وزارت علوم ، تحقیقات و فناوری
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پژوهشکده ی ادبیات فارسی

پایان نامه ی کارشناسی ارشد رشته ی زبان و ادبیات فارسی

تحلیل ساختاری و مضمونی نمایشنامه های حمید امجد

استاد راهنما
سرکار خانم دکتر مریم شریف نسب

استاد مشاور
جناب آقای دکتر ابوالقاسم رادفر

دانشجو
اعظم هاشمی

تیر ماه ۱۳۸۹

چکیده

حمید امجد یکی از نمایشنامه نویسان معاصر و صاحب سبک است. رساله ی حاضر به تحلیل ساختاری و مضمونی نمایشنامه های او می پردازد. در فصل های دوم و سوم اطلاعاتی درباره اجزای نمایش، ساختار و ساختار نمایش ارایه و پس از آن به نمایشنامه های دهه هفتاد و هشتاد امجد مراجعه می شود و هر نمایشنامه جداگانه مورد بررسی قرار می گیرد. در پایان، جمع بندی و تحلیل نهایی ارایه می گردد. در تحلیل ساختاری نمایشنامه ها، از الگوی کلود برمون – از ساختار گرایان – استفاده می شود.

واژگان کلیدی:
نمایشنامه – ساختار – مضمون – تحلیل ساختاری – تحلیل مضمونی – حمید امجد

فهرست

مقدمه ۱

فصل اول: تعاریف،مفاهیم،کلیات

۱-۱-پیشینه ی مختصرنمایش در جهان ۳

۱-۲- پیشینه ی مختصرنمایش در ایران ۴

۱-۲-۱-نمایش پیش از اسلام در ایران ۵

۱-۲-۱- نمایش پس از اسلام در ایران ۶

۱-۲-۲-۱- نمایش سنتی ۶

۱-۲-۲-۱- نمایش مدرن ۷

۱-۳- نمایش ۱۰

۱-۴- نمایشنامه ۱۱

۱-۵- مضمون ۱۱

۱-۶- ساختار ۱۱

۱-۷- معرفی اجمالی حمید امجد ۱۲

فهرست منابع فصل اول ۱۵

فصل دوم: شناخت ساختار نمایش

۲-۱-اجزای نمایش ۱۷

۲-۱-۱- طرح ۱۸

۲-۱-۱-۱- ستیز یا کشمکش ۱۹

۲-۱-۱-۲- پیچیدگی ۲۱

۲-۱-۱-۳- بحران ۲۲

۲-۱-۱-۴- تعلیق ۲۲

۵-۱-۱-۲- فاجعه ۲۳
۶-۱-۱-۲- نتیجه یا فرود ۲۴
۲-۱-۲- شخصیت ۲۴
۳-۱-۲- انگاره ۲۸
۱-۳-۱-۲- موضوع و مضمون ۲۹
۴-۱-۲- گفتگو ۳۰
۱-۴-۱-۲- زبان در مکالمات نمایشی ۳۰
۲-۴-۱-۲- کاربرد مکالمه ۳۱
۳-۴-۱-۲- تناسب و هماهنگی مکالمه با شخصیت ها ۳۱
۴-۴-۱-۲-کشمکش در مکالمه ۳۱
۵-۴-۱-۲- ارتباط اجزای مکالمه با یکدیگر ۳۲
فهرست منابع فصل دوم ۳۳

فصل سوم: ساختار

۱-۳- ساختار ۳۵
۱-۱-۳- ساختارگرایی ۳۵
۲-۱-۳- ساختار نمایشنامه ۳۹
۱-۲-۱-۳- ساختار هرمی ۴۰
۲-۲-۱-۳- ساختار خطی ۴۱
۳-۲-۱-۳- ساختار مدور ۴۱
۴-۲-۱-۳- ساختار ایستا ۴۲
۵-۲-۱-۳- ساختار تک پرده ای ۴۲
فهرست منابع فصل سوم ۴۳

فصل چهارم: تحلیل ساختاری و مضمونی نمایشنامه حمید امجد

۴-۱- نیلوفر آبی

۴-۱-۱- نکات ۴۷
۴-۱-۲- طرح ۴۹
۴-۱-۳- کشمکش ۵۰
۴-۱-۴- تعلیق ۵۰
۴-۱-۵- شخصیت ۵۰
۴-۱-۶- گفتگو ۵۱
۴-۱-۷- انگاره ۵۲
۴-۱-۸- زبان ۵۲
۴-۱-۹- ساختار ۵۳

۴-۲- بی شیر و شکر

۴-۲-۱- نکات ۵۶
۴-۲-۲- طرح ۵۷
۴-۲-۳- کشمکش ۵۷
۴-۲-۴- تعلیق ۵۷
۴-۲-۵- شخصیت ۵۸
۴-۲-۶- گفتگو ۵۹
۴-۲-۷- انگاره ۶۰
۴-۲-۸- زبان ۶۰
۴-۲-۹- ساختار ۶۱

۴-۳- پستوخانه

۴-۳-۱- نکات ۶۴
۴-۳-۲- طرح ۶۵
۴-۳-۳- کشمکش ۶۵

۴-۳-۴- تعلیق ۶۵
۴-۳-۵- شخصیت ۶۶
۴-۳-۶- گفتگو ۶۶
۴-۳-۷- انگاره ۶۷
۴-۳-۸- زبان ۶۸
۴-۳-۹- ساختار ۶۹

۴-۴- شب سیزدهم

۴-۴-۱- نکات ۷۱
۴-۴-۲- طرح ۷۲
۴-۴-۳- کشمکش ۷۳
۴-۴-۴- تعلیق ۷۳
۴-۴-۵- شخصیت ۷۴
۴-۴-۶- گفتگو ۷۴
۴-۴-۷- انگاره ۷۵
۴-۴-۸- زبان ۷۶
۴-۴ -۹- ساختار ۷۷

۴-۵- هوای پاک

۴-۵-۱- نکات ۷۹
۴-۵-۲- طرح ۷۹
۴-۵-۳- کشمکش ۷۹
۴-۵-۴- تعلیق ۸۰
۴-۵-۵- شخصیت ۸۰
۴-۵-۶- گفتگو ۸۰
۴-۵-۷- انگاره ۸۱
۴-۵-۸- زبان ۸۱

۹-۵-۴- ساختار ۸۲

۶-۴- مهر وآینه ها

۱-۶-۴- نکات ۸۶

۲-۶-۴- طرح ۸۷

۳-۶-۴- کشمکش ۸۷

۴-۶-۴- تعلیق ۸۷

۵-۶-۴- شخصیت ۸۸

۶-۶-۴- گفتگو ۸۸

۷-۶-۴- انگاره ۸۹

۸-۶-۴- زبان ۸۹

۹-۶-۴- ساختار ۹۰

۷-۴- زایر

۱-۷-۴- نکات ۹۳

۲-۷-۴- طرح ۹۴

۳-۷-۴- کشمکش ۹۴

۴-۷-۴- تعلیق ۹۵

۵-۷-۴- شخصیت ۹۵

۶-۷-۴- گفتگو ۹۶

۷-۷-۴- انگاره ۹۷

۸-۷-۴- زبان ۹۷

۹-۷-۴- ساختار ۹۸

۸-۴- گردش تابستانی

۱-۸-۴- نکات ۱۰۰

۲-۸-۴- طرح ۱۰۰

۳-۸-۴- کشمکش ۱۰۱

۴-۸-۴- تعلیق ۱۰۱
۴-۸-۵- شخصیت ۱۰۱
۴-۸-۶- گفتگو ۱۰۲
۴-۸-۷- انگاره ۱۰۲
۴-۸-۸- زبان ۱۰۳
۴-۸-۹- ساختار ۱۰۳

۴-۹-سرنخ

۴-۹-۱- نکات ۱۰۶
۴-۹-۲- طرح ۱۰۷
۴-۹-۳- کشمکش ۱۰۷
۴-۹-۴- تعلیق ۱۰۷
۴-۹-۵- شخصیت ۱۰۷
۴-۹-۶- گفتگو ۱۰۸
۴-۹-۷- انگاره ۱۰۸
۴-۹-۸- زبان ۱۰۸
۴-۹-۹- ساختار ۱۰۹

۴-۱۰- نگین

۴-۱۰-۱- نکات ۱۱۲
۴-۱۰-۲- طرح ۱۱۳
۴-۱۰-۳- کشمکش ۱۱۳
۴-۱۰-۴- تعلیق ۱۱۴
۴-۱۰-۵- شخصیت ۱۱۴
۴-۱۰-۶- گفتگو ۱۱۴
۴-۱۰-۷- انگاره ۱۱۵
۴-۱۰-۸- زبان ۱۱۵

۹-۱۰-۴- ساختار ۱۱۵

۱۱-۴- پاتوغ اسماعیل آقا

۱-۱۱-۴- نکات ۱۱۸
۲-۱۱-۴- طرح ۱۲۰
۳-۱۱-۴- کشمکش ۱۲۰
۴-۱۱-۴- تعلیق ۱۲۱
۵-۱۱-۴- شخصیت ۱۲۱
۶-۱۱-۴- گفتگو ۱۲۲
۷-۱۱-۴- انگاره ۱۲۲
۸-۱۱-۴- زبان ۱۲۲
۹-۱۱-۴- ساختار ۱۲۳
فهرست منابع فصل چهارم ۱۲۵
جمع بندی ۱۲۶
بررسی نهایی و نتیجه گیری ۱۲۹
فهرست منابع ۱۳۹
چکیده ی انگلیسی ۱۴۲

۱

مقدمه

نمایشنامه، یکی از زیر مجموعه های ادبیات است که در این حوزه، کمتر به آن پرداختـه شـده اسـت؛ شاید به این دلیل که نمایش، هنری نقاد است.
نمایش سنتی، در فرهنگ ایران پیشینه ای طولانی دارد، اما نمایش مدرن که ریشه در تأثیرات ادبیات نمایشی غرب دارد، در زمان قاجاریه وارد فرهنگ و ادبیات ایـران مـی شـود. در زمینـه ی نمایشـنامه نویسی، نخستین تلاش ها را مرهون آخوند زاده هستیم. پس از او، میرزا آقا تبریزی، مؤید الممالـک و کمال الوزاره محمودی راه او را پی می گیرند و نمایشنامه نویسی را در ایران رواج می دهند.
نمایشنامه نویسی طی این سال ها، راه دشواری را پیموده اسـت و خواهـد پیمـود. اکنـون نمایشـنامه نویسان شاخصی چون ساعدی، بیضایی، رادی و ... در این عرصه ظهور پیدا کرده اند.
حمید امجد نیز یکی از نمایشنامه نویسان معاصر و صاحب سبک است که آثار وی، موضوع این رساله هستند.
وی بانوشتن نمایشنامه و با به صحنه بردن نمایش هـا، در پیشـبرد هنـر متعـالی نمایـش – در ایـن روزگار – سهم به سزایی دارد.
امجد از سال ۱۳۶۵ – سال انتشار نخستین نمایشنامه اش – تا به امروز حضوری مستمر و ارزشمند در این عرصه دارد. در این رساله، نویسنده کوشیده است تا بخشی از آثار امجد، یعنی نمایشنامه های دهه ی هفتاد و هشتاد وی را از منظر ساختاری و مضمونی تحلیل و بررسی نماید. این پژوهش در چهار فصل تدوین شده است: در فصل اول با عنوان تعاریف، مفاهیم و کلیات، نویسنده نخست به اختصار پیشینه ی نمایش در جهان و سپس در ایران – پیش از اسلام و پس از اسلام – را مطرح کرده است و سپس به شرح مفاهیم کلیدی همچون نمایش، نمایشنامه، مضمون و ساختار پرداخته و فصل را با معرفی اجمالی حمید امجد به پایان برده است؛ در فصل دوم، با عنوان شناخت ساختار نمایش، عناصر و اجزای نمایش در چهار مبحث کلی، یعنی طرح، شخصیت، انگاره، گفتگو توصیف شده است. در فصل سوم، پس از آن که به مفهوم ساختار پرداخته شد، نگاهی گذرا به مکتب ساختارگرایی و نظریات چند تن از نظریه پردازان ساختارگرا افکنده شده و فصل با ذکر مهم ترین ساختارهای نمایش به پایان رسیده است. در فصل آخر، که حجیم ترین فصل رساله است، نگارنده با استفاده از مباحثی که در فصل دوم و سوم مطرح شده، به تحلیل ساختاری و مضمونی نمایشنامه های دهه ی هفتاد و هشتاد امجد پرداخته است؛ به این صورت که پس از معرفی هر نمایشنامه، خلاصه ی آن نمایشنامه مطرح می شود. سپس نکاتی که در نمایشنامه وجود دارنـد ، به طـور جداگانـه ذکـر می شوند. پس از آن به طرح، کشمکش، تعلیق، شخصیت، گفتگو، انگاره، زبان و ساختار آن نمایشنامه پرداخته می شود. در نهایت در یک جمع بندی کلی، نتایج و الگوهای ساختاری نمایشنامه ها تحلیل

شده است. شیوه ی تحقیق در این رساله، روش کتابخانه ای بوده است. ارجاعات بر طبق روش درون متنی است.
در پایان، از سرکار خانم دکتر مریم شریف نسب _که گام به گام مرا در این مسیر، دلسوزانه همراهی و راهنمایی کردند_ سپاسگزاری می کنم. همچنین قدردان سرکار خانم دکتر پارساپور که این رساله را با دقت مطالعه و داوری نمودند و جناب آقای دکتر رادفر نیز هستم .
در نهایت از دوست بزرگوارم _زهره هاشمی_ که در تدوین این رساله صمیمانه یاریم کرد، قدردانی می کنم.

۱-۱-پیشینه ی مختصر نمایش در جهان

آغاز نمایش در هر سرزمینی را باید در آداب ورسوم و مراسم مذهبی آن قوم و همچنین در فعالیت های انسانی برای تنازع بقا جستجو کرد.

انسان بدوی، برای تسلط یافتن بر محیطی که در آن زندگی می کرد و برای شناخت و کنترل نیروهای سرکش طبیعت، اقدام به خلق شخصیت های جادویی با کمک لباس وگریم و ماسک می کند. زیرا او تصور می کند که خلق این شخصیت ها واجرای مراسم سحر و جادو، می تواند بر جانوران و گیاهان و نیروهای طبیعت تاثیر بگذارد و آن ها را در خدمت خود قرار دهد. از طرف دیگر، انسان بدوی در بیان افکار و عواطف با استفاده از زبان ناتوان بود. بنابراین حرکت را به کمک طلبید تا از طریق حرکات موزون به بیان افکار و عواطف خود بپردازد. همچین وی با انجام چنین حرکاتی به نیایش و سخن گفتن با خدایان خود می پرداخت.

به نظر می رسد که انسان بدوی مراسم جادویی را به علت سه عامل اساسی انجام می داده است: ۱- نیاز به تکمیل زبان گفتاری ۲- نیاز به اطمینان از ذخیره غذایی ۳- نیاز به اطمینان از پیروزی بر دشمنان ناشناخته. بنابراین هسته های اولیه نمایشی درون همین مراسم جادویی و رقص ها شکل می گیرد.

اولین نمایشی که در جهان ثبت شده است را متعلق به مصر باستان می دانند که به نام **متون اهرامی** معروف شده اند و قدمت آن ها به سه هزار سال پیش از میلاد مسیح می رسد.این متون را که بر دیواره های داخلی معبد ها نوشته شده اند، درباره ی **رستاخیز مردگان** است. متون فوق را به این علت نمایشی می خوانند که حاوی دستورهای صحنه هستند وحتی گفتارهای اشخاص نیز جداگانه و به روشی نمایشی نوشته شده اند. (ملک پور،۱۳۶۴:۶)

اما یونانیان اولین قومی بودند که مراحل مختلف نمایشی را یکی پس از دیگری پشت سر گذاشته ونمایش را به اوج شکوفایی رساندند؛از مراسم آیینی که برای بزرگداشت رب النوع ها و نیروهای ماوراءالطبیعه برپا می شد، گذشتند وبه نمایش اصیل که یکی از مناسب ترین ابزارها برای پی بردن به ماهیت امور وتجزیه و تحلیل وجود آدمی ودرک حقایق زندگی و کشف اسرار خلقت است،دست یافتند. (مکی ،۱۵:۱۳۸۵)

۱-۲-پیشینه ی مختصر نمایش در ایران

در ایران بیش از سه قرن از عمر نخستین آثار نمایشی _نمایش های مذهبی_ می گذرد. با وجود این که شواهدی وجود دارد که نشان می دهد نمایش در ایران پیش از اسلام نیز وجود داشته است،چون این مدارک پراکنده و اندک است و اطلاعات کامل و درستی هم از آن ها در دست نیست، بسیاری از محققان،نخستین آثار نمایشی را نمایش های مذهبی که شامل تعزیه، پرده خوانی و... به حساب می آورند.

اما نمایش در مفهوم امروزی _که بر پایه اصول و قواعد نمایش غربی پی ریزی شده است_ نزدیک به دو قرن است که در ایران رواج پیدا کرده است. از تاریخ دقیق نمایش به شیوه ی نمایش غربی اطلاع درستی در دست نیست. اما طبق آخرین مدرکی که یافته شده است، این گونه به نظر می رسد که نمایش به شیوه ی غربی _که در اصطلاح نمایش مدرن نامیده می شود_ ازسال ۱۲۸۰ هجری قمری به بعد در ایران رواج یافته است.(ملک پور ، ۱۳۶۳: ۸-۷)

چنین به نظر می رسد که نمایش در هیچ دوره ای از تاریخ ایران مورد حمایت حکومت ها نبوده است. به طور کلی نمایش هنری نبوده است که مورد توجه بوده باشد واین شاید به دلیل نقاد بودن این هنر بوده و هست. طبیعی است هنری که مورد حمایت و توجه نباشد ، نمی تواند رشد زیادی داشته باشد.

یکی از محققان ، علت های کم رشدی نمایش در ایران را به شرح زیر توضیح می دهد:

۱. دو دین یک خدایی(زرتشتی و اسلام) در ایران بوده است که هیچ کدام نظر خوشی نسبت به نمایش نداشته اند. و مراجع این دین ها تنها سخت گیری در اجرای آداب و شعایر مذهبی را برای تعالی روح و فکر کافی می دانسته اند.
۲. روش قاطع و یک طرفه حکومت استبدادی، مانع حمایت شاهان و درباریان از نمایش می شد، زیرا نمایش هنری نقاد است و روحیه ی انتقاد پذیری برای خودکامگان تحمل پذیر نیست.

۳. ادیبان و دانشمندان در دوره هایی که دانش و ادب به کار می آمد ، تحت حمایت اشراف و دربار بودند. حال آن که نمایش کاری مکروه بود و کار مردم پست و عامی بود وآنان نظری به این کار نیفکندند.

۴. برای این که نمایش بتواند بین طبقات پایین نفوذ کند، لااقل تا چندی باید نشان دهنده ی تمایلات و آرزوهای آنان باشد و چون اغلب حکومت،چنان سلطه ی مهیبی داشت که امکان بروز صریح تمایلات مردم را نمی داد،طبیعتا توده هم اغلب استقبال چندانی از نمایش نمی کردند.

۵. در جامعه ای که به علت استعمار شدید طبقه ی حاکم و فقر کلی طبیعت و عوامل دیگر، مردم جز تامین ابتدایی ترین وسایل حیات،اندیشه ی دیگری نداشتند و همین مسئله خود به خود امکان پرورش نمایشگران _که سهمی در تولید نداشتند و باید مردم آن ها را تامین می کردند_ در آن باقی نمی ماند.

۶. در ایران بی ثباتی همیشگی سیاسی و قطع شدن ادامه ی فرهنگ و یورش فرهنگ های دیگر، هرگز فرصت لازم برای تکامل و تحول را به نمایش نمی داده است.(ر.ک.بیضایی، ۱۳۸۰ :۲۲-۲۳)

برای این که مباحث، نظم بیشتری داشته باشند،مطالب ذیل دو عنوان کلی نمایش پیش از اسلام در ایران و نمایش پس از اسلام در ایران پی گیری می کنیم:

۱-۲-۱- نمایش پیش از اسلام در ایران

همان طور که گفته شد نخستین هسته های نمایشی هر قوم در اجتماع های قبیله ای بروز پیدا کرده است. افراد قبیله گرداگرد آتشی که برای به دست آوردن گرما و یا ترساندن جانوران افروخته بودند،جمع می شدند و به رقص های ستایش با حرکات و آرایش های عجیب و صداهای ترس آور می پرداختند. نقش هایی که از رقص های دسته جمعی به گرد آتش و نظایر آن بر تکه های سفال به دست آمده، وجود چنین اجتماع هایی را در ایران تایید می کند.

وجود شواهد و قراینی از وجود نمایش پیش از اسلام را خبر می دهد، اما چگونگی نمایش پیش از اسلام را نمی توان دقیقا مشخص کرد، زیرا نه همه ی آن نمایش ها یافته شده اند نه امیدی هست که یافته شوند. یکی از این مدارک، مطلبی است درباره ی تعزیه ی مردم بخارا بر مرگ سیاوش که در کتاب **تاریخ بخارا** آمده است.این کتاب را **ابوبکر محمد بن جعفر نرشخی** در سال ۳۳۲ به زبان

عربی نوشته و در سال۵۲۲، **ابو نصر قبادی** آن را به فارسی ترجمه کرده است.در این کتاب ابتدا به نقل این تعزیه می پردازد و سپس قدمت آن را به سه هزار سال پیش از خود می رساند.

ته زیاس[۱]و **هرودوت**[۲]در کتاب های خود به مراسم مغ کشی که ایرانیان هر ساله به یاد قتل **گئوماتای مغ غاصب** و اطرافیانش (در سال ۵۲۲ قبل از میلاد) برگزار می کرده اند، اشاره ی کوتاهی می کنند.

مدرک نمایشی مهم دیگر که از دوره ی ساسانی به جا مانده ، موضوع ورود دوازده یا ده هزار بازیگر و مطرب کولی از هندوستان به ایران است.از کار های این گروه در زمان بهرام گور، نمایش دادن عروسک هم ذکر شده است. (ر.ک.بیضایی۱۳۸۰: ۲۷-۴۶)

مدارک و شواهد دیگری نیز وجود دارد که علاقه مندان برای اطلاع یافتن از آن ها می توانند به کتاب **نمایش در ایران** نوشته بهرام بیضایی مراجعه کنند. ما در این جا به ذکر همین نمونه ها بسنده می کنیم.

۱-۲-۲- نمایش پس از اسلام در ایران

۱-۲-۲-۱- نمایش سنتی

با حمله ی اعراب به ایران و رسمی شدن دین اسلام در ایران، نمایش راه جدیدی در ایران پی گرفت. زیرا در دین اسلام نمایش شناخته شده نبود. آن چه مانع رواج نمایش در ایران پس از اسلام شد، استناد علمای دین به تفسیر یک آیه یا خبر بود که شبیه سازی را طرد می کرد و استدلال آن ها این بود که خلق یا ایجاد هر شخص دیگری، رقابت با دستگاه خلق و ایجاد، ویا ناشی از این اعتقاد می شود که عالم ناقص است.

طی قرن ها بعد، نمایش راه های دیگری برای بروز پیدا کرد که عبارت بود از نقالی که در دوره ی صفویه به حمله خوانی و روضه خوانی و پرده داری و سخنوری تقسیم شد. همچنین نمایش های عروسکی که شامل سایه بازی و خیمه شب بازی بود. تقلید و مضحکه نیز پیدا شد که با سیاه بازی در دربارها اجرا می شد و از انواع نمایش های شادی آور بود. از دیگر انواع نمایش می توان از بقال بازی و نمایش تخته حوضی و پرده خوانی هم یاد کرد.

---

۱. Ctesias

۲. Herodotus

اما مهم ترین نمایش سنتی در ایران پس از اسلام، تعزیه یا شبیه خوانی بوده است. تعزیه پس از واقعه ی کربلا در بین شیعیان ادامه یافت، تا آن جا که وقتی آل بویه با گرایش خاص شیعی خود بر خلافت عباسی (پایگاه اهل سنت) در بغداد مسلط شدند، آن را به صورت رسمی درآوردند و دستور دادند که در شهر بغداد در ماه محرم به عزاداری بپردازند. ولی چنین می نماید که تعزیه از روزگار صفویان به بعد حالتی نمایشی به خود گرفته است. با روی کار آمدن دولت صفویه در قرن دهم هجری و رسمیت یافتن تشیع، جریان سرودن اشعار دینی و به نظم داستانی درآوردن واقعه ی کربلا، گسترش عظیمی یافت. (ر.ک.آژند،۱۳۷۳: ۱۱-۱۲ و ملک پور، ۱۳۶۳: ۲۱۳)

تعزیه نمایشی بوده است در اصل بر پایه ی قصه و روایات مربوط به زندگی و مصایب خاندان پیامبر اسلام و به خصوص وقایع و فجایعی که در محرم سال ۶۱ هجری قمری در کربلا برای امام حسین و خاندانش پیش آمد. (بیضایی،۱۳۸۰: ۱۱۳)

> مضمون تعزیه رویا رویی دو نیروی خوب و بد است. در تعزیه، برخورد میان اشقیا و اولیاست. در تعزیه همیشه برخورد به نفع اشقیا تمام می شود. این ظاهر قضیه است. چرا که در ذهنیت فلسفی و مذهبی تماشا گر تعزیه، برنده ی واقعی اولیا هستند. تعزیه، نمایش جهان بینی و توقعات انسان هایی است که در شرایط استبدادی مطلق و معضلات اجتماعی زیست می کردند. (ملک پور،۱۳۶۳: ۲۳۱-۲۳۲)

البته بر خلاف نام تعزیه که به عزاداران مربوط می شود، نوعی تعزیه ی طنز و خنده دار موسوم به تعزیه ی مضحک نیز وجود داشته است که در آن شخص سیاه رنگی به نام **قنبر** _غلام حضرت علی_ با ته لهجه ی حبشی و اطوار خاص و خنده آورش این تعزیه را اجرا می کرده است.(بیضایی،۱۳۸۰ :۱۵۲)

۱-۲-۲-۲- نمایش مدرن

ادبیات جدید نمایشی ریشه در تاثیرات ادبیات نمایشی غرب دارد. محتوا و درون مایه ی ادبیات نمایشی ایران، ایرانی است؛ ولی قوالب و تکنیک های آن از قرارداد ها و الگوهای نمایشی غرب اقتباس شده است. (آژند،۱۳۷۳: ۲۱)

به طور خلاصه، دلایل تحول نمایش در ایران را می توان این گونه عنوان کرد:

۱. سفرهای هیئت های سیاسی ایرانی و غربی، و نیز اعزام محصلان به غرب. آن ها در آن جا با هنر نمایش آشنا شدند و اطلاعاتی که درباره ی هنر نمایش به ایران آوردند، از عوامل عمده ی ورود تئاتر به ایران شد.

۲. دارالفنون مهم ترین پایگاهی بود که ترجمه را در ایران به صورتی آکادمیک مطرح کرد. با وجود این که در دارالفنون بیشتر آثار علمی ترجمه می شد، اما به هر حال در این جا بود که هنر ترجمه همچون وسیله ای پر اهمیت در اموزش تلقی شد.
۳. یکی دیگر از مراحل تحول تئاتر در ایران، نتایجی بود که سفرهای ناصرالدین شاه به غرب وآشنایی او با تئاتر و پسندیدن این هنر پدید آورد؛ زیرا وقتی به ایران بازگشت، از این هنر حمایت کرد.
۴. انقلاب مشروطه و حوادث پس از آن را باید از مهم ترین دلایل تحول تئاتر در ایران بر شمار آورد.
۵. تاسیس انجمن ها و شرکت ها یکی دیگر ازعوامل پیشبرد تئاتر بوده اند. انجمن هایی چون انجمن اخوت، انجمن شرکت فرهنگ و...
۶. روزنامه هایی چون اختر و قانون نیز در آشنایی ایرانیان با تئاتر موثر بوده است ، هم به دلیل درج مقاله های سودمند درباره ی نمایش و هم به علت رواج دادن شیوه ی مکالمه نویسی تئاتر در نثر خود.(ر.ک:ملک پور،۱۳۶۳: ۶-۷ و بزرگمهر ۱۳۷۹: ۷-۱۰)

درباره ی نخستین کسی که اولین نمایشنامه را به سبک جدید نوشت، اندکی اختلاف نظر وجود دارد. **امجد** نام بردن از **حسن مقدم** را به عنوان نخستین نمایشنامه نویس ، نمایشنامه ی **جعفر خان از فرنگ آمده** را نتیجه نقد ساده نگر می داند که اصرار به نتیجه گیری های آسان و تاریخ های گرد شده دارد. و علت آن را، هم دوره بودن مقدم با جمال زاده و نیما _ یعنی سال۱۳۰۰هجری شمسی_ می داند. در حالی که ظهور مقدم نتیجه بیش از نیم قرن تجربه و پیروزی و شکست در عرصه ی نمایشنامه نویسی فارسی است. (امجد، ۱۳۷۸: ۲۶)

اما نظری که مورد تایید اکثریت محققان باشد ، این است که نخستین ایرانی که نمایشنامه مدرن را به زبان ترکی آذربایجانی نوشت، **میرزا فتحعلی آخوند زاده** است. (بین سال های ۱۲۶۶-۱۲۷۳ هجری قمری)(ر.ک. همان:۲۳-۲۶)

در هر صورت ، میرزا فتحعلی آخوند زاده، میرزا آقا تبریزی ،موید الممالک، احمدخان –کمال الوزاره معتمدی- از پیشگامان نمایشنامه نویسی مدرن در قرن سیزدهم بوده اند.

اکنون نگاهی اجمالی به تئاتر مدرن و مضامین آن بیاندازیم:

نهضت ترجمه ای که قبل از انقلاب مشروطیت در قلمرو ترجمه ی آثار نمایشی غرب شروع شده بود، در ایام مشروطیت سرعت بیشتری گرفت. حوزه ی ترجمه آثار نمایشی غرب در ایام قبل از

انقلاب مشروطه در اختیار آثار **مولیر**[۳]بود و حال آن که در روزگار مشروطه و پس از آن آثار **شکسپیر**[۴]به زبان فارسی برگردانده شد. (آژند،۱۳۷۳: ۶۵)

بررسی آثار نمایشی _ آثار ترجمه شده و تالیف شده_ در عهد ناصری و انقلاب مشروطه نشان می دهد که مفاهیمی چون ظلم و ستم فردی و اجتماعی، فئودالیزم، جهل، بی سوادی و خرافه پرستی ناشی از آن، خواسته های نفسانی، ناموس و شرف، حسد، نفاق، تزویر، ریاکاری، مال اندوزی، عرق ملی، عفت و عصمت و پاکدامنی، وضعیت زنان و حقوق اجتماعی او مورد توجه بوده است.

نمایشنامه نویسی در دوره ی رضا شاه ملهم از دو جریان عمده بود:۱. نگرش مثبت به تاریخ ایران باستان و دمیدن شور میهن پرستی افراطی ۲. آشنایی روز افزون منور الفکران ایرانی با مکاتب گوناگون ادبی غرب به خصوص رومانتیسیسم بود که این شکل از احساس گرایی را شاید بتوان به عنوان واکنشی انفعالی در برابر سانسور شدید رضا خانی تعبیر کرد.

در دوره ی بین سال های ۱۳۲۰-۱۳۳۷ به دلیل شرایط خاص ناشی از کشانده شدن ایران به معرکه ی جنگ جهانی و تزلزل حاکمیت و همچنین شرایط دشوار اقتصادی و اجتماعی جامعه به شدت سیاسی می شود. تئاتر نیز مانند شعر و ادبیات پا به پای جریان های سیاسی و اجتماعی حرکت می کند. در این دوره تعداد نمایشنامه ها زیاد می شود، اما هویت ایرانی ندارد و عمدتا تحت تاثیر ملودرام های اروپایی هستند. در این دوره تحولات مثبتی در بخش های فنی تئاتر یعنی صحنه آرایی و غیره روی می دهد.

در دوره ی بین سال های ۱۳۳۷-۱۳۵۷ تاکید بر نمایشنامه نویسی ملی وجود دارد اما نه به شکل افراطی. آثار این دوره با توجه به محتوا و ساختار و شکل ارایه شان در سه گروه جای می گیرند: ۱.واقع گرا ۲.ملی ۳.مدرن. آنچه در آثار نویسندگان ایرانی این دوره نمایان است رجوع آن ها به نماد ها و نشانه ها ست که خود ناشی از شناخت کارکرد نمادها در آثار نمایشی غربی و همچنین بهره جویی از این نشانه ها، برای ارایه ی پیام به شیوه ی نهفته به خاطر سانسور موجود در کشور بود. (بزرگمهر،۱۳۷۹: ۹۹-۴۲۹)

---

۳. Moliere

۴. Shekspieer

۱-۳- نمایش

درام یا نمایش از واژه یونانی **دراما**[۵]ریشه می گیرد که به معنای کاری است که انجام می شود یا عملی که بر صحنه اجرا می شود. (رضایی،۱۳۸۲: ۸۷)

ارسطو[۶]در کتاب **فن شعر** خود به تعریف تراژدی و اجزای آن می پردازد:

> تراژدی تقلیدی است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازه ای معین،به وسیله ی کلامی به انواع زینت ها آراسته و آن زینت ها نیز هر یک به حسب اختلاف اجزای مختلف. این تقلید به وسیله ی کردار اشخاص تمام می گیرد نه این که به واسطه ی نقل و روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیه ی نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد. در تراژدی شش جزء وجود دارد، که تراژدی از آن ها ترکیب می یابد و ماهیت آن، بدان شش چیز حاصل می گردد. آن شش چیز عبارتند از: افسانه مضمون[۷]سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و آواز. (ارسطو،۱۳۵۷: ۱۲۱-۱۲۲)

کلمه تئاتر (theatre) در اصل مشق از واژه ی تئاترون(theatron) است که جزء اول آن، تئا (thea) به معنای تماشا کردن یا محل تماشا و مشاهده است. و این بدان سبب است که مراسم آیینی را به تماشا می نشستند. این مراسم در بزرگداشت **دیونیزوس**[۸]خداوند پاک و برکت بود.

اجزاء و عناصر تشکیل دهنده تئاتر عبارت است از: ۱.متن واقعه ۲. گروه اجرا کنندگان ۳. تماشا کنان ۴. محل اجرا ۵. اندیشه ، فکر و پیامی که در متن نمایشنامه وجود دارد ۶.منظور یا هدف که می تواند الف- دینی و ستایشی ب- سیاسی ج- آموزشی د- درمانی ه- تفریحی و غیره باشد. (ر.ک. مکی، ۱۳۸۵: ۱۴-۱۶)

حمید امجد میان نمایش و تئاتر تفاوت قائل می شود:

> نمایش، ارتباط بیشتر و غنی تری با آیین دارد. مهم ترین تفاوتش با تئاتر در این است که نمایش با قصد و هدف حل شدن انسان در تمامیت هستی و رسیدن به حقیقت وجود اجرا می شود؛ و در این مقصد تمایز و تفکیکی میان نمایشگر و تماشا گر وجود ندارد. بدین

---

۵. Drama

۶. Aristote

۰۸ افسانه مضمون همان تقلید کردار است.

۸.Dionysus

ترتیب، در نمایش، هر گونه فردیتی نفی می شود وحل شدن در ناخودآگاه جمعی و پیوستن به روح سنت و آیین جای آن را می گیرد. در نتیجه دیدگاه های شخصی هنرمند، خلاقیت و ابداع فردی و مقاصد انفرادی از شرکت در اجرا یا تماشای نمایش خود به خود منتفی است. تئاتر، برعکس زمینی تر و انسانی تر است ، و در آن نمایشگر به عنوان فردی _ با حق بدعت_ با قصد و هدف مشخص، می کوشد معنا و فضا و حس و حال یا پیامی را به تماشاگر، به عنوان فردی _ با حس نقد_ به قصد تماشا، لذت بردن، آگاه شدن از موضوعی، یا برقرار کردن رابطه با اثر هنری انسانی به تماشاخانه آمده، منتقل و در نهایت جایگاه انسان را _در شرایط و موقعیت اجتماعی تعریف شده_ مشخص کند.(امجد،۱۳۷۸: ۱۳-۱۴)

۱-۴- نمایشنامه[۹]

اثری است که به منظور نمایش نگارش می یابد و بازیگران روی صحنه و در برابر تماشاگران اجرا می نمایند. اما به معنای دقیق کلمه، اثری است تخیلی و جدی، با پایانی غم انگیز یا شاد، به نظم یا نثر که نوعا برای نمایش تالیف یافته و هدف آن نیز تصویر زندگی یا شخصیت های آن افراد یا روایت داستانی است متضمن تضاد و تعارض. (رضایی،۱۳۸۲: ۸۷)

تا پیش از قرن هجدهم واژه دراما به معنی نوع خاصی از نمایشنامه بود که در کنار تراژدی و کمدی به کار می رفت. اما از قرن هجده به بعد ، معنای عام یافت و درام ، گونه ای ادبی شد که برای تئاتر نوشته می شود، چه متن آن به اجرا درآید یا نه. (شاهین و قویمی، ۱۳۸۳: ۱۲۵)

۱-۵- مضمون[۱۰]

مضمون یا تم یک اثر، موضوع آن نیست، بلکه فکر(ایده ی) مرکزی آن است که ممکن است مستقیم یا غیر مستقیم بیان شده باشد. (کادن،۱۳۸۰: ۴۴۸)

درون مایه ی کلی، خلاصه ی کنش یا جهان نمایشی، اندیشه ی مرکزی، و یا اصل تشکیل دهنده ی آن است. درون مایه ها عناصری اند شامل اندیشه های اصل، تصاویر مطالب مورد بحث و موضوعاتی ملموس شده و جهان شمول. (شاهین و قویمی، ۱۳۸۳: ۴۹۱-۴۹۲)

---

۹. Drama

۱۰. them

۱-۶- ساختار [۱۱]

در لغت به معنای اسکلت و استخوان بندی است و در اصطلاح ادبیات، به طور کلی به شیوه ی سازماندهی و مجموع روابط عناصر و اجزای سازنده ی یک اثر ادبی اطلاق می شود. (داد،۱۳۸۰: ۱۶۳)

ساختار در اصطلاح ادبیات، چارچوب طرح ریزی شده اثر ادبی است. (رضایی،۱۳۸۲: ۳۲۱)

ساختار نمایش نشان می دهد که قسمت های تشکیل دهنده ی آن ، به ترتیبی سازماندهی شده اند که مفهوم یک کل را تولید کنند. (شاهین و قویمی، ۱۳۸۳: ۴۴۹)

۱-۷- معرفی اجمالی حمید امجد

حمید امجد در آذر ماه ۱۳۴۷ در تهران متولد شد. وی فارغ التحصیل رشته ی سینما در مقطع کارشناسی از دانشگاه صدا و سیما، پژوهش هنر در مقطع کارشناسی ارشد و دکتری از دانشکده ی هنرهای زیبا در دانشگاه تهران است.

امجد در سال ۱۳۷۶ انتشارات نیلا را به همراه همسرش ، ژیلا اسماعیلیان تاسیس کردند. مدیر و صاحب امتیاز این انتشارات، ژیلا اسماعلیان است و تا کنون با نظارت مستقیم حمید امجد کتاب هایی را که اغلب در حوزه ی تخصصی نمایشنامه هستند منتشر کرده است.

حمید امجد تا کنون در دانشگاه ها و مراکز آموزشی مختلفی چون دانشگاه تهران، دانشگاه هنر، دانشگاه آزاد، دانشگاه سوره، موسسه ی فرهنگی و هنری کارنامه، نمایشنامه نویسی تدریس کرده است.

امجد علاوه بر نویسندگی و کارگردانی تئاتر، در چند فیلم بازی کرده است و نویسنده ی برخی سریال های تلوزیونی نیز است.فعالیت های امجد – تا کنون – به طور خلاصه عبارتند از:

کتاب ها:

۱. پاتوغ اسماعیل آقا (نمایشنامه)
۲. دانوب – اریا ابرنه فورنس (نمایشنامه – برگردان)
۳. حرف حرف حرف – دیوید ایوز (نمایشنامه – برگردان)
۴. نگین (دو نمایشنامه شامل نگین و سرنخ)
۵. زندگی خصوصی (فیلم نامه)
۶. دکه ی بین راه – سام شپارد(نمایشنامه – برگردان)

۱۱.structure

۷. زایر (نمایشنامه)
۸. بی شیر و شکر(نمایشنامه)
۹. گردش تابستانی(دو نمایشنامه شامل گردش تابستانی و هوای پاک)
۱۰. مهر وآینه ها(نمایشنامه)
۱۱. شب سیزدهم(نمایشنامه)
۱۲. حکام قدیم، حکام جدید(گردآوری)
۱۳. پستوخانه (نمایشنامه)
۱۴. تیاتر قرن سیزدهم(پژوهش)
۱۵. میان اشباح(فیلم نامه)
۱۶. نیلوفر آبی (نمایشنامه)
۱۷. بادبان ها و سه نمایشنامه دیگر(چهار نمایشنامه شامل خرس، محبس، زارون و بادبان ها)
۱۸. خیانت شده ها (چهارده داستان)
۱۹. قضیه ی تراخیس (نمایشنامه)
۲۰. تراژدی آقای قانع(نمایشنامه)

نمایش ها:

۱. بی شیر و شکر(نویسنده و کارگردان)
۲. زایر(نویسنده و کارگردان)
۳. مهر و آینه ها(نویسنده و کارگردان)
۴. شب سیزدهم (نویسنده و کارگردان)
۵. نیلوفر آبی(نویسنده و کارگردان)
۶. زارون(نویسنده و کارگردان)

فیلم ها:

۱. گاهی به آسمان نگاه کن – کمال تبریزی – ۱۳۸۱(بازیگر)
۲. مسافران- بهرام بیضایی- ۱۳۷۰ (بازیگر)

سریال های تلوزیونی: