Analyzing the Realization of the Event in the Plays Action and The Angel of History from the Perspective of Alain Badiou[1]

Maryam Haj Babaei[2], Ramtin Shahbazi[3]

Receive Date: 29 May 2022, Accept Date: 26 November 2023
Doi: 10.22034/theater.2025.216376

Abstract

Alain Badiou, as part of one of his main discussions, addresses the concept of the "impossible event" and identifies the conditions for its realization. These include the eventual site, the subject, and the subject's actions, which lead to transforming the event into either a truth or an illusion. According to Badiou, the subject does not pre-exist; in other words, this identity is granted to the individual only when they accept and believe in the events that have occurred as truths. In this study, adopting a descriptive-analytical approach and utilizing library-based data collection methods, the various aspects of Badiou's theory regarding the concept of the event and its realization are first examined. Subsequently, the texts of the plays Action and The Angel of History are analyzed to investigate the process of the event's occurrence from beginning to end. The study aims to answer the following questions: What elements and means facilitate the occurrence of the impossible event? What impact does it have on the characters? The findings of this article suggest that, in addition to playing with time and space, engaging the imagination, and transforming the narrative framework, Badiou's approach to the event can introduce fresh perspectives on repetitive situations. By generating novel ideas, this approach has the potential to contribute to dramatic literature and its advancement.

Keywords: Alain Badiou, illusion, truth, fantasy, event, subject

1. This article is derived from the master's thesis of Maryam Haj Babaei, titled *"An Analysis of the Realization of Events in Selected Iranian Plays of the 2000s and 2010s from Alain Badiou's Perspective."* The thesis was conducted in the field of Dramatic Literature at the Faculty of Art, Soore University, under the supervision of Ramtin Shahbazi and was defended on February 19, 2022.
2. MA in Dramatic Literature, Faculty of Arts, Soore International University, Tehran, Iran
3. Assistant Professor of Cinema Department, Faculty of Arts, Soore International University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

تحلیل تحقق رخداد در نمایشنامه‌های فعل و فرشتهٔ تاریخ، از منظر «آلن بدیو»[1]

مریم حاج‌بابایی[2]، رامتین شهبازی[3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۰۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۰۵
صفحهٔ ۸۹ تا ۱۰۹
Doi: 10.22034/theater.2025.216376

چکیده

آلن بدیو به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین مباحثش به موضوع رخداد محال پرداخته و شرایطی برای تحققش برشمرده است؛ ازجمله: مکان رخدادی، سوژه و عملکردش که منجر به تبدیل رخداد به حقیقت یا توهم می‌شود. از نظر او سوژه از قبل وجود ندارد یا به‌بیان‌دیگر، این هویت زمانی به شخص داده می‌شود که رخدادهای به وقوع پیوسته را به‌مثابه حقیقت بپذیرد و باورش کند. در این پژوهش با رویکردی توصیفی - تحلیلی و جمع‌آوری داده‌های کتابخانه‌ای ابتدا جنبه‌های مختلف نظریهٔ آلن بدیو در ارتباط با مفهوم رخداد و تحقق رخداد بررسی می‌شود در ارتباط با مفهوم رخداد و تحقق رخداد بررسی می‌شود و سپس در تحلیل متن نمایشنامه‌های *فعل* و *فرشتهٔ تاریخ*، برای پی‌بردن به چگونگی روند وقوع رخداد از ابتدا تا انتها، به این سؤالات پاسخ داده شده است که رخداد محال با استفاده از چه عناصر و امکاناتی به وقوع پیوسته و چه تأثیری بر شخصیت‌ها گذاشته است؟ از نتیجهٔ این مقاله چنین برمی‌آید که علاوه بر بازی با زمان و مکان، درگیرکردن خیال، دگرگون‌کردن چارچوب روایت برای تحقق این رخدادها، رویکرد بدیو نسبت به رخداد می‌تواند با معرفی نگاهی تازه به موقعیتی تکراری و خلق ایده‌هایی ناب به نویسندگان، بر ادبیات نمایشی و پیشرفتش کمک کند.

واژگان کلیدی: آلن بدیو، توهم، حقیقت، خیال، رخداد، سوژه

پرتال جامع علوم انسانی

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد مریم حاج‌بابایی، با عنوان «تحلیل تحقق رخداد در نمایشنامه‌های منتخب دههٔ ۸۰ و ۹۰ شمسی در ایران، از منظر «آلن بدیو» در رشتهٔ ادبیات نمایشی دانشکدهٔ هنر دانشگاه سوره با راهنمایی رامتین شهبازی در تاریخ ۳۰ بهمن سال ۱۴۰۰ دفاع شده است.

۲. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران. Email: Maryamhajbabaee@gmail.com
۳. استادیار گروه سینما، دانشکده هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران (نویسنده مسئول). Email: Ramtin.shahbazi@soore.ac.ir

Doi: 10.22034/theater.2025.216376

درآمد

پیشرفت تکنولوژی و ظهور سرگرمی‌های بیشتر و متنوع‌تر، نویسندگان حوزهٔ ادبیات دراماتیک را با مشکل مواجه کرده است. علاوه بر چالشی که بر سر راه یافتن ایده وجود دارد، مسئلهٔ به تکرار نیفتادن هم مطرح است؛ ایجاد اتفاقات معمولی در حالت‌هایی غیرمعمولی، یکی از راه‌حل‌هایی است که آلن بدیو[1] به آن می‌پردازد. از نظر او رخداد[2]های غیرمعمول و محال، پیش از وقوع، امکان رخ دادنشان را از بین می‌برند و مهم‌ترین ویژگی‌شان، نادانسته و پیش‌بینی‌ناپذیر بودن در وضعیت[3] است. درنتیجه همین امر سبب شگفتی مخاطب می‌شود. توضیحی برای این امر وجود دارد: «ازآنجاکه رخداد چنان‌که هست از هر چیزی که وضعیت می‌تواند بشمارد یا عرضه کند فرا می‌رود، امکان ندارد که پیشاپیش یا حتی در لحظهٔ خیزش یا ظهورش، شناخته یا قابل اثبات باشد» (اسمعیل‌زاده برزی، ۹: ۱۳۹۴). طبق دانش وضعیت، رخداد را نمی‌توان پیش‌بینی کرد. دانش وضعیت مربوط به آن چیزهایی است که در وضعیت عرضه شده‌اند اما رخداد برعکس آن است و مربوط به آن چیزهایی می‌شود که امکان عرضه شدن را نداشته‌اند. برای وقوع رخداد، به افرادی نیاز است که به سوژه تبدیل شوند. چراکه رخداد بدون سوژه، امکان عینیت یافتن ندارد.

از نظر بدیو رخداد، در چهار عرصه قابل وقوع است. هنر، سیاست، علم و عشق؛ این پژوهش که از نظر ماهیت داده‌ها کیفی و بر اساس هدف، نظری و از نظر شیوه و روش از انواع توصیفی-تحلیلی خواهد بود، با تکیه‌بر نظریهٔ رخداد آلن بدیو قصد دارد هنر را به‌عنوان یکی از ۴ عرصهٔ رخداد بررسی کند؛ و از میان شاخه‌های مختلف هنری، متون نمایشی و از میان نمایشنامه‌های نوشته‌شده، *فعل* و *فرشتهٔ تاریخ* اثر محمد رضایی‌راد انتخاب شده‌اند. چراکه در این آثار همواره شاهد وقوع رخدادهایی هستیم که در درجهٔ اول، کاراکتر و در درجهٔ بعد، مخاطب انتظارشان را نداشته است. اما به‌واسطهٔ نوع روایت و نوع واژه‌گزینی، مکان‌ها و زمان‌ها به‌گونه‌ای باورپذیر می‌شوند که مخاطب را با خود همراه می‌کنند و حتی گاهی اوقات مخاطب جای شخصیت می‌نشیند و در مسیر تحقق آن رخداد قرار می‌گیرد. به این شکل که: آن‌ها با به‌کارگیری عنصر خیال، مخاطب را با خود وارد متن اثر می‌کنند و مخاطب بدون آگاهی و انتظار قبلی تبدیل به سوژه می‌شود. به‌بیان‌دیگر، رخدادها مثل پازلی هستند که برای تکمیل شدن، نیاز به همراهی سوژه و مخاطب دارند.

پیشینهٔ پژوهش

الف. اسمعیل‌زاده‌برزی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ دکتری خود با عنوان «بررسی و نقد نسبت میان هنر و حقیقت در اندیشه آلن بدیو»، انواع مختلفی از حضور حقیقت در هنر را در فلسفه بدیو مورد مطالعه و بررسی قرار داده است و با این بررسی مشخص‌شده که برخی از انواع حقیقت با اندیشهٔ بدیو ناسازگار به نظر می‌رسند. هم‌چنین مسئله تأثیرپذیری واقعی فلسفه بدیو از هنر نیز مورد بررسی قرارگرفته و رویکرد او در این مورد با رویکرد مارتین هایدگر[4] مقایسه شده است.

ب. بنت‌الهدی سبحانی (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «واکاوی چگونگی نمود عشق در سینمای ملودرام ایران از منظر آلن بدیو» با بهره‌گیری از آراء آلن بدیو، در مورد عشق و انواع مختلف آن، فیلم‌های ملودراماتیک سینمای ایران که در آن‌ها عشق و روابط عاشقانه نقشی محوری در پی‌رنگ داستانی این آثار داشته است مورد تحلیل و بررسی قرار داده است. در این پایان‌نامه تمرکز بر آن دست از نظریات بدیو است که معطوف به مفهوم عشق بوده و به مسئلهٔ رخداد که مدنظر

پژوهش حاضر است، پرداخته نشده است.

پ. مهدی عمرانیان (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشدش به «مطالعه و بررسی مفهوم عشق در آثار حسن فتحی با رویکرد آلن بدیو» پرداخته است و در پژوهشش به دنبال یافتن پاسخ این سؤال بوده که مفهوم به‌کاررفته از عشق در آثار حسن فتحی، منبعث و ملهم از کدام‌یک از زمینه‌های فرهنگی بوده، و چگونه با دیدگاه و تعبیر بدیو از عشق هم‌راستاست. درواقع این پژوهش با تمرکز بر عشق، به یکی از زمینه‌هایی که از دید بدیو بستر مناسبی برای بروز رخداد هستند، پرداخته است که در راستای هدف پژوهش حاضر نیز می‌باشد.

ت. ابوالفضل حداد (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشدش به «بررسی حقیقت و معنا در آثار ساموئل بکت[۵] (با ارجاع به آلن بدیو و تئودورآدورنو[۶])» پرداخته و بحث حقیقت که از مفاهیم کلیدی فلسفه بدیو به شمار می‌رود و هم‌چنین بحث معنا از نگاه ادورنو را مورد مطالعه قرار داده است. ازجمله ویژگی‌های ساموئل بکت که توجه این دو فیلسوف و نویسندهٔ این پایان‌نامه را به خود جلب کرده، عدم پرداختن به بحث و مفهوم بازنمایی و از سویی درهم‌شکستن ساختار زبان در آثارش است. که همین مسئلهٔ در هم شکستن ساختار زبان می‌تواند به ساختن بستری مناسب برای وقوع رخدادی محال از نظر بدیو، کمک کند.

