Archive of SID

بازتولیدپذیری آثار کلاسیک در تئاتر مدرن

حمیدرضا افشار استادیار دانشکده‌ی سینما تئاتر،دانشگاه هنر

www.SID.ir

Archive of SID

چکیده

از عصر روشنگری به این‌سو، تئاتر همواره بستر تبلور و بازنمایی مفاهیم و مضامین حوزه فلسفه و اندیشه بشر بوده است. تنیدن فلسفه و اسطوره سبب شد که تئاتردر ادوار مختلفِ پس از روشنگری ، رویکردش را نسبت به اسطوره و امر کهن به شیوه‌های مختلف در نظام نمایشی بازتاب دهد. این مقاله با هدف تبیین بازتولیدپذیریِ تکنیکی آثار کلاسیک در تئاتر مدرن، بر اساس آرا و اندیشه‌های انتقادی والتر بنیامین درباب هنر مدرن نگاشته شده است. هم‌چنین کوششی است در راستای بازخوانی آرا او که هرچند مستقیماً مقوله تئاتر را هدف نگرفته است اما گستره مبانی نظری وی به‌اندازه‌ای است که می‌توان تئاتر قرن بیستم را به‌واسطه حوزه تفکر و اندیشه‌اش بازتعریف و واکاوی کرد. رویکردهای والتربنیامین، تنها عیان کردن سویه‌های مخربِ عقلانیت ابزاری مدرن نیست، بلکه غلتیدن در تاریخ به معنای ظلمات و تاریکی قرن حاضر در مقام سوژه معاصراست. بازخوانی و بازتولیدپذیری آثار کلاسیک به‌عنوان امری دیالکتیك میان معنای کهن و معنای معاصر، مقوله‌ای است که نویسنده مدرن در مقام سوژه شناسا با ابژه موردشناسایی برمی‌گزیند؛ درنتیجه انسان مدرن معنای بازیافته‌ی آن را دریافت می‌کند. هدف اصلی این امر هموارکردن شکاف میان اثر هنری ومخاطب است. هدفی که ارزش‌های آیینی و قومی هنر را به‌هم می‌پیوندد و به پهنای هنر، ارزش زندگی می‌بخشد. ارزشی که به گمان بنیامین، انسان مدرن امروز ناگزیر از پذیرفتن آن است.

واژگان کلیدی: بازتولیدپذیری تکنیکی، آثار کلاسیک، تئاتر مدرن، والتر بنیامین

www.SID.ir

Archive of SID

عقلانیت مدرن از روشنگری تا پیش از قرن بیستم

«عقلانیتِ مدرن»[1]، برآمده از سنت فکری اروپای پس از رنسانس و به‌طورمشخص قرن هجدهم است که به‌عنوان «عصر روشنگری»[2]از آن یاد می‌شود.تفکر مدرن از قرن هفدهم به بعد جهشی محسوب می‌شود که تا پیش از آن هرگز بدین‌گونه ساحت تفکر دچار تنش و آشوب نشده بود. مدرنیته به دورانی حاصل از روشنگری اطلاق می‌شود که در آن تفکر بشری بر خود و قابلیت‌ها و محدودیت‌های ذهنش آگاه شد و نظامی فلسفی بر اساس آرمان‌های مبتنی بر فهم و نیازهای خود را پایه‌گذاری کرد. بنابراین در این دوره انسان، محور فهم و اعتبار شد. هرچند سیطره عقل بر تمامی‌ابعاد زندگی انسان، به‌تمامی مختص این دوره نیست اما در همین دوره بود که اراده‌ای عظیم در جهت برتری و تأکید بر عقل به‌منزله عامل شایستگی انسان بر زیست‌جهانِ خود، به‌وجود آمد. دکارت با شک دستوری خود وطرح«من می‌اندیشم، پس هستم» اندیشه و ذهن انسان را محور برون‌رفت از تردید بر واقعیت دانست و درنتیجه اصالت واقعیت را به ذهن انسان داد. ازسوی‌دیگر متفکران پس از کانت آزادی و آگاهی را در این ظرف بلوغ انسانی و اندیشه خود بنیاد ریختند تا انسان را از زیر یوغ هرگونه چشمِ سوم (سوژه ناظر) بیرون از خود خلاص کنند. این زمینه باعث شد، مفاهیمی که انسان با آن‌ها درگیر بود، کاملاً تغییر کنند. این تحول آغاز تضاد انسان با مفاهیمی برای بهتر کردن دنیا و کشمکش برای تعریف نوع زیستش بود. از این‌جا می‌توان گفت که مدرنیته نوعی شیوه زیستن و تجربه زندگی به‌شمار می‌آید که از تحولات صنعتی شدن، شهرنشینی و تفکیک حوزه دینی از غیردینی ناشی شده است و مشخصات آن عبارت است از فروپاشی اصلاح‌گری، پراکندگی و تحولات سریع و ناماندگاری و ناامنی؛ و هم‌چنین همراه است با ادراک تازه‌ای از زمان، مکان ،سرعت، تحرک، ارتباطات، سفر، دینامیسم، آشوب و دگرگونی فرهنگی. اندیشه مدرنِ برآمده از دوره روشنگری، به‌طورویژه، تقابل دوسویه اسطوره و عقل بود. به‌بیان‌دیگر در اندیشه روشنگری، آن‌چه مانع پیشرفت انسان می‌شود، اسطوره و یا در چشم‌اندازی کلی‌تر ترس حاصل از برخورد با طبیعتِ ناشناخته (که اسطوره از دل آن زاده می‌شود) بود. منظور از اسطوره در این دوره، هر آن مفهومی است که در برابر تبیین عقلانی زیست‌جهانِ انسان بایستد. روشنگری با نفی تصویر اسطوره‌ای از جهان، تصویر (تفکر) علمی از جهان را جایگزین آن کرد. از نظرگاه تفکر علمی، اسطوره و امر کهن آن‌چیزی است که به‌وسیله تجربه قابل استنباط و دریافت و نیز قابل‌تصدیق نیست.تقابل عقل و اسطوره به‌عنوان دو سویه مجزا و البته درهم‌تنیده از جهان زیستی و اندیشه انسان به پیش از دوران روشنگری بازمی‌گردد و به گفته هانس گئورگ گادامر[3]:

"در تمدن مغرب‌زمین سه موج روشنگری گذر کرده است: [نخست،] در اندیشه سوفسطایی افراطی اواخر سده پنجم پیش از میلاد در آتن به اوج خود رسید؛ [دوم،] موج روشنگری سده هجدهم که در

www.SID.ir

Archive of SID

عصر عقل‌گرایی انقلاب فرانسه به منتها درجه خود دست یافت و [سوم،] موج روشنگری ـ چه‌بسا بتوان آن را جنبش روشنگری سده [خود] مان بنامیم ـ که با ‹دینِ الحادی› و استقرار نهادین آن در نظام‌های مدرن الحادانه حکومت، عجالتاً به اوج خود رسیده است. مسأله اسطوره با هر سه مرحله اندیشه روشنگری پیوندی تنگاتنگ دارد."(گادامر، ۱۳۸۷: ۱۰۰)

روند عقلانی جهان و تبدیل عقل به‌عنوان ابزاری جهت نیل به اهدافی هم‌چون پیشرفت علوم و رهایی از متافیزیک به‌واسطه اهمیت دادنِ بی‌چون‌وچرا به جایگاه علم، باعث سر برآوردن پوزیتیویسم[۴] (اثبات‌گرایی)، تجربه‌گرایی و نیز پراگماتیسم[۵] (اصالت عمل) شد. روشنگری در انگلستان، فرانسه و آلمان به‌عنوان سه کانون اندیشه اروپای آن دوران مطرح شد. در انگلستان به‌واسطه جایگاه تجربه‌گرایان و اهمیت اندیشه‌های آنان گرانی‌گاهِ روشنگری بر مبنای رویارویی طبیعت و علم استوار بود. در فرانسه که شاید بتوان ولتر[۶] (۱۷۷۸– ۱۶۹۴) را بزرگ‌ترین نماینده روشنگری آن دانست محور روشنگری بر اساس درگیری‌های ریشه‌ای میان اندیشه عقلانی و نهادهای سیاسی و کلیسای مسیحی بود. در آلمان قرن هجدهم روشنگری بازتاب و نمود دیگری داشت. نظریه‌ورزی‌های امانوئل کانت[۷] (۱۸۰۴ – ۱۷۲۴) به‌عنوان برجسته‌ترین فیلسوف آلمانِ این دوره، مشی متفاوت‌تری به نسبت جریان‌های دیگر عرضه کرد..[۸]کانت در مقاله «پاسخ به پرسشِ روشنگری چیست؟» (۱۷۸۴) تلاش کرد تا به تعریفی جامع‌تر از آن‌چیزی که تاکنون بوده است درباره روشنگری دست یابد:

"روشنگری همانا بدر آمدن انسان است از حالت کودکی. کودکی یعنی ناتوانی از به کار گرفتن فهم خود بدون راهنمایی دیگران و اگر علت این کودکی نه فقدان فهم، که نبود عزم و شجاعت در به کارگیری فهم خود بدون راهنمایی دیگران باشد،گناه آن به گردن خود انسان است. شعار روشنگری این است: !Sapereaude جسارت آن را داشته باش که فهم خود را به کار گیری!"(کانت، ۱۳۷۰: ۴۹)

ایده اصلی و بنیادین روشنگری در این جمله خلاصه می‌شود که همه‌چیز باید با معیار عقل محک خورده و به نقد کشیده شود تا بتواند به مشروعیت برسد. آن‌چه سبب جهشِ بلند روشنگری در راستای برجسته کردن عقلانیت و تأکید بیش‌ازحد بر آن شد، رابطه‌ای بود که تفکر این دوران میان علم و طبیعت برقرار می‌کرد. مدرنیته، با عبور از نگرش اسطوره‌ای، مبتنی بر اصولی شفاف و دست‌یاب برای عقلانیت و تعریف در حدود فهم جمعی و اخلاق و عرف اجتماعی بنا شد. عقلانیتِ قدرتمندِ روشنگری، ابزاری مناسب برای سلطه تام و تمام بر حوزه‌های غیرتجربی زیستِ بشری بود. عقلانی‌شدنِ افسار گسیخته جهان در قرن نوزدهم سبب واکنش‌های رادیکال رمانتیک‌ها در حوزه‌های فلسفه، ادبیات و هنر شد. با تأثیراتی که رمانتیسیسم بر جهان اندیشه پس از خود گذاشت، بار دیگر مقوله اسطوره و پرداختن به آن موردتوجه قرار گرفت. رمانتیسیسم[۹] درواقع

www.SID.ir

Archive of SID

طغیانی علیه حیاتِ ماشینی و چارچوب عقل‌گرایانه قرن هفدهم و هجدهم اروپا بود.[۱۰] باور غالب نیز چنین بود که سویه‌ای دیگر وجود ندارد و با توجه به آن‌چه پوزیتیویسم و تجربه‌گرایی عنوان می‌کند، همه‌چیز باید بر مبنای فایده‌گرایی در زیست‌جهانِ ذهنی انسان استقرار یابد و آن فایده مذکور را عقل و علم مشخص می‌کند. «سلطه» عنوانِ صحیح‌تری برای شرح این وضعیت به‌شمار می‌رود؛ سلطه عقلانیت در جهتِ «پیشرفت».

"رمانتیک‌ها مفهوم «بینش» را در مقابل مفهوم «تحلیل» که مختصِ اندیشه روشنگری بود، مطرح کردند. آنان اعتقاد داشتند که حقیقت با بینشی یک‌باره و یک‌جا ظاهر می‌شود نه با تحلیل و کندوکاوِ تدریجی. ازنظر آنان حقیقت، امری نبود که در دایره تاریخ محدود بماند، بلکه امری‌ست ابدی ـ ازلی، هر چند تبلور و تجلی آن در همین زمان تاریخی رخ می‌دهد."(دریابندری، ۱۳۸۰: ۳۹)

در حدِفاصل رمانتیسیسمِ قرن نوزدهم تا ورود به فلسفه قرن بیستم، حلقه واصلی هست که در اتصالِ این دو جریان نقش مهمی دارد و آن فلسفه نیچه است. ساختار بنیادین فلسفه او را مفاهیمی چون حقیقت، قدرت، اسطوره، تاریخ و زیبایی شکل می‌دهند. نیچه در نخستین اثرِ خود زایش تراژدی[۱۱] به فلسفه و عقل‌گرایی حاکم بر جهان عقلانی‌شده دوران پس از روشنگری یورش می‌برد و میان‌مایگی طبقه بورژوا را خوار می‌شمارد. ازنظر نیچه عالی‌ترین دستاورد فرهنگ یونانی پیشاسقراطی آمیختن این فرهنگ با عناصر دیونیزوسی و آپولونی بود. ویژگی منحصربه‌فرد عصر یونانی پیش از سقراط، ازنظر نیچه، این بود که در آن دوران کسی دوست‌داشتن زندگی را گناه نمی‌دانست و نیز شادی از ارزش والایی برخوردار بود. او خواهان بازگشت به جهان اسطوره‌ها برای رهایی از جهانی است که فقط عقل در آن حکم‌فرماست. زیباشناسی نیچه تا حد قابل‌توجهی متأثر از رمانتیسیسم قرن نوزدهم است. رمانتیک‌ها در باب مفهوم خلاقیت و آفرینش اثر هنری معتقد به رابطه خدا و جهان هستند، یعنی همان‌گونه که خدا دست به آفرینشِ جهان از هیچ زده است؛ هنرمند نیز اثر هنری را از هیچ می‌آفریند.این مقوله یکی‌انگاری هنر و زندگی و به‌تبع آن زیباشناسانه کردن مفاهیمی چون تاریخ، تفکر تاریخی ، و امر کهن و امر اسطوره ای مفاهیمی هستند که سایه ان بر هنر قرن بیستم افتاده است.

رمانتیسیسم و رمانتیک‌ها به بازیابی، بازخوانی و اعاده اسطوره‌ها به درون نظام زیستی خود اقدام کردند. ازیک‌سو، امور کهن و کلاسیک بازیابی و بازخوانی می‌شوند و به‌عبارت‌دیگر «تکرار»؛ و البته تفاوت در خوانش‌ها به اسطوره‌ها امکان حیاتِ دوباره می‌دهد. ازدیگرسو، بسیاری از مبانی اندیشه در قرن‌های گذشته و نیز قرن بیستم، خود تبدیل به اسطوره می‌شوند. علم، دموکراسی، جامعه طبقاتی، فاشیسم، نازیسم، ناسیونالیسم و بسیاری موارد دیگر. و نیز مباحثی چون "بازیابی"

www.SID.ir

Archive of SID

و "بازخوانی" که می‌توان این دو را یکسره متفاوت از هم انگاشت، مطرح می شوند. در زمینه بازیابی، فلسفه نیچه را می‌توان مثال زد که با تکیه بر استعاره‌های «دیونیزی» و «آپولونی»، اساطیر و تراژدی‌های یونانی را شیوه‌ای منحصربه‌فرد در مقابله با عقل و لوگوسی می‌داند که در نیل به حقیقت، در برابر خواستِ سوژه می‌ایستند.[۲۱] در برابر تفکر نیچه، می توان از والتر بنیامین نام برد که درنظر داشت تا با نگرشی ماتریالیستی و انتقادی، بار دیگر اسطوره، امر کهن و امر تاریخی را فرابخواند و برخلاف آن‌چه عقلانیت مدرن درنظر داشت؛ آن‌ها را در جهانِ مدرن و با مبانی مدرن موردبررسی قرار دهد. می‌توان این‌گونه نگاه بنیامین را نوعی بازخوانی درنظر گرفت و به یاری همین نگره، رویکرد نمایش‌نامه‌نویسان قرن بیستم در بازخوانی اسطوره‌ها و نیز افسانه‌هایی که ذیل سنت شفاهی هر جامعه‌ای قرار می‌گیرند را موردارزیابی قرار داد. نگاهِ نظریه انتقادی و به‌ویژه مکتب فرانکفورت نسبت به این جریان‌ها و رویکردها به‌کلی دگرگونه است. خواست و هدف آن‌ها نه بازیابی و تکرارِ صرف، نه نابودی تام‌وتمامِ اسطوره‌ها و نیز نه اسطوره‌سازی از مفاهیمی است که انسان و جهان مدرن را دربر گرفته‌اند، بلکه تقابل و مخالفت اصلی آنان، با عقلانی شدن جهان به‌وسیله عقلانیت ابزاری است. عقلانیتی که درنظر دارد رابطه انسان با جهان رابطه دو قطبی وسیله ـ هدف باشد.

آدورنو و هورکهایمر ضرورت تأمل مجدد و رادیکال درباره روشنگری را مطرح می‌کنند تا رسالت حقیقی آن تحقق یابد."آن رسالتی که باید تحقق یابد حفظِ گذشته نیست، بلکه رستگاری و نجاتِ امیدهای گذشته است. اما امروزه، گذشته فقط در شکل تخریب گذشته تداوم می‌یابد" (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸۹: ۴۵).لازمه چنین رویکردی آشنایی فردِ معاصر با ویژگی «معاصربودگی» خود است. در چنین شرایطی است که فردِ معاصر می‌تواند رابطه، فاصله و موضع خود را در قبال امر کهن، امر تاریخی و نیز امر اسطوره‌ای معین کند. آگامبن[۳۱] در تعریف انسان معاصر بیان می‌کند که:

" تنها آن کس که نمایه‌ها و امضاهای امر کهن را در مدرن‌ترین و متأخرترین امور تشخیص می‌دهد، می‌تواند معاصر باشد. امر کهن معنایی نزدیک به arkhē، یعنی همان خاستگاه دارد. ولی خاستگاه صرفاً در یک گذشته تقویمی وارد نشده است."(آگامبن، ۱۳۸۹: ۶۰)

رمانتیسیسمِ قرن نوزدهم و نظریه‌های انتقادی قرن بیستم هرکدام به شیوه یا شیوه‌هایی در صدد رستگاری و نجات سویه راستین عقلانیت بشری برآمدند. این مقاله بر آن است تا دستاوردها و جهت‌گیری‌های عصر روشنگری نسبت به جایگاه عقلانیت و اسطوره، و نقدهای رمانتیسیسمِ قرن نوزدهم و نظریه‌پردازی‌های جریان انتقادی قرن بیستم و به‌ویژه آرای والتر بنیامین[۴۱] (۱۸۹۲ ـ ۱۹۴۰) را با هدف تبیین بازتولیدپذیری آثار کلاسیک در تاترمدرن بررسی کند.

www.SID.ir

Archive of SID

تئاتر و نظریه انتقادی قرن بیستم (ظهور آرای والتر بنیامین)

تئاتر مدرن در قرن بیستم دوره‌های متفاوت و رویکردهای دگرگونه‌ای را تجربه کرده است و دراین‌میان نمایش‌نامه‌نویسان و کارگردانانی بوده‌اند که اسطوره را بن‌مایه آثار تئاتری خود کرده‌اند. تئاتر قرن بیستم بازنمایی انسان و شرایط موجود عصر خویش است.تنش‌های سیاسی، بروز جنگ‌های جهانی، وضعیت زیستی ـ روانی انسان قرن بیستم و جایگاه علم و تکنولوژی و نیز نقش آن به‌عنوان وجه تمایز این دوره نسبت به ادوارِ گذشته زمینه‌ساز شرایطی شد که هرکدام به‌نوعی در جهان تاتر عینیت یافت. انسان مدرن همواره تحت‌تأثیر و سیطره شرایط تحمیل‌شده بیرونی، تاریخی، سیاسی و اجتماعی است.

تبارشناسی تئاتر قابل‌ردیابی در یونان باستان و تراژدی‌های آن دوران است. زمانی تراژدی‌نویسان یونانی با شکلی مترقی‌تر از جغرافیا و مکان زیستی با عنوان «دولتشهر» به‌مثابه عرصه درگیری مردمان با باورهای پیشاتعقّلی خویش و قانون مدوّن و مدرنِ دموکراسی آتنی مواجه بودند، اما این مواجهه در دوران پساروشنگری با تفاوت‌هایی، در بستر متروپولیس‌های جدید شکل می‌گرفت که یکسره محصول عقل مدرن و علم نوین بود و نیز سودای زدودن هر آن‌چه را داشت که به نام بدّویت و اسطوره عرصه را بر سلطه عقلانیت تنگ می‌کرد. هیچ‌یک از تراژدی‌های یونانی خارج از مضمون تنهایی و مصائب انسانی نیستند؛ چراکه جهانِ یونانی هم، جهانی انسانی و نزدیک‌ترین وضعیت به وضعیت مدرن بوده است. تمام پایه‌های فکری دوران رنسانس که به‌نوعی زیرساخت مدرنیته محسوب می‌شدند، برآمده از اندیشه یونانیان در باب مفاهیم بوده‌اند. ارسطو انواع تئاتر را بر مبنای صورت‌بندی خود از جامعه انسانی و اخلاق معطوف به سیاست تحلیل کرد و خود پایه فهم تراژدی را در گستره‌ای کلان و مؤثر در جامعه انسانی گذاشت.

تراژدی، محصول رویارویی پرتنشِ انسان با قوانینی فراتر از خود است. ازسوی‌دیگر، هر درامی در هر گونه‌ای متکی بر تضاد است. تضاد به میزان ابعاد کلان و عمیقی که پیدا می‌کند پرقدرت‌تر می‌شود. پس محوریت اساسی، انسان و نگرش خودبسنده به او بر صحنه مدرن است؛ یعنی مدرن بودن ذات درام و تئاتر است. تاریخ تئاتر هم این مسأله را ثابت می‌کند. درام همیشه در نبود مفاهیم و ریشه‌های تفکر مدرن یا حتی بحران مدرنیته و انسان‌محوری دچار رکود بوده است، پس دوران شکوفایی درام به‌منزله جنسی از اندیشیدن و خلق با اوج تفکر مدرن همراه است.

تئاتر قرن بیستم در پی دگرگونی‌های نظری متفاوت و بسیار پیچیده‌ای که در حوزه‌های نوشتاری، اجرایی و نیز زیبایی‌شناختی نظام فکری مؤلفان و متفکران رخ داد، و با تکیه بر تاریخ اندیشه و سنت‌های فکری ادوار سپری‌شده، با پرسش‌هایی اساسی مواجه شد. پرسش‌های ازاین‌دست

www.SID.ir

Archive of SID

که: آیا تئاتر با توجه به رخدادهای قرن حاضر، نیازی به غور در تاریخِ پیش از خود و بازنمایی آن دارد؟ تئاتر مدرن در برابر مبانی عقلانی و غیرعقلانی (اسطوره‌ای)، به کدام یک میل می‌کند؟ آیا دخالت تکنولوژی در نظام زیستی و مؤّکد شدن آن در حیات بشری، ضرورت بازاندیشی در تاریخ، دین، باورهای قومی و اساطیری را ایجاب می‌کند؟ گردانندگان فکری و اجرایی تئاتر چه موضعی در قبال این مفاهیم اتخاذ می‌کنند؟ درهرصورت، اسطوره در جهان تئاتر قرن بیستم جایگاه ویژه‌ای دارد و بسیاری از نمایش‌نامه‌نویسان نسبت به بازنمایی اسطوره و مفاهیم اسطوره‌ای در قرن بیستم اقدام کردند و نیز ضمن بازنمایی، رویکردهای خود در حوزه اندیشه را در شیوه بیانی، دخیل کردند. دراین‌میان، یکی از شیوه‌های بازنمایی اساطیر، بازخوانی است. به عقیده نگارنده، بازخوانی، نوعی تکثیر ابژه است؛ ابژه‌هایی که تا پیش از بازخوانی در یک بافت واحد و مشخص واجد معنا بودند ولی اکنون و به‌واسطه بازخوانی، توسط یک جریان یا شیوه نگارشی، قرائت متفاوت‌تر و معنای دگرگونه‌تری به‌خود می‌گیرند و همین‌امر سبب می‌شود تا بتوان میان بازتولیدپذیری اثر هنری از نظرگاه بنیامین و بازخوانی اساطیر، تراژدی‌ها و روایت‌های اسطوره‌محور پیوندی برقرار کرد.بازخوانی، خصلتی دوسویه و درعین‌حال دیالکتیکی دارد. ازیک‌سو بازخوانی، یک بازگشت تاریخی به دوره‌ای خاص از تفکر، منش‌ها و باورهاست و ازسوی‌دیگر دخالتِ نظری سوژه معاصر در درون هسته تاریخی متونِ اسطوره‌محور. سوژه معاصر و یا به‌عبارتِ‌دیگر انسانِ قرن بیستم، در عرصه‌ای آکنده از تناقض به‌سر می‌برد. عرصه‌ای که تکنولوژی، سرمایه‌داری، نظام تولید و بازتولید و عقلانیت ابزاری در کنار تاریخِ فراموش‌شده، اسطوره‌ها، سیاست و تخیل درهم تنیده شده‌اند.رویکرد نظریه انتقادی، رویکردی است روش‌شناسانه در برابر جریانات پوزیتیویستی و پراگماتیستی که خود را در خلال علم و عقل تعریف می‌کنند. منظرِ نظریه انتقادی حول رابطه‌ای دوسویه معنا می‌گیرد: رابطه سوژه ـ ابژه. سوژه به‌مثابه فاعل ادراک و ابژه به‌معنای موضوع ادراک. رابطه شکل‌گرفته همانا رابطه فرد و زیست‌جهان او است. رابطه‌ای که وابسته به شرایط تاریخی و اجتماعی است.

سنت فکری والتر بنیامین، به‌رغم تشابه‌های نظری در روش‌شناسی و فرمِ پیوستار فکری با نظام فکری هورکهایمر و یا آدورنو متفاوت است. وی بیش از آن‌که درصدد برملا کردن سویه‌های مخفی جهان عقلانی شده به شیوه‌ی هورکهایمر و یا آدورنو باشد، درنظر داشت تا پیوستار تاریخ و محتوای تشکیل‌دهنده آن را دچار سکون و توقف کند تا به‌واسطه این ایستا کردن (لحظه تاریخی به‌مثابه یک عکس) دیالکتیکِ حال و گذشته و حفره‌های آن را در برابر هم و در برابر انسان قرن حاضر قرار دهد؛ به‌همین‌دلیل است که در نظام فکری او، فرد (سوژه) معاصر موظف است تا همواره و بدون نگاه معطوف به ستایش و پذیرندگی تام، ژست راستینِ خود را، که همانا نجاتِ مفاهیم از

www.SID.ir

Archive of SID

چنگ عقل ابزاری و نظام تولید صرف است، أخذ کند. شاید به‌همین‌دلیل است که بنیامین، تئاتر اپیک در اندیشه برشت را ستایش می‌کند. تئاتری که به‌رغم غور و درگیری با تاریخ فاصله خود را با آن حفظ می‌کند.رویکرد بنیامین به هنر به‌هیچ‌وجه تأمل درباره ماهیت یا چیستی و یا رسیدن به تعریفی استعلایی[۵۱] از هنر نیست، بلکه پرسش از ماهیت تجربه هنری در عصر مدرن است؛ یعنی هنر در تجربه روزمره و اجتماعی ما. هنر بر عکس آن‌چه در دوران کلاسیک معمول بود، دیگر در عصر مدرن، عاملی برای انتقال تجربه نیست، بلکه گستره‌ای است که انسان در آن می‌آموزد چگونه ضربه زمان را تحمل کند.بنیامین در مقاله «هنر در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن»، به بررسی تأثیر تولید و مصرف توده‌ای و تکنولوژی مدرن بر جایگاه آثار هنری و اثر آن‌ها بر اشکال معاصر هنر عامه مردم می‌پردازد. پیش از هر چیز باید عنوان کرد که بازتولیدپذیری اثر هنری در عصر مدرن ازنظر بنیامین، سبب دگردیسی و تحولِ صوری و معنایی اثر هنری در دو جنبه مهم و بنیادین آن می‌شود؛ اول از همه، اضمحلالِ اصالتِ[۶۱] نسخه اول و اصیل اثر هنری و دوم، از بین رفتن هاله[۷۱] اثر هنری بازتولیدشده. بازتولیدِ اثر هنری در کامل‌ترین و پیچیده‌ترین حالت خود، هم‌چنان بدون یک چیز است؛ این‌جا و اکنونِ اثر هنری. این امر بدان معناست که هستی تکین اثر هنری مربوط به بُعدِ این‌جایی و اکنونی بودن آن است. هستی تکین، همان وابستگی به زمانِ تاریخی خاص است که اثر در آن خلق و تولید شده است. این‌جا و اکنون نسخه اصل برسازنده مفهوم اصالت است. مفهومی که از دید بنیامین هسته حساس و آسیب‌پذیر اثر هنری است و در جریان بازتولیدپذیری ازبین می‌رود. به‌عبارت‌دیگر تکنیکِ بازتولید، رابطه امرِ بازتولیدشده و سنّت[۸۱]را دچار گسست کرده و با تکثیر بی‌شمارِ بازتولیدها، جایگاه تکینِ نسخه اصلی را که به‌واسطه همین تکین و یگانه‌بودن، واجد هاله مقدس است، ازبین می‌برد و امکان رویارویی مخاطب را فارغ از زمان و مکانِ معنادار اثر (درون همان پیوستار سنّت) فراهم می‌آورد. نتیجه چنین فرآیندی، ایجاد نوعی فروپاشی قدرتمند سنّت است که به نظر بنیامین، خود روی دیگر سکه بحران معاصر و فرآیند تفکر مدرن است. (بنیامین، ۱۳۸۸: ۲۳)

تجلّی اثر هنری سه ساحتِ بنیادین دارد که عبارت است از: اثر هنری تکین و یکه است، با ما به‌عنوان مخاطب فاصله دارد و نیز جاودانه است. بازتولیدپذیری تکنیکی هر سه ساحت را ازبین می‌برد و مخاطب در مواجهه با امر متکثرشده‌ای قرار می‌گیرد که فاقد اصالت و هاله مقدس است. همان‌گونه که عنوان شد، بنیامین این امر را نتیجه و دستاورد مدرنیسم می‌داند. بازتولیدپذیری تکنیکی، اثر هنری را از وضعیتِ «ارزشِ کیشی یا آیینی» به وضعیت «ارزش نمایشی» منتقل می‌کند. آثار هنری، نخست از درون نظام‌های آیینی و مناسکی سر برآورده‌اند و به‌عبارت‌دیگر در خدمت کیش و آیین بوده‌اند. آن‌چه در آغاز وجود داشته مراسمِ جادویی و سپس مراسمِ دینی بوده

www.SID.ir

Archive of SID

است. بازتولیدپذیری، هنر را از قید و کنترل نظام‌های آیینی خارج کرده و بدان ارزش نمایشی می‌بخشد. بنیامین معتقد است که زیبایی‌شناسی دوران مدرن، فقط به خارج کردن اثر هنری از وضعیتِ آیینی آن و ورود به وضعیت نمایشی نیست، بلکه کارکرد اجتماعی[۹۱]آن نیز تغییر می‌کند؛ بدین‌معنا که کارکرد اجتماعی هنر از آیینی به نمایشی و درنهایت کارکردی سیاسی یافته است و بنیامین آن را زیبایی‌شناسی سیاست می‌داند و نقد خود را از جهانِ اندیشه مدرن که با استفاده از عقلانیت ابزاری، تکنولوژی و میلِ تمام‌ناشدنی و سیری‌ناپذیر به سلطه‌ورزی تمامِ ابزارهای آیینی و اسطوره‌ای را به‌کار می‌گیرد، مشخص می‌کند.مقاله «تئاتر اپیک چیست؟» نوشته بنیامین، نتیجه رویارویی او با برشت بود. ازنظر بنیامین تئاتر اپیک «محصول تخیل تاریخی است» (اشتاین مقدمه میچل، ۱۳۸۲: ۱۶). منظر بنیامین تا حدود بسیاری هم‌راستا با منظر برشت بود و هر دو مسایلی چون تاریخ، امر کهن، جایگاه عقل انتقادی، بازنمایی امر اسطوره‌ای، دگرگونی مفاهیم و جایگاه نویسنده مدرن و نیز صحنه نوینِ تئاتر مدرن را به چالشی اساسی کشاندند. نمونه بسیار واضحِ تلاش‌ها و دستاوردهای برشت در این زمینه، اقدام او در بازنویسی و یا به اصطلاحِ خود برشت «سرقت ادبی»[۲۰]بود. در این زمینه برشت نمایش‌نامه‌هایی از شکسپیر و کریستوفر مارلو را موردبازخوانی و بازنویسی قرار داد و البته باید عنوان کرد که وی نمایش‌نامه **آنتیگونه** نوشته سوفوکل را در ۱۹۴۸ مورد بازخوانی قرار داد و به صحنه برد. هدف برشت از این کار طرح، این پرسش اساسی است که «رویدادهای تاریخی و تفسیرشان، چنان‌چه فرآیندهای تاریخی مجدداً ارزیابی شوند، به چیزی متفاوت تبدیل می‌شوند، یا دست‌کم متفاوت یا متمایز با آن رویدادها به نظر خواهند رسید» (اشتاین مقدمه میچل، ۱۳۸۲: ۱۶)

نقد رادیکالِ برشت به تئاتر بورژوازی، نوع نگرش آن به جهان مدرن و صحنه مدرن و نیز بازنمایی صرف واقعیت به شکل ناتورالیستی آن ، تماشاگر و انسانِ مدرن را از قرار گرفتن در پیوستار میل به‌سوی حقیقت دور کردن است. برشت تئاتر اپیک را در مقابل تئاتر ارسطویی می‌داند. البته لازم‌به‌ذکر است که تئاتر اپیک در برابر تمامِ تئاتر ارسطویی قرار نمی‌گیرد، بلکه برشت روی دو مفهوم بنیادین و تأثیرگذار «غرقه‌شدن» و «کاتارسیس» تأکید می‌کند که در نمایش‌نامه‌های کلاسیک تماشاگران را در وضعیت انفعالی قرار داده و به‌عبارت‌دیگر اجازه تبادل و رابطه‌ای پویا و درگیرانه را از او می‌گیرد. «بیگانه‌سازی» و «فاصله‌گذاری» در مقابل مفاهیمی هستند که برشت در تئاتر اپیک مطرح می‌کند تا تماشاگر مدرن به سوژه‌ای فعال تبدیل شود.تئاتر اپیک، در راستای پروژه‌ای سیاسی ـ‌اجتماعی بود که طبق آن توده‌های مردمی که به میانجی تئاتر تبدیل به تماشاگر تئاتر می‌شوند، علاوه‌برآن تبدیل به کنشگرانی در حوزه‌های سیاسی و اجتماعی شوند. این‌گونه نگرش برشت در برابر کارکرد ضد تاریخی تئاتر بورژوازی می‌ایستاد و نیز با فعال کردن تماشاگر،

www.SID.ir

Archive of SID

او را از انسانِ یک جامعه مصرفی به یک تصمیم‌گیرِ جامعه انسانی بدل می‌کرد.
تئاتر اپیک ازنظر بنیامین معطوف به «تغییر» است. تغییر در دیدگاه نویسنده و زاویه دید او، تغییر در جایگاه تماشاگر و اتخاذ ژستی انتقادی‌تر و پویاتر و نیز به‌طورکلی تغییر در ساحت و ساختار صحنه مدرن که به‌واسطه تئاتر ارسطویی، تئاتر بورژوازی و تئاتر ناتورالیستی قرن نوزدهمی به ثبات و انجمادی حاصل فرمولیزه‌کردن و بی تغییر انگاشتن سویه تاریخی و اسطوره‌ای بدل شده است.
"هیچ چیز لذت‌بخش‌تر از لمیدن روی یک مبل راحتی و خواندن رمان نیست". این عبارت، گفته یکی از راویان قرن نوزدهم است. این عبارت به آرامش و رخوتی اشاره دارد که به خواننده در اثر خواندن داستان و روایتی دست می‌دهد. تصویر معمول از کسی که به دیدنِ اجرایی از یک تئاتر نشسته است، برخلاف این است. شخصی را در ذهن تصور کنید که با تمام تاروپودش، کنشِ نمایشی را پی می‌گیرد و در آن غرقه می‌شود. مفهومِ تئاتر اپیک، که از برشت به‌عنوان نظریه‌پرداز بوطیقای تئاتری برخاسته است، بیش از هرچیز نشان می‌دهد که این تئاتر تمایل به داشتن تماشاگری دارد که با خیال راحت نشسته باشد و بدون هیچ فشاری کنشِ تئاتری را دنبال کند. به‌یقین این مخاطب همواره در قالب حضور جمعی ظاهر می‌شود و متفاوت است از آن مخاطبی که در گوشه‌ای با متنش تنهاست. (بنیامین، ۱۹۶۸: ۱۴۷).
محور نقد نظری و عملی بنیامین و برشت، برخاسته از نقدی است که هر دو آنان به تعریف (و یا شاید تحریف) تاریخ ازسوی نظام سلطه‌ای دارند که فقط بازنمایی سویه واقعی امور را می‌پسندد و به هیچ‌گونه دخالت نظری در هسته امر واقعی تاریخ و امر کهن علاقه‌ای نشان نمی‌دهد. تئاتر اپیک، بازنمایی امر واقعی را طرد و آن را فریبی بیش نمی‌داند. جهان مبتنی بر عقلانیت ابزاری و فایده‌باوری در پی آن است تا تاریخ، سنت و اسطوره را تحت‌عنوان تاریخ در آورد و بدان خصلتی تغییرناپذیر ببخشد و درنتیجه با نگرشی مبتنی بر بازنمایی صرف با آن برخورد می‌کند. تئاتر اپیک درصدد تاکید کردن، کشف و نشان دادن همان حفره‌ها و سویه‌های پنهان‌مانده‌ای است که عقل مدرن برای بقای خود و سلطه خود از نمایش آن می‌پرهیزد و گسست‌ها را هم‌پوشانی می‌کند. والتر بنیامین در مقاله «هنر در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن»، یکی از تبعات بازتولیدپذیری یک اثر هنری آیینی را ازبین رفتن هاله مقدس و به‌تبع آن ازبین رفتن فاصله آن با مخاطب از طریق تکثّر اثر است. همین مفهوم فاصله، در نظام تئاتری برشت به‌گونه‌ای‌دیگر پردازش می‌شود و برشت مفهوم «فاصله‌گذاری» را پی‌ریزی می‌کند. هدف هر دو آنان خیزی بود در راستای توده‌ای کردن هنر و خروج از انفعالِ سوژه‌هایی که سرمایه‌داری و علم پوزیتیویستی آن‌ها را در بلعیده است. پیشنهاد بنیامین و برشت، محور قرار دادن تاریخ به‌جای دوره معاصر است چراکه اکنونِ زیستی ما ریشه در تاریخی دارد که باید با نقدی رادیکال و رهایی‌بخش و موشکافانه، حفره‌هایش را شناخت و طرحی

www.SID.ir

Archive of SID

برای رستگاری آن ریخت.

بازخوانی به‌مثابه بازتولید

بازتولیدپذیریِ تکنیکی آثار کلاسیک در تاتر مدرن هنگامی مهم جلوه می‌کند که تفکر قرن بیستم، روشنگری قرن هجدهم و رمانتیسیسمِ قرن نوزدهم را پشتِ‌سر گذارده است . دورانی که دیالکتیکِ عقل و اسطوره مبنای اصلی آن بوده است و یکی از شریان‌های اصلی تبلور این دیالکتیک را می‌توان در بازخوانی‌های مجدد نمایش‌نامه‌نویسان معاصر با دخالت آرای خود، از اساطیر کلاسیک دید. اثری که عنوانِ بازخوانی را به همراه خود دارد، پیش از هرچیز به‌خودی‌خود این نکته را یادآور می‌شود که این اثر یک نسخه اصلی دارد که مبنای شکل‌گیری اثر حاضر است. رابطه متن بازخوانی‌شده با متن اصلی، پیش از هرچیز مبین این نکته است که اثر هنری همواره امکانی است که از درون آن بتوان مسیر، مسأله و یا انگاره‌ای را پی گرفت و یا متحول کرد و این چرخه به دفعات تکرار می‌شود. این روند شبیه به چرخه‌ای است که اثر هنری در عصر تکنولوژی طی می‌کند. بازتولیدپذیری خصیصه‌ای است که والتر بنیامین آن را ویژگی آثار هنری در دوران نوینِ پس از روشنگری می‌داند و البته خصیصه‌ای است که شاملِ هر نوع اثر هنری می‌شود.

"اثرِ هنری در اصل همواره بازتولیدپذیر بوده است. هر آن‌چه آدمی ساخته بود، همواره می‌توانست بدستِ آدمیان باز ساخته شود. " (بنیامین، ۱۳۸۸: ۱۹)

اگرچه بنیامین بازتولیدپذیری را درباره هنرهایی مانند نقاشی، عکاسی، مجسمه‌سازی و به‌طورکلی هنرهای تجسمی مطرح می‌کند و مقوله «تولید انبوه» به یاری تکنیک‌ها و تکنولوژی، اثر هنری را از جایگاه تکین و یگانه خود خارج و به آن بعدی عمومی‌تر می‌دهد، اما بازخوانی آثار کلاسیکِ با محوریت اسطوره نیز به‌نحوی ابژه اثر هنری یا همان موضوع ادراک متعلق به سوژه را از جایگاه بنیادین و تزلزل‌ناپذیرِ خود پایین کشیده و در برابر مضامین، مفاهیم و معضلات دوران خود قرار می‌دهد.در بازتولیدپذیری، دو خصلت «اصالت اثر هنری» و «هاله مقدس اثر هنری» ازبین می‌روند و ابژه موردبحث در اثر متکثر و به‌تبع این تکثیر از وضعیتی تکین به وضعیتی همگانی انتقال می‌یابد. درواقع بازخوانی نیز چنین دخالتی را در ساحت اسطوره‌ها و رویدادهای اطراف آن‌ها انجام می‌دهد.مقوله اصالت اثر هنری همانا جایگاه تاریخی و مکانِ محوری شکل‌دهنده اثر هنری به‌حساب می‌آید. اصالت هسته آسیب‌پذیری است که گرداگردِ اثر هنری قرار می‌گیرد و بیانگر جایگاه، موجودیت و مکانِ رویدادی اثر هنری است. اصالتی که اثر هنری را متعّین می‌کند "در حکمِ مظهر و شاخصِ هر آن چیزی در اثر است که از بدوِ پیدایشِ خود ذاتاً انتقال‌پذیر باشد، از تداومِ مادّی‌اش گرفته تا گواه‌آوری تاریخ از سر گذرانده‌اش." (بنیامین، ۱۳۸۸: ۲۳)

تولید و بازتولید اثر هنری در دوره مدرن محصول قرار گرفتن در دنیای مدرن با تمام شاخصه‌هایی

www.SID.ir

Archive of SID

است که می‌توان آن را بحران مدرن نامید. بازتولید، امر بازتولیدشده را از پیوستار سنت جدا کرده و فارغ از جایگاه آیینی آن، باعثِ ازبین رفتن فاصله‌ای می‌شود که قرن‌ها میان مردم و هنر به‌مثابه امری تکین و اسطوره‌ای می‌شود. تکثیر و بازتولیدِ اثر هنری در تئاتر با رخداد مشابه در سینما یا موسیقی به‌واسطه تکنولوژی متفاوت است. از فیلم سینمایی نمی‌توان نسخه اصیلی فراهم کرد و هرگونه دخالت در تولید و تکثیر سینمایی از نسخه اولیه امکان‌پذیر نیست؛ به‌عبارت‌دیگر، نسخه اولیه نسبت به نسخه‌ای دیگر هیچ اصالتی ندارد. موسیقی نیز دچار چنین وضعیتی است یعنی یک قطعه ضبط‌شده موسیقایی سبب محو شدن اصالتی می‌شود که اجرای زنده آن قطعه به سبب زمان‌ومکان اجرا، جایگاه تکین و یگانه خود را از دست بدهد. (اشتاین، ۱۳۸۲: ۹۷).

در تئاتر مقوله بازتولید به‌گونه‌ای دیگر رخ می‌دهد. در تئاتر تکثیرکننده، نه ماشین تکنولوژیک استو نه دستگاه تکثیر بلکه مؤلفی است که امر فراداده (سنت) را از پیوستارِ تاریخی خود جدا کرده و با متجلّی کردن مختصات روزگار خود دو مرحله از «اسطوره‌زدایی» را انجام می‌دهد: در مرحله اول متن و یا نسخه اصیل را از نام مؤلفِ نخستین آن رها می‌کند (برای مثال، مخاطب امروزین، با نسخه‌های متعددی از آنتیگونه مواجه است که هرکدام به‌عنوان متنی مجزا از نویسندگانی متفاوت عرضه شده است) و در مرحله بعد خودِ جهان درام و شخصیت‌هایی که خصلت و چارچوب اسطوره‌ای داشته‌اند را به‌واسطه قرائت‌های معاصر و نیز تکنیک‌های نوشتاری معاصر از جایگاه اسطوره‌ای خود جدا می‌کنند و آن‌ها را در ساختار نگره مدرن بازتولید و بازخوانی می‌کنند. درنتیجه متن و نسخه اولیه دیگر واجد تکینه‌گی و بی‌همتایی سابق خود نیست و باوجود جایگاه نخستین و مرجع‌اش، اصالت تزلزل‌ناپذیر خود را ازدست می‌دهد.

اثر هنری کلاسیک (تا پیش از بازتولیدپذیری مدرن) سه ساحت اصلی دارد: ۱. اثر یکه و تکین است. ۲. با ما به‌عنوان مخاطب فاصله دارد. ۳. جاودانه، ابدی و ازلی است (بنیامین، ۱۳۸۸: ۲۳). بازتولید، هر سه ساحتِ عنوان‌شده را ازبین می‌برد. با ازبین رفتن اصالت اثر هنری، ویژگی دیگری از اثر هنری نیز ازبین می‌رود که بنیامین آن را هاله مقدس اثر هنری می‌داند. امر بازتولید شده، هاله آیینی و جادویی اثر هنری را ازبین می‌برد. در این مرحله پس از زوال هاله، بنیامین مبحثی را می‌گشاید که می توان آن را ویژگی هنر مدرن در تقابل با هنر برآمده از سنت، و درنتیجه عامل اصلی بازتولیدبذیری امر کهن و اسطوره دانست: مبحث گذار از کارکرد آیینی هنر به کارکرد تئاترمدرن.اگر اثر هنری پیوند خود را با بستر سنتی که در آن رشد یافته و نیز واجد معنا و مفهومی مختص‌به‌خود شده، بگسلد و از آن جدا شود، آن‌گاه این اثر اقتدار خود را ازدست خواهد داد. به‌بیانی‌دقیق‌تر و با توجه به دیدگاه بنیامین اثر هنری زمانی اقتدار خود را از ازدست می‌دهد که از بافتار سنتی و جایگاه و کارکرد آیینی خود جدا شده باشد و خصلتی تئاتری به خود بگیرد.

www.SID.ir

Archive of SID

"به زعم بنیامین، هاله یک اثر هنری اصیل و اولیه از ارزش آیینی، خواه آیین جادویی، مذهبی و خواه متأخرتر، عرفی و دنیوی (آیین زیبایی) نشأت می‌گیرد". (رایت،۱۳۷۵: ۸۵)

این تغییر کارکرد، در تئاتر معنایی ملموس‌تر دارد. هر آن‌چه که تحت‌عنوان تئاتر و آیین‌های نمایشی می‌توان از آن نام برد، در دوران کهن وجهی آیینی و مناسکی در خود داشتند. از یونان باستان گرفته که آیین‌های دیونیزوسی با اتکا به مشخصه‌های اسطوره‌ای در دوره طلایی تراژدی‌های یونانی بر روی صحنه تئاتر آمدند تا شرق دور که روایت‌ها، افسانه‌ها و آیین‌های جادویی شکلی از نمایش و هنر برای مصرف مردم در قالب اثر هنری شدند. تئاتر هنر نمایش موقعیت انسان برای انسان دیگر است، بنابراین آن‌چه بدیهی است این است که موقعیت ارتباطی تئاتر در هر زمان‌ومکانی، موقعیت انسان‌بنیاد است و بر پایه حدود فهم و درک جمعی انسانی پدید می‌آید. این فهم جمعی اساساً تعیین‌کننده آگاهی مؤلف و ادراک‌پذیری مخاطب است. فهم مقوله‌ای بین‌الأذهانی و قراردادی است که به آدمیان کمک می کند تا یکدیگر را بفهمند و وضعیتی قابل‌اتکا برای زندگی اجتماعی خود بسازند. درواقع اگر قراردادهای نوشته و نانوشته اجتماعی منجر به بدیهی انگاشتن پاره‌ای هنجارهای مبنایی میان غالب افراد جامعه نشود، هرگونه مفاهمه و عمل اشتراکی ناممکن است و در سطح بالاتری چون جنبش و حرکت‌های اجتماعی و مدنی همین فهم مشترک است که باعث گسترش و ایجاد خواست جمعی می‌شود و درغیراین‌صورت، به شکل ماهوی اراده‌ای مشترک نه تنها تحقق نخواهد یافت، بلکه اصلاً خالی از معنا خواهد بود. این وضعیت در تئاتر قرن بیستم که حضور هم‌زمان تکنولوژی، عقلانیت، اسطوره و انسان را در خود دارد، پیچیده‌تر است و نویسنده در مقام سوژه معاصر یعنی فاعلی شناسا که در وضعیت مذکور قرار دارد، نسبت به جهان زیستی‌اش و تاریخ از سرگذرانده و نیز مفهومی چون اسطوره موضعی متناسب اتخاذ می‌کند.

جورجو آگامبن که تحت‌تأثیر آرای والتر بنیامین است معتقد است:

"فرد معاصر کسی است که به‌رغم زیستن در این دوران، اجازه ندهد نور دوران او را کور کند. معاصربودگی رابطه تکین[۱۲] با زمان خویش است، یعنی در همان حالی که به نحوی تنگاتنگ به آن متصل است، فاصله خود را نیز از آن حفظ می‌کند. به بیان دقیق‌تر، معاصربودگی نوعی رابطه با زمان است که از طریق ناپیوستگی و زمان‌پریشی[۲۲] به آن اتصال می‌یابد". (آگامبن، ۱۳۸۹: ۵۵)

نتیجه‌گیری

مقاله با هدف بررسی و بازتولید پذیریِ تکنیکی آثار کلاسیک در تاتر مدرن در جهت تبیینِ آرا و اندیشه‌های انتقادی والتر بنیامین در باب هنر مدرن نگاشته شد، کوششی در راستای بازخوانی مبانی نظری وی که بتوان تئاتر مدرنِ قرن بیستم را به‌واسطه حوزه تفکر و اندیشه او بازتعریف و

www.SID.ir

Archive of SID

واکاوی کرد. نگاهِ والتر بنیامین هم‌چون هم‌فکرانش در مکتب فرانکفورت در راستای ایستادگی و مقابله با مفاهیمی است که از دوران رشدونمو جریان مدرنیته، با اهدافی صحیح و راستین پا گرفت اما در میانه راه به انحراف گراییدند. متفکرانی چون ماکس هورکهایمر و تئودور آدورنو که باوجود تفاوت‌های روش‌شناسانه، در مبانی کلان اندیشه انتقادی هم‌سو با هم بودند. دو مقوله پیچیده در اروپای دوران روشنگری در برابر عقل قرار داشت: اسطوره و دین. در برخی موارد آن دو را یکی می‌انگاشتند و در برخی‌دیگر دو مقوله مجزا، اما هدف یکسان بود تغییرشان در حیات ذهنی بشر، که باید جای خود را به عقلانیت دهند.برتری عقل و علمِ اثبات‌گرا و تبدیل جهان به آزمایشگاهی برای تشخیص امور معقول و البته سودمند، عقل را به ابزاری جهت پیشرفت و نه نیل به حقیقتِ حیات تبدیل کرد. امور معقول، آشکارا اموری شدند که سودمند و فایده‌محور باشند و درغیراین‌صورت محکوم به طرد هستند. مکانیسمِ چنین شبکه‌ای، بی‌تردید سرکوب امیال بشری و وسیله قراردادن عقل در جهت نیل به هدف که همانا پیشرفت نام داشت، بود.نخستین جریان معارض و مخالف این رویه، در قرن نوزدهم و با عنوان رمانتیسیسم پا گرفت. جریانی که عقل ابزاری شده را عاملِ نابودی تخیل، عاطفه و احساسِ بشری در مواجهه با حیات می‌دانستند. رمانتیسیسم با تمرکز بر روی بازگردانی تخیل، گذشته و امر کهن سعی در نجات‌بخشی حیات ازکف‌رفته داشت. در تئاتر قرن نوزدهم شاید یوهان ولفگانگ گوته نویسنده نمایش‌نامه **فاوست** درخشان‌ترین چهره ای باشد که با ترکیبِ تخیل، حماسه و عصیان، اسطوره را بار دیگر نه به قصد ستایش و سلطه بر بشر، بلکه به نیتِ واکاوی سویه‌های خفیه و پنهانش در عیان کردن امر حقیقی و گریز از امر واقعی، مطرح کرد. سلطه مهارناپذیر امر واقعی به مدد تکنولوژی و علم اثبات‌گرا چهره حقیقی خود را در آغاز قرن بیستم و جنگ‌های عالم‌گستر آشکار کرد.در ابتدای قرن بیستم، تفکر انتقادی نوینی با تأثیرپذیری‌هایی از مارکس، نیچه، وبر و لوکاچ شکل گرفت که می‌توان والتر بنیامین را در زمره این جریان نام برد. گستره آرا و عقاید وی از الاهیات یهودی تا مارکسیسم و ماتریالیسم را شامل می‌شد، و در زمینه هنر، جهانِ عقلانی‌شده، سیاستِ هنر و حتی هنر سیاسی، نگره او به معاصربودگی امر کهن و امر اسطوره‌ای و فلسفه تاریخ را دربرمی‌گیرد. هدفِ تفکر انتقادی بنیامین هم‌چون هم‌مسلکانش آدورنو و هورکهایمر نه نجات گذشته، بلکه نجات امیدهای گذشته است. امیدهایی که زیر لایه‌هایی از واقعیت و عقلانیت مفقود شده است و نمی‌توان بدان باز رسید مگر به حکم نزدیک‌شدن و هم‌زمان فاصله‌گرفتن از گذشته بازخوانی اسطوره‌ها در قرن بیستم به‌مثابه نوعی بازتولیدپذیری است. بازخوانی، دیالکتیکی است میان معنای کهن و معنای معاصر. دیالکتیکی که نویسنده مدرن در مقام سوژه شناسا با ابژه موردشناسایی برپا می‌کند؛ درنتیجه اصالت آن از کف رفته، هاله‌اش ازبین می‌رود و مردمان مدرن بی‌ترس و واهمه‌ای باستانی، معنای بازیافته‌ای از آن را

www.SID.ir

Archive of SID

بازمی‌خوانند. هدف، فرا رفتن از تکین بودن اثر هنری و در اختیار توده‌ها قرار گرفتن است. هدفی که مرز ارزش‌های آیینی و کیشی هنر را می‌شکافد و به هنر ارزش اجرایی می‌بخشد. ارزشی که به گمان بنیامین، انسان مدرن ناگزیر از پذیرفتن آن است.

- Benjamin, W. (1996). What Is Epic Theatre? In H. Zohn. New York: Schocken Books.

- Williams, J. S. (2008). *Jean Cocteau.* London: Reaktion Books.

■ فهرست منابع

– آدورنو، ت و هورکهایمر، م. (۱۳۸۹). **دیالیتیک روشنگری**. م. فرهادپور، ا. مهرگان. تهران: گام نو.
– آگامبن ،ج .(۱۳۸۹) . **آپاراتوس چیست؟**ی .همتی .تهران :رخداد نو.
– آگامبن، ج. (۱۳۹۰). **کودکی و تاریخ**. پ. ایمانی. تهران: مرکز.
– اشتاین، ر. (۱۳۸۲). **والتر بنیامین**. م. مددی. تهران: اختران.
– بنیامین، و. (۱۳۸۶). قصه‌گو:تاملاتی در آثار نیکلای لسکوف. م. فرهادپور و ف. پاکزاد ،**ارغنون** شماره (۹ و ۱۰.)
– بنیامین ،و.(۱۳۸۸).**اثر هنری در عصر بازتولید پذیری تکنیکی آن** .ا .مهرگان .تهران :گام نو.
– دریابندری ،ن .(۱۳۸۰).**افسانه اسطوره**.تهران :نشر کارنامه.
– کاتلین ،ر .(۱۳۷۵) .اثر هنری در عصر تکنولوژی.م .غفورزاده .**سوره**، شماره(۷۱)
– کارسیر ،ا .(۱۳۶۲) .**افسانه دولت** .ن .دریابندی .تهران :خوارزمی.
– کارسیر ،ا .(۱۳۸۹) .**فلسفه روشنگری** .ی .موقن .تهران :نیلوفر.
– کانت ،ا .(۱۳۷۰) .روشنگری چیست؟در پاسخ یک پرسش .ه .فولادپور .**کلک** شماره(۲۲)
– کمالی ،ز .،اکبری ،م .(۱۳۸۷) .**والتر بنیامین و هنر بازتولیدپذیر** .**پژوهش های فلسفی**، شماره(۱۴)
– گادامر ،ه .گ .(۱۳۸۷) .میتوس و لوگوس .ف .فرنودفر ،**کتاب ماه فلسفه**، شماره (۱۲)
– لوکاچ ،گ .(۱۳۸۶) .در باب فلسفه ی رمانتیک زندگی؛نوالیس .م .فرهادپور ،**ارغنون**، شماره(۲)
– لوییس ،پ .(۱۳۸۴) .والتر بنیامین در عصر اطلاعات .ا .ا .آریان ،**بیناب** شماره(۹)
– مرتضویان ،س .(۱۳۸۶) .**رمانتیسیم در اندیشه سیاسی** .**ارغنون**، شماره(۲)
– نوذری ،ح .(۱۳۸۹) .**نظریه انتقادی مکتب فرانکفورت در علوم اجتماعی و انسانی**. تهران :آگه.

■ پی‌نوشت‌ها

۱. Modern Rationality
۲. Enlightenment Age
۳. Hans–Georg Gadamer
۴. Positivism
۵. Pragmatism
۶. Voltaire
۷. Immanuel Kant
۸. برای مطالعه بیشتر در زمینه ویژگی‌هاي اندیشه روشنگری و نیز آشنایی با تفکرات جاری و تأثیرگذار آن می‌توان به کتاب **فلسفه روشنگری** نوشته ارنست کاسیرر و ترجمه یدا... موقن، انتشارات هرمس مراجعه کرد.

www.SID.ir

Archive of SID

۹. Romanticism

۱۰ .معرفی مبسوط رمانتیسیسم در اندازه و هدف این پژوهش نمی‌گنجد، به‌همین‌دلیل برای آشنایی جامع‌تر درباره رمانتیسیسم و رمانتیک‌های قرن نوزدهم میتوان به منابع زیر مراجعه کرد: ۱. فصلنامه **ارغنون**، شماره (۲)، رمانتیسیسم، سازمان چاپ و انتشارات وزرارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، (۱۳۷۶) * ۲. **زیبایی‌شناسی و ذهنیت از کانت تا نیچه** نوشته انرو بووی، ترجمه فریبرز مجیدی، چاپ چهارم، (۱۳۹۱)، تهران: فرهنگستان هنر.

۱۱ .این کتاب به فارسی ترجمه شده است:(۱۳۸۸) **زایش تراژدی از روح موسیقی**، ترجمهٔ رؤیا منجم، نشر پرسش.

۱۲.ر.ک: نیچه، فریدریش ولیهلم (۱۳۸۸). **زایش تراژدی از روح موسیقی**، ترجمهٔ رؤیا منجم، آبادان: پرسش.

۱۳. Giorgio Agamben

۱۴. Walter Benjamin

۱۵. transendental

۱۶. authenticity

۱۷. aura

۱۸. the tradition

۱۹. social function

۲۰. plagiarism

۲۱. Singular

۲۲. anachornism

www.SID.ir