تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۳/۱۳ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۸/۱۳
نوع مقاله: مروری
شماره صفحه ۴۳-۵۷

معماری بیزار از معماری
تأملی معمارانه در مفهوم بی‌صورت ژرژ باتای*

نگار صبوری
دانشجوی دکتری فلسفه هنر، گروه فلسفه، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
(نویسنده مسئول مکاتبات)
E-mail: negar.saboori@gmail.com

امیر نصری
دانشیار گروه فلسفه، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
E-mail: nasri_m@atu.ac.ir

چکیده

«بی‌صورتِ» باتای اگرچه در نگاه نخست با معماری در تضاد است اما چندان که آشکار خواهد شد ریشه معماری است. در آرای باتای بی‌صورت «ضرورت امکان» هنر است و معماری برای آنکه هنر باشد از این قاعده مستثنا نیست. هدف این مقاله بررسی نسبت معماری و بی‌صورت در دستگاه باتای است. این مسیر با عرضه تفسیری از بی‌صورت به تأمل در ملزومات فلسفی معماری‌ای می‌رسد که انسان را از استبداد منظر کنونی برهاند. این پژوهش پرسش‌محور معنای بی‌صورت را در آثار باتای دنبال می‌کند و با تکیه بر نظریه «اقتصاد عام» به نظریه‌ای درباره معماری می‌رسد. این مقاله آرای باتای را جایی میانه هگل و نیچه می‌بیند و به نسبتی که این نظرات با پروست برقرار کرده می‌رسد. بی‌صورت شالوده معماری یا «ضرورت امکان» معماری است. معماری بی‌صورت به اندازه «شعر سکوت» باتای تناقض‌آمیز است: شعری که برای هنر بودن زبان را «قربانی» می‌کند. در آثار باتای قربانی کردن معنا شرط هنر است. اما در معماری که از نظر باتای مرجع بازنمایی انسان و بنیاد صورت انسانی است قربانی به معنای بی‌صورت کردن آدمی است. و این بی‌صورت اگر انسان را از جنس نیروی نفی بدانیم چیزی جز باز گذاشتن راه انسان برای گذار از انسان هنوز محقق‌ناشده و خویشاوندی با طبیعت نفی‌شده نیست. بی‌صورت چرخشی کوپرنیکی از منظرِ محدود به منظرِ عام در معماری است.

کلیدواژه‌ها: معماری، بی‌صورت، باتای، نفی، قربانی

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگار صبوری با عنوان «تفسیر نظریه بی‌صورت ژرژ باتای و مطالعه لوازم فلسفی آن در فرامعماری» است که با راهنمایی دکتر امیر نصری در گروه فلسفه دانشگاه علامه طباطبائی در حال انجام است.

مقدمه و بیان مسئله

سابقه طراحی پیشه معماری دست‌کم به رسالات ویترویوس[۱] می‌رسد. رسالات معماری، معماری را روی خود برگردانده‌اند و از چیستی معماری پرسیده‌اند. کیت نسبیت[۲] پرسش «معماری چیست» را از محورهای مهم رسالات معماری می‌داند (Nesbitt, 1996, 18). در حقیقت رسالات معماری بیشتر به صورت‌هایی دیگر این پرسش پرداخته‌اند: اینکه معماری چه باید باشد و چه می‌تواند باشد. از این رو کارکرد این پرسش بیش از هر چیز، معماریِ معماری است. پس از ۱۹۵۰ معماریِ معماری به معنای نقد معماری و فعل معمارانه درآمد که با تناقضی بنیادی دست و پنجه نرم می‌کرد: معماری نهادی سازمان‌دهنده و سرکوبگر است و برای آنکه هنر باشد لازم است ناطراحانه شود. تمرکز این تأملات بر امکان چنین معماری‌ای بود. معماری کردنِ معماری برای آنکه از جنس هنر باشد کاری سترگ و البته تناقض‌آمیز می‌نمود، چرا که هر مداخله‌ای در خود فرآیند معماری، خود مصداق طراحی معمارانه و مخالف آزادی هنرمندانه است.

کتاب علیه معماریِ[۴] دنی اُلیه[۵] از مراجع مهم معماران در مخالفت با معماری بوده است. اُلیه این کتاب را در تفسیر آرای ژرژ باتای[۶] نوشته و موضوع را با نمادهای معمارانه پیش برده است. نزد باتای معماری نمادِ نهادی صورت‌بخش است که صورت انسانی را بر مبنای آن طرح ریخته‌اند: انسان از منظر ریخت‌شناسی«در میانه گذاری است که از میمون به عمارت‌های باشکوه می‌رسد» (Bataille, 1929, 117). باتای معماری را نماینده نگاه صورت‌بخش می‌داند. رها شدن از این صورت‌بخشی جز با گذار از نگاه معمارانه ممکن نیست. از نظر او نقاشی‌های مانه و نقاشی‌های مدرن توانسته‌اند ما را از سلطه معماری رهایی بخشند. این کاری است که از نظر باتای از هنر برمی‌آید: گشودن زندان صورت انسانی. آیا در چنین دیدگاهی آثار معماری هم می‌توانند هنر باشند؟ معماری ناظر بر امور نامُنتظر و طرح‌ناریختنی چگونه معماری‌ای است؟ معماری بی‌صورت کدام است؟ اهمیت این پرسش در پیوند معماری با صورت انسانی است: معماری الگوی انسان را می‌سازد و می‌تواند راهبند یا راهگشا باشد. هدف اصلی این مقاله بررسی نسبت بی‌صورت و معماری است. بررسی ضرورت امکان معماری به تفسیری نو از بی‌صورت می‌رسد و ملزومات فلسفی معماری‌ای را بیان می‌کند که راهگشای عالم انسانی است.

بازتاب مفهوم «بی‌صورتِ» باتای در معماریِ معماری موضوع این مقاله است. نظریه «بی‌صورت» باتای لوازم فلسفی برای «نگریستن معماری به خویشتن» را فراهم کرده است. مدعا این است که اگر چه مفهوم بی‌صورت از جنس معماری نیست و در معماری نمی‌گنجد، اما معماری بودنِ معماری بر آن استوار است. چندان که بی آن معماری‌ای در کار نخواهد بود. این پژوهش امکانی را آشکار می‌کند که در تفسیر بی‌صورت در مقام متضادِ صورت نادیده مانده است. اهمیت بررسی آرای باتای در این است که می‌تواند نقطه تلاقی نظرات فیلسوفانی[۷] چون دلوز،[۸] دریدا،[۹] هایدگر[۱۰] فرض شود، فیلسوفانی که از مهم‌ترین مراجع معماران معاصر در معماری معماری بوده‌اند.[۱۱] از طرفی معماری در آرای باتای نقشی پررنگ دارد و در بسیاری از مقالات او چون «معماری»، «موزه»، «کشتارگاه»، «ابلیسک» و «هزارتو» نقشی محوری ایفا می‌کند: معماری از منظری مقصد حرکت انسان از میمون به صورت انسانی است؛ اما از منظری دیگر همین صورتِ انسانی زندان انسان می‌شود چرا که مانع انسان بودن در معنای «نیروی نفی در کار» است.

پیشینه تحقیق

در دهه ۱۹۵۰ گرایش موقعیت‌گرایان بین‌المللی در فرانسه[۱۲] به رها شدن از نقش مستبدانه معماری ایشان را به صورت‌گریزی و دغدغه‌های باتای نزدیک کرد.[۱۳] اما بیش از هر چیز کتاب *علیه معماریِ* اُلیه مرجع معماران در توجه به آرای باتای بود. برنار چومی[۱۴] با تکیه بر این کتاب و (شاید تفسیر دریدا) آرای باتای را در واسازی معماری به کار گرفت. از نظر چومی معماری کردن بیدار نگاه داشتن تناقضِ «هرم» و «هزارتو»ست: بخش‌هایی

از معماری و شناخت فضا ناظر بر نظام و بخش‌هایی ناظر بر سرریزی است که در نظام نمی‌گنجد.[۱۵] هرم و هزارتو، مضمون دو مقاله باتای، از نظر چومی به ترتیب بر نظام و سرریز دلالت دارد (Tschumi, 1975, 227) [۱۶] و چنانکه خواهیم دید در نظریه اقتصاد عامِ باتای سرریز از نظام همان بی‌صورت است. با وجود گرایش‌های صورت‌گریز و اینکه مفهوم بی‌صورت باتای به مقالات چومی راه پیدا کرده، تا دهه ۱۹۹۰، خود بی‌صورت باتای در عرصه هنر و معماری پرکاربرد نبود.

نخستین بار کاتالوگ و نمایشگاه *بی‌صورت* رُزالیند کراوس و ایو-آلن بوئه[۱۷] آثار هنر و معماری متفاوتی را با این عنوان کنار هم آورد. در این نمایشگاه کارهای گُردُن ماتاکلارک[۱۸] مصداق بی‌صورت در معماری بود: آثاری که بیش از آنکه معماری باشد تخریب و دستکاری بناهای موجود بود (شکل ۱ و شکل ۲) (Bois & Krauss, 1997). آراتا ایسوزاکی و آکیرا آسادا[۱۹] و سیلویا لاوین[۲۰] از منتقدان این نمایشگاه بودند اما چنین نمایشگاهی نقطه‌ای برای طرح این پرسش بود که معماری بی‌صورت چگونه معماری‌ای است. گرایش‌های ضدفرمالیستی جامعه معماری در اهمیت یافتن این پرسش نقش مهمی داشت؛ بسیاری از نظریات معماری در دهه‌های اخیر متوجه بی‌صورت و نامتعین بودند (Zaera-Polo, 1997, 204). اگر چه این توجه بیشتر به توجهی شکلی در معماری انجامید که در آن معماران «تقلید از سامانِ ابرها و لکه‌ها و صخره‌ها [را] ... جایگزین احجام افلاطونی» کرده‌اند (Zaera-Polo, 1997, 204).

قوت گرفتن بی‌صورت باتای این توجه را از توجهی شکلی فراتر برد و این پرسش را قوت بخشید: معماری چگونه می‌تواند بی‌صورت باشد؟ از نظر ایسوزاکی آثار عرضه شده در نمایشگاه *بی‌صورت* نه مصداقی از بی‌صورت که تابع دوگانه‌انگاری ساده‌انگارانه‌ای بود که می‌توانست صورتی از فرمالیسم فرض شود. در واقع این مخالفت با نظام صوری خود به نوع دیگری از نظام صوری راه برده بود (Isozaki & Asada, 1997, 41). گویی توجه باتای به کاربرد بی‌قدر بی‌صورت در کنار کاربرد قدریافته آن (والایی[۲۱]) (Bois & Krauss, 1997, 47)، دست مفسران را باز گذاشته بود که این «والایی» روزمره (Crowley & Hegarty, 2005,17) را مخالفت صرف با هر چیز رسمی و تخریب آن بدانند. از نظر منتقدانی چون لاوین و زوزانا کوارژ[۲۲] این تفسیر و گزینش آثار به اندازه گریز از احجام افلاطونی خام بود و پیشنهادی برای طراحی معماری عرضه نمی‌کرد و با ضعیف کردن ساختار و مرجعیت در نهایت به «صورتی ضعیف»[۲۳] و نه بی‌صورت راه می‌برد (Lavin, 1997; Kovář, 2018, 61).

شکل ۱. گُردُن ماتاکلارک، شکافتن، ۱۹۷۴
منبع: publicdelivery.org/gordon-matta-clark-splitting

شکل ۲. گُردُن ماتاکلارک طبقات برانکس، ۱۹۷۲

منبع: www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier

چنین نقدهایی با این پرسش همراه بوده که آیا بی‌صورت در معماری ممکن است؟ استفان واکر[۲۴] این «مدعای بحث‌برانگیز» یعنی امکان تحقق بی‌صورت در معماری را در آثار معمارِ دلوزی، گرگ لین[۲۵] دنبال کرده بود (Walker, 2005, 239-244): هندسه‌ای متفاوت[۲۶] که «شدن»[۲۷] را به معماری وارد می‌کرد. واکر در تفسیر «بی‌صورت به مثابه شدن» تابع سیاست مجموعه مقالاتی بود که این مقاله را چاپ کرده بود: یعنی تفسیر کراولی و هگرتی از بی‌صورت به مثابه «موتوری محرک و روندی در کار» (Crowley & Hegarty, 2005, 12). آندرو بلنتاین[۲۸] نیز مانند واکر بی‌صورت را در فرآیند طراحی و مفهوم شدن جستجو کرده بود. او مقاله «بی‌صورت» باتای را برای توضیح آرای دلوز برای معماران آورده بود: آرای دلوز در کار بی‌صورت کردن عالم‌اند، آنچه از لوازم کار معماران در طراحی صورتی نو از زندگی است (Ballantyne, 2007). کوارژ با همین استدلال جستجوی بی‌صورت در آثار معماری را ناممکن می‌داند و یگانه راه را فراتر رفتن از دوگانه صورت/بی‌صورت می‌داند (Kovář, 2018, 61).

نظریه‌پردازانی چون ترزا استپانی[۲۹] و آنتونی ویدلر[۳۰]، بی‌صورت را در ظرایف و جزئیاتی دنبال کرده‌اند که در نظام دانش معماری نادیده گرفته شده است اما به حقیقت سازنده معماری است. برای استپانی «گرد و خاک» مصداق بی‌صورت در معماری است[۳۱] اما ویدلر به جای نام بردن از چیزی خاص خواننده را متوجه معماری تعریف‌ناپذیر می‌کند. از نظر او بی‌صورت همه امور نامنتظر و سرنخ‌های سازنده محیط است. معمار زبده این سرنخ‌های در آغاز ناپوشیده را دنبال می‌کند.[۳۲] این چنین ویدلر بی‌صورت را به نظام دانش معماری و تعریف معماری می‌کشاند. در این مقاله ملزومات فلسفی چنین دیدگاهی را در آرای باتای جستجو می‌کنیم و نشان خواهیم داد «واسازی دوگانه‌انگاری بی‌صورت و صورت» و یا فهم «بی‌صورت در مقام شدن» (یا تفاسیر دریدایی و دلوزی از باتای) در چنین حساسیتی معنای بی‌صورت را در معماری آشکار می‌کند.

روش‌شناسی تحقیق

این پژوهش از نوع پرسش‌محور است با این پرسش که بی‌صورت باتای چه نسبتی با معماری دارد و برای این

منظور معنای بی‌صورت را در آثار باتای دنبال می‌کند. مهم‌ترینِ این آثار (در مواجهه با این پرسش) دو مقاله «بی‌صورت» و «معماری» است، که حدود عالم انسانی را تعریف کرده‌اند. کلید فهم این مقالات رسالاتِ *سهم ملعون*، *اروتیسیسم: مرگ و نفسانیت*، *تجربه درونی*، و مجموعه مقالات و سخنرانی‌های گردآمده در *نظام ناتمامِ نادانش* است. همچنین دو اثر باتای درباره نقاشی‌های مانه و غار لاسکو که ناظر بر دلالت‌های بی‌صورت در عالم هنر است. مبنای این جستجو ریشه‌های هگلی نظرات باتای است: نقطه اشتراک مفسران پست‌مدرن باتای چون دریدا و مخالفان ایشان.[۳۳]

۱. معماری مرجع بازنمایی

اُلیه در تفسیر نظر هگل[۳۴] درباره معماری می‌نویسد معماری بودنِ معماری نمی‌تواند مبنای تعریف آن باشد، چرا که «در سوراخ معماری عنصری بیگانه رخنه کرده» (Hollier, 1992, 9). در سوراخ معماری (که در مجسمه غایب است) چیزی رخنه کرده است که معماری را از معماری شدن باز می‌دارد. آنچه راه نگاه ابزاری به معماری را باز گذاشته و نمی‌گذارد ساختمان چندان که باید معماری، یکی از هنرها، باشد. از همین رو هگل با اینکه معماری را قوس آغاز و نخستین هنر می‌داند در تعریف معماری (اولین هنر) «ناچار از مجسمه (دومین هنر) الگو گرفته است» (Hollier, 1992, 8): «معماری مجسمه غیرارگانیک است» (Hollier, 1992, 9).[۳۵] چندان که گویی معماری در تعریف خود نابسنده است.

از یادداشت‌های باتای درباره شعر برمی‌آید که فقط معماری چنین نیست؛ درست «درکتابِ مانه باتای آشکار می‌شود شعر چیست» (Gemerchak, 2003, 140). چندان که گویی باتای شعر بودنِ شعر را با نقاشی مدرن (یا نقاشی‌های خاموش) می‌فهمد. نزد باتای «شعر فریادی درونی است که نمی‌تواند به [زبان] فروکاسته شود» (Gemerchak, 2003, 142). شعر با آنکه ابزاری جز زبان ندارد اما برای دست یافتن به آنچه تقلیل‌ناپذیر است باید از همین زبان بگذرد. خاموش شود. هر چه پیش‌تر رویم آشکارتر می‌شود که این تناقض صورتی از تناقض معمارانه است: معماری که نهاد صورت‌بخش است برای آنکه هنر شود باید از صورت‌بخشی عبور کند. از نظر باتای شعر در این کار باید زبان را قربانی کند. واژه‌ها را قربانی کند. چرا که واژه‌ها ما را از چیزها و امور بی‌واسطه و حسانی دور کرده است. مثال باتای برای این قربانی ترکیب «اسب کَره‌ای»[۳۶] است. «شعر با ساختن مفهوم اسب کره‌ای ... از شناخته به ناشناخته راه می‌برد ... تصاویر آشنای اسب و کَره را احضار می‌کند برای آنکه اعدامشان کند ... شعر در این معنا قربانی است» (Bataille,1988a, 136). اما این قربانی کردن کاری تخریبی نیست. از نظر باتای در این قربانی کردن واژه «چیز» و امور حسانی که در واژه پنهان شده و دیگر ملموس نیست برای لحظه‌ای سربرمی‌آورد: سلاخی واژه‌ها برای مرئی شدن «چیز» است.

باتای این‌گونه تفسیر کردن شعر را از نقاشی‌های مانه دریافته است. اگر برای هگل مجسمه نقطه‌ای برای تعریف معماری است برای باتای نقاشی مدرن همین رسالت را در تعریف شعر و هنر برعهده دارد: از نظر باتای پس از مانه نقاشی بیش از هر چه در کار خاموش کردن بازنمایی و روایت است. تیرباران ماکسیملیان[۳۷] مانه (شکل ۳) همان تیراندازی سوم مه[۳۸] گویا (شکل۴) است با این تفاوت که هرگونه دلالتی از آن حذف شده است (Bataille, 1955b, 50). مانه از نقاشی روایی و بلاغی بریده و نقاشی را درونی[۳۹] و ساکت کرده است تا از هر چیز خارج از نقاشی بی‌نیاز باشد. در این اثر و در مرگ گاوباز[۴۰] «مانه ... مرگ فرد ... را چنان بی‌تفاوت کشیده که گویی ماهی یا گُلی را تصویر کرده»(Bataille, 1955b,51). از نظر باتای نقاشی‌های الستیر[۴۱] (مانه) است که به پروست آموخته ادبیات باید چگونه باشد (Bataille, 1955b, 91): بریده از شور متافیزیکی و در کار جستن غایتی در خود.[۴۲] از همین رو شعری هنر است که از شعر در معنای عرفی بیزار شده است؛ شعری که با سکوت و قربانی‌کردن واژگان و زبان برای لحظاتی از دلالت گریخته تا شدت امر محسوس را آشکار کند.

شکل ۳. مانه، تیرباران ماکسیملیان، ۱۸۶۷

منبع: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet_Lexcution_de_Maximilien_(Copenhagen).jpg

شکل ۴. گویا، تیراندازی سوم مه، ۱۸۱۴

منبع: commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Tres_de_Mayo,_by_Francisco_de_Goya,_from_Prado_thin_black_margin.jpg

باتای در این کار راه هگل در پدید*ارشناسی روح*[۴۳] را در جهت مخالف پیموده است. مانند هگل از تجربه محسوس آغاز کرده اما به جای دنبال کردن مفهوم «این» و گذار از تجربه محسوس به مفاهیم در پی نگاه داشتن تجربه و کنار گذاشتن واژه «این» است. یعنی در پی قربانی کردن هر واژه و انتزاعی چون «این» است که همین «چیزی» که روبروی ماست را با چیزی دیگر همسان می‌کند. به این طریق کار هنر را آشکار کردن «دگرسانی»ای[۴۴] می‌داند که در برابر همسان شدن ایده‌باورانه مقاومت می‌کند. باتای به این قربانی کردن زبان و انتزاع نامی می‌دهد که نسبت او با هگل را آشکار می‌کند ماتریالیسم بنیادی[۴۵] در برابر ایدئالیسم هگل. در مدخل «بی‌صورت» باتای صورت یا ایده نوعی نظام و همسان‌سازی است. چون باتای کار هنر را آشکار کردن دگرسانی‌ها تعریف می‌کند شرط امکان هنر قربانی کردن صورت می‌شود.

قربانی کردن صورت و گریز از بازنمایی در معماری چه معنایی دارد؟ بازنمایانه بودن معماری در دستگاه باتای معنایی دیگر دارد. آن تفاسیر بازنمایانه، که به ویژه در قرن پانزدهم تا نیمه قرن هجدهم برای گنجاندن معماری

در حلقه هنرهای آزاد مقبولیت یافته بود (Forty, 2000, 223-224)، در این دستگاه فکری معکوس شده: دیگر معماری از اشکال طبیعی یا قوانین طبیعت تقلید نمی‌کند. انسان و عالم انسانی است که از معماری تقلید می‌کند. چرا که اینجا معماری موضوع و مرجع بازنمایی است: در «گذار از صورت میمونان[۴۶] به صورت انسان، صورت انسان نمایشی از همه عناصر سازمان معمارانه است» (Bataille, 1929, 117). در اندیشه باتای، معماری ساختار عالم انسانی را آشکار می‌کند. معماری یا مجسمه غیرارگانیک است که نظام فهم بدن ارگانیک را معلوم می‌کند. درست مانند زبان که در نسبت واژه‌ها با یکدیگر نظام فهم عالم را نزد فیلسوفان آشکار می‌کند. معماری و زبان هر دو به شیوه‌ای کمابیش مشابه با دلالت یا این شیوه صورت‌ساز و بازنمایانه نسبت دارند. از نظر باتای معماری مناسب‌ترین نام مستعار برای این صورت‌سازی است. چندان که می‌توان این صورت‌سازی و چنین صورتی را حتی وقتی با زبان سروکار داریم معماری بنامیم.

نزد باتای شعری شعر است که از معماری و سازمان زبان می‌گریزد. اساساً شرط امکان هنر گذار از معماری است. گفتیم برای باتای معماری طرح‌ریزی صورت انسانی است. از این رو برای آنکه واژه به ظاهر متناقض «معماری گریزان از معماری» را معنا کنیم باید در معنای گریز انسان از صورت خویش غور کنیم. باید ببینیم گریز انسان از صورت خویش در دستگاه فکری باتای چه جایی دارد و این تفکر در معماری چه ملزوماتی دارد.

۲. معماری نقطه اوج میل به بی‌صورت

از نظر باتای در غار لاسکو انسان در پی فاصله گرفتن از صورت انسانی است.[۴۷] در لاسکو و در آثار پیش از تاریخ انسان یا بد تصویر شده یا صورت خود را با نقاب پوشانده یا بی‌چهره است. در لاسکو ظرایف تصویر کردن حیوانات در تصویر کردن انسان موضوعیت ندارد. انسان‌ها غالباً گروتسک‌اند. بیشتر به پرنده و ماهی یا میمون و قورباغه می‌مانند. نیمه‌حیوان‌اند و به جای صورت نقاب حیوانی دارند (Bataille, 1955a,118). باتای می‌گوید الهه‌های باروری پیش از تاریخ صورت ندارند (Bataille, 1955a, 123-124). در لاسکو و در نمونه‌های مشابه انسان‌ها برهنه‌اند و به روش‌های گوناگون بر جنسیت‌شان تأکید شده است (Bataille, 1955a, 115-125). غیاب منع‌های انسانی در این نقوش به نوعی انسان را بی‌صورت کرده است. از نظر باتای در به بازی گرفتن چهره و منع‌ها و محرماتی که وجه تمایز انسان است میل رسیدن به اوضاع قُدسی و شهریارانه حیوانات نهفته است؛ میل به رسیدن به جهان طبیعی که در آن چیزی ممنوع نیست (Bataille, 1955a, 29-13, 37-3; Bataille, 1986, 40-48).

در دستگاه باتای این منع‌های جنسی که خود صورتی از تابوهای ناظر بر مرگ است[۴۸] (Bataille, 1955a, 31; Bataille, 1986, 55-62) سپر محافظی است که انسان در برابر مرگ در مقام نیرویی زورآور و تهدیدآمیز ساخته است: صورت انسانی بر اساس وحشت از مرگ تعریف شده است. در واقع صورت لاک انسان برای زنده ماندن است؛ منظری که با اختراع کار و ساختن ابزار زنده ماندن انسان (این موجود ضعیف بی پر و چنگال) را ممکن کرده است. از همین رو از نظر باتای لاسکو سپیده هنر و رنگ باختن شب وحشتی است که این منع‌ها را پدید آورده (Bataille, 1955a, 3). گویی انسان در لاسکو به بلوغی رسیده و خود منع‌ها و صورتی را به بازی گرفته که ضامن بقای اوست و در راه آن رنج برده است. تصویر انسانی در لاسکو به شهریاری غنی می‌ماند که از بر باد دادن حاصل کار خود باکی ندارد. چرا که مرگ و از دست دادن سرمایه‌هایش را نه ترس‌آور که زیبا تصویر کرده است. انسانی شده که خود انباز نیروی زورآور مرگ است. باتای معجزه لاسکو را معجزه انسان خلاقی می‌داند که برای لحظاتی و در جنونی شهریارانه نظام صورت انسانی را در هم ریخته است (Bataille, 1955a, 34-36, 129-130).

اما صورت بربادرفته خیلی زود بازمی‌گردد، چرا که صورت منظر و نگاه انسان به عالم است. تصویری است که در مواجهه انسانی با جهان شکل گرفته است. از مفهوم «بی‌صورت» باتای برمی‌آید که هر چیز برای آنکه به عالم انسانی راه یابد باید صورتی بپذیرد. بی‌صورت شدن در معنای جدا شدن از منظر انسانی ناممکن

می‌نماید. ظرافت موضوع در این است که باتای این تشبه جستن به حیوان و میل به فراتر رفتن از منع‌ها را بخشی از طرح عالم انسانی و امری انسانی می‌داند. بی‌صورت شدن کاری بی‌فرجام است که پیوسته تکرار می‌شود و نباید به معنای خواست بازگشت به مقامی فرض شود که انسان ترک گفته (طبیعت). هم‌زمان با شکل گرفتن منع‌ها میلی برای گریز از آنها شکل می‌گیرد که در بنیاد از جنس همان نیرویی است که چنین منعی را تعریف کرده است (Bataille, 1986, 67). منع‌ها نفی طبیعت حیوانی است و گریز از آن نفی این نفی است. هر دو بر نیروی نفی استوار است و هر دو کاری است که انسان در آن خبره است: نفی و ترک کردن؛ آنچه انسان را انسان کرده است. این اندیشه نفی‌محور بر بنیادهای تفکر هگل استوار شده و باتای دنبال کردن پیوسته و بی فرجام نفی را ادامه راه هگل و ادامه راه انسان می‌داند[۴۹] (Bataille, 1990).

معماری صورت مجسم عالم‌سازی انسان است. در فصلی از کتاب *یکشنبه نفی* نظر باتای درباره اینکه عالم انسانی چگونه بر اساس نفی و جدا کردن خود از جهان پاگرفته به تفصیل آمده:[۵۰] دیوار محافظ عالم انسانی با اینکه نخست برای امنیت او بالا رفته به غریبگی و دورماندن او از خویشاوندی با جهان ختم شده است. از همین رو پاگرفتن معماری (نام مستعار صورت) به ظاهر انسان دورمانده‌ای ساخته که در جستجوی وحدت آغازین است. معماری در این معنا زندان انسان است (Hollier, 1992, X-Xii). پس از پا گرفتن صورت بخش اعظم تلاش معمارانه صرف آن می‌شود که معماری به اوضاع خویشاوندی و پیوستگی پیش از جدایی بازگردد (Derrida,1986, 145). با این حال پیوستن به جهان و بریدن از عالم انسانی تا پیش از مرگ ممکن نیست. همان مرگی که نقطه گریز و مبنای شکل گرفتن صورت بوده است. از نظر باتای اوضاع تناقض‌آمیز آدمی از آنجا برمی‌آید که این دو نیروی نفی هم‌زمان درکارند: از سویی ترس از ناپدید شدن که در جدا کردن خود از عالم نمود می‌یابد و سازنده صورت است؛ میل به پیوستن به کل از دیگر سو که میل به بی‌صورت را بیدار نگاه می‌دارد (Gemerchak, 2003, 161). در دستگاه باتای مرگ نام مستعار بی‌صورت است: مرگ و بی‌صورت هر دو پیوند دهنده انسان به عالم و هر دو برای انسان هنوز زنده به همان اندازه ناممکن و بازنمایی‌ناپذیرند.

البته باتای در پی برطرف کردن این تناقض نیست. بلکه در جستجوی لحظاتی است که تاریخ انسانی از چنین تناقضی نیآشفته و بر سر ذوق آمده (Bataille, 1955a, 27- 28). نزد باتای چه پناه جستن از مرگ برای حفظ خود و چه شتافتن به دامان مرگ برای پیوستن به کل ناممکن است: نه کامیابی مطلق و نه انکار میل و مردن پیش از مردن ممکن است (Gemerchak, 2003, 221- 222). در نگاه او برای آنکه انسان، انسان یا نیروی نفیِ ناب شود این تناقض باید به اوج خود برسد. برای انسان رسیدن به وحدت آغازین در این تجربه ناممکن و تناقض‌آمیز محقق می‌شود. چرا که نفی عصاره وجود انسانی است و انسان در این میل کردن به دو سوی متناقض هر دو بُعد جهان خویش (نفی و نفیِ نفی) را همزمان تجربه می‌کند. شاید اگر نه آگاهانه درمی‌یابد که کورانِ نفی در وجود انسانی او را بیش از هر پاره‌ای از طبیعت به مرگ شبیه کرده است. مرگ یا طبیعتی که انسان از آن می‌گریخت بیش از هر چیز در وجود او ریشه دوانده است. انسان در بریدن از طبیعت مصداقی از بنیادی‌ترین صورت طبیعت است: میل به سرریز. پذیرش این تناقض زمینه‌ساز حضور دوباره انسان در جشن طبیعت و بازیافتن صمیمیتی[۵۱] می‌شود که تصویر آینه‌ای از وحدت آغازین است (Gemerchak, 2003, 200; Bataille, 2004a, 20- 23): چرا که انسان در بریدن از طبیعت خود را خویشاوند آن یافته است. «در لحظه‌ای که هر امکانی را ناممکن دیده ... شادمانه حضور همیشگی منفیِ دست‌نیافتنی ... را پذیرفته است» (Bataille, 1988a, 136). شهریاری شده که با بر باد دادن آنچه خود ساخته به بی‌صورت میل کرده و با این کار قدسیت[۵۲] را دریافته است.

نگاه باتای از این رو بر معماری خیره مانده است که معماری با نام مستعار صورت می‌تواند نقطه اوج میل به بی‌صورت باشد: با رخ دادن و شکستن خود این صمیمیت و پیوند را محقق کند. اکنون که در معنای نفی و

نفیِ نفی غور کردیم و فهمی از حضور همزمان و دراماتیک هر دو عرضه کردیم می‌توانیم به نسبت صورت و بی‌صورت بپردازیم.

۳. شرط صورت

باتای بیش از آنکه در بی‌صورت به دنبال اخراج صورت باشد درباره چگونگی مواجهه با امر منفی تأمل کرده است. از نظر باتای بی‌صورت چون هر منفی دیگری در برابر مثبت معنا پیدا می‌کند و نمی‌تواند رد مثبت را پاک کند (Gemerchak, 2003, 221). بی‌صورت عنصری پیوسته فعال است (Crowley & Hegarty, 2005,12) که در بر پا بودن صورت و برقرار ماندن اوضاع تناقض‌آمیز معنا می‌یابد. از این رو فهم شمایل‌شکنانه از بی‌صورت ساده‌انگارانه است. چرا که بی‌صورت در معنای عرفی نقطه مقابل صورت نیست (Crowley & Hegarty, 2005,12). باتای صورت را از مقوله آگاهی می‌داند و در فضای پس از کانت می‌فهمد. در چنین فهمی بی‌صورت چیزی است که در برابر بازنمایی مقاومت می‌کند. از ملزومات سرباز زدن از بازنمایی این است: شرطِ صورت ناگزیر بی‌صورت است. چرا که آن چیزی که صورت‌ها را صورت کرده اگر خود صورت باشد به چیزی محتاج است که آن را صورت کرده است. پس آنچه صورت‌ها را صورت کرده ناگزیر بی‌صورت است. چندان که بی بی‌صورت صورتی درکار نخواهد بود، و نفی و مقاومت بی پا گرفتن صورت عیان نخواهد شد. در معماری نیز بی‌صورت نه به معنای گذشتن از اشکال افلاطونی و نه گذشتن از معماری رسمی است. حتی بر برهم‌ریختن نظام دوگانه‌های معماری و فراتر رفتن از این دوگانه‌انگاری هم دلالت نمی‌کند. باتای بیش از آنکه بی‌صورت را برای ضعیف و ناقص کردن صورت به کار گیرد در پی فهم شالوده‌های صورت است. چندان که در مدخل بی‌صورت می‌گوید: «بی‌صورت، حدی است که لازم می‌دارد هر امری صورت ویژه خود را داشته باشد» (Bataille, 1929, 382). اما این شالوده در عالم انسانی چیست؟

معماری در نگاه باتای نخست پناه و پناهگاه است. اهرام مرگ را انکار می‌کند و ما را از وحشت مرگ در امان نگاه می‌دارد. اما هنرها و عمارات پرخرج در عین حال نشان دهنده وجود عامی است که از از دست دادن نمی‌هراسد (Bataille, 1988b, 39). از این منظر است که باتای می‌گوید «اهرام هم یادمانست و هم غیاب یادمان» (Bataille, 1993, 222-223). یادمانست و مرگ را انکار می‌کند و غیاب یادمانست چرا که در پای آنها مرگ بی‌قدرت می‌شود. از نظر باتای حضور اهرام بر اضطراب فردی سایه می‌اندازد. فرد را در لحظه حال منکوب می‌کند. انتظاراتش را بر باد می‌دهد. این‌چنین جهان روزمره در سایه اهرام رنگ می‌بازد (Bataille, 1993, 222-223). در حقیقت ساخت اهرام راهی برای «سرریز» شهریارانه منابع انسانی است.

این سرریز از فلسفه نیچه به عالم باتای راه یافته و مبنای تعریف «اقتصاد عام» شده است. از نظر نیچه «زندگی در کل نه وضع درماندگی و گرسنگی که وضع سرسبزی و پرباری و ریخت و پاش بی حد و حساب است» (نیچه، ۱۳۹۳، ۱۱۳). «هنر را باید بر اساس مواجهه‌ای با این از دست دادن سنجید: آیا بر اساس کمبود و فقر پیش می‌رود یا بر اساس وفور و سیری» (نیچه، ۱۳۹۳، ۱۷۱). اقتصاد عامِ *باتای* شرح قاعده عام سرریز است؛ شالوده‌ای که قواعد روزمره و صورت عالم انسانی را تعیین کرده است. نزد باتای فعالیت انسان جز در برآوردن حاجات ضروری، ارضای بیهوده و بی‌نهایت این قاعده عام است: گشودن مسیری برای سرریز (Bataille, 1988b, 21). منابع ارگانیسم‌ها اغلب بیش از آن چیزی است که برای زنده ماندن نیاز دارند (Bataille, 1988b, 27). این انرژی اضافه که نمی‌تواند ذخیره شود ناگزیر سرریز خواهد کرد. اینکه صورت‌هایی از حیات همه فضای زیستنی را پرکرده هم نشانه این سرریز است (Bataille, 1988b, 30). اما انسان کامل‌ترین تجسم سرریز تجمل‌آمیز است (Bataille, 1988b, 34). این به ویژه در معنای نفی مستتر است: چرا که نفی با بر باد دادن سروکار دارد.

اما انسان فقط از اقتصاد روزمره و میل به انباشتن آگاه است و این جریان بر باد دادن را به فراموشی سپرده.

«اقتصاد عام» این فراموشی را پیش چشم می‌آورد: نوعی انکار تعمدی که به اجتناب از حقیقت می‌ماند (Bataille, 1988b, 41). از نظر باتای عجیب نیست که از این جنبش بربادده‌نده که ناخواسته وادارمان می‌کند بترسیم و روی‌گردان باشیم. باتای به دنبال انقلاب کوپرنیکی‌ای است که چشم‌اندازهای اقتصاد روزمره را به عام تغییر دهد (Bataille, 1988b, 38): وجود خاص را متوجه نقش عامی کند که تا کنون ایفا کرده است. این انقلاب آشکار می‌کند «اگر چه از نظرگاه خاص با کمبود منابع مواجهیم اما در واقع بیشتر از فزونی منابع دردسر کشیده‌ایم»[۵۳] (Bataille, 1988b, 39). این انقلابِ آگاهی، اخلاق و فکر را واژگون (Bataille, 1988b, 25) و همه چیز را از منظر بی‌صورت تفسیر خواهد کرد.

هنر را چگونه می‌توان از منظر اقتصاد عام دید؟ در اقتصاد روزمره هر چیز کاربردی دارد، نقاشی‌های لاسکو را برای آیین‌های جادویی ساخته‌اند تا در جایی که بخت و اقبال کارگرتر از کوشش سخت است شکارچیان را یاری کند (Bataille, 1955a , 32-33, 127- 128). اما از منظر اقتصاد عام این نقش‌ها حاصل سرریز و شدت[۵۴] بی‌معناست. فقط برای آنکه توجیه‌پذیر باشد و در قالب کاری بی‌فایده از عالم انسانی طرد نشود این معنا و کارکرد را پذیرفته است. معنای اینها پسینی است (Gemerchak, 2003, 113, 143; Bataille, 1989, 54). ماتریالیسم بنیادی که در کار بیرون ریختن معناست از جهان سرریزها و شدت‌هایی پرده برمی‌دارد که پیش از شکل گرفتن معنا به هنر و فرهنگ انسانی جهت داده است.[۵۵] این همان جستجوی شرط صورت است. این شرط برای باتای معنایی استعلایی ندارد. چرا که بی‌صورت چیزی در عرصه معنا نیست. باتای بی‌صورت را کانون‌های بی‌معنایی می‌داند که رفتار صورت و معنا را تعریف کرده‌اند. نقطه فاصله گرفتن باتای از هگل همین است، حیات در کار بر باد دادن است و نسبت دادن هر معنایی به حیات گریز از این بی‌حاصلی است. معنا نوعی اقتصاد است: توجیهی که رفتارها را در خدمت غایتی تصور می‌کند. معنا راه را برای ورود استعلایی می‌گشاید که نمی‌گذارد هر چیز خود آن چیز و معماری خود معماری باشد.

اما پس از بر باد دادن معنا برای معماری چه خواهد ماند؟ در معماری سرریز و شدت را در کجا می‌توان جستجو کرد؟ دربخش بعد با همراه شدن با جستجوی پروست سعی می‌کنیم راهی به عالم شدت پیدا کنیم.

۴. سرنخ شدت‌ها: جستجوی معماری

پروست، که باتای او را در امتداد نیچه آورده (Agostini, 2016, 63)، از رستاخیز خاطره و لحظاتی نامنتظر می‌گوید، لحظاتی که در آن مکانِ گذشته‌ای گرد حسی مشترک سر بر می‌آورد و چون کُشتی‌گیری با مکانِ کنونی درمی‌آمیزد و می‌خواهد بر آن چیره شود (پروست، ۱۳۹۸ب، ۲۱۹). دست آخر مکان کنونی پیروز می‌شود اما برای لحظاتی، بی آن که بدانیم چرا، مکانی سربرمی‌آورد که شدتی را بیدار کرده است. این لحظات روزن‌هایی به جهان شدت‌اند. پروست درمی‌یابد فقط در همین لحظات از مرگ نمی‌هراسد (پروست، ۱۳۹۸ب، ۲۱۶- ۲۱۷). این لحظات هیچ معنای از پیش معلومی ندارد و یافتن اینکه، چگونه چنین خرسندی نامنتظری را آفریده‌اند، به پاسخی روشن نمی‌رسد (پروست، ۱۳۹۸ج، ۱۱۲). چرا که اینها در جهانِ معنا رخ نداده‌اند. چه در *جستجوی زمان از دست رفته* پروست، چه در *تجربه درونی* باتای این لحظات زمانی رخ می‌دهد که راه ما بر هر امکانی بسته است. در اوج ناامیدی، شادمانی بی‌معنایی همه غمی را زایل می‌کند که ناکامی در جهان روزمره آفریده بود (Bataille, 1988a, 136) (پروست، ۱۳۹۸ب، ۲۰۹- ۲۱۱، ۲۱۵؛ پروست، ۱۳۹۸ج، ۱۱۱- ۱۱۲، ۲۶۶). گویی زمانی که سیل شدت‌ها معنا را بی‌اعتبار کرده، آن چرخش کوپرنیکی رخ می‌دهد: زمانی که خود را به بی‌صورت می‌سپریم و به منظر عام می‌پیوندیم.

پروست هنرمند بودن خود را در واکاوی این «لحظات نامُنتظر» می‌داند.[۵۶] از نظر باتای نیز هنر ما را با این «لحظات نامنتظر» مواجه می‌کند (Bataille, 1993, 222-223)؛ «نامنتظری قصدناکردنی» که نمی‌توان

برای جستجوی آن طرحی ریخت. چندان که در دستگاه باتای بسیج نیروها برای بی‌صورت ناممکن است (Crowley & Hegarty, 2005, 12). در نگاه پروست فقط واکاوی همین لحظات نامنتظر است که به «کانون‌هایی ضروری» برای خلق اثر می‌رسد (پروست، ۱۳۹۸ب، ۲۲۴- ۲۲۷). باید ببینیم چگونه می‌توانیم ضرورت را به این کانون‌ها نسبت دهیم. چرا که اگر بتوانیم چنین کنیم می‌توانیم این کانون‌های ضروری را شالوده صورت یا بی‌صورت بدانیم.

در نگاه هگل هیچ شکلی نیست که بتواند با امر بیکران مطابق باشد؛ نامحدود را تصویر کند؛ یا تکافوی وجود عام را داشته باشد. نمادهایی چون اهرام که امر نامحدود در آنها نمایش یافته نسبت به محتوا نابسنده‌اند (جیمز، ۱۳۹۵، ۲۵). این صورت‌های جزئی را به گونه‌ای ساخته‌اند تا از اندازه خود فراتر روند. بیکران بنمایند و خیال را وادارند تا در تقلایی بیهوده برای شهود آنها چون کل درگیر شود (جیمز، ۱۳۹۵، ۳۵) . اما باید دانست که نسبتی ضروری میان این صورت‌ها و امر والا یا بیکران برقرار نیست. باتای همین ناضروری بودن را کلید آزادی والایی (بی‌صورت در نظام باتای) از چیزهای عظیم و مناظر باشکوه قرار می‌دهد. از نظر باتای تقلای بیهوده خیال یا واکاوی لحظات نامنتظر ممکن است در مواجهه با هر ابژه‌ای رخ دهد: چیزی ساده چون شادی‌ای که لوکوربوزیه در حجره‌های راهبان آتوس دریافته (Zaknic,1990, 30) یا جزئی چون سنگفرشِ جیاطِ گرمانت در تجربهٔ مارسل پروست. روشن نیست چرا این چیزها ما را می‌لغزانند و گذار از جز به کل و از منظر خاص به منظر عام را ممکن می‌کنند. شاید از همین رو باتای بی‌صورت را واژه‌ای مناسب‌تر از والا می‌داند. چرا که این واژه لغزیدن از صورت به بیکران را در هیچ موضعی نامحتمل نمی‌کند. نزد باتای این لغزش چیزی است که پیوسته رخ می‌دهد. از این رو هر بار که آن نظرگاه خاص برای لحظاتی از میان برداشته شود ضرورتاً رخ خواهد داد، چرا که همیشه ضرورتاً آنجاست.

اما معماری اگر بناست طرح‌ناریختنی باشد باید چیزی از جنس همین واکاوی باشد: واکاوی‌های باتای بر اثر پروست در لحظات نامنتظرِ غار لاسکو یا در برابر اهرام. آنتونی ویدلر با نقل داستان نامه مسروقه[۵۷] ادگار آلن‌پو[۵۸] برخورد معمار با فضا را به نگاه کارآگاهان داستان‌های کارآگاهی مانند کرده است: «نگاهی که نمی‌بیند»(Vidler, 1997, 50). یا به طریق معمول جویندگان نخستین نامه نمی‌بیند که «بارها همه جا را گشته‌اند ... بخش بخش ... وجب به وجب» (Vidler, 1997, 50) و فضا را هندسی دانسته‌اند. حال آنکه کارآگاه نخست با پرسشی مواجه است: مؤلفه‌های سازنده فضا کدام است؟ درست مانند معمار که «نمی‌داند موضوع نگاه او به فضا چه باید باشد» (Tschumi, 1996, 160). از این رو معمار در اختصاص بنیه فکری و توان طراحانه تابع اقتصاد روزمره نیست. از منظر روزمره بیشتر چنین می‌نماید که نیروی خویش را در جزئیاتی بی‌اهمیت هدر می‌دهد.[۵۹] اما در واقع با معماری قصدناکردنی سروکار دارد. از منظر عام در کار واکاوی لحظاتی است که آن شدت نامنتظر را دریافته و توانسته آن وحدت آغازین (بی‌صورت) را تجربه کند. چندان که معماری را نخست نه در حرفه و دانشی از پیش سامان یافته که در خاطره‌ای سربرآورده از لحظه‌ای نامنتظر جستجو کند و هر بار با این پرسش آغاز کند: معماری در چه نهفته است و چه چیز معماری را معماری کرده است؟ این چنین گران‌ترین سرمایه معماری یعنی «دانش معماری از چیستی خود» را به پرسش می‌کشد. پرسشی که با نفیِ نفی به پیش از معماری میل می‌کند و آرزوی طبیعی و مصنوع بودن معماری را هم‌زمان به اوج خود می‌رساند.

مؤخره

بی‌صورت باتای چیزی ساختارشکنانه نیست که با کنار گذاشتن سازمان و انتظام یا با بی‌شکلی دست‌یافتنی باشد. بی‌صورت شالوده از یادبرده‌ای است که صورت بر آن پاگرفته است. برای گشودن راهی در «استبداد منظر کنونی» باید به این شالوده راه برد. چه چیز آدمی را به صورت کنونی‌اش درآورده؟ برای آنکه گامی از توقف دراز در «حیوانی هنوز نامتعین‌مانده» پیش‌تر رویم باید نقبی بزنیم. گام‌های باتای برای پیدا کردن کانون‌های

پاگرفتن صورت یافتن نقاطی است که باید بر «بالاترین مقاومت‌ها»[۶۰] چیره شویم؛ چیزی مشابه روان‌شناسی یا تعقیب آنچه آگاهی خطاکار سعی می‌کند انکار کند.[۶۱] آنچه در شناخت روی نهان می‌کند «وسوسه تا بیخ و بن شناختن» است: میل به سامان کشیدن تمامی قلمروی ناشناخته. شناختنی که نه چندان در کار شناختن بلکه بیشتر برای رسیدن به امنیت و در امان ماندن است (نیچه، ۱۳۷۳، بند ۳۵۵؛ نیچه، ۱۳۷۵، بند ۱۶).
درست همین میل نشان می‌دهد که چیزی آغازین‌تر در کار است و آن جستجو یا کارِ شناختن است. آنچه انسان را نامتعین‌مانده می‌گذارد پاسخ یا شناختنی است که راه را بر جستجو می‌بندد. نزد باتای شناختی که در پی نشناختن است کار شناختن را برقرار نگه می‌دارد[۶۲] و به این بنیاد آغازین راه می‌برد. شناختی که در پی نشناختن است جستجویی است که به خود جستجو خشنود است. غایتی بیرون از خود را نمی‌جوید. این جستجوی خشنود به خود یا کارِ بدون غایت آن چیزی است که باتای بازی می‌خواند. بازی با در کار داشتن دوباره انسان در مقام نفی بیکارمانده انسان را به بنیادهایش می‌برد و از استبداد منظر کنونی رها می‌کند. بی‌صورت برخوردار از همین درونیتِ بازی است: که در هر فعلی غایتی جز خود آن فعل نمی‌جوید و جایگزین استعلای نهفته در هر کاری چون شناختن می‌شود که در پی رسیدن به معنایی است. بی‌صورت اُبژه میل بی‌اُبژه یا میل ناب است: فضای خالی‌گذاشته پرسیدن و بازپرسیدن است که از جستجوی خود خشنود است.
این دو گام که با دنبال کردن استعاره‌های معماری در نظام باتای آشکار شده است معماری را به امکان خود می‌رساند. معماری که نام مستعار صورت و صورت‌ساز انسان است در گام نخست به شالوده پا گرفتن صورت می‌رسد: معماری‌ای که نقطه توقف حیوان هنوز نامتعین است و پاسخگوی امنیت و پناه است. در گام دوم از انسانی می‌گوید که در گام نخست خطر کرده است و خود با نفی مکانی به خلق مکانی دست زده است. این چنین به سرریزی می‌رسد که معماری را معماری کرده است. این نفی بیکارمانده می‌تواند انسان را به بنیادها و به مکان انسانی برساند. جستجوی معماری با سرنخ لحظات نامنتظر و شدت‌هایی که معمار از سر گذرانده آغاز می‌شود. معمار در مواجهه با این لحظات نامنتظر می‌پرسد معماری در چیست. در این جستجوی کارآگاهانه دانش معماری از چیستیِ خود را به بازی می‌کشد چرا که همین مانع موشکافی در این نکته است که معماری در کجا نهفته است. تجربه شدت‌ها به همین کار می‌آید. معمار در شدتی که در مکانی تجربه کرده ضرورتی می‌بیند که در واقع از ضرورت و منطق عام بی‌صورت مایه گرفته است. ضرورت امکان معماری یا ضرورت مکان شدن مکان در به بازی گرفتن صورت نهفته است. این جستجوی بی‌صورت یا جستجوی ضرورت امکان معماری، رکن هنرمندانه هر ساختنی است. آنچه معماری را هر بار از توقف دراز در معماری‌ای که هنوز معماری نشده باز می‌دارد و راه بر مکان شدنِ معماری و انسان شدنِ انسان می‌گشاید: معماری هم‌زمان نفیِ طبیعت و نفیِ‌نفی می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Marcus Vitruvius Pollio (c. 80-70 BC- after c. 15 BC), Roman architect
2. Kate Nesbitt
3. See Goldblatt, "the dislocation of the architectural self", p159; Tschumi, "Architecture and Limits I"; Tschumi, "Architecture and Limits II"; Tschumi, "Architecture and Limits III"; Tschumi, "The Architecture Paradox"; AA Words One: Supercritical: Peter Eisenman Meets Rem Koolhaas; Agrest, "Design versus Non-Design".
4. Against Architecture: La prise de la Concorde (1974).
5. Denis hollier (1942-): scholar of French language and culture
6. Georges Bataille (1897- 1962): French intellectual and literary figure

۷. باتای در عین موضعِ انتقادی مشترکاتی با هایدگر دارد. مرجع دریدا در فهم واسازانه است. همچنین از مراجع دلوز است.
8. Gilles Deleuze (1925 - 1995): French philosopher
9. Jacques Derrida (1930- 2004): French philosopher
10. Martin Heidegger (1889- 1976), German philosopher
۱۱. برای نمونه مقالات کنفرانسی در سال ۲۰۰۴ در بدفورد ۱۴ بار به دلوز، ۱۱ بار به دریدا و ۱۰ بار به هایدگر ارجاع داده‌اند.
See course outline: ARCHHTC236, 2010, the University of Auckland: School of Architecture and Planning, 195.
12. Situationists International (SI) in France
13. See forty, 2000, 170
14. Bernard Tschumi
۱۵. نمی‌توان هم‌زمان هم فضا را تجربه کرد و هم آن را فهمید. چرا که مفهوم فضا معادل فضای محسوس نیست. از نظر چومی این موضوع وضعیتی تناقض‌آمیز در معماری پدید آورده است: نمی‌توان هم‌زمان بر رأس هرم و در دالان‌های هزارتو بود.
16. See Tschumi, 2000.
17. Bios, Yve-Alain and Rosalind E. Krauss.
18. Gordon Matta Clark
19. Arata Isozaki and Akira Asada
20. Sylvia Lavin
21. Sublime
22. Zuzana Kovář
۲۳. این واژه را پیتر آیزنمن به عنوان امکان تحقق والایی در معماری تعریف کرده بود. اما کوارژ آن را در معنایی منفی و نشانه ناکامیِ معماری در ورود به موضوعِ بی‌صورت به کار برده است (به آیزنمن، ۱۹۸۸ رجوع شود).
24. Stephen Walker
25. Greg Lynn
۲۶. هندسه‌های سنت معماری با نقاط سروکار دارد، اما هندسهٔ توپولوژیک هندسه‌ای بی‌نقطه است و مجبور نیست با نقاطی چون پونز در قالب شکلی محکم شود. سطوح انعطاف‌پذیر پای شدن و تغییر را به این هندسه باز می‌کند.
27. Becoming
28. Andrew Ballantyne
29. Teresa Stoppani
30. Antony Vidler
31. See Stoppani, 2007, 546-47
32. See Vidler, 1997,49-50
۳۳. نک دریدا، نوشتار و تفاوت، از اقتصاد محدود به اقتصادِ عام: هگل‌گرایی بی‌قید و شرط؛ سینربرینک، شناخت هگل‌گرایی، ۳۱۴؛ (See Richardson, Georges Bataille, Introduction)
۳۴. نظراتِ باتای چندان که در روش‌شناسی تحقیق گفتیم صورتی از هگل‌گرایی است. دنی اُلیه از این رو فصل دومِ کتاب را به هگل اختصاص داده است (See Hollier, 1992).
35. See Hollier, 1992, 6-12
36. Butter horse
37. The Execution of Maximilian, Eduard Manet (1867)
38. The Shooting of the May Third 1808, Francisco Goya (1814)
39. Immanent
40. The Death of Toreador, Eduard Manet (1864)
41. Elstir
السترِ، نقاشی اثرگذار در جستجوی زمان از دست رفته است که به عقیدهٔ باتای، پروست از روی مانه ساخته است. چرا که دسته مارچوبه‌ها (اثری از مانه) را به او منسوب می‌کند و می‌گوید زولا درباره او نوشته است (See Bataille, 1995b, 88).
42. See Bataille, 1955b,"the destruction of the subject"
43. The Phenomenology of Spirit: Phänomenologie des Geistes (1807)

44. heterogeneity
45. Base-materialism
46. Simian
47. See Bataille,1955a.
۴۸. تقسیم سلولی که پایه تولید مثل جنسی است با مرگ یا حل شدن سلول مادر در دو سلول زاده پایان می‌یابد. بنیاد جنسیت بر مرگی است که در موجوداتی با دم‌ودستگاهی گسترده‌تر از سلول پنهان مانده است.
۴۹. از نظر باتای هگل خود دنبال کردن رادیکالِ این نفی را فراموش کرده است.
50. See Gemerchak, 2003, "Work and Death"
51. Intimacy
۵۲. البته قدسیتِ الحادی (Atheological Summa) نفی را زنده نگاه می‌دارد و حفره خالی آن را با چیزی چون دانایی مطلق یا سرنوشت خیر پر نمی‌کند.
۵۳. چندان که جنگ‌های جهانی برآمده از نادیده‌گرفتن فراوانی و سرریز پس از انقلاب صنعتی است.
54. Intensity
55. See Weiss, "Impossible Sovereignty ...".
۵۶. نک پروست، ۱۳۹۸ب، ۲۱۱
۵۷. ملکه برای پنهان‌کاری نامه‌ای خصوصی را روی میز و مقابل چشم همه می‌گذارد. وزیر درمی‌یابد و نامه را می‌رباید. او هم با همین تدبیر نامه را روی پیش‌بخاری خانه‌اش مقابل چشم همه می‌گذارد. کارآگاه به جای گشتن خانه در نگاهِ وزیر می‌نشیند و مکان را به گونه‌ای دیگر می‌فهمد.
58. Edgar Allan Poe
۵۹. گزارش‌های بر باد دادنِ نیروها در معماری فراون است چندان که گویی معماری گشاده‌دستی در باختنِ نیروهاست؛ حساسیت پتر زومتور در پرداخت چوب‌های پشت گنجه که در عادت نجاران نیست (زومتور، ۱۳۹۳، ۵۷- ۵۶)؛ ضرورت چیدن دیوار آجری به دستِ هنرمند از منظر کارلو اسکارپا (Carpenter, ۲۰۰۵, ۲۱)؛ ظرافت پیکره‌های گوتیک در پشت طارمی کلیسایی در بلندای هشتادپایی به اندازه حجاری‌های سردر (پروست، ۱۳۹۸الف، ۲۷۳).
۶۰. نیچه می‌گوید آزادی، فساد غریزه و رهایی از فشار برآمده از آن نیست. عالی‌ترین نوع انسان آزاد را آنجا می‌باید جست که باید بر بالاترین مقاومت چیره شد (نیچه، ۱۳۹۳، ۱۴۲).
61. See Bataille, 1985, "Obelisk".
62. See Bataille, 2004b, 196- 206

فهرست منابع

- پروست، مارسل (۱۳۹۸الف). *در سایه دوشیزگان شکوفا* (مترجم: مهدی سحابی). تهران: مرکز.
- پروست، مارسل (۱۳۹۸ب). *زمان بازیافته* (مترجم: مهدی سحابی). تهران: مرکز.
- پروست، مارسل (۱۳۹۸ج). *طرف خانه سوان* (مترجم: مهدی سحابی). تهران: مرکز.
- جیمز، دیوید (۱۳۹۵). *زیبایی‌شناسی هگل* (مترجم: عبدالله سالاروند). تهران: نقش‌جهان.
- زومتور، پتر (۱۳۹۳). *معماری اندیشی* (مترجم: علیرضا شلویری). تهران: حرفه هنرمند.
- نیچه، فردریش (۱۳۷۳). *حکمت شادان* (مترجمان: جمال آل‌احمد، سعید کامران، و حامد فولادوند). تهران: جامی.
- نیچه، فردریش (۱۳۹۳). *غروب بت‌ها* (مترجم: داریوش آشوری). تهران: نشر آگه.
- نیچه، فردریش (۱۳۷۵). *فراسوی نیک و بد* (مترجم: داریوش آشوری). تهران: خوارزمی.

- Agostini, G. (2016). Nietzsche. In Mark Hewson and Marcus Coelen (Eds.), *Georges Bataille Key Concepts* (56-64). Oxon: Routledge.
- Ballantyne, A. (2007). *Deleuze & Guattari for Architects*. Oxon: Routledge.
- Bataille, G. (1929). Architecture. *Document,* 2, 117.
- Bataille, G. (1929). L'Informe. *Documents,* 7, 382.
- Bataille, G. (1955a). *Lascaux or the Birth of Art* (Translator: Austryn Wainhouse). Geneva: Skira.

- Bataille, G. (1955b). *Manet* (Translators : Austryn Wainhouse & James Emmons). Geneva : Skira.
- Bataille, G. (1985). *Obelisk, Visions of Excess* (Translator : Allan Stoekl). Minnesota : University of Minnesota press.
- Bataille, G. (1986). *Eroticism, Death and Sensuality.* San Francisco : City Lights Publishers.
- Bataille, G. (1988a). *Inner Experience* (Translators : Bruce Boon and Leslie Anne Boldt). New York : State University of New York Press.
- Bataille, G. (1988b). *The Accursed Share* (Vol.1) (Translator : Robert Hurley). Cambridge : Zone Books.
- Bataille, G. (1989). *Theory of Religion.* New York : Zone Books.
- Bataille, G. (1990). Hegel, Death and Sacrifice. *Yale French Studies : On Bataille,* 78, 9- 28.
- Bataille, G. (1993). *The Accursed Share* (Vols. 2 & 3). Cambridge : MIT press.
- Bataille, G. (2004a). *On Nietzsche* (Translator : Bruce Boone). London : Continuum.
- Bataille, G. (2004b). *Unfinished System of Nonknowledge.* Minnesota : University of Minnesota Press.
- Bois, Y., & Krauss, R. (1997). *Formless.* New York : Zone books.
- Carpenter, W. (2005). *Learning by Building.* New York : Van Nostrand Reinhold.
- Crowley, P., & Hegarty, P. (2005). *Formless : Ways in and Out of Form.* Oxford : Peter Lang.
- Derrida, J. (1986). Architecture where desire can live. In Kate Nesbitt (Ed.), *A new Agenda for Architecture* (142- 150). Princeton : Prinction Architectural Press.
- Forty, A. (2000). *Words and Buildings.* United Kingdom : Thames & Hudson.
- Hollier, D. (1992). *Against Architecture* (Translator : Betsy Wing). Cambridge : MIT Press.
- Isozaki, A., & Asada, A. (1997). The Demiurgomorphic Contour. In Cynthia Davidson (Ed.), *Anybody* (38-45). Cambridge : MIT Press.
- Kovář, Z. (2018). *Architecture in Abjection.* London : I.B.TAURIS.
- Gemerchak, C. (2003). *The Sunday of the Negative, Reading Bataille, Reading Hegel.* New York : State University of New York Press.
- Lavin, S. (1997). *Fear of Forming.* ANY, 18, 10-11.
- Nesbitt, K. (1996). *A new Agenda for Architecture*. Princeton : Princeton Architectural Press.
- Tschumi, B. (1975). The Architecture Paradox. In Michael Hays (Ed.), *Architecture theory since 1968* (214- 229). Cambridge : MIT Press.
- Tschumi, B. (1996). Architecture and Limits III. In Kate Nesbitt (Ed.), *A new Agenda for Architecture* (162- 168) Princeton : Prinction Architectural Press.
- Vidler, A. (1997). The Exhaustion of Space at the Scene of Crime. *ANY,* 18, 48- 51.
- Walker, S. (2005). Animate Form : Architecture's Troublesome Claims to Formlessness. *European Connections : formless*, 11, 239- 254.
- Weiss, A. (1986). Impossible Sovereignty : Between "The Will to Power" and "The Will to Chance". *October,* 36, 128- 146.
- Zaera-Polo, A. (1997). Forget Heisenberg. In Cynthia Davidson (Ed.), *Anybody* (202- 209). Cambridge : MIT Press.
- Zaknic, I. (1990). Le Corbusier's Epiphany on Mount Athos. *Journal of Architecture Education,* 43(4), 27-36.

Vol. 13 • No. 31 • Summer 2021
نامه معماری و شهرسازی

Received: Received: 02 June, 2020 | Accepted: 03 November, 2020

Document Type: Review Paper

Architecture Disgusted by Architecture
an Architectural Reflection on George Bataille's Concept of Formless

Negar Saboori
Ph.D. Candidate in Philosophy of Art, Department of Philosophy, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran (Corresponding Author)

Amir Nasri
Associate Professor, Department of Philosophy, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Abstract

Regarding the concept of formless "l'informe" in Georges Bataille's philosophy, it has been discussed that the very notion of formless is the opposite of architecture. Thus the formless architecture, if the adjective could ever be applicable to architecture, must be somehow symbolic or metaphoric. On the other hand, in Bataille's philosophy, formless is the "condition of possibility" of art. If we assume architecture as an art, how can we bring formless and architecture together? What can "formless architecture" mean to us? This paper is a reflection on the relationship between architecture and formless. The main purposes would be to give an interpretation of Bataille's "l'informe"; to find the "condition of possibility" of architecture based on Bataille's formless; and to study philosophical implications of a possible formless architecture that can set free human from its current rigid point of view. This question-based research meditates on the paradoxical concept (formless architecture) with a philosophical approach. In this regard, the possible meanings of formlessness in architecture are discussed. The paradox of formless architecture resembles the paradox of "poetry of silence" in Bataille's ideas; a poetry that sacrifices the language in order to be an art and blooms in the ruins of language. In Bataille's works, this sacrificing of representation and meaning is the necessary condition of art. But in architecture, which in Bataille's world is the reference of human representation and the base on the human form, sacrificing is to make human formless. Bataille's historical quest for formless human had led him to Lascaux cave galleries, where human are represented unclothed, animalesque, and faceless. Bataille interprets these figures as human desire to negate himself. He defines formless human as the nonstop negating force or nonstop negativity. This is the ideal picture of human in the "General economy" because by negating himself man can be the best representative of extravagancy and can replace a limited view with a general one. Thus formless creates a Copernican turn from a limited viewpoint to a general one. As we will see, in this rotation, the world of form starts to float on the excess of forces that have directed our deeds, and formless defines the foundation and the condition of form. A condition that has directed architecture like other human deeds: just as architecture, which prima facie seems to be a shelter from death, is rather an excess which does not fear ruining vital forces and in its highest forms plays with the fear of death and makes fun of it. In Bataille's opinion in the shadow of pyramids, the fear of death is rendered pointless. But what is the most basic wealth to spoil in architecture? This Copernican turn engages architects with this consistent question: what makes architecture architecture? What makes a place a place? Formless will present itself as the foundation of architecture or the "condition of possibility" of architecture. This Copernican turn paves the way that takes Bataille from Hegel's "negativity" to Nietzche's "extravagancy" and ultimately to Proust's "quest".

Keywords: Architecture, Bataille, l'informe or formless, negation or la négation, sacrifice or le sacrifice