

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۱۲/۲۲

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۲/۰۲/۳۱

مهدی حامد سقاییان^۱، حمید رضا شعیری^۲، محمدفرزان رجبی^۳

بررسی استحالای مکانی در نمایشنامه‌ی کانال کمیل: رویکرد نشانه-معناشناختی^۴

چکیده

هیچ گفتمانی فاقد مکان نیست. مکان‌ها به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم در شکل‌گیری گفتمان و تولید معنا نقش دارند. مکان صورت بیان و صورت محتوا را در تعامل با یکدیگر قرار می‌دهد. در بعضی موارد مکان به شکل کاملاً فیزیکی و عینی در گفتمان‌ها تجلی می‌یابد و در موارد دیگر، این کارکرد عینی تضعیف شده است و جای خود را به کارکرد انتزاعی می‌دهد. مکان‌های عینی مکان‌هایی با ویژگی کنشی و مکان‌های انتزاعی مکان‌هایی با ویژگی تخیلی و استعلایی هستند. چگونه گفتمان‌ها می‌توانند به محل چالش مکانی و در نتیجه عبور از وضعیت کنشی به وضعیت استعلایی تبدیل شوند؟ در واقع، بی‌مرزی، گریز از عینیت محدودگرا، تجربه‌ی پدیداری، توسعه‌ی وجه تخیلی و ... از جمله عواملی هستند که کارکرد کنشی مکان را تضعیف می‌کنند.

هدف اصلی این پژوهش، نشان دادن چگونگی استعلای مکان و حرکت به سوی فضاشدگی با تکیه بر نمایشنامه *کانال کمیل* است. بی‌تردید گفتمان نمایشنامه‌ای به دلیل اینکه می‌تواند به صحنه راه یابد و به اجرا در آید نمونه‌ی مناسبی برای بررسی شرایط استحالای مکانی و گذر به فرامکان است.

واژگان کلیدی: گفتمان، مکان، فضا، استعلا، نمایشنامه‌ی *کانال کمیل*

^۱ استادیار دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)

E-mail: saghaian2002@yahoo.com

^۲ دانشیار دانشکده علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس، استان تهران، شهر تهران

E-mail: shairi@modares.ac.ir

^۳ دانش‌آموخته کارشناسی ارشد کارگردانی دانشگاه تربیت مدرس، استان تهران، شهر تهران

E-mail: farzan_rajabi@yahoo.com

^۴ این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد محمدفرزان رجبی با عنوان «بررسی نشانه‌شناختی مکان، در تئاتر دفاع مقدس (با تاکید بر نمایش‌های کانال کمیل، اسماعیل اسماعیل، چهار حکایت از چندین حکایت رحمان)»، و به راهنمایی آقای مهدی حامد سقاییان و مشاوره آقای حمیدرضا شعیری است.

مقدمه

کنش‌های گفتمانی چه به صورت عینی و چه انتزاعی همواره وجهی مکانی دارند. کنش‌گران گفتمان نیز از مکان هم به عنوان یکی از عوامل ضروری تولید معنا و هم به عنوان پایگاهی ارجاعی استفاده می‌کنند. مکان‌ها، هم صورت بیان و هم صورت محتوا دارند؛ به همین دلیل است که به طور مستقیم یا غیر مستقیم در تولیدات زبانی نقش دارند. مکان می‌تواند کارکردهای مختلف روایی، کنشی، تخیلی، استعاری، استعلایی و غیره داشته باشد. هرچه جنبه‌ی عینی و فیزیکی مکان تقویت شود بعد شناختی آن نیز اوج می‌گیرد؛ و بالعکس هرچه از وجه عینی مکان کاسته و وجه استعاری آن تقویت شود، مکان از مکان بودگی خود فاصله می‌گیرد و به سوی فضاشدگی سوق می‌یابد. چه عناصری سبب می‌شوند که گفتمان، وجه مکانی خود را از دست بدهد و به سمت فضاشدگی حرکت کند؟ چه تفاوت‌هایی میان مکان کاربردی و مکان استعلایی وجود دارد؟ چگونه در نمایشنامه‌ی *کانال کمیل* با نفی جنبه‌ی کنشی مکان به مکانی آرمان‌گرا که فرامکان است دست می‌یابیم؟ در این پژوهش با رویکردی نشانه-معناشناختی و با تکیه بر نمایشنامه‌ی *کانال کمیل*، نشان خواهیم داد چگونه سیالیّت مکان می‌تواند راه را بر توسعه‌ی انتزاعی آن بگشاید و ما را تا مرز استعلا و فضاشدگی پیش ببرد.

پیشینه‌ی نظری مکان

هیچ کنشی^۱ نمی‌تواند خارج از مکان^۲ تحقق یابد. مکان یکی از شرایط مهم شکل‌گیری و تحقق کنش‌های انسانی است. همانطور که برای بسیاری از حوزه‌های تخصصی مانند نقاشی، معماری، شهرسازی، سینما و ...، مکان صورت^۳ اولیه بیان است، کنش‌های گفتمانی نیز همواره از مکان برای تولید و انتقال معنا بهره می‌گیرند. در ضرب‌المثل ساده‌ی «آسمان همه جا همین رنگ است»، گفتمان تأکید بر مکانی واحد دارد و جنبه‌ی تمایزی آن را انکار می‌کند. زبان برای تولید معنایی تحت عنوان هم‌گونی و هم‌آیی از واژه‌ی *جا* استفاده می‌کند که دلالت مکانی دارد. شعیری در *نوع‌شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا* بر این نکته تأکید می‌کند که «همه جا مکان است. ما هیچ‌گاه از مکان خارج نمی‌شویم. بلکه مکانی را ترک می‌کنیم و به مکانی دیگر راه می‌یابیم، مانند (خانه، کوچه، خیابان، اتوبان، مرکز شهر ...)». بنابراین، هیچ کنش و شوشی خارج از مکان صورت نمی‌گیرد. مکان چه انتزاعی باشد و چه عینی مکان است و تولید معنا می‌کند» (شعیری، ۱۳۹۰: ۹۷). ژیل گاستون گرانژر ما را با مساله‌ی معرفت‌شناختی مکان مواجه می‌کند «چگونه می‌توان از اندیشه‌ی ابژه‌هایی که در درون مکان قرار دارند، به اندیشه‌ی واقعی مکان دست یافت». (Granger, 1999: 10) برخلاف تفکر عینی‌گرای گرانژر که مکان‌های عینی و فیزیکی را مکان‌هایی واقعی می‌داند، دانشمندی مانند گاستون باشلار، مکان را شاعرانه، منشأ تخیل و تولید استعاره می‌داند. «ما در پی ارائه تصویری بسیار ساده از مکان یعنی تصویری بسیار جذاب هستیم. به همین دلیل می‌توانیم این تحقیقات در مورد مکان را *مکان دوستی*^۴ بنامیم. تحقیقاتی که به دنبال کشف و ارائه‌ی ارزش‌های انسانی مکان‌هایی که در اختیار داریم، هستند. مکان تخیلی، مکانی نیست که بتواند با معیارهای عینی و فیزیکی و هندسی سنجیده شود. مکان تخیلی، مکانی است که با آن زندگی می‌کنیم. زندگی کردن در اینجا به معنای زندگی عینی و پوزیتیویستی در مکان نیست؛ بلکه به معنای تخیلی همه جانبه از آن است.» (Bachelard, 2004: 17)

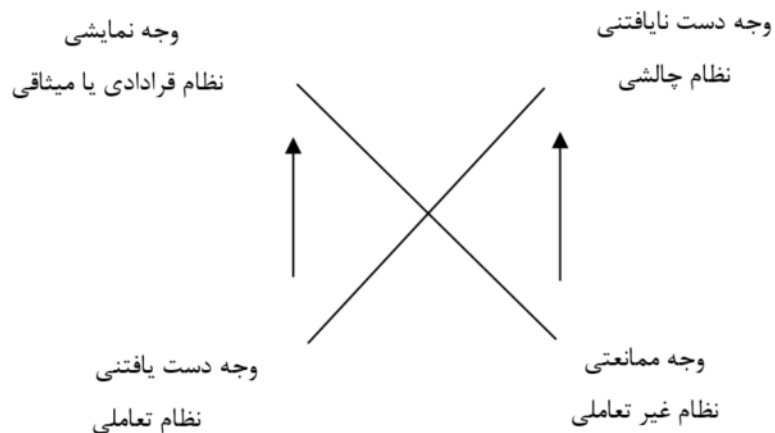
گرانژر و باشلار، ما را در مقابل دو قطب مهم تفکر در مورد مکان، یعنی قطب عینی و قطب تخیلی قرار می‌دهند. شاید بتوان این دو تفکر قطبی در مورد مکان را با تفکرات اندیشمندان دیگری مقایسه کرد که هرکدام سهم مهمی در مطالعات مکان دارند. از جمله این اندیشمندان می‌توان به

فردینان سان-مارتین^۵ و اروین پانوفسکی^۶ اشاره کرد. این دو در تولیدات هنری، به ساختار مکانی اعتقاد دارند که «نامحدود، پیوستاری و یکپارچه باشد» (Panofski, 1975 : 156) که در قالب منظری خطی، تحقق‌پذیر است. هر دوی این دانشمندان اصرار می‌کنند که حتی اشکال نمادین مکان محصول ساختارهای هندسی و ریاضی هستند. خود پانوفسکی تحت تأثیر اندیشه‌های کسیره اعتقاد دارد که «مکان یکپارچه مکانی نیست که اتفاقی باشد؛ بلکه مکانی است ساختارمند. (...). به‌همین دلیل است که با توجه به هر نقطه‌ای از مکان می‌توان مکان‌هایی شبیه به یکدیگر در تمام نقاط ساخت» (Ibid. : 42-43). اما ژان فرانسوا لیوتار اندیشه‌ای کاملاً متفاوت در مورد مکان دارد. به عقیده‌ی او، هیچ مکانی نمی‌تواند همان‌گونه که هست دریافت شود؛ چرا که همواره احساس و ادراک ما در شکل‌گیری مکان و تحقق آن دخالت می‌کند و به آن معنایی خاص می‌بخشد. «اینکه یاد بگیریم چطور ببینیم، یعنی اینکه دیگر یکسان و همگون نبینیم. اشکال مکانی همواره در زیر نگاه ما به گونه‌هایی گسترده یا ناپایدار تبدیل می‌شود» (Lyotard, 1985 : 157).

کارکرد گفتمانی مکان

ژاک فونتنی به کارکرد شناختی مکان اعتقاد دارد و به‌همین دلیل به ارائه‌ی ویژگی‌های وجهی^۷ مکان در ارتباط با فرآیند شناختی آن می‌پردازد. به عقیده‌ی فونتنی این ویژگی‌ها عبارتند از :

- «وجه نمایشی؛ یعنی همه‌ی آن چیزهایی که گفتمان در برابر نگاه بیننده قرار می‌دهد؛ مانند شخصیتی که در پلان اول گفتمان و روبه‌روی بیننده قرار می‌گیرد.
 - وجه دست‌نیافتنی؛ یعنی همه‌ی آنچه در مکان دور از دسترس بیننده قرار می‌گیرد؛ مانند آن چیزهایی که خارج از محدوده‌ی نگاه بیننده قرار دارند و گویا سوژه به‌راحتی به آنها دسترسی ندارد.
 - وجه ممانعتی؛ که نفی وجه نمایشی است به وجوهی از مکان اطلاق می‌شود که در مخفی کردن، ناقص جلوه دادن یا ایجاد ابهام و گنگی نقش دارند. در این حالت ابژه یا شخصیت دور از نگاه، پشت به بیننده یا به گونه‌ای نقاب‌دار دیده می‌شوند.
- مجموعه‌ی این ویژگی‌ها نشان می‌دهند که گفتمان مکانی تحت نظارت یک اطلاع‌دهنده^۸ و یک مشاهده‌کننده^۹ قرار دارد. به‌همین دلیل می‌توان این الگوی شناختی مکانی را محل بروز نظام‌های تعاملی دانست که اطلاع‌دهنده و مشاهده‌کننده را در ارتباط تعاملی با یکدیگر قرار می‌دهند. (Ibid.:56)
- فونتنی این روابط را بر اساس مربع معنایی، به شکل زیر نمایش می‌دهد.



ژاک فونتنی در کتاب *مکان‌های انتزاعی* دو نوع مکان صوری^{۱۰} و مجازی^{۱۱} را شناسایی می‌کند. «مکان‌های صوری مکان‌هایی ناپیوستار هستند که کنش‌گران در آنها استقرار می‌یابند. همچنین این مکان‌ها به واسطه‌ی دو امر تناسب و همجواری معنا می‌یابند (...). مکان مجازی، مکانی پیوستار و پویا است که مستقل از کنش‌گران و تأثیر آنها بر فواصل مکانی، معنادار است. چنین مکانی کارکردی انتزاعی دارد و جنبه‌ی مادی آن کاهش یافته است» (Fontanille, op.cit.: 80). با توجه به این تقسیم‌بندی، می‌توان ادعا کرد در صورتی که مکان‌های ناپیوستار بدون وابستگی به حضور کنش‌گران و کنشی خاص تعریف شوند، به مکان‌هایی پیوستاری تغییر می‌یابند. همانطور که مکان‌های پیوستاری با حضور کنش‌گران و جاری شدن کنش در آنها به مکانی متمایز و ناپیوستار تغییر می‌یابند.

مکان‌های گردبادی یا اسپیرال

اریک لاندونسکی چنین مکان‌هایی را دارای کارکردی خودبسنده یا هم‌نوا می‌داند. «گویا مکانی خاص شکل گرفته است که ارزش ویژه یا افزوده دارد. به عبارت دیگر، برشی در مکان شکل می‌گیرد که مکان پیوستاری را به مکانی خاص و خودبسنده تغییر می‌دهد» (Landowski, 2010). مکان‌های اسپیرال یا گردبادی، خود، مکان شکنند: مکان‌هایی که کنش‌گر را حیران می‌کنند. مکان حلزونی یا گردبادی مکانی است که مقابل نگاه کنش‌گر شکل می‌گیرد و بعد هم می‌تواند فرو بپاشد. به‌طور مثال در نمایشنامه‌ی *اسماعیل اسماعیل*^{۱۲} (۱۳۸۴: ۱۰۳-۱۲۲) مکان خاصیتی گردبادی یا اسپیرال دارد. زمانی که کاراکتر اصلی (مرد جوان) در خاطرات خود فرو رفته است و خود را در مکان و زمان جنگ و از طرفی در دوران کودکی در کنار حوض خانه می‌بیند. این نوع مکان مکانی است که کنش‌گر را حیران می‌کند. مکانی که مقابل نگاه کنش‌گر شکل می‌گیرد و بعد هم می‌تواند فرو بپاشد. چنین مکانی کنش‌گر را مبهوت خود می‌کند و به دنبال آن او به‌تازگی مسیر آنها را دنبال می‌کند. به گونه‌ای که کنش‌گر در مقابل مکانی قرار گرفته که مات و مبهوت آن شده است. در چنین حالتی مرد جوان در گردباد مکان گم می‌شود. اینجاست که مکان تبدیل به کنش‌گر می‌شود و سوژه را در بر می‌گیرد. درست در همین جاست که حرکت از سمت مکان به فضا زمینه‌ی نوعی استحاله‌ی مکانی در نمایش را ایجاد می‌کند.

پس مکان‌های گردبادی به دو شکل عمل می‌کنند؛ یا بیننده مبهوت آن‌ها می‌شود یا اینکه خود او در شکل‌گیری مکان و معنادهی به آن شریک است. به‌دیگرسخن، مکان‌های گردبادی مشارکتی، مکان‌هایی هستند با ارزش‌های زیبایی‌شناختی و عاطفی که کنش‌گر دیداری در شکل‌گیری این ارزش‌ها همراه با مکان پیش رفته است. بهترین مثال برای این نوع مکان‌ها که مکان‌هایی با ویژگی قطعیت نیافتگی معنایی هستند را باید در تعامل کنش‌گر و مکانی جست که در مسیری پر پیچ‌وخم و با فراز و نشیب بسیار وارد بازی بودن و نبودن، حاضر و غایب، دور و نزدیک و حتی گاهی جابه‌جا شدن فضا و عناصر آن می‌شود. گاهی این تعامل به گونه‌ای است که کنش‌گر در حال حرکت در وسیله نقلیه احساس می‌کند که از میان ابرها در حال عبور است. در اینجاست که کنش‌گر و مکان در هم‌آیی با یکدیگر قرار می‌گیرند و مکان سیالیت می‌یابد تا به این ترتیب، دیگر نتوان از تثبیت آن صحبت کرد. به این ترتیب، تغییر زاویه دید کنش‌گر دیداری نسبت به مکان معنایی جدیدی از آن متبلور می‌کند و باز با زاویه‌ی دیدی دیگر یا معنای قبلی فرو می‌ریزد یا اینکه در معنایی دیگر استمرار می‌یابد.

مکان‌های استعلاهی

مکان گردبادی اگر در اوج معنایی قرار گیرد، یعنی باعث جدا شدن کامل از مکان عینی و به‌نوعی استمرار احساس مکان و استمرار حضور آن در اندیشه یا در تخیل کنش‌گر شود، مکانی استعلا یافته است. به عقیده‌ی ایرو تاراستی «استعلائی نشانه‌ای یعنی اینکه حرکت اندیشه و حضور سوژه در فهم و درک او از مکان متوقف نشود و فراتر از آن استمرار یابد و به استعلا برسد. به همین دلیل موسیقی گونه‌ای استعلائی است. اما با این تفاوت که موسیقی به استعلا عینیت می‌بخشد. موسیقی مکان را به گونه‌ای خاص شاعرانه می‌کند» (Tarasti, 2009 : 300).

می‌توان به‌طور فیزیکی در مکان حضور داشت. اما در حقیقت اندیشه و تفکر می‌توانند در جایی دیگر و فراتر از آن مکان سیر کنند. در اینجا است که کنش‌گر دچار نوعی گسست با خود شده است. یعنی «من» کنش‌گر از «خود» کنش‌گر جدا می‌شود. من، که قابل تعبیر به حضور فیزیکی است در مکان می‌ماند و خود که حضوری انتزاعی‌تر است از آن مکان می‌گریزد و آنچه سبب چنین گریزی می‌شود عنصری است که مکانیت مکان را حذف می‌کند و آن را به‌سوی فضایی فراتر از آن مکان سوق می‌دهد. در اینجا است که مکان به فضا تبدیل می‌شود و استعلا صورت می‌پذیرد. مکان استعلائی دیگر در قیدوبند تثبیت مادی و ایستایی و ثبات نیست. استعلائی مکان سبب پویایی و حذف جنبه‌های مادی آن می‌شود. در چنین فضایی کنش‌گر هم حاضر است و هم غایب. اما اینبار حضور و غیاب جابه‌جا شده‌اند. حضور در مکان، فیزیکی است و حضور در فضا (فراتر از مکان)، تخیلی و استعلائی است. کنش‌گر دیداری در مکان غایب و در فضا حاضر است.

به‌طور مثال در نمایشنامه‌ی *دو حکایت از چندین حکایت رحمان*^{۱۳} (۱۳۸۴ : ۳۷-۷۳) قهوه‌خانه که مکان اصلی و عینی نمایش است به علت حضور فعال سوژه (شخصیت‌های نمایشنامه) در آن و شروع آنها به تعاریف و روایات مختلف از خاطرات خود که در مکانی دیگر (جنگ در خرمشهر) رقم خورده است زمینه‌ی انتقال مفاهیم و احساسات که در خاطرات و روایت وجود دارد را در مکان فعلی را فراهم می‌آورد. اینجا است که قهوه‌خانه برای لحظاتی کارکرد متعارف خود را از دست می‌دهد و به مکانی استعلائی یافته تبدیل می‌شود. اینجا است که «من» شوشگر در مکان عینی (قهوه‌خانه) باقی می‌ماند، درحالی‌که «خود» شوشگر از مکان عینی جدا می‌شود و در خاطرات و روایت‌هایی که برایش بیرون از قهوه‌خانه رخ داده است حرکت می‌کند. به عبارتی شوشگر از مکان به سمت فضا سوق پیدا می‌کند.

قهوه‌خانه به علت شرایط گفتمانی جدیدی که برایش رقم خورده است ویژگی معنایی جدیدی پیدا می‌کند. همچنین به علت اینکه در این نمایشنامه روایت‌هایی که از دوران جنگ و ارزش‌هایی که به آن دوران مربوط بوده در این قهوه‌خانه اتفاق افتاده است، این مکان برای لحظاتی هم که شده است کارکرد متعارف خود را از دست می‌دهد و به مکانی استعلائی، ارزش‌مدار و نمادین تبدیل می‌شود. تناثر مقاومت با محوریت جنگ ایران و عراق (۱۳۶۷-۱۳۵۹) در واقع گونه‌ای از تناثر جنگ است که از نظر شکل و محتوا، ضمن پرداختن به موضوعات، موقعیت‌ها، رویدادها و شخصیت‌هایی که به‌نوعی با جنگ هشت ساله و پیامدهای آن ارتباط می‌یابند، الزاماً بازتاب دهنده ارزش‌های دینی و اخلاقی، حماسه‌ها و ایثارگری‌های رزمندگان و عموم مردم ایران است. این تعریف ریشه در این تفکر دارد که دفاع مقدس به دلیل تکیه بر مبانی ارزشی (به‌ویژه حماسه عاشورا)، خود را از جنگ‌های سرزمینی و متعارف متمایز می‌داند. «در سال‌های آغازین جنگ، ادبیات نمایشی دفاع مقدس بیشتر به شکل تهییجی- تبلیغی نمود پیدا می‌کند. در این مرحله، پرداخت مضامین

مرتبط با جنگ اهمیت بیشتری دارد و به جنبه‌های فنی و هنری آثار توجه کمتری می‌شود. از سال‌های پایانی جنگ تا نیمه اول دهه هفتاد شخصیت پردازی در نمایشنامه‌ها تکامل می‌یابد و با آفرینش شخصیت‌های تازه‌ای در ادبیات نمایشی دفاع مقدس روبه‌رو هستیم؛ آسیب‌دیدگان از جنگ، آزادگان و کسانی که اکنون از جبهه‌ها یا اسارت به خانه‌ها و شهرهای خود بازگشته‌اند، خانواده‌های شهدا و مفقودالانرا، جانبازان جنگ. در مرحله‌ی بعدی یعنی از نیمه‌ی دوم دهه هفتاد تا به امروز، پرداخت‌های زبانی، ارتقای دیالوگ‌نویسی، طرح مضامین نو و به ویژه نقادی سیاسی و اجتماعی جنگ مورد تاکید بیشتری قرار می‌گیرد» (حامدسقیان، ۱۳۹۰: ۱۴).

تحلیل گفتمانی مکان در نمایشنامه کانال کمیل

نمایشنامه‌ی *کانال کمیل* که در مجموعه نمایشنامه‌ی *پیراهن هزار یوسف* (۱۳۸۴: ۱۸۷ - ۲۴۰) منتشر شده است، یکی از آثار حوزه تئاتر دفاع مقدس است که سیدحسین فدایی حسین^{۱۴} آن را در سال ۱۳۷۶ و به دنبال گزارش‌هایی واقعی به دست آمده از گردان کمیل و ماجرای شهادت مرتضی خانجانی، فرمانده گردان، نوشته و کورش زارعی در همان سال نمایش را در جشنواره سراسری تئاتر دفاع مقدس به روی صحنه برده است. (نصیری، ۱۳۸۷، ۵۶) *کانال کمیل* مثل بسیاری از دیگر آثار حوزه دفاع مقدس به دلیل اهمیت و اعتبار مفاهیمی که در محتوای آن مطرح می‌شود، ویژگی‌هایی را در خود دارد که نمی‌توان آنها را با معیارهای ساختار کلاسیک درام مورد سنجش و قضاوت قرار داد. نمایشنامه محور اصلی ساختار داستانش را از حوادث جنگ گرفته است، اما از سوی دیگر، قصد دارد روایتی نیمه‌مستند از زندگی یک کنش‌گر جنگ در جبهه را ارائه دهد. و در پایان به تلاقی دو دیدگاه در مورد رویداد اصلی می‌پردازد. به همین سادگی می‌توان سه محدوده مختلف موضوعی را در ساختار نمایشنامه مشاهده کرد که از ابتدا تا انتهای نمایشنامه مدام اهمیت و ارزش متفاوتی پیدا می‌کنند و تنها خط مشترک آنها در روایت کلی داستان را باید در قدرت تبدیل آنها به یکدیگر جست‌وجو کرد. اما نکته‌ی مهم در مورد این ساختار و ارزش موضوعی‌اش آن است که متن نوعی وحدت موضوعی در پرداخت داستان ندارد و تنها شخصیت‌ها و رویدادگاه واحدی دارد. البته می‌توان ادعا کرد که تقابل و رویارویی رضا و منصور که از آغاز نمایشنامه با آن مواجه می‌شویم و در پایان نیز به آن می‌رسیم، می‌تواند موضوعیت واحدی برای داستان به همراه داشته باشد. اما واقعیت این است که با وجود تقابل و مواجهه این دو شخصیت در طول نمایشنامه، متن و داستان «کانال کمیل» در میانه، مواضع و منظر روایتش را تغییر می‌دهد، در غیر این صورت امکان این وجود نداشت که شهید مرتضی خانجانی به‌عنوان قهرمان حماسی محوریت و ارزش پیدا کند.

صرف‌نظر از این موضوع، داستان در زمینه‌ی دستیابی به هدفش، جریان مناسبی را دنبال می‌کند که با وجود پایبند نبودن به قواعد ساختاری، به لحاظ ارزش مفاهیم محتوایی‌اش قدرت تأثیرگذاری می‌یابد.

سوژه‌ی داستان «کانال کمیل» که ظاهراً در پی مستندات شکل گرفته، سوژه خوبی است و حسین فدایی حسین این سوژه را در قالب دو فضای «واقعیت» و «ذهنیت معنایی»، به‌خوبی مورد پرداخت قرار داده است. منصور یکی از اعضای گردان کانال کمیل است که اکنون برای بازیافتن اجساد شهدای گردان کمیل باز می‌گردد، اما پس از مدتی جستجو، اجساد شهدا پیدا نمی‌شوند. رضا عضو دیگر گردان، سعی میکند منصور را از ادامه جستجو باز دارد و در ادامه خاطره‌ی آن روزها در ذهن هردوی آنها مرور می‌شود. گردان کمیل در منطقه‌ی عملیاتی زمین‌گیر شده بودند.

موقعیت آنها باعث شده بود که از عقب نشینی پرهیز کنند. حاج ناصر، فرمانده گردان و سایر افراد گردان در زمانی که می‌توانست جان خود را نجات دهد، منطقه را ترک نکردند اما منصور آنجا را ترک کرد. هیچ یک از افراد زنده نماندند. عذاب وجدان، منصور را به منطقه شهادت بازگردانده بود، اما بالاخره دست از جستجو می‌کشد تا روح شهدا آرامش یابد.

اما نکته‌ی مهم در مورد این ساختار و ارزش موضوعی‌شان است که متن نوعی وحدت موضوعی در پرداخت گفتمانی ندارد و تنها مکان واحدی دارد، البته می‌توان ادعا کرد که تقابل و رویارویی رضا و منصور که از آغاز نمایشنامه تا پایان با آن مواجه هستیم، می‌تواند موضوع واحدی برای داستان باشد. آنچه ما در این نمایشنامه تحلیل می‌کنیم کارکرد گفتمانی مکان است و نه ابعاد دیگر متن.

مکان می‌تواند به کنش‌گر امکان‌گزینش، تفکیک و جداسازی دهد؛ بنابراین، جنس مکان انفضالی است؛ انفصال یعنی اینکه مکانی از مکان دیگر تفکیک‌پذیر است و همین امر سبب تسلط کنش‌گر بر آن مکان می‌گردد. بی‌شک گاهی مکان در برابر این تسلط مقاومت می‌کند و به همین دلیل به مکانی "ممانعتی" تبدیل می‌شود. اما فضا، بر خلاف مکان، کمتر به کنش‌گر امکان تفکیک و برش می‌دهد، چرا که بر او تسلط دارد و محدوده و مرز ندارد. در نمایشنامه‌ی *کانال کمیل*، امکان جداسازی سنگر که تنها مکان موجود در نمایشنامه است از محیط پیرامون نیست و سوژه هیچ گونه تسلطی بر مکان (سنگر) ندارد، زیرا این سنگر بر اثر مرور زمان به تپه‌ای تبدیل شده است که امکان جداسازی و تفکیک آن میسر نیست.

-رضا: اینجا جای عجیبیه! قبول دارم.

-منصور: عجیب؟!

-رضا: این کانال، این دیوارها، این سوراخ سمبه‌ها، این صداهایی که می‌گی. اما من آدم خیال بافی نیستم.

جای عجیب بی‌درنگ ما را با مکانی مواجه می‌کند که کنش‌گر بر آن تسلط ندارد. چرا که این مکان است که کنش‌گر را در احاطه‌ی خود دارد. به همین دلیل هم است. عجیب بودن مکان ماهیت فیزیکی آن را تضعیف می‌کند و به آن ویژگی غیرمادی می‌دهد. در واقع، همه چیز با مکان شروع می‌شود، اما عجیب بودن مکان ما را به سوی نفی فیزیکی آن سوق می‌دهد. اینجاست که نه-مکان شکل می‌گیرد. این وضعیت عبور از مکان به نه-مکان آنقدر آشکار است که کنش‌گر لازم می‌داند به گفتمانی ایجابی تن دهد؛ «من آدم خیال بافی نیستم».

- منصور: من وضعم با او تفاوتی می‌کنه. من به این زمین، به این یه وجب جایی که تو می‌گی، بند شدم.

این یه وجب جا جنبه‌ی مادی و فیزیکی ندارد و به دلیل مادی بودن مکان نیست که اهمیت دارد. بلکه همان نه-مکان است که زمینه‌ی عبور به فضا را فراهم می‌کند. در نمایشنامه‌ی *کانال کمیل*، شاکله، نظام روایی و فرآیند معناسازی وابسته به شرایط مکانی است که جنبه‌ی کاربردی و مادی خود را از دست می‌دهد تا بتواند به عنوان مکانی نمادین یا اسطوره‌ای یعنی مکانی که حالا دیگر وجه ابزاری ندارد عمل کند و به این ترتیب، راه را برای ورود به مکانی آرمان‌گرا یعنی فضاشدگی بگشاید. علت اصلی تأکید بر این آرمان‌گرایی، نفی مکان‌بودگی مکان است. حالا دیگر کانال جنگی فقط یک کانال نیست، بلکه فضایی پر از حضور و احساس و ادراک است. کانال با از دست دادن بُعد مصرفی و کنشی خود، به مکانی فرامکان تبدیل می‌شود. مکانی که به دلیل مدلول‌هایی که با آنها پیوند خورده است، وجهی شاعرانه و استعاری یافته است. به همین دلایل، کانال به مکانی

چالشی که حالا دست نایافتنی است، تبدیل شده است.

- رحیم: کجا برم بهتر از اینجا؟ یه هفته توی این کانال بهترین روزها رو داشتم. بهترین رفیقام همین جا شهید شدن. پس دوباره دور همیم. کجا برم؟
در نمایشنامه‌ی کانال کمیل، ابهامی که کاوشگران سنگر برای پیدا کردن شهدا با آن مواجه هستند کاملاً آشکار است. آنها درک، شناخت و تسلط کاملی نسبت به مکانی که در آن قرار گرفته‌اند را ندارند. هر گاه مکانی مرزپذیری خود را از دست دهد و از سوی دیگر، وجه نمایشی آن تضعیف یا حذف شود، کنشگری که در آن مکان قرار دارد با خود دچار گسست می‌شود. یعنی من کنشگر در تعارض با وجه دیگری از هویت او یعنی خود قرار می‌گیرد. این تعارض می‌تواند به جدال یا چالشی جدی تبدیل شود تا جایی که ما با وضعیتی بینابین و معلق مواجه می‌شویم. وضعیتی که نه مکان و نه فضا است. بلکه وضعیتی است که کنشگر را بین خود و دیگری قرار می‌دهد. در چنین وضعیتی که مکان دیگر قادر به معناسازی نیست، کنشگران راهی جز این ندارند که آن را به فضا تبدیل کنند. اما بدیهی است که عبور از مکان به فضا که کارکردی غیرعینی و استعلایی دارد، نیازمند شرایطی است؛ مکان ویژگی و کارکرد مادی خود را که سبب موفقیت کنشی می‌شود از دست می‌دهد و به مکانی گردبادی تغییر می‌یابد.
- منصور: این و اون هر چی می‌خوان فکر کنن. من روی این کانال قسم خوردم، پای حرفم هم هستم.

در این حالت، مکان به مکانی با ارزشی افزوده و خاص تبدیل می‌شود که از مکان‌بودگی به فضاشدگی سوق می‌یابد.

- حاج ناصر: همه الان تو کانال

- رضا: پس جمع بچه کمیلی‌ها جمع.

- حاج ناصر: این فضا جون میده واسه یه مجلس دعای کمیل.

مکان تنها در شرایطی قابل تعریف و معنادار است، که با سوژه در تعامل باشد، شهدای دفن شده در سنگر (کانال کمیل) به علت هم‌آمیختگی با کانال زمینه‌ی حرکت آن را به سمت تولید و زایش معنای استعلایی فراهم می‌آورند. در اینجا است که مکان به فضا، استحاله می‌یابد. فضا ویژگی‌هایی دارد که آن را از مکان متمایز می‌کند. این ویژگی‌ها عبارتند از: نامحدود بودن؛ بی‌مرزی؛ انتزاع؛ یکپارچگی؛ پرسپکتیوسازی؛ اشتراک معنایی. در نمایشنامه‌ی کانال کمیل، با سنگری مواجه هستیم که جنبه‌ی کاربردی خود، که حفاظت از انسان در برابر دشمن است را از دست داده و جنبه‌ی انتزاعی و نمادین یافته است. گاهی این جنبه‌ی نمادین آنقدر اهمیت می‌یابد که کنشگر دیگر آن را تهدیدی علیه خود نمی‌بیند. بلکه مکان راهی برای گریز از وضعیت کنشی تعلیق و سرگردانی است. در نمونه‌ی زیر آنچه برای منصور مهم است شدن است؛ برای این کنشگر ترس از مدفون شدن در تونل وجود ندارد، چون در این حالت، امکان استحاله و مانند یکی از آنها شدن شکل می‌گیرد.

- رضا: مرد حسابی نمی‌گی اگه اون تونل یه دفعه بریزه پایین. هیچ کس نمی‌فهمه تو اونجا موندی؟

- منصور: تازه می‌شم یکی مثل همه اونهایی که زیر این خاک‌ها موندن و هیچ کس خبر نداره کجان!

اما همیشه این مکان نیست که نقش کنشی خود را از دست می‌دهد و به فضا تبدیل می‌شود. فضا نیز می‌تواند کارکرد شوشی و انتزاعی و عاطفی خود را از دست دهد و به سمت مکان‌شدگی سوق یابد. در این وضعیت، فضا به مکان‌هایی مشخص تجزیه می‌شود. هنگامی که فضا تجزیه شود و مرزبندی مشخصی پیدا کند، می‌توان ویژگی کنشی آن را مشاهده کرد. ما در متون

نمایشی با نشانه‌هایی تک‌سطحی روبه‌رو نیستیم، بلکه به اعتقاد کریستیان متز «نظام‌های متفاوت و کاملاً متمایز به‌طور هم‌زمان در یک پیام دخالت دارند» (۱۹۷۴: ۳۲).

به‌عنوان مثال، ارتباط مستقیم میان مکان و واژگان وجود دارد؛ زمانی که کنش‌گران با استفاده از تعامل زبانی به معناسازی جدیدی از مکان می‌پردازند، به مکانی که تمایل به فضا شدگی دارد عینیت می‌بخشد و وجه مکانی تقویت می‌شود. برای نمونه، در نمایشنامه‌ی *پیراهن هزار یوسف* فضای اصلی و واقعی نمایش اتاقی است که در یک شهر بازی واقع شده است. اما در درون همین اتاق زمانی که کنش‌گران با استفاده از حره‌ی زبانی و کلامی که مربوط به ادبیات زمان جنگ است، یکدیگر را مورد خطاب قرار می‌دهند، ما به‌نوعی با وجه کنشی مکان مواجه می‌شویم: معناسازی جدیدی از مکان رخ می‌دهد و معنای اولیه آن دچار نقصان می‌شود.

[درون اتاق واقع در شهر بازی]

- سهله: سهله ... ممد ... سهله ... ممد! ممد! اینجا قرارگاه، اینجا قرارگاه جواب بده.

- ممد: قرارگاه خفه!

- سهله: ممد تو کجایی؟ بچه‌ها رو دارن درو می‌کنن. کمین دشمن کجاست؟

- سهله: ممد به گوشم، قرارگاه به گوش.

- ممد: قرارگاه، روبه‌روی خودتون چی می‌بینید؟

در چنین شرایطی است که کنش‌گران می‌توانند زاویه‌ی دید ما را نسبت به فضا تغییر دهند یا آن را دگرگون کنند، به گونه‌ای که با تقویت وجه کنشی مکان معنای عینی آن توسعه می‌یابد.

اما در کانال کمیل این مکان است که به دلیل تضعیف وجه کنشی آن، به‌سوی فضا شدگی متمایل می‌شود. در مکان مد نظر، کانال دچار نوعی خلا و کاهش وجه کنشی می‌شود. در این حالت، کنش‌گر دیگر توانایی تصمیم‌گیری و دخل و تصرف در مکان را ندارد.

- منصور: من به کاری که می‌کنم مطمئنم. من می‌دونم که حاجی و بچه‌ها اینجا، همین جا (کانال) ولی میخوان باهام بازی کنن.

- رضا: من آنقدر می‌فهمم که باز خیالات زده به سرت!

همانطور که شاهدیم، تفکیک و تمایز که از ویژگی‌های اصلی مکان است کاهش و در این صورت مکان کنشی به مکانی شوشی تغییر می‌یابد. در واقع، هرگاه امکان تحقق کنش در مکان به صفر برسد، کنش‌گر ویژگی کنشی خود را از دست می‌دهد و به نظاره‌گری تبدیل می‌شود که فقط شاهد چیزهایی است که مکان از خود بروز می‌دهد؛ به همین دلیل مکان کارکردی شوشی می‌یابد. یعنی تعامل بین کنش‌گر و مکان تضعیف می‌شود و در چنین شرایطی حضور مکان حضوری متکی به ذات خود است. در این حالت با مکانی خود شکل‌یافته یا خود شده مواجه هستیم. بر اساس این تعریف است که منصور حتی اگر اطمینان هم داشته باشد که حاجی و بچه‌ها در آن کانال هستند، به دلیل اینکه توانایی کنشی اثبات آن را ندارد (ولی میخوان باهام بازی کنن)، تحت سلطه‌ی مکان محو می‌شود. در نمایشنامه‌ی *کانال کمیل*، کنش‌گران در برخورد با تپه‌ای که شهدا در آن دفن شده‌اند، هیچ احاطه و تسلطی نداشته‌اند و توانایی تفکیک ساختار مکانی پیش رو را ندارند. آنها در بستر مکان قرار گرفته و در آن محو شده‌اند. همین ویژگی است که مکان را به سمت استعلایی شدن پیش می‌برد و همان گونه که باشلار تأکید می‌کند، سبب استحاله‌ی مکان کاربردی به مکان تخیلی و استعاره‌ای می‌شود.

- رضا: بچه‌های کمیل کاری رو می‌کنن که همیشه می‌کردن. از همون روز اول محاصره تا

حالا. این خیلی خوبه که تو صداشون رو می‌شنوی.

- منصور: حالا من باید جواب اون آدم‌هارو چی بدم؟

- رضا: به خودت مربوطه. اما اگه از من می‌شنوی اونهام باید بیان اینجا زیارت بچه‌ها. به اعتقاد سجودی «ما و دیگری مفاهیمی ثابت و قطعی نیستند؛ بلکه بنا به شرایط و بافت گفتمانی ما و دیگری به گونه‌ای سیال شکل می‌گیرد. پس ما و دیگری در بافت مشخص تعامل یا تقابل به‌عنوان سازه‌های یک‌پارچه و همگن شکل می‌گیرند و پیوسته مستعد این‌اند که در موقعیتی دیگر در درون خود دچار گسست شوند و به ما و دیگری شکل تازه‌ای دهند؛ یعنی در سطح بالقوه پیوسته خطوط گسست وجود دارد.» (سجودی، ۱۳۹۰: ۸۰-۸۱). در نمایشنامه‌ی *کانال کمیل* با سنگری (کانال جنگی) روبه‌رو هستیم که در زمان جنگ معنا و مفهوم مشخص خود که همان پناه گرفتن از حمله‌ی دشمن است را داشته است؛ اما با گذر زمان و تغییر معنایی و مفهومی در وجه مکانی آن، دچار زایش مجدد معنا شده است. یعنی اینکه مکان بودن مکان تحت تاثیر شرایط نشانه-معنایی جدیدی که بر آن وارد شده است اهمیت ثانویه یافته و در نتیجه جنبه‌ی نمادین و استعاره‌ی آن اهمیت اولیه یافته است. با توجه به همین وجه نمادین مکان به جایگاهی زیارتی تغییر یافته است که حالا دیگری‌ها باید برای زیارت به آنجا بروند. شاید همین امر است که کانال را به یک فضای فرهنگی تبدیل می‌کند که همه‌ی دیگری‌ها در مقابل آن چیزی جز نافرنگ نیستند و اگر بخواهند در این فضای فرهنگی قرار گیرند، چاره‌ای جز جابه‌جایی مکانی برای زیارت آن ندارند. به دلیل همین نافرنگ دانستن شهر و دیگری‌ها، رضا در گفتمانی با از بیرون کشیدن شهدا از خاک و دفن مجدد آنها در شهر مخالفت خود را اعلام می‌کند. اینجاست که نقطه‌ی تلاقی میان مکان و سوژه به‌وجود می‌آید. در مجموع، کانال جنگی در نمایشنامه‌ی *کانال کمیل*، القا کننده‌ی فرهنگی استعلایی به کنش‌گران است و این مفهوم فرهنگی را مجرای قرار می‌دهد تا سوژه با عبور از آن به سمت تعالی فراجسمی سوق یابد.

- رضا: فکر می‌کنی این کار معنی می‌دهد که اون بچه‌ها رو این‌طور از خاک می‌کشن بیرون و می‌برن توی شهر می‌گردونن و دوباره خاک می‌کنن؟ این چهارتا استخوان و اون بدن نصفه نیمه‌ای که قراره بره اونجا توی شهر خاک بشه، بذار همین‌جا (کانال) باشه. تازه کیفش هم اینجا بیشتره. اینجا خاکیه که خون اونها روش ریخته.

در اینجاست که با مکان گردبادی مواجه می‌شویم. مکانی که کنش‌گران را در خود محو می‌کند. مکانی که قدرت کندن سوژه از جای خود را دارد. مکانی که اوج حضور است و همین مکان گردبادی است که راه را بر استعلای حضور می‌گشاید و به‌این‌ترتیب، مکان به فضایی اسطوره‌ای استحاله می‌یابد. فضای اسطوره‌ای، فضایی فرهنگی است که با همه‌ی وجود در مقابل نافرنگ شکل گرفته است. اما این وجه فرهنگی با دریافت‌ها و حافظه‌ی حسی کنش‌گران مرتبط است.

به عقیده‌ی ژاک فونتی (۱۹۹۹:۲۲)، دریافت حسی «به واسطه‌ی کمیت‌ها و کیفیت‌های حسی-ادراکی دسترسی به‌صورت‌ها و ارزش‌هایی را میسر می‌کند که حسی-ادراکی‌اند...». پس دریافت حسی که بروز شاخص حساسی از حضور یک صورت معنادار است، راهی است به‌سوی دریافت معناشناختی یک چیز و انتقال و ثبت آن در گفتمان. بی‌آنکه هیچ دانشی در کار باشد، اتفاقی حسی-ادراکی رخ می‌دهد که ما را از حضور حساس چیزی پر می‌کند و در یک لحظه تحت تاثیر نگاه حساس ما آن چیز معنایی می‌یابد که دیگر آن چیز نیست، ولی خلاءهای درونی ما را پر می‌کند و به تولیدی زیبایی شناختی منجر می‌شود.

در نمایشنامه‌ی *کانال کمیل* و مکان مورد نظر، اگر چه کاوشگران بقایای شهدا، خود را نزدیک به ارزش احساس می‌کنند، اما از آن فاصله دارند. چون مکان گسترده می‌شود و زیر پوسته‌ی

خود جریان می‌یابد و از کنش‌گر دور می‌شود و آنها ناامید از استقرار در مکان، در حرکت قرار می‌گیرند. به این ترتیب، مکانی متحرک که مکان پدیداری است شکل می‌گیرد و در نهایت چنین مکانی به فضا تبدیل می‌شود. اینجاست که عبور از جنبه‌های ملموس و عینی، مکان را به سمت مکانی زیبایی‌شناختی با کیفیت بالای حسی-ادراکی سوق می‌دهد تا استعلا و ماورایی شدن آن تحقق یابد. در مجموع نمایشنامه‌ی کانال کمیل نشان می‌دهد که چگونه یک مکان می‌تواند به دلیل تغییر شرایط حسی-ادراکی، تغییر شرایط کنشی به شرایط شویشی، بروز ویژگی‌های پدیداری، تغییر دریافت شناختی و عینی به دریافت عاطفی و انتزاعی و ویژگی‌های پیش‌زمانی و پس‌زمانی، به نه-مکان و سپس فضایی انتزاعی تبدیل شود که مکانیت صرف مکان را نفی می‌کند.

نتیجه

عبور از مکان ملموس و مادی و روزمره به فضایی استعلایی به واسطه‌ی حضوری هستی‌مدار میسر می‌شود. این حضور در نمایش *کانال کمیل* به واسطه‌ی حضور شهدایی که در این مکان دفن شده‌اند تحقق یافته است. علاوه بر این، عواملی چون استعاره، تخیل، نگاه شاعرانه، حضور غیر مادی، حافظه‌ی حسی-عاطفی باقی مانده از کنش‌گران جنگ این مکان را به مکانی گردبادی و سپس استعلایی یعنی فضا تغییر می‌دهند.

پرسش مهمی که از ابتدا در این پژوهش مطرح بوده این است که استعلای مکان از کجا ناشی می‌شود؟ در پاسخ باید گفت که پیش‌زمانی و پس‌زمانی مکانی مطرح می‌شود. یعنی ابتدا کنشی در مکان رخ داده است. این کنش ثبت شده است و سپس در طول زمان به دلیل جدا شدن از هسته مرکزی خود به پساکنش تبدیل شده است. یعنی کنش جنبه‌ی کاربردی خود را از دست داده و جنبه‌ی تفسیری یافته است. به همین دلیل پساکنش قادر است با فاصله گرفتن از کنش کاربردی و غیاب آن به نوعی حضور متفاوت که حالا شویشی است تبدیل شود. یعنی کنش جای خود را به احساسی از کنش متعلق به زمان گذشته می‌دهد و این کنش حالا به شکلی متفاوت دریافت می‌شود. پساکنش کاربردی نیست؛ بلکه تفسیری، حسی-ادراکی و مربوط به حافظه‌ی فعال است؛ پس شناختی هم می‌تواند باشد. به این دلیل است که کانال کمیل مکانی است که مرز ندارد و به فضا می‌پیوندد چون حصار زمانی را می‌شکند و به فضایی استعلایی و بی‌زمان تبدیل می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. acte
2. espace
3. formant
4. topophilie
5. F. Saint-Martin
6. E. Panofsky
7. modalisé
8. informateur
9. observateur
10. figuratif
11. figural

۱۲. اسماعیل، اسماعیل " اثر جمشید خانیان است که در محدوده موضوعات داستانی پس از جنگ می‌گنجد؛ در داستان این نمایشنامه، یک رزمنده در آسایشگاهی بستری شده و به دلیل تعلق خاطر به یک خاطره دوران جنگ، احساس بیماری می‌کند. این احساس مشکلاتی را در زندگی او با همسرش به وجود آورده است که بحث

- ها و چالشهای نمایشنامه را باعث می شود.
۱۳. نمایش چهار حکایت از چندین حکایت رحمان نوشته شده توسط علیرضا نادری است. این نمایش حکایتی است از افرادی که در درون یک قهوه‌خانه قرار گرفته‌اند و در آن به یادآوری خاطرات خود از زمان جنگ در خرمشهر می‌پردازند.
۱۴. سیدحسین فدایی متولد سال ۱۳۴۵ از تهران و دارای مدرک کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی است. او کار نمایشنامه نویسی را از سال ۱۳۷۰ و با نگارش نمایشنامه برای گروه سنی کودک آغاز کرد. فدایی حسین علاوه بر نویسندگی، کارگردانی چند تئاتر کودک را نیز در کارنامه اش دارد که از جمله آن‌ها می‌توان به: «خاک سبز»، «دور گردون» و «حلقه مفقوده» اشاره کرد که با موضوع دفاع مقدس اجرا شده‌اند. همچنین در مجلات «کمان»، «صحنه»، «نمایش» و «نقش صحنه» در حوزه تئاتر دفاع مقدس نویسندگی کرده است.
- فدایی حسین همچنین در مجلات «کمان»، «صحنه»، «نمایش» و «نقش صحنه» در حوزه تئاتر دفاع مقدس نویسندگی کرده است. وی تا به حال حدود ۵۰ نمایشنامه نوشته که تعداد ۳۰ نمایشنامه از آن‌ها در قالب کتاب منتشر شده‌اند.
- کانال کمیل (۱۳۷۸)، شام غریب (۱۳۸۳)، سه‌گانه خاک: خاک بکر، زیر خاک و خاک آلوده (۱۳۸۳)، حلقه مفقوده (۱۳۸۴) و معلمی به نام صفر (۱۳۸۴) از جمله آثار مکتوب این نمایشنامه‌نویس اند.

منابع

- الام، کر (۱۳۸۲). *نشانه شناسی تئاتر و درام* (فرزان سجودی، مترجم). نشر قطره، تهران.
- حامد سفایان، مهدی (۱۳۹۰). *فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدس*. دفتر نخست، فرا سخن. تهران
- خانیان، جمشید (۱۳۸۴). اسماعیل اسماعیل. اهل افاقیا. پالیزان. تهران
- سجودی، فرزانه (۱۳۹۰)، مکان، جنسیت و بازنمایی سینمایی. *نشانه‌شناسی مکان*، به کوشش فرهاد ساسانی. سخن. تهران
- شعیری، حمید رضا (۱۳۹۰). *نوع شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا. نشانه‌شناسی مکان*، به کوشش فرهاد ساسانی. سخن. تهران.
- فدایی سید حسین (۱۳۸۴) *کانال کمیل، پیراهن هزار یوسف*. پالیزان. تهران
- نادری نجف آبادی، علیرضا (۱۳۸۴) *بو حکایت از چندین حکایت رحمان، آواز پر جبرئیل*. پالیزان. تهران
- نصیری، مهدی (۱۳۸۷)، پیام رزمندگان گردان کمیل، نگاهی به نمایش کانال کمیل. نشریه فرهنگ و هنر، نمایش، شماره ۱۰۵، صفحه ۵۶-۵۸
- Bachelard, Gaston (2004). *La poétique de l'espace*. Paris: Quadrige/PUF.
- Fontanille, Jacques (1989). *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris : Hachette.
- Fontanille, Jacques (1999). *Sémiotique et littérature*. Paris : PUF.
- Granger, Gilles Gaston (1999). *La pensée de l'espace*. Paris : Odile Jacob.
- Landowski, Eric (2010). « Régimes d'espace ». *Nouveaux actes sémiotiques. Recherches sémiotiques*. <http://revues.unilim.fr/nas>.
- Lyotard, Jean François (1985). *Discours, figure*. Paris : Klincksieck.
- Panofski, Erwin (1975). *La perspective comme forme symbolique et autres essais*. Paris : Editions de Minuit.
- Tarasti, E. (2009). *Fondement de la sémiotique existentielle*. Paris : Harmattant.
- Metz, Christian (1974). "Language and cinema". *In the nether lands*. Mouton & CO. N. V. , publishers, the hague.