Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 18, No. 71
Autumn 2025
Research Article

Representing the Forces of Power in Persian Dramatic Literature in 1960s: The Analysis of Two Plays by Sa'edi

Navid Mehramiz[*1], Nader Shayganfar[2], Ghazal Eskandarnejad[3]

Received: 01/01/2025
Accepted: 11/10/2025

* Corresponding Author's E-mail: Navid.m1972@yahoo.com

Abstract

Analyzing and investigating the dramatic contexts considering the effective conditions under which they have been formed provide a better vision and a more accurate attitude towards the interior atmosphere of drama. Definitely, significant factors play roles in creating a drama ranging from the lexical-linguistic elements to the social-political conditions, particularly the power relations and the effectiveness of the dominant ideology on the author's mentality. How to represent the forces of power is an issue which has been dealt with the researchers in various fields, in particular, in critical discourse analysis. This study aims to investigate the representation in the works of one of the most well-known Iranian authors as a sample of the left political discourse which has been dominant on the intellectuals after August 1941. From the works of this era, the plays "A-ye bi Kolah, A-

1. M.A in Art studies, Faculty of Excellent research and entrepreneurship Department of Art studies Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
https://orcid.org/ 0009-0000-5113-4808
2. Associate Professor, Faculty of Excellent research and entrepreneurship Department of Art studies Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
https://orcid.org/ 0000-0003-0316-8397
3. Assistant professor, Faculty of Cinema and Theater, Tehran University of Art, Iran.
https://orcid.org/ 0009-0003-2232-5500

Copyright© 2025, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 18, No. 71
Autumn 2025
Research Article

ye ba Kolah" [Capital A, Small A] and "Dikteh" [Dictation] by Gholam-Hossein Sa'edi have been chosen since some of the most important concerns of Gholam-Hossein Sa'edi as an intellectual were notifying people of the present ignorance and superstitions and also releasing them from the conspiracies of foreign colonialism and internal tyranny. Specifically, this paper tries to represent the forces of power and to determine the way of their confrontation by the use of the mentioned method. Upon adopting Fairclough's approach to critical discourse analysis, it was revealed that in the literal-political field in Iran during the 1960s and 1970s, the element of power played a distinguished and important role in dominating a discourse among the present discourses.

Keywords: Power, Critical Discourse Analysis, Gholam-Hossein Sa'edi, Norman Fairclough

Extended Abstract

The analysis of dramatic texts through various methods, evaluating both their formal and content aspects, as well as studying the relationships between these texts and factors such as language, power, and ideology, is a matter worth attention. Certainly, in the creation of a play, several important factors play a role, from lexical and linguistic elements to socio-political conditions, especially the dynamics of power and the influence of the prevailing ideology on the writer's mindset. Our lack of understanding of the factors that shape the prevailing ideology in a playwright's thought, along with neglecting the dominant and opposing discourses of any given era, will prevent us from fully grasping the relationship between power and dominant discourses as we should. This study aims to examine how the forces of power are represented in the works of one of the most well-known Iranian writers, Gholamhossein Sa'edi, as a sample of the left-wing

Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 18, No. 71
Autumn 2025
Research Article

political discourse, which was the dominant political discourse among intellectuals after the 1953 coup.

The term 'discourse' has gained popularity in different fields of humanities, such as sociology and philosophy, as well as linguistics and social sciences. The definition provided by Michel Foucault on discourse is that: "A general and broad range of all statements can be considered discourse." This means that all writings or statements that are meaningful and have an effect on the real world around them are considered discourse. Foucault sees the concept of power not merely as belonging to a specific group or individuals but as something embedded within social practices, a generative network that flows throughout society. In fact, power is considered both responsible for creating the social world around us and for shaping it in particular ways.

Among the works from the 1960s, the plays “Dictation” and “Capital A, Small A” by Gholamhossein Sa'edi were selected. This is because one of Sa'edi’s main concerns, as an intellectual, was to awaken the public to the ignorance and superstition prevalent in society and to free them from the yoke of internal dictatorship and foreign colonialism. If we leave aside other Iranian playwrights from that period and focus on the trio of Beyzaie, Radi, and Sa'edi, we will see that the flourishing of their works began in the 1960s, which is also true for Sa'edi. Although, from the perspective of press freedom and party activities, this decade faced more restrictions than the 1940s. It was also a time when culture and literature were flourishing. During this time, the groundwork for growth had been established in the previous decades, and various trials and errors had been conducted on it, leading to a qualitative and quantitative rise in novel writing and literary criticism.

At the beginning of the 1960s, the Shah, through the White Revolution, aimed to prevent a revolution from below and considered

Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 18, No. 71
Autumn 2025
Research Article

the implementation of some reforms as mandatory under the name "The King and People's Revolution." It is in this political turmoil that a protesting intellectual like Gholamhossein Sa'edi, having reached the limit of endurance in this volatile situation, produced some of his most influential narrative and dramatic works, just like many other writers of that era. Sa'edi's writings are not focused on analyzing the current class system in terms of economics and finance, but rather on protesting against domination and exploitation, The lack of awareness is manifested in the unequal distribution of opportunities and the deep penetration of power into every layer of society, particularly in the intellectual realm.

It should be noted that discourse analysis is not a single, unified approach, but rather a collection of interdisciplinary approaches through which extensive studies and research can be conducted in various social fields. Critical discourse analysis examines the power behind words, addressing issues such as inequality, social problems, domination, and global concerns. The relationships between different discourses are one of the components of relationships between different individuals. These discourses may complement one another, compete with each other, dominate others, or exhibit similar dynamics.

In explaining Fairclough's method, it must be pointed out that he initially examines the identified texts from the perspective of grammatical rules, lexical choices, and linguistic features, and then, by identifying the discourses observed in the text, studies their connection with historical, sociological, social, power-related factors, and so on. This study, using Fairclough's components—such as semantic relations, the mechanisms of metaphor and irony, attention to experiential and relational values—will demonstrate how the dominant discourses in the underlying dialogues of the play affect the world of the text and how they organize power relations. These factors

Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 18, No. 71
Autumn 2025
Research Article

not only influence the world of the text, but also open a new window for us to better understand the intellectual space of Gholamhossein Sa'edi.

Experiential value provides a trace or clue about the way the text producer's experience of the natural or social world is represented. Experiential value deals with content, knowledge, and beliefs. Specifically, the objective of this research is to represent the forces of power and determine their interaction through the aforementioned method. The results from the analysis of the works, within the framework of Fairclough's critical discourse analysis approach, reveal that in the literary-political space of 1960s Iran, the element of power plays an important and prominent role in dominating a discourse among the present discourses.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی. س۱۸. ش۷۱. پاییز ۱۴۰۴ (صص ۲۲۱-۲۵۶)

مقالهٔ پژوهشی

بازنمایی نیروهای قدرت در ادبیات نمایشی دههٔ ۱۳۴۰: مطالعهٔ موردی نمایشنامه‌های «آی بی‌کلاه، آی باکلاه» و «دیکته»[۱]

نوید مهرآمیز[۲]، نادر شایگان‌فر[۳]، غزل اسکندرنژاد[۴]

(دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۱۱پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۱۹)

چکیده

واکاوی و بررسی متون نمایشی با درنظر گرفتن شرایط مؤثر بر شکل‌گیری آن‌ها، امری است که بینشی بهتر و نگاهی درست‌تر از فضایِ درونی درام به‌دست می‌دهد. قطعاً در ایجاد هر نمایشنامه، مشخصه‌های مهمی نقش دارند؛ از عناصر واژگانی ـ زبانی گرفته تا شرایط اجتماعی ـ سیاسی،

---

۱ این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نویسندهٔ اول با عنوان «تحلیل گفتمان نمایشنامه‌های آی بی‌کلاه، آی باکلاه و دیکته و زاویه اثر غلامحسین ساعدی با اتکای بر رویکرد نورمن فرکلاف» به راهنمایی نویسندهٔ دوم و مشاورهٔ نویسندهٔ سوم است.

۲ دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسندهٔ مسئول)

*Navid.m1972@yahoo.com

https://orcid.org/0009-0000-5113-4808

۳ دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ مطالعات عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

https://orcid.org/0000-0003-0316-8397

۴ استادیار گروه نمایش، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

https://orcid.org/0009-0003-2232-5500

Copyright© 2025, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

خصوصاً مناسبات قدرت و اثرگذاری ایدئولوژی حاکم بر ذهنیت نویسنده. چگونگی بازنمایی نیروهای قدرت موضوعی است که پژوهشگران عرصه‌های گوناگون و به‌طور خاص، تحلیل گفتمان انتقادی، همواره به آن پرداخته‌اند. پژوهش حاضر بر آن است چگونگی این بازنمایی را در آثار یکی از شناخته‌شده‌ترین نویسندگان ایرانی، به‌عنوان نمونه‌ای از گفتمان سیاسی چپ، که گفتمان سیاسی غالب در میان روشنفکران پس از شهریور ۱۳۲۰ است، بررسی کند. از میان آثار این دوره، نمایشنامه‌های «دیکته» و «آی بی‌کلاه، آی باکلاه» نوشتهٔ غلامحسین ساعدی انتخاب شد، چراکه از مهم‌ترین دغدغه‌های غلامحسین ساعدی به‌عنوان یک روشنفکر، آگاه کردن مردم نسبت به جهل و خرافهٔ موجود و رهایی ایشان از یوغ دیکتاتوری داخلی و استعمار خارجی است. مشخصاً این پژوهش، مترصد آن بوده تا به بازنمایی نیروهای قدرت بپردازد و نوع تقابل ایشان با یکدیگر را با استفاده از شیوهٔ مذکور معین سازد. نتایج حاصل از تحلیل آثار در چارچوب رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، گویای آن است که در سپهر ادبی ـ سیاسی ایران سال‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، عنصر قدرت نقش مهم و برجسته‌ای را در غالب شدن یک گفتمان، در میان گفتمان‌های حاضر بازی می‌کند.

واژه‌های کلیدی: قدرت، تحلیل گفتمان انتقادی، غلامحسین ساعدی، نورمن فرکلاف.

۱. درآمد

تئاتر در معنای مدرن و صورت غربی خود و نیز نمایشنامه‌نویسی در ایران سابقهٔ طولانی نداشته است و درواقع می‌توان آن را هنری جوان محسوب کرد. هرچند ما از دیرباز نمایش‌های آیینی ـ سنتی خود را داشته‌ایم، همانند تخت حوضی، تعزیه، کچلک‌بازی، نقالی و نمایش‌های عروسکی (بیضایی، ۱۳۹۹: ۸). بررسی متون نمایشی به شیوه‌های گوناگون و ارزیابی صوری و محتوایی آن‌ها و همچنین مطالعهٔ روابط این متون با عواملی هم‌چون زبان، قدرت و ایدئولوژی امری است درخور توجه. متون نمایشی در سراسر دنیا

و در ایران همواره پیوندهای آشکار و نهانی با عناصر مذکور برقرار کرده‌اند. عدم شناخت ما از عواملی که ایدئولوژی حاکم بر اندیشهٔ هر نمایشنامه‌نویس را شکل می‌دهد و همچنین اعتنا نکردن به گفتمان‌های چیره و مخالف هر عصر، سبب خواهد شد که نتوانیم به مناسبات موجود میان قدرت و گفتمان‌های غالب، آن چنان که لازم است پی ببریم.

در نمایشنامه‌نویسی ایران، از سه نفر به‌عنوان افراد پیشگام و خط‌شکن یاد شده است؛ بهرام بیضایی، اکبر رادی و غلامحسین ساعدی. از سویی آشنایی و چیره‌دستی این سه هنرمند با چرایی و چگونگی نوشتن درام، و از سوی دیگر، توجه دقیق ایشان به تحولات عصر خود، مخاطب را به نوعی تجربهٔ زیسته پیوند می‌دهد؛ تجربه‌ای که همواره متأثر از گفتمان‌های غالب و رخنه کردن قدرت در لحظه لحظهٔ زندگی بوده است. گفتمان‌هایی که می‌توانند به شخصیت‌پردازی درام، فرم و قالب دلخواه دهد، دیالوگ‌های متن را پس و پیش کند، زرق و برق صحنه و گریم را متأثر سازد و از همه مهم‌تر نظام فکری نویسنده را شکل دهد. بنابراین با توجه به اهمیت بررسی عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری یک نمایشنامه، و نیز دور ماندن سنجش این عوامل (قدرت، گفتمان، ایدئولوژی) در سایر پژوهش‌های مرتبط با غلامحسین ساعدی، این پژوهش بر آن است تا با واکاوی یکی از آثار وی، در چارچوب رویکرد انتقادی نورمن فرکلاف، تقابل گفتمان‌های مرتبط و اثرگذاری مناسبات قدرت را تشریح سازد. این‌جا ضروری است توضیح مختصری دربارهٔ گفتمان و قدرت ارائه شود.

«گفتمان» امروزه به کلمه‌ای مصطلح در رشته‌ها و حوزه‌های گوناگون علوم انسانی از جامعه‌شناسی و فلسفه گرفته تا زبان‌شناسی و علوم اجتماعی تبدیل شده است. میشل فوکو[1] در گام‌های ابتدایی سخن از گفتمان، سه تعریف ارائه می‌دهد که هریک به ترتیب مکمل تعریف پیش از خود است. اولین تعریفی که فوکو در باب گفتمان بیان می‌کند این

است که: «می‌شود یک طیف عام و کلی از تمامی اظهارات را گفتمان دانست». بدین معنا که تمامی نوشته‌ها یا بیاناتی که معنا دارند در جهان واقعی پیرامون خویش اثر می‌گذارند، گفتمان تلقی می‌شوند. در تعریف دوم، «گفتمان‌ها؛ دسته‌ای تفکیک‌پذیر از اظهارات هستند.» درواقع فوکو می‌خواهد گروه‌هایی از اظهارات که به نحوی سازمان یافته و منظم شده‌اند و از درون دارای انسجام هستند از یکدیگر تشخیص بدهد. «یک عمل قاعده‌مند که دارای تعدادی از اظهارات است» تعریف سوم فوکو از گفتمان را رقم می‌زند. به‌نظر می‌رسد فوکو در این تعریف به ساختارها و اسلوب‌هایی که اظهارات را تشکیل می‌دهند تا ماهیت قاعده‌مند آن شکل گیرد، بیشتر توجه نشان می‌دهد (میلز، ۱۳۹۹: ۱۲).

فوکو مفهوم قدرت را نه صرفاً متعلق به دسته یا عده‌ای خاص که موجود در بین پراکسیس‌های اجتماعی دانسته و شبکهٔ مولدی می‌داند که در سراسر اجتماع جریان دارد. درواقع قدرت هم مسئول خلق جهان اجتماعی اطراف ما دانسته شده و هم مسئول شکل‌گیری خاص آن. فوکو در «مراقبت و تنبیه» می‌گوید که قدرت همه چیز است، خالق هر چیزی؛ مفهوم صدق یا حقیقت، قلمرو و حدود موضوع و حتی خود حقیقت بدون تردید از صورهای قدرت‌اند (فوکو، ۱۴۰۱: ۲۶۷).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲. معرفی داده‌ها و بافت پژوهش

نمایشنامهٔ اول در دو پرده (پردهٔ اول: آی بی‌کلاه و پردهٔ دوم: آی با کلاه) تألیف و تنظیم شده است.[۲] در پردهٔ نخست؛ در یکی از مناطق حاشیه‌ای اما نوساز شهر شاهد چند خانه هستیم. پاسی از شب گذشته که پیرمردی شتابزده نمایان می‌شود و مصمم است که سایر همسایه‌ها را از خواب بیدار کند، چراکه مدعی مشاهدهٔ موجودی عجیب و غریب بوده که درون خانه‌ای فرسوده و متروک پنهان شده است. همسایه‌ها جمع می‌شوند و یکی از آن‌ها

(مرد روی بالکن) از آن‌جا شاهد اتفاقات جاری است. در این پرده، مرد روی بالکن که به خلق‌وخوی مردم آشنایی و تسلط دارد به آنان القا کرده که دزدان در خانه کمین کرده‌اند و پیرمرد دروغ نمی‌گوید، اما آن‌ها توجه نمی‌کنند و در پایان این پرده، مردم با دیدن پیرزنی که با عروسکی از خانه خارج می‌شود فهمیدند سرشان کلاه رفته و فریب خورده‌اند. در پردهٔ دوم (آی با کلاه) در همان صحنه هستیم. مجدداً پیرمرد شروع به بیدار کردن همسایه‌ها می‌کند با این تفاوت که این‌دفعه واقعاً تعدادی دزد و حرامی در داخل خانه کمین کرده‌اند، اما هیچ‌کدام از همسایه‌ها صحبت‌های او را باور نمی‌کنند و به وی قرص خواب‌آور می‌دهند. تلاش‌های مرد روی بالکن نیز به جایی نینجامیده و سپس همگی پس از خوردن قرص به خوابی طولانی فرو می‌روند، غافل از آن‌که درب خانهٔ متروک باز شده و حرامیان به تمام محله حمله‌ور می‌شوند، مگر به خانهٔ مرد روی بالکن که چراغی روشن کرده است.

نمونهٔ انتخابی دوم یعنی نمایشنامهٔ «دیکته»، نمایشنامه‌ای تک‌پرده‌ای و کوتاه بوده که «گوهر مراد» آن را در سال ۱۳۴۷ به رشتهٔ تحریر درآورد. این متن به داستان دانش‌آموزی می‌پردازد که پای باورهای خود ایستاده و قصد ندارد دیکته‌ای را که خلاف آن‌هاست، بنویسد؛ عده‌ای از اعضای مدرسه از ناظم گرفته تا معلم‌های پایه‌های مختلف، تلاش دارند تا وی را به طرق گوناگون از تطمیع و تملق گرفته تا اجبار و زور، مجاب کنند که دیکته‌ای موافق با اصول و عقاید ایشان بنویسد اما وی تن در نمی‌دهد.

اگر سایر نمایشنامه‌نویسان ایرانی آن برههٔ زمانی را کنار گذاشته و تمرکزمان بر روی مثلث بیضایی ـ رادی ـ ساعدی باشد، خواهیم دید که شروع شکوفایی آثار ایشان در دههٔ ۱۳۴۰ حادث شده است، که این مطلب برای ساعدی نیز صدق می‌کند.[۳] طی دههٔ ۱۳۲۰، پهلوی دوم نه آن‌چنان برنامه‌ای برای پیشبرد حوزه‌های فرهنگی داشت و نه توان مالی

بالایی. اما اندک اندک در سالیان بعد و خصوصاً پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ش شاه بر آن شد تا قدرت خود را ریشه‌دار و تثبیت کند. از اولین اقدامات وی انتصاب فرماندهان و رهبران کودتا به پست‌های گوناگون دولتی بود.[۴] در آن زمان شاه با صدور مجدد نفت خام، کنترل نیروهای مخالف خود، اخذ وام و کمک‌های بلاعوض از آمریکا و انباشت بازار با کالاهای وارداتی قدرت خود را تثبیت کرد. در همین ایام با تأسیس سازمان اطلاعات و امنیت کشور (ساواک)، نظارت، محدودیت و سانسور رشد کرد و فعالیت احزاب گوناگون خصوصاً جریان‌های چپ و سوسیالیستی محدود شد.

