**بررسی هنر و اسطوره در تفکر والتربنیامین بر تئاتر مدرن معاصر**

نوسینده: رامونا غلامرضا شیرازی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلامشهر

ramonashirazi@yahoo.com

چكيده

اين پژوهش تلاشي است در جهت تببينِ آرا و انديشه‌هاي انتقاديِ والتر بنيامين دربارة هنر مدرن و نيز كوششي است در راستايِ بازخوانيِ بسياري از آرا او كه مستقيماً‌ مقولة تئاتر را هدف نگرفته است اما به‌عقيدة نگارنده گسترة مبانيِ مطرح‌شده از سويِ وي به اندازه‌اي هست كه بتوان تئاتر مدرنِ قرن بيستم را به‌واسطة حوزة نظري و انديشه‌اي اين متفكر گره زد و يا برخي مفاهيم را بازتعريف و يا واكاويِ مجدد كرد. اين نوشتار به مدد انديشة بنيامين، راهكارها و رويكردهايِ او شكل گرفته است. نخست، ايدة هم‌انگاري بازخوانيِ نمايشنامه‌هاي كلاسيك توسط نمايشنامه‌‌نويسانِ معاصر به مثابة امر بازتوليدپذير و تكثير ابژة هنري كه نتيجه‌اش زوال اصالت تاريخي اثر و به تبع آن نابوديِ هالة گرداگرد آن. دوم، بازيابي تجربة از كف‌رفته در دوران مدرن به مدد بازآزمايي قصه‌گويي در جهان اطلاعات و تكنولوژي. هدف بنيامين، صرفاً عيان كردن سويه‌هايِ مخربِ عقلانيت ابزاريِ مدرن نيست، بلكه غلتيدن در تاريخ به معنايِ ظلمات و تاريكيِ قرن حاضر در مقام سوژ‌ه‌اي حقيقتاً معاصر. بازخواني، ديالكتيكي است ميان معناي كهن و معنايِ معاصر. ديالكتيكي كه نويسندة مدرن در مقام سوژة شناسا با ابژة مورد شناسايي برپا مي‌كند؛ در نتيجه اصالت آن از كف رفته، هاله‌اش از بين مي‌رود و مردمان مدرن بي‌ترس و واهمه‌اي باستاني معنايِ بازيافته‌اي از آن را باز مي‌خوانند. هدف فرا رفتن از تكين بودن اثر هنري و در اختيار توده‌ها قرار گرفتن است. هدفي كه مرز، ارزش‌هاي آييني و كيشي هنر را مي‌شكافد و به هنر ارزشي نمايشي مي‌بخشد. ارزشي كه به گمان بنيامين، انسان مدرن ناگزير از پذيرفتن آن است. در باب فقدان تجربه در دوران مدرن، بنيامين مسألة قصه و قصه‌گو را مطرح مي‌كند. از نظر وي زوال تجربه و تبادل تجربة بين‌الاذهانيِ بشر مدرن، ريشه در زوال قصه‌گويي، همنشيني با شخصيت قصه‌گو و مبادلة راستيني شد كه كاملاً سوبژكتيو (ذهني) است و خود را در چرخة مبادله‌هاي كالايي و چرخة توليد گرفتار نمي‌كند. قصه‌گويي بر خلاف عنوان و ذهنيتي كه متبادر مي‌كند به‌هيچ عنوان اسطوره‌پرور و افسانه‌خوان نيست بلكه طبيعت و تاريخ را در حضور شنونده و خواننده‌اش احضار می‌کند. اين پژوهش كيفي با روش توصيفي ـ تحليلي و بر اساس آراء والتر بنيامين با تكيه بر نظرية انتقادي مكتب فرانكفورت و با استفاده از تكنيك‌هاي كتابخانه‌اي و پايگاه‌هاي معتبر اينترنتي تنظيم و تدوين شده است.

**کلیدواژه‌ها:**

اسطوره، عقلانیت مدرن، بازتولیدپذیری، بازخوانی، بنیامین، تجربه، سوژۀ مدرن.

**مقدمه**

«عقلانيتِ مدرن»[[1]](#footnote-1) عنواني است برآمده از سنت فكري اروپايِ پس از رنسانس و مشخصاً قرن هجدهم كه به‌عنوان «عصر روشنگري»[[2]](#footnote-2) از آن ياد مي‌شود. هر چند خواستِ سيطرة عقل بر تمامي ابعاد زندگي انسان، به تمامي مختص اين دوره نيست اما در همين دوره بود كه اراده‌اي عظيم در جهت برتري دادن و تأكيد بخشيدن بر عقل به‌منزله عامل سروري انسان بر زيست‌جهانِ خود، به وجود آمد. سير تحول عقل‌محوري و جريان‌هاي دخيل در آن به فراخور در فصل‌هاي پيشِ رو بیان خواهد شد.

اصل موضوعة انديشة مدرنِ برآمده از دورة روشنگري، به‌طور ويژه، تقابل دوسوية اسطوره و عقل بود. به بيان ديگر از نظر انديشة روشنگري، آن‌چه مانع پيشرفت انسان مي‌شود، اسطوره و يا در چشم‌اندازي كلي‌تر ترس حاصل از برخورد با طبيعتِ ناشناخته (كه اسطوره از دل آن زاده مي‌شود) بود. منظور از اسطوره در اين دوره، هر آن مفهومي است كه در برابر تبيين عقلاني زيست‌جهانِ انسان بايستد. روشنگري با نفيِ تصوير اسطوره‌اي از جهان، تصوير (تفكر) علمي از جهان را جايگزين آن كرد. از نظرگاه تفكر علمي، امر و فعل اسطوره‌اي آن چيزي است كه به وسيلة تجربة روش‌مند قابل استنباط و دريافت و نيز قابل تصديق نيست.

تقابل عقل و اسطوره به‌عنوان دو سوية مجزا و البته درهم تنيده از جهان زيستي و انديشه‌اي انسان به پيش از دوران روشنگري باز مي‌گردد و به گفتة هانس گئورگ گادامر[[3]](#footnote-3): اگر به پيدايش تمدن مغرب‌زمين بنگريم، چنين به نظر مي‌رسد كه سه موج روشنگري بر اين تاريخ گذر كرده است: [نخست،] موج روشنگري كه در انديشة سوفسطايي افراطي اواخر سدة پنجم پيش از ميلاد در آتن به اوج خود رسيد؛ [دوم،] موج روشنگري سدة هجدهم كه در عصر عقل‌گراييِ انقلاب فرانسه به منتها درجة خود دست يافت و [سوم،] موج روشنگري ـ چه‌بسا بتوان آن را جنبش روشنگري سدة‌ [خود] مان بناميم ـ كه با ‹‌دينِ الحادي› و استقرار نهادين آن در نظام‌هاي مدرن الحادانة حكومت،‌ عجالتاً به اوج خود رسيده است. مسئلة اسطوره با هر سه مرحلة انديشة روشنگري پيوندي تنگاتنگ دارد. (گادامر، 1387: 100) روند عقلاني شدن جهان و تبديل كردن عقل به عنوان ابزاري جهت نيل به اهدافي همچون پيشرفت علوم و رهايي از متافيزيك به واسطة اهميت دادنِ بي چون و چرا به جايگاه علم، باعث سر بر آوردن پوزيتيويسم[[4]](#footnote-4) (اثبات‌گرايي)، تجربه‌گرايي و نيز پراگماتيسم[[5]](#footnote-5) (اصالت عمل) شد؛ چنان‌كه رمانتيسيسمِ قرن نوزدهم و نظريه‌هاي انتقاديِ قرن بيستم هر كدام به شيوه يا شيوه‌هايي در صدد رستگار كردنِ (نجات بخشيدنِ) سوية راستين عقلانيت بشري برآمدند.

در اين پژوهش تلاش مي‌شود تا دستاوردها و جهت‌گيري‌هاي عصر روشنگري نسبت به جايگاه عقلانيت و اسطوره، بالا بردن يكي (عقلانيت) و پايين كشيدن ديگري (اسطوره) به‌واسطة نقدهاي رمانتيسيسمِ قرن نوزدهم به مددِ نظريه‌ورزي‌هاي جريان انتقاديِ قرن بيستم و به‌ويژه آرای والتر بنيامين[[6]](#footnote-6) (1892 ـ 1940) بررسي شود. والتر بنيامين به سبب درگيري‌هاي مطالعاتي‌اش با ماترياليسم تاريخي، رمانتيسيسم و الاهيات يهودي نظريات انتقادي و راديكالِ خود را در بابِ الهيات، زبان، ادبيات (به‌ويژه رمان و شعر قرن نوزدهم)، فلسفة تاريخ و هنر (از جمله تئاتر) به ياري مفاهيمي چون بازتوليدپذيري تكنيكي اثر در جريان مدرنيته، ترجمه و رسالت مترجم، تجربه و فقدان تجلّي آن در عصر مدرن و نيز تئاتر اپيك[[7]](#footnote-7) شرح و بسط مي‌داد. البته در پاره‌اي موارد هم‌سويي متفكران مكتب فرانكفورت هم‌چون تئودور آدرنو[[8]](#footnote-8) و ماكس هوركهايمر[[9]](#footnote-9) با نظريات والتر بنيامين، در درك مختصات جريان مدرنيزاسيون كارگشا خواهد بود.

از عصر روشنگري به اين سو، تئاتر همواره بستري براي تبلور و بازنماييِ مفاهيم و مضامين حوزة فلسفه و انديشة بشري بوده است. در اين ميان، درگير شدن فلسفه و اسطوره سبب شد كه نمايشنامه‌نويسانِ دوره‌هاي مختلفِ پس از روشنگري هر كدام به شيوه‌هايي، جهت‌گيري‌هايِ حاصله نسبت به اسطوره را در نظام نمايشي بازتاب دهند. در اين ميان گوتهولد ابراهام لسينگ[[10]](#footnote-10) (1781 ـ 1729) در تشريحِ مبانيِ نظري دورة روشنگري و با نگارش نمايشنامه‌هايي در راستاي تفكر روشنگري قدم بر مي‌داشت كه آخرين و يكي از دستاوردهاي مهم او در اين زمينه نمايشنامة ناتان خردمند[[11]](#footnote-11) (1779) است. از سوي ديگر دورة رمانتيك تحت تأثير ايده‌آليسم آلماني و زمان ظهور اولين جريانِ‌ منتقد روشنگريِ عقل‌محور بود كه مي‌توان مهم‌ترين وجه بروز آن را در يوهان ولفگانگ گوته[[12]](#footnote-12) (1832 ـ 1749) و نمايشنامة فاوست[[13]](#footnote-13) او جست‌وجو كرد.

به‌رغم مصاديقي كه در حوزة تئاتر در دوره‌هاي روشنگري و رمانتيسيسم عنوان شد، نگارندة اين پژوهش در نظر دارد رابطة اسطوره ـ تئاتر را با در نظر گرفتن سوية عقلاني‌شدة جهانِ زيستيِ بشر به واسطة مفاهيم مطرح‌شده در نظام انديشه‌اي نظرية انتقادي مكتب فرانكفورت بررسي كند.

