در جستجوی فضاهای گمشده

داریوش شایگان

* قرار نیست که از مجلات فارسی که در خارج از کشور منتشر می‌شود چیزی نقل کنیم، اما حیف بود که این مقاله انتشار وسیع پیدا نکند و خوانندگان و بخصوص علاقه‌مندان به مسائل معماری و شهرسازی از مطالعه آن محروم بمانند.

تا آنجا که به یاد دارم، درفضاهای گسسته از هم زیسته‌ام. در فضاهایی که ممکن نبود شکل و محتوا در پیوندی هماهنگ، پیکری یگانه بسازند. به عکس، تا چشم کار می‌کرد همهٔ ترکهای پیچش ذهن را جا به جا در آنها می‌دیدی. هیچ چیز سرجای خود نبود، چیزی هم راه به جایی نمی‌برد. «فضاهای» برخاسته از اعصار گوناگون را که به هم دهن کجی می‌کردند، گرد آورده و در موازییک‌های تصادفی بر روی هم و پهلو به پهلوی هم می‌چیدند، به گونه‌ای که همیشه احساس می‌کردم در برهوت زندگی می‌کنم. تنها چشم انداز جادویی کوهها و کشش صمیمانهٔ روابط انسانی بود که مرا خواه ـ ناخواه در واقعیّتی ملموس نگاه می‌داشت. نسل من برخورد فرهنگها را با گوشت و پوست خود تجربه کرد. فضاهای هندسی بوهاوس[1] در اندرون صدف بستهٔ دنیای در خود فرو رفته به سرعت رخنه می‌کردند و آثاری چندان شدید از خود برجای می‌نهادند که اگر هم مقاومتی در برابرش انجام می‌گرفت، ناآگاهانه بود.

یک چیز برای من مسلم شده، و آن اینکه میان مسکن، یعنی فضای بنا شده، و فضای ذهنی و نیز اقلیم، همسانیهای ناگزیر وجود دارد؛ چنانکه نمی‌توان یکی را بدون دست بُردن در دیگری تغییر داد و معمولاً فضای درون است که مسکن و روح یک شهر را شکل می‌دهد و می‌سازد. بشر «حس» فضا را بدین سبب از دست داده است که سرچشمهٔ تخّیل آفریننده‌اش خشکیده است؛ او نه تنها دیگر قادر به رؤیا پردازی نیست، بلکه حتی از طرح‌ریزی رؤیاهای خود نیز ناتوان است. براستی، مگر پاریس امپراتوری دوم و وینِ هابسبورگ‌ها می‌توانستند بدون همین تخّیلات طرح‌ریزی شوند؟

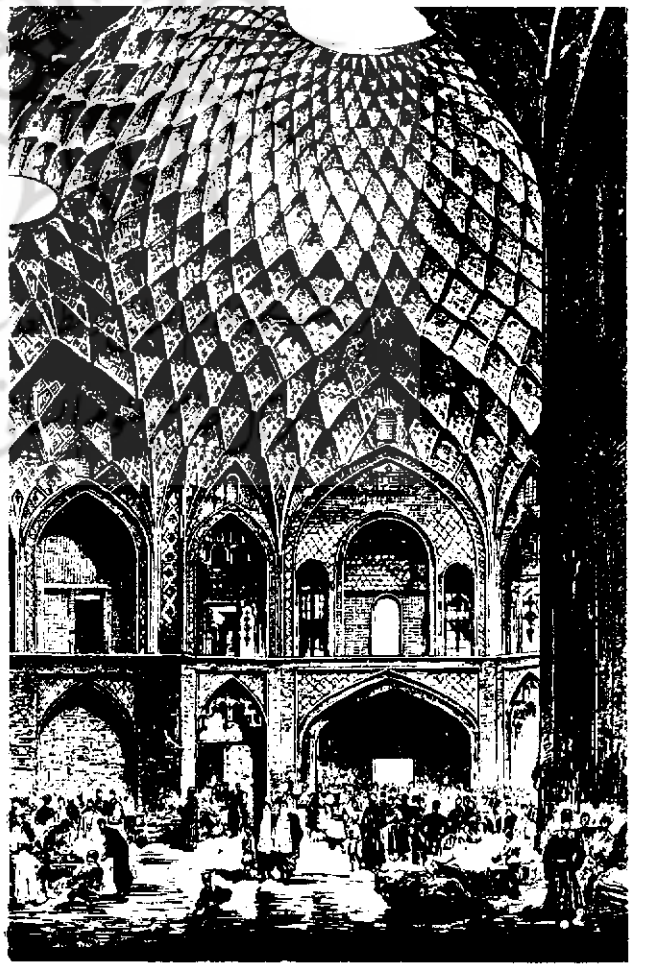
زشتی فزاینده‌ای که اینک در همه جا، چه در کشورهایی که جهان سّوم نام گرفته‌اند و چه در کشورهای فرا صنعتی، می‌بینیم، حاکی از ویرانی درونی انسان امروزی است. اگر این ویرانی در کشورهای پیرامونی با اشکال قطعه ـ قطعه شدهٔ دنیایی در حال تجزیه هم خوانی دارد، اگر ظاهر زرق وبرق‌دار بناها، این قطعات را می‌پوشاند و زخم‌های بدجوش خورده، ژنده‌های رنگ باخته و تکه پاره‌های وصله پینه شده را پنهان می‌کند، در غرب محتوای خود فضاست که از حضور انسانی تهی شده است؛ گویی که آدمی با محیطی خالی از هر نوع محتوای عاطفی سروکار دارد. همچون انسان الگوپذیر وتکراری ـ که خود دلیل بی‌محتوایی اوست ـ فضا نیز کاملاً یکدست و همگون شده است: برحسب تصادف، بسته به قواعد رقابت اقتصادی می‌خَمد و باز می‌شود؛ از بورس‌بازی زمین پیروی می‌کند و بر پایهٔ معیارهای صرفاً کمّی، بی‌خاصیت و سترون شکل می‌گیرد. آیا فضا فقط باید کار کردی (فونکسیونل) باشد؟ اگر پاسخ مثبت است، در خدمت چه کسی و به نام چه غایتی ؟

براستی، امروز معماری شهرها و حومه‌های آنها بر کدام فضا مبتنی است؟ جز فضایی ویران، تهی از مضمون و بی‌هیچ پیوند اندام‌وار با والاترین استعدادهای بشری؛ فضایی که در گسترش بی‌پایان سرسام به معنای واقعی کلمه، رشد سریع و سرطانی می‌کند و بی‌امان تکرار می‌شود. آنچه آدمی را بیزار می‌کند فقدان برجستگی و در یک کلام کاهش صاف و سادهٔ فضا به بُعد کمّی انسان است. گویی فضا یک قالب میان تهی است که محتوای تهی‌تر اشکالی را در آن ریخته باشند که تن به ثبات نمی‌دهند. زشتی ناگزیری که از هر سو به جانب ما هجوم می‌آورد، از همین جا مایه می‌گیرد. ژان ـ پُل دُله راست می‌گوید که «زشتی توهّم نیست، یک تجاوز واقعی است.»

معماری همیشه در ارتباط با یک رؤیا، یک آرمانشهر و یا یک تخّیل انجام گرفته است و هر محتوای فضایی با شیوه‌ای از زندگی، با نحوه‌ای از شناخت و حتی می‌توان گفت که با شیوه‌ای از حضور (mode d'être) همراه است.