هرچند از نگرگاه آزادی مطبوعات و فعالیت احزاب و دسته‌جات این دهه با محدودیت‌های بیشتری نسبت به دههٔ ۱۳۲۰ همراه بود، اما از منظر فرهنگی و ادبی شروع شکوفایی در بطن بسیاری از عرصه‌های مربوطه بود. از فاکتورهای مهمی که در ایجاد و خلق یک اثر هنری الزامی است نوعی جاافتادگی حرفه‌ای است که در برهه‌های مهم بحرانی میسر نیست. برای نخستین‌بار ـ پس از مشروطه ـ در این دهه وضعیتی اجتماعی دست می‌دهد تا بسیاری از اهل قلم و هنرمندان با درنگ و تانّی بیشتری مشغول به‌کار شوند. محمدعلی سپانلو معتقد است که دورهٔ مشروطه، هنگامهٔ بحران‌های نوپای اجتماعی برای جامعهٔ ایرانی بوده و نویسندگان آن عصر به‌ناچار با مسائلی روزمره مواجه می‌شده‌اند که فرصت بروز شخصیت مستقل هنری خود را نمی‌یافتند و در دورهٔ بعد نیز که با دوران اختناق و نظم عمودی رضاشاهی مصادف بوده به‌دلیل نظارت‌های شدید باز هم این فرصت میسور نشده و پس از شهریور ۱۳۲۰، علی‌رغم بروز مجالی نسبی در عرصه‌های اجتماعی ـ فرهنگی؛ اشغال وطن به دست نیروهای خارجی، بسط مرام‌های اشتراکی و تفکرات چپی و در آخر کودتای ۲۸ مرداد، زمینه را برای فعالیت خالص و اصیل ایشان فراهم نمی‌کرد (سپانلو، ۱۳۷۴: ۷۹ـ ۸۱). در این دوران که زمینهٔ تعالی و رشدش در

دهه‌های قبلی ایجاد شده و از جوانب مختلف آزمون و خطاهای گوناگون بر روی آن انجام شده بود شاهد ارتقای کمی و کیفی رمان‌نویسی و نقد ادبی هستیم. صحنه‌های تئاتر با همراهی درام‌نویسان و کارگردانان مطرح تاریخ هنر ایران چون: بهرام بیضایی، غلامحسین ساعدی، اکبررادی، داود رشیدی، اربی اوانسیان، علی نصیریان، جعفروالی، عباس نعلبندیان، عباس جوانمرد و...، برخی از جاودانه‌ترین آثار خود را اجرا کرد. کانون نویسندگان ایران در سال ۱۳۴۷ با همراهی قریب به پنجاه نویسنده، شاعر و منتقد شروع به فعالیت کرد. در حیطهٔ ترجمه افرادی چون: م.ا. به‌آذین، نجف دریابندری، محمدقاضی، کریم کشاورز، پرویز داریوش و... اقدام به ترجمهٔ آثار معروف ادبی جهان کردند. در این دوره از منظر کیفی می‌توان شاهد آمیزه‌ای متنوع از آثار مرغوب ادبی ـ هنری بود.

۳. پیشینهٔ پژوهش

پیشینهٔ این پژوهش به دو قِسم مجزا تقسیم می‌شود:

الف) نخست باید از پژوهش‌هایی نام برد که با کلیدواژهٔ «غلامحسین ساعدی» اقدام به جست‌وجو در آثار و اندیشه‌های این نویسنده معاصر کرده‌اند. باید اذعان داشت که آثار غلامحسین ساعدی و خصوصاً نمایشنامه‌های وی از ابعادی هم‌چون: شخصیت‌پردازی، روایت‌شناسی، نشانه‌شناسی مرگ، نمادگرایی، نقد پسااستعماری، تأثیر مؤلفه‌های سیاسی و... مورد ارزیابی قرار گرفته است. برای نمونه، رئوف‌زاده و کی‌فرخی (۱۳۹۸) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خویش، با بررسی نمونه‌ای یکی از نمایشنامه‌های ساعدی (*چوب بدست‌های ورزیل*) به مفهوم سلطه پرداخته‌اند. *چوب به دست‌های ورزیل* یکی از نمایشنامه‌هایی است که در آن نویسنده به نمایش شرارت اجتماعی عصر خود می‌پردازد. سلطه بر بخشی از جامعه که به‌لحاظ فرهنگی و اقتصادی بی‌بضاعت است، حاکم شده

است و آن را به قهقرای نابودی می‌برد. مطالعهٔ این اثر این پرسش اساسی را مطرح می‌کند که چگونه و با چه ابزاری نمایشنامه‌نویس شرارت فوق‌الذکر را به تصویر می‌کشد؟ پورنامداریان و سیدان (۱۳۸۸) در مقاله‌ای مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد وی، آثار ساعدی را از دریچهٔ بازتاب رئالیسم جادویی در کارهای وی نگریسته‌اند؛ در آثار این سبک، واقعیت و خیال در هم گره می‌خورند، اما به گونه‌ای که واقعیت بر خیال سیطره دارد نه خیال بر واقعیت. غلامحسین ساعدی در برخی از آثار خویش به این سبک گرایش دارد. این نمایشنامه‌ها و داستان‌های ساعدی را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: آن‌هایی که به سبک رئالیسم جادویی نوشته شده‌اند و آن‌هایی که تنها رگه‌هایی از رئالیسم جادویی را می‌توان در آن‌ها یافت.

ب) بخش دوم پیشینهٔ پژوهش را باید به تحقیقاتی اختصاص داد که در عرصهٔ متون ادبی، کلیدواژه‌های «تحلیل گفتمان» و «رویکرد فرکلاف» در آن‌ها به چشم می‌خورد. باید اضافه کرد که تا پیش از این، نمایشنامه‌های ساعدی از طریق رویکرد فرکلاف مورد کنکاش قرار نگرفته بودند، اما هستند نمایشنامه‌های دیگری که از این نظرگاه تحلیل شده‌اند. برای نمونه (قهرمانی و همکاران، ۱۳۹۶) در بخشی از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ مسئول، نمایشنامهٔ «مرگ یزدگرد» اثر بهرام بیضایی را با رویکردی تحلیل گفتمان انتقادی بررسی کرده‌اند. در این نمونه تلاش شده است که با تحلیل نمایشنامه با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی و در چارچوب روش تحلیلی فرکلاف، سویه‌ها و گفتمان‌های متعارض و متضاد آن بررسی شود. نویسندگان سعی داشته‌اند تا نظم گفتمانی یا ترکیب‌بندی گفتمان‌های مختلف با مفاهیم متشابه و مشترک در نمایشنامهٔ مرگ یزدگرد را تحلیل کنند که تا حد زیادی توانسته‌اند موفق عمل کنند. البته درمورد نمایشنامه‌های خارجی نیز این رویکرد توسط پژوهشگران اتخاذ شده است. برای مثال درمورد نمایشنامهٔ «اتللو» بررسی

گوناگونی از منظر گفتمانی انجام شده است. برای نمونه مردیها (Mardiha, 2013) در پژوهشی تطبیقی بین آثار تراژیک شکسپیر و ترجمه‌های فارسی آن به ارزیابی چگونگی ساخت هویت انسان و تعاملات مختلف بین آدم‌ها، با استفاده از نظریهٔ فرکلاف می‌پردازد. طیبه و شمیم (Tayyaba & Shamim, 2022) در مقاله‌ای ژورنالی به واکاوی ساختارهای خاص واژگانی که زبان را جلوه‌گر می‌سازنند، با تمرکز بر کلمات و اصطلاحات تحقیرکننده برای سیاهپوستان در نمایشنامهٔ «اتللو» پرداخته‌اند.

۴. روش پژوهش

تحلیل گفتمان اصطلاحی است منعطف که اغلب پژوهشگران از نگرگاه فوکو بدان نگریسته و انجام آن را تا حد زیادی وابسته به چارچوب معرفت‌شناختی[۵] می‌دانند (Graham, 2005). تحلیل گفتمان یا گفتمان‌کاوی ایجاد یک مکانیسم مناسب و اعمال آن در کشف و تبیین ارتباط متن با کارکردهای اجتماعی ـ فکری آن است (یارمحمدی، ۱۳۹۳: ۱۰۲). تحلیل گفتمان رویکردی واحد و یگانه نیست، بلکه مجموعه‌ای از رویکردهای بینارشته‌ای بوده که می‌توان مطالعات و پژوهش‌های گسترده‌ای در قلمروهای گوناگون اجتماعی انجام داد. تحلیل گفتمان انتقادی قدرت پشت کلمات را بررسی می‌کند. معضلاتی چون: نابرابری، مشکلات اجتماعی، سلطه و مسائل جهانی (Fowler, 1991). فرکلاف و وداک معتقدند که از اصطلاح تحلیل گفتمان انتقادی دو استفادهٔ مجزا می‌شود؛ نخست برای توضیح همان رویکردی که فرکلاف پایه‌گذار آن بوده و همچنین عنوانی برای جنبشی وسیع و گسترده درون حیطهٔ تحلیل گفتمان که رویکردهای متعددی داشته و رویکرد خود فرکلاف نیز جزئی از آن است (Fairclaugh & Wodak, 1997). تحلیل‌گران

انتقادی در مرحلهٔ اول، تحلیل کاملی از بافت متن حاصل می‌آورند و در مرحلهٔ بعد اقدام به تفسیر نتایج آن می‌کنند.

