Journal of Resistance Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year ۱۰, No ۱۹, Autumn and Winter ۲۰۱۸-۲۰۱۹

A Review of Sacred Defense Theater and Resistance Theatre

Omid Majd[۱]
Ziba Esmaeili[۲]
Naser Kazem Khanlou[۳]

Abstract

The phenomenon of war is one of the most despicable and murderous phenomena in the entire history of mankind, but escape from it is one of the most difficult humanitarian ideals. War has no achievement except destruction, destruction, displacement, poverty, etc., and it affects all the social, economic, cultural and artistic structures of the country involved in war.

In contemporary Iran, the Islamic Revolution and immediately thereafter, the war had an definitive and significant impact on art. One of the most important and, at the same time, the weakest forms of art that took a new form under the influenced of the Revolution and the imposed war was drama or theater, which later became known as ‘Sacred Defense theater’. Sacred Defense dramatic literature is a type of documentary dramatic literature that derives its identity from memories, memos, reports, biographies, stories and official histories of events that brings about the confrontation between the two forces and the two fronts, depicting issues such as defending values, protecting the country, sacrificing, etc.

---

۱. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Thehran (Corresponding Author), email: Majdomid@ut.ac.ir
۲. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University, Shahid Rajaee University ,Tehran, Email: Esmaeili_ziba@yahoo.com
۳. Professor of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Hamedan, Email: Pnu.khanloo@yahoo.com

Date Received: ۲۵. ۱۱. ۲۰۱۷ Date Accepted: ۱۷. ۰۷. ۲۰۱۸

Sacred Defense theater has its own special form due to the specific nature of the Iran-Iraq war, which is fundamentally different from other theaters in the world. This study, which has been done using an analytical and descriptive method, aims at expressing the status and importance of theater during the imposed war, and examining Sacred Defense theater and its history while distinguishing it from war theater and resistance theater, and mentioning the damage to this type of theater.

Keywords: War theatre, Resistance theater, Sacred Defense theater, Drama

نشریّهٔ ادبیّات پایداری
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال دهم، شمارهٔ نوزدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷

مروری بر تئاتر دفاع‌مقدس و تئاترمقاومت

(علمی-پژوهشی)

دکتر امید مجد[۱]
دکتر زیبا اسماعیلی[۲]
دکتر ناصر کاظم خانلو[۳]

چکیده

پدیدهٔ جنگ یکی از منفورترین و خانمان‌براندازترین پدیده‌ها در تمامی تاریخ بشریت است؛ اما گریز از آن از دشوارترین آرمان‌های بشری است. جنگ جز ویرانی، خرابی، آوارگی، فقر و. . . دستاوردی ندارد؛ ولی بر تمامی ساختارهای اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و هنری کشورِ درگیر جنگ تأثیر می‌گذارد.

در ایران معاصر، انقلاب اسلامی و بلافاصله جنگ، تأثیر مشخص و مهمی بر هنر نهادند. یکی از مهم‌ترین و در عین حال ضعیف‌ترین اقسام هنر که تحت تأثیر انقلاب و جنگ تحمیلی، شکل تازه‌ای به خود گرفت، هنر درام یا تئاتر است که بعدها با نام «تئاتر دفاع مقدّس» شناخته شد.

ادبیات نمایشی دفاع مقدّس، گونه‌ای از ادبیات نمایشی مستند است که هویت خود را از خاطرت، یادداشت‌ها، گزارش‌ها، زندگی‌نامه‌ها، داستان‌ها و تاریخ‌های رسمی اتفاقات به دست می‌آورد که

---

[۱]. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران(نویسندهٔ مسئول: Majdomid@ut.ac.ir)
[۲]. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید رجایی تهرانEsmaeili_ziba@yahoo.com
[۳]. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور همدانPnu.khanloo@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۰۴-۰۹-۱۳۹۶ تاریخ پذیرش نهایی: ۲۶-۰۴-۱۳۹۷

رویارویی و تضاد میان دو نیرو و دو جبهه را به تصویر می‌کشد و موضوعاتی مانند دفاع از ارزش‌ها، پاسداری از کشور، فداکاری، ایثار و. . . را نشان می‌دهد.

تئاتر دفاع مقدّس به دلیل ماهیت خاص جنگ ایران و عراق، شکل ویژه و مختص به خود را دارد و با تئاترهای موجود در جهان تفاوت‌هایی اساسی دارد. این جستار که با روش تحلیلی و توصیفی انجام گرفته است، بر آن است که ضمن بیان جایگاه و اهمّیت تئاتر در دورهٔ جنگ تحمیلی، تئاتر دفاع‌مقدّس و تاریخچهٔ آن را بررسی کرده و فرق آن را با تئاتر جنگ و تئاتر مقاومت بازگوید و آسیب‌های این نوع تئاتر را برشمرد.

واژه‌های کلیدی: تئاتر جنگ، تئاتر مقاومت، تئاتر دفاع مقدّس، نمایش.

۱- مقدّمه

جنگ با وجود تخریب و شومی‌اش و با همهٔ ابعاد و زوایایش بر تمامی ارکان یک کشور؛ اعم از فرهنگ، سیاست، اقتصاد، هنر و. . . تأثیری عمیق و غیرقابل انکار و چه بسا طولانی دارد.

با شروع جنگ تحمیلی عراق علیه ایران، جنگ بر زندگی و حیات سیاسی و اجتماعی و فرهنگی مردم ایران تأثیرات زیادی گذاشت. یکی از این تأثیرات بر ادبیات و هنر بود که باعث شد، فصل جدیدی از ادبیات و هنر معاصر با نام ادبیات مقاومت، تئاتر مقاومت، ادبیات دفاع مقدّس، تئاتر دفاع مقدّس و. . . به وجود آید.

۱-۱- بیان مسئله

تئاتر جنگ با تئاتر مقاومت و تئاتر دفاع مقدّس چه شباهت‌ها و چه تفاوت‌هایی دارند؟ کدام اصطلاح می‌تواند مفهوم تئاتر مربوط به جنگ ایران و عراق را به‌روشنی نشان دهد؛ تئاتر جنگ، تئاتر مقاومت یا تئاتر دفاع مقدّس ؟

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

جای شگفتی است که با گذر سالیان متمادی از ورود تئاتر غربی به ایران، ضرورت اسناد و مدارک تئاتری و همچنین اهمّیت نگارش فرهنگ‌ها، کتاب‌ها و مقالات تئاتری هیچ‌گاه برای پژوهشگران، هنرمندان، دست‌اندرکاران و مدیران فرهنگی و هنری تبیین و آشکار نشده است. کتاب‌هایی که در مورد تئاتر موجود است، بیشتر ترجمه و اقتباس از نویسندگان غیرایرانی است. تئاتر دفاع‌مقدّس، از لحاظ گستردگی، سرمایه‌گذاری، برنامه‌ریزی و محتوا، مدوّن‌ترین و حمایت‌شده‌ترین جریان تئاتر کشور است که همپای انقلاب‌اسلامی ظهور می‌کند و بالنده می‌شود. در جهت ارتقای سطح کیفی و کمی این بخش، حرکت‌های پژوهشی مختلفی انجام شده‌اند؛ لیکن تاکنون شاهد تحول چشمگیری که نشانهٔ تأثیرگذاری جدی این پژوهش‌ها در زمینهٔ تولید و عرضهٔ تئاتر دفاع مقدّس باشد، نبوده‌ایم. پژوهش‌های محدود و پراکنده‌ای، به‌ویژه در دانشگاه‌های‌کشور در زمینهٔ تئاتر دفاع‌مقدّس انجام شده‌است که هر یک به نوبهٔ خود، از زوایای مختلف به نقد و تحلیل یا آسیب‌شناسی این‌گونه تئاتر پرداخته‌اند؛ اما پژوهشی جامع و گسترده که بتواند آینه‌ای تمام‌نما از فعالیت‌های تئاتر دفاع مقدّس در ایران باشد، تاکنون جز مجموعهٔ چهارجلدی فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدّس، نوشتهٔ دکتر مهدی حامدسقایان، کتاب دیگری منتشر نشده است که نخستین فرهنگ جامع موضوعی تئاتر دفاع مقدّس درکشور به حساب می‌آید.

۱-۳- ضرورت و اهمّیت تحقیق

هنر والای تئاتر دفاع مقدّس یکی از اهرم‌های مؤثری است که در دستان نمایشگران صدیق، تجلّی دوباره‌ای از فرهنگ ایثار و شهادت می‌یابد؛ هنرمندانی که شور صحنه‌های نبرد و شیدایی رزمندگان را در صحنهٔ نمایش بازآفرینی می‌کنند و زیباترین خاطره‌ها و باشکوه‌ترین

حماسه‌های هشت سال فداکاری و ایثار را حیاتی دوباره می‌بخشند. تأثیر شگرف فرهنگ پربار شهادت و ایثار و شهید در تئاتر دفاع مقدّس از جلوه‌های ممتازی برخوردار است و فرایند این تأثیر در حوزهٔ تئاتر بسیار قابل مشاهده است. هنر نمایش با توجه به توانایی‌های ذاتی‌اش قادر است در اشاعهٔ فرهنگ دفاع مقدّس نقش بسزایی داشته باشد.

۲- بحث

۲-۱- تئاتر

تئاتر یا نمایش شاخه‌ای از هنرهای نمایشی است که به بازنمودن داستان‌ها در برابر مخاطبان یا تماشاگران می‌پردازد. به جز سبک معیار گفتار داستانی، تئاتر گونه‌های دیگری نیز دارد؛ مانند اپرا، باله، کابوکی، خیمه‌شب‌بازی و پانتومیم. تئاتر واژه‌ای است یونانی که در لغت به‌معنای چیزی است که به آن نگاه می‌کنند و در فارسی به تئاتر «نمایش» می‌گویند. در اصل، تعریف دقیق تئاتر یعنی بیان مشکلات مردم و مسائل‌اجتماعی، سیاسی و فرهنگی یک جامعه به زبان تئاتر و مهم‌ترین فنی که باید در تئاتر استفاده شود، بیان است. تاریخچهٔ رشته پرطرفدار تئاتر به یونان باستان و روم قبل از میلاد مسیح می‌رسد (نوراحمد، ۱۲:۱۳۸۱).

۲-۱-۱- پیوند تئاتر با آئین و جامعه

با اینکه ارسطو ریشهٔ تئاتر را در تقلید می‌داند، برخی مانند براکت در کتاب «تاریخ تئاتر جهان»، مهم‌ترین ریشهٔ تئاتر را آیین‌ها می‌دانند. او در مورد فواید آئین‌ها برای جوامع بدوی، مواردی مانند فهم جهان، تعلیم و تربیت، بزرگداشت نیروهای فوق طبیعی، مهار کردن حوادث آینده و سرگرمی را ذکر می‌کند.

او در مورد به وجود آمدن آئین‌ها می‌نویسد: «در آغاز، انسان به‌تدریج به نیروهایی باور یافت که ظاهراً مواد غذایی و منابع دیگری را که بقای او بدانها وابسته بود، در اختیار خود داشتند؛ از آنجا که این انسان‌ها دریافت روشنی از عوامل طبیعی نداشتند، آنها را با نیروهای

فوق طبیعی و جادویی مربوط دانستند؛ پس به جست‌وجوی وسایلی برای جلب حمایت آن نیروها پرداختند. بر اثر مرور زمان، بین شیوه‌هایی که به کار می‌بردند و نتایجی که از آن شیوه‌ها انتظار داشتند، رابطهٔ مسلمی یافتند. این شیوه‌ها سپس تکرار شدند، صیقل یافتند و رسمیت پذیرفتند و سرانجام بدل به آئین گردیدند» (براکت، ۱۳۷۵: ۳۰).

از طرف دیگر، تئاتر ریشه در جامعه دارد و به سوی افراد همان جامعه به‌عنوان مخاطب و بیننده بازگردانده می‌شود؛ اما اینکه تئاتر ریشه در جامعه دارد، بدان معنی نیست که تئاتر تقلیدی از اجتماع است؛ بلکه تئاتر پایگاهی است که با افراد جامعهٔ خود گفتگو می‌کند؛ در واقع، تئاتر وجدان بیدار و و حساس جامعه است.

ملیشینگر در کتاب «تاریخ تئاتر سیاسی» به حضور جامعه در تئاتر اشاره می‌کند (ملیشینگر، ۱۳۸۸: ۱۵) و با حضور جامعه در تئاتر و در نقاط حساس تاریخ، انقلاب‌ها و جنگ‌ها بیشتر می‌شود. هنری فوسیون می‌نویسد: «انقلاب‌های بزرگ الزاماً هنر خاص خود را نمی‌آفرینند؛ بلکه در نهادها اثر می‌نهند و سبک زندگی را تغییر می‌دهند و معیارهایی برای رفتار و کردار وضع و تنفیذ می‌کنند؛ اما اشکال پیش از انقلاب را به کار می‌برند» (دوینیو، ۱۳۹۴: ۳۳۳).

ریشهٔ تئاتر چه آیین باشد و چه تقلید، از جامعه برآمده است و چون از جامعه برآمده، با حضور افراد همان جامعه به‌عنوان مخاطب و بیننده مفهوم پیدا می‌کند؛ بنابراین، تئاتر به حضور مخاطب و بیننده وابسته است.

۲-۲- تئاتر جنگ

در طول تاریخ حیات بشر، از ابتدای خلقت او بر روی کرهٔ خاکی تاکنون، جنگ به‌عنوان یکی از موقعیت‌های زندگی بشری همواره وجود داشته است. جنگ جز ویرانی، خرابی، آوارگی، فقر و. . . دستاوردی ندارد و بزرگ‌ترین تجلّی ناامنی در یک کشور محسوب می‌شود

که بر تمامی ساختارهای اجتماعی، سیاسی و اقتصادی مردم آن کشور تأثیر می‌گذارد؛ اما این قانون و غریزهٔ بشری است که باید در برابر تجاوز دفاع کرد.

همیشه یکی از طرفین درگیری، آغازگر جنگ است که معمولاً برای موجّه جلوه دادن تجاوز خود، بهانه‌هایی می‌تراشد و طرف دیگر محکوم به دفاع است. «پدیدهٔ جنگ را به‌طور کلی می‌توان به دو شاخهٔ جنگ داخلی و خارجی تقسیم کرد. هر کدام از این تقسیمات مسلماً تأثیرات مستقیمی بر روند تاریخ یک سرزمین خواهند گذاشت و زمانی که روند تاریخی متأثر از جنگ باشد، سیاست و مسائل اقتصادی و اجتماعی و در نهایت فرهنگی نیز، تحت تأثیر قرار خواهند گرفت» (محسنیان، ۱۳۸۶: ۷).

اما هر جنگ شرایطی را فراهم می‌کند که باعث رشد و بالندگی کشور مورد تهاجم می‌شود و مخصوصاً برای هنرمندان بهانه‌ای است تا نقطه‌نظرات، دیدگاه‌ها و قضاوت‌های خود را نسبت به آن جنگ یا جنگ به‌طور عام بیان کنند. جنگ صرف‌نظر از تلخی و ویرانی و مشکلات حادّ خاص خود، به‌عنوان موضوعی قابل توجه برای نمایشنامه‌نویسی در سراسر دنیا به شمار می‌رود. در ایران، نمایشنامه‌نویسی جنگ به نسبت تاریخ ورود نمایش به ایران و شروع نمایشنامه‌نویسی، قدمت قابل ملاحظه‌ای دارد. جنگ ایران و عراق نیز، بستر مناسبی برای ورود جنگ به عرصهٔ نمایشنامه‌نویسی بود.

«تئاتر و جنگ رابطهٔ ارگانیک و جدانشدنی با هم دارند؛ در واقع، خصیصهٔ مهم و ذاتی تئاتر، مشابهت زیادی به ذات جنگ دارد؛ چراکه درام از منظری جنگ و ستیز بین دو قطب است و تفاوت جنگ و تئاتر در رابطه با این موضوع، تنها در میدان و صحنهٔ نبرد است که یکی در قلمرو جغرافیایی و سرحدات دو کشور رخ می‌دهد و دیگری در قلمرو درام؛ اما ارتباطات تئاتر و جنگ را می‌توان در دو شاخهٔ مهم خلاصه کرد: ۱- رابطهٔ تاریخی جنگ و تئاتر-۲- رابطهٔ موضوعی و تکنیکی جنگ و تئاتر» (محسنیان، ۱۳۸۶: ۷).

در طول تاریخ نمایش، همپای جنگ و در کنار آن و در تمام مراحل– چه در دوران جنگ در خطوط مقدّم جبهه‌ها و پشت جبهه‌ها و چه در دوران پس از جنگ که بیشتر به‌صورت تحلیلی به تأثیرات جنگ پرداخته – حضوری مستمر داشته‌است.

۲-۳- تئاتر مقاومت

تئاتر مقاومت پیشینهٔ تقریباً یکسانی با تئاتر جنگ دارد؛ در واقع، تئاتر مقاومت در همهٔ کشورهایی که درگیر جنگ بوده‌اند، وجود داشته است؛ زیرا از دو طرفِ جنگ، یکی حالت تهاجمی و طرف دیگر حالت تدافعی دارد و طرف دوم، در واقع مقاومت می‌کند و تئاتری که در این کشور با موضوع جنگ اجرا می‌شود، تئاتر مقاومت نام می‌گیرد.

صادقی با تقسیم‌بندی جنگ‌ها به دوگونهٔ تهاجمی و تدافعی، در مورد جنگ تدافعی می‌گوید: «جنگ تدافعی، جنگی عادلانه است. در سراسر دنیا و در تمام طول تاریخ هیچ کشوری نیست که آن را ستایش نکرده باشد» (اکبرزاده، ۱۳۸۱: ۱۴).

قادری در تعریف و تشریح این نوع تئاتر می‌نویسد: «هرچیزی که علیه استعمار و استبداد باشد، تئاتر مقاومت است. تئاتر مقاومت مترادف تئاتر جنگ نیست، یکی از آن است» (قادری، ۱۳۸۶: ۴۵).

در واقع، تئاتر مقاومت «تئاتری است که می‌خواهد تضاد بین دو نیرو را نشان بدهد یا تئاتری است که در یک سوی آن بدی و در سوی دیگر آن خوبی قرار دارد یا تئاتری است که از دو جزء تئاتر (یعنی هنری مبتنی بر نمایش و تجسم‌بخشیدن) و مقاومت (یعنی ایستادگی و پایداری در برابر هر نیروی متخاصم هجوم‌آور) تشکیل شده است. این نوع تئاتر در ابعاد کلی خود دربرگیرنده ویژگی‌های زیر می‌باشد: ۱- حراست از وجوه مختلف جامعهٔ انسانی در مقابل نیروهای متخاصم-۲- تکیه و تأکید بر وحدت ملی-۳- بسیج هر چه بیشتر نیروی انسانی به‌عنوان نیروی کارامد» (خانیان، ۱۳۸۳: ۱۱۱-۱۱۲).

تئاتر مقاومت سه هدف عمده را دنبال می‌کند: ۱- افشای جنگ: محتوای تئاتر مقاومت پیش از هر چیز مخالفت با جنگ و نشان‌دادن کراهت آن است. لازم است توضیح دهم که جنگ دو تعریف یا دو حالت بیشتر ندارد:

الف- جنگ تدافعی که جنگی عادلانه است. در سراسر 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 همهٔ نیروهای انسانی، اقتصادی، فرهنگی و سیاسی‌اش را بسیج کند و به دفاع از ارزش‌های خود برخیزد.

ب- جنگ تجاوزکارانه؛ کشوری با توجیهی به ظاهر منطقی به سرزمین و مردمی حمله می‌کند و البته بهترین توجیه‌ها را هم برای قانع‌کردن مردم خود پیدا می‌کند تا به جنگش 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 کشوری نیست؛ مگر کشور مهاجم. تنها نازی‌ها بودند که از ایدهٔ خودشان در جنگ جهانی دوم دفاع کردند. هنگامی که شوروی به مجارستان یا چک‌واسلواکی حمله کرد؛ تنها بلوک شرق از حملهٔ او دفاع کرد. آمریکا هم که به ویتنام لشکرکشی کرد، جهان به مذمتش برخاست؛ بنابراین از جنگ‌های تجاوزکارانه کسی نمی‌تواند دفاع کند.

۲- مبارزه با استعمار: مبارزه علیه استعمار یکی دیگر از مفاهیمی است که در روزگار ما نمونه و کارکرد بسیار دارد و دست‌کم در قرن بیستم در تاریخ فرهنگ و تفکر بشری، جایگاه ممتازی دارد. از مهم‌ترین فصل‌های درخشان تئاتر مقاومت آثاری است که در دفاع از استعمارشدگان، افراد خود آن ملت نوشته‌اند و به استعمارگران از زاویهٔ فرهنگ و هنر و نمایش یورش آورده‌اند. امروزه با اینکه استعمار به شکل کهن خود باقی نمانده و به شکل نوینی درآمده است، باز هم تلاش‌هایی در زمینهٔ تئاتر صورت می‌گیرد که منعکس‌کنندهٔ همان روحیه، سیاست و ارزش‌هاست. تئاتر مقاومت، تئاتری است که تجزیه نمی‌پذیرد، روح وحدت‌بخش

خود را جست‌وجو می‌کند و سعی دارد ارزش‌های بزرگی را که به آنها حمله شده، تشریح کند و ضمن برجسته‌کردن جنبه‌های زیبا و انسانی ملت مظلوم، در حقّانیت آنها داد سخن بدهد.

۳-آموزش توده‌ها: یکی از مهم‌ترین مفاهیم مورد نظر این نوع تئاتر، آموزش توده‌هاست. آموزش کسانی که نمی‌دانند به‌راستی در گذشته و در لحظهٔ نبرد و بحران چه روی داده است. در همهٔ مثال‌های پیشین، درام‌نویس برای دستیابی به عنصر وحدت و روح جمعی برای مقابله با دشمن بزرگ و بیگانه بر هویت، تاریخ، فرهنگ و نژاد کشور ستمدیده تکیه کرده است. آموزشی که در اینجا داده می‌شود، آموزشی صرفاً دولتی و رسمی نیست؛ بلکه ملی است و اغلب در چارچوب 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 دربارهٔ آن بنویسند، یقیناً در حد «نمونهٔ 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 روشن‌ساختن کسانی که از حقایق بی‌خبرند، از مهم‌ترین اهداف تئاتر مقاومت است (حامدسقایان، ۱۳۹۰، ج ۲: ۵۶).

تئاتر مربوط به جنگ ایران و عراق، معمولاً با نام تئاتر جنگ خوانده نمی‌شود. در این حوزه، اصطلاح و واژه‌سازی هایی صورت گرفت که تأثیر مستقیمی بر جریان فعالیت این گونهٔ تئاتری داشت. یکی از تعابیر و اصطلاحات به کار برده شده درمورد این تئاتر، «تئاتر مقاومت» نام دارد. اگرچه این واژه می‌تواند در مورد تئاتر جنگ ایران مصداق پیدا کند؛ اما نمی‌توان گفت که مصداق کاملی برای این گونه تئاتر در کشور ماست. اقسامی در این مورد می‌گوید: «به نظر من از طرفی واژهٔ مقاومت نیز گستردگی واژهٔ جنگ را ندارد و باز نگاهی تک‌ساحتی را ایجاد می‌کند و همچنین تئاتر مقاومت می‌تواند به‌عنوان زیرمجموعهٔ تئاتر جنگ محسوب شود

و از طرفی، این واژه شامل حوزه‌های دیگر سیاسی و اجتماعی نیز می‌شود؛ از جمله می‌توان مبارزات مردم بر ضد استعمار، مبارزات سیاسی، فعالیت زندانیان سیاسی و ... را در این حوزه گنجاند. خلاصه آنکه تئاتر مقاومت نیز، یک بعد از ابعاد گستردهٔ تئاتر جنگ و واجد برخی از مفاهیم و مضامین آن است» (اقسامی، ۱۳۸۷: ۱۹).

در هنگام جنگ تحمیلی، در کنار جریانات خودجوش نسل جوان انقلابی و رزمنده، کم‌کم نهادهای انقلابی نیز وارد میدان شده و مقاومت را رسمیّت می‌بخشند و به برگزاری جشنواره‌های تئاتر مقاومت و دفاع مقدّس اقدام می‌کنند.

«تئاتر مقاومت اوّلین تجربه‌های خود را با ماهیّت تهییجی– تبلیغی آغاز کرد. اوّلین تجربه‌های تئاتر مقاومت اگرچه در قیاس با تجربه‌های پیش از انقلاب چندان راضی‌کننده نبود؛ اما به دلیل ارتباط تنگاتنگش با حیات کنونی و در لحظهٔ مخاطبانش، تجربه‌ای بسیار پر نفوذ، لذت‌بخش و تأثیرگذار بود. حضور تئاتر در سنگرها و پشت خاکریزها و در جمع خاک‌آلود و پرشور رزمندگان، تجربه‌ای بی‌سابقه و زیست‌نشده بود که تحقق آن تنها توسط نسل انقلاب امکان‌پذیر بود و به همین دلیل هم ملک مطلق همین نسل باقی ماند و تئاتر پیش از انقلاب، همچنان فاصلهٔ خود را از آن حفظ نمود. این نوع تئاتر انقلابی که در آغاز به تئاتر جنگ و با خاتمهٔ جنگ به تئاتر دفاع مقدّس معروف شد، از منظر تئاتر جهان، به آن جریان یا ژانری تعلق داشت که پیش از این تحت عنوان کلی «تئاتر مقاومت» در دایرةالمعارف‌های تئاتری شناسایی و تبیین شده بود» (چینی‌فروشان، ۱۳۸۷: ۹۴).

اما اگر بپذیریم که جنگ ایران و عراق در واقع یک «جنگ» بود، استفاده از «تئاتر مقاومت» اصطلاحی تقلیل‌گرایانه به شمار می‌رود. در اینجا صحبت از جنگ تدافعی و تهاجمی نیست تا با توسل به دفاعی‌بودن جنگ ایران با عراق، آن را بخشی از تئاتر مقاومت به شمار بیاوریم. شکی نیست که جنگ ایران و عراق جنگی تدافعی بوده؛ اما نباید به این دلیل از کنار آن به سادگی عبور کرد؛ زیرا به هر حال پدیده‌ای که جامعهٔ ایران در طول هشت سال با آن درگیر

بوده، نوعی جنگ است با غالب دردها و مشکلات مربوط به آن؛ پس از این منظر، واژهٔ مقاومت تقلیل‌گرایانه به شمار می‌رود؛ اما جدا از بررسی صدق‌پذیری این اصطلاح، عدم رواج آن در میان متخصصان این رشته و مردم نیز نکتهٔ مهم دیگری است؛ زیرا به علت عدم صدق‌پذیری و کمی وسعت استفاده از آن و کمی اقبال متخصصان و مردم به این اصطلاح بود که اصطلاح دیگری با نام «تئاتر دفاع مقدّس» ایجاد و رایج شد.

۲-٤- تئاتر دفاع مقدّس

۲-٤-۱- ابهام در تعریف تئاتر دفاع مقدّس

سقراط معتقد است کوتاه‌ترین راه شناخت هر پدیده‌ای تعریف آن است. در مورد تعریف تئاتر دفاع مقدّس نیز علاوه بر الزام شناخت آن، نوعی ضرورت برای جداسازی مصداق آن با تئاتر مقاومت (هر مقاومتی، مقدّس است) و توضیح مفهوم واژهٔ «مقدّس» در این ترکیب نیز احساس می‌شود؛ زیرا تا تئاتر دفاع مقدّس تعریف روشن و جامع و مانعی نداشته باشد، تکلیف متولّیان و فعالان این عرصه از هنر مشخص نخواهد شد.

در ادبیات نمایشی معاصر ایران، در دوره‌ای تئاتر دفاع مقدّس را همان تئاتر مقاومت می‌دانستند و در دوره‌ای، هر دفاعی در مقابل متجاوز از دورهٔ هابیل تا صدر اسلام و ... را مرتبط با تئاتر دفاع مقدّس قلمداد می‌کردند و در نهایت در دوره‌ای، تنها هشت سال جنگ تحمیلی را مربوط به تئاتر دفاع مقدّس دانستند.

از طرف دیگر، اصطلاح‌سازی و واژه‌سازی یکی از روش‌های مهم در راه ترویج یک شیوهٔ فکری و رفتاری در جامعه به شمار می‌رود. واژه‌ها و اصطلاحات با ورود به زبان مردم، امکان ورود یک رفتار و منش را در فرهنگ یک جامعه فراهم می‌آورند. دامنهٔ این امر از واژه‌های عام و روزمره شروع شده و واژه‌های تخصصی و قابل‌استفاده در یک حوزهٔ خاص را نیز شامل

می‌شود. اصطلاح دفاع مقدّس و خصوصاً جایگزینی واژهٔ «مقدّس» در این ترکیب نیز، از این قاعده مستثنی نیست.

نگاه به پدیدهٔ جنگ در کشور ما با توجه به آموزه‌های دینی و فرهنگی خاص که در کشورمان رواج دارد، با دیگر جوامع و کشورها متفاوت است؛ زیرا همین وجود ارزش‌های دینی و فرهنگی در جنگ هشت‌ساله باعث شد به جای واژهٔ جنگ از ترکیب «دفاع مقدّس» استفاده شود. «راه‌ها و ابزارهای متفاوتی از جمله ادبیات و شعر، هنرهای نمایشی و تصویری، هنرهای تجسمی، موسیقی و ... برای معرفی و بیان ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی و دینی نهفته در این دفاع وجود دارد که استفادهٔ از آنها می‌تواند در این انتقال فرهنگی مثمر باشد. در بررسی و تحلیل دفاع مقدّس می‌توان هم به صورت کلی و هم به صورت خاص و جزئی به اثرات فرهنگی این دفاع و بررسی مفاهیم و ارزش‌های اجتماعی آن پرداخت» (مکوندی، ۱۳۸۷: ۸۹).

دفاع مقدّس برای مردم ایران، یک دفاع معمولی در برابر یک تجاوز معمولی نبود؛ بلکه ایستادگی تمام‌عیاری بود که به مفاهیم برخاسته از قرن‌ها مظلومیت اسلام و تشیّع در برابر تهاجم همه‌جانبهٔ تفکر دین‌ستیزی معنا می‌بخشید. در چنین بینشی بود که کشته‌شدن در معنای شهادت نمود پیدا می‌کرد.

«دفاع مقدّس جریانی است که تمامی مردم ایران از هر قشر و طبقه، با هر آیین و مسلک، به طور مستقیم و غیر مستقیم با آن درگیر بوده و بر مبنای نگاه اعتقادی خود به مفاهیم دیگری دست یافته‌اند. در این جریان، مرگ به مفهوم شهادت، ویرانی به معنای ایثار و نابودی در قاموس زکات زندگی تعریف شده و در نتیجه، از بار ارزشی والایی برخوردار گشته‌است. طبیعی است که جریانی این چنین فراگیر، بر تمام شئون زندگی اجتماعی مؤثر واقع شده و از جمله هنر و ادبیات را نیز تحت تأثیر قرار دهد» (منظوفی‌نیا، ۱۳۸۷: ۳۵).

«تئاتر دفاع مقدّس، یعنی گونه‌ای از تئاتر که مربوط به وقایع و حوادث دفاع مردم ایران در مقابل تهاجم نظامیان عراقی است؛ از همان آغاز پیدایش در افکار عمومی، از جمله هنرمندان،

در قلمرو نمایش مذهبی طبقه‌بندی شده‌است؛ به عبارت دیگر، تصور عمومی از تئاتر دفاع مقدّس، نوعی نمایش را در ذهنیت فرهنگی، اجتماعی و سیاسی جامعه جای داده است که می‌تواند نمایشی مذهبی را تداعی کند» (حامدسقایان، ۱۳۹۰، ج ۲: ۶۲).

۲-٤-۲- نقش و معنای واژهٔ «مقدّس» در ترکیب تئاتر دفاع مقدّس

دفاع مقدّس اصطلاحی بود که بر گسترهٔ فعالیت‌های مربوط به جنگ ایران و عراق سیطره یافت و عرصهٔ هنر و تئاتر نیز از این روند پیروی کرد؛ اما مشکل اصلی در ترکیب تئاتر دفاع مقدّس، واژهٔ مقدّس و علت اتصال آن به واژهٔ دفاع و بررسی طیف معنایی آن است. اصولاً چه نوع دفاعی مقدّس است و آیا می‌توان همهٔ دفاع‌ها در برابر دشمن متجاوز را مقدّس نامید؟

«ما در حوزهٔ جنگ و مقولهٔ دفاع دو بحث داریم؛ یکی خود بحث جنگ است که به هر حال پدیدهٔ منفوری است و هیچ‌جا جنگ را ستایش نمی‌کنند و طبیعتاً در این حوزه بحث دفاع در مقابل بحث جنگ قرار می‌گیرد و همیشه مورد احترام و ستایش همهٔ ملت‌ها و همهٔ تمدن‌ها بوده. روی این حساب طبیعتاً پدیدهٔ دفاع همه‌جا مطلوب و مورد ستایش است. حالا بحث مقدّس بودن یک مقدار موضوع را خاص می‌کند. ما شاید به این علت که مسئلهٔ اعتقادات دینی و مذهبی ما در جنگ خودش را نشان داده و همیشه مطرح و مهم بوده است، این باعث شده که دفاعمان را مقدّس ببینیم. شاید من بتوانم ادعا کنم که تمام دفاع‌ها به نوعی مقدّس است؛ چون به هر حال دفاع در برابر تهاجم همیشه اتفاق می‌افتد. برای دفاع از مملکت، مردم مظلوم و ... که همهٔ اینها می‌تواند مقدّس باشد. منتها اینکه ما کلمهٔ مقدّس را در انتهای دفاع اصرار داریم وصل به دفاع کشور ما بشود، شاید علت عمده‌اش همان اعتقادات دینی و مذهبی ما باشد» (فدایی‌حسین، ۱۳۸۷: ۷۱).

در مورد دلایل اضافه شدن واژهٔ مقدّس به این ترکیب، اشتراک نظر قاطعی وجود ندارد. برخی اوقات دلیل تقدّس جنگ ما، نفس دفاعی‌بودن آن ذکر می‌شود؛ مانند آنچه سیروس همتی می‌گوید: «جنگ ایران و عراق از آن جهت برای ما دفاع مقدّس محسوب می‌شود که

حتی یک وجب از خاک میهن به دشمن واگذار نشد. این دفاع طولانی، دفاعی ارزشی و مقدّس بود» (بابایی‌ربیعی، ۱۳۸۷: ۲۵۱). اسناد تاریخی گویای این نکته است که در دویست سال گذشته، یعنی از زمان سلطنت فتحعلی‌شاه قاجار تاکنون نزدیک به یک میلیون کیلومتر مربع از خاک ایران جدا شده‌است؛ اما در جنگ ایران و عراق با وجود پشتیبانی قدرت‌های بزرگ از متجاوز، نه تنها یک وجب از خاک ایران در دست نیروهای عراقی باقی نماند؛ بلکه با پذیرش مجدد قرارداد ۱۹۷۵ الجزائر به‌وسیلهٔ عراق، حقّانیت جمهوری اسلامی ایران به اثبات رسید.

اما برخی دیگر مانند فدایی‌حسین اعتقاد دارند که گرایش‌های دینی انقلاب اسلامی و رزمندگان و عموم مردم و از طرف دیگر، اهداف دشمن در مقابله با اهداف مردم ایران، دلیل این نامگذاری است. «آنچه باعث گردیده همواره جنگ هشت‌سالهٔ کشور ما به‌عنوان دفاع مقدّس مطرح شود، اعتقاد به این جریان فکری است که جنگ ما با سایر جنگ‌ها متفاوت است؛ چراکه این جنگ، جنگی اعتقادی بوده است برای دفاع از آرمانی متعالی و اندیشه‌ای مقدّس» (بابایی‌ربیعی، ۱۳۸۷: ۱۹۰).

بنابراین، می‌توان ادعا کرد عاملی که می‌تواند جنگی را از دیگر انواع جنگ متمایز سازد، در بعد اعتقادی آن خلاصه می‌شود. در دوران جنگ تحمیلی، نگاه به جنگ، نگاه به میدان آزمایش الهی بود و به همین خاطر، بودن در آن معرکه که پیروزی در آن می‌توانست کمال سعادت انسان را به همراه داشته باشد، لذت‌بخش می‌نمود و کراهت تصوّر جنگ را از بین می‌برد. در این نبرد، دفاع از ارزش‌ها در درجهٔ اوّل اهمّیت قرار دارد. در نمایشنامه‌های دفاع مقدّس نیز، شخصیت‌ها به دلیل پایبندی به ارزش‌های دینی رفتاری خاص دارند که به دلیل قهرمانی‌شان مورد تجلیل واقع نمی‌شوند؛ بلکه پایبندی آنها به ارزش‌های دینی و حفظ تقدّس دفاع اهمّیت دارد.

۲-٤-۳-آسیب‌شناسی تئاتر دفاع مقدّس

تئاتر دفاع مقدّس همزمان با انقلاب اسلامی زاده می‌شود. اوّلین تئاتر با موضوع انقلاب در اهواز در سال ۵۷ و ۵۸ اجرا شده است. « سپیده سر زد»، اوّلین نمایش اجراشدهٔ کشور در شهر اهواز است. عبدالرضا حیاتی نمایشنامه‌نویس و کارگردان این اثر است که در روزهای پایانی سال ۵۷ آن را به پیشنهاد شهید علم‌الهدی برای اجرا آماده می‌کند.

تئاتر دفاع مقدّس همزمان با آغاز جنگ تحمیلی در پناهگاه‌ها و پایگاه‌های مردمی، مساجد و محلات شکل گرفت و به‌تدریج، حتی در جبهه‌های جنگ نیز به اجرا درآمد. این تئاتر همپای دفاع مقدّس در طول هشت‌سال، آزمون‌هایی را پشت سر گذاشت و تجربیاتی اندوخت. تئاتر دفاع مقدّس در زمان جنگ هم‌پای رزمندگان حاضر است و پس از جنگ نیز، با حمایت ارگان‌های مختلف دولتی، مانند معاونت فرهنگی اجتماعی سپاه پاسداران، مدیریت نمایشی بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس، مدیریت هنرهای نمایشی ارتش، ادارهٔ هنرهای نمایشی بنیاد شهید و امور ایثارگران، انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدّس، وزارت دفاع و پشتیبانی نیروهای مسلح، مرکز هنرهای نمایشی و انجمن نمایش بسیج و ... همواره فعالیت خویش را ادامه داده‌است.

«نخستین حرکت‌های سازمان‌یافته در حیطهٔ تئاتر دفاع مقدّس بازمی‌گردد به برنامه‌های هنری ارتش و سپاه که از سال ۱۳۶۰ به بعد در شهرها، پادگان‌ها و خطوط جبهه‌های جنگ به اجرا درآمدند. واحد نمایش ارتش از همان سال آغاز به کار کرد؛ اما از سال ۱۳۷۸ تحت عنوان «مدیریت هنرهای نمایشی» به تعریف سازمان و تشکیلات خود پرداخت. معاونت فرهنگی سپاه نیز با برگزاری یادوارهٔ سراسری تئاتر «هفده شهریور» نخستین جشنوارهٔ مرتبط با تئاتر انقلاب و دفاع مقدّس را به راه انداخت» (حامدسقایان، ۱۳۹۰، ج ۱: ۴۵).

«در سال‌های آغازین جنگ، تئاتر دفاع مقدّس بیشتر به شکل تهییجی– تبلیغی ارائه می‌شد. در این مرحله، پرداخت به مضامین مرتبط با جنگ اهمّیت بیشتری دارد و به جنبه‌های فنی و هنری آثار کمتر توجه می‌شد» (همان: ۲۳).

از سال‌های پایانی جنگ تا نیمهٔ اوّل دههٔ هفتاد، شخصیت‌پردازی در نمایشنامه‌ها تکامل می‌یابد و با آفرینش شخصیت‌های تازه‌ای در ادبیات نمایشی دفاع مقدّس روبه‌رو هستیم؛ شخصیت‌هایی مانند آسیب‌دیدگان از جنگ، آزادگان، اسرا، خانواده‌های شهدا، مفقودالاثرها و ....

از نیمهٔ دوم دههٔ هفتاد تا به امروز، پرداخت‌های زبانی، ارتقای دیالوگ‌نویسی، طرح مضامین نو و به‌ویژه، نقّادی سیاسی و اجتماعی جنگ مورد تأکید بیشتری قرار می‌گیرد.

بیشتر نمایشنامه‌های دفاع مقدّس از زمان جنگ تاکنون با حمایت بخش‌های دولتی انجام شده‌است و بخش خصوصی کمتر بدان پرداخته‌است. از نخستین ماه‌های پس از جنگ تحمیلی، اجراهایی صحنه‌ای با عنوان «نمایش‌های جنگی» در جبهه‌ها و شهرها، اذهان رزمندگان و مردم را به خود جلب نمود. به‌تدریج این نمایش‌ها تحت لوای «تئاتر دفاع مقدّس» رواج و گستردگی بیشتری یافتند؛ به‌ویژه آنکه از سال ۱۳۶۰ در سطح ارتش و سپاه تشکیلات مشخصی (عقیدتی، سیاسی‌ها و بخش‌های فرهنگی) با سرمایه‌گذاری و برنامه‌ریزی دست به تولید نمایش دفاع مقدّس زدند. از سال ۱۳۶۹، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدّس و از سال ۱۳۷۵، انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدّس به‌عنوان اصلی‌ترین نهادها و تشکیلات رسمی تئاتر دفاع مقدّس در ایران، از طریق برگزاری جشنواره‌های تئاتری و نیز برنامه‌ریزی برای تولید نمایش و یا حمایت از اجراهای صحنه‌ای، در جهت تقویت سطوح کمی و کیفی تئاتر دفاع مقدّس در ایران، فعالیت خود را آغاز نمودند» (حامدسقایان، ۱۳۹۰، ج ۱: ۲۳).

۲-٤-۳-۱- عدم دستیابی به شکل خاص

دانستیم که هدف از انتخاب واژه‌ای خاص برای تئاتر جنگ در ایران (تئاتر دفاع مقدّس)، از اعتقاد به خاص‌بودن جنگ ایران و عراق ناشی می‌شود. برای این خاص‌بودن دلایل مختلفی

ذکر شده است. مواردی مانند آرمان‌خواهی رزمندگان و مردم ایران، تنهایی و مظلومیت مردم ایران در دفاع، هدف دشمن در نابودی آرمان‌خواهی مردم ایران، فداکاری و ایستادگی سرسختانهٔ مردم و ...؛ اما این خاص‌بودن جنگ، در گونه‌ای از تئاتر که نامی خاص بر آن نهاده شده‌است (تئاتر دفاع مقدّس)، چه مفهومی دارد و چگونه نمود پیدا می‌کند؟

طبیعی است که اعتقاد به خاص‌بودن جنگ باید سبب شود ساختار درام جنگی ایران متاثر از این خاص‌بودن، تغییر شکل داده و شکل خاص و منحصر به فردی بیابد. «اگر در دفاع مقدّس، حرف بر سر ارزش‌های معنوی یا دریافت‌ها و کشف و شهودهای فردی و جمعی است، ساختار آن نیز باید مبتنی بر رشد و نمو طبیعی همان دریافت‌ها و همان تضادها و کشمکش‌های ذاتی آن باشد» (قادری، ۱۳۸۲: ۳۹).

چیستا یثربی نیز می‌گوید: «باید گفت که تئاتر دفاع مقدّس در صورتی قدرت تأثیرگذاری بر مخاطب دارد که به دنبال ساختار مناسب خود باشد و این ساختار، لزوماً ساختارهای شناخته‌شدهٔ نمایشی نیست. ویژگی این نوع تئاتر به این است که حرف خود را در ساختاری متفاوت بیان می‌کند» (قادری، ۱۳۸۲: ۴۷).

جمشید خانیان در کتاب خود «وضعیت‌های نمایشی دفاع مقدّس» می‌نویسد: «از اوّلین نمونه‌های نمایشنامه‌نویسی جنگ، یعنی ایرانیان اثر آشیل تا آثار مربوط به کریستیان دیتریخ گراب و هاینریخ فون کلایست و توماس هاردی تا برتولت برشت، پیتر وایس، ارمان گاتی، کاتب یاسین ف راینهارد گورینگ، هاینر مولر و دیگران که هرکدام به انواع جنگ‌ها می‌پردازند؛ نوعی سماجت برای دستیابی به فرم دلخواه دراماتیک به چشم می‌خورد. این گونه‌های بیان که بیش از هر چیز از ویژگی جنگ‌ها و مختص بودن آنها ناشی می‌شود، نمونه‌های برجسته‌ای هستند که جهان خود را می‌سازند؛ پس ما نیز جهان خود را بسازیم» (خانیان، ۱۳۸۳: ۴۱۰-۴۱۱).

اما هنر دفاع مقدّس به‌طور کلی و تئاتر دفاع مقدّس به‌طور اخصّ، نتوانسته‌است ویزگی‌های خاص خود را بیابد و آن را به مخاطب نشان دهد. مسعود دلخواه می‌گوید: «با گذشت نزدیک به بیست‌سال از پایان جنگ، آثار هنری ماندگاری که ضمن بومی‌بودن، وجهه‌ای جهانی نیز داشته باشند، در ایران خلق نشده‌است و اگر هم شده، تعداد آنها انگشت‌شمار است و این ضعف و کمبود در حوزهٔ تئاتر و نمایش بیشتر مشهود است» (بابایی‌ربیعی، ۱۳۸۷: ۱۰۱).

یثربی نیز معتقد است : «زمان آن رسیده است که به جرئت اعتراف کنیم که هنوز فضا و ساختار مناسب این نوع نمایش را پیدا نکرده‌ایم» (همان: ۵۲).

خاص‌بودن جنگ ما هنوز به هیچ مشخصهٔ خاص و قابل قبولی در خصوصیات تئاتر دفاع مقدّس تبدیل نشده‌است؛ در واقع، تئاتر دفاع مقدّس هنوز نتوانسته است به فرم خاص خود دست پیدا کند؛ فرمی که این نوع از تئاتر را منحصر به فرد و جهانی سازد.

«به نظر می‌رسد این آثار نتوانسه‌اند به تمام و کمال، ارزش‌های دفاع مقدّس را در معرض دید مخاطب قرار دهند. نکتهٔ دیگر به سرانجام رسیدن یک شیوهٔ اجرایی و خلق و ابداع یک روش و متد خاص در عرصهٔ نمایش‌های دفاع مقدّس است که به نظر می‌رسد هنوز هم به آن دست نیافته‌ایم» (فرخی، ۱۳۶۱: ۷۵)؛ یعنی نه در جنبهٔ ارزشی و نه از جنبهٔ تکنیکی آن.

۲-۳-۴-۲- سلطه و تأثیر واژهٔ «مقدّس» در تک‌ساحتی‌کردن تئاتر دفاع مقدّس

نکتهٔ مهم دیگر، تأثیر واژهٔ «مقدّس» بر ایجاد و تثبیت نگاه تک‌ساحتی به تئاتر دفاع مقدّس است؛ حتی تأثیر این واژه (مقدّس) بر نمایشنامه‌نویسان و منتقدان و در نتیجه، مخاطبان سایه افکنده است؛ بدون اینکه فرم خاص خود را داشته باشد.

اقسامی استفاده از واژهٔ مقدّس را به دلیل بسط دیدگاه دینی و ارزشی به حوزهٔ هنر و نمایشنامه‌نویسی می‌داند: «اطلاق این واژه به کل این عرصه و بسط آن در همهٔ حوزه‌ها، حتی حوزه‌های علمی و پژوهشی و تحمیل آن بر تفکر فعالان و پدیدآورندگان آثار نمایشی این عرصه، آثار تولید شده را با آسیب‌های جدی و عمیق روبه‌رو ساخته و تمامی مشکلات و

آسیب‌ها در آثار نمایشی از همان نگاه ایدئولوژیک سرچشمه گرفته‌است. در ایران به اقتضای شرایط و به دلیل نگاه ارزشی مسلط و تبلیغاتی و تک‌ساحتی، واژهٔ دفاع مقدّس شکل گرفت و در تئاتر، رویکرد جدید و تازه با نام تئاتر دفاع مقدّس پا گرفت» (اقسامی، ۱۳۸۷: ۱۹).

چینی‌فروشان سلطهٔ متافیزیکی واژهٔ مقدّس را بر نمایش و تئاتر نقد می‌کند و می‌نویسد: «با خاتمهٔ جنگ و بازگشت نیروها به شرایط عادی و گسترش امنیّت و افزایش تنوع مخاطبان این تئاتر، به لحاظ خاستگاه و سن، سواد، تجربه و جداشدنش از خاکی که در آن ریشه گرفته بود، شرایط را به یکباره برای آن دگرگون کرد و اینجا بود که ضرورت استفاده از واژهٔ «مقدّس» مطرح شد؛ واژه‌ای که شور تجربه‌گرایی، مبارزه‌طلبی، زندگی انسانی و طبیعی را از تجربهٔ هنری سلب می‌کند و در همان گام‌های اوّل، پیکر نحیف و جوان تئاتر مقاومت را که در اوّلین تجربه‌هایش در جبهه‌های جنگ خوش درخشیده بود؛ به رغم ظرفیت‌های پایان‌ناپذیری که برای هم‌سویی با تحولات اجتماعی و جهت‌دهی به نیازهای اندیشگی جامعهٔ رو به توسعهٔ ایران داشت؛ در فضا و شرایط جدید، خود را مقهور سیطرهٔ متافیزیکی واژهٔ قدرتمندی می‌یابد که رهایی از آن برایش مقدور نیست؛ پس چاره‌ای نمی‌یابد جز آنکه چهرهٔ واقعی، انقلابی، نافذ و منتقد خود را در پس شاعرانگی‌های خام دستانه‌ای پنهان کند که حتی او را از دستیابی به واقع‌گرایی ادعایی عنوانش ناتوان می‌ساخت» (بابایی‌ربیعی، ۱۳۸۷: ۹۴).

۲-٤-۳-۲- نبود جذابیت در تئاتر دفاع مقدّس

«پس از گذشت نزدیک به سه دهه از شروع جنگ تحمیلی و خلق آثار اوّلیهٔ تئاتر دفاع مقدّس و سپری‌شدن بیست‌سال از پایان دوران دفاع مقدّس، با نگاه تحلیلی به مجموعه نمایش‌های تولید شده ،می‌توان اظهار کرد که یکی از عمده معضلات و مشکلات تئاتر دفاع مقدّس، بها دادن و کمرنگ بودن عنصر جذابیت در تئاتر دفاع مقدّس است. جذابیت، عنصری است که با حضورش به یک اثر نمایشی جان می‌دهد و نبودنش در یک نمایش جان آن را

می‌گیرد. یکی از مهم‌ترین عناصر تئاتر، جذبیت است؛ عنصری که متأسفانه گروه‌های اجرایی، تلاشی درخور برای حضور و بروز آن در آثارشان از خود نشان نمی‌دهند و در تئاتر دفاع مقدّس، شاید مظلوم‌ترین عنصری است که در مرحلهٔ تولید آثار نمایشی بدان می‌پردازند و این معضل یا از بی‌اطلاعی گروه اجرایی است و یا از ناتوانی آن گروه نشئت می‌گیرد.

یکی از مؤلفه‌ها یا تار و پود جذابیت، سرگرمی است. مقوله‌ای که به نظر گروهی از هنرمندان، پرداخت بیش از حد به آن باعث ابتذال و سخیف‌شدن اثر هنری خواهد شد؛ اما شاید عادلانه‌ترین نظر در این زمینه این باشد که بشر هنر را ابداع کرد تا سرگرم شود و اگر قرار است پیام ارزشی، فلسفی، اخلاقی و ... در قالب تئاتر ارائه شود، حتما باید به کسوت مقولهٔ سرگرمی آراسته شود. در این زمینه همیشه استاد سینما آلفرد هیچکاک ابراز می‌کند: «هنرمند نسبت به مخاطبینش دین گزافی را بر گردن دارد که باید آن را با اثر هنری خود ادا کند و آن سرگرمی است» (افشاری‌اصل، ۱۳۸۷: ۱۷-۱۸).

۲-٤-۳-٤- موضوعات تکراری

در اکثر نمایشنامه‌های دفاع مقدّس، موضوع فقدان و گم‌کردن چیز یا کسی در جنگ دیده می‌شود. شخصیت اصلی نمایش، شخصی یا چیزی را در جنگ به جای گذاشته و اکنون در جست‌وجوی آن است. معمولاً شخصیتی که کسی را در جنگ از دست‌داده، زن است که همسر، نامزد، فرزند، مادر و یا پدر را گم‌کرده و در این فقدان گاه به جنون نیز می‌رسد. این افراد منتظر، به‌ندرت از خود قدرت نشان می‌دهند و در حالتی کاملاً احساسی و به دور از عقلانیت به سر می‌برند و با تصویر زن مقتدر و همراه ایرانی که در طول سال‌های جنگ در جامعه دیده می‌شود، فاصلهٔ زیادی دارند؛ مانند نمایشنامه‌های «انتظار با بوی نرگس» و «از بی‌نامی‌های عشق».

در برخی دیگر از نمایشنامه‌ها، شخصیت اصلی که در میانهٔ نبرد حضور داشته، اکنون به دنبال چیزهایی است که در جنگ از دست داده‌است؛ به عنوان مثال، در نمایشنامهٔ «بوی خوش جنگ»، جانبازی پس از جنگ به خانه برمی‌گردد و دلتنگ هم‌رزمان خود می‌شود و در حالت مکاشفه آنها را می‌بیند. معمولاً شخصیت اصلی این‌گونه نمایشنامه‌ها که کسی یا چیزی را در جنگ گم کرده‌است، شخصیتی منفعل دارد. او نتوانسته پس از گذشت سالیان، خود را با شرایط و محیط پس از جنگ تطبیق دهد.

در برخی نمایشنامه‌های دفاع مقدّس، شخصیت اصلی به دلیل عدم شناخت دیگران از اهداف و اعتقادات وی و در نتیجه عدم درک وی، تنها و عزلت‌نشین است. «اهل اقاقیا»، «با من مثل دریا» و «آواز پر جبرئیل» از این دسته نمایشنامه‌ها هستند. در این آثار نیز، قهرمان به شدت منفعل است، در گوشه‌ای نشسته و منتظر درک از سوی دیگران است. نکتهٔ جالب در این‌گونه نمایشنامه‌ها این است که در اغلب آنها، در انتهای داستان به شکلی باورنکردنی اعتقادات و ایمان رزمنده از سوی اطرافیانش قابل درک می‌شود.

برخی دیگر از آسیب‌ها و ضعف‌های تئاتر دفاع مقدّس به اجمال به این شرح است:

۱. ضعف در طرح ایده و نمایش‌نامه ۲. گسترده نبودن طیف موضوعات و مضامین در آثار دفاع مقدّس ۳. چاپ آثار نمایشی ۴. نبود تعریف مشخص و علمی از تئاتر دفاع مقدّس و برخوردهای سلیقه‌ای ۵. کمرنگ‌بودن استقبال حرفه‌ای‌ها ۶. نبود حمایت مناسب ۷. نبود هدف‌گذاری ۸. نبود نیازسنجی و مخاطب‌شناسی ۹. نهادینه‌نشدن دفاع مقدّس ۱۰. نبود پیوستگی مناسب تئاتردفاع مقدّس با تئاتر کشور.

۲-۵- تقسیم‌بندی انواع تئاتر مقاومت و دفاع مقدّس

در یک تقسیم‌بندی عام، نمایشنامه‌های مقاومت و نمایشنامه‌های دفاع مقدّس را به دو دسته تقسیم می‌کنند: نمایشنامه‌هایی که به ویژگی مثبت جنگ، مانند مقاومت، ایثار و ازخودگذشتگی و سازندگی و ... اشاره دارند و دستهٔ دوم، نمایشنامه‌هایی که نکات منفی جنگ، مانند ویرانی، تجاوز و ... را مورد توجه قرار می‌دهند؛ همچنین نمایشنامه‌های دفاع مقدّس را می‌توان از نقطه‌نظر پرداختن مستقیم به جنگ یا توجه به مسائل حاشیه‌ای و تبعاتی جنگ از هم متمایز کرد.

اما رایج‌ترین تقسیم‌بندی انواع تئاتر مقاومت و دفاع مقدّس از منظر بستر تاریخی است. از این منظر «انواع تئاتر مقاومت و دفاع مقدّس به سه دسته تقسیم می‌شوند: ۱- از انقلاب تا جنگ تحمیلی-۲- در زمان جنگ تحمیلی (که خود به سه دستهٔ الف- در پشت جبهه‌ها و درون شهرها- ب- در جبهه و سنگر- ج- در اسارت تقسیم‌بندی می‌شود.) ۳- از پایان جنگ (۱۳۶۷) تاکنون» (حامدسقایان، ۱۳۹۰، ج ۱: ۷۹).

فرخی نمایش‌هایی را که در مورد جنگ ایران و عراق به روی صحنه رفته‌اند، از منظر اجراگران به سه دسته تقسیم می‌کند: «الف- آثاری که در سالن‌های نمایش و توسط گروه‌های حرفه‌ای تئاتر و یا ارگان‌ها و نهادها و گروه‌های غیرحرفه‌ای به صحنه رفته‌اند. ب- آثاری که در جبهه‌های جنگ اجرا شده‌اند. نمایش‌هایی که عمدتاً توسط گروه‌های غیرحرفه‌ای در مناطق مختلف مرزی با هدف سرگرمی رزمندگان و تقویت روحیهٔ آنها بوده است. مضامین این‌گونه اجراها عمدتاً موضوعات کمدی بوده است. ج- نمایش‌های دفاع مقدّس در جشنواره‌ها. از اوّلین نمایش‌هایی که به‌صورت حرفه‌ای و توسط بازیگران ادارهٔ تئاتر به صحنه رفت، باید به نمایش «حماسهٔ ننه خضیره» اشاره کرد» (فرخی، ۱۳۶۱: ۷۳).

۲-۶- تقسیم‌بندی نمایشنامه‌نویسان تئاتر مقاومت و تئاتر دفاع مقدّس

غالب نمایشنامه‌نویسان جنگ کسانی بودند که جنگ را از نزدیک تجربه کرده بودند. در این میان گروهی آشنا و معتقد به استفاده از تکنیک نمایشنامه‌نویسی هستند و گروهی، لوازم و قواعد نگارش یک نمایشنامه را در نظر نگرفته‌اند. نصرالله قادری در تقسیم نمایشنامه‌نویسان جنگ ایران و عراق، آنها را به سه دسته تقسیم می‌کند: «۱- مسلمانان دلسوختهٔ بی‌تکنیک -۲- مخالفان مدعی بی‌محتوا -۳- مسلمانان دلسوزی که هم تکنیک را می‌شناسند و هم محتوا را دارند؛ اما چنان اندک هستند که حتی از طرف سردرمداران متولی این هنر نیز به بازی گرفته نمی‌شوند» (قادری، ۱۳۸۲: ۵).