با گذر از بنارس به اصفهان و ازآنجا به پاریس و سپس به لس‌آنجلس، صرفاً از فضاهای گوناگون نمی‌گذریم، بلکه با شیوه‌های زندگی و بینش‌های چه بسا ناهمسان در می‌آمیزیم. به دیگر سخن، از دنیاهای ناهمگون سر در می‌آوریم. یک وقت ناظر تقارن همهٔ مراحل زندگی در بنارس هستیم که مانند

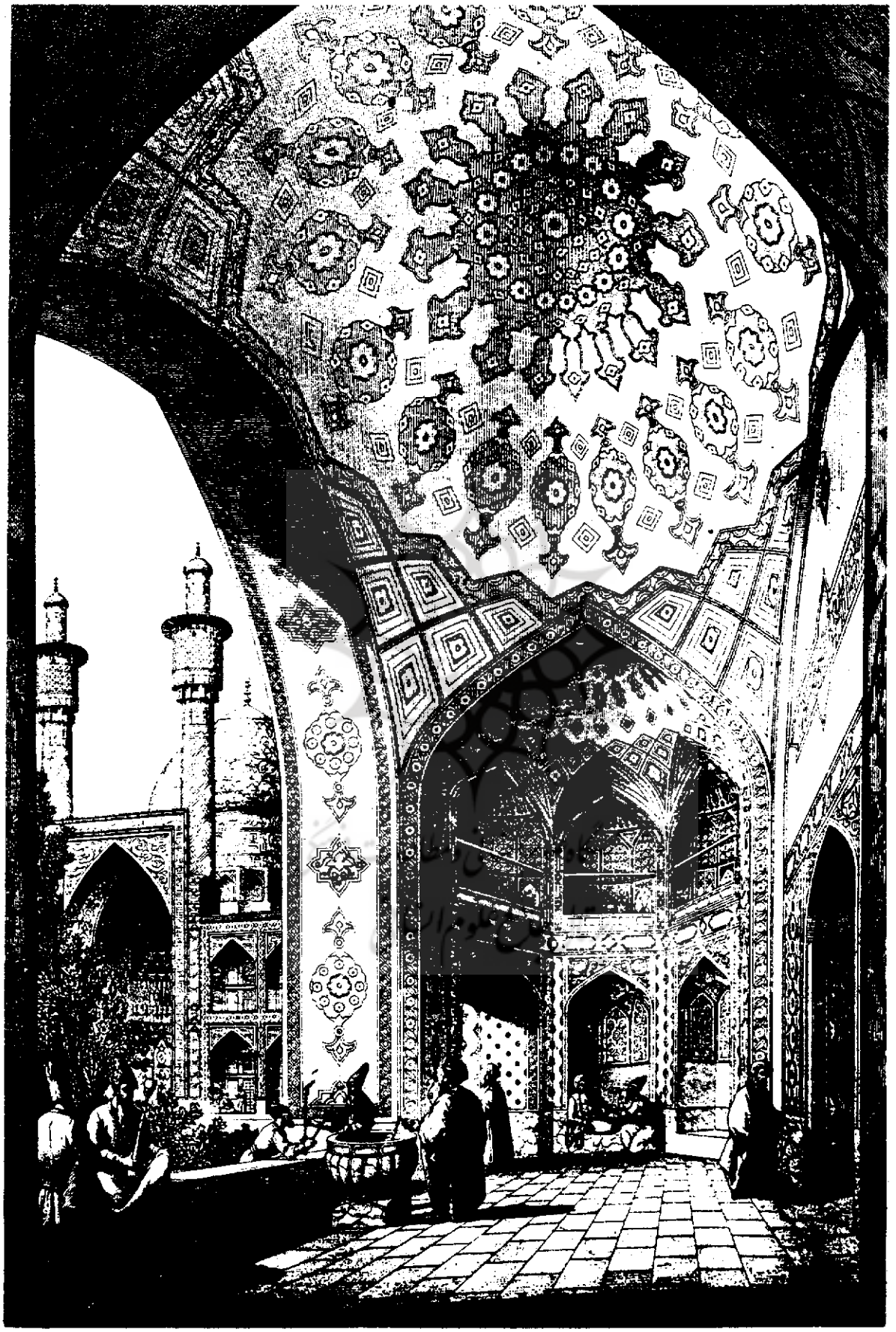
تصویر سینمایی (samsara) «سمسارا» (گردونهٔ زایش دوباره) جریان دارد؛ گاه به بینش جادویی گنبدهای فیروزه‌ای در اصفهان برمی‌خوریم که گویی بی هیچ تکیه‌گاهی در هوا معلّقند؛ یک وقت در پاریس شاهد سیر و سلوک روح و تجسم یافتن پی‌درپی آن در زمان هستیم و گاه خود را در فضای نامشخص لس‌آنجلس می‌یابیم که در گسترش یکنواخت و ملال‌آور، بی‌حد و مرز تکرار شده است. این ایستگاهها، جملگی نمایانگر گستردگیهای گونه‌گون فضا هم در مقیاس افقی و هم عمودی‌اند. اگر انسانی این فضاهای گونه‌گونِ را در زمان و مکان طرح‌ریزی کرده است به خاطر آن است که این فضاها بخش جدایی ناپذیر طبیعت او و مکانهای برگزیدهٔ چشم‌انداز جان او هستند. اگر چه پس رانده شده‌اند هر آن می‌توانند سربرآورند. مسئله‌ای که معماری جدید در نظر نمی‌گیرد سر برآوردن دوبارهٔ این فضاهای نهفته است که به دلیل نبود مکانی مناسب می‌توانند از راههای غیرمستقیم دوباره ظاهر شوند. بنابراین، شگفت نیست که اگر فی‌المثل نزد بودلر، این ژرف‌نگرِ بزرگ تجدّد، می‌بینیم که برای نخستین بار، آن هم با یک حرکت متهورانه، فضاهای گسسته از هم، پیچ و تاب خورده و واپس رانده قد برمی‌افرازند: گاه مانند «چین و شکن پیچ در پیچ پایتختهای کهنسال» که حتی دهشت و هراس در آنها به شور و شعف تبدیل می‌شود («پیرِ زنانِ



کوچک» گاه مثل «سردابهای غمِ دست نیافتنی» («تاریکیها»)، گاه مانند «شهر پر جُنب‌وجوش، شهر آکنده از رؤیا («هفت پیرمرد»)، و گاه همچون گورستان فراخ و سردی که در آن مردمان تاریخ باستان و تاریخ جدید آرمیده‌اند» («سنگ حکّاکی شدهٔ شگفت‌انگیز»). سرشت صور خیالینی که این فضاها را با خود حمل می‌کنند هر چه باشد، مسلم این است که شهر جدید جای عجیب و غریبی است که در آن والاترین به پست‌ترین می‌پیوندد و بلند پایه با فرومایه همدوش می‌شود؛ جایی که شاعر در جستجوی فضاهای «گمشده» به هر سو سر می‌کشد، درست مانند پروست که چندی پس از او نیروی خاطره‌انگیز حافظهٔ ناآگاه خویش را به کار می‌گیرد تا مگر تکه ـ پاره‌های زندهٔ زمانهای در خاک فروخفته را بازیابد. براستی، آیا هر کشف زمان ـ مکان جای تلاقی یک احساس حاضر و یک خاطره نیست؟ «احساس توأمان حاضر و خاطره، همان رابطه‌ای را با زمان دارد که دستگاه ریزبین با فضا. این جفت ـ احساس، توّهم برجستگیِ زمانی می‌آفریند.» (آندره موروا). نبض گذشتهٔ ما، در بوها، مزه‌ها و سلیقه‌های فراموش شده می‌زند؛ درست مانند فضاهای شگفتیها و بهشت گمشده که در «آسمانهای بلندِ جان» جای دارند. از همین روست که شاعر آرزوی افقهای آبی رنگِ «باغ‌ها و فوّاره‌های گریان در مرمرهای سفید» را در سر می‌پرورد («تابلوی پاریسی»).

این بدان معناست که حضور انسان، تنها به بعُد فضا محدود نمی‌شود؛ بلکه عمودوار، همهٔ فضاهای کیفی و گونه‌گون، بسته به حالاتِ روحی انسان، بالقوه در او حضور دارند و اگر چه از قلمرو شکفتگی خویش رانده شده‌اند، باز در هیئت صور ذهنیِ آرمانی تجسم می‌یابند و با برانگیختن جنبهٔ شیطانی در ما دچار وسوسه‌مان می‌کنند. به علاوه، تاریخ هر شهر ما قبل تاریخ جهان نیز هست.

فروید در کتاب ***اختلال در تمدن*** لایه‌های روان را به پوسته‌های باستان شناختیِ شهر رُم تشبیه می‌کند: «به گفتهٔ مورّخان، شهر رُم در ابتدایی‌ترین شکل خود رُم چهارگانه» بوده است، در مرحلهٔ نخست منطقهٔ پالاتین جای داشته که دور تا دور آن با پرچینهایی محصور بوده و بلافاصله پس از آن، تپه‌های هفتگانه قرار می‌گرفته که نوعی مجتمع مسکونی بر روی تپه‌های مختلف بوده؛ سپس شهر جای داشته که سرویوس تولیوس (Servius tolius) دورتا دور آن را دیوار کشید. باز در مرحله‌ای بالاتر و در پی تغییراتی که در زمان جمهوری و امپراتوری جوان صورت گرفت، سرانجام، شهری بنا شد که به فرمان امپراتور اُرلیانوس در گرداگرد آن دژهایی چند ساخته شد. اما بهتر است تغییرات شهر رم را به کناری بگذاریم و این پرسش را از خودمان بکنیم که اگر امروز جهانگردی مجهز به کاملترین معلومات تاریخی و نقشه‌برداری به رم می‌رفت، چه چیزی می‌توانست از این مراحل ابتدایی رُم بازیابد؟»[3] این جهانگرد چیزی جز تکه‌هایی از این شهر را نمی‌یافت؛ فی‌المثل دیوار اُرلیانوس را دست نخورده می‌دید؛ در بعضی جاها بازمانده‌هایی از حصار سرویوس را پیدا می‌کرد



* هر فضای ساخته شده نحوه‌ای حضور و آگاهی است.

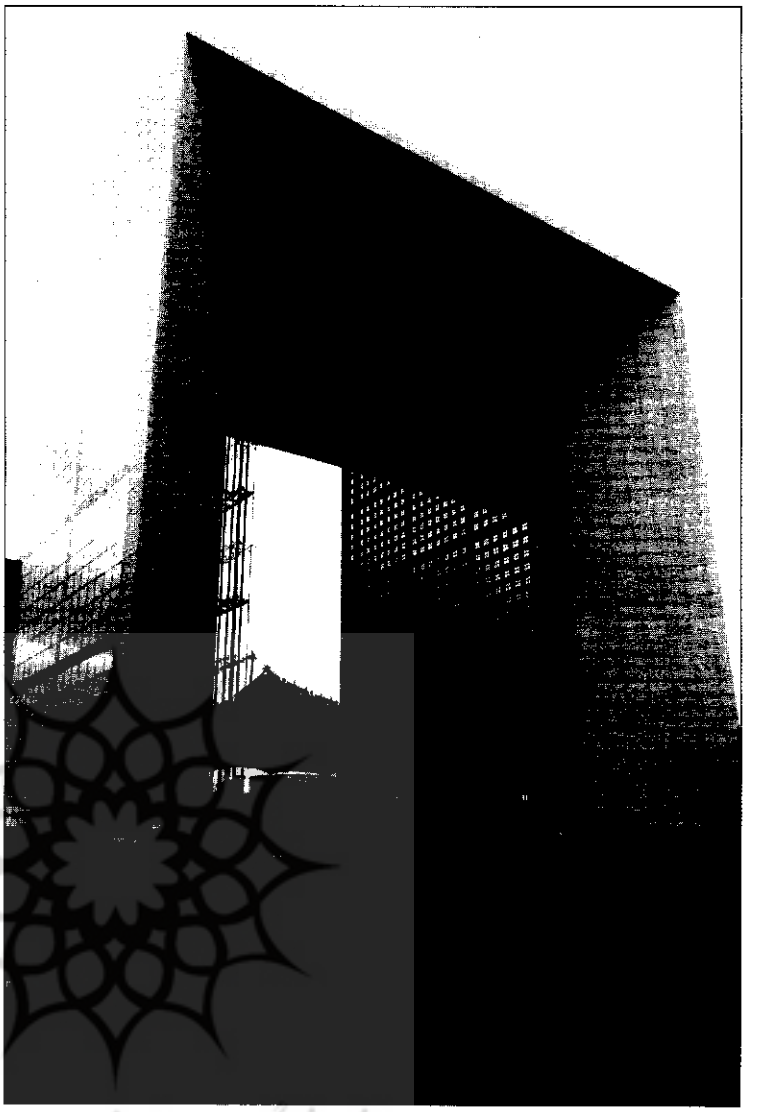
و شاید پیکربندی رُم چهارگانه را نیز می‌توانست حدس بزند، ولی از بناهایی که شهر را در عهد باستان انباشته بودند چیزی نمی‌یافت، زیرا بیشتر بناهای دوران جمهوری رُم باستان اکنون ویران شده‌اند. «لازم به گفتن نیست که این بازمانده‌های رُم باستان در میان آشوب شهر کنونی رُم غرق شده‌اند. شهری که از رنسانس به بعد و در طول سده‌های اخیر آنی از توسعه باز نایستاده است.»[۴]

اگر موفق به انتقال این لایه‌های باستانی به یک فضای روانی بشویم که گذشته‌اش هرگز متحول نشده و « همهٔ مراحل اخیر توسعهٔ آن هنوز در کنار مراحل قدیمی باقی است »،[۵] خواهیم دید که نمایش آن از نظر فضایی غیرممکن است. زیرا اگر مجبور باشیم توالی تاریخی بناها را با مقیاس فضا عرضه کنیم، با توجه به اینکه «در یک واحد مکانی دو محتوای متفاوت نمی‌گنجد»[۶] ناچار باید اشیا را از لحاظ فضایی پهلو به پهلوی هم قرار دهیم. آنچه از حیث فیزیکی در نظام محسوس ممکن نیست، در مقیاس جان امکان‌پذیر است. روان، مانند فضای خیال می‌تواند آشتی‌ناپذیرها را بر هم منطبق سازد، مانعةالجمع‌ها را در هم آمیزد، علیت را استعلا بخشد و ما را به فضاهای هر چه لطیفتر رهنمون شود، به فضاهایی که شاعران و عارفان در سیر و سلوک‌های خویش در «مدینه‌های تمثیلی» بر ما مکشوف می‌سازد.

معماری دست‌کم در لحظات باشکوه تاریخ خود تحقق الهام، رؤیا، یا آرمانشهر بوده است. زیرا هر فضای ساخته شده، نخست یک نحوهٔ حضور و آگاهی است. درکِ پاریس دوران هوسمن (Haussmann) بدون توجه به آرمان امپراتوریی که شالودهٔ آن را تشکیل می‌دهد، امکان‌پذیر نیست همین طور معماری با شکوه رینگ اشتراسه (Ring Strasse) وین، بدون در نظر گرفتن نقش مسلّط بورژوازی با ارزشهای والای آن یعنی حق و فرهنگ ناممکن است. ارزشهایی که در پیکر چهار عمارت با سبک‌های گوناگون تجسم می‌یابند: پارلمان، شهرداری، دانشگاه، و تئاتر شهر. طرح شهرسازی شهری چون اصفهانِ دورهٔ صفوی بدون آگاهی از صورت مثانین «باغ ـ بهشت» ای که همواره منبع الهام هنر ایرانی بوده است، نمی‌توانست ریخته شود.

