گسست‌های معرفتی در نمایشنامه‌های محمد یعقوبی

محمد هاشمی، دانشجوی دکترای فلسفهٔ 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*.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-19]

۱. مقدمه

میشـل فوکـو، نظریه‌پـرداز فرانسـوی، در خـلال بررسی‌های ویـژۀ تاریخی که بـر دوره‌های مختلـف و در زمینه‌هایـی ویژه همچون دیوانگی، پزشکی، زندان و علوم انسانی انجام داده است، متوجه شده که بر هر دورۀ تاریخی انگاره‌های دانایی مختلفی حکم‌فرماسـت. ایـن انگاره‌هـای دانایی مختلف ناشـی از گفتمان‌هایی است که در هر دورۀ 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 اسـت 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 اینکـه درون هـر دورۀ تاریخی می‌توان گسسـت‌های معرفتی را مشـاهده کرد، هردو دورۀ تاریخی نیز در نتیجۀ گسسـت معرفتی دیگری به یکدیگر می‌پیوندند. فوکو به دو روش تبارشناسـانه و دیرینه‌شناسـانه تلاش می‌کند این دوره‌های تاریخی را با تکیه بر دیدگاه‌های پیش‌گفته مورد تأمل قرار دهد.

نمایشنامه‌های محمد یعقوبی از این نظر که تلاش می‌کنند 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 اسـت ابتدا روایت‌گر گسست در سطح روابط خانوادگی میان شـخصیت‌ها باشند اما سـپس این گسست‌ها تعمیم می‌یابنـد و وجه‌هـای عام‌تری از گسسـت‌های تاریخی، سیاسـی، اجتماعی و فرهنگی را خاطرنشـان می‌شوند که بـا پدیده‌هایی گسسـت‌زا چـون انقلاب و جنـگ پیوند برقـرار می‌کننـد. یعقوبـی از طریق شـیوه‌های مختلفی چـون روایت غیرخطی یا تغییر زاویـه دید روایت تلاش می‌کند رویدادهای نمایشـنامه‌هایش را از وجوه مختلف به نظاره بنشـیند. از این طریق، وی تلاش می‌کند به وجوه نااندیشیده‌ای از این گسست‌ها بیندیشد و دوباره بیندیشد. هرچند این بازاندیشـی و یادآوری‌های مدام مانع از اتفاق گسست، که ناشی از گفتمان‌های متعارضی است که مدام نسـبت به یکدیگر در جایگاه‌های قدرت و مقاومت قرار می‌گیرند، نمی‌شود.

مقالـۀ حاضر درصدد آن اسـت که با اتکا بـه دیدگاه‌های مذکور از میشل فوکو نشان دهد که چرا چنین گسست‌هایی در جهـان نمایشـنامه‌های یعقوبی وجود دارنـد و یعقوبی چگونه این گسسـت‌ها را در نمایشـنامه‌هایش بازمی‌تاباند. چهار نمایشـنامه در ایـن پژوهش مورد توجه قـرار گرفته که عبارت‌اند از: *زمسـتان ۶۶*، *خشکسالی و دروغ*، *تنها راه ممکن* و *یک دقیقه سکوت*. هدف از این مقاله آن است که نشـان داده شود با استفاده از یک شیوۀ تحلیل میان‌رشته‌ای، از طریق ادبیات نمایشی یک دوره می‌توان به فهمی متفاوت نسبت به شـرایط سیاسی، اجتماعی، تاریخی و فرهنگی آن دوره دست یافت.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-19]

برای این منظور ابتـدا در بخش مبانی نظری مقاله، برخی از مهم‌تریـن اصطلاحـات عمومی فوکویـی را همچون قـدرت و مقاومـت، گفتمـان، صورت‌بنـدی دانایـی، دیرینه‌شناسـی، و تبارشناسـی شـرح خواهیـم داد که از درون شـرح این اصطلاحات، و همچنین از درون مبحث اندیشیدن به نااندیشیده‌ها، شـرح مفهوم گسست معرفتی نیز سـر برمـی‌آورد. همچنین به شـرح کوتاه بخشـی از شـیوه‌های دیرینه‌شناسانه و تبارشناسـانهٔ فوکویی خواهیم پرداخت که در تحلیل نمایشنامه‌های یعقوبی از آنها سود خواهیم جسـت. سـپس به بحثی در رویکرد زبان‌شناسانه در نمایشنامه‌نویسـی، بـا عنـوان «ضربـان گفت‌وگویی» خواهیـم پرداخـت و در نهایـت، تحلیل گسسـت‌های معرفتـی از دیدگاه فوکویی را با مطالعهٔ عمدهٔ ضربان‌های گفت‌وگویی در آثار محمد یعقوبی انجام خواهیم داد.

۲. مبانی نظری

در ایـن بخـش از مقالـه بـه شـرح بخش‌هایـی از مبانـی دیدگاه‌هـای میشـل فوکـو خواهیـم پرداخـت که اسـاس تحلیل مـا از نمایشـنامه‌های محمـد یعقوبی قـرار خواهد گرفت. همچنین در رویکـردی زبان‌بنیاد به نمایشنامه‌نویسـی، به شـرح ضربان گفت‌وگویی خواهیم پرداخت که عمدهٔ تحلیل‌هایمان از نمایشنامه‌های یعقوبی را به یاری این رویکرد انجام خواهیم داد.

۲-۱. قدرت[1]

میشـل فوکـو در وضع ایـن اصطـلاح، وامـدار نیچه، و به‌خصوص کتاب *تبارشناسـی اخلاق* اوست. فوکو معتقد اسـت در هر دورهٔ تاریخی نهادهای اجتماعی و سیاسـی با پشتوانهٔ قدرتی که دارند، می‌توانند دانشی را برای مجموعهٔ رفتارهای انسانی افراد تحت قدرت خود پدید آورند:

«به طور مشـخص‌تر، اعمال قدرت کنش سازمان دادن به حوزهٔ کنـش ممکن دیگران به واسـطهٔ به‌کارگیری یک یـا چند رمـزگان(۱) یا نظـم نهادی حاکم اسـت؛ و این رمزگان‌ها یا نظم‌ها می‌توانند آموزشـی، مذهبی، پزشکی یا سیاسی باشند» (مکاریک[2]، 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:

> فوکـو نمیخواهـد دانـش را به عنـوان بنیـادی فرضی در درون قـدرت فـرو بکاهـد و یا قـدرت را به عنوان استراتژی همواره منسجمی تصویر کند. وی می‌کوشد تا خصوصیت و مادیت روابط متقابل آنها را نشان دهد. آنها دارای همبسـتگی هسـتند نه رابطهٔ علت و معلولی و این رابطهٔ همبستگی می‌باید در شکل خاص تاریخی خودش تعریف و تعیین گردد (دریفوس[3] و رابینو[4]، ۱۳۸۹: ۳۳۵).

1. power
2. Irena Rima Makaryk
3. Hubert Dreyfus
4. Paul Rabinow

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-19]

فوکو برخلاف تحلیل‌های عمدتاً با ریشه‌های مارکسیستی که ماهیت قدرت را تنها در «بازداشتن انسان‌ها در به سامان رساندن آرزوهاشان و محدود کردن آزادی انسان‌ها» (میلز[5]، ۱۳۸۸: ۳۰)، می‌دانند، با این فرضیهٔ سرکوب[6] 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 مثابهٔ یک نیروی منفی و سرکوب‌گر بلکه شرط تولید هر گفتاری[7] تلقی می‌شود، و اگر قدرت را چیزی متناقض[8] نه یکپارچه، می‌دانیم، [یعنی] چیزی که به صورتی نامتقارن پخش شده است، پس همهٔ 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 شبکهٔ اجتماعی دانش/ قدرت که فوکو در نظر دارد، ایفا می‌کند. این موجب می‌شود که دیگر رابطهٔ بین سوژه/ ابژهٔ اعمال قدرت از نوع خدایگان- بندهٔ هگلی نباشد، بلکه رابطهٔ بین سوژه‌ای باشد که قدرت اعمال می‌کند و ابژه‌ای که در برابر این قدرت مقاومت می‌کند(۲). از این دیدگاه، مقاومت نیز خود می‌تواند نوعی اعمال قدرت قلمداد شود که مرزهای میان سوژه/ابژه را در این رابطه مخدوش می‌کند و این مقاومت نیز همواره وجود دارد، زیرا از نظر فوکو: «هرجا مقاومتی در کار نباشد، عملاً رابطهٔ قدرت هم در کار نیست» (همان).

۲-۲. گفتمان[9]

از نظر فوکو، گفتمان یک پدیدهٔ 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

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

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-19]

اقتصاد(۴)- و مجموعه‌ای از مفاهیم را فراهم می‌آورند که می‌تـوان آنها را بـرای تجزیه و تحلیـل موضوع، برای محدود کـردن آنچه می‌تـوان و آنچه نمی‌توان دربـارهٔ آن گفت، و برای مشـخص کردن کسـی که می‌توانـد آن را بگوید، به کار گرفت. اما نظمی را که یـک کنش گفتمانی به وجود مـی‌آورد نباید با نوعی انسـجام منطقی یا نظام‌مند اشتباه گرفت. این نظم، نظم یک رخداد تاریخی اسـت، نه تحقق یک نظام از پیش موجود. تجزیه و تحلیل گفتمان تحقیقی است در باب موقعیت‌های تاریخی‌ای که امـکان ظهور آن گفتمان را فراهم آورده‌اند، امـا تداوم آن را ضمانت نمی‌کنند (مکاریک، ۱۳۸۸: ۲۵۸).

۳-۲. صورت‌بندی دانایی[10] و دیرینه‌شناسی[11]

صورت‌بندی دانایی، از منظر میشل فوکو، با پشتوانهٔ کنش‌های گفتمانی که بـر دوره‌های تاریخی حاکم اسـت، امکان آن را فراهـم می‌آورد کـه با مطالعهٔ هـر دورهٔ تاریخ به معرفت تاریخی‌ای که بر آن دوره حاکم بوده است، دست یابیم:

«منظـور ما از نظـام دانایـی [صورت‌بندی دانـش]... کل روابطی اسـت که در یـک عصر خـاص، وحدت‌بخش کردارهای گفتمانی‌ای هسـتند 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 یکدسـت، منسـجم و ایستا نیست، آن‌چنان که مفهوم ایستای روح تاریخ (۵) هگلی خواهان آن اسـت. بلکه صورت‌بندی دانایی بیشتر، به مجموعه‌ای پویا، ناشی از تعامل مداوم حوزه‌های مختلف معرفتی نظر دارد:

> فوکو می‌کوشـد تا تاریـخ یا باستان‌شناسـی‌ای از علوم انسانی به دست دهد که از خلق وحدت مطلق سنتی یک سوژه، یک روح یا یک دوران دوری می‌جوید. بنابراین تاریخ دانشـی که این‌چنین دربارهٔ آن نظریه‌پردازی شده باشـد، همچـون کلیتی پویا و همـواره متغیـر بازنمایی می‌شـود. فوکو معتقد اسـت کـه کلیـت نایکپارچه و بی‌مرکز(۶) روابط میان علوم انسانی را می‌توان از طریق گفتمان‌های آن نشـان داد. تحلیل طیفـی از حوزه‌ها در یک لحظهٔ تاریخی معین، مبین مجموعه‌ای از فعالیت‌های گفتمانی اسـت که در تمـام این حوزه‌ها مشـترک‌اند. تحلیل هر اپیسـتمه [صورت‌بندی دانایی] مجموعه‌ای از حدود و قیود را نشـان می‌دهد که بر طیف گفتمان‌ها در علوم انسـانی، و با بسط آن، بر سـایر فعالیت‌های دانشی تحمیل شده‌اند (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۶).

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

10. episteme
11. archeology

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-19]

٤-٢. تبارشناسی[12]

به نظر فوکو تبارشناسی درست در مقابل روش تاریخ سنتی قرار دارد؛ هدف آن ضبط و ثبت خصلت یکتا و بی‌نظیر وقایع خارج از هرگونه غایت یکدست و یکنواخت است. از دیدگاه تبارشناس هیچ‌گونه ماهیات ثابت، قوانین بنیادین و یا غایات متافیزیکی در کار نیست. تبارشناسی در پی یافتن گسست[13]ها در حوزه‌هایی است که دیگران در آنها چیزی جز روند تکامل مستمر[14] نیافته‌اند. تبارشناسی در جایی که دیگران پیشرفت و ترقی و جدیت می‌یابند، چیزی جز بازیچه و تکرار نمی‌یابد و تاریخ گذشتهٔ 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، لحظهٔ 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.countinuous development

٥-٢. نااندیشیده‌ها[15] در اندیشهٔ 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، حوزهٔ 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 دربارهٔ آن هستی، مثل تلقی انسان از حضور خود در جهان به عنوان شرط امکان آن حضور، با مشکلات یکسانی مواجه می‌شوند. به علاوه رابطهٔ میان هستی انسان و تفکر او خود منبع معماهای فزاینده‌ای است و بدتر از آن اینکه منصهٔ ظهور فلج اخلاقی اجتناب‌ناپذیری است. همین که انسان خود را درگیر در جهان و به همان دلیل مسلط و حاکم بر آن می‌بیند، وارد رابطهٔ غریبی با درگیری‌ها و اشتغالات خودش می‌شود. کاربرد زبانی که انسان بر آن تسلط ندارد، حضور او در ارگانیسم زنده‌ای که وی نمی‌تواند با اندیشهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-19]

کــه برای خودش قابل فهم باشــد، این حوزۀ نااندیشــیده می‌باید سرانجام در دسترس اندیشۀ او و تحت سلطۀ عمل او باشــد، اما تا آنجا که این حوزۀ نااندیشــیده در ابهام و تیرگی خود، عین شرط امکان اندیشه و عمل است، هرگز نمی‌تواند در درون من اندیشنده[16] جذب شود. بدین سان «من اندیشندۀ مدرن... بیش از آنکه حقیقتی آشکار باشد، وظیفۀ پایان‌ناپذیری اســت که مدام از سر گرفته می‌شود» (دریفوس و رابینو، ۱۳۸۹: ۱۰۵ و ۱۰۶).

۶-۲. روش‌هــای فوکو در دیرینه‌شناســی و تبارشناســی دانش

فوکو روش‌ها و ترفندهای اصلی خویش را در دیرینه‌شناسی و تبارشناســی دانش، ذیل چهار اصل برمی‌شــمرد و مدعی اســت که این چهار اصل در کلیۀ تحقیقات او نقش کلیدی داشته است. این اصول عبارت‌اند از واژگونی[17]، گسست و انقطاع[18]، ویژگی[19] و برون‌بودگی[20].

بــه تعریف فوکو واژگونی عبارت اســت از آنچه انســان ممکن اســت در فرض مفهوم مخالــف در ذهن خود احیا کند. بدین معنا که وقتی ســنت یا مکتبی تفسیر خاصی از رویدادی تاریخی عرضه می‌دارد، می‌توان با طرح تفسیر و تعبیر مقابل آن زمینۀ اندیشۀ تازه‌ای را در آن خصوص مهیا کرد. به عبارت دیگر، وقتی پدیده‌ای از زاویۀ خاصی مورد توجه قرار می‌گیرد، می‌توان زاویه و افق دیگر را نیز مطرح کرد. اصل واژگونی در پی آن اســت که ســبک گفتمان حاکم بر نگاه تاریخی یا فلسفی را کالبدشکافی و در واقع ساحت نااندیشــیدۀ آن را بررسی کند. در روش گسست، تبارشناســی می‌کوشد گسســت‌ها و ناپیوســتگی‌هایی را کــه در روندهای تاریخــی- اجتماعی مــورد غفلت قرار گرفته کشــف کند. ویژگــی یا دگربودگی بــر این اصل اســتوار است که ســامان و انگارۀ دانایی و زبانی هر عصر ویژگی‌هــای خــاص خــود را دارد. و برون‌بودگی توجه تبارشــناس را به کار در سطح معطوف می‌دارد. تبارشناس سویۀ 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 عقیدۀ فوکو کسی که خود را به لایه‌های عمیق مسائل و پدیده‌ها مشغول می‌دارد ناگزیر از حقایق و رویدادهای ملموس اطراف خویش غافل می‌ماند (ضیمران، ۱۳۸۹: ۳۸-۵۸).

۷-۲. ضربان گفت‌وگویی در نمایشنامه‌نویسی

فــرض مقدماتــی در بحــث ضربــان گفت‌وگویــی در نمایشنامه‌نویسی این است که نمایشنامه فی نفسه یک نظام گفت‌وگویی اســت. در نمایشنامه‌نویســی مؤلفۀ اصلی بر هم‌نشینی ضربان‌ها بنا می‌شود. تصور نمایشنامه‌نویس از متن همچون ســاز و کار متعاملی است که در آن هر ضربان در «گفت‌وگو» با ضربان‌های دیگر است.

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-19]

در نمایشـــنامه، ضربان‌هـــا کوچک‌تریـــن واحدهای قابل تشـــخیص زبـــان، کنش، یـــا اندیشـــه را می‌ســـازند. آنها معرف عنصر ســـازندۀ بنیادین متن نمایشـــنامه هســـتند. در نمایشنامه‌نویســـی ســـنتی، ضربان‌هـــا عموماً بـــه نحوی به یکدیگر وصل می‌شوند تا نوعی وحدت کلی را، از حیث معنا و منظور، در نمایشنامه ایجاد کنند. پیوند علّی ضربان‌ها باعث پیشرفت پیوســـته و منسجم کنش می‌شود، پیشرفتی که معیاری برای درام‌پردازی خوب تلقی می‌شـــود. از این منظر، ضربان وسیله‌ای بنیادی برای هدفی بزرگ‌تر است- که همانا نمایشـــنامۀ تمام‌شده باشد. این تنزل مقام ضربان، قابلیـــت و توان بالقـــوۀ آن در لحظۀ وقوع را در ذیل نقش آن در کلیت و وحدت نمایشنامه قرار می‌دهد.

در مقابـــل، در نمایشنامه‌نویســـی جدید بـــه ضربان اهمیت درخور آن داده شـــده است؛ سمت و سوی نمایشنامه لحظه بـــه لحظه وجـــود دارد یا لحظه به لحظه کشـــف می‌شـــود. این‌چنیـــن، ضربان بدل به محل خلاقیت و نوآوری شـــده، ســـمت و سوی شـــخصیت یا نمایشـــنامه را عوض می‌کند و بـــا ایـــن کار، در تعارض با امور مورد انتظار یا مرســـوم و قـــراردادی قرار می‌گیرد. در اینجا دیگر وســـایل و اهداف تمایزاتی سلسله مراتبی را شکل نمی‌دهند، چراکه هم‌نشینی جای پیشـــرفت خطی را بـــه عنوان طرح ســـاختاری غالب می‌گیرد. معنـــای پویای نمایش در محـــل 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 نمایشنامۀ چندصدایی نمایشنامه‌نویس باید پذیرای قابلیت ضربـــان در ایجاد تغییر در زبان یا کنش باشـــد. اقدام فوق علیه تک‌گویی‌گری مستلزم آن است که نویسنده کارکرد نویســـندگانه را با این «صدای دوم» تقســـیم کند. گسترش کارکـــرد ضربان هم‌زمان عدم قطعیت بیشـــتری را در کار نگارش نمایشـــنامه وارد می‌کند. در اینجا نمایشنامه‌نویس رابطۀ گفت‌وگویـــی خود را با متن فعلیت می‌بخشـــد آن هم نه با واکنش کل‌نگرانه[21] (سیناپتیک، با دیدی از کل) بلکه با کنش پیشدستانۀ سیناپسی (همچون یک سیناپس). در حالت دوم، نمایشنامه‌نویس، گشوده بر صدای «دوم»، قـــادر به جدایی از عرف‌گرایی درام‌پردازانه و آزاد کردن تمام و کمال انرژی بالقوۀ متن می‌شود (کاستیانو[22]، ۱۳۸۷: ۱۵۲و ۱۵۳).

می‌توان تشخیص داد که آنچه کاستیانو تحت عنوان ضربان در نمایشنامه‌نویســـی جدید تعریف کـــرده، با تعریف‌های فوکویی قابل بررســـی در این قبیل نمایشنامه‌ها و از جمله نمایشـــنامه‌های محمـــد یعقوبی اســـت. با ایـــن تفاوت که روش‌های بررســـی چون گسست، واژگونی، برون‌بودگی و اندیشـــیدن نااندیشـــیده‌ها هنگام بررســـی نمایشنامه‌های مذکور در ارتباط با نمایشنامه و شرایط سیاسی، اجتماعی مد نظر نمایشـــنامه نیز رقم می‌خورد. ملاحظه می‌شود که در همۀ این موارد، دیرینه‌شناســـی و تبارشناســـی از منظر فوکو برای تحلیل نمایشنامه‌ها بسیار به کار می‌آید.

21. synoptically
22. paul Castagno

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-19]

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

۳. مطالعهٔ گسست‌های معرفتی در نمایشنامه‌های محمد یعقوبی

در این بخش با تکیه بر آنچه در بخش مبانی نظری ارائه دادیم، تلاش می‌کنیم چهار نمایشنامه از محمد یعقوبی را بررسی کنیم. این نمایشنامه‌ها عبارت‌اند از *زمستان ۶۶*، *خشکسالی و دروغ* و دو نمایشنامهٔ *یک دقیقه سکوت* و *تنها راه ممکن* که در کتابی با عنوان *تنها یک* جا داده شده‌اند. به این دلیل این نمایشنامه‌ها از میان آثار نمایشی یعقوبی انتخاب شده‌اند که به گمان ما به میزان زیادی موضوع گسست معرفتی را بازنمایی می‌کنند و از این منظر نمونه‌های مطالعاتی شاخصی محسوب می‌شوند.

۳-۱. نمایشنامهٔ *زمستان ۶۶*

نمایشنامهٔ *زمستان ۶۶* دربارهٔ خانواده‌ای است که به خانهٔ جدید اجاره‌ای خود وارد شده‌اند و این روز مصادف است با اولین روز موشک‌باران تهران در سال ۶۶. اما روایت نمایشنامه مدام به گفت‌وگوی یک زن و شوهر قطع می‌شود که فقط صدایشان را می‌شنویم. زن در حال خواندن نمایشنامه‌ای از شوهرش است و نمایشنامهٔ شوهر، داستان خانوادهٔ مذکور را در زمستان ۶۶ روایت می‌کند. در داستان نمایشنامه‌ای که زن می‌خواند، چهار شخصیت وجود دارند. مادر، ناهید که دختر بزرگ خانواده است، برادرش مهیار که با ناهید دعوایش می‌شود و در این شب موشک‌باران به خیابان می‌رود و باعث نگرانی‌های پیاپی مادر ناهید و مهیار می‌شود، و بابک که همسر ناهید است و به‌تازگی با ناهید قهر کرده و از خانه رفته اما در شب موشک‌باران به خانه بازمی‌گردد.

یعقوبی دربارهٔ این نمایشنامه که در سال ۱۳۷۵ نوشته و تا سال ۱۳۹۰ سه بار بازنویسی‌اش کرده، نوشته است: «احساس ناامنی و ترس‌های زمستان ۶۶ می‌دانم همیشه تا زنده‌ام با من است. آن احساس ناامنی و ناتوانی، آن روزهای انتظار مرگ و شرم از شادی زنده ماندن چون می‌دانستی دیگران مرده‌اند. من زنده ماندم پس باید

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-19]

درباره‌اش می‌نوشتم» (۱۳۹۰: ۹۹). این دغدغهٔ 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 شکرت!»، روند روایت نمایشنامه به صدای زن نمایشنامه‌نویس قطع می‌شود:

ص زن: خدایا شکرت؟ یعنی چی خدایا شکرت؟
ص مرد: هر بار جایی موشک می‌خورد بابام می‌گفت خدایا شکرت. من از این حرف بابام احساس شرم می‌کردم ولی ته دلم هر بار خوشحال می‌شدم روی سر ما نیفتاد.
ص زن: ولی خدایا شکرت این مفهوم رو نمی‌رسونه.
ص مرد: کنار دیالوگ بنویس اضافه شود (یعقوبی، a ۱۳۹۰: ۲۴ و ۲۵).

از اینجا صدای مرد دربارهٔ همان شرمی می‌گوید که از خوشحالی از زنده ماندنش دارد، درحالی که دیگرانی مرده‌اند. به‌خصوص 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 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 نمایشنامهٔ *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 نمایشنامهٔ یعقوبی می‌توان دید. مادر جملهٔ 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 سراپای 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

23. riffing

۲۴. هر قطعهٔ 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 مخاطب‌اند که به تغییری در جهت‌گیری نمایشنامه یا شخصیت اشاره می‌کنند (برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک: کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۷۹- ۱۸۵).

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-19]

گفت‌وگویی دیگری به آن اندیشیده شود:

مادر: الو؟

مادر: ســلام داداش. چند دقیقه پیش زنگ زدم گوشی رو برنمی‌داشتین.

مادر: آره داداش. شماها الان کجایین؟

ناهید: مامان، بپرس کجاها رو بمبارون کرده‌ن.

[...]

مادر: قربانت داداش. خدا پشــت و پناهت [گوشــی را می‌گذارد].

مادر: یکی‌ش خورده طرفای بیست‌وپنج شهریور. ما که اون‌طرفا کسی رو نداریم ناهید؟

ناهید: نه.

مادر: خدا رو شکر.

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

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

اما در این نمایشنامه گسســت، تنها از این منظر در ساختار نمایشنامه وجود ندارد بلکه این گسست را می‌توان در تمام ابعاد نمایشنامه، به صورتی شــبکه‌ای دید. این گسست در تمام روابط شخصیت‌ها وجود دارد. از جمله در رابطهٔ ناهید و مادر (مثــلاً اینکه مادر قهر کردن و رفتن بابک را تقصیر بداخلاقی ناهیــد می‌داند و او را ســرزنش می‌کند (همان: ۳۱)، رابطهٔ مادر با بابک (که بابک را مثل همهٔ مردها، بچه‌ایی می‌داند که باید دوبار تربیتشان کرد (همان: ۳۲)، رابطهٔ ناهید و بابک و رابطهٔ ناهید و مهیار و حتی رابطهٔ نمایشــنام‌ه‌نویس و زنش. این نکته هم جالب اســت که ناهید تلاش می‌کند گسستش در رابطه با آدم‌ها را در پیوست رابطه‌اش با اشیا جبران کند که مدام، ناکام می‌ماند:

ناهید: تا جایی که من می‌دونم قهر و ناز کار خانوماست. اما توی خونهٔ ما انگار وضع برعکسه، مردا قهر می‌کنند.

بابک: منظورت از مردا من هستم دیگه؟

مادر: بچه‌های من بس کنین.

ناهید [از خاموش کردن یک شمع صرف‌نظر می‌کند]: من با تو کاری ندارم.

بابک: با من‌ای؟

ناهید: نه، با این شمع بودم (همان: ۴۵).

تمهید دیگری که در این نمایشنامه ایجاد ضربان می‌کند و به گسست می‌انجامد، تمهید «تکرار» است:

بابک: چسب داریم؟

ناهید: چسب زخم؟

بابک: نه. چسب کارتن.

ناهید: چسب کارتن می‌خوای چی‌کار؟

بابک: بزنم به شیشــه‌ها که خرد نشــه. اون‌جا که تلفن می‌زدم، یه بار موشــک خورد اون دور و برا، شیشه‌های 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-19]

بابک: من خیلی شانس آوردم.
مادر: خدا خیلی رحم کرد.
بابک: چسب داریم؟
ناهید: 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 نااندیشیدهٔ 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، دست‌کم 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 سومی 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 نمایشنامهٔ *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، همهٔ 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 اندیشهٔ 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 دربارهٔ موشک‌باران شهری ناشی از جنگ، که داستان نمایشنامه دربارهٔ 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 بچهٔ شمالم بعد از موشک‌باران که به شمال برگشتم، وقتی باران را می‌دیدم انگار اولین بار بود که در زندگی‌ام باران دیده‌ام. روی بالکن خانهٔ پدری نشسته بودم و یک جور دیگر باران را می‌دیدم انگار اولین بار بود که در زندگی‌ام باران دیده‌ام. روی بالکن خانهٔ پدری نشسته بودم و یک جور دیگر باران ریز شمال را تماشا می‌کردم و از اینکه زنده بودم شاد بودم و شرمگین (همان: ۱۰۵).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-19]

بنابرایــن یعقوبــی در *نرمســتان ۶۶* تجربه‌ای را کــه خود از گسســت معرفتی ناشــی از جنگ و مرگ داشــته در فرم و محتوای نمایشــنامه‌اش وارد کرده اســت. ایــن دو رویداد شوم، گسســتی در زندگی ایجاد کرده‌اند اما در عین حال، یعقوبــی در کنار این گسســت عام، به گسســتی خاص هم پرداخته اســت. وجهی که به شــکلی خاص‌تر، در موضوع موشــک‌باران تهران در زمانهٔ جنگ، ناانديشيده بوده است: اینکه آدم‌های زنده می‌توانند در چنین هنگامه‌ای شاد باشند از اینکه به جای دیگری‌ای نیســتند که مرده است. چنین امر ناانديشيدهٔ غیراخلاقی خاص که اندیشیدن در آن راه چندانی به جایــی نمی‌برد (چون هرقدر هم کــه آدم‌ها از این حس شــادی ناخودآگاهشان شرمگین باشند و در آن شادی و این شرم اندیشه کنند، باز هم آن را تکرار خواهند کرد) ما را به سوی امر ناانديشيدهٔ غیراخلاقی عام‌تر پدیدهٔ جنگ رهنمون می‌شــود. در واقع، هر ســرباز در جبههٔ جنگ هم به شــکل عام‌تر، مدام از اینکه خودش زنده اســت و دیگری به جای او مرده اســت، شاد می‌شود و احتمالاً در همان لحظه از این اندیشه‌اش شرمگین می‌شود. در اینجا دیگریِ مرده حتی در جبههٔ دشمن هم نیست بلکه می‌تواند هم‌سنگرِی هم باشد که در کنار هر ســرباز، علیه دشمن مشترک می‌جنگد. بنابراین با این شــکل از واژگون‌سازی، وجهی بســیار ناانديشيده از غیراخلاقی بودن جنگ مورد اندیشه قرار می‌گیرد. امری که باز هم تکرار در اندیشهٔ آن راه به جایی نمی‌برد چون آدم‌ها در عیــن اینکه می‌توانند به غیراخلاقی بودن اندیشــهٔ جنگ (حتــی از چنین منظری) بیندیشــند، در هنگام تکرار کنش جنگ، باز هم آن را به حوزهٔ امر ناانديشيده بیرون می‌فرستند.

پس گسست در روابط شــخصیت‌های نمایشنامهٔ *نرمستان ۶۶* در محدودهٔ جزئی روابط این شخصیت‌ها باقی نمی‌ماند. اتفاق افتــادن این رویدادها در میانهٔ اثاث‌کشــی و تزلزلی که از این زاویه در عناصر صحنهٔ نمایش وجود دارد، در کنار تزلزلی که در روابط افراد خانواده اســت، با تزلزلی کلی‌تر شبیه می‌شود: تزلزلی که اندیشهٔ جنگ و مرگ به عنوان اموری حی و حاضر را به ناانديشيده‌هایی 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 مطالعهٔ متن در پیوند با دیرینه‌شناســی و تبارشناسی فوکو، می‌توان از ابعاد گوناگون آن سخن گفت.

۲-۳. نمایشنامهٔ *خشکسالی و دروغ*

یعقوبی در مصاحبه‌ای که در مورد این نمایشــنامه داشــته، با توضیح شــگرد ویژه‌اش بــا عنوان ناگفته‌نویســی انگار بر شــیوهٔ تحلیل ما در این مقاله کــه از انگاره‌های فوکویی یاری گرفته، صحه گذارده است، اینکه با ناگفته‌نویسی در واقــع به آن جنبه‌هایی از امور که تا به حال نیندیشــیده‌ایم، می‌اندیشیم:

> بخشی از تکرار در *خشکســالی و دروغ* شیوه‌ای دیگر برای ناگفته‌نویســی اســت... و حالا می‌خواهم بگویم *خشکســالی و دروغ* از آن کارها رئالیســتی‌تر اســت. اساســاً با این تصور که رئالیســم همان عینیت محضی اســت که می‌بینیم، مشــکل دارم. یعنی اگر رئالیسم را

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-19]

به همـــان معنای واقع‌گرایی محض بپذیریم واقعیت این است که در این لحظه که من و شما صحبت می‌کنیم و صدایمان شنیده می‌شود، تنها بخشی از واقعیت، بخش عینی واقعیت اســت و بخش دیگــری از واقعیت، ذهن ماست که شاید خیلی چیزهای دیگر می‌گوید. بنابراین آن عینیت یا رئالیســم صرف یک رئالیسم ناقص است. زمانی کاری رئالیستی‌تر، واقع‌گراتر است که به ذهنیت آدم‌ها توجه بشــود اما از سوی دیگر از آن‌جا که ما در واقعیــت هیچ‌کدام صدای ذهن دیگری را نمی‌شــنویم و از درون دیگری خبر نداریم نشــان دادن آن لحظه‌ها شکلی هنری به کار می‌دهد (b ۱۳۹۰: ۱۱۵).

آنچه که در ذهن است و به زبان نمی‌آوریم، در واقع همان نااندیشیده‌ای است که اندیشــیده و بازاندیشیده می‌شود و بخشــی اســت که به نظر یعقوبی جنبه‌ای واقع‌گرایانه‌تر به موضوع می‌دهد. بــه اعتقاد یعقوبی، این ناگفته‌گویی یکی از کارکردهایی اســت که از شگرد تکرار در *خشکسالی و دروغ* به دست آورده اســت اما به گفتهٔ وی تکرار، دارای کارکرد دیگری هم در این نمایشــنامه هســت که به تعبیر فوکویی عنــوان واژگونی به آن دادیم. یعنــی اینکه بتوان یک موضوع را از جنبه‌های دیگری مورد مطالعه قرار داد:

> تکرار گاهی وقت‌ها برای نشــان دادن ناگفته‌هاســت و گاهی وقت‌ها برای نشــان دادن رفتارهای گوناگون در یک موقعیت یکسان. در واقعیت در این لحظهٔ بخصوص ما کنار هم نشســته‌ایم و داریم با هم حرف می‌زنیم. این لحظه گذراســت و امکان تکرار و رفتاری دیگر در این لحظه نیست اما در نمایش این امکان هست. امکان اینکه لحظه‌ای را به‌خصوص دو یا سه‌بار ببینیم و هربار متفاوت از قبل (همان: ۱۱۶).

می‌بینیم که آنچه فوکو تحت عنوان واژگونی در اندیشــهٔ فلســفی خود از آن یاد می‌کنــد، چگونه با دیدگاه یعقوبی دربارهٔ تأثیــر دراماتیک ویــژهٔ مد نظــرش در تئاتر اعمال می‌شــود. بنابراین، آنچه تحت عنوان واژگونی در اندیشــهٔ انتزاعی و کلی فوکو مطرح می‌شود، در اثر نمایشی یعقوبی امــکان آن را می‌یابد که به شــیوه‌ای انضمامــی، جزئی و ملموس در معرض دید مخاطب قرار بگیرد.

نمایشنامهٔ *خشکسالی و دروغ* دربارهٔ چهار جوان به نام‌های آرش، امید، آلا و میتراست. آرش و آلا خواهر و برادرند، امید و میترا در ابتدا زن و شــوهرند و آرش و امید دوســتان صمیمی هســتند. در روایــت غیرخطی نمایشــنامه متوجه می‌شویم که امید در حال خیانت پنهانی به میتراست و میترا این را تشــخیص داده و واکنش‌های عصبــی از خود بروز می‌دهد. ابتدا به خاطر رفتار جنون‌آسای میترا در این خیانت تردید می‌کنیم اما بعد که زاویهٔ دید روایت عوض می‌شود، متوجه می‌شــویم که این خیانت واقعاً رخ داده اســت. این در حالی اســت که در صحنهٔ اول، میترا که اکنون همســر ســابق امید اســت، برای کاری مربوط به شغل وکالت امید می‌خواهد به دفتر امید بیاید و آلا به امید مشــکوک اســت که موضوع، فقط رابطه‌ای کاری نباشــد. انگار این سیکل خیانت قرار اســت بین این شخصیت‌ها (میترا- امید- آلا)، همچنان ادامه داشــته باشــد و آرش که ناظر چنین سیکلی است و آن را سرزنش می‌کند خودش قرار است در آینده تکرارکنندهٔ چنین سیکل معیوبی باشد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-19]

گسســت در این نمایشــنامه هم در کنــار جنبه‌های جزئی که مربوط به روابط شخصیت‌هاســت، 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 کتــاب می‌خوانــد): اگر از مغــز زن و مرد ام.آر.ای بگیرند مشــخص می‌شود که مغز زنان برای حرف زدن به‌شدت مساعد است. مردان روزانه ۲۰۰۰ تــا ۴۰۰۰ کلمه حــرف می‌زنند ولی زنــان با توجه به ویژگی مغز خود می‌توانند روزانه ۶۰۰۰ تا ۸۰۰۰ کلمه حرف بزنند. و حالا تجسم کنید وضع و حال یک مرد شــاغل را که تا بعدازظهر ظرفیت حرف زدنش تمام می‌شود، بعد به خانه‌اش می‌رود؛ جایی که زنش هنوز ۴۰۰۰ تا ۵۰۰۰ کلمه برای حرف زدن دارد (همان: ۸).

صحنهٔ دوم نمایشنامه، «مسائل پنهان» نام دارد: انگار در اینجا در ضربان گفت‌وگویی که میــان امید و میترا درمی‌گیرد، قرار است بر نااندیشیده‌های این رابطه و سپس نااندیشیده‌های رابطهٔ زن و مرد، به طور کلی اندیشیده شود. البته این مسائل پنهان را به قول امید، «همه» دارند. بنابراین نااندیشــیده فقط در این سطح خاص نمی‌ماند و سطح عام‌تری در مورد همهٔ انسان‌ها و همهٔ جنبه‌های فردی و اجتماعی‌شان می‌یابد. میترا قول می‌دهد مســائل پنهان خود را به امید بگوید به شــرط اینکه امید هم مســائل پنهانش را به میترا بگوید که همین، تولید ضربان گفت‌وگویی می‌کند. امید می‌گوید دروغ‌هایی به میترا گفته که راستش را نمی‌گوید و میترا ضمن اینکه حس می‌کند آن دروغ‌ها باید مهم باشــد کــه امید آنها را نمی‌گوید، سکوت می‌کند و سکوت و صدای میترا و امید بعد از آن، ضربان دیگری در راســتای گسست معرفتی در رابطهٔ این دو شخصیت ایجاد می‌کند (همان: ۲۰ – ۲۵). در صحنهٔ ۴ (به من فکر کن) میترا در خواب امید انقطاع ایجاد می‌کند تا با رفتارهای جنون‌آسا و کودکانه‌اش، امید را قانع کند مسائل پنهانش را بگوید. این رفتار جنون‌آسای میترا در صحنهٔ ۱۱ که در آن میترا مسائل پنهان را در مورد رابطهٔ آلا و امید برملا می‌کند، به اوج خود می‌رسد و گسست معرفتی را در روابط چهار شخصیت این نمایشنامه به اوج می‌رساند (همــان: ۷۹ – ۸۸). در صحنهٔ ۵ (بــوردا)، امید به آرش در مورد خصلت‌های ویژهٔ همســرش که گسست را در رابطهٔ آنها پدید آورده سخن می‌گوید ولی همچنین از رابطه‌اش با زن دیگری در ایام قبل می‌گوید که چون گمان می‌کرده او را از دســت خواهد داد، علاقــه‌اش را به وی ابراز نکرده است. در همین اثنا، آرش به جمله‌ای اشاره می‌کند که آن را به‌تازگــی خوانده و همین جمله، مــا را به آن کلی‌ترین گســست اجتماعی که در این نمایشــنامه به آن توجه داده می‌شود، ارجاع می‌دهد:

> گوش کن: اهورامزدا! این کشور را از دشمن، خشکسالی و دروغ دور بــدار. این دعای داریــوش اوله امید. روی یکی از کتیبه‌های تخت‌جمشــید نوشــته شــده. من این دعا رو یه خورده دســتکاری‌ش کردم که وصف‌الحال بشــه. امروز یه مطلبی درباره‌ش نوشــتم و گذاشتم توی وبــلاگ‌ام. به نظر مــن داریوش اول اگــه الان زندگی می‌کرد دیگه نباید می‌گفت دور بدار. اگه داریوش اول

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-19]

الان این‌جا باشــه بگه دور بدار خود داریوش هم دروغ می‌گه. جملــه‌ش دقیقاً اینه: اهورامزدا! به این ســرزمین میاید دشمن، خشکسالی و دروغ. ببین! گفته میاید. یعنی این‌ها نبود و دعا می‌کرد هیچ‌وقت نباشــه. ولی الان همهٔ این‌ها هست امید. الان باید بگه اهورامزدا! این کشور را از دشمن، خشکسالی و دروغ نجات بده» (همان: ۵۲).

در گفتــهٔ فوق، آرش زمان حال را در آینه‌ای قناس از زمان گذشــته می‌یابد. گذشــته‌ای که در آن گسســت ناشی از دروغی که همســان با دشمن و خشکســالی 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 فرا رفتن از ســطح روابط این زن و مــرد، وجهی عام‌تر می‌یابد و بــه روابط اجتماعی در تمام یک ســرزمین گسترش می‌یابد. گسســتی که از نظر پادشــاه خیالی آرش، در زمــان حال خود پادشــاه وجود نداشته اما در زمان حال آرش وجود دارد. پس در همین‌جا می‌توانیم گسســت معرفتی مورد توجه در این نمایشنامه را که از رســوخ دروغ در روابط پدید آمــده، در وجوه عام تاریخی و اجتماعی‌اش به نظاره بنشینیم.

در نمایشنامهٔ *خشکســالی و دروغ*، شیوهٔ اصلی ضربان‌ساز که نمایشــنامه‌نویس به شــکلی نو اســتفاده کــرده، تکرار رویدادهــا از وجوه مخالف هــم و از زوایای دید متفاوت اســت. این تکنیک، بــه نوعی روایت غیرخطــی انجامیده اســت. به ایــن ترتیب، همان‌گونــه که در وجــه محتوا بر جنبه‌هایی از گسســت معرفتی خاص و عــام در روابط، به شکلی شبکه‌ای تأکید می‌شود، در وجه فرم نیز با پرش‌های زمانی و جابه‌جایی روایــت از نظر زمان و نقطهٔ دید، چنین گسستی مشاهد می‌شود. در اینجا، همان‌طور که می‌بینیم شب که‌هایی از قدرت و مقاومت تشــکیل می‌شود. قدرتی که دروغ می‌گوید و مقاومتی کــه دروغ را برملا می‌کند و به نوبهٔ خود دروغ می‌گوید. این قدرت و مقاومت مبتنی است بر دانشی که هریک از شخصیت‌ها برحسب جایگاه متزلزل و جابه‌جاشونده‌شان در این شبکهٔ 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 صحنــهٔ پایانی نمایشــنامه (صحنــهٔ ۱۴)، امیــد در دفتر حقوقی‌اش، برای آلا همان شــعر عاشقانهٔ ریتا را می‌خواند که قبلاً بــرای میترا می‌خواند: اکنون جــای آلا و میترا در رابطــه با افشــین و امیــد به‌راحتی قابل تعویــض می‌نماید: همه‌چیز در این رابطه‌ها به هم شــبیه اســت و آنچه آنها را به هم شــبیه می‌کند گرهگاه‌هایی از دروغ در مفاصل این شبکهٔ معرفتی است: گسســتی که می‌تواند به اندازهٔ روابط تمــام زنان و مردان یک ســرزمین و به انــدازهٔ تمام روابط اجتماعی مردمان یک ســرزمین گســترش یابــد و آن را با همکاری همدستانش، خشکسالی و دشمن، نابود گرداند.

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-19]

۳-۳. دو نمایشنامهٔ *تنها یک*

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

در نمایشنامهٔ *یک دقیقه سکوت*، یکی از شخصیت‌ها به نام شیوا دچار نوعی بیماری عجیب شده که هر چند وقت یک بار، خوابش آن‌قدر طول می‌کشد که وقتی بیدار می‌شود شـاهد یک گسست خانوادگی و تاریخی- اجتماعی مهم است. نمایشـنامه با شـرح مبهمی از اولین این گسست‌ها آغاز می‌شـود؛ وقتی میترا با جایی که قبـلاً دفتر روزنامه بوده تماس می‌گیرد و می‌فهمد آنجا دفتر روزنامه نیست. در صحنهٔ ۳ با سـهراب و هسـتی آشنا می‌شـویم. هستی، سهراب را در ویدئویی که می‌خواهد برای مادرش بفرستد، شوهرش معرفی می‌کند و کودک دوسالهٔ 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 اسـت چون از بچه‌دار شدن می‌ترسـیده است. در صحنهٔ چهارم، سـهراب و هسـتی رویدادهایی را از سـال ۵۹ به یاد می‌آورند که ناشی از گسست‌های سیاسی- اجتماعی حاصل از انقلاب اسـت. در صحنهٔ ۱۱ هسـتی و سهراب درحال فیلم گرفتن از بچهٔ دوسـاله هستند و سهراب برای فرزندش احساس خوشحالی و حسـودی 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 می‌شـویم که سـهراب نویسنده‌ای است که توسط تندروهای سیاسی مدام تهدید می‌شـود. یادآوری گسسـت‌های تاریخی در ضربان‌های گفت‌وگویی هستی و سـهراب موازی می‌شود با تجربه‌ایی از گسست که شـیوا در هربار بیدار شدن، در شرایط سیاسـی و اجتماعی و همچنین در روابط خانوادگی‌اش با آن مواجه می‌شـود. مثلاً در صحنـهٔ پنجم از طریق جیمی (جمشـید)، شـوهر خواهـرش متوجه می‌شـود که وقتی خواب بـوده حکومت سـلطنتی به حکومـت جمهوری تبدیل شـده اسـت. در صحنهٔ ششم، شـیدا به ایرج زنگ می‌زنـد و از او می‌خواهد مدتی خانـهٔ خواهرش بماند و دو دقیقه بعد زنگ می‌زنـد و دوباره همین را می‌گوید و بعد که با تعجب ایرج روبه‌رو می‌شود، می‌گوید این قبیل فراموشی‌ها وقتی به سـراغش می‌آید که عصبی می‌شود. در صحنه‌های بعد متوجه می‌شـویم که ایرج همسر سابق شـیوا، خواهر شیدا بوده که طی خواب‌های طولانی شیوا، با شـیدا رابطه گرفته و ازدواج کرده است. در صحنهٔ ۱۶، جیمی که یک جانورشناس است و سعی می‌کند همه‌چیز را با مثال‌هایـش از جهان جانوران درک کند، داسـتانی از رابطـهٔ کرگدن و بزی را تعریـف می‌کند که در یک قفسشـان می‌گذارنـد و کرگـدن از اینکه بز او را شـاخ می‌زند احساس خوشحالی می‌کند چون یکی را دارد که بـه او توجه کند. سـپس رابطهٔ میان بـز و کرگدن را مثل رابطهٔ خودش و شـیرین می‌داند. این در حالی است که او می‌تواند سـنگ صبور خوبی برای شیوایی باشد که هربار که از خواب بیدار می‌شود با تأثیرات تراژیک و سهمگین ناشـی از یک گسسـت تاریخی، اجتماعی و خانوادگی مواجه می‌شود. گسسـت‌های تاریخی مثل صحنهٔ ۲۰ که شـیرین در اوج موشک‌باران سـال ۱۳۶۶ در زمانهٔ جنگ

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-19]

بیدار می‌شـود و این‌بار، حتی شیون و زاری هم نمی‌کند بلکه تنها منگ اسـت و انگار به این نوع از زندگی عادت کرده اسـت. یا بار دیگـری که از خـواب برمی‌خیزد و می‌بیند که شیرین، به عنوان یک زن، می‌تواند مسافرکشی کند (و این سطح از آزادی اجتماعی زنان که شیوا ناگهان با آن مواجه شـده گسسـتی دیگر را می‌نمایاند) و جیمی هم سکتهٔ مغزی کرده و حافظه‌اش تخریب شده است. اما در صحنهٔ ۲۹ که صحنهٔ آخر نمایشـنامه اسـت، از صدای باندهای صحنه متوجه می‌شـویم که نمایشنامه‌نویسی که در حال نگارش این نمایشنامه بود، مرده است و می‌توانیم حـدس بزنیم که او همان سـهراب اسـت کـه در برخی صحنه‌های قبل، تهدید تلفنی می‌شد.

بنابراین گسست در نمایشنامهٔ *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 شـیوا و خانواده‌اش را می‌نویسد، رخ می‌دهد. از لحاظ محتوایی، گسسـت در یک سـطح عام‌تر ناشی از تحولات فراوانی اسـت که کشـوری پس از گسست معرفتی چـون انقـلاب در وجوه مختلفی چون سیاسـی و اجتماعـی و فرهنگـی به خود می‌بینـد و دیگری و در سـطح خاص‌تر، ناشی از تحولاتی اسـت که در زندگی نویسندهٔ نمایشـنامه و زندگی شخصیت‌های نمایشنامه که نمایشنامه‌نویس می‌نویسدشان، رخ می‌دهد.

در نمایشـنامهٔ *تنها راه ممکن*، صدای یـک منتقد تئاتر به نقد آثار نمایشنامه‌نویسـی به نام مهران صوفی می‌پردازد. به‌تدریج که منتقد در حال معرفی نمایشـنامه‌های صوفی اسـت، بخشـی از همان نمایشـنامه را می‌خوانیم. مثلاً در نمایشـنامهٔ اول، بین اعضای یک خانواده گفت‌وگوهایی درمی‌گیـرد که بخش‌هایی از آن که نشـانهٔ گسسـت در این روابط اسـت و به صورت ذهنی بیان شـده، زیرشان خط کشیده شده و به همین صورت ضربان گفت‌وگویی در نمایشنامه‌نویسی جدید را پدید می‌آورد. در نمایشنامهٔ «اپیدمی خنده» از صوفی، گسست اجتماعی در اثر بیماری اپیدمی خنده بـه وجود می‌آید. خندیدن که در شـرایط عادی با پیوسـت مربوط اسـت، در اینجا وقتی به شـکل نامربوط با هر زمینه‌ای و به شـکل همه‌گیر شایع می‌شود، به یک گسست در تمام سـطوح ملی، سیاسی و فرهنگی تبدیل می‌شود. در نمایشـنامهٔ «پدر»، گسست خانوادگی میان پدری که در اتاق و خارج صحنه است و فرزندانش، مهناز و مهتاب و مهران جریـان دارد. آنان می‌خواهند از دسـت رفتارهای ناشایسـت 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 نمایشـنامه‌های دیگر به همین شـکل ادامـه می‌یابد تا در نمایشـنامهٔ آخر که یک تک‌گویی است، ناانديشيده‌های صوفی و یعقوبی نمایشـنامه‌نویس به شکل کاملاً روشنی که حتی خود یعقوبی به شـعاری بودنش اشـاره می‌کند، اندیشیده می‌شود؛ جامعه‌ای سرشار از گسست که در آن هر امیدی ناامیـدی می‌آفریند، هر انتظـار کوتاهی برای تحولی مثبت در آینده، بلند می‌شـود و هر کنش مفیدی به‌سرعت بی‌فایده می‌شود:

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-19]

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

صدا: تک‌گویی «سخن‌ران» هشتمین نمایشنامهٔ 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 زمانهٔ 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 جامعهٔ باز زندگی می‌کردم فکر می‌کنم صبر به نظر من به معنای انتظار کوتاه‌مدت بود. یا کلمهٔ ازخودگذشتگی. من بی‌فایده بودن ازخودگذشتگی رو توی جامعهٔ 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 ازخودگذشتگیه. 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 ازخودگذشتگی به خاطر یه نفر دیگه آدم خوبیو از مرگ نجات دادم. از کجا بدونم آدمی که دارم نجاتش می‌دم یه رذل بی‌شعور بیش نیست (۱۳۹۱: ۲۰۶ و ۲۰۷).

٤. نتیجه

در چهار نمایشنامهٔ بررسی‌شده در مقالهٔ حاضر از محمد یعقوبی، می‌توان شاهد گسست‌های خاص و عام معرفتی فراوانی بود که در هردو وجه ساختاری و محتوایی وجود دارند.

در نمایشنامهٔ *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 اطرافیانشان نمرده‌اند و شرم از اینکه در همان حال، شخصیت‌ها به خاطر مرگ دیگرانِ دورتر شاد شده‌اند. این دو سوی شرم و شادی ما را به سوی وجه عام‌تری از گسست رهنمون می‌شود که در اندیشهٔ مرگ ناشی از جنگ ایجاد می‌شود که در جریان صلح‌آمیز و آرامش‌زای زندگی، انقطاع پدید می‌آورد و بنابراین، این وجه عام گسست با دیدگاه عمومی‌تر فرهنگی، اجتماعی، تاریخی و سیاسی پیوند می‌یابد. گسست‌ها در نمایشنامهٔ *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 این‌جا، البته صدای گفت‌وگوی مرد نمایشنامه‌نویس و همسرش، خود یکی از عوامل گسست است.

در نمایشنامهٔ *خشکسالی و دروغ* شیوه‌هایی چون ضربان گفت‌وگویی ناشی از تکرار رویدادها از زوایای دید متفاوت، تغییر در نقطهٔ دید روایت، روایت غیرخطی و

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-19]

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

در نمایشــنامهٔ *یک دقیقه سـکوت* با تکیه بر انقطاع ناشی از خواب‌های طولانی شــخصیت شیوا و روایت غیرخطی نمایشــنامه، گسست‌های سیاســی- اجتماعی ناشی از یک انقــلاب تاریخــی مورد تأمل قــرار می‌گیــرد 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 نمایشنامهٔ *یک دقیقه سکوت*، دچار تعارض اســت که این گسســت هم البته وجه عام می‌یابد. تمام این گسست‌ها با گسست‌های بزرگ‌تری قطع می‌شود که روایت‌گر زندگی نمایشــنامه‌نویس *یک دقیقه سکوت* اســت که مدام به عنوان روشنفکر توسط گروه‌های تندرو تهدید می‌شود.

در نمایشــنامهٔ *تنها راه ممکن*، روایت یــک منتقد از روند نمایشنامه‌نویســی نویســنده‌ای به نام مهران صوفی مدام به بخشــهایی از نمایشــنامه‌های او قطع می‌شــود که هریک، بخش‌هایــی از گسســت در روابط اجتماعــی را به نمایش می‌گذارند.

تمام این گسســت‌های معرفتی که به روش‌های گفته‌شده در نمایشــنامه‌های یعقوبی بررسی می‌شــوند، در راستای تلاش برای اندیشیدن در نااندیشیده‌هایی است که مدام به نتیجهٔ واضحی نمی‌رسند و دوباره تکرار می‌شوند. در این بررسی چهار شــیوهٔ فوکویی مورد استفاده قرار می‌گیرد. یعنی بــا 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 می‌شــود و ســرانجام، در وجــه برون‌بودگــی از جایگاهــی در ســطح، بــه این صورت‌بندی‌های تاریخی، سیاســی و اجتماعی نگریســته می‌شود تا در کنار وجوه خاص گسست‌ها، وجوه عام آنها نیز یافت شود. همچنین این گسست‌ها از خلال شبکه‌هایی از قــدرت و مقاومت‌هایی‌شــکل می‌گیرند که مدام جای خود را با یکدیگر عوض می‌کنند و در فرایند تکرارها در ضربان‌های مختلف نمایشــنامه‌ها مورد اندیشهٔ مجدد قرار می‌گیرند.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-19]

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 مطالعهٔ 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) نظریهٔ خدایگان- بندهٔ 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 پیروزشده، خدایگان او باشد و او بنده‌اش. از این به بعد، همهٔ قدرت متعلق به خدایگان است. خدایگان همهٔ این قدرت را اعمال می‌کند و بنده هم همهٔ این قدرت را تحمل می‌کند (برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک هگل، ۱۳۵۴). اما از نظر فوکو، هرچند 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 دله‌دزدی، قاچاق و معطل گذاشتن امور، نسخهٔ 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 رئیس، 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 انگار دارد مقداری از قدرتش را به منشی تفویض می‌کند و منشی به گونه‌ای اجرای دستور را می‌پذیرد که انگار دارد مقداری از قدرت رئیس را تصاحب می‌کند! (برای مطالعهٔ 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 رابطهٔ میان ارباب و بنده یا رئیس و منشی تلقی می‌شود. در گفتمان رابطهٔ 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:*

25. code

26. *Madness and Civilization*

27. *The Archaeology of Knowledge*

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-19]

تولـد زندان[28] (۱۹۷۵) و موضوع علوم انسـانی، از جمله اقتصاد را در کتاب *نظم چیزها: دیرینه‌شناسـی علوم انسانی*[29] (۱۹۶۵) مطرح کرده است.

(۵) بـه نظر هگل، عقل گوهر جهان اسـت و جهـان را راه می‌برد. هرآنچه در جهان روی می‌دهد، متناسـب اسـت با طرحی کلی که ماهیتی عقلانی یا معقول دارد. هگل برای تبیین چگونگی حکومت عقل بر جهان به مفهوم روح متوسل می‌شود. هرچند موضوع فلسفهٔ تاریخ از دیدگاه هگل، تاریخ جهانی اسـت و جهان هم ماده دارد و هم روح، از نظر هگل آنچه اساسـی اسـت، 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 سـخن اسـت، روحی است هم کلی و هم متعین؛ و این همان روح قومی یا ملی اسـت. هر روح ملی در یک دولت مجسم می‌شود و مرحله‌ای در زندگی روح جهان اسـت. روح جهان هم برایندی است از تأثیر متقابل روح‌های ملی. از درون این دیالکتیک روح کلی برمی‌خیزد. روح جهان توسـط شور و شـوق افراد جهان-تاریخی به پیش رانده می‌شود (برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک هگل، ۱۳۳۶).

(۶) هر جامعه‌ای می‌خواهد واقعیت را با شیوه‌های کمابیش منطقی و منسـجم درک و از ارزش‌های منظم و نظام‌مند خود محافظت کند. این شـیوه‌ها و ارزش‌ها شالوده‌ها و مراکز خود را می‌سازند و اغلب سـاختارهای مسـتحکمی قلمداد می‌شوند که بخشـی از یک نظام بسـته هسـتند. اگر وجود یک مرکز را مفروض بینگاریم، باید سایر شیوه‌های نگرش به واقعیت را نادیده بگیریم، واپس بزنیم یا به حاشیه برانیم. برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک مکاریک، ۱۳۸۸: ۲۸۵ - ۲۸۹.

28. *Discipline and Punish*
29. *The Order of Things*

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-19]

منابع

دریفوس، هیوبرت، رابینو، پل (۱۳۸۹)، *میشـــل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک*، ترجمه: حسین بشیریه، چاپ هفتم، تهران: نشر نی.

سجودی، فرزان (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*، ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده، چاپ دوم، تهران: انتشارات سمت.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸)، *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر، محمد نبوی، چاپ سوم، تهران: نشر آگه.

میلز، سارا (۱۳۸۸)، *گفتمان*، ترجمهٔ فتاح محمدی، چاپ دوم، تهران: نشر هزارهٔ سوم.

ـــــــــ (۱۳۸۹)، *میشل فوکو*، ترجمهٔ داریوش نوری، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

هگل، گ.و.ف (۱۳۳۶)، *عقل در تاریخ*، ترجمهٔ حمید عنایت، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی دانشگاه آریامهر.

ـــــــــ (۱۳۵۴)، *خدایگان و بنده*، ترجمهٔ حمید عنایت، چاپ اول، تهران: انتشارات خوارزمی.

یعقوبی، محمد (۱۳۹۰)، *خشکسالی و دروغ*، چاپ دوم، تهران: نشر افراز.

ـــــــــ (۱۳۹۰)، *زمستان ۶۶*، چاپ اول، تهران: نشر افراز.

ـــــــــ (۱۳۹۱)، *تنها یک*، چاپ دوم، تهران: نشر افراز.

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-19]