

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۰/۱۹

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۱۲/۱۳

محمدجعفر یوسفیان کناری<sup>۱</sup>

## سکوت یا اجتناب اجرایی دریدا؛ تأملی انتقادی بر فاصله نظری تئاتر آرتو و بکت

### چکیده

مقاله حاضر با تکیه بر پاره‌ای از مهم‌ترین گفتارهای دریدا، به قرائت تازه‌ای از اشارات تئاتری او در فاصله نظری میان آرای آنتون آرتو و ساموئل بکت پرداخته است. پیمایش دقیق گفتارهای دریدا درباره تئاتر و یافتن پاسخی قانع‌کننده برای این پرسش که تا چه اندازه می‌توان از نقد او بر زیبایی‌شناسی تئاتر مدرن به عنوان رویکردی معتبر برای مواجهه با دیگر آثار نمایشی استفاده کرد، در اولویت پژوهشی این نوشته قرار دارد. رویکرد غالب تحقیق از پساساختگرایی تأثیر می‌پذیرد و مطالب آن حوزه‌ای از مطالعات میان‌رشته‌ای فلسفه و تئاتر را دربر می‌گیرد. مقاله حاضر با استناد به شواهد معتبر کتابخانه‌ای و سنجش داده‌های زبان‌شناختی مستخرج از نمونه آثار اصل و ترجمه انگلیسی گفتارهای دریدا، سعی دارد ضمن آسیب‌شناسی اعتبار استندهای علمی به دریدا و نیز رعایت بی‌طرفی کامل در مواجهه با محتوای گفتار او، به دریافت تازه‌ای از دکنستراکسیون و کاربردش در تئاتر دست یابد. در نهایت، گزاره‌هایی مطرح می‌شوند که حاکی از لزوم بازنگری پژوهشگران تئاتر ایران در نحوه قرائت دریدا، اعتماد به گفتارهای تئاتری او و سپس مقایسه‌اش با ساموئل بکت و حدود کاربردی پروژه دکنستراکسیون وی خواهد بود.

**کلیدواژه‌ها:** فلسفه و تئاتر، ژاک دریدا، دکنستراکسیون، آنتون آرتو، ساموئل بکت، نقد و نظریه.

۱. استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس، استان تهران، شهر تهران

## مقدمه

در سه دهه اخیر، تحولات نظری تئاتر اغلب متأثر از رویکردها و جریان‌های فرهنگی رایج در ادبیات، فلسفه و علوم اجتماعی بوده است. در طی این مدت هدف بسیاری از نهادهای مواجهه انتقادی و تحلیلی، یافتن راهکارهای مقتضی به منظور تعریف حدود و معیارهای سنجش مفاهیم و تکنیک‌های تئاتری با پشتوانه‌ای از آموزه‌های معتبر و کاربردی بود. کارکرد نمایشی مفاهیم برگرفته از رویکردهای مذکور و نیز سنجش میزان صدق‌پذیری مؤلفه‌ها و گزاره‌های منطقی هر یک از آنها، در دامنه‌ای از قراردادهای تئاتری و اجرایی همواره در صدر توجه صاحب‌نظران هنرهای نمایشی قرار داشت. پی بردن به این مسئله که تا چه حد می‌توان الگوهای تحلیلی و رویکردهای تفسیری متأخر علوم اجتماعی و فلسفه را در خصوص نمایشنامه‌ها و اجراهای مختلف به کار بست هنوز هم چالش نظری عمده‌ای پیش روی پژوهشگران این رشته محسوب می‌شود. یکی از مهم‌ترین نگرش‌های متأخری که احتمالاً به فراخور گستره وسیع مصادیق آن عمدتاً مورد توجه و تعمق نظری حوزه‌های مختلف علوم، فلسفه، ادبیات و هنر قرار گرفته، دیدگاه‌های ژاک دریدا (۲۰۰۴-۱۹۳۰) است. دیدگاه‌های او که اغلب در محافل علمی و منابع معتبر منتسب به شاخه مطالعات پساساختگرایی بوده، نقطه شروع طرح چالشی نظری برای مقاله حاضر است. کاوشی درباره این موضوع که آیا دریدا و آموزه‌های فلسفی او ذاتاً قابلیت اعمال و کاربرد در تئاتر معاصر را دارند و همچنین تأملی انتقادی بر میزان قرأت‌پذیری آثار نمایشی متکی بر آرای وی از اهداف نوشتار حاضر برشمرده می‌شوند. در عین حال تلاش می‌شود تا با استناد به شواهد معتبر و دریافتی از داده‌های کتابخانه‌ای و میدانی، دایره واژگان منتسب به دریدا در جامعه هنری کشور و متعاقباً حدود صدق‌پذیری، عملیاتی‌شدن و صحت کارکرد دیدگاه‌های او در مواجهه‌ای انتقادی با آثار نمایشی متأخر بررسی شود.

تحقیق حاضر سعی دارد تا با طرح یک هندسه نظری به ظاهر متناقض و قیاس‌ناپذیر از خلال آرای فلسفی دریدا، دیدگاه‌های تئاتری آنتونن آرتو، و بارزترین جلوه‌های نمایشی آثار ساموئل بکت، در اصل به پیمایش روند ظهور و افول قطبیت‌های زودگذر و ناپایداری در فلسفه تئاتر بپردازد. آرتو و بکت هریک از موضع فلسفی دریدا تحلیل می‌شوند و سرانجام جایگاه نظری ایده‌های دریدا در فرآیند نقد عملی تئاتر معاصر ارزیابی خواهد شد. صادقانه تلاش شده است تا از منابع و نقل‌قول‌هایی استفاده شود که تا به حال کمتر در مطالعات و ترجمه‌های مرتبط مورد استناد قرار گرفته‌اند. این اقدام البته به هیچ عنوان به معنای کم‌اهمیت جلوه دادن و انکار ارزش علمی یا پژوهشی مقالات، پایان‌نامه‌ها و کتاب‌های ترجمه‌شده به فارسی درباره دریدا، آرتو و بکت نیست؛ بلکه ضرورت روش‌شناختی تحقیق ایجاب کرده است تا از منابع مشترک و اغلب در دسترس همه اهل فن که طی دو دهه گذشته به دفعات در روند تدوین مقالات، پایان‌نامه‌ها، خطابه‌ها و گفتارها مورد ارجاع واقع شده‌اند، ذکر مجددی نشود.

پاره‌ای از داده‌های قابل پردازش تحقیق به شیوه میدانی و با تدوین پرسشنامه‌ای الکترونیکی و ارسال آن برای بیش از سی نفر از مطرح‌ترین صاحب‌نظران بین‌المللی چند دهه اخیر گردآوری شده است. معیار انتخاب این افراد نگارش مقاله، تألیف کتاب، ترجمه آثار و یا مدیریت جریان‌های آموزشی و پژوهشی مرتبط با دریدا بوده است. از این میان سیزده نفر یک بار و چهار نفر دیگر، دو یا سه بار در گفت‌وگویی اینترنتی با نگارنده به پرسش‌های مهم این تحقیق درباره دریدا، واژه‌شناسی، و روش‌شناسی تحلیلی او - به ویژه با رویکردی به آرتو و بکت - پاسخ گفته‌اند.

پاره‌ای از یافته‌ها و داده‌های پردازش‌شده در تدوین این مقاله به کار گرفته شده‌اند و بقیه در آرشیو مکالمات اینترنتی محقق موجود است. هرچند نمی‌توان کاملاً مدعی شد که ارزیابی محدود از همین تعداد پرسشنامه اینترنتی الزاماً به تمامی ابهامات موجود پاسخ می‌دهد اما به هر رو، نتایج حاصل از سنجش و طبقه‌بندی آنها می‌تواند به حکم استقرای ناقص منطقی تا حدی معرفت انحرافات تفسیری آرای دریدا در ایران و نیز ظرفیت نظریه‌پردازی و نقد عملی تئاتر بر اساس آن باشد.

### پیشینه مطالعاتی؛ دریدا و چالش نظریه معیار تئاتر

تاریخ مطالعات نظری تئاتر مملو از ایده‌ها و آرمان‌های نمایشی، افزون بر روش‌ها و رویکردهای متنوعی است که هدف اغلب آنها یافتن سازوکارهای معتبر برای نظریه‌پردازی در حیطهٔ درام و نمایش بوده است. راهکارهای دراماتورژی فعال پرشت با تکیه بر سهم دگرگون‌شونده نقش و شخصیت اجراگر و هم‌زمان تماشاگری و بازی مخاطب، و تلاشی مدرن برای تدوین سازه‌های اپیک و چالش ذاتی آنها با کارکرد جهان‌شمول تراژدی و عناصر دراماتیک ارسطو قلمداد می‌شود. آنچه در پانزده سال اخیر هانس تیئس لمن [۱] آلمانی با تکیه بر آموزه‌های تأثیرگذار توماس کوهن [۲] و کتاب «ساختار انقلاب‌های علمی» [۳] او به عنوان «پارادایم‌های نظری تئاتر» یاد می‌کند (Lehmann, 2008, 24)، در واقع بازنمودی از میل بی‌شائبهٔ نخبگان تئاتر اروپا برای سازماندهی روند تکوین امر دراماتیک، تحرک تاریخی‌اش به سوی اپیک و سرانجام ظهور ریزگونه‌های موسوم به اجرا [۴] است. پیگیری خط سیر تکامل تئاتر از دغدغه‌های آغازین موسوم به «درام ناب» در صدوپنجاه سال گذشته به سوی دوره‌ای تاریخی از ظهور «بحران و آشوب» در گذار به قرن بیستم و سپس «از نو تئاتری شدن» و ظهور پارادایم آیزورد و حتی فراتر از آن، رواج آلترناتیوهای «اوانگارد آمریکایی» و «نظریه اجرا» پس از دههٔ شصت میلادی، در نظری اجمالی همگی نشان از توجه به چالش «نظریه‌پردازی تئاتر» در چند دههٔ اخیر دارد (Lehmann, 2008, 48-66). در طول یک سدهٔ اخیر آنچه کمتر مورد توجه قرار گرفته، درنگ انتقادی دربارهٔ ضریب احتمال و اعتبار نظریه‌پردازی برای تئاتر و اجرا از متن تحولات خود تئاتر بوده است. به همین خاطر، نقطهٔ آغاز بررسی سوابق این تحقیق متمرکز بر داوری دربارهٔ مفهوم نادیده‌انگاشته در طول تاریخ مطالعات نمایشی معاصر است که با کمی مسامحه در انتخاب معادل‌های واژگانی می‌توان از آن به عنوان «نظریه‌پذیری تئاتر» [۵] یاد کرد. انتخاب دریدا به عنوان نمونهٔ نظری قابل طرح در این نوع مطالعات تئاتری هرگز به معنای تلاشی تکراری برای تعریف حدود نظری تئاتر مدرن نیست بلکه در واقع، تمرکزی مجازی است بر زوایای دید او در خصوص چالش‌های فلسفی تئاتر.

در سیر تکوین تاریخی گونه‌ها و سبک‌های اجرائی مختلف تنها وقفهٔ نظری غیرمنتظره و تناقض‌برانگیز، دیدگاه آنتونن آرتوست. بنابراین از همین آغاز باید گفت که دریدا، آرتو را نه به عنوان شاخصی برای نظریه‌پردازی در تئاتر بلکه به خاطر سنجش اعتبار شک فلسفی خود در مورد «ظرفیت‌های نظریه‌پذیری» این رسانه مد نظر قرار داده است. از آنجا که «آرتو و تئاتر خشونت» او به همان اندازهٔ دریدا و نقدش بر «پایان بازنمایی» در مطالعات نظری تئاتر ایران مورد توجه واقع شده است، پیشینهٔ این تحقیق با اهتمام به همان مسئلهٔ انتقادی، یعنی «امکان‌ناپذیری تئاتر نظریه‌پذیر»، نزدیک به بیست‌وپنج سال پس از نخستین نوشته‌های دریدا

درباره آرتو (۱۹۶۷) و از خلال نقد متأخر وی بر نمایش‌ها و دیدگاه‌های اجرایی هنرمند فرانسوی، دانیل مگیس [۶] (۱۹۵۴) در دهه نود میلادی دنبال می‌شود.

### نظریه‌ناپذیری تئاتر؛ وقوع یا احتمال؟

از زمان انتشار دیدگاه‌های بنیادی آنتون آرتو درباره تئاتر (۱۹۳۸) و تلاش او برای نوزایی خاستگاه‌های آیینی اجرا، مجموعه مقالاتی موسوم به «تئاتر و هم‌زادش» سرآغاز طرح چالشی با محوریت «نظریه‌نگاری برای تئاتر» قلمداد شده است. به عنوان بخشی از پروژه بی‌اعتبارسازی سنت نمایشی کلاسیک و شک در بنیادهای عاطفی و روان‌شناختی پالایش تراژیک، آرتو بر نفی کلام و سلطه متافیزیکی زبان بر صحنه تأکید داشت. در مقابل، او به سکوت، ژست، حرکت و بدن اجراگر افزون بر شرایط فیزیکی و دیداری صحنه اهمیت می‌داد (Artaud, 1970). همین مسئله باعث شد تا تلاش‌های نوشتاری او درباره تئاتر مشخصاً بازتاب متناقض و مبهمی از تدوین یک نظریه مدرن بر جای بگذارد. در واقع آنچه به نام او و تئاتر موسوم به «خشونت» (۱۹۳۲) برگرفته از مقاله‌هایش به یادگار مانده، در عین انسجام ایده و هم‌سویی با برخی آموزه‌های نقادی مدرن سراسر آمیزه‌ای اسرارآمیز از شاعرانگی، کیمیاگری، متکی بر ارزش جنون، امر غیرمنطقی و افراط‌گرایی متافیزیکی است. از همین رو باید گفت که پس از آرتو، هیچ «نظریه تئاتری محض» را نمی‌توان جست که فرض اولیه‌اش را بر طبقه‌بندی مفاهیم نمایشی، قاب‌بندی منطقی آنها و البته تحلیل موضوعات تخصصی‌اش به شیوه ارسطویی گذاشته باشد.

بررسی اجمالی آرای دریدا در طی قریب به چهار دهه (۲۰۰۴-۱۹۶۶) نشان از تمایل او به اروپامحوری [۷] در تأملات فلسفی و انتخاب نمونه‌های مطالعاتی‌اش دارد. چنین به نظر می‌رسد که دریدا با گزینش افراد و نمونه آثار برجسته‌ای از بطن فرهنگ اروپایی تلویحا سعی داشته است تا حد و مرز جغرافیایی ویژه‌ای برای آموزه‌های فلسفی خود و البته رویکردهای انتقادی‌اش به هنر تعریف کند. در واقع، هدف او این است که ضمن تعریف محدوده صدق‌پذیری مشخصی برای دعاوی خود، مخاطبان فرضی آن سوی فرهنگ اروپایی را نیز از الگوبرداری محض، پذیرش قطعی گزاره‌ها و یا اصرار بر همگون‌سازی و بومی‌سازی ایده و روش‌های عملیاتی‌شان برحذر دارد. هرچند در ایران گفتارهای انتقادی او در «پایان بازنمایی و تئاتر خشونت» [۸] آرتو (Derrida 2002) به عنوان مقاله‌ای بنیادین در حیطه نقد فلسفی تئاتر بسیار مورد توجه واقع شده است، اما باید گفت که اینها تنها بخشی از رویکرد زیبایی‌شناختی دریدا به تحولات تئاتری معاصر است. شواهد مکتوب و مجموعه خطابه‌های موردی وی پس از سال ۱۹۹۰ میلادی حاکی از آن است که هنرمندان اروپایی و به ویژه تولیدات تئاتری گروه‌های فرانسوی - از جمله «تئاتر آینه» [۹] و بنیان‌گذار هم‌تبار و الجزایری آن، دانیل مگیس - بارها مورد استناد شفاهی و نوشتاری او قرار گرفته‌اند. بارزترین نوع این رویکرد سخنرانی‌اش با نام «قربانی» [۱۰] در گردهمایی‌ای به تاریخ ۲۰ اکتبر ۱۹۹۱ با نام «بازنمودناپذیر، رازگونه، تاریک، سلب‌شده» [۱۱] است که بعدها در شماره بهار ۱۹۹۳ نشریه «متافور» [۱۲] به چاپ رسید. این خطابه که پانزده سال پس از اولین زمان ایرادش در سال ۲۰۰۶ و به عنوان پس‌گفتاری از دریدا در پایان کتاب نظری مگیس موسوم به «جاودانه ناپایدار» [۱۳] منتشر شده است، یکی از روشن‌گرترین مواضع متأخر او درباره نظریه تئاتر، وقوع یا احتمال آن قلمداد می‌شود.

دریدا معتقد است که نظریه نمایشی مگیس حاکی از تلاش او برای یافتن نقاط اشتراک و همراهی

ضمنی فلسفه و تئاتر است. به نظر او یکی از ابعاد تازه‌ای که در نوشته‌های مگیش درباره تئاتر مطرح می‌شود، احتمال وقوع و در نظر گرفتن فضایی مناسب برای تحقق «امر نظریه‌ناپذیر در قلب تجربه نظری» (تئاتر) است (Derrida, 1991, 143). شباهتی که مگیش میان تئاتر و فلسفه در نظر می‌گیرد، تمایل ضمنی هر دوی آنها به خود-ارجاعی [۱۴] و دلالت بر وجهی از معرفت و عمل است که ذاتاً در قبال هر نوع تبیین نظری مقاومت نشان می‌دهد. دریدا می‌گوید فلسفه و تئاتر هر یک به نوعی تمایل به پنهان کردن برخی اسرار خود دارند و سعی می‌کنند تا فضای معرفتی «دیگری» را همراه با معانی ضمنی فراتر از آنچه که بتوان مستقیماً دید و دریافت، پدید آورند (Derrida, 1993a). از این حیث می‌توان گفت که کتاب مگیش (۲۰۰۶) ارائه چندلایه‌ای از یک نوشتار محسوب می‌شود که سعی دارد تا تقابل دوگانه سنتی میان «خلق» اثری نمایشی و «نقد» آن را علاوه بر سنجش احتمال «نظریه‌پردازی تئاتر» و یا برعکس، «نظریه‌سازی خود از طریق تئاتر» نشان دهد. به این معنا، تئاتر تجربه‌ای ذاتاً متناقض است؛ به همان اندازه که لذت‌بخش است، دردناک نیز می‌نماید؛ و همان قدر که سرخوشانه است، دشوار و پیچیده نیز هست. تئاتر در اصل، وجه ممتازی از تحقق نوشتاری نمایشی است که عمیقاً با غرایز نوشتاری مؤلف خود (نمایشنامه‌نویس / منتقد نمایش) بیگانه است. بدین ترتیب، بُعد نظریه‌ناپذیر تئاتر با انکار حصول معرفت تئاتری به یاری زبان و آرایه‌های کلامی، تحلیل سازوکار مقاومت تئاتر در برابر نظریه‌پذیری و در عین حال، ارجاع همواره به تجربه و عمل تئاتری در مرکز توجهات فلسفی دریدای متأخر قرار گرفته است. به زعم مگیش «حرف زدن درباره تئاتر و نوشتن درباره آن هرگز نمی‌تواند از تئاتر سخنی بگوید، هرچند بسیار محدود» (Mesguich, 2006, 10). او بر این باور است که کلمات در تئاتر به واسطه کنش‌های بدن اجراگر کاملاً دگرگون می‌شوند و از همین رو هرگز نمی‌توانند به تنهایی گویای تأثیرات ذاتی و منحصر به فرد تجربه تئاتری باشند. مگیش اعتراف می‌کند که کتاب نظری او درباره تئاتر، در حقیقت، «تئاتر را فدا می‌کند» و متن او صرفاً «کلاف کوچکی از معنای» احتمالی است: «یک عضو کوچک جداشده از پیکره تئاتری» آن (Mesguich, 2006, 9). با این تمرکز بر ناتوانی متون نوشتاری در انتقال و ترجمه مفاهیم تئاتری، او بیشتر به تجربیات نمایشی و نقدهایی بها می‌دهد که آمیخته به مکث و درنگ‌ها، وقفه‌های صوتی و کلامی، و البته طرح ناسازهای ذاتی نظریه برای اجرا باشند. در حالی که آرتو نشان می‌دهد تئاتر چگونه کلمات را به محدوده باریکی از معنای عقلانی‌شان هدایت می‌کند، مگیش بر این اعتقاد است که تئاتر اساساً بین سکوت‌ها، انکارها و اجتناب‌های نامنتظره هر نوع تقلایی برای نظریه‌پردازی آن در زبان محقق می‌شود. در واقع، کتاب نظری او تلاشی است برای نظریه‌پردازی ناتوانی در به‌کارگیری زبان و نظام کلامی به‌منظور قاعده‌مندسازی و نظریه‌پذیری تئاتر.

این نگرش، ظاهراً در دهه هشتاد میلادی بین بسیاری از منتقدان ادبی و فلسفی فرانسه‌زبان شایع بوده است. الن سیسو [۱۵] نیز به طریقی دیگر، استعاراتی در وصف رازگونگی و جادوی تئاتر به کار برده و بر این باور بوده است که حرف زدن درباره تئاتر نیازمند نوعی جسارت و درافتادن با چالش تعریف وجوه نامشخصی از تفکر و اندیشیدن در این باره است: «در نوشتن برای تئاتر، من مسحور جهانی از آدم‌های خیالی اما واقعی‌ام؛ و این عجیب‌ترین و سحرانگیزترین تجربه ممکن است». و یا در جایی دیگر می‌گوید: «تئاتر آینه‌ای جادویی است... تئاترنیازمند پرداختن به سحر و جادوست. تئاتر در جهانی از توانمندی محض اندیشه‌ها رخ می‌دهد، و در نوشتن آن، جادو ضرورت دارد. مشکل مؤلف (تئاتر) این است که نوشتن دقیقاً زمانی باید صورت

بگیرد که جادو سرکوب و انکار شده است. با این حال، ناخودآگاه‌های ما که اربابان درون ما هستند- ساحره‌اند» (Cixous, 2004, 32-33). کثرت به‌کارگیری واژهٔ سحر و جادو، تناقض و امکان‌ناپذیری، به‌وضوح نشان می‌دهد که تا چه اندازه نسل نوظهور متفکران ادبی، نمایشی و فلسفی فرانسه بعد از جنبش‌های دانشجویی ماه مه ۱۹۶۸ متأثر از آرای آنتونن آرتو و مقید به کشف و بازخوانی پیچیدگی‌های معنایی نوشتار تئاتری او بوده‌اند.

به نظر دریدا، نوشتار مگیش دربارهٔ تئاتر از آن حیث اهمیت دارد که او اقتدار تاریخی ایده‌پردازی و انگاره‌سازی افلاطونی را به چالش گرفته است. مگیش از معدود هنرمندان متأخری است که به‌خوبی می‌داند تألیف کتاب - آن‌هم تئاتری - تا چه اندازه کاری پیچیده و در عین حال متناقض است. او در واقع ترکیب ناسازگاری از تجربه‌ای مشهود و عینی به نام تئاتر را در پیوندی زودگذر و ناپایدار (چنان‌که از عنوان کتاب برمی‌آید) با انگاره‌های (ایماژ) تفسیری و تحلیلی متأثر از باور به اقتدار امر نظری بنا کرده است. دریدا می‌گوید تئاتر مگیش از این حیث که در مقابل ایماژها مقاومت می‌کند، هنجارگریز و «شمایل‌شکن» [۱۶] است. نظریه و کتابی که او از آن حرف می‌زند، تمامیت بسته‌ای نیست بلکه از قبل باید آگاه بود که این وحدت و قرابت تئاتر و کتاب (به مثابهٔ الگوی زبانی اجرا) در اصل دلالت بر نظریه‌ای دیگر دارد که همانا ایدهٔ نظریه‌ناپذیری تئاتر است (Derrida, 1993a). همواره این دغدغه وجود داشته است که تئاتر هنری نیست که صرفاً با یک بار دیدن تمام شود، بلکه مجموعه‌ای از رخدادهای تکرارشونده است. اما این تکرار هرگز به معنای از نو آماده‌سازی تجربهٔ اول و یا ترکیب و تکمیل آن نیست بلکه به یک معنا، تکرار روند نامنتظرهٔ تجزیه، تفکیک و فروپاشی اصالت تجربهٔ نخستین بار دیدن یک اجراست. در واقع، تماشای مجدد هر تئاتر، به‌معنای برقراری تعامل در روند ویرانگری خلاق و فروپاشی نامنتظم حافظهٔ دیداری نخستین تجربهٔ تئاتری است. در هر اجرا، پاره‌هایی جدید از یک امر نابازنمودنی [۱۷]، بازنمایی می‌شود و به این شیوه حافظهٔ دیداری فرد در تعارض ذاتی میان حضور و غیاب نوعی سرکوب روانی و احساسی قرار می‌گیرد. دریدا این خصیصهٔ محتوایی کتاب «جاودانهٔ ناپایدار» و نمونه اجراهای مگیش را ناشی از اعتقاد وی به «تئاتر سرکوب» [۱۸] می‌داند. با اشاره به بندی از کتاب مذکور با عنوان «خشونت وجود ندارد» دریدا به نقل از مگیش می‌گوید: «اگر قرار بود تئاتر فقط یک‌بار رخ دهد، هرگز تئاتری خلق نمی‌شد. تئاتر همواره در یک مجموعه رخداد محقق می‌شود؛ حتی اگر بازیگران به بازنمایی یکسانی از قطعهٔ نمایشی نپردازند. در هر اجرا، نوسان و ارتعاش تکرار، امری ضروری است. در هر بازنمایی، تمامی بازنمودها و گذشته‌ها و آینده‌شان از نو سروده می‌شوند؛ هر یک محو می‌شوند، آنگاه دگرگون و از نو باز یافته می‌شوند و به نوبت یکی از پس دیگری بازنمایی می‌گردند. هر رخدادن تئاتری برای یک‌بار، شامل همهٔ غایت‌ها و برگشت‌ناپذیری‌هاست. در مقابل، یک‌بار رخدادن تئاتری هرگز تمام تئاتر نیست، [چون تئاتر] هنوز در حال وقوع است» (Derida, 1993a).

### چالش بی‌پایان دکنستراکسیون

دریدا در واپسین مصاحبه‌ای که دو ماه قبل از مرگش با خبرنگار روزنامهٔ لوموند داشته و در شمارهٔ ۲۰ آگوست سال ۲۰۰۴ همان نشریه به چاپ رسیده است، دکنستراکسیون را به‌طور کلی نوعی enterprise توصیف کرده است (Derrida, 2004). ریشهٔ این واژهٔ فرانسوی دلالت بر جسارت در آویختن با مخاطرات پیش رو، نوعی تعهد و قبول مسئولیت خطیر، مبادرت به اقدامی

تهور آمیز و - به یک معنا- در افتادن با چالشی دشوار و رفع‌ناشدنی دارد (Derrida, 2007, 40). مصاحبه مذکور سال ۲۰۰۷ در قالب کتابی به چاپ رسیده است و مترجمان مقاله، از آن به عنوان *undertaking* یاد کرده‌اند. مایکل ناس در مقدمه یکی از تازه‌ترین کتاب‌هایش می‌گوید که یقیناً هیچ‌کس بهتر از خود دریدا نمی‌توانسته است از این مفهوم پیچیده رازگشایی کند و اگر او به هر دلیلی نخواست یا نتوانسته است، طبیعتاً هیچ‌کس دیگری هم نمی‌تواند وانمود کند که شرح او بر آرای دریدا یا گستره مفهومی دکونستراکسیون موجب احیا و «جان‌بخشی تازه‌ای به نبض متون» وی است (Naas, 2012, 6). با این همه، دریدا در طی نزدیک به سی و پنج سال مواضع نسبتاً متفاوتی در قبال این مسئله اختیار کرده؛ گاه بیش از حد سکوت کرده و گاه نیز با اظهار نظرهایی متناقض، این مفهوم را پیچیده‌تر از آنچه در ابتدا تصور می‌شده، توصیف کرده است. تقریباً می‌توان گفت که تا پیش از سال ۱۹۹۴ و در «نامه‌ای خطاب به دوست ژاپنی‌اش» [۱۹]، فیلسوف ایزودتسو، کمتر به صراحت در مورد این مسئله حرف زده است. خود دریدا در سال‌های واپسین عمرش گفته است «من هرگز نخواست‌ام که خودم را با آنچه به دکونستراکسیون نسبت می‌دهند، هم‌ارز کنم. همیشه به نظرم عجیب می‌آمده، و هیچ حسی هم به من نداده است. با این حال، هیچ وقت هم از شک کردن درباره آن و آنچه به این عنوان شناخته می‌شود، دست برداشته‌ام» (Malabou & Derrida, 2004, 212).

دکونستراکسیون واکنش‌های متفاوتی را بین اندیشمندان معاصر برانگیخت. ریچارد رورتی که از سرسخت‌ترین منتقدان این پروژه به‌شمار می‌آید، عقیده دارد که هیچ پیوند موجهی میان دریدا و آنچه او از آن به عنوان دکونستراکسیون یاد می‌کند، وجود ندارد و هیچ تعریف مشخصی از این اصطلاح در دست نیست. او دریدا را نوعی «آیرونیست شخصی» تلقی می‌کند که دیدگاه‌هایش به هیچ عنوان کاربردی در زندگی روزمره و تحولات آزادی‌خواهانه اجتماعی ندارد (Rorty, 1996, 15). به نظر او آیرونیست (طعن‌زن) کسی است که همواره در قبال آخرین دایره واژگان و مفاهیم به‌کاربرده خود هم شک بنیادی می‌کند، چون دائماً تحت تأثیر همه اصطلاحات تازه‌ای است که با آنها مواجه شده و یا از نو ساخته است. چنین شخصی هرگز به تبیین مفهومی معین نمی‌پردازد و برعکس با اظهار نظرهای متناقض، آنچه را تا به حال تصور می‌شده است، بغرنج‌تر می‌کند. چنین شخصی آن‌قدر که به فکر فلسفه‌سازی ایده‌ها و اصطلاحات خودش است، هرگز به کاربرد عملی و واقعی آنها در بین همگان توجه نمی‌کند (Rorty, 1989, 73). با آنکه خود دریدا، دکونستراکسیون را «آنچه مدام در حال رخ دادن و دگرگونی است» تلقی می‌کند (Malabou & Derrida, 2004, 219) و افرادی از جمله سیمون کریچلی [۲۰] نیز در دفاع از ارزش‌های پروژه او و نسبت کاربردی این مفاهیم با جامعه و اخلاقیات عمومی به رورتی و اندیشمندان نظریه انتقادی پاسخ گفته‌اند، اما به هر حال این مفهوم بیشتر از آنکه راهگشا باشد، مسئله‌ساز [۲۱] بوده است.

در این میان، جیمز اسمیت [۲۲] یکی از روشن‌گترین رویکردهای مواجهه با دریدا را ارائه کرده است. وی در بخش دوم مقدمه‌ای که بر کتابش درباره آثار و آرای دریدا تحت عنوان «اسطوره‌زدایی از دکونستراکسیون» نوشته، مدعی شده است که او را باید از راه نفی و سلب [۲۳] گفته‌هایش شناسایی کرد. به اعتقاد او دریدا عموماً بر پنج گزینه نفی و گزاره‌های منتهی به «نیست» تأکید داشته است:

- (۱) دکنستراکسیون، روش نیست.
- (۲) دکنستراکسیون صرفاً تخریب منفی نیست.
- (۳) دکنستراکسیونیک «شاه‌کلمه» [۲۴] نیست.
- (۴) دکنستراکسیون (ایدۀ) پوچ‌انگارانه‌ای نیست.
- (۵) دکنستراکسیون ضد فلسفه نیست (Smith, 2005, 8-11).

اسمیت سعی دارد با طرح و بسط مختصر این گزاره‌های سلبی درباره همه آنچه که دکنستراکسیون نیست، به تعریف حدودی از آنچه مد نظر دریدا بوده است، دست پیدا کند. به این معنا، دکنستراکسیون عمیقاً بعد ایجابی نقد ساختار متون و نهادهای مختلف محسوب می‌شود که در عمل، بازسازی و از نو نهادینه‌سازی آنها را مد نظر دارد (Smith, 2005, 12). خود دریدا نیز صراحتاً خاطرنشان کرده است که از بازخورد فراگیر دکنستراکسیون و پیامدهای معناشناختی آن شگفت‌زده شده است. زمانی که او این اصطلاح را انتخاب کرد هرگز گمان نمی‌برد که این چنین بدل به هسته مرکزی تأملات فلسفی‌اش شود. هرگز هم از انتخاب آن احساس رضایت کاملی نداشت و به شدت معتقد بود که باید با رعایت احتیاط مفهومی، فقط آن را در زمینه گفتارهایش به کار برد. به زعم او، ارزش این اصطلاح مثل بسیاری دیگر از واژه‌ها و عبارات، وابسته به بافت‌های کلامی گفتمان مربوط به آن است و هر گزاره زبانی بر این مبنا که «دکنستراکسیون X است» یا «دکنستراکسیون X نیست» هرگز نمی‌تواند واجد اعتبار محض باشد (Derrida in) Kamuf, (1991, 270-275).

دریدا در یکی از آخرین گفتارهایش دکنستراکسیون را «تجربه امر ناممکن» توصیف کرده است (Derrida, 2005, 81). چنین تجربه‌ای در عمل، وقفه‌ای بی‌پایان در نقطه‌ای نامعلوم است. این نوع تجربه، شبیه به ماندن در گذرگاهی نفوذناپذیر و جست‌وجوی مقصدی همواره ممانعت‌شده و دست‌نیافتنی است. به نظر دریدا پاره‌ای از تجربیات ذهنی آدمی نوعی اقدام برای گذر از رخدادهایی است که هرگز معلوم نیست مقصد آن کجاست، حد و مرز آن چیست، و کسی که در چنین وضعیتی قرار می‌گیرد عاقبت چه دریافتی جز سرگشتگی، تصمیم‌ناپذیری و بهت و حیرتی ناشی از ماندن در تنگنایی فلسفی خواهد داشت. دریدا با اشاره‌ای تمثیلی به فرجام تراژیک ادیپ شهریار (سوفوکل)، یادآور می‌شود که آنچه همسرایان پیش از مرگ او در واپسین روز حیاتش خطاب به مردمان تب می‌گویند - با تقریبی استعاره‌ای - گویای وضعیتی مشابه دکنستراکسیون است: «روز واپسین را بنگرید. به هیچ سعادت میرایی دل نبندید مگر آنکه آدمی از حد نهایی حیاتش گذر کرده باشد؛ فارغ از رنج» (Derrida, 1993b, 6). دریدا می‌گوید اگر این «حد و مرز» نهایی داشته باشد، کجاست؟ لحظه واپسین حیات فرد چگونه تعبیر می‌شود؟ چه کسی تا به حال از آن گذر کرده است؟ و چه یافته انتقال‌پذیر و به اشتراک‌گذاشتنی وجود دارد؟ به نظر او، تجربه مذکور همانند ماندن در تنگنای ذهنی بی‌آغاز و پایان است؛ و همواره «مسئله»‌ای در حال وقوع را می‌توان یافت که به رغم تجربه محسوسش هرگز رفع‌شدنی نیست. این معمای حل‌ناشدنی تنها می‌تواند نوید معلق ماندن در یک «نا-گذر» ذهنی باشد که او با وام گرفتن واژه‌های کهن از منطق یونان باستان، از آن به نام «آپوریا» یاد می‌کند (Derrida, 1993b, 8-15). آپوریا چیزی است که رخ می‌دهد، سحر و افسون می‌کند اما در همه حال، مانع از تجزیه و تحلیل دقیق، شناسایی و یا تعریف حدود مشخصی برای معنای خود می‌شود. از این منظر می‌توان دکنستراکسیون را نوعی تنگنای مفهومی و یا آپوریای فلسفی قلمداد کرد.

## تنگنای واژه‌شناختی

«واسازی»، «ساختارشکنی» و «شالوده‌شکنی» [۲۵] به ترتیب از رایج‌ترین معادل‌های دکنستراکسیون در پژوهش‌های دو دهه اخیر ایران به‌شمار می‌آیند. تنوع واژگانی مذکور و البته تغییر دیدگاه صاحب‌نظران در قبال انتخاب معادلی جامع و مانع برای واژه دکنستراکسیون در دو دهه گذشته حاکی از دشواری ترجمه آن به زبان مقصد است. تا آنجا که نگارنده جست‌وجو کرده و دریافته است، می‌توان مدعی شد که به‌جز در زبان فارسی که ترجمه این واژه و حدود معناشناختی‌اش به چالشی روشنفکری بدل شده است- و نیز برگردان آن به زبان عربی (تفکیکیه) و ترکی (Yapısöküm) تقریباً در اکثر زبان‌ها با حفظ همان آوای زبان مبدأ استفاده می‌شود. در پاسخ به یکی از سؤالات پرسشنامه الکترونیکی که برای جمعی از شارحان دریدا، و صاحب‌نظران حوزه‌های ادبیات، فلسفه و تئاتر ارسال شده است [۲۶] تقریباً می‌توان گفت که جملگی بر کاربرد اصل واژه در زبان مقصد اشاره دارند. از این میان می‌توان به پاسخ گایاتری چاکروارتی اسپیواک مترجم انگلیسی نخستین متن‌های مهم دریدا و استاد دانشگاه کلمبیای امریکا اشاره کرد، که بر ترجمه‌ناپذیری این واژه تأکید می‌ورزد و پیشنهاد می‌دهد که ترجیحاً به عنوان واژه‌ای وارداتی، مورد استفاده کاربران غیربومی قرار گیرد (Spivak, [EmailCommunication], 2012). گرت بیستا که از دکنستراکسیون در فلسفه آموزش خود بهره می‌برد نیز ترجمه‌های مفهومی آن را موجب بغرنج‌تر کردن مسئله می‌داند (Biesta, [Email Communication], 2012).

جدول ۱ با هدف ارزیابی و سنجش مختصری از توزیع کاربرد این واژه در متون دریدا تهیه شده است. در تدوین این جدول، مجموعه آثاری از او انتخاب شده‌اند که مشخصاً به طرح چالش دکنستراکسیون پرداخته‌اند. معیار سنجش واژه‌شناختی، ترکیب‌های وصفی مورد استناد دریدا بوده است تا مشخص شود که او غیر از طرح ایده مذکور، چگونه آن را در زبان خود توصیف کرده است. داده‌های این جدول با مطابقت متون اصل و ترجمه‌های انگلیسی آنها و با تکیه بر شدت به‌کارگیری و یا نوع توصیفات کلامی، تقسیم‌بندی و سپس تدوین شده است. ارزیابی اولیه این یافته‌های مستخرج از متون دریدا در طی سه دهه و به تفکیک عبارات توصیفی زبان شخصی‌اش در نحوه استفاده از واژه مذکور، نشان می‌دهد که دکنستراکسیون عمدتاً نزدیک به نوعی اشتغال خاطر برای مبادرت به اقدامی متعهدانه، انجام وظیفه و پذیرش مسئولیت این کار است. در واقع، این واژه بیش از آن که تعریف یا ترجمه‌پذیر باشد، کاربردپذیر است.

جدول ۱. مقایسه میزان کثرت کاربردی واژه دکونستراکسیون در برگزیده متون اصل و ترجمه آثار دریدا

نام کتاب یا متن	عبارت توصیفی در زبان فرانسه	ترجمه توصیفی در زبان انگلیسی	معادل فارسی	کثرت در متن
<b>Grammatology (1967-74)</b>	Le travail de la deconstruction	The work of deconstruction	کار دکونستراکسیون	۳
	Les movement de deconstruction	The movement of deconstruction	جنبش دکونستراکسیون	۱
	L'entreprise de deconstruction	The enterprise of deconstruction	پروژه دکونستراکسیون	۱
<b>Writing &amp; Difference (1967-78)</b>	Le travail de la deconstruction	The work of deconstruction	کار دکونستراکسیون	۱
<b>Position (1972-81)</b>	L'entreprise de deconstruction	The enterprise of deconstruction	پروژه دکونستراکسیون	۱
	Deconstruction Pratique	Practical deconstruction	دکونستراکسیون عملی	۱
	Deconstruction systematique	Systematic deconstruction	دکونستراکسیون نظام مند	۱
	Le champ/ domaine de deconstruction	The field of deconstruction	حوزه دکونستراکسیون	۱
<b>Dissemination (1972-81)</b>	Le pratique de la deconstruction	The Practice of deconstruction	عمل دکونستراکسیون	۱
<b>Margins of Philosophy (1972-82)</b>	La stratégie de deconstruction	The strategy of deconstruction	راهکار دکونستراکسیون	۱
	Les oerations de deconstruction	The operations of deconstruction	عملکرد دکونستراکسیون	۱
<b>of Spirit (1987-91)</b>	tâches de deconstruction	Task of deconstruction	وظیفه دکونستراکسیون	۱
<b>Points de Suspension (1992)</b>	des possibilités dedeconstruction	The possibilities of deconstruction	احتمال دکونستراکسیون	۱
	l'acte de deconstruction	The act of deconstruction	عمل دکونستراکسیون	۱
	travail de deconstruction	The work of deconstruction	کار دکونستراکسیون	۱
	le mouvement de ladeconstruction	The movement of deconstruction	جنبش دکونستراکسیون	۱
	les schémas de la deconstruction	The scheme of deconstruction	طرح دکونستراکسیون	۱
	le rapport de la deconstruction	The report of deconstruction	گزارش دکونستراکسیون	۱
<b>The Specter of Marx (1993-4)</b>	L' idée de la deconstruction	The idea of deconstruction	ایده دکونستراکسیون	۱
	Le motif de deconstruction	The motif of deconstruction	موتیف دکونستراکسیون	۱
<b>L' universite sans conditions (2001)</b>	La tâches de deconstruction	The task of deconstruction	وظیفه دکونستراکسیون	۱
<b>Paper Machine (2005)</b>	Le poul de deconstruction	The impulse of deconstruction	محرک دکونستراکسیون	۱
	Le travail de la deconstruction	The work of deconstruction	کار دکونستراکسیون	۱
	Le responsabilité	The commitment of deconstruction	تعهد دکونستراکسیون	۱

منبع: نگارنده

## تنگنای روش‌شناختی

«روش» یکی از متأخرترین چالش‌های دکنستراکسیون قلمداد می‌شود. هر چند که دریدا تا پیش از سال ۱۹۹۱ هرگز به صراحت در نفی روشمندی دکنستراکسیون سخنی به میان نیاورده بود ( [Derrida in] Kamuf, 1991, 275) اما نزدیک به دو دهه پیش از آن، بارها از این واژه در شرح آرای او استفاده شده است. قبل از همه، اسپیواک در ترجمه انگلیسی کتاب از «گراماتولوژی» (۱۹۷۴) و بعدها تا چاپ سوم آن در سال ۱۹۹۷ به صراحت دکنستراکسیون را در عبارتی توصیفی، به «روش» منتسب کرده است. او در مقدمه انگلیسی کتاب سه بار از «روش دکنستراکسیون» نام برده و به موازات آن دریافت‌های دیگری از خود را نیز با نام‌های «ساختار دکنستراکسیون»، «میل دکنستراکسیون»، و «راهکار دکنستراکسیون» به کار برده است (Derrida, 1997, xxxv-lxxviii). مهم‌تر از همه این است که در آخرین مکاتبات صورت‌گرفته راجع به این مسئله، اسپیواک هنوز هم از عنوان «روش دکنستراکسیون» برای تبیین مفاهیم ضمنی آرای دریدا بهره برده است (Spivak, [Email Communication], May 17, 2012). پارهای از صاحب‌نظران بر این باورند که اظهارنظر صریح دریدا درباره «روش نبودن دکنستراکسیون» و بیهودگی تلاش برای تقلیل آن به یک ساختار روشمند موجب شده است تا تأمل در خصوص نحوه مواجهه با این مفهوم بیش از پیش برجسته شود. به نظر بیستا [۲۷] دکنستراکسیون مستلزم مجموعه اقدامات و فعالیت‌هایی خارج از عرف روش‌شناختی منتسب به «نظریه و تحلیل انتقادی» معاصر است. او معتقد است که به دلیل وجهی از دریافت متافیزیکی این مفهوم و تناقضات ذاتی آن، تنها می‌توان از امکان وقوع آن سخن گفت و نه روش. بیستا مدعی است پایان «روش دکنستراکسیون» آغاز فهم تازه‌ای از وقوع آن در عمل است (Biesta, 2009, 392).

الیسون تامسون [۲۸] در مقاله‌ای با نام «روش‌شناسی بعد از پساساختگرایی» به ناکارآمدی روش‌های پژوهش کمی و کیفی اذعان کرده و مدعی است که شیوه عملکرد پساساختگرایان را نمی‌توان با استناد به الگوهای متعارف استنتاجی مذکور ارزیابی کرد. در مقابل، او «تبارشناسی» [۲۹] فوکو را از بهترین «ضدروش» [۳۰]‌های جایگزین راهکار تحلیل و مواجهه انتقادی با متون برمی‌شمارد (Thompson, 2010). باید در نظر داشت که پروژه دکنستراکسیون دریدا به‌رغم قرابت بنیادی با برخی از مهم‌ترین اهداف رویکرد پساساختگرایی، موردی بسیار خاص و نادر به شمار می‌رود. اطلاق لفظ «ضدروش» بیشتر مناسب تبارشناسی فوکو و یا منطق تحلیلی آثار «دلوز» است تا دریدا. هر ضدروش پس از مدتی روشمند می‌شود، حال آنکه هدف دریدا، دگرگونی دائم وجه قرائت‌پذیر موضوع یا روش تحلیل آن در هر نوبت مواجهه انتقادی است. حتی اگر بتوان ایده‌های دریدا را در توصیفی روش‌مبنا به کار گرفت، باز هم به دلیل تنگنای فلسفی و وقفه ناگزیری که در پیشرفت فهم دکنستراکسیون پدید می‌آید، تنها می‌توان به تعلیق آگاهی فرد در تخمین «ناروش» [۳۱]‌ها اشاره کرد. دکنستراکسیون الزاماً به عنوان ضدروشی برای گذر از قوانین عام منطق استنتاجی و خنثی کردن مرکزیت معنای دلالتگر در اثر (متن) نیست، بلکه چرخشی به سوی سنجش وقوع یا احتمال حضور نامعناست. با کمی مسامحه روش‌شناختی، می‌توان گفت که دکنستراکسیون تا حدی نزدیک به عملگرهای «تقریب‌فازی» [۳۲] به پیمایش نسبتی میان «روش» و «ضدروش» می‌پردازد.

## تنگنای زیبایی‌شناختی

تعریف حد و مرزی برای زیبایی تئاترو به ویژه نحوه استفاده از ایده‌های دریدا برای تحقق دکنستراکسیون در صحنه یا جهان نمایش، تنگنای تعریف‌نشده مطالعات نظری این رشته محسوب می‌شود. نسبت ایده فلسفی با ایده‌آل‌های تکنیکی تئاتر مانند میزانشن و اجرا مسئله دشواری است که به سادگی قابل ردیابی از خلال گفته‌های دریدا نیست. او در مصاحبه‌ای که راجع به آرتو داشته (۲۰۰۱) مخاطبان خود را دعوت می‌کند تا به صرف استفاده‌اش از فنون نمایشی و تمثیل‌های تئاتری، هرگز فلسفه نوشتن وی را در تحلیل خود نادیده نگیرند: «من هیچ وقت برای تئاتر ننوشته‌ام. اما حس می‌کنم وقتی چیزی می‌نویسم، حتی کلاسیک‌ترین متون فلسفی را، آنچه که بیش از همه برایم مهم است، محتوای مطلب یا قالب نظری آن نیست، بلکه میزانشن آن است؛ آرایش فضایی [۳۳] آن مطلب برایم مهم است. فکر می‌کنم کسی می‌تواند خوب درکم کند که حین خواندن دانشگاهی‌ترین متن‌هایم علاقه به آرایش فضایی مطلب و یا میزانشن آن داشته باشد. ننین قرائت‌هایی بسیار نادرند اما این تعلق خاطری است که برایم بیشترین اهمیت را دارد» (Der-rida, 2001, 38). نقل‌قول حاضر نشان می‌دهد که قرائت متون دریدا الزاماً منوط به فهم ارجاعات ضمنی وی به افراد، فنون و یا گفتمان‌های زیبایی‌شناختی معاصر نیست. تمثیل‌ها، تناقض‌ها و میل او به تجربه مبهم تحقق و دگرگونی فلسفی «خود» در حین نمایش «غیرخود» به همان اندازه، بر روند دریافت مخاطب از فهم تنگناهای زیبایی‌شناختی دخیل است. به این معنا، بازنمایی برای دریدا نوعی تجربه میزانشن و از نو پیکربندی واقعیت جهان روی صحنه تئاتر محسوب می‌شود.

## بحث اول: آرتو و انتخاب تئاتری دریدا

شواهد ارائه‌شده در خصوص پیچیدگی‌های زبان فنی و ایده‌های متناقض دریدا حاکی از آن است که فهم مواضع فلسفی او درباره تئاتر صرفاً با تکیه بر محتوای گفتارش در مورد «تئاتر خشونت آرتو و پایان بازنمایی» قابل درک نیست. به‌رغم آنکه در ایران، دریدا و مصداق پروژه دکنستراکسیون او در تئاتر با این مقاله شناخته می‌شود اما نوشته‌های مقدم‌تر او درباره آرتو حاوی نکات قابل تأملی در خصوص دلیل عمده رویکرد تمثیلی‌اش به تئاتر است. دریدا در مقاله‌ای با عنوان *la parole souflée* با اشاره به موضع آرتو در خصوص گفتار سعی دارد تا از رازوارگی زبان و ارزش ناپایدار و محوشونده دلالتگری آن سخن بگوید. پرهیز آرتو از به کار بردن کلام در تئاتر، در واقع به ناتوانی او در تملک گفتار و کنترل خودآگاه بر وجه متافیزیکی زبان اشاره دارد. مادامی که گفتاری به زبان نیامده همچنان متعلق به بدن است اما بعد از آن فقط نوعی دلالت فرار و گریزپا تلقی می‌شود که بنا بر قدرت دریافت مخاطب (شنونده کلام) قابل ردیابی است. هر گفتار اداشده برای دیگری، در حقیقت، فراخوانی است برای فهم و دریافتی تازه (Derrida, 1978, 220). به زعم دریدا، آرتو به درستی درک کرده است که کلام به محض گفته شدن، دزدیده می‌شود و با محو ناگهانی همه آنچه قرار بوده است گفته شود، در افق فهم شنونده و به قدر مهارت او در بازیابی رمزها و قرائت تازه آنها به سرقت می‌رود. سرقت همیشه سرقت از گفتار یا متن و یا ردپای آن است. در واقع سرقت دارایی را هرگز نمی‌توان دزدی به‌شمار آورد، مگر آنکه شیء دزدیده‌شده ارزش مالکیت فردی داشته باشد. آرتو دریافته است که ارزش وجود (حضور) گفتار به بدن است، ارزش وجود بدن به تئاتر، و ارزش وجود تئاتر به متن است که بیش از خود، دیگر مقید به هیچ نوشتار متقدم‌تری نیست (Derrida, 1978, 219).

دریدا مدعی است که اگر آرتو به درستی فهمیده شود نیازی به آموختن ندارد. آرتو هرگز نمی‌تواند نمونه‌ای ایده‌آل برای کشف حقیقت تئاتر باشد، چون همه آنچه که نوشته است - به شهادت گفتارش - چیزی بیش از نوشته نیست و هرگز نتوانسته آنچه را که در واقع احساس می‌کرده است به درستی ادا کند و هر شرحی که بر آرای او نوشته می‌شود نوعی سرقت ایده‌ها و افعالی است که او به کار برده است (Derrida, 1978, 212). دریدا با الهام از نوشته‌های بلانشو [۳۴] و فوکو درباره هولدرلین [۳۵]، آرتو را یک استثنا تلقی می‌کند (Derrida, 1978, 218). انتخاب او در اصل، مصداقی عام برای تئاتر و فائق آمدن بر دشواری فهم آن نیست بلکه یک «مورد» خاص به منظور تحکیم ایده «متافیزیک حضور» و رازوارگی زبان است. بین جنون و نوشتار او همواره نوعی تبنانی میان «گفتمان درمانی و انتقادی» [۳۶] احساس می‌شود. نقدی که بر آثار او نوشته می‌شود جز به تقلیل محتوای گفتار او و محو تدریجی معانی ضمنی کلامش کمکی نمی‌انجامد، درحالی که برعکس، روان‌پزشکان روش درمانی‌شان می‌کوشند تا از نو مفاهیم را بازسازی کنند و به ساختار اختلال روانی بیمارشان پی ببرند. دریدا معتقد است که آرتو نمونه مطالعاتی ویژه‌ای برای «واسازی ساختار» [۳۷] محسوب می‌شود (Derrida, 1978, 214). سوفله (Soufflee) دم گریخته یا نفس برجهیده و صادره شده گفتار شخصی است که پیش از آنکه موفق به تثبیت معنای صاحب گفتار شود، با سلب مالکیت او به تملک شارح آن درمی‌آید.

به طور خلاصه می‌توان گفت که آرتو در تأملات فلسفی دریدا، صرفاً یک موضوع مطالعه تئاتری نیست بلکه اساساً ضرورتی اصطلاح‌شناختی است. دریدا هرگز به طرح مسئله‌ای تئاتری نپرداخته بلکه مسئله زبان و افسون‌های کلامی دلخواهش را در گفتارهای آرتو بازیافته است. آرتو را نمی‌توان یک «انتخاب تئاتری» محض برای دریدا تلقی کرد بلکه الگویی است که وی انتظار دارد خودش هم به همان شیوه نقد و بررسی شود. آرتو و پایان‌بازنمایی در تئاتر دغدغه‌ای است هم‌ذات‌پندارانه برای آنکه دریدا به شارحان و منتقدان پروژه دکونستراکسیون خود نوید ترجمه‌ناپذیری، مصداق‌ناپذیری و تبیین‌ناپذیری بدهد.

### بحث دوم: بکت و اجتناب اجرایی دریدا

«غیبت» ساموئل بکت در تمام مطالعات تئاتری دریدا به همان اندازه «حضور» فراوان آرتو در تأملات متقدم او درخور توجه است. در حالی که مسئله اصلی زیبایی‌شناسی تئاتر مدرن، نخست توهم بازنمایی واقعیت و سپس ترس و واهمه بازنمایی [۳۸] بوده است (Ackerman & Puchner, 2006, 197)، دریدا با اتخاذ رویکردی زیرکانه در توجه یا عدم توجه به دو قطب کاملاً متفاوت در تئاتر یعنی همان آرتو و بکت - در واقع از هر نوع اظهار نظر صریح طفره می‌رود. دریدا به خوبی می‌داند که در تئاتر، متن و اجرا هر یک عامل کشف و وقوع یکدیگرند؛ و در کمتر لحظه‌ای که می‌توان متن را به عنوان متن اجرایی قلمداد کرد (Worthen, 2010, 76). آنچه دریدا از پرداختن به آن طفره می‌رود درنگ در حد و مرز ترجمه‌پذیری زبان نمایشی به اجرایی است. به این معنا، بکت برای او نوعی وقفه زیبایی‌شناختی برای درنیفتادن با آپوریای اجراپذیری [۳۹] درام است. دریدا در مصاحبه‌ای به صراحت اظهار می‌کند که «بکت مرزهای زبان ما را به لرزه انداخته است» (Derrida, 1992, 60). با این حال درباره سکوت و اجتناب نظر همیشگی‌اش را درباره بکت می‌گوید: «او نویسنده‌ای است که بسیار با او احساس نزدیکی می‌کنم، و مایلیم خودم را با او نزدیک بدانم؛ بیش از حد نزدیک. دقیقاً همین مجاورت برایم خیلی سخت است؛ بیش از حد سخت

و آسان. شاید گاهی به خاطر همین هم‌ذات‌پنداری بیش از حد است که از او اجتناب کرده‌ام. خیلی سخت است، چون او دقیقاً به زبان خودم متن‌هایی را می‌نویسد که هم بسیار به من نزدیک‌اند و هم بسیار دور تا جایی که نمی‌توانم در خصوص آن واکنشی نشان بدهم [...] توانستم جسارتی به خرج دهم و به مصالحه‌ای زبان‌شناختی با آرتو برسم... اما در آرتو (به‌رغم دور بودنش برای من در مقابل نزدیک بودن بکت به من) متن‌هایی هست که می‌توانم با آنها تعاملی داشته باشم. موفق یا ناموفق به هر حال جسارت نوشتن آنها را پیدا کردم و همه را هم منتشر کرده‌ام. اما این در مورد بکت ناممکن است؛ بکت کسی است که مجبورم از او اجتناب کنم چرا که گویی قبلاً همه آن را خوانده‌ام و کاملاً درکش کرده‌ام» (Derrida, 1992, 60-61).

زافارانی [۴۰] دلایل دریدا برای اجتناب از بکت را توجیه‌ناپذیر برمی‌شمارد. او در مقدمه کتابش درباره دریدا، بکت و رخداد ادبیات (۲۰۰۷) مدعی می‌شود که دریدا پس از آنکه متن‌های بسیاری راجع به مالارمه، کافکا، فلور، ژنه [۴۱] و بسیاری دیگر از ادیبان معاصر نوشته است، نمی‌تواند صرف بهره‌گیری از نوعی «زبان مشترک» با بکت را توجیهی برای اجتناب خود قرار دهد. افزون بر اینها، باید در نظر داشت که دریدا بارها به تناقضاتی در زبان دشوار آرتو توجه کرده است و آنچه را بعید شمرده، مورد سنجش نظری قرار داده است. بنابراین ادعای او در خصوص ناممکن بودن قرائت بکت راضی‌کننده نیست (Szafraniec, 2007).

آنچه به عنوان جمع‌بندی بحث می‌توان گفت این است که نوشتن درباره آرتو برای دریدا ساده‌ترین راه ورود به دغدغه‌های زبان‌شناختی خود اوست. آرتو برای او هرگز الزامی به نام موضع‌گیری در قبال تئاتر و یا ماهیت اجراپذیری متن نمایشی را برنمی‌انگیزد؛ بلکه برعکس، فرصت نیایی برای طرح مسئلهٔ متافیزیک زبان مهیا می‌کند. حال آنکه بکت، قطعاً او را به چالش موضع‌گیری تئاتری یا اجرایی وادار می‌ساخت. او در واقع، زیرکانه آنچه را که ساده‌ترین راه بوده برگزیده و - چنان‌که در گفتارش بدان اعتراف کرده - سخت‌ترین کارها یعنی نوشتن درباره ظرفیت اجراپذیری درام بکت - را به حال خود واگذاشته است. دامنهٔ تعلق خاطر مفرط او به «بازی حضور و غیاب در زبان» به نحوی استعاره‌ای مشمول آرتو و بکت نیز شده است. به این ترتیب، باید گفت که موضع تئاتری دریدا همواره در نسبت‌های نامتعین و زودگذری از شکل‌یابی و آنگاه دگردیسی قطب‌های فلسفی زبان او تغییر کرده و به تعویق افتاده است. همهٔ آنچه دریدا راجع به تئاتر می‌گوید، در حقیقت گریزی است برای طفره رفتن و نگفتن از به ماهیت اجراپذیری زبان. اولی (تئاتر) را در آرتو جُسته و بارها در آثار متقدمش به آن پرداخته، حال آنکه دومی (زبان اجرا) را ناکفته گذاشته است تا جلوه‌های آن در جهان متن‌های بکت پیگیری شوند. آثار بکت، به این معنا، گسترهٔ مصادیق دکنستراکسیون در حال وقوع دریداست.

### نتیجه‌گیری

یافته‌های نظری این تحقیق و داده‌های مستخرج از مقایسهٔ متون اصل و ترجمهٔ آثار دریدا (جدول ۱) نشان می‌دهد که شناخت ما از او محدود به قرائت‌های ناتمام و محدود آرای وی در زبان فارسی است. در همین حال، فهم نمایشی ما از دریدا و دکنستراکسیون، برداشتی تقلیل یافته از مواضع مبهم او در قبال تئاتر خشونت آرتو و چالش بازنمایی در گفتار اوست. شواهد تحقیق، این فرض را اثبات می‌کند که آرتو اساساً قطب مخالف مواضع فلسفی دریدا دربارهٔ تئاتر محسوب می‌شود. نه آرتو و تئاتر خشونت او مصداق بارزی برای تأملات دریدا یا دکنستراکسیون او به‌شمار می‌آیند،

و نه خود دریدا همه آنچه را که از تئاتر می‌توانسته است بگوید، با شرح مختصری از دیدگاه‌های آرتو محقق ساخته است. در مرز نامعینی میان تئاتر آرتو و درام بکت، دریدا همواره از پرداختن به تنگنای اجراپذیری زبان طفره رفته است. مواضع اصلی دریدا را درباره تئاتر باید در لابه‌لای سطور و ناگفته‌های او راجع به بکت ردیابی کرد. در حقیقت، دریدا آنچه را که برایش ساده بوده، اظهار کرده است اما همه فهم خود را از دشواری‌های فلسفی «نوشتن برای تئاتر» و نیز ماهیت «اجراپذیری زبان» مسکوت گذاشته است. انتخاب آرتو برای بحث الزاماً موردی مناسب برای مطالعه تئاترنیست، بلکه طرح ضرورتی زبان‌شناختی برای امکان‌ناپذیری فهم مقرون به یقین، در هر بار اقدام نافرجام به‌منظور قرائت و تفسیر دریدا در زبانی بیگانه با اوست. همتای آرتو، دریدا را نه می‌توان آموخت و نه می‌توان به کار بست، بلکه تنها باید منتظر فرصتی ماند و او را تا سر حد امکان دنبال کرد. در مقابل، بخشی از عقاید بکت که دریدا از اعلام موضع در خصوص آن اجتناب ورزیده - به اعتبار یافته‌های این تحقیق - نزدیک‌ترین شواهد و مصادیق گفتارهای او درباره زبان، نشانه و معنای نامستقر در ساختار اثر است. بنابراین باید گفت، ممکن نیست بتوان آرای دریدا و دکسترکسیون او را بدل به گزاره‌های معتبری برای نقد، تحلیل و یا فهم بهتر آثار نمایشی کرد. اما قطعاً همیشه این امکان وجود دارد که با تأملی انتقادی بر تئاتر خشونت آرتو والبتة کشف دگرگونی‌های ناپایدار نوشتار بکت، رد تازه‌ای از سکوت و یا اجتناب آگاهانه دریدا پیدا کرد.

### سیاس‌گذاری

لازم است از سرکار خانم پروانه احمدی دانش آموخته زبان فرانسه که برخی از متون زبان اصلی دریدا را در اختیار نگارنده گذاشتند و نیز سرکار خانم پرستو محبی که در تدوین پرسشنامه الکترونیکی، جمع‌آوری داده‌ها، ارزیابی آنها و سرانجام برگردان بسیاری از عبارات فرانسه یاری رسانده‌اند، تشکر و قدردانی کرد.

### پی‌نوشت‌ها

۱. Hans Ties Lehmann
۲. Thomas Kuhn
۳. The Structure of Scientific Revolution
۴. Performance
۵. Theatre Theorizability
۶. Daniel Mesguiche
۷. Eurocenterism
۸. Theatre of Cruelty and the Closure of Representation
۹. Theatre de Mirroir
۱۰. Le sacrifice
۱۱. The unrepresentable, the secret, at night, the foreclosed
۱۲. Metaphor
۱۳. L'E'ternel e' phe'me're
۱۴. Self-reflexivity
۱۵. He'le'ne Cixous
۱۶. Iconoclastic

- ۱۷. Non-representable
- ۱۸. Theatre of Supression
- ۱۹. Letter to a Japanese Friend
- ۲۰. Simon Critchley
- ۲۱. Problematic
- ۲۲. James Smith
- ۲۳. Via Neative
- ۲۴. Master Word
- ۲۵. Unravelling, Dismanteling, Deviation of Structure

۲۶- از برجسته‌ترین شارحانی که در این نظرسنجی مورد پرسش واقع شده‌اند می‌توان به افراد زیر اشاره کرد:

Derek Attridge, Gayatry Chakravorty Spivak, Peggy Kamuf, Gert Biesta, Richard Schechner, Mark Fortier, hilipe Auslander, Arnold Aronson, Erika Fischer lichte, Jack Reynolds, Savoj Zizek, Michael Naas and ect.

- ۲۷. Gert Biesta
- ۲۸. Alison Thompson
- ۲۹. Geneology
- ۳۰. Anti/Couter Method
- ۳۱. Non-method
- ۳۲. Fuzzy Proximity
- ۳۳. Spatial Arrangement
- ۳۴. Blanchot
- ۳۵. Holderlin
- ۳۶. Critical/Clinical Discourse
- ۳۷. Deciphering Structure
- ۳۸. Mimetophobia
- ۳۹. Performability
- ۴۰. Asja Szafaranic
- ۴۱. Mallarmet, Kafka, Flubert, Genet

## منابع

- Ackerman, Alan and Martin Puchner (2006) *Against Theatre; Creative Destructions on the Modernist Stage*, London, Palgrave Macmillan.
- Artaud, Antonin (1970) *The Theatre and its Double*, Translated by Victor Corti, London, Calder.
- Biesat, Gert (2009) "Witnessing Deconstruction in Education: Why Quasi-Transcendentalism Matters", *Journal of Philosophy of Education*, Vol. 43, No. 3, PP. 391-404.
- Cixous, Helene (2004) "Enter the Theatre", Translated by Brian J. Mallet, in *Selected Plays of Helene Cixous*, edited by Eric Prenowitz, London & New York: Routledge.
- Derrida, Jacques (2007) *Learning to live finally; The Last Interview*, Trans. by Pascale-Anne Brault and Michael Naas, Hoboken, New Jersey: Palmgrave House Publication.
- Derrida, Jacques (2005) *Paper Machine*, translated by Rachel Bowlby, Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques (2004) "Je suis en guerre contre moimême", *Le Monde, Le Monde Au-*

- gust 19, In Robert Knafo: An interview with Le Monde correspondent Jean Birnbaum, <http://www.studiovisit.net/SV.Derrida.pdf> last visited: 12/07/2012.
- Derrida, Jacques (2001) "Artaud, oui...Entretien avec Evelyne Grossman", "Europe", "Antonin Artaud", No. 873-4 (January- February 2002), PP. 23-38.
  - Derrida, Jacques and Paul Thevenin (1998) *The Secret of Antonin Artaud*, Translated by Mary Ann Caws, Massachusetts and London: MIT press.
  - Derrida, Jacques (1997) *Of Grammatology*, Corrected Edition, Translated by Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore and London; The Hohn Hoplins University Press.
  - Derrida, Jacques (1993a) "Le Sacrifice", in *Metaphor* (review), No.1-Spring 1993, Editions de la Difference, National Theatre Toucoing Lille Nord-Pas de Calais. Also Available at: <http://www.jacquesderrida.com.ar/francesle-sacrifice.htm> last, last visited: 11/07/2012.
  - Derrida, Jacques (1993b) *Aporias*, Translated by Thomas Dutoit, Stanford: Stanford University Press.
  - Derrida, Jacques (1992) *The Act of Literature*, edited by Derek Artridge, London & New York: Routledge.
  - Derrida, Jacques (1991) "Le Sacrifice" in Daniel Mesguich, *L'E' ternel e'phe'me're* (Paris: Verdier, 2006).
  - Derrida, Jacques (1978) "la parole souflee", In *Writing and Difference* (2002), translated by Alan Bass, ed., London & New York: Routledge.
  - Kamuf, Peggy (1991), "Letter to a Japanese Friend", in *The Derrida Reader*, (ed.), New York: Colombia University Press.
  - Lehmann, Hans-Thies (2008) *Postdramatic Theatre*, Translated by Karen Jurs-Munby, London & New York: Routledge, 3rd edition.
  - Malabou, Cathrine and Jacques Derrida (2004) *Couterpath; Travelling with Jacques Derrida*, Translated by David Wills, Stanford: Stanford University Press.
  - Mesguich, Daniel (2006) *L'E' ternel e'phe'me're*, Paris: Verdier.
  - Naas, Michael (2012) *Miracle and Machine: Jacques Derrida and the two sources of religion, science, and the Media*, New York: Fordham University Press.
  - Rorty, Richard (1996) "Remarks on Deconstruction and Pragmatism", In Chantal Mouffe (1996) edited, *Deconstruction and Pragmatism*, London and New York, Routledge.
  - Rorty, Richard (1989) *Contingency, Irony and the Solidarity*, Cambridge: Cambridge University Press.
  - Shiner, Larry (1982) "Reading Foucault: Anti-Method and the Genealogy of Power-Knowledge", In *History and Theory*, Vol. 21, No. 3 (Oct., 1982), PP. 382-398.
  - Thompson, Alison (2010) "Research after Post Structuralism", Available in: <http://www.tasa.org.au/conferences/conferencepapers07/papers/350.pdf>. Last visited: 20/07/2012.
  - Szafraniec, Asja (2007) *Beckett, Derrida and the Event of Literature*, Stanford; Stanford University Press.
  - Worthen, W.B. (2010), *Drama; between Poetry and Performance*, Malden & Oxford: Weily-Blackwell publication.