Research Article Volume 29, No. 2, Summer 2024

A New-historicism Reading of the Play *Fereshteh-ye Tarikh* by Mohammad Rezaee Rad; Fascism, an Exceptional Situation or a Rule*

Abstract

New historicism represents the spirit of the last few decades of the world. This theory is the result of a post-constructivist world, a world that was once dominated by constructivism. The current viewpoint considers history as textual, and the text as historical. Also, this historical text/textual history considers the battlefield between the conflicting (challenging) thoughts of the author, society, customs, institutions, and social actions. Nietzsche's anti-positivist epistemology, Hayden White's view of history, as well as Michel Foucault's theory about history, and the presentation of concepts such as discourse, power, and knowledge, have a significant effect on the formation of the theoretical foundations of this approach. To address the political, social, cultural, and historical contexts of the work, the new historians use the method of the American anthropologist Clifford Geertz, known as "thick description". Considering the capability of this approach in discovering social, cultural, and historical codes, it has not been used extensively for reading texts, especially those of the Iranian historical drama. Our purpose in the current research is to read critically/creatively, in a descriptive-analytical way of the postmodern historical drama *Fereshteh-ye Tarikh* written by Mohammad Rezaee Rad. It is based on the approach that its most important promoter, Steven Greenbelt, considers to be practical not-experimental; a type of practice-based research. Using the last hours of Walter Benjamin's life as a basis, *Fereshteh-ye Tarikh* explores the era of World War II (a time when the government was active, the nation was passive, and fascism was based on power). Through Benjamin, who played his historical role, he helped Brecht to find a new apparatus in the fight against the bourgeois way. Rezaee Rad has admitted that, based on the sixth thesis of Theses on the Concept of History written by Benyamin, he did not intend to bring the history as stated in the official sources in his play. By deviating from this real event, he intended to express his contemporaries' vision about the truth of that historical moment. A thought that was expressed in the moment of danger and by grasping Benjamin's memory. For this reason, he went over the small details, such as the place and manner of Benjamin's death, which took place in a hotel room in the port of Port Beau and changed them to better understand his historical era beyond the era of this last philosopher. By reading this play in the light of new historicism, other aspects of its meanings are revealed. The aspects that were brought out due to the constant movement between the text and the context, as well as with some of Benjamin's writings, such as theses about history. Referring to the current dialectic between the legitimacy of fascism or its assumption as an emergency in the present play, has led to the conclusion that *Fereshteh-ye Tarikh* is the basis of the discourse of the legitimacy of fascism, and therefore it is in contrast to the discourse that considers fascism as an emergency, therefore, history is linear and upward.

Received: 27 Feb 2024
Received in revised form: 18 Apr 2024
Accepted: 29 Apr 2024

Kamran Sepehran[1] iD
Associate Professor, Department of Theater, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.
E-mail: sepehran@art.ac.ir

Elham Javadifard[**2] iD (Corresponding Author)
Master of Dramatic Literature, Department of Theater, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.
E-mail: elhamjavadifard@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.373207.615856

Keywords
Fascism, *Fereshteh-ye Tarikh*, New-Historicism, Walter Benjamin

Citation: Sepehran, Kamran; Javadifard, Elham (2024). A new-historicism reading of the play *Fereshteh-ye Tarikh* by Mohammad Rezaee Rad; fascism, an exceptional situation or a rule, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 29(2), 7-17. (*in Persian*)

The Author(s)
Publisher: University of Tehran

*This article is extracted from the second author's master thesis, entitled: "A new-historicism reading of Mohammd Rezaee Rad's plays focusing on *Fereshteh-ye Tarikh* and *Gozaresh-e Khab*" under the supervision of the first author at the Art University of Tehran.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۹، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۳

فرشتهٔ تاریخ محمد رضایی راد با تکیه بر نظرگاه تاریخ‌گرایی نو؛ فاشیسم، وضعیتی استثنایی یا یک قاعده*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۰۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۱/۳۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۲/۱۰

کامران سپهران[۱]: دانشیار گروه نمایش، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
E-mail: sepehran@art.ac.ir

الهام جوادی‌فرد[۲] (نویسنده مسئول): کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، گروه تئاتر، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
E-mail: elhamjavadifard@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.373207.615856

چکیده

هدف از پژوهش حاضر، خوانش نوتاریخ‌گرایانه از درام تاریخی پُست‌مدرن *فرشتهٔ تاریخ*، نوشتهٔ محمد رضایی راد است. تاریخ‌گرایی نو که استفان گرین‌بلت، مهم‌ترین مروج آن است، آن را یک روش پژوهشی عملی می‌داند و نه یک دکترین. *فرشتهٔ تاریخ* با محوریت آخرین ساعات زندگی والتر بنیامین، به بررسی دوران جنگ جهانی دوم (زمانی که دولت فعال و ملت منفعل بود و فاشیسم بر مسند قدرت تکیه زده بود) می‌پردازد؛ بنیامین با ایفای نقش تاریخی خود، به برتولت برشت در یافتن آپاراتوسی تازه در مبارزه با شیوهٔ بورژوازی یاری رساند. خوانش این درام تاریخی پست‌مدرن، با تکیه بر تاریخ‌گرایی نو، جنبه‌های دیگری از معانی آن را آشکار کرد. این جنبه‌ها از طریق رفت‌وآمد مداوم میان متن و بافت، و همچنین با الهام از نوشته‌های بنیامین، فرصت بروز یافتند. در نهایت، با توجه به دیالکتیک جاری میان قاعده‌بودن فاشیسم و فرض آن به‌عنوان یک اضطرار در نمایش‌نامه حاضر، نشان داده شد که *فرشتهٔ تاریخ* با الهام از دوران تاریخی والتر بنیامین و با عطف به زمانهٔ محمد رضایی راد، در واقع موید گفتمان قاعده‌بودن فاشیسم است. از این رو در تضاد با گفتمانی است که فاشیسم را وضعیتی اضطراری و تاریخ را خطی و رو به تعالی می‌داند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژه‌های کلیدی

تاریخ‌گرایی نو، فاشیسم، *فرشتهٔ تاریخ*، والتر بنیامین

استناد: سپهران، کامران؛ جوادی‌فرد، الهام (۱۴۰۳)، *فرشتهٔ تاریخ* محمد رضایی راد با تکیه بر نظرگاه تاریخ‌گرایی نو؛ فاشیسم، وضعیتی استثنایی یا یک قاعده، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۹(۲)، ۷-۱۷.

© نگارنده(گان)
ناشر: دانشگاه تهران

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم با عنوان «بررسی آثار نمایشی محمد رضایی راد از منظر تاریخ‌گرایی نو با تمرکز بر *فرشتهٔ تاریخ* و *گزارش خواب*» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده اول در دانشگاه هنر ارائه شده است.

مقدمه

تاریخ‌گرایی نو[۱]، برآمده از اندیشه و نگاه پساساخت‌گرایانه، با الهام از نیای فلسفی‌اش و جهانِ فلسفی‌ای که در آن ریشه دارد، طرحی نو در رابطهٔ تاریخ، ادبیات و فرهنگ ارائه می‌دهد. این رویکرد نه یک مکتب ادبی است و نه نظریه‌ای علمی، بلکه گرایشی در مطالعات ادبی و فرهنگی و رویکردی به متن است که توجه ویژه‌ای به موقعیت تاریخی متن دارد؛ با این تفاوت که موقعیت تاریخی را نه پس‌زمینه متن، بلکه جزء جدایی‌ناپذیر آن می‌داند. رویکرد حاضر از اواخر دههٔ هفتاد و اوایل دههٔ هشتاد میلادی، همان طور که امروز می‌شناسیم، وارد جغرافیای نقد ادبی شده است؛ و از آن زمان تاکنون همواره به مقابله با پژوهش‌های رسمی/ تاریخ رسمی/ اسناد رسمی پرداخته است.

معرفت‌شناسیِ ضداثبات‌گرایانهٔ نیچه، نگاه هایدن وایت[۲] به تاریخ و همچنین نظریهٔ فوکو[۳] دربارهٔ تاریخ و ارائهٔ مفاهیمی چون گفتمان[۴]، قدرت و دانش[۵]، نقش مهمی در شکل‌گیری مبانی نظری این رویکرد داشته‌اند. تاریخ‌گرایان نو به منظور پرداختن به زمینه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و تاریخی آثار، از رویکرد انسان‌شناس آمریکایی، کلیفورد گیرتس[۶]، موسوم به توصیف همه‌جانبه یا توصیف انبوه[۷] بهره می‌گیرند. این نظرگاه، چشم‌اندازی است که هر پژوهشگری با توجه به خواست‌ها، الزامات، ویژگی‌های متن و فرهنگی که در آن زیست می‌کند، می‌تواند روش مناسب و زبان لازم برای خوانش متنِ موردنظرش را در پرتو آن بیابد. هدف پژوهش حاضر، خوانش درام‌تاریخیِ پُست‌مدرن فرشتهٔ تاریخ، نوشتهٔ محمد رضایی راد، بر اساس این رویکرد است.

نمایش‌نامهٔ حاضر، از شاخص‌ترین کارهای نویسنده محسوب می‌شود؛ هم از نظر اندیشه و ساختار و هم از آن حیث که روایتگر برهه‌ای از تاریخ و دوره‌ای تاریخی است و بینش فرهنگی نویسنده را در خود دارد. *فرشتهٔ تاریخ* داستان آخرین ساعات زندگی والتر بنیامین، منتقد و فیلسوف آلمانی، و نگاه نویسنده به دوران تاریخی فاشیسم و نقش این اندیشه-رژیم را روایت می‌کند. این نمایش‌نامه به‌عنوان یک درام تاریخی باواسطه (با فاصله از تاریخی که آن را دستمایه قرار داده است)، گفتمانی اجتماعی و عرصهٔ نبرد نویسنده با نهادها، عقاید، اعمال و رسوم متعارض است. بنابراین در مسیر خوانش، ابتدا قدری از زیست حرفه‌ای رضایی راد خواهیم گفت؛ در ادامه واکنش مخاطبان به این نمایش‌نامه را به منظور لحاظ‌کردن عنصر واکنش خواننده و شرایط حاکم بر روزگار نویسنده خواهیم آورد. همچنین، با استفاده از روش توصیف انبوه و خوانش نزدیک، به جزئیاتِ به ظاهر کم‌اهمیت و گاه پیش‌پاافتاده در متن خواهیم پرداخت تا شواهدِ موقعیتِ تاریخی اجتماعی شکل‌گیریِ آن را بررسی کنیم. در نهایت، احکام اجتماعی موجود در متن که هویت شخصیت‌ها را شکل می‌دهند را واکاوی خواهیم کرد. با توجه به قابلیت این رویکرد در کشف رمزهای اجتماعی، فرهنگی و تاریخی، اما بهرهٔ چندانی از آن برای خوانش متون، به ویژه درام تاریخی ایرانی، صورت نگرفته است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر با رویکرد توصیفی-تحلیلی انجام شده است. برای جمع‌آوری اطلاعات، از روش اسنادی و مطالعات کتابخانه‌ای و همچنین از منابع الکترونیکی مرتبط با موضوع بهره گرفته شده است. ابتدا رویکرد تاریخ‌گرایی نو به صورت توصیفی ارائه شده، سپس نمایش‌نامهٔ *فرشتهٔ تاریخ* به شیوهٔ تحلیلی در پرتو آن مورد خوانش قرار گرفت.

پیشینه پژوهش

تاریخ‌گرایی نو به معنایی که امروز می‌شناسیم، در سال ۱۹۸۰ و در حوزهٔ مطالعات رنسانس پا گرفت. در این سال، استفان گرین‌بلت[۸] (۱۹۸۰) شکل‌دادن به خود و هویت در عصر رنسانس را با بررسی آثار شکسپیر مورد بررسی قرار داد. او به ایده‌ای رسید که باور پساساختارگراها، مبنی بر این که خود همواره یک چیز ساختگی و تصنعی است، تایید می‌کند. بر اساس یافته‌های او هویت ما هرگز از پیش تعیین‌شده و مشخص نیست، بلکه همواره محصول تعاملی است بین تصویری که میل داریم از خود نشان دهیم - داستان‌هایی که می‌گوییم (یا آنچه به سکوت برگزار می‌کنیم) و تصویرهای واقعی ما - و مناسبات قدرت که ما خود بخشی از آن هستیم. همچنین، لوئیس مانتروز[۹] (۱۹۹۴) به بررسی روابط قدرت در ادبیات چوپانی دورهٔ الیزابتی پرداخت. او نقش ادبیات چوپانی[۱۰] این دوره در میانجی‌گری نمادین مناسبات اجتماعی را مورد مطالعه قرار داد. مونتروز قراردادهای شعر شبانی دورهٔ الیزابت را با تأکید بر «تاریخیّت» این متن‌ها بررسی کرد. در حالی که گرین‌بلت اساساً بر «متنیّت» تأکید دارد. مجلهٔ *بازنمودها*[۱۱] و دانشگاه کالیفرنیا نیز به‌عنوان مراکز نهادی این نظرگاه شناخته می‌شوند.

در زمینهٔ نقد و نظر و پژوهش‌های نوتاریخ‌گرایانه، در ایران نیز تلاش‌هایی صورت گرفته است. عباس میلانی (۱۳۸۷) پیشینه و دلایل تجدد و تجددستیزی در ایران را مورد بررسی قرار می‌دهد. او متون متعددی از ادبیات کلاسیک فارسی را با رویکرد تاریخ‌گرایی نو تحلیل کرده است، که از این میان می‌توان به *تاریخ بیهقی*، *تذکرة‌الاولیا*، *گلستان* سعدی و *رستم‌التواریخ* اشاره کرد. میلانی با تحلیل گفتمان‌های این آثار، مسالهٔ تجدد و تجددستیزی در تاریخ ایران را واکاوی کرده است. محمد هاشمی (۱۳۹۴) نیز گفتمانِ مسلط «ملی‌گرایی» را در درام‌های تاریخی عصرمشروطه تا دهه ۱۳۲۰ مورد بررسی قرار داد.

در زمینهٔ درام در ایران، پژوهش‌های محدودی انجام شده که اغلب به ادبیات نمایشی غرب پرداخته‌اند. مهرداد یوسفی (۱۳۹۰) آثار بهرام بیضایی - شامل نمایش‌نامه، فیلم‌نامه، فیلم و پژوهش‌ها - را با رویکرد تاریخ‌گرایی نو بررسی کرده است. او در *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* خود با تحلیل مباحث درونی آثار بیضایی، گفتمانِ غالب آثارش را یافته، و چگونگی اعمال قدرت در آن‌ها را مورد کنکاش قرار داده است. یوسفی پس از تبیین دیدگاه بیضایی نسبت به تاریخ، نمایش‌نامهٔ *مرگ یزدگرد* را با گفتمان غالب شاه‌کشی مورد بررسی قرار داد. در انتها نتیجه گرفت بهرام بیضایی در نگارش و ساخت هر یک از آثارش به دنبال کشف گسل‌ها و عباراتی نانوشته در بین خطوط تاریخ رسمی است؛ و این مسئله از او یک نوتاریخ‌گرا می‌سازد. همچنین، مرتضی محمدی (۱۳۹۷) در *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* خود به چگونگی بازنمود برساخت‌های فرهنگی،

اجتماعی و ایدئولوژیکی انقلاب فرانسه در دو متن نمایشی *ماراساد* اثر پیتر وایس و *مادام دو ساد* اثر یوکیو میشیما، از منظر تاریخ‌گرایی نو پرداخته است. اما هیچ یک از این پژوهش‌ها و برخی دیگر که در روند کار مورد بررسی قرار گرفتند، اثری را که باواسطه از وقایع تاریخی آمده در خود نوشته شده باشد، مورد بررسی قرار نداده‌اند.

شایان ذکر است که تاکنون مطالعهٔ دانشگاهی در خصوص بررسی نمایش‌نامهٔ *فرشتهٔ تاریخ* اثر محمد رضایی راد انجام نشده است.

مبانی نظری پژوهش

تاریخ‌گرایی نو

رویکردِ حاضر بیانگر نوعی گذار یا تغییری چالش‌برانگیز، در رشته ادبیات انگلیسی است. گروهی از منتقدان در دهه ۸۰ میلادی، در حین مطالعات خود در زمینهٔ تئاتر رنسانس، به ویژه آثار شکسپیر، اصول و مفروضاتی را به کار بردند که بعدها تاریخ‌گرایی نو نام گرفت. «گرچه همیشه تاریخِ ادبیات، به ویژه در مطالعات آثار ویلیام شکسپیر از اوایل دوره مدرن وجود داشته است، تاریخ‌گرایان نو با وارد کردن طیف متنوعی از تأثیرات شامل انسان‌شناسی، مارکسیسم، نظریه تاریخ و فلسفه قاره‌ای، خود را از این‌ها متمایز کردند» (پروینی، ۲۰۱۸، ۲۳۸). این نظریات به تاریخ‌گرایانِ نو کمک کرد تا پرسش‌های «زمینه‌محور» را از زوایای تازه مطرح کنند.

در ابتدا، برخلاف نگاه امروزی به این رویکرد، تاریخ‌گرایی نو اساساً یک روش تحلیل قدرت بود؛ تاریخ‌گرایان نو تحت تأثیر مطالعات انسان‌شناختی کلیفورد گیرتس، شیوه‌های شکنجه و مجازات توصیف شده توسط میشل فوکو و روش‌های کنترل ایدئولوژیک ترسیم شده توسط لوئیس آلتوسر[۱۲]، متون ادبی را به دلیل نقشی که در گردش و انتقال قدرت داشتند، مورد خوانش قرار می‌دادند.[۱۳] «سه اثر نظری تأثیرگذار در تاریخ‌گرایی بدون شک *تفسیر فرهنگ‌ها* اثر کلیفورد گیرتس، *فراتاریخ* اثر هایدن وایت و *مراقبت و تنبیه* اثر میشل فوکو بوده‌اند» (پروینی، ۲۰۱۸، ۲۳۹). ایده‌های کلیدی که به نظریه و عمل تاریخ‌گرایانهٔ نو مربوط می‌شوند، به طور خلاصه به صورت زیر هستند:

- **توصیف انبوه؛** روش کلیفورد گیرتس برای درکِ فرهنگی متفاوت، از دیدگاهی تا حد امکان درون فرهنگی؛

- **دانش محلی؛** مشاهده فرهنگ‌ها صرفاً در زمینه زمان و مکان آن‌ها. برای مثال، «دانش محلیِ» نمایش‌نامهٔ کریستوفر مارلو در لندن، در اواخر دهه ۱۵۸۰ و اوایل دهه ۱۵۹۰، و به طور خاص در صحنهٔ تئاتر قرار دارد؛

- **شاعرانگی تاریخ؛** در نظر هایدن وایت، تاریخ توسط مورخان ساخته می‌شود و بنابراین شکلی از داستان‌سرایی با قراردادهای روایی است؛ نه روایتی «واقعی» یا «عینی» از رویدادهای گذشته. از این رو، تاریخ متنی است و می‌توان آن را همچون «شعر»ی خواند. این ایده برای تاریخ‌گرایان نو، مانند استفان گرین‌بلات و لوئیس مانتروز که خود را «شاعر فرهنگی» توصیف کردند، بسیار مهم شد؛

- **قدرت/دانش/گفتمان:** در نظر میشل فوکو، هیچ دانشی بدون قدرت و هیچ قدرتی بدون دانش وجود ندارد. گفتمان نیز که شامل دانش است، بدون قدرت نمی‌تواند وجود داشته باشد. بر این اساس، افراد همواره در شبکه‌ای از روابط قدرت قرار دارند (پروینی، ۲۰۱۸).

گرین‌بلت با برشمردنِ محدودیت‌های نقد نو، استدلال می‌کند که فرمالیسم از ارتباط ادبیات با فرهنگ غافل بوده است. او و همکارانش در مجلهٔ *ژانر*، متحیر از استقبال از این رویکرد به‌عنوان رشته‌ای مستقل و تخصصی دانشگاهی، اعلام کردند که هدفشان تنظیم برنامه نبوده بلکه پیگیری پرسش‌هایی بوده که همواره هنگام مواجهه با آثار ادبی برای انجام یک خوانش تاریخ‌گرایانهٔ نو مطرح می‌شده است (گرین‌بلت و گلگر، ۲۰۰۰). گرین‌بلت رویکرد حاضر را چنین تعریف می‌کند:

> *در پرتو این رویکرد، ما کمتر نگران ایجاد وحدت ارگانیک در آثار ادبی هستیم و بیشتر بر مسائلی مانند میدان‌های قدرت، امکان‌های اختلاف و تناقض‌ها و فرصت‌هایی برای برهم زدن انگیزه‌های ارتدکس و خرابکارانه تمرکز داریم. بنابراین، آثار ادبی رنسانس دیگر به‌عنوان مجموعه‌ای ثابت از متونی که از سایر اشکالِ بیان جدا شده‌اند و حاوی معانی تعیین‌کنندهٔ خودشان هستند یا به‌عنوان مجموعه‌ای پایدار از بازتاب‌های واقعیات تاریخی در نظر گرفته نمی‌شوند. عملکرد انتقادی ارائه شده، مفروضاتی را که تمایز مطمئن بین پیش‌زمینه ادبی و پیشینه سیاسی، یا به طور کلی‌تر بین تولید هنری و سایر انواع تولید اجتماعی، را تضمین می‌کنند، به چالش می‌کشد. البته چنین تمایزهایی وجود دارند، اما در نظر ما ذاتیِ متون نیستند؛ بلکه توسط هنرمندان، مخاطبان و خوانندگان ساخته شده و مدام بازنگری و بازتولید می‌شوند. این آثار از یک سو گستره امکانات زیبایی‌شناختی را در حالتی معین تعریف می‌کنند؛ و از سویی، آن‌ها را به شبکه پیچیده‌ای از نهادها، عملکردها و باورهایی که فرهنگ را به‌عنوان یک کل تشکیل می‌دهند، پیوند می‌دهند* (گرین‌بلت و پین، ۲۰۰۵، ۲).

ویژگی‌های تاریخ‌گرایی نو به طور خلاصه از این قرارند:

۱. تاریخ‌نگاران نو فرهنگ را به‌عنوان یک نظام نشانه‌شناختی و شبکه‌ای از نشانه‌ها در نظر می‌گیرند؛

۲. تاریخ‌گرایان نو در برابر هژمونی انضباطی مقاوم هستند و با میان‌رشته‌ای بودن سعی دارند به ابزاری کارآمد برای تولید دانش جدید دست یابند؛

۳. نوتاریخ‌گراها آگاهند که تاریخ هم شامل رویدادهای واقعی گذشته (مجموعه‌ای از رویدادها) و هم گزارشی از این رویدادها (یک داستان) است. حقیقت تاریخی از بررسی انتقادی «کفایتِ داستانی» آنچه گفته شده، ناشی می‌شود؛

۴. بنابراین تاریخ ابتدا نوعی گفتمان است که وجود رویدادهای واقعی را انکار نمی‌کند؛

۵. یک رویکرد متداول در تاریخ‌گرایی نو، شروع با رویداد یا حکایتی چشمگیر است که هدف آن برانگیختن تردید در مورد روایت‌های تاریخی بزرگ یا توصیف‌ها از یک دوره تاریخی مانند رنسانس است. حکایات همچنین توجه را جلب می‌کنند و چیزی را ارائه می‌دهند که گرین‌بلت «لمس واقعیت» می‌نامد؛

۶. نوتاریخ‌گرایان به تصویرهای یکپارچه از فرهنگ‌ها یا دوره‌های تاریخی مشکوک هستند و معتقدند که دوره الیزابت دارای جهان‌بینی‌های متعددی بوده است، اما تصویری یکپارچه از جهان الیزابتی وجود ندارد. معمولاً چنین اسطوره‌های یکپارچه‌ای در خدمت برآوردن نیازهای زمان حال هستند. مانند علاقه به گذشته طلایی که نیچه آن را «تاریخ باستانی» می‌نامد.

۷. از آن‌جا که فرد نمی‌تواند از چارچوب زمان حال خود فراتر رود، هر

تاریخی ناگزیر وابسته به زمان «حال»ی که در آن ساخته شده است؛

۸. تاریخ‌گرایی نو به طور ضمنی نقدی بر فرمالیسم ادبی است که آثار ادبی را به‌عنوان نمادهای غیرتاریخی در نظر می‌گیرد. بازبینی رابطه ادبیات و تاریخ برای این منتقدان اهمیت زیادی دارد؛

۹. همان‌طور که دیگر نمی‌توان یک متن ادبی را به‌عنوان یک شی مستقل از نویسنده و خوانندگانش در نظر گرفت، نمی‌توان متن تاریخی را نیز از سلیقهٔ نگارنده‌اش جدا دانست؛

۱۰. همچنین، دیگر قابل قبول نیست که تاریخ را به‌عنوان پس‌زمینه‌ای جداشدنی برای آثار نمادین هنر کلامی (یا انواع دیگر) در نظر بگیریم. تاریخ و ادبیات با یکدیگر ادغام شده‌اند (گرین‌بلت و پین، ۲۰۰۵).

روش‌کار تاریخ‌گرایی نو

متن موردنظر برای خوانش تاریخ‌گرایانهٔ نو باید دارای وجهه‌ای تاریخی باشد و به گفتمان‌های مختلف و حاشیه‌نشین بپردازد. همچنین باید عناصر و کنشگری قدرت را دربرگیرد. در این صورت می‌توان متناسب با امکان‌ها و نیازها، از یک، دو و یا هر سه روش زیر در خوانش تاریخ‌گرایانه نو بهره گرفت:

۱. به تأسی از فوکو، برای کشف الگوی معرفتی هر دورهٔ تاریخی، باید گفتمان‌های آن دوره را دقیق و لایه لایه بررسی کرد. این نوع کشف باستان‌شناسانهٔ گفتمان‌ها نه‌تنها به برداشتی تک‌گویانه نمی‌انجامد، بلکه «مجموعه‌ای از گفتمان‌های ناهماهنگ، نامنظم و اغلب متناقض را آشکار خواهد ساخت که برای توضیح اپیستمه یا الگوی معرفتی و فرهنگیِ آن جامعه به کار می‌آیند» (بهاردوست، ۱۳۸۱)؛

۲. تاریخ‌گرایان نو برای کشف معنای متن، سه بخش را مورد بررسی قرار می‌دهند:

الف) زندگی نویسندهٔ متن: باورها و کردارهای وی منعکس‌کنندهٔ علایق فردی و اجتماعی اوست. پیروان این رویکرد با رولان بارت درمورد مرگ مؤلف هم‌نظرند. زیرا متن را حاصل کار نویسنده‌ای می‌دانند که خود محصولِ جامعه و فرهنگی خاص بوده و برداشتی یکّه و منحصربه‌فرد از آن دارد؛

ب) احکام و قواعد اجتماعی موجود در متن: همان بایدها و نبایدهای اجتماعی (مشهود در متن) که در معیارهای رفتاری هر جامعه منعکس می‌شود و مدام با متن در تعامل است. این‌گونه رمزگان رفتاری که به متن شکل داده و از متن شکل خواهد گرفت، از جمله داده‌هایی است که از قواعد فرهنگی جامعه موردنظر گرفته شده است؛

ج) بازتابِ وضعیت تاریخی در یک اثر که شواهد آن در متن و اثر هنری مورد مطالعه مشهود است (برسلر، ۲۰۰۳)؛

۳. توصیف انبوه: روشی که تاریخ‌گرایان نو در تحلیل فرهنگ به کار می‌گیرند (با الهام از کلیفورد گیرتس و ویکتور ترنر). گیرتس فرهنگ را مجموعه‌ای از مکانیزم‌های کنترل برنامه‌ها، دستورکارها و آموزه‌ها با هدف حکومت بر رفتارها می‌داند. تاریخ‌گرایان نو با الهام از گیرتس اذعان دارند که هر گفتمان فرهنگی باید به امید نشان دادن «نحوهٔ تعامل آن با دیگر گفتمان‌ها، نهادها، مردم و دیگر عناصر فرهنگ تحلیل شود. آن‌ها هنگام تحلیل، جزءبه‌جزء حکایت یا رویداد فرهنگی را به گونه‌ای می‌خوانند و بازخوانی می‌کنند که بتوانند رفتارها، نیروهای محرک و منطق حاکم بر کل جامعه را نشان دهند» (بهاردوست، ۱۳۸۱).

متن‌هایی که مناسب خوانش تاریخ‌گرایانهٔ نو هستند، به دو دسته تقسیم می‌شوند: متون باواسطه و متون بی‌واسطه. معیار این دسته‌بندی، تاریخی است که این متن‌ها در خود دارند (تایسن، ۱۹۹۸). بر این اساس، *فرشتهٔ تاریخ* در گروه آثار تاریخی باواسطه قرار می‌گیرد، زیرا با فاصله زمانی از تاریخی که در خود دارد، نوشته شده است. لازم به ذکر است در راستای فهم احکام اجتماعی موجود در متن، ابتدا مقدماتی از جمله زیست اجتماعی نویسنده و نحوه مواجهه مخاطبان با نمایش‌نامه ارائه خواهد شد. سپس با استفاده از سوال‌های زیر، از کتاب *نظریه‌های ادبی معاصر*، *فرشتهٔ تاریخ* به شیوهٔ توصیف انبوه مورد خوانش قرار خواهد گرفت:

۱. *فرشتهٔ تاریخ* چگونه گزارش‌های تاریخی که بر پایه آن‌ها نوشته شده است را با ایجاد انحراف در آن‌ها مورد بازنگری قرار می‌دهد؛ به عبارت دیگر، تفسیر این نمایش‌نامه از تاریخی که در آن بازنمایی شده چیست؟

۲. برخی عناصر خاص پیرنگ با گردش گفتمان‌های متداول در دورهٔ زمانی و موقعیت مکانی ارائه شده در این اثر چگونه تعامل دارند؟

۳. *فرشتهٔ تاریخ* چگونه از مجادله میان دیدگاه‌ها و گفتمان‌های متضاد و متعارض درون خود، شکل گرفته است؟

۴. رفتار و تعامل شخصیت‌های این اثر، هستهٔ مرکزی اندیشه و فضای آن، تا چه اندازه به ما در درک وضعیت تاریخی خود کمک می‌کند؟ (تایسن، ۱۹۹۸)

بحث و بررسی

محمد رضایی راد؛ آثار نمایشی و زیستِ اجتماعی او

طبق گفتهٔ میشل فوکو، نام نویسنده نمایانگر مجموعه‌ای از گفتمان است و همچنین بیانگر جایگاه آن گفتمان در یک جامعه و فرهنگ خاص است. حال که نامِ نویسنده «نشان» است، باید گفت محمد رضایی راد در سه دههٔ اخیر فضای هنری/ ادبی ایران، - مخصوصاً در حیطهٔ تئاتر - دغدغه‌مند و فعّال بوده است. او در طول حیاتِ ادبی خود به‌عنوان نویسنده، منتقد، پژوهش‌گر، مستندساز، فیلمنامه‌نویس، استاد دانشگاه، بازیگر و کارگردان سینما و تئاتر فعالیت کرده است.

آثار محمد رضایی راد، چه در قالب داستان کوتاه و بلند، نمایش و فیلم، از نظر فرم و محتوا هنجارشکن، رادیکال و تجربه‌گراست. او خود این ویژگی را حاصلِ تعلیق زمان و جهان[۱۴] می‌نامد. این ویژگی در زبان آثارش نیز مشهود است؛ زبانی که شوریدگی، آشفتگی و نوعی احساساتی‌گری فاخر را به نمایش می‌گذارد (مانند استفاده از لکنت زبان برای برخی شخصیت‌ها، تکرار کلمات و عبارات، شاعرانگی و پیچیدگی جمله‌ها و مانند این‌ها). این نویسنده در طول سال‌های فعالیت هنری خود با نگاهی انتقادی به جامعه و ستیزه‌جویی با موانع، به دنبال بازنماییِ روح حقیقت در آثارش و به چالش کشیدنِ چهارچوب‌ها به منظور بازنگری در آن‌هاست. چه در آثاری همچون *صدای آهسته* و *در دوزخ نوشتم* که دغدغه‌ای جنسیتی و کاملاً اجتماعی دارد؛ و چه در نمایش *من موجود بلوتوثی* هستم که از مفهوم «نگاه خیره» (Gaze[۱۵]) در روانشناسی سیاسی استفاده شده است؛ تا آثاری چون *رقصی چنین* و *سفرنامهٔ برزخ* که با نگاهی تمثیلی، آرمان شهرها و برخی ایده‌های بزرگ را به چالش می‌کشد. همچنین *گزارش خواب* که در آن با کمک شخصیت میرزا ابراهیم‌خان صحاف‌باشی، مسالهٔ آزادی‌خواهی و عمل روشنفکری در عصر مشروطه را طرح کرده، به پرسش می‌گیرد. یا اثر فعل که تجربه‌ای هم‌زمان تئاتری،

اجتماعی و هستی‌شناختی است و همچنین گوش کن که ضمن پرداختن به موقعیت زن ایرانی، به اوضاع اجتماعی-اقتصادی دهۀ هشتاد شمسی نیز اشاره دارد. آثار محمدرضایی راد همواره با نگاهی نقادانه و تجربه‌گرایانه به چالش‌های اجتماعی و فرهنگی می‌پردازد.

نمایش‌نامه *خانوم‌قرمزی* نیز، به اذعانِ اعضای «گروه خانه» (به سرپرستی رضایی راد و شکل‌گرفته در دوران ممنوع‌الفعالیتی او)، تجربه‌ای بسیار مهم بود. زیرا به آن‌ها فهماند که فرایند اجرا از خود اجرا مهم‌تر است. به همین دلیل، تئاتر برای آن‌ها سبک زندگی شد، نه صرفاً امید رسیدن به لحظۀ اجرا. او در دوران ممنوع‌الفعالیتی با اعضای گروه «خانه»، نمایش‌نامه‌هاش را در فضای «خانه» به مثابه‌ی روحوضی و سیاه‌بازی، محیطِ تماشاگران، اجرا کرد. رضایی راد با این کار به همان شکل سنتی اجرای نمایش در خانه‌ها بازگشت، تا شاید مخاطب خاصش را از درون خانه، به واسطۀ آنچه خود «تئاتر اصیل» می‌نامد، تربیت کند. نمایش‌نامه‌نویسی او بر مبنای «بازی» استوار است. بر اساس اصولِ بازی، آزادی عمل او برای بسط افکار و ایده‌هاش افزایش می‌یابد. او در درام‌های تاریخی‌اش به دنبال بازآفرینی محض نبوده، بلکه ثابت کرده که با پرداختن به تاریخ در آن به دنبال گمشده‌ای است؛ به عبارتی، به دنبال فهمِ دورانِ خویش و همچنین کشف چرایی‌ها و نازایی‌ها در میان خطوط تاریخ رسمی است. افزون بر این‌ها، باور او به غیرخطی بودن و عدمِ پیشرفتِ تاریخ و مواردی از این دست است که نگاهش را به نگاه تاریخ‌گرایان نو نزدیک می‌کند.

رضایی راد را یکی از نمایش‌نامه‌نویسانِ تجربه‌گرای پس از انقلاب و میراث‌دار اسلاف دهۀ ۴۰، همچون بیضایی و نعلبندیان می‌دانند. آنچه برایش اهمیت ندارد، رعایتِ فراز و فرود دراماتیک است؛ و این ما را ناخودآگاه (اگر نخواهیم سراغی از مدرنیست‌های غیرایرانی بگیریم)، به یاد تئاتر ملی و آنچه نمایش ایرانی می‌نامیم، می‌اندازد. رویکرد این نویسنده را با تمام تأثیری که از بیضایی گرفته است، می‌توان ادامۀ سنت تئاتری «کارگاه نمایش» و تجربه‌گرایی در ماهیت و فرم روایی درام دانست. او دوران اصول‌گرایی در تئاتر را پایان‌یافته می‌داند. در مصاحبه‌ای، در پاسخ به این پرسش که آیا درام زندگی بنیامین را می‌توان در دل تئاتر اپیک نشان داد، گفت: «چه کسی گفته وقتی من دارم از ویژگی تئاتر اپیک استفاده می‌کنم نمی‌توانم از ویژگی‌های دراماتیک شخصیت هم استفاده کنم؟ من به این وفادار نیستم» (میرمحمدی، ۱۳۹۸).

فرشتۀ تاریخ؛ در نظرِ مخاطبانِ عام و خاص

بررسی فضای مطبوعاتی و رسانه‌ای داخل ایران نشان می‌دهد که اکثر منتقدان و مخاطبان عام، پس از انتشار و اجرای این نمایش‌نامه، از آن استقبال کردند. اما برخی این کار را انحراف از مسیری دانستند که رضایی راد در نمایش‌نامۀ دیگرش *فعل*، در پیش گرفته بود. همچنین، برخی دیگر، آن را آغشته به نوعی تمایزطلبی دانسته و محتوای آن را برای هر مخاطبی مناسب نمی‌دیدند. یک نمونه از نقدهای صورت‌گرفته، در زیر آمده است:

مجموعۀ تئاترشهر نشستی پژوهشی با موضوع اجرای نمایش *فرشتۀ تاریخ* برگزار کرد. در این نشست، مراد فرهادپور (پژوهشگر)، رضا سرور (مترجم) و نیما عیسی‌پور (مترجم) در جمع علاقه‌مندان به تئاتر و فلسفه، سخنرانی کردند. عنوان این نشست «برتولت برشت، والتر بنیامین و تمامی فرشتگان تاریخ» بود و بیشتر حول فلسفۀ بنیامین می‌چرخید. در این نشست، مراد فرهادپور به شرح اندیشه‌های فلسفی پیرامون گسست تاریخی پرداخت و از بنیامین، فلسفه‌اش و نظری که درمورد رهایی و امید داشت، سخن گفت. به باور او بنیامین تجلی‌بخش ماتریالیسم شکست است. این پژوهشگر در پایان افزود:

> *زندگی و آثار بنیامین بازتاب‌دهندۀ ماتریالیسم شکست است. او پس از آنکه در تنهایی و گمنامی جان خود را از دست داد، به‌عنوان نظریه‌پرداز فرهنگ شناخته شده و از او سیاست‌زدایی شد، در حالی که مرگ او ناشی از امر سیاسی بود. هنگامی که بنیامین معنای شکست و پیروزی را در نظریه‌های خود تغییر داد، نشان داد که تاریخ در معنای ماتریالیستی تلاشی برای تحقق نبردهای شکست خورده قبلی است و همین موضوع او را به‌عنوان یک چهره و پدیده فلسفه مدرن معرفی می‌کند. او تاریخ را در یک معنا خلاصه کرد: تلاشی برای تحقق آرزوهای شکست خورده.* (وب‌سایت تئاترشهر، ۱۳۹۸)

نیما عیسی‌پور، مترجم کتاب *فهم برشت* گفت: «رضایی راد اثری را به صحنه برده که برآمده از سنت تئاتری ویژه‌ای است. در فضایی که سنت تئاتری شکل نمی‌گیرد، تلاش‌های این چنینی در پیوند نظریه و تئاتر، شرایطی را فراهم می‌کند تا گفت‌وگویی میان تئاتر و حوزه‌های دیگر برقرار شود» (وب‌سایت تئاترشهر، ۱۳۹۸). به نظر او، بنیامین به تئاتر برشت علاقه‌مند می‌شود زیرا آن را نوعی کنش مداخله‌گر می‌داند که در آن استراتژی ادبی درست موجب جهت‌گیری سیاسی درست می‌شود. رضا سرور تمرکزش را بر رویکرد نگارشی و اجرایی رضایی راد در نمایش‌نامه فرشتۀ تاریخ معطوف کرد. او در پایان به ساخت نمایشِ *فرشتۀ تاریخ* نیز اشاره کرده، دربارۀ ارتباط ژست و جامعه گفت. سرور افزود «ما در جامعۀ امروزی شاهد امحاء عمدی روشنفکران و تئاتری انباشته از منش تجاری هستیم. از این رو *فرشتۀ تاریخ* با ماهیتی که دارد، در این شرایط وقفه ایجاد کرده، لحظۀ تراژیک را به عقب می‌راند» (وب‌سایت تئاترشهر، ۱۳۹۸).

علی‌رغم استقبال منتقدان و مخاطبان از نمایش‌نامۀ حاضر، تاکنون پژوهش دانشگاهی در رابطه با آن صورت نگرفته است.

خوانش *فرشتۀ تاریخ* در پرتو رویکرد تاریخ‌گرایی نو

فرشتۀ‌نو/تاریخ

در بروشورِ اجرای نمایش *فرشتۀ تاریخ* آمده است *فرشتۀ تاریخ*، با برخوردی آزاد، به روایت آخرین شب زندگی والتر بنیامین می‌پردازد. با ظهور فاشیسم و به قدرت رسیدن نازیسم در اروپا، بنیامین نیز مانند بسیاری از روشنفکران آلمانی، راه تبعیدی خودخواسته را در پیش می‌گیرد. او ابتدا مدتی در فرانسه ساکن می‌شود. اما با پیشروی فاشیسم در اروپا و تسخیر فرانسه، بنیامین از راه کوهستان، خود را به اسپانیا می‌رساند تا با کشتی از اروپا خارج شود. اما به دست مرزبانان اسپانیا گرفتار می‌شود و سرانجام، به آخرین صفحۀ زندگی خود می‌رسد. نمایش *فرشتۀ تاریخ*، از این نقطه آغاز می‌شود.

از نقطۀ تصمیم بنیامین برای خودکشی و ترسی که از حوادث پیش‌آمده داشت. والتر بنیامین در *رسالت* مترجم نوشت: «اگر جمله به مثابه دیواری باشد که مانع از تماس با زبان متن اصلی شود، برگردان تحت‌الفظی، راهی برای رسیدن به آن است» (فرهادپور و مهرگان، ۱۴۰۰، ۸۲). ما نیز قصد داریم تا با خوانش نزدیک *فرشتۀ تاریخ*، با متن /زیرمتن ارتباط برقرار کنیم.

تا به این واسطه، به احکام اجتماعی موجود در متن، در راستای خوانش نوتاریخ‌گرایانه، دست پیدا کنیم.

> *اوتو: چهارماه پس از اشغال فرانسه به دست ارتش نازی در حکومتِ ویشی. تاریخ دقیق امروز ۲۵ سپتامبر ۱۹۴۰ئه، یعنی همون روزی که مرزبانی اسپانیا تو رو در بندر پورت‌بو در حال فرار دستگیر کرد؛ درست یک شب پیش از اینکه به گشتاپو تحویل داده بشی. می‌خواستی از مسیر کوهستان‌های پیرنه و دریای مدیترانه به پرتغال بری و از اونجا به آمریکا.* (رضایی راد، ۱۳۹۸، ۱۸)

هر چند در واقعیت، داستان به گونه‌ای دیگر رقم می‌خورد؛ بنیامین به دلیل نقص مدرک از سفر بازمی‌ماند و در هتل، به روایتِ رسمی، با مرفین به زندگی خود پایان می‌دهد. هتل‌ها امن نبودند؛ به ویژه در فرانسهٔ ویشی. او پس از تردیدهای بسیار (به دلیل بیماری خواهرش، مرگ برادر کمونیستش و مواردی از این دست)، تسلیم شرایط پیش‌آمده شد و سرانجام تصمیم به رفتن گرفت. او همراه میلیون‌ها فرانسوی، بلژیکی، آلمانی، اتریشی، چک و سایر مهاجران به جنوب فرانسه رفت. وقتی در ۲۵ سپتامبر ۱۹۴۰ به سختی از پیرنه عبور کرد و به اسپانیا رسید، مستقیماً به ادارهٔ پلیس رفت تا مدارکش را بررسی کند و ببیند آیا می‌تواند قانونی از مرز بگذرد؛ اما آن‌جا متوجه شد که به دلیل تغییرات در قوانین، اجازهٔ عبور ندارد. بنیامین ویزای آمریکا را داشت که مؤسسه پژوهش‌های اجتماعی برایش ارسال کرده بود؛ همچنین ویزای ترانزیت برای سفر از اسپانیا و پرتغال را نیز داشت. قرار بود از لیسبون، مانند دیگر مسافران، با کشتی به آمریکا برود. اما یک چیز را فراموش کرد و آن ویزای خروج از فرانسه بود. نقص مدرک او را ماه‌ها درگیر می‌کرد. این یادآور رمان تاریخی *ترانزیت* اثر آنا زگرس است. افراد بی‌پناه و درمانده، که به امید گذر از این نقطهٔ تاریک و نجات یافتن، با عوامل نازیسم/فاشیسم، از شهردار، پزشک و هتل‌دارها گرفته تا اصحابِ کلیسا و پلیس طرفند؛ پلیسی که همه را زیرنظر داشت و از این رو بسیاری، شبانه از هتل غیب می‌شدند (مائوس، ۲۰۰۵).

رضایی راد در پیش‌درآمد نمایش‌نامه خود، با الهام از تز ششم *تزهایی درباره تاریخ* والتر بنیامین، که در آن آمده: «صورت‌بندی و بیان روشن گذشته به شکلی تاریخی، به معنای تصدیق آن همان‌گونه که واقعاً بوده نیست. معنای آن به چنگ آوردن خاطره‌ای است که هم‌اینک در لحظهٔ خطر درخشان می‌شود.» (فرهادپور و مهرگان، ۱۴۰۰، ۱۵۸)، معترف است به جای بازسازی تاریخ رسمی، قصد داشت با انحراف از رویدادِ واقعی، اندیشه انتقادی‌اش را بیان کند.

فرشتهٔ تاریخ در یک پرده، اما با پَرش‌هایی قراردادی، نوشته شده است. شخصیت‌های نمایش به ترتیب ورود از این قرارند:

والتر بنیامین، فرانتس فُن اوتو، مرزبان، برتولت برشت، آسیه لاسیس/ حنّا مایر، سگ/فرشته، همسرایان/ملاحان.

بعضی شخصیت‌های این نمایش، مانند مرزبان، هویت خود را از کارکردشان می‌گیرند. برخی هویتشان در گرو گفتمانی است که نمایندهٔ آن هستند؛ همچون کلنل/دکتر اوتو، آسیه/حنّا و ملاحان/همسرایان. برشت هویتش را از آرمان و نظریه‌هاش می‌گیرد. اما سگ/فرشته و بنیامین هویتشان را از «خود»شان می‌گیرند. آن‌ها از آن رو که جانِ شریف‌اند و نه روشنفکر به معنای مرسوم، فراگفتمانی (فراحذبی) عمل می‌کنند. سویِ دیگرِ گفتمان حاکم و محکوم را می‌بینند و عمل می‌کنند.

همان‌طور که به دوستش گرشولم شولم نوشت: «همواره رادیکال هستم، بی آنکه در مسائل مهم قاطعیت ورزیده باشم» (برودرسن، ۱۹۹۷، ۴۳). بنیامین به «جریان گرم» (یک حرکت روشنفکری پیش از جنگ بزرگ) تعلق داشت؛ او بی‌نیاز از توجیه تعهد خویش، یک راستِ متعهد بود. اما همراه با سیاست‌های چپِ رادیکال پیش می‌رفت. رضایی راد *فرشتهٔ تاریخ* را در ذهنِ خودِ او، با حافظهٔ نامنظمش، روبه‌روی فرمانده /پروفسوری نازی قرار می‌دهد تا با یک تیر دو نشان زده باشد؛ هم به ترس بنیامین از گشتاپو وضوح بخشد، هم به گمانه‌زنی‌هایی در رابطه با چرایی عدم پذیرشش برای استادی در دانشگاه مبادرت ورزد. او با نشان دادن واقعیتِ وجود روحیه و اندیشهٔ فاشیستی در آلمان، پیش از به قدرت مطلقه‌رسیدن آن، هدف سومی را هم برآورده می‌کند. کلنل فون اوتو به همین دلیل در نمایش‌نامه حضور دارد. سپس دوستِ عزیز بنیامین، برتولت برشت، وارد داستان می‌شود تا نویسنده از تئاتر اپیک، وقفه‌ها، انقلاب پرولتاریا و ژست‌ها بگوید. در ادامه، حنا مایر/آسیه لاسیس و ملاحانِ بندر پورت‌بو/کاپری را داریم؛ تا علاوه بر خاصیتِ رهایی‌بخشی‌شان، آینهٔ عبرت بنیامین باشند و راهنمایش در رسیدن به *تزهایی درباره تاریخ* شوند. همچنین، «فرشتهٔ» تاریخ را داریم که در ابتدا به‌عنوان «سگ» تصویر می‌شود.

در این نمایش‌نامه، شاهدیم که بنیامین در پرتو مصرف حشیش تلاش دارد تا ترس و تنهایی‌اش را فراموش کند. او در رویا به فنلاند و بندر کاپری سفر می‌کند و به کمک حافظهٔ نامنظمش، تصاویرِ پراکندهٔ خاطراتش را ردیف می‌کند تا زمان «حال» خود را رستگار کند. همچنین، تمثیل آخرین روز زندگی سقراط وارد نمایش‌نامه می‌شود. همهٔ این‌ها بهانه‌ای است برای نویسنده تا در مورد چرایی انحراف بنیامین از باورش به امکانِ آرمان‌شهری بین‌المللی و مارکسیسم، به دلیل سیطرهٔ نازیسم، فاشیسم، استالینیسم، کمونیسم روسی و واقعیت‌های جنگ سرد حدس و گمان کند.

نمایش‌نامه *فرشتهٔ تاریخ* در بازداشتگاهی در مرزبانی اسپانیا می‌گذرد. در اتاقی با یک میز، دو صندلی و با تابلوی بزرگِ *فرشتهٔ نو* اثر پُل کِله که سراسر دیوار را پوشانده است. این تابلوی بزرگ نگاهِ نویسنده و فیلسوفی که به زندگی‌اش پرداخته به تاریخ را، نشان می‌دهد. مکان نمایش هم در واقع ناکجاآبادی‌ست در ذهنِ بنیامین که به واسطهٔ حافظهٔ نامنظمش امکان یافته است. از آنجا که رویا منطق ندارد، اشیاء هم هستند و هم نیستند؛ مکان نیز همچون زمان، سیّال و قراردادی است. این شیوهٔ نویسنده در شکل‌دهی به ساختار و محتوای اثرش است. شیوهٔ «بازی» که گرچه قواعدی دارد، اما به هر جهتی جاری‌ست؛ تنها راه برای پرداختن به گفتمان‌های مسلط دوران خود، بدون اینکه مقهور این گفتمان‌های قدرتمند شد.

شایان ذکر است *فرشتهٔ تاریخ* نامش را از نقاشی *فرشتهٔ نو*[۱۶] اثر پُل کِله گرفته است. فرشته‌ای که از زبانش نوشتند: «مهیای پرواز است این دو بال و من سر آن دارم که به عقب برگردم و چه اندک می‌بود نصیبم از اقبال، حتی اگر جاودانه بر جای می‌ماندم» (فرهادپور و مهرگان، ۱۴۰۰، ۱۶۱).

این نقاشی جزء دارایی‌های بنیامین بود که بعدها به موزه‌ای در اسرائیل راه یافت. فرشتهٔ نو را کِله‌ی سوئیسی، برآمده از حالت‌های متغیر روانی خود و ناشی از کل تجربه «خود» با جهان می‌داند؛ جهانی که جزم‌اندیشانِ نژادباور آن را منحط می‌خواندند. نمونه‌ای از چنین تفکرِ جزم و یک‌سویهٔ افراد در روزگارِ بنیامین و کِله را در این گفتهٔ دکتر/کلنل اوتو، یکی از

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۹، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۳

شخصیت‌های نمایش‌نامهٔ حاضر، به‌عنوان دست‌اندرکاری دانشگاهی/ سیاسی/نظامی، می‌بینیم که فرشتهٔ نو را نمونه‌ای از هنر منحط می‌داند؛ فرشته‌ای با چهرهٔ سگ‌سان. هنری که بی‌وقار است و نسبتی با شُکوهِ آلمانی ندارد. اما فرشتهٔ نو به‌واسطهٔ پُل کِله، بیانگر خستگی و بی‌سرانجامیِ نسلی است که از دورانِ ویلهلم دوم، تا جنگ جهانی اول و پس از آن، آرزوهاش را تحقق نیافته می‌دید و سرخورده بود. نسلی که همان‌طور که حکومت وایمار نادیده‌شان گرفت، در دروهٔ نازیسم نیز سرکوب می‌شد. بنیامین در تز نُهم از *تزهایی درباره تاریخ*، دربارهٔ این نقاشی نوشت:

> *در یکی از نقاشی‌های پل کله موسوم به فرشتهٔ نو، فرشته‌ای را می‌بینیم با چنان چهره‌ای که گویی هم‌اینک در شرف روی برگرداندن از چیزی است که با خیرگی سرگرم تعمق در آن است. چشمانش خیره، دهانش باز، و بال‌هایش گشوده است. این همان تصویری است که ما از فرشتهٔ تاریخ در ذهن داریم. چهره‌اش رو به سوی گذشته دارد. آنجا که ما زنجیره‌ای از رخدادها را رویت می‌کنیم، او فقط به فاجعه‌ای واحد می‌نگرد که بی‌وقفه مخروبه بر مخروبه تلنبار می‌کند و آن را پیش پای او می‌افکند. فرشته سرِ آن دارد که بماند، مردگان را بیدار کند و آنچه را خُرد و خراب گشته است مرمت کند و یکپارچه سازد؛ اما طوفانی از جانب بهشت در حال وزیدن است و با چنان خشمی بر بال‌های وی می‌کوبد که فرشته را دیگر یارای بستن آن‌ها نیست. این طوفان او را با نیرویی مقاومت‌ناپذیر به درون آینده‌ای می‌راند که پشت بدان دارد، در حالی که تلنبار ویرانه‌ها پیش روی او سر به فلک می‌کشد. آنچه ما پیشرفت می‌نامیم همین طوفان است.* (فرهادپور و مهرگان، ۱۴۰۰، ۱۶۱)

همان‌طور که گفتیم، آنچه برای نویسنده *فرشتهٔ تاریخ* اهمیت دارد، محتوای تاریخی است که بنیامین در آن زندگی می‌کرد. به گفته رضایی راد «تراژدی بزرگ بنیامین در این بود که در یکی از ظلمانی‌ترین ادوار تاریخ بشری زیسته بود؛ یعنی دوران خیزش فاشیسم در کوران جنگ جهانی دوم» (میرمحمدی، ۱۳۹۸). روزگاری که بر اساس تقسیم‌بندی جامعه‌شناسی سیاسی مدرن، دولت در آن فعال بود و ملت منفعل، و فاشیسم بر مسند قدرت تکیه زده بود:

۱. گفتمان و عصر جامعه فعال و دولت منفعل (قرن ۱۸ و ۱۹) لیبرالیسم؛

۲. گفتمان و عصر جامعه فعال و دولت فعال (از اواخر قرن ۱۹ تا جنگ اول جهانی) دولت رفاهی یا دموکراسی؛

۳. گفتمان و عصر جامعه منفعل و دولت فعال (دوران بعد از جنگ جهانی دوم تا اواخر دهه ۱۹۸۰) فاشیسم؛

۴. گفتمان و عصر جامعه فعال و دولت منفعل (دوران معاصر) نو لیبرالیسم (بشیریه، ۱۳۷۸).

عصر فاشیسم در آلمان پس از لیبرالیسم و دموکراسی نسبی اواخر قرن نوزدهم شکل گرفت. این دوره با «بحران اولیه در اقتصاد سرمایه‌داری در دهه ۱۸۹۰، ... تحولات فن‌آورانه اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم که به‌عنوان انقلاب صنعتی شناخته شده‌اند، ... همین‌طور مشاجرات درونی در میان اندیشمندان سیاسی» (بشیریه، ۱۳۷۸، ۳۸)، همراه بود و دوره‌ای سیاه را برای آلمان و جهان، رقم زد. از این رو اگر گفتمان دورهٔ اول را بیانگر مواضع اصلی تجدد بدانیم، گفتمان سوم که مدنظر است، ضدتجدد و حاوی گرایش‌های ضدعقلی، رمانتیک و محافظه‌کارانه است. این گرایش‌ها پس از انقلاب فرانسه در اروپا پدیدار شد و ریشه در اندیشه متفکرانی چون شوپنهاور، نیچه، لوبون و فروید دارد که بعدها توسط عوامل نازیسم مصادره به مطلوب شدند (بشیریه، ۱۳۷۸).

فاشیسم، وضعیتی استثنایی یا یک قاعده

به باور تاریخ‌گرایان نو، در تقابل با تاریخ‌گراییِ سنتی، پشتِ ادبیات با همهٔ تعلقش به جغرافیای تخیل، حقیقتی نهفته است که ممکن است از چشم تاریخ دور مانده باشد. ما مسیرِ رسیدن به این حقیقت را با آوردنِ تز هشتم از *تزهایی درباره تاریخ* والتر بنیامین آغاز می‌کنیم؛ زیرا این تز با نگاه ما به این اثر در راستای خوانش تاریخ‌گرایانه نو، و بررسی عاملیت فاشیسم در آن ارتباط نزدیکی دارد.

> *سنت ستمدیدگان به ما می‌آموزد وضعیت استثنایی یا اضطراری‌ای که در آن به سر می‌بریم، خود قاعده است. باید به تصویری از تاریخ دست یابیم که با این بصیرت خواناست. آن‌گاه به روشنی درخواهیم یافت وظیفهٔ ما ایجاد یک وضعیت اضطراری واقعی است و این کار موضع ما را در مبارزه با فاشیسم تقویت خواهد کرد. یکی از دلایل وجود بخت پیروزی برای فاشیسم آن است که مخالفان فاشیسم، تحت عنوان پیشرفت، با آن به مثابه نوعی قاعده یا هنجار تاریخی برخورد می‌کنند. امروزه بسیاری از این نکته در حیرتند که وقوع حوادثی که بر ما می‌گذرد هنوز هم در قرن بیستم امکان‌پذیر است...* (فرهادپور و مهرگان، ۱۴۰۰، ۱۶۰)

بنیامین در آخرین روزهای عمرش، هنگامی که شاهد سوختن اروپا و پیشروی توحش بود، به درک مهمی رسید. این درک او را به نگارش *تزهایی درباره تاریخ* واداشت. او دریافت که وضعیت استثناییِ فاشیسمِ روزگارش (همچون دیگر نسخه‌های توحش بشری)، نه یک امر گذرا در مسیرِ پیشرفتِ تاریخ، بلکه خود قاعده است؛ هر چند که هر بار به شکلی متفاوت ظاهر می‌شود. بنیامین از این واقعیت که حتی در قرن بیستم، در اروپا و آلمانِ فوق مدرن و آزاد نیز نوعی فاشیسم نژادباور توانست مستقر شود و همهٔ دستاوردهای مدرنیته را، همان‌هایی که گوته در «فاوست» ضروری دانسته بود و بعدها بودلر با تحیر و پرسش‌گر به آن‌ها نگریسته بود، ویران کند، از ایدهٔ پیشرفت تاریخ عبور کرد.

فرشتهٔ تاریخ رضایی راد با بررسی *رسالهٔ دکتری* بنیامین، «خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی» آغاز می‌شود. والتر بنیامین با کیف سیاهی، همان چمدان معروف و اسطوره‌ای، در برابر میز فرانتس فُن اوتو ایستاده است. آن‌ها در تاریخ ۱۲ ژوئنِ ۱۹۲۵ در دانشگاهِ فرانکفورتِ جمهوری وایمار حضور دارند. اوتو داورِ بنیامین است و قرار است به او کرسی استادی بدهد. در حین بررسی تزِ دکتری بنیامین، اولین پَرشِ «بازی» اتفاق می‌افتد. دکتر اوتو به کلنل اوتو تبدیل می‌شود. پانزده سال از اولین ملاقات‌شان گذشته و ما با کلنل اوتو که روزی استاد حقوق و فلسفه در دانشگاه‌های فرانکفورت، فرایبورگ و هایدلبرگ بود، روبه‌رو می‌شویم. این فرماندهٔ فعلیِ گشتاپو در فرانسه قرار است فردا بنیامین، فردی یهودی تبار و مظنون به همکاری با کمینترن و عضو حزب کمونیست را بازجویی کند. در این هنگام، بنیامین به زندگی و مرگ سقراط اشاره می‌کند تا به واسطهٔ این تلمیح بگوید شهیدِ دیگری در جهانِ فلسفه در راه است. تبدیلِ هویت اوتو به منظور اعمال قدرت از استاد دانشگاه به کلنل/بازجو، یادآور کردار آلمان‌ها در *ترس و نکبت رایش سوم*، نوشتهٔ برتولت برشت است. برشت در این کتاب با نگارش نمایش‌نامه‌های کوتاه مانند *صلیب سفید*، چگونگی تحول افراد و ترسِ

حاکم بر آن دوران را به خوبی پیش‌بینی و ترسیم می‌کند. در آلمانِ نازی، به ویژه در سال‌های آغازین زمامداری هیتلر که از حامیان زیادی برخوردار بود، هر شهروند می‌توانست فارغ از شغل خود به «بازجو» بدل شود.

بنیامین، برای رهایی از زمانِ حال، پس از بازجویی توسط کلنل /دکتر اوتو، در پرتو مواد مخدر، برشت را احضار می‌کند، تا با او شطرنج بازی کند. برشت از فنلاند (که چندی بعد اشغال می‌شود و برشت به ناچار به آمریکا می‌گریزد و سپس به علت کمونیست‌بودن به برلین شرقی می‌رود)، در پرتو قدرتِ رویا با میز شطرنج وارد می‌شود. برشت و بنیامین از تئاتر اپیک و وقفه، همان ایجاد شوک در جریان درام، سخن می‌گویند. سکون، شوکی که حاصلش ژست است. شوکی که با آن روند داستان را نگه می‌دارند و همه‌چیز را به تعلیق درمی‌آورند. بنیامین آن را با انقلاب، توقف قطارِ تاریخ و ظهور و حضورِ فاشیسم در جهان، به هر شکل ممکن، مرتبط می‌داند. وقفه‌ای که نتیجهٔ آن نه فیگوری از *فرشتهٔ تاریخ*، بلکه هیولایی است.

برشت در ادامه از حکایتِ عروسکی با لباس تُرکی می‌گوید که می‌توانست شطرنج بازی کند. این تمثیل برای بنیامین، که در آخرین نوشته‌اش یعنی *تزهایی درباره تاریخ* هم آن را آورده است، در فهم وضعیتِ تاریخی‌اش بسیار کمک کننده است. او از طریق این داستان به مسالهٔ مهمی پی می‌برد؛ اینکه پیروزمند و بازنده، بر مسند قدرت، از یک جنس هستند و تنها با گذر زمان است که این شباهت، این زمانِ اکنونِ همیشگی، عیان خواهد شد. در پرش سوم نمایش‌نامه، با رفتن برشت، دوباره اوتو در حالتی بینابینی میان دکتر /کلنل، وارد می‌شود. از بنیامین دربارهٔ رابطه‌اش با آسیه لاسیس، تهیه‌کننده و بازیگر کمونیست روسی اهل ریگا می‌پرسد. اوتو او را جاسوس شوروی برای جذب روشنفکرانِ اروپایی می‌داند، اما بنیامین او را بازیگرِ خوبِ تئاتر می‌نامد. اوتو همچنین از بنیامین دربارهٔ آنچه در *رساله*‌اش با عنوان «تاریخ به مثابهٔ شوک» نوشته، می‌پرسد. او در آن *رساله* نوشته است: «انقلاب شوک تاریخ است. کشیدنِ ترمزِ خطر در لکوموتیو تاریخ» (رضایی راد، ۱۳۹۸، ۳۶). کلنل از این نوشته، همچون هم‌عصرانش در ایتالیا که شیوهٔ تکریم دولت را از هگل آموختند، مصادره به مطلوب کرده و می‌گوید نازیسم نیز می‌تواند ژستِ تاریخ و حاصل وقفه‌ای در کار آن باشد. اما بنیامین به او پاسخ می‌دهد: «... نازیسم دنده‌عقب تاریخ است، ژستِ درهم‌ریختهٔ انقلاب» (رضایی راد، ۱۳۹۸، ۳۷). در مقابل، اوتو آن را ناگزیر و وضعیتی اضطراری می‌خواند.

وقفه‌ای در میانهٔ نمایش‌نامه. در این بخش شاهد فَرادرامِ تاریخی هستیم. بنیامین از نویسنده می‌خواهد که روند دیوانه‌وار درام را متوقف کند. همچنین، در انتهای اثر نیز بنیامین با تماشاگران صحبت می‌کند. در این میان، همسرایان و ملاحان زحمتکش بندر پورت‌بو که آگاه و ایجادکنندگان وقفه هستند، وارد داستان می‌شوند. آن‌ها سعی می‌کنند روایت دراماتیکِ آخرین شبِ زندگیِ فیلسوف-فرزانه را به گونه‌ای متناقض بازگو کنند و از تأثیر تخدیرکننده این درام بکاهند. آن‌ها به صورت استعاری در قالب پرولتر ظاهر می‌شوند. همان کسانی که بنیامین قصدِ رستگار کردن‌شان را داشت و به برشت پیشنهاد می‌کرد که برای نیل به این هدف، آپاراتوسش را تغییر دهد. او معتقد بود که با ابزارِ تولیدِ بورژوازی نمی‌توان به مقابله با دیکتاتورهایی مانند هیتلر رفت؛ بلکه باید قدرتِ بی‌قدرتان را، با ایجاد آگاهی از جایگاه تاریخی‌شان در آن‌ها، به کار گرفت. همسرایان/ ملاحان که به نوعی شاگردان و فرزندانِ بنیامین هستند، برای نجاتِ او وارد می‌شوند. اما در واقع، نجاتِ بنیامین نه به کمک آن‌ها، که توسطِ فرشتهٔ بینای تاریخ، همان موجود سگ‌سان در نمایش‌نامه، رقم خواهد خورد. بنیامین در بازداشتگاهِ خیالیِ *فرشتهٔ تاریخ*، متوجه می‌شود که ملاحانِ بندر پورت‌بو خود ستمدیده‌اند و در طلبِ پیروزی، حق را به جانب خود می‌بینند؛ پس نمی‌توانند نجات‌دهندهٔ او باشند. این ملاحان نیز همچون دیگر پیروان گفتمان‌های پیروز /محکوم به تاریخ خطی، به پیشرفت آن و روزهای آفتابی دل بسته‌اند؛ از این رو، آن‌ها هم مانند کلنل اوتو که شرایط موجود را گذرا می‌داند، فاشیسم را پیچی سخت می‌پندارند که به مراتعی زیبا ختم خواهد شد. مراتعی که همهٔ موجودات، با هر عقیده‌ای، به یک اندازه حق تغذیه و حتی حیات در آن را ندارند. چرا که با کوچکترین انحرافی از محدودهٔ گفتمان مسلط، تبدیل به دیگری شده، سرکوب می‌شوند. این ملاحان گرفتار سرما، تاریکی و توفان، با پیکاری بی‌امان به دنبال راه پیروزی هستند. والتر بنیامین این نکته را در تز هفتم از *تزهایی درباره تاریخ* آورده است: «هرآن کس که از هر نبردی فاتح بیرون آمده است تا به همین لحظه، شریک و همگام آن موکب پیروزمندی است که در آن حاکمانِ امروز پا بر سر افتادگان مغلوب می‌نهند» (فرهادپور و مهرگان، ۱۴۰۰، ۱۶۰).

پَرش ششم با سوالِ کلنل اوتو از بنیامین دربارهٔ *رسالهٔ پاساژها* رخ می‌دهد. اوتو در ادامه، از بنیامین می‌پرسد که اگر شما کمونیست‌ها پیروز می‌شدید، آیا مثل ما رفتار نمی‌کردید؟ هرچند بنیامین این پرسش را سفسطه‌ای آشکار می‌داند و زیر بار کمونیست بودن نمی‌رود، اما او در این لحظه در موقعیت فردی بی‌قدرت قرار دارد؛ در حالی که اگر قدرت در اختیارش بود، امکان داشت اکنون او جای اوتو در حال بازجویی باشد.

> ***اوتو:*** *آیا ممکن نیست بکنی؟ نه فقط به خاطر ایدئولوژی قهرآمیزت، بلکه به خاطر حفظ جیرهٔ غذاییت، خونه‌ای که درش با آسیه زندگی می‌کنی و یا پُست دانشگاهیت این کار رو نمی‌کنی؟ ... فکر کن الان بعد از جنگ هست و تو در دفتر دانشگاه برلین نشستی، مأموری می‌آد تو و می‌گه یک نازی سابق به اسم فرانتس فُن اوتو رو دستگیر کردن و برای حکم اعدامش به شهادت تو احتیاج دارند. تو چه می‌کنی دکتر بنیامین؟* (رضایی راد، ۱۳۹۸، ۶۱)

آیا بنیامین پذیرفته است که تاریخ، آب در هاون کوبیدنِ پیروزمندان و بازندگان است؟ که تنها صداها، بوها، خیابان‌ها، لباس‌ها، محتوای ایدئولوژی‌ها و شعارها است که تغییر می‌کند، اما تاریخ یکه است و زمینه و بنایَش بر ابتذال آدمی و واداشتنش به فعل شَر؟ اگر فرشتهٔ بنیامین پیروز شده و هیولایِ اوتو شکست بخورد، بنیامین و همفکرانش چه خواهند کرد با اوتو و هم‌قطارانش؟ اگر اوتو و گفتمانِ فاشیسم پیروزِ جنگ می‌شدند، امروز لنی ریفنشتال‌ها و گوبلزها در مورد بنیامین یهودی و خرابکار چه می‌نوشتند؟ امروز تو مرا از زندگی حذف می‌کنی و سوار بر واگن‌ها به داخائو یا آشویتس یا ماوت‌هاوزن منتقل می‌کنی، فردا من؟

بنیامین در واپسین پَرش نمایش‌نامه، در حرکتیِ پرتناقض از فرشته/ سگ پیشگویی و نجات می‌طلبد. فرشته/سگ عاقبت‌های مختلفی را ردیف می‌کند. بنیامین‌هایی که احتمالِ امکان داشتند.

۱. **بنیامین در آشویتس.** در حال حمل کردن سطل گُه. بازگشته به حیاتِ جانوری و تکلم به زبانِ پیشابابلی. زوزه؛

۲. **بنیامین در برلینِ شرقی.** گرفتارِ اشتازی اما رئیس دپارتمانِ فلسفه

در دانشگاه. همان‌جا که روزی در آینده برشت پشتِ دیوارِ آهنین‌ش به بنیامین فکر خواهد کرد. وقتی جنگ تمام شده. از او خواسته‌اند تا دربارهٔ ادامهٔ تدریس هایدگر و کارل اشمیت نظر بدهد. و همین‌طور به شهادتش برای اعدامِ کلنل اوتو نیاز دارند.

۱. **بنیامین در اردوگاهِ کار اجباری.** جایی که برادرِ پزشکش تا ۱۹۴۲ در آن بود و بسیار درد کشید تا مُرد. وقتی ذهنت از تنهایی کم کم شروع می‌کند به پوسیدن و بدنت از سرما و کار زیاد تحلیل می‌رود؛

۲. **بنیامین در آمریکا.** دفاع نکردن از کارگرانِ کارخانهٔ فورد. دفاع نکردن از کمونیست بودنش همچون برشت. سکوت در برابر جنگ ویتنام و کُره. سکوت در برابر اسرائیل. خوشحال از این‌که از دست گشتاپو خلاص شده‌ای. اما متأسفم. تو دیگر والتر بنیامین نیستی. ۲۸سال بعد غرق در الکل و افسردگی و سرطان می‌میری؛

۳. **بنیامین در اسرائیل.** آن‌جا که فرزندانِ کنعان و فرزندانِ اسرائیل هم را به خاک و خون می‌کشند. کشوری که حنّا مایر/آسیه لاسیس به صورتی مضحک و متناقض معاون وزیر دفاع آن است (رضایی راد، ۱۳۹۸).

پیشگویی ادامه می‌یابد تا جایی که فرشته/سگ اروپا را مضطرب و آسیا را خسته می‌بینند. خاوری خونین و خاورمیانه‌ای خونین‌تر. بالکانی زخمی و مدیترانه‌ای انباشته از غرق‌شدگانی که سودای رستگاری و آزادی در سر داشتند. و آخرین بنیامین. ششمین بنیامین. بنیامینی عرب، افغان و یا آفریقایی که ستمدیدگانِ امروزند و سرنوشت آن‌ها در دستِ پیروزمندانی است که خود روزی از شکست‌خوردگان بودند و حال از این قدرت برخوردارند تا با تغییر گفتمان شاید شناختمان آرمانشهری خودشان را مستقر کنند. بنیامین در آخرین پرش نمایش‌نامه به زندان بازمی‌گردد تا رها از توهمِ حشیش، بینِ مرگ و مرگ و دوزخ و دوزخ انتخاب کند. او در انتها قرص‌های مورفین را از فرشته/سگ می‌گیرد و خیره به تابلوی فرشتهٔ نو آن‌ها را در آب حل می‌کند. همان فرشتهٔ نو که امروز در اسرائیل در موزهٔ اورشلیم است. «شوخیِ مسخرهٔ تاریخ» (رضایی راد، ۱۳۹۸، ۹۱). بنیامین در آخرین دَم از نمایش‌نامه با ما مخاطبانش صحبت می‌کند. از ما می‌خواهد تا با به یادآوری اجزایِ تاریخِ ستمدیده و اتخاذ رویکرد خشونت‌پرهیز و خودآگاهی، ظهور و بروزِ فاشیسمی دیگر را تا حد ممکن به تاخیر بیاندازیم.

نتیجه

در مسیر خوانش نوتاریخ‌گرایانهٔ *فرشتهٔ تاریخ*، ابتدا به زیست تئاتری محمد رضایی راد و به واکنش مخاطبان و منتقدان به این نمایش‌نامه اشاره کردیم. سپس به منظور بررسی این درام‌تاریخی پست‌مدرن باواسطه، به روش توصیف انبوه و با الهام از *تزهایی درباره تاریخ* اثر والتر بنیامین، به دنبال پاسخ این پرسش‌ها بودیم: نخست، تفسیر نمایش‌نامه *فرشتهٔ تاریخ* از تاریخی که در آن بازنمایی شده چیست. اشاره کردیم که این نمایش‌نامه به آخرین ساعاتِ زندگیِ والتر بنیامین، فیلسوف و منتقدِ آلمانی، می‌پردازد؛ رضایی راد همان‌طور که خود در ابتدای نمایش‌نامه آورده است، با الهام از تز ششم *تزهایی درباره تاریخ* بنیامین، قصد نداشته است تاریخ را آن‌گونه که در منابع رسمی آمده، در نمایش‌نامه‌اش بازنمایی کند. او متاثر از گفتمان‌ها و روابط قدرتِ زمانه‌اش، با ایجاد انحراف در یک رویدادِ واقعی، قصد داشت تا بینش خود دربارهٔ حقیقت آن برههٔ تاریخی را بیان کند. اندیشه‌ای که در لحظهٔ خطر و با فراچنگ‌آوردنِ خاطرهٔ بنیامین، فرصتِ ابراز یافت. از این رو، از جزئیات کوچک همچون مکان و چگونگی مرگ بنیامین که در اتاق هتلی در بندر پورت‌بو رقم خورد، گذشت و روایتِ رسمی را دگرگون کرد تا دوران تاریخی خود را از ورای دوران این فیلسوف بهتر بشناسد. دوم؛ چگونگی شکل گرفتن *فرشتهٔ تاریخ* از مجادله‌ای که میان دیدگاه‌ها و گفتمان‌های متضاد و متعارضی که در خود جای داده، با کمک عناصری از پیرنگ مورد بررسی قرار گرفت. این دیدگاه که فاشیسم امری است اضطراری و گذرا، که دکتر/کلنل اوتو نیز به آن اذعان کرد، به کمک اندیشهٔ بنیامین، به چالش کشیده شد. همچنین، مبارزه‌ای که برشت به پیشنهادِ بنیامین و با تغییر آپاراتوس در پیش گرفته بود، تنها سازوکاری انگاشته شد برای به قدرت رساندنِ فاشیستِ بعدی؛ امپراتوریِ پرولتاریا که توسط ملاحان بندر پورت‌بو و کاپری مترصد تشکیل بود. اما فرشته/سگ و بنیامین با اعتقاد به اینکه هر امپراتور و حکومتی با میل به حرکاتِ قهرآمیز، اصرارِ زیاد بر محق بودنِ «خود» و برنتابیدنِ «دیگری»، سرنوشتی به جز جزمیت‌یافتن نخواهد داشت، دیدگاه دیگری را نمایندگی می‌کردند. سوم؛ رفتار و تعامل شخصیت‌های اثر حاضر، هستهٔ مرکزی اندیشه و فضای آن تا چه اندازه به ما در درک وضعیت تاریخی‌مان یاری می‌رساند؟ رضایی راد در *فرشتهٔ تاریخ* بارها بر اهمیت به خاطر آوردن اندیشهٔ بنیامین در لحظهٔ خطر می‌گوید. او با نگارش این نمایش‌نامه، به واسطهٔ شخصیت‌هایی چون کلنل اوتو، بنیامین و فرشته/سگ به مخاطبان هشدار می‌دهد که وقتی بیش از حد به ایده‌ای متوسل می‌شوند و برای تحقق آن به ابزارها و اقدام‌های خشونت‌آمیز روی می‌آورند، باید مراقب باشند که در دام فاشیسم نیفتند. از این رو، نمایش‌نامهٔ *فرشتهٔ تاریخ* ایدهٔ فاشیسم به‌عنوان امری استثنایی را به چالش می‌کشد. زمانی که در قرن بیستم، پس از آن موجِ دموکراسی و پیشرفت، شرایط بروز و سلطهٔ نازیسم (تسلط دولت فعال بر ملت منفعل) فراهم شد، روشن می‌شود که تاریخ نه خطی است که رو به پیشرفت باشد و نه دایره‌ای است که به نقطهٔ اول بازگردد؛ در عوض تاریخ همچون ساختار و فضای اثر حاضر، نامنظم و گردابی عمل می‌کند. تاریخ در جهان معنایی *فرشتهٔ تاریخ* و در اندیشهٔ نویسنده‌اش، مانند آنچه تاریخ‌گرایان نو در نظر دارند، نه خطی، که رفت‌وبرگشتی به فواصلِ متفاوت است. *فرشتهٔ تاریخ*، با الهام از دوران تاریخی والتر بنیامین و با عطف به دوران تاریخی محمد رضایی راد، این درک را با ما به اشتراک می‌گذارد که فاشیسم نه امری گذرا و استثنایی، بلکه خود قاعده بوده و با همهٔ ابتذالش، همچون شَر، جزء جدایی‌ناپذیر جهان انسانی است.

پی‌نوشت‌ها

1. New Historicism.
2. Hayden White.
3. Michel Foucault.
4. Discourse.
5. Power-Knowledge.
6. Clifford Geertz.
7. Thick Description.
8. Stephan Greenblatt.

9. Louis Montrose.
10. Pastoral.
11. Representations.
12. Louis Pierre Althusser.

۱۳. اما رفته‌رفته با نقدهای فراوانی که به این رویکرد از جانب فمنیست‌ها و مارکسیست‌ها شد، این منتقدان به دنبال مدلی منعطف‌تر و پویاتر برای مطالعاتشان گشتند.

۱۴. در گفت‌وگو با سید فرزام حسینی در لک لک بوک، به بهانهٔ چاپ مجموعه داستان آغوش سنگی دیوار، ۱۳۹۲.

۱۵. قدرت‌های تخریب‌کننده؛ این قدرت‌های تخریب‌کننده ممکن است حاصل یک نگاه ساده باشد اما تأثیر آن به قیمت ازدست‌رفتن و انهدام چیزی خواهد بود.

16. Angelus Novus.

فهرست منابع

برسلر، چارلز (۲۰۰۳)، *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، ترجمه مصطفی عابدینی فرد (چاپ پنجم) (۱۴۰۰)، تهران: انتشارات نیلوفر.

برودرسن، مومه (۱۹۹۷)، *والتر بنیامین؛ زندگی-آثار-تأثیرات*، ترجمه کوروش بیت‌سرکیس (۱۳۹۱)، تهران: نشر ماهی.

بشیریه، حسین (۱۳۷۸)، *دولت و جامعهٔ مدنی (گفتمان‌های جامعه‌شناسی سیاسی)*، قم: انتشارات سازمان تبلیغات اسلامی-مرکز چاپ و نشر.

بهاردوست، رها (۱۳۸۱)، تاریخ‌گرایی نوین، *کارنامه*، ۷(۲۷)، ۳۶-۳۹.

تایسن، لُیس (۱۹۹۸)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی (۱۳۸۷)، تهران: انتشارات نگاه امروز/حکایت قلم نوین.

رضایی راد، محمد (۱۳۹۸)، *فرشتهٔ تاریخ* (چاپ دوم)، تهران: انتشارات بیدگل.

فرهادپور، مراد؛ مهرگان، امید (گردآورنده و مترجم) (۱۴۰۰)، *دربارهٔ زبان و تاریخ / والتر بنیامین* (چاپ پنجم)، تهران: انتشارات هرمس.

محمدی، مرتضی (۱۳۹۷)، چگونگی بازنمود برساخت‌های فرهنگی، اجتماعی و ایدئولوژیکی انقلاب فرانسه در دو متن نمایشی ماراساد اثر پیتر وایس و مادام دوساد اثر یوکیو میشیما از منظر تاریخ‌گرایی نوین، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره.

میرمحمدی، مهدی (۱۲ مرداد ۱۳۹۸)، چهارگوش؛ مصاحبه با محمد رضایی راد. https://www.aparat.com/v/UzP8k

میلانی، عباس (۱۳۸۷)، *تجدد و تجددستیزی در ایران* (چاپ هفتم)، تهران: انتشارات اختران.

وب‌سایت تئاتر شهر (۲۳ تیر ۱۳۹۸)، *فرشتهٔ تاریخ: ایستادگی در برابر منشِ تجاریِ تئاتر زمانه*، برگرفته از: https://city.theater.ir/fa/122468

هاشمی، محمد (۱۳۹۴)، *درام تاریخی در ایران؛ یک مطالعهٔ تاریخ‌گرایانه جدید* (چاپ اول)، تهران: انتشارات علم.

یوسفی، مهرداد (۱۳۹۰)، بررسی آثار بهرام بیضایی با رویکرد تاریخ‌گرایی نوین، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد* ادبیات نمایشی، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران.

Greenblatt, S. (1980). *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. University of Chicago Press, USA.

Greenblatt, S., & Gallagher, C. (2000). *Practicing New Historicism*. University of Chicago Press, Ltd., London. Doi:10.2307/1348386

Greenblatt, S., & Payne, M. (2005). The Greenblatt Reader / Stephen Greenblatt ; edited by Michael Payne. Blackwell Pub.

Mauas, D. (2005). Who Killed Walter Benjamin, Documentary, Executive producers: David Mauas, Miquel Alvarez, Buenos Aires. [Video file]. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=s3xiDTQXoYY

Montrose, L. A. (1980). "Eliza, Queene of Shepheardes," and the Pastoral of Power. *English Literary Renaissance*, 10(2), 153-182. https://doi.org/10.1111/j.1475-6757.1980.tb00789.x.

Parvini, N. (2018). *New Historicism and Cultural Materialism, A Companion to Literary Theory,* First Edition; Edited by David H. Richter, Published by John Wiley & Sons Ltd, USA. https://doi.org/10.1002/9781118958933.ch19

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی