“ARCHITECTURE’S APPEARANCE AND THE PRACTICES OF IMAGINATION”

K.MICHAEL HAYS

AMERICAN ARCHITECTURAL HISTORIAN

Source: Log, No. 37

تجلی معماری و شیوه‌های تخیل

قدرت خلق تصاویر می‌تواند تعریفی نسبی و شایسته برای توانایی معماری باشد، به شرط آن‌که این قدرت در فرآیند تجلی، حقایق جهان [۱] را آشکار سازد. این آشکارسازی نباید به بازنمایی [۲] ساده یا حتی درکی گزاره‌ای تقلیل یابد. معماری یک زبان نیست؛ بلکه معماری شیوه‌هایی از اندیشیدن به جهان را که به شیوه‌ای دیگر در دسترس نیستند، آشکار می‌کند. معماری نوعی اندیشهٔ خاص است که نمی‌توان آن را به شیوه‌های دیگر تفکر تقلیل داد. تصاویر فکری [۳] معماری نیز در ارتباط با واقعیت، هیچ حقی کمتر از فلسفه ندارند. این شیوه، بازنمایی نیست بلکه تجلی [۴] است—نمایش جهانی که وجود دارد، اما هنوز به فعلیت [۵] نرسیده است.

چنین دیدگاهی برای معماری آدولف لوس نیز صدق می‌کند: «اگر در جنگل تپه‌ای بیابیم که شش فوت طول و سه فوت عرض دارد و با بیل به شکل هرمی ساخته شده است، تحت تأثیر قرار می‌گیریم و حسی در درونمان به ما می‌گوید: این‌جا کسی دفن شده است: این همان معماری است». بیایید این رخداد فرضی را بررسی کنیم: ابتدا، با یک شئ تجربی به شکلی غیرمنتظره روبه‌رو می‌شویم. —«اگر در جنگل تپه‌ای بیابیم»—درک آن تقریباً بلافاصله ما را به یک پاسخ مفهومی می‌رساند: «این معماری است». پیش از این مواجهه، فرض می‌شود که کسی با استفاده از بیل، این تپه را ساخته است. بنابراین، نوعی فناوری در کار بوده، اما این فناوری مهم‌ترین جنبهٔ این مواجهه نیست. شکل هرم به‌عنوان یک فرم[۶]، با آن‌چه حواس ما درک می‌کنند کاملاً یکسان نیست؛ آن‌چه که محسوس است همچنان ضمنی و متغیر باقی می‌ماند، حتی با وجود شکل مشخص آن. مادهٔ تپه و رابطهٔ شاخص [۷] آن با بیل، بدون توجه از شدت تأثیری که ممکن است بر ما بگذارند، فقط ویژگی‌های حسی [۸] و جنبه‌های وابسته به شئ مواجهه‌شده هستند. این‌ها واقعیت اصلی نیستند؛ این‌ها «آن[۹]» نیستند.

می‌توان این مفهوم را به‌کونه‌ای دیگر بیان کرد، شئ واقعی [۱۰] معماری، مستقل از مواجههٔ ما با آن، وجود دارد. اگر چشمانمان را ببندیم، تپه یا همان شئ مرئی ناپدید می‌شود، اما شئ واقعی معماری همچنان باقی می‌ماند. بنابراین، «آن» یک تجسم از معماری است که پیش و پس از مواجهه ما با تپه وجود دارد، نوعی معماری که همیشه از پیش[۱۱] وجود داشته است. عبارت «همیشه از پیش» به شرایط پیشینی اشاره دارد که از طریق پیامدهای خود به وجود آمده‌اند. برای این‌که ما «آن» را به‌عنوان معماری [۱۲] تشخیص دهیم ، معماری—نه تپه—باید همیشه از پیش وجود داشته باشد.