تئاتر مدرن در قرن بيستم دوره‌ها، جريانات، منش‌هاي متفاوت و رويكردهايِ دگرگونه‌اي را درون خود تجربه كرده است و در اين ميان نمايشنامه‌نويسان و كارگرداناني بوده‌اند كه اسطوره را دستماية جريان تئاتري خود كرده باشند. لازم به ذكر است كه تنش‌هاي سياسي، بروز جنگ‌هاي جهاني، وضعيت زيستي ـ روانيِ انسان قرن بيستم و جايگاه علم و تكنولوژي و نيز نقش آن به‌عنوان وجه متمايز‌كنندة اين دوره نسبت به ادوارِ گذشته زمينه‌ساز شرايط و موضوعاتي شد كه هر كدام به نحوي در جهان درام و صحنه عينيت يافته است. تئاتر قرن بيستم بازنمايانندة انسان و شرايط موجود عصر خويش است. انسان مدرن تحت تأثير شرايط تحميل‌شدة بيروني، تاريخي، سياسي و اجتماعي است

سوال اصلی این پژوهش، موضع تئاتر مدرن در برابر اسطوره و عقلانيت و علم چگونه است؟

**عقلانيت مدرن از روشنگري تا پيش از قرن بيستم**

پيش از آن‌كه به بررسي گذار تاريخيِ تقابل ميان عقل و اسطوره پرداخته شود؛ لازم به ذكر است كه اين تنش پيشينه‌اي به مراتب قديمي‌تر دارد و خاستگاهِ‌ آغازين آن به دوران فلسفة يونان مي‌رسد.[[14]](#footnote-14) اما نگارنده بنا به موضوعيت و محوري بودن عقلانيت مدرن مبحث را از دوران روشنگري تا قرن بيستم بررسي مي‌كند. قرن هجدهم ميلادي به عنوان عصر روشنگري مشهور و برجسته شده است؛ هر چند بسياري بر اين باورند كه روشنگري بسيار پيش‌تر از قرن هجدهم آغاز شده است. در حقيقت، روشنگري ادامة جنبشي است كه از دوران نوزايي[[15]](#footnote-15) در ميانة قرن پانزدهم آغاز و با اومانيسم و جنبش «اصلاح‌ ديني»[[16]](#footnote-16) توسط مارتين لوتر (1546ـ1483) در قرن

شانزدهم پي گرفته شد و نهايتاً در نيمة دوم قرن هفدهم در انگلستان «انقلاب شكوهمند» (1688) رخ داد. اين جنبش سپس در قرن هجدهم از طريق فرانسه سراسر اروپا را گرفت. دورة روشنگري در آلمان حدوداً از سال 1720 تا 1785 به طول انجاميد.

اما در اين ميان سؤالي كه مطرح مي‌شود اين است: به چه دليل قرن هجدهم را عصر روشنگري مي‌نامند؟ در پاسخ بايد عنوان كرد كه خيزش و قيام فكريِ اين دوران بر عليه شرايط موجود از بسياري جهات شبيه به آن رخدادها و تنش‌هايي بود كه در عصر طلايي فلسفه، انديشه و هنر يونان در ميانة سال‌هاي 530 تا 400 پيش از ميلاد تبلور يافت. در آن عصر از تاريخِ‌ فرهنگِ يونان

خرد مي‌كوشيد تا فرمانروايي خود را در همة قلمروها مستقر كند و با خرافاتي كه از دورانهاي پيشين به ارث رسيده بود به نبرد برخيزد. و در اين كار موفق هم شد و شالوده‌اي عقلاني و فلسفي بنا نهاد كه حتي علم و فلسفة جديد نيز بر آن استوارند. (کاسیرر مقدمه موقن، 1389: 20) همان‌گونه كه عنوان شد روشنگري در انگلستان،‌ فرانسه و آلمان به عنوان سه كانون انديشة اروپايِ آن دوران مطرح شد. در ميان انديشمندان اين سرزمين‌ها تفاوت‌هايي در زمينة نگرش روشنگري وجود داشت اما همة آنان بر اين نكته اتفاقِ نظر داشتند كه روشنگري فرايندي پويا بود كه مي‌توانست انسان را به سوي آزادي خردورزانه، خودانديشي، خودانگيختگي و استقلال و همچنين پرهيز از جزم‌گرايي، تعصب كور و خرافه‌پرستي راهبري كند. در انگلستان به واسطة جايگاه تجربه‌گرايان و اهميت انديشه‌هاي آنان گرانيگاهِ روشنگري بر مبناي رويارويي طبيعت و علم استوار بود. در فرانسه (كه شايد بتوان ولتر[[17]](#footnote-17) (1778- 1694) را بزرگ‌ترين نمايندة روشنگريِ آن دانست) محور روشنگري بر اساس درگيري‌هاي ريشه‌اي ميان انديشة عقلاني و نهادهاي سياسي و كليساي مسيحي بود. در آلمان قرن هجدهم روشنگري بازتاب و نمود ديگري داشت. نظريه‌ورزي‌هاي امانوئل كانت[[18]](#footnote-18) (1804 - 1724) به عنوان برجسته‌ترين فيلسوف آلمانِ اين دوره، مشيِ متفاوت‌تري به نسبت جريان‌هاي ديگر عرضه كرد.كانت در مقالة «پاسخ به پرسشِ روشنگري چيست؟» (1784) تلاش كرد تا به تعريفي جامع‌تر از آن چيزي كه تاكنون بوده است دربارة روشنگري دست يابد:روشنگري همانا بدر آمدن انسان است از حالت كودكي‌اي كه گناهش به گردن خود اوست. كودكي يعني ناتواني از به كار گرفتن فهم خود بدون راهنمايي ديگران و اگر علت اين كودكي نه فقدان فهم، كه نبود عزم و شجاعت در به كارگيري فهم خود بدون راهنمايي ديگران باشد،‌گناه آن به گردن خود انسان است. شعار روشنگري اين است: !Sapere aude جسارت آن را داشته باش كه فهم خود را به كار گيري! (كانت، 1370: 49) كانت براي محقق‌شدن و دست‌يافتن به روشنگري، ضرورت وجود نوعي از آزادي را با پيش‌شرطِ عقلاني مطرح مي‌كند «آن هم بي زيانترينِ آزادي‌ها،‌ يعني آزادي آشكارا به كار بستن خرد خويش در تمامي زمينه‌ها» (همان). فلسفة نقّادي كانت بر پاية سه نقد مهم استوار شده است؛ نقد عقل نظري (عقل ناب)، نقد عقل عملي و نقد قوة داوري. نقد عقل نظري و عقل عملي در واقع مبيّن تلاشي است براي ارائة توجيهي عقلاني از دو دستاورد اصلي و مهم جامعة مدرن و روشنگري: علم و اخلاق (فرهادپور، 1388: 329). موضوعِ اصلي براي كانت، اتخاذ ديدگاهي بود كه به‌واسطة آن بتواند اين دو عرصه، يعني علمِ نيوتوني و اخلاق مدرن و ضرورت حكمرانيِ آنان بر حيات سياسي و اجتماعي را توجيه كند و آن، ديدگاهي مبنتي بر عقلانيت بود. هدف كانت آن بود كه مفاهيم اصلي اين علم مثل حقيقت، عينيّت و علّيّت را بر بنياني عقلاني استوار سازد و عملاً با اثبات اين امر كه تجربه ما از عالم خارج، تجربه‌اي عيني، بامعني و باارزش است و نمي‌شود در عقلاني‌ بودنش شك كرد، نشان دهد كه علوم طبيعي بنياني عقلاني دارد و دستاوردهاي علم و مفاهيم بنياني فيزيك نيوتوني قابل پذيرش، بدون تناقض و قابل اطمينان‌اند. (همان) ايدة اصلي و بنيادين روشنگري در اين جمله خلاصه مي‌شود كه همه چيز بايد با معيار عقل محك خورده و به نقد كشيده شود تا بتواند به مشروعيت برسد. سؤالي كه اين‌جا مطرح مي‌شود اين است كه خودِ عقل با چه معياري سنجيده‌ و به نقد كشيده مي‌شود؟ كانت معتقد بود پاسخِ اين پرسش را داده و توانسته عقل را به‌ وسيلة عقل توجيه كند. وي معتقد بود كه توانسته محدوده و مرزِ عقل را مشخص كند و از طريق مفهوم شئ في‌نفسه و بيان اين‌كه عقل محدود به جهان تجربه‌ها و پديدارهاست،

مرز عقل را معين كند. مرزي كه كانت به وسيلة آن عقل و غيرِ عقل را از هم جدا كرده است حوزة انديشه را با تناقضي درگير كرد كه چندي بعد هگل با طرحِ يك منطق ساده آن را رد كرد. به نظر او مرزي كه كانت متصور بود، فضا را به دو قسمت تقسيم مي‌كند و اين دو پاره كردن عملاى بدان معناست كه دو سوي مرز از لحاظ منطقي و عقلي قابل شناخت است. سويه‌اي از مرز كه ناشناختة مطلق است، اصولاً مرز نيست (همان: 333). آن‌چه تاكنون عنوان شد شرح جرياني بود كه طي آن روشنگري و خيزش انسان بر عليه مبانيِ موجود آن زمان را موجب شد. دوران روشنگري، دوران طغيان بر عليه موجوديتِ انديشه و نوع تفكر جاري در ميان مردم، انديشمندان سنتي و كليسا بود. انديشه‌وران روشنگري با تكيه بر عقل بشري كوشيدند چشم‌انداز هستي، قلمرو عقايد ديني، مباني اخلاقي، ‌اصول سياسي و سنت‌هاي اجتماعي حاكم بر زندگي مردمِ دوران را از زاوية علم و دانش و با بهره‌گيري از روش‌هاي علمي، مشاهده و ارزيابي كنند.

آن‌چه سبب جهشِ بلند روشنگري در راستايِ برجسته كردن عقلانيت و تأكيد بيش از حد بر آن شد، رابطه‌اي بود كه تفكر اين دوران ميان علم و طبيعت برقرار مي‌كرد. نظر ارنست كاسيرر[[19]](#footnote-19) (1945- 1874) فيلسوف نوكانتي و از شارحان و مدافعان انديشة دوران روشنگري در تبيين چنين رابطه‌اي جالب توجه است: فلسفة روشنگري مي‌كوشد تا در يك فراگرد رهاييِ عقلي هم استقلالِ طبيعت و هم استقلالِ عقل را نشان دهد. اكنون بايد هم طبيعت و هم خرد را به منزلة اصل شناخت و آن دو را به هم پيوند داد. از اين‌رو هر ميانجيي ميان اين‌دو كه بر پاية قدرتي متعالي يا وجودي فراباش باشد زائد مي‌شود.(كاسيرر، 1389: 113) به هر صورت عقلانيتِ‌ قدرتمندِ‌ روشنگري، ابزاري مناسب براي سلطة تام و تمام بر حوزه‌هاي غير تجربي زيستِ بشري بود. عقلاني‌شدنِ افسار گسيختة جهان در قرن نوزدهم سبب واكنش‌هايِ راديكال رمانتيك‌ها در حوزه‌هاي فلسفه، ادبيات و هنر شد. همه‌چيز تكه‌پاره مي‌نمود. همة قله‌ها به آسمان خالي مي‌رسيد. اثرات عقل‌گرايي همان‌قدر كه تصور مي‌رفت، خطرناك و مخرّب بود: عقل‌گرايي، لااقل از لحاظ نظري، همه ارزش‌هاي موجود را از تخت به زير كشيده بود، و كساني كه شهامت مقابله با آن را داشتند راهي پيش‌روي خويش نمي‌ديدند مگر نوعي واكنش عاطفي منفرد و بي‌هدف. ولي هنگامي كه كانت پا به صحنه گذاشت تا تسليحات و استحكامات قد برافراشتة طرفين مخاصمه را نابود كند، گويي ديگر چيزي باقي نمانده بود كه بتواند به انبوه روزافزون دانسته‌هاي جديد يا به اعماق كدرِ پايين‌دست نظم بخشد. (لوكاچ، 1386: 3) رمانتيسيسم[[20]](#footnote-20) در واقع طغياني عليه حياتِ ماشيني و چارچوب عقل‌گرايانة قرن هفدهم و هجدهم اروپا بود. جهاني كه رمانتيسيسم بر عليه آن برآشفت به سويِ جهاني رياضي‌وار، علمي و حساب‌شده رفته بود. باور غالب نيز چنين بود كه سويه‌اي ديگر وجود ندارد و با توجه به آن‌چه پوزيتيويسم و تجربه‌گرايي عنوان مي‌كند همه چيز بايد بر مبناي فايده‌گرايي در زيست‌جهانِ ذهنيِ انسان استقرار يابد و آن فايدة مذكور را عقل و علم مشخص مي‌كند. «سلطه» عنوانِ صحيح‌تري براي شرح اين وضعيت به‌ شمار مي‌رود؛ سلطة عقلانيت در جهتِ «پيشرفت». از نيمة دوم سدة هجدهم، جنبشي همه‌جانبه و آشوب‌گر در حوزه‌هايِ ادبيات، هنر، فلسفه و سياست در اروپاي غربي شكل گرفت كه به جنبش رمانتيك شهرت يافت. برجسته‌ترين ويژگيِ اين جريان، شوريدگي و احساساتِ پُرمايه نسبت به زندگي، انسان و جهانش در برابر نگاه سرد، عقلاني، ابزاري، محاسبه‌اي و رياضي‌وار عصر روشنگري نسبت به انسان و طبيعت و جامعه بود. واكنشِ رمانتيك‌ها به شكلي انتقادي و راديكال بر عليه روند روشنگري و روحِ سردي بود كه در نتيجة آن بر زندگي آدميان سايه انداخته بود. اراده و خواست آنان تلاشي بود در جهت حرمت نهادن به **احساس**، عاطفه، **خيال** و ايمان در قبال عقل **حسابگر** و مصلحت‌انديش [تأكيدها از من است] (مرتضويان، 1386: 176 - 175).

رمانتيك‌ها با پيش‌كشيدن مفاهيمي چون گرايشِ‌ عاطفي، نبوغ هنري و بينش دروني در واقع جرياني را سامان دادند كه بتواند با كم كردن سيطرة عقلانيت بر حيات ذهنيِ بشر، امكانِ حيات مجدد سويه‌هاي از دست‌رفته و فراموش‌شده را فراهم كنند. رمانتيك‌ها مفهوم «بينش» را در مقابل مفهوم «تحليل» كه مختصِ انديشة روشنگري بود، مطرح كردند. آنان اعتقاد داشتند كه **حقيقت** با بينشي يك‌باره و يك‌جا ظاهر مي‌شود نه با تحليل و كندوكاوِ تدريجي. از نظر آنان حقيقت، امري نبود كه در دايرة تاريخ

محدود بماند، بلكه امري‌ست ابدي‌ ـ ازلي، هر چند تبلور و تجلي آن در همين زمان تاريخي رخ مي‌دهد (دريابندري، 1380: 39). برخي از ويژگي‌هاي برجسته و متمايز‌كنندة رمانتيسيسم را شايد بتوان در سه مورد كلي عنوان كرد: نخست اين‌كه رمانتيك‌ها بر خلاف متفكران روشنگري احساس و قوة تخيل را برتر از عقل مي‌شمردند. دوم آن‌كه رمانتيك‌ها به يگانگي شخصيت افراد يا مليت‌ها و اقوام باور داشتند. آن‌ها بر خلاف عقل‌مداران عصر روشنگري كه منادي انديشة برابري، همسانيِ انسان‌ها و نيز اصول كليِ جهان‌شمول بودند،‌ از رشد آزادانة شخصيتِ فرد بر اساس ارزش‌ها، استعداد‌ها و اصول اخلاقيِ فردي دفاع مي‌كردند. سوم‌ آن‌كه در آثار بسياري از رمانتيك‌ها حسرت روزگار گذشته مشهود و عيان بود. آن‌ها به تاريخ، نهادهاي سنتي و اساطير به‌سان

گنجينه‌هايي نگاه مي‌كردند كه آكنده از عقل، ايمان و تخيل‌ هستند و راه برون‌رفت از وضع پيش‌آمدة ناشي از عقلانيتِ ابزاري را احيايِ سنت‌هاي كهن مي‌دانستند (مرتضویان، 1386: 177 - 176). به نظر گئورگ لوكاچ[[21]](#footnote-21) (1971 - 1885) كه از منتقدان رمانتيسيسم بود، تنها گوته بود كه در آن دريايِ مواج و سركش و نيز فردگراييِ برخاسته از آن توانست نظمي براي خود به چنگ آورد (لوكاچ، 1386: 3). گوته احساس و نگاهِ خود به انديشة خشك، مكانيكي و مبتني بر عقلانيتِ دورة روشنگري را چنين بيان مي‌كند: هر بار كه نام نويسندگان دائرة‌المعارف را مي‌شنيديم يا مجلدي از اثر عظيم آن*‌*ها را باز مي‌كرديم مانند اين بود كه به ميان حركات بي‌شمار چرخ‌ها و دنده‌اي يك كارخانة عظيم افتاده‌ايم و با سر و صدا و دنگ و دونگي كه چشم‌ها و حواس را آزار مي‌دهد، و با ترتيبات نا‌مفهمومي كه اجزاي ان به پيچيده‌ترين شكلي در يكديگر تداخل مي‌كنند، و با انواع كارهايي كه براي ساختن يك قطعه پارچه ضرروت دارد دلمان از اين لباسي كه به تن داريم به هم مي‌خورد. (كاسيرر، 1362: 278) در حدِ فاصل رمانتيسيسمِ قرن نوزدهم تا ورود به فلسفة قرن بيستم، حلقة واصلي هست كه در اتصالِ اين دو جريان نقش مهمي دارد و آن فلسفة نيچه است. ساختار بنيادين فلسفة او را مفاهيمي چون حقيقت، قدرت، اسطوره، تاريخ و زيبايي شكل مي‌دهند. نيچه در نخستين اثرِ خود *زايش تراژدي* به فلسفه و عقل‌گرايي حاكم بر جهان عقلاني‌شدة دوران پس از روشنگري يورش مي‌برد و ميان‌مايگي طبقة بورژوا را خوار مي‌شمارد. از نظر نيچه عالي‌ترين دستاورد فرهنگ يونانيِ پيشا‌سقراطي آميختن اين فرهنگ با عناصر ديونيزوسي و آپولوني بود. ويژگيِ منحصربه‌فرد عصر يونانيِ پيش از سقراط، از نظر نيچه، اين بود كه در آن دوران كسي دوست‌داشتن زندگي را گناه نمي‌دانست و نيز شادي از ارزش والايي برخوردار بود. او خواهان بازگشت به جهان اسطوره‌ها براي رهايي از جهاني است كه صرفاً عقل در آن حكم‌فرماست. نيچه، محصول تفكر مدرن و عقلاني را ظهور و بروز «نيهيليسم» مي‌داند. از نظر او براي رهايي ار چنين وضعيتي، چاره‌اي وجود ندارد مگر اسطوره. دو استعاره‌اي كه نيچه بدان‌ها متوسل مي‌شوند عبارت‌اند از: ارادة معطوف به قدرت و تكرارِ جاودانه. اولي به طرح پرسش قدرت منجر مي‌شود كه مورد توجه فاشيست‌ها قرار گرفت. دومي يعني تكرار جاودانه،‌در واقع نوعي تشديد نيهيليسم براي غلبه بر آن است. بر مبناي اين استعاره، زندگي نه فقط يك بازي فاقد معني و ارزش غايي است، بلكه اين بازي ميليون‌ها بار تكرار شده است و ميليون‌ها بار بعد از اين هم تكرار خواهد شد كه اين البته به معني اعتقاد به وجود تناسخ نيست. اينجا ما فقط با يك استعارة ادبي سروكار داريم؛ نيچه مي‌خواهد نيش نيهيليسم و زهر آن را تيزتر كند. (فرهادپور،‌ 1388: 346 - 345) نيچه براي مقابه با نيهيليسم، مسئلة زيباشناسانه شدن زندگي را مطرح مي‌كند. زيباشناسيِ نيچه تا حد قابل توجهي متأثر از رمانتيسيسم قرن نوزرهمي است. رمانتيك‌ها در باب مفهوم خلاقيت و آفرينش اثر هنري معتقد به رابطة خدا و جهان هستند، يعني همان‌گونه كه خدا دست به آفرينشِ جهان از هيچ زده است؛ هنرمند نيز اثر هنري را از هيچ مي‌آفريند. اثر هنري معني و جهت خاصي ندارد و هنرمند مختار است كه آن را خلق نكند و در نتيجه مي‌توان اين‌گونه برداشت كرد كه در واقع فقط اين‌گونه نگرش و خلق‌كردن كه همانا زيباشناسانه كردن زندگي و يكي‌انگاري زندگي و هنر است كه مي‌تواند به ما در غلبه بر نيهيليسم كمك كند (همان: 347).

اين مقولة يكي‌انگاري هنر و زندگي و به تبع آن زيباشناسانه كردن مفاهيمي چون تاريخ، تفكر تاريخي و امر كهن و امر اسطوره‌اي مفاهيمي هستند كه ساية آن بر هنر قرن بيستم افتاده است. مفاهيمي كه نظرية انتقادي و شاخصاً مكتب فرانكفورت بدان‌ها پرداخته است و سعي مي‌شود در فصول بعد تئاتر قرن بيستم به‌واسطة آن مورد بررسي قرار بگيرد.

**نظرية انتقادي قرن بيستم و ظهور آرای والتر بنيامين**

در يك بررسي اجمالي و تاريخ‌نگارانه مي‌توان از روند شكل‌گيري نهادي و فكريِ نظرية انتقادي مكتب فرانكفورت بحث را آغاز كرد.

اولين جوانه‌هاي شكل‌گيري «موسسة تحقيقات اجتماعي» به سال‌هاي آغازين جمهوري وايمار، يعني در سال 1923 و با سرماية فليكس ويل[[22]](#footnote-22) باز مي‌گردد. از آن‌جا كه اين مؤسسه به دانشگاه فرانكفورت وابسته بود، در ادامة راه «مكتب فرانكفورت» از دل اين مؤسسه بيرون آمد، البته بايد عنوان كرد كه اين مؤسسه پس از انتصاب ماكس هوركهايمر در سال 1930 بود كه راهِ جديد و راديكال‌تري را پيش گرفت و شرايط ظهور «نظرية انتقادي» فراهم شد. آن‌چه از آن به‌عنوان نظرية انتقادي مكتب فرانكفورت ياد مي‌شود، بيش‌تر نگاه و نقد خود را معطوف به حوزه‌هاي علوم انساني و اجتماعي مي‌داند. رويكرد نظرية انتقادي، ‌رويكردي است روش‌شناسانه در برابر جريانات پوزيتيويستي و پراگماتيستي كه خود را در خلال علم و عقل تعريف مي‌كنند. منظرِ نظرية انتقادي حول رابطه‌اي دو سويه معنا مي‌گيرد: رابطة سوژه ـ ابژه. سوژه به‌مثابه فاعل ادراك و ابژه به معنايِ موضوع ادراك. رابطة شكل‌گرفته همانا رابطة فرد و زيست‌جهان او است. رابطه‌اي كه وابسته به شرايط تاريخي و اجتماعي است. در‌حالي‌كه فرد خود را منفعل و وابسته مي‌بيند، جامعه كه اساساً متشكل از افراد است، سوژه‌اي فعال است گرچه ناآگاه و نامعتبر. اين تمايز در هستي انسان و جامعه در واقع بيانگر شكاف عميق‌تري است كه همواره ويژگي شاخص تمام اشكال تاريخي حيات اجتماعي تا به امروز به‌ شمار رفته است. هستي جامعه يا به سركوب مستقيم متكي بوده است، يا اين‌كه نتيجة تعامل كور نيرزهاي متضاد بوده است؛ در هر حال، قطعاً نتيجة اَعمال آگاهانه و خودجوش افرادِ آزاد نبوده و نيست ... در اوضاع و احوال بورژوايي فعاليت جامعه فعاليتي كور ولي عيني و ملموس، ليكن فعاليت فرد فعاليتي انتزاعي ولي آگاهانه است. (نوذري، به‌ نقل از هوركهايمر، 1389: 136) سنت فكري والتر بنيامين، به‌رغم تشابه‌هاي نظري در روش‌شناسي و فرمِ پيوستار فكري با نظام فكري والتر بنيامين متفاوت است. وي بيش از آن‌كه در صدد برملا كردن سويه‌هاي مخفي جهان عقلاني و اداره‌شده به شيوه‌ي هوركهايمر و يا آدورنو باشد، در نظر داشت تا پيوستار تاريخ و محتوايِ تشكيل‌دهندة آن را دچار سكون و توقف كند تا به‌واسطة اين ايستا كردن (لحظة تاريخي به‌مثابه يك عكس) ديالكتيكِ حال و گذشته و حفره‌هاي آن را در برابر هم و در برابر انسان قرن حاضر قرار دهد؛ به همين دليل است كه در نظام فكري او، فرد (سوژة) معاصر موظف است تا همواره و بدون نگاه معطوف به ستايش و پذيرندگيِ تام، ژست راستينِ خود را، كه همانا نجاتِ مفاهيم از چنگ عقل ابزاري و نظام توليد صرف است، أخذ كند. شايد به همين دليل است كه بنيامين، تئاتر اپيك در انديشة برشت را ستايش مي‌كند. تئاتري كه به‌رغم غور و درگيري با تاريخ فاصلة خود را با آن حفظ مي‌كند.

**ويرانيِ تجربه و جايگاه قصه‌گو**

پيش از ورود به بحث لازم است عنوان كنم كه دليلِ گنجاندن اين مطالب و استفاده از آرايِ بنيامين در اين حوزه، بخشي از سنتِ شفاهي، اسطوره‌ها و افسانه‌هايي است كه در جهان مدرن به دليل رويكردِ عقل‌گرايانه، روايت‌گري به عنوان عنصر مهم **در توانايي تبادلِ تجربه** به محاق رفته است. لازم به ذكر است كه بيش‌تر مطالب عنوان‌شده در اين بخش در فصل نهايي و در بررسيِ برخوانيِ *آرش* اثر بهرام بيضايي مورد استفاده قرار خواهد گرفت. مبناي تئوريك اين بخش مقالة والتر بنيامين با عنوان «قصه‌گو؛ تأملاتي در آثار نيكلاي لسكوف» (منتشر شده در 1936) است. دليل استفادة نگارنده از اين مقاله نه بررسي جايگاه لسكوف كه بررسي جايگاه «قصه‌گو» به عنوان عاملي كه امكان انتقال تجربه را ميّسر مي‌نمود و در اكنونِ مدرنيسم، گم‌گشتگي تجربه، از ميان رفتن چنان جايگاهي است. مقالة مذكور، فرآيندي كه براي ادبيات (از زوال قصه‌گويي تا پيدايش رمان به‌واسطة   
صنعت چاپ) در نظر مي‌گيرد بي‌شباهت با فرآيند زوالِ هاله در اثر هنري به ميانجيِ بازتوليدپذيري نيست. بنيامين بر آن است تا نشان دهد كه پس از جنگ جهانيِ اول روندي شروع به شكل‌گيري كرد كه در آن يك‌سره مي‌توان زوال تجربه را در درون آن ديد

و اين نكته‌اي بس تأمل‌برانگيز بود. آيا اين نكته درخور تأمل نبود كه در پايان جنگ، مرداني كه از ميدان نبرد باز مي‌گشتند، مهر خاموشي به لب زدند و به‌لحاظ توانايي تبادل تجارب، نه غني‌تر، كه فقيرتر شدند؟ سيل كتاب‌هايي كه ده سالِ بعد در باب جنگ منتشر شد، همه چيز با خود داشت، مگر آن تجربه‌اي كه دهان به دهان منتقل شود. و اين امر توجه و شگفتي هيچ‌كس را برنيانگيخت، چون پيش از اين هيچ‌گاه تجربه چنين به تمامي نقض نگشته بود. (بنيامين، 1386: 2) آن چيزي كه بنيامين تحت

عنوان «بحران از دست رفتن تجربه» از آن ياد مي‌كند، نتيجة شيوة نبردهاي استراتژيك، تورم، نبردهاي مكانيكي توسط صاحبان قدرت بود در جهاني، اداره شده و عقلاني بود. عصر مدرني كه چنين پيامد‌هايي دارد، عصر **اطلاعات و اخبار** است. هر روز صبح از سراسر جهان خبرهايي به گوش مي‌رسد و در عين حال از ميان آنان داستان‌هايي كه ارزش خواندن داشته باشند، بسيار اندك و انگشت‌شمارند. چرا كه ديگر واقعه‌اي رخ نمي‌دهد تا بتوان از درون آن سويه‌اي را بيرون كشيد تا تكانه‌اي حاصل شود،‌ دليل را مي‌توان در اين امر يافت كه پيش از رسيدنِ قصه‌اي به ما، اخبار و اطلاعاتِ رسانه‌اي، نسخة تقليل‌يافته و گزارش‌محوري از آن

ارائه مي‌دهند و در نتيجه امكان تجربه‌ كردن (و يا حتي تجربة تجربه كردن) براي مردمانِ معاصر از بين مي‌رود. امكان توضيح و تبيين واقعه از بين مي‌رود و آن‌چه مي‌ماند مجموعه‌اي از ملال‌ها و روزمره‌گي‌هايي است كه انسان معاصر بيننده و ناظر آن‌هاست. جورجو آگامبن( -1942)، فيلسوف معاصر ايتاليايي، كه تحت‌تأثير والتر بنيامين است، دربارة فقدان تجربه و محرميتِ مردمان مدرن از آن، معتقد است كه اين محروميت نه محصول خلق‌الساعة مدرنيسم، بلكه نتيجة فرآيندي نهفته، درون پروژة علم مدرن است. وي با ذكرِ بخشي از آراي فرانسيس بيكن[[23]](#footnote-23) در كتابِ *ارغنون جديد[[24]](#footnote-24)* اين موضوع را پي‌گيري مي‌كند: چيزي بر جاي نمي‌ماند مگر تجربه‌ي محض، كه وقتي خود حادث شود، تصادف ناميده مي‌شود؛ و آن‌گاه كه در راه‌اش جهد كنيم، آزمايش. اما اين نوع تجربه هيچ نيست مگر دسته‌ي هيزمي وِل و رها كه به كار برپا كردن آتش نمي‌آيد]، و به كورمال گشتن و راه جُستن در تاريكي مي‌ماند، آن هم زماني كه مردان در دل شب براي يافتن راهِ درست به هر دري مي‌زنند و هر راهي را مي‌آزمايند، حال آن‌كه شايد بهتر باشد منتظر برآمدن آفتاب بمانند يا آتشي فراهم آورند و سپس پاي در راه نهند. در سوي مقابل، نظم و ترتيب راستين تجربه با برپا داشتن آتش و سپس نماياندن راه در پرتو نور آن، آغاز مي‌شود، با در پيش گرفتن مسيري از آزمايش‌هاي به‌سامان و انديشيده، نه نامناسب و مبهم، و سپس استنتاج اصول بنيادين، و بر مبناب اين اصول بنيادين، آزمايش‌هاي تازه ... (برگرفته از كتاب *ارغنون جديد* فرانسيس بيكن به نقل از آگامبن، 1390: 60) مسئلة ديگري كه بنيامين در فقدان تجربه در عصرِ مدرن مطرح مي‌كند مسئلة نسبت شكل حماسي با تاريخ‌نگاري است؛ تاريخ‌نگاري به مثابة ثبت تقويمي رويدادها مبتني بر دورة رخ‌دادن آن‌ها. بنيامين نسبت هر نوع شكل حماسي با تاريخ‌نگاري را با مطرح كردن مفهوم و جايگاهِ «كرونيكل»[[25]](#footnote-25) پي مي‌گيرد. كرونيكل، شكل حماسيِ قرون وسطايي است كه به روايت‌گريِ زندگي و اعمالِ شاهان و قهرمانان ملّي مي‌پردازد. بنيامين در شرح جايگاه راويانِ كرونيكل‌هاي قرون وسطايي، مضاميني مانند رستگاريِ الاهياتي و وجه معاد‌شناختي رويداد‌هاي تاريخي را به ميان مي‌آورد تا اهميت روايت‌گري و قصه‌گوييِ تاريخ از منظري غير از رويدادنگاريِ صرف، در زنده‌ نگاه‌داشتن تجربه و رابطه‌اش با شنوندة قصه براي تبادل تجربه را بار ديگر تكرار كند. راويان كرونيكل‌ها «با استواركردن حكايات تاريخي خويش بر نوعي نقشة‌ الوهي براي رستگاري و نجات بشريت ـ آن هم نقشه‌اي مرموز و ناخوانا ـ از همان آغاز از زير بار تبيين اثبات‌پذير و استدلالي [وقايع تاريخي] شانه خالي كردند. جاي اين تبيين را تفسير و تأويل گرفت كه هدفش توصيف دقيق زنجيرة وقايع معين نيست، بلكه به چگونگي جاي گرفتن اين وقايع در بستر جريان سترگ و مرموز جهان مي‌پردازد» (بنيامين، 1386: 13). در فصل بعد تلاش مي‌شود به ميانجيِ گسترة مفاهيم مطرح شده در نظام فكريِ والتر بنيامين، انديشة جاري‌شده در نظامِ تئاتريِ قرن بيستم تبيين و تشريح شود. آن‌چه در اين ميان مهم‌تر به نظر مي‌رسد بررسيِ رابطة فلسفة مدرنِ مبتني بر سلطة عقلانيت، علم و تكنولوژي با تراوش‌هاي آن به درون نظام تئاتر و بازنمايي‌هاي

آن در نمايش‌نامه‌ها و روايت‌هاي نمايشي قرن بيستم (چه در سنت تئاتري غرب و چه در سنت‌هاي نمايشي ايران) است.