رویکرد نورمن فرکلاف

به باور فرکلاف، گفتمان‌ها روش‌های بازنمایی ابعادی از جهان پیرامون‌اند: پردازش‌ها، مناسبات و ساختارهای جهان مادی، «جهان ذهنی» اندیشه‌ها، احساسات، باورها و چیزهای از این نوع، و جهان اجتماعی. ممکن است ابعاد خاصی از جهان به شیوه‌های مختلفی بازنمایی شوند، بنابراین ما معمولاً در جایگاهی قرار داریم که ناگزیریم روابط میان گفتمان‌های متفاوت را مورد توجه قرار دهیم. گفتمان‌های متفاوت دیدگاه‌های متفاوت نسبت به جهان‌اند، و با رابطه‌های متفاوت مردم با جهان، که خود به جایگاه آن‌ها در آن جهان، هویت فردی و اجتماعی آن‌ها، و روابط اجتماعی آن‌ها با سایر مردم بستگی دارد، گره خورده‌اند. گفتمان‌ها نه‌تنها جهان را آنگونه که هست (یا آنگونه که به نظر می‌رسد باشد) بازنمایی می‌کنند، بلکه به شکلی خیالی جهان‌های ممکن را که متفاوت از جهان واقعی‌اند بازنمایی می‌کنند، و با برنامه‌های تغییر جهان به شیوه‌هایی خاص با یکدیگر هماهنگی دارند. روابط میان گفتمان‌های متفاوت یکی از مؤلفه‌های روابط میان افراد متفاوت است، ممکن است یکدیگر را تکمیل کنند، با یکدیگر رقابت کنند، یکی بر دیگران تسلط داشته باشد، و چیزهایی از این نوع (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۲۴).

آشکارترین مشخصه‌های متمایزکنندهٔ هر گفتمان مشخصه‌های واژه‌ها و روابط معنایی میان آن‌هاست: گفتمان‌ها جهان را به گونه‌هایی مخصوص به خود بازنمایی می‌کنند. اما گفتمان‌ها به‌واسطهٔ عناصر دستوری نیز از یکدیگر متمایز می‌شوند. آن‌ها در چگونگی بازنمایی رویدادهای اجتماعی (فرایندها، مردم، اشیا، ابزارها، زمان‌ها، مکان‌ها) با یکدیگر

متفاوت‌اند و این تفاوت علاوه بر اینکه می‌تواند واژگانی باشد، دستوری هم هست. تفاوت میان اسم‌سازی و فعل یک تفاوتی دستوری است، تفاوت میان افعال معلوم و مجهول و ... نیز تفاوتی دستوری‌اند.

در توضیح روش فرکلاف باید اشاره کرد که وی ابتدا متون مشخص‌شده را از منظر قواعد دستوری، واژگانی و زبان‌شناختی بررسی می‌کند و سپس با شناسایی گفتمان‌هایی که در متن مشاهده می‌شود، پیوند آن‌ها را با عوامل تاریخی، جامعه‌شناختی، اجتماعی، قدرت و ... مطالعه می‌کند. او نخستین مرحله از روش پیشنهادی خود را با توجه به مسائل اثرگذار بر سطوح دستوری، واژگانی و ساخت‌های متنی آغاز می‌کند. برای وی مهم است که ارزش‌های تجربی ویژگی‌های دستوری زبان چیستند. به شکل دقیق‌تر او به نوع فرایندها و مشارکت‌کنندگان چیره در ارتباط توجه دارد. از دیگر نکات مدنظر او بررسی ابعاد لایه‌های دستوری، مثل ارزش‌های رابطه‌ای نهفته در این سطوح، است؛ ارزش‌هایی مانند ضمایر، وجوه مختلف جمله و وجهیت رابطه‌ای. سطح بعدی مورد توجه این زبان‌شناس بریتانیایی، سطح واژگانی است؛ این‌که کدام واژه‌ها واجد ارزش‌های رابطه‌ای‌اند. برای نمونه، به نوع لحن کلمه‌ها (رسمی ـ محاوره‌ای) عنایت داشته و یا از به‌کارگیری سازوکار استعاره و کنایه بهره می‌برد. برای وی ارزش‌های تجربی میان واژگان که خود را به‌صورت روابط معنایی (هم معنایی، شمول‌معنایی و تضاد معنایی) آشکار می‌سازند، برجسته است. آخرین لایهٔ توجه به ساخت‌های متنی است که در این‌جا بحث قدرت در گفتمان به میان می‌آید. در این رویه مشارکت‌کنندهٔ قدرتمندتر محدودیت‌های مهمی برای سخن گفتن آن طرف دیگر که از قدرت کم‌تری برخوردار است اعمال می‌کند. این کار از طرق مختلفی می‌تواند شکل بگیرد، مانند: کنترل موضوع صحبت، صورت‌بندی، قطع صحبت دیگران و اجبار دیگران به واضح و صریح‌تر سخن گفتن (فرکلاف، ۱۳۹۸: ۲۰۶).

این پژوهش با معیار قرار دادن مؤلفه‌های فرکلاف، روابط معنایی، سازوکار استعاره و کنایه، توجه به ارزش‌های تجربی و رابطه‌ای نشان خواهد داد که گفتمان‌های حاکم بر سطوح زیرین دیالوگ‌های نمایشنامه چه تأثیری بر جهان متن گذارده‌اند. عواملی که نه‌تنها جهان متن را متأثر ساخته بلکه دریچه‌ای نوین به روی ما بازخواهند کرد تا با فضای فکری «غلامحسین ساعدی» درست‌تر آشنا شویم. ارزش تجربی، ردپا و سرنخی از روشی به‌دست می‌دهد که در آن تجربهٔ تولیدکنندهٔ متن از جهان طبیعی یا اجتماعی بازنمایی می‌شود. ارزش تجربی با محتوا، دانش، و اعتقادات سروکار دارد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۸۴).

۵. تحلیل داده‌ها

فرکلاف در سطح توصیف داده‌ها، تعدادی پرسش اصلی و فرعی مطرح می‌سازد. در این بخش با توصیف اثر ساعدی، به این پرسش‌ها پاسخ خواهیم داد.

الف) لایهٔ دستوری:

ویژگی‌های دستوری زبان حامل کدام ارزش‌های تجربی هستند؟[۶]

* بابای مدرسه: .... (به دختر) زبونش بار داره، حتماً سر دلش سنگینه (آ، ص۷۹).

* مکانیک: ... ممکنه خفه بشی؟

مرد روی بالکن: نه. خفه نمی‌شم، من تا آخر عمر حرفمو می‌زنم (آ، ص۶۹).

*پیرمرد: حالا بایدچیکار کنیم؟

مرد روی بالکن: باید مردم رو خبر کنیم (آ،ص۵۸).

* ناظم:[...] امید باور کردن است (د، ص۲۱).

همانطور که گفته شد ارزش تجربی می‌تواند بیانگر تجربهٔ مولف متن از جهان پیرامون باشد. دیالوگ‌های بالا که از هردو نمایشنامه آورده شده‌اند خود گویای ارزش تجربی متن هستند. هرچند این بازنمایی تجربه خود می‌تواند به اشکال گوناگون دیده شود؛ از توصیفاتی فاقد بار ایدئولوژیک گرفته (نمونهٔ ۱) تا کنش‌هایی که برپایهٔ روابط علّی ـ معلولی رقم می‌خورند (نمونهٔ ۳). ارزش تجربی در بطن خود می‌تواند دارای مفاهیم ایدئولوژیک آشکار و نهانی باشد، برای مثال در نمونهٔ دوم، تقابل بین دو کاراکتر «مکانیک» و «مرد روی بالکن»؛ جلوه‌ای از رویارویی بین دو گفتمان حاضر در عصر پهلوی دوم است که در بخش تبیین به تفصیل درمورد آن‌ها نکاتی بیان خواهد شد.

ویژگی‌های دستوری دارای چه ارزش‌های رابطه‌ای هستند؟

از مهم‌ترین این موارد می‌توان به وجهیت، وجوه جمله و ضمایر اشاره کرد.

ـ از کدام وجوه استفاده شده است؟

❋ خبرنگار: [...] خب اولین بار این هیولا را کی دید؟

پیرمرد: بنده دیدم قربان، بنده دیدم (آ، ص۴۳).

❋ پیرمرد: [...] آدم چیزی رو که ندیده نمی‌تونه افترا بزنه.

مکانیک: (با خشم) صبر کن یه دقه مادر.

مادر مکانیک: می‌خوام بدونم از ما بهترون نبوده؟ (آ،ص۱۵).

❋ دختر: بابا به‌خدا این دست انداخته و داره مسخره‌ت می‌کنه.

پیرمرد: خفه‌خون بگیر دخترهٔ سلیطه!

دکتر: ای بابا. باز چه خبر شده؟ بگو چی شده آقا؟ (آ،ص۶۲).

❋ صداها: ساکت! ساکت!

معلم:... قضیه جدیست، الان شروع می‌شه.

معلم: (خطاب به محصل) تمام کن، فوراً تمام کن (د، ص۱۷).

در مثال‌های بالا شاهد وجوه متنوعی در سطح جمله هستیم که به‌سادگی قابل تشخیص هستند؛ وجوهی ازقبیل: امری، خبری و پرسشیِ دستوری. برای نمونه در مثال اول هریک از دیالوگ‌ها به‌ترتیب دارای وجوه پرسشی دستوری و خبری هستند. هرجمله می‌تواند در قالب وجوه مختلفی بیان شود که عناصر کلامی قدرت در برخی وجوه ملموس‌تر است؛ همانند وجه امری. برای مثال در نمونه دیالوگ آخر، معلمان در تلاش هستند تا با لحنی آمرانه و ایجاد فضایی مرعوب‌کننده، دانش‌آموز را به دیکته نوشتن و تمام کردن آن وادار کنند و یا دیالوگ سوم ملاحظه می‌شود، (دکتر) که از موضع قدرتمندتری نسبت به (پیرمرد) برخوردار است از او پرسشی دستورانه دارد، اما همین (پیرمرد) دختر خود را به ساکت ماندن هشدار می‌دهد.

ـ آیا ویژگی‌های مهم وجهیت رابطه‌ای[۸] وجود دارند؟

* پیرمرد:... اینا چیه؟

دکتر: چیزی نیست. قرص خوابه.

پیرمرد: قرص خواب؟

دکتر: بله. شما هرجوری شده باید استراحت بکنین. نترسین چیز بدی نیست (آ،ص۸۶).

* مکانیک: مگه تو مال این محل نیستی؟

مرد روی بالکن: با اجازه‌تون چرا.

مکانیک: پس نباید خودتو بکشی کنار (آ، ص۲۳).

* معلم: (خطاب به محصل) من آنچه را می‌گویم تو باید بنویسی (د، ص۲۰).

همانطور که ملاحظه می‌شود در نمونهٔ اول، «دکتر» با استفاده از فعل کمکی «بایستن» رابطهٔ مبتنی بر قدرتی را که مابین خود و «پیرمرد» وجود دارد پررنگ کرده و با اقتدار یک‌سویهٔ خویش وی را به استراحت کردن (و بالطبع آن به زحمت نینداختن دیگران) امر

می‌کند. در مثال بعدی مشاهده می‌شود شخصیت مکانیک که در میان همسایگان از خصوصیات قلدرمآبانه بیشتری برخوردار بوده، از اقتدار لمپنیستی خود برای هشدار به شخصیت مقابل بهره می‌برد. در آخرین مثال نیز شاهد اقتداری یک‌جانبه هستیم که وجهیت رابطه‌ای جمله را مشخص می‌کند. «معلم» در این‌جا به بهترین شکل، مناسبات قدرت جاری در یک نظام دیکتاتوری را برای مخاطب، متصور می‌سازد.

ـ آیا ضمائر «ما» و «شما» در متن به‌کار رفته و نحوهٔ استفادهٔ آن‌ها چگونه است؟

*مرد روی بالکن:.. دیگه کسی وسط حرف من فضولی نمی‌کنه؟

بابای مدرسه: نخیر قربان.

مرد روی بالکن: مطمئن باشم؟

مردم: به شما قول می‌دیم، مطمئن باشین (آ، ص۳۷).

* ناظم: ما زبده‌ها را تشویق می‌کنیم [....] ولی برای مردودین چه کاری می‌توانیم بکنیم جز تنبیه و تهدید؟ (د، ص۱۳).

در پاره‌گفتار نخست، «مرد روی بالکن» واجد اقتدار بوده که سایر افراد وی را با ضمیر «شما» خطاب می‌کنند. البته می‌شود از این سطح فراتر رفت و به این درک رسید که عوام در بزنگاه‌هایی که نیاز به هدایت شدن از سوی قشر پیشرو و روشنفکر را حس کرده‌اند، آن‌ها را مورد احترام و تفقد قرار داده‌اند. در نمونهٔ دوم، ضمیر (ما)یی که توسط ناظم استعمال می‌گردد بیانگر کل سیستم دیکتاتوری حاکمه است که قصد دارد تمام اعضای جامعه را یکدست و ماشینی تربیت کند و مکانیسم‌های پاداش و تنبیه دقیقی برای همگی تعبیه سازد.

ب) لایهٔ واژگانی:

چه واژگانی دارای ارزش‌های رابطه‌ای هستند؟ این پرسش معطوف به این نکته است که چگونه انتخاب کلمات متن بستگی به روابط اجتماعیِ بین شرکت‌کنندگان دارد و چگونه به ایجاد این روابط کمک می‌کند (همان: ۱۸۰).

ـ آیا کلماتی وجود دارند که آشکارا رسمی یا محاوره‌ای باشند؟

* پیرمرد: حرف دهنتو بفهم. همچی می‌کوبم تو دهنت که دندونات بریزه تو شیکمت (آ،ص۵۵).

* مرد: همه بازیا سر اینه؛ هرشب می‌خواد یه بامبول سر مردم درآره (آ،ص۶۱).

* دکتر: بالأخره باید فهمید این کیه که اومده بیخ گوش ما دزدخونه وا کرده (آ، ص۲۵).

* معلم: سکوت مطلق، جلسهٔ رسمی است. شروع می‌کنیم (د، ص۱۶).

* معلم: جر و بحث نکن. اطاعت، فقط اطاعت کن (د، ص۲۰).

درمورد لحن رسمی یا محاوره‌ای شخصیت‌ها در «آی بی‌کلاه، آی باکلاه» باید اذعان داشت که فقط شخصیت «دکتر» و «افسر نگهبان» تاحدی از بیان رسمی برخوردارند و مابقی پرسوناژها واجد لحن محاوره‌ای هستند. اما به‌طور مطلق هیچ یک از آنان دارای لحن و بیان رسمی نیستند. عبارت‌هایی چون «می‌کوبم تو دهنت»، «بامبول درآوردن»، «بیخ گوش»، «دندونا بریزه تو شیکمت» تماما خلق‌کنندهٔ موقعیت‌هایی غیررسمی بوده که بالطبع آن روابط اجتماعیِ پس آن نیز عامی و واجد رسمی‌بودنِ کم‌تر است. اما دو نمونهٔ آخر، نشان‌دهندهٔ موقعیتی است که در آن از انتخاب‌های رسمی‌تری استفاده شده است. از طریق این قبیل انتخاب‌ها می‌شود به نوع و کیفیت روابط اجتماعی جاری پی برد.

واژگان در این نمایشنامه دارای چه ارزش تجربی‌ای هستند؟

ـ چه نوع روابط معنایی (هم معنایی، شمول‌معنایی و تضاد معنایی) به‌لحاظ ایدئولوژیک معنادار بین واژگان به چشم می‌خورد؟

* دختر:... دیگه از فردا نمی‌تونیم تو محله سر بلند کنیم، کسی باورش نمی‌شه، همه می‌گن دیوونه شدی، خیالاتی شدی.

پیرمرد: [...] دیگه کار از کار گذشته، تو چطور حالیت نیست؟

دختر: بابا، بابا خودتو بی‌ابرو می‌کنی، تو اعصابت مریضه، وضع روحیت خوب نیست (**هم‌معنایی**) (آ،ص۵۶).

* مرد روی بالکن:[...] من هرچی که می‌گم شماها خودتونو می‌زنید به اون راه. کثافت می‌زنین به خودتون، چرا؟ واسه این‌که می‌ترسین، همه‌تون، همه‌تون از دم می‌ترسین، ترس مثل خون بیست و چهار ساعته توی تنتون می‌گرده، هی دست و پاتونو جمع می‌کنین و تو خودتون فرو می‌رین تا جایی که فلج بشین و دیگه نتونین تکونی بخورین (**هم‌معنایی**)، (آ،ص۴۰).

* دکتر: متأسفانه باید اعلام کنم که پیرمرد دچار یک نوع پسیکوز ناگهانی و حاد شده.

مکانیک: دچار چی شده؟

دکتر: پسیکوز، یک نوع جنون حاد و خطرناک (**شمول معنایی**) (آ، ص۸۳).

*معلم اول: او اصلاً معنی خوشبختی و بدبختی، سعادت و بیچارگی را نمی‌داند.

معلم سوم:.. فرق تنبیه و تشویق

معلم اول: جایزه و جریمه

معلم دوم: عاقبت خوب و عاقبت بد را... (د، ص۳۰)؛ **تضاد معنایی**.

هم‌معنایی یعنی موردی که در آن واژگان تقریباً واجد معنای واحدی هستند. در اغلب موارد می‌توان این واژگان را با تأثیر کم به‌جای یکدیگر به‌کار برد. برای مثال در نمونهٔ اول از تعابیری استفاده شده که تقریباً می‌شود آن‌ها را به‌جای یکدیگر به‌کار برد. در نمونهٔ

دیالوگ اول، تعابیری چون: «خیالاتی شدن»، «دیوانه شدن»، «وضع روحیت خوب نیست» از جملهٔ این موارد هستند. شمول معنایی، موردی است که معنای یک واژه در بطن معنای کلمه‌ای دیگر نهفته است (همان: ۱۷۷). شمول معنایی نشانگر این است که یک واژه یا عبارت حامل معنای خاصی است که امکان وجود بار ایدئولوژیک در آن محتمل است. در نمونهٔ آخر نیز به تضاد معنایی برمی‌خوریم؛ تضاد معنایی می‌تواند همان ناسازگاری معنایی باشد (همان: ۱۷۸).

نقش سازوکار استعاره و کنایه در واژگان به چه نحو است؟

استعاره:

* دکتر:... همه وحشت‌زده‌ن و احساس خطر می‌کنن.

بابای مدرسه: بله آقا، حتی یک نفر نتونسته چشم رو هم بذاره (آ، ص۴۲).

* معلم اول:[...] اهانت‌آور است، اهانت‌آور است.

معلم دوم: در اینجا به نفس «دیکته» توهین شده (د، ص۲۸).

* ناظم: نون اضافه است، خواهم برد، نه نخواهم برد.

صداها: نون اضافه است، خط بزن، پاک کن.

معلم: بنویس؛ من چشم‌بسته، گوش‌بسته، فرمان خواهم برد [...] فقط همین، خواهم برد.

محصل: اضافه نیست، نخواهم برد (د، ص۲۶).

* معلم سوم: محصّل مردود و مطرود، همچون دملی است که باید هرچه زودتر به فکر چاره‌اش بود (د، ص۳۰).

* خبرنگار: خب آقایون! اومدن این اجنبی باعث چه تغییراتی در محل شده؟ (آ، ص۴۲).

در نمونهٔ نخست، واژه‌های «همه» و «یک‌نفر» در لایهٔ بیرونی به همسایگانی اشاره دارد که از سروصدای پیرمرد و مرد روی بالکن نتوانسته‌اند بخوابند، اما اگر دقیق‌تر بنگریم

درخواهیم یافت که نویسنده از این واژگان استفاده کرده تا استعاره‌ای باشد برای ملت ایران؛ ملتی که به‌سبب دشمنان خارجی و سوءتدبیر عوامل داخلی همواره در خطر و وحشت و ناامنی به‌سر برده‌اند. در مثال بعدی، اگر بخواهیم با دقت بیشتری بنگریم، این اهالی قدرت‌اند که به دانش‌آموزان خود (مردم) مسائل گوناگون را دیکته می‌کنند و هرگونه اهانت به این مهم، که مصداقی از قدرتِ قدرتمندان است نوعی مبارزه و جسارت محسوب می‌شود. درواقع واژهٔ «دیکته» به‌نوعی کاربردی استعاری از کل دیکتاتوری و نظام حاکمیت وقت است. نون اضافه که برسر فعل «بردن» استفاده می‌شود استعاره از مخالفت‌ها، مبارزات و بیان عقاید است که در این پاره‌گفتار محصل (انسان آگاه) به هیچ عنوان نمی‌خواهد از آن‌ها دست بکشد. کلمهٔ «اجنبی» که در آخرین مثال آورده شده است؛ استعاره‌ای از حضور یک نیروی خارجی در بافتار جامعه است که بالطبع این حضور، تودهٔ مردم این ذهنیت را پیدا می‌کنند که ممکن است تغییراتی حتی اندک در محیط پدید آید که این‌چنین نمی‌شود.

کنایه:

کنایه؛ نوعی کنش تأثیری است که در آن مؤلف متن به‌دنبال راهکارهای بلاغی است تا بتواند به نحوی کلام مدنظر خویش را منتقل سازد به شکلی که بیشترین اثرگذاری را داشته باشد.

* مرد روی بالکن:... به فرض که منو زدین، دک و دنده‌مم خرد کردین اما اونا چی؟ اونا که اون تو ان؟

مکانیک: اگه دهن تورو ببندیم، اگه صدای تورو خفه کنیم، اون‌وقت همه چی درست میشه (آ،ص۶۵).

* مرد روی بالکن:... این جناب دکتر دنبال خر مرده می‌گرده تا نعلشو بکنه... (آ، ص۴۸).

* معلم: (خطاب به محصل) تو نباید سر خود چیزی بنویسی، مگر اینارو به تو نگفته‌اند؟

محصل: پس چه‌کار کنم؟

معلم: تنها چیزی را که دیکته می‌کنند باید نوشت... (د، ص۱۷).

در عبارات منتخب بالا، شاهد کنایه‌هایی هستیم که یا از ایجاد فضایی بسته برای نخبگان یک جامعه حکایت دارند و یا در باب تأمین منافع مادی سخن می‌گویند. در مثال آخر، ملاحظه می‌شود که ساعدی، عزم این را داشته کنایه‌ای به سیستم دیکتاتوری اذیت‌کنندهٔ زمان خود بزند؛ نظام‌های توتالیتری که سایهٔ مستبدانهٔ خود را در تمامی عرصه‌ها گسترانیده و بافت فرهنگی ـ آموزشی را مضمحل می‌سازد.

ج) لایهٔ ساخت‌های متنی:

آیا روش‌هایی وجود دارند که با استفاده از آن‌ها یک مشارکت‌کننده نوبت سخن گفتن دیگران را کنترل کند؟

* پیرمرد: چیکار می‌خوایین بکنین؟ می‌خوایین آتیشم بزنین؟

دختر: آقای دکتر! تو رو...

مرد: (حرفش را قطع می‌کند) ساکت باش خانم، می‌خواد معاینه‌ش کنه (آ، ص۸۰).

*مکانیک: آخه اینکه نمی‌شه، ما اینجا وایستادیم و شمام هی سؤال و جواب می‌کنید. [....] باور کنین حالا که وقت این حرفا...

دکتر: (حرفش را قطع می‌کند) اگه یک دقیقه اجازه بدید به نتیجه هم می‌رسیم (آ، ص۱۹).

* بابای مدرسه: این حرفا به چه درد می‌خوره؟ چه صاحاب داشته باشه و چه نداشته باشه به هرحال الان ...

دکتر: (حرفش را قطع می‌کند) چطور به‌درد نمی‌خوره؟ بالأخره باید فهمید موضوع رو (آ، ص۲۵).

اثرگذاری بر روی صحبت‌های افراد و همچنین کنترل نوبت سخن گفتن ایشان، خود نشانگر اقتدار تک‌سویه و بااهمیتی است که توانسته بر روی مشارکان در یک گفت‌وگو مؤثر واقع شود؛ مسئله‌ای که نمود آن در دو مثال بالا آورده شده است؛ برای نمونه شخصیت «دکتر» با توجه به دانش خود بر روی صحبت‌های سایرین تأثیر نهاده و سخنان آنان را قطع می‌کند. این قسمت از الگوی فرکلاف می‌تواند قابل تعمیم به جهان بزرگ‌تری باشد که در آن عناصر قدرت، نفوذ خود را به وضوح به رخ می‌کشند.

در نمایشنامهٔ «آی بی‌کلاه، آی باکلاه»، محدودهٔ فعالیت، مبارزه علیه ناآگاهی، خرافه و جهل است و نوع فعالیت‌ها می‌تواند شامل «انذار دادن به اهالی از خطرات در حال وقوع» و «عدم همراهی با قشر به ظاهر روشنفکرِ وابسته» و «رها شدن از بند معذوریت‌های روزمره برای نیل به آگاهی و آزادی» باشد که در سراسر دیالوگ‌ها به چشم می‌خورد:

ـ مرد روی بالکن: خب بد باشین، لج باشین، دودش تو چشم خودتون می‌ره. من می‌گم با چشمای خودم دیدم که یه عده اومدن و رفتن اون تو، این دیگه جروبحث نداره که (ص۶۳).

این متن دارای دوازده شخصیت اصلی (به‌جز پیرزن و دزدها) بوده که تمامی آن‌ها در ماجرای حادث‌شده به شکلی گرفتارند؛ «مرد روی بالکن» علی‌رغم تضادهای شخصیتی‌اش و مشکلاتی که در پردهٔ اول برای سایرین ایجاد می‌کند، خواستار رفع خرافه‌ها، تاریکی‌ها و عدم اعتماد به روشنفکر حامی حاکمیت (دکتر) است. این شخصیت، جایگاه کنش‌گر (کنشی از نوع مبارزه) را در اختیار دارد، حال آن‌که سایر اهالی محل به محوریت شخصیت «دکتر» در آن سوی محور فاعلیت قرار دارند که با لحن به‌ظاهر مودبانهٔ خود سعی بر دفاع

از نظم سیاسی ـ اجتماعی فعلی داشته و نواقص و کاستی‌های موجود در محیط پیرامون را خیلی بنیادین نمی‌بیند:

ـ دکتر: (خطاب به خبرنگار).... به نظر من احتیاجات و اشکالات این محل در چند نکته خلاصه می‌شود... اما مهم‌ترین آن‌ها توجه اولیای امور به لزوم یک اسم و عنوان شایسته برای این محل است... بنده حاضرم [...] محله را به اسم دکتر ثباتی نام‌گذاری کنم. خواهش می‌کنم این مسئلهٔ اخیر را با حروف درشت در روزنامه‌تون منعکس کنید (ص۴۷).

گفتنی است که همین نظم سیاسی خود روشن‌کنندهٔ هویت درونی فاعلان دفاع‌کننده از آن است؛ برای نمونه شاهد شخصیت «مکانیک» هستیم که از دغدغه‌های روزمرهٔ خود فراتر نرفته و اغلب با لحن تند و ناسزاگونهٔ خویش بر «مرد روی بالکن» حمله‌ور می‌شود:

ـ مکانیک: (خطاب به مرد روی بالکن) من می‌دونم چی می‌خواد، یه فصل کتک مفصل که دک و پوزشو خرد کنیم، خونین و مالینش کنیم، اون‌وقت راحت می‌شه و گورشو گم می‌کنه (ص۶۵).

در این متن ما نظاره‌گر شخصیتی (دکتر) هستیم که بنا به جایگاه طبقاتی متفاوتش نسبت با بقیهٔ اهالی، لحن و نوع بیان متفاوت‌تری دارد. «دکتر» تنها فردی است که در آن محله دارای اتومبیل بوده و از رفاه اقتصادی بالاتری نسبت به سایرین برخوردار است، اما در عمق رفتار و سخنان او می‌توانیم شاهد دید از بالا به پایین وی نسبت به بقیه باشیم.

ـ دکتر: می‌دونین درسته که من یه قراضه به اسم ماشین دارم ... اما اشکال کار اینه که راننده‌ام رفته شهر... و ماشین من یه قلق به‌خصوصی داره که هرکسی نمی‌تونه برونه (ص۲۷).

درمورد «مرد روی بالکن» نیز باید اذعان کرد که در پردهٔ اول، وی بر روی تراس یا بالکن خانهٔ خویش ایستاده و از آن‌جا با مردم گفت‌وگو می‌کند. یحتمل ساعدی با ترسیم فاصله بین روشنفکر مستقل و عوام، خواستار نشان دادن این مطلب بوده، که وجود این افتراق، ولو با اجحاف‌گریِ روشنفکر می‌تواند اوضاع ناگواری را فراهم آورد. عبدالعلی

دستغیب درباب رفتار یک بام و دو هوای «مرد روی بالکن» می‌گوید: «...انگیزهٔ کارهای او شاید بر خودش نیز مجهول باشد، شاید او روزی فردی بوده که به مبارزهٔ اجتماعی ایمان داشته و با تمام وجود به آن پیوسته بوده لیکن در عمل خلاف آمال خود را مشاهده کرده و اکنون به همه‌چیز و همه‌کس بدگمان است» (دستغیب، ۱۳۵۴: ۲۰).

در درام و به‌ویژه درامی که سرشار از کنایه‌ها و استعارهای اعتراضی علیه ناآگاهی و ایضا تند کردن آتش این جهل توسط قوای حاکمه است، زبان از جایگاه رفیع و درخور توجه‌ای برخوردار است. در «آی بی‌کلاه، آی باکلاه» زبان حامل مسائل ایدئولوژیکی پنهان و آشکاری است که نویسنده درصدد بوده تا مخاطب آن‌ها را در بزنگاهی درست، کشف کند. اگر شخصیت «مرد روی بالکن» این جمله را در پردهٔ اول نمایش بیان می‌کند:

ـ مرد روی بالکن: من این‌جا واستاده‌ام و همه جارو خوب می‌بینم (ص۴۰).

بنا دارد تا به مخاطب نهیب بزند و بفهماند که روشنفکر آگاه و مستقل از حکومت، علی‌رغم متزلزل بودن شخصیت خویش باز هم به‌دقت در حال رصد کردن فضای جامعه است تا اتفاق ناگواری پیش نیاید. از دیگر کارکردهای زبان در این‌گونه نمایش‌ها وجود داشتن درگیری و نزاع کلامی بوده که این مسئله در عرصه‌ای وسیع‌تر بیانگر جدال گفتمان‌های مختلف در یک نظم گفتمانی حاکم بر دوران نویسنده است.

در نمایش «دیکته»، محدودهٔ فعالیتی که ملاحظه می‌شود اطاعت نکردن و سرخم نکردن «محصل» در مقابل اسباب و عمال جور است و نوع این فعالیت‌ها از طریق تشویق، تطمیع، تنبیه، تهدید و نهایتاً به‌قتل رساندن روشنفکر آگاه است. جایگاه‌های فاعلی می‌توانند چند بعدی باشند؛ برای نمونه در نمایش «دیکته» فاعل مبارزه‌گر و روشنفکر، شخصیت «محصل» است که از هرسو مورد هجمه قرار می‌گیرد. اما در مقابل فاعل سرکوبگر به‌طور مشخص «معلم» است و در برخی ابعاد، این «معلم دوم»، «معلم سوم» و «ناظم» هستند که

در این مرتبه قرار می‌گیرند. در متن «دیکته» رابطه‌ای که بین محصل و سایرین برقرار است از نوع اعمال جبر و نفوذ است. تمامی مسئولان مدرسه بر آن هستند تا اغلب آمرانه حرف خود را به کرسی بنشانند و حتی بسامد افعال امری در این نمایشنامه بسیار زیاد است. درست است که محصل به خواسته‌های معلمان و ناظم اهمیتی نمی‌دهد و تهدیدهای آنان را با خنده رد می‌کند، اما نباید در این تله گرفتار آییم که این رابطه، پیوندی کاملاً دوسویه، برابر و متعادل است؛ چراکه همان‌طور که گفته شد بیشتر شاهد وجه امری هستیم تا وجوه دیگر. از تفاوت‌های مضمونی این دو متن می‌توان به این نمونه اشاره کرد که در نمایشنامهٔ «آی بی‌کلاه، آی باکلاه» نویسنده با قرار دادن فاکتورهایی ازقبیل اتومبیل شخصی، حق ویزیت، درخواست برای درج نام محله به اسم خود شخص، برای شخصیت «دکتر» حدود و ثغور طبقاتی معین می‌کند، لیکن در این متن (دیکته)، خبری از این‌گونه دسته‌بندی نیست. در نمونهٔ مطالعاتی دوم، زبان دارای نقش گسترده‌تر و وسیع‌تری است، چراکه می‌خواهد، خواست و ارادهٔ سیستم تمامیت‌خواه، در دورماندن توده از حقیقت را عیان سازد. درواقع زبان خواهان آن است تا مجراهای ارتباطی این مهم را تعیین کند. در نمایش «دیکته» زبان کارکردی دستوری و دیکته‌وار دارد که در سراسر دیالوگ‌ها این مهم حس می‌شود.

جان کلام ساعدی در نمایشنامه‌های «آی بی‌کلاه، آی باکلاه» و «دیکته و زاویه»؛ آگاهی و رهایی از بند جهل و غفلت است. ذات نظام دیکتاتوری بر ناآگاهی استوار بوده که صرفاً بر آگاهی‌های کاذب دامن می‌زند. ساعدی به‌عنوان نویسنده‌ای با مشی چپ که مدتی نیز با سازمان چریک‌های فدایی خلق همکاری داشته،[۹] در آثارش سؤال دیگری نیز مطرح می‌کند که «چرا»؟ چرا «سلطنت» باید اجازهٔ توزیع غیرمنصفانهٔ امکانات اقتصادی، آموزشی و رفاهی را بدهد؟ چرا ماهیت سلطنت در خود با نوعی انحصارطلبی همراه است؟ چرا

برخی به‌دلیل جاری بودن خون سلطنتی در رگ‌های خود از فرصت‌های مناسب‌تری بهره خواهند برد، در حالی‌که همین فرصت‌ها و زمینه‌های پیش‌آمده بر آگاهی بیشتر این قشر خواهد انجامید، هرچند که احتمالاً اینان برای حفظ جایگاه خود از این نوع آگاهی استفاده‌های مخربی علیه عوام خواهند داشت.

دیدگاه‌های مارکسیستی فارغ از گرایش‌های آن همواره اهداف و اصول مشترکی را دنبال می‌کرده که یکی از آن‌ها رفع نظام سرمایه‌داری است. البته گوهر مراد عرصهٔ متون خود را وسیع‌تر کرده و به‌دنبال منکوب ساختن نظام دیکتاتوری با ارتقای سطح آگاهی توده است؛ مسئله‌ای که به وضوح در نمایش «دیکته» بیان می‌شود؛ وضعیتی که شخصیت «محصل» در آن به‌عنوان فرد آگاه جامعه، هیچ‌گونه حاضر به سپردن رهایی، اندیشه و آزادی خود به غیر نبوده و با مرگ شجاعانهٔ خویش بر این مطلب صحه می‌گذارد. در این‌جاست که به درک دقیق‌تری از تقابل گفتمان‌های چپ‌گرایانه و پهلویسم خواهیم رسید؛ فضایی که ایدهٔ ساعدی در آن معنای کاملی یافته و خواستار ایستادگی در برابر این میزان از ناآگاهی و سوءاستفاده‌های دیکتاتور از آن است. این مطلب که دورهٔ پهلوی دوم و ایدئولوژی مدنظرش یعنی پهلویسم حاوی چه نکات مثبتی بوده نیز امری است علی حده؛ چراکه قطعاً نمی‌توان تصویری سیاه یا سفید برای یک دوره متصور شد، اما این اقدامات و روش‌های فکری ناشی از پهلویسم بیشتر در نگرگاه ساعدی ـ با گرایشات چپ ـ ضامن تباهی و ناآگاهی تودهٔ مردم است.

دیگر عناصر مؤثر بر جهان متن

حتی نام نمایشنامه‌ها نیز واجد نکات درخور توجهی می‌تواند باشد؛ برای نمونه هنگامی‌که در عنوان نمایشنامهٔ «آی بی‌کلاه، آی باکلاه» دقت می‌کنیم، می‌توانیم دریابیم که شاید

نویسنده خواهان آن بوده تا با مخاطب از فقدان و وجود چند مشخصه صحبت کند؛ فقدان و وجود آگاهی، دانش، قدرت، سلطه و... . حتی این مسئله را می‌شود به یکی از کلیدی‌ترین پرسوناژهای این متن یعنی «مرد روی بالکن» نیز تعمیم داد؛ چراکه در پردهٔ نخست (آی بی‌کلاه)؛ این شخصیت ـ که همانطور که قبلاً بیان شد، عنصری کنش‌گر و فعال علیه حاکمیت است ـ با تودهٔ مردم هنوز همراه نشده و شاید امیدی به بهبود اوضاع جامعه ندارد، اما در پردهٔ دوم (آی باکلاه) نظر خود را تغییر داده و سعی در اصلاح وضع موجود دارد؛ پس عنوان این نمایشنامه نیز می‌تواند در باب همراهی یا عدم همراهی قشر روشنفکر با مردم باشد.

نکتهٔ قابل‌تأمل دیگر، بهره بردن نویسنده از کلام مقدس در ابتدای نمونهٔ مطالعاتی اول است؛ در نمایشنامهٔ «آی بی‌کلاه، آی باکلاه» ملاحظه می‌کنیم که قسمتی از آیهٔ ۱۹ سورهٔ احزاب آورده شده است.[۱۰] استفاده از کلام مقدس یکی از راه‌های اقناع و همچنین مشروعیت‌بخشی است؛ درواقع یکی از سازوکارهایی که ساعدی برای مشروعیت‌دادن به متن خویش استفاده کرده، به‌کارگیری کلام مقدسی است که رابطهٔ تنگاتنگی با قسمت‌هایی از درام دارد؛ اگر مفهوم آیه را مدنظر داشته باشیم و همچنین به این نکته توجه کنیم که در داخل نمایشنامه، ترس ساکنان محل بدل به نوعی اطمینان خاطر نسبی (بابت وجود شخصیت دکتر که نمایندهٔ گفتمان حاکمیت است) می‌گردد؛ بنابراین این‌گونه استفادهٔ هوشمندانه از کلام مقدس، در رسیدن به درک درست از متن ما را یاری خواهد کرد.

۶. نتیجه

متون مورد نظر این پژوهش در هنگامه‌ای به نگارش درمی‌آیند که دخالت آشکار ایالات متحدهٔ آمریکا، دولت رسمی دکتر مصدق را سرنگون کرده و موجی از مخالفت قشرهای

مختلف مردم را به‌همراه داشته است. ساواک تشکیل شده است و سانسور، کاهش آزادی‌های مطبوعات و غیرقانونی اعلام کردن احزابی چون حزب توده، به نام امنیت ملی، سکه می‌زند. در ابتدای دههٔ ۱۳۴۰، شاه با وضع انقلاب سفید به‌دنبال جلوگیری از انقلابی از پایین به بالا بوده و انجام برخی اصلاحات را به نام «انقلاب شاه و مردم» الزامی می‌داند. در این معرکهٔ سیاسی است که روشنفکری معترض چون غلامحسین ساعدی از این وضعیت ملتهب به تنگنا آمده و مؤثرترین متون داستانی ـ نمایشی خود را همانند بسیاری از اهالی قلم آن دوره به نگارش درمی‌آورد.

متون ساعدی نظام طبقاتی موجود را از حیث اقتصادی و مالی بررسی نمی‌کند، بلکه قلم او قلمی است در اعتراض به سلطه، استثمار و فقدان آگاهی. فقدانی که شاهد توزیع نامتعادل فرصت‌ها و رسوخ ژرف قدرت در بندبند لایه‌های اجتماع خصوصاً در سطح فکری ایشان است. گفتمان پهلویسم، تریبون سیاست‌های حاکمیت بوده و به جدّ، از قدرت مذکور دفاع می‌کند، حال آن‌که در آن سوی ماجرا، گفتمان‌های مارکسیستی با تمرکز بر (خرده)گفتمان چپ‌گرایانه، سر عناد و مبارزه با مناسبات قدرت حاکمه را داشته و در تمامی حوزه‌ها از فرهنگی، هنری، اجتماعی، سیاسی گرفته تا حتی مبارزهٔ مسلحانه (مربوط به چریک‌های فدایی خلق) با قاطعیت قدم برمی‌دارد. حال اگر مجال تعمیم این مناسبات به فضای متن نمایشنامه‌ها باشد، ملاحظه می‌کنیم که قدرت در هر دوی این‌ها جلوه‌ای پررنگ دارد؛ در «آی بی‌کلاه، آی باکلاه» قدرتی است که همّ و غمّ خود را بر غفلت توده و دوری از حقیقت می‌گذارد و در «دیکته»، با زبانی توأم با نرمی و درشتی، تشویق و تنبیه سعی بر خفه کردن صدای روشنفکر را دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Michel Foucault

۲. این نمایشنامه در سال ۱۳۴۶ به کارگردانی جعفر والی و بازی عزت‌الله انتظامی، پرویز فنی‌زاده، منوچهر فرید، علی نصیریان، سیاوش طهمورث، آزیتا لاچینی و مهین شهابی روی صحنهٔ تالار ۲۵ شهریور(سنگلج) اجرا شد.

۳. برای نمونه نمایشنامهٔ «کلاته گل» از آثار اولیه و معروف ساعدی در سال ۱۳۴۰ خورشیدی منتشر شد.

۴. برای مثال؛ سرلشکر فضل‌الله زاهدی، نخست وزیر و سرلشکر تیمور بختیار، فرماندار نظامی تهران شد (آبراهامیان، ۱۴۰۱: ۳۸۲).

5. epistemological

۶. پرسش‌های مطرح شده در این پژوهش لزوماً به همان ترتیب ارائه داده شده توسط فرکلاف نیستند.

۷. برای فهم دقیق‌تر و ارجاع‌دهی درست‌تر، دیالوگ‌هایی که از نمایشنامهٔ «آی بی‌کلاه، آی باکلاه» برگزیده می‌شوند به اختصار بصورت «آ» و نمونه دیالوگ‌های منتخب از متن دیگر به شکل «د» نشان‌داده خواهند شد.

8. relational aspect

۹. این مطلب توسط خود ساعدی و در مصاحبه‌اش با ضیا صدقی در برنامهٔ «تاریخ شفاهی ایران» تأیید شده است.

۱۰. «...فَإِذَا جَاءَ الْخَوْفُ رَأَيْتَهُمْ يَنْظُرُونَ إِلَيْكَ تَدُورُ أَعْيُنُهُمْ كَالَّذِي يُغْشَىٰ عَلَيْهِ مِنَ الْمَوْتِ ۖ فَإِذَا ذَهَبَ الْخَوْفُ سَلَقُوكُمْ بِأَلْسِنَةٍ حِدَاد...».

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۴۰۱). ***ایران بین دو انقلاب؛ از مشروطه تا انقلاب اسلامی***. ترجمهٔ کاظم فیروزمند، حسن شمس‌آوری و محسن مدیرشانه‌چی. چاپ بیست و هشتم. تهران: مرکز.

بیضایی، بهرام (۱۳۹۴). ***نمایش در ایران***. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

پورنامداریان، تقی و سیدان، مریم (۱۳۸۸). «بازتاب رئالیسم جادویی در آثار غلامحسین ساعدی». ***زبان و ادبیات فارسی. ش*** ۱۷(۶۴). ۴۵ ـ ۶۵.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۴). ***نقد آثار غلامحسین ساعدی***. چاپ دوم. تهران: چاپار.

رئوف‌زاده، طیبه و کی‌فرخی، مهرنوش (۱۳۹۸). «گفتمان سلطه در نمایشنامهٔ "چوب بدستهای ورزیل" اثر غلامحسین ساعدی». ***قلم***. ش ۱۵(۳۰). ۱۴۷ ـ ۱۶۲.

ساعدی، غلامحسین (۱۴۰۰). ***آی بی‌کلاه آی باکلاه***. چاپ هفتم. تهران: نگاه.

ساعدی، غلامحسین (۱۳۹۹). ***دیکته و زاویه***. چاپ چهارم. تهران: نگاه.

سپانلو، محمدعلی (۱۳۷۴). ***نویسندگان پیشرو ایران***. چاپ پنجم. تهران: نگاه.

فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹). ***تحلیل انتقادی گفتمان***. ترجمهٔ فاطمه شایسته پیران و همکاران. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.

فرکلاف، نورمن (۱۳۹۸). ***تحلیل گفتمان انتقادی***. ترجمهٔ روح الله قاسمی. تهران: اندیشهٔ احسان.

فوکو، میشل (۱۴۰۱). ***مراقبت و تنبیه***. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. چاپ نوزدهم. تهران: نی.

قهرمانی، محمد باقر و همکاران (۱۳۹۶). نظم گفتمانی در نمایشنامهٔ مرگ یزدگرد نوشتهٔ بهرام بیضایی براساس نظریهٔ فرکلاف. ***نشریهٔ هنرهای زیبا***. ش ۲۴(۱). ۱۵ ـ ۲۴.

میلز، سارا (۱۳۹۹). ***گفتمان***. ترجمهٔ نرگس حسنعلی و همکاران. چاپ چهارم. تهران: نشانه.

یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۹۳). ***گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی***. چاپ دوم. تهران: هرمس.

References

Abrahamyan, Y. (2022). *Irān bein do Enqelāb; az Mashrūte tā Enqelāb - e Islāmi*. translated by Kāzem - Firoozmand, Hassan - Shams - āvari and Mohsen Modir - Shāneh - Chi. Tehrān: Markaz Publication. [In Persian]

Beyzayi, B. (2015). *Namāyesh dar Irān*. Tehrān: Roshangaran va Motāle'āt Zanan Publication. [In Persian]

Dastqeyb, A. (1976). *Naqd - e Āsār - e Gholāmhossein Sāedi*.2nd ed. Tehran: Chāpar Publication. [In Persian]

Fairclough, N., & Wodak, R. (1997). *Critical discourse analysis*: A Multidisciplinary Introduction. Vol. 2, London: Sage.

Fairclough, N. (1995). *Media Discourse*. London: Edward Arnold

Fairclough, N. (2000). *Tahlil - e Enteqādi - ye Goftemān*. Translated by Fatemeh Shayesteh Piran and Hamkārān. Tehrān: Markaz - e Motāle'āt va Tahqiqāt - e Resneh Publication. [In Persian]

Fairclough, N. (2019). *Tahlil - e Goftemān - e Enteqādi*. Translated by Ruhollāh Qāsemi. Tehrān: Andisheh - e Ehsān Publication. [In Persian]

Foucault, M. (2022). *Morāqebat va Tanbīh*. Translated by Niku Sarkhosh and Afshin Jahāndideh. 19nd ed. Tehrān: Ney Publication. [In Persian]

Fowler, R. (1991). *Language in the news*: Discourse and ideology in the press.Routledge.

Graham, L. (2005). Discourse Analiysis and the Critical use of Foucault. Australian Association for Research in Education, *2005 Annual Conference*, 2 - 16.

Mardiha, M. (2013). The Analysis of Shakespeare"Othello"; A study of contrast between English and Persian Translation. *International Journal on Studies English Language and Literature*. No.1(1). 20 - 31.

Mills, S. (2020). *Goftemān*. Translated by Narges Hasna'ali va Hamkārān. 4nd ed. Tehrān: Neshāneh Publication. [In Persian]

Purnamdarian, T., & Seyedān, M. (2009). *"Bāztab - e Re'ālism - e Jādoyi dar Āsār - e Gholāmhossein Sāedi". Zaban va Adabiyāt - e Fārsī*. No.17(64), pp. 45 - 65. [In Persian]

Qahremani, M.B., & Hamkaran. (2017). "Nazm - e Goftemāni dar Namāyeshnāmeh Mārg - e Yazdgerd Neveshteh - ye Bahrām Beyzāyi Bar

Asās - e Nazariyeh - ye Fairclough". *Nāshrieh Honarhā - ye Zībā*. No. 24(1). 15 - 24. [In Persian]

Ra'ufzadeh, T., & Keyfarokhi, M. (2019). "Gofteh - mān - e Solteh dar Namayeshnameh 'Chub Bedasthāyeh Varazīl' Asar - e Gholāmhossein Sāedi". *Qalam*. No.15(30), pp. 147 - 162. [In Persian]

Saedi, Gh. (2021). *Āy Bī - Kolāh Āye Bā - Kolāh*. 7nd ed. Tehrān: Negāh Publication. [In Persian]

Saedi, Gh. (2020). *Dikteh va Zāvīyeh*. 4nd ed. Tehrān: Negāh Publication. [In Persian]

Sepanlou, M.A. (1995). *Nevisandegān - e Pishro - ye Irān*. 5nd ed. Tehrān: Negāh Publication. [In Persian]

Tayyaba, Y., & Shamim, A. (2022). Critical Discourse Analysis of William Shakespeare's Play "Othello". *Pakistan Languages and Humanities Review*. No.6(2). 386 - 398.

Yarmohammadi, L. (2014). *Goftemān - shenasi - ye Rāyej va Enteqādi*. Tehrān: Hermes Publication. [In Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی