A Derridean Practice of Theatre: Deconstruction and Reconstruction as a Method for Rehearsal; a Case Study of Hamletmachine Directed by Robert Wilson

Ali Hajimollaali[1]

Receive Date: 19 July 2025, Accept Date: 10 August 2025
Doi: 10.22034/theater.2025.535547.1130

Abstract

This article undertakes an in-depth examination of theater practice through the lens of Jacques Derrida's deconstruction, arguing that the rehearsal room is not merely a preparatory space but rather the arena in which theatrical meaning, roles, methods, styles, standard stage directions, hierarchical power relations, and implicit theatrical contracts are systematically dismantled and reconfigured. Drawing on Derrida's critique of logocentrism—the privileging of speech over writing and the stability of meaning—it suggests that theatre rehearsals enact a parallel process: exposing and undoing the theatre's logos in order to enable radical reconstruction. As Derrida writes, deconstruction involves not only destruction but also an understanding of how a "whole" is constituted so it may be rebuilt anew in rehearsals informed by a deconstructive approach; established theatrical structures—dramatic coherence, genre conventions, fixed roles—are deliberately destabilized. Change, fluidity, instability, and environmental flow become essential: the old theatrical order dissolves to make space for new performative systems. This methodology mirrors Derrida's notion of difference, iterability, and supplement, relentlessly postponing fixed meaning and inviting reinterpretation and multiplicity in performance. A prime example of such a process is found in the work of Robert Wilson, particularly in his staging of Hamletmachine. In that work, the textual component is drastically minimized, while visual tableaux, lighting textures, soundscapes, body movement, and musical composition are foregrounded. Wilson separates acoustic text and visual choreographies, repeating tableaus from multiple angles to create a fragmented, "other" space that resists linear narrative, actively defers meaning, and delegates interpretative authority to the audience—hallmarks of a deconstructive performance grounded in a deconstructive rehearsal process. The rehearsal space thus becomes a philosophical site where dramaturgical logos is questioned and dismantled. This approach parallels Derrida's broader philosophical critique, as he challenges how meaning is conventionally constructed and maintained through clear oppositions and hierarchies such as speech versus writing or presence versus absence. In practical terms, rehearsals adopting deconstructive procedures dismantle predetermined

1. Assistant Professor, Department of Theatre, Faculty of Arts, Soureh International University, Tehran, Iran

narrative unity and genre identity. Instead, they embrace openness to continuous transformation: roles may shift, scene order might fragment, and staging may emerge improvisatorially.

The process invites instability, experimentation, layering, collage, and iterative reworking rather than adherence to a fixed blueprint. In doing so, these processes mirror Derrida's methodological emphasis on bricolage—using available theatrical materials, rupturing conventional structures, and recombining elements to build new forms. Ultimately, the article argues that rehearsals structured around deconstruction help overthrow the hegemony of conventional theatre. By deconstructing theatrical norms in rehearsal, practitioners open up space for novel expressions, hybrid forms, and innovative performance designs. Confronting dramatic logic, genre constraints, and hierarchical director-actor dynamics, this rehearsal model creates fertile ground for experimentation: performances emerge that are nonlinear, visually driven, interpretively open-ended, and experientially dynamic. In conclusion, the article asserts that the rehearsal room becomes a practical locus for philosophical inquiry. Rehearsals enact the destruction of received theatrical meaning not as an end but as the initiation of creative reconstruction. In this way, deconstructive rehearsal processes not only challenge existing theatrical orders but also inaugurate fresh possibilities for performance, expression, and audience engagement.

Keywords: Deconstruction, Derrida, Robert Wilson, Theatre Practice

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تمرین‌شناسی دریدایی تئاتر: ساخت‌شکنی و ساخت‌دهی به‌مثابه متدی برای تمرین؛ مطالعهٔ موردی هملت‌ماشین به کارگردانی رابرت ویلسون

علی حاجی ملاعلی[1]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۱۹
صفحهٔ ۵۱ تا ۶۰
Doi: 10.22034/theater.2025.535547.1130

چکیده

این مقاله به تمرین‌شناسی تئاتر از زاویه ساخت‌شکنی ژاک دریدا می‌پردازد و دربارهٔ این موضوع بحث می‌شود که فضای تمرین تئاتر صرفاً مرحله‌ای برای آماده کردن یک اجرا نیست بلکه پلاتوی تمرین محل ساخت‌شکنی از معانی، نقش‌ها، روش‌ها، سبک‌ها، میزانسن‌های الگو، نظام سلسله‌مراتبی قدرت و قراردادهای تئاتر است. تمام این حوزه‌ها در تمرینات ازهم‌گسسته و ویران می‌شوند تا دوباره بنا شوند و طرحی نو درانداخته و اجرایی ساخته شود. اجراهای ساخت‌شکنانه محصول تمرینات ساخت‌شکنانه هستند. مانند اجرای *هملت‌ماشین* توسط رابرت ویلسون. او در این اجرا از طریق ساختار غیرخطی؛ کمرنگ کردن متن و پررنگ کردن عناصر دیداری؛ کلاژ نورها، اصوات، پیکره‌ها و موسیقی و نیز به تعویق انداختن معنا و سپردن تفسیر به تماشاگر، اجرایی ساخت‌شکنانه ترتیب داده است. ویلسون تمام الگوهای کلیشه شدهٔ تئاتری را ویران می‌کند و دوباره الگوهایی جدید و متفاوت بنا می‌کند. او تجربه‌ای تئاتریکالیته و متفاوت برای تماشاگر خلق می‌کند. تجربه‌ای حسانی و بدن‌مند. در مقالهٔ حاضر بر این نکته تأکید می‌شود که یکی از محل‌های تحقق عملی نظریهٔ ساخت‌شکنی فلسفی، در میدان عمل تئاتر و در تمرینات است. دریدا لوگوس‌محوری در فلسفه و زبان را نقد می‌کند و ویلسون لوگوس‌محوری در تئاتر را. درواقع در پلاتوی تمرین از لوگوسِ تئاتر ساخت‌شکنی می‌شود. در تمرینات تئاتر ساختارهای تثبیت‌شده مانند انسجام دراماتیک یا ژانرهای متعارف شکسته می‌شوند. بی‌ثباتی، سیلان، امکان تغییر دائم، شناوری در تمرینات به این امر کمک می‌کنند. در تمرینات نظم قدیم تئاتر واپاشیده می‌شود و امکان استقرار نظمی جدید ممکن می‌شود. درنهایت مقاله به این نتیجه می‌رسد که در تمرینات با رویکرد ساخت‌شکن، هژمونی تئاتر متعارف شکسته می‌شود و اشکال اجرایی و بیانی متفاوت تجربه و آزمایش می‌شوند.

واژگان کلیدی: ساخت‌شکنی، دریدا، رابرت ویلسون، تمرین‌شناسی، هملت‌ماشین

۱. استادیار، گروه نمایش، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران. Email: Alihajimollaali@soore.ac.ir

Doi: 10.22034/theater.2025.535547.1130

درآمد

تمرین‌شناسی تئاتر حوزه‌ای جدید در مطالعات تئاتر و پرفورمنس به حساب می‌آید. عموماً در پژوهش و نظریه‌پردازی در حوزهٔ تئاتر، تمرینات تحت‌الشعاع محصول نهایی یعنی اجرا قرار می‌گیرند. تمرینات وسیله‌ای برای رسیدن به هدف قلمداد می‌شوند و هرگز خود به‌عنوان هدف پژوهش قرار نگرفته‌اند. اما در رویکرد تمرین‌شناسی تئاتر به تمرینات نه به‌عنوان فرایند آماده شدن برای اجراهای نهایی بلکه به‌مثابه مکانی پویا برای خلاقیت، تجربه، معناسازی و ساخت‌دهی نگاه می‌شود. در واقع لازم است که تمرینات تئاتر نظریه‌پردازی شوند نه صرفاً با رویکرد عملی بلکه با رویکرد فلسفی و انتقادی. در این مقاله تمرینات از حاشیه به مرکز مطالعات تئاتر آورده و با تکیه بر نظریه ساخت‌شکنی دریدا دیدگاهی متفاوت ارائه می‌شود.

پرسش اصلی مقاله این است: چگونه ساخت‌شکنی، به‌مثابه یک روش و رویکردی فلسفی، درک ما از چیستی و چگونگی تمرینات در تئاتر را تغییر می‌دهد؟ چگونه ساخت‌شکنی دریدا می‌تواند مبنای بازاندیشی به تمرینات تئاتر به‌مثابه امری مولد و فرایندی خلاق شود؟ فرض اصلی مقاله این است که تمرینات تئاتری، زمانی که با رویکرد ساختارشکنی انجام شوند، فضایی را فراهم می‌کنند که در آن قواعد تئاتر کلاسیک و رسمی بازتعریف شده، معنا به تعویق افتاده و امکان نوآفرینی فراهم می‌گردد. در تمرینات تئاتر فضایی ساخت‌شکنانه به وجود می‌آید. جایی که قواعد و قوانین تئاتر از هم گسسته و خلاقانه بازسازی می‌شوند. در این راستا به عملکرد رابرت ویلسون کارگردان آوانگارد آمریکایی استناد می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

عموماً پژوهشگران و محققان رویکرد ساخت‌شکنی را در تحلیل و نقد آثار هنری به کار می‌برند. تفاوت مقالهٔ حاضر با آنها نیز در همین است. مقاله حاضر این رویکرد را ارائه می‌کند که هنگام خلق اثر هنری نیز می‌توان ساخت‌شکنانه عمل کرد و آثار هنری ذاتا ساخت‌شکن با رویکردی ساخت‌شکن خلق شده‌اند. در اینجا برخی از پژوهش‌های انجام گرفته را به‌عنوان نمونه می‌آوریم.

فیروزه شیبانی رضوانی در مقالهٔ «بررسی مفهوم تصمیم‌ناپذیری از منظر دریدا: خوانشی از آثار نقاشی علیرضا اسپهبد» تصمیم‌ناپذیری ساخت‌شکنانه را در تحلیل نقاشی به کار می‌برد. او معتقد است به‌زعم دریدا تقابل‌های دوتایی که معناپذیری را دائما به تعویق می‌اندازند راه را برای معانی جدید باز می‌کنند. شیبانی عملاً رویکرد دریدا را در سه اثر از علیرضا اسپهبد با عناوین: آزادی، شاخ سرخ و گاو-آدم، به کار می‌برد و آنها را ساخت‌شکنانه خوانش می‌کند (شیبانی رضوانی ۱۳۹۲).

برخی از مقالات ساخت‌شکنی دریدایی را توسط خوانندهٔ اثر ادبی توضیح داده‌اند. به‌عنوان مثال علی محمدی‌آسیابادی در مقالهٔ «نظریه ساخت‌شکنی و ساخت‌شکنی داستان بشر پرهیزگار» براین نکته تأکید می‌کند که ساخت‌شکنی بر شیوه‌ای اطلاق می‌شود که در آن نظام زبان که حاوی انسجام معنایی و چارچوب تثبیت شده است توسط خواننده ویران شده و ساختار جدیدی جایگزین آن می‌شود. او داستان بشر، یکی از داستان‌های *هفت پیکر* نظامی که دارای ظرفیت نشانه‌های زبانی، فرهنگی و ادبی است را در فرایندی ساخت‌شکنی قرار می‌دهد (محمدی آسیابادی ۱۳۸۶).

عبدالرشید عبیودون ادیوی[1]، استاد هنرهای اجرایی دانشگاه ایلورین[2] در مقالهٔ «کاربرد ساخت‌شکنی در کارگردانی نمایشنامه» معتقد است کارگردان، که برگردان‌کنندهٔ متن نمایشنامه به متن تئاتری است، می‌تواند در مواجهه با نمایشنامه رویکردی ساخت‌شکنانه

دریدایی داشته باشد. اگر تاریخ کارگردانی تئاتر را مرور کنیم متوجه می‌شویم که بسیاری از کارگردان‌های بزرگ تاریخ تئاتر پیش از اینکه نظریهٔ ساخت‌شکنی دریدا مطرح شود اقدام به ساخت‌شکنی از نمایشنامه‌ها می‌کرده‌اند و این امر همچنان نیز توسط کارگردان‌ها انجام می‌شود. بااین‌حال آشنایی کارگردان‌های تئاتر با نظریهٔ ساخت‌شکنی دریدا امری حیاتی و بسیار کاربردی است. کارگردان‌هایی که از نمایشنامه‌ها ساخت‌شکنی می‌کنند مرزهای خلاقیت را گسترش می‌دهند. کارگردان باید از بی‌شمار نمایشنامه‌های اروپایی، آسیایی و آفریقایی ساخت‌شکنی کند تا دیدگاه اجتماعی جدیدی ارائه نماید (Abiodun Adeoye, 2009).

دربارهٔ رابرت ویلسون در ایران پژوهش‌های بسیار اندکی صورت گرفته است. پژوهش نشان داد بسیاری از مقالاتی که دربارهٔ رابرت ویلسون نوشته شده سبک و روش کار او را توصیف کرده‌اند. یکی از تحقیقات قابل توجه دربارهٔ او مقالهٔ پریسا آبتین و مسعود دلخواه است با عنوان: «تاثیر فضا و طراحی صحنه بر میزانسن در آثار رابرت ویلسون». آنها در مقاله بر این نکته تأکید می‌کنند که مولفه‌هایی همچون فضا و طراحی صحنه بر چگونگی طراحی میزانسن توسط کارگردان تأثیر مستقیمی دارد. همچنان که رابرت ویلسون با «تئاتر تصاویر» خود، بعد زمان را نیز بر فضا و طراحی میزانسن‌ها می‌افزاید. (آبتین و دلخواه، ۱۳۹۸). در مقالهٔ حاضر تلاش شده است سبک ویلسون با رویکردی عملی به‌عنوان روشی برای تمرین-اجرا در تئاتر با رویکرد ساخت‌شکنی معرفی شود. اکنون به توضیح مفهوم ساخت‌شکنی از منظر دریدا می‌پردازیم.

ساخت‌شکنی دریدا

ساخت‌شکنی[۳] دریدا رویکردی فلسفی و انتقادی است که بنیان‌های مفهومی متافیزیک غرب را به چالش می‌کشد. دریدا با تمرکز بر زبان و نوشتار، نشان می‌دهد که معنا نه ثابت و مطلق، بلکه ناپایدار، سیال و وابسته به تفاوت‌ها و تعویق‌ها در نظام نشانه‌هاست. او با بررسی متون فلسفی و ادبی، ساختارهای دوقطبی مانند حضور/غیاب، گفتار/نوشتار یا عقل/احساس را واژگون کرده و نشان می‌دهد که این تمایزها نه طبیعی و مطلق بلکه بسیار باز و گسسته هستند. دریدا بر این باور است که هیچ متنی در خود بسته نیست و همواره در معرض تفسیرهای نو و بی‌پایان قرار دارد، چراکه معنا همواره در فرایند به تعویق افتادن قرار دارد؛ مفهومی که او آن را با واژهٔ diff rance بیان می‌کند. او این دیدگاه‌ها را به‌ویژه در کتاب‌هایی مانند *گفتمان و پدیده‌ها*[۴] (۱۹۶۷)، *در باب گراماتولوژی*[۵] (۱۹۶۷)، *نوشتار و تفاوت*[۶] (۱۹۶۷) و مقالهٔ مشهور «ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی» (۱۹۶۶) مطرح کرده است. قائل شدن به معنای ثابت، اقتدار نویسنده و ساختارهای دوتایی، که بر اندیشهٔ غرب حاکم است، اساس مسالهٔ دریدا در ساخت‌شکنی است.

ساخت‌شکنی یک متد به معنای سنتی کلمه نیست بلکه رویکردی عملی است که تناقضات درون متون و گفتمان‌ها را آشکار می‌کند. دریدا ساخت‌شکنی را به‌عنوان فرایندی تعریف می‌کند که در آن متون، مفاهیم و نظام‌های معنا درونی خود را از هم می‌گسلند، تعارض‌ها و تناقض‌ها را آشکار می‌سازند و امکان تولد معناهای جدید را فراهم می‌کنند (Der-rida,1976, 46). معنا و هدف ساخت‌شکنی این است که نشان دهد چیزها-متون، نهادها، سنت‌ها و روش‌ها، جوامع، اعتقادات و هرگونه رفتاری با هر مقیاس و اندازه‌ای، معانی مطلق و اهداف تعیین‌پذیر ندارند. اینکه آنها چیزی بیش از هرگونه معنا و هدفی هستند. اینکه آنها فراتر از مرزهایی می‌روند که آنها را احاطه کرده‌اند. آنچه عملاً برای چیزها اتفاق می‌افتد این است که آنها دائما درحال شدن هستند.

Doi: 10.22034/theater.2025.535547.1130

هرگاه بخواهید معنای چیزی را قطعا مشخص کنید بخواهید آن را در جایگاهی ثابت کنید، آن چیز به آن موقعیت تن نمی‌دهد. ایدهٔ دریدا این است که «به محض اینکه خود ساخت‌شکنی معنای دقیق و قاعده‌ای کلی پیدا کند بلافاصله از هم گسسته می‌شود و واپاشانده می‌شود. ساخت‌شکنی این است» (Cuputo, 1997, 32).

دریدا بر این نکته تأکید می‌کند که هر متنی درون خود نطفه‌های واسازی خودش را دارد. بنابراین معنا معمولاً به تعویق می‌افتد و احتمالی است. تفسیرها معمولاً در میانه هستند. تمام مفاهیم دچار ناپایداری زمینهٔ ارائه خود هستند. تقابل‌های دوتایی مانند حضور/غیاب، نوشتار/گفتار، متن/اجرا همه ساختاری سلسله مراتبی دارند اما ذاتا ناپایدار و سست هستند. او می‌گوید: «ساخت‌شکنی جداکردن دوتایی‌های سلسله مراتبی که معنا را تولید می‌کنند نیست بلکه نشان دادن ناپایداری آنها و باز کردن فضا برای تفسیرهای دیگر است» (Derrida, 1976, 34).

عبدالکریم رشیدیان در کتاب *دریدا/ در متن* در فصل «پسیکه، ابداع‌های دیگری» نظر دریدا دربارهٔ ساختارزدایی و رابطهٔ آن با ابداع را بیان می‌کند که بی‌ارتباط با مقالهٔ حاضر درباب ساخت‌شکنی در تمرینات و رویکرد رابرت ویلسون نیست. دریدا می‌نویسد:

«... سود ساختارزدایی، نیروی آن و میل آن، البته اگر داشته باشد، نوعی تجربهٔ امر ناممکن است.... یعنی تجربهٔ دیگری، تجربهٔ دیگری به‌مثابه ابداع امر ناممکن، به‌عبارت دیگر به‌مثابه تنها ابداع ممکن.» در ادامه رشیدیان توضیح می‌دهد که دریدا اصطلاح ابداع را هم پیوند با اصطلاحاتی همچون کشف، خلق، تجسم، تولید، تأسیس و غیره می‌داند. «ابداع با نوعی میل به ساختارزدایی همراه است.... ساختارزدایی به شیوه روشمند بسنده نمی‌کند، بلکه گذری را هموار می‌کند، پیش می‌رود و علامت می‌زند: نوشتارش فقط اجرایی نیست بلکه قواعدی-قراردادهای دیگری- برای امکانهای جدید اجرایی تولید می‌کند.... گویی بایستی ازفراسوی جایگاه سنتی معین ابداع، آینده را از نو ابداع کرد» (رشیدیان به نقل از دریدا: ۱۴۰۲، ۴۹۵).

مساله این است که محل آزمایش عملی و زنده این دیدگاه دریدا کجا می‌تواند باشد؟ آیا نمی‌توان پلاتوهای تمرین تئاتر را که ماهیتا شرایطی آستانه‌ای و ناپایدار دارند محل تحقق عملی دیدگاه فلسفی دریدا در حوزهٔ تئاتر دانست؟ و آیا اجراهایی ساخت‌شکنانه محصول تمرینات ساخت‌شکنانه نیستند؟ تمرین محل عمل فلسفیدن است: اجراگران اینجا و اکنون ساخت‌شکنی می‌کنند تا ساخت‌دهی کنند. دریدا می‌گوید: «در رویکرد ساخت‌شکنانه متن ویران نمی‌شود بلکه از هم گسسته می‌شود تا فضا برای معانی و امکانات چندگانه فراهم شود» (Derrida, 1981, 45). در تمرین تئاتری، این یعنی شکستن الگوها، قواعد و ساختارهای سنتی در بازیگری، کارگردانی و اجرا و بازنگری در روابط میان عناصر مختلف تولید تئاتر و بنا کردن ساختاری نو.

حال که مختصرا با دیدگاه دریدا درباب ساخت‌شکنی آشنا شدیم ابتدا تمرینات تئاتر را به‌مثابه مکانی که عملاً ساخت‌شکنی ممکن می‌شود معرفی کرده و آنگاه روش ویلسون در تمرین-اجرای هملت‌ماشین را توضیح می‌دهیم.

تمرینات تئاتر به‌مثابه محل ساخت‌شکنی

عموماً در پلاتوهای تمرین تئاتر روش‌های خاصی از تئاتر بازتولید می‌شوند؛ میزانسن‌ها و قراردادهای تئاتری به شیوهٔ متعارف و قواعد و قوانین از پیش موجود بازنمایی می‌شوند؛ از امکانات صحنه به شکلی متعارف استفاده می‌شود؛ کارگردان صدای غالب است؛ تیم اجرا تفسیرکنندگان نمایشنامه هستند؛ نسخهٔ اصلی نمایشنامه اعتبار دارد و هدف نهایی،

اجـراسـت. چـنـیـن رویـکـردی مـنـجـر بـه تولید اجراهایی کلیشه‌ای مبتنی بر سبک‌ها و ژانرهای شناخته شـده مـی‌شـود. و یـا مـیـزان تـفـاوت و خلاقیت اجـراهـای جـدید کـاملاً مبتنی است بر الگوهای از پیش موجود. اما در پلاتوهای تمرین بواسطه شرایط آستانه‌ای که گروه در آن قرار می‌گیرند می‌تواند اتفاقات بسیار متفاوت‌تر و خلاقانه‌تری شکل بگیرد. یکی از این رویکردها برخورد ساخت‌شکنانه با تمامی عناصر تئاتر است. ساخت‌شکنی دریدایی. در این رویکرد تمام مفاهیم و فرضیات تئاتر به چالش کشیده شده، واژگون می‌شوند و از هم می‌گسلد. آنگاه ساختار و ساختمانی جدید بنا می‌شود.

