-- Hekmat va Falsafeh ------
Summer 2021, 66(16), 127- 150
wph.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/wph.2021.53878.1878

ATU PRESS

Original Research
Received: 22/08/2020
Accepted: 11/07/2021
ISSN: 1735-3238
eISSN:2476-6038

Extending Derrida's Theory of Deconstruction: A Philosophical Critique of the Deconstruction Style in Contemporary Architecture

Sharareh Teimouri — Ph.D. Candidate in Philosophy of Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

Shamsolmolouk Mostafavi- — Associate Professor of Philosophy, Tehran North Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

Maryam Bakhtiarian — Assistant Professor of Philosophy, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

Abstract

Jacques Derrida was one of the few philosophers who seriously became involved with architecture. Despite his innermost desire, Derrida seems to have never made a proper connection with architecture. As soon as Derrida's theory of deconstruction was developed in architecture, it was thought that a practical way to translate and represent an idea was found. Concerning the output of the deconstruction style, the feedback of that opinion in the design of architectural spaces demonstrates that it was a complete failure. It showed the reflection of Derrida's idea on architecture was based on a poor understanding. The aim of this study is how accurate and complete the style of deconstruction in architecture represented Derrida's opinion on deconstruction? Derrida entered the deconstruction style project in architecture to show that arts are the best objectives to represent the manifestation of deconstruction. Although other studies accepted the formation of the deconstruction style in architecture asthe fact of Derrida's deconstruction, Parc' de la Villette's project really contradicts his hypothesis. Not from an architectural point of view, but from a philosophical point of view instead, this study emphasizes the philosophical basis of Derrida's views on deconstruction according to his thought on texts. Accordingly, as a strong and steady connection, Derrida's deconstruction is a kind of exposure to our relationship with the world, while the architecture's deconstruction style breaks the connection and even disrupts our relationships with this surrounding world.

Keywords: Derrida, Understanding, Text, Architecture, Deconstruction style.

Corresponding Author: sha_mostafavi@yahoo.com

- The present article is taken from the Ph.D thesis of Philosophy of Art of Islamic Azad University, Science and Research Branch.

How to Cite: Teimouri, S., Mostafavi, S. M., Bakhtiarian, M. (2021). Extending Derrida's Theory of Deconstruction: A Philosophical Critique of the Deconstruction Style in Contemporary Architecture. *Hekmat va Falsafe, 66 (16),* 127- 150.

مقاله پژوهشی

-- حکمت و فلسفه ---------

دوره ۱۶، شماره ٦٦، تابستان ۱٤۰۰، ۱۲۷-۱۵۰

wph.atu.ac.ir

DOI: 10.22054/wph.2021.53878.1878

بسط نظریه دیکانستراکشن دریدا؛ نقدی فلسفی بر سبک دیکانستراکشن در معماری معاصر

شراره تیموری | دانشجوی دکتری فلسفه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

شمس‌الملوک مصطفوی * | دانشیار فلسفه، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

مریم بختیاریان | استادیار فلسفه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

چکیده

وقتی نظریه دیکانستراکشن دریدا در معماری بسط پیدا کرد، گمان می‌رفت راهی برای ترجمان و نمایش یک اندیشه به صورت عملی یافت شده است، اما بازخورد آن آرا در خلق فضاهای معماری، نشان داد که تعمیم آرای دریدا به معماری تنها بر پایه برداشتی سطحی و ناقص از آن آرا بوده که منجر به برون‌داد سبک دیکانستراکشن در معماری هم شده است. دریدا با همراهی در پروژه‌ای که هدفش ابداع سبک دیکانستراکشن در معماری بود، درصدد برآمد ضمن ارائه نمودی عینی برای نظرات خود، نشان دهد که هنرها بهترین محل برای تجلی دیکانستراکشن هستند، اما نتایج حاصل از این پروژه موجب شد تا این فرضیه او با شکست مواجه شود. بر این مبنا، این سوال اساسی مطرح است که سبک دیکانستراکشن در معماری تا چه اندازه توانسته است به برآیند مواضع دریدا درباره دیکانستراکشن بدل شود و یا تا چه حد با آن اختلاف معناداری دارد؟ برای نیل به این مهم ضروری است، میزان تمایز آرای دریدا درباره دیکانستراکشن با سبک دیکانستراکشن در معماری مشخص شود؛ موضوعی که در سایر پژوهش‌های مشابه تمایزی برای آن قائل نشده‌اند و بدون پرداختن به آن به عنوان مبانی شکل‌گیری سبک دیکانستراکشن در معماری پذیرفته شده است. بدین ترتیب و بر این اساس، در این پژوهش سبک منسوب به دیکانستراکشن در معماری، نه از منظری معمارانه، بلکه از منظری فلسفی مورد نقد و ارزیابی قرار می‌گیرد و میزان اختلاف آرای دریدا با این سبک در معماری تحلیل می‌شود.

کلیدواژه‌ها: دریدا، فهم، متن، معماری، سبک دیکانستراکشن.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۶/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۲۰

ISSN:۱۷۳۵-۳۲۳۸ eISSN: ۲۴۷۶-۶۰۳۸

- مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری فلسفه هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات است.

* نویسنده مسئول: sha_mostafavi@yahoo.com

مقدمه

ژاک دریدا[1] که از معدود فیلسوفانی است که صریح در مورد معماری نوشته و با معماری درگیر شده است، مشارکتش در پروژه‌ای را که مولد سبک دیکانستراکشن[2] است در حد نوعی همراهی دانسته و از هرگونه اظهارنظر جدی به دلیل نداشتن بنیان‌های مهندسی پرهیز کرده است. به نظر می‌رسد دریدا با وجود میل باطنی‌اش هیچ‌گاه پیوندی شایسته با معماری ایجاد نکرده و سبک دیکانستراکشن، ظهور آرا و نظرات معمارانی چون برنارد چومی[3]، پیتر آیزنمن[4] و دیگران و برداشت آزادشان از آرای دریدا است (پرویموس[5]، ۲۰۰۹). در حقیقت آنچه چومی و آیزنمن ارائه دادند، طرحی شماتیک و انتزاعی از آن واقعیتی بود که دریدا درصدد تبیین آن بود.

با توجه به اینکه دریدا به طور گسترده ماهیت زبان را مورد بررسی قرار می‌دهد؛ از این رو، برای درک آنچه در معماری دیکانستراکشن رُخ داده است باید آرای او را از آنچه درباره متون بیان کرده به معماری تعمیم داد. به عبارت بهتر، آرای او را از زبان‌شناسی به زبان معماری و هنر ترجمه کرد. حال مساله این است که آیا می‌توان یک اندیشه، اظهارنظر، موقعیت و یا حتی امری بیانی را به طور عینی به یک اثر هنری تعمیم داد (دریدا، ۱۹۸۷) و آن اثر نماینده تام و کاملی برای آن آرا باشد. سبک دیکانستراکشن در معماری تلاش کرده است به عنوان

---

1. Derrida, J.

2. Deconstruction

به دلیل عدم توافق در انتخاب واژه‌ای فارسی که معادل مناسبی برای دیکانستراکشن باشد، ترجیح داده شد از همان واژه دریدا استفاده شود که به نظر می‌رسد گویاتر از هر واژه‌ای مقصود نظر وی را می‌رساند.

3. Tschumi, B.

برنارد چومی، نظریه‌پرداز و معمار آوانگارد سوییسی- فرانسوی مقیم نیویورک که پس از برنده شدن در مسابقه معماری پارک دولاویلت پاریس در سال ۱۹۸۳ به منظور انجام امور مربوط به این پروژه، دفتری هم در آنجا گشود. وی ملاقاتی با دریدا ترتیب داد و نظر مساعد او را برای همکاری در آن پروژه جلب کرد (فونتانا- گویستی (Fontana-Guisti)، ۲۰۱۶)

۴. Eisenman, P.

پیتر آیزنمن، مشهور به یکی از «پنج معمار نیویورکی» است که به واسطه طرح‌های مدرن و به اصطلاح دیکانستراکت شده، شهرت دارد. وی همراه با دریدا در همان اوایل دهه ۹۰ میلادی توسط چومی برای طراحی یک باغ در پارک دولاویلت دعوت شد (همان). فرم‌های افلاطونی، هندسه نااقلیدسی (کروبو (Corbo)، ۲۰۱۴) و انعکاس هبوط از مشخصه‌های مهم طرح‌های اوست که شاید وجوه اشتراکی آثار وی را با فلسفه دیکانستراکشن دریدایی افزایش می‌دهد.

5. Proimos, C.

مصداقی از آرای دریدا مدتی عرصه‌های اندیشه‌ورزی را به خود مشغول سازد، اما در واقع، این سبک نتوانسته ارتباط عمیق و موثری با آرای دریدا برقرار کند و نماینده واقعی نظرات او باشد.

دریدا واژه «دیکانستراکشن» که گاهی به ساختارشکنی، واسازی و یا امثال این‌ها ترجمه می‌شود را فقط برای گذار از ساختارگرایی انتخاب کرده است تا در واقع مهر پایانی بر آن زده باشد. او به صراحت اعلام می‌کند که این واژه خود را بر او تحمیل کرده است و منظور او از این واژه، تخریب نیست. منظور او بیشتر انکشاف موقعیت خاص بشر در جهان هستی است که به بازتعریف چیزی نو منجر می‌شود (نوریس[1]، ۱۳۷۵). در اصل، آنچه شتاب‌زده و بدون تامل با عنوان «ساختارشکنی» نامیده شده است، یک روش نوین هرمنوتیکی[2] برای تفسیر و یا یافتن معنا نیست (دریدا، ۱۹۹۲a)، بلکه اساس مواجهه ما با جهان پیرامونمان در تمامی ابعاد آن است.

دیکانستراکشن که می‌توان حتی واژه مهجورتر «ساخت‌گشایی» را معادل مناسب‌تری برای آن تلقی کرد –نزد دریدا به دلیل ساختار نامتعین– در عین دقیق بودن، غیرقابل توصیف هم است؛ آن هم مرزبندی دارد و هم از مرزها عبور می‌کند. هم مبحثی بسیار کهن و قدیمی است و هم موضوعی بسیار جدید و مدرن است (دریدا، ۱۹۹۲b). این بدان معناست که دریدا با عبور از ثنویت حاکم بر سنت فلسفی غرب، نقشی خنثی و میانه برای دیکانستراکشن قائل شده است. در عین حال، دیکانستراکشن از چنان گستره فراخ و همه‌جانبه‌ای برخوردار است که به عصر و زمانه خاصی تعلق نداشته و چه بسا قابلیت تعمیم به رویکرد همه انسان‌ها نسبت به جهان هستی در تمام دوران‌ها را دارد. در واقع، وظیفه دیکانستراکشن نشان دادن رویای حضور است (دریدا، ۱۳۸۷). حضور نوع انسان که می‌خواهد همه عرصه‌های آگاهی و دانایی را درنوردد و شکل بدیع و خاصی از حضور را که با تمامی موجودات دیگر متفاوت است به نمایش بگذارد.

دیکانستراکشن نوعی اتفاق است که ما به طور گریزناپذیری در تمام طول زندگیمان تجربه می‌کنیم. آن نه روشی برای حل مساله است و نه شیوه‌ای برای زندگی است که بخواهیم آن را انتخاب کنیم یا نکنیم. با دیکانستراکشن به این دنیا پا می‌گذاریم و در حالی که همچنان در آن غوطه‌وریم و با آن زندگی می‌کنیم، این دنیا را ترک می‌کنیم. بنابراین، مساله مهم دیگر آن است که درحالی که نزد دریدا، دیکانستراکشن امری جهان‌شمول است که در تمامی اعصار

1. Norris, Ch.
2. Hermeneutic

صدق می‌کند، آیا می‌توان آن را به یک سبک در معماری محدود کرد و در دوره زمانی خاصی به نمایش درآورد و پس از پایان آن دوره نیز مدعی شد که آن فلسفه دیگر تبیین شده و یا حتی فراتر از آن، اینکه آن فلسفه تمام شده و دوره عمرش به سرآمده است و نیازی به بازنگری مجدد نیست؟ به نظر می‌رسد اتفاقی که در رابطه با معماری دیکانستراکشن و نظرات دریدا افتاده، همین است. چنان که با خاتمه دوره عمر سبک دیکانستراکشن در معماری، همگان متقاعد شده‌اند که رسالتشان را نسبت به نظرات دریدا انجام داده‌اند و دیگر تلاشی مجدد برای تبیین آن نظرات (حداقل در هنر) لزومی ندارد. به علاوه، اغلب تلاش‌هایی که در تبیین نظرات دریدا درباره دیکانستراکشن صورت گرفته از منظر معمارانه بوده است و با پذیرش این تاثیرگذاری فلسفه بر معماری، محور اغلب این بحث‌ها خود سبک دیکانستراکشن بوده است و نه اینکه آیا ما نظرات دریدا را به درستی فهمیده‌ایم و یا اینکه آیا آن نظرات را به درستی به معماری تعمیم داده و در معماری دیکانستراکشن عیان کرده‌ایم؟

برای درک بهتر دیکانستراکشن دریدا و جایگاه بنیادین آن در فرآیندهای پیچیده فهم ما، این مهم ضروری است که ضمن نقد سبک دیکانستراکشن در معماری و درک و استخراج پاره‌ای از اشتباه‌های رایجی که در این سبک به عنوان برآیند نظرات دریدا مطرح شده است – به صورتی دقیق‌تر– به عمق آرا و نظرات او درباره دیکانستراکشن نظری افکنده و جایگاه و اهمیت بنیادین آن نظرات را در نظام فهم ما از جهان پیرامونمان بیشتر نمایان ساخت.

از این رهگذر، اگر ادبیات را بیان هذیان‌گونه اندیشه در قالب کلمات بدانیم (دی‌من[1]، ۱۹۷۹) که مستقل از «پارارگون»[2] هم نیست، معماری را باید بیان هذیان‌گونه اندیشه در قالب فرم و فضا دانست که همچون زبان، ماهیتی ارتباطی و متن‌گونه دارد و از طریق آن معمار برای مخاطب خود پیام می‌فرستد. در نتیجه هر اثر هنری در حالی که خود در لایه‌های نامتناهی پارارگون محصور است و دنیایی از مفاهیم تودرتو و نامتعیّن را پیش روی ما می‌گشاید، مالامال از گفتنی‌هایی است که با هیچ روش بیانی دیگری نیز امکان بیان کردن آن میسر نیست (کیدر[3]،

1. De Man, P.

2. Parergon

پارارگون برای کانت آن چیزی است که فراسوی ارگون یا همان اثر قرار دارد؛ همانند لباس یک مجسمه، ستون‌های یک ساختمان یا قاب یک تابلوی نقاشی، اما نزد دریدا پارارگون و ارگون یکی است و این دو چنان درهم آمیخته‌اند که امکان انفکاک آنها به کلی منتفی است (دریدا، ۱۹۷۹).

3. Kidder, P.

۱۳۹۶). همچنین این مساله که نزد دریدا معماری نوعی طرز تفکر است (دریدا، ۱۹۸۶) حکایت از آن دارد که او برای معماری همچون سایر هنرها کارکردی متنی قائل است. همان کارکردی که متن در ارائه و بروز نیات درونی ما برعهده می‌گیرد. این مساله برای دریدا به نگرش یکسان او به خوانش متن از روی یک نوشتار یا از روی یک اثر هنری و معمارانه مربوط می‌شود. بر این اساس، چون نظریه دیکانستراکشن دریدا درباره متون به گونه‌ای نمادین به معماری تسری یافته، ضروری است از روش تحلیل محتوا برای رمزگشایی آرای او استفاده و درنهایت ارتباط این آرا با سبک دیکانستراکشن در معماری مشخص شود.

۱. برداشت‌های رایج از دیکانستراکشن

به طور قطع توجه به آرا و نظریه‌های فلاسفه دیگر که بر دریدا تاثیرگذار بوده‌اند در درک ریشه‌ها و پیشینه اندیشه دریدا بسیار موثر است. برای مثال، بحث دریدا درباره دیکانستراکشن ریشه در عقاید فیلسوفان متعددی دارد که موجب آن می‌شود که آرای او به نوعی برآیندی از آرا و نظرات آن فیلسوفان باشد. از آن جمله می‌توان به یکی از قدیمی‌ترین فلاسفه مغرب زمین؛ یعنی افلاطون اشاره کرد که دریدا در پروژه پارک دولاویلت[۱] بر مباحث «کورا»ی[۲] وی –به طور خاص– بسیار تاکید می‌ورزد (دریدا و همکاران، ۱۹۹۷). همچنین کانت که دریدا در مباحث پارارگون بسیار از او متاثر شده است (دریدا، ۱۹۸۷) و یا فیلسوفانی همچون هیدگر[۳] که تاثیر ژرفی بر اندیشه دریدا باقی گذاشته‌اند تا جایی که دریدا واژه دیکانستراکشن را با توجه

---

۱. Parc de la Villette

یکی از بزرگ‌ترین پارک‌های پاریس که در اوایل دهه ۹۰ میلادی یک مسابقه طراحی با هدف بازآفرینی و احیای آن ترتیب داده شد و معمار معروف برنارد چومی به عنوان برنده آن مسابقه معرفی شد. تحت تاثیر اندیشه‌های مدرن و پسامدرن حاکم بر آن دوران پاریس که توسعه شهر، بازسازی و رقابت‌پذیری توریستی را سرلوحه برنامه‌های مدنی خود قرار داده بود، چومی با همکاری دریدا و آیزنمن (با الهام از نظرات دریدا درباره دیکانستراکشن) تلاش کردند که فضاهای جدیدی را برای اکتشاف به مخاطبین خود عرضه کنند.

۲. Chora

افلاطون در رساله تیمائوس به کورا به منزله نوعی مکان یا فضای بی‌شکل اشاره دارد که بستر پیدایش جهان را توسط دمیورگ (یا همان سازنده جهان) عهده‌دار است.

3. Heidegger, M.

به واژه «واسازی لایه‌های»[۱] هیدگر ابداع (دریدا، ۱۹۸۳) و البته معنای مورد نظر خود را از آن طلب کرده است.

دریدا همچون هگل[۲] و بالاخص هیدگر که بحث از هنرها را به منشا اثر هنری می‌رسانند بر این مطلب وقوف دارد که خود بحث از هنر، همواره ما را به آثار هنری می‌رساند (دریدا، ۱۹۸۷). از این رو، به نظر می‌رسد در عین حال که دریدا متوجه این مطلب است که ارائه تعریفی دقیق از هنر امری محال است، نظرات او در مورد هنر چندان اختلاف معناداری با نظرات متفکران و فیلسوفان پیش از خودش ندارد. با وجود این، در مورد معنای دیکانستراکشن بین مترجمان آثار وی چندان توافقی وجود ندارد. برخی چون کریستوفر نوریس (۲۰۰۲) یا باربارا جانسون[۳] مترجم کتاب «افشانش»[۴] دریدا به زبان انگلیسی، آن را نقدی بر متافیزیک غرب قلمداد می‌کنند (دریدا، ۱۹۸۱). برخی دیگر با وجود توضیحات خود دریدا درباره دیکانستراکشن، آن را به عنوان نوعی روش یا شیوه‌ای برای تفسیر و کشف (برنشتاین[۵]، ۱۹۹۲) لایه‌های پنهان یک متن مورد بررسی قرار می‌دهند.

آنچه مسلم است، در حالی که اغلب این مترجمان و شارحان درصدند که حتما تعریفی – ترجیحا دقیق– از آن به دست دهند، اما تضادهای آشکاری در رویکردشان به دیکانستراکشن دیده می‌شود. به یقین، بخشی از این عدم توافق‌ها در رابطه با مفهوم دیکانستراکشن، ناشی از گنگ بودن خود واژه منتسب به آن؛ یعنی دیکانستراکشن است و بخشی دیگر ناشی از کج‌فهمی‌هایی است که اغلب اندیشمندان در قبال فلسفه دریدا با آن دست به گریبانند (نیومن[۶]، ۲۰۰۱). البته این نکته را نیز نباید از نظر دور داشت که این کج‌فهمی چنان فراگیر است که بسیاری از فلاسفه و معماران به دلیل واهمه از عدم انطباق و ایجاد گسست در وجوه اشتراکی فهم ما با دیگران حتی حاضر به پذیرش آن نیستند و اغلب در موضع نوعی انکار نسبت به فلسفه دریدا قرار دارند و یا حتی برخی آن را به منزله نوعی ابهام در معنا یا حتی بی‌معنایی تفسیر می‌کنند (برادبنت[۷]، ۱۹۹۱). در این رابطه حتی چه بسا می‌توان مدعی بود که آن اندک

---

۱. Destruktion

2. Hegel, G.
3. Johnson, B.
4. Dissemination
5. Bernstein, J. M.
6. Newman, S.
7. Broadbent, G.

تفاوت‌هایی که ما در فهم هر چیزی با دیگران و حتی با چند لحظه قبل خود داریم، موتور محرکه ما برای پیشرفت است و پرونده درک و فهم ما را از جهان پیرامونمان باز و فعال نگاه می‌دارد. بدیهی است که اگر این انطباق صددرصدی بود، چیزی برای کشف کردن و فرو رفتن در کنه وجود نداشت و یا چیزی برای اختلاف‌نظر نمی‌توانست یافت شود و همگان متفق‌القول می‌شدند. اینکه خود دریدا هم، تفاوت را شرط تحقق هر نوع حضوری (به معنای یک سیستم فکری) می‌داند (دریدا، ۱۹۷۳) از همین رویکرد ناشی می‌شود.

۲. دیکانستراکشن نزد دریدا

«دیکانستراکشن چه چیزی نیست؟ همه چیز...!
دیکانستراکشن چیست؟ هیچ چیز ...!». (دریدا، ۱۹۸۳)

دیکانستراکشن نزد دریدا چونان واقعیتی ساری و جاری در نحوه ارتباط ما با جهان پیرامونمان است که نه تنها به هیچ عنوان نباید آن را به منزله شکستن قلمداد کرد، بلکه حتی نمی‌توان برای آن بار منفی قائل شد. آن نه روشی برای حل مساله است و نه حتی نوعی نقد یا اقدام و عملیات؛ بلکه نوعی گشودگی به «دیگری» و یا حتی «جهان» پیرامون ماست. در اصل می‌توان آن را نوعی برساخت مداوم و پایان‌ناپذیر دانست که تنها عنوانی برای نوعی مواجهه فعال، پیچیده و پویاست (دریدا، ۲۰۰۵) که موجب می‌شود به واسطه عوامل برون‌فردی و درون‌فردی به طور مدام و هر روزه به طرزی «دینامیک» خوانشی جدید از جهان پیرامونمان را تجربه کنیم. بدین ترتیب، ما در مواجهه با یک متن یا یک اثر هنری و یا هر آن چیزی که در محیط پیرامونمان قرار دارد (به منزله امری توقف‌ناپذیر و پایان‌ناپذیر) در هزار لایه تو در توی متن‌ها به طور مدام وارد و خارج می‌شویم. اگر نزد منتقدین فلسفه دریدا با این استدلال که چون ما یکدیگر را می‌فهمیم، نفی معنا و گسستی که در مراتب فهم از دیکانستراکشن ناشی می‌شود، غیرقابل پذیرش است؛ در نقطه مقابل، نزد دریدا، همین فهم هرگز به کمال خود دست نمی‌یابد. به بیانی دیگر، دریدا در برابر مطلق‌انگاری کسانی که فهم را بی‌چون و چرا امری مسلم و قطعی می‌پندارند بر ناممکن بودن انطباق صددرصدی فهم‌ها اصرار می‌ورزد. بسان

هندسه تو در توی فرکتال[1]، مرزی بینهایت از هزارتوها[2] در آستانه فهم ما ایجاد خواهد شد که هماره امکان همپوشانی کامل سطوح فهم ما با یکدیگر و حتی با چند لحظه پیش خودمان را متلاشی می‌کند. در نتیجه، چون به محض آنکه موضوعی از امر مطلق بودن عدول کرد، دیگر نمی‌توان آن را مطلق دانست، در فهم ما هم هرگز فهم مطلق رخ نخواهد داد.

بر این اساس، از نظر دریدا به دلیل فروریختن زیرساخت‌های فهم، حتی خود واژه و مفهوم «دیکانستراکشن» به طور مدام به دیکانستراکشن دچار می‌شود (دریدا، ۱۹۸۱) و همواره به گونه‌ای سیال، شرایط و امکانات تازه و ابدی برای فهم فراهم می‌آورد. بدین سبب است که می‌توان دیکانستراکشن را به عنوان امری ایجابی (نوریس، ۱۳۷۵) همچون هزارتویی بی‌انتها دانست که نه آغازی دارد و نه پایانی و هیچ گریز و مفری از آن برای نوع بشر وجود ندارد (دریدا، ۲۰۰۵) و نوع خاص حضور او را در این جهان توجیه می‌کند (هاگان[3]، ۲۰۰۱). شاید آپوریای[4] یونانی یکی از شبیه‌ترین مواضع برای شرح، توصیف و درک دیکانستراکشن دریدایی باشد.

۳. ظهور دیکانستراکشن در معماری

«... من متن را به پیتر آیزنمن دادم و او به شیوه خود پروژه‌ای را شروع کرد. پروژه‌ای که در عین حال که با متن من در ارتباط بود، مستقل از آن هم بود» (دریدا، ۱۹۸۹).

هر چند که خود دریدا بهترین عرصه ظهور تئوری دیکانستراکشن را در هنرها و معماری می‌داند، اما همچنان به این مساله که دیکانستراکشن توانسته است آن ارتباط پیچیده فلسفی را با معماری برقرار کند مشکوک است (نوریس، ۱۳۷۵). عدم مداخله مستقیم وی در پروژه پارک دولاویلت و حضور او در مقام تنها یک ناظر و حتی حیرتش از نتایج و خروجی‌های این پروژه به وضوح گواه آن است که دیکانستراکشن دریدایی در فرمی اغراق شده و حتی کمیک به صورت معماری دیکانستراکشن درآمده است (تصویر(۱)).

---

1. Fractal
2. Labyrinth
3. Hagan, S.
4. Aporia/ aporíā

حالت سرگشتگی، شک و فقدان یقین (چیزی شبیه به بن‌بست فلسفی) که می‌تواند ناشی از یک پارادوکس یا دانش اندک و امثال آن باشد.

تصویر ۱. نمای بیرونی و داخلی کلینیک کلیولند نوادا[1]

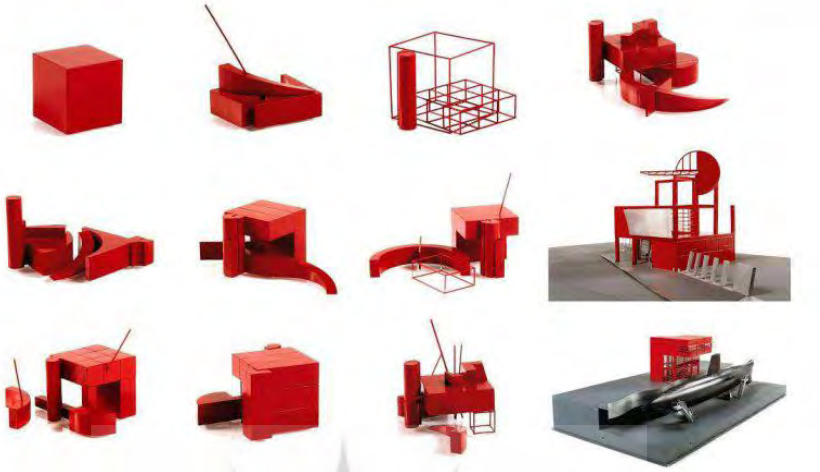
توضیح: طراح این کلینیک فرانک گری[2]، نمونه‌ای از سبک دیکانستراکشن در معماری؛ اغتشاش، بی‌نظمی و تحمیل نوعی حس کمیک یا دهشت از ویژگی‌های بارز این سبک است.

واقعیت این است که از نظر دریدا صرف واژگونی و تحمیل نوعی تعلیق در سازه‌های معمارانه نه تنها جوهره دیکانستراکشن نیست که برداشتی ساده‌انگارانه از آن است که به دلیل سوگیری در جهت واژگونی و یا تخریب، تحدیدی برای اندیشه آزاد محسوب می‌شود (دریدا، ۲۰۰۵). بر این اساس، این سبک دیکانستراکشن در معماری به دلیل تاکید بر تعویق معنای ناشی از گسست، آن چیزی نیست که دریدا درصدد معرفی آن بود. علاوه بر این، خود چومی اذعان می‌دارد که تمام آن احجام قرمز رنگ که به صورت درهم پیچیده و نامنظم در پروژه پارک دولاویلت مورد استفاده قرار گرفته و به فولی[3] معروف شده‌اند (تصویر (۲))، نه تنها از هیچ‌گونه قاعده منطقی تبعیت نمی‌کنند، بلکه در راستای تحقق مفهوم دیکانستراکشن در پی بیان هیچ معنایی هم نیستند (چومی، ۱۹۸۸). از این رو، در حالی که دریدا به تنها شکل مواجهه انسان با جهان پیرامونش اشاره دارد که برای انسان مقدور است، تاثیر آن در معماری به دلیل برخورداری از ساختاری ساکن و ایستا و همچنین صُلب و غیرقابل انعطاف، به صفر تمایل پیدا می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Cleveland Clinic Nevada
2. Gehry, F.
فرانک گری، از معماران مشهور آمریکایی در سبک دیکانستراکشن که موزه گوگنهایم بیلبائو از آثار معروف اوست.
۳. Folie
در این رابطه حتی خود برنارد چومی نام کتاب معروفش که برای تشریح و توصیف پروژه پارک دولاویلت تدوین کرده است را با اقتباس از نظریات میشل فوکو (Foucault, M.) درباره جنون، « Cinégram Folie: Le Parc De La Villette» به معنای «جنون سینِگرام: پارک دولاویلت» گذارد.

تصویر ۲. احجام به کار رفته در پروژه پارک دولاویلت



توضـــیح: ترکیب‌بندی احجامی که در پروژه پارک دولاویلت به عنوان ماحصـــل همکاری دریدا با برنارد چومی مورد اســـتفاده قرار گرفتند. این احجام که در اصـــطلاح فرانســـوی فولی به معنای جنون و حماقت نام‌گذاری شـــده‌اند در حقیقت هیچ‌گونه عملکرد مشخصی ندارند و کارکردی انتزاعی و خنثی را دنبال می‌کنند.

چومی واژه فولی را از یکی از مباحث فوکو در کتاب «جنون و تمدن»[۱] اخذ کرده و این مفهوم را در مقاله‌ای تحت عنوان «جنون و ترکیب»[۲] مورد مداقه قرار داده است (چومی، ۱۹۹۶ و فونتانا-گیوستی، ۲۰۱۳) بنا بر عقیده فوکو در جنون تعادلی برقرار می‌شود که خود موجد اختلال و بی‌نظمی است و با طبیعت صُلب و سخت معماری سازگاری دارد (فوکو، ۱۹۸۸)؛ موضعی که سبب شد چومی بر مبنای آن احجامی نامتعیّن که از حیث عملکرد و کارایی نیز مبهم بودند را (دوایر و همکاران[۳]، ۲۰۱۵) برای پروژه‌اش در نظر بگیرد. احجامی که به تفکرات یک دیوانه بیشتر شبیه بودند تا آنکه برآیند و نتیجه اندیشه‌ورزی و طراحی‌های معمار پرآوازه‌ای همچون وی باشند.

---

۱. Madness and Civilization

که عنوان فرانسوی آن Folie et deraison است.

۲. Madness and Combinative

3. Dwyre, C., et. al

در حقیقت این برداشت که در معماری ایجاد تعمدی فضاهای ناخواسته[1] (کولهاس[2]، ۲۰۰۲) تا حدودی به معنای دیکانستراکشن نزدیک می‌شود، نوعی برداشت ناصحیح است، چراکه این فضاها باعث گسست در عمق معنای دیکانستراکشن می‌شوند و آن را به همان کمیک یا دهشتی بدل می‌کنند که امروزه در بسیاری از آثار ارائه شده در این سبک معماری شاهد آن هستیم.

٤. مساله زبان، هنر و متن نزد دریدا

دریدا زبان را روش و شیوه‌ای می‌داند که از قواعد پیروی می‌کند، حال آنکه نزد وی تفکر و اندیشه‌ورزی نمی‌تواند قاعده‌مند باشد (دریدا، ۲۰۰۵). یک انسان شاید موفق شود بخشی از اندیشه‌ها و مکنونات قلبی خود را از طریق زبان بروز دهد، اما به‌طور قطع هیچ‌گاه نمی‌تواند در قالب کلمات و آواهای قاعده‌مند آن‌ها را به نمایش بگذارد. بر این اساس حتی باربارا جانسون هم اذعان می‌دارد که در برابر روسو[3] که همه توجه‌اش به خارج از متن معطوف است و درصدد یافتن ارتباط متن با جهان پیرامون آن است (دریدا، ۱۹۸۱). دریدا بر مساله خود اصرار می‌ورزد که «هیچ چیز خارج از متن وجود ندارد»[4] (دریدا، ۱۹۹۷) و در واقع بر این تاکید دارد که به هیچ نحو به دورن یک متن نمی‌توان رسوخ کرد و آن را به تمامی و کمال دریافت. بدین ترتیب، حتی در حالت اولی‌تر، می‌توان آن را به منزله عدم توانایی رخنه به ذهن نیز تلقی کرد. نتیجه آنکه مکنونات قلبی و ذهنی هر فرد غیرقابل دسترس می‌ماند و ما فقط به انتزاع و موجزی از آن دست می‌یابیم که همان هم در پرده‌ای از ابهام‌های بی‌شمار قرار می‌گیرد.

هیچ واژه یا سلسله واژگانی نمی‌تواند معادلی منطقی برای ترجمه و یا تفسیری از یک متن باشد و هر ترجمه و تفسیر به یک پیشنهاد مبدل می‌شود (دریدا، ۱۳۸۶) و هیچ ترجمه و تفسیری نمی‌تواند تمام و کمال معرّف متن اصلی باشد و به مضمون آن پایبند بماند. ما هم هیچ‌گاه از خوانش یک متن فارغ نمی‌شویم و هر خوانشی حتی اگر در موردش اندیشیده باشیم، منجر به تفاسیر متعدد و متفاوتی خواهد شد. به قول نوریس در حالی که هیچ فرازبانی[5] وجود ندارد (نوریس، ۲۰۰۲) که به طور اکمل بتواند معادل مکنونات قلبی و ذهنی ما باشد، می‌توان مدعی

---

1. Junk Spaces
2. Koolhaas, R.
3. Roussea, J. J.
۴. There is nothing outside.of.the.text/ il n’y pas de horstexte
5. Metalanguage

شد که فلسفه دریدا درباره دیکانستراکشن در نهایت می‌تواند ما را به این نتیجه منطقی برساند که «هیچ چیزی خارج از ذهن وجود ندارد». بدان معنا که مکنونات ذهنی ما به‌طور ناب چنان دور از دسترس است که هیچ‌گاه نمی‌توان با هیچ زبان و بیانی، لایه‌لایه‌های آن را گشود و به اعماق آن دست یافت.

هنر نیز همواره در تضادی عجیب بین حضور (به منزله بودن) و بازنمایی (به منزله رویای بودن) در نوسان است و همواره بر بیشمار مفاهیم متضاد تاکید دارد. نزد دریدا همه هنرها به نوعی گفتمان تعلق دارند که درصدد انتقال پیامی هستند (دریدا، ۱۹۸۷).

متن چه به صورت مکتوب باشد و چه به صورت شفاهی، چه یک اثر هنری باشد و چه یک متن علمی برای دریدا در بیان یک مطلب یا انتقال یک معنا یا پیام از ارزش یکسانی برخوردار است.

دریدا در کتاب «حقیقت در نقاشی» با تلاشی مستمر برای توصیف و بیان آثاری از نقاشی در قالب کلمات، تصریح می‌کند که «من در بیست صفحه یا بیشتر، اثر را در معرض دید قرار می‌دهم» (دریدا، ۱۹۸۷). در واقع، برای دریدا این تفسیر دو طرفه است؛ یعنی هم می‌توان یک اثر هنری را با کلمات به تفسیر درآورد و هم می‌توان اندیشه و بیانی را با یک اثر هنری برای مثال نقاشی در معرض دید قرار داد. به علاوه، خود دریدا اذعان می‌دارد که این سخن که به او نسبت داده‌اند که «هیچ چیزی خارج از زبان وجود ندارد» و یا اینکه «ما زندانی زبان خود هستیم» برداشت‌های غلط دیگری از اندیشه‌های اوست (دریدا، ۲۰۰۴)، چراکه او ورای بسیاری از فلاسفه همچون افلاطون به سایر طُرق بیانی فکر می‌کند. او معتقد است که احساسات، حالات و عواطف عمیقی وجود دارد که با هیچ بیانی نمی‌توان ابراز کرد، اما ممکن است بتوان آن‌ها را به کمک اثری هنری (منظور اثری که عینی، قابل مشاهده، لمس و یا احساس باشد) در معرض درک و فهم دیگران قرار داد. البته اینکه منتقد یا مفسر اثر آن را در قالب کلمات توضیح دهد و یا تشریح کند، امر مقبولی است، اما به عمق درک و احساس آن اثر راه نخواهد برد. از این رو، می‌توان به این مساله به طور معکوس هم نگریست و اثر هنری را تشریح عملی و عینی یک سلسله مباحثات لفظی، کلامی و نیز افکار تئوریک و نظری دانست. بدین سبب است که می‌توان برای یک اثر هنری همانند یک تابلوی نقاشی یا یک پیکره تراشیده شده از سنگ و یا یک بنای معماری، کارکردی کلامی و متنی قائل شد. از این رو، شاید بتوان این

ادعای هیدگر را که «زبان خانه وجود است»[1] به صورت «هنر خانه وجود است» تغییر داد. وجود هنرمند در تلاش است تا با بهره‌گیری از نشانه‌ها، اندیشه‌اش را در معرض نمایش دیگری بگذارد. با این رویکرد به هنر به عنوان شکل غیرکلامی بیان، شاید هنر بهترین وسیله برای بیان آن چیزهایی باشد که افق زبان به واسطه محدودیت‌هایی که در آن گرفتار است، هرگز نمی‌تواند راه به آن‌ها ببرد و یا حتی درباره‌اش سخن بگوید و یا از اسرار سر به مُهر آن‌ها پرده بردارد.

افلاطون در فایدروس نوشتار را از آن روی نکوهش می‌کند که موجب می‌شود که فرد آنچه را آموخته با تکیه بر علایمی که دیگران ابداع کرده‌اند و پیشتر به او آموزش داده شده است، یادآوری کند (افلاطون، ۲۰۰۲). این بدان معناست که برای فرد حتی پیش از آنکه چشم به این جهان بگشاید، دریچه فکریی که باید از طریق آن به جهان بنگرد، مشخص شده است. بدین سبب است که فرد هرگز توان تصمیم‌گیری، مستقل از پارارگونی[2] که او را احاطه کرده است به دست نخواهد آورد. پارارگونی که در قالب «زبان»، افکار و تصمیمات، فرد را تحت کنترل خود درمی‌آورد و واسطه‌ای حیاتی برای انتقال و بروز افکار او است.

نزد دریدا پارارگون از چنان اهمیتی برخوردار است که حتی یک نقد، نقشی همچون پارارگون برعهده می‌گیرد. پارارگونی که ساخته و پرداخته (دریدا، ۱۹۸۷) نوع بشر است و هم به دست او از هم فرومی‌پاشد و متعاقب آن پارارگونی دیگر جای آن را می‌گیرد (پارارگونی که از فروپاشیدگی قبلی حاصل شده است). بدین سبب است که حد فاصل ارتباط درون و بیرون اثر از طریق قاب آن که همان نقدها و تجاربی است که افراد در طی زیست خود به دست می‌آورند، شکل می‌گیرد. این موضوع در مورد یک اثر معماری، هم به ارتباط اثر با جهان پیرامون آن بازمی‌گردد و هم به اندیشه کسانی که به هر شکلی با آن اثر در ارتباط هستند؛ اعم از طراح اثر، سازنده اثر و یا حتی کسانی که از آن اثر استفاده می‌کنند، مربوط می‌شود.

۵. معماری به مثابه متن

---

۱. Language is the house of being

۲. دریدا با مخالفت با کانت در مورد پارارگون می‌گوید که درون کجاست و بیرون کجاست؟ چگونه می‌توان تعیین کرد که پارارگون کجا آغاز می‌شود و در کجا پایان می‌یابد؟ در حقیقت، برای دریدا پارارگون چیزی جدا و متمایز از ارگون (اثر) و فرعِ بر آن نیست که بتوان آن را برای یک اثر لحاظ کرده و یا آن را از یک اثر حذف کرد. چه بسا، حتی از نظر دریدا این پارارگون یک اثر است که می‌تواند اصل باشد و بر شکل‌گیری اثر تاثیر گذارد (دریدا، ۱۹۷۹).

پاول کلودل[۱] در کتاب مشهور خود با نام «چشم می‌شنود» بر توانایی چشم‌ها در درک و استنباط محیط پیرامون تاکید می‌ورزد؛ چنان که گویی چشم‌ها با دیدن محیط پیرامون به گفتار آن‌ها یا همان لوگوس گوش فرامی‌دهند. دریدا پا را از این نیز فراتر نهاده و مساله ارتباط را حتی ذهنی (دریدا، ۱۹۸۱) یا به عبارتی فراحسی می‌انگارد. گونه‌ای ارتباط ذهن با ذهن که پس از به کناری نهاده شدن قوای حسی، خود به خودی عمل می‌کند. البته این که ما تا چه حد در این ارتباط موفق باشیم به همان پارارگونی وابسته است که همه ما به عنوان مخاطب یا معمار در آن زیسته‌ایم.

در ابتدای کتاب «اثر کورا»[۲] آمده است «نقطه شروع ما در توصیف جهان باید طبقه‌بندی کامل‌تری نسبت به گذشته داشته باشد». این موضوع که دریدا در توضیح دیکانستراکشن، معماری را به «کورا» و متعاقب آن به «عالم هستی»[۳] پیوند می‌زند (دریدا و همکاران، ۱۹۹۷) بر این حقیقت استوار است که نزد او موضوع دیکانستراکشن، موضوعی فراتر از صرف ظهور و بروز یک سبک است. او در حقیقت درصدد تبیین شیوه نگرش خود به جهان اعم از یک بنای معماری، یک متن نگاشته شده و یا یک اثر نقاشی است. همانطور که برای دریدا متن بازتابی از ژرفنای جهان پیرامون و درون ماست، معماری نیز از وضعیت مشابهی برخوردار است.

در مصاحبه‌ای که پیتر آیزنمن با دریدا در آغاز پروژه پارک دولاویلت ترتیب می‌دهد، دریدا در تلاش برای عینیت بخشیدن به یک امر ذهنی اذعان می‌دارد که آنچه بتواند نمادی از دیکانستراکشن به طور عینی در یک پروژه معماری باشد باید به یک هزارتوی یا مارپیچ[۴] شبیه باشد، یا با موادی همچون آب، شن یا شاید حتی شیشه که چندان شکل مشخصی ندارند، ساخته شود (همان). این هزارتوی، همان است که دریدا در مواجهه با متن هم به آن باور دارد. او معتقد است که متن، ما را به بیشمار معانی موازی ارجاع می‌دهد که هیچ کدام از این ارجاعات به تمامی، نماد خود آن متن نیستند. همچنین این واقعیت که هزارتوی می‌تواند در ذهن هر کدام از ما به شکلی باشد و یا حتی در دو لحظه متفاوت برای هر یک از ما شکل‌های متفاوت و نامتعینی به خود بگیرد، نشان از این امر دارد که تا چه حد بر بستری نامشخص و پیچیده گام

---

۱. Claudel, P.

2. Chora L Work

۳. Cosmos

۴. Helix or Spiral

نهاده‌ایم. در عین حال، باید به این نکته نیز توجه کرد که تلاش دریدا در هدایت تیم طراحی پروژه پارک دولاویلت، پیش از هر چیزی مؤید آن است که او بر این واقعیت که معماری می‌تواند همچون یک متن و یا یک نوشتار عرصه بروز دیکانستراکشن شود، اعتقاد راسخ داشته است. در این رابطه می‌توان تلاش دریدا برای تبیین نظراتش در معماری را به منزله تسهیل انتزاعی فهم دیکانستراکشن تلقی کرد، اما واقعیت این است که هر ساختار معمارانه‌ای –چه آن‌هایی که به دیکانستراکشن دچار شده‌اند و چه آن‌هایی که در هر سبک و سیاق دیگری به ظهور رسیده‌اند– می‌توانند همچون یک متن، عرصه بروز دیکانستراکشن دریدایی باشند.

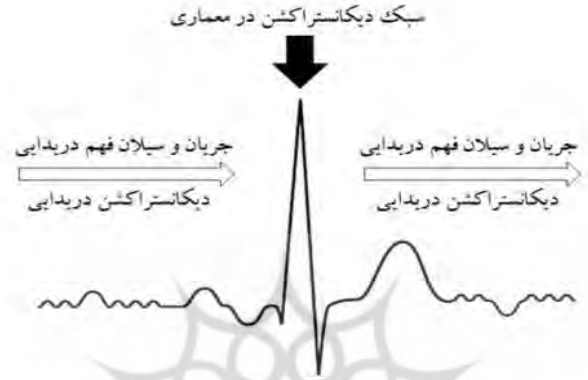
٦. یافته‌های پژوهش

ژاک دریدا در مصاحبه‌ای با پیتر آیزنمن در شروع پروژه پارک دولاویلت اظهار می‌دارد که: «در واقع تنها نظری که من امروز با خودم به همراه آورده‌ام به مثابه همان اشتیاقی است که سقراط در رساله تیمائوس افلاطون به همراه داشت ... من هیجان‌زده و نگرانم، چراکه با دو دشواری مواجه هستم؛ معماری و زبان انگلیسی ... در حقیقت من از هر ایده‌ای [در زمینه معماری] تهی هستم» (دریدا و همکاران، ۱۹۹۷).

بدین ترتیب، در واقع آن کسانی که در پروژه پارک دولاویلت نظرات خود را به نمایش گذاشتند، چومی و آیزنمن بودند که براساس برداشت‌هایشان از نظریه‌های دریدا تلاش کردند در آن پروژه با حذف معانی و سمبل‌های رایج، ارجاعات تفکر بشری را به عناصر شناخته شده محدود و مغشوش سازند و معماری را از بستر و زمینه‌ای که همواره برای آن لحاظ می‌شد و مورد قبول عامه بود، دور کنند. آن‌ها درصدد برآمدند با استفاده از احجامی نامشخص بر تغییر مداوم معانی تاکید ورزند (چومی، ۱۹۸۸) و این در حالی است که آن احجام با آن فرم‌های درهم پیچیده، قرمز رنگ و ثابت، همواره به همین شکلی که وجود دارند، باقی خواهند ماند. البته شاید این فرم‌ها بتوانند در وهله نخست شوک ناشی از نوعی دیکانستراکشن خاص را بر مخاطب تحمیل کنند، اما به طور قطع پس از بارها و بارها مواجهه، دیگر دیکانستراکشن معنای خود را از دست خواهد داد. نوعی دیکانستراکشن خاص و عرضه شده توسط چومی که امری بیرونی و مصنوع است و برمبنای ناشناختگی شکل می‌گیرد و تداومی ندارد. در حالی که برای دریدا، دیکانستراکشن، نه فقط تعلیق و تخریب نیست، بلکه به منزله بَرساختِ مداوم تفکر و اندیشه است که به واسطه تداوم اثر لایه‌های شناخت پیشین فرد، و به منزله امری درونی و طبیعی حادث می‌شود. به عبارت دیگر، تفاوت اثر چومی با اندیشه دریدا در آن است که

دیکانستراکشن برای چومی تداوم نمی‌یابد و نوعی گسست را بر فهم ما تحمیل می‌کند، حال آنکه دیکانستراکشنِ دریدا بر تداوم و استمرار گسست‌ناپذیر در درک و دریافت ما از جهان پیرامونمان تاکید می‌ورزد (تصویر (۳)).

تصویر ۳. تاثیر سبک دیکانستراکشن بر جریان فهم



توضیح: بنا بر دیدگاه دریدا، دیکانستراکشن گونه‌ای جریان و سیلان مداوم و مستمر فهم است که هیچ‌گاه هم بر یک روال نمی‌گذرد، اما سبک دیکانستراکشنی که در معماری در امتداد این نظریه پدید آمد به منزله نوعی نوسان شدید است که باید آن را نوعی گسست در مسیر آرام و پیوسته فهم دانست.
ماخذ: یافته‌های پژوهش

البته باید توجه داشت که این سبک ممکن است سطح درک و دریافت ما را از جهان، تغییر داده و آن را به سطح دیگری منتقل کند. احتمالا دنیا برای ما پس از مواجهه با یک اثر دیکانستراکشن شده معماری، دیگر مثل سابق نخواهد بود (تصویر (۴)).

تصویر ٤. تاثیر سبک دیکانستراکشن در جابجایی سطح آگاهی

توضیح: سبک دیکانستراکشن در معماری ممکن است سطح آگاهی ما را به سطح جدیدی منتقل کند.

ماخذ: یافته‌های پژوهش

در عین حال، نباید این واقعیت را از نظر دور داشت که دریدا حتی این تغییر ناگهانی را نیز می‌پذیرد و آن را به عنوان نقطه عطفی در فرایند فهم ما تعریف می‌کند. از نگاه وی، پس از آنکه طوفان سبک دیکانستراکشن معماری لایه‌های متعدد فهم ما را درنوردید و یا شاید حتی سطح آن را تغییر داد، دوباره روند معمول و مستمر فهم با تمامی عدم تعیّنهایش ادامه می‌یابد. همچنین اینکه خود دریدا هم واژه کورا را در تشریح رویکردش به دیکانستراکشن در معماری و در آن پروژه معروف پارک به کار می‌برد، خود حکایت از آن دارد که تا چه حد عدم تعیّن بر اندیشه‌های او حاکم است.

کورا به منزله مکانی بی‌شکل یا به منزله اثر حرکت امواج دریا روی سواحل شنی، هیچ‌گاه قابل تعیین و پیش‌بینی نیست (آیزنمن، ۲۰۰۷) و هیچ‌گاه هم متوقف نمی‌شود. بنابراین، همان‌گونه که افلاطون برای کورا نقشی ابدی و تخریب‌ناپذیر قائل است که همچون رویا، درک و دریافت آن تنها از طریق خودش امکان‌پذیر است و در درون خودش متوقف می‌شود (افلاطون، ۱۸۸۸). دریدا نیز با مباحث خود درباره دیکانستراکشن –به خصوص در هنر و معماری– به وضوح در پی عدم تعیّن است (دریدا و همکاران، ۱۹۹۷).

بر این اساس، اگر ویژگی‌های سبک دیکانستراکشن در معماری را با آرای دریدا در زمینه دیکانستراکشن مقایسه کنیم، درمی‌یابیم که تا چه حد سبک دیکانستراکشن در نمایندگی آرا و افکار دریدا ناتوان بوده و فقط به گونه‌ای سمبلیک به بازتابی سطحی از آن حقیقت ژرف و بنیادینی که دریدا درصدد ابراز آن بود پرداخته است (جدول (۱)).

بدین ترتیب، در مورد سبک دیکانستراکشن در معماری، بسیاری از اندیشمندان بر این مطلب تصریح می‌کنند که دوره این سبک که براساس آرای دریدا شکل گرفت و با کارهای برنارد چومی و پیتر آیزنمن در پارک دولاویلت ظهور کرد و در آثار معمارانی همچون فرانک گری امتداد یافت و در دستان معماران شهیری چون زاها حدید[1] با تبدیل شدن به سبک فلدینگ[2] به اوج کمال خود دست یافت، به سر آمده است (هاگان، ۲۰۰۱). این امر خود بر

---

۱. Zaha Mohammad Hadid

زاها محمد حدید، معمار بسیار مشهور و برجسته بریتانیایی– عراقی که از شاگردان برنارد چومی نیز بود و توانست آثار ارزشمند و بسیار متفاوتی در سبک دیکانستراکشن و متعاقب آن سبک فلدینگ ارائه کند.

۲. Folding Style

این موضوع صحه می‌گذارد که مساله دریدا درباره دیکانستراکشن فقط بر ظواهر معماری و از حیث فرمی تاثیر گذاشته است و هرگز بر لایه‌های عمقی آن به منزله امری برای مواجهه نوع انسان با جهان پیرامونش –در تمامی اعصار– بارگذاری نشده است. لذا می‌توان نتیجه گرفت که چگونه معماری به واسطه سبک دیکانستراکشن، از دیکانستراکشن دریدایی صرفاً استفاده سمبلیک کرده و هنوز آن را در امر مهم ارتباط اثر با مخاطب اثر مورد مداقه و بررسی همه‌جانبه قرار نداده است.

جدول ۱. قیاس ویژگی‌های سبک دیکانستراکشن در معماری با آرای دریدا در مورد دیکانستراکشن

ویژگی‌های سبک دیکانستراکشن در معماری	ویژگی‌های دیکانستراکشن در آرای دریدا
در نهایت تعیّن می‌یابد	تعیّن‌ناپذیر
واژگونی	چیزی واژگون نمی‌شود، بلکه تحت تاثیر پارارگون به همه ابعاد همزمان توجه می‌شود.
بی‌نظمی و آشفتگی (ناشی از گسست)	بی‌نظمی و آشفتگی (ناشی از اتصال به پارارگون)
استقلال اجزاء	وابستگی نامتعیّن اجزاء
فقدان منطق	رویه‌ای منطقی است (اما روند قابل استخراج نیست)
ابهام (به مرور زمان وضوح می‌یابد)	ابهام (لایه‌های بی‌شمار که هیچگاه به وضوح نمی‌رسد)
پویایی (به‌تدریج رنگ می‌بازد و ایستا می‌شود)	پویایی مدام
تزلزل همیشگی	تزلزل ناپایدار (هر فروریزش با بَرساخت همراه است)
تصمیم‌ناپذیری (ناتوانی در شناخت)	تصمیم‌ناپذیری (ناتمام ماندن دور هرمنوتیکی شناخت)
کارکرد اهمیتی ندارد.	بی‌آنکه متوجه باشیم در آن درافتاده‌ایم و کارکرد آن بخشی از هویت انسانی ماست.
در یک بخش بسیار جزئی از زندگی انسان جاری است.	در تمام شئون زندگی انسانی جاری است
تعلیق (به تدریج کاهش می‌یابد)	تعلیق (کاهنده یا افزاینده و بطور کلی نامتعیّن است)
نمادها و سمبل‌ها اهمیت خود را از دست می‌دهند.	به واسطه نمادها و سمبل‌ها هم رُخ می‌دهد.
شبکه معنایی خطی و ثابت (منقطع و متصل)	شبکه معنایی متغیّر و ناپایدار (متصل)

سبک فلدینگ، سبکی در معماری در اواخر قرن بیستم و از شعب سبک دیکانستراکشن که بر پایه فرم‌های نرم و منحنی که به‌صورت لایه‌لایه هستند شکل گرفته است. نکته جالب توجه در مورد این سبک آن است که همانطور که در مورد سبک دیکانستراکشن معروف است که بر آرای دریدا استوار شده است، در مورد این سبک نیز مشهور است که فلسفه ژیل دلوز اساس شکل‌گیری آن است.

ارتباط درون و بیرون گسسته است	درون و بیرون در ارتباطی تنگاتنگ قرار دارند (ارگون و پارارگون)
تناقض آشکار با هدف تحمیل گسست	امر متناقض بخشی از فرآیند است.

ماخذ: یافته‌های پژوهش

بحث و نتیجه‌گیری

در حالی که از سویی، نزد دریدا دیکانستراکشن نوعی مواجهه و ارتباط ما با جهان پیرامون است که موجد تداوم ارتباط می‌شود، از سوی دیگر، جهان به خودی خود به نوعی دیکانستراکشن و عدم تعیّن دچار است که موجب می‌شود تا ما به صور مختلف با چالش‌های فراوان مواجه باشیم. در این حالت تحمیل یک امر تعلیقی مضاعف بر جهان، همچون سبک دیکانستراکشنی که در معماری ظهور کرده است، فقط عامل گسست بیشتر است و حتی رابطه ما با جهان پیرامونمان را نیز با اختلال، بی‌نظمی و آشفتگی مواجه می‌کند.

در همان حال که دریدا درصدد است تا وضعیت فهم ما را نسبت به جهان و یکدیگر توصیف کرده و از این رهگذر شرایط درک ما را نسبت به خودمان و ادراک دیگران تشریح کند، سبک دیکانستراکشن در معماری با آن فرم‌های متداخل نامتعیّن بر فاصله و گسست در فهم تاکید دارد و چه بسا برای جلوه‌گری از این ناهمپوشانی فهم‌ها بهره می‌جوید و بر شدت این ناهمپوشانی‌ها می‌افزاید. بدین ترتیب، شاید معماری با سبک دیکانستراکشن بتواند در نخستین مواجهه، گونه‌ای تعلیق را تحمیل کند و فهمی جدید از مکان را برای مخاطب به وجود آورد، اما در نهایت آن هم به هزار لایه فهم‌های پیشین وی افزوده می‌شود و بخشی از بدنه فهم مخاطب را همچون سایر روزمرگی‌های زندگی او تشکیل خواهد داد. از این رو، در برخورد دوباره با اثر، هرگز تعلیق –در معنای نخستین آن– تجربه نخواهد شد. این موضوع خود موید این نکته است که اندیشه‌های دریدا را نه تنها نمی‌توان بر سبکی با عنوان دیکانستراکشن بارگذاری کرد، بلکه همسو با پیچیدگی‌ها و عدم تعیّن‌ها در عالم بر هیچ سبکی در هنر و حتی معماری قابل بارگذاری نیست.

همچنین، معماری نزد دریدا امری بیرونی است که همچون یک متن در پیش روی ناظر گسترده شده است، اما دیکانستراکشن امری درونی است که به ظرافت فرم عوض می‌کند و از صورتی به صورت دیگر درمی‌آید و به آهستگی و پیوستگی ما را در مسیر پویایی خود به

سمت تکامل نگاه می‌دارد. در این میان، سبک دیکانستراکشن در معماری همچون پُتکی مسیر حرکتمان را عوض کرده و حتی چه بسا آن را با وقفه‌ای اساسی مواجه می‌کند. بر این اساس، در هنرها، شاید بتوانیم برای لحظاتی بسیار کوتاه دیکانستراکشن را تجربه کنیم، اما با نهایت اطمینان تا ابد نمی‌توانیم در آن وضعیت باقی بمانیم. به همین دلیل مدام از دیکانستراکشنی به دیکانستراکشن دیگر تغییر موضع می‌دهیم و شاید حتی در هزارتوی دیکانستراکشن‌ها به دام بیفتیم.

در حالی که به نظر می‌رسد هدف دریدا از کاربست آرای خود درباره دیکانستراکشن در معماری (یا هر هنر دیگری) آن بود که از امکانات هنر برای بیان نظریه دیکانستراکشن استفاده کند تا بلکه بتواند بدین ترتیب، لایه‌های عمیق‌تری از فهم را برای مخاطب خود بگشاید، آرای او درباره دیکانستراکشن به تجلی امر بیرونی منجر نمی‌شود. این گونه آرا تنها شکل مواجهه ما با جهان را به تصویر می‌کشند و اگر سبکی با عنوان دیکانستراکشن در معماری با الهام و استناد به این نظرات سربرمی‌آورد، فقط جنبه سمبولیک دارد. نتیجه آنکه سبک دیکانستراکشنی که در معماری ظهور کرد در انجام ماموریتی که دریدا برای آن در نظر گرفته بود، ناکام ماند و خود این مطلب که آثار برجای مانده از این سبک نمی‌توانند مخاطب را به عمق معنایی که دریدا در پی بیان آن بود، برسانند به وضوح مبین این نکته است که این سبک به هیچ وجه آرای دریدا را نمایندگی نمی‌کند.

باید توجه داشت برای دریدا فرقی نمی‌کند که بیان از طریق متن رُخ دهد و یا به واسطه یک اثر هنری و و یا یک اثر معماری؛ در هر حال، او معتقد است که هر کدام از این ابزارهای ارتباطی به نحوی و در حد بضاعت خود در انتقال پیام و معنا موثر هستند. چه بسا که در انتقال برخی مفاهیم، آن صورت‌هایی که به نظر می‌رسد از قدرت انتقال‌دهی ضعیف‌تری برخوردار هستند، قوی‌تر هم باشند.

در پایان، لازم است بر این نکته تاکید شود که آرای دریدا در مورد نحوه ارتباط برقرار کردن ما با جهان پیرامونمان از چنان اهمیتی برخوردار است که نه تنها از این پس نمی‌توان بدون در نظر گرفتن آن آرا به جهان نگریست و یا با آن ارتباط برقرار کرد، بلکه با استناد به نظر کریستوفر نوریس، شاید حتی ضروری باشد که زین پس تاریخ فلسفه و اندیشه‌ورزی را به دو دوره «پیشادریدا» و «پسادریدا» تقسیم کرد.

تعارض منافع

تعارض منافع وجود ندارد.

ORCID

Sharareh Teimouri https://orcid.org/0000-0002-5664-920X
Shamsolmolok Mostafavi https://orcid.org/0000-0002-9874-0810
Maryam Bakhtiarian https://orcid.org/0000-0002-7353-2644

منابع

دریدا، ژاک. (۱۳۸۶). *مواضع*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.

_____. (۱۳۸۷). *جهان وطنی و بخشایش*. ترجمهٔ امیرهوشنگ افتخاری‌راد. چ ۲. تهران: گام نو.

کیدر، پل. (۱۳۹۶). *گادامر برای معماران*. ترجمهٔ زهرا برادران. تهران: کتاب فکر نو.

نوریس، کریستوفر. (۱۳۷۵). آیا ساخت زدایی یک مفهوم مهم است؟ ژاک دریدا در گفتگو با کریستوفر نوریس. ترجمه مریم امینی. *سوره*، ۷۰.. ۱۲۰-۱۲۹.

References

Bernstein, J. M. (1992). *The Fate of Art- Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. 1st ed. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Broadbent, G. (1991). *Deconstruction: A Student Guide*. 1st ed. UK: Academy Editions.

Corbo, S. (2014). *From Formalism to Weak Form: The Architecture and Philosophy of Peter Eisenman*. 1st ed. England & USA: Ashgate.

Coyne, R. (2011). *Derrida for Architects*. 1st ed. Us: Taylor & Francis Group-Routledge.

De Man, P. (1979). *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. 1st ed. New Haven and London: Yale University Press.

Derrida, J. (1973). *Speech and Phenomena- and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. 1st ed. trans. Allison, D. B. & Garver, N. Evanston: Northwestern University Press.

Derrida, J. (1979). The Parergon. trans. Owens, C. *The MIT* Press. 9 (Summer). 3-41.

Derrida, J. (1981). *Dissemination*. 1st ed. trans. Johnson, B. London: The Athlone Press.

Derrida, J. (1386). *Positions*. trans. Yazdanjoo, P. 2nd ed. Tehran: Nashre Markaz [In Persian]

Derrida, J. (1387). *Cosmopolitanism and Forgiveness*. trans. Eftekhari Rad, A. H. 2nd ed. Tehran: Game no [In Persian]

Derrida, J. (1983). *Letter to a Japanese Friend- Derrida and Différance (1988)*. 2nd ed. England : Northwestern University Press.

Derrida, J. (1986). Point de Folie- Maintenant L'architecture. Bernard Tschumi: La Case Vide- La Villette, 1985. *Architectural Associatio (AA)*. 12. 65–75.

Derrida, J. (1987). *The Truth in Painting*. 1st ed. trans. Bennington, G. & McLeod, I. Chicago and London: The university of Chicago Press.

Derrida, J. (1989). 'Jacques Derrida in Discussion with Christopher Norris'. in A. Papadakis, C. Cooke and A. Benjamin (eds). Deconstruction: Omnibus Volume. *Academy Editions*.

Derrida, J. (1992a). Mochlos; or, The Conflict of the Faculties. trans. Rand, R. & Wygant, A. *The University of Nebraska Press.*

Derrida, J. (1992b). *Acts of Literature*. 1st ed. London and New York: Taylor & Francis Group- Routledge.

Derrida, J. (1997). *Of Grammatology*. 2nd ed. trans. Spivak, G. Ch. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.

Derrida, J. (2004). *Deconstruction and the Other- Debates in Continental Philosophy, Conversations with Contemporary Thinkers*. 1st ed. New York: Fordham University Press.

Derrida, J. (2005). *Jacques Derrida- Rethinking Architecture, A reader in Cultural Theory*. 2nd ed. London and New York: Taylor & Francis Group- Routledge.

Derrida, J. & Eisenman, P. (1997). *Chora L Work*. 1st ed. The Monacelli Press.

Dwyre, C. & Perry, Ch. (2015). Architecture Beyond Architecture- Cathryn Dwyre and Chris Perry in conversation with Bernard Tschumi. *PAJ: A Journal of Performance and Art.* 37-1 (109). 8–15.

Eisenman, P. (2007). *Written into the Void: Selected Writings, 1990- 2004*. 1st ed. New Haven: Yale University Press.

Fontana-Giusti, G. (2013). *Foucault for Architects- Thinkers for Architects*. 1st ed. USA and Canada: Rouledge- Taylor & Francis.

Fontana-Giusti, G. K. (2016). The Landscape of the Mind: A Conversation with Bernard Tschumi. *Architecture and Culture*. Vol. 4. Issue. 2. pp. 263-280.

Foucault, M. (1988). *Madness and Civilization- A History of Insanity in the Age of Reason*. trans. Howard, R. NY: Vintage Books- A Division of Random House.

Hagan, S. (2001). *Taking Shape- A New Contract between Architecture and Nature*. 1st ed. London: Routledge.

Kidder, P. (1396). *Gadamer for Architects*. trans. Baradaran, Z. 1st ed. Tehran: Ketabe fekre no [In Persian]

Koolhaas, R. (2002). Junkspace. *MIT Press- October*. Vol. 100. pp. 175- 190.

Newman, S. (2001). Derrida's Deconstruction of Authority. *Philosophy & Social Criticism*. 27(3). 1-20.

Norris, Ch. (2002). *Deconstruction- Theory and Practice*. 3rd ed. London and New York: Taylor & Francis Group- Routledge.

Norris, Ch. (1375). Is deconstruction a vague concept? Jacques Derrida in conversation with Christopher Norris. trans. Amini, M. *Soureh*. Vol. 70. pp. 120-129. [In Persian]

Plato. (2002). *Phaedrus*. trans. Waterfield, R. Oxford: Oxford University Press.

Plato. (1888). *The Timaeus of Plato*. London: MacMillan and Co. and New York.

Proimos, C. (2009). Architecture: a Self Referential Sign or Way of Thought? Peter Eisenman's Encounter with Jaques Derrida. *Suid_Afrikaanse Tydskrif Vir Kunsgeskiedenis (SAJAH)*. Vol. 24. No. 1. pp. 104- 115.

Tschumi, B. (1988). *Cinégram Folie: Le Parc De La Villette*. NY: Princeton Architectural Press.

Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction*. 1st ed. Massachusetts and London: The MIT Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

استناد به این مقاله: تیموری، شراره، مصطفوی، شمس‌الملوک و بختیاریان، مریم. (۱۴۰۰). بسط نظریه دیکانستراکشن دریدا؛ نقدی فلسفی بر سبک دیکانستراکشن در معماری معاصر، *حکمت و فلسفه*، ۱۶ (۶۶)، ۱۲۷-۱۵۰.

Hekmat va Falsafeh (Wisdom and Philosophy) is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4. 0 International License.