حال بکوشیم پاریس قرن نوزدهم را با اصفهان دورهٔ صفوی مقایسه کنیم. دیدگاههایی که سرمنشأ این بناهای شهری هستند. به بافتهای فرهنگی یکسره جداگانه متعلق‌اند. تفاونهای هستی شناختی که این بناها را مشخص می‌سازند، بسیار عظیم‌اند. ما مردمان این سالهای پایانی قرن بیستم گمان می‌کنیم این مراحل را پشت سر نهاده‌ایم، در حالی که اگر نیک بنگریم می‌بینیم که این فضاها همچون لایه‌های باستانی مورد نظر فروید هرگز دگرگون نشده‌اند و ما آنها را، بیرون از خواست خودمان، همواره در خویشتن داریم.

نخست بگویم که در تنظیم مطالب مربوط به پاریس قرن نوزده از آثار والتر بنیامین، به ویژه از اثر بزرگ او دربارهٔ پاساژها[۶] سود جسته‌ام. در این کتاب که در نوع خود کتابی بی‌مانند است، بنیامین سیمای کلی شهر پاریس را، که به



*** درد غرب محتوای خود فضاست که از حضور انسانی تهی شده است.**

*** ویژگی تجّدد، ناپدید شدن تقدس است.**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

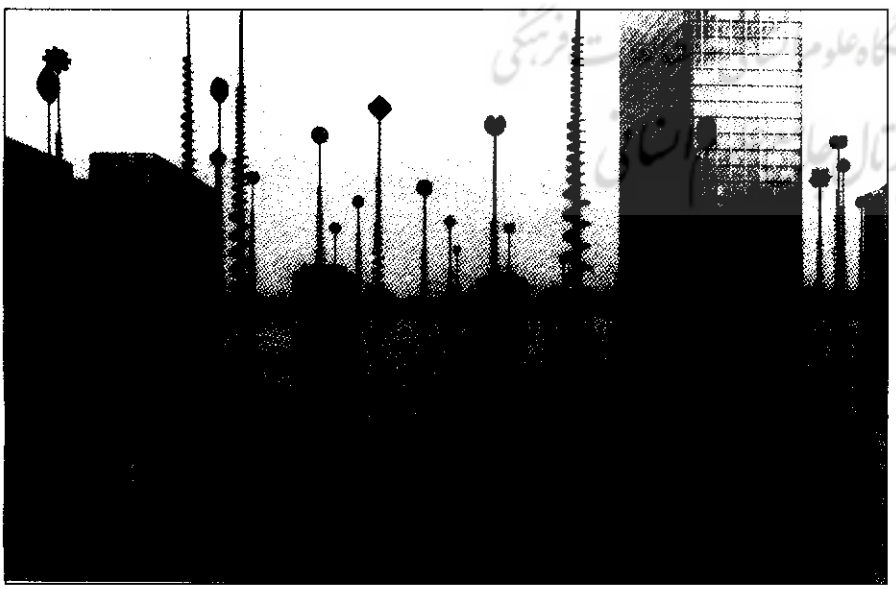
تعبیری شهر الگوی تجدد بود، ترسیم می‌کند. مضمون کتاب نه تجزیه و تحلیلی جامعه شناختی بلکه بیشتر موزاییکی است که در آن همه چیز در هم می‌تند: پاساژها، مُدها، نمایشگاهها، جزئیات زندگی روزمّره، نوآوریهای تکنیکی، اقتصاد، بورس و همین طور پرسه‌زنی (flânerie) و تمثیلات (allegories) بودلر. به گفتهٔ هاینتس وایزمن (Heinz Weismann) «گویی کتاب مانند مغز انسان کار می‌کند: همه جای آن پر از پیوندگاه عصبی است. سلولهای عصبی می‌توانند از هزار و یک راه به هم بپیوندند.» کتاب گویی ساختمان عظیمی است که در آن شش اندیشهٔ نافذ سر برکشیده که در حکم شالوده و اسکلت این بنای عظیمند: فوریه (Fourier) یا پاساژها، داگر (Daguerre) یا دورنماها، گراندوویل (Grandville) یا نمایشگاههای جهانی، لویی‌فیلیپ یا اندرون بورژوازی، بودلر یا خیابانهای پاریس، هوسمن یا سنگرها. اندیشهٔ پایه‌ای کتاب عبارت از این است که قرن نوزده رفتار کنونی ما را در یک مقیاس وسیع معین کرده؛ به سخن دقیقتر، با ترسیم نحوهٔ سرازیر شدن کالاها، گردش ثروتها، بولوارها وترتیب قرار گرفتن خیابانها طرح کلی رفتار ما را در انداخته است. سرشت کهکشانی اثر از همین جا مایه می‌گیرد. اثری که در آن «روزگار گذشته در یک آذرخش با زمان حال دیدار می‌کند برای آنکه کهکشانی پدید آرد.»[7] زیرا اگر گذشته، یعنی به طور مشخص قرن نوزده، یک خواب باشد، مشکل ما بیدار شدن از این خواب است. پس، بحث بر سر این است که از گذشته به مفهوم هگلی کلمه در گذریم. یعنی با حفظ آن و تضمین پاسداری از آن به توسط زمان حال، آن را پشت سر بگذاریم. در این میان وظیفهٔ مورخ این است که خوابها را تأویل کند و از خواب جز با بیدار شدن نمی‌توان بیرون آمد. به این معناست که می‌گوییم پاریس قرن نوزده یک خیال است: با روشهای معماری جدید، پاساژها پدیدار می‌شوند؛ عکاسی چشم‌انداز را بوجود می‌آورد، شهرسازی به شیوهٔ هوسمن به پرسه‌زنی پایان می‌بخشد و سرانجام، نمایشگاه جهانی ارزش مبادلهٔ کالاها را نمایان می‌سازد.

رویا روی فضای جمعیی که مستقر می‌شود، فضای خصوصی پرسه‌زن و اندرون بورژوا قد بر می‌افرازد. راجع به پاساژها که قلمرو رؤیاییِ پرسه‌زن است، در راهنمای مصوّر پاریس ۱۸۵۲ چنین می‌خوانیم:

«پاساژها، این اختراع تازهٔ تجمل صنعتی، راهروهایی با سقف شیشه‌ای و سرستونهای مرمرین‌اند که از میان بلوکهای یکپارچهٔ خانه‌های مسکونی می‌گذرند؛ صاحبان این خانه‌ها با هم در این نوع بورس بازی زمین شریکند. در دو سوی پاساژ، که روشنایی‌اش را از بالا می‌گیرد، خوشنماترین مغازه‌ها صف کشیده‌اند، چنانکه می‌توان پاساژی این چنین را شهر و یا مینیاتور یک دنیا دانست».[8]

این پرستشگاه سرمایهٔ کالایی برای پرسه‌زن به صورت یک فضای خواب و رؤیا در می‌آید؛ او از شهر برای خودش یک «اندرون» می‌سازد، آپارتمانی که اتاقهایش را کوبها تشکیل می‌دهند؛ و با در آمیختن با این فضای بی‌مانند به یک نگاه همه چیز را از نظر می‌گذراند. پرسه‌زن همانند اموال شیء شده‌ای که او تماشاگرشان است، نه خریدار بلکه خود کالاست. با این فرق که در نظر او اندیشهٔ تن‌آسایی از کار کردن مهمتر است. در برابر هجوم ساختمانهای جمعیی که با سرازیر شدن توده‌ها در صحنهٔ تاریخ سراسر فضای عمومی را محاصره می‌کنند، پرسه‌زن آخرین فردی است که هنوز آمادهٔ استقبال از اشیاست و چشم بینایش چیز دیگری را ورای تودهٔ مردم می‌بیند؛ گوشش صداهایی را بر می‌چیند که دیگران نمی‌شنوند؛ ریخت آدمها برای او ترجمان حالاتی می‌شوند که به خواب می‌بیند؛ تب و تاب بیرون اندیشه‌هایش را می‌لرزاند.

از لحاظ آرمانی پاساژها وجه اجتماعی خود را در مؤسسهٔ اشتراکی (Phalanstère) فوریه می‌یابند. زیرا با مؤسسهٔ اشتراکی، پاساژ به سرتاسر شهر گسترده می‌شود؛ پاساژها به اماکن زندگی مردمانی تبدیل می‌شوند که به درون روی آورده‌اند. درست مانند پرسه‌زن که متناسب با حالات روحی‌اش جمع را فردی می‌کند و بدین‌گونه با آن در می‌آمیزد، بورژوا نیز با پناه جستن در هنر از بت‌سازی (fetichisme) کالا می‌گریزد. «به این ترتیب، درون پناهگاه هنر می‌شود.» فضا و درون، لفاف (étui) انسان تنها است. زیستن یعنی اثری از خود برجای گذاشتن. زندگی کردن، «پناه جستن در میان تار درهم تنیدهٔ عنکبوتی بود که خود آدمی آن را رشته و بافته بود و رویدادهای پراکندهٔ تاریخ جهانی بر آن می‌آویخت، رویدادهایی که جملگی به پوست‌های خشکیده‌ای می‌مانستند که از جسد حشرات پس از خالی شدن آن از اندرون بر تارعنکبوت باقی می‌ماند.»[9] هر چه «جمعی» نیرومندتر می‌شود، «درونی» می‌بندد و با طبیعت یکی می‌شود و چنین است که صور ذهنی باستانی در آن می‌شکفند: گُل، صورت ذهنی زندگی گیاهی را باز می‌تابد؛

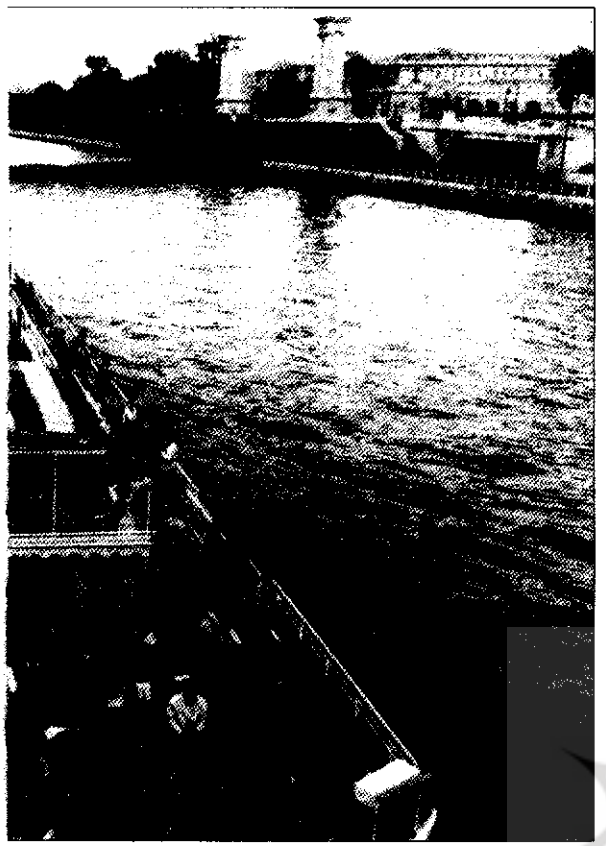


لادفانس، شهری مدرن بر فراز پاریس

شرق تبدیل به صورت ذهنی غم غربت می‌شود؛ جعبه، صورتِ نخستین مسکن می‌گردد که نمایانگر بشرِ بیگانه با جهان خارج است. هر چه دنیای بیرون جانفرساتر و ستمگرانه‌تر می‌شود، بشر آثار و نشانه‌های خود را بیشتر بر فضای زیستش می‌نشاند خود آپارتمان تبدیل به لفاف می‌شود. "قرن نوزده بیش از هر قرن دیگری به دنبال مسکن بوده است؛ این قرن آپارتمان را لفاف انسان انگاشته و بشر را با همهٔ ملزومات چنان در ژرفای آن جای داده است که گویی آدمی درون جعبهٔ پرگاری را می‌بیند که پرگار و اسبات آن در فرورفتگی مخملِ داخل جعبه، که اغلب بنفش رنگ هم هست، جای گرفته باشند.»[10]

از سوی دیگر، تناسبی میان تنگتر شدن فضای مسکونی و انباشتن هر چه بیشتر فضای درون وجود دارد. بالزاک از این تنگی فضا شکوه می‌کند و می‌گوید: «نمی‌توان در منزل تابلوهای بزرگ نگهداری کرد. حالا دیگر همه خواهان تابلوهای کوچک‌اند. به زودی جا دادن کتابخانه در منزل یک مشکل واقعی خواهد بود.» بدینسان، استحکام اشیا از همه سو ناپدید می‌شود. زندگی به صورت صدفی بسته در می‌آید؛ با دیدن دربانها، دالبُرهای منگوله‌دار و پرده‌های دولایه این اندیشه به ذهن راه پیدا می‌کند که گویا «عصر آذین‌بندی در و دیوار جایگزین عصر غارنشینی شده است.»[11] و در اندرون این صدف بسته، همه چیز اثر و یادبود می‌شود: قابها، روکشها و لفافه‌ها در عین حال دست افزارهایی هستند برای ضبط و نگهداری خاطرات و آثار. خانه‌ها در غایت امر، فضایی مطلوب و یا به گفتهٔ بودلر «خوابستان» (rêvoir) است.

چشم انداز گستردهٔ شهرسازی هوسمن در مقابل فضاهای بستهٔ پاساژها و اندرون نرم و لطیف جعبه‌ها قرار می‌گیرد. ساختمانهای هوسمن نماد اصل امپراتوریِ حکومتی استبدادی‌اند که ریزه‌کاریهای بنایی به آن «نوعی جاودانگی سترگ» می‌بخشد. ایستگاههای راه‌آهن، تالارهای نمایشگاهها و فروشگاههای بزرگ خبر از عصر توده‌ها می‌دهد. همه چیز برای سرکوب رشدِ اندام‌وارِ فرد دست به دست هم می‌دهد. کمال مطلوب شهرسازی هوسمنی چشم‌اندازهای بزرگ و خیابانهای دراز است: «اعتلای ضرورتهای سرمایه‌داری افسار گسیخته است که با طرح خیابانکشی شهر و معاملات بورس به اوج شکوفایی خود می‌رسد. "در مقابل فضای خیال‌انگیز پرسه‌زن، زمان بورس باز قرار می‌گیرد.»[13] بنابراین، فضای عمومی بورس باز با فضای خصوصی پرسه‌زن در تعارض است؛ همچنانکه زمان فشردهٔ خیال پرداز نیز معارض زمانِ کوتاه و بریدهٔ سوداگر است. هوسمن «هنرمند ویرانگر» است که با آثار خود بی‌ریشگی می‌آفریند. شهروند پاریسی در شهر خویش، که به یک چهار راه جهانی تبدیل شده، به صورت «آدمی بی‌ریشه» ظاهر می‌شود. خود بزرگ‌بینی و تمرکز افراطی، شهری ساختگی می‌آفریند که شهروندش دیگر خویشتن را در زادبوم خود احساس نمی‌کند. نیاز به فرار و «روستاپرستی» از همین جا مایه می‌گیرد.تند وتیزی انتقاداتی که به کارهای هوسمن می‌شد هر چه باشد ـ بی‌ریشگی،

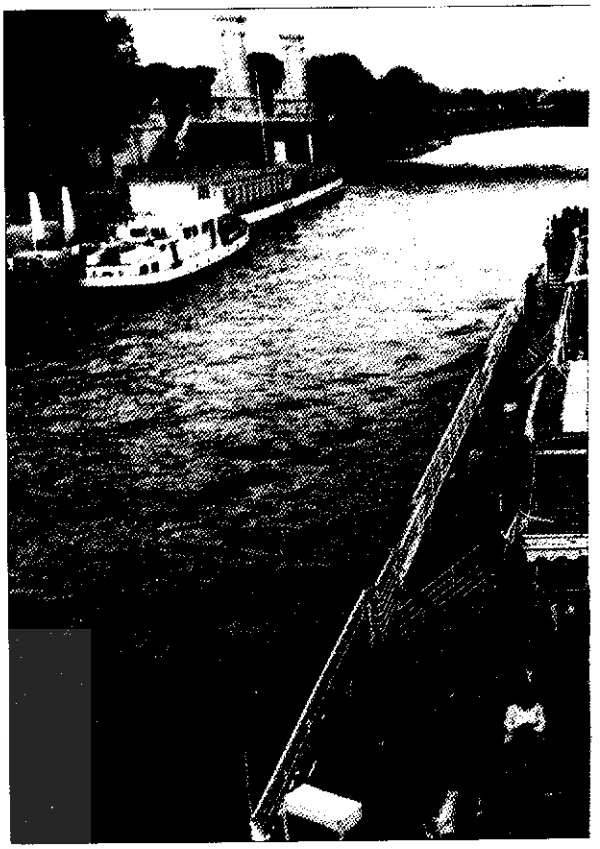


والتر بنیامین

هوسمن

بدسلیقگی، آفرینشهای تصنعی، سبک بی‌پدر و مادر، آراستن استراتژیک (بولوارهای پهن برای جلوگیری از برپا کردن سنگرها) جنون خط مستقیم، بی‌توجهی به تاریخ، خود بزرگ‌بینی و جز اینها ـ شک نیست که بدون او پاریس دچار خفگی می‌شد و با در نظر گرفتن همهٔ جوانب، بعید است که او پاریس را خراب کرده باشد. شاید هم آن را به سرانجام رسانده است.

اگر پاریس خوابی است که باید از آن بیدار شد، آن که از این خواب یک موضع شعر غنایی ساخت، بودلر بود. تصادفی نیست که بودلر شاعر تجدد است. او، هم پرسه‌زن و هم تمثیل‌پرداز است. شکافها و تناقضاتی که زاییدهٔ تجدد شهری چون پاریس بودند، همه را شاعر در درون و در ژرفای جان خویش می‌زیست. ویژگی تجدد، به گفتهٔ بنیامین، ناپدید شدن هالهٔ تقدس (aura) است. به این معنا که ارزش مبادله تمامی مضمون تمثیلی و آیینی شیء را از آن می‌گیرد. شیء ارزش آیینی خود را از دست می‌دهد تا به یک شیء مبادله، به شیء نمایشگاه تبدیل شود. کار خلاق هنرمندی که بویژه در پی انسانی کردن کالاست، از اینجا آغاز می‌شود. بودلر با «تجربهٔ فرو ریختن هالهٔ تقدس» با شعر خویش منزلت جدیدی به اشیا می‌بخشد. او با تمثیلی کردنِ (allégóriser) اشیا به نحوی آنها را انسانی می‌کند و بدینسان به آنها یک مکان زیست می‌دهد. اهمیت تمثیل را در همین نکته باید جُست؛ حال این تمثیل می‌خواهد «لذت باشد یا پشیمانی» و «ملال» یا روسپی‌گری که



رود سن از قلب پاریس سدهٔ نوزده می‌گذرد

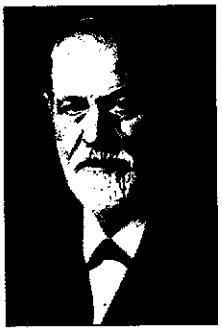
جان کالاست. در زیر نگاه کیمیایی شاعر تمام شکافهای تجدد، قدر و منزلتِ از دست دادهٔ خود را باز می‌یابند و دیگرگونه دوباره ظاهر می‌شوند. هزارتوی شهر غول‌آسای زیرزمینی، چین و شکن پیچ در پیچ پایتختها، بخارهای مخدّر ملال، روسپی‌گری، زوال موجودات پلاسیده، همه دست به دست هم می‌دهند تا ایزدان بودلریِ معبد خدایان تجدّد را بیافرینند. اما این ایزدان چنانند که سرشت تصادفی، ناپایدار و گذرای همین تجدد را به ما باز می‌نمایند. بودلر با پس گرفتنِ هالهٔ تقدس، حقیقت چیزها را به آنها بر می‌گرداند و هالهٔ جدیدی به آنها می‌بخشد. با اعطای مکان به آنها نجاتشان می‌دهد، درست همانند بورژوا که با نگهداری اشیا در میان لفافه‌ها، نشانه‌های آنها را باز می‌ستاند. سرانجام، تمثیل به صورت یک عمل نجات‌بخش در می‌آید؛ به یک فضای سکوتِ تبدیل می‌شود که در آن اشیای سرگشته، ویژگیهای خود را باز می‌یابند. جنون زندگی، تلخکامی و رنج مسیحایی شاعر نیز از اینجا برمی‌خیزد. زیرا او به رغم میلِ باطنی‌اش، به حقیقت نهفتهٔ یک دوران تبدیل می‌شود. یونگ در این خصوص می‌افزاید: «هربار که ناخودآگاه جمعی در تجربهٔ زندگی تجسم می‌یابد و با روح زمان در می‌آمیزد، کار خلاقی را موجب می‌شود که با سرتاسر یک عصر ربط پیدا می‌کند. بنابراین، این اثر در مفهومی ژرف، پیامی است خطاب به همهٔ معاصران.»[14] از همین رو، واپسین اثر غنایی که بُردی در مقیاس اروپا داشته باشد، **گلهای بدی** است. «هیچیک از آثار بعدی از چارچوب یک قلمرو زبانی بیش و کم محدود فراتر نرفته است.»[15] همچنانکه پاریس همواره پایتخت قرن نوزده اروپا باقی می‌ماند، شاعری هم که به حقیقت آن بیشترین تجسم را بخشیده است، نمونهٔ کامل شاعر اروپایی باقی مانده است. بودلر یک خط مرز محتوم است. در یک سوی این مرز مقدّر شاعران ماقبل بودلری و در سوی دیگرش شاعران مابعد بودلری را داریم.

اینک اگر از پاریس به اصفهان گذر کنیم، با برداشتی یکسره متفاوت از فضای شهری روبرو می‌شویم. در این فضای شهری نه تنها صنعت بزرگ پا به عرصهٔ وجود ننهاده است؛ نه تنها تنش‌های بزرگ تجدد مانند تضاد فردی و عمومی، تضاد درون و بیرون با آن بیگانه است و نه فقط کمتر اثری از نهادهای مدنی در آن سراغ می‌توان کرد، بلکه نحوهٔ ظاهر روح و بینشی هم که برانگیزانندهٔ آن است، از ساحتهای دیگر وجود سرچشمه می‌گیرند. تمثّل که صفت برجستهٔ واقعیت پاریس قرن نوزده بود، در این فضا جایی ندارد؛ زیرا فرو ریختن هاله در آن صورت نگرفته است. بعکس، سرتاسر فضای شهری در جوّ جادویی هاله غوطه می‌خورد. در اینجا الفبای فضا تمثیل نیست، بلکه بینش تجلّایی خوابی است که گوهر خود را از تخیّل خلاق می‌گیرد. گریزی به تاریخ بزنیم:

به سال ۱۵۹۸ میلادی، زمانی که شاه‌عباس اول، پادشاه صفوی، تصمیم می‌گیرد که پایتختش را از قزوین به اصفهان منتقل کند، از پیش، یک طرح بزرگ شهرسازی در ذهن می‌پروراند. از سوی دیگر، اصفهان در همان زمان نه یک قصبهٔ کوچک بلکه شهری است که پیشتر، در زمان حکومت سلجوقیان، یعنی در سده‌های یازدهم و دوازدهم، دوران با شکوهی را به خود دیده است. شهری که پادشاه صفوی طرح ساختمان آن را در می‌اندازد، چندی بعد بدون شک به یکی از زیباترین شهرهای آسیا تبدیل می‌شود. در سرتاسر شهر، هنرهای گوناگون، از معماری گرفته تا مینیاتور و قالی‌بافی، پیشرفت معجزه‌آسایی می‌کنند. همه چیز دست به دست هم می‌دهد تا یگانگی بی‌مانندی خلق شود. مسافران خارجی که در آن زمان شهر را دیده‌اند، از زیبایی و عظمت آن در شگفت مانده‌اند. شهر با ساختمان‌های بزرگ رنگارنگ آراسته می‌شود و بیشتر جاهای آن را کاشی‌های میناکاری شده به رنگ لاجوردی، این رنگ همیشگی ویژهٔ فلات ایران، می‌پوشاند. روبروی کاخ سلطنتی یک میدان پهناور نمایش و بازی چوگان می‌سازند که «میدان شاه» می‌نامندش. دو مسجد در این میدان بنا می‌کنند، یکی روبروی کاخ و به تعبیری نمازخانهٔ شخصی شاه (مسجد شیخ‌لطف‌اللّه)، و دیگری در ضلع جنوبی میدان که مسجد با شکوهی است و به نام «مسجد شاه» نامیده می‌شد. در آن سرِ میدان بازار بزرگی می‌سازند که با یک دروازهٔ با شکوه گشوده می‌شود. این، همان «بازار قیصریّه» است.

باغهای فاخر، شهر را می‌آرایند. پلی بزرگ دو سوی ساحلی شهر را به هم می‌پیوندد. در گرداگرد شهر کلاه فرنگیها و باغها دامن می‌گسترند که از برکت جویبارها، تر و تازگی‌شان را همواره حفظ می‌کنند؛ آبشارها در حوضهای خیال‌انگیز فرو می‌ریزند. باغهایی را که در اطراف خیابانهایش می‌درخشند،

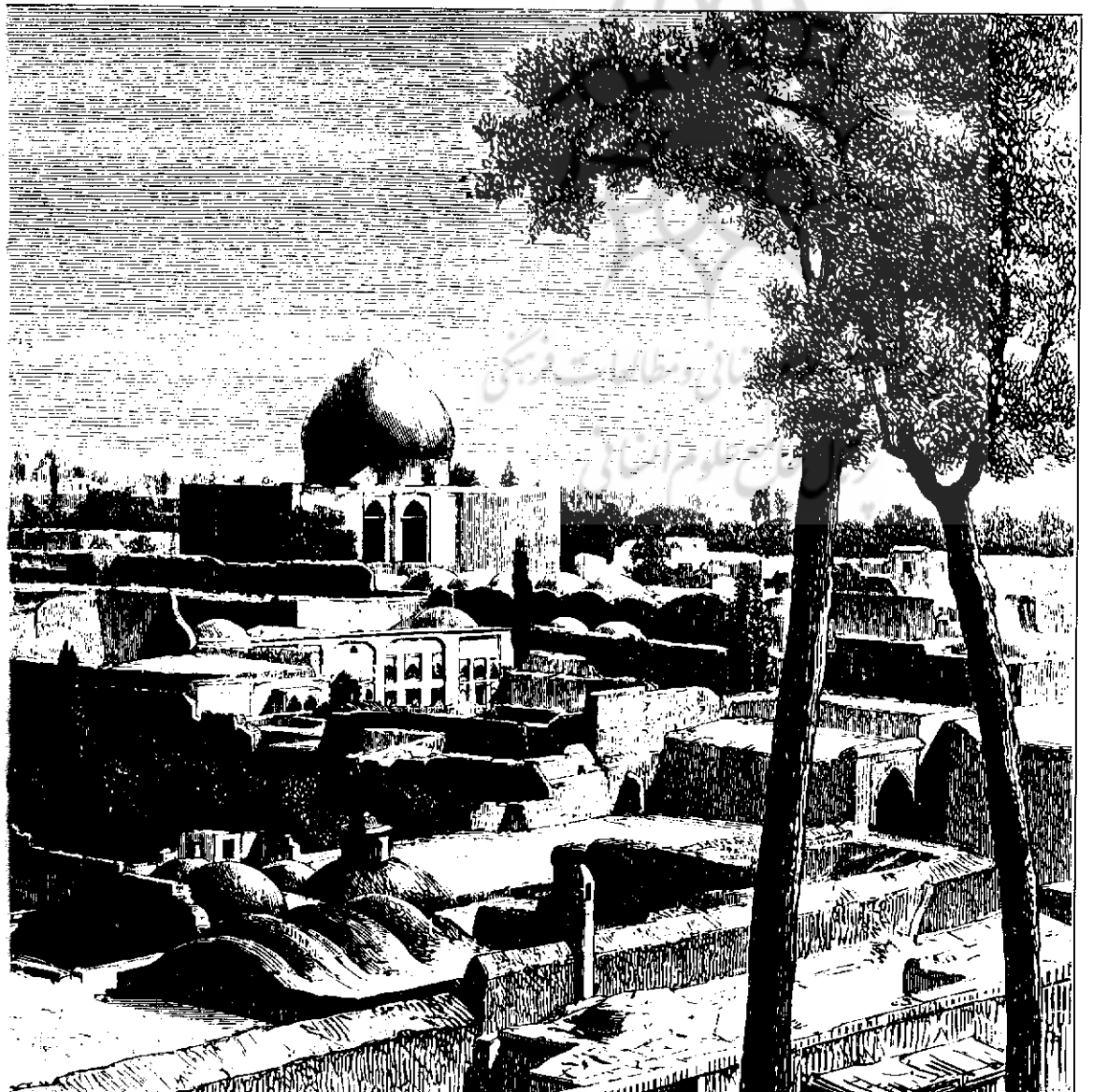
زیگموند فروید



اونوره دو بالزاک

«چهارباغ» نامیده‌اند. به این ترتیب، اصفهان شهر ـ باغی است که از روی همان بهشت خیالینی ساخته شده که ایرانیان صورت ذهنی آن را همیشه در خاطرهٔ جمعی خویش حفظ کرده‌اند. میدان شاه بازتاب فضای نمادین شهر بوده است که به سوی سه قطب دین و سلطنت و مردم رهنمون می‌شده است. کاخ سلطنتی در میان مسجد بزرگ ـ که از آن « فَیَضان رحمت الاهی» می‌گیرد ـ و بازار قرار گرفته است. بدین سان، پادشاه به عنوان داور زندگی روحانی و دنیوی مردم ظاهر می‌شود. در این بافت شهری نهادهای مدنی بورژوازی مانند پارلمان، شهرداری، بورس و خلاصه، ساختارهای لائیک قدرت و پول جایی ندارند. در اینجا موضوع نه یک شهروند، بلکه انسان مؤمنی است که به خواست خدا و سلطان گردن نهاده است، سلطانی که نمایندهٔ خدا بر روی زمین است. فضای شهر در جوّی رؤیایی غوطه می‌خورد؛ حال و هوایی که از اصفهان «مدینهٔ تمثیلی» می‌سازد. تمامی جادوی رنگها، نظم و ترتیب فضاهای بسته، شُرشُرِ جویبارها، آینهٔ حوضهای مسجدها، جملگی برای بیان بازی درخشندگیها در هم می‌آمیزند تا یک جوّ ظهور «صور معنق» بیافرینند.