با این نگرش دیگر گروه اجرایی در تمرینات وفـادار به متن نیستند بلکه برعکس تلاش می‌کنند شکاف‌ها، تناقضات و امکانات چندگانه آن را کشف کنند. کـارگـردانی مشارکتی انجام می‌شود. شخصیت‌ها هویت‌هایی ثابت و مطلق نیستند بلکه عناصری متنی و اجرایی‌اند: آماده بـرای بازتفسیر. فرایند تمرین سیال، ناپایدار، غیر قطعی، از هم گسیخته و باز است. فضایی برای بازی، شکست و ابداع. کارگردانی بر اساس یـک ژانـر خـاص صـورت نمی‌گیرد. زیـرا ژانـرهـا و سبک‌ها محدود کننده هستند. ایده‌ها از منابع مختلفی غیر از جهان تئاتر تأمین می‌شوند. امری بینامتنی، بیناهنری و بینافرهنگی صورت می‌گیرد. ژانرها در هم آمیخته می‌شوند. تمرینات همچون مفهوم ساخت‌شکنی دریدا این قدرت را دارند که معنازدایی و معناآفرینی کنند. ویران و دوباره بنا کنند.

در این رویکرد حتی فرایند تمرین اهمیت بیشتری از محصول نهایی پیدا می‌کند. در اینجا همهٔ عوامل در تجربهٔ بدنمند ساخت‌شکنی شرکت می‌کنند. بدن‌ها و ذهن‌ها و زبان‌ها الگوشکن و نامتعارف و غیرروزمره می‌شوند. شـاعـرانـه مـی‌شـونـد. اقـتـدار تـمـام قـدرت‌هـا فروکشانده می‌شود. از اقتدار کارگردان گرفته تا متن و زبان. از تقابل‌های دوتایی (مثلاً: متن/ اجرا، کارگردان/بازیگر) ساخت‌شکنی می‌شود. گروه اجرایی صرفاً در پلاتوهای تمرین است که به شکلی بدنمند امکان چنین ساخت‌شکنی برایشـان فـراهـم اسـت. در اجـرا و یـا در دیگر مـوقـعـیـت‌هـای اجـتـمـاعـی-فـرهـنـگـی بـایـد به ساختارها بازگردند. این رویکرد تمرین تئاتر را در گفتمانی وسیع‌تر از صرف تولید و در گفتمان قدرت، زبان و هستی‌شناسی قرار می‌دهد.

رابـرت ویـلـسـون و اجـرای ساخت‌شکـنـانـه *هملت‌ماشین*

رابـرت ویـلـسـون کـارگـردانـی اسـت که ساخت‌شکنی هم در دیدگاه او نسبت به تئاتر و هم به شکل عملی در تمرینات و اجراهایش مشهود است. یکی از آنها اجرای نمایشنامهٔ *هـملـت‌ماشـیـن* نـوشـتـه هـایـنـر مـولـر تـوسـط ویلسون در سال ۱۹۸۶ است. *هملت‌ماشین* نـمـایـشـنـامـه‌ای اسـت در ۹ صفحه بـا الـهـام از هملت شکسپیر. نمایشنامه پنج بخش دارد بـدون خط اصلی داستانی: ۱. آلـبـوم خانوادگی: هملت مادرش را قطعه‌قطعه می‌کند و به جمع حاضر مـی‌دهـد. ۲. اروپـای زن: مـونـولـوگ افلیا درباره زنان خودکشی کرده. ۳. Scherzo: هملت لباس‌هایش را از تن در مـی‌آورد. افلیا قلبش را به او می‌دهد. هملت می‌خواهد زن باشد. در صحنهٔ مـریـم مـقـدس کـه سـرطـان سینه دارد ظاهر می‌شود. ۴. طـاعـون در بودا/جـنـگ بـرای گروئنلند[۷]: هملت از نقش خود خارج می‌شود و هنرمند-هملت مـی‌شـود. انـقـلابـی را به یاد می‌آورد. سه زن نماد مارکس، لنین و مائو ظاهر می‌شوند و خـود را به قتل می‌رسانند. سپس یخبندان جهانی فـرا می‌رسد. ۵. هـزاران سال/ انتظار طولانی/ درون زره‌ای هول‌انگیز: افلیا در نقش الکترا در کف دریا بـر صندلی چرخـداری می‌نشیند. انقلاب را دفن شده میان پاهای خود می‌بیند و فریاد می‌زند که تنها راه نفرت و جنگ است.

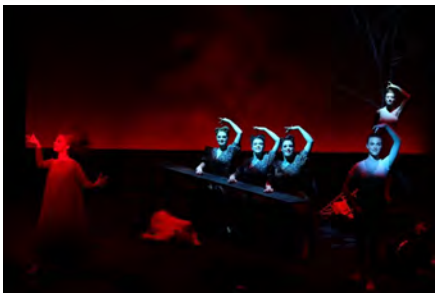
Doi: 10.22034/theater.2025.535547.1130

هاینر مولر و رابرت ویلسون در این اجرا از ساختارهای متداول روایت و اجرای تئاتر پیروی نمی‌کنند. بلکه یک سری تابلوهای انتزاعی ارائه می‌کنند. روش ویلسون همان رویکردی در تئاتر است که هانس‌تیس له‌من از آن به‌عنوان تئاتر پست‌دراماتیک یاد می‌کند: دارای ساختاری غیرخطی، تأکید بر ترکیبات بصری و تئاتریکالیته (Lehmann: 2006, 68,27).

نگاه ویلسون به تئاتر

رابرت ویلسون در پاسخ به این پرسش که چرا تئاتر کار می‌کند می‌گوید: «تئاتر تنها هنری است که دور هم جمع می‌کند. نه صرفاً تماشاگران را بلکه نقاشی، پیکره‌سازی، نور، شعر، موسیقی، حرکت و معماری را. تمام هنرها در این گردهم‌آیی با تماشاگران می‌توانند حاضر باشند» (bruceduffie, Wilson, 1990). درواقع ویلسون تئاتر را اساساً هنری هیبریدی می‌داند و معتقد است تنها تئاتر است که امکان آمیختگی کامل این هنرها را دارد و باید از آن بهره ببرد.

از جنبه‌ای دیگر آنچه برای ویلسون در تئاتر اهمیت دارد خلق تجربه‌ای حسانی برای تماشاگر است. او تجربهٔ حسانی را بر رئالیسم روانشناختی ترجیح می‌دهد. ویلسون می‌گوید: «از تئاتر روانشناختی متنفرم. برای من تئاتر همان چیزی است که ما احساس می‌کنیم. من یک لیوان آب را لمس می‌کنم، سرد است.



شکل ۱. اجرای هملت‌ماشین توسط رابرت ویلسون
(Robert Wilson, n.d.)

پیشانی‌ام را لمس می‌کنم، گرم است. این حقیقت است. تئاتر کاری با روانشناسی ندارد بلکه تئاتر ساختاردهی زمان و فضاست» (Dramos Teatras, n. d.). به همین دلیل یکی از عناصر سبکی ویلسون کار با نور است. او از نور برای ایجاد حس و حال استفاده می‌کند. در اجراهای ویلسون نور صرفاً یک عنصر تزئینی نیست بلکه یکی از اجزای اصلی ساختار اجراست. او معتقد است: «نور برای من در مرحله آخر تمرینات قرار ندارد. نور یک عنصر ساختاری است که از همان ابتدای تمرینات به آن می‌پردازم. نور هم‌اندازه بازیگر اهمیت دارد» (Robert Wilson, n. d.).

ویلسون برای ایجاد ارتباطی حسانی با تماشاگر، از موسیقی و حرکت به شکل ویژه‌ای استفاده می‌کند. او دربارهٔ ارتباط ریتم حرکات و موسیقی در اجراهایش می‌گوید: «برای من کنسل کننده است که همه حرکات هماهنگ با موسیقی باشد. بنابراین گاهی بازیگرم آهسته‌تر از موسیقی حرکت می‌کند. دیگری سریع‌تر و یکی هم هماهنگ با آن. این کار ساختار اجرا را پیچیده‌تر و متراکم‌تر می‌کند. این روش با انرژی تماشاگر نیز همراستاست. تماشاگران ریتم‌های ذهنی متفاوتی دارند. صحنه مانند باتری است. شما انرژی‌های مختلفی را در این باتری قرار می‌دهید و هر تماشاگر به اقتضای شرایط خود از آن بهره‌برداری می‌کند» (bruceduffie, Wilson, 1990).

ویلسون بر حضور در تجربه‌ای متفاوت در تئاتر تأکید دارد. او معتقد است که در کارهایش نمی‌خواهد به مردم چیزی را بفهماند بلکه می‌خواهد مردم چیزی را تجربه کنند. او می‌گوید: «همان‌گونه که سوزان سانتاگ می‌گوید: تجربه کردن چیزی نوعی فکر کردن است. به نظرم کسانی که به دیدن کارهای من می‌آیند به دنبال نوع دیگری از اجرا هستند. تئاتر آن چیز دیگر را در اختیارشان می‌گذارد زیرا تئاتر می‌تواند چیزی کاملاً متفاوت از هرچیز دیگری که ما در زندگی

تجربه می‌کنیم باشد» (Robert-Wilson, n. d.).

ساخت‌شکنی از لوگوسنتریسم توسط رابرت ویلسون:

نقد ویلسون به نظام عقلانی و منطق غرب بسیار شبیه نقد دریدا از لوگوسنتریسم است. در یونانی لوگوس می‌تواند به معنای گفتار، عقل، منطق یا معنا باشد. در فلسفهٔ غرب از افلاطون تا هگل، لوگوس همیشه به‌عنوان حقیقت غایی، مرجع مرکزی معنا یا عقل جهان‌شمول در نظر گرفته شده است. لوگوسنتریسم یعنی باور به اینکه معنا، حقیقت یا حضور در یک مرکز عقلانی قرار دارد. دریدا معتقد است: «اندیشهٔ غرب همواره لوگوس یعنی گفتار، عقل، قانون را در مرکز قرار می‌دهد» (Derrida, 1976, 11). اما ببینیم نظر ویلسون دربارهٔ منطق چیست: «ما در غرب برپایهٔ فلسفه یونان تربیت شده‌ایم: من کاری را بنا به دلیلی منطقی انجام می‌دهم. اما من برای انجام کارم نیاز به دلیل منطقی ندارم. بعدا شما می‌توانید برای کاری که انجام داده‌اید دلیل و منطق بتراشید. اما من با منطق آغاز نمی‌کنم. اغلب کسانی که در تئاتر مشغولند، کارشان را با دلایل منطقی شروع می‌کنند سپس تأثیر می‌گذارند. من با تأثیرگذاری آغاز می‌کنم» (Robert Wilson, n.d.). ویلسون در اجراهایش از لوگوسنتریسم، ساخت‌شکنی می‌کند. دریدا همان لوگوس محوری در فلسفه و زبان را نقد می‌کند که ویلسون در تئاتر.

رویکرد ویلسون دربارهٔ تفسیرهای متکثر در اجراهایش

ویلسون در برابر برداشت قطعی از اجراهایش مخالفت می‌کند. او بیشتر ترجیح می‌دهد سؤال مطرح کند تا پاسخ ارائه نماید. او می‌گوید: «آنچه برای من در تئاتر مهم است این است که ما نمی‌خواهیم نتیجه بگیریم. نمی‌خواهیم بیانیه صادر کنیم. نمی‌خواهیم دربارهٔ چیزی توضیح دهیم. می‌خواهیم بپرسیم این چیست؟» (quote.org, n. d.) «اساساً این را فراموش کنید که پیام و معنایی از سوی هنرمند وجود دارد. نقش من به‌عنوان هنرمند این است که تماشاگر را برانگیزم تا از خود بپرسد: این چیست برای چیست و چرا چنین است؟ زمانی اثر هنری برجسته‌ای خواهیم داشت که پاسخ‌ها متنوع باشند. تمام آنها نیز معتبر هستند. اگر بر عکس این باشد و ما پاسخی از پیش آماده مهیا کرده باشیم خلاقیت را محدود کرده‌ایم. کار خوب کاری بی‌پایان است. هیچ‌چیز واقعاً شروع نمی‌شود یا پایان نمی‌یابد. عملاً همه‌چیز در حرکتی مدام مشارکت می‌کند» (De-sign At Large, n. d.). دریدا نیز دیدگاهی همانند ویلسون دارد. او معتقد است معنا همواره در فاصلهٔ میان دال‌ها شناور است. تلاش برای رسیدن به معنایی قطعی، نتیجه توهم حضور در سنت غرب است. او می‌گوید: «دال به مدلول حاضر، خارج از نظام تفاوت‌ها، دلالت نمی‌کند. معنا هرگز حاضر نیست. هرگز به‌طور مطلق حاضر نیست» (Derrida, 1981, 26).

ویلسون دربارهٔ تفسیر تماشاگر می‌گوید: «تئاتر من تئاتر تفسیرها نیست. بنابراین با بسیاری از تئاترهای امروز تفاوت دارد. از نظر من تفسیر کار اجراگران، کارگردان یا طراح نیست بلکه تفسیر به عهده تماشاگر است. به همین دلیل ما تماشاگران را به دیدن اجرا دعوت می‌کنیم. اجرای یک تئاتر مطرح کردن پرسش برای تماشاگر است. ما می‌پرسیم: این چیست؟ به این دلیل این پرسش را می‌پرسیم که تماشاگر را حفظ کنیم و آنها بتوانند بگوید این چیست. ما پاسخ نمی‌دهیم و فقط سؤال می‌کنیم. به همین دلیل تماشاگر در یک هم‌اندیشی شرکت می‌کند.» ویلسون دربارهٔ پاسخ پرسش‌هایی که در اجرا مطرح می‌شود می‌گوید: «پاسخ‌های فراوانی وجود دارد اما ما اجرا نمی‌کنیم تا پاسخ‌ها را به تماشاگر دیکته کنیم. این کار دیکتاتوری است. من دوست ندارد به تماشاگر بگویم چطور فکر کند. این چیز

Doi: 10.22034/theater.2025.535547.1130

آزار دهنده‌ای است که من در بسیاری از تئاترها می‌بینم» (bruceduffie, Wilson, 1990).

متد تمرین رابرت ویلسون برای اجرای هملت‌ماشین

ویلسون تمریناتش را نه با متن بلکه با طراحی حرکات و عناصر دیداری آغاز می‌کند. فرایند تمرینات رابرت ویلسون برای اجرای *هملت‌ماشین* چنین بوده است:

۱. تاکید بر ترکیبات بصری: صحنه‌ها، قطعاتی دیداری هستند. آنها بر پایهٔ نورها، اصوات، حرکات، گریم و روابط خاص، مفهوم‌آفرینی می‌کنند.

۲. اولویت دادن به حرکت به جای متن: قطعات حرکتی در تمرینات با تأکید بر پوزیشن‌های بدنی و موسیقی طراحی شده است.

۳. کلاژ عناصر: متن، حرکت و موسیقی جداگانه تمرین و سپس با هم ترکیب شده‌اند. هرکدام در عین حال که استقلال خود را دارند به نحو مناسبی در هم تنیده شده‌اند.

۴. ساختار غیرخطی: صحنه‌هایی مستقل ساختار اجرا را تشکیل می‌دهند. چنین رویکردی باعث می‌شود تماشاگر تفسیرهای خودش را از اجرا داشته باشد.

به‌واسطهٔ این رویکرد ساخت‌شکنانه در تمرینات:

شکل ۲. اجرای هملت‌ماشین توسط رابرت ویلسون. (Robert Wilson, n.d.)

ـ افق انتظارات تماشاگر از اجرای تئاتر و روایت مختل می‌شود: با حذف داستان‌گویی متعارف تئاتری روی صحنهٔ تماشاگر ترغیب می‌شود درگیر سطوح دیگری غیر از روایت شود.

ـ تأکید بر تجربهٔ حسانی: ترکیب عناصر دیداری، موسیقی و حرکت تماشاگر را غرق در فضایی حسانی می‌کند.

ـ تفسیرهای چندگانه: ساختار انتزاعی اجرا و کمرنگ کردن عناصر دراماتیک راه را برای تفسیرهای متنوع باز می‌کند. معنا به تعویق می‌افتد و منتشر می‌شود. ساختار از پیش موجود از هم گسسته می‌شود و ساختار جدیدی بنا می‌شود.

نتیجه‌گیری

این مقاله به این موضوع پرداختیم که انجام تمرینات تئاتر با رویکرد ساخت‌شکنی باعث می‌شود گروه اجرایی در پلاتوی تمرین فضایی خلاق مبتنی بر واسازی و بازسازی، تخریب و بناکردن و ساخت‌زدایی و ساخت‌دهی داشته باشند. تمرینات به‌عنوان یک فضای واسازی، محلی است که ساختارهای ثابت تئاتر (مثل روایت خطی، شخصیت‌های سنتی، قواعد صحنه‌آرایی و زبان رسمی) موقتاً به چالش کشیده می‌شوند، بازخوانی و بازتعریف می‌شوند. این فضا به بازیگران و کارگردانان امکان می‌دهد که با نگرشی انتقادی و خلاقانه به متون و فرم‌ها برخورد کنند. به تعویق انداختن معنا، ساخت‌شکنی الگوها، از هم گسستن و دوباره سر هم کردن عناصری مانند میزانسن‌ها، متون، امکانات صحنه و نقش افراد در تمرینات، راه را برای فرم‌ها و تجربه‌های جدید در تولید تئاتر باز می‌کند. این تئاترها با زبان، هویت و تفسیر بازی می‌کنند.

در راستای اثبات دیدگاه خود عملکرد هنری رابرت ویلسون و اجرای *هملت‌ماشین* او را به‌عنوان شاهد مثال آوردیم. ویلسون ساختار پست‌دراماتیک اجراهایش را مدیون تمرینات

ساخت‌شکنانه است. او در مصاحبه‌های مختلف به کررات اذعان داشته است که با الگوهای کلیشه‌ای تولید تئاتر مخالف است. ویلسون تمام الگوهای کلیشه شده تئاتری را ویران می‌کند و دوباره الگوهایی جدید و متفاوت بنا می‌کند. او تجربه‌ای تئاتریکالیته و متفاوت برای تماشاگر خلق می‌کند. تجربه‌ای حسانی و بدنمند. در واقع ویلسون با ترکیب انواع هنرها و طراحی ساختاری غیرخطی در چیدمان صحنه‌ها اثری خلق می‌کند که معنای واحدی ندارد و تفسیرهای گوناگونی را می‌طلبد.

گروه‌های تئاتر می‌توانند پلاتوهای تمرین را تبدیل به آزمایشگاهی برای ساخت‌شکنی کنند. ساخت‌شکنی از همه چیز. پلاتوهای تمرین شرایط خاص و متفاوتی را از حیث مکانی و زمانی برای گروه فراهم می‌کند که باید از آن بیشترین بهره را ببرند. محصول این شرایط تولید اجراهایی خلاقانه و بدیع خواهد بود.

پی‌نوشت‌ها

1. AbdulRasheed Abiodun Adeoye
2. Ilorin University
3. Deconstruction
4. Speech and Phenomena
5. Of Grammatology
6. Writing and Difference
7. Groenland

فهرست منابع فارسی

• مولر، هاینر (۱۳۹۴)، *هملت‌ماشین*، ترجمهٔ ناصر حسینی‌مهر، چاپ چهارم، تهران: نشر افراز.

• رشیدیان، عبدالکریم (۱۴۰۲)، *دریدا در متن*، تهران: نشر نی.

• مقالات:

• آبتین، پریسا؛ دلخواه، مسعود (۱۳۹۸)، تاثیر فضا و طراحی صحنه بر میزانسن در آثار رابرت ویلسون، فصلنامه تئاتر، شمارهٔ ۷۷، ۶۱-۷۸.

• شیبانی رضوانی، فیروزه (۱۳۹۲)، بررسی مفهوم تصمیم‌ناپذیری از منظر دریدا: خوانشی از آثار نقاشی علی‌رضا اسپهبد، فصلنامه کیمیای هنری، سال دوم، شمارهٔ ۹، ۵۳-۶۴.

• محمدی آسیابادی، علی (۱۳۸۶)، نظریه ساخت‌شکنی و ساخت‌شکنی داستان بشر پرهیزگار، نشریه *پژوهش‌های ادب عرفانی*، شمارهٔ ۴، ۱۹۱-۲۱۶.

فهرست منابع لاتین

• Abiodun Adeoye AbdulRasheed, 2009, An Evaluation of the Deconstructionist Approach to Play Directing, The Crab Journal of Theatre and Media Arts, Number 5 ,89-112

• Caputo John D, 1997, Deconstruction In A Nutsgell, 4 Conversation with Jacques Derrida, Fordham University Press

• Derrida, J. (1976). *Of Grammatology* (G. C. Spivak, Trans.). Johns Hopkins University Press.

• Derrida, J. (1978). *Writing and Difference* (A. Bass, Trans.). University of Chicago Press. (Original work published 1967)

• Derrida, J. (1981). *Positions* (A. Bass, Trans.). University of Chicago Press. (Original work published 1972)

• Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre* (K. Jürs-Munby, Trans.). Routledge.

• Design At Large, (n. d.). Robert Wioson tales. Retrieved July 2, 2025, from https://www.designat-large.it/robert-wilson-tales

Doi: 10.22034/theater.2025.535547.1130

- Robert Wilson. (n. d.). Inrerview. The Talks. Retrieved July 2, 2025, from https://the-talks.com/interview/robert-wilson/
- Robert Wilson. (n.d.). Hamletnachine. https://robertwilson.com/hamletmachine
- Dramos Teatras. (n.d.). Homepage. http://dramostestras,lt
- Quot.org. (n. d.). Quotations and sayings. https://www.quot.org
- https://autre.love/interviewsmain/robert-wilson-salone-del-mobile
- https://www.bruceduffie.com/wilson.html

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی