Archive of SID

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۰۵/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۰۸/۲۳

فرزان سجودی[۱]، محمد فتحی[۲]

بررسی سازوکار خُرد قدرت فوکو در نمایش‌نامه‌ی تنها راه ممکن[۳]

چکیده

تحلیل شبکه‌ای قدرت در بیان میشل فوکو[۱] با عنوان حلقه‌های تور قدرت و رابطه‌ی میان دانش و قدرت، ریشه در دوره‌ی تبارشناسی اندیشه‌ی او دارد که به بررسی روابط بین اجزا و گزاره‌های برسازنده‌ی یک گفتمان می‌پردازد و این پرسش را مطرح می‌سازد که چگونه، در چه شرایطی و در قالب چه شکل‌هایی، چیزی مانند سوژه می‌تواند در نظم سخن‌ها ظاهر شود؟ مقاله‌ی پیش رو بر آن است که به بررسی روابط گفتمانی نمایش–نامه‌ی «تنها راه ممکن»، نوشته‌ی محمد یعقوبی بپردازد. در این نوع تحلیل که در سطح خرد مطرح می‌شود، فوکو برای بررسی هر نظام گفتمانی چند نکته بیان نموده است که باید مورد توجه قرار گیرد: اول، نظام تفاوت‌گذاری‌هاست که امکان کنش/برکنش دیگران را فراهم می‌سازد. دوم، نوع اهدافی است که کنش‌گر دنبال می‌کند. سوم، وجه‌های ابزاری است که از طریق اثرهای گفتار، سلاح، نظام‌های مراقبت و غیره به کار می‌رود. چهارم، شکل‌های نهادینه‌سازی و پنجم، درجات عقلانی‌سازی است که درون هر گفتمان شکل می‌گیرد، سازمان می‌یابد و از رویه‌های سازگار با موقعیت برخوردار می‌شود. در تحلیلی که از اثر یعقوبی صورت پذیرفته است، از سویی، علاوه بر در نظر گرفتن راه‌کارهای پیشنهادی فوکو، به رابطه‌ی ابژه و سوژه‌ی ایجاد شده درون گفتمان، نظام استیلا و سلطه و شکل‌گیری روابط قدرت توجه شده و از سوی دیگر، دسترسی به منابع دانش/قدرت و رابطه‌ی قدرت با دانش مورد توجه قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: دانش/قدرت، استیلا، شکل نهادینه‌سازی، وجه‌های ابزاری، درجات عقلانی‌سازی.

[۱] دانشیار گروه آموزشی نمایش، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران
E-mail: fsojoodi@gmail.com

[۲] دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، گروه نمایش دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران
E-mail: mohammad_fathi_s@yahoo.com

[۳] این مقاله مستخرج از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد محمد فتحی با عنوان: بررسی سازوکار روابط قدرت در سطح خرد در نمایشنامه‌های محمد یعقوبی به راهنمایی فرزان سجودی است.

www.SID.ir

Archive of SID

۱- مقدمه

نمایش‌نامه‌نویسی در ایران پس از انقلاب اسلامی، فراز و فرودهای فراوانی را پشت سر گذاشته است. می‌توان گفت که نمایش‌نامه‌نویسی پس از انقلاب در دهه‌ی شصت در حال کاوش و جست‌وجوی خویش، در دهه‌ی هفتاد در حال کشف هویت بومی خویش و در آغاز دهه‌ی هشتاد، در اوج ارتباط با مخاطب خویش بود. در نیمه‌ی دوم دهه‌ی هشتاد علاقه به دور شدن از رئالیسم بین نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی بوجود آمد و تئاتر بیشتر به شیوه‌های نوین اجرایی معطوف گردید. از سوی دیگر، در این سال‌ها تنها شمار اندکی از نویسندگان به شکل مستمر در فضایی رئالیستی دست به خلق آثار خود زدند که از میان آن‌ها می‌توان به «محمد یعقوبی» اشاره کرد. آثار یعقوبی با ارتباطی که میان درام و واقعیت زندگی روزمره برقرار می‌کند پتانسیل بالایی برای تحلیل روابط قدرت در اختیار پژوهش‌گر قرار می‌دهد.

پژوهش پیش رو قصد دارد با تحلیل عناصر درام و رسیدن به یک ساختار اولیه و سپس با فراتر رفتن از این تحلیل ساختاری و استفاده از نظریه‌ی سازوکارهای قدرت فوکو، گفتمان‌های موجود و روابط سوژه و قدرت در نمایش‌نامه‌ی تنها راه ممکن نوشته‌ی محمد یعقوبی را تحلیل و تبیین نماید. تأکید محوری این تحلیل بر روابط سوژه و قدرت است که فوکو در مقاله‌ی سوژه و قدرت در پنج راه‌کار، که توضیح آن در ادامه می‌آید، ارائه کرده است. در تحلیل نمایش‌نامه، دسترسی شخصیت‌ها به منابع قدرت و کارکرد گفتمان‌های به وجود آمده و سازمان‌یافته مورد بررسی قرار گرفته و رابطه‌ی سوژه و قدرت تحلیل شده است. پرسش‌های مطرح در این پژوهش عبارت‌اند از: ۱) گفتمان‌ها و روابط قدرت، دانش و سوژه در تنها راه ممکن چگونه ظاهر می‌شوند و چگونه می‌توان آن‌ها را مورد بررسی قرار داد؟، ۲) سوژه در سازوکارهای گفتمانی خود چگونه روابط قدرت را به کار می‌برد؟

۲- چارچوب نظری

میشل فوکو در دیرینه‌شناسی دانش، گفتمان را مجموعه‌ای از گزاره‌ها می‌داند که برآمده از یک سامانه‌ی صورت‌بندی‌اند. فرد سخن می‌گوید و آن‌چنان که خود می‌خواهد نمی‌گوید. به همین جهت از اهمیت فرد به عنوان سوژه‌ی سخن‌گو کاسته‌شده و صورت‌بندی‌ها و استراتژی‌های گفتمانی اهمیت می‌یابند. «تحلیل گفتمان، تحلیلی است که در سطح گفته‌های بی‌نام و نشان صورت می‌گیرد» (فوکو، ۱۳۸۹: ۱۸۳).

ویژگی عمده‌ی فعالیت فکری فوکو را باید تأکید بر گفتمان سرکوب و نه خود سرکوب ادعاشده دانست. قدرت هنگامی موفق به برساختن سازوکارها و پیش‌برد استراتژی‌های خود می‌شود که بخش عمده‌ای از این روابط را پنهان کند. فوکو در دوره‌ی دوم حیات اندیشه‌ی خود که با عنوان تبارشناسی شناخته می‌شود به بررسی روابط قدرت روی آورده است و رابطه‌ی میان دانش و قدرت را پی می‌گیرد. ژیل دلوز[۲] در کتاب خود با عنوان فوکو، رابطه‌ی میان قدرت و حقیقت را از منظر فوکو این‌چنین بیان می‌دارد: «قدرت نسبت به دانش، حقیقت را تولید می‌کند، از این لحاظ که قدرت موجب دیدن و سخن گفتن می‌شود. قدرت، حقیقت را به منزله مسئله تولید می‌کند» (دلوز، ۱۳۸۷: ۱۲۶).

مقصود از سوژه در پژوهش پیش رو سوژه از دیدگاه فوکو است. برای واژه‌ی سوژه دو معنا وجود دارد: «سوژه تابع دیگری از طریق کنترل و وابستگی و سوژه مقید به هویت خویش از طریق آگاهی یا شناخت از خود» (درایفوس و رابینو، ۱۳۸۹: ۳۶۸). در هر دوحالت این واژه شکلی از قدرت را القا می‌کند که به انقیاد درمی‌آورد و سوژه-منقاد می‌سازد.

www.SID.ir

Archive of SID

سازوکارهای گفتمانی در یک جامعه پیوسته در حال دگرگونی و بازتولید به شکل‌های دیگر است. «ارزش‌ها دائم در حال جابه‌جایی هستند و متعرض و رویگردان» (تسوایک، ۱۳۹۰: ۹۱). فعالیت فوکو در دوره‌ی تبارشناسی را می‌توان بررسی روابط قدرت با دانش و سوژه دانست. به همین ترتیب تحلیل فوکو در تاریخ جنسیت که در تحلیل سکسوالیته متجلی می‌شود در انتقاد به فرضیه‌ی سرکوب و نیروهای استیلا یافته‌ای است که فرد را به سوژه تبدیل می‌کنند. «اقتدار یا استیلا را می‌توان شیوه‌ای از کنش بر فرد یا گروهی از افراد دانست که درست برخلاف آرزوها یا خواسته‌های‌شان انجام می‌گیرد» (میلر، ۱۳۹۰: ۸۸).

از سوی دیگر، باید به رابطه‌ی متن نمایشی و روابط قدرت از منظر فوکو اشاره کنیم. روایت، به مثابه‌ی محصولی زبان‌شناختی و به مثابه‌ی ابزار تولید زبان‌شناختی، ناگزیر هم علت اراده‌ی معطوف به قدرت است و هم معلول آن، اراده‌ای که جایگاه سوژه را در درون مناسبات بینا‌ذهنی تعیین می‌کند. رولان بارت[۳] در همین رابطه می‌گوید: «هیچ کاری نمی‌توان کرد: زبان همیشه جانب قدرت را می‌گیرد؛ سخن گفتن یعنی اراده‌ای معطوف به قدرت: در فضای گفتار، نه معصومیتی هست نه امنیتی» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ٤٥).

«در دنیای درام، اشخاص بازی هر ویژگی که در حکم افراد دنیای داستانی داشته و برای تأمین کارکردهای ساختار درام تابع هر قاعده‌ی شخصی، نقشی و غیره که باشند، نخست در حکم شرکت‌کنندگان در رویدادهای کلامی‌اند که معمولاً با آن مواجه می‌شویم. این سطح گفتمانی درام است» (الام، ۱۳۸۷: ۱۷).

در درام گفت‌وگوها بر اساس نوبت‌گیری منظم انجام می‌گیرد. هنگامی که یک نفر صحبت می‌کند، به عنوان کسی که در گفت‌وگو شرکت دارد، یک نوبت را گرفته است. به طور کلی، یک نفر صحبت می‌کند، از صحبت خود دست می‌کشد، نفر بعدی صحبت می‌کند، از صحبت دست می‌کشد و این روال ادامه می‌یابد. اما امکان ستیز در نقطه‌ی جابه‌جایی نوبت وجود دارد. گفتمان دراماتیک خودمدار است. فاعل سخن‌گو همه چیز را بر اساس جایگاه خود در دنیای دراماتیک تعریف می‌کند. این‌جا و اکنون صرفاً بیان‌گر موقعیت او در حکم گوینده است. در گفت‌وگوی دراماتیک نقش گوینده و شنونده که توسط مشارکین ثابتی بازی می‌شود در طول دیالوگ تغییر می‌کند. نویسنده در درام غایب است، حرف نمی‌زند اما منشأ گفتمان است. واژه‌های گفته‌شده در درام همگی تصمیم‌هایی‌اند برخاسته از موقعیت و در آن موقعیت باقی می‌مانند. معنای گفتمان دراماتیک را باید همواره در پرتو شخصیتی که آن را بر زبان می‌آورد دریافت.

فوکو نشان می‌دهد که وظیفه‌ی فاعل خوانش‌آفرین، لزوماً فراهم آوردن نوعی پیکربندی روایی از آن‌چه به اجبار از متن کنار نهاده شده نیست بلکه تصدیق این امر است که همه‌ی مصالح کنار نهاده شده در فرایند ویرایش و گزینش روایت، خود را به صورت شبح در درون مصالحی جاسازی می‌کنند که روایت به‌دست می‌دهد. از سوی دیگر، می‌توان به راهکارهای فوکو به منظور بررسی روابط میان سوژه و قدرت اشاره کرد. فوکو بر این باور است که به منظور تحلیل قدرت در سطح خرد می‌توان نکاتی را به عنوان نقطه‌ی عزیمت در نظر گرفت. تحلیلی که فوکو از ساز و کار قدرت در سطح خرد به دست می‌دهد به طور مشروح در مقاله‌ی سوژه و قدرت مطرح شده است. در این مقاله، فوکو برای بررسی هر گفتمان پنج راهکار مطرح می‌کند که عبارت‌اند از: نخست، نظام تفاوت‌گذاری‌ها که امکان کنش، برکنش دیگران را فراهم می‌سازد. دوم، نوع اهدافی که کنش‌گر دنبال می‌کند. سوم، وجه‌های ابزاری که از طریق اثرهای گفتار، سلاح، نظام‌های مراقبت و غیره به کار می‌رود. چهارم، شکل‌های نهادینه‌سازی و پنجم درجات عقلانی‌سازی است

www.SID.ir

Archive of SID

که درون هر گفتمان شکل می-گیرد، سازمان می‌یابد و از رویه‌های سازگار با موقعیت برخوردار می‌شود (فوکو، ۱۳۹۰: ٤٠).
در پژوهش پیش رو، بر آنیم با استفاده از پیشنهادهای فوکو، نمایش‌نامه‌ی تنها راه ممکن را بررسی و رابطه‌ی میان سوژه و قدرت و نیز اشکال مقاومت و واکنش در برابر استراتژی‌های منقادکننده را تحلیل کنیم.

۳- محمد یعقوبی

محمد یعقوبی در سال ۱۳٤٦ در لنگرود متولد شد. از سال ۱۳٦۷ وارد گروه تئاتر دانشگاه شد و در سال ۱۳٦۸ نخستین نمایش‌نامه‌ی خود را با عنوان «بازگشت» نوشت. وی در سال ۱۳۷۰ در مرکز هنرهای نمایشی که زیر نظر حمید سمندریان برگزار می‌شد، دوره‌ی یک ساله‌ی بازیگری را گذراند. در سال‌های بعد دست به ترجمه‌ی آثار نمایشی از دیوید ممت[٤]، تنسی ویلیامز[٥] و مارشا نورمن[٦] زد. در زمستان ٦٦ نخستین نمایش-نامه‌ی یعقوبی بود که موفق به کسب جوایز نمایش‌نامه‌نویسی و کارگردانی از جشنواره‌ی تئاتر فجر شد. از آثار وی می‌توان به رقص کاغذپاره‌ها، یک دقیقه سکوت، از تاریکی، قرمز و دیگران، گل‌های شمعدانی، ماه در آب و خشکسالی و دروغ اشاره نمود. نوشتن نمایش‌نامه‌ی «تنها راه ممکن» در تیرماه ۱۳۸۳ به پایان رسید و در ۱۳۸٤ به مدت یک ماه در سالن سایه‌ی مجموعه‌ی تئاتر شهر به روی صحنه رفت. در سال ۱۳۸۹ متن این اثر نمایشی به همراه نمایش‌نامه‌ی «یک دقیقه سکوت» و نقدهای صورت گرفته از آن منتشر گردید.

- **خلاصه‌ای ازنمایش‌نامه‌ی تنها راه ممکن**

تنها راه ممکن با صدای راوی شروع می‌شود که مهران صوفی و آثارش را معرفی می‌نماید. مهران صوفی نمایش‌نامه‌نویس متولد ۱۳۳۷ در شهر لنگرود است. وی در رشته‌ی مترجمی زبان فرانسه تحصیل می‌کند تا این که در سال ۱۳۵۹ پس از تعطیلی دانشگاه‌ها در ایران در جریان انقلاب فرهنگی عازم فرانسه می‌شود و در سال ۱۳٦۷ با پایان یافتن جنگ به ایران بازمی‌گردد.

«ناگفته‌ها» نخستین نمایش‌نامه‌ای است که توسط راوی معرفی می‌شود. اثر با لحنی تند و بی‌ملاحظه شروع می‌شود و خانواده‌ای را نشان می‌دهد که در آن حرف‌هایی پنهان می‌شود، حرف‌هایی که از ذهن شخصیت عبور می‌کند؛ اما به زبان آورده نمی‌شود.

«اپیدمی خنده» نام دومین اثر صوفی است که در پایان دهه‌ی ۱۳٦۰، با پایان جنگ و نیاز مردم به شادی نوشته شده است. موقعیتی کاملاً تخیلی دارد و نشان می‌دهد که نیاز به شادی در جامعه تبدیل به بحران می‌شود. «پدر» سومین نوشته‌ی مهران صوفی است. مهناز از مهتاب و مهران، خواهر و برادرش، می-خواهد همچون مادرشان که قهر کرده است، خانه را ترک کنند تا پدر از شیوه‌ای که در پیش گرفته منصرف شود. مهتاب با این پیشنهاد مخالف است و مهران قدرت تصمیم‌گیری ندارد.

«جایی دور از اینجا» نمایش‌نامه‌ی چهارمی است که راوی معرفی می‌کند. این نمایش‌نامه تبیین‌گر مفهوم کنایی خانه در نمایش پدر است. شخصیت‌ها نه فقط خواهان ترک خانه که قصد ترک میهن را دارند. رویا مایل است فرزندش را در انگلستان به دنیا بیاورد، سهراب، بی‌پولی خودشان را به یاد او می‌آورد و رویا از این که چرا همیشه باید با امکانات موجود سر کند، ناراحت است. پنجمین اثر مهران صوفی «افسانه» نام دارد. ناصر، افسانه و منوچهر سه باج‌گیر هستند که با اغفال و فریب مردها از آن‌ها اخاذی می‌کنند، سخن نمایش‌نامه فسادی است که حتی دامن آدم‌های محترم را نیز آلوده نموده است.

www.SID.ir

Archive of SID

«پژواک»، نامی است که صوفی اصرار دارد بر نمایش‌نامه‌ی ششم خود بگذارد. امیر راننده‌ی تاکسی است و پیرمردی را که با نام مهندس می‌شناسیم، با خود به خانه آورده است. پیرمرد حتی نام خودش را نیز به خاطر نمی‌آورد. امیر و همسرش مینا در فکر کمک به او هستند. «منطقه‌ی آزاد» به عنوان هفتمین اثر نمایشی مهران صوفی معرفی می‌شود. روان‌پزشکی که در مطب خود بیماران را جمع می‌کند تا بتواند به آن‌ها کمک نماید، مدتی است که از سوی عده‌ای ناشناس تحت نظر است. آنان به اتاق او می‌آیند و وی را تهدید می‌کنند که به خطاهای خود اعتراف کند. افراد جدید در جلسه‌ی منطقه‌ی آزاد نیز شرکت می‌کنند که این اتفاق منجر به بروز ماجراهای دیگری می‌شود.

«تنها راه ممکن» را صوفی به صورت یک تک‌گویی نوشته است که رو به تماشاگران بیان می‌شود. صوفی در این تک‌گویی به شرح آرزوها و خواست‌های خود می‌پردازد. راوی اعلام می‌کند که صوفی در سال ۱۳۷۷ به فرانسه مهاجرت و در سال ۱۳۸۲ در تنهایی و انزوا در مارسی درگذشته است.

