دو ماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۵، شمـارهٔ ۱۵، مرداد و شهریور ۱۳۹۶

جلوه‌های فرهنگ عامه در نمایشنامه‌های حمید امجد
(با تمرکز بر نمایشنامه‌های *سه خواهر و دیگران*، *پستوخانه*، *شب سیزدهم* و *زائر*)

محمدجعفر یوسفیان کناری*[۱] مرجان برات طرقی[۲]

(تاریخ دریافت: ۹۵/۳/۲۰، تاریخ پذیرش: ۹۶/۵/۳)

چکیده

مقالهٔ حاضر سعی دارد تا با ردیابی شاخص‌های فرهنگ عامه در روند تولید متون نمایشی ایران به راهکارهای بومی‌سازی ادبیات نمایشی توجه نشان دهد. این مطالعه به شیوهٔ میان-رشته‌ای سعی دارد نقش تأثیرگذار فرهنگ عامه را در پردازش الگوهای بومی نگارش خلّاق برای هنرهای نمایشی بررسی کند. آثار حمید امجد، یکی از نمایشنامه‌نویسان نسل متأخر ایرانی، به‌دلیل بهره‌گیری از وجوه متنوع فرهنگ عامیانه در خلق و بازنمایی جهان نمایشی، نمونهٔ پژوهشی مناسبی شمرده می‌شود. با بررسی آثار وی شاخص‌هایی نظیر زبان و لحن گفتار، باورها و آداب و رسوم، رفتارها و موضوعات یا نشانه‌های رایج در فرهنگ عامهٔ ایران تحلیل خواهند شد. این تحقیق با گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و به شیوهٔ مواجههٔ مستقیم با متن‌های نمایشی تدوین شده است و با اتخاذ روش توصیفی- تحلیلی

---

۱. استادیار ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس (نویسندهٔ مسئول).

* yousefian@modares.ac.ir

۲. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی.

تلاش می‌کند تا بر ظرفیت‌های بالقوهٔ فرهنگ عامهٔ ایران در سازماندهی ایده و تحقق آن‌ها به کمک شگردهای نمایشنامه‌نویسی تأکید ورزد. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد پاره‌ای از مهم‌ترین شاخص‌های فرهنگ عامهٔ ایران نظیر داستان‌های عامیانه، ضیافت‌های عامیانه، زبان عامیانه به روش‌های گوناگون در روند خلق نمایشنامه‌های حمید امجد تأثیر داشته است. مقایسه‌ای تطبیقی با برخی مفاهیم و عناصر نمایشی نظیر شخصیت‌پردازی، موضوع نمایشی، خلق فضاهای اقلیمی و نیز لحنی بومی و فرهنگی، کاربرد وجوه بارز و متفاوتی از فرهنگ عامه را در آثار امجد نشان می‌دهد. در نهایت این مقاله نشان می‌دهد که به‌کارگیری عناصری از فرهنگ عامه در نحوهٔ سازماندهی اطلاعات نمایشی بیانگر تمایل نویسنده برای خلق الگویی درام بومی–ملی دارد.

واژه‌های کلیدی: فرهنگ عامه، ادبیات نمایشی، حمید امجد، ***پستوخانه***، ***شب سیزدهم***.

۱.مقدمه

حمید امجد نمایشنامه‌نویس، پژوهشگر و مترجم کارنامهٔ قابل تاملی از خود بر جای گذاشته است. بیشتر آثار وی حاصل فعالیت سال‌های ۱۳۷۰–۱۳۹۰ است. او از سال ۱۳۶۸ با نوشتن و اجرای ***تراژدی آقای قانع*** فعالیت هنری خود را آغاز کرد. وی همچنین علاوه‌بر آثار پژوهشی و ترجمه، ۱۹ نمایشنامهٔ منتشرشده دارد. آشنایی با چارچوب نمایش‌های سنتی و بهره‌گیری و تلفیق عناصر آن‌ها با اصول نمایشنامه‌نویسی غرب از تمهیداتی است که امجد برای ارائهٔ تئاتری با مشخصه‌های ایرانی به‌کار می‌گیرد. تقدیر از او در جشنوارهٔ نمایش‌های آیینی و سنتی (برای نمایشنامه‌های زائر و پستوخانه) گواهی بر این نکته است.

درام به‌عنوان متنی بالقوه برای اجرا، در طول تاریخ تحولات خود همواره متأثر از جلوه‌های فرهنگ رایج در زمانهٔ نمایشنامه‌نویسان بوده است. به این ترتیب، نمایشنامه –که یکی از جلوه‌های تحقق مفاهیم فرهنگی اقوام مختلف است– همواره می‌تواند در محافل علمی و دانشگاهی مورد توجه قرار گیرد. از دههٔ ۱۹۸۰ فرهنگ عامه به‌عنوان روشی مهم برای بررسی رسانه، تاریخ و ادبیات مطرح شد (برابازون[1]،۹۷:۲۰۰۱). فرهنگ عامه در تعریفی مقدماتی بیانگر مناسبات تودهٔ مردم، شرایط تاریخی و اجتماعی و امکانات و فناوری‌های جدید زمان آن‌هاست. باورها، خرافه‌ها، آداب و رسوم، ترانه‌ها و اشعار عامیانه، افسانه‌ها و خوراک و پوشاک هر جغرافیای فرهنگی بر اساس تمایز ذاتی

خود ارزش‌های منحصربه‌فردی دارد. بازنمود نمایشی فرهنگ عامه – و بنا به تعریفی که آورده شد، فرهنگ به‌مثابهٔ شیوه‌ای برای زیستن– عبارت است از به‌اشتراک‌گذاشتن و به‌نمایش درآوردنِ وجهی از زندگی که هر یک از افراد جامعه به طور روزمره یا در موقعیت‌هایی خاص در آن ایفای نقش می‌کنند. عرضه و نمایش زندگی توسط تئاتر – که به عقیدهٔ پیتربروک هنری است دربارهٔ زندگی (بروک،۱۳۹۱: ۲۵)– شاید بهترین راه برای تجربهٔ دوباره و تفکر دربارهٔ اتفاقاتی باشد که روزانه پیرامون مخاطبان جریان دارد. علت طرح چنین دیدگاهی پیرامون همراهی این وجه روزمره با درام، آشنایی و علاقه‌مندی مخاطبان به رفتارها، اعتقادات و زبانی است که در فرهنگ زندگی‌شان جریان دارد؛ مسائلی که می‌آموزند، تجربه می‌کنند و در حوزهٔ تفکرشان راه پیدا می‌کند. اگر متن نمایشی خارج از این حیطه باشد، نمی‌تواند مخاطب را درگیر چالش اصلی درام کند و به پالایش روحی که منظور ارسطو بود، برساند. درحقیقت آن ارتباط مطلوب بین اثر نمایشی و مخاطب با تعامل بین دو مقولهٔ درام و فرهنگ عامه حاصل می‌شود.

این مقاله بر آن است تا ارتباط ادبیات نمایشی را با شاخصه‌های بالقوهٔ فرهنگ عامه مشخص کند و به این سؤالات پاسخ گوید که مهم‌ترین جلوه‌های فرهنگ عامهٔ ایران که قابل انتقال به عرصهٔ تجربیات نمایشی باشند، کدام‌اند؟ جلوه‌های فرهنگ عامه را چگونه می‌توان در انطباق با مفاهیم و شاخص‌های نمایشی معتبر در آثار حمید امجد دسته‌بندی و ارزیابی کرد؟

۲.پیشینهٔ مطالعاتی؛ ارتباط فرهنگ عامه و ادبیات نمایشی

مطالعهٔ فرهنگ در ایران بیشتر متأثر از مطالعات فرهنگی بریتانیا و نیز مکتب فرانکفورت قرار دارد. مطالعات فرهنگی توانسته با طرح مباحث جدیدی چون «فرهنگ عامه و زندگی روزمره» باب جدیدی را در این حوزه باز کند. اصطلاح فولکلور[۲] را که در فارسی عموماً به «فرهنگ عامه» ترجمه شده، نخستین بار ویلیام جان تامس[۳] در سال ۱۸۴۶ به کار برد. منظور وی از «فولکلور» عبارت بود از شیوهٔ زندگی انسان‌ها در طبیعت، رفتارها و همچنین منابع مشترکی که عامهٔ مردم جامعه در طول زندگی با آن سروکار داشتند (استوری، ۱۳۸۶: ۱۷). در زبان فارسی فولکلور را فرهنگ عامه، فرهنگ عوام و دانش عوام نیز ترجمه کرده‌اند و صادق هدایت به‌عنوان یکی از پیشگامان

پژوهش در این حوزه در نوشته‌هایش از عبارت «فرهنگ توده» استفاده کرده است (هدایت، ۱۳۸۵: ۲۳۳).

مواد و عناصر فرهنگ عامهٔ مردم ایران کهن‌اسطوره‌ها، افسانه‌ها، روایت و آداب عیاری،جشن‌های ملی ـ مذهبی، سوگواری و بزرگداشت، مناسک و آداب کشت، تقدیرپذیری و اختیار، معتقدات ناسوتی و لاهوتی پیش و پس از اسلام، باور به میمون بودن و نامیمون بودن اوقات سفر و صدها مورد دیگر را در برمی‌گیرد. گستردگی و تنوع این موارد بازگوکنندهٔ این نکته است که جلوه‌های فرهنگ عامهٔ ایران، در حوزهٔ نمادشناسی، کهن‌الگوها، انسان‌شناسی و... خاص سرزمینی است با تاریخ و تمدنی کهن (میهن‌دوست، ۱۳۸۰: ۲۰)

هر ملتی به‌تناسب شیوهٔ اندیشیدن، نحوهٔ زیستن و نوع ارتباطات روزمره‌اش برای خود فرهنگ و آداب و زبان خاصی دارد که به نیازهای آن ملت در آن زمان خاص پاسخ می‌گوید. درنتیجه فرهنگ عامه همگام با بینش و درک جامعه پیش می‌رود و به موازات زمان تغییر می‌کند. گسترهٔ فرهنگ عامه – همچون تعریف این اصطلاح – در عصر حاضر تغییر کرده و شاید در تعریفی امروزی بتوان گفت که «جلوه‌های فرهنگ عامه» آن چیزی است که در مجموعهٔ بدایع ساخت بشر – که عموماً در دسترس هستند– وجود دارد و این مجموعه فیلم، نوار، پوشاک، برنامه‌های تلویزیون، وسایل حمل و نقل و... را شامل می‌شود (استریناتی، ۱۳۹۲: ۱۸). گاهی نیز این تعاریف فراتر رفته و مصادیق فرهنگ عامه را به طور کل شامل چیزهایی می‌داند که برایشان پولی هزینه می‌شود؛ زیرا صرف هر مقدار پول نگرش فرد نسبت به زندگی و اطرافش را نشان می دهد (ویلکوگس[۴]، ۲۰۱۰: ۱۱).

یوجینیوباربا[۵] اصطلاح «تئاتر مردم‌شناختی» را پیشنهاد کرده و بر اساس آن اجرا و تکنیک‌های اجراگر[۶]، شیوه‌های اجرا و فرهنگ‌های مختلف را تشریح کرده است. اجرای «چند فرهنگی»[۷] و «میان فرهنگی»[۸] از ابداعات وی است و ازجمله کتاب‌های او می‌توان به ***تئاتر مردم‌شناختی و فرهنگ انسان‌شناسی اجرا*** اشاره کرد که به فارسی نیز ترجمه شده است. به عقیدهٔ باربا (۱۳۹۰: ۱۳) «انسان‌شناسی تئاتر» علم مطالعهٔ فرهنگی ـ اجتماعی و روان‌شناختی انسان در موقعیت نمایش است. وی معتقد بود تئاتر نه‌تنها یک حرفه بلکه روشی برای زندگی است. در تمامی پژوهش‌های اجرایی او بازیگر در مرکز امور قرار داشت (واتسون[۹]، ۲۰۰۵: ۳۰).

ممکن است این مسئله مطرح شود که آیا فرهنگ عامه می‌تواند از طریق متن و شیوهٔ نمایشی بازنمایی شود؟ پاتریس پاوی[11] (۲۰۰۵: ۱۹۴) در پاسخ به این پرسش معتقد است که شاید بارزترین و مهم‌ترین ویژگی‌های فرهنگ عامه قابلیت بازنمایی داشته باشند و ما باید برای بیان فرهنگ به وسیلهٔ نمایش در جست‌وجوی «وسیله‌های نمایشی خاص»[10]باشیم. نمایشنامه‌هایی که بر اساس فرهنگ مردم زمانهٔ خود نوشته می‌شوند، نه فقط برای اجرا و خواندن، بلکه به‌عنوان منبع عظیمی برای شناخت زبان و ادبیات و فرهنگ و هنر مردم آن منطقه اهمیت دارند. رویکردی اساسی و علمی به این امر می‌تواند به بسط و توسعهٔ درام بومی منجر گردد؛ درامی که مستقل از جریانات تئاتر غرب، معرّف وضع زندگی و چگونگی تفکر، زبان و جهان‌بینی مردم خطه‌ای خاص است، در حالی‌که بر ارتباط تنگاتنگ نقش‌های اجتماعی و دراماتیک تأکید دارد (شکنر، ۱۳۸۸: ۲۱۴). نویسنده در شرایطی خاص – اعم از اجتماعی، اقتصادی، مذهبی، فرهنگی و ... – اثری را برای مخاطبی که درگیر همان شرایط به شکلی دیگر است، به‌وجود می‌آورد. به همین علت کشف معنا و دریافت هدف نویسنده برای مخاطبی که در بسترِ فرهنگی متفاوتی رشد یافته، دشوار است. در رابطه با بررسی ارتباط دو سویهٔ فرهنگ عامه و تئاتر، شاید ویکتور ترنر[12] از پیشگامان باشد. به زعم ریچارد شکنر[13] هیچ انسان‌شناسی به‌اندازهٔ ترنر تلاشی برای پیوند این دو مقوله انجام نداده است (دَآنجلیس[14]، ۲۰۰۲: ۱۰۰).

تاکنون تحلیلی مبنی بر شناسایی شاخصه‌های نمایشی فرهنگ عامهٔ ایرانی و پیگیری آن در آثار یک نمایشنامه‌نویس صورت نگرفته است. با وجود تلاش افرادی چون جابر عناصری با تمرکز بر تعزیه و نمایش‌های مذهبی و صادق عاشورپور با گردآوری نمایش‌ها و بازی‌های عامیانه، صاحب‌نظران فرهنگ و درام ایرانی هنوز به تحلیل دقیق و علمی این دو مقوله نپرداخته‌اند؛ اما سه اثر با تشابه موضوعی و متفاوت از منظر مقالهٔ حاضر نگاشته شده‌اند که قابل ذکر هستند.

علی اسکندانیان (۱۳۷۹). ***بررسی چندوچون نمایشی بودن فرهنگ عامهٔ ایران***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. اسکندانیان در پژوهش خویش به این نتیجه دست یافته که انسان به وسیلهٔ فولکلور قادر است رویدادهای مهم را دوباره تجربه کند و بدین‌ترتیب سازگاری بیشتری با محیط حاصل کند. وی همچنین نمایش‌های فولکلوریک را یکی از بهترین وسایل برای رسیدن به‌اهداف آموزشی، پرورشی و فرهنگی می‌داند.

آرش خباز دادگر (۱۳۸۲). ***بررسی انعکاس اساطیر و فرهنگ عامه در پنج نمایشنامهٔ بهرام بیضایی***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. این اثر با رویکرد اسطوره‌شناختی به تحلیل نمایشنامه‌ها می‌پردازد.

جعفر پایور (۱۳۸۴). «بازنویسی و بازآفرینی از فرهنگ عامه: قصه‌ها، قصهٔ متل‌ها و مثل‌ها در ادبیات نمایشی کودک». این مقاله در شمارهٔ ۱۳ ***فصلنامهٔ فرهنگ مردم*** چاپ شده و نویسنده تنها به اقتباس موضوعی در ادبیات نمایشی کودک اشاره کرده و از این رو حجم زیادی از ادبیات نمایشی و مصادیق عمده‌ای از فرهنگ عامه نادیده گرفته شده است.

۳. روش‌شناسی و ارزیابی نمونه‌های مطالعاتی

بنابر خصوصیت ذاتی مسئلهٔ تحقیق و اهمیت سنجش تطبیقی شاخص‌های فرهنگی و میزان فراوانی آن‌ها در آثار حمید امجد لازم است از روش تحقیق تحلیلی بهره گرفته شود. در روش مواجهه با داده‌های نمایشی و تعریف متغیرهای نمایشی و دووجهی تلاش خواهد شد بررسی چندرسانه‌ای از نمونهٔ متون منتخب حاصل شود. متغیرهای دووجهی مذکور باید بتوانند از یک‌سو با زمینهٔ فرهنگی جامعهٔ ایران مرتبط و از سوی دیگر قابل گسترش و تعمیم به عرصهٔ مطالعات انتقادی نمایش باشند.

در این بخش با تعریف چهار شاخصهٔ نمایشی به تحلیل رابطهٔ آن‌ها با مصادیقی از فرهنگ عامه پرداخته و با ذکر مثال‌هایی از متون نمایشی این ارتباط شرح داده شده است. به اعتقاد فیستر روش‌شناسی‌هایی که در درام و در حوزه‌های انسان‌شناسی و مطالعات فرهنگ عامه صورت گرفته، هنوز در مراحل آغازین رشد و تکامل خود هستند (فیستر،۱۳۸۷: ۲۶۰)، لذا الگویی مشخص که بتوان به ارتباط این دو پی برد، وجود ندارد. از این روی، نظام جامعی که فیستر و همفکرانش نظیر ریچارد شکنر و باربا بر طبق خوانشی جدید از نظریات ارسطو ارائه کردند، مبنای دسته‌بندی این تحقیق قرار گرفته‌اند.

۳-۱. فرهنگ عامه به‌منزلهٔ موضوع نمایشی

بخش زیربنایی آثار داستانی و نمایشی - و به‌طور کلی، آثار ادبی- موضوعی است که در هر اثر به آن پرداخته می‌شود. موضوع اندیشه‌ای است کلی که بر اثر حاکم است و

کلیت آن را تشکیل می‌دهد. «موضوع از درون‌مایه[15] متفاوت است و گاه آثاری با موضوعات یکسان از تفاوت درون‌مایه‌ها از یکدیگر متمایز می‌شوند. (درون‌مایه به جهان‌بینی نویسنده بستگی دارد)» (داد،۱۳۹۰ :۲۱۹). فرهنگ مشترک بین نویسنده و مخاطب سبب می‌شود تا نویسنده موضوعی را برای کارش برگزیند که برای مخاطبش نیز ملموس و قابل درک باشد.

در این میان داستان‌ها، افسانه‌ها و سرگذشت‌ها هر اندازه از واقعیت‌های زندگی مردم امروزی و یا زندگی مردمان زمانِ خالق آن‌ها دور باشند، باز هم حقایقی از وضع اجتماعی زندگی مردم را به خود راه می‌دهند.

۱-۱-۳. داستان‌های عامیانه

داستان‌های عامیانه یکی از زیرمجموعه‌های ادبیات شفاهی هستند. ادبیات داستانی عامیانه به تمامی روایت‌های تخیلی و سرگرم‌کننده و آموزنده گفته می‌شود که در قالب نظم و نثر به صورت مکتوب یا شفاهی در میان مردم رواج دارد (ذوالفقاری و دیگران،۱۳۹۰:۸۲). هر داستان ابعاد گوناگون انگاره‌ها و تصویرهایی از زندگی مردم زمانهٔ خود را برای مخاطب ترسیم می‌کند. مراد از داستان‌های عامیانه مجموعه‌ای از متون منظوم و منثور همچون افسانه، قصه، داستان، تمثیل و مثل، متل، حکایت، سرگذشت به صورت کتبی و شفاهی و عامیانه و کلاسیک است که جنبهٔ روایی دارند (فهیمی‌فر و بوسفیان کناری، ۱۳۹۲: ۱۳۱). داستان‌هایی که به صورت شفاهی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند گاهی در طول سال‌ها چنان تغییر می‌کنند که تنها یک نشانه یا خط روایی، یادآور قصهٔ اولیه می‌شود، برای مثال گاهی در داستان‌های عامیانه با شخصیت دختری روبه‌رو می‌شویم که سعی می‌کند از چارچوب‌هایی که جامعهٔ سنتی برای او وضع کرده است، بیرون بیاید. امجد در نمایشنامهٔ شب ***سیزدهم*** (۱۳۸۷) با استفاده از همین موضوع به شخصیت‌پردازی و ترسیم فضا می‌پردازد و بدین ترتیب موضوع نمایش را بر اساس داستان‌های عامیانه برمی‌گزیند. شخصیت زرینه که پلات حول او شکل گرفته، دختری است که رؤیای دیدن کوچه و خیابان را دارد. او در پی دیدن خواستگارش قبل از وصال است و در نهایت لباس مردانه می‌پوشد و از خانه خارج می‌شود. در نمایشنامهٔ ***پستوخانه*** نیز موضوع اصلی از فرهنگ عامهٔ ایرانی، یعنی سه برادری که در پی رقابت با هم و ازدواج با تنها دخترعموی خود هستند، برگرفته شده

است. علاوه‌بر این‌ها، در رابطه با اثر دیگر امجد، یعنی ***نمایشنامهٔ زائر*** (۱۳۸۲) باید گفت که نویسنده در این متن علاوه‌بر استفاده از مصادیق فرهنگ عامه در خلال کنش‌ها و دیالوگ‌ها نظیر چشم‌روشنی بردن برای کسی (ص ۲۲)، جارو زدن خانه و اهمیت آداب مهمان‌نوازی که فقر و پذیرایی نالایق را معادل رفتن آبرو می‌داند (ص ۲۰)، و نیز اعتقاد به ستارهٔ بخت و اقبال (ص ۴۹)، ازدواج برنا با ترمه، دخترعمویش، استفادهٔ متفاوتی از این ویژگی‌ها کرده و با بهره‌جویی از درون‌مایهٔ داستان‌های عامیانه و کهن، به بسط و توسعهٔ طرح نمایشی پرداخته است. در نمایشنامهٔ ***زائر*** پرنده‌ای به دستور سلطان به شکرانهٔ فتح تازه‌اش بر فراز شهر به پرواز در می‌آید و قرار است همای سعادتی باشد برای کسی که بر شانه‌اش می‌نشیند و سلطان آرزویش را برآورده کند. پرنده بر شانهٔ برنا پسری فقیر می‌نشیند و او از سلطان یک روز مهلت می‌خواهد؛ اما در نهایت آرزوی مرگ می‌کند. پرندهٔ هما و سعادت موضوع بسیاری از قصه‌های عامیانه بوده است. گاهی در خلال این موضوعات اصلی، به قصه‌هایی قرآنی ازجمله به‌چاه‌افکندن حضرت یوسف توسط برادرانش، اشاره می‌شود که در ذهن و فرهنگ مردم حضور دارند.

جدول شمارهٔ ۱: موضوع نمایشی

نمایشنامه	موضوع- داستان عامیانه
زائر	-**برنا**: امروز بخت گمشده خود به دیدار من آمد. چون شاهبازی که در هفت آسمان نگنجد؛ ولی آن شانه را که می‌باید بر او نشست در تنگ‌ترین تنگهٔ عالم نیز بیاید و بر آن فرود آید، بخت به نظر کردنی مرا دید و شناخت که سزاوارترینم و بر شانه‌ام نشست. **حنا**: گفتی بخت؟ **برنا**: مرغی که هرگز بر این بام ننشسته بود (امجد، ۱۳۸۲:۱۱). -دردی: حرفش جواب ندارد برنا؟ برنا: حرفش ماهی یونس شد و مرا بلعید و حالا دارد هضمم می کند (همان، ۲۵).

پستوخانه	**-داداش کوچیکه**: این برادرها بویی از برادری نبرده، خوش‌تر دارن منو به چاه بندازن و به کاروان غریب بفروشن و به حبس زندان رها کنن ... **الماس**: آخ دستمو بریدم، ببخشین شما یوسف نیستین؟ **داداش کوچیکه**: وقتی برادرها گُرگن، چرا من عزیز مصر نشم؟ (امجد، ۱۳۸۱: ۳۲)

۲-۳. زمان و مکان نمایشی

بازتاب موقعیت زمانی و مکانی که نویسنده در آن متولد شده و رشد یافته است، در آثار امجدی مشاهده می‌شود. گاهی این فضای شهری متناسب با فضایی که در اثر ادبی خلق می‌شوند، نیستند و نویسنده با به‌حاشیه‌بردن مراسم و آداب و رسوم آن منطقه از تأثیر آن می‌کاهد (دری و خیراندیش، ۱۳۹۳: ۱۰۱). در نمایشنامه‌ها نیز می‌توان این تأثیرات را در خلق فضاهای مورد نظر و شخصیت‌های نمایشی مشاهده کرد. تصاویر و داستان‌های دوران کودکی، خاطرات فرهنگی که از گذشت زمان تأثیر پذیرفته‌اند و مکان‌هایی که از نظر آشنایی تاریخی در فرهنگ مردم وجود دارند، در نمایشنامه‌ها ظهور می‌یابند و همین‌ها هستند که هویت آثار را تعیین می‌کنند.

۱-۲-۳. بازخوانی گذشتهٔ فرهنگی

مسئله‌ای که در بیشتر نمایشنامه‌های ایرانی دیده می‌شود، پرداختن به موضوعاتی است که در گذشته اتفاق افتاده‌اند و به عبارتی دربردارندهٔ «امرِ تاریخی» هستند. زمان در این نمایشنامه‌ها دست‌کم به چند سال قبل‌تر پرتاب می‌شود و در همین میان اشاره‌های تاریخی نیز در آن‌ها دیدنی است. این اشارات مرور جزءبه‌جزء تاریخ نیستند؛ بلکه اتفاقاتی را شامل می‌شوند که در خاطرات عوام به طور روشن و واضح موجودند و شاید خودِ مردم دلیل آن اتفاقات بوده‌اند. از میان آثار حمید امجد که زمان حوادث آن‌ها به دوران گذشته مربوط است و به پیروی از آن، زبان و شخصیت‌ها نیز به سبک همان دوران پردازش شده‌اند، می‌توان به نمایشنامه‌های ***زائر*** و ***پستوخانه*** اشاره کرد. زمان در این دو نمایشنامه مشخص نیست؛ اما آنچه واضح است و از طریق اسم شخصیت‌ها و زبانی که به آن گفت‌وگو می‌کنند به مخاطب القا می‌شود، این است که زمان چیزی به جز زمان حال است. علاوه‌بر وقوع حوادث در «گذشته»، گاهی نویسنده با اشاره‌های

زمانی مخاطبش را به وقایع تاریخی خاص هدایت می‌کند؛ حوادثی تاریخی که مردم از آن‌ها صدمه دیدند، سود بردند و به شکلی بر نحوهٔ زیستشان تأثیر گذاشته و مانند داستان‌های شفاهی برای نسل‌های بعد از خود تعریف کردند. امجد نمایشنامهٔ **شب سیزدهم** را با این توضیح شروع می‌کند: «دختر به شوی سپردن آقا بالاخان در لیلهٔ آدینه سیزدهم ذیقعده از سنهٔ یک‌هزاروسیصدوسیزده مقارن با بیست‌وششم اردیبهشت‌ماه جلالی یک‌هزارودویست‌وهفتادوپنج پیچی ئیل[۱۶] در دو پرده به انجام می‌رسد» (امجد، ۵:۱۳۸۷). اشاره به سالی که حوادث نمایشنامه در آن اتفاق افتاده است، به‌تنهایی برای درک زمینهٔ تاریخی آن سال کافی نیست. بنابر شواهد تاریخی در همان ماه و سالی که ذکر شده، ناصرالدین‌شاه جشن پنجاه‌سالگی سلطنتش را گرفته است و در همان جشن میرزا رضای کرمانی او را ترور کرد. حادثه و شخصی که در حافظهٔ فرهنگی عوام جای دارد و نوعی رهایی از ظلم و ستم شمرده می‌شود با کنایاتی در این اثر جای گرفته است.

جدول ۲: زمان نمایشی

نمایشنامه	زمان-بازخوانی گذشتهٔ فرهنگی
شب سیزدهم	- **آقا بالاخان**: سلطان قدر قدرت قوی شوکت، بعد پنجاه سال سلطنت همچه افسار اسب چموش مملکتو به دست مبارکش گره زده که تازه جشن به پا کرده از برای پنجاه سال سلطنت بعد از این (امجد، ۹۳:۱۳۸۷). - **زرینه**: اون آقای کرمانی-گفت اسمش میرزا رضا- شمع روشن کرد به نیت هممون (همان، ۱۰۶).

۲-۲-۳. ضیافت‌های عامیانه: مکان مناسب نمایشنامه، آنجایی است که شخصیت را بیازماید. این مکان می‌تواند یادآور محله‌ای در خاطراتِ تلخ کودک باشد و یا برای او محدودیت‌های فیزیکی، اجتماعی، سیاسی یا مالی ایجاد کند (نیپریس، ۱۳۸۹: ۸۲). برای مثال مکان قهوه‌خانه در فرهنگ عامهٔ ایرانی ریشه دارد؛ مکانی که می‌توان در آن افراد مختلف را گِرد هم آورد و به آن‌ها اجازه داد که در خلال دیالوگ‌ها داستان خودشان را برملا کنند. به عبارتی، نویسنده‌ها از همان کارکرد اصلی قهوه‌خانه برای شکل‌گرفتن

دیالوگ‌های نمایشی بهره گرفته‌اند (***پاتوغ اسماعیل آقا*** نوشتهٔ حمید امجد در یک قهوه‌خانهٔ کوهستانی روی می‌دهد.)

منظور از ضیافت‌های عامیانه مراسم و مجالسی هستند که به بهانه‌های مختلف (مذهبی، سرگرمی، آداب و رسوم و ...) برپا می‌شدند. ضیافت‌ها می‌توانند بر فضا و مکان برپایی‌شان تاثیر بگذارند و بدین ترتیب شادی و ناراحتی، باورها و عقاید جمع را نشان دهند. گاهی مهمانان و گردانندگان این مراسم همگی زن هستند و گاهی هم حضور مردان پررنگ‌تر است. حمید امجد در نمایشنامهٔ ***شب سیزدهم*** به برخی از این مجالس از زبان صنم‌نسا اشاره می‌کند.

جدول ۳: شاهد مثال مکان نمایشی

نمایشنامه	مکان-ضیافت‌های عامیانه
شب سیزدهم	-***صنم‌نسا:*** ...من سر سفرهٔ امیر تومان بزرگ شده‌ام. تا مادر خدابیامرزم بود، نذری و شله‌زردپزون داشتیم، محرّم تکیه‌دولت بود، شعبون مولودی و بزم شادی. بریزبپاشی بود. سیزده‌به‌درها آش کشک و نعناپونه، عروس بیاد به خونه. خاله رورو و آبجی گل‌باهار و شب‌چره و روزای جمعه گلندوئکمون[۱۷] ترک نمی‌شد (امجد،۱۳۸۷: ۸).
پستوخانه	-**آزاده خانم**: کجایی پدر که ببینی شب بله‌برون چیزی نمونده بود همین جا زبون مو ببُرن! تو وصیت نومچه‌ت چیزی از این سیاه‌بختی که واسه‌م ارث گذاشتی، نوشته نبود (امجد،۱۳۸۱: ۸۸).

در جدول شمارهٔ ۳ نویسنده به انواع مراسم و مجالس و ضیافت‌های عامیانه اشاره می‌کند. با توجه به چهار دستهٔ مراسم عامیانه (سفره‌های نذری)، مراسم مذهبی (تعزیه و مولودی‌خوانی[۱۸])، مراسم آیینی (سیزده‌به‌در) و نمایش‌های عامیانه- که در این مقاله در قالب بازی‌های زنانه (خاله رورو و آبجی گل‌بهار) آمده‌اند- می‌توان گفت که به سرگرمی‌های معمول زنان قاجار در این اثر به خوبی اشاره شده است. نمایش «آبجی گل‌بهار» تقلیدی زنانه است که در آن زنی با ضرب تنبک ادای رخت‌شستن را در

می‌آورد و در زمان شستن لباس‌های هر کس به فراخور موقعیت اشعاری متفاوت می‌خواند (نعمت طاوسی، ۵۰:۱۳۹۰) و نمایش «خاله رورو» تقلید زنانهٔ دیگری است که در مهمانی‌های زنانهٔ بسیاری از شهرها رواج داشته است. در نمایش «خاله رورو» زن جوانی باردار است و نمی‌داند که پدر بچه‌اش کیست و چه زمانی زایمان می‌کند. او با زن باتجربه‌ای به نام «خاله» درد دل می‌کند و شعرهایی می‌خوانند. به جز خصلت بی‌پردگی آنچه در این نمایش برجسته است، گذشت زمان است که زمانی در حدود هفت ماه بی‌هیچ فاصله‌ای به وسیلهٔ گفت‌وگو در آن طی می‌شود (بیضایی، ۲۰۲:۱۳۷۹). امجد در جایی دیگر از همین نمایشنامه، به طور جزئی‌تر به شعری که در «خاله رورو» خوانده می‌شود، اشاره می‌کند و عین مصراع مورد نظر را در قالب یکی از دیالوگ‌ها می‌آورد:

صفربیگ: بسّه تو هم «خاله جون قربونتم، حیرونتم» درآورده‌ی!... (امجد،۱۳۸۷: ۳۵).

۳-۳. شخصیت نمایشی در بستر فرهنگ عامه

آثار دراماتیک دربارهٔ اعمال و نیّات انسان‌ها هستند. افراد نمایشنامه به عنوان اشخاص نمایش، اتفاقات را رقم می‌زنند. شخصیت در درام خاصیت و کارکرد ویژه‌ای دارد و به همین دلیل است که پردازش صحیح و هنرمندانهٔ آن نیازمند مهارتی ویژه است.

شخصیت‌های نمایشی را که با زیربنای ظرفیت‌های فرهنگ عامه شکل گرفته‌اند، می‌توان در یک دسته‌بندی کلی با دو ویژگی بازشناخت: ۱. شخصیت‌های معمولی شبیه به مردم که با مشخصه‌هایی از فرهنگ عامه نشان داده شده‌اند؛ ۲. شخصیت‌هایی که برآمده از داستان‌ها و افسانه‌ها هستند و به نوعی خاستگاهشان به فرهنگ عامه می‌رسد.

در رابطه با دستهٔ اول باید گفت که عوامل سازندهٔ شخصیت در سه ویژگی خلاصه می‌شوند: ۱. ویژگی‌های ظاهری که در آغاز مواجه شدن با شخص می‌توان آن‌ها را دید، مثل قد، رنگ مو و نقص عضو؛ ۲. ویژگی‌های درونی که در آغاز قابل شناخت نیستند، مانند طرز فکر، صفات باطنی و خصوصیات روانی؛ ۳. ویژگی‌های اجتماعی که شامل عناصر طبیعی و اجتماعی می‌شود مثل شغل و آموزش (قادری، ۱۳۹۱: ۸۹-۱۳۹). اگر به بسط و توضیح بخش دوم این ویژگی‌ها بپردازیم باید به باورها و اعتقادات شخص،

ویژگی‌های مذهبی، طرز برخورد با مسائل زندگی، آمال و آرزوها و رنج‌های سپری‌شده نیز اشاره کنیم. این بخش از پردازش شخصیت نمایشی از دو جهت اهمیت دارد: نخست آنکه، شخص با پس‌زمینه‌های اعتقادی، مذهبی و روانی دست به کنش می‌زند؛ دوم اینکه، شناخت ما از شخصیت به گفتار او محدود نمی‌شود و گاهی «اعمال» منبع شناخت هستند.

سیگر (۱۳۹۴: ۱۷) می‌گوید: شخصیت در خلأ نیست و محصول محیط خویش است و بدین ترتیب پرورش ابعاد مختلف شخصیت و تلاش برای نشان دادن وجوه درونی و بیرونی او در صورتی امکان‌پذیر است که تعارض‌ها، کشمکش‌ها و توافق‌های فرد با خود، دیگران و محیط برای مخاطب تعریف شود.

رویکرد حمید امجد به فرهنگ عامه در شخصیت‌پردازی نمایشنامهٔ «سه خواهر و دیگران» بیش از بقیه مشخص است. او در نگارش این اثر از نمایشنامه‌های ***سه خواهر*** و ***باغ آلبالو*** (هر دو نوشتهٔ آنتوان چخوف) و همینطور ***هملت*** (نوشتهٔ شکسپیر) وام گرفته است؛ اما باز هم مخاطب را با اقتباسی صرف مواجه نمی‌کند. او با وارد کردن شخصیتی به نام «فیروز» در میان شخصیت‌های روسی مانند الگا و آندری و لوپاخین ... به اثرش رنگی ایرانی می‌دهد. به گفتهٔ امجد (۱۳:۱۳۹۴) شاید فیرز (خدمتکار پیر نمایشنامهٔ ***باغ آلبالو***) خویشاوندِ دور دلقک در نمایش‌های عامیانهٔ این سو «فیروز» سیاه خودمان باشد. با خواندن نمایشنامه هم درمی‌یابیم که علاوه‌بر اشاراتی که به نمایش‌های سیاه‌بازی می‌شود، شخصیت فیروز دقیقاً همان ویژگی‌های سیاه، یعنی وفاداری به ارباب، حاضرجوابی، کودن‌نمایی، پرحرفی و حرف‌توحرف و گاه سخنان دردآلود را دارد (آقاعباسی، ۵۸:۱۳۸۹). در نمایشنامهٔ ***پستوخانه*** هم نوکری به اسم الماس(سیاه) هست که همین ویژگی‌ها را دارد. او همچنین با بدل‌پوشی خود را به چهرهٔ تاجر چین و ماچین درمی‌آورد و به این وسیله می‌خواهد گره نمایشنامه را باز کند. الماس عاشق آزاده‌خانوم است و برای اینکه دست خواستگاران (پسرعموهای آزاده و ارباب‌های خودش) آزاده خانوم را رو کند با بدل‌پوشی خودش را به چهرهٔ تاجر چین و ماچین در می‌آورد و گره‌گشایی نمایشنامه از طریق او انجام می‌شود.

جدول ۴: شخصیت نمایشی

نمایشنامه	شخصیت نمایشی-سیاه
سه خواهر و دیگران	-**ایرینا**: موسیقی بدل پوشا بود؟ **فیروز**: بهشون گفتم نمی‌شه بیاین تو، ما امشب عزاداریم. گفتن پس کو رخت عزاتون؟ گفتم مام بدل‌پوشیم، بهتر از شما (امجد،۱۳۹۴:۷۲). -**ژنرال**: تو صورتتو واسه جشن سیاه کرده‌ای، مگه نه؟ **فیروز**: بله قربان، منتها ما دائم‌الجشنیم، بابامم همینجور بود (همان،۷۴).
پستوخانه	(الماس از پشت صندوق، بقچه‌ها را بر می‌دارد و به سرعت رخت بنفش و شال سرخ و گیوه‌های آجیده را در بر می‌کند. سپس سرش را خم می‌کند توی صندوق و به نظر می‌رسد مشغول کاری دزدکی است. یراق به صحنه می‌آید. -**یراق**: اوهوی الماس قضیهٔ تاجر چین و ماچین چیه؟ تو سر در می‌آری؟ الماس با چهرهٔ تاجر چین و ماچین بلند می‌شود (امجد،۱۳۸۱:۵۴).

۴-۳. زبان نمایشی و جلوه‌های فرهنگ عامه

زبان ابزار ارتباط نویسنده و مخاطب و از کیفیت‌های مهم درام است. دو عنصر اساسی زبان را حرکت و کلام تشکیل می‌دهند که در ادبیات دراماتیک هر دو اهمیت بسیار دارند. «تئاتر نیز چون سایر هنرها زبانِ خود را دارد. این زبان متشکل از عناصر گوناگونی است که به شیوه‌هایی متنوع، مطابق با قواعدی خاص، برای القای پیام یک نمایش ترکیب شده‌اند» (هولتن، ۱۳۸۹: ۲۷).

نمایشنامه‌نویس علاوه بر شخصیت‌پردازی، با استفاده از زبان پیشبرد پلات[۱۹] را نیز دنبال می‌کند. فضای کلی حاکم بر نمایشنامه با زبانی که نویسنده برای متنش برمی‌گزیند، شکل می‌گیرد. به عبارت دیگر، یکی از وجوه تمایز آثار ــ مثلاً کمدی از تاریخی ــ همین زبان است.

مکّی در رابطه با زبان نمایش معتقد است که چون کلام دراماتیک برای گفتن و به‌اجرا در آمدن نوشته می‌شود و نه برای خواندن و از آنجا که اشخاص به زبان خودشان حرف می‌زنند و نقل‌قولی در کار نیست، از نظر ظاهر باید در حد امکان شبیه صحبت‌های روزمرهٔ مردم باشد؛ یعنی همان کلماتی را که در کوچه‌وبازار می‌شنویم با دقتی بسیار انتخاب کنیم و ترکیب آن‌ها تأثیر فوق‌العاده‌ای بر مخاطب بگذارد (مکی، ۱۳۸۸: ۱۳۳).

ویژگی زبان مورد استفادهٔ مردم چیست؟ گفتار روزمرهٔ مردم سرشار از اصطلاحاتی است که عامیانه خوانده می‌شوند و بدون آشنایی با فرهنگ عامه نمی‌توان به معنای آن‌ها پی برد. موقعیت‌ها، شیوهٔ گفتار و دانستن ترکیبات خاص و متنوع از یک کلمه ازجمله مواردی هستند که مشخص‌کنندهٔ منظور گوینده است. مجموعه‌ای که حسن ذوالفقاری (۹۱:۱۳۹۴) از آن‌ها با عنوان «ساخت‌های قالبی» یاد می‌کند. این ساخت‌های زبانی شامل زبانزدها و اصطلاحات، کنایه‌ها و ضرب‌المثل‌هاست که در شرایطی ویژه و با قصدی معلوم به‌کار می‌روند و نقش مؤثری در برقراری ارتباط دارند. در نمایشنامه‌ها نیز این بازی‌های زبانی در قالب ساخت‌های زبانی یادشده ضمن زیباترساختن زبان، آن را به زبان مردمی که اشخاص نمایش نیز جزئی از آن‌ها هستند، نزدیک می‌کند. استفاده از زبان‌های صنفی و لهجه‌های بومی در زبان عامیانه، از مواردی هستند که اصولاً بیشترین استفاده را در نمایشنامه‌های ایرانی دارند.

۱-۴-۳. مسجع‌گویی در زبان عامیانه

مسجع‌گویی علاوه بر آنکه شگردی برای زیباترساختن زبان و کلام در فرهنگ عمومی مردم است، از جنبهٔ دیگری نیز قابل بررسی است. متون مسجّع ماندگاری بیشتری در اذهان دارند و گاهی یادگیری را آسان می‌سازند. این خصیصهٔ زبانی هنگامی که شخصیت‌های نمایشی بنا به اقتضای موضوع و فضا، مرصّع و مسجّع سخن می‌گویند، از تکنیک‌های نویسندگی است. در آثار حمید امجد زمانی که بستر نمایش با فرهنگ عامه تناسباتی داشته باشد، دیالوگ‌ها نیز مسجّع بیان می‌شوند. برای مثال در نمایشنامهٔ «بی‌شیر و شکر» که در یک کافی‌شاپ اتفاق می‌افتد و مضامین عامیانه ندارد، از دیالوگ‌های مسجّع خبری نیست. از سویی در نمایشنامه‌های ***شب سیزدهم*** و ***پستوخانه*** این ویژگی به کرّات نمود دارد. در ***شب سیزدهم*** زمانی که شخصیت‌های زرّینه و

صنم‌نسا با یکدیگر جدل می‌کنند و با دیالوگ‌های مقطّع بحثشان را پیش می‌برند و حاضرجوابی می‌کنند، نویسنده از مسجّع‌گویی استفاده می‌کند:

جدول ۵: زبان نمایشی- مسجع‌گویی

نمایشنامه	زبان-مسجع گویی
شب سیزدهم	- **صنم‌نسا**: حرف تو حرفم نیار و بجنب، آخرش چی؟ **زرّینه**: کسالت. **صنم‌نسا**: خجالت. **زرّینه**: بطالت. **صنم‌نسا**: قباحت. **زرّینه**: اسارت. **صنم‌نسا**: فضاحت. (امجد،۱۳۸۷: ۱۰)
پستوخانه	-داداش وسطی: الماس کجا، حضرت والا کجا؟ داداش کوچیکه: نوکر کجا، جناب آقا کجا؟ داداش بزرگه: سیاه کجا، رنگ این آقا کجا؟ (همو، ۱۳۸۱: ۷۵)

۲-۴-۳. موسیقی در زبان عامیانه (گفتار ضربی)

زبان به عنوان ابزار کار نمایشنامه‌نویس همواره بخشی جدانشدنی از موسیقی بوده است. در نظریات مختلف گاهی این دو را هم‌ریشه و گاهی یکی را سرمنشأ دیگری دانسته‌اند. در هر صورت آنچه مسلم است اینکه موسیقی مردم‌پسند هر منطقه در زبان عامیانهٔ مردم آن منطقه، و بالعکس، بروز می‌یابد. بریان لِومان[۲۰] در مقالهٔ «پیدایش زبان و موسیقی» به موسیقی و زبان کوبه‌ای آفریقایی اشاره می‌کند و می‌گوید: «همهٔ معانی موجود در زبان از طریق اوج، صدا و ریتم به مخاطب انتقال می‌یابد» (لطفی، ۱۳۸۱: ۱۷۲).

موسیقی مردم‌پسند ایرانی، یعنی موسیقی ضربی و ریتمیک و آنچه به اصطلاح «موسیقیِ شش‌وهشت» خوانده می‌شود، در آثار امجد حضوری ملموس دارد. در بسیاری از دیالوگ‌های او با حفظ ریتم شش‌وهشتی، گفتار بین شخصیت‌ها به صورت

ضربی شکل می‌گیرد. جدول ۶ نمونه‌ای از این مکالمات میان شخصیت‌های مختلف در نمایشنامه‌های ***پستوخانه*** و ***شب سیزدهم*** را نشان می‌دهد:

جدول ۶: زبان نمایشی-گفتار ضربی

نمایشنامه	زبان-گفتار ضربی
پستوخانه	- **ترقّه**: اهل طرب یک طرف! **براق**: یک طرف. **ترقّه**: میرغضب یک طرف. **براق**: یک طرف. **ترقّه**:دلنگ دلنگ یک طرف. براق: یک طرف (امجد، ۱۳۸۱: ۹۴). - **الماس**: چوب می‌زنه شرق شرق. **داداش بزرگه**: گلّه داره هزار هزار، رعیتش صد تا سوار. **الماس**: اسب می‌تازه ترق ترق. **داداش بزرگه**: حجره داره یه همچین، دو قد چین و ماچین. **الماس**: سفته داره ورق ورق، سیبیل داره شبق شبق (همان، ۱۴).
شب سیزدهم	- **صنم‌نسا**: ترنج چی شد؟ **زرّینه** [می‌خواند]: ناتموم! **صنم‌نسا**: جقّهٔ صاحبقران؟ **زرّینه**: باقالی یه مَن یه قّران! **صنم‌نسا**: خاک به‌گورم، حرفای صدتا یه‌غاز! **زرّینه**: کاش که می‌شد پنجره رو کنم واز! **صنم‌نسا**: آق بالاخان بفهمه، پاته و چوب و فلک! **زرّینه**: خسته‌ام از این همه دوز و کلک (همو،۱۳۸۷: ۹).

۳-۴-۳. کارآواهای عامیانه

منظور از کارآوازهای عامیانه، همان ترانه‌هایی هستند که در هنگام کار خوانده می‌شوند تا فضای یکنواخت و خستگی ناشی از آن را از بین ببرند. کارآواها زیرمجموعه‌ای از شعر و موسیقی عامیانه به‌شمار می‌آیند. نواهای این ترانه‌ها با حرکات بدنی و با کاری که انجام می‌دهند در هماهنگی کامل است و آهنگشان نیز با ابزاری که در کار کاربرد دارد، آنقدر منطبق است که تفکیک‌ناپذیر می‌نماید (همایونی،۱۳۹۱:۹۱). این ترانه‌ها بیشتر رابطهٔ میان انسان، حیوان و گیاه را در کارهایی چون کشاورزی، بنایی، قالی‌بافی و ماهیگیری تعریف می‌کنند. هدف از کارآوازها ایجاد تمرکز در کار، ایجاد هماهنگی بین افراد مشغول به کار، آموزش و یادگیری و گاهی گشودن سفرهٔ دل و برملا ساختن درد و رنج درونی افراد است.

امجد در نمایشنامهٔ **شب سیزدهم** توانسته است رابطهٔ میان زرّینه و صنم‌نسا را در فضای کسل‌کننده‌ای که این دو مجبورند در آن کار کنند، به تصویر بکشد. این دو زن برای مشتری‌های آقابالاخان (پدر زرّینه و شوهر صنم‌نسا) قالی می‌بافند و فضای کار کردن زن‌ها با به‌کارگیری کارآواهای عامیانه به فضایی موزون و نمایشی تبدیل می‌شود:

جدول ۷: زبان نمایشی-کارآوازهای عامیانه

نمایشنامه	زبان-کارآواهای عامیانه
شب سیزدهم	زرّینه شانه را می‌گیرد و شانه می‌زند، با ضرب‌های دست او صنم‌نسا تصویر می‌کند - **صنم‌نسا**: تلق‌تلق اسب سُم‌طلا *تلق‌تلق اسب دُم‌سیا* *می‌آد از تهرون، کاخ گلستون* *می‌زنه بیرون، می‌ره به شمرون* *این کاخ بلند، شمس‌العماره‌س* *بیرق ایران، سر دیواره‌س ...* (امجد،۱۳۸۷:۱۲)

۴. نتیجه‌گیری

با ارزیابی داده‌های نمایشی آثار حمید امجد نوعی تحلیل هماهنگ از سطوح دراماتیک و نیز شاخص‌ترین جلوه‌های فرهنگ عامه در آثار وی دیده می‌شوند. فضای هر چهار اثر امجد بر بازنمایی فرهنگ عمومی و ایرانی تأکید دارند، ازجمله مهم‌ترین این جلوه‌ها که از نظر فن دراماتیک نمود بیشتری نسبت به بقیه دارد، استفاده از زبان عامیانه است. زبان عامیانه به صورت‌های مختلف اعم‌از اصطلاحات عامیانه، گفتارهای مسجع و کارآواها، در آثار او حضوری پررنگ دارند. در این بررسی دو نمایشنامهٔ ***شب سیزدهم*** و ***پستوخانه*** توانسته‌اند از نظر پیدایی و هماهنگی این مصادیق با ابعاد مختلف یک اثر نمایشی گام بزرگ‌تری بردارند. آثار امجد در تمام زمینه‌های نمایشی اعم از موضوع و شخصیت‌پردازی و زبان و ... جلوه‌هایی بدیع از فرهنگ عامهٔ ایرانی را به نمایش می‌گذارند. در نمایشنامهٔ ***زائر*** نویسنده توانسته با نگرشی نمایشی قصه‌ای عامیانه را مبنای طرح و پلات اثر قرار دهد و با اضافه‌کردن کنش‌های نیروهای مثبت و منفی به طرح اولیه- که فاقد کشمکش دراماتیک است- رنگ‌وبویی نمایشی بدهد. بررسی نمایشنامهٔ ***سه خواهر و دیگران*** نشان می‌دهد آنجا که پای اقتباس نیز در میان است امجد با تمهیدی نمایشی و وارد کردن شخصیتی از فرهنگ عامه به اثرش رنگی عامیانه می‌دهد و ارتباطش با مخاطب ایرانی را حفظ می‌کند. باری، وجوهی از گرایش به استفاده از مصادیق فرهنگ عامه در سطوح مختلف و متفاوت در سازماندهی آثار حمید امجد مشاهده می‌شود که شاید یکی از دلایل موفقیت آثار این نویسنده از نظر ادبی و اجرا باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدول ۸: مهم‌ترین جلوه‌های فرهنگ عامه در نمونه‌های مطالعاتی

نمایشنامه	موضوع	زمان و مکان نمایشی		شخصیت نمایشی	زبان نمایشی		
	داستان‌های عامیانه	زمان	مکان		مسجع گویی	گفتار ضربی	کار آوازها
زائر	•						
پستوخانه			•	•	•	•	
شب سیزدهم	•	•	•		•	•	•
سه خواهر و دیگران				•			

پی‌نوشت‌ها

1. Brabazon
2. Folklore
3.William John Thomas
4. Wilcox
5. Eugenio Barba
6. Performer
7. Multi Cultural
8. Cross Cultural
9. Ian Watson
10. specific theatrical means
11. Patris Pavis
12. Victor turner
13. Richard Schechner
14. De Angelis

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

15. theme

۱۶. سال میمون، نهمین سال از سال‌های دوازده‌گانهٔ ترکی.

۱۷. نام یکی از محله‌های لواسان.

۱۸. مجلسی شاد که تماشاگران و بازیگران آن همگی زن هستند و داستان به بدخواهی زنان قریش نسبت به حضرت فاطمه برمی‌گردد (نعمت طاوسی،۱۳۹۰:۴۷).

۱۹. در نمایشـــنامهٔ «هوای پاک» نوشتهٔ حمید امجد نویسنده بعد از معرفی شخصیت‌های «کانون ۲» (کدخدا، رعیت ۱، رعیت ۲، و رعیت ۳) توضیحی دربارهٔ زبان این کانون می‌دهد: «گویش اهالی کانون ۲ به تدریج از روستایی سنتی به شهری امروزی تغییر می‌کند» (امجد، ۱۳۸۱: ۵۳). کم‌کم با همین تغییر زبان هوای کانون ۲ به سمت آلودگی می‌رود و به این ترتیب تغییر فضای کانون ۲ را به وسیلهٔ زبان نمایان می‌کند.

20. Levman Bryan

منابع

-اسکندانیان، علی (۱۳۷۹). ***بررسی چندوچون نمایشی بودن فرهنگ عامهٔ ایران***. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. ادبیات نمایشی. دانشکدهٔ هنر و معماری. دانشگاه آزاد اسلامی.

-استریناتی، دومینیک (۱۳۹۲). ***مقدمه‌ای بر نظریهٔ فرهنگ عامه***. ترجمهٔ ثریا پاک‌نظر. تهران: کتابخانهٔ فروردین.

-استوری، جان (۱۳۸۶). ***مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه***. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: آگه.

-امجد، حمید (۱۳۸۱). ***پستوخانه***. تهران: نیلا.

------- (۱۳۸۱). ***دو نمایشنامه: گردش تابستانی و هوای پاک***. تهران: نیلا.

------- (۱۳۸۲). ***زائر***. تهران: نیلا.

---------- (۱۳۸۷). ***شب سیزدهم***. تهران: نیلا.

--------- (۱۳۹۴). ***سه خواهر و دیگران***. تهران: نیلا.

-آقاعباسی، یدالله (۱۳۸۹). ***دانشنامهٔ نمایش ایرانی: جستارهایی در فرهنگ و بوطیقای نمایش ایرانی***. تهران: قطره.

-باربا، یوجینیو و نیکولو ساوارز (۱۳۹۰). ***فرهنگ انسان‌شناسی تئاتر: هنر اسرارآمیز نمایشگر***. ترجمهٔ یدالله آقاعباسی. تهران: سورهٔ مهر.

-بروک، پیتر (۱۳۹۱). ***در گشوده***. ترجمهٔ بهرنگ فرهنگ‌دوست. تهران: افراز.

-بیضایی، بهرام (۱۳۷۹). ***نمایش در ایران***. چ ۲. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

-پایور، جعفر (۱۳۸۴). «بازنویسی و بازآفرینی از فرهنگ عامه؛ قصه‌ها، قصهٔ متل‌ها و مثل‌ها در ادبیات نمایشی کودک». ***فصلنامهٔ فرهنگ مردم***. ش ۱۳. صص ۹۴-۱۰۳.

-خبازدادگر، آرش (۱۳۸۲). ***بررسی انعکاس اساطیر و فرهنگ عامه در پنج نمایشنامهٔ بهرام بیضایی***. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. کارگردانی تئاتر. تهران: دانشگاهٔ تربیت مدرس. دانشکدهٔ هنر و معماری.

-داد، سیما (۱۳۹۰). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی: واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی***. تهران: مروارید.

-دری، نجمه و سید مهدی خیراندیش (۱۳۹۳). «مقایسهٔ بازتاب فرهنگ عامه در آثار سیمین دانشور و احمد محمود». ***فرهنگ و ادبیات عامه***. س ۲. ش۳. صص ۷۹-۱۰۳.

-ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۴). «گونه‌شناسی ساخت‌های قالبی در زبان عامه». ***جستارهای زبانی***. دورهٔ ۶. ش ۴ (پیاپی ۲۵). صص ۶۹-۹۸.

-ذوالفقاری، حسن و دیگران (۱۳۹۰). «قصه‌شناسی نوش‌آفرین‌نامه». ***جستارهای ادبی***. ش۱۷۳. صص ۹۸-۸۱.

-سیگر، لیندا (۱۳۸۰). ***خلق شخصیت‌های ماندگار***. ترجمهٔ عباس اکبری. تهران: سروش.

-شکنر، ریچارد (۱۳۸۸). ***نظریهٔ اجرا***. ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده. تهران: سمت.

-فهیمی‌فر، اصغر و محمدجعفر یوسفیان کناری (۱۳۹۲). «قابلیت‌های روایی ادبیات عامیانهٔ ایران در اقتباس نمایشی برای سینما و تلویزیون». ***فرهنگ و ادبیات عامه***. دورهٔ ۱ . ش۲. صص ۱۲۹-۱۵۵.

-فیستر، مانفرد (۱۳۸۷). ***نظریه و تحلیل درام***. ترجمهٔ مهدی نصراله‌زاده. تهران: مینوی خرد.

-قادری، نصرالله (۱۳۹۱). ***آناتومی ساختار درام***. تهران: نیستان.

-لطفی، محمدرضا (۱۳۸۱). ***پنجمین کتاب سال شیدا، مجموعه مقالات موسیقی***. تهران: خورشید.

-مکی، ابراهیم (۱۳۸۸). ***شناخت عوامل نمایش***. **تهران**: سروش.

-میهن‌دوست، محسن (۱۳۸۰). ***پژوهش عمومی فرهنگ عامه***. تهران: توس.

-نعمت طاوسی، مریم (۱۳۹۰). ***فرهنگ نمایش‌های سنتی و آیینی ایران***. تهران: دایره.

-نیپریس، جانت (۱۳۸۹). ***نوشتن برای تئاتر***. ترجمهٔ تالین آبادیان. تهران: افراز.

-هدایت، صادق (۱۳۸۵). ***فرهنگ عامیانهٔ مردم ایران***. تهران: چشمه.

-همایونی، صادق (۱۳۹۱). ***ترانه‌های محلی ایران***. تهران: دفتر پژوهش های فرهنگی.

-هولتن،اورلی (۱۳۸۹). ***مقدمه بر تئاتر: آیینهٔ طبیعت***. ترجمهٔ محبوبه مهاجر. چ ۳. تهران: سروش.

-Brabazon, T. (2001). *Australian Popular Culture and Media Studies*http://www.academia.edu/303306/Australian_Popular_Culture_and_Media_ _Studies [14Oct2012].

-De Angelis, R. (2002). *Between Anthropology and Literature: Interdisciplinary Discourse*.London: Routledge.

-Pavis, P. (2005). *Theatre at the Crossroads of Culture*.Tr. Loren Kruger. Taylor & Francis e-Library.

-Watson, I. (2005).*Towards a Third Theatre, Eugenio Barba and the Odin Teatret.*Taylor & Francis e-Library.

-Wilcox, R. (2010).*Studies In Popular Culture.*Popular culture Association in South.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی