# آپوریای واقعیت/خیال: عدم قطعیت در منتخبی از مونودرام‌ها و درام‌های سوررئالیستی ایرانی*

محمدباقر قهرمانی[۱]، رحمت امینی[۲]، سحر مشگین‌قلم[۳]

## چکیده

مفهوم عدم قطعیت در تاروپود جهان امروز تنیده و مفهومی مانند «واقعیت» را نیز درگیر خود کرده است. با اینکه به‌طور سنتی واقعیت در تضاد با خیال در نظر گرفته می‌شد، مطالعات بسیاری رابطه‌ی این دو را دارای هم‌پوشانی می‌دانند. این پژوهش در پی نمایاندن چگونگی ایجاد این درهم‌تنیدگی معنایی در درام است. در بنیان‌فکنی ژاک دریدا، این درهم‌تنیدگی که در نتیجه‌ی تصمیم‌ناپذیری است، آپوریا نامیده می‌شود. به نظر می‌رسد اگر متن آپوریای واقعیت/خیال را نشان دهد، خود-بنیان‌فکن می‌شود، یعنی خودِ متن درهم‌تنیدگی این دو مفهوم را نشان می‌دهد. در این پژوهش توصیفی-تحلیلی که از منابع کتابخانه‌ای سود جسته است، با تکیه بر آپوریای واقعیت/خیال و با فرض اینکه مونودرام و درام سوررئالیستی خود-بنیان‌فکن هستند، چگونگی کارکرد این آپوریا در نمایشنامه‌های هدیه‌ی *جشن سالگرد*، *اینجا کجاست*، *خانمچه و مهتابی* و *خواب در فنجان خالی* بررسی می‌گردد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد مونودرام با نمایش ذهن شخصیت و مفهوم واقعیت سوبژکتیو، و درام سوررئالیستی با کنار هم قرار دادن لحظات «واقعی» و «خیالی» خود-بنیان‌فکن و آپوریایی هستند. علاوه‌براین، آپوریای واقعیت/خیال به مفهوم «حقیقت» در تقابل با «واقعیت» نیز اشاره دارد. آپوریا همسو با «حقیقت» است که در آن، عین از طریق ذهن دریافت می‌گردد و درام گویی رگه‌هایی از «حقیقت» جهان را نیز می‌نمایاند، مفهومی که خود نماینده‌ی خود-بنیان‌فکنی است.

---

[۱] دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. (نویسنده‌ی مسئول) (mbgh@ut.ac.ir)

[۲] دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[۳] دانشجوی دکتری تئاتر، گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

* این مقاله برگرفته از رساله‌ی دکتری سحر مشگین‌قلم با عنوان «کارکرد آپوریا در ایجاد عدم قطعیت در درام» به راهنمایی نویسنده‌ی اول و دوم در گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران می‌باشد.

آماده انتشار هنرهای زیبا

واژه‌های کلیدی: آپوریا، بنیان‌فکنی، واقعیت/خیال، مونودرام، درام سوررئالیستی

**مقدمه**

عدم قعطیت در آثار ادبی «تحت تأثیر ایده‌های اصلی درباره‌ی واقعیت، سوبژکتیویته و معرفت‌شناسی زمانه‌اش است.» (Høeg, 2022, 11) سه کلمه‌ی کلیدی در این جمله مسائل اصلی این پژوهش هستند. معرفتی که در دوره‌ی پساساختارگرایی ژاک دریدا[1] وجود دارد، پرسشگری از معناهای پذیرفته‌شده‌ای است که با نگرشی جدید معنایی نو می‌یابند. یکی از این مفاهیم «واقعیت» است که با دیدی انتقادی مرزهای آن جابه‌جا می‌شود. با قوت گرفتن مسئله‌ی عدم قطعیت و تصمیم‌ناپذیری در ادبیات، مفهوم عینیتِ واقعیت نیز دچار دگرگونی می‌شود. «واقعیت» از منظر سوبژکتیو نیز معنایی سیال در ادبیات و به‌خصوص ادبیات مدرن دارد. چایلدز معتقد است که مدرنیسم در ادبیات «همراه است با تلاش برای ارائه‌ی ذهنیت انسانی به شیوه‌هایی واقعی‌تر از رئالیسم: بازنمایی آگاهی، ادراک، عواطف، معنا، و نسبت فرد با جامعه از طریق تک‌گویی درونی، سیلان ذهن، نقب زدن، آشنایی‌زدایی، ریتم، تردید، [و ... ]» (۱۳۸۲/۲۰۰۰، ۱۱/۱۷۴). گونه‌ای که ذهنیت را در بر می‌گیرد، «بیانگر مضامینی همچون گسستگی ارتباط و جدایی و بیگانگی فرد نیز می‌باشد» (فیستر، ۱۳۸۷/۱۹۸۸، ۱۳۵/۵۰۱). اثری که از منظر سوبژکتیو استفاده می‌کند، «تأکیدکننده‌ی وجودی است که در شک و تردید قرار گرفته است» (Mandel, 1986, 544). این شک و تردید درام سوبژکتیو را با عدم قطعیت همراه می‌کند. یکی از راه‌های ایجاد شک‌وتردید در درام، آپوریا[2] است. آپوریا بن‌بستی معنایی است که تعریف و مرزبندی یک مفهوم را با عدم قطعیت مواجه می‌سازد. درام سوبژکتیو با تکیه بر عدم قطعیت ناشی از سوبژکتیویته، جهانی را به وجود می‌آورد که ذهنیت و عینیت را در هم می‌آمیزد که این خود مفهومی مرتبط با آپوریاست. در جهان درام، مونودرام و درام سوررئالیستی نیز نشانه‌هایی از این مفهوم را دارا هستند.

این پژوهش، اولین پژوهش با محور آپوریاست که به مسئله‌ی آپوریا در دو زیرژانر درام توجه دارد و نمود آن را در بازی‌های معنایی ناشی از پیوند واقعیت و خیال می‌سنجد، و بدین ترتیب، علاوه بر بسط دادن تعریف آپوریا، کارکرد معنایی دیگری نیز برای آن متصور می‌شود. هدف اصلی در این پژوهش، بررسی تأثیرات نمایان آپوریا در مونودرام و درام سوررئالیستی است. براین‌اساس، با تمرکز بر آپوریای واقعیت/خیال، فرض بر این است که مونودرام و درام سوررئالیستی آپوریایی هستند

و پرسش اصلی، چگونگی بنیان‌فکنی[۳] تقابل دوتایی واقعیت/خیال در منتخبی از نمایشنامه‌های متعلق به این دو گونه است. منظور از بنیان‌فکنی همان «دیکانستراکشن» دریداست. ترجمه‌های مختلفی برای این اصطلاح در فارسی وجود دارد: واسازی، ساختارشکنی، ساختارزدایی، شالوده‌شکنی و ...، ولی برای نشان دادن دو جهت تقابلی این واژه - زدودن و ایجاد - در این پژوهش از واژه‌ی «بنیان‌فکنی» استفاده می‌شود، «زیرا که افکندن در زبان فارسی دارای معنایی ایهامی است، هم به معنای انداختن و خراب کردن و هم به معنای گستردن، پهن کردن، ساختن و بنیان گذاردن» (ضیمران، ۱۳۹۲، ۱۴-۱۵).

بیشتر پژوهش‌هایی که از بنیان‌فکنی در تحلیل استفاده کرده‌اند، به‌دنبال نمایاندن ایدئولوژی‌های نهفته در اثر بوده‌اند، ولی با توجه به اینکه بنیان‌فکنی در قالب آپوریا به‌مثابه‌ی ابزاری رتوریکی در مطالعات ادبی وجود دارد، به نظر می‌رسد ظرفیتی فراتر از تنها کشف ایدئولوژی موجود در اثر داشته باشد و در بخش‌های مختلف درام نمایان گردد؛ به‌عبارتی‌دیگر، خودِ متن با حالتی بنیان‌فکنانه شکل گرفته باشد، یعنی حالتی که در آن، خودِ بنیان‌فکنی در جان اثر حضور داشته باشد. در این صورت، «متن هم عملیات خود-بنیان‌فکنی را در دل دارد و هم این مسئله در قالب گزاره‌های فرازبانی، تماتیزه شده است؛ یعنی متن هم شامل خود-بنیان‌فکنی است و هم درباره‌ی خود-بنیان‌فکنی. دراین‌صورت، بنیان‌فکنی تفسیری از متن می‌شود» (Culler, 2001, 17). در این پژوهش، بررسی آپوریای واقعیت/خیال در مونودرام و درام سوررئالیستی می‌تواند مفهوم خود-بنیان‌فکنی را در درام نمایان سازد. لازم به ذکر است که در آثار مونودرام، یک بازیگر می‌تواند نقش شخصیت-های مختلفی را به‌تنهایی ایفا کند، ولی این پژوهش بر مونودرام‌هایی متمرکز است که در آن‌ها بازیگر فقط نقش یک شخصیت را ایفا می‌کند. به‌عبارتی‌دیگر، مسئله‌ی مورد بررسی، نمود دراماتیک ذهنیت فرد است، نه مونودرام‌هایی که یک بازیگر شخصیت‌های مختلفی را جان می‌بخشد که از «بدن و/یا شخصیتی واحد جدا مانده‌اند و از طریق تجلی ذهن یک بازیگر تفسیر می‌شوند» (Schwanecke, 2022, 243).

در این پژوهش، با فرض اینکه مونودرام و درام سوررئالیستی با درهم‌آمیختن واقعیت و خیال خود-بنیان‌فکن هستند، نمایشنامه‌های مونودرام *هدیه‌ی جشن سالگرد* اثر افشین هاشمی و *اینجا کجاست* اثر نغمه ثمینی، و نمایشنامه‌های سوررئالیستی *خانمچه و مهتابی* اثر اکبر رادی و *خواب در فنجان خالی* اثر نغمه ثمینی بررسی می‌شوند. علت انتخاب این نمایشنامه‌ها این است که به مفهوم درهم‌تنیدگی واقعیت و خیال توجه دارند و از منظر رتوریکی، این مفهوم از طریق آپوریا

ایجاد شده است. به‌عبارتی‌دیگر، در این نمایشنامه‌ها، مفهوم واقعیت و خیال در تاروپود متن با یکدیگر هم‌پوشانی دارند و حالتی را به وجود می‌آورند که خودِ متن نمایان‌گر بنیان‌فکنی است، نوعی خود-بنیان‌فکنی فلسفی-ادبی که برخود با آن، لزوماً نیازمند درک آپوریای موجود در مفهوم واقعیت و خیال است. چنین پژوهشی، علاوه بر بررسی ظرفیت آپوریا در درام، بُعد دیگری از درام ایران را نیز می‌نمایاند که در آن، مفاهیم عمیق فلسفی نه‌تنها در سطح دیالوگ، بلکه در بافت متن وجود دارند و این امر از طریق آپوریا ایجاد شده است، آپوریایی معناآفرین که فلسفه را به درام پیوند می‌زند.

در بحث از مفهوم «خیال»، مفهومی مشابه ولی متفاوت با عنوان «تخیل» خودنمایی می‌کند. درک تفاوت بین این دو برای این پژوهش اساسی است. «خیال» با آنچه سمیوئل تیلور کولریج[4] تخیل اولیه[5] می‌نامد، در ارتباط است:

> *نیروی حیات و عامل مقدماتی همه‌ی ادراکات بشری است. [... خیال] کنش خلاق بشری است که می‌توان آن را به‌عنوان نوعی مشارکت در آفرینش الهی به حساب آورد. این قوه‌ی خلاق ذهنی در وجود تک‌تک انسان‌ها به ودیعه نهاده شده است و تا جایی که چیزی را درک کند، عامل خلاقیت و آرمان‌سازی است. [... خیال] غیرارادی است [... و] در نقش خود، در درک و دریافت دنیای عینی همیشه پویاست [... .]* (مقدادی، ۱۳۹۳، ۱۵۱/۶۷۸)

این مسئله با تخیل ثانویه[6] که در آن هنرمند و شاعر، «ادراک فراهم‌شده توسط تخیل اولیه را، به کمک خواست و اراده بازسازی می‌کند و طرحی نو درمی‌اندازد» متفاوت است. (مقدادی، ۱۳۹۳، ۱۵۳/۶۷۸) تخیل منظری آگاهانه است که، برای مثال، در آفرینش هنری به کار می‌رود و خلاقیت را نمایان سازد. تخیل از واقعیت برآمده است و با شگردهایی هنری به ورای واقعیت می‌رود، مثل اتفاقی که در آثار علمی-تخیلی می‌افتد. ولی «خیال» در فکر خلاقیت در نمود نیست، بلکه می‌خواهد «جان» مفهوم را نمایان سازد. «خیال» «*جایگاهِ* بصیرت‌های وابسته به تجلی خدا به انسان است، صحنه‌ای که بر آن رویدادهای خیالی و تاریخ‌های سمبلیک در واقعیت حقیقی‌شان *ظاهر می‌شوند* (Corbin, 1969, 4)». این مفهوم، «خیال» را در بُعدی فلسفی می‌سنجد که در آن، «واقعیت» ظاهری جهان، به «حقیقت» باطنی آن پیوند می‌یابد.

استفاده‌ی هنری از «خیال» از دو جنبه قابل بررسی است: یکی از جنبه‌ی «خیال» شکل‌گرفته با «تخیل» هنرمند در خلق اثر و دیگری در «خیال» موجود در متن اثر. مسئله‌ی این پژوهش، یافتن «خیال» تکرارشونده‌ی مؤلف نیست، بلکه نمود

این «خیال» در اثر است، اثری که بعد از عبور از چشمه‌ی «تخیل» مؤلف، همچنان موطنی برای «خیال» است. بدین‌ترتیب، بحث نه بر سر «تخیل» مؤلف که بر «خیال» در اثر متمرکز است، خیالی که بر شخصیت درام چیره می‌گردد.

## روش پژوهش

این پژوهش، از بنیان‌فکنی دریدا در تحلیل نمایشنامه‌ها بهره گرفته است و روش، توصیفی-تحلیلی است. استفاده از بنیان‌فکنی در خوانش متن می‌تواند به این دلایل باشد: «(۱) آشکار ساختن تصمیم‌ناپذیری[۷] متن و/یا (۲) آشکار کردن عملکردهای پیچیده و محدودیت‌های ایدئولوژی‌هایی که متن را می‌سازند» (Tyson, 2015, 315). این پژوهش بر نمایاندن تصمیم‌ناپذیری در متن تکیه دارد. تصمیم‌ناپذیری یعنی عدم توانایی در انتخاب یک معنا در مقابل دیگری که این همان آپوریاست. تقابل دوتایی واقعیت/خیال در نمایشنامه‌های منتخب بنیان‌فکنی می‌شود و ارتباط این بنیان‌فکنی با متن سنجیده می‌شود تا مشخص شود آپوریا یا بنیان‌فکنی تقابل‌های دوتایی چه نمودی در متن دارد.

## پیشینه‌ی پژوهش

بیشتر پژوهش‌هایی که به بررسی آپوریا پرداخته‌اند، آن را در قالب دیالوگ‌های سقراطی افلاطون بررسی کرده‌اند تا نقش چنین دیالوگ‌هایی را در ایجاد تفکر انتقادی نشان دهند. برای مثال، در مقاله‌ی «عمل فلسفی و آپوریا در زندان»، پژوهشگران در میان جمعی از زندانی‌ها با استفاده از دیالوگ سقراطی به پرسشگری زندانی از خودش توجه کرده‌اند و در نهایت چنین نتیجه گرفته‌اند که آپوریا باعث شده است زندانی‌ها دنیای خود را از منظری متفاوت ببینند و قاضی زندگی خودشان شوند و خود را از سرکوب شدن با نظرات دیگران رها سازند (Tillmanns & Crespo, 2018, 37). در مقاله‌ای با عنوان «آپوریا به‌مثابه‌ی تکنیکی آموزشی» به تأثیرات آموزشی آپوریا توجه شده است. براین‌اساس، دانش‌آموزان در مواجهه با آپوریا با نوعی بن‌بست مواجه می‌شوند و می‌بایست مسئولیت افکار، ایده‌ها و پاسخ‌هایشان را بر عهده گیرند (McAllister, 2019, 12). مقاله‌ای با عنوان «پارسیا (رک‌گویی) و تمرین فلسفه با کودکان»، به نقش مؤثر پرسش‌های آپوریایی در کودکان اشاره دارد و نشان می‌دهد کودکان با استفاده از این پرسش‌ها «یاد می‌گیرند که دیدگاه‌های دیگران را هم در نظر گیرند و دید وسیع‌تری نسبت به موضوع مورد بحث خلق کنند» (Tillmanns, 2023-2024, 35-36).

آپوریا در مطالعات ادبی نیز نقش قابل توجهی دارد. برای مثال، پژوهشی با عنوان «عبور از میان تنگنا: طرح آپوریا در آثار کالریج، تنیسون و استیونز» به سه امکان آپوریا - «نفوذناپذیری»، «نفوذپذیری بی‌حدوحصر» و «غیرممکن» توجه می‌کند و نشان می‌دهد این پژوهش آپوریایی به «تاریخ عقل، فلسفه، رتوریک و متافیزیک، به روش‌هایی که انسان‌ها برای مقابله با ناشناخته، گیج‌کننده و مشکوک به کار می‌برند»، نگاهی اجمالی دارد (Vetter, 2010, 9-14). در مقاله‌ی «ریشه‌دار و بی‌ریشه، تبعیدشده و متعلق: لحظات آپوریاییِ عدالت به‌مثابه‌ی قانون در "مهمان" اثر کامو»، به مفهوم عدالت از منظری آپوریایی در سه شخصیت محوری داستان پرداخته شده است و در آن «در ارتباط با تجربه‌ی آپوریایی در رابطه‌ی بین عدالت و قانون به‌مثابه‌ی پروسه‌ی رویارویی با دوراهی‌های اخلاقی، دیدگاهی آشکار می‌شود که امکانات جدیدی را برای بازاندیشیِ انسانیتِ دیگری می‌گشاید» (Kim, 2013, 244). در «مقدمه: آپوریا، ابوالهول، و آرزوی اینکه زندگی معنا خواهد یافت»، با توجه به نمایشنامه‌ی اودیپ، آپوریا لحظه‌ی رویارویی فرد با سردرگمی خودش در نظر گرفته می‌شود: «این آپوریا بن‌بستی عمیق است، نه فقط یک مشکل. این مسئله زمانی به وجود می‌آید که معنا متوقف می‌شود و قدمی باید برداشته شود، حتی برخلاف مصلحت فرد» (Voela, 2017, 1). پژوهشی با عنوان «آپوریای روایی: بنیان‌فکنیِ لحظه‌ی به‌دست‌آوردن ناگهانی بینش در ادبیات مدرنیستی ابتدایی»، آپوریای پساساختارگرایانه را در پی پاسخ به دو مسئله در نظر گرفته است: «چگونه لحظه‌ی به‌دست‌آوردن ناگهانی بینش اغلب از بن‌بستِ تصمیم‌ناپذیری بین دو یا چند عنصر درکشمکش به‌وجود می‌آید و چگونه خودِ این بینش ناگهانی یا به‌شکل بسط آپوریا عمل می‌کند یا به‌شکل ازبین‌بردن و گره‌گشایی آن» (Beaver, 2019, 4). در مقاله‌ای با عنوان «استعاره‌های خطرناک: مخاطب، آپوریا و دوسوگرایی در اتللو»، آپوریا با عنوان « مسئله‌ای فرا-معرفت‌شناسانه و نه مسئله‌ای معرفت‌شناسانه» توصیف شده است و شکاکیت ایاگویی را با آپوریای سقراطی دارای هم‌پوشانی می‌داند (Briggs, 2021). در مقاله‌ی «انتخاب آنتیگون: تراژدی و فلسفه از دیالکتیک تا آپوریا» به ارتباط بین آپوریا و تراژدی توجه شده و در مورد ذات آپوریایی تراژدی چنین آمده است: «تراژدی نمرده است [...] بلکه هسته‌ی فلسفی آن – تفکر – از دیالکتیک به آپوریا، از دوتایی به چندتایی تغییر یافته است» (Romanska, 2022, 89).

در این پژوهش، تمرکز بر آپوریای واقعیت و خیال است. اهمیت ارتباط بین واقعیت و خیال توجه فیلسوفان و نظریه‌پردازان را در طول تاریخ به خود معطوف نموده و در مطالعات فلسفی و ادبی مختلف به مرزهای آشفته‌ی واقعیت و خیال توجه شده است. برای مثال، نیچه با تکیه بر نظریات شوپنهاور می‌پندارد «انسان مستعد هنر در همان نسبت با واقعیت رویاها

قرار می‌گیرد که فیلسوف با واقعیت هستی. او ناظری نزدیک و مشتاق است، زیرا از این تصاویر، معنای زندگی را می‌خواند و با این فرآیندها خود را برای زندگی تربیت می‌کند» (Nietzsche, 1910, 32). رویا و خیال برای هنرمند مثل واقعیت برای فیلسوف است، طوری‌که برای گاستون باشلار، گویی «شاعر در نوعی رویاپردازی زندگی می‌کند که بیدار است، اما بیش از هر چیز، رویاپردازی او در جهان می‌ماند و با چیزهای دنیایی مواجه می‌شود (Bachelard, 2014, 105-106)». طرز دریافت مسائل در مطالعات موریس مرلو-پونتی نیز قابل بحث است. از منظر او، مفهوم «خیالی، غیرقابل‌مشاهده‌ی مطلق نیست: در بدن تشابهاتی با خود می‌یابد که آن را مجسم می‌کنند (Merleau-Ponty, 1968, 77)». فیلسوف دیگری که به‌طور خاص به بحث واقعیت و خیال پرداخته است، ابن عربی‌ست. نزد ابن عربی، «خیال، ارض حقیقت و موطن جمع اضداد است. او خیال را از آن جهت که خالق است، شبیه‌ترین موجودات به خداوند می‌داند [و] همین جهان محسوس که ما درحال‌حاضر آن را تجربه می‌کنیم چیزی جز رویا نیست» (اهل سرمدی و حکمت، ۱۳۹۲: ۷-۱۰). در دیدی وسیع‌تر، «همه‌ی عالم خیال است، زیرا میان وجود و عدم و بین حق و غیر آن واقع است» (اژدر و همکاران، ۱۳۹۳، ۱۳۷). از منظر ابن عربی؛

> *جهان خیالی واقعی‌تر از جهان مادی است، زیرا به جهان نور نزدیک‌تر است [... .] موجودهای خیالی نه روشن‌اند و نه تاریک، نه روحانی و نه مادی، نه ظریف و نه انبوه، نه بالا ونه پایین. در هر مورد، آن‌ها جایی در میان هستند، یعنی «هم این/ و هم آن» هستند. [...] وجود به‌طورکلی برزخ است، منطقه‌ای میانجی بین بودن و نبودن. بنابراین، بودن به‌شکل‌کلی می‌تواند «خیال» نامیده شود.* (Chittick, 1989, 14-15)

در این نگرش، گویی خیال، کلید درک جهان هستی است.

> *ادراک خیالی همراه‌ترین معرفت با کل هستی است؛ در شناخت خداوند بدون خیال نمی‌توان از وجوه تشبیهی کلام او آگاهی یافت. انسان باید هر دو چشم خود را به سوی حقیقت بگشاید که یکی عقل و دیگری خیال است، و در شناخت کل عالم خیال مؤثرترین ابزار ادراکی است، چون خیال مذبذب بین وجود و عدم است، با جهانی که خود عین خیال است، می‌تواند همراهی نماید و به درک عمیق آن نائل شود. عقل از اصول ایستا و ثابتی برخوردار است و تنها قادر به درک جنبه‌ی تنزیهی خداوند است، درحالی‌که خیال همانند خود عالم،*

*دائماً در تحول و گشودگی است، معرفت خیالی همانند خود جهان و زندگی گشوده و سیال است و هیچگاه به دیدگاه و نظر منتهی نمی‌شود.* (مرتجی و نجفی افرا، ۱۳۹۷، ۷)

این نکات نشان می‌دهند آنچه آپوریای واقعیت و خیال را به‌وجود می‌آورد، ریشه‌ای تاریخی دارد و متفکران و نظریه‌پردازان مختلفی به این مسئله پرداخته‌اند و از اهمیت آن سخن گفته‌اند. وجود چنین زمینه‌ای، فراگیری و اهمیت این موضوع را بیش‌ازپیش پررنگ می‌کند و راهی می‌گشاید برای فراتر رفتن از عقاید و ایدئولوژی‌های ازپیش‌موجود. درهم‌تنیدگی واقعیت و خیال در مطالعات دریدا و بنیان‌فکنی تقابل دوتایی واقعیت/خیال نیز قابل بحث است.

## مبانی نظری پژوهش

### ۱. آپوریا و بنیان‌فکنی تقابل‌های دوتایی

براساس مطالعات انجام گرفته در «نقد ادبی ...»، از نظر ژاک دریدا، متافیزیک غربی مجموعه اصطلاحاتی ساخته است که می‌توانند به‌مثابه‌ی مرکز، مفهومی خودکفا و مدلولی متعالی عمل کنند، برای مثال: خدا، عقل، اصل، وجود، ذات، واقعیت، بشریت، آغاز، پایان، و خود. دریدا این تمایل غرب برای علاقه به یک مرکز را لوگوسنتریسم[۸] می‌نامد: این عقیده که واقعیتی نهایی یا مرکزی برای واقعیت وجود دارد که می‌تواند به‌مثابه‌ی اساسی برای همه‌ی فکرها و کنش‌های ما عمل کند. در این میان، حتی مرکززدایی از مدلولی متعالی به‌معنای گیر افتادن در مسیر مرکزیت دادن به مفهومی است. بنا به نظر دریدا، چنین تفکری ریشه در اصل عدم تناقض ارسطو دارد: یک چیز نمی‌تواند هم ویژگی خاصی را داشته باشد و هم آن را نداشته باشد. به خاطر ارسطو، متافیزیک غربی نوعی ذهنیت یا منطق «یا این – یا آن» را به‌وجود آورده که به‌شکل اجتناب‌ناپذیری به تفکر دوگانه و مرکز دادن و مرکززدایی مدلول‌های متعالی منجر می‌شود. تفکر غربی در این تقابل‌های دوتایی با سوپلمان[۹] [ضمیمه، متمم و مکمل] درگیر است که در آن یکی از دو طرف تقابل، مرکز و دیگری ضمیمه‌ای برای آن مرکز در نظر گرفته می‌شود، ولی دریدا این دیدگاه را به چالش می‌کشد. از منظر او، کارکرد سوپلمان در همه‌ی تقابل‌های دوتایی وجود دارد. برای مثال، در سلسله‌مراتب واقعیت/فریب، تفکر غربی واقعیت را برتر از فریب می‌داند و به فریب تنها نقشی ضمیمه‌ای می‌دهد. ولی اگر به دقت به این تقابل نگاه کنیم، فریب اغلب میزانی از واقعیت را با خود به همراه دارد، و چه کسی می‌تواند بگوید که واقعیت بیان‌شده، به‌دست‌آمده، یا حتی شکل گرفته است؟ (Bressler, 2011, 110-114).

در چنین حالتی، زمانی‌که نمی‌توان با قطعیت درباره‌ی معنای یک مفهوم صحبت کرد، زمانی‌که دو سوی تقابل از منظر معنایی در هم تنیده‌اند، تصمیم‌ناپذیری به‌وجود می‌آید.

در «عدم قطعیت و تصمیم‌ناپذیری در ادبیات و نظریه‌ی ادبی قرن بیستم» تصمیم‌ناپذیری ابزاری ویران‌گر برای به‌چالش-کشیدن قراردادهای ادبی سنتی، ایده‌های فلسفی، روان‌شناسانه و انسان‌شناسانه است و واقعیت و تجربه‌ی انسانی را در آثار هنری نشان می‌دهد. تصمیم‌ناپذیری هم می‌تواند در اثر ادبی در نتیجه‌ی انتخاب‌های نویسنده ایجاد شود و هم در خوانش مخاطب. آثاری که با تصمیم‌ناپذیری درگیرند، در سطحی فراادبی و فلسفی عمل می‌کنند و در عدم قطعیت و اطمینانی که به‌وجود می‌آورند، ماهیت روایت و زبان تماتیزه می‌شود و مورد پرسش قرار می‌گیرد (Høeg, 2022, 4- 20). در نگاهی جامع؛

> *پیچیدگی، غنا، ظرافت و دشواری که ادبیات مدرنیسم به‌عنوان یک دوره و جنبش ادبی عموماً به آن متصل است، با کاربردها و تأثیرات تصمیم‌ناپذیری در آثار مدرنیستی مرتبط است. از تصمیم‌ناپذیری در این روایات است که جالب‌ترین، چشمگیرترین، برانگیزاننده‌ترین و نگران‌کننده‌ترین معانی آنها سرچشمه می‌گیرد. و با استفاده از تصمیم‌ناپذیری در سطح زیباشناسانه، ساختار، تم و روایت است که آثار تجربی و بسیار مفهومی این دوره، دیدگاه‌ها و مقاصد ادبی، وجودی و فلسفی خود را می‌رسانند.* (Høeg, 2022, 193)

وقتی دلالت بنیان‌فکنی می‌شود، تصمیم‌ناپذیری در انتخاب یکی از دلالت‌ها به حکم‌رانی «شاید» می‌انجامد. «بنیان‌فکنی با تصمیم‌ناپذیریِ تجربی، تصمیم‌ناپذیری تصمیم‌ها، تصمیم‌ناپذیری آینده محدود شده است [...] - [در اینجا] «شاید» تصمیم می‌گیرد» (Spivak, 2000, 23).

تصمیم‌ناپذیری دقیقاً همسو با آپوریاست. «آپوریا اصطلاحی در نظریه‌ی بنیان‌فکنی برای نمایاندن نوعی بن‌بست یا چالشی غیرقابل‌حل بین رتوریک و تفکر است. [...] آپوریا ایده‌ی مرکزی در نظریه‌ی دیفرانس دریداست (Cuddon, 2013, 49)». در این منظر، «آپوریا از این حقیقت سرچشمه می‌گیرد که هیچ محدودیتی وجود ندارد. یا هنوز مرزی برای عبور وجود ندارد، یا دیگر چنین مرزی وجود ندارد، بین دو طرف، تقابلی وجود ندارد: محدوده بسیار پرمنفذ، نفوذپذیر و تعین‌ناپذیر است» (Derrida, 1993, 20). برای مثال، در تقابل دوتایی الف/ب، اگر معنای الف در تفاوتش با ب مشخص می‌شد، در بنیان‌فکنی به نقاطی توجه می‌شود که الف در تضاد با ب نیست، بلکه این دو با هم هم‌پوشانی دارند. این مسئله ریشه در

زیرسؤال‌بردن مدلول متعالی دارد، یعنی در دلالت‌های معنایی، دیگر بحث «یا این-یا آن» مطرح نیست، بلکه «هم این-هم آن» مطرح می‌شود. در چنین تقابلی، نه یکی از طرف‌های تقابل، بلکه هر دو را باید پذیرفت و این خود مفاهیمی نو را متصور می‌شود و معناهایی جدید خلق می‌کند.

در این بخش به درهم‌تنیدگی مفاهیم در دوسوی تقابل‌های دوتایی واقعیت/خیال توجه می‌شود تا آپوریا یا بن‌بست معنایی-شان آشکار گردد.

### ۱.۱. آپوریای واقعیت/خیال

آپوریای واقعیت/خیال در ارتباطی تنگاتنگ با آپوریای ابژکتیو/سوبژکتیو یا عینی/ذهنی است. ابژکتیو مفهومی عینی است که در جهان بیرون وجود دارد و مفهوم سوبژکتیو، مفهومی ذهنی است، یعنی چیزی که ذهن فرد آن را می‌سازد و فردی است. این تعاریف، تضاد عینیت و ذهنیت را نشان می‌دهند. ولی بررسی دقیق‌تر آن‌ها مشخص می‌سازد که این دو مفهوم با یکدیگر هم‌پوشانی دارند. تقابل عینیت/ذهنیت در ذات خود درست نیست، چرا که مسئله‌ی عینی تنها از دریچه‌ی ذهن قابل دریافت است. وجود عینیت تنها با سوژه‌ای که آن را درک کند، معنا می‌یابد. از سویی دیگر، ذهنیت با دریافت خاص خود از جهان، عینیت را خلق می‌کند. این عینیت لزوماً قابل لمس در دنیای بیرونی نیست، بلکه جهانی‌ست که می‌تواند بسیار «واقعی»تر از هر آنچه ملموس است، باشد. بدین‌ترتیب، عینیت و ذهنیت جدای از هم نیستند، بلکه در هم تنیده‌اند.

این مفهوم در نقد پساساختارگرایانه نیز مورد توجه قرار گرفته است. براساس آنچه در «نقد ادبی معاصر ...» آمده است، در تقابل دوتایی ابژکتیو/سوبژکتیو، ابژکتیو به‌صورت غیرشخصی، عقلانی و علمی در نظر گرفته می‌شود و بدین‌ترتیب، معیاری ضروری برای قابل‌اعتمادبودن محسوب می‌شود. در نقطه‌ی مقابل، سوبژکتیو با ابعاد شخصی، احساسی و حتی غیرعقلانیِ تجربه‌ی انسانی معنا می‌شود و بنابراین، نامعتبر در نظر گرفته می‌شود. این برتری اوبژکتیو بر سوبژکتیو در گزارش‌های خبری «ابژکتیو»، داده‌های تاریخی «ابژکتیو» و آزمایش‌های علمی «ابژکتیو» دیده می‌شود. در این منظر، ابژکتیو منبع دانش است و سوبژکتیو، فقط منبع فکر و عقیده است. برای بنیان‌فکنی این تقابل دوتایی و فهمیدن محدودیت‌های ایدئولوژی مورد حمایتش، می‌توان به حالت‌هایی فکر کرد که در آن‌ها ابژکتیو و سوبژکتیو واقعاً در تقابل با هم نیستند.

برای مثال، زمانی‌که گزارشگران، تاریخ‌نگاران و دانشمندان داده‌های «ابژکتیو» جمع می‌کنند، بر چه اساسی تصمیم می‌گیرند از کدام داده‌ها استفاده کنند و کدام داده‌ها را کنار بگذارند؟ یا آیا دستورعمل‌هایی که دارند، ابژکتیو هستند یا با حالتی ابژکتیو تفسیر شده‌اند؟ به‌عبارتی‌دیگر، آیا گزارشگران، تاریخ‌نگاران و دانشمندان انسان‌هایی با نیازها، ترس‌ها و علایق سوبژکتیو نیستند که ممکن است بر آن‌ها، چه خودشان بدانند و چه ندانند، تأثیر بگذارند؟ آیا می‌توان به‌شکل کامل از دیدگاه‌ها، احساسات و پیش‌داوری‌ها رها شد؟ آیا ابژکتیویته، سوبژکتیویته‌ی پنهان نیست؟ در منظری جدید، آیا برتری دادن ابژکتیو بر سوبژکتیو نتیجه‌ی برتری دادن عقل بر احساس نیست؟ سوبژکتیویته بی‌اعتبار شده، چرا که احساس «آلوده»اش کرده است که این خود تفکر را تحت تأثیر قرار می‌دهد و توانایی ما در ابژکتیو بودن، یعنی عقلانی بودن را تضعیف می‌کند. ولی آیا می‌توان همه‌ی احساسات را غیرعقلانی در نظر گرفت؟ آیا برخی از احساسات «عقلانی»ترین واکنش به موقعیتی خاص نیستند؟ و آیا اصرار بر عقلانی گاهی واکنشی احساسی برآمده از ترس از احساسات خود نیست؟ همه‌ی این‌ها به این معناست که زبان همواره با مضامین، ارتباطات و تضادهای ایدئولوژی‌هایی که از آن شکل گرفته است، سرریز می‌شود (Tyson, 2015, 309-311). از این منظر، نگرشی که بر پایه‌ی ابژکتیویسم است، با مشکلی جدی روبه‌روست. «ابژکتیویسم فرض می‌کند کلمات یا جملات می‌توانند به‌شکل مستقیم واقعیت ابژکتیو را ترسیم کنند، چراکه فهم را کم‌وبیش مسئله‌ای آشکار در نظر می‌گیرد. ولی [...] فهم درواقع بسیار عمیق، غنی و خیالی است» (Johnson, 1987, 210). به‌این‌صورت، آپوریای ابژکتیو/سوبژکتیو با واقعیت/خیال همسوست. مفهوم خیال اهمیت بسیاری دارد؛

> *هیچ تجربه‌ی بامعنایی بدون خیال - در عمل‌کردهای تولیدی یا بازتولیدی‌اش - نمی‌تواند وجود داشته باشد. از منظر عمل‌کرد تولیدی، خیال همان ساختار ابژکتیویته را به ما می‌دهد. از منظر عمل‌کرد بازتولیدی، خیال آن ارتباطاتی را فراهم می‌سازد که به‌وسیله‌اش تجربه و فهمی منسجم، متحد و بامعنا به‌دست می‌آید.* (Johnson, 1987, 151)

### ۱،۲. نمود آپوریای عینی/ذهنی و واقعیت/خیال در تعریف دریدا از آپوریا

دریدا در «آپوریاها» (Derrida, 1993, 20-21) تعریفی سه‌گانه از این مفهوم ارائه می‌دهد:

۱) نفوذناپذیری: از وجود مبهم مرزی غیرقابل‌عبور سرچشمه می‌گیرد؛ دری که باز نمی‌شود یا تنها براساس شرایطی غیرقابل‌مکان‌یابی، با نوعی اسم رمز باز می‌شود، مثل همه‌ی مرزهای بسته.

۲) نامحدود: یا هنوز مرزی برای عبور ایجاد نگشته، یا دیگر مرزی برای عبور وجود ندارد، تقابلی بین دو سو وجود ندارد: محدودیت بسیار پرمنفذ است، نفوذپذیر و تعین‌ناپذیر. دیگر نه خانه‌ای وجود ندارد و نه غیر-خانه‌ای.

**۳)** ناممکن، تناقض یا تضاد: چنین مفهومی بن‌بست است، زیرا محیط ابتدایی‌اش به چیزی مثل گذر، قدم برداشتن، راه رفتن، گام برداشتن، جابه‌جاشدگی یا جایگزینی، به‌شکل‌کلی به جنبش، اجازه نمی‌دهد. دیگر راهی وجود ندارد. خود بن‌بست ناممکن خواهد بود. در این مورد، آپوریا به این دلیل خواهد بود که حتی هیچ فضایی برای آپوریایی که به‌عنوان تجربه‌ی قدم یا لبه، عبور یا عدم‌عبور از خطی، ارتباط با شکلی فضایی از محدودیت، مشخص شده باشد، وجود ندارد. به‌دلیل فقدان شرایط مکان‌نگارانه، یا به‌شکلی رادیکال‌تر، به‌دلیل فقدان خود شرایط مکان‌شناسی، هیچ فضایی برای آپوریا نخواهد بود.

براین‌اساس، آپوریای عینی/ذهنی و واقعیت/خیال در گروه دوم آپوریاهای دریدا قرار می‌گیرد، چرا که با درهم‌تنیدگی عینی و ذهنی، و واقعی و خیالی، دیگر تقابلی بین دو سو وجود ندارد. با لرزش معناهای سنتی، مرز بین تقابل‌های دوتایی پرمنفذ می‌شود و دو سوی تقابل در هم می‌آمیزند و برای به‌دست‌آوردن دیدی وسیع‌تر باید به آن نقاطی توجه کرد که این تقابل آشفته می‌گردد.

## ۲. تجزیه و تحلیل داده‌ها

در این بخش، پس از تعریف آپوریا در مونودرام و درام سوررئالیستی، نحوه‌ی ایجاد آپوریا در نمایشنامه‌هایی منتخب در هر گروه بررسی می‌گردند.

### ۲,۱. آپوریا در مونودرام

یکی از ابزار ذهنی کردن عینیت درام و بنیان‌فکنی تقابل‌های دوتایی عینی/ذهنی و واقعیت/خیال، مونودرام است. در چنین درامی، جهان درام از دیدگاه یک شخصیت بیان می‌شود. یعنی مخاطب با جهانی آشنا می‌شود که تماماً از دریچه‌ی ذهن یک شخصیت بیان می‌گردد. به‌عبارتی‌دیگر، سوژه، جهان خود را که عینیتی ابژکتیو دارد، می‌سازد و بدین‌ترتیب، نمی‌توان بین سوژه و ابژه مرز مشخصی قائل شد. واقعیت سوبژکتیو در گرو نگاهی سوبژکتیو به جهان شخصیت است. «در آثاری که از ذهنیت شخصیت سرچشمه می‌گیرند، جهانِ نمایشنامه به‌اندازه‌ی روایت شخصیت "بسط می‌یابد" و این بدان معناست

که دانش مخاطب در مورد جهان داستانی به‌شکل‌کلی از دسترسی به افکارِ راویِ مونودرام می‌آید» (McIntyre, 2006, 73). دو نمایشنامه‌ی *هدیه‌ی جشن سالگرد* و *اینجا کجاست* به دلیل تعلق به گونه‌ی مونودرام می‌توانند نمودی از چگونگی بنیان‌فکنی تقابل دوتایی واقعیت/خیال در درام باشند و تحلیل آپوریایی این دو اثر می‌تواند یکی از ظرفیت‌های فلسفی-ادبی آپوریا را آشکار سازد.

### ۲.۱.۱. آپوریا در *هدیه‌ی جشن سالگرد* اثر افشین هاشمی

نمایشنامه‌ی *هدیه‌ی جشن سالگرد* روایت مردی‌ست که جشن سالگرد ازدواج خود را بدون حضور همسرش جشن می‌گیرد. مرد که عاشق عروسک، شطرنج و موسیقی شوپن است، عروسکی بزرگ به عنوان هدیه‌ی جشن سالگرد برای همسرش ساخته و او را پشت میز نشانده است و او، درد دل‌های مرد را می‌شنود. مرد مدت‌هاست شماتت‌های زن را تحمل کرده، زنی که از عروسک‌ها، شطرنج و مهره‌های عروسکی‌اش و از پیانوی شوپن متنفر است. تحقیرهای زن تا حدی ادامه می‌یابد که مرد آرزوی مرگ زن را می‌کند، ولی تا مدت‌ها جرئت عملی کردن آرزوی خود را نداشته، تا اینکه روزی، گلوی زن را می‌فشارد و خطوط بنفشی به موازات هم روی پوست گردن زن ایجاد می‌کند تا دیگر هرگز دعوا نکنند. مرد که در طول صحبت‌هایش بارها با صدای «دینگ دینگ»، زنگ زدن در و آمدن همسرش به ضیافت جشن سالگرد را خیال کرده، در نهایت با صدای واقعی زنگ در، مبهوت می‌ماند.

مرد در این نمایشنامه داستان زندگی خود با زن را روایت می‌کند، روایتی از دلدادگی‌ها و دل‌شکستگی‌های مرد که شاید در انتقام مرد از زن پایان گرفته باشد، ولی تنها شاید. وجود حتی رگه‌ای از عاملی غیرواقع‌گرایانه می‌تواند شخصیت را به راوی غیرقابل‌اعتماد نزدیک کند که در این نمایشنامه این اتفاق می‌افتد و بزرگترین مسئله‌ی متن یعنی قتل را زیر سؤال می‌برد. عروسک که به عنوان هدیه‌ی جشن سالگرد روبه‌روی مرد نشسته، خود نمادی از عدم قطعیت است؛

> *من اون عروسک رو از چوب و پارچه ساخته بودم، ولی نمی‌دونم چرا وقتی خورد زمین صدای خوردشدن شیشه داد... شکست.* (هاشمی، ۱۳۹۴، ۱۱)

همین جمله کافی‌ست که بتوان به باقی صحبت‌های مرد نیز شک کرد.

مسئله‌ای که این مونودرام بر آن استوار است، موضوع قتل است. آیا واقعاً مرد، زن را کشته است و حالا با اعتراف به قتل مواجهیم؟ رابطه‌ی مرد و زن، رابطه‌ای در مرز عشق و تنفر است. مرد که آرزوی مرگ زن را داشته، حالا دلش برایش تنگ شده و خوشحال است که دیگر دعوا نمی‌کنند. و انقدر صدای آمدن زن به خانه را با «دینگ دینگ» تقلید می‌کند که در نهایت، صدای واقعی زنگ در می‌آید. آنکه پشت در منتظر است، کیست؟ آیا زن برای جشن سالگرد ازدواج آمده است و قتلی هم در کار نبوده است؟ فرد دیگری که بتوان برای فهمیدن درستی یا نادرستی سخنان مرد به او اتکا کرد، وجود ندارد. سخنانی که حالتی فراواقعی را القا می‌کنند، ذهنی بودن واقعیت را پررنگ می‌کنند.

زاویه‌ی سوبژکتیوی که کل درام را پیش می‌برد، دنیای عینی نمایشنامه را ساخته است. راوی غیرقابل‌اعتماد، سوژه‌ای است که جهانش را هر طور که بخواهد در ذهنش زندگی می‌کند، بدون توجه به اینکه در دنیای بیرون دقیقاً چه اتفاقی می‌افتد، بی‌نیاز از اینکه آنکه پشت در است، کیست. مخاطب در برخورد با این آپوریا، بیش از آنکه در انتظار گشایشی در مسئله‌ی قتل باشد، وارد فضای ذهنی مرد می‌شود و واقعیت او را تماشا می‌کند و با این دیدگاه روبه‌رو می‌شود که «واقعیت» لزوماً آنچه به شکل «عینی» رخ داده نیست، بلکه در بازی عینیت و ذهنیت صورت می‌گیرد.

### ۲.۱.۲. آپوریا در *اینجا کجاست* اثر نغمه ثمینی

این نمایشنامه، مونولوگ اعظم کبیری زنی چهل‌وچندساله است که به خارج از کشور مهاجرت کرده، و در فرودگاهی کنار چرخ نقاله منتظر چمدان‌هایش است. همه مسافران دیگر چمدان‌هایشان را می‌برند به جز اعظم. او که ادعای کم‌حرفی می‌کند، در طول نمایشنامه یا با سایر مسافران و یا با خودش حرف می‌زند. کم‌کم داستان زندگی‌اش برای خواننده آشکار می‌شود: اعظم کبیری بر خلاف اسمش، احساس کوچکی می‌کند، او زنی است تنها و بی‌کس، به دنبال جایی برای بودن، جایی برای معنا داشتن.

نمایشنامه کنار چرخ نقاله در فرودگاه می‌گذرد. صدای زن در اطلاعات فرودگاه به زبان انگلیسی می‌گوید؛

*هم‌اکنون پرواز شماره‌ی سیصدوچهل‌ونه هواپیمایی در مقصد به زمین نشست.* (ثمینی، ۱۴۰۰، ۳۳/۴۴)

نه اسم شرکت هواپیمایی گفته می‌شود و نه مشخص می‌شود مقصد کجاست؛ ناکجایی که شکل فرودگاهی به خود گرفته، البته نه فرودگاهی «واقعی». روی نقاله‌های این فرودگاه، علاوه بر چمدان، خاطرات اعظم نیز روی نقاله جابه‌جا می‌شود و

نمودش در اشیایی مانند لاک ناخن، لپ‌تاپ، سماور و ... است. اعظم با مسافرانی صحبت می‌کند که هیچ کدام واکنشی به صحبت‌های او نشان نمی‌دهند. او می‌خواهد مهم باشد و دوست داشته شود، ولی خود را میان ناکجایی گم کرده است. اینکه مکان نمایشنامه فرودگاه است نیز به حس عدم تعلق کمک کرده است. فرودگاه جایی‌ست که هر کسی از هر جایی می‌تواند آنجا حضور داشته باشد و در نهایت، هر کس مقصد خود را پیدا می‌کند و از آنجا خارج می‌شود؛ ولی گویی اعظم جایی برای رفتن ندارد؛

> *فقط کجا ممکنه بیدار شم؟ اینجا یا اونجا؟ ... می‌ترسم. می‌ترسم وقتی بیدار شدم هیچ‌جا نباشم! نه اینجا، نه اونجا. می‌ترسم تا چشم باز کردم، یکی بگه خیال کردی اینجا کجاست؟ خیال کردی کی هستی؟ و من باز نتونم داد بکشم...* (ثمینی، ۱۴۰۰، ۴۳/۴۴)

و در نهایت نیز؛

> *چرخ آرام او را می‌برد و بعد خالی می‌چرخد.* (ثمینی، ۱۴۰۰، ۴۳/۴۴)

گویی اعظم در فضای فرودگاه حل می‌شود. جایی که به‌خودی‌خود مقصد نیست و تنها محل گذار است، اعظم را در فضای خالی‌اش می‌بلعد.

فضای سوررئال نمایشنامه، شک و تردیدی در مورد مفهوم واقعیت ایجاد می‌کند. تک‌گویی شخصیت، مخاطب را با احوال او روبه‌رو می‌سازد و تردیدهایش را برملا می‌سازد. نگاه سوبژکتیو اعظم، عینیتی را می‌سازد که در اوج فراواقعی بودنش، عین واقعیت او شده است و درهم‌تنیدگی عینی و ذهنی فضایی را ساخته که واقعیتِ فردیِ شخصیت است که با خیال پیوند خورده است. و بااین‌حال، بسیار معتبر. بنیان‌فکنی عینی/ذهنی، واقعیت و خیال را در بُعدی دیگر به نمایش گذاشته است که برای درکش، مخاطب می‌بایست قراردادهای سنتی تقابل‌های دوتایی را بشکند و با این کار، معنایی جدید بیافریند.

### ۲.۲. آپوریا در درام سوررئالیستی

پیوند واقعیت و خیال و نبود مرزی مشخص بین آن‌ها در آثار سوررئالیستی نمودی پررنگ دارد. «سوررئالیست‌ها تحت تأثیر رویاها، تخیلات و درهم‌آمیختن وضعیت خواب و بیداری در آستانه‌ی آگاهی بودند، برزخی که در آن شکل‌های عجیب در اعماق ذهن موجودیت می‌یابند» (Cuddon, 1999, 882). آن‌ها «نوشتن اتوماتیک را به کار گرفتند» و «تلاش کردند

با بررسی ماده‌ی رویا و خیالات به اعماق ذهن ناخودآگاه دست یابند (Abrams and Harpham, 2015, 390-391)».

یکی از ویژگی‌های درام سوررئالیستی، درگیری آن با «رویا»ست. در «زاویه‌ی دید در درام مدرن»، رویا به‌مثابه‌ی زاویه‌ی دید در نظر گرفته می‌شود. در این دیدگاه، جابه‌جایی رویاگونه‌ی زمان و فضا نمایان می‌شود. این خود از تحقیری سرچشمه می‌گیرد که سوررئالیست‌ها نسبت به قوانین طبیعی دارند. درام‌نویس سوررئالیستی با به‌چالش‌کشیدن طراحی واقع‌گرایانه‌ی تئاتر مدرن، از رویکرد سنتی به دراماتیزه کردن روابط انسانی عبور می‌کند و دنیای جدیدی خلق می‌نماید. (Groff, 1959, 277). به این صورت، تلاقی واقعیت و خیال در درام سوررئالیستی حالتی آپوریایی به خود می‌گیرد که در آن باید واقعیت و خیال را هم‌زمان قبول کرد. درامی این‌چنین مانند درام سوررئالیستی به آنچه واقعی پنداشته می‌شود، طعنه می‌زند تا نشان دهد خیال نیز به همان اندازه‌ی «واقعیتِ» عینی واقعی‌ست. نمایشنامه‌های *خانمچه و مهتابی* و *خواب در فنجان خالی* که از فضایی سوررئال برخوردارند، چگونگی بنیان‌فکنی تقابل دوتایی واقعیت/خیال را نشان می‌دهند.

### ۲،۲،۱. آپوریا در *خانمچه و مهتابی* اثر اکبر رادی

نمایشنامه‌ی *خانمچه و مهتابی* ساعاتی از زندگی خانجون، پیرزن مقیم در آسایشگاه «خانه‌ی آفتاب» در سعادت‌آباد را نشان می‌دهد. خانجون دچار آلزایمر است و درام، بستری برای نمایش ذهن آشفته‌ی اوست. صحنه

*شهر فرنگی است بی هیچ آرایش ثابتی.* (رادی، ۱۳۸۸، ۳۲۶)

خانجون خاطراتی را در ذهنش زندگی می‌کند که؛

*گاهی موقع اتفاق طوری می‌افته و قصه جوری قاطی پاطی می‌شه که آدم نمی‌دونه کی به کیه و چی به کجا بنده.*

(رادی، ۱۳۸۸، ۳۳۳)

او زنی تنهاست و تنها خانواده‌ی خواهرش گاهی به دیدنش می‌آیند. خانجون زمانی دل‌دردهای وحشتناکی داشته و خیال کرده باردار است، ولی بچه‌ای در کار نبوده، تا اینکه در انتهای نمایشنامه، دل‌درد دوباره به سراغش آمده و این‌بار فارغ می‌شود و ماری می‌زاید؛

*گردن مار سیاهی را گرفته، از لگن زیر صندلی بیرون می‌آورد.* (رادی، ۱۳۸۸، ۴۰۹)

و حالا خیال می‌کند باید ماری را که زاییده تروخشک کند، ماری که «پی‌پی»، «خانومی» و «خانومچه» می‌نامد.

نمایشنامه با تغییرات آنی در زمان و مکان روبه‌روست. خاطرات خانجون مخاطب را از داستانی به داستان دیگر سوق می‌دهد و داستانی خطی وجود ندارد. گویی نمایشنامه، درام زندگی خواب در بیداری خانجون است، همان‌طور که خودش می‌گوید؛

*مگه خواب نیمه‌ی روشن زندگی نیس؟ مگه عقده‌های مخفی و حسرت‌های ما توی خواب واگویه نمی‌شه؟* (رادی، ۱۳۸۸، ۳۳۳)

خاطرات خانجون در زمان‌های مختلفی در ذهنش می‌گذرد و زندگی خانجون، شارل و لیلا، گلین و آموتی و سامان و ماهرو را به نمایش می‌گذارد: خانجونی که در زمان حال در آسایشگاه آفتاب و در انتظار برای ملاقات خانواده‌ی خواهر زمان می‌گذراند، انتظاری که گویی سرانجامی ندارد، چراکه حتی اگر خانجون خانواده‌ی خواهرش را همین امروز هم دیده باشد، چیزی به خاطر ندارد، و همواره در انتظار آمدن آن‌هاست؛ شارلی که برای بازی‌های سیاسی، از معتمد همایون به شارل تغییر نام می‌دهد و می‌خواهد «سعادت‌آباد» را که به لیلا بخشیده، از چنگش درآورد، و لیلا نمی‌داند جایش در بین این تقابل سنت و مدرنیته کجاست؛ گلینی که بچه‌دار نمی‌شود، و برای کمک به آموتی بی‌عار، برای به‌دست‌آوردن پولی، بچه‌ای از همسایه قرض می‌گیرد تا بتواند گدایی کند، تا شاید راهی به سعادت‌آباد یابد؛ سامانی که هنرمندنمای بی‌ریشه است و ماهرو نویسنده‌ای مقابل این همه ادا، و هر دو روشن‌فکرانی که ساکن سعادت‌آباد هستند و بااین‌حال «دربه‌در دنبال خوشبختی». خانجون گاه‌گاهی بین این داستان‌ها خواب می‌بیند، خواب سنبله، خواب میزان و خواب عقرب که تلفیقی هستند از عشق، تکبر، و جست‌وجویی برای کودک.

جریان سیال ذهنی که در این نمایشنامه وجود دارد، زندگی‌های مختلف را در هم می‌تند. بااینکه شخصیت‌های مختلفی در داستان حضور دارند، ولی گویی همه از ذهن خانجون سرچشمه گرفته‌اند. این سوبژکتیو بودن فضای درام تا جایی پیش می‌رود که خانجون همه‌ی داستان‌ها را از زبان خودش بازگو می‌کند. در اینجا، زندگی خانجون، تنها زندگی پیرزن ساکن آسایشگاه نیست، بلکه زندگیِ فقدان‌های مختلفی است که از دریچه‌ی ذهن خانجون نشان داده می‌شود. ذهن خانجون، واقعیت و خیال را درهم‌آمیخته و نمی‌توان بین آن‌ها مرز مشخصی قائل شد. به‌هم‌پیوستگی روایت‌های مختلف، بخش‌های

مختلفی از ذهنیت خانجون را به عینیت پیوند می‌دهد. باری دیگر، منظر سوبژکتیو، دنیای ابژکتیو را ساخته و واقعیت و خیال در هم تنیده‌اند و مخاطب در برخورد با این آپوریا، در مورد مفهوم واقعیت و خیال به پرسشگری انتقادی می‌پردازد.

### ۲،۲،۲. آپوریا در *خواب در فنجان خالی* اثر نغمه ثمینی

*خواب در فنجان خالی* داستان مهتاب و فرامرز از نوادگان خاندانی قجری است که در خانه‌ی اجدادی‌شان در انتظار مرگ آقاعمه‌ی صدوبیست‌ساله به سر می‌برند تا بتوانند ارث خانوادگی‌شان را به‌دست آورده و از ازدواج صوری خود که به منظور حفظ مال در خانواده بوده، رها شوند. آقاعمه می‌میرد، ولی پس از مدتی کوتاه، دوباره زنده می‌گردد. این زنده شدن دوباره، مهتاب را دگرگون می‌کند. گویی آقاعمه زنده شده تا از طریق مهتاب از فرامرزخان انتقام بگیرد. فرامرزخان همسر ماهرخ، یعنی خواهر ماه‌لیلی یا همان آقاعمه‌ی چندین دهه بعد، به ماه‌لیلی علاقه دارد و هرچند با مخالفت‌های او مواجه می‌شود، دست بر نمی‌دارد و در نهایت به او تجاوز می‌کند. حاصل این رابطه بچه‌ایست که می‌شود جد فرامرز. بچه را به جای بچه‌ی ماهرخ جا می‌زنند، ماهرخی که با پی بردن به رابطه‌ی همسر و خواهرش مجنون شده است. و ماه‌لیلی که مادر واقعی کودک است، می‌شود آقاعمه. فرامرزخان برای حفظ آرامش ماهرخ، سر ماه‌لیلی را از همه‌ی عکس‌هایشان می‌برد، و ماه‌لیلی ترومازده، با قیچی عجین می‌شود و هر چه به دستش می‌رسد، قیچی می‌کند. این داستان زمانی به انتهای خود می‌رسد که مهتاب، دلگیر از بی‌علاقگی فرامز به خود و علاقه‌اش به عشقی نافرجام، تصمیم به کشتن فرامرز می‌گیرد، مرگی تلخ با سم در قهوه. فال قهوه‌ای که پی‌درپی در بخش‌های مختلف درام مطرح می‌گشت، حالا تعبیر شده است؛

> *ماه‌لیلی/آقاعمه: یک روباه می‌بینم، بدون سر ... با یک راهبه‌ی مجنون و یک روسپی که پیر است. پیر پیر ... این فنجان عجب حرف‌هایی می‌زند امشب! (زیر لب انگار نقش داخل فنجان را می‌خواند.) ما از آن گونه‌ایم که رویاها هستند و زندگی کوچک ما را خوابی فراگرفته است.* (ثمینی: ۱۳۹۰، ۹۱-۹۰)

عنوان نمایشنامه حاکی از «خواب» است، خوابی که در ته فنجان قهوه فالی است از ناخودآگاه؛ خوابی در بیداری. زمان جابه‌جا شده است و گذشته، حال را ملاقات می‌کند. کل متن با خواب پیوند یافته است. نمایشنامه بین زمان قاجار و زمان حال در نوسان است. سرنوشت‌ها در هم گره می‌خورد. آقاعمه سال‌هاست کینه‌ی خود را در دل حمل کرده تا روزی با تولد دوباره بتواند در قالب یکی از نوادگانش - مهتاب - از آنکه در قالب دشمنش فرو رفته - فرامرز - انتقام گیرد. در این درام، عقده‌های قدیمی سر باز می‌کنند تا شخصیت بتواند به آرامش برسد و این آرامش در گرو به‌هم‌ریختن زمان طبیعی و رها

کردن ناخودآگاه برای ابراز خویش است. گویی خواب و خیال واقعیتی اصیل‌تر را برملا می‌سازد که برای ارتباط با آن باید از دام عینیت رها گشت که این خود دریچه‌ای به روی تفکر انتقادی مخاطب می‌گشاید.

### ۳. چگونگی شکل‌گیری آپوریا در مونودرام و درام سوررئالیستی: نمود حقیقت در نتیجه‌ی آپوریای واقعیت/خیال

بنیان‌فکنی واقعیت و خیال نشان از نوعی آپوریاست. علاوه بر تکنیک‌های نوشتاری مانند راوی غیرقابل‌اعتماد و نگاه سوبژکتیو که عملاً واقعیت و خیال را به هم پیوند می‌زنند و نوعی آپوریا به‌وجود می‌آورند، از منظر فلسفی، آپوریا را می‌توان در مفهوم «حقیقت» یافت که معمولاً معنایش در تفاوت با «واقعیت» مطرح می‌شود.

در آپوریای واقعیت/خیال، وقتی واقعیت، خیال را در بر می‌گیرد، شخصی می‌شود، و ارتباط شخص را با مفهومی که دَر بَرَش گرفته است، مشخص می‌کند، مفهومی که آن را «حقیقت» می‌نامند. «حقیقت صورت ذهنی واقعیت عینی و خارجی اشیا است که توسط حواس انسان در ذهن منعکس و متصور می‌شود. [...] جنبه و صورت ذهنی اشیا حقیقت آن‌ها، و جنبه‌ی عینی و خارج از ذهن اشیا واقعیت آن‌هاست» (فضایی، ۱۳۷۹، ۶۳۰). نمایاندن «حقیقت» در ادبیات می‌تواند روشی از «راست‌نمایی» باشد که بر اساسش، ادبیات «دروغ بزرگی است که واقعیت را دگرگون می‌کند تا به حقیقت برسد.» (مقدادی، ۱۳۹۳، ۲۱۹) در این منظر، «ادبیات نه بازتاب اشیای موجود در جهان خارج، که انعکاسی است از واقعیت نهفته در ورای آن اشیا که البته به مراتب از حقیقت وجودی خود اشیا برتر و ارزشمندتر است» (مقدادی، ۱۳۹۳، ۲۱۹).

دو گونه‌ی درام که اینگونه «واقعیت» را به چالش می‌کشند، مونودرام و درام سوررئالیستی هستند. در این آثار، واقعیت به‌مثابه‌ی مفهومی سیال عمل می‌کند. مونودرام و درام سوررئالیستی واقعیت را غیرساکن، انعطاف‌پذیر و عمیقاً وابسته به حالات درونی شخصیت نمایش می‌دهند. این مفهوم مخاطب را دعوت می‌کند تا این منظر متغیر را از طریق خیال خود سیر کند. توجه به «خیال» در مونودرام و درام سوررئالیستی از مرزهای سنتی فراتر می‌رود و وارد دنیایی از حقایق جهانی می‌شود، مفهومی که گویی معرفتی شهودی را در قالبی دراماتیک نمایان می‌سازد و از این طریق، مخاطب را دعوت به تفکر انتقادی در مورد مفهوم «حقیقت» می‌کند.

در مونودرام و درام سوررئالیستی، شخصیت‌ها با «خیال» خود درگیرند. آن‌ها واقعیتشان از جنس خودشان است، منظری شخصی که آنچه را بر آن‌ها در لحظه فائق می‌آید، زندگی می‌کنند. آن‌ها مأمن احساسی هستند که فارغ از محاسبات ابژکتیو خودنمایی می‌کند.

این گونه‌های درام، با درگیری با واقعیت سوبژکتیو، نگاه به «حقیقت» را نمایان می‌سازند و نشان می‌دهند مفهومی فراتر از واقعیت صرف وجود دارد، مفهومی که جان موقعیت را شفاف‌تر نشان می‌دهد. مونودرام و درام سوررئالیستی می‌توانند نمایانگر «حقیقت» باشند. این دو ژانر با فراتر رفتن از واقعیت عینی، نوعی معنای جدید خلق می‌کنند که همسو با حقیقت زندگی‌ست و از این طریق، مخاطب را دعوت به تفکر انتقادی در مورد «واقعیت» و «حقیقت» می‌کنند.

**نتیجه‌گیری**

پرسش اصلی این پژوهش، چگونگی بنیان‌فکنی آپوریای واقعیت/خیال در مونودرام و درام سوررئالیستی است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد آپوریای واقعیت/خیال از منظر نظری از طریق بنیان‌فکنی تقابل دوتایی واقعیت/خیال ایجاد می‌شود. این بنیان‌فکنی در نتیجه‌ی تصمیم‌ناپذیری بین دو سوی تقابل و درهم‌تنیدگی آن‌هاست. در مونودرام، به علت وجود یک شخصیت، متن حالتی شبیه خود-زندگینامه می‌گیرد که در آن، داستان و ناداستان در هم می‌آمیزند و این خود نمودی از درهم‌تنیدگی واقعیت و خیال است. از سویی دیگر، تک-شخصیت نمایشی داستانی را روایت می‌کند که در آن ابزار دیگری برای سنجش «راستی» وجود ندارد و همین موضوع، مونودرام را با حالات راوی غیرقابل‌اعتماد همسو می‌کند، شخصیتی که واقعیت سوبژکتیوش با خیالش در هم آمیخته است و نمی‌توان بین این دو مرزی قائل شد. در درام سوررئالیستی نیز آپوریای واقعیت و خیال از طریق حضور هم‌زمان واقعیت و خیال در متن اثر ایجاد می‌شود. در چنین شرایطی، شخصیتی اتفاقی مشخص را «واقعی» می‌بینند و شخصیتی دیگر «خیالی». به‌این‌شکل، واقعیت و خیال در کنار هم و تنیده در هم درک می‌شوند. نقطه‌ی اشتراکی که در نتیجه‌ی آپوریای واقعیت/خیال در مونودرام و درام سوررئالیستی به‌وجود می‌آید، ورود به بحث «حقیقت» است، مفهومی فلسفی-عرفانی که در آن، خیال لزوماً جزئی از واقعیت شخص است و جدای از آن نیست. بدین‌ترتیب، مشخص می‌شود مونودرام و درام سوررئالیستی دو گونه‌ی ذاتاً آپوریایی درام هستند و ظرفیت نمایاندن

منظری از «حقیقت» زندگی را نیز دارند. این دو گونه با گشودن مرز بین واقعیت و خیال، مخاطب را دعوت به تفکر انتقادی و به‌چالش کشیدن مفاهیم سنتی می‌کنند.

**پی‌نوشت:**

1. Jacques Derrida.
2. Aporia.
3. Deconstruction.
4. Samuel Taylor Coleridge.
5. Primary Imagination.
6. Secondary Imagination.
7. Undecidability.
8. Logocentrism.
9. Supplement.

آماده انتشار هنرهای زیبا

**منابع:**


اژدر، علیرضا؛ جمشیدی‌راد، محمدصادق؛ علم‌الهدی، سیدعلی و نتاج، محمدابراهیم (۱۳۹۳). نقش خیال در مکاشفات صوری از دیدگاه محیی‌الدین ابن عربی. *آیین حکمت*، ۶(۲۲)، ۱۳۳-۱۵۹.
https://ensani.ir/file/download/article/20160314151057-9449-108.pdf

اهل سرمدی، نفیسه و حکمت، نصرالله (۱۳۹۲). نگاهی به تفاوت خیال و تخیل در فتوحات مکیه‌ی ابن عربی .*حکمت و فلسفه*، ۹(۱)، ۷-۲۲. https://doi.org/10.22054/wph.2013.5857

ثمینی، نغمه (۱۴۰۰) *بچه و اینجا کجاست؟* چاپ اول. نشر نی. https://fidibo.com/book/135443-

ثمینی، نغمه (۱۳۹۰). *خواب در فنجان خالی* .نشر نی.

چایلدز، پیتر (۱۳۸۲). *مدرنیسم*، ترجمه (رضا رضایی). نشر ماهی (چاپ اصل اثر: ۲۰۰۰).

رادی، اکبر (۱۳۸۸). خانمچه و مهتابی. در *روی صحنه‌ی آبی: دوره‌ی آثار* (چاپ دوم، ج ۴، صفحات ۳۲۵-۴۱۰). نشر قطره.

ضیمران، محمد (۱۳۹۲). *ژاک دریدا و متافیزیک حضور* (ویراست دوم، چاپ دوم). انتشارات هرمس.

فضایی، مهرزاد (۱۳۷۹). مفهوم حقیقت و واقعیت در فلسفه. *دانش و مردم*، ۱(۶)، ۶۳۰-۶۳۳.
https://ensani.ir/file/download/article/20120614182257-7037-106.pdf

فیستر، مانفرید (۱۳۸۷). *نظریه و تحلیل درام*، ترجمه (مهدی نصراله‌زاده). انتشارات مینوی خرد (چاپ اصل اثر: ۱۹۸۸).
https://fidibo.com/book/2546-

مرتجی، فاطمه و نجفی افرا، مهدی (۱۳۹۷). مبانی معرفت‌شناختی خیال در عرفان ابن عربی. *پژوهش‌های معرفت‌شناختی*، ۱۶، ۷-۳۰. https://sanad.iau.ir/journal/aadab/Article/545352?jid=545352

مقدادی، بهرام (۱۳۹۳). *دانش‌نامه‌ی نقد ادبی از افلاتون تا به امروز* (چاپ سوم). نشر چشمه.
https://fidibo.com/book/141354-

هاشمی، افشین (۱۳۹۴). *هدیه‌ی جشن سالگرد. در هدیه‌ی جشن سالگرد و درستکارترین قاتل دنیا* (چاپ دوم). نشر نیلا.
https://fidibo.com/book/83525-

Abrams, M. H., Harpham, G. G. (2015). *A glossary of literary terms* (11th ed.). Cengage Learning.

Ahl-e Sarmadi, N., Hekmat, N. (2013). A look at the difference between imagination and fantasy in Ibn Arabi's *Fusus al-Hikam*. *Hikmat and Philosophy*, *9*(1), 7–22. https://doi.org/10.22054/wph.2013.5857 *(in Persian)*

Ajdar, A., Jamshidi Rad, M. S., Elm al-Hoda, S. A., & Netaj, M. E. (2014). The role of imagination in sensory revelations from the perspective of Muhyiddin Ibn Arabi. *Ayin-e Hikmat*, *6*(22), 133–159. *(in Persian)*

Bachelard, G. (2014). *The poetics of space* (M. Jolas, Trans.; M. Z. Danielewski, Foreword; R. Kearney, Introduction). Penguin Books.

Beaver, N. (2019). *Narrative aporia: Deconstructing the epiphanic moment in early modernist literature* [Bachelor's thesis, Walsh University]. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. https://etd.ohiolink.edu/

Bressler, C. E. (2011). *Literary criticism: An introduction to theory and practice* (5th ed.). Pearson.

Childs, P. (2003). *Modernism* (R. Rezaei, Trans.). Mahi Publishing. *(in Persian)*

Chittick, W. C. (1989). *The Sufi path of knowledge: Ibn al-'Arabi's metaphysics of imagination*. State University of New York Press.

Corbin, H. (1969). *Creative imagination in the Sufism of Ibn Arabi* (R. Manheim, Trans.). Princeton University Press.

Cuddon, J. A. (1999). *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory* (C. E. Preston, Rev.). Penguin Books.
Cuddon, J. A. (2013). *A dictionary of literary terms and literary theory* (M. A. R. Habib, Rev., 5th ed.). Wiley-Blackwell.
Culler, J. (2001). *The pursuit of signs: Semiotics, literature, deconstruction*. Routledge.
Derrida, J. (1993). *Aporias* (T. Dutoit, Trans.). Stanford University Press.
Fazayi, M. (2000). The concept of truth and reality in philosophy. *Danesh and Mardom, 1*(6), 630–633. https://ensani.ir/file/download/article/20120614182257-7037-106.pdf *(in Persian)*
Groff, E. (1959). Point of view in modern drama. *Modern Drama, 2*(3), 268–282. https://doi.org/10.1353/mdr.1959.0048
Hashemi, A. (2015). *The anniversary gift* (2nd ed.). Nila Publishing. *(in Persian)*
Høeg, M. L. (2022). *Uncertainty and undecidability in twentieth-century literature and literary theory*. Routledge.
Johnson, M. (1987). *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. University of Chicago Press.
Kim, J. (2013). Rooted and rootless, exiled and belonging: Aporetic moments of justice as law in Camus's *The Guest*. *Law & Literature, 25*(2), 244–267. https://doi.org/10.1525/lal.2013.25.2.244
Mandel, N. (1986). The illusion of subjectivity. *Poetics Today, 7*(3), 527–545. https://doi.org/10.2307/1772509
McAllister, D. (2019). Aporia as pedagogical technique. *AAPT Studies in Pedagogy*, 1–14.
McIntyre, D. (2006). *Point of view in plays: A cognitive stylistic approach to viewpoint in drama and other text-types*. John Benjamins.
Merleau-Ponty, M. (1968). *The visible and the invisible* (C. Lefort, Ed.; A. Lingis, Trans.). Northwestern University Press.
Mortaji, F., & Najafi Afra, M. (2018). The epistemological foundations of imagination in Ibn Arabi's mysticism. *Epistemological Research, 16*, 7–30. https://sanad.iau.ir/journal/aadab/Article/545352?jid=545352 *(in Persian)*
Nietzsche, F. (1910). *The birth of tragedy or Hellenism and pessimism* (W. A. Haussmann, Trans.). Alice and Books.
Pfister, M. (2008). *Theory and analysis of drama* (M. Nasrollahzadeh, Trans.). Minou Khord. *(in Persian)*
Radi, A. (2009). Kanumcheh and Mahtabi. In *On the blue stage: Collected works, 1970s* (2nd ed., Vol. 4, pp. 325–410). Ghatre. *(in Persian)*
Romanska, M. (2022). Antigone's choice: Tragedy and philosophy from dialectic to aporia. *Performance Philosophy, 7*(2), 89–110. https://doi.org/10.21476/Pp.2022.72347
Samini, N. (2011). *Sleeping in an empty cup*. Ney Publishing. *(in Persian)*
Samini, N. (2021). *The child and where is this place?* Ney Publishing. *(in Persian)*
Schwanecke, C. (2022). *A narratology of drama: Dramatic storytelling in theory, history, and culture from the Renaissance to the twenty-first century*. De Gruyter.
Spivak, G. C. (2000). Deconstruction and cultural studies: Arguments for a deconstructive cultural studies. In N. Royle (Ed.), *Deconstructions: A user's guide* (pp. 14–27). Palgrave Macmillan.
Tillmanns, M. daV. (2023–2024). Parrhesia and doing philosophy with children. *Philosophy Now, 159*, 34–37. https://philpapers.org/archive/TILPAD-2.pdf
Tillmanns, M. daV., & Crespo, W. (2018). Philosophical practice and aporia in prison. *Journal of Humanities Therapy, 9*(2), 37–61. https://doi.org/10.22394/1996-0522-2019-3-107-119
Tyson, L. (2015). *Critical theory today: A user-friendly guide* (3rd ed.). Routledge.

Vetter, M. (2010). *Passing through the impasse: The figure of aporia in the works of Coleridge, Tennyson, and Stevens* (Master's thesis, Morehead State University).
Voela, A. (2017). Introduction: Aporia, the Sphinx, and the hope that life will make sense. In *Psychoanalysis, philosophy, and myth in contemporary culture* (pp. 1–39). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-48347-8_1

آماده انتشار هنرهای زیبا

# The Aporia of Reality/Imagination: Uncertainty in Selected Iranian Monodramas and Surrealist Dramas


1. Mohammad Bagher Ghahramani, Associate Professor, School of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. (Corresponding Author) (mbgh@ut.ac.ir)
2. Rahmat Amini, Associate Professor, Assistant Professor, School of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
3. Sahar Meshginghalam, PhD Candidate in Theatre, School of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.


* This article is based on Sahar Meshginghalam's doctoral dissertation, *Aporia as a Means of Creating Uncertainty in Drama*, completed under the supervision of the first and the second author and with the consultation of Dr. Behrooz Mahmoodi-Bakhtiari at the School of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran.


## Abstract:

This research demonstrates how the aporia of reality/imagination can become a rhetorical tool in drama to make drama self-deconstructive. Aporia illustrates undecidability leading to an impasse which is shown in the deconstruction of the binary oppositions. Deconstructing reality/imagination opposition, reality is not superior to imagination but includes that in itself. This aporia can stem from a subjective reality in which the objective world is constructed through subjective lenses, deconstructing objective/subjective opposition. The aporia of reality/imagination can be seen in monodramas with a focus on depicting one character's life and surrealist dramas. In monodramas, the subject, or the character, constructs the object or the reality of their world by expressing their mind; that is, the subjective viewpoint creates an object that constitutes the character's entire world. To elaborate on the subjective view, the monodramas *The Anniversary Present* by Afshin Hashemi and *Where is This Place?* by Naghmeh Samini are examined. In these plays, the subjective viewpoint of the character makes their world and this world or object does not exist out of the mind of the subject. In this way, the object/subject opposition is deconstructed. Furthermore, the reality of the subject takes place in their mind, and the audience does not know what part of the information the character is sharing is based on 'reality' and what part is based on 'imagination', deconstructing reality/imagination opposition. The deconstruction of the reality/imagination opposition can be studied in surrealist drama as well. To show this deconstruction, the plays *Khanumche va Mahtabi* by Akbar Radi and *Sleeping in an Empty Cup by Naghmeh* Samini are studied. The results show that in these plays, reality and imagination are intertwined. It is impossible to draw a clear boundary between them, as these two concepts sometimes coexist and one character's reality can be another's imagination. In this way, the reality/imagination opposition is deconstructed and the two parts of the binary are intertwined. Furthermore, the aporia in monodrama and surrealist drama highlights the concept of "truth" in comparison to 'reality". "Reality" deals with "real" observable things in the world. "Truth", however, deals with the comprehension of that reality in mind through human senses. Because of this, "subjective reality" can be called "truth", which is clearly shown in monodramas depicting only one character and surrealist dramas. In a broader perspective, these dramatic sub-genres can shed light on "truth" of life and human connections as well. Due to the blurred boundaries between objective and subjective, as well as reality and imagination, the audience, practicing critical thinking, views the work with a new perspective through which they will not accept one part of the opposition or the

other, but both simultaneously. This leads to the creation of new meanings in drama, and in a broader sense, in life. In this way, monodrama and surrealist drama are aporetic and self-deconstructive.

Key words: aporia, deconstruction, reality/imagination, monodrama, surrealist drama

آماده انتشار هنرهای زیبا