۴- تحلیل نمایش‌نامه‌ی تنها راه ممکن

۴-۱- ناگفته‌ها

ناگفته‌ها قطعه‌ی نخست نمایش‌نامه است و همان‌طور که از نامش پیداست به حرف‌های ناگفته‌ای اشاره دارد که در ذهن گوینده‌شان نقش می‌بندد؛ اما در کلام وی جاری نمی‌شود. آغاز نمایش‌نامه دیالوگ‌های پدر و پسر است:

پسر: بابا یه مقدار پول می‌دی بهم؟ نپرس برای چی می‌خوام که به تو ربطی نداره.
پدر: برای چی می‌خوای میکرب؟ (یعقوبی، ۱۳۹۱: ۱۴۲)

در تمام دیالوگ‌ها بخشی وجود دارد که گوینده آن را بر زبان نمی‌آورد. شخصیت‌ها با عنوان‌های اجتماعی خود مورد خطاب قرار گرفته‌اند و در طول نمایش‌نامه نیز نام آن‌ها را متوجه نمی‌شویم. راوی اشاره می‌کند که ناگفته‌ها ذهنی‌ترین اثر نویسنده‌ی آن است. در این ذهنی‌بودگی است که می‌توانیم از نیت‌های گوینده مطلع شویم و آن‌ها را بیشتر مورد بررسی قرار دهیم. اگر حرف‌های ناگفته از نمایش‌نامه حذف گردد ما با دیالوگ‌های روزمره و مطابق با عرف شخصیت‌هایی سروکار داریم که می‌توانیم آن‌ها را به عنوان نمونه‌هایی به جامعه‌ی پیرامونی بسط دهیم. در این صورت روابط خانوادگی به شکل مرسوم و پذیرفته‌ی خود نمایان‌گر شده است. حال با توجه به نوع اهدافی که هر گوینده در ذهن خود دارد، در جریان اراده‌ی معطوف به حقیقت جمله‌هایی را که در ذهن دارد و می‌اندیشد که نادرست‌اند، حذف می‌کند تا به هدف خود برسد. در این قطعه از نمایش‌نامه ما با سوژه‌های خود-سرکوبگری روبه‌رو می‌شویم که شکل‌های نهادینه‌شده‌ی موجود در روابط اجتماعی خود را پذیرفته‌اند و آن‌گونه که پیداست قصد برهم‌زدن استیلا و نظم شکل‌یافته‌ی سرکوبگر را ندارند. شخصیت‌های معرفی‌شده عامل هیچ کنشی نیستند، در طول دیالوگ‌هایی که به آن می‌اندیشند یا آن بخشی که بر زبان می‌آورند برهم‌کنشی رخ نمی‌دهد. ما با سوژه-منقادهایی روبه‌روییم که در همین شکل خود نشان‌گر روابط تثبیت‌شده‌ای هستند که آن را پذیرفته‌اند، و همین امر نمایش‌گر قدرتی است که آگاهی انسان‌ها و درجات عقلانی گفتمانی‌شان، اجازه‌ی استفاده از ابزار کلامی را به آنان نداده است. در ادامه هنگامی که ما با گفته‌های گوینده‌ی خبر مواجه می‌شویم به شکل گسترده‌ی این نوع قدرت‌پذیری پی می‌بریم که از دیدگاه نویسنده‌ی نمایش‌نامه به تمام قسمت‌های جامعه بسط داده شده است و طیف وسیعی از افراد را شامل می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

۴-۲- اپیدمی خنده

اپیدمی خنده به گفته‌ی راوی موقعیتی خیالی را متصور می‌شود که در آن همه‌ی افراد بنا به دلایلی نامعلوم دچار خنده‌های بی‌اختیار می‌شوند. انسان‌های خندان تبدیل به ابژه‌های جامعه‌ی گفتمانی مورد نظر نویسنده می‌شوند و عامل اصلی خنده که حقیقت گفتمانی سوژه است، نامشخص می‌ماند. این سوژه به گونه‌ای مخفی شده است که نه گفتمان پزشکی و نه گفتمان پلیسی موفق به تشخیص و پیشگیری از آن نشده‌اند. معاون دانشکده نیز که پریسا، دختر خانواده، را به سبب خندیدن به کمیته‌ی انضباطی معرفی نموده، از اصل جریان اپیدمی بی‌اطلاع است. همین بی‌اطلاعی از سوژه‌ای که خود را وارد گفتمان جامعه‌ی مورد نظر نویسنده نموده است، باعث به وجود آمدن کنش‌هایی می‌شود. هر کدام از طرفین درگیر در ماجرا خوانش متفاوت خود را از سوژه ی مذکور ارائه می‌کند و در نهایت ما شاهد مناقشاتی هستیم که ابژه را در جایگاه سوژه قرار داده است و مورد بحث قرار می‌دهد. این‌گونه از روابط بازتولیدشده‌ی قدرت را می‌توان در سرتاسر قطعه‌ی نمایشی مشاهده کرد. اپیدمی شدن خنده، به عنوان سوژه‌ای که تا انتها نیز ناشناخته باقی می‌ماند، با ورود به هر عرصه‌ی گفتمانی با استراتژی‌های قدرت و اشکال مقاومت جدیدی روبه‌رو می‌شود.

آقای شمس معاون دانشکده بدون اطلاع از حقیقت سوژه و با توجه به شکل‌های نهادینه‌شده در نظام آموزشی و گفتمان حاکم بر این نهاد، کردار پریسا را نوعی توهین به ساحت آموزشی دانشکده می‌داند و درجات عقلانی‌شده در این گفتمان وی را وادار به نوعی کنش می‌کند که همانا فراخواندن دانشجو به کمیته‌ی انضباطی است. کنش مذکور به منظور کنترل و اصلاح پریسا صورت پذیرفته است. فوکو عقیده دارد «تکنولوژی اعمال‌شده بر بدن سعی می‌کند احتمال وقوع رخدادها را پیش‌بینی کند و اگر لازم باشد آن‌ها را تعدیل یا اصلاح نموده یا حداقل پیامدهای آن را جبران کند» (فوکو، ۱۳۹۰: ۳۳۰).

گفتمان پزشکی نیز به نوبه‌ی خود با توصیه‌ی استفاده از ماسک برای پیشگیری از شیوع این «ویروس» خود را وارد عرصه‌ی قدرت می‌کند و با ویروس خواندن این حقیقت نامعلوم، تلاش دارد از دید گفتمان خود به این پدیده واکنش نشان دهد و مردم را برای دفع این ناشناخته به بیمارستان فرابخواند. در اخبار شبانگاهی نیز با حضور مشاور شورای عالی امنیت ملی شاهد درگیری نیروهای امنیتی/پلیس در ماجرا هستیم که آنان نیز با توصیه به آرامش سعی در کنترل وضعیت به وجود آمده دارند و این نشان از تلاش نیروی پلیس برای رؤیت‌پذیر نمودن سوژه به عنوان عامل شناسایی دارد. از سویی، واکنش جاوید شایان، پدر خانواده نیز به دلیل عدم اطلاع از چیستی سوژه به واکنش و بحث پیرامون ابژه کردن عامل اپیدمی تبدیل می‌شود.

با توجه به کنش‌ها و واکنش‌های نمایندگان گفتمان‌های موجود در نمایش‌نامه‌ی اپیدمی خنده، شاهد استفاده از وجه‌های ابزاری متفاوتی هستیم که هر گفتمان با در نظر گرفتن نوع اهداف و شکل‌های نهادینه شده‌اش، کنش‌هایی متمایز و در ارتباط با گفتمان خود را در دستور کار قرار می‌دهد.

۴-۳- پدر

قطعه‌ی آورده شده از نمایش‌نامه‌ی پدر، نشان‌دهنده‌ی گفتمان خانواده‌ای است که درگیر تعارضات درونی است. آن طور که شاهدیم پدر و مادر حضور فیزیکی ندارند و غایب‌اند. تعارض اصلی در این گفتمان میان افراد غایب صورت پذیرفته است و فرزندان به عنوان کنش‌گران و افراد گفتمانی می‌توانند جایگاه خود را در درون گفتمان خانواده بازیابند یا بازتولید کنند. سه فرزند خانواده هر کدام به شیوه‌ی متفاوتی به کنش‌های صورت گرفته واکنش نشان می‌دهند. مهناز، فرزند بزرگ

www.SID.ir

Archive of SID

خانواده، با توجه به هدفش تصمیم به ترک خانه گرفته است. رفتن، وجه ابزاری است که مادر انتخاب نموده و پیشنهاد مهناز به خواهر و برادرش هم استفاده از همین الگو است. شکل نهادینه‌شده در گفتمان، مهتاب و مهران را در وضعیت متفاوتی برای انتخاب وجه ابزاری قرار داده است. ترک خانه از دیدگاه مهناز آزادی مقاومت در برابر استیلای پدر را ممکن می‌سازد. در دیالوگ‌هایی که میان مهناز و مهتاب شکل می‌گیرد، مهناز به خواهرش توصیه‌ای دارد که از سویی او را به دست‌یابی به منبع قدرت–دانش ترغیب و از سوی دیگر، امکان نوع جدیدی از کنش‌مندی را مطرح می‌کند:

> *تو می‌دونی باید چکار بکنی؟ باید خوب بخونی. خوب بخونی امسال یه ضرب دانشگاه دولتی قبول می‌شی. هر رشته‌ای که شد، شد. فقط سعی کن دانشگاه قبول شی. هر شهری، هر رشته‌ای. فقط از این خونه بیا بیرون. (یعقوبی، ۱۳۹۱: ۱۵۸)*

نظام تفاوت‌گذاری‌ها در این گفتمان، مهتاب را به اتخاذ رویه‌ای سازگار با موقعیت مورد نظر رهنمون می‌کند؛ زیرا جایگاه او به عنوان سوژه‌ی گفتمانی با مهناز متفاوت است. وی با توجه به هدف مشترکش با سایر افراد، وجه ابزاری متفاوتی را برگزیده که ماندن و کمک به بهبود شرایط است. مهران، پسر خانواده را باید به عنوان سوژه‌ای که در سازوکار قدرت گفتمان خانواده منقاد شده است در نظر گرفت. او به عنوان سوژه‌ای قدرت‌پذیر، نیروی اعمال کنشی ندارد و استیلای گفتمان قدرت انجام هرگونه عملی را از وی سلب نموده است. او از سویی مطیع مهناز است و دستورهای وی را اجرا می‌کند و از سوی دیگر مطیع ناخواسته‌ی اوامر پدر است که مانع از رفتن یا کنشگری وی می‌شود.

۴-۴- جایی دور از اینجا

نمایش‌نامه‌ی جایی دور از اینجا به زندگی رویا و سهراب می‌پردازد که در زندگی روزمره‌ی خود درگیر ماجراهایی عادی‌اند. رویا از ابتدای نمایش‌نامه هدف خود را رفتن می‌داند و تمام تلاش خود را می‌کند که بتواند موافقت سهراب را نیز جلب نماید و به انگلستان بروند. رویا می‌گوید آرزو دارد که بتوانند کودک خود را در انگلستان به دنیا بیاورد. وی در بخشی از دیالوگ‌هایی که می‌گوید به شرایطی اشاره می‌کند که بر وی استیلا یافته است:

> *رویا: چیزی که ازیتم می‌کنه این که به هیچ کدوم از چیزهایی که می‌خواستم نرسیدم. از این عصبانی‌ام که چیزهایی به من تحمیل شده که من نمی‌خواستم و نمی‌خوام ولی به من تحمیل شده. (یعقوبی، ۱۳۹۱: ۱۶۸)*

بحث از نوع قدرتی که رویا و سهراب را فراگرفته و امکان واکنش را نیز از آنان سلب نموده است، ادامه پیدا می‌کند و ما شاهد مقاومت رویا هستیم که سعی دارد از سوژه‌شدگی خود و سهراب بگریزد؛ اما شرایط به گونه‌ای نیست که این اتفاق رخ دهد. رویا امکان کنش‌مندی تازه‌ای را در رفتن یافته است و به همین سبب تلاش می‌کند سهراب را با خود همراه سازد. سرانجام سهراب پس از مراسم خاکسپاری دایی‌اش با نظر رویا موافقت می‌کند:

> *سهراب: باید از اینجا بریم رویا. (همان: ۱۷۳)*

در تمام طول این قطعه از نمایش‌نامه شرایطی که رویا و سهراب از آن صحبت می‌کنند، نامعلوم باقی می‌ماند؛ اما آن‌چه که مشهود است مبارزه‌ای است که آنان علیه سوژه منقادشدگی خودشان آغاز کرده‌اند و قصد دارند از شکل‌های نهادینه‌شده‌ای که تا به حال چگونگی زندگی

www.SID.ir

Archive of SID

آن‌ها را تعیین نموده است، خارج شوند. از سوی دیگر و با توجه به هدف خود که همانا گریز از سوژه-منقاد شدن است، وجه ابزاری مهاجرت و سفر را برمی-گزینند. رویا و سهراب مبارزه‌ای را در برابر سوبژکتیویته استیلایافته بر زندگی‌شان آغاز می‌کنند و خود را به مثابه‌ی کنش‌گرانی در روابط قدرت نشان می‌دهند.

۴-۵- افسانه

افسانه، نشان‌دهنده‌ی زندگی بزهکارانه سه نفر به نام‌های ناصر، افسانه و منوچ است که با اخاذی و ارعاب روزگار می‌گذرانند. بزهکاری به شغل و منبع درآمد آنان تبدیل شده است. در دیالوگی از نمایش‌نامه ناصر می-گوید:

ناصر: . . . هر آدمی یه چن روزی باس به خودش استراحت بده. (همان: ۱۸۲)

و در جواب فریدون که می‌گوید باید فردا سرکار بروم، ناصر همین جمله را تکرار می‌کند. گفتمان بزهکاری که گروه افسانه آن را نمایندگی می‌کند، در برخورد با گفتمان مردانی است که در نظام اخلاقی گفتمان خانواده، خطاکار قلمداد می‌شوند. هر دو گروه از دید دایره‌ی قوانین گفتمان‌های دستگاه پلیسی/قضایی و نظام اخلاقی که داور کردار آنان است، مشمول تنبیه‌اند؛ البته در دو روش انضباطی متفاوت که شیوه‌ی خاصی از تنبیه را اعمال می‌کند. فوکو در مراقبت و تنبیه به این نوع برخورد دستگاه انضباطی جدید اشاره می‌کند:

> *انضباط شیوه‌ی خاصی از تنبیه را با خود آورد که این شیوه صرفاً نمونه‌ی کوچک شده از دادگاه نیست. آنچه کیفرمندی انضباطی با آن سروکار دارد سرپیچی است، هر آنچه با قاعده ناسازگار است، هر آنچه از قاعده دور می‌شود، یعنی انحراف‌ها. (فوکو، ۱۳۸٦: ۲۲٤)*

بدین ترتیب هر دو گروه در گفتمان‌های خود شایسته‌ی تنبیه‌اند. نمایش‌نامه‌نویس با انتخاب سه نفر از گروه‌های متفاوت اجتماعی به گونه‌ای تعمیم مسئله‌ی سرپیچی اخلاقی مردان را مورد تأکید قرار داده است. افراد مورد اشاره، به سوژه‌های انقیادیافته‌ای تبدیل می‌شوند که توان مبارزه در آنان به سبب دست یافتن گروه افسانه به منبعی از دانش سلب شده است. مقاومت مردان سوژه‌ی اخاذی، به سبب استفاده‌ی توامان گروه افسانه از وجه‌های ابزاری دانش و اعمال نیروی فیزیکی کنترل، از سوژه‌هایی قدرت‌پذیر به سوژه‌های تحت استیلا تبدیل می‌شوند که در برابر کنش‌ها تنها می‌توانند منفعلانه پاسخ دهند. نمایش‌نامه‌ی افسانه نشان‌گر وجهی انضباطی است که با خود اعتراف را به همراه می‌آورد و گروه افسانه در قبال این اعمال مستمر قدرت و پنهان نگه‌داشتن انحراف است که به منافع خود دست خواهد یافت. گروه افسانه، بازیِ در برابر در معرض دید قرار دادن را به راه می‌اندازد و می‌داند که این بازی می‌تواند به عنوان عاملی کنترلی و بازدارنده عمل کند. از سوی دیگر، فعالیت‌های این گروه نشان از عدم رویت‌پذیری خودشان دارد.

۴-۶- پژواک

پیرمردی که با نام مهندس در نمایش‌نامه معرفی می‌شود دارای سابقه‌ای نامعلوم است. تمام تلاش شخصیت-های اصلی برای پی بردن به اطلاعات مهندس نتیجه‌ای در بر ندارد. امیر و مینا حقیقت زندگی پیرمرد را نمی-دانند و اطلاعات ناقص وی نیز به آنان کمک نمی‌کند. می‌توانیم سوژه‌ی

www.SID.ir

Archive of SID

گفتمانی را گذشته‌ی پیرمرد و یا دانشی که به او مربوط می‌شود در نظر بگیریم. سوژه‌ای که در طول نمایش‌نامه خود را به شکل‌های گوناگونی مخفی می‌نماید و منجر به بروز چالش‌های درون‌گفتمانی می‌شود. مهندس به سبب دسترسی نداشتن به منبع دانش در موضع شکننده‌ای قرار گرفته است، او که از نهادهای انضباطی همچون تیمارستان و پلیس به شدت هراس دارد، از امیر می‌خواهد که وی را تحویل آنان ندهد. از سوی دیگر، شاهد برخورد امیر و مینا با این عامل ناشناخته هستیم. امیر برای پی بردن به اطلاعات بیشتری درباره‌ی مهندس قصد دارد محتویات جیب او را بررسی کند تا بتواند برای کمک به وی اقدامی انجام دهد اما با مخالفت و واکنش مینا روبه‌رو می‌شود. می‌توان گفت اختلاف این زوج در چگونگی تحقق بخشیدن به هدف مشترک‌شان، یعنی یاری رساندن به مهندس، و به کارگیری وجه‌های ابزاری متفاوتی است که هر کدام قصد به کار بردنش را دارند. مینا با روش امیر مخالف است و به همین سبب از وی می‌خواهد از این کارخودداری کند و در دیالوگی به روشی اشاره می‌کند که به عنوان شکل نهادینه‌شده و عقلانی می‌پسندد:

مینا: . . . به خدا ما توی این دنیا هر جور رفتار کنیم پژواکش به خودمون برمی‌گرده امیر. من خوشم نمی‌یاد تو دست کنی توی کت و شلوارش. دلم می‌خواد فکر کنم اون راست گفته. (همان: ۱۹۶)

به این ترتیب ما کنش‌های متفاوتی را شاهدیم که نامعلوم بودن سوژه سبب شکل‌گیری آن‌ها شده است. بازی راستی‌آزمایی نمونه‌ای از این کنش‌هاست که تنها با نفوذ یافتن به ذهن مهندس و از طریق به یاد آوردن خاطرات او یا دست پیدا کردن به محتویات جیب وی صورت می‌پذیرد. در این بازی هر یک از افراد سعی در پیگیری قواعد خود دارد که نقطه‌ی گسست و موضع تحلیل روابط قدرت شده است.

۴-۷- منطقه‌ی آزاد

منطقه‌ی آزاد، اتاق دکتری است که در آن اعترافات مراجعه کنندگان را می‌شنویم. اتاقی که در طول نمایش‌نامه عرصه‌ی چالش گفتمان‌های گوناگون می‌شود. مراجعه‌کنندگان به دو گروه تقسیم می‌شوند، گروه نخست مراجعه‌کنندگان عادی‌اند که برای بهبود خود به نزد دکتر آمده‌اند و گروه دوم افرادی هستند که قصد دارند دکتر را مورد مؤاخذه قرار دهند یا به تعبیر دیگر اعترافات او را بشنوند. چالش اصلی در نمایش‌نامه بین افراد گروه دوم و دکتر صورت می‌گیرد. افرادی که شکل نهادینه‌شده‌ی منطقه‌ی آزاد را نادیده می‌گیرند. دیالوگ‌های آن‌ها و دکتر نشان‌گر این امر است:

فریده: ببخشید دکتر می‌خواستم اگه اشکالی نداره مسائل کلی رو بذاریم کنار درباره‌ی مسائل جزئی‌تر با هم صحبت کنیم
دکتر: سؤال‌های خصوصی ممنوع.
فریده: مثل این‌که قراره ما مسائل خصوصی‌مون به شما بگیم.
دکتر: بایدی در کار نیست. شما مسائل‌تونُ می‌گین که من بتونم کمک‌تون کنم.
ولی من چه لزومی داره مسائل خصوصی‌مُ بهتون بگم؟ (همان: ۲۰۰)

در جابه‌جا شدن جایگاه دکتر از نقش شنونده‌ی اعتراف به فرد اعتراف‌گر شاهد مقاومت او هستیم که با تهدید یکی از افراد تازه وارد مسلح، در هم شکسته می‌شود. درجات عقلانی‌شده در گفتمان گروه ناشناس به گونه‌ای است که به خود اجازه‌ی حذف فیزیکی دکتر را در صورت ثابت شدن عملی که انجام داده است، می‌دهند. پس از این گفت‌وگوها مراجعین عادی به داخل اتاق

www.SID.ir

Archive of SID

می‌آیند و روال منطقه‌ی آزاد پی گرفته می‌شود. در شرایط جدید به وجود آمده، دکتر نقش قبلی خود را از دست می‌دهد و دو گروه بیش از پیش در تقابل مستقیم با یکدیگر قرار می‌گیرند. یکی از افراد گروه مراجعین عادی پیشنهاد می‌دهد:

> *مریم: من از همین حالا پیشنهاد حذف‌شونُ می‌کنم. به نظر من با طرز فکری که دارن مناسب منطقه آزاد ما نیستن. (همان: ۲۰۵)*

استفاده از وجه ابزاری حذف برای هر دو گروه با توجه به اهداف مورد نظرشان امری طبیعی است که البته در دو سطح عقلانی متفاوت به منصه‌ی ظهور می‌رسد. استفاده از وجه‌های ابزاری حذف فیزیکی که در برابر پیشنهاد حذف از منطقه‌ی آزاد قرار می‌گیرد، از قدرت استیلایی سخن به میان می‌آورد که ابزار در اختیار گروه غالب قرار داده است.

۴-۸- تنها راه ممکن

تنها راه ممکن آخرین قطعه‌ی نمایش‌نامه است که رامین خطاب به تماشاگران می‌گوید. او در ابتدا از انسان و وظیفه‌ی او سخن می‌گوید. وی انسان را به مثابه‌ی سوژه‌ای آزاد معرفی می‌کند و عقیده دارد هر انسان یک فرشته است اما این سوژه در شبکه‌ی روابط قدرتی که بر وی استیلا دارند به سوژه‌ای انقیاد یافته تبدیل و توانایی انجام کنش از وی سلب می‌شود:

> *رامین: شاید هرکس که به دنیا می‌یاد فرستاده‌ایِ که جهانُ در حد توانایی خودش تغییر بده . . . پس هرکس که به دنیا می‌آد یه فرشته‌ست. اما واقعیت اینِ که نمی‌تونه فرشته باقی بمونه. شرایط اجتماع، مسائل وحشتناکی مثل احساس مالکانه، مسابقه‌ی پول و سوداگری و ... مثل یه باتلاق همه رو به طرف خودش می‌کشه و غرق می‌کنه. (همان: ۲۰۶)*

در ادامه‌ی صحبت‌های رامین شرایط گفتمانی حاکم با شرح و جزئیات بیشتری توضیح داده می‌شود و در انتها وی خواستار تغییراتی است که به زعم او می‌تواند اوضاع جاری را بهتر و قابل تحمل‌تر نماید:

> *رامین: اگر بر دنیا نظمی حکم فرما بود . . . می‌شد ادعا کرد ما در دنیای عادلانه‌ای زنده‌گی می‌کنیم. دنیا وقتی دنیای عادلانه‌ای یِ که هر کس بدی کنه بمیره و کسی که خوبی می‌کنه زنده بمونه . . . تنها راه ناممکن برای وجود عدالت در دنیا همینِ. (همان: ۲۰۸)*

اما نظم و عدالتی که رامین از آن صحبت به میان می‌آورد، انسان‌ها را از سوژه‌های انقیاد یافته خارج و به ابژهای عدالت مورد نظرش تبدیل می‌کند. در اندیشه‌ی وی سازوکار جدیدی از قدرت وجود دارد که قصد دارد با روابط قدرت جاری، وارد مبارزه شود. بدین ترتیب او بر آن است از ابزار قدرت استفاده و نظم و عدالت را برقرار کند. عدالت نوین رامین زیرمجموعه‌ی نظمی است که مطرح می‌کند و این سازوکار نظم در سیر انقیاد گفتمانی خود بار دیگر سوژه‌های آزادش را به استیلای جدید در خواهد آورد.

www.SID.ir

Archive of SID

۵- نتیجه گیری

نمایش‌نامه‌ی تنها راه ممکن همچون دیگر آثار محمد یعقوبی، تحت تأثیر حوادثی است که در جامعه در حال رخ دادن است. در تمام درام‌های وی سازوکار اجتماعی و گفتمان‌های موجود در سطح جامعه مشهودند و نمایانده می‌شوند. واقع‌گرایی در شیوه و میل به نشان دادن روابط آن‌گونه که هستند، یعقوبی را هر چه بیشتر به سمت گروه‌های متفاوت می‌کشاند. دراماتیزه نمودن این نوع روابط و تسلط او در نمایش آن‌ها نکته‌ای است که حکایت از توجه یعقوبی به محیط اطرافش دارد. شخصیت‌های یعقوبی تحت تأثیر گفتمان‌ها و مسائل پیرامون خویش‌اند و آن‌ها را به کار می‌گیرند. نمایش‌نامه‌ی تنها راه ممکن که برای بررسی بیشتر انتخاب شد این نکته را تأیید می‌کند. بازتاب این گفتمان‌ها و روابط قدرت تولید شده و به کار گرفته شده را در زندگی و افکار شخصیت نمایش‌نامه شاهد هستیم. در این نمایش‌نامه، مسئله‌ی زمان و گذر زمان و همچنین تأثیر گذر زمان بر افکار شخصیت مرکزی نمایش‌نامه که خودِ نمایش‌نامه‌نویس است و گونه‌ای تبارشناسی را در معرفی مهران صوفی به کار برده است، مطرح می شود. تنها راه ممکن، علاوه بر معرفی آثار شخصیت، راوی، تحلیلی از نمایش‌نامه‌ها و اطلاعاتی پیرامون محیط جامعه و جایگاه آثار به دست می‌دهد. در این اثر، تصویری که یعقوبی از جامعه می‌دهد بازنمایی‌کننده و تداعی‌گر است. از سویی، معرفی شخصیت‌ها به گونه‌ای که در دنیای درام قرار گرفته و روزگار می‌گذرانند و از سوی دیگر، قرار گرفتن آن‌ها در گفتمان‌های موجود نشان‌گر نگاه واقع‌گرایانه‌ی یعقوبی به زمانه و عصری است که در آن زندگی می‌کند.

نمایش نامه یعقوبی، بازتاب چالش گفتمان‌های قدرت شکل گرفته در درام و بستر مناسبی برای نشان دادن روابط قدرت و جبهه‌بندی‌های آن است. با بررسی نمایش‌نامه‌ی منتخب و کاربست روابط قدرتی که فوکو مطرح نموده است، دسترسی شخصیت‌ها را به منابع قدرت تحلیل نمودیم و به رابطه‌ی قدرت و سوژه پرداختیم. بررسی این نکته که افراد در روابط گفتمانی چه جایگاهی را کسب می کنند و قدرت را چگونه به کار می‌برند و این که کنترل دیگران توسط این نیروها چگونه میسر می‌شود. نگاه واقع گرایانه‌ی یعقوبی بیان‌گر این نکته است که می‌توان این گفتمان‌ها و روابط و تنازعات قدرت را به جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم نیز نسبت داد و اثرات آن را پی‌گیری نمود. شخصیت‌ها درگیر تنازعات قدرتی هستند که از تبیین آن عاجزند. گاهی در صدد تغییر وضعی‌اند که مناسبات آن را به درستی نمی‌شناسند و این نشان‌گر شیوه‌ی پرداخت محمد یعقوبی است که در نظر دارد روابط را آن گونه که هستند به نگارش در آورد. گاهی، مگوهای شخصیت‌ها در آثار دیده می‌شود، سخن‌هایی که پنهان می‌مانند و به زبان آورده نخواهند شد، زیرا گوینده در جایگاهی از قدرت قرار گرفته است که تنها می‌تواند پذیرنده‌ی قدرت باشد و به روزی امید داشته باشد که امکان دست‌یابی به منبع قدرت، موضع وی را دگرگون نماید. گاهی نیز، رفتن یا ترک کردن عامل کنشی در برابر استیلای موجود می‌شود. در نهایت، می‌توان مشاهده نمود که شخصیت‌ها، در گفتمان‌های شکل‌گرفته و روابط گفتمانی خود مطرح می‌شوند و آن گونه که در زندگی واقعی نیز گفتمان‌های گوناگونی به وجود می-آیند، سامان می‌گیرند، قدرت خود را اعمال می‌کنند و به کنترل وضعیت سامان‌پذیرفته می‌پردازند، آن‌ها نیز نقش‌های متفاوت گفتمانی را بر عهده می‌گیرند و در تناسب با آن کنش نشان می‌دهند.

www.SID.ir

Archive of SID

پی‌نوشت‌ها

1. Michel Foucault
2. Gilles Deleuze
3. Roland Barthes
4. David Mamet
5. Tennessee Williams
6. Marsha Norman

فهرست منابع

- الام، کر(۱۳۸۹)، *نشانه شناسی تئاتر و درام*، ترجمه‌ی فرزان سجودی، تهران، نشر قطره.
- تسوایگ، اشتفان (۱۳۹۰)، *نبرد با اهریمن*، ترجمه‌ی خسرو رضایی، تهران، کتاب پارسه.
- دریفوس، هیوبرت؛ پل، رابینو (۱۳۸۹)، *میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک*، ترجمه‌ی حسین بشیریه، تهران، نشرنی.
- دلوز، ژیل (۱۳۸۷)، فوکو، ترجمه‌ی نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، تهران، نشر نی.
- فوکو، میشل (۱۳۹۰)، باید از جامعه دفاع کرد، ترجمه‌ی رضا نجف‌زاده، تهران، رخداد نو.
- ------ (۱۳۹۰)، *تئاتر فلسفه*، ترجمه‌ی نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، تهران، نشرنی.
- ------ (۱۳۹۱)، *اراده به دانستن*، ترجمه‌ی نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، تهران، نشر نی.
- ------ (۱۳۸۹)، *دیرینه شناسی دانش*، ترجمه‌ی عبدالقادر سواری، تهران، گام نو.
- مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸)، *گزیده مقالات روایت*، ترجمه‌ی فتاح محمدی، تهران، مینوی خرد.
- میلر، پیتر (۱۳۸۸)، *سوژه، استیلا و قدرت*، ترجمه‌ی نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، تهران، نشرنی.
- یعقوبی، محمد (۱۳۹۱)، تنها یک، تهران، افراز.

www.SID.ir

Archive of SID

Received: 01 Aug 2014
Accepted: 14 Nov 2014

Survey of the Micro-Power by "Foucault" on the Play of "The Only Way Possible"

Farzan Sojoodi, Associate Professor, faculty of cinema and theatre, art university of Tehran, Tehran
Mohammad Fathi, Master Student of dramatic literature, faculty of cinema and theatre, art university of Tehran, Tehran

Abstract
Analysis of the power network in the expression of Michel Foucault as meshes of power and the relationship between knowledge and power, rooted in the genealogy of his thought that studies the relationship between the components and the developers of the constitutive predicates of a discourse. This article reviews the relationships within the discourse of the play "the only way possible", by Mohammad Yaghoubi. In this type of analysis that discusses the micro-power, Foucault states a few points for discussing each discourse which should be noted: First is the system of differentiations which permits one to act upon the actions of others. Second, the types of objectives pursued by those who act upon the actions of others and third, the means of bringing power relations into being. The fourth forms of institutionalization, the fifth point and the last point is that degrees of rationalization within each discussion shapes, the organization and the procedures have to be consistent with the position. Narrative as a linguistic product and its tools is the cause and effect of "will to power", the will which determines the position of subject within the intersubjective relations. Foucault suggests that the task of knowing subject of text is not necessarily providing the kind of narrative configuration of what had been forced to exclude from the text but it confirms that along with all materials in the process of editing and narrative selection, it is like a ghost within the embed tool that gives the narrative. This research aims to analyze the elements of drama and reach a basic structure and then go beyond this structural analysis and the use of Foucault's theory of mechanisms and power to determine the dominant discourse and the discourses found in Mohammad Yaghoubi's play "the only way possible". Drama analysis deals with the characters' access to power resources and studies the discourses which have been produced and organized. In the analysis of Yaghoubi's play, in addition to considering these points, the relationship between objects and subjects which are created through discourse, the domination and hegemony, the formation of the power relationships, access to resources of knowledge/power and the relationship between the power and the knowledge is also taken into consideration.

Keywords: Knowledge/Power, Domination, Forms of Institution, Means of Bringing Power, Degrees of Rationalization

www.SID.ir