7) Ecstatic Architecture (160-177); ((160)); Mehrdad Qayyoomi; 15 February 2004;

چارلز جنکس

معماری خلسه‌آور*

نیّر طهوری

مؤلف در این مقاله کوشیده است گونهٔ خاصی از معماری را، که خود آن را «معماری خلسه‌آور» خوانده، معرفی و دلایل برگزیدن چنین نامی برای آن را تبیین کند. او معتقد است گونه‌ای از معماری امروز می‌تواند خلسه‌آور باشد، اما این خلسه از نوع خلسه و جذبهٔ معنوی حاصل از معماری روزگار گذشته نیست. او این تفاوت میان خلسه‌آوری معماری امروز و دیروز را نظیر حال انسان امروز و دیروز می‌شمارد. اگر در عالم پیشین، خلسه حالی معنوی بود و در پی عملی دینی بروز می‌کرد؛ خلسهٔ امروزیْ نشئهٔ حاصل از مواد مخدّر و هیجانات نازل حسی است. گویی انسان با یادآوری حالات جذّاب گذشته در پی دست‌یابی مجدّد به آنهاست؛ اما نیل بدانها از طرق پیشین، به زعم جنکس، ناممکن است. از این رو خلسه، چون بسیاری دیگر از امور در روزگار ما، صورتی باژگونه یافته است. در معماری نیز وضع بر همین منوال است: جنکس بر آن است که پدید آوردن معماری‌ای که موجب حال وجد و خلسهٔ عرفانی شود دیگر ممکن نیست؛ پس باید با استفاده از ابزارهای معمارانهٔ محرک هیجانات حسی، حالی خلسه‌گونه پدید آورد ــ حالی که جانشین وارونهٔ خلسهٔ معنوی است.

این مقاله از آن رو برای ترجمه و نشر برگزیده شد که ماهیت معماری امروز را از زبان یکی از منادیان آن بیان می‌کند و در این بیان، بر پیوندهای این معماری با فرهنگ امروز متکی است. همچنین تفاوتهای بارز گرایشهای عرفانی امروزی و ادیان برساختهٔ نو و هنر برآمده از آنها را با دین و عرفان و هنر گذشته آشکار می‌سازد.

★ Charles Jencks, "Ecstatic Architecture".
چارلز جنکس معمار و مورخ معماری اهل امریکاست. شهرت او بیشتر بدین سبب است که او اولین منتقدی است که اصطلاح «پست‌مدرنیسم» را مطرح کرد و این اصطلاح از معماری به حوزه‌های دیگر رفت. جنکس استاد دانشگاه کالیفرنیا، در لس‌آنجلس، است. او کتابهای چندی نوشته است، از جمله: *The Language of Post-Modern Architecture*, (6th edition, 1981); *What is Post-Modernism?*, (4th edition, 1996); *The Architecture of the Jumping Universe*, (1995).

7) Ecstatic Architecture (160-177); ((161)); Mehrdad Qayyoomi; 15 February 2004; 5:31 PM

بخشی از این مقاله گزیدهٔ ادبیات پست‌مدرن است، یا مؤلف آنها را، به‌عمد، بی‌ساختار نوشته است. در این موارد، مترجم ناگزیر تقید به متن را قدری وانهاده و به ترجمهٔ آزادانه پرداخته است، تا خواننده بتواند مفهومی را که مترجم با جدّ و جهد و صرف وقت بسیار از آن دریافته است آسان‌تر و زودتر دریابد. *خیال*

معماری خلسه‌آور: ترکیبی شگفت‌انگیز

یکی از مباحث گردهمایی فرهنگستان سلطنتی هنر[1] در لندن، به تاریخ هفدهم نوامبر ۱۹۹۷، موضوعی بود که ذهن معماران را به خود مشغول کرده است. طرح چنین موضوعی دو انگیزه داشت: یکی برپایی «نمایشگاه احساس»[2] در فرهنگستان و دیگری مفهومی تازه از فضایی با نیروی ماورای طبیعی که نظر معماران را به خود جلب کرده است و با اصطلاحات متفاوتی نظیر فضای «روان‌شناختی»[3]، «افسون‌شده»[4] و «ناملموس»[5] یا «معنوی» خوانده می‌شود. علت پیشنهاد عنوان «معماری خلسه‌آور» درک نارسا بودن این اصطلاحات بود؛ و به دنبال آن، نگاهی تاریخی به موضوعاتی نظیر معماری باروک[6] و پیکرهٔ *جذبهٔ قدیسه ترزا*[7]، که همیشه معیاری برای شوریدگی ذهنی- جسمی به شمار آمده است، در دستور جلسه آن شب قرار گرفت.

از آنجا که واژهٔ «خلسه‌آور» از جهت مفهومی غالباً به حالتی شبیه غرق شدن در رؤیا اطلاق می‌شود که در خلال آن مهار آگاهی و ارادهٔ شخصیْ به پاسخی نیمه‌خودکار واگذار شده باشد، چنان‌که واکنش مصرف‌کنندگان مواد مخدّر در حالت نشئگی، حاکی از رفتاری تکراری و خالی از اندیشه است؛ به کار گیری آن در این باب، تردیدانگیز می‌نمود. اما همان شب در خود این تردید اوّلیه تردید شد. تقریباً توجه هر که در بحث شرکت داشت، از جمله بعضی از گروههای مخالف در عرصهٔ معماری، به موضوع جلب شد. این اصطلاح به نحوی سبب شکوفایی اندیشه می‌شد، یا دست‌کم آن دسته از منازعات ذهنی را برطرف می‌کرد که باعث انشعاب معماران از یکدیگر می‌شود. آیا این همان چیزی بود که سبب می‌شد بتوانند آزادانه در بارهٔ انگیزه‌های عمیق‌تر خود صحبت کنند، بی آنکه واهمه‌ای از سرزنش یا استهزای

1) The Royal Academy of Arts

2) "Sensation"

3) psychological

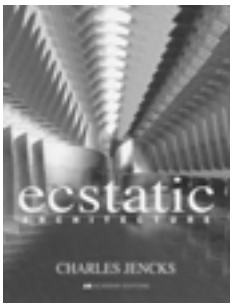
4) enchanted

5) intangible

6) Baroque

7) *The Ecstasy of St. Teresa*

7) Ecstatic Architecture (160-177); ((162)); Mehrdad Qayyoomi; 15 February 2004;



دیگران یا از کارفرمایان بالقوه به خود راه دهند؟ یا حتّی خواسته‌های غیرکارکردی خود را برآورده سازند؟ یا در معنای «خلسه‌آور» چیزی ذاتی وجود داشت که بعضی از مفاهیمی را آشکار می‌ساخت که پیش‌تر در معماری پنهان بود؟

به‌رغم آن تردید اولیه، آن شب شبی حیرت‌آور شد و معماری خلسه‌آور همچنان تعجب‌انگیز است. این اصطلاح شاید بسیار بیش از آنچه تصور می‌رود توضیح‌دهندهٔ معماری باشد؛ و در اینجا در عرصه‌ای به کار رفته است که ریشه در گذشتهٔ تاریخی آن[۸] دارد. سودمندی هر مفهوم تا حدی در گرو گسترهٔ عناصر جدیدی است که در پرتوی نو گرد هم می‌آورد. معماری خلسه‌آور به ما امکان می‌دهد تا دربارهٔ بناها جدا از کارکرد و زمان بیندیشیم؛ از هنر غاری[۹] گرفته تا شهوانی[۱۰] تا بناهایی که نقشی دینی دارند، از مصنوعات فکری و سیبرنتیک[۱۱] تا معماری ناب. این اصطلاحْ مفهومی است که امکان مقایسه‌هایی را به دست می‌دهد که احتمالاً بدانها بی‌توجهی شده است: مقایسهٔ میان آثار فعلی معماران مؤلف، نظیر فرانک گری[۱۲]، کوپ هیمل بلا[۱۳] و نیگل کوئتس[۱۴]، با معماری تاریخی. عجب آنکه معماری خلسه‌آور خطوطی چنین دور از هم را به یکدیگر می‌پیوندد. در معماری، انگیزه‌های معنوی با انگیزه‌های شهوانی و صریحاً مادّی پیوندی ضعیف دارند؛ لیکن در اینجا در کنار هم دیده و با کلید جدیدی در آنها بازنگری شده است.

شاید معماری خلسه‌آور حس سرخوشی برانگیزد، یا بخشی از معنای تجربه‌ای آیینی باشد که چنین می‌کند، یا حس صداقت و شکوه و عشق و درکی عمیق‌تر برانگیزد؛ شاید هم از راه زیبایی‌شناسی و ادراک، هیجانات معمارانهٔ ناب‌تری برانگیزد. چنان‌که این مجموعهٔ متنوع نشان می‌دهد، این نوع معماری انگیزه‌ای واحد ندارد؛ اما یقیناً هدف از آن، در همهٔ این صور گوناگون، تجربه‌ای جامع و واحد است؛ هدفی که خودْ علت آن نیز هست، که چرا چنین عناصر ناهمگونی را در کلیتی جدید گرد می‌آورد.

۸) ریشهٔ واژهٔ انگلیسی ecstasy (به معنای خلسه و جذبه)، واژهٔ یونانی εκστασισ (ekstasis) است.

9) cave art

10) erotic

11) cybernetics

12) Frank Gehry

13) Coop Himmelblau

14) Nigel Coates

7) Ecstatic Architecture (160-177); ((163)); Mehrdad Qayyoomi; 15 February 2004; 5:31 PM

معماری خلسه‌آور

در این سطور [که در حاشیه آمده است]،[۱۵] تقریباً همهٔ ویژگیهای کیفی معماری خلسه‌آور ذکر شده است: تأکید بر فناوریهای جدید خلسه‌آور، نادیده‌گرفتن همهٔ رده‌بندیهای معمول تجربی، باور به علمی جدید و استعلایی و تعدادی از استعارات مربوط به خلسه، مثل تحرّک، قد برافراشتن در آسمان، بیرون‌زدگی (آرزوی دست‌یابی به نوعی خاص در معماری و القای حالت خروج از کالبد و رسیدن به آسمان) و راههای جدید نیل بدین حالت: نئون، موسیقی، مواد مخدر، مصالح لغزانی که همهٔ وجوه را یکی می‌کنند، و به‌خصوص گسترانیدن پوست خز بر آنها، برای راحت ساختنشان. مُد استفاده از مصالح نامعمول، نظیر خز با کاربرد ساختمانی و فولاد ویسکوز[۱۶]، تاریخ آن را به زمان ساخت *باربارلا*[۱۷] می‌رساند، فیلمی با شرکت جین فوندا[۱۸] که با غلتیدن در محیط شهوانی اطرافش با آن یکی می‌شد. این نوشته همچنین اشاره‌ای گذرا به یوری گاگارین[۱۹]، فضانورد روس، دارد: نخستین انسان در فضای کیهانی، اولین کسی که به مدد فناوری پیشرفته، خروج از کالبد را به طور واقعی تجربه کرد. علاوه بر این، نیروی جاذبهٔ صفر و نیز چندجنسی[۲۰] رنگ خیال‌پردازیهای دههٔ ۱۹۶۰ را بدان می‌زند، که می‌توان منشأ آن را به سیرک پیکادلی[۲۱]، به سبب اشارهٔ آشکار آن به نئون و خدای عشق دروغین که تیر خود را به زمین پرتاب می‌کند (میدان شفتسبری)[۲۲]، نزدیک دانست.

این بیانیه آگاهی جدید را با آگاهی گذشته مقایسه می‌کند و تضاد آنها را به وضوح نشان می‌دهد: تجربهٔ خروج از کالبد در مقابل سنگینی ساختمانهای سبْک مدرن (کسالت‌باری قائم بودن). بخش مفقود این بدنه، در قیاس با وضع گذشته، به ناچار با مواد مخدر و خلسهٔ ناشی از آن و دیگر فنون معاصر در شبیه‌سازیهای رایانه‌ای دههٔ ۱۹۹۰ جبران شده است که امکان ساخته شدن معماری سیّال[۲۳] امروزی را فراهم می‌آورد. بیانیه به شکل حیرت‌آوری بروز و نوآورانه است. به طور کلی، به رغم عبارت‌پردازی فوتوریست‌مآب[۲۴] (که تاریخ آن نیز به

۱۵) در این قسمت، جنکس سخن را با آوردن بخشی از نوشته‌ای نه چندان مشهور به نام «بیانیهٔ خز و یخ» (Fur and Ice Manifesto, 1968) شروع می‌کند، که به دلیل ابهام و ایهام فوق‌العاده و ناملموس بودن مفهوم آن برای خوانندهٔ ایرانی، از ترجمهٔ مستقیم آن خودداری و به ترجمهٔ آزاد آن اکتفا کردیم. این نوشتار را در حاشیه آوردیم تا مقابلهٔ با شرحی که در متن مقاله آمده آسان‌تر شود.ـــ م.:
«در طی دو شبانه‌روز، بی‌خواب و مست از دست‌یابی به ایده‌هایی نو، در حالی که دود سیگار هوای اتاق را پر کرده و خاکسترش همه جا را پوشانده بود؛ من، همراه با دوستانی چند، شتابان مشغول کار بودیم. خدای عشق دروغین (the false Eros) را نادیده گرفتیم و، در میان انبوهی از وسایل رفاهی که ما را احاطه کرده بود، خود را در سرمایی جانکاه گرفتار یافتیم؛ زمانی که ناگاه طنین صدای «زیرزمین مخملی» (Velvet Underground، [گروه موسیقی راک در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، که تحت تأثیر مواد مخدر موسیقی خاصی می‌نواختند]) را گسترده در سطح شهر شنیدیم، که در امتداد چراغهای نئون تقویت شده و در راستای هر سازهٔ استواری، همچون فولاد سیّال (Viscous steel)، همهٔ مرزبندیها را در هم شکسته و آنها را در گردابی از مسی همچون نسل جدیدی از آفرینندگان مسلح به آخرین فنـاوری سربرآوردیم ←

7) Ecstatic Architecture (160-177); ((164)); Mehrdad Qayyoomi; 15 February 2004;

اواخر دههٔ ۱۹٦۰ می‌رسد)، هم در این کتاب و هم در تاریخ معماری پرسش از ماهیت سبکها و رویدادهای فرهنگی مطرح می‌شود: معماری خلسه‌آور از کدام گونهٔ هنری[۲۵] است؟ آیا جنبشی مشخص و زمانمند است یا مقوله‌ای فراتاریخی؟ آیا مد دههٔ ۱۹۹۰ و در مناسبت با جوّ آشفتهٔ پایان هزاره است یا چیزی از رؤیایی جاودانه (که به یونان باستان می‌رسد)؟

بیشتر جنبشهای معماری را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: آنها که سازمان یافته و به شکلی ضمنی به دیگر سبکها وابسته‌اند مانند «آر نوو»[۲۶] ؛ و آنها که رهبران و پیروانشان به روشنی تبیینشان کرده‌اند، مانند نهضت داستیل[۲۷]. معماری خلسه‌آور آشکارا از نوع اول است و، از همین روَ، این اصطلاح جای بحث دارد. شاید مفاهیم دیگر مناسب‌تر باشد؛ عناوینی مانند معماری روان‌شناختی، معماری ناملموس، فضای افسون‌شده، معمـاری افراطی[۲۸]، معماری نشـاط‌آور[۲۹]، همه مدعیان جانشینی این اصطلاح‌اند، که باید بدانها پرداخته شود. (همهٔ آنها به لحاظ توصیفی دقیق اما مردودند؛ زیرا کمابیش فقط تسکین‌دهنده‌اند.)

لیکن هر اصطلاحی که پذیرفته شود، باید موقعیت عالم ویژه‌ای را که بدان رجوع دارد، در مدّ نظر داشت. چیزی در حال پیشروی «است»، که از دسته‌بندیها و انشعابات معمول عالم طراحی درمی‌گذرد و قطع نظر از ترکیب انتخابی ما، نیازمند تعریف است. رویکردی هست که بر خودِ زبان معماری متمرکز و تا حدی تشدیدکنندهٔ آن است و ممکن استَ موجب سرگردانی و حیرانی و خروج از تعادل شود. «اک–استسیس»[۳۰] از ریشهٔ یونانی باستان، به معنی«از نظم خارج کردن» و «کسی را به بی‌درایتی سوق دادن»، و در یونانی متأخر «خروج روح از بدن در جذبه‌ای روحانی» است؛ که امروز نیز در همین معنا بکار می‌رود. غیب‌گویی در حال جذبه حالت معمول پیامبران یهود بود و راههایی برای رسیدن بدان وجود داشت، نظیر سماع، ریاضت کشیدن، تکرار اوراد. خلسهٔ ناشی از معماری نادر بود: [پیکرهٔ] قدیس

←
و با استفاده از سرنگهای تزریقی و خزهای پلاستیکی دست به کار شدیم تا شکلهای اغواکننده‌ای را همه جا بپراکنیم که پیش از آن هرگز دیده نشده بود، نظیر مارپیچ، گردباد، گرداب، طرّه و... با بدنی برهنه از ساختاری بادی به ساختاری دیگر می‌جهیدم و نیز به ساختمانهای راست‌گوشهٔ کسالت‌بار. سرشار از دانش برتر فیزیک کوانتوم و فعال‌کننده‌های عصبی (neurotransmitters)، ناگهان با هم یکی شدیم و مغزهایمان را متمرکز ساختیم. موجودی برتر، همانند خلأ در فضای کیهانی، ما را از محدودهٔ معماری سنگین و وزن بدنه حواسمان را بر چشم‌اندازهای ساختگی، خزهای مصنوعی و تپه‌های موّاج معطوف ساخته و تحت تأثیر همهٔ واکنشهای شیمیایی سلسله اعصاب، ایمان فراتر برد. به آن لحظه‌ای از سرمستی رسیدیم که همان معماری ناب است، وصال پرلذت ناشی از در هم ریختن حواس در پی حرکتی طرّه‌وار، خیزشی قائم و... شناور بودن، شناور بودن، شناور بودن، از کالبد آزاد شدن مثل یوری گاگارین، بی‌وزن یا بی مرکز، در فضای کیهانی... ما خواستار خز مصنوعی و یخ مذابیم. طبیعت ثانویه‌ای که همچون قالبی بدنهایمان را فراگرفته و بلورهایی را که همیشه در حال تغییرند، حل می‌کند و مانند سگی وفادار به خواسته‌های ما پاسخ می‌دهد.»

16) viscose

17) Barbarella

7) Ecstatic Architecture (160-177); ((165)); Mehrdad Qayyoomi; 15 February 2004; 5:31 PM

سیمون استایلیتز[۳۱] در بالای ستونی در خلوت خود فرو رفته بود؛ بیگانه‌ای که برای نخستین بار به پانتئون[۳۲] رم قدم می‌گذاشت، با قاب مدوّر و ریزش آبشارگونهٔ نور خیره‌کننده‌ای روبه‌رو می‌شد؛ همهٔ عجایب هفت‌گانهٔ جهان چنین بودند. اگرچه معماری نامعمول همیشه عنصری خلسه‌آور داشته است، ما در اینجا به روشهای هدف‌داری برای سلطه‌جویی، حیران کردن و فریفتن می‌پردازیم که امروزه هم انگیزهٔ معماران بازاری است و هم معماران جدّی و عدّه‌ای از هنرمندان.

نمایشگاه احساس در فرهنگستان سلطنتی هنر، در پاییز ۱۹۹۷، این سؤال را برمی‌انگیزد که تأکید بر لذّت‌بخشی و شورانگیزی تاچه حد می‌تواند توجیه‌کنندهٔ اثر باشد، همان طور که «فضای خلسه‌آور» از مباحث شبانه در محل همین نمایشگاه، سؤالات مشابهی را در حوزهٔ معماری ایجاد می‌کرد که خود انگیزه‌ای برای این نوشتار شد و نیز بهانه‌ای برای عرضهٔ کتابی در بررسی این گونهٔ پنهان هنری.

همان طور که پائولو پورتوگزی[۳۳] در مقالهٔ «خلسه: مکتب مادّه‌زدایی و حرکت»[۳۴] روشن می‌کند، در گذشته معماران باروک و روکوکو[۳۵]، بویژه هنگام طرّاحی کلیساها، نوعی نفسانیت را در ساختمان مدّ نظر داشتند. فرانچسکو بورمینی[۳۶] و بالتازار نویمان[۳۷] با درآمیختن صورتها، تقاطع دادن اشکال و منفجر کردن آنها با نور، موضوع را غیرمادّی می‌کردند. این عمل نوعی گیجی و اختلال حواس را موجب می‌شد که ذاتی خلسه، و ناگزیر برای پروتستانهای عقل‌گرای معمولی، آزارنده است؛ و همین، علت محکومیت شدید آن در طیّ دویست سال بعدی در بریتانیا بود. پیکرهٔ *جذبهٔ قدیسه ترزا*، اثر جووانی لورنتزو برنینی[۳۸] برای آن بود که حالت جذبه را در مخاطب برانگیزد نه اینکه فقط لحظه‌ای پرشور را بازنماید. افراط در تأکید بر وجوه لغزان و دیگر ترفندهای معماری، مانند استفادهٔ مناسب از نور و فضای اسرارآمیز، در سنّت مذهبی مجاز بود. در کلیساهای سبک روکوکو، اثر برادران آسام[۳۹] و بالتازار نویمان، حسی از بودن در عروجی ملکوتی و یا حضور در خلوتی اثیری وجود دارد. ملکوت و جنسیت، در صورتی کلی از تعالی، دست‌کم از دورهٔ یونانیان باستان به یکدیگر

18) Jane Fonda

19) Yuri Alekseyevich Gagarin (1934-1968) فضانورد روسی، اولین انسانی که (در ۱۹۶۱) به خارج از جوّ زمین رفت. — م.

20) polymorphous sex

21) Piccadilly Circus

22) Shaftsbury

23) Viscous architecture

24) Sub-futurist

25) genre

26) Art Nouveau

27) De Stijl

28) Excessive Architecture

29) Euphoric Architecture

30) ek-stasis

31) St. Simon Stylites

32) Pantheon

33) Paolo Portoghesi

34) Portoghesi, "Ekstasis: Dematerialism and Movement", pp. 56-65.

35) Rococo

36) Francesco Borromini

37) Balthazar Neumann

38) Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680)

39) Asam

7) Ecstatic Architecture (160-177); ((166)); Mehrdad Qayyoomi; 15 February 2004;

مربوط بوده‌اند.

جالب توجه است که در دههٔ ۱۹۹۰، «معماری لذت»[40] یا لذت از معماری به شکل گونه‌ای مشخص از معماری درآمده که شکل دگرگون‌شده‌ای از وضعیتهای گذشته است. این امر تا حدّی از عواقب افراط در جامعهٔ مصرفی است، چنانکه نیگل کوئتس با استناد به دیدگاه فیلسوف رسوای فرانسوی، ژان بودریار[41]، در بارهٔ جهان پست‌مدرن یادآور می‌شود: «ما در خلسهٔ ناشی از ارتباطات به سر می‌بریم، و این خلسه مستهجن است.» افراط در تبلیغ، چه در بزرگراهها و چه در رسانه‌های جمعی، حاکمیت دارد. فراتر از اینها، درهم‌ریختگی فضایی به شیوهٔ واقعیت مجازی[42] کار طرّاحان جوان است— ترکیبهای خیال‌پردازانه برای مایکل جکسون[43] و ام. تی. وی.[44] و سنّت ویژهٔ طرّاحی داخلی، که می‌توان آن را در دولچه ویتا[45] و فرالذت‌گرایی[46] ایتالیای دههٔ ۱۹۶۰ پی گرفت. بسیاری از این محیطها و تخیلات اقناع‌کننده‌اند و ساخته شده‌اند تا با ایجاد اختلال و درهم شکستن مرزها و انبوهی از جزئیات شهوت‌انگیز بر ما چیره شوند. اخلاق گرایان[47] هم این نوع هنر را محکوم یا تحسین می‌کنند، چنان‌که آرتور کراکر[48] و دیوید کوک[49] در کتاب خود، *صحنهٔ پست‌مدرن، فرهنگ آلوده به نجاست و زیبایی‌شناسی لجام‌گسیخته*،[50] این کار را کرده‌اند. افراط و خلسه وجوه نفسانی خود را دارند، که همین درهم‌شکنندهٔ مرزهاست.

در عالم معماری، کوپ هیمل بلا، با جنونی از درهم‌آمیختن نشانه‌ها، فضا را از هم می‌گسلد و ما را وامی‌دارد تا آن را از منظر زیبایی‌شناختی درک کنیم. بنیان‌گذار این گروه، وولف پری[51]، از اواخر دههٔ ۱۹۶۰ سرمستی خود را از معماری آشفته[52] و چندشکلی زمزمه کرده است. آثار ابرمانند او کارهای در حال حرکتی است که زیر بار وزن خود دگرگون می‌شود، واکنش نشان می‌دهد و همچون ابرها پراکنده می‌شود (هیمل بلا، از گروه معروف به «آسمان آبی»[53]). او می‌گوید: «معماری همانند سیاه‌چاله‌ای در کیهان است؛ با قوّهٔ جاذبهٔ بسیار زیاد، اما بدون زمین.» آرزوی او این است که با افزایش آشفتگی

40) the architecture of pleasure

41) Jean Baudrillard

42) the dislocated cyberspaces

43) Michael Jackson

44) M. T. V.

45) La Dolce Vita

46) supersensualism

47) moralists

48) Arthur Kroker

49) David Cook

50) *The Post Modern Scene, Excremental Culture and Hyper Aesthetics*

51) Wolf Prix

52) chaotic

53) Blue Sky

7) Ecstatic Architecture (160-177); ((167)); Mehrdad Qayyoomi; 15 February 2004; 5:31 PM

در زبانهای معمارانه، طرح برج بابل را در مقابل نظام الهی پدید آورد،[۵۴] چه حاصل آن آزادی، یعنی کثرت‌گرایی در شهرهاست. فضای سیّال[۵۵] و نماهای محوشوندهٔ[۵۶] او، قواعد پیش‌آمدگیها و بُردارها و خطوط مماس بر هم، به بی‌نظمی کاملی نزدیک است که شاخهٔ اکسپرسیونیستی معماری خلسه‌آور می‌تواند بدان نایل شود. دانیل لیبسکیند[۵۷] معجونهای منفجرشوندهٔ گوناگونی، نظیر معادلهٔ مالدورر[۵۸] را در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ کشید؛ و در اواخر دههٔ ۱۹۹۰، مارکوس نواک[۵۹] پیچیدگیهای حتی عظیم‌تری را از طریق شبیه‌سازیهای رایانه‌ای در چندسطحیهای[۶۰] خود باز نموده است. اما در واقع، کوپ هیمل بلا بود که موفق به ساختن چنین بناهای در حال انفجاری شد. با ستایشی بدون شرم از بی‌استفاده بودن فضای ناممکن، فضا منحصراً در اختیار لذت از معماری قرار گرفت و آنها را با سنّت خلسه‌آور بودن[۶۱] رو در رو قرار داد. چگونه کسی می‌تواند بدون رها شدن، از چنین چیزهایی لذت ببرد؟ اگر انفجار فضا و نور به معنی شادی‌بخش بودن است، تلاش در حفظ تکیه‌گاههای معمول جهت‌یابی مبتنی بر شبکهٔ دکارتی مشکل و حتی بی‌معنی است. مثل آنکه در حال قدم‌زدن در فضای کیهانی، انتظار داشته باشیم نیروی جاذبه به صورت معمول عمل کند. چنین چیزی ممکن اما بی‌ثمر، و نوعی کج‌فهمی و مقولهٔ اشتباهی است. کسی که به شهر بازی‌ای با کف شیب‌دار، یا خانهٔ کج[۶۲] در باغ بومارزو[۶۳] وارد می‌شود، سرگیجه و احساس تهوع را لازمهٔ چنین مکانی می‌داند. معماری نیز همچون ادبیات، حالتی تعلیقی و مشتاقانه از ناباوری یا چیزی شبیه آن می‌طلبد، به گونه‌ای که ناظر، همچون خواننده، بتواند وارد «جهان مَجازی»[۶۴] شود (نه «جهان مَجاز»[۶۵]).

افراط در پیشرو بودن

امروزه طرّاحان بین‌المللی بسیار معروفی سر برآورده‌اند که آگاهانه در بارهٔ ماهیت خودارجاعی[۶۶] نشانهٔ معمارانه مبالغه می‌کنند. اینک فهرست کوتاهی از نامهای آنان: فرانک گری، اریک ماس[۶۷]، مورفوسیس[۶۸]، زاها حدید[۶۹]، فیلیپه استارک[۷۰]، شین تاکاماتسو[۷۱]، اَلسّاندرو مندینی[۷۲]، پیتر

۵۴) اشاره به حکایتی در *تورات* که مطابق آن، خداوند بر سازندگان برج بابل عذابی نازل کرد، و آن عذاب «بلبله» بود، یعنی گنگ شدن و زبان ندانستن و سخن یکدیگر را درنیافتن.ـــ م.

55) liquid space

56) dissolving facades

57) Daniel Libeskind

58) Maldoror's Equation

59) Marcus Novak

60) hyper surfaces

61) E-Tradition

62) tilted house

63) Bomarzo

64) virtual world

65) world of viruality

66) self-referential sign, نشانه‌ای که پیام آن به خودش بازمی‌گردد.ـــ م.

67) Eric Moss

68) Morfosis

69) Zaha Hadid

70) Philippe Stark

71) Shin Takamatsu

72) Alessandro Mendini

7) Ecstatic Architecture (160-177); ((168)); Mehrdad Qayyoomi; 15 February 2004;

آیزنمن[۷۳]، رم کولهاس[۷۴]، ویلیام السوپ[۷۵]، نیگل کوئتس، اُدیل دک[۷۶]، ژان نوول[۷۷] و ران آراد[۷۸]. آنان نه سبک و نه جَهان‌بینی مشترکی دارند، اگرچه تا حدودی از هردو انگیزه می‌گیرند. به صورتی روشن‌تر، آنان مصممانه در جستجوی عقاید شخصی خود در باب معماری ــ آرزوی تأثیر و اقناع از طریق معماری ــ و شبکهٔ جهانی اطلاعات اتحاد یافته‌اند و با اراده‌ای قوی برای خلق صورتی هنری تلاش می‌کنند. نام آنان، که در طرحهایشان عنصری نفسانی را در بلاغتی صوری عرضه می‌کنند، غالباً در فهرستهای کوتاه و مشابه مسابقات معماری دیده می‌شود.

تصویر ۱. ران آراد، میزهای آینه‌ای، داخل مرکز *کارتیه* اثر ژان نوول، پاریس، ۱۹۹۴. میزهایی از آینه‌های صیقلی که عاری از وزن در فضا به پرواز درمی‌آیند و اشکال را به دو نیمه تقسیم می‌کنند تا انعکاس مبهمی از سطوح شفاف نوول ارائه کنند.

تعهدات جدیدِ ساختن

سؤالات دیگری نیز هست که باید پاسخ داده شود. چرا باید گونه‌ای از معماری تحت نفوذ معماران بوتیکی[۷۹]، که گاه از سر تحقیر بدین لقب معروف شده‌اند، به وجود آید و حاکمیت یابد؟ بی‌شک این نوع معماری تا حدّی پاسخی است به گونه‌های جدید ساختمان‌سازی و نیازهای مخاطبان جدیدی که در جستجوی تجربهٔ فضایی متفاوت‌اند: باشگاههای شبانه مثل مینستری آو ساوند[۸۰] در لندن؛ فروشگاهها و رستورانهای کوچک، که از طریق سبکهای افراطی مجبور به رقابت‌اند؛ مراکز خرید عظیم، نمایش نور و صدا، مجالس رقص پر سر و صدا و جشنواره‌های موسیقی. آیا باید این دگرگونی در معماری را به جامعهٔ مصرفی نسبت داد یا به «خلسهٔ ناشی از ارتباطات»؛ یعنی به طریقه‌ای که نشانه‌ها در منظر ارتباطاتْ بیان جدید خود را می‌یابند؟ چنین سؤالاتی وجه تاریک معماری خلسه‌آور را آشکار می‌کند: ماهیت گاه عوام‌فریبانهٔ آن، دغل‌کاری و کلبی‌مسلکی و خوش‌خدمتی‌اش به قدرت و پول (گرایشهای مشترک با باروک)، مهارت در اقناع و بلاغت بیانی، که همان قدر ممکن است انتخاب‌شده باشد که انتخاب‌کننده است.

73) Peter Eisenman
74) Rem Koolhaas
75) William Alsop
76) Odile Decq
77) Jean Nouvel
78) Ron Arad
79) Boutique Architects
80) Ministry of Sound

7) Ecstatic Architecture (160-177); ((169)); Mehrdad Qayyoomi; 15 February 2004; 5:31 PM

رهایی و بیلبائوئیسم[۸۱]

نسل جدید معماران مؤلف تا حدی منعکس‌کنندهٔ خستگی از مکتبهای سنتیِ کارکردگرایی[۸۲]، شهرگرایی[۸۳]، فن‌گرایی[۸۴] و حتی هنجارهای معمولی است که جامعهٔ سرمایه‌داری را هدایت می‌کند: باور به پیشرفت، ارزشهای جامعه و گرایشهای زیست‌محیطی. معماران و مردم از این توجیهات خسته شده‌اند، یا شاید، به بیان دقیق‌تر، در روشی که آنها را مورد سوء استفاده قرار داده، تردید کرده‌اند. فقط عدّهٔ اندکی باور دارند که اینها واقعاً علت طرّاحی معمار به طریقی خاص باشد. در جامعهٔ مصرفی، تنوع گزینه‌های معماران در چنین توضیحاتی تردید ایجاد می‌کند. در گردهمایی فرهنگستان، تعجب از آن بود که مفهوم معماری خلسه‌آور به سرعت و بدون هیچ انتقادی پذیرفته شد. شاید به این دلیل که با اصطلاح مذکور انگیزه‌هایی بسیار شخصی به رسمیت شناخته می‌شود که غالباً ورای ساختن نهفته است. حتی این گونهٔ معماری برای بعضی ممکن است مشروعیت بخشیدن به بیان شخصی و معرف صادقانه‌تر انگیزه های هنرمندانه باشد. بدین تعبیر، معنای مذکور ممکن است قوّهٔ ابتکار در صورت[۸۵] را آزاد سازد و مجوزی برای رهایی از شر خرده‌گیریهای باطل و تحریمهای خودخواسته شود.

پذیرش رجحان بصری یا به رسمیت شناختن رؤیاها و امکانات ویژهٔ نهفته در طراحی پذیرفتنی‌تر و مرتبط‌تر به هنر معماری شده است. امروزه گزینهٔ زیبایی‌شناختی به خاطر خود و جهان درونی‌اش رواج بیشتری یافته و نیز توجه به این امر که لذت پاداشی برای خود است، فراگیر شده است. *بیلبائوی* فرانک گری ممنوعیتها را نادیده می‌گیرد، نه از طریق بحث و جدل، که از طریق بیان معمارانه ــ وضعی که چون رسانه‌های جمعی جهان آن را ستوده‌اند، می‌توان آن را «بیلبائوئیسم» نامید. موزهٔ جدید *گوگنهایم* شاید تمامی توجیهات مهم نظیر بازآفرینی شهر یا گرامی‌داشت نقش فرهنگ در زمان کنونی را داشته باشد؛ اما کاملاً روشن است که این ساختمان به سبب دیگری موفق است. این بنا هنر معماری را برای خود آن تقدیر می‌کند و به

81) Bilbaoism
82) Functionalism
83) Urbanism
84) Technism
85) form

7) Ecstatic Architecture (160-177); ((170)); Mehrdad Qayyoomi; 15 February 2004;

تصویر ۲. نیگل کوئتس، خانهٔ *ویستر* (برای نمایشگاه «خانهٔ آرمانی») لندن، ۱۹۹۸. دیوارهای کج جلوآمده در طبقهٔ بالا، فضای سیّال به هم پیوسته و سطوح درخشنده ــ نمایش دهندهٔ برخی از ویژگیهای معماری خلسه‌آور؛ اما اکنون برای فروش انبوه منظور شده است.

افراط چنین می‌کند: با افزایش قاب‌بندیهای تیتانیوم[۸۶] برای استفاده همه‌جایی؛ با پدید آوردن بخشهای عظیمی از فضای بی‌مصرف و چرخان و گرداب‌گونه؛ با پیچ وتاب ایجاد کردن در بیرون و درون شهر (بزرگراههای زیرین)، شبیه به اژدهایی از فولاد سیّال.

البته همهٔ زبانهای هنری بر وجه بیانی ویژهٔ خود متمرکزند، که همان هم تعریف‌کنندهٔ آنها به منزلهٔ هنر است: نشانهٔ زیبایی‌شناختی همیشه خودْبیانگر[۸۷] (انعکاس‌دهندهٔ خویش) است، اگرچه این مرتبه‌ای است که این اثر (موزهٔ *بیلبائو*) نشانهٔ هنری را تا حد آن ارتقا می‌دهد؛ زیاده‌روی و واضح بودنش، نشان معماری خلسه‌آور را بدان می‌زند، چنان‌که زیرْگونهٔ هنری[۸۸] بیلبائوئیسم را تعیّن می‌بخشد. اگر در نثر پرطمطراق و کلیشه‌ایْ «هیچ چیز به اندازهٔ افراط موفق نیست»، در خلسه‌آوری نیز غالباً همین‌طور است؛ زیرا افراط حالتی شبیه خلسه را در ناظر ایجاد می‌کند. به هنگام گردش در موزهٔ *بیلبائو*، جلوه‌های بساوشی[۸۹] و فضایی آنقدر چشم‌گیر است که برتجربهٔ هنری نیز غالب شده است: حقیقت آن است که با تشدید یافتن این مسایل، هنر در سرگیجه‌آوری و سرسام به اوج خود می‌رسد. تناقض غیرعادی در معماری خلسه‌آور آن است که در هنگامی که به قدر کافی خوب است، خودارجاعی آن به ارجاعی بیش از حد جهانی و متعالی تبدیل می‌شود. این امر حتی ممکن است هنگامی رخ دهد که به نحوی ضداجتماعی و ضدطبیعت و ضد حوزهٔ همگانی نیز باشد، اگرچه با داشتن مقصودی نهانیْ بی‌اندازه موفق است.

گونه‌شناسی؟

معماری خلسه‌آور یا «ای‌وُرد»[۹۰]، مُجازها و گرایشهایی مشترکی دارد که آن را به سنتی منسجم تبدیل می‌کند. پائولو پورتوگزی به خواست

86) the titanium panel

87) self-reflection

88) sub-genre

89) tactile

90) E-Word
[به معنای «کلام خلسه‌آور»،] لقبی که در گردهمایی فرهنگستان مذکور به آن دادند.

7) Ecstatic Architecture (160-177); ((171)); Mehrdad Qayyoomi; 15 February 2004; 5:31 PM

تحرّک، هنجارگریزی، دگرگونی و شگفتی آشکار در قالبهایی اشاره می‌کند که سر بر می‌کشند و منفجر می‌شوند و، به سبب انعطاف خود، دگرگونی‌پذیرند. در صورت امکان، در اشتیاق آسمان، وگرنه در شوق برآمدن بر فراز زمین‌اند ــ معماری ضد نیروی جاذبهٔ زاها حدید. این بُن‌مایه‌ها و نمونه‌ها شاید مشخصهٔ جستجو برای یافتن بی‌کرانگی و بی‌مرزی باشد. نیگل کوئتس به آرزوی شوریدگی و جذبه و تحرک پویا اشاره می‌کند: کاهش دسته‌بندیها، نوعی استحاله، حتی آرزوی استفاده از شهر به منزلهٔ بدنی شهوت‌انگیز: «شهر خلسه‌آور»[۹۱]. کوئتس همچنین نظام قاعده‌مند و انعطاف‌پذیری را در نظر می‌گیرد که این امکانات را فراهم می‌آورد، استحالهٔ صورتی به صورت دیگر، همانند خانهٔ اویستر[۹۲]، ساختهٔ خود او. آرزوی نهایی، که احتمالاً در این هنر عصیانگر و بی‌تحرک محکوم به شکست شد، این است که شهر در فرایندی از ناهمگونی و عنان‌گسیختگی در حال تحول باشد. چنین انگیزه‌هایی را می‌توان متجاوزانه نامید.

در نهایت، حالاتی روان‌شناختی نیز وجود دارد که در جذبهٔ دینی یا جنسی جستجو می‌شود: آرزوی تجربهٔ ترک کالبد. هیجان ناب ذهنی، تجربهٔ شناور بودن، که یا از رسیدن به اوج لذت جنسی حاصل می‌شود، یا با آماده کردن مغز به وسیلهٔ مواد شیمیایی فعال‌کنندهٔ معمول. مصرف مواد مخدر شیوه‌ای آسان ولی خطرناