تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۰۸/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۲/۰۲/۱۲

سعید کشن فلاح[۱]، محمدرضا حسنائی[۲]

تئاتر جنگ (تأثیر و تأثرات متقابل)

چکیده

هر اندیشه‌ای متأثر از تاریخ است و وقایع تاریخی، اندیشه‌ی هنرمندان را سمت و سو می‌دهد. یکی از این وقایع مهم جنگ است، جنگی که بر هنر تئاتر و دست‌اندرکارانش نیز تأثیر گذاشته است. هنرمندان تئاتر همواره موضع‌گیری خود را نسبت به مسائل بشریت داشته‌اند و رسانه‌ی تئاتر را محملی بسیار مناسب برای انتقال دیدگاه‌هایشان نسبت به جنگ دانسته‌اند، جنگی که گاه از آن گریخته و گاه ناگزیر به انجامش بوده‌اند. این مقاله مبتنی بر این فرضیه است که جنگ به عنوان پدیده‌ای اجتماعی-سیاسی همواره بر هنر تئاتر تأثیر گذاشته است و تئاتر نیز در شکل‌گیری انقلاب‌ها و روشن‌سازی اذهان عمومی بی‌تأثیر نبوده است. بر همین اساس تعامل دو سویه‌ی تئاتر، جنگ و جنگ، تئاتر، از طریق دو بخش مرور تاریخ تئاتر و جنگ و نیز سبک‌ها و شیوه‌های تئاتر ملهم از جنگ مورد بررسی قرار می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: جنگ، تئاتر، تاریخ، سبک، نمایشنامه

[۱] دانشیار گروه آموزشی تئاتر، دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران
E-mail: saeed_k_f@yahoo.com
[۱] دانشیار گروه آموزشی انیمیشن، دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران
E-mail: hosnaee@art.ac.ir

مقدمه

از زمانی که بشر بر این جهان چشم گشوده با پدیده‌ی جنگ همراه بوده است. گویا همزادی بلافصل به نام جنگ با او زاده شده که از جهتی کاملاً منطبق و هم‌سو با ذات متضاد جهان بوده، و از سوی دیگر نتیجه و حاصل تعاملات انسانی و عملکرد او برای بقاء در عرصه‌ی جهانی پرخطر و تهدیدکننده به حساب می‌آمده است. جنگی که بشر گاه از آن گریخته و گاه ناگزیر به انجامش بوده است. بنابراین انسان‌ها در سیر تاریخی حرکت خویش تاکنون، همواره خواسته یا ناخواسته با تــن دادن به ستیــزه‌های گوناگون به هدف غــایی خویش که تهاجم و تصاحب و یا دفاع و حفظ و نگاهداری بوده، رسیده‌اند. امّا در این میان، داوری تاریخ در تجزیه و تحلیل و ارزش‌گذاری عملکرد آدمیان در ادوار گوناگون جنگ، و دقت و توجه به نحوه‌ی زیست انسان‌های دخیل در نبرد یا متأثر از جنگ، ملاک قضاوت نسل‌های پس از واقعه قرار گرفته و برای هر کس توصیفی در خور و حکمی لازم صادر کرده است.

این تعبیر که «جوهره‌ی اصلی جنگ، مرتبط با طبیعت انسانی است»، مبنای شکل‌گیری بنیان‌های نمایش جنگ و ایجاد نمونه‌های اولیه‌ی خاستگاه تئاتر به حساب می‌آید. جالب است که در کتاب فرهنگ نمادها، کلمه‌ی بازی[1] که معنای نزدیک به نمایش و تئاتر دارد تقریباً معادل و مترادف با جنگ[2] قرار گرفته است:

بازی اساساً نمــاد مبارزه است. مبارزه با مرگ (بازی‌های مراسم سوگواری)، مبارزه با عنــاصر اولیه (بــازی‌های مراسم زراعی)، مبارزه با نیروهای دشمن (بازی‌های سلحشورانه)، مبارزه با خود (بر علیه ترس، ضعف‌ها، تردیدها و غیره)، حتی هنگامی که بازی فقط جنبه‌ی تفریح و سرگرمی دارد، فریاد پیروزی را حداقل از طرف برنده به دنبال دارد. بــازی، نوعی نبرد متکی بر بخت و اقبال، بر چیزی دروغی، موهوم یا سرسام‌آور است. جنگ واقعی ادای بازی را درمی‌آورد. مثلاً در میان قبایل سیلان، پس از شکار یک حیوان وحشی، صحنه‌ای از شکار به صورت نمایش اجرا می‌شود. این بازی حالت آئین خروج را دارد و باعث تطابق با زندگی روزمره می‌شود (شوالیه، ۱۳۷۹: ۴۹-۵۵).

از سوی دیگر، وظیفه و کارکرد هر یک از انواع هنر و به ویژه هنر تئاتر، بهره‌گیری از تجربه‌های انسانی، فردی، اجتماعی و ... به منظور خلق تجربه‌ای زیباشناختی، و فراهم کردن زمینه‌های ذهنی و عینی برای ورود به حوزه‌های شناختی و معرفتی تازه‌تر و متفاوت‌تری است که در واقعیت، بی‌دخالت هنرمند نوآور و صاحب سبک، امکانی برای تحقق و توسعه در حیات فردی و اجتماعی در اختیار ندارند. هنــرهای دراماــتیک نیز به تبع تــاریخ رو به آینده‌ی بشر، از دیــرباز تا کنون یکی از مضامین غالب خود را جنگ دیده است. از درام‌های بــاستانی یونان تا آثار مــدرن تئاتر امروز، همواره نشانه‌ها و دست‌مایه‌هایی از جنگ، مفهوم آن و پیامدهای خوش و ناگوار آن را در بر داشته‌اند. جنگ آتــن و تــروا، جنگ ایران و یونان، جنگ کارتاژ، روم و یونان، و جنگ‌های قبیله‌ای میان اقوام اروپایی، جنگ‌های صلیبی، و سرانجام جنگ‌های جهانی اول و دوم، همگی زمینه‌هایی تاریخی بوده‌اند که شکل‌گیری آثاری را در در عرصه‌ی درام و سیر گسترش آن رقم زده‌اند.

نگاهی به تاریخ تئاتر جنگ، از زمان اولین آثار مکتوب باقیمانده از عصر طلایی تئاتر یونان، به عنوان نخستین واکنش‌های ثبت‌شده‌ی تئاتر در برابر جنگ و پیش از آن (تاریخ غیر مکتوب)، گویای این حقیقت است که جنگ همواره پیوند ویژه‌ای با تئاتر داشته است. به عنوان نمونه می‌توان به نمایش‌های آئینی مهیجی اشاره کرد که بزرگان قبایل، جوانان و مردان نیرومند را برای شرکت در یک نبرد تمام‌عیار آماده می‌ساختند.

با توجه به مطالب فوق ضروری می‌نماید که تعامل دو سویه‌ی جنگ (به عنوان پدیده‌ای انسانی-اجتماعی) و تئاتر (به عنوان پدیده‌ای انسانی-فرهنگی) مورد بررسی قرار گیرد. بنابراین در بخش اول

مقاله به بررسی تاریخ تئاتر و جنگ پرداخته می‌شود و در بخش دوم، سبک‌ها و شیوه‌های تئاتر ملهم از جنگ مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۱- تاریخ تئاتر و جنگ

مهم‌ترین آئینی که صاحب‌نظـران در مورد خاستگاه تئاتر ذکـر کـرده‌اند، مراسم مصری مصائب آبیدوس[۳] است. این مراسم در تجلیل اوزیریس، که از ارباب انواع این سرزمین است، برپا می‌شد. او که فرزند زمین و آسمان (گب و نات) است با خواهرش ایزیس ازدواج می‌کند، امّا برادرش او را به قتل می‌رساند و سپس جسد او را قطعه قطعه کرده و هر تکه را در گوشه‌ای از مصر مدفون می‌سازد. ایزیس، اندام‌های (همسر-برادر) خود را جمع‌آوری کـرده و با کمک الهه‌گان او را حیـاتی دوباره می‌بخشد. امّا اوزیریس که دیگر تـوان و تمـایلی به زندگی بر روی زمین ندارد، بـه دنیای مـردگان رفته و قـاضی ارواح می‌شود.

این مراسم همه ساله به صورت آئینی که طی آن جنگ‌ها، خاک‌سپاری‌ها و راه‌پیمایی‌ها به نمایش در می‌آمد، با شرکت هزاران نفر از مردم در بزرگداشت دیونیزوس ادامه یافته، تا این که پس از سیر مراحل تحول، پایه‌ی درام مکتوب یونان شده است.

عنصر رقابت، جنگ و چالش که در این اسطوره‌ها مبنای شکل‌گیری درام می‌گردد، کاملاً شبیه به داستان هابیل و قابیل است و ستیز دو عنصر اساسی خیر و شرّ -که بنیان نظام هستی انسـانی است و دلیل بروز تمامی جنگ‌هـا محسوب می‌شود-، در آن‌ها به خوبی مشهود است.

۱-۱- تئاتر و جنگ در عصر کلاسیک یونان و روم

کهن‌ترین تراژدی مکتوبِ باقی‌مانده، نمایشنامه‌ی پارسیان یا ایرانیان اثر اشیل است. این نمایشنامه اولین اثری است که در یک نگاه به فضای دراماتیک، و به طور مشخص به مسئله‌ی جنگ پرداخته، و از نظر پردازش به زمینه‌های معاصر و واقعی جامعه یونان باستان اختصاص دارد و نه اسطوره‌ها. این اثـر، تـراژدی ویـژه‌ای محسوب می‌شود و در حیطه‌ی درام‌های اجتماعی-سیاسی از اهمیت فراوانی برخوردار است.

نمایشنامه‌ی فوق که در سال ۴۷۲ ق.م. نوشته شده است، با سه نمایشنامه‌ی دیگر همراه بوده که همگی از بین رفته‌اند. این اثر در همان سال، یعنی هشت سال پس از نبرد سالامیس[۴] (نبردی که در آن یونانیان متحمل شکست سختی از ایرانیان شدند، و البته در نمایشنامه تصویری معکوس از آن ارائه شده است)، در تئاتر دیونیزوس اجرا شد. نمایشنامه‌ی ایرانیان تنها اثری است که ظاهراً بر اساس برخی شواهد و مدارک تاریخی آن دوران نوشته شده و مستقیماً به نبرد سالامیس اشاره دارد. اشیل شخصاً در این جنگ حضور داشته و اکثر تماشاگرانش هم یا در جنگ دخیل بوده و یا تأثیرات مخرب آن را درک کرده بودند.[۵] «این اثر نمایشی است بر ضد جنگ و همه‌ی جنگ‌ها پس از جنگ دوم جهانی. این تراژدی به کرات به نمایش درآمد، امّا اشیل این اثر ضد جنگ‌اش را با هدفی عام ننگاشت؛ او برای نوشتن آن دلایل ویژه‌ای داشت. این اثر، یا بهتر بگوییم این شکواییه، بر ضد فاتحین نگاشته شده بود، علیه سیاست کشورش که می‌خواست پای خود را جای پای امپراتوری بگذارد که ایرانیان را به نابودی کشیده بود» (ملشینگر، ۱۳۶۶: ۱۴).

دلیل توجه و تأکید بر این نمایشنامه از این جهت است که غرب امروزه نیز از توجه مستقیم و غیرمستقیم به آن غفلت نورزیده و این اثر پس از جنگ جهانی دوم به کرات به نمایش درآمده است. این اثر که در حقیقت شکواییه‌ای بود برضد فاتحین، در جهان سیاست و تئاتر در همان اوایل عصر

اندیشه‌ورزی در تئاتر مورد استفاده‌های گوناگون (برای حمایت یا بر ضد جنگ) قرار گرفت و شاید به طور غیرمستقیم دست‌مایه‌ی فیلم ۳۰۰ قرارداده شد و آن را مبدل به یک اثـر سیاسی ساخت. از آن جهت که:

> «نویسنده‌ی قدیمی‌ترین نمایشنامه‌ی موجود در جهان، از تمامی تکنیک و قدرت قلم یک نمایشنامه‌نویس حرفه‌ای برخوردار بوده است. ستایش او از سرزمینش بسیار زیرکانه و دقیق انجام می‌شود، شخصیت‌هایش دارای عمق و ساختار هستند و با جزئیاتی ظریف از یکدیگر متمایز می‌شوند، و بالاخره اشیل خود را به عنوان استاد خلق مفهوم و تنش و کشمکش دراماتیک معرفی می‌کند، تا حدی که حتی زمانی که درباره‌ی اتفاقات نبرد و وقایع آزمایشی تعیین‌شده‌ی تاریخی صحبت می‌کند، فضایی تازه و جذاب را برای تماشاگرش می‌آفریند» (محسنیان، ۱۳۸۶:۵۱).

در ادبیات کلاسیک یونان، پس از اشیل، سوفوکل ظهور کرد. اثر ویژه‌ی او، آنتیگونه، که از شاهکارهای ادبیات نمایشی است، دیگر اثر مرتبط با جنگ و تأثیرگذار در دنیای کهن به شمار می‌رود. این نمایشنامه بر اساس یک مجازات جنگی است که در باره‌ی رها کردن اجساد دشمن در شرایط نامناسب و عدم دفن آنان خلق شده است: دو برادر آنتیگونه، پولونیکس و اتئوکلس، در دو جبهه‌ی مقابل جنگیده‌اند و هر دو از بین رفته‌اند، امّا پادشاه تب، تدفین پولونیکس را به جرم خیانت ممنوع کرده است. این ممنوعیت که در واقع تجاوز آشکار به حریم انسانیت محسوب می‌شود و در قرن بعد نیز به کرات تکرار شده، دست‌مایه‌ی سوفوکل قـرار گرفته و این موضوع را که درگیری بزرگ مردم با زورمندان زمانه است مطرح می‌کند. در واقع سوفوکل فرمان‌های خودسرانه را سوء استفاده از قدرت دانسته و آن را محکوم می‌کند. حکومت ودیعه‌ای است الهی که می‌بایست در دست انسان‌های عادل قرار گیرد. در اصل سوفوکل قصد پرداختن به نمایش جنگ یا نوشتن درباره‌ی جنگ را نداشته، امّا تأثیرات جنگ بر جامعه‌ای که قانونش را افراد تعیین می‌کنند و در واقع ساخته‌ی دست بشر است را به خوبی نشان داده است. «در این تراژدی بر سرزمین تب جنگی تحمیل می‌شود که شباهت زیادی به جنگ‌های توسعه‌طلبانه‌ی آتن دارد» (ملشینگر، ۱۳۶۶: ۵۷).

تراژدی‌نویس مشهور دیگر یونان باستان، اوریپید است که شیوه و بیان تراژدی را در کشاندن به متن زندگی روزمره تکامل بخشیده و قهرمانان خود را بدون هیچ هراسی به شکلی نو، زنده و خلاق به نمایش درمی‌آورد. او در نمایشنامه‌ی ایفی ژنی به روشی دیگر، جنگ را مطرح می‌کند. در این نمایشنامه، ارتش یونان برای حمله به شهر تروا مدت‌هاست که انتظار باد مساعدی را می‌کشد تا بر بادبان‌های ناوگان جنگی آنان بوزد؛ ولی باد، خیال وزیدن ندارد و شایعه‌ای در میان لشکریان راه می‌افتد مبنی بر این که آگاممنون (فرمانده‌ی لشکر)، می‌بایست دخترش را در پیشگاه الهه‌ی باد قربانی کند، شاید که مقبول افتد و بخت و اقبال یار گردد و ... و بالاخره دختر می‌پذیرد که برای یونان قربانی شود.

این اثر که مربوط به سال‌های آخر عمر اوست و در تبعید نگاشته شده، احساسات ملی‌گرایانه را سرآمد انگیزه‌های روانی ایفی ژنی محسوب می‌دارد، امّا هرگز از واقعیات دور نمی‌شود. اوریپید با محاکمه‌ی ناسیونالیسم کور، آن را محکوم می‌سازد و تأثیرات آنی و گذرای ناشی از جنگ را به سوی اراده و تفکر فرا می‌خواند.

وقتی این نمایشنامه در یونان به صحنه می‌رود، موجب هیجان عمومی شده و تأثیر عمیقی را در تماشاگران به وجود می‌آورد. این نمایشنامه که در بستر جنگ به مسائل سیاسی می‌پردازد، تماشاگران را با یک سؤال از محل نمایش به بیرون می‌فرستد: این که چه انتخابی در این شرایط صحیح‌ترین است؟ این اثر قادر است در هر زمانی مطابق شرایط روز جهت‌گیری سیاسی-اجتماعی مناسبی بیابد و موجب تهییج

و شورش تماشاگران شود. اوریپید در این نمایشنامه افکار عمومی را به سـوی جنگ سـوق می‌دهد و با طرح مسئله‌ی فداکاری در برابر جمع، برای رسیدن به پیروزی، همه‌ی افکار را متوجه اتحاد ملی می‌سازد.

«در حقیقت این آثار را می‌توان نوعی دیالکتیک انتقادی میان سنت و شرافت دانست. جنگ نماینده‌ی سنت بود و تئاتر نماینده‌ی شرافت، چرا که دلیل عمده‌ی جنگ، گسترش مرزها بود. امّا مورخین، تهاجم به سیسیل را فاجعه‌ای عظیم ذکر کرده و آن را استالین‌گراد آتنی‌ها نامیده‌اند. کشتار آتنی‌ها در این جنگ به حدی بود که آب رودخانه‌ها خون‌رنگ و سرخ شده، فرماندهان آتن معدوم و اسرای آنان در گودال‌های سنگی زنده به گور شدند. امّا در این بین هم، زندانیان آتنی، ترحم سیسیلی‌ها را با خواندن آوازهایی از اوریپید برانگیخته‌اند. آوازهایی که توانست خشونت جنگ را کاهش دهد، امّا دریغا که بسیار دیر. ولی توجه به این نکته ضروری است که تأثیرگذاری‌های شگرف تئاتر در آن دوران، مرهون پویایی آن است. چنان که سارتر راجع به اوریپید می‌گوید: «او کلیشه‌ای را به کار می‌گیرد تا بتواند خود، آن کلیشه را در روند تراژدی از درون ویران سازد». این امر نشان می‌دهد که آشنایی‌زدایی جهت تأثیرگذاری مطمئن، در همان دوران اوج کلاسیسیسم نیز در جریان بوده و حرکت نو به نو شوندگی، هیچ‌گاه به ایستایی نرسیده است» (گلدوست، ۱۳۸۵: ۸).

تداوم جریان نمایش کلاسیک را بایستی در روم دنبال کرد که با ریشه‌هایی که در مراسم آئینی و مذهبـی داشت و نیز تـأثیرات بلافصلی که از نمایش یـونانی در خود داشت، ظاهراً می‌بایستی به همان قدرت و توان ظاهر شود، امّا تئاتر رومی دائماً تحت تأثیر سرگرمی‌ها بوده است. یعنی تئاتر در محاصره‌ی برنامه‌هایی مثل آکروبات، بازی حیوانات، تردستی، رقص، موسیقی، عملیات ورزشی و فارس‌های کوتاه قرار گرفته بود. حاصل این روند چیزی نبود جز پرورش زمینه‌های فساد، خشونت، قتل و خون‌ریزی، و در نتیجه تعطیلی آن در سده‌ی دوم و سوم میلادی توسط کلیسا که قریب ده قرن طول کشید.

۱-۲- تئاتر جنگ پس از رنسانس

شاخص‌ترین هنرمند تئاتری دوره‌ی پس از رنسانس، شکسپیر است. اگر بتوانیم اثرات جنگ را در آثار او جستجو کنیم، به این درک و دریافت برمی‌خوریم که نمایش جنگی بیشتر نوعی حکمت بالغه برای رسیدن به ادراکی تازه در دیگر مسائل است و نه اندیشیدن به خود جنگ و بازخوردهای آن. شکسپیر در اکثر آثار خود با دیدی تحلیلی نسبت به عوامل جنگ آن‌ها را مورد انتقاد قرار می‌دهد. مثلاً در تریلوژی هانری ششم (شامل هانری ششم، ادوارد چهارم و ریچارد سوم)، ضمن تمرکز بر یک دوره‌ی چهل ساله از تاریخ انگلیس، روحیه‌ی فزون‌طلبی امپراطوری انگلیس را شدیداً مورد انتقاد قرار می‌دهد.

وی در نمایشنامه‌ی مکبث، علاوه بر تحلیل اجتماعی از دوران خود، دست به تحلیلی روانکاوانه از شخصیت‌ها و به خصوص مکبث (سردار جاه‌طلب و فزون‌خواه) می‌زند. شکسپیر در این اثر با طرح یک تم سیاسی در قالب یک داستان جنگی، اوضاع کشورش را بررسی می‌کند و بر خلاف دیگر نمایشنامه‌های تاریخی‌اش، در این اثر ابداً به تاریخ نمی‌پردازد و با قرار دادن محل وقوع داستان در اسکاتلند (کشور همسایه‌ی انگلیس)، تشابهات فرهنگی را به راحتی مطرح کرده و از سانسور حکومت انگلیس در امان می‌ماند.

شکسپیر در نمایشنامه‌ی کریولانوس با دیدی نسبتاً عمیق به جنگ می‌پردازد:

«مستخدم دوم: به این ترتیب اکنون ما جهانی تر و تازه به دست می‌آوریم. صلح به هیچ دردی نمی‌خورد، صلحی که در آن آهن‌ها زنگ می‌زند، خیاط‌ها بازارشان گرم می‌شود و آوازه‌خوان‌های

دوره‌گرد در همه‌جا پرسه می‌زنند.

مستخدم اول: من جنگ را ترجیح می‌دهم، چرا که واقعاً بر صلح برتری دارد، همانند روز بر شب. جنگ هوشیارکننده، زنده و پر از خیر است و هر لحظه چیز تازه‌ای دارد.

صلح سکته می‌آورد. صلح، خواب، تنبلی، کری و بی‌احساسی است و بیش از آنچه جنگ انسان را نابود می‌کند، صلح حرام‌زاده می‌آفریند.

مستخدم دوم: کاملاً درست است و همان طور که می‌توان جنگ را تا حدودی یک جنایت ضروری دانست، بی بر و برگرد باید گفت که صلح هم انسان را پفیوز بار می‌آورد.

مستخدم اول: آری جنگ کاری می‌کند که انسان‌ها از یکدیگر نفرت داشته باشند» (شکسپیر، ۱۳۴۷: ۲۳۳).

۳-۱- تئاتر جنگ در قرون هجدهم و نوزدهم

مهم‌ترین جریانات تئاتری که انعکاسی از جنگ را در خود داشته‌اند، تا پایان قرن هجدهم و آغاز قرن نوزدهم که با شکل‌گیری جریان رئالیسم در ادبیات و هنر، انقلاب عظیمی را به وجود آوردند، صرف‌نظر از آثار کرنی، راسین و مولیر که پس از انقلاب فرانسه دوباره مطرح شدند و با انگیزه‌ی بازگشت به هویت ملی به آن‌ها پرداخته شد، هنگامی بود که «ارتش فرانسه در سال ۱۷۹۲ پروس[۶] و اتریش را تسخیر کرد. گروه‌های تئاتری را نیز با خود به جبهه آورده بود که آن‌ها را تئاتر جبهه می‌نامند. این گروه‌ها بیش از هر اثر دیگری راهزنان را با شور و شوق فراوان اجرا می‌کردند... آری انقلاب کبیر فرانسه نمایشنامه‌ی یک آلمانی (شیلر) را به صحنه می‌آورد» (ملشینگر، ۱۳۶۶: ۲۹۸).

اهمیت این نکته در این است که تا این زمان، چنین عملکرد و عنوانی (تئاتر جبهه) سابقه نداشته و این امر گویای توجه خاص و رویکرد سیاست‌مداران و نظامیان به هنر تئاتر برای اثرگذاری بر حاضرین در جنگ است. نکته‌ی اساسی دیگر آنکه در شرایط جنگی پس از انقلاب فرانسه، اثری از شیلر آلمانی را برای این امر برگزیده‌اند، و به قول ملشینگر: «این اثر تنها نمایشنامه‌ی انقلابی بود که انقلاب کبیر فرانسه آن را به تصرف خویش درآورد و اثرِ نام‌برده در بیست و ششم اوت ۱۹۷۲ از سوی کنگره‌ی ملی به عنوان نمایشی انقلابی به رسمیت شناخته شد. این نمایشنامه فقط از نظر ساختمان و شخصیت و سیماهایش سیاسی نبوده، بلکه انقلابی بودن آن در رابطه است با حمله و تهاجم پرشوری که از درد و رنج فراوان نشأت گرفته و به بشریت خودفروش نیز می‌تازد» (ملشینگر، ۱۳۶۶: ۲۸۴).

با رویکرد تئاتر به رئالیسم در اواخر قرن هجدهم و ساخت ماشین‌ها و دستگاه‌های مکانیکی تغییر صحنه، استفاده از صحنه‌های مجلل و پرزرق و برق و وسایل اعجاب‌انگیز در نمایش آغاز شد و گرایش به واقع‌گرایی نوپایی که در صحنه‌ها به وجود آمده بود، استقبال از نمایش‌های جنگی، استفاده از امکانات جنگی و نظامی را در صحنه افزایش داد، تا جایی که برخی از مدیران تئاتر برای تأمین تجهیزات لازم برای نمایش‌های خود از پادگان‌ها کمک می‌گرفتند و حتی گفته شده که برای یکی از اجراها و تأمین سیاهی لشکر آن، هشتاد نفر نظامی را از پادگانی به صحنه آوردند[۷].

۴-۱- تئاتر و جنگ در قرن بیستم

از دیگر کشورهایی که به نحوی هم در جنگ و انقلاب درگیر بوده‌اند و هم با هنر تئاتر قرابت بلافصلی داشته‌اند و هنرمندان بزرگی را در این عرصه به صحنه آورده‌اند، روسیه‌ی عصر انقلاب و سپس جنگ‌های جهانی است، ضمن اینکه انقلاب در روسیه در تمام سطوح اجتماعی و فرهنگی این کشور و در نتیجه تئاتر، تغییراتی را ایجاد کرد که از آن جمله پیدایش نوع جدیدی از واقع‌گرایی، رئالیسم سوسیالیستی، و

نیز سبک فتوریسم (آینده‌گرایی از ۱۹۱۰ تا ۱۹۳۰ اروپا) در نمایش، و شکل‌گیری امپرسیونیسم توسط چخوف در حوزه‌ی نمایشنامه‌نویسی به جای رئالیسم بود. پس از جنگ روسیه و ژاپن و شکست دولت مهاجم روسیه در سال ۱۹۰۴، فشارهای زیادی بر مردم وارد شد و در اکتبر ۱۹۰۵ اعتصاب کارگران پتـرزبورگ توسط ارتش تـزاری سرکوب شد و کشـور را در حـالت فوق‌العاده قرار داد. خیابان‌ها سنگربندی شد و ارتش با توپ و تفنگ مردم را مورد تهاجم قرار داد، که بازتاب آن در تئاتر برای نمونه، واکنش گورکی بود که با رنگ و بوی سیاسی توأم گشته و هنگام اجرای نمایشنامه‌ی در اعماق گفته بود: «اکنون انسان کامل به کار نمی‌آید. ما جنگجو، کارگر و انتقام‌جو می‌خواهیم، ما بعدها خود را به کمال خواهیم رساند...» (ملشینگر، ۱۳۶۶: ۱۴۶).

در سال ۱۹۱۰ بار دیگر انقلاب نافرجامی در روسیه شکل گرفت که تهاجمی علیه وعده‌های عمل نشده‌ی دولت و مخالفت با برقراری ارزش‌های ناخواسته‌ی ملت بود که به شدت سرکوب شد، امّا در تئاتر هیاهویی به راه افتاد و مشخصه‌ی این حرکت تئاتری، شکل‌گیری تئاتر خیابانی و نیز بازی با عروسک‌های بزرگ، و همچنین تلاش اهل تئاتر برای برقراری ارتباط و ایجاد حس برادری با تماشاکنان بود که با زور دستگاه سانسور روی به خاموشی نهاد.

سال ۱۹۱۴ میلادی، آغاز جنگ جهانی اول و شرکت روسیه‌ی تزاری در صف متفقین، با اختصاص امکانات عظیم انسانی و اقتصادی در این کشـور توأم بود. این شرایط و اختناق حاکم، زمینه‌ساز انقلاب اکتبر گشت و نتایجی که در حوزه‌ی فرهنگ به بار آورد، حاکمیت کمونیسم افراطی بود. به دستور لنین، تمامی آثاری که بویی از مذهب داشتند، ممنوع و نابود شدند.

در صحنه‌ی تئاتر نیز فتوریسم قد برافراشت و سمبولیسم در اوج خود بود. افراد به دنبال کشف اسرار متافیزیکی و غیرواقعی بودند تا اثبات کنند که آنچه روی صحنه است مهم‌تر از واقعیت نیست، و درپی این نوگرایی‌ها، که عمومـاً بـا تصـاویر مدرن و مبهم ارائه می‌شد، صحنه‌ی نمایش به عرصه‌ای ناشناخته مبدل شد.

در قرن بیستم ما با شکل‌گیری پدیده‌های هنری عظیمی روبه‌رو می‌شویم که خصوصاً زائیده‌ی تفکرات حاصل از وقوع جنگ‌های بین‌المللی اول و دوم است: اکسپرسیونیسم. لسکو معتقد است:

> «تئـاتر اکسپرسیونیستی آلمـان در بخش وسیـع خـود وابسته به نخستین جنگ جهـانی است که هم‌زمان بـا ظهـور آن پدیدار شد. با این عنـوان، نمـایشنامه‌ی راینهـارد گورینگ[۸] به نام نبرد دریایی (۱۹۱۸)، برای کل نسلی از درام‌نویسان، ترجمان تغییر و تحول ناشی از جنگ ۱۹۱۴-۱۹۱۸ است. اکثر منتقدان، نبرد دریایی را بین نمایشنامه‌هایی نام می‌برند که اصولاً از جنگ زاده شده‌اند» (لسکو، ۱۳۸۳: ۱۷۴).

وجه اشتراک تمام نمودهای هنری اکسپرسیونیسم، طغیانگری و بُعد انقلابی آن است که این مکتب در خصوص تأثیر و تـأثر اجتماعی بدان قائل است. جوان بودن در جهانی فرتوت و اعتقاد به ورشکستگی جامعه و بی‌خبری توده‌های مردم، کذب تصویر عمومی از جهان هستی و بهره‌مندی از روح اجتماعی، ویژگی عمده‌ی هنرمندان این مکتب است که به صورت تنفر از جهان و سیاست بروز می‌کند. آن‌ها معتقد بودند که برای دگرگونی جهان باید انسان دگرگون شود و به همین علت به روح و درون انسان توجه داشتند، درست برعکس فتوریست‌های روسی که به دگرگونی‌های ماشینی جهان به عنوان مبدأ دگرگونی می‌نگریستند.[۹] «... تئاتر گورینگ به ما می‌گوید که انسان و فقط او میزان همه چیز است و دنیای بیرون (خارج از صحنه) تنها زمانی درک می‌شود که به این ذهنیت مرتبط شود» (لسکو، ۱۳۸۳: ۱۷۸).

آنان راه نجات را قیام روح می‌دانستند:

> «در حین جنگ دیده شد که آن‌ها به حق نام اکتیویست را کسب کرده بودند. این مسئله از

> همان ابتدای تاریخ تئاتر سیاسی مطرح بوده است ولی اکسپرسیونیست‌های آلمانی بودند که برای نخستین بار آن را بدین طریق دگرگون ساختند: «جنگ دیگر هرگز نه!». در هیچ یک از کشورهای جنگ‌طلب، خواست صلح تا این درجه تهاجمی، وطن‌پرستانه و تکان‌دهنده به روی صحنه نیامده است، جز در آلمان به وسیله‌ی آلمانی‌ها» (ملشینگر، ۱۳۶۶: ۱۶۹).

فصل مشترک نمایشنامه‌نویسان اکسپرسیونیست، احساس طغیان، عشق مفرط، اشتیاق توهم‌بار، ظرافت طبع و تمایل به روی ناخوشایند زندگی است که موجب غیر واقعی شدن محتوا و شکل نمایشنامه‌هایشان می‌شود. بازیگران روی صحنه بدون دکور یا در بستر دکوراسیونی غیررئالیستی ظاهر می‌شوند، به زبانی نامتعارف و شعرگونه سخن می‌گویند و اعمالشان خارج از منطق روابط واقعی است. استفاده از ماسک نیز به غیرواقعی‌تر و تمثیلی‌تر شدن نمایش کمک می‌کند. اکسپرسیونیسم در زمینه‌ی نمایشنامه‌نویسی از چشم‌انداز متعالی ذهن به واقعیات می‌پردازد و سعی می‌کند تا در جریان تصویرهای نمایشی به واقعیت نیمه خودآگاه انسان دست یابد.

قبل از وقوع جنگ جهانی اول، دنیا به شکل دو قطب متحدین (آلمان-اتریش-عثمانی) و متفقین (روسیه-فرانسه-انگلیس) تقسیم شده بود که بر مبنای گسترش حوزه‌ی نفوذ قوام یافته و موجب تضاد و زمینه‌سازی بروز یکی از فجیع‌ترین جنایات تاریخ شد. در جنگ اول، استفاده از سلاح شیمیایی و مسلسل موجب کشتار تعداد وسیعی از انسان‌ها شد. در این جنگ عده‌ای قریب به صد میلیون نفر کشته و مجروح شدند و رکورد بشر در قتل و نابودی انسان‌ها را ثبت کردند، امّا تعارضات قبل از جنگ هم‌چنان برای کشورهای اروپایی باقی ماند و احتمال بروز قریب‌الوقوع جنگ دوم جهانی را به جای گذاشت؛ جنگی که در سال ۱۹۳۹ با حمله‌ی آلمان به لهستان آغاز شد و به دوران ۲۱ ساله‌ی صلح مسلح پایان داد.

جنگ جهانی اول دنیا را با مسائل تازه‌ای روبه‌رو کرد، امّا هنوز تمامی معیارها تغییر نکرده بودند و امید به بهبودی وضع بشر وجود داشت، ولی در مورد جنگ جهانی دوم به جرأت می‌توان گفت که پایان یک دنیا بود و آغاز دنیایی دیگر، با معیارها و ارزش‌های متفاوت و تازه. قتل‌عام‌های گروهی و کشتارهای دسته‌جمعی چنان خارج از حد تصور بود که انسان بعد از جنگ در شوک و بهت عظیم دردناکی فرو رفت و بالاخره معلوم شد دست‌آوردهای تکنولوژیک و علمی و البته در نهایت احتمال ویرانی کامل با بمب هسته‌ای، نه معنویت، نه اومانیسم و نه علم مددرسان نیست؛ انسان در خلاء متافیزیکی زندگی می‌کند و آنچه هست، جنگ، فاجعه، مصیبت، نفرت و زجر است. مرگ بر همه جا سایه افکنده و زندگی بدون امید وحشتناک و بیهوده است.

این شرایط و زمینه‌های فلسفی و اجتماعی حاکم بر آن، باعث پدیدار شدن شاخه‌های متفاوت تئاتری در این قرن شد. ناظرزاده می‌نویسد:

> «از نظر فلسفی قرن حاضر بسیار دهشتناک است. تعریفی که از بشر می‌شود و چشم‌اندازی که فلسفه‌های ماتریالیستی در برابر او گذاشته‌اند پلید و هولناک است. در قرن بیستم در غرب، معنویت مرده (نیچه)، و انسان مخلوقی است که از بوزینه به وجود آمده است (داروین)، شخصیت او را انگیزه‌ی درونی جنسی می‌سازد (فروید)، در دنیایی که هیچ اصل مطلقی بر آن حاکم نیست و همه‌ی امور آن نسبی است زندگی می‌کند (انیشتین)، و بزرگترین مسئله‌ی او تولید و توزیع ثروت است (مارکس)... چنین موجودی دیگر اشرف مخلوقات نیست و با خدا ارتباطی ندارد، به هیچ نوع اخلاقی پای‌بند نیست و هر لحظه ممکن است به عمد یا سهو، جنگی جهان‌سوز روی دهد و زمین و زمینیان را یک‌باره معدوم کند...» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۵: ۱۸-۱۷).

احساس بی‌ریشگی و عدم وابستگی به فرهنگ، فلسفه و اجتماع، که بر اثر از دست رفتن ایمان مذهبی و بی‌اعتقادی به مبداء و غایت، موجب حالتی است که از خود بیگانگی نام گرفته، و موجودی که یک پدیده‌ی اتفاقی در جهان و میمونی برهنه بیش نیست، دیگر نه متکی به سنت‌هاست و نه ارزش‌های حافظ او از دوران قرون وسطی، پشتوانه‌اش به حساب می‌آید. عوامل اجتماعی حاصل از جنگ و سلطه‌ی ماشینیزم موجب ایجاد بحرانِ «یأس فلسفی» انسان قرن بیستم شده، و او که نابودی هستی خود را در گرو یک لحظه (انفجار اتمی) می‌بیند و زندگی‌اش را همچون یک چرخ دنده یا مهره‌ای در دستگاه عظیم تولید انبوه حس می‌کند، موجودیت خود را بی‌ارزش یافته و تمام معیارهای کهن را بر باد رفته می‌داند. این مسئله که «درد قرن» نام گرفته، توسط کافکا چنین تعبیر می‌شود:

> «... اروپا دچار چنان سرعت دیوانه و بی‌نظمی شده است که دیگر هیچ راننده‌ای تاب آن را ندارد... و با چنان سرگیجه‌ی وحشتناکی به سمت پرتگاه می‌رود که صلاح است هر چه بیشتر از آن دور شویم... من وقتی آدمیزاد را در حوزه‌ی صنعت در سبک اروپایی می‌جویم به یک سلسله انتفاع بشری برمی‌خورم و به پشته‌ای از کشته...» (یونسکو، ۱۳۵۰: ۷).

به این ترتیب، شرایط شکل‌گیری مکتب‌های جدیدی در هنر تئاتر به وجود آمد که با وجود زمینه‌های تاریخی و فکری مشترک، نمودهای متفاوتی دارند و تعداد و وسعت آثار آن‌ها متنوع است.

۲- سبک‌ها و شیوه‌های تئاتر ملهم از جنگ

در جهانِ از هم پاشیده، آشفته و بی‌هدف و بی‌معنی پس از جنگ، که حاصلی جز درهم‌ریختگی، بی‌نظمی، عدم اطمینان، یأس و سرگردانی ندارد، هنری خارج از این قاعده کمتر می‌توان یافت. بروز دادائیسم و عوارض آن و آنارشی ناشی از این گرایش، نتایجی به بار آورد که عبث‌ماندگی و بیهودگی را ترسیم می‌کرد؛ و موجب شکل‌گیری تئاتری شد که اساس و بنیان آن بر فلسفه‌ای مبتنی است که ژان پل سارتر را مبدع آن می‌دانند: فلسفه‌ی اصالت وجود (اگزیستانسیالیسم) که با این فرض آغاز می‌کند که «خدایی وجود ندارد» و در نتیجه قائل به هیچ‌گونه قید و بندی برای انسان نیست. با این قاعده دیگر معنا و مفهومی برای هستی وجود ندارد و در نتیجه آدمی آزاد است که هرچه می‌خواهد انجام دهد، امّا به هر حال چون وجود دارد مجبور به زیستن و قبول مسئولیت است، مگر این که به زندگی‌اش خاتمه دهد. سارتر که در عملیات پارتیزانی علیه آلمانی‌ها جنگیده بود و در طول بحران جنگ جهانی دوم و اشغال فرانسه در جبهه حضور داشت، انگیزه‌ای جز پاسخ به احساس مسئولیت ناشی از قوانین اجتماعی و تعهد به مردم نداشته است. در نمایشنامه‌های او همیشه کشمکش بین اختیار، عمل و مسئولیت موجب بحران و شکل‌گیری گره اصلی متن می‌شود؛ مثل نمایشنامه‌ی شیطان و خدا که یک سردار جنگی (گوتز) بر سر یک شرط‌بندی تصمیم می‌گیرد از بدی مطلق به خوبی مطلق تغییر موضع دهد و یک سال هم بر سر پیمان می‌ماند، امّا معلوم می‌شود که اجتماع خواهان این رویه نیست و او را در این قالب نمی‌پذیرد.

نمایشنامه‌نویس دیگر این نحله‌ی فکری، فیلسوف فرانسوی، آلبر کامو است که تصویری شبیه سارتر از انسان ارائه می‌کند. او انسان مسئول بی‌مبداء و بنیان را در برابر جهان قرار می‌دهد و بر این باور است که تنها اوست که می‌تواند در جهان نظمی کامل حکم فرما کند.

عبث‌گرایان (ابزوردیست‌ها) گروه دیگری از نمایشنامه‌نویسان پس از جنگ هستند که تحولی جهانی و البته به شدت ساختارشکنانه در تئاتر به وجود آوردند و با پذیرش اصول بدبینانه‌ی اگزیستانسیالیسم و نادیده گرفتن جنبه‌های مثبت و خوش‌بینانه‌ی آن، معناباختگی را اساس کار قرار دادند. آنان عقیده

دارند که اگر بی‌نظمی طبیعی و هـدف و مقصـود و خـدایی وجود ندارد، زندگی بی‌معنا خواهد بود و آن را موهبتی ناخواسته می‌دانند که بدون هیچ علت قابل فهمی بر انسان تحمیل شده و با مرگی به همین اندازه بی‌معنی خاتمه خواهد یافت.

تئاتر ابزورد، یک موج نو و ضرورت ایدئولوژیک جهان خسته از جنگ بود که بدون هماهنگی قبلی و تقریباً هم‌زمان در میان گروهی از هنرمندان جوان که در پی قالبی نو برای بیان غیرمتعارف خود بودند، به وجود آمد و هیچ‌گاه به عنوان مکتبی واحد با نمودهای هم‌سان شکل نگرفت. آنچه این گروه را مهم جلوه می‌دهد، نه اندیشه‌ی بدبینانه‌ی آنان به هستی، بلکه تلاش آنان برای تطبیق صورت و معنای اثر است؛ یعنی شکلی از نمایش که به اندازه‌ی محتوا و مضمون آن بی‌معنی باشد. آنان معتقد بودند که «ابزورد، رئالیسم قرن بیستم است»، زیرا از نظر آنـان واقعیت‌های قـرن همان‌گونه بود که در آثار آن‌ها انعکاس می‌یافت. در این قرن که قرن سرعت و خشونت و عصر پیام‌های سیاسی-تبلیغی است، بی‌ارزش‌ترین چیزها زبان و کهنه‌ترین صورت‌های هنری رمانتیسیسم است، فرهنگ و مفاهیم اجتماعی دگرگون شده و عبث‌گرایی واقعی‌ترین پدیده‌ی زمان است.

برخی از منتقدین و محققین، یونسکو را مبدع این مکتب می‌دانند و گروهی بکت را بنیان‌گذار این شیوه به حساب می‌آورند، امّا دیگر نمایشنامه‌نویسان این گروه نظیر پینتر، آرابال، آداموف، آلبی و ... آثاری مهم و تکان‌دهنده آفریده‌اند و ادبیات نمایشی دنیای معاصر را به عرصه‌ای متفاوت کشانده‌اند. آنان نمایشنامه‌نویسان جنگی نبوده‌اند و تنها با الهام از اثرات جنگ بر اروپا نمایشنامه نوشته‌اند، اگرچه گاهی نیز مستقیماً به نقد جنگ پرداخته‌اند؛ مثل نمایشنامه‌ی پیک نیک در میدان جنگ اثر فرناندو آرابال که بیشتر از هر چیز به تأثیر و عواقب و فجایع آن در جامعه‌ی اروپا توجه کرده است.

شاخه‌ی دیگری از تئاتر قرن بیستم که انقلابی اساسی در این حوزه محسوب می‌شود، به مجموعه آثاری اطلاق می‌شود که بیشتر جنبه‌ی مبارزاتی داشته و به عنوان یک عنصر سیاسی مبارز شناخته می‌شود؛ تئاتر مواجهه، داستانی یا حماسی. نویسندگان این شیوه با آنکه احتمالاً به اندازه‌ی ابزوردیست‌ها نسبت به گذشته و حال بدبین هستند، امّا نسبت به آینده نگاهی امیدوار دارند و معتقدند که آدمی و وضعیت او را می‌توان تغییر داد. از چهره‌های شاخص این تئاتر می‌توان از اروین پیسکاتور و برتولت برشت نام برد.

«تئاتری که به نام تئاتر داستانی شهرت یافت، بر اساس این فرضیه بنا شد که تئاتر نباید صرفاً جایی برای سرگرم کردن باشد، بلکه باید به منزله‌ی یک سکوی خطابه یا یک منبر باشد. تئاتر باید بیاموزد، باید طرز تلقی مردم را تغییر دهد، برانگیزنده‌ی عمل باشد، که این عمل تغییر اجتماعی است» (هولتن، ۱۳۶۴: ۲۴۵).

این تئاتر بیش از گونه‌های دیگر تئاتری قرن بیستم با موضوع جنگ مربوط است و حضور و درگیری مستقیم ابداع‌کنندگان این جنبش با دو جنگ جهانی، در واقع عامل اصلی پیدایش تئاتر حماسی است. ماشین‌آلات مختلف، پلاکارد، موسیقی، اسلاید و فیلم، عناصر و ابزاری هستند که در ساخت صحنه‌ی این گونه‌ی نمایشی کاربرد مؤثر دارند.

برجسته‌ترین چهره‌ی تئاتر حماسی و یکی از محورهای اساسی تئاتر قرن بیستم برتولت برشت است. او ابتدا به اکسپرسیونیسم گرایش داشت و تحت تأثیر نمایش‌های شرقی، آثار شکسپیر، تئاتر کلاسیک یونان و دو کارگردان بزرگ تئاتر آلمان، ماکس راینهارت و اروین پیسکاتور، شیوه‌ی نوشتاری و روش‌های کارگردانی تئاتر حماسی را ابداع نمود. برشت به دلیل ترفندهای تبلیغاتی حزب ناسیونال سوسیالیسم آلمان، که بهره‌برداری از احساسات‌گرایی مبنای آن بود، و نفرت از هیتلـر، که با

سخنرانی‌های کوبنده و آتشین خود، عواطف و احساسات مردم را هدف قرار می‌داد و به پشتوانه‌ی توده مردم که نیروهای ارتش آلمان را تشکیل می‌دادند آتش جنگ را می‌افروخت، بر تأکید نسبت به رّد احساسات‌گرایی می‌افزود.

در خصوص تأثیرات متقابل جنگ و تئاتر، همان‌گونه که در بررسی تاریخچه‌ی مختصر تئاتر جنگ ذکر شد، این تأثیر دو سویه بوده و تئاتر نیز امکاناتی را در این بحران در اختیار سیاسیون قرار داده است:

«شواهدی در دست است که هیتلر از مونیخ نزد باریلِ هنرپیشه درس هنرپیشگی می‌خواند، آن هم نه تنها در فن بیان، بلکه از طرز رفتار و استفاده از حرکات برای تحریک حسی میلیون‌ها مخاطب آلمانی‌اش. همچنین باید علاوه بر این عوامل بازیگری، نوعی کارگردانی را نیز به این امور بیفزاییم؛ که شامل استفاده از نورافکن‌ها، موسیقی، زمینه‌سازی و هم‌خوانی و ایجاد پیش‌آمدهای غیرقابل‌پیش‌بینی است» (برشت، ۱۳۴۷: ۱۴۱).

همان‌گونه که به اشکال مختلف، بارها گفته شده و مورد بررسی واقع شده، فاشیست‌ها به خصوص در آلمان و ایتالیا هنر را وسیله‌ی مطامع و افکار سیاسی خود قرار داده‌اند و سعی در به خدمت گرفتن تئاتر داشته‌اند:

> «یکی از این راه‌ها تزریق ایده‌های سیاسی و ایدئولوژیک حزب نازی به تئاتر بود که البته تحت نظارت مستقیم جوزف گوبلز[۱۰] انجام می‌شد. گوبلز تئاتر را بخشی از سیاست می‌دانست و شاید به دلیل شکست در دنیای هنر و ادبیات نمایشی سعی می‌کرد هنرمندان را کوچک و حقیر جلوه دهد» (محسنیان، ۱۳۸۶: ۱۱۰).

پال جوزف گوبلز (۱۹۴۵–۱۸۹۷)، وزیر تبلیغات رایش سوم، سیاست‌مدار، نمایشنامه‌نویس و داستان‌نویس، و شخصیتی استثنایی در عرصه‌ی نمایش و تئاتر بود. وی طی جریان جنگ جهانی دوم، مسئولیت دلگرمی دادن به مردم آلمان را عهده‌دار بود و با نشر اخبار و اطلاعات بی‌اساس و شایعه‌سازی و استفاده از داستان‌ها و افسانه‌ها، با تکیه بر کهن الگوها و خاطرات قومی مردم آلمان به مقابله با بحران‌ها و حملات سیاسی و فرهنگی متفقین می‌پرداخت. محسنیان می‌نویسد:

> «او هر روزه از طریق رسانه‌هایی که در اختیار داشت، نمایشنامه‌ی جدیدی را تحویل مردم می‌داد و از پرده‌ای به پرده‌ی دیگر می‌رفت و شخصیت‌های محبوب و افسانه‌ای را در نمایشنامه‌های سیاسی خود به طور مرتب تکرار می‌کرد.
> او شدیداً تحت تأثیر اندیشه‌های نژادپرستانه‌ی هیتلر قرار داشت و در عین حال از طبقه‌ی سرمایه‌دار نیز متنفر بود. همچنین کاتولیک‌ها و کلیسا را به مسخره می‌گرفت و بالاخره افکار و عقاید وی... برنامه‌ی کشتار جمعی عده‌ای از مردم را به مرحله‌ی اجرا گذارد» (محسنیان، ۱۳۸۶: ۱۱۵).

در سال ۱۹۴۳ که آلمانی‌ها در روسیه شکست خوردند، گوبلز که مانند هیتلر در سخنرانی تبحر کامل داشت و فنون بیان و بازیگری را به خوبی در نطق‌هایش به کار می‌گرفت، و ریتم، حرکت و آوای کلام را همیشه از پیش محاسبه می‌کرد، مشهور است که در یکی از سخنرانی‌هایش جنگ را تقریباً تمام شده به نفع آلمان‌ها اعلام کرد و همه را مقهور و مجذوب سحر کلام و شدت و گرمی اجرای مونولوگ خود کرد.

«در واقع او از آموخته‌های خود در ادبیات (نمایش) بهره گرفت تا دشمن را از هیاهوی دور بترساند (انتشار خبر دست‌یابی آلمان به سلاح‌های کشتار جمعی) و نیروهای خودی را انگیزه بخشد. او از رسوم جنگ‌های باستانی در یونان، رم و ایران آگاه بود و پشتوانه‌ی ادبی‌اش به او این امکان را می‌داد که از پندهای بزرگان سیاسی و ارتش سراسر جهان به سود خود برداشت کند. علاوه بر این‌ها او می‌دانست

که قوانین درام و جنگ با یکدیگر آمیخته‌اند و بنابراین همیشه از قوانین درام، یعنی ایجاد انگیزش، کشمکش، توازن نیروها و تضاد آشتی‌ناپذیر در تبلیغاتش بهره می‌برد. او از شخصیت‌های سیاسی متفقین در نمایشنامه‌هایش، انسان‌های پست و دروغ‌گو و بزدل می‌ساخت که می‌خواهند سد راه پیشرفت ملت برتر آلمان باشند» (محسنیان، ۱۳۸۶: ۱۱۸).

به این دلایل، برشت در دوران تحریک، غلبه‌ی هیتلر را به عنوان عامل ایجاد جنگ جهانی معرفی می‌نمود. اولین نمونه‌ی آثار اپیک (حماسی) او، آدم، آدم است، تصویر انسانی را ارائـه می‌کند که همچون قهرمانان تـراژدی‌های یـونانی مسیر محتـوم تقدیر (استحاله در جنگ) را می‌پیماید. او (گالی گی)، هم‌پای جنگ و در مسیر تبدیل شدن به یک جنایتکار، همه چیز خود را از دست می‌دهد و تبدیل به یک ماشین جنگی می‌شود. این اثر که از نظر مضمون بی‌شباهت به اثر دیگر برشت (ننه کوراژ و پسرانش) نیست، در سال ۱۹۲۵ در برلین به اجرا درآمد که همزمان با رشد سریع فاشیزم و نعره‌کشی‌های هیتلر در آلمان است.

او در آثار دیگرش، استنطاق لوکولوس و سقوط مقاومت‌پذیر آرتورو اویی نیز به جنگ می‌پردازد و از آن‌ها به عنوان قالب‌هایی مطلوب برای گوشزد نمودن خطر رو به تزاید جنگ اروپا و مقاومت‌پذیر بودن آن استفاده می‌کند. در مقابل، کسانی را که جنگ را ستایش می‌کردند (حتی در کتاب‌های روسی و آلمانی)، محکوم می‌سازد و اعلام می‌کند که جنگ برای مال‌اندوزان، ثروت و برای مردم عادی و بینوا، فلاکت و مرگ به همراه آورده است. او جنگ را با همه‌ی زشتی و وحشت واقعی‌اش تصویر می‌کند و از قهرمان‌پردازی مطلق‌انگارانه می‌پرهیزد، چرا که او هر نوع مطلق‌انگاری را نفی می‌کند. او با تأکید بر اصالت و آزادی اندیشه و قدرت و امکان تصمیم برای انسان، انتظار واکنش مناسب و اراده‌ی متکی بر تفکر از مخاطب دارد. برشت، خود می‌نویسد: «برشت جز این داعیه‌ای ندارد که تماشاگر با مشاهده‌ی جریان بی‌چون و چرای جنگ، آزادانه تصمیم بگیرد. هنر برشت از شیوه‌های هنر تبلیغی به همان اندازه دور است که از اشکال هنر کلاسیک» (برشت، ۱۳۵۲: ۶۲).

از دیگر نمایشنامه‌نویسان این گـروه (تئـاتر مواجهه)، پیتـر وایس است که با گزارشی تکان‌دهنده از جنایات ناسیونال سوسیالیست‌های حاکم بر آلمان، به تشریح جنایات آنان در قالب یک دادگاه می‌پردازد. او نمایشنامه‌ی استنطاق را بر اساس پرونده‌های محکومینِ دادگاه آشوتیس، که بین سال‌های ۱۹۶۳ تا ۱۹۶۵ در فرانکفورت تشکیل شد، تهیه، و سعی کرده در یک برخورد مستندگونه و با کمترین دخل و تصرفی، اظهارات محکومین دادگاه را در نمایشنامه بگنجاند و تصویر رویدادهای هولناک درون اردوگاه‌های مرگ را ارائه کند. وایس هرگز جنگ را نشـان نمی‌دهد، مگر در ارتباطـاتش بـا مجموعه پدیده‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی، که همراهش هستند و شرایطش را فراهم می‌آورند. باید گفت که به عنوان حادثه، جنگ هرگز از تداوم تظاهرات مبارزه‌ی سیاسی و زندگی اجتماعی مجزا نشده است.

> «با فروکش کردن شعله‌های جنگ جهـانی دوم و استقـرار زندگی و نظـم دوبـاره در سـرزمین‌های آلمانی زبان اروپا، با موج گسترده‌ای از هنـر نمـایش در این کشورها روبه‌رو می‌شویم. کارگردانان، بازیگران، طراحان و نمایشنامه‌نویسان صاحب نامی ظهور می‌کنند که تأثیر و ارزش آثارشان در هنر نمایش به خوبی هویداست. ولفگانگ بورشرت (۱۹۴۷–۱۹۲۱) نخستین نمایشنامه‌نویسی بود که با نگارش نمایشنامه‌ی مرد بیرون (بیرون جلوی در)، یأس دردناک ناشی از جنگ و مصائب آن و سقوط رژیم نازی را تصویر می‌کند... ماکس فریش سوئیسی (۱۹۹۱–۱۹۱۱) در نمایشنامه‌ی بیدرمن و آتش افروزان، چگونگی شکل گرفتن نازیسم را نشان داده و به تمام کسانی که از روی بی‌قیدی در برابر رخداد این حادثه، عکس‌العملی نشان ندادند و گناه آن را به گردن تقدیر گذاردند، اعتراض می‌کند... فریدریک دورنمات (۱۹۹۰–۱۹۲۱)، نمایشنامه‌نویس سوئیسی دیگری است که جرم، عدالت و

مجازات، خمیرمایه‌ی آثارش را تشکیل می‌دهند...» (ملک‌پور، ۱۳۶۴: ۳۲۳).

یکی دیگر از نمایشنامه‌نویسان قرن بیستم که در آثار خود یکی از اعجاب‌آورترین بیان‌های تئاتری را در رابطه با مبارزات سیاسی مطرح می‌کند، و جای قابل توجهی را به جنگ تخصیص داده و به تجربه‌گری در حوزه‌ی درام جنگ دست می‌زند، آرمان گاتی است. او از جنگ، هم به عنوان مضمون و هم به عنوان عامل بحران و محرک در مکانیسم درام بهره می‌برد. جنگ برای او بستری است که به انسان توجه می‌کند و از منظر هستی‌شناسی فردیت را مورد هدف قرار می‌دهد. نمایشنامه‌ی تولد (۱۹۶۸) یکی از نمونه‌های ویژه‌ی آثار اوست.

گاتی محدوده و تداوم زمان‌ها (گذشته که در اثر یک حرکت دیالکتیکی تبدیل به زمان حال شده و آینده که زمان حال نطفه‌اش را حمل می‌کند) را در هم می‌ریزد و گذشته و آینده‌ای که در درام واقع‌گرا الزاماً در خارج از نمایش می‌مانند را بی‌هیچ واهمه‌ای به صحنه می‌آورد، درست همان‌گونه که زمان حال را خارج می‌کند (برناردورت، اصطلاح تئاتر ممکن‌ها را برای نقد عملکرد گاتی مطرح می‌کند، که عبارت است از: «وفور تصاویر که از آن اسلحه می‌تراود و مکان تدارک برای عمل»). از آن پس، «گذشته و آینده با نمایش‌های تئاتری، که در آنها عدم تداوم، انقطاع و جدایی حاکم است، قائم به ذات می‌شوند. گذشته دیگر در حال، نابود نمی‌شود... گذشته، حال و آینده، روی صحنه، همچون واحدهای زمانی رازدار از روی احتیاط با هم هم‌زیستی می‌کنند، یعنی جدا از هم ولی پیوسته با هم» (لسکو، ۱۳۸۳: ۱۴۴).

کاتب یاسین الجزایری، نمایشنامه‌نویس دیگر قرن بیستم است که از شیوه‌ی درام‌نویسی منسوب به گاتی در پیوندهای صحنه و زبان بهره می‌برد. نمایشنامه‌ی مردی با صندل کائوچویی (۱۹۷۰) اثر کاتب یاسین، متنی است که با روش تئاتر ممکن‌ها و با مضمونی که محورش جنگ ویتنام است، نوشته شده است.

برنار دورت، جهت‌گیری درام‌نویسی کارهای آرتور آدامف، پیتر وایس یا آرمان گاتی (کاتب یاسین آغاز سال‌های ۷۰ را هم می‌توان به این فهرست افزود) را تفسیر کرده است. کسانی که تغییر مرکزیت تئاتری را که برشت آغاز کرده، ادامه می‌دهند. از این پس، کانون نمایش دیگر نه در محل متن، یعنی تنها در قصه، و نه حتی روی صحنه، بلکه بین صحنه و سالن قرار می‌گیرد» (لسکو، ۱۳۸۳: ۱۵۲).

در این شیوه، جدایی بین بازیگر و تماشاگر شکسته می‌شود و به همین رویه، مقوله‌های بنیادی نمایش تئاتری فرم دراماتیک سنتی دچار دگرگونی اساسی می‌گردد. با این همه، تغییر مهمی در تاریخ درام‌نویسی جهانی نمی‌بینیم و بیشتر قاعده‌شکنی و نوعی تصنع را شاهدیم تا یک استحاله و انقلاب، که اساساً در آثار تجاری و سرگرم‌کننده بروز می‌کند.

> «اینک با مکانیسم تئاتری سر و کار داریم که با نرمش و ظرافت خود، با نمایشنامه‌های آموزشی برشت، درام‌نویسی مستند وایس، یا نمایشنامه‌های کوچک رساله کوچک جنگ چریکی شهری گاتی قابل قیاس است. ولی اگر وایس مثلاً از یک رژیم سیاسی به کمک عوامل صحنه‌ای و گروه‌بندی بازیگران در فضای صحنه، به رژیم بعدی می‌گذشت، کاتب یاسین جهش‌هایی را به کمک اصل حذف زمانی قابل ملاحظه و به هم ریختن تسلسل تاریخی، نه تنها از یک دوره به دوره‌ای دیگر، بلکه از یک مکان به مکانی دیگر انجام می‌دهد... اگر وایس با اتخاذ یک موضع اساساً ضد دراماتیک در پرداخت مراحل تاریخی، برخی رابطه‌ی علت و معلولی را حفظ می‌کرد، کاتب یاسین ظاهراً پرش‌های بدون دلیلی را اعمال می‌کند و در بی‌نظمی ظاهری و به شیوه‌ی شفاف‌ترین برش‌ها، سکانس‌ها را در درون یک تابلو جفت و جور می‌نماید» (لسکو، ۱۳۸۳: ۱۵۸).

پس از کاتب یاسین و درام دوران او، به پدیده‌ی دیگری در حوزه‌ی تئاتر جنگ برمی‌خوریم که

آثارش را کلاً به عنوان اقدامی برای بازخوانی تاریخ اروپا در قرن بیستم و مخصوصاً آلمان شرقی (سابق) محسوب داشته‌اند؛ هاینر مولر[۱۱] با آثاری همچون سیمان (۱۹۷۲)، نبرد (۱۹۷۴) و جاده‌ی تانک‌ها (۸۷–۱۹۸۴)، در هر یک به شیوه‌ی خاص درام‌پردازی خود به سوی یک مرحله‌ی تاریخی وابسته به جنگ نظر کرده، امّا هیچ‌گاه شرایط عینی پدیده‌ی نظامی، مورد تأکید وی نبوده‌اند. او در نمایشنامه‌ی سیمان، به تشکیل جامعه‌ی شوروی در ۱۹۲۱ پرداخته و در نمایشنامه‌ی نبرد، جنگ دوم جهانی را از دیدگاه آلمان، و تصویر این جنگ در حال گسترش به سوی شرق را در جاده‌ی تانک‌ها ارائه می‌کند.

«... به زبانی ساده، جنگ هرگز از زاویه‌ی درگیری مسلحانه در نبرد و جاده‌ی تانک‌ها نشان داده نشده است... (در نبرد، سلاح جنگی علیه دشمن مشترک، به کشتن یکی از خودی‌ها برمی‌گردد). برای مولر، با قرار دادن انسان در ردیف حیوانات وحشی که می‌توانند یکی از هم‌نوعان خود را بخورند، مسئله فقط برجسته کردن دهشت جنگ نیست. به نظر نمی‌رسد که کنایه بیشتر از نوع اخلاقی باشد تا سیاسی؛ و تعبیر آن این است: خوراک جنگجو یا جنگ، انسان است، یعنی هم‌نوع. جنگ از میان تمثیل تند و تیز مولر، نه به عنوان عمل نظامی، که به سوی هدفی از نوع ژئوبلتیک نشانه رفته و فقط به عنوان حالت جدیدی از حوایج تعریف می‌شود» (لسکو، ۱۳۸۳: ۱۸۹).

در نمایشنامه‌ی نبرد، سربازان آلمانی به خاطر بقاء (گرسنگی) از طریق تهدید و مرگ در درون خود گروه، و سپس با حذف یکی از اعضای جامعه‌ی مشترک این احتیاج را برطرف می‌کنند (خوردن یکی). کشمکش، که از وضعیت خارجی (جنگ) زاده شده و مرگ، که همچون جنگ نتیجه‌ی آن را مشخص می‌سازد، از نظر دراماتیک فقط در درون گروه حاضر در صحنه به فعل در می‌آید. این صحنه به دلیل این که به بنیان گروه و شرایط تأمین معاش (موجودیت) آن متوجه است، بیشتر بعد سیاسی می‌گیرد تا نظامی. این شیوه‌ی پرداخت که «حالت جنگی» نام گرفته، نه تنها سیاسی است، که از نوع نگرش هستی‌شناسانه به انسان و جامعه است و می‌تواند همان قدر که متوجه فرد است، شامل جامعه نیز بشود و در درون خود (دوستان) رشد یافته و به هر یک از آن‌ها بقا بخشد.

مولر به فلسفه و نگاهی متوجه است که فیلسوف آلمانی کارل اشمیت در خصوص جنگ و سیاست تبیین می‌کند. او مبارزه تا مرگ را برای سرزندگی پیکر اجتماع ضرورت می‌داند (معادل یکی از اشکال ممتاز بیان وطن‌پرستی)، و این مسئله را طرح می‌کند که «وقتی تمیز دوست از دشمن میسر نیست دیگر زندگی سیاسی ابداً وجود ندارد». با این نگرش سیاسی، مولر، که فرایافت‌های اشمیت را به شیوه‌ای انتقادی به ودیعه می‌گیرد، درام‌نویسی حالت جنگی را موجودیت می‌بخشد و به عنوان شکل مدرن در مقابل عمل جنگی، که بنیان آثار قبل است، قرار می‌دهد. در این شیوه که با زیبایی‌شناسی مونتاژ و کنار هم چیدن قطعات غیر هم‌جنس، حضور و دخالت حماسی نویسنده برجسته‌تر جلوه می‌کند، عملی وجود ندارد و چیزی نیست جز جریانی که شروع می‌شود و پایان می‌یابد. در حالی که جنگ هرگز پایان نمی‌گیرد ولی بیان‌کننده‌ی حالت درام‌نویسی مولر است که پذیرای تغییر، تعدیل و متصل شدن به وسیله‌ی لغزش مدام، گاهی به یک موضوع و گاه به موضوعی دیگر می‌گراید (نقل به مضمون از لسکو، ۱۳۸۳: ۲۱۰).

از آخرین نمایشنامه‌نویسانی که در حوزه‌ی تئاتر جنگ قلم زده و آثار قابل توجهی را به دنیای درام عرضه داشته‌اند، باید از ادوارد باند نمایشنامه‌نویس انگلیسی که از میانه‌ی ۱۹۸۰ به بعد آثاری را تألیف کرده است نام برد. او در تریلوژی نمایشنامه‌های جنگی (۱۹۸۵) مرکب از سرخ، سیاه و نادان، زنان شریر ثروتمند، و صلح بزرگ، و نمایشنامه‌ی کافه (۱۹۹۵)، به جنگ نگاهی تجربی دارد و با ابداع موقعیت‌های بحرانی که بنیادهای سیاسی جوامع و کیفیت‌های اخلاقی و حیاتی خاص بشر را روی صحنه در معرض آزمایش قرار می‌دهند، فراتر از پرداختن به فرد، خود را در مقیاس انسانیت قرار

می‌دهند و از روابط دراماتیک بین اشخاص پیشی می‌گیرند تا تکنیک‌های جدید حماسی فراهم نمایند، بدون این که از بهره‌وری و بازپرداخت روش‌های قدیمی غافل شوند. استفاده از تابلوهای روایت، استفاده‌ی خاص از زمان دراماتیک، خطابه‌ی هم‌سرایی و سکانس‌بندی صحنه‌ها (تداعی‌گر تئاتر حماسی) است، و استفاده از ژست در حرکت‌ها و بدیهه‌سرایی، موارد اولیه‌ی متن باند را تشکیل می‌دهند و وسایل صحنه و دکور به حداقل کاهش می‌یابند. نمایشنامه‌های ذکر شده از فحوای تاریخی مبهمی برخوردارند، بدون آنکه انطباق آن بر دنیای حال (حاضر) نفی شود. جنگ در این آثار از موضوعی افسانه‌ای برگرفته شده، در عین این که اعلامیه‌های درون کافه به واقعه‌ای در جنگ دوم جهانی اشاره می‌کنند که در آن موقعیت، سربازان مردم عادی را به رگبار بسته‌اند. به این ترتیب، زمان بین موقعیت حاضر و آینده‌ای نزدیک در نوسان است و به یک جنگ هسته‌ای عن‌قریب اشاره می‌کند. استفاده از زمان غیردراماتیک و منقطع و غیرخطی، و اختلاط بین زمان گذشته، حال و آینده (به عنوان شرایط زمانی نمایشنامه)، درام‌نویسی نوین ممکن‌ها را امکان‌پذیر می‌سازد.

«وقتی جنگ همه‌ی سازمان‌ها و بنیادهای دنیای اجتماعی را نابود می‌کند، زمان درام نیز به نوبه‌ی خود یک زمان محروم از نشانه خواهد بود که در آن، هر دوره از عصر پس از جنگ هسته‌ای[۱۲] در مدتی می‌گذرد که با لحظات پیش از خود و لحظاتی که به دنبالش می‌آیند قابل تمیز نیست. این زمان خودمرجع جدا شده از واقعیت تاریخی، تبدیل به یکی از شرایط امکان‌پذیری تجربه‌گری سیاسی باند می‌شود و به خودی خود به جای این که تسلیم جریان ارگانیک و علت و معلولی شود، بستر رشد و گسترش یک سلسله از ممکن‌ها می‌گردد» (لسکو، ۱۳۸۳: ۲۲۱).

با تـریلوژی باند، جنگ به عنوان حادثه یا عمل دراماتیک از میدان عمل ناپدید شده است. کنار گذاشتن جنگ و انتقال آن به حوزه‌ی غیر قابل رویت، و تحلیل بردن آن به عنوان هدف در کثرت روایات هم‌سرایی یا ذهنی در نمایشنامه‌های جنگی، با طبیعت خودِ کشمکش تبیین می‌شود.

باند با استفاده از تکنیک وارونگی، بازماندگان جنگ؛ مرده‌ها و زنده‌هایی را که اطمینان دارند مرده‌اند به صحنه می‌آورد، تا متحدشان کرده و اختلافات آن‌ها را حل کند. ویرانی ناشی از جنگ (پس از انفجار اتمی)، تبدیل به آغاز یک واقعه می‌شود و قیامت برای خالق قصه‌ی دراماتیک، فرصتی برای بازنگری ساخت و ساز گروه‌های انسانی و بررسی آن‌ها از اصل و ریشه فراهم می‌سازد.

نتیجه‌گیری

بررسی اجمالی تاریخچه‌ی تئاتر جنگ، با توجه به سیر تحولات آثار و روند شکل‌گیری سبک‌ها و شیوه‌های رویکرد به این پدیده‌ی مهم اجتماعی-سیاسی که همچون تئاتر با انسان زاده شده و در طول تاریخ زندگی او به اشکال و با دلایل و انگیزه‌های متفاوت بروز کرده، همواره موجب موضع‌گیری‌ها و واکنش‌های تئاتر در برابر آن گردیده است. آنچه در جمع‌بندی نهایی بایست مورد توجه قرار گیرد، اهمیت و سیر رشد تئاتر، هم پای دیگر عوامل و عناصر فرهنگی در جامعه‌ی بشری است. در هر کجای دنیا که به خاطر پیشینه‌ی فرهنگی-تاریخی آن، قرابتی با تئاتر وجود داشته و فرهنگ مردم با هنر تئاتر پیوند یافته، این هنر به عنوان یک عامل مؤثر در فرآیندهای سیاسی-اجتماعی آن جامعه (به ویژه جنگ) تأثیر و تأثر متقابل داشته است؛ گاه در خدمت تبلیغ و تهییج جامعه برای مشارکت یا پذیرش وضعیت حاصل از واقعه، به امید آینده‌ای بهتر و صلحی پایدار به کار گرفته شده، و گاه با اصل موجودیت آن به معارضه برخاسته و سیاست‌گذاران، دولت مردان و منفعت‌طلبانی را که منافع خود را در ایجاد جنگ

یافته‌اند به انتقاد گرفته است. زمانی به نفی بنیادین آن پرداخته و نفس موجودیت آن را به خاطر تخریب، کشتار، سرگشتگی و بحران‌های حاصل از وجود جنگ زیر سوال برده است، و زمانی دیگر به روش تحلیل‌گران تاریخ به ثبت وقایع و حوادث آن پرداخته و با دیدگاهی تحلیلی و عقلانی به بررسی علل و عوارض آن جهت عبرت آیندگان دست یازیده است. این هنر، برای پیش‌گیری یا حفظ آمادگی در برابر امکان وقوع مجدد جنگ‌های آتی مطرح شده، و بسته به نحوه‌ی نگرش و گزینش شیوه و نوع بیانی متناسب با نحوه‌ی نگاه و مواضع هنرمند و موقعیت زمانی خاصی که در آن واقع شده است، و همچنین هدف او برای تأثیرگذاری مناسب بر مخاطب، از سبک‌ها و گونه‌های شناخته شده‌ی هنر تئاتر بهره برده یا ضرورتاً دست به ابداع و خلاقیت زده و روش‌های تازه‌ای را بنیاد نهاده است.

در حقیقت، ذهن راه‌گشا و چاره‌ساز بشر قادر است در هر وضعیتی راهبرد و شیوه‌ای متناسب با ضرورت‌های زمان را طراحی کند و به پشتوانه‌ی عقیده و تفکر، ذهن مخاطب را مورد هدف قرار دهد. هرچند که بشر هیچ هنگام از خطا و لغزش مصون نبوده و نیست، امّا هرگاه پشتوانه‌ی منطقی و باوری عمیق مبنای تصمیم‌گیری و روش‌گذاری او واقع شده، وی را در برابر اعمال نظرهای صاحبان قدرت مصون داشته است. بنابراین، آنچه موجب شده است تا با تفاوت سبک‌ها و شیوه‌های متنوع در حوزه‌ی متن و در گزیدن روش‌های اجرا روبه‌رو شویم، سیر تکامل اندیشه و شناخت مبانی تجربه‌ی دیگران در حوزه‌ی هنرهاست که تحول در انواع را موجب شده و نحوه‌ی برخورد با پدیده‌ها را در بستر زمان متغیر می‌سازد. هر شیوه‌ای ممکن است در تاریخ ریشه داشته باشد، امّا لحظه‌های حساس تاریخ‌اند که می‌توانند، و باید، آن‌ها را برجسته‌تر کرده و بر اجرای آن‌ها مهر تأیید یا رّد بزنند.

پی‌نوشت‌ها

1. Play
2. War
۳. برای مطالعه‌ی بیشتر رجوع کنید به: تاریخ تئاتر جهان، اسکار گ. براکت، ترجمه‌ی هوشنگ آزادی‌ور، ج ۱، ص ۴۸.
4. Salamis
۵. برای مطالعه‌ی بیشتر رجوع کنید به: اسطوره معجزه یونانی، شروین وکیلی، نشر شورآفرین.
۶. آلمان کنونی
۷. برای مطالعه‌ی بیشتر رجوع کنید به:

Theatre of war, theatres of war– WordWeb dictionary definition, www.wordwebonline.com.

8. Reinhard Goering
۹. برای مطالعه‌ی بیشتر رجوع کنید به مقاله‌ی «زیبایی‌شناسی ماشین در هنر آوانگارد روس بر مبنای نظریات مارکس»، مرضیه عالی کلوگانی و پریسا شاد قزوینی، نشریه‌ی باغ نظر، شماره‌ی ۴۸، خرداد ۱۳۹۶.
10. Joseph Goebbels
11. Heiner Muller
12. Post Nuclear

منابع

- برشت، برتولت (۱۳۴۷)، *درباره تئاتر*، ترجمه‌ی فرزاد بهزاد، انتشارات خوارزمی.
- برشت، برتولت (۱۳۵۲)، (مقدمه) *زندگی گالیه*، ترجمه‌ی عبدالرحیم احمدی، نشر اندیشه.
- شکسپیر، ویلیام (۱۳۴۷)، *کریولانوس*، ترجمه‌ی علاءالدین پازارگادی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- گلدوست، حسن (۱۳۸۵)، *چرایی لزوم ساختارشکنی، در تئاتر دفاع مقدس*، پایگاه اینترنتی تئاتر مقاومت.
- لسکو، داوید (۱۳۸۳)، *هنر نمایشنامه‌نویسی جنگ*، ترجمه‌ی نادعلی همدانی، نشر قطره، چاپ اول.
- محسنیان، مشهود (۱۳۸۶)، *تئاتر و جنگ*، نشر سوره، تهران.
- ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۴)، *گزیده‌ای از تاریخ نمایش در جهان*، سازمان انتشارات کیهان.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۶۵)، *تئاتر پیشتاز*، تجربه‌گر و عبث‌نما...، نشر جهاد دانشگاهی.
- هولتن، اورلی (۱۳۶۴)، *مقدمه‌ای بر تئاتر*، آئینه طبیعت، ترجمه‌ی محبوبه مهاجر، نشر سروش.
- یونسکو، اوژن (۱۳۵۰)، *کرگدن*، ترجمه‌ی جلال آل‌احمد، نشر دنیای کتاب.

Received: 4 Nov 2012
Accepted: 2 May 2013

Theater of War (Effects and Interactions)

Saeed Kashan–Fallah, Associate Professor, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.
Mohammad Reza Hosnaee, Associate Professor, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.

Abstract
War is an important part of human history. The oldest tragedy (written remaining) in the world and the oldest drama that human have until today is 'The Persians' or 'The Iranian', a tragedy by the ancient Greek playwright Aeschylus. A drama which focuses mainly on 'War'.
This work is assisted with three other drama that all of them are destroyed.
Theater thinking, like any other thinking has always been influenced by history. No doubt that historical events affected the thinking of theater artists. The history of war is one of the major events that have affected the art of theater. War is an important part of human history and its consequences even in times of peace as well as in the works of artists devoted to special status. War has always had a special bond with the theater. The theater artists always have defined their position against war. They consider theater as a very good media to convey their views to the war. The war between nations, ethnic wars, tribal wars, the crusades or the world wars are all areas that have inspired creation of theatrical works. On the other hand, the duty and function of each of the arts [and particularly theater], is to create an aesthetic experience as well as paving the way to enter the field of subjective and objective knowledge. Dramatic Arts, as a result of the long history of the human future, is by far one of the dominant themes of war.
This article is based on the assumption that war as a historical phenomenon has influenced the art of theater and theater has been effective in the revolution and clarification of public opinion.

Keywords: War, Theater, History, Method, Drama