

گسست‌های معرفتی در نمایشنامه‌های محمد یعقوبی

محمد هاشمی، دانشجوی دکترای فلسفه هنر، دانشگاه آزاد، واحد علوم و تحقیقات تهران

mh7poetica@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۱۰/۱۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۱۲/۰۴

محمد یعقوبی در تعدادی از نمایشنامه‌هایش که در این مقاله بررسی خواهد شد، تلاش دارد که با استفاده از مؤلفه‌های دراماتیک که مختص خودش است نوعی گسست معرفتی را در مجموعه‌ای از روابط انسانی و اجتماعی به نمایش بگذارد. این گسست‌های معرفتی در روابط اجتماعی حاصل گسست‌های معرفتی تاریخی نیز هستند که در تمام عناصر نمایشنامه‌های وی قابل ردیابی‌اند. به طور مثال در نمایشنامهٔ *زمستان ۶۶* گسست معرفتی تاریخی از شرایط جنگی ناشی می‌شود. شرایطی که موجب تزلزل در امکان‌های مرگ و حیات شخصیت‌ها می‌شود. اما این تزلزل تنها در نتیجهٔ تهاجمی بیرون از چارچوب خانهٔ این شخصیت‌ها نیست بلکه ناشی از تزلزلی هم هست که در روابط اجتماعی درون خانه جریان دارد. یعقوبی این گسست‌های درونی را در پیوند با گسست‌های بیرونی به اشکال مختلف به نمایش می‌گذارد. مثلاً با لرزش‌های پیاپی که بر فضای ملتهب خانه فراهم می‌آید یا با دیالوگ‌هایی که جابه‌جا قطع و دوباره تکرار می‌شوند یا با روایت‌هایی موازی که جابه‌جا به یکدیگر قطع می‌شوند.

نظریهٔ مورد استفادهٔ ما در این مقاله از میان تعریف‌هایی که میشل فوکو، تاریخ‌شناس، نشانه‌شناس و فیلسوف فرانسوی از واژه‌هایی چون صورت‌بندی دانایی یا اپیستمه، باستان‌شناسی، تبارشناسی، گفت‌مان و قدرت و مقاومت ارائه می‌دهد، سر برمی‌آورد. پرسش‌های این پژوهش این است که اولاً، چرا یعقوبی در نمایشنامه‌های مورد مطالعه به نمایش گسست‌های معرفتی در کار و بار شخصیت‌ها و جامعه و تاریخی می‌پردازد که شخصیت‌ها در آن زندگی می‌کنند؟ و ثانیاً، یعقوبی چگونه در ساخت‌مایه‌های مختلف نمایشنامه‌هایش این گسست‌های معرفتی را به نمایش درمی‌آورد؟ هدف از این پژوهش آن است که بر مبنای یک نظریهٔ شناخته‌شده به شناخت بیشتری در نسبت درام، تاریخ، جامعه و سیاست دست یابیم. بر این مبنا نمایشنامه‌هایی از یعقوبی که در این مقاله مورد تأمل قرار می‌گیرند عبارت‌اند از: *خشکسالی و دروغ*، *تنها راه ممکن*، *یک دقیقه سکوت*، و *زمستان ۶۶*.

واژگان کلیدی

محمد یعقوبی، میشل فوکو، گسست معرفتی، خشکسالی و دروغ، تنها یک، زمستان ۶۶.

۱. مقدمه

میشل فوکو، نظریه‌پرداز فرانسوی، در خلال بررسی‌های ویژه تاریخی که بر دوره‌های مختلف و در زمینه‌هایی ویژه همچون دیوانگی، پزشکی، زندان و علوم انسانی انجام داده است، متوجه شده که بر هر دوره تاریخی انگاره‌های دانایی مختلفی حکم فرماست. این انگاره‌های دانایی مختلف ناشی از گفتمان‌هایی است که در هر دوره تاریخی شکل می‌گیرد و اشکالی از قدرت و مقاومت را در هر دوره پدید می‌آورد. به نظر فوکو، نه سیر تاریخ، خطی و به سوی غایتی کامل و پیوسته است و نه قدرت در هر دوره شکلی دارد که در آن گروهی همواره سلطه‌گر و گروهی دیگر همواره سلطه‌پذیر باشند، بلکه قدرت و مقاومت به صورت شبکه‌ای در ساختارهای اجتماعی قابل ردیابی است. همچنین، علاوه بر اینکه درون هر دوره تاریخی می‌توان گسست‌های معرفتی را مشاهده کرد، هر دو دوره تاریخی نیز در نتیجه گسست معرفتی دیگری به یکدیگر می‌پیوندند. فوکو به دو روش تبارشناسانه و دیرینه‌شناسانه تلاش می‌کند این دوره‌های تاریخی را با تکیه بر دیدگاه‌های پیش گفته مورد تأمل قرار دهد.

نمایشنامه‌های محمد یعقوبی از این نظر که تلاش می‌کند هم در وجه فرم و هم در وجه محتوا روایت‌گر جلوه‌هایی از گسست باشند، امکان تحلیل از منظر دیدگاه‌های میشل فوکو را در اختیار ما قرار می‌دهند. این نمایشنامه‌ها در عین اینکه روایت‌گر گسست‌های معرفتی در وجه خاص، و در روابط میان شخصیت‌ها هستند، گسست‌هایی از نوع عام‌تر

را نمایان می‌سازند. بدین معنی که این نمایشنامه‌ها ممکن است ابتدا روایت‌گر گسست در سطح روابط خانوادگی میان شخصیت‌ها باشند اما سپس این گسست‌ها تعمیم می‌یابند و وجه‌های عام‌تری از گسست‌های تاریخی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی را خاطرنشان می‌شوند که با پدیده‌هایی گسست‌زا چون انقلاب و جنگ پیوند برقرار می‌کنند. یعقوبی از طریق شیوه‌های مختلفی چون روایت غیرخطی یا تغییر زاویه دید روایت تلاش می‌کند رویدادهای نمایشنامه‌هایش را از وجوه مختلف به نظاره بنشیند. از این طریق، وی تلاش می‌کند به وجوه نااندیشیده‌ای از این گسست‌ها بیندیشد و دوباره بیندیشد. هر چند این بازاندیشی و یادآوری‌های مدام مانع از اتفاق گسست، که ناشی از گفتمان‌های متعارضی است که مدام نسبت به یکدیگر در جایگاه‌های قدرت و مقاومت قرار می‌گیرند، نمی‌شود.

مقاله حاضر درصدد آن است که با اتکا به دیدگاه‌های مذکور از میشل فوکو نشان دهد که چرا چنین گسست‌هایی در جهان نمایشنامه‌های یعقوبی وجود دارند و یعقوبی چگونه این گسست‌ها را در نمایشنامه‌هایش باز می‌تاباند. چهار نمایشنامه در این پژوهش مورد توجه قرار گرفته که عبارت‌اند از: *زمستان ۶۶*، *خشکسالی و دروغ*، *تنها راه ممکن و یک دقیقه سکوت*. هدف از این مقاله آن است که نشان داده شود با استفاده از یک شیوه تحلیل میان‌رشته‌ای، از طریق ادبیات نمایشی یک دوره می‌توان به فهمی متفاوت نسبت به شرایط سیاسی، اجتماعی، تاریخی و فرهنگی آن دوره دست یافت.

برای این منظور ابتدا در بخش مبانی نظری مقاله، برخی از مهم‌ترین اصطلاحات عمومی فوکویی را همچون قدرت و مقاومت، گفتمان، صورت‌بندی دانایی، دیرینه‌شناسی، و تبارشناسی شرح خواهیم داد که از درون شرح این اصطلاحات، و همچنین از درون مبحث اندیشیدن به نااندیشیده‌ها، شرح مفهوم گسست معرفتی نیز سر برمی‌آورد. همچنین به شرح کوتاه بخشی از شیوه‌های دیرینه‌شناسانه و تبارشناسانه فوکویی خواهیم پرداخت که در تحلیل نمایشنامه‌های یعقوبی از آنها سود خواهیم جست. سپس به بحثی در رویکرد زبان‌شناسانه در نمایشنامه‌نویسی، با عنوان «ضربان گفت‌وگویی» خواهیم پرداخت و در نهایت، تحلیل گسست‌های معرفتی از دیدگاه فوکویی را با مطالعه عمده ضربان‌های گفت‌وگویی در آثار محمد یعقوبی انجام خواهیم داد.

۲. مبانی نظری

در این بخش از مقاله به شرح بخش‌هایی از مبانی دیدگاه‌های میشل فوکو خواهیم پرداخت

که اساس تحلیل ما از نمایشنامه‌های محمد یعقوبی قرار خواهد گرفت. همچنین در رویکردی زبان‌بنیاد به نمایشنامه‌نویسی، به شرح ضربان گفت‌وگویی خواهیم پرداخت که عمده تحلیل‌هایمان از نمایشنامه‌های یعقوبی را به یاری این رویکرد انجام خواهیم داد.

۱-۲. قدرت^۱

میشل فوکو در وضع این اصطلاح، وامدار نیچه، و به‌خصوص کتاب *تبارشناسی/اخلاق اوست*. فوکو معتقد است در هر دوره تاریخی نهادهای اجتماعی و سیاسی با پشتوانه قدرتی که دارند، می‌توانند دانشی را برای مجموعه رفتارهای انسانی افراد تحت قدرت خود پدید آورند:

«به‌طور مشخص‌تر، اعمال قدرت کنش سازمان دادن به حوزه کنش ممکن دیگران به واسطه به‌کارگیری یک یا چند رمزگان^(۱) یا نظم نهادی حاکم است؛ و این رمزگان‌ها یا نظم‌ها می‌توانند آموزشی، مذهبی، پزشکی یا سیاسی باشند» (مکاریک^۲، ۱۳۸۸: ۲۲۸).

البته این رابطه میان دانش و قدرت، رابطه‌ای پیچیده و پر از تناقض و ناهمگنی‌ها و گسست و پیوست‌هاست و بنابراین، نمی‌توان بدون توجه به شرایط تاریخی هر دوره‌ای تعریفی عام از آن ارائه داد:

فوکو نمی‌خواهد دانش را به عنوان بنیادی فرضی در درون قدرت فرو بکاهد و یا قدرت را به عنوان استراتژی همواره منسجمی تصویر کند. وی می‌کوشد تا خصوصیت و مادیت روابط متقابل آنها را نشان دهد. آنها دارای همبستگی هستند نه رابطه علت و معلولی و این رابطه همبستگی می‌باید در شکل خاص تاریخی خودش تعریف و تعیین گردد (دریوس^۳ و رابینو^۴، ۱۳۸۹: ۳۳۵).

1. power

2. Irena Rima Makaryk

3. Hubert Dreyfus

4. Paul Rabinow

فوکو برخلاف تحلیل‌های عمدتاً با ریشه‌های مارکسیستی که ماهیت قدرت را تنها در «بازداشتن انسان‌ها در به سامان رساندن آرزوهایشان و محدود کردن آزادی انسان‌ها» (میلز، ۱۳۸۸: ۳۰)، می‌داند، با این فرضیه سرکوب^۵ مخالف و معتقد است قدرت به همان میزان که میتواند سرکوب‌گر باشد، مولد نیز هست و همچنین، قدرت، به شکلی شبکه‌وار در سرتاسر روابط اجتماعی پخش شده است:

اگر قدرت دیگر نه صرفاً به مثابه یک نیروی منفی و سرکوب‌گر بلکه شرط تولید هر گفتاری^۶ تلقی می‌شود، و اگر قدرت را چیزی متناقض^۸ نه یکپارچه، می‌دانیم، [یعنی] چیزی که به صورتی نامتقارن پخش شده است، پس همه پاره‌گفتارها به طور بالقوه، پخش و پراکنده خواهد بود، و به لحاظ صوری در معرض کاربردهای متضاد (فراو به نقل از میلز، ۱۳۸۸: ۳۰).

پس، از نظر فوکو رابطه‌ای مهم میان قدرت و حقیقتی که توسط سامان‌ها و نهادهای مختلف اجتماعی و سیاسی ساخته می‌شود، وجود دارد. همچنین، به نظر وی: «آن‌جا که قدرت هست، مقاومتی هم در کار است» (به نقل از میلز، ۱۳۸۹: ۸۰). موضوع تعاملات میان قدرت و مقاومت نیز نقش مهمی در شبکه اجتماعی دانش/ قدرت که فوکو در نظر دارد، ایفا می‌کند. این موجب می‌شود که دیگر رابطه بین سوژه/اثره اعمال قدرت از نوع خدایگان-بنده

5. Sara mills
6. repressive hypothesis
7. speech
8. polar

هگلی نباشد، بلکه رابطه بین سوژه‌ای باشد که قدرت اعمال می‌کند و اثرهای که در برابر این قدرت مقاومت می‌کند (۲). از این دیدگاه، مقاومت نیز خود می‌تواند نوعی اعمال قدرت قلمداد شود که مرزهای میان سوژه/اثره را در این رابطه مخدوش می‌کند و این مقاومت نیز همواره وجود دارد، زیرا از نظر فوکو: «هرجا مقاومتی در کار نباشد، عملاً رابطه قدرت هم در کار نیست» (همان).

۲-۲. گفتمان^۹

از نظر فوکو، گفتمان یک پدیده اساساً تاریخی است و همان میزان گسست‌هایی در تعریف و تبیین نادقیقش وجود دارد، که در تعریف تاریخ هست. گفتمان‌ها از مجموعه‌ای از عناصر سازنده یا واحدهای سازمانی با نام گزاره تشکیل یافته‌اند و: «گفتمان مجموعه‌ای قانونمند از گزاره‌هایی است که به شیوه‌های پیش‌بینی‌پذیر با دیگر گزاره‌ها درمی‌آمیزند. گفتمان را مجموعه‌ای از قوانین هدایت می‌کند که انتشار و رواج گفته‌ها و گزاره‌های خاصی را سبب می‌شود» (همان: ۹۱) (۳). فوکو، بر مبنای نگرش تاریخ‌بنیادی که به همه چیز دارد، برای گفتمان نیز تعریفی معین ارائه نمی‌کند و به جای آن از کنش‌های گفتمانی سخن می‌گوید که ویژگی‌های بنیادین تاریخی دارند:

کنش‌های گفتمانی بر نوعی نظم گزاره‌ای استوارند که یک موضوع را تعریف می‌کنند- خواه این موضوع جنسیت باشد خواه دیوانگی، خواه جنایت باشد خواه

9. discourse

اقتصاد (۴) - و مجموعه‌ای از مفاهیم را فراهم می‌آورند که می‌توان آنها را برای تجزیه و تحلیل موضوع، برای محدود کردن آنچه می‌توان و آنچه نمی‌توان درباره آن گفت، و برای مشخص کردن کسی که می‌تواند آن را بگوید، به کار گرفت. اما نظمی را که یک کنش گفتمانی به وجود می‌آورد نباید با نوعی انسجام منطقی یا نظام‌مند اشتباه گرفت. این نظم، نظم یک رخداد تاریخی است، نه تحقق یک نظام از پیش موجود. تجزیه و تحلیل گفتمان تحقیقی است در باب موقعیت‌های تاریخی‌ای که امکان ظهور آن گفتمان را فراهم آورده‌اند، اما تداوم آن را ضمانت نمی‌کنند (مکاریک، ۱۳۸۸: ۲۵۸).

۳-۲. صورت‌بندی دانایی^{۱۰} و دیرینه‌شناسی^{۱۱}

صورت‌بندی دانایی، از منظر میشل فوکو، با پشتوانه کنش‌های گفتمانی که بر دوره‌های تاریخی حاکم است، امکان آن را فراهم می‌آورد که با مطالعه هر دوره تاریخی به معرفت تاریخی‌ای که بر آن دوره حاکم بوده است، دست یابیم: «منظور ما از نظام دانایی [صورت‌بندی دانش]... کل روابطی است که در یک عصر خاص، وحدت‌بخش کردارهای گفتمانی‌ای هستند که اشکال معرفت‌شناسانه، علم و احتمالاً نظام‌های صوری را پدید می‌آورند» (فوکو به نقل از دریفوس و رابینو، ۱۳۸۹: ۸۳).

اما این به مفهوم چیزی یک‌دست، منسجم و ایستا نیست، آن‌چنان که مفهوم ایستای روح تاریخ (۵) هگلی خواهان آن

است. بلکه صورت‌بندی دانایی بیشتر، به مجموعه‌ای پویا، ناشی از تعامل مداوم حوزه‌های مختلف معرفتی نظر دارد:

فوکو می‌کوشد تا تاریخ یا باستان‌شناسی‌ای از علوم انسانی به دست دهد که از خلق وحدت مطلق سنتی یک سوژه، یک روح یا یک دوران دوری می‌جوید. بنابراین تاریخ‌دانشی که این چنین درباره آن نظریه‌پردازی شده باشد، همچون کلیتی پویا و همواره متغیر بازنمایی می‌شود. فوکو معتقد است که کلیت نایکپارچه و بی‌مرکز (۶) روابط میان علوم انسانی را می‌توان از طریق گفتمان‌های آن نشان داد. تحلیل طیفی از حوزه‌ها در یک لحظه تاریخی معین، مبین مجموعه‌ای از فعالیت‌های گفتمانی است که در تمام این حوزه‌ها مشترک‌اند. تحلیل هر اپیستمه [صورت‌بندی دانایی] مجموعه‌ای از حدود و قیود را نشان می‌دهد که بر طیف گفتمان‌ها در علوم انسانی، و با بسط آن، بر سایر فعالیت‌های دانشی تحمیل شده‌اند (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۶).

بنابراین در مورد کاری که دیرینه‌شناسی یا باستان‌شناسی انجام می‌دهد می‌توان گفت که کار دیرینه‌شناسی آن است که سامان و انگاره دانایی هر روزگار را در سایه اسناد و مدارک مربوط به همان دوران مطالعه کند. دیرینه‌شناسی دانش به اصل عدم تداوم تکیه می‌کند و در پی آن است که دوره‌های مستقل و متمایز را در تاریخ بشناسد و عناصر همسوی یک نظام زبانی - معرفتی را گرد آورد و قواعد حاکم بر آنها را معین کند (ضیمران، ۱۳۸۹: ۴۸).

10. episteme
11. archeology

۲-۴. تبارشناسی^{۱۲}

به نظر فوکو تبارشناسی درست در مقابل روش تاریخ سنتی قرار دارد؛ هدف آن ضبط و ثبت خصلت یکتا و بی نظیر وقایع خارج از هر گونه غایت یکدست و یکنواخت است. از دیدگاه تبارشناس هیچ گونه ماهیات ثابت، قوانین بنیادین و یا غایات متافیزیکی در کار نیست. تبارشناسی در پی یافتن گسست^{۱۳}ها در حوزه‌هایی است که دیگران در آنها چیزی جز روند تکامل مستمر^{۱۴} نیافته‌اند. تبارشناسی در جایی که دیگران پیشرفت و ترقی و جدیت می‌یابند، چیزی جز بازیچه و تکرار نمی‌یابد و تاریخ گذشته بشریت را ثبت و ضبط می‌کند تا ماهیت پرهیبت پیشرفت و ترقی را برملا کند. تبارشناسی از جست‌وجو در اعماق می‌پرهیزد و در عوض به سطح وقایع، جزئیات کوچک، جابه‌جایی‌های جزئی و خطوط ظریف می‌پردازد. تبارشناسی به عمق فکر اندیشمندان بزرگی که دست‌پرورده و مورد احترام سنت فرهنگی انسان هستند بی‌اعتناست. درحالی‌که تعبیرگر باید همچون کاوشگری به عمق اشیا فرو رود، لحظه تعبیر [تبارشناسی] همچون نگاهی کلی و اجمالی از بالا و بالاتر است و اجازه می‌دهد تا عمق که به صورتی هرچه عمیق‌تر مشاهده می‌شود، در پیش چشمان او [تبارشناس] قرار گیرد؛ عمق همچون رمز و رازی مطلقاً سطحی بازنموده می‌شود (فوکو به نقل از دریفوس و رابینو، ۲۰۶).

12. genealogy
13. discontinuity
14. continuous development

۲-۵. نااندیشیده‌ها^{۱۵} در اندیشه فوکو

فوکو (به نقل از دریفوس و رابینو) معتقد است: «انسان نتوانسته است خود را به عنوان شکل مشخصی در نظام دانایی توصیف کند بدون آنکه اندیشه در عین حال هم در درون خودش و هم خارج از خودش، هم در مرزهای خود و هم در درون تار و پود خودش عنصری از تاریکی کشف کند، غلظتی به ظاهر بی‌حرکت که خود در آن مستقر و محاط است، حوزه نااندیشیده‌ای که اندیشنده خود کاملاً حاوی آن است لیکن با این حال در درون آن گرفتار مانده است» (۱۳۸۹: ۱۰۵).

از نظر فوکو هستی انسان و تفکر او درباره آن هستی، مثل تلقی انسان از حضور خود در جهان به عنوان شرط امکان آن حضور، با مشکلات یکسانی مواجه می‌شوند. به علاوه رابطه میان هستی انسان و تفکر او خود منبع معماهای فزاینده‌ای است و بدتر از آن اینکه منصف ظهور فلج اخلاقی اجتناب‌ناپذیری است. همین که انسان خود را درگیر در جهان و به همان دلیل مسلط و حاکم بر آن می‌بیند، وارد رابطه غریبی با درگیری‌ها و اشتغالات خودش می‌شود. کاربرد زبانی که انسان بر آن تسلط ندارد، حضور او در ارگانسم زنده‌ای که وی نمی‌تواند با اندیشه خود به درون آن کاملاً رسوخ کند و امیالی که کاملاً در تحت نظارت انسان نیست، همگی می‌باید به عنوان مبنای توانایی او در اندیشیدن و عمل کردن تلقی شوند. اگر انسان بخواهد

15. unthought

که برای خودش قابل فهم باشد، این حوزه نااندیشیده می‌باید سرانجام در دسترس اندیشه او و تحت سلطه عمل او باشد، اما تا آنجا که این حوزه نااندیشیده در ابهام و تیرگی خود، عین شرط امکان اندیشه و عمل است، هرگز نمی‌تواند در درون من اندیشنده^{۱۶} جذب شود. بدین سان «من اندیشنده مدرن... بیش از آنکه حقیقتی آشکار باشد، وظیفه پایان‌ناپذیری است که مدام از سر گرفته می‌شود» (دریفوس و رایینو، ۱۳۸۹: ۱۰۵ و ۱۰۶).

۲-۶. روش‌های فوکو در دیرینه‌شناسی و تبارشناسی

دانش

فوکو روش‌ها و ترفندهای اصلی خویش را در دیرینه‌شناسی و تبارشناسی دانش، ذیل چهار اصل برمی‌شمرد و مدعی است که این چهار اصل در کلیه تحقیقات او نقش کلیدی داشته است. این اصول عبارت‌اند از واژگونی^{۱۷}، گسست و انقطاع^{۱۸}، ویژگی^{۱۹} و برون‌بودگی^{۲۰}.

به تعریف فوکو واژگونی عبارت است از آنچه انسان ممکن است در فرض مفهوم مخالف در ذهن خود احیا کند. بدین معنا که وقتی سنت یا مکتبی تفسیر خاصی از رویدادی تاریخی عرضه می‌دارد، می‌توان با طرح تفسیر و تعبیر مقابل آن زمینه اندیشه تازه‌ای را در آن خصوص مهیا

16. cogito
17. reversality
18. discontinuity
19. specifity
20. exteriority

کرد. به عبارت دیگر، وقتی پدیده‌ای از زاویه خاصی مورد توجه قرار می‌گیرد، می‌توان زاویه و افق دیگر را نیز مطرح کرد. اصل واژگونی در پی آن است که سبک گفتمان حاکم بر نگاه تاریخی یا فلسفی را کالبدشکافی و در واقع ساحت نااندیشیده آن را بررسی کند. در روش گسست، تبارشناسی می‌کوشد گسست‌ها و ناپیوستگی‌هایی را که در روندهای تاریخی-اجتماعی مورد غفلت قرار گرفته کشف کند. ویژگی یا دگربودگی بر این اصل استوار است که سامان و انگاره دانایی و زبانی هر عصر ویژگی‌های خاص خود را دارد. و برون‌بودگی توجه تبارشناس را به کار در سطح معطوف می‌دارد. تبارشناس سوئه درونی پدیده‌ها را رها می‌کند و به رمز و راز موجود در بیرون پدیده‌ها می‌پردازد و عمیق‌ترین مسائل و امور را حقیقتاً سطحی می‌یابد. به عقیده فوکو کسی که خود را به لایه‌های عمیق مسائل و پدیده‌ها مشغول می‌دارد ناگزیر از حقایق و رویدادهای ملموس اطراف خویش غافل می‌ماند (ضمیران، ۱۳۸۹: ۳۸-۵۸).

۲-۷. ضربان گفت‌وگویی در نمایشنامه‌نویسی

فرض مقدماتی در بحث ضربان گفت‌وگویی در نمایشنامه‌نویسی این است که نمایشنامه فی نفسه یک نظام گفت‌وگویی است. در نمایشنامه‌نویسی مؤلفه اصلی بر هم‌نشینی ضربان‌ها بنا می‌شود. تصور نمایشنامه‌نویس از متن همچون ساز و کار تعاملی است که در آن هر ضربان در «گفت‌وگو» با ضربان‌های دیگر است.

در نمایشنامه، ضربان‌ها کوچک‌ترین واحدهای قابل تشخیص زبان، کنش، یا اندیشه را می‌سازند. آنها معرف عنصر سازندهٔ بنیادین متن نمایشنامه هستند. در نمایشنامه‌نویسی سنتی، ضربان‌ها عموماً به نحوی به یکدیگر وصل می‌شوند تا نوعی وحدت کلی را، از حیث معنا و منظور، در نمایشنامه ایجاد کنند. پیوند علی ضربان‌ها باعث پیشرفت پیوسته و منسجم کنش می‌شود، پیشرفتی که معیاری برای درام‌پردازی خوب تلقی می‌شود. از این منظر، ضربان وسیله‌ای بنیادی برای هدفی بزرگ‌تر است - که همانا نمایشنامهٔ تمام‌شده باشد. این تنزل مقام ضربان، قابلیت و توان بالقوهٔ آن در لحظهٔ وقوع را در ذیل نقش آن در کلیت و وحدت نمایشنامه قرار می‌دهد.

در مقابل، در نمایشنامه‌نویسی جدید به ضربان اهمیت درخور آن داده شده است؛ سمت و سوی نمایشنامه لحظه به لحظه وجود دارد یا لحظه به لحظه کشف می‌شود. این چنین، ضربان بدل به محل خلاقیت و نوآوری شده، سمت و سوی شخصیت یا نمایشنامه را عوض می‌کند و با این کار، در تعارض با امور مورد انتظار یا مرسوم و قراردادی قرار می‌گیرد. در اینجا دیگر وسایل و اهداف تمایزاتی سلسله مراتبی را شکل نمی‌دهند، چراکه هم‌نشینی جای پیشرفت خطی را به عنوان طرح ساختاری غالب می‌گیرد. معنای پویای نمایش در محل تعاطی یا تلاقی ضربان‌ها واقع می‌شود.

ضربان‌ها امکان بروز گسست و بروز تغییرات آنی در معنا و منظور، هدف و روایت را فراهم می‌آورند. برای نوشتن

نمایشنامهٔ چندصدایی نمایشنامه‌نویس باید پذیرای قابلیت ضربان در ایجاد تغییر در زبان یا کنش باشد. اقدام فوق علیه تک‌گویی گری مستلزم آن است که نویسنده کارکرد نویسندگان را با این «صدای دوم» تقسیم کند. گسترش کارکرد ضربان هم‌زمان عدم قطعیت بیشتری را در کار نگارش نمایشنامه وارد می‌کند. در اینجا نمایشنامه‌نویس رابطهٔ گفت‌وگویی خود را با متن فعلیت می‌بخشد آن هم نه با واکنش کل نگرانه^{۲۱} (سیناپتیک، با دیدی از کل) بلکه با کنش پیشدستانهٔ سیناپسی (همچون یک سیناپس). در حالت دوم، نمایشنامه‌نویس، گشوده بر صدای «دوم»، قادر به جدایی از عرف‌گرایی درام‌پردازانه و آزاد کردن تمام و کمال انرژی بالقوهٔ متن می‌شود (کاستیانو^{۲۲}، ۱۳۸۷: ۱۵۲ و ۱۵۳).

می‌توان تشخیص داد که آنچه کاستیانو تحت عنوان ضربان در نمایشنامه‌نویسی جدید تعریف کرده، با تعریف‌های فوکویی قابل بررسی در این قبیل نمایشنامه‌ها و از جمله نمایشنامه‌های محمد یعقوبی است. با این تفاوت که روش‌های بررسی چون گسست، واژگونی، برون‌بودگی و اندیشیدن نااندیشیده‌ها هنگام بررسی نمایشنامه‌های مذکور در ارتباط با نمایشنامه و شرایط سیاسی، اجتماعی مد نظر نمایشنامه نیز رقم می‌خورد. ملاحظه می‌شود که در همهٔ این موارد، دیرینه‌شناسی و تبارشناسی از منظر فوکو برای تحلیل نمایشنامه‌ها بسیار به کار می‌آید.

21. synoptically

22. paul Castagno

ضربان سنتی	ضربان در نمایشنامه نویسی جدید
۱. زبان (کلام) به مثابه بخشی از سیستم	۱. زبان (کلام) به مثابه ریشه آزاد
۲. زبان به سمت وحدت و یکپارچگی متمایل است	۲. زبان در کار از هم گسستن یا نوآوری است
۳. زبان به مثابه معنا	۳. زبان به مثابه نشانه یا صدا
۴. نحو مرسوم و قراردادی	۴. نحو نامرسوم و غیرقراردادی
۵. ژست به زبان وابسته است	۵. ژست مستقل است
۶. کل نگر (سیناپتیک): دیدی از کل ارائه می کند	۶. سیناپسی: جزئی، آنی

۳. مطالعه گسست های معرفتی در نمایشنامه های محمد یعقوبی

در این بخش با تکیه بر آنچه در بخش مبانی نظری ارائه دادیم، تلاش می کنیم چهار نمایشنامه از محمد یعقوبی را بررسی کنیم. این نمایشنامه ها عبارت اند از زمستان ۶۶، خشکسالی و دروغ و دو نمایشنامه یک دقیقه سکوت و تنها راه ممکن که در کتابی با عنوان تنها یک جا داده شده اند. به این دلیل این نمایشنامه ها از میان آثار نمایشی یعقوبی انتخاب شده اند که به گمان ما به میزان زیادی موضوع گسست معرفتی را بازنمایی می کنند و از این منظر نمونه های مطالعاتی شاخصی محسوب می شوند.

۱-۳. نمایشنامه زمستان ۶۶

نمایشنامه زمستان ۶۶ درباره خانواده ای است که به خانه جدید اجاره ای خود وارد شده اند و این روز مصادف است با اولین روز موشک باران تهران در سال ۶۶. اما

روایت نمایشنامه مدام به گفت و گوی یک زن و شوهر قطع می شود که فقط صدایشان را می شنویم. زن در حال خواندن نمایشنامه ای از شوهرش است و نمایشنامه شوهر، داستان خانواده مذکور را در زمستان ۶۶ روایت می کند. در داستان نمایشنامه ای که زن می خواند، چهار شخصیت وجود دارند. مادر، ناهید که دختر بزرگ خانواده است، برادرش مهیار که با ناهید دعواش می شود و در این شب موشک باران به خیابان می رود و باعث نگرانی های پیاپی مادر ناهید و مهیار می شود، و بابک که همسر ناهید است و به تازگی با ناهید قهر کرده و از خانه رفته اما در شب موشک باران به خانه باز می گردد.

یعقوبی درباره این نمایشنامه که در سال ۱۳۷۵ نوشته و تا سال ۱۳۹۰ سه بار بازنویسی اش کرده، نوشته است: «احساس ناامنی و ترس های زمستان ۶۶ می دانه همیشه تا زنده ام با من است. آن احساس ناامنی و ناتوانی، آن روزهای انتظار مرگ و شرم از شادی زنده ماندن چون می دانستی دیگران مرده اند. من زنده ماندم پس باید

درباره‌اش می‌نوشتیم» (۱۳۹۰: ۹۹). این دغدغه یعقوبی تبدیل به یکی از روش‌ها برای اعمال ضربان گفت‌وگویی در طول نمایشنامه می‌شود. پل کاستیانو به این روش، ترجیع‌بندپردازی^{۲۳} نام نهاده است: «ترجیع‌بندپردازی هنگامی اتفاق می‌افتد که یک شخصیت عبارت یا سطری از دیالوگ را بردارد و سپس به آن شاخ و برگ دهد، عبارت‌پردازی مجدد کند، یا اصلاح نماید» (همان: ۱۵۶). بار اول در نمایشنامه که مادر خوشحال می‌شود که بمب جایی خورده که آشنایان خودش در آن نبوده‌اند و می‌گوید «خدایا شکر!»، روند روایت نمایشنامه به صدای زن نمایشنامه‌نویس قطع می‌شود:

ص زن: خدایا شکر؟ یعنی چی خدایا شکر؟
ص مرد: هر بار جایی موشک می‌خورد بابام می‌گفت خدایا شکر. من از این حرف بابام احساس شرم می‌کردم ولی ته دلم هر بار خوشحال می‌شدم روی سر مانیتفاد.

ص زن: ولی خدایا شکر این مفهوم رو نمی‌رسونه.
ص مرد: کنار دیالوگ بنویس اضافه شود (یعقوبی، ۱۳۹۰: ۲۴ و ۲۵).

از اینجا صدای مرد درباره‌ همان شرمی می‌گوید که از خوشحالی از زنده ماندنش دارد، درحالی که دیگرانی مرده‌اند. به خصوص وقتی از خودش می‌گوید که یک شب موقع حمام صدای انفجار شنیده و خوشحال شده از اینکه جسد لخت و عورش زیر آوار انفجار نرفته است

23. riffing

و زن از موشکی می‌گوید که به یک حمام زنانه خورده بوده است و موجب شوخی و تفریح مردم در فردای آن روز شده است و اینکه تا دو روز جسد‌ها همان‌جا بوده چون زنی در نیروهای امداد نبوده و بنابراین کسی نبوده تا آن جسد‌ها را از زیر آوار بیرون بیاورد.

این عبارت که تبدیل به نوعی نشانگر^{۲۴} در نمایشنامه زمستان ۶۶ شده، همواره نوعی تقطیع را در متن ایجاد می‌کند تا به امری نااندیشیده بیندیشد. این امر، از راه تبارشناسی جمله‌ای صورت می‌گیرد (خدا رو شکر) که به صورت‌بندی دانایی و گفتمان ویژه‌ای ارجاع می‌دهد. گفتمانی که ناشی از موشک‌باران در شرایط جنگی سال ۶۶ است. جنگ یک گسست معرفتی تاریخی است که بخشی از نتایج آن را در روابط میان شخصیت‌های نمایشنامه یعقوبی می‌توان دید. مادر جمله فوق را کاملاً ناخودآگاه می‌گوید. انگار، این جمله از جایی تاریک و مبهم از تاریک‌ترین نقاط هستی‌اش برمی‌آید که وقتی بر آن آگاه می‌شود، شرم سرپای وجودش را فرامی‌گیرد. اما این موجب نمی‌شود که او دوباره این جمله را در شرایط دیگری تکرار نکند. بنابراین اندیشیدن به نااندیشیده مدام به حالت تعلیق درمی‌آید تا بار دیگر، این گسست به یاد آید و به شکلی ناتمام، از جهتی دیگر، در مسیری از واژگونی به آن پرداخته شود، از عمق به سطح آید و در این برون‌بودگی، دوباره در ضربان

۲۴. هر قطعه ضربانی با نشانگری که در نزدیکی‌های پایان قطعه قرار گرفته است پایان می‌یابد. این نشانگر می‌تواند یک خروج، یک سطر خروج، یک مکث یا یک دستور صحنه باشد که انتقالی را برجسته یا معین می‌کند. نشانگرها علامت‌هایی برای مخاطبانند که به تعبیری در جهت‌گیری نمایشنامه یا شخصیت اشاره می‌کنند (برای مطالعه بیشتر ر.ک: کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۷۹-۱۸۵).

گفت و گویی دیگری به آن اندیشیده شود:

مادر: الو؟

مادر: سلام داداش. چند دقیقه پیش زنگ زدم گوشی رو بر نمی داشتین.

مادر: آره داداش. شماها الان کجایین؟

ناهد: مامان، پیرس کجاها رو بمبارون کرده.

[...]

مادر: قربانت داداش. خدا پشت و پناهت [گوشی را می گذارد].

مادر: یکی ش خورده طرفای بیست و پنج شهریور. ما که اون طرفا کسی رو نداریم ناهید؟
ناهد: نه.

مادر: خدا رو شکر.

ناهد: باز هم که این جمله رو تکرار کردی مامان!

مادر: آخ! غلط کردم. غلط کردم (همان: ۲۸ و ۲۹).

اما در این نمایشنامه گسست، تنها از این منظر در ساختار نمایشنامه وجود ندارد بلکه این گسست را می توان در تمام ابعاد نمایشنامه، به صورتی شبکه ای دید. این گسست در تمام روابط شخصیت ها وجود دارد. از جمله در رابطه ناهید و مادر (مثلاً اینکه مادر قهر کردن و رفتن بابک را تقصیر بد اخلاقی ناهید می داند و او را سرزنش می کند (همان: ۳۱)، رابطه مادر با بابک (که بابک را مثل همه مردها، بچه ای می داند که باید دوبار تربیتشان کرد (همان: ۳۲)، رابطه ناهید و بابک و رابطه ناهید و مهیار و حتی رابطه نمایشنام نویس و زنش. این نکته هم جالب است که ناهید تلاش

می کند گسستش در رابطه با آدم ها را در پیوست رابطه اش با اشیا جبران کند که مدام، ناکام می ماند:

ناهد: تا جایی که من می دونم قهر و ناز کار خانوماست.

اما توی خونه ما انگار وضع برعکسه، مردا قهر می کنند.

بابک: منظورت از مردا من هستم دیگه؟

مادر: بچه های من بس کنین.

ناهد [از خاموش کردن یک شمع صرف نظر می کند]:

من با تو کاری ندارم.

بابک: با من ای؟

ناهد: نه، با این شمع بودم (همان: ۴۵).

تمهید دیگری که در این نمایشنامه ایجاد ضربان می کند و به گسست می انجامد، تمهید «تکرار» است:

بابک: چسب داریم؟

ناهد: چسب زخم؟

بابک: نه. چسب کارتن.

ناهد: چسب کارتن می خوای چی کار؟

بابک: بز نم به شیشه ها که خرد نشه. اون جا که تلفن

می زدم، یه بار موشک خورد اون دور و برا، شیشه های

باجه تلفن کاملن خرد شد. من شانس آوردم اون لحظه

اون تو نبودم.

مادر: خدا رحم کرد.

بابک: من شانس آوردم.

مادر: خدا رحم کرد.

بابک: من شانس آوردم.

مادر: خدا خیلی رحم کرد.

بابک: من خیلی شانس آوردم.

مادر: خدا خیلی رحم کرد.

بابک: چسب داریم؟

ناهد: داریم، اما از توی این همه خرت و پرت نمی‌شه

پیداش کرد (همان: ۴۷ و ۴۸).

در این قبیل گسست‌ها هم نوعی واژگونی را می‌توان مشاهده کرد که تلاش می‌کند به یک موضوع از چند جنبه بنگرد و از اینجا به بخش‌های نااندیشیده آن بیندیشد. تکراری که همچون یک اخلال در روند روایت عمل می‌کند، در پایان بی‌نتیجه می‌ماند و روند قبلی نمایشنامه کمی به عقب برمی‌گردد و ادامه می‌یابد. به این ترتیب، تلاش در اندیشیدن معلق می‌ماند تا دوباره به تلاش مدام دیگری برسیم. در تکرار بی‌فرجامی که در مثال دیالوگ فوق آوردیم، دست کم سه بُعد از موضوع مورد توجه قرار می‌گیرد: ۱- اینکه خدا به بابک رحم کرده؛ ۲- اینکه بابک خیلی شانس آورده؛ ۳- اینکه فرد دیگری می‌توانسته به جای بابک کشته شود، بنابراین از دید مادر خدا باید در این دنیا تنها به بابک رحم کند و رحم کردنش به دیگران چندان مهم نیست و از دید بابک فقط اینکه بابک شانس آورده مهم است و اینکه دیگری شانس نیاورده و از سر بدشانسی مرده مهم نیست. بنابراین در حالی که بُعد ۱ و ۲ جنبه‌های پنهان جهان‌بینی متعارض دو شخصیت را آشکار می‌کند و با این واژگونی نشان می‌دهد که از دو بعد مخالف هم می‌توان به یک موضوع نگریست، بعد سوم را هم برجسته می‌کند که در ایده‌های ناخودآگاهی که هردو طرف در مورد این موضوع می‌اندیشند، وجهی نااندیشیده

باقی است: اینکه در هردو سو، توجه به دیگری غایب است و از این منظر طرز فکر هردو سوی ماجرا غیراخلاقی است. گسست دیگری که در نمایشنامه زمستان ۶۶ وجود دارد، ناشی از صدای بسیار مهیبی است که هر چند وقت یک بار در طول نمایشنامه به گوش می‌رسد و صحنه را به شدت می‌لرزاند. پس از این صدا، همه اشخاص نمایشنامه که هنوز زنده‌اند، خدا را شکر می‌کنند که زنده‌اند، بدون اینکه بتوانند در این لحظه به این مسئله آگاهی یابند که دیگری در همین زمان شادی آنان از نمردن، مرده است. اما این گسست، همچنین ناشی از اندیشه کلی جنگ و مرگ نیز هست که خود همچون یک گسست معرفتی عمل می‌کند و موجب دو نوع گفتمان قبل و بعد از خود می‌شود. یعقوبی درباره موشک‌باران شهری ناشی از جنگ، که داستان نمایشنامه درباره آن است، گفته است:

صادقانه می‌گویم زندگی برای خودم به قبل و بعد از زمستان ۶۶ تقسیم شده است. من در این دوره یک آدم دیگر شدم. یادم هست وقتی رفتم شمال، جور دیگر دنیا را می‌دیدم چون انتظار مرگ را تجربه کرده بودم. پذیرفته بودم که می‌میرم. من که بچه شمالم بعد از موشک‌باران که به شمال برگشتم، وقتی باران را می‌دیدم انگار اولین بار بود که در زندگی‌ام باران دیده‌ام. روی بالکن خانه پدری نشسته بودم و یک جور دیگر باران را می‌دیدم انگار اولین بار بود که در زندگی‌ام باران دیده‌ام. روی بالکن خانه پدری نشسته بودم و یک جور دیگر باران ریز شمال را تماشا می‌کردم و از اینکه زنده بودم شاد بودم و شرمگین (همان: ۱۰۵).

بنابراین یعقوبی در زمستان ۶۶ تجربه‌ای را که خود از گسست معرفتی ناشی از جنگ و مرگ داشته در فرم و محتوای نمایشنامه‌اش وارد کرده است. این دو رویداد شوم، گسستی در زندگی ایجاد کرده‌اند اما در عین حال، یعقوبی در کنار این گسست عام، به گسستی خاص هم پرداخته است. وجهی که به شکلی خاص تر، در موضوع موشک‌باران تهران در زمانه جنگ، نااندیشیده بوده است: اینکه آدم‌های زنده می‌توانند در چنین هنگامه‌ای شاد باشند از اینکه به جای دیگری ای نیستند که مرده است. چنین امر نااندیشیده غیراخلاقی خاص که اندیشیدن در آن راه چندانی به جایی نمی‌برد (چون هر قدر هم که آدم‌ها از این حس شادی ناخودآگاهشان شرمگین باشند و در آن شادی و این شرم اندیشه کنند، باز هم آن را تکرار خواهند کرد) ما را به سوی امر نااندیشیده غیراخلاقی عام‌تر پدیده جنگ رهنمون می‌شود. در واقع، هر سرباز در جبهه جنگ هم به شکل عام‌تر، مدام از اینکه خودش زنده است و دیگری به جای او مرده است، شاد می‌شود و احتمالاً در همان لحظه از این اندیشه‌اش شرمگین می‌شود. در اینجا دیگری مرده حتی در جبهه دشمن هم نیست بلکه می‌تواند هم‌سنگری هم باشد که در کنار هر سرباز، علیه دشمن مشترک می‌جنگد. بنابراین با این شکل از واژگون‌سازی، وجهی بسیار نااندیشیده از غیراخلاقی بودن جنگ مورد اندیشه قرار می‌گیرد. امری که باز هم تکرار در اندیشه آن راه به جایی نمی‌برد چون آدم‌ها در عین اینکه می‌توانند به غیراخلاقی بودن اندیشه جنگ (حتی از چنین منظری) بیندیشند، در هنگام تکرار کنش جنگ، باز هم آن را به حوزه امر نااندیشیده بیرون می‌فرستند.

پس گسست در روابط شخصیت‌های نمایشنامه زمستان ۶۶ در محدوده جزئی روابط این شخصیت‌ها باقی نمی‌ماند. اتفاق افتادن این رویدادها در میانه اثاث‌کشی و تزلزلی که از این زاویه در عناصر صحنه نمایش وجود دارد، در کنار تزلزلی که در روابط افراد خانواده است، با تزلزلی کلی‌تر شبیه می‌شود: تزلزلی که اندیشه جنگ و مرگ به عنوان اموری حی و حاضر را به نااندیشیده‌هایی پنهانی چون زنده ماندن در جنگ و شرم ناشی از آن پیوند می‌زند. پس این گسست، تنها در سطح روابط خانوادگی نمی‌ماند و به جنبه‌های اجتماعی-سیاسی مهم‌تری پیوند می‌خورد که در مطالعه متن در پیوند با دیرینه‌شناسی و تبارشناسی فوکو، می‌توان از ابعاد گوناگون آن سخن گفت.

۲-۳. نمایشنامه خشکسالی و دروغ

یعقوبی در مصاحبه‌ای که در مورد این نمایشنامه داشته، با توضیح شگرد ویژه‌اش با عنوان ناگفته‌نویسی انگار بر شیوه تحلیل ما در این مقاله که از انگاره‌های فوکویی یاری گرفته، صحنه‌گذاری کرده است، اینکه با ناگفته‌نویسی در واقع به آن جنبه‌هایی از امور که تا به حال نیندیشیده‌ایم، می‌اندیشیم:

بخشی از تکرار در خشکسالی و دروغ شیوه‌ای دیگر برای ناگفته‌نویسی است... و حالا می‌خواهم بگویم خشکسالی و دروغ از آن کارها رئالیستی‌تر است. اساساً با این تصور که رئالیسم همان عینیت محضی است که می‌بینیم، مشکل دارم. یعنی اگر رئالیسم را

به همان معنای واقع گرایی محض پذیریم واقعیت این است که در این لحظه که من و شما صحبت می کنیم و صدایمان شنیده می شود، تنها بخشی از واقعیت، بخش عینی واقعیت است و بخش دیگری از واقعیت، ذهن ماست که شاید خیلی چیزهای دیگر می گوید. بنابراین آن عینیت یا رئالیسم صرف یک رئالیسم ناقص است. زمانی کاری رئالیستی تر، واقع گراتر است که به ذهنیت آدم ها توجه بشود اما از سوی دیگر از آن جا که ما در واقعیت هیچ کدام صدای ذهن دیگری را نمی شنویم و از درون دیگری خبر نداریم نشان دادن آن لحظه ها شکلی هنری به کار می دهد (b: ۱۳۹۰: ۱۱۵).

آنچه که در ذهن است و به زبان نمی آوریم، در واقع همان نااندیشیده ای است که اندیشیده و بازاندیشیده می شود و بخشی است که به نظر یعقوبی جنبه ای واقع گرایانه تر به موضوع می دهد. به اعتقاد یعقوبی، این ناگفته گویی یکی از کارکردهایی است که از شگرد تکرار در خشکسالی و دروغ به دست آورده است اما به گفته وی تکرار، دارای کارکرد دیگری هم در این نمایشنامه هست که به تعبیر فوکویی عنوان واژگونی به آن دادیم. یعنی اینکه بتوان یک موضوع را از جنبه های دیگری مورد مطالعه قرار داد: تکرار گاهی وقت ها برای نشان دادن ناگفته هاست و گاهی وقت ها برای نشان دادن رفتارهای گوناگون در یک موقعیت یکسان. در واقعیت در این لحظه بخصوص ما کنار هم نشسته ایم و داریم با هم حرف می زنیم. این لحظه گذراست و امکان تکرار و رفتاری دیگر در این لحظه نیست اما در نمایش این امکان هست. امکان اینکه

لحظه ای را به خصوص دو یا سه بار ببینیم و هربار متفاوت از قبل (همان: ۱۱۶).

می بینیم که آنچه فوکو تحت عنوان واژگونی در اندیشه فلسفی خود از آن یاد می کند، چگونه با دیدگاه یعقوبی درباره تأثیر دراماتیک و ویژه مد نظرش در تأثیر اعمال می شود. بنابراین، آنچه تحت عنوان واژگونی در اندیشه انتزاعی و کلی فوکو مطرح می شود، در اثر نمایشی یعقوبی امکان آن را می یابد که به شیوه ای انضمامی، جزئی و ملموس در معرض دید مخاطب قرار بگیرد.

نمایشنامه خشکسالی و دروغ درباره چهار جوان به نام های آرش، امید، آلا و میتراست. آرش و آلا خواهر و برادرند، امید و میترا در ابتدا زن و شوهرند و آرش و امید دوستان صمیمی هستند. در روایت غیرخطی نمایشنامه متوجه می شویم که امید در حال خیانت پنهانی به میتراست و میترا این را تشخیص داده و واکنش های عصبی از خود بروز می دهد. ابتدا به خاطر رفتار جنون آسای میترا در این خیانت تردید می کنیم اما بعد که زاویه دید روایت عوض می شود، متوجه می شویم که این خیانت واقعاً رخ داده است. این در حالی است که در صحنه اول، میترا که اکنون همسر سابق امید است، برای کاری مربوط به شغل و کالت امید می خواهد به دفتر امید بیاید و آلا به امید مشکوک است که موضوع، فقط رابطه ای کاری نباشد. انگار این سیکل خیانت قرار است بین این شخصیت ها (میترا - امید - آلا)، همچنان ادامه داشته باشد و آرش که ناظر چنین سیکلی است و آن را سرزنش می کند خودش قرار است در آینده تکرار کننده چنین سیکل معیوبی باشد.

گسست در این نمایشنامه هم در کنار جنبه‌های جزئی که مربوط به روابط شخصیت‌هاست، به جنبه‌هایی کلی‌تر ارجاع می‌دهد. در این وجه کلی‌تر، می‌توان به گسست‌هایی که به طور کلی در روابط زن و مرد وجود دارد توجه کرد. مثلاً در مورد میزان حرف زدن زن و مرد:

آرش (از کتاب می‌خواند): اگر از مغز زن و مرد ام.آر.ای بگیرند مشخص می‌شود که مغز زنان برای حرف زدن به شدت مساعد است. مردان روزانه ۲۰۰۰ تا ۴۰۰۰ کلمه حرف می‌زنند ولی زنان با توجه به ویژگی مغز خود می‌توانند روزانه ۶۰۰۰ تا ۸۰۰۰ کلمه حرف بزنند. و حالا تجسم کنید وضع و حال یک مرد شاغل را که تا بعد از ظهر ظرفیت حرف زدنش تمام می‌شود، بعد به خانه‌اش می‌رود؛ جایی که زنش هنوز ۴۰۰۰ تا ۵۰۰۰ کلمه برای حرف زدن دارد (همان: ۸).

صحنه دوم نمایشنامه، «مسائل پنهان» نام دارد: انگار در اینجا در ضربان گفت‌وگویی که میان امید و میترا درمی‌گیرد، قرار است بر نااندیشیده‌های این رابطه و سپس نااندیشیده‌های رابطه زن و مرد، به طور کلی اندیشیده شود. البته این مسائل پنهان را به قول امید، «همه» دارند. بنابراین نااندیشیده فقط در این سطح خاص نمی‌ماند و سطح عام‌تری در مورد همه انسان‌ها و همه جنبه‌های فردی و اجتماعی‌شان می‌یابد. میترا قول می‌دهد مسائل پنهان خود را به امید بگوید به شرط اینکه امید هم مسائل پنهانش را به میترا بگوید که همین، تولید ضربان گفت‌وگویی می‌کند. امید می‌گوید دروغ‌ها بی‌به میترا گفته که راستش را نمی‌گوید و میترا ضمن اینکه

حس می‌کند آن دروغ‌ها باید مهم باشد که امید آنها را نمی‌گوید، سکوت می‌کند و سکوت و صدای میترا و امید بعد از آن، ضربان دیگری در راستای گسست معرفتی در رابطه این دو شخصیت ایجاد می‌کند (همان: ۲۰ - ۲۵). در صحنه ۴ (به من فکر کن) میترا در خواب امید انقطاع ایجاد می‌کند تا با رفتارهای جنون‌آسا و کود کانه‌اش، امید را قانع کند مسائل پنهانش را بگوید. این رفتار جنون‌آسای میترا در صحنه ۱۱ که در آن میترا مسائل پنهان را در مورد رابطه آلا و امید برملا می‌کند، به اوج خود می‌رسد و گسست معرفتی را در روابط چهار شخصیت این نمایشنامه به اوج می‌رساند (همان: ۷۹ - ۸۸). در صحنه ۵ (بورد)، امید به آرش در مورد خصلت‌های ویژه همسرش که گسست را در رابطه آنها پدید آورده سخن می‌گوید ولی همچنین از رابطه‌اش با زن دیگری در ایام قبل می‌گوید که چون گمان می‌کرده او را از دست خواهد داد، علاقه‌اش را به وی ابراز نکرده است. در همین اثنا، آرش به جمله‌ای اشاره می‌کند که آن را به تازگی خوانده و همین جمله، ما را به آن کلی‌ترین گسست اجتماعی که در این نمایشنامه به آن توجه داده می‌شود، ارجاع می‌دهد:

گوش کن: اهورامزدا! این کشور را از دشمن، خشکسالی و دروغ دور بدار. این دعای داریوش اوله امید. روی یکی از کتیبه‌های تخت جمشید نوشته شده. من این دعا رو یه خورده دستکاری‌ش کردم که وصف‌الحال بشه. امروز یه مطلبی درباره‌ش نوشتم و گذاشتم توی وبلاگ‌ام. به نظر من داریوش اول اگه الان زندگی می‌کرد دیگه نباید می‌گفت دور بدار. اگه داریوش اول

الان این جا باشه بگه دور بدار خود داریوش هم دروغ می‌گه. جمله‌ش دقیقاًینه: اهورامزدا! به این سرزمین می‌یاد دشمن، خشکسالی و دروغ. ببین! گفته می‌یاد. یعنی این‌ها نبود و دعا می‌کرد هیچ‌وقت نباشه. ولی الان همه این‌ها هست امید. الان باید بگه اهورامزدا! این کشور را از دشمن، خشکسالی و دروغ نجات بده» (همان: ۵۲).

در گفته فوق، آرش زمان حال را در آینده‌ای قناس از زمان گذشته می‌یابد. گذشته‌ای که در آن گسست ناشی از دروغی که همسان با دشمن و خشکسالی است، نبوده و پادشاه آرزو می‌کرده که هیچ‌گاه هم نباشد. در حالی که در روزگار حاضر که این گسست، همه‌گیر شده باید آرزوی نجات از این گسست را کرد. بدین ترتیب، گسست خاص در روابط زن و مرد، علاوه بر فرارفتن از سطح روابط این زن و مرد، وجهی عام‌تر می‌یابد و به روابط اجتماعی در تمام یک سرزمین گسترش می‌یابد. گسستی که از نظر پادشاه خیالی آرش، در زمان حال خود پادشاه وجود نداشته اما در زمان حال آرش وجود دارد. پس در همین جا می‌توانیم گسست معرفتی مورد توجه در این نمایشنامه را که از رسوخ دروغ در روابط پدید آمده، در وجوه عام تاریخی و اجتماعی‌اش به نظاره بنشینیم.

در نمایشنامه خشکسالی و دروغ، شیوه اصلی ضربان‌ساز که نمایشنامه‌نویس به شکلی نو استفاده کرده، تکرار رویدادها از وجوه مخالف هم و از زوایای دید متفاوت است. این تکنیک، به نوعی روایت غیرخطی انجامیده

است. به این ترتیب، همان‌گونه که در وجه محتوا بر جنبه‌هایی از گسست معرفتی خاص و عام در روابط، به شکلی شبکه‌ای تأکید می‌شود، در وجه فرم نیز با پرش‌های زمانی و جابه‌جایی روایت از نظر زمان و نقطه دید، چنین گسستی مشاهد می‌شود. در اینجا، همان‌طور که می‌بینیم شب که‌هایی از قدرت و مقاومت تشکیل می‌شود. قدرتی که دروغ می‌گوید و مقاومتی که دروغ را بر ملا می‌کند و به نوبه خود دروغ می‌گوید. این قدرت و مقاومت مبتنی است بر دانشی که هریک از شخصیت‌ها برحسب جایگاه متزلزل و جابه‌جاشونده‌شان در این شبکه روابط به دست می‌آورند و بنابراین جایگاه‌هایشان نیز از همین حیث از این منظر که قدرت اعمال کنند یا در برابر اعمال قدرت، مقاومت کنند عوض می‌شود.

در صحنه پایانی نمایشنامه (صحنه ۱۴)، امید در دفتر حقوقی‌اش، برای آلا همان شعر عاشقانه ریتا را می‌خواند که قبلاً برای میترا می‌خواند: اکنون جای آلا و میترا در رابطه با افشین و امید به راحتی قابل تعویض می‌نماید: همه چیز در این رابطه‌ها به هم شبیه است و آنچه آنها را به هم شبیه می‌کند گره‌گاه‌هایی از دروغ در مفاصل این شبکه معرفتی است: گسستی که می‌تواند به اندازه روابط تمام زنان و مردان یک سرزمین و به اندازه تمام روابط اجتماعی مردمان یک سرزمین گسترش یابد و آن را با همکاری همدستانش، خشکسالی و دشمن، نابود گرداند.

۳-۳. دو نمایشنامه تنها یک

این کتاب شامل دو نمایشنامه است: یک دقیقه سکوت و تنها راه ممکن.

در نمایشنامه یک دقیقه سکوت، یکی از شخصیت‌ها به نام شیوا دچار نوعی بیماری عجیب شده که هر چند وقت یک بار، خوابش آن قدر طول می‌کشد که وقتی بیدار می‌شود شاهد یک گسست خانوادگی و تاریخی-اجتماعی مهم است. نمایشنامه با شرح مبهمی از اولین این گسست‌ها آغاز می‌شود؛ وقتی میترا با جایی که قبلاً دفتر روزنامه بوده تماس می‌گیرد و می‌فهمد آنجا دفتر روزنامه نیست. در صحنه ۳ با سهراب و هستی آشنا می‌شویم. هستی، سهراب را در ویدئویی که می‌خواهد برای مادرش بفرستد، شوهرش معرفی می‌کند و کودک دوساله سهراب را نشان می‌دهد و ابراز خوشحالی می‌کند که در این ازدواج دوم خود لازم نیست بچه به دنیا بیاورد و از این بابت خوشحال است چون از بچه‌دار شدن می‌ترسیده است. در صحنه چهارم، سهراب و هستی رویدادهایی را از سال ۵۹ به یاد می‌آورند که ناشی از گسست‌های سیاسی-اجتماعی حاصل از انقلاب است. در صحنه ۱۱ هستی و سهراب در حال فیلم گرفتن از بچه دوساله هستند و سهراب برای فرزندش احساس خوشحالی و حسودی توأمان می‌کند که وقتی بزرگ شد، اوضاع خیلی بهتر از زمان حال است. در اینجا تلفن زنگ می‌خورد و کسی سهراب را از پشت تلفن تهدید می‌کند. بعدها متوجه می‌شویم که سهراب نویسنده‌ای است که توسط تندروهای سیاسی مدام تهدید می‌شود. یادآوری گسست‌های تاریخی در ضربان‌های

گفت‌وگویی هستی و سهراب موازی می‌شود با تجربه‌ای از گسست که شیوا در هربار بیدار شدن، در شرایط سیاسی و اجتماعی و همچنین در روابط خانوادگی‌اش با آن مواجه می‌شود. مثلاً در صحنه پنجم از طریق جیمی (جمشید)، شوهر خواهرش متوجه می‌شود که وقتی خواب بوده حکومت سلطنتی به حکومت جمهوری تبدیل شده است. در صحنه ششم، شیدا به ایرج زنگ می‌زند و از او می‌خواهد مدتی خانه خواهرش بماند و دو دقیقه بعد زنگ می‌زند و دوباره همین را می‌گوید و بعد که با تعجب ایرج روبه‌رو می‌شود، می‌گوید این قبیل فراموشی‌ها وقتی به سراغش می‌آید که عصبی می‌شود. در صحنه‌های بعد متوجه می‌شویم که ایرج همسر سابق شیوا، خواهر شیدا بوده که طی خواب‌های طولانی شیوا، با شیدا رابطه گرفته و ازدواج کرده است. در صحنه ۱۶، جیمی که یک جانورشناس است و سعی می‌کند همه چیز را با مثال‌هایش از جهان جانوران درک کند، داستانی از رابطه کرگدن و بزی را تعریف می‌کند که در یک قفسشان می‌گذارند و کرگدن از اینکه بزی او را شاخ می‌زند احساس خوشحالی می‌کند چون یکی را دارد که به او توجه کند. سپس رابطه میان بزی و کرگدن را مثل رابطه خودش و شیرین می‌داند. این در حالی است که او می‌تواند سنگ صبور خوبی برای شیوایی باشد که هربار که از خواب بیدار می‌شود با تأثیرات تراژیک و سهمگین ناشی از یک گسست تاریخی، اجتماعی و خانوادگی مواجه می‌شود. گسست‌های تاریخی مثل صحنه ۲۰ که شیرین در اوج موشک‌باران سال ۱۳۶۶ در زمانه جنگ

بیدار می‌شود و این بار، حتی شیون و زاری هم نمی‌کند بلکه تنها منگ است و انگار به این نوع از زندگی عادت کرده است. یا بار دیگری که از خواب برمی‌خیزد و می‌بیند که شیرین، به عنوان یک زن، می‌تواند مسافر کشی کند (و این سطح از آزادی اجتماعی زنان که شیوا ناگهان با آن مواجه شده گسستی دیگر را می‌نمایاند) و جیمی هم سگته مغزی کرده و حافظه‌اش تخریب شده است. اما در صحنه ۲۹ که صحنه آخر نمایشنامه است، از صدای باندهای صحنه متوجه می‌شویم که نمایشنامه‌نویسی که در حال نگارش این نمایشنامه بود، مرده است و می‌توانیم حدس بزنیم که او همان سهراب است که در برخی صحنه‌های قبل، تهدید تلفنی می‌شد.

بنابراین گسست در نمایشنامه یک دقیقه سکوت، از وجه فرمی، یکی از طریق انقطاع ناشی از خواب‌های مدام شیوا و یکی هم از طریق صحنه‌هایی از زندگی نمایشنامه‌نویسی که داستان شیوا و خانواده‌اش را می‌نویسد، رخ می‌دهد. از لحاظ محتوایی، گسست در یک سطح عام‌تر ناشی از تحولات فراوانی است که کشوری پس از گسست معرفتی چون انقلاب در وجوه مختلفی چون سیاسی و اجتماعی و فرهنگی به خود می‌بیند و دیگری و در سطح خاص‌تر، ناشی از تحولاتی است که در زندگی نویسنده نمایشنامه و زندگی شخصیت‌های نمایشنامه که نمایشنامه‌نویس می‌نویسدشان، رخ می‌دهد.

در نمایشنامه تنها راه ممکن، صدای یک منتقد تئاتر به نقد آثار نمایشنامه‌نویسی به نام مهران صوفی می‌پردازد. به تدریج که منتقد در حال معرفی نمایشنامه‌های صوفی

است، بخشی از همان نمایشنامه را می‌خوانیم. مثلاً در نمایشنامه اول، بین اعضای یک خانواده گفت‌وگوهایی درمی‌گیرد که بخش‌هایی از آن که نشانه گسست در این روابط است و به صورت ذهنی بیان شده، زیرشان خط کشیده شده و به همین صورت ضربان گفت‌وگویی در نمایشنامه‌نویسی جدید را پدید می‌آورد. در نمایشنامه «اپیدمی خنده» از صوفی، گسست اجتماعی در اثر بیماری اپیدمی خنده به وجود می‌آید. خندیدن که در شرایط عادی با پیوست مربوط است، در اینجا وقتی به شکل نامربوط با هر زمینه‌ای و به شکل همه‌گیر شایع می‌شود، به یک گسست در تمام سطوح ملی، سیاسی و فرهنگی تبدیل می‌شود. در نمایشنامه «پدر»، گسست خانوادگی میان پدری که در اتاق و خارج صحنه است و فرزندانش، مهناز و مهتاب و مهران جریان دارد. آنان می‌خواهند از دست رفتارهای ناشایست پدر، خانه را ترک کنند اما انگار چیزی مانعشان می‌شود که خود، نه عامل پیوست که به نوعی دیگر، عامل گسست است. این روند در توصیف نمایشنامه‌های دیگر به همین شکل ادامه می‌یابد تا در نمایشنامه آخر که یک تک‌گویی است، نااندیشیده‌های صوفی و یعقوبی نمایشنامه‌نویس به شکل کاملاً روشنی که حتی خود یعقوبی به شعاری بودنش اشاره می‌کند، اندیشیده می‌شود؛ جامعه‌ای سرشار از گسست که در آن هر امیدی ناامیدی می‌آفریند، هر انتظار کوتاهی برای تحولی مثبت در آینده، بلند می‌شود و هر کنش مفیدی به سرعت بی‌فایده می‌شود:

رامین: جامعه‌ای که توش از نیاز مردم به غذا، مسکن و بهداشت سوءاستفاده بشه جامعه ناامنیه.

صدا: تک‌گویی «سخن‌ران» هشتمین نمایشنامه مهران صوفی گرچه تا حدودی شعاری به نظر می‌رسد ولی بی‌تردید حدیث نفس نسلی است که همچون نویسنده نسلی امیدوار تلقی می‌شد. نسلی که آرمان‌های بزرگی در سر داشت اما زمانه تلخ آنان را به نسلی خسته، بی‌آرمان و ناامید بدل کرده است.

رامین: با توجه به جامعه و وضعیتی که توش زندگی می‌کنیم هر کلمه‌ای برام معنای مخصوص به خودش داره. مثلاً صبر از نظر من یعنی انتظار طولانی. اگه توی یه جامعه باز زندگی می‌کردم فکر می‌کنم صبر به نظر من به معنای انتظار کوتاه‌مدت بود. یا کلمه از خودگذشتگی. من بی‌فایده بودن از خودگذشتگی رو توی جامعه خودمون کاملاً حس می‌کنم. بنابراین ترجیح می‌دم در حالی که وجود دارم از خودم بگذرم. مثلاً حاضرم احساس مالکانه‌مو به لباسم نادیده بگیرم، لباسمو به دیگری ببخشم و فکر می‌کنم این از خودگذشتگیه. اما نمی‌تونم به خاطر وطن یا به خاطر کسی خودمو به کشتن بدم چون اطمینان ندارم با نفله کردن خودم و دیگران وطن خوبی برای دیگران به وجود می‌آد. هیچ هم مطمئن نیستم با از خودگذشتگی به خاطر یه نفر دیگه آدم خویو از مرگ نجات داده‌م. از کجا بدونم آدمی که دارم نجاتش می‌دم یه رذل بی‌شعور یش نیست (۱۳۹۱: ۲۰۶ و ۲۰۷).

۴. نتیجه

در چهار نمایشنامه بررسی شده

در مقاله حاضر از محمد

یعقوبی، می‌توان شاهد

گسست‌های خاص و عام معرفتی فراوانی بود که در هر دو وجه ساختاری و محتوایی وجود دارند.

در نمایشنامه زمستان ۶۶ این گسست معرفتی در وجه خاص، در روابط شخصیت‌ها و همچنین در شادی‌ای که مدام به شرم تبدیل می‌شود نمود می‌یابد. شادی از اینکه در موشک‌باران سال ۶۶ تهران خود شخصیت‌ها یا اطرافیان نشان نمرده‌اند و شرم از اینکه در همان حال، شخصیت‌ها به خاطر مرگ دیگران دورتر شاد شده‌اند. این دو سوی شرم و شادی ما را به سوی وجه عام‌تری از گسست رهنمون می‌شود که در اندیشه مرگ ناشی از جنگ ایجاد می‌شود که در جریان صلح آمیز و آرامش‌زای زندگی، انقطاع پدید می‌آورد و بنابراین، این وجه عام گسست با دیدگاه عمومی‌تر فرهنگی، اجتماعی، تاریخی و سیاسی پیوند می‌یابد. گسست‌ها در نمایشنامه زمستان ۶۶ با ضربان‌های گفت‌وگویی همچون ضربان‌های ترجیع‌بند و همچنین تکرار در برخی دیالوگ‌ها رخ می‌دهد که در کنار صدای بلند و لرزه‌های شدید ناشی از موشک‌باران قرار می‌گیرد. در این جا، البته صدای گفت‌وگوی مرد نمایشنامه‌نویس و همسرش، خود یکی از عوامل گسست است.

در نمایشنامه خشکسالی و دروغ شیوه‌هایی چون ضربان گفت‌وگویی ناشی از تکرار رویدادها از زوایای دید متفاوت، تغییر در نقطه دید روایت، روایت غیرخطی و

ناگفته‌گویی، گسست در روابط میان چهار شخصیت را در وجه خاص می‌نمایاند. در وجه عام، در این نمایشنامه گسست در روابط زن و مرد، به طور کلی و سپس روابط انسانی در اجتماع معاصر شهری ایرانی مورد تأمل قرار می‌گیرد و سپس، با مونولوگی ویژه از شخصیت آرش، این گسست به کل یک سرزمین تسری می‌یابد: گسستی ناشی از دروغ، که ویرانگری‌اش همسان با خشکسالی و دشمن پنداشته می‌شود.

در نمایشنامه یک دقیقه سکوت با تکیه بر انقطاع ناشی از خواب‌های طولانی شخصیت شیوا و روایت غیرخطی نمایشنامه، گسست‌های سیاسی-اجتماعی ناشی از یک انقلاب تاریخی مورد تأمل قرار می‌گیرد که موجب می‌شود که دو گفتمان متعارض قبل و بعد از انقلاب پدید آید و در درون رویدادهای پس از انقلاب نیز گفتمان‌های مخالفی را باعث می‌شود. روابط زن و مرد و سپس، روابط کل شخصیت‌ها نیز در نمایشنامه یک دقیقه سکوت، دچار تعارض است که این گسست هم البته وجه عام می‌یابد. تمام این گسست‌ها با گسست‌های بزرگ‌تری قطع می‌شود که روایت‌گر زندگی نمایشنامه‌نویس یک دقیقه سکوت است که مدام به عنوان روشنفکر توسط گروه‌های تندرو تهدید می‌شود.

در نمایشنامه تنها راه ممکن، روایت یک منتقد از روند نمایشنامه‌نویسی نویسنده‌ای به نام مهران صوفی مدام به بخش‌هایی از نمایشنامه‌های او قطع می‌شود که هر یک، بخش‌هایی از گسست در روابط اجتماعی را به نمایش می‌گذارند.

تمام این گسست‌های معرفتی که به روش‌های گفته‌شده در نمایشنامه‌های یعقوبی بررسی می‌شوند، در راستای تلاش برای اندیشیدن در نااندیشیده‌هایی است که مدام به نتیجه واضحی نمی‌رسند و دوباره تکرار می‌شوند. در این بررسی چهار شیوه فوکویی مورد استفاده قرار می‌گیرد. یعنی با واژگونی وجوه مختلف گفتمان‌های متعارض در هر گسست مورد توجه قرار می‌گیرند. همچنین انگاره‌های دانایی دوره‌های تاریخی که نمایشنامه‌ها داستان‌شان در آن دوره‌ها می‌گذرد، مورد تأمل واقع می‌شود و سرانجام، در وجه برون‌بودگی از جایگاهی در سطح، به این صورت‌بندی‌های تاریخی، سیاسی و اجتماعی نگریسته می‌شود تا در کنار وجوه خاص گسست‌ها، وجوه عام آنها نیز یافت شود. همچنین این گسست‌ها از خلال شبکه‌هایی از قدرت و مقاومت‌هایی شکل می‌گیرند که مدام جای خود را با یکدیگر عوض می‌کنند و در فرایند تکرارها در ضربان‌های مختلف نمایشنامه‌ها مورد اندیشه مجدد قرار می‌گیرند.

پی‌نوشت

(۱) رمزگان^{۲۵} نظامی نشانه‌ای است که پیام معینی را تولید می‌کند و شامل مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قواعد حاکم بر ترکیب آنهاست (برای مطالعه بیشتر ر.ک مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۳۶ - ۱۳۹). هر رمزگان بدنه‌ای از دانش است و کیفیت معرفت‌شناختی دارد. اکتسابی است و کسب آن در بستر زندگی اجتماعی انسان ممکن می‌شود. به همین دلیل رمزگان دارای وجه تاریخی است، نوعی دانش انباشته و در همان حال پویای تاریخی است. ناگهان شکل نمی‌گیرد و ناگهان از بین نمی‌رود. هر رمزگان نظامی از دانش است که امکان تولید و دریافت و تولید متون را ممکن می‌کند (برای مطالعه‌ی بیشتر ر.ک سجودی، ۱۳۸۷: ۱۴۹ - ۱۵۲).

(۲) نظریه‌ی خدایگان - بنده‌ی هگلی معتقد است که انسان‌ها همه طالب آرزوها و نیازهایی در زندگی هستند و در راستای آن کار می‌کنند. اما این آرزوها و نیازها با هم تداخل می‌کنند و انسان‌ها به ناچار بر سر به دست آوردن این آرزوها و نیازها جدال می‌کنند. در این جدال، همواره آن که می‌هراسد، شکست می‌خورد و برای اینکه زنده بماند، به این تن می‌دهد که طرف پیروز شده، خدایگان او باشد و او بنده‌اش. از این به بعد، همه‌ی قدرت متعلق به خدایگان است. خدایگان همه‌ی این قدرت را اعمال می‌کند و بنده هم همه‌ی این قدرت را تحمل می‌کند (برای مطالعه‌ی بیشتر ر.ک هگل، ۱۳۵۴). اما از نظر فوکو، هر چند همواره هرم قدرتی در روابط اجتماعی وجود دارد و همچنان در جامعه افرادی قدرت بیشتر و افراد دیگری قدرت کمتر دارند، یعنی به اصطلاح، همواره عده‌ای بالادست و عده‌ای زیردست هستند، اما قدرت در عین حال، همیشه ماهیت شبکه‌ای‌اش را هم در جامعه حفظ می‌کند. مثلاً همواره زیردستان روش‌هایی دارند برای اینکه قدرت خود را به رخ بالادست بکشند. با این روش‌ها فرد پایین‌دست در مقابل قدرت بالادست، از خود

مقاومت نشان می‌دهد. اسکات در همین زمینه به نسخه‌های پنهان بی‌قدرتان که در برابر قدرتمندان در آستین دارند، اشاره می‌کند. مثلاً از این سخن می‌گوید که بردگان امریکایی در ظاهر و جلوی روی اربابان خود از اوامر آنها اطاعت می‌کردند، اما بعداً با اعمالی چون دزدی، قاچاق و معطل گذاشتن امور، نسخه‌ی پنهان مقاومت خود را در مقابل اربابان به اجرا می‌گذاشتند (ر.ک میلز، ۱۳۸۹: ۷۱ و ۷۲). میلز مثال دیگری در زندگی روزمره و معمول را در کتاب گفتمان مطرح می‌کند: اینکه چگونه یک منشی با روشی که حین گفت‌وگو با رئیسش، در پیش می‌گیرد، به چانه‌زنی در روابط قدرت با رئیس خود روی می‌آورد. در اینجا رئیس مجبور می‌شود به گونه‌ای دستورش را مطرح کند که انکار دارد مقداری از قدرتش را به منشی تفویض می‌کند و منشی به گونه‌ای اجرای دستور را می‌پذیرد که انکار دارد مقداری از قدرت رئیس را تصاحب می‌کند! (برای مطالعه‌ی بیشتر، ر.ک میلز، ۱۳۸۸: ۵۳ - ۵۵). اوج این مقاومت، مقاومت افراد انقلابی در مقابل رژیم‌های سرکوبگر است. فرد انقلابی مسلماً می‌داند که انقیاد در مقابل رژیم سرکوب‌گر از مقاومت در مقابل آن آسانتر است، با وجود این باز هم مقاومت می‌کند (ر.ک میلز، ۱۳۸۹: ۷۰).

(۳) هر یک از رفتارهایی که میان ارباب و بنده یا رئیس و منشی، در پی‌نوشت [۳] بیان شد، یک گزاره از گفتمان رابطه‌ی میان ارباب و بنده یا رئیس و منشی تلقی می‌شود. در گفتمان رابطه‌ی استاد - دانشجو هم هر رفتار استاد و دانشجو در قبال یکدیگر یک گزاره محسوب می‌شود. از آنچه در این دو پی‌نوشت گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که گفتمان پیوندی تنگاتنگ با دانش/ قدرت دارد. (۴) فوکو موضوع دیوانگی را در کتاب تاریخ جنون یا جنون و تمدن^{۲۶} (۱۹۶۲)، موضوع جنسیت را در کتاب دیرینه‌شناسی دانش^{۲۷} (۱۹۶۹)، موضوع زندان‌ها را در کتاب مراقبت و تنبیه:

26. *Madness and Civilization*

27. *The Archaeology of Knowledge*

25. code

تولد زندان^{۲۸} (۱۹۷۵) و موضوع علوم انسانی، از جمله اقتصاد را در کتاب نظم چیزها: دیرینه‌شناسی علوم انسانی^{۲۹} (۱۹۶۵) مطرح کرده است.

(۵) به نظر هگل، عقل گوهر جهان است و جهان را راه می‌برد. هر آنچه در جهان روی می‌دهد، متناسب است با طرحی کلی که ماهیتی عقلانی یا معقول دارد. هگل برای تبیین چگونگی حکومت عقل بر جهان به مفهوم روح متوسل می‌شود. هر چند موضوع فلسفه تاریخ از دیدگاه هگل، تاریخ جهانی است و جهان هم ماده دارد و هم روح، از نظر هگل آنچه اساسی است، روح و سیر تکامل آن است. تاریخ جهان جریانی است که در آن روح به خویش، در مقام آزادی، آگاهی کامل می‌یابد. روحی که در تاریخ، موضوع سخن است، روحی است هم کلی و هم متعین؛ و این همان روح قومی یا ملی است. هر روح ملی در یک دولت مجسم می‌شود و مرحله‌ای در زندگی روح جهان است. روح جهان هم برآیندی است از تأثیر متقابل روح‌های ملی. از درون این دیالکتیک روح کلی برمی‌خیزد. روح جهان توسط شور و شوق افراد جهان-تاریخی به پیش رانده می‌شود (برای مطالعه بیشتر ر. ک هگل، ۱۳۳۶).

(۶) هر جامعه‌ای می‌خواهد واقعیت را با شیوه‌های کمابیش منطقی و منسجم درک و از ارزش‌های منظم و نظام‌مند خود محافظت کند. این شیوه‌ها و ارزش‌ها شالوده‌ها و مراکز خود را می‌سازند و اغلب ساختارهای مستحکمی قلمداد می‌شوند که بخشی از یک نظام بسته هستند. اگر وجود یک مرکز را مفروض بینگاریم، باید سایر شیوه‌های نگرش به واقعیت را نادیده بگیریم، واپس بزنیم یا به حاشیه برانیم. برای مطالعه بیشتر ر. ک مکاریک، ۱۳۸۸: ۲۸۵ - ۲۸۹.

28. Discipline and Punish

29. The Order of Things

- دریفوس، هیوبرت، رابینو، پل (۱۳۸۹)، *میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک*، ترجمه: حسین بشیریه، چاپ هفتم، تهران: نشر نی.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، چاپ اول، تهران: نشر علم.
- ضیمران، محمد (۱۳۸۹)، *میشل فوکو: دانش و قدرت*، چاپ پنجم، تهران: نشر هرمس.
- کاستانیو، پل (۱۳۸۷)، *راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید؛ رویکردی زبان‌بنیاد به نمایشنامه‌نویسی*، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، چاپ دوم، تهران: انتشارات سمت.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸)، *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی، چاپ سوم، تهران: نشر آگه.
- میلز، سارا (۱۳۸۸)، *گفتمان*، ترجمه فتاح محمدی، چاپ دوم، تهران: نشر هزاره سوم.
- _____ (۱۳۸۹)، *میشل فوکو*، ترجمه داریوش نوری، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- هگل، گ.و.ف (۱۳۳۶)، *عقل در تاریخ*، ترجمه حمید عنایت، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی دانشگاه آریامهر.
- _____ (۱۳۵۴)، *خدایگان و بنده*، ترجمه حمید عنایت، چاپ اول، تهران: انتشارات خوارزمی.
- یعقوبی، محمد (۱۳۹۰)، *خشکسالی و دروغ*، چاپ دوم، تهران: نشر افراز.
- _____ (۱۳۹۰)، *زمستان ۶۶*، چاپ اول، تهران: نشر افراز.
- _____ (۱۳۹۱)، *تنها یک*، چاپ دوم، تهران: نشر افراز.

Dreyfus, Herbert, Rabinow, Paul (1983), *Michael Foucault, Beyond Structuralism and Hermeneutics*, second edition, The University of Chicago.