دلیل اصلی عدم ورود نمایشنامه‌نویسان کهنه‌کار به عرصهٔ درام جنگ، نگاه غیرتخصصی و تک‌ساحتی و ورود افراد غیرمتخصص و خارج از این حیطه به دنیای هنر به شکل عام و نمایشنامه‌نویسی به شکل خاص بوده است. نگاه تک‌ساحتی موجود در تئاتر دفاع مقدّس باعث شد که نمایشنامه‌نویسان مطرح و موفق، این عرصه را برای حضور مناسب ندیده و هیچ‌گاه در آن حضور نیابند. همین دیدگاه به گروه غیرآشنا به فنون نمایشنامه‌نویسی که تنها با دلیل ایمان و علاقه به این حوزه وارد شده بودند، جسارت و میدان و حوزهٔ فعالیت بیشتری بخشید و همین امر، دلیل مضاعفی برای عدم ورود نمایشنامه‌نویسان موفق به عرصهٔ تئاتر دفاع مقدّس شد؛ زیرا آنها این عرصه را «دولتی»، «فرمایشی» و به دور از خلاقیّت و آزادی می‌دیدند. نمایشنامه‌نویسانی که بدون توجه به اصول فنی درام، غرق در اعتقادات خود به نگارش نمایشنامه پرداختند؛ به کلی از قواعد درام و تفاوت‌های اساسی آن با حوزه‌های دیگر ادبیات، نظیر شعر و داستان غافل بودند و اقدام به نگارش نمایشنامه‌هایی کردند که بسیاری از آنها در واقع شعر هستند، نه نمایشنامه. این افراد با وجود اعتقاد محکم و راسخ خود به ارزش‌های دفاع مقدّس، به دلیل عدم تسلط به اصول و فنون نمایشنامه‌نویسی، بیشترین صدمه‌ها را بر پیکر نمایشنامه‌نویسی دفاع مقدّس وارد ساختند. این نمایشنامه‌نویسان معتقد و پرشور، در وهلهٔ اوّل رزمندگانی بودند که با

حضور در جنگ و لمس اتفاقات و دردهای آن از نزدیک، احساس دین و وظیفه و اشتیاقی برای انتقال این مفاهیم به مردم داشتند و بنابراین، عرصهٔ هنر و از جمله تئاتر را انتخاب کردند.

موفق‌ترین نمایشنامه‌نویسان جنگ ایران و عراق، کسانی هستند که هم با قواعد نمایشنامه‌نویسی آشنایی کامل دارند و هم خود در جنگ حضور داشتند؛ افرادی مانند نصرالله قادری و حسین فرخی.

۳- نتیجه‌گیری

در حوزهٔ فرهنگ و هنر ایران، تئاتر و نمایش همواره مورد توجه هنرمندان و منتقدان جامعه بوده‌است. با وقوع انقلاب اسلامی و پس از آن جنگ تحمیلی، ارزش‌های دینی و باورهای ناشی از اعتقادات دینی، راه خود را در هنر و از جمله تئاتر باز کرد و منجر به خلق گونه‌ای جدید از تئاتر به نام تئاتر مقاومت و تئاتر دفاع مقدّس در ایران شد.

تئاتر دفاع مقدّس با محوریت مسائل جنگ ایران و عراق، در واقع گونه‌ای از تئاتر جنگ است که از نظر شکل و محتوا، ضمن پرداختن به مضامین، موقعیت‌ها، رویدادها و شخصیت‌های جنگ، الزاماً ارزش‌های دینی و اخلاقی، حماسه‌ها و ایثار رزمندگان ایران را بازتاب می‌دهد. این تعریف و اصطلاح، دفاع مقدّس را ریشه در ارزشی و مقدّس و دفاعی‌بودن جنگ ایران و عراق می‌داند و به همین دلیل آن را با جنگ‌های دیگر متمایز و متفاوت بیان می‌کند. جریان و شکل تازهٔ تئاتر دفاع مقدّس تنها مختص به ایران است. این‌گونه تئاتر در ایران پدید آمد و می‌توان آن را زیرمجموعهٔ تئاتر جنگ دانست.

اطلاق تئاتر جنگ به تئاتر دفاع مقدّس، تنها می‌تواند از نظر شکل و مضمون، ادبیات نمایشی مربوط به جنگ ایران و عراق را معرفی کند؛ اما محتوای عقیدتی و ارزشی آن را در بر نخواهد گرفت.

در حالی که نمایشنامه‌نویسی جنگ، اصطلاحی مطرح و جاافتاده در سراسر جهان است و تئاتر مقاومت نیز می‌توانست به جایگاه واقعی خود برسد؛ اما با ورود اصطلاح دفاع مقدّس به

سراسر جامعه و خصوصاً عرصهٔ هنر و تئاتر، چهرهٔ ادبیات نمایشی ایران به کلی دگرگون می‌شود و سیطره‌ای که واژهٔ مقدّس و ترکیب تئاتر دفاع مقدّس بر نمایش و نمایشنامه‌نویسی پس از جنگ در ایران پیدا می‌کند، سبب ارزشی و دینی و ایدئولوژیکی‌شدن تئاتر ایران می‌گردد. دیدگاهی که جای آن در نمایشنامه‌نویسی نبوده و برای ورود به این هنر، هنوز فرم و ویژگی‌های خود را نیافته است.

فهرست منابع

افشاری‌اصل، ایرج. (۱۳۸۷). **جذابیت در تئاتر دفاع مقدّس، نت گمشده**. به کوشش محسن بابایی. تهران: انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدّس.

اقسامی، عباس. (۱۳۸۷). «تئاتر دفاع مقدّس؛ عدم تعادل فرم و معنا». مجلهٔ صحنه. ش ۲۰، صص ۱۶–۲۳.

اکبرزاده، تقی. (۱۳۸۱). «**یک چشم دیگر**». گزیده‌نقدهای نمایشنامه‌های نهمین جشنواره تئاتر دفاع مقدّس. تهران: انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدّس.

بابایی‌ربیعی، محسن. (۱۳۸۷). «**نت گمشده**». مجموعه مقالات چهارمین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت. تهران. انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدّس.

براکت، اسکار. (۱۳۷۵). **تاریخ تئاتر جهان**. ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور. چاپ ۲. تهران: انتشارات مروارید.

چینی‌فروشان، صمد. (۱۳۸۷). «**عمل تاریخی ناهمزمانی تحولات اجتماعی و هنری و ناکارآمدی تئاتر در هم‌سویی با تحولات انقلابی در ایران معاصر**». **نت گمشده.** مجموعه مقالات چهارمین همایش‌پژوهشی تئاتر مقاومت. به کوشش محسن بابایی‌ربیعی. تهران: انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدّس. صص ۸۸–۹۸.

حامدسقایان، مهدی. (۱۳۹۰). **فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدّس**. جلد ۱ و ۲. تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدّس.

خانیان، جمشید. (۱۳۸۳). **وضعیت نمایشی دفاع مقدّس**. تهران: انتشارات عابد.

دو وینیو، ژان. (۱۳۹۴). **جامعه‌شناسی تئاتر**. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: نشر مرکز.

فدایی‌حسین، سیدحسین. (۱۳۸۷). «مروری بر تئاتر دفاع مقدّس در دههٔ شصت». مجلهٔ صحنه. مسلسل ۷۸، ش۶۱، صص ۷۲-۷۵.

قادری، نصرالله. (۱۳۸۲). « تئاتر مقاومت در لهستان». مجموعه مقالات اوّلین همایش‌پژوهشی تئاتر مقاومت. تهران: انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدّس.

قادری، نصرالله. (۱۳۸۶). «ارزیابی شتابزده‌ای بر آسیب‌شناسی نمایشنامه‌نویسی دفاع مقدّس». مجلهٔ صحنه. ش ۱۵.

محسنیان، مشهود. (۱۳۸۶). **تئاتر و جنگ**. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

ملیشیگر، زیگفرید. (۱۳۸۸). تاریخ تئاتر سیاسی. ترجمهٔ سعید فرهودی. تهران: نشر سوره.

منظوفی‌نیا، فرشاد. (۱۳۸۷). «ظرفیت نمایش سنّتی ایران در بیان مضامین دفاع مقدّس». مجلهٔ صحنه. مسلسل ۸۱-۸۲-، ش ۶۴ و ۶۵، صص ۳۲-۳۷.

نوراحمد، همایون. (۱۳۸۱). **فرهنگ اصطلاحات تئاتر**. تهران: انتشارات نقطه.