



The University Of Tehran Press

Journal of Social Problems of Iran

A Dramaturgical Analysis of the Collapse of Interaction Order and Scandal Management in Gholamhossein Saedi's Play "Majaraye NamousParastan" Based on Erving Goffman's Theory

Reza Ehsanpour¹ 

1. PhD Student of Art Research, Faculty of Fine Arts and Entrepreneurship, Isfahan Art University, Isfahan, Iran. E-mail: r.ehsanpour@au.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 8 June 2026

Received in revised form: 16 August 2026

Accepted: 19 September 2026

Published online

Keywords:

Gholamhossein Saedi, Erving Goffman, Dramaturgical Theory, Stigma, Majaraye NamousParastan.

ABSTRACT

This study adopts a dramaturgical approach to analyze the collapse of the interaction order and scandal management in Gholamhossein Saedi's play, *Majaraye Namous-Parastan*. The primary research problem addresses the gap in explaining how the dramatic form represents the decline of the moral subject and the structural rift between traditional life and modernization. The methodology employs qualitative content analysis of dramatic text through systematic textual interpretation, where textual data (dialogues and stage directions) are coded and analyzed based on paired concepts from Goffman's dramaturgical theory. The findings indicate that Saedi constructs characters not as subjects with inherent morality, but as situational actors who project a false consciousness of puritanism as their idealized image through personal fronts and spatial boundaries. Analyzing the interaction process reveals that transitioning from the public frontstage to the private backstage leads to an interactional nudity where morality is reduced to a survival technique. The final results demonstrate that, contrary to the assumed stability of performance teams, the collapse of the social order in this play stems from internal conflict of interest within the team and information leakage from the backstage. Consequently, this shifts the actors' status from discreditable to discredited, permanently etching the stigma of structural hypocrisy onto the defenders of tradition.

Cite this article: Author, A. A., Author, B. B., & Author, C. C. (year). Article title. *Journal Title*, 56 (1), 1-20. DOI: <http://doi.org/00000000000000000000>



© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: <http://doi.org/00000000000000000000>



انتشارات دانشگاه تهران

بررسی مسائل اجتماعی ایران

تحلیل دراماتورژیک فروپاشی نظم تعاملی و مدیریت رسوایی در نمایشنامه «ماجرای ناموس پرستان» اثر غلامحسین ساعدی بر اساس نظریه اروینگ گافمن

رضا احسان پور^۱^۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنرهای عالی و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. رایانامه: r.ahsanpour@au.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۳/۱۸ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۵/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۶/۲۸ تاریخ انتشار: کلیدواژه‌ها: غلامحسین ساعدی، اروینگ گافمن، نظریه نمایشی، داغ ننگ، ماجرای ناموس پرستان.	این پژوهش با هدف تحلیل دراماتورژیک فروپاشی نظم تعاملی و مدیریت رسوایی در نمایشنامه «ماجرای ناموس پرستان» اثر غلامحسین ساعدی انجام شده است. مسئله اصلی پژوهش، تبیین این خلأ است که چگونه فرم نمایشی اثر، زوال سوژه اخلاقی و گسست ساختاری میان زیست سنتی و تجدد را بازنمایی می‌کند. روش پژوهش، تحلیل محتوای کیفی متن نمایشی با تمرکز بر شیوه تفسیر متنی نظام‌مند است که طی آن، داده‌های متنی (گفت‌وگوها و دستورهای صحنه) بر اساس مفاهیم زوجی نظریه نمایشی گافمن کدگذاری و تحلیل شده‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که ساعدی شخصیت‌ها را نه سوژه‌هایی با اخلاق درونی، بلکه کنشگرانی موقعیتی بر ساخته است که از طریق نمای شخصی و مرزبندی فضاها، آگاهی کاذب منزه‌طلبانه‌ای را به عنوان تصویر آرمانی خود القا می‌کنند. تحلیل فرآیند تعاملات فاش می‌سازد که با انتقال کنش از صحنه عمومی به پشت‌صحنه تباری، یک برهنگی تعاملی رخ می‌دهد که در آن اخلاق به یک تکنیک بقا تقلیل می‌یابد. نتیجه نهایی پژوهش آشکار می‌کند که برخلاف فرض پایداری گروه‌های تعاملی، فروپاشی نظم اجتماعی در این اثر ناشی از تعارض منافع در درون خود گروه و نشت اطلاعات از پشت‌صحنه است که در نهایت، با تبدیل وضعیت کنشگران از رسواشدنی به رسواشده، داغ ننگ ریاکاری ساختاری را بر پیشانی مدافعان سنت تثبیت می‌کند.

استناد: نام خانوادگی، نام؛ نام خانوادگی، نام؛ و نام خانوادگی، نام (سال). عنوان مقاله. عنوان مجله، ۲ (۴)، ۲۰-۱.

DOI: <http://doi.org/00000000000000000000000000000000>

© نویسندگان.

ناشر: موسسه انتشارات دانشگاه تهران.

DOI: <http://doi.org/00000000000000000000000000000000>

مقدمه

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات به‌عنوان حوزه‌ای میان‌رشته‌ای، اثر ادبی را نه صرفاً بازتابی منفعل از امر اجتماعی، بلکه میانجی خلاق می‌داند که از طریق فرم نمایشی خود، ساختارها، تناقض‌ها و هنجارهای حاکم بر زیست‌جهان زمانه را مفصل‌بندی می‌کند. در این میان، نمایشنامه به‌عنوان یکی از پویاترین اشکال ادبی، به‌سبب اتکا بر گفت‌وگوها و موقعیت‌های تعاملی، بیشترین قربابت را با کنش‌های روزمره و ساختار متقابل اجتماعی دارد. در تاریخ ادبیات نمایشی ایران، غلامحسین ساعدی از برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویسانی است که آثارش به‌عنوان اسناد جامعه‌شناختی دوران گذار جامعه ایران در دهه‌های چهل و پنجاه شمسی عمل می‌کنند. نمایشنامه ماجرای ناموس‌پرستان، یکی از آثار کلیدی اوست که در آن مناسبات سنتی، باورهای اخلاقی و چالش‌های هویتی شخصیت‌ها در مواجهه با تغییرات ساختاری به تصویر کشیده شده است.

بخش اعظمی از مطالعات انجام‌شده بر آثار ساعدی، بر تحلیل‌های سیاسی کلان‌نگر، نقد روان‌شناختی شخصیت‌ها و یا بررسی‌های صرفاً مضمونی تمرکز داشته‌اند. خلأ نظری و تجربی مشخص در این میان، غفلت از تحلیل ساختارمند مناسبات خرد تعاملی و چگونگی سازمان‌یابی رفتارهای روزمره در بستر نمایشنامه است. مطالعات موجود کمتر به این پرسش پاسخ داده‌اند که چگونه ساختار سنتی جامعه در مواجهه با بحران‌های بیرونی، برای حفظ بقای خود به مکانیسم‌های تعاملی دفاعی روی می‌آورد و چگونه این تلاش‌ها در نهایت به زوال نظم تعاملی منجر می‌شوند. برای پاسخ‌گویی به این خلأ پژوهشی، نظریه نمایشی^۱ اروینگ گافمن^۲ مناسب‌ترین چارچوب تحلیلی را به دست می‌دهد؛ چرا که گافمن با تمرکز بر مفاهیمی چون مدیریت برداشت^۳، صحنه^۴ و پشت‌صحنه^۵، گروه‌ها^۶ و داغ‌نگ^۷، ابزارهای مفهومی دقیقی برای کالبدشکافی تنش مداوم میان بود و نمود (ظاهر آرمانی و واقعیت پنهان) فراهم می‌سازد. از منظر جامعه‌شناسی هنر، ارزش دراماتورژی گافمن در این است که به ما اجازه می‌دهد فرم نمایشی نمایشنامه را به‌عنوان نظامی از تعاملات اجتماعی بازنمایی‌شده تحلیل کنیم.

مسئله اصلی پژوهش حاضر این است که در نمایشنامه ماجرای ناموس‌پرستان، چگونه تنش میان تعهدات اخلاقی ابرازشده در صحنه و منافع مادی پنهان‌شده در پشت‌صحنه، نظم تعاملی حاکم بر شخصیت‌ها را به مخاطره می‌اندازد؟ در این اثر کنشگران (به‌ویژه شخصیت‌های محوری مانند ایمانی و فرمانی) در موقعیتی قرار می‌گیرند که تصویر عمومی آن‌ها به‌عنوان مدافعان ناموس و سنت با خطر افشا و رسوایی مواجه می‌شود. پژوهش حاضر در پی آن است تا فرآیند شکل‌گیری این بحران را تبیین کند؛ اینکه شخصیت‌ها چگونه تلاش می‌کنند از طریق مرزبندی فضایی (صحنه/پشت‌صحنه) و مدیریت اطلاعات^۸، از رسواشدن پیشگیری کنند؟ و تحت چه شرایطی وفاداری گروه‌ای میان آن‌ها ترک برداشته و به فروپاشی انضباط نمایشی می‌انجامد؟ بنابراین پرسش محوری تحقیق پیش رو چنین صورت‌بندی می‌شود: تحلیل دراماتورژیک نمایشنامه ماجرای ناموس‌پرستان بر مبنای مؤلفه‌های نظریه گافمن چگونه سازوکارهای مدیریت رسوایی و عوامل مؤثر بر فروپاشی نظم تعاملی شخصیت‌ها را در مواجهه با تعارض‌های ساختاری تبیین می‌کند؟ با تمرکز بر این پرسش، پژوهش حاضر می‌کوشد بدون پیش‌فرض انگاشتن نتایج تحلیلی، مسیر انتقال داده‌های متنی نمایشنامه (شامل گفت‌وگوها، کنش‌ها و تقابل‌های فضایی) به یافته‌های جامعه‌شناختی را از طریق تفسیر روش‌مند آشکار سازد و سهم ساعدی را در بازنمایی زیبایی‌شناختی بحران شفافیت در جامعه در حال گذار نشان دهد.

1. dramaturgical theory

2. Erving Goffman

3. impression management

4. front stage

5. back stage

6. teams

7. stigma

8. information management

پیشینه پژوهش

پژوهش‌هایی که نظریه نمایشی گافمن را مبنای تحلیل خود قرار داده‌اند به این شرح است: مینا جهانگیری (۱۴۰۴) در پژوهشی با عنوان «تحلیل نمایشنامه توازن ظریف اثر ادوارد آلبی با تکیه بر نظریه قیاس تأثیری اروینگ گافمن» استدلال می‌کند که شخصیت‌های نمایشنامه دائم در حال اجرای نقش‌هایی برای حفظ توازن شکننده در روابط خانوادگی خود هستند. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که بحران در این خانواده زمانی اوج می‌گیرد که مرزهای میان صحنه و پشت‌صحنه مخدوش شده و بازیگران در مدیریت تصویری که از خود ارائه می‌دهند، ناکام می‌مانند.

الناز کریم‌داداشی (۱۴۰۳) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «دراماتورژی جامعه‌شناختی آثار نمایشی اوژن یونسکو با تأکید بر نظریه نمایشی اروینگ گافمن جهت اجرا» بررسی می‌کند که چگونه شخصیت‌های یونسکو در موقعیت‌های پوچ و غیرمتعارف، همچنان سعی در حفظ نقش‌های اجتماعی و مدیریت تأثیر دارند. این پژوهش به تضاد میان ساختارهای سخت اجتماعی و فروپاشی معنا و زبان در آثار یونسکو می‌پردازد تا راهکارهای عملی برای اجرای نمایش بر اساس این تحلیل جامعه‌شناختی ارائه دهد.

مریم مقدمی و نجمه دری (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی شخصیت اصلی رمان روز دیگر شورا براساس نظریه جامعه‌شناختی استعاره نمایشی گافمن» تبیین می‌کنند که عواملی چون فقدان عاطفه در زندگی زناشویی، فشار خانواده همسر و روزمرگی، شخصیت اصلی رمان مورد مطالعه را ناگزیر به اجرای نقش‌های چندگانه، پنهان‌کاری و انزوا کرده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که این شخصیت با وجود فرجام ناخوشایند رابطه‌اش، در به‌کارگیری ابزارهای نمایشی برای حفظ حریم شخصی و مدیریت بحران‌های هویتی خود موفق عمل کرده است.

مسعود علیا و مرزده هاشمی‌نسب (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «بیان خود از طریق انتخاب تصویر پروفایل در میان کاربران زن ایرانی در شبکه‌های اجتماعی با تکیه بر نظریه نمایشی گافمن» که در چهارچوب مطالعات فرهنگ دیداری و با تمرکز بر شبکه اجتماعی فیسبوک انجام شده، نشان می‌دهند که انتخاب تصویر پروفایل توسط زنان ایرانی نه یک اقدام تصادفی، بلکه آغاز یک اجرای نقش برای شکل‌دادن به خود انتخابی است. نویسندگان تبیین می‌کنند که کاربران چگونه از طریق مدیریت نشانه‌های دیداری در پروفایل خود تلاش می‌کنند تا تصویری مطلوب و کنترل‌شده از خویش به مخاطب ارائه دهند. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که تصویر پروفایل به‌مثابه یک نقاب یا ابزار صحنه عمل می‌کند که به کاربر اجازه می‌دهد خود را آن‌گونه که تمایل دارد دیده شود، بازنمایی کند.

مریم حسینی و مرزده سالارکیا (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل رمان رؤیای تبت براساس استعاره نمایشی نظریه گافمن» استدلال می‌کنند که شخصیت‌های داستان چگونه در فضاهای عمومی و خصوصی نقش‌های متفاوتی را بازی می‌کنند. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که شخصیت‌های این رمان برای حفظ جایگاه اجتماعی و پنهان کردن تضادهای درونی خود، به‌شدت به تفکیک صحنه از پشت‌صحنه وابسته‌اند و زمانی که مرز بین این دو فضا فرو می‌ریزد با بحران هویتی روبه‌رو می‌شوند. محمدتقی ایمان و گلمراد مرادی (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «روش‌شناسی نظریه اجتماعی گافمن» به تبیین بنیان‌های معرفت‌شناختی و ابزارهای روش‌شناختی اروینگ گافمن پرداخته‌اند. نویسندگان در این پژوهش تأکید می‌کنند که گافمن با وجود موقعیت متناقضش در نظریه‌های جامعه‌شناسی، با استفاده از روش‌های کیفی و توصیفی، توانسته است لایه‌های پنهان کنش‌های متقابل را واکاوی کند. این مقاله بر این نکته متمرکز است که روش‌شناسی گافمن به او اجازه می‌دهد جامعه را به‌مثابه یک صحنه نمایش تحلیل کند. یافته‌های این مطالعه نشان می‌دهد که روش‌شناسی او بیش از آنکه به دنبال تعمیم‌های کلان باشد، در پی فهم معنای نهفته در رفتارهای جزئی زندگی روزمره است.

با توجه به آنچه ذکر شد، تاکنون هیچ پژوهشی که این نظریه را مبنای کار خود برای تحلیل هر یک از آثار نمایشی یا داستانی ساعدی قرار داده باشد، وجود ندارد؛ بنابراین تازگی، اهمیت و ضرورت پژوهش حاضر مشخص است.

روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر با رویکردی کیفی و به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. برای جلوگیری از خوانش‌های تفسیری شخصی و ذوقی و برای تضمین نظام‌مندی و تکرارپذیری روش، مفاهیم انتزاعی نظریهٔ اروینگ گافمن از طریق تعریف شاخص‌های متنی، به مقولات عینی و قابل مشاهده در نمایشنامه تبدیل شده‌اند. نمونهٔ مورد بررسی، نمایشنامهٔ ماجرای ناموس‌پرستان اثر غلامحسین ساعدی است که به دلیل ماهیت متن و لزوم واکاوی تمام مناسبات تعاملی، به شیوهٔ تمام‌شماری مطالعه شده است. واحد تحلیل در این پژوهش، موقعیت‌های تعاملی (شامل تقابل‌های فضایی و کنش‌های حرکتی ثبت‌شده در دستورهای صحنه) و گفت‌وگوها (شامل کنش و واکنش‌های کلامی شخصیت‌ها) تعیین شده است. معیار انتخاب و دسته‌بندی شواهد متنی از میان کل اثر، شناسایی و استخراج موقعیت‌هایی است که در آن‌ها کنشگر در حال تلاش برای حفظ یک تصویر آرمانی در برابر مخاطب است یا با خروج از نقش و انتقال فضا، اطلاعات پنهان پشت‌صحنه را آشکار می‌سازد و یا نظم تعاملی به واسطهٔ افشای اسرار، تپق‌های کلامی و تعارض منافع دچار بحران و رسوایی می‌شود.

برای ردیابی روشمند مفاهیم گافمن در متن نمایشنامه، دستورالعمل کدگذاری مشخصی بر اساس سنجه‌های عینی تدوین شد. در فرآیند تحلیل، پس از استخراج کدهای متنی بر اساس این سنجه‌های مشخص، رابطهٔ دیالکتیکی میان کدهای استخراج‌شده و توسعه پیرنگ نمایشی تحلیل شد. به منظور تأمین اعتبار و پایایی تحلیل و پیشگیری از اعمال فرضیات پیش‌پنداشته و تفسیرهای دلبخواهانه، فرآیند کدگذاری به طور مستقل توسط پژوهشگر انجام گرفت و در موارد اختلافی، پس از بازخوانی مجدد متن نمایشنامه، کدهایی مبنا قرار گرفتند که با تعاریف عملیاتی و سنجه‌های متنی فوق انطباق کامل داشتند.

چارچوب نظری

اروینگ گافمن، در مقام یکی از نظریه‌پردازان محوری سنتِ کنش متقابل نمادین، با تدوین و بسط نظریهٔ نمایشی، چهارچوبی بدیع برای تحلیل مناسبات در زیست‌جهان روزمره پی‌افکند. وی با فراروی از تبیین‌های تقلیل‌گرایانه، کنش‌های اجتماعی را نه واکنش‌هایی خودکار به محرک‌های بیرونی، بلکه به مثابهٔ اجراهایی بر صحنهٔ اجتماع تبیین می‌کند. در منظومهٔ فکری گافمن، سوژه‌ها در جهانی پیش‌ساخته استقرار می‌یابند و در فرآیند برساخت بنیادین ساختاری که به آن قدم نهاده‌اند، از عاملیت محدودی برخوردارند (البوت و ترنر، ۱۳۹۰: ۱۷۳). بر همین اساس، ساحت امر اجتماعی با تحمیل انتظارات جمعی، فرد را ناگزیر به استفاده از نقاب‌های موقعیتی و ایفای نقش‌های هنجاری می‌کند تا تداوم نظم تعاملی میسر گردد (مقدمی و دری، ۱۴۰۲: ۳). برخلاف دیدگاه‌های سنتی که «خود» را پدیده‌ای ثابت و درونی می‌دانند، گافمن هم‌سو با مکتب کنش متقابل نمادین، بر این باور است که خود، حاصلِ موقعیت‌هایی است که در جریان تعامل فرد با دیگران شکل می‌گیرد. درواقع از نظر او هویت اجتماعی امری از پیش تعیین شده نیست بلکه در فرآیند همین کنش‌های متقابل پدید می‌آید (ایمان و مرادی، ۱۳۹۰: ۶۵).

گافمن تصریح می‌کند که خود، موجودی زنده با جایگاهی ثابت نیست که فرآیند طبیعی تولد، بلوغ و مرگ را طی کند بلکه محصولی نمایشی است که از دلِ صحنهٔ اجرا برمی‌آید (گافمن، ۱۹۵۹: ۴-۸). براین اساس هویت نه یک دارایی درونی و ثابت بلکه برساختی است که ما به صورت فعالانه ایجاد می‌کنیم. در واقع ما از طریق انتخاب پوشش، اشیاء و الگوهای رفتاری به این هویتِ نمایشی در برابر دیگران عینیت می‌بخشیم (شاهمیری، ۱۳۸۶: ۱۱).

این تعریف پویا از خود به مثابهٔ برساختی موقعیتی، نقطهٔ عزیمت منطقی دستگاه نظری گافمن است؛ زیرا اگر هویت، پیشینی و ثابت نباشد، تداوم حیات اجتماعی مستلزم بازتولید مداوم توهم هماهنگی روی صحنه خواهد بود. بنابراین گافمن برای واکاوی دقیق سازوکارهای تعاملی، مجموعه‌ای از مفاهیم استعاری تئاتر را به قلمروی جامعه‌شناسی وارد می‌کند که ارکان اصلی چهارچوب نظری او را شکل می‌دهند؛ این مفاهیم عبارتند از:

الف) اجرا: هرگونه فعالیتی که کنشگران با هدف تأثیرگذاری بر مخاطب انجام می‌دهند، اجرا نامیده می‌شود (ایمان و مرادی، ۱۳۹۰: ۶۲). این فعالیت‌ها بر پایهٔ طرح‌ریزی قبلی و با هدف انتقال برداشتی به دیگران طراحی می‌شوند که با منافع شخصی

1. self

2. performance

کنشگر هم‌سو باشد (گافمن، ۱۳۹۳: ۱۴).

ب) صحنه و پشت‌صحنه: یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم گافمن، تفکیک فضاهای اجتماعی به دو بخش صحنه و پشت‌صحنه است. این مرزبندی فضایی، نخستین پیش‌شرط ساختاری برای تحقق و کنترل اجرا است؛ چرا که بازیگر برای صیانت از باورپذیری نقش خود روی صحنه، نیازمند پناهگاهی فیزیکی و نمادین در پشت‌صحنه است تا تناقضات رفتاری خویش را پنهان سازد. صحنه موقعیتی است که فرد در جریان تعامل با دیگران به ایفای نقش می‌پردازد و تصویری عمومی ارائه می‌دهد تا مخاطبان را تحت‌تأثیر قرار دهد (مقدمی و دری، ۱۴۰۲: ۴). در این فضا افراد از ابزارهای ظاهری و رفتارهای ویژه برای پیشبرد نقش خود بهره می‌برند (گافمن، ۱۹۵۹: ۶۱). در مقابل، پشت‌صحنه فضایی است که فرد به دور از نگاه مخاطب، مقدمات لازم را برای اجرای خود فراهم می‌کند. به تعبیر گافمن پشت‌صحنه جایی است که می‌توان ظرفیت یک اجرا در نشان دادن چیزی فراتر از خودش را با زحمت در آنجا جعل کرد؛ جایی که توهّمات و برداشت‌ها آزادانه طراحی می‌شوند (گافمن، ۱۳۹۳: ۱۲۹). این فضا در واقع قلمروی شخصی فرد محسوب می‌شود که در آن می‌تواند پیش از عرضه هویت خود به جامعه، آن را تمرین و بازسازی کند (گیدنز، ۱۳۷۴: ۱۱۴).

ج) نمایش ظاهری شخص^۱: این بخش شامل مجموعه‌ای از ابزارهای بیانی است که مخاطبان آن‌ها را بخشی از ویژگی‌های اجراکننده قلمداد می‌کنند. این ابزارها در حقیقت واسطه‌های مادی و رفتاری هستند که تفکیک میان صحنه و پشت‌صحنه را برای بیننده عینی و باورپذیر می‌سازند. ریتزر با واکاوی جزئیات نظریه گافمن، این ابزارها را به دو مؤلفه محیط (صحنه فیزیکی) و نمای شخصی تقسیم می‌کند (ریتزر، ۱۳۸۶: ۲۹۳). نمای شخصی نیز خود از دو عنصر ظاهر^۲ و منش^۳ تشکیل شده است. ظاهر نشان‌دهنده جایگاه و منزلت اجتماعی فرد است و منش به شیوه رفتار و نوع برخورد او (مانند رفتاری صبورانه یا شتاب‌زده) اشاره دارد که مخاطب را از ماهیت نقش در حال اجرا آگاه می‌سازد.

د) مدیریت برداشت: برای پیوند دادن این ابزارهای مادی (نمایش ظاهری) به ساختار تعاملی، کنشگر نیازمند یک راهبرد کنترلی است؛ چرا که بدون هدایت هوشمندانه، ابزارهای نمایش و تفکیک فضاها کارکرد خود را از دست داده و به رسوایی منجر می‌شوند. از این‌رو، کنشگران برای صیانت از تصویر اجتماعی خود و پیشگیری از هرگونه اختلال در روند نمایش، راهبردهایی را تحت‌عنوان مدیریت برداشت به کار می‌گیرند. در این فرایند افراد به شکلی آگاهانه می‌کوشند تا بر ادراک مخاطبان خود اثر بگذارند (گافمن، ۱۹۵۹: ۱۳-۱۴). این شیوه از مدیریت مستلزم پنهان‌سازی جنبه‌های نامطلوب یا شکست‌خورده و در مقابل، ارائه تصویری آرمانی از خویش است (مقدمی و دری، ۱۴۰۲: ۵). براین اساس بازیگران صحنه اجتماعی با وجود تلاش برای نزدیک نشان دادن خود به تماشاگران، به لحاظ راهبردی فاصله معینی را حفظ می‌کنند تا از افشای لایه‌های غیرواقعی این تصویر جلوگیری کنند (ریتزر، ۱۳۸۶: ۱۲۴).

ضرورت مفرد و مداوم برای اعمال این مدیریت برداشت، ناشی از یک گسست درون‌ساختاری در هویت سوژه است. در واقع نیاز به نمایش و پنهان‌کاری زمانی پدید می‌آید که میان تعریف درونی کنشگر از خویش و انتظارات بیرونی جامعه انشقاق ایجاد شود. در همین راستا گافمن تمایز مفهوم‌شناختی ظریفی میان دو گونه هویت قائل می‌شود که درک آن‌ها برای واکاوی کنش‌های متقابل ضروری است: الف) هویت اجتماعی بالفعل^۴: این مفهوم به آن دسته از ویژگی‌ها و تظاهراتی اشاره دارد که فرد در جریان تعاملات عینی و در متن واقعیت‌های اجتماعی از خود بروز می‌دهد. ب) هویت اجتماعی بالقوه^۵: این سنخ از هویت، دربرگیرنده مجموعه‌ای از ایده‌آل‌ها، صفات و برتری‌هایی است که فرد در ذهن می‌پروراند و تمایل دارد در نگاه دیگران، واجد آن ویژگی‌ها شناخته شود.

گافمن بر این باور است که میان این دو تصویر همواره شکافی وجود دارد و هویت اجتماعی بالقوه، در حقیقت بازنمایی آرمان‌های فردی به شمار می‌رود (قاسم‌زاده و سالارکيا، ۱۳۹۵: ۸۳). چنانچه این فاصله از حد معینی فراتر رود، کنشگر در

1. personal front
2. appearance
3. manner
4. actual social identity
5. virtual social identity

مناسبات اجتماعی خود دچار ناامنی و سلب آرامش می‌شود. بر این مبنا هویت اجتماعی افراد بیش از هر عامل دیگری از نقش‌های واگذار شده در ساختار جامعه تأثیر می‌پذیرد؛ به گونه‌ای که افراد به شکلی مداوم می‌کوشند تا تصویر آرمانی مدنظرشان را در بطن این نقش‌آفرینی‌ها تثبیت کنند (ایمان و مرادی، ۱۳۹۰: ۶۶).

ه) داغ ننگ: هرگاه شکاف میان هویت بالفعل و بالقوه توسط مخاطبان کشف شود، دستگاه تعاملی کنشگر با بحران حیاتی افشا مواجه می‌شود. گافمن این وضعیت بحرانی و آسیب‌دیدگی هویت را با مفهوم دیگری صورت‌بندی می‌کند؛ به عبارت دیگر، از جمله مفاهیم بدیع و کلیدی در منظومه فکری گافمن، انگاره داغ ننگ است. این مفهوم زمانی مطرح می‌شود که گسستی بنیادین میان هویت اجتماعی بالفعل و انتظارات آرمانی و بالقوه پدید آید؛ به گونه‌ای که کنشگر به سبب برخورداری از برخی ویژگی‌های خاص، امکان همسویی با الگوهای هنجاری مرسوم را از دست داده و جایگاه و پذیرش وی در نگاه آن بخش از جامعه که افراد عادی پنداشته می‌شوند، مخدوش می‌گردد (گافمن، ۱۳۸۶: ۱۶). گافمن داغ ننگ را به‌عنوان ویژگی یا صفتی تبیین می‌کند که ماهیتی به‌شدت بدنام‌کننده و اعتبارزدا دارد (همان: ۳۲). او این موارد را در سه مقوله کلی دسته‌بندی می‌نماید: الف) نقایص جسمانی (مانند انواع ناهنجاری‌های فیزیکی)؛ ب) کاستی‌های شخصیتی (مواردی نظیر ضعف اراده، باورهای خارج از عرف و سوابق کیفری) و ج) داغ‌های نژادی و مذهبی (ویژگی‌های منسوب به نژاد، ملیت یا گرایش‌های مذهبی خاص) (مقدمی و دری، ۱۴۰۲: ۴). کنشگر حامل داغ ننگ همواره در وضعیتی از هشیاری موقعیتی به سر می‌برد و می‌کوشد با به‌کارگیری راهبردهای گوناگون، از شکل‌گیری موقعیت‌هایی که منجر به رسوایی یا خدشه‌دار شدن اعتبار اجتماعی‌اش می‌شود، پیشگیری کند. این دست از آداب‌دانی‌های آگاهانه، در واقع نوعی تدبیر حفاظتی محسوب می‌شوند که افراد با قصد قبلی برای صیانت از وجهه خود به کار می‌بندند (گیدنز، ۱۳۷۴: ۱۰۳).

ز) نقاب^۱: برای پیشگیری از فعال‌شدن این داغ‌های ننگ روی صحنه و جلوگیری از فروپاشی مدیریت برداشت، کنشگر نیازمند ابزاری دفاعی است تا شکاف‌های هویتی خود را بپوشاند؛ این ابزار دفاعی چیزی جز نقاب نیست. به بیانی دیگر، در چهارچوب نظریه نمایشی، نقاب ابزاری راهبردی برای پوشاندن داغ‌های ننگ و تسهیل اجرای نقش‌های مورد پذیرش اجتماع است. گافمن بر این نکته تأکید می‌ورزد که کنشگران با پنهان‌سازی جنبه‌های نامطلوب یا شکست‌خورده هویت خویش به‌طور مستمر در تلاش هستند تا تصویری مطلوب و پذیرفتنی از خود به نمایش بگذارند (مقدمی و دری، ۱۴۰۲: ۴).

مهم اینک به‌کارگیری نقاب همواره امری داوطلبانه محسوب نمی‌شود. در واقع نقاب‌های اجتماعی به معنای تغییراتی در الگوهای رفتاری است که فرد هنگام حضور در عرصه‌های عمومی از خود بروز می‌دهد تا برخلاف باورها و ارزش‌های درونی‌اش، با هنجارهای مورد تأیید نظام سیاسی حاکم همسو شود (ایمان و مرادی، ۱۳۹۰: ۶۵). به بیانی دیگر این فشارهای ناشی از ساختار قدرت است که کنشگران را به اتخاذ چنین رفتارهایی وادار می‌کند و این لزوماً به معنای تمایل باطنی آن‌ها نیست (ایمان و مرادی، ۱۳۹۰: ۶۶). از این منظر چاره‌اندیشی برای مدیریت داغ ننگ، یک خصیصه عمومی در جامعه است که هرگاه هنجارهای هویتی مورد تهدید قرار می‌گیرند، بروز می‌یابد (گافمن، ۱۳۸۶: ۲۲۰).

ح) چهارچوب^۲: اما این دیالکتیک میان داغ ننگ و نقاب، هرگز در خلأ و به‌صورت تک‌افتاده رخ نمی‌دهد؛ بلکه همواره در بستری از روابط متقابل و قواعد توافق‌شده شکل می‌گیرد که گافمن آن را سازمان اجتماعی تعامل می‌نامد. گافمن مفهوم کنش متقابل نامتمرکز را برای توصیف موقعیت‌هایی به کار می‌برد که در آن، افراد حاضر در یک محیط معین، از حضور یکدیگر آگاهی متقابل دارند؛ حتی اگر وارد گفت‌وگوی مستقیم با هم نشوند (گافمن، ۱۹۵۹: ۱۴). وی بر این باور بود که جهان اجتماعی از موقعیت‌های متمایزی تشکیل شده است که هر یک از معنا و مقررات ویژه‌ای پیروی می‌کنند؛ او این موقعیت‌ها را چهارچوب نامید. در واقع وجود همین چهارچوب‌های مشترک میان افراد است که امکان برقراری روابط متقابل و درک متناسب از موقعیت را فراهم می‌سازد (ایمان و مرادی، ۱۳۹۰: ۱۱۸).

ط) گروه: درون این چهارچوب‌های تفسیری، برای آنکه نقاب‌ها نیفتند و اجراهای فردی با شکست مواجه نشوند، کنشگران

ناگزیرند ائتلاف‌های جمعی تشکیل دهند؛ چرا که حفاظت از نظم تعاملی فراتر از توان یک کنشگر واحد است. براین اساس در مدل گافمن واحد تحلیل کنش اجتماعی، گروهه است؛ به این معنا که حفظ و تداوم رفتارهای متناسب روی صحنه مستلزم نوعی همکاری جمعی است. یک گروهه می‌تواند متشکل از یک فرد (در مواجهه با مخاطبی فرضی) یا تیمی از بازیگران باشد. ریتزر در تبیین این مدل تصریح می‌کند که بازیگران و حاضران، مجموعه‌ای واحد را شکل نمی‌دهند؛ بلکه از منظر گافمن کنشگران مجری در یک گروهه و تماشاگران در گروهه‌ای مجزا دسته‌بندی می‌شوند (ریتزر، ۱۳۸۶: ۲۹۶). در بسیاری از موقعیت‌ها مخاطبان نیز در فرآیند اجرای موفقیت‌آمیز بازیگران مشارکت فعالانه دارند. براین اساس چنانچه در روند اجرا اختلالی پدید آید حاضران با نادیده گرفتن خطاها به یاری کنشگران می‌شتابند؛ چرا که آنان نیز تمایل دارند از یک اجرای بی‌نقص بهره‌مند شوند (ایمان و مرادی، ۱۳۹۰: ۶۳). این همکاری دوسویه به روشنی گویای آن است که صیانت از نظم تعاملی به‌مثابه یک قرارداد اجتماعی نانوشته میان تمامی طرفین تعامل قلمداد می‌شود.

پایداری این ائتلاف‌های گروهی و استواری کل این ساختار تعاملی، در نهایت به کانال‌های جریان اطلاعات در سیستم بستگی دارد؛ یعنی همان‌جایی که پنهان‌کاری یا افشای داده‌ها، مرز میان تعادل و فروپاشی نظم اجتماعی را تعیین می‌کند. نظریه گافمن صرفاً بر ابعاد آشکار نمایش متمرکز نیست بلکه به همان میزان بر وجوه پنهان کنش نیز تأکید می‌ورزد. به باور او عملکردهای اجتماعی تعاملاتی پیچیده هستند که نه تنها از ارائه اطلاعات بلکه از فرآیند پنهان‌سازی داده‌ها نیز شکل می‌گیرند (گافمن، ۱۹۵۹: ۳۰). این مسئله نشان‌دهنده آن است که مدیریت برداشت، فرآیندی مستمر است که حتی در غیاب پیوندهای عمیق اجتماعی نیز تداوم می‌یابد.

در اندیشه گافمن هویت فردی امری مستقل و مجزا از هویت جمعی نیست بلکه در فضای واسط میان این دو قوام می‌یابد. کنشگران جهت ارائه تصویری مطلوب و منسجم به شکلی گزینشی تنها آن بخش‌هایی از خویش را بروز می‌دهند که فاقد شائبه شکست باشد. برآیند این نمایش که در قالب تصویر عمومی نزد مخاطبان تجلی می‌یابد، هویت اجتماعی فرد را می‌سازد. از سوی دیگر، هویت فردی در بطن مناسباتی شکل می‌گیرد که میان این تصویر عمومی و برداشت شخصی فرد از خویش، تلاقی یا برخورد ایجاد می‌شود (حسینی و سالارکیا، ۱۳۹۱: ۸۶).

این فرآیند به ندرت عاری از تنش سپری می‌شود. در واقع تثبیت خود آرمانی همواره به سهولت تحقق نمی‌یابد و در بسیاری از مواقع برای کنشگر چالش‌برانگیز است؛ چرا که فرد، ناگزیر است میان تمایلات باطنی خویش و الزامات ناشی از ساختار حاکم که او را به اتخاذ رفتارهایی معین وامی‌دارد، تعادلی دشوار برقرار سازد (ایمان و مرادی، ۱۳۹۰: ۶۶). بنابراین نقطه اوج این دستگاه نظری زمانی است که نشأت اطلاعات از پشت‌صحنه، ائتلاف گروهه را متلاشی کرده و با برانداختن نقاب‌ها، داغ ننگ را آشکار می‌سازد؛ پدیده‌ای که در تحلیل نهایی به سقوط نمایشی نظم تعاملی و بحران مدیریت رسوایی می‌انجامد. گافمن با استفاده از این نظریه نشان می‌دهد که زندگی اجتماعی ترکیبی از فریب‌های ظریف، مدیریت هوشمندانه اطلاعات و همکاری‌های گروهی برای حفظ واقعیت‌های اجتماعی است. این نظریه به پژوهشگر اجازه می‌دهد تا فراتر از رفتارهای سطحی به تحلیل انگیزه‌های پنهان پشت نقاب‌های اجتماعی و فشارهای ساختاری که منجر به اجرای نقش‌های خاص می‌شود، بپردازد و منطق فروپاشی نظم تعاملی و سازوکارهای مدیریت رسوایی را صورت‌بندی کند.

خلاصه نمایشنامه

مردی (ایمانی) از قرار ملاقات پنهانی پسرش با دختری مطلع می‌شود. او به‌همراه دوست تازه‌اش (فرمانی) به‌صورت پنهانی به محل قرار می‌روند تا معج آن دو جوان را بگیرند و ادبشان کنند. قبل از آمدن دختر و پسر، مرد و دوستش از پاکی و معصومیت و تقوای نسل خود و بی‌ایمانی و ولنگاری نسل جوان حرف می‌زنند. گفت‌وگوی طولانی آنها در نهایت و در کمال تعجب به شراب‌خواری، هزل‌گویی و هرزگی کشیده می‌شود. بالاخره دو جوان از راه می‌رسند و فرمانی در کمال ناباوری می‌بیند که دختری که با آن پسر ایمانی قرار داشته، دختر اوست. با این پیش‌آمد، کشمکش و دعوای مضحکی بین آنها درمی‌گیرد.

بحث

در این نمایشنامه ما با دو کنشگر روبه‌رو هستیم که پیش از هر چیز در تلاش هستند تا نظم اخلاقی مدنظر خود را بر محیط تحمیل کنند. آن‌ها نه به‌عنوان دو فرد بلکه به‌عنوان نمادهای یک ساختار وارد صحنه می‌شوند تا روایتی از پیش‌ساخته را بازتولید کنند؛ روایتی که در آن سن و تجربه، با حقانیت، تقوا و پاکی گره خورده است.

ایمانی و فرمانی به‌محض حضور در فضای عمومی ناچار به پذیرش نقش‌هایی هستند که جامعه از آن‌ها انتظار دارد. آن‌ها در جهانی پیش‌ساخته قدم می‌گذارند که در آن پدربودن یا بزرگ‌تربودن مستلزم استفاده از نقاب‌هایی خاص است. نویسنده با هوشمندی، این دو شخصیت را در موقعیتی قرار می‌دهد که مجبورند برای حفظ مشروعیت خود، در بخشی از نمایشنامه به شکلی غلوآمیز و غیرقابل‌باور به بازآفرینی نقش انسانی زاهد و باتقوا بپردازند؛ حتی اگر این نقش با میل باطنی آن‌ها در تضاد باشد. این پارادایم نشان می‌دهد که کنش‌های این دو نفر نه از روی اراده آزاد بلکه واکنشی به محرک‌های ساختاری است. آن‌ها احساس می‌کنند که برای بقا در سلسله‌مراتب منزلت، باید تصویری قدسی ارائه دهند. اینجاست که نظریه گافمن به نقد قدرت تبدیل می‌شود؛ قدرتی که افراد را وادار می‌کند تا برای حفظ جایگاه خود، هویت واقعی‌شان را در پس اجراهای نمایشی پنهان کنند. در واقع تمام گفت‌وگوهای ابتدایی نمایشنامه درباره تقوای خود، نه یک گفت‌وگوی واقعی، بلکه یک تمرین نقش برای تثبیت جایگاه متزلزل آن‌ها در برابر نسل جوان است. در واقع این تلاش شخصیت‌ها برای حفظ وجهه و پنهان‌کاری، نه رفتارهایی برخاسته از رذایل اخلاقی فردی یا تصادفات موقعیتی، بلکه بخشی از یک الگوی ساختاری و سیستماتیک از ریاکاری اجتماعی است. در جهان نمایشی ساعدی، مدیریت برداشت به یک مکانیسم بقای اجباری تبدیل شده است. شخصیت‌ها در جامعه‌ای زیست می‌کنند که میان هنجارهای رسمی اعلام‌شده و واقعیات مادی پشت‌صحنه، شکاف عمیقی وجود دارد. در نتیجه، تفکیک میان صحنه و پشت‌صحنه در این اثر صرفاً یک ابزار تکنیکی برای پنهان‌کاری نیست بلکه نشان‌دهنده یک تصلب تعاملی است که در آن کنشگران برای بقا ناگزیر به زیست دوگانه هستند. این نظام تعاملی دوقطبی به دلیل بار هنجاری سنگینی که بر دوش نمایش ظاهری شخصیت‌ها می‌گذارد، به‌طور ذاتی ناپایدار و مستعد بحران است.

در اینجا به‌صورت مفصل بخشی از نمایشنامه بیان می‌شود تا شاهد مثالی برای این موضوع باشد تا در بخش‌های دیگر تحلیل، از ذکر نمونه‌های مشابه و تکرار شونده پرهیز شود.

«ایمانی: به جان عزیز جنابعالی، بنده تا تأهل اختیار نکرده بودم مطلقاً از این قبیل امور بی‌خبر بودم. / فرمانی: بنده هم درست مثل سرکار، گاه‌گذاری که با خانمم تنها هستیم و صحبت شب عروسی‌مان پیش می‌اد، هر دو خنده‌مان می‌گیره، خدا شاهده تا چندین و چند ماه نمی‌تونستیم به روی همدیگر نگاه کنیم. / ایمانی: می‌فرمایید نگاه؟ پشه! ما دوتا نه تنها نگاه نمی‌کردیم بلکه هر وقت می‌خواستیم دو کلام حرف بزیم پشت به همدیگر می‌کردیم و حرف می‌زدیم. / فرمانی: والله ما دو تا هنوز که هنوز، بیشتر وقت‌ها از پشت در با هم حرف می‌زنیم؛ البته نه همه حرفا رو. / ایمانی: (با خنده) متوجهم، خوب هم متوجهم. حرفای اون‌جوری رو می‌فرمایین. / فرمانی: (با شرمندگی) خب لابد خودتون هم گرفتارش هستین گاه‌گذاری! / ایمانی: (بی‌توجه به صحبت فرمانی) باور بفرمایید حالا که دیگه عمری از مون گذشته و هر دو پا به سن گذاشته‌ایم، هر وقت خانمم می‌خوان لباس عوض کنن، با شرمندگی می‌گن، ایمان جونم ممکنه لطف کنی و یه دقیقه از اتاق بری بیرون؟ و من با خنده جواب می‌دم البته عزیزم! این همه شرم و حیا را جدّاً در شما تقدیس می‌کنم. و تازه وقتی من میرم بیرون، ایشون چفت در اتاق را از پشت میندازن که مبادا مبادا... / فرمانی: (با خنده، در حالی که انگشت در هوا تکان می‌دهد) می‌فهمم! می‌فهمم! متوجهم! / ایمانی: خنده‌دارتر از این، یک بار نشده که خانمم پیش مخلصون پشت میز توالت بنشینن و مثلاً دستی به سر و صورت خود بزنن. متوجهین که؟ / فرمانی: بدتر از اینش رو بگم؛ خانم بنده هر وقت می‌رن سلمونی، اون روز اصلاً جلوی چشم بنده ظاهر نمی‌شن. / ایمانی: حالا که حرف به اینجا کشید، خدمتان عرض کنم که سال‌های سال است بنده و خانم در دو اتاق سوا می‌خوابیم، باور می‌فرمایین؟ / فرمانی: کجای کارین؟ شما در دو اتاق سوا می‌خوابین، ما در دو طبقه جدا از هم می‌خوابیم» (ساعدی، ۱۳۵۴: ۶۴-۶۶).

تراژدی و کمدی این نمایشنامه در اجبار به اجرا نهفته است؛ شخصیت‌ها در تله‌ای گرفتار شده‌اند که خود و جامعه برایشان

ساخته‌اند. آن‌ها نمی‌توانند خود واقعی باشند زیرا جامعه تنها خود نمایشی آن‌ها را به رسمیت می‌شناسد. این فشار ساختاری است که باعث می‌شود آن‌ها حتی در تنهایی نسبی‌شان (قبل از رسیدن دختر و پسر)، باز هم به اجرای نقش ادامه دهند؛ البته تا زمانی که شراب‌خواری و میل سرکوب‌شده، دیوار این پارادایم نمایشی را فرو می‌ریزد.

۱- خود، هویتی برآمده از ارزش‌های کلامی

در این نمایشنامه، خود ایمانی و فرمانی کاملاً موقعیتی و محصول کنش متقابل است. در ابتدای نمایشنامه، خود این دو شخصیت، هویتی متصلب، پرهیزگار و تأدیب‌گر است. این هویت چیزی نیست که درون آن‌ها ریشه داشته باشد بلکه از طریق انتخاب کلمات، لحن نصیحت‌گرانه و یادآوری افتخارات گذشته ساخته می‌شود. آن‌ها با کلامشان، هویتی را ابداع می‌کنند که قرار است بر نسل بعد حکم‌فرمایی کند. وقتی بر اثر مستی، گفت‌وگو به سمت هزل‌گویی متمایل می‌شود ما شاهد مرگ آن خود آرمانی و تولد و آشکارشدن یک خود بالفعل پنهانی هستیم. این تغییر نشان می‌دهد که هویت این دو نفر تا چه حد لرزان، شکننده و وابسته به شرایط محیطی است. آنچه ما به‌عنوان شخصیت از آن‌ها می‌شناسیم نه یک حقیقت درونی بلکه لباسی است که آن‌ها به اقتضای زمانه به تن کرده‌اند و با تغییر فضای گفت‌وگو آن را از تن درمی‌آورند.

در اینجا هویت اجتماعی دو نفر در گروهی نفی دیگری (نسل جوان) است. آن‌ها خود را از طریق برجسب‌زدن به جوانان (بی‌تقوایی و ولنگاری) تعریف می‌کنند. ایمانی و فرمانی با ایجاد یک دوقطبی ما (پاکان) در برابر آن‌ها (ولنگاران)، در واقع در حال ترمیم هویت از دست رفته خود هستند «فرمانی: ... وضع خودمونو می‌گم در مقابل برویچه‌ها. (می‌نشیند). والله ما هم جوان بودیم و جوانی می‌کردیم، ولی کی از این دردرسرها درست می‌کردیم آخه؟» (همان: ۶۴). اما تناقض کلام و عمل آن‌ها نشان می‌دهد که این خود، فاقد اصالت اخلاقی است و تنها یک ژست هویت‌شناختی برای فریب مخاطب و حتی فریب خودشان است. هویت در این نمایشنامه یک پروژه ناموفق است. ایمانی و فرمانی در ساختن این هویت منسجم شکست می‌خورند. لغزش‌های زبانی و گرایش به هرزگی، نشان‌دهنده نشت هویت واقعی از درزهای هویت نمایشی است. در انتهای اثر وقتی فرمانی، دخترش را در آن وضعیت می‌بیند، خود او دچار یک فروپاشی هستی‌شناختی می‌شود؛ زیرا دیگر نه می‌تواند آن پدر مقتدر باشد و نه آن عیاش بی‌خیال. او میان دو خود متضاد معلق می‌ماند.

۲- جابه‌جایی بحرانی صحنه و پشت‌صحنه

صحنه و پشت‌صحنه در این نمایشنامه به شکلی استادانه به کار گرفته شده است. محل قرار ملاقات، در ذهن ایمانی و فرمانی در ابتدا به‌عنوان روی صحنه تعریف شده است؛ جایی که آن‌ها قرار است نقش مأمور عذاب و مصلح اخلاقی را بازی کنند. آن‌ها تمام تجهیزات نمایشی خود (ژست حق‌به‌جانب) را آماده کرده‌اند تا در این فضا، نمایشی از اقتدار سستی را به اجرا بگذارند. اما نکته نبوغ‌آمیز نمایشنامه اینجاست که این دو شخصیت در حالی که منتظر سوژه‌های خود هستند، این فضای عمومی را به یک پشت‌صحنه تبدیل می‌کنند. این دو نفر در این فضا، نقاب تقوا را کنار می‌گذارند و به رفتارهایی (شراب‌خواری مفرط و هرزگی) روی می‌آورند که دقیقاً ضد آن چیزی است که قرار است روی صحنه، نمایش دهند. این تضاد مکانی، نشان‌دهنده لایه‌های پنهان زیست اجتماعی است «فرمانی: اون وقت جنابعالی انتظار دارین که بنده درحال حاضر با این کت‌وشلوار و پیرهن و کفش و کلاه بی‌تکلف باشم؟/ ایمانی: خب، بدون تکلف آدم خیلی راحت، مگه نه؟/ فرمانی: پس پیشنهاد می‌کنم هر دو بلند شیم و لخت بشیم./ ایمانی: بنده هیچ مانعی نمی‌بینم، حاضرم./ فرمانی: بسم‌الله، شروع کنیم! (هر دو بلند می‌شوند و کت‌ها را در می‌آورند...)» (همان: ۷۲). یا در جایی دیگر: «آه چقدر خوشحالم، چقدر خوشحالم که شما هم مثل بنده هستید. چه روز خوبیه خدایا! (با هم دست می‌دهند)» (همان: ۸۰).

۳- مدیریت تأثیرگذاری و سیاست پنهان‌کاری

کنشگران در این نمایشنامه، متخصصان مدیریت تأثیرگذاری هستند اما مدیریتی که به‌سوی فاجعه پیش می‌رود. ایمانی و فرمانی به‌طور آگاهانه تلاش می‌کنند تا بر یکدیگر و بر مخاطبان تأثیر بگذارند. آن‌ها با استفاده از کلمات مقدس و یادآوری نسل پاک گذشته، در حال طراحی یک برداشت مطلوب هستند. این مدیریت تأثیرگذاری، ابزاری است تا آن‌ها ضعف‌های جسمی و اخلاقی فعلی خود را پشت پرده‌ای از کمال ادعایی پنهان کنند.

آن‌ها به‌گونه‌ای حرف می‌زنند که گویی هیچ‌گاه دچار لغزش نشده‌اند. این وانمودسازی کمال، بخشی از شگرد بازیگری آن‌هاست تا فاصله کافی را با تماشاگران حفظ کنند. اما طنز تلخ ماجرا در این است که آن‌ها در میانه مدیریت تأثیرگذاری، کنترل خود را از دست می‌دهند. لغزش آن‌ها به سمت هرزگی و هزالی، نشان‌دهنده شکست انضباط نمایشی است. مدیریت تأثیرگذاری در این اثر نوعی سیاست بقا است. آن‌ها می‌دانند که اگر ولنگاری واقعی‌شان فاش شود تمام اقتدار خود را از دست خواهند داد. بنابراین، تا قبل از مستی، مدام در حال بازسازی نمای شخصی خود هستند.

مدیریت تأثیرگذاری در اینجا به یک کمدی اشتباهات تبدیل می‌شود. ایمانی و فرمانی به‌قدری در نمایش خود غرق می‌شوند که فراموش می‌کنند خودشان هم مخاطب اجرای یکدیگر هستند. آن‌ها در حالی که سعی دارند بر دیگری تأثیر بگذارند، به‌تدریج و در اثر مستی، نقاب یکدیگر را کنار می‌زنند «فرمانی: ... آره، یادم میاد بیست و خرده‌ای سالم بود که با یه دخترک موفرفری آشنا شدم؛ سگ مصب هنوزم که یاد اداواطواراش می‌افتم حالی به حالی می‌شدم. یه دقیقه آرام و قرار نداشت، می‌زد، می‌خوند، می‌رقصید...» (همان: ۹۱). در پایان، مدیریت رسوایی به جای مدیریت تأثیرگذاری می‌نشیند. آن‌ها دیگر به دنبال محبوبیت یا احترام نیستند، بلکه تنها می‌خواهند از بی‌آبرویی فرار کنند؛ فراری که غیرممکن می‌شود.

۴- دیالکتیک داغ ننگ و بحران هویت اجتماعی

در این نمایشنامه، ایمانی و فرمانی به شکلی پیش‌دستانه، تلاش می‌کنند تا داغ ننگ بی‌خردی و ولنگاری را بر پیشانی نسل جوان بزنند. این برچسب‌زنی در واقع یک سازوکار دفاعی است؛ آن‌ها با تخریب هویت اخلاقی نسل جوان، سعی در پنهان کردن داغ‌های ننگ پنهانی خود (مانند ریاکاری و تضاد درونی) دارند. گافمن این پدیده را مدیریت انحراف^۱ می‌نامد که در آن فرد داغ‌دار سعی می‌کند توجه را از نقص‌های خود منحرف کند. در اینجا ما با عیوب شخصیتی سروکار داریم که از نظر گافمن خطرناک‌ترین نوع داغ است، چرا که اراده و اخلاق فرد را زیر سوال می‌برد. دو نفر در گفت‌وگوهای خود، جوانان را دارای عیوب شخصیتی معرفی می‌کنند اما با پیشرفت روایت و لغزش به سمت شراب‌خواری و هرزه‌گویی، مشخص می‌شود که خود آن‌ها حامل داغ ننگ پنهان هستند. آن‌ها تا زمانی که رازشان فاش نشده، رسواشدنی هستند اما به مرور با افشای شخصیت واقعی‌شان، به شخصیت‌های رسواشده برای مخاطب تبدیل می‌شوند.

انتقال از وضعیت رسواشدنی به رسواشده، نقطه عطف دراماتیک نمایشنامه است. ایمانی و فرمانی با تظاهر به پاک‌نسلی، در واقع در حال مدیریت یک هویت لکه‌دار هستند. طنز اثر زمانی اوج می‌گیرد که داغی که آن‌ها برای دیگران (دختر و پسر) تدارک دیده بودند، به شکلی کنایه‌آمیز به خودشان بازمی‌گردد. در واقع، قاضیانی که برای اجرای حکم ننگ‌آلود کردن آمده بودند، خود با داغ ننگ ریاکاری از صحنه خارج می‌شوند. ایمانی و فرمانی با افراط در بیان مفاهیم اخلاقی، در واقع در حال بیش‌جبرانی هستند تا کسی به هویت واقعی آن‌ها شک نکند. اما نویسنده با قراردادن آن‌ها در موقعیت لغزش نشان می‌دهد که این عادی‌سازی ساختگی، چقدر سست است. هویت اجتماعی آن‌ها در پایان نه تنها ترمیم نمی‌شود بلکه به‌دلیل تقابل شدید میان ادعای قداست و واقعیت هرزگی، دچار یک سقوط جبران‌ناپذیر می‌شود.

۵- تحلیل واحد گروه و فروپاشی نظم تعاملی

در این نمایشنامه، ایمانی و فرمانی یک گروه را تشکیل می‌دهند. آن‌ها برای حفظ یک تعریف موقعیت مشترک (که همان حفظ اقتدار والدین و سنت است) با یکدیگر همکاری می‌کنند. در ابتدای نمایشنامه آن‌ها به‌گونه‌ای با هم تعامل دارند که گویی هر دو بر سر یک حقیقت مطلق (پاکی خود و ناپاکی جوانان) توافق دارند. این همکاری برای موفقیت اجرای آن‌ها ضروری است؛ زیرا اگر یکی از آن‌ها در حضور دیگری شک کند کل ساختمان اجرا فرو می‌ریزد «ایمانی: ... همین امروز شما می‌بینید که من چه بلایی سر طرف میارم. همین کار رو شما هم می‌تونید درباره بچه‌های خودتون عمل کنید». فرمانی: حتماً، ولی دست تنها خیلی مشکله. ایمانی: چرا دست تنها قربان؟ بنده صمیمانه عرض می‌کنم که در مورد این قبیل مسائل حاضرم همیشه و همه‌جا با جنابعالی همکاری نزدیکی داشته باشم. فرمانی: بی‌اندازه متشکر می‌شم» (همان: ۶۲). از اواسط نمایشنامه و با کناررفتن نقاب‌ها این همکاری به نحو دیگری در ساحت پشت‌صحنه نمایش داده می‌شود.

یکی از وظایف گروهه، وفاداری نمایشی است اما در پایان نمایشنامه وقتی هویت دختری که با پسر قرار داشته افشا می‌شود، وفاداری تیمی ایمانی و فرمانی به سرعت رنگ می‌بازد. گافمن توضیح می‌دهد که وقتی یک اجرا با شکست مواجه می‌شود، اعضای تیم تمایل دارند گناه را به گردن یکدیگر بیندازند تا چهره خود را نجات دهند. کشمکش مضحک پایانی، در واقع لحظه از بین رفتن گروهه است؛ جایی که آن‌ها از شریک اجرا به دشمنان یکدیگر تبدیل می‌شوند تا بار رسوایی را به تنهایی به دوش نکنند «فرمانی: (یک مرتبه با وحشت) چی؟ چی؟ دختر من؟ دختر نازنین من؟ ای بی‌شرف پدرسگ! تو دختر منو غرش می‌زنی؟ (می‌پرد و قیچی دوم را برمی‌دارد و با فریاد) حالا دیگه نوبت توست! (با فریاد) بگیر اون پسره بی‌همه‌چیزو!» (همان: ۱۰۴).

تحلیل گروهه این دو نفر نشان می‌دهد که نظم اجتماعی در این نمایشنامه چقدر به هم‌دستی فریبکارانه وابسته است. ایمانی و فرمانی با هم پیمان بسته‌اند تا واقعیت ریاکارانه خود را حفظ کنند اما چون این گروهه بر پایه دروغ متقابل بنا شده، با کوچک‌ترین لرزش (افشای هویت دختر) به یک ویرانه تبدیل می‌شود. این بخش از نمایشنامه به خوبی نشان می‌دهد که چگونه نظم تعاملی در صورت عدم همکاری اعضای گروهه به هرج‌ومرج و کمدی پوچی منتهی می‌شود.

منطق روابط میان شخصیت‌ها در این نمایشنامه بر یک تناقض ساختاری استوار است: ائتلاف برای فریب عمومی و رقابت برای حذف خصوصی. شخصیت‌ها هرچند در قالب یک گروهه تعاملی متحد می‌شوند تا راز مشترک را از ناظران خارجی پنهان کنند اما به دلیل تعارض منافع مادی و شخصی، فاقد همبستگی درونی طبیعی هستند. تنش اصلی در جهان نمایشنامه از همین‌جا نشئت می‌گیرد؛ بقای گروهه مستلزم رازداری است، اما بقای فردی هر کنشگر در گروهی باج‌گیری از دیگری یا فرافکنی رسوایی به عضوی دیگر است. این پویایی مخرب نشان می‌دهد که چگونه ساختار سنتی قدرت، با تکیه بر مفاهیم ناموس و شرف، عملاً به ابزاری برای معامله و سلطه بدل می‌شود. در واقع ساعدی نشان می‌دهد که چگونه پیوندهای سنتی و خویشاوندی تحت فشار مناسبات نوین مادی، کارکرد اخلاقی خود را از دست داده و به تعاملاتی سرد، ابزاری و پارانوئید تبدیل می‌شوند که در آن هر فرد تهدیدی بالقوه برای فاش شدن پشت‌صحنه دیگری است.

۶- مدیریت اطلاعات و لایه‌های پنهان تعامل

ایمانی و فرمانی در این نمایشنامه، درگیر یک جاسوسی متقابل اطلاعاتی هستند. آن‌ها نه تنها اطلاعات مربوط به دختر و پسر را رصد می‌کنند بلکه در ابتدای نمایشنامه به‌شدت در حال سانسور اطلاعات مربوط به تمایلات شخصی خود هستند. در اینجا هر دو نفر نقش جاسوس را بازی می‌کنند. اما نکته کلیدی در نشت اطلاعات^۱ است. هرزگی و هزل‌گویی آن‌ها، دقیقاً همان اطلاعاتی است که صادر می‌شود و مدیریت آن‌ها را مخدوش می‌کند. این نشت اطلاعاتی، اقتدار اخلاقی آن‌ها را که بر پایه بی‌اطلاعی مخاطب از سوابق آن‌ها بنا شده بود، برای مخاطب نابود می‌کند.

در این نمایشنامه ما با اسرار تاریک^۲ روبه‌رو هستیم. راز هرزگی و فساد اخلاقی این دو مدعی تقوا، یک سر تاریک است که اگر فاش شود هویت آن‌ها به‌عنوان مصلح از بین می‌رود. مدیریت این اطلاعات به قدری دشوار است که دو نفر تحت فشار این پنهان‌کاری دچار نوعی لغزش روانی می‌شوند که در زمان مستی، زوال عقل و از دست رفتن کنترل، در قالب هزل‌گویی‌های افراطی نمود می‌یابد.

پایان‌بندی اثر، یک انفجار اطلاعاتی است. در لحظه‌ای که مشخص می‌شود دختر قرار، دختر یکی از آنها است، تمام اطلاعات مدیریت‌شده قبلی بی‌ارزش می‌شوند. حالا دیگر اطلاعات نه ابزاری برای قدرت بلکه به زنجیری برای رسوایی تبدیل شده است. این بخش از نمایشنامه نشان می‌دهد که در یک ساختار ریاکارانه، مدیریت اطلاعات به جای اینکه به ثبات اجتماعی کمک کند، به باری سنگین تبدیل می‌شود که در نهایت بازیگر را زیر وزن خود له می‌کند.

۷- تعاملات نامتمرکز و تحلیل چهارچوب

در ابتدای نمایشنامه، چهارچوب حاکم، مچ‌گیری و تأدیب است. آن دو، محیط را در این چهارچوب تفسیر می‌کنند؛ هر حرکتی از سوی جوانان در این چهارچوب به‌عنوان گناه تعبیر می‌شود. اما نکته ظریف اینجاست که خودشان در حال تغییر چهارچوب

فعالیت‌های خودشان هستند. آن‌ها هرزه‌گویی خود را در چهارچوب خلوت دوستانه می‌بینند تا از عذاب وجدان بگریزند. مفهوم تعامل نامتمرکز در اینجا زمانی رخ می‌دهد که ایمانی و فرمانی به‌صورت پنهانی در محل قرار دختر و پسر هستند. آن‌ها در یک فضای فیزیکی مشترک با دو جوان حضور دارند، اما سعی می‌کنند بی‌اعتنایی مدنی را به شکل افراطی رعایت کنند تا شناسایی نشوند. اما این بی‌اعتنایی در اینجا نه برای حفظ حریم خصوصی دیگران، بلکه برای استراق سمع و دزدی اطلاعات به کار می‌رود. گافمن معتقد است تعاملات نامتمرکز زیربنای نظم شهری هستند، اما در این نمایشنامه، این نظم برای یک هدف غیراخلاقی (جاسوسی) به خدمت گرفته شده است.

در لایه‌ای دیگر شاهد شکست چهارچوب هستیم. فرمانی که تمام مدت در چهارچوب پاکی نسل خود در حال قضاوت دیگران بود، به‌محض اینکه می‌فهمد سوژه مورد قضاوت، دختر خودش است، چهارچوب معنایی‌اش فرو می‌پاشد. او ناگهان از نقش قاضی کل به نقش پدری سرافکنده پرتاب می‌شود. این جابه‌جایی سریع چهارچوب‌ها، منبع اصلی طنز و در عین حال نقد گزنده اجتماعی در این اثر است. دو شخصیت اصلی نمایشنامه تا زمانی که می‌توانند چهارچوب ما (پاکان) / آن‌ها (آلودگان) را حفظ کنند، بر اوضاع مسلط هستند. اما ورود واقعیت (دختر و پسر)، چهارچوب آن‌ها را می‌شکند و نشان می‌دهد که آنچه آن‌ها نظم اخلاقی می‌نامیدند، تنها یک چهارچوب تفسیری متکبرانه برای سرکوب دیگران و پنهان‌سازی خود بوده است.

۸- نقاب‌های اجتماعی و اجبارهای ساختاری

شخصیت‌های ایمانی و فرمانی در این نمایشنامه، نقاب پاکی و صلابت را نه به‌دلیل زیست درونی پرهیزکارانه، بلکه به‌عنوان یک ضرورت بقا در ساختار اجتماعی پیرامونشان بر چهره دارند. گافمن معتقد است که جامعه از افراد می‌خواهد تا در نقش‌های خود حل شوند؛ بنابراین آن دو، برای حفظ منزلت خود در سلسله‌مراتب قدرت خانوادگی و اجتماعی، ناچارند تظاهر به کمالی کنند که با واقعیت بیولوژیک و روانی‌شان فرسنگ‌ها فاصله دارد. این نقاب‌ها در طول نمایشنامه، نقشی دوگانه ایفا می‌کنند؛ از یک سو ابزار سرکوب نسل جوان هستند و از سوی دیگر، قفسی برای خودشان. فشاری که ساختار برای ارائه یک نمود منزّه به آن‌ها تحمیل می‌کند چنان سنگین است که به محض ایجاد یک شکاف مکانی (محل خلوت قرار)، آن‌ها به رفتارهای جبرانی (هرزگی) روی می‌آورند. گافمن این پدیده را فاصله‌گذاری از نقش می‌نامد؛ جایی که فرد با انجام رفتاری متناقض با نقش رسمی‌اش سعی می‌کند به خودش ثابت کند که فراتر از آن نقاب تحمیلی است.

نویسنده با ظرافت نشان می‌دهد که چگونه نقاب پاکی در یک محیط ساختارزده، به یک کالای تعاملی تبدیل می‌شود. ایمانی و فرمانی از این نقاب برای خرید مشروعیت استفاده می‌کنند اما چون این نقاب با خود واقعی آن‌ها پیوند طبیعی ندارد، در مواجهه با تلاطم‌های موقعیتی (مستی)، به سرعت ترک می‌خورد. به مرور نقاب‌ها دیگر نمی‌توانند بر چهره بمانند؛ نه به این دلیل که شخصیت‌ها می‌خواهند صادق باشند بلکه به این دلیل که اعتبار نمایشی آن‌ها منقضی شده است. وقتی نقاب می‌افتد، فرد با یک برهنگی تعاملی روبه‌رو می‌شود. روبه‌روی با واقعیتی که تمام عمر از آن گریخته بودند؛ اینکه آن‌ها نه قدیس هستند و نه مربی، بلکه بازیگرانی ناشی در نمایشی بزرگ‌ترند. «ایمانی: آه، جوانی عجب دنیای قشنگیه! / فرمانی: چه کیف‌ها که نمی‌کردیم. هیچ چیز عین خیالمون نبود! / ایمانی: (با تأسف) حیف که تموم شد! تموم تموم!» (همان: ۹۱).

۹- همکاری در اجرا و نقش مخاطب در نظم تعاملی

نظم اجتماعی از دیدگاه گافمن بر پایه یک توافق نانوشته میان بازیگر و مخاطب استوار است. مخاطب معمولاً با اعمال درایت تعاملی، از دیدن خطاهای بازیگر چشم‌پوشی می‌کند تا جریان زندگی روزمره مختل نشود. در نمایشنامه شاهد همکاری ایمانی و فرمانی با یکدیگر (به‌عنوان مخاطبان متقابل) هستیم. آن‌ها به دروغ‌های هم اعتبار می‌دهند. اما زمانی که ماجرای دو جوان مشخص می‌شود، این قرارداد چشم‌پوشی، نقض می‌شود.

با حضور دختر و پسر، حریم نمایشی فرمانی و ایمانی برای هم به نحوی دیگر می‌شکند. در پایان نمایشنامه آن دو به جای اینکه به هم کمک کنند تا چهره‌شان را حفظ کنند، به عامل رسوایی طرف مقابل تبدیل می‌شوند. همکاری در اجرا به یک جنگ تبدیل می‌شود. در کشمکش پایانی، ایمانی و فرمانی دیگر با هم همکاری نمی‌کنند بلکه هر کدام سعی دارد با متهم کردن و انتقام از فرزند دیگری، بخشی از اعتبار نمایشی خود را نجات دهد. این لحظه، مرگ گروه و پیروزی عریان خودخواهی‌های فردی

است که در پس شعارهای جمع‌گرایانه و اخلاقی پنهان شده بود.

۱۰- تلاقی تصویر عمومی و خود واقعی (بحران هویت آرمانی)

ایمانی و فرمانی در تلاش هستند تا یک هویت آرمانی را تثبیت کنند که در آن مرد ایرانی، نماد حکمت و پاکی است. اما این تصویر عمومی با خود واقعی که سرشار از نیازهای سرکوب‌شده و میل به لذات زمینی است، تلاقی می‌کند. این تلاقی نه یک پیوند مسالمت‌آمیز، بلکه یک تصادف هویت‌شناختی است که منجر به تولید طنز و تراژدی به صورت هم‌زمان می‌شود. این بحران زمانی عمیق‌تر می‌شود که مخاطب متوجه می‌شوند خود آرمانی آنها تنها یک پوسته خالی است. گافمن از پوچی هسته مرکزی خود در نظریه نمایشی سخن می‌گوید؛ به این معنا که پشت این همه نمایش، شاید اصلاً خودی وجود نداشته باشد. آن دو چنان در نقش مصلح غرق شده‌اند که وقتی نقاب از چهره‌شان می‌افتد، به جای رسیدن به یک خود واقعی اصیل، تنها با مجموعه‌ای از لغزش‌ها و بی‌اخلاقی‌ها روبه‌رو می‌شوند. آن‌ها در واقع قربانی نمایش مداوم خود شده‌اند.

بحران هویت در این اثر، خود را به شکل تزلزل در بیان نشان می‌دهد. لغزش‌های زبانی ایمانی و فرمانی تلاقی همان دو لایه هویتی است؛ لایه‌ای که می‌خواهد با واژگان ثقیل اخلاقی سخن بگوید و لایه‌ای که میل به هزل دارد. گافمن معتقد است که لرزش اجرا زمانی رخ می‌دهد که کنشگر نتواند میان این دو لایه تعادل برقرار کند. در این نمایشنامه، این لرزش‌ها به قدری زیاد است که هویت آرمانی آن‌ها عملاً به یک کاریکاتور تبدیل می‌شود.

از جایی به بعد در نمایشنامه، تثبیت هویت داغ‌دار را داریم. آن‌ها که می‌خواستند به عنوان قهرمانان اخلاق تثبیت شوند، برای مخاطب به عنوان نمادهای ریاکاری تثبیت می‌شوند. تصویر عمومی آن‌ها اکنون با لکه‌ای پاک‌نشده پیوند خورده است و این تلاقی، منجر به یک مرگ مدنی برای آن‌ها می‌شود؛ جایی که دیگر هیچ‌کس نمایش آن‌ها را باور نخواهد کرد.

دالالت جامعه‌شناختی کلان نمایشنامه ساعدی، فراتر از مفاهیم انتزاعی گافمن، در بازنمایی زوال گریزناپذیر نظم سنتی در جوامع در حال گذار نهفته است. انتقال از وضعیت رسواشدنی (وضعیتی که راز هنوز پنهان است) به رسواشده (زمانی که اطلاعات نشت کرده است)، استعاره‌ای از فروپاشی اقتدار اخلاقی سنتی است. در پایان نمایشنامه شکست مدیریت رسوایی، نه به دلیل ضعف فردی کنشگران در بازیگری، بلکه به علت صلیبت و غیرواقعی بودن هنجارهایی است که دیگر توان بازداري نیروهای محرک مادی و فردگرایانه را ندارند. جامعه‌شناسی ساعدی در این اثر، جامعه‌ای را به تصویر می‌کشد که در آن نقاب‌ها به پوست دوم کنشگران تبدیل شده‌اند و هنگامی که این نقاب‌ها فرو می‌افتند، هیچ نظم جایگزینی پدید نمی‌آید؛ بلکه آنچه باقی می‌ماند، فروپاشی کامل اعتماد اجتماعی است. از این رو، نمایشنامه صرفاً مصداقی برای نظریه نمایشی گافمن نیست بلکه خود یک تحلیل خلاقانه و انتقادی از بحران اخلاقی جامعه ایران در دهه‌های گذار است.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف تحلیل دراماتورژیک فروپاشی نظم تعاملی و مدیریت رسوایی در نمایشنامه ماجرای ناموس‌پرستان اثر غلامحسین ساعدی بر پایه آرای اروینگ گافمن به انجام رسید. واکاوی این اثر از منظر جامعه‌شناسی هنر و ادبیات نشان می‌دهد که متن نمایشی نه یک بازتاب منفعل از واقعیت، بلکه برساختی فعال است که تضادهای ساختاری جامعه را در قالب فرم نمایشی صورت‌بندی می‌کند. برآیند تحلیل‌ها حاکی از آن است که ساعدی در این اثر، فراتر از یک روایت‌گر صرف، در مقام یک آسیب‌شناس اجتماعی ظاهر شده و صحنه تئاتر را به میانجی‌ای برای افشای ریاکاری ساختارمند تبدیل کرده است. در پاسخ به پرسش بنیادین پژوهش، یافته‌های این مطالعه را می‌توان در چند محور کلیدی بازخوانی کرد؛ نخست آنکه در جهان نمایشی ساعدی، خویش‌شن شخصیت‌ها نه یک جوهره ثابت و اخلاقی، بلکه پدیده‌ای موقعیت‌محور و محصول فرآیندهای تعاملی است. شخصیت‌ها به مثابه اجراگرانی عمل می‌کنند که هویت آن‌ها نه درونی بلکه حاصل مدیریت دقیق بازنمودهایی است که برای جلب پذیرش اجتماعی طراحی شده‌اند. از منظر جامعه‌شناسی ادبیات، این امر نشان‌دهنده زوال سوژه اخلاقی در جامعه‌ای است که در آن نمودن بر بودن، پیشی گرفته است. شخصیت‌های اثر با توسل به ابزارهای نمایشی (همچون زبان اندرزگونه و ظواهر متشرعانه)، در پی تثبیت روایتی آرمانی از خویش هستند؛ حال آنکه تحلیل جغرافیای تعامل در متن، بر گسست عمیق میان صحنه و پشت‌صحنه مهر تأیید می‌زند. در فضای عمومی (صحنه)، اخلاق به مثابه یک تکنیک اجرایی برای کسب مشروعیت به

کار گرفته می‌شود اما به محض انتقال کنش به فضای خصوصی (پشت‌صحنه)، تمامی قواعد اخلاقی فروپاشیده و یک برهنگی تعاملی و تباری مبتنی بر منفعت آشکار می‌گردد. دوم آنکه پایداری نظم اجتماعی در این نمایشنامه، بر مدیریت اطلاعات و انسجام شکننده گروه‌های نمایشی استوار است. یافته‌ها نشان داد که شخصیت‌ها برای حفظ تعریف مشترک از موقعیت (به‌عنوان افرادی منزله)، دست به پنهان‌کاری نظام‌مند می‌زنند؛ اما نقطه عزیمت نمایشنامه و اوج هنری ساعدی در بازنمایی لحظه نشت اطلاعات نهفته است. با فروریختن دیوارهای میان صحنه و پشت‌صحنه، راهبرد شخصیت‌ها از مدیریت جلوه به مدیریت رسوایی تغییر می‌یابد. در این فرآیند، مفهوم داغ ننگ که در ابتدا توسط مدعیان سنت برای سرکوب نسل جوان به کار گرفته می‌شد، در یک چرخش کنایی به سوی خود آنان باز می‌گردد. این تغییر وضعیت از شخص رسواشدنی به رسواشده، نشان‌دهنده فروپاشی نظم تعاملی و بی‌اعتبار شدن هویت‌های ادعایی است.

باین‌حال مواجهه تحلیلی میان نمایشنامه ساعدی و نظریه گافمن، فراتر از یک انطباق ساده، مرزهای نظریه را به چالش می‌کشد و بینش جامعه‌شناختی جدیدی تولید می‌کند. گافمن در نظریه خود، تعاملات روزمره را در فضایی نسبتاً خنثی، بی‌زمان و فارغ از نزاع‌های کلان طبقاتی و تاریخی تحلیل می‌کند؛ گویی بازیگران در خلایی ساختاری و تنها برای حفظ نظم تعاملی خرد ماسک بر چهره می‌گذارند. اما نمایشنامه ساعدی نشان می‌دهد که چگونه این اجراهای نمایشی مستقیماً به سیاست کلان حفظ قدرت و منافع اقتصادی در جامعه در حال گذار ایران متصل است. در واقع ساعدی به نظریه گافمن، بُعدی مادی و تاریخی می‌بخشد؛ نقاب ناموس‌پرستی و تقوا صرفاً ابزار تعاملی حفظ وجهه در یک ملاقات ساده نیست بلکه ابزار بازتولید سلطه پیرمردان سنتی و سرکوب نسل جوان است. شکست نهایی اجرا در نمایشنامه، برخلاف الگوی گافمن که آن را ناشی از لغزش‌های اتفاقی تکنیکی یا بی‌دقتی بازیگران می‌داند، محصول بن‌بست تاریخی یک ساختار ریاکار کهنه است که دیگر ابزارهای تعاملی‌اش با واقعیت مادی جدید هم‌خوانی ندارد. بدین ترتیب، این تحلیل نشان می‌دهد که چگونه هنر ساعدی قادر است محدودیت تقلیل‌گرایانه نظریه گافمن به سطح خرد را برطرف ساخته و تعاملات روزمره را به مثابه میدان جنگ ساختارهای کلان قدرت صورت‌بندی کند.

در نهایت، تحلیل این اثر به این استنتاج منجر می‌شود که ساعدی با هوشمندی تمام، زوال یک اجرای دروغین را به تصویر کشیده است. از دریچه جامعه‌شناسی هنر، نمایشنامه ماجرای ناموس‌پرستان تبلور هنری بحران شفافیت در جامعه‌ای است که در آن، حفظ ظاهر به بهای فرسایش حقیقت تمام می‌شود. زوال نظم تعاملی در فرجام نمایشنامه، در حقیقت زوال همان نمایشی است که شخصیت‌ها با وسواس تمام کارگردانی کرده بودند. این پژوهش نشان داد که کاربرد نظریه گافمن در واکاوی آثار ساعدی، پرده از این واقعیت تلخ برمی‌دارد که چگونه در ساختارهای اجتماعی صلب، اخلاق از یک فضیلت استعلایی به یک ابزار بقا تقلیل می‌یابد. حقیقت در این اثر، نه از بطن ادعاهای کلامی، بلکه درست در لحظه شکست اجرای اجتماعی و برافتادن نقاب‌ها سر برمی‌آورد.

منابع

- الیوت، آنتونی و ترنر، برایان. (۱۳۹۰). *برداشت‌هایی در نظریه اجتماعی معاصر*. ترجمه فرهنگ ارشاد. تهران: جامعه‌شناسان.
- ایمان، محمدتقی و مرادی، گلمراد. (۱۳۹۰). «روش‌شناسی نظریه اجتماعی گافمن». *فصلنامه زن و جامعه*، ۲(۲)، ۷۷-۵۹.
- جهانگیری، مینا. (۱۴۰۴). «تحلیل نمایشنامه توازن ظریف اثر ادوارد آلبی با تکیه بر نظریه قیاس تئاتری اروینگ گافمن». *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۶(۲)، ۲۳-۷.
- حسینی، مریم و سالارکیا، مژده. (۱۳۹۱). «تحلیل رمان رؤیای تبت بر اساس استعاره نمایشی نظریه گافمن». *متن‌پژوهی ادبی*، ۵۳، ۸۱-۱۰۸.
- ریترز، جورج. (۱۳۸۲). *نظریه‌های جامعه‌شناسی در دوران معاصر*. ترجمه محسن ثلاثی. تهران: علمی.
- ساعدی، غلامحسین. (۱۳۵۴). *عاقبت قلم‌فرسایی*. تهران: آگاه.
- شاهمیری، آزاده. (۱۳۸۶). «درباره اروینگ گافمن: نمایش خود در زندگی روزمره». *روزنامه اعتماد*، مرداد ماه، صفحه ۱۱.
- علیا، مسعود و هاشمی‌نسب، مژده. (۱۳۹۸). «بیان خود از طریق انتخاب تصویر پروفایل در میان کاربران زن ایرانی در شبکه‌های اجتماعی با تکیه بر نظریه نمایشی گافمن». *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۱(۴)، ۶۲۶-۵۹۹.
- قاسم‌زاده، سیدعلی و سالارکیا، مژده. (۱۳۹۵). «بازخوانی روان‌شناختی-جامعه‌شناختی بخش پهلوانی شاهنامه برمبنای نظریه داگ ننگ گافمن». *کاوش‌نامه*، ۱۷(۳۲).
- کریم‌داداشی، الناز. (۱۴۰۳). «دراماتورژی جامعه‌شناختی آثار نمایشی اوژن یونسکو با تأکید بر نظریه نمایشی اروینگ گافمن جهت اجرا». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، مؤسسه آموزش عالی نبی‌اکرم (ص).
- گافمن، اروینگ. (۱۳۸۶). *داغ ننگ: چاره اندیشی برای هویت ضایع‌شده*. ترجمه مسعود کیان‌پور. تهران: مرکز.
- گافمن، اروینگ. (۱۳۹۳). *نمود خود در زندگی روزمره*. ترجمه مسعود کیان‌پور. چاپ چهارم. تهران: مرکز.
- گیدنز، آنتونی. (۱۳۷۴). *جامعه‌شناسی*. ترجمه منوچهر صبوری. چاپ دوم. تهران: نی.
- مقدمی، مریم و دری، نجمه. (۱۴۰۲). «بررسی شخصیت اصلی رمان روز دیگر شورا بر اساس نظریه جامعه‌شناختی استعاره نمایشی گافمن». *نشریه پژوهش‌های ادبی و اجتماعی*، ۲(۲)، ۱-۱۶.

References

- Elliot, A., & Turner, B. (2011). *Contemporary social theory* (F. Ershad, Trans.). Jame-shenasan. (In Persian).
- Ghasemzadeh, S. A., & Salarkia, M. (2016). A psychological-sociological re-reading of the heroic section of the *Shahnameh* based on Goffman's theory of stigma. *Kavoshnameh*, 17(32). (In Persian).
- Giddens, A. (1995). *Sociology* (M. Sabouri, Trans., 2nd ed.). Ney. (In Persian).
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. New York: Anchor Books.
- Goffman, E. (2007). *Stigma: Notes on the management of spoiled identity* (M. Kianpour, Trans.). (In Persian).
- Goffman, E. (2014). *The presentation of self in everyday life* (M. Kianpour, Trans., 4th ed.). Markaz. (Original work published 1956). (In Persian).
- Hosseini, M., & Salarkia, M. (2012). An analysis of the novel *Dream of Tibet* based on Goffman's dramaturgical metaphor. *Literary Text Research*, 53, 81–108. (In Persian).
- Iman, M. T., & Moradi, G. (2011). Methodology of Goffman's social theory. *Woman and Society Quarterly*, 2(2), 59–77. (In Persian).
- Jahangiri, M. (2025). Analyzing Edward Albee's play *A Delicate Balance* based on Erving Goffman's dramaturgical analogy. *Sociology of Art and Literature*, 16(2), 7–23.
- Karimdadashi, E. (2024). *Sociological dramaturgy of Eugène Ionesco's dramatic works with an emphasis on Erving Goffman's dramaturgical theory for performance* [Master's thesis, Nabi Akram Higher Education Institute]. (In Persian).
- Markaz. (Original work published 1963). (In Persian).
- Moghadami, M., & Dorri, N. (2023). Investigating the main character of the novel *Another Day of Shora* based on Goffman's sociological theory of dramaturgical metaphor. *Journal of Literary and Social Research*, 2(2), 1–16. (In Persian).
- Olya, M., & Hasheminasab, M. (2019). Self-expression through profile picture selection among Iranian female social media users based on Goffman's dramaturgical theory. *Woman in Culture and Art*, 11(4), 599–626. (In Persian).
- Ritzer, G. (2003). *Sociological theory* (M. Salasi, Trans.). Elmi. (In Persian).
- Sa'edi, G. H. (1975). *The end of scribbling* (Aghebat-e Ghalam-farsaei). Agah. (In Persian).
- Shahmiri, A. (2007, August). About Erving Goffman: Presentation of self in everyday life. *Etemad Newspaper*, 11. (In Persian).