

تاثیر آراء و اندیشه‌های دریدا بر معماری*

** حمید رضا انصاری

تاریخ دریافت مقاله: ۸۲/۱۲/۱۶

تاریخ پذیرش نهایی: ۸۳/۴/۶

چکیده:

تاثیر گذاری مستقیم فلسفه بر معماری از ویژگی‌های دوره معاصر می‌باشد که در پی فروریزی یکپارچگی معماری رخ نموده است. پیوند بخشیدن مستقیم میان این دو دانش جای بسی تعمق دارد و انتقادات بسیاری بر آن وارد است. لیکن این مقاله قصد ارزش گذاری بر این پیوند را نداشته و تنها به بررسی چگونگی تاثیر گذاری یکی از نحله‌های اخیر فلسفی بر معماری می‌پردازد و سعی می‌کند تا نسبت تاملات ژاک دریدا را با معماری دیکانستراکشن روشن نماید. بررسی اندیشه‌های ساختار گرایان، شرح وضعیت فضای پیدایش جریان دیکانستراکشن در غرب، شناخت مبانی شکل گیری این اندیشه، نظرات دریدا درباره نقد متافیزیک حضور، لوگوس محوری، زبان، نوشتار، متن و نیز راه کارهایی که وی در انجام این مهم از آنها بهره جسته است از موارد مورد مطالعه در این نوشتار می‌باشند. بخش دیگر مقاله نیز به بررسی آغازگاه معماری دیکانستراکشن پرداخته و سعی در ارائه اصول این معماری از منظر نمایندگان آن داشته است، و در ادامه به تبیین نسبت میان این معماری با اندیشه‌های دریدا می‌پردازد.

واژه‌های کلیدی:

ژاک دریدا، فلسفه دیکانستراکشن، معماری دیکانستراکشن، متافیزیک حضور، لوگوس محوری، ساختار گرایی.

* این مقاله برگرفته از گزارش درس "فلسفه و معماری" است که به راهنمایی آقای دکتر محمد رضا ریخته‌گران در نیمسال دوم سال تحصیلی ۸۲-۱۳۸۱ توسط نگارنده تهیه شده است.

** دانشجوی دکترای معماری و مدرس گروه آموزشی معماری، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

Email: hamidrezaansari@hotmail.com

*Deconstruction is not a method,
and
can not be transformed into one.*

*What deconstruction is not? Everything of course!
What is deconstruction? Nothing of course!*

(Derrida, 1983)

مقدمه

آورد. با تمام این گفته‌ها نمی‌توان دیکانستراکشن را به دقت تعریف کرد زیرا که دیکانستراکشن ماهیتاً با ابزار منطق، تحدید و تعریف مغایر است و به همین سبب است که دریدا در نامه‌ای به پرفسور ایزوتسو می‌گوید همه جملاتی از این نوع که "دیکانستراکشن چه چیزی است" و یا "دیکانستراکشن چه نیست" پیشاپیش محکوم به فنا هستند و یا حداقل باید گفت که کاذب‌اند (Derrida, 1983).

دریدا در مورد معنای دیکانستراکشن و ارتباط آن با هنر و معماری در گفتگویی با کریستوفر نوریس^۷ یادآور می‌گردد که دیکانستراکشن صرفاً موضوعی گفتمانی نیست. یعنی نباید آن را فقط در جابجایی محتوی معناساختی گفتمان مورد توجه قرار داد. بلکه این راهبرد در مورد ساختارهای اجتماعی، سیاسی و نهادی نیز قابل اعمال است. به نظر دریدا در قلمرو هنر و معماری این ترفند صرفاً به کار ساختارهای سنتی نمی‌آید، بلکه هر نوع ساخت استواری را می‌توان بنیان فکنی نمود. یعنی ساخت‌ها و بنیان‌های فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و آموزشی را هم می‌توان در معرض چنین ترفندی قرار داد. دریدا اضافه می‌کند که دیکانستراکشن را می‌توان گونه‌ای استعاره معمارانه به شمار آورد. بدیهی است که نباید آن را در معنای ظاهریش به کار گرفت. وی می‌افزاید وقتی می‌گوییم دیکانستراکشن، مراد تخریب و ویران‌سازی یک ساختمان نیست بلکه باید آن را گونه‌ای پرسش درباره الگو و طرح معمارانه به شمار آورد. در فلسفه نیز پرسش از شالوده‌ها، بنیادها، مبانی، اصول و چارچوب‌ها و به طور کلی آنچه به زبان یونانی به آرخه معروف است، مصداقی از همین رویکرد است (Papadakis, 1989).

از نظر دریدا، معماری هر آنچه که فرهنگ غرب نامیده می‌شود را به نظم درمی‌آورد. به همین دلیل است که دیکانستراکشن معماری را محل مناسبی برای بروز خویش می‌یابد. به نظر می‌رسد حمله دریدا به حقایق اساسی معماری به اندازه حمله وی به حقایق اصلی فلسفه واجد اهمیت باشد. بر اساس این اندیشه "بهترین راه"، "سبک بین الملل"، و "ریشه‌هایی" که همه چیز در معماری از آن رشد کرده‌اند، اصلاً وجود ندارند. از این رو، هیچ حقیقت مطلق و تغییرناپذیری، خواه کلاسیک خواه مدرن و خواه مربوط به هر دوره دیگری موجود نیست. و اساسی برنامه، فرم، و یا سازه اساس معنایش بر این قرار می‌گیرد که هیچ چیز در معماری مطلق نیست و کوشش برای یافتن مطلق محکوم به نیستی است. بنابراین در معماری نه وجودشناسی باقی می‌ماند و نه الهیات (برادبنت، ۱۳۷۵، ص ۲۲۰). زیرا که بنابر گفته دریدا یکی از نکات اصلی دیکانستراکشن محدود کردن هستی‌شناسی است (Derrida, 1983). اندیشه‌های دریدا چیست و نسبت تاملات وی با معماری دیکانستراکشن چگونه می‌باشد؟ سرآغاز معماری دیکانستراکشن را باید در کجا جستجو نمود؟ اصول کلی معماری دیکانستراکشن بنابر نظرات نمایندگان و نیز آثار ایشان چیست؟ اینها سوالات اصلی‌ای هستند که این مقاله در ادامه قصد پاسخگویی به آنها را دارد.

در قرون اخیر، معماری و با نگاهی جامع‌تر کلیه حوزه‌های تمدن بشری دستخوش چنان تحولات عظیم و سریعی گردیده‌اند که در طول تاریخ نظیری برای آن نمی‌توان یافت. انقلاب صنعتی و پیدایش مصالح جدید، معماری مدرن را در پی داشت، معماری‌ای که با تکیه بر اصل خردگرایی، رسیدن به جامعه آرمانی و تاسیس مدینه فاضله را امری نزدیک و قابل حصول می‌یافت. این مکتب داعیه بین‌المللی شدن در سر پروراند و برای دستیابی به این مهم اصول پنجگانه‌ای را تدوین نمود. لیکن پس از مدت اندکی، ضعف‌ها و ناکارآمدی‌های آن آشکار شد و با نگارش کتاب‌هایی همچون "پیچیدگی و تضاد" توجه به تاریخ و ویژگی‌های سرزمینی از یک سو و همگامی معماری با باورهای دینی و فرهنگی از دیگر سو، گذار از این مرحله را ضروری نمود و به تبع آن معماری پست مدرن پدید آمد.

ناکفایتی خرد محض در راهبری جوامع انسانی و تمدن بشری، پایان دوره مدرن و روایت‌های بزرگ را اعلام داشت و عصر پست مدرن پدید آمد و حوزه‌های ادبیات، فلسفه، هنر و معماری را در نوردید. پست مدرن در معماری تبدیل به سبکی گردید که رابطه با گذشته و ایهام را سرلوحه خویش قرار داد و در ادامه این مسیر با گرته‌برداری‌های ظاهری از معماری کلاسیک تبدیل به نوعی پاستیش گردید که در سطح بیرونی معماری درماند. اما این اتفاق نتیجه مهمی در پی داشت و آن نپذیرفتن و پیروی نکردن از یک اصل و ایده غالب بود، خواه این اصل خرد ناب باشد و خواه دین و باورهای اعتقادی.

در پی چنین رویدادی معماری دچار سردرگمی عظیمی گردید و برخی در پی جستجوی مفری، مشکل را در حضور فرم‌های ناب هندسی اقلیدسی می‌یافتند و دیوانه‌وار به تخریب این فرم‌ها پرداختند و به یافتن راه‌های نوینی برای صورت‌یابی اثر معماری اقدام ورزیدند؛ راه‌هایی که هیچ اصل قاطعی بر آنها حکم فرما نبود. در سال ۱۹۸۸ اولین نمایشگاه معماران دیکانستراکتیویست با حضور چند معمار در موزه هنرهای مدرن نیویورک برپا گردید، لیکن در این میان تنها دو تن به تاثیرپذیری خویش از اندیشه‌های دریدا تاکید داشتند. برنارد چومی^۱ و پیتز آیزمن^۲ تاملات دریدا را مسیر مناسبی برای ادامه حرکت معماری دانسته و توانستند معماری دیکانستراکشن را پدید آورند.

تعاریف متعددی برای دیکانستراکشن^۳ گردیده است. گمراهی دیرینه شکاکیت و خردگریزی، شبه-استعلاگرایی، تهاجمی‌کارا به سنت فلسفی غرب، و نو‌هایدگرایی خطرناک، تنها برخی از این گفته‌ها می‌باشد که هر یک وجوهی از دیکانستراکشن را یافته و مطرح می‌نمایند. عده‌ای نیز دیکانستراکشن را نقد نقد^۴، و یا پرداختن به آنچه نقد مورد غفلت قرار داده است می‌دانند در واقع دیکانستراکشن را وداع با گفتار دانسته و آن را منتهجه اسطوره، تمثیل و ایهام بر می‌شمرند. در واقع می‌توان جنبش دیکانستراکشن را حرکتی فراییدارشناختی^۵ و فراساختارگرایانه^۶ به شمار

اندیشه‌های فردیناند دو سوسور و کلود لوی استراوس:

از آنجا که اغلب محققان دیکانستراکشن را حرکتی فراساختارگرایانه می‌دانند، شناسایی این جریان را می‌توان منوط به آشنایی با ساختارگرایی - مکتبی که از اوایل قرن بیستم آغاز گردید و در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ به جریانی پیشرو بدل گشت - دانست. ساختارگرایی را می‌توان نوعی از اندیشه قرن بیستم دانست که در رشته‌های متفاوتی ظهور یافت. این جریان که با اندیشه‌های فردیناند دو سوسور^۱ (۱۸۵۷-۱۹۱۳) زبان‌شناس سویسی آغاز گردید، دامنه خود را توسط اندیشمندان مختلفی^۲ به حوزه‌های گوناگون و نیز معماری گسترش داد. در میان این اندیشمندان، آشنایی با نظریات سوسور و لوی استراوس ضروری می‌نماید چرا که نظریات دریدا در تقابل با اندیشه‌های سوسور شکل یافته و آرای کلود لوی استراوس نیز که بر مطالعات مردم‌شناسی استوار بود بر شکل‌گیری آثار معماری تاثیرگذار بوده است.

اجداد فردیناند دو سوسور همگی از استادان علوم طبیعی بودند، این امر وی را که به حوزه علوم انسانی و زبان‌شناسی روی آورده بود یاری رساند تا با نگاهی دیگر زبان‌شناسی را مورد بررسی قرار داده و زبان‌شناسی ساختارگرا را بنیان نهد. یکی از نکاتی که سوسور بر آن تاکید داشت ارجحیت دادن گفتار بر نوشتار است و این مساله‌ای است که دریدا همت خود را صرف مبارزه با آن می‌نماید و سراسر تاریخ فلسفه متافیزیکی غرب از افلاطون تا امروز را سرشار از این ارجحیت می‌داند و به مقابله با آن برمی‌خیزد. به عقیده سوسور نوشتار جلوی دید زبان را می‌گیرد، نوشتار از نظر وی لباس مبدلی است که باعث تحریف زبان می‌شود. او معتقد است آگاهی نافذ هر فرد به‌طور مطلق، و یگانه، در عملی بیانی پدید می‌آید که آن را گفتار می‌نامد. سوسور برای دانشجویانش مثال‌هایی را می‌آورد که در آنها نشان داده شده چگونه یک کلمه در یک عبارت تکرار گردیده و در هر بار گوینده از بکار بردن هر یک از این کلمات معانی مختلفی را طلب می‌نماید و با چنین مثال‌هایی سعی در اثبات برتری گفتار بر نوشتار دارد، چرا که گفتار همراه با گوینده بوده و نوع آوا می‌تواند معانی مختلفی را ارایه نماید و این ویژگی‌ای می‌باشد که نوشتار از آن بی بهره است.

وی تمایزهایی که دال‌ها و مدلول‌ها در سطح معنایی وارد می‌نمایند، مستقل از ویژگی‌های ذاتی جوهر آوایی و روانی می‌داند. بدین معنی که این تمایزات اختیاری‌اند. سوسور آوا و مفهوم را امری یکپارچه می‌داند و آنها را منفک از یکدیگر نمی‌شناسد و برای این منظور مثال یک برگ کاغذ را می‌زند که مفهوم رو و آوا پشت آن است. اگر روی کاغذی را ببریم مسلماً پشت آن نیز بریده خواهد شد، زبان نیز به همین نحو عمل می‌کند.

سوسور برای زبان‌شناسی وظایفی را ذکر می‌کند که در اندیشه سایر ساختارگرایان همچون کلود لوی استراوس تاثیر گذارده و به برخی از اصول ساختارگرایی منتج می‌شود. این وظایف عبارتند از:

الف) ارایه، توصیف و تدوین تاریخ تمام زبان‌هایی که به آنها

دسترسی دارد و هر آنچه به تدوین تاریخ شجره‌های خانوادگی زبان‌ها و حتی الامکان بازسازی زبان‌های مادر هر شجره مربوط می‌شود (کلود لوی استراوس نیز، در همین راستا و به دنبال مطالعه اقوام بدوی، در پی بازسازی بنیان‌های اولیه یا کهن‌الگوها برمی‌آید).

ب) جستجوی نیروهایی که در تمام زبان‌ها به شیوه‌ای پیوسته و جهانی زیر سوال هستند و استخراج قواعد عمومی که قادر باشند تمام پدیده‌های خاص تاریخی را دوباره تولید کنند. (در حوزه معماری نیز معماران به دنبال دستیابی به فرم‌های بنیادین و اشکال و ساختارهایی برآمدند که طبیعت و تمام تاریخ معماری را شکل داده است).

ج) تحدید و تعریف خود زبان (دوسوسور، ۱۳۷۸، ص ۳۵).

سوسور زبان را از قوه نطق متمایز می‌سازد، و معتقد است که آدمی به دلیل سهل‌الاستعمال بودن، و بر حسب اتفاق از دستگاه صوتی‌اش به عنوان ابزار زبان استفاده نموده است در حالی که می‌توانست حرکات دست را انتخاب نماید و تصاویر بصری را به‌جای تصاویر آوایی به کار برد. چنین دیدگاهی او را به علمی رهنمون می‌سازد که خود آن را "نشانه‌شناسی"^۳ می‌نامد. از نظر وی، زبان دستگاهی از نشانه‌ها است که مبین اندیشه‌ها می‌باشد، و از این طریق با نوشتار، الفبای کر و لال‌ها، آیین‌های نمادین، آداب‌دانی، نشانه‌های نظامی و غیره قابل مقایسه است. تنها نکته این است که زبان از همه دستگاه‌ها با اهمیت‌تر است. پس می‌توان علمی را تصور کرد که زندگی نشانه‌ها را در بطن زندگی اجتماعی بررسی می‌کند. همین علم بخشی از روانشناسی اجتماعی و در نتیجه روانشناسی عمومی را تشکیل خواهد داد. لذا می‌توان آن را نشانه‌شناسی نامید. نشانه‌شناسی می‌آموزد که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آنها حکم فرما می‌باشد.

سوسور دوگانه‌ای را در زبان مورد تدقق قرار می‌دهد. یکی از آنها "در زمانی"^۴ و دیگری "هم‌زمانی"^۵ می‌باشد. وی می‌افزاید، کلمات به دو گونه رابطه‌ای را بیان می‌کنند و این دو گونه را "همنشینی"^۶ و "تداعی"^۷ می‌نامد. این دو ساختار - همنشینی و تداعی - ساختارهایی هستند که کلود لوی استراوس در مطالعات خویش بر آنها تکیه نموده و کتاب خود "مردم‌شناسی ساختاری"^۸ را بر پایه آنها پدید آورده است.

کلود لوی استراوس مردم‌شناس و متفکری فرانسوی می‌باشد که لوچینگر او را پدر روحانی ساختارگرایی می‌نامد. نظریات و آثار او که در مردم‌شناسی صورت گرفته به طور مستقیم مورد توجه معمارانی همچون آلدو وان آیک^۹، هرمان هرتس برگر^{۱۰} و جاکوب باکما قرار گرفت (Luchinger, 1981).

وی معتقد است که در مواجهه با پدیده‌های پیچیده، تنها با مشاهده ارتباطات می‌توان آن پدیده را بررسی نمود، بدین معنی که علم سعی می‌کند تا بفهمد آن پدیده از چه نظامی ساخته شده است. در همین راستا ساختارگرایی به سراغ طبیعت می‌رود و درمی‌یابد که آن نوع فرایندهایی که طبیعت در یک سطح حقیقی استفاده می‌کند در سطوح مختلفی دوباره ظاهر می‌شوند. البته

معماران ساختارگرا به تبعیت از لوی استراوس که اقوام بدوی را مورد مطالعه قرار داده بود به بررسی فرم‌های سکونتگاه‌های اولیه فرهنگ‌های آفریقایی و آمریکایی پرداختند. آنان به عنوان شروع، ساختار "ابژکتیو" پنهان فرم‌ها را به عنوان نمونه و کهن‌الگوی^{۲۲} تعیین کننده سراسر تاریخ برشمردند. لذا در این دیدگاه طراحی به صورت جستجوی خلاقانه در جهت دستیابی به راه‌حلهایی بر اساس الگوهای ازلی تعریف می‌گردد.

در نگاهی جامع، ساختارگرایی را می‌توان واکنشی در مقابل خود پابندگی ذهن و به طور کلی انسان باوری دکارتی به شمار آورد. استعلای من ذهنی که با تاملات دکارتی نگاه آدمی به هستی و جایگاه خود آن را به گونه‌ای نو تدوین نموده و تغییری بنیادین داده بود توسط ساختارگرایان مورد تردید واقع گردید. آنان اصول بنیادین هستی را ساختار شکل دهنده عالم می‌دانند و آن را وابسته به ذهن آدمی ندانسته، بلکه برایش استقلال ماهوی قائلند. بنابراین و در پی جابجایی پرسش از اجزاء به پرسش از ساختار و روابط بین آنها، انسان از مسند آقایی و سروری کاینات به زیر کشانده شده و به عنوان یک عنصر متکی به کل مورد شناسایی قرار می‌گیرد. بدین صورت، ساختارگرایی سعی می‌کند تا توجه را از فاعل شناسا به موضوع شناسایی بازگرداند. از آنجایی که الگوی اصلی ساختارگرایی زبان می‌باشد، استفاده از چنین الگویی و بهره‌گیری از اصول زبان‌شناسی به عنوان یک مدل در پی آنست که نظم موجود در واقعیات را آشکار سازد و به دنبال این تلاش، پرسش از نظم موضوع فلسفه قرار می‌گیرد (Luchinger, 1981, p 16) بر اساس دیدگاه ساختارگرایی اجزاء در طول زمان می‌توانند تحول یافته و تغییر پذیرند ولی کلیت ثابت و قابل شناسایی می‌باشد و این امر از طریق روابط بین اجزاء تحقق می‌یابد. بررسی هر پدیدار در مناسبتش با پدیدارهای دیگر که خود نیز از آنها می‌باشد اساس تفکر ساختارگرایی را تشکیل می‌دهد.

اندیشه دیکانستراکشن به دنبال جستجوی مفردی برای رویارویی بی‌انتهای رئالیسم و ایده‌آلیسم حاکم بر جوامع غربی پدید آمد و سعی در یافتن راهی نو داشت که از مسائل پیش‌روی جریان‌های ساختارگرایی و پدیدارشناسی بگریزد. نقد ساختارگرایی، مطابق نظر اندیشمندان آمریکایی، و نقد ایده‌آلیسم بر اساس نظر دریدا موجب پیدایش نظام فکری نوینی گردید که حوزه‌های ادبیات، هنر و معماری را در نوردید و جایگاه خود را در میان این تنوع نگرش‌ها باز نمود، و نام دیکانستراکشن را بر خود برگزید.

مبادی فلسفی دیکانستراکشن

فلسفه را می‌توان یکی از عناصر گفتمانی دانست که شکل دهنده تاریخ می‌باشند، لذا برای شناخت هر نحله فکری یا جریانی همچون دیکانستراکشن، از سویی باید آن را با سایر عوامل هم‌زمانش سنجید و از سوی دیگر، به سیر تاریخی آن و ریشه‌های شکل‌گیری‌اش در طول زمان نظر افکند. از این رو است که جهت شناخت دیکانستراکشن نیاز داریم تا نظری به سیر تاریخی فلسفه و حرکت آن در طول زمان بیان‌دازیم.

ساختارگرایان بر این نکته اذعان دارند که فرهنگ را با پیچیدگی‌های خاصی که دارد نمی‌توان به طبیعت کاهش داد، اما از دیدگاه قراردادی می‌توان آن را با طبیعت مقایسه نمود (لوی استراوس، ۱۳۸۰، ص ۱۱). و بدین طریق سعی در دستیابی به بنیان‌ها و سرآغازها جهت شناخت ساختارهای شکل‌دهنده هستی نمودند.

جستجو برای یافتن نظام اصیل، ارجاع به سرآغازها را در پی دارد. لوی استراوس تنها راه درک جهان مطابق با ماهیتش را، بازگشت به آغاز و جستجوی وجوه ناشناخته‌ای از هستی می‌داند که به همه چیز نظم بخشیده و ساختار می‌بخشد. لذا او برای دستیابی به سرآغازها به مطالعه جوامع اولیه روی می‌آورد و در مطالعاتش چنین نتیجه می‌گیرد که اقوام اولیه نیز همانند مردم امروز می‌اندیشیدند. در پی این دستاورد لوی استراوس "اندیشه وحشی"^{۱۸} را چیزی بی‌زمان می‌پندارد و عقیده‌ای که تحت عنوان پیشرفت خطی^{۱۹} تا آن زمان رایج بود را با نظریه عدم تداوم^{۲۰} جایگزین می‌نماید. (Luchinger, 1981)

لوی استراوس تاریخ را سلسله‌ای از انگاره‌های مجموعی می‌داند که پیوسته در حال تغییر می‌باشند و با گذر زمان همواره در پرده‌ای از ابهام فرو می‌رود. از این رو، رویدادهایی که برای یک رمز (کد) واجد اهمیت می‌گردد برای رمزی دیگر فاقد معناست. از نظر وی فهم تاریخی در صورتی امکان‌پذیر می‌شود که دارای موضعی هم‌زمان باشد. این‌گونه مواضع را باید مجموعه‌ای از تاریخ‌هایی دانست که هر یک سامان ارجاعی مستقل را به دست می‌دهند (ضمیران، ۱۳۷۹، ص ۲۳۵). وی در روش خود کلی‌جو و تمامیت‌بین است یعنی معتقد است که انسان شناس باید آدمی را در همه وجوه زندگی‌اش چه در گذشته و چه در حال و از همه دیدگاه‌های جسمانی، روانی، فرهنگی، آگاه و ناآگاه بشناسد. به همین دلیل برای شناخت "پدیده تام اجتماعی" باید کوشید تا پیوستگی امور ناهم‌زمان را به هم‌زمان، پیوستگی خصایص زندگی فردی را به خصایص فرهنگی، پیوستگی خصایص جسمانی را به خصایص روانی و پیوستگی تحلیل ذهنی نهادهای اجتماعی را به تجربه ذهنی افراد نشان داد (پرتویی، ۱۳۷۸). کلود لوی استراوس نیز همچون سوسور و سایر ساختارگرایان زبان را عالی‌ترین پدیده فرهنگی می‌داند و معتقد است، کلیه امور و مسایل فرهنگی را می‌توان در سایه زبان مورد شناسایی قرار داد. از نظر آنان ذهن آدمی محور هستی و شکل دهنده عالم نمی‌باشد بلکه این امر مختص ساخت بوده و انسان در این دیدگاه عنصری وابسته به کل می‌باشد، و ساخت نقش ایجاد کننده مفاهیم را ایفا می‌نماید. خلاصه اندیشه ساختارگرایی را می‌توان در تعریفی که لوچینگر (۱۹۸۱) از ساختار می‌کند بیان داشت. بنابر تعریف وی، ساختار یکسری کامل از روابط ثابت است که عناصری متغیر و قابل جایگزینی را به یکدیگر مرتبط می‌نماید. این تعریف در درون خویش دو اصل بنیادین جریان ساختارگرایی را بیان می‌دارد که عبارتند از: "حفظ کلیت در عین رشد و تغییر"^{۲۱}، و "برتری روابط بر اجزاء". این اصول در معماری ساختارگرا، واژگانی کلیدی محسوب می‌گردند و می‌توان شکل‌گیری غالب آثار ساخته شده بر اساس این نحله فکری را با توجه به آنها تعبیر و تفسیر نمود.

دریدا به عنوان نماینده متفکرین مغرب زمین سعی در تغییر این موضع دارد و تمامی مشکلات را در متافیزیک حضور جستجو می‌نماید و لوگوس محوری را به عنوان یکی از بنیادی‌ترین وجوه این متافیزیک تحت پرسش قرار می‌دهد. از نظر وی لوگوس محوری^{۲۵} که ابتدای بر رجحان گفتار بر نوشتار دارد بنیاد متافیزیکی است که افلاطون از آن نام می‌برد و هستی را چونان حضور^{۲۶} می‌شناسد. ضدیت با متافیزیک حضور و لوگوس محوری، مبارزه با افلاطون باوری و جدال با تقابل‌های دوتایی شکل‌دهنده نهضتی می‌گردند که دریدا آن را رهبری می‌نماید و نام دیکانستراکشن را بر آن می‌نهد.

نقد (فرای متافیزیک و لوگوس محوری)

اصلی‌ترین بنیان شکل‌گیری دیکانستراکشن نقد متافیزیک حضور می‌باشد که سراسر تاریخ غرب را شکل بخشیده و بنیانی برای پرسش‌های اساسی فلسفی بوده است. پرسش‌هایی همچون حقیقت بنیادی، هستی و شناخت، ذهن، حضور، زمان و مکان، علیت، اعتقاد به خدا، و جاودانگی آدمی.

این متافیزیک متکی به "حضور" می‌باشد و پوشیده از مقولاتی دو قطبی است که همواره یکی از آنها بر دیگری رجحان یافته، و بخش دیگری در غیاب است و یا حضوری با واسطه و کم‌رنگ دارد و یا به عبارتی دیگر این دوگانگی در سلسله مراتبی تحقق می‌پذیرد که در آن ارزش و اعتبار یک قطب بر قطب مقابل خود بیشتر است. دریدا سابقه این گرایش به حضور را در دوران افلاطون باز می‌یابد.

از سوی دیگر دریدا به این امر توجه دارد که خودآگاهی با ساحت حضور پیوند می‌یابد و ناخودآگاه با ساحت غیاب. بنابراین تجربه خودآگاه در حضور تحقق می‌یابد و حال آنکه تجربه ناخودآگاه طیف گسترده‌ای را شامل می‌شود که از گذشته به حال و آینده سرایت نموده و در واقع از مرز زمان در می‌گذرد. دریدا بر این گذر تاکید می‌نماید و معتقد است آنچه در یک لحظه حادث می‌شود مستلزم ارجاع و بازگشت به آنات و لحظه‌های دیگری است که حضور ندارند و از این طریق معلوم می‌دارد که عدم حضور بخشی از امر حاضر است و در آن استقرار دارد (ضمیران، ۱۳۷۹، ص ۲۳۵).

در قرن اخیر و با سیطره پوزیتیویسم^{۲۷} بر عالم، حمله به "معنی" و تلاش در رد آن توسط اندیشمندان مختلفی آغاز می‌گردد و به وسیله دریدا به اوج خود می‌رسد. ویتگنشتاین در حمله به "تئوری معنی" آن را همانند "لوگوس محوری" می‌یابد (برادبنت، ۱۳۷۵، ص ۱۰۹) دریدا نیز همچون وی معتقد است متافیزیک حضور بر آوا محوری^{۲۸} و لوگوس محوری استوار گردیده است و مبنا و شالوده حقیقت را باید در لوگوس جستجو نمود.

لوگوس که آن را به "کلمه" نیز معنا نموده‌اند هم‌ریشه با واژه "الغة" عربی می‌باشد. لوگوس یکی از بنیادی‌ترین عوامل تاثیرگذار بر تاریخ مغرب زمین بوده است. در آغاز انجیل یوحنا می‌خوانیم: "در آغاز لوگوس بود، و لوگوس خدا بود، او در آغاز با

تا پیش از پیدایش فلاسفه یونان، تفکر مغرب زمین همانند بسیاری از تمدن‌های دیگر بر پایه حکمت استوار بود و فلسفه هنوز وجود خارجی نیافته بود. در این دوره تمایزاتی که امروز تحت عنوان فلسفه و دین مطرح می‌شوند در سایه‌سار حکمت قرار داشته و به صورتی متحد سخنی یکپارچه سروده می‌گشت.^{۲۲} این روند پس از پارمنیدس^{۲۴} صورت دیگری یافت و گرایش به فلسفه پدید آمد. آدمی که تا این زمان سرشار از معرفت نخستین بود و خود را در مقام حضور تام می‌یافت، شاهد نوعی دوگانگی گشت. پارمنیدس دوگانه‌هایی را پدید آورد که تا این زمان نیز فلسفه را تحت سیطره خویش داشته‌اند؛ تفکر مغربی که همچون سایر ملل سراسر در مقام حضور قرار داشت دوگانه‌هایی همچون "وجود و عدم" و نیز "ظهور و حجاب" را تجربه می‌نمود. پارمنیدس این دوگانه‌ها را پدید آورد و توجه خود و تاریخ پس از خود را به یک سوی آن معطوف نمود و سوی دیگر را مورد بی‌توجهی و غفلت قرار داد؛ بدین سان کفه تعادل میان وجود و عدم، و ظهور و حجاب به سود وجود و ظهور تغییر یافت و تاریخ نوینی پدیدار گشت که از آن تحت عنوان تاریخ ظهور نام می‌برند. این تلقی متافیزیک حضور را بنیان نهاد و بعدها در قرن بیستم فرصتی پیش آمد تا متفکرانی همچون ژاک دریدا آن را مورد حمله قرار داده و اندیشه خویش را بر پایه این مبارزه شکل دهند.

گفته‌ها و نظرات پارمنیدس را می‌توان در یک کلمه خلاصه نمود: "هست". اما این تلقی توسط ارسطو تغییر یافت و "جوهر" جایگزین "هست" پارمنیدسی گشته و هستی موجودات تبدیل به جوهر گردید. بدین ترتیب "جوهر اندیشی" یا "موضوع اندیشی" پدید می‌آید. این تلقی ارسطویی را که Subjectivity می‌نامند در دوره دکارت تبدیل به Subjectivity می‌گردد، یعنی جوهر و بنیان جای خود را به "انسان" می‌دهد. دکارت با جمله معروف خویش "می‌اندیشم پس هستم"، ذهن آدمی را محور هستی قرار داد و تمام عالم را بر پایه آن شکل بخشید. در این زمان دیگر یقین، صحت و حقیقت به آدمی و اندیشه او وابسته گشته و معنای مستقل و بیرونی خود را از دست می‌دهند و "بنیاد اندیشی" تبدیل به "خود بنیاد اندیشی" می‌گردد.

تاملات دکارتی و انسان باوری عصر نو نیز با بحران روبرو گشت، و آشکار شد که تفکر آدمی به خودی خود نمی‌تواند مرکز اتکالی مناسبی برای بشر محسوب گردد و عقل جزءنگر قادر به پاسخگویی به مشکلات نوین پدید آمده برای آدمی نیست. جامعه آلمانی مدرن تحقق نیافت و روزگار عصر روشنگری که به نظر می‌آمد سخنی برای تمامی تاریخ داشته و همیشه دوام خواهد یافت در مقابل پرسش‌هایی واقع گردید که یا به تبع این تفکر پدید آمده بودند و یا از عرصه‌ای برخاستند که علم پوزیتیو را بدان راهی نیست. در این زمان تردید جایگزین تمامی اصول قطعی و پذیرفته شده پیشین گشت. لیوتار این دوره را عصری می‌داند که انسان با نگاهی تازه به جهان می‌نگرد و پرسش‌های پیش روی او با تمام پرسش‌های قبلی متفاوت است چرا که انسان دیگر قادر به پاسخگویی به آنها نیست و هدف‌های کلاسیک و آشنای علم و فلسفه نزد این انسان دیگر معنای خویش را از دست داده‌اند و نشانی، حتی از خوش‌پنداری‌های روزگار روشنگری در جامعه باقی نمانده است (احمدی، ۱۳۷۰، ج ۲، ص ۳۷۶).

"تلاش من این بوده تا خود را در سر حد گفتمان فلسفی نگاه دارم. می‌گویم سرحد و نه مرگ، چون به آنچه امروزه و این چنین به سهولت مرگ فلسفه نامیده می‌شود (و حتی از این فراتر، مرگ ساده‌ی همه چیز - کتاب، انسان، و خدا) اصلاً باور ندارم (به‌ویژه به این خاطر که همانطور که همه می‌دانیم، آنچه می‌میرد از توان بسیار خاصی برخوردار می‌شود). از این رو محدوده‌ای که فلسفه بر اساس آن ممکن می‌شود، محدوده‌ای که خود را به عنوان شناخت تعریف کرده، در چارچوب نظامی از محدودیت‌های بنیادین و تقابل‌های مفهومی بی‌عمل می‌کند که فلسفه در بیرون از آنها نا کارآمد می‌شود" (دریدا، ۱۳۸۱، صص ۲۱-۲۰).

از چنین منظرگاهی، دریدا به دنبال یافتن آن چیزی است که نمی‌توانسته در تاریخ فلسفه بازنمایی شود و در هیچ کجا حاضر نیست. لذا خوب می‌داند که تمام کار خود را باید معطوف به زیر پرسش کشیدن تعین اساس معنای "هستی" به مثابه حضور نماید، تعینی که هایدگر آن را سرنوشت فلسفه می‌دانست (دریدا، ۱۳۸۱، صص ۲۲).

زبان، نوشتار، و متن:

اندیشه ساختارگرایی، زبان را شبکه‌ای از معانی می‌دانست که هیچگونه پیوند بدیهی یا متناظری میان دال و مدلول، میان واژه به عنوان رسانه گفتاری یا نوشتاری و مفهومی که می‌خواهد احضار کند را نمی‌توان در آن یافت. لذا هر دوی آنها را در بند بازی وجوه متمایزی می‌دید که در آن عرصه تفاوت‌های آوایی و مفهومی‌شان تنها نشانه‌های معنا محسوب می‌گردیدند. این نگرش به آنجا انجامید که زبان را تنها یکی از "مجموعه علائم" بسیار دانسته و علم "نشانه‌شناسی" را کل بر آن فرض نمود. ساختارگرایی رابطه‌ای دیالکتیکی را بین زبان و گفتار برقرار ساخت. در نوشته‌های رولان بارت می‌توان این نوع رابطه خاص میان زبان و گفتار را مشاهده نمود:

"یک زبان در جمع گویندگان به موجودیت مناسب خود دست پیدا نمی‌کند؟ و جز با متابعت از آن زبان، نمی‌توان رشته کلام را به دست گرفت. اما به عکس، یک زبان تنها با آغاز کردن از گفتار امکان وجود می‌یابد؛ به لحاظ تکوینی، شکل‌گیری زبان در افراد از طریق فراگیری گفتار پیرامونی صورت می‌گیرد" (نوریس، ۱۳۸۰، صص ۴۱).

دریدا در کتاب "از گراماتولوژی" با یافتن یک قرائت شالوده‌شکنانه از متون سوسور نشان می‌دهد که:

۱. نوشتار در زبان‌شناسی سوسوری به صورت نظام مند مورد تحقیق قرار گرفته است.
۲. این راهبرد جهت مقابله با تناقضات سرکوب شده اما مشهود مطرح می‌شود.
۳. با پیگیری روند این تناقضات می‌توان از زبان‌شناسی فراتر رفته و به "گراماتولوژی"^{۲۲}، یا علم نوشتار و متنیت^{۲۳} به طور کل، دست یافت (نوریس، ۱۳۸۰، صص ۴۱).

خدا بود". در تاریخ متافیزیک غرب لوگوس نخست به معنای مقوم هستی یا بنیاد عالم به کار رفت و فلوطین لوگوس را در عالم منشاء نظم و سامان عقلی دانست. بعدها کسانی چون فیلون آن را به معنای کلام الهی به کار گرفتند (ضیمران، ۱۳۷۹، صص ۱۸۹). لیکن اولین کسی که به بیان هایدگر جهان را با مفهوم لوگوس آشنا کرد هراکلیتوس^{۲۴} بود. وی در این باره می‌گوید: "دانایی، نه گوش دادن به من، بلکه گوش دادن به لوگوس و هم‌سخن شدن با این کلام است که همه چیز یکی است" هایدگر در تفسیر سخن هراکلیتوس، آن را اتحاد همه موجودات در وجود می‌گیرد بدین معنی که همه موجودات در وجود جمع‌اند^{۲۵}. لوگوس یعنی زبان، یعنی "نطق هستی"^{۲۶}. لوگوس همان قانون جهانی یا عقل جهان است که بر هستی فرمان می‌راند و در همه چیز و همه جا آشکار است و پدیده‌های هستی مطابق با آن و گویی با آن جریان دارند و نمونه‌اعلی آن، عقل در آدمی است (ریخته‌گران، ۱۳۸۲، صص ۲۳۵).

لوگوس نوریست که بصیرت واقعی را ممکن می‌سازد. در واقع لوگوس که در مقام ذات ربوبی موجود است، ریشه قوه عاقله در انسان و واسطه‌ای است که از طریق آن، آدمی معرفت قدسی را دریافت می‌دارد. از آنجا که لوگوس منبع قوه عاقله بشری و سرچشمه محمل بشری معرفت است، معرفت به امر قدسی مبنای غایی معرفت به معنای دقیق کلمه و همچنین هدف آن می‌باشد (نصر، ۱۳۸۰، صص ۶۲).

دریدا در رابطه با لوگوس محوری و نقش آن می‌گوید:

"نظام زبان، قرین با نوشتار آوایی - الفبایی همان حیطه‌ای است که متافیزیک لوگوس محور که مفهوم هستی به مثابه حضور را در چارچوب آن مطرح می‌کند ایجاد شده است. این لوگوس محوری این عصر گفتار تام، همواره بدلائل ماهوی هرگونه تامل آزادانه بر خاستگاه و جایگاه نوشتار را در پرتاز گذاشته، به حال تعلیق در آورده و سرکوب کرده است" (نوریس، ۱۳۸۰).

وی بین اشتیاق به حضور نفس، اشتیاقی که کل فلسفه زبان را مبتلا کرده و "آوا محوری" ای که روش زبان‌شناسانه را از پرداختن جدی به مساله نوشتار بازداشته پیوند عمیقی می‌یابد چرا که این دو، اجزای متافیزیک توانمندی هستند که در جهت تایید طبیعی "گفتار" بر "نوشتار" عمل می‌نمایند. دریدا نشان می‌دهد که این پنداشت به محض آنکه نوشتار در نظم حاکم آنها جایگزین گفتار شود در معرض تخریب قرار می‌گیرند. حاصل این جایگزینی، نه تنها متزلزل شدن زبان‌شناسی (سوسوری) بلکه تردید و ویرانی هر حوزه پژوهشی است که مبتنی بر ایده حصول بی‌واسطه و باطنی معنا باشد (نوریس، ۱۳۸۰).

دریدا با این دیدگاه تنها در پی ویران‌سازی و فروریزی نظام کلاسیک فلسفی نیست بلکه در پی طرح‌ریزی نظام نوینی است که نظم نخست را در خود تبیین می‌کند. از همین رو، دریدا می‌کوشد تا خود را در سر حد گفتمان فلسفی نگاه داشته و از آن فراتر نرود. وی می‌گوید:

را در مجله‌ای به نام (S/Z سال ۱۹۷۰) به شدت پی می‌گیرد و نوشته‌های "خواننده پسند" و "نویسنده پسند" را از یکدیگر متمایز می‌کند. مراد وی از نوشتار نویسنده پسند اینست که آن از سر قصد غیر واضح، پراکنده، ناپیوسته و مبهم باشد. چنین نوشته‌ای خواننده را آنقدر باید ناراحت و عصبانی کند که وی در ستیز خود برای درک مطلب ناگزیر شود اندیشه‌های خلاقانه خود را بکار گیرد! مانند نوشته‌های خود بارت و دریدا (برادبنت، ۱۳۷۵، ص ۷۴).

دریدا در کتاب "مواضع"^{۳۵} خویش بارها تاکید می‌ورزد که هر زمان که می‌نویسد در فکر نوشتن پیش‌نویسی از نوشته‌ای است که زمانی خواهد نگاشت. نوشته‌ای که تا کنون ننوشته و یا جرات نوشتن آن را نداشته است. و هر زمانی که دیگر بار به نوشتن می‌پردازد، با این احساس که آنچه را که نوشته، به قدر کفایت و لازم ننوشته، نوشته‌های پیشین را تکرار می‌کند. از آنجایی که هر تکرار، با تکرار پیشین تفاوت دارد، این کار او، به یک بازی از تکرار و تفاوت می‌انجامد. اشتیاق اتوپیایی دریدا به "بازی آزاد" متنی، سرانجام از خرد نهادینه زبان می‌گسلد و حالتی آشوبگرانه می‌یابد (نوریس، ۱۳۸۰). چنان بازی‌ای با نوشتار که از درون متن به نوشتاری دیگر می‌انجامد، اصلی اساسی را برای دیکانستراکشن رقم می‌زند و آن اینست که شالوده‌شکنی باید "راه خود را از درون باز کند".

تصمیم‌ناپذیرها

از منظر دریدا، زبان فلسفی آکنده از ابهام، مجاز، استعاره و تمثیل است. لیکن وی معتقد است که از دوران افلاطون، عقل پتیاره^{۳۶} با کلیت بخشی به وجود موجودات راه را بر هرگونه چندگانه باوری معناشناختی مسدود نمود. لذا وی همواره سعی دارد تا بر دوگانه‌هایی که تاریخ فلسفه غرب را پوشانده بتازد و نسبتی که به برتری یکی از آن دو برد دیگری انجامیده را بر هم بزند. یکی از مسیرهایی که وی در پیش می‌گیرد تکیه بر اصل عدم تعیین^{۳۷}، یعنی عدم قطعیت ارزش یک طیف در تقابل با طیف دیگر است. در این میان وی اقدام به جعل یا استفاده از لغات یونانی و لاتینی می‌نماید که معانی مختلفی را در برگرفته و از قرارگیری در دوگانه‌ها می‌گریزند. وی این لغات را از متون اندیشمندان مختلفی بیرون می‌آورد، لغاتی همچون فارماکون^{۳۸} از رسالات افلاطون، مکمل (سوپلمان)^{۳۹} از روسو، قاب (پارارگون)^{۴۰} از نوشته‌های کانت، و پرده^{۴۱} از یادداشت‌های مالارمه. دریدا در مورد عدم ارتباط این واژگان به یکی از دو طیف می‌گوید:

"فارماکون نه دارو است نه زهر، نه خیر است نه شر، نه درون است نه بیرون، نه گفتار است نه نوشتار؛ مکمل نه یک جمع است نه یک کسر، نه یک بیرون است نه متمم یک درون، نه عرض است نه جوهر؛ پرده نه اختلاط است نه انفکاک، نه همانستی است نه تفاوت، نه ازاله است نه بکارت، نه حجاب است نه حجاب افکنی، نه درون است نه بیرون؛ گرام^{۴۲} نه یک دال است نه یک مدلول، نه یک نشانه است نه یک چیز، نه یک حضور است نه یک غیاب، نه یک وضع است نه یک نفی؛ فاصله‌گذاری^{۴۳} نه مکان است نه زمان؛ شکاف^{۴۴} نه انسجام (شکافته‌ی) یک آغاز، یا یک گسست ساده، است نه ثانویت

دریدا در پس اولییتی که در روش‌شناسی سوسور به گفتار داده شده، متافیزیک فراگیری را در کار می‌بیند. در روش‌شناسی سوسور، آوا به استعاره‌ای از حقیقت و اعتبار، به سرمنشاء گفتار زنده حاضر به نفس در تقابل با انتشارات مرده و ثانویه نوشتار بدل می‌شود. فرد در گفتار قادر است تا پیوند نزدیکی میان صورت و مفهوم را تجربه کند، یعنی تحقق باطنی و بی‌واسطه معنایی را که بدون اتکا به فهم کامل و شفاف، خود حاصل می‌شود. در مقابل، نوشتار، این آرمان حضور نفس محض را از بین می‌برد. نوشتار همچون رسانه‌ای بیگانه و بی‌تشخص و سایه‌ای گمراه‌کننده جلوه می‌کند که میان نیت و معنا افکنده می‌شود (نوریس، ۱۳۸۰، ص ۴۳). دریدا در مقابل این سنت به بحثی می‌پردازد که نوشتار را پیش شرط زبان و مقدم بر گفتار معرفی می‌کند. دریدا سوسور را به عنوان شاخص یک سنت کور و خود فریبنده نمی‌داند بلکه تصریح می‌کند ساختارگرایی با همه محدودیت‌های مفهومی‌اش، مرحله‌ای ضروری در گذر به دیکانستراکشن بوده است. این موضوع را می‌توان از نوشته‌های دریدا دریافت:

"آنجا که سوسور علناً سروکاری با مساله نوشتار ندارد، آنجا که احساس می‌کند که این موضوع را در پیرانتز نهاد، آنجاست که او خود را برای یک گراماتولوژی عمومی مهیا می‌کند... از این رو، در می‌یابیم که آنچه به بیرون از محدوده‌ها رانده شده، آن مطرود سرگردان زبان‌شناسی، در واقع هیچگاه از راه‌یابی به زبان به عنوان امکان اولیه و ذاتی‌ترین امکان خود غافل نبوده است. بدین ترتیب، آنچه هیچگاه به گفتار نیامده و چیزی جز خود نوشتار نبوده به عنوان خاستگاه زبان، خود را در گفتمان سوسور می‌نویسند" (Derrida, 1977) به نقل از نوریس، ۱۳۸۰، ص ۴۶).

دریدا در پی آزادسازی ساختارگرایی، از قید رویکرد آوامحور سوسوری، به متنیت روی آورد. متن به طور کلی عبارتست از مجموعه‌ای از نشانه‌ها، آثار و یا جای پای که بر جای مانده و قابل خواندن است (ضمیران، ۱۳۷۹). متن و حضور در پیوندی متباین قرار دارند یعنی هر جا متن هست حضور وجود ندارد، چرا که متن به اعتبار غیاب پدیدآورنده‌اش استقرار می‌یابد.

دریدا معتقد است که هیچ چیز خارج از متن و نوشتار وجود ندارد. او معنای متن را به "کل هستی" بسط می‌دهد. همانطور که رولان بارت همه هستی را ماهیتی معناشناختی^{۴۴} بخشید، دریدا نیز تمام هستی و به تبع آن تاریخ و فرهنگ را ماهیتی متن‌واره داد. در نظر وی متن یا نوشتار، استعاره‌ای است که قابل تنزیل به حقیقت نیست. بلکه بنیاد و ساختار آن را باید بخشی از متون به شمار آورد. در این دیدگاه، متن ماهیتی خود پاینده می‌یابد و رها از گوینده و در غیاب نویسنده به حیات خود ادامه می‌دهد. این بدان معناست که یک متن یا نوشتار هیچگاه در لحظه نوشتن به هدف و تحقق نهایی خود دست نمی‌یازد، بلکه نزد هر خواننده‌ای معنایی نوین یافته و زندگی جدیدی می‌یابد. از همین منظر است که دریدا با "کتاب" مخالفت می‌ورزد زیرا که آن دارای هدفی غایی است. رولان بارت نیز همانند دریدا ولی به گونه‌ای دیگر، بیان صریح، روشن و بدون ابهام را برخاسته از مرادی بورژوازان می‌داند و آن را نشانگر تمایل آشکار نویسنده برای استعمار ذهن خواننده بر می‌شمارد. وی این مطالب

ساده. نه این / نه آن، یعنی هم این و هم آن؛ ...
(دریدا، ۱۳۸۱، ص ۶۸)

واژه "فارماکون" برگرفته‌ای است از رساله فایدروس^{۴۵} افلاطون که به بحث برتری گفتار بر نوشتار اختصاص دارد. دریدا منابع این نوشتار را در اندیشه‌های خدای مصریان "ثت"^{۴۶} می‌یابد. "ثت" که آفریننده علم اعداد و شمارش، هندسه و هیئت بود این بار نوشتار را آفرید. "ثت" اختراعات خود را به نزد "را"^{۴۷}، خدای بزرگتر و نماینده خدای خورشید بر روی زمین می‌برد تا با تایید وی امکان کاربرد بیابد. وی نوشتار را درمانی برای فراموشی و فارماکونی (پادزهری) برای حافظه معرفی می‌کند. لیکن "را" آن را راه علاج حافظه نمی‌داند بلکه عامل توقف حافظه بر می‌شمارد، و آن را فارماکون (زهر) حافظه می‌نامد. از نظر "را" نوشتار زهر است. دریدا با یافتن این واژه که معانی متفاوت و متناقضی را در بر دارد ضربه‌ای را بر پیکره دوگانه‌های فلسفی وارد می‌آورد. لیکن برادبنت (۱۳۷۵) در نقد وی می‌نویسد که دریدا غافل از این نکته است که با وضع واژه‌ای چون "تصمیم ناپذیرها" خود، متضاد دوگانه‌ای ساخته است. اگر فارماکون افلاطون چنین واژه "تصمیم ناپذیری" بود، در یک زمان هم معنای پادزهر و هم معنای سم را می‌داد، آن وقت حق با دریدا بود و نکته مهمی را یافته بود. اما این چنین نیست پس سخن دریدا نیز واجد نکته تازه‌ای نمی‌باشد و بهراستی فارماکون، نخی نازک است و تحمل باری را که دریدا، به‌عنوان یک نظریه عقلانی، بر آن می‌نهد ندارد.

"مکمل" نیز از جمله واژگانی است که دریدا آن را در اعتراضات روسو یافته است. وی با بازگشت به داستان خدای مصریان، و اینکه نوشتار در زمانی که "ثت" برای مدتی کوتاه جانشینی "را" را بر عهده گرفت گسترش یافت، می‌گوید:

"خداوند نوشتار... جای "را" را می‌گیرد. جانشین او می‌شود و او را از جا بر می‌کند... این است قصه ماه که جانشین خورشید می‌شود، نور شب جای نور روز را می‌گیرد و آن را تکمیل می‌کند و نیز قصه نوشتن که پس از گفتن می‌آید و آن را تکمیل می‌کند" (برادبنت، ۱۳۷۵، ص ۱۰۳).

واژه "مکمل" دارای دو معنای افزوده و جایگزین است. مکمل هم وسعت می‌دهد و هم جایگزین می‌کند. مکمل با تکرار بسط می‌یابد و از بلا تکلیفی به جانشینی نایل می‌گردد.

در میانه حضور و غیاب، دریدا واژه "رد"^{۴۸} را پیدا می‌کند چرا که "رد" نه بالواقع حکایت از حضور دارد و نه غیاب، بلکه بلا تکلیف است. وی "رد" را در نشانه‌شناسی سوسور قرار می‌دهد و از این طریق زبان را در حرکتی درهم‌بافته از آنچه هست و آنچه نیست می‌یابد، گونه‌ای انحراف از مسیر و بازگشت به مسیر که زبان را راه گریزی از آن نیست. اگر "رد" در لغزشی مداوم میان حضور و غیاب است پس کلمات فلسفی قادر به ایجاد حضوری پر و کامل نیستند و این حمله‌ای به ریشه متافیزیک غربی محسوب می‌شود زیرا که این مدعای حضور کامل است که مفاهیم متافیزیکی را تحکیم بخشیده است (کالینز، ۱۳۸۰، ص ۷۳).

شاید "تفاوت"^{۴۹} در میان واژگان دریدا، مهم‌ترین اصطلاح متغیری باشد که نمی‌توان آن را به هیچ معنای واحدی فروکاست، اصطلاحی که موجد اختلالی در سطح دال می‌گردد. معنای این

اصطلاح میان فعل فرانسوی "differer" (تفاوت داشتن) و "deferer" (به تعویق انداختن) معلق می‌ماند، یعنی میان افعالی که هر دو در نیروی متنی تفاوت مشارکت دارند، اما هیچ یک به تنهایی نمی‌توانند گویای معنای آن باشند. زبان متکی بر تفاوت است، زیرا همانطور که سوسور نشان داده، دربرگیرنده ساختار تقابل‌های مجزایی است که اقتصاد اساسی آن را تشکیل می‌دهند (نوریس، ۱۳۸۰). تفاوت متضمن این ایده است که معنی همواره، و شاید تا سرحد تکمیل‌پذیری بی‌پایان، توسط بازی دلالت به تعویق می‌افتد. تفاوت نه تنها این مضمون را طرح‌ریزی کرده، بلکه با معنای بی‌ثبات خود، نمونه‌گویی از این فرآیند جاری را به نمایش می‌گذارد. از همین طریق است که دریدا زمینه علم گراماتولوژی را می‌گشاید. گرام به عنوان تفاوت، ساختار و حرکتی است که دیگر نمی‌توان آن را بر اساس تقابل حضور / غیاب متصور شد. تفاوت بازی نظام‌مند تفاوت‌ها، بازی نظام‌مند ردهای تفاوت‌ها، و بازی نظام‌مند فاصله‌گذاری‌ای است که عناصر را به آن وسیله به یکدیگر مربوط می‌کند. این فاصله‌گذاری به معنی ایجاد فعالانه و منفعلانه وقفه‌هایی است که اجزای "کامل" بدون آنها دلالت و کارکردی نمی‌یابند.^{۵۰} این فاصله‌گذاری همچنین به معنی مکان - شدن زنجیره گفتاری است؛ مکان - شدنی که هم نوشتار و هم هر گونه تطابقی میان گفتار و نوشتار، و هر گونه گذری از یکی به دیگری را ممکن می‌سازد.

نوشته‌های فوق سعی داشته تا به گونه‌ای، مبادی فکری دیکانستراکشن و نیز راهکارهایی که دریدا از آن طریق به این مهم می‌پردازد را روشن نماید. لیکن نه این نوشته و نه هیچ نوشته دیگری نمی‌تواند جریان دیکانستراکشن را به روشنی تبیین کند زیرا که دریدا آن را ماهیتی لغزنده و فرار بخشیده است. اکنون باید چگونگی نفوذ اندیشه‌های دریدا را به حیطه معماری، و پیدایش معماری دیکانستراکشن را کاویده و خصایص و ویژگی‌های آن را دریابیم.

آغاز گاه معماری دیکانستراکشن

جریان دیکانستراکشن در معماری را نمی‌توان تنها منتسب به نظرات ژاک دریدا دانست، زیرا که وی نماینده تحولاتی است که در واکنش به شرایط روز غرب پدید آمده است. بررسی آراء و آثار معماران مختلف این گرایش، ما را به سرآغازهای متفاوتی رهنمون می‌سازد. به همان میزان که آثار پیتر آیزنمن و برنارد چومی ملهم از اندیشه‌های دریدا می‌باشند، آثار فرانک گری^{۵۱} نیز از مکتب اکسپرسیونیسم^{۵۲} تاثیر پذیرفته و زاحا حدید^{۵۳} نیز از جریان کانستراکتویسم روسی الهام گرفته است. وجود چنین تنوعی در سرآغازهای هر یک از این معماران، حکایت از آن دارد که هیچ پدیده فرهنگی‌ای به یکباره آغاز نمی‌گردد بلکه بر پایه جریان‌های رایج و در واکنش به ضعف‌ها و ناکامی‌های آنها و یا در تداوم یافته‌های نوین هر یک از این سبک‌ها پدید می‌آید. لذا آشنایی با برخی از جریان‌هایی که بر شکل‌گیری این معماری نوین، که بعدها نام معماری دیکانستراکشن بر آن نهاده

اندیشه و بر اساس منطق توضیح داد. طبق نظر این نهضت هیچ حقیقت پذیرفته مطلق وجود ندارد و دیالکتیک تنها مکانیسمی سرگرم کننده است که آدمی را به صورتی ابتدالی آمیز به عقایدی که خود از آغاز داشته هدایت می نماید، و منطق سعی در استوار ساختن همان عقاید دارد. منطق پیچیده و همیشه نادرست است و با تسلسل زنجیروارش همه چیز را کشته و استقلال را نابود می سازد و رشته اندیشه های موجود را به جانب هدف ها و مراکزی که ناشی از خبط تصور است می کشاند. دادا برای آنکه آدمی را از قید قیود آزاد نماید و به او اجازه دهد تا هر گونه که هست و هر چه را در دل دارد اعلام نماید، به سراغ لوح اندیشه می رود و سعی می کند تا آن را از تمامی اصول پذیرفته شده رهانیده و پاک نماید. و این کار را بدون هدف و بدون سازمان، با نوعی دیوانگی رام نشدنی و با زدودن ساختارهای موجود دنبال می نماید. این سخنان بسیار شبیه گفته های دریدا است که هر ساختاری را به جهت ساختاری دیگر فرو می گذارد، ساختاری که خود به محض یافته شدن رها می گردد و از این منظر بی هدفی تبدیل به غایت و هدف دیکانستراکشن می شود.

دستیل نیز گروه دیگری بود که آثارشان به شکل گیری آثار اولیه معماران دیکانستراکتیویستی همچون آیزنمن تاثیرگذار بوده است. این نهضت تجربه گرایی را سرلوحه خویش قرار داده و آن را به اوج رساند.^{۶۶} آنان از این طریق سعی داشتند تا ماهیت واقعی اشیاء را نمایان سازند. این گروه به تبع نظرات موندریان معتقد بودند که به طبیعت و بر همه واقعیات همراه آن عدم توازن و تضاد سیطره دارد و این امر احساسی فاجعه آمیز را به همراه آورده و به از دست رفتن توازن بدوی و فکری آدمی انجامیده است، که از سوی دیگر تحولات صنعتی و علمی نیز به این عدم توازن دامن می زند. از نظر اعضای دستیل، "تجرید" پاسخی هنرمندانه به این عدم توازن است و با اشاره و تمثیل در پی خلق توازن جدیدی است. این تجربه به نوعی دو بعدی سازی در معماری انجامیده که رد پای آن را به وضوح می توان در کارهای آغازین آیزنمن که نام "معماری مقوایی" را به خود گرفته و نیز خانه های او که ترکیبی از احجام تجریدی بود مشاهده نمود.^{۶۷}

معماری دیکانستراکشن، اصول و آثار

اندیشه های دریدا به تبع دعوت برنارد چومی از وی برای همکاری با آیزنمن در طراحی پارک لاولیت به حوزه معماری راه یافت. دریدا در ابتدا به دیده تردید به این مساله نگریست و قابلیت تسری دیکانستراکشن که در پی ویران سازی هر اندیشه ای به جهت پی ریزی اندیشه ای دیگر است را در معماری مورد پرسش واقع گرداند.

لیکن اندیشه های وی نیز همانگونه که "لوگوس محوری" در تمامی جوانب زندگی نظیر معماری رسوخ یافته بود، راه یافت. در زمان طراحی پارک لاولیت دریدا بر روی رساله تیمائوس^{۶۸} افلاطون متمرکز بود و آیزنمن نیز پیش از این سخن از "واسازی ترکیب" (دکمپوزیسیون)^{۶۹} می گفت. دریدا در این رساله واژه جدیدی می یابد و سعی می کند تا آن را در طرح ریزی پارک به کار

شد، همچون کانستراکتویسم^{۵۴}، دادائیسیم^{۵۵}، و دستیل^{۵۶} ضروری به نظر می رسد.^{۵۷}

در نمایشگاهی که موزه هنر مدرن نیویورک در سال ۱۹۸۸ برای معرفی کارهای معماری دیکانستراکتویسم بر پا نموده بود فیلیپ جانسون^{۵۸} و ویگلی^{۵۹} هر یک به ارتباط این جریان با کانستراکتویسم که در اوایل قرن در روسیه پدید آمده بود اذعان نموده و شباهت هایی را بین آنها یافتند. کانستراکتویسم در پی انقلاب اکتبر رخ نمود و همچون فوتوریسم^{۶۰} به پیشرفت های فنی و تکنولوژیکی خوشبین بود. معماران کانستراکتویسم از سویی معتقد بودند که هنر ناشی از الهام درونی و ضمیر ناخودآگاه نیست بلکه از سرآگاهی و قصد پدید می آید و از سوی دیگر تقلید از طبیعت را رد می نمودند و آن را همانند کاری می دانستند که دوربین عکاسی آن را به بهترین وجه انجام می دهد. معمارانی همچون رم کولهاوس^{۶۱}، الیاس زنگلیس^{۶۲}، و شاگرد آنها زاحا حدید در ابتدا به آثار کانستراکتویست هایی نظیر تاتلین^{۶۳} و نیز آثار سوپرماتیستی^{۶۴} ماله ویچ^{۶۵} پرداختند و این مطالعه بر روی کار آنها تاثیر بسزایی داشت، اما رابطه این دو نهضت، به شناخت رهران یکی از آنها از مکتب پیشین خلاصه نمی شود بلکه ریشه در نوع نگاه و نقد آنها از معماری مدرن و سنت رایج معماری دارد. شاید واقع امر این باشد که کانستراکتویست ها فرم های نهضت مدرن را مورد سوال قرار دادند و چون دیکانستراکتویست ها نیز همان روند را تعقیب می نمودند، لذا شگفت آور نیست اگر آنان نیز به کشف فرم هایی نایل شده باشند که شباهت بسیار با کارهای کانستراکتویست ها دارد، یا به عبارت ویگلی:

"در پی بی اعتبار ساختن سنت رایج... دیکانستراکتویست ها خود را ناگزیر به اعمال ترفندهایی می یابند که قبل از ایشان پیشگامان روسی آنها را به کار گرفته بودند. اینان معماری را از درون آشفته می سازند و با ریشه های خود آن به تحریفش می پردازند" (برادبنت، ۱۳۷۵، ص ۵۰).

سنت رایج معماری، معمار را بر آن می دارد تا همواره فرم های خالص و ناب را به عنوان ایده آل برگزیند، فرم هایی که بی نظمی و ناپایداری از آن زدوده گردیده است. این فرم های هندسی خالص بر اساس هماهنگی فرمال، که اجازه قرارگیری فرم های متضاد را در کنار یکدیگر از آنها سلب می نماید، با یکدیگر ترکیب می شوند و از این طریق ساختار فرم های ناب به ساختار کالبدی ساختمان تسری پیدا می کند. در پی چنین روندی است که معماری نوینی از درون معماری رایج بر می خیزد و به بنیان فکنی آن اقدام می ورزد، همانگونه که دریدا زبان را از درون بنیان فکنی می نمود. در هر دو جریان ذکر شده فرم های خالص هندسی به کار گرفته می شود لیکن از آنها ترکیب هایی ناخالص، تحریف شده، در هم تنیده و مرکب از اجزای متناقض به وجود می آید و سعی می نماید تا خود را به تهدیدی برای سنت موجود تبدیل نماید.

دیکانستراکشن از سوی دیگر با دکترین نهضت دادا (۱۹۲۰ - ۱۹۱۶) نسبت می یابد. دادا به گفته تریستان تزارا از نیاز به استقلال زاده شد و از عدم اعتماد به وحدت آدمیان پدید آمد. دادا به دنبال آن بود که هیچ نظریه ای را نپذیرفته و هیچ نظریه ای را نیز وضع ننماید. آنها معتقد بودند که نمی توان امور را بوسیله نیروی

معمار دیگری که از دریدا بسیار تاثیر پذیرفته برنارد چومی می باشد، لذا بررسی اندیشه های وی می تواند ما را در این تحقیق یاری رساند. بر اساس نظر برادبنت (۱۳۷۵) چومی معتقد است که وقت آن رسیده تا ایده های پست مدرنیستی در معماری رها شود و جای آن را ایده های معماری پست هیومانیست بگیرد. نوعی معماری که در آن موضوع پراکنده شده و تمرکز از بین می رود. بنابراین آنچه چومی خود وضع کرده است، در آثار این معماری جداسازی شده سه بعد مشترک وجود دارد:

۱. رد کردن ایده پیوند دادن اجزا یا سنتز کردن آنها و جانشین کردن ایده از هم گسستن و تحلیل های جداگانه به جای آن.
۲. رد کردن ایده وجود تضاد بین عملکرد و فرم معماری و جانشین کردن، ادغام و برهم نهادن این دو کیفیت به جای آن.
تاکید بر پلان هایی که بر اساس روش خاص تدوین شده و نیز تاکید بر جداسازی، برهم نهادن و ترکیب دوباره اجزا که نقش عدم ارتباط آنها را تضعیف می کند و خود را به تمام سیستم های معمارانه گسترش می دهد (برادبنت، ۱۳۷۵، ص ۲۱).

در مسابقه طراحی پارک لاولیت، طرح چومی برگزیده شد. وی از "ترکیب" و "مکمل ها" در طرح این پارک بهره نگرفت زیرا بنابر اعتقاد وی آنها اسطوره های قدیمی را زنده می کردند و محدودیت های عملی خود را به پروژه تحمیل می نمودند. از سوی دیگر چومی نوشتن متنی تازه بر لوحی قدیمی همانند کارهای دریدا را در اینجا پذیرفت. چومی در طرح خویش سه سیستم نظام دهنده کاملاً متفاوت را بر هم نهاد: سیستم نقطه ها، خط ها و سطوح. هر کدام از این نظام ها در درون خود کامل است، اما چون بر سیستمی دیگر نهاده شده با آن رابطه ای متقابل پیدا می کند. این سیستم ها با یکدیگر برخورد نموده و مزاحم یکدیگر می شوند: یعنی یک سیستم به سبب سیستم دیگر منحرف شده و یا در مقابل آن می ایستد. (برادبنت، ۱۳۷۵، ص ۲۵) چومی از سه روش برنامه نویسی مغایر^{۷۲}، برنامه نویسی دوگانه^{۷۳}، و برنامه نویسی خلف^{۷۴} برای طراحی کارهای خویش بهره می گیرد. به سادگی می توان روش های چومی را با روش هایی که دریدا در براندازی متافیزیک حضور به خدمت گرفت مقایسه نمود. بررسی تاثیر به کارگیری این روش ها در معماری می تواند ما را به سرآغاز قرارگیری فرم در کانون توجه بسیاری از معماران، فارغ از سایر مسایل بنیادین معماری رهنمون گردد.

برد. این واژه "کرا"^{۷۰} می باشد، واژه ای که در آثار بعدی آیزنمن نیز حضور یافته و نام "آثار کرال" را بر خود گرفت. "کرا" به معنی اثر حرکت و موج آب دریا بر روی شن های ساحل می باشد. از نظر افلاطون "کرا"، برای اینکه نقش خود را بازی کند، باید فضایی باشد که تا ابد دوام آورد و به هیچ وجه تخریب نپذیرد و برای هر چیز که بوجود می آید جا و موقعیتی فراهم آورد، و درک آن، بی مشاهده حواس، به خود آن وابسته باشد. طبیعی است که این تعاریف افلاطونی از "کرا"، دریدا و آیزنمن را سخت شادمان کرد، زیرا اینان واژه ای یافتند حتی مبهم تر از فارماکن، واژه ای که معنای آن چیزی بین ظرف و مظروف است. آیزنمن شاهد می آورد که: "برای افلاطون (در رساله تئائوس) "دربگیرنده" یا "کرا" مانند شن های ساحل است، نه شیء است و نه جا، بلکه نگاهدارنده سابقه یا اثر حرکت آب دریاست یعنی معلوم می کند که آب دریا به هنگام مد تا چه اندازه ای پیش آمده و سپس تا چه اندازه پس نشسته است" (برادبنت، ۱۳۷۵، ص ۱۸۰). بدین صورت آیزنمن طرح خویش را در همسرایی متن دریدا درباره "کرا" و همچنین طرح قدیمی خویش برای ساختمان سازی در کانارجیوی و نیز پدید آورد. طرحی که از روی قصد و با دقت، تضاد در برابر پیوند، از هم گسستگی در برابر وحدت، دیوانگی و بازی در مقابل نظم را به کار گرفته است.

واژه دیگری که در همکاری های دریدا و آیزنمن پدید آمد "سنگ لوح" (پالیمپسست)^{۷۱} می باشد. این واژه در فرهنگ آکسفورد به معنی پوست یا سنگ لوحی است که نوشته های قبلی را از روی آن پاک کرده باشند تا سطحی سپید برای نوشته های تازه بوجود آید. این سنگ لوح شامل نوشته ای است احتمالاً به زبان یونانی که می توان آن را پاک کرد و مثلاً متنی قرون وسطایی بر آن نگاشت. برای آیزنمن معنای استفاده از این روند اینست که در زمینی که به ساختمان اختصاص می یابد کاوش کند و تمام سابقه ساختمانی آن را دریابد: پی های قدیمی و مانند آنها را بیابد و بر روی محوطه ساختمان سابقه آن را به نمایش بگذارد. و اگر چنانکه در طرح وی برای برلین اتفاق افتاد نتواند تسلسل تاریخی را که به آن نیاز دارد پیدا کند، عملاً خود پی هایی طرح کرده و بسازد که می بایستی در زمین بوده باشند. برای آیزنمن، زمین "سنگ لوحی" است که می توان بارها بر آن نوشت، و یا همچون معدن سنگی است که در آن اثری از خاطره و امکانات، یا چنانکه خود می گوید "ابدیت" موجود است. و از این منظر می توان زمین را چیزی غیر ایستا در نظر گرفت.

نتیجه گیری

شکسته، درهم پیچیده، متناقض و ناآشنا پدید می آید. این چنین فرم هایی به مرور بناهایی را می آفرینند که از بررسی آنها اصول صورت یابی اثر معماری دیکانستراکشن حاصل می گردد. بدین طریق این اندیشه تبدیل به یک سبک می شود که خود دارای نوعی اصول ناگفته شکل دهنده اثر معماری است و مجدداً بر نگرانی های اولیه دریدا در عدم ارتباط معماری با این اندیشه صحه می گذارد. چرا که به گفته وی: "دیکانستراکشن یک روش نبوده و امکان ندارد

هر چند معماری پس از ساخته شدن با نوعی ثبات همراه می شود که با ذات دیکانستراکشن در تضاد قرار می گیرد. اما این تضاد موجب توقف حرکت دیکانستراکشن در معماری نگردد و شکل و وجهه ای خاص در آن یافت. متافیزیک حضور که دریدا آن را وجه اشتراک کلیه مکاتب فکری غربی می داند در معماری جای خود را به فرم های خالص هندسی می دهد، فرم هایی که در نهضت مدرن به اوج خود رسید. در پی نقد فرم های معماری مدرن، فرم هایی

سبک های پس از مدرنیسم دچار گردید و از اریکه تسلط فرو آمد لیکن در میان جریانات پس از خود میراث توجه به فرم و برتری آن را به جای گذاشته و از سوی دیگر به رانده شدن معنی از معماری انجامید؛ امری که با نگاهی تقلیل گرا گام در راستای فروکاست معماری از جامعیت خویش به نوعی بازی فرمال برداشته است. گویی خواسته دریدا توانست جامه عمل بپوشد و اندیشه‌ای در مغرب زمین جاری گشت که به محض شکل گرفتن ویران می‌گردد. این ویران‌سازی نه به معنای پشت سر گذاردن سبک‌ها و اندیشه‌های گذشته برای دستیابی به هدفی غایی است بلکه به معنای زیر پا گذاردن هر اصلی است که انسان غربی را از آزادی بی‌قید و بی‌هدفش دور می‌سازد. راستی بی‌هدفی را می‌توان جان کلام دریدا دانست چرا که هر هدفی مسیری را می‌طلبد. لذا شایسته است در تحقیقات بعدی جریانات ناهمگون روز معماری که تعدادشان حکایتگر اذهان ناهم‌مسیر معمارانشان می‌باشد مورد بررسی قرار گرفته و رابطه آنها با یکدیگر و با این مکتب سنجیده گردد.

به یک روش بدل شود" (Derrida, 1983). معماری دیکانستراکتیویست با پشت کردن بر اصل بی اصلی فلسفه دیکانستراکشن، از آن تنها برای اثبات حقانیت وجود خویش بهره می‌گیرد در حالی که در عمل از آن دور می‌شود.

جریان نوینی که به تبع تاملات دریدا پدید آمده، جامعیت و تمامیت معماری را بر هم می‌زند و از میان بنیان‌های معماری تنها دانه فرم را بر می‌چیند، آن هم فرم‌هایی تجریدی که زاده ذهن قانده‌گریز معمارش می‌باشند و تکیه‌گاهی جز آن ندارند. محرک انگیزه طراح چنین مجموعه‌هایی نه طبیعت و آدمی آن‌گونه که در عصر کلاسیک و پیش از مدرن وجود داشت می‌باشند، و نه زیبایی کارکردی ماشین و فرم‌های ناب اقلیدسی آن‌گونه که در مکتب مدرن رواج داشت، و نه تاریخ و گذشته که مطلوب معماری پست مدرن بود؛ بلکه هر چیزی که تحریک کننده بوده و توان جلب انگیزه طراح را داشته باشد قابلیت شکل دهی به ایده طرح را دارد. با وجود اینکه معماری دیکانستراکشن نیز به سرنوشت سایر

پی‌نوشت‌ها:

- | | | |
|---|--|---|
| undecidability ۳۷ | associative ۱۴ | Bernard Tschumi ۱ |
| pharmakon ۳۸ | Structural Anthropology ۱۵ | Peter Eisenman ۲ |
| supplement ۳۹ | Aldo Van Eyck ۱۶ | ۳. ترجمه‌های متعددی برای دیکانستراکشن ارایه گردیده است که از آن میان می‌توان به ساختارشکنی، ساختار زدایی، واسازی، و بن‌فکنی اشاره نمود. دریدا در نامه خویش به پرفسور ایزوتسو نکاتی را جهت ترجمه دیکانستراکشن متذکر می‌شود که با لحاظ آنها در میان ترجمه‌های صورت پذیرفته می‌توان واسازی را در حوزه معماری، و بن‌فکنی را در حوزه فلسفه و ادبیات به منظور دریدا نزدیک دانست. لیکن در این نگارش از خود واژه دیکانستراکشن به دلیل جامعیت آن استفاده گردیده است و در برخی موارد نیز بر حسب ضرورت از بنیان‌فکنی بهره‌گرفته شده است. |
| parergon ۴۰ | Herman Hertzberger ۱۷ | ۴ critique of critique |
| hymen ۴۱ | wild thought ۱۸ | ۵ post phenomenologie |
| gram ۴۲ | linear progress ۱۹ | ۶ post structuraliste |
| spacing ۴۳ | discontinuities ۲۰ | Christopher Norris ۷ |
| incision ۴۴ | growth and change ۲۱ | Ferdinand de Saussure ۸ |
| phaedrus ۴۵ | archetype ۲۲ | ۹. در میان این اندیشمندان می‌توان به نظرات رومن یاکوبسن در حوزه زبان‌شناسی، ژاک لاکان Jacques Lacan در روانشناسی، لویی آلتوسر در فلسفه و نظریه‌پردازی سیاسی، رولان بارت Roland Barthes در حوزه نقد ادبی و نظریه‌پردازی فرهنگی اشاره نمود که با تحقیقات کلود لوی استراوس Claud Levi-Strauss در مردم‌شناسی به اوج خود رسید و از اواخر دهه ۱۹۵۰ میلادی به عرصه معماری و شهرسازی وارد گردید. |
| Thoth ۴۶ | ۲۳ جهت اطلاعات بیشتر در این زمینه رجوع کنید به فصل اول از کتاب معرفت و معنویت نوشته سید حسین نصر. | ۱۰ semiologie |
| Ra ۴۷ | ۲۴ پارمنیدس Parmenides حکیمی یونانی است که در آثار خویش از هراکلیتوس تاثیر پذیرفته و پیش از دوران افلاطون می‌زیسته است. | ۱۱ diachronic |
| trace ۴۸ | Logocentrism ۲۵ | ۱۲ synchronic |
| differance ۴۹ (تفاوت) | being as presence ۲۶ | ۱۳ syntagmatic |
| ۵۰ حرف a در differance حاکی از همین نوسان میان فعالیت و انفعال است، همان‌که نمی‌تواند تحت امر این تقابل قرار گرفته یا توسط آن سامان یابد. | positivism ۲۷ | |
| Frank Gehry ۵۱ | phonocentrism ۲۸ | |
| experssionism ۵۲ | ۲۹ هراکلیتوس حکیم یونانی (540-480 BC) که قبل از سقراط، و در واقع پیش از مطرح شدن تفکر فلسفی می‌زیست. به بیان هایدگر او در دورانی می‌زیست که هنوز حکمت تبدیل به فلسفه نشده بود. (ریخته‌گران، ۱۳۸۲، ص ۲۳۱) | |
| Zaha Hadid ۵۳ | ۳۰ اصل معنای لوگوس ماخوذ از legeim است به معنای bring together. به عبارتی لوگوس عبارتست از جمع کردن و با هم آوردن. (ریخته‌گران، ۱۳۸۲، ص ۲۳۵) | |
| constructivism ۵۴ | language of possession ۲۱ | |
| dadaism ۵۵ | gramatology ۲۲ | |
| de Style ۵۶ | textuality ۲۳ | |
| ۵۷ در اینجا می‌توان به ظهور کارگردانان جوان سینمای "موج نوی" (Nouvelle Vogue) فرانسه که در آن زمان با فیلم‌هایی که از جهت مضمون و ساخت، پیش فرضهای متداول در سینما را نادیده می‌گرفتند اشاره نمود. این گروه اعلام کرده بود که موج نو "نه در پی ایجاد مکتبی است و نه می‌خواهد سبک خاصی را بنیان بگذارد، بلکه مخالفتش تنها با "سنت ارزش" است. | semantization ۲۴ | |
| Philip Johnson ۵۸ | position ۲۵ | |
| Mark Wigley ۵۹ | noesis ۲۶ | |
| futurism ۶۰ | | |

- Rem Koolhaas ۶۱
 E. Zengelis ۶۲
 Tatlin ۶۳
 supermatistic ۶۴
 Malevich ۶۵
 ۶۶ در میان آثار این گروه می‌توان به تابلوی گاو اثر تئووان دويسبرگ (Teo Van Duesburg) بنیان‌گذار دستیل - اشاره نمود. وی در این تابلو سرِ گاو، گوشها، و چشم‌های او را به مثلث‌ها و مربع‌ها یا مستطیل‌هایی تجزیه کرده و به صورت تجریدی درآورده است.
 ۶۷ شاخه خاصی از دستیل تحت عنوان المانتاریسم (Elementarism) از خطوط مورب برای ایجاد شگفتی، ناپایداری و پویایی بهره می‌گرفته که نتیجه آن ایجاد ساختارهای بصری گسترش‌یافته و تکه تکه بود و بعدها تبدیل به یکی از شیوه‌هایی گردید که معماری دیکانستراکشن از آن بهره می‌جست. (اقبالی، ۱۳۷۲)
 Timeus ۶۸
 decomposition ۶۹
 ۷۰ دریدا روشی که در بازی با واژه "تفاوت" از آن بهره جسته بود را در باره "کرا" (Chora) نیز بکار گرفت. از نظر وی "کرا" واژه است و آماده برای تجزیه و ترکیب. choral (همسرایی)، vocal (آوایی)، chord (سیم‌ساز زهی)، chorale (سرود کلیسایی)، coral (مرجان، قیمتی، سنگ)،... وی به این می‌اندیشد که آیا این نامکان را می‌توان به گونه‌ای معمارانه مورد توجه قرار داد؟ وی چند امکان پیش رو می‌گذارد: شاید با نصب کچ شیئی براق، یا یک قاب فلزی شکسته و سوخته چیزی همانند آبکش، یک فیلتر تلسکوپ یا دوربین، یک ماشین رادیوگرافی یا عکاسی، که همه در رابطه نزدیک با یکدیگر باشند. (کالینز، ۱۳۸۰)
 palimpsest ۷۱
 cross Programming ۷۲
 transprogramming ۷۳
 disprogramming ۷۴

فهرست منابع:

- احمدی، بابک، ساختار و تاویل متن، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۰.
 اقبالی، رحمان، "نسب‌شناسی دیکانستراکتیویزم"، درس تحلیل و پژوهش معماری، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ۱۳۷۲.
 برادبنت، جفری، و اساسی (دکنستروکسیین): راهنمای دانشجویان، ترجمه منوچهر مزینی، تهران، نشر شرکت پردازش و برنامه‌ریزی، ۱۳۷۵.
 پرتوی، پروین، "ساختارگرایی در معماری و شهرسازی"، نشریه هنرنامه، شماره ۵، تهران، دانشگاه هنر، ۱۳۷۸.
 دریدا، ژاک، مواضع، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۱.
 دو سوسور، فردیناند، درسهای زبان‌شناسی همگانی، ترجمه نازیلا خلخالی، تهران، نشر فرزانه، ۱۳۷۸.
 ریخته‌گران، محمد رضا، پدیدارشناسی هنر مدرنیته، تهران، نشر ساقی، ۱۳۸۲.
 ضیمران، محمد، ژاک دریدا و متافیزیک حضور، تهران، انتشارات هرمس، ۱۳۷۹.
 کالینز، جف و بیل می‌بیلن، دریدا: قدم اول، ترجمه علی سپهران، تهران، نشر شیرازه، ۱۳۸۰.
 لوی استراوس، کلود، اسطوره و تفکر مدرن، ترجمه فاضل لاریجانی و علی جهان‌پولاد، تهران، نشر و پژوهش فرزانه روز، ۱۳۸۰.

Derrida, Jacques, Writing and Differance, Chicago, University of Chicago press, 1980.

Derrida, Jacques, Of Grammatology, Trans. Gayatri Chakravoty Spivak, Baltimore, John Hopkins University press, 1977.

Derrida, Jacques, "Why Peter Eisenman writes such good books" in A+U 1988/8, 1987.

Eisenman Peter, "Peter Eisenman", in A+U, August 1988, 1988.

Kipnis, Jeffrey, et al. Choral Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman, Monacelli press, 1997.

Luchinger, Arnulf, Structuralism in Architecture and Urban Planning, Germany, Bern, Cosmopress Genf, 1981.

Norris, Christopher, What is Deconstruction, London, John wiley & son ltd, 1996.

Papadakis, Catherine Cook and Anderew Benjamin, "Christopher Norris in discussion with Jacques Derrida" in Deconstruction: Omnibus Volume, London, Academy Editions, 1989.

Papadakis, Andreas C., Deconstruction in architecture: Architectural Design Profile, London, Academy Editions, 1994.

Tschumi, Bernard, "Notes Toward a Theory of Diconstruction", in A+U, No 226, 1988.

Wigley, Mark, The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt, MIT press, 1995.

Derrida, Jacques (1983), Letter to a Japanese Friend,

<http://www.hydra.umn.edu/derrida/letter.html>

Solzhenitsyn, Aleksandr, Deconstruction and Architecture: A Brief Critique

<http://www.thursdayarchitects.com/Texts/deconstruction.html>