پایان معماری سنتی*

پیتر ایزنمن
شهریار وقفی‌پور

از قرن پانزدهم تا به امروز، معماری تحت نفوذ سه «قصه» بوده است. این سه قصه، علی‌رغم صف طولانی اسامی سبک‌های معماری ــ کلاسیسیسم، رومانتیسیسم، مدرنیسم، پسامدرنیسم و ... ــ پانصد سال است که از این سبک به سبک دیگر باقی مانده و بر وجود خویش پافشاری کرده‌اند. سه قصه مذکور بازنمایی، عقل و تاریخ[1] است. هر یک از این سه واجد هدف و قصدی زیربنایی بود: بازنمایی برای تجسم‌بخشیدن به ایدهٔ معنا؛ عقل برای رمزگذاری ایدهٔ حقیقت؛ و تاریخ برای بازیافتن ایدهٔ بی‌زمانی از درون ایدهٔ تغییر. به‌دلیل همین پافشاری مقولات مذکور، ضروری است که دورهٔ خویش را به‌عنوان ادامهٔ اندیشهٔ معماری مورد ملاحظه قرار دهیم. این وجه پیوستهٔ اندیشه را می‌توان به معماری سنتی[2] مرتبط کرد.

تا اواخر قرن بیستم این امکان فراهم نشد که معماری سنتی به‌عنوان نظامی انتزاعی ساخته شده از روابط درک شود. چنین درکی به آن دلیل رخ نمود که معماری اوایل قرن بیستم، خود، به‌عنوان بخشی از تاریخ مورد ملاحظه قرار گرفت. از این رو، اکنون می‌توان دید که معماری «مدرن» نمایشگر نظامی از روابط است که نظیر روابط سنتی است، اگر چه معماری مدرن ــ به‌لحاظ سبک ــ متفاوت از معماری‌های پیشین باشد. پیش از این، از اواسط قرن نوزدهم، معماری «سنتی» با «معماری»ای معادل فرض می‌شد که بخشی از سنت پیوسته‌ای بود که به دوران باستان می‌رسید یا سبکی تاریخی شده بود. امروزه می‌توان با به‌کارگیری اصطلاحات فوکو، دورانی را که تحت استیلای عنصر سنتی بوده به‌عنوان گونه‌ای «اپیستمه» یا «ساختار معرفتی» در نظر گرفت ــ دوره‌ای پیوسته از معرفت که اوایل قرن بیستم را هم شامل می‌شود. علی‌رغم گسست پر سروصدایی که همراه با جنبش مدرن در ایدئولوژی و سبک رخ داد، آن سه قصه هیچگاه مورد پرسش قرار نگرفتند و از این رو دست‌نخورده و

سالم باقی ماندند. به‌عبارت دیگر از اواسط قرن پانزدهم، معماری سودای آن را داشته که پارادایمی از امر سنتی باشد، امری که بی‌زمان، بامعنا و حقیقی است. همچنین می‌توان معماری‌ای را که تقلایش بر کشف و بازیابی امر سنتی در این معناست، «سنتی» نامید.

«قصهٔ» بازنمایی: وانمایی معنا

اولین قصه بازنمایی است. پیش از رنسانس، میان زبان و بازنمایی نوعی سازگاری برقرار بوده است. معنای زبان در یک «ارزش اسمی» بود که درون بازنمایی حمل و اِسناد می‌شد؛ به‌عبارت دیگر، شیوه تولید معنا توسط زبان، می‌توانست درون زبان بازنموده شود. چیزها بودند؛ و حقیقت و معنا نیز علنی بودند. معنای یک کلیسای جامع رومی یا گوتیک در خودش بود؛ این معنا عملی بود. در طرف مقابل، ساختمان‌های دوران رنسانس ــ و تمامی ساختمان‌های پس از آن دوره که ادعای «معماری» بودن را دارند ــ ارزش خود را از بازنمایی یک معماری ارزشمندِ قبلی کسب می‌کردند، آن هم از طریق وانمایی (یا بازنمایی‌های بازنمایی‌های) ساختمان‌های باستانی؛ این معماری‌ها با رعایت تشریفات بودند. پیام دوران گذشته به کار گرفته می‌شد تا معنای زمان حاضر را اصلاح کند. دقیقاً به دلیل همین ضرورتِ اصلاح، معماری رنسانس نخستین وانمایی، و قصهٔ ناآگاهانه و غیرعمدیِ ابژه بود.

از اواخر قرن نوزدهم، نسبیت تاریخی ارزش اسمیِ زبان به‌عنوان بازنمایی را کنار زد، و این دید از تاریخ، جست‌وجویی را دامن زد برای آرامش و آسوده‌خاطری، برای یافتن سرچشمه‌های تاریخی و منطقی، برای حقیقت و برهان، و برای اهداف.

دیگر پنداشته نمی‌شد که حقیقت در بازنمایی جای گرفته است، اما این اعتقاد شکل گرفت که حقیقت خارج بازنمایی وجود دارد ــ در فرایند تاریخ. چنین تغییر مکانی را می‌توان در حالت و منزلت متغیر نظام‌ها دید: تا قرن هفدهم پنداشته می‌شد که نظام‌های مذکور جانشینی و بی‌زمان‌اند؛ پس از قرن هفدهم احتمال بی‌زمان بودن آنها مبتنی بر ضرورتی تاریخی شد. این تغییر مکان از آن رو رخ داد که زبان تقاطعش را با بازنمایی از دست داده بود ــ یعنی زبان معنا نبود، بلکه پیامی بود که در ابژه نمایش داده می‌شد.

معماری مدرن مدعی بود که خویشتن را پالوده و از قید قصهٔ رنسانسیِ بازنمایی آزاد ساخته است، آن هم با پافشاری بر این موضوع که ضروری نیست که اثر معماری اثری دیگر را بازنماید؛ اثر معماری صرفاً کارکرد مختص خود را تجسم می‌بخشد. می‌توان از این ادعا چنین استنتاج کرد که شکل یا فرم پیروِ کارکرد است، و معماری مدرن این ایده را پیش کشید که ساختمان باید بیانگر ــ یعنی مشابه ــ کارکردش، یا نظیر نوعی ایدهٔ کارکرد باشد (ایده‌ای که باید تجلی عقلانیت فرایند تولید و ساختِ بنا باشد). از این رو معماری مدرن، در تقلایش برای فاصله گرفتن از سنت قدیمی‌تر بازنمایی، تلاش کرد خود را از ظواهر و دنگ‌وفنگ‌های بیرونی سبک «سنتی» خلاص کند. این فرایند تقلیل یا کاستن، انتزاع نامیده شد. تصور می‌شد ستونِ بدون پایه و سرستون نوعی انتزاع است. بنابراین بنا پیراسته شد و تقلیل یافت، چرا که اعتقاد بر آن بود که شکل باید به‌گونه‌ای سرراست‌تر کارکرد را تجسم بخشد. چنان ستونی بیشتر به ستونی واقعی شبیه بود، این ساده‌ترین عنصر ممکن واقعی‌تر از هر ستون پنداشته می‌شد که پایه و سرستون دارد و حامل نقش‌مایه‌های انسان‌ریخت یا

انسان درخت‌نشین است.

اما در حقیقت، این تقلیل تا به حد کارکرد ناب، انتزاع نبود؛ کوششی بود برای بازنمایی خودِ واقعیت. از این منظر، اهداف کارکردی صرفاً جایگزین نظام‌های ترکیب سنتی شده بودند ــ به‌عنوان نقطه شروعی برای طراحی معماری. کوشش سبک‌های مدرن برای بازنماییِ «واقع‌گرایی» با ابژه‌ای ناآراسته و کارکردی، قصه‌ای بود که معادلِ وانمودهٔ قصهٔ سنتیِ بازنمایی رنسانسی است. زیرا چه چیز کارکرد را «واقعی»تر و سرچشمه‌ای مناسب‌تر برای خیال می‌سازد، نسبت به عناصر انتخاب شده از دوران باستان؟ ایدهٔ کارکرد (در این مورد پیام فایده در تضاد با پیام عهد باستان) به حکمی سرچشمه‌ای منجر شد ــ نقطهٔ شروع واضحی برای طراحی که مشابه گونه‌شناسی یا نقل قول تاریخی است. بنابراین کوشش سبک‌های مدرن برای بازنمایی واقع‌گرایی بروز قصه‌ای واحد است که در آن، معنا و ارزش خارج از جهانِ «ظاهر» اثر معماری ساکن است، اثری که در آن بازنمایی دربارهٔ معنای مختص به خود اثر است، به جای آن‌که پیامی از معنایی پیشین باشد.

کارکردگرایی به نتیجهٔ سبکی این دید تبدیل می‌شود، نتیجه‌ای که مبتنی بر پوزیتیویسم تکنیکی و علمی است ــ وانموده‌ای از کارآمدی. از این منظر، جنبش مدرن را می‌توان ادامهٔ معماری پیش از خودش قلمداد کرد. بنابراین معماری مدرن نتوانست فی‌نفسه ارزش جدیدی را تجسم بخشد؛ چرا که جنبش مدرن در تلاشش برای تقلیل شکل معماری به ماهیتش، تقلیلش به واقعیتی ناب، تصور می‌کرد که دارد محدودهٔ پیکربندی ارجاعی را به محدودهٔ «عینیت» غیر ارجاعی تبدیل می‌کند. مع‌الوصف، در واقعیت اشکال «عینی» آنها هیچ‌گاه سنتِ کلاسیک را از دست نداده است. بناهای مدرن صرفاً اشکال سنتیِ عریان شده بودند، یا اشکالی که به مجموعه‌ای جدید از مفروضات (کارکرد، تکنولوژی) ارجاع می‌دادند. از همین رو، خانه‌های لوکوربوزیه که شبیه کشتی‌های بخار مدرن یا هواپیماهای دوموتوره بودند، گرایش ارجاعی واحدی را نسبت به امر بازنمایی نشان می‌دادند، همان گرایشی را که ساختمان‌های دوران رنسانس یا «سنتی» داشتند. نقاط ارجاع تفاوت می‌کنند، ولی دلالت‌های ضمنی به ابژه یکی است.

برای زمانهٔ ما به نظر می‌رسد الزام بازگرداندن انتزاع مدرنیستی به تاریخ، مسئلهٔ بازنمایی را به‌طور موجز بیان می‌کند. این موضوع در واژگونیِ «پسامدرنیستی»اش، در تفکیک رابرت ونتوری میان «اردک» و «آغل تزئین شده» آمده است. اردک ساختمانی است که شبیه کارکردش است یا آن‌که به نظم درونی‌اش امکان می‌دهد که در سطح بیرونی ساختمان نمایش داده شود و آغل تزئین شده ساختمانی است که به‌منزلهٔ تابلوی تبلیغاتی یا بیل‌بورد عمل می‌کند، یعنی جایی که هرگونه نقش و نگار ــ به جز کارکرد بیرونیِ تابلو شامل حروف، الگوها، حتی عناصر معماری ــ حامل پیامی است که در دسترس همگان است. از این نظرگاه، «انتزاعات» عریان‌شدهٔ مدرنیسم هنوز ابژه‌های ارجاعی‌اند: اردک‌های تکنولوژیکی به جای اردک‌های گونه‌شناختی.

اما پسامدرنیست‌ها در تشخیص تفکیکی دیگر درمی‌مانند، تفکیکی که در آثار ونتوری به آن اشاره شده است، یعنی مقایسهٔ قصر دوگس در ونیز، که ونتوری «آغل تزئین شده» می‌خواندش، با کتابخانه سان سوینو در طول پیازا سان مارکو که از نظر او «اردک» است. این مقایسه تفکیک مهم‌تر و معنادارتری میان معماری «همان‌گونه که هست» و معماری در مقام پیام را آشفته می‌کند. قصر دوگس آغل تزئین شده نیست چرا که بازنمایندهٔ اثر معماری دیگری نیست: دلالت این اثر مستقیماً برخاسته از معنایی بود که در خود شمایل‌ها تجسم

یافته است، اثر مذکور یک معماری است از نوع «همان‌گونه که هست». اما انگار کتابخانهٔ سان‌سوینو یک اردک است؛ فقط به این دلیل که به تاریخ گونه‌های کتابخانه درمی‌غلتد. کاربرد نظام‌ها بر کتابخانهٔ سان‌سوینو دربارهٔ کارکرد یا گونهٔ کتابخانهٔ [کلی] حرفی نمی‌زند، و در عوض پای بازنمایی یک اثر معماری پیشین را به میان می‌کشد. نماها و سردرهای کتابخانهٔ سان سوینو دربردارندهٔ یک پیام‌اند، و نه معنایی فطری؛ این نماها تابلوها را امضا می‌کنند [و بدان‌ها تشخص می‌بخشند]. گویا سوء قرائت ونتوری از این دو ساختمان ناشی از ترجیح آغل تزئین شده است. در زمانهٔ سان‌سوینو کپی‌کردن و همتاسازیِ نظام‌های [پیشین معماری] واجد دلالتی منطقی (و معرف عنصر سنتی) بود؛ حال آن‌که امروزه همتاسازی همان نظام‌ها هیچ‌گونه معنایی ندارد، چرا که آن نظام ارزشی را که بازمی‌نماید، دیگر ارزشی ندارد. نشانه کپی‌سازی یا، به‌قول بودریار، «وانمایی» می‌کند، حال آن‌که واقعینی را که بازمی‌نماید مرده است.[۳] اگر دیگر تمایزی میان بازنمایی و واقعیت نباشد، اگر واقعیت صرفاً وانموده باشد، آنگاه بازنمایی حکم سرچشمهٔ از پیشی (از پیشاپیش) دلالت را از دست می‌دهد، و خود نیز به وانموده‌ای تبدیل می‌شود.

«قصه» عقل: وانمایی حقیقت

دومین قصهٔ معماری دوران پس از قرون وسطی عقل است. اگر بازنمایی وانموده‌ای از معنای زمان حاضر از طریق پیام دوران باستان باشد، پس عقل وانموده‌ای از معنای حقیقت از طریق پیامِ علم است. این قصه در معماری قرن بیستم چنان قدرت‌مند نمود می‌یابد که در طول چهار قرن پیش بوده است؛ و باید گفت نقطهٔ اوج آن در دوران روشنگری بود. جست‌وجوی سرچشمه یا منشأ در معماری اولین و اساسی‌ترین بروز اشتیاق نسبت به منبعی عقلانی برای طراحی است. پیش از رنسانس ایدهٔ سرچشمه بدیهی بوده است و در معنا و اهمیت آن «هیچ‌گونه چون و چرایی نمی‌رفت»؛ سرچشمه به یک عالم از پیشیِ ارزش‌ها تعلق داشت. در دوران رنسانس، همراه با فقدانِ عالم بدیهی ارزش‌ها، جست‌وجوی سرچشمه‌ها شروع شد ــ آن هم در منابع طبیعی یا الهی، در هندسهٔ کیهان‌شناختی یا انسان‌ریختی. بازتولید تصویر انسانِ ویتروویوسی بارزترین مثالِ این جست‌وجو است. تعجبی هم ندارد، چرا که تا وقتی پنداشته می‌شد سرچشمه واجد بذرهای هدف ابژه و از این رو غایت آن است، اعتقاد به وجود سرچشمهٔ آرمانی مستقیماً اعتقاد به وجود هدف و پایانی آرمانی را به میان می‌کشید. چنان ایدهٔ ژنتیکی از آغاز/ پایان مبتنی بر اعتقاد به طرح و نقشه‌ای جهان‌شمول در طبیعت و کائنات بود که از طریق معنای ضمنی قواعد سنتیِ تصنیف و آفرینش ــ که حاوی مفاهیمی چون سلسله‌مراتب، نظم و بستار است ــ نوعی هماهنگی کلیت را به اجزا عطا می‌کرد. بنابراین چشم‌اندازِ پایان راهکارِ آغاز را هدایت می‌کرد. از این رو، همان‌گونه که آلبرتی اولین‌بار این موضوع را در بنای دلا پیتورا خاطرنشان کرد، آفرینش فرایند تبدیلی نبود که خنثی باشد یا پایانش نامعلوم، بلکه برعکس راهکاری بود برای رسیدن به هدفی از پیش تعیین شده؛ سازوکاری بود که با آن ایدهٔ نظم، که در نظام‌ها بازنمود می‌یافت، به شکل یا فرمی خاص ترجمه می‌شد. معماری دوران روشنگری، از آنجا که در برابر اهداف کیهان‌شناختیِ انسان واکنش نشان می‌داد، به فرایند عقلانی طراحی جذب شد ــ فرایندی که اهداف آن فراوردهٔ عقلی ناب و غیرروحانی برد، نه فرایند نظامی روحانی. تصور دوران رنسانس از هماهنگی از لحاظ ماهیتی به طرح‌وارهٔ نظامی رهنمون شد که

هماهنگی را رد کرد (اعتقاد به عقل)، هماهنگیِ حاصل از تعریف منطقیِ شکل که از گونه‌های از پیشی بیرون کشیده می‌شد.

دوران این لحظهٔ اقتدار تام عقل را تجسم می‌بخشد. در رساله‌های او، نظام‌های صوری (که به اشکالِ گونه‌ای تبدیل می‌شوند) و سرچشمه‌های طبیعی کنار گذاشته می‌شوند و جای آنها را راه حل‌های عقلانیِ مسائل تطبیق و ساختمان می‌گیرند. هدف یک اثر معماریِ به‌لحاظ اجتماعی «مرتبط» است؛ و این موضوع از طریق دگرگونیِ عقلانیِ اشکال گونه به دست می‌آید. بعدتر، در اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم، کارکرد و تکنیک جای سلسلهٔ اَشکالِ گونه در مقام سرچشمه را می‌گیرند. اما نکته اینجاست که از زمان دوران به بعد، اعتقاد بر این بود که عقل استنتاجی ــ همان روندی که در علم، ریاضیات و تکنولوژی به‌کار گرفته می‌شود ــ قابلیت ایجاد ابژهٔ یک معماری حقیقی (و در واقع، معنادار) را دارد. در قرن هیجدهم و اوایل قرن نوزدهم، با توفق عقل‌گرایی به‌عنوان روشی علمی (که امروزه می‌توان آن را تقریباً نوعی «سبک» تفکر نامید)، معماری ارزش‌هایی بدیهی را از آن خویش کرد که حاصل عطای سرچشمه‌های عقلانی بود. چنین پنداشته شد که اگر یک اثر معماری عقلانی نشان می‌داد ــ یعنی امری به‌گونه‌ای عقلانی را بازمی‌نمود ــ حقیقت را بازمی‌نمود. منطقاً از این منظر، جایی که تمامیِ استنتاج‌ها از درون یک مقدمهٔ اولیه توسعه می‌یابند که همان مقدمه را تأیید کنند، بسناری منطقی وجود دارد و، از این رو، حقیقت مطمئنی درمیان است. علاوه بر آن، در این روند، برتری سرچشمه دست نخورده باقی می‌ماند. امر عقلانی به پایهٔ اخلاقی و زیباشناسی معماری مدرن بدل می‌شود و در عصرِ عقل، رسالتِ بازنمایندهٔ معماری عبارت است از به نمایش گذاردن وجوه اندیشیدن مختصِ خود.

در این نقطه از تکاملِ آگاهی امری رخ داد؛ عقل به روی خویشتن متمرکز شد و از این رو فرایند ویران کردنِ خود را آغاز کرد. عقل با به پرسش‌گرفتن منزلت و وجه تفکر خود، خویشتن را در معرض این خطر قرار داد که قصه باشد.[۴]

فرایند اندیشیدن ــ اندازه‌گیری، اثبات منطقی، موجبیت ــ به شبکه‌ای از استدلالات انباشته از ارزش بدل شد، و دیگر چیزی بیش از وجوه مؤثر اقناع کردن نبود. ارزش‌ها نیز مبتنی بر خداشناسی دیگری بودند، مبتنی بر قصهٔ پایانی که این بار از آنِ عقلانیت بود. بنابراین، از نظر ماهیتی همه‌چیز واقعاً همان ایدهٔ رنسانسی سرچشمه بود. حال فرجام‌خواهی و جذبه، چه به نظامی الهی یا طبیعی تعلق داشته باشد ــ چنان که درقرن پانزدهم شاهد آنیم ــ و چه به تکنیک عقلانی و کارکرد موضع‌شناختی ــ چنان‌که در دوران پس از رنسانس بود ــ سرانجام هردو هم‌ارز یک چیز بودند: معادل این ایده که ارزش اثر معماری ناشی از منبعی است که در خارج از آن اثر معماری است. کارکرد و گونه، هر دو، صرفاً سرچشمه‌هایی انباشته از ارزش بودند که فرقی با سرچشمه‌های الهی یا طبیعی نداشته‌اند.

در «قصهٔ» دوم، بحران اعتقاد به عقل سرانجام پایه‌های قدرت بدیهیِ عقل را سست کرد و آن را واژگون ساخت. هنگامی که عقل به موضوعِ خود بدل شد، وقتی که منزلت خود، اقتدار خویش بر حمل و استناد بر حقایق، و قدرت خود نسبت به اثبات را به پرسش کشید، آنگاه دود شد و به هوا رفت. تحلیلِ خود تحلیل آشکار کرد که منطق را توان انجام کاری نیست که عقل مدعی‌اش بود؛ یعنی منطق توان آشکار کردنِ حقیقت بدیهی و مسلم سرچشمه‌هایش را نداشت. دوران رنسانس و دوران مدرن، هر دو، بر چیزی مبتنی بودند که قرار بود پایهٔ

حقیقت باشد، اما مشخص شد که هر دو، از اساس، محتاجِ ایمان و اعتقادند. تحلیل شکلی از رانمایی، و دانش مذهبی جدید بود. به همین منوال، می‌توان دید که اثر معماری هیچ‌گاه عقل را تجسم نبخشیده است؛ بلکه تنها می‌تواند میل به آن را بیان کند؛ از همین‌رو هیچ‌گونه تصویر معماری‌ای از عقل وجود ندارد. معماری نوعی زیباشناسیِ تجربه (قدرت اقناعی و میل به) عقل را ارائه کرد. تحلیل و توهم اثبات در فرایندی پیوسته قرار دارند که نیچه از آن به صفت «حقیقت» یاد می‌کند: لشگر بی‌پایان صناعات ادبی، مجازها و استعاره‌ها.

اگر فرض کنیم معماری سنتی معماری‌ای است که فرایندهای دگرگونی آن راهکارهای انباشته از ارزشی هستند که متکی بر سرچشمه‌های بدیهی یا از پیشی هستند، آنگاه در پیرامون شناختی‌ای که در آن مشخص شده است عقل مبتنی بر ایمان به دانش، و از این رو به گونه‌ای تخفیف‌ناپذیر استعاری است، معماری سنتی همواره معماری تکرار است و نه بازنمایی؛ حال مهم نیست که سرچشمه‌ها تا چه حد رک و به‌صراحت برای این دگرگونی برگزیده شده‌اند، یا این‌که اصلاً خود دگرگونی چقدر آشکار است.

تکرار و کپی‌سازی معماری، نوستالژیایی برای اطمینان دانش است، ایمانی که هنوز هم در تفکر غربی حضور دارد. هنگامی که تحلیل و عقل جایگزین امر بدیهی شدند، آن هم به‌عنوان ابزاری که با آن حقیقت آشکار می‌شود، خصلت سنتی یا بی‌زمان حقیقت ناپدید شد و ضرورت اثبات و دلیل رخ نمود.

«قصه» تاریخ: وانمودهٔ بی‌زمانی

سومین قصهٔ معماریِ سنتیِ غرب قصهٔ تاریخ است. پیش از اواسط قرن پانزدهم، درکِ زمانی درکی غیردیالکتیکی بود؛ از دوران یونان باستان تا قرون وسطی، هیچ‌گونه مفهومی از «حرکت رو به جلو»ی زمان وجود نداشت. هنر توجیه خود را در چارچوب گذشته و حال نمی‌جست؛ هنر امری توصیف‌ناپذیر و بی‌زمان بود. در یونان باستان معبد و خدا یکی و واحد بودند؛ اثر معماری در عین حال هم الهی و هم طبیعی بود؛ به‌همین دلیل آنچه در روزگار کلاسیک «کلاسیک» بود، همچنان به بقا ادامه می‌داد. امر کلاسیک نه بازنموده و نه وانموده بود، امر کلاسیک تنها می‌توانست باشد. هنر، معماری و امر کلاسیک در پافشاریِ سرراست بر خویشتن غیردیالکتیکی و بی‌زمان بودند.

در اواسط قرن پانزدهم ایدهٔ سرچشمهٔ زمان‌مند و موقتی، و همراه با آن ایدهٔ «گذشته» ظاهر شد. این موضوع چرخهٔ جاودان زمان را مختل کرد، آن هم به‌وسیلهٔ مستقر ساختن نقطهٔ ثابت شروع. بنابراین وجود سرچشمه، به‌دلیلِ فقدانِ بی‌زمانی، مستلزم واقعیتی زمان‌مند بود. این‌گونه تلاش سنتی برای بازیافتنِ بی‌زمانی، به‌گونه‌ای ناسازگون به‌مفهوم مقید به زمانِ تاریخ، به‌عنوان منبع بی‌زمانی، بدل شد. علاوه بر این، آگاهی بر حرکت رو به جلوی زمان، به کار «تبیین» فرایند تغییر تاریخی آمد. از قرن نوزدهم به بعد، چنین فرایندی به‌عنوان فرایندی «دیالکتیکی» ملاحظه شد. همراه با زمان دیالکتیکی، ایدهٔ روح دوران (zeitgeist) هم مطرح شد، که امر ناشی از اکنونیت را موجب می‌شد و تحت تأثیر قرار می‌داد ــ به‌عبارت دیگر به‌همراه آن اشتیاق به بی‌زمانیِ اکنون ظاهر شد. «روح دوران» علاوه بر اشتیاقش بر بی‌زمانی، رابطه‌ای از پیشی را تقویت کرد، رابطه‌ای که میان تاریخ و تمامیِ تجلیات آن در هر لحظهٔ مفروضی وجود دارد. کافی بود روح غالب و فرمانروا مشخص شود تا دانسته شود چه سبک معماری، به‌گونه‌ای درخور، بیان زمانه و با آن مرتبط است. این اعتقاد تلویحاً بدین معنا بود که انسان باید همواره «درهماهنگی» ــ یا حداقل در رابطه‌ای ناگسسته ــ با زمانهٔ خودش باشد.

جنبش مدرن، با طردِ جدلیِ تاریخی که پیش از او بود، تلاش کرد ارزش‌هایی را برای این رابطهٔ (هماهنگ) بیابد که متفاوت از آن ارزش‌هایی باشد که امر جاودان یا جهان‌شمول را تجسم می‌بخشیدند. جنبش مدرن، که خویش را به‌عنوان ملغی‌کنندهٔ ارزش‌های معماری پیش از خود می‌دید، ایدهٔ جهان‌شمول پیوند [با تاریخ] را جانشین ایدهٔ جهان‌شمول تاریخ، و تحلیل برنامه[ی تاریخ] را جانشین تحلیل تاریخ کرد. معماری مدرن خود را شکل (یا فرم) جمعیِ مداخله و فارغ از ارزش تصور می‌کرد، بدان معنا که در تضاد با فردگرایی استادکارانه و خبرگی دانش‌آموخته‌ای قرار می‌گرفت که علامت مشخصهٔ معمار دوران پس از رنسانس بود. در معماری مدرن، پیوند [با تاریخ] در عمل تجسم‌بخشیدن به ارزشی حضور داشت که متفاوت از ارزش طبیعی یا الهی بود؛ روح دوران (zeitgeist) به‌عنوان امری تصادفی و متعلق به اکنون فرض می‌شد، و نه امری مطلق و جاودانی. ولی تفاوت ارزشی میان اکنونیت و امر جهان‌شمول ــ میان ارزش تصادفیِ و ارزش جاودان امر سنتی ــ صرفاً به مجموعه‌ای دیگر از ترجیحات زیباشناختی منجر شد که در واقع، تنها مجموعه متضاد از ترجیحات پیشین بود. روح ظاهراً خنثای «ارادهٔ دوران» از مجموعه‌ای از ترجیحات پشتیبانی می‌کرد، از ترجیح عدم‌تقارن بر تقارن، پویایی بر ایستایی و غیبت سلسله‌مراتب بر وجود آن.

استلزام «لحظهٔ تاریخی» در پیوند میان بازنماییِ کارکرد اثر معماری و شکل آن همیشه واضح است؛ اما معماری مدرن، به‌طور طنزآمیزی، با متوسل شدن به روح دوران به جای نادیده گرفتن تاریخ، صرفاً کنشی را ادامه داد که می‌توان آن را صرفاً «قابلگی شکلِ به‌لحاظ تاریخی با معنا» دانست. از این منظر، معماری مدرن گسستی از تاریخ نبود، بلکه فقط لحظه‌ای در پیوستار واحد، فصلی جدید در تکامل روح دوران بود؛ و بازنمایی اثر معماری از روح دوران خاص خودش به امری بدل شد که از آنچه در ابتدا پنداشته می‌شد، نا«مدرن»تر بود.

یکی از سئوالاتی که مطرح می‌شود این است که چرا مدرن‌ها خویشتن را در این پیوستار ندیدند. یک پاسخ آن که ایدئولوژی روح دوران آنها را به تاریخ کنونی‌شان مقید کرده بود، آن هم با وعده‌ای به آزادساختن‌شان از گذشته؛ مدرن‌ها به گونه‌ای ایدئولوژیک در دام توهم جاودانگی زمانهٔ خودشان بودند.

اواخر قرن بیستم، با معرفت قفانگرش مبنی بر آن‌که مدرنیسم به تاریخ بدل شده است، چیزی به ارث نبرده بود جز تصدیق این امر که قابلیت معماری سنتی یا ارجاعی به بیان زمانهٔ خویش در مقام امری بی‌زمان، به پایان رسیده است. بی‌زمانیِ موهوم زمانِ حال نوعی آگاهی از ماهیتِ شدیداً زمان‌مند زمان گذشته را به همراه خود می‌آورد. به‌همین دلیل بازنمایی روح دوران همواره متضمن وانمایی است؛ و وانمایی کاملاً واضح است چه در استفادهٔ سنتی از کپی کردن زمانهٔ گذشته، چه در توسل جستن به بی‌زمانی به‌مثابه بیان زمانِ حال. از این رو، در بحثِ روح دوران، همیشه این ناسازهٔ نادانسته حاضر است: وانمایی امر بی‌زمان از طریق کپی کردن امر شدیداً زمانی.

تاریخ روح دوران نیز به پرستشگری از اقتدار خاص خود مشروط است. چگونه ممکن است که از درونِ خود تاریخ، حقیقتِ بی‌زمانِ «روح» خود را تعیین کرد؟ از این رو تاریخ دیگر منبع عینی حقیقت نیست؛ و سرچشمه‌ها و اهداف یا پایان‌ها بار دیگر شمول عام خود (یعنی ارزش بدیهی‌شان) را از دست دادند، و نظیر تاریخ، به قصه بدل شدند. از آنجاکه دیگر ممکن نیست مسئلهٔ معماری را در چارچوب روح دوران مطرح کرد ــ یعنی از آنجاکه دیگر معماری نمی‌توانست بر پیوند خود از راه نوعی همسازی با zeitgeist خودش پافشاری کند ــ بنابراین معماری باید به ساختار دیگری روی بیاورد. برای رهایی از چنان اتکایی به روح دوران، یعنی

رهایی از این ایده که قصد هر سبک معماری باید تجسم بخشیدن به روح عصر خودش باشد، ضروری است که ایدهٔ بدیلی از معماری مطرح شود ــ ایده‌ای که دیگر هدف معماری نباشد، بلکه ناگزیری آن در بیان عصر خودش باشد.

وقتی ارزش‌های قدیمی معماری سنتی به‌عنوان امری بی‌معنا، غیرحقیقی یا زمان‌مند مورد ملاحظه قرار گیرند، آنگاه باید نتیجه گرفت که این ارزش‌های سنتی همیشه وانموده بوده‌اند (و این موضوع را نباید صرفاً در پرتو گسست حاضر از تاریخ یا دلسردی معاصر از روح دوران دید). امروزه مشخص شده است که خود امر سنتی وانموده‌ای بوده که معماری پانصد سال بر آن متکی بوده است. از آنجا که معماری سنتی خود را به‌عنوان وانموده تشخیص نمی‌داد، درصدد آن بود که ارزش‌های عَرَضی را در جامهٔ مبدل واقعیت خاص خود بازنمایی کند (که موفق به انجام آن هم نمی‌شد).

بنابر این نتیجهٔ قلمدادکردن کلاسیسیم و مدرنیسم به‌عنوان بخشی از پیوستار تاریخیِ ساده و منفرد آن است که دیگر هیچ‌گونه ارزش بدیهی‌ای در بازنمایی، عقل یا تاریخ وجود ندارد که به ابژه مشروعیتی عطا کند. این فقدان ارزش بدیهی به امر بی‌زمان امکان می‌دهد که از قید بامعنایی و حقیقی‌بودن رها شود. چنین موضوعی فرصت می‌دهد که قبول کنیم هیچ‌گونه حقیقت یکه (حقیقت بی‌زمان)، یا معنای یکه (معنایی بی‌زمان) وجود ندارد، بلکه صرفاً بی‌زمانی حضور دارد. وقتی این احتمال پیش کشیده شود که امر بی‌زمان می‌تواند از قید زمان‌مندی (تاریخ) خلاص شود، پس همچنین می‌تواند از شمول عامی رهایی یابد که قصد تولید بی‌زمانیتی را دارد که جهان‌شمول نیست. وقتی تفکیک مذکور رخ داد، دیگر مهم نخواهد بود که سرچشمه‌ها طبیعی‌اند یا الهی یا کارکردی. از همین رو، دیگر ضروری نیست که با کمک گرفتن از ارزش‌های سنتیِ فطری در بازنمایی، عقل و تاریخ، یک معماری سنتی ــ یعنی بی‌زمان ــ ساخت.

غیرسنتی: معماری به‌منزلهٔ قصه

اینک به کاربردن علامت گیومه به دور «قصه» ضروری است. سه قصه‌ای را که پیش‌تر بحث آن رفت، می‌توان نه به‌عنوان قصه بلکه بیشتر به‌عنوان وانموده قلمداد کرد. به‌قول معروف قصه وقتی به‌عنوان وانموده لحاظ می‌شود که خود را قصه به‌شمار نیاورد بلکه سعی کند به چیزی دیگر وانمود کند ــ به این‌که واقعیت، حقیقت یا غیرقصه است. وانمایی بازنمایی در معماری، پیش از هر چیز، به تمرکز افراطی بر انرژی‌های خلاقه در ابژهٔ بازنماینده منجر شده است. وقتی ستون را به‌عنوان مابه‌ازای درخت تصور کنیم و پنجره‌های ساختمان به پنجره‌های کشتی شبیه شوند، آنگاه عناصر معماری به شمایل بازنماینده‌ای بدل می‌شوند که حامل انبوه مفرطی از معنایند. اما بازنمایی در رشته‌های دیگر تنها به قصد نمادپردازی به کار نمی‌رود. مثلاً در ادبیات، استعاره‌ها و تشبیه‌ها واجد دامنهٔ وسیعی از کاربرد ــ شاعرانه، کنایی و نظیر آن ــ هستند و صرفاً به کارکردهای تمثیلی یا ارجاعی خلاصه نمی‌شود. برعکس، در معماری به‌طور سنتی تنها یک جنبه از صناعات و شمایل به‌کار بوده است؛ یعنی تنها جنبهٔ بازنمایی عینی. شمایل معماری همیشه تلویحی از ابژه‌ای دیگر و هدفش بازنمایی همان ابژه بوده است ــ حال چه ابژهٔ معماری باشد، چه ابژهٔ انسان‌ریختی، طبیعی یا تکنولوژیکی.

دوم آن‌که، وانمایی عقل در معماری بر ارزشی سنتی متکی بوده است که به ایدهٔ حقیقت داده می‌شد. اما

هایدگر خاطرنشان کرده است که خطا مسیری مشابه حقیقت دارد، و خطا می‌تواند انکشاف یا گشودگی حقیقت باشد. از این رو نشأت گرفتن از «خطا» یا قصه، به‌گونه‌ای آگاهانه دربرابر سنتِ «سوء قرائت» قرار می‌گیرد که معماری سنتی به‌گونه‌ای نادانسته بر آن متکی بود، چرا که «سوء قرائت» دگرگونی منطقی امری از پیشی نبود، بلکه به‌معنای دقیق کلمه یک «خطا»ی عمدی بود ـ خطایی که فقط حقیقت درونی خاص خود را مطرح می‌کند. در این مورد خطا ارزشی همپای حقیقت را پیش‌فرض نمی‌گیرد، و صرفاً متضاد دیالکتیکی آن نیست. بلکه بیشتر نظیر تظاهر، نوعی «غیرمحمل» ارزش حقیقت است.

سرآخر آن‌که، قصهٔ وانمایی شدهٔ جنبش مدرن، که سهواً میراث‌خوار جنبش سنتی است، تنها معماریِ موجود است که باید انعکاس روح دوران خودش باشد: یعنی اثر معماری می‌تواند همزمان هم دربارهٔ اکنونیت و هم دربارهٔ شمول عام باشد. اما اگر اثر معماری ناگزیر دربارهٔ ابداع قصه‌ها باشد، باید احتمال آن را هم داد که معماری‌ای باشد که قصه‌ای دیگر را تجسم می‌بخشد، معماری‌ای که تحت حمایت ارزش‌های اکنونیت یا شمول عام نیست، و مهم‌تر از آن، هدفِ خود را انعکاس چنین ارزش‌هایی نمی‌داند. از این رو، این قصه/ابژهٔ دیگر مشخصاً باید از قصه‌های سنتی (بازنمایی، عقل و تاریخ) اجتناب کند. قصه‌هایی که سعی‌شان «حل» عقلانیِ مسئلهٔ معماری بود؛ چرا که راهکارها و راه حل‌ها بقایای دیدگاهی هدف‌محور از جهان هستند. حال اگر مسئله‌مان این باشد، سئوال‌هایمان هم این‌گونه تغییر می‌کنند: وقتی ماهیتِ امور مؤثر در الگوی سنتی ـ ارزش‌های ظاهراً عقلانیِ ساختارها، بازنمایی‌ها، اسطوره‌های سرچشمه و پایان، و فرایندهای تقلیلی ـ وانموده از کار درآمدند، پس چه الگویی می‌تواند برای معماری وجود داشته باشد؟

ممکن نیست بتوان با الگویی بدیل به چنین سؤالی پاسخ داد. اما مجموعه‌ای از مشخصات را می‌توان برشمرد که معرف این سرگشتگی، این فقدانِ قابلیت ما در مفهوم‌پردازیِ الگویی جدید برای معماری باشد. مشخصاتی که در زیر می‌آیند، نشأت گرفته از چیزی هستند که امکان بودن ندارد؛ این مشخصات ساختاری از غیبت را شکل می‌بخشند.[۵] مقصود از مطرح کردن این وجه مشخصه‌ها برساختن امری نیست که ردش کردیم، یعنی برساختن الگویی برای نظریه‌ای معماری ـ چرا که تمامی چنان الگوهایی سرانجام عبث از کار درمی‌آیند. برعکس، آنچه قصد طرحش را داریم، انبساطی فراتر از حد و حدودی است که الگوی سنتی ارائه می‌دهد؛ و این انبساط به‌منظور تحقق بخشیدن به معماری در مقام گفتاری مستقل صورت می‌گیرد، گفتاری رها از ارزش‌های بیرونی ـ سنتی یا هر نوع دیگر؛ یعنی گفتاری که حاصل تقاطع امر رها از معنا، تصادفی و بی‌زمان در امر مصنوعی است.

از این منظر باید میان خلق رها از معنا، تصادفی و بی‌زمان امر تصنعی، از یک طرف، و آنچه بودریار «وانمایی» می‌نامد از طرف دیگر، تفاوت قائل شد. تقلای ما در اینجا مبتنی بر پاک‌کردن تمایز سنتی میان واقعیت و بازنمایی نیست، چرا که در آن صورت دوباره معماری به مجموعه‌ای از قواعد پذیرفته شده بدل می‌شود که واقعیت را وانمایی می‌کند، بلکه به‌عکس، مقصود بیشتر شبیه نوعی تظاهر است.[۶] در حالی که وانمایی تقلا می‌کند تا تمایز میان واقعیت و امر خیالی را محو کند، تظاهر تمایز میان واقعیت و توهم را دست نخورده باقی می‌گذارد. رابطهٔ میان تظاهر و واقعیت شبیه دلالتی است که در نقاب تجسم می‌یابد: نشانهٔ وانمود کردن به چیزی که نیست ـ نشانه‌ای که گویا به چیزی شبیه خود یا نظیر آن اشاره نکرده باشد (نشانهٔ نشانه، یا نفی

آنچه که در پسِ آن است). به چنین تظاهری در معماری می‌توان عنوان موقتی غیرسنتی را داد. همان‌طور که تظاهر واژگونه، منفی یا متضادِ وانمایی نیست؛ معماری غیرسنتی هم واژگونه، منفی یا متضاد معماری سنتی نیست، بلکه تنها متفاوت از آن یادگیریِ آن است. معماری «غیرسنتی» دیگر تأییدیه‌ای بر تجربه یا وانمایی تاریخ، عقل یا واقعیت در اکنون نیست. در مقابل، شاید بی‌جا نباشد که معماری غیرسنتی را به‌عنوان تجلی، نوعی معمای همان‌طور که هست، به‌عنوان قصه‌ای تبیین کنیم. اثرِ این‌گونه بازنمایی خویشتن، بازنمایی ارزش‌های مختص به خود و تجربهٔ درونی است.

این ادعا که معماری «غیرسنتی» امری ضروری است که آن را دوران تازه یا گسستی از پیوستار تاریخ مطرح می‌کند، دوباره یک استدلال مرتبط با روح دوران خواهد بود. معماری «غیرسنتی» صرفاً نقطهٔ پایانی بر استیلای ارزش‌های سنتی می‌گذارد بدان منظور که ارزش‌های دیگر را آشکار کند؛ ارزش‌هایی جدید یا روح دوران تازه‌ای را ارائه نمی‌کند، بلکه صرفاً وضعیتی دیگر را مطرح می‌کند ــ وضعیت قرائت اثر معماری به‌عنوان یک متن.[۷] مع‌الوصف این سؤال مطرح می‌شود که این ایدهٔ قرائت معماری را مقولهٔ روح دوران مطرح می‌کند: این‌که امروزه نشانه‌های سنتی دیگر بامعنا و دلالت‌گر، و دیگر چیزی جز کپی نیستند. از همین رو اثر معماری غیرسنتی به تحقق بستار مضمر در جهان بی‌اعتنا نیست، بلکه به بازنمایی چنین امری بی‌اعتنا است.

* ـ نوشتهٔ حاضر ترجمه‌ای است از بخش اول مقالهٔ:
Eisenman, Peter. "The End of the Calssical: The End of the Begining, the End of the End", in *Perspecta 21*, 1984, pp. 522-538.

پی‌نوشت‌ها

۱. ژان بودریار، «نظامِ وانموده» در کتاب وانمایی‌ها. بودریار دوره‌ای را به نمایش می‌گذارد که در قرن نوزدهم شروع می‌شود، آن هم با سه وانمودهٔ متفاوت: جعل، تولید و وانمایی. او می‌گوید که اولی مبتنی بر قانون یا ارزش طبیعی است، دومی مبتنی بر قانون یا ارزش تجاری و سومی مبتنی بر قانون یا ارزش ساختاری است.

۲. اصطلاح «سنتی» عمدتاً با ایدهٔ «کلاسیک» و روش سبکی «کلاسیسیسم» درهم می‌آمیزد؛ حال آن که کلاسیک، بنابه‌نظر جوزف ریکورت از ایده‌ای «کهن و نمونه» استمداد می‌طلبد و «اقتدار و تفکیک» را پیش می‌کشد: کلاسیک الگوی چیزی عالی و از مرتبهٔ اول است. کلاسیسیسم در تقابل با سنتی، به‌عنوان امری تعریف می‌شود که روش کوشش برای تولید نتیجه‌ای «کلاسیک» ناشی از جذب و اشتیاق نسبت به گذشته‌ای «کلاسیکال یا سنتی» است. این تعریف با تعریف سرجان سامرسون می‌خواند، چراکه از نظر او هم کلاسیسیسم چیزی بیش از مجموعهٔ ایده‌ها و ارزش‌ها در مقام سبک نیست. در مقابل، دیمیتری پورفیریوس استدلال می‌کند که کلاسیسیسم سبک نیست، بلکه دست‌اندر کار واقع‌گرایی یا رئالیسم است: «از آنجا که معماری نوعی گفتار است، بنا به تعریف، نسبت به عقلانیت شفاف است ... درسی که را باید امروزه از کلاسیسیسم آموخت در توصیه‌های کلاسیسیسم نمی‌توان یافت بلکه در عقلانیت آن است.» پورفیریوس در اینجا کلاسیسیسم را با سنتی و کلاسیک قاطی می‌کند، یعنی با مجموعه‌ای از ارزش‌ها که «حقیقت» (یا عقلانیت) را در مرتبه‌ای والا قرار می‌دهند. کذب این راهبرد آن است که کلاسیسیسم مبتنی بر ایدهٔ پیوستار تاریخی مضمر در امر سنتی است: از همین رو مشخصات بی‌زمانی امر کلاسیک را ایجاد نمی‌کند. سنتی، به‌گونه‌ای تلویحی، واجد منزلتی نسبی‌تر از کلاسیک است: سنتی از گذشته‌ای بی‌زمان مدد می‌گیرد، از «عصری طلایی» که بهتر از روزگار مدرن یا زمان حاضر است.

۳. بودریار، وانمایی‌ها. بودریار می‌گوید «یأس متافیزیکی ناشی از این ایده است که تصاویر

به هیچ‌وجه چیزی را پنهان نمی‌کنند، و این‌که در واقع تصویر نیستند ... بلکه عملاً وانموده‌ای بی‌نقص‌اند.»
۴. موریس کلاین، ریاضیات: فقدان اطمینان.
۵. ژیل دُلوز، افلاتون و وانموده. دلوز لغت‌شناسی نسبتاً متفاوتی را برای اشاره به مجموعه‌ای تقریباً مشابه از مقولات به‌کار می‌برد: او تفکیک افلاتونی میان الگو، کپی و «وانموده» را به‌عنوان ابزار اِسناد ارزش و وضعیت سلسله‌مراتبی به ایژه‌ها و ایده‌ها می‌داند. او واژگون کردن افلاتون‌گرایی را به‌عنوان به تعلیق درآوردن منزلتی انبوه از ارزش و از پیشیِ کپی افلاتونی تبیین می‌کند، به این منظور که: «به وانموده دامن بزند، و حقوق‌شان را بر شمایل‌ها و کپی‌ها مسجل کند. مسئله دیگر سر و کار داشتن با تفکیک ذات/ نمود یا الگو/کپی نیست. این تفکیک کلی در جهان بازنمایی عمل می‌کند ... وانموده کپی را خفیف نمی‌کند، بلکه برعکس واجد قدرتی تثبیتی است که هم اصلی و هم کپی، هم الگو و هم بازتولید را نفی می‌کند. از حداقل دو مجموعهٔ واگرای درونی شده در وانموده هیچ کدام را نمی‌توان اصل یا کپی نامید. حتی تلاش نمی‌کند از الگوی دیگری استمداد جوید، چراکه هیچ الگویی در برابر سرگیجهٔ وانموده تاب نمی‌آورد». وانمایی در اینجا به معنایی به‌کار رفته که تقریباً کاربرد دلوز از کپی یا شمایل را نشان می‌دهد، در حالی که تظاهر به‌لحاظ مفهومی به‌شدت شبیه توصیف او از وانمودهٔ پیشاسقراطی است.
۶. بودریار، وانمایی‌ها. بودریار با تمییز قائل شدن میان وانمایی و آنچه خود «تظاهر» می‌نامید، می‌گوید «تظاهر به خود بستن چیزی است که فاقد آن است ... کسی که خود را به بیماری می‌زند می‌تواند صرفاً به تخت‌خواب برود و به دیگران بباوراند که مریض است. کسی که به بیماری وانمود می‌کند در خود برخی از علائم بیماری را تولید می‌کند. از این رو تظاهر ... فقط نقاب زدن است، حال آن‌که وانمایی تفکیک میان «حقیقت» و «کذب»، میان «واقعی» و «خیالی» را تهدید می‌کند. تا آن هنگام که فرد وانمودکننده علائم «حقیقی» ایجاد می‌کند [آیا می‌توان گفت] مریض است یا نه؟» هم‌کلام با بودریار، وانمایی نوعی تولید با کمک گرفتن از الگوهای واقعیت ـ بدون سرچشمه ـ است: وانمایی دیگر عقلانی نخواهد بود، مگر آن‌که دیگر به نمونهٔ آرمانی یا منفی اهمیتی ندهد. در حالی که این جملات رنگ و بوی پیشنهاد من مبتنی بر معماری غیرسنتی را دارد، با این حال غیرسنتی اساساً متفاوت از تظاهر و وانمایی است. بودریار دربارهٔ خطر نهفته در تحقق و واقعی ساختن وانموده بحث می‌کند، چراکه وقتی وانمایی به دنیای واقعی وارد می‌شود، ماهیتش اِسنادهای «واقعی» مورد وانمایی را به خدمت می‌گیرد. تظاهر در اینجا به‌معنایی متفاوت به‌کار گرفته شده است: تظاهر وانمایی را واضح می‌کند با تمامیِ اشارات ضمنی‌اش به ارزش‌های «واقعیت»، بدون تحریف کردن وانموده یا فراهم آوردن امکانی برای از دست دادن وضعیت خطیر و ناپایدارش، که در میان واقعی و غیرواقعی، الگو و دیگری مستقر شده است.
۷. قرائت اثر معماری به‌عنوان متن، واجدِ مخاطرات فراوانی است که ممکن است معماری را از درون تخریب سازد. یکی از آنها تنش بین قرائت و متن است، که رابطهٔ درونی و تخاصم‌آمیزِ آنها را نشان می‌دهد، که خود برخاسته از ماهیت متناقض هر دو است. در وهلهٔ اول، متن هم هزارتو است و هم در مقام بافتهٔ تزه است که آریادنه را از هزارتو بیرون می‌کشد. از طرف دیگر، می‌توان قرائت را آن بافته‌ای دانست که نشانه‌هایی فراهم می‌آورد برای ممکن ساختن خروج از متن، و همین را می‌توان بی‌موضوع کردن متن دانست. از همین منظر، می‌توان پلی به مفهوم «قرائت» و «تفسیر» از منظر بنیامین زد. از نظر بنیامین متن ویرانه است، و تنها کنش واقعی تفسیر ویرانه‌تر کردن این ویرانه است. از طرف دیگر، تفسیر را به‌معنای «کشتن متن» هم به‌کار می‌برد، که همان اِعمال خشونت به متن است. همچنین می‌توان رابطهٔ قرائت و و متن را معکوس کرد و متن را نیز نوعی قرائت دانست، چراکه هر متنی خواندن و قرائتی از دیگر متن‌هاست. به این معنا، می‌توان متن را «خوانه» (حاصل عمل خواندن) دانست (باید تشابه آوایی این کلمه را با «خانه» مد نظر داشت). این اصطلاح یادآور نقل قول‌های فراوانی است، مثلاً گفتهٔ ویرجینیا وولف مبنی بر آن‌که «زن برای نوشتن باید پول و اتاقِ شخصی داشته باشد» و دیگر، جملهٔ آدورنو بدین مضمون که «آن‌که خانه‌ای ندارد، نوشتن را به خانه‌اش تبدیل می‌کند»؛ که در اینجا «خانه» بیش از هر جایی دیگر طنینی نوستالژیک می‌یابد و در مقام «سرچشمه» یا «دال استعلایی» به‌کار گرفته می‌شود؛ حال آن‌که متن یا «خوانه»، اگرچه توهّم «خانه» را به وجود می‌آورد، عملاً نمی‌شود در آن زیست؛ چراکه «خانه» را به تعویق می‌اندازد یا، به‌عبارتی، حضور آن را پاک می‌کند. شاید بتوان توجه به جنبه‌های غیرانسانیِ معماریِ «غیرسنتی» را با همین رد کردن امید هایدگری توضیح داد. ـ م.