقیده و ایمان تا بذل جان می‌کوشند و گاه مرگ آنان مرگی بدون پیروزی است اما این مرگ، مرگ در تنهایی قهرمان رمانتیک نیست مرگی از نوع زندگی است و یگانه نقطه‌ی امید و

شورانگیز آن یقینی است که مرگ قهرمان بذر آن را بر دل مخاطب می‌افکند. جهان پایداری هم‌چنین با جهان افسانه‌ها و اسطوره‌ها قرابتی آشکار می‌یابد. هر قهرمان پایداری، به واسطه‌ی ابعاد وسیع و جهان شمول نبرد و مرگ و پیروزی‌اش، با قهرمان افسانه‌ها و اساطیر قیاس پذیر می‌گردد و گاه خود به اسطوره و یا افسانه‌ای بدل می‌گردد که یادآور و نماینده‌ی تحقق پیروزی حقیقت آسمانی بردروغ و نیرنگ و جهل مادی است.

مرگ در تئاتر پایداری مرگی نوشته بر پیشانی مرد یا زن نیست، مرگی حتمی نیست، ولی در عین حال و باز بر خلاف حماسه، مرگی اختیاری نیز نیست. تئاتر پایداری از همه‌ی قالب‌ها و شیوه‌های نمایشی بهره می‌گیرد. اما در هر حال عنصر ایشار و جانبازی در راه حقیقت و افشای عامل فساد و کهنگی، محور اصلی مضمون و کلید ساختار دراماتیک آن است. در تئاتر پایداری، مرگ و جانبازی، خیزش‌گاهی برای نیل به درجات عالی و دستیابی به اوج عظمت و اقتدار است. مرگی درست در نقطه‌ی مقابل مرگ تراژیک و نیز کلید ساخت‌مندی دراماتیک آن. تئاتر پایداری جوهر هستی و گوهر ساختاری خود را از تلقی متافیزیکی حیات و اعتقاد به ماهیت قدسی تئاتر وام می‌گیرد و از این رو نوع تئاتری را که عرضه می‌کند از نوع تئاتر جمع‌گرای مقدس و اصلاح‌گر است و نه تأدیبی. تئاتری که فراگرد کنش دراماتیک آن فردی و شخصی است. تئاتر پایداری، اعتلای روح بشر و تقویت باور به

حقیقت و امید به فلاح و سعادت را در افق نگاه و نگرش خود به جهان دارد. تئاتری که علی‌رغم حضور دایمی مرگ و احساس ابدی فشار، احساس مطبوع رهایی و آزادگی را در مخاطب به ارمغان می‌آورد. بنیان تئاتر پایداری را متافیزیک یقین پی می‌افکند و از این لحاظ در نقطه‌ی مقابل انواع درام مدرن می‌ایستد. چه شک و ناباوری، تنهایی و سقوط، عنصر اصلی تئاتر مدرن در انواع گوناگون است. از این رو تئاتر پایداری، جهان‌بینی و ساخت‌مایه‌ی مضمونی و محتوایی تئاتر متداول قرن را به چالش می‌گیرد و عمل دراماتیک را بر محور یقین خدشه‌ناپذیر به فلاح و رهایی بنا می‌کند. یقینی که در تمامی شئون هستی این نوع از تئاتر (هم در قالب و هم در محتوا) مورد تأکید قرار می‌گیرد. به گونه‌ای که تلخ‌ترین سرانجام‌ها را به طعم شیرین امید و رهایی آغشته می‌سازد.

اگر تراژدی، مطالعه‌ی چگونگی سقوط قهرمان از اوج سعادت و قدرت و آزادی به حضيض ذلت و مسکنت و اسارت است و اگر تعارض و تناقض میان درون و برون، میان اراده و تقدیر، میان خواست و نیت فردی و برنوش محتوم سرنوشت، بستر ساز این سقوط تلخ و عبرت‌آموز است، در تئاتر پایداری شکست و سکوت و اسارت قهرمان، آغاز فلاح و اوج‌گیری روح و تعالی موقعیت قهرمان است و تعارض محوری درام، اندیشه‌ی دینی و اندیشه‌ی مادی است. مرگ در تئاتر پایداری اگر چه چاره‌ناپذیر و لذا تقدیرگون می‌نماید. اما حضور یقین، طعم تلخ فاجعه را با عطر شهادت و رنگ سرخ پیروزی تسکین می‌دهد و آن را نقطه‌ی

مقابل مرگ ذلت‌بار و مقدر قهرمان تراژدی قرار می‌دهد که نفرین خدایان و دست ناپیدایی، تقدیر کور آن را رقم می‌زند. مرگ در تئاتر پایداری از قانون احتمالات پیروی می‌کند. مرگی پذیرفته‌اقا، نه خود خواسته است و نه تصادفی. مرگی که وقوعش اعتلای قهرمان و عدم وقوعش اقبال ناخواسته‌ای اوست. مرگ در تئاتر پایداری مرگ به معنای متعارف نیست، مرگی است که خود آغاز زندگی است. آغاز حضور در گستره‌ای به وسعت روح زمان و مکان، عبرت‌آموز و تزکیه‌گر نیست، تهییج‌گر و رهایی‌بخش است. خواستنی و نه تحمیلی شدنی است.

دیالکتیک روابط دراماتیک دو قطب متضاد در تئاتر پایداری، از نوع دیالکتیک ارزشی است، لذا آن که می‌میرد زنده است و می‌ماند (هر چند نه در صورت ظاهر و جلوه‌ی مادی که هیأت یقین، که جولان‌گاه حضور آن، روح و باور جمعی به پیروزی حقیقت است) و هم اوست که قهرمان درام است. چه او مرگ را به پذیرش فساد و کهنگی ترجیح داده است.

تئاتر پایداری تکیه‌گاه هستی خود را در نگرش صوفیانه و عارفانه به حیات (که مرگ را رهایی روح از قید و بند قفس جان می‌داند) و اعتقاد به هستی متعالی جست‌وجو می‌کند. تئاتر پایداری در هر قالبی که عرضه شود کنش دراماتیک را بر بحران واقعیت و آرزو به‌عنوان درونی‌ترین لایه‌ی معنایی متن و ستون محوری و منشأ عمل دراماتیک استوار می‌دارد

و زیربنای ایدئولوژیک آن ناسیونالیسم است. در تئاتر پایداری مکان نمایش، نماد سرزمین؛ انسان، نماد جمع و زمان رو به آینده‌ی موعود دارد. پیروزی این جا گذرگاهی است که به آینده از راه زمان، به زمین از راه مکان و به گروه از راه انسان می‌پیوندد. از یک رو پیروزی در تئاتر پایداری یک دیدگاه است مبتنی بر ایمان ژرف و بینشی نزدیک به لبه‌ی حدس. پایداری نه یک آرزو که مرحله‌ای است مقدم بر آرزو. واقعیت است با همه‌ی پستی و بلندی‌هایش که بر ارزش‌های نوین تأکید می‌گذارد و بحران قهرمان پایداری نیز همین درگیری میان واقعیت و آرزو و به عبارت دیگر کشمکش میان ارزش‌ها است. رزمنده‌ی پایداری صرفاً یک مبارز و سرباز میهنی نیست که برای رهایی آب و خاک از چنگال دشمن می‌رزد. او پیامبر ارزش‌های نوین در دنیای معنویت باخته‌ی امروز است. به همین دلیل از هر گونه مطلق‌گرایی رمانتیک و تعصب دینی یا نژادپرستی و شووینیسیم و هر گونه ایدئولوژی برتری خواه (فاشیسم) مبری است. او نه تنها به رهایی سرزمین، که به آزادی انسان در سرزمین می‌اندیشد. هر چند آزادی در نگاه قهرمان پایداری یک یقین صوفیانه است، اما پایداری در گوهر خود مطلق‌ی از مطلق‌ها نیست. نه دفاعی از مطلق آسمانی نظیر دین است و نه یک مطلق زمینی نظیر نژاد. پایداری با تمام نگرش صوفیانه و محوریت متافیزیک آرزو در قهرمان آن، حرکتی نسبی است که در بطن خود داد و ستد و کشمکش میان ایده‌آل‌ها را عرضه می‌کند و ریشه‌ی بحران قهرمان پایداری نیز در

تعارض میان یقین صوفیانه و نسبیت دیالکتیک پایداری نهفته است و تئاتر پایداری عرصه‌ی تبلور این بحران است. بحران قهرمان پایداری از رویارویی با مرگ سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه از پدیدار شدن تناقض بنیادی میان یقینی بودن دیدگاه و نسبی بودن پایداری حاصل می‌گردد. از این روست که قهرمان پایداری تنها قهرمان - شهید در میان تمام قهرمانان است. زیرا مانند قهرمان تراژدی تاوان گناه خویش را پس نمی‌دهد و نیز مانند قهرمان حماسی با مرگ دشمن به زندگی نمی‌رسد. قهرمان - شهید اگر چه جامه‌ی حق مطلق در آزادسازی سرزمین به تن می‌کند، اما مرگ و زندگی او در همین دوگانگی میان یقین به مسأله‌ای ذاتاً برخوردار از جوهر نسبیت ریشه دارد. ساختمان و ساختار دراماتیک بیان‌گر این بحران، می‌تواند تنوع بسیار بپذیرد، اما همه‌ی آن‌ها در یک نقطه به هم می‌رسند و آن، تکیه بر دو محور شخصیت و رویداد دراماتیک به‌طور هم‌زمان در جهت خلق ساختمان دراماتیک است. رویداد دراماتیک در تئاتر پایداری مثلی با اضلاع برابر است که دو ضلع آن نیروهای رزمنده در نبرد هستند و ضلع سوم آن پاره زمینی است که این هر دو بر آن تکیه دارند. اشکال پایداری متنوع بوده و لذا تئاتر پایداری نیز با ساخت‌مایه‌های گوناگون قابل عرضه است. اما آن چه همه‌ی آن‌ها را در حول تعریف مشترک پایداری متحد و یکپارچه می‌کند تلاش در تصویرگری ارزش آزادی است. این تئاتر، محورهای داستانی خود را نیز از محیط پیرامون خود اخذ می‌کند؛ حوادثی که بر بنیان آزادسازی

سرزمین و مسائل مربوط به آن پدیدار شده و می‌شوند. این نوع تئاتر گاه تصویرگر تخالف و تعارض اندیشه‌ها و گاه رویایی خونین است. گاه تاریخ نگارانه است و گاه بهره‌های جدی از ناتورالیسم زندگی هر روزه دارد. اما در هر صورت قهرمان تئاتر پایداری یک جزء قابل تعمیم به کل بشریت است؛ به انسان در همه‌ی زمان‌ها و مکان‌ها، با آرزوی تعطیل‌ناپذیر آزادی. در این تئاتر بحران میان آرزو و واقعیت، محوری است که رویدادها بر حول و حوش آن پی افکنده می‌شوند.

با وجود هرآنچه که درباره‌ی تئاتر پایداری و ویژگی آن گفته شد، سؤال این جاست که آیا می‌توان تئاتر و نمایش پایداری را کاملاً جدا و منفک و بی‌نیاز از قواعد فنی گونه‌های آشنای تئاتر و درام و نمایش دانست؟ پاسخ می‌تواند مطلقاً منفی باشد، چرا که تمامی نشانه‌های فنی و ابزاری درام و تئاتر در همه‌ی شاخه‌ها و دوران را می‌توان در آن بازشناخت. اما به گفته دکتر غالی شکری در کتاب *ادب مقاومت*، این تئاتر به خاطر یک عنصر فنی محوری قادر است جایگاه یگانه و مستقلی برای خود رقم بزند و آن جدایی قهرمان پایداری از قهرمانان تراژدی‌ها و حماسه‌ها و هر نوع قهرمان مطلق‌گرای دینی و نژادی مدعی جاودانگی است. به علاوه قهرمان پایداری و ساخت‌مایه‌ی درام پایداری به شدت با هر نوع درام معناستیز دوران نو در تعارض است. با چنین تعریفی از درام پایداری البته هر نوع درام سیاسی و تهاجمی و تعارضی در جرگه‌ی تئاتر پایداری قرار می‌گیرند. اما آنچه به آن یگانگی می‌بخشد عدم مطلق‌گرایی

در این تئاتر است. مرگ در تئاتر پایداری، پلی میان واقعیت و آرزو بنا می‌کند. پیشی گرفتن از واقعیت برای جایگزینی ارزش‌های نو در برابر ارزش‌های کهنه است. لذا هم با رؤیا در ارتباط است و هم با مرگ قهرمانانه‌ی حماسه‌ها و از این روست که شهادت نامیده می‌شود. به علاوه مرگ هر قهرمان پایداری چراغ راه آینده‌ی روشن و تابناک است. علت این است که پایداری‌کننده، گاه مانند دختران نوجوان و قدیس ژاندارک و لوسی، تن به مرگ می‌سپارد اما مرگ او نه توجیهی برای دوپارگی درونی است و نه مرگ بیهوده‌ی تصادفی که بر چهره‌ی هستی برجسب بی‌معناگری بزند و بر چهره‌ی زندگی برجسب پوچی. این یک مرگ احتمالی و ناگزیر و پیامد نسبی است که قهرمان را با دیگر طرف‌های کار و پیشاپیش آن، زمین پیوند می‌بخشد. هر قهرمان پایداری که جان ببازد پیشاپیش پیامبران رهایی‌بخش میهنی جای دارد. مرگ در کرانه‌ای است که وی پیش از دریانوردی در آن ایستاده است؛ کرانه‌ی آرامش، جاودانی، اندیشه و او هنوز جنینی ایستاست و همراه خاطره‌ها در گشت و گذار و زندگی در کرانه‌ی دیگری است. وی پس از دریانوردی بدان می‌رسد، به کرانه‌ی حرکت آفریننده‌ی اندیشه. پس از تحول یافتن به مرحله‌ی پختگی و پویایی. دکتر غالی شکری، قهرمانان شاو، روبلس، رولان، اوکیسی و سارتر را از این نوع قهرمانان می‌انگارد و می‌نویسد:

اینان، این مراحل را طی کردند؛ برخی مردند و برخی دیگر، زندگی را دنبال کردند ولی همگی در زندگی و مرگ خود به ما نشانه‌ای برای

پیمودن راه درست بخشیدند. این راه در برخی از این آثار، تاریخی بود، برخی افسانه‌ای و بسیاری واقعی. نشانه‌ای که به ما بخشیده شد، بیش از آن که شکرگزار گذشته باشد، الهام بخش اکنون و آینده بود.

