

آسیب شناسی نمایشنامه های دفاع مقدس

سمیه کاظمی زردخشویی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد (نویسنده مسئول)

چکیده

با آغاز جنگ تحمیلی در ایران در سال ۱۳۵۹ و شروع مقاومت سلحشورانه ملت ایران در برابر رژیم متجاوز عراق، ادبیات جدیدی شکل می گیرد که به ادبیات دفاع مقدس موسوم است. این ادبیات بر اساس تجربه گرایی واقعیات جنگ و با تکیه بر جنبه های مذهبی و حماسی آن شکل گرفته است، با به تصویر کشیدن پیامدهای مخرب جنگ و مسائل انسانی آن، سعی در روشننگری و ثبت این دوره از تاریخ کشورمان دارد. در این میان، نمایشنامه نویسی دفاع مقدس یا ادبیات نمایشی دفاع مقدس، گونه ای از ادبیات نمایشی است که هویت خود را از خاطرات، یادداشت ها، گزارش ها، زندگینامه ها، داستان و تاریخ رسمی به دست آورده است؛ که رویارویی و تضاد میان دو نیرو و جبهه و مسائلی چون رزم و شهادت، مجروحیت و اسارت، فداکاری و ایثار و زندگی رزمندگان را نشان می دهد؛ و این قالب هنری سعی دارد با پرداختن دراماتیک، مقوله ی جنگ را مطرح و مورد بررسی قرار دهد. اینکه نمایشنامه ی دفاع مقدس چه ساختاری دارد، چه اهدافی را مد نظر دارد و نمایشنامه های دفاع مقدس چه ضعف ها و نقاط قوتی دارند؟ سولاتی است که تلاش شده در این مقاله بر اساس بررسی سه نمایشنامه ی برجسته ی دفاع مقدس، به آن ها پاسخ داده شود.

واژه های کلیدی: ادبیات دفاع مقدس، مقاومت، نمایشنامه، ساختارهای نمایشنامه.

۱- مقدمه

به طور کلی در مفهوم عام باید گفت: نمایشنامه متنی است که نمایش از روی آن خوانده، تمرین و اجرا می شود و آن «ژانر» یا نوع ادبی خاصی است که با داستان تفاوت دارد. عناصر و ابزارهای نمایشنامه نویسی فراتر از داستان به کار گرفته می شوند. «آن چه در داستان «بیان» و «توصیف» می شود در نمایشنامه باید «دیده» و «تصویر» گردد.» (ویل دان، ۱۳۹۴: ۵)

ادبیات نمایشی یا تئاتر یکی از فنون ادبی است که در ایران سابقه ی کهن دارد.

«از قدیمی ترین ادبیات نمایشی ایران می توان به پرده خوانی، نقالی خیمه شب بازی، سیاه بازی و ... اشاره کرد. بعد از ورود ادبیات نمایشی غربی به ایران، به تدریج فیلم نامه نویسی و نمایشنامه نویسی شکل گرفت و به عنوان یکی از فنون ادبیات نمایشی گسترش یافت.» (بیضایی، ۱۳۸۳: ۹)

اما نمایش و نمایشنامه نویسی به مفهوم اروپایی آن در ایران سابقه ی دیرینه ای ندارد؛ اما اینکه چرا ادبیات نمایشنامه نویسی در ایران پانگرفته بود به اوضاع سیاسی و استبدادی آن زمان بر می گردد. در آن موقع زمینه و مجالی برای رشد این نوع ادبیات که ذات آن نقد بود وجود نداشت؛ زیرا حکمرانان با روحیه ی استبدادی که داشتند هیچ نوع نقدی را بر نمی تابیدند. در طول تاریخ دیده شده که هر گاه زمینه ای برای آزادی دیده شد، ادبیات ایران نیز به نوعی شکوفا شد مانند دوره ی مشروطیت و پس از جنگ جهانی دوم و فرار رضا شاه که نهضتی در حوزه درام و نویسندگی دیده شد.

«آشنایی ایرانیان با نمایش مدرن و به تبع آن، شکل گیری «ادبیات نمایشی» خصوصاً «نمایشنامه نویسی» در دوره ی قاجار و به سبب آشنایی ایرانیان با نمایش مدرن نه از طریق متون نمایشی، بلکه از طریق «تماشا و تماشاخانه» یعنی از طریق مشاهده نمایش ها بر صحنه بود.» (اسکویی، ۱۳۷۸: ۱۶۵) و از اتفاقات مهمی که در عرصه ی ادبیات فارسی، به ویژه ادبیات نمایشی به وجود آمده، ورود مقوله ی دفاع مقدس به این عرصه و به وجود آمدن تئاتر مقاومت یا نمایشنامه دفاع مقدس است.

«تئاتر مقاومت از آغاز نیز به دنبال اهدافی بود. از جمله افشاگری علیه جنگ، و نشان دادن تمایز بین جنگ تدافعی و جنگ تجاوزکارانه، مبارزه علیه استعمار و آموزش جنگ دو روی سکه بیشتر ندارد یا جنگ تجاوزکارانه است که کشوری با توجیهی منطقی به مردم و سرزمینی تجاوز می کند تا به کار خود مشروعیت ببخشد که همواره این نوع جنگ در ادبیات پایداری مورد نکوهش و نفرت و سرزنش بوده است. یا جنگ تدافعی است که جنگی ستوده و عادلانه است. کشوری که به آن حمله شده، همه نیرو های خود اعم از انسانی، اقتصادی و فرهنگی ... دست به دست هم داده و برای دفاع از ارزش های کشور بسیج شدند. در این میان نویسندگان نیز بیکار ننشسته و با اسلحه توانمند قلم به یاری جبهه های مقاومت پرداختند.» (بابایی ربیعی، ۱۳۸۸: ۱۱۸)

۱-۱ بیان مسئله

متأسفانه علی رغم در برداشتن همه ی این ارزش ها، ادبیات دفاع مقدس، هنوز نتوانسته آنچنان که باید جایگاه شایسته ی خویش را به دست آورد. «از آغاز شکل گیری تا این زمان دچار ضعف هایی است که انتقادات فراوانی را به خود معطوف کرده است. عدم توجه نویسندگان این گونه داستان ها به نوآوری های صوری و تکنیک های مدرن داستان نویسی، نگاه جانبدارانه و محدود به مقوله جنگ و مسائل مرتبط با آن، کم تجربگی، غیر حرفه ای بودن نویسندگان آن، عدم پردازش عمیق پیچیدگی های روانی و تحول شخصیتی افراد... همه انتقاداتی هستند که در مورد ادبیات دفاع مقدس مطرح شده است.» (بی نیاز، ۱۳۸۲: ۱۹)

در این میان، یکی از مهمترین صدماتی که بر پیکره ی این ادبیات وارد آمده، آسیبی است که در کتاب «صدسال داستان نویسی ایران» به آن اشاره شده است:

«عدم مشارکت روشنفکران دگراندیش در عرصه ی جنگ سبب شده است که جنگ از حوزه ی روشنفکران خارج شود و هنوز نیز همین طور است. جنگ و روایت جنگ هنوز هم کم و بیش در انحصار گروهی است که وجه غالب دیدگاهش را نوعی اسلام‌گرایی تشکیل می دهد... جداکردن روشنفکران از جنگ به این انجامیده است که جنگ و ابعاد انسانی و روانی و سیاسی و اجتماعی آن از حوزه تحلیل های روشنفکرانه درخور، برخوردار نباشد.» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۳۰۲) از این رو بنا بر نیاز ادبیات دفاع مقدس به این تحوّل و دگراندیشی، نمایشنامه گزینه ای است که می تواند رویکردی تازه و متفاوت به این ادبیات بخشد. نمایشنامه با نگاهی ملموس و با بازسازی پدیده ی جنگ و با به تصویر کشیدن مسائل انسانی آن، محدودیت های این ادبیات را در هم می شکند و بستر مناسبی را برای طرح نظریات روشن بینانه فراهم می آورد.

۱-۲- ضرورت و اهمیت تحقیق

درباره ادبیات نمایشی دفاع مقدس باید گفت که متاسفانه با وجود همه ی تلاش ها، در این زمینه کار شایسته ی زیادی انجام نشده است؛ اما در این میان لازم به ذکر است، از زمانی که دبیرخانه جشنواره تئاتر دفاع مقدس کار خود را به طور رسمی برای اولین بار در سال ۱۳۷۳ تا به امروز آغاز نموده است. به جرأت می توان ادعا کرد که تا به حال یک نسخه از تمامی نمایشنامه هایی که در آن ها به موضوع جنگ و دفاع مقدس و تاثیرات آن پرداخته شده را می توان در دبیرخانه ی این جشنواره یافت و هر اثری که در جشنواره شرکت نموده و به بخش مسابقه راه یافته نشانگر آن خواهد بود که این آثار به لحاظ مضمون و موضوع، همچنین از نظر کیفی نسبت به سایر آثار ارسالی، از الویت برخوردار بوده است. عمده اعتماد این مقاله بر کار دبیرخانه جشنواره دفاع مقدس استوار است، چراکه این نهاد از سال ۱۳۷۳ تا کنون علاوه بر برگزاری هفت جشنواره، انتخاب متون برتر، امر آرشیو آثار نمایشی جنگ را نیز به دوش کشید که خود به خود برای این پژوهش سخت پرفایده بوده است.

با این پیش فرض می توان نتیجه گرفت که سه متن برگزیده از هفت دوره ای از جشنواره دفاع مقدس می گذرد، بدون شک از نظر کیفی [عین برخوردار از ویژگی های دراماتیک] نسبت به آثار دیگر برتر بوده اند. دلیل این ادعا این است که این آثار از سوی هیئت محترم داوران جشنواره انتخاب و برگزیده شده اند شاید لازم به ذکر این مطلب نباشد که هر یک از اعضای هیئت داوران در حال حاضر از اساتید مجرب و آشنا به فن و اصول نمایشنامه نویسی می باشند که در دانشگاه های شناخته شده ی کشور، دروس تخصصی این فن را آموزش می دهند. بی تردید آثار با ارزش تری نسبت به آثار شرکت کننده در جشنواره وجود دارد که در مقایسه با یکدیگر تفاوت بسیاری به لحاظ کیفی دارند.

اما انتخاب این آثار تنها به این خاطر بوده است که مورد ارزیابی قرار گرفته و یا به روی صحنه رفته اند؛ به عبارت دیگر سه نمایشنامه ای که برای بررسی در این پایان نامه انتخاب شده اند همگی در جشنواره های مختلف دفاع مقدس فجر و تئاتر مقاومت به عنوان آثار برجسته برگزیده شده اند.

۱- نمایشنامه ی بوی خوش جنگ.....عبدالرضا حیاتی

۲- نمایشنامه تپه ی افلاک.....سیدحسین فدایی حسین

۳- نمایشنامه شکسته بخوان.....علی روئین تن

و در این پژوهش پاسخ به سوالات ذیل، محورهای اصلی این مقاله را شامل می شود:

۱- ساختار نمایشنامه ی دفاع مقدس چیست؟

۲-اهداف نمایشنامه های دفاع مقدس چیست؟

۳-نقاط قوت و ضعف این نمایشنامه ها چیست؟

۱-۳ پیشینه تحقیق

هرچند در خصوص نمایشنامه ها و خصوصاً نمایشنامه در حوزه ی ادبیات دفاع مقدس، پژوهشها و تحقیقاتی صورت گرفته است، اما بسیاری از این مقالات و پایان نامه ها، به صورت تک بعدی به نمایشنامه های دفاع مقدس نگریسته اند و از یک جهت خاص مورد تحلیل قرار داده اند. مثل:

-بررسی جلوه های اسطوره کهن نمونه در تعدادی از نمایشنامه های دفاع مقدس/نرگس آل مومن دهکردی/پایان نامه ارشد/شهرکرد/مهرماه ۱۳۹۲

-شخصیت پردازی در تئاتر دفاع مقدس /ایرج افشاری اصل/۱۳۹۰

-بررسی جامعه شناسانه نمایشنامه های جنگ ایران و عراق/محمد حسن فردوسی زاده/دانشکده هنر/۱۳۹۱

-اسارت در نمایشنامه های دفاع مقدس/زینب بذرگران قوچان عتیق/دانشگاه شهید باهنر کرمان/۱۳۹۲

اما همچنان باوجود گوناگونی منظرها و ژانرها و اهداف مختلف نمایشنامه نویسی دفاع مقدس، کمبود پژوهش در این زمینه احساس می شود.

۲-بحث

۱-۲- ساختار نمایشنامه ی دفاع مقدس

ارتباط اجزا با یکدیگر و کل اثر را ساختار می گویند. «ساختار طرح ثابتی نیست و به تناسب نمایشنامه و نوشتار شکل متفاوت به خود می گیرد. به طور کلی ساختار مجموعه ی روابط عناصر و اجزای سازنده در یک اثر هنری است. ساختار به دو دسته ی درونی و بیرونی تقسیم می شود. ساختار بیرونی یا همان توالی اپیزودها یا صحنه هاست؛ که هر صحنه به صحنه ی دیگر و هر رویداد به رویداد دیگر ختم می شود و در کل اثر آفریده می شود؛ اما ساختار درونی شامل عناصر سازنده ی نمایشنامه مانند گره افکنی، نقطه ی اوج، بحران، گره گشایی و پایان است.» (ویل دان، ۲۱۵:۱۳۸۸)

منظور از ساختار نمایشنامه، طبیعتاً ساختار کلاسیک با همه ویژگی ها و خصوصیات است که به صورت آکادمیک تحلیل پذیر هستند. مهمترین و پایه ای ترین منبع در این حوزه بدون شک در "فن شعر" ارسطوست که تعریفی جامع از ساختار کلاسیک درام ارائه می دهد و به تفصیل عناصر دراما را مورد بررسی و شناخت قرار می دهد. آنچه اکنون به عنوان مبحث پایه و اصول کلاسیک نمایشنامه از فن شعر تعبیر می شود همان مبانی و اصولی است که پایه مایه تئاتر غربی را شامل شده است. در واقع نوعی تقابل و مواجهه در رأس این ساختار قرار می گیرد که حاصل حرکت قهرمان براساس یک انگیزه و هدف مشخص و موانعی که ضدقهرمان در مسیر حرکت او قرار می دهد است. در این ساختار حرکت قهرمان به عنوان تز و مواجهه ضد قهرمان با او آنتی تز مورد تحلیل قرار می گیرد. نکته مهم دیگر در زمینه بررسی بسترهای چنین مواجهه ای طبق اصول کلاسیک نمایشی توجیه علت و معلولی است. طرح نمایشنامه کلاسیک بدون شک بر اساس طرح و توطئه ای که دارای توجیه علت و معلولی است، پایه ریزی می شود. به همین دلیل تحلیل گر در زمینه شناخت نمایشنامه کلاسیک حرکت قهرمان و درگیری هایش را با معیار علت و معلولی مورد ارزیابی قرار می دهد.

مهدی نصیری در مقاله تئاتر دفاع مقدس و ادبیات مکتوب می نویسد: «می‌نای عناصر کلی و شاخص کلاسیک غربی در نمایشنامه های دفاع مقدس را بر اصول کلاسیک بگذارید زیرا قواعدی تغییر یافته و دگرگون شده هستند. در واقع نمایشنامه های دفاع مقدس حتماً حاصل مواجهه مستقیم قهرمان و ضد قهرمان و برابری نهاد و برنهاد نیستند؛ سربازی را در نظر بگیرید که پس از یک مبارزه سخت تمام هم‌زمانش را از دست داده و حالا با مهمانی اندک در مقابل سپاهی بزرگ قرار گرفته است. این سرباز وقتی که به عنوان یک قهرمان در ساختار درام کلاسیک غربی قرار می گیرد احتمالاً بر اساس توجیه علت و معلولی که به واسطه خواسته و نیازهای منطقی تفسیر می شود، برای زنده ماندن شرایط را بررسی می کنند و چون خود و سلاحش را در برابر ارتش روبرو و ناتوان می بیند تن به اسارت می دهد... اما قهرمان نمایشنامه دفاع مقدس از سطح حوادث بیرونی فراتر می رود و علت و معلولها را کنار می گذارد و بر اساس درکی حکمی و شهودی عمل می کند. تصمیمی که این قهرمان در آن لحظه می گیرد مبتنی بر شرایط حاکم و مقتضیات موجود نیست بلکه وابسته به یک تفکر خاص است. تفکری که ریشه در ارزشهای، بعضاً تعریف ناپذیر و قوانین غیر علمی، دارد. این قهرمان ممکن است نارنجکها را به کمر ببندد و خودش را زیر تانک دشمن بیندازد!» (نصیری، ۱۳۸۹: ۶)

هدف و انگیزه در این دو قهرمان متفاوت است و به همین تناسب نوع حرکت و عمل و عامل تصمیم گیری آنها نیز متفاوت خواهد بود. قهرمان نمایشنامه دفاع مقدس خودش را فراتر از شرایط حاکم مورد ارزیابی قرار می دهد، چرا که مناسبات قرار گرفتن او در ساختار طرح و توطئه داستانی با مناسبات حاکم بر حرکت قهرمان کلاسیک غربی کاملاً متفاوت است. حتی در یک بستر کاملاً حکمی می توان هدف غایی قهرمان دفاع مقدس را شهادت نامید، چرا که شهادت در مناسبات فکری و اعتقادی این قهرمان نوعی پیروزی است. در حالی قهرمان تئاتر جنگ (در کلاسیک غربی) پیروزی را به واسطه وجه علی و معلولی آن تفسیر می کند. این قهرمان در مقابل عناصر متضاد (ضد قهرمانها) قرار گرفته و در شرایطی پیروز خواهد شد که بتواند بر اساس هدفش (پس گرفتن خاک، اجرای فرمان نظامی و...) نیروهای متضاد را شکست بدهد. معنای پیروزی برای این دو قهرمان کاملاً متفاوت است. پس جهانبینی آنها یکسان نیست و طبیعتاً ایدئولوژی (راه و شیوه عمل) یکسانی نیز نخواهد داشت. ایدئولوژی قهرمان کلاسیک غربی تابع بررسی علتها و سنجش سودمندی آنهاست در حالیکه این شیوه حرکت و عمل در قهرمان دفاع مقدس از تفکر و عقیده ای حکمی و مبتنی بر سبقه های اعتقادی نشأت می گیرد. بر این اساس حتی جنس شخصیت قهرمان دفاع مقدس نیز با قهرمان جنگ غربی و تئاتر کلاسیک متفاوت است.

قهرمانان تئاتر دفاع مقدس بیشتر قهرمانان حماسی هستند. رزمنده ای که اسلحه به دست در مقابل نیروهای متخاصم قرار می گیرد و از مرگ و شهادت هراسی ندارد، در حقیقت به رفتاری دست می زند که حاصل نوعی شناخت است. این قهرمان حتی در صورت کشته شدن، سقوط نمی کند و شکست نمی خورد. او خودش راه را انتخاب کرده و اگر کشته می شود مرگ و شهادت را آگاهانه انتخاب کرده است. خبری حرکت و مناسبات عمل این قهرمان تنها به واسطه همین آگاهی می تواند مهمترین وجه تمایز او از قهرمانان جنگ غربی باشد. قهرمان نمایشنامه دفاع مقدس خودش را از ساختار ژانر جدا می سازد و به عنوان یک قهرمان حماسی در مرتبه ای بالاتر از قهرمانان دیگر درام قرار می گیرد. این حرکت سبب کاتارسیس در تماشاگر نمی شود بلکه شناخت ایجاد می کند و به واسطه نیروهای حکمی که در محتوایش نهفته دارد تعالی دهنده می شود. کاتارسیس حاصل انگیزش نیروهای ترحم و ترس در احساس تماشاگر و مخاطب درام است؛ اما تماشاگر تئاتر دفاع مقدس به واسطه عمل قهرمانانه شخصیت‌های داستان به هیچ وجه دچار حس ترس نمی شود، قهرمان دفاع مقدس ترس را نمی شناسد و طبیعی است که چنین احساسی را به جایگاه تماشاگران نیز انتقال نخواهد داد. به همین میزان حس ترحم تماشاگر نیز در مورد شهادت و مرگ این قهرمان به حداقل می رسد. حرکت و عمل قهرمان دفاع مقدس مثل قهرمان تراژدی های کلاسیک در خور ترحم نیست بلکه شایسته تقدیر است؛ بنابراین رفتار قهرمان دفاع مقدس احساسات نیکو و پسندیده را در مخاطب تعالی می بخشد و مانند تراژدی های کلاسیک با ساختار پالایش دهنده احساسات ناپسند و زشت نیست.

اولین نمایشهای این حوزه آنهايي بودند که خود رزمنده ها در جبهه های جنگ آنها را تولید می کردند و به اجرا می گذاشتند. این آثار پیش از آنکه تابع قواعد دراماتیک ساختار تئاتر باشند ویژگی های فضا و موقعیت جنگ را در خود داشته. همزمان با اجرای نمایش توسط آدمهایی که مستقیماً با موضوع جنگ در ارتباط بودند، جریان تئاتر دفاع مقدس در ساختار تئاتر کشور نیز در حال شکل گیری بود.

لازم به ذکر است آنچه ادبیات دفاع مقدس در جامعه ما را از ادبیات جنگ و ضد جنگ در جهان جدا می کند، محتوا و درونمایه این ادبیات است. در همه جهان جنگ، جنگ است و از سلاح های مخرب و مرگ آور برای شکست دشمن استفاده می شود و در همه جهان جنگ همراه با زخم و معلولیت و مرگ است؛ اما آنچه جنگ تحمیلی هشت ساله ایران را با همه جنگ های جهان متمایز کرده است، درونمایه و محتوا و اهداف این جنگ بوده است و آن درونمایه توانسته است شکلی حماسی و بی نظیر به این جنگ ببخشد و نام دفاع مقدس را شایسته آن سازد.

۲-۲- اهداف نمایشنامه های دفاع مقدس

معمولاً ویژگی های هر ژانر ادبی از هدف آن نشات می گیرد. همانگونه که گفته شد:

تئاتر مقاومت از آغاز نیز به دنبال اهدافی بود. از جمله افشاگری علیه جنگ، و نشان دادن تمایز بین جنگ تدافعی و جنگ تجاوزکارانه، مبارزه علیه استعمار و آموزش جنگ دو روی سکه بیشتر ندارد یا جنگ تجاوزکارانه است که کشوری با توجیهی منطقی به مردم و سرزمینی تجاوز می کند تا به کار خود مشروعیت ببخشد که همواره این نوع جنگ در ادبیات پایداری مورد نکوهش و نفرت و سرزنش بوده است.

یا جنگ تدافعی است که جنگی ستوده و عادلانه است. کشوری که به آن حمله شده، همه ی نیرو های خود اعم از انسانی، اقتصادی و فرهنگی و... دست به دست هم داده و برای دفاع از ارزش های کشور بسیج شدند. در این میان نویسندگان نیز بیکار ننشسته و با اسلحه توانمند قلم به یاری جبهه های مقاومت پرداختند. (بابایی ربیعی، ۱۳۸۸: ۱۱۸)

که در سه مرحله شروع به کار کرد:

۱. ابتدا با شروع جنگ تحمیلی، به گونه ای شتاب زده باهدف «اطلاع رسانی» نسبت به یک واقعه ی مهم تاریخی در کشور. این نمایش ها بی آن که از یک تئوری آگاهانه نسبت به تئاتر دفاع مقدس، برخوردار باشند، تنها منعکس کننده حالت های مردمی بودند که ناخواسته با جنگی عظیم رو به رو شده اند. جنگی که ابعاد آن هنوز بر کسی آشکار نشده و علی الظاهر ادامه مبارزات مردم برای استقرار نظام اسلامی در کشور است که سلطه ی شاهنشاهی سال ها ساختار اجتماعی آن را فرسوده است.

۲. همزمان که دفاع مقدس به درازا می انجامد و ساختار جامعه بر اساس این واقعیت که مردم ما درگیر جنگی تمام عیار و احتمالاً طولانی شده اند شکل می گیرد. تئاتر دفاع مقدس نیز به عنوان یک گونه ی نمایش مطرح جای خود را در کنار سایر نمایش ها که مضامینی به غیر دارند باز می کند. اینک نسبت آگاهی هنرمندان - که جزئی از مردم اند- به دفاع مقدس افزوده شده است و جنگ حامل پیام ها و نیاز های جدیدی است که نمایشگر مسلمان می باید در صحنه به آن ها پاسخ گوید. در این مقطع مضامین بیشتر به رخدادهای جنگ تعلق دارد، رویارویی رزمندگان با لشکر دشمن، ایثارها، شهامت ها، فداکاری ها، شهادت ها، پیروزی بر مهاجمین و مظلومیت مردمی که بی مهابا در برابر دشمن صف آراسته اند.

۳. دوران پس از جنگ

شاید متنوع ترین و البته بحرانی ترین مضامین تئاتر دفاع مقدس را بتوان در این مرحله مشاهده کرد.

با پایان جنگ تحمیلی مضامین تئاتر دفاع مقدس به چند گروه تقسیم می شوند.

۱- مضامینی که همچنان در حال و هوای جنگ و مشخصه های دوران جنگ هستند.

۲- مضامینی که با دیدی مثبت به آثار دفاع مقدس و شخصیت های خلق شده در این دوران می پردازند.

۳- مضامینی که با دیدگاه های انتقادی سعی در تحلیل دگرگونه از جنگ داشته و تلاش می کنند جنگ و آثار آن را این بار به گونه ای دیگر به تصویر بکشند. در واقع بیشتر به جای آن که رخداد های فیزیکی و صحنه های نبرد دفاع مقدس گفته شود به زندگی پس از جنگ و تاثیرات آن می پردازند. (اعرابی، ۱۳۸۳: مقاله)

یکی دیگر از هدف های تئاتر مقاومت مبارزه علیه استعمار و تلاش در جهت افشاء و بر ملا سازی تئوری تسلط عده ای بر عده ای دیگر، یا قومی بر قومی دیگر و یا مملکتی بر مملکتی دیگر به بهانه ی (آبادی و آزادی و تکامل و ترمی) که در نهایت منجر به چپاول منابع طبیعی و ثروت و تحت سلطه درآوردن نیروی انسانی آن سرزمین است. هدف تئاتر دفاع مقدس نیز نشان دادن دست های استعماری پشت پرده بود که پشت کشور عراق خود را پنهان کرده بودند تا به وسیله ی آن بتوانند به اهداف شوم خود نائل گردند.

«آموزش» سومین هدف از سه گانه ی اهداف تئاتر مقاومت است. شاید بتوان عنصر آموزش را از نخستین عناصر اهداف ایجاد و تولید یک نمایش دانسته. تئاتر دفاع مقدس نه تنها جنبه ی آموزشی و یادآوری ارزش های انقلاب و جذب نیروهای انسانی به جبهه ها بود، بلکه نشان دهنده اراده عمومی و قدرت انکار ناپذیر مردم در لحظه های سر نوشت ساز تاریخی بود.

۲-۳- نقاط قوت و ضعف این نمایشنامه ها

با بررسی سه نمایشنامه منتخب جشنواره ی تئاتر دفاع مقدس از نظر ساختار و محتوا، پی به نقاط ضعف و قوت این نمایشنامه ها که در واقع به نوعی نمایندگان تئاتر دفاع مقدس هستند می بریم که به صورت جداگانه در ذیل آورده می شود:

۲-۳-۱- نمایشنامه ی بوی خوش جنگ

نمایشنامه بوی خوش جنگ نوشته ی عبدالرضا حیاتی-از نویسندگان شاخص نمایشنامه نویسی دفاع مقدس- درباره ی محسن جانباز قطع نخاعی جنگ است. او بدون اطلاع برادرش که سرپرستی او را در این وضعیت بر عهده دارد، به همراه مادرش به خانه پدری شان، در خرمشهر بازگشته است؛ که هنوز بازسازی نشده و جای مناسبی برای زندگی کردن نیست. در آنجا روح شهیدان همزمش به سراغش می آیند؛ و خانه را برایش تمیز کرده و آن جا را به جای مناسبی برای زیستن تبدیل می کنند. برادر محسن، تورج، خود را به آن جا می رساند و با خشونت خواستار بازگشت آن ها می شود و تهدید می کند که آن ها را خواهد برد؛ اما سید که از قدیم محسن را می شناخته است و در فرمانداری شهر نیز سمتی دارد، مانع از این کار می شود. بعد از رفتن برادر، سید پیرمردی عراقی و دختری جوان به نام صبریه را که از عراق گریخته اند، برای اسکان موقت به خانه ی محسن می آورد. محسن و صبریه پس از یک هفته به هم دل می بازند، اما در دوران اسکان موقت آن ها تمام می شود و صبریه و پیرمرد ناگزیر به چادرهای مهاجران عراقی می روند. سید خبر می آورد که تورج (برادر محسن) دوباره برای بردن او بازگشته است. وقتی محسن تنها می شود، روح پدرش همراه روح همزمان شهیدش برای بردن او می آیند؛ زیرا او اکنون آماده ی شهادت شده است. او از روی ویلچر بر می خیزد و با آنان می رود. وقتی تورج می رسد با ویلچر خالی برادرش مواجه می شود.

نمایشنامه اگرچه با شروع زیبا و داستانی نو می توانست پتانسیل بالایی برای خلق یکی از ناب ترین آثار تئاتر دفاع مقدس باشد؛ و نقطه ی دستیابی به اهداف نمایشنامه ی دفاع مقدس که یکی از اهداف این نمایشنامه ها بیان هویت متجاوزگرانه ی عراق و نشان دادن آثار و خرابی های ناشی از جنگ و نشان دادن قداست شهادت و روحیه ی شهادت طلبی رزمندگان سلحشور هشت سال دفاع مقدس می باشد، اما با سطحی نگری و نداشتن ساختاری ژرف این اهداف تضعیف شده است. در میان داستان، در بیان انگیزه ی قهرمان داستان دچار تناقض گویی می شود. از یک سو محسن انگیزه ی اصلی و واقعی خود را عشق به خانه و خرابی شهر و مسجد جامع خرمشهر می داند اما در اثنای داستان و پس از مواجهه ی کوتاه با دوستان شهیدش ناگهان از مسائل دیگری صحبت می کند و اصلاً انگیزه ی واقعی و داستانی ساختن را با شعارهای تکراری و کلیشه ای درباره ی جنگ و عشق به جنگیدن مجدد و قرار گرفتن در ان فضا و لب کلام شهید شدن می داند.

محسن که باید قهرمان داستان باشد به شخصیتی مبدل می شود که صبرش تمام شده و تحمل این همه رفتار را ندارد و ناگزیر! به شهادت است. انگار از این جا به بعد قهرمان داستان فرشته ای التیام بخش به نام صبریه است.

بار اصلی نمایشنامه بر دوش دیالوگ است، حیاتی در این نمایشنامه با دیالوگهای شخصیت ها فضای داستان را برای خواننده روشن و واضح می کند و در لابلا دیالوگها به خوبی حس غم و شادی و نگرانی و... را به مخاطب انتقال می دهد، اما گاهی به شخصیت ها و موقعیت آن ها کم توجهی کرده، لذا ناخواسته به آن ها توهین هم می کند؛ وقتی «مادر» به دلیل به هم ریختگی خانه در اثر بمباران از زندگی کردن در خرمشهر اظهار نارضایتی می کند، پسرش «محسن» می گوید: «مادر! تو این شهر زندگی کردن لیاقت می خواد» (حیاتی، ۳۸: ۱۳۸۴)

دیالوگهای غلط نیز در این نوشتار به چشم می خورد که بیانگر کم توجهی نویسنده به زبان و تعریف خاص دیالوگ در تئاتر است: «تا اینجا که بخواد درست بشه» (همان: ۳۷)، «وضع من دست کمی از عملیات نداره» (همان: ۳۸)، «مثل دزدا ورداشتی اومدی که چی؟» (همان: ۴۴)، «از جلوم رد شو» (به جای از جلوم برو کنار) (همان: ۴۸) و...

دیالوگ های ساده و تکراری و شعاری صبریه و محسن درباره گنجشکی که یک مرتبه از مشت محسن سردرآورده هم جزئی از شعارپردازی حاصل ورود زن قهرمان است که ظاهراً نماد تمثیلی پرواز عاشقانه ی محسن است.

در بخشی از نمایشنامه محسن به ازدواج خود با صبریه فکر می کند.

{صبریه با تور سفید و لباس عروس از پنجره وارد صحنه می شود، در کنار محسن می ایستد، رضا، رسول، علی و پدرش که هرکدام طبق گلی در دست دارند وارد صحنه می شوند. حالا محسن روی ویلچر در کنار صبریه وسط محسن ایستاده اند و دوستانشان دور آنها می چرخند و بر سرشان گل می پاشند...}

صبریه: باز تو فکری

محسن: {به خود آمده} چیزی نیست با خودم خلوت کرده بودم. (همان)

انگار حیاتی با تداعی و تجسم این صحنه ذهن مخاطب را به سمت ازدواج محسن و صبریه در پایان نمایش می برد؛ اما ناگهان صبریه از نمایش خارج می شود و محسن فقط به رفتن فکر می کند!

شاید هدف حیاتی ایجاد پایانی برخلاف تصور مخاطب داشته است؛ اما به چه قیمتی؟ به قیمت ابهام و ابتر گذاشته شدن هدف نمایشنامه و ایجاد چندین سوال بی پاسخ در ذهن مخاطب؟

گویا شخصیت های نمایشنامه هیچ اهمیتی ندارند و آن ها را به راحتی می توان از داستان حذف کرد و در حاشیه ی حضور قهرمان دور انداخت! نویسنده در پرداخت روایت داستان آن چنان عمیق روی شخصیت ها و حتی شخصیت قهرمان داستان کار نکرده است. گویا تمام کشمکش ها و دیالوگ ها به خاطر توجیه قسمت پایانی نمایشنامه است. شخصیت های اصلی نمایشنامه به خوبی از همه ی ابعاد روحی و روانی و اجتماعی و اخلاقی به خوبی پردازش نشده اند و مخاطب نمی داند که حقیقتا قهرمان داستان (محسن) به دنبال چه چیزی است؟ و یا چرا ضدقهرمان داستان (تورج) اینقدر بد است؟

در کل فضای نمایشنامه که می توانست به سمت و سوی نشان دادن فضای واقعی دفاع مقدس و روزهای پس از جنگ برود به سمت کلیشه و تکراری و ساختگی شدن هدف رزمندگان هشت سال دفاع مقدس رفته است.

۲-۳-۲- نمایشنامه تپه ی افلاک

نمایشنامه تپه ی افلاک نوشته ی سیدحسین فدایی حسین متولد ۱۳۴۵، تهران نویسنده و طراح صحنه ی تئاتر. وی یکی از فعالان تئاتر دفاع مقدس و یکی از شناخته شده ترین نمایشنامه نویسان تئاتر دفاع مقدس است. داستان این نمایشنامه که در منطقه ای به نام تپه ی افلاک، اتفاق می افتد، داستان رزمندگانی است که دچار بی آبی شده اند و روز به روز به تعداد شهدای این منطقه افزوده می شود. سید که جوانی رزمنده است تصمیم می گیرد برای رفع این مشکل به تپه ی افلاک برود و با کلمن به رزمندگان آنجا آب برساند. دوستان او رضا و عباس، او را همراهی نمی کنند. چون کار او را پرخطر و بی فایده می پندارند. پس از شهادت سید و چند سال پس از جنگ، عباس دچار پریشانی و عذاب وجدان می شود و تصمیم می گیرد با تکیه بر دانش فنی خود، عملیات آب رسانی به تپه ی افلاک و مناطق محروم اطراف آن را آغاز کند. او در اثر انفجار بمبی برای حفر تونل جان می بازد.

پس از شهادت عباس، رضا بر آن می شود تا راه او را ادامه دهد و به گروه عملیات آب رسانی بپیوندد.

طرح نمایش نامه، تکراری و پیش پا افتاده نیست. موضوع نو و جذاب است، اما دیالوگ های شعاری و پیش پا افتاده موجب کم جانی نمایش نامه شده است. نمایشنامه ی تپه افلاک از سه پرده یا سه مجلس به نام های: مجلس اول: ساقی، مجلس دوم: وارث، مجلس سوم: تشکیل شده است.

البته صحنه ی هر سه مجلس یک مکان واحد است و آن چه مجلس ها را از هم جدا می کندف زمانهای مختلف روایت است.

اولین صحنه ی شروع نمایشنامه از یک سقاخانه است در محله ی قدیمی، نوایی شورانگیز و حماسی به گوش می رسد، بعدازظهر یکی از روزهای جنگ است، حجله ای نیم ساخته از یک شهید کنار سقاخانه برپاست. آغاز نمایشنامه و آغاز هر مجلس مکانی است که کل داستان بر پایه ی آن مکان و نماد شکل می گیرد: «سقاخانه»

پرده ی اول این نمایشنامه بسیار پخته تر و منسجم تر و متنوع تر است و در واقع قسمت عمده و مهم داستان در پرده ی اول اتفاق می افتد در واقع یعنی بیشتر ساختارهای پیرنگ.

اما در پرده دوم هیچ اتفاقی نمی افتد، تنها پشیمانی عباس است که مدام حرف می زند و شعار می دهد و شعر می گوید.

به عبارتی دیگر بحران داستان نمایشنامه نیز در همان پرده اول اتفاق می افتد که علی رغم تمام دلایل و توجیهات عباس مینی بر عجله نکردن، سید بر تصمیم خود پافشاری می کند و تصمیم به رفتن به تپه افلاک می گیرد.

عباس: با رفتن تو به نفر، هیچ مشکلی از اون همه تشنه حل نمی شه، صبر کن شاید به فکر اساسی کردیم.
سید: چطور؟

عباس: باید فکر کنیم.

سید: می شه بریم اون جا فکر کنیم، با منطقه هم آشنا می شیم.

عباس؟ آگه عجله نکن همه چیز درست می شه.

سید: یعنی می شه کاری کرد؟

عباس: معلومه که می شه، به شرطی که عجله نکنیم.

(سید در فکر است.)

من می رم یه سری به رضا بزنم، تو هم یه کم فکر کن، بعد می بینمت. (سید فقط به او نگاه می کند.) سید نکنه دوباره سرت

بزنه ها، ما باید یه فکر اساسی بکنیم برای کل منطقه (خارج می شود)

سید: (با خود) ولی من نمی تونم بمونم و فکر کنم، یعن خیال اون همه تشنه نمی ذاره.

(دسته کلمن را در دست می فشارد، آن را بر می دارد و از سمت دیگر صحنه خارج می شود.) (فدایی حسین، ۱۳۸۴: ۲۹-۳۰)

گرچه شخصیت پردازی کاراکترهای نمایشنامه ی تپه ی افلاک نسبت به نمایشنامه ی بوی خوش جنگ عمیق تر است و از ویژگی های این نمایشنامه آن است که ذره ذره موجب شناساندن شخصیت ها و اهدافشان می شود که این خود کشمکش در نمایشنامه را به وجود می آورد؛ و موجب جذاب تر شدن داستان نمایشنامه می شود اما فدایی حسین می توانست با تأمل بیشتری روی شخصیت ها و کندوکاو روان شناختی بیشتر روی آن ها دیالوگ های ماندگار تر و ساختاری عمیق تر و کشمکشی جذاب تر و هدفمند تر ایجاد کند. نه این که تنها هدف نمایش نامه بیان (ارزش ایثار و شهادت) - به هر قیمتی- باشد. البته نمایش نامه طرح بکر و جذابی دارد، از نماد ها به خوبی بهره برده شده است و نسبت به دیگر آثار تئاتر دفاع مقدس فدای حسین، دل نشین تر و پخته تر است و شاید عیب بزرگ نمایش نامه شعار زدگی آن باشد.

۲-۳-۳- نمایشنامه ی شکسته بخوان

نمایشنامه شکسته بخوان نوشته ی علی روئین تن متولد ۱۳۴۸ در شیراز است. او فارغ التحصیل رشته ی ادبیات نمایشی از دانشگاه تهران است. نمایشنامه او «شکسته بخوان» در هفتمین جشنواره تئاتر اول شد. خلاصه نمایشنامه که در خوابگاه مهاجران جنگی، اتفاق می افتد، درمورد بازماندگان جنگ است که در نخستین سالهای بعد از پایان جنگ، در کنار هم زندگی فقیرانه دارند. در این میان زائر علو پیرمرد محترمی است و بی بی مرضیه، پیرزنی که تمسخر اهالی را برانگیخته است. زائر از زمان رفتن از خرمشهر، خود را مسافر می داند و هنوز نمازش را شکسته می خواند تا زمانی که بازگردد؛ اما از آن جا که در خرمشهر، حتی جای گور همسر و فرزندش را نمی داند، دل بازگشت ندارد. بی بی هم همین وضعیت را دارد.

این دو اغلب در آلاچیق حیاط خوابگاه درددل می کنند. در شب چهاردهم ماه که مرگ عزیزانشان نیز در همین روز اتفاق افتاده است، به مرور خاطراتشان می پردازند و حسرت روزگار رفته را می خورند، در همین حال کم کم به هم علاقمند می شوند و تصمیم می گیرند به خرمشهر بازگردند. زائر نیز تصمیم می گیرد که در خرمشهر به بی بی مرضیه ابراز علاقه کند، اما مرگ امانش نمی دهد و قلبش که سالها آزارش می داده است از کار می ایستد.

موضوع این نمایشنامه بکر و جذاب است ولی عدم توجه علی روئین تن به عناصر و ساختار نمایشنامه باعث شده است او گرفتار خارطه نویسی شود گویا یک پیرمرد تنها، یک پیر زن تنها را گیر آورده است و هر دو پس از آشنایی خاطرات گذشته ی خود را برای هم نقل می کنند. ضمناً با توجه به دیالوگ زائر: «مو که گفتم نمی خواد کاری کنی بشین تو خونه، من یک هلک هلکی می کنم، با هم می خوریم» (روئین تن: ۱۳۸۷: ۱۰۲) مخاطب بالاخره می فهمد که گویا این دو نفر، همه چیز را فراموش کرده اند و هر کدام به نحوی زمینه ی ازدواج با دیگری را فراهم می کنند. با همه این ها اگر همین اتفاق هم رخ می داد، نوشتار

علی روئین تن می توانست تا حدی به نمایشنامه نزدیک شود، اما متأسفانه این واقعه هم رخ نمی دهد. زائر می میرد و در نتیجه هیچ چیز تغییر نمی کند و حتی بدتر هم می شود.

جدا از نداشتن ساختار نمایشی، این نمایشنامه حتی مخاطب را به اهداف نمایشنامه ی دفاع مقدس هم نزدیک نمی کند. نمایشنامه ای که از ابتدا قرار است ضد جنگ باشد و مشکلات مهاجرین جنگی را به تصویر بکشد، دچار عارضه مندی شده و درون مایه و دیالوگ هایش دقیقاً خط بطلانی بر این منظر کشیده اند. جنگ که در اصل برای نجات خودی ها از دست غیر خودی ها یعنی دشمن شکل گرفته، در دیالوگ های زیر معنای متناقض و پارادوکس داری پیدا کرده است. نویسنده با تعریف فعالیت های پشت جبهه دیالوگش را آغاز می نماید و بعداً در دیالوگ «بی بی» و دیالوگ بعدی خود «زائر» همه چیز را ناخواسته نفی می کند و چنین القا می شود که جنگ راه نجاتی برای فراموش کردن بلاهایی است که خودی ها سر آن ها آورده اند:

زائر: خوب سؤال نداره، منم عین تو، مو هم غریبم و تنها، بازم موقع جنگ هر چند به خاطر این قلب لامصبم و پیری ام از جنگ آف ام کردن، ولی باز به پشت جبهه و کار برای اینایی که می جنگیدن یه نوری می ریخت تو دلم، ولی این چند ماهه غم غربتم ها... شده عین کارون

بی بی: راست می گی، باز صد رحمت به دوره جنگ، سرمون گرم تر بود. دردمون و کم تر می فهمیدیم.

زائر: ها بله، اصلاً نمی فهمیدیم، چه به سرمون می آید (همان: ۱۰۱)

شخصیت ها عمیق و درست پردازش نشده اند، لهجه ی شخصیت ها ظاهراً جنوبی است، ولی عدم تسلط کامل نویسنده بر این لهجه باعث شده لهجه به صورت یکنواخت در زبان شخصیت ها انعکاس نیابد؛ و در کل نویسنده نثر یک دست و معینی ندارد. او هم از حروف شکسته استفاده می کند و هم شیوه کتابت کامل را رعایت می ماید و هم زمان نیز لهجه محلی را با فارسی و انگلیسی کتابی قاتی می کند و این در دیالوگ «زائر» آشکار است:

خوب سؤال نداره، منم عین تو مو هم غریبم و تنها، باز موقع جنگ، هر چند به خاطر این قلب لامصبم و پیری ام از جنگ «آف» ام کردن ولی باز به پشت جبهه و کار برای اینایی که می جنگیدن، یه نوری می ریخت تو دلم، ولی این چند ماهه، غم غربتم...ها شده عین کارون (همان: ۱۰۱)

همه ی این نقاط ضعف باعث شده که نمایشنامه شکسته بخوان حامل هیچ غایت مندی قابل تأملی نباشد!

۳- نتیجه گیری

از زمان شکل گیری ادبیات نمایشی دفاع مقدس که با آغاز جنگ تحمیلی همراه است، این ادبیات دچار محدودیت ها و ضعف هایی گردیده است که تا کنون نتوانسته است به جایگاه شایسته خویش دست یابد. وجود ضعف های ساختاری و تکنیکی، عدم توجه به نوآوری های صوری، کلیشه ای و شعارزدگی شدن نمایشنامه ها و از همه مهمتر، منحصر ماندن ادبیات نمایشی در میان عده ای خاص و کناره گیری بسیاری از دیگر نویسندگان از این عرصه، برخی از علت هایی هستند که مانع نوآوری و خلق آثار ماندنی شده است. تئاتر دفاع مقدس بخشی جدانشدنی از پیکره تئاتر کشور است. اگر کل تئاتر را به یک کالبد تشبیه کنیم، اگر تئاتر دفاع مقدس، مغز این اندامواره نباشد، قطعاً بخشی از قالب آن است که نارسایی در آن به تمام کالبد و بدنه ی تئاتر سرایت خواهد کرد و برعکس. ضعف کالبد، تئاتر دفاع مقدس را نیز به عنوان یکی از اعضاء دچار نارسایی خواهد کرد (سقایان، ۱۳۹۰: ۱۰۰)

از طرفی ورود نمایشنامه نویسی به ادبیات دفاع مقدس باعث دمیده شدن روح تازه ای به کالبد آن شده و از طرف دیگر، ضعف های ناشی از غیرحرفه ای بودن نویسندگان و یا محدودیت های موضوعی و کلیشه ای و شعاری بودن مضامین و توجه نکردن به تفاوت درون مایه های تئاتر دفاع مقدس با تئاتر غرب موجب تولید نمایشنامه ی ضعیف و تکراری و در نتیجه درجا زدن تئاتر دفاع مقدس شده است.

آنچه به اطمینان می توان گفت بزرگترین آسیب را به ادبیات دفاع مقدس وارد خواهد ساخت؟ شبیه سازی ادبیات دفاع مقدس است با نوع ادبیات جنگ در غرب و یا الگو گرفتن از شخصیت در رمان های جنگی غرب است و ساختن قهرمانانی که از فرهنگ و اعتقادات و ایمان مذهبی به دور بوده اند، یا آفریدن شخصیت هایی که ضعف و زبونی را به نمایش بگذارند. برای نویسندگانی که از نسلی به عرصه ادبیات قدم خواهند گذاشت که جنگ را ندیده و آن را تجربه نکرده اند، این آسیب جدی تر خواهد بود، زیرا آنان برای خلق یک داستان و رمان به ذهن خویش یا ادبیات جنگ در جهان که به وفور بازار ادبیات را قبضه کرده اند رجوع خواهند کرد. به همین دلیل است که لزوم ثبت خاطرات و پژوهش و تحقیق در سلوک و رفتار خاص رزمندگان در عملیات و در زمان استراحت و تفریحات و آموزش های آنها یک همت جدی را می طلبد. نسخه برداری و شبیه نویسی از رمان ها و ادبیات غرب بزرگترین آفت برای ادبیات دفاع مقدس خواهد بود که در آینده شاهد چالش هایی در این زمینه خواهیم بود. ولی باید همت کرد و به دور از تعصبات گروهی و نویسندگی، تمامی آنچه را در زمینه دفاع مقدس نوشته می شود موشکافی کرد و مانع از ورود ادبیات بازاری و بی محتوا به خانواده ادبیات دفاع مقدس شد. باید از آنچه به دور از هویت ملی، آموزه های مذهبی و آنچه روح حماسه را برای نسل آینده بی رنگ می سازد پرهیز کرد. باید نمایشنامه هایی نوشت که هویت واقعی زرمند ی دیروز جبهه ها و ماهیت حقیقی دفاع مقدس را به تصویر بکشد و متضمن اهداف متعالی ادبیات نمایشی دفاع مقدس باشد. از این رو جا دارد که با پرداختن جدی تر به مقوله ی نمایشنامه نویسی و استفاده از ظرفیت های آن در ادبیات دفاع مقدس، زمینه شکوفایی آثاری نو و ماندنی فراهم آید. به امید روزی که ادبیات نمایشی دفاع مقدس با ادبیات نمایشی جنگ جهان برابری کرده و حتی برتری یابد.

فهرست منابع

۱. اسکویی، مصطفی، (۱۳۷۸)، تاریخ تئاتر ایران، تهران: انتشارات نگاه
۲. اعرابی، بنفشه، (۱۳۸۳)، مقاله پیشینه های تئاتر مولتی مدیا، مجله نمایش، شماره ۱۷۳
۳. بابایی ربیعی، محسن، (۱۳۷۸) نت گمشده، تهران: انتشارات انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس
۴. بیضایی، بهرام، (۱۳۸۳)، نمایش در ایران، تهران: انتشارات روشنگران
۵. بی نیاز، فتح الله، (۱۳۷۸)، درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی، تهران: انتشارات افراز
۶. حیاتی، عبدالرضا، (۱۳۷۳)، بوی خوش جنگ، تهران: انتشارات مرکز حفظ و نشر آثار دفاع مقدس
۷. دان، ویل (۱۳۹۴)، راهنمای نویسندگان درام، تهران: انتشارات قطره
۸. روئین تن، علی، (۱۳۸۷) شکسته بخوان، تهران: انتشارات مرکز حفظ و نشر آثار دفاع مقدس
۹. سقاییان، حامد، (۱۳۹۰)، فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدس، تهران: انتشارات بنیاد حفظ آثار و نشر ارزشهای دفاع مقدس
۱۰. صافی، قاسم، (۱۳۸۷)، آئین نگارش و ویرایش، تهران: انتشارات ارسباران
۱۱. علی پور زمانی، شهناز (ویراستار)، سرسنگی (زیر نظر)، (۱۳۹۰)، نشانی نشانه، تهران: انتشارات: انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس
۱۲. فدایی حسین، سید حسین (۱۳۷۴)، تپه ی افلاک، تهران: انتشارات مرکز حفظ و نشر آثار دفاع مقدس
۱۳. میرعبدینی، حسن، (۱۳۸۶) صدسال داستان نویسی، تهران: انتشارات چشمه

مطالعات علوم سیاسی، حقوق و فقه

دوره ۳، شماره ۱/۴، بهار ۱۳۹۶، صفحات ۲۲۰ - ۲۳۲

۱۴. نصیری، مهدی، (۱۳۸۹)، مجموعه مباحث پیرامون آسیب شناسی تئاتر مقاومت، تهران: انتشارات رهروان پویش

Pathology of Holy War Plays

Somayeh Kazemi Zardkhashoei

Master of Persian Language and Literature, Shahrekord University (Corresponding Author)

Abstract

In the meantime, playwright holy war or "holy war drama", a kind of dramatic literature, which their identity diaries, notes, reports, biographies, history, which has gained official dealing and the conflict between the two forces, the front and issues such as war and martyrdom, wounded and captured, dedication, sacrifice and live shows warriors. And the dramatic art form trying to deal with the topic of the war raised and examined structural Dhd.aynkh plays what is holy, what goals in mind, the play of the holy war what weaknesses and strengths are, what damage that weakens the resistance is theater and what strategies help to foster this issue? Questions that have been tried in this thesis is based on three plays and as outstanding works have been selected and have gone on stage.

Keywords: Sacred Defense literature, plays, theater resistance, play structures, pathology
