زدند که دوران طلایی لاله‌زار را شکل داد. درواقع به دلیل آنکه شاهد حداقل حضور شهربانی و دیگر دستگاه‌های نظارتی بودیم می‌توان گفت روی صحنه بردن یک تئاتر تا سال ۱۳۳۲ با حداقل مشکلات روبه‌رو بود، نه اینکه اصلاً مداخله‌ای وجود نداشت، اما به حداقلی‌ترین شکل ممکن بود. این داستان تا کودتای ۱۳۳۲ ادامه داشت. کودتای ۲۸ مرداد آن سال موجب شد همه نمایش‌ها با محتوای اجتماعی از لاله‌زار برچیده شوند و دوران آتراکسیون؛ ترکیبی از موسیقی و شعبده‌بازی و نمایش‌های چندپرده‌ای ساده و ضعیف، آغاز شود. دولت ایران در همین سال‌ها به صرافت می‌افتد که ایران می‌بایست تئاتر داشته باشد اما آن‌چه اتفاق می‌افتد این است که ایران می‌بایست تئاتری دولتی و زیر نظر دولت داشته باشد. این جریان تا ۱۳۵۰ ادامه پیدا می‌کند. هرچند تکثر تئاترها مانند آن‌چه در تئاتر شهر، تالا رودکی، انجمن ایران و آمریکا، کارگاه نمایش و... روی صحنه می‌رود موجب می‌شود ممیزی کمی زائل شود. بعد از انقلاب ۱۳۵۷ تصور عده‌ای این بود که همه تئاتری‌ها کمونیست هستند و بنابراین باید با کلت بیایند و از بازیگران امتحان‌های ایدئولوژیک بگیرند. پس زمان برد تا تئاتر بتواند نفسی بکشد. دوره‌ای برای فراخی و آسوده‌بالی‌اش پیش بیاید و شدت عمل‌ها به ندرت اعمال شود اما قوه قضائیه، روزنامه‌های افراطی و... هرازگاهی وارد معرکه و موجب می‌شوند تعدادی از هنرمندان و تعدادی از اجراها زیر ضرب قرار بگیرند تا به دوره ریاست‌جمهوری اخیر می‌رسیم که برخوردها مجدداً شدت بیشتری می‌یابند و به این تفکر برمی‌گردند که تئاتری‌ها اساساً معاندند. درواقع به‌جای آنکه آن‌ها را به چشم منتقدانی ببینند که میرزافتحعلی آخوندزاده و میرزاآقا تبریزی و دیگر روشنفکران جدید و قدیم ایرانی می‌گفتند به چشم کسانی دیدند که قصدشان براندازی است. همه این مثال‌ها را زدم تا بدانید هم این مسئله مسبوق به سابقه است، هم علت دخالت‌ها و نظارت‌ها چیست.

برداشت من این است که باتوجه به سیری که گفتید در نظام سرمایه‌داری دست‌کم اگر تعیین تکلیفی هم برای هنرمند صورت می‌گیرد اما این بازار و روندها هستند که درنهایت برای او تکلیف تعیین می‌کنند و به سمتی سوقش می‌دهند که اگر آن‌گونه نباشد از مارکت بیرون می‌رود و اگر از مارکت بیرون برود دیگر جایگاهی نخواهد داشت و دست‌کم در ظاهر کسی به رگولاتوری مستقیم هنرمند نمی‌پردازد و او را ملزم به اخذ مجوز نمی‌کند. در این سیر آن‌ها به نقطه‌ای مشخص رسیده‌اند و ما همچنان درگیر شل‌کن و سفت‌کن هستیم و نمی‌خواهیم بپذیریم که جهان دیگر جهان سابق نخواهد شد. نمی‌دانم در این مورد با من همدل هستید یا خیر.

شما می‌دانید که آمریکا وزارتخانه‌ای به نام وزارتخانه فرهنگ و هنر ندارد. درحالی‌که تولیداتش در زمینه موسیقی، فیلم و تئاتر در ابعادی بسیار گسترده صورت می‌گیرد. درواقع مدیران خیابان برادوی، خیابان تئاتری منهتن نیویورک، خودشان تشخیص می‌دهند که اگر یک کار را روی صحنه ببرند، ممکن است با مخالفتِ به‌عنوان مثال احزاب مواجه شوند یا نه و بعد از چنین ارزیابی‌هایی به آن اثر اجازه اجرا می‌دهند. آن‌چه می‌گویم عین اتفاقی است که در صنعت اروپا رخ می‌دهد؛ دولت از کالاهای استراتژیک حمایت می‌کند اما در کار کارخانه‌های تولید چرخ خیاطی، سوزن و... دخالتی ندارد. مشکل ما اینجاست که برای اجرای نمایش در یک مهدکودک هم به مجوز نیازمندیم. هنگامی که از این سطح خرد به سطح کلان نگاه می‌کنیم می‌بینیم که نظارت در حال متلاشی کردن سامان هنر است. اتفاقی که در این شرایط رخ می‌دهد پدید آمدن زبان و اجراهای رمزی است. زبان‌ها و اجراهای رمزی‌ای که هولناکند.

مثالی می‌زنم. زمانی در مجتمع فرهنگی ورزشی ونک، پروژه‌ای برای وزارت کشور اجرا می‌کردم و یکی از معاونان وزارت کشور آمده بود که به این پروژه سر بزند. هنگامی که مرا به او معرفی کردند گفت که سال ۱۳۶۸ «سفر سبز در سبز» را در تالار وحدت دیده است و اشاره کرد که من آن‌جا هوشیارانه نکاتی را بیان کرده‌ام. آن نمایش برداشتی از زندگی ابراهیم ادهم بود و در قسمت‌هایی از آن به تناسب پیروزی یا شکست از پلیدی‌ها، از نورپردازی سبز و قرمز استفاده می‌شد. آن شخص ادامه داد شما با آگاهی این‌طور نشان دادید که گاهی اوقات نوبت سرخ است و گاهی اوقات نوبت سبز. گاهی کمونیست‌ها و گاهی مسلمان‌ها. من هرچه توضیح می‌دادم این‌گونه نبوده است، چون توأم با خنده بود، او به اظهارنظر خود ادامه می‌داد که شما هنرمندها بلدید چه کار کنید.

مثالی دیگر می‌زنم که بدانید این برداشت‌ها فقط مربوط به دوران پس از انقلاب نبوده و پیش از آن هم رخ می‌داده است. سال‌های ۱۳۴۸-۱۳۴۷ من و کارگردانی دیگر نمایشنامه‌های «دیکته و زاویه» غلامحسین ساعدی را در سنندج روی صحنه بردیم. آن زمان سالن تئاتری برای اجرای عمومی وجود نداشت و ما در سالن یک دبیرستان روی صحنه رفتیم. نمایشنامه «دیکته» داستان شاگردی است که پای باورهای خود ایستاده و حاضر نیست دیکته‌ای را که خلاف آن است، بنویسد؛ گروهی، از ناظم گرفته تا معلم‌های پایه‌های مختلف، تلاش دارند که او را به روش‌های مختلف، چه اصرار، چه ارعاب و چه تملق، مجاب به نوشتن دیکته کنند. از این اثر برداشت شده بود که ضددیکتاتوری است و خبر را به رئیس اداره کل فرهنگ کردستان رسانده بودند که چه نشسته‌ای است که نمایشی ضددیکتاتوری روی صحنه رفته است. او هم گفته بود، خودش درستش می‌کند و از ما خواست هنگامی که برای تماشای نمایش آمد هروقت از جایش بلند شد و شروع به سخنرانی کرد، گروه تئاتری که از دانش‌آموزان بودند، سخنان او را تکرار کنند. او در میانه اجرا بلند شد و صفحاتی را راجع به ترقیات زمان شاه خواند و گفت: «در دوران شکوهمند اعلی‌حضرت همایون شاهنشاه آریامهر، هرچه ایشان می‌گویند هست» و خطاب به دانش‌آموز پای تخت ادامه داد: «بنویس هست» و بعد هم گفت: «هر کسی دستاوردهای ما را انکار می‌کند دروغگوست» و دوباره خطاب به دانش‌آموز گفت: «بنویس هست.» درواقع آن‌چه شاید اصلاً به ذهن غلامحسین ساعدی نرسیده بود با این کار رئیس اداره کل فرهنگ کردستان به ذهن همه تماشاگران القا شد.

در مثالی دیگر، اولین سانسور صورت‌گرفته در اداره شهربانی در مورد نمایشنامه‌ای به نام «جنگلبان» اتفاق می‌افتد که در زمان رضاشاه نوشته می‌شود و مُهر ممنوع می‌خورد. نویسنده آن اعتراض می‌کند و پاسخ می‌شنود که تو گمان کرده‌ای ما نادان هستیم؟ تو می‌خواسته‌ای بگویی پدربزرگ رضاشاه جنگلبان بوده و سلسله‌ای به نام پهلوی وجود نداشته است! در مثالی معاصرتر هنگامی که من مدیر مرکز آموزش تئاتر و تئاتر عروسکی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان بودم قرار بود نمایشی اجرا شود که در آن روباهی چیزهایی برای خود در جنگل ساخته بود که از او غولی درست می‌کرد و حیوانات دیگر را می‌ترساند. او هر زمان که می‌خواست عنصری را به بازی بگیرد می‌گفت: «او می‌آید.». تمرین‌ها انجام شده بود و تصورمان این بود که اجرا از فردای تمرین‌ها شروع می‌شود که تماس گرفتند و گفتند این کار اجازه اجرا ندارد. من تعجب کردم و پرسیدم چرا؟ گفتند می‌آیم می‌گوییم. وانتی با کسانی که پشت آن نشسته بودند به سالن آمدند و وارد جلسه‌ای ۸-۷ ساعته شدند. در پایان جلسه اعلام شد، این نمایش اجازه اجرا ندارد و سوال من به‌عنوان مدیر مرکز این بود که چرا؟ آن‌ها نگاهی به هم انداختند و گفتند، نظرمان را به شخصی امین خواهیم گفت. دردسرتان ندهم. آن‌چه سرانجام به من منتقل شد این بود که از «او می‌آید» این نمایش چنین تعبیر شده است که اشاره به آمدن امام زمان(عج) دارد. پاسخ من این بود که چنین ایرادی براساس هیچ نوع منطقی قابل قبول نیست و عناصری وجود ندارند که بتوان مطابق با آن‌ها به چنین برداشت دینی رسید. من می‌دانستم که اصلاً آن‌گونه که این افراد می‌گویند نیست و در نهایت توانستم برای آن اجرا مجوز بگیرم و هیچ تماشاگری به ما نگفت که چنین برداشتی داشته است. می‌خواهم این نکته را خدمت‌تان بگویم که وقتی شما گرفتار زبان رمزآلود می‌شوید عملاً تعدادی از مخاطبان‌تان دستگاهی رمزی را در ذهن خود به کار می‌اندازند و شروع به رمزگشایی‌های دلخواه می‌کنند و این‌جاست که دیگر حرف زدن ممنوع می‌شود. چون اگر کسی برداشتی مخالف از حرف شما بکند، شما دیگر نمی‌توانید به حرفه‌تان ادامه بدهید. این‌طور می‌شود که از یک «برو»ی ساده تعبیر به عوض‌شدن حزب و حکومت می‌کنند.

این زبان رمزی را همه نویسندگان ما در تالار ۲۵ شهریورماه؛ غلامحسین ساعدی، اکبر رادی، بهرام بیضایی و... به کار می‌بردند. اتفاقی که هم‌اکنون نیز قابل مشاهده است. می‌خواهم به این نکته برسم که نظارت بیش از حد برای جامعه، هنرمند و کل سیستم مضر است و بهترین روش آن است که نظارت در بخش خصوصی با شرط و شروط‌هایی به خود این بخش واگذار شود. شرط و شروط‌هایی برای تضمین سرمایه‌گذاری و ممانعت از دخالت‌های فراقانونی. موید حرف من سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ است. زمانی که تئاترها به نام اشخاص‌اند از جمله تئاتر نصر متعلق به سیدعلی‌خان نصر، دایرکننده هنرستان هنرپیشگی. زمانی که سیدعلی‌خان نصر به‌عنوان سفیر ایران به چین رفت و احمد دهقان را به جای خود گذاشت تئاتر نصر به تئاتر احمد دهقان تغییر نام داد. ما باید به زمانی برگردیم که گروه‌های تئاتری فعال متعدد داشتیم درحالی‌که اکنون گروه ثابت تئاتری وجود ندارد و این خسارتی بزرگ است. اکنون بخش خصوصی باید برای روی صحنه بردن یک نمایش همان مراحلی را بگذراند که روی صحنه بردن یک نمایش در بخش دولتی شامل آن است. همان ممیزی‌ها باید صورت بگیرد و کسی متوجه این نکته نیست که آنکه میلیاردها تومان برای برپاکردن سالنی در بخش خصوصی هزینه کرده است، بیش از ممیزان دلسوز واکنش تماشاگر و زیرسوال نبردن سیاست‌های حاکم است. وزارت فرهنگ و هنر، وزارتخانه‌ای بود که هم ترغیب و تشویق می‌کرد، هم کنترل اما وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، وزارتخانه‌ای است که بیشتر ممیزی و نظارت می‌کند. ضمن اینکه پاسخ به این پرسش هم تأسف‌بار است که چه کسانی بر کار چه کسانی نظارت می‌کنند؟

خاطره‌ای از محمد قاضی، مترجم در این مورد به یاد دارم. خاطرم هست که برای من تعریف کرد یک روز از وزارت ارشاد با او تماس گرفتند و خواستند به آن‌جا مراجعه کند. او می‌رود و آن‌جا جوانی را می‌بیند نشسته که می‌گوید، آقای قاضی شما که مترجم بزرگی هستید چرا چنین اسمی را برای ترجمه‌تان انتخاب کرده‌اید؟ او با تعجب می‌پرسد چه اسمی و جواب می‌شنود: «مسیح‌بازِ مصلوب!» محمد قاضی خنده‌اش می‌گیرد و می‌گوید، این «مسیحِ بازمصلوب» است. می‌خواهم بدانید چه کسانی بر کار چه کسانی نظارت می‌کنند و این‌ها نه تقصیر این دولت، نه آن دولت که حاصل سرخوردن در سرسره‌ای است که سال‌هاست ادامه دارد و اکنون گویی دوباره به ابتدای آن برگشته‌ایم.

اشاره کردید ما باید به زمانی برگردیم که گروه‌های تئاتری فعال متعدد داشتیم؛ چیزی که اکنون وجود ندارد. می‌خواهم بدانم چفت و بستی که گروه‌های تئاتری را در کشورهای توسعه‌یافته در کنار هم نگه می‌دارد، از چه قرار است؟

در این کشورها کسی که با طی کردن مدارجی به مرحله دریافت کارت سندیکای تئاتر می‌رسد می‌داند که این کارت عملاً برای او تضمین مالی هم به همراه دارد. به‌عنوان مثال در دوران کرونا، در برادوی ۸۰ درصد حقوق بازیگران و عوامل تئاترها پرداخت شد درحالی‌که در همان دوران و همین حالا، بیش از نیمی از اعضای گروه من ناگزیر به انجام کاری جز تئاترند تا زندگی‌شان بگذرد. نظام سندیکایی در کشورهای توسعه‌یافته درست عمل می‌کند و هنرمندان عضو آن از مزایایی برخوردارند که در دوران‌های بحران یا زمان بازنشستگی به کمک‌شان می‌آید. ضمن اینکه هنرمندان در ازای آن موظفند اگر قصد حضور در اثری تصویری؛ سینمایی یا تلویزیونی را دارند یا عضویت‌شان را ملغی کنند یا از تئاترشان مرخصی بگیرند. علت ثبات گروه‌های تئاتری در کشورهای توسعه‌یافته، تضمین‌های مالی، بیمه‌ای و نظایر آن است که برای هنرمندان تئاتر وجود دارد. این سندیکاهای قوی در مقابل آن‌چه ممکن است حرفه و زندگی اعضایشان را به خطر بیاندازند حساس‌اند و وارد عمل می‌شوند؛ حساسیتی که نمونه آن را می‌توان در اعتصاب ۵ ماهه نویسندگان و بازیگران هالیوود دید. درحالی‌که نهایت واکنش خانه‌های صنفی ما در ایران در مقابل به خطر افتادن منافع اعضایشان صدور بیانیه است.

در این فضای نظارت دولتی و فقدان سندیکای قدرتمند، برخی از هنرمندان به این جمع‌بندی رسیده‌اند که بهترین کار، کاری نکردن است. باتوجه به اینکه شما روزگاری دشوارتر از این را هم از سر گذرانده‌اید، می‌خواهم بدانم نظرتان در این مورد چیست؟

شما می‌دانید که من گروه‌ام، آران را تعطیل کردم درحالی‌که اکنون می‌توانست پابرجا و فعال باشد. چون احساسم این بود که حتی اگر سالن من هنگام اجرا خالی باشد هیچ‌کس به خاطر روشن نگه داشتن چراغ یک مکان فرهنگی کمکی به من نخواهد کرد. ما در میانه پروژه‌ای که کار بر روی آن را از سال ۱۳۹۶ آغاز کرده بودیم آن‌قدر به گیر و گرفت خوردیم که احساس کردم گروه‌ام در حال ازهم‌پاشیدن است. طی این چندسال هیچ‌کس احوالی از گروه من نپرسید. ما در دورانی سورئالیستی زندگی می‌کنیم که دوغ و دوشاب درهم شده است و جان آدم‌ها برای اجرای یک تئاتر به لب‌شان می‌رسد.

این حاصل این رویکرد نیست که کار برای آن‌هایی که شبیه سیاست‌های مستقر کار نمی‌کنند آن‌قدر سخت شود که خودشان عرصه را خالی کنند؟

به عقیده من بیشتر ناشی از جهالت است تا تصمیم‌گیری سیاسی. ضمن اینکه جامعه ما خوشبختانه آن‌قدر متکثر است که این صداها خریداری ندارد. در کنار این به عقیده من گاهی بدترین ستم‌ها را خود هنرمندان به هم می‌کنند. نمونه‌اش را در بخشی از مستند «مهرجویی کارنامه چهل‌ساله» ساخته مانی حقیقی دیدیم. هنگامی که نامه محسن مخملباف در واکنش به فیلم «اجاره‌نشین‌ها» برای داریوش مهرجویی خوانده شد. نامه‌ای که مخملباف در آن گفته بود حاضر بوده بعد از دیدن «اجاره‌نشین‌ها» به خودش نارنجک ببندد و خودش و مهرجویی را منفجر کند. چون تعبیر و تفسیر او از «اجاره‌نشین‌ها» تعبیر و تفسیری سیاسی بود و فقط یک ذهن معیوب بود که می‌توانست آن‌طور فکر کند. می‌خواهم بگویم ما همواره، هم حقیرانه به فرهنگ نگاه کرده‌ایم و هم حقیرها برای فرهنگ تصمیم‌گیری کرده‌اند. کسانی که ظاهراً از خانواده فرهنگی و هنری هم هستند. من درمجموع قضیه را سیاسی و ناشی از این تصمیم‌گیری که عده‌ای از دور خارج شوند و کار نکنند نمی‌دانم اما می‌توانم بگویم کسانی با دید سطحی در جایگاهی نشسته‌اند که داوری و قضاوت می‌کنند و مبنای سقوط هنر را بنیان می‌گذارند.

در این وضعیت به نظرتان هنرمندان چه می‌توانند بکنند؟ با مجموع این دشواری‌ها عزلت بگزینند یا به کارشان ادامه دهند؟

هنرمندان اگر می‌توانند کار کنند، باید کار کنند. ضمن اینکه من تصمیم بخشی از هنرمندانی را که انزوا گزیده‌اند صرفاً ناشی از شرایط امروز نمی‌دانم و گمان می‌کنم شاید به دلایل گوناگون از توان کار کردن برخوردار نیستند. چراکه نسل تغییر کرده و ارضای فکری مخاطب جدید نیازمند تمهیداتی است. طبیعتاً ممکن است که این هنرمندان احساس کرده باشند با زبان نسل جدید آشنایی ندارند. کسی که قدرت تطبیق خود را با نسل جدید نداشته باشد، نمی‌تواند کار کند. همان‌طور که بسیاری از هنرمندان در بسیاری از رشته‌های دیگر به نقطه‌ای می‌رسند که دیگر نمی‌توانند تولیدی داشته باشند. برای همین تصور می‌کنم همه تقصیر را به گردن شرایط انداختن و تقویت این تصور که اگر دستگاه نظارتی از میان برداشته شود بزرگ‌ترین آثار خلق خواهد شد درست نیست. من فکر می‌کنم دولت تا حد زیادی مسئول و مؤثر است و می‌تواند از موانع بکاهد و در عین حال جامعه هنری هم تا حد بسیاری مقصر است که خود را به‌روز نکرده است. من در دفاع از هیچ‌کدام از این‌ها صحبت نمی‌کنم و حرفم این است که این دلخوشکنک است که تصور کنیم اگر دولت حمایت‌های لازم را انجام دهد حتماً بهترین آثار خلق می‌شوند. این قضیه بسیار پیچیده است و من به آن سادگی که برخی حاضرند محکوم کنند و چوبه دار برپا سازند، حاضر نیستم چنین کنم.

نظارت در حال متلاشی کردن سامان هنر است. اتفاقی که در این شرایط رخ می‌دهد پدید آمدن زبان و اجراهای رمزی است. زبان‌ها و اجراهای رمزی‌ای که هولناکند. وقتی شما گرفتار زبان رمزآلود می‌شوید عملاً تعدادی از مخاطبان‌تان دستگاهی رمزی را در ذهن خود به کار می‌اندازند و شروع به رمزگشایی‌های دلخواه می‌کنند و این‌جاست که دیگر حرف زدن ممنوع می‌شود. چون اگر کسی برداشتی مخالف از حرف شما بکند، شما دیگر نمی‌توانید به حرفه‌تان ادامه بدهید. این‌طور می‌شود که از یک «برو»ی ساده تعبیر به عوض‌شدن حزب و حکومت می‌کنند

انسجام ملی با اتحاد قومی

درباره سری پنجم سریال نون خ

رضا صائمی
خبرنگار گروه فرهنگ

برخی سریال‌ها را می‌توان سریال مؤلف دانست. به این معنا که آنها به مجموعه نمایشی مرجعی تبدیل می‌شوند که در حافظه تاریخی و تصویری مخاطب ثبت شده و از ظرفیت بالایی برای بازتولید دراماتیک برخوردارند. سریال‌هایی که به میانجی شخصیت‌پردازی‌ها و مؤلفه‌های داستانی‌اش از قابلیت تداوم برخوردار شده و خود مخاطب خواهان تولید فصل‌های تازه‌ای از آن می‌شود. یکی از این سریال‌ها «نون خ» به کارگردانی سعید آقاخانی است که حالا به سری پنجم خود رسیده است و همچنان می‌تواند مخاطب را با خود همراه کند. درواقع مجموعه عوامل این سریال مثل یک خانواده شده‌اند با پدربودگی سعید آقاخانی. این محوریت هم در کارگردانی، هم در شخصیت اصلی و محوری قصه معنا پیدا می‌کند. چند مؤلفه و عنصر بنیادین را می‌توان برای این مجموعه لحاظ کرد که به آن هویت می‌بخشد. خانواده، قومیت، رنگ و موسیقی، کمدی و اخلاق زیستن در روابط انسانی و چالش‌های آن که همه این مؤلفه‌ها به سری پنجم آن هم تسری یافته است. اما می‌توان مفاهیمی تازه مثل محیط‌زیست، میراث فرهنگی و اتحاد قومیت‌ها را هم در فصل پنجم تشخیص داد که نشان می‌دهد در یک درک هوشمندانه به دغدغه‌های زمانه در روایت درام استفاده شده است. اساساً یکی از امتیازهای «نون خ» را باید گره خوردن مسائل روز جامعه با قصه دانست که همدلی مخاطب را هم برمی‌انگیزد. خط کلی سریال درباره نام نورالدین خانزاده با بازی سعید آقاخانی است که طی داستان، دچار اتفاقات و حواشی مختلف شده و برهمین اساس، هربار داستان جدید یا فصل جدیدی از سریال ساخته می‌شود. در این فصل نورالدین از روستای خود دل کنده و این‌بار به کرمان و چابهار سفر می‌کند. به‌همین‌دلیل گروه سازنده و عوامل از مسیر کرمان، سیستان و بلوچستان به شهرهای چابهار و دیگر شهرهای آن منطقه سفر کرده‌اند و قصه سریال همراه با کردها به چند قومیت دیگر نیز می‌پردازد. این حاصل نگاه هوشمندانه آقاخانی برای فصل پنجم است که عنصر سفر را به‌مثابه بستر و زمینه اصلی قصه تازه‌اش انتخاب کرده تا هم از طریق پیوند قومیت‌ها، اتحاد و همدلی آنها را برجسته کرده و از این وحدت در عین کثرت به صورت‌بندی مفهوم هویت ملی برسد. ضمن اینکه سویه ماجراجویانه و جذابیت‌های دراماتیک قصه‌ای جاده‌ای را هم به درامش اضافه کرده و ضمن پویایی به داستان، ریتم و ضرب‌آهنگ تندتری به آن بخشیده است. ضمن اینکه با قرار دادن سفر در کانون قصه، فضای درام را متناسب با حال‌وهوای نوروز کرده تا محتوای این سریال نوروزی با زمان پخش آن مماس و همسو شود. درواقع در سری پنجم سریال «نون خ»، شاهد بسط جغرافیایی درام و بالطبع وسعت و عمق بخشیدن به قصه‌ها و وارد شدن شخصیت‌های جدید به آن هستیم. چنانکه در این سری، سه منطقه از ایران به‌مثابه بافتار جغرافیایی قصه آن تنیده شده و آن را غنی‌تر کرده است. سریالی که نه‌تنها بر اهمیت درام‌های بومی افزوده که با استفاده از هنرمندان بومی و قومی، دایره تنگ بازیگری را شکسته و چهره‌ها و استعدادهای تازه‌ای را به مخاطب معرفی کرده است. همین‌که شخصیت‌های قصه با یک مینی‌بوس درحال رفتن به سمت کرمان هستند تا در یک نمایشگاه صنایع‌دستی شرکت کنند بر دو عنصر مهم سفر و میراث فرهنگی تاکید می‌کند که با حال‌وهوای نوروز و مناسبات آن هم منطبق است. این بار با محوریت مینی‌بوس به‌عنوان فضای اصلی قصه، لوکیشن ثابت قسمت‌های قبلی به لوکیشن متحرک و پویا در سری جدید تبدیل شده است. فصل پنجم سریال «نون خ» را می‌توان متفاوت‌ترین فصل آن دانست که شاید مهمترین سویه دراماتیک و البته استراتژیکش پیوند زدن هویت بومی به هویت ملی با اتحاد قومیت‌هاست؛ قصه‌ای که از ضرورت تاریخی زمانه حرف می‌زند.