نوع مقاله: پژوهشی
صفحات ۱۶۸ – ۱۵۳

نقش روزمرگی بر شکل گیری رویداد در ساختمان درام
مطالعه: نمایشنامه- روز از نو – اثر:داریوفو

محمد حسین کودری [۱]
محمد شکری [۲]
مینو خانی [۳]

چکیده

زندگی روزمره یک تکرار همه روزه از فعالیتی مشخص است که در راستای هدفی بیرون از انسان (خود) انجام می شود. روزمرگی حاصل تکنولوژی زدگی انسان در شهر است که جنبه های جدید زندگی انسان معاصر را شکل داده است. انسان معاصر در کشاکش این بحران به عنوان یک فعال اجتماعی شناخته می شود و دیگر نه به عنوان خود انسان بلکه به عنوان یک موجود سیستم مند در یک ساختار شناخته می شود. انسان کنونی دیگر نه به عنوان آنچه که هست بلکه به عنوان آنچه مصرف می کند در یک اضطراب همیشگی شناخته می شود. مقاله پیش رو چنین انسانی را بررسی می کند و از منظر فیلسوفانی هنچون بودریار (Jean Baudrillard) و هانری فولور (Henri Lefebvre) و نظریه پردازانی همچون اندی بنت (Andy Bennett) به خوانش چنین انسانی برآمده تا در مرحله اول چنین انسانی شناخته و روش زندگی او شناخته شود و در مرحله دوم به سراغ تعریف رویداد در نمایشنامه رفته است و این دو تعریف را در مقابل هم قرار داده است. انسان روزمره با زیست در روزمرگی شکل و شمایل متفاوتی را از آنچه که ممکن است به یک رویداد جواب قهرمانانه ای بدهد؛ از خود نشان می دهد. چنین انسانی به نیاز های زندگی روزمره می پردازد و از امر قهرمانی فاصله میگیرد. دگیر رویداد ها بی معنا می شوند و در چنین زمانی انسان توانای تغییر را از دست می دهد. این خوانش به ظاهر درام را از بین می برد زیرا اگر شخصیت در درام نسبت به رویدادی که با توجه به شرایط مفروض در درام شکل گرفته؛ بیتفاوت باشد دیگر گره گشایی و قبل از آن اوجی در درام باقی نمی ماند. زندگی روزمره اولین چیزی که از بین میبرد همین امر قهرمانی است که به عنوان انگیزه اصلی شخصیت پا به میدان می گذارد و می خواهد جهان نمایش را دگرگون کند اما خود خود روزمرگی می تواند بر جای رویداد بنشیند و به عنوان بحران اصلی نمایشنامه خودنمای کند. نمایشنامه "روز از نو" اثر داریفو دقیقا همین شمایل را دارد. داریوفو تلاش می کند که شخصیت خود را موجودی بی تفاوت به بحران های همچون ارتباط کمرنگ بین زن و مرد یا وضعیت نا به سامان طبقه اجتماعی و فقر نشان دهد. زن در این نمایشنامه تنها به دنبال دریافت رضایت از کارفرما خود است و با استرس‌ها و اضطراب های خود همچون یک امر طبیعی بر خود می کند. ذهن ماشینی شده او تنها به ساعت توجه می کند و شعار های تبلیغاتی محصولات مورد استفاده خود را تکرار می کند. او در بند تکنولوژی روبه رشد هر روزه، زندگی می کند و دیگر نه تلاشی می‌تواند بکند برای رهایی نه می خواهد که تلاشی کند. این انسان دیگر یک موجود مختار و تابع صاحب تفکر نیست بلکه تصویر کاملی از یک ربات گوشتی برای مصرف هر آنچه که در دست است شده است. مقاله پیش رو نشان میدهد که این شرایط چگونه رویداد را از بین برده و شخصیت نمایشی دیگر عاری از هر گونه امر قهرمانی به سراغ زندگی روزمره خود می‌رود.

واژگان کلیدی

روزمرگی، درام، کنش،رویداد، سرمایه.

---

۱. دانشجو دکتری، گروه فلسفه هنر، دانشکده فلسفه و الهیات، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: koodary@gmail.com
۲. استادیار، گروه فلسفه، دانشکده فلسفه و الهیات، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
Email: mohammadshokry44@gmail.com
۳. استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده علوم انسانی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: Khanyminoo@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۹/۳۰ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۲/۲۸

طرح مسأله

روزمرگی فرایندی است که انسان در پی زندگی خود برای خود ایجاد کرده است چنین فرایندی که در پی دو قرن اخیر به اوج خود رسیده حاصل زندگی شهری و پیوند میان قدرت و تکنولوژی قرار دارد. روزمرگی با منفعل کردن انسان ها و سرگرم ساختن آنها با فرایند های صنعتی و تجاری سازی همه چیز به عنوان پایه های اصلی یک جامعه مدرن، شکل گرفته است. این طاعون از انسان ربات های گوش به فرمان جریان حاکم می سازد و بنیاد های اجتماعی همچون خانواده را در هم می شکند یا به عبارتی بهتر به نوعی که خود دوست دارد آن را شکل می دهد. انسان بیرون از این جریان دیگر تعریف انسان بودن را از دست می دهد و یا فرو تر از انسان و یا فراتر از آن است؛ این تعریف دقیقاً مشابه تعریف ارسطو از انسان در شهر است. تکنولوژی روز افزون که مابین انسان ها قرار می گیرد و هر آنچه که برای شناخت انسان مورد نیاز را مورد خوانش فردی خود قرار می دهد در واقع یک امر جدا ناپذیر از زیست انسان شده است و جهان پیرامونی او را در بر گرفته است به شکلی دیگر انسان بدون داشتن تکنولوژی حس انسان بودن را از دست می دهد؛ این چنین انسانی در دنیای نمایش چگونه بروز می کند؟ آیا او همچنان می تواند به فکر امور قهرمانی باشد؟ آیا او می تواند دست به انقلابی بر علیه شرایط مفروض در درام بزند؟ یا اون تنها سرخوش در هژمونی روزمره ای شده است که خانواده اولیه برای زندگی او شکل دهده اند؟

روزمرگی

زندگی روزمره درواقع پشت سر نگذاشتن آن چیزی که هستی و در آن جریان داری درواقع نوعی روایت مدام و تکراری است که دیگر یک ابر روایت در زندگی شخصیت است و در آن غوطه‌ور گشته و دیگر نمی‌تواند خارج شود. البته سؤال این است که نمی‌تواند یا نمی‌خواهد؟ بنت در کتاب خود از قول فدرسون می‌آورد که «روزمرگی، ظاهراً مقوله‌ای فرعی است که می‌توان همه خرده‌ریزهایی را که با تفکر منظم جور نمی‌آیند در آن ریخت» (بنت، ۱۳۹۳: ۷) از نظر فدرسون در تعریف فوق روزمرگی یک سیبل برای دارت های منتقدان جامعه مصرفی می‌تواند باشد اما روزمرگی ساخته جامعه صنعتی یا روبه رشد است درواقع همان میانه‌ای است که هایدگر نیز به آن می‌رسد در نظر هایدگر خطر تکنولوژی معاصر آنچیزی نیست که در دستان ما وجود دارد، بلکه «سلطه یافتن میانه‌ی جدید، خطرناک و متمایز است که اشیاء در درون آن خود را نشان می‌دهد» (گات و لویس ، ۱۳۹۱: ۸۳) درواقع نفوذ اشیاء در انفعال و ناخودآگاه بشریت. روزمرگی حاصل تکنولوژی زدگی و در زندگی اوست؛ یعنی تکنولوژی به خودی خود بد نیست

«بلکه میانه ای که مابین انسان ها ایجاد می کند تا خود را در آن ترجمه کند بد است.» (همان، ۱۳۹۱) تکنولوژی با ایجاد این میانه بین اشخاص جایگاه خود را هر روز بیش از پیش محکم تر می کند و وابستگی انسان را – چه در سطح خودآگاه و چه در سطح ناخودآگاه – به خود افزایش می‌دهد.

