نشریه هنرهای زیبا • شماره ۱۸ • تابستان ۱۳۸۳

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 ویژگی های دوره معاصر می باشد 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 نحله های اخیر فلسفی بر معماری می‌پردازد و سعی می‌کند تا نسبت تاملات ژاک دریدا را با معماری دیکانستراکشن روشن نماید. بررسی اندیشه‌های ساختارگرایان، 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، ساختارگرایی.

---

* 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

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 ناکارآمدی های آن آشکار شد و با نگارش کتاب هایی 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 گرته‌برداری های 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 پیِ 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 حکم‌فرما 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 پیتر آیزنمن[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، تهاجمی کارا به‌سنت فلسفی غرب، و نو هایدگرگرایی خطرناک، تنها برخی از این گفته‌ها می‌باشد که هر یک وجوهی از دیکانستراکشن را یافته و مطرح می‌نمایند. عده ای نیز دیکانستراکشن را نقدِ 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 منتجه اسطوره، تمثیل و ایهام بر می‌شمرند. در واقع می‌توان جنبش دیکانستراکشن را حرکتی فراپدیدارشناختی[۵] و فراساختارگرایانه[۶] به شمار 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 به‌همین 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 معناشناختی 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 بنیان‌فکنی نمود. یعنی ساخت ها و بنیان های 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 چارچوب ها 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. واسازی 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) .

اندیشه های 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.

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 دوسوسور[۸] (۱۹۱۳-۱۸۵۷) زبان‌شناس سویسی آغاز گردید، دامنه خود را توسط اندیشمندان مختلفی[۹] به‌حوزه‌های 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 دوسوسور 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 ارجحت 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 مثال هایی سعی در اثبات برتری گفتار بر نوشتار دارد، چرا که گفتار همراه با گوینده بوده و نوعِ آوا می‌تواند معانی مختلفی را ارایه نماید و این ویژگی‌ای می‌باشد که نوشتار از آن بی بهره است.

وی تمایزهایی که دال ها و مدلول ها 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 زبان هایی که به آنها دسترسی دارد و هر آنچه به تدوین تاریخ شجره‌های خانوادگی زبان‌ها و حتی‌الامکان 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 زبان ها 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 فرم های بنیادین و اشکال و ساختارهایی برآمدند که طبیعت و تمام تاریخ معماری را شکل داده است.)

ج) تحدید و تعریف خود زبان(دوسوسور، ۱۳۷۸، ص۳۵).

سوسور زبان را از قوه نطق متمایز می‌سازد، و معتقد است که آدمی به دلیل سهل الاستعمال 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"[۱۰] 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 دستگاه ها 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 حکم‌فرما می‌باشد.

سوسور دوگانه‌ای را در زبان مورد تدقق قرار می‌دهد. یکی از آنها "درزمانی"[۱۱] و دیگری "هم‌زمانی"[۱۲] می‌باشد. وی می‌افزاید، کلمات به دو گونه رابطه‌ای را بیان می‌کنند و این دو گونه را "همنشینی"[۱۳] و "تداعی"[۱۴] می‌نامد. این دو ساختار - همنشینی و تداعی - ساختارهایی هستند که کلود لوی استراوس درمطالعات خویش بر آنها تکیه نموده و کتاب خود "مردم شناسی ساختاری"[۱۵] را بر پایه آنها پدید آورده است.

کلود لوی استراوس مردم‌شناس و متفکری فرانسوی می‌باشد که لوچینگر او را پدرروحانی ساختارگرایی می‌نامد. نظریات و آثار او که در مردم شناسی صورت گرفته به طور مستقیم مورد توجه معمارانی همچون آلدو وان آیک[۱۶]، هرمان هرتس‌برگر[۱۷] 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

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 بنیان ها و سرآغازها جهت شناخت ساختارهای شکل‌دهنده هستی نمودند.

جستجو برای یافتن **نظام اصیل**، ارجاع به **سرآغازها** را در پی دارد. لوی استراوس تنها راهِ 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 بی زمان 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 می‌دانست 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 (ضیمران، ۱۳۷۹ ،ص۲۳۵). وی در روش خود کلی‌جو و تمامیت‌بین است یعنی معتقد است که انسان‌شناس 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 به‌خصایص روانی و پیوستگی تحلیل ذهنی نهادهای اجتماعی را به‌تجربه 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 به‌کل 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 روابطِ 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.

معماران ساختارگرا به تبعیت از لوی استراوس که اقوام بدوی را مورد مطالعه قرار داده بود به بررسی فرم‌های سکونتگاه های اولیه فرهنگ‌های آفریقایی و آمریکایی پرداختند. آنان به عنوان شروع، ساختار "ابژکتیو" پنهان فرم‌ها را به عنوان نمونه و کهن الگوی[۲۲] تعیین کننده سراسر تاریخ برشمردند. لذا در این دیدگاه طراحی به‌صورت جستجویی خلاقانه در جهت دستیابی به راه‌حل‌هایی بر اساس الگوهای ازلی تعریف می‌گردد.

در نگاهی جامع، ساختارگرایی را می‌توان واکنشی در مقابل خود پایندگی ذهن و به طور کلی انسان باوری دکارتی به شمار آورد. استعلای منِ 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 استقلالی 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 فاعلِ 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 به‌دنبال 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 مفری برای رویارویی بی انتهای رئالیسم و ایده‌آلیسم حاکم بر جوامع غربی پدید آمد و سعی در یافتن راهی نو داشت که از مسائل پیش‌روی جریان های 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 نگرش ها بازنمود، 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.

تا پیش از پیدایش فلاسفه یونان، تفکر مغرب زمین همانند بسیاری از تمدن های 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.[۲۳] 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" جایگزینِ "هستِ" پارمنیدسی گشته و هستی موجودات تبدیل به جوهر گردید. بدین ترتیب "جوهر اندیشی" یا "موضوع اندیشی" پدید می‌آید. این تلقی ارسطویی را که Subjectity 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 اتکای مناسبی برای بشر محسوب گردد و عقلِ جزءنگر قادر به پاسخگویی به مشکلات نوین پدید آمده برای آدمی نیست. جامعه آرمانی 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 پرسش های پیش روی او با تمام پرسش های قبلی متفاوت است چرا که انسان دیگر قادر به پاسخگویی به آنها نیست و هدف های کلاسیک و آشنای علم و فلسفه نزد این انسان دیگر معنای خویش را از دست داده‌اند و نشانی، حتی از خوش‌پنداری های روزگار روشنگری در جامعه باقی نمانده است (احمدی، ۱۳۷۰، ج۲، ص ۳۷۶).

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 ابتنای 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 تقابل های 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 دیگر یا در غیاب است و یا حضوری باواسطه 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 می یابد 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 (ضیمران، ۱۳۷۹، ص۲۳۵).

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

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 ،ص ۱۸۹). لیکن اولین کسی که به بیان هایدگر جهان را با مفهوم لوگوس آشنا کرد هراکلیتوس[۲۹] 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[۳۰]. لوگوس یعنی زبان، یعنی "نطق هستی"[۳۱]. 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 نمونه اعلی آن، عقل در آدمی است (ریخته‌گران، ۱۳۸۲ ،ص 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 ،ص 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 بدلایل ماهوی هرگونه تامل آزادانه بر خاستگاه و جایگاه نوشتار را در پرانتز 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 پیِ طرح‌ریزی نظام نوینی است که نظم نخست را در خود تبیین می‌کند. از همین رو، دریدا می‌کوشد تا خود را در سر حدِ گفتمان فلسفی نگاه داشته و از آن فراتر نرود. وی می‌گوید:

"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 محدودیت های بنیادین و تقابل‌های مفهومی‌یی عمل 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 زیرِ پرسش کشیدن تعین اساسِ معنای "هستی" به مثابه حضور نماید، تعینی که هایدگر آن را سرنوشت فلسفه می‌دانست (دریدا، ۱۳۸۱ ،ص 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 بندِ بازی وجوه متمایزی می‌دید که در آن عرصه تفاوت های 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 "نشانه شناسی" 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 ، ص۴۱).

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

۱. نوشتار در زبان‌شناسی سوسوری به صورت نظام‌مند مورد تحقیر 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"[۳۲]، یا علم نوشتار و متنیت[۳۳] به طور کل، دست یافت (نوریس، ۱۳۸۰ ، ص۴۱).

دریدا در پس اولویتی 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 سر منشاء 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 آرمانِ حضورِ نفسِ محض را از بین می‌برد. نوشتار همچون رسانه‌ای بیگانه و بی‌تشخص و سایه‌ای گمراه کننده جلوه می‌کند که میان نیت و معنا افکنده می‌شود (نوریس، ۱۳۸۰، ص۴۳). 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 محدودیت های مفهومی‌اش، مرحله‌ای ضروری در گذر به دیکانستراکشن بوده است. این موضوع را می‌توان از نوشته‌های دریدا دریافت:

"آنجا که سوسور علناً سرو کاری با مساله نوشتار ندارد، آنجا که احساس می‌کند که این موضوع را در پرانتز نهاده، 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 خودِ نوشتار نبوده به عنوان خاستگاه زبان، خود را در گفتمان سوسور می‌نویساند"(Derrida,1977 به نقل از نوریس، ۱۳۸۰، ص۴۶).

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 پایی که بر جای مانده و قابل خواندن است (ضیمران،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 همه‌هستی را ماهیتی معناشناختی[۳۴] 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 بورژوازانه می‌داند و آن را نشانگر تمایل آشکار نویسنده برای استعمار ذهن خواننده بر می‌شمارد. وی این مطالب را در مجله‌ای به نام (S/Zسال 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 تاکنون ننوشته و یا جرات نوشتن آن را نداشته‌است. و هر زمانی که دیگربار به نوشتن می‌پردازد، با این احساس که آنچه را که نوشته، به‌قدر 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".

تصمیم ناپذیرها

از منظر دریدا، زبان فلسفی آکنده از ایهام، مجاز، استعاره و تمثیل است. لیکن وی معتقد است که از دوران افلاطون، عقل پتیاره[۳۶] با کلیت بخشی به وجودِ 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 بر دیگری انجامیده را بر هم بزند. یکی از مسیرهایی که وی در پیش می‌گیرد تکیه بر اصل **عدم تعین**[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 یادداشت های 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 انسجامِ (شکافته‌ی) یک آغاز، یا یک گسست ساده، است نه ثانویت

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 "ثث"[۴۶] می‌یابد. "ثث" که آفریننده علم اعداد و شمارش، هندسه و هیئت بود این بار نوشتار را آفرید. "ثث" 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 فارماکونِ 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 "ثث" 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، نورِ شب جای نورِ 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 بلاتکلیفی 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 بلاتکلیف 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 "تفاوط"[۴۹] در میان واژگان دریدا، مهم ترین 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 تفاوط 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). تفاوط متضمن این ایده است که معنی همواره، و شاید تا سرحد تکمیل‌پذیری بی‌پایان، توسط بازی دلالت به تعویق می‌افتد. تفاوط نه تنها این مضمون را طرح ریزی کرده، بلکه با معنای بی‌ثبات خود، نمونه گویایی از این فرآیند جاری را به نمایش می‌گذارد. از همین طریق است که دریدا زمینه علم گراماتولوژی را می‌گشاید. گرام به عنوان تفاوط، ساختار و حرکتی است که دیگر نمی‌توان آن را بر اساس تقابل حضور/ غیاب متصور شد. تفاوط بازی نظام‌مند تفاوت ها، بازی نظام‌مند ردهای تفاوت ها، 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 معنیِ مکان - شدنِ 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.

آغازگاه 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 جریانات رایج و در واکنش به ضعف‌ها و ناکامی‌های آنها و یا در تداوم یافته‌های نوین هر یک از این سبک ها پدید می‌آید. لذا آشنایی با برخی از جریان هایی که بر شکل‌گیری این معماری نوین، که بعدها نام معماری دیکانستراکشن بر آن نهاده

شد، همچون کانستراکتویسم[۵۴]، دادائیسم[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 شباهت‌هایی 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 سرِ آگاهی و قصد پدید می‌آید و از سوی دیگر تقلید از طبیعت را رد می‌نمودند و آن را همانند کاری می‌دانستند که دوربین عکاسی آن را به بهترین وجه انجام می‌دهد. 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] مالەویچ[۶۵] پرداختند و این مطالعه بر روی کار آنها تاثیر بسزایی داشت، اما رابطه این دو نهضت، به شناخت رهروان یکی از آنها از مکتب پیشین خلاصه نمی‌شود بلکه ریشه در نوع نگاه و نقد آنها از معماری مدرن و سنت رایج معماری دارد. شاید واقع امر این باشد که کانستراکتویست ها فرم‌های نهضت مدرن را مورد سوال قرار دادند و چون دیکانستراکتویست ها نیز همان روند را تعقیب می‌نمودند، لذا شگفت‌آور نیست اگر آنان نیز به کشف فرم‌هایی 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 می‌یابند که قبل از ایشان پیشگامان روسی آنها را به کار گرفته بودند. اینان معماری را از درون آشفته می‌سازند و با ریشه‌های خود آن به تحریفش می‌پردازند" (برادبنت، ۱۳۷۵، ص ۵۰).

سنت رایج معماری، معمار را بر آن می‌دارد تا همواره فرم‌های خالص و ناب را به عنوان ایده‌آل برگزیند، فرم‌هایی که بی‌نظمی و ناپایداری از آن زدوده گردیده است. این فرم‌های هندسی خالص بر اساس هماهنگی فرمال، که اجازه قرارگیری فرم‌های متضاد را در کنار یکدیگر از آنها سلب می‌نماید، با یکدیگر ترکیب می‌شوند و از این طریق ساختار فرم‌های ناب به ساختار کالبدی ساختمان تسری پیدا می‌کند. در پی چنین روندی است که معماری نوینی از درون معماری رایج بر می‌خیزد و به بنیان‌فکنی آن اقدام می‌ورزد، همانگونه که دریدا زبان را از درون بنیان‌فکنی می‌نمود. در هر دو جریان ذکر شده فرم‌های خالص هندسی به کار گرفته می‌شود لیکن از آنها ترکیب‌هایی ناخالص، تحریف شده، در هم تنیده و مرکب از اجزای متناقض به وجود می‌آید و سعی می‌نماید تا خود را به تهدیدی برای سنت موجود تبدیل نماید.

دیکانستراکشن از سوی دیگر با دکترین نهضت دادا (۱۹۲۰ - ۱۹۱۶) نسبت می‌یابد. 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 نظریه‌ای را نپذیرفته و هیچ نظریه‌ای را نیز وضع ننماید. آنها معتقد بودند که نمی‌توان امور را بوسیله نیروی اندیشه و بر اساس منطق توضیح داد. طبق نظر این نهضت هیچ حقیقت پذیرفته مطلقی وجود ندارد و دیالکتیک تنها مکانیسمی سرگرم کننده است که آدمی را به صورتی ابتذال آمیز به عقایدی که خود از آغاز داشته هدایت می‌نماید، 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 می‌سازد و رشته اندیشه‌های موجود را به جانب هدف ها و مراکزی که ناشی از خبط تصور است می‌کشاند. 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 می‌رود و سعی می‌کند 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 می‌نماید. این سخنان بسیار شبیه گفته‌های دریدا است که هر ساختاری را به جهت ساختاری دیگر فرو می‌گذارد، ساختاری که خود به محض یافته شدن رها می‌گردد و از این منظر **بی‌هدفی تبدیل به غایت و هدف دیکانستراکشن می‌شود.**

دستیل نیز گروه دیگری بود که آثارشان به شکل‌گیری آثار اولیه معماران دیکانستراکتیویستی همچون آیزنمن تاثیرگذار بوده است. این نهضت تجربه‌گرایی 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 فاجعه‌آمیز 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 می‌زند. 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 بعدی‌سازی در معماری انجامیده که رد پای آن را به وضوح می‌توان در کارهای آغازین آیزنمن که نام "معماری مقوایی" را به خود گرفته و نیز خانه‌های او که ترکیبی از احجام تجریدی بود مشاهده نمود.[۶۷]

معماری دیکانستراکشن، اصول و آثار

اندیشه‌های دریدا به تبع دعوت برنارد چومی از وی برای همکاری با آیزنمن در طراحی پارک لاویلت به حوزه معماری راه یافت. دریدا در ابتدا به دیده تردید به این مساله نگریست و قابلیت تسری دیکانستراکشن که در پی ویران‌سازی هر اندیشه‌ای به جهت پی‌ریزی اندیشه‌ای دیگر است را در معماری مورد پرسش واقع گرداند.

لیکن اندیشه‌های وی نیز همانگونه که "لوگوس‌محوری" در تمامی جوانب زندگی نظیر معماری رسوخ یافته بود، راه یافت. در زمان طراحی پارک لاویلت دریدا بر روی رساله تیمائوس[۶۸] افلاطون متمرکز بود و آیزنمن نیز پیش از این سخن از "واسازیِ ترکیب" (دکمپوزیسیون)[۶۹] می‌گفت. دریدا در این رساله واژه جدیدی می‌یابد و سعی می‌کند تا آن را در طرح‌ریزی پارک به کار

برد. این واژه "**کرا**"[۷۰] می‌باشد، واژه‌ای 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 می‌باشد. 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 می‌آید 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 واژه‌ای یافتند حتی مبهم‌تر از فارماکن، واژه‌ای که معنای آن چیزی بین ظرف و مظروف است. آیزنمن شاهد می‌آورد که: "برای افلاطون (در رساله تمائوس) "دربرگیرنده" یا "کرا" مانند شن های ساحل است، نه شیء است و نه جا، بلکه نگاهدارنده سابقه یا اثر حرکت آب دریاست یعنی معلوم می‌کند که آب دریا به هنگام مد تا چه اندازه‌ای پیش آمده و سپس تا چه اندازه پس نشسته است" (برادبنت،۱۳۷۵، ص۱۸۰). بدین صورت آیزنمن طرح خویش را در همسرایی متن دریدا درباره "کرا" و همچنین طرح قدیمی خویش برای ساختمان‌سازی در کانارجیوی ونیز پدید آورد. طرحی که از روی قصد و با دقت، تضاد در برابر پیوند، ازهم‌گسستگی 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] می‌باشد. این واژه در فرهنگ آکسفورد به معنی پوست یا سنگ لوحی است که نوشته‌های قبلی را از روی آن پاک کرده باشند تا سطحی سپید برای نوشته‌های تازه بوجود آید. این سنگ لوح شامل نوشته‌ای است محتملاً 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: پی‌های 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 پی‌هایی طرح کرده و بسازد که می‌بایستی در زمین بوده باشند. برای آیزنمن، زمین "سنگ لوحی" است که می‌توان بارها بر آن نوشت، و یا همچون معدن سنگی است که در آن اثری از خاطره و امکانات، یا چنانکه خود می‌گوید "ابدیت" موجود است. و از این منظر می‌توان زمین را چیزی غیر ایستا در نظر گرفت.

معمار دیگری که از دریدا بسیار تاثیر پذیرفته برنارد چومی می‌باشد، لذا بررسی اندیشه‌های وی می‌تواند ما را در این تحقیق یاری رساند. بر اساس نظر برادبنت (۱۳۷۵) چومی معتقد است که وقت آن رسیده تا ایده‌های پست‌مدرنیستی در معماری رها شود و جای آن را ایده‌های معماری پست‌هیومانیست بگیرد. نوعی معماری که در آن موضوع پراکنده شده و تمرکز از بین می‌رود.

بنابر آنچه چومی خود وضع کرده است، در آثار این معماریِ 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 جداگرانه به جای آن.

۲. رد کردن ایده وجود تضاد بین عملکرد و فرم معماری و جانشین کردن، ادغام و بر هم نهادن این دو کیفیت به جای آن.

تاکید بر پلان‌هایی 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 می‌کند و خود را به تمام سیستم‌های معمارانه گسترش می‌دهد (برادبنت، ۱۳۷۵، ص۲۱).

در مسابقه طراحی پارک لاویلت، طرح چومی برگزیده شد. وی از "ترکیب" و "مکمل‌ها" در طرح این پارک بهره نگرفت زیرا بنابر اعتقاد وی آنها اسطوره‌های قدیمی را زنده می‌کردند و محدودیت‌های عملی خود را به پروژه تحمیل می‌نمودند. از سوی دیگر چومی نوشتن متنی تازه بر لوحی قدیمی همانند کارهای دریدا را در اینجا نپذیرفت. چومی در طرح خویش سه سیستم نظام‌دهنده کاملاً متفاوت را بر هم نهاد: سیستم نقطه‌ها، خط‌ها و سطوح. هر کدام از این نظام‌ها در درون خود کامل است، اما چون بر سیستمی دیگر نهاده شده با آن رابطه‌ای متقابل پیدا می‌کند. این سیستم‌ها با یکدیگر برخورد نموده و مزاحم یکدیگر می‌شوند: یعنی یک سیستم به سبب سیستم دیگر منحرف شده و یا در مقابل آن می‌ایستد. (برادبنت،۱۳۷۵ ،ص۳۵) چومی از سه روش برنامه‌نویسی مغایر[۷۲]، برنامه‌نویسی دوگانه[۷۳]، و برنامه‌نویسی خلف[۷۴] برای طراحی کارهای خویش بهره می‌گیرد.

به سادگی می توان روش‌های چومی را با روش هایی که دریدا در براندازی متافیزیک حضور به خدمت گرفت مقایسه نمود. بررسی تاثیر به کارگیری این روش‌ها در معماری می‌تواند ما را به سرآغاز قرارگیری فرم در کانون توجه بسیاری از معماران، فارغ از سایر مسایل بنیادین معماری رهنمون گردد.

نتیجه گیری

هر چند معماری پس از ساخته شدن با نوعی ثبات همراه می‌شود که با ذات دیکانستراکشن در تضاد قرار می‌گیرد. اما این تضاد موجب توقف حرکت دیکانستراکشن در معماری نگردید و شکل و وجهه‌ای خاص در آن یافت. متافیزیک حضور که دریدا آن را وجه اشتراک کلیه مکاتب فکری غربی می‌داند در معماری جای خود را به فرم‌های خالص هندسی می‌دهد، فرم‌هایی که در نهضت مدرن به اوج خود رسید. در پی نقد فرم‌های معماری مدرن، فرم‌هایی شکسته، درهم پیچیده، متناقض و ناآشنا پدید می‌آید. این چنین فرم‌هایی به مرور بناهایی را می‌آفرینند که از بررسی آنها اصول صورت‌یابی اثر معماری دیکانستراکشن حاصل می‌گردد. بدین طریق این اندیشه تبدیل به یک سبک می‌شود که خود دارای نوعی اصول ناگفته شکل‌دهنده اثر معماری است و مجدداً بر نگرانی‌های اولیه دریدا در عدم ارتباط معماری با این اندیشه صحه می‌گذارد. چرا که به گفته وی: "دیکانستراکشن یک روش نبوده و امکان ندارد

به یک روش بدل شود" (Derrida, 1983) . معماری دیکانستراکتیویست با پشت کردن بر اصلِ بی اصلیِ 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 بنیان های معماری تنها دانه فرم را بر می‌چیند، آن هم فرم‌هایی تجریدی که زاده ذهن قائده‌گریز 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 فرم های 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 سبک های پس از مدرنیسم دچار گردید و از اریکه تسلط فرو آمد لیکن در میان جریانات پس از خود میراثِ 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 تقلیل‌گرا گام در راستای فروکاستِ 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 زیرپا گذاردن هر اصلی است که انسان غربی را از آزادی بی‌قید و بی‌هدفش دور می‌سازد. راستی بی هدفی را می‌توان جانِ کلام دریدا دانست چرا که هر هدفی مسیری را می‌طلبد. لذا شایسته است در تحقیقات بعدی جریانات ناهمگون روز معماری که تعددشان حکایتگر اذهان ناهم‌مسیر معمارانشان می‌باشد مورد بررسی قرار گرفته و رابطه آنها با یکدیگر و با این مکتب سنجیده گردد.

پی‌نوشت‌ها:

۱ Bernard Tschumi
۲ Peter Eisenman
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.
۴ critique of critique
۵ post phenomenologie
۶ post structuraliste
۷ Christopher Norris
۸ Ferdinand de Saussure
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.
۱۰ semiologie
۱۱ diachronic
۱۲ synchronic
۱۳ syntagmatic
۱۴ associative
۱۵ Structural Anthropology
۱۶ Aldo Van Eyck
۱۷ Herman Hertzberger
۱۸ wild thought
۱۹ linear progress
۲۰ discontinuities
۲۱ growth and change
۲۲ archetype
۲۳ جهت اطلاعات بیشتر در این زمینه رجوع کنید به فصل اول از کتاب معرفت و معنویت نوشته سید حسین نصر.
۲۴ پارمنیدس Parmenides حکیمی یونانی است که در آثار خویش از هراکلیتوس تاثیر پذیرفته و پیش از دوران افلاطون می‌زیسته است.
۲۵ Logocentrism
۲۶ being as presence
۲۷ positivism
۲۸ phonocentrism
۲۹ هراکلیتوس حکیم یونانی Heraclitus(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، ص۲۳۱)
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، ص۲۳۵)
۳۱ language of possession
۳۲ gramatology
۳۳ textuality
۳۴ semantization
۳۵ position
۳۶ noesis
۳۷ undecidability
۳۸ pharmakon
۳۹ supplement
۴۰ parergon
۴۱ hymen
۴۲ gram
۴۳ spacing
۴۴ incision
۴۵ phaedrus
۴۶ Thoth
۴۷ Ra
۴۸ trace
۴۹ differance (تفاوط)
۵۰ حرف a در differance حاکی از همین نوسان میان فعالیت و انفعال است، همان که نمی‌تواند تحت امر این تقابل قرار گرفته یا توسط آن سامان یابد.
۵۱ Frank Gehry
۵۲ experssionism
۵۳ Zaha Hadid
۵۴ constructivism
۵۵ dadaism
۵۶ de Style
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.
۵۸ Philip Johnson
۵۹ Mark Wigley
۶۰ futurism

۶۱ Rem Koolhass
۶۲ E. Zengelis
۶۳ Tatlin
۶۴ supermatistic
۶۵ Malevich
۶۶ در میان آثار این گروه می‌توان به تابلوی گاو اثر تئووان دویسبرگ (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 (Elemantarism) از خطوط مورب برای ایجاد شگفتی، ناپایداری و پویایی بهره می‌گرفته که نتیجه آن ایجاد ساختارهای بصری گسترش یابنده و تکه تکه بود و بعدها تبدیل به یکی از شیوه‌هایی گردید که معماری دیکانستراکشن از آن بهره می‌جست. (اقبالی، ۱۳۷۲)
۶۸ Timeus
۶۹ decomposition
۷۰ دریدا روشی که در بازی با واژه "تفاوط" 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 (سیم ساز 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 می گذارد.: شاید با نصب کجِ 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)
۷۱ palimpsest
۷۲ cross Programming
۷۳ transprogramming
۷۴ disprogramming

فهرست منابع:

احمدی، بابک، ساختار و تاویل متن، تهران، نشرمرکز، ۱۳۷۰.
اقبالی، رحمان، "نسب شناسی دیکانستراکتیویزم"، درس تحلیل و پژوهش معماری، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ۱۳۷۲.
برادبنت، جفری، واسازی (دکنستروکسیین): راهنمای دانشجویان، ترجمه منوچهر مزینی، تهران، نشر شرکت پردازش و برنامه ریزی، 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 فرزان، 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 می بیلن، 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 فرزان 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