سال ششم، شماره دوم، پیاپی ۱۲
پاییز و زمستان ۱۴۰۵، صص ۴۰۲-۳۷۷
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/islah.2026.10150.1753

دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۰۴ پذیرش: ۱۴۰۵/۱۰/۱۸

تحلیل بینارشته‌ای گفتمان نقد اجتماعی در نمایشنامه‌های ساعدی با تأکید بر نمایشنامه‌های *پرواربندان* و *وای بر مغلوب* برمبنای نظریهٔ گفتمان لاکلائو و موفه

سید محمد مداح حسینی[۱]، کاظم چلیپا[۲]، بهروز محمودی بختیاری[۳]

چکیده

ورود تئاتر به ایران در دورهٔ قاجار نتیجهٔ تحولات فرهنگی و مواجههٔ نخبگان با تمدن غرب بود. بنیان‌گذاران تئاتر در ایران، نمایشنامه‌نویسی را ابزاری برای نقد اجتماعی، کنش‌مندی و نفی فساد حکومتی می‌دانستند؛ به‌ویژه در شرایط فقدان نظام دموکراتیک. در دوران پهلوی دوم و پس از کودتای ۲۸ مرداد، تئاتر بیش از پیش به بستری برای بازنمایی مناسبات قدرت و نقد اجتماعی تبدیل شد. در سپهری بینارشته‌ای، تئاتر مداخله‌ای بود در حوزهٔ عمومی، میدان سیاست و خلق امر اجتماعی. این پژوهش با روش کیفی تحلیل گفتمان و چهارچوب نظریهٔ گفتمان لاکلائو، پرسش از چیستی و چگونگی فرایند معناسازی گفتمانی در آثار غلامحسین ساعدی را بررسی می‌کند. هدف این پژوهش کشف چگونگی برساخت نقد اجتماعی در آثار ساعدی است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که ساعدی مردم را به‌مثابهٔ توده‌های ناآگاه و دولت را به‌عنوان نیروی سلطه‌گر تصویر می‌کند. گفتمان او نقد اجتماعی را فراتر از حکومت پهلوی تعریف می‌کند و هر نوع نظم مبتنی بر دولت مرکزی را به چالش می‌کشد و تحقق آرمان‌شهر سوسیالیستی را از مسیر بازاندیشی ساختاری مطلوب می‌شمارد. در نمایشنامه‌های او، ازجمله *وای بر مغلوب* و *پرواربندان*، روشنفکران گرفتار سازوکارهای سرمایه‌داری و هژمونی لیبرال نمایش داده می‌شوند. آنان یا تسلیم نظم مسلط می‌شوند یا به کنش‌های ناکارآمد فردی روی می‌آورند که استمرار هژمونی را تضمین می‌کند. نقد ساعدی بر انسداد آگاهی جمعی و محدودیت کنش رهایی‌بخش تمرکز دارد و گفتمان انتقادی نمایشنامه‌های وی نگره‌ای برای مفصل‌بندی نظم بدیل ارائه می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: تحلیل گفتمان، غلامحسین ساعدی، نقد اجتماعی، پهلوی دوم، نمایشنامهٔ انتقادی

۱. دانشجوی دکتری تخصصی پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران modernnewart@gmail.com
۲. دانشیار نقاشی، گروه نقاشی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسنده مسئول) Chalipa@shahed.ac.ir
۳. دانشیار هنرهای نمایشی، گروه هنرهای نمایشی، دانشگاه تهران، تهران، ایران mbakhtiari@ut.ac.ir

ارجاع به این مقاله:
سید محمد مداح حسینی؛ کاظم چلیپا؛ بهروز محمودی بختیاری. "تحلیل بینارشته‌ای گفتمان نقد اجتماعی در نمایشنامه‌های ساعدی با تأکید بر نمایشنامه‌های پرواربندان و وای بر مغلوب برمبنای نظریهٔ گفتمان لاکلائو و موفه". مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۶، ۱۲، ۱۴۰۵، ۴۰۲-۳۷۷. doi: 10.22077/islah.2026.10150.1753

Copyright: © 2025 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

۱. مقدمه

مواجهۀ ایرانیان با تمدن غرب در دوران قاجار تحول عمیقی در ساختار اجتماعی و معرفتی ایران ایجاد کرد و پرسش‌هایی دربارۀ عقب‌ماندگی، فساد و وابستگی سیاسی و اقتصادی برانگیخت. حضور مستشاران خارجی، تحصیل ایرانیان در اروپا و گسترش رسانه‌ها، اندیشه‌های نو و سبک‌های زندگی متفاوت را ترویج کرد. در این بستر، درام فارسی مدرن، از آثار فتحعلی آخوندزاده تا میرزاآقا تبریزی و کمال‌الوزاره محمودی، ابزار بازتعریف «سوژۀ ایرانی» و نقد سنت‌زیستی و خرافه، ترویج خردگرایی، عدالت اجتماعی و ناسیونالیسم شد. مواجهۀ گفتمانی با غرب، نه تقلید، بلکه بازشناسی خود در آینۀ دیگری بود و زمینه‌ساز اندیشۀ انتقادی و خودآگاه شد؛ سنتی که در آثار نویسندگان منتقد در نسل‌های بعدی، ازجمله غلامحسین ساعدی، نمود روشنی یافتند. فهم این چهارچوب‌های انتقادی نیاز به «رویکردی بینارشته‌ای[1]» دارد تا به‌مدد آن، نحوۀ بازتولید گفتمان‌های انتقادی حوزۀ عمومی در آثار هنری و پیوستار آنان در این تولیدات ارزیابی شود.

۲. بیان مسئله

در گذار از سنت به مدرنیته، نخبگان فرهنگی و نمایشنامه‌نویسان، با استفاده از متون نمایشی، نقش مهمی در طرح پرسش‌های اجتماعی و بازتعریف رابطۀ مردم با قدرت ایفا کردند و آن را ابزاری برای نقد اجتماعی و انتقال تجربه‌های مدنی و اخلاقی معرفی کردند. «برخلاف اشکال سنتی بیان هنری، نظیر تعزیه، نقالی، تذکره‌نویسی یا نصیحت‌الملوک‌نگاری، تئاتر با اتکا به دیالوگ، چندصدایی، بازنمایی و تقلید واقعیت و امکان بازاندیشی جمعی، ظرفیت بازنمایی امر اجتماعی را در قالبی نوین فراهم ساخت» (مدنی ۱۳۹۲: ۴۴). نویسندگانی چون میرزافتحعلی آخوندزاده، میرزاآقا تبریزی و در نسل سوم درام‌نویسان ایرانی، غلامحسین ساعدی، کوشیدند تئاتر را در خدمت نقد وضعیت موجود به کار گیرند:

> با این حال، باید توجه داشت که هیچ کنش نقادانه‌ای فارغ از زمینه‌های گفتمانی و نظم‌های معنایی مسلط، قابل طرح و تحقق نیست؛ به‌بیان دقیق‌تر، نقد اجتماعی نه واکنشی منفرد و فردی، بلکه کنشی گفتمانی است که در بستر مفصل‌بندی‌های معناسازانۀ نیروهای اجتماعی شکل می‌گیرد و توسط آن‌ها مشروط می‌شود (Laclau & Mouffe 1985: 113).

برپایۀ پیش‌شرط‌های گفتمانی، نقد اجتماعی در آثار نمایشی غلامحسین ساعدی

1. Interdisciplinary Approach

نیـز نـه بازتـاب سـادهٔ یـک موضع‌گیـری فـردی، بلکـه بخشـی از صورت‌بنـدی گفتمانـی چـپ در ایـرانِ دهـهٔ ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ اسـت؛ گفتمانـی کـه بـا تأثیرپذیـری از ایدئولوژی‌هـای سوسیالیسـتی و ضداسـتعماری، نـوع خاصـی از «نقـد اجتماعـی» را در برابـر نظـم سیاسـی ـ اجتماعـی پهلـوی و سـرمایه‌داری وابسـته (بنـا بـه معناشناسـی گفتمـان چـپ) سـامان داد. از ایـن منظـر، آثـار سـاعدی را بایـد به‌مثابـهٔ میـدان بازنمایـیِ مفصل‌بندی‌هـای ایدئولوژیـک، در چهارچـوب گفتمـان چـپ بررسـی کـرد؛ چراکـه فـرم، مضمـون و حتـی شـخصیت‌های نمایشـی در آثـار او، عمیقـاً از ایـن افـق گفتمانـی تغذیـه و در چهارچـوب معنایی آن برسـاخت می‌شـوند؛ درنتیجـه، مسـئلهٔ اصلـی پژوهـش حاضـر آن اسـت کـه مفصل‌بنـدی و بازنمایـی نقـد اجتماعـی در گفتمـان چـپِ حاکـم بـر آثـار غلامحسـین سـاعدی در عصـر پهلـوی دوم چگونـه صورت‌بنـدی شـده و چـه سـازوکارهای معنایـی، زبانـی و نمایشـی در پیکـرهٔ ایـن گفتمـان ایفـای نقـش می‌کننـد؟ ایـن پژوهـش بـا رویکـردی بینارشـته‌ای تـلاش دارد تـا نشـان دهـد چـه رابطـه‌ای میـان باورداشـت‌های عمومـی کـه محصـول مفصل‌بندی‌هـای سیاسـی و گفتمانـی اسـت و بازنمایـی آن در آثـار هنـری وجـود دارد و اینکـه آیـا نقدهـا و مطالبـات عمومـی، امـری پیشـینی هسـتند یـا در مسـیر تعامـلات اجتماعـی و تخاصم‌هـای گفتمانـی برسـاخت می‌شـوند؟

۳. اهمیت و محدودهٔ پژوهش

بررسـی بینارشـته‌ای تطـور امـر انتقـادی در نمایشنامه‌نویسـی ایرانـی، مـا را بـه الگوهـای شـکلی و مضمونـی‌ای رهنمـون می‌شـود کـه در قالـب تکنیک‌هـای نگارشـی و موتیف‌هـای معنایـی در آثـار نمایشنامه‌نویسـان تکـرار می‌شـوند. ایـن الگوهـا در خـلأ شـکل نمی‌گیرنـدآ بلکـه برایند جایـگاه سـوژه (نویسـنده/ مؤلـف) در میـدان گفتمانـی و حاصـل مفصل‌بنـدی خاصـی از معنـا هسـتند؛ بـه بیـان دیگـر ایـن پژوهـش در جسـت‌وجوی نقـد ادبـی کـه مرادش شـناخت دقیـق تکنیک‌هـا و ترفندهـای نویسـنده اسـت، نیسـت؛ بلکـه بـه سـیاق پژوهش‌هـای بین‌رشـته‌ای، هـدف پژوهـش شـناخت امـر اجتماعـی بـه میانجـی بازنمایی‌هـای هنـری اسـت. مقصـودی کـه معلـول پژوهش‌هـای بینارشـته‌ای اسـت. به‌منظـور ایـن شـناخت، نمایشـنامه‌های بلنـد سـاعدی در دورهٔ پهلـوی دوم بـا تأکیـد بـر دو نمایشـنامهٔ *پرواربنـدان* و *وای بـر مغلـوب* مـورد اسـتفاده قـرار گرفتـه اسـت.

۴. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هـای پیشـین دربـاره آثـار غلامحسـین سـاعدی عمدتـاً بـر خوانش‌هـای پسااسـتعماری، مارکسیسـتی، اخلاق‌پژوهانـه و فوکویـی متمرکـز بوده‌انـد. حقیقـی و دیگـران (۱۳۹۷) و گلـکار و دیگـران (۱۴۰۱) بـا رویکـرد پسااسـتعماری، نقـد اجتماعـی سـاعدی را در

چهارچوب مناسبات سلطه و ازخودبیگانگی تحلیل کرده‌اند؛ اما تحلیل آنان عمدتاً در سطح نشانه‌ها و روابط فرادستی/ فرودستی باقی مانده است. طیبی و دیگران (۱۴۰۱) و حیاتی (۱۳۹۴) با اتکا به مارکسیسم، ازخودبیگانگی و فروپاشی اخلاق جمعی را برجسته می‌کنند؛ بی‌آنکه به سازوکار مفصل‌بندی گفتمانی و چندلایگی جهان ساعدی توجه کنند. مطوری و دیگران (۱۴۰۱) نیز با بهره‌گیری از مفاهیم فوکویی، مناسبات قدرت و مقاومت را بررسی می‌کنند؛ اما زمینهٔ تاریخی و اجتماعی ایران دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ را نادیده می‌گیرد. درمجموع، این مطالعات از تبیین فرایند معناسازی گفتمانی و ترجمان نظریه به متن ایرانی بازمانده است و جایگاه گفتمانی نویسنده در ساختارهای اجتماعی و سیاسی زمانه و نحوهٔ برساخت نقد اجتماعی به‌صورت یک کل منسجم کمتر بررسی شده و پیوند میان مضامین تکرارشونده در آثار او با کلیت اندیشهٔ انتقادی‌اش نظام‌مند تحلیل نشده است. جدول ۱، گزیده‌ای از مهم‌ترین پژوهش‌ها را نشان می‌دهد و خلأهای موجود در ادبیات موضوع را روشن می‌کند.

نام پژوهشگر	عنوان پژوهش	سال	چهارچوب نظری	نتایج و یافته‌ها	نوع
حیاتی، زهرا	«تحلیل رابطهٔ گفتمان اخلاقی متن با شیوهٔ بیان در دو اثر ساعدی»	۱۳۹٤	مارکسیسم اخلاقی	ساعدی، شهر تکنولوژیک را بستر زوال اخلاق می‌داند و نقد اخلاقی را در بستر بحران مدرنیته طرح می‌کند.	مقاله
حقیقی، شهین و دیگران	«خوانش پسااستعاری شخصیت‌های نمایشنامهٔ *ماه‌عسل*، اثر غلامحسین ساعدی»	۱۳۹۷	پسااستعماری	ساعدی با بازنمایی روابط سلطه، نظم استعمارزده را نقد می‌کند؛ نویسنده به‌عنوان سوژه‌ای منفرد تحلیل شده، نه در متن گفتمان چپ.	مقاله
طیبی، کامبیز و دیگران	«تحلیل مفهوم بیگانگی در داستان‌های غلامحسین ساعدی با تکیه بر ماتریالیسم تاریخی ـ دیالکتیکی مارکس»	۱٤۰۱	مارکسیسم/ بیگانگی	آثار ساعدی بازتاب‌دهندهٔ بیگانگی ناشی از تضاد طبقاتی و مناسبات ناسالم اجتماعی است؛ روان‌پریشی شخصیت‌ها جلوه‌ای از این بیگانگی است.	مقاله
گلکار، آبتین و دیگران	«تحلیل تطبیقی «دیگری هژمونیک» در نمایشنامهٔ *جزیره* و *پرواربندان*»	۱٤۰۱	پسااستعماری	ساعدی هویت انسانی را قربانی سلطهٔ ساختارهای هژمونیک می‌داند؛ تحلیل چیستی ظلم مغفول مانده است.	مقاله
مطوری، سارا و دیگران	«بررسی تکنیک‌های انضباطی گفتمان قدرت و مقاومت در دیکته»	۱٤۰۱	تحلیل گفتمان فوکویی	گفتمان قدرت با مرزبندی و ایجاد هراس، انقیاد سوژه را رقم می‌زند؛ مقاومت کودک شکل‌گیری گفتمان رهایی‌بخش را ممکن می‌کند.	مقاله

۵. روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی و در قالب تحقیق توصیفی ـ تحلیلی سامان یافته و ماهیت آن یک «پژوهش بینارشته‌ای[1]» است. در این رویکرد، تحلیل گفتمان آثار غلامحسین ساعدی در چهارچوب نظریهٔ گفتمان «ارنستو لاکلائو[2] و شانتال موفه[3]» انجام می‌شود تا با تلفیق چشم‌اندازهای ادبیات نمایشی، جامعه‌شناسی سیاسی، مطالعات فرهنگی و فلسفهٔ زبان، زمینه‌ای چندلایه برای فهم عمیق‌تر سازوکار نقد اجتماعی در متون او فراهم آید. این رویکرد بینارشته‌ای نشان می‌دهد که آثار ساعدی را باید همزمان در سه سطح زیبایی‌شناسی ادبی، سازوکارهای قدرت سیاسی و فرایندهای اجتماعی ـ روان‌شناختی تحلیل کرد. نگرش بینارشته‌ای، تئاتر ساعدی را به عرصه‌ای بدل می‌کند که در آن ادبیات، سیاست، جامعه و فلسفه درهم تنیده‌اند و معنای تازه‌ای از کنش انتقادی شکل می‌گیرد.

۶ـ۱. چهارچوب نظری

تحلیل گفتمان به‌عنوان یک رویکرد بینارشته‌ای از ابزارها و مفاهیم چندین حوزه عبور می‌کند. در این پژوهش، نظریهٔ گفتمان به‌عنوان چهارچوب تحلیلی برای بررسی فرایند بازنمایی معنا و هویت در آثار غلامحسین ساعدی به کار گرفته می‌شود. نظریهٔ گفتمان، رویکردی بینارشته‌ای است.

۶ـ۲. نظریهٔ گفتمان لاکلائو و موفه

مهم‌ترین بنیان‌های فکری لاکلائو و موفه در دو اثر تأثیرگذار آن‌ها، یعنی *هژمونی و استراتژی سوسیالیستی* (۱۹۸۵) و *عقل پوپولیستی* (۲۰۰۵) ارائه شده است. «آن‌ها نظریهٔ گفتمان را به‌مثابهٔ تلاشی برای تبیین امر اجتماعی به‌عنوان برساختی تاریخی، گفتمانی و نه پیشینی، تدوین کرده‌اند» (یورگنسن و فیلیپس ۱۴۰۰: ۵۳). در این چهارچوب:

> تمرکز نظریه بر سازوکارهای تولید و تثبیت معناست، نه صرفاً چیستی خودِ معنا. ایدهٔ اصلی آن است که هیچ پدیدهٔ اجتماعی، معنای ثابت، نهایی و تغییرناپذیر ندارد. معنا همواره در معرض کشمکش و چالش است و تثبیت موقت آن نتیجهٔ فرایندهای هژمونیک است. این وضعیت سیال، امکان منازعهٔ دائمی بر سر تعاریف هویت و نظم اجتماعی را فراهم می‌آورد (۵۴).

کارکرد تحلیلی نظریهٔ گفتمان، آشکارکردن کشمکش‌های معنایی و سازوکارهای

1. Interdisciplinary Research
2. Ernesto Laclau
3. Chantal Mouffe

تثبیت معنا در بستر زبان، فرهنگ و ساختارهای اجتماعی است.

۶ـ۳. گره‌گاه

در نظریهٔ گفتمان، «گره‌گاه دالی محوری است که سایر دال‌ها پیرامون آن مفصل‌بندی می‌شوند. این دال‌ها ذاتاً تهی‌اند و تنها ازطریق زنجیره‌های هم‌ارزی معنا می‌یابند و گفتمان‌ها بر سر تعریف آن‌ها در تقابل قرار می‌گیرند» (۵۷).

۶ـ۴. دالّ شناور

در نظریهٔ لاکلائو و موفه، دالّ شناور مفهومی است که بیرون از حوزهٔ گفتمان، معنای ثابت و مشخصی ندارد و گفتمان‌های متخاصم تلاش می‌کنند تا به اشکال متفاوتی مدلول آن را مصادره به مطلوب کنند.

۶ـ۵. هژمونی

در نظریهٔ گفتمان و با الهام از گرامشی، هژمونی به‌معنای سامان‌دهی رضایت است. درواقع، فرایند هژمونیک‌شدن، فرایندی است که طی آن آگاهی‌های فرمانبردار، بدون توسل به خشونت یا اجبار شکل می‌گیرند. «هژمونی نوعی خشونت نمادین است که ازطریق تولید معنا و ایجاد بست در دال‌های منتشر و تدوین به زنجیره‌های هم‌ارزی، امکان رضایت‌مندی و سرخوشی را فراهم می‌آورد» (هوارث ۱۳۹۸: ۱۷۳).

۷. مبانی نظری

در این بخش مبانی نظری پژوهش، مورد بررسی قرار داده می‌شود که به زمینه‌های اجتماعی پدیدهٔ مورد بررسی و نمونه‌های تحقیق اختصاص دارد.

۷-۱. گفتمان‌های اجتماعی در عصر پهلوی دوم

گفتمان چپ، گفتمان هژمونیک دورهٔ پهلوی دوم بود. «سلطهٔ این گفتمان را می‌توان به شرایط خاص پس از جنگ جهانی دوم، ضعف ساختاری حکومت و نیز تفوق جریان روشنفکری و اصالت تحصیل و دانش در فضای فکری و فرهنگی جامعه نسبت داد» (نجفی ۱۳۹۷: ۵۲). ترکیب نحوی گفتمان چپ در این عصر، مجموعه‌ای از جریان‌ها را دربرمی‌گیرد که در اصول بنیادی خود با آموزه‌های مارکسیسم و آرمان تشکیل یک دولت سوسیالیستی، اعم از سکولار یا غیرسکولار، هم‌داستان بودند. این جریانات عمدتاً متأثر از الگوی انترناسیونال سوم (کمینترن) بودند و در مواردی نیز، اعمال ابزارهای قهرآمیز برای تحقق اهداف انقلابی را مشروع می‌دانستند. «مارکسیست‌های

ایرانی که تحت‌تأثیر مستقیم انقلاب ۱۹۱۷ روسیه قرار داشتند، در سال ۱۲۹۹ حزب کمونیست ایران را با الگوبرداری از حزب بلشویک بنیان‌گذاری کردند» (بهروز ۱۳۸۰: ۲۷). درنتیجه، «اغلب مارکسیست‌های ایرانی با سوسیالیسم اصلاح‌طلبانهٔ انترناسیونال دوم که مدافع سوسیال دموکراسی مبتنی بر ساختارهای پارلمانی غرب اروپا بود، به مخالفت برخاستند و الگوی انقلاب اکتبر را، با تأکید بر نقش حزب پیشرو و انقلابی، برگزیدند» (بهروز ۲۷). به‌همین دلیل در این خوانش، «دولت غیرکارگری، شر مطلق است. چپ‌ها به تأسی از مارکس، دولت را نمایندهٔ طبقهٔ حاکم می‌دانستند و رسماً غاصب می‌خواندند» (آبراهامیان ۱۳۸۶: ۲۰). بنیان‌گذاران کمونیست، مارکس و انگلس، در بیانیهٔ خود می‌نویسند: «قوهٔ مجریهٔ دولت مدرن فقط کمیته‌ای است برای رتق‌وفتق امور عمومی کل بورژوازی» (Marx & Engels 1998: 12):

> مارکس در نقد خود بر فلسفهٔ حق هگل، دولت را در قامت حامی طبقات حاکم معرفی می‌کند. هگل دولت را تجسم منفعت عمومی جامعه می‌دانست و معتقد بود دولت بر فراز منافع خاص قرار دارد؛ سازمانی که می‌تواند بر تقسیم‌بندی میان جامعهٔ مدنی و حاکمیت و شکاف میان جنبهٔ خصوصی و انسانی فرد و جنبهٔ حقوقی و قانونی او فائق آید؛ اما مارکس، برخلاف هگل، دولت را بازنمای منافع عمومی نمی‌داند؛ بلکه از دید او، دولت از منافع مالکیت دفاع می‌کند (باتامور ۱۳۸۸: ۳۳۱).

مارکس و انگلس در سراسر عمر خود، دولت را به‌منزلهٔ ابزار طبقهٔ حاکم معرفی می‌کردند؛ ابزاری که از طریق مالکیت و سلطهٔ طبقهٔ حاکم بر وسایل تولید اعمال می‌شود. انگلس در آخرین کتاب خود معتقد است: «علی‌القاعده، دولت نیرومندترین طبقه و طبقه به‌لحاظ اقتصادی مسلط است که ازطریق واسطهٔ دولت، همچنین به‌صورت طبقه‌ای سیاسی مسلط درمی‌آید و بدین‌سان نیازمند وسیلهٔ تازه‌ای برای سلطه و استثمار طبقهٔ ستم‌دیده است» (انگلس ۱۸۸۴، به‌نقل از باتامور ۳۳۰).

از دید مارکسیست‌ها، یکی از کارکردهای دولت در شراکت با طبقهٔ اقتصادی مسلط، سامان‌دهی ستیزی طبقاتی و تضمین ثبات نظم اجتماعی است. «پیکرهٔ انگلی ترس‌آور، که پیکرهٔ جامعهٔ فرانسه را مانند پردهٔ جنین در احاطه گرفته و تمامی منافذ آن را بسته است» (مارکس ۱۴۰۲: ۱۴). لنین نیز به‌عنوان مهم‌ترین چهرهٔ مارکسیست شرقی در «دولت و انقلاب» صراحتاً می‌گوید: «دولت را باید در هم شکست» (لنین، ۱۳۸۷: ۲۱).

در سوی دیگر، مردم نیز در مقام پرولتاریا سوژه‌های ناآگاهی هستند که باید به‌مدد نیروی خشونت‌آمیز روشنفکر- پرولتر آگاه شوند. مردم یا خلق در این گفتمان نقشی کلیدی و در عین حال متناقض دارند؛ از یک‌سو سوژه و نیروی ضروری برای نیل به وضعیت مطلوب هستند و ازسوی دیگر، ناآگاهی آنان مهم‌ترین

معلول وضعیت موجود به شمار می‌آید. در نگاه مارکسیست‌های کلاسیک، انقلاب کمونیستی نتیجهٔ آگاهی طبقاتی خلق است؛ آگاهی‌ای که با عبور از تضادهای طبقاتی، حصار ارتجاع را می‌شکند و دیکتاتوری پرولتاریا را ممکن می‌کند. این آگاهی از تجربهٔ بی‌عدالتی در جامعهٔ سرمایه‌داری ناشی می‌شود: «جایی که در آن دولت ملغا نمی‌شود؛ فرو می‌پژمرد» (انگلس ۱۳۹۵: ۴۵)؛ بنابراین مردم، در عین اینکه ابژه‌های ناآگاهی‌اند، در مواجهه با ظلم و تعدی نظام سرمایه‌داری، فرصت بیداری و تحقق مدینهٔ فاضلهٔ کمونیسم را فراهم می‌آورند. با این حال، در انتقال مارکسیسم کلاسیک از اروپای صنعتی به آسیای پیشاصنعتی، حلقهٔ مفقوده‌ای باقی می‌ماند. این چالش مهم، محور اصلی نظری لنین بود؛ «او می‌بایست تجربهٔ تحولات تاریخی روسیه، به‌عنوان کشوری عقب‌مانده و جامعه‌ای کشاورزی را با مارکسیسم به‌عنوان نظریهٔ بحران در سرمایه‌داری پیشرفته سازگار کند» (احمدی حاجیکلایی ۱۴۰۰: ۷۷).

لنین نیاز به بازنگری داشت تا نقش توده و خلق را بازتعریف کند. «بازنگری او به‌معنای حرکت از جبر اقتصادی به اختیارگرایی بود؛ بدین معنا که شرایط انقلاب پرولتاریایی دیگر صرفاً تابع شیوهٔ تولید و وضعیت اقتصادی نبود؛ بلکه عامل ذهنی، یعنی خواست انقلابی و سازمان انقلابی، به‌عنوان عاملی مهم در سیر تاریخ وارد می‌شد» (۷۸). ایجاد این آگاهی ذهنی نیازمند انقلابیون حرفه‌ای بود که وظیفهٔ آگاهی‌بخشی ازطریق سانترالیسم دموکراتیک و پیشتازی انقلابی را برعهده داشتند. با همکاری خلق آگاه‌شده، امکان رهنمون جامعه از وضعیت پیشاصنعتی به وضعیت کمونیستی فراهم می‌شد؛ حرکتی جهشی و بنیادی. این مسئله توسط تئوریسین‌های چریک‌های فدایی خلق مجدداً مفصل‌بندی می‌شود.

در بررسی آثار دو نظریه‌پرداز مهم مارکسیسم رادیکال در عصر پهلوی دوم، امیر پرویز پویان و مسعود احمدزاده[1]، بارها به اهمیت آگاهی‌بخشی ازطریق عمل انقلابی اشاره شده است. پویان در اردیبهشت ۱۳۴۹ در جزوهٔ «مبارزهٔ مسلحانه و رد تئوری بقا» می‌نویسد: «به‌کارگیری نیروی انقلابی می‌تواند به چهار هدف منجر شود: وسیله‌ای برای تبلیغ سیاسی (پروپاگاندا)، ازبین‌بردن تصور ناتوانی مطلق پرولتاریا، ایجاد خودآگاهی طبقاتی و جذب آنان به صفوف جنبش روشنفکری و دانشجویی و درنهایت تضمین پیروزی مبارزه در تداوم خود» (رهنما ۱۴۰۲: ۷۱ـ۷۰). مسعود احمدزاده نیز مردم را خلقی اسیر ترس و تحقیر می‌داند که مبارزهٔ مسلحانه باید پیلهٔ این ترس و تحقیر را بشکند. او از اصطلاح «انباشت ترس و تحقیر درازمدت» استفاده کرده و استدلال می‌کند که این ذهنیت بخشی از نظام اعتقادی مردم ایران شده است. احمدزاده معتقد است پروپاگاندای سیاسی قادر به تغییر این ذهنیت نیست؛ بنابراین، عملیات مسلحانه باید جایگزین شود (۸۹). غلامحسین ساعدی در این

میدان گفتمانی، دست به تولید آثار نمایشی می‌زند. او با نگارش آثار خویش نه‌تنها در مقام تولیدکنندهٔ معنا، به تبیین و ترویج مضامین گفتمان چپ پرداخت؛ بلکه با حمایت‌های مادی و معنوی از سازمان چریک‌های فدایی خلق، که در سال ۱۳۵۰ بنیان‌گذاری شد، پیوند عمیق خود را با این گفتمان به‌وضوح آشکار کرد (حقیقی ۱۳۹۴: ۱۲۷؛ حیاتی ۱۳۹۷: ۶۵).

۸ـ۲. ساعدی: زمینه و زمانه

غلامحسین ساعدی (۱۳۶۴-۱۳۱۴)، پزشک، نمایشنامه‌نویس و از چهره‌های برجستهٔ روشنفکری معاصر بود. او پس از تحصیل پزشکی در تبریز، از اوایل دههٔ ۱۳۴۰ تا انقلاب ۱۳۵۷ به‌عنوان نویسنده‌ای منتقد و فعال در عرصهٔ تئاتر و سینما شناخته شد. او پس از انقلاب به فرانسه مهاجرت کرد، به کار ادبی ادامه داد و در ۱۳۶۴ درگذشت و در پرلاشز پاریس، نزدیک آرامگاه صادق هدایت، به خاک سپرده شد(مجابی ۱۳۸۱: ۱۴؛ حبیبی ۱۳۹۳: ۱۰).

۸ـ۳. گفتمان نقد اجتماعی در آثار نمایشی غلامحسین ساعدی

تحلیل گفتمان نمایشنامه‌های بلند ساعدی نشان می‌دهد، تقسیم ناعادلانهٔ ثروت، استفادهٔ غیراخلاقی از قدرت، فقر، ماهیت استبدادی قدرت، خلأ قدرت، ناآگاهی جامعه از اعمال قدرت و ازخودبیگانگی حاصل از آن را به‌مثابهٔ «ابعاد» در یک «زنجیرهٔ هم‌ارزی» قرار می‌دهد تا وضعیت غیاب عدالت را برجسته کند. ساخت‌های معنایی موجود در آثار ساعدی و نیز صورت‌بندی او از مفاهیمی نظیر «فرودستان/ مردم تحت استیلا» و «سلطه» به‌عنوان ابعاد یا عناصر تک‌معناشده، گفتمانی را برساخت می‌کند که ازطریق زنجیره‌های هم‌ارزی، مداخلهٔ هژمونیک طبقهٔ کارگر، مبارزهٔ طبقاتی و رهایی اجتماعی به‌مثابهٔ یگانه را معتبر و مؤثر برای گذار از وضع موجود به شرایط مطلوب پیشنهاد می‌دهد.

ساعدی از خودبیگانگی اجتماعی و استیلای طبقات اجتماعی در پرتو بی‌عدالتی را به‌مثابهٔ صورت‌بندی کلان معنایی ناشی از فقدان عدالت می‌داند؛ امری که موجب می‌شود گفتمان مارکسیستی در آثار او به‌مثابهٔ گفتمان مرجع و معتبر و عینی (عینیت در معنای نظریهٔ گفتمان که جایگزین ایدئولوژی می‌شود) نحوهٔ فهم امر اجتماعی را شکل دهد و بازتولید شود. مضامین یادشده (جدول ۲) در پرتو فهم طبقاتی او از نظم اجتماعی و منطبق با ساختار گفتمانی مارکسیسم آشکار می‌شوند. منظور از فهم طبقاتی، ترجیح‌بندی آدم‌های جهان نمایش برمبنای طبقات اجتماعی، نوع ارتزاق و اقتصاد زیستی آن‌ها و تیپولوژی اجتماعی آن‌هاست. به‌همین‌دلیل، آدم‌ها در آثار او

به‌جای معرفی برمبنای روان‌شناسی شخصیتی و فردی، براساس شغل و نقش اجتماعی حضور می‌یابند؛ مانند خبرنگار، پلیس، نویسنده، مدیر، حاکم، مرد، زن، جوان، دختر و... . او طبقهٔ پرولتر را قربانی تقسیم ناعادلانهٔ سرمایه می‌داند و نیروهای استعمارگر را قدرت اصلی در مدیریت و راهبری حاکمیت زمان معرفی می‌کند. مفصل‌بندی ساعدی از جامعه، هویت اجتماعی را کهنه‌ریگی تاراج‌شده و موردتعدی قرارگرفته معرفی می‌کند و انسان امروز را موجودی ازخودبیگانه در چنبرهٔ سازمان پنهان قدرت، اسیر، اخته و ناتوان از تفکر و رهاشده در پهنهٔ استبداد و استعمار می‌داند؛ موجودی که محدود به رفع نیازهای اولیهٔ خویش است. در جدول ۲، خلاصهٔ این مضامین آمده است.

جدول ۲. مضمون‌شناسی آثار ساعدی (نگارنده)

نام نمایشنامه	نگارش	مضمون
کاربافک‌ها در سنگر	۱۳۳۹	تجدد آمرانه
کلاته گل	۱۳٤۰	بحران خانوادهٔ سنتی در سیطرهٔ مدرنیسم
بهترین بابای دنیا	۱۳٤٤	اضمحلال عقل اجتماعی/ ازخودبیگانگی
چوب‌به‌دست‌های ورزیل	۱۳٤٤	استعمار
آی بی‌کلاه، آی باکلاه	۱۳٤٦	ازخودبیگانگی
پروار‌بندان	۱۳٤۸	استبداد / بیگانگی ناشی از آن
وای بر مغلوب	۱۳٤۹	اضمحلال عقل اجتماعی/ ازخودبیگانگی
جانشین	۱۳٤۹	فرصت‌طلبی سیاسی و بحران مقاومت
ضحاک	۱۳٥٦	استبداد

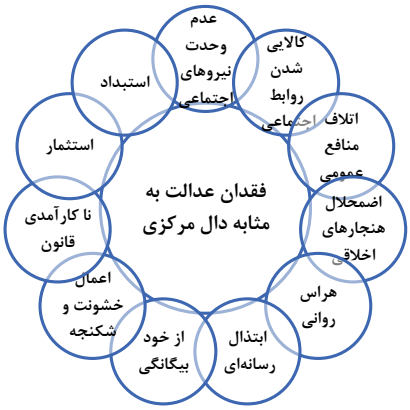
در جهان نمایشنامه‌های وی، آدم‌ها ناتوان از کنش متقابل دربرابر نیروهای حاکم هستند؛ چراکه هم قدرت حاکمیت و اعمال سلطهٔ ناشی از آن مطلق است و هم فردِ اعمال‌قدرت‌شده، ناتوان از فهم استبداد و ظلم ناشی از آن است؛ به تعبیری، آدم‌ها مسخ شده‌اند؛ این مسخ‌شدگی نه صرفاً نتیجهٔ شرایط وجودی و اضطراب‌های هستی‌شناسانه، بلکه نوعی خودبیگانگی مادی است که مارکس در دورهٔ اول تفکر خویش بدان توجه داشت. جهان نمایش‌های ساعدی تلخ و دهشتناک است؛ پایان‌ها معمولاً تراژیک‌اند و حاکی از انحلال ذهنیت منطقی و عقل سلیم هستند. در بیشتر موارد، راهی به رهایی وجود ندارد، نقطهٔ روشنی در آیندهٔ کوتاه‌مدت دیده نمی‌شود و چرخهٔ زور به نظر ابدی می‌رسد. این شکل‌بندی دراماتیک، در بستر فهمی گفتمانی از جامعه و نحوهٔ بازتولید امر اجتماعی در آثار ساعدی، معنای اصلی خود را می‌یابد. در ادامه، سعی خواهد شد این سپهر گفتمانی را در پرتو گره‌گاه‌های گفتمانی و دال‌های شناور در دو نمایشنامهٔ *پروار‌بندان* (۱۳۴۸) و *وای بر مغلوب* (۱۳۴۹) تشریح و سپس منطق هژمونی و برساخت گفتمانی را به منظور طرح نگرهٔ نقادانهٔ ساعدی طرح

کـرد. پیـش از آن، رخدادهـای نمایشـنامه به‌طـور خلاصـه را می‌آیـد.

بحث و بررسی

۹ـ۱. گره‌گاه در گفتمان مارکسیست

در گفتمـان مارکسیسـتی، گـره‌گاه دالّ تهـی عدالـت اسـت؛ بنابرایـن عدالـت، بلوریـزه و به‌مثابـهٔ یـک وضعیـت آرمانـی برجسته‌سـازی می‌شـود. ایـن امـر، فراینـد اصلـی در بازنمایـی دراماتیـک گفتمـان چـپ در آثـار سـاعدی را تشـکیل می‌دهـد: فقـدان عدالـت به‌مثابـهٔ غیـاب، موجـب خودبیگانگـی و درنتیجـه اضمحـلال روانـی جامعـه می‌شـود و توانایـی سـوژه‌های گفتمـان را در واکنـش به‌وضـع موجـود کاهـش می‌دهـد. شـکل ۱ می‌توانـد مفصل‌بنـدی دال‌هـا را در پیرامـون گـره‌گاه ایـن گفتمـان نمایـش دهـد.



شکل ۱. مفصل‌بندی فقدان عدالت در نقد اجتماعی ساعدی (نگارنده)

۹ـ۲. مفصل‌بندی گره‌گاه در *وای بر مغلوب* و *پرواربندان*

نظـام معنایـی *وای بـر مغلـوب*، برپایهٔ اسـتیلا و تسـلط سـوژهٔ نـاآگاه و تخدیریافتـه مفصل‌بندی می‌شـود. غیـاب عدالـت و برابـری فرهنگـی و فقـدان آگاهـی سیاسـی و اقتصـادی، موجـب ازخودبیگانگـی جـوان و گرفتارشـدن او در بـازی دختـران می‌شـود. در ایـن سـپهر گفتمانـی، زنجیره‌هـای هـم‌ارزی کـه معانـی معـادل و جایگزیـن بـرای دالّ تهـی زن در گفتمـان سـنتی، ماننـد پاکـی و عطوفـت را طـرح می‌کننـد، طـرد می‌شـوند و زن در مقـام یـک افسـونگر و یـا یـک قاتـل پارانوئیـد بازنمایـی می‌شـود.

جـوان روشـنفکر گفتمـان سـاعدی کوته‌فکـر، متلون‌المـزاج، شهوت‌پرسـت، زودبـاور، سـطحی، ترسـو، خیال‌پـرداز و چشـم‌چران معرفـی می‌شـود. قبـل از ورود دختـران لونـد و خوش‌سـیما، او قصـد تـرک منـزل را دارد؛ امـا بـا دیـدن آن‌هـا سـر ذوق می‌آیـد، جایـگاه

طبقاتی خویش را انکار می‌کند و به نظام قدرت تشبه می‌جوید:

جوان: ... کاری به کار مردم و دنیا ندارم، خوش ندارم با همه نشست و برخاست بکنم. آدمای راحت و خوب را دوست ندارم، آدمای ناراحت و بد را دوست ندارم. از طبقهٔ گدا و گشنه بدم می‌آید، همشون پرمدعان، مثل اینکه از همه‌چیز دنیا سر درمیارن، همشون حسود و خودخورن، خیالاتی‌ان. اما آدمای مرفه، جالب‌ترن. خیالشون راحته، غصهٔ هیچ‌چیز رو نمی‌خورن، ادب سرشون می‌شه، امروز یکی از بهترین روزهای عمر منه که به زیارت شما موفق شدم (۱۳۴۹: ۳۷)

چندمعنایی او در یک صورت‌بندی گفتمانی به معنایی تکین تقلیل یافته؛ کارویژه‌ای که هدف هر گفتمان است. جایگاهی که ساعدی آن را شبه‌روشنفکر یا ابلوموفیسم می‌نامد؛ روشنفکر به‌عنوان عنصری مرکب از معناهای گوناگون، به بعدی تکین و تک‌معنا تبدیل می‌شود. تمامی روش‌های رقیب برای فهم معنا حذف می‌شوند تا گفتمان مورد نظر در مقام امری طبیعی و حتمی جلوه کند. این منطق حذف، در نمایشنامهٔ *پرواربندان* نیز قابل ردیابی است. پرواربندی، همان‌طور که از نام آن پیداست، محلی برای پرورش و فربه‌کردن احشام است؛ رخدادی که به‌شکلی موازی برای خبرنگار (در نمایشنامهٔ میم) نیز در حال وقوع است:

میم: چقدر بولدوزر اینجاست، دارن خندق می‌کشن؟

مرد اول: دارن طویله‌های جدید می‌سازن.

میم: پس دامداریه؟ آره؟

مرد اول: آره، پرواربندیه.

میم: پرواربندیه؟

مرد اول: آره، اینجا بره چاق می‌کنن.

میم: بره چاق می‌کنن؟

مرد اول: آره، بره، گاو، گوسفند، همه چی...

میم: چه‌جوری چاق می‌شن؟

مرد اول: خیلی ساده، اولش اخته‌شان می‌کنن، بعد رهاشون می‌کنن، دیگه جز خوردن و خوابیدن و چاق‌شدن کاری ندارن (۱۳۴۸: ۱۵).

او هم خبرنگار را نقد می‌کند، هم نظام قدرت پروارکننده را. گفتمان ساعدی، صورت‌بندی خود از خبرنگار را در قالب شبه‌روشنفکری ناآگاه آشکار می‌کند؛ همانند نمونهٔ پیشین، خبرنگار نمی‌فهمد یا نمی‌تواند بفهمد که در یک بازی سیاسی و امنیتی محبوس شده است. او به‌راحتی فریب می‌خورد و تن به هر کاری می‌دهد. فقدان عدالت اجتماعی و دسترسی طبقهٔ بالا به دستگاه‌های سرکوبگر، خبرنگار زبون، ضعیف و تنها را در زنجیرهٔ تفاوت‌ها قرار می‌دهد. این مسئله، ما را به‌سمت نظام

ساخت قدرت در آثار ساعدی سوق می‌دهد. فهم نظام ساخت قدرت می‌تواند ماهیت انتقادی گفتمان ساعدی را مشخص کند.

۹ـ۳. نظام ساخت قدرت *وای بر مغلوب* و *پرواربندان*

در گفتمان ساعدی، قدرت امری پیشینی است؛ به‌وجود نمی‌آید؛ بلکه وجود دارد؛ قدیم است و نه حادث. قدرت، به‌تعبیر نظریهٔ گفتمان، یک افسانه است؛ «افسانه‌ای که فضای بازنمایی‌ای فراهم می‌کند فاقد هرگونه رابطهٔ مداوم و پیوسته با عینیت ساختاری حاکم. بدین‌ترتیب، افسانهٔ اصلی برای قرائت موقعیتی است که مدنظر است، اصلی که معیارهایش نسبت به آنچه در قالب فضای عینی بازنمایی می‌شود، بیرونی است» (یورگنسن و فیلیپس ۱۴۰۰: ۷۷). قدرت در آثار ساعدی به‌مثابهٔ یک کلیت تام و تمام و بدون خلأ بازنمایی می‌شود تا افق‌های لازم برای اصالت مبارزه و فروپاشی ساختار، به‌مثابهٔ یگانه راه نجات، فراهم شود. در نمایشنامهٔ *پرواربندان*، نظام قدرت ازطریق ازبین‌رفتن تمام راه‌های مقاومت عیان می‌شود. تمام ارتباطات میم قطع می‌شود و لباس او با لباس زندان تعویض می‌شود:

میم: اینا چیه؟

مرد دوم: لباس خونه (میم به لباس‌ها خیره می‌شود).

میم: این... این که لباس زندانی‌هاس!

مرداول: لباس زندانی‌ها؟ (مرد اول و دوم به قهقهه می‌خندند).

مرد دوم: قدرت تخیل رو می‌بینین؟

> مرد دوم: اینارو بپوشین که خیلی راحت‌ترین. بپوشین! (میم وحشت‌زده برمی‌گردد و خود را در محاصره می‌بیند. همه لبخند به صورت دارند. میم با سوءظن تک‌تک آن‌ها را نگاه می‌کند. حلقهٔ دوستان کوچک و کوچک‌ترمی‌شود. میم گرفتار و اسیر است) (۱۳۴۸: ۴۲)

این بخش مقدمه‌ای است برای اسارت نمادین میم. علی‌رغم اعتصاب غذا، با خشونت غذا به خورد او داد می‌شود؛ ازسوی خانواده، ترور شخصیتی و درنهایت در میهمانی دولتی شکنجه می‌شود. در *وای بر مغلوب*، نظام قدرت ازطریق عدم‌درک دهشت شرایط توسط مصطفی و اغفال هویتی وی عیان می‌شود. او که برای یک دید و بازدید ساده به منزل خانم آمده، حال باید هویت خویش را کنار نهد و به عقد عجوزهٔ پارانوئید درآید؛ بدون هیچ‌گونه اعتراضی:

سودابه: خوب، اون‌وقت اگه پیرزن‌ها رو بیرون کنیم، مادرو چه کارش کنم؟

مرد جوان: شما اونارو بیرون کنین، من خودم از زن‌عموی عزیزم مواظبت می‌کنم.

سودابه: جدی میگی؟

مرد جوان: می‌برمش خونهٔ خودم و تمام مدت مواظبشون هستم (سودابه گل‌ها را زمین می‌اندازد و مرد جوان را در آغوش می‌کشد).

سودابه: آه، آه، تو چقدر مهربانی! تو چقدر عزیزی! (مرد جوان با احتیاط و واهمهٔ زیاد دست‌هایش را دور بدن دخترعمو می‌اندازد).

مرد جوان: این بزرگ‌ترین افتخار منه که به‌خاطر شما یک کار کوچیکی بکنم (۱۳۴۹: ۷۶).

ان

تحلیل گفتمانی قدرت در این دو اثر نشان می‌دهد که قدرت، دالی تهی است که در زنجیرهٔ هم‌ارزی با معانی‌ای چون سرکوب، استثمار، فساد، سلطه، اغوا، شهوت، شکم‌چرانی و طمع هم‌ارز شده است. به همین دلیل، در برخی آثار ساعدی، قدرت در مقام نیروی مرموز و ناشناخته و متافیزیکی ظهور می‌کند و هیچ سرنخی برای روان‌شناسی خویش ارائه نمی‌دهد. این نیرو، پنهان و از نامکان و نازمان به جهان اجتماعی هجوم می‌آورد و هستی نیروهای موجود را تحت سیطرهٔ خود قرار می‌دهد. این نیرو گاهی در قالب پیرزن نحیف و غریبهٔ *ماه عسل* (۲۵۳۷)، موجود ابوالهول‌گونهٔ *جانشین*، دزدان روی‌پوشیده و مسلح *آی بی‌کلاه، آی باکلاه*، غریبه‌های خوش‌پوش و خشن و سیاسی *پرواربندان* و گرازهای وحشی و گرسنهٔ *چوب‌به‌دست‌های ورزیل* ظاهر می‌شود. همچنین، جنون بی‌علت و گروتسک‌گونهٔ خانم در *وای بر مغلوب*، همراه با فحاشی‌ها و خشونت سرسام‌آور و دستگاه شکنجه، ارعاب، تهدید و تطمیع در *پرواربندان* که میم را به مرگی خودخواسته رهنمون می‌کند، نمونه‌های دیگری از این نیرو هستند.

عده‌ای از منتقدان، این نیرو را «ترسی همیشگی» می‌دانند که به‌مثابهٔ یک عامل نمایشی قوی عمل می‌کند؛ عاملی که یا از ناشناخته‌ها و ماوراءالطبیعه می‌آید یا ریشه در استبداد دارد و گاهی هر دو (ملک‌پور ۱۴۰۲: ۱۶۱). بیشتر ساعدی‌شناسان نیز به این ترس و ابعاد روانی، اجتماعی و تاریخی آن اشاره کرده‌اند (حبیبی؛ مجابی ۱۳۸۱؛ مطوری و دیگران). با این حال، آنچه تاکنون کمتر مورد توجه قرار گرفته، تأثیر این نیروی ناشناخته بر جهان شخصیت‌هاست. شخصیت‌های نمایشنامه‌های ساعدی، در پس این ترس عمیق، مبتلا به‌نوعی کنش‌گریزی، اختگی، ایستایی و سترونی می‌شوند. در *وای بر مغلوب*، مصطفی هرچه را به او گفته می‌شود، با اشتیاق انجام می‌دهد و در *پرواربندان*، میم ناتوان از هر کنش است و نمی‌تواند به رفتارهای شکنجه‌گران واکنش نشان دهد. هر دو ازخودبیگانه شده و به‌دلیل فقدان تفکر انتقادی، ناتوان از عمل شده‌اند؛ از این‌رو، تغییر وضعیت نهایی در هر یک از نمایشنامه‌ها نیازمند تغییری انقلابی است؛ تغییر در ساختار مادی، ذهنی یا هر دو.

مفصل‌بندی ساعدی از وضعیت اجتماعی، براساس همین شرایط ویژه شکل

می‌گیرد. او تلاش می‌کند با برجسته‌سازی گفتمان سلطه و غیریت‌سازی گفتمان سازش در قالب منطق تفاوت، از یک‌سو تغییر رادیکال و مبتنی بر خشونت را به‌مثابهٔ راه‌حل گفتمان مارکسیسم در مواجهه با وضعیت موجود مطرح کند و از سوی دیگر با هژمونیک‌کردن این گفتمان، از تکثر معنایی بکاهد و بر تصلب و عینیت «ابعاد[1]» گفتمان، اعتماد حاصل کند. به‌همین دلیل است که اگر بدون درک گفتمانی، آثار ساعدی خوانده شود، این گمان به ذهن متبادر می‌شود که برخورد او با شخصیت‌پردازی دراماتیک، فنی، کلیشه‌ای، تک‌بعدی و مبتدیانه است؛ اما خوانش گفتمانی نشان می‌دهد که تک‌بعدی‌بودن و یکدست‌بودن دال و فیگورهای قدرت در آثار ساعدی (همچون سوسن، سودابه و خانم در *وای بر مغلوب* و استاد، عمو، پدر و مردها در *پرواربندان*) نه نشانهٔ ضعف، بلکه نشانگر ایفای نقشی گفتمانی در جهان خلاقانهٔ او است. فهم نظام قدرت در آثار ساعدی امکان درک تخاصم گفتمانی در آثار او را مهیا می‌کند.

۹ـ۴. تخاصم گفتمانی در *وای بر مغلوب* و *پرواربندان*

هر گفتمانی برای شکل‌گیری نیازمند خلق و طرح گفتمانی رقیب و متخاصم است؛ هیچ گفتمانی در خلأ شکل نمی‌گیرد؛ زیرا هر هویتی برمبنای تقابل با بدیل و رقیب خود عیان می‌شود. بررسی دو نمایشنامهٔ *وای بر مغلوب* و *پرواربندان* نشان می‌دهد که تخاصم گفتمانی در آثار ساعدی، تخاصم میان گفتمان سلطه و گفتمان مبارزه است. به‌همین دلیل، ساعدی برای خلق گفتمان مقاومت و بازنمایی کمبودها و آسیب‌های آن، نیازمند ساخت گفتمان بدیل، یعنی گفتمان سلطه و قدرت است. هرچه گفتمان قدرت تام و تمام و صلب‌تر معرفی شود، اهمیت گفتمان مقاومت قابل‌فهم‌تر است. این دقیقاً همان تضادی است که مورد نظر مارکسیسم است: تضاد میان سرمایه‌دار و پرولتر؛ یکی در مقام ظالم و دیگری در مقام مظلوم؛ تضادی که کیفیت آن، آیندهٔ تاریخ را تعیین می‌کند.

در *پرواربندان*، سکوت و امتناع میم از خوردن، حرف‌زدن، نوشیدن و مشارکت در وقایع، به‌شکل منفرد و درون‌گفتمانی قابل تبیین است. در نظریهٔ گفتمان، گفتمان همواره موقعیت‌هایی برای افراد تعیین می‌کند تا آنان را به‌عنوان سوژه اشغال کند. سوژه‌ها، به‌مثابهٔ موقعیت‌های سوژه، درون یک ساختار گفتمانی محسوب می‌شوند. در آثار ساعدی، اشغال گفتمانی سوژه، نظام تخاصم گفتمانی و نظام کشمکش دراماتیک را برمی‌سازد.

در هر دو اثر، نیروهای بینابین و خاکستری وجود ندارند؛ هر کس، یا در سمت

1. Moments

شر است، یا در سمت غیرشر. برخلاف بسیاری از نمونه‌های هم‌زمان، دوگانهٔ خیر و شر شکل نمی‌گیرد؛ بلکه دوگانهٔ شر و غیرشر شکل می‌گیرد. این امر ناشی از نگاه ماتریالیستی ساعدی است؛ چراکه در مرحلهٔ پیشاسرمایه‌داری، با افراد نیک روبه‌رو نیستیم؛ بلکه با افراد فاقد آگاهی مواجهیم. نقش‌ها و به‌تعبیر نظریهٔ گفتمان، نمایندگی‌ها مشخص و مدون است. هر سوژه با هر زمینه‌ای توسط چهارچوب ادراکی و معناسازی گفتمان اشغال می‌شود و امکان طرح چیزی خارج از آن وجود ندارد. مفصل‌بندی گفتمانی ساعدی تلاش می‌کند هرگونه تصمیم‌ناپذیری و تصادفی‌بودن معنا را طرد و مخفی کند. درست است که این مسئله تضادهای تاریخی ـ طبقاتی و تخاصم‌های حتمی را برجسته‌تر می‌کند؛ اما ازسوی دیگر، امکانات مقاومت را محدود و افق‌های رهایی را کم‌سو می‌کند.

۹ـ۴. دالّ شناور در *وای بر مغلوب* و *پرواربندان*

در گفتمان انقلابی و مارکسیستی ساعدی، معناسازی و ایجاد بست در اطراف دو دالّ شناور «دولت» و «مردم» (توده، خلق، پرولتر، طبقهٔ کارگر) شکل می‌گیرد. در این گفتمان، دال‌های شناور دولت و مردم نمایانگر تنش‌ها و تضادهای ایدئولوژیک در فرایند هژمونیک‌کردن معنا هستند. دولت در این گفتمان اغلب به‌عنوان ابزاری برای بازتولید سلطهٔ طبقاتی و سرکوب پرولتاریا معرفی می‌شود؛ اما معنا و کارکرد آن بسته به موقعیت تاریخی و سیاسی، سیال است و می‌تواند به‌عنوان هدفی برای تسخیر یا تخریب، توسط مردم بازنمایی شود؛ ازسوی دیگر، مردم به‌عنوان دالّی شناور، حامل آرمان‌ها و هویت‌های مختلف هستند که گرد خواست عدالت‌خواهی و سوژهٔ سرکوب‌شده سامان می‌یابند. تحلیل این دال‌های تهی، از منظر لاکلائو و موفه نشان می‌دهد که گفتمان مارکسیسم با ایجاد تضادها و تقابل‌های دوگانه، نظیر دولت و سرمایه‌داری در برابر مردم و پرولتاریا، تلاش می‌کند هژمونی خود را تثبیت کند و معناهای جایگزین را به حاشیه براند؛ بنابراین، دو دال شناور دولت و مردم در مفصل‌بندی گفتمان مارکسسیم در آثار ساعدی نقش کلیدی دارند.

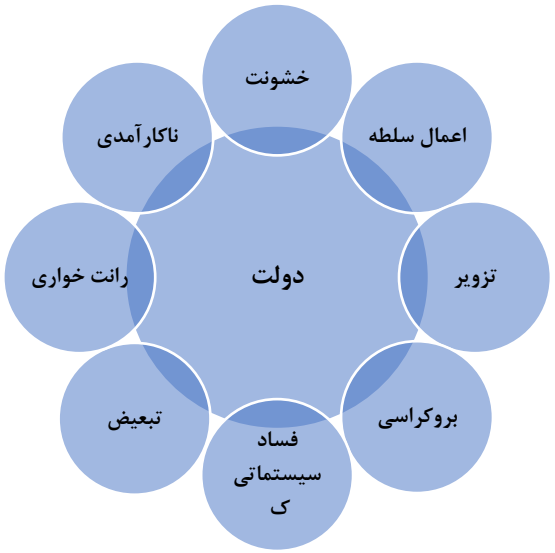
۹ـ۵. دولت

در گفتمان انقلابی مارکسیسم، دولت پدیده‌ای مذموم، غاصب و مرتجع است؛ مفهومی که در مفصل‌بندی ساعدی از وضعیت اجتماعی بازتولید می‌شود. در نمایشنامهٔ *پرواربندان*، تمامی سازوکار سلطه ازسوی دولتمردان اعمال می‌شود و دولت جز استثمار و اخته‌کردن سوژه‌های معترض، کاری از پیش نمی‌برد: «مرد اول: خیلی ساده، اول اخته‌شان می‌کنند، بعد رهاشان می‌کنند، دیگر جز خوردن و خوابیدن و

چاق‌شدن کاری ندارند» (۱۳۴۸: ۱۵). پرواربندی مکانی دولتی است؛ زیرا دستگاه‌هایی در آن کار می‌کنند که فقط در اختیار دولت و سازوکارهای دولتی است. نمایشنامه در زمانی آغاز می‌شود که دولت در حال فعالیت و احتمالاً ساخت‌وساز است:

> غرش موتور فرسودهٔ چند بولدوزر، بی‌آنکه دیده شوند، مدام و بلند است. بولدوزرها خاک می‌کنند، جلو می‌روند، عقب می‌آیند و می‌چرخند و از حرکت بازنمی‌ایستند. اکنون از حفره‌ای به حفرهٔ دیگر مشغول‌اند و برای پروارهای آینده، طویله‌های بی‌شمار می‌سازند (۱۳۴۸: ۹).

ترکیب واژها و ایماژهایی که ساعدی برای ما می‌سازد، بولدوزو خاک و حفره، ترکیبی است که هجوم دهشت‌آور مرعوب‌کنندهٔ دولت را تداعی می‌کند. اشخاصی که میم، روزنامه‌نگار محصور نمایشنامه، در جست‌وجوی افشاگری علیه آنان است، کسانی هستند که در سازوکار دولتی نقش دارند. صحنهٔ دوم نمایشنامه نیز در مکانی رخ می‌دهد که بیشتر شبیه یک قصر یا ادارهٔ دولتی است تا خانهٔ شخصی. حاضران و روابط میان آنان نیز تداعی‌گر جهانی اداری و بروکراتیک است. فضاسازی ساعدی نوعی مافیای دولتی را به ذهن می‌آورد. در یک واسازی گفتمانی، نوع روابط، نحوهٔ نمایش هویت و موقعیت‌های سوژه در صحنهٔ پایانی، زنجیره‌های هم‌ارزی را تداعی می‌کند که در شکل ۲ به آن اشاره شد. این بسط معنایی، تخاصم مورد وثوق ساعدی را می‌سازد: گفتمان متصلب و بلوریزه‌شدهٔ سلطه در برابر گفتمان فرتوت مقاومت.



شکل ۲. زنجیره‌های هم‌ارزی دالّ تهی دولت در آثار ساعدی (نگارنده)

۹ـ۶. مردم

مـردم در گفتمـان چـپ، مدلول‌هـای گوناگونـی اختیـار می‌کننـد: خلـق، تـوده، پرولتـر، کارگـر، زحمت‌کـش. همان‌طـور کـه در بخش‌هـای پیشـین توضیـح داده شـد، گفتمـان چـپ و چـپ رادیـکال در ایـران، مـردم را به‌مثابـهٔ ابژه‌هایـی فاقـد مهارت‌هـای انتقـادی و خفتـه می‌بینـد کـه نیازمنـد تکانـه‌ای شـدید بـرای تحـرک هسـتند.

در آثـار سـاعدی، مـردم اغلـب قشـری فروخـورده و خفتـه هسـتند کـه نیـاز بـه بیـداری و آگاهـی دارنـد. شـخصیت‌های او نماینـدهٔ همیـن قشـرند؛ بـرای مثـال، مصطفـی در نمایشـنامهٔ *وای بـر مغلـوب*، علی‌رغـم تمـام سـرکوب‌ها، بـاز هـم سـربه‌راه و وابسـته اسـت و هرگـز عمـق اسـتثمار اعمال‌شـده ازسـوی دختـران و خانـم را درک نمی‌کنـد (تـز دو مطلـق):

خانم: بازم، بازم، بازم بخور!

مرد جوان: آخه... (خانم لگد محکمی به مرد جوان می‌زند).

مرد جوان: خیله خوب (یک قرص دیگر می‌خورد).

خانم: یکی دیگه! یکی دیگه!

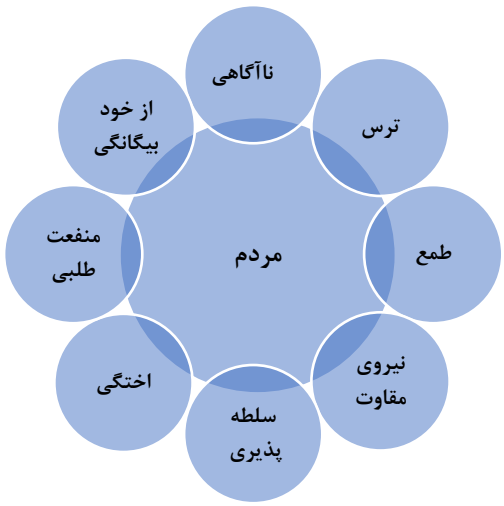
مرد جوان: بسمه دیگه، بسمه، دیگه سیر شدم، نمی‌تونم، شکمم پر شده، سیر سیرم.

خانم: غلط کردی که سیر سیری، بخور، بخور! (کتکش می‌زند).

مرد جوان: چشم، چشم! (قرص دیگری می‌خورد و بقیه را دور می‌ریزد).

خانم: بازم، بازم، بازم! (۱۳۴۹: ۹۴ـ۹۳)

او نمی‌دانـد و محدودیت‌هـای طبقاتـی بـه او اجـازه نمی‌دهـد تـا بدانـد کـه منجـلاب اشـرافیت خانـه و خشـونت و ارعـاب تـا کجـا پیـش خواهـد رفـت؛ تـا مـرگ ذهنـی و جسـمی او (شـکل ۳).



شکل ۳. زنجیره‌های هم‌ارزی دالّ تهی مردم در آثار ساعدی (نگارنده)

۹ـ۱۰. هژمونی

درام‌های خانوادگی غلامحسین ساعدی را، چه آن دسته که به‌طور مستقیم بر مناسبات خانواده تمرکز دارند و چه آن‌هایی که «خانه» را به‌عنوان صحنهٔ وقوع کشمکش اجتماعی برمی‌گزینند، می‌توان عرصه‌ای برای بازنمایی کارکرد دوگانهٔ هژمونی دانست؛ کارکردی که شباهت فراوانی به الگوی «هویج و چماق» در نظریهٔ قدرت دارد.

۹ـ۱۰ـ۱. هژمونی به‌مثابهٔ جذب و لذت

در سطح نخست، هژمونی ازطریق آنچه لاکان «اصل لذت» می‌نامد، عمل می‌کند و در معنای لاکانی، به نوعی لذت رنج‌آلود و افراطی اشاره دارد که از مرز تعادل روانی فراتر می‌رود و سوژه را علی‌رغم تجربهٔ رنج، به ابژهٔ میل خود وفادار نگه می‌دارد. در چهارچوب نظریهٔ گفتمان لاکلائو و موفه، این مفهوم توضیح می‌دهد که چرا سوژه‌ها حتی در شرایط سرکوب و فرودستی، همچنان به نظم مسلط دلبسته می‌مانند.

شخصیت‌های *وای بر مغلوب*، یعنی کلفت‌ها نیز در همین منطق عمل می‌کنند: آنان در دل شکست و انفعال، نوعی لذت پنهان می‌یابند؛ با شکایت از ظلم و فساد، خود را در جایگاه «قربانی مظلوم» می‌نشانند و از این جایگاه، نوعی هویت عاطفی و لذت‌بخش کسب می‌کنند. ازسوی دیگر برای میم در *پرواربندان* این لذت آمیخته با رنج سبب می‌شود که حتی میل به رهایی نیز به‌جای برهم‌زدن نظم موجود، به بازتولید وضعیت فرودست منجر شود؛ از این‌رو، شخصیت معترض میم نه به کنش جمعی، بلکه به انفجارهای هیجانی فردی و بی‌اثر رومی‌آورد (انتحار) که تنها برای لحظه‌ای حس قهرمان بودن را در آن‌ها برمی‌انگیزد؛ بی‌آن‌که ساختار قدرت را مختل کند. بعد از پایان خودکشی او همه به دور میز برمی‌گردند و ساختار سرخوشی و لذت و سلطه بی‌کم‌وکاست ادامه می‌یابد.

در سوی دیگر، سلطه ازطریق عرضهٔ مواهب مادی و لذت‌های دنیوی نیز عمل می‌کند؛ سازوکاری نرم که مقاومت را به‌تدریج بی‌معنا می‌کند. دسترسی به زنان، میل جنسی، رفاه مادی، اشرافیت یا حتی منزلت اجتماعی به‌منزلهٔ ابزارهای هژمونیک، سوژه را در نظم مسلط ادغام می‌کنند. در *وای بر مغلوب*، نمونهٔ بارز این منطق را می‌توان در شخصیت مصطفی دید. او نه ازطریق خشونت مستقیم، بلکه ازطریق دلبستگی به لذت‌های روزمره به دام می‌افتد. همین شیفتگی به لذت، به‌شکلی نامحسوس توان مقاومت سیاسی ـ اجتماعی او را تحلیل می‌برد و او را از درون خلع سلاح می‌کند.

۲-۱۰-۹. هژمونی به‌مثابهٔ ارعاب و تهدید

در سطح دوم، هژمونی به ابزارهای خشونت نمادین و روانی متوسل می‌شود؛ جایی که قدرت دیگر نه از مسیر لذت، بلکه از طریق تهدید و ارعاب بازتولید می‌گردد. در *پروربندان*، شخصیت «میم» یا خبرنگار ابتدا نشان می‌دهد که چگونه می‌توان در برابر هژمونی مبتنی بر لذت مقاومت کرد؛ او رفاه، ثروت و امتیازها را پس می‌زند و ازطریق نوعی مقاومت منفی، به رسالت انتقادی خود وفادار می‌ماند. با این‌حال، این مقاومت در برابر فاز دوم هژمونی، یعنی ارعاب و هراس، شکننده از کار درمی‌آید. اتهام‌ها، توطئه‌ها و تهدید به نابودی آبرو، ساختاری از هراس اجتماعی پدید می‌آورد که درنهایت سوژهٔ معترض را وادار به سکوت می‌کند. این دو سطح در پیوندی دیالکتیکی عمل می‌کنند. لذت ابتدا سوژه را رام می‌کند و اگر مقاومت باقی بماند، ارعاب و هراس بر جای آن می‌نشیند. ساعدی با تمرکز بر فضاهای خانوادگی و خانه به‌عنوان صحنهٔ اصلی، نشان می‌دهد که حتی حریم خصوصی نیز از این منطق هژمونیک در امان نیست. خانه در آثار او نه پناهگاه، بلکه میدان نبردی است که در آن قدرت، لذت و ترس به‌طور هم‌زمان عمل می‌کنند.

۱۰.

هدف این پژوهش نشان‌دادن آن است که در بستر اندیشهٔ اجتماعی ایران و به‌سبب شیوهٔ ورود درام‌نویسی به کشور، نمایشنامه و تئاتر به ابزاری برای نقد اجتماعی بدل شدند و نمایشنامه‌نویسان نیز در فهم و نقد امر اجتماعی، متأثر از گفتمان‌های مسلط بودند و نقدشان از موضعی بیرونی و فرااجتماعی شکل نمی‌گرفت. در خوانش گفتمانی، هر کنش و مداخله در چهارچوب درک گفتمانی رخ می‌دهد؛ به این معنا که معنا حاصل ستیز مستمر میان گفتمان‌ها برای طرد معانی رقیب و تثبیت دال‌های سیال است. در عصر پهلوی دوم، گفتمان هژمون‌شدهٔ چپ، با به‌حاشیه‌راندن نگره‌های رقیب، فقدان عدالت اقتصادی و پیامدهای سرمایه‌داری چون ناآگاهی، بیگانگی و رکود عملی را به‌مثابهٔ نقدی کلان از وضعیت موجود بازنمایی می‌کند. در این وضعیت، نخست آگاه‌سازی طبقهٔ پرولتاریا به مدد و رهبری روشنفکران پیشرو و در مرحلهٔ بعد توسل به ابزارهای قهرآمیز (مبارزهٔ مسلحانه) به‌مثابهٔ یگانه راه فروپاشی دولت مستقر به‌منظور تحقق جامعه‌ای بی‌طبقه مفصل‌بندی می‌شود. این نظام معنایی‌ای در آثار ساعدی و به‌ویژه دو نمایشنامهٔ مورد نظر، به‌گونه‌ای خلاقانه و دراماتیک بازتولید شده است. *وای بر مغلوب* و *پرواربندان* نقد وضعیتی است که روشنفکران جامعه، ناتوان از درک موقعیت خود و ناآگاه به‌نقش تاریخی خویش هستند. هژمونی سرمایه‌داری که در لوای مکانیسم میل و لذت، تمام زمینه‌های تولید آگاهی را فرسوده

کرده. در این آثار، مفصل‌بندی تقابل میان مادی‌گرایی و لذت‌جویی با مقولهٔ توسعه و رفاه در گفتمان متخاصم (گفتمان لیبرال)، نه در سطحی خنثی، بلکه در هیئت یک استراتژی نقد اجتماعی صورت می‌گیرد. این گفتمان تلاش می‌کند تا بهره‌مندی از مواهب مادی را از جایگاه پیامد طبیعی رشد اقتصادی، خلع و آن را در چهارچوب ابزار هژمونیک حاکمیت بازتعریف کند؛ ابزاری که کارویژه‌اش تخدیر ذهن جمعی و بازتولید ناآگاهی است. در این مفصل‌بندی، جامعه به‌مثابهٔ سوژه‌ای گرفتار در فقدان درک انتقادی بازنمایی می‌شود و تمامی سازوبرگ‌های ایدئولوژیک آن، از نظام آموزشی گرفته تا نظام تربیتی و سیاسی که در قالب دولت تجلی می‌یابد، به‌منزلهٔ ابزارهای انسداد آگاهی و استمرار سلطه عمل می‌کنند. در این گفتمان، شهرت و ثروت، نه به‌عنوان دستاوردهای فردی، بلکه به‌مثابهٔ ابزارهای کارآمد بازتولید هژمونی، صورت‌بندی می‌شوند؛ ابزارهایی که با فریب، تخدیر و مرعوب‌سازی، امکان هرگونه کنش انتقادی را از سوژه‌ها سلب می‌کنند. شخصیت‌های نمایشی در مواجهه با این سازوکارها یا به رخوت، وادادگی و پذیرش وضعیت مسلط فرومی‌غلتند؛ یا در صورت مقاومت، به کنش‌های فردی و بی‌ثمر روی می‌آورند؛ کنش‌هایی که حتی با فداکردن جان نیز به تغییر ساختاری منجر نمی‌شود و درنهایت، استمرار نظم مسلط را تضمین می‌کند؛ امری که پایان تراژیک آثار ساعدی معلول آن است. با توجه به داده‌های این پژوهش به نظر می‌رسد که نقد اجتماعی ساعدی، نقدی بر فقدان آگاهی انتقادی جمعی و بر انسداد امکان کنش رهایی‌بخش است؛ نقدی که نشان می‌دهد سرمایه‌داری در پوشش رفاه و توسعه، امکان مقاوت را ناممکن می‌کند. *وای بر مغلوب* و *پرواربندان*، بازنمایی دراماتیک همین وضعیت‌اند؛ جایی که سوژه‌های اجتماعی به اسارت سازوکار لذت و ثروت و ارعاب درمی‌آیند و در پایانی تراژیک، مرگی بی‌ثمر را تجربه می‌کنند. نقد ساعدی را می‌توان در افق نظریهٔ گفتمان، همچون تلاشی برای بازگشایی عرصه‌ای دانست که در آن، مفصل‌بندی هژمونیک نظم مسلط متکی بر دال‌های ارعاب و تطمیع هرگونه امکان عاملیت سوژه را مسدود می‌کند. این نظم، ازطریق انسداد چندمعنایی و تثبیت موقتی معنا، خود را به‌منزلهٔ تنها افق ممکن، بازنمایی و بدین‌ترتیب، فروپاشی بنیان‌های کنش‌گرانه را در سطحی گفتمانی نهادینه می‌کند. در این چهارچوب، ساعدی وضعیت موجود را نه یک امر طبیعی و ضروری، بلکه برساختی هژمونیک می‌خواند که باید از خلال یک مداخلهٔ خشونت‌آمیز به چالش کشیده شود. این مداخله، چیزی جز دریدن پردهٔ اغفال و گشودن امکان مفصل‌بندیِ نظمی بدیل نیست؛ نظمی که در آن، دال‌های شناوری چون آزادی و آگاهی، ظرفیت سامان‌دهی زنجیره‌های هم‌ارزی و پیوند سوژه‌های متکثر را علیه نظم مستقر می‌یابند.

بیانیه‌ها و اعلامیه‌ها

بیانیه رساله/پایان‌نامه

این مقاله برگرفته از رساله دکتری دانشگاه شاهد تهران با عنوان *تحلیل گفتمان نقد اجتماعی در نمایشنامه های غلامحسین ساعدی با تاکید بر نمایشنامه های پرواربندان و وای بر مغلوب* است.

بیانیه حمایت مالی

این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و پژوهشی استفاده نکرده است.

تعارض منافع

بنا بر اظهار نویسندگان این مقاله تعارض منافع ندارد. تمامی نویسندگان در تهیه مقاله، تجزیه و تحلیل و تفسیر اطلاعات، بازنگری انتقادی محتوای مقاله، مشارکت داشته‌اند.

بیانیه استفاده از هوش مصنوعی

استفاده از هوش مصنوعی صرفاً در حد ویرایش زبانی و بازبینی نگارشی متن بوده است. تمامی مراحل پژوهش، شامل گردآوری منابع، تحلیل، تفسیر و ارزیابی داده‌ها، به طور کامل توسط نویسندگان انجام شده است.

سپاسگزاری

نویسنده بدین‌وسیله مراتب سپاس و قدردانی خود را از سردبیر و هیئت‌تحریریهٔ محترم نشریهٔ *مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات هنر و علوم انسانی* و نیز جناب دکتر سیدرضا حسینی به‌سبب راهنمایی‌های علمی، نظرات سازنده و همکاری ارزشمند ایشان در فرایند داوری و انتشار مقاله، اعلام می‌دارد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. ساعدی در گفت‌وگو با پروژهٔ تاریخ شفاهی دانشگاه هاروارد و ضیا صدقی، خود به مسئله اشاره کرده است. ر. ک.

Saedi, G.-H. (1984, April 5 & June 7). Oral history interview with Zia Sedghi [Interview transcript]. Iranian Oral History Collection, Harvard University

منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۶). *اسلام رادیکال ایرانی: مجاهدین ایرانی*. ترجمهٔ فرهاد مهدوی، آلمان: نیما.

احمدی، محمدعلی (۱۳۹۷). *گفتمان چپ در ایران*. تهران: ققنوس.

احمدی حاجیکلایی، حمید (۱۴۰۰). *جریان‌شناسی چپ در ایران*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

انگلس، فردریش (۱۳۹۵). *منشأ خانواده، مالکیت خصوصی و دولت*. ترجمهٔ حسن مرتضوی، تهران: آگاه.

باتامور، تام (۱۳۸۸). *فرهنگ‌نامهٔ اندیشهٔ مارکسیستی*. ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی، تهران: بازتاب‌نگار.

بهروز، مازیار (۱۳۸۰). *شورشیان آرمانخواه*. تهران: ققنوس.

رهنما، علی (۱۴۰۲). چپ *رادیکال در ایران*. تهران: نگاه معاصر.

حبیبی، محمدحسین (۱۳۹۳). *شهر گمشده: بازخوانی زندگی و آثار غلامحسین ساعدی*. تهران: هرمس.

حقیقی، شهین و دیگران (۱۳۹۷). «خوانش پسااستعاری شخصیت‌های نمایشنامهٔ *ماه عسل*، اثر غلامحسین ساعدی.» *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، ۶: ۳. صص. ۶۴-۸۵. doi: 20.1001.1.23452366.1397.6.3.5.0

حیاتی، زهرا (۱۳۹۴). «تحلیل رابطهٔ گفتمان اخلاقی متن با شیوهٔ بیان در دو اثر غلامحسین ساعدی.» *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ۱۳: ۳۷. صص. ۱۰ـ۱. https://literature.ihss.ac.ir/Article/10223/FullText

ساعدی، غلامحسین (۱۳۴۸). *پرواربندان*. تهران: نیل.

ساعدی، غلامحسین (۱۳۴۹). *وای بر مغلوب*. تهران: نیل.

ساعدی، غلامحسین (۱۳۵۴). *کاربافک‌ها در سنگر*. تهران: سپهر.

ساعدی، غلامحسین (۱۳۷۷). *چوب‌به‌دست‌های ورزیل*. تهران: قطره.

ساعدی، غلامحسین (۱۴۰۲الف). *آی بی‌کلاه، آی باکلاه*. تهران: نگاه.

ساعدی، غلامحسین (۱۴۰۲ب). *جانشین*. تهران: نگاه.

ساعدی، غلامحسین (۱۴۰۲پ). *ضحاک*. تهران: نگاه.

ساعدی، غلامحسین (۱۴۰۲ت). *کلاته گل*. تهران: نگاه.

ساعدی، غلامحسین (۲۵۳۷). *ماه عسل*. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

ساعدی، غلامحسین (بی‌تا). *بهترین بابای دنیا*. تهران: نگاه.

گلکار، آبتین؛ محمودی بختیاری، بهروز؛ دبیرنیا، محمدرضا (۱۴۰۱). «تحلیل تطبیقی «دیگری هژمونیک» در نمایشنامهٔ جزیره از آثول فوگارد و *پرواربندان* از غلامحسین ساعدی.» *ادبیات تطبیقی، ۱۴: ۲۶*، صص. ۳۲۵-۲۹۱. doi: 10.22103/jcl.2022.17907.3314

لاکلائو، ارنستو (۱۴۰۰). *عقل پوپولیستی*. ترجمهٔ مراد فرهادپور و جواد گنجی، تهران: نی.

لنین، ولادیمیر ایلیچ (۱۳۸۷). *امپریالیسم، بالاترین مرحلهٔ سرمایه‌داری*. ترجمهٔ احمد رضایی، تهران: آگاه.

مارکس، کارل (۱۴۰۲). *سرمایه: نقدی بر اقتصاد سیاسی*. ترجمهٔ حسن مرتضوی، جلد نخست، تهران: چشمه.

مجابی، جواد (۱۳۸۱). *شناخت‌نامهٔ ساعدی*. تهران: قطره.

مدنی، علی (۱۳۹۲). *تئاتر و تحول اجتماعی در ایران*. تهران: نی.

مطوری، سارا؛ خجسته، فرامرز؛ صدیقی، فرامرز (۱۴۰۱). «بررسی و تحلیل تکنیک‌های انضباطی گفتمان قدرت و شیوه‌های مقاومت کودک در نمایشنامهٔ دیکتهٔ غلامحسین ساعدی.» *مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز*، ۱۳: ۱، صص. ۲۶۴ـ۲۳۹. doi:10.22099/jcls.2021.40028.1868

ملک‌پور، جمشید (۱۴۰۲). *ادبیات نمایشی در ایران: فرازو و فرود نمایش در ایران: (۱۳۵۷-۱۳۳۲)*. جلد پنجم، تهران: توس.

نجفی، مهدی (۱۳۹۷). *روشنفکری و تحولات اجتماعی در ایران معاصر*. تهران: نی.

هوارث، دیوید (۱۳۹۸). *گفتمان*. ترجمهٔ روح‌الله قاسمی، تهران: اندیشهٔ احسان.

یورگنسن، ماریا؛ فیلیپس، لوتیز (۱۴۰۰). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*. ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نی.

Vol.6, No.12
Fall & Winter 2026
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/islah.2026.10150.1753

Received: 26/09/2025 **Accepted: 08/01/2026**

"An Interdisciplinary Analysis of Social-Critical Discourse in Saedi's Drama: *Parvarbandān* and *Vāy bar Maghlub* in Light of Laclau and Mouffe's Discourse Theory"

Seyed Mohammad Maddah Hosseini[1], Kazem Chalipa[2], Behrouz Mahmoudi Bakhtiari[3]

Abstract

The introduction of theatre to Iran during the Qajar period was the result of cultural transformations and the encounter of intellectual elites with Western civilization. The pioneers of Iranian theatre regarded playwriting as a tool for social critique, political agency, and the denunciation of governmental corruption, particularly in the absence of a democratic system. During the second Pahlavi era, especially following the the coup d'état of 19 August 1953, theatre increasingly became a site for the representation of power relations and the articulation of social critique. From an interdisciplinary perspective, theatre functioned as an intervention in the public sphere, the political field, and the production of the social. Employing a qualitative discourse analysis methodology and drawing on the discourse theory of Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, this study examines the nature and mechanisms of discursive meaning-making in the works of Gholamhossein Sa'edi. The central objective of this research is to explore how social critique is discursively constructed in Sa'edi's plays. The findings indicate that Sa'edi portrays people as ignorant masses and the state as a dominating and hegemonic force. His discourse extends social critique beyond the Pahlavi regime and challenges any political order grounded in a centralized state, considering the realization of a socialist utopia to be contingent

1. PhD Student in Art Research, Shahed University, Tehran, Iran modernnewart@gmail.com
2. Associate Professor of Painting, Shahed University, Tehran, Iran (Corresponding Author) Chalipa@shahed.ac.ir
3. Associate Professor of Performing Arts, Department of Performing Arts, University of Tehran. Tehran. Iran mbakhtiari@ut.ac.ir

How to cite this article:
Seyed Mohammad Maddah Hosseini; Kazem Chalipa; Behrouz Mahmoudi Bakhtiari. " "An Interdisciplinary Analysis of Social-Critical Discourse in Gholam-Hossein Saedi's Drama: Parvarbandān and Vāy bar Maghlub in Light of Laclau and Mouffe's Discourse Theory"". Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities, 6, 12, 2026, 377-402. doi: 10.22077/islah.2026.10150.1753

Copyright: © 2025 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Vol.6, No.12
Fall & Winter 2026
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/islah.2026.10150.1753

Received: 26/09/2025 **Accepted: 08/01/2026**

upon a process of desirable structural reconfiguration. In plays such as *Vāy bar Maghlub* and *Parvarbandān*, intellectuals are depicted as being entrapped within capitalist mechanisms and liberal hegemony; they either submit to the dominant order or resort to ineffective forms of individual action that ultimately contribute to the reproduction and stabilization of hegemony. Sa‘edi’s critique focuses on the obstruction of collective consciousness and the limitations of emancipatory action, while the critical discourse.

Keywords: Discourse Analysis, Gholamhossein Saedi, Social Critique, the Second Pahlavi Era, Critical Drama

How to cite this article:
Seyed Mohammad Maddah Hosseini; Kazem Chalipa; Behrouz Mahmoudi Bakhtiari. “ “An Interdisciplinary Analysis of Social-Critical Discourse in Gholam-Hossein Saedi’s Drama: Parvarbandān and Vāy bar Maghlub in Light of Laclau and Mouffe’s Discourse Theory””. Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities, 6, 12, 2026, 377-402. doi: 10.22077/islah.2026.10150.1753

Copyright: © 2025 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).