نمود خود در روزمرگی

زندگی روزمره به‌عنوان یک پدیده روبه رشد کنشگرانی شناسا دارد و نمی‌توان بدون در نظر داشتن معنایی که آن افراد به این پدیده می‌دهند این پدیده را در نظر گرفت. این کنش‌مندی درواقع همچون یک تقابل دوتایی از کنش فردی شخص در مقابل کنش فردی شخص دیگر، منشا می‌گیرد که یادآور استدلال اروینگ گافمن (Erving Goffman) در مدل نمایشنامه ای او است؛ انسان با کسب تجربیات زیستی خود نقش خودش را درونی می کند و خود (self) های را جلو و پشت صحنه خلق می کند تا با مدیریت این ابعاد خود زندگی روزمره را تعدیل و دستکاری می کنند آنان با «آفریدن فضاهایی برای واژگون ساختن همنوایی و سازش، زندگی روزمره را قابل‌تحمل می‌گردانند.» (بنت،۱۳۹۳: ۱۰)

فضا در زندگی روزمره

روزمرگی حاصل شهر و صنعت در کنار هم است. با در نظر گرفتن سرمایه در حال رشد– که دست به تولید روز افزون در جوامع صنعتی یا در حال رشد می‌زند– فرد کنشگر به اجبار در پیوند با این تکنولوژی‌هاست؛ این امر نظریه میانه هایدگر را که در بالا به آن اشارت شد را بیشتر به یاد می‌آورد. نظام شهری که از اجتماعی کنشگر در هم ادغام‌شده‌اند؛ جریان سیالی از ارتباطات را شکل می‌دهد که فضا را در زندگی روزمره شکل و به وجود می‌آورد؛ این ارتباطات به‌هم‌پیوسته فضا را خلق می‌کنند. از منظر لوفور فضا « نه (ذهنی) و نه (عینی) صرف است، بلکه بیشتر واقعیتی اجتماعی است که می‌توان آن را مجموعه‌ای از روابط و فرم‌ها نامید، این نوع تاریخ باید از وجود اشیاء در فضا... آن‌گونه متمایز شود که از ایده‌ها و گفتمان‌ها درباره‌ی فضا ناشی می‌شود. به‌طوری‌که باید شامل فضاهای بازنمایی و بازنمایی‌های فضا و بالاتر از همه شامل روابط درونی و پیوندهایش با کنش اجتماعی باشد.» (نجات غلامی،۱۳۹۳: ۳-۳۱۲) این فضا که ریشه در افزایش فراغت و مصرف در جامعه صنعتی یا روبه دارد؛ همواره با افزایش حقوق کارگر، ساعت کار کم شد، و نیاز به تفریح و سرگرمی افزایش یافت. «کار که روزی وسیله‌ی امرارمعاش و ادامه‌ی حیات بود، اکنون وسیله‌ای برای هدف کاملاً متفاوتی شده بود. دستمزدها دیگر فقط صرف تأمین مایحتاج زندگی، همچون خوراک و پوشاک، نمی‌شد بلکه، علاوه بر این، وسیله‌ای برای تأمین کالاها و خدمات بازارهای نوین فراغتی نیز شده بود.» (بنت، ۱۳۹۳: ۲۱) این نگاه

سرمایه‌داری حفره‌ای اساسی در نظریات سرمایه مارکس به وجود میاورد؛ درواقع دیگر کارگران و کارمندان را به‌اجبار و دستمزدهای کم به کار در معدن نمی‌فرستند بلکه حقوق هارا اضافه می‌کند و قدرت خرید به آنان می‌دهند تا آنان بتوانند آن چیزی که خودساخته‌اند را بخرند و این ارتباط عرضه و تقاضا، را از خرید مهمات زندگی به خرید مد رهنمود سازد. در جوامعِ مصرفی انباشتگی و وفور اجناس تولدی به‌خوبی قابل دید است و این بستر تولید تبلیغات به هر نحوی قابل‌مشاهده است، این ستایش دائمی «از اشیاء در آگهی‌های تجاری و صدها پیامی که به‌طور روزمره از رسانه‌های گروهی به ما می‌رسد؛ همچنین از فراوانی ابزارآلاتی که به‌گونه‌ای مبهم وسوسه‌انگیز گرفته تا پیسکو درام‌های نمادین که خوراک سرگرمی‌های شبانه‌ای هستند که حتی انسان‌ها را در رؤیاهایشان نیز راحت نمی‌گذارند» (بودریار، ۱۳۹۴: ۱۳) انسان در این جوامعِ دچار ازخودبیگانگی شده و دیگر طبیعت درونی خود را از دست می‌دهد در نظر لوفور « بیگانگی ما از طبیعت در درک دوگانه از خودمان و رابطه‌ی ما با محیطی که در آن زندگی می‌کنیم به‌خوبی نمایان است. جامعه مدرنیته فراتر از نیازهای ما و خواسته‌ها و توانایی ما در غلبه و استفاده از «طبیعت» شکل‌گرفته است. «ماهیت انسان» که در تاریخ ظهور یافته است، هرگز قادر نیست تا خودش را به‌طور کامل از طبیعت رها سازد» (نجات غلامی، ۱۳۹۳: ۳۱۳) این لحن نیچه وار لوفور است که می‌گوید: انسان با سلطه بر طبیعت « از طریق روایت‌های علم و انسان‌گرایی عنصری ضروری در درک پیشرفت سرمایه‌داری عقل‌گرایانه در دنیای صنعتی به شمار می‌آید. با این‌حال، این (احساس مشترک)، (اراده‌ی معطوف به قدرت) را پنهان می‌سازد که فرصت‌ها و فضاهای کنش‌های انسانی در قالب اخلاق فردیت عقل‌گرایانه، را محدود می‌کند. طبیعت به‌عنوان پیامد این پروژه‌ی عقل‌گرایی فهمیده و استثمارشده و مورداستفاده قرار می‌گیرد» (همان: ۳۱۳) این از ریشه جداشدگی‌ها به گونه همان مرگ ابر روایت‌ها نیستند؟ آیا طبیعت خود به‌عنوان مادر اساطیر شکلی از اسطوره را نمی‌سازد؟

اسطوره مصرف

بشر جداشده از ریشه‌های روایتی خود دیگر پشتوانه‌ی هویت خود را از دست می‌دهد ولی ابر روایت‌ها در مرگ خود ابر روایت‌های جدید را خلق می‌کنند برای فهم این امر باید از نظریه کمکی در اسطوره‌شناسی کاسیرر استفاده کرد، به‌گونه‌ای که کاسیرر« به این باور می‌رسد که اسطوره با فعالیت‌های انسانی رابطه‌ای تنگاتنگ دارد .هیچ قلمرویی از روح عینی را نمی‌توان یافت که زمانی با اسطوره درهم آمیخته نبوده و با آن وحدتی انضمامی نداشته باشد .آفرینش‌های هنری و علمی، محتویات اخلاق، قانون حقوق، زبان و فناوری همه بر این موضوع دلالت می‌کنند که آن‌ها در آغاز پیدایش خود با اسطوره ممزوج بوده‌اند .مسئله‌ی منشأ زبان از منشأ اسطوره

جداناشدنی است . هیچ‌یک از این دو مسئله را نمی‌توان بدون دیگری مطرح کرد. زیرا مسئله‌ی پیدایش هنر، خط، حقوق و علم از آگاهی اسطوره‌ای متمایز نبوده‌اند .اما مطابقِ عقیده‌ی کاسیرر، مفاهیم اساسی شناخت فضا، زمان، عدد، مفهوم قانون و مفاهیم اجتماعی (مالکیت) یا مفاهیم گوناگون علم اقتصاد، هنر و فناوری به‌تدریج از آگاهی اسطوره‌ای جدا شدند» (جعفری،۱۳۸۸: ۱۱) کاسیرر به‌عنوان یک علمدار نئوکانتی دست به تعریف اسطوره و پیوند ناگسستنی آن با دین و زبان می‌زند، اسطوره زیربنای دین و زبان را شکل می‌دهد. ازنظر کاسیرر « زبان سرچشمه‌ی پیدایش اسطوره است و با دیگر فعالیت‌های زیستی آدمی ارتباط تنگاتنگ دارد و ازاین‌رو ، نباید اسطوره را از زبان، شعر، هنر و تفکر اولیه‌ی تاریخی جدا نمود» (همان: ۲۴). درواقع زبان و اسطوره شاخه‌های یک‌تنه هستند هرچند آنان در طول زمان دچار ریشه‌های ریبوزومی شده‌اند ولی پیوند آنان ناگسستنی است. در این میان باید بازگشت به بیان لوفبور در باب طبیعت و بیگانگی بشر این از بین رفتن ریشه گویی ریشه‌ای جدید را به ارمغان آورده به‌طور ساده‌تر می‌توان گفت با مرگ اسطوره، اسطوره جدید خلق می‌شود از برهم شکستن طبیعت به معنای قدیم خود تکنولوژی جایگزین آن شده است، به نقل از لوفور آمده است که «پیامدهای چنین تناقضات و تقابلات در مدرنیته این است که (طبیعت که به این شکل نابود می‌شود، باید در سطح دیگری تقریباً دوباره ساخته شود)، یعنی سطح دوم برای مثال، شهر و هر آنچه وابسته به شهر، شهرک، ضد طبیعت یا غیر طبیعت و حتی طبیعت دوم منادیان دنیای جدید و دنیای عمومیت‌یافته‌ی زندگی شهری است. طبیعت امروز به‌صورت مجموعه‌ای از خصوصیاتی که برای یکدیگر بیرونی هستند و در فضا پراکنده‌شده‌اند، درآمده است و این شیوه‌ای برای تولید فضا یا همان تولید شهر را به دست می‌دهد.»(نجات غلامی، ۱۳۹۳: ۳۱۴) جوامع مصرفی شاخصه‌های گوناگونی رادارند اما یکی از مهم‌ترین آنان انباشتگی و وفور است.

وفور مصرف

وجود فروشگاه‌های بزرگ زنجیره سازی‌های مدلینگ و برندینگ، ویترین‌های شلوغ و آلودگی‌های نوری که انرژی و کالا بیشتر از نیاز مصرف می‌شود. بودریار نیز در نگاه خود که به‌گونه‌ای اعتقاد دارد که « واقعیت برای همیشه رفته و فقط ظاهر به‌جای مانده است {...} وی به‌کرات پسامدرنیت را با مشخصه‌هایی از قبیل ناپدید شدن معنا، سستی و رخوت و خستگی و پایان تاریخ یا ذهنیت تصویر می‌کند» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۹۲: ۲۲۷) درواقع بودریار نیز در این عوض شدن جایگاه اسطوره‌ای هم‌قدم است. باهدف قرار دادن انباشتگی تولیدات و وجود مازاد تولیدات کمپانی‌هایی که سعی بر نفی فریبنده کمیابی آنان را شریان اصلی سرمایه‌داری روبه رشد در جامعه مصرفی می‌دانند، در نگاه بودریار شریان‌های تجاری و سوپرمارکت‌های تجاری

«تقلیدی از طبیعت بازیافته و بی‌اندازه حاصل خیز هستند. این‌ها درواقع دره‌های سرزمین کنعان ما هستند که در آن‌ها به‌جای این‌که شیر و عسل جاری باشد، امواج نئون به سس‌های کچاپ و ظروف پلاستیکی برخورد می‌کند» (بودریار، ۱۳۹۴: ۱۶) این از هم گسستگیه بین انسان و طبیعت طرح جدل های جدیدی در حوزه جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی را مطرح کرد به طوری که در این میان رابطه میان صنعت و مصرف و سرمایه مورد بررسی قرار می‌گیرد، اما در فضای کنونی، سرمایه‌داری « دیگر نه فقط بر مدار ارزش اقلام «سودمند»، بلکه بر مدار لوازم و اقلامی نیز می گردید که ارزش ذوقی و زیبایی شناختی بیشتری داشتند – موسیقی، مد، فیلم و برنامه های تلویزیونی، ورزش، گردشگری و از این قبیل.» (بنت،۱۳۹۳: ۲۲) نباید از نظر دور کرد که شکل جدید سرمایه‌داری اخیر باعث پیشرفت و خلاقیت هم می‌شود ولی « تفسیر و برداشت بدبینانه تری هم وجود داشت که معتقد بود فضاهای ظاهرا «متمدن تر» در جوامع سرمایه داریِ اخیرفقط پوششی است برای شکل پیشرفته تری از ظلم و ستم سرمایه داری که از جهات زیادی بسیار وحشیانه تر است و از شکل های جدید فراغت و مصرف توده ای به نفع خویش و برای رسیدن به اغراض خویش بهره برداری می کند. » (همان: ۲۲) اما بحث این مقاله در باب هیولاهای سرمایه‌داری نسیت که به دنبال استثمار بشری هستند در واقع به دنبال تاثیرات فرهنگی و اجتماعی خود روزمرگی بوده و نه آن چیزی که به عنوان غول نظام سرمایه مطرح می‌شوند؛ هنر تکنولوژی زده که در دل نظام سرمایه مطرح می شود تیغی دو لبه از جنبه های خلاقه در لبه ای سراب گونه و سقوطی مبتذل در لبه قابل دسترس است که غول سرمایه به هر طرف که نفعش در آن باشد غش می شکند. لوفبور اعتقاد دارد که «رابطه‌ی بین هنر و تکنولوژی تم مرکزی پروژه های پاساژ است این نوعی دگرگونی ساختاری را در رابطه‌ی آگاهی با واقعیت به ویژه در رابطه‌ی فانتزی و نیروهای مولد ــ می‌یابد که اهمیت نظریِ عام دارد و می‌تواند همه‌ی انواع پرکتیس فرهنگی انتقادی را تحت تاثیر قرار دهد» (lefebvre,1984:204). می توان گفت که سرمایه با از بین بردن ابعاد اسطوره ای و متخیل گذشته و تبدیل آنها به تکنولوژی قابل دسترس شکلی از طبیعت را خلق می کند که در آن انسان محصور و حتی محصول پروژه سرمایه است. جهانی مملو از مصرف و سرشار از ایجاد میل به مصرف به واسطه ی ایجاد نیاز دائم برای انسان. این چنین انسانی چشم به آرمان شهر دست نیافتنی مصرف دارد و هر آنچه دارد را کم و برای تعریف آنچه که هست دست به مصرف ممتد می‌زند.

نظریه‌های ضد سرمایه

نظریه پردازان روزمرگی با آنکه از نظریات مارکس و استلال های او استفاده می‌کنند ولی لاجرم آنان مارکسیست یا کمونیست نبودند بلکه در بیشتر اوقات از نظریات آنان به عنوان دستگیره‌های نظری برای سرکوب سرمایه‌داری افراطی و رادیکال قرن اخیر استفاده کرده اند؛ نظریه‌های انتقادی معاصر درباره ی فرهنگ توده به مقدار زیادی از نوشته های مارکس برداشت شده اند، مخصوصا از شرح مارکس درباره ی سیستم و کنترل اجتماعی و ایدئولوژیکی که نظام سرمایه داری برای بقای خود به آن ها نیاز دارد. از نظر مارکس، تحولات اجتماعی بسیار مهمی به واسطه انقلاب صنعتی که از اواسط قرن هجدهم (تا اکنون) ایجاد شده است؛ هجوم برق آسای زندگی روستایی به سمت زندگی شهری که شکل تازه‌ای از روابط و اقتصاد ایجاد کرد و کارگران را به فروش نیروی کارشان به سرمایه داری مجبور کرد؛ ماهیت روابط اجتماعی را به طرز چشم گیری واژگون کرد. «طبق استدلال مارکس، ادامه‌ی حیات سرمایه داری صنعتی به استقرار نوعی «نظم طبیعی» (طبیعی نشان دادن وضع موجود) وابسته بود که با تحمیل سلسله مراتب اجتماعی و بازداشتن طبقه کارگر از درک و دریافت ماهیت حقیقی استثمار اقتصادی و اجتماعی شان به دست بورژوازی، مقدور می شد.» (بنت،۱۳۹۳: ۲۳) پس طبیعی است که فضای شهر برای لوفور نه فقط به فضای قدرت سیاسی تبدیل می‌شود بلکه محور همه‌ی فعالیت های اقتصادی هم می‌شود. در نظر لوفبور: « شهر فضای توسعه و دوام سرمایه‌داری شیوه‌ی تولید و باز تولید و مدریت و سازمان‌دهی می‌شود» (نجات غالامی، ۱۳۹۳: ۳۱۴) بحثی که به عنوان فرایند سیستمی، کنترل اجتماعی و مدریت، سازمان دهی که مارکس و لوفور مطرح می‌کنند قرابت و شباهت بسیاری به امر قدرت و شبکه آن دارد و این نظام سرمایه به عنوان سازنده شبکه دست به هدایت فرهنگی و اجتماعی طبقه های دیگر می‌زند بنا به استلال مارکس « طبقه کاگر به واسطه فرودستی اجتماعی – اقتصادی‌اش، اسیر نوعی سلطه ایدئولوژیکی نیز شد که ناشی از توانایی بورژوازی در برساختن شکل خاصی از واقعیت اجتماعی بود که در آن کارگران فرمانبرداران و خادمان نیازهای سرمایه‌داری به‌شمار می‌آمدند و خودشان نیز همین گونه می‌پنداشتند. {...}(بنابراین)، تجربه فرهنگ روزمره‌ی طبقه کارگر چیزی بیش از پیامد فرعی استثمار اقتصادی ایشان نبود، استثماری که هسته یا «زیربنای» اقتصادی جامعه بود که از نظر مارکس در نهادهای فرهنگی یا «روبنا» انعکاس می‌یافت.» (بنت،۱۳۹۳: ۴-۲۳) این قدرت ایدئولوژیکی در بافت یک شهر در جریان است و شهر خود را در خود گسترش می‌دهد ارتباط میان این قدرت و جامعه شکل می‌گیرد از نظر لوفور نیز شهر مدرن و صنعتی در واقع فقط« تولید مادی نیست، شهر فضای روابط اجتماعی و در نتیجه، تولید و بازتولید انسان برای انسان است نه تولید و بازتولید انسان برای اشیاء» (نجات غلامی، ۱۳۹۳: ۳۱۵) قدرتی که مارکس از آن یاد

می‌کند باتوجه به نگاه لوفور در روابط شهر توان شکل گیری دارد و خود را گسترش می‌دهد، درواقعه شبکه‌ای از قدرت در جامعه شکل می‌گیرد که خود زیر سلطه سرمایه است.

قدرت، مصرف و مد

« قدرت نسبتی از نیروهاست، یا به عبارت بهتر، هر نسبتی از نیروها یک نسبت قدرت است» (دلوز، ۱۳۹۴: ۱۰۹) این نیرو که در جامعه بست پیدا می‌کند کارکرد های مدیریتی دارد که لوفور به آن‌ها اشاره می‌کند، این نیرو است که در شبکه نقش‌های مختلفی را در شهر ایفا می‌کند و شهر خود بستر ایفای نقش های قدرت است، در نقل قول لوفور آمده است که « شهر تنها جلوه‌گاه تغییر فضا به کالا توسط سرمایه‌داری نیست، بلکه شهر عرصه‌ی بالقوه‌ی انواع نقش است» (نجات غلامی،۱۳۹۳: ۳۱۵) فوکو در تحلیل‌های خود ،هم « برابعاد سرکوبگر قدرت تاکید می‌نهد و هم بر ابعاد خلاقانه‌ی آن» (گات و لوییس، ۱۳۹۱: ۱۱۴) درواقع قدرت هم خالق است و هم بازدارنده. قدرت خالق آن‌چیزی است که می‌خواهد و بازدارنده‌ی آن‌چیزی است که نمی‌خواهد، اما آن چیست یا کیست که می‌خواهد یا نمی‌خواهد؟ متفکرین این نحله قدرت را برایند «نیرو های سیاسی و اقتصادی و کنترل ایدئولوژیک و اجتماعی را جنبه‌هایی از فرایند های دلالی به شمار می‌آورند» (سلدن و ویدوسون ،۱۳۹۲: ۲۰۱) پس این روی برگردانی از طبیعت نه فقط دلایل مالی بلکه سیاسی و ایدئولوژیکی هم دارد، در نتیجه روزمرگی حاصل از صنعتی شدن زندگی مدرن از برایند نیروهایست که جریان اصلی شریانی شهر را ساخته‌اند، از منظر لوفور «سرمایه‌داری از طریق غلبه و یکپارچگی فضا تداوم یافته است. فضا به ابزاری تبدیل شده است؛ فضا مدت‌هاست که وقف این شده تا یک محیط جغرافیایی انفعالی یا نوعی هندسه‌ی تهی باشد و این در واقع، همان ابزاری شدن فضاست» (نجات غلامی، ۱۳۹۳: ۳۱۶) با این نگاه تمامیت نیرو های توتالیزگر یک جامعه سرچشمه‌ی سرمایه‌داری و مصرفی دارند و جریان قدرت چه ایدئولوژیک (دینی یا فلسفی) و چه سرمایه‌داری با ابزاری کردن شهر دست به توتالیزاسیون می‌زنند. طبق استدلال مارکس « (فرهنگ روزمره) ی جامعه سرمایه داری چیزی بیش از شعبده‌ای ماهرانه و ابزاری در دست طبقه‌ی حاکم برای استثمار اقتصادی و ایدئولوژیک طبقه‌ی کاگر نیست» (بنت، ۱۳۹۳: ۲۳). از این استدلال بر می‌آید که نظام یا دولت خود قدرت نیست و یا قدرت را به وجود نمی‌آورد بلکه در واقع « اگر شکل–دولت در شکل‌گیری‌های تاریخی‌مان بسیاری از مناسبات قدرت را تسخیر کرده است، از آن رو نیست که مناسبات قدرت از آن مشتق شده‌اند؛ بلکه بر عکس از آن روست که عمل {دولتی سازی مستمر} و به علاوه بسیار متغیر برحسب مورد، در سامان تربیتی، قضایی، اقتصادی، خانوادگی و جنسی تولید شده است و ادغامی فراگیر را مد نظر دارد. در هر حال ، دولت مستلزم مناسبات قدرت است و نه سرجشمه‌ی این

مناسبات.» (دلوز،۱۳۹۴: ۱۱۷-۱۱۶) در واقع حکومت بـر دولـت اولویـت دارد پـس در نتیجـه آن چیزی که قدرت را جریان می‌دهد جریان مولار قدرت است یعنی مجموعه قوانینی که این شبکه مولکولی یا «خورده فیریکی» را در شبکه اجتماعی طبقه بندی می‌کند، طبق مثال فوکو «(حاکم) یا (قدرت) برای دولت، پدر برای خانواده، پـول، طـلا یـا دلار بـرای بـازار، خـدا بـرای مـذهب و (سکس) برای نهاد جنسی» (همان:۱۱۷) در نتیجه در شبکه قدرت جریان قدرت از یـک سـوبژه به یک ابژه است و تاثیر خود را بر این ابژه می‌گذارد و در شبکه خود نه دیده می‌شود و نه سـخن می‌گوید بلکه قدرت همچون « موش کوری است که راه خود را فقط در شبکه‌ی دهلیز هایش و در سوراخ زیرزمینی بس‌گانه‌اش پیدا می‌کند: قدرت (برمبنای نقاطی بـی‌شـمار اعمـال مـی‌کنـد)، قدرت (از پایین می‌آید). اما از آن رو که خود قدرت سخن نمی‌گوید و نمی‌بینـد، موجـب دیـدن و سخن گفتن می‌شود» (همان:۱۲۴) اما نقش ابژه در این شبکه چیست؟ آیا تنهـا خشـونت پـذیر است؟ یعنی تنها ایستاده تا قدرت بر آن مسلط باشد؟ حرف انقلابی به نظر می‌رسد اگر جواب (نه) باشد. درواقع قدرت در یک شبکه جریان دارد، همان طور که گفته شد: از سوبژه بـه ابـژه انتقـال میابد و در ادامه خود ابژه تبدیل به سوبژه شده و قدرت را به ابـژه‌ی دیگـر انتقـال مـی‌دهـد بـه عبارتی A به B و B به C و دست آخر Z دوباره به A این فرایند خود جریان تغییرات را فـراهم می‌کند و (به عبارت دیگر) مقاوت را در برابر جریان قدرت ایجاد می‌کند، فوکو در کتاب مراقبت و تنبیه می‌نویسد که در عصر روشنگری: « عَلَم شدن انسان در برابر بربریت تعذیب به هـیچ‌رو بـه منزله‌ی موضوع دانشی تحصیلی {پوزیتیوی} نبود، بلکه به منزله‌ی محدودیت حقوقی بود، {بـه دیگر سخن} مرز قانونیِ قدرت تنبیه. نه مرزی که برای اصلاح انسان بایـد بـدان دسـت یافـت، بلکه مرزی که برای احترام گذاردن به او باید دست تخورده بـاقی گذاشـت. Noil me tangere {به من دست نزن}. {و این نشان دهنده‌ی پایان انتقام شاه بود} (این عبارت از متن انگلیسـی ترجمه شده‌است و در متن اصلی فرانسوی نیست). همچنین (انسان)ی که اصلاح‌گرایان در برابـر استبداد قاپوقی به آن اعتبار بخشیدند.» (فوکو، ۱۳۹۵: ۹۵) در نتیجه در شبکه قدرت مقاومت نیز وجود دارد و می‌تواند قدرت را تبدیل به یک شبکه از جریانات کند، این نگاه که بـی‌شـباهت بـه قانون سوم نیوتون(عمل و عکس العمل) نیست حتما با یک انقلاب روبـه‌رو اسـت؟ یـا نـه تنهـا خصلت قدرت مقاومت است؟ باید در نظر داشت که همان طور که در بالاتر نیز اشاره شد قـدرت هم جنبه های بازدارنده دارد و هم جنبه های خلاقانـه و پیشـبرنده، پـس در واقـع قـدرت خـود می‌سازد و خود تخریب می‌کند و دست به روزمرگی می‌زند.

رسانه و روزمرگی

رسانه و سرگرمی را می‌توان اصلی‌ترین ساقه‌ی درخت مصرف‌گرایی در باغ روزمرگی دانست، این باغ وهم‌آلود ریشه‌هایی مکانیکی دارد و و ساز و کارشان با چرخ دنده‌ها و پیت های روغن است که انسان امروزی در این باغ سرگردان به دنبال رویا های فتیش گونه خود است. «امکان‌هایی که رسانه‌ها برای دستکاری عقاید و افکار توده‌ها به وجود می‌آورند به راستی تهدیدآمیز است».(بنت،۱۳۹۳: ۲۵) در نظر آدورنو و هورکهایمر «فرهنگ توده‌ای نمایانگر شکل تازه‌ای از کنترل اجتماعی است که بر فناوری تکیه دارد و از تصویر مارکس درباره‌ی ایدئولوژی حاکم به سان ابزار کنترل اجتماعی بسی فراتر می‌رود و می‌تواند اوقات فراغت را به صورت نوعی سرگرمی جمعی در آورد» (همان:۲۵) درواقع فرد کار می‌کند و حقوق خود را در چرخه سرمایه دوباره به جیب اصلی برمی‌گرداند او کار می‌کند و حقوق خود را خرید از آن چیزی می‌کند که خود ساخته است از نظر آدورنو و هورکهایمر نظر ماجرا همین است که: « فراغت و سرگرمی باوجود اهمیت و معنای ظاهری روزمره‌شان به عنوان فضاهای رهایی از کار و راه‌هایی برای استراحت، در عمل به شیوه‌ی موثری در خدمت فرایندهای سرمایه‌داری هستند، چون از الگوهای متداول و تکراری زندگیِ شغلی در بیرون از محل کار نیز حفاظت می‌کنند.» (همان:۲۵) آدورنو به عنوان یک موسیقی شناس و آهنگساز برجسته به هنر عامه‌پسند با تمام قوا حمله می‌کند و از نظر او یک محصول صنعتِ فرهنگ « یک (اثرهنری) نیست و{...} هنر هم به حساب نمی‌آید» (ویلسون،۱۳۹۳: ۵۵) درواقع معنا برای آدورنو اهمییت بسیار زیادی دارد و عامه پسندی را به بهانه‌ی از بین بردن معنا بی‌هنری می‌داند از نظر وی «هدف این نوع از محصولات صرفاً برانگیختن واکنشی خاص در مصرف کنندگان‌اش است که خود به عنوان مصرف کننده، پیشاپیش به واکنش هایی خاص در قبال آن محدود شده‌اند. در واقع، یگانه هدف محصولات صنعتِ فرهنگ ایجاد تاثیر- تحریک، شوک، بهت- به‌جای داشتن معناست. {...} سرگرمی امرپوچ و احمقانه‌ای است که حتا خیلی هم سرگرم کننده و مفرح نیست» (همان:۵۵) آدورنو به سینمای هالیوود نیز حمله می‌کند و موسیقی عامه و موسیقی جدی را از هم جدا می‌کند و سوالی بزرگ را مطرح می‌کند « ممکن بود هنری وجود می‌داشت- که مردم پسند و به راستی هنر باشد؟» (همان:۵۷) مکتب فرانکفورت با خود میراثی را حمل می‌کرد که در نوجوانان و جوانان رخنه کرده بود، سرمایه‌داری شاهد مخالفانی بود که خود در مدارس و تفرجگاه‌ها پرورش داده بود؛ در این میان دریافت می شود که مقاومت شکل گرفته است، مقاومت در برابر حضور سرمایه‌داری با شلوارهای پاره و موسیقی‌هایی تند و خشن علیه سرمایه‌داری، آیا قدرت در دهلیز خود متوقف شد؟ یا آن‌که بازار های جدید شکل گرفت؟ هزینه های هنگفت کنسرت‌های راک و تولید لباس‌های پاره‌ی جدید به جیب چه کسانی می‌رفت؟ مد شکل جدید ظهور قدرت را در

دست گرفت. «مد تجسمی ار مجموعه ارزش‌های نمادینی است که درون و میان گروه‌های اجتماعی مختلف به صورت جمعی فهمیده می‌شود» (همان:۱۵۴) مد بربال‌های رسانه می‌نشیند و در همه جا خود را تکثیر می‌کند رسانه عاملی برای تبلیغات می‌شوند و طبق استدلال بنت «تنشی که میان لباس به‌منزله‌ی افشا کننده‌ی هویت و لباس به منزله‌ی پنهان کننده‌ی هویت وجود دارد سال‌هاست که مورد توجه نظریه پردازان مد است» (بنت،۱۳۹۳: ۱۵۵) در واقع اهمییت شهرهای مدرن همین سرعت در شناخت یک‌دیگر است زیرا که در آنان ما « با انبوه غریبه ها در هم می‌آمیزیم و فقط و فقط لحظه‌های بسیار کوتاهی در اختیار داریم تا بر یکدیگر تاثیر گذاریم» (همان:۱۵۵) از سخن برمی‌آید که مد شناسای فرد به جمع است و آنان را به عنوان عناصر کوچک در کنار کلنی‌های انسانی قرار می‌هد «نیازها ــ حتی اگر تحریک‌شده و پیش‌ساخته باشند ــ نمی‌توانند به یک اندازه قلابی و ساختگی باشند» (lefebvre,2002:223) پس دیگر فرد اجتماعی آنچه که هست مهم نیست آنگه نشان می‌دهد در الویت است. این نگاه برخلاف شعر سعدی شاعر به نام ایرانی می‌نماید « تن آدمی شریف است به جان آدمییت/ نه همین لباس زیباست نشان آدمییت» اما مد پا فراتر می‌گذارد و دست به دگرگونی بدن نیز می‌زند و این دگرگونی «اکنون جزو رایج بدن مد روز شده‌است، و این نمونه‌های دستکاری بدن در مقایسه با پوشاک از جهات متعددی، شیوه‌های چشم گیرتری برای ابراز هویت به شمار می‌آیند چون روی بدن حک می‌شوند و ماندگارترند» (بنت،۱۳۹۳ :۱۵۸) برای ایجاد مد تبلیغات باید شروع به فعالیت کند و مد را بشناساند در این میان بودریار معتقد است که« تبلیغات تقریبا از کلیه‌ی اشیاء تجلیل می‌کند، به همان شکل از طریق فلان شئ و فلان مارک، در واقع از کلیت اشیا و عالمی سخن به عمل می‌آورد که توسط اشیاء و مارک‌ها به صورت یک کل درآمده است» (بودریار، ۱۳۹۴: ۱۹۰) درواقع مد فرد اجتماعی را به تابعی بی چون و چرا تبدیل می‌کند و با اینجاد فضای تفریحی دست به مصرفگرا شدن روزافزون اقتصادی فرد می‌زند حال این فرد دیگر در مقابل شبکه قدرت مقاومتی ندارد و آن را اتفاقا می‌پذیرد و دست به همراهی با آن می‌زند و در این میان جامعه تنها حکم سیمی رسانا را دارد تا نیرو را از مبدا به مقصد (مثلا لامپ) برساند. و مقاوت‌های ظاهری اجتماعی بی‌شباهت به مقامت‌های مختلف در کیت های الکترونیکی نیستند، آنان عامدانه در جریان قرار می‌گیرند تا جریان مستقیم با فشار بالا به قطعات دیگر آسیب نرساند و خازن ها نیرو را جمع می‌کنند و دییود ها جریان را یک سویه می‌کنند تا ال‌ای‌دی های بازارهای مصرف باز چشمک های خیره کننده‌یشان را ادامه دهند. حال این افراد چگونه‌اند؟ رفتار آنان، کردار آنان، یا حتی منش رندگی آنان؟ چگونه زیست می‌کنند؟ فرد در این نظام چشم و گوش خود را به رسانه دوخته و آنچه می‌آید پذیرش می‌شود، بنا به نقل قول بنت از هلر «رسانه‌زدگی جامعه‌ی سرمایه‌داری اخیر به بی‌اهمیت شدن شخصیت انسان می‌انجامد»

(همان:۳۳) و از این‌رو امر قهرمانی از زندگی ایشان رخت بربسته و جای خود را به امر انفعال می دهد، این فرد دیگر خود تصمیم نمی‌گیرد بلکه برنامه نویسی می‌شود و در جوامع معاصر «تاکید روی دریافت اطلاعات است نه عمل بر مبنای اطلاعات» (همان:۳۳) و در این میان اندیشه از بین می‌رود فرد بدون اندیشه و تفکر می‌پذیرد که عملی انجام دهد و از آن احساس خوشحالی دارد، در واقع به جای بحث انتقادی و قضاوت فردی درباب امور و یا جمع آوری اسناد برای درک بهتر واقعه انسان به جمع آوری ساده اطلاعات از رسانه ها میزند که به تعبیر بودریار این همان واقعیت بازنمود شده است. (بنت، ۱۳۹۳) یا به عبارتی دیگر فرد در برابر رویداد اتفاق افتاده با بحران در جریان بی تفاوت است و نوعی این رویداد یا بحران از میان رفته دیگر برای آنتیگون مهم نیست برادرش مرده و در بیابان افتاده است یا شاید اصلا برادری شورش نکرده است یا حتی ادیپی خود را کور نکرده با مادر خود همبستر نشده و پدری کشته نشده و اصلا کودکی به جایی دیگر فرستاده نشده یا شاید رسانه از واقعه ادیپ شهریار یک ملودرام عاشقانه میان شاه جدید و همسر او که بینهایت شبیه به مادرش است صحبت می کند و آن طور که سیستم برنامه ریزی کرده؛ همه چیز آرام است.

رویداد و نمایشنامه روز از نو

رویداد در نمایشنامه پش آمدی است که در گذشته برای شخصیت رخ داده است. مشخصاً این پیش آمد بسیار مهم است. زیرا مواد لازم را برای کنش مندی صحنه به وجود می آورند (تامس، ۱۳۹۲) از این تعریف برمی‌آید که رویداد نقطه‌ای حیاتی است و برای شخصیت مهم است زیرا به این واسطه کنش او شکل می‌پذیرد اما همان طور که گفته شد اگر رویداد جود نداشته باشد یا برای شخصیت مهم نباشد چه؟ در مقابل نگاه نسبت به رویداد نمایشنامه (روز از نو) اثر داریوفر قرار دارد این نمایشنامه همان‌طور که از نام او برمی‌آید به از اول شروع شدن جریان امروز همان طور که دیروز بوده یا قبل‌تر و یا حتی در فردا هم ادامه خواهد داشت می‌پردازد این نمایشنامه در اولین توضیح صحنه‌ی خود این گونه می‌آورد که « زن روی صندلی نشسته است و با دست‌هایش حرکت‌های سریعی انجام می‌دهد» (داریوفو،۱۳۸۹: ۹) و در ادامه خواب زن شخصت اصلی و تنها شخصت نمایشنامه را ترسیم می‌کند « زن: جوش.... مته.... میخ.... (بلندتر) جوش.... مته.... سیخ، بالا، پایین.... بکش....دسته رو بکش... ول کن... بالا... تا آخر.... دسته رو بکش....میخ.... بکش بالا.... آخ ... آخ .... (با جبغ) همه‌ی انگشتام رو قطع کردم... زود زود از زمین برشون دار....نگه‌دار.... نذار این طرف اون طرف بیفتن» (همان:۹) این بند از نمایشنامه با نگاه بودریار که در بالاتر تر نیز اشاره شد مبنی براینکه سرمایه داری روبه رشد در خواب نیز شخصیت را رها نمی‌کند قرابت شوخ طبعانه‌ای دارد. در این نمایشنامه که داستان زنی

را در یک روز از لحظه بیدار شدن تا آماده کردن فرزندش برای بردن به مهد کودک و آماده شدن خودش برای رفتن به سر کار شروع می‌شود و داستان به آن جا می‌رسد که امروز یکشنبه است و تعطیل است و می‌تواند بخوابد ادامه پیدا می‌کند در این نمایشنامه هیچ گونه رویدادی مهم نیست نه آنکه در نمایشنامه وجود نداشته باشد بلکه از اهمیت افتاده است. هملتی را تصور کنید که روح پدر خود را می بیند ولی برایش اهمیتی ندارد که پدرش به قتل رسیده اصلا حتی دیگر تردید هم نمی کند. در نمایشنامه روز از نو طلب کاران به خانه آنان زنگ می‌زند شوهر زن معلوم نیست شب را کجا سر می‌کند و دیگر این زن و شوهر به جز نام همسر دیگر چیزی به دوش نمی‌کشند. زن در نمایشنامه (روز از نو) روز را با تکرار شروع می کند و دقیقاً همان کار های دیروز را تا شب تکرار می کند و به خوابی تکراری می رود و احتمالا رویای تکراری را میبیند؛ در چنین شرایطی است که اگر بر سر اتفاق، پود بچه با پنیر و شامپو با عسل جابه جا شده باشند دیگر حواس او کار نمی کنند و فقط از ظرف همیشکی باید ماده همیشگی را بردارد و بر تن موجود (کودک) همیشگی بزند و او را تحویل مهدکودک بدهد. هر کدام از این امور می‌تواند به عنوان یک رویداد، خلق موقعیت کنند ولی در این نمایشنامه علاوه برآنکه مهم تلقی نمی‌شوند بلکه اتفاقاً زن با غر زدن ها خود تنها از وضعیت بد شبکه آب رسانی آپارتمان شکایت دارد زیرا دیرتر به محل کار خود می‌رسد. زن در این نمایشنامه یک مادر است مادر در نظام روزمره نقش خود را دارد؛ نقشی که جامعه برای او تعریف کرده است. در چنین جامعه ای « افراد به محصول کارکردهای اجتماعی سرمایه داری تبدیل شدند و به قسمی وارد فعالیت اقتصادی شدند که گویی ماهیت و سرنوشت آنان همین بوده است» (بنت، ۱۳۹۳: ۲۴) زن در خوابش انگشتانش را از دست داده ولی چیزی که ناراحتش می‌کند بریده شده آنان نیست در واقع تنها از عصبانی شدن رئیس خود ناراحت است. داریوفو در نمایشنامه روز از نو پیامد های استثمار اقتصادی، سیاسی و حتی فرهنگی افراد جامعه خود را اینگونه نشان می دهند؛ حتی اگر او به عمد هم دست به چنین نمایشی نزده باشد اما آنچه خلق کرده دقیقاً یک انسان در بند است این زن از صابون صورت خود تعریف می‌کند دقیقاً همان شکلی که رسانه برای او تعریف کرده است؛ رسانه ای که با تبلیغات شروع به دیکته کردن مد می کند و با ساخت اسطوره مصرف آنچه را که باید مصرف کرد را برای بشر خلق می کند. «رسانه ها چنان در در زندگی روزمره ی عصر مدرن متاخر استوار گشته اند که به یکی از عناصر تفکیک ناپذیر بافت فرهنگی مدرنیته اخیر تبدیل شده اند». (همان: ۱۲۰) منولوگ زن درباره صابون آشکارا به نفوذ تبلیغات اشاره می کند. « با صابون دست صورت کامین هر روز دوست داشتنی تر از دیروز باشید» (داریوفو،۱۳۸۹: ۱۰) این اوراد که از دل کتاب مقدس تبلیغات خود را بیرون کشیده و در ناخودآگاه زن قرار داده در واقع یک جمله تبلیغاتی همه روزه است آن موسیقی تکراری که انسان ناخداگاه زیر دوش حمام زمزمه می کند

اکنون به یک شعار تبلیغاتی تنزل پیدا کرده و زن هنگام شستن صورت خود اولین چیزی که به دهان می آورد این شعار است. شعاری که امید دوستداشتنی بودن به انسان می فروشد. « آنچه تبلیغات می گوید متضمن درستی قبلی (ارزش مفید شی) نیست، بلکه تاییدی برای بعد از طریق واقعیت داشتن نشانه پیش گویانه ای است که انتشار می دهد» (بودریار، ۱۳۹۴: ۱۹۶)

جامعه مصرفی مکانی پر از سرسام ها، استرس ها و اضطراب ها ست و فرد اجتماعی در پی به دست آوردن فرصت های بیشتر برای مصرف (حال به اجبار مثلا نیاز مالی یا طمع مصرف) فشار زیادی را متحمل می شود که در نمایشنامه (روز از نو) به خوبی این فشار وارد دیده می شود این زن به کودک خود به جای پودر بچه از پنیر رنده شده استفاده می‌کند به جای اسپری خوش بو کننده از رنگ فوری استفاده می کند و در هر لحظه چشم از ساعت بر نمیدارد.

ساعت دیگر خود امری نمادین شده؛ استعاره ای از رضایت مندی، زیرا رضایت انسان روزمره در گرو رضایت بالادستی است نه در گرو رضایت فردی، به موقع رسیدن باعث رضایت طبقه بالادست و موجبات مصرف طبقه ی پایین است و این سلسله طبقات تا بی نهات ادامه دارد؛ زن این نمایشنامه نه دیگر اختیار دارد و نه دیگر مغزی برای اندیشیدن تنها ماشین کارگری شده که در دستان قدرت سرمایه‌داری به سختی کار می‌کند و نه دیگر روحی برای مقاومت، این نمایشنامه که بی شباهت به فیلم عصر جدید چاپلین نیست درواقع سرنوشت انسانی را نشان می‌دهد که در دنیای این تکنولوژی ها غرق شده است و خود بدون توجه به اتفاقات اطراف خود تنها زیست می‌کند. دست آخر به قول بودریار «ما در انتظار عصیان‌های وحشیانه و فروپاشی‌های ناگهانی‌ای هستیم که به اندازه‌ی رویدادهای مه ۱۹۶۸ غیرقابل پیش بینی و قطعی هستند، حوادثی که این عشای ربانی سفید را در هم خواهد شکست» (بودریار، ۱۳۹۴: ۳۱۷)

نتیجه گیری

تکنولوژی به عنوان مهمترین بازو سرمایه‌داری توانسته در قرن اخیر فضای میانه‌ی انسان‌ها را خلق می‌کند و آنان را از یک‌دیگر دور کند. روزمرگی حاصل از این سرمایه‌داری درواقع توانسته خود را جایگزین طبیعتی کند که انسان از دیرباز با آن پیوند خورده است و روزمرگی با ابزاری کردن شهر در جایگاه سرگرمی و فراغت توان کنترل اجتماعی را به دست خود گرفته است، این روزمرگی که در دست نظام ها قرار می‌گیرد خود همتراز و جایگزین نیرو های قدرت است که از حاکمیت بر اجتماع جریان پیدا می‌کند، این عاملیت در امتداد جریان خود به همشکل سازی اجتماعی می‌رسد و همه مردم جامعه را به این روزمرگی دچار می‌کند در این میان مقاومت هم در شبکه ایجاد می‌شود که در جریان مقاومت خود با مد و انگیزه‌های مصرف‌گرایانه مبارزه می کند، سرمایه‌داری با در نظر داشتن رسانه‌های تبلیغاتی توانسته مد را در جریان جامعه پرورش دهد و حتی پاد فرهنگ‌ها را خلق کند. این جریان مدشدگی جامعه را باز بیشتر به سمت همشکل سازی پیش می‌برد و جریان مقامت را از بین می‌برد یا در واقع همسو با خود می‌کند، این بروز نبود مقاومت به گونه‌ای در نمایشنامه نیز توان رخنه را دارد، مسئله‌ای که به عنوان رویداد وجود دارد؛ رویداد از قبل در درام وجود دارد و کنش اصلی را به جود می‌آورد ولی شخصیت مقاومتی در برابر بحران ندارد، به عبارتی آنتیگون برایش مهم نیست که برادرش کشته شده یا نشده! این امر در نمایشنامه‌ی روزازنو اثر داریوفو به خوبی دیده می‌شود این بی‌تفاوتی نسبت به رویداد در شخصیت زن اصلی وجود دارد و آن زن برایش جریان روزمره مهم است و نه اتفاقات کنار زندگی‌اش. زن در این نمایشنامه به راحتی از بحران های موجود در زندگی خود گذر می کند ولی رضایت مدیر خود را جلب می کند، این زن در خواب و بیداری در حال تولید در کارخانه است، انگشتانش را از دست می دهد ولی زمان تولید در کارخانه نباید به عقب بیفتد، رویداد ها رنگ باخته اند و دیگر برای شخصیت نمایشی رویداد های که موجبات بحران درام را فراهم می آورند؛ دیگر اهمیت پیدا نمی کند.

فهرست منابع

۱. بنت، اندی: (۱۳۹۳) فرهنگ و زندگی روزمره، ترجمه: لیلا جوافشانی، حسن چاوشیان،نشر اختران، تهران
۲. بودریار، ژان: (۱۳۹۴) جامعه مصرفی، ترجمه: پیروز ایزدی، ثالث، تهران
۳. تامس،جیمز: (۱۳۹۲) تحلیل (فرمالیستی) متن نمایشی، ترجمه: علی ظفرقهرمانی نژاد، سمت، تهران
۴. دلوز، ژیل: (۱۳۹۴) فوکو، ترجمه: نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، نشر نی، تهران
۵. سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر: (۱۳۹۲) راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه: عباس مخبر، طرح نو، تهران
۶. فو، داریو: (۱۳۸۹) روزازنو، ترجمه: عباس مخبر، تجربه، تهران
۷. فوکو، میشل: (۱۳۹۵) مراقبت و تنبیه، ترجمه: نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، نشر نی، تهران
۸. گات، بریس و کومینیک مدآیو(۱۳۹۱) دانشنامه زیبایی شناسی،ترجمه: بابک محقق و تیم ترجمه، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر، تهران
۹. نجات‌غلامی، علی: (۱۳۹۳) فلسفه، شهر و زندگی روزمره، تیسا، تهران
۱۰. ویلسون، راس: (۱۳۹۳) آدورنو، ترجمه: پویا ایمانی، ترجمه: نشرمرکز، تهران

مقاله:

۱۱. جعفری، حسن: (۱۳۸۸) دین و اسطوره: بررسی نظریات ارنست کاسیرر درباره‌ی اسطوره، نیمسال‌نامه‌ی تخصصیِ پژوهشنامه‌ی ادیان ،سال سوّم، شماره‌ی ششم، تهران

منابع انگلیسی:

1. Henri Lefebvre, Everyday Life in the Modern World, trans. S. Rabinovitch (New Brunswick: Transaction Publishers, 1984 {1968})
2. Henri Lefebvre, Critique of Everyday Life, Volume II: Foundations for a Sociology of the Everyday, trans. J. Moore, preface M. Trebitsch (London: Verso, 2002 {1961})