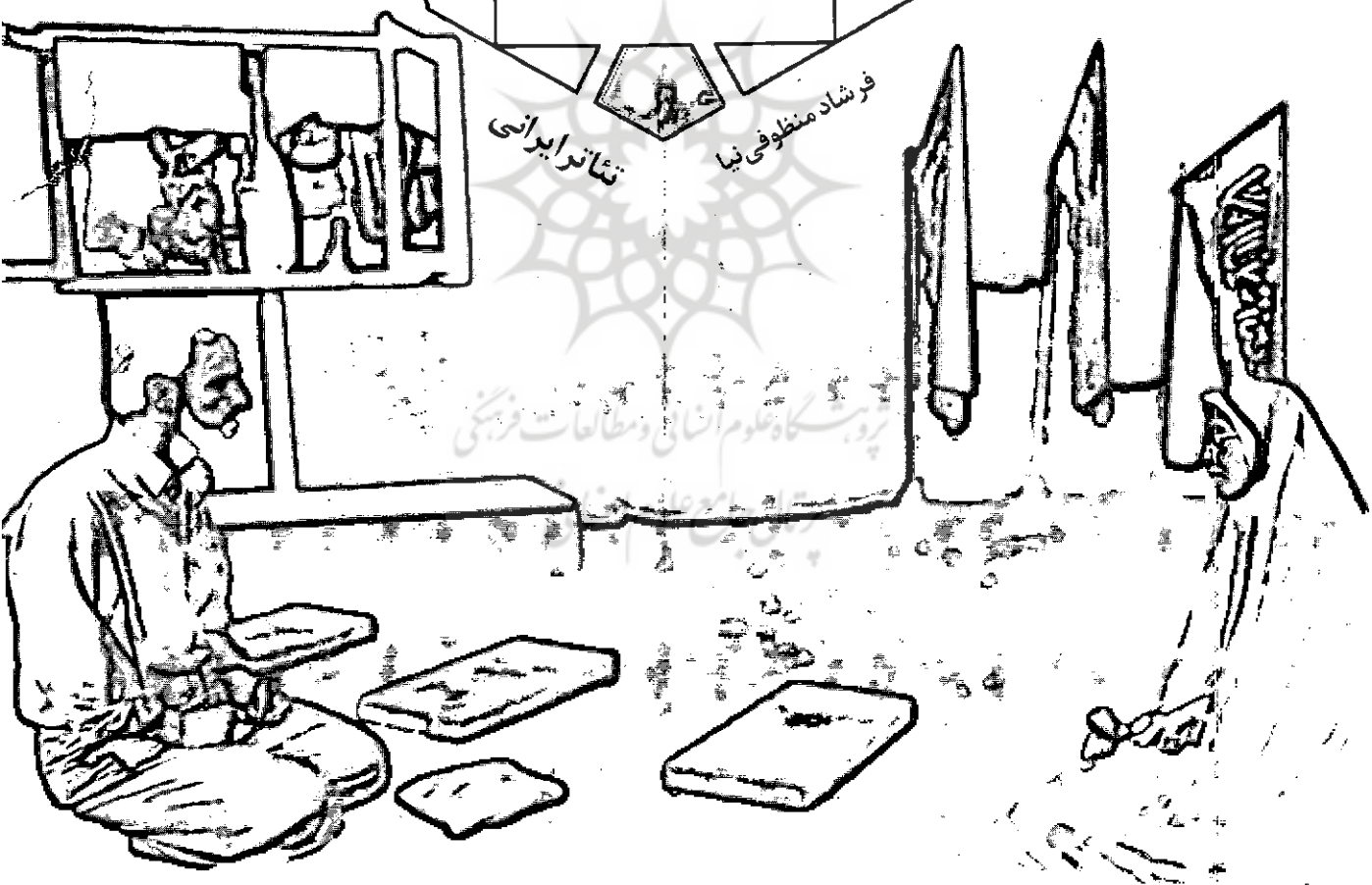
ظرفیت‌های نمایش سنتی ایران در بیان مضامین دفاع مقدس

فرشاد منظوفی نیا
تئاتر ایرانی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

ماهنامه تخصصی تئاتر
صحنه ۳۲
شماره ۶۵-۶۴

مقدمه:

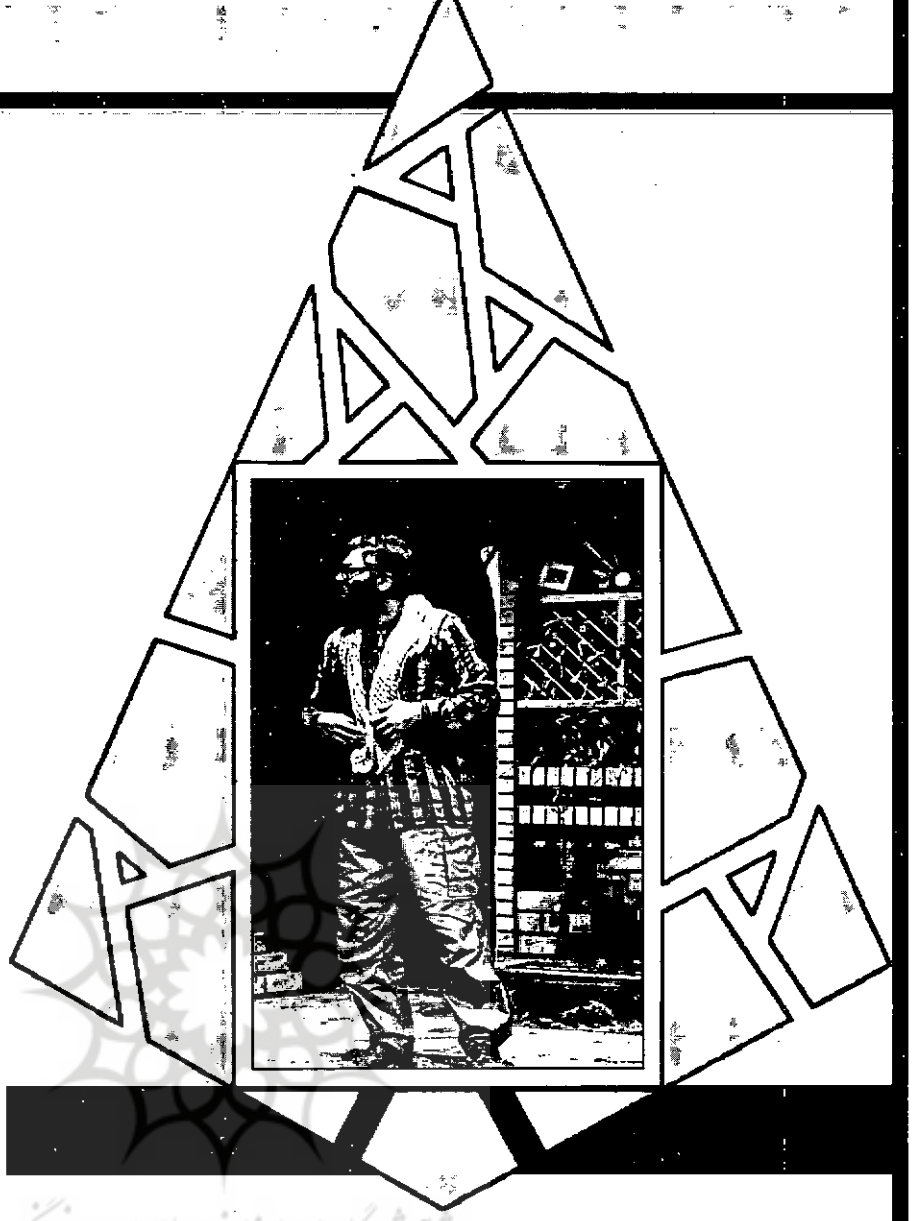
جنگ، بزرگ‌ترین تجلی ناامنی در یک کشور حسوب می‌شود که بر تمامی ساختارهای تماعی، سیاسی و اقتصادی مردم آن کشور ثیر گذاشته و در هر گوشه از جه آنکه برپا شود، ویژگی‌هایی چون ویرانی، مرگ، نابودی و... شترک است. در این میان آنچه که می‌تواند نگی را از دیگر نمونه‌های آن متمایز سازد، در د اعتقادی آن تعریف می‌شود. دفاع مقدس، ریانی شناخته می‌شود که تمامی مردم ایران هر قشر و طبقه و با هر آیین و مسلک، به ور مستقیم یا غیر مستقیم با آن درگیر بوده ر مبنای نگاه اعتقادی خود به آن، به مفاهیم گری دست یافته‌اند. در این جریان، مرگ به هوم شهادت، ویرانی به معنای ایثار و نابودی قاموس زکات زندگی تعریف شده و در یجه از بار ارزشی والایی برخوردار گشته‌اند. یعی است که جریانی این چنین فراگیر، بر ام شئون زندگی اجتماعی مؤثر واقع شده و از مله هنر و ادبیات را نیز تحت تأثیر قرار دهد. تئاتر دفاع مقدس از پدیده‌هایی است که در ند این جریان، پدیدار گشته و به مرور به وان گونه‌ای تئاتر در پیکرهٔ تئاتر کشور جا رفته است. توجه به نام «دفاع مقدس» خود ی‌تواند راه‌گشای چگونگی مضامین در این رصه باشد. دور شدن از عناوینی چون: تئاتر نگ، تئاتر نبرد و... گویای این مطلب است ه این گونهٔ تئاتری در بطن خود، مفهومی دجنگ داشته و هر گونه جنگی که در حوزهٔ اع نبوده و تجاوز به حساب آید را طرد می‌کند. این نگرش انسانی، تئاتر دفاع مقدس، تئاتری ست که در آن ارزش‌های انسانی و اعتقادی رزمندگان، جانبازان، آزادگان و موضوعات مرتبط با آن‌ها به شیوه‌ای دراماتیک، روی صحنه می‌رود. پشتوانه‌ی تفکری و زیربنای نمایشی این گونهٔ تئاتری، حماسه‌های خلق شده در جبهه‌های نبرد و پشت جبهه است که بر مبنای خاطرات رزمندگان، سربازان، فرماندهان جنگ، وصیت‌نامهٔ شهدا و... شکل می‌گیرد. تئاتر دفاع مقدس، حرکتی خودجوش بوده که از همان سال‌های آغاز جنگ، توسط هنرمندان متعهد و دردآشنا، بنیان‌گذاری شده و تاکنون نیز به حیات خود ادامه داده است. حیاتی که تصوّر تحمیلی بودن آن را نفی می‌کند که اگر چنین بود، روح آزادهٔ هنرمند آن را برنتافته و اکنون به بوتهٔ فراموشی سپرده شده بود؛ از دیگر سو، این گونهٔ تئاتری، از همان آغاز پیدایش خود، در افکار عمومی و مخاطبین عام، در حوزهٔ نمایش مذهبی طبقه‌بندی و پذیرفته شده است زیرا که برخوردار از مبانی ایدئولوژیک دینی و مذهبی است. به‌رغم این حقیقت باید گفت تئاتر دفاع مقدس یک نمایش مذهبی نیست چرا که در دقایقی چون شخصیت‌پردازی با آن متفاوت است. به عنوان مثال می‌توان به این نکته اشاره کرد که در تئاتر مذهبی، شخصیت‌ها از دو بُعد صورت و سیرت برخوردارند و به ابعاد دیگری چون بُعد روانی، اجتماعی و جسمانی آنان توجه نمی‌شود؛ لباس سبز و سفید به عنوان صورت، مبین شخصیت اولیایی کاراکتر است که بلافاصله توسط تماشاگر پذیرفته می‌شود و نیاز به شخصیت‌پردازی پیچیده‌ای ندارد اما در تئاتر دفاع مقدس ما نه با اولیاء که با انسان‌هایی مواجه هستیم که برخوردار از ابعاد جغرافیایی، روانی، اعتقادی و غیره هستند و در پی تقرب به اولیاء، در روند سلوک، از هستی فانی خود می‌گذرند تا به باقی دست یابند. با این وجود، تئاتر دفاع مقدس می‌تواند با بهره‌گیری از عناصر نمایش‌های مذهبی، به این گونهٔ نمایشی نزدیک شده و در نتیجه از پذیرش و اقبال عامه برخوردار شود. تئاتر دفاع مقدس را می‌توان به دو دورهٔ کلی تقسیم کرد. دورهٔ نخست آن در زمان جنگ است. بین سال‌های ۱۳۵۹ تا ۱۳۶۷ و دورهٔ دوم که پس از ۱۳۶۷ شکل گرفته و تاکنون نیز ادامه دارد. دورهٔ دوم خود، مشتمل بر سه زیر دوره است:

دورهٔ سازندگی

دورهٔ اصلاحات

زمان حال

به لحاظ مضمون، تئاتر این دوره‌ها با یکدیگر متفاوت هستند. مضمون کلی تئاترهای دورهٔ اول را می‌توان در ایجاد انگیزه برای کسانی که توان نبرد با دشمن را داشتند و تقویت روحیهٔ رزمندگان دانست که طبعاً از وجهی تبلیغی و هیجانی برخوردار بودند. تئاتر دورهٔ دوم با توجه به ادوار خود، اشکالی دیگرگون یافت و سیری از پرداختن به آسیب‌های جنگ تا نگاه انتقادی به آن و بیان ارزش‌های ناب را طی کرد. اینکه چرا تئاتر دفاع مقدس هنوز نتوانسته به جایگاه شایستهٔ خود در عرصهٔ تئاتر کشور دست یابد، مقولهٔ دیگری است که باید در قلمرو آسیب‌شناسی مورد بررسی قرار گیرد. این نوشتار با توجه به موضوع خود، سعی دارد بخشی از ظرفیت‌های نمایش‌های سنتی ایرانی را در پرداختن به مفاهیم تئاتر دفاع مقدس، مورد مطالعه قرار داده و از این رهگذر، تصویری از تئاتر ملی را ارائه کند.



تئاترایرانی:

تئاتر به شکل امروز، یک پدیدهٔ وارداتی است که از حدود صد سال پیش به ایران وارد شده و تاکنون فراز و نشیب‌های زیادی را پشت‌سر گذاشته است. «هنگام سخن گفتن از هنر در سنت اسلامی، مشکل بتوان از چیزی به نام تئاتر، سخن به میان آورد؛ مگر آنکه وجه «نمایشی» تئاتر را از آن جدا کنیم. منظور ما از تئاتر در اینجا، یک نهاد پراهمیت فرهنگی و مورد تأیید و حمایت حکومت‌ها و یک زبان ارتباطی تکامل، تعالی و رسمیت یافته است که هرگز از تمدن غربی جدا نبوده و فعالیتی هم‌شأن مذهب، محسوب می‌شده است؛ اما «نمایش» فعالیتی طبیعی و غریزی است که در میان هر فرهنگ و جماعتی، اشکال گوناگون به خود می‌گیرد و نخستین وسیلهٔ ارتباطی میان انسان‌ها است (۲). در تعریف فوق، آنچه که مهم است، داشتن هویت قومی و فرهنگی و اختصاص آن به یک گروه از مردم ـ ملت ـ است. در این راستا، شناخت دقایق و ظرایف نمایش سنتی ایران، اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند که بتواند با حفظ هویت و دوری از تقلید صرف، راه تئاتر ایرانی را هموار سازد. پیشینهٔ بحث تئاتر ملی به دههٔ سی و چهل برمی‌گردد که در نهایت منجر به ساخته شدن تالار سنگلج شد ولی اختلاف دیدگاه صاحب‌نظران مانع از این گردید که قواعد و چهارچوب مشخصی برای آن تعریف شود. می‌توان گفت: تئاتر ملی، تئاتری بر مبنای مضامین و فرهنگ بومی است که با توجه به فرهنگ اسلامی مردم ایران و پیشینهٔ کهن یکتاپرستی، بالطبع برخوردار از نگاهی شهودی و معرفتی است و اینجاست که تئاتر ایرانی از تئاتر غربی جدا شده و به راه مستقل خویش می‌رود چرا که «تئاتر غربی مربوط است به این جهان. این تئاتر گرایشی رودررو و شخصی است میان انسان و انسان‌های دیگر، انسان و طبیعت، انسان و ماورای طبیعت و شیوه‌ای است برای تربیت عقل و احساس و دورنمای هستی انسان. اما چنین شیوه‌هایی در اسلام، به عهدهٔ مذهب و نهادهای روحانی است. اسلام سودای تغییر جهان را ندارد و هنر اسلامی، عرصهٔ ظهور مشکلات و تجربیات فردی نبوده است.(۳) لذا تئاتر ایرانی با بهره‌مندی از یک انگیزهٔ معنوی واحد باید در پی یک ارتباط حضوری باشد تا در آن مخاطبین در یک حضور و شهود جمعی، به یک تجربهٔ جمعی و به عبارتی به یک معنا، دست یابند. در تئاتر ملی، دو مقولهٔ اساسی «ریخت» و«محتوا» مورد بحث قرار می‌گیرد و چنانچه این دو موضوع به طور صریح و شفاف تبیین شود، شالودهٔ تئاتر ملی شکل خواهد گرفت. ریختار نمایش‌های سنتی ایرانی به گونه‌ای است که یک سیستم اجرایی کامل را معرفی می‌کند و دارای ویژگی‌هایی است که به خوبی در بافت آن تنیده شده و امکانات بالقوه‌ای را برای بیان هنری در اختیار هنرمند قرار می‌دهد و به عبارت دیگر، بخشی از ارزش‌های نمایش ایرانی در شیوهٔ اجرایی آن نهفته است.

زبان و شیوهٔ کاربرد آن، بازیگری، موسیقی و آواز، صحنه‌آرایی، نمادپردازی و دیگر ویژگی‌های نمایش‌های سنتی ایران به شکلی تکامل یافته‌اند که بستر مناسبی برای بیان مفاهیم امروزی نیز به شمار می‌آیند. نمایش ایرانی به لحاظ پرهیز از هر گونه صورت‌نگاری در صحنه، به ریختار اجرایی «شبیه‌خوانی» دست یافته که شیوهٔ متکامل و جامعی از هنرهای نمایشی سنتی ایران است. «در هنر شبیه‌خوانی، باورهای مذهبی و واقعیت‌های اجتماعی در هم می‌آمیزد و سبب می‌شود که شبیه، به یکی از نادرترین اشکال هنری تبدیل شود که در آن میان ارزش‌های زیبایی‌شناختی و بینش اجتماعی و فلسفی‌اش، هماهنگی کامل به وجود آید و این هماهنگی خود سبب می‌شود که هنر شبیه‌خوانی بدل به نمایشی شود که در آن جهان‌بینی و توقعات مردمی نشان داده شود. (۴) دفاع مقدس یک واقعیت عمیق اجتماعی و بر پایهٔ اعتقادات مذهبی است لذا تئاتر دفاع مقدس که در پی بیان دراماتیک آمیزش این دو وجه است، با استفاده از این ریخت نمایشی، می‌تواند به بهترین شیوهٔ بیانی خود دست یابد. «تیتوس بورکهارت» در کتاب «نقش هنرهای زیبا در نظام آموزشی اسلام» آورده است که: «نفی صورت‌نگاری در اسلام هم مطلق است و هم مشروط؛ مطلق نسبت به هر تصویر و تمثالی که می‌تواند مورد پرستش قرار گیرد و مشروط نسبت به صور و اشکالی که به موجودات زنده تشبه جویند.» (۱) لاجرم در این قلمرو، هر چیزی فقط شبیه و سایه‌ای از یک حقیقت

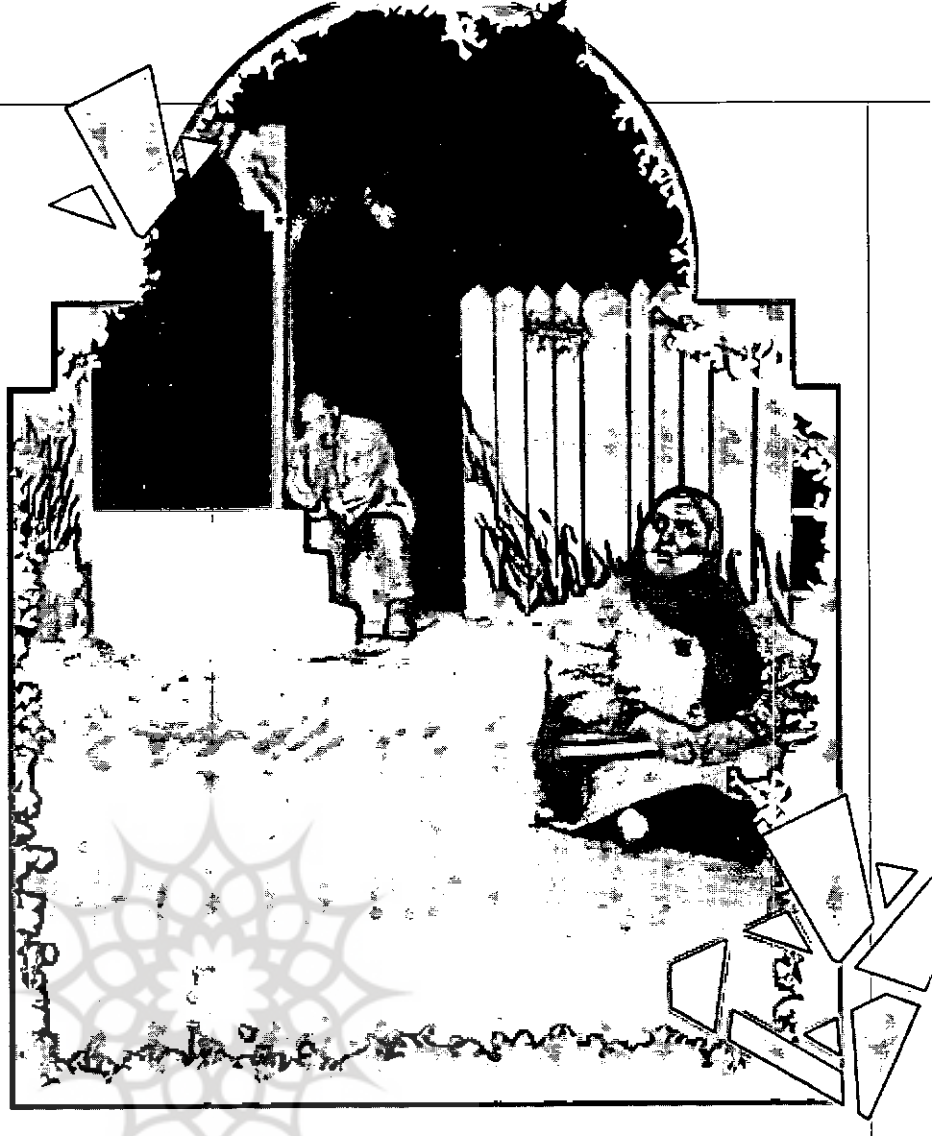
برتر و متعالی است و نمایشگر، انسانی است که در یک تجربهٔ روحانی و ماورایی، مشارکت جسته و از این طریق سعی در پیمودن پله‌های تکامل معنوی خویش دارد. پیکربندی خاص شیوهٔ اجرایی نمایش‌های ایرانی و تأثیر متقابل و منحصربه‌فرد تماشاگران و گروه اجرایی در این شیوه به گونه‌ای است که کارگردانان نام‌آوری همچون «آریان منوشکین» در نمایش «۱۷۸۹» از آن بهره گرفته‌اند.

تناسب قراردادهای نمایش ایرانی با مضامین تئاتر دفاع مقدس:

در آغاز این بخش، یادآوری این نکته عاری از فایده نخواهد بود که نوشتار حاضر بر آن نیست که اعلام دارد: نمایش‌های سنتی حتی با مضامین امروزی، باید به همان سبک و سیاق پیشین اجرا شود چرا که در این صورت غیراز زنده کردن حس نوستالژیک افرادی که خاطراتی از گذشته دارند، بهرهٔ دیگری نخواهند داشت؛ بلکه در پی آن است که با بررسی قراردادهای نمایش‌های سنتی، به عنوان شیوه‌ای نمایشی که دارای هویتی ایرانی- اسلامی است، ظرفیت‌های آن را در بیان مضامین نو و به ویژه دفاع مقدس، مورد مطالعه قرار دهد. در این بررسی با قراردادهایی مواجه خواهیم شد که کارایی لازم را ندارند؛ مانند قراردادهای شخصیت که در بخش مقدمه به آن اشاره شد اما این شیوهٔ اجرایی دارای قابلیت‌هایی است که آن را ظرف مناسبی برای مظروف مفاهیم دفاع مقدس می‌سازد.

۱- زمان

در بسیاری از متون نمایشی مربوط به دفاع مقدس، عنصر شکست زمان در قالب نقل خاطرات، بازگشت به گذشته، یادآوری و... دیده می‌شود. به دیگر عبارت در این دسته از آثار، زمان دراماتیک و زمان فیزیکی بر هم منطبق نمی‌شوند. در نمایش ایرانی، زمان، تحت تأثیر اندیشهٔ اسلامی، مفهومی ازلی و دوار دارد که تبعیت از مفهوم «انا لله و انا الیه راجعون» می‌کند. مبدأ و مقصد یکی است. دایره‌ای وسیع که از گذشته تا حال و آینده را در بر گرفته و نمایشگر را قادر می‌سازد تا در هر یک از این ادوار، جولان دهد. اساساً بخش اعظمی از قراردادهای نمایش ایرانی با تکیه بر تخیل، شکل گرفته‌اند. تخیلی که بین نمایشگر و تماشاگر مشترک است و بر مبنای این اصل، تماشاگر در سیر زمانی نمایش با نمایشگر همراه می‌شود. قرارداد «گریز زمانی» در اینجا به کمک نمایشگر می‌شتابد. قراردادی که در تعزیه و تخت حوضی نیز به وفور استفاده می‌شود. اگر تصور کنیم متنی با استفاده از خاطرات یک آزاده، دراماتورژی شده که در آن از جبهه، اسارت اردوگاه‌ها تا آزادی و بازگشت به وطن سخن رفته باشد، دریافت شکست‌های زمانی، بسیار ساده خواهد بود. حال اگر خود آزاده نیز در صحنه حضور داشته باشد، قرارداد «جهش زمانی» بازیگر را یاری خواهد کرد که ماجرای سال‌های طولانی را در زمانی اندک بیان کند. از آنجا که تماشاگر نیز این قراردادها را شناخته و پذیرفته است، به دنبال سیر منطقی زمان وقوع رویداد نیست؛ در نتیجه رابطهٔ «پیش‌افتادگی» و «تأخیری» نیز در این میان صدق نمی‌کند و قرارداد «تعلیق و تعویق رویداد» می‌تواند مورد استفاده واقع شود. به عنوان مثال در بحبوحهٔ سوگواری بر پیکر یک شهید، رویداد در اینجا می‌تواند معلق شده و بر مبنای ماهیت آن، مثلاً بخشی از تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر(ع) اجرا شده و مجدداً رویداد پیگیری شود، بی‌آنکه هر یک از این دو به دیگری لطمه وارد کند که موجب تقویت حس دیگری خواهد شد. صحنهٔ عاری از دکور نمایش‌های ایرانی، این امکان را در اختیار می‌گذارد که قرارداد «اجرای هم‌زمان» صحنه‌های مختلف میسر شود همسر مفقودالاثری را در نظر بگیریم که با نگاهی خیره در گوشهٔ دیگری از صحنه، نظاره‌گر وقایع زندگی خود با همسرش می‌باشد و در همان حال به فرزندش نیز رسیدگی می‌کند. اجرای این دو صحنه به طور هم‌زمان، تحت این قاعده عملی و پذیرفتنی است. شکل اجرایی این صحنه در تئاتر معمول، نیاز به تمهیدات دیگری دارد. تعویض صحنه و دکور، استفاده از پروجکشن و پردهٔ سیکلو، اسلاید و غیره که علاوه بر پرهزینه بودن، قطع ارتباط حسی تماشاگر با رویداد را دربر خواهد داشت. چرا که اگر تماشاگر در عصر حاضر ـ که عصر انفجار اطلاعات و ارتباطات است ـ به تماشای تئاتر می‌شتابد، در پی برقراری رابطه‌ای زنده و پر احساس است که تنها از طریق ارتباطی زنده میسر خواهد بود.



۲-مکان و صحنه‌آرایی

اگر فراموش نکرده باشیم که تا قبل از ساخته شدن تکیه‌های ثابت، نمایش‌های ایرانی خانه به دوش بوده‌اند، مفهوم مکان و نوع صحنه‌آرایی در نمایش‌های ایرانی را بهتر درک خواهیم کرد. «تاریخ دقیق ساختمان نخستین تکیهٔ ثابت یعنی تکیهٔ «نوروزخان» ۱۱۷۷ شمسی، مقارن با اولین سال‌های سلطنت فتحعلی شاه قاجار است»(۵) و تا قبل از آن گروه‌های نمایشی را می‌شد در قهوه‌خانه‌ها پیدا کرد. به همین لحاظ دکور و اسباب صحنه به حداقل خود تقلیل یافته، خلاصه شده و به نوعی بی‌پیرایگی دست یافته‌اند. از سوی دیگر صحنهٔ نمایش‌های ایرانی به گونه‌ای تکامل یافته‌اند که کمترین میزان فاصله بین نمایشگر و تماشاگر در آن لحاظ شده است و به دیگر عبارت این دو چنان در یکدیگر تنیده شده‌اند که بیشترین میزان تأثیر متقابل و تعامل (ماتریس) در آن به دست می‌آید. قرن‌ها قبل از نظریهٔ «فضای خالی» پیتر بروک، این فضا در نمایش‌های ایرانی وجود داشته و مورد استفاده قرار می‌گرفته است. فضایی که در آن یک شیء تنها، قدرتی به مراتب بیشتر پیدا می‌کند. در چنین صحنهٔ ساده‌ای فقط یک ماسک گازهای شیمیایی می‌تواند معرف اتمسفر اجرا باشد در حالی که همین شیء در یک صحنهٔ شلوغ، کمرنگ شده و قدرت خود را از دست می‌دهد. در این شیوهٔ اجرایی با تکیه بر نمادگرایی قدرتمند نمایش ایرانی، اشیاء، نه فقط یک شیء، که برخوردار از بار مفهومی خاص هستند. یک جفت پوتین، پلاک، چفیه، لاله، ویلچر و... که هر یک به تنهایی، دنیایی مفهوم را به همراه دارند در نتیجه، اجرای آثار دفاع مقدس با شیوهٔ نمایش‌های ایرانی، دست گروه اجرایی را در پردازش صحنه‌های متعدد باز گذاشته و از اتلاف وقت و هزینه جلوگیری می‌کند. در این شیوه نمایشگران می‌توانند صحنه‌های مختلف را بدون تغییر صحنه یا رفت و آمد نور، و یا تکیه بر تخیل تماشاگر و حتی دکور کلامی (Vebral Décor)، به معرض نمایش بگذارند. تخت‌خواب یک جانباز به راحتی می‌تواند تبدیل به تخت بیمارستان، سنگر، پناه‌گاه یا گور شده و در هر تبدیل، مکان تازه‌ای را نیز معرفی کند و در این صورت، شیء، گذشته از کاربرد خود، از باری رمزی و نمادین نیز برخوردار می‌شود. در نمایش ایرانی، برای تجسم زمان و مکان پیش‌روندهٔ نمایشی و نه واقع‌گرا - بر تخیل تماشاگر تکیه می‌شود که به واسطهٔ نشانه‌ها و قراردادهای صحنه‌ای انجام می‌گیرد. این اصل در اجراهای دفاع مقدس نیز به کار گرفته می‌شود. یکی از ویژگی‌های تئاتر دفاع مقدس، نمادین بودن صحنه‌های نمایشی آن است که نمایشگر را از دکورهای عظیم و واقع‌گرا، بی‌نیاز می‌سازد. چند کیسه شن، یک نخل بی‌سر، یک تابلوی موقعیت به نام یک شهید و نمونه‌هایی دیگر از این دست، به خوبی معرف فضای موصوف است. «توصیف موقعیت مکان» نیز از دیگر قراردادهای مکان در نمایش ایرانی است که می‌تواند در تئاتر دفاع مقدس مورد بهره‌برداری قرار گیرد. در نمایش ایرانی «هیچ گونه زمینهٔ تعیین‌کنندهٔ دکور در کار نبود و این بازیگر بود که با تسلط خود در صحنه، با ابعاد ذهنی، جای معینی را در فضا ترسیم می‌کرد.»(۶) در این قرارداد، تکنیک تصویرسازی با کلام، جای دکور را می‌گیرد. نکتهٔ قابل توجه در این شیوه، تنوع تصاویری است که به تعداد تماشاگران حاضر، در اذهان ساخته می‌شود. به عبارت دیگر: تصویر، یک تابلوی ساخته شدهٔ ثابت توسط طراح نیست بلکه هر کس از ظن خود یار رویداد می‌شود و با توجه به قدرت ذهنی خود، تصویری برای آن ساخته و در فضای مألوف خود به تجربهٔ حسی و عاطفی می‌پردازد.

۳-شخصیت

قراردادهای شخصیت در نمایش ایرانی از جمله مواردی است که در تئاتر دفاع مقدس، نمودی دوگانه دارد. زمانی که بخواهد مسائلی همچون امدادهای غیبی را مطرح سازد، کاربرد دارد و در مورد اشخاص زمینی، کارایی لازم را نخواهد داشت. یکی از قراردادها، شناخته شده بودن اشخاص نمایش است که دارای ویژگی‌های ثابت هستند و معمولاً آن‌ها را تیپ (Character Type) می‌نامیم. تیپ‌ها با برخورداری از سه ویژگی ثابت گفتار، رفتار و ظاهر شناخته شده و نمایندهٔ یا معرف یک طبقه یا قشر و یا گروهند که در نخستین برخورد، شناخته می‌شوند. در تعزیه و تخت‌حوضی، اشخاص نمایش، از قبل شناخته شده هستند. در تعزیه، اولیاء و اشقیا به لحاظ نوع پوشش، قراردادهای رنگ، نوع بیان (آواز یا اشتلم) و چگونگی رفتار، از یکدیگر قابل تفکیک هستند و در تخت‌حوضی هم به همچنین. حتی در پرده‌های نقالی و عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی نیز این تشخیص میسر است و نکتهٔ مشترک،

قرارداد دیگر است که: شخصیت‌ها دارای ویژگی‌های اغراق شده هستند. این اغراق در قالب نمایش سنتی پذیرفتنی است اما در تئاتر دفاع مقدس، چنانچه این گونه اغراق‌ها به کار گرفته شوند، به راحتی به ورطهٔ شعارزدگی خواهند غلطید. در چنین رویکردی، نسبت معنوی و بُعد شهودی شخصیت، فدا شده و محتواگرایی مفرط جای آن را خواهد گرفت که کمترین آسیب آن، کاهش شدید سطح باورپذیری است. در حوزهٔ اغراق، چنانچه شخصیت‌های تئاتر دفاع مقدس به سادگی به معنویت، شهادت و دیگر مراحل سلوک دست یابند، بدیهی است که بیش از کشمکش و درگیری‌های دراماتیک، ارادهٔ نویسنده تجلی پیدا کرده و رویداد در سطح حرکت خواهد کرد. باید توجه داشت که شخصیت در نمایش‌نامه‌های دفاع مقدس، در مکانیسم‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و... تنیده شده و برخلاف اشخاص نمایش مذهبی، با شیوهٔ شخصیت‌پردازی کلاسیک و دارای هویت اجتماعی، روانی، فیزیکی، عقیدتی، جغرافیایی و قومی ارزیابی می‌شوند؛ در حالی که «در شبیه‌خوانی چیزی به نام شخصیت‌پردازی وجود ندارد. بلکه وظیفهٔ بازیگر، ارائهٔ تیپ‌های مشخصی است که قراردادهای آن در طول مدت تعلیم و تجربه، به خوبی آموخته می‌شود.»(۷) قرارداد دیگری به نام «اصل کرامت» در نمایش ایرانی وجود دارد که در تئاتر دفاع مقدس نیز می‌تواند کاربرد داشته باشد. براساس این قرارداد، تحول شخصیت می‌تواند بدون نیاز به زمینه‌چینی و طی روندی معمول صورت بگیرد. چنانکه فضیل ابن عیاض و شعوانه نیز با شنیدن فقط یک آیه، دگرگون شدند. در حیطهٔ تئاتر دفاع مقدس، به عنوان مثال، مطالعهٔ یک وصیت‌نامهٔ شهید، دیدن یک عکس، شنیدن یک خاطره، گوش فرا دادن به یک سرود حماسی و... می‌تواند عامل دگرگون‌کننده باشد. بر بنیان قرارداد مذکور، چنانچه در نمایشی، شخصیتی این گونه طراحی شود، نیاز به بستر قبلی نخواهد داشت. در همین رابطه می‌توان به کرامات دیگری هم‌چون آگاهی از زمان شهادت، اشراف به سفر بی‌بازگشت و رویاهای رحمانی که بارها توسط رزمندگان نقش شده و یا در وصیت‌نامهٔ شهدا مسطور است، اشاره کرد. قرارداد مهم دیگری که باید مورد توجه قرار گیرد، حضور نیروهای غیبی به صورت عینی در صحنه است. از حضور سیمرغ در شاهنامه گرفته تا جنیان در محشر کربلا. موارد دیگری از حضور امدادهای غیبی و رویدادهای خرق عادت در جبهه‌ها گزارش شده که در صورت صحنه‌ای شدن، می‌توانند با استناد به این قرارداد، به صورت عینی، روی صحنه نمایان شوند. شخصیت در نمایش‌های سنتی دارای قراردادهای دیگری نیز هست که به عقیدهٔ نگارنده، کاربرد قابل‌توجهی در تئاتر دفاع مقدس ندارد و به همین مقدار بسنده می‌شود. نمایش ایرانی دارای ویژگی مهمی است که در حقیقت برگرفته از تکنیک «داستان در داستان یا روایت در روایت» است. بازی در بازی یا نمایش در نمایش. اصل تعلیق و تعویق حوادث این امکان را در اختیار می‌گذارد که در کنار روند واقعهٔ اصلی، وقایع فرعی دیگری نیز به نمایش درآید. خصوصیتی که در تئاتر دفاع مقدس می‌تواند بسیار کاربرد داشته و از این رهگذر، مفاهیم بیشتری را ارائه کند. عناصر فراوانی در نمایش‌های سنتی ایران وجود دارد که تجزیه و تحلیل و انطباق آن‌ها با تئاتر دفاع مقدس، می‌تواند راهگشای بیان نوینی از تئاتر در کشور ما باشد. عناصری همچون: بازیگری، موسیقی، رنگ، لباس، چهره‌آرایی، اشیاء، نور، حرکت و حتی مشارکت تماشاگران در اجرا، که در این مقال نمی‌گنجد و تلاش محققین را برای مطالعه، تدوین و ارایه می‌طلبد.

منابع

۱ ـ جاودانگی و هنر، مجموعه مقالات، تینوس بورکهارت، نقش هنرهای زیبا در نظام آموزشی اسلام، ترجمهٔ سید محمد آوینی، ص ۲۸.

۲ ـ شیوهٔ بیان هنری در فرهنگ سنتی ایرانی و اسلامی، هوشنگ آزادی‌پور، ص ۱۷۵.

۳ ـ همان، ص ۱۷۹.

۴ ـ سیر تحول مضامین در شبیه‌خوانی، جمشید ملک‌پور، ص ۹.

۵ ـ نمایش در ایران، بهرام بیضایی، ص ۱۱۸.

۶ ـ همان، ص ۲۰۸.

۷ـ سیر تحول مضامین در شبیه‌خوانی، پیشین، ص ۶۳.