**تئاتر اپيك (روايي) و بيگانه‌سازي**

تبلور مبانيِ شكل‌گيريِ جريان فكري تئاتر اپيك، در رابطة دوستانه و عميق ميان بنيامين و برشت عيان شد. نقد راديكالِ برشت به تئاتر بورژوازي، نوع نگرش آن به جهان مدرن و صحنة مدرن و نيز بازنمايي صرف واقعيت به شكل ناتوراليستي آن تماشاگر و انسانِ مدرن را از قرار گرفتن در پيوستار ميل به سوي حقيقت دور كردن است. برشت تئاتر اپيك را در مقابل تئاتر ارسطويي مي‌داند. البته لازم به ذكر است كه تئاتر اپيك در برابر كليتِ تئاتر ارسطويي قرار نمي‌گيرد، بلكه برشت رويِ دو مفهوم بنيادين و تأثيرگذار «غرقه‌شدن» و «كاتارسيس» تأكيد مي‌كند كه در نمايشنامه‌هاي كلاسيك تماشاگران را در وضعيت انفعالي قرار داده و به عبارت ديگر اجازة تبادل و رابطه‌اي پويا و درگيرانه را از او مي‌گيرد. «بيگانه‌سازي» و «فاصله‌گذاري» در مقابل مفاهيمي هستند كه برشت در تئاتر اپيك مطرح مي‌كند تا تماشاگر مدرن به سوژه‌اي فعال تبديل شود. تئاتر اپيك، در راستايِ پروژ‌ه‌اي سياسي ـ‌ اجتماعي بود كه طبق آن توده‌هاي مردمي كه به ميانجيِ تئاتر تبديل به تماشاگر تئاتر مي‌شوند، علاوه بر آن تبديل به كنشگراني در حوزه‌هاي سياسي و اجتماعي شوند. اين‌گونه نگرش برشت در برابر كاركرد ضد تاريخي تئاتر بورژوازي مي‌ايستاد و نيز با فعال‌ كردن تماشاگر، او را از انسانِ يك جامعة مصرفي به يك تصميم‌گيرِ جامعة انساني بدل مي‌كرد. مقالة «تئاتر اپيك چيست؟» نوشتة بنيامين، نتيجة رويارويي او با برشت بود. از نظر بنيامين تئاتر اپيك «محصول تخيل تاريخي است» (اشتاین مقدمه ميچل، 1382: 16). منظر بنيامين تا حدود بسياري هم‌راستا با منظر برشت بود و هر دو مسائلي چون تاريخ، امر كهن، جايگاه عقل انتقادي، بازنماييِ امر اسطوره‌اي، دگرگونيِ مفاهيم و جايگاه نويسندة مدرن و نيز صحنة نوينِ تئاتر مدرن را به چالشي اساسي كشاندند. نمونة بسيار واضحِ تلاش‌ها و دستاوردهاي برشت در اين زمينه،‌ اقدام او در بازنويسي و يا به اصطلاحِ خود برشت «سرقت ادبيِ»[[26]](#footnote-26) بود. در اين زمينه برشت نمايشنامه‌هايي از شكسپير و كريستوفر مارلو را مورد بازخواني و بازنويسي قرار داد و البته بايد عنوان كرد كه وي نمايشنامة *آنتيگونه* نوشتة سوفوكل را در 1948 مورد بازخواني قرار داد و به صحنه برد. هدف برشت از اين كار طرح، اين پرسش اساسي است كه «رويدادهاي تاريخي و تفسيرشان، چنان‌چه فرآيندهاي تاريخي مجدداً ارزيابي شوند، به چيزي متفاوت تبديل مي‌شوند، يا دست‌كم متفاوت يا متمايز با آن رويداد‌ها به نظر خواهند رسيد» (همان). در دستگاهِ فكريِ بنيامين مي‌توان اين كار را تا حدودي، قسمي از ترجمه به شمار آورد كه در فصل بعدي در باب ترجمة سنت، ميراث و يا ترجمة اساطير به فراخور زمان و منظر يك نمايشنامه‌نويس و يا ضرورت‌هاي تاريخي بحث خواهد شد. تئاتر اپيك از نظر بنيامين معطوف به «تغيير» است. تغيير در ديدگاه نويسنده و زاوية ديد او، تغيير در جايگاه تماشاگر و اتخاذ ژستي انتقادي‌تر و پوياتر و نيز به‌طور كلي تغيير در ساحت و ساختار صحنة مدرن كه به‌واسطة تئاتر ارسطويي، تئاتر بورژوازي و تئاتر ناتوراليستيِ قرن نوزدهمي به ثبات و انجمادي حاصل فرموليزه‌كردن و لا‌يتغّير انگاشتن سوية تاريخي و اسطوره‌اي بدل شده است. «هيچ چيز لذت‌بخش‌تر از لميدن روي يك مبل راحتي و خواندن رمان نيست». اين عبارت، گفتة يكي از راويان قرن نوزدهم است. اين عبارت به آرامش و رخوتي اشاره دارد كه به خواننده در اثر خواندن داستان و روايتي دست مي‌دهد. تصوير معمول از كسي كه به ديدنِ اجرايي از يك تئاتر نشسته است، بر خلاف اين است. شخصي را در ذهن تصور كنيد كه با تمام تار و پودش، كنشِ‌ نمايشي را پي مي‌گيرد و در آن غرقه مي‌شود. مفهومِ تئاتر اپيك، كه از برشت به عنوان نظريه‌پرداز بوطيقاي تئاتري برخاسته است، بيش از هر چيز نشان مي‌دهد كه اين تئاتر تمايل به داشتن تماشاگري دارد كه با خيال راحت نشسته باشد و بدون هيچ فشاري كنشِ تئاتري را دنبال كند. يقيناً اين مخاطب همواره در قالب حضور جمعي ظاهر مي‌شود و متفاوت است از آن مخاطبي كه در گوشه‌اي با متنش تنهاست. (بنيامين، 1968: 147). محور نقد نظري و عملي بنيامين و برشت، برخاسته از نقدي است كه هر دو آنان به تعريف (و يا شايد تحريف) تاريخ از سوي نظام سلطه‌اي است كه صرفاً بازنمايي سوية واقعيِ امور

را مي‌پسندد و به هيچ‌گونه دخالت نظري در هستة امر واقعيِ تاريخ و امر كهن علاقه‌اي نشان نمي‌دهد. تئاتر اپيك، بازنمايي امر واقعي را طرد و آن را فريبي بيش نمي‌داند. جهان مبتني بر عقلانيت ابزاري و فايده‌باوري در پي آن است تا تاريخ، سنت و اسطوره را تحت عنوان

تاريخ در آورد و بدان خصلتي تغيير‌ناپذير ببخشد و در نتيجه با نگرشي صرفاً مبتني بر بازنمايي صرف با آن برخورد مي‌كند. تئاتر اپيك در صدد تاكيد كردن، كشف و نشان دادن همان حفره‌ها و سويه‌هاي پنهان مانده‌اي است كه عقل مدرن براي بقايِ خود و سلطة خود از نمايش آن مي‌پرهيزد و گسست‌ها را هم‌پوشاني مي‌كند. والتر بنيامين در مقالة «هنر در عصر بازتوليدپذيريِ تكنيكيِ آن»، يكي از تبعات بازتوليد‌پذيريِ يك اثر هنري آييني را از بين رفتن هالة مقدس و به تبع آن از بين رفتن فاصلة‌ آن با مخاطب از طريق تكثّر اثر است. همين مفهوم فاصله، در نظام تئاتريِ برشت به گونه‌اي ديگر پردازش مي‌شود و برشت مفهوم «فاصله‌گذاري» را پي‌ريزي مي‌كند. هدف هر دو آنان خيزي بود در راستايِ توده‌اي كردن هنر و خروج از انفعالِ سوژه‌هايي كه سرمايه‌‌داري و علم پوزيتيويستي آن‌ها را در بلعيده است. پيشنهاد بنيامين و برشت، محور قرار دادن تاريخ به جاي دورة معاصر است چرا كه اكنونِ زيستيِ ما ريشه در تاريخي دارد كه بايد با نقدي راديكال و رهايي‌بخش و موشكافانه، حفره‌هايش را شناخت و طرحي براي رستگاري آن ريخت. هدف تئاتر اپيك اين است كه «صحنة نمايش را از شور و حرارتي كه از محتواي طرح اصلي گرفته شده است، خالي كند». به همين منظور انگشت‌گذاشتن روي يك روايت قديمي نسبت به يك داستان جديد، مناسب‌تر به نظر مي‌رسد. برشت اين پرسش را پيش مي‌كشد كه آيا تئاتر اپيك نبايد رخدادهايي را برگزيند كه به گوش مخاطب آشنا باشند؟ تئاتر اپيك در صدد ايجاد پيوندي با طرح[[27]](#footnote-27) است به سان رابطه‌اي كه معلم باله با نوآموزش دارد: اولين كار شل كردن مفاصل تا سر حد امكان. (همان: 148). نگارنده معتقد است پي‌گيريِ انديشة بنيامين در بازخوانيِ اسطوره‌هاي كهن، فارغ از اين‌كه جايگاه آن را درون نظام سلطه‌محور اكنونِ تاريخي مورد ارزيابي مورد تحليل قرار دهد؛ با منظري ديالكتيكي، اسطوره را درون شبكة پيچيدة سياسي مدرن بازنماييِ انتقادي مي‌كند. در اين ژست ديالكتيكي، نويسنده به مثابه سوژة مدرن، نگره و چشم‌انداز خود را به جايگاه اسطوره و نيز «فرديتِ از دست‌رفتة» انسان معاصر در يك بستر سياسي به چالش مي‌كشد. در فصل بعد در نظر دارم اسطوره و امر كهن كه خود در يك شبكة متشكل از باورها، سياست‌ها و تقابل‌ها معنادار مي‌شد را در اكنونِ تاريخي كه عقلانيت ابزاري و روح مسلط سرمايه‌داري در حال فرو بلعيدن فرديتِ انسان‌ها، سلطة افسارگسيخته بر طبيعت و صرفاً بازنمايي واقعيت موجود است؛ به ميانجيِ تفكر انتقادي بنيامين و در برخي موارد به ميانجي آراي مكتب فرانكفورت كه در اين بينش با او هم‌سو هستند، شرح و توضيح دهم.

**بازخواني به‌مثابه بازتوليد**

اسطوره‌ها روايات و بافتارهايي هستند كه توسط انسان پديد آمدند و در مسير حيات فكري بشر، به شيوه‌هاي مختلف، اهميتِ وجود آن‌ها، نوع حضور آن‌ها و نيز تأثير حضور آن‌ها تجلّي يافته است. عصر تراژدي‌هاي يونان باستان، نخستين و جدي‌ترين عرصه براي جست‌وجو، انكشاف و بازخواني آن‌چه بود كه بشر در عصر خدايگاني و سلطة‌ اساطير و موجودات فرازميني با آن درگير بود و كنش‌هاي خود را به برخورد با آن‌ها معطوف مي‌كرد و به همين منوال، در دوره‌هاي تاريخي ديگر نيز شاعران و نمايشنامه‌نويسان اين تنش و مسئله را دستاويزي قرار دادند تا نگاه عصر خود را نسبت به جهان اسطوره‌اي در قالب امر نمايشي بازگو كنند. فارغ از روية تاريخي و وقايع‌نگاري اين جريان پر دامنه، مسئلة اصلي در اين پژوهش شيوه و سياق بازنمايي اسطوره در تئاتر قرن بيستم است و اين مسئله در حالي مهم جلوه مي‌كند كه تفكر قرن بيستم روشنگريِ   
قرن هجدهم و رمانتيسيسمِ قرن نوزدهم را در حالي پشت سر گذارده است كه ديالكتيكِ عقل و اسطوره مبناي اصلي اين دوران بوده است و يكي از شريان‌هاي اصلي تبلور اين ديالكتيك را مي‌توان در بازخواني‌هايي ديد كه نمايشنامه‌نويسان معاصر با دخالت آرای خود، از اساطير كلاسيك ارائه داده‌اند و در ادامه تلاش مي‌شود تا بازخواني اساطير را در دوره‌اي كه عقلانيت مدرن حاكم

است بررسي كرد. براي پيشبرد بحث، دو نمايشنامة *ماشين دوزخي* نوشتة ژان كوكتو و *آنتيگون* نوشتة ژان آنوي به‌عنوان نمونه‌هاي موردي به كار گرفته مي‌شود. اثري كه عنوانِ بازخواني را به همراه خود دارد، پيش از هر چيز به خوديِ خود اين نكته را يادآور مي‌شود كه اين اثر يك نسخة اصلي و نيز اصيل دارد كه مبنايِ شكل‌گيريِ اثر حاضر است. رابطة متن بازخواني‌شده با متن اصليِ، پيش از هر چيز مبيّن اين نكته است كه اثر هنري همواره امكاني است كه از درون آن بتوان مسير، مسئله و يا انگاره‌اي را پي گرفت و يا متحول كرد و اين چرخه به دفعات تكرار مي‌شود. اين روند شبيه به چرخه‌اي است كه اثر هنري در عصر تكنولوژي طي مي‌كند. بازتوليدپذيري خصيصه‌اي است كه والتر بنيامين آن را ويژگي آثار هنري در دوران نوينِ‌پس از روشنگري مي‌داند و البته خصيصه‌اي است كه شاملِ هر نوع اثر هنري مي‌شود. اثرِ هنري در اصل همواره بازتوليدپذير بوده است. هر آنچه آدمي ساخته بود، همواره مي‌توانست بدستِ آدميان باز ساخته شود. (بنيامين، 1388: 19) اگرچه بنيامين بازتوليدپذيري را دربارة هنرهايي مانند نقاشي، عكاسي، مجسمه‌سازي و به‌طور كلي هنرهاي تجسمي مطرح مي‌كند و مقولة «توليد انبوه» به ياري تكنيك‌ها و تكنولوژي، اثر هنري را از جايگاه تكين و يگانة خود خارج و به آن بعدي عمومي‌تر مي‌دهد، اما بازخواني‌هاي نمايشي از آثار كلاسيكِ با محوريت اسطوره نيز به نحوي ابژة اثر هنري يا همان موضوع ادراك متعلق به سوژه را از جايگاه بنيادين و تزلزل‌ناپذيرِ خود پايين كشيده و در برابر مضامين، مفاهيم و معضلات دوران خود قرار مي‌دهد. همان‌گونه كه پيش‌تر اشاره شد، در بازتوليد‌پذيري، دو خصلت «اصالت اثر هنري» و «هالة مقدس اثر هنري» از بين مي‌روند و ابژة مورد بحث در اثر متكثر و به تبع اين تكثير از وضعيتي تكين به وضعيتي همگاني انتقال مي‌يابد. در واقع بازخواني نيز چنين دخالتي را در ساحت اسطوره‌ها و رويدادهاي اطراف آنها انجام مي‌دهد.

**اصالت**

مقولة اصالت اثر هنري همانا جايگاه تاريخي و مكانِ محوري شكل‌‌دهندة اثر هنري به حساب مي‌آيد. اصالت هستة آسيب‌پذيري است كه گرداگردِ اثر هنري قرار مي‌گيرد و بيانگر جايگاه، موجوديت و مكانِ رويدادي اثر هنري است. اصالتي كه اثر هنري را متعّين مي‌كند «در حكمِ مظهر و شاخصِ هر آن چيزي در اثر است كه از بدوِ پيدايشِ خود ذاتاً انتقال‌پذير باشد، از تداومِ مادّي‌اش گرفته تا گواه‌آوريِ تاريخ از سر گذرانده‌اش» (همان: 23). توليد و بازتوليد اثر هنري در دورة مدرن محصول قرار گرفتن در دنياي مدرن با تمام شاخصه‌هايي است كه مي‌توان آن را بحران مدرن ناميد. بحراني كه به‌واسطة تكنولوژي، جنگ و سلطة عقلانيت در حيات ذهني انسان مدرن رخنه كرده است. بازتوليد، امر بازتوليد‌شده را از پيوستار سنت جدا كرده و فارغ از جايگاه آييني آن، باعثِ از بين رفتن فاصله‌اي مي‌شود كه قرن‌ها ميان مردم و هنر به مثابه امري تكين و اسطوره‌اي مي‌شود. تكثير و بازتوليدِ اثر هنري در تئاتر با آن رخدادي كه در سينما يا موسيقي به واسطة تكنولوژي صورت مي‌گيرد از جهت‌هايي متفاوت است. از نمايش سينمايي نمي‌توان نسخة اصيلي فراهم آورد و هرگونه دخالت در بزرگنمايي و يا شرح و بسط سينمايي از نسخة اوليه امكان‌پذير نيست؛ به‌عبارت ديگر، نسخة اوليه نسبت به نسخه‌اي ديگر هيچ اصالتي ندارد. موسيقي نيز دچار چنين وضعيتي‌ است يعني يك قطعة ضبط‌شدة موسيقايي سبب محو شدن اصالتي مي‌شود كه اجراي زندة آن قطعه به سبب زمان و مكان اجرا، جايگاه تكين و يگانة خود را از دست بدهد. (اشتاين، 1382: 97). در تئاتر مقولة بازتوليد به‌گونه‌اي ديگر رخ مي‌دهد. در نظام نمايشي تئاتر تكثيركننده، نه ماشيني تكنولوژيك و نه دستگاه تكثيري كه شمار بسياري از يك اثر را توليد كند بلكه تكثيركننده مؤلفي است كه امر فراداده (سنت) را از پيوستارِ تاريخيِ خود جدا كرده و با متجلّي كردن مختصات روزگار خود دو مرحله از «اسطوره‌زدايي» را انجام مي‌دهد: در مرحلة اول متن و يا نسخة اصيل را از نام مؤلفِ نخستين آن رها مي‌كند (برای مثال، مخاطب امروزين، با نسخه‌هاي متعددي از *آنتيگونه* مواجه است كه هر كدام به‌عنوان متني مجزا از نويسندگاني متفاوت عرضه شده است) و در مرحلة بعد خودِ جهان درام و شخصيت‌هايي كه خصلت و چارچوب اسطوره‌اي داشته‌اند را به‌واسطة قرائت‌هاي معاصر و نيز تكنيك‌خاي نوشتاريِ معاصر از جايگاه اسطوره‌ايِ خود جدا مي‌كنند و آن‌ها را در

بافتار نگرة‌ مدرن بازتوليد و بازخواني مي‌كنند. در نتيجه متن و نسخة اوليه ديگر واجد تكينه‌گي و بي‌همتايي سابق خود نيست و علي‌رغم جايگاه نخستين و مرجع‌اش، اصالت تزلزل ناپذير خود را از دست مي‌دهد.

**هاله مقدس**

اثر هنري كلاسيك (تا پيش از بازتوليدپذيري مدرن) سه ساحت اصلي دارد: 1. اثر يكه و تكين است. 2. با ما (در مقام مخاطب) فاصله دارد. 3. جاودانه، ابدي و ازلي است (بنيامين، 1388: 23). بازتوليد هر سه ساحتِ عنوان‌شده را از بين مي‌برد. با از بين رفتن اصالت اثر هنري، ويژگيِ ديگري از اثر هنري نيز از بين مي‌رود كه بنيامين آن را هالة‌ مقدس اثر هنري مي‌داند. امر بازتوليد شده، هاله‌اي كه ارزش آييني‌بودن و جادويي‌بودن اثر هنري به‌وسيلة آن منقل مي‌شد را از بين مي‌برد. در اين مرحله و پس از زوال هاله است كه بنيامين مبحثي را مي‌گشايد كه مي‌توان آن را ويژگي هنر مدرن در تقابل با هنر برآمده از سنت، و در نتيجه عامل اصلي و توجيه‌كردني بازتوليد امر كهن و اسطوره‌اي دانست: مبحث گذار از كاركرد آييني هنر به كاركرد نمايشي.

**كاركرد آيينی ـ كاركرد نمايشی**

اگر اثر هنري پيوند خود را با بستر سنتي كه در آن رشد يافته و نيز واجد معنا و مفهومي مختص به خود شده، بگسلد و از آن جدا شود، آن‌گاه اين اثر اقتدار خود را از دست خواهد داد. به بياني دقيق‌تر و با توجه به ديدگاه بنيامين اثر هنري زماني اقتدار خود را از از دست مي‌دهد كه از بافتار سنتي و جايگاه و كاركرد آييني خود جدا شده باشد و خصلتي نمايشي به خود بگيرد. بنيامين، هاله يعني نحوة حضور يك اثر هنري را چنين تعريف مي‌كند: «پديدار يگانه و بي‌همتاي بعيد، هرچند كه نزديك باشد.» به زعم بنيامين، هالة يك اثر هنري اصيل و اوليه از ارزش آييني، خواه آيين جادويي، مذهبي و خواه متأخرتر، عرفي و دنيوي (آيين زيبايي) نشأت مي‌گيرد. (رايت، 1375: 85) اين تغيير كاركرد، در تئاتر معنايي ملموس‌تر دارد. هر آن‌چه كه تحت عنوان تئاتر و آيين‌هاي نمايشي مي‌توان از آن نام برد، در دوران كهن وجهي آييني و مناسكي در خود داشتند. از يونان باستان گرفته كه آيين‌هاي ديونيزوسي با اتكا به مشخصه‌هاي اسطوره‌اي در دورة طلايي تراژدي‌هاي يوناني بر روي صحنة تئاتر آمدند تا شرق دور كه روايت‌ها، افسانه‌ها و آيين‌هاي جادويي شكلي از نمايش و هنر براي مصرف مردم در قالب اثر هنري شدند. در ادامه تلاش مي‌شود تا به‌واسطة ارائة چند نمونه موردي، فرايند بازتوليد اسطوره از طريق بازخواني آن كه خود اقدامي در جهت افسون‌زدايي و اسطوره‌زدايي از اسطوره بود، بررسي شود.

**بازيابي تجربه در روايت‌گري**

با توجه به مقالة «قصه‌گو: تأملاتي در آثار نيكلاي لسكوف» و آن‌چه والتر بنيامين، فقدان و از دست رفتن تجربه مي‌نامد؛ تلاش مي‌شود در اين بخش اين مقوله واكاوي، تشريح و تبيين شود و در پايان نمونه‌اي موردي مرور گردد. فقدان تجربه در دوران معاصر، همزمان مي‌شود با پيشرفت تكنولوژيك، عقلانيت ابزاري و زندگي روزمره. دليل اصلي دوپارگي سوژة مدرن (جدايي سوژة مدرن از سوژة شناخت) تجميع عواملي است كه عنوان شد و در نتیجه آن‌چه بر جاي مي‌ماند از دست رفتن و سقوط ارزش تجربه است. در ابتدا بايد عنوان كرد كه در نظام فكري والتر بنيامين، سخن از فقدان و مرگ تجربه به هيچ رو سويه‌اي نيهليستي و يأس‌آلود ندارد بلكه تلاشي است براي انعكاسِ فاجعه. امروزه، ملال، روزمره‌گي و حياتِ يكنواخت به طور كامل ويراني و از دست رفتن تجربه را معمولي و امري عادي تلقي مي‌كند. بنيامين از دلِ معناي قصه و جايگاه قصه‌گو، زوال تجربه را با زوال قصه‌گويي هم‌خوان و مترادف مي‌داند. قصه خصلتي كاملاً انساني دارد، يعني «از دل روابط مشخص ميان انسان‌ها بر مي‌خيزد و ارزش مصرف آن مختص به خود است» (لوييس، 1384: 75).

قصه‌گويي نه واقيتي عيني بلكه شكلي از فرآيند اجتماعي است كه هر دو سوي فرايند يعني گوينده و شنونده را به يك اندازه درگير مي‌كند و به كنش وا مي‌دارد. قصه‌گويي انتقال تجربة شخصي قصه‌گو به شنوندگانش است. قصه‌گويي ... خودْ شكلي از ارتباط است كه سرشت صنعتگري دارد. هدف قصه‌گويي، برخلاف اطلاعات يا گزارش، انتقال جوهرة ناب چيزها و رويدادها نيست. قصه‌گويي

چيزها را در زندگي قصه‌گو غرقه مي‌سازد تا بار ديگر آن‌ها را از زندگي وي بيرون كشد و بر اين سياق، ردپاي قصه‌گو، به‌سان نقشِ دستانِ كوزه‌گر بر كوزه‌اي گِلي، در قصه بر جاي مي‌ماند. (بنيامين، 1386: 9) مسئله‌اي كه در جايگاه قصه و قصه‌گو براي بنيامين مطرح است؛ رابطه‌اي است كه قصه با طبيعت برقرار مي‌كند و نخستين نمود آن در داستان پريان جلوه‌گر مي‌شود. داستان پريان روايت تلاش‌هاي بشر براي رهايي از اسطوره بود. جادوي رهايي‌بخشي كه در قصه‌هاي پريان وجود دارد، با طبيعت به شكل اسطوره‌اي درگير نمي‌شود، بلكه آن را در همراهي با انساني نشان مي‌دهد كه آزاد شده است (لوييس، 1384: 75). اين وضعيت مي‌تواند بدون در نظر گرفتن ترس از كابوس اسطوره، امكاني را فراهم كند كه والتر بنيامين درون قصه و جايگاه قصه‌گو مي‌ديد؛ اين امكان همانا بحث **تبادل تجربه** است. در اين بخش نگارنده در نظر دارد تا به ياري مفاهيمي چون فقدان تجربه، تلاش براي بازيابي تجربه، قصه‌گو به مثابة سوژة مدرن و روايت به عنوان فرآيندي كه درون آن تجربه و تبادل تجربه مي‌شود؛ به بحث و بررسي نمونه‌اي از ادبيات نمايشيِ ايران كه با خصلت روايتگري و قصه‌گويي، سعي در مبادلة تجربه دارد. تجربه‌اي كه به‌واسطة زندگي در عصر روزنامه‌ها، اطلاعات و داده‌هاي تقليل‌يافته و ناب و حيات روزمرة بي‌اتفاق رفته رفته به نابودي گراييده است و برخي از نويسندگان با استفادة مدرن از بافتار سنت بدون در غلتيدن در سوية ستايش‌آميز آن و نيز بدون نگاه و نگره‌اي فايده‌باورانه يعني بدون انديشيدن به رابطة وسيله‌ـ هدف (عقلانيت ابزاري)، سعي در رستگاري اميدهاي برجا مانده از گذشته دارند.

**نتیجه گیری**

اين پژوهش تلاشي است در جهت تببينِ آرا و انديشه‌هاي انتقاديِ والتر بنيامين دربارة هنر مدرن و نيز كوششي است در راستايِ بازخوانيِ بسياري از آرای او كه مستقيماً‌ مقولة تئاتر را هدف نگرفته است اما به‌عقيدة نگارنده گسترة مبانيِ مطرح‌شده از سويِ وي به اندازه‌اي هست كه بتوان تئاتر مدرنِ قرن بيستم را به‌ حوزة نظري و انديشه‌اي اين متفكر گره زد و يا برخي مفاهيم را بازتعريف و يا واكاويِ مجدد كرد. نگاهِ والتر بنيامين هم‌چون همفكران او در مكتب فرانكفورت در راستاي ايستادگي و مقابله با مفاهيمي است كه از دوران رشد و نمو جريان مدرنيته، با اهدافي صحيح و راستين پا گرفت اما در ميانة راه به انحراف و كج‌راهه گراييدند. همفكراني چون ماكس هوركهايمر و تئودور آدورنو كه علي‌رغم تفاوت‌هاي روش‌شناسانه، در مبانيِ كلان انديشة انتقادي همسو با هم مسير را مي‌پيمودند و پروژة نقد رهايي‌بخش را پي مي‌گرفتند. جريانِ مدرنيته، كه از دوران پس از رنسانس در حوزه‌هاي ديني، فلسفي، ادبي، هنري و اجتماعي صورت گرفت؛ به يك معنا تحتِ عنوان پروژة روشنگري معروفِ اهل انديشه شد. مبدأ آغاز شدن چنين فرايندي را مي‌توان شك و ترديد دانست. شك و ترديدي بنيان‌برانداز بر پيكرة مادي و معنويِ حيات بشر و در نهایت دستورالعملي كه بر اساس آن قرار بود انسان به مدد بهره‌مندي از قوة عقل به سروري كائنات نايل آيد.

در اروپايِ دوران روشنگريِ دو مقولة پيچيده، در برابر عقل ايستاده بود كه بايد برداشته مي‌شد: اسطوره و دين. در برخي موارد آن دو را يكي مي‌انگاشتند و در برخي موارد دو مقولة مجزا، اما هدف يكسان بود و آن هم كم‌رنگ كردن بار و ميزان حضور آن‌ها در حيات ذهني بشر بود كه مي‌بايست جاي خود را به عقلانيت دهند و در ظاهرِ امر كه چنين شد. روشنگري با ارجحيّت دادن به عقل و علمِ اثبات‌گرا و تبديل كردن جهان به آزمايشگاهي براي تشخيص امور معقول و البته فايده‌مند، عملاً عقل را به ابزاري جهت پيشرفت و نه نيل به حقيقتِ حيات تبديل كردند. امور معقول، آشكارا اموري شدند كه سودمند و فايده‌محور باشند و در غير اين صورت محكوم به طرد هستند. مكانيسمِ چنين شبكه‌اي، بي‌ترديد سركوب اميال بشري و وسيله‌ قراردادن عقل در جهت نيل به هدف كه همانا پيشرفت نام داشت، بود. نخستين جريان معارض و مخالف اين رويه، در قرن نوزدهم و با عنوان رمانتيسيسم پا گرفت. جرياني كه عقل ابزاري شده را عاملِ نابوديِ تخيل،‌عاطفه و احساسِ بشري در مواجهه با حيات مي‌دانستند. رمانتيسيسم با

تمركز بر رويِ بازگردانيِ تخيل، گذشته و امر اسطوره‌اي سعي در نجات‌بخشي تكه‌هايِ از كف‌رفتة حيات كردند. در جهان نمايشيِ قرن نوزدهم شايد يوهان ولفگانگ گوته نويسندة نمايشنامة *فاوست* درخشان‌ترين چهره باشد كه با تركيبِ تخيل، حماسه و عصيان، اسطوره را بار ديگر نه به قصد ستايش و سلطه بر بشر، بلكه به نيّتِ واكاويِ سويه‌هاي خفيه و پنهانش در عيان‌كردن امر حقيقي و گريز از امر واقعي، مطرح كرد. سلطة مهارناپذير امر واقعي به مدد تكنولوژي و علم اثبات‌گرا چهرة حقيقيِ خود را در آغاز قرن بيستم و جنگ‌هايِ عالم‌گستر آشكار كرد. در ابتدايِ قرن بيستم، تفكر انتقاديِ نويني (با تأثيرپذيري‌هايي از ماركس، نيچه، وبر و لوكاچ) شكل گرفت كه مي‌توان والتر بنيامين را در زمرة اين جريان نام برد. گسترة آرا و عقايد وي از الاهيات يهودي تا ماركسيسم و ماترياليسم را شامل مي‌شد. مبناي نوشتار پيشِ رو، عقايد و آرايِ بنيامين در زمينة هنر، جهانِ عقلاني‌شده، سياستِ هنر (و يا حتي هنر سياسي)، نگرة او به امر كهن و امر اسطوره‌اي و فلسفة تاريخ است. هدفِ تفكر انتقادي بنيامين همچون هم‌مسلكانش [آدورنو و هوركهايمر] نه نجات گذشته، بلكه نجات اميد‌هاي گذشته است. اميد‌هايي كه زير لايه‌هايي از واقعيت و عقلانيت مفقود شده است و نمي‌توان بدان باز رسيد مگر به حكم نزديك‌شدن و هم‌زمان فاصله‌گرفتن از گذشته. نمونة اين ژستِ انتقاديِ انسان مدرن را مي‌توان در نگاه بنيامين به «اثر هنري در عصر بازتوليدپذيريِ تكنيكيِ آن» و نيز «فقدان تجربه در پي زوال قصه‌گويي» يافت. اين نوشتار به مدد انديشة بنيامين، راهكارها و رويكردهايِ او شكل گرفته است. نخست، ايدة هم‌انگاري بازخوانيِ نمايشنامه‌هاي كلاسيك توسط نمايشنامه‌‌نويسانِ معاصر به مثابة امر بازتوليدپذير و تكثير ابژة هنري كه نتيجه‌اش زوال اصالت تاريخي اثر و به تبع آن نابوديِ هالة گرداگرد آن. دوم، بازيابي تجربة از كف‌رفته در دوران مدرن به مدد بازآزمايي قصه‌گويي در جهان اطلاعات و تكنولوژي. هدف بنيامين، صرفاً عيان كردن سويه‌هايِ مخربِ عقلانيت ابزاريِ مدرن نيست، بلكه غلتيدن در تاريخ و اسطوره (نه به معناي بدويتِ پست مدرنيستي) به معنايِ ظلمات و تاريكيِ قرن حاضر در مقام سوژ‌ه‌اي حقيقتاً معاصر. نگارنده در اين نوشتار، بازخواني اسطوره‌ها در قرن بيستم را به مثابه نوعي بازتوليدپذيري انگاشته است. بازخواني ديالكتيكي است ميان معناي كهن و معنايِ معاصر. ديالكتيكي كه نويسندة مدرن در مقام سوژة شناسا با ابژة مورد شناسايي برپا مي‌كند؛ در نتيجه اصالت آن از كف رفته، هاله‌اش از بين مي‌رود و مردمان مدرن بي‌ترس و واهمه‌اي باستاني معنايِ بازيافته‌اي از آن را باز مي‌خوانند. هدف فرا رفتن از تكين بودن اثر هنري و در اختيار توده‌ها قرار گرفتن است. هدفي كه مرز ارزش‌هاي آييني و كيشي هنر را مي‌شكافد و به هنر ارزشي نمايشي مي‌بخشد. ارزشي كه به گمان بنيامين، انسان مدرن ناگزير از پذيرفتن آن است. (دربارة شرح مصداقيِ اين بخش دو نمايشنامة *ماشين دوزخي* نوشتة ژان كوكتو و نمايشنامة *آنتيگون* نوشتة ژان آنوي به عنوان نمونة موردي آورده شده است). در باب فقدان تجربه در دوران مدرن، بنيامين مسئلة قصه و قصه‌گو را مطرح مي‌كند. از نظر وي زوال تجربه و تبادل تجربة بين‌الاذهانيِ بشر مدرن، ريشه در زوال قصه‌گويي، همنشيني با شخصيت قصه‌گو و مبادلة راستيني شد كه كاملاً سوبژكتيو (ذهني) است و خود را در چرخة مبادله‌هاي كالايي و چرخة توليد گرفتار نمي‌كند. قصه‌گويي بر خلاف عنوان و ذهنيتي كه متبادر مي‌كند به‌هيچ عنوان اسطوره‌پرور و افسانه‌خوان نيست، بلكه طبيعت و تاريخ را در حضور شنونده و خواننده‌اش احضار مي‌كند و در اين رويارويي است كه خيال‌انگيزيِ طبيعت، قهرمانان و پهلوانان بر جاي هراس اسطوره‌اي يا ستايشِ افسانه‌هاي بومي و ملي مي‌نشيند.

**فهرست منابع**

* *آدورنو، تئودور و ماکس هورکهایمر (1389). دیالکتیک روشنگری، ترجمۀ مراد فرهادپور و امید مهرگان، چاپ چهارم، تهران: گام نو.*
* *آگامبن، جورجو (1389). آپاراتوس چیست؟، ترجمۀ یاسر همتی، تهران: رخداد نو.*
* *آگامبن، جورجو (1390). کودکی و تاریخ، ترجمۀ پویا ایمانی، تهران: مرکز.*
* *آنوی، ژان (1390). آنتیگون، ترجمۀ احمد پرهیزی، تهران: نی.*
* *اشتاین، روبرت (1382). والتر بنیامین، ترجمۀ مجید مددی، تهران: اختران.*
* *بنیامین، والتر (1386). «قصه‌گو: تأملاتی در آثار نیکلای لسکوف»، ترجمۀ مراد فرهادپور و فضل‌ا... پاکزاد، ارغنون، ش 9 و 10.*
* *بنیامین، والتر (1388). «اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن»، ترجمۀ امید مهرگان، در زیبایی‌شناسی انتقادی، چاپ سوم، تهران: گام نو.*
* *بیضایی، بهرام (1391). سه برخوانی، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.*
* *پژمان، عباس (1387). «سوررئالیسم»، کتاب ماه ادبیات، ش 21.*
* *دریابندری، نجف (1380). افسانه اسطوره، تهران: نشر کارنامه.*
* *رایت، کاتلین (1375). «اثر هنری در عصر تکنولوژی»، ترجمۀ مسعود غفورزاده، سوره، ش 71.*
* *شهریوری، نادر (1387). سیاست رمانتیک، تهران: رخداد نو.*
* *علی‌آبادی، همایون (1365). «تئاتر ژان آنوی شیفته علم‌الاساطیر»، صحنه، ش 39.*
* *فرهادپور، مراد (1388). پاره‌های فکر (فلسفه و سیاست)، ج 2، تهران: طرح نو.*
* *فرهادپور، مراد و امید مهرگان (1389). مقدمه بر عروسک و کوتوله (مقالاتی در باب فلسفه زبان و فلسفه تاریخ)، ترجمۀ مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: گام نو.*
* *کارسیر، ارنست (1362). افسانه دولت، ترجمۀ نجف دریابندری، تهران: خوارزمی.*
* *کارسیر، ارنست (1389). فلسفه روشنگری، ترجمۀ یدا... موقن، تهران: نیلوفر.*
* *کانت، امانوئل (1370). «روشنگری چیست؟ در پاسخِ یک پرسش»، ترجمۀ همایون فولادپور، کلک، ش 22.*
* *کمالی، زهرا و مجید اکبری (1387). «والتر بنیامین و هنر بازتولیدپذیر»، پژوهش‌های فلسفی، ش 14.*
* *کوکتو، ژان (1370). ماشین دوزخی، ترجمۀ محمود هاتف، تهران: نمایش.*
* *گادامر، هانس گئورگ (1387). «میتوس و لوگوس»، ترجمۀ فریده فرنودفر، کتاب ماه فلسفه، ش 12.*
* *لوکاچ، گئورگ (1386). «در باب فلسفه رمانتیک زندگی؛ نوالیس»، ترجمۀ مرادفرهادپور، ارغنون، ش 2.*
* *لوییس، پریکلس (1384). «والتر بنیامین در عصر اطلاعات»، ترجمۀ امیر احمدی آریان، بیناب، ش 9.*
* *مرتضویان، سید علی (1386). «رمانتیسم در اندیشه سیاسی»، ارغنون، ش 2.*
* *نوذری، حسینعلی (1389). نظریه انتقادی مکتب فرانکفورت (در علوم اجتماعی و انسانی)، تهران: آگه.*
* *Benjamin, Walter (1986). "What Is Epic Theatre?", Harry Zohn (trans.), in Illuminations, New York: Schocken Books.*
* *Williams, James S. (2008). Jean Cocteau, London: Reaktion Books.*

**A Study of Art and Myth in Walter Benjamin's Thought on Contemporary Modern Theater**

First Authour: Ramona Gholamreza Shirazi

Affiliation: M.Sc. Azad University, Islamshahr Branch

[ramonashirazi@yahoo.com](mailto:ramonashirazi@yahoo.com)

**Abstract**

This study is an attempt to explain Walter Benjamin's critical views and ideas about modern art, as well as an attempt to reread many of his views, which do not directly target the category of theater, but which, in the author's view, extend beyond his theories. He tied the modern of the twentieth century to the theoretical and ideas of this thinker, or redefined or re-analyzed some concepts. This article has been formed with the help of Benjamin's thought, his strategies and approaches. First, the idea of ​​the homogeneity of the re-reading of classical plays by contemporary playwrights as a matter of reproducibility and reproduction of the artistic object, which results in the decline of the historical originality of the work and the consequent destruction of the hall around it. Second, the retrieval of experience from the past in modern times through the re-examination of storytelling in the world of information and technology. Benjamin's goal is not simply to expose the destructive aspects of modern instrumental rationality, but to wander through history in the sense of the darkness of the present century as truly contemporary subjects. Rereading is a dialectic between the ancient meaning and the contemporary meaning. The dialectic that the modern writer establishes as a recognizable subject with a recognizable object; As a result, its originality fades, its

aura disappears, and modern people fearlessly re-read the ancient meaning of the recovered meaning. The goal is to go beyond the uniqueness of the work of art and make it available to the masses. A goal that explores the boundaries of the ritual and religious values ​​of art and gives dramatic value to art. A value that, according to Benjamin, modern man has to accept. Regarding the lack of experience in modern times, Benjamin raises the issue of storyteller and storyteller. In his view, the decline of experience and the exchange of intersubjective experience of modern man was rooted in the decline of storytelling, the companionship of the storyteller, and the real exchange that is purely subjective and does not involve itself in the cycle of commodity exchanges and the cycle of production. Contrary to the title and mentality it evokes, storytelling is by no means a mythical and mythical reader, but summons nature and history in the presence of its listener and reader. This qualitative research has been compiled by descriptive-analytical method and based on the views of Walter Benjamin, relying on the critical theory of the Frankfurt School and using the techniques of libraries and reputable Internet sites.

**Keyword:**

Myth, modern rationality, reproducibility, re-reading,

1. . Modern Rationality [↑](#footnote-ref-1)
2. . Enlightenment Age [↑](#footnote-ref-2)
3. . Hans-Georg Gadamer [↑](#footnote-ref-3)
4. . Positivism [↑](#footnote-ref-4)
5. . Pragmatism [↑](#footnote-ref-5)
6. . Walter Benjamin [↑](#footnote-ref-6)
7. . epic theatre [↑](#footnote-ref-7)
8. . Theodor W. Adorno [↑](#footnote-ref-8)
9. . Max Horkheimer [↑](#footnote-ref-9)
10. . Gotthold Ephraim Lessing [↑](#footnote-ref-10)
11. . [*Nathan the Wise*](http://en.wikipedia.org/wiki/Nathan_the_Wise) [↑](#footnote-ref-11)
12. . Johann Wolfgang von Goethe [↑](#footnote-ref-12)
13. . *Faust* [↑](#footnote-ref-13)
14. [↑](#footnote-ref-14)
15. . Renaissance [↑](#footnote-ref-15)
16. . Reformation [↑](#footnote-ref-16)
17. . Voltaire [↑](#footnote-ref-17)
18. . Immanuel Kant [↑](#footnote-ref-18)
19. . Ernst Cassirer [↑](#footnote-ref-19)
20. . Romanticism [↑](#footnote-ref-20)
21. . Georg Lukács [↑](#footnote-ref-21)
22. . Felix Weil [↑](#footnote-ref-22)
23. . Francis Bacon [↑](#footnote-ref-23)
24. *. Novum Organum* [↑](#footnote-ref-24)
25. . chronicle [↑](#footnote-ref-25)
26. . plagiarism [↑](#footnote-ref-26)
27. . plot [↑](#footnote-ref-27)