

## معماری

## ژرژ باتای

برگردانِ رامینِ اعلائی



"معماری" عنوان یادداشت کوتاهی است از ژرژ باتای که اولین بار در سال ۱۹۲۹ در مجله‌ی داکومان (Documents) منتشر شد. این یادداشت همچنین اولین مدخل دیکشنری انتقادی-مجموعه‌ای از متون برای تعریف یک طیف ناهمگون از کلمات و مفاهیم- است. باتای در این یادداشت کوتاه بر ظرفیت معماری بر اعمال قدرت استعاری تاکید می‌کند. او در این یادداشت با اشاره به بناهای برجسته‌ی کلیسا و دولت فرانسه نشان می‌دهد که چگونه فرم معمارانه‌ی آن‌ها می‌تواند به عنوان نماینده‌ی این نهادها رفتاری شبیه بدان‌ها داشته باشد. به عبارتی معماری توانایی فاش کردن سلسله مراتب اجتماعی و قدرت سیاسی را دارد، اما همچنین می‌تواند این قدرت را بر کسانی که زیر سایه‌اش راه می‌روند نیز اعمال کند. این تعریف از معماری، برای باتای در هر سیستمی، از سیستم اجتماعی گرفته تا روان‌شناختی، کار می‌کند. باتای می‌گوید که برای مثال در نقاشی، این تعریف معمارانه در قالب "فرمول کلاسیک" (classical



*composition*) شناخته شده است، که در کار برخی از پیشروترین نقاشان عصر او از آن [فرمول معمارانه] عدول می‌شود. اما چگونه؟ باتای جواب می‌دهد: با فرار از فرم خود. به واقع به زعم باتای هنرمندانی همچون پیکاسو و ماسون با تحریف رادیکال فیزیولوژی انسان در آثارشان، راه را برای شکستن این "فرمول معمارانه" و اختصاص آزادی به فرآیندهای روان‌شناختی ناسازگار با ثبات اجتماعی، هموار کردند.

معماری بیان [تجلی] هستی یک جامعه است، آن سان که چهره‌ی انسان بیان [تجلی] هستی واقعی او. با این حال، این مقایسه اساساً به چهره‌های اشخاص رسمی مربوط می‌شود (کشیش‌ها، دادرس‌ها، ژنرال‌ها). در حقیقت، تنها موجودات ایده‌آل یک جامعه، آن‌هایی هستند که قدرت امر و نهی دارند، آن‌ها که می‌توانند موكداً به فرمی معمارانه سخن بگویند. از این رو، بناهای بزرگ در برابر ما همچون خاکریزها برمی‌خیزند، در حالی که تمام المان‌های دردرس‌ساز را با منطق عظمت و قدرت به ضدیت می‌کشند: این در لفافه‌ی کلیساهای جامع و کاخ‌هاست، این که کلیسا و دولت سکوت را بر توده‌ها تحمیل می‌کنند. در حقیقت روشن است که این بناها الهام‌بخش انطباق اجتماعی و غالباً ترس واقعی هستند. حمله به باستیل مصداق بارزی از این وضعیت است: دشوار است که انگیزه‌ی مردم را از



راهی جز از طریق دشمنی‌اشان با بناهایی که استادان (اربابان) حقیقی آنان هستند، توضیح دهی.

علاوه بر این، هر جایی که فرمول معمارانه به غیر از بناهای تاریخی، چه در فیزیولوژی، طراحی لباس، موسیقی یا نقاشی، و چه غیر از آن وارد می‌شود، هر کسی می‌تواند ذوقی مسلط و اقتدارگرا (چه انسانی و چه الهی) را از آن استنباط کند. حتی آثار بزرگ نقاشان خاص تمایل به محدود کردن روح‌شان به ایده‌آل‌های رسمی دارند. از سوی دیگر، ناپدید شدن سازوکار آکادمیک در نقاشی، راه را برای برانگیختن فرآیندهای روان‌شناختی عمیقاً ناسازگار با ثبات اجتماعی باز می‌کند. این مسئله بخش اعظمی از واکنش‌های شدید برانگیخته شده به مدت نیم قرن توسط دگرگونی‌های تصاعدی نقاشی، که خود پیشتر بر روی یک اسکلت نامرئی از امر معمارانه بنا شده بود، را توضیح می‌دهد.

پس روشن است که این حکم ریاضیاتی که در سنگ حک شده به واقع اوج تکامل صور زمینی است، که در نظم زیستی، از طریق گذار از صورت بوزینه [نوعی میمون] به صورت انسانی، صورتی که پیشاپیش تمام عناصر امر معمارانه را نمایش می‌دهد، مشهود است. به نظر می‌رسد که انسان بازنمایی‌کننده‌ی یک مرحله‌ی میانی در پیشرفت مورفولوژیکی از میمون‌ها به بناهای بزرگ است: صورتی که در طول زمان به طور فزاینده ثابت و



اعمال شده است. و امرِ انسانی به طور فزاینده‌ای به امرِ معمارانه که توسعه‌ی نهایی آن است، وابسته است. به طوری که اگر کسی به معماری- که محصولات عظیم آن در سرتاسر زمین اربابان حقیقی ما هستند، که زیر سایه‌های آن‌ها جمعی چاپلوس، دون و نوکرصفت در حال ابراز حیرت و شگفتی هستند، که نماینده‌ی نظم و محدودیت‌اند-حمله کند، به انسان حمله کرده است. یک قلمروی کامل از این ممارست جاری [تلاش برای عدول از فرمول معمارانه]، که بی‌شک بخشی از درخشان‌ترین آثار روشنفکرانه است، تمایل به چالش کشیدن انسان‌شناسی مسلط دارد: به این ترتیب، هرچند که ممکن است عجیب به نظر برسد، اما راهی که توسط نقاشان [معاصر] جلوی ما باز شده است، هنگامی که به موجودی به برازندگی انسان می‌رسد، چاره‌ای ندارد که آن را به سوی شبه حیوان و هیولا هدایت کند [یا موجودی به برازندگی انسان را شبه حیوان و هیولا جلوه دهد]؛ انگار که این تنها شانس ما برای فرار از معماری نظارت‌کننده است.