می‌دانیم که اندیشمندان ایرانی در نگرش خود نسبت به زمانها و مکانهایی که کیفیتهای متفاوت دارند، تمایز گذارده‌اند. مثلاً، مانند فضاهایی که در مینیاتورها بر روی هم و یا پهلو به پهلوی هم قرار گرفته‌اند و گذار از یکی به دیگری با تغییر در حالات درونی صورت می‌گیرد. آنان دنیای تخیل خلاق را کشف کرده و آن را در مقیاس جان باز خوانده‌اند. توجه آنان همواره به کشف حجاب کیمیایی از روشنایی معطوف بوده است اهمیت بازی آینه‌ها و فراتاب دنیایی از اشکال خیالین که گاه به عنوان «اقلیم هشتم» و گاه به عنوان «عالم مثال» مشخص می‌شوند، از همین جاست-به سخن دیگر، فضا یک فضای میانجی است که در آن اجسام، ارواح می‌شوند وارواح، اجسام. برخلاف تمثّل که الفبای فضای جدید است، در اینجا تجلّی یا هالهٔ تقدس است که از شهر آینه‌ای جادویی می‌سازد. در این جا به فضای جمعی استمراری بُعدی افزوده می‌شود که در گذار پیچاپیچش از میان قلب شهر، مراکز حساس فضا را از لحاظ کیفی جدا می‌کند. به قول هانری استی‌یرلن در بررسی درخشانش راجع به اصفهان، «در اینجا همواره از یک فضای بسته یکسره به فضای بستهٔ دیگر گذر می‌کنیم.»[۱۶] به این معنا که آدمی همیشه در اندرون چیزی قرار دارد، حال این چیز می‌خواهد خیابان باشد که معمولاً پوشیده است، یا درون



حیاط یک منزل، مدرسه، مسجد و یا داخل یک میدان که با «حواشی ممتد» احاطه شده است. بافت پیوستهٔ شهری با سرپوشی از آجر (بامها یا طاقهای بازار) به «کویری با تپه‌های ماسه‌ای پراکنده» می‌ماند که خود سازندهٔ یک «کف تصنعی» (sol artificiel) است. بر پهنهٔ این فراخنای ساختگی، دو سطح در دو جهت معکوس گسترده است که یا مانند «حفره‌های» میدانها، حیاطها و باغها ظاهر می‌شود و یا همچون برآمدگی گنبدها و مناره‌ها. در این گسستهای سطح مانند «سوراخ»ها و «برآمدگی»هایی پدیدار می‌شوند که تغییرات ظریف و گذار از یک ساحت فضایی به ساحت دیگر را امکان‌پذیر می‌سازند.

به این ترتیب، «بافت شهری در ایران درست عکس بافت شهری در غرب است: در ایران فضاهای خالی (حیاط و میدانها) هستند که جزیره‌ها را می‌سازند و نه فضاهای پُر ساختمانها.»[17] این سطوح متکثر، همچنان که در جای دیگر گفته‌ام، تأثرات شگفت و حالات غیر منتظره می‌آفرینند و در نزد عابر نظر باز، طیفی از حالات روحی را سبب می‌شوند که بسته به آنات فضاهای تنظیم یافته تغییر می‌کنند: «سایهٔ خنک فضاهای در خود فرو رفته، صمیمیّت قهوه‌خانه‌هایی که در آنها فنجانی چای می‌نوشیم و یا قلیانی می‌کشیم، بازی نورهای رقصان از میان پنجره‌های مشبک، سربرآوردن گنبدی کبود رنگ که ناگهان مانند بینشی جادویی از پشت دیواری کاه گلی پدیدار می‌شود.»[18]

شاعری هم که به چنین فضایی شکل نمادین می‌بخشد تنها حافظ می‌تواند باشد، یعنی یک نظر باز اِشراقی، نه بودلر. زمانی هم که آهنگ رفتار او را موزون می‌کند نه زمان گسیختهٔ بورس و نه زمانِ پُر پرسه‌زن، بلکه زمان انتظار، یعنی یک فضای معلّق در فاصلهٔ میان مبدأ و معاد، ازل و ابد می‌تواند باشد و همچنانکه فضای الگویی معماری، گذار از یک فضای بسته به فضای بستهٔ دیگر را یکسره مجاز می‌دارد، فضاهای شاعرانهٔ حافظ نیز انقلابات حالات روحی را با تقارنی که در غزل او هست، امکان‌پذیر می‌سازد.

امّا با همهٔ این احوال چگونه می‌توانیم این فضاهای گمشده را در معماری جدیدمان باز یابیم؟ پاسخ این پرسش به خود ما بستگی خواهد داشت، زیرا ساختمان هر فضای قابل سکونت، در غایت امر، گذار به سوی دنیاهای ناپیدا و جستجو برای یافتن فضاهای گمشده است.

*** فضا یک فضای میانجی است که در آن اجسام، ارواح می‌شوند و ارواح، اجسام.**

پانویس‌ها

*. نقل از شماره ۴ سال نهم ایران نامه مجله تحقیقات ایران‌شناسی

۱. Bauhaus: مکتب معماری و هنرهای تزیینی که به سال ۱۹۱۹ در وایمار به توسط والترگروپیوس (Walter Gropius) تأسیس شد و از سال ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۲ به دسو (Dessau) انتقال یافت. این مکتب در تحول اندیشه‌ها و تکنیک‌های جدید سهم بزرگی داشت.

2. Sigmund Freud, Malaise dans la civilisation traduit par J. Odier, P.U.F., Paris. 1976.59 édition

3. Freud, Ibid, P.12

4. Ibid, P.13.

5. Ibid, P.14.

6. Walter Benjamin. Paris, Capitale du XIX siècle, le liver des passages traduit par Jean Lacoste, Edition du Cerf, Paris, 1989.

7. Ibid, P.479. 8. Ibid, P.65. 9. Ibid, P.243.

10.Ibid, P.239. 11.Ibid, P.234. 12.Ibid, P.244.

13.W. Benjamin, Essais 2(1935-1940), Denoël/Gonthier, Paris, 1983, p.51.

14.C. G. Jung, Proléme de l'âme moderne, Bucht/Chastel, Paris, 1960. p.341.

15.W. Benjamin, Charles Baudelaire, un poét lyrique à l'apogée du capitalisme Payot, Paris, 1974, p.205.

16.Henri Stierlin, Ispahan, images du paradis Bibliotheque des arts, Paris, 1976, p.56.

17.Ibid, P.61.

18.Daryush Shayegan, Espace persan, Pierre Mardaga, Liège, 1986, p. 23-24.