

## «مطالعه سویه‌های جامعه‌شناسانه قدرت در نمایش روحوسی از منظر میشل فوکو»

ترانه رحیمی<sup>۶۶</sup>

### چکیده

تحلیل فوکو از روابط قدرت و معرفت و بدن نه در سطح نهادی اجتماعی که در پراکنش و توزیع تکنولوژی قدرت و مناسباتشان با پیدایش صور معرفت به خصوص عوامل انسانی معطوف به فرد/ابژه متمرکز شد.<sup>(۹)</sup> قدرت از نگاه فوکو نیرویی چندطرفیتی است که در مجموعه‌ای متکثر از روابط در شبکه‌های اجتماعی منتشر و پراکنده شده است. فوکو قدرت را یک وضعیت راهبردی پیچیده می‌داند که در همه جا از روابط انسانی برقرار است (۲). مسئله قدرت در تحلیل روابط اجتماعی مسئله‌ایست که در این پژوهش با تکیه بر نمایش روحوسی بدان پرداخته می‌شود. قدرت در روابط اجتماعی نه فقط به ارتباط میان شخصیت‌ها در این نمایش مربوط می‌شود؛ بلکه ناشی از روابط اجتماعی میان مردم در دوره "قاجار" نیز می‌شود. بنابراین جهت دستیابی به اهداف پژوهشی در راستای پژوهش‌های صورت گرفته با روشی تحلیلی-توصیفی به واکاوی ریشه‌های جامعه‌شناسانه نمایش روحوسی؛ از جمله ارباب و رعیتی، گفتمان مثبت و منفی، اخلاق‌گرایی جمعی با بهره‌گیری از تکنیک‌هایی؛ از جمله حرف‌توحرف، نعل وارونه و... می‌پردازد. مسئله‌ای که در پژوهش‌های صورت گرفته اخیر با تکیه بر آراء فوکو بر نمایش‌های ایرانی خاصه "روحوسی" انجام نگرفته است.

**واژگان کلیدی:** قدرت، انتقادی، سیاه، زبان، گفت‌وگوشنود نمایشی، مضحکه، روحوسی.

<sup>66</sup> . rahimitarane566@gmail.com

## مقدمه

گشت و حمایت بی بدیل دولت از این نمایش‌ها به حد اعلی رسید؛ اما آوازه در روحی از چه عواملی ناشی می‌شد؟ می‌توان گفت که فقط عامه مردم در رشد و تکامل این نمایش نقش داشته‌اند؟ اگر این فرض را بگیریم، پس آیا در میان طبقه اشراف دیگر روحی قادر به سرگرمی‌سازی نبود و به گونه دیگری به اجرا در می‌آمد؟ این‌ها سؤالاتی هستند که با توجه به نقش اجتماعی / انتقادی روحی در ادامه این پژوهش بدان‌ها پاسخ داده خواهد شد (همان: ۱۰۵).

## روحی و تحولات اجتماعی

تغییر پایتخت از شیراز به تهران به دستور آقامحمدخان قاجار سبب گسترش نمایش روحی شد؛ اما تغییری که در روحی موجب تمایز آن با شکل دیرینه‌تر آن شد، روی کار آمدن مسائل انتقادی / اجتماعی بود؛ چنانکه در ۱۳۲۷ شمسی اجرای برنامه‌های تفریحی در تکیه دولت با رویکرد اجتماعی / اعتراضی آغاز شد. این تعزیه با صورتی کمدی / موزیکال که همان روحی باشد، به نیازهای روحی مردم زمانه‌اش پاسخ می‌داد؛ اما چگونه؟ روحی در سال‌های حکومت قاجار با بهره‌گیری از شیوه‌های طنزآمیزش قدرت را در پرداختن به مسائل اجتماعی با بیانی شادی‌آور به دست گرفته بود؛ مردم را نیز به خنده واداشتند و کوشش بازیگران نه فقط سرگرمی‌آفرین؛ بلکه صدای ناگفته‌های مردم بودند (همان: ۱۱۷).

## گفته‌پردازی و زبان انتقادی

یکی از عوامل مؤثری که در روحی موجب پیشبرد اهداف اجتماعی می‌شده است، زبان و نحوه بیان بازیگر بوده است؛ اما آیا می‌توان گفت که روحی از دیگر عوامل نمایشی غافل می‌شده است و بر این اساس این نمایش فاقد بار دراماتیک مطلوب در نظر بگیریم؟ دکتر ناظرزاده معتقد است گفتاشنود نمایشی دارای ارزش ارتباطی و البته آگاهی‌سازی است که با "دریافت" و "فرادریافت" انسان‌ها در گستره برخوردهای اجتماعی سروکار دارد. حال باید پرسید این سخن‌های دراماتیک چه ویژگی‌هایی دارند و چگونه در بدنه نمایشی روحی منجر به ارائه نقشی اعتراضی نسبت به بی‌عدالتی‌ها شده‌اند؟ سخن مایه‌ای که برای "گفتاشنود" تصنیف شده از چند ویژگی تماشاگرانی برخوردار است: نخستین ویژگی، پویایی زبان نمایشی است. دومین ویژگی، زمان حال بودن فعل آن‌هاست و سومین ویژگی، سهولت در به کارگیری در عین زیبایی و جذابیت برای عموم مردم بوده است. چهارمین ویژگی، سازگاری و هماهنگی آن با ویژگی شخصیت‌هاست. آخرین ویژگی از نگرینستار "هویرمن" و به معنای تخیلی و آفرینش‌گرانه بودن است (ص ۲۶۶-۲۶۷).<sup>(۱۰)</sup>

روحی جنبه کمدی موزیکال و انتقادی / اجتماعی دارد. موضوع این نمایش مربوط به خانواده‌های متوسط شهری یا ثروتمندان خسیس بوده است. مسئله‌ای که بالذات دارای تضاد طبقاتی آشکار و پرداختن به مسائل اقتصادی ناشی از بی‌ثباتی مالی می‌شود. ما در روحی شاهد شخصیت‌هایی هستیم که در عین فشارهای وارده از یک ارباب قدرتمند،