دکتر غالی شکری معتقد است قهرمانی یک تن در آوردگاه پایداری، قهرمانی فردی نیست، بلکه بافت آن آفریده‌ی گروه است، آن هم در متن یکپارچگی و درگیری‌های پایان ناپذیر. این نشانه هم چنین می‌گوید: شهادت، امتیاز ویژه‌ای برای مرد یا زن دارای سرشت بخشنده‌گی و جانبازی نیست، بلکه دیدگاهی متکی بر یقین و نزدیک به جهان‌بینی صوفی‌منشی است. بحران قهرمانی در تئاتر پایداری، بحرانی ویژه نیست که قهرمان جدا از دیگر مردم، شایسته‌ی برخورداری از آن باشد. بلکه یکی از بحران‌های انسان معمولی در زندگی روزانه‌ی اوست که زندگی رزمی وی معنی و ابعاد راستین خود را پیدا می‌کند.

بازتاب‌های زیبایی‌شناسانه‌ی این ویژگی‌ها شکل‌گیری نوعی تئاتر حماسی است که از نقاط افتراق آشکاری نسبت به انواع کلاسیک تئاتر برخوردار است. تئاتر سیاسی اوایل قرن بیستم نیز تلاشی در همین راستا بوده است. تئاتر پیسکاتور و برشت نوعی از تئاتر پایداری‌اند. نفی وحدت‌های سه گانه، کاربرد آموزشی و تهیج‌کنندگی تئاتر، آگاهی‌بخشی و تفکر برانگیزی، بهره‌گیری از افسانه و داستان در روایت، جمع‌گرایی و محوریت نقش یقین، عناصر بنیادی تئاتر پایداری هستند.

دکتر ابراهیمیان در ادامه‌ی تعریف و شرح تئاتر مقاومت می‌گوید:

نوع مقاومت را محرک تعیین می‌کند. گاهی محرک، یک نیروی نامرئی است که ما به واسطه‌ی تأثیراتی که باقی می‌گذارد به وجود آن پی می‌بریم. مثل بحث تهاجم فرهنگی. این جا نیروی مهاجم، نیرویی فیزیکی نیست (البته فیزیک نه به معنی علمی‌اش بلکه به معنی عینی آن) و برای مقاومت و مقابله با آن، روش‌ها و ترفندهای کاملاً سنجیده‌ای لازم است. آنچه مسلم است این که هر پدیده‌ای، مقاومت خاص خود را طلب می‌کند. به همین دلیل، مقاومت انواع گوناگون دارد. گاهی مقاومت شکل پیشگیری به خود می‌گیرد. یعنی عملاً هیچ نیرویی عینی و ملموس، فیزیکی و غیره انسان را تهدید نمی‌کند، لیکن تحلیل شرایط و مناسبات باعث می‌شود نیروی تهدیدکننده را با تمام وجود احساس کند و خود را برای مقاومت آماده سازد. و یا سیر منطقی و حوادث به انسان می‌آموزد که در جهانی به سر می‌برد که هر دم ممکن است تمامیت وجود انسانی، اخلاقی، اجتماعی، مذهبی و اندیشه‌ی او به مخاطره افتد. لاجرم برای جلوگیری از این مخاطره باید اندیشه کند و به واسطه‌ی آن اندیشه، یعنی کنار هم قرار دادن فاکتورهای مختلف از خطر آگاه شود و با مقاومت در برابر آن در صدد رفع آن برآید. در این زمینه، یعنی وجود خطرهای بی شماری که هر لحظه، زندگی انسان را تهدید می‌کنند شاید مطالب زیادی نوشته شده که انسان را از وجود مهاجمان احتمالی آگاه می‌گردانند. از آن

جمله می‌توان از نمایشنامه‌ی /دیپ اثر سوفوکل^۱ نام برد که در ظاهر هیچ ارتباطی به تهاجم و نیروی خارجی تهدیدکننده و لاجرم مقاومت در برابر آن ندارد، اما در عمق وجود آن یا باطن قهرمان یا آن‌گونه که نویسنده‌ی آن معتقد است، در ضمیر پنهان هر یک از ما نیروی تهدیدکننده‌ای وجود دارد که از هر خصمی خطرناک‌تر و از هر مستبدی، سفاک‌تر و از هر خونریزی بی‌رحم‌تر است. خصمی که در درون تو همچون سایه‌ای زندگی می‌کند و آن‌چنان با تار و پود وجود و حیات تو آمیخته است که به سختی می‌توانی او را از خود تمیز دهی و به تفکیک وی از خویش تن پیردازی. نویسنده در این نمایشنامه انسان را به مقاومت در برابر این موجود پلید درونی فرا می‌خواند و به پیشگیری از بروز آن تشویق می‌کند. چنین تحلیلی از نمایشنامه‌ای شناخته شده با تفسیر گوناگون آن شاید قدری غریب باشد. لیکن با نگاهی دوباره به آن اثر کلاسیک متوجه این نکته‌ی اساسی خواهیم شد که سوفوکل در کنار مسأله‌ی سرنوشت و هامارتیا که بیرون از وجود قهرمان قرار داد، به خصم درون او که بر آمده از نفسانیت وی است اشاره می‌کند و ما را به مقاومت با این دیو ناپیدای درونی فرا می‌خواند. در طول تاریخ نمایش، آثاری با محتوای موضوعات مختلف که متضمن همین معنا باشد به وفور یافت می‌شود. نمایشنامه‌هایی مانند لیرشاه، مکبث، هملت، اتللو و دیگر آثار با مضامین مشابه، گویای تهاجم همین نیروی ملعون است و نویسنده از ما می‌خواهد

1. Sophocles

که در برابر آن‌ها بایستیم یا به هوش باشیم که ما را از پای در نیاورد و نابودمان نسازد. یا در نمایشنامه‌ی دکتر فاستوس، اثر کریستوفر مارلو^۱ با خصم یا شیطانی درونی روبه‌رو هستیم که می‌تواند از مهاجم بیرونی خطرناک‌تر باشد، زیرا اعتقاد ما را به سخره می‌گیرد و سعی در خریدن روح ما به بهای ارزش‌های سخیف مادی دارد و نویسنده از ما می‌خواهد در برابر این دیو پلشتی که انگشت بر اساسی‌ترین عنصر انسانی ما گذاشته و خواهان تهی شدن ما از معنا و شرف انسانیمان است مقاومت کنیم و جوهر گران‌بهای وجودمان را به بهایی ناچیز معامله نکنیم.

یا **جنخوف**^۲ در نمایشنامه‌ی *باغ آلبالو*، تماشاگر را از بروز طبقه‌ی نوخاسته و تازه به دوران رسیده‌ای آگاه می‌کند که از هر فرصتی به نفع منافع شخصی خود بهره بردای می‌کند و برای رسیدن به اهداف پلیدش به هر رذالتی از جمله نابودی همه‌ی پاکی‌ها، زیبایی‌ها و روح انسانی دست می‌زند و از تماشاگران می‌خواهد که به مقاومت در مقابل ددصفتانی همچون لوپاخین برخیزند و تا حد امکان نسبت به حضور و ظهور این نیروها در جامعه جلوگیری کنند. یا در نمایشنامه‌ی *سرایدار* که قصه‌ای کاملاً رئالیستی دارد، شاید از مقوله‌ی دفاع و مقاومت و حماسه، فرسنگ‌ها فاصله داشته باشد. نویسنده با طرح مسأله‌ی ایستادگی در برابر مهاجمی بسیار فرتوت که با سیاست مزورانه‌ی تفرقه‌بیانداز و حکومت کن، می‌خواهد میان دو برادر را برهم بزند و خود حاکم خانه و کاشانه‌ی

1. Christopher Marlowe

2. Anton Chekhov

آن‌ها شود، نوع دیگری از مقاومت را به تصویر می‌کشد. مقاومتی که مبتنی و متکی بر هوشیاری دو برادر است و با اتحاد و پرهیز از سخنان دغل‌کارانه‌ی پیرمرد که ظاهری بس ساده و بی‌آزار دارد و برادران می‌خواهند از طریق او جای خالی پدر از دست رفته‌شان را پر کنند، با ایستادگی در برابر دسیسه‌های او، همه‌ی نقشه‌هایش را نقش بر آب می‌کنند و او را از خانه یا به تعبیر صحیح‌تر سرزمین آباء و اجدادیشان بیرون می‌کنند. یا در نمایشنامه‌ی *تاق* از همین نویسنده وضعیت مخاطره آمیز انسان امروزی که خطر تا پشت در آپارتمان‌ش رسیده است و با باز شدن آن به درون هجوم می‌آورند، به تصویر کشیده شده است و از تماشاگر و مخاطب می‌خواهد در برابر دریایی فتنه و آشوب، شی‌زدگی، ماشین‌شدن، از دست رفتن تمام علاقه‌ها، آرزوها و ارزش‌ها مقاومت کند. بکت در نمایشنامه‌ی *در انتظار گودو* خطر هجوم افکار ضد متافیزیکی، تعلیق انسان، ویران‌شدن تمام نقاط اتکایش و در نتیجه بی‌هویت‌شدن، پوچ‌شدن، بیهودگی، پناه بردن به الکلی، سکس، ماری جوانا، ترور، آدم‌کشی و خودکشی را گوشزد می‌کند و مقاومت و دگرگون کردن اوضاع را پیشنهاد می‌دهد.

دامنه‌ی مقاومت بسیار گسترده است. یکی ما را از دیو درون می‌هراساند، دیگران از ددمنشان بیرونی و آن یکی از یاران نیرنگ باز و دغل‌کار مذبذب و آن دیگری از وجود ایسم‌های تهی شده از معنا و مرگ انسانیت و یکی دیگر از شی‌شدن و هجوم اشیاء، نابودشدن،

غرق شدن و در زیر تلی از اشیاء مدفون گشتن. آن گونه که در نمایشنامه‌ی مستأجر جدید، اثر یونسکو آمده است و انسان‌های کرگدن شده در نمایشنامه‌ی کرگدن‌ها و از دست رفتن حریم خانواده و متلاشی شدن آن در نمایشنامه‌ی بازگشت به خانه و بیگانه شدن انسان از خود و ارزش‌های ذاتی و انسانیت انسانی و تباهی و فَنای او به واسطه‌ی رژیم‌های خودکامه در نمایشنامه‌ی آنتیگون، فقر و تهی‌دستی مردم در نمایشنامه‌ی/عمیق، زراندوزی صاحبان صنایع بزرگ در نمایشنامه‌ی همه‌ی پسران من، همه به گونه‌ای می‌تواند تحت عنوان کلی تئاتر مقاومت قرار گیرد.

سولژنستین^۱ در نمایشنامه‌ی شمعی در باد هجوم اندیشه‌های مخربی که بر بال علم سایبرنتیک نشسته فرهنگ راستین بشریت را نشانه رفته است، گوشزد می‌کند و انسان را در مقابل آن می‌شوراند. او که نویسنده‌ی متفکری باخبر از اسرار علوم جدید و ترفندهای آن است، تا مدتی یک‌تنه و سپس با نوشتن نمایشنامه‌ی شمعی در باد در مقابل این تهاجم پنهان به مبارزه برمی‌خیزد و تمام جهانیان را نیز به مقاومت می‌خواند. چنان‌که گفته شد، تمام این آثار به گونه‌ای می‌توانند در مفهوم کلی تئاتر مقاومت بگنجد. (ابراهیمیان، ۱۳۸۱)

در ادامه برای واژه‌گزینی صحیح و تعریف آن، دکتر صادقی نوع دیگری از تئاتر را بر می‌شمرد:

1. Aleksandr Solzhenitsyn

تئاتر تبلیغی

به دلیل برخی شباهت‌ها عده‌ای تئاتر تبلیغی را به غلط تئاتر سیاسی یا تئاتر مقاومت می‌دانند، در حالی که این تئاتر از این دو مفهوم بسیار دور است. در یک جمله می‌توان گفت تئاتر تبلیغی تئاتر بدی است، زیرا هدف، محتوا و زیبایی‌شناسی آن، آدم‌های برده‌ی قدرت تربیت می‌کند، نه آدم‌های آزاده و باهوش. به دلیل به کارگیری مطالب جهت‌دار، این تئاتر بدون هیچ‌گونه بحث و تعارف مخاطبان خود را گول می‌زند. زیرا آن‌ها را ایدئولوژی‌زده می‌کند، بی آن که مبانی آن ایدئولوژی را توضیح دهد و یا برای تفهیم اصولی این ایدئولوژی در نزد مخاطبان خود گامی بردارد.

به تجربه ثابت شده است در هر کشوری که تئاتر تبلیغی به شکل افراطی آن پی‌گیری شده، معمولاً نتایج عکس به بار آورده است و مردم به مرور نمایش را پس زده و دیگر آن را تعقیب نکرده‌اند. زیرا این تئاتر به اندازه‌ی کافی تماشاگران خود را اقناع نمی‌کند و به شخصیت و تفکر آن‌ها توجهی نمی‌کند. چون به جای کار روی درک و شعور بیننده، بیشتر روی هیجان‌ها و توهم‌های لحظه‌ای او کار کرده است. از این‌رو در هر جایی که این روش اتخاذ شده در درازمدت، محکوم به شکست بوده است. به همین سبب تئاتر تبلیغی همیشه کوتاه مدت است و عمر زیادی نمی‌کند. چون تماشاگران به سرعت درمی‌یابند اهداف دیگری غیر از هنر نمایش تعقیب می‌شود. آگاهی و خلاقیت هنری در پشت کار نیست و معمولاً کسی یا قشری نفعی دارد و با سوءاستفاده‌ای که از هنر نمایش

می‌کند، به‌طور آشکار به دنبال آن نفع است. بدیهی است که این نفع به سود قشرهای مردم، ملت و جمع نیست، چون اساساً در پی بالا بردن سطح تفکر و شناخت آنان نیست. این نوع تئاتر اغلب با سرپوش نهادن بر حقایق، ذهن‌ها را منحرف می‌کند و در حکم مُسکنی موقتی ظاهر می‌شود که جلوی دردی بزرگ را گرفته باشد، یا نشان‌دهنده‌ی آن است که مصلحت حکم می‌کند هنرمند سفارش‌پذیر و مخاطب ناآگاه یا بی‌تفاوت، به‌طور مشترک یکدیگر را گول بزنند، در خفا دروغی را باور کنند و یا بر حقیقتی چشم‌پوشند.

از مجموعه مطالب فوق چنین نتیجه می‌گیریم که باید این سه نوع تئاتر را دسته‌بندی کرد و هر کدام را در جای خود شناخت و به کار برد. حال اگر بتوان تئاتر سیاسی - انتقادی را با تئاتر مقاومت پیوند زد (که کاری سخت اما شدنی است) می‌تواند بهترین ابتکار و خلاقیت ممکن در زمینه‌ی تئاتر اجتماعی و ملی باشد. تئاتری که هم‌زمان هم معترض و آگاه است و هم تماشاگرانی تربیت می‌کند هوشیار و دانا که درضمن قادرند در وقایع تلخ و ناخشنود روزگار خود هم دخالت کنند و تا آن‌جا که ممکن است واقعیت‌ها را تغییر دهند. در این زمینه آثاری که صرفاً تماشاگران را به هیجان می‌آورد و آن‌ها را احساساتی می‌کند کار چندان مهمی انجام نمی‌دهد. اصل تفکر، تحلیل و شناخت است.

روش

۱. فاصله زمانی

اغلب آثاری که هنرمندان بسیاری از کشورها برای دفاع از حقانیت خود تئاتر مقاومت خلق می‌کنند دو دسته است:

– دسته‌ی اول آثاری است که در لحظه به‌وجود می‌آید. مثل اغلب نمایش‌هایی که در طول مدت جنگ هشت ساله‌ی ایران و عراق به‌وجود آمد. این آثار برای تهییج بیشتر جوان‌ها، پر کردن جبهه‌ها و برانگیختن روح جسارت و مردانگی آن‌ها است. هدفش بسیج فوری و بیشتر نیروها و دستیابی به پیروزی نزدیک است. چون نباید جبهه‌ها خالی شود. در نتیجه‌ی رشادت‌ها، از حسن سلوک و از ایثارها داد سخن داده می‌شود. در این مقطع لحن برتر، لحن هیجانی و احساسی است، اقناع فوری است. تقریباً تجزیه و تحلیلی صورت نمی‌گیرد.

– دسته دوم آثاری است که با فاصله‌ی زمانی خلق می‌شود. بهترین آثار درباره‌ی جنگ یا یک بحران مدت‌ها بعد نوشته می‌شود. در آن لحظه شاید هیجان و احساسات تند نگذارد آدمی ابعاد مختلف مسأله را ببیند یا جوانب گوناگونش را تجزیه و تحلیل کند و نکات مثبت و منفی آن را یادآور شود. تصویر تحلیلی، درخشان و واقع‌بینانه از جنگ، مدت‌ها بعد از وقوع قضیه به‌وجود می‌آید. نظیر تئاتر اروپا که ده سال بعد از جنگ جهانی دوم کم‌کم آثار آموزنده‌ی تحلیلی و دقیق راجع به جنگ را به‌وجود آورد. در آن‌جا هم در لحظه، اثر بزرگی آفریده

نشد. به همین دلیل انتظار این است که بهترین آثار درباره‌ی جنگ ایران و عراق، در این روزها و سال‌ها به‌وجود آید. زیرا هنوز اتفاق بزرگی را که از سر گذرانیم، به‌درستی هضم نشده است. هنوز آن تحلیل روشنگرانه‌ای که به درد نسل‌های آینده بخورد و آن‌ها را در انتخاب روش‌های زندگی‌شان یاری دهد به نگارش در نیامده است. حتی در لحظه و در طول سال‌های جنگ هم به رغم تمام امکانات مادی و معنوی (در اینجا پوزش می‌طلبم از همه کسانی که زحمت کشیده کار فیلم، تئاتر و یا داستان و قصه کرده‌اند) هنوز اثر درجه یکی در زمینه‌ی ایثار و مردانگی جوانان ما نوشته و ساخته نشده است که به دور از لحن هیجانی و توأم با تحلیل و تفکر باشد.

۲. شیوه اجرا

نکته‌ی حائز اهمیت که در تئاتر سیاسی و تئاتر مقاومت در ایران به آن کم پرداخته‌اند، روش اجرایی است. با هر روش اجرایی نمی‌توان تئاتر سیاسی یا تئاتر مقاومت کار کرد. این نوع نمایش، شیوه‌ی خاصی می‌طلبد. شیوه‌ای که باید قبل از هر چیز توهم تماشاگر را بزدايد. در شیوه‌ی ضد توهمی این نوع نمایش‌ها لحن، خطابی است و به‌طور معمول بین صحنه و سالن فاصله‌ای وجود ندارد، بلکه ارتباط به شکل مستقیم صورت می‌گیرد.

نمونه‌ی عالی این شیوه، تکنیک تهییجی-تبلیغی است. در این شیوه گروه‌های مخالف در مکان‌های عمومی مانند خیابان، کارخانه یا دانشگاه

به سرعت، نمایشی تند و کوتاه را با کمترین وسایل ممکن اجرا می‌کنند و قبل از اینکه پلیس یا افراد مزاحم سر برسند و مانع کارشان شوند وسایل را با شتاب برچیده و به سرعت از محل دور می‌شوند. در نتیجه نمی‌توان در این شیوه‌ی مهیج سیاسی و ناپایدار، ریزکاری‌ها یا پیچ و خم روان‌شناسی قضیه را رعایت کرد. به همین دلیل مجریان، مستقیماً وارد بحث می‌شوند. مقدمه‌ای در کار نیست، جزئیاتی وجود ندارد، تنها خطوط درشت ماجرا و اصل پیام مورد توجه است. در این روش هم‌چنین برای تأثیر بیشتر و فوری و قاطع‌تر تماشاگران تنها از هنر بازیگری استفاده نمی‌کنند، بلکه از فیلم، عکس، روزنامه، موسیقی و عروسک‌های بزرگ هم کمک می‌گیرند.

نان و عروسک گروه پیتر شومان که یک گروه تئاتر خیابانی معترض به دخالت امریکا در ویتنام بود، مدت‌ها از طریق تظاهرات خیابانی و با خلق عروسک‌های بزرگ به عمو سام، حاکمان نظامی—سیاسی و اقتصادی امریکا حمله می‌کرد. با این ابتکار، او عرصه‌ی خیابان‌ها را به تئاتری زنده و خودجوش تبدیل کرده بود. نمونه‌ی دیگر شوروی است. شوروی نیز در زمان جنگ با آلمان در شرایطی به سر می‌برد که با بیست میلیون کشته از هر نظر در مضیقه و محاصره روز افزون بود و حتی تا آخرین پیچ کارخانه‌هایشان را باز کرده و به پشت جبهه انتقال داده بودند. در آن سختی و فشار جان‌کاه، مردم حتی نان هم نداشتند و افزون بر این‌ها در زمینه‌ی ارتباطات هم از هر گونه کاغذ،

روزنامه، تلفن یا دیگر وسایل ارتباط جمعی محروم بودند. درست در این شرایط بود که هنر نمایش پا به میدان گذاشت و هنرمندان این رشته به جبران کمبودها و حفظ ارتباطات روزنامه‌ای، زنده اجرا کردند. در اینجا بازیگران به‌طور روزمره اخبار را به شکل نمایش در می‌آوردند و با عنوان روزنامه‌ی زنده همه جا اجرا می‌کردند. بنابراین تئاتر مقاومت چیزی نیست که ما برای اولین بار کشف کرده باشیم. کشورهای دیگر نیز بنا به ضرورت و در نقاط عطف تاریخ خود، برای بیان رشادت‌ها، اعتراض‌ها، حقانیت‌ها، سربلندی و حراست از کشورشان و نیز در مرحله و شرایطی دیگر برای دفاع از آزادی، کرامت انسانی، فردیت انسان و دفاع از حقوق حقه‌ی انسانی، به این هنر متوسل شده و بنا به ذوق و ابتکار خود روش‌های قاطع، مهیج و کوبنده‌ای را در چهارچوب تئاتر پیدا کرده‌اند و از این طریق نه تنها به جامعه خود خدمت کرده و توان روحی مردم را بالا برده و میزان مقاومت ملی را افزایش داده‌اند، بلکه از ارزش‌ها و نیروی سازنده انسان هم در حله بسیار شرافتمندانه‌اش به دفاع برخاسته‌اند. (صادقی، ۱۳۸۱)

فصل چهارم

خاطره‌نویسی و جنگ

بخشی عمده از مجموعه آثاری که در گستره‌ی ادبیات تاریخی (فرشیدورد، ۱۳۸۲) از دیرباز تاکنون به وجود آمده است، به خاطره‌نگاشته (یادمان نوشته‌ها) اختصاص دارد. شناخت و بررسی خاطره‌نویسی و خاطره‌نگاشته‌ها در پیشینه‌ی زبان و ادب فارسی و تاریخ ایران به پژوهش همه‌جانبه‌ی آثاری که در این زمینه فراهم آمده یا بدان مربوط می‌شود، بستگی دارد. از این‌رو توجه به انگاره‌هایی که در «نظریه‌ی ادبیات»^۱ کاوش و تحلیل مواد ادب تاریخی را با وسعت و دقت علمی امکان‌پذیر می‌کنند، در حصول این مقصود ضرورت می‌یابد. از جمله رویکردهایی که در شناخت و بررسی مقوله‌های ادبی کاربرد فراوان دارد جست‌وجو در پدیده‌های ادب، با ملاحظه‌ی ربط و نسبت رخدادها و وقایع تاریخی

۱. theorie literature یا فلسفه ادبیات به بخش‌بندی آثار ادبی و تحلیل آن‌ها در وجوه گونه‌گون مقوله‌های ادب به لحاظ تاریخی، موضوعی، محتوایی و ساختار ظاهری و نیز ارتباط آن با سایر علوم در حیطه‌ی فلسفه‌ی هنر می‌پردازد.

اجتماعی با هر یک از آنها است.^۱ بدین روی مقوله‌ی جامعه‌شناسی ادبیات و ادبیات تاریخی در سلسله مباحث نظری ادبیات موضوعیت پیدا می‌کند. اگر چه به شگردها و ضوابط سنتی در شناخت و دلایلی چند (که مجال طرح آنها در این جا نیست) اکنون نمی‌توان و نباید در بررسی مصادیق و موضوعات ادب و هنر صرفاً به آنچه پیش‌تر به مثابه راهبردها و شیوه‌های شناخت محسوب می‌شده بسنده کرد.

بنابراین، در نظرگاه‌های جدید بازکاوی مواد ادبی - هنری، توجه به معیارها و موازین جدیدی چون زبان‌شناسی، انواع ادبی، سبک‌شناسی، نقد و تحلیل روان‌شناختی، مورفولوژی (ریخت شناسی) و... ضرورتی انکارناپذیر و مسلم می‌یابد.

اگر با این تلقی و نشر به مجموعه‌ی متنوع ادب فارسی بنگریم، درمی‌یابیم به‌رغم آن که خاطره‌نگاشته‌ها از دیر زمان تا امروز (در اشکال و قالب‌های گوناگون صوری، محتوایی و موضوعی) بخش جالب توجهی از ادبیات مکتوب را دربر گرفته‌اند، مع‌هذا تاکنون در این‌باره چنان که شاید و باید، پژوهشی صورت نگرفته است. این جستار در نظر دارد تنها به بخشی از خاطره‌نگاشته‌ها و خاطره‌نویسی در عرصه‌ی ادب مقاومت در قلمرو فرهنگ و ادب جبهه‌اشاراتی پراکنده و مجمل داشته باشد.

۱. هر اثر ادبی، متأثر از طرز اندیشه و جهان‌بینی پدیدآورنده و نیز اوضاع و احوال فکری، فرهنگی، سیاسی و تاریخی عمر اوست.

تعاریف

۱. تعریف خاطره

واژه‌ی خاطره (یادمان) از کلمه عربی «خاطر» گرفته شده و ریشه‌ی آن از فعل «خَطَرَ يُخْطِرُ» بر وزن «فَعَلَ يُفْعِلُ» برآمده و مصدر آن «خَطُور» است. خاطر در لغت غالباً به آن‌چه در دل گذرد، فکر، اندیشه، ادراک، خیال و...^۱ معنا شده است. در زبان فارسی، با افزودن «ها»ی نسبت به کلمه‌ی خاطر، واژه‌ی خاطره، آن‌چه منسوب و مربوط به خاطر است، ساخته شده است. لذا شکل کنونی واژه‌ی خاطره، فارسی و ریشه‌ی اصلی آن (همچون بسیاری از کلمات دیگر) تازی است. کلمه‌ی خاطره در لغت‌نامه‌ی دهخدا به اموری که بر شخص گذشته باشد و آثاری از آن در ذهن شخص مانده باشد، گذشته‌های آدمی، وقایع گذشته که شخص آن را دیده یا شنیده است، دیده‌های گذشته یا شنیده‌های گذشته معنا و تعریف شده است.

۲. تعریف خاطره‌نویسی و خاطره‌نگاشته

واژه‌ی خاطره در ترکیب با بعضی لغات، معانی و مفاهیم دیگری را در بر می‌گیرد. از جمله وجوه ترکیبی رایج این کلمه، واژگان «خاطره‌نویسی»، «خاطره‌نویس» و «خاطره‌نوشته» را می‌توان برشمرد. به‌طور کلی تعریف‌ها و تعبیرهایی که در معنا و مفهوم خاطره‌نویسی، خاطره‌نویس و خاطره در فرهنگ‌های واژگان فارسی ارائه

۱. لغت‌نامه‌ی دهخدا، به نقل از لغت‌نامه‌ها و فرهنگ‌های پیشین.

شده است، غالباً از باب توسیع و تسامح صورت گرفته و با بایستگی‌های دقیق در شناخت اصطلاحات ادبی و علم ادب مطابقت لازم را ندارند. نگارنده در این مبحث در تعریف و توضیح خاطره‌نویسی و خاطره‌نوشته بیش‌تر از هر گونه‌ی دیگری به اعتبار فاعلی و ویژگی پدیدآوری خاطره‌نگاشته‌ها نظر دارد. بر این مبنا خاطره‌نویسی در معنای عام آن عبارت است از: یادآوری و نگارش شرح حالات و حوادث و ماجراهای گذشته، که در زمان و مکان معلوم و معین به‌وقوع پیوسته و به‌واسطه‌ی مشاهده و استماع یا حضور از کیفیت واقع آن اطلاع حاصل گردیده است. به تعبیر دیگر، خاطره‌نویسی نگارش حالات و حوادث و ماجراهایی است که در نتیجه‌ی تداعی خاطر، ضمن بیان نحوه‌ی وقوف صاحب خاطره (مشاهده و استماع و حضور) در زمان و مکان معلوم، صورت و چگونگی وقوع آن‌ها بازایی می‌شود.

بر اساس این تعریف و با ملاحظه‌ی نقش فاعلی پدیدآوری، سه گونه تعریف از خاطره‌نویسی و خاطره‌نگاشته‌ها می‌توان به دست داد:

۱-۲. خاطره‌نویسی عبارت است از نگارش حوادث و حالات و ماجراهایی که خاطره‌نویس به چشم خود دیده یا به گوش خویش شنیده و کم و بیش در جریان وقوع آن‌ها حضور داشته است. در این صورت آن چه شاکله‌ی کلی موضوع خاطره‌نگاشته را به‌وجود می‌آورد، به حدیث حال دیگران و شرح وقایع بیرونی و بعضی اوقات نقل نظرهای و نقش خاطره‌نویس مربوط می‌شود. بنابراین شرح احوال شخصی و اقدامات

نویسنده در موضوع خاطره نقش فرعی می‌یابد و از این‌روست که خاطره‌نگاشته از حیث شکل صوری به گزارش‌ها و تاریخ‌نوشته‌های روایی نزدیک می‌شود. تاریخ بیهقی (ابوالفضل بیهقی) و تاریخ بیداری / یرانیان (نظام‌الاسلام کرمانی) را می‌توان از شمار این گونه خاطره‌نگاشته‌ها به حساب آورد.

۲-۲. خاطره‌نویسی عبارت است از نگارش شرح حوادث و حالات ماجراهایی که به‌طور عمده نقش و عملکرد نویسنده (صاحب خاطره) را در مقطع خاص یا دوره‌ی نسبتاً کامل زندگانی وی نشان می‌دهد. از این جهت آنچه موضوع اصلی خاطره‌نگاشته را دربرمی‌گیرد به شرح نقش و نظر و کردار و کلام نویسنده در قبال رخدادهای گذشته مربوط می‌شود و حوادث و رخدادهای بیرونی نسبت به موضوع خاطره، جنبه فرعی و ضمنی می‌یابد. چنین خاطره‌نگاشته‌هایی را «زندگی‌نامه‌ی خود نوشت»، «خود سرگذشت نامه»، «حسب حال»، «سوانح عمر» و «اتوبیوگرافی» می‌خوانند. سیاحت شرق (نجفی قوچانی) و نفثه المصدور (زیدری نسوی) دو شاهد مثال برای این گونه می‌توانند باشند.

۲-۳. خاطره‌نویسی عبارت است از شرح حال و مواضع و اقدامات نویسنده به انضمام شرح وقایع و حوادث جاری و یادکرد چند و چون حال و کردار دیگران. در این تلقی، خاطره‌نویسی با معنای عام آن مترادف و اعم از دو گونه مذکور است. بنابراین نظر، خاطره‌نویس با استفاده از شنیده‌ها و مشاهدات و نقش و کنش شخصی و حضوری در

وقایع و حوادث بیرونی، به نحو مزج و ترکیب، به نگارش خاطرات خود اقدام می‌کند. بدیهی است نوع جامع و عام خاطره‌نویسی در این صورت امکان می‌پذیرد. از این نمونه می‌توان تا حدودی از کتاب شرح زندگانی من (عبدالله مستوفی) یاد کرد.

آنچه از مجموع هر سه تعریف پیش گفته استنباط می‌شود این است که خاطره‌نویس پیش از آن که موضوع خاطره‌نوشته‌ی وی، یعنی واقعه یا ماجرا آغاز یا محقق شود، با پیش‌آگاهی و هدف مشخص، خود را در مسیرها و جریان حوادث نامعلوم آینده قرار نمی‌دهد. به همین علت، معمولاً خاطره‌نوشته‌ها پس از سپری شدن حادثه یا واقعه‌ای که موضوع خاطره است خلق می‌شوند و انگیزه و عامل مهم در پدیدآمدن خاطره‌نگاشته‌ها اختیار و قبول و اهتمام صاحب خاطره است. اگرچه ممکن است توصیه و تشویق و درخواست دیگران نیز وی را به نگارش خاطره ترغیب کند. تمامی خاطره‌نوشته‌ها از لحاظ ساختمان و ساختار و قالب، موضوع و محتوا و مضمون، گونه‌های روایت و نگارش، قصد و غایت نویسنده و صاحب خاطره و مفاهیمی از این قبیل، اقسام متعدد و متنابهی را شامل می‌شوند. هم‌چنین، ضمن مشابهت و اشتراک در ساختار و موضوع با گونه‌هایی همچون تاریخ‌نگاری روایی، وقایع‌نامه‌نویسی و زندگی‌نامه‌نگاری (یادواره و تذکره‌نویسی) و... اعم از موارد دیگری مانند سفرنامه‌نویسی، یادداشت‌نویسی، گزارش‌پردازی و... به‌شمار می‌روند. با این همه خاطره‌نوشته‌ها به جهت ویژگی‌های خاص خود از موارد متشابه و

مشترک دیگر قابل تفکیک و تمایز هستند. اما از آن‌جا که بحث مستقل در این باره از حوصله‌ی این مختصر بیرون است اجمالاً به وجوه تفاوت خاطره‌نگاشته‌ها با یادداشت‌ها و گزارش نگاشته‌ها اشاره می‌شود:

یادداشت‌ها، حتی اگر در موضوعات و مصادیق با خاطرات همسان باشند از آن‌جا که به موازات وقوع و سیر رخداد، نوشته یا خلق می‌شوند با خاطره‌نوشته‌ها تمایز می‌یابند. به همین علت، معمولاً محتوا و موضوع یادداشت‌ها روزآمدتر، دقیق‌تر و جزئی‌تر می‌نمایند و زبان نگارش آن‌ها به اکنون واقعه و حادثه نزدیک‌تر است. گرچه از کلیت نتایج و تحول فکری نویسنده نسبت به حادثه و بُعد زمانی آن بری هستند. البته خاطره‌نگاشته‌هایی که براساس یادداشت‌ها و یادداشت‌نوشته‌ها، به‌وجود می‌آیند در قیاس با خاطره‌نگاشته‌های صرف، به لحاظ دقت در طرح موضوع و انتقال دقیق رخدادهای گذشته و مستندات، ارزش و اهمیت ویژه‌ای دارند.

در گزارش‌نویسی، شخص گزارشگر بنابر مأموریت و آگاهی قبلی و هدف مشخص به تهیه و نگارش متن گزارش می‌پردازد. گرچه بعضی اوقات این امر با اعمال نقش شخص سفارش‌دهنده و با دخالت او در تعیین خطوط اصلی گزارش صورت می‌گیرد. این خصوصیت در مورد وقایع نامه‌ها، خفیفه‌نوشته‌ها^۱ و حتی بسیاری از کتاب‌های تاریخی در ایران مصداق می‌یابد.

۱. به نوشته‌هایی اطلاق می‌شود که مأموران و جاسوسان حکومتی در خفا و به صورت محرمانه درباره موضوعی خاص فراهم کرده و به مأمور بالاتر و مسؤول مستقیم می‌فرستادند.

۳. خاطره‌نگاشته‌ها در ادب تاریخی

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، تفحص و بررسی در انواع خاطره نگاشته‌ها به لحاظ وجود ویژگی‌های ادبی در این آثار به معیارهای ادب شناختی در آثار ادب تاریخی مربوط می‌شود. در این رویکرد به چگونگی تعامل موضوع خاطره‌نگاشته (رخداد‌های اجتماعی و عصری نویسنده و مسائل جاری زندگانی وی) با ساختار و ساختمان درونی و بیرونی، قالب، نحوه‌ی بیان و آرایه‌های بیانی و ماده خاطره توجه می‌شود. در نتیجه، بخشی از خاطره‌نگاشته‌ها به علت وجود و غلبه‌ی ویژگی‌های بارز ادبی، گونه‌ی ادبی به‌شمار می‌آیند و موارد دیگر به لحاظ نسبت و ربط کلی با خصوصیات آثار ادبی، اهمیت می‌یابند. بنابراین، غالباً خاطره‌نگاشته‌ها در مجموعه ادب تاریخی می‌گنجند. برای مثال، *اسرار التوحید فی مقامات* شیخ ابوسعید ابی‌الخیر (محمد بن منور) از جهت موضوع در شمار زندگی‌نامه‌ها و از حیث تدوین و قالب نوعی خاطره‌نگاشته و از لحاظ پرداخت و زبان و لطافت‌ها و هنرورزی‌های زبانی اثری ادبی شناخته می‌شود. همچنین تاریخ بیهقی از جهت نحوه‌ی گردآوری و نگارش و نقش نویسنده در تصنیف، گونه‌ای خاطره‌نگاشته و به لحاظ موضوعی، اثری تاریخی و از حیث ذخایر واژگان، نوع پرداخت و انشاء و سبک، نمونه‌ی نادر و فاخر نثر فارسی به‌شمار می‌آید. همچنین کتاب *نقشه المصدور* به جهت موضوعی ذیل آثار تاریخی و از حیث حادثه و نقش

نویسنده در آن، حسب حال و در مجموع یکی از آثار کلاسیک نثر مصنوع فارسی شناخته می‌شود.

بدیهی است پژوهنده برای تقسیم و تفکیک دقیق عناصر گوناگون این آثار و تحلیل آن‌ها، به شناخت و توجه همه‌جانبه نیازمند است تا وجه ادبی غالب و برجسته‌ی بعضی آثار موردنظر، وی را از پرداختن به وجه تاریخی آن‌ها غافل نسازد. ضرورت توجه جامع و ژرف به همه‌ی وجوه آثاری از این دست از آن روست که به‌طور معمول خاطره‌نگاشته‌ها در مجموعه ادب فارسی و نیز ادب تاریخی به سه شکل وجود و نمود یافته‌اند:

۱-۳. در شکل نخست، غلبه‌ی اطلاعات تاریخی و شرح حوادث و رخدادها، وجه ادبی اثر را فروپاشیده است. برای مثال این امر درباره‌ی *ناسخ التواریخ* (میرزا محمد تقی سپهر) و *مآثر السلطانیه* (عبدالرزاق بیک دنبلی) تا حدودی مصداق دارد.

۲-۳. در شکل دوم به عکس مورد مذکور، تفوق نثر، سبک انشاء و قوت و غنای پرداخت ادبی اثر، ساختار و بنیاد درونی اثر و ردّ و نشان پدیدآورنده، آن را مستور کرده است، چنان که شگفت می‌نماید گفته شود از مجموع حکایات گلستان سعدی که نمونه‌ی نادر و فخیم نثر و ادب فارسی به‌شمار می‌آید حدود چهل و شش حکایت در واقع بر اساس خاطرات شیخ مصلح‌الدین سعدی شیرازی و در قالب خاطره‌نگاشته‌ها پدید آمده است.

۳-۳. در شکل سوم ترکیب صورت و بافت بیرونی و درونی اثر یعنی وجه ادبی - تاریخی آن‌چنان در هم تنیده و عجین شده است که برخی، اثر به وجود آمده را ادبی و بعضی تاریخ و بعضی اثری ادبی - تاریخی محسوب می‌دارند. تاریخ بیهقی در شمار این گونه آثار می‌گنجد. یکی دیگر از دلایلی که خاطره‌نگاشته‌ها را با آثار و مجموعه پدیده‌های ادب مرتبط و منتسب می‌کند، امتزاج و تلفیق خاطره‌نویسته با سایر انواع ادبی است. هم‌چنین به علت ربط و نزدیکی برخی مکاتب ادبی با برخی خاطره‌نویسته‌ها، نسبت ادبی در این آثار مسلم‌تر می‌نماید. از جمله مسائلی که در مقوله‌ی انواع ادبی مطرح می‌شود، ترتیب و امتزاج دو نوع ادبی با یکدیگر و پدید آمدن اثری است که با هر یک از آن دو نوع ادبی متفاوت است. از نمونه‌های بارز این گونه ترکیب می‌توان از «خاطره - داستان» و «رمان - خاطره» نام برد. علاوه بر این، گونه‌هایی چون «داستان در قالب خاطره» و «خاطره در قالب داستان» به عنوان نمونه‌های وفادار به ساختار و قالب خاطره‌نگاشته، قابل اشاره‌اند.

تنوع خاطره‌نگاشته‌ها بر اساس ترکیب با سایر انواع ادبی و نیز تعدد گونه‌های آن از حیث نوع ساختار و قالب‌های صوری در تقسیم بندی این آثار در مجموعه ادب مکتوب فارسی نشان دهنده‌ی نسبت آن‌ها با موارد و مصالح ادب تاریخی و ظرفیت آن‌ها در پذیرش چارچوب مقولات و آثار ادبی است.

۴. ادبیات مقاومت

گرچه به راحتی نمی‌توان تعریف دقیق و جامع و مانعی از ادبیات به دست داد، توضیحی مختصر و شتاب‌زده درباره‌ی ادبیات مقاومت لازم و ضروری می‌نماید.

ادب مقاومت در تقسیم‌بندی مباحث گوناگون ادب و در عرصه‌ی نگرش‌هایی که درباره‌ی هدف و رسالت ادبیات صورت گرفته و نیز با توجه به تأثیرپذیری/ تأثیرگذاری مقوله‌های ادب از اوضاع و احوال زندگی اجتماعی، معنا و موجودیت یافته و در بردارنده‌ی آن گونه آثار ادبی - هنری است که در متن جاری زندگی توده‌ها در عرصه‌ی مقابله‌ها و ستیزه‌های اجتماعی ظهور می‌یابند و به وجود می‌آیند. مواد این قسم از ادب با شاخصه‌ی ادب و فرهنگ مردمی و حاوی ارزش‌ها و پیام‌هایی در راه اصلاح طلبی، پایداری، اعتراض، مقابله، چالش و درگیری و معارضة و دیگرخواهی و بنیادگرایی است.

ادب مقاومت در بستر حوادث و در پی ناهم‌زیستی و مبارزه‌ی مردمی با استبداد و حاکمیت داخلی یا هجوم خارجی نُضج می‌گیرد و در میان یک گروه، نحله، تبار، قوم و در گسترده‌ترین شکل آن در بین پیروان یک مکتب، مذهب و ملت رواج می‌یابد. از این رو مفهوم تعهد و رسالت در ادبیات به مثابه اساس تشخیص این قسم از ادب، مصداق و معنا پیدا می‌کند و نگره‌هایی چون هنر برای هنر، در آن جایگاه و ارزشی ندارد. آثاری که ذیل این نوع ادبی می‌گنجد به جهت وسعت شمول در

موضوعات و تنوع در قالب‌ها و تأثیرپذیری از اوضاع و احوال اجتماعی و سیاسی در برهه‌های تاریخی، اشکال و اقسام گوناگونی دارند و ممکن است در یک برهه‌ی زمانی، اصلاح‌خواهانه و حاوی ارشاد و روشنگری و در مقطع تاریخی دیگر واگوی حسرت و اندوه باشند. در یک زمان، صورت ستیزنده و پرخاشگرانه و در زمانی دیگر به علت غلبه و اقتدار قوای دشمن، صورت نمادین و رمزی یا سمبلیک بیابند. علاوه بر این، سیلان و حدوث مستمر جلوه‌های گونه‌گون یک واقعه در سیر زمان در اشکال آثار این ادب نمود پیدا می‌کند. چنان‌که در طول جنگ و ستیزه یا از ابتدا تا انتهای آن، انواع و اقسام ادب مقاومت را در گونه‌های حماسه، تعلیم، حکمت، تراژدی، مویه و مرثیه می‌توان مشاهده کرد. بنابراین در هر دوره‌ی تاریخی و در سیر و تطور حوادث و رخدادهای اجتماعی، ادب مقاومت از حیث تناسب با اوضاع و احوال عصری، زبان و بیان موضوع، محتوا و قالب، گستردگی و محدودیت، پیام و هدف، نمودی خاص می‌یابد. از این رو می‌توان گفت ادب مقاومت پیوسته‌ترین و رساترین ادب تاریخی، واقعی و مردمی است. به بیانی دیگر ادب مقاومت، ادب داد و دلاوری و درد است. چنان‌که در ادب مقاومت، شقایق / لاله نماد خون پیکارگران به خاک و خون خفته است و در ادب عشرت، نماد جام می!

جست‌وجو در آثار متنوع ادب فارسی به منظور احصای گونه‌های

ادب مقاومت و تفحص در این‌باره به سه دلیل لازم و امکان‌پذیر است:

نخست؛ در قلمرو جغرافیای تاریخی، سرزمین ایران میدان منازعات و رخداد‌های گوناگون بوده و در چهارراه حوادث بزرگ جهانی قرار داشته و به همین جهت هجوم و گریزهای فراوانی را به چشم دیده است.

دوم؛ از جهت اندیشه‌ی دینی در عصر اسلامی، ایران یکی از جایگاه‌های رشد و تفکر شیعی بوده و در نتیجه‌ی این گرایش، در گستره‌ی وسیعی از ادبیات و فرهنگ و تاریخ ایران جلوه یافته است. نقش شیعه در پیدایی نهضت‌ها و قیام‌های مبارزه‌جویانه و حق‌طلبانه با حاکمان ستم‌پیشه و مهاجمان متجاوز مؤید این نظر است.

سوم؛ زبان و ادبیات فارسی در مقام زبان فرهنگ ملی و دینی و زبان دوم دین اسلام پس از زبان عربی، روح و نقش دینی را در خود پرورانده و محفوظ داشته است.

ادب مقاومت در ایران با وجود چنین جان‌مایه‌هایی در ادب و زبان فارسی، موجودیت و تحقق یافته است. سیر و تطور تاریخی ادب مقاومت را در تاریخ ایران و زبان فارسی به تناسب رخدادها و دوره‌های گذشته‌ی آن می‌توان تقسیم کرد. چنان‌که مبارزه با تفکر برتری‌جویانه‌ی عرب جاهلی که در دوره‌ی بنی‌امیه رواج یافته بود، در ادب و فرهنگ شیعه و ایران نمودهایی گونه‌گون یافته است. (آیین‌ه‌وند، ۱۳۶۲) فراتر از محدوده‌ی جغرافیایی اسلام و قلمرو ایران مقابله با تهاجم قوای بیگانه و انعکاس آن در آثار ادب تاریخی، خود زمینه‌ساز خلق آثار ادب مقاومت به‌شمار می‌آید. چنان‌که در عصر صفوی و پس از آن، ایستادگی در برابر

تجاوزات و دستبردهای قوای روس در شمال و تهاجم اروپایی‌ها - پرتغالی‌ها و پس از آن انگلیسی‌ها در جنوب و بنادر دریایی، موضوع و محمل پیدایی چنین آثاری را فراهم کرده‌اند. با وقوع جنگ‌های درازمدت ایران و روس در عهد فتحعلی شاه قاجار و حضور و همراهی علمای شیعه برای تهییج آحاد مردم در «جهاد با کفره روس منحوس» و حضور رو به تزاید توده‌ها در فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی و نضج افکار آزادی‌خواهانه و فعالیت پیشه‌وران و طبقات مردمی در عرصه‌ی شعر و ادب و پیدایی ادب اجتماعی در کنار ادب درباری و ادب مدرسی و حکمی و تعلیمی و آشنایی ایرانیان با حقوق سیاسی و مدنی، زمینه‌های شکوفایی و بروز نمایان و مضاعف ادبیات مقاومت به‌وجود آمد.

تحولات اجتماعی فراگیر در عصر قاجاری موجبات پیدایی و تحقق انقلاب مشروطه را فراهم آورد. حوادث و وقایع پیرامونی انقلاب مشروطه در عرصه‌ی ادبی سیاسی و اجتماعی، مایه و موضوع مجموعه آثاری قرار گرفت که بخش مهمی از آن‌ها به یادداشت‌ها، گزارش‌ها و خاطره‌نگاشته‌ها اختصاص دارد. از آن پس تا دوره‌ی معاصر، زمینه‌ها و خاستگاه‌های آثار ادب اجتماعی و سیاسی در ایران در فاصله‌ی انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی از حیث گستردگی و تنوع، جلوه‌ی شاخص و معرف این دوره خوانده می‌شود. بررسی و پژوهش در آثار ادب مقاومت و خاطره‌نگاشته‌ها در فاصله‌ی یک‌صد ساله‌ی نهضت مشروطه و انقلاب اسلامی، خود موضوعی مستقل و گسترده و نیازمند کند و کاوی دیگر است.

۵. نسبت خاطره نگاشته‌ها در ادب مقاومت با ادبیات انقلاب اسلامی

ادبیات انقلاب اسلامی (البته در صورت آگاهی و اذعان به وجود آن) با توجه به سیر زمانی و تطور مقاطع رخدادها، در چهار دوره‌ی متمایز و مرتبط، قابل تقسیم و بررسی است:

الف) ادبیات انقلاب اسلامی، در محدوده‌ی سال ۱۳۴۲ تا آغاز فراگیر و علنی شدن نهضت در سال ۱۳۵۶.

ب) ادبیات انقلاب اسلامی، از آغاز علنی شدن و تحقق اجتماعی نهضت (اوایل سال ۱۳۵۶) تا پایان سال ۱۳۵۷.

ج) ادبیات انقلاب اسلامی، از پایان سال ۱۳۵۷ تا نیمه اول سال ۱۳۵۹ و از همان هنگام تا سال ۱۳۶۷.

د) ادبیات انقلاب اسلامی، از سال ۱۳۶۷ تا کنون.

در این تقسیم بندی، ادبیات انقلاب اسلامی نمایانگر و در بردارنده‌ی مقطع تاریخی و مصداق شناخته‌شده‌ای از ادبیات مقاومت است. طبیعی است ادبیات و هنر مربوط به جنگ، جلوه‌های خاص و غالب این مقطع زمانی به‌شمار می‌آید. آثار و مواد و مصالح ادب و هنر مربوط به جنگ به لحاظ منشأ پیدایی و چگونگی خلق بر دو گونه‌اند: نخست، آثار ادبی و هنری متأسی و متأثر از حال و هوای میدان‌های جنگ و حوادث آن و دیگر، آثار و مواد ادبی پدید آمده و نشو و نما یافته در محیط و مکان و بطن جبهه و جنگ. با این همه بدیهی است که تمام مواد ادبی و هنری خلق شده بدین صورت نتوانند به تنهایی مصداق ادبیات محض باشند، اما آنچه آن‌ها را

حائز اهمیت و اعتبار می‌کند، جوهره‌ی بالقوه‌ی آثار ادبی است. کتاب فرهنگ جبهه به مثابه مظهر تجلی ادب و فرهنگ جنگ و جبهه، در بردارنده مصالح و مواد این گونه آثار ادبی محسوب می‌شود. فرهنگ جبهه عبارت است از: مجموعه فرآیندهای رفتاری و گفتاری و نوشتاری رزمندگان جبهه‌ها که در طول جنگ در ذهن و ضمیر و عمل آنان به‌طور طبیعی به‌وجود آمده و ظهور یافته است. خاطره‌نگاشته‌ها در زیرمجموعه‌ی فرهنگ نوشتاری، بازتاب و واگوی حوادث و حالات و ماجراهایی هستند که بنابر وقوف و شهود و حضور شاهدان و حاضران میدان‌های نبرد، در زمان‌های معلوم و معین واقعه‌ها و رخدادها روایت می‌شوند. (کمری، ۱۳۸۱)

جنگ‌های مردمی همان‌طور که فرماندهان خود را پیدا می‌کنند به نویسندگان خود هم دست می‌یابند. این نویسندگان به این باور به حق رسیده‌اند که نویسنده‌ی جنگ هستند و اهمیت آن‌ها چیزی کم‌تر از اهمیت فرماندهان نامدار جنگ نیست.

جنگ از آن حادثه‌هایی است که پوسته‌های بی‌شمار دارد. تا وقتی به مرکز آن نرسیده‌ایم، نمی‌توانیم نوع و جنس آن را به‌درستی تشخیص دهیم. خاطرات جنگ مانند چاقوی تیزی است که با برندگی خود آن پوسته را می‌شکافد و ما را به مرکز حقایق جنگ می‌رساند. (سرهنگی، ۱۳۸۲)

آرزو کنیم که: در آغاز قرن بیست و یکم مردم خاطرات جنگ بخوانند و خاطرات جنگ ننویسند.

فصل پنجم

آسیب‌شناسی تئاتر دفاع مقدس و نتیجه گیری

آسیب‌شناسی تئاتر دفاع مقدس

نگاه به جنگ و بازتاب آن در ادبیات و به‌خصوص نمایشنامه‌های مربوط به آن لازمه‌ی خیزشی است برای برافکندن بنیادهای کهنه و طرح نقشی نو در بافت‌های ادبی و هنری موجود.

وقوع جنگ و در پی آن دفاع مقدس نقطه عطفی بر این دگرگونی بود که علاوه بر تحولات سیاسی و اجتماعی، ادبیات و هنر را نیز که از حوادث پیرامون خود نمی‌توان جدا کرد، تحت تأثیر قرار داد و مسائل تازه‌ای را در حیطه‌ی ادبیات و هنر وارد نمود. جنگ برای نویسندگان ایرانی یک موقعیت تاریخی بود. فرصتی طلایی که کمتر برای نویسندگان پیش می‌آید که در عصر و دوران نویسندگی خود، جنگ را لمس کرده و آدم‌ها و موقعیت‌ها و رفتارها و اتفاق‌ها را از نزدیک ببینند. شاید پاشنه‌ی آشیل نویسندگان جنگ در عدم برقراری نسبت درست میان

جنگ و پدیده‌های اجتماعی باشد. غیبت نویسندگان بزرگ در عرصه‌ی این‌گونه ادبیات بی دلیل نیست. دوری نویسنده از زمان و لحاظ نکردن این عنصر مهم، جنگ را فقط به یک رخداد و واقعه‌ی تاریخی بدل می‌کند و آن را به آرشیو می‌برد، در حالی که جاری شدن آن در زمان و مهم انگاشتن موقعیت جامعه، روح جنگ را زنده نگه می‌دارد. روح ایثار و مردانگی و عشق و اخلاق. از همین رو نگاه نویسندگان ما باید مبتنی بر عناصر مختلف باشد که نویسندگان با آن زندگی می‌کردند. شاید در اوج شهادت و شجاعت، ترس هم بود که بی‌تعلقی به دنیا بعضی اوقات با دلتنگی برای خانواده از میان می‌رفت و شک و تردید به‌طور قطع وجود داشت. ساده بگویم نویسنده‌ی جنگ چه ادبیات و چه نمایشنامه نویس و خاطره نویس، باید چند وجهی نگاه کند.

جنگ را همیشه نباید آدم‌هایی بنویسند که آن را دوست دارند. ماندگاری ادبیات جنگ و به تبع آن ادبیات دفاع مقدس و خلق آثار بزرگ از فضای آزاد و با نشاط می‌گذرد که مجال و فرصت به همگان داده شود. این حق طبیعی تمام نویسندگان است که از این واقعه‌ی تاریخی و بزرگ بنویسند و البته شاید این نوشته طرف‌دارانه و ایدئولوژیک هم نباشد، اما ادبیات جنگ محسوب می‌شود. (آجرلو، ۱۳۸۱)

به‌طور کلی نویسندگان ادبیات داستانی و نمایشنامه‌نویسان از دفاع مقدس و پیامدهای آن غافل نبودند. این نویسندگان که به نسل سوم معروف هستند اگر چه حرفه‌ای نبوده و بدون در نظر گرفتن ساختار فنی

نمایشنامه‌نویسی می‌نوشتند، اما هدف آن‌ها از نوشتن، تقویت روحیه و ستایش از حماسه‌آفرینی آنان بود. عده‌ای دیگر هم نگران فراموش شدن ارزش‌های جنگ و دفاع مقدس بودند و خواست آن‌ها انتقال تجربه‌های خود از حضور در خطوط مقدم و گفته‌ها و شنیده‌ها به دیگران بود. البته نویسندگان دیگری هم بودند که از آن‌ها می‌توان به‌عنوان نویسندگان نسل دوم یاد کرد و سابقه‌ی نویسندگی آن‌ها به قبل از انقلاب بر می‌گردد. این دسته از نویسندگان، مصائب جنگ و تأثیر آن را بر زندگی مردم عادی در نوشته‌های خود منعکس می‌کردند. شکنجه در بازداشتگاه‌های دشمن، آشفته‌گی زندگی در مناطق غیرنظامی، جنگ شهرها و ویرانی‌ها، آوارگی‌های مردم جنگ زده و تعارض‌های پدیدآمده میان مهاجرین و مردم شهرهای مهاجرپذیر از جمله مسائلی است که این نویسندگان به آن پرداختند.

از زمینه‌های آسیب‌شناسی تئاتر دفاع مقدس تکرار مضامین است. بدون اینکه در فرم ارائه‌ی این مضامین تغییر و تحولی ایجاد شود و هر سال آن را به دفعات در جشنواره‌های مختلف بدون هیچ تغییر و تحولی حتی کوچک می‌بینیم. عدم توجه نویسندگان و به خصوص نمایشنامه‌نویسان به مقوله‌ی تحقیق و پژوهش و بازنگری و نگرستن به آن‌چه در طول مدت دفاع مقدس وجود داشته نیز، آسیب جدی دیگری است که به این نوع تئاتر وارد است. فعالیت‌های نمایشی انجام شده همگی بدون پشتوانه‌ی تحقیقی و پژوهشی صورت می‌گیرد. چه در

زمینه‌ی تاریخ دوران دفاع مقدس و چه در زمینه‌ی رفتارشناسی رزمندگان و به‌طور کلی درباره‌ی تمام مسائلی که ممکن است یک هنرمند برای به صحنه کشانیدن یک نمایش به آن احتیاج داشته باشد. نمایشنامه‌نویس با ارزشی گفته بود: «... که سه سال تحقیق کردم و نمایشنامه را در سه هفته نوشتم...» اما نه تنها تحقیق نمی‌کنیم، بلکه خیلی زود از اثرمان راضی می‌شویم و فکر می‌کنیم که اجرا نقطه پایانی فعالیت نگارشی ما است. آفت دیگری که ادبیات جنگ ما را به رکود واداشته، دوری از واقع‌نگری در رفتارهای بچه‌های خودمان و نیروهای عراقی است. هیچ‌وقت از عراقی‌ها ننوشتیم. بالاخره آن‌ها هم آدم‌هایی بودند که در برابر ما جنگیدند. در مقابل، نگاه به رزمندگان ایران هم دور از واقع‌نگری بوده است. راز جاودانگی از واقعیت‌ها می‌گذرد. در جنگ چنان رفتارهای پیچیده و عجیبی از جوانان ایران دیده شد که تا سال‌ها کسی مانند آن‌ها را نخواهد دید. اما زمانی این رفتارها برای آیندگان باورپذیر می‌شود که نویسنده‌ی جنگ تنها روایت‌گر نباشد، بلکه باید رفتار آدم‌های جنگ را بگوید، تحلیل کند و آن اتفاق‌های بی‌نظیر را بنویسد. (آجرلو، ۱۳۸۱)

پیش‌تر گفته شد که شخصیت‌ها و مضامین نمایشنامه‌های دفاع مقدس تکراری هستند، در حالی که می‌توان با اندکی تعمق و تفکر در مورد تک افراد در جنگ حرف‌های تازه و مضامین نو پیدا کرد. اگر خلاقیت و نوآوری کمتر به چشم می‌خورد نمایشنامه‌نویس یا خودسانسوری کرده و یا خود را با محدودیت‌های فرضی روبه‌رو می‌سازد.

با مطالعه و مقایسه‌ی بیشتر نمایش‌های اجرا شده، کاراکترهای ما به نوعی شبیه به کاراکترهای تعزیه هستند و تنها دو لایه دارند. اشخاص نمایشنامه گاه چنان آسمانی و به گونه‌ای اسطوره‌سازی شده‌اند که مخاطب، آنان را دست نیافتنی تصور می‌کرد، در صورتی که شهدا و رزمندگان دفاع مقدس افرادی بودند که در میان همین مردم زندگی می‌کردند و گاه چنان بدذات تصویر می‌شدند که سیاه محض دیده شوند. در این دفاع هشت ساله، سینه‌ها و سرها از حرف‌ها و خاطره‌ها و مضامین بکر انباشته شد. شاید نویسندگان این گونه آثار در آغاز مبتدی بودند، اما امروز با اندکی تعمق و تحمل و دقت نظر بیشتر (مثل رزمندگان ما که در ابتدا سلاح به دست‌هایی مبتدی بودند) می‌توانند کاری کنند کارستان که شاید اعجاز هر دوی آن‌ها در یک حد باشد. به نظر می‌رسد شاید قبل از هر چیز ضعف اصلی تئاتر دفاع مقدس نداشتن متن خوب است که البته این ضعفی است که انواع دیگر تئاتر هم با آن درگیر هستند. بی‌شک نمایشنامه‌نویسی یکی از مشکل‌ترین انواع ادبی است. به یاد بیاوریم که واژه‌ی مرکب تئاتر دفاع مقدس ابتدا از کلمه تئاتر با تکنیک و تعریف خاص خود به وجود آمده است.

اغلب مردم دچار این تصور (توهم) هستند که می‌دانند نمایشنامه چیست!! اما به واقع چنین نیست! نمایشنامه، محصولی ادبی، اما خاص است. نمایشنامه، که اثری ادبی – هنری است بعد از خلق، تازه در نیمه راه است و حیات واقعی آن در نمایش تجلی می‌یابد.

چهار علت در به وجود آمدن یک درام مؤثر هستند که عبارتند از: علل مادی، فاعلی، صوری و غایی. درام‌نویس بر این چهار علت و نه همه‌ی علت‌های دیگری که در زایش اثر مؤثرند نظارت دارد، ولی از میان چهار علت، تنها یکی نظارت را قوام می‌بخشد و آن علت فاعلی است، علت فاعلی چیست؟ علت فاعلی همان درام‌نویس است. پیش‌نیازهای درام‌نویس برای خلق درام، داشتن دیدگاه، چشم‌انداز، رؤیا، آگاهی، تنهایی و تضاد با دیگران است. او نیازمند تفکر عقلایی است تا بتواند اثری زنده و پویا خلق کند و خلاقیت را به تحرک وا دارد. او با دیدگاهی مشخص به درک فردی رابطه‌ی انسان و جهان دست می‌یابد و با رسیدن به فردیت، تفاوت‌های موجود میان خود و دیگران را در می‌یابد. البته این تفاوت‌ها نباید مایه‌ی غرور او گردد، زیرا ممکن است دیگران نیز در حوزه‌ای دیگر به این تفاوت‌ها دست یافته باشند. او با نیل به فردیت، منظر خود را به شکلی پویا و ماندگار ارائه می‌کند.

علاوه بر آنچه گفته شد آگاهی وی از چشم‌انداز خویش ضروری است. آگاهی، یکی از عناصر مهم برای درام‌نویسی است. اما فهم این که این آگاهی تا چه حد آگاهانه است کار ساده‌ای نیست. درام‌نویس رؤیاهایی هم دارد. رؤیاها همان امیال سرکوب شده‌ای هستند که فروید به آن‌ها توجه کرده است. درام‌نویس کسی است که امیال سرکوب شده را در تقابل با غیر رؤیا قرار می‌دهد. او با این امیال سرکوب شده رو در رو و مستقل برخورد می‌کند. هنگامی که آرام آرام به دیدگاه مشخصی

دست یافت به چالش با خود و با جهان و اجتماع خویش می‌پردازد. چنانچه او آگاهانه و صادقانه به دیدگاه خود دست یافته باشد هرگز و به هیچ دلیل با مسأله‌ای ناهمگون سازش نمی‌کند و اگر به هر دلیل و با هر توجیهی به سازش برسد، باید به وجود دیدگاه در او تردید کرد. بنابراین، درام نویس فقط از ناخودآگاه خود سفارش می‌پذیرد. در غیر این صورت هرگونه سفارش‌پذیری یا سازش، هنر را به مرتبه‌ی صنعت تنزل می‌دهد. عمده‌ترین نقص و کاستی نمایش‌نامه‌های دفاع مقدس در همین نکته نهفته است. سفارش‌پذیری و سازش، صرف نظر از این که با چه دلیل و توجیهی صورت می‌گیرد، باعث می‌شود عمده‌ی این آثار فاقد دیدگاه باشند. به همین دلیل گویی همواره نقطه شروع موضوع برای درام‌نویس از پیش تعیین شده است. از جمله معایب این امر، تک ساختی و همگون شدن ساختار^۱ درام و نبود تنوع در پرداخت آن است.

درام‌نویس صاحب دیدگاه، چشم انداز، رؤیا، آگاهی، تنهایی و تضاد با دیگران، برای خلق اثر خود نیازمند شناخت و نظارت بر علت مادی هم هست. بی‌تردید، هر هنرمندی باید ماده‌ی خام اثرش را بشناسد. ماده‌ی خام کار درام‌نویس زبان دراماتیک است. زبان در حوزه‌ی متعارف عمل می‌کند، اما استفاده‌ی غیرمتعارف از زبان نکته‌ای است که در حوزه‌ی کار درام‌نویس مطرح می‌شود. گاه او بر زبان مسلط است و گاه زبان بر او تسلط دارد. البته زمانی هم زبان دست و پای اندیشه را می‌بندد. زبان،

وسیله‌ی برقراری ارتباط مؤلف با مخاطب است، اما این ارتباط عوامل و عناصر دیگری را نیز در بطن خود دارد. کاراکتر، انگاره، کنش و... از طریق زبان به ما منتقل می‌شوند. به این دلیل، درام‌نویس ناچار است این عناصر را به‌درستی بشناسد.

درام‌نویس از طریق شناخت این عناصر و تسلط بر آن‌ها می‌تواند علت‌صوری را معنا کند. علت‌صوری آن شکل نهایی است که عین به خود می‌گیرد. بدیهی است که طرح ذهنی، مقدم بر ساخت است. اگر طرحی از صندلی نداشته باشیم نمی‌توانیم آن را بسازیم. درام‌نویس باید به شکل دست یابد. شکل، مفهومی وسیع‌تر از ساختار دارد، اما به نوعی در حیطه‌ی ساختار وجود دارد.

اما علت‌غایی درام همان تأثیری است که بر مخاطب می‌گذارد. نمایش‌نامه از اساس هنری ناتمام است. تکامل حقیقی آن زمانی صورت می‌گیرد که روی صحنه اجرا شود. به تعبیری، نمایش‌نامه در نمایش به نقطه‌ی کمال می‌رسد! درام‌نویس برای تسلط بر متن لازم است تمام عوامل و عناصر را بشناسد. درام‌نویسی که تلاش می‌کند با درک تدوینی از عناصر درام به خلق اثر بپردازد یا با رجحان یکی از اجزا بر دیگری اثری خلق کند، قطعاً به موفقیت نمی‌رسد، بلکه ابتدا باید تمام این عناصر را درک و سپس هضم کند تا آن‌که سرانجام ملکه‌ی ذهنش شوند. هنگام خلق درام، تأثیر شناخت و تسلط بر این عوامل باید به شکل ناخودآگاه عمل کند. یکی دیگر از کاستی‌های نمایش‌نامه‌های دفاع مقدس تسلط

نداشتن درام‌نویس بر سه علتی است که بر شمردیم. عمده‌ی این آثار فقط به یکی از اجزای درام و آن هم انگاره‌عنایت داشته‌اند.

دلیل این توجه ویژه، شرایط سیاسی، اجتماعی و اعتقادی حاکم بر دوره‌ی دفاع بوده که موجب شده است مسئولان و متولیان هنری که اغلب سیاسی بوده‌اند، منظری تک‌ساحتی و خاص و در عین حال مجازی را به درام‌نویس و هنرمند دیکته کنند و هنرمند نیز با سفارش‌پذیری و از ناچاری کوشیده است تا با درکی تدوینی، اندام‌واره‌ی درام را سامان دهد. از سویی دیگر، چون اجبار به برتری یک جزء داشته است، اجزای دیگر را کم‌ارزش قلمداد کرده و اثری نامتعادل آفریده است. شعار روند خلق اثر ذاتی و الهامی است، حربه‌ای است که درام‌نویس به آن متوسل می‌شود و عادلانه، اصول و قواعد درام را نادیده می‌گیرد.

عمده‌نمایش‌نامه‌های دفاع مقدس ذیل عنوان نمایش‌نامه‌های جنگ، آثاری قالبی و ماشینی هستند. این سخن به معنای فرو گذاشتن ارزش همت و تلاش نویسندگان این عرصه نیست که اجرشان مأجور باد، بلکه به زعم ما و به این اعتبار که:

الف) همه‌ی آن آثار در جایگاه خود ارزش و اعتبار خاصی دارند.

ب) موقعیت زمانی و مکانی نقش مهمی در به وجود آمدن آن‌ها داشته است.

ج) بی‌تردید اگر این آثار نبودند در تبیین دیدگاه خود دچار مشکل می‌شدیم.

د) از آن‌جا که هر اثری در علت غایی خود به مخاطب نظر دارد، بود و نبود این علت در ماندگاری و تصویرگری حقیقت بسیار مؤثر است.

ه) منظر برخورد با این آثار، نقادانه است و این دیدگاه نقادانه هرگز در صدد حذف یا طرد اثری نیست بلکه نقاط ضعف و قوت آن را بر می‌شمارد. (قادری، ۱۳۸۰)

استاد مسلم تئاتر استانیسلاوسکی جمله‌ای دارد با این مضمون که اندیشه‌ی خوب، اگر بد عرضه شود تا مدت‌ها مرده می‌ماند و متأسفانه در نگاهی گذرا به نمایش‌های اجرا شده در مجموعه تئاتر شهر و جشنواره‌ها، بیشتر نمایش‌ها مبین یک نکته هستند: دفاع بد از حقیقت خوب.

در آثاری از این دست همیشه دشمن، ضعیف، زبون و حقیر است و رزمندگان، قومی اندیشمند و پر قدرت هستند. این ساده‌نگری اولین سؤالی که در ذهن مخاطب بر می‌انگیزد، این است که اگر دشمن تا به این پایه ذلیل و زبون بوده است، پس چرا این شیر مردان حق، این همه سال در مقابل آنان نتوانستند به پیروزی دست یابند؟ و این دشمن زبون، این همه قدرت را از کجا به عاریت گرفته بود که دلیر مردان را این همه سال در مصاف خود نگه داشت؟ در این‌جا ما ناچاریم که به صحنه‌ی واقعیت برگردیم. متأسفانه در این‌جا ما شاهد خلاف مدعای نویسندگان هستیم. از قضا دشمن بسیار قوی و نیرومند بود و اقرار به این مهم نه تنها ضعف و ذلت نیست که اوج سربلندی، همت و غرور ماست. چرا که دشمن با

پشتوانه‌ی تمام قدرت‌های شیطانی به مصاف آمده بود. مگر نه اینکه همه‌ی جبهه‌های شرّ و باطل با تمام امکانات خود او را یاری می‌دادند؟ پس چرا در هیچ‌کدام از آثار ما از این مهم سخن به میان نیامده است؟ (قادری، ۱۳۷۱) کار بر روی تئاتر دفاع مقدس شور و شوقی مضاعف می‌طلبد. یکی برای عشق به تئاتر و دیگری برای عشق و تقدیر از ارزش‌ها و اخلاق متعالی دفاع مقدس و آن نوع هدف‌مندی که از صحنه‌ی دفاع مقدس به صحنه‌ی زندگی سرایت کند.

پیش‌تر هم گفتیم که جنگ (هر جنگی) یکی از آن موقعیت‌های خطرناک خاص است، زیرا درون معمولاً پوشیده‌ی انسان‌هایی را که درگیر آن هستند آشکار می‌سازد و نشان می‌دهد که آنان چه ظرفیت‌های بالفعل و بالقوه‌ای دارند برای شجاعت و ترس، فداکاری و خودخواهی، محبت و کینه، نرمی و خشونت و نیز درد کشیدن و رنج بردن و تشنه و گرسنه ماندن. جنگ، ساز و کار ارزش‌هایی نظیر ایمان، وطن‌دوستی، شرف، افتخار و آزادگی را به‌روشنی نشان می‌دهد. و نویسندگانی که موضوع هنرش انسان است، به‌ندرت ممکن است موقعیتی بهتر از جنگ بیابند تا شخصیت‌هایش را در آن قرار دهد و نمایش‌نامه و رمان بزرگ بیافریند.

ناصر ایرانی اما به گونه‌ای دیگر آسیب‌شناسی می‌کند:

۱. فقر هر نوع تولیدی در کشورمان، از تولید صنعتی و کشاورزی گرفته تا تولید علم و ادبیات و هنر، در جامعه‌ای که کم‌کاری (= تنبلی) در آن رایج است و تولیدات صنعتی و کشاورزی‌اش

نازل و اندک است، معمولاً علوم و ادبیات و هنرهای آن هم زایایی چندانی ندارد.

۲. در ایران شرایط اجتماعی و فرهنگی لازم از برای رشد و اعتلای هنر، چندان فراهم نیست. باید توجه داشت که رمان (ادبیات) هنری است ماهیتاً فردگرا و نسبیت‌نگر و نقاد نسبت به هر موضوع و شخصیتی که تصویر می‌کند. جامعه‌ی ما هنوز نمی‌تواند بپذیرد که شخصیت‌ها و رویدادهای تاریخی محبوبش با رهیافتی نسبیت‌گرا و نقاد تصویر شوند.

۳. سنت ایرانی روایت‌منثور داستان، فقیر است، برخلاف سنت‌های ایرانی روایت شفاهی و منظوم داستان که بسیار غنی است. از سوی دیگر فرهنگ معاصر ایران هنوز از میراث جهانی هنر داستان به اندازه‌ی کافی تغذیه نکرده است و به جذب نقادانه‌ی صنعت آن که در طول عمر حدود دو هزار ساله‌ی هنر داستان تحول‌های شگرفی یافته، نپرداخته است.

۴. دو قطبی شدن جامعه‌ی ما، پس از استقرار جمهوری اسلامی ایران. در جامعه‌ی دو قطبی همه چیز رنگ سیاسی به خود می‌گیرد و موضوع ستیزهای سیاسی می‌شود. حتی چیزهایی که از اساس سیاسی نیستند، هم‌چون ادبیات و هنر. نقش ویژه‌ی ادبیات و هنرها آن است که نشان می‌دهد بین انسان‌ها، صرف نظر از تعلقشان به هر ملت و فرهنگ و نژادی، چه آرمان‌ها و آرزوها و دل‌بستگی‌ها

و امیدها و دردها و رنج‌های مشترکی وجود دارد و چه رشته‌های مرئی و نامرئی محکمی آنان را به هم پیوند می‌دهد. این است که مخاطب اصلی هر اثر ادبی و هنری، کل مردم جهان هستند. برخلاف سیاستمدارانی که فرزند ملت خود هستند، سیاستمداری که فرزند تمام ملت نباشد، یعنی فرزند یکی از جناح‌های سیاسی کشور باشد، سیاستمدار خوبی نیست تا چه برسد به نویسنده و هنرمندی که فرزند یا خادم یکی از جناح‌های سیاسی کشور باشد. چیزی که به ادبیات جنگ به شدت لطمه زد و مانع از آن شد که به زایش و کمالی دست یابد که در توان بالقوه‌ی آن است، این بود که ادبیات و هنر در جامعه‌ی دو قطبی ما مظلومانه رنگ سیاسی به خود گرفت و آشکارا در عمل، وسیله‌ی دستیابی به هدف‌های سیاسی و ایدئولوژیک شد.

۵. سیاست‌های حمایتی ناظر بر ادبیات جنگ. سیاست‌ها و برنامه‌هایی که در حمایت از ادبیات جنگ و دفاع مقدس پیش گرفته‌شده نقص‌های فراوانی دارد که اگر آن نقص‌ها با روش‌های علمی‌جدید کشف نشود و با شجاعت رفع نگردد، نیت‌های خیر و همت‌های غیرتمندانه و پول زیادی که تاکنون در راه حمایت از ادبیات جنگ به کار رفته‌اند، همچنان راه به جایی نمی‌برند و بسا که خود از پیشرفت و تعالی آن جلوگیری کنند. (ایرانی، ۱۳۸۰)

اقا علاوه بر سیاست‌گذاری‌ها، مشکل عمده‌ی دیگری هم دیده می‌شود و

آن از سوی هنرمندان است. هنرمندان نویسنده‌ی ما، آن تلاشی را که باید برای کسب تجربه و اطلاعات دقیق داشته باشند، ندارند. از دیگر سوی، درون‌گرایی خاص شرقی باعث انزوا طلبی شده و نوعی خودخواهی است که با مجموع عوامل دیگری که کم و بیش ذکر شد، موجب می‌شود که تئاتر دفاع مقدس وضعیت چندان مطلوبی نداشته باشد.

در این دیار، ما همیشه از آغاز شروع کرده‌ایم و هرگز ساخته‌ی دیروز را به محک نقد نگرفته‌ایم و حرکت امروز را از نهایت حرکت دیروز آغاز نکرده‌ایم، بلکه همیشه از ابتدا شروع کرده‌ایم. (قادری، ۱۳۷۱) با کند و کاو و کاوشی در نمایش‌نامه‌های موجود و نمایش‌های اجرا شده، شخصیت‌ها به لحاظ محتوا و مضامین به سه دوره‌ی زیر تقسیم بندی می‌شود:

الف) نمایش‌نامه‌هایی که زمان وقوع آن، سال‌های دفاع مقدس است.

ب) نمایش‌نامه‌هایی که زمان وقوع آن، پس از جنگ و در شرایط فعلی جامعه است.

ج) نمایش‌نامه‌هایی که زمان وقوع آن مشخص نبوده و به مسأله‌ی

دفاع و جنگ به صورتی کلی و به قولی جهانی می‌پردازد.

شخصیت‌ها در دوره‌ی اول بیشتر دارای این ویژگی‌ها هستند:

۱. به شدت حماسی هستند و با روحیه‌ی جنگاوری و دلاوری همراه

هستند.

۲. آرمان‌خواهی در آن‌ها از حدّ اعلا متجلی است و به بیانی دیگر با خصلت‌های انسان آرمانی، از دیدگاه نمایشگران دفاع مقدس تصویر شده‌اند و باید به خاطر داشت که مبحث آرمان‌خواهی و انسان آرمانی در فرهنگ بشری از پیشینه‌ای طولانی برخوردار است. این موضوع در فرهنگ ایرانی و اسلامی که همواره الگوسازی را مبنایی برای تربیت جامعه دانسته از مفهوم ویژه‌ای برخوردار است.
۳. امیدوار به پیروزی بر دشمن خود و به بیانی دیگر معتقد به پیروزی حق بر باطل هستند.
۴. صبور بوده و اعتقاد به ادای تکلیف دارند و در همین راستا هر دو مقوله‌ی پیروزی و شکست برایشان حکم توفیق دارد.
۵. مطلق و کامل هستند. اگر ضعف یا شکی هم دارند یا بازگو نمی‌شود و یا در کنار ویژگی‌های مثبت فراوان بسیار کم‌رنگ و غیر ملموس می‌نماید.
۶. فارغ از نیازهای اولیه و پست زندگی و مشتاق نیازهای برتر و رسیدن به کمال هستند.
۷. وابسته به عالم غیرمادی و خالق صحنه‌هایی هستند که با معیارهای روزمره تناسب چندانی ندارد.
۸. نتیجه‌ی یک تفکر دینی و اعتقادی و بازتاب عینی عقاید در دفاع مقدس هستند.

با پایان یافتن جنگ و دفاع مقدس و ایجاد شرایط جدید که بالطبع نیازهای جدید را نیز به دنبال دارد و فرا رسیدن دوره‌ی سوم، مضمون و شخصیت به گونه‌ای دیگر مطرح می‌شوند. برای این پدیده نیز چند علت اساسی را می‌توان برشمرد که عبارتند از:

۱. در سال‌های پس از جنگ نویسندگان فرصت یافتند با کمی فاصله به موضوع و مضامین دفاع مقدس نگاه کرده و برخلاف دو دوره‌ی اول و دوم که از درون به موضوع نگریسته می‌شد، این بار نویسنده با فاصله زمانی ایجاد شده مسائل را می‌نگرد.

۲. عدم لزوم پرداختن به وجوه حماسی جنگ و جنبه‌ی ترغیبی و تهییجی آن.

۳. ظهور و بروز و به نوعی تجلی همه‌ی آثار مثبت و منفی و پیامدهای ناشی از جنگ.

۴. مهیا شدن شرایط برای ابراز عقاید مختلف در رابطه با دفاع مقدس و تحلیل‌های صنفی و گروهی از این پدیده‌ی مهم اجتماعی.

۵. بروز نیازهای جدید پس از جنگ و جایگزینی دل‌مشغولی‌های اقتصادی، سیاسی، فرهنگی به جای تمرکز تام و بی‌رقیب برای حراست و دفاع از کشور.

۶. ایجاد تنوع برای جذب تماشاگرانی که سال‌ها تنها با چند شکل محدود از تئاتر و دفاع مقدس روبرو بوده و نسبت به تغییر در مضمون و رخدادهای این گونه‌ی تئاتری، چهره‌ای مثبت از خود نشان می‌دادند.

۷. انتقاد به برخی از نقصان‌ها و مشکلات در جریان دفاع مقدس و پرخاش نسبت به کسانی که در آن ایام کمترین همراهی را نسبت به جنگ داشتند.

۸. پرداختن به کشمکش‌های درونی اشخاصی که به نحوی از انحاء در دوران جنگ دچار تردید و دو دلی شدند و پس از جنگ دچار عذاب وجدان و بحران روحی - روانی گردیدند.

مجموعه‌ی این عوامل و شاید پاره‌ای دیگر باعث می‌گردد شخصیت‌هایی که قبلاً حاشیه‌نشین بوده‌اند و به‌عنوان شخصیت‌های فرعی ایفای نقش می‌کردند در جایگاه شخصیت‌های اصلی قرار گیرند. کسانی چون بازماندگان شهدا، همسران، فرزندان، پدران و مادران جانبازان و اسرا و... در این مقطع، رزمندگان بازنشسته از جنگ به گونه‌هایی دیگر و متفاوت از دوران قبل به تصویر کشیده و به صحنه آمدند. گاه به شکل کسانی که بر اثر عوارض جنگ، دچار اختلال روحی شده‌اند و گاه در قامت کسانی که نسبت به گذشته خود با تردید می‌نگرند.

فرهاد مهندس‌پور تئاتر دفاع مقدس را انفجار نشانه‌ها می‌داند. از نظر ایشان: دلیل قطعی خامی تئاتر دفاع مقدس به این نکات برمی‌گردد:

الف) سستی و تأخیر در مطالعه و تحقیق بی‌پیرایه‌ی زندگی در جبهه و زندگی با توجه به شناسه‌ی یاد آمده.

ب) اتکاء به شکل و ساختار نمایش متداول غربی برای تصویرسازی این انسان و این موقعیت و این روابط.

بارها و بارها شنیده و خوانده‌ایم که هر نمایشنامه‌ای از ساختار، سبک و الگوی خاص خود پیروی می‌کند. نمایشنامه‌های برجسته جهان با رعایت اصول دراماتیک در نحوه‌ی پرداخت بسیار با هم متفاوت هستند. اگر در دفاع مقدس حرف بر سر ارزش‌های معنوی یا دریافته‌ها و کشف و شهودهای فردی و جمعی این ملت است، ساختار آن نیز باید مبتنی بر رشد و نمو طبیعی همان دریافته‌ها و همان تضادها و کشمکش‌های ذاتی آن باشد. گاه شنیده می‌شود که تئاتر جنگ، یعنی تئاتر واقع‌گرایانه و عین به عین، حاصل تعدادی نمایش و نمایش‌نامه مبتنی بر روایت حادثه مهیج هستند. بله، جنگ موقعیتی است بسیار مهیج و جذاب، ولی این تنها پوسته‌ی بیرونی این موقعیت است و نه تمامیت آن.

اگر از تئاتر دفاع مقدس انتظار ارزش‌ها، ادراکات، عرفان، عشق، مردانگی و شهادت را داریم، باید بیش از هر چیز به شیوه‌های راهیابی به این معانی و کیفیت دستیابی به آن‌ها بیاندیشیم که بسیار زمان می‌برد. به‌طور قطع بی‌مایگی، بهای آرمان‌ها و اهداف هنرمند تئاتر جنگ نیست. تعجیل هم کاری از پیش نمی‌برد. اینکه تئاتر دفاع مقدس تئاتر موقعیت است یا شخصیت، تئاتر داستانی است و یا تئاتر روایتی، موارد و نتایجی هستند که در طی طریق طبیعی برای رسیدن به تئاتر دفاع مقدس به خودی خود کشف خواهند شد. نکته‌ی معلوم آن است که راه را از انتها نمی‌توان پیمود، بلکه باید به آغاز حادثه، موقعیت، انسان، جنگ و شرایط تام و تمام جنگ برگردیم.

یادمان باشد که پیام در تئاتر، همان رابطه‌ی تئاتری است و از این‌رو هر آنچه را که بتوان گفت، شعر کرد، نواخت، نقش کرد و... تئاتر نیست. تئاتر گفتن یا رفتار نیست. اصوات، گفتار، حرکات، موسیقی، رنگ، داستان، اشخاص و... مصالحی هستند که بدنه‌ی بیرونی تئاتر را می‌سازد. تئاتر دریافتی است که در ماورای این مصالح اتفاق می‌افتد چیزی مثل معرفت یا ادراک ویژه.

تئاتر، معنایی را که در درون مصالح یاد شده‌ی بالا مخفی شده است به ما باز می‌نمایاند و نه خود مصالح را و در صحنه‌ی تئاتر این مصالح با استحاله و انفجار، بدل به نشانه‌هایی می‌شوند که مخاطب را به سمت معنا رهنمون می‌کنند. اعجاز و جادوی تئاتر در همین انفجار و نشانه‌ها واقع می‌شود. به همین دلیل است که تئاتر دفاع مقدس برای ظهور خود باید کوره‌راه‌های فراوان و مشقت باری را طی کند. این سفر معانی از اصل تئاتر، از زندگی تا صحنه با صبوری و دانشمندی و سختی تشریف می‌یابد. هنگامه‌ای که در دل بطالت، روزنه‌ای به حقیقت یافت می‌شود آیا به راستی هشت سال دفاع مقدس و حضور همه‌جانبه‌ی ملت ایران دستمایه‌های بصیرت هنرمندان تئاتر ما نیست؟! (مهندس‌پور، ۱۳۷۸)

نتیجه گیری

در یک جمع بندی کلی با وجود رشد و گسترده‌گی ادبیات و تئاتر دفاع مقدس، در حد توان اشاره‌ای به آسیب‌های موجود داشته باشیم: ساده‌انگاری و عدم وسواس: به خاطر وجود سوژه‌های بکر و تازه، نویسندگان فرم را فدای محتوا کردند و در نتیجه تمامی آثار شبیه به هم شدند.

دولتی بودن: ارزش‌های دفاع مقدس جزء مسائلی است که نظام اسلامی ما از آن حمایت می‌کند. گاهی به دلیل این حمایت‌ها و در نتیجه به وجود آمدن توقعات خاص، سبب رکود در خلاقیت‌ها و نوآوری و شیوه‌های اجرایی گشت، به‌طوری که نویسنده و کارگردان با تجربه کمتر وارد این عرصه می‌شوند و سفارشی نوشتن به‌طور طبیعی خلاقیت‌ها را از بین می‌برد. ذکر این نکته الزامی است که البته قالب گزینی دولتی وقتی می‌تواند مؤثر باشد که نویسنده هویت نداشته باشد.

عدم نقدپذیری: نقد ابزاری است که هنرمندان را از تکرار در خود منع می‌کند و از سوی دیگر روابط بین هنرمند و مخاطب است. عدم نقد جدی (نقد علمی) تئاتر و ادبیات دفاع مقدس، آن‌ها را از دو نعمت

بزرگ محروم ساخته که تکرار و عدم تعامل بین هنرمند و مخاطب حاصل آن می‌باشد.

انحصارگرایی و کلیشه‌شدن: کلیشه‌ای شدن از مضمون‌ها فراتر رفته و گاهی شامل نویسندگان هم شده است. چرا که حمایت‌های موجود تنها شامل افراد خاصی شده و نتیجه آن چیزی جز از میدان به در رفتن جوانان خلاق و با استعداد نیست. لازم به توضیح است که منظور از حمایت، تنها حمایت مادی نیست که گاه حمایت معنوی کارسازتر نشان می‌دهد. حمایت معنوی هم نه به آن معنا که برای ایشان نسخه‌ی محتوایی پیچیده شود، بلکه بستری مناسب مهیا شود تا بتوانند به راحتی اندیشه‌هایشان را به روی کاغذ آورده و اجرا کنند. پیش‌تر گفته شد: نمایش‌نامه اساساً هنری است ناتمام و تکامل حقیقی آن زمانی صورت می‌گیرد که روی صحنه اجرا شود و به تعبیر دیگر نمایش‌نامه تنها در هنگام نمایش به نقطه‌ی کمال می‌رسد.

ارتباط با مخاطب: تئاتر دفاع مقدس به لحاظ محتوایی جز در چند مورد انگشت‌شمار نتوانسته آن‌چنان که شایسته است به توفیقی دست یابد. باید عوامل و انگیزه‌هایی را برای گسترش این ارتباط پیدا کرده و به کار بگیریم. به یاد داشته باشیم که این امر به بحث پیچیده و علمی نیاز دارد و برای نفوذ در دل و افکار، باید سال‌ها تلاش کرد چرا که می‌دانیم کار فرهنگ در کوتاه مدت به ثمر نمی‌نشیند.

سابقه‌ی ادبیات و تئاتر دفاع مقدس: این گونه‌ی ادبی و هنری سابقه‌ی چندانی در کشور ما نداشته و برای این که در مسیر مناسبی قرار بگیریم،

نیازمند گذشت زمان بوده و حادثه‌ای هنوز تازه. طبیعی است در کشوری که مرتب با مسایل جدیدی روبرو هستیم و این موضوع مسایل قبلی را تحت الشعاع خود قرار می‌دهد دفاع مقدس و هنر مربوط به آن دیگر مسأله اول جامعه ما نباشد، هر چند که شاهکارهای ادبی قابل پیش‌بینی نبوده و تنها می‌توان وقوع آن را تسریع کرد.

آزمون و خطای ادبی و هنری: بسیاری از نمایش‌نامه‌نویسان و کارگردانان این گونه‌ی خاص، فعالیت هنری خود را هم‌زمان با دفاع مقدس شروع کرده‌اند. نباید این نکته را از نظر دور داشت که هر معنا و مفهومی را نمی‌توان در نمایش‌نامه ارائه داد (مفهوم ظرف و مظروف) و دیگر این که عده‌ای تئاتر دفاع مقدس را جدای از کلیت هنر نمایش به مفهوم غربی آن می‌دانند. اگر چه این دو از نظر تفکر از هم جدا هستند، اما از لحاظ تکنیک و روش کار، تئاتر دفاع مقدس عین هنر تئاتر و اصل هنر تئاتر است. همین عدم تخصص کافی در این عرصه آن‌ها را نیازمند به آزمون و خطای بیشتری می‌کند.

عدم نهادینه شدن تئاتر: توجه مسئولان هنری و برنامه‌ریزان کلان فرهنگی را به این نکته جلب می‌کنیم که یکی از دلایل این کم‌فروغی، مسائل مبتلابه تئاتر و هنرهای نمایشی کل کشور است که تئاتر دفاع مقدس هم جزئی از آن تلقی می‌شود و این که از اساس تئاتر در کشور، هنوز نهادینه نشده است. دیگر این که اثر هنری، چه یک نمایش‌نامه و اجرای نمایشی درست از آن باشد چه یک اجرای صحیح از موسیقی و چه

شعر و رمان و سینما، تنها در صورتی خلق شده و ماندگار می‌شود که در جان و اندیشه‌ی هنرمند، نهادینه و درونی شده باشد.

و نکته آخر اینکه:

یک اثر بزرگ بر حسب اتفاق و فقط با یک حرکت ناگهانی دست به وجود نمی‌آید، بلکه مجموع بسیاری کارهای کوچک است که به یک هدف بزرگ منتهی می‌شود.

منابع و مأخذ

الف) کتب

- آجرلو، سعید (۱۳۸۱). روزنامه همشهری. ۶ مهر.
- آگبرن، ویلیام فیلدینگ؛ نیم‌کف، مایر فرانسیس (۱۳۸۱). *زمینه‌ی جامعه‌شناسی*. ترجمه‌ی امیرحسین آریانپور. تهران: گستره.
- آیینه‌وند، صادق (۱۳۶۲). *ادبیات انقلاب در شیعه*. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- ابراهیمیان، فرشید (۱۳۸۰). *هنر و ماوراء (مجموعه مقالات)*. تهران: نمایش (انجمن نمایش)
- ابراهیمیان، فرشید (۱۳۸۱). *مقاومت در تئاتر*. از کتاب تماشای ناورد: مجموعه پژوهش‌های تئاتر مقاومت به کوشش تقی اکبرزاده. تهران: انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس.
- ادیبی سده، مهدی (۱۳۷۹). *جامعه‌شناسی جنگ و نیروهای نظامی*. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب درسی علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، دانشگاه اصفهان، چاپ اول.
- اکبرزاده، تقی (۱۳۸۱). *یک چشم دیگر: گزیده نقدهای نمایش‌های نهمین جشنواره‌ی سراسری تئاتر دفاع مقدس*. تهران: انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس

- ایرانی، ناصر (۱۳۸۰). آسیب‌شناسی داستان جنگ (سخنی از روی دلسوزی). ماهنامه ادبیات داستانی. شماره ۵۵: ۶-۷.
- برشت، برتولت (۱۳۷۸). درباره تئاتر. ترجمه‌ی فرامرز بهزاد، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، چاپ دوم.
- بوتول، گاستون (۱۳۷۶). جامعه‌شناسی جنگ. ترجمه‌ی هوشنگ فرخجسته. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم.
- بیرو، آلن (۱۳۸۰). فرهنگ علوم اجتماعی. ترجمه باقر ساروخانی. تهران: کیهان.
- توینبی، آرنولد جوزف (۱۳۷۳). جنگ و تمدن (چکیده‌ای از پژوهشی در تاریخ). ترجمه‌ی خسرو رضایی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی
- جنتی عطایی، ابوالقاسم (۱۳۳۳). بنیاد نمایش در ایران. تهران: صفی‌علیشاه.
- حسن بیگی، ابراهیم (۱۳۷۶). فصلی از باران (مجموعه داستان‌های برگزیده دفاع مقدس). تهران: محراب قلم
- داد، سیما (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: انتشارات مروارید، چاپ اول.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۲). روزنامه همشهری: شماره ۳۱۸۲.
- روز-اونز، جیمز (۱۳۷۶). تئاتر تجربی: از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک. ترجمه‌ی مصطفی اسلامی، تهران: سروش
- سرهنکی، مرتضی (۱۳۸۲). بدون ویرایش: آتش و ادبیات. مجله مهر. شماره ۱۷: ۲.
- سلیمانی، بلقیس (۱۳۸۰). تفنگ و ترازو (نقد و تحلیل رمان‌های جنگ). تهران: روزگار جوف
- شهریاری، خسرو (۱۳۶۵). کتاب نمایش: فرهنگ واژه‌ها، اصطلاح‌ها، سبک‌ها و جریان‌های نمایشی. تهران: امیرکبیر
- صادقی، قطب‌الدین (۱۳۸۱). مفهوم تئاتر مقاومت و نسبت آن با تئاتر سیاسی. از کتاب تماشای ناورد: مجموعه پژوهش‌های تئاتر مقاومت به کوشش تقی اکبرزاده. تهران: انجمن تأثر انقلاب و دفاع مقدس.

- عابدینی، حسن (۱۳۷۷). *صد سال داستان نویسی ایران*. تهران: نشر چشمه
- علوی طباطبایی، ابوالحسن (۱۳۷۲). *سینمای داستانی جنگ*. با تنظیم و ویرایش حسین بهزاد، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری، دفتر ادبیات و هنر مقاومت
- فالاحی، اوریانا (۱۳۷۸). *زندگی جنگ و دیگر هیچ*. ترجمه لیلی گلستان، تهران: امیرکبیر
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲). *درباره‌ی ادبیات و نقدنویسی*. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- قادری، نصرالله (۱۳۷۱). *نمایشنامه نویسی دفاع مقدس*. کیهان فرهنگی، ۹ (۸۵): ۴۴-۴۹.
- قادری، نصرالله (۱۳۸۰). *نام آورد: دفتر اول*. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری، دفتر ادبیات و هنر مقاومت: مؤسسه‌ی پژوهشی فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- کمری، علیرضا (۱۳۸۰). *بیست مقاله درباره‌ی ادبیات، تاریخ و فرهنگ دفاع مقدس / جنگ ایران و عراق*. نام‌آورد (دفتر اول)، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری، دفتر ادبیات و هنر مقاومت: مؤسسه‌ی پژوهشی فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- کمری، علیرضا (۱۳۸۱). *یاد مانا*. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری، سوره مهر، چاپ اول.
- کیانیان، داود (۱۳۸۲). *حج نمایش ناب الهی*. تهران: انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- مختاباد، مصطفی (۱۳۸۱). *تأویل درونمایه‌ی مقاومت در چند اثر نمایشی مدرن*. از کتاب تماشای ناورد: مجموعه پژوهش‌های تئاتر مقاومت به کوشش تقی اکبرزاده. تهران: انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس.
- مهندس پور، فرهاد (۱۳۷۸). *روزنامه جمهوری اسلامی*. خرداد.
- نقیب‌زاده، احمد (۱۳۷۳). *نظریه‌های کلان روابط بین‌الملل*. تهران: نشر قومس.

واحد، سینا (۱۳۷۵). **شخصیت ملی و دفاع مقدس**. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری، چاپ اول.

جنگ و خاطره (۱۳۸۱). گروه نویسندگان، دفتر ادبیات و هنر مقاومت/ انجمن ایران شناسی فرانسه در ایران/ دانشکده علوم اجتماعی تهران
دوره‌ی فرهنگ جبهه. سید مهدی فهیمی، معاونت فرهنگی و تبلیغات جنگ
ستاد فرماندهی کل قوا

مجموعه تئاتر مقاومت. بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدس ۵ جلد

ب) پایان نامه‌ها

بررسی آثار حماسی جنگی نقاشی ایران خصوصاً دوره‌ی دفاع مقدس؛ سید بهرام فرج، دانشکده‌ی هنر، استاد راهنما: حبیب‌الله آیت‌اللهی

بررسی شخصیت زن و انعکاس آن در نمایش‌نامه‌های دفاع مقدس؛ عاطفه حسینی، دانشکده‌ی هنر و معماری، استاد راهنما: فرهاد مهندس پور

تئاتر انقلاب، جنگ و پایداری...؛ صمد چینی فروشان، دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز (دانشکده‌ی هنر و معماری)، استاد راهنما: نصرالله قادری

تجزیه و تحلیل متون نمایشی برگزیده‌ی تئاتر دفاع مقدس؛ جلال حدپور سراج، دانشگاه تربیت مدرس تهران (دانشکده‌ی هنر و معماری)، استاد راهنما: سید مصطفی مختاباد

ج) روزنامه، مجله و فصل‌نامه‌ها

روزنامه‌های جوان، آفرینش، جمهوری اسلامی، آفتاب یزد، قدس، ابرار، رسالت، حیات نو و کتاب هفته

مجله‌های سروش، نیستان و فرهنگ پایداری

فصل‌نامه‌های ادبیات داستانی و نامه پژوهش