در بیان لوس، یک ادعای معرفت‌شناسانه [۱۳] مطرح می‌شود: ما از طریق یک رویداد [۱۴]معماری، چیزی دربارهٔ جهان درک می‌کنیم. ظهور معماری به ما امکان را می‌دهد که آیین دفن و نیاز به یادبود را تشخیص دهیم—«این‌جا کسی دفن شده است»—

---

[۱] truths about the world

[۲] representation

[۳] images of thought

[۴] emanation

[۵] actualized

[۶] form

[۷] Indexical / رابطه‌ای نشانه‌شناسانه بین شئ و منشأ آن (بیل)

[۸] sensuous qualities

[۹] That

[۱۰] real object

[۱۱] این اصطلاح به شرایط پیشینی اشاره دارد که مستقل از تجربه و آگاهی انسان وجود دارند و برای فهم معماری و اشیاء ضروری هستند.

[۱۲] در این متن "معماری" به‌عنوان یک مفهوم فلسفی و نه صرفاً سازه‌های فیزیکی در نظر گرفته شده است.

[۱۳] epistemological

[۱۴] event

و این تجربه بر ما تأثیر می‌گذارد. اما یک ادعای هستی‌شناسانه [۱۵] نیز وجود دارد: «این معماری است.» تقدم ضروری معماری [۱۶] که در «آن» نمود یافته، توضیح می‌دهد که چرا می‌توانیم معماری‌هایی را تصور کنیم که هرگز ساخته نشده‌اند.

ادراک برای بازتولید فرم، یا نوع فرم تپه، ضروری است — به‌ویژه با کنار گذاشتن بسیاری از آن‌چه درک می‌شود، نظیر ماده، فناوری و حتی مکان — تا آن‌چه برای فرم تپه اساسی است، جدا شود. ما نوع‌فرم را در ذهن طرح‌ریزی، سازماندهی و طراحی می‌کنیم، همان چارچوب یا قاعده‌ای که اساس ایجاد تصاویر ذهنی و مفاهیم معماری است. و این‌جا است که به تخیل معماری راه می‌یابیم. از ظهور اولیه، به‌واسطهٔ تخیل، به‌سمت نظم نمادین — یعنی به دسته‌بندی و مفهوم معماری—می‌رویم. برای این فرآیند آمادگی لازم است؛ ما باید پیش‌تر نوعی آموزش یا دستورالعمل دریافت کرده باشیم تا قادر به تولید مفاهیم باشیم. بیان «این معماری است» یک تجربهٔ ساده نیست؛ نه صرفاً شهود است و نه صرفاً شناخت، بلکه یک شناسایی است از درکی که از مواجهه‌های پیشین، خاطرات و بازتاب مفاهیم ساخته شده است. اقتدار قاعدهٔ نمادین خود را بر تخیل اعمال می‌کند، آن را تعیین، تنظیم و مشروعیت می‌بخشد. تخیل مطابق با قاعده عمل می‌کند، بی‌آن‌که لزوماً آن را آگاهانه دنبال کند، اما نظم نمادین باید حاضر باشد. از طریق تعامل با نظم نمادین، تخیل قدرت ثبت و فراتر رفتن از محدودیت‌های تجربه را به دست می‌آورد. تنها زمانی که تخیل میان محسوس و فهم وساطت می‌کند و نظم نمادین [۱۷] فهم غالب باشد، «آن» معماری است.

توصیف من از تخیل معماری به‌عنوان امری تفسیری و در عین حال، شناختی از نظریهٔ شِما [۱۸] و نقش آن در قضاوت بازتابی [۱۹] امانوئل کانت در سومین نقد او برگرفته شده است. از نظر کانت، شِمای تخیل نه کاملاً یک مفهوم است و نه صرفاً یک تصویر عادی. شِما مانند یک دستورالعمل یا چارچوب عمل می‌کند که بر اساس نظم نمادین، فرآیند تولید تصاویر را ممکن می‌سازد—عاملی ترکیبی که میان محسوس و فهم، وساطت می‌کند.

در نظام فکری کانت، تخیل باید با دو توانایی دیگر—شهود و فهم— هماهنگ عمل کند تا نقش عملی و تجربی خود را از اجزایی که همچون ماشین عمل می‌کنند، بسازد. شهود تجربهٔ حسی را ترکیب می‌کند، در حالی که فهم به‌طور خودجوش مفاهیم و مقولات را به‌کار می‌گیرد. بااین‌حال، شهودها صرفاً محسوس است و فهم نمی‌تواند اشیاء محسوس را مستقیماً درک کند. به همین دلیل، ما به راهی نیاز داریم که بتواند این دو توانایی مجزا را به یکدیگر متصل کند. کانت می‌گوید: «باید چیز سومی وجود داشته باشد که از یک سو با مقوله و از سوی دیگر با نمود همگن [۲۰] باشد و امکان دهد که مقوله بر نمود اعمال شود. این میانجی باید خالص باشد—یعنی بدون هیچ‌گونه عنصر تجربی—و در عین حال، از یک سو فکری و از سوی دیگر محسوس باشد.» این چیز سوم، محصول تخیل است و به آن شِما می‌گویند. وظیفه شِما این است که آرایهٔ نامنسجم احساسات و اشیاء تجربیِ حاصل از شهود را به تصاویری تبدیل کند که فهم بتواند آن‌ها را پردازش کند.

اما شِما به‌خودی‌خود یک تصویر به معنای معمول آن نیست، زیرا چیزی مستقل نیست. بلکه شِما قاعده‌ای است برای تولید تصویری که در عمل یا فرآیند شماسازی [۲۱] شکل می‌گیرد، یک فرآیند پویا که در تخیل رخ می‌دهد. کانت مثالی روشنگر دربارهٔ مثلث ارائه می‌دهد: «در واقع، این تصاویر اشیاء نیستند که شِماها را می‌سازند، بلکه شِماها پایه‌گذار مفاهیم حسی ناب ما هستند. هیچ تصویر مثلثی نمی‌تواند با مفهوم آن برابر باشد. زیرا چنین تصویری نمی‌تواند کلیت مفهوم را منتقل کند، مفهومی که برای همه مثلث‌ها، اعم از قائم‌الزاویه یا تند، معتبر باشد. شِمای مثلث هرگز نمی‌تواند جایی جز در اندیشه وجود داشته باشد و نشان‌دهندهٔ یک قاعده برای ترکیب تخیل با توجه به شکل‌های ناب [۲۲] در فضا است». تصاویر همچنان به حواس وابسته‌اند و

---

[۱۵] ontological

[۱۶] این مفهوم در فلسفه به معنای مقدمه یا پیش‌شرط‌هایی است که برای ظهور معماری لازم است، حتی اگر آن معماری هیچ‌گاه ساخته نشود.

[۱۷] symbolic order

[۱۸] Schema

[۱۹] Reflective Judgment

[۲۰] Homogeneous

[۲۱] Schematisation

[۲۲] Pure Forms

با مفاهیمی که فهم درک می‌کند ناسازگارند، در حالی که شِماها فرآیند انتزاع حسی [۲۳] را به چیزی تبدیل می‌کنند که فهم می‌تواند آن را پردازش کند. همان‌طور که یکی از پژوهشگران اشاره کرده است: «شِما، فرآیند تخیل است در ارائهٔ یک تصویر برای یک مفهوم، شِماها اگر بخواهند به حوزهٔ تجربهٔ تجربی مرتبط باشند باید اساس همهٔ مفاهیم ما باشند». شِما یک جزء ضروری از خود ادراک است، اما همچنین برای دانش عملی و نظری و همچنین تفسیر بازتابی ضروری است.

فرمول‌بندی کانت از شِما ممکن است برای معماران آشنا باشد، شاید به این دلیل که بسیار شبیه به تعریف کواترمر دو کوینسی از نوع معماری است: «کلمه 'نوع' [۲۴] بیشتر نمایانگر تصویر چیزی نیست که باید به‌طور کامل کپی یا تقلید شود، بلکه ایده‌ای بنیادین است که به‌عنوان قاعده‌ای برای مدل [۲۵] عمل می‌کند. مدل، از دیدگاه اجرای عملی هنر، شیئی است که باید به همان صورت اولیه تکرار شود؛ اما نوع، برعکس، شیئی است که بر اساس آن هر کسی می‌تواند آثاری را تصور کند که ممکن است هیچ شباهتی به یکدیگر نداشته باشند». چیزی که در بحث‌های مربوط به نوع به‌اندازهٔ کافی مورد توجه قرار نگرفته است، آزادی روابط میان احساس، حافظه و تخیل است که این فرمول‌بندی فراهم می‌آورد. این در حالی است که همچنان بر هماهنگی و هم‌خوانی میان اجزای تشکیل‌دهنده تأکید می‌کند. هرچند یک مدل از شِما ممکن است آن را به‌عنوان تثبیت‌کننده در نظر بگیرد، اما این فرآیند در عمل به تخیل سازنده و مستقل امکان می‌دهد تا به شیوه‌های گوناگونی تحول یابد.

در واقع، تخیل شِمایی، همان‌گونه که در فلسفهٔ کانت بیان شده است، به‌طور عمیقی در تاریخ‌نگاری معماری ریشه دارد. بسیاری از تاریخ‌نگاران، از جمله پل فرانکل[۲۶]، هاینریش ولفلین[۲۷]، امیل کافمن[۲۸]، اروین پانونسکی [۲۹]و ویلهلم ورینگر[۳۰]، تحت تأثیر کانت بوده‌اند. اما رودولف ویتکاور[۳۱]، در طراحی خود در سال ۱۹۴۴ تحت عنوان «نقشه‌های شِمایی از یازده ویلای پالادیو[۳۲]»، یکی از واضح‌ترین تجسم‌های گرافیکی از یک ماشین شِمایی را ارائه می‌دهد. این طراحی بخشی از بررسی او دربارهٔ ویلاهای ونتو پالادیو [۳۳] بود که در کتاب اصول معماری در عصر انسان‌گرایی [۳۴] (۱۹۴۹) منتشر شد. ویتکاور در این اثر، عوامل مختلفی نظیر سایت، مواد، فناوری، تزئینات، حامیان، مشتریان و حتی برنامه‌های ویلاها را کاملاً کنار می‌گذارد (در حالی که بسیاری از این ویلاها در واقع خانه‌های مزرعه‌ای فعال بودند که شامل بارچس و آشیانه‌های کبوتر می‌شدند). او شِمایی طراحی می‌کند که نوع ویلا را به‌عنوان سیستمی هندسی-ریاضی برای سازمان‌دهی پلان‌های زمین نمایش می‌دهد. این‌که کتاب اصول معماری ویتکاور به همان اندازه که تأثیرگذار بود، جانب‌دارانه نیز بود، نه تنها از طریق تأثیرات گسترده و چندین دهه‌ای‌اش، بلکه از طریق کاربرد عملی آن توسط پژوهشگران و طراحان اثبات می‌شود. در سال ۱۹۴۷، کالین رو [۳۵] تحلیل ویتکاور را به ویلاهای لوکوربوزیه گسترش داد. در سال ۱۹۶۷، پیتر آیزنمن [۳۶] از همان شِما به‌عنوان ساختاری تولیدی برای آغاز مجموعه خانه‌های

---

[۲۳] Sensory Abstraction

[۲۴] Type

[۲۵] Model

[۲۶] Paul Frankl

[۲۷] Heinrich Wölfflin

[۲۸] Emil Kaufmann

[۲۹] Erwin Panofsky

[۳۰] Wilhelm Worringer

[۳۱] Rudolf Wittkower

[۳۲] Schematized Plans of Eleven of Palladio's Villas

[۳۳] Palladio's Villas

[۳۴] *Architectural Principles in the Age of Humanism*

[۳۵] Colin Rowe

[۳۶] Peter Eisenman

پیشگام خود بهره برد. در سال ۱۹۹۸، گرگ لین [۳۷] موضعی مخالف اتخاذ کرد و هندسهٔ زنده و تفاوت مداوم را به‌عنوان انحرافی قاطع از شِمای ویتکاور، رو، و آیزنمن تعریف کرد. تخیل معماری گرایش به عمل دارد، به‌شدت اتصال‌دهنده است، و به طرزی رها و آزاد عمل می‌کند.

در نیم‌قرن گذشته از نمایش قدرتمند ویتکاور از تخیل شِمایی در عمل تفسیری، پژوهشگران نسبت به فرمالیسم متعالی [۳۸] مدل‌هایی مانند مدل او شکاک شده‌اند و توجه خود را به روش‌هایی معطوف کرده‌اند که قادر به پذیرش مسائل جدیدی مانند تکثیر، پتانسیل، مجازی بودن و شدن، و همچنین گرایش‌های مختلف متریالیستی باشد. شیوه‌های جدیدی از تخیل در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ به‌ویژه تحت تأثیر کارهای مانفر دو تافوری [۳۹] و همچنین تأثیرات کلی تبادلات میان رشته‌های مختلف انتقادی که مارکسیسم [۴۰] و روان‌کاوی را به‌عنوان زبان‌های مشترک پذیرفته بودند و روش‌هایی مبتنی بر نقد ایدئولوژی [۴۱] و دیکانستراکتیویسم به‌کار می‌بردند، توسعه یافت. از دههٔ ۱۹۹۰، آثار میشل فوکو [۴۲] و ژیل دلوز [۴۳] تأثیرات غالبی بر تفسیر معماری گذاشته‌اند. به‌ویژه، دیاگرام فوکو از معماری پاناپتیکن [۴۴] قرن ۱۹ و تفسیر دلوز از این دیاگرام به‌عنوان نقشه‌ای از یک میدان اجتماعی و تاریخی کامل، حالت‌های جدیدی از ظاهر معماری و ساخت‌های جدیدی از تخیل معماری را مجاز کرده است.

فوکو به این مسئله توجه دارد که چگونه دستگاه قدرت و دانش [۴۵] یک حوزه از مادهٔ مرئی [۴۶] (آن‌چه "قابل دیدن" است) را شکل می‌دهد که به‌وسیلهٔ عملکردهای بیان‌شدنی (گفتار سازمان‌یافته و گفتمان یا آن‌چه "قابل گفتن" است) به اشکال مختلف سازوکارهای دیسیپلینی مانند پاناپتیکن تقسیم می‌شود. در مطالعه فوکو، دلوز بر رابطهٔ میان قابل مشاهده [۴۷] (که صرفاً به شیء دیده‌شده تقلیل نمی‌یابد بلکه مجموعه‌ای از "پیچیدگی‌های حسی"، فرآیندها، اقدامات و واکنش‌ها است) و آن‌چه قابل بیان [۴۸] است (یا ساختار گفتمانی) تمرکز دارد و تعامل آن‌ها را به‌عنوان یک نزاع میان حسی بودن و مفهومی بودن کانتی [۴۹] ترسیم می‌کند. «بین قابل مشاهده و قابل بیان باید تمام جنبه‌های زیر را همزمان حفظ کنیم: هتروژنی بودن دو فرم، تفاوت ماهیتی آن‌ها یا عدم شباهت‌شناسی؛ پیش‌نیاز متقابل آن‌ها نسبت به یکدیگر، کشمکش و درگیری متقابل آن‌ها؛ برتری روشن یکی نسبت به دیگری.» قابل مشاهده، مانند شهود کانتی [۵۰]، منفعل و تعیین‌شده است، در حالی که قابل بیان، مانند درک کانتی [۵۱]، خودجوش و تعیین‌کننده است. اما همان‌طور که کانت به شِما نیاز دارد، فوکو به یک عامل سوم نیاز دارد، میانجی‌ای برای این تقابل که در فضایی جدا از قابل مشاهده و قابل بیان باشد، «در بعدی متفاوت از فرم‌های مربوطهٔ آن‌ها.» این عامل غیرمکان‌مند همان چیزی است که دلوز، با خوانش فوکو، آن را "دیاگرام" می‌نامد..

---

[۳۷] Greg Lynn

[۳۸] Transcendental Formalism

[۳۹] Manfredo Tafuri

[۴۰] Marxism

[۴۱] Ideology Critique

[۴۲] Michel Foucault

[۴۳] Gilles Deleuze

[۴۴] Panopticon Diagram

[۴۵] Apparatus of Power and Knowledge

[۴۶] Domain of Visible Matter

[۴۷] The Visible

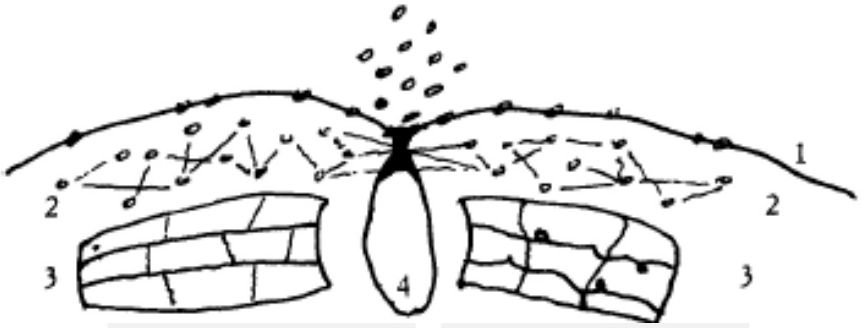
[۴۸] The Articulable

[۴۹] Agon of Kantian Sensibility and Conceptuality

[۵۰] Kantian Intuition

[۵۱] Kantian Understanding

تخیل شِمایی، نظمی را بر لایه‌ای از دانش حسی و مفهومی که هیچ بیرونی ندارد، تحمیل می‌کند؛ بر مجموعه‌ای مستقل و بسته. شِما، مرکز ایجاد می‌کند، حس را قالب‌بندی می‌کند و آن را بر اساس دسته‌بندی‌ها و مفاهیمی که از پیش موجود بوده‌اند (اگرچه تنها به‌طور بازنگری‌شده می‌توان آن‌ها را شناخت) سازمان‌دهی می‌کند. از سوی دیگر، تخیل دیاگراماتیک[۵۲]، مرکز مجموعه را با میدان‌های نیروی پیرامونی و عملکردهایی که خارج از مجموعه واقعی قرار دارند، پیوند می‌دهد؛ تخیلی که به موضوع از بین بردن محدودیت‌ها و ایجاد ساختارهای جدید توجه دارد. اگر شِما یک قالب باشد، دیاگرام یک چارچوب و یک پیونددهنده است. تخیل دیاگراماتیک شامل عملکردهایی است که یک منطقه را از یک میدان گسترده‌تر خارج می‌کند و هم‌زمان یک بیرون[۵۳] نیز می‌سازد. دلوز برای تعریف بیرون به نثری شاعرانه روی می‌آورد: «بیرون یک حد ثابت نیست، بلکه ماده‌ای متحرک است که با حرکات پریستالتیک[۵۴]، چین‌ها و تاخوردگی‌هایی [۵۵] که در مجموع یک داخل را می‌سازند، به حرکت درمی‌آید» - یعنی یک داخل در فرآیند تفکر.



او می‌گوید: «تفکر شامل انتقال ویژگی‌های خاص است: این مانند یک پرتاب تاس است. آن‌چه پرتاب تاس نشان می‌دهد، این است که تفکر همواره از بیرون می‌آید (آن بیرون که پیش‌تر در فاصله میان [دیدن و گفتن] نهفته بود یا به‌عنوان حد مشترک عمل می‌کرد).» او سپس می‌پرسد: «اگر بیرون، دورتر از هر دنیای بیرونی و در عین حال نزدیک‌تر از هر دنیای درونی باشد، آیا این نشان نمی‌دهد که تفکر بر خود تأثیر می‌گذارد، با افشای این‌که بیرون همان عنصر بی‌تفکر درون آن است؟» بیرون، همان دیگرِ بی‌تفکر است؛ این همان تفاوت است. بیرون همان امر مجازی [۵۶] است؛ و امر مجازی همان تاریخ است. اما این تاریخ، تاریخ تحقق واقعی معماری نیست؛ این آرشیو نیست. امر مجازی در حقیقت تاریخ مطلق [۵۷] است - یک بیرون ساختاری که از طریق غشایی درهم‌تنیده، هویت داخل یا امر واقعی را مختل می‌کند، و با این حال، هم پیش‌شرط شکل‌گیری امر واقعی است و هم سندی از وجود آن. امر مجازی، سرچشمه مقاومت [۵۸] است.

دلوز در پایان مطالعه‌اش دربارهٔ فوکو، دیاگرامی را ارائه می‌دهد. این تصویر، «خط بیرونی[۵۹]» را نشان می‌دهد، سطحی بی‌پایان که گسترش می‌یابد و در بالای آن فضایی قرار دارد که خود با ذرات متراکم و تقاطع نیروها پر شده است. در زیر این سطح، «لایه‌ها[۶۰]» رسوب‌کرده‌ای وجود دارند که فشرده‌تر و انباشته‌تر بوده و آرشیو شده‌اند. میان این دو، «منطقه استراتژیک[۶۱]» قرار دارد؛ منطقه‌ای برای مذاکره میان لایه‌های شکل‌یافته و فضای بیرونی بی‌شکل .لایه‌های سمت چپ، آرشیوی از دانش بصری

---

[۵۲] Diagrammatic Imagination

[۵۳] The Outside

[۵۴] peristaltic movements

[۵۵] folds and foldings

[۵۶] The Virtual

[۵۷] Absolute History

[۵۸] Resistance

[۵۹] Line of the Outside

[۶۰] Strata

[۶۱] Strategic Zone

هستند، و سمت راست نوعی «ابر صوتی» از دانش گفتنی [۶۲] را به نمایش می‌گذارد: «دو شکل غیرقابل تقلیل دانش، نور و زبان، دو محیط وسیع بیرونی که در آن دیدنی‌ها و گفته‌ها به ترتیب ذخیره می‌شوند.» این دو آرشیو به‌طور مشترک محدوده‌ای از اشکال محتوا و اشکال بیان را مشخص می‌کنند که می‌توان آن‌ها را تعیین‌کننده مرزهای شکل‌گیری تاریخی، عینی و مشخص دانش و قدرت در نظر گرفت. دلوز این ترکیب را «آرایش انضمامی[۶۳]» می‌نامد، در تقابل با «ماشین انتزاعی[۶۴]» که خود دیاگرام است .میان این دو آرشیو، پیچشی قابل‌توجه از خط بیرونی دیده می‌شود که به شکل یک کیسه، جیب یا ضمنیت به پایین کشیده شده و «به‌طور مداوم جهت خود را تغییر داده و فضایی درونی را ترسیم می‌کند که با کل خط بیرونی هم‌پوشانی دارد.» دلوز این را «منطقه سوژه‌سازی[۶۵]» می‌نامد؛ جایی که خودِ تفکر در آن رخ می‌دهد.

بیایید اکنون بررسی کنیم که این نسخه دیاگراماتیک از تخیل معماری چگونه در تفسیر یک پروژهٔ معماری عمل می‌کند. معماری هم یک ساختهٔ بشری فرهنگی است و هم یک عمل اجتماعی-سیاسی؛ بنابراین، پروژهٔ معماری صرفاً بازتولید زمینه‌هایی نیست که پشتیبان آن هستند، بلکه به شیوه‌هایی پیچیده و اغلب متناقض با میدان‌ها و نیروهای آن‌ها پیوند می‌خورد و رشته‌های واقعیت را به پارچه‌ای می‌بافد که فرایند بافت آن ممکن است به‌اندازهٔ رویاها و آرزوها، به نقشه‌ها و ماشین‌ها وابسته باشد. معماری، به‌طور مداوم جهان را می‌سازد و باز می‌سازد - قلمروسازی و بازقلمروسازی [۶۶] از طریق ساختار واقعی و دیاگرام خاص معماری. از این رو باید پذیرفت که هر پروژهٔ معماری نه صرفاً از ایدئولوژی - چه ایدئولوژی حامیان، طراحان یا مخاطبانش - آگاه است، بلکه در ذات خود ایدئولوژیک است. تخیل دیاگراماتیک این واقعیت را توضیح می‌دهد که معماری درون مجموعه‌ای پیچیده از نیروهای اجتماعی، فناورانه و تاریخی گرفتار است؛ نیروهایی که ریشه‌دار، شاید سرکوب‌شده، و درعین‌حال پویا و متناقض هستند. این نیروها همان چیزهایی هستند که خوانش‌های فرمال از پروژه‌های معماری سعی در آشکارسازی آن‌ها دارند. مدل دیاگرامانیک اجازه نمی‌دهد که پروژهٔ معماری به‌طور غیرانتقادی در زمینهٔ خود فروکاسته شود، گویی کاملاً به وسیله زمینه‌اش تعیین شده است. معماری ضرورتاً در تنشی دیالکتیکی با لحظهٔ تاریخی خود باقی می‌ماند. معماری نه قادر به پیشی گرفتن از هنر و زندگی است و نه می‌توان قدرت‌های گفتمانی و نهادی را به‌طور کامل بر آن تحمیل و کنترل کرد. معماری قدرت نفی ابعاد خاصی از زندگی اجتماعی تاریخی و آشکار کردن فضاهای ناشناخته را حفظ می‌کند و قلمرویی که در آن سکونت داریم را گسترش می‌دهد. دلوز توضیح می‌دهد: «در این‌جا دو شکل تحقق از هم جدا یا متمایز می‌شوند: یک شکل بیان و یک شکل محتوا، یک شکل گفتمانی و یک شکل غیربازنمایی، شکل دیدنی و شکل گفتنی، بین دیدنی و گفتنی شکافی یا گسست ایجاد می‌شود. بنابراین، ساختارهای واقعی از طریق شکافی گشوده می‌شوند که نحوه عملکرد ماشین انتزاعی [دیاگرام] را تعیین می‌کند. دیدنی و گفتنی اشکال از پیش تعیین‌شده در زمینه نیستند، بلکه فضاهایی برای ظهور هستند که به‌طور ناگسستنی به گفتمان‌های تاریخی مرتبط‌اند و در عین حال آن‌ها را سازمان‌دهی می‌کنند. زمینه اجتماعی و تاریخی ممکن است دیدنی را تعیین کند، اما دیدنی بر گفتنی فشار وارد می‌کند تا شرایط دیداری را ممکن سازد. ناپیوستگی [۶۷] میان دیدنی و گفتنی، و کاهش‌ناپذیری یکی به دیگری، نقطه اساسی اینجا است. زیرا این همان لحظه‌ای است که تفاوت‌ها بین خوانش نشانه‌شناختی و خوانش صرفاً سوءظنی مشخص می‌شود. درک این‌که معماری هنوز نیازمند تخیلی فعال، مشارکتی و انتقادی است، نه یک ابژه منفعل و سازگار.

مدل دیاگرامیک تخیل معماری به ما این امکان را می‌دهد که از استتیک کانتی و تاریخ‌نگاری معماری که بر آن تأثیر گذاشته است، این مفهوم را حفظ کنیم که معماری از درجه‌ای از خودآیینی فرم [۶۸] برخوردار است. اما این مفهوم را با تأکید بر اهمیت

---

[۶۲] articulable

[۶۳] Concrete Assemblage

[۶۴] Abstract Machine

[۶۵] Zone of Subjectivation

[۶۶] Territorialization and Reterritorialization

[۶۷] Discontinuity

[۶۸] Formal Autonomy

اجتماعی و فکری فرم و پیامد تاریخی عمیق آن میانجی‌گری می‌کند. در نهایت، ما به تأکید مادی‌گرایانه‌ای بر جایگاه معماری در شبکه‌های ناهمگن [۶۹] از دیگر فرم‌ها و نیروها می‌رسیم؛ صورت‌بندی‌هایی متصل که به‌واسطه رخدادها به یکدیگر مرتبط می‌شوند، نه گذرهایی که توسط یکی یا دیگری تعیین شده باشند. تخیل معماری در طول تاریخ نشان داده است که توانایی ساختاردهی به ادراکات و تجربیات را دارد، در حالی‌که خارج از کنترل مطلق هر ساختار منفرد باقی می‌ماند. این توضیح می‌دهد که چرا معماری برجسته همیشه از توصیف و نظریه فراتر می‌رود. این توضیح می‌دهد که چرا معماری قدرت اختلال و تحول را دارد و نه انفعال محض. معماری شدت حس [۷۰] را با سخت‌گیری ساختار مرتبط می‌کند و سپس آن شدت را به دیگر حوزه‌ها و شیوه‌ها منتقل می‌سازد، نه تنها محدودیت‌های آن‌ها را آشکار می‌کند بلکه گشودگی‌شان به تغییر را نیز نمایان می‌کند.

[۶۹] Heterogeneous Networks

[۷۰] Intensity of Sensation

This interview has been translated and edited by the team at Yaale Architecture Atelier, and all rights related to its translation and publication are reserved by the Atelier.