روحی از گونه‌های نمایش ایرانی است که پیشینه اجرایی آن به دوره "قاجار" برمی‌گردد. این نمایش که از ابتدا به صورتی سیار در حیاط خانه و روی حوضی بزرگ به اجرا درمی‌آمده، عاری از آلات و ادوات صحنه‌ای تمرکز را روی بازیگر و بیان او می‌گذاشته است. روحی در سالیان اول پیدایش دارای سرگرمی‌سازی صرف به مرور زمان (دوره سلطنت ناصرالدین شاه قاجار و افزایش فاصله طبقاتی میان اقشار جامعه) بر بار انتقادی آن افزوده شد؛ به این صورت که دیگر بازیگران نمایش روحی که سیاه و اربابی قدرتمند بودند، در گفتمان اجتماعی متقابل قرار گرفته و به بازیگری ستیز میان طبقه فرودست و فرادست می‌پرداختند. مسئله‌ای که در نگاه جامعه‌شناسانه فوکو از جهت برقرار شاخصه‌های قدرت در سویه‌های متعدد اجتماعی شکلی از حاکمیت را ایجاد کرده است. در این پژوهش ضمن بررسی نقش جامعه‌شناسانه "روحی" با سویه‌های انتقادی‌اش از نابسامانی اجتماعی، به واکاوی بنیان‌های قدرت از منظر فوکو چه در حوزه ساختاری این نمایش و چه از لحاظ تأثیرات جامعه‌شناسانه آن بر اجتماع دوره قاجار می‌پردازیم؛ از این رو، ارائه نقطه نظرات اجتماعی فوکو با رویکردی تاریخی نیز ضرورت دارد؛ چراکه در ارتباط میان حاکمیت و قدرت با پیشینه‌های اجتماعی انسانی مواجه هستیم که نه فقط در حوزه گسترده سیاسی؛ بلکه در تمامی روابط جمعی دوره قاجار نیز نهفته است. تعارضات اجتماعی ناشی از شیوه حاکمیت شاهان وقت که در اقتدار فرودست جامعه نفوذ کرده و منجر به تحولاتی در "تخته حوضی" با ارائه زبانی انتقادی در کمال سرگرمی‌سازی شد. نگارنده در این پژوهش ضمن بررسی شیوه‌های اجرایی نمایش روحی خاصه "گفتاشنود نمایشی" به مطالعه شاخصه‌های اجتماعی در این نمایش از منظر فوکو می‌پردازد. هدف از این پژوهش، ارائه منبعی مطالعاتی در حوزه نمایش‌های آیینی سنتی با رویکردی جامعه‌شناسانه ضمن تکمیل روند پژوهشی مقالات اخیر است.

## روحی و پیشینه تاریخی

از دیرباز مراسم گوناگونی برای سرگرمی در ایران وجود داشته است که سیاسی، ملی یا سنتی بودند. هنر ملی به‌خصوص هنر درام از اواسط قرن سیزدهم هجری جان گرفت. پیش از آن در زمان شاه اسماعیل صفوی، بازیگری، بذله‌گویی و شعبده‌بازی‌ها مورد توجه قرار گرفتند (نقالی و روحی، ۱۳۹۰، ۱۰۱). با آغاز جشن هنر شیراز در سال ۱۳۴۶ هنر ایرانی، اروپایی، کلاسیک و مدرن در ابعاد جهانی مورد توجه قرار گرفت؛ در این جشن‌ها نمایش‌هایی چون نقالی، روحی، تعزیه و نمایش‌های دیگر به همراه موسیقی اجرا می‌شدند. در اواخر قرن سیزدهم، نویسندگان این نمایش‌ها مورد توجه ولی بازیگران چنان که در سال‌های بعد مورد توجه بودند محبوبیت نیافتند. گاهی برخی نمایش‌ها در محافل خصوصی اجرا می‌شد؛ مثلاً در عروسی‌ها خیمه شب‌بازی یا نمایش "روحی" اجرا می‌شد. با گذر زمان و محبوبیت نمایش‌های روحی میان مردم، در سال ۱۳۵۲ اتحادیه بازیگران دایر

خود دارای قدرت‌های نهانی در دستیابی به اهدافشان هستند. شخصیت‌های روحی را افرادی چون حاجی پولداری که دخترش جوان فقیری را دوست دارد در حالی که حاجی می‌خواهد داماد پولدار و صاحب نامی داشته باشد؛ او به محض دیدن پول تمامی ارزش‌های انسانی حتی دینش را فراموش می‌کند؛<sup>(۵)</sup> اما نقش انتقادات اجتماعی در قبال قدرتمندی حاجی چگونه پردازش می‌شود؟ آیا از طریق شخصیت دختر حاجی و یا همسرش و یا از طریق دیگر شخصیت‌هاست؟ آیا این مناقشات از جنبه سرگرمی‌سازی روحی نمی‌کاهد؟ آنچه در روحی موجب بالا بردن جنبه اجتماعی آن می‌شود، آن است که شخصیت قهرمانی چون "سیاه" در رویدادهای دراماتیک چنان پرداخته می‌شود که با بذله‌گویی‌ها و در اخلاق‌گرایی آشکارش در تقابل با ارباب قرار گرفته گفتمانی مثبت را منفی با سویی‌ای انتقادی رقم می‌زند؛ این امر بدان معناست که سیاه با عدالت‌خواهی‌هایش جانب دختر حاجی و یا دیگر اشخاصی که از قدرت ناعدلانه حاجی رنج می‌برند، دست به پیش کشیدن ناعدالتی‌ها و بی‌اخلاقی‌هایی می‌زند که در حاجی به دلیل مادی‌گرایی‌های بسیار سربرآورده‌اند؛ او قدرتمندی است که دانشی از رفتار اجتماعی نداشته و دائماً به مخالفت با سویی قدرتی هرچند ناچیز می‌پردازد.

در این میان نقش "مضحکه" چگونه می‌تواند موجب پیشبرد اعمال قدرت شود؟ مگر نه این است که روحی دارای ساختاری طنزآلود و شادی‌آور است؟ گاهی مضحکه برای بران هرچه بیشتر لحظات تلخ خود را به لا‌قیدی و مسخرگی بی‌بندوباری می‌زند و این راهی است که با افراط‌گری همراه است. از طرفی در چنین محیطی که افراد از بی‌اختیاری نسبت به تغییر دادن ناعدالتی‌های وضع موجود رنج می‌برند؛ اگر یک فرد عامی بخواهد درباره محیطش حرفی بزند، ناچار است چهره معترض خود را با صورتک مضحکه بپوشاند. پس در اینجا شوخی و مضحکه اغلب ابزاری ظریف برای تلطیف معنی زندگانی نیست؛ برعکس یک حربه است، وسیله‌ای است کینه‌جویانه علیه لحظه‌های ساکن و ثابت، راکد و تلخ؛ سرپوشی است برای انتقادات و ریشخندهای زمخت و حتی گاهی مستهجن.<sup>(۳)</sup> روحی در ابتدا در محافل خصوصی به اجرا درمی‌آید و به مرور زمان چنان به روحیات مردم نزدیک شد که از خانه‌های اشراف بیرون آمده و در میادین خانه‌های عوام مردم نمایش داده می‌شد. این تحولات ناشی از تغییر در اوضاع اجتماعی آن زمان بود؛ مردم نسبت به فقر و ناکارآمدی شاه‌زمانه چنان اعتراض‌هایی داشتند که حتی از میان سرگرمی‌ها در پی انتقادات؛ اما از زبان بازیگران بودند. مهم‌ترین شخصیت در به عهده گرفتن این مسئولیت اجتماعی "سیاه" بود. زبان انتقاداتی که در خلال بداهه پردازش‌ها و بذله‌گویی سیاه ریشه دوانده بود، گاهاً نه تنها نسبت به مشکلات اقتصادی که مربوط به اشراف‌زادگان بود؛ اشارتی مشخص که به تضاد طبقاتی و قدرت میان سران دولتی مربوط می‌شد.

در این میان ممکن بود نکته‌های انتقادی به سبب استقبال تماشاگران دائماً حالت تندتر و زنده‌تری به خود بگیرد تا بدانجا که مفتش‌های دولتی نمی‌توانستند از حیطة قدرتمندی خود در جهت کاهش این انتقادات بذله‌گویانه بهره گیرند؛ چراکه دسته‌های نمایشی مورد حمایت عموم مردم در طبقه فرودست اجتماعی بودند؛ اما دلیل

این ناکارآمدی در کمال قدرتمندی چه می‌توانست باشد؟ روحی نمایشی سرشار از بداهه‌پردازی بود. "سیاه" با به کار گرفتن شیوه‌های نمایشی؛ از جمله حرف‌تو حرف و نعل وارونه چنان دانشی از گفتمان‌های دراماتیک را به نمایش می‌گذاشت که کوچک‌ترین نظری به متنی مکتوب نداشت. همین مسئله موجب نبود سندی آشکار از شیوه‌های گفتمانی سیاه و دیگر بازیگران روحی می‌شد (همان: ۱۶۱) با وجود ناکارآمدی سران دولتی، پس در مورد هدف حکومت در اداره کشور به چه نتیجه‌ای می‌توان رسید؟ «هدف حکومت در چیزهایی است که اداره و هدایت می‌کند؛ این هدایت را باید در کمال به حداکثر رساندن یا تشدید کردن فرایندهایی دید که حکومت اداره و هدایت می‌کند و ابزارهای حکومت به جای آنکه قوانین باشند، طیفی از تکنیک‌های گوناگون‌اند که در واقع ابزار و مهمی نیست» (فوکو، ۱۳۸۹، ۲۵۰).

### شخصیت‌پردازی با رویکرد انتقادی / اجتماعی

نمایش روحی که در اصل از دل نقالی بیرون آمده بود، چند نوع دارد: یکی از انواع آن کمدی است و به زندگی مردم عامی با رویکردی اجتماعی می‌پردازد، داستان حاجی پولداری است که سیاه، نوکر باوفا و تحت قدرتمندی او است؛ نوع دوم روایت حاجی پولداری است که در فشارهای مالی ورشکست می‌شود و باید تمامی دارایی‌اش را با هم بفروشد، حتی سیاه را و نوع دیگران به نمایش زندگی یک حاجی/ارباب می‌پردازد که دارای دو همسر است که هیچ‌کدام از وجود دیگری مطلع نیست، سیاه این راز را می‌داند؛ اما با زیرکی تمام قدرت را به دست می‌گیرد و این راز را فاش می‌کند. به‌طور کلی بازیگری در روحی دارای دو رویکرد است؛ یکی اینکه از جانب طبقه فرادست اجتماعی تحقیر شده و مردود بود و اساساً بازی‌ها یا هرگونه شادی‌آوری ممنوع شمرده می‌شد؛ از طرف دیگر، این بازی‌ها با نقش انتقادی و اجتماعی خود بازیگر را مجبور به کارهایی می‌کردند که دوست نداشت؛ چراکه بازیگران روحی از طبقه فرودست جامعه بودند که برای امرامعاش ناچار به پیروی از دستورات قدرتمندان و سران دولتی بودند؛<sup>(۵)</sup> اما آیا روحی در تمام دوره فعالیتش (یعنی تا سال پنجاه و هفت) از حیطة یک نمایش عامه‌پسند با مسائل انتقادی فراتر نرفت؟ اگر سران دولتی با تمامی سختگیری‌هایشان از این نمایش حمایت به عمل نمی‌آوردند، چگونه قادر به رشد و ماندگاری بودند؟

در روحی علاوه بر پرداختن به مسائل اجتماعی و کمبودهای اقتصادی، به حتم نمی‌توان نسبت به آزادی گفتار و نوشتار صحنه گذاشت؛ شخصیت‌های نمایشی ضمن اجرا کردن نمایش‌ها در حیاط خانه‌های بزرگ به صورتی پنهانی به اجرا می‌پرداختند و این نبود آزادی کامل شجاعت آنان را برای مردم چه در گفته‌ها و چه در رفتار بیش و بیشتر مورد توجه قرار می‌داد. این محبوبیت اجتماعی تا بدانجا بود که روحی باوجود جنبه اقتصادی، سیاسی و اجتماعی تا خانه‌های درباریان نیز پیش رفت. این واقعه هنری مصادف بود با سلطنت ناصرالدین شاه قاجار در ۱۳۳۰ شمسی که نفوذ فرهنگ و هنر غرب را در ایران به دنبال داشت و منجر به رشد هنرهای نمایشی چه در حوزه اجرا و چه در اقتباسات ادبی از آثار نمایشی اروپایی به‌ویژه آثار "مولیر" شد (همان: ۱۰۳). از شیوه‌های اجرایی که تاکنون به بررسی آن پرداختیم

عقد‌دار و وادار به زبانی تند و انتقادی نسبت به ارباب و قدرتمندی‌های ناعادلانه در سطح روابط اجتماعی کرده بود. گفتنی است که او در کمال هوشیاری دست به خرابکاری نسبت به امورات ارباب می‌زد و با نافرمانی‌های زیرکانه او را به خشم می‌آورد. درست در همین لحظه است که می‌توان از یک گفت‌وگو تقابلی بر سر قدرت یاد کرد؛ سیاه که موفق نشده بود مناسبات ارباب نوکری را تبدیل به مناسباتی دوستانه کند، با اعمالی اینچنینی دست به انتقام و قدرت‌نمایی در قبال اربابش می‌زد.<sup>(۳)</sup>

از خصلت‌های دیگر سیاه می‌توان به فضولی‌های بی‌مورد در امور مربوط به حاکمیت ارباب اشاره کرد؛ سیاه به قدرت حاجی قائل نبود و با موانعی که هوشیارانه بر سر راه او می‌چید، قدرت او را خدشه‌دار می‌کرد. از طرفی دیگر، گاهی سیاه که به مثابه قهرمان در نمایش روحی و به تنهایی در تقابل با گفت‌وگو جمع‌ی مقابلش است، نه می‌تواند تصمیمی قاطع بگیرد و نه دست به عملی در جهت بازآفرینی ارزش‌های اجتماعی/ اخلاقی از دست رفته بزند؛ اما با طنزآش‌اش به افراد مظلوم واقع شده امید می‌بخشد (همان: ۱۲۷). درخصوص بداهه‌پردازی‌هایی که سیاه در سیر نمایش دارد، باید گفت که نویسندگان تنها ترکیبی از حوادث را می‌نوشتند؛ زیرا هیچ‌کس قادر نیست ظرایف و دگرگونی‌های داستان را طی بازی آزاد و نه متغیر تقلید پیشینی و یادداشت کند و از طرفی در تقلید متن بی‌اهمیت است؛ چراکه دیگر اساس تقلید حرکت و جنبش و برخورد است نه ارزش‌های ادبی کلام با ساختاری منسجم. از این گفته نکاتی چنین برمی‌آید؛ یکی اینکه چگونه ممانعت‌های سیاسی و اخلاقی نمایشی را که یک پایه‌اش به انتقادات اجتماعی اختصاص داشت به ناکارآمدی کشانده بود؟ از طرفی چگونه این نمایش الزاما از مضحک‌های تند انتقادی به مضحک‌های شبه اخلاقی رو کرد که اولی در تقلید اصالت داشت و دومی تحلیل و عاریه‌ای بود. بازی‌های سیاه نه تنها از طبیعی‌نمایی و واقع‌گرایی ظاهری دور بود؛ بلکه پایه‌ای هم در مغالنه بر بیان و حرکات داشت.<sup>(۳)</sup> آنچه روحی‌اش را در رابطه با نقش اجتماعی‌اش از محدودهٔ صحنهٔ نمایشی فراتر می‌برد، ارتباطی است که در آن میان بازیگر و تماشاگر برقرار است. ارتباطی با زمینهٔ عامه‌پسندانه که به نوعی ریشه در تضاد طبقاتی میان بازیگر و درباریان دارد. در پایان نمایش، مباشر اجرایی کاسه به دست از برابر تماشاگران می‌گذرد و هر که بخواهد پولی می‌دهد. در مواقعی که تماشاگر پیش از درخواست وجه نقدی از معرکه بگریزد آن‌گاه لوطی رو به سوی خطاکار کرده با صدایی زنگدار بانگ می‌زند.<sup>(۴)</sup>

این پیوستگی میان هنر و جامعه مسئله‌ای است که از دیرباز تاکنون در تمامی شاخه‌های هنری بسته به دورهٔ شکل‌گیری کم‌وبیش وجود داشته است. "ارتور اداموف" این مسئله را مطرح می‌کند که تئاتر دو راه بیشتر ندارد؛ یا باید وسیله‌ای برای بیان افکار شخصی، کابوس‌ها و اضطرابات نویسنده باشد، و یا وسیله‌ای برای جانبداری از اندیشگی سیاسی و کنش گروهی و اجتماعی.<sup>(۵)</sup> به گفتهٔ "یونسکو": «هیچ اجتماعی تا به حال نتوانسته است دردهای انسان‌ها را تسکین دهد و هیچ نظام سیاسی‌ای نمی‌تواند ما را از درد زیستن برهاند. تنها در شرایط زیست انسان است که مرآورده‌ای اجتماعی را آغاز می‌کنیم؛ نیازی به

(حرف‌تو‌حرف، تکه‌تکه کاری، شیوه‌های تکرار گفتار و...) آنچه در تمامی اجزای روحی‌حائز اهمیت است، رسیدن از بداهه به متن و از پس آن اجراء یکی از روش‌هایی است که در میان دیگر شیوه‌های نمایش‌های آیینی سنتی نیز موجب شکل‌گیری شیوه‌های خاصی از گفتار انتقادی شده و حتی در میان گفت‌گوها و برخوردهای اجتماعی انسان‌ها باهم نیز نفوذ کرده است.<sup>(۶)</sup>

حال باید پرسید که در حوزهٔ اجتماع انسانی، روحی‌چه قوانین اجتماعی سیاسی حاکم است؟ آیا شخصیت‌ها به‌طور کامل برگرفته از مردم عامی جامعه هستند و یا برآمده از جهان دراماتیک نویسنده؟ در روحی‌با شخصیت‌هایی روبه‌رو هستیم که چه از لحاظ اخلاقی و چه موقعیت اجتماعی دارای اختلاف سطح هستند. به این معنی که ما در رأس تمامی امور با یک "ارباب" مواجه می‌شویم که داری یک (یا چند) همسر است و دختری ناتوان که از فشارهای وارده از سوی پدر رنج می‌برد و قادر به مقابله نیست. از جهتی ارباب با نوکرش "سیاه" دچار چالش‌هایی بر سر قدرت می‌شود. او یک حاجی پولدار و زورگوست که در برابر سادگی و صداقت سیاه، خشم‌های بی‌حاصل از عدم رسیدن به موفقیت و اعمال قدرت را تجربه می‌کند؛ چراکه سیاه با هوش و زیرکی تمام نقشه‌های او را بهم می‌زند. سیاه جانب عدالت و اخلاق را می‌گیرد و افراد ستم‌دیده نمایش را (زن حاجی و دختر حاجی) در رسیدن به ارزش‌های انسانی یاری می‌دهد. بنابراین با دوسویه تقابلی مثبت و منفی و گفت‌وگویی اجتماعی مواجه هستیم؛ اما اعمال قدرت فقط به شخصیت ارباب یا حاجی محدود نمی‌شود، شخصیت دیگر "شاه" است. او به مثابه قدرت مطلق است که با خشنوت‌های همیشگی به تمامی ارزش‌های زندگی اجتماعی پشت پا می‌زند. سوی دیگر این گفت‌وگو جمع‌ی، "داروغه" است که در فردی کینه‌جوی و ستم‌پیشه است.<sup>(۵)</sup> سوآلی که در این میان مطرح می‌شود، این است که کدام‌یک از شخصیت‌های روحی‌در شکل‌گیری "گفت‌وگو جمع‌ی" مؤثر بوده و موجب تقابل در جهتی مثبت و منفی می‌شود؟ با فرض به آنکه گفت‌وگو اجتماعی باید دارای سویه تقابلی میان ارزش و ضد ارزش باشد، آیا می‌توان ارباب را در تقابل با دختر و یا همسرش دید؟ نقش کلیدی سیاه در این میان چگونه است؟

## سیاه و رویکرد روایی در تخته حوضی

بازی در خانه‌ها رشته‌ای از داستان‌های تقلید را اهمیت قابل داد که قصه‌ها مربوط به محیط خانواده باشد؛ شامل ریشخندی نسبت به آداب و ظاهرسازی‌ها و محبت‌های دروغین آن؛ اما "سیاه" در قالب کامل شدهٔ خود، غلام یا نوکری بود که هجو می‌کرد. باوجود ظاهر مضحک و مسخره‌اش گاهی از عمق وجود او سخنان دردآلود بیرون می‌ریخت که خنده را به زهر بدل می‌کرد. سیاه آدمی بود که نسبت به اربابش از طرفی وفادار و از طرف دیگر خشمگین و درگیر رقابت بر سر موضع قدرت بود. خشمگین به دلیل ضعف‌های اخلاقی اربابش یا به دلیل فاصله‌گیری و البته طبقاتی که بین آن‌ها وجود داشت. سیاه با همه‌گونه فداکاری که می‌کرد، کوشش به ترمیم و از میان برداشتن این فاصله داشت؛ ولی ارباب تماما در جهت حفظ این فاصله و قدرتمندی خود می‌کوشید. این کشمکش بی‌نتیجه همیشه درونی بود که سیاه را

تلاش برای زبانی اجتماعی تبدیل به یک ضرورت می‌شود» (همان: ۷).

## میشل فوکو و تبارشناسی قدرت

فوکو قدرت و مناسبات آن را چیزی می‌داند که تا اعماق جامعه پیش رفته است و همه افراد را در تمامی اقشار اجتماعی درگیر می‌کند. "قدرت" از نگاه فوکو نیرویی چند ظرفیتی است که در مجموعه‌ای متکثر از شبکه‌های اجتماعی منتشر و پراکنده شده است. (همان‌گونه که در روحی شاهد اعمال قدرت‌های ارباب و تضاد طبقاتی آشکار در برخورد او با سیاه در قالب یک نوکر هستیم؛ قدرتی که در جهت اهداف انسانی جمعی پیش می‌رود و درست به همین دلیل مثبت و در تقابل با سوئی منفی قدرتمندی ارباب است). فوکو قدرت را یک وضعیت راهبردی پیچیده می‌داند که صرفاً در مالکیت دولت و حاکمیت نیست؛ بلکه در همه جا جاری است؛ در نسبت‌ها و مناسبات، روابط و تعاملات زبانی و کلامی (که در روحی به کرات وجود دارد) طبقات و گروه‌های اجتماعی. فوکو با ارائه دو روش "دیرینه‌شناسی دانش" و "تبارشناسی قدرت" و با استفاده از روش مقایسه، شکل‌بندی نوینی از دانش و قدرت مدرن را مشخص کرده است؛ ولی در تحلیل جامعه‌شناسانه خود به این موضوع می‌پردازد که چگونه افراد با قرار گرفتن در شبکه‌ای تعاملات، به سوژه و ابژه دانش-قدرت تبدیل می‌شوند. قدرت در عام‌ترین مفهوم خود دلالت دارد بر: توانایی ایجاد رویدادی معین، خواه از این توانایی بهره‌گیری شود خواه نشود؛ تأثیر یا نفوذی که توسط یک انسان یا گروه یا وسیله‌ای به شیوه مورد نظر به رفتار دیگران اعمال می‌شود. همچنین قدرت را می‌توان تأثیر گذاشتن بر دیگران، صرف نظر از خواست و میل آن‌ها تعریف کرد؛ یعنی توانایی فرد یا گروه برای وادار کردن دیگران به انجام کاری که صاحبان قدرت خواهان آنند.<sup>(۱)</sup>

اینکه آراء فوکو به عنوان نظریه‌پرداز فرامدرن که به تحلیل در جزئیات روابط اجتماعی می‌پردازد، چگونه در روحی موجب برهم زدن سوئی تقابلی قدرت می‌زند، مسئله‌ای است که در این پژوهش قصد پاسخ به آن را داریم. شبکه روابط اجتماعی در روحی با شخصیت‌هایی که اساساً دارای تضاد در نگرش و ارزش‌گذاری‌ها هستند، بالذات دارای سوئی تقابلی است که در رأس آن با موضعی از قدرت مطلق در دست شخصیت حاجی روبه‌رو هستیم، او دارنده‌ای ضداخلاق بوده که با اعمال قدرت بر دیگران رویکردی ضد ارزش را در پیش دارد. در مقابل "سیاه" (کاراکتر قهرمان در روحی) با اخلاق‌گرایی و عدالت‌خواهی‌ها در تقابل با موضع قدرت قرار گرفته اهدافی را در پیش می‌گیرد که منفعتی برایش به بار نخواهد آورد؛ این همان نفوذی است که فوکو به مثابه قدرت-دانش مطرح می‌کند؛ قدرتی که دیگر به منزله اعمال فشار و حاکمیت نیست؛ بلکه صورتی از آگاهی را نیز به همراه دارد.

## قدرت و گفتمان

فوکو از سال ۱۹۶۸ مسئله "رژیم گفتمانی" و تأثیر قدرت بر حوزه عملکرد بیانی را در تمایز از نظام و صورت نظری یا چیزی شبیه پارادایم

پیش کشید. فوکو اخلاق را در انسان در نقطه التقای اجتماعی خویش، آگاهی فزاینده نسبت به نیروی مهمی می‌داند که در جامعه انگیزه عمل اندوایا این اخلاق‌گرایی همان صورتی نیست که در سیاه موجب به ارمغان آوردن قدرتی نامرئی و تأثیرگذار می‌شود؟ مسئله درست همان تفکر و آگاهی است که فوکو در سکوت توضیحش می‌دهد: «تفکر، عمل، آگاهی، توضیح گنگی و سکوت، زبان کاربردی در مورد امر گنگ و مبهم، روشن ساختن عنصر ظلمت گسلنده انسان از خودش، احیای مجدد امر بی‌حرکت، همه این‌ها و تنها این‌ها ایند که محتوا و شکل حوزه اخلاقی را تشکیل می‌دهد» (فوکو، ۱۳۹۱، ۶۷). تعامل در مناسبات گفتمان و قدرت صور کنترلی را باز می‌نمایند که نظیر واژه‌های ممنوع و تفکیک جنون و عقل یا خواست و حقیقت، حاکم اجتماعی تولید گفتمانند. در واقع ما در روحی با شیوه‌ای از پرداخت گفتمان روبه‌رو هستیم که در راستای افشای حقایق پنهانی در تضاد طبقاتی و بی‌عدالتی اعمال حاکمان قدرت چه در سطح کلان اجتماعی (شاه و درباریان قاجار) و چه در حوزه‌های جزئی از روابط اجتماعی (خانواده حاجی و روابطش با آن‌ها و همچنین با سیاه) روبه‌رو هستیم. سیاه خواستار حقیقت بوده و با زیرکی‌های خود سعی در بازپس‌گیری قدرت منفی ارباب دارد.

فوکو تلاش می‌کند تا نشان دهد در چه مسیری می‌توان تحلیلی از قدرت را توسعه داد که به سادگی برداشتی حقوقی و منفی از قدرت نباشد؛ بلکه برداشتی از "تکنولوژی قدرت" باشد؛ اما به راستی قواعد حاکم بر قدرت کدامند؟ قدرت چه نظام قوانینی را در بدنه اجتماع مستقر می‌کند؟ قدرت‌ها به معنای اشکال استیلا و انقیاد عمل می‌کنند؛ اما این ساختار در نمایش "روحی" ضمن نبود حاکمیت‌های کشوری در سطح کلان چگونه متجلی می‌شود؟

یکی از نمونه‌های آشکار در تکنولوژی قدرت نوعی از "برده‌داری" و "سازمایه‌ای ارباب رعیتی" است؛ در واقع در این شیوه اعمال قدرت با شکلی موضعی / منطقه‌ای درگیر می‌شویم که عملکرد و شیوه‌های خاص خود را دارد (همچون زمانی که با موضوعات عاشقانه میان دختر حاجی و خواستگار فقیرش تا دلآوری‌های سیاه در نقش عدالت‌خواهی اخلاق‌گرا مواجه می‌شویم؛ در آنجا نیز ارباب دست به اعمال قدرت می‌زند؛ اما بر سر مشکلی خانوادگی که برده‌داری او را نسبت به سیاه تقویت می‌کند و از طرفی سوئی تقابلی گفتمان جمعی را نیز با شگردهای زیرکانه سیاه پیش می‌برد. قدرت ارباب موضعی اما دائماً در پی استیلا و بیشتر نسبت به خانواده است).<sup>(۸)</sup>

## قدرت - دانش از منظر فوکو

مفهوم قدرت-دانش از مفاهیم بنیادین در میان آراء فوکو است. این مفهوم کوششی برای تجسم بخشیدن به رابطه پویا و پیوسته متصل بین قدرت و دانش بسان یک فرایند پیچیده است. قدرت از دید فوکو و به واسطه ساخت و کاربست دانش در عرصه‌های خاص و محلی / موضعی توزیع می‌شود. قدرت - دانش به صورتی همزمان فرایندها و کشمکش‌هایی را درمی‌نوردد و در عین حال به تعیین قلمرو دانش نیز دست می‌یابد. قدرت به واسطه نفوذ و دانش خود نسبت به روابطی متنوع از شخصی‌ترین و خصوصی‌ترین روابط گرفته تا عمومی‌ترین شان

می‌کند. قدرتی که او با زیرکی و معرفت درونی‌اش نسبت به افراد زیر سلطهٔ ارباب دارد، بی‌پرسی از شیوهٔ قدرت‌نمایی و تملک ارباب تنها در راستای معرفتی انسانی پیش رفته، دال بر قدرت نهایی او در توفیق نسبت به اخلاق ستیزی و بی‌عدالتی می‌شود. سیاه به مقابله با فروپاشی نظام اجتماعی چه در سطح کلان و چه سطح منطقه‌ای می‌پردازد و نوعی از "کنش کلامی" در زنجیره‌ای اعمال معرفت‌خواهانه را پیش می‌برد و ما با صورت‌های ناهمگنی از قدرت مواجه می‌شویم.

### انضباط در بدنهٔ قدرت اجتماعی

از نگاه فوکو، انضباط سازوکار قدرت است که با آن به کنترل جزئی‌ترین عناصر در بدنهٔ اجتماعی نائل می‌شویم. در این میان، شیوه‌های فردیت‌سازی وجود دارند که عبارتند از اینکه چگونه فردی در برابر کشمکش‌های اجتماعی محافظت شود، چگونه می‌شود سلوک، رفتار و تمایلات فردی را در برخورد‌های اجتماعی کنترل کرد، چگونه می‌توان به تقویت و بهبود عملکرد اجتماعی دست یافت. از طرفی، آن کسی که می‌خواهد توانایی حکومت بر دولت را داشته باشد، باید نخست بتواند بر خودش و سپس بر خانواده و دارایی‌اش حکومت کند تا سرانجام موفق به حکومت دولت شود. هنر حکومت کردن دقیقاً هنر اعمال قدرت مطابق الگوی "اقتصادی" است.<sup>(۸)</sup> آیا قدرتی که در مورد شخصیت "سیاه" به واکاوی آن پرداختیم، به صورتی که او از انضباط یاد می‌کند نیز می‌تواند دارای نیرو باشد؟ بنیان‌های قدرت در مورد "ارباب" چگونه و در مورد سیاه چگونه وارد گفتمان جمعی می‌شود؟

ما در روحوسی با یک دوسویهٔ قدرت به شکلی تقابلی روبه‌رو هستیم. این امر بدان معناست که آن قدرتی که از نگاه فوکو به چگونگی مراقبت فرد در ارتباطات اجتماعی اشاره دارد، چیزی است که در مورد شخصیت سیاه و دیگر اعضای خانواده ارباب مصداق پیدا می‌کند. ما از این منظر با عملکرد سیاه در کشمکش‌های اجتماعی روبه‌رو خواهیم بود و آن نظمی که فوکو از آن صحبت می‌کند، در توانایی سیاه در رسیدن به اهداف اخلاقی جمعی و نه فردی مصداق پیدا می‌کند. و اما در مورد "حاجی" که کنترل جزئی‌ترین مسائل اجتماع کوچکش (خانواده) را به عهده دارد؛ او با قدرت خود در مقابله با اهداف نوکر خود، سیاه، برمی‌خیزد و از به خاطر افتادن قلمرو حکومتی کوچکش جلوگیری می‌کند. او حکومت خانواده، اموال و دارایی‌اش را در دست دارد و سیاه با پی بردن به نقصان‌های اخلاقی موجود در این جامعهٔ انسانی کوچک وارد گفتمانی دوسویه با او می‌شود؛ اهداف او جمعی و در جهت منافع دیگر اعضای (دختر حاجی، زن‌های حاجی و...) تحت سلطهٔ ارباب و دارای نظم است. در این قلمرو قدرتمندی ارباب، سیاه برای حفظ انضباط از چه شگردهایی استفاده می‌کند؟ پیش‌تر به بررسی این مسئله پرداختیم که قدرت-دانش فوکو در خصوص شخصیت سیاه به بهترین صورت خود متجلی می‌شود؛ او یک قهرمانی اخلاق‌گراست که در کمال هوشیاری به مقابله با نیت غیرانسانی ارباب برخاسته و به شالوده‌شکنی می‌پردازد و انضباط اجتماعی سیاه از آنجایی ناشی می‌شود که فردیت‌ساز بوده و با هدف سودمندی نه برای خود که برای جمع بوده است. پس یک انضباط اجتماعی است.

مؤثر است. فوکو قدرت را مجموعه‌ای ناهمگن از استراتژی‌ها و تکنیک‌هایی می‌داند که در سراسر جامعه گسترده شدند.<sup>(۹)</sup>

پیش‌تر در مورد نقش سیاه در رابطه با ارباب و قلمرو حاکمیتش به بررسی پرداختیم. حال این پرسش به میان می‌آید که قلمرو قدرتی که فوکو دارای کشمش می‌داند، در روحوسی چگونه قادر به تعیین محدوده اعمال قدرت می‌شود؟ آیا این قدرتمندی تنها در مورد ارباب صادق است؟ نقش سیاه در این گفتمان جمعی چیست؟

در واقع آن "تکنولوژی قدرت" که فوکو در ارتباط با سازمانه "ارباب رعیتی" به واکاوی آن پرداخته بود، در روحوسی ضمن جایگاه سیاه به عنوان یک نوکر و برده، خواه‌ناخواه قلمرویی از قدرت را با دانش و زیرکی‌هایش به دست می‌آورد که امکان کنش‌مندی در تقابل با قدرت ارباب را ندارد. در چنین شرایطی است که سیاه با به کارگیری شیوه‌های گفتمانی و بازی‌های لفظی آغازکننده کشمکشی با ارباب و هر شخص قدرتمند دیگر می‌زند (برای نمونه، شخصیت شاه یا حتی داروغه که به دلیل قرارگیری در موضع قدرت سران کشور در گفتمانی منفی و ناعادلانه با سیاه و اهداف انسانی‌اش قرار می‌گیرد). بنابراین قدرت دیگر مایملک گروه یا طبقه اجتماعی خاصی نیست؛ چراکه دارای اشکال دیگری نیز می‌شود. تمرکز فوکو در عوض بر چگونگی هجوم "خود-قدرت‌ها" به درون زندگی‌ها و روابط روزمره اجتماعی است. اینکه این خود-قدرت‌ها چگونه وسایل مورد نیاز قدرت را نه تنها برای دولت و دستگاهش؛ بلکه به شیوه و اشکال بی‌شماری به وجود می‌آوردند؛ مسئله‌ای است که فوکو در تحلیل روابط قدرت در سطح نهادهای اجتماعی بدان‌ها می‌پردازد (همان: ۴).

### روابط قدرت و معرفت اجتماعی

واکاوای‌های فوکو در پراکنش و توزیع تکنولوژی‌های قدرت و مناسباتشان با پیدایش صور معرفت به‌خصوص علوم انسانی معطوف به فرد-ابژه شد. تأمل دربارهٔ خصلت روابط قدرت مدرن با پرسش چگونگی اعمال و نسبت قدرت معرفت آغاز شد. از نگاه فروید، این قدرت است که معرفت را تولید می‌کند، قدرت و معرفت دال بر یکدیگرند. هیچ رابطهٔ قدرتی نیست که همزمان مستلزم و بانی روابط معرفت نباشد. در این میان، راه‌های عیان‌سازی روشمند روابط قدرت نامرئی توسط گفتمان حق عبارتند از تمرکز تحلیل قدرت به فنون متجلی در نهادهای مادی و منطقه‌ای و محلی نه صور متمرکز و مشروع قدرت، توجه به عمل یا اعمال قدرت در حوزهٔ کاربرد نتایج و نه پرسش از تملک در سطح متداول و فرایندهای حاکم بر رفتارها به جای توجه به انگیزش‌های منافع گروه‌ها، طبقات و افراد.

تلقی قدرت در سطح گفتمان‌های اجتماعی به منزلهٔ روابط در گردش پیکره اجتماعی و به صورت زنجیره‌ای اعمال از طریق سازماندهی شبکه‌ای جهت تأمل در نقش قدرت برای ایجاد بعضی گفتمان‌ها و امیال فردی به مثابه عاملان و صاحبان قدرت از سطح کلان نهادی مثل دولت تا سراسر نظم اجتماعی به تحلیل قدرت است.<sup>(۹)</sup>

این به واقع همان سیر کنش‌مندی سیاه است که با اخلاق‌گرایی در حوزهٔ قدرتمندی ارباب داخل شده و تقابلی میان فرد با جامعه را ایجاد

## جمع بندی

روحوضی با تمامی شاخصه‌های شادی‌آفرینی که از دوره صفویه و آغاز شکل‌گیری تا به امروز داشته است، دارای رویکردی جامعه‌شناسانه نیز بوده است. نقش اجتماعی که این نمایش در بستر حیات خود به‌ویژه در دوران قاجار داشته است، برآمده از "زبانی انتقادی" نسبت به سویه غیراخلاقی دارندگان قدرت است. این مسئله که در قالب کنش‌های کلام ارائه می‌شود، نه تنها به سلطه‌گری شخص قدرتمند در روحوضی (ارباب/ حاجی) که سران و دولتمردان پرداخته، مسائلی چون تضادهای طبقاتی و بی‌عدالتی را مدنظر قرار می‌دهد. فوکو قدرت را نه تنها در مورد شیوه حکومت‌داری در سطحی کلان که در روابط پیچیده گسترده اجتماعی بررسی می‌کند که منجر به کشمکش میان افراد جامعه حتی

در حوزه محدود مثل خانواده می‌شود؛ خانواده‌ای که در روحوضی همچون به مایملکی برای ارباب تبدیل گشته و بهره‌گیری از "تکنولوژی قدرت" را با استیلا و انقیاد قدرت توجیه می‌کند. سیاه در روحوضی از کنش‌های کلامی و پرداختن به "مضحکه" در راستای تقابل با بنیان‌های قدرت بهره می‌گیرد و دارای نیرویی چند ظرفیتی می‌شود. بنابراین ما با گفتمانی جمعی متقابل میان سیاه و ارباب مواجه می‌شویم که کشمکشی بر سر قدرت با تعریفی متضاد دارند؛ قدرت برای سیاه دال بر "معرفت" و برای ارباب در جهت استیلا حاکمیت و محافظت از قلمرو سلطه‌گری است.

## منابع و مأخذ

- استونز، راب. (۱۳۷۹). *متفکران بزرگ جامعه‌شناسی؛ ترجمه مهرداد میر دامادی*، چاپ دوم، تهران: مرکز اندری، ژلینتس. *میشل فوکو: فضا، قدرت، دانش؛ ترجمه آیدین ترکمه / [www.dialecticspace.com](http://www.dialecticspace.com)*
- بیضایی، بهرام. (۱۳۸۰). *نمایش در ایران؛ چاپ سوم*، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- تالاسو، ادولف. (۱۳۹۷). *تئاتر ایرانی*. ترجمه جلال ستاری؛ چاپ اول، تهران: نمایش.
- رازی، فریده. (۱۳۹۰). *نقالی و روحوضی؛ چاپ اول*، تهران: مرکز.
- رامین، علی. (۱۴۰۱). *نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر؛ چاپ هفتم*، تهران: نی.
- روستایی؛ شهناز و مهدی صفاری‌نژاد. (۱۳۹۴). *بازی نامه ۳؛ چاپ اول*، تهران: نمایش.
- فوکو، میشل. (۱۳۸۹). *تئاتر فلسفه؛ ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده*، چاپ اول، تهران: نی.
- فوکو، میشل. (۱۳۹۱). *جامعه‌شناسی میشل فوکو؛ ترجمه محمدی اصل عباس*، چاپ اول، تهران: گل آذین.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۹۳). *درآمدی بر نمایش‌نامه‌شناسی*، چاپ پنجم، تهران: سمت.

"Study of sociological strains of power in the show of spirituality from the perspective  
of Michel Foucault"

**Abstract:**

Foucault's analysis of the relationship between power and knowledge and the body is not focused on the social institutional level, which is focused on the individual/object in the distribution and distribution of power technology and their relationships with the emergence of forms of knowledge, especially human factors. Power, from Foucault's point of view, is a multi-capacity force that is spread and dispersed in a diverse set of relationships in social networks. Foucault sees power as a complex strategic situation that exists everywhere in human relations.

The issue of power in the analysis of social relations is an issue that is addressed in this research based on Rouhudzi's presentation. Power in social relations is not only related to the relationship between the characters in this show but also results from the social relations between people in the "Qajar" period. Therefore, to achieve the research goals in the direction of the research conducted with a descriptive-analytical method, to analyze the sociological roots of the spiritual show, such as master and serf, positive and negative discourse, and collective moralism by using techniques such as Harf Tu The letter, the inverted shoe, etc. A problem that has not been addressed in recent research based on Foucault's views on Iranian dramas, especially "Rohouzi."

Keywords: Power - critical - black - language - dramatized dialogue - funny - spiritual