جنگ به مثابه متن

(خوانشی دریدایی بر نمایشنامۀ رقصی چنین... اثر محمد رضایی‌راد)

محمد فرهادی[1]

دانش‌آموختۀ کارشناسی ارشد کارگردانی، دانشگاه هنر، دانشکده سینما تئاتر، تهران، ایران.

چکیده

دریدا معتقد است فلسفۀ غرب، از زمان افلاطون تا همین‌جا و اکنون همواره در حال زیست در حیاتی کلام‌محور زیر سایۀ متافیزیک حضور بوده است. از این رو با طرح کاربست ساخت‌شکن خود، اتمسفر حاکم بر اندیشه‌های فیلسوفان غرب را به چالش کشید. او با ایمان به‌وجود برتری نوشتار بر گفتار و با عطف به آرای سوسور و ذکر این بزنگاه نظری که هر دال می‌تواند مدلول‌هایی متفاوت داشته باشد؛ نظریۀ واسازی را طرح کرد. از نظر دریدا ساختار متون، بزرگ‌ترین سد در راه فهم حقیقت متون است؛ چراکه با استناد به الگوی دال و مدلول، دریافته بود که دستیابی به یک فهم قطعی و حقیقی از متون غیرممکن است. از این رو است که برای فهم جملگی متون؛ از جمله متون ادبی، خوانشی واسازانه را پیشنهاد می‌دهد. نمایشنامۀ رقصی چنین... نوشتۀ محمد رضایی‌راد بستری مناسب را برای خوانشی واسازانه فراهم می‌کند؛ چراکه می‌توان آن را متنی اقتباسی قلمداد کرد که از روی متن دیگر؛ یعنی جنگ اقتباس شده است. پژوهش حاضر سعی دارد به مدد روشی توصیفی–تحلیلی در قالبی کتابخانه‌ای به دنبال پاسخی باشد در پاسخ به این پرسش که: خوانشی انتقادی از نمایشنامۀ فوق، چگونه می‌تواند تمام باورهای عمومی را به چالش بکشد؟ در نتیجۀ پاسخ به این پرسش، این مهم به دست می‌آید که در نتیجه نگاهی واسازانه بر هر متن، مفاهیمی که تاکنون دیده نشده‌اند، عیان می‌شوند. بدین منظور، ابتدا نظریۀ واسازی دریدا و شاخصه‌های آن به‌صورت توصیفی بررسی می‌شود و سپس به خوانشی منطبق بر چهارچوب نظری پژوهش در نمایشنامه پرداخته می‌شود.

کلیدواژه‌ها: واسازی، دریدا، رضایی‌راد، رقصی چنین، اقتباس، جنگ.

[1] . frd.mhmmad@gmail.com

مقدمه

رخدادهای گسترده‌ای که در طول تاریخ به‌دست بشر اتفاق افتاده است، همواره مناسب برای اقتباس و خلق آثار نمایشی بوده است. یکی از غنی‌ترین این رخدادها، جنگ و نزاع‌های انسانی بوده. قدمت تاریخی جنگ به درازای آفرینش انسان بازمی‌گردد، همان زمانی که هابیل و قابیل برچسب اولین جنگ‌جویان بشری را بر خود زدند. از آن طرف نیز تاریخچهٔ اقتباس از پدیده‌های واقعی، خاصه جنگ و نزاع، تقریبا منطبق بر زمانی است که قدیمی‌ترین دست‌نوشته‌های بشر متعلق به آن است. چنانچه از اولین آثار نمایشی تاریخ را می‌توان آثار اقتباسی تراژدی‌نویسان یونان باستان دانست که اقتباسی بود از متون حماسی پیش از خود، نظیر آثار هومر و هزیود.

زندگی بشر همواره با جنگ و پیامدهای ناشی از آن عجین بوده، پرداختن به جنگ و پیامدهای ناشی از آن از پایدارترین موارد بحث فیلسوفان و نظریه‌پردازان تاریخ بوده است. در بررسی جنگ و پیامدهای آن، می‌بایست تمام مفاهیم عمیقی که وجودیت پدیدهٔ جنگ را سبب می‌شوند، واکاوی شوند. همان‌طور که الکساندر موزلی در کتاب فلسفهٔ جنگ می‌گوید، جنگ در تمام ابعاد طبیعت، فرهنگ و اندیشه ریشه دارد، بالطبع پیامدهای پساجنگ نیز بر تمام ابعاد نیز تأثیرگذار است. این تأثیرگذاری را می‌توان به مدد تمام جنبه‌های زندگی فردی و اجتماعی بشر به منصه ظهور گذاشت. یکی از روش‌های اعمال شده در راستای نشان دادن پیامدهای جنگ تألیف متون داستانی و دراماتیک توسط نویسندگان مختلف در طول تاریخ جهان بعد از جنگ است. با قبول اینکه این متون خلق شدهٔ پیرامون جنگ، در حوزهٔ ادبیات اقتباسی قرار می‌گیرد، این نکته حائز اهمیت می‌نماید که پیش از تألیف این متون، می‌بایست فهمی عمیق و درست از پدیده‌ها داشت که مستلزم خوانشی مجدد و بدیع است.

ژاک دریدا، فیلسوف فرانسوی پساساختارگرا، به مدد وضع نظریهٔ واسازی، این امکان را فراهم آورده است که بتوان خوانشی انتقادی از متون مختلف در جملگی حوزه‌ها، خاصه حوزهٔ نقد ادبی، به دست آورد. دریدا معتقد است هرچیزی در جهان متن است و تمام رخدادهای جهانی در قالب یک متن قرار می‌گیرد. با این دیدگاه، مقولهٔ جنگ نیز در قالب متن قرار می‌گیرد، متنی که می‌توان با تسلط بر آن، در راستای اقتباس از آن قدم برداشت.

هدف پژوهش پیش‌رو، غور و بررسی نمایشنامهٔ رقصی چنین... اثر محمد رضایی‌راد، به‌عنوان متنی است که از جنگ، به مثابهٔ متن اقتباس شده است. در روند این پژوهش، پرسشی که در ذهن متبادر می‌شود این است که رضایی‌راد چگونه به کمک واسازی جنگ را تفسیر کرده و با زبانی دراماتیک به مذمت آن می‌پردازد؟ مسلما پاسخ به این پرسش که "واسازی چیست؟" در انتقال تحلیل نگارنده، تأثیر به‌سزایی خواهد داشت، ازاین‌رو پیش از شروع به تحلیل داده‌های نمایشنامه، نظرگاه فلسفی دریدا پیرامون واسازی و کارکرد آن، به‌عنوان چهارچوب نظری پژوهش در حد اقتضا بررسی می‌شود و سپس به بررسی نمایشنامهٔ رقصی چنین... و جایگذاری مؤلفه‌های مورد نیاز در آن می‌پردازیم.

واسازی چیست؟

نقطهٔ آغاز نظریه‌پردازی انتقادی ژاک دریدا، براساس دوگانه‌های نظری‌ای بود که توسط متألهان پیشین صورت پذیرفته بود. دوگانه‌هایی نظیر "خود–دیگری" در سنت پدیدارشناسی هوسرل و "لانگ–پارول" در نظام فکری سوسور، ایستگاهی بود که دریدا را در تقابل با آن‌ها قرار می‌داد. او براساس نسبت دادن اهمیت جایگاهی–ارزشی "گفتار" در نظام فکری سوسور و به‌طورکلی در زبانشناسی نوین، به تمامیت فلسفهٔ غرب که آن را ماحصل "متافیزیک حضور" می‌دانست، با اعلام برتری جایگاه نوشتار نسبت به گفتار، قیامی نظری در تقابل با فلسفهٔ غرب را کلید زد. او معتقد بود میان "نوشتار" و "گفتار" تفاوت سترگی است که از "حضور" و "غیاب" سرچشمه می‌گیرد. هستیِ "گفتار" مستلزم حضور است، در صورت عدم حضور نمی‌توان به گفتار دست یافت. از همین رو بود که دریدا گفتار را وابسته می‌دانست و فلسفهٔ غرب را به‌عنوان فلسفه‌ای "کلام‌محور" مذمت می‌کرد. از طرفی، او نوشتار را تماماً مستقل می‌دانست. با استناد به نظریهٔ دریدا، نوشتار حیات خود را از حضور نمی‌گیرد و در غیاب هم در جریان است. مهم‌ترین نقدی که ژاک دریدا بر فلسفهٔ غرب وارد می‌داند، همین اندیشهٔ برتری گفتار بر نوشتار در این فلسفه است. دریدا معتقد است فلسفهٔ غرب در چهارچوب تضادهای دوگانه نوعی ارزش‌گذاری ارائه می‌کند که مبتنی بر حضور نسبت به کثرت است. او معتقد است که ما باید سعی کنیم چنین تضادهایی را که در مواجهه با آن‌ها و از رهگذر آن‌ها، عادت به اندیشیدن کرده‌ایم و تضمین‌کنندهٔ بقای متافیزیکی در فرایند تفکر ما هستند، در هم بشکنیم. دریدا این تضادهای دوگانه را برگرفته از نظریات دوسوسور پیرامون دال و مدلول در نظام نشانه‌ها می‌دانست و در پی آن بود که امکان‌ناپذیر بودن آن‌ها را اثبات کند. او برای مثال می‌گوید: در فلسفهٔ غرب، گفتار بر نوشتار جایگاه والاتری دارد؛ زیراکه فاصلهٔ آن با تفکر کمتر از نوشتار است. دریدا بر این باور است که در فلسفهٔ غرب گفتار شامل یک اصالت است که نوشتار فاقد آن است. هدف دریدا برچیدن این دسته‌بندی‌ها است؛ زیراکه معتقد است هیچ‌کدام تابع دیگری نیست و گفتار را نوعی نوشتار می‌داند که در آن، نشانه‌ها بدون

توجه به حضور نویسنده به حیات خود ادامه می‌دهند. ازین‌رو در نظرگاه دریدا، قطعیتی که پیش‌تر در معنای واژگان ذکر شد، ماحصل همین تقابل‌های دوتاییست و او آن را رد می‌کند. دریدا با نفی متافیزیک حضور و دفاع همه جانبه از "نوشتار"، با "واسازی" فلسفهٔ غربی، در تلاش برای جداسازی "متن" از "مؤلف" بود.

اصطلاح "واسازی" نخستین بار توسط دریدا در کتاب "گراماتولوژی" مورد استفاده قرار گرفت. چنانچه پیش‌تر بدان اشاره شد، دریدا متأثر از سنت پدیدارشناسی بود، از این رو کاربستی که از مداهمه‌های دریدا به‌دست می‌آید، واسازی را در تلاش برای تعریف پدیده‌ها قرار می‌دهد، به‌گونه‌ای که تابه‌حال تعریف نشده‌اند. به عبارتی می‌توان گفت واسازی اساساً به دنبال شکستن تثبیت ساختار معنایی واژگان است، به‌صورتی که قراردادهایی را که بر شناخت قطعی شدهٔ معنای واژاگان، صحه می‌گذارد را رد می‌کند. نکتهٔ مهمی که در تعریف واسازی باید به آن توجه شود، این است که واسازی نه "نقد" است و نه "تحلیل"؛ چنانچه دریدا در مقالهٔ "نامه‌ای به یک دوست ژاپنی" معتقد است واسازی نقد نیست؛ بلکه نقد، یکی از مؤلفه‌های زیرساختی واسازی است و باید واسازی و تحلیل را جدا از هم دانست؛ چراکه واسازی یا به تعبیر دیگر "ساختارشکنی" متفاوت با دستورالعمل تحلیل است. در تحلیل، به نوعی تجزیهٔ ساختار صورت می‌گیرد، به گونه‌ای که ساختار به جزءهایی تبدیل می‌شود که دیگر امکان محدودتر شدن را ندارند؛ اما واسازی به‌دنبال ارائهٔ تعریف جدیدی از ساختار است که می‌تواند تمام آن جزءبندی‌ها را زیر سؤال ببرد. دریدا جهان را به مثابه متن در نظر می‌گرفت و بر این باور بود که "متن"، ماحصل درهم تنیدگی نشانه‌هاست و هرچیزی در جهان سوار بر این نشانه‌هاست (مصلح، ۱۳۹۰، ۶۰). متن برای دریدا، واجد معناهای عدیده‌ای است؛ معناهایی که در حضور هر خواننده، متفاوت از دیگری است. به همین دلیل او به‌دنبال بیرون آوردن جریان اندیشه، از زیر سلطهٔ متافیزیک و کلام محوری بود (شیبانی،۱۳۹۲، ۷۱). هر پدیده و رخدادی که در جهان روی می‌دهد، در باور دریدا درون متن قرار دارد. «متن محدود به گرافیک، کتاب و یا حتی گفتار نمی‌شود و نیز نمی‌توان آن را به فضای ایدئولوژیک، نشانه‌شناختی و معناشناختی فروکاست. آنچه من متن می‌نامم، دربرگیرندهٔ همهٔ ساختارهای واقعی، اقتصادی، تاریخی، نهادی، اجتماعی و در مجموع همهٔ مراجع قدرت ممکن می‌شود. پس هیچ‌چیز بیرون از متن نیست» (شاکری، ۱۳۹۷، ۲۵).

دریدا با وضع نظریهٔ واسازی به‌دنبال عیان کردن گسست مفهومی میان نیاتی که حاکم بر متن هستند و منطق متن را بیان می‌کنند و به نوعی آنچه واقعا هست و نویسنده قصد بیان آن را دارد. واسازی به نوعی مستلزم وجودِ چندصدایی در دیدگاه‌های نظری است که از مواجهه با متن حاصل می‌شوند. این شرایط، نوعی بحران را برای متن به‌وجود می‌آورد؛ چراکه می‌بایست زاویهٔ دیدی را در مواجهه با متن مورد استفاده قرار دهد که تاکنون توجهی به آن نشده بود. به همین دلیل است که پاسخ به پرسشِ: واسازی چیست؟ چنین دشوار می‌نماید، به نوعی که تا کنون نه پاسخی متقن در جواب به این پرسش مطرح شده (چه از جانب دریدا و چه از جانب دیگران) و نه اساساً می‌توان به آن پاسخی واحد داد؛ چراکه در این صورت با خود استراتژیِ واسازی در تضاد است. در ادامه و در راستای بهره‌مندی کاربردی مطابق با خواستِ پژوهش حاضر، به تبیین مؤلفه‌هایی می‌پردازیم که اصلی‌ترین نظریاتِ دستگاه فکری–فلسفی دریدا در سنت واسازی هستند.

تعویق معنا، تفاوت و تفاوط

تعویق معنا را می‌توان بنیان شکل‌گیری واسازی در دم‌ودستگاه فکری دریدا دانست. مخالفت دریدا با نظریات فردیناند دوسوسور، نشانه‌شناس سوئیسی، مسیر دستیابی او به واسازی بود. دریدا در رد نظریهٔ دوسوسور معتقد بود که برخلاف نظریات نشانه‌شناسانه دوسوسور، نمی‌توان به‌طور قطعی اذعان داشت که در ساختار زبانی هر دال به یک مدلول مشخص دلالت می‌کند. از نظر وی اتنباطِ دلالت هر دال، بر یک مدلول، برگرفته از رابطه‌ای قرادادی است که انسان‌ها آن را وضع کرده‌اند، از این رو این استنباط قطعیت ندارد؛ چراکه با طرح هر دال انسان نمی‌تواند ناچارا به یک مدلول مشخص برسد؛ بلکه طرح هر دال انسان را به یک دال دیگر وصل می‌کند. همان‌گونه که شهبازی در مقاله "خوانش واسازانهٔ دریدا..." می‌گوید: «در اینجا می‌توان از مثال معانی مختلف و متفاوت یک لغت در کتاب‌های فرهنگ لغات استفاده کرد. در هر کتاب فرهنگ لغت، مقابل یک واژه چندین واژه به‌عنوان معنی نگاشته شده که این واژگان خود می‌توانند ما را به واژگانی دیگر ارجاع دهند و این بازی قابلیت دارد تا ابد ادامه پیدا کند. بنابراین هیچ‌گاه معنای قطعی و متقن از دال ساطع نمی‌شود و معنا دائم به تعویق می‌افتد» (شهبازی، ۱۳۹۵، ۳۷). از ین رو می‌توان گفت هر دال در ذهن دریافت‌کننده دارای معانی متعددی است که این امر منجر به تکثر در زبان می‌شود. «معنای معنا... استلزام بی‌پایان است، ارجاع بی‌پایان دالی به دال دیگر... نیروی آن نوعی ابهام ناب و بی‌پایان است که لحظه‌ای سکون به معنای مدلول نمی‌دهد؛ بلکه بی‌وقفه آن را در نظام خود درگیر می‌کند، به ترتیبی که در همه حال باز دلالت می‌کند و باز به تعویق می‌افتد" (هارلند، ۱۳۹۱، ۱۸۱).

بر این اساس، زبان از نظر دریدا علی‌رغم واسطه‌ای که کار انتقال معنا و ایجاد ارتباط را انجام می‌دهد، ابزاری است برای به تعویق انداختن معنا. چنانچه پیش‌تر بدان اشاره شد، تعویق معنا نشان‌دهندهٔ عدم قطعیت در تولید معنا است، بنابراین بهتر است زین پس به‌جای واژهٔ

"معنا" از واژهٔ "معانی" استفاده کنیم؛ چراکه براساس نظریات دریدا معانی‌ای که از پس ارائهٔ یک متن به‌دست می‌آیند، در شرایط اجتماعی و فرهنگی متفاوت، تعویض می‌شوند و مداوماً در حال تفسیر و تحلیل زبانی هستند. «متون همگی بیش از یک چیز می‌گویند، بیش از آنچه می‌خواهند بگویند، می‌گویند، در واقع آنچه را که می‌خواهند بگویند، می‌گویند و بر همین اساس آنچه را که می‌خواهند بگویند متزلزل می‌کنند» (همان)؛ به‌عنوان مثال، هنگام مواجهه با شنیداری یا دیداری با یک کلمه، می‌توان در راستای معنای آن، درکی ساده و قطعی برای آن در نظر گرفت؛ اما دریدا معتقد است این معنا، در حقیقت به چند معنای احتمالی دیگر نیز وابسته است؛ برای مثال، واژهٔ "کبوتر" می‌تواند در راستای معنای لغوی خود (نوعی پرنده) مورد استفاده قرار گیرد؛ لکن همچنان می‌تواند در مفهوم‌های انتقالی و ارتباطی دیگری نیز مورد استفاده قرار گیرد. به همین دلیل است که دریدا اساساً زبان را بدون توجه به این تنوع‌ها و تفاوت‌ها، ناقص می‌داند. بنابراین باید گفت در فلسفهٔ دریدا، بنیان زبان بر "تفاوت" استوار شده است. دریدا با رد اطلاقِ سوسور به نظام زبانی به‌عنوان نظامی ثابت، معتقد است در ساختار زبانی، دلالت دال به یک مدلول واحد ختم نمی‌شود؛ چراکه هر دال واحد، در فرایندی زنجیروار ما را به دالی دیگر وصل می‌کند و این زنجیره تا بی‌نهایت ادامه‌دار است. «دریدا استدلال می‌کند که متون واقعا دربارهٔ چیزهایی هستند که به نظر نمی‌رسد دربارهٔ آن‌ها باشند. او در جست‌وجوی نکات ضعیف یا گسست‌هایی است که در آنجا، تفاوتی را که متون پنهان می‌کنند، آشکار می‌شود"(وبستر، ۱۳۸۶، ۲۵۲).

تفاوت به ارائهٔ تفسیری ظاهراً متضاد از "حضور (presence) "و "حاضری (present) "می‌پردازد. در زبان، هرگاه یک مفهوم یا واژه تفاوت می‌کند، این تفاوت راهی برای انتقال معنا را با خود به همراه دارد. این تفاوت می‌تواند شامل شکل‌ها، ساختارها، معانی و رابطه‌ها باشد که در زبان و ارتباطات زبانی وجود دارند؛ به‌عنوان مثال، در تفاوت کلمات "مرد" و "زن"، این تفاوت نقشی مهم در انتقال معناها و تعبیرات دارد. بدون تفاوت جنسیتی، این دو واژه قابل تمایز نمی‌بودند. درحالی‌که تفاوت جنسیتی به آن‌ها قابلیت ارتباط بین مفهوم و دنیای خارج را می‌دهد. به همین ترتیب، تفاوت به معنای عدم ثبات و عدم تثبیت نهایی معانی است. معنا هرگز در زبان قطعی و حاضر نشده و همواره در حال تأخیر و تعویق است. این تفکر نشان می‌دهد که زبان همواره موقعیتی انتقالی است و هربار که از آن استفاده می‌شود، معنا در حال به‌دست آمدن و تحریک شدن است. در مجموع، تفاوت دریدایی به عدم ثبات و عدم صحت نهایی معانی، در بحث و امکانات زبان برای ارتباطات و تفسیرات بین افراد اشاره می‌کند. این نگرش باعث می‌شود که ما به مسئلهٔ تفسیر روابط میان زبان و معنا در تعامل اجتماعی و فهم دیگران بیشتر توجه کنیم. بنابراین باید گفت که "تفاوط= تفاوت+ تعویق معنا".

مرکزگریزی

مرکزگریزی یکی از چهارچوب‌های نظری ارائه شده توسط دریدا است که در آن مخالفتش با متألهان پیشین به‌خوبی دیده می‌شود. او در مقالهٔ "ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی"، به تبیین نسبتِ نظریات خود با کلیت ساختار و مرکزیت آن پرداخت. دریدا در تعریف نسبت ساختار، معتقد بود که ساختار تا عمق زبان روزمره پیش رفته و کوشیده که آن را نیز از آن خود کند. اهمیت ساختار در اندیشهٔ غرب، به باور دریدا اهمیتی دوگانه دارد؛ از طرفی ساختار دارای جایگاهی رفیع در اندیشه دارد، و از طرف دیگر به سبب تحت تأثیر بودن ساختار، از مرکز، از جایگاهی نازل برخوردار است. «کارکرد این مرکز نه تنها جهت‌دهی، تعادل‌بخشی و سازماندهی به ساختار بوده؛ بلکه بیش از همه این اطمینان‌بخشی بوده که اصل سازمان‌دهنده ساختار آنچه را که می‌توان بازی ساختار نامید محدود می‌کند» (دریدا،۱۳۸۶، ۱۷). دریدا در این مقاله به این نکته معتقد نیست که مرکز وجود ندارد؛ بلکه می‌گوید درون مرکز میل به بازی وجود دارد؛ یعنی اگر ما جای مرکز را تغییر دهیم و یا مرکز دیگری را برای یک ساختار در نظر بگیریم، شکل بازی ساختار نیز تغییر می‌یابد. این مطلب را می‌توان در قالب یک مثال توضیح داد. زندانی را در نظر بگیرید که عامل قانون در آن وجود دارد و مرکز آن زندان محسوب می‌شود. درصورتی‌که این عامل قانون را حذف کنیم، زندانیان می‌کوشند از ساختار زندان بیرون بروند، شلوغ می‌کنند و ساختار را بر هم می‌زنند. این بر هم ریختن ساختار قبلی ساختار جدیدی پدید می‌آورد که در آن دیگر قانون قبلی در مرکز نیست؛ بلکه در حاشیهٔ ساختار قرار گرفته است. اکنون در زندان مرکز جدیدی شکل گرفته که قانون جدیدی بر آن حاکم است؛ یعنی اکنون در مرکز، قانون زندانیان جای قانون زندانبانان را گرفته است. دریدا نیز در مورد متن همین اعتقاد را دارد. ما تا زمانی که قائل به یک مرکز در متن هستیم، آن را محدود کرده‌ایم؛ اما به محض حذف مرکز، مرکز جدیدی ایجاد می‌شود که ساختار را نظمی تازه می‌دهد که این ساختار جدید نسبت به ساختار قبلی دچار بازی شده‌است. این تغییر مرکز سبب مـی‌شود تا ما بتوانیم متون نوشتاری را که امروز از مؤلف خود جدا شده‌اند، مورد بازخوانی قرار داده و از آن‌ها پرسش کنیم و این خوانش انتقادی سبب می‌شود تا از متون قدیمی، متون جدیدی زاده شود که در بازتولید اندیشه نقش به‌سزایی خواهد داشت (شهبازی، ۱۳۹۵، ۳۸).

متفکران ساختارگرا بر این باورند که هر ساختار در هر نظامی، منطبق بر یک مرکز است. مرکز از منظر آن‌ها مؤلفه‌ای است که مهم‌ترین قسمت ساختار را دربرمی‌گیرد و هستی ساختار به‌وجود او وابسته است. ویژگی منحصربه‌فرد مرکز به‌گونه‌ای است که هیچ مؤلفهٔ دیگری نمی‌تواند جایگزین آن باشد. برای فهم یک متن هیچ راهی جز تعبیهٔ یک مرکز در متن نداریم و درواقع غرب همواره با تعبیهٔ مرکز در متن، به خوانش متن‌ها پرداخته و کل تفکر غرب بر همین اساس است؛ شیوه‌ای که دریدا برای خواندن مرکزگریز پیشنهاد می‌دهد، از این قرار است: خواننده نخست باید عضو مرکزی و عضو حاشیه‌ای در متن را تشخیص داده و سپس بکوشد با واژگون‌سازی سلسله مراتب، عضو حاشیه‌ای را به مرکز برده و به جای عضو مرکزی قرار دهد. درواقع ساخت‌شکنی، خود ساخت‌شکنی می‌شود (هارلند،۱۳۹۶، ۳۹۰).

طبق توضیحات فوق و سنت فکری دریدا، باید گفت واسازی به زبان ساده؛ یعنی بازتعریف یک متن از زاویه‌ای که تاکنون به آن نگاه نشده با رویکردی انتقادی و درک و فهم آن چیزی که واقعا می‌گوید نه آن چیزی که نویسنده قصد گفتن آن را دارد.

نمایشنامهٔ رقصی چنین...

نمایشنامهٔ رقصی چنین... در سال ۱۳۸۲ توسط محمد رضایی‌راد به رشتهٔ تحریر درآمده است و در همان سال، در نوزدهمین جشنوارهٔ تئاتر فجر به کارگردانی خود او بر روی صحنه رفت. از این جهت که رضایی‌راد در نگارش این نمایشنامه، از الگوی روایتی غیرخطی استفاده کرده است، مطلوب است برای اشاره به خلاصهٔ نمایشنامه به این جملات بسنده کنیم: داستان نمایشنامه دربارهٔ جوان سربازی که سال‌هاست پایش بر روی یک مین ضدفشار قرار دارد، در پایان نمایش می‌گوید: «اینجا وایسادم. سال‌ها باید بمونم، مثل یه سنگوارهٔ زنده... نقشم می‌افته روی سنگ، مثل نقش یه ستارهٔ دریایی روی سنگ... و اون وقت یک میلیون سال بعد... دیگه هیچ‌چی اذیتم نمی‌کنه... خوشم... خوشم...». و همین بدل می‌شود به تمثیلی برای مفهوم "ایستادگی" که خود استعاره‌ای‌ست برای آدم‌هایی که "ایستادن" تنها وجه وجودی‌شان است که البته انتخابشان نیست.

دریدا معتقد بود هر آن چیزی که به دست ما می‌رسد را می‌توان متنی قلمداد کرد که از فیلتر پیرامون گذر کرده است و این متن را نمی‌توان مستقل از فرهنگ و تاریخ دانست. او تصویر گسترده‌ای از متن می‌دهد و معتقد است جهان، متن است. با تکیه و عنایت به این نگاه دریدا باید گفت تمام رخدادهای جهان را می‌توان به مثابه یک متن بررسی کرد، از رخدادهای سترگی مانند کشورگشایی، انقلاب، جنگ‌های جهانی و... گرفته تا اتفاقات قابل لمس‌تری مثل موضع‌گیری سیاسی، تغییر شرایط آب‌وهوایی و حتی رخدادهای طبیعی جهان، مثل سیل و زلزله را می‌توان به کمک الگوی فکری–فلسفی دریدا مورد مطالعه و نقد قرار داد. رضایی‌راد نیز در نمایشنامهٔ رقصی چنین...، مقولهٔ جنگ را به مثابه یک متن قرار داده، متنی که با رویکردی تاریخی، جنگی را روایت می‌کند که در فرهنگ ملی ایرانیان، خود به تنهایی و به ذات دارای جنبه‌های داستانی و دراماتیک است. با نگاهی واسازانه، به راحتی می‌توان به این نکته پی برد که جاگیری خاطرات جنگ ایران و عراق در ناخودآگاه جمعی ایرانیان، خود بر پایهٔ رگه‌هایی از نقد واسازانه از جنگ (متن) است، به گونه‌ای که جنگ ۸ ساله (فارغ از هرگونه ارزش‌گذاری)، در افکار عمومی به مثابه یک دفاع مقدس قلمداد شده است، نه جنگ. بر این اساس، پیش از ورود به بررسی داستان نمایشنامه، نکتهٔ واسازانهٔ دیگری به چشم می‌خورد، آن هم ساختار روایی نمایشنامه است. روایت جنگ همواره یک شروع، میانه/ نقطه اوج و پایان دارد که برای مخاطب ایجاد حس همذات‌پنداری و در نهایت کاتارسیس می‌کند؛ در اینجا نگارنده، کلّ برهه زمانی جنگ را براساس نظریات دریدا، به مثابه یک متن تاریخی قرار داده است که کاملا بر ساختار ارسطویی منطبق است. چنانچه پیش‌تر بدان اشاره شد، ساختار روایی نمایشنامه، ساختاری غیرخطی است، رضایی‌راد در این نمایشنامه با ایجاد گسست‌های متعدد در روند روایت خطی، به‌دنبال به تعویق انداختن معنای تثبیت شده است. به نوعی رضایی‌راد در کلی‌ترین دیدگاه خود دست به واسازی مفهوم جنگ زده و با یک تحول واسازانه ساختار نمایشنامه را به‌گونه‌ای پست‌مدرن به تصویر کشیده تا براساس دید انتقادی خود، خواننده را از سوق به حس کاتارسیس یا تزکیه نفس باز دارد.

ذات جنگ یک پدیدهٔ شوم است، هرچند که یک طرف جنگ ناخواسته و برای دفاع از موطن خویش وارد جنگ شده باشد، در معنای کلی آن فضیلتی کسب نکرده است؛ چراکه قربانی آن اتفاق شوم شده است. پیامد جنگ در یک جامعه در تمام ابعاد آن جامعه تأثیرگذار است، رضایی‌راد از همین رو با نگاهی واسازانه جنگ ۸ سالهٔ ایران را به تصویر کشیده است تا به مدد تعویق در دالِ دفاع مقدس، در ذهن مخاطب این جنگ و پیامدهای آن را بر تعاریف جهانی جنگ منطبق سازد. در یک برداشت سهل‌انگارانه می‌توان گفت رضایی‌راد یک واسازی جغرافیایی را صورت داده است تا به مخاطب بگوید هرچند که درگیری ایران در جنگ، در راستای یک دفاع جانانه بوده است؛ لکن از پیامدهای جهان‌شمول آن گریزی نیست. همان‌گونه که در انتهای شانزدهمین صحنهٔ نمایشنامه می‌بینیم که جوان پایش را از روی مین برداشته و میان جمعیت شروع به رقصیدن می‌کند؛ اما پس از چند ثانیه سر جای قبلی خود بازمی‌گردد و حالت پیشین خود را می‌گیرد.

جنگ و نزاع بین‌المللی، پدیدهٔ گسترده‌ای است که شروع و استمرارش مستلزم وجودِ خصیصهٔ "جمعی" بودن است؛ اما رضایی‌راد در نمایشنامه با دیدی واسازانه و به مدد جابه‌جایی مرکزِ متن، جنگ را از یک پدیدهٔ جمعی به یک پدیدهٔ فردی تبدیل کرده است که در آن به جای آنکه یک ملت در مواجهه با جنگ قرار بگیرند، یک نفر در یک موقعیت جنگی است. این نگاه واسازانه به مرکزیت کلی متن و تحول آن توسط رضایی‌راد را می‌بایست اشاره به یکی از شوم‌ترین پیامدهای جنگ و مذمت آن دانست: بحران هویت و از خودبیگانگی. سربازِ جوان نمایشنامه، بعد از اینکه متوجه می‌شود پایش روی مین رفته و یا به عبارت دیگر بعد از اینکه در موقعیتِ جنگِ فردی خودش قرار می‌گیرد، به مرور زمان گذشته خود را فراموش کرده و نقش اجتماعیِ جدیدی بر خود می‌گیرد. اوج این نگاه انتقادی در موقعیت‌هایی است که سربازِ جوان که به منظور دفاع از وطن به میدان آمده است، با فراموش کردن هویت فردی و اجتماعی خویش، در مقطعی پرچم‌دار نیروی دشمن است و در مقطعی دیگر پرچم‌دار نیروهای خودی. همچنان در جایی از نمایشنامه آمده که جوان به سایر سربازها می‌گوید: "من عادت دارم توی خواب راه برم..."، گویی که این بحران هویت و از خودبیگانگی در تمام اعضای بدنش هم رسوخ کرده و دیگر عادت‌های پیشین خود را فراموش کرده‌اند.

نکتهٔ دیگری که با خوانشی دریدایی در نمایشنامه حائز اهمیت است، واسازی اتفاقات ریزودرشتی است که رضایی‌راد به تصویر کشیده است. به تصویر کشیدن این قبیل اتفاقاتِ جنگ است که شاید با حس و ارادت قلبی ایرانیان به تمام رزمندگانِ هم‌وطن مغایرت داشته باشد؛ اما رضایی‌راد نه به دنبال بد نشان دادن چهرهٔ برخی رزمندگان، بل به دنبال این است که در یک وضعیت جنگی (یک وضعیت شوم) گریزی از پیامدهای شوم آن نیست و هرچند که افراد با یک حس فداکارانه و ایثارگرایانه به میدان رفته باشند؛ اما قربانی تأثیر همان پیامدهای شوم می‌شوند. به‌عنوان مثال، در جایی از نمایشنامه آمده است: «مین‌یاب دوم: دختره؟ مین‌یاب اول: سینه‌ها... مین‌یاب دوم: دختره! چه لعبتی! زودباش! [...] مین‌یاب دوم: (صندوقچه را برانداز می‌کند) قیمتیه؟)» در این صحنه سربازانی را نشان می‌دهد که علاوه بر تلاش برای برداشتن غنیمت ارزشمند، از لحاظ اخلاقی نیز متفاوت هستند با آنچه در باور عمومی شکل گرفته است. یا در طول نمایشنامه می‌بینیم که همهٔ نیروهای خودی از جمله فرمانده، خواستار این هستند که جوان جانش را فدای دیگران کند که با علم بر هدف نهایی رضایی‌راد باید گفت در این خواسته‌ها هیچ نشانی از ایثارگری و رشادت وجود ندارد. بدیهی است که ماحصل این نگاه واسازانهٔ رضایی‌راد، نه تقبیح رفتار رزمندگان، بل دستیابی به حقیقت موقعیتی شوم است که همهٔ طرفین را در خود می‌بلعد و خصلت‌ها را به نوعی تغییر می‌دهد.

یکی از اصلی‌ترین مسائلی که در بحث ریشه‌های پیدایش جنگ‌های بین‌المللی بسیار اهمیت دارد، تأثیرگذاری معضلات داخلی است که می‌توان از آن به‌عنوان یکی از زمینه‌های شکل‌گیری جنگ نام برد. در نمایشنامهٔ رقصی چنین... از ابتدا با یک زن نویسنده مواجه هستیم که در بازداشتگاه است و به نوعی دستانش متهم هستند؛ زیرا روایت سرباز جوان، به قلم اوست. رضایی‌راد در اینجا با یک تیر دو نشان زده و راوی اصلی جنگ را یک زن قرار داده که با دیدی استعاری که ماحصل رویکرد واسازانهٔ اوست، هم مسئلهٔ معضلات داخلی را به‌عنوان یکی از زمینه‌های شکل‌گیری جنگ به تصویر کشیده و هم از نقش زنان در جنگ سخن به میان آورده است. چنانچه در میان‌وند نمایشنامه، شخصیت اختر را می‌بینیم که در پایان نمایشی که در زندان اجرا می‌کند، به حالت شهادت‌گونه‌ای روی زمین می‌افتد، به نوعی انگار ایثار از طریق کاراکتر اختر شکل گرفته است.

زبان نیز در نمایشنامه دچار واسازی شده و تبدیل به عنصر قدرت شده است که دیگران به‌واسطهٔ زبان، زندگی را برای جوان برساخته می‌کنند که این نشان‌دهندهٔ همان جبری است که رضایی‌راد به دنبال به تصویر کشیدن آن است و در سراسر نمایشنامه موج می‌زند، جبر برای جوان، جبر برای زن نویسنده. و در آخر باید گفت رضایی‌راد به مدد به تصویر کشیدن همین جبر، تقدس‌گرایی را هم واسازی کرده است، به گونه‌ای که هدفش بیان این مسئله است که در یک وضعیت جبرگرایانه که طبق آن چیزی که پیش‌تر به آن اشاره شد، افراد در آن قربانی شده‌اند، تقدس‌گرایی صرفا بعدی مفعولی به خود گرفته و تقدسی کاذب است.

نتیجه‌گیری

خواست نهایی و اساسی این پژوهش، ترویج مواجهه‌ای واسازانه با متون نمایشی است؛ چراکه اساساً بهره‌وری از رویکرد واسازی نسبت به جهان (به مثابه متن) هم از جنبهٔ اثر نمایشی و هم از جهت فهم اثر نمایشی حائز اهمیت است. خلق اثر نمایشی از این جهت که هر پدیده‌ای که در جهان رخ داده یا رخ می‌دهد، با تکیه بر رویکرد واسازی به ایستگاه مناسبی جهت اقتباس هنری است. از این رو در ابتدا به اساس نظری ژاک دریدا و نظریهٔ واسازی و مؤلفه‌های آن اشاره شد. سپس به بازخوانی الگوی کاربردی آن در راستای غور در نمایشنامهٔ رقصی چنین... پرداخته شد. از این جهت تلاش شد نشان دهیم رضایی‌راد با طی چه مسیری، جنگ را که یک پدیده‌ای فیزیکی بود به مثابه یک

متن در نظر گرفته است و سپس دست به خلق متنی دیگر بر پایهٔ اقتباسی واسازانه زده است. پیرنگ نمایشنامهٔ رقصی چنین... متعلق به زمانی است که هرگونه عدم ستایش جنگ در هر زمینه‌ای، مستوجب قهری اجتماعی–سیاسی می‌شد. دوره‌ای که به مدد ایثار و فداکاری ایرانیان، کلیت شوم و غیرانسانی‌اش نادیده گرفته می‌شد. رضایی‌راد با تکیه بر رویکردی واسازانه از جنگ کوشیده تا با خوانشی انتقادی از آن دوران، در راستای دراماتیزه کردن اموری که تابه‌حال دیده نشده، قدم بردارد. این دستاورد عملی رضایی‌راد علاوه بر اینکه در مقام یک بستر مناسب نظری جهت فهم پدیده‌های مجهول مورد استقبال قرار می‌گیرد، می‌تواند الگویی باشد بر این روند اقتباس هنر نمایشی.

منابع

دریدا، ژاک. (۱۳۸۳)، «ساختار، نشانه و گفتمان در علوم انسانی»؛ ترجمهٔ کیاسا ناظران، فصل‌نامهٔ زیباشناخت، شماره ۱۱.

دریدا، ژاک. (۱۳۸۶)، *به سوی پسامدرن*؛ ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

رضایی‌راد، محمد. (۱۳۹۷)، *رقصی چنین...*، تهران: بیدگل.

شهبازی، رامتین. (۱۳۹۵)، «خوانش واسازانهٔ دریدا در نمایشنامهٔ آسمان روزهای برفی از محمد چرمشیر»، فصل‌نامهٔ اطلاعات حکمت و معرفت، شماره ۷.

شاکری، سیدرضا. (۱۳۹۷)، «بایسته‌ها و شرایط کاربست واسازی دریدا» در نقد متون نقد و تحلیل کتاب واسازی متون آل احمد»، پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، شماره ۵۴.

شیبانی رضوانی، فیروزه. (۱۳۹۲)، «بررسی مفهوم تصمیم‌ناپذیری از منظر دریدا: خوانشی از آثار نقاشی علیرضا اسپهبد»، فصل‌نامهٔ کیمیای هنر، شماره ۹.

مصلح، علی‌اصغر و مهدی پارساخانقاه. (۱۳۹۰)، «واسازی به مثابه یک استراتژی»، فصل‌نامهٔ متافیزیک، شماره ۱۱.

وبستر، راجر. (۱۳۸۶)، «ژاک دریدا و واسازی متن»؛ ترجمهٔ عباس بارانی، فصل‌نامهٔ ارغنون، شماره ۴، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

هارلند، ریچارد. (۱۳۹۱)، *ابرساختگرایی*؛ ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران: سوره مهر.

Moseley, Alexander (2002), A Philosophy of War, NewYork: Algora Publishing

Derrida, Jacques (1976), Of grammatology, Gayatari C.Spivak, Baltimore:John Hopkins University press.

Abstract

Derrida believes that Western philosophy, from the time of Plato until here and now, has always been living in a word-centered life under the shadow of metaphysics. Therefore, he challenged the prevailing atmosphere of Western philosophers' thoughts with his disruptive design. He believes in the existence of the superiority of writing over speech, and referring to Saussure's opinions and mentioning the idea that every sign can have different meanings; proposed the theory of reconstruction. According to Derrida, the structure of texts is the biggest obstacle in the way of understanding the truth of texts, because by referring to the model of signifier and signified, he realized that it is impossible to achieve a definitive and true understanding of texts. This is why he suggests deconstructive reading for the overall understanding of texts, including literary texts. A dance play like this... written by Mohammad Rezai-Rad provides a suitable platform for a deconstructive reading, because it can be considered an adapted text that is adapted from another text, that is, war. The present research tries to find an answer with the help of a descriptive-analytical method in a library format in response to the question: How can a critical reading of the above play challenge all public beliefs? As a result of the answer to this question, it is important that as a result of a constructive look at each text, concepts that have not been seen until now are revealed. For this purpose, first, Derrida's theory of deconstruction and its indicators are examined descriptively, and then a reading in accordance with the theoretical framework of research in the play is discussed.

Keywords: Deconstruction, Derrida, Rezai-Rad, such a dance, adaptation, war.