



پارا الاکسی  
و معماری  
(بخش اول)

اسلاوی ژیک  
ترجمہ توحید عبداللہی



## پارالاکس و معماری (بخش اول)

اسلاوی ژیتک

ترجمه‌ی توحید عبداللهی

"بخش دوم این مقاله در پست های بعدی زغال منتشر خواهد شد"

روپای من درباره‌ی خانه فقط از فضاهای ثانویه مثل راه پله، کریدور، توالی، انباری، آشپزخانه شکل گرفته است. بدون اتاق نشیمن یا خواب! پس این امکان وجود دارد که آنچه من می گویم در هریک از دوسوی مرز حدسیات نو و ناشناخته یا اطلاعاتی که در حال حاضر و از مدت ها قبل وجود داشته اند نوسان کند!

ترجیح می دهم با مفهوم پارالاکس که از کوچین کاراتانی (Kojin Karatani) وام گرفته ام آغاز کنم. تعریف متداول پارالاکس چنین است: تغییر مکان ظاهری یک ابژه (جابجایی موقعیت آن در قیاس با زمینه)، به علت تغییرات در موقعیت مکانی مشاهده که یک خط دید جدید ایجاد می کند. البته پیچیدگی فلسفی که اضافه می شود این است که این تفاوت مشاهده شده نباید به سادگی سوپژکتیو تلقی شود. چون در واقع ابژه، جایی در بیرون، وجود دارد واز دو موقعیت یا نقطه‌ی دید مختلف مشاهده می شود. بهتر است همان طور که هگل معتقد بود، بپذیریم که سوژه و ابژه ذاتاً mediated هستند. بنابراین یک تغییر «معرفت شناختی» در دیدگاه سوژه همواره به صورت یک تغییر «هستی شناسی» در ابژه منعکس می شود. زمانی که با چنین پارالاکسی روبرو می شویم، ناچاریم از دیدگاه های دیگرمان به نفع یکی از آنها صرف نظر کنیم ( ویا اگر می توانیم، یک ساختار دیالکتیکی تضادها را قبول کنیم) یا برعکس، همه‌ی موقیت های ممکن را جهت توجیه بن بست فرارو یا آنتاگونیسم قبول کنیم... و این به آنچه که معماری پست مدرن خوانده می شود منجر می شود که

گاهی اوقات مفهوم پارالاکس را به عنوان روش مستقیم و آشکار برمی‌گزینند. در مورد لیبسکیند (Leibekind) یا گری (Gehry) فکر کنید! اغلب کار آنها یک تلاش نافرجام و مایوس برای ترکیب کردن دو اصل ساختاری ناسازگار در یک سازه به نظر می‌رسد. (در مورد لیبسکیند، مکعب‌های افقی/عمودی و مورب و در مورد گری، خانه‌های سنتی با مصالح مدرن بتنی، فولاد موج‌دار و شیشه)، دو اصل در تنازع برای برتری گیر کرده‌اند.

فردریک جیمسون (Fredric Jameson) در مقاله‌ای در باره گری، پلان‌های منفرد او را که برای خانه‌های مجزا بود مورد بررسی قرار داد که کوششی بود در جهت تلفیق سنت (المان‌های چوبی تزئین شده) و مدرنیته (ورق‌های فولادی موج‌دار، بتن و شیشه). نتیجه یک سازه‌ی دوزیست است، یک ترکیب عجیب و غریب. یک خانه قدیمی مثل یک غده‌ی سرطانی به یک قسمت مدرن بتنی-فولادی چسبیده است. اولین کار، نقطه‌ی عطف کار او، مرمت خانه‌ی شخصی اش در سانتا مونیکا (Santa Monica)، (۱۹۷۸-۱۹۷۷) بود. گری «در یک کنج خانه بیلاقی متوسطی ایجاد کرد که در لایه‌هایی از فلز موج‌دار، زنجیره‌های به هم پیوسته و سازه‌هایی از شیشه سوراخ شده در پیرامون آن پیچیده شده بود. نتیجه یک خانه ساده بود که اشکال، سطوح؛ فضاها و نماهای عجیب نمایان می‌ساخت.»

فردریک جیمسون در این دیالکتیک بین بقا در سنت (اتاق‌هایی از خانه‌های قدیمی که مثل نشانه‌هایی از یک روای قدیمی در موزه‌های مدرن محفوظ مانده‌اند) و گذر به پوشش جدید (که مواد اساسی آن را زمین‌های بایر آمریکا تشکیل می‌دهند) یک محرک و انگیزه‌ی ناگهانی شبه اتوپیا کشف کرد. این فعل و انفعال بین فضای خانه قدیمی محفوظ و فضای شبکه‌ای جدید ایجاد شده به وسیله انواع پوشش‌ها، یک مکان جدید خلق می‌کند. مکانی که فضای آن «از ما می‌خواهد که درباره‌ی کاپیتالیسم معاصر امریکایی تأمل کنیم. بین دستاوردهای تکنولوژیکی و علمی پیشرفته و فقر و نیازمندی روزافزون تولید شده.» نشانه‌ای آشکار برای ذهن مارکسیست من، پروژه‌های معماری به مشکلی منجر می‌شوند که کاملاً اجتماعی سیاسی است. در این راستا، می‌توان «روانی» شاهکار آلفرد هیچکاک را به عنوان اسکلت بندی یک آنتاگونیسم معماری بازبینی کرد. آیا نورمن بین دو خانه، هتل مدرن و خانه‌ی مادری به سبک گوتیک دچار انشقاق نشده است؟ آیا همیشه در حال دویدن بین دو خانه نیست؟ در حالی که هیچ مکان مناسبی برای خود پیدا نمی‌کند. در کارهای مدرنی مانند «روانی» این شکاف هنوز قابل رویت است. در حالی که هدف اصلی معماری پست مدرن امروز از بین بردن و مبهم کردن

این شکاف است. "شهر نشینی جدید" با بازگشت به خانه های خانوادگی کوچک در شهرهای کوچک، با ایوان هایی در جلو، فضایی دنج در یک اجتماع محلی خلق می کند. واضح است که این نوع معماری مانند یک ایدئولوژی تصویری برای حل و فصل این وقفه ای اجتماعی خلق می کند (که این تصور در وضعیت بالفعل خانه، آنجا که خانه یک صورت مادی به خود می گیرد به واقعیت بدل می شود). که کاری با معماری و تحرکات کاپیتالیستی بعد از آن ندارد. یک مورد مبهم از آنتاگونیسمی از این دست را می توان در کارهای گری دید. او یکی از دو قسمت متضاد را انتخاب کرد؛ یک خانه قدیمی از مد افتاده یا یک ساختمان مدرن بتنی-شیشه ای. بعد آن را با احجامی مانند مکعب هاب پیچ خورده و تغییر شکل یافته آراست (زوایای انحنا دار برای دیوارها و پنجره ها و...) یا خانه قدیمی را با ملحقات مدرن همراه کرد. هیپوتز نهایی من این جاست: اگر هتل Bates در فیلم توسط گری ساخته می شد و مستقیماً خانه قدیمی مادر با هتل مدرن ترکیب می شد و یک موجود دو رگه به وجود می آمد، آنوقت نورمن نیازی به کشتن قربانیانش نداشت و از تنش های غیر قابل تحمل که او را مجبور به دویدن بین دو مکان می کرد رها می شد. آن وقت او یک مکان سوم داشت که حد واسط دو مرز بود.

ولی آیا ما مجاب شده ایم که از واژه ای (حالا دیگر نیمه جان!) پست مدرنیسم استفاده کنیم؟ کاپیتالیسم تا قبل از ۶۸ یک وحدت ویژه ای اقتصادی، اجتماعی فرهنگی تشکیل می دهد که این وحدت پست مدرنیسم خوانده می شود. اگر چه انتقادات قانع کننده ی زیادی از پست مدرنیسم به عنوان یک فرم جدید ایدئولوژی مطرح می شود، با این وجود باید آن را پذیرفت. زمانی که لیوتار در "وضعیت پست مدرن" این شرایط را از یک نام برای گرایشات کاملاً جدید هنری (به خصوص در معماری و نوشتار) به طرحی در مبدأ تاریخی جدید فرا برد، المان معتبر نامگذاری در کارش مشهود بود: "پست مدرنیسم" به عنوان یک دال اساسی کاملاً موثر عمل می کند که یک دستور جدید برای فهم کثرت گیج کننده ی تجربه ی تاریخی معرفی می نماید. کمی دقیق تر شویم، تغییر پست مدرن شامل چه چیزهایی است؟ Blotanski و Chiapello در "The New Spirit of Capitalism" جزئیات آن را بویژه به درستی در فرانسه مشخص کرده اند. با یک سبک و سیاق و بری، کتاب سه روح متوالی کاپیتالیسم را تشخیص داده است، اولی: ابتکاری کارگشا که تا افسردگی بزرگ سالهای ۱۹۳۰ دوام آورد، در مورد دوم آن را ایده ای نه برای کارفرما که برای سرپرست حقوق بگیر یک شرکت بزرگ در نظر گرفت (یاد آوری می شود که ارتباط نزدیک با این مفهوم شناخته شده دارد که معبری از کاپیتالیسم فرد گرا-

پروتستان - اخلاق گرا به کاپیتالیسم یکپارچه‌ی "سازمان دهنده" وجود دارد. از سال ۱۹۷۰ به بعد، مرحله‌ی سوم، شکل جدیدی از روح کاپیتالیسم پدیدار شد: کاپیتالیسم ساختار مرتبه‌ای را در روند تولید نادیده گرفت و یک فرم شبکه‌ای در سازماندهی نیروی کار و خودمختاری در کارگاه ایجاد کرد. به جای زنجیره‌ی مرتبه‌ای - متمرکز، ما شبکه‌ای با افراد شریک داریم که در شکل یک تیم یا پروژه، کار را سازماندهی می‌کنند، با هدف رضایت مشتری و یک نمایش که عموم کارگران از سرپرست خود متشکرند. در این راه، کاپیتالیسم لباس مبدل و منطقی یک طرح تساوی طلب به تن کرده است.

در مرحله‌ی مصرف یک روح جدید به وجود می‌آید. یکی از مصادیق کاپیتالیسم فرهنگی. ما اجناس را نه به حساب به درد خوردشان و نه به خاطر شکل و شمایلشان می‌خریم، آنها را به خاطر تجربه‌ای که از آنها داریم خریداری می‌کنیم. ما آنها را به خاطر زندگی لذت بخش تر و معنا دارتر مصرف می‌کنیم. این سه تایی نمی‌تواند سه تایی امر واقع، نمادین، خیالی لکان باشد، اما آن را تداعی می‌کند. واقعیت سودمندی مستقیم (غذای سالم خوب، کیفیت بالای یک اتومبیل و غیره)، نشانه‌ای از یک وضعیت (من یک اتومبیل ویژه را برای نشانه گذاری وضعیت خود انتخاب می‌کنم - تئوری تورستن وبلن (Torstein Veblen)، تئوری یک تجربه‌ی لذت بخش و معنی دار. مصرف باید کیفیت زندگی را حفظ کند. زمان آن باید "زمان کیفی اش" باشد نه زمان دیگر، نه زمان پیروی کردن از مدهایی باشد که جامعه تحمیل می‌کند، نه زمان ترس از عدم توانایی. بلکه زمان ایفای نقش صحیح واقعیت درون، زمان احساس بازی تجربه، زمان مواظبت از دیگران، از اکولوژی گرفته تا صدقه، در اینجا یک مثال از کاپیتالیسم فرهنگی می‌آورم. بروشور توضیحی Starbucks از تولید آب اشامیدنی Ethos:



"آب بسته بندی شده Ethos یک محصول با هدف و مأموریت اجتماعی کمک به کودکان سراسر جهان می باشد که با آگاهی از بحران آب در جهان اقدام به تهیهی آب نموده است. هر زمانی که شما یک بطری آب Ethos خریداری نمائید، ۰.۰۵ دلار آمریکا (۰.۱ دلار کانادا) کمک مالی به ما خواهد بود و تا حدود سال ۲۰۱۰ حدود ۱۰ میلیون دلار آمریکا در جهت رسیدن به هدف ما را یاری خواهید کرد. طبق اهداف اساسی Strabucks، آب Ethos برنامه بشردوستانه اصلاح آب را در آفریقا، آسیا و امریکای لاتین حمایت می کند. تا امروز، آب Ethos \$۶.۲ میلیون کمک انسان دوستانه اهدا نموده است. این پروژه حدود ۴۲۰۰۰۰ نفر را کمک خواهد کرد تا به آب سالم، بهداشتی و آموزش های لازم دسترسی داشته باشند."

کاپیتالیسیم، در سطح مصرف، این چنین میراث ۶۸ را تکمیل می کند، با انتقاد از مصرف از خط خارج شده: مسئلهی تجربه-ی صحیح. آیا این دلیل خرید غذای ارگانیک نیست؟ چه کسی باور می کند که سیب ارگانیک نیمه فاسد پوسیدهی گران واقعا سالم باشد؟ دلیل این است که با خرید آنها ما فقط یک محصول را خرید و مصرف نمی کنیم. ما همزمان عمل

معناداری انجام می دهیم، دقت و آگاهی جهان شمولمان را نشان می دهیم. در یک طرح گروهی همیاری می کنیم. اگر در مدرنیسم کلاسیک، فرض شود که یک ساختمان تمام کد های متعدد را رعایت کند، در پست مدرنیسم ما با کثرت کدها مواجهیم. این کثرت هم می تواند بواسطه کثرت (ابهام) معانی باشد- آنچه که چارلز جنکس (Charl Jenkes) آن را "استعاره‌ی ضمنی" می نامد. آیا اپرای سیدنی رشد شکوفه‌ی درخت است یا تعدادی لاک پشت که در حال مقابرت هستند؟) - و هم بواسطه کثرت در کاربرد، از کارایی گرفته تا خرید و کافه تریاها (خانه ملی اپرا در اسلو، برای جذب کردن نسل جوان طراحی شده است. برای اینکه خوشایند و "باحال" به نظر برسد، از خطوط براق مخفی استفاده شده است، علاوه براین، سقف ها به طور مورب به یک آب بند ختم شده است. مانند یک سکوی شنا تکرار شده است.) همان طور که اغلب اظهار می شود، می توان گفت پست مدرنیسم در معماری قانون زدایی می کند- برای مکاتب تاریخی رایکال، در یک پاتیش (اثر هنری آمیخته از چند اثر)، همه چیز ممکن و جفت و جور می شود. کارهای پاتیش " پارودی های بی محتوایی" هستند: معتقدان به تاریخ با همزمان سازی جاودان همه‌ی گذشته با زمان حال رادیکال می شوند. تاثیر کارهای پاتیش باید با یک عملیات تجزیه و تحلیل المان های بتن معین شود. بگذارید مثالی بیاورم: در مسکوی امروز بلوک های آپارتمانی انحصاری برای قشر ثروتمند جدید وجود دارد که نمای آن تقلیدی است از شکل استالینیستی - نئو گوتیک - باروک (دانشگاه Lomonosov، خانه فرهنگ در ورشو و ...). این تقلیدها به چه معنی است؟ این ساختمان ها به ظاهر خماری دوران شوروی را با هایپرکاپیتالیسم معاصر تلفیق کرده اند. تحلیل دقیق چگونگی این تلفیق کار دشواری است. احساس درونی عامه مردم که درگیر این تلفیق اند یک بی توجهی بازیگوشانه است. خماری شوروی در روسیه از دور خارج شده است. به یک پاتیش بی فایده تبدیل شده است. استالینیسم طعنه آمیز پست مدرن باید به عنوان آخرین پله‌ی رئالیسم سوسیالیستی تلقی شود که در فرم منعکس شونده ای مضاعف می شود و به پاتیش خود تبدیل می شود. ما باید این موتیف های توتالیتاری را به عنوان یک طعنه‌ی پست مدرنی خوانش کنیم. به عنوان تکراری کمیک از تراژدی توتالیتاریسم.



مجله الکترونیکی زغال  
<http://www.zoghalmag.com>