رخداد

آلن بدیو امکان بروز فلسفه را در مقولهٔ سیاست، عشق، هنر و علم جست‌وجو می‌کند. طبق نظر او فلسفه بر پایهٔ حقیقت‌هایی کثیر عمل می‌کند که هم منبع و هم هدف فلسفه‌اند. شالوده و بخش زیادی از این حقیقت‌ها، در دل رخدادهایی تجلی می‌یابند که در زمان‌ها و مکان‌هایی خاص، به وقوع می‌پیوندند. نظریهٔ او پیرامون رخداد و ویژگی‌هایش، پا را از حد یک اتفاق عجیب در جهان فراتر می‌گذارد. رخداد او ریشه در یک تهی دارد و از هیچ متولد می‌شود و قصد دارد روال عادی را به هم بزند. و حاصلش، شرایطی خواهد بود که پیش از وقوع، هیچ‌گونه امکان ذهنی هم برای وقوعش وجود نداشته است.

بدیو در ابتدا برای روشن شدن بحث رخداد، «آنچه هست» را از «آنچه اتفاق می‌افتد» تفکیک می‌کند. بدین‌ترتیب آنچه مربوط به عرضهٔ وجود و ساختاربندی شدن آن در وضعیت‌ها و دانش مربوط به این وضعیت‌هاست مربوط به قلمرو اولی یعنی هست‌هاست و «رخداد» در مفهوم دوم اتفاق می‌افتد و به‌عبارتی نقطهٔ آغاز هرآنچه در وضعیت دوم اتفاق می‌افتد را می‌توان رخداد نامید که در دیالکتیک با وضع موجود قرار دارد و دست به مقابله با عرصهٔ «هست‌ها» (امر موجود) می‌زند (پرندوش، ۱۳۹۷، ۹۰).

تهی بودن وضعیت شرایط نامطلوبی را ایجاد می‌کند که در موقعیت‌های مختلف متفاوت خواهند بود. به‌طورمثال در جامعه موجب کرختی و اعمال فشار دائمی می‌شود و در دنیای هنر موجب کمبود ایده و گرفتارشدن در ورطهٔ تکرار می‌گردد. منظور از تهی، آن چیزهایی هستند که هرگز دیده نشده‌اند حال می‌خواهد دیده نشدن آدم‌ها در جامعه به‌واسطهٔ شرایط سیاسی باشد و یا ایده‌هایی غایب در متن یک اثر هنری که با تولدشان می‌توانند موجبات رخدادن یک انقلاب را فراهم کنند. بدیو در نظریهٔ مجموعه‌ها[۱۳] به این اصل معتقد است که هیچ مجموعه‌ای نمی‌تواند عضوی از خودش باشد اما در مورد رخداد این قضیه متفاوت است.

طبق تعریف‌هایی که بدیو از رخداد ارائه کرده، می‌توان گفت رخداد برای به وقوع پیوستن نیاز به یک خلأ در وضعیت دارد که به‌تبع آن ظهور سوژه و حقیقت به وجود آید.

Doi: 10.22034/theater.2025.216376

از طرفی این فضای خلأ، به سوژه اجازهٔ فاصله گرفتن از وضعیت وجودی‌ای که درگیر آن است را نیز می‌دهد. «مشخصهٔ رخدادی که خود به‌واسطهٔ آن رخ می‌دهد، پس از وقوع پدیدار می‌شود. این منطق جهان‌شمول شوندگی تعیین‌کننده است. زیرا انکار جهان‌شمولی همیشه به معنای پذیرش خطر است» (Badi-ou, 1983: 197).

رخداد، هرگز در زمان حال اتفاق نمی‌افتد. بلکه چیزی است که در شرف وقوع است و یا اتفاق افتاده است. و با اتفاق‌افتادنش اصل غافلگیری را در مخاطب ایجاد می‌کند. حتی اگر شرایط نیز تا حدودی فراهم باشد باز به این معنی نیست که فکر کنیم قطعاً اتفاق می‌افتد و برای آن، زمان تعیین کنیم. رخداد زمانی اتفاق می‌افتد که فقدانش در وضعیت حس شود. که بدیو از آن با عنوان چینش دوبارهٔ وضعیت نام می‌برد. به بیانی دیگر، رخدادها معمولاً در لحظه شناخته نمی‌شوند بلکه پس از وقوع آن و یا در آینده برای افراد خارج از رویداد، قابل تشخیص می‌گردند و برای درک رخداد و تصمیم‌گیری پیرامون آن، ذهن نقش بسزایی ایفا می‌کند یکی از انواع رخداد، رخداد ذهنی است که از میان ۴ عرصهٔ وجود رخداد، در عرصهٔ هنر، امکان بیشتری برای تحقق دارد. برای مثال: «کار سوفکلس[۷] سوژه‌ای است از آنِ حقیقت هنری - با رویه- تراژدی یونانی، حقیقتی که رخداد آیسخولوس آغازگرش بود. این کار همانا خلق است (بدیو، ۱۴۰۰: ۸۳).

تعریف واژهٔ رخداد

«واژهٔ رخداد برگردان کلمهٔ انگلیسی event است. که از بارزترین مفاهیم فلسفهٔ آلن بدیو محسوب می‌شود» (حداد و سقایان، ۱۳۹۴: ۲۹).

بدیو تعریف‌های متفاوتی برای رخداد ارائه می‌دهد که عبارت‌اند از

- امری تصادفی و وابسته به بخت و اقبال؛
- خلق چیزی از هیچ؛
- ضرورتی ساختاری که زود یا دیر اتفاق خواهد افتاد.

وضعیت

«اگرچه هستی[۸] فاقد هر نوع وحدت و انسجام بنیادین، یا به تعبیر ارسطو[۹] گوهرین است، بااین‌حال نوعی وحدت مؤخر بر کثرت وجود دارد. آنچه به کثرت محض وحدت می‌بخشد چیزی جز نفس نمایش کثرت نیست. تجربهٔ ما از هر کثیری در قالب تجربهٔ یک‌چیز، بازنموده می‌شود. این نمایش وحدت‌یافته را بدیو وضعیت می‌خواند. بنابراین، وضعیت، قوام کثرت نامنسجم است» (Ling,2010: 50).

رخداد به‌مثابه تصمیم

«بدیو به رخدادها به عنوان موضوعی می‌نگرد که در تصمیم متولد می‌شوند. این رخدادها شامل نامیدن امر غیرممکن است» (پرندوش، ۱۳۹۷: ۱۱۳). ازآنجاکه رخدادها عموماً ضدساختار هستند، با وقوع غیرمترقبه‌شان از نیستی، بحرانی را ایجاد می‌کنند که برای عبور از آن بحران، داوطلب لازم است. بدیو نام این داوطلب را سوژه می‌گذارد. و این سوژه است که باید در قبال این بحران، موضع‌گیری کند. «ساختار عموماً مانع از وجود رخداد می‌شود. آن را پس می‌زند. بنابراین، هنگامی‌که رخدادی صورت می‌پذیرد، می‌توان آن را با شگفتی ناشی از چهره‌نمایی آنچه تا آن‌هنگام در موقعیت حضور نداشت مقایسه کرد. این پیدایش غیرمترقبهٔ تهیِ نهفته موجب می‌شود که عناصری که پیش‌تر شناخته‌شده نبودند ناگهان در موقعیتی حضور پیدا کنند» (بدیو، ۱۳۹۵: ۲۱۱).

«برای بدیو، تصمیم، خود به معنای جداشدگی و بریدگی است. تصمیم‌گرفتن

درواقع نوعی جداکردن جهان اجتماعی به دو اردوگاه مختلف موافق یا مخالف رخداد است» (بدیو، ۱۳۹۱: ۱۱۴). گروهی که در دستهٔ موافقان رخداد قرار بگیرند و تا انتها به آن وفادار بمانند، رخداد را از توهم نوبودگی، به حقیقت تبدیل می‌کنند. براین‌اساس می‌توان گفت پایه‌ای‌ترین وجه یک مداخله/ مخاطره، تصمیم‌گیری دراین‌باره است که آیا اصلاً رخداد صورت گرفته است یا نه؟ و اگر رخدادی در میان نیست، مخاطب درگیر چه بحرانی شده؟ البته امکان این‌که رخدادی اتفاق بیافتد و ساکنین رخدادی نتوانند به‌درستی تشخیصش بدهند، همیشه وجود دارد.

مخاطره/ مداخلهٔ سوژه به‌طرز محسوسی مکان و عرصهٔ رخدادی را در عرض موقعیت می‌گستراند و این مکان را از نادیده‌گرفته‌شدن دوباره می‌رهاند. این مداخله می‌تواند برای مقابله با موانعی که بر سر راه قرارگرفته‌اند به منظور یکدست ساختن رخداد صورت پذیرد و از طرف دیگر عامل این مداخله یک فرد یا اراده‌ای فردی نیست؛ بلکه کاملاً رویکردی جمعی دارد و از طرفی لازم است تأکید شود که این مداخله از جنس پراکسیس[10] است و گره‌گاه عین و ذهن محسوب می‌شود (همان، ص ۱۱۵و ۱۱۶) (پرندوش، ۱۳۹۷: ۱۱۵و۱۱۶).

حقیقت و رویهٔ حقیقت[11]

تبدیل رخداد به واقعیت نیازمند طی شدن مسیری است که بدیو از آن با عنوان رویهٔ حقیقت یاد می‌کند. بدین معنی که رخداد امکانی را خلق می‌کند اما بعدازآن باید کوششی در کار باشد تا این امکان به واقعیت تبدیل شود.

بعد از اتفاق افتادن حقیقت، که البته نامش تا قبل از موضع‌گیری سوژه، حقیقت نیست، عنصر کنشگر و تعیین‌کننده‌ای که بدیو نامش را سوژه می‌گذارد، در محل رخداد حضور پیدا می‌کند. رخداد حقیقت به‌نوعی در روند امور و تکرارشان وقفه می‌اندازد؛ چراکه تکرار مستلزم شناخت و آگاهی نسبت به امور و جنبه‌های مختلفشان است. و رسیدن به این شناخت، نیازمند طی شدن فرایند تبدیل به حقیقت در ۴ مرحله شامل نام‌گذاری، مداخله و مخاطره، وفاداری[12] و اجبار است.

ایده[13]

رخداد، آفرینش یک امکان جدید و ایده، نامِ عامِ این امکان جدید است. رخداد و ایده به هم می‌پیوندند و حقیقت را متولد می‌کنند. به بیانی دیگر می‌توان گفت حقیقت حاصل پیوند ایده و رخداد است. اما نقش ایده تنها به این پیوند خلاصه نمی‌شود. بلکه تا پایان فرایند تولد حقیقت، این دو روی هم تأثیر می‌گذارند. ایده به رخداد جهت می‌دهد و رخداد ایده را از انتزاع به انضمام سوق می‌دهد. اگر هرکدام از این عناصر نباشند، نه‌تنها حقیقت متولد نمی‌شود بلکه رخداد و ایده به مرحلهٔ زمینه‌ساز چیزی دیگر شدن نمی‌رسند و عقیم می‌مانند.

