# در تـــرس از پایـــداری و بـــه دنبال شگفتی [1]

**پیتر آیزنمن**

**محمد رضا جودت**

*شگفتا، این گمان که زیبایی همان خـوبی اسـت، چقـدر کامـل می‌نماید.*

*(لئو تولستوی)*

اخیراً کارفرمایی به من گفت: «پیتر در پانصد سال گذشته سخن علم درباره چیرگی انسان بر طبیعـت بـوده اسـت. انسـان از طریق کارهایی منطقی و سودمند و درست، بر طبیعت چیـره مـی-شود و دست آخر، همین کارهـا ویژگـی‌هـای طبیعـی خـود یعنـی زیبایی خود را وامی‌نمایانند.» وی به من گفت: «ظاهراً این جریان، آن معماری را که نشان از این چیرگی طبیعی دارد، دنبال مـی‌کنـد. زیرا معماری سـاختارها و نگـرش‌هـای کیهـان‌شـناختی جامعـه را متظاهر می‌سازد و آیینهٔ تمـام نمـای جامعـه اسـت. بـدین ترتیـب معماری این تلاش انسان را برای چیرگی بر طبیعت نمایان سـاخته است: حال گیریم نه چندان آشکار.» او افزود: «امـروز، ایـن دیگـر مسئله‌ای نیست که علم به آن بپـردازد. دیگـر جـای ایـن سـخنها نیست که انسان در صف مقدم اندیشه قرار دارد. مسئلهٔ امروز برای انسان غلبه بر دانس است: می‌دانی، کامپیوترها دانش دارند، ربات-ها دانس دارند، تولید مثلهای فن‌شـناختی کـه در حـال توسـعه‌انـد دانش دارند، اما انسان خردمند است. انقلاب دانش هوش مصنوعی و منظومه‌های دانش از مهار انسان خارج شده‌انـد و بـیش از آنکـه انسان آنها را کنترل کند، آنها به کنترل او آغازیده‌اند. امـروزه علـم می‌کوشد شـیوه‌ای بـرای مهـار و دگرگـون‌سـازی دانـش بیایـد.»

کارفرمای من افزود: «پیتر، شما معماران مدت زیادی در حال حـل کردن و نمایان ساختن مسئله‌ای بوده‌اید، بدون توجه به اینکه کجا هستیم.» او گفت: «دلم می‌خواهد ساختمانی بسازی کـه نمایـانگر قابلیت چیرگی انسان بر دانش باشـد.» بـه او نگریسـتم و بـا خـود اندیشیدم که این ساختمان چگونه چیزی می‌تواند باشـد. او گفـت: «آیا چیزی را می‌دانی؟ تو گمان می‌کنی مـی‌تـوانی معمـاری روی لبه باشی». اضافه کرد: «تا حال، هیچ کاری را نتوانسته‌ای به انتهـا برسانی که مرا کاملاً از اینرو به آنرو کند.» او گفت: «نمـی‌خـواهم صرفاً مسئله را به تصویر بکشی. نمی‌خواهم نمای سـاختمانی را بـا نوعی تراشه کامپیوتر بیارایی. تراشه و این حرفها را بگذار کنـار، مـا غلبه بر دانش را نمایان ساخته‌ایـم.» او گفـت: «دربـاره آن چیزهـا سخن نمی‌گویم. چیزی بسیار معنی‌دارتر می‌خـواهم. چیـزی مـی-خواهم که همین اشغال فضایی انسان را به مبـارزه مـی‌طلبـد، نـه فقط ظاهر آن فضا را. فکر هم نمی‌کنم که تـو قـادر بـه انجـام آن باشی.»

حال، چرا چنین اسـت؟ نخسـت اینکـه معمـولاً معمـاران برخلاف دانشمندان به اینجا و اکنون و جاذبه نمی‌اندیشند. معماران باید با حالت‌های واقعی جاذبه سروکار داشته باشند، آنها باید اینجـا و اکنون بسازند. آنهـا بایـد بـه حضـور فیزیکـی (بنـا) بپردازنـد. در حقیقت، معماران پیوسته تنها برتری از طبیعـت را نمایـان نسـازند، بلکه باید به طبیعت نیز فائق آیند. این برای معمـاران کـار چنـدان ساده‌ای نیست که فقط موضوع را منتقل کنند و بگوینـد غلبـه بـه طبیعت دیگر مسئله‌ای نیست، چون در آن صورت معلوم اسـت کـه غلبه به طبیعت همچنان به صورت مشکلی باقی می‌ماند.

با وجود این، پاسخ به کارفرمای دانشمند من که خـود در عین حال با مسائل حضور و جاذبه هم سـروکار دارد ممکـن مـی-نماید. برای تحقق این امر جایگاه سخن معماری بایـد تغییـر یابـد. موضوع صرفاً این نیست که آن مربوط به گذشـته اسـت، و اینکـه معماری باید نیروهای جاذبه را تحمل کند، بلکه رفتاری اسـت کـه در این فائق آمدن نمود یافته. به عبارت دیگـر، کـافی نیسـت کـه گفته شود ساختمان باید منطقی و درست و زیبا و مفید باشد، بلکـه باید در تقلید طبیعی، غلبهٔ طبیعی انسان نیز مدنظر قـرار گیـرد. بـه بیان دقیق‌تر، چون سخن معماری کانون خود را از طبیعت به سوی دانش تغییر می‌دهد، موضوع شناسایی به مراتب پیچیده‌تری نمایان می‌شود که خود صورت پیچیده‌تـری از واقعیـت معمـاری را حکـم

[1] عنوان اصلی: En Terror Firma, In Trails of Grotextes
از کتاب نو مدرن ها کجایند ، گردآوری و ترجمه از محمد رضا جودت

می‌کند؛ چرا که دانش (به عنوان ضدطبیعت) نمود فیزیکی ندارد. زمانی که دانش به صورت غالب در آمده باشد نمود آن در شکل فیزیکی چگونه چیزی است؟ معمولاً، طبیعت تعریفی شعوری و محدود دارد؛ طبیعت، در این جهان انسان محوریِ عصر روشنگری و اطمینان به از دست دادن «خدا» مورد مکاشفه قرار می‌گیرد. ویژگی‌های طبیعی خاستگاه ارزشمندی شدند، هم مفید برای توجیه استعاره‌ای جهان و همچون روندی و موضوعی که سرمشق شده باشد. از اینرو معماری قصد داشته که غلبه به طبیعت را بنمایاند. این امر منطقی‌تر از اندیشیدن به غلبهٔ دانشی است که آن هم می‌توانست نمایان گردد. عدم قطعیتی که در چیزی غیرشعوری کنترل می‌شود به یقین میتواند جزیی از بیان انسان در حال غلبه به دانش باشد.

در ریشه موجود ساختار ذهنی معماری نوعی تثلیث کالا، استحکام و لذت ویترویانی وجود دارد (فایده، ساختار و زیبایی)، زیبایی به عنوان مقوله‌ای دیالکتیکی با حالتی استثنایی و تک‌بنیانی درک شده است؛ زیبایی دربارهٔ خوبی و ویژگی‌های طبیعی، منطقی و درست است. به این دلیل است که به معماران آموخته‌اند تا سودای معماری‌شان را در سر بپرورانند. بدین ترتیب آنها حالتهای زیبایی را به عنوان شکلی از لذت در مفهوم ویترویانی جستجو می‌کنند و بروز می‌دهند. در بطن چنین اشتیاقی بود که با گذشت بیش از پانصد سال این شکل زیبایی، به ویژگی طبیعی معماری تبدیل شده است. البته قوانینی برای زیبایی وجود دارند. مثلاً در دسته‌بندی کلاسیک، به رغم اینکه تمام دوره‌های مختلف معماری بیشتر به تغییر سبکها در شیوهٔ برخورد آنها محدود می‌شود، ولی هرگز در معماری مدرن اساساً چیزی جانشین آن نشده است.

در قرن هیجدهم، امانوئل کانت بی‌ثبات کردن این مفهوم استثنایی زیبایی را آغاز کرد. او گفت که برای شکل دادن مفهوم زیبایی، چیزها و شیوه‌هایی جز خوبی و ویژگی‌های طبیعی نیز می‌تواند وجود داشته باشد. او گفت که درون زیبایی چیزی دیگر وجود دارد که او آن را عالی نامید. پیش از کانت زمانی که بحث عالی عنوان شد، در مخالفت منطقی با مفهوم زیبایی بود. با کانت عقیده‌ای مطرح شد که عالی درون زیبایی است و زیبایی درون عالی. این تمایز بین جناح مخالف و موافق است که در دل همین بحث دنبال میشود.

حال،جالب این است که عالی درون زیبایی نیز شرایطی دارد که به گونه‌ای قراردادی زیبا را واپس میزند. آن شرایط، شرایطی نامطمئن، وصف‌ناپذیر، نابهنجار، غیرکنونی و غیرفیزیکی است. کنار هم گذاشتن اینها شرایطی را به وجود می‌آورد که وحشتناک به نظر می‌رسد؛ شرایطی که عالی درون آن قرار می‌گیرد.

مناسبات گروتسک معمولاً نحوه تفکری است ناشی از نکات منفی عالی. البته این امر به تمامی در مورد معماری صدق نمیکند. معماری عالی به کیفیت‌های تصنعی می‌پردازد؛ کیفیت‌هایی که در مقابل اشغال فیزیکی دوام نمی‌آورد ولیکن گروتسک با ماده واقعی و با نمودی نامشخص در حالت فیزیکی سروکار دارد؛ در عین حال معماری نحوه تفکری است که با حضور فیزیکی سروکار دارد. لذا گروتسک را میتوان در بعضی جهان هم اکنون نیز در معماری به چشم دید. این وضعیت گروتسک تا زمانی که به عنوان تزیین مطرح بود، در قالب ناودان‌های اژدری و نقاشی‌های دیواری، پذیرفتنی بود. به این دلیل است که گروتسک این تصور کریه، معیوب و ظاهراً نابهنجار را چون هدیه‌ای دائمی در زیبایی معرفی می‌کند. این همان وضعیت هدیهٔ دائمی یا کندی درونی است که زیبایی در معماری می‌کوشد آن را واپس زند.

بدیهی بود که آن نوع غلبه به طبیعت یا وصف طبیعت به عنوان چیزی دیگر، ذهن انسان عصر روشنگری و انقلابهای علمی و تکنولوژیکی را به خود مشغول دارد. در عوض، گروتسک به عنوان نوعی چیرگی بر طبیعت، در جنبش رومانتیک در آثار وردزورث، کیتز و شلی که از دگرگونی ارتباط بین خود و طبیعت سخن می‌گفتند ارتقا یافت بنابراین امروز عالی و گروتسک با این جنبش، بین خود و ویژگی‌های طبیعی و نمایشی ناشی از این دل‌نگرانی در ادبیات و نقاشی سروکار دارند. اگر حالت ویژگی‌های «ذاتی» طبیعت در این جنبش نگران بین طبیعت و خود جابجا شده باشد، پس تصورات ما از عالی و گروتسک نیز باید در مناسبات غلبه بر دانش بدون خلاصی از هراس معاشرت با طبیعت و هراس از بی‌ثباتی ـ یعنی هراس از غلبه نیافتن به طبیعت ـ مجدداً به تصور درآید و باید در هر مقوله جانشین شده‌ای محفوظ بماند.

هراس یا عدم قطعیت اکنون هدیهٔ مضاعفی است؛ عدم قطعیتی از پیش به ویژگی‌های طبیعی، همانند عدم قطعیت چیزی غیرشعوری، و آن عدم قطعیت از دانش است که درون دانش است. از اینرو شرایط برای عالی و گروتسک از احساس انسان در حال غلبه بر طبیعت شکل می‌گیرد. به عبارت دیگر محتوی این عدم قطعیت مضاعف طبیعتاً باید یافته شود. اینک شکل بیان برای انسان در حال غلبه به دانش به صورت پیچیده‌تری درآمده است.

این میانه‌روی برای معماری چه کار انجام می‌دهد؟ برای دست یافتن به جابجایی درونی لازم معماری می‌بایست شیوه‌های قدیمی تصور فضایی خود را تغییر دهد. این تغییر پیامدی خواهد داشت که باعث می‌شود پس از آن تصور از خانه یا هر شکلی از اشغال فضا، فرم پیچیده‌تری از زیبایی را طلب کند؛ فرم پیچیده‌تری که بیشتر زشتی یا معقول بودن را شامل می‌شود تا اینکه فرم‌های نامعقول را. این تصور فضایی جدید با در برداشتن فضای درون، نوعی گستگی از سنت معماری‌ای طبقاتی، از گونه‌هایی که در ماهیت‌شان روی جدایی مسائل به عنوان تقابل‌های تکیه می‌کنند، ایجاب می‌کند. بنابراین به نظر می‌رسد چهاروجه وجود داشته باشد که ارائه طرح کلی حالتی از جابجایی ذهنی را آغاز می‌کنند. این چهار وجه نباید چون حالت جامع (حالتهای دیگر نیز میتواند وجود داشته باشد) و نه چون تضمین امری دیده شوند که قابلیت‌های جابجایی‌شان، معماری جابجا شده‌ای را به وجود آورد.

جایگزینی اصل به نقش معمار/طراح و روند طراحی مربوط می‌شود. چه بسا چیزی طراحی می‌شود که بتوان آن را جایگزینی نامید، اما ممکن است این جابجایی تنها تحریفی اکسپرسیونیستی و مانریستی از زبانی اساساً پایدار باشد. البته ممکن نیست جای زبان پایدار را بگیرد، بلکه بر عکس بیشتر وضعیت فرمایشی خود را تثبیت میکند. این موضوع را میتوان در مواردی از نحوه برخورد معماری اخیر مشاهده کرد. در این مورد نوعی تنگنا وجود دارد که از روندی غیر از روند شهودی، چون «این را دوست دارم» یا «آن را دوست دارم» ناشی می‌شود. وقتی روند شهودی باشد، از پیش شناخته می‌شود و بنابراین با واپس‌زنی‌های ذاتی در «شناخت» معماری شریک جرم می‌شود. طرح شهودی هرگز نمی‌تواند حالتی از عدم قطعیت ایجاد کند. بلکه فقط در بهترین حالت، تصویری از عدم قطعیت به دست می‌دهد. در حالی که مفهوم گروتسک یا حالت غیرعادی میتواند به تصور و تعبیر ذهنی عدم قطعیت درآید، عدم قطعیت نمی‌تواند طراحی شود. چیزی که طراحی میشود ضرورتاً مربوط به متن نیست، زیرا طراحی از روی ضرورت با قطعتی درگیر می‌شود و همواره چیزی باید ساخته شود. مبادرت به طراحی بین عدم قطعیت یا چند بنیانی تنها تصویری از چنین حالتی ارائه میدهد. اگر بتوان چیزی را طراحی کرد آن چیز دیگر غیرقطعی نیست.

با تصور سنتی طراحی معماری، تک تک فرم، کارکرد، ساختار، سایت و معنی را میتوان نوعی متن نامید که در عین حال مربوط به متن نیست. همواره چنین فکر شده که متون منابع نخستین و بدیع هستند. مربوط بودن به متن یا متن‌بودگی آن بُعد متن است که حالتی از غیر یا ثانویت دارد. مثالی از این حالت غیر در معماری نوعی «ردپا» است. اگر معماری حضورِ در درجهٔ اول است (جسمیت آجر و ملات) پس غیر یا ثانویت، به عنوا نمودِ فقدان رد پا خواهد بود. رد پا هرگز نمیتواند بدیع باشد. رد پا همواره از احتمال چیزی دیگر به عنوان بدیع، به عنوان چیزی «مقدم» به آن خبر می‌دهد. در هر متن رد پاهای بالقوه‌ای از غیر، در ظواهر یا ساختارها وجود دارند که هنگام حضور باید سرکوب شوند. تا زمانی که حضور، برتر یعنی استثنایی باقی می‌ماند، متن‌بودگی نمی‌تواند وجود داشته باشد. بنابراین به لحاظ همین طبیعت است که چنین حالت ردپایی دست کم به «دو» متن نیاز دارد.

بدین ترتیب بُعد دوم این معماری «دیگر» چیزی است که میتوان «دوتایی» نامید. دوتایی‌های بسیار متفاوتی وجود دارند که تا حالا هم در معماری سنتی به حیات خود ادامه می‌دهند: مثل فرم و کارکرد، مثل ساختار و تزیین. اما اینها معمولاً به عنوان مقوله‌های سلسله مراتبی دیده می‌شوند؛ یکی همواره به عنوان مقوله‌ای برتر یا بدیع دیده می‌شود و دیگری به عنوان مقوله‌ای فرعی (فرم، تابع کارکرد است. تزیین، چیزی است که به ساختار اضافه می‌شود). به عبارتی دوتایی وجود دارد و در معماری از آن استفاده می‌شود؛ در جایی که هیچ ارزشی اصیل و برتری وجود ندارد بلکه بیشتر ساختاری از تعادل‌هاست. جایی که به جای سلسله مراتب، عدم قطعیت مطرح است، از وجود حالتی خبر می‌دهد. وقتی که متنی بیش از حد برتر باشد هیچ جابجایی وجود نخواهد داشت. وقتی که متن دیگری به تنهایی حضور می‌یابد، قابلیت خود را برای نامحقق بودن بزرگ جلوه‌گر می‌سازد و آنرا از دست می‌دهد. به طریق اولی، متن دوم نمی‌تواند متن نخست را

بزداید، بلکه چنین برمی‌آید که متنی داخل متن نخست باشد. بدین ترتیب تا پیش از این به عنوان «ردپایی» موجود معمولاً با برداشتی جداگانه و مسلط سرکوب شده است. بنابراین این متن دوم همیشه در داخل متن نخست و بدین‌ترتیب بین حضور و غیاب سنت و بین بود و نبود خواهد بود. از اینرو، وجه سوم این معماری «بینابینی» است، که حالتی از موضوع شناسایی را به عنوان تصویر ذهنی ضعیفی در نظر می‌گیرد. تصویر ذهنی قوی باید نوعی معنی نخستین برتری را به یکی از این دو متن بدهد. نه تنها یکی از این دو متن می‌بایست تصویر ذهنی قوی داشته باشند، بلکه آنها به نظر می‌رسند دو تصویر ذهنی ضعیف هستند که از تصویر ذهنی تیره و تار سومی خبر می‌دهند. به عبارت دیگر، حالت جدید موضوع شناسایی باید در احساسی تصور شدنی به خوبی «بینابین» باشد: «بینابین» چیزی است که تقریباً این، یا تقریباً آن معنی می‌دهد، اما نه کاملاً هر دو. تجربه جایگزینی عدم قطعیتی ناشی از شناخت ناقص است. از اینرو، موضوع شناسایی باید تأثیری تیره و تار داشته باشد. همچنین باید بیرون از مرکز توجه به نظر آید: تقریباً ـ و نه کاملاً ـ دیده شود. دیگر اینکه بینابین، بینابین دیالکتیکی نیست، بلکه بینابین «درونی» است. فقدان تصوری از معماری به عنوان تصویر ذهنی قوی، مقوله‌های سنتی معماری وابسته به انسان در حال غلبه به طبیعت ـ چون مکان، راه، حصر، حضور و جانوران مهره‌دار، ساختمان عمودی (نماد جاذبهٔ غالب) ــ را به رایگان از دست می‌دهد.

انکار مکان یا حصر سنتی، حالت دیگری از این معماری جایگزین شده را در نظر می‌گیرد که آن درونبود است. درونبود هیچ کاری با فضای قابل سکونت یا اندرونی ساختمان ندارد، مگر تقریباً با حالتی در محدودهٔ موجود. با این همه، چون این مورد با گروتسک همراه است، درونبود با دو عامل سروکار می‌یابد: عامل نامرئی و عامل توخالی. همچنین درونبود با شرایط برنامه‌ریزی شده به وسیله متن‌بودگی در چنین معماری جایگزین شده‌ای ـ البته نه سطحی بلکه معنوی نسبت به شرایط موجود پیش از این، که به نمادگرایی یا معنی هر نشانه اشاره می‌کند ـ سروکار می‌یابد.

دست آخر، هر یک از این چهار حالت، با طرد معمار و مصرف‌کننده از هر نوع کنترل ضروری موضوع شناسایی، عدم قطعیتی را در موضوع شناسایی سبب می‌شود. معمار دیگر در روند طراحی، دست و ذهن، و فرد اصیل اسطوره‌ای نیست و موضوع شناسایی دیگر به تجربهٔ مصرف‌کننده برای اینکه درک پذیر باشد نیاز ندارد. دیگر لزومی ندارد موضوع شناسایی زشت یا وحشتناک به نظر آید تا عدم قطعیتی را سبب شود؛ عدم قطعیت اکنون فاصلهٔ بین موضوع شناسایی و شناساننده است ـ عدم امکان اختیاری که این شور و شوق را سبب می‌شود.