وزارت علوم، تحقیقات و فن‌آوری



**موسسه­ی آموزش عالی نبی‌اکرم (ص)**

**دراماتورژی مردم­شناختی نمایش­نامه­های ساعدی**

**با توجه به آراء مالینوفسکی جهت اجرا**

پايان‌نامه براي دريافت درجه­ی کارشناسی ارشد

در رشته­ی کارگردانی، گرايش کارگردانی نمایش

**نام دانشجو:**

**علی پاداش اصل**

**استاد راهنما:**

**دكتر فرزاد تقی­لر**

**دی ماه 1400**



وزارت علوم، تحقیقات و فن‌آوری



**موسسه آموزش عالی نبی‌اکرم (ص)**

**دراماتورژی مردم­شناختی نمایش­نامه­های ساعدی**

**با توجه به آرای مالینوفسکی جهت اجرا**

پايان‌نامه براي دريافت درجه­ی کارشناسی ارشد

در رشته­ی کارگردانی، گرايش کارگردانی نمایش

**نام دانشجو:**

**علی پاداش اصل**

**استاد راهنما:**

**دكتر فرزاد تقی­لر**

**دی ماه 1400**

**صورت جلسه دفاع**

استاد(استادان)راهنما:

|  |  |
| --- | --- |
| 1- | امضاء |
| 2- | امضاء |

با تاییدات خداوند متعال جلسه دفاع از پایان نامه کارشناسی ارشد خانم/آقای ........................... دررشته .................... گرایش ...................... تحت عنوان .......................................................................... که در تاریخ / / در جلسه شورای تحصیلات تکمیلی به تائید رسیده است با حضور استاد(استادان) راهنما، مشاور و هیات داوران در موسسه آموزش عالی نبی اکرم(ص) در تاریخ / / تشکیل گردید. در این جلسه، پایان نامه فوق با موفقیت مورد دفاع قرار گرفت. نامبرده نمره به عدد .................. ، به حروف ........................ و امتیاز ....................... را دریافت نمود.

استاد (استادان)مشاور

|  |  |
| --- | --- |
| 1- | امضاء |
| 2- | امضاء |

هیات داوران

|  |  |
| --- | --- |
| 1- | امضاء |
| 2- | امضاء |

مدیرگروه مدیر امور پژوهشی و تحصیلات تکمیلی

معاونت امور پژوهشی و تحصیلات تکمیلی

**کلیه حقوق مادی متر­تب بر نتایج مطالعات، ابتکارات و نوآوری­های**

**ناشی از تحقیق موضــوع این پایان‌نامـــه،**

**متعلق به موسسه­ی آموزش عالی نبی اکرم (ص) تبریز است.**

تقديم به: (اختياري)

..................................................

تشكر و قدرداني: (اختياري)

..........................................................................................................

**چکیده:**

نقش و جایگاه دراماتورژی در انتخاب، تحلیل و اجرای یک نمایشنامه بسیار مهم و قابل توجه می­باشد. پژوهش درباره­ی زمان، فضا و موضوع نمایشنامه، حفظ ارزش ادبی متن نمایشی، به­روزرسانی جنبه­های مختلف آن جهت اجرا، تحلیل و آماده­سازی با توجه به مسائل روز جامعه و جهان پیرامون، رسیدن به طرح­های اجرایی و کارگردانی جدید و خلاق، با توجه به اجراهای گذشته از نمایشنامه و عدم انجام موازی­کاری در تحلیل و اجرا از جمله اهداف مهم دراماتورژی می­باشند.

نگاه مردمی غلامحسین ساعدی به جامعه­ی پیرامونش، وجود مؤلفه­های مردم­شناختی در نمایشنامه­هایش و تأثیرپذیری آن­ها از پژوهش­های میدانی به روش مشاهده­ی مشارکتی در مناطق متفاوت ایران که به صورت تک­نگاری­هایی نگارش یافته، قابلیت تحلیل و بررسی مردم­شناختی نمایشنامه­های ساعدی را منحصربه­فرد کرده است. آراء و نظریه­های انسان­شناس قرن 20 میلادی، برانیسلاو مالینوفسکی وجهه­های مشترک و قابل­تعمیمی از دیدگاه مردمشناختی به نمایشنامه­های ساعدی دارند. می­توان برخی نمایشنامه­های ساعدی را بر اساس مؤلفه­های مردم­شناختی مالینوفسکی تحلیل کرده و برای اجراهایی با طرح­های خلاق و نو، مورد دراماتورژی قرار داد.

واژه­های کلیدی: دراماتورژی، مردم­شناسی، غلامحسین ساعدی، برانیسلاو مالینوفسکی

**فهرست­بندی**

[فصل 1: کلیات تحقیق 1](#_Toc8558400)

[1-1- مقدمه **....**2](#_Toc8558401)

[2-1- بیان مسئله2](#_Toc8558403)

[3-1- اهمیت و ضرورت تحقیق4](#_Toc8558425)

[4-1- ابزار تحقیق4](#_Toc8558427)

[5-1- سؤالات یا فرضیه­های تحقیق5](#_Toc8558428)

[6-1- قلمرو تحقیق5](#_Toc8558429)

[7-1- تعریف مفهومی و متغیرهای تحقیق5](#_Toc8558429)

1-7-1- دراماتورژی.......................................................................................................5

2-7-1- مردم شناسی....................................................................................................5

3-7-1- برانیسلاو مالینوفسکی......................................................................................6

4-7-1- غلامحسین ساعدی.........................................................................................6

[فصل 2: ادبیات نظری و پیشینه تحقیق 7](#_Toc8558367)

[1-2- مقدمه 8](#_Toc8558368)

[2-2- مفهوم و تعریف دراماتورژی 8](#_Toc8558374)

1-2-2- اهمیت پژوهش هنری و جایگاه دراماتورژی 9

2-2-2- پیدایش و تاریخچه­ی دراماتورژی..................................................................10

3-2-2- دراماتورژی و کارگردانی...............................................................................11

2-2-4- جایگاه و وظیفه­ی دراماتورژ..........................................................................13

5-2-2- دراماتورژی برشت.........................................................................................16

2-2-6- بافت دراماتورژی..........................................................................................**18**

7-2-2- تحلیل دراماتوژیکی: فرم و محتوا.................................................................20

2-2-8- دراماتورژ به مثابه­ی برنامه‌ریز، آموزش‌دهنده و واسطه.................................21

9-2-2- دراماتورژی تولید.........................................................................................22

10-2-2- دراماتورژی معاصر..................................................................................25

3-2- سال‌شمار زندگی غلامحسین ساعدی....................................................................26

1-3-2- جایگاه و نقش غلامحسین ساعدی در ادبیات معاصر و............................30

2-3-2- تک‌نگاری‌های ساعدی..............................................................................36

4-2- مردم‌شناسی و انسان‌شناسی....................................................................................39

1-4-2- تاریخچه­ی مردم‌شناسی..............................................................................41

2-4-2- مردم‌نگاری.................................................................................................43

5-2- برانیسلاو مالینوفسکی.............................................................................................44

1-5-2- آراء و نظریات برانیسلاو مالینوفسکی..........................................................45

2-5-2- نظریه کارکردگرایی.....................................................................................49

3-5-2- تعریف فرهنگ .........................................................................................54

6-2- پیشینه­ی تحقیق.......................................................................................................56

[فصل 3: روش‌شناسی تحقيق 58](#_Toc8558400)

[1-3- مقدمه](#_Toc8558401)......................................................................................................................59

[2-3- نوع روش تحقیق....................................................................................................59](#_Toc8558403)

[3-3- جامعه آماری..........................................................................................................59](#_Toc8558425)

1-3-3- نمایشنامه‌های ساعدی.................................................................................60

1-1-3-3-نمایشنامه­ی چوب به دست­های ورزیل................................................. 60

2-1-3-3- نمایشنامه­ی آی بی‌کلاه، آی باکلاه........................................................64

3-1-3-3- نمایشنامه­ی زاویه.................................................................................67

[4-3- ابزار گردآوری داده............................................................................................69](#_Toc8558427)

[5-3- روش تجزیه و تحلیل داده‌ها](#_Toc8558429)............................................................................. 69

[فصل 4: یافته‌های تحقیق 70](#_Toc8558430)

[1-4- مقدمه](#_Toc8558431)..................................................................................................................71

[2-4- یافته‌های تحقیق )یافته‌های توصیفی(](#_Toc8558433)..................................................................71

1-2-4- تحلیل و بررسی نمایشنامه‌های ساعدی و

تأثیرپذیری‌شان از تک‌نگاری‌های ساعدی.........................................................71

2-2-4- دراماتورژی، تحلیل و بررسی

مردم شناختی نمایشنامه‌ها بر اساس مؤلفه‌های آراء مردم‌شناسی مالینوفسکی..........73

1-2-2-4- چوب به دست‌های ورزیل........................................................73

2-2-2-4- آی بی‌کلاه، آی با کلاه...............................................................77

3-2-2-4- زاویه..........................................................................................82

[**فصل 5: نتیجه‌گیری و ارائه­ی پیشنهادات 85**](#_Toc8558444)

[1-5- مقدمه](#_Toc8558445).................................................................................................................86

[2-5- نتایج تحقیق](#_Toc8558447).......................................................................................................86

1-2-5- اهمیت دراماتورژی در اجرا و کارگردانی...............................................87

2-2-5- بررسی مؤلفه‌های مردم­شناختی مالینوفسکی

در سه نمایشنامه­ی ساعدی...................................................................................87

3-2-5- اجرایی کردن دراماتورژی

مردم­شناختی سه نمایشنامه‌ی ساعدی...................................................................90

[3-5- پیشنهادات**................................................................................................92**](#_Toc8558448)

[**گزارش کار عملی........................................................................................................93**](#_Toc8558451)

[**مراجع..........................................................................................................................95**](#_Toc8558452)

فهرست جداول

جدول (2-1) بالا نویس جدول.....................................................................................51

**فصل یک:**

**کلیات تحقیق**

**1-1- مقدمه**

دراماتورژی در تولید آثار نمایشی و کارگردانی تئاتر و نیز تحلیل صحیح کارگردانی، اهمیت بسیار دارد. حال با توجه ویژه­ای که غلامحسین ساعدی به رویکرد اجتماعی و مردم شناختی­ای که در آثارش داشته، برای بررسی و تحلیل بهتر آثار او توجه به جنبه­های مذکور­­­­، اهمیت بسیار پیدا می­کند.

برانیسلاو مالینوفسکی انسان­شناس برجسته­ی قرن بیستم، از روشی علمی بنام روش مشاهده­ی مشارکتی، سود می­جسته است. بررسی آثار ساعدی برای ما روشن می­سازد که او نیز در تحلیل جامعه­ای که نگریسته و در آثارش بدان نظر داشته، از روش مالینوفسکی استفاده کرده است. او به مناطق مختلف ایران سفر کرده، مردمان این نواحی را از نزدیک دیده و آداب و رسوم ایشان را از طریق روش علمی مشاهده­ی مشارکتی بررسی کرده و در آثار خویش منعکس ساخته است. تأثیر این روش را می­توان به خوبی در چاپ تک­نگاری­های مردم­شناختی (مونوگرافی) در آثار ساعدی، مشاهده کرد.

**2-1- بیان مسئله**

کاربرد و جایگاه دراماتورژی و تحلیل صحیح متن برای کارگردانی، از چندین جهت اهمیت دارد. از جمله آن­ها می­توان به حفظ ارزش ادبی نمایشنامه با توجه به پیشینه­ی اجراها و انتخاب درست متن، اشاره کرد. دراماتورژی کمک می­کند تا کارگردان با تحلیلی صحیح، دست به انتخاب نمایشنامه بزند و با توجه به امر خلاقیت در طرح کارگردانی و اجرای تئاتر، دچار موازی­کاری یا تکرار در اجرا نشود که این امر با عنایت به سوابق اجرا محقق شده و کارگردان را در دست­یابی به یک اجرای نو و خلاقانه، یاری می­کند.

با توجه به اهمیت جنبه­ی مردم­شناختی نمایشنامه­های دکتر غلامحسین ساعدی، نگارش سه تک نگاری (مونوگرافی) مهم خیاو، ایلخچی و اهل هوا (برای اولین بار در ایران) از طریق مشاهده­ی مشارکتی، حضور و زندگی در بین مردم مناطق و تأثیر این تک­نگاری­های مردم­شناختی بر نگارش تعدادی از نمایشنامه­های ساعدی و همچنین با توجه به آرا و نظریات مردم‌شناسی برانیسلاو مالینوفسکی (انسان‌شناس برجسته­ی اوایل قرن بیستم میلادی)، نمایشنامه­های ساعدی در این پژوهش برای اجراهای جدید با توجه به مخاطب، مکان و زمان مورد مطالعه، تحلیل و بررسی (دراماتورژی یا نمایش­پردازی) قرار می­گیرند.

دلیل انتخاب نمایشنامه­های ساعدی و نظریه­ی مردم­شناختی برانیسلاو مالینوفسکی، زمینه­های فکری و همچنین گرایشات سیاسی\_مارکسیستی ساعدی می‌باشد که در آثارش جامعه را از منظر مردم و طبقات مختلف جامعه مورد تحلیل قرار داده و همچنین وجود اشتراکات بین پژوهش­های انسان­شناسی در آراء مالینوفسکی و بیشتر نمایشنامه­های ساعدی است که در بستر جامعه و توده‌ها اتفاق می­افتند. دلیل انتخاب نمایشنامه­های دکتر ساعدی و مطابقت آن­ها با نظرات علمی مالینوفسکی در حوزه انسان­شناسی و مردم­شناسی به عنوان دو پژوهشگر نزدیک به هم در حوزه­ی انسان­شناسی و ادبیات داستانی و نمایشی، اشتراکاتشان در نگره­ی کارکردگرایی به پژوهش­های انسان­شناسی و استفاده از روش مشاهده­ی مشارکتی است.

با توجه به این رویکرد نظری، نمایشنامه­های دکتر ساعدی می­توانند از سویه­های اجرایی جدید و قابل­توجهی برخوردار باشند. به عقیده مالینوفسکی هدف نهایی انسان­شناسی باید دریافت دیدگاه­های فرد بومی، رابطه­اش با زندگی ونگرش او به جهان پیرامون باشد(احمدی عمار، 1397: 181).

بروز تیپولوژیک آدم­های نمایش­نامه­های ساعدی نیز به این شکل است که برخلاف شخصیت­های آثار بسیاری از دیگر نمایشنامه­نویسان ایرانی، نمایانگر نگاهی عمیق و طبقه­محور و به غایت هدف­مندانه­ی جامعه­ی مردمی است تا هر چه عمل­گرایانه­تر بتواند انسان ایرانی را با پرداختی کلی به نمایندگی از اقشار و طبقات معرفی کرده و جهت بیان مشکلات و ترسیم دردها، آن­ها را به چالش بگیرد.

همچنان که مالینوفسکی معتقد بود انسان­شناسان باید در میان جوامع اولیه، قبایل و مردمی که مورد مطالعه هستند زندگی کنند و با شرکت در مراسم و زندگی آن­ها، آداب و رسومشان را بهتر بفهمند و بر اهمیت مشاهده­ی نزدیک (مشاهده­ی مشارکتی) و ارتباط روزمره با جوامع مورد مطالعه، تأکید داشت. غلامحسین ساعدی هم برای نخستین ‌بار در بین نمایشنامه‌نویسان ایران، با نگارش تک­نگاری­ها و سفر به چند منطقه در ایران و پژوهش در بین مردم مناطق به تبعیت از پیشروان هم­مکتبش همچون جلال آل­احمد، تأثیر مردم­شناختی ژرفی بر بخش مهمی از نمایشنامه­های خود گذاشت. چنانچه تأثیر سفر و تک­نگاری­های خیاو و ایلخچی را در داستان عزادارن بیل و نمایشنامه­ی چوب به دست­های ورزیل و تأثیر سفر جنوب و تک­نگاری اهل هوا را در آثار (ترس و لرز) و (عافیت­گاه) مشاهده و در بقیه نمایشنامه­هایش به طرق دیگر حس می‌کنیم(حبیبی محمدحسن، 1393: 122). مسئله­ای که در بسیاری از آثار دیگر نویسندگان، از توجه به دور مانده است.

مالینوفسکی پایه­گذار نظریه کارکردگرایی در حوزه­ی انسان­شناسی، جهت انجام پژوهش­های انسان­شناختی خود بین قبایل و جوامع مختلف(تروبریاندها و...) حضور می­یافت و از مشاهدات عینی و نزدیک خود بهره می­گرفت. همچون ساعدی که حضور در بین مردم مناطق مختلف ایران و نگارش تک­نگاری­­ها را به نشستن در اتاق کار و نوشتن بدون­ مشاهده آثار خود ترجیح می­داد. با توجه به موضوع این پژوهش، می­توان اهمیت توجه به جنبه­های مردم­شناختی در ادبیات نمایشی و روی صحنه آوردن آن جنبه­ها در کارگردانی نمایشنامه­های ساعدی را دغدغه­ی اصلی قرار داد که علاوه بر دست­یابی به تحلیل مردم­شناختی از نمایشنامه­های او، جلوه­­ی اجرایی آن­ها را دربردارد که کارگردانی متناسب با مسیر نظری، مرحله اجرایی و عملی پژوهش خواهد بود.

**3-1- اهمیت و ضرورت تحقیق**

با توجه به اهمیت مردم­شناختی نمایش­نامه­های ساعدی در بین نمایشنامه­های ایرانی و توجه دقیق به توده­ی مردم، اقشار مختلف جامعه و بیان مشکلات و درد­های انسان در جامعه­ی خود به صورت مستقیم و با توجه به اهمیت و جایگاه ویژه­ی این نوع رویکرد پژوهشی، به نظر می­رسد بزرگ­ترین اهمیت این تحقیق همان پرداخت به درد و آلام مردم و رویت عینی آن است. به خصوص چاپ تک­نگاری های ایلخچی، خیاو و اهل هوا که تأثیر بسزایی در مسیر پژوهش­های انسان­شناسی و نگارش مونوگرافی در مناطق مختلف ایران به عنوان الگوی راه را داشته است. برخی نمایشنامه­های ساعدی آثار نمایشی مهمی برای تجزیه و تحلیل دراماتیک(دراماتورژی) جهت بهره ­بردن از تحلیلی صحیح­تر برای کارگردانی نمـایشنامه­هایش دارد. برانیسلاو مالینوفسکی انـسان­شناسی برجسته­ای بود که روش پژوهش میدانی در حوزه­ی مردم­شناختی را بهترین روش پژوهشی و نگارش گزارش در مورد انسان­های مناطق مختلف می­دانست و روش مشاهده­ی مشارکتی و زندگی در بین قبایل مختلف را جهت شناخت آداب و رسوم، باورها و سبک زندگی انسان­های مناطق مختلف را وارد حوزه­ی پژوهش انسان­شناسی و مردم­شناسی کرد. ضرورت این تحقیق مطابقت و مقایسه­ی وجوه دراماتیک مردم­شناختی نمایشنامه­های ساعدی با نظر مشاهده­ی مشارکتی و دیگر نظرات مردم­شناسی برانیسلاو مالینوفسکی جهت رسیدن به تحلیلی صحیح­تر جهت دراماتورژی و کارگردانی نمایشنامه­های ساعدی روی صحنه می باشد.

**4-1- اهداف تحقیق**

اهداف این تحقیق شامل تحلیل نمایشنامه­های ساعدی بر اساس نظریه­ی مردم­شناختی برانیسلاو مالینوفسکی به صورت نظری و دراماتورژی و کارگردانی نمایشنامه­ی زاویه از ساعدی و تعمیم مؤلفه­های نظریات مالینوفسکی به طراحی­های اجرا به صورت کاربردی وعملی است.

**5-1- سؤالات یا فرضیه­های تحقیق**

۱. کدام مؤلفه‌های نظری مردم شناختی مالینوفسکی می­تواند در تحلیل ما به کار آید؟

۲. کدام نمایشنامه­های ساعدی تحت تأثیر تحقیقات مردم­شناختی­اش می‌باشد؟

۳. چگونه می­توانیم تحت تأثیر نظریه­ی مردم­شناختی مالینوفسکی، آثار ساعدی را جهت اجرا آماده، تحلیل و دراماتورژی کنیم؟

**6-1- قلمرو تحقیق**

قلمرو موضوعی تحقیق دراماتورژی، تجزیه و تحلیل وجوه مردم­شناختی نمایشنامه­های غلامحسین ساعدی با توجه به آراء مردم­شناسی برانیسلاو مالینوفسکی جهت اجرای صحنه­ای و کارگردانی است که در قلمرو مکانی تئاتر ایران و قلمرو زمانی تئاتر دهه 40 و 50 در سده­ی 1300 هجری شمسی بررسی می­شود.

**7-1- تعریف مفهومی و عملیاتی متغیرهای تحقیق**

**-1-7-1دراماتورژی**

تعریف مفهومی: دراماتورژی به معنی درام­پردازی شامل پژوهش، پیرایش، تحلیل و.... نمایشنامه برای اجرا در حوزه­ا­ی بسیار گسترده­ می باشد.

تعریف عملیاتی: دراماتورژی در این تحقیق به جهت تحلیل و بررسی یک نمایشنامه برای پرداخت و ساخت درونی یک اجرای تئاتر برای کارگردانی بهتر می باشد.

**-2-7-1 مردم شناسی**

تعریف مفهومی: به انسان­شناسی فرهنگیکه شامل تحلیل، بررسی، مقایسه و طبقه­بندی داده­های به­دست­­آمده از مطالعه­ی گروهی از مردم یک منطقه­ی مشخص در زمین تحقیق که به صورت مردم­نگاری جمع­بندی می­شود، مردم­شناسی می­گویند.

تعریف عملیاتی: مؤلفه­های مربوط به جامعه و پژوهش­های مردم­شناسی مطابق با نظریه­ی کارکردگرایی که مشترک با نمایشنامه­­های ساعدی وآرای مردم­شناسی برانیسلاو مالینوفسکی می­باشد.

**-3-7-1 برانیسلاو مالینوفسکی**

تعریف مفهومی: مشهورترین نظریه­پرداز انسان­شناسی عصر ما که پژوهش­های مردم­شناختی فراوانی در ایالات متحده و سایر نقاط جهان انجام داده، چندین کتاب مهم در این زمینه داشته و بررسی زندگی قبایل بدوی در مناطق دور­افتاده را در کارنامه­ی خود دارد.

تعریف عملیاتی: ازنظریه­پردازان حوزه­ی انسان­شناسی و مردم­شناسی در قرن 20 میلادی که با توجه به آراء کارکردگرایی در حوزه­ی مردم­شناسی و پایه­گذاری روش علمی\_پژوهشی مشاهده­­ی مشارکتی و زندگی در بین قبایل، جهت تحقیق در مورد زندگی آن­ها، بسیار مورد توجه است.

**-4-7-1 غلامحسین ساعدی**

تعریف مفهومی: نویسنده­ی ادبیات فارسی در ایران با تحصیلات روان­پزشکی که در تاریخ معاصر زندگی می­کرده و آثاری ماندگار در حوزه ادبیات داستانی و دراماتیک ایران دارد.

تعریف عملیاتی: دکتر غلامحسین ساعدی از برجسته­ترین نمایش­نامه­نویسان مــعاصر ایرانی است و بنا به دغدغه و نگرش اجتماعی خود و نیز شرایط تاریـخی زمـانه، آثاری تأثیرگـرفته از اجتماع و توده مردم درحوزه­ی نمایشنامه­نویسی دارد که بیشتر دارای مؤلفه­های مردم­شناسی و اجتماعی هستند.

**فصل دوم:**

**ادبیات نظری و پیشینه­ی تحقیق**

**1-2- مقدمه**

با توجه به تعریف و جایگاه دراماتورژی در پردازش، تحلیل متن نمایشی و به صحنه بردن تئاتری با فرم و خوانش محتوایی روز جامعه، به روند پیدایش و پیشرفت دراماتورژی در تئاتر جهان پرداخته و با توجه به رویکرد مردم­شناختی در این تحلیل، روند انسان­شناسی فرهنگ (مردم شناسی) را در طول تکامل این علم مورد بررسی و مطالعه قرار داده­ایم. رویکرد نظری مدنظر در این تحقیق، نظریه­های مردم­شناسی برانیسلاو مالینوفسکی با توجه به تحقیقات میدانی و نتایج حاصل از پژوهش­های این انسان­شناس در کتب و مقالات پژوهشی، مورد ­استفاده در این فصل خواهند بود.موضوع مورد مطالعه تحقیق نیز نمایشنامه­های نویسنده و نمایشنامه‌نویس بزرگ ادبیات معاصر ایران دکتر غلامحسین ساعدی است. ساعدی که نمایشنامه­هایش تأثیرگرفته از زندگی در اجتماع و بین مردم عادی و پژوهش­های مردم­شناسی در نقاط مختلف ایران بود، به‌صورت تک‌نگاری‌هایی به چاپ رسیده است.

**2-2- مفهوم و تعریف دراماتورژی**

دراماتورژی[[1]](#footnote-1) فن پردازش متن نمایشی و کنکاش در باب روند و کیفیت بازنمود اجرایی است. واژه­ی دراماتورژی در زبان انگلیسی که حدوداً از سال 1801 میلادی در واژه­نامه­های معتبر اروپایی به ‌کاررفته، برگرفته از ریشه آلمانی دراماتورگی  [[2]](#footnote-2)است (ترنر،کتی،13:1390). شبکه­ی دراماتورژی در انگلستان نیز به همین صورت تعریف‌های گوناگونی پیرامون دراماتورژی و کار دراماتورژ ارائه می‌دهد. مطرح ‌شده که واژه­ی دراماتورژی از یونان باستان به ما رسیده است: دراماتورگوس [[3]](#footnote-3) از دراماتا[[4]](#footnote-4) (کردار، عمل) و ارگوس[[5]](#footnote-5) (اثر و یا انشا) ریشه گرفته است. در اصل دراماتورگوس سراینده­ی درام یعنی نمایش­نویس و نمایش­پرداز است(اکرسال پیتر، 1384: 39).

دراماتورژی واژه‌ای است برای پردازش، تحلیل و بررسی یک نمایشنامه و یا درواقع اشاره­ای است به ساخت درونی یک اجرا و در عین ‌حال که به نظر می­رسد واژه­ای برای اشاره به روند همکاری در پرداخت و تحلیل یک نمایشنامه جهت اجرا نیز باشد. به نظر می­آید که این تعریف بسیار موجز و مختصر است. با این حال، مواضع مختلفی که در قالب این تعریف گردآوری شده، مشتمل بر ایده­هایی فرّار مثل «پرداخت» یا «ساخت درونی»، نشان می‌دهد که دراماتورژی تا حدی یک واژه­ی لغزنده، قابل­ارتجاع و فراگیر است.

آدام ورسنیی[[6]](#footnote-6) معتقد است که دراماتورژی را باید به عنوان «معماری رخداد تئاتری، سهیم در تجمیع اجزای یک اجرا و نحوه­ی ساخت­بندی آن­ها، جهت تولید معنا برای مخاطب» تعریف کرد (آدام ورسنیی،2003: 386). دراماتورژی، امروز یک بینارشته­ی تئاتری است؛ از یک سو مهارت­های ­نامه­نویسی و تحلیل­های دراماتیک را مدنظر قرار داده و از سوی دیگر، ضرایب اجرایی و الگو­های کارگردانی پروژه را در مناسبت با ضرورت­های تولیدی و اقتصادی نهاد خصوصی یا دولتی تئاتر، بررسی می­کند(ترنر کتی، 1390 :15).

**2-2-2- اهمیت پژوهش هنری و جایگاه دراماتورژی**

هر کار تئاتری اگر درست انجام شود، پژوهشی جداگانه است. چنان­ چه متنی داشته باشیم، کار بر روی آن، کشف بخش­های پنهان آن و جست­وجو در لایه­های مختلف و متفاوت آن، بخشی از این پژوهش است. در بررسی متن از نشانه­شناسی، معنا­شناسی و رشته­های مربوطه و همچنین شناخت شخصیت­ها و تیپ­ها بنا به ضرورت­های هر سبک کار، از روان­شناسی، جامعه­شناسی و...، در شناخت منظر و دوره­ی نمایش از اطلاعات مربوطه و دوره­های تاریخی و مکتب­ها و... استفاده می­کنند تا حاصل پژوهش که با عمل درهم آمیخته است، به مرور شکل بگیرد. در اجرای نمایش­هایی که متن نمایشی آماده ندارند، حوزه­ی پژوهش از این هم گسترده­تر است. تهیه و نوشتن نمایش­نامه، کار هنرمندان پژوهشگر است. عجیب این است که وقتی دانشمندی به عرضه­ی فرمول جدیدی اقدام می­کند، آن را حاصل کار پژوهشی می­دانند اما زمانی ­که هنرمند نمایشی خلاقه عرضه می کند، گمان می­کنند خلق­الساعه است.

جز در متن نمایشی در حوزه­های بازیگری، کارگردانی، طراحی صحنه و... نیز پژوهش­گران هنرمند لحظه­ای از پژوهش فارغ نبوده­اند. استانیسلاوسکی حاصل پژوهش­های خود در بازیگری را به‌صورت «سیستم» در کتاب­های کار هنرپیشه، بر خود و بر نقش ارائه کرد. در قرن 20 هنرمندان بسیاری در دنیا به جست­و­جوی شیوه­های بازیگری دیگری برآمدند. اگر می­بینیم امروز از شیوه­های روان\_جسمانی با استفاده از هنرهای رزمی آسیایی در بازیگری استفاده می­کنند و با تفاوت­های اندکی شیوه­های مختلفی به وجود آورده­اند، به این معنا نیست که مستقیماً از نمایش شرقی یا رقص نمایش­های بالی یا هنرهای رزمی و... آن تقلید کرده باشند. این هنرمندان در فرایندهای تحقیقی و پژوهشی با زحمت بسیار و با الهام­ گرفتن از آن شیوه­ها و حرکت­ها، نظام­های جدیدی خلق کرده­اند. به این معنا «پژوهش­های تئاتری» چندان امر بی­سابقه و جدیدی نیستند. اما به خصوص در دو قرن اخیر، این مسئله چنان مهم و حیاتی به نظر رسیده که موجب گسترش دامنه­ی تحقیقات و ورود عناوین جدیدی مثل دراماتورژ و دراماتورژی به این حوزه شده است(آقاعباسی، 145: 1384).

**3-2-2- پیدایش و تاریخچه­ی دراماتورژی**

هرچند دراماتورژی به عنوان یک مبحث زیبایی­شناسی و تحلیل ساختاری به دوران کلاسیک برمی­گردد­، اما به استناد متون تاریخی، دراماتورژها در قرن 18 در تئاتر اروپا ظاهر شدند. در این قرن، نویسندگانی که به منظور ایجاد و گسترش برنامه­های نمایشی به استخدام تئاترها درآمده بودند، دراماتورژ نامیده شدند. «جی.ئی.لسینگ» نمایشنامه­نویس مهم آلمانی این دوران با نوشته‌هایش درباره‌ی نمایش، ادبیات‌ و نـقش‌ تـئاتر در تـوسعه‌ی فرهنگی، تأثیر به‌سزایی در شکل دادن به رشته و پیشه‌ی دراماتورژی‌ داشت‌. رابطه‌ی‌ دراماتورژی بـا ادبـیات هـنوز وجود دارد.

«گوتهلت افرائیم لسینگ»، شاعر، منتقد و نمایش­نامه­نویس قرن هجدهم آلمان، نخستین دراماتورژ معروفی است که در هامبورگ در سال 1767 استخدام شد تا مشاور هنری چیزی باشد که قرار بود در آینده به نخستین تئاتر علمی آلمان تبدیل شود. او با انتشار کتاب دراماتورژی هامبورگ[[7]](#footnote-7) (9: 1767)، فهم مدرنی از دراماتورژی به عنوان یک ایده وعمل تئاتری مطرح کرد. لسینگ با دراماتورژی هامبورگ خود سعی داشت تا گفتمان­های تئاتری­ای غنی­تر، عینی­تر و تحلیلی­تری را ارائه کند که معرف برخی قواعد لازم، جهت احیای تئاتر باشند. ویکتور لانژ می نویسد: «هیچ تئاتری از نوع «وانمودهای جدی» تا قبل از پایان قرن هجدهم در آلمان وجود نداشت... تجسم نوعی حیات تئاتری بی­هدف و غیرمسئولانه که گوته با رمان ویلهلم مایستر خود در آلمان ترسیم می­کند، آشکارا برای اکثر آثار قرن هجدهم صادق است.» لسینگ در صدد بود تا وضع موجود را تغییر دهد(ترنر،کتی، 47: 1390). شغل دراماتورژ پس از تولد در آلمان به انگلیس، فرانسه، آمریکا و... که تئاترهای آن­ها به نحو مشابهی سازمان­دهی­شده بود سرایت کرد و گسترش یافت. طوری که امروز در اروپا دراماتورژ، بزرگ­تر تئاتر است و جنبه­های ادبی و هنری آن را زیر نظر دارد.

یکی از قدیمی­ترین موارد استفاده از اصطلاح دراماتورژ در تئاتر آمریکا در گزارش سالانه­ی مرکز تئاتر یوجین اونیل در سال 1968 منعکس شده است که افرادی را برای انجام وظیفه­ی دراماتورژی، در کنفرانس سالیانه­ی نمایشنامه­­نویسان خود برمی­گمارند. تقریباً در همان زمان، رابرت برونشتاین که در سال 1966 به ریاست مدرسه­ی نمایش ییل رسید، در آن­جا نوعی از برنامه­ی دراماتورژی را برگزار کرد. مرکز دیگر تربیت دراماتورژ دانشگاه «یووا» و موسسه­ی تئاتر«رپرتوار» آمریکا برای آموزش تئاتر پیشرو در دانشگاه هاروارد بود(آقاعباسی، 1384: 149).

**4-2-2- دراماتورژی و کارگردانی**

جی. ئی. لسینگ در قرن هجدهم نقش دراماتورژ را بنا نهاد، این دراماتورژی(و گاه نقش دراماتورژ) به «توسعه­ی درام جدید» و «گزینش آثار» (به منظور استفاده از اصطلاحات معاصر) مرتبط می­شد. گسترش نقش دراماتورژ (متخصصی که با کارگردان به منظور طراحی میزانسن همکاری می­کند) قدم بعدی بود. در بسیاری از موارد، باورها بر این است که چنین پیشرفتی در راستای تکامل نقش کارگردان مدرن (گرچه تعدادی کارگردان پیشکسوت چون گوته وجود داشت که آثارشان در تئاتر و ایماژ (1791-1817) اجرا می شد) ظهور پیدا کرد. بنابراین دراماتورژی و میزانسن از بدو تولدشان، دو عنصر جدا­ناشدنی بودند.

نقش دراماتورژ اجرا در کنار کارگردان مدرن در اواخر قرن 19 توسعه یافت؛ نقشی همکار، سینرژیک و گاه تبادل­پذیر، همراه با عملکردی هرمنوتیکی از فهم و درک معنای نمایش و کمک به آشکارشدن آن در طول تمرینات برای ایجاد میزانسنی منسجم و استادانه پیشرفت چنین نقشی در اثری اجرا شده در سالن «ماینگینگر هف تئاتر» بین سال های 1890 و 1866 با همکاری مدیر کمپانی گئورک دوم، دوک ساکس ماینینگن، همسرش، بازیگر و دراماتورژ بارونس هلنه فرایفرائو فن هلدبورگ و کارگردان و مدیر صحنه لودویک شرونگ یا در اجرای اثر دیگری در سالن «مسکو آرت» به سرپرستی ولادیمیر نمیروویچ دانچنکو و کنستانتین استانیسلاوسکی قابل­مشاهده است. برشت کسی است که با میراث خود یعنی آوردن مخاطب معاصر به این معادله و بازگوکردن اثر مربوطه، با توجه به زمان تولید آن و تأکید برپیام کنونی نمایش (یا گاه حتی استخراج)، تأثیر بیشتری در گسترش این نقش داشته است. به عبارت دیگر، او به جای یک میزانسن دقیق تاریخی یا روان­شناسانه، از یک اجرای نفوذ­پذیر اجتماعی و سیاسی سخن می­گفت. پیامدهای ناشی از این موضوع، برای دراماتورژی قابل توجه بودند؛ به منظور استفاده از ماتریال قدیمی برای ساخت نمایشی جدید، دراماتورژ می­بایست دراماتورژی اجرا را درک کند و همچنین تمرین آن را به عنوان یک فرایند اقتباسی در نظر بگیرد. در پایان قرن بیستم، به نظر می­رسید عملکرد تئاتر به عنوان عامل فوری روشنگری و تغییرات سیاسی تضعیف ‌شده باشد. در همان زمان، جریان دیگری نیز در حال ظهور بود؛ تغییراتی که در تولید تئاتر پیرامون دهه­ی 60 تا 70 میلادی آغاز شد(مانند هنر اجرا، تئاتر مستقل از متن، تئاتر رقص و...).

این دراماتورژی جدید (اصطلاحی که توسط ماریانه فان ابداع شد) منتسب به روشی فرایند­گرا از کار بود که در آن معنا، اهداف، فرم و جوهره­ی یک نمایش در حین فرایند کار رخ می­دهند. در این مورد دراماتورژی دیگر ابزاری برای استخراج ساختار معنای جهان در نمایش نیست، بلکه تلاشی برای چینشی موقتی یا احتمالی است و هنرمند آن را بر عناصر گردآوری­شده­اش از یک دنیای واقعی بنا می­نهد که در نظرش آشفته و پر هرج­و­مرج می­نماید.

در پاسخ به این جهان نمایشی، درحال ­توسعه­ی شیوه­های دراماتورژی تولید، تجارب دراماتورژی جدید در مراحل خلق مشترک را با هم ترکیب نموده که به موجب آن، میزانسن در طول نمایش با اجراکنندگان و خلق­کنندگان رشد می­کند و گاهی حتی معنا و مفهوم خود را تنها در تعامل با تماشاگران می­یابد. به دلیل تنوع این تکنیک­ها، متعاقباً دراماتورژی امروزی (که در واکنش به روند خلق اثر توسعه یافته است) می­تواند فرم­های زیادی به خود بگیرد.

شاید در نتیجه­ی انفجار قانون کلی نمایشی (دراماتورژی) که می­گوید امروزه هیچ دراماتورژی توصیفی (یا پوئیتک اجرایی) وجود ندارد تا بتواند در هر نمونه­ای از نمایش، رقص یا اجرا به کار گرفته شود، تئاتر معاصر به شدت به دراماتورژی وابسته شده و یا در ارتباط با آن هدفمند گردیده است. روشن است که گاه فرایند تولید اثر، نیازمند طراحی دراماتورژی مختص آن است(آقاعباسی، 1397: 34).

کارگردان با توجه به علاقه­مندی در ارتباط برقرارکردن با مخاطب، ضروری است تا از انتظارات مخاطبان آگاه باشد. این انتظارات، مورد بحث، تجزیه و تحلیل قرار گرفته و در ذهن کارگردان، با دریافت­های فردی و زیبایی­شناسانه­اش پیوند پیدا می­کنند و بدین­سان پشتوانه­های نظری و فکری میزانسن، فراهم می­شود. پاسخ کارگردان به نیازهای مخاطبان، پس از جمع­بندی زیبایی­شناسانه­ی او به شکل تکنیکی و عینی و از طریق میزانسن و با تنظیم آگاهانه­ی فاصله­های درونی و بیرونی، برای ایجاد حس لذت­بخش در تماشاگران عینیت می­یابد. تمام این عناصر(تخیل، نیازها، انتظارات، فاصله ، لذت و مردگی) با مخاطب پیوند مستقیمی دارند و تحت ­تأثیر اصول و قواعدِ منظم و شناخته­شده­ای(حضور تکنیکی مخاطب) هستند و فن دراماتورژی به کارگردانان این اجازه را می­دهد تا بهترین عناصر را برای میزانسن انتخاب کنند وتولید نهایی را شکل دهند. لازم به ذکر است که کارگردان می­تواند دو نقش موازی و همزمان را در اجراهایش داشته باشد: دراماتورژ و کارگردان(رایانی مخصوص مهرداد، 1396: 51).

**5-2-2- جایگاه و وظیفه­ی دراماتورژ**

مارین فن کرخوفن[[8]](#footnote-8) معتقد است مجموعه­ی مطالب(نشریه­ی) نوشتار تئاتری تحت عنوان «در باب دراماتورژی» در جمع­بندی چندان تعریف راحتی از واژه­ی دراماتورژی به ما نمی­دهد. او می­نویسد: «به نظر می­رسد که دراماتورژی همه چیز را دربرمی­گیرد، در هر چیزی یافته شده و به سختی شناسایی می­شود. آیا به دراماتورژی تنها باید از حیث تئاتر کلامی پرداخت، یا آن که دراماتورژی حرکت، نور و غیره هم وجود دارد؟ آیا دراماتورژی چیزی است که تمام مؤلفه‌های مختلف یک نمایش را به هم مرتبط می‌سازد؟ یا برعکس، گفت­وگویی بی­وقفه میان افرادی است که با هم روی یک نمایش­نامه کار می­کنند؟ یا این که راجع به روح و ساختار درونی یک اجراست؟ و آیا دراماتورژی است که تعیین می­کند زمان و مکان یک اجرا، و از همین رو سالن و مخاطب، به چه نحوی مدیریت شوند؟ می­توانیم در پاسخ به همه ی این سوالات بگوییم: بله، اما...»(فن­کرخوفن مارین،1994: 10\_8 ).

دراماتورژ فردی در تئاتر است که انتخاب نمایش­نامه و پیرایش و آرایش آن را برای صحنه، در حوزه­ای گسترده به عهده دارد. چه بسا این شخص نمایشنامه‌نویس نباشد ولی با اصول و قواعد دراماتورژی آشنا است به مرور نقش و وظایف دراماتورژ در تئاتر نیز گسترش یافته است. امروزه دراماتورژی تئاتر را در جهان می­توان به دو شاخه­ی اروپا و آمریکا تقسیم کرد.

بسیاری از وظایف دراماتورژ در این دو شاخه یکی است، اما تفاوت­هایی هم دارند. سوزان جونز در اثر بسیار جامع و مانع خود «دراماتورژی در آمریکا» می‌نویسد: «اولین کار دراماتورژ تمرکز نیروهای خود و نیروهای کارگردان هنری بر روی پژوهش پردامنه، توسعه­ی همه­جانبه و برنامه­ریزی هنری است.» این نوع دراماتورژی بیشتر بر تعیین سیاست هنری و مسیر آن توسط برنامه­ی فصلی تئاتر متمرکز است. علاوه بر این، مطرح­کردن پرسش­های اساسی تئاتر و البته پاسخ­گویی به آن­ها کار دیگر این نوع دراماتورژی است. ما به عنوان هنرمند چه کسانی هستیم؟ الگو های تئاتری، فراتئاتری و آرمان­های ما کدامند؟ ما پاسخ­گوی چه نوع کارهایی هستیم؟ برای چه کسی کار می کنیم؟ جامعه­ی تئاتری ما، هم از حیث هنرمندان و هم از منظر تماشاگران چه جامعه‌ای است؟

در رابطه با مضمون پرورش­دادن(وتا اندازه‌ای، به ‌جا‌انداختن‌ جنبه‌ی‌‌ مـحافظت‌ از اثـر در بـرابر دخالت­های کارگردان و بازیگران)، شبکه‌ی دراماتورژی اشاره می‌کند که در تئاتر‌ معاصر ‌«نقش‌ دراماتورژ هیجان‌انگیز و گـوناگون بـوده و بسته به شرایط و نوع اجرا می‌تواند جنبه‌های مختلفی‌ را‌ در برگیرد. دراماتورژ با کارگردان، نمایشنامه‌نویس، گـروه، و در مـواقعی با تهیه‌کننده از نزدیک کار می‌کند. او‌ مراقب‌ تجزیه و تحلیل اصلی و ایده‌های به کارگرفته­شده در اجـراست و بـاید مطمئن‌ شود‌ که دیدگاه‌های کارگردان، گروه، و یا نویسنده از‌ طریق‌ طراحی‌ صحنه، نـور، صـدا و لبـاس برای آن مرکز‌ تئاتری‌ و تماشاگران خاصش مناسب بوده و به آن‌ها منتقل می‌شود. دراماتورژها خوانندگان متون و اجـراها بـوده‌ و گـوشی‌ شنوا و منبعی افزون برای همه‌ی‌ کسانی‌ که درگیر‌ اجرا‌ هستند‌، می‌باشند».

درواقع‌ نقش‌ هرکه در تئاتر کار می‌کند، در نقش دراماتورژ خلاصه شده است. دراماتورژها در فضایی‌ کـار‌ مـی‌کنند که حیطه‌ی عملکردشان به درستی مشخص نـیست. مـی‌توان گـفت نوعی‌ ابهام‌ نقش دراماتورژی را احاطه کرده‌ اسـت‌. البـته‌ از جمله چیزهایی‌ که‌ دراماتورژی را مورد توجه قرار می­دهد، یکی‌ هم این است که چهارچوب آن هـیچگاه کـاملا مشخص نگشته و با هر کـار جـدیدی‌ باید‌ کـه دوبـاره تـعریف گردد. اما این‌ موضوع‌ منشأ آشـفتگی‌ فـکری‌ نسبت‌ به نقش دراماتورژ نیز‌ می‌شود؛ نقشی که پاتریس پاویس، ‌«پیشه‌ی نـامشخص درامـاتورژ» می‌خواند. پاویس اشاره می‌کند که پیـشه‌ی دراماتورژی‌ می‌تواند‌ وظایف ذیـل را دربـرگیرد:

1. انتخاب نمایشنامه‌، تحقیق‌ در‌ مورد‌ اثـر‌، تـغییر و تعدیل در‌ متون.

2. تعیین مفاهیم نمایشنامه و قراردادن این مفاهیم در زمینه‌هایی گسترده‌تر(همچون سیاسی، اجـتماعی، و...).

3. حضور در‌ تمرینات‌ به‌ عنوان نـاظری انـتقادکننده(پاویس،1982).

درحال‌حاضر دراماتورژ به شکل گسترده به شخصی اطلاق‌ می‌شود‌ که به عنوان مـشاور ادبـی در تـئاتر کار می‌کند، در روند تمرینات شرکت‌ می‌کند‌ و اصالت‌‌ و یا روح نمایش­نامه را پرورش داده و هوشیار است که این روح در فـضای سـرگیجه‌آور تمرینات‌ و اجرا‌، از بین نرود.

دراماتورژ، نمایشنامه‌نویسی متخصص و منتقدی آگاه است. با سایر نمایشنامه‌نویسان کار می­کند یا سفارش می­دهد، صحت کار را تأیید می‌کند، مشاور برنامه­ی فصلی است، ترجمه و تنظیم و نظارت متن، برنامه­ریزی و امثال آن، کار دراماتورژ است. در حقیقت او در کار تئاتر، پژوهشگری با علم وآگاهی است.

مارتین اسلین با تعریف سلسه ­مراتب نقش افراد در تئاتر و ذکر روابط‌ بین‌ اعضای یک گروه اجـرایی، راه­حـلی بـرای ارائه می‌دهد. به نظر او دراماتورژ نـقش‌ مـخالف‌خوان‌ و یـاری‌کننده‌ای را دارد کـه تـصمیمات نـمایشنامه‌نویس‌، کارگردان‌ و دیگر اعضای گروه را زیر‌ سؤال‌ برده و در مورد آن‌ها به بحث و مجادله می‌پردازد. این دیدگاه، عملکردی سازنده، دوسویه (به معنای ارتباط متقابل عنصر با محیط پیرامون‌) و چالش‌گرانه‌ بـرای‌ دراماتورژ قائل است(مک­گیلیچ، 1989: 19).

با توجه به تعاریف مختلف از دراماتورژی و نگاهی به تاریخچه­ی دراماتورژی در تئاتر می­توان مطرح کرد که دراماتورژ می­تواند کسی باشد که با کمک به توسعه­ی سیاست­گذاری و رپرتوآر، در همان حال که به عنوان منتقد، مفسّر و رابط عمل می­کند، نقشی نهادی و بسیار مهم در تئاتر ایفا نماید. دراماتورژ می­تواند کسی باشد که مهارت­های تحلیلی، دانش و تفکّر انتقادی را برای آماده­سازی و تمرین تولید یک تئاتر به کار می­گیرد و به حمایت از کارگردان و مشارکت در فهم و ساختار­بندی کار، در سیر تحولاتش، می­پردازد. دراماتورژ می­تواند شخصی باشد که برای تئاتری منصوب شده که توجهی خاص به ادبیات نمایشی داشته و می­تواند مسئول ترجمه، اقتباس و حتی نگارش کار جدید باشد. دراماتورژ ممکن است شخصی باشد که درگیر همذات­پنداری و پرورش متن جدید، برای تئاتر است. دراماتورژ می­تواند یک منتقد خلاق و یا مشاور انتقادی باشد. دراماتورژ می­تواند همه این چیز­ها و یا فقط یک یا برخی از آن­ها باشد. دراماتورژ می­تواند شخصی باشد که برخی از این مهارت­ها را برای تئاتر ایجادی، حرکات موزون و هنر زنده به کار می­برد. دراماتورژ ممکن است طراح هنری صدا باشد. دراماتورژ می­تواند محرک(هنری)، یک مشاور و همکار، یک فعال، یک شبکه­ساز باشد. دراماتورژ مقید به یافتن قواعد جدید و توسعه­ی درک ما به گونه­ای است که بتوان «تفکر انتقادی» را در آن به کار بر(ترنر کتی، 1390: 173).

«نوئل گریک» تحت عنوان بازیگر، کارگردان، نمایشنامه‌نویس و همچنین مشوق نوشته­های جدید، به خصوص در زمینه­ی کار با افراد جوان فعالیت داشته است. در سخنرانی­اش راجع به «دراماتورژی چیست؟» در همایش بیرمنگام گفت که دراماتورژ ایده­آل را می­توان به عنوان «رفیق نویسنده» در نظر گرفت که به عنوان یک کاوشگر باتجربه­تر و نیز کسی که به یک نوآموز کمک می­کند تا از جنگلی انبوه که برای هر دونفر ناآشناست بگذرند، شناخته می­شود. او هم مثل «گلد» عقیده داشت که احتمالا نمایشنامه‌نویس دیگری باید نقطه­ی شروع جست­وجو برای یافتن چنین رفیقی باشد. او تصویری از رابطه­ی گرم (میان آن دو) را ترسیم می­کرد که «فراتر از جزئیات حرفه‌ای» می­رود و می‌گفت «گپ­زدن­های دور آتش» می­تواند مایه­ی تمرکز بر «سرچشمه‌های داستان» باشد: «این نامحسوسات اند که سرچشمه‌های خلاقیت به شمار می‌روند»(گریگ، 2005).

6-2-2- **دراماتورژی برشت**

«برتولت برشت» نیز به‌ همین‌گونه بر خاصیت‌های دوسویه در تئاتر و دراماتورژی تأکید می‌کند. تعریف او از تئاتر به عنوان قالبی هنری که شامل «بـازنمایی زنـده‌ی‌ اتفاقات‌ و برخوردهای نقل‌شده­ی واقعی‌ و یا ساختگی بین آدم­ها، با در نظر گرفتن جنبه‌ی تفریحی» است(برتولت برشت، 1949)، به ساختارها، فرم‌ها و همچنین حالت دوسویه‌ی تئاتر اشاره می‌کند. از نظر برشت، هنر همواره‌ در‌ زمینه‌ی اجـتماعی‌ و در رابـطه با تاریخ، سیاست، اقتصاد و... شکل گرفته و کار می‌کند. درنتیجه،عملکرد دراماتورژیکی نیز پیچیده‌، دوسویه و سیاسی می‌باشد. این دیدگاه‌ها، پندارهای اصلی ما را در درک پیـشه‌ی‌ دراماتورژی‌ شکل می‌دهند.

با برشت است که کاربرد «دراماتورژ تولید» ظهور می­کند. به طور کلی مسئله­ی دراماتورژی برشت، نیاز به طرح دراماتورژی جدید را هم مطرح می‌کند؛ کسی که عمیقاً درگیر بازسازی تئاتر برای جامعه­ای نوین بود. دراماتورژی برشت به شناسایی دقیق دلالت­های سیاسی، هر لحظه جایگاهش درون کلیت و نحوه­ای که می­توان آن را از طریق مخاطبانش به مؤثرترین وجه دریافت، بستگی داد. کلمه­ای که برشت خیلی بر آن تأکید داشت قصه[[9]](#footnote-9) بود.

خود قصه هم خطی را مهیا می­کند که تنش­های اجتماعی در امتداد آن، اغلب هم با جلوه­ای طنز­آلود، با هم تلاقی می­کنند. «کارل وبر» که تحت نظر برشت و به عنوان دستیار کارگردان، بازیگر و دراماتورژ پرورش یافت، به نوعی عقیده­ی سایر اعضای پیشین «آنسامبل» را منعکس می­نماید، مخصوصاً وقتی که تأکید می کند: «برشت بیشتر از هر چیز، نگران نمایشنامه به عنوان نوعی قصه­گویی برای یک مخاطب، آن هم به وضوح، به زیبایی و بسیار سرگرم­کننده بود»(وبر، 1967: 103). نیاز به دراماتورژ­های فعال، عمل­گرا و سهیم پروژه از این­جاست که مطرح می­شود، زیرا تئاتر برشت، گستره­ی کاملی از مهارت­ها و فعالیت­های دراماتورژیک را مدنظر قرار می­دهد.

«فولکر کاناریس» می­نویسد: «دراماتورژی، بدل به مهم­ترین مشاور نظری کارگردان شد. دراماتورژی در تعریف برشت، کل آماده­سازی مفهومی یک تولید، اعم از آغاز تا تحقق کامل را دربرمی­گیرد. بر این اساس، این وظیفه­ی دراماتورژ است که جنبه­های سیاسی و تاریخی یک نمایش­نامه را علاوه بر ابعاد صوری و زیبایی­شناختی­اش مشخص کند و موضوعاتی که به روش علمی، مورد تحقیق قرارگرفته اند را به سایر اعضای تئاتر انتقال دهد: دراماتورژ باید «داده­های لازم برای به صحنه ­بردن کار را در اختیار کارگردان، بازیگر و طراح صحنه قرار دهد، او با مرتبط­ساختن توهم صحنه­ای به نوعی واقعیت تجربی و ملموس، آن را کنترل می­کند و البته با دست­یافتنی­کردن این واقعیت، تخیل را برمی­انگیزد. این روش آنسامبل برلین را در روزهای اوج خود وا‌داشت تا تولیداتی با شایستگی­های بسیار برجسته خلق نماید»(کاناریس فولکر، 1975: 250).

این نوع استفاده از دراماتورژ با نقش سنتی و معمولش که اغلب محدود به میز کار خودش می­شد و پیش از این در تئاتر آلمان رایج بود، تفاوت دارد. برحسب ضرورت­های تئاتر جدید بود که این وظیفه متحول شد، اما درعین‌حال به نوعی محصول تجربیات خود برشت، طی دهه‌ی 20 میلادی و در مقام یک دراماتورژ نیز هست. درحالی که شاید دو منصب شغلی اولش، گویای ضرورت اتخاذ رویکردی جامع به دراماتورژی بودند، سومی، الگو هایی عملی برای استفاده دراماتورژ را در اختیارش گذاشت.

برشت تأکید داشت که تئاتر، نه تنها جایی برای تفریح و سرگرمی است بلکه در اصل لحظه­ای از یک کنش سیاسی است. هر چند که این فکر تا حد بسیاری وامدار مه­یر هولد، پیسکاتور و دیگران است، با این حال، تمام دوره­ی کاری او صرف بررسی اشارات دراماتورژیکی شد. دراماتورژی او طیف کاملی از استراتژی­هایی را دربرمی­گیرد که قصد دارند امکان تعهد مخاطب را به نوعی تحلیل پرانرژی، بازیگوشانه و البته نقادانه از جهان مهیا کنند. کار برشت نشان می­دهد که یک سیاست جدید، هم به دراماتورژی جدید نیاز دارد و هم آن را تولید می­کند(ترنر کتی، 1390: 130).

برشت در «گفت­وگوهای مسینکوف» می­نویسد: «نباید این حقیقت را نادیده گرفت که هدف واقعی، تلاش­های یک شخص برای اجراست و نه نمایش­نامه» و این می­تواند همه­ی اهداف مرتبط با طراحی میزانسن را دربربگیرد. به روی صحنه بردن یک اثر برجسته، اقدامی است همچون ترجمه­ی بینانشانه­ای که عصاره­ی آن توسط فیلتر تفاسیر دوران مدرن، گرفته شده است. این یک عمل هرمونوتیکی اجتناب­پذیر است که شاید حتی بتوانیم آن را اقتباس بنامیم. ریشه‌شناسی کلمه­ی «اقتباس» به یک تغییر تفسیری آگاهانه اشاره می‌کند: «به سوی آماده­سازی یک هدف» لیندا هاتچئون در این باره می­گوید: «وقتی کاری را اقتباس می­نامیم، به این معناست که رابطه‌ی آشکار آن با دیگر آثار را به طور علنی اعلام می‌کنیم.» هنگامی که دراماتورژی به عنوان اقتباس در نظر گرفته می شود، به منظور گسترش تعریف اصلی برشت از مفهوم «خلق مجدد فرهنگی» و یا «بافت­مندی مجدد»، این «ارتباط آشکار» فرصتی برای «بینامتنیت» ایجاد می‌کند و گفت‌وگویی مؤثر میان متن کلاسیک و میزانسن آن فراهم می‌آورد. میزانسن معاصر دیگر به عنوان مفهومی سفت‌وسخت درنظر گرفته نمی‌شود که نمایش را پیش می‌برد، بلکه رویکردی روشنفکرانه و چارچوبی است که برای متن حدومرز تعیین می‌کند تا از طریق آن تولیدکنندگان تئاتر بتوانند با همکاری یکدیگر نمایش را بررسی کنند و در حال به آن پاسخ بدهند. وضوح و هیجان، آثاری هستند که دراماتورژی جدید بر دراماتورژی تولید و میزانسن باقی گذاشته است. این تفاسیر مجدد که از میزانسن معاصر دریافت می‌شوند، به ما فرصتی می‌دهند که کارها را دوباره ببینیم و همچنین یادآوری می‌کنند که این آثار کلاسیک زمانی از بهترین نمایشنامه‌های دوران خود بودند. نتایج حاصل از فرآیند دراماتورژی تولید تئاتر معاصر برای دراماتورژ تولید نقشی واکنشی، متغیر، سینرژیک و مشارکتی ایجاد می‌کند؛ نقشی که همگام با تغییرات تولید رشد می‌کند و تجدید، نوسازی و اقتباس‌شده‌اش را درون خود میراث تاریخی محفوظ می‌دارد. شاید این همان «جنبش دائمی»(به نقل از فان کرکفن) است که می‌تواند دراماتورژی و میزانسن را زنده نگه دارد»(کاتالینی ترنجین، 1397: 30).

**7-2-2- بافت دراماتورژی**

یوجنیو باربا، کارگردان‌ معروف‌، نظریه‌ی‌ دراماتورژی به‌ عنوان یک ‌بافت‌ را مـطرح مـی‌کند: «واژه‌ی متن [[10]](#footnote-10) قبل‌ از اینکه به متن نوشتنی یا گفتاری، چاپی و یا دست‌نویس اشاره کند، معنای ‌«به‌هم بافتن‌» می‌دهد‌. در‌ این‌ معنا هیچ اجرایی بدون متن نیست. هرآنچه که به متن (بـافت) اجـرا‌ مربوط‌ می‌شود‌ را می‌توان دراماتورژی خواند(باربا یوجینیو، 1985: 75).

همان‌گونه که به گفته‌ی باربا هیچ اجرایی‌ بدون‌ متن‌ نیست، مباحث رایج در تئاتر معاصر به این حقیقت اشاره می‌کنند که هیچ متنی‌ نیز‌ بـدون اجـرا نیست. متن اجرایی، سیستم درهم‌آمیخته و پیچیده‌ی تشکیل‌شده از فرم‌ها‌، تکنیک‌ها‌، اصول‌ زیباشناختی می‌تواند در کنار متن نمایشنامه مشخص گشته و مورد تجزیه ‌و تحلیل قرار گیرد. بنابراین‌، ازنظر باربا، دراماتورژی هـر آن چـیزی اسـت که کنش و یا تأثیر(افـکت) دارد‌، نـه‌ تـنها‌ متن و بازیگران بلکه صداها، نور، تغییرات در فضا و... کنش‌ها تئاتر«تنها هنگامی که‌ به‌ هم ‌بافته می‌شوند کارآیی پیدا می‌کنند؛ وقـتی کـه مـتن اجرایی می‌شود»(باربا یوجینیو، 1985: 76).

بافت‌ مشخصا نه شیئی قابل‌لمس اسـت و نه عملی که بتوان آن را با تمام ریزه‌کاری‌هایش‌ آموخت‌. بافت،‌ نه تکنیک است و نه دستورالعمل آموزشی، بلکه فرایند و دیـدگاهی اسـت کـه‌ از‌ تجربه با تمام این جنبه‌های مختلف، ناشی می‌شود. در تعریف بـرشتی، بافت‌، ماهیت(ژستیک) دارد و عصاره‌ی‌ کنش‌ نمایشی برای تحقق نقطه‌­نظرات سیاسی می‌باشد. چنین ساختارهای دقیق تئاتری، که با‌ اهـدافی‌ مـشخص سـاخته شده‌اند، در زمینه‌ی دنیای اجتماعی‌ معنا‌ پیدا‌ می‌کند. در این رابطه باید خاطرنشان سـاخت‌ که‌ بافت تنها ادغام خلاقانه‌ی عناصر تئاتری نیست، بلکه در زمینه‌ی اجرا و درک آن‌، دیدگان‌ و خطای اعتقادی را نـیز ارائه می‌دهد.

باربا جنبه‌های‌ سیاسی‌ بافت‌ دراماتورژیک را در نظراتی که در‌ مورد‌ هنر به عنوان حـالتی از سـرپیچی و به‌هم‌ریختگی مطرح می‌کند، بیشتر بسط‌ می‌دهد‌. او می‌نویسد: «هنر نوعی سرپیچی و مخالفت‌ است. تکنیک‌های بـه کـار‌گرفته‌شده در تئاتر و نقطه‌نظرات سازنده‌ی‌ آن‌ همگی نوعی سرکشی متداوم‌اند؛ قبل از هرچیز سرکشی برعلیه خـود، نظرات خود‌، نقشه‌ها‌ و قول‌وقرارهای خود، برعلیه اطمینان از‌ خرد‌، دانش‌ و احساسات خود»(کاتالینی ترنجین، 2000: 56).

ما‌ می‌توانیم برای دستیابی به بیانی سیاسی، از یک استراتژی عمداً آشـفته و نامشخص استفاده کنیم. این کار شاید وسیله­ی بیانی موفق برای تئاتر زیرزمینی­ و تجربی در دهه‌ی 60 میلادی بـوده‌ بـاشد، اما برای اکثر دست‌اندرکاران تئاتر، امروزه ارتباط برقرارکردن و حتی سـرگرم­نـمودن، هدفی بسیار ضروری‌تر و چالش‌انگیزتر است. ما نـباید سـعی داشـته باشیم که تلاش شیوه‌ی تئاتری واقعیت­‌نما[[11]](#footnote-11) در‌ نـظریه‌ی آوانـگاردی اجرا را به عنوان هرج‌ومرجی هیجان‌انگیز زنده نگاه داریم؛ بلکه باید به خود گـوشزد کـنیم که واقعیت‌نمایی تئاتری قابلیت بـررسی درامـاتورژیک دارد؛ کار مـا نـقد سـاختاری است‌، نه‌ به‌هم­ریختگی ساختاری.

امـا درامـاتورژی به‌هرحال خرابکاری توطئه‌گراست چراکه همزمان هم از نقطه‌نظر غالب در اجرا به آن مـی‌اندیشد و هـم آن عنصر‌ از‌ اجراست که دیدگاهش را باز‌ نـگاه‌ می‌دارد. دراماتورژی با مـانوردادن بـین این دو دیدگاه متقابل و دوسویه تـعریف مـی‌شود؛ «خودی‌»، ادغام‌شده دردیگری‌. دراماتورژی حافظه‌ی امکانات است، هر‌ امکان‌ خلاقه‌ای که نـمایان شـود‌ و قابلیت‌ داشته باشد.

در تئاترها‌ فرآیند‌ خلق‌ اثر چیزی مستقل و مـجزا نـیست و به شکل گسترده‌ای با تمام مسائل نظری‌ درهم ‌آمیخته است. هیچکس نمی‌تواند به راحتی این دو جنبه از کار هنری را از یکدیگر‌ جدا‌ سازد. اما علی‌رغم این پاسخ، نقل‌قول‌های بالا نـشان‌دهنده‌ی دیـدگاه‌هایی ریشه‌دار در‌ مجامع‌ تئاتری است که تأثیری جز کم‌اهمیت­کردن‌ نقش‌ دراماتورژی‌ و یا کنار گذاشتن آن ندارند. می‌توان دید‌ که‌ وظایف هنری و خلاقه‌ی دراماتورژی در تئاترهای بزرگ محدودتر شده است، امری کـه نـاشی‌ از‌ رشـد تمایلات ضد روشنفکرانه در سال­های‌ اخیر‌ در چـنین‌ تـئاترهایی‌ اسـت‌. علاوه ‌بر آن، درحالی‌که تئاتر در کنار‌ هنرهای‌ دیگر، خود را به کالا تبدیل می‌کند تا بتواند به عنوان پدیده‌ای‌ قابل‌قبول در درون سرمایه‌داری جهانی بـه‌ زنـدگی ادامـه دهد، تئاترها‌ از‌ نظریاتی که سعی در نشان‌ دادن‌ تـئاتر بـه عنوان یک تجربه‌ی ناب فردی دارند استفاده می‌کنند تا بتوانند خود‌ را‌ خاص جلوه دهند. این نظریات‌ سعی‌ در‌ جلب طـبقه­ی مـتوسط‌، رسـانه‌ها‌ و تماشاگران خسته از کار‌ و فعالیت‌ روزانه دارند. آن‌ها ابزاری برای بـازاریابی می‌شوند و تئاتر را به نوعی روانکاوی تبدیل می‌کنند‌. این‌ موضوع باعث می‌شود که از اهمیت‌ تئاتر‌ به عنوان‌ نمود‌ حـیاتی‌ فـرهنگ، یـا چیزی که‌ در بستر مسائل گسترده‌تر فرهنگی­ و ایدئولوژیک تجربه می‌شود، کاسته شـود، کـه این خود منجر به‌ کاهش‌ اهمیت وجود دراماتورژ و تقلیل ‌نقش و پیشه‌ی‌ او‌ به‌ اشکالی‌ از‌ قبیل «دکتر نـمایش»‌‌ و یـا‌ «مـحرم اسرار نمایشنامه‌نویس‌» می‌شود.

از سویی همان‌طور که پاویس اشاره می‌کند، وظیفه‌ی اصلی درامـاتورژی مـیانجی‌گری بـین‌ جهان‌ و صحنه‌ است. از سویی دیگر، تئاترهای بزرگ غیرتجربی‌ معاصر‌ با‌ تکیه‌ کردن‌ بر‌ تـعاریف مـحدودی کـه از تفنن و سرگرمی دارند، بر این نظر تأکید می‌کنند که تئاتر هم فضایی دیگر اسـت؛ نـه‌ دیگری‌­بودن یا شدن، بلکه چیز تماشایی دیگر‌ است که آدم بتواند خود را در آن غـرق کـند و از بـدبختی‌های جهان بگریزد. اما علی‌رغم وجود چنین فضایی، رابطه‌ی آزاردهنده‌ای که دراماتورژ در روند خلق تـئاتر تـجربه می‌کند و سختی‌هایی‌ که‌ در برابر اوست، می‌توانند مفید واقع شود. معادله‌ی ذیل را بنگریم:

راحـت نـبودن بـرابر است با درهم‌ریختگی، که خود برابر است با سرپیچی؛ آن‌گونه که باربا به‌ صورتی‌ خـلاقانه‌ به بعد سیاسی و سیال این واژه نگاه می‌کند و در بالا به آن اشاره شد. بـاربا بـه ارزش دیگری‌­بودن تئاتر اشاره می‌کند؛ به‌ حالت‌ و یا کیفیت دیگری بودن. دستگاه‌های‌ تئاتری‌ کیفیت نـزدیک و خـودی­بـودن را خوب درک می‌کنند، کار ما اکثراً کاری گروهی است. طبیعت کار تئاتر، نـزدیکی، شـریک یکدیگر بودن در لحظات ضعف‌ و...، را می‌طلبد. اما همان‌گونه‌ که‌ مشاهده کرده‌ایم تئاتر موقعیت‌ دیگری‌­بودن را هـم دارد. تـجسس در این مورد ما را در راه ایجاد و رشد هنری جاندار و باربط یاری خواهد داد. درامـاتورژی، خـودی­بودن و دیگری‌­شدن‌ را درهم می‌آمیزد، کار درامـاتورژ حـضور هـمزمان بین این دو حالت است(اکرسال پیتر، 1985: 75).

**8- تحلیل دراماتوژیکی: فرم و محتوا -2-2-2**

تحلیل دراماتوژیکی مستلزم تبیین معماری اثر است. نورمن فریش، مدیر هنری و دراماتورژ، نقاط اشتراکی بین دراماتورژی و طراحی اجرا که او از آن به عنوان «قالب نمایش یا ارائه‌ی مناسب سوژه‌ی تحت­بررسی نام می‌برد»(فریش، 2002: 273).ترسیم می‌کند.

فریش به رابطه‌ی گفت‌وگویی میان آنچه نمایش داده می‌شود و آن‌طور که نمایش داده می‌شود، توجه می‌کند. به بیانی دیگر، دراماتورژی به مناسبات میان موضوع بحث و قاب‌بندی آن اشاره دارد. طبق نظر فیشر دراماتورژی راجع به «پیوند شکل و محتوا در یک اثر است یا دست‌کم فراخواندن آن‌ها از سوی یکی به ‌سوی دیگری، در همان میدان مغناطیسی است»(فریش، 2002: 154).

اگر بپذیریم که دراماتورژی به معماری رخداد تئاتری می‌پردازد، پس ما هم باید به روش‌هایی توجه کنیم که یک اجرا یا نمایشنامه بر طبق آن‌ها در زمینه‌ای از یک گروه انسانی، جامعه و جهان واقع می‌شود. تحلیل دراماتورژیکی توجه به این سؤالات را ایجاب می‌کند: «چرا این نمایشنامه یا اجرا را در همین لحظه و حالا داریم به اجرا درمی‌آوریم و برای چه مخاطبی؟ پیوند یا پل ارتباطی بین اثر و جهان مخاطبانش چیست؟» کاینار می‌گوید: «من عقیده دارم که دراماتورژی باید به نحوی هم‌زمان به عناصر اجرایی و فرااجرایی حرفه‌ای، تجربی و پدیدار شناختی نمایشنامه‌ی جهان، که اثر قرار است در آن به اجرا درآید، توجه نشان دهد»(کاینار، 2006: 247).

او در ادامه پیشنهاد می‌دهد که می‌توان به ویژگی «پشت‌صحنه»ای از زمینه‌های سیاسی\_ اجتماعی، بشری، نهادی، سازمانی، دولتی، ساختاری و امور مالی توجه کرد که به یک اجرای تئاتری بخش قابل‌ملاحظه­ای از معناها و تأثیراتش را عطا می‌کند»(کاینار، 2006: 243).

پس می‌توان گفت دراماتورژی مرتبط با روش‌هایی است که با آن می‌توان استراتژی‌های به ‌کاررفته در ساختمان اثر هنری را تبیین، تحلیل و نام‌گذاری کرد. نتیجه‌گیری ما این بود که دراماتورژی به نحو تنگاتنگی مرتبط با فرایند ساخت یک اثر و تحلیل تفسیرگرایانه­ای است که جزئی از همان روند(ساخت) می‌باشد. همچنین از استعاره‌ی باربا تحت عنوان «بافت» استفاده کردیم تا به نحوی که دراماتورژی، پیوستگی همه‌ی عناصر درونی یک کار مستقل را تعریف می‌کند، اشاره کنیم.

**9- دراماتورژ به مثابه­ی برنامه‌ریز، آموزش‌دهنده و واسطه-2-2-2**

وظیفه‌ی دراماتورژ را می‌توان بناکردن نوعی چارچوب کلی به منظور ساخت یک بافت همدلانه، برای یک اجرا یا مجموعه‌ای از اجراها تلقی کرد. به این عبارت یعنی انتهای کارهایی که وقتی در ارتباط با یکدیگر دیده شوند، چه بسا راجع به یک نمایش یا پروژه‌ای خاص، همواره جذاب و جالب‌توجه‌اند. در عین حال می‌تواند به معنای مطمئن­شدن از این باشد که یک رپرتوآر واجد تنوع کافی جهت جلب نظر آدم‌هایی که با محدوده‌ی سنی متفاوت و پس‌زمینه‌های اجتماعی متفاوت به تئاتر می‌آیند هست، و می‌تواند به ‌تدریج ظرفیت مخاطبان را برای لذت بردن از کار جدید و چالش‌برانگیز، بالا ببرد. همچنین دراماتورژ می‌تواند کمک کند تا مجموعه‌ای از تولیدات نمایشی یا سایر رخدادهای هنری با هم ترکیب شده و چارچوب مشخصی شکل گیرد که هر کار مستقل، درون آن دیده می‌شود. دراماتورژ اغلب درگیر نوشتن و تنظیم یادداشت‌های برنامه و مقدمات بازاریابی، نوشتن نقد و بررسی‌های مطبوعاتی، ارتباط با مطبوعات، ارائه‌های قبل و بعد از اجرا، توسعه‌ی مواد آموزشی کار و... است. اکثر مدیران ادبی یا دراماتورژها اذعان دارند که تئاتر، کاری مشارکتی است و اکثر آنها هم، اهمیت خلاقیت‌های فردی نویسندگان را قبول دارند. بسیاری هم به اهمیت الهامات هنری و البته مهارت و تخصص (هنری) معترف­اند. آنچه که سخت بتوان مشخص کرد، مگر از طریق تجربه­ی مستقیم کار هر دراماتورژ و نویسنده، این است که دقیقاً موازنه کجا برقرار می‌شود.

تا چه حدی نمایشنامه‌نویسی یک نوع فعالیت فردی یا اجتماعی است و آیا «سرچشمه‌های» خلاقیت تئاتری را می‌توان در متن کلامی یافت یا در محل تمرین باید دنبال آن گشت؟ این سؤال را می‌توان با سؤال دیگری پاسخ داد: آیا لازم است که حتماً یک جواب یا گزینه مناسب، بین یک حد تا حد دیگر وجود داشته باشد؟ شاید این مسائل را باید در هر مورد به طرز متفاوتی به مذاکره گذاشت. هیچ‌یک نمی‌تواند حامل مفهومی باشد که «به یک اندازه برای همه مناسب تلقی شود»(ترنر کتی، 1390: 280).

اسلتن می‌گوید: «من کلمه دراماتورژی را دوست دارم چون فکر می‌کنم که کلمه‌ای باز است و نمی‌توان راحت تعریفش کرد، به همین خاطر می‌تواند درهای تازه به سوی آینده بگشاید و روش‌های کاری جدیدی را نوید دهد»(اسلاتن، 2005).

**10- دراماتورژی تولید -2-2-2**

دراماتورژ سعی می‌کند تا کار را در چارچوب و درون زمینه‌ی آن قرار داده و بگوید که چرا و چگونه یک کار معین، می‌تواند بااهمیت تلقی شود. در سطح عینی این دل‌مشغولی از همان آغاز فرایند و با انتخاب نمایشنامه، متن یا (ایده‌ی) تولیدی مشهود است. تصمیماتی در خصوص اینکه چگونه نمایشنامه (یا ایده) باید محقق شوند اغلب مرتبط با همان دلایلی است که به خاطر آن‌ها از اول انتخاب شده است.

دراماتورژ باید به کمپانی تئاتری کمک کند تا دلیلی منطقی برای تولید یک کار ارائه کرده، سپس آن را به جامعه‌ی معاصر و فضای سیاسی و فرهنگی خاص مرتبط سازد. نمایشنامه‌های کلاسیک، اشیای عتیقه‌ی مرده نیستند، اما لازم است که در دنیای معاصر به تحرک واداشته شده و بسیار حیاتی تلقی شوند. بنابراین از نو کارکردن روی نمایشنامه‌ها ضرورتاً به معنای بی‌اعتنایی به نمایشنامه‌نویس نیست بلکه تلویحاً یعنی اینکه نمی‌توانیم مقبولیت یک نمایشنامه را از قبل مفروض و مسلم تصور کنیم. دراماتورژ، استفانی کارپ[[12]](#footnote-12) معتقد است: «همیشه باید بدانید که چرا برای چیزی برنامه‌ریزی می‌کنید، چرا باید چیزی را روی صحنه بگویید.» طبیعتاً از نو بناکردن نمایشنامه، ملاحظات زیبایی­شناسانه‌ای را به دنبال می‌آورد: اگر کسی بخواهد راجع به جهان امروز حرف بزند، آیا لازم است که زیبایی‌شناسی را مدرن کند؟ آیا بجاست که پس‌زمینه تاریخی نمایشنامه را با ارجاع به مباحثی که در اصل گویای آن است مشخص کرد؟ برای کاتانئو «ارج‌گذاری و محافظت از آن روشی که نمایشنامه در زمان خودشان کار می‌کرد بسیار اهمیت دارد»(کاتانئو، 1997: 7).

به طور مثال سؤالاتی ایجاد می‌شود که باید به آن‌ها پاسخ گفت: این نمایشنامه امروز چه حرفی برای گفتن دارد؟ چه چیزی می‌تواند به ما بگوید؟ چه ارتباطی با جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم دارد؟ تشابهات دراماتورژیکی بین نمایشنامه و یک جهان معاصر چیست؟

بنابراین دیالوگی بین کارگردان و دراماتورژ متوجه جستجو برای زبان، ایده‌ها و مضامین دراماتورژیکی است که می‌تواند تولید را قاب‌بندی نماید. دراماتورژ ایده‌های کارگردان را پرورش می‌دهد و کمک می‌کند تا متن از نو مجسم شده، ویراسته و نوشته شود. می‌توان گفت که دراماتورژ تجزیه و تحلیل می‌کند که چطور ایده‌ها باید در یک ساختار بزرگ‌تر جای گیرند، چه به لحاظ مدنظر قراردادن جزئیات درون معماری تولید و چه درنظرگرفتن این باشد که چگونه یک تولید تئاتری در زمینه و بافت فرهنگی خاص خود واقع می‌شود. دراماتورژی تولید درعین‌حال می‌تواند کمک کند تا از طریق قاب‌بندی یک نمایش با حوادث و مباحث دیگر، زمینه­ی مشخصی برای یک تولید و یا حول ‌وحوش آن شکل گیرد(ترنر کتی، 1390: 260).

دراماتورژ تولید، معمولاً در جلسات تمرین به عنوان اولین مخاطب حامی حضور به هم می‌رساند. وقتی‌که او با کارگردان و طراح حرکات موزون بسیار نزدیک و تنگاتنگ کار می‌کند درواقع جایی بینابین حفظ آگاهی کلی از پروژه و اهداف آن قرار می‌گیرد و سعی دارد تا کار را با چشمانی باز و سرحال قرائت کند. مازوخ می‌گوید: «در همین حال که دراماتورژ سعی می‌کند تا خوب ببیند که دقیقاً چه چیزی در حین ارتباط رد و بدل می‌شود، باید به طراح حرکات موزون و کارگردان هم کمک کند تا راه‌های بهتر و جدیدتری برای تبیین کارهایشان پیدا کنند. مازوخ بر این عقیده است که دراماتورژی «یعنی دیدن این‌که چه چیزی واقعاً وجود دارد و چه چیزی هنوز مفقود مانده است»(مازوخ، 2006: 6).

بنابراین دراماتورژ به کارگردان و طراح حرکات موزون کمک می‌کند تا بار دیگر بر روی کار تمرکز کرده یا دست‌کم آن را از نقطه‌نظر متفاوتی تجربه کند. کارگردان همیشه هم قادر نیست یک نگرش عینی به کار داشته باشد، و این­جاست که دراماتورژ می‌تواند با اتخاذ نظرگاهی وسیع‌تر، نگرشی بلندمدت و در جدالی هرروزه با جزئیات تولید، به او یاری رساند. در حقیقت، نگریستن به کار از منظر متفاوت می‌تواند محرکی برای کمک به پرورش لایه‌های جدید درون اجرا باشد و ابعاد بیشتری از آن را نشان دهد که موحب تقویت کار شده و به آن غنایی تازه ببخشد(ترنر کتی، 1390: 266).

دراماتورژی تولید هرچند اغلب به نحوه­ی تنگاتنگی درگیر مفهوم‌سازی، روندهای تحقیقاتی، تسهیل و آماده‌سازی شکلی و بحث راجع به کار است، اما همواره از منطق درونی اجرا نیز آگاه بوده و می‌تواند تا میلی انتقادی از این حیث داشته باشد که آیا تولید از منطق درونی خودش پیروی می‌کند یا خیر. درنتیجه بازخورد و حضور دراماتورژ هم می‌تواند به برقراری خطوط ارتباطی در طول کار کمک کند. دراماتورژ که مخصوصاً توجه به نحوه ارتباط جزئیات با کلیّت دارد و با درنظرگرفتن خود فرایند، مواد و ایده‌هایی از دیدگاه‌ها و زوایای مختلف به تقویت چارچوب‌های مفهومی اثر می‌پردازد. این مسئله شامل مدنظر قراردادن کار از نظرگاه مخاطب و پس‌زمینه‌هایی است که اجرا در آن عرضه می‌شود. دراماتورژ ممکن است تحلیل دراماتورژیکی اغلب منتج از تحقیق ارائه کرده، تأمل و ملاحظاتی هم در این خصوص مطرح کند که چطور یک نمایشنامه خودش را درون یک قالب مرسوم جای می‌دهد. چنین تحلیلی می‌تواند راهی به درون نمایشنامه یا مفهومی خاص باز کند و به کارگردانی یا طراح حرکات موزون کمک کند تا به طرز تفکرش راجع به مواد و مصالح کار عمق بیشتری ببخشد(ترنر،کتی،282:1390). (ترنر کتی، 1390: 282).

در تئاتر گاهی اوقات، کشف‌هایی که صورت می‌پذیرد نوعی بیراهه­رفتن است، به همین خاطر دراماتورژ باید مثل یک راه­یاب عمل کند؛ کسی که میان آن­چه احتمالاً می‌تواند مسیر مهمی ‌باشد و آن­چه که احتمالاً یک مسیر اشتباه تلقی می‌شود، تفاوت قائل شده به ‌کل خط سیر حرکت و جهت پیمایش گروه را تنظیم می‌کند. در همین حال، دراماتورژ باید متوجه باشد که ایده‌های جدید حتی می‌توانند به‌طور اتفاقی و شانسی هم از روی اشتباهات، بیراهه‌ها و تداعی آزاد به دست بیایند؛ گاهی این مسئله می‌تواند مسیر کل قطعه‌(ی نمایشی) را تغییر دهد.

**11-2-2-2- دراماتورژی معاصر**

دراماتورژی معاصر فرایندی پیچیده، تمام‌نشدنی، پویا و همواره نتیجه‌ی همکاری است. به‌علاوه، سه لایه‌ی تاریخی از تئوری و تجربه‌ی مربوط به دراماتورژی تولید که در طول تاریخ تئاتر و اجرا توسعه‌یافته‌اند. مفهوم تولید به‌عنوان کل منسجمی که از طریق کار یک گروه دریافت می‌شود، از دوران مدرن شکل ‌گرفته شده است (دوران فعالیت «ماینینگر آنسامبل» و تئاتر «مسکو آرت» اولیه). براساس میراث برشت، مفهوم دراماتورژی را در اقتباس و همکاری می‌دانیم و طبق دراماتورژی جدید، در فرمی که حین تولید نمایش توسعه می‌یابد.

«گـارت مـسی» جامعه‌شناسی است که بیرون از تئاتر به عنصر دراماتورژیک آن نگاه می‌کند‌. او‌ می‌نویسد: «نمایش‌ و تـکنولوژی تـئاتر می‌تواند به انحای مختلف بـرای مـوقعیت انسانی مـفید بـاشد. درامـاتورژی در جشن­گرفتن و اجرای مراسم‌ برای وقـایع انـسانی، در تمایز جهان اجتماعی از جهان طبیعت، در‌ آیین‌های‌ گذار‌، در عیان­نمودن کاستی‌های زندگی، وسـیله‌ای تـوانمند است. این حرفه یاری‌دهنده‌ای پرارزش است در سـاخت واقعیت اجتماعی ‌‌سرزنده‌ و سـرشار از خـرد. هر تحلیل منتقدانه‌ی دراماتورژیک هـمیشه ایـن عملکردها را با هم تلفیق‌ می‌کند»(اکرسال پیتر، 1384: 57).

هنرمندان خلاق هرگز منتظر نمی‌مانند و بنا به ضرورت‌هایی که خود تشخیص می‌دهند اقدام به تولید و پژوهش می‌کنند اما قطعاً ایجاد زمینه و امکانات به شکوفایی و گسترش هنر کمک می‌کند. در هنر تئاتر همیشه کار برای هنرمندان خلاق دشوارتر و شرایط محدودتر است، چون ساده‌ترین کارها کپی­کاری و پرسه­زدن در حواشی است. در زندگی و روزمرگی شتاب‌زده امروز معمولاً آن­چه از سرو­ته کار زده می‌شود، بخش تأنی، اندیشه و پژوهش است. هنرهای انفرادی از این نظر دست بازتری دارند، اما تئاتر در فرایندِ شدن، هم فردی و هم‌ گروهی است. ظهور دراماتورژ معلول و دلیل همین شتاب­ها و راه برون­رفت از آن­هاست. دراماتورژی و به‌ ویژه بخش پژوهش آن قسمت ضروری و لاینفک کار تئاتر است. هنر خلاقه، نه هنر تقلیدی و کلیشه‌ای و مغرض به غرض‌های عاریتی، همواره ملازم و مستلزم پژوهش است(آقاعباسی یدالله، 1384: 146).

دراماتورژ ممکن است وقت زیادی از تمرینات را صرف تماشاکردن، گوش­دادن، نوشتن و طراحی‌های احتمالی و ثبت کردن آن‌ها نماید. هرچند که این نوع مستندسازی بی‌سروصدا و سازمان‌دهی اطلاعات ممکن است به نظر یک کار غیرخلاق و نسبتاً خشک بیاید، اما تخیل خلاق دراماتورژ بسیار در این روند نظم‌دهی دخیل است. در یک روند ایجادی، هرچیزی می‌تواند مهم تلقی شود و حساسیت و نگاهی خلاق را دربرگیرد تا بتواند ظرفیت و زیبایی هر آنچه را که دارد در فضا شکل می‌گیرد، انتخاب کند(ترنر کتی، 1390: 299).

یکی از اهداف دراماتورژی این است که آگاهانه به زمان حال یا همان «اکنون» اجرایی زنده می‌پردازد که اگر مسئله‌ی مواجهه‌ی زنده، کمتر در میان باشد، دست‌کم حضور زنده مطرح است. هریک از آن‌ها، همان‌طور که ماتیو گولیش[[13]](#footnote-13) می‌گوید کار را همچون «ابژه‌ای تلقی می‌کنند که از قابش بیرون زده و سرریز شده و به داخل مجموعه‌ای از ابژه‌های دیگری که آن‌ها هم هر یک به نوع خود از قاب‌هایشان بیرون زده‌اند، می‌ریزند و باهم تلاقی می‌کنند؛ هیچ‌یک دیگری نمی‌شود بلکه تبدیل به رخدادهایی می‌شوند که هرکدام در جهت غرابت و تمایز نامعین خودشان حرکت می‌کنند(گولیش، 2000: 100).

این نوع کارها که تا حدی باهم فرق دارند، مخاطب را از روند افشای معنا از طریق اجرا آگاه می‌کنند. دراماتورژی ممکن است نقش مهمی را در کمک به یافتن دایره‌ی لغوی لازم برای بحث و تشخیص «تغییر لحن‌های» مختلف و یا مذاکره‌ی آگاهانه در باب ساختارهای باز یا مبهم کارهای معاصر ایفا کند و از سویی دیگر می‌توان گفت که بسیاری از کارهای معاصر روندهای دراماتورژیکی خودشان را برملا و کشف می‌کنند و از همین رو حساسیت‌های دراماتورژیکی همه‌ی آن‌هایی را که در پروژه سهیم‌اند، نه‌تنها فقط دراماتورژ، نویسنده و کارگردان بلکه حتی بازیگر-دراماتورژ و تماشاگران مستقل را هم در برمی‌گیرد. با توجه به تحلیل و برداشت جدید و رسیدن به طرح های اجرایی نوی کارگردانی متناسب با ضرورت جامعه و خواست تماشاگران نمایش که قابل تحلیل و بررسی است اندیشه ها و آثار نمایشنامه ای یکی از بزرگ ترین و متعهد ترین نویسندگان و نمایشنامه نویسان دهه 40 و 50 خورشیدی ادبیات و تئاتر تاریخ معاصر ایران، دکتر غلامحسین ساعدی را مورد مطالعه و بررسی قرار می دهیم. آثاری که به دلیل مطالعات،ت خصص در روانپزشکی، استقلال اندیشه و ...، در یکی از حساس ترین بزنگاه­های تاریخی ایران نگاشته شده و صحنه­های تئاتر آن سال­ها را پر می­کرد.

**1-5-2- سال‌شمار زندگی غلامحسین ساعدی**

غلامحسین ساعدی نویسنده و نمایشنامه‌نویس بزرگ ادبیات معاصر ایران متولد روز سه‌شنبه ۲۴ دی‌ماه ۱۳۱۴ در تبریز می‌باشد.

۱۳۲۲ تحصیلات ابتدایی در دبستان بدر.

۱۳۲۹تحصیلات متوسطه در دبیرستان‌های منصور و حکمت.

۱۳۳۱ نوشتن مقاله و داستان در هفته‌نامه‌های دانش‌آموز و روزنامه‌ی فریاد، صعود و جوانان آذربایجان.

۱۳۳۲ نوشتن داستان بلند «نخود هر آش» که هرگز چاپ نشد و «از پا نیفتاده» در مجله‌ی کبوتر صلح. تابستان همان سال همراه برادرش توقیف و به زندان شهربانی تبریز برده می‌شود.

۱۳۳۴ ورود به دانشکده پزشکی، همکاری با مجله‌ی سخن و انتشار داستان مرغ انجیر، چاپ داستان کوتاه «آفتاب و مهتاب» در مجله‌ی سخن.

۱۳۳۵ چاپ و انتشار داستان و نمایشنامه‌ی «پیگمالیون» در تبریز.

۱۳3۶ انتشار داستان «خانه‌های شهرری» در تبریز و نمایشنامه «لیلاج­ها» در مجله‌ی سخن.

۱۳۳۷ نوشتن داستان کوتاه «شکایت» و نمایشنامه‌ی «غیوران شب»، همکاری با مجله‌ی صدف و اندیشه و هنر.

۱۳۳۸ نوشتن نمایشنامه تک‌پرده‌ای «سایه‌های شب».

۱۳۳۹ نوشتن نمایشنامه «کار با فک‌ها درسنگر» و چاپ مجموعه داستان‌های کوتاه «شب‌نشینی باشکوه» در تبریز و نمایشنامه‌ی منتشرنشده‌ی چهارپرده‌ای «سفر مرد خسته».

۱۳۴0 فارغ‌التحصیلی از دانشکده‌ی پزشکی تبریز و انتشار نمایشنامه‌ی «کلاته گل».

۱۳۴۱ مسافرت به تهران، اعزام به سربازی، نوشتن داستان‌های «صدا خونه»، «پادگان خاکستری»، و «مانع آتش».

۱۳۴۲ اقامت در خانه‌ای مشترک با برادرش و مدت کوتاهی با احمد شاملو، گرفتن تخصص در بیمارهای اعصاب و روان، گشایش مطب در خیابان دلگشا، انتشار 10 لال‌بازی و تک‌نگاری ایلخچی، ترجمه‌ی کتاب «شناخت خویش» اثر آرتور جرسیلد با دکتر محمدنقی براهنی، ترجمه‌ی کتاب قلب و بیماری‌های قلبی و فشارخون اثر «ه- بلکسلی» همراه با دکتر محمدعلی نقشینه.

۱۳۴3 آغاز تحصیل در دوره‌ی تخصصی روان‌پزشکی در دانشگاه تهران، نوشتن تک‌نگاری خیاو یا مشکین‌شهر، ترجمه‌ی فیلمنامه­ی «آمریکا، آمریکا» اثر الیا کازان با دکتر محمدنقی براهنی، انتشار 8 داستان پیوسته به نام «عزاداران بیل».

۱۳۴۴ نوشتن نمایشنامه­ی «چوب به دست‌های ورزیل»، «بهترین بابای دنیا» و داستان بلند «مقتل».

۱۳۴۵ نوشتن تک‌نگاری «اهل هوا»، انتشار مجموعه داستان «دندیل» و پنج نمایشنامه از انقلاب مشروطیت، اجرای نمایشنامه‌های «بام‌ها و زیربام­ها»، «ناز پا نیفتاده ها»، «گرگ‌ها»، «ننه انسی» و «گاو» در تلویزیون.

۱۳۴۶ نوشتن مجموعه داستان «واهمه‌های بی نام و نشان»، انتشار نمایشنامه‌ی «آی بی‌کلاه، آی باکلاه» و «خانه روشنی» شامل 5 نمایشنامه، همکاری با مجله‌های جهان نو، فردوسی، خوشه، نگین و جنگ‌های ادبی، سفر به تبریز همراه جلال آل­احمد و یدالله مفتون امینی و شرکت در اجتماع دانشجویان تبریز، اجرای نمایشنامه «چوب به دست‌های ورزیل» به کارگردانی جعفر والی در تئاتر سنگلج.

۱۳4۷ انتشار مجموعه داستان «ترس و لرز» شامل ۶ داستان پیوسته، نمایشنامه­ی «دیکته و زاویه» شامل ۲ نمایشنامه، سفر به آذربایجان و نوشتن تک نگاری «قرا داغ»، اجرای ۲ نمایشنامه­ی «دیکته و زاویه» به کارگردانی داوود رشیدی در تئاتر سنگلج، آغاز فعالیت در کانون نویسندگان ایران(دوره­ی اول).

۱۳4۸ انتشار رمان «توپ» و نمایشنامه­ی «پرواربندان»، اجرای پرواربندان به کارگردانی محمدعلی جعفری در تئاتر سنگلج، نمایش فیلم گاو به کارگردانی داریوش مهرجویی، همکاری با نشریه­ی «کتاب زمان» (ویژه­نامه­ی تئاتر)، نوشتن فیلمنامه­ی «فصل گستاخی» و داستان «گمشده­ی لب دریا» برای کودکان.

۱۳۴۹ نوشتن نمایشنامه­ی «وای بر مغلوب»، «جانشین» و فیلمنامه­ی «ما نمی­شنویم» شامل ۳ نمایشنامه­ی کوتاه و نمایشنامه­ی «ضحاک» که در آن زمان منتشر نشد.

۱۳۵۰ نوشتن فیلم‌نامه‌ی «گاو» بر اساس قصه‌ای از کتاب عزاداران بیل، نمایشنامه‌ی «چشم در برابر چشم» و اجرای آن به کارگردانی هرمز هدایت، اجرای نمایشنامه‌های ننه انسی و بام‌ها و زیر بام‌ها به کارگردانی جعفر والی، پایان اولین دوره‌ی فعالیت کانون نویسندگان.

۱۳۵۳ انتشار مجله‌ی «الفبا». دستگیری توسط ساواک در جریان یک سفر تحقیقی در نزدیکی سمنان، چاپ داستان «بازی تمام شد» و نگارش رمان «تاتار خندان» در زندان. آغاز فعالیت گسترده‌ی سیاسی در دهه‌ی ۵۰ با طیف وسیعی از مبارزان راه آزادی تا زمان مرگ.

۱۳۵۴ نوشتن «عاقبت قلم‌فرسایی» شامل دو نمایشنامه، فیلمنامه «عافیت­گاه»، نمایشنامه «هنگامه‌ی آرایان»، آزادی از زندان، چاپ مصاحبه‌ی «من در سیسیل، الجزیره و آمستردام یک غریبه هستم.»

۱۳۵۵ نوشتن رمان «غریبه در شهر»، «مرگ مادر» دیدار با «اریک رولو» خبرنگار روزنامه‌ی لوموند.

۱۳۵۶ نوشتن مجموعه داستان «گور وگهواره»، نمایشنامه‌ی «ماه­عسل»، انتشار نمایشنامه­ی تک‌پرده‌ای «رگ و ریشه‌ی دربه‌دری»، ترجمه برخی آثار او به زبان‌های روسی، انگلیسی و آلمانی، انتشار کتاب الفبا جلد ششم. امضای نامه‌ی اعتراض همراه با 39 تن از اهل‌قلم خطاب به نخست‌وزیر در اعتراض به سانسور، تلاش برای تجدید فعالیت کانون نویسندگان ایران، امضای دومین نامه اعتراضی همراه با ۱۱۳ تن خطاب به نخست‌وزیر، مشارکت در سازمان‌دهی و برگزاری 10 شب ‌شعر انجمن فرهنگی ایران و آلمان و سخنرانی شبه­­هنرمند در چهارمین شب نمایش فیلم دایره‌ی مینا به کارگردانی داریوش مهرجویی در فستیوال فیلم تهران.

۱۳۵۷ سفر به آمریکا به دعوت انجمن قلم و انجمن ناشرین آمریکایی، مصاحبه مطبوعاتی در نیویورک و عقد قرارداد با ناشر راندم هاوس، سفر به لندن و همکاری با احمد شاملو در نشریه‌ی ایرانشهر، بازگشت به ایران، فعالیت در کانون نویسندگان ایران و انتشار نمایشنامه‌ی «ماه‌ عسل» و داستان «کودکان کلاته کار»، دیدار با آیت‌الله خمینی همراه با تمامی اعضای کانون نویسندگان ایران

۱۳۵۸ عضویت در هیئت دبیران کانون نویسندگان

۱۳۵۹ نوشتن داستان بلند و به ‌هم ‌پیوسته‌ی «سفرنامه‌ی سفیران خدیو مصر به دربار امیر تاتارها» و انتشار چند قسمت آن در مجله‌ی آرش. نوشتن داستان‌های «شنبه شروع شد» و «آشفته‌حالان بیداربخت» و انتشار آن‌ها در مجلات آدینه، دنیای سخن، آرش و کتاب به نگار. نوشتن قصه‌ها و نمایشنامه‌هایی که هنوز بعضی از آن‌ها منتشرنشده است از جمله: «اسکندر» و «سمندر در گرد باد»، «بوسه‌ی عذرا»، «خانه باید تمیز باشد»، «جوجه‌تیغی» و نمایش‌نامه‌های «خرمن‌سوزها»، «باران»، «پرندگان در طویله»، نوشتن تعدادی داستان و نمایشنامه ناتمام و بدون عنوان[[14]](#footnote-14)

۱۳۶۱ سفر به پاریس و ازدواج با خانم بدری لنکرانی.

۱۳۶۱-4 اقدام به انتشار مجله‌ی الفبا چاپ پاریس و نمایشنامه‌های «اتللو در سرزمین عجایب» و «پرده‌داران آینه­افروز» و فیلم‌نامه‌های «دکتر اکبر» و «رنسانس» با همکاری داریوش مهرجویی و فیلم‌نامه‌ی «مولوس کورپوس» بر اساس داستان خانه باید تمیز باشد. سخنرانی بر مزار صادق هدایت، مصاحبه با ایرانشهر، مصاحبه با بی‌بی‌سی، سفر به فرانکفورت و حضور در نمایشگاه جهانی کتاب فرانکفورت، نوشتن مقاله برای آلبوم عکس‌های ژیل پرس عکاس فرانسوی.

۱۳۶۳ مصاحبه با ضیا صدقی برای طرح تاریخ شفاهی ایران معاصر در دانشگاه هاروارد، مصاحبه با مجله‌ی ایندکس، سخنرانی در سوئد به مناسبت روز جهانی زن

۱۳۶۴ اجرای نمایشنامه‌ی اتللو در سرزمین عجایب به کارگردانی ناصر رحمانی نژاد در پاریس و اجرا و ضبط ویدئویی آن در لندن، خونریزی داخلی و انتقال به بیمارستان سنت آنتوان پاریس

۱۳۶۴ فوت در سحرگاه روز دوم آذرماه، خاک‌سپاری هشتم آذر در گورستان پرلاشز(جوادی آسیه،1393: 14\_10).

**3-5-2- جایگاه و نقش غلامحسین ساعدی در ادبیات معاصر و نمایشنامه‌نویسی دهه­ی 40 ایران**

دهه‌ی 40 خورشیدی، در تاریخ معاصر ایران، جایگاه ویژه‌ای دارد. این دهه بسیاری از دگرگونی‌ها و تحولات سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی ایران را در خود جای‌ داده است و حتی از آن به‌ عنوان «دوره‌ی خلاقیت به انفجار اندیشه‌های ایرانی بعد از سال‌ها سکوت و سکون و رخوت» یاد شده است(صنعتی، 1388: 231).

اصلاحات ارضی، توسعه‌ی دانشگاه‌ها، رشد صنایع و...، از یک سو، شکوفایی هنری و ادبی با ظهور مطرح‌ترین چهره‌های ادبی و هنری معاصر و خلق آثار ماندگار بسیار از سوی دیگر، و هم‌زمان شکل‌گیری جنبش‌های چریکی و احساسات تند انقلابی در میان روشنفکران پدیده‌هایی است که این دهه را به دهه‌ای پر از تناقض تبدیل کرده است. غلامحسین ساعدی با آثار داستانی و نمایشی متعددش، یکی از سازندگان دهه‌ی 40 و از ستاره‌های درخشان ادبی و هنری این دوره است؛ به‌گونه‌ای که هنگام توصیف درخشش ادبی\_فرهنگی دهه‌ی چهل، نوشته های ساعدی و اجراهای نمایشی آثار او جزو اولین نام هایی است که به آن‌ها اشاره می‌شود. ساعدی بیشترین و بهترین آثارش را در این دهه خلق کرده است که بعضی از آنها، همچون داستان‌های عزاداران بیل، ترس و لرز، واهمه های بی نام و نشان، و نمایشنامه‌های چوب بدست های ورزیل، آی بی کلاه، آی با کلاه و ...، در ردیف شاهکارهای ادبی و نمایشی تاریخ ادبیات معاصر فارسی قرار دارند. درخشان­ترین دوره ی حیات ادبی و فکری ساعدی یک دوره­ی ده ساله را دربرمی‌گیرد که با انتشار کتاب تحسین­برانگیز عزاداران بیل در ۱۳۴۳ آغاز می‌شود و با انتشار ده‌ها اثر دیگر تا ۱۳۵۳ ادامه می‌یابد، سالی که گذر ساعدی به سازمان ساواک و سلول انفرادی زندان اوین می‌افتد.

ساعدی دهه‌ی 40 را با انتشار مخفیانه‌ی نمایشنامه‌ی کلاته گل(1340) که روایتی از چپاول املاک و زمین‌های حاصل­خیز دهقانان به دست رضاشاه است و آثاری دیگر آغاز می‌کند، اما نام او با انتشار عزاداران بیل به‌ عنوان نویسنده‌ای متفکر و خلّاق بر سر زبان‌ها می‌افتد(حبیبی، 1393: 22).

انتشار عزاداران بیل در ۱۳۴۳، نام ساعدی را به‌عنوان نویسنده‌ای ژرف‌نگر و خلّاق بر سر زبان‌ها می‌اندازد و نقطه‌ی عطفی در حیات ادبی او می‌شود. «توفیق در تجسم هنرمندانه‌ی زندگی مردم یک ده کوچک به کار او چنان جامعیتی می‌بخشد که خواننده وجود شباهت بین محیط بیل با عقب‌ماندگی کلّی جامعه را احساس می‌کند»(میرعابدینی، 1386: 510). عزاداران بیل شرح بدبختی‌های مردم روستای عجیب و وهم‌آلودی است که با زبانی رئالیستی ولی در هاله‌ای از هول­وهراس و نکبت­زدگی و فضاسازی‌های جادو­گونه و سورئالیستی روایت می‌شود. این مجموعه داستان به‌ هم‌پیوسته یک اثر تفکربرانگیز و ارزشمند در مقایسه با داستان‌های روستایی­نویسان رایج آن زمان محسوب می‌شد که یا مقاله‌هایی شعاری و سطحی در توصیف فقر و فلاکت روستاها بودند یا متأثر از ایده‌ی بازگشت به سنت، خلوص و پاکی و پالودگی محیط آدم‌های روستا از معضلات دنیای مدرن را می‌ستودند. نگاه ساعدی در عزاداران بیل از سطح و روبنای مسائل جامعه‌اش که در شب‌نشینی باشکوه دیده بود به اعماق نفوذ می‌کند. ساعدی در شب‌نشینی باشکوه مثل پزشکی است که تشخیص او از درد بیمار یک درد موضعی و سطحی است، اما در روند معاینات متوجه عمق درد و فاجعه‌آمیز بودن آن می‌شود و به عزاداران بیل می‌رسد.

بیل روستای عجیبی است؛ هیچ‌کس در آن کار نمی‌کند، از کشت و زرع و گلّه و رمه خبری نیست، فقط «اسلام» گاری و اسب و بزی هم دارد که گاهی به‌ طور محدود به داد بیلی‌ها می رسند. تنها گاو روستا گاو مش­حسن است که با مرگ خود صاحبش را نیز به جنون و مرگ می‌کشاند هیچ موجودی در بیل متولد نمی‌شود، سایه‌ی مرگ در همه‌جا حضور دارد، بیلی‌ها قرار غرقه در گرداب مرگ و جنون و خرافات‌اند.

عزاداران بیل در رأس معدود آثاری از ساعدی قرار دارد که نویسنده‌اش از سطح مسائل جامعه‌اش عبور کرده و به اعماق رفته است. عمق اندیشه‌ی ساعدی در عزاداران بیل فاصله‌ی زیادی با آثار دیگر او دارد که در آن‌ها عموماً به سطح و روبنای مشکلات اجتماعی و سیاسی جامعه‌اش می‌نگریست. ارزش‌های ادبی و انسان‌شناختی این اثر در کنار معدود آثار برتر نویسنده، همچون «ترس ‌و لرز» و نواهمه‌های بی‌نام و نشان»، چنان سایه‌ی سنگینی بر آثار و نوشته‌های پرشمار ساعدی انداخته که باعث شده است تا بعضی‌ها که شیفتگی بیشتری به نویسنده دارند از اساس منکر نوشته‌های سیاسی این نویسنده شوند و بگویند: «ساعدی در برابر کوررنگی تحمیلی که ادبیات را به حوزه‌ی سیاسی تبدیل می‌کند، به‌جای سیاست، در آثارش به ادبیات پناه می‌برد»(سیف­الدینی، 1383: 33).

عبدالعلی دستغیب می‌نویسد: «آثار ساعدی حکایتگر دید هنری جدیدی است. او در این آثار ما را به فضای زندگانی امروز می‌آورد و تشویش زندگانی جدید شهرهای بزرگ را مجسم می‌کند. ساعدی در نمایشنامه‌های خود دو شیوه‌ی روانی و اجتماعی را باهم آمیخته است؛ شیوه روانکاوانی چون «تنسی ویلیامز» و شیوه‌ی جامعه‌گرایانی چون «چخوف» و «برشت.»

در آثار او زندگانی در شهرهای بزرگ، دربه‌دری‌ها، فقر و گرسنگی، بیکاری، و نیز انواع متفاوت بیماری‌های عصبی وصف می‌شود. کار مهم او این است که هیچ‌یک از این دو عامل به زیان دیگری عمل نمی‌کند؛ آدم‌های داستان‌ها و نمایشنامه‌های او چه غنی و چه فقیر، زیر بار مصیبت‌ها در شکنجه­اند، پیچ‌وتاب می‌خورند، مقاومت می‌ورزند، برای رهایی سرشان را به دیوار می‌کوبند، گروهی از آن‌ها تسلیم می‌شوند، خود را می‌کشند و گروهی تا پای جان می‌ایستند و راهی به بیرون از شب تیره‌ی مصیبت می‌جویند(دستغیب عبدالعلی، نقد آثار غلامحسین ساعدی، 1356: 107).

ساعدی به خصوص در دهه 40، نویسنده‌ای است که تقریباً هیچ‌کس در پرکاری و جذب مخاطب به‌پای او نمی‌رسد. پیش از ساعدی، عرف رایج در نمایشنامه‌نویسی آن بود که این‌گونه متن‌ها صرفاً برای اجرا نگاشته می‌شد نه برای خوانده شدن اما هر نمایشنامه‌ای که ساعدی می‌نوشت، فارغ از اینکه به روی صحنه تئاتر برود یا نه، در تیراژ بالا به فروش می‌رسید(جمشیدی، 1381: 178). ناشران برای چاپ آثار او تردید به خود راه نمی‌دادند و نامش در کانون‌های هنری، ادبی و روشنفکری اعتبار ویژه‌ای داشت. ساعدی در اجرای تمام نمایشنامه‌های خود حضوری فعال داشت؛ مشاوره می‌داد، با بازیگران و کارگردانان آثارش ارتباطی نزدیک و دوستانه برقرار می‌کرد، و حضورش مایه‌ی دلگرمی و تشویق هنرمندان و نقش‌آفرینان آثارش بود. جعفر والی، کارگردان برخی از نمایشنامه‌های ساعدی می‌گوید: «یک جور همدلی و مهربانی با همه داشت که به دل می‌نشست. باهم می‌رفتیم، می‌آمدیم. او تئاتر می‌نوشت، ما اجرا می‌کردیم. سر تمرین‌ها می‌آمد، با همه‌ی اهل تئاتر رفیق بود و حشرونشر داشت و خلاصه با آنچه طیف هنری آن زمان را می‌ساخت حشرونشر پیدا کرد»(والی، 1384: 15).

بر آثار برتر او، پس از انتشار یا اجرا، نقدهای بسیاری در مطبوعات نوشته می‌شد. عزاداران بیل، چوب به دست‌های ورزیل و آی بی‌کلاه آی باکلاه از جمله آثاری بودند که منتقدان و صاحب‌نظران درجه اولی همچون آل احمد، دریابندری، اکبر رادی و بسیاری دیگر نقدهایی تحسین‌آمیز بر آن‌ها نوشتند. «تجلیل و تکریمی این چنین، در عرصه‌ی ادبیات کشورمان و آن‌ هم از بابت نویسنده‌ای زنده، نه کم­مسابقه، که بی‌سابقه است»(جمشیدی، 1381: 163).

یکی از ویژگی‌های بارز ساعدی این بود که تقریباً در تمامی قالب‌های دراماتیک دست به خلق اثر می‌زد؛ از نمایشنامه‌هایش که آن را به اسم مستعار «گوهر مراد» منتشر می‌کرد تا داستان کوتاه و بلند و رمان و لال‌بازی و فیلمنامه. در همه‌ی این قالب‌ها طبع خود را می‌آزمود و این‌ها همه جدا از تک‌نگاری‌های مردم­شناسانه‌ی متعددی است که با سفر به آذربایجان و مناطق جنوبی ایران نوشته است، همچون ایلخچی، خیاو یا مشکین‌شهر اهل هوا و...(حبیبی، 1393: 107).

با توجه به آثار ادبی دهه ۴۰ و دهه ۵۰ هجری شمسی ادبیات ایران، ساعدی در پشت­سر صحنه‌های خشونت‌بار، هیچ مایه‌ی دلخوشی یا دلخوشکنک باقی نمی‌گذارد، به وعظ و خطابه اجتماعی و نشان دادن در باغ سبز آینده مشغول نمی شود و مفهوم جدیدی از نگرشی نمایشی نسبت به مسائل روز به وجود می‌آورد. صحنه­ی نمایشی ساعدی چه آنجا که در روستاست (چوب به دست‌های ورزیل، کلاته گل) و چه آنجا که در شهر است (پرواربندان)، (آی بی‌کلاه و آی باکلاه) و چه آنجا که درگذشته‌ی نزدیک روی می‌دهد(پنج نمایش‌نامه از انقلاب مشروطه) حاوی مسائل روانی\_اجتماعی ویژه‌ای است. آدم‌های نمایش، آدم‌های کوچه و بازار و مردم عادی هستند که با همه آرزوها، امیدها و ضعف‌های بزرگ خود نمایان می‌شوند. در بین آدم‌های نمایشی این نویسنده آدم‌های چون ناظم مدرسه، ابراهیم، صابر، برادر بزرگ (در نمایشنامه­ی دست بالای دست) و شکارچی‌های چوب به دست‌های ورزیل ... وجود دارند که از هیچ کاری روگردان نیستند و برای پیش بردن مقاصد خود هر کاری را روا می‌دانند. در این آثار انسان‌هایی چون داوود، سارا، محصل نمایشنامه­ی دیکته، نویسنده، روستاییان ورزیل... نیز دیده می‌شوند که نمی‌خواهند با بدی سازش کنند. حقیقت وجودی آن‌ها وقتی روشن می‌شود که درصحنه‌ی عمل قرار می‌گیرند و کارشان به محک آزمایش‌های سخت، سنجیده می‌شود(دستغیب، 1356: 76).

در عرصه‌ی نویسندگی نیز، ساعدی بخش بزرگی از تجربه‌های آتی نویسندگی‌اش را از سرچشمه‌ی آموخته‌ها و مشاهده‌هایش در دوران پرفرازونشیب سیاسی و اجتماعی ایران، در کودکی و نوجوانی‌اش به دست آورده بود. دوران کودکی که در زمان حمله­ی روس­ها در جریان جنگ جهانی دوم و ورود سربازان روسی به تبریز و همچنین حکومت یک ساله­ی فرقه­ی دمکرات آذربایجان به رهبری سیدجعفر پیشه­وری گذشت و تجربه‌هایی که پس از مهاجرت او به تهران و مشاهده وضع طبقه‌ی فرودست حاشیه‌نشین تهران غنی‌تر نیز شد. این مشاهدات، که مایه‌ی رنج او بودند، ریشه در همان ملال‌هایی داشتند که انگیزه‌های ساعدی نوجوان را در راه «مبارزه برای ساختن جامعه‌ای بی‌رنج» شکل می‌دادند. او که در مجموعه داستان «شب‌نشینی باشکوه» بازتاب یک مدرنیزاسیون نارس و ناموفق را در سیمای کارکنان خسته و افسرده‌ی دولت ترسیم کرده بود، سال‌ها بعد متأثر از مشاهدات ملموس خود در بیغوله‌های گوشه و کنار شهر، چهره‌ی نازیبا و پلشت این مدرنیزاسیون ناقص را که به زعم ساعدی نظام حاکم، زیر نقاب به بزک‌های ظاهری پنهان کرده بود در مجموعه‌ی داستان‌های واهمه‌های بی نام و نشان و گور و گهواره عریان می‌سازد.

نویسنده همچنان که در روستایی­نگاری­هایش از ملال روزمره و پریشانی و سردرگمی روستاییان سخن رانده، در آثار شهری خود شخصیت‌هایی می‌آفریند که در حاشیه با متن شهرهای غمبار و نکبت زده، با فقر و بدبختی دست ‌و پنجه نرم می‌کنند و هیچ چشم‌اندازی به کوچک‌ترین روزنه‌ی سعادتی ندارند. «آنچه در کار غلامحسین ساعدی تازگی دارد توجه به مهاجرت روستاییان به شهر و مسائل ولگردان و خانه‌به‌دوشان حاشیه‌ی شهر تهران است»(میرعابدینی، 1386: 629).او در شب‌نشینی باشکوه از احساس پوچی و ملال کارمندهایی گفته بود که مرده‌های متحرک ای بیش نبودند، اما در واهمه‌های بی‌نام‌ونشان (1346) و نیز گور و گهواره (۱۳۵۶) عموماً نمایشی هولناک از سیطره‌ی هیولای مرگ و گرسنگی و دریوزگی بر سر طبقات تهی‌دست و مطرود جامعه و غوطه‌ور شدن در باتلاق هر دم فرورونده‌ی فقری خشونت‌بار ارائه می‌داد. ساعدی ردپای دهقانان کنده‌شده از زمین را در شهر بزرگ دنبال می‌کند(میرعابدینی، 1386: 119). بازیگران نقش آن‌ها گداها، روسپی‌ها، ولگردها و معتادان هستند. قربانیانی که زیر فشار خردکننده‌ی اضطراب‌ها و فشارهای روحی و روانی له می‌شوند. نمایش این تصاویر سیاه فریاد اعتراض بلندی است که علیه موقعیت اجتماعی ناعادلانه‌ی این طبقات مطرود، سر داده شده است(حبیبی، 1393: 64).

جلال آل­احمد مقاله‌ای درباره‌ی عزاداران بیل ساعدی، نوشته و چاپ کرده بود. زمانی که خودش بت جوانان و سمبل روشنفکران مبارز شده بود و در کار نویسندگی آدمی شده بود تأثیرگذار و صاحب­سبک و موردتقلید جوانان اهل نوشتن. به بخشی از این مقاله اشاره می‌کنیم: «عزاداران بیل سوغات دوم است از یک سفر. سوغات اول «ایلخچی» بود. «گوهر مراد» که روزگاری آرزویی بود دور از دسترس \_ و بعد نام کتابی شد (از لاهیجی شاگرد ملاصدرا)\_ حالا بدل شده است به نویسنده‌ی سرتق و کنجکاوی \_ مدام در جستجو\_ که آرام و طبیبانه و گاهی هم شاعرانه می نویسد. «ایلخچی» یک گزارش بالینی بود. اما «عزاداران بیل» یک مرثیه است در رثای آدم‌هایی که زمین کنده می‌شوند و به شهر هم که می‌آیند جایشان در کنام دارالمجانین است...»(آل­احمد،جلال، عزاداری گوهر مراد برای اهالی بیل - چاپ مجدد در کلک- آذرماه 1369)(جمشیدی، 1381: 165).

یکی از خصوصیات سبکی نوشته های ساعدی همین مجسم­ساختن ترس و نفرت در قالب کابوس و به شکل موجودی هیولایی و موهوم است که آن را در بسیاری از آثار او همچون عزاداران بیل و ترس ‌و لرز نیز مشاهده می‌کنیم(حبیبی، 1393: 101).

آثار و شخصیت غلامحسین ساعدی را می‌توان از زوایای مختلفی بررسی کرد؛ شاید بتوان او را یک قهرمان استوار توصیف کرد که در طول عمرش هرگز از آرمان‌های عدالت‌جویانه‌اش کوتاه نیامد. شاید بتوان او را در قامت یک نویسنده‌ی متعهد دید که قلم وزندگی‌اش را وقف محرومان و فرودستان جامعه کرد و به خاطر آنان و سعادتشان نوشت. شاید هم بتوان او را یک آنارشیست نظم­گریز و ماجراجوی ناآرام دانست که اعتراض را نه وسیله، بلکه هدف خود قرار داده بود.

ساعدی یک نویسنده‌ی متعهد به معنای انسانی و واقعی کلمه بود. او احترام خاصی به انسان قائل بود و هر چیزی که به کرامت انسانی خدشه وارد می‌کرد موجب رنجش و واکنش او می‌شد. ساعدی در همه‌ی عمر، ضمن حفظ ایمان و پایبندی به اصول اتوپیای آرمانی­اش، دلش از خودخواهی و قدرت‌طلبی بسیاری از مدعیان این مسیر آزرده می‌شد و در نمایشنامه‌هایی مثل زاویه و جانشین، ذریازه هشدار داده است. با توجه به اینکه ساعدی مردم عامی اجتماعش را دوست داشت، اما برخلاف بسیاری از مدعیان مردم‌گرایی، چشمش را بر ضعف‌های شخصیتی آن‌ها نمی‌بست. وی با آن که نقش و عملکرد استعمار و استبداد را در تحقیر توده‌ی مردم با صراحت و به بهترین شکل مطرح می‌کرد، اما این اندیشه و شجاعت را هم داشت که در برخی آثارش همچون: چوب به دست‌های ورزیل،عزادارن بیل، ترس‌ولرز، دندیل، آی بی‌کلاه، آی با کلاه، پرواربندان، مار در معبد، چشم در برابر چشم، لال‌بازی شهادت و... بخشی از مسئولیت این بی‌عدالتی را متوجه بی‌مایگی، سستی، جهالت و بی‌ارادگی تاریخی خود توده‌ها بداند؛ آن هم در دوره‌ای که به دلیل تسلط جو عوام­پرستانه­ی مرام کمونیستی، هر گونه انتقاد از توده­ی مردم، گناهی نابخشودنی محسوب می‌شد.

حرفه و تخصص روان‌پزشکی دکتر ساعدی که با مردم‌دوستی و فروتنی خاص خود او آمیخته‌ شده بود، معاشرت و آشنایی نزدیک وی با روحیات و مشکلات مردم عادی و بافت جمعیتی جنوب شهر و حتی کپرنشینان حاشیه‌های شهر را ممکن می‌ساخت، به خصوص که مطبش در یکی از محلات جنوب شهر واقع بود. بسیاری از آن‌ها آدم‌های مفلوکی بودند که ساعدی تصویرشان را با مهارت تمام در داستان‌های «زنبورک‌خانه»، «سایه به سایه»، «آشغال­دانی»، «خاکسترنشین‌ها» و «بازی تمام شد» خلق کرده بود، مردمی که عمدتاً انبوه مهاجران روستاهای ایران بودند که پروژه مدرنیزاسیون ناقص پهلوی‌ها آنان را به حاشیه‌ی شهرهای بزرگ کشیده بود تا نتیجه‌ی ناخواسته‌ی چنان برنامه‌ای باشند که در فقر و بی‌هویتی و «واهمه‌های بی‌نام‌ونشان» خود دست‌وپا بزنند و «گور و گهواره» آن‌ها فاصله‌ی فلسفی چندانی باهم نداشته باشد(حبیبی، 1393: 267).

**6-2- تک‌نگاری‌های ساعدی**

عزاداران بیل محصول داستانی سفر ساعدی به مناطقی از آذربایجان بود که دو محصول تک‌نگاری با موضوع مردم­شناختی نیز از آن سفر به نام‌های ایلخچی (1342) و سپس خیاو یا مشکین‌شهر(1344) منتشر کرده است. همچنین در سال 1345 تک‌نگاری اهل هوا را با سفر به جنوب ایران چاپ کرد.

ساعدی در کتاب «اهل هوا» با پیگیری و دقتی خاص و با وسواس یک محقق دقیق، تمام اطلاعاتی را که می‌توانسته در مدتی محدود در باب این مراسم و عقاید فراهم کند، فراهم کرده و کوشش و پیگیری او در این باب به حدی است که خارج از حوصله‌ی تنگ و شتاب‌زده‌ی بسیاری از ماست. این کار ساعدی نیز در همان زمینه‌ی تک‌نگاری‌های اوست که تاکنون چند جلد از آن‌ها منتشرشده اما نسبت به آن‌ها در سطح بالاتری از ارزش قرار دارد، زیرا موضوع آن بکر و جالب است و در زمینه‌ی تحقیقات مردم‌شناسی ایران جایگاهی خاص دارد و یکی از جدیدترین کارهای موسسه‌ی تحقیقاتی اجتماعی است و به قول آقای دکتر جمشید بهنام، «مقدمه‌ای است بر سلسله تحقیقاتی که باید درباره آداب ‌و رسوم پیچیده و شگفتی که در گوشه و کنار سرزمین ما پراکنده است، انجام گیرد»(آشوری، 1381: 503).

نکته­ی قابل‌توجه در مورد سه تک‌نگاری ساعدی این است که سه گزارش اجتماعی بسیار تکان‌دهنده‌اند. نکته‌ی جالب‌تر این ‌که پس از سومی متوقف می‌شوند، حال آن که سومی، اهل هوا هم به نوعی اوجشان است و هم در عرصه‌ی غیر ادبی و تحقیقی تنها گواه فراروی ساعدی از تعلقات قومی خود است؛ تعلقاتی که هم پنج نمایشنامه از انقلاب مشروطیت و هم دو رمان از سه رمان او بر آن گواهی می‌دهند. نخستین تک‌نگاری تاریخ ۱۳۴۲ را دارد و آخرین شان، در سال ۱۳4۵ به پایان رسیده است. چرا به‌رغم استقبال بسیار خوبی که از تک‌نگاری‌ها می‌شود، ساعدی تصمیم به تعطیلی‌شان می‌گیرد؟ یک دلیل شاید قطع بودجه از طرف سفارش‌دهنده تحقیق‌ها باشد. یک دلیل دیگر شاید اعلام نام ساعدی به عنوان عنصر نامطلوب از طرف ساواک هر دو دلیل نامحتمل می‌نمایند: پژوهش‌ها نه تنها ادامه یافتند که حتی به افرادی از لحاظ سیاسی تندتر از ساعدی هم سپرده شدند ضمن آنکه توصیه‌ی منفی ساواک به یک دلیل دیگر هم منتفی به نظر می‌رسد: وی در دو سال بعد( ۱۳۴۶ و ۱۳۴۷) هم دوتا از سیاه‌ترین مجموعه‌ قصه‌های خود را منتشر می‌کند (واهمه‌های بی‌نام‌ونشان و ترس‌ولرز) و هم نمایشنامه‌های قاعدتاً دستگاه­ستیزی را که می‌توان در سه کتاب آی با کلاه آی بی‌کلاه، خانه روشنی و دیکته و زاویه خواند(کاشیگر، 1384: 32).

احتمالاً تأثیر معاشرت و دوستی با جلال آل احمد، فکر نگارش تک‌نگاری را در ساعدی تقویت کرده بود، اما در شرحی که تاکنون از وی خوانده‌ایم و مخصوصاً آنچه که مربوط به کودکی اوست بن‌مایه مطالعه و بررسی زندگی اقوام مختلف در کنه و وجود او رخنه کرده بود. تردیدی نداشت آنچه که در دهات اطراف تبریز، از آداب ‌و رسوم عمومی مردم دیده بود در دیگر نقاط کشور نیز وجود داشته است. خواه در جریان دوره‌ی تخصصی روان‌پزشکی از طریق استادان و خواه به پیشنهاد و توصیه آل احمد، او در نوروز ۱۳۳۴ با استفاده از فرصت تعطیلات طولانی این ایام به جنوب کشور سفر می‌کند. یکی از هم‌سفران او، داریوش آشوری ماجرای سفر را چنین نوشته است: «... در سال ۱۳44 با هم‌سفری به جنوب رفتیم. به بندرعباس و جزایر پیرامونش، قشم و هنگام و هرمز. ساعدی کمکی از «موسسه تحقیقات اجتماعی» گرفته بود، به نام خودش و من، و برای پژوهش درباره‌ی «زار» به آن منطقه رفتیم. سفر خوبی بود، در آغاز بهار که هوا هنوز خیلی داغ نبود و برای من که جنوب را هیچ‌گاه ندیده بودم سیر و سیاحت دل‌چسبی بود. من چیزی درباره‌ی «زار» نمی‌دانستم، اما ساعدی به مناسبت رشته‌اش که روان‌پزشکی بود درباره‌ی آن چیزهایی شنیده بود. «زار» نوعی مراسم بومی است برای بیرون کردن جن از تن آدم جن‌زده یا بیمار روانی و گویا اصل آن از آفریقاست و بردگانی که از سواحل زنگبار آورده بودند، آن را در جنوب ایران رواج داده اند. در این مراسم با طبل و دهل و آداب خاص جن را از تن جن‌زده بیرون می‌کنند.» ساعدی در این سفر و سفر بعدی نشان داد که برای تحقیق در آداب‌ورسوم محلی مردم ایران پژوهنده‌ای سمج و ناآرام است. حاصل این سفرها علاوه بر تک‌نگاری‌هایی که انتشار داد بخشی از آن دستمایه کتاب ترس‌ولرز او شده است(جمشیدی، 1381: 52).

ساعدی در اهل هوا، گذران زندگی رقت‌بار و خرافی اجتماعی بدوی را در عصر حاضر به تصویر می‌کشد. قصه‌ی آدم‌هایی را تعریف می‌کند که غصه‌هایشان در حد رفع حاجات اولیه‌ی آدمی باقی‌مانده، شناختی محدود از دنیای اطرافشان دارند و دیدگاهی تنگ دامنه نسبت به زندگی. فقیر و بی‌چیزند و غریزه، وجه غالب وجود آنهاست. ترس و وحشت از بیماری، مرگ و قوای مرموز و ناشناخته جزء دغدغه‌های همیشگی آن هاست. از آنچه در نظرشان غریب و ناشناس است تعابیری خرافی و فرا طبیعی دارند و تدابیر خرافی عمده‌ی سازوکار دفاعی‌شان در مواجهه با خطرات احتمالی از جانب ناشناخته­هاست. شناخت حسی و عقلانی آن‌ها به سبب باورهای خرافی دچار نقصان است، و انباشت اوهام در میدان دیدشان، آن‌ها را از شناخت ملموس‌ترین پدیده‌ها ناتوان ساخته است.

در اهل هوا از آن جا که ازدواج و وابستگی‌های عاطفی تابع عوامل اقتصادی هستند، ساحل‌نشینان در سال پرخیر و برکت، کسی که صید قابل‌توجهی نصیبشان می‌شد ازدواج می‌کردند اما زمانی که دریا به آن‌ها روی خوش نشان نمی‌داد، نه تنها ازدواجی بین آن‌ها صورت نمی‌گرفت، بلکه زن­ها را نیز طلاق داده، رها می کردند.

از جمله اعتقادات خرافی می‌توان به آداب و رسوم اهل هوا اشاره کرد که مخلوطی از اساطیر و قصه‌های سواحل گوناگون و خرافات و معتقدات عامیانه‌ی مردم به همراه سحر، افسون، جادو و جنبل است. بر همین اساس، در سواحل جنوب تعداد بی‌شماری رمال، دعانویس و جادوگر وجود دارد و خرید و فروش ادعیه و لوازم دفع شر و جلب محبت مانند چهار مهر و... امری طبیعی و اجتناب‌ناپذیر است(غفاری، 1384: 50).

ایلخچی کتابی در242 صفحه و 12 فصل است که فصل آخرش مربوط به قصه‌ها و بازی‌های محلی است. ساعدی در فصل‌های قبل فصل 12 تک‌نگاری ایلخچی گذشته تاریخی و اسطوره‌ای روستا، ارتباطش با روستاهای دیگر، جمعیت، آب‌وهوا، سازمان روستا، ساختمان درونی، تعلقات مذهبی و مراسم جشن و سوگواری را مورد مطالعه و پژوهش قرار داده است. به خصوص تعلقات مذهبی و اعتقادی مردم ایلخچی مورد تأکید است. از عکس روی جلد کتاب که زنی در حال روشن کردن شمع است تا اهل حق بودن اهالی ایلخچی وعبادت هایی که انجام می‌دهند و محبت و ارادتشان به علی و علی­اللهی بودنشان که در تک‌نگاری ایلخچی به آن‌ها اشاره شده است. نویسنده در بخشی از کتاب در مورد محبت و مهمان‌نوازی مردم منطقه می‌نویسد: «به هیچکس و هیچ دسته‌ای احساس کینه ندارند. محبت آیین و مذهب آن­هاست. هر که وارد خانه‌شان شود هر چه دارند پیش می‌آورند»(ساعدی، 1357: 12). تأکید نویسنده بر محبت میان مردم نشان‌دهنده‌ی گمشده‌ی این زمان است، نشان‌دهنده‌ی احساس تهدید در برابر توسعه است.

تک‌نگاری دیگر ساعدی خیاو یا مشکین‌شهر است. این منطقه در آذربایجان که محل ییلاق و اقامت مردم ایل شاهسون است در ابتدای کتاب چنین معرفی می‌شود: «خیاو یا با نام امروزی‌اش مشکین‌شهر، ترکیب جالبی است از ده و شهر که در پای ساوالان، کوه عظیم افسانه‌ای آذربایجان افتاده»(ساعدی، 1354: 5). شیوه­ی زندگی مردم را دهقانی، روح آن را آشفته‌ی بیابانی و به خاطر دو خیابان عمود و چند اداره‌ی دولتی و مدرسه آن را شهر می‌نامند. در این تک‌نگاری ساختمان درونی شهر و رابطه‌ی آن با روستاهای مجاور، سپس اقتصاد آن و مطالبی در مورد جمعیت و فرهنگ جسمانی و مراسم مورد بررسی قرار می‌گیرد. طولانی‌ترین فصل کتاب فصل هشتم، در مورد تاریخ آبادی است و مطلب خاص آن معرفی یکی از بزرگان محل\_ملا امام وردی\_ که در مشروطه سهم داشته است، می‌باشد(شهشهانی، 1397: 119).

با توجه به تاثیر مولفه های مردم شناسی در آثار ادبی غلامحسین ساعدی و پژوهش و نگارش اولین و علمی­ترین تک­نگاری­های مردم­شناسی قبل سال 1357 شمسی، همچنین وجود اشتراکات قابل کامل بین روش پژوهش مردم­شناختی ساعدی در تک‌نگاری‌ها و روش مشاهده­ی مشارکتی برانیسلاو مالینوفسکی در میدان تحقیق، نظریه‌ها و آراء مردم‌شناسی مالینوفسکی برای رویکرد نظری این تحقیق در نظر گرفته می‌شود.

**1-3-2- مردم‌شناسی و انسان‌شناسی**

آنچه امروز در علوم اجتماعی به‌ صورت گسترده‌ای «انسان‌شناسی» یا «انسان‌شناسی فرهنگی» نام گرفته است در گذشته (و حتی امروز در نزد برخی صاحب‌نظران) «مردم‌شناسی» نامیده می‌شد. ریشه این نام‌گذاری‌های متفاوت به تاریخ پیدایش این علم در نیمه قرن نوزدهم برمی‌گردد. در این زمان در کشورهای اروپایی، واژه­ی انسان‌شناسی از مفهوم قدیمی خود در الهیات فاصله گرفته بود و در معنای جدیدی که از قرن هجدهم به دست آورده بود به دانش شناخت انسان به مثابه­ی یک موجود زیستی(بیولوژیک) اطلاق می‌شد. بنابراین «انسان‌شناسی» معنایی داشت که امروز دقیقاً با «انسان‌شناسی زیستی» انطباق دارد. در این حال دو واژه دیگر نیز وجود داشتند: نخست واژه «مردم‌نگاری» و سپس واژه «مردم‌شناسی». واژه نخست به مجموعه‌ای از روش‌ها اطلاق می‌شد که پژوهشگر در زمین تحقیق خود به کار می‌گیرد تا بتواند بیشترین میزان از اطلاعات و داده‌های مادی و معنوی را درباره‌ی یک فرهنگ خاص جمع‌آوری کند. فنون مختلف مشاهده، مصاحبه، طراحی، توصیف، موزه­نگاری، روش‌های ثبت داده‌های زبان‌شناختی و...، در قالب این مفهوم قرار می‌گرفتند. واژه‌ی دوم یعنی مردم‌شناسی بر مرحله‌ای پیشرفته‌تر از تحقیق انطباق داشت: فرایند بررسی، طبقه‌بندی، مقایسه، تحلیل و توضیح داده‌های جمع‌آوری‌شده بر زمین تحقیق. این دو واژه از آن زمان تا نیمه قرن بیستم در اروپای غربی رواج کامل داشتند. تنها واژه‌ی دیگری که تا اندازه‌ای در کنار این دو به کار می‌رفت و معنی آن در معانی این واژگان تداخل پیدا می‌کرد، واژه فولکلور(از دو ريشه انگلیسی قدیمی folk به معنی مردم وlore به معنی شناخت و معادل logos یونانی) بود که در ابتدا صرفاً برای ساختن معادلی انگلیسی از واژه­ی مردم‌شناسی به وجود آمد، اما به تدریج معنایی مستقل یافت و به مجموعه دانش عوام اعم از فنون، ادبیات و باورهای یک فرهنگ اطلاق گردید. تأکید در مفهوم فولکلور بر بخشی از فرهنگ عام بود که به ‌وسیله عموم مردم (و نه نخبگان) ساخته و پرداخته شده و با روش‌های سنتی و عموماً شفاهی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌گردد. ازاین ‌رو برابر معادلی که در فارسی برای این واژه انتخاب شد یعنی «فرهنگ ‌عامه»، می‌تواند تا اندازه زیادی معنای اصیل فولکلور و مطالعات فولکلوریک را برساند.

اما در حالی که واژگان مردم­شناسی و مردم­نگاری در اروپا تا اندازه ی زیادی علم جدید را نمایندگی می‌کردند، در آمریکا واژه‌ی انسان‌شناسی از همان آغاز به مجموعه­ی بزرگی از شناخت علمی اطلاق می‌شد که در یک سوی آن انسان به‌ مثابه­ی موجود طبیعی قرار می‌گرفت و در این حال از انسان‌شناسی طبیعی یا زیستی سخن گفته می‌شد، و در سوی دیگرش از انسان به‌ مثابه­ی یک موجود فرهنگی و در این حال با انسان‌شناسی فرهنگی روبه‌رو می‌شدیم. این نام‌گذاری بعدها به ‌تدریج خود را به اروپا و به‌ کل جهان تحمیل کرد. چنانچه در انگلستان به ‌تدریج اصطلاح «انسان‌شناسی اجتماعی» جا افتاد که دقیقاً معادل انسان‌شناسی فرهنگی آمریکا بود. در فرانسه هر چه بیش از پیش، واژه انسان‌شناسی در کنار معنای قدیمی خود (بعد طبیعی) معنای جدید فرهنگی را نیز به خود گرفت و امروز همچون آمریکا از دو صفت فرهنگی و طبیعی برای مشخص­کردن حوزه‌های آن استفاده می‌شود. باید توجه داشت که اگر انسان‌شناسی در همه‌جا، از جمله در کشور ما، جایگزین مردم‌شناسی شده دو دلیل عمده وجود داشته است؛ نخستین دلیل آن است که واژه مردم‌شناسی از ریشه Ethnos یونانی، به معنای قبایل کوچنده و غیرشهرنشین، در خود دارای باری منفی بود. درواقع، اروپاییان در قرن 19 برآن بودند که حوزه­ی جامعه‌شناسی را کاملاً از حوزه مردم‌شناسی تفکیک کنند. از این ‌رو بود که در کنار مفهوم «جامعه» که برای جامعه ی صنعتی خود انتخاب کردند، مفهوم «مردم» یا «قوم» را برای حوزه­­ی مطالعات مردم‌شناسی یعنی جوامعی که آن‌ها را «ابتدایی» و «بدوی» می‌نامیدند، برگزیدند. این تفکیک در خود حامل نوعی بار منفی و پیش‌داوری بود که واژه انسان‌شناسی با جامعیت و اشتراکی که در نوع انسان مطرح می‌کند، فاقد آن است. دلیل دوم آن بود که با گسترش حوزه مطالعات مردم‌شناسی از جوامع غیراروپایی فاقد دولت (عمدتاً آفريقای سیاه، بومیان اقیانوسیه و سرخ‌پوستان آمریکا) به‌ کل جوامع جهان ازجمله جوامع صنعتی پیشرفته­ی اروپایی و آمریکا که پس از جنگ جهانی دوم اتفاق افتاد، سخن گفتن از مفهوم مردم یا قوم، کاملاً بی‌معنا می‌شد. هدف درواقع آن بود که از موجودی واحد یعنی انسان، سخن گفته شود که در مجموعه‌های بی‌پایان فرهنگی و زیستی مشخصات متفاوتی یافته و گونه‌های مختلف حیات را نشان می‌دهد، اما همواره در بخش بزرگی از خصوصیات خویش مفهوم انسانی (آنتروپولوژیک) را در خود حفظ می‌کند(فکوهی ناصر، 1381: 17).

دو اصطلاح انسان‌شناسی و مردم‌شناسی ترجمه انگلیسی و فرانسوی اصطلاحات آنتروپولوژی و اتنولوژی است. این دو اصطلاح ازنظر ریشه­ی لغوی، تقریباً هم‌معنا و معادل‌اند ولی در زبان‌های انگلیسی و فرانسوی با مفاهیم متمایز به‌گونه‌ای متفاوت به کار می‌رود در کشورهای آنگلوساکسن، آنتروپولوژی به مجموعه‌ی مطالعات درباره‌ی انسان به‌طور کلی اطلاق می‌شود. همچنین شامل زمینه‌ها و شاخه‌هایی است از قبیل انسان‌شناسی جسمانی، انسان‌شناسی اجتماعی، انسان‌شناسی فرهنگی می باشد.

در زبان فرانسه اصطلاح آنتروپولوژی معمولاً برای مطالعات جسمانی و نژادی و زیستی به کار می‌رود و اتنولوژی برای زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی. گذشته از تفاوت نظر و سلیقه در کاربرد این دو اصطلاح، تحقیقات و نظرات متخصصان این رشته(در هر دو زبان) نشان داده است که هر جا مطالعه درباره‌ی انسان به‌صورت عمومی، کلی و همه‌جانبه است اصطلاح آنتروپولوژی، و هر جا به صورتی منطقه‌ای، محدود و مربوط به یک زمینه است، اصطلاح اتنولوژی به کار می‌رود.

در زبان فارسی یافتن معادل مناسب برای این دو اصطلاح آسان نیست. خصوصاً که مترجمان اصطلاحات متعددی چون مردم‌شناسی، قوم‌شناسی، نژادشناسی، بشرشناسی، انسان‌شناسی و...، را برای هریک از این دو اصطلاح به­کاربرده­اند. در سال ۱۳۴۹ «شورای وضع و قبول لغات و اصطلاحات اجتماعی» با درنظرگرفتن همه‌ی جوانب و مراتب اصطلاح انسان‌شناسی را در مقابل کلمه آنتروپولوژی، به مفهوم وسیع کلمه(مطالعه عمومی انسان شامل: جسمانی، باستانی، تاریخی، اجتماعی و فرهنگی) و اصطلاح مردم‌شناسی را در مقابل کلمه اتنولوژی، به معنی مطالعه هر یک از نهادهای انسانی (اقتصادی، اجتماعی، دینی، سنتی و بالاخره فرهنگی) در محدوده­ی معین برگزید(روح­الامینی، 1368: 37).

**2-3-2-** **تاریخچه­ی مردم‌شناسی**

ایجاد، رشد، توسعه و انسجام مردم‌شناسی به ‌صورت کنونی و همراه با تعاریف موضوع ، روش مطالعه و تحقیق علمی، مانند اغلب علوم اجتماعی دیگر، مدیون دانشمندان اروپایی است. رفاه اقتصادی، پیشرفت‌های تکنولوژی، تسهیلات سفر، سودای جهانگردی و بهره‌برداری از منابع سرزمین‌های دوردست و به دست آوردن مستعمرات جدید، پای اروپاییان را به اقصی نقاط جهان باز کرد. این کاروان اکتشاف و استعمار به همراه خود فلاسفه، علمای طبیعی، جغرافی­دانان، مبلغان مذهبی و نویسندگان را نیز به سیر و سیاحت کشاند. رهاورد این مسافرت‌ها برای انسان‌شناسی که می‌رفت پا به عرصه‌ی وجود بگذارد، اطلاعاتی درباره‌ی وجود گروه‌های مختلف انسانی در سراسر جهان بود.

این ارمغان‌ها موجب بیان نظریه‌ها و تفسیرهای جدیدی درباره «منشاء انسان و تکامل» گردید و نیز تألیفات بسیاری درباره قبایل انتشار یافت که حاوی «مقایسه‌ی فرهنگ‌های بومی زمان با فرهنگ‌های باستانی جهان» بود. همچنان که در کتاب «روح­القوانین، منتسکیو» و کتاب «آداب و سنن، ولتر» مطالعه‌ی قوانین و رسوم و اعتقادات و بالاخره تحقیقات مردم‌شناسی را می‌توان ملاحظه کرد. تعداد این‌گونه آثار اندک نیست و بدین جهت، به عنوان اشاره به نمونه‌هایی از آثار آن دوره به ذکر دو کتاب که حاوی مقایسه‌ی دو جامعه‌ی مختلف و متفاوت، یکی در بعد زمان و دیگری در بعد مکان است اکتفا می‌کنیم:

کتاب اول از لافیتو[[15]](#footnote-15) فرانسوی است که در سال ۱7۲۴ میلادی تحت عنوان «آداب ‌و رسوم وحشیان آمریکا و مقایسه آن با آداب ‌و رسوم جوامع اولیه» نوشته شده و در این کتاب، نویسنده بین جوامع ساده و ابتدایی آمریکا و جوامع اولیه‌ای که اجداد جوامع متمدن امروز به شمار می‌آیند مقایسه به عمل آورده است.»

کتاب دوم از دومونیه[[16]](#footnote-16) فرانسوی است به نام «منشأ سنن و اعمال اقوام مختلف» که در سال ۱7۲۸ میلادی نوشته شده و کوشیده است که تفاوت‌های بین سنت‌ها، فرهنگ‌ها و نهادهای اقوام گوناگون معاصر را مورد مطالعه و تحلیل قرار دهد.

کنجکاوی فلاسفه و ادبا درباره‌ی سنن و فرهنگ‌های جوامع مختلف با تحقیقات طبیعی‌دانان درباره‌ی منشأ انسان و انگیزه‌های دیگری که کمتر جنبه‌ی علمی داشت، دست‌ به‌ دست هم داده و نظرات و اطلاعاتی پراکنده را به نظریات و مکاتب مدون مردم‌شناسی تبدیل کرد. این انگیزه‌ها عبارتند از:

الف: کوشش دولت‌های اروپایی در به دست آوردن اطلاعات به‌ منظور اعمال‌نفوذ در اجتماعات بومی.

ب: یادداشت کردن آداب و رسوم ‌ ناشناخته‌­ی اقوام غیرمتمدن به‌عنوان سرگرمی و اوقات فراغت.

ج: گزارش‌های مبلغان مسیحی درباره‌ی مردمان بومی که از فرصت‌های مناسبی برای تحقیق برخوردار بودند.

در این جا به قسمتی از گفتار اولین درس مردم‌شناسی اشاره می‌کنیم که خود روشنگر وضع و نیز حاوی چگونگی ایجاد این رشته از فعالیت‌های انسان‌شناسی است. در سال ۱8۵۶ میلادی «کترفاژ» عالم طبیعی‌دان فرانسوی، درس خود را در کرسی تشریح مقایسه‌ای، با این مقدمه شروع می‌کند:

«...پیدا کردن عنوان مناسبی برای درسی که امسال می‌خواهم بدهم، مشکل است. تدریس تشریح شناسی؟ تدریس تاریخ طبیعی انسان؟ یا همان‌طور که عنوان کرسی این درس ایجاب می‌کند باید به تشریح مقایسه‌ای پرداخت؟ تحقیقات نشان می‌دهد که سرگذشت کامل یک موجود زنده باید شامل خصوصیات محیطی او، آداب ‌و رسوم او و تشریحش باشد. فیزیولوژی مربوط به او را نیز باید دانست و او را در مراحل مختلف تکامل دنبال کرد. با این توضیح بهتر متوجه برداشت من از مطالعه‌ی موجودات زنده و حیوانات می‌شوید: وقتی‌که خصوصیات جسمانی یک نژاد به ‌طور کامل مطالعه می‌شود با شناخت شکل جمجمه و تناسب آن، با صورت، رنگ پوست، رنگ مو و... نمی‌توان آن‌طور که باید و شاید آن نژاد را شناخت. موقعی که حق نداریم به تمایلات فطری حیوانات بی‌اعتنا باشیم، بالطبع هوش و استعداد بشری با انطباق و پیشرفت‌های کم‌وبیش کامل خود مسلماً ارزش آن را دارد که مورد توجه خاص قرارگیرد. حیوانات غالباً صدا دارند و فقط انسان است که تکلم می‌کند و می‌تواند مقصودش را به دیگران بفهماند. آیا می‌توانیم تظاهرات رفتار و افعالی بدین گویایی و ویژگی را ندیده بگیریم؟»(بررسی دوره­ی عمومی، 1856)[[17]](#footnote-17).

بالاخره در قرن 19 علوم انسانی شکل گرفت. انسان موضوع مطالعه شد و کنجکاوی دانشمندان در شناخت منشأ تغییر و تحول انسان ازنظر نهادهای اقتصادی، خانوادگی، دینی و به ‌طور کلی فرهنگی، باعث شد که انسان‌شناسی و مردم‌شناسی به سلسله‌ی علوم انسانی و اجتماعی بپیوندد. انسان‌شناسی در قلمرو مطالعات خود از همه علوم و فنون استفاده می‌کند و آن‌ها را به کار می‌برد. ولی وحدت علمی‌اش، که متشکل از اجزای تجارب و نظریه‌های علوم دیگر است بر اساس توجه به انسان و تمرکز به فرهنگ است. اجزای متشکله‌ی این واحد را می‌توان به قسمت‌های مختلف عینکی تشبیه کرد که ترکیب و همبستگی آن‌ها اجازه می‌دهد اشیاء موردمطالعه واضح‌تر و دقیق‌تر دیده شوند و در انسان‌شناسی، این موضوع مورد مطالعه­ی انسان است(روح­الامینی، 1368: 50).

آغاز علم مردم‌شناسی را باید در نیمه‌ی قرن نوزدهم قرار داد. در این زمان است که برای نخستین بار با ظهور گروهی از نهادها روبرو می‌شویم که تلاش می‌کنند از مجموعه داده‌های گردآوری‌شده به وسیله جهانگردان، میسیونرها و فاتحان از یک سو و مجموعه­ی تفکرات فلسفی و اجتماعی گروهی از اندیشمندان اروپایی درباره‌ی آن داده‌ها و درباره­ی ذات و سرنوشت انسان از سوی دیگر، دست به تألیفی زده و علمی تازه را با مکانیسم‌ها و روش‌شناسی خاص آن، به وجود بیاورند(فکوهی، 1381: 113).

**3-3-2- مردم‌نگاری**

مردم­نگاری، نگارش مشاهدات محلی و توصیف و بیان زندگی اجتماعی یک گروه انسانی است. مردم‌نگاری عبارت است از مطالعه‌ی دقیق و همه‌جانبه‌ی تظاهرات مادی و غیرمادی فعالیت‌های انسانی در جامعه‌ای محدود. این تعریف و به‌خصوص اصطلاحات دقیق و همه­جانبه، باعث شده است که بین مردم‌نگاری و مردم‌شناسی اشتباه شود. اما عبارت «تظاهرات مادی و غیرمادی فعالیت‌های انسانی» قلمرو مردم‌نگاری را محدود می‌کند. به تعبیری دیگر، مردم‌نگاری را می‌توان مطالعه­ی توصیفی مردم نامید. منتهی این توصیف دارای آن‌چنان نظم و ضوابط حساب‌شده‌ای است که می‌تواند جواب­گوی مطالعات، تجزیه ‌و تحلیل‌های بعدی قرار گیرد. مردم‌نگاری معمولاً به طرح فرضیه و نظریه نمی‌پردازد. زیرا مردم‌نگاری‌ها گزارش‌هایی توصیفی برای به دست آوردن اطلاعات است و درنتیجه مقایسه، فرضیه و اظهارنظر یا نظریه در مراحل بعدی قرار دارد. ناگفته نباید گذاشت که مردم‌نگاری‌هایی که به‌صورت مونوگرافی(تک‌نگاری) تهیه و عرضه می‌شود، الزاماً دارای قالب و چارچوب نظریه‌ای است. این چارچوب از مجموعه‌ی تجارب و دانستنی‌های نظری و عملی مربوط به موضوع مطالعه، ساخته‌ شده است( روح­الامینی ، 1368: 97).

**1-4-2- برانیسلاو مالینوفسکی**

برانیسلاو کاسپر مالینوفسکی (۱۸۸4-۱۹۴۲) در لهستان زاده شد. در انگلستان آموزش انسان‌شناسی دید و در همان ‌جا بیشتر آثار بزرگ خود را نوشت. او در ورشو دکترای فیزیک و ریاضیات گرفت، اما به دلیل ضعف جسمی از ادامه‌ی کار در این رشته دست کشید و با خواندن کتاب «شاخه‌ی زرین» از «جیمز فریزر» به انسان‌شناسی روی آورد. او معتقد بود انسان‌شناسی را نیز می‌توان به رشته‌ای دقیق و علمی تبدیل کرد. تأثیر این رشته در درک دقیق وی از عناصر پایه‌ای روش علمی به ‌خوبی مشهود است. با این‌حال از جمود فکری که معمولاً حاصل مطالعه علوم دقیقه است، برکنار ماند. ویلهلم وونت توجه او را به انسان‌شناسی فرهنگی معطوف کرد. هرچند مالینوفسکی پژوهش میدانی اصلی‌اش را در گینه­ی نو و ملانزی شمال غربی، خصوصاً در جزایر تروبریاند به انجام رسانده است، مدت کوتاه‌تری را نیز در نزد برخی از قبایل استرالیایی و هوپی آریزونا، بمبا و چاگا در آفریقای شرقی و زاپوتک در مکزیک گذرانده است. محققانی مانند وونت، وسترمارک، هاب هاوس، فریزر و الیس که به‌طور بارزی، روشی همه­سو­نگر داشتند، نخستین مشوقان او بودند. ولی کار خود او با معیارهای معاصر، که مستلزم شناختی بسیار دقیق از کلیت زندگی تک‌تک قبایل است، کاملاً هماهنگ است. شناخت او از اهالی تروبریاند احتمالاً کامل‌ترین شناختی است که در بررسی میدانی می‌توان به دست آورد. این دریافت با بهره‌گیری کامل از روش‌های نوین ممکن شده است. روش‌هایی که شامل شناخت زبان و وارسی و تصدیق یافته‌ها، به شکل خواستن مثال‌های عملی و مشخص برای هریک از گفته‌های بومیان است.

کتاب‌های مالینوفسکی به ترتیب زمان به قرار زیرند: سال ۱۹۱۳ خانواده میان بومیان استرالیا، سال ۱۹۲۲ دریانوردان اقیانوس آرام، سال ۱۹۲۵ جا دو، علم و دین، سال ۱۹۲۶ خلاف و عرف در جامعه‌ی ابتدایی، سال ۱۹۴۴ آزاد و تمدن، سال ۱۹۴۹ پویایی دگرگونی فرهنگ(نظریه علمی فرهنگ، مالینوفسکی، 1383: 8).

**2-4-2- آراء و نظریات برانیسلاو مالینوفسکی**

مالینوفسکی در تحول پژوهش‌های انسان‌شناسی قرن 19 به رشته‌ای علمی، دقیق و تجربی، نقش بزرگی داشت و مبتکر ‌روش و مکتبی بود که چندی بعد به «فونکسیونالیسم» مشهور شد. این مکتب که در معادل فارسی کارکردگرایی نامیده می‌شود، به مطالعه­ی تمامیت یک پدیده‌ی اجتماعی ، نهاد و مجموعه‌ی روابطش با کلیت کالبد اجتماعی که آن پدیده و نهاد را شامل می‌شود می‌گویند. به عبارت دیگر وقتی می‌توان نقش، کارکرد و وظیفه‌ی یک پدیده را دریافت که آن را در مجموعه‌ی اقتصادی، سیاسی، خویشاوندی و... در نظر بگیریم. بنابراین به عقیده‌ی صاحب‌نظران این مکتب همه ‌چیز در سیستم اجتماعی یک کارکرد و وظیفه‌ی مشخصی دارد(روح­الامینی، 1368: 302).

مالینوفسکی در ابداع این روش هرگز مطلق‌گرا نبود و پیوسته مفهوم «فونکسیون» را بازسازی کرده و توسعه می‌داد. مالینوفسکی آیین‌های نظری انسان‌شناسی قرن نوزدهم، به‌ویژه مکتب تحول و توسعه را به ‌سختی مورد انتقاد قرار داد و کوشید تا به جای نظریه‌سازی رایج، روش مشاهده، مقایسه، تجربه و استقرا، را که در علوم به کار می‌رفت، جایگزین کند. اگرچه در انسان‌شناسی طرفدار روش علمی و دقیق بود، ولی از نگرش جزئی و یک‌جانبه که بدون توجه به هماهنگی و یکپارچگی جامعه و فرهنگ ساخته ‌و پرداخته باشد، پرهیز می‌جست. او می‌کوشید تا هر واقعه‌ی اجتماعی­ای را در چارچوب کلی فرهنگی آن بنگرد. از منظر او، فونکسیونالیسم برای تحقیقات علمی و مقایسه‌ی تطبیقی پدیده‌ها در فرهنگ‌های گوناگون، ابزاری لازم به شمار می‌رود. او در کتاب «دریانوردان اقیانوس آرام» نوشت: هدف نهایی انسان‌شناس باید دریافت دیدگاه‌های فرد بومی، رابطه‌اش با زندگی و نگرش او به جهان پیرامونش باشد. مالینوفسکی در عمل و تجربه جزایر تروبریاند گینه نو واقع در اقیانوس آرام را برای بررسی های انسان‌شناسی خود برگزید و کوشید تا با تحلیل دقیق و باریک‌بینانه‌ی جامعه‌ای کوچک، به نظریه‌ای در زمینه‌ی انسان‌شناسی دست یابد. پیش از پرداختن به این جزایر و زندگی چندساله در آن، کتاب خانواده میان بومیان استرالیا را نوشت و با توجه به اطلاعاتی که از مراجع گوناگونی درباره‌ی زندگی بومیان استرالیا به دست آورده بود، به این نتیجه رسید که برخلاف نظر انسان‌شناس مشهوری چون للوید مورگان، «خانواده­ی فردی» بنیاد زندگی این بومیان را فراهم می‌کند، نه خانواده‌ یا کمون جمعی.

بعد ها نیز همین برداشت را اساس کارهای خود قرار داد و به توجیه آن پرداخت. او روش ابداعی خود را در کتاب «دریانوردان اقیانوس آرام» و کتاب «غریزه­ی جنسی و سرکوب آن» در جوامع ابتدایی به کار برد و بعدها از این شیوه‌ی تحقیق در بیشتر سخنرانی‌ها و مقاله‌های خود دفاع و آن‌ها را نمونه‌هایی از کار تحقیقی علمی در زمینه­ی انسان‌شناسی به جهانیان معرفی کرد. شاگردان او پس از مرگش به جنبه‌ی کمی و دقت علمی و تجربی کارهای او تکیه کردند و جنبه‌ی نظری و ذهنی آثار او را فروگذاشتند. مکتب فونکسیونالیسم به تدریج به مکتبی اطلاق شد که به مطالعه‌ی تجربی و ملموس فونکسیون­های جامعه‌ای کوچک بپردازد و بی‌آنکه از این مطالعه هدفی تطبیقی، نظری و کلی داشته باشد.

مالینوفسکی خود بارها یادآور شد که هدف از بررسی انسان‌شناسی کارکردگرایی تنها شناخت دقیق جامعه‌ای کوچک نیست، بلکه با شناخت جامعه‌ی ابتدایی باید به دریافت و از میان برداشتن دشواری‌ها و بحران‌های جوامع متمدن کنونی رسید. هرچند که مالینوفسکی خود در ابداع روش علمی، از تعارض برکنار نبود و بذر این تعارض را خود پاشید. او از یک‌ سو می‌خواست با دقت و وسواس علمی به شناخت کارکردهای جامعه‌ی کوچکی، چون تروبریاند، برسد و از سوی دیگر می‌خواست داده‌های جامعه‌ی کوچک را به جوامع دیگر تعمیم دهد و از آن ها نظریه‌ای کلی بسازد.

جامعه‌شناسی محدود و جامعه‌شناسی وسیع (میکروسوسیولوژی و مایکروسوسیولوژی) دو رشته‌ی جداگانه است که در بررسی آن‌ها دو روش جداگانه به کار می‌برند. با این ‌همه این دو به یکدیگر وابسته‌اند و مکمل یکدیگر و در خدمت هدفی واحداند، که همانا شناخت جامه‌ی انسانی است. این دو رشته هرگز یکدیگر را نفی یا انکار نمی‌کنند؛ یکی داده‌های اجتماعی را با بردباری و باریک‌بینی گردآوری می‌کند و در صدد شناسایی دقیق جامعه‌ی کوچک برمی‌آید و دیگری داده‌های به ‌دست آمده از جامعه­شناسان دسته‌ی نخست را با مطالعه‌ی تطبیقی\_نظری در قالب نظریه‌ ای کلی می‌ریزد و از آن به شناخت جامعه‌ی بزرگ می‌رسد. مالینوفسکی که از نظریه باقی انسان­شناسان زمانه‌ی خویش به تنگ آمده بود می‌خواست هر دو کار را خود انجام دهد با این تفاوت که تنها به داده‌های محدودی که خود از نزدیک به دست آورده بود، تکیه کرده و از پذیرفتن داده‌های انسان­شناسان دیگر خودداری می‌کرد و تعارض کار او نیز از همین روش برمی‌خیزد. شناخت کلی و همه‌جانبه‌ی انسان و نظام زندگی او تنها با همکاری و احترام متقابل پژوهش­گران انسان‌شناسی امکان‌پذیر است، نه با تعارض، مداخله ، نفی یا انکار یکدیگر.در پژوهش‌های مردم­شناختی و جامعه‌شناختی، پژوهش‌هایی را که در محیط معین، در محل و بین مردم صورت می‌گیرد، پژوهش یا تحقیق میدانی[[18]](#footnote-18) اصطلاح کرده­اند. اصطلاح پژوهشگر میدانی اصطلاح خاص مالینوفسکی است و مراد او پژوهشگری است که در میدان تحقیق به کار عملی می‌پردازد، در مقابل دانش‌پژوه نظریه‌پرداز یا موزه‌ای که از دستاوردهای پژوهش‌های میدانی یا کاوش‌های باستان‌شناسی و...، به طور نظری استفاده می‌کند(نظریه­ی علمی فرهنگ، مالینوفسکی، 1383: 263).

‏مالینوفسکی ضمن دنبال کردن کار میدانی خود که به طرزی استثنایی عمیق بود، هرگز از تدوین و پرداخت نظریه غافل نبود. او هم مثل افلاطون زیبایی ذاتی قضایای منسجم و به سامان را تحسین می‌کرد و معتقد بود که نظریه، «گرسنگی مستقل ذهن» را که درنهایت به دانش می‌انجامد، رفع می‌کند. مالینوفسکی به جنبه‌های عملی نظریه نیز توجه داشت، ولی نه فقط از این حیث که نظریه ابزاری است که پژوهشگر تحقیق میدانی را به پیش‌بینی راه­حل‌های تحقیقی‌اش قادر می‌سازد بلکه آن را با دید منطقی نوین، وسیله تبیین موضوع می‌دانست.

مالینوفسکی هرگز از پافشاری بر این نکته خسته نمی‌شد که نیاز مبرم انسان‌شناسی، بیشتر تحلیل نظری است، به خصوص آن تحلیل نظری­ای که زاییده­ی تماس عملی با بومیان باشد. به باور او، نظریه ابزاری است که به تحقیق اجازه دهد چیزی بیش از کلنجار رفتن و بازی کردن صرف با انبوهی از امور ممکن باشد. نظریه، راهنمای لازم پژوهشگر میدانی در گزینش داده و امور واقع و عنصر ضروری در هر علم توصیفی معتبر است.

اما فرهنگ در کلیت خود نیز، به همان اندازه فعالیت عملی قبیله خاص، نیاز به تبیین دارد. مالینوفسکی معتقد بود که پدیده‌های فرهنگی نتیجه اختراع هوس­بازانه و دل­بخواهی و یا وام‌گیری صرف از فرهنگ‌های دیگر نیستند، بلکه این نیازهای اساسی و امکانات رفع آن‌ها هستند که پدیده‌های فرهنگی را موجب می‌شوند. به عقیده وی این برداشت کارکردی، تنوع و تمایز فرهنگی و همچنین مقیاس مشترک تنوع را توضیح می‌دهد(نظریه علمی فرهنگ، مالینوفسکی، 1383: 8).

حاصل تحقیق در زندگی تروبریاند ها، مجموعه‌ای بزرگ از کتاب‌هایی است که در آن‌ها زندگی اهالی تروبریاند با تمام پیچیدگی‌اش تصویر شده است. مالینوفسکی، همانطور که خود اشاره کرده است، نظیر هر پژوهشگر تجربی در هر رشته از علوم، در حیطه­ی امور واقعی که موضوع مشاهده­­ی او بود ناگزیر به آن چیزهایی توجه داشت که به نظر او عام و کلی می‌آمد، ولی همواره تأکید داشت که چون نظرهای عام او درباره ی مجموعه پدیده‌های جامعه‌شناختی متکی بر دانش خاص او از اهالی تروبریاند است، فقط هنگامی در خصوص اعتبار آن‌ها می‌توان تصمیم نهایی و قطعی گرفت که نتیجه‌گیری‌های او، در تمام عرصه‌های مردم‌شناسی که باب آن‌ها همچنان به روی مشاهده باز است، آزمایش شده باشند. مالینوفسکی، به خاطر تألیفاتش در خصوص بوم­زادان تروبریاند، در حوزه‌ی مردم‌شناسی معروف است. یکی از نخستین مردم‌شناسانی است که روش‌های مربوط به تجزیه‌ و تحلیل روان‌شناختی را در مطالعه‌ی جوامع بدوی به‌کاربرده است. رمو گیدیری[[19]](#footnote-19) ، در مقدمه‌ای بر کتاب مالینوفسکی، با عنوان یادداشت‌های روزانه‌ی مردم نگار، به حالات ویژه‌ی روحی و شخصیت مردم‌نگاری او در ضمن کار بدین گونه اشاره می‌کند: «آیا سعادتی به نام سعادت مردم­نگار وجود دارد، سعادت برای فردی که درجایی پیاده شده است که کسی منتظرش نیست؟ فردی که مأمور متعجب شدن، یا به‌سادگی، مأمور جاسوسی از میزبانان خود است؟ اکثر روایات رسمی، مهذبان اخلاقی، و احساساتی‌ها، در مقابل این سوال، به بهانه‌ی عینیت آن سکوت اختیار کرده اند. با این ‌همه خواه این سؤال ریشخند­آمیز، یا افتخارآمیز باشد، این مؤسسه هرگز رها از ضعف‌ها، گمراهی‌ها، عدم­موفقیت‌ها و سوءتفاهم‌ها نیست. آفریقای خیالی لریس و دودلی‌های ناون دو باتسون، قبلاً همه ما را برانگیخته‌اند تا آنچه را در گشت‌وگذارهای مردم‌نگاری ناخالص است، دریابیم. ممکن است یادداشت‌های محرمانه‌ی بانی و پدر انسان‌شناسی مدرن، یا روایت مردی بیمار و عاشق، متحیر و هیجان‌زده، به خاطر حقیقتی که آن را پذیرفت و خواه‌ناخواه تحمل می‌کند، زحمت و شکنجه‌ای را باعث شده باشد. با این ‌همه، در این توالی، در جریان روزهای شادی و نومیدی، در این پیش روی خستگی، در این بی‌میلی مبارزه با آرسنیک، در این جذب و دفع افراد محل تحقیق، تمام مراحل آیینی (آغازین) گسترده شده‌اند و انسان را، آنگاه که همچون مالینوفسکی بزرگ باشد به سمت شاهکاری در انسان‌شناسی جدید سوق می‌دهند» (مالینوفسکی، مجله­ی اتنوگراف :11).

مالینوفسکی می‌گوید: «اگر با شرح و توصیف این وضعیت آشفته توانسته باشم نسبت به بحث‌ و جدل اسطوره‌شناسی نوعی شک، تردید و بی‌اعتمادی در خواننده ایجاد کنم، بی شک به هدف خود رسیده ام. هدف من از این بحث دعوت از خوانندگان است تا از کارهایی که فقط در اتاق‌های دربسته به وسیله‌ی نظریه‌پردازان صورت می‌گیرد فاصله گیرند و به هوای آزاد بروند. یعنی به فضای محل تحقیق پژوهش‌های انسان‌شناسی رو آورند و با من همراه شوند تا از سال‌هایی سردرآوردند که من میان قبیله‌ی ملانزی در گینه نو سپری کرده­ام. با پارو زدن در نهرها و مشاهده‌ی فعالیت‌های باغبانی بوم­زادان زیر آفتاب سوزان و تعقیبشان در کوره‌راه‌های جنگل و روی ساحل‌های پرپیچ ‌و خم صخره‌ها با زندگی آن‌ها آشنا می‌شویم و با حضور خود در مراسم آن‌ها در خستگی پایان روز و سایه‌های شب، و نیز با همسفره­ شدن با این مردم در کنار آتش، فرصت شنیدن داستان‌های آنان را خواهیم داشت»(مالینوفسکی، 1389: 128).

این است امتیاز انسان‌شناس نسبت به کسانی که در بحث ‌و جدل‌های مربوط به اسطوره‌شناسی گرفتارند. زیرا او هر بار احساس می‌کند نظریاتش به بن‌بست رسیده و یا قدرت فصاحت و بلاغتش را برای تشریح و توضیح از دست داده است، می‌تواند به انسان بدوی پناه برد و از واقعیات تغذیه شود. انسان‌شناس در چنان موقعیتی قرار دارد که نتایج پژوهش‌هایش به چند مورد بقایای ناچیز فرهنگی، لوحه‌های شکسته شده، متون پاک‌شده یا نوشته‌های منقطع بستگی ندارد. او محتاج آن نیست که برای پر کردن خلأ تحقیق به تفسیرهای پرحجم، اما تخمینی و فرضی متوسل شود. سازنده‌ی اسطوره همین‌جا و در دسترس اوست. او فقط امکان ثبت و ضبط یک متن را، آن‌طور که با تمام نکات و تغییراتش حفظ شده است، ندارد. بلکه می‌تواند آن را مورد آزمایش و تأیید قرار دهد. او می‌تواند، علاوه بر این برای ثبت معنای کامل و اصیل آن به مفسرین زیادی مراجعه کند و این مفسرین همان بوم­زادان هستند. مهمتر از هرچیز در پیش چشمان خود به حد کمال زندگی را می‌یابد، یعنی آن زندگی که اسطوره از آن برخاسته است. همچنین خواهیم دید که این محیط زندگی بومی، به همان اندازه در مورد اسطوره به ما آگاهی می‌رساند که مثلاً شرح و بیان خود اسطوره(مالینوفسکی، 1389: 128).

**3-4-2- نظریه­ی کارکردگرایی**

نظریه کارکردگرایی، واکنشی در مقابل نظریه­ی تکامل و نظریه­ی اشاعه در حوزه­ی مردم‌شناسی، درجهت توجه داشتن به گذشته و تاریخچه‌ی سیر تکوینی و اهمیت دادن به برخورد فرهنگ‌ها بود. حداقل باید گفت این دو جنبه در نظریه­ی کارکردگرایی تقریباً به دست فراموشی سپرده شده است. این نظریه (که در ابتدا فرضی برای روش تحقیق بود) عبارت از این است که هر عمل اجتماعی و هر نهاد را با توجه به رابطه یا روابطی که با تمامی کالبدی اجتماعی دارد در نظر بگیریم. به عبارت دیگر عمل یا نهاد وقتی به‌ روشنی شناخته می‌شود که مناسبت، سهم و کارایی آن در قبال سایر اعمال و نهاد های جامعه مشخص شود. به طور مثال وقتی می‌توان گفت که یک جشن‌ یا رسم مورد مطالعه قرار گرفته است که نحوه‌ی ارتباطش با اقتصاد، سیاست، خانواده و دین کاملاً مشخص باشد و همچنین کارکردگرایی و وظیفه‌اش در سطوح مختلف معین شود و درعین‌حال علت موجودیتش روشن شود. بدین ترتیب نظریه کارکردگرایی فرضیه‌ی «مجموعه نگری» و نظریه‌ی مفید بودن را باهم مطرح می‌کند.[[20]](#footnote-20)

مالینوفسکی که به علت طرفداری، دفاع و تبلیغ تقریباً به عنوان بنیانگذار اصلی و سخنگوی مکتب کارکردگرایی در مردم‌شناسی معروف است کارایی را چنین تعریف می‌کند: «فونکسیون (کارکردگرایی) عبارت است از برآورده­شدن یک نیاز به‌وسیله‌ی یک عمل» و به نظر وی: «هدف اصلی کارکردگرایی این است که با شناخت روابط متقابل که بین اعضا و قسمت‌ها و وظایف خود دارد، سازمان اجتماعی مشخص شود. فرهنگ، مجموعه‌ای از سازمان‌ها و اعضای مختلف است که واحدهای وابسته به یکدیگری دارد و هر واحد در جای خود و در کنار واحدهای دیگر، وظیفه‌ی خود را در مجموعه­، مانند هر یک از قسمت‌های مختلف یک ماشین انجام می‌دهد.»

از جمله‌ی صاحب‌نظران بزرگ این مکتب می‌بایست از مالینوفسکی، رادکلیف برون، مارسل مس و لوی نام برد. با توجه به اینکه مارسل مس، رادکلیف برون و مالینوفسکی مستقیماً تحت ­تأثیر آثار و اندیشه‌های دورکیم بوده اند، می‌توان دورکیم را پایه‌گذار مکتب کارکردگرایی دانست.

درعین‌حال باید توجه داشت که در آثار فلاسفه و دانشمندان گذشته­، اندیشه‌هایی نزدیک به نظریه‌های کارکردگرایی یافت می‌شود. مثلاً «کانت» در ۱78۴ میلادی در کتاب فلسفه‌ی تاریخ می‌نویسد: «تمام آنچه که در طبیعت موجود است برای این منظور است که همیشه در مواردی نتیجه‌بخش باشد عضوی که دلیلی برای بودنش نیست و یک سازمان که نقش خود را ایفا نمی‌کند در سیستم منطق­نمای طبیعت، یک تضاد است»( روح­الامینی، 1368: 122).

محتوای کارکردگرایی را می توان در شش گزاره ی مهم و بنیادین ارائه کرد:

1.جوامع انسانی از کلیت هایی در سطوح مختلف تشکیل شده اند.

2.اجزای یک کلیت دارای پیوستگی و وابستگی متقابل هستند.

3.رابطه ی اجزا با یکدیگر یا با کل، رابطه ای کارکردی است.

4.غایت اساسی کارکرد، حفظ موجودیت کل است.

5.کارکرد ها در سراسر کالبد تعمیم دارند.

6.کارکرد ها ضروری هستند(فکوهی، 1381: 162).

همچنین اصول بنیادین کارکردگرایی هرگونه پژوهش بر زمین تحقیق و هرگونه تحلیلی از تظاهرات عمده‌ی رفتار سازمان‌یافته و اعتبار، اصول بنیادین زیر را نشان می‌دهد:

الف. فرهنگ پیش از هر چیزابزاری است که به انسان امکان می‌دهد مشکلات محسوس و خاصی را که درراه ارضای نیازهای خویش در محیط خود با آن‌ها برخورد می‌کند رفع کند.

ب. [فرهنگ] نظامی است از اشیا، فعالیت‌ها و رویکردها که هریک از عناصر آن وسیله‌ای مناسب یک هدف است.

ج. [فرهنگ] یک کل تفکیک‌ناپذیر است که عناصر آن به یکدیگر وابستگی متقابل دارند.

د. این فعالیت‌ها، رویکردها و این اشیا بر محور یک فعالیت پراهمیت و حیاتی سازمان‌یافته­اند و نهادهایی چون کلان، قبیله، خانواده، جماعت محلی و همچنین گروه‌های سازمان‌یافته‌ی همیاری اقتصادی، فعالیت سیاسی، حقوقی و آموزشی را تشکیل می‌دهند.

هـ. از دیدگاه نظری پویایی (دینامیک) یعنی از نظر گونه‌ی فعالیت، می‌توان فرهنگ را به تعدادی از جنبه‌های آن تقسیم کرد: آموزش، کنترل اجتماعی، اقتصاد، نظام‌های شناخت، باورها و اخلاق، شیوه‌های بیان و خلاقیت هنری»(یک نظریه‌ی علمی درباره‌ی فرهنگ، برانیسلاو مالینوفسکی، 1994: 127).

در این نظریه، نظام‌های اجتماعی همچون ماشین‌های بزرگ و پیچیده‌ای درک می‌شوند که اجزای آن‌ها همگی به یکدیگر وابسته‌اند و هدف در آن‌ها کارکرد بهینه است. بنابراین در این درک هر کارکردی باید لزوماً در رابطه با کارکردهای دیگر درک شود. مالینوفسکی برخلاف رادکیلف براون و دورکیم که کارکرد را پاسخ به نیازهای اجتماعی می‌دانند کارکرد را پیش از هر چیزی پاسخی به نیازهای فردی و بیولوژیک معرفی می‌کند. دو مفهوم اساسی در کارکردگرایی مالینوفسکی عبارت‌اند از: نیازها و نهادها.

نیازها به باور او پیش از هر چیز به موجودیت بیولوژیک انسان بازمی‌گردند. بنابراین نخستین رده از نیازها، نیازهایی هستند که میان انسان‌ها و سایر جانوران مشترک اند. نیازهایی همچون تغذیه، تولیدمثل و .... . این نیازها، پاسخی سازمان‌یافته از سوی انسان دریافت می‌کنند که در قالب فرهنگ تبلور می‌یابد. نظر مالینوفسکی در مورد نیاز های اولیه و ثانویه را بر اساس کتاب «یک نظریه علمی درباره فرهنگ» می توان به‌صورت جدول زیر ترسیم کرد:

جدول (2-1) رابطه­ی نیازهای اولیه و پاسخ­های فرهنگی(منبع: فکوهی، 1381: 168)

|  |  |
| --- | --- |
| الف | ب |
| نیازهای اولیه | پاسخ­های فرهنگی |
| 1.سوخت و ساز(متابولیسم) | 1.معیشت |
| 2. تولید مثل | 2.خویشاوندی |
| 3.رفاه جسمی | 3. سرپناه |
| 4.امنیت | 4. محافظت |
| 5.تحرک | 5. فعالیت |
| 6.رشد | 6. آموزش و پرورش |
| 7. .تندرستی | 7. بهداشت |

درنتیجه نیازهای بیولوژیک انسان، به‌ صورت فرهنگی ارضا می‌شوند. اما تأکید مالینوفسکی آن است که ارضای این نیازهای رده اول، سبب ایجاد نیازهایی ثانویه می‌شود که آن‌ها را نیازهای اشتقاقی یا الزامات فرهنگی می‌نامد. درواقع نیاز به ایجاد نهادهای اجتماعی، اقتصادی و سیاسی هستند و انسان را بازهم وارد سازمان‌یافتگی فرهنگی بیشتری می‌کنند و سرانجام پس از پاسخ یافتن نیازهای رده دوم، گروه سومی از نیازها ظاهر می‌شوند که مالینوفسکی آن‌ها را نیازهای انسجام­دهنده و روحی می‌نامد. پاسخ فرهنگی به این نیازها به‌صورت مفاهیم نهادین و شناختی انجام می‌گیرد: زبان، اخلاق، دین و ارتباطات.

دومین مفهوم اساسی مورد تأکید مالینوفسکی، نهاد است. نهاد به باور او پایه و اساس فرهنگ را تشکیل می‌دهد و هر نهاد را می‌توان مجموعه‌ای از عناصر و مکانیسم‌ها دانست که مالینوفسکی آن‌ها را چنین تشریح می‌کند:

1. منشور: یعنی نظام ارزش‌هایی که نهاد را به وجود آورده‌اند یا باور به ارزش‌هایی که به موجودیت آن نهاد معنی می‌دهند.

2. کارکنان: یعنی مجموع افرادی که عمل در نهاد شرکت دارند و منشور آن را به عمل درمی‌آورند.

3. ضوابط: یعنی مجموع قواعد و مکانیسم‌هایی که خاص آن نهاد هستند و کارکنان باید بر اساس آن‌ها عمل کنند.

4. کالبد مادی: یعنی موجودیت مادی و تمامی ابزارها، اشیا و فنون مورداستفاده در نهاد.

5. فعالیت: یعنی نتیجه حاصل از عمل نهاد.

6. کارکرد: یعنی نقش و سهم فعالیت نهاد در مجموعه­ی اجتماعی.

مالینوفسکی علاوه بر آنچه گفته شد یکی از نخستین انسان‌شناسانی بود که تلاش کرد انسان‌شناسی را به روانشناسی نزدیک کند. هرچند او، فرویدیسم را دارای نقایص زیادی می‌دانست و به‌عنوان مثال نشان می‌داد که چگونه یکی از مفاهیم اساسی زیگموند فروید، عقده ادیپ، در جوامع مادرتبار ابتدایی کاربرد ندارد و در این جوامع دایی است که قانون یا فرامن، را نمایندگی می‌کند. مالینوفسکی نشان می‌دهد که در جزایر تروبریاند، خصومت پسر نه متوجه پدر بلکه متوجه دایی اوست زیرا دایی مسئول تربیت پسر است و فرمان می‌دهد درحالی‌که پدر برخلاف دایی با پسرش خیلی صمیمی است و هیچ‌گونه تسلط و قدرتی بر او اعمال نمی‌کند.

تحلیل مهم دیگر مالینوفسکی درباره اسطوره هاست. او هر نوع نظام اعتقادات افسانه‌ای و اسطوره‌ای را نوعی پاسخ فرهنگی به ترس مبهم از دشمن، بدبختی‌ها و مصیبت‌های طبیعی می‌دانست که انسان آن را به‌سوی گذشته(اعتقاد به بهشت گم‌شده آغازین) و به‌ سوی آینده (اعتقاد به فرجام) فرافکنی می‌کند. گذشته، توجیه‌کننده وضعیت کنونی انسان یعنی سقوط و شرایط زمینی‌اش و آینده، تسلی‌بخش رهایی از این وضع و دستیابی به بهشت موعود است.

سرانجام جا دارد که به نوآوری‌های مهم مالینوفسکی درزمینه­ی روش انسان‌شناختی اشاره‌کنیم. مالینوفسکی را ابداع‌کننده اصلی روش «مشاهده­ی مشارکتی» می‌دانند. البته ابداع واقعی این روش نه به ‌وسیله مالینوفسکی بلکه بیش از صدسال پیش از او، به وسیله یک دانشمند فرانسوی به نام «ژوزف ماری ژراندو» انجام گرفت که در سال ۱۸۰۰ یک کتابچه راهنمای روش مردم­شناختی با عنوان «ملاحظاتی درباره روش‌های مختلف مشاهده­ی مردمان وحشی»، برای استفاده در مأموریت علمی کاپیتان بودن تهیه کرده بود. در این راهنما، راندو توصیه کرده بود که بهترین روش برای شناختن وحشیان آن است که به‌نوعی خود پژوهشگر هم به یکی از آن‌ها تبدیل شود، باوجود این مالینوفسکی نخستین پژوهشگری بود که در عمل از این روش استفاده کرد و نتایج خود را به‌صورت گسترده‌ای منتشر نمود.

ژان پواریه، با اشاره به پیشینه ژراندو، اصول روش مشاهده­ی مشارکتی را در موارد زیر برمی‌شمارد

1. پژوهشگر باید تمامی پیش‌داوری‌های خود را کنار بگذارد و حتی زمینه‌های شناخت ذهنی خود از مفاهیم را نیز نادیده انگارد.

2. پژوهشگر باید تلاش کند با آموختن زبان مردم و مشارکت در زندگی روزمره آن‌ها، از سوی آن‌ها پذیرفته شود و به فردی از جماعت آن‌ها تبدیل شود.

3. او باید با دقت تمام مشاهدات خود را در عمل یادداشت کند.

4. او باید رده‌های گوناگون واقعیت را دریابد: پنداشت ها، رسوم، منشور گروه، عملکرد و غیره.

روش مشاهده­ی مشارکتی درواقع نوعی موضع‌گیری درباره روش‌های قبلی علوم اجتماعی است که در آن موضوع مورد بررسی به یک شیء تبدیل می شود. درواقع، هر چند مالینوفسکی در این نکته که محقق در زمان تحقیق باید تمام پیش­داوری­های ذهنی خود را کنار گذارد، با دورکیم موافق بود، اما روش دورکیم مبنی بر برخورد شیئی با موضوع را رد می کرد. مالینوفسکی با این رویکرد، درحقیقت، فاصله‌گذاری میان محقق و موضوع تحقیق را زیر سؤال می‌برد زیرا بر آن بود که دقیقاً همین فاصله‌گذاری است که به یک رابطه­ی سلطه، یا دقیق‌تر گفته باشیم به آنچه هگل دیالکتیک ارباب و بنده می‌نامید، منجر می‌شود. رابطه‌ای که به باور او مانع از درک درست و کامل واقعیت اجتماعی می‌شد. ازاین‌رو مالینوفسکی بر آن بود که محقق باید خود جزئی از واقعیت موردبررسی خود گردد. زبان مردم را بیاموزد و به آن‌ها نزدیک شود به‌صورتی که دیگر وجود او را احساس نکنند و رفتارهایشان را به طبیعی‌ترین شکل ممکن انجام دهند. یادداشت‌های خصوصی مالینوفسکی نشان دادند که مشاهده مشارکتی تنها منبع اطلاعات او نبوده است، با این ‌حال مالینوفسکی با تجربه­ی عملی خود بنیان‌گذار روشی بود که پس از او به‌صورت رایج‌ترین و ضروری‌ترین روش در هرگونه مطالعه­ی انسان‌شناختی درآمد و در حقیقت نیز در بطن مفهوم انسان‌شناسی و درکی که این علم از انسان دارد، چاره‌ای جز از میان برداشتن فاصله محقق و موضوع تحقیق نیست.

نکته دیگری که درباره‌ی روش مالینوفسکی حائزاهمیت است، اصلی عمومی است که در کارکردگرایی بدان توجه می‌شود و آن مسئله­ی تحلیل هم‌زمان است؛ به این معنی که محقق در تحلیل خود یک برش هم‌زمان را در نظر می‌گیرد. درحالی‌که درروش تاریخی برای تحلیل پدیده‌ها بر گذشته و چگونگی تطور آنها و نیز بر روابط علّی ناشی از آن گذشته، بر وضعیت موجود و چگونگی روابط تأکید می‌شود. به‌ عبارت ‌دیگر در روش تاریخی، اجزای یک کل کنونی را به عواملی خارج از کلیت، وابسته می‌سازیم. درحالی‌که تحلیل هم‌زمان، مجموعه را تنها در زمان حاضر بررسی می‌کند، زیرا کارکرد تنها در زمان حاضر معنی می‌دهد. نبود دید تاریخی در تحلیل مالینوفسکی یکی از مهم‌ترین انتقاداتی است که به روش او وارد آمده است(فکوهی، 1281: 170\_164)

**4-4-2- تعریف فرهنگ**

مجموعه‌ی دانستنی‌ها و رفتارهای (تکنیکی، اقتصادی، دینی و سنتی) و اعتقاداتی که اختصاص به یک جامعه‌ی انسانی معین دارد، و مترادف با تمدن، جامعه، قومیت نیز به کار می‌رود(روح­الامینی، 1368: 300).

تایلر در کتاب جوامع ابتدایی (1871) فرهنگ را چنین تعریف می‌کند: «فرهنگ مجموعه‌ی پیچیده‌ای است که شامل عرف‌ها، اعتقادات، هنرها، مهارت‌ها، تکنیک ها، اخلاق، قوانین، سنن و به‌طور کلی تمام عادات و رفتار و ضوابطی است که انسان به‌عنوان عضو یک جامعه آن را از جامعه‌ی خود فرامی‌گیرد و در قبال آن جامعه تعهداتی به عهده دارد.»

مالینوفسکی در کتاب نظریه­ی علمی فرهنگ خودش می‌نویسد: «ما هنوز نیازمند پاسخ کامل‌تر و مشخص‌تر به این پرسش هستیم که آیا پدیده‌های فرهنگی را می‌توان به وجود آورنده‌ی اجزای طبیعی فعالیت‌های سازمان‌یافته تلقی کرد و از این حیث موردمطالعه قرار داد؟ به نظر من بهترین پاسخ را مفهوم نهاد، با طرحی معین از ساختار آن همراه با فهرستی کامل از انواع عمده‌ی آن، به دست می‌دهد. نظریه‌ی نیازها و اشتقاق نیازها، تحلیلی از حیث کارکردی قطعی‌تر، از رابطه میان جبر زیستی، جبر فیزیولوژیک و جبر فرهنگی به ما می‌دهد. کاملا مطمئن نیستم که مختصر اشاره من به این‌که کارکرد هر نوع نهاد چیست، اشاره‌ای نهایی باشد. بیش‌تر معتقدم که توانسته‌ام انواع مختلف پاسخ‌های فرهنگی نظیر پاسخ‌های اقتصادی، حقوقی، تربیتی، علمی، جادویی و مذهبی را ازلحاظ کارکردی به‌ نظام نیازهای زیستی، اشتقاقی و انسجام­دهنده پیوند دهم و نظریه‌ی کارکردی، چنانکه در اینجا عرضه شده است، مدعی است که شرط اولیه و مقدماتی هر نوع پژوهش میدانی و محلی، تحلیل تطبیقی پدیده‌ها در فرهنگ‌های مختلف است. نظریه کارکردی قادر است تحلیل مشخصی از فرهنگ در قالب بررسی نهادها و خصوصیات آن‌ها ارائه کند. اگر پژوهشگر میدانی به چنین دستور هدایت­کننده ای، یعنی نظریه‌ی کارکردی، مجهز باشد، دستور مزبور در مجزا و منفرد ساختن و همچنین ارتباط دادن پدیده‌های مورد مشاهده مددکار او خواهد بود؛ به این معنا که در درجه‌ی اول او را با دورنمایی روشن و دستورکارهایی کاملا مربوط به این‌که چه چیزی را مشاهده کند و چگونه به ثبت برساند، مجهز می‌کند. می‌خواهم با تأکید بگویم که کارکردگرایی نه با مطالعه‌ی توزیع فرهنگی دشمنی دارد و نه با بازسازی گذشته بر اساس تکامل، تاریخ، یا انتشار. فقط تأکید می‌کند که اگر ما پدیده‌های فرهنگی را در کارکرد و همچنین در شکلشان تعریف نکنیم ممکن است کارمان به چنان طرح‌های تکاملی غیرواقعی و خیالی، نظیر طرح‌های مرگان، باشوفن، یا فریدریک انگلس، و یا به بررسی‌های پراکنده و نامنسجم موارد منفرد، نظیر کارهای فریزر، بریفولت، و حتی وسترمارک بکشد. و باز اگر دانش‌پژوه توزیع‌های فرهنگی، بدون توجه به تعریف کارکرد و شکل پدیده‌های فرهنگی، نقشه تشابهات خیالی و غیرواقعی را تهیه کند، زحمات او به هدر خواهد رفت. بنابراین کارکردگرایی اصرار قاطع دارد که به‌ عنوان تحلیل مقدماتی، فرهنگ دارای ارزش بنیادین است و تنها معیار معتبر تعیین هویت فرهنگی را در اختیار انسان‌شناس قرار می‌دهد»(مالینوفسکی، 1383: 258).

مالینوفسکی یکی از نخستین کسانی بود که کوشید ضمن انکار وجود عقده ادیپ در جامعه‌های مادرتباری، که در آن‌ها دایی نماینده­ی آمریت و قانون است، روان‌کاوی و روان‌شناسی را به هم نزدیک نماید(مالینوفسکی، نظریه علمی فرهنگ، 1383: 258). برانیسلاو مالینوفسکی در کتاب «غریزه­ی جنسی و سرکوب آن در جوامع ابتدایی» خود می‌نویسد: «هر چه نوشته‌های فروید را بیش‌تر خواندم، در کل به پذیرش نتایج کمتر گرایش پیدا کردم، به‌ ویژه آن بخش از نظریه‌های فروید که بیش‌تر از همه داغ روانکاوی بر خود دارند. من در مقام انسان‌شناس، به ‌ویژه احساس می‌کنم نظریه‌های بلند پروازانه ی زیگموند فروید درباره‌ی مردم ابتدایی و فرضیات او درباره‌ی بنیاد نهاده‌ای انسانی و تاریخ فرهنگ، می‌باید بر پایه‌ی دانش درست از زندگی مردم ابتدایی و همچنین جنبه‌های خودآگاه یا ناخودآگاه ذهن بشر استوار می‌بود. گذشته از این‌ها ازدواج گروهی، توتمیسم، پرهیز از مادرزن و جادو، هیچ‌یک در ناخودآگاه رخ نمی‌دهد. همه‌ی این‌ها وقایعی سراسر فرهنگی‌اند که پرداخت نظریه ‌پردازانه­ی آن‌ها به نوعی تجربه نیاز دارد که نمی‌توان در اتاق مشاوره به دست آورد»(مالینوفسکی، 1399: 134).

الزام‌های انسجامی[[21]](#footnote-21) که در تشریح نظر مالینوفسکی نیازهای فرهنگی هستند و نقش آن‌ها انسجام و هم‌بسته سازی عموم فعالیت‌های متنوع انسانی است. طبق این نظر، رفع نیازهای اعتقادی، مذهب و معرفت تجربی و علمی که محیط انسجام بخش تمام فعالیت‌های انسانی را تشکیل می‌دهند مبتنی بر الزام فرهنگی است که هرچند در موضوع خاص خود رفع کننده‌ی نیازهای اندامی و پایه‌ای مستقیم نیست، ولی انسجام دهنده و هم‌بسته ساز آن فعالیت‌های انسانی است که ابزار مستقیم ارضای نیازهای پایه‌ای به شمار می‌روند(مالینوفسکی،نظریه علمی فرهنگ، 1383: 285).

**4-6-2- پیشینه­ی تحقیق:**

در راستای عنوان مطروحه و همچنین کلیدواژه‌های تحقیق، پس از تفحص در میان پژوهش‌های صورت پذیرفته، مطالبی در کل مورد بررسی و خوانش قرار گرفته­اند؛ در پایان­نامه­ای تحت عنوان «بررسی مفاهیم فرهنگ‌ عامه در آثار نمایشی غلامحسین ساعدی» پژوهش­شده توسط مسلم کیهان، زیرنظر و راهنمایی دکتر امیرکاووس بالازاده در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، دانشکده هنر و معماری، تابستان ۱۳۹۵ در مقطع کارشناسی ارشد بررسی شد که خلاصه ای از آن ارائه می شود: ساعدي از جمله نويسندگاني است كه در آثار خود از عناصر فرهنگ عامه بهره برده است. وي با توجه به ديد منتقدانه و درنظرداشتن نوع شخصيت و فضا در داستان ها و نمايش­نامه هایش به شیوه‌های مطلوبي از هماهنگي ادبيات و فرهنگ عامه دست يافته است. در اين مسير دريافت می‌شود كه غلامحسين ساعدي با تأكيد بر جنبه‌های زباني و غیرزبانی فرهنگ عامه كوشيده است انتقادات خود را از شرايط اجتماعي، مشكلات معيشتي، فرهنگي و رواني مردم از زبان توده بازتاب بخشد و بدين طريق صداي مردم ضعيف و فرودست جامعه را از وراي زبان، رفتار و منش و حالات روحي و رواني شخصیت‌های نمايشنامه و داستان‌هایش بازسازي كند و آن را به گوش خواننده برساند.

این بررسی در مقالات متعددی نیز مورد بررسی بوده است از جمله مقاله­ای تحت عنوان «بازنمایی شهر از دیدگاه انسان‌شناختی در میدان ادبی ایران در آثار غلامحسین ساعدی در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰» که توسط آقایان رحیم فرخ نیا و آرش رضاپور با شماره 36 در مجله علمی\_پژوهشی (وزارت علوم) در بهار 1388 به چاپ رسیده و می­گوید که تولیدی اجتماعی است که با مطالعه­ی آن می‌توان به عناصر جدیدی از حیات اجتماعی هر جامعه دست یافت. هرچند ادبیات داستانی در جهت کشف و توضیح جهان از زاویه­ی خاص به مسئله می‌نگرد، اما به بازتاب بیرونی و درونی مؤلف، قابل کاهش نیست، بلکه ادبیات بازنمایی خلاق آن­هاست. پرسش اساسی این پژوهش درک وضعیت میدان ادبی و بازنمایی شهر در آثار ادبی ساعدی در دهه‌های 1340 تا1350 است. مقاله دیگری نیز با نام «دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟» از پیتر اکرسال و ترجمه­ی حمید احیا با شماره ۳۹ درمجله­ی تئاتر تابستان ۱۳۸4 وجود دارد که در آن سعی شده نظراتی در مورد دراماتورژی ارائه شود و به مجوعه­ای از امکانات در رابطه با دراماتورژی به عنوان یک پیشه، اشاره شود.

در همین راستای پژوهشی مذکور، چندین کتاب نیز نگارش شده که می­توان به آنها اشاره کرد. عمار احمدی در کتاب خود تحت ­عنوان «ساعدی، مالینوفسکی ایران» که در سال 1397 در تهران و زیرنظر انتشارات ساوالان ایگیدلری چاپ شده به این مسئله می­پردازد که ساعدی حتی در نوشتن داستان­هایش هم در یک جا ننشست، بلکه همیشه در تحقیق و سفر بین مردم و مصاحبه با صاحبان فرهنگ کهن ایران بود. عمار احمدی می نویسد که ساعدی همچون مالینوفسکی و مارگاریت مید، زندگی در بین توده­ی مردم را بر تکیه زدن به کرسی دانشگاه ترجیح داد و توانست این جایگاه ارزشمند را در بین فرهنگ­پژوهان ایران کسب کند. کتاب دیگر «شهر گمشده» (بازخوانی زندگی و آثار غلامحسین ساعدی) به تألیف محمدحسن حبیبی است که سال 1393 توسط نشر هرمس در تهران به زیر چاپ رفته است. نویسنده در این اثر برخی از وجوه جریان روشنفکری ایران را در آینه­ی زندگی و آثار یکی از شاخص­ترین نویسندگان معاصر ایران (دکتر ساعدی) بررسی کرده و به دلیل تأثیر عقاید و وقایع زمانه­ی نویسنده بر آثارش به واکاوی روابط و تأثیرات متقابل آن­ها بر یکدیگر می­پردازد. کتاب دیگری که در این حوزه با قلم آسیه جوادی نشر یافته، کتابی تحت عنوان «تکه قبل از تکه ­شدن: الفبای آثار ساعدی» است که سال 1393 در نشر افراز به چاپ رسیده و نویسنده در آن اعتقاد دارد ساعدی با چوب به دست‌های ورزیل، بهترین بابای دنیا، تک­نگاری اهل هوا­، پنج نمایشنامه از انقلاب مشروطیت، پرواربندان، دیکته و زاویه، آی باکلاه و چندین نمایشنامه­ی دیگری که نوشت، وارد دنیای تئاتر ایران شد و نمایشنامه­های غلامحسین ساعدی هنوز هم از بهترین نمایشنامه­هایی هستند که از لحاظ ساختار و گفت­وگو به فارسی نوشته شده­اند. ساعدی یکی از کسانی بود که به همراه بهرام بیضایی، رحیم خیاوی، بهمن فرسی، عباس جوانمرد، بیژن مفید، آربی آوانسیان، عباس نعلبندیان، اکبر رادی، اسماعیل خلج و...، تئاتر ایران را در دهه­های 40 و 50 دگرگون کرد.

**فصل: 3**

**روش­شناسی تحقیق**

**3-1- مقدمه:**

در این پژوهش کیفی که جنبه­ی کاربردی دارد، به روش تحلیلی\_توصیفی، از جامعه­­ی آماری نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی، نمونه­ی آماری شامل نمایشنامه‌های: چوب به دست‌های ورزیل، آی بی‌کلاه آی باکلاه و زاویه را مطالعه و بررسی کرده و سپس با مدنظر قراردادن مؤلفه‌های مردم­شناختی برانیسلاو مالینوفسکی، به شکل استنتاجی، نمایشنامه‌های مدنظر به صورت محتوایی مورد تحلیل و دراماتورژی قرار می‌گیرند. تلاش تحقیق در راستای رسیدن به تحلیلی صحیح با رویکرد و چارچوب مدنظر، جهت نیل به طرح‌های خلاق کارگردانی و اجرای صحنه‌ای از نمایشنامه‌های ساعدی است.

**3-2- نوع روش تحقیق:**

روش تحقیق در پژوهش کیفی پیش رو که عمدتاً جنبه‌ی کاربردی دارد، به شیوه­ی تحلیلی\_توصیفی است. ابتدا بر اساس ادبیات تحقیق، یافته‌ها را استخراج و توصیف می‌کنیم و سپس بر اساس رویکرد نظری، یافته‌ها را به شکل استنتاجی و تحلیلی به نمایشنامه‌ها تعمیم می‌دهیم تا بتوانیم به تحلیلی درست و طراحی­ای کارآمد، جهت اجرا، دست ‌یابیم.

**3-3- جامعه‌ی آماری:**

جامعه‌ی آماری موردبررسی در این تحقیق، نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی است که با توجه به وجود مؤلفه‌های مردم­شناختی و مطالعه­ی موردی نمایشنامه‌های چوب به دست‌های ورزیل، آی بی‌کلاه آی باکلاه و زاویه از نمایشنامه‌های ساعدی مورد مطالعه، تحلیل و بررسی قرار می­گیرد.

**3-3-1- نمایشنامه‌های ساعدی**

غلامحسین ساعدی نمایشنامه‌نویس برجسته­ی دهه­ی 40 ادبیات معاصر ایران، بی‌شک یکی از تأثیرگذارترین و مهم‌ترین نمایشنامه­نویسان در سده‌ی گذشته می‌باشد. وی با توجه به تحولات سیاسی و اجتماعی زمان زندگی‌اش در ایران و با خلق نمایشنامه‌هایی اجتماعی و انتقادی از اوضاع حاکم بر جامعه، جایگاه ویژه‌ای در احیا**ء** و تحول تئاتر سال‌های 1340 تا 1358 ایران دارد. بیشتر صحنه‌های نمایش و سالن‌های تئاتر کشور در آن سال‌ها محل اجرای نمایشنامه‌های ساعدی بودند که به صورت قابل‌توجهی از طرف توده‌ی مردم جامعه، قشر روشنفکر و تحصیل‌کرده مورد استقبال قرار می‌گرفت.

ساعدی به خاطر مطالعات روانشناسی و تخصص روان‌پزشکی‌اش در خلق شخصیت‌های نمایشنامه‌هایش، به مفاهیم و لایه‌های روان‌شناسانه انسان‌ها توجه ویژه‌ای دارد و به سبب تفکر اجتماعی و مردم­شناختی خود، کاراکترهایش را از بین مردم جامعه‌ای که در آن زندگی کرده انتخاب می‌کند. اما گاهی با آگاهی، آدم‌های نمایشنامه‌هایش را که نماینده‌ی اقشار و طبقات مختلف مردم جامعه‌اند به صورت تیپ و با رفتارهایی تیپیکال می‌نویسد.

به‌طور کلی ساعدی در نمایشنامه‌هایش عموماً دو رویکرد دارد؛ یکی این‌ که می‌خواهد متن و روایت واقع‌گرایی (رئالیسمی) محضی عرضه کند و از آن نتیجه‌های سمبولیک بگیرد، دیگری این که به قضیه به عنوان نوعی درون‌گرایی با زوایای شاعرانه نگاه می‌کند و به آشفتگی درونی انسان‌ها در برخوردشان با خشونت و شرایط جامعه و محیط می‌پردازد.

**1-1-3-3- نمایشنامه­ی چوب به دست‌های ورزیل**

نمایشنامه­ای از ساعدی که سال 1344 چاپ اولش توسط انتشارات مروارید در تهران منتشر شد و در تالار 25 شهریور(سنگلج فعلی) تهران به کارگردانی جعفر والی به روی صحنه رفت. فضای این نمایشنامه که نزدیک به فضای روستایی توصیف شده در مجموعه داستان عزادارن بیل که از بهترین آثار داستانی ساعدی است، در روستایی خیالی به نام «ورزیل» اتفاق می‌افتد. گرازها به ده ورزیل و زمین‌های کشاورزی‌اش حمله‌ور می‌شوند و محصولات و حاصل دسترنج روستاییان را نابود می‌کنند. ابتدا اهالی ورزیل می‌خواهند با آواز دهل گرازها را فراری بدهند اما موفق نمی­شوند. مردم روستای ورزیل در پی چاره‌جویی و حل مشکل، دو نفر را به روستای همسایه خود (کخالو) می‌فرستند و مردم آن روستا مردی به نام «مسیو» که تعدادی شکارچی در اختیار دارد را معرفی می‌کنند که با از بین­بردن گرازها بتوانند به مردم روستای ورزیل کمک کنند. دو شکارچی تفنگ به دست به ده می‌آیند و مقرر می‌شود در ازای کشتن گرازها، اهالی ده شکم آن‌ها سیر کنند. دو شکارچی مفت‌خور و سیری‌ناپذیر، پس از کشتن گراز ها روستا را ترک نمی‌کنند و با خوردن بیش از حد غذای اهالی ده، خوابیدن و تن‌پروری کم‌کم بلای جان مردم روستا می‌شوند و معضلی نگران‌کننده‌تر و بدتر از گرازها برای روستاییان ورزیل به وجود می‌آورند. ورزیلی­ها برای حل مشکل مجدداً دست به دامن موسیو می‌شوند و موسیو دو شکارچی ماهرتر دیگر را برای از بین بردن شکارچی‌های اول می‌فرستد. شکارچیان جدید نیز با خوردن و خوابیدن راه شکارچیان اول را می‌روند و هر چهار شکارچی رفته‌رفته از حالت انسانی خارج‌ شده و از نظر ظاهری و سیری‌ناپذیری به گرازهایی درنده‌خو شبیه می‌شوند. در صحنه آخر نمایشنامه، چوب به دست‌های ورزیل که دیگر داد اهالی ده از این همه مفت‌خوری و سوءاستفاده بلند شده به سراغ شکارچیان می‌آیند. دو گروه شکارچی که آماده‌ی کشتن همدیگرند ابتدا تفنگ‌هایشان را به سمت یکدیگر نشانه می‌گیرند؛ اما ناگهان هدفشان را تغییر داده و هر چهار شکارچی تفنگ‌هایشان را به سمت اهالی روستا می‌گیرند. نمایشنامه چهارده آدم نمایش مرد دارد و هیچ آدم زنی در نمایشنامه­ی چوب به دست‌های ورزیل حضور ندارد. آدم های این نمایشنامه عبارت‌اند از: مش­غلام، محرم، کدخدا، اسدالله، مش­علی، عبدالله، مش­ستار،نعمت، مش­جعفر، موسیو، شکارچی اول، شکارچی دوم، شکارچی سوم، شکارچی چهارم.

در بین روستاییان تنوع شخصیتی قابل‌توجهی نمی‌بینیم چون پرداخت ساعدی نمایشنامه نویس به آن­ها نیز بیشتر تیپیکال است. آن‌ها همه اهل روستای ورزیل و کشاورز هستند که درصدد حل مشکل خود ناشی از حمله گرازها به زمین‌های زراعی‌شان هستند. در مطالعه‌ی نمایشنامه متوجه می‌شویم که آن‌ها مردمی فقیر، دست‌به‌دهن، بیچاره و بدبخت هستند. برخلاف این مردم ساده و بیچاره، موسیو و شکارچی‌ها (موسیو سرپرست و معرف شکارچی‌هاست و انواع حیله و حقه را برای فریفتن مردم روستا و دوشیدنشان بلد است) به شدت فرصت‌طلب، استعمارگر، شکم‌باره، مال­مفت‌خور و مزدور هستند.

در بررسی نمایشنامه­ی چوب به دست‌های ورزیل می‌توان گفت مثل بیشتر نمایشنامه­های ساعدی، نمونه­ی کوچک به صورت نمادین، قابل‌تعمیم به مجموعه‌های بزرگ است؛ ده نماد کشوری است که به سبب حمایت افراد خودفروخته‌ی داخلی که نام خارجی نیز دارد (موسیو)، پای دخالت و سواستفاده اجنبی‌ها و قدرت‌های خارجی را به بهانه ی حل مشکلات و معضلاتی که مردم از حل آن‌ها ناتوان هستند، باز شده است. هرچند ناآگاهی و خرافی­بودن عقاید و باورهای اهالی روستا نیز در این امر بی‌تأثیر نیست. استحاله‌ی انسان که یکی از ویژگی‌های مهم آثار ساعدی است در این نمایشنامه به خوبی دیده می‌شود. انسان‌هایی که به خاطر شکم‌بارگی و مفت‌خوری شبیه به گرازهایی وحشی می‌شوند. مردم روستا زمانی به آگاهی نسبی ناشی از سوءاستفاده‌ی موسیو و شکارچی‌ها از آنان می‌رسند که کار از کار گذشته، همچنان منفعل‌اند و نفوذ آن‌ها در روستا بسیار زیاد شده است و نویسنده در آخر به ناامیدی از هرگونه مبارزه و حرکتی از سوی مردم می‌رسد. نویسنده‌ای که در پایان بیشتر آثارش همیشه دم از تسلیم­نشدن و تلاش مردم می‌زد. این نمایشنامه‌ی ساعدی شباهت‌هایی به نمایشنامه ی «کرگدن» اوژن یونسکو دارد. چون شکارچیان این نمایشنامه همانند کرگدن‌های نمایشنامه‌ی یونسکو با هیکل‌های زمخت همه‌جا را پر می‌کنند و می‌خواهند روستاییان بنده‌وار خدمت‌گزار و اجیرشده‌ی آن‌ها باشند. ساعدی در این نمایشنامه می‌خواهد بگوید که برای حل مشکلات و رفع بلای دشمن فقط باید به نیروی خودی متکی بود.

در این نمایشنامه نگاه منصفانه و چندجانبه به مسئله بسیار مهم است. از سویی توجه به چهره­ی نفرت‌انگیز استعمار و اتحاد عوامل خارجی برای استثمار جوامع عقب‌مانده و کشورهای جهان‌سومی و از سویی دیگر نشان دادن ناآگاهی، غفلت، جهالت و انفعال استثمارشدگان قابل‌توجه است:

موسیو: خب... حالا دیگه خیالتون راحت باشه... من دیگه می­رم. باید برم اسپره خون و لاشه بار کنم. به این شکارچی‌های من خوب برسین ها! [می‌خندد] اینا اگه گشنه بمونن، هیچ کاری از دستشون بر نمی آد...خب، خداحافظ همشهری، خداحافظ !

[موفق از کوچه‌ی راست عقبی بیرون می‌رود.]

کدخدا: [نزدیک اسدالله و محرم و مش­غلام می‌رود.] خب، چه کار بکنیم.

اسدالله: مثل اینکه اول باید غذاشونو داد.

شکارچی سوم: [کله‌اش را از پنجره بیرون می‌آورد.] خب، ناهار ما کو؟

شکارچی چهارم: [پیدا می‌شود.] گشنه مونه... بجنبین، زود باشین!

شکارچی سوم: ما اگه خوب نخوریم دست و دلمون به کار نمی‌ره­ها!

شکارچی چهارم: یه خورده زیادترم بیارین بد نیس.

شکارچی سوم: هر چی بیشتر باشه بهتره.

شکارچی چهارم: آش! پلو!

شکارچی سوم: یه کمی هم کباب دمبه!...کباب دمبه!

شکارچی چهارم: دوغ هم یادتون نره!

[سرهاشان را می‌برند تو، همه بهت‌زده به هم نگاه می‌کنند.]

اسدالله: آهای مش­غلام! یه دادی بزن زودتر بیارن، ببینم چیکار می­خوان بکنن!

محرم: [می‌رود روی سکو] آهای!... های! های ورزیلی‌ها! آهای... های! های... ورزیلی­ها!

[مش­علی با دیگ پلو، مش جعفر با بادیه‌ی آش، عبدالله با یک سفره نان از اطراف وارد میدانچه می‌شوند.]

مش­جعفر: [با خنده] اومدیم که بخورن!

مش­علی: هوار نکش! این که خوشحالی نداره!

مش­جعفر: چه آشی... به‌به... خوش به حالشون!

مش­غلام: بیار اینجا و بدش به من.

مش­جعفر: [درحالی که بادیه‌ی آش را می‌دهد.] می­گم مش­غلام، اگه چیزی تهش موند... تورو خدا... نذار نفله بشه!

[غلام با بادیه‌ی آش از پله‌ها بالا می‌رود.](ساعدی، چوب به دست‌های ورزیل، 91:1397).

ساعدی در انتقال این مفهوم که اگر غفلت و ساده‌لوحی مردم نبود به احتمال قوی استعمارگران موفق نمی‌شدند که بر آن‌ها چیره شوند بسیار موفق عمل می‌کند. بهروز دهقانی مترجم و نویسنده دهه‌ی چهل و چریک فدایی دهه‌ی پنجاه در این باره می‌نویسد: این «نمایش تمثیلی است از چیرگی نامردها بر انسان‌های دست‌خالی در پناه گلوله و باروت؛ انسان‌هایی که اگر خوش‌باور نبودند، گلوله و باروت نیز بر ایشان کارگر نبود» (دهقانی، 3:1344).

عریانی و تلخی نگاه ساعدی به این درجه از بی‌خبری، در همین یک دیالوگ از شخصیت مش­جعفر، گویای این موضوع است؛ آنجا که می‌گوید: «می گم مش غلام، اگه چیزی تهش موند... تورو خدا... نذار نفله بشه.» دست چپاول گر تا بیخ در گلوی این ورزیلی ها و هم‌ولایتی‌هایش فرو رفته است، اما او فکری جز کاسه‌لیسی از ته‌مانده‌ی غذای چپاول­گر ندارد.

محرم شخصیتی است که نمایش با خبر نابودشدن زمین کشاورزی و داروندارش توسط گرازها شروع می‌شود. او پس از این اتفاق با حقیقت ماجرا روبرو شده و به خارج شدن از جمع دیگر روستاییان، گوشه‌گیری، عزلت و خرابه­نشینی روی آورده است. او دیگر برای حفاظت از بلای آسیب گراز چوبی به دست نمی‌گیرد و مدعی است که این حادثه برای هر یک از اهالی روستا اتفاق خواهد افتاد. هر چند در آخر نمایشنامه به جمع ورزیلی ها اضافه می شود و به آن ها کمک می کند. در پرده­ی اول نمایشنامه، ما شاهد بین دوراهی قرار گرفتن آدم‌های نمایشی هستیم که زمین و دارایی‌شان آسیب‌دیده و بر سر دوراهی انتخاب خروج از جمع روستاییان یا ماندن و کمک به آن‌ها در دفع این بلا از روستا مانده­اند.

**3-3-1-2- نمایشنامه­ی آی بی‌کلاه، آی باکلاه**

این نمایشنامه در سال 1346 برای نخستین بار توسط انتشارات نیل در تهران به چاپ رسید و به کارگردانی جعفر والی در تالار 25شهریور(سنگلج فعلی) تهران به روی صحنه رفت. نمایشنامه‌ای دوپرده‌ای که هر دو پرده در یک محله و فضای نمایشی اتفاق می‌افتد. در پرده‌ی آی بی‌کلاه نیمه‌های شب پیرمردی از خانه‌اش به همراه دختر جوانش خارج شده و ادعا می‌کند که کسی را دیده که به خانه متروک روبروی خانه‌شان رفته و با سروصدا همه اهل محل را خبر می‌کند. تا ببینند چه کسی در آن خانه است و باعث شود آسیبی به اموال و خانه‌های اهل محل از نظر دزدی و... وارد نشود. در این نمایشنامه مردی روی بالکن ایستاده که ناظر جریان است و از بالکن به پایین و بین مردم محل نمی‌آید. بین اهل محل بگومگوهای طولانی صورت می‌گیرد اما به نتیجه‌ای نمی‌رسند چون هیچ‌کس حاضر نیست به خاطر ترس و هزینه، کاری انجام بدهد و برای کشف موضوع قدمی بردارد. در پایان پرده‌ی اول می‌بینیم که پیرزنی فرتوت و گدا به نام ننه­علی از خانه خارج می‌شود.

در پرده‌ی دوم نمایشنامه یعنی آی باکلاه، نیمه‌شب عده‌ای حرامی(دزد) به صورت مخفیانه وارد خانه‌ی متروک می‌شوند. پیرمرد بی‌خواب دوباره حرامی‌ها را می‌بیند و می‌خواهد با سروصدا و مطلع کردن اهالی محل آن‌ها را از حضور دزدها در محله آگاه سازد. حرامی‌ها با خنجر و دسته‌کلید در خانه‌ی متروک منتظرند تا اموال خانه‌های اهل محل را غارت کنند و حتی وقتی یکی از اهل محل، (مکانیک) در خانه‌ی متروک را جهت اطمینان از سخن پیرمرد و مرد روی بالکن می‌شکند، پنهان می‌شوند تا دیده نشوند. مرد روی بالکن نیز مدعی است که مثل پیرمرد فردی را دیده است و باید اهل محل را از وجود خطر آگاه کرد. وی برخلاف صحنه ی اول که با مردم محله شوخی می کرد در این صحنه از وجود خطر آگاه شده و سعی در آگاه سازی مردم از شرایط به وجود آمده دارد. دکتری که در جمع اهل محل است و خود را علامه‌ی دهر می‌داند منکر وجود دزد در خرابه است. او به اهل محل قرص خواب‌آور می‌دهد تا از دست حرف‌های پیرمرد راحت شده و به خوابی عمیق فرو بروند. در میان خواب عمیق اهالی محله، حرامی‌ها از خانه‌ی متروک خارج‌ شده و به دزدی و غارت از خانه‌های محل مشغول می‌شوند. مرد روی بالکن که قرص نخوره و چراغ اتاقش روشن است نگران اهل محله است.

شخصیت‌های این نمایشنامه عبارت‌اند از: پیرمرد، مرد، دکتر، دختر پیرمرد، مکانیک، مادر مکانیک، بابای مدرسه ،مرد روی بالکن، راننده، خبرنگار، افسر پلیس، پاسبان، پیرزن و عده‌ی زیادی حرامی.

در تحلیل شخصیت‌های این نمایشنامه‌ی ساعدی می‌توان گفت که: پیرمرد فردی سالخورده و بی‌خواب (بیدارخوابی به دلیل مشکل مثانه و گرفتاری ادراری) است؛ تجربه‌ی زندگی او را به همه چیز حساس و مشکوک کرده اما خودش هم گاهی فکر می‌کند خطای پیری است چون حتی مطمئن نیست که ورود آدم به خانه متروکه را درست دیده یا ندیده است. مرد روی بالکن نماد روشنفکری است که بالاتر از مردم جامعه‌اش ایستاده است. وی همه چیز را می‌بیند و آگاه است اما در عمل هیچ کاری انجام نمی‌دهد. شخصیت دکتر هم شبیه انسان‌هایی در جامعه است که چون فکر می‌کنند درس خوانده‌اند، همه چیز را می‌دانند و می‌توانند از طرف مردم صحبت کرده و به جای آن‌ها تصمیم بگیرند. وی بدون توجه به حادثه‌ی اتفاق­افتاده، به همه‌ی اهل محل قرص خواب‌آور می‌دهد تا در زمانی که باید هوشیار باشند به خوابی عمیق فروروند. دکتر از آن شخصیت‌های روشنفکر نمایی است که فقط چیزی را که خوانده و آموخته‌اند پس می‌دهند. بابای مدرسه انسانی است که وظایف خود را مانند مستخدمان انجام می‌دهد. دختر پیرمرد چهره‌ای عادی دارد و فقط نگران حال پدر و همدم اش است. شخصیتی ترسو و آرامش‌طلب است که خود و پدرش را از جریان هیجان حوادث دور نگه می‌دارد. بقیه‌ی شخصیت‌های این نمایشنامه رفتار خاصی برای بررسی ندارند و رفتارشان عادی است.

ساعدی در این نمایشنامه دو تیپ آگاه (پیرمرد و مرد روی بالکن)، یک تیپ نادان اما مدعی آگاهی(دکتر ثباتی)، و تیپ کلی از توده‌ی عوام و ناآگاه جامعه( بقیه‌ی آدم‌های نمایش) و تیپی از خطر و بلای خارجی قرار داده که این خطردر پرده‌ی اول فرضیه‌ای نادرست اما در پرده‌ی دوم، واقعی است. می‌توان گفت مرد روی بالکن روشنفکر آرمانی ساعدی است که در مقابلش روشنفکرنمای دروغینی در شکل دکتر ثباتی قرار داده است. دکتر ثباتی مدعی آگاهی و نجات جامعه است اما حاضر نیست برای حل مشکل همه ، مدت کوتاهی دل از اتومبیلش بکند. چون ساعدی در نقل‌قول‌ها و صحبت‌هایش نیز به وجود چنین روشنفکرنماهایی اشاره کرده و جامعه را از وجود چنین افرادی که به جز گمراه کردن مردم، هیچ تأثیری ندارند آگاه کرده و از آنان با عنوان «بار خاطر مردم» یاد کرده است(مجابی، 221:1381).

در ابتدای نمایشنامه شاهد صحنه‌ی محله‌ای در شهر و شهری در داخل یک کشور هستیم. از همین ابتدا متوجه می‌شویم که ساعدی دوباره مثل نمایشنامه‌ی چوب به دست‌های ورزیل می‌خواهد یک مجموعه­ی کوچک و جزئی را به صورت تمثیلی به کلیت یک جامعه و مملکت تعمیم دهد. بی‌شک یکی از دلایل این نگاه تمثیلی، ناشی از سانسور و فشار وارد بر ادبیات و هنر در دهه‌ی چهل از طرف نظام حاکم می‌باشد.

پیرمرد به خاطر تجربه و بیداری‌اش خطر را احساس می‌کند و می‌خواهد مردم آگاه باشند اما اهالی به صحت حرفش به خاطر نبودن دلیل و کهولت سن وسالش شک کرده و او را به خاطر اتفاق صحنه ای اول شخصیتی دروغ‌گو می‌دانند؛ هیچ توجهی به حرف‌هایش نکرده و حرف‌های او را ناشی از توهم و بی‌خوابی و کهولت سن می‌دانند. مرد روی بالکن نیز خیلی تلاش می‌کند تا کاری انجام دهد اما چون خود را جدای از مردم می‌داند (شاید به دلیل اینکه عملا کاری انجام نمی دهد) و مردی الکلی است، سخنش مؤثر واقع نمی‌شود. پیرمرد نماد معرفت حسی توده‌ی مردم و مرد روی بالکن نماد آگاهی‌دهنده و قشر روشنفکر جامعه است. سعی و تلاش این دو شخصیت توسط دکتر نمایشنامه که از بین می‌رود تا خواب خوش مردم که توسط پیرمرد به هم زده شده است با قرص‌های خواب‌آور تجویزی دکتر آشفته نشود و مردم جامعه به خواب غفلت خود ادامه بدهند.خواب غفلتی که در آن محله و شهر به غارت و دزدی حرامی ها در می آید. رفتار دو قشر اقلیت هوشیار و آگاه و اکثریت غافل و خواب‌زده‌ی جامعه در این نمایشنامه به خوبی قابل‌مطالعه و بررسی است چون موضوعش در مورد غفلت زدگی است؛ غفلت زدگی جامعه‌ای پریشان و بدون اتحاد که هر کسی فقط ساز خودش را می‌زند. با خواندن دیالوگ‌های شخصیت دکتر ثباتی و اصرار همراه با افتخارش برای نام‌گذاری کوچه و محل زندگی به نام او برای خبرنگار حاضر در صحنه و چاپ این مطلب با حروف درشت در روزنامه، یاد سخنان ساعدی در چهارمین شب شعر گوته در سال 1356 با عنوان «پیرامون شبه هنرمند» می‌باشد. «ساعدی در نمایشنامه‌ی آی بی‌کلاه، آی با کلاه، آرام و با اندیشه به عریان کردن آدم‌ها می‌پردازد، از این مترسک‌های معصوم چیزی باقی نمی‌گذارد، به ریش همه‌شان می‌خندد، خواب‌زدگی‌شان را به باد نفرین می‌گیرد و هشدار می‌دهد. درام در شکلی کمیک گونه به پیش می‌رود اما در بطن تراژدی گونه­ایست و تماشاگر غافل چه خنده‌های اندوهگینانه‌ای دارد»(حسامی، هوشنگ، 552:1381).

**3-3-1-3- نمایشنامه­ی زاویه**

نمایشنامه‌ی زاویه دومین نمایشنامه‌ی کتاب دیکته و زاویه ساعدی است که سال 1347 توسط انتشارات نیل در تهران به چاپ رسیده است. نمایشنامه‌ی دیکته که در بیان سیاسی و اجتماعی ساعدی مکمل نمایشنامه‌ی زاویه است تصویری دیکته شده در حکومت‌ها و نظام ‌های دیکتاتوری و خودکامه را به شکل کلاس درس و سیستم آموزشی که در آن‌همه محصل‌ها باید مطیع دستور سیستم باشند نشان می‌دهد.

در نمایشنامه‌ی زاویه صحنه با سیم‌های خاردار محصور شده است و محیطی غیرعادی را در گوشه‌ی خیابانی به نمایش می‌گذارد. پیرزنی روی نیمکت کنار خیابان، شیپور بزرگی را بغل کرده و خوابیده است. مرد عینکی وارد صحنه می‌شود و می‌خواهد کیف پیرزن را که زیر سرش گذاشته بدزدد اما پیرزن مچش را می‌گیرد. بین پیرزن و مرد عینکی گفتگویی شکل می‌گیرد و مرد عینکی از او می‌خواهد که به ازای گرفتن پول، در سخنرانی امروزش شلوغی و اعتراض نکند. کم‌کم افراد دیگری وارد صحنه می‌شوند. یک نردبان وسط صحنه هست و آدم‌های نمایش برای نطق سخنانشان از آن بالا می‌روند. گاهی افرادی بالا می‌روند اما حرفی برای گفتن ندارند و بعضی اوقات نیز سخنانی بی­سروته و نامفهوم می‌گویند تا اینکه در آخر نمایشنامه وقت تمام می‌شود و همه باید صحنه را ترک کنند.

آدم‌های نمایشنامه‌ی زاویه به دلیل اینکه تمثیلی از اقشار مختلف جامعه و طبقات متفاوت مردم هستند بیشتر قابل تحلیل و بررسی‌اند. پیرزن، سپور، مرد عینکی، مرد سبیل­دار، فیلسوف، مرد عامی، شاعر، خبرنگار، مرد اول، مرد دوم و مأمور اشخاص این نمایشنامه‌اند. مرد عینکی شخصیتی بسیار فرصت‌طلب و مزخرف­گو است. او با پول می‌خواهد برای خود طرفدار به دست آورد اما اصوات نامفهومی به زبان می‌آورد و در کل آدم دروغ‌گویی است که حرفی برای گفتن ندارد. پیرزن نمایشنامه‌ی زاویه هوشیار، زرنگ، واقع‌بین، تلخ‌زبان و صریح است. تنها کسی است که دچار توهم نیست و تفکراتش آزادی­خواهانه است و جروبحث را دوست دارد. فیلسوف نمایشنامه خود را بزرگ‌تر از همه می‌داند؛ حالات بزرگ‌منشانه و حس ریاست دارد و فحاش و ازخودراضی است. مرد سبیل دار شخصیتی طناز است و با همه چیز مخالفت می کند، ولی وقتی بالای نردبان می‌رود حرفی برای گفتن ندارد. شاعر فردی متوهم است و فقط می‌خواهد شعرهایش را برای همه بخواند اما کسی به او گوش نمی‌دهد. مرد اول تازه ‌واردی گیج است و حرفی برای گفتن ندارد. سپور هم باید زباله‌ها را جمع کند اما آن­ها را بیشتر در کنار خیابان پخش می‌کند.

در نمایشنامه‌ی زاویه بساط روش­فکری دوران، دستمایه‌ی کار ساعدی است. هریک از شخصیت‌های زاویه می‌خواهد با بالا رفتن از نردبان نظر خود را اعلام کند اما هیاهو و بدوبی راه گفتن شان باعث می‌شود هیچ‌کس نتواند حرفی بزند. در نمایشنامه‌ی زاویه همه‌ی شخصیت‌ها به خصوص فیلسوف و شاعر همدیگر را به نفهمی و دروغ گویی متهم می‌کنند. وقتی فیلسوف وارد می‌شود همه او را مورد تمسخر قرار می‌دهند و او با واکنشی بدتر پاسخ آن‌ها را می‌دهد:

همه: وارد شد، وارد شد، معلومات وارد شد، معلومات وارد شد.

فیلسوف: خفه بشین احمق‌ها!(ساعدی، دیکته و زاویه، 61:1357)

فیلسوف مدعی است که کلید حل مسائل جامعه در دستان اوست و می‌خواهد پشت تریبون (بالای نردبان) حرف بزند اما همه مانعش می شوند. او یک مرد عامی را که نماد توده‌ی مردم است با خود همراه کرده و وقتی اصرار او برای رهاشدنش را می‌بیند، دستش را به دست خود می‌بندد. بقیه اشخاص نمایشنامه نیز مرد عامی را به فرار از دست فیلسوف تشویق می‌کنند. شاعر و فیلسوف مدعی حل مشکلات مردم جامعه‌اند اما خیلی سریع در مقابل واکنش نامناسب آن‌ها فحش و ناسزا می‌گویند. همه‌ی اشخاص در زاویه در نوعی پوچی و تمایلات به ظاهر هنجارشکنانه غرق­اند. این دورهم جمع­شدن مردم با رسیدن مأمور و اعلام اتمام وقت درست زمانی که مرد عامی می‌خواست حرف بزند به پایان می‌رسد. نمایشنامه‌ی زاویه انتقاد تندی از جریان‌های روشنفکری و مدعی مبارزه برای آزادی در جامعه دارد. ساعدی که پارها ابراز نگرانی خود را از وجود اختلاف بین سلیقه‌ها و گرایش‌های مختلف گروه‌های مبارز انقلابی در مصاحبه‌ها و سخنانش بیان کرده بود در این نمایشنامه نیز به شکل نمایشی و با انتخاب اقشار مختلفی از جامعه به این اختلاف‌نظرهای غیر سازنده و بی‌نتیجه و مخرب مسیر مبارزه اشاره کرده است.

**3-4- ابزار گردآوری اطلاعات**

گردآوری اطلاعات بر اساس تهیه­ی فیش تحقیق و نت‌برداری از کتب، مقالات و پایان‌نامه‌های مرتبط ، همچنین بررسی فیلم اجرای نمایش­هایی از نمایشنامه­های نمونه­ی آماری، جمع‌بندی و انسجام آن‌ها در مسیر نگره­ی تحقیق خواهد بود.

**3-5- روش تجزیه و تحلیل داده‌ها**

با توجه به اینکه جامعه آماری این تحقیق نمایشنامه‌های ساعدی است، ابتدا نمایشنامه‌های ساعدی را مورد مطالعه قرار داده و سپس در تحلیل مؤلفه‌های مردم­شناختی مالینوفسکی را مدنظر قرار داده و به شکل استنتاجی سعی خواهد شد نمایشنامه‌های ساعدی در چارچوب مؤلفه‌ها به ‌صورت محتوایی مورد تحلیل قرار بگیرند تا با این تحلیل بتوان با طرح خلاق کارگردانی یکی از نمایشنامه‌ها را با همین رویکرد به روی صحنه برد تا مؤلفه‌ها به ‌صورت مشهود در اجرا دیده شوند.

**فصل 4:**

**یافته­های تحقیق**

**1-4- مقدمه:**

در دوره‌ی زندگی غلامحسین ساعدی، بحث‌های مردم شناختی، روان‌شناسی و مؤلفه‌های فولکلوری به طور رسمی وارد ادبیات نمایشی ایران شد. با توجه به مؤلفه‌های مردم­شناختی نمایشنامه‌های ساعدی، سه نمایشنامه‌ی چوب به دست‌های ورزیل، آی بی‌کلاه آی با کلاه و زاویه مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرند. رویکرد نظری مدنظر، آراءو نظریه‌های انسان‌شناسی فرهنگی (مردم‌شناسی) پژوهش‌گر برجسته‌ی حوزه‌ی علم انسان‌شناسی، برانیسلاو مالینوفسکی است. در این فصل، مؤلفه‌ها و ساختار دراماتیک این سه نمایشنامه، مورد تحلیل کارکردی، از منظر مردم شناختی و تعمیم با اصول نظریه کارکردگرایی قرار می‌گیرند؛ تا جهت دراماتورژی مردم­شناختی برای اجراهای جدید با طرح و رویکردی نو و تحلیل­گرایانه، نسبت به مسائل روز جامعه مهیا شوند. تلاش و تأکید تحلیل پیش رو، بررسی و تعمیم مؤلفه‌هایی چون کارکردگرایی ساختاری، مضامین فولکلوری، باورهای اسطوره‌ای و افسانه‌ای و نقش کارکردی اجزای مجموعه‌ی اجتماعی جهان نمایشنامه‌های ساعدی می‌باشد.

**2-4- یافته‌های تحقیق (یافته‌های توصیفی):**

**1-2-4- تحلیل و بررسی نمایشنامه‌های ساعدی و تأثیرپذیری‌شان از تک‌نگاری‌های ساعدی**

نمایشنامه‌های ساعدی، الهام‌پذیری و استفاده‌ی قابل‌توجهی از سمبل‌ها، اسطوره‌ها، اصطلاحات عامیانه، نمادهای آیینی­\_مذهبی و بهره‌گیری از فولکلورهای مکان وقوع نمایشنامه دارد. در بررسی نمایشنامه‌های ساعدی، تأثیرپذیری وی در نمایشنامه‌نویسی از مطالعات و پژوهش‌های میدانی در مناطق آذربایجان و جنوب ایران کاملاً آشکار و قابل‌تحلیل است. به طوری که رفیق و نویسنده‌ی هم‌عصر خود، صمد بهرنگی نیز به این مسئله اشاره دارد: «می‌توان گفت که شاید ساعدی وقتی به فکر نوشتن این قصه‌ها افتاد که داشت در ایلخچی و اقمارش می‌پلکید. او این حس را دارد که از مردم نمی‌گریزد. همیشه با آن‌هاست. پژوهنده است. یک روز می‌بینی در ایلخچی است و روز دیگر صدایش از جزایر خلیج فارس، بندر لنگه و خیاو می‌آید. همین گشت‌وگذارها و نشست­وبرخاست با مردم است که ذهنش را غنا و نوشته‌هایش را تنوع می‌بخشد...»(سیف‌الدینی علیرضا، 1385). آدم‌های نمایشنامه‌های ساعدی از جنس مردم کوچه و بازار هستند و رفتار و عملکرد آن‌ها نیز همچون توده‌ی مردم عادی است. سه تک‌نگاری ساعدی با عنوان‌های ایلخچی،خیاو و اهل هوا نیز تأثیر به سزایی در فضای نمایشنامه‌های ساعدی گذاشته‌اند. به طوری که تأثیر باورهای خرافی مردم، تأثیر افسانه‌های محلی و اسطوره در آداب و رسوم و زندگی‌شان و همچنین جایگاه نظام و ساختار فرهنگی\_اجتماعی بدوی­گونه که کارکرد مناسب یا نامناسب دارند، به شکل بارزی دیده می‌شود، که در روند یافته‌های تحقیق به آن‌ها اشاره خواهد شد. با یقین می‌توان گفت که دکتر غلامحسین ساعدی نه به دلیل حرفه و تخصص روان‌پزشکی‌اش بلکه به سبب این که مانند اکثریت جامعه زندگی نمی‌کرد، نمایشنامه‌نویسی است که از مشاهده­گری خوبی برخوردار بود. وی تفاوت بارزی با مردم محیط زندگی‌اش داشت و مثل آن‌ها هنجار غالب بر جامعه را نمی‌پذیرفت. ساعدی با مشاهده­گری دقیق از بیرون، هنجارهای جامعه را آشنایی‌زدایی می‌کرد تا بتواند آن‌ها را بشکند.

ساعدی در نمایشنامه‌هایش آدم‌ها را به سمت کنش می‌برد و سعی می‌کند وجدان‌هایشان را برای جست‌وجوی عمومی، برای یافتن حقیقت، به همدیگر پیوند دهد. در نمایشنامه‌هایش میل به برخورداری از نیروی یک آیین دسته‌جمعی وجود دارد. در داستان عزاداران بیل ناآگاهی و باورهای خرافی مردم در حدی است که وقتی در روستا صندوقی را می‌یابند فکر می‌کنند که ضریح است و به آن دخیل می‌بندند و این نشان‌دهنده‌ی خرافی بودن باور برخی از آدم‌های نمایشی ساعدی است که تفکر خرافی‌شان نیز تأثیرگذار بر تفکر مردم جامعه است. برخی آدم‌های جهان نمایشنامه و داستان‌های ساعدی، (عزاداران بیل و...) همه واهمه‌ی مرگ دارند و برای گریختن از فقر فرهنگی، فقر مادی و نیستی، فقط آگاه‌اند که شکم خود را سیر کرده و تنها برای رفع نیازهای فیزیولوژیک و اولیه‌ی خود جهت دوری از مرگ تلاش کنند. پس مشخصاً دیگر پاسخ به الزامات فرهنگی که نیازهای مرحله­ی دوم هستند و ضرورت وجود نهاد­ها در جامعه، جهت پاسخ فرهنگی به نیازهای ثانویه، دیگر اهمیتی ندارد. به همین سبب برای رفع نیاز غریزی خود، همه کار مثل دزدیدن، گدایی کردن یا خریدن غذا انجام می‌دهند، اما اثری از تفکر تولیدکردن و استقلال در آن‌ها دیده نمی‌شود و سیستم کارکردگرا و سودمند اجتماعی مدنظر مالینوفسکی در جامعه را تشکیل نمی‌دهند؛ تا با وابستگی صحیح اجزای مجموعه (نه وابستگی محض به یکدیگر و تقلید از هم) و تلاش در راستای هدف جامع و حفظ موجودیت کل، به تعالی جامعه‌ی خود کمک کنند.

استفاده‌ی ساعدی از شخصیت‌های بی‌نام‌ و نشان ( بیشتر حتی نمی‌توان نام شخصیت بر آن‌ها نهاد) که تیپ‌هایی از طبقات مختلف جامعه هستند و مطمئناً به زعم ساعدی اصولاً نیازی به پرداخت شخصیت آن کاراکترها نیست، در نگاه تیپیکال او به آدم‌های نمایشنامه‌هایش قابل‌توجه است. آدم‌هایی که ویژگی مشترکی دارند و بیشترشان یک نوع فکر می‌کنند و از ناآگاهی خاصی برخوردارند. این پرداخت تیپیکال در نگاه طبقاتی به‌عمد و با آگاهی صورت گرفته، تا با عدم توجه به ویژگی‌های فردی شخصیت، تحول آن، پیرو تغییر عوامل بیرونی نمایشنامه باشد. این مسئله بیشترین کارکرد را بر زبان نمایشی می‌گذارد. می‌توان گفت دراماتورژی و نظریه‌ی کارکردگرایی مالینوفسکی از دیدگاهی هم­راستا و مکمل با یکدیگر هستند.دراماتورژی سعی در پژوهش، رسیدن به برداشت‌هایی جدید از متن نمایشی یا طرح اجرایی و برآورده­کردن انتظارات مخاطبانش با مشخص­کردن جنبه‌های اجتماعی\_فرهنگی و مؤلفه‌های مشترک بین زمان نگارش نمایشنامه و اجرای نمایش است. کارکردگرایی ساختاری از منظر مالینوفسکی نیز به مسئله مهمی با عنوان «تحلیل هم‌زمان» تأکید دارد. تحلیل هم‌زمان به این معناست که محقق مردم‌شناس در تحلیل خود یک برش هم‌زمان را در نظر می‌گیرد و مجموعه را تنها در زمان حاضر بررسی می‌کند چون کارکرد تنها در زمان حاضر معنی دارد. برداشتی که از این مسئله می‌شود، اشاره به اشتراک بین دو مبحث مهم در علم مردم‌شناسی و دنیای تئاتر دارد، که هر دو مؤلفه به نوسازی تحلیل اجتماعی جامعه و نمایش در جامعه اشاره دارند.

**2-2-4- دراماتورژی، تحلیل و بررسی مردم شناختی نمایشنامه‌ها بر اساس مؤلفه‌های آراء مردم‌شناسی مالینوفسکی**

**1-2-2-4- چوب به دست‌های ورزیل**

در چاپ اول و دوم کتاب نمایشنامه‌ی چوب به دست‌های ورزیل که در سال­های 1344 و 1350 شمسی توسط انتشارات مروارید در تهران چاپ شد، نمایشنامه با جمله‌ای عربی و به نقل از قرآن آغاز می‌شود: «الجن یتشکل باشکال مختلفع حتی الکلب و الخنزیر» [جن به همه‌ی اشکال درمی‌آید حتی به صورت سگ و خوک]. این عبارت قرآنی در تفسیر المیزان علامه‌ی طباطبایی درباره‌ی موجود خیالی جن نوشته شده است. شروع نمایشنامه با این عبارت، خود نشان‌گر نگاه افسانه‌ای ساعدی به داستان نمایشنامه و تأکید بر باورهای خرافی مردم و عوام در مورد این موجودات خیالی است. از منظر برانیسلاو مالینوفسکی هر نوع نظام اعتقادی افسانه‌ای و اسطوره‌ای، نوعی پاسخ فرهنگی به ترس مبهم از دشمن، بدبختی‌ها و بلایای طبیعی است. در نمایشنامه چوب به دست‌های ورزیل و برخی تیپ‌های نمایشنامه‌های دیگر ساعدی این مورد به صورت بارز از دیالوگ‌هایشان منتقل می‌شود. مردمی که به جای تفکر منطقی و علمی در مواجهه با مشکلات و اتفاقات، جهت هم‌زیستی و حل معضلات، به مؤلفه‌هایی اسطوره‌ای، افسانه‌ای و خیالی چنگ می‌زنند. علاوه بر عبارت عربی اول نمایشنامه، فضاسازی و برخی دیالوگ‌ها نیز نشان می‌دهد که مردم روستا و به خصوص مش­عبدالله، دفعات زیاد حمله‌ی طبیعی گرازها به زمین‌های کشاورزی روستای ورزیل را ناشی از باورهای خرافی، تفکرات افسانه‌ای غیر مستند و اعتقادات بی‌پایه و اساس می‌دانند که به نمونه‌هایی اشاره می‌کنیم:

توضیح صحنه‌ی ابتدای نمایشنامه به وجود گل میخ‌هایی درشت و دو زنجیر به صورت دو قوس که از بالای در به طرفین کوبیده‌اند، اشاره دارد. این اشیای فلزی برای بستن دخیل و طلب نیاز، توسط مردم در نزدیکی درب مسجد استفاده می‌شود. باور خرافی که برخی مردم به آن معتقدند و تصور می‌کنند با بستن دخیل و گره­زدن پارچه به این قبیل مکان‌های مقدس شده، حاجت و نیازهای خود را از آنجا می‌گیرند. باوری که از منظر مالینوفسکی، پاسخ فرهنگی نامناسب و ناصحیحی به نیازهای انسجام دهنده‌ی روحی چون دین، اخلاق و ...، در کارکرد اجتماعی است. نیازهای اساسی معنوی که به جای پاسخ مناسب به آن‌ها، پاسخ‌هایی نشأت­گرفته از باورهای بدوی و خرافی دریافت کنند، توانایی پاسخ کارکردی مناسب به حل مشکلات افراد و انسان‌های جهان نمایشی ساعدی و روستاییان ورزیل را نخواهند داشت.

مش عبدالله: به نظر من، این کار، کار خداس... ببین چه معصیتی کردیم که حالا باید این‌جوری کفاره­شو پس بدیم... خدا غضبمون کرده!(ساعدی، 1397: 12).

دیالوگی از نمایشنامه که اشاره دارد به گناه یا خطایی در گذشته‌ی زندگی مردم ورزیل، که باعث حمله‌ی گرازها شده و آن‌ها را به خاک سیاه نشانده است. باوری که در آن، خطای عملی فرد در گذشته، موجب ایجاد بلایا و مشکلات در زندگی امروزی‌اش می‌شود. مش­عبدالله منفعل و بی‌عمل­بودن خود را به گردن غیرخودی می‌اندازد و توسل بدون­عمل به خدا را، راه‌حل مشکل مطرح می‌کند. اما در مقابل، اسدالله سعی در آگاهی او با مطرح­کردن جایگاه تلاش انسان در حل مشکل دارد. ذهنیت باور خرافی مش­عبدالله در بخش‌های دیگر نمایشنامه، همچون قبیح بودن استفاده از دهل‌های مسجد برای تاراندن گرازها، جای خواب دادن به شکارچی‌های اجنبی در خانه‌ی کنار مسجد و... از دیالوگ‌های نمایشنامه برداشت می‌شود. اما در اواخر نمایشنامه، مش­عبدالله در حال بازدید موسیو از وضعیت شکارچی‌های اول برای چاره‌ی مشکل دیالوگی به او می‌گوید: «دستمون به دامنت موسیو»(ساعدی، 1397: 85) که اشاره‌ای است به نقش مشروط مذهب در زندگی و تغییر عقیده ناگهانی مش­عبدالله در اواخر نمایشنامه، برای پاسخ به نیاز ناشی از ترسی و آشفتگی که در وضعیت خطرناک و ضررده موجود، احساس می‌کند.

مش عبدالله: تنها چاره همینه. باید به خودش متوسل بشیم. چاره‌ساز اونه...از من و تو چی ساخته اس؟ باید نذر و نیاز کنیم...توسل کنیم.

اسدالله: اینا درست...اما خدا که نمی­آد گرازارو بتارونه بابا... اون به من و تو دست داده که خودمون این کارو بکنیم(ساعدی، 1397: 26).

مش عبدالله: یعنی چی؟... با این دهل‌ها می­خوایین گراز بتارونین؟ والله، بالله، معصیت داره. این کارونکنین. لا اله الا الله(ساعدی، 1397: 16).

مش عبدالله: خنده نداره مش جفر... نفس گراز زمینو نجس می کنه، خیر و برکتشو می­بره(ساعدی، 1397: 13).

جامعه‌ی ورزیل، نمونه‌ی بارز کارکرد نامناسب (کژکارکردی) مجموعه از دیدگاه نظریه کارکردگرایی ساختاری مالینوفسکی است. کارکرد نامناسبی که سبب اخلال و تخریب جامعه می‌شود. ماهیت زیربنای روستای ورزیل از ظاهر مردمش پیداست، چون همه‌شان درگیر یک دلهره و ناتوانی عمومی (ناآگاهی) هستند. اعتماد به عامل خارج از مردم روستا، که خودش نیز فردی خارجی است (موسیو) برای حل مشکل پیش‌آمده در روستای ورزیل، که در واقع از منظر مالینوفسکی همان پاسخ ناصحیح به نیاز های غریزی و فرهنگی در نظام اجتماعی است. پاسخی که جامعه را دچار کژکارکردی و نظام نمایشنامه را دچار بحران نمایشی می کند. اتفاقی که در واقع هیچ کارکرد فرهنگی مناسبی در سیستم هماهنگ با هم و پیوسته‌ی نظام اجتماعی ندارد؛ چون پاسخ از درون اجتماع نشأت نگرفته است و خود مردم ورزیل برای حل مشکل ناامنی و عامل تهدیدکننده‌ی حیاتشان با استقلال فکری و نیرویی متکی به خود و نه متکی به دیگری، وارد عمل نمی‌شوند. بحران بدتر اعتماد مجدد و تأکید بر تکرار اشتباه گذشته است. وقتی برای دومین بار نیز جهت خلاص­شدن از بلای شکارچی‌های اول و دوم، دست به دامن عامل دیگری (موسیو) می‌شوند. تأکید به عدم متکی­بودن بر قدرت و جایگاه خودی (مردم) و پاسخ درون سیستمی (اتحاد و تفکر جمعی) برای حل مشکلی که در جامعه‌ی ورزیل به وجود آمده است. مشکلی که در روند پیش­ روی آن، پاسخ فرهنگی درستی به نیاز تأمین امنیت جامعه‌ی روستای ورزیل از شر حمله‌ی گرازها و ورود گرازهای جدید، در هیبت دو شکارچی، داده نمی‌شود. پس درنتیجه، مجدداً و بیش از پیش، داستان نمایش وارد بحران عمیق‌تری می‌شود که آرمان‌شهر ذهن ساعدی نمایشنامه‌نویس را محقق نمی‌کند. از دیدگاه مالینوفسکی، کارکرد اگر مناسب باشد موجب بقای نظام اجتماعی می‌شود و کارکرد نامناسب نظام اجتماعی را به سمت اخلال و تخریب سوق می‌دهد. نتیجه‌ای که شاهد به وجود آمدن آن در روستای ورزیل هستیم.

به طور کلی در جوامع بدوی (مثل ده ورزیل) پاسخی که به نیازها داده می‌شود مناسب نیست تا کارکرد مناسبی را ایجاد کند. چون پاسخ‌ها از داخل وضعیت، بیرون نیامده و از درون مسئله منبعث نشده‌اند و در واقع پاسخی کاملاً بیرونی است و چون زاییده‌ی درون مسئله نیست، کارکرد مناسبی ندارد.

در نگارش نمایشنامه­ی چوب به دست‌های ورزیل مثل‌ها ، کنایه‌ها و اصطلاحات عامیانه‌ای استفاده شده که مؤلفه‌ی مهمی در مباحث مردم­شناختی جوامع و به خصوص مسئله‌ی فولکلور است و می‌توان به تحلیل آن‌ها در این نمایشنامه پرداخت. هرچند در پایان نمایشنامه، محرم همان مثل‌های استفاده‌شده در اول نمایشنامه‌ی چوب به دست‌های ورزیل از زبان کدخدا و دیگر بزرگان ده را با این نگاه که مثل­ها مانند سکه‌های مستعمل و قدیمی دیگر به درد نمی‌خورند به نشانه‌ی بی‌ارزش بودن مثل‌ها در لحظه‌های لازم به رخ ورزیلی­ها می‌کشد.

مش غلام: خدا تنت رو سالم نگه داره... مال دنیا چرک دسته، امروز بشوری می­ره، فردا دوباره می­آد(ساعدی، 1397: 8).

مش غلام: خیال کردی بابا... خدا به سر شاهده، همه دلشون برای تو کبابه... میگن بیچاره محرم... ببین چکار کرده بود، این‌جوری شد(ساعدی،1397:9). (ساعدی، 1397: 9)

کدخدا: میگن یه سوزن به خودت بزن، یه جوالدوز به همسایه‌ات(ساعدی، 1397: 63).

محرم: آره این که غصه نداره... آسیا به نوبت(ساعدی، 1397: 30).

کدخدا: به خاک سیاه نشستیم... باید برین بیرون(ساعدی، 1397: 73).

کدخدا: دیگه تو هم هی استخوون لای زخم ما نذار(ساعدی، 1397: 79).

در نظریه‌ی برانیسلاو مالینوفسکی، با توجه به اختلاف‌نظری که با زیگموند فروید دارد، فرد در جامعه به تنهایی کارکردی اجتماعی دارد. به عبارتی، فرد با توجه به تحلیلی منبعث از وضعیت اجتماعی جامعه (تابع اجتماعی فرد و تأثیر آن بر دیگر اجزا) مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد. مثلاً معضلاتی مانند فقر، ناآگاهی، جهالت، نداشتن قدرت تصمیم‌گیری ناشی از ناهماهنگی سیستم اجتماع که از افرادش تشکیل شده، می‌باشد. همچنین ناهماهنگی کارکردی که بین آن‌ها وجود دارد، با توجه به مجموعه‌ی جامعه که همچون تابعی، اجزای آن با حفظ و انجام وظیفه‌ی خود به یکدیگر وابسته‌اند و هماهنگ، برای هدف خاصی که تعالی سیستم اجتماع می‌باشد، تلاش می‌کنند. با توجه به این مؤلفه‌ی مردم­شناختی مالینوفسکی، می‌توان گفت اگر جامعه‌ی نمایشنامه‌ی ورزیل، عملکرد و کارکرد مناسبی ندارد یکی از دلایل اساسی‌اش عدم هماهنگی بین اجزا، برای رسیدن به هدف متعالی مجموعه است. روستاییان ورزیل آگاهی، همدلی و هماهنگی لازم و کافی برای حل بحران نمایشنامه (چه حمله گرازها به زمین‌های کشاورزی و چه گرازشدگی شکارچی‌های تن‌پرور موسیو) را ندارند.

در بین آدم‌های نمایشنامه‌ی چوب به دست‌های ورزیل، کدخدای روستا که بزرگ و ریش‌سفید ده است و مردم انتظارات فراوانی از وی در زمان مواجهه با بحران‌ها و مشکلات دارند، مداوم به نداشتن قدرت تصمیم‌گیری و مدیریت خود تأکید می‌کند و در بحبوحه‌ی این پیشامد بر سر ورزیلی­ها، به جای فکر چاره‌ی کار می‌گوید: «میگم چطوره ورزیلو ول کنیم و بریم؟»(ساعدی، 1397: 80). زمانی که انتخاب بزرگ و تصمیم‌گیرنده‌ی یک اجتماع، که بیشتر قدرت تصمیم‌گیری و مشورت با مردم در اختیار اوست، صحیح نمی‌باشد، کژکارکردی آن در مواقع بحرانی این‌چنینی آشکارا دیده می‌شود. به شکلی که حتی نمی‌داند چه نوع عملکرد و کارکرد صحیحی در جایگاه کدخدایی‌اش داشته باشد. یکی از تیپ‌های نمایشنامه، مش­ستار است که کم‌حرف است و نمی‌خواهد فکر کند، به دیگران وکالت می‌دهد که به جای او تصمیم بگیرند. تیپی که رفتارش نشان می‌دهد بیشتر از دیگر افراد جامعه موجب ناکارآمدی نهاد آموزش در سیستم کارکردی جامعه قرار گرفته، تا حدی که حتی به خود اجازه‌ی اظهارنظر از طرف خودش در حیطه‌ی فردی را نیز نمی‌دهد.

«مش ستار: من چه می دونم، هر چی شما بگین... شما وکیل من، هر چی بگین قبول دارم»(ساعدی، 1397: 13).

«مش ستار: من که از اولش گفتم... عقلم به این چیزا قد نمی‌ده... هر چی شما بگین، من قبول دارم»(ساعدی، 1397: 62).

«مش ستار: برای من یکی فرقی نمی­کنه... هر چی بگین می‌کنم»(ساعدی، 1397: 81).

برای دراماتورژی این نمایشنامه جهت اجرا، با توجه به تحلیل‌هایی که بر اساس مؤلفه‌های مردم­شناختی برانیسلاو مالینوفسکی به دست آمده و تحلیل‌هایی که از نقدهای موجود بر اجرای نمایشنامه در زمان حیات ساعدی توسط جعفر والی کسب شده است؛ بنا به ایجاد پیوند و پل ارتباطی بین اثر و جهان مخاطبانش، همچنین عدم شکل‌گیری موازی­کاری می‌توان به کارگردانی و اجرا با اقتباس از متن نمایشنامه، به صورت تلخیص یا بسط و گسترش نمایشنامه پرداخت. تغییر فضای نمایشنامه و اجرا با طرح‌های نوی کارگردانی امروزی، به خصوص تغییر در فضای اجرای نمایش(استفاده به عنوان طرح‌های تئاتر خیابانی و دیگر گونه‌های اجرایی)، به­روزسازی دیالوگ‌ها و توجه به مخاطب­شناسی صحیح منطقه‌ی اجرای نمایش، در ارتباط با متن نمایشی، به طرح‌های اجرایی و کارگردانی موفق و مطلوبی دست یافت. توجه هر چه بیشتر به موضوعات اجتماعی و فرهنگی روز جامعه و مؤلفه‌های تئاتر بومی منطقه‌ی اجرای نمایش نیز، می‌تواند تأثیر بسزایی در دست­یافتن به طرح‌های نو و مناسب اجرایی داشته باشد و ارتباط هر چه بیشتر تماشاگر با فضای نمایش را برقرار کند.

**2-2-2-4- آی بی‌کلاه، آی با کلاه**

با توجه به اصل کارکردگرایی در حوزه­ی انسان­شناسی و مردم‌شناسی، می‌توان گفت چارچوب کارکرد، دو اصل اساسی را در خود جای می‌دهد: اصل جامعیت (کل‌گرایی) و اصل سودمندی. از این منظر هر پدیده‌ی اجتماعی، به عنوان جزئی در نظر گرفته می‌شود که درون یک محیط (کل) قرار دارد و در رابطه با این کل قابل‌تحلیل است. در بیشتر نمایشنامه‌های ساعدی همچون نمایشنامه‌ی آی بی‌کلاه، آی با کلاه، بخش کوچکی از جامعه‌ای تمثیلی که تابعی از مجموعه‌ی بزرگ‌تر است با آدم‌هایی که هرکدام نماینده‌ی طبقه‌ای از طبقات جامعه هستند، در فضای نمایشنامه حضور دارند. به طوری که محله به مثابه­ی یک شهر، شهر به مثابه­ی کشور و کشور به مثابه­ی کل جهان پیرامون در جهان نمایشی ساعدی در نظر گرفته می‌شود. تأثیر این نگاه از توضیح صحنه‌ی پایانی نمایشنامه آی بی‌کلاه، آی با کلاه نیز قابل تحلیل و بررسی است؛ وقتی دزدان و حرامی‌ها که تعدادشان بسیار زیاد است و تمامی ندارند، بعد از غارت خانه‌های محله به تمام شهر و جامعه شبیخون می‌زنند. «...ردیف حرامی‌ها همچنان صحنه را پر می‌کند، آن‌ها به داخل کوچه‌ها هجوم می‌آورند، آن‌ها تمام‌شدنی نیستند، آن‌ها به تمام خانه‌ها، به تمام محله‌ها و به تمام شهر شبیخون خواهند زد»(ساعدی، 1393: 93).

طبق اصل سودمندی نظریه‌ی کارکردگرایی، هر پدیده‌ی اجتماعی باید دارای نوعی تأثیرگذاری باشد و به نوعی نیاز که در جامعه به وجود آمده پاسخ دهد. این ضرورت کارکردی در این نمایشنامه و سایر نمایشنامه‌های ساعدی که در اجتماع شکل گرفته‌اند، قابل بحث و بررسی است. پس می‌توان گفت چون پاسخ فرهنگی مناسبی به نیاز اولیه‌ی امنیت و محافظت مردم محله، توسط خود افراد جامعه و در مرحله دوم توسط نهادها، صورت نمی‌گیرد. طبق کارکردگرایی مالینوفسکی حتی فرصت پاسخ به نیازهای انسجام دهنده‌ی روحی مثل اخلاق و... در این نوع جوامع (جهان های نمایشی اجتماعی) اصلاً امکان‌پذیر نیست؛ زیرا افراد جامعه‌ی نمایشنامه، پاسخ مناسبی به نیازهای اولیه و ثانویه‌ی خود دریافت نمی‌کنند، چه برسد به نیازهایی که نیازمند پاسخی به صورت نهادین و شناختی هستند. می‌توان گفت از این دیدگاه است که آدم‌های نمایشنامه‌های ساعدی به اصطلاح، فرهنگ ارتباط با یکدیگر را ندارند، از حقوق شهروندی خود غافل و حتی ناآگاه‌اند؛ در ظاهر و باطن به حرف و نظر همدیگر ارزشی قائل نیستند، در حل ساده‌ترین مسائل و کوچک‌ترین مشکلات پیش‌آمده در زندگی‌شان عاجز و ناتوان‌اند. این ناکارآمدی پاسخ فرهنگی به نیازها، کارکرد نامناسب، در اصل ضرورت کارکردگرایی و حتی دچار اشکال بودن اصل سودمندی اجزای مجموعه در شکل اجتماعی خود، به بحرانی بزرگتر و دردسرساز تبدیل می‌شود. نمونه‌اش افراد محله‌ی نمایشنامه آی بی‌کلاه،آی با کلاه (البته به جز پیرمرد و مرد روی بالکن در صحنه‌ی دوم که سعی در آگاه­کردن مردم محله دارند) که عملکرد و رفتارشان هرگز کارکرد مناسبی را ایجاد نمی‌کند. زیرا طبق اصول کارکردگرایی اجزای یک کلیت، دارای پیوستگی و وابستگی متقابل‌اند و تأثیر اجزای جامعه به کلیت اجتماع، غیرقابل چشم‌پوشی است.

وجود باورهای خرافی و اعتقادی به خاصیت افسانه‌ای اشیا در بین افراد پیر محله‌ی نمایشنامه وجود دارد. این تأثیرپذیری می‌تواند ناشی از باورهای خرافی مردم مناطق مختلف موردپژوهش قرارگرفته‌ی ساعدی، در تک‌نگاری‌های منتشرشده‌اش باشد. زمانی که بابای مدرسه به زعم خود برای حل مشکل بدخوابی پیرمرد، گذاشتن تکه‌ای آهن زیر بالشش و ذهنیتی خرافاتی را توصیه می‌کند. همچنین مواردی که از متن نمایشنامه به آن‌ها اشاره می‌شود. باورهای خرافی و افسانه­گونه‌ای که مالینوفسکی وجود آن‌ها را ناشی از ترس جوامع بدوی از بلایای طبیعی، محیط پیرامون و مسائل موجود در آن می‌داند.

مادر مکانیک: (جدی) یه آیت­الکرسی­م بخون و فوت کن چار طرفت

بابای مدرسه: یه تیکه­م آهن بذار زیر متکات(ساعدی، 1397: 21).

مادر مکانیک: ببرش خونه دخترجون، آرومش کن، با چاقو دورش خط بکش، یه آیة الکرسی هم بخون و فوت کن چار طرف خونه(ساعدی، 1397: 77).

البته ناگفته نماند که خود پیرمرد روشنگر جامعه هم، دست‌کمی از تیپ‌های خرافات­زده‌ی محله ندارد و خود به مطالعه‌ی کتاب‌های غیرعلمی در مورد علوم خفیه و اسرار غیب، مشغول است.

پیرمرد: من کتابای قدیمی می­خونم، بیشتر مطالعاتم درباره‌ی علوم خفیه و اسرار غیب و این زمینه‌هاست. امشب پیش از خواب داشتم مبحثی راجع به علم جفر می­خوندم(ساعدی، 1397: 19).

از منظر اصول بنیادین کارکردگرایی، فرهنگ، یک کل تفکیک‌ناپذیر است که عناصر آن به یکدیگر وابستگی متقابل دارند. در نمایشنامه‌ی آی بی‌کلاه، آی با کلاه ما با جامعه‌ی کوچک (نمایشی) مواجهیم که افراد آن به عنوان عناصر تشکیل‌دهنده‌ی جامعه، برخورد مناسب و متمدنانه‌ای با یکدیگر ندارند و به جرأت می‌توان گفت حتی مثل مردمان جوامع بدوی تروبریاند ها و... که مالینوفسکی مورد مطالعه و بررسی قرار می‌داد با همدیگر برخورد می‌کنند. معضل برخورد بد و احترام نگذاشتن به یکدیگر، موجب عدم شکل‌گیری یک فرهنگ عمومی متناسب با آداب اجتماعی، که قطع به یقین اتوپیای ذهنی ساعدی نمایشنامه‌نویس است، می‌شود. به طوری که کارکرد اجتماعی و سودمندی اجزا و نهادهای جامعه، در راستای حل مشکلاتش با همکاری افراد آن از بین رفته و بدون نتیجه‌ای مطلوب و پاسخ فرهنگی کارکردگرا به نیازها در مقابل مفاهیمی چون ترس، دشمن، بلایای طبیعی و ناامنی باعث عدم بهبود اوضاع زندگی و زیست آدم‌های نمایشنامه‌ی ساعدی، در بعد فردی و قالب اجتماعی می‌شود.

از نظر پویایی می‌توان فرهنگ را به جنبه‌های آن همچون آموزش، کنترل اجتماعی، اخلاق، اقتصاد و...، تقسیم کرد که با تأسف، هیچ‌یک از این جنبه‌های اساسی و حیاتی برای تداوم جامعه، پاسخ کارکردی مناسبی در چارچوب نمایشنامه دریافت نمی‌کنند. فضایی که ناشی از فقر، ناآگاهی، عدم تصمیم‌گیری منطقی در مواقع حساس، حضور و رهنمون شبه روشنفکر تقلبی در بزنگاه‌های حساس جامعه، عدم وجود گفتگو و بحث صحیح و منطقی، نبود توافق اصولی بر خواسته‌ها و نیازها ، برقرارنشدن اتحاد و حاکمیت اندیشه و تفکر در جامعه موجب ایجاد بحران‌های نمایشی شکل گرفته در هر سه نمایشنامه چوب به دست‌های ورزیل، آی بی‌کلاه، آی با کلاه و زاویه می‌شود.

حادثه‌ای (ورود بیگانه‌ی خطرآفرین به محله) که در محله‌ی نمایشنامه اتفاق افتاده، امنیت جامعه را برهم زده و احساس خطر را بین افراد جامعه (بازیگران نمایش) به وجود آورده است. حال افراد به خانه‌هایی برای پاسخ به نیاز محافظت و رفاه جسمی احتیاج دارند، که به صورت پاسخ به نیازهای اولیه و غریزی که بین انسان‌ها و حیوانات مشترک است، بنا به شهریت و زندگی متمدنانه‌تر از جوامع بدوی موردپژوهش مالینوفسکی، پاسخی به شکل خانه (سرپناه) دریافت کرده است. در مرحله‌ی بعدتر از نیازهای اولیه نیازهای اشتقاقی یا الزامات فرهنگی وجود دارد، که سبب ایجاد نهاد ها در جامعه می‌شوند؛ به طور مثال می‌توان به نهاد های تأمین‌کننده‌ی امنیت و محافظت از جان (حق حیات و نیازی فیزیولوژیک) و مال (نیاز اشتقاقی چون اقتصاد) افراد جامعه در مقابل آسیب‌ها و اتفاقات اشاره کرد. در دنیای نمایشنامه‌های ساعدی، حتی نهادها هم که یکی از اصولشان ارائه‌ی کارکرد مناسب و پاسخ‌دهی جامع و کامل، به خواسته‌های سیستم به هم پیوسته‌ی جامعه به شکل الزامات فرهنگی است نیز وظیفه خود را به خوبی ایفا نمی‌کنند. امری که موجب بیشترشدن بحران جامعه‌ی وابسته به نهادهای تولیدگر فرهنگ ناکارآمد، منجر می‌شود. در صحنه‌ی اول یعنی آی بی­کلاه، افسر پلیس به نوعی جهت تحقیق بهتر در مورد حادثه، از خود با اسم بردن از قانون و مجوز ورود به خانه، سلب مسئولیت می‌کند. در ادامه نیز به بررسی دقیق خانه‌ی متروکه‌ی مشکوک و پر از حرامی‌ها نمی‌پردازد به طوری که آن همه حرامی به راحتی در خرابه پنهان‌ شده‌اند. در صحنه‌ی آی باکلاه نیز که برخلاف صحنه‌ی اول خطر جدی و حقیقی است، اصلاً اثری از حضور نماینده‌ی نهاد تأمین‌کننده‌ی امنیت در نمایشنامه دیده نمی‌شود و زمانی که نهاد پاسخ فرهنگی صحیحی(حفاظت) به نیاز امنیت جامعه نمی‌دهد، این معضل چیزی جز کژکارکردی و آسیب به محله و جامعه را به دنبال نخواهد داشت.

دو زن در نمایشنامه حضور دارند؛ دختر پیرمردی که بازدارنده‌ی پدر از هر کاری است و بقای خود را در سکوت می‌بیند. دیگری مادر مکانیک است که رفتاری شبیه دختر پیرمرد دارد. هر دو زن نمی‌خواهند مردان خانه‌شان خود را درگیر حوادث کرده و آسیب ببینند. چون می‌ترسند که حامی و تکیه‌گاهشان را از دست بدهند. این ترس (ناشی از نیاز به امنیت و محافظت در حوزه‌ی خانواده) وقتی در کارکرد اجتماعی پاسخ مناسب و درون وضعیتی دریافت نمی‌کند، موجب کشیده ­شدن­شان به بی‌عملی، عدم اعتمادبه‌نفس و اضطرابشان می‌شود.

مردم جامعه نیازمند دریافت پاسخ‌هایی به نیازهای انسجام دهنده‌ی روحی، بعد از الزامات فرهنگی می‌باشند. نیازهایی که به صورت مفاهیم نمادین و شناختی چون اخلاق، زبان، ارتباطات و دین شکل می‌گیرد. آگاه‌سازی اندیشه‌ی افراد جامعه، بیدار کردن مردم از خواب غفلت در مواقع بحرانی، تولیدگری اخلاق و همچنین مفاهیم مشابه در حیطه‌ی عملکرد روشنفکر جامعه‌ی طبقاتی است. روشنفکر قلابی نمایشنامه (دکتر ثباتی) که خود را از نظر آگاهی و شعور، تافته‌ی جدا بافته از جامعه‌اش می‌داند، پاسخ‌های حاضر و از پیش آماده و دیکته­شده‌ای را در برابر مشکلات و حوادث اتفاق افتاده در محله و جامعه‌ی مردم به کار می‌گیرد. این چنین روشنفکرنمایی هرگز نمی‌تواند احیاکننده‌ی اخلاق در جامعه بوده، جامعه‌ی خود را آگاه ساخته و نجات دهد. در نهایت چاره­ی کار را در تجویز قرص خواب به مردم جامعه‌اش می‌یابد. درست زمانی که باید مردم از هر وقت دیگری بیدارتر و هوشیارتر باشند، با تجویز نسخه‌ی پیچیده شده توسط روشنفکر قلابی، مجموعه‌ی اجتماع به خواب غفلتی عمیق و طولانی‌مدت می‌روند تا اختیار جان، مال و مجموعه‌ی محل زندگی‌شان را به دست عده‌ای دزد و حرامی بسپارند. دکتری که ادعای نجات جامعه و روشنگری دارد اما برای اطلاع دادن حضور دزدان به ژاندارمری، با بهانه‌های مختلفی که مطرح می‌کند، حاضر نیست از ماشینش دل بکند. روشنفکر مطلوب ساعدی در نمایشنامه (مرد روی بالکن) که می‌توان مطرح کرد با توجه به آثار و اندیشه‌هایش در زمینه‌ی جایگاه و رسالت روشنفکری و روشنگری در جامعه، قطعاً روشنفکر مطلوب جهان ذهنی ساعدی نیست، نیز نمی‌تواند عمل مفید و کارآمدی را در راستای حل مشکل و بیداری مردم انجام دهد. چون مردم خود محله (جامعه) نیز به او اجازه‌ی سخن گفتن و تصمیم‌گیری در زمان‌های مختلف را نمی‌دهند. البته ناگفته نماند که مرد روی بالکن نیز که نمادی از روشنفکر یا بهتر است بگوییم روشنگر محله است عملکرد مناسبی از خود در حیطه‌ی مسئولیت آگاهی­بخشی‌اش نشان نمی‌دهد. به خاطر شوخی مضحکی که با سرکار گذاشتن مردم طبقات مختلف جامعه (محله) درصحنه‌ی آی بی‌کلاه و در جایگاه چشم بینای اجتماع (ایستاده روی بالکن) انجام می‌دهد. شوخی‌ای که در چشم مردم محله او را به مثابه­ی چوپان دروغگویی جای می‌دهد. با اطمینان می‌توان گفت رفتار مرد روی بالکن نیز خود بازتابی از جامعه و نتیجه‌ی بازتولید اجتماع پیرامونش است؛ هرچند در صحنه‌ی آی باکلاه که مواجهه‌ی با خطری جدی است، برخلاف صحنه‌ی آی بی‌کلاه ارتباطش با وضعیت جامعه‌اش را حفظ کرده و به دور از شوخی برخلاف صحنه‌ی اول در زمینه‌ی آگاه‌سازی مردم محله از خطر موجود تلاش می‌کند. به عبارتی عدم پاسخ فرهنگی صحیح ارائه‌شده به نیاز فرهنگی در کارکرد اجتماعی در پرده‌ی اول موجب سلب اعتماد افراد جامعه از روشنفکر و وضعیت آگاهی‌بخش و حقیقت شده است.

از تحلیل‌های مردم شناختی به دست­آمده می‌توان در زمینه‌ی به روزسازی نمایشنامه و رسیدن به طرح‌های جدید کارگردانی، مطابقت روایت نمایشنامه و مفاهیم ساختار دراماتیک نمایشنامه با دغدغه‌های روز جامعه، معادل‌سازی دیالوگ‌ها با فضای جدید برداشت شده و ...، به طرح‌های اجرایی جدید و طراحی صحنه، هدایت بازیگر و میزانسن های جالب‌توجهی دست یافت.

اصطلاحات عامیانه و مثل‌هایی که در نمایشنامه آی بی‌کلاه، آی با کلاه نگارش شده و جزو وجهه‌های فولکلوریک فرهنگ جوامع در مطالعات مردم­شناختی است، که به برخی از این موارد اشاره می‌شود.

مرد: حضرت آقا ممکنه صدای زر زر اون قارقارکتونو قطع کنین؟(ساعدی، 1397: 27).

مرد روی بالکن: به این‌جور آدما میگن رفیق دزد و شریک قافله(ساعدی، 1397: 33).

مرد: بالای گود نشستی ومیگی لنگش کن(ساعدی، 1397: 42).

بابای مدرسه: بله، جواب ابلهان خاموشی است(ساعدی، 1397: 42).

بابای مدرسه: (به دختر) زبونش بار داره، حتما سر دلش سنگینه(ساعدی، 1397: 79).

**3-2-2-4- زاویه**

مالینوفسکی معتقد بود که هدف از بررسی انسان‌شناسی کارکردگرایی، تنها شناخت دقیق جامعه‌ی کوچک و بدوی نیست، بلکه با شناخت جامعه‌ی ابتدایی باید به دریافت و از میان برداشتن دشواری‌ها و بحران‌های جوامع متمدن کنونی رسید. ساعدی نیز در نمایشنامه‌هایش همچون مالینوفسکی مردم‌شناس، افراد جامعه‌اش را منبعث از وضعیت اجتماعی تحلیل می‌کند. در زاویه با نمایشنامه‌ای از ساعدی مواجه هستیم که در فضای شهری و کنار خیابان یک شهر اتفاق می‌افتد. با آدم‌های نمایشی که در چارچوب اجتماعشان قابل‌تحلیل‌اند، چون تیپ‌های متفاوتی از طبقات مختلف، مدعی مبارزه و روشنگری جامعه‌اند و با آگاهی از فضای طبقاتی جامعه‌ی ایرانی آن روزها، به صورت چشم گیرو قابل‌بررسی، به شخصیتشان توسط نمایشنامه‌نویس پرداخت نشده است.

حضور ساعدی در جایگاهی است که با نگاه به جامعه‌ی پیرامونش، در وجود کارکردها و مجموعه‌ی به هم‌پیوسته‌ی اجتماع، کژکارکرد ها را شناسایی می‌کند و با توجه به نبود و گسترش آن کژکارکردها جهان نمایشنامه‌هایش را خلق می‌کند. این مسئله منجر به این می‌شود که در جهان نمایشنامه‌هایش خیلی از روابط وابسته و پیوسته‌ی تابعی (اهداف و خواسته‌های نظام اجتماعی) به خوبی پیش نروند و دچارمشکل شوند. زمانی که پاسخ مناسبی برای نیازهای انسجام دهنده‌ی روحی یافت نشود، ایجاد کارکرد دچار مشکل شده و بحران ایجاد می‌کند. چه این بحران در جوامع واقعی باشد و چه در جوامع جهان نمایشنامه‌های ساعدی تفاوتی ندارد و قابل تحلیل و بررسی کارکردی است. مالینوفسکی برخلاف هم­مکتبانش، صاحب‌رأی کارکردگرایی منحصربه‌فردی است. به عبارتی کارکردگرایی مالینوفسکی به این نکته اشاره دارد که برخلاف آرای زیگموند فروید نگاهش به فرد در جامعه نگاهی فردی است؛ اما فردی که در خدمت اجتماعش است. افراد، بنا بر نیازهای شخصی، یک سری کارکردهای اجتماعی تولید می‌کنند و در اصل نهاد، پاسخ گوی نیازهای افراد مجموعه است. با توجه به فضای نمایشنامه‌ی زاویه که در جامعه‌ی به ظاهر متمدنی شکل می‌گیرد تیپ‌های مختلف مردم که نماینده اندیشه، طبقه و افراد متفاوت جامعه هستند در دیدگاه مالینوفسکی با توجه به شرایط اجتماعی قابل‌تحلیل‌اند. بین اجزای (تیپ‌های متفاوت) جامعه‌ی خلق‌شده در نمایشنامه‌ی زاویه به شرط هماهنگی و وابستگی کارکردی نتیجه‌بخش و هدفی مناسب حاصل خواهد شد. نمایندگان گروه‌های مدعی نجات جامعه، که هر کدام راهکاری درست یا غلط برای خود و جامعه‌شان دارند و اصلاً شبیه حرف‌های شعاری‌شان نیستند، زبان یکدیگر را نمی‌فهمند و یا می‌خواهند که اصلاً زبان همدیگر را هرگز نفهمند. مرد عامی که به زور، توسط فیلسوف وارد این معرکه شده و پاسخی به نیاز انسجام دهنده‌ی روحی وی یعنی زبان داده نمی‌شود که بتواند حرف بزند. چون اساساً فرصت و اجازه‌ای برای اظهارنظر و عقیده‌اش در جامعه ندارد. به محض اینکه او می‌خواهد صحبت کند، مأمور (نماینده‌ی نهاد پاسخ فرهنگی دهنده به نیاز امنیت و محافظت جامعه) معرکه را به هم زده و دیگر فرصتی برای سخن گفتن وجود ندارد. درواقع مرد عامی وضعیت عینی است که نمی‌تواند حرف بزند و بازنمایی شود. وضعیت عینی که نماینده‌ی اصلی خود مردم جامعه‌اند که هرگز فرصت اظهارنظر و بیان مشکلات خود را در جامعه به دست نمی‌آورند. چون اساساً فرصتی برایشان ایجاد نمی‌شود. مرد فیلسوف به ظاهر روشنگری که به جای آگاهی­بخشی اصولی به مرد عامی، او را بازور و دستبند وادار به حرف‌شنوی و آگاه شدن غیر مؤثر می‌کند. همچنین تأثیری از کارکرد صحیح و مناسب نهاده‌ای مرتبط از منظر مالینوفسکی جهت احقاق حقوق مرد عامی در نمایشنامه وجود ندارد. پیرزن نمایشنامه تصویری حقیقی و نزدیک به واقعیت از تیپ‌های شعارزده و روشنفکرنمای دیگر همچون فیلسوف، مرد سبیل دار، شاعر و...، است، چون به صورت واقعی رفتار و عملکردی آزادی‌خواه، صریح و ساده در جامعه‌اش ایفا می‌کند. اجزای تابعی که به سخن، عملکرد و نقش همدیگر اهمیت و ارزشی قائل نیستند، هرگز نمی‌توانند پیوستگی و همبستگی کارکردگرایی در جامعه‌ی کل خود برای رسیدن به هدف نهایی و مفید تابع اجتماعی داشته باشند، چون به حرف‌های همدیگر گوش نمی‌دهند تا اساساً سخن‌هایشان را شنیده و درک کنند. آن‌ها تا پایان در حصار سیم‌خاردارهای دور صحنه‌ی نمایش قرار خواهند گرفت و تا خودشان بستر اندیشه ورزی بافرهنگ و منطقی را فراهم نکنند، راه گریزی از آن نخواهند داشت.

با در نظر گرفتن نقش مؤثر دراماتورژی در مسئله‌ی پژوهش و شناخت صحیح دراماتورژ از جامعه‌ی پیرامون و همچنین با توجه به دیدگاه بگررفته از آثار غلامحسین ساعدی در نگاهش به مردم و مشکلات آن‌ها در جامعه، به پرسش‌هایی که دراماتورژ در مواجهه با متن نمایشنامه و تماشاگر باید به آن‌ها پاسخ دهد، ازجمله: دلیل اجرایی نمایشنامه، شناخت تماشاگر، پیوند ارتباطی بین تماشاگر و جهان نمایش و متقابلاً با جامعه‌اش (از منظر دراماتورژی برشت) می‌توان نمایشنامه‌ی زاویه را با برداشت آزاد یا اقتباس به صورت نمایش در فضاهای نمایشی متفاوت و جدید با تیپ‌های جدید و به روز از طبقات جامعه، به روی صحنه برد. تأکید بیشتر در این اجرا باید بر مؤلفه‌های مردم­شناختی نمایشنامه در طراحی صحنه ،طراحی نور، طراحی حرکات، طراحی اجرا، طراحی میزانسن و کارگردانی با نگاهی متفاوت و جدید باشد.

با توجه به بارگذاری فیلم نمایش نردبان در اینترنت که اقتباسی آزاد از نمایشنامه‌ی زاویه‌ی ساعدی است و توسط گروه تئاتر اگزیت-نروژ در دی ماه سال1393 در تالار هنر فرهنگسرای ارسباران تهران اجرا شده است. بعد از بررسی فیلم این نمایش و با توجه به تحلیل نمایشنامه‌های ساعدی بر اساس مؤلفه‌های مردم­شناختی از منظر آرای مالینوفسکی، نمایشنامه زاویه مورد تحلیل و بررسی قرار گرفت و برای اجرایی جدید از این نمایشنامه مورد دراماتورژی و کارگردانی قرار خواهد گرفت. به طرح اجرایی این نمایشنامه‌ی ساعدی در بخش گزارش کار عملی رساله، اشاره خواهند شد.

**فصل 5:**

**نتیجه­گیری و ارائه­ی پیشنهادات**

**5-1- مقدمه**

اهمیت و جایگاه دراماتورژی در انتخاب، تحلیل، پژوهش و به­روزرسانی نمایشنامه جهت اجرا، بسیار اساسی و قابل پرداخت می‌باشد. بیشتر نمایشنامه­های غلامحسین ساعدی که در جامعه اتفاق می­افتند و آدم­هایشان از بین مردم جامعه و طبقات مختلف انتخاب شده اند، از مؤلفه­های مردم­شناختی بسیاری بهره برده است. بدون شک وجود مفاهیمی چون اسطوره، افسانه‌ها و نگاه طبقاتی به آدم‌های نمایشنامه‌هایش، تأثیرگرفته از پژوهش‌های مردم‌شناسی(تک‌نگاری‌ها) و نگاه مارکسیستی وی به جامعه‌ی پیرامون این نمایشنامه‌نویس مطرح ادبیات نمایشی معاصر ایران می‌باشد. در بین نظریات انسان‌شناسی و مردم‌شناسی پژوهش­گران و نظریه‌پردازان حوزه‌ی علم انسان‌شناسی و انسان‌شناسی فرهنگی (مردم‌شناسی)، آرای مردم‌شناسی برانیسلاو مالینوفسکی از قابلیت‌ها و اشتراکات جالب‌توجه و قابل‌تعمیمی به نمایشنامه‌های اجتماعی ساعدی از جمله: چوب به دست‌های ورزیل، آی بی‌کلاه آی با کلاه و زاویه برخوردارند. به طوری که بیشتر نمایشنامه‌های ساعدی را می‌توان بر اساس نظریه‌ی کارکردگرایی مالینوفسکی مورد تحلیل و بررسی قرار داد. روش مشاهده‌ی مشارکتی همچنین در پژوهش‌های مردم­شناختی از اشتراکات عملی مالینوفسکی و ساعدی در میدان عمل و پژوهش در زمین تحقیق مناطق مختلف و جوامع بدوی و روستایی بوده است. روشی که آغازگر آن برانیسلاو مالینوفسکی بوده و در تاریخ حوزه­ی پژوهش‌های مردم‌شناسی و نگارش مردم‌نگاری به نام وی ثبت شده است. دراماتورژی و تحلیل سه نمایشنامه از ساعدی با رویکرد نظری مردم‌شناسی مالینوفسکی جهت اجرا و رسیدن به طرح‌های اجرایی جدید و خلاق کارگردانی، در سه نمایشنامه‌ی چوب به دست‌های ورزیل، آی بی‌کلاه آی با کلاه و زاویه از آثار ساعدی مورد استفاده قرار می‌گیرند و در نهایت نمایشنامه‌ی زاویه، جهت اجرا و کار عملی تحقیق مورد تحلیل و اجرا قرار خواهد گرفت.

**5-2- نتایج تحقیق:**

با توجه به اطلاعات و مباحث مطرح‌شده در طول تحقیق و همچنین تحلیل مؤلفه‌های مردم­شناختی نمایشنامه‌های اجتماعی مدنظر از مجموعه‌ی آثار ساعدی، نتایج تحقیق در سه بخش کوتاه مطرح می‌شود. رویکرد تحلیلی‌مان با توجه به دیدگاه و آرای برانیسلاو مالینوفسکی بوده و تحلیل‌ها، برای رسیدن به طرح‌های اجرایی خلاق کارگردانی که منتج از دراماتورژی مناسب می‌باشند، جهت اجرا مورد استفاده قرار می‌گیرند.

**5-2-1- اهمیت دراماتورژی در اجرا و کارگردانی**

امروزه در تئاتر جهان و به خصوص تئاتر ایران، دراماتورژی جایگاه و نقش مهم، بسیار ارزشمند و ضروری دارد. نمایشنامه‌هایی که در زمان‌های گذشته و به خصوص جغرافیاهای متفاوتی نوشته شده‌اند باید با توجه به زمان و مکان اجرا، ضرورت‌های اجتماعی و فرهنگی جامعه‌ی محل اجرا، دغدغه و هدف کارگردان از چرایی اجرا و...، مورد تحلیل، بررسی و دراماتورژی قرار بگیرند. پرسش‌های دراماتورژی وجود دارند که کارگردان باید به کمک دراماتورژ یا فرآیند دراماتورژی قبل از اجرا به آن‌ها پاسخ دهد؛ پرسش‌هایی که به دلیل چرایی اجرای نمایشنامه برای تماشاگران، اجرای نمایش برای چه تماشاگری (مخاطب شناسی نمایش)، چگونگی مشخص­کردن و ایجاد پل ارتباطی بین تماشاگر و جهان نمایش، چگونگی حفظ ارزش ادبی نمایشنامه و...، پاسخ‌گو و مرتبط می‌باشند. جنبه‌ی دیگر اهمیت دراماتورژی بهره‌مندی از پژوهش هنر در خلق آثار نمایشی است. مسئله‌ای که بسیار بااهمیت است و به طور مثال با بررسی اجراهای قبلی از یک نمایشنامه و تحقیق در مورد مؤلفه‌های زمانی، مکانی، تاریخی، مردم‌شناسی و...، نمایشنامه، باعث رسیدن به تحلیلی صحیح، دقیق و نو برای کارگردان و عدم تکرار در طرح اجرایی و موازی­کاری می‌شود. دراماتورژی نمایشنامه از دیدگاه دیگری موجب پرورش ایده‌های ذهن کارگردان شده و طرح‌های اجرایی جدید و خلّاقی را جهت داشتن اجرایی موفق به ذهنش متبادر می‌کند. بدون شک، رسیدن به این تحلیل‌های صحیح‌تر از نمایشنامه که منجر به خلق طرح‌های اجرایی نوین و خلاق کارگردانی می‌شود، تأثیر مستقیمی بر طراحی صحنه، طراحی نور، طراحی حرکت، طراحی میزانسن، هدایت بازیگر نمایش داشته و در نهایت ارتباط بهتر و مؤثرتر تماشاگر با اجرا و فضای نمایش را به دنبال خواهد داشت. دراماتورژی در نشان دادن کمبودهای موجود، کمک‌کننده‌ی ارزشمندی در زنده­کردن واقعیت اجتماعی سرزنده و اندیشمند بر روی صحنه‌ی نمایش است.

**5-2-2- بررسی مؤلفه‌های مردم­شناختی مالینوفسکی در سه نمایشنامه­ی ساعدی**

در فصل چهار، سه نمایشنامه‌ی چوب به دست‌های ورزیل، آی بی‌کلاه آی باکلاه و زاویه از غلامحسین ساعدی، مورد تحلیل مردم­شناختی قرار گرفتند. بر اساس آرای مردم‌شناسی برانیسلاو مالینوفسکی مؤلفه‌های مردم­شناختی اصول نظریه‌ی کارکردگرایی، به جامعه‌ی خلق‌شده در جهان نمایشنامه‌های ساعدی، کنش و رفتار آدم‌های نمایشنامه‌ها بسیار قابل‌تعمیم است. فضاها و جهان نمایشنامه‌ای که گویا بر اساس دیدگاه مردم‌شناسی و نظریه‌ی فرهنگ مالینوفسکی بنا شده و در بسیاری موارد عدم کارکرد مناسب هر یک از اجزای تابع اجتماعی، تأثیر عمیق و جبران‌ناپذیری در حفظ موجودیت کل تابع، هدف نهایی و عملکرد اجزای دیگر به وجود می‌آورد. چون بر اساس این نظریه، اجزای تابع، پیوستگی و وابستگی متقابلی به یکدیگر دارند. در نمایشنامه‌های ساعدی نیز عملکرد ناصحیح (کارکرد نامناسب) یکی از آدم‌های نمایشنامه (اجزای تابع)، تأثیر غیرقابل­جبرانی در کل جامعه (تابع) گذاشته و جامعه‌ی جهان نمایشنامه را وارد بحران می‌کند.

اصول کارکردگرایی که شامل اصل جامعیت و اصل سودمندی می‌باشند، قابلیت تعمیم به نمایشنامه‌های ساعدی را داراست. هر پدیده‌ی اجتماعی در نمایشنامه‌ها به‌عنوان جزئی در محیط (کل) در نظر گرفته می‌شود که باید تحلیلی دررابطه با کل و در سطحی پویا داشته باشد. این دیدگاه به صورت نگاه نمادین به فضا در آثار نمایشی ساعدی قابل‌بحث است. به طوری که یک روستا به مثابه­ی یک جامعه (چوب به دست‌های ورزیل)، یک محله به نمایندگی از کل شهر و حتی کشور(آی بی‌کلاه، آی با کلاه) و گوشه‌ی خیابانی قسمتی از تمام خیابان‌های جامعه و جهان (زاویه) است. چون مفاهیم مطرح‌شده­ی نمایشنامه‌ها نیز رویکردی اجتماعی و جهانی دارند. هر پدیده‌ی اجتماعی نیز الزاماً دارای نوعی تأثیرگذاری و پاسخ‌دهی (چه مثبت و چه منفی) به نیازهای ایجادشده در جامعه به صورت ضرورت کارکردی است. به طور مثال پدیده‌های اجتماعی همچون ادیان، سنت‌ها (در نمایشنامه‌ی های چوب به دست‌های ورزیل و آی بی‌کلاه، آی با کلاه)، رویدادهای اجتماعی و تظاهرات (در نمایشنامه‌ی زاویه) به صورت جزئی، از کلیت جامعه در نظر گرفته می‌شود که در جهان نمایشنامه‌های ساعدی پاسخ‌های منفی و ناصحیحی به نیازهای جامعه می‌دهند و این فضای اجتماعی مغایر با اصل سودمندی کارکردگرایی می‌باشد. در این نمایشنامه‌ها به نیازهای اولیه‌ی (غریزی) آدم‌های نمایش، پاسخ فرهنگی صحیح و کارآمدی داده نمی‌شود تا ضرورت پاسخ به نیازهای اشتقاقی و الزامات فرهنگی ایجاد شود. در اصل پاسخ‌هایی که از طرف نهاد ها داده می‌شود، پایه و اساس فرهنگ را تشکیل می‌دهند. در جهان نمایشنامه‌های ساعدی دیگر صحبت از کارکرد مناسب نیازهای انسجام دهنده‌ی روحی(نیازهای رده‌ی سوم) شامل زبان، دین، اخلاق، ارتباطات و...، که پاسخ‌هایی به صورت نهادین و شناختی دریافت می‌کنند، به هیچ عنوان جایگاهی ندارد. اگر هم داشته باشند پاسخی کاملاً با کارکرد نامناسب دریافت می‌کنند که در سراسر اجزا (افراد) و کالبد تابع (اجتماع) تعمیم یافته و به هدف بقای نظام اجتماعی نائل نمی‌شوند. به طور مثال آدم‌های نمایشنامه‌های ساعدی و به خصوص سه نمایشنامه‌ی موردنظر، آدم‌هایی‌اند که درگیر دریافت پاسخ فرهنگی صحیح به نیازهای اولیه‌ خود می‌باشند. انسان‌هایی که به مثابه­ی یک موجود بیولوژیک (زیستی)، فردیت یافته و ناچار به زندگی اجتماعی، به صورت مناسب مورد تأمین معیشتی، عاطفی، جنسی، امنیتی، بهداشتی قرار نمی‌گیرند و به هیچ عنوان در گذشته و حال پاسخ فرهنگی آموزش و پرورشی مناسبی در جهت نیاز اولیه‌ی رشد برای خود دریافت نمی‌کنند. به طور مشخصی در این جوامع نمایشنامه‌ای و حتی نمود بیرونی آن در جامعه، نقش و عملکرد نهاد ها نیز دچار اشکال و اختلال اساسی است. به هیچ عنوان پاسخ‌های داده‌شده از طرف نهاد ها پایه و اساس فرهنگ صحیح و با کارکرد مناسب را تشکیل نخواهند داد و جامعه با بحران‌های جبران‌ناپذیری مواجه خواهد شد. به طوری که نمود نمایشی این بحران‌ها را در هر سه نمایشنامه‌ی موردنظر از آثار ساعدی می‌بینیم. در بررسی و تحلیلی هیچ خانواده‌ی کاملی در سه نمایشنامه‌ی ساعدی، حضور ندارند که پاسخ فرهنگی خویشاوندی به نیاز تولیدمثل فرد را در جامعه تأمین کنند. در چوب به دست‌های ورزیل که اثری از زن و بچه در روستا دیده نمی‌شود هرچند به طور مشخص کار نان و غذا پختن برای شکارچی‌ها توسط زنان روستا صورت می‌گیرد. در نمایشنامه‌ی آی بی‌کلاه و آی باکلاه، فقط دو خانواده (پیرمرد و دخترش، مکانیک و مادر) حضور دارند که اعضایی از آن‌ها وجود ندارند. همچنین عدم پاسخ‌دهی فرهنگی منبعث از درون تابع اجتماعی در نمایشنامه‌ی چوب به دست‌های ورزیل، در مقابل حادثه‌ی طبیعی حمله‌ی گرازها و بهره‌گیری از کمک عامل خارجی برای حل مشکل، باعث عدم حل مشکل و ایجاد مشکلات بیشتر و سخت‌تر می‌شود. به طوری که این کارکرد نامناسب عدم تکیه بر استقلال و نیروی خودی موجب اخلال و تخریب نظام اجتماعی می‌شود. پایانی که در آخر و البته روند پیشروی‌اش در سراسر نمایشنامه شاهد آن هستیم. در نمایشنامه‌ی آی بی کلاه آی باکلاه نیز عدم پذیرش مردم محله (تابع جامعه)، در مقابل خط­دهی آگاهی‌بخش روشن‌فکر مطلوب (مرد روی بالکن)، موجب پیروی اهل محل از گفته‌های از پیش تعیین‌شده‌ی روشنفکر قلابی (دکتر ثباتی) در مقابل خطر و آسیب اجتماعی می‌شود. در این صورت اجزای تابع (اهل محله)علاوه بر عدم دریافت پاسخ‌دهی فرهنگی مناسب در راستای آگاهی و امنیت به خواب غفلت رفته و با پایانی که سبب اخلال و آسیب دیدن نظام اجتماعی نمایشنامه می‌شود، مواجه می‌شوند. اخلال و آسیبی که موجب عدم حل بحران و به دلیل کژکارکردی­های گسترده و اساسی اجتماعی که جامعه نمایشنامه‌های ساعدی را دچار مشکل و نمایشنامه را وارد بحران می‌کند تا آرمان‌شهر ذهن نمایشنامه‌نویس برقرار نشده و ساعدی به راحتی و با نکته‌سنجی به انتقاد منصفانه از حاکمیت و انسان‌های جامعه‌ی خود بپردازد.

در نمایشنامه‌های ساعدی تأثیرپذیری و الهام­گیری برخی آدم‌ها، گفت‌وگوهای نمایشی و حتی گاهی فضاسازی صحنه‌ها از اسطوره‌ها، موجودات خیالی و افسانه‌ای، باورهای خرافی و اصطلاحات و مثل‌های عامیانه بسیار چشم‌گیر است. نظام اعتقادی و افسانه‌ای که بر اساس دیدگاه مالینوفسکی برای پاسخ فرهنگی به ترس مبهم از دشمن، فقر و بدبختی و بلایای طبیعی ناشی می‌شود. همان‌طور که انسان را به سوی گذشته (اعتقاد به بهشت گم‌شده‌ی آغازین) و به سوی آینده‌ی روشن فرافکنی می‌کند. گذشته توجیه‌کننده‌ی وضعیت کنونی انسان، یعنی سقوط و شرایط زندگی در زمان حال و آینده‌ی روشن تسلی‌بخش رهایی از این وضعیت است.

به عقیده‌ی مالینوفسکی با شناخت جوامع ابتدایی و بدوی می‌توان به دریافت و حل بحران‌های جوامع متمدن رسید. در نمایشنامه‌ی زاویه، ما با افرادی به نمایندگی بخشی از طبقات مختلف گروه‌های مدعی مبارزه و آزادی‌خواهی دهه‌ی 1350 تاریخ معاصر ایران مواجه هستیم. افرادی که هر کدام ادعای مبارزه در مسیر پیشرفت و نجات جامعه‌ی خویش را دارند. آن‌ها برای رسیدن به جایگاه سخنرانی نمایشنامه، سر و دست شکسته و به همدیگر فحش و ناسزا می‌گویند. اما هیچ کدام (به جز پیرزن) سخن مفید و به درد بخوری نمی‌گوید و در عالم خودبرتربینی خود غرق شده‌اند. بدون توجه به اتلاف وقت کوچکترین ارزشی به سخن همدیگر قائل نیستند و به حرف‌های یکدیگر گوش نمی‌دهند تا متوجه چیزی باشند. به مرد عامی به زور هدایت‌شده از طرف فیلسوف، که نماینده‌ی مردم عادی است اجازه‌ی حرف زدن به خاطر اتمام وقت داده نمی‌شود. درواقع می‌توان گفت وضعیت عینی تابع اجتماعی حق اظهارنظر ندارد. محدوده‌ی تابع اجتماعی با اختلال و نمود کارکرد فرهنگی نامناسب آدم‌های زاویه، اندازه‌ی همان زاویه‌ی میدانچه­ی محدود و محصورشده با سیم خاردار است. فرهنگ از دیدگاه مالینوفسکی یک کل تفکیک‌ناپذیر است که عناصر آن به یکدیگر وابستگی متقابل دارند. درواقع وقتی اجزای تابع اجتماعی (کاراکترهای تیپ محور نمایشنامه‌ی زاویه ساعدی) که هرکدام هدفی دارند که به محور فعالیت مهم و حیاتی سازمان‌یافته‌ی تابع اجتماعی منجر می‌شود با هم هماهنگ نباشند، به دلیل وابستگی کارکرد نامناسب آن‌ها، موجب اخلال در عملکرد و کارکرد سایر اجزا شده و اختلال جبران‌ناپذیری در کل تابع اجتماعی ایجاد می‌کند. در این نمایشنامه کارکردهای فرهنگی به دلیل نامناسب بودن و نداشتن هدف نهایی و کلی در تشکیل گروه‌های سازمان‌یافته‌ی همیاری فعالیت سیاسی، موفق عمل نکرده و حتی از دیدگاه نظر پویایی (مکانیکی)، هیچ یک از جنبه‌های فرهنگ شامل آموزش، کنترل اجتماعی، شیوه‌های بیان، باورها و اخلاق در این فضای آشفته‌ی نمایشنامه‌ی زاویه و جامعه‌ی کوچک، قابل‌رؤیت و بررسی نیست. به طور کلی ما در جهان این سه نمایشنامه از ساعدی با رویه‌ی کارکردگرایی نامناسب، اختلال نظام‌های اجتماعی تابع و درواقع سویه‌ی منفی آرای مالینوفسکی و اصول کارکردگرایی(نظریه‌ی فرهنگ مالینوفسکی) مواجه هستیم.

**5-3-2- اجرایی کردن دراماتورژی مردم­شناختی سه نمایشنامه‌ی ساعدی بر اساس دیدگاه مالینوفسکی**

با توجه به تحلیل و با درنظرگرفتن بررسی مردم­شناختی سه نمایشنامه‌ی چوب به دست‌های ورزیل، آی بی‌کلاه آی باکلاه و زاویه در مباحث قبلی از منظر آرای مالینوفسکی، می‌توانیم هر یک از این نمایشنامه‌ها را با طرح‌های اجرایی و کارگردانی خلاق به روی صحنه ببریم. تعمیم مؤلفه‌های مردم­شناختی در نشسته‌ای تحلیل نمایشنامه با بازیگران و گروه اجرایی نمایش، تبیین و توضیح فضای نمایشنامه و رسیدن به طرح اجرایی بر اساس ترسیم چارچوب نظرات مالینوفسکی در تحلیل متن نمایشی ساعدی، می‌تواند روش مفیدی در پیش برد اجرای نمایش از این دیدگاه باشد. همچنین هدایت ذهنی بازیگران با ترسیم مؤلفه‌های تحلیل مردم­شناختی متون نمایشی و طراحی میزانسن­ها بر اساس روابط تابعی مدنظر در کارکردگرایی (البته مطابق با فضای نمایش) در اجرایی­کردن نمایشنامه‌های موردنظر، می‌تواند مؤثر باشند. ایده‌های خلاق منبعث و الهام گرفته از تحلیلی که به طراحی صحنه و نور خلاق نمایش نیز کمک کرده و بتواند مؤلفه‌های بارز مردم­شناختی نمایشنامه را روی صحنه بدون حضور بازیگر نیز به تماشاگر نشان دهد. به طور مثال می‌توان از مفهوم طبقاتی­بودن افراد در نمایشنامه‌های اجتماعی طبقه­محور و یا از مفهوم وابستگی و پیوستگی اجزای تابع به مثابه­ی افراد و عملکردها در طراحی‌های صحنه و نور به شکل خلاق استفاده کرد. با توجه به گذشت زمان از نگارش نمایشنامه‌ها و البته با تأکید بر اینکه مفاهیم این متون نمایشی ساعدی مفاهیمی «جهان‌شمول» و «بدون تاریخ انقضا» هستند، نمایشنامه‌ها باید از لحاظ فضا، کاراکتر و بازآفرینی مفاهیم و...، به­روزرسانی شوند. یکی از روش‌های این راه اقتباس، برداشت آزاد و...، از متن نمایشی در حوزه‌ی نمایشنامه‌نویسی و دراماتورژی است. اما کارگردان نیز می‌تواند با مدنظر قراردادن حوزه‌ی دراماتورژی یعنی، حفظ ارزش و جایگاه ادبی نمایشنامه‌ها به دراماتورژی معاصر آن‌ها بپردازد. ضروری است وی با مشخصه‌ها و خواسته‌ای ارزشمند فرهنگی و اجتماعی روز جامعه، این نمایشنامه‌ها را تحلیل کرده و به روی صحنه ببرد. مکان و زمان اجرا، تماشاگرجامعه ی هدف و طرح مسئله‌ی چرایی اجرا و طرح اجرایی برای کارگردان نمایشنامه‌های ساعدی شیوه‌ی بسیار مؤثری برای رسیدن به این فرایند مطلوب است. با توجه به ممنوعیت اجرای نمایشنامه‌های ساعدی برای اجراهای عمومی بعد از سال 1357 از طرف شورای نظارت بر بازخوانی متون نمایشی اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی در ایران، به جز نقدهایی که بر اجراهای جعفر والی، داود رشیدی و...، نوشته شده هیچ فیلم نمایشی در اختیار نبود تا بر اساس مطالعات و بررسی آن‌ها به دور از موازی­کاری اجراهای پیشین به تحلیل دراماتورژیکی صحیح‌تر برسیم. اما با توجه به نقدهای نوشته‌شده در آن زمان و مصاحبه با جعفر والی در مطبوعات متوجه می‌شویم که آثار اجراشده در سال‌های 1340 تا 1357 از این نمایشنامه‌ها رویکرد اجتماعی داشتند. پس می‌توان در تلاش برای رسیدن به طرح‌های اجرایی خلاق با رویکردهایی جدیدتر تا حدودی موفق شد.

با توجه به فیلم زنده‌ی اینترنتی اجرای نمایش «نردبان» که اقتباسی آزاد از نمایشنامه‌ی زاویه‌ی غلامحسین ساعدی بود و با دراماتورژی و کارگردانی مهرداد خامنه‌ای به سال1393 در تالار هنر فرهنگ‌سرای ارسباران تهران به روی صحنه رفت. در بخش عملی این پایان‌نامه‌ی دانشگاهی برای اجرای رویکردی جدید و خلاق از نمایشنامه‌ی زاویه تلاش کرده‌ایم. خامنه‌ای با توجه به اجراهای قبلی که در خارج از ایران و کشور آلمان داشت موضوع تشکیل و فعالیت گروه شبه‌نظامی فراکسیون ارتش سرخ در آلمان به سال 1967 میلادی را با نمایشنامه ادغام کرده و در طول نمایش قسمت‌هایی از فیلم عقده (گره) «بادر ماینهوف» محصول 2008 آلمان به کارگردانی «اولی ادل» را بین صحنه‌ها به‌صورت پخش ویدیو روی پرده استفاده کرده است. سکوی سخنرانی به شکل چهارپایه‌ی پله‌دار به نردبان بلندی در این نمایش تبدیل شده و صحنه‌ی نمایش همراه با پخش قسمتی از موسیقی‌های راک و آهنگ‌های رامشتاین (خواننده‌ی اعتراضی آلمان) همراه با حرکات نمایشی بازیگران همراه است. در این نمایش مهرداد خامنه‌ای بیشتر از دیدگاه مبارزات اجتماعی برای مفهوم دموکراسی به تحلیل نمایشنامه‌ی زاویه پرداخته است. بنا به شرایط اجتماعی و فرهنگی امروزی ایران اجراکردن این نمایشنامه با فضا و طراحی صحنه‌ی یک کافه که پاتوق بیشتر قشر جوان جامعه است، می‌تواند موجب رسیدن به تحلیلی به­روزتر و جلب توجه بیشتر تماشاگران به نمایش با توجه به مسائل مردم شناختی مفهوم کافه نشینی در ایران شود. کافه‌هایی که مانند حاشیه‌ی خیابان زاویه‌ی ساعدی برخی اوقات محل اجتماع مدعیان روشنفکری و نجات جامعه می‌شود، اما هیچ ارزشی برای سخن و نظر همدیگر قائل نیستند و با پایانی بی‌نتیجه و تلاشی بی‌هدف به نمایش خاتمه می‌دهند.

**5-3- پیشنهادات:**

با توجه به قابلیت‌های متفاوت نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی جهت تحلیل و بررسی و اجرایی کردن این نمایشنامه‌ها بر صحنه‌های تئاتر، کمبودهایی در انتخاب موضوع‌های پایان‌نامه‌های دانشگاهی متوجه این نمایشنامه‌نویس نامی ادبیات معاصر ایران است. آثار نمایشی ساعدی قابلیت و مؤلفه‌های مردم­شناختی، جامعه‌شناختی، روان‌شناختی و...، بسیاری برای تحلیل و بررسی دارند. اما کمتر محقق یا کارگردانی به سمت آثار ساعدی می‌رود تا این نمایشنامه‌نویس تأثیرگذار تاریخ معاصر تئاتر ایران را هر چه بیشتر و بهتر به جامعه‌ی علمی و هنری کشور معرفی کند. با یقین می‌توان گفت نمی‌شود منکر تأثیر محدودیت‌های اعمال‌شده برای اجرای آثار غلامحسین ساعدی در این مسئله بود. اما کمتر نمایشنامه‌نویسی همچون ساعدی در ادبیات نمایشی ایران وجود داشت که شیفته‌ی مردم بوده و برای مردم و جامعه‌ی خود بنویسد. بدون شک یکی از دلایل استقبال تماشاگران آن زمان از آثار نمایشی ساعدی روی صحنه، همین مقوله بوده است. پیشنهادی اگر باشد پیشنهاد پژوهش بیشتر و همه‌جانبه‌تر در مورد آثار نمایشی پرقابلیت و چندبعدی ساعدی از طرف جامعه‌ی دانشگاهی و هنری و ارج نهادن دانشجویان تئاتر به نمایشنامه‌های ساعدی حداقل در محیط دانشگاه‌های هنری با اجراهای به‌روز و دراماتورژی­شده از نمایشنامه‌هایش می‌باشد

**گزارش کار عملی:**

بعد از تحلیل نمایشنامه‌ی زاویه، بر اساس مؤلفه‌های مردم شناختی با توجه به نظریات مالینوفسکی و بررسی فیلم اجرای نمایش نردبان به دراماتورژی و کارگردانی مهرداد خامنه‌ای بر اساس نمایشنامه‌ی زاویه اثر غلامحسین ساعدی، به طرح‌های اجرایی جدیدی از این نمایشنامه دست یافتیم که به صورت اجرای عملی پایان‌نامه ارائه و اجرا خواهد شد. با توجه به جایگاه کافه‌ها در جامعه‌ی امروزی ایران و استقبال چشمگیر قشر جوان جامعه از این محیط‌ها و همچنین تبدیل به فرهنگ شدن مفهوم کافه­نشینی در بین اقشار طبقات مختلف جامعه، اجرای نمایش در صحنه‌ای با طراحی فضای کافه‌ای ساده به جای خیابان صورت می‌گیرد. کافه‌ای با طراحی صحنه‌ی مینیمال که انتهای صحنه با سیم خاردارهایی پوشیده شده است و از چند میز و صندلی یکسان و ساده برای چیدمان کافه استفاده شده است. از سیم خاردارها می‌توان به عنوان آویز دکورها و ظروف کافه استفاده کرد. وسط صحنه یک صندلی با پایه‌های بلند (صندلی بار) وجود دارد که به جای چارپایه یا نردبان نمایشنامه برای ایراد سخنرانی مورد استفاده قرار می‌گیرد. آدم‌های نمایش تیپ‌های امروزی مدعی اجتماع، برای نجات جامعه و خوشبختی مردم‌اند. پیرزن طرفدار حقوق زنان و صاحب کافه است. شاعر دختری با قیافه و پوششی مد روز است و دو مرد در آخر صحنه به دختر پسری تغییر کرده‌اند که پاتوق قرارهای عاشقانه‌شان همان کافه است. به جای تیپ سپور از کارگر کافه استفاده کردیم که در آغاز و پایان نمایش به جای تمیز کردن میزها و کف کافه در اول و آخر نمایش آن‌ها را بیشتر کثیف و بی‌نظم‌تر می‌کند. از آدم‌های دیگر نمایش شامل مرد عینکی، مرد سبیل­دار، فیلسوف، مرد عامی(کارگر)، خبرنگار و...،­­ نیز روی صحنه حضور دارند. کماکان اختلاف بر سر رسیدن به صندلی بلند و حرف زدن های خودبرتربینی بینیانه و مدعی گرایانه برای نجات جامعه است. مرد عامی که کارگر ساده است و از اتوبوس خط واحد به زور با فیلسوف به کافه آورده شده است و کاملاً با فضای کافه و شاید سالن تئاتر در حال اجرا ناآشناست. وی بازهم فرصت صحبت پیدا نمی‌کند و مأمور این بار با هشدار پایان وقت کاری کافه از طرف اداره‌ی اماکن معرکه‌ی گرم شده در کافه را به هم می‌زند. دختر و پسر به نمایندگی از نسل جوان و آینده‌ی جامعه آمده‌اند تا از این معرکه‌ی مشوش و بی‌اساس یاد بگیرند. این جمع از طریق یک بحث سیاسی در شبکه‌ی اجتماعی توییتر آشنا شده‌اند و قرار شده در این کافه جمع شده و به بحث‌های بی‌سروته­شان ادامه دهند و گویا این روند مشوش چند روزی در این کافه ادامه داشته، چون کافه دیگر پاتوق این افراد شده است. موسیقی زنده در گوشه‌ی صحنه که با فضای کافه تطابق دارد و به ریتم تند کار و حرکت بازیگران دور کافه و حول محور صندلی مرتفع، کمک مؤثری می‌کند. مرد عینکی که با قصد زدن دخل، کافه وارد می‌شود و زن میانسال طرفدار

حقوق زنان و صاحب کافه مچش را می‌گیرد و ادامه‌ی روند، طبق داستان نمایشنامه‌ی زاویه پیش می‌رود. در این اجرا با توجه به مؤلفه‌های بررسی‌شده نمایش را به فضای ملموس برای مردم آورده و دغدغه و تیپ‌های امروزی جامعه را به روند نمایش اضافه کرده‌ایم.

**مراجع:**

[1] آقا عباسی، یدالله (1384). ’’دراماتورژی و پژوهش هنری‘‘ ، نشریه­ی تئاتر، شماره­ی 39 (ISC)، 143-151.

[2] احمدی، عمار. ’’ساعدی، مالینوفسکی ایران‘‘، چاپ دوم، تهران: انتشارات ساوالان ایگیدلری، 1397.

[3] اکرسال، پیتر(1384). ’’دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟، [ترجمه] احیا حمید، نشریه تئاتر، شماره 39 (ISC)، 54-59.

[4] امجد، امیر(1384). ’’در حصار نشانه­های کرانمند‘‘، دو ماهنامه­ی تخصصی ادبیات نمایشی«سیمیا»، شماره­ی 9-7، 43-42.

[5] ترنر، کتی، برنت، سین (1996). ’’دراماتورژی و اجرا‘‘. [ترجمه] محمدجعفر یوسفیان محبی. تهران: انتشارات افراز، 1390.

[6] جمشیدی، اسماعیل. ’’گوهرمراد و مرگ خودخواسته (شرح زندگی، گفتگوها و خاطرات) ‘‘ ، چاپ اول، تهران: نشر علم، 1381.

[7] جوادی، آسیه. ’’تکه قبل از تکه شدن: الفبای آثار ساعدی‘‘، چاپ اول، تهران: انتشارات افراز، 1393.

[8] حبیبی، محمد حسن. ’’شهر گمشده ( بازخوانی زندگی و آثار غلامحسین ساعدی)‘‘، چاپ اول، تهران: انتشارات هرمس، 1393.

[9] مولر، گوتفرید. ’’دراماتورژی تئاتر و نمایش رادیویی‘‘، [ترجمه] عباس شادروان، تهران: انتشارات قطره، 1392.

[10] مجابی، جواد. ’’شناخت نامه­ی غلامحسین ساعدی‘‘، چاپ دوم، تهران: نشر قطره، 1387.

[11] دستغیب، عبدالعلی. ’’نقد آثار غلامحسین ساعدی ‘‘،چاپ دوم، تهران: انتشارات چاپار، 1354.

[12] رایانی مخصوص، مهرداد (1396). ’’همکاری متقابل کارگردان،دراماتورژ و تماشاگر/ مخاطب در شکل گیری میزانسن‘‘. نشریه تئاتر، شماره­ی 68 (علمی- پژوهشی/ISC)، 33-54

[13] روح­الامینی، محمود. ’’مبانی انسان شناسی (گردشهر با چراغ) ‘‘، چاپ سوم، تهران: انتشارات عطّار، 1368.

[14] ساعدی، غلامحسین. ’’آی بی کلاه، آی با کلاه‘‘، چاپ چهارم، تهران: موسسه انتشارات نگاه، 1397.

[15] ساعدی، غلامحسین. ’’ اهل هوا ‘‘، چاپ اول، تهران: انتشارات امیرکبیر، 1345.

[16] ساعدی، غلامحسین. ’’ ایلخچی‘‘، چاپ اول، تهران: انتشارات امیرکبیر، 1357.

[17] ساعدی، غلامحسین. ’’چوب بدستهای ورزیل‘‘، چاپ چهارم، تهران: موسسه انتشارات نگاه، 1397.

[18] ساعدی، غلامحسین. ’’خیاو یا مشکین شهر ‘‘، چاپ دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر، 1354.

[19] سرور، رضا(1384). ’’میان کنش«سیاست و تمثیل» در نمایشنامه­های ساعدی، دو ماهنامه­ی تخصصی ادبیات نمایشی «سیمیا»، شماره ی 9-7، 41-35.

[20] شهشهانی،سهیلا (1397). ’’تک نگاری های غلامحسین ساعدی‘‘، فصل­نامه آذری، شماره ی 38، 119-123.

[21] صالحی مازندرانی، محمدرضا و گبانچی، نسرین(1395) ’’نقد روانکاوانه­ی باورها و کنش­های عامیانه، در مجموعه داستان عزادارن بیل غلامحسین ساعدی‘‘. فصل­نامه ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی ، سال ششم، شماره اول، 25-50.

[22] طالبی، یاسمن (1397). ’’دراماتورژی و میزانسن رابطه­ی دراماتورژی و میزانسن در فرآیند تولید‘‘، کاتالین ترنجینی. نشریه­ی نمایش، شماره­ی 232، 36-29.

[23] غفاری، زهرا (1384). ’’اهل هوای ترس و لرز‘‘، دو ماهنامه­ی تخصصی ادبیات نمایشی «سیمیا»، شماره­ی 9-7، 54-50.

[24] فرخ نیا، رحیم و رضاپور،آرش(1388). ’’بازنمایی شهر از دیدگاه انسان­شناختی در میدان ادبی ایران در آثار غلامحسین ساعدی در دهه های 1340 و1350‘‘ ، فصلنامه علوم اجتماعی (علمی- پژوهشی)، 17(36)، 85-57.

[8] فکوهی، ناصر. ’’تاریخ اندیشه و نظریه های انسان شناسی‘‘، چاپ اول، تهران: نشر نی، 1381

[25] کیهان، مسلم(1395)، ’’بررسی مفاهیم فرهنگ عامه، در آثار نمایشی غلامحسین ساعدی‘‘، پایان نامه کارشناسی ارشد، رشته­ی ادبیات نمایشی، دانشکده­ی هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.

[26] گوهرمراد. ’’دیکته و زاویه‘‘، چاپ اول، تهران: انتشارات آگاه، تابستان 1337.

[27] مالینوفسکی، برانیسلاو. ’’سه گزارش از زندگی اجتماعی مردم بدوی (ابتدایی­ها) ‘‘، [ترجمه] اصغر عسکری خانقاه، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، 1389.

[28] مالینوفسکی، برانیسلاو. ’’ نظریه علمی فرهنگ‘‘، [ترجمه] منوچهر فرهومند، تهران: دفتر پژوهش­های فرهنگی، مرکز بین­المللی گفت­وگوی تمدن­ها، 1383.

[29] Barba. “The Deep order called turbulence”. TDR44. 2000 .p56.

[30] Malinowski Branislaw, “Une Theorie scientifique de la culture”, paris, Maspero, Points, 1979 (1994), pp.128-127.)

[31] Patrice Pavis. “languages of the stage: Essays in Semiology of Theatre”. New York: Performing Arts Journal.1982

[32] Brecht Bertolt. 1949. “A short organum for the theatre. In Jobn willet”. 1957[1964]. Brecht on Theatre.

Abstract:

The role and the value of dramaturgy are incredibly important and noticeable in selection, analysis and the performance of a play. Researching about time, placement and the theme of the play, preserving the literature material, updating various aspects of it to apply, analyzing and preparing the subject according to social issues of the day, reaching new and creative directing methods according to the last performances of the play and avoiding parallelism in analysis and performance are some of the purposes of dramaturgy.

Existence of sociological components in Gholam-Hosein Saedi’s plays that he gained the knowledge from field studies and observations in different areas of Iran and the impact of it in his monographs make the analysis of anthropological aspects of his plays very exceptional. Bronislaw Malinowski, a polish anthropologist from 20th century has similar theories and opinions in relation to anthropology as Saedi’s. It is possible to analyze certain plays from Saedi based on Malinowski’s point of view to stage new and creative performances.

Key words: dramaturgy, anthropology, Gholam-Hosein Saedi, Bronislaw Malinowski



University College of Nabi Akram

Department of Arts

Anthropological Dramaturgy of Saedi’s plays

according to Malinowski for performance

A thesis submitted to the Graduate Studies Office

In partial fulfillment of the requirements for the Degree of

Master of Directing in Theater directing

By:

**Ali Padash Asl**

**Supervisor:**

**Farhad Taghilar(Ph.D)**

**January 2022**

1. .Dramaturgy [↑](#footnote-ref-1)
2. . Dramaturgie [↑](#footnote-ref-2)
3. . Dramatorgos [↑](#footnote-ref-3)
4. . Dramata [↑](#footnote-ref-4)
5. . Ergos [↑](#footnote-ref-5)
6. . Adam Versenyi [↑](#footnote-ref-6)
7. . Hamburgische Dramaturgie Victorlange (1767:9) [↑](#footnote-ref-7)
8. .Marianne Van Kerkhoven [↑](#footnote-ref-8)
9. .Fable [↑](#footnote-ref-9)
10. . Text [↑](#footnote-ref-10)
11. . Representational‌ [↑](#footnote-ref-11)
12. .Stephanie Carp [↑](#footnote-ref-12)
13. . Matthew Goulish [↑](#footnote-ref-13)
14. . ساعدی حدود سی‌وپنج مجموعه‌ی نمایشی نوشته که تعدادی از آن‌ها چاپ‌نشده و بیش از شصت داستان کوتاه و هفت رمان که سه عدد از آن‌ها چاپ‌شده است. تعداد نُه فیلم‌نامه و چهار داستان کودکان و یک لال‌بازی و پنج تک‌نگاری و سه ترجمه از او نیز در دست است. [↑](#footnote-ref-14)
15. . Lafiteau [↑](#footnote-ref-15)
16. . Demenier [↑](#footnote-ref-16)
17. . Revue de course publice, 1856 [↑](#footnote-ref-17)
18. . Field Study [↑](#footnote-ref-18)
19. . Remo Guidieri [↑](#footnote-ref-19)
20. . انتقاد اساسی که به این مکتب نمودن در قسمت دوم یعنی مفید بودن است فرض کنیم که هر چیزی در یک سیستم اجتماعی یک وظیفه و کارایی دقیق داشته باشد، در این صورت جای کمی برای ترک و تغییر فرهنگی باقی می‌ماند. [↑](#footnote-ref-20)
21. . Integrative Imperatives [↑](#footnote-ref-21)