فهرست

مقدمه ۱

فصل نخست: تعاریف، مفاهیم و کلیات ٤

۱-۱- پیشینهٔ نمایش در جهان ٥

۱-۲- پیشینهٔ نمایش در ایران ٦

۱-۲-۱- نمایش مدرن در ایران ۷

۱-۳- نمایش ۸

۱-٤- نمایشنامه ۹

۱-٥- مضمون ۹

۱-٦- ساختار ۱۰

۱-۷- محمّد چرمشیر ۱۱

منابع فصل اول ۱٥

فصل دوم: اجزای نمایش **۱۷**

۲-۱ شرایط مفروض (GIVEN CIRCUMSTANCES) ۱۸

۲-۱-۱-زمان ۱۸

۲-۱-۲- مکان ۱۹

۲-۱-۳- جامعه ۱۹

۲-۱-٤- قصهٔ پس‌زمینه ۲۰

۲-۲- طرح ۲۲

۲-۲-۱- آغاز ۲۳

۲-۲-۳- میانه ۲۳

۲-۲-٤- پایان ۲۳

۲-۳- ساختار (STRUCTURE) ۲٤

۲-۳-۱- آشفتگی (Disturbance) ۲٤

۲-۳-۲- کشمکش (Conflict) ۲٥

۲-۳-۳- پیچیدگی یا گره‌افکنی (Complication) ۲۸

۲-۳-٤- بحران (Crisis) ۲۸
۲-۳-٥- تعلیق (Suspense) ۲۹
۲-۳-٦- فاجعه (Catastrophe) ۳۰
۲-۳-۷- نتیجه یا فرود (Conclusion) ۳۰
۲-٤- شخصیت نمایشی ۳۱
۲-٤-۱- انواع شخصیت ۳۲
۲-٥- ایده (IDEA) ۳۳
۲-٦- زبان ۳٤
۲-٦-۱- واژه‌ها ۳٤
۲-٦-۲- جمله‌ها ۳٥
۲-٦-۳- نشانه‌گذاری ۳٥
منابع فصل دوم ۳۷
فصل سوم : ساختار ۳۹
۳-۱- ساختار ۳۹
۳-۱-۱- ساختارگرایی ۳۹
۳-۱-۲- ساختار نمایشنامه ٤٤
منابع فصل سوم ٤۷
فصل چهارم: تحلیل ساختاری و مضمونی نمایشنامه‌های دهۀ هشتاد محمّد چرمشیر ٤۹
٤-۱-بسه دیگه خفه شو! ٥۰
٤-۱-۱-خلاصۀ داستان ٥۰
٤-۱-۲-زمان ٥۱
٤-۱-۳-مکان ٥۱
٤-۱-٤-طرح ٥۱
٤-۱-٥-ساختار ٥۱
٤-۱-٦-شخصیت ٥۲
٤-۱-۷-زبان ٥۲
٤-۱-۸-ایده ٥۲

٤-٢-آرامش در حضور دیگران ٥٣
٤-٢-١-خلاصهٔ داستان ٥٣
٤-٢-٢-زمان ٥٣
٤-٢-٣-مکان ٥٤
٤-٢-٤-طرح ٥٤
٤-٢-٥-ساختار ٥٤
٤-٢-٦-شخصیت ٥٤
٤-٢-٧-زبان ٥٥
٤-٢-٨-ایده ٥٥
٤-٣- درمصر برف نمی‌بارد ٥٦
٤-٣-١- خلاصهٔ نمایشنامه ٥٦
٤-٣-٢-زمان ٥٦
٤-٣-٣-مکان ٥٧
٤-٣-٤-طرح ٥٧
٤-٣-٥-ساختار ٥٧
٤-٣-٦-شخصیت ٥٩
٤-٣-٧-زبان ٥٩
٤-٣-٨-ایده ٦٠
٤-٤-روایت عاشقانه‌ای از مرگ در ماه اردی‌بهشت ٦١
٤-٤-١-خلاصهٔ داستان ٦١
٤-٤-٢-زمان ٦١
٤-٤-٣-مکان ٦٢
٤-٤-٤-طرح ٦٢
٤-٤-٥-ساختار ٦٢
٤-٤-٦- شخصیت ٦٣
٤-٤-٧-زبان ٦٤
٤-٤-٨-ایده ٦٥
٤-٥-رقص مادیان‌ها:بازخوانی نمایشنامهٔ یرما ٦٦

٤-٥-١-خلاصهٔ نمایشنامه..... ٦٦
٤-٥-٢-زمان..... ٦٦
٤-٥-٣-مکان..... ٦٧
٤-٥-٤-طرح..... ٦٧
٤-٥-٥- ساختار..... ٦٧
٤-٥-٦-شخصیت..... ٦٨
٤-٥-٧- زبان..... ٦٩
٤-٥-٨- ایده..... ٧٠
٤-٦-کبوتری ناگهان..... ٧١
٤-٦-١-خلاصهٔ داستان..... ٧١
٤-٦-٢-زمان..... ٧١
٤-٦-٣-مکان..... ٧٢
٤-٦-٤-طرح..... ٧٢
٤-٦-٥- ساختار..... ٧٢
٤-٦-٦-شخصیت..... ٧٣
٤-٦-٧- زبان..... ٧٣
٤-٦-٨- ایده..... ٧٤
٤-٧- می‌خواستم اسب باشم..... ٧٥
٤-٧-١-خلاصهٔ نمایشنامه..... ٧٥
٤-٧-٢-زمان..... ٧٥
٤-٧-٣-مکان..... ٧٥
٤-٧-٤-طرح..... ٧٦
٤-٧-٥-ساختار..... ٧٦
٤-٧-٦-شخصیت..... ٧٧
٤-٧-٧-زبان..... ٧٧
٤-٧-٨-ایده..... ٧٧
٤-٨-گذر پرنده ای از کنار آفتاب..... ٧٩
٤-٨-١-خلاصهٔ نمایشنامه..... ٧٩

٤-٨-٢-زمان ٧٩
٤-٨-٣- مکان ٧٩
٤-٨-٤-طرح ٨٠
٤-٨-٥- ساختار ٨٠
٤-٨-٦- شخصیت ٨١
٤-٨-٧-زبان ٨٢
٤-٨-٨-ایده ٨٣
٤-٩-آسمان روزهای برفی ٨٤
٤-٩-١-خلاصهٔ نمایشنامه ٨٤
٤-٩-٢-زمان ٨٤
٤-٩-٣-مکان ٨٥
٤-٩-٤-طرح ٨٥
٤-٩-٥-ساختار ٨٥
٤-٩-٦-شخصیت ٨٦
٤-٩-٧-زبان ٨٦
٤-٩-٨-ایده ٨٧
٤-١٠- حقایقی دربارهٔ یک ماهی مرده ٨٨
٤-١٠-١-خلاصهٔ داستان ٨٨
٤-١٠-٢-زمان ٨٨
٤-١٠-٣-مکان ٨٨
٤-١٠-٤- طرح ٨٩
٤-١٠-٥- ساختار ٨٩
٤-١٠-٦- شخصیت ٨٩
٤-١٠-٧ - زبان ٩٠
٤-١٠-٨- ایده ٩٠
٤-١١- همه چیز می گذرد ، تو نمی گذری ٩١
٤-١١-١-خلاصهٔ نمایشنامه ٩١
٤-١١-٢-زمان ٩١

٤-١١-٣- مکان ٩١
٤-١١-٤- طرح ٩٢
٤-١١-٥- ساختار ٩٢
٤-١١-٦- شخصیت ٩٢
٤-١١-٧-زبان ٩٢
٤-١١-٨-ایده ٩٢
منابع فصل چهارم ٩٤
فصل پنجم: جمع‌بندی و نتیجه‌گیری ٩٦
٥-١- زمان و مکان در آثار چرمشیر ٩٧
٥-٢- ساختار آثار چرمشیر ٩٧
٥-٣- الگوهای ساختاری ٩٨
٥-٣-١- الگوهای ساختاری به تفکیک نمایشنامه‌ها ٩٨
٥-٣-٢- نام‌گذاری مقوله‌ها ٩٨
٥-٣-٣- الگوی نمایشنامه‌های بررسی‌شده ١٠١
٥-٣-٤- مقایسهٔ الگوها ١٠١
٥-٤- شخصیت ١٠٢
٥-٥- زبان ١٠٥
٥-٦- مضمون و موضوع ١٠٦
جدول ٥-١(جمع‌بندی زمان و مکان) ١٠٨
جدول ٥-٢(جمع‌بندی اشخاص،زبان،موضوع ، مضمون و ساختار) ١١١
منابع فصل پنجم ١١٢
فهرست منابع ١١٤

مقدمه

نمایش، به معنای نوین آن، در ادوار کهن تاریخ ایران، ریشه و پیشینه‌ای ندارد.گرچه در ایران صورت‌هایی از نمایش، چون فانوس خیال، بقال‌بازی و تعزیه وجود داشته‌است امانمایش نوین ارمغان ورود ایران به عرصهٔ مدرنیته است. علی‌رغم این که در تاریخ ادبی و اجتماعی ایران، این نوع ادبی پیشینهٔ گسترده و مقبولیت عام ندارد، در صد سالهٔ اخیر نمایشنامه‌نویسان بزرگی در ایران بالیده‌اند. غلام‌حسین ساعدی، بهرام بیضایی، اکبر رادی، اسماعیل خلج و ... از چهره‌های برجستهٔ این نوع ادبی هستند. در نسل جدید نمایشنامه‌نویسان، نویسندگان جدیدی ظهور کرده‌اند که پهلو به پهلوی نویسندگان غربی زده‌اند و آثار آنها به زبان‌های مختلف ترجمه و اجرا شده است. شایان ذکر است، با وجود گنجینهٔ غنی نمایشنامه‌نویسی مدرن در ایران، بررسی علمی و نظری این حوزه به اندازهٔ نیاز انجام نگرفته است. این خلأ نه تنها باعث می‌شود نمایشنامه‌نویسی و نمایشنامه‌نویسان ناشناخته بمانند، بلکه سدی نیز در برابر رشد و بالندگی این نوع ادبی ایجاد می‌کند.

محمّد چرمشیر نویسندهٔ جوانی است که با وجود جوانی، بیش از شصت اثر منتشر شده دارد. آثار او به زبان‌های متعددی از جمله فرانسوی، آلمانی و ... ترجمه شده است. اقبال گروه‌های تئاتر ایرانی نیز به این نویسنده بسیار زیاد است و نمایش‌هایی که بر اساس آثار او تنظیم شده‌اند، اغلب با استقبال گسترده‌ای از سوی مخاطبان خاص و عام روبه‌رو می‌شوند.

در این پایان‌نامه نگارنده کوشیده است بخشی از آثار این نویسنده را از لحاظ ساختاری و مضمونی تحلیل کند تا درنهایت با کشف ساختارهای درونی این نمایشنامه‌ها مشخص شود که این آثار از کدام الگوی ساختاری تبعیت می‌کنند.

تا به حال چندین پایان نامه به بررسی ساختاری و مضمونی سایر نمایشنامه نویسان معاصر فارسی پرداخته اند از جمله:

- *تحلیل ساختاری و مضمونی نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی و بهرام بیضایی*، مریم شریف نسب، دانشگاه علّامه طباطبایی، تاریخ دفاع ۱۳۸٤
- *تحلیل ساختاری و مضمونی نمایشنامه‌های اکبر رادی*، مهسا رون، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تاریخ دفاع ۱۳۸٦

- *تحلیل ساختاری و مضمونی نمایشنامه‌های حمید امجد*، اعظم هاشمی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تاریخ دفاع تیر۱۳۸۹

با این وجود، بررسی نمایشنامه در گروه زبان وادبیات فارسی کاری بسیار نوپاست و تا کنون هیچ تحلیلی بر روی آثار محمّد چرمشیر صورت نگرفته‌است. برای بررسی آثار وی این سوالات مطرح شد:

۱. نمایشنامه‌های دهه‌ی هشتاد محمّد چرمشیر از چند الگوی ساختاری پیروی می کنند؟
۲. نمایشنامه‌های دهه‌ی هشتاد محمّد چرمشیر از چند زمینه‌ی مضمونی پیروی می‌کنند؟
۳. الگوهای ساختاری نمایشنامه های دهه‌ی هشتاد محمّد چرمشیربا نظریات کدام‌یک از ساختارگرایان منطبق است؟

این فرضیه‌ها نیز مطمح نظر قرار گرفته شد:

۱. چرمشیر نسبت به سایر نمایشنامه‌نویسان معاصر فارسی، از الگوهای ساختاری نوین و بی‌سابقه ای استفاده کرده است.
۲. زمینه‌های مضونی چرمشیر نسبت به سایر نمایشنامه‌نویسان معاصر فارسی، نوآورانه و خلّاقانه است.
۳. الگوهای ساختاری نمایشنامه‌های دهه‌ی هشتاد چرمشیر متعدّد و متنوع است.
٤. زمینه‌های مضمونی نمایشنامه‌های دهه‌ی هشتاد محمِد چرمشیر، متعدّد و متنوع است.

این پژوهش در پنج فصل تدوین شده‌است:

در فصل اول با عنوان« تعاریف، مفاهیم و کلیات»، نگارنده نخست به پیشینهٔ نمایش در جهان، و سپس به پیشینهٔ این هنر در ایران پرداخته‌است.و پس از شرح مفاهیمی کلیدی، همچون «نمایش»، «نمایشنامه»، «مضمون»، «ساختار»، با معرفی اجمالی محمّد چرمشیر این فصل را به پایان برده‌است. در فصل دوم با عنوان «اجزای نمایش»، موضوعاتی چون« شرایط مفروض»،«طرح»، «ساختار»، « شخصیت»، «ایده» و « زبان» توصیف شده‌است. در فصل سوم این پایان‌نامه نیز با نگاهی گذرا به مفهوم ساختار و مکتب ساختارگرایی، نظریات و همچنین چندتن از نظریه‌پردازان این عرصه همچون «ولادیمیر پراپ»، «اتیَن سوریو»، «گریماس» ، «کلود برمون» و «تزوتان تودوروف»، بررسی و تحلیل شده و در نهایت با ذکر مهم‌ترین ساختارهای نمایش، مباحث تئوری این پژوهش پایان یافته‌است. در فصل چهارم این پایان‌نامه ، با استفاده از مباحثی که در فصل دوم و سوم آمده، به تحلیل ساختاری و

مضمونی نمایشنامه‌های دههٔ هشتادِ محمّد چرمشیر پرداخته است. در فصل پنجم، در یک جمع‌بندی کلی، نتایج و الگوهای ساختاری نمایشنامه‌ها و همچنین شباهت‌های الگویی، زبانی و شخصیتی این آثار را تحلیل کرده‌است.شیوهٔ تحقیق در این پایان‌نامه، تحلیلی- توصیفی با استفاده از ابزار کتابخانه‌ای بوده‌است.

فصل نخست: تعاریف، مفاهیم و کلیات

فصل نخست: تعاریف، مفاهیم، کلیات

۱-۱- پیشینهٔ نمایش در جهان

در جستجوی مبدأ پیدایش و خاستگاه نمایش، تاریخ‌نویسان تا حدّ زیادی متّکی به حدس و نظریه هستند؛ زیرا باید در زمانی کندوکاو کنند که مربوط به قبل از دورهٔ تاریخ‌نگاری نوشتاری است.از نظریه‌های مطرح در میان تاریخ‌نگاران، نظریهٔ**خاستگاه آیینی** است. هنگامی‌که خدایان در زندگی بشر تثبیت شدند عدّه‌ای به خدمت آنان درآمدند تا خواسته‌هایشان را برآورند؛بدین‌ترتیب کاهنان پدید آمدند. پس از ظهور کاهنان مراسم مذهبی به شکلی درآمد که کاهن از جمع همسرایان جدا می‌شد و نقش خدا را بازی می‌کرد و این اولین بازیگر بود. چنین فرایندی کم و بیش با توجه به اعتقادات مردم در هر عصر و دوره ای و نیز در اکثر نقاط جهان روی داده‌است. (نگ.مکّی۱۳۸۸: ۱۳ تا ۲٤)

با آنکه منشأ آیینی امروزه پذیرفته‌ترین نظریه دربارهٔ خاستگاه نمایش است، هرگز تنها نظریهٔمورد قبول عام محسوب نمی‌شود.بعضی از محققان معتقدند که سرچشمهٔ نمایش، داستان‌سرایی است. آنها عقیده دارند که الگوی تئاتر از افسانه‌سرایی ریشه می‌گیرد.افسانه‌های ابتدایی که بیشتر دربارهٔ جنگ و شکار و چنین مسائلی بودند به تدریج آب و تاب بیشتری می‌گیرند؛ مثلاً گوینده برای تأثیرگذاری بیشتر شروع به بازی می‌کند و دیالوگ به کار می‌برد، در نتیجه افراد به شخصیت‌ها تجسّم بیشتری می‌دهند و اینگونه تئاتر بدوی شکل می‌گیرد. (نگ.براکت۱۳۸٤ :۳۰ تا ٤۱)

لفظ تئاتر ریشه‌ای یونانی دارد و در آنجا به اوج عظمت رسید اما با پژوهش‌های انجام‌گرفته، مسلّم شده‌است که دست‌کم، هزارسال پیش از شکوفایی تئاتر یونان، در مصر باستان، تئاتر وجود داشته است؛ زیرا حدود سال های ۱۸٤۹ تا ۱۸۸۷ قبل از میلاد به دستور اوسِرتسِن سوم فرعون مصر(Usertsen)، آیخِرنِفِرت(Ikher-nefert) از بزرگان دربار وی مأمور می شود تا برای اوزیریس(Osiris)، خدای مردگان، معبدی برپاکند و رستاخیز و زندگی مجدد او را برای مردم به نمایش بگذارد.در یونان باستان، نمایش از آیین‌های مذهبی که در بزرگداشت دیونیزوس، خداوندگار

تاک و برکت و جذبه‌های عارفانهٔ یونانیان برگزار می‌شد، آغاز شد؛ و چنین شد که کمدی یونان از جشن‌های باروری دیونوس مایه گرفت و تراژدی از شعائر مذهبی دایونوسی راجع به زندگی و مرگ پدید آمد. (نگ.مکّی۱۳۸۸: ۱۷)

۱-۲- پیشینهٔ نمایش در ایران

معمولا چنین گمان می‌رود که غریزهٔ غیرآگاه نمایشگری در بشر پیش از تاریخ در اجتماع‌های قبیله‌ای بروز کرده‌است؛ اجتماعاتی که به رقص‌های ستایش با حرکات و آرایش‌های عجیب می‌پرداختند. نقش‌هایی که از رقص‌های دسته‌جمعی به گرد آتش و نظایر آن بر تکه‌های سفال بدست‌آمده، وجود چنین اجتماع‌هایی را در ایران تأیید می‌کند؛ مانند ماجرای ستایش درخت زندگی توسط دو بز کوهی. آنچه که بعد در این اجتماع‌ها به وجود آمد نقالی بود که طی آن رییس یا پهلوان قبیله به شرح جنگاوری‌ها و دلاوری‌های خود برای افراد قبیله می‌پرداخت.

از گذار دورهٔ مبهم افسانه‌ای به تاریخی یکی دو چیز یاد شده است: اول جام گیتی‌نمای به عنوان ابزاری برای نشان دادن نمایش و دوم سروده های اوستا که طبق مراسمی توسط مغ‌ها خوانده می‌شد. روشن ترین مدرکی که از این دوره به جا مانده‌است مطلبی است دربارهٔ تعزیهٔ مردم بخارا بر مرگ سیاوش، که پایه‌ای در افسانه و دنباله‌ای در واقعیت دارد. این مطلب در کتاب *تاریخ بخارا* که به سال ۳۳۲ توسط ابوبکر محمّد بن جعفر النرشخی تألیف یافته، آمده‌است.

از دیگر مراسم نمایشی پیش از اسلام می‌توان به مراسم مغ‌کشی ایرانیان به یاد قتل بردیای دروغی و اطرافیانش انجام می‌شد و نیز جشن برنشستن کوسه (شاید در دورهٔ هخامنشیان)، یا جشن‌های روزهای مختلفی چون پانزدهم دی ماه یا دهم آبان ماه اشاره کرد. (نگ.بیضایی۱۳۹۰: ۲۷ تا ٤٧)

نمایش سنتی بعد از اسلام بیشتر در تعزیه خلاصه می‌شد. تعزیه پس از واقعهٔ کربلا برای عزاداری امام حسین(ع) و یاران وفادار ایشان در بین شیعه رواج یافت تا آنجا که وقتی در زمان آل‌بویه تعزیه شکل رسمی به خود گرفت دستور دادند که در شهر بغداد، که زمانی مقتل شیعیان بود، در ماه محرّم به عزاداری بپردازند.

در دورهٔ صفویان با توجه به اشتیاق و علاقهٔ شاهان صفوی به مذهب شیعه بر رنگ و بوی تعزیه افزوده شد و بیش از پیش حالت نمایشی به خود گرفت. تعزیه در دوره‌های بعد چون قاجاریه و مشروطیت نیز به حیات خود ادامه داد و تا امروز باقی است.

علاوه بر تعزیه نمایش‌های سنتی دیگری نیز وجود داشت که در بین مردم عامّه معمول بود. تاریخ بعضی از اینها به قبل از مغول می رسد. از این دست می توان به این نمایش‌ها اشاره کرد: تقلید،

معرکه، بقال بازی، نقالی، خیمه شب بازی، نمایش تخته حوضی یا سیاه بازی و پرده خوانی. (نگ.بیضایی ۱۳۹۰ :۲۵- ۱۹۰)

۱-۲-۱- نمایش نوین در ایران

ادبیات نمایشی جدید در ایران در تأثیرات ادبیات نمایشی غرب ریشه دارد و با اینکه درونمایه‌اش ایرانی است اما قالب‌ها و تکنیک‌های غربی را با خود دارد. در اوایل قرن نوزده تأثیرات غرب باعث شد تا عباس میرزا، ولیعهد فتحعلی شاه، تعدادی از ایرانیان را برای یادگیری علوم به اروپا بفرستد و همین ایرانیان بودند که با ترجمهٔ تعدادی از نمایشنامه‌های غربی، ادبیات نمایشی اروپا را به ایران شناساندند. از نخستین نمایشنامه‌های اروپایی که به فارسی ترجمه شد می توان به *گزارش مردم گریز*، *طبیب اجباری*، *تمثیل عروس و داماد* از نوشته‌های مولیر توسط مترجمانی چون حبیب اصفهانی، اعتماد السلطنه، میرزا جعفر قراچه داغی اشاره کرد.

میرزا ملکم خان ناظم‌الدوله را باید از جمله نخستین افرادی به شمار آورد که آثاری نمایش‌گونه داشتند. وی یکی از سیاست‌پیشگان دورهٔ قاجار بود که در اکثر نوشته‌هایش اصلاحات اجتماعی را مطمح نظر قرار می داد. از دیگر پیشگامان این دوره همچنین می توان به میرزا آقا تبریزی، میرزا عبدالرّحیم طالبوف و میرزا آقاخان کرمانی اشاره کرد. (نگ.آژند۱۳۷۳: ۱۹ تا ۳٦)

در سال ۱۲٦٤ ه.ش تماشاخانهٔ دارالفنون ویژهٔ درباریان به دستور ناصرالدین شاه گشوده شد. در این تماشاخانه گروه‌های تقلید به اجرای نمایشنامه‌های تقلیدی و بیشتر اقتباس شده از آثار مولیر می‌پرداختند.

با آغاز جنبش مشروطیّت، نخستین نمایش‌های عمومی در هوای آزاد به اجرا در آمد. نخستین این گروه‌ها «شرکت فرهنگ» بود که در پارک‌ها اجرای نمایش می کرد و پس از آن گروه «تئاتر ملّی» تشکیل شد. (نگ.داد۱۳۹۰: ۵۰۳)

با ورود صنعت چاپ به ایران، صنعت روزنامه‌نگاری در این کشور شکل گرفت و باید گفت که فنّ روزنامه‌نگاری یکی از علل و عوامل تحول تئاتر در ایران بود و حتی روزنامه ای به نام *روزنامهٔ تئاتر* در ایران منتشر گشت.

علاوه بر این نهضت ترجمه‌ای که در دوران قبل از مشروطیت شکل گرفته بود در این دوره سرعت بیشتری گرفت و با توجه به تمرکز مترجمان بر ترجمهٔ آثار شکسپیر در واقع «عصر شکسپیر» آغاز گشت. (نگ.آژند۱۳۷۳: ٤۱ تا ۷۰)

با کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ ه.ش و روی کار آمدن رضاخان، سازمان پرورش افکار تشکیل شد تا سطح معلومات و افکار عمومی را بالا ببرد. این سازمان هفت شعبه داشت که یک شعبه آن به تئاتر

اختصاص یافته بود. به علت تملّق و چاپلوسی عوامل این سازمان نسبت به شاه نمایش‌ها با سانسور وسیعی روبرو شدند. این دستگاه سانسور دست بهترین نویسندگان و بازیگران را بست و دلسردشان کرد؛ به همین دلیل بسیاری از تماشاخانه‌ها تعطیل شدند و جای نمایش را در تماشاخانه‌های باقی‌مانده نمایش‌واره‌های به اصطلاح رقص و آوازیِ بی‌محتوا گرفت و نمایش فاخر به کلی از میان رفت. (نگ.آژند۱۳۷۳: ۱۰٤ تا ۱۱۲)

پس از آنکه در سال ۱۳٤٥ه.ش رشتهٔ فعالیت های نمایشی در دانشگاه تهران ایجاد شد تا بهمن ماه ۱۳۵۷ه.ش جز نمایش گروه‌های دانشگاهی یا دولتی که پس از تصویب آمادهٔ اجرا می‌شدند، کمتر گروه‌های مستقل امکان اجرای نمایش را پیدا می‌کردند. آنها بیشتر با ممنوعیّت و توقیف ادارهٔ ممیّزی روبرو می شدند.

از بهمن ماه ۱۳۵۷ه.ش تا اسفند۱۳۵۸ه.ش گروه‌های تئاتر زیادی بر روی صحنه آمدند که بارزترین ویژگی آنها بعد از سالها خفقان، سیاسی بودن آنها بود. (نگ.داد۱۳۹۰: ٥۰٤)

۱-۳- نمایش

«نمایش» در لغت به معنای نشان دادن است و در اصطلاح کاری است که نشان داده می‌شود. برای درک منشأ هنر نمایش باید عواملی چون: غریزهٔ بازی، شوق خودنمایی، تلطیف غرایز حیوانی، تصعید غریزهٔ جنسی و یا تعدیل محرکات فطری مختلف را در نظر گرفت. ارسطو در کتاب فنّ شعر اساس همهٔ هنرها را وجود غریزهٔ تقلید در انسان دانسته است و فقط تفاوت آنها را در وسیلهٔ تقلید، موضوع تقلید و طریقهٔ تقلید بیان می دارد؛ (نگ.زرین‌کوب۱۳۸۷: ۱۱٤ تا ۱۲۰) پس آغازگر هنر نمایش را می‌توان تقلید دانست.

در تعریف دیگری آمده است:

> نمایش به معنی اعم یعنی انجام دادن یک عمل از پیش معلوم شده، از این رو انجام دادن هرگونه مراسمی که مبتنی بر سابقه باشد، یا تظاهر به عملی که ارتجالاً به ذهن می‌رسد و اقدام بدان ناظر بر ارضای نیازی جز آنچه تظاهر به انجام دادنش می کنیم باشد، یعنی با واقعیّت امر به طور کامل تطبیق نکند، یک نوع نمایش است. (مکّی، ۱۳۸۸ :۱٤)

کلمهٔ تئاتر(theatre) در اصل مشتق از واژهٔ یونانی تئاترون(theatron) است که جزء اول آن، تئا(thea) به معنای تماشا کردن و یا محل تماشا و مشاهده است و این بدان دلیل است که در گذشته تماشاگران در شیب تپه ها می‌نشستند و مراسمی مذهبی را که با تشریفاتی خاص در پای همان تپه برگزار می‌شد تماشا می‌کردند. پس تئاتر هم بر مکانی اطلاق می شود که این مراسم در آن اجرا

می‌شود و هم بر فرآیندی ارتباطی که طیّ آن اندیشه‌ای از گروهی به گروهی دیگر منتقل می‌شود. اجزا و عناصر تشکیل‌دهندهٔ این فرآیند عبارتند از:

۱. متن واقعه یا نمایشنامه
۲. گروه اجرا کنندگان چون بازیگران، کارگردان، طراح صحنه و ...
۳. تماشاگران
٤. محلّی که واقعه در آن اجرا می شود.
٥. اندیشه و بیانی که توسط اجراکنندگان در اختیار تماشاگران گذاشته می شود.
٦. منظور یا هدف از اجرای این فرآیند که می تواند دینی، سیاسی، آموزشی و حتی درمانی باشد. (نگ.مکّی۱۳۸۸: ۱۳ تا ۲٤)

۱-٤- نمایشنامه

« نمایشنامه» نوشتار یا متنی است، کم و بیش، ادبی که معمولا دربردارندهٔ داستان است و برای اجرا توسط نمایش‌سازان در حضور تماشاگران تصنیف می گردد. (ناظر زاده، ۱۳۸۳: ۸)

به بیانی دیگر هر اثر نمایشی که برای اجرا روی صحنهٔ نمایش یا در استودیوی تلویزیونی نوشته شده باشد و توسط بازیگران اجرا شود، نمایشنامه است (البته ناگفته نماند که گونه‌ای از نمایشنامه که «نمایشنامهٔ خواندنی» نامیده می شود صرفاً برای خوانده شدن، نه اجرا بر صحنه، نوشته می شود.)

نمایشنامه آغازگر نمایش است و جریان‌های بازیگری، طراحی و کارگردانی همه به آن وابسته‌اند. نمایشنامه راهنمای مسیر نمایش است و خود نمایشی بالقوه است که در انتظار اجرا به سر می برد. در حقیقت نمایشنامه متنی است که در آن کشمکش صورت می‌گیرد و برای حلّ این کشمکش شماری از شخصیت‌ها همراه با گفت‌وگو، حرکت و یا کنش وقایع را پیش می‌برند.

متن نمایشی از دو بخش تشکیل می شود: متن اصلی (آنچه بازیگران می‌گویند) و متن فرعی (اشاره های نویسنده یا کارگردان درباره ی دکور، حرکات، لحن و...).

۱-۵- مضمون

«مضمون» در لغت آن معنایی است که در کلام و عبارت پنهان است و از آن مفهوم می‌شود و قابل درک است. به قول مولوی:

ای برادر قصه چون پیمانه است معنی اندر وی به‌سان دانه است

اما از دیدگاه اصطلاحی مضمون یا درونمایه، اندیشهٔ مرکزی و اصل تشکیل‌دهندهٔ یک اثر است و باعث پیوند اتفاقات در آن می‌شود؛ همچنین نشان‌دهندهٔ جهت فکری نویسنده است:

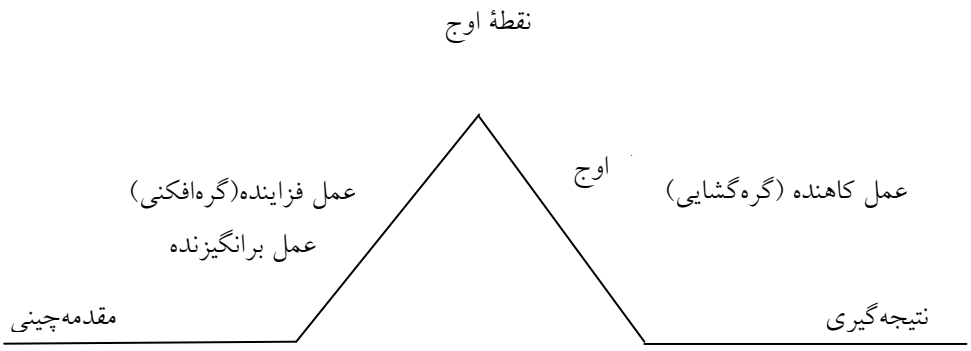
درونمایه فکر اصلی و مسلط در هر اثری است، خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. به بیانی دیگر، درونمایه را به عنوان فکر و اندیشهٔ حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند، به همین جهت است که می‌گویند درونمایهٔ هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد. (میرصادقی،۱۷٤:۱۳۸۸)

« مضمون یا تم یک اثر، موضوع آن نیست بلکه فکر و ایدهٔ مرکزی آن است که ممکن است مستقیم یا غیر مستقیم بیان شده یاشد. »(کادن،۱۳۸۰: ٤٤٨) درونمایه‌ها می‌توانند از عناصر مختلف تشکیل شوند: «درونمایه‌ها مواردی‌اند شامل اندیشه‌های اصلی، تصاویر، مطالب مورد بحث وموضوعاتی ملموس شده و جهان شمول. » (شاهین و قویمی، ۱۳۸۳ :٤۹۲)

۱-٦- ساختار

«ساختار» در لغت به طور عمومی به معنای استخوان‌بندی و نیز ارتباط اجزا با یکدیگر و با کل است. در اصطلاح ادبیات به شیوهٔ سازماندهی عناصر و اجزای یک اثر ادبی گفته می‌شود. « ساختار، چارچوب طرح‌ریزی شدهٔ اثر ادبی است. »(رضایی، ۱۳۸۲: ۳۲۱). ساختار یک نظام است، پس قاعده و توالی مشخصی دارد که حوادث یک داستان بر اساس آن منظم می‌شود.

ساختار به دو دسته بیرونی و درونی تقسیم می‌شود. ساختار صوری یا بیرونی همان ترتیب و ریتم اپیزودهاست، « منظور از اپیزود واقعه‌ای است که خود دارای شروع و میان و پایان است و منتهی به اپیزود بعدی می‌گردد.» (قادری، ۱۳۸۸ :۵۱) این ریتم و توالی که در تناسب با وقایع ساختار درونی است، معمولا به گونه‌ای است که هرقدر ماجرا به سمت انتها پیش برود حدّفاصل زمان و اپیزودها هم کوتاه می‌شود. اما ساختار درونی به هیچ عنوان از کنش و طرح قابل تفکیک نیست. ارسطو ساختار درونی را به دو بخش عمدهٔ گره‌افکنی از ابتدا تا نقطهٔ اوج و گره‌گشایی از نقطهٔ اوج تا پایان تقسیم می‌کند. از متداول‌ترین ساختارهایی که از مباحث ارسطو به‌دست آمده، ساختار «علّی و معلولی» گوستاو فریتاگ است. او ساختار درونی را شامل دو قسمت عمل فزاینده و عمل کاهنده می‌داند. این دو بخش حدودا در مقابل همان گره‌گشایی و گره‌افکنی ارسطو قرار می‌گیرد با این تفاوت که فریتاگ به زمینه‌چینی(مقدمه)، عمل برانگیزنده و نتیجه‌گیری نیز قائل است. مراحل ساختار علّی و معلولی را می‌توان در قالب هرم زیر که به هرم فریتاگ موسوم است نشان داد:



نمودار۱-۱ (هرم فریتاگ)

از انواع ساختار می‌توان به ساختار مدوّر، ساختار ایستا، ساختار تک‌پرده‌ای و ... اشاره کرد که در فصل‌های بعد با آنها آشنا خواهیم شد.