سوژه

اگر رخداد را به‌مثابه میوه‌ای در نظر بگیریم که حاصل موقعیتی پیش‌بینی‌ناپذیر است، سوژه باید در زمانی نامتعین، آن را بچیند وگرنه سیر تحقق رخداد تکمیل نمی‌شود و در حد توهمی باقی می‌ماند. این سوژه است که با امتداد و پافشاری‌اش بر باور رخداد و میل به پذیرفتش جهت تغییر وضعیت، این توهم را تبدیل به حقیقت می‌کند. بدیو به این تصمیم و ارادهٔ سوژه در مسیر این تبدیل به حقیقت شدن رخداد، عنوان وفاداری می‌دهد.

سوژه اما نزد همگان این معنا را ندارد. «سوژهٔ ژیژکی[14] اساساً هیچ نیست جز مواجههٔ خودِ ویرانگر با امر واقعی، اما برای بدیو سوژه وفاداری به این مواجهه و دگرگونی

Doi: 10.22034/theater.2025.216376

آن به مجموعه‌ای سیاسی و اجتماعی از کنش‌هاست» (ژیژک، ۱۴۰۰: ۱۳). درحقیقت سوژه‌ای که بدیو تعریفش می‌کند، کنشگر است و از اساس به دلیل همین کنشش، به وجود می‌آید. «سوژه کسی نیست که تنها تصمیم می‌گیرد بلکه سوژه تنها پس از تصمیم است که متولد می‌شود و وجود می‌یابد. سوژه اثری از تغییر است، نه اعمال تغییر» (پرندوش، ۱۳۹۷: ۱۵۶). این سوژه‌ها نیستند که حقیقت را انتخاب می‌کنند؛ بلکه این حقیقت است که سوژه‌اش را برمی‌سازد. باید اشاره کرد که سوژه بر حقیقت تقدم ندارد و این دو به شکل دوطرفه لازم و ملزوم یکدیگرند. بدیو نیز در مورد تقدم و تأخر سوژه و حقیقت، از رابطه‌ای تنگاتنگ و دارای التزام وقوع هم‌زمان صحبت می‌کند.

«سوژه‌شدن نتیجهٔ این تصمیم بشری است که اعلام کنیم با اتفاقی در وضعیت مواجه شده‌ایم که هرچند با وضعیت بیگانه و نابهنجار است، به‌واقع به وضعیت تعلق دارد و ازهمین‌روی نمی‌توان از آن چشم پوشید» (فلثم و کلمنز، ۱۳۸۹: ۲۰). این عدم توانایی برای چشم‌پوشی از آنچه رخداده، درواقع همان وفاداری سوژه به رخداد است. «وفاداری یعنی بودن در عنصر سوژگی[۱۵] پیامدها. این اساساً بدان معناست که شخص قبول می‌کند که در سوژهٔ نویی که توسط رخداد امکان‌پذیر شده است شرکت کند» (بدیو، ۱۳۹۵: ۸۲). در نتیجهٔ این تعاریف می‌توان گفت سوژه در وضعیتی نابهنگام و برهم‌زنندهٔ نظم مسلط، دست به مخاطره می‌زند؛ این مخاطره منجر به وقوع رخداد می‌شود. البته سوژه فقط محدود به تصدیق وقوع رخداد نمی‌شود بلکه موظف به کاوشی دامنه‌دار و طولانی در پیامدهای چنان رخدادی است. به این شکل که پس از شکل‌گیری سوژه، در روال زنجیره‌ای از انتخاب‌های پشت‌سرهم و با نوعی وفاداری به رخداد شکل می‌گیرد.

به بیان لکانی[۱۶]، سوژهٔ *بدیو* همیشه از پیش به درون فرایند سوبژکتیوشدنی پرتاب شده است که به‌واسطهٔ مواجهه با رخداد حقیقت در مقام امر واقعی تعین یافته. مسئله درواقع نسبت میان سوژه و رخداد است. از نظر بدیو، سوژه همیشه از پیش، درون رخداد جا گرفته است، زیرا سوژه به‌واسطهٔ وفاداری به رخداد تعریف می‌شود و رخداد همیشه فقط برای سوژهٔ درگیر و متعهد وجود دارد، سوژه‌ای که ردهای رخداد را تشخیص دهد و دنبال کند. از این منظر بدیو و ژیژک هر دو از بیخ و بن مخالف برداشت واسازانه و پست‌مدرن از تعویق بی‌پایان مواجهه با حقیقت‌اند (ژیژک، ۱۴۰۰: ۱۳).

البته باید به این مسئله اشاره کرد که «فرد» و «سوژه» دو چیز متفاوت‌اند. شاید در نگاه اول یکی بنمایند اما این دو مقوله در اساس مقابل یکدیگرند. «افراد همواره فراخوانده می‌شوند که به سوژه درآیند و یا در سوژه وارد شوند، ولی به‌طورمشخص این تنها یک فراخواندن است. نه حرکتی طبیعی و ثابت» (Badiou, 2005: 34).

انواع دیگر سوژه‌ها

علاوه بر سوژهٔ وفادار، سوژه‌های دیگری نیز داریم: ۱. سوژه واکنشی و انفعالی، ۲. سوژه خاموش و دچار تردید.

۱. **سوژهٔ واکنشی:** سوژه واکنشی یا منفعل کسی است که به نفی و رد رویهٔ حقیقتی دست می‌زند که توسط سوژهٔ وفادار ساخته‌شده و در یک‌کلام به رخداد نه می‌گوید و می‌تواند روی تصمیم بقیه نیز تأثیرگذار باشد.

۲. **سوژهٔ خاموش و دچار تردید:** سوژه خاموش و دچار تردید فراتر از انکار شرایط حاضر، به‌گونه‌ای فعالانه به دنبال خنثی‌سازی و نفی رخداد است و معمولاً این کار را با اتکا به گذشتهٔ ازبین‌رفته و محوشده و بازگشت به آن نظم نوستالژیک انجام می‌دهد.

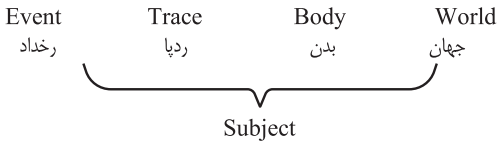
سوژهٔ تئاتر: سوژهٔ تئاتر از دو بخش (ردپا و بدن) تشکیل شده است، ردپا که بخش محو شوندهٔ رخداد است و همچون یک اثر کوتاه بعد از رخداد در وضعیت باقی می‌ماند بخشی از سوژه تئاتر است و تنها پس از رخداد تئاتر در اجرای تازه است که سوژه تئاتر بدن تازه پیدا می‌کند و می‌تواند رخداد را ادامه دهد (شیدا، ۱۳۹۵: ۱۶۹).

یک حقیقت، مستلزم مجموعه‌ای از ردپاهای مادی است که نه‌تنها به عادت و رسوم تجربی یک جهان بلکه به تغییری صریح اشاره دارند. می‌توان گفت ردپا ناظر بر این فرض است که هر حقیقتی ردپای یک رخداد است. این ردپاها با پیکره‌ای عمل‌گرا پیوند دارند که بدنی نوین نامیده می‌شود. یک بدن نوین آرایش عملیاتی ردپاهای رخداد است. درواقع سوژه در بحث تئاتری بدیو می‌تواند همان تماشاگر راستین تئاتر باشد.

می‌توان مبحث ردپا و بدن را در مورد متون نمایشی این‌گونه بیان کرد که ردپا آن تأثیری است که مخاطب در لحظهٔ مواجهه با رخداد درون متن، و کاراکتر در لحظهٔ قرارگیری در رخداد غیرعادی، می‌گیرد و پس از مدتی اثرش از بین می‌رود و یا کم‌رنگ می‌شود. اما بدن آن تأثیری است که پس از به اتمام رسیدن متن، در مخاطب ایجاد می‌شود. مخاطب تأثیرش را گرفته و با مسئله‌ای مواجه شده که فکر رخدادنش را هم نمی‌کرده چه برسد به مشارکت با آن و باورکردنش. طوری که متن را به پایان برساند. این مرحلهٔ بدن نوین در سوژه هم پس از خارج شدن از شوک ابتدایی در هنگام رخداد غیرمنتظره، ایجاد می‌شود. درواقع از جایی به بعد، کاراکتر دیگر شوکه نیست بلکه با علم به اینکه حالا این رخداد رخ داده و او در آن حضور دارد، صاحب بدنی تازه شده.

امکان‌سازی برای تحقق رخداد

در دنیای دراماتیک که خالق اصلی اثر، ذهن خلاق هنرمند است، راه‌های متفاوتی برای ایجاد شرایط مناسب و ایدئال برای تحقق رخدادهای پیش‌بینی‌ناپذیر و غیرممکن، وجود دارد. یکی از این راه‌ها استفاده از امکانات جهان بازنموده شده و جهان بیان شده است. جهان واقعی آن چیزی است که وجود دارد و به چشم دیده می‌شود اما جهان بازنموده همان‌طورکه از نامش برمی‌آید، ساخته شده. چیزهایی را از جهان واقعی گرفته و با دست‌کاری با قوهٔ تخیل و فکر، تبدیل به جهانی نو شده. «جهان بازنمود شده بنا به این دلایل نمی‌تواند با جهان واقعی رقابت کند: ۱. جهان بازنمود شده مدعی عینیت معمول جهان واقعی است؛ ۲. انسان در جهان بازنمودشده تصویر یا تفسیر جهان واقعی را می‌جوید؛ ۳. جهان واقعی خود به عنوان جهان کاملاً عینی درک می‌شود» (دوفرن، ۱۳۹۶: ۱۱۷). ارتباط بیان شده و بازنمودشده با ماتقدم و ماتأخر قابل مقایسه است. به‌عبارت‌دیگر «بیان شده امکانی برای بازنمودشده است و بازنمودشده واقعیت بیان شده است و با هم



شکل ۱. ردپا و بدن (شیدا، ۱۳۹۵: ۱۵۹).

Doi: 10.22034/theater.2025.216376

جهان ابژهٔ زیبایی‌شناختی را می‌سازند» (Du-frenne,1964: 114).

در این پژوهش مشخص شده که رضایی‌راد در نمایشنامهٔ *فعل* و *فرشتهٔ تاریخ* از تلفیق سه روش فراداستان (بهم‌زدن ساختار روایت) - خاطره و به‌کارگیری تخیل برای خلق جهان بازنموده شده و تحقق رخدادهای محالش استفاده کرده است.

فرشتهٔ تاریخ

فرشتهٔ تاریخ داستان آخرین شب زندگی بنیامین در زندان پورت‌بو است که برای سپری‌کردنش دست به دامن خاطرات می‌شود و واسطهٔ میان او و دنیای خاطرات، مادهٔ مخدر حشیش است.

«اوتو: بعدها می‌نویسید؛ یا به عبارت درست‌تر، نوشتید.

بنیامین: بعدها؟» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۱۷).

«بنیامین: الان کِیه؟

اوتو: پانزده سال از اولین ملاقات من و تو گذشته» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۱۷).

- با همین گفت‌وگوهای آغازین، مشخص می‌شود که مخاطب با نمایش راحت فهم و خطی مواجه نیست و برای از دست ندادن داستان، باید تمام حواسش را روی کار متمرکز کند. چراکه قرار است تاریخ تغییر کند. درواقع اولین رخداد محالی که اتفاق می‌افتد، همین ادغام زمان‌هاست. و مکان رخدادی که یکی از عناصر مهم در تحقق رخداد می‌باشد، زندان پورتبو است.

«... بنیامین تنها مانده است. بی‌تاب این‌سو و آن‌سوی سلول را می‌رود و می‌آید. ناگهان یاد چیزی می‌افتد...» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۲۰).

- اولین استعمال حشیش در اینجا اتفاق می‌افتد.

«بنیامین: ... آخ برتی عزیزم چقدر جای تو خالیه. نه خالی نیست. اینجا خالی نیست. ولی این لحظه خالیه و من به تو احتیاج دارم... که گذار امروز تا فردا رو برام راحت‌تر کنه» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۲۱).

برشت[۱۷] میزی را به درون صحنه هل می‌دهد. روی آن یک صفحهٔ شطرنج چیده شده است» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۲۱).

- اولین اتفاقی با استعمال حشیش می‌افتد، احضار برشت است. بنیامین در افکارش غرق می‌شود و یکی از نقاط پررنگش، برشت است که او را نزد خود می‌آورد.

- رخداد محالی که در این بخش از متن اتفاق می‌افتد، آوردن آدم‌ها از زمان و مکانی متفاوت به زندان است.

«بنیامین: من دارم تو رو به یاد میارم برشت.

برشت: بله داری به یاد میاری. آخرین‌بار بازی‌مون در فنلاند نیمه‌کاره موند» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۲۱).

- بنیامین می‌داند که حالا زمان اصلی بازی‌اش با برشت نیست و او در زمان سفر کرده. بنیامین به‌عنوان کسی که بر واقعی نبودن اتفاقات در حال وقوع آگاه است، اما آن را باور کرده و تبدیل به سوژهٔ رخداد می‌شود.

«بنیامین: من... الان چه‌کاری دارم می‌کنم؟

برشت: تو داری با چنگ زدن به گذشته و به چنگ گرفتن‌شون لحظهٔ حال رو به تعلیق درمیاری» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۲۴).

- بنیامین به‌واسطهٔ حشیش و برشت با حضور کنار بنیامین، زمان را نگه‌داشته‌اند. درواقع این وقفه با حشیش و حضور برشت ایجاد شده است و رخدادی محال را رقم می‌زند.

«برشت: من در فرانسه نیستم، توی فنلاندم و از حرف‌هات هیچی نمی‌فهمم بنیامین» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۲۷).

- برشت از اتفاق‌هایی که در جریان است آگاه نیست و بنیامین فاعل اصلی ماجراست و در لحظهٔ حال حضور دارد. برشت فقط در

ذهنش است.

«بنیامین: این مهم نیست؛ نه زمان‌ها نه مکان‌ها» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۲۷).

- این گفت‌وگو و تأکید بر بی‌اهمیت بودن زمان و مکان، در جاهای مختلف نمایشنامه تکرار خواهد شد.

«بنیامین: این یادآوری گذشته نیست.

اوتو: نه پرتاب شدن به آینده است.

بنیامین: شاید هم یه زمان موازی

اوتو: شاید هم یک زمان حشیشی» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۳۳).

- در مکالمهٔ بنیامین و اوتو، بنیامین به سفر در زمانی اشاره می‌کند که از طریق مخدر رخ‌داده و رخدادی محال به‌واسطهٔ آن به وقوع پیوسته.

«هم‌سرایان: سیگار حشیشت را روشن کن بنیامین و پُکی دیگر بگیر. بگذار در پرتو مخدر این حشیش صداهای هولناکی که در سرت طنین‌انداز است آرام بگیرد.

اوتو: من میرم بنیامین، اما خیلی زود برمی‌گردم» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۳۹).

- ملاحان به‌واسطهٔ مخدر، در ذهن بنیامین احضار می‌شوند و با حضور آن‌ها، اوتو می‌رود.

«هم‌سرایان: بعدها او بسیار فکر خواهد کرد که چه راهی برای خلاصی شما از زندان وجود داشت و پس به ما ملاحانِ زحمتکشِ بندر پورت‌بو اندیشید که شاید می‌توانستیم تو را نجات دهیم» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۴۰).

«بنیامین: ... اون (برشت) شما رو فرستاده تا سیر دراماتیک امشبِ من رو به یک روایت تبدیل کنید. باشه پس کار خودتون رو شروع کنید! من رو روایت کنید!» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۴۰).

- برشت به هم‌سرایان یونانی فکر کرده، بنیامین به برشت فکر کرده و حشیش تمام فکرها را روی صحنه ظاهر کرده است. تداخل افکار یکی از کارهایی است که همه در زندگی روزمره تجربه می‌کنند اما اینکه افکار انسان با فردی دیگر ترکیب شود و بعد خروجی‌اش در زندگی نمود بیرونی پیدا کند، یکی از رخدادهای محالی است که بدیو از آن سخن می‌گوید.

«هم‌سرایان: والتر بنیامین با مشتی قرص مورفین به زندگی خود خاتمه خواهد داد» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۴۱).

- هم‌سرایان یا همان ملاحان از زبان افکاری که در ذهن بنیامین در جریان است، با او سخن می‌گویند. او به خودکشی فکر می‌کرده و حاصل این فکر، جمله‌ای بود به‌عنوان پایان زندگی‌اش از ملاح شنید.

- طبق نظر فیستر در مورد نقش هم‌سرایان که پیش‌تر به آن اشاره شد، گروه هم‌سرایان درکنش دراماتیک مشارکت نمی‌کند، می‌تواند سطح اطلاعات عرضه شده در نظام ارتباطی درونی را نیز افزایش دهد و «به گذشته و آینده، رویدادها و آدم‌های مختلف در زمان‌ها و مکان‌های کاملاً متفاوت» اشاره کنند.

«بنیامین: اما من الان خودم یکی از اون لحظه‌های گم‌شده هستم. لحظه‌ای‌که هیچ‌کس نخواهد دید و... رخداد شاید همین باشد دوستانِ هم‌سرا» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۴۶).

- اشاره به رخداد و مفهومش که همان خارج‌شدن زندگی از مسیر معمول و قابل پیش‌بینی‌اش است.

«آسیه لاسیس می‌آید تو» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۴۶).

- آسیه که یکی از افراد مهم در زندگی بنیامین بوده و نقشی پررنگ در گذشته‌اش داشته، به زندان و زمان حالِ بنیامین می‌آید.

«بنیامین: ... دراز نکشیدم. دارم پرسه‌گردی می‌کنم.

آسیه: کجا؟

بنیامین: در تاریخ خودم؛ در کوچه‌پس‌کوچه‌های ذهن خودم. دارم

Doi: 10.22034/theater.2025.216376

خرده‌ریزه‌های خودم رو از اینجا و اونجای خودم جمع می‌کنم» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۴۷).

«بنیامین: فایده‌اش اینه که تو الان اینجایی و باعث می‌شه توقف کنم هرجایی که بخوام. یک لحظه پیش در مسکو بودم» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۴۷).

«بنیامین: این اوهام حشیشه؟ یا رصد کردن گذشته از طریق حال» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۴۹).

- این گفت‌وگوها شاهد این مدعا هستند که بنیامین در تمام مدت بااینکه از مخدر استفاده کرده، به آمدوشدهای زمانی آگاه بوده. هم‌چنین آدم‌هایی که از خاطراتش می‌آیند، از خطراتی که قرار است در آینده برای او اتفاق بیافتد، آگاه‌اند.

«آسیه: چندبار بگم من آسیه نیستم؟

بنیامین: (گیج) چندبار؟ یعنی‌چی چندبار؟ ... آسیه...» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۵۵).

«بنیامین: باید به من کمک کنین بفهمم موضوع چیه؟ تا چند لحظهٔ پیش شما هم‌سرایان یه تراژدی بودین.

ملاح اول: چی می‌گی تو؟» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۵۶).

«حنا: اون دیوونه‌س... (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۵۷).

حنا: تا برسه اینجا ده دقیقه طول کشید. حال طبیعی نداشت» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۵۷).

- در اینجا اتفاقی متفاوت با حضور برشت افتاده است و مشخص‌شده که آسیه و ملاحان در زندان بوده‌اند و بنیامین آن‌ها را در جسم آدم‌هایی که می‌شناسد و دوست دارد در آنجا ببیند، تجسم کرده است. درحالی‌که برشت، هیچ‌گونه حضور فیزیکی در زندان و زمان حال نداشت و فقط در افکار بنیامین حاضر بوده است.

«بنیامین: به دفتر گشتاپو برگردیم.

اوتو: ما همونجا هستیم» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۶۲).

- وقتی از گفت‌وگو پیرامون جابجایی نقش اوتو و بنیامین به سکوت می‌رسیم، بنیامین می‌خواهد زمان و مکان را عوض کند.

- اوتو از این سفر در زمان، اطلاع ندارد.

«حنا: اون‌ها نباید حرف‌هامون رو بشنون.

بنیامین: اون‌ها نمی‌شنون. اون‌ها توی این لحظه متوقف شده‌ن و یکی‌شون رو من، این سقراط فرومایه، فرستاده که بره و با مرزبان‌ها معامله کنه» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۷۱).

- بنیامین در این فکر است که به‌واسطهٔ ملاحان یا همان زندانی‌ها یا شاگردان سقراط، به‌گونه‌ای از زندان رهایی یابد.

«بنیامین: کاش بازهم کمی حشیش داشتم!

فرشته: تا باز در گوشه‌کنار تاریخِ ذهنت پرسه بزنی و تکه‌ها را به چنگ بیاری؟

بنیامین: غیرازاین چه می‌تونم بکنم.

فرشته: اما این‌ها تاریخ نیستند بنیامین، تنها خاطرات توأند که در پرتو نشئهٔ حشیش در این دم واپسین بر تو هجوم می‌آورند و تو آن‌ها را به توقف می‌کشانی. جاده‌ای برفی در خلسه، راهی به‌سوی مرگ. مانند خاطراتِ دمِ واپسینِ یک مرد محتضر» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۸۲).

- همان‌طورکه از نام نمایشنامه برمی‌آید، قرار است از تاریخ صحبت شود. تاریخی که در گذشته بوده اما تأثیرش را بر زمان حال و آینده خواهد گذاشت. زمانی در آینده فرامی‌رسد که تابلوی فرشتهٔ تاریخ کشیده خواهد شد که گواهی بر وجود گذشته‌ای نابود شده خواهد بود. بنیامین هم بخشی از همین گذشته است. انسان در حالت عادی توانایی این سفرهای دور زمانی را ندارد. در اینجا بنیامین به کمک دو نیروی محرک که این توانایی را در او ایجاد کرده‌اند، این سفر را تجربه می‌کند. یکی حشیش و دیگری انتظار مرگ. چراکه فرد محتضر، با اینکه در زمان حال است، اما نیست.

«بنیامین: (به هم‌سرایان) برگردید به

زندان پورت‌بو بنیامین‌ها!» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۸۹).

«فرشته: اکنون انتخاب کن!
بنیامین: میان چه و چه؟
فرشته: میان یکی از این والتر بنیامین‌ها و این...
فرشته دستش را می‌گشاید. در آن مشتی قرص مورفین است» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۹۰).

- بنیامین خود را در قالب بنیامین‌های دیگر در آشویتس، برلین، اردوگاه کار، امریکا، اسرائیل و حتی در ناکجا دیده است.

- حضور بنیامین در مکان‌های مختلف، به معنای محصورنبودن در مکان (زندان پورت‌بو) و زمان حال است. درواقع این ذهنش است که می‌تواند او را در مکان‌های بی‌شمار قرار دهد و آینده و هویتش را بدون اینکه از جایگاه کنونی‌اش بیرون برود، بررسی کند.

«بنیامین: برام لحظه‌ای پرنشاط فراهم کنید» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۹۳).

- درنهایت پس از گذر از مکان‌های مختلف و جاری‌شدن در زمان‌های مختلف، بنیامین دو انتخاب داشته که یکی انتخاب یک بنیامین دیگر شدن و رها کردن بنیامین کنونی و ارزش‌هایی است که برایشان تلاش کرده، و دیگری مرگ با مورفین. که تصمیم بنیامین طبق آنچه در تاریخ هم نگاشته شده، مرگ است.

«بنیامین: چه‌کار داری می‌کنی برشت؟
برشت: روایت.
بنیامین: نه تو داری مدام وقفه ایجاد می‌کنی. تو نمی‌خوای به اون لحظه برسی.
برشت: نه من نمی‌خوام به اون لحظه برسم.
بنیامین: اما اون لحظه رخ داده و تو فقط داری روایتش می‌کنی.
برشت: نه رخ نداده. تو منو احضار کردی. با اون اوهام حشیشیت من رو کشوندی اینجا تا با روایت من بتونی اون لیوان لعنتی رو سر بکشی» (رضایی‌راد، ۱۳۹۸: ۹۷).

- در این قسمت از متن شاهد اذعان بنیامین به آگاهی نسبت به عملکرد حشیش و احضار برشت به‌واسطهٔ آن به زندان هستیم. هم‌چنین رضایی‌راد از زبان بنیامین می‌گوید این تاریخی است که اتفاق افتاده و حالا صرفاً دارد روایت می‌شود.

به‌طورکلی می‌توان گفت در نمایشنامهٔ *فرشتهٔ تاریخ*، آنچه هست، شب آخر عمر بنیامین در زندان است و بنیامین در تلاش برای سپری کردن هرچه بهتر آن شب و کمتر کردن فکر مرگ در سرش است و همین خلأ امنیت و آزادی و نبود عمری بیشتر از یک‌شب، زمینه را برای رخدادهایی غیرممکن و غیرقابل‌پیش‌بینی مهیا می‌کند. و آنچه اتفاق می‌افتد، سفر ذهنی بنیامین با حشیش است که درنهایت به پذیرش مرگ خودخواسته منجر می‌شود.

عناصر مهمی که بدیو از لزوم آن‌ها برای رخ‌دادن رخداد، نام می‌برد عبارت‌اند از: مکان رخدادی، زمان و سوژه. (جدول ۱)

- رخدادها: ۱-حاضر شدن آدم‌هایی که متعلق به این زمان و مکان نیستند. مثل

جدول ۱. عناصر مهم رخدادی در نمایشنامهٔ *فرشتهٔ تاریخ*

عناصر مهم	*فرشتهٔ تاریخ*
مکان رخدادی	زندان پورت‌بو که درواقع به‌واسطهٔ استعمال حشیش به کل جهان تعمیم یافته و جهان به شکل تکه‌تکه در متن پخش‌شده
زمان	احضار گذشته در حال از مسیر خاطرات (ادغام زمان‌ها به‌واسطهٔ حشیش)
سوژهٔ وفادار	بنیامین (با استفاده از حشیش، زمینه را برای تحقق رخدادها فراهم کرده و حالا تا پایان متن به آنچه رخ می‌دهد وفادار می‌ماند.)
سوژهٔ واکنشی	اوتو* - حنا مایر- زندانی‌ها (ملاحان)

Doi: 10.22034/theater.2025.216376

برشت و آسیه لاسیس۲- تبدیل‌شدن زندان پورت‌بو به نقاط مختلف جهان، ۳- یکی شدن هم‌سرایان و ملاحان و آسیه و حنا مایر، ۴- ادغام زمان‌های مختلف باهم

چگونگی روند رخداد و نتیجهٔ حاصل از آن

از نظر فلسفی بدیو این سه مفهوم اهمیت زیادی دارند که پاسخ به آن‌ها می‌تواند چگونگی رخداد و روند تغییرات حاصل از آن را روشن کند.

۱. وقفه (رخداد در چه چیز وقفه می‌اندازد و چه‌چیز را نگه می‌دارد؟)

رخداد در سپری‌شدن آخرین شب زندگی بنیامین وقفه می‌اندازد و زمان و مکان را آن‌طورکه دلخواه بنیامین است نگه می‌دارد. و حاصلش ترجیح مرگ به تبدیل‌شدن به تن‌های دیگر می‌شود.

۲. وفاداری (وفادار بودن به وقفهٔ حاصل از رخداد چیست؟)

وفاداری بنیامین به وقایعی که رخ می‌دهد باعث می‌شود به شناخت تازه‌ای از خودش و آنچه در انتظارش است، برسد. اگر خودش پیشامدهای رخ داده را باور نمی‌کرد، غرق در توهم می‌شد و این توهمش می‌توانست نشانهٔ ترسش از مرگ باشد. درصورتی‌که در نمایشنامه، آگاهانه و با روی خوش، سرنوشتش را می‌پذیرد.

۳. تعیین علائم (آیا نشانه‌ها و علائمی مرئی برای وفاداری وجود دارد؟)

بنیامین حضور برشت را باور دارد و با او شطرنج‌بازی می‌کند. حضور آسیه را باور دارد و با او از خاطراتشان صحبت می‌کند. آسیه را با حنا اشتباه می‌گیرد. از همه مهم‌تر آنجاست که هم‌سرایان دارند از سرگذشت بنیامین‌های دیگر برایش می‌گویند و او باور می‌کند و زندانی بودن را ترجیح می‌دهد.

فعل

نمایشنامهٔ *فعل* روایت زندگی فرهاد کاتب است که به‌عنوان دبیر مرد وارد دبیرستانی دخترانه می‌شود و در آنجا درگیر اتفاقاتی شود که او را میان زمان‌های مختلف سردرگم می‌کند تا بفهمد چطور به اینجا رسیده و افعال که قبلاً در قالب پایان‌نامه در تصرف او بودند، حالا خودشان تغییر می‌کنند و رخ می‌دهند که برای کنترل‌کردن‌شان از دست او کاری ساخته نیست.

«صحنه تجسم دفتر یک مدرسه است، اما باید این صحنه آن‌قدر انعطاف داشته باشد که بتواند به‌سرعت و سهولت به کلاس، راهروی مدرسه، یک انباری و یا یک کافی‌شاپ تبدیل شود» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۱۰).

- در همان توضیح صحنهٔ اول آلارم مواجهه با نمایشی غیرمعمول و نیازمند به تمرکز، به مخاطب داده شده.

- اولین گفت‌وگوی مهم متن جایی اتفاق می‌افتد که شیوا موضوع پایان‌نامهٔ فرهاد را می‌پرسد.

«شیوا: پایان‌نامه‌تون دربارهٔ چی هست؟
فرهاد: فعل» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۱۵).

«فرهاد: (بی‌اعتنا و پرشور) آه فعل... فعل... این نقطهٔ عجیب زبان. فعل، فعل هست: کنش مطلق» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۱۶).

- ناگهان بعد از صحبت از تغییر نکردن افعال، کنش‌ها و درواقع افعال به شکلی عملی، تغییر می‌کنند.

«شیوا: فکر کردی این حرف‌ها میره تو هوا گم میشه؟... ها؟...» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۱۷).

- پریسا وارد می‌شود ولی این‌بار اتمسفر فضا تغییر کرده. با جملهٔ شیوا که می‌گوید: «(کلافه) دیگه چی می‌خوای پریسا؟» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۱۷).

- پریسا قبلاً هم به اتاق مراجعه کرده. ولی در زمان دیگری. زمان، دیگر زمان اول متن

نیست. شیوا می‌خواهد در مورد لیلا صحبت کند اما منصرف می‌شود. این تأکید به حضور پریسا و لیلا، به‌ویژه حرف‌زدن پریسا دربارهٔ لیلایی که در صحنه حاضر نیست، مسئلهٔ مهمی است که یکی از رخدادهای محال متن را رقم می‌زند و بارها در متن نمایشنامه به آن اشاره می‌شود.

- بعد از منصرف شدن پریسا از حرفش، شیوا دوباره همان شیوای اول شده است.

«شیوا: چه جالب. تابه‌حال از این زاویه به موضوع نگاه نکرده بودم. هنوز البته برام گنگه، ولی توی ذهنم...» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۱۸).

«افراشته: به‌هرحال خانم پرتوی از همکارهای خوب ما هستن. تازه نامزد کرده‌ن و به زودی هم ازدواج می‌کنن» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۱۸).

- افراشته به ازدواج شیوا اشاره می‌کند. می‌خواهد مخاطب درگیر سیر این ماجرا بشود.

«افراشته: به‌جای اینکه به دیگران اتهام بزنید بهتره به سوال ایشون جواب بدید.

(افراشته فردی نادیدنی را نشان می‌دهد.)» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۱۹).

- در اینجا با اشاره به مأمور آگاهی، ما شاهد تغییر زمان بدون جابجایی در مکان هستیم.

افراشته گوشی را می‌گذارد و مشغول کار خود می‌شود» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۲۰).

- تغییر رفتار افراشته نشانهٔ تغییر مجدد زمان است.

«فرهاد: ...از دل یه فعل فعلِ بعدی بیرون می‌آد. عین یه تومور سرطانی خودش رو گسترش می‌ده.

ناگهان شیوا در ناحیهٔ شکم خود احساس درد می‌کند» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۲۱).

- این درد خبر از حضور فرزند شیوا در آینده، یعنی زمانی که حالا نیست، می‌دهد.

«شیوا: باید راهی باشه برای اینکه بشه جلوش رو گرفت.

فرهاد: جلوی چی‌رو؟

شیوا: این تومور سرطانی

فرهاد: نمی‌شه.

شیوا: چرا نمی‌شه؟

فرهاد: برای اینکه فعل کنشه، حرکته» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۲۲).

- فرهاد اعتقاد دارد توان متوقف‌کردن افعال را ندارد. این اعتقادش در کل متن حضور پررنگ دارد. افعال تغییر می‌کنند و کنترل زمان را دست می‌گیرند.

«پریسا: فکر کردی اینها میره تو هوا گم میشه؟...

پریسا: فکر کردی من فراموش می‌کنم؟

شیوا: فکر کردی این‌ها میره تو هوا گم میشه؟» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۲۶).

با نحوهٔ تقسیم و بیان گفت‌وگو بین شیوا و پریسا، آن دو یکی می‌شوند.

(شیوا ناگهان باز در ناحیه شکم احساس درد می‌کند.)» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۲۹).

- تکرار اتفاق و تأکید بر اهمیتش

- با رفتن افراشته دنبال قرص، زمان عوض می‌شود.

«فرهاد: ... و اون‌همه آدم‌های دیگه، سوگل و مریم و خانم دولو و خانم عاطفه که همه هنوز نقش‌هاشون‌رو دارن، اما به قرینه‌های لفظی و معنوی...

(انگار فرهاد چیزی را از یاد برده است. به خود فشار می‌آورد تا به یاد آورد.)

شیوا: حذف شده‌ن.

فرهاد: (به یاد می‌آورد). حذف شده‌ن» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۳۳).

- کاراکترهایی که نقش تعیین‌کننده و پیش‌برنده‌ای ندارند، حذف‌شده‌اند. نه‌تنها برای مخاطب، بلکه خود فرهاد هم به فراموش‌کردن آنها اذعان دارد. و این اتفاق در همراهی بیشتر مخاطب با سیر داستان و

Doi: 10.22034/theater.2025.216376

مشارکت هرچه بیشترش به عنوان مخاطب فعال، نقش بسزایی دارد.

«فرهاد: جای فعل خالیه. برای اینکه فعل سقوط‌کرده به عمیق‌ترین جای ذهنمون، و عین یک تومور همهٔ ذهن مارو از خودش انباشته. می‌بینی؟ باز برگشتیم به دستور.

شیوا: بله، به دستور، به همون‌جایی که بودیم» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۳۳و۳۴).

- برگشت به زمان گذشته.

«شیوا: آآآ... من واقعاً می‌خوام بدونم تو با کسی رابطه‌ای داری؟

فرهاد: من؟» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۳۴).

- با سؤال شیوا از فرهاد باز پرش به زمان آینده اتفاق می‌افتد.

لیلا به اتاق می‌آید تا پرهای درنا را ببرد.

- پرش به گذشته (جایی که لیلا حضور دارد.)

(فرهاد دست خود را به سمت آرش دراز می‌کند. آرش پیش می‌آید. دست خود را بالا می‌آورد که با او دست بدهد، اما ناگهان بی‌مقدمه کشیده‌ای به صورت فرهاد می‌زند.)

«آرش: ازت شکایت می‌کنم مرتیکهٔ آشغال، کاری می‌کنم دیگه هرگز نتونی تو هیچ مدرسه‌ای درس بدی» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۳۸).

- تغییر زمان و پرش زمانی از گذشته به آینده و بعد از مرگ لیلا. پرش‌های زمانی از این بخش نمایشنامه به بعد، سریع‌تر اتفاق می‌افتند و هر لحظه مخاطب گیج‌تر می‌شود چراکه خود فرهاد نیز زمان را گم کرده و به این مسئله اعتراف خواهد کرد.

«شیوا: می‌دونی، هرچی که بعداً بین من و تو پیش اومد به همون نیم ساعت اولی برمی‌گرده که اومدی تو اون مدرسه» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۴۱).

«شیوا: به همون لحظه که رفتی کنار میز خانم افراشته وایسادی و گفتی، من ضمانتِ...

فرهاد: من ضمانتِ لیلا رو کرده‌ام.

- پرش به آینده.

«شیوا: فکرکردی این‌ها میره تو هوا محو میشه؟» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۴۱).

- اشاره به صفحه‌های ابتدایی که این گفت‌وگو بیان شده بود.

«آرش: بهت گفته بودم لیلا. بهت گفته بودم دفعهٔ بعد من می‌دونم و تو» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۴۱).

- جابه‌جایی سریع زمان به‌واسطهٔ یادآوری خاطرات و بیانشان از طریق گفت‌وگو، تا جایی ادامه پیدا می‌کند که لیلا وارد صحنه می‌شود. با ورود لیلا، باز پرش زمانی به گذشته اتفاق می‌افتد. ریتم کندتر می‌شود. به مخاطب اجازهٔ تمرکز داده می‌شود.

«فرهاد: دست‌کم بگو من روحم خبر نداره. چرا ازش نمی‌پرسین که من...

(لیلا می‌ماند.)

لیلا: یه سؤال داشتم آقای کاتب» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۴۴).

- پرش زمانی. بدون این‌که مکان عوض شود، به کلاس درس می‌رویم.

«آقای کاتب هیچ تقصیری ندارن.

(لیلا بیرون می‌رود.)

آرش: پرسیدم چرا فقط دربارهٔ عشق؟

فرهاد: (ناگهان رو به شیوا می‌کند) شما چیزی گفتین؟» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۴۴).

علاوه بر تغییر زمان، مخاطبی که طرف سخن مخاطب در زمان قبل بوده هم تغییر کرده است. آرش از فرهاد سؤال پرسید و در جوابش فرهاد از شیوا سؤالی دیگر پرسیده است.

«فرهاد: انگار صورتم از یه کشیدهٔ نادیدنی می‌سوزه» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۴۵).

- اشاره به زمانی در آینده که قرار است آرش به صورت فرهاد سیلی بزند.

«افراشته: ... (به خانم دولوی نادیدنی) ایشون آقای کاتب هستن، دبیر جدید ما...» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۵۳).

- قبل از آن گفت‌وگوها طوری بیان

می‌شدند که نشان می‌دادند مدتی از حضور فرهاد می‌گذرد و حالا این معرفی خانم دولو حکایت از برگشت به زمان اول دارد. حتی گل‌خانم که در صفحهٔ ۱۲ پروندهٔ فرهاد را از افراشته گرفته بود، هنوز آن را به مقصد نرسانده.

«افراشته: گل‌خانم قسم می‌خوره پرونده رو گذاشته رو میز آبدارخونه، ولی هرچی گشتیم نبود» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۵۴).

«شیوا: و یه چیز دیگه. راسته که شما با لیلا آرش رابطه دارین؟» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۵۵).

- پرش زمانی: از زمانی که گل‌خانم پرونده را گم‌کرده، یعنی ابتدای ورود فرهاد، به جایی پرتاب شدیم که شایعهٔ رابطهٔ فرهاد و لیلا در مدرسه پیچیده است.

«افراشته: اتاقتونم دیگه آماده ست» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۵۶).

- مجدداً پرش زمانی اتفاق می‌افتد.

«پریسا: دوست داشت یه‌جوری وانمود کنه که میاد خونهٔ شما...» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۶۱).

«لیلا: نامهٔ من رو تو برداشتی؟» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷:۶۱).

- گفت‌وگوهای پریسا مربوط به زبان حال است و با حرف‌هایش ۳۰ سال قبل را یادآور می‌شود ولی لیلا در همان ۳۰ سال قبل حضور دارد. زمان حال و گذشته درهم‌تنیده‌اند.

«افراشته: زود زود زود. همه سرِ صف» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۶۱).

با ورود خانم افراشته، هر دو به یک‌زمان رفته‌اند.

«شیوا: و با این کار خودت رو مثل یه بختک روی تموم زندگیش آوار کردی، روی زندگی همهٔ ما، برای همیشه...» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۷۰).

«لیلا: با تو تونست زندگی کنه؟» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۷۱).

« (ناگهان صدای نی‌لبکی و در پی‌اش صدای جیغ شیوا شنیده می‌شود.)» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۷۱).

- این اتفاق دقیقاً به همین شکل در صفحهٔ ۶۸ افتاده است. در صفحهٔ ۶۸ بعد از صدای شیوا ما شاهد مکالمه بین شیوا و لیلا بودیم و داستان را از زاویه دید آن‌ها می‌دیدیم ولی در اینجا، ما با فرهاد و لیلا مواجه‌ایم.

«فرهاد: بعد خانم دولوی نادیدنی دوید تو» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۷۵).

- اولین مواجههٔ متن با خانم دولو هم با صفت نادیدنی همراه بود.

- با ورود افراشته و پرسیدن نظر فرهاد در مورد اتاقش، روایت مجدد به ابتدای متن رفته است.

« (افراشته غرزنان بیرون می‌رود. فرهاد تنها مانده است. سروصدا همچنان ادامه دارد.)

فرهاد: بعد سوگل نادیدنی – قیافهٔ سوگل رو هم فراموش کردم - دوید تو و گفت لیلا خودش رو انداخت پایین.

(چند لحظه‌ای سکوت. فرهاد کابوس‌زده به سمت در می‌رود. ناگهان در باز می‌شود و لیلا درحالی‌که لباسی سراسر سپید و پرپوش به تن دارد، مانند یک روح وارد می‌شود، با حرکاتی که به رقصی نرم می‌ماند. فرهاد ناباور نگاهش می‌کند.)» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۷۸).

- در ابتدا فرهاد برای خودش صحنهٔ مرگ لیلا را یادآوری کرده و اتفاقات آن روز را مرور می‌کند ولی بعد روح لیلا را می‌بیند. گویی از واقعیت، به رؤیا رفته و بعد مجدد به واقعیت برمی‌گردد ولی واقعیت در زمانی دیگر.

«آرش: اون خیلی دوست‌تون داره.

فرهاد: لیلا لطف داره.

آرش: یه کلید.

فرهاد: چی؟

آرش: خفه شو، هیچ چی نگو!» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۷۹و۸۰).

- پرش از گذشتهٔ دورتر به گذشته‌ای

Doi: 10.22034/theater.2025.216376

نزد یک تر

«آرش: من که خیلی نفهمیدم.

فرهاد: کدوم نمایش؟

فرهاد: چی؟

آرش: گفتی توضیح میدی. توضیح بده زود» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۸۰).

- پرش زمانی. فرهاد در ذهنش به گذشتهٔ دورتر یعنی زمانی که لیلا روی صحنه بود رفته است و بعد با جملهٔ آرش، به بعد از خودکشی بازگشته.

« (صدای نی‌لبک می‌آید.)

آرش: انگار باز داره چیزی میگه» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۸۱).

- با صدای نی‌لبک به عقب‌تر برمی‌گردیم. و با دیالوگ آرش به بعد از خودکشی می‌رویم.

«آرش: گفت من یه فعل صرف نشده‌ام.

فرهاد: ... آخرین فعل.

آرش: یه کلید بیارید!» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۸۱).

« (آرش بیرون می‌رود. صدای قفل‌کردن در. صدای نی‌لبک دور می‌شود. فرهاد بلاتکلیف و مضطرب نشسته است. خانم علایی می‌آید تو. انگار دارد به شاگردان نامرئی تمرینِ بدن می‌دهد.)» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۸۲).

- قفل‌کردن در توسط آرش و ورود خانم علائی به اتاق متعلق به یک‌زمان نیستند. ورود خانم علائی، مربوط به زمان اجرای نمایش و زنده‌بودن لیلاست و قفل‌کردن در توسط آرش، مربوط به بعد از خودکشی لیلا. و این دو زمان درهم‌تنیده‌اند.

«فرهاد: من کار شما رو دوست داشتم.

(علایی در همان حالِ تمرین به فرهاد نگاه می‌کند. و در تمام طول این صحنه باید مشغول تمرینات کششی و تنفسی باشد).

علایی: شما باید آقای کاتب باشید...» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۸۲و۸۳).

- با ورود علایی به اتاق، با وجود قفل بودن در، فرهاد از زمانی که در آن است، به گذشته‌ای دورتر رفته است.

«فرهاد: ... عجیبه که من هنوز شما رو به یاد میارم!

علائی: هنوز؟

فرهاد: من و شما در دو جا ایستاده‌ایم» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۸۴).

- خود فرهاد در اینجا اشاره به گم‌شدن در زمان کرده. با اینکه خودش شخصیت اصلی نمایشنامه است و این گم‌شدگی طبیعتاً باید برای مخاطب رخ بدهد نه کاراکتر، اما در اینجا اتفاق با حالت معمول متفاوت است. خود فرهاد هم باوجوداین‌که سرنخ‌های اصلی برای همراهی و هدایت مخاطب در دستش است، در این رفت‌وآمد میان گذشته و حال، گیر افتاده و خودش هم به این امر واقف است.

«آرش: آقا مخلص شمام هستیم.

(فرهاد تنها به او نگاه می‌کند که به سمت بیرون می‌رود. و ناگهان با صدایی بلند فریاد می‌کشد.)

یه کلید بیارید!

(آرش بیرون می‌رود.)» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۸۸).

- برگشت به زمانی که آرش در را قفل می‌کند و می‌رود. از زمانی که اولین‌بار درخواست کلید را از آرش می‌شنویم، تا این لحظه، فرهاد در اتاق است و زمان برایش در آنجا فریز شده ولی ذهنش در بعدهای مختلف مکانی و زمان‌های ذهنی در رفت‌وآمد است.

«علایی: (روبه بیرون) گل‌خانم، یه‌دور چایی بیار برای بچه‌ها!

(خانم علایی بیرون می‌رود. گل‌خانم می‌آید تو با سینی چای.)» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۸۹).

- این ورود و خروج کاراکترها، امکان تغییر فضا و زمان، بدون تغییر مکان را به داستان داده است. در این بخش از داستان، گل خانم

و فرهاد وارد گفت‌وگو شده‌اند و سپس با صدای شیوا، گل‌خانم به بیرون احضار شده و خودش نزد فرهاد آمده است.

«شیوا: بگید عاشق منید و نجات پیدا کنید» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۹۱).

«شیوا: فکر کردی اون حرف‌ها میره توی هوا گم میشه؟...» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۹۱).

- این جمله قبلاً از زبان شیوا شنیده شده بود. اما مشخص نیست که آیا این اتفاق واقعاً در اتاق افتاده و یا فقط در ذهن فرهاد. چراکه با ورود گل‌خانم حالت هردوی آنها تغییر کرد.

«افراشته: ... اونها و ما همه می‌خوایم بدونیم چگونه فعل به ابزار مرگ تبدیل میشه و چگونه کسی می‌تونه با دستور زبان بمیره» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۹۳). تبدیل شدن فعل و دستور زبان به ابزاری برای مرگ، همان سؤالی است که افراشته و مأمورین برای فرهاد ایجاد کرده‌اند و او سی سال بعد هم درگیر یافتن جوابی برای این سؤال است و همین موضوع نشان می‌دهد فرهاد، رهایی نیافته است.

«شیوا: من اومدم یه سوال از ایشون بپرسم.

فرهاد: بفرمایید.

شیوا: پیمان تو کتاب فروشیه...» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۹۳).

- در این گفت‌وگوها باز پرش زمانی اتفاق افتاده است. پرش به گذشتهٔ دورتر، قبل از مرگ لیلا، جایی که پیمان هنوز در زندگی شیوا بود.

«فرهاد: من فرهاد کاتب هستم، معلمِ این کلاس و اومده‌ام دربارهٔ «فعل» درس بدم...» (رضایی‌راد، ۱۳۹۷: ۹۵).

- درست در صفحهٔ پایانی، روایت به ابتدای ورود فرهاد بازگشته است. پرش زمانی به گذشته‌ای دورتر یعنی سی سال قبل.

به‌طورکلی می‌توان گفت در نمایشنامهٔ *فعل*، آنچه هست، اتفاقی است که برای لیلا، یکی از شاگردان فرهاد افتاده و او و زندگی‌اش را به‌شدت تحت تأثیر قرار داده است. و آنچه اتفاق می‌افتد، رفت‌وآمد میان زمان‌های مختلف، در عین ثابت بودن مکان است. (جدول ۲)

جدول ۲. عناصر مهم رخدادی در نمایشنامهٔ *فعل*

عناصر مهم	*فعل*
زمان	حال، گذشته و آینده‌ای که به دلیل ادغام‌های پی‌درپی، مرزشان کمرنگ و محو می‌شود.
سوژهٔ وفادار*	فرهاد، شیوا، لیلا
مکان رخدادی	دخترانه (مکان ثابت است اما ما با زمان‌های مختلفی از آن مواجه می‌شویم.)

به‌جز این سه کاراکتر که در متن اشاره به آگاهی‌شان به تغییر در روند زمان می‌کنند، بقیه نه دست به تأیید می‌زنند و نه آنچه رخ می‌دهد را تکذیب می‌کنند. درنتیجه طبق تعریف بدیو از سوژه، آنها تبدیل به سوژه نمی‌شوند.

- رخدادها: ۱- هم‌زمانی چند زمان مختلف با هم. ۲- مشارکت تمام کاراکترها در این رفت‌وآمدهای زمانی

چگونگی روند رخداد و نتیجهٔ حاصل از آن

۱- وقفه (رخداد در چه چیز وقفه می‌اندازد و چه‌چیز را نگه می‌دارد؟)

رخداد در آشکارشدن سریع وقایع وقفه می‌اندازد و اطلاعات را به‌تدریج به مخاطب می‌دهد. هم‌چنین در بررسی روند وقایع در ذهن فرهاد وقفه می‌اندازد و او تا پایان ماجرا درگیر این مسئلهٔ بی‌زمانی می‌ماند. خودش هم در متن به اینکه زمان را گم‌کرده، اعتراف کرده است.

۲- وفاداری (وفادار بودن به وقفهٔ حاصل

Doi: 10.22034/theater.2025.216376

از رخداد چیست؟)

فرهاد و شیوا و لیلا هر سه می‌دانند که در یک سیر زمانی هستند که دائماً پس‌وپیش می‌شود. همکاری این سه کاراکتر باهم و در درجهٔ بعد باقی کاراکترها، باعث باورپذیر شدن متن و وارد شدن مخاطب به درون متن برای گم نکردن زمان و درنتیجه همراهی با کاراکترهای درون متن می‌شود.

۳- تعیین علائم (آیا نشانه‌ها و علائمی مرئی برای وفاداری وجود دارد؟)

فرهاد خودش به گم‌کردن زمان اعتراف می‌کند. شیوا هم با لیلایی دیگر زنده نیست، حرف می‌زند. دیالوگ لیلا مربوط به چند سال آینده است که شیوا و فرهاد به مشکل خورده‌اند. درنتیجه این سه دیالوگ که نشانهٔ آگاهی به تغییر زمان است، به‌عنوان نشانه‌های مرئی برای وفاداری به رخداد محسوب می‌شوند.

رفت‌وآمد در زمان و مکان در *فعل* و *فرشتهٔ تاریخ*

رضایی‌راد در *فعل* و *فرشتهٔ تاریخ* سعی کرده رخداد محال را از طریق درگیرکردن تخیل مخاطب و حتی کاراکترهای حاضر در متن، به حقیقت تبدیل کند. برای رسیدن به این هدف از حشیش در *فرشتهٔ تاریخ* و از رفت‌وآمد در زمان، در یک مکان واحد، در *فعل* کمک گرفته است.

در *فرشتهٔ تاریخ* به واسطهٔ استفاده از حشیش، هر بار شخصیت‌هایی نزد بنیامین حاضر می‌شوند که درواقع فیگورهایی هستند که با آمدنشان، در لحظهٔ حال، وقفه ایجاد می‌کنند. بنیامین در درون خود گردش می‌کند. با برشت و آسیه گفت‌وگو می‌کند. از آنها برای سپری‌کردن آخرین شب زندگی‌اش یاری می‌طلبد. در تاریخ می‌رود و می‌آید. مخاطب نیز با او همراه می‌شود. آن پایبندی سوژه به رخداد که بدیو از آن سخن می‌گوید، در *فرشتهٔ تاریخ* محقق می‌شود. بنیامین آن‌قدر غرق در خیالاتش می‌شود که آنها را باور می‌کند. با آنها وارد دیالوگ می‌شود تا جایی که مخاطب هم حضورشان را می‌پذیرد. مرز بین خیال و واقعیت کم و کم‌تر می‌شود تا این‌که هم‌سرایان و ملاحان یکی می‌شوند و هر بار خودشان را به بنیامین معرفی می‌کنند. تخیل مخاطب تماماً درگیر متن و رخ‌دادها است، همان‌طورکه بنیامین در رفت‌وآمد میان واقعیت و خیال، گذشته و حال است. بنیامین از طریق مخدر حشیش و مخاطب از طریق مخدر متن. گاستون باشلار نیز به نقش و تأثیر حشیش برای وارد شدن به وادی خیال، اشاره می‌کند و معتقد است خیال همچون حبه‌ای حشیش است که بدون آن ورود به قلمرو تخیل ناممکن است.

این اتفاق به شکلی دیگر و بدون هیچ مادهٔ مخدری، در *فعل* می‌افتد. فرهاد کاتب وارد دبیرستان دخترانه می‌شود. هم‌زمان که با کادر مدرسه آشنا می‌شود، در دفتر مدیر، با یک تغییر نگاه و لحن شیوا، مخاطب به چند سال بعد پرتاب می‌شود. مکان یکی است و زمان تغییر می‌کنند. روایت سیال به کمک بازی با کلمات و افعال، همان‌طورکه هدف فرهاد از نگارش پایان‌نامه‌اش، بوده، ذهن مخاطب را دائماً به چالش می‌کشد. باید هر بار کنترل ذهن را به دست بگیرد تا بداند کجاست و اکنون در چه زمانی به‌سر می‌برد. درواقع افعال به شکل عملی در روند نمایشنامه تغییر می‌کنند. برخورد رسمی شیوا ناگهان تبدیل به رفتاری صمیمانه و آشنا می‌شود. خشم آرش تبدیل به دست دادنی دوستانه می‌شود.

رضایی‌راد در *فعل*، با قرار دادن شخصیت اصلی در موقعیت‌های مختلف به مخاطب کمک می‌کند تا علاوه بر شناخت او از طریق گفته‌های خودش، با صحبت‌های دیگران و دیدن او از زاویه دید بقیهٔ کاراکترها، در درجهٔ

اول در مورد شخصیت فرهاد و در رتبه‌های بعد، بقیهٔ شخصیت‌ها به بازشناخت برسد؛ خودش دست به قضاوت بزند و فعلی که اتفاق افتاده را تعریف کند.

روشی که رضایی‌*راد* برای کارش انتخاب کرده، استفاده از مشارکت مخاطب برای پیشبرد داستان و رسیدن به سرانجام است. او با دخل و تصرف در زمان و مکان و درگیرکردن هر لحظه‌ایِ ذهن مخاطب، او را وارد متن می‌کند تا جایی که گویی مخاطب از درون متن با سوژه همراه می‌شود تا در زمانی نامعلوم جا نماند و چیزی را از دست ندهد. جهانی که او در *فرشتهٔ تاریخ* و *فعل* به تصویر کشیده، جهانی بیان شده به‌وسیلهٔ بازنمودهایی از جهان واقعی است. دبیرستان، زندان، آدم‌ها، معاشرت‌شان باهم و درگیری با خاطرات که جزء لاینفک زندگی همهٔ انسان‌هاست، مواد خام این جهان بیان شده هستند. رضایی‌*راد* برای عبور دادن رخدادهایش از توهم رخداد، به حقیقت، از بازی ذهن کمک گرفته است. روایت را میان زمان‌های مختلف پخش کرده و با نشانه‌هایی آشنا که گاه به شکل دیالوگ‌اند و گاه به شکل نشانه‌ای در صحنه، مخاطب را بین خیال و واقعیت مردد می‌کند و این کار آن‌قدر ادامه پیدا می‌کند که علاوه بر مخاطب، کاراکتر هم درگیر می‌شود. همان‌طورکه فرهاد در *فعل* اعتراف می‌کند که زمان را گم‌کرده و بنیامین در زندان پورت‌بو آن‌قدر خسته می‌شود که تصمیم می‌گیرد بنیامین‌های دیگر را در نقاط مختلف جهان رها کند و همان اتفاقی که در گذشته و در روایتی که برشت رسالت رساندنش به گوش تاریخ را بر عهده دارد افتاده را انتخاب کند.

نکتهٔ دیگری که باید به آن اشاره کرد، سبک روایی این دو نمایشنامه است. اگر به رمان‌هایی که در آن‌ها مخاطب مشغول خواندن زندگی خود است، یا قصه در قصه‌اند، فراداستان گفته می‌شود، *فعل* و *فرشتهٔ تاریخ* هم، چنین حالتی دارند. هم بنیامین در روایتی از خودش حضور دارد که می‌داند قرار است برشت آن را روایت کند و هم فرهاد می‌داند که متعلق به زمانی که در آن است، نیست و اتفاقات قبلاً افتاده‌اند و حالا باهم برخورد کرده‌اند. در مکالمه‌اش با خانم علائی که قبلاً به آن پرداخته شد، به این مسئله اعتراف کرده است. مخاطب در این دو نمایشنامه با روایتی معمول سروکار ندارد و برای فهم کاملش نیاز به به‌کارگرفتن تخیل و متمرکز کردنش روی رخدادها دارد.

نتیجه‌گیری

در نمایشنامه‌های *فرشتهٔ تاریخ* و *فعل* اثر محمد رضایی‌راد، تحقق رخداد محال آلن بدیو از طریق بازی‌های ذهنی است که این امر در هر نمایشنامه با توجه به امکانات و فضای کار، به شکلی متفاوت محقق می‌شود. در *فرشتهٔ تاریخ*، مخدر حشیش زمینه‌ساز ورود به جهان ذهنی بنیامین می‌شود. به این شکل که رخداد محال از اولین استعمال حشیش و ورود برشت به زندان پورت‌بو آغاز می‌شود. بنیامین از همان لحظهٔ «وارد مکالمه شدن» با برشت، حقیقت هم‌مکانی و هم‌زمانی با او را می‌پذیرد و تبدیل به سوژه می‌شود و درنتیجه، رویهٔ تبدیل رخداد به حقیقت آغاز می‌شود. هرچه متن پیش‌تر می‌رود، علاوه‌بر این‌که بنیامین سوژهٔ وفادار باقی می‌ماند، کلنل اوتو، حنا مایر و زندانی‌های هم‌بند بنیامین، تبدیل به سوژه‌های ثانویه از نوع منفعل و واکنشی می‌شوند که دست به رد هویتی که بنیامین به آن‌ها منصوب کرده، و درنتیجه رخدادی که از دید بنیامین تبدیل به حقیقت شده، می‌زنند. این رخدادها عبارت‌اند از: هم‌زمانی و ادغام زمان‌ها و مکان‌های مختلف و حضور برشت و آسیه از زمانی دیگر، یکی‌شدن هویت شخصیت‌های مختلف نظیر آسیه و حنا،

Doi: 10.22034/theater.2025.216376

ملاحان و هم‌سرایان و زندانی‌ها.

در نمایشنامهٔ *فعل* این اتفاق با اندکی تفاوت می‌افتد. و این تفاوت، عدم استفاده از هیچ‌گونه مخدر و محرکی است. فرهاد کاتب خودش با ذهنش به زمان‌های مختلف می‌رود. مکان همان دبیرستان دخترانه است که رخداد اصلی یعنی خودکشی لیلا در آن اتفاق می‌افتد. و این واقعه اثرش را بر زندگی فرهاد می‌گذارد. طوری که مدام در زمان‌های مختلف سرگردان است. مخاطب بارها با پرش زمانی مواجه می‌شود. و هدف از این کار، بررسی لایه‌های زیرین این خودکشی و نقش فرهاد در آن است. فرهاد کاتب از اولین پرش زمانی، که به‌واسطهٔ تغییر لحن شیوا هنگام گفت‌وگو با او اتفاق می‌افتد، تبدیل به سوژه می‌شود. و این تبدیل به سوژه شدن را با اعلام آگاه بودن به تغییرات زمان، به خانم اعلایی، اعلام می‌کند. همین‌طور شیوا و لیلا که همراه با فرهاد درگیر این تغییر زمان هستند نیز، سوژه محسوب می‌شوند. بقیهٔ کاراکترها رخدادهای اتفاق افتاده را نه تأیید می‌کنند و نه تکذیب. آنها تا انتها در سطح عناصر پیش‌برندهٔ داستان باقی می‌مانند.

این رخدادها عبارت‌اند از: ادغام زمان‌های مختلف و پرش‌های زمانی مکرر با وجود ثابت بودن مکان که درعین‌حال کاراکتر، خودش به این مسئله آگاه است و درجایی از متن اعلام می‌کند زمان را گم‌کرده. با این تغییر زمان، همچنین آدم‌هایی که مربوط به زمانی دیگر بوده‌اند ازجمله لیلا، به زمان حاضر، وارد می‌شوند و در روند درام تأثیر می‌گذارند.

می‌توان این‌گونه بیان کرد که بازی ذهنی و احضار زمان‌ها و مکان‌های دیگر به زمان و مکان حال، ویژگی مشترک این دو نمایشنامه و درواقع مشخصهٔ کار رضایی‌راد محسوب می‌شود که از طریق آن‌ها رخدادهای محالش را محقق ساخته است. نویسندگان دیگر نیز می‌توانند با الهام گرفتن از این روش و استفاده از روش‌هایی همچون ادغام زمان‌ها و فضاهای مختلف، به‌کارگیری تخیل مخاطب، شکست سیر طبیعی روایت، به روایتی تازه از داستانی نه‌چندان جدید، برسند. حتی ممکن است بتوانند راه‌های جدیدی برای تحقق رخداد محال در متون‌شلالان، به روش‌های نام‌برده، اضافه کنند.

پی‌نوشت‌ها

1. Alain Badiou
2. event
3. condition
4. Martin Heidegger
5. Samuel Barclay Beckett
6. Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno
7. Sophocles
8. being
9. Aristotélēs
10. Praxis
11. Truth procedur
12. fidelity
13. Idea
14. Slavoj Zizek
15. subjective
16. Jacques Lacan
17. Eugen Berthold Friedrich Brecht

فهرست منابع

- اسمعیل‌زاده‌برزی، علیرضا و احمدعلی حیدری (۱۳۹۴). معانی متفاوت سوژه در فلسفه آلن بدیو، *نشریه فلسفه*، سال ۴۲، شماره ۱، بهار و تابستان، ص ۳ -۱۲.
- بدیو، آلن (۱۴۰۰). *تفکر نامتناهی: حقیقت و بازگشت به فلسفه*، مترجم: صالح نجفی، چاپ اول، تهران: انتشارات نی.
- بدیو، آلن (۱۳۹۵). *فلسفه و رخداد*، ترجمهٔ علی فردوسی، چاپ اول، تهران: نشر دیبایه.
- بدیو، آلن و دیگران (۱۳۹۱). *ایده-تئاتر*، ترجمهٔ ی امیر کیان‌پور، چاپ اول، تهران: انتشارات مینوی خرد.
- پرندوش، پوریا (۱۳۹۷). *رخداد، سوژه و حقیقت*، چاپ اول، تهران: انتشارات تیسا.

• حداد، ابوالفضل و مهدی حامد سقایان (۱۳۹۴). مفهوم رخداد و بدن در اندیشه‌های آلن بدیو و نظرات اجرایی وسوالد میرهولد در تئاتر، *فصلنامه علمی و پژوهشی تئاتر*، بهار، شماره ۶۰، ص ۲۶- ۳۷.

• دوفرن، میکل (۱۳۹۶). *پدیدارشناسی تجربهٔ زیبایی‌شناختی*، برگردان: فاطمه بنویدی، چاپ اول، تهران: نشر ورا.

• رضایی‌راد، محمد (۱۳۹۸). *فرشتهٔ تاریخ*، چاپ اول، تهران: نشر بیدگل.

• رضایی راد، محمد (۱۳۹۷). *فعل*، چاپ اول، تهران: نشر بیدگل.

• ژیژک، اسلاوی (۱۴۰۰). *رخداد* (سفری فلسفی ازدل یک مفهوم)، ترجمهٔ محسن ملکی و بهزاد صادقیان، چاپ اول، تهران: نشر بان.

• شیدا، مجتبی (۱۳۹۵). رخداد تئاتر در فلسفهٔ آلن بدیو، *جستارهای فلسفی*، شماره ۳۰، پاییز و زمستان، ص ۱۴۷- ۱۷۰

• فلئم، الیور و جاستین کلمنز (۱۳۸۹). درآمدی به فلسفهٔ آلن بدیو، ترجمهٔ صالح نجفی، *آلن بدیو: فلسفه- سیاست- هنر- عشق*، چاپ اول، تهران: نشر رخداد نو.

• Badiou, Alain (1983). *Théorie du Sujet*, Paris: Seuil, p. 197.

• Badiou, Alain (2005). *Being and Event*, Oliver Feltham (Trans), New Yourk: Continuum.

• Dufrenne, Mikel (1964). ''The Aesthetic Object and the Technical Object'', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol,23 NO. 1. Pp. 113-122.

• Ling, Alex (2010). "*Ontology'' in Alain Badiou*, Key Concepts, Edit, A.J. Bartlett, Durham: Acumen.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی