Hekmat va Falsafeh
Vol. 20, No.78, Summer 2024, Pp 159-185
wph.atu.ac.ir
DIO: 10.22054/wph.2024.75412.2176

Original Research
Received: 30/08/2023 Accepted: 21/05/2024 eISSN: 2476-6038 ISSN: 1735-3238

House as a Museum (Reconstruction or Translation of Life Space based on Derrida's Strategy)

Hanieh Zendehbad — Ph.D. Candidate, Department of Architecture, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

Mohammad Mansour Falamaki * — Professor, Department of Architecture, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

Abdolkarim Rashidian — Associate Professor, Department of Philosophy, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Shadi Azizi — Assistant Professor, Department of Architecture, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

Abstract

Houses and Museums mutually serve as memory narrators. Unlike goods and objects and the modern identity "idolatry", both are susceptible to opening up a dynamic world. This dynamism is on the verge and they are positioned in the context of flowing experiences in time and space. Comparatively, visitors to a museum extend the energy that is mixed with the museum's interior space and take it with them when they leave. The pleasures of museums are transient: Threshold. But we reside in our house. Except when we are guests and must move. When it comes to significant human subjects, this challenge is frequently combined with a component of memory that, in many cases, involves the absence or lack of a stimulating factor. As a result, whenever these memories are retrieved, they are recreated in a different manner. This revision in translational constructs is the completion of a number of unfinished ones that occur to us as a result of our varied and conflicting encounters with language and culture. This welcoming verge to the target language is an invitation from unknown factors of the source language. A long-standing interaction has existed between homes and museums. The study of translation theory can therefore aid in gaining an understanding of the foundations of critical theories held by the architectural community with philosophical expertise. This study aims to apply Derrida's strategy of deconstruction to analyze an original and translated text in the language, considering that every piece of architecture may serve as a written text.

Keywords: House, Jacque Derrida's Deconstruction Theory, Museum, Translation, Reconstruction.

⁎ **Corresponding Author:** Mansour.falamaki1313@gmail.com
How to Cite: Zendehbad, Hanieh; Falamaki, Mohammad Mansour; Rashidian, Abdolkarim & Azizi, Shadi, (2024). House as a Museum (Reconstruction or Translation of Life Space based on Derrida's Strategy), *Hekmat va Falsafeh*, 20 (78), 159-185.
DIO: 10.22054/wph.2024.75412.2176

Abstract

Houses and Museums mutually serve as memory narrators. Unlike goods and objects and the modern identity "idolatry", both are susceptible to opening up a dynamic world. This dynamism is on the verge and they are positioned in the context of flowing experiences in time and space. Comparatively, visitors to a museum extend the energy that is mixed with the museum's interior space and take it with them when they leave. The pleasures of museums are transient: Threshold. But we reside in our house. Except when we are guests and must move. When it comes to significant human subjects, this challenge is frequently combined with a component of memory that, in many cases, involves the absence or lack of a stimulating factor.

As a result, whenever these memories are retrieved, they are recreated in a different manner. This revision in translational constructs is the completion of a number of unfinished ones that occur to us as a result of our varied and conflicting encounters with language and culture. This welcoming verge to the target language is an invitation from unknown factors of the source language. A long-standing interaction has existed between homes and museums. The study of translation theory can therefore aid in gaining an understanding of the foundations of critical theories held by the architectural community with philosophical expertise.

Literature Review

This study aims to apply Derrida's strategy of deconstruction to analyze an original and translated text in the language, considering that every piece of architecture may serve as a written text. The discussion now continues with the origins of memory from Paul Ricoeur' and the German philosopher Walter Benjamin's point of view, and Jacques Derrida's critique of his views.

Due to the novelty of museum theory in contemporary architectural literature, there has been limited conceptual research in this interdisciplinary field. Therefore, it can be claimed that our article is the first manuscript to examine the correlation of reasoning from Derrida's point of view.

Research Question(s)

Question of whether reconstruction can be regarded as a translation of the language of architecture. Comprehensive and macro-superficial approaches that explore the present and inspect the future through the conventional type of reinterpretation of museums and houses do not result in insightful discourse. Rather, by highlighting the nuances of our interactions and memories with others, we can better illustrate the significance of how our identity is formed in the context of home family. The "family of museums" conveys this process as well.

Methodology

This paper explores documentary research methods. "Exploratory documentary research is a method used to gain an understanding of the complexities of a phenomenon." This qualitative research is based on text analysis employing Derrida's theory of deconstruction and relies on documents as well as the philosopher's original publications written in the source language. Deconstruction is pioneered by the theoretician Jacques Derrida. It is mainly based on his idea of `Differance` theories of structuralism in the sense of criticizing the intertext of `a centre` in the text. In fact, as a revolution against the previous method. Hence, this is to find out gaps and use them as tools to deconstruct.

On deconstructing to assert by showing that certain signifiers have different signifieds. In this approach, you construct new knowledge for the text because deconstruction is not destruction.

For concepts definitions can use:

Sim, Stuart, ed. The Routledge Companion to Postmodernism. London: Routledge, 1998.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۰۱ eISSN: ۲۴۷۶-۶۰۳۸ ISSN: ۱۷۳۵-۳۲۳۸

حکمت و فلسفه

دورهٔ ۲۰، شمارهٔ ۷۸، تابستان ۱۴۰۳، صص ۱۵۹-۱۸۵

wph.atu.ac.ir

DIO: 10.22054/wph.2024.75412.2176

خانه به‌مثابه موزه:۱
بازسازی یک متن ترجمه‌شده
بر اساس ساختار گشایی ژاک دریدا

حانیه سادات زنده‌باد — دانشجوی دکتری گروه معماری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

محمد منصور فلامکی * — استاد گروه معماری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

عبدالکریم رشیدیان — دانشیار گروه فلسفه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

شادی عزیزی — استادیار گروه معماری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

چکیده

خانه‌ها و موزه‌ها راویان مشترکی از جنس خاطره‌اند. برخلاف سناریوی هویّت مدرن که بدن را عاری از هرگونه خاطره‌ی فضایی می‌خواهد، فضاسازی در خانه‌ها به‌مثابه موزه‌ها مستعد گشایشی جهانی است. این فضامندی، حرکتی در «آستانه» است که در بستر تجربه‌های سیّال در زمان و مکان قرار می‌گیرد. با این قیاس که کاربران در ترکیب یک موزه، انرژی ترکیب شده با فضای درونی موزه را امتداد می‌دهند و با خود به بیرون حمل می‌کنند و موزه بالذّات، آستانه است. امّا ما در خانه‌ها ساکن می‌شویم، مگر آنکه میهمان باشیم. این چالش، اغلب در موضوعات مهّم علوم انسانی با عنصری از جنس خاطره عجین می‌شود. این باز-بینی در بناهای ترجمانی، با این فرض که اتمام بخشی از ناتمام‌های «دیگری»اند، در بستر تجارب متناقضِ فرهنگ و زبان بر ما حادث می‌شود. دیگری می‌تواند همان مکانیّت فرهنگی باشد. هدف از انجام این پژوهش بینارشته، به روش ساختارگشایی دریدایی، قیاس تحلیلی یک متن اصیل و ترجمه شده با محوریّت زبان است. با این

۱. این مقاله برگرفته از بحث زبان شناسی رساله دکتری معماری نویسنده اول با موضوع «فهم آستانه معماری براساس این مدیفرانس دریدا» می‌باشد.

* **نویسندهٔ مسئول:** Mansour.falamaki1313@gmail.com

نگاه که هر بنای معماری می‌تواند به‌مثابه یک متن نوشته شده باشد. حال با این سؤال که آیا فرایند باز–سازی در معماری می‌تواند ترجمه‌ای از زبان متنیِ معماری شمرده شود؟ ریشه‌شناسی خاطره از دیدگاه پل ریکور و والتر بنیامین و نقد ژاک دریدا بر نظریات او یافته‌های بحث است. چنانچه فرم می‌تواند تابعی نوآورانه از چیدمان فرم‌هایی دیگر در همان صورت متنی باشد که خاطرات، در آستانه‌ی دلالت‌های بیکران در ذهنِ متخیّل ساکنان خانه/ موزه، بازی ناتمام دال‌ها را می‌گستراند؛ که در نهایت با نتیجه‌گیری حول مبانی مرتبط با نحو زبان به این دیدگاه معنازدایی در متن می‌رسیم که فرم الزاما تابع معناهای عملکردی نیست.

واژه‌های کلیدی: خانه. ساختارگشایی دریدا، موزه، زبانشناسی، ترجمه، بازسازی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

بیان مسئله، هدف و ضرورت از تحقیق

در یک بنای ترجمه‌شده، «پیچیدگی، افراد را به خود، دعوت و درگیر می‌کند» (جنویز،۲۰۰۶: ۴۷). منظور از بنای ترجمانی در ادبیات معماری جاری، رویکرد بازسازی است. که این باز-زنده‌سازی به‌موازات در بناهایی صورت می‌پذیرند که متعلّق به زمان و مکانی تاریخی می‌باشند. بنابراین فهم این مسئله با دعوت‌کنندگی به زبان مقصد، دعوتی از سوی ناشناخته‌ها در زبان مبدأ را می‌طلبد. به‌نوعی خانه‌ها و موزه‌ها گفتمانی طولانی‌مدت با هم داشته‌اند. «موزه آن‌طور به فلسفه مرتبط نیست که عمل به نظریه، بلکه موزه نظریه‌ای است که به عمل در آمده است» (جنویز،۲۰۰۶: ۱۵۳)؛ و «بسیاری از سازمان‌ها به‌ویژه موزه‌ها، مثل خانواده عمل می‌کنند» (جنویز،۲۰۰۶:۱۰۷). اهمیّت چگونگی شکل‌پذیری هویّت ما در ماهیّت خانواده می‌تواند با نشان‌دادن ظرافت‌های ارتباطی و خاطرات ما با دیگران تکمیل شود. این فرایند در «خانواده موزه‌ها» هم مشهود است. در نتیجه‌ی این یادآوری به‌نوعی فهم بازسازی به‌مثابه باز-زنده سازی در زبان دیگر نهفته است که دیگرباره درگذرگاه ارتباطاتِ متّصل به تجربه‌ای محیطی، بازخلق می‌شوند. لازم به تأکید است که منظور از بازسازی- که یکی از کلیدی‌ترین واژگان این تحقیق است متفاوت از مرمّت، بهسازی یا نوسازیِ صرف می‌باشد؛ زیرا قصدیّت این پژوهش، تکمیل، اصلاح یا به‌روزرسانی روایت سابق، تنها با احتساب اکتشاف روایتگری معمار به‌عنوان مؤلّف مدفون شده در متن و تجلّی راز آن برای آیندگان کافی نیست؛ بنابراین واکاویِ تئوری ترجمه در ادامه گام نهادن در مسیر بازآفرینی به استناد معماری در نقش مترجم یک متن است. که با فرض نهادن هر خانه به‌مثابه یک موزه، می‌تواند به بنیان نظریه‌های انتقادی در جامعه معماری، میان رشته با تخصّص دقیق فلسفی، قوّت و وسعتِ فهم دهد؛ زیرا خاطره و تاریخ (در فهم اصیل آن نه در معنای گاه‌شماری تاریخی) با روایت فردی و ملّی، دو رویکرد کاملاً متفاوت می‌باشند که هر یک دریچه‌ای متفاوت از جهان‌بینی را بر ما می‌گشایند. پس هدف از انجام این پژوهش، قیاس تحلیلی یک متن اصیل یعنی خانه با یک متن ترجمه شده همانند موزه است. بی‌تردید ضرورت پرداخت به چنین مسئله‌ای، اهمیّت فهم باز زنده سازیِ

فضاهای آستانه‌ای به قدمت تاریخ کهن اندیشه‌ی ایران زمین است؛ که در اکنون معماری ما برگرفته از خوانش نادرست روش «دیکانستراکشن» [۱] در برگردان به فارسیِ «ساختار شکن»، آن هم در متون آکادمیک، به سهولت و بی‌دقّتِ علمی حذف شده است. هدف از انجام این پژوهش به روش ساختارگشایی دریدایی، قیاس تحلیلی یک متن اصیل (خانه) و ترجمه شده (موزه) و رشته زبان شناسی با معماری است. با این نگاه که هر بنای معماری می‌تواند به‌مثابه یک متن نوشته شده باشد و با این سؤال که آیا فرایند باز-سازی در معماری نیز می‌تواند در فرآیند فراموشی تا یادآوری خاطره، به‌عنوان ترجمه‌ای از زبانِ معماری مفروض شود؟ و بحث با واکاوی این سؤال فرعی پیش خواهد رفت که حال چگونه می‌توان (با اتّکا بر تئوری ترجمه) در زبان‌شناسی، معماریِ یک خانه را، با کالبدی آشنا از جنس خاطره/ دژاوو[۱] به‌مثابه یک موزه، باز-سازی نمود؟ برای ارائه‌ای از یک نقشه منسجم از طرح پیش رو لازم به تأکید است که نزد دریدا هر اثر هنری می‌تواند به‌مثابه یک نوشتار یا متن فرض گرفته شود؛ بنابراین رویّه به سراغ فیلسوف و مفسّر خاطرات: پل‌ریکور رفته‌ایم و متن را با ایده ترجمه برگرفته از نظریه ترجمه: والتر بنیامین خوانش دوباره داشته‌ایم و سرانجام با استراتژی دریدایی متأثر از آن دو دیگران به نتیجه‌ای با ایده باز — سازی و با رعایت پرداخت به این دو مهمّ رسیده‌ایم؛ بنابراین انتخاب چارچوب نظری پیش‌رو: آمیخته از نظریات ریکور- بنیامین و دریدا در پی گشایشی بینامتنی است که با توجّه به حلقه‌های پیونددهنده و تداخل‌های توپولوژیک مشترک با ریشه‌شناسی سایت‌های خاطرات در آن، به‌خصوص در زمین مشترک یک متن اصیل تاریخی: یعنی خانه‌ای تألیفی با موزه‌ای که گو ترجمه شده است، در روند پژوهش گره‌گشا خواهد بود. پس چنانچه در طرح این تحقیق نسبت بین خانه با موزه به نسبت بین یک متن تألیفی با متن ترجمه شده- که در پیچیدگی زبان مبدأ و زبان مقصد خوانش می‌شود، بحث شده است، به این دلیل است که نگارنده بر آن است تا با تمایز کاوش در وجه خاطرات فراموش شده در ساکنان خانه‌ای ایرانی که خود به‌مثابه یک موزه است- که در خاطرات ساکنان خویش به موازات رفت‌وآمد با دیگران ذخیره شده‌اند، پرداختی روان‌شناختی به تحقیق ببخشد. تا با ایده باز

---

۱. Déjà vu :

کلمه‌ای فرانسوی است و در معنای احساسی آشنا در ادراک فضایی محیطی است که به نظر آشنا می‌آید و مرز باریکی با امر نوستالژیک طی شده در زمان گذشته در بیان خاطره در ذهن/حافظه دارد. آن هم به دلیل بُعد زایشی وهم آلود و رازآلود آن در هم آمیزی گذشته و اکنون.

زنده سازی و با در نظر گرفتن چنین دقّت و ظرافت و پیچیدگی در تجربه‌های زیسته، به این پژوهش در حوزه فلسفه‌ی هنر، قوام و انسجامی فلسفی ببخشد. تا مخاطب خویش را به آفرینشی تازه در خوانش معماری فضاهای فراموش شده و از دست رفته و در شرف حذف در جامعه معماری معاصر برساند.

استراتژی روش‌شناختی تحقیق

عینک پژوهش نگارنده در روش شناختیِ این پژوهش علمی، استفاده از روش ساختارگشایی دریدایی برای پژوهشی با نام اوست. گرچه دریدا هرگز رویکرد خویش را به‌عنوان «روش» در معنای مرسوم پوزیتیویستی آن و با توجّه به روایت شارحان نو آمریکایی در نقدهای ادبی نپذیرفت. امّا همین وفاداری به تفکّر او یک روایتی توصیفی، تحت الامر و بی‌طرفانه‌ی صرف نیز نیست، بلکه هدف بر آن است تا پژوهشگر به شیوه‌ای جنبشی و ماجراجویانه، مسئله پژوهش را ساختارگشایی کند و امکان صورتبندی نوینی را در مقابل ضرورت پرداخت به فهمی فرا تاریخی از سنّتِ روش در معنای کلاسیک آن فراهم سازد. بنابراین پذیرشِ به تعلیق برده شده در زمان و مکانی دیگر می‌تواند از زاویه‌ای دیگر، روبروی دریدا نیز بایستد. گویی قبلاً این مسئله از دل مسئله‌ای نو بیرون زده است و در کنار یا حتّی در چالشی تازه با آن به میزگردِ گفتگو نشسته است.

بنابراین با دیکانستراکت‌کردن مبانی موزه در معنای باژگون ساختن متن پیشین در راستای گشایش مفاهیم زایشی، در ساختارِ فهم و مبانیِ متعلّق به ادراک فضای زیست شده در یک خانه روبرو خواهیم بود که با توجه به موارد تدقیق شده، روش‌شناسی تحقیق در این مقاله فلسفی، کیفیِ انتقادی انتخاب شده است و با تکیه به اسناد کتابخانه‌ای با در نظر گرفتن کتب اصلی خود فیلسوف- ژاک دریدا به زبان مرجع و بر پایه تحلیل متون به شیوه ساختارگشایی دریدایی- که یک استراتژی نقد متن است، می‌باشد. ساختارگشایی، یک استراتژی پساساختاری در خوانش متون است.

پس مراحل این واژگونی برگرفته از توضیح روش‌شناختی دریدایی از زبان استوارت با چنین ماجراجویی از متن آشکار می‌شود:

- شناسایی شکاف‌های متن
- معکوس‌سازی اصول پیشین به‌عنوان نقدی بر متن

- دادن امتیاز به قطب نادیده گرفته شده و تضعیف شده در متن
- یافتن نقاط گره و کور برای جریان انداختن تفکرّی نو در متن جدید (stuart.1998).

پیشینه پژوهش

خاطره از منظر پل‌ریکور

فیلسوف فرانسوی پل‌ریکور در کتاب «خاطره، تاریخ، فراموشی»(۲۰۰۴)، رابطه میان خاطره شخصی و جمعی را بررسی نموده و نقش فراموش کردن را به‌عنوان بخشی از پروسه‌ی خاطره موردتوجه قرار می‌دهد و رابطه میان فراموش کردن و بخشیدن را بررسی می‌کند. کتاب «خاطره، تاریخ، فراموشی»، نه‌فقط از جهت عمقِ نگاه، حائز اهمیّت است، بلکه به علّت تعداد مسیرهای تحلیلی که در جهت تحقیق در مورد خاطره پی می‌گیرد نیز حائز توجّه است: وجه تمایز و تفاوت این تحقیق برگرفته از نگاه ریکور نسبت به دیگر تحقیق‌های پیرامون خاطره، مسئولیّت انسان در قبال ارائه آنچه گذشته است، سنّت شفاهیِ خاطره و گواهی دادن به آن، روایت به‌عنوان یک مسیر عزاداری[۱]، ملاحظات اخلاقیِ عدالت و بخشش و نیز نیاز به رهایی از بارِ گذشته برای رسیدن به آرامش است. تمام مواردی که ریکور به آن تدقیق می‌کند. اهتمام ریکور به درک دنیای اطراف، وی را به‌سوی ماورای مرزهای فلسفه، یعنی جهان نقد ادبی، روانکاوی و زبان‌شناسی کشانیده است. نوآوری تئوری وی در زمینه پدیده‌شناسی و تفسیر/ تأویل متن در نقد ادبی نیز از نقطه‌نظر مورد خطاب قراردادنِ خاطره مشترک و تعبیر تعاملی آن از واقعیّت مردودِ روایت موردتوجه است که در تجربه‌ی خوانشی یک متن ادبی میان نویسنده و خواننده بررسی شده است. وی عنوان می‌کند که معنا (قابل‌تعبیر از متن)، نه‌تنها از بینابین واژگان متن قابل‌استخراج است، بلکه وابستگی قابل توجّهی به جهانی که خواننده را احاطه کرده است نیز دارد. معنا جهانی فراتر از فضا و متن محاط شده مخاطب را در بر می‌گیرد و به حیطه‌ی درک متنی بازمی‌گردد و به برداشت‌های متعدّدی اشاره دارد که به مرزهایی مانند زمان و فرهنگ محدود نمی‌شود. ریکور به‌روشنی بیان می‌کند که معنا از طریق تصوّر مطلق شخص از درک فردی به دست نمی‌آید، بلکه حرکتی میان شخص و متن می‌باشد که همواره در حال حرکت بینابین «بخشش سخت» است و هیچ‌گاه نیز کامل نخواهد شد.

---

۱. Freud S. (1917). Mourning and Melancholia. London.

شکل‌شکنی خاطره[۱]

در ادامه‌ی بحث خاطره، از متن دنیل لیبسکیند- معمار در باب موزه فلکیس نوس بام (۱۹۹۸)[۲] می‌خوانیم:

این موزه دسترسی به بن‌بست‌هایی را فراهم کرده است که نشان‌گر مسیریابی و باز مسیریابی در خود ما می‌با شد. این معماری، فضایی را به نقا شی‌ها باز می‌کند که نشان‌گر آمار تلفات شش میلیون انسان نیست؛ بلکه یک انسان است که شش میلیون بار به قتل رسیده است. موزه «فلیکس نوس بام» اشاره به جای‌دادن خاطره و دوباره جای‌دادن خاطره می‌شود و از این طریق از ارائه تعریف از قبل تعریف شده و ثابتی از خاطره خودداری می‌کند. در همین زمان مخاطب نیز در داخل این خانه، خاطره‌ای جای داده شده است: جای‌گرفته در موضعی که باعث می‌شود در موقعیّت خودش در رابطه با تاریخ هولوکاست تجدیدنظر کند (Libeskind.2000).

موزه یهود برلن (۲۰۰۱)[۳] دیگر اثر دنیل لیبسکیند برگرفته از تفکّر ساختارگشایی او به شکل یک فرم حلزونی ممتد طراحی شده است.

برای بازدیدکننده – کسی که داخل ماز حرکت می‌کند- چون هیچ نقطه مرتفعی نیست که از آن بتواند پلان ماز را مشاهده کند، این طرح مازگونه مشهود نیست. همچنین امکان آن وجود ندارد تا از ماز بالاتر رفته و دید برتری نسبت به بازدیدکننده داشته باشد، اجازه هیچ دیدکامل و جامعی از ماز ارائه داده نشده است؛ بنابراین ازآنجاکه این یک ماز سنّتی، با یک مرکز و یک محور نیست، بلکه یک ماز معاصر است که چندین مرکز و چندین محور دارد؛ فضا دید اثیری از مسیرها را به همراه راه‌های موازی بسیاری نشان می‌دهد و مجموعه‌ای از راه‌های غیرمنتظره، فضاها و محیط‌هایی را به بازدیدکننده ارائه می‌کند. این استراتژی طراحی توجه بازدیدکننده را به این نکته معطوف می‌کند که اساساً

---

۱. آیکونوگرافی یکی از شاخه‌های پژوهشی در پژوهش هنر است که شمایل‌نگاری نیز ترجمه شده است و آیکونوکلاسم، شمایل شکنی یا بت شکنی است: iconoclasm اما در جریان روز دقّت معادل‌نویسی آن غنی‌تر از موارد فوق می‌باشد و بیشتر گذشته‌شکنی یا شکل‌شکنی مراد این متن است.

۲. Felix Nuss baum Haus by Daniel Libskind

۳. Jewish Museum Berlin by Daniel Libskind

طبیعت جهت‌گیری در عصر امروز بی‌معنی است. لیبسکیند هرگونه اصل را ردّ می‌کند: داشتن اصل چه معنایی می‌دهد؟ (Libeskind. 2000).

در همین راستا دو خطّ پژوهشی قابل تأمّل در ترسیمات لیبسکیند؛ سازماندهی و ارتباط- یکی خطّ ثابتی است که به تکّه‌های زیادی تقسیم شده است و دیگری خطّی منحنی شکل است که تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد. موزه یهود لیبسکیند اساساً در نبود تاریخ، حفره‌ای[1] بزرگ از فراموشی را باز می‌گذارد؛ و این وجه نوآورانه در موزه‌ای که اینک خود، موزه است، قابل مکث می‌باشد.

همان‌گونه که وظیفه انسان است که گذشته را فراموش نکند، خودی که هیچگاه چیزی را فراموش نکند نیز، مورد مطلوبی نیست. ریکور تأکید می‌کند که: فرامو شی لزومی ندارد که د شمن خاطره با شد، بلکه می‌تواند در تعامل و همکاری مشترک با خاطره، به آن تعادل دلخواه دست یابد که خاطره «مناسب» را به‌گونه‌ای «بازخلق» می‌کند که اصراری بر یادآوری همه‌چیز نداشته باشد (*Ricoeur*.2004:413).

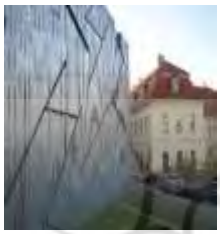
خاطره و فقدان هر دو با هم درگیر شده‌اند تا به آن سطحی دست یابند که در آن خاطرات ما از گذشته نتیجه تجربیات ما از فقدان‌هایی است که بر ما گذشته است (*Ricoeur*.2004:23).

و کماکان ریکور در نقد خود در توصیف خاطرات فیزیکی پنهان‌شده در ضمیر انسانی، عنوان می‌دارد که آن‌ها به‌طورقطع پاک نشده‌اند، امّا در عوض غیرقابل‌د سترس و یا دور از دسترس می‌نمایند. این خاطرات در طول زمان درازی به‌صورت به خواب رفته باقی می‌مانند که وی به آن: «ذخیره‌ی فراموشی» اطلاق می‌کند. در بخشی از کتاب «خاطره، تاریخ و فراموشی»، تحت عنوان «برداشتی پدیده شناسانه از خاطره»، ریکور، برداشت برگسن را نیز با عنوان خاطره خالص با تصویری از خاطره به چالش می‌برد:

خاطره خالص، آن خاطره‌ای است که در یک تصویر تداعی شده در سطحی از هوشیاری فرد نقش نبسته است. در زمانی که خاطره خالص تبدیل به تصویری از خاطره می‌شود، این امر خود به‌خود منجر به مخدوش شدن – کردن خاطره خالص خواهد شد(*Ricoeur.2004*) .

---

۱. "voids"



دنیل لیبسکیند- در معماری او زبان مبدأ به‌مثابه یک خانه است. او با ردّپای خاطراتی شبح‌ناک از تاریخ پا به آستانه‌ای تهی در مقصد (به‌مثابه موزه اکنون) می‌گذارد. با در هم آمیختگی‌ای از گذشته در آینه معاصر.

منبع عکس(ها) https://archello.com/

این درهم آمیختگی خاطرات می‌تواند منجر به محو شدن شخصیّت یک فرد در فرد دیگری شود. حدّاقل پاره‌ای از آن‌ها. همان‌گونه که زبان فارسی در این اختلاط چند زبانی تا حدّی از لحاظ آوایی و فکری حفظ شده است؛ این تفاوت‌های زبانی، فکری، ارزشی و معنوی بدین‌سان که در روح یک ملّت نهادینه گشته‌اند، همان عواملی می‌باشند که فرهنگ یک نقطه‌ی جغرافیاییِ خاصّ و یک اقلیم را رقم می‌زنند و باعث تمایز آن از جغرافیای مدنی بزرگتری می‌شوند که علی ظاهر باید همسان آن می‌بوده است.

آنچه در موزه دیده می‌شود، تلاش برای جلوه‌ی دنیوی بخشیدن به نیازی بسیار باستانی است. همان‌گونه که تمدّن‌های کهن و قدرت نظام دیوان سالارانه تمایل به ارزشی نشان‌دادن آن را دارند. بدین‌شکل که معبد و یا آتشکده در مرکز فضا به‌عنوان عنصری قدسی قرارگرفته‌اند، بنابراین امروزه در نتیجه‌ی جهانی‌شدن و در اثر رفتار تهاجمی زبان بین‌المللی و ارزش‌های بصری وابسته بدان، نیاز به شکل‌گیری ابزار بیانی جدید یعنی موزه، احساس

می‌شـود. در ادبیات موزه‌ها بدین‌گونه که فقط طنز نازکی لازم اسـت تا ارتباط از بین‌رفته را نمایان کند، با از میان رفتن کالبد دیرینه و مفهوم تقلیدگرایانه در آن، فضـا برای از میان رفتن محتوایی سفت و بسته نیز باز شده است؛ و بدین سو به دنبال تزلزل معنا، کالبد دیرینه نیز تغییر خواهد کرد و ا سا ساً به علت رفت و برگشتی بودن ارتباط این دو، در بدو امر، با تزلزل کالبد درنتیجه شکّ در معنا نیز رخ داده ا ست؛ بدین‌گونه که عدم قطعیّت یکی، عدم ثبات دیگری را رقم زده اسـت. دیگریِ دگرگون‌کننده در آینه‌گی فعّال به خودش یعنی موزه بازگشـته اسـت. این همان وجه خلّاقانه اسـت که به جای همراهی و قدم زدن و کشـف در موزه در رفتاری تاریخ‌گرایانه و کلاسیک، کاربر را با توطئه‌ی کشف راز درون خود می‌بلعد.

تاریخِ بازِ لیبسکیند-ریکور-دریدا

بعد از واکاوی متون اصیل فیلسوفان خاطره با مروری در پژوهشی متاخّر از مقاله‌ای با عنوان «لیبسـکیند و تاریخ» از مایکل منگ در فصـل پنجم از کتاب «زندگی پس از مرگ..» به ویراستاری آنا آرتوینسکا و آنیا تیپنر[۱]- چاپ شده توسط انتشارات راتلج در سال (۲۰۲۲) با دو تعریف از کلیدواژه تاریخ روبرو می‌شویم. اوّلی با ریشه‌ای آلمانی Geschichte از فعل geschehen در معنای اتّفاق یا عملی که رخ داده اسـت و دیگری همان «هیسـتوری» از ریشـه لاتین Historie در معنای روایتی تولید شـده از عمل یا اتّفاق اسـت. این تفاوت بین «فکتوم» با آنچه توسط گفتار آدمیان بیرون از تاریخ اِسنادی به آیندگان نقل می‌شود، اشاره به بازآفرینیِ (با تأکید بر پیشـوندRe) خوانش آدمیان دارد تا تاریخ را از گزند صـرفاً گاه شماریِ آن حفظ کند و باز زنده سازد. این پیوندهای مغذّی پنهان در زیر ساخت اثری که متعلّق به رویدادی تاریخی ا ست در متن «زمان و روایت» ریکوری نیز ادامه می‌یابد. گو اینکه موزه یهود تنها اشـارت به واقعه‌ای هولناکِ مسـتتر در دل تاریخ و فرهنگ برلین و یهودیان در تبعید ندارد. بلکه به موازاتِ تکّه تکّه شـدن در خلایی نا- زمان و نا-مکان به رنج و آزادی از مرگِ ناتمام بشری، پرداختی رویداد گونه در جدال فرامو شی تا یادآوری می‌دهد، که شـاید آگراندیسـمان[۲] به‌مثابه بزرگنمایی قطعه‌ای از گم‌گشـتگیِ انسـان کنونی

---

۱. Libeskind and History by MICHAEL MENG with Anna Artwińska and Anja Tippner

۲. «Agrandissement»

باشـد و نه الزاماً بازخرید یا بازیابی آن واقعه‌ی پایان‌یافته در تاریخ هولوکاسـت. این ردّپای طغیان و آشـوب در متن دشـوارِ خلأ در دشـواری سـکوتی کشـدار با دیالوگ بین دریدا و لیبسکیند در تجسّم غیبتی تهی ادامه می‌یابد تا بیان داستانی در مورد یک عمل در گذشته، در روایتی دیگرگونه، خوانشـگر متن را به یک گمشـده تبدیل‌کند. در لحظه‌ای موهوم و شـبح‌ناک از ردّ خاطرات با پیشـوند Re: یعنی بازگشـتی تهاجمی، منتقد و شـورشـگر؛ و اینجا ست که تاریخ در برابر رنج بشریّت از خودینگیِ خویش تهی شده و فرومی‌ریزد. در موزه‌ای که هیچ کارکرد فهم موزه شناسی‌ای اعم از تقدّس، رستگاری، یا یادمان تاریخی ندارد. هیچ قطعیّتی و کامل‌شـدنی از معنای کلّ‌نگر و نهایی و نهادینه شـده از گذشـته‌ی هولوکاسـت ندارد. نگاه به گذشـته در نگاهی کلّ نگر تنها جزئیّتی از امروزِ رو به آینده‌ی تاریخی است که تاریخ‌اش گذشته است. وجه نوآورانه‌ی این طرح همین افسون و اعجاز بی‌رقیبش است. جز موزه شدن خودش، ابژه شدن خودش از سوژگی عریان، دیگر تاریخی ندارد. موزه‌ای که حالا خودش یک موزه است.

(نقل به مضمون از منگ به نقل از آرتوینسکا و تیپنر، ۲۰۲۲، ۸۴-۹۴)

ترجمه از منظر والتر بنیامین

معماری به‌مثابه متن، متبادر کننده‌ی معنا اسـت. انتقال معنا در معماری از طریق گرته‌برداری فرهنگی [۲] و ترجمه‌ی یک اثر ساخته شده در نقطه دیگری از جهان (غرب) به بستر ایران، گهگاه از طریق معماری «کارت پستالی» صورت پذیرفته است. علاوه بر ایجاد این تناقض که اساساً چنین ترجمه‌ای بر اساس نظریه افلاطونیِ ترجمه چگونه ممکن است که متن مبدأ و مقصـد هر دو به یک معنای واحد در آن اشـاره دارند؟ این سـؤال متفاوت در نقطه‌ای به تناقض بیشـتری می‌رسـد که موضـوع سـؤال یعنی موزه، خود به‌عنوان بنایی ترجمانی موردبحث قرار گیرد. والتر بنیامین فیلسـوف آلمانی دوران مدرن متأخّر [۳]، در مقاله‌ای تحت عنوان «درباره زبان»[۱] به سـال (۱۹۱۶)، در تلاش برای بازتعریف نقش مترجم اثر ادبی به این نکته اشاره می‌کند که اصولاً معنا در چارچوب سنّتی خود مشابه وحدانیّتی یکّه، فراتر

---

۱. *Über* Sprache überhaupt *und über die* Sprache *des* Menschen

از متن اوّلیه (وام دهنده) و متن ترجمه شـده (وام‌دار) که به هر دو اشـاره کند، وجود ندارد. شاهد این مدعای بنیامین، سیسیفین پروسس [۴] در تجربه شخصی وی به‌عنوان مترجم جلد اول اثر مارسل پروست*،[۱] از فرانسه به آلمانی است. بدین گونه که هر کلمه به کار رفته در زبان اولیّه، وصـله‌هایی با تعداد متکثّری از تصـوّرات ذهنی و تجربیات تنیده شـده در زمان اسـت که فقط برای کاربران زبان اوّلیه و در حالت ایده‌آل آن تنها برای بخشـی از ایشـان قابلیّت انتقال مفاهیم موردنظر نویسنده‌ی اثر و ایجاد هاله (آئورا) [۵] را خواهد داشت.

از این دریچه، زمانیکه در زبان مقصد، کلمات کافی متبادر کننده‌ی معنی وجود نداشته باشـند، سـاخت هاله در زبان مقصـد نامحتمل بوده و مغفول خواهد ماند. از این حیث، نقش مترجم به‌عنوان کسی که در بدو امر معنای مبدأ را درک کرده است و مسلّط به ابزار زبانی از طریق خلق معانی جدید به‌وسـیله ایجاد همبسـتگی‌های تازه میان لغات موجود در جهت ایجاد هاله‌ای احسـاسـی/ تصـویری باشـد، مهم اسـت؛ و هم از نظری دیگر، فراتر از معنا و تأثیرگذارتر از آن به جهت وجود ایجازهای شـاعرانه اسـت؛ و نیز از بُعدی دیگر به جهت ابداع لغات جدید اسـت، که در بدیع‌ترین حالت آن در خلق کاربسـت‌ها و وصـاله‌های آن لغات با ایجاد پیوندهای احسـاسـی و نشـاندن در ناخودآگاه مخاطب خود، این مهم شـکل خواهد گرفت. پس از طریق صـاعقه‌ای از ایجاز و تداعی تصـویر (ها) اسـت که به غایت، قوی و موثّر در ذهن مخاطب عمل می‌کند؛ و بدین‌جهت اسـت که سـرانجام تأثیر آن نیز محوشـدنی نخواهد بود. دقیقاً همین صـُعوبتِ در بازخلق فضـاهاسـت که بنیامین را بدین رویکرد رهنمون می‌سازد که معنایی فرادست‌یافتنی و غیرقابل‌تغییر، بدین‌سان که نویسنده و مترجم هر یک آیینه‌ای از آن باشند، اساساً وجود ندارد و نخواهد داشت. در این دیدگاه از خلق یا بازخلق به‌عنوان رویداد [۶] نیز یاد می‌شود.

گرته‌برداری فرهنگی زمانی اتفاق می‌افتد که تعادل سـیسـتم[۲] به دلایلی به هم بخورد، به‌نحوی‌که ادامه حیات آن ممکن نباشـد. در این زمان ورود معانی جدید و بیان‌های بلاغی ناآشنا در معماری بومی که از زبانی دیگر ترجمه شده‌اند، غیرقابل‌اجتناب است. در این بین، در لحظه عدم وجود معانی از پیش تعیین شـده در بسـتر فرهنگی و هم‌چنین در نبود معانی

---

۱. À la recherche du temps perdu

۲. Semblance :Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Walter Benjamin,1936

والای واحد و تعریف‌شده‌ی آن، کار را برای مترجم/ طراح معماری به غایت دشوار نموده است؛ و یافتن واژگان و حامل‌های معنایی که بتواند درون‌مایه‌ی معماری مبنا را به مقصد انتقال دهد، به‌مثابه بازخلق یک اثر خواهد بود. تصویر، به علّت وابستگی آن به مفهوم در ناخودآگاه فرد، مُحاطِ در جامعه وجود دارد، ولیکن به دلیل معارضات حاکم هنوز به مرحله‌ی بروز خویش (یعنی در خودآگاه) نرسیده است.

ازاین‌رو گرته‌برداری خود مؤیّدی بر نبود و اساساً نیستیِ مطلوب در زمینه و بستر است.

در زمان عدم تعادل سیستم دو راه پیش رو است: یا نظریه اصلی باید ثابت انگاشته شود و قضاوت‌های خُرد انکار شوند و یا نظریه نیز به نحوی تغییر یابد تا ناخوشایندی [۷] های عامل عدم تعادل سیستم، با قضاوت‌های جزئی قابل‌تحمّل شوند؛ اما از آنجا که اساساً ریشه‌ی عدم‌تعادل در قضاوت‌های جزئی (روایت/خاطره) در ساختار پیرامونی نظریه بوده است، خروجی آن، تزلزل در هیبت اصلی نظریه (منظور کلّیت زبان) است. انکار قضاوت‌های محیطی و نادیده انگاشتن آن‌ها، اصل عدم تعادل سیستم را زیر سؤال می‌برد. این فضای «در آستانه» که اغلب حذف شده است، در خلأ قضاوت‌های محیطی، چندباره و به اشکال مختلف و ظاهراً تحت یک بار معنایی، بازتولید می‌شود.

رویکرد دیگر مترجم (طرّاح) در خلق یک ترجمه از ترجمه‌ای دیگر، تغییر سایز اثر است. بالفرض در ابعادی «همه‌چیزخوار»[۸] به تناسب اثر اولّیه ساخته می‌شود. تناسبات معماری به‌خودی‌خود، موزه را از حیطه‌ی روایت‌کلان (شخصی و محلّی) خارج می‌کند.

خاطره، (حتّی خاطره دیگران) زنده است و در وجود ما، مادام از نو زنده می‌شود. به افق‌های معنایی جدیدی دست پیدا می‌کند و ما را از آن خود می‌کند. خاطره، خودِ تاریخ است، اما زنده و در تحوّل دائم؛ و فقط در تحوّل مداوم است که گوشه‌هایی از گذشته در آن بازخلق می‌شود. با امروز گره می‌خورد و همزادپنداری از پدیده‌ای واقعی را رقم می‌زند. قبل از شروع تفکّر ایده‌ی معماری موزه، باید به این اندیشید که غایت تصمیم، ما را به کدام سو خواهد برد. اگر بپذیریم که وُسعِ معماریِ ساختمان باعث تغییر در رفتار و احساس مخاطب و متحوّل‌کردن نگرش وی به خود و جهان می‌شود، اینگونه می‌توان گفت که ساختار معماریِ موزه به همان میزان در نیل ما به هدف مؤثر است. موزه، تاریخی، مستقر و وسیع است. می‌گوید اما نمی‌شود. موزه‌ی خاطرات، همان تجسّم نیستی است؛ چندین صدا در آن طنین انداخته است و دایره‌ی آن جسم ساختمان را متحوّل می سازد. والتربنیامین در

اثر خود تحت عنوان «اثر هنری در عصـــر باز تولید مکانیکی»(1936)[1] به این نکته اشـــاره دارد که هنر می‌تواند با تصویری خیالی از واقعیّت‌های اجتماعی، به‌گونه‌ای که ما را از نقش خود در سـاخت آن واقعیّات دور کند، سـاخته شـود و یا می‌تواند حاملی فعّال باشـد که در آن، آزادی حقیقی خود را در ســـاخت واقعیّات اجتماعی و رابطه آن با طبیعت، پیدا کنیم. برای عنوان کردن این دو بیان بلاغی، وی از دوکانسپت دوران پسـاکانت استفاده می‌کند: که عنوان می‌کند که سـوژه باید تجربه هنری تحت عنوان «نمود» را بشـکند تا پتانسـیل آن تجربه واقعی «بازی»[2]را آزاد سازد. کیفیت میمتیک هنر باید عاری از قدرت تداعی تصاویر خیالی شود تا بتواند آیینه‌ای از تجربه‌ی انتقادی باشد.

واقعیّت، به‌خودی‌خود قابل‌فهم نیسـت؛ همانند انسـانی که تاکنون تصـویر خود را ندیده اسـت. این دسـتکاریِ واقعیّت با دیدن تصـویر خود در آیینه اسـت که واقعیّت را قابل‌فهم می‌سـازد. بازی تصـویرها در سـایه تخیّل و دسـتکاری شـخصـی واقعیّت اسـت که از طریق ایجاد حاشیه امنی از واقعیّت، شخص درآن، خودش را بازیافته و احساس آرامش می‌کند. از آنجا که توده در حاشیه نمی‌گنجد، هر تلاشی در مقیاس غول‌پیکر می‌تواند به‌نوعی به — میراژ/ خیالی [9] از امر واقع بدل شود.

در این حیث شاید این قدر که خودِ نفسِ ترجمه مهم است، نتیجه‌ی ترجمه مهم نیست. چراکه متن هیچ‌گاه به مبدأ خود نخواهد رسـید و نفسِ وجودی ترجمه — انتقال معنا اسـت که موجب ایجاد پرسش و آشوب در «نمود» آن شده است.

توجّه ما به «مکان‌های خاطره»، جایی که خاطره در آن متبلور می‌شـــود، در زمانه‌ی گسست تاریخی با اضمحلال خاطره، دوباره جلب می‌شود. در جایی که احساس استمرار خاطره، حس می‌شـــود. چون در «بســـترهای اجتماعی خاطره»، ســـایت‌های واقعی خاطره[3] (۲۰۰۹) دیگر وجود ندارد. جهانی‌ســـازی، در مقیاس وســـیع و دموکراســـی به دنبال آن و (استعمار)، خاطرات جوامع سنّتی را از میان می‌برند. جوامعی که ذخایری از خاطره را دارند

---

۱. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

۲. Schein und Spiel – Semblance and play :

ترجمه فارسی لغوی پاسخگو نمی باشد زیرا بسیار پیچیده است که گرفت و گیر محاکات را با کند و کاو نقل آمیخت. به نوعی کند و گیر. جوریدن و یافتن است. و بی انتها..

۳. milieux de memoire lieux de memoire

Pierre Nora: Rethinking France: Les Lieux de mémoire, Volume 34: Legacies (University of Chicago Press). 2009

با بضاعت ناچیزی در سرمایه‌ی تاریخی روبرو شده‌اند و جوامعی که نتوانسته‌اند این انتقال را انجام دهند هم از میان رفته‌اند. همچنین آنان که نتوانسته‌اند تصمیم بگیرند چه چیز را از گذشته باید به آینده منتقل کنند، در فضایی خلأ ساکن شده‌اند. در یک سو تاریخ/نظریه قرار دارد که با ارائه روایتی خطّی از گذشته در پیِ فرم دادن به اذهان است و در سوی دیگر خاطره‌ای شخصی و شکننده‌ی از دیده پنهان است که در سکوتِ سنّت اجازه ظهور نمی‌یابد. ما درست در آستانه‌ایم.

و به‌راستی آیا آنچه باعث خلق اثر ماندگارِ معماری می‌شود، معنی اثر است؟ به زبانی گویاتر همان اندیشه‌ای است که در ذهن طرّاح، جهت خلق اثر وجود داشته است. جدای از اینکه حتّی در نبود معنی نیز نوعی معنا نهفته است. از دید والتر بنیامین معنی در معنای متحوّل کننده، دیدگاه ما را به روال جاری زندگی و رسیدن به درکی بالاتر از هستی می‌برد. این‌که طرّاح و مخاطب کدام لایه از معنی را برمی‌گزینند نیز بستگی به درک ایشان از شناخت هستی داشته و به سطح ذخیره‌ی معنایی ایشان نیز بستگی دارد. اینکه به چه لایه‌ای از معنا دست یازد و چه شئ/ قطعه‌ای دور افتاده از گذشته ولی جای افتاده در حال را برجسته سازند، ارتباط نزدیکی با درک ایشان از وجود خویش دارد. این سؤال که بهترین، قوی‌ترین انتخاب معنایی چه می‌تواند باشد، در اصل همان سؤال است که چه چیزی می‌تواند کامل‌ترین معرّف بازنمایی ما از خودمان باشد؟. اگرچه گرته‌برداری می‌تواند باعث بازگشایی درک معنایی در سطحی دگر شود، اما این نوگراییِ خودخواسته درعین‌حال می‌تواند باعث از بین رفتن ذخایر معناییِ خاطره در فرد و جامعه شود. این گرته‌برداری همچنین بی‌توجّهی به سرمایه معنوی و تجربه‌ی غربی است که نهایت آن منجر به خلق اثر معماری شده است و به‌نوعی همزادپنداری با معنایی است که در مقصد وجود ندارد، زیرا با نادیده گرفتن واقعیّت خویشتن، آن معنا فرصت بالندگی و خودباوری را نیافته است. ایده طراحی این موزه، در اصل از دهه‌ها پیش در ذهن طرّاح نقش بسته است. برای دریافت معنی این موزه نباید به نمای آن، بلکه باید به پشت تصویر/ پوسته در آن نگریست. یا به فضای تهی، اما پر معنی، بین اندرون و بیرون موزه؛ که موزه اصلی (خویشتن ما) در نیستیِ این فضای تهی جای گرفته است. تمامی این موزه‌ها می‌توانند یک انتظار واحد را در مخاطب ایجاد کنند. جامعه استانداردشده به‌راحتی در جهانی استاندارد جای می‌گیرد. در این صورت هرکدام از آن‌ها تنها پانزده دقیقه شهرت جهانی را تجربه خواهند کرد. این

طرّاحی مفاهیمی همچون مصـــرف‌گرایی فرهنگی، تاریخ انقضـــا، انحطاط غیرانســـانی و رضایت آنی[۱] را به میان می‌آورد. اگر بیمارستان‌ها شبیه یکدیگرند، موزه‌ها نیز مشابه‌اند. در این میان آیا موزه های بعدی ما در ادوار آتی، نیاز به چنین طرحی خواهند داشـــت؟ در بازتفسیر این تحقیق لازم به یادآوری است که آنچه متفاوت از ساختِ ساختمانِ موزه‌ها در جهت حفظ بدنه‌ی تاریخی اســـت، پرداختن به چنین تدقیقی نوآورانه اســـت تا به شـــیوه‌ی تنیدن بافتار/ بدن/ پیکره/کالبد به پوسته‌ی معماری، به ساختن ساختاری از موزه منجر شود که این بار خود، بخشـی از تاریخ شـود؛ یعنی این بار، تاریخ، معماری بیافریند. این مسـخ یا استحاله‌ی خالق در مخلوق است که معمار را در مقام مترجم دو زبان، فراتر از زبان مقصد به زبان مبدأ، گو به خویشتنِ خویش بازمی‌گرداند.

یافته‌های تحقیق

خانه به‌مثابه موزه

حال در پاسخ به سؤال اصلی تحقیق که آیا فرایند باز-سازی در معماری می‌تواند ترجمه‌ای از زبان متنیِ معماری شمرده شود؟ به قیاس تطبیقی خانه در متنی ترجمانی با موزه رسیده‌ایم که فرایند فهم خانه در خانه‌واده‌ی موزه‌ها نیز مشهود است. این تعامل بین راه‌های برقراری هر ارتباطی با خاطره‌سازی بین اشیا و آدم‌هاست. با شباهت آستانه‌گی در فضایی آشنا متعلّق به هردو که البته در موزه بیشتر به گذرگاهی برای عبور می‌رسد تا سکونتی دائم که چه‌بسا میهمان‌خانه‌های درون هر مسـکنی، خود گذرگاهی موقّت‌اند. با این شـرایط ایده‌سـازی در وجه صورتمند مشترک این دو، مسئله‌ای خلّاقانه است، که می‌تواند با قیاس مشترکات آن به رویکردی تجویزی در فهم برسد.

پیوســـته دگرشـــدن صـــورت، آنگاه‌که ناظر به گزینش نقطه‌دیدهای متمایز بپردازد، به این مقوله، معنایی پویا می‌بخشـد و ناگفته پیدا اسـت که ناظر می‌تواند، پس از شـناخت وجه بُرون یا صورت بنا از دیدگاه‌های متفاوت و مکمّل، به برداشتی یگانه نیز برسد (فلامکی،۱۳۹۳: ۲۰۴).

این تأکید بر بازگشت جهان‌بینی به فضاهای میانیِ مکمّل و نه متضاد در ظاهر و باطن در ادبیات نظری معماری، همان تأکید بر وجوه آستانه‌گی است.

در ادبیات ایران، صورت، نه وجه ظاهر است و نه در تضاد با وجه باطن قرار می‌گیرد-

---

۱. immediate gratification- decadence dehumanization- cultural consumerism – expiration date

مگر آن‌که در گفت‌وشنودی که ویژه‌ی محفل ادیبان است، به موضوع بپردازیم... آدمیان با حافظه‌ی خود می‌زیند و هر بنای تازه‌ای برایشـــان تنها هنگامی «نو» می‌نماید که در ذهن خود، نکته‌ای در باب تشابه و تقارن و یگانگی‌های صوری و هماهنگی و جز این‌ها نیابند؛ و ازاین‌روی اسـت که شـناخت صـورت بناها، به‌مثابه یکی از پرمعناترین ابزارهای شـناخت و ارزیابی برای معماران رخ می‌کند (فلامکی،۱۳۹۳: ۲۰۰).

و گذشـــته از روایت محض، بیرون می‌افتد و به رخداد/ رویداد می‌رســـد. آنچه ژاک دریدای فیلسوف: آنچه خواهد آمد● می‌نامید.

موزه به عنوانی از موسّسـات مهمّ قرن نوزدهمی در مرکز این تعریف سـاختارگرایانه از زمان می‌ایستد. با طرح این ایدئولوژی که خود را هم در ارتباط با گذشته‌ای می‌دانست که از آن محافظت می‌کند و هم در ارتباط با آینده‌ای که در آن گذشـــته (حال) را به نمایش می گذارد. آینده، ادامه‌ی این روایت خطّی بود. ادامه‌ای که تنها با تناوب این تکرار قابل‌درک اسـت. فرایندی کهن که غایت آن به پیشـگویی می‌انجامد، اما امروز در دیدگاه پســازمانی، موزه مجبور اســت فراتر از این دســته‌بندی خاک گرفته، به حرکت درآوردن تفاوت‌ها بیندیشد (جنویز،۲۰۰۶: ۱۲۷).

این آن چیزی اســت که فضـــا در درون موزه و درعین‌حال در خارج از آن، در جایی نامشـــخّص، از ذات خود کســـب می‌کند. فضـــا، همان‌طور که در درون خود از خود دور می‌شود، شکل می‌گیرد. به‌عبارتی‌دیگر، این همان چیزی است که فضای اثر هنری را برای بازدیدکننده می‌گشـــاید. همچنین این امر ارتباطی با توالی، اســـتمرار یا تداوم ندارد و قطعاً درباره آغازها، میان‌ها و انتهاهای نامشـخص هم نیسـت. این امر درباره مواجهه‌ای اسـت که در هر لحظه، در هر نمایش اتّفاق می‌افتد. این همان گشوده شدن زمانمندی است که اینجا یا آنجا در گالری‌ها رخ می‌دهد: صرف‌نظر از اینکه برای چه کسی و چگونه رخ دهد.

در این دیالکتیک قالب ناپذیر در موزه‌ها می‌توان مکان دیگری را به جای موزه‌ای بی‌قرار، جایگزین کرد. خانه که در تفاوتی بکر، دائماً در گشـودگیِ تصـاویر هر فضـا به انضمام روابط آدم‌ها با اشیا و خاطرات و ما متعلّقاتشان (فراموشی)، مکانیّتی نو می‌پذیرد.

امتزاجی در لحظه●● از روایت/ تصـویر، زمان/ مکان به نهادی در تعویق که گویی دیگران ماهیّت رخدادهایش را تعریف می‌کنند (جنویز، ۲۰۰۶).

و در پاسخ به سؤال فرعی تحقیق که چگونه می‌توان (با اتّکا بر تئوری ترجمه) در زبان‌شناسی، معماریِ یک خانه را، با کالبدی آشنا از حسّ خاطره/ دژاوو به‌مثابه یک موزه، بازسازی نمود؟ به نقد دریدا بر این تئوری خواهیم رسید.

ژاک دریدا و نقد او بر تئوری ترجمه

هیچ متنی اصیل نیست، گرچه هیچ ترجمه‌ای هم کپی و تقلیدی نیست. گویی در هر کپی یک اصل، خفته و پنهان است. همان خلقِ دوباره متن در متنی دیگر به قلم مترجم است. ازآنجاکه برخلاف دیدگاه سنّتی، زبان رو به تقلیل است، اهمیّت واکاوی ترجمه از زاویه نظریه‌ای انتقادی با تحلیل متون والتر بنیامین، بنیانی دوباره می‌گیرد که حتی ژاک دریدا، نظریاتش را در امر ترجمه به‌نوعی وام‌دار بنیامین است.

نقد او به‌نوعی اهمیّت دوباره به فضای ترجمه از دید مترجم است که چه‌بسا وظیفه او بسیار مهم‌تر از نویسنده‌ی متن اصلی است. او در قیاس از شعر صحبت می‌کند و به پروسه مشابه آن با شاعرانگی، به نفی ارتباط یکّه و یگانه اصل در زبان مبدأ و متنِ خوانده شده در مقصد می‌پردازد، که الزاماً طی این سیرکولاسیون/ روابط، آن شعر، صورتِ دیگر به خود می‌گیرد. ستایش می‌شود و بعد ترجمه می‌شود. گویی آمیزش شده و بعد ترجمه شده است. این دو برهم آمیخته‌اند. تأثیرپذیری آن، آن دیگری را دگرگون می‌سازد. گویی باز-نویسی می شود نه بازنمایی؛ که بازی سازی در فضایی تهی است. آستانه‌گی است. پاره‌های یک کلّ منسجم است و دریدا به عدم «بازنمایی» در «وظیفه مترجم» اشاره می‌کند که تأکید دوباره‌ای است که ترجمه، یک نمود ثابت شده نیست. بازنمایی نیست بلکه بازی تصاویری زنده و متحرّک است. همین ایده، سبب ساز باژگونه سازی دریدایی است. با این «تفاوت» که بنیامین و ریکور در نگاهی متافیزیکی به حقیقت و مدلول معنایی یکّه، امیدواراند اما دریدا مدام معنا را می‌شکافد. معنایی وجود ندارد. این گشایشِ آستانه‌گی بین درون و برون متن، بین آغاز و پایان، بین مبدأ و مقصد، بین جز و کل، همان «فارماکن»●●● دریدایی است: هم زهر است هم پادزهر است. دیگر تفاوت نگاه ساختارگشا در دریدا با دیدگاه بینابینیِ نقد، اصل تکرارناپذیری در ترجمه است، که دریدا برخلاف او به تکرار ترجمه در معنای تقلیل زبانِ مبدأ معتقد نیست. و زایش معنا را در هر تکرار می‌ستاید که لزوماً معنایی یکّه (همان مدلول نخستین) وجود ندارد. طی این پروسه در «جابه‌جایی

شـاعرانه» اسـت که بقا صـورت می‌پذیرد. بلوغی بعد زایش رخ می‌کند. بلوغی که مکمّل است. ضمیمه است و تکثّر حاشیه‌ها در متن اصلی را به همراه دارد. بی‌آغاز و بی‌پایان است. بی‌نام، ولی منحصـر اسـت. بی‌زمان و نامکانی محدوداند. گویی درنوردیدن حدّها و مرزهاسـت. با هر ترجمه آن، کلّیت زبان اسـت که می‌زاید و می‌زید. تعلیقی بین برزخ نا-زندگی و زندگی اسـت. ترجمه‌ای که قابل ترجمه هسـت اما نیسـت و غایب اسـت. همان دیفرانسِ دریدایی است که تن به ترجمه نمی‌دهد:

différance صرفاً به‌عنوان گفتاری فلسفی که بر پایه‌ی مبادی، اصول مسلّم، قضایای بدیهی یا تعاریف عمل کند و بر طبق استدلالی خطّی در نظمی از دلایل جابه‌جا شود پیش نخواهد رفت. همه‌چیز در خطّ سیر طرح différance استراتژیک و ماجراجویانه است. استراتژیک، زیرا هیچ حقیقت متعالی و حاضری بیرون از میدان نوشتار نمی‌تواند به‌گونه‌ای الهیاتی بر تمامیّت میدان فرمان براند. ماجراجویانه، زیرا این استراتژی یک استراتژی ساده نیسـت، به همان معنایی که گفته می‌شـود اسـتراتژی تاکتیک را بر پایه‌ی یک هدف نهایی، یک غایت (telos) یا مضـمون یک سـلطه، یک چیرگی و تصـرّف نهایی حرکت یا میدان سـمت‌وسـو می‌دهد. درنهایت با اسـتراتژی بدون غائیتی سـروکار داریم که می‌توان آن را تاکتیک کور، سـرگردانی تجربی نامید، اگر خود ارزش تجربه‌گرایی همه‌ی معنایش را از تقابلش با مسئولیت فلسفی نگرفته باشد. اگر در ترسیم مسیر différance نوعی سرگردانی وجود دارد، پس différance دیگر از خطّ گفتمان فلسـفی-منطقی و نیز از نقیض قرینه و پیگیر آن، یعنی گفتمان تجربی-منطقی، پیروی نمی‌کند. مفهوم بازی خود را فراسـوی این تقابل نگاه می‌دارد و در شـامگاه فلسـفه و پس‌ازآن، وحدت تصـادف و ضـرورت را در محاسبه‌ای بی‌پایان اعلام می‌کند. (کهون و رشیدیان،۱۳۹۶:۴۱۷).

و باز در ادامه از همین کتاب می‌خوانیم: différance نه یک واژه اسـت نه یک مفهوم. بااین‌حال، در آن اتّصال-و نه تجمیع- چیزهایی را می‌بینیم که به تعیین‌کننده‌ترین وجه در اندیشه‌ی آنچه به‌درستی «عصر» ما نامیده می‌شود مندرج‌اند (کهون و رشیدیان، ۱۳۹۶:۴۱۳).

و نیز در نقلی دیگر در تشریح دیفرانس می‌خوانیم:

نخستین نتیجه‌ای که حاصل می‌شود این است که مفهوم مدلول هرگز در خودش، در حضوری بسنده که فقط به خودش ارجاع داشته باشد، حاضر نیست. هر مفهومی ضرورتاً و ماهیتاً در زنجیره یا نظامی مندرج اسـت که در درون آن، از طریق بازی نظام بند تفاوت‌ها،

به مفهومی دیگر، به مفاهیم دیگر ارجاع دارد. پس، یک چنین بازی، یعنی différanceدیگر صرفاً یک مفهوم نیست بلکه امکان مفهومیّت، امکان فرایند و نظام مفهومی به‌طور کلّی است. به همین دلیل différance یک مفهوم نیست، یک واژه‌ی صرف یعنی چیزی که وحدت آرام، حاضر و خود ارجاع یک مفهوم و یک صدا تصوّر می‌شود نیست (کهون و رشیدیان،۱۳۹۶:۴۲۱).

نتیجه‌گیری

بازسازی به‌مثابه ترجمه

ناکارامدی نگاه عینی به روایت های معماری، مستلزم تمرین و توجه به زمینه و اهمیّت پرداخت به بینارشتگی است(زنده باد و دیگران، ۱۴۰۲). در نتیجه و در قیاس با مطالعات پیشین به این رویکرد متفاوت، برگرفته از دیفرانس دریدا رسیده‌ایم که نقش پیکره‌ی کالبدی معماری به‌عنوان رکن مهّم معماریِ آفرینشگر[1] با محوریت خانه های ایرانی، همسویی‌هایی زاده شده از تشابه «صورت» ها دارد و نه از سنجش «معنا»ها؛ که هر تلاشی برای شناخت از صورت به معنا بدون التزام و تدقیق در رمز و رازهایی که در «مادّه» نهان است، ناقص است و وابسته و منضبط به حافظه‌ای خواهد بود که آدمی در لحظه‌ی پرداخت به تجربه‌ای نو که پیش روی دارد، در ذهن خویش بیدار می‌سازد. کلیدواژه «بازسازی»، ذاتاً یک کلیدواژه‌ی برآمده از ساختارگشایی است؛ و نیز «ترجمه» که باز-سازی مجدّد یک متن بیگانه است. هر تحلیلی از دایره‌ی مباحث مرتبط با دستور زبانشناسی که به ساخت‌های فرمیک (صورتمند) ساختاری اشاره دارد، در گشایش‌مندی پژوهش فوق، مقدّم بر اصول ریشه‌زایی ماهوی مرتبط با عمق و اصل حقیقت موضوعه در مقوله‌ی مفهومات تاریخ متافیزیک است، که آن را دور و جدا و در تضاد با پیکره‌بندی ها و صورت‌ها و کالبدها در نظر می‌گیرد. این معنازدایی به نفع روابط زیرین سطوح پدیداری در پوست چسبیده به جرز/ جبّه/ پیکره معماری است که در جریان فلسفه معاصر، معماری را وارد فضاهای آستانه‌ای خودی می‌کند تا گویی معماری را معماری کند.

---

۱. *poesis*

از آنجا که در فرایند باز-زنده سازی یک بنای متعلّق به تاریخ، در تعلیق بین زمانی که گذشته است و زمانی که دارد می‌گذرد و پی‌درپی است و هنوز نیامده است، به‌نوعی خاطره در مرز دژاوو، در مکانیّت زمانی پنهان است که به واسطه‌ی آن در بینابین فضا به گسستی نو می‌رسد. اما این بار با زبان مترجم/ طرّاح ثانوی که گویی اوّلین خواننده‌ی متن هم خودش هست. این بازی پیچیده‌ی خوانشی در امری ثانویه نمی‌تواند الزاماً نادیده‌تر از زبان طرّاح در زمان گذشته (ایهامی به تردید غیاب او) داشته باشد. چه‌بسا این شکاف، این گسلِ بین مرز ساختن و باز- ساختن، همان «قرارداد دوجانبه» دریدایی است که: ترجمه، متن اصلی را اصلاح کرده است.

متن اصلی تا زمانی به زندگی ادامه می‌دهد، از فرایند کامل شدن و دیگر شدن بازداشته نمی‌شود. در این قرارداد، بازنمایی مطرح نیست. بلکه این تولّد دوباره نه تنها بقای یک اثر، یا یک متن، یا یک نویسنده بلکه ضمانت‌کننده‌ی کلیّتی از زبان معماری به عنوان یک کّل واحد است. درنتیجه اگر با واکاویِ باز سازی در پراتیک معماری، این بنیان فلسفی مهم را از زاویه فضایی در آستانه‌ی ترجمه و از زبان مبدأ بنگریم، می‌توان آن را گشایش دهنده‌ی تفکّری بدانیم که امتدادش نه الزاماً احیا و بقای آن بافت یا بنای مبدأ، که ضامن بقای کلیّت زبان مرجعِ معماری باشد. گرچه می‌توان با اشارت به چنین تئوری هیبریدی در تجمیع خانه با شهر در گریزگاه آستانه‌ها به زیر متن پرسه‌زن (فلانور/فلانوز) در گذرگاه ترجمه بازگشت و عکاسی به‌منزله‌ی تصویرِ امر نادیدنی را در خیابان‌های یک‌طرفه‌ی شهر[1] واکاوی نمود که نگاهِ به معماری یک خانه در پیوند با شهریّتش است که زایشگر خواهد بود. شاید بیش از هر زمان دیگری این پژوهیدن به فلسفه‌ی معماری نیاز دارد.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارد.

ORCID

Hanieh Zendehbad https://orcid.org/0000-0002-5520-4815
Mohammad Mansour Falamaki https://orcid.org/0000-0002-6667-592X
Abdolkarim Rashidian https://orcid.org/0000-0002-5411-3604
Shadi Azizi https://orcid.org/0000-0002-4877-5118

۱. اشاره به کتابی داستانی با همین نام از والتربنیامین فیلسوف دارد.

پی‌نوشت

1. Deconstruction
2. Culturalplagiarism
3. Late modern
4. Sisyphean process
5. Aura
6. Event
7. Dissonance
8. Garganruan
9. Mirage

●Derrida's reading of Benjamin's messianism can be traced back to khora 1995. Specters of Marx *«موعودگرایی» بنیامین1994, and most recently in la philosophie au risqué de la promsesse 2004.

●●Jacque Derrida,"Le temps des adieux: Heidegger (lu par) Malabou," Revue philosophique de la France et de l'Etranger 188(1998): 6. Translated by Jean –Paul Martinon * "در لحظه"

Worked derrida with Peter Eisenman on the Parc de la Villette in Paris. Beginning of his engagement with architecture, 1986

●●● واژه‌ای یونانی که از pharmaco و تمام مشتقات گوناگون اش- گرفته می‌شود. به معنی «دارو»، «دوا» و «سّم» است.. هم «تریاق» است و هم «تریاک». این نسخه زاینده/ نابودکننده یک فارماکن است. –برگرفته‌ای از مقاله «سرگردانی:یک نا/الهیات پست‌مدرن»: مارک سی. تیلور/ محمد شکری در «از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم» (کهون/رشیدیان:۱۳۹۶)

منابع

جنویز، هیو ه. (۲۰۰۶). *فلسفه موزه برای قرن بیست و یکم*. ترجمه: کورس سامانیان و مریم الماسی. تهران: انتشارات حکمت.

رشیدیان، عبدالکریم. (۱۳۹۶). *Différance* در لارنس کهون. (عبدالکریم رشیدیان). *از مدرنیسم تا پست مدرنیسم*. ویراست دوم. ۲۸، ۴۱۲. تهران: نشرنی.

زنده‌باد، حانیه سادات و فلامکی، محمد منصور و رشیدیان، عبدالکریم و عزیزی، شادی. (۱۴۰۲). *" بازخوانی کتاب «دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن ۱۷۵۰-۱۹۵۰» اثر پیتر کالینز، بر*

اســـاس ســـاختارگشـــایی دریدا". مجله پژوهش های فلســـفی، دوره ۱۷، شـــماره۴۴، صفحات۳۱۱-۲۹۶ ، دانشگاه تبریز.

https://doi.org/10.22034/jpiut.2023.53906.3391

فلامکی، محمد منصور. (۱۳۹۳). *دریافت یگانگی در معماری ایرانی*. تهران: نشر فضا.

Benjamin, W. (1936). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. *New York*.

Benjamin, W. Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen (Reclams Universal-Bibliothek).

(1892–1940) | Lönker, Fred, Benjamin, Walter. 1st Edition, Kindle Edition

Publisher: Reclam Philipp Jun.; 1st edition.

Derrida, J. (1994). *Spectres of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning & the New International*. (trans. Peggy Kamuf). London: Routlege.

Freud S. (1917*). Mourning and Melancholia*. London.

Genoways Hugh H. (2006*). Museum Philosophy for the Twenty-First Century*.(translated by koros samanian and Maryam almasi). Altamira Press: hekmat (in Persian).

Libeskind Daniel. (2000). *Museum ohne Ausgang*.Thorsten Rodieek publisher, Berlin.

Meng, M. (2022). 5 Libeskind and History. *The Afterlife of the Shoah in Central and Eastern European Cultures*.

Nora Pierre. (2009). Rethinking. France: *Les Lieux de mémoire*. Volume 3: Legacies University of Chicago Press.

Olmi Giuseppe. (1985). S*cience-honour-metaphor: Italian cabinets of the sixteenth and seventeenth centuries*. in Olive Impey and Arthur MacGregor.

Ricoeur Paul. (2004*). Memory.History. Forgetting*. (Translated by Kathleen *Blaney* and David Pellauer). *Chicago*: University of *Chicago* Press.

Stuart sim. ed. (1998*) The Routledge Companion to Postmodernism*. London: Routledge.

References

Genovese, Hugh H. (2006). *The Philosophy of Museums for the 21st Century*. Translated by Kooros Samaniyan and Maryam Almasi. Tehran: Hekmat Publications. [In Persian]

Rashidian, Abdolkarim. (2017). *Différance in Lawrence Kuhn. From Modernism to Postmodernism*, 2nd Edition, pp. 28-412. Tehran: Ney Publications. [In Persian]

Zendehbad, Hanieh Sadat, Flamaki, Mohammad Mansour, Rashidian, Abdolkarim, & Azizi, Shadi. (2023). "A Review of Peter Collins' 'Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950' Based on Derrida's Deconstruction." *Journal of Philosophical Research*, 17(44), pp. 296-311. University of Tabriz. [In Persian] DOI: https://doi.org/10.22034/jpiut.2023.53906.3391

Flamaki, Mohammad Mansour. (2014). *Understanding Unity in Iranian Architecture*. Tehran: Fazā Publications. [In Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ا ستناد به این مقاله: زنده‌باد، حانیه سادات؛ فلامکی، محمد منصور؛ رشیدیان، عبدالکریم و عزیزی، شادی، خانه به‌مثابه موزه: بازسازی یک متن ترجمه‌شده بر اساس ساختارگشایی ژاک دریدا، *حکمت و فلسفه*، ۲۰ (۷۸)، ۱۵۹-۱۸۵.

DIO: 10.22054/wph.2024.75412.2176

Hekmat va Falsafeh is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.