۱-۷- محمّد چرمشیر

محمد چرمشیر، نمایشنامه‌نویس، دراماتوژ و مدرس دانشگاه در سال ۱۳۳۹ در شهر تهران متولد شد. پس از سپری کردن تحصیلات متوسطه در سال ۱۳۵۸، در رشتهٔ ادبیات نمایشی در دانشگاه تهران آغاز به تحصیل کرد، دورانی که به دلیل بسته شدن دانشگاه‌ها در انقلاب فرهنگی به درازا انجامید. او پس از فراغت از تحصیل(۱۳٦٦)، وارد حرفهٔ معلمی شد و از همان سال‌ها بود که نوشتن را آغازکرد.

چرمشیر برای اولین بار، با نمایشنامه *خداحافظ* خود را به جامعهٔ تئاتر معرفی کرد. وی خیلی سریع توانست جایگاه ویژه‌ای در تئاتر ایران پیدا کند، همچنین از او باید به عنوان پرکارترین نمایشنامه‌نویس ایرانی هم یاد کرد که تا کنون در زمینه‌های مختلف نمایشنامه نویسی، فیلمنامه‌نویسی، نمایشنامه‌نویسی برای کودکان و نیز در زمینه اقتباس و بازخوانی نمایشنامه‌های خارجی، شاهکارهای ادبیات و رمان‌های جهان برای اجرا در صحنه، تجربه‌های بسیار کرده است.

آثار چرمشیر علاوه بر این‌که توسط نام‌های شناخته شده بسیاری چون علی رفیعی، آتیلا پسیانی، شهره لرستانی، فرهاد مهندس‌پور، محمد عاقبتی و نیز دانشجویان تئاتر همواره روی صحنه‌های ایران بوده است، از مرزهای داخلی فراتر رفته و به زبان‌های ایتالیایی، انگلیسی، فرانسوی، ترکی و ژاپنی ترجمه و چاپ شده و در کشورهای آلمان، انگلیس، فرانسه، بنگلادش، هند و چین تایپه به صحنه رفته اند.(نگ. ایران تئاتر)

چرمشیر در نمایشنامه‌هایش بیشتر شهودی درونی را که همراه با زایش کلمه و جمله همراه است، می‌جوید و فراتر از دیالوگ می‌رود. زبان نمایشنامه‌های او شاعرانه، انتزاعی و امروزی است و آثارش از تکنیک و ساختار محکم دراماتیک برخوردار است، به طوریکه همواره سعی می‌کند، خواننده را همراه با سرسختی متنش بیازماید و بسازد.

آثار چاپ شدهٔ او به شرح زیر است:

- *باغ آرزوها*؛ نشر جهاد دانشگاهی؛ ۱۳٦٦
- *مسیح هرگز نخواهد گریست*؛ نشر جهاد دانشگاهی؛ ۱۳٦٦
- *یک غزل غمناک (گزارش)*؛ نشر کارگاه تئاتر ایران؛۱۳٦۸
- *اسب*؛ نشر صنوبر؛۱۳٦۹
- *شب و گربه و زیر طاقی*؛ نشر صنوبر؛۱۳۷۳
- *روزگار و نغمه‌هایش* ؛ نشر صنوبر؛ ۱۳۷۸
- *گفت‌وگوی بی پایان ستاره با مادرش به وقت مردن*؛ نشر صنوبر؛ ۱۳۷۸
- *یک بوته گل برای لیلا*؛ چاپ نشر جهاد دانشگاهی؛ ۱۳۷۸
- *خواب بی‌وقت حوریه*؛ نشر صنوبر؛ ۱۳۷۸
- *شبانه*؛ چاپ نشر صنوبر؛ ۱۳۷۸
- *بحرالغرایب* اقتباس از*طوفان* نوشته ویلیام شکسپیر؛ نشر صنوبر؛ ۱۳۷۹
- *مکبث* اقتباس شده از نمایشنامه*مکبث*نوشته ویلیام شکسپیر؛ ۱۳۷۹؛ نشر نمایش، ۱۳۸۰
- *دیر راهبان* اقتباس شده از رمان*دیر راهبان*نوشته دوکاسترو؛ نشر صنوبر؛ ۱۳۸۰
- *ابر در فنجان*؛نشر نیستان؛ ۱۳۸۰
- *با دهانی پر از سیب*؛نشر صنوبر؛ ۱۳۸۰
- *ناتمام (واگویه)*؛ نشر نیستان؛ ۱۳۸۰
- *در قاب خالی مانده*؛ نشر نیستان؛ ۱۳۸۰
- *پشت شیشه‌ها*؛ نشر صنوبر؛ ۱۳۸۱
- *خداحافظ*؛نشر کارگاه نمایش ایران؛ ۱۳۸۱
- *بانوان و آقایان*؛ نشر کارگاه تئاتر ایران؛ ۱۳۸۱
- *مروارید*؛ ۱۳٦۹؛ انتشارات روزبهان؛ ۱۳۸۱
- *شام آخر*؛ نشر کارگاه تئاتر ایران؛ ۱۳۸۱
- *تصویری کهنه بر قاب قدیمی*؛ نشر کارگاه تئاتر ایران؛ ۱۳۸۱

- حشمت؛نشرکارگاه تئاترایران؛ ۱۳۸۱
- *فاطمه عنبر*؛ نشر روزبهان؛ ۱۳۸۱
- *روزی از زندگی یک آدم عشق پیت*؛ نشر صنوبر؛ ۱۳۸۱
- *یادگاری‌ها*؛ نشر کارگاه تئاتر ایران؛ ۱۳۸۱
- *البته واضح و مبرهن است که...*؛ نشر کارگاه تئاتر ایران؛ ۱۳۸۱
- *رضا موتوری*؛ روزبهان؛۱۳۸۱
- *بهجت*؛ نشر کارگاه تئاتر ایران؛ ۱۳۸۱
- *سه پنجره از شادی* ؛ نشر کارگاه تئاتر ایران؛ ۱۳۸۱
- *شیش و بش*؛ نشر نیلا؛ ۱۳۸۱
- *پچپچه*؛ نشر صنوبر؛ ۱۳۸۱
- *مادرم گودزیلا*؛ نشر کارگاه تئاتر ایران؛ ۱۳۸۱
- *خاموشیماه*؛نشرکارگاه تئاترایران؛ ۱۳۸۱
- *قلاده برای سگ مرده*؛ نشر صنوبر؛ ۱۳۸۱
- *شاباش خوان*؛ نشر صنوبر؛ ۱۳۸۱
- *فانوس خیس*؛نشر صنوبر؛ ۱۳۸۱
- *آمین گفتن خفتگان در عنبر (مرد پنجم)*؛ نشر صنوبر؛ ۱۳۸۱
- *کباب قناری بر آتش سوسن و یاس*؛ نشر صنوبر؛ ۱۳۸۱
- *بسه دیگه خفه شوا* ؛ نشر کارگاه تئاتر ایران؛ ۱۳۸۱
- *کسی نیست تا این همه داستان را به یاد آورد*؛ نشر کارگاه تئاتر ایران؛ ۱۳۸۱
- *مادام کامیون*؛نشر درود؛ ۱۳۸۲
- *روایت عاشقانه‌ای از مرگ در ماه اردی‌بهشت*؛نشر نی؛ ۱۳۸۲
- *رقص مادیان‌ها* اقتباس ازیرما نوشته گارسیا لورکا؛ نشر نی؛ ۱۳۸۲
- *در مصر برف نمی‌بارد*؛ نشر کارگاه تئاتر ایران؛ ۱۳۸۳
- *هاهاها*؛ نشر کارگاه تئاتر ایران؛ ۱۳۸۳
- *بتیل‌ها*؛نشر کارگاه تئاتر ایران؛ ۱۳۸۳
- *با دهان بند سکوت*؛نشر کارگاه تئاتر ایران؛ ۱۳۸۳
- *می‌بوسمت و اشک*اقتباس شده از *نامه‌های یواتسلاو هاول به همسرش الگا*؛ نشر کارگاه تئاتر ایران؛ ۱۳۸۳

- *کسی در خانه را می‌زند در ساعت پنج عصر*؛ نشر کارگاه تئاتر ایران؛ ۱۳۸۳
- *کبوتری ناگهان*؛ نشر نیلا؛ ۱۳۸٤
- *سفر دور و دراز و فراموش نشدنی سلطان به دیار فرنگ به روایتِ مردی مشکوک*؛ نشر نیلا؛ ۱۳۸٤
- *می‌خواستم اسب باشم* اقتباس از*خاطرات یک دختر جوان* نوشته آن فرانک؛ نشر نیلا؛ ۱۳۸٤
- *آسمان روزهای برفی* بازخوانی فیلمنامه*بانی و کلاید*؛نشر نیلا؛ ۱۳۸٤
- *گذر پرنده‌ای از کنار آفتاب*؛ نشر نیلا؛ ۱۳۸٤
- *حقایقی دربارهٔ یک ماهی مرده*؛ نشر نیلا؛ ۱۳۸۹
- *همه چیز می‌گذرد، تو نمی‌گذری*؛ نشر نیلا؛ ۱۳۸۹
- *پروانه و یوغ*؛ نشر نی؛ ۱۳۹۰

در این پژوهش آن دسته از نمایشنامه‌های چرمشیر که در دههٔ هشتاد نگاشته (و نه چاپ) شده است بررسی شده‌اند. اسامی این نمایشنامه‌ها بدین ترتیب است:

- *بسه دیگه خفه شوا* ؛ نشر کارگاه تئاتر ایران؛ ۱۳۸۱
- *روایت عاشقانه‌ای از مرگ در ماه اردیبهشت*؛نشر نی؛ ۱۳۸۲
- *رقص مادیان‌ها* اقتباس ازیرما نوشته گارسیا لورکا؛ نشر نی؛ ۱۳۸۲
- *در مصر برف نمی‌بارد*؛ نشر کارگاه تئاتر ایران؛ ۱۳۸۳
- *کبوتری ناگهان*؛ نشر نیلا؛ ۱۳۸٤
- *می‌خواستم اسب باشم* اقتباس از*خاطرات یک دختر جوان* نوشته آن فرانک؛ نشر نیلا؛ ۱۳۸٤
- *گذر پرنده‌ای از کنار آفتاب*؛ نشر نیلا؛ ۱۳۸٤
- *آسمان روزهای برفی* بازخوانی فیلمنامه*بانی و کلاید*؛نشر نیلا؛ ۱۳۸٤
- *حقایقی دربارهٔ یک ماهی مرده*؛ نشر نیلا؛ ۱۳۸۹
- *آرامش در حضور دیگران* (از کتاب داستان دور و دراز و فراموش‌نشدنی...) نشر نیلا؛ ۱۳۸۹
- *همه چیز می‌گذرد، تو نمی‌گذری*؛ نشر نیلا؛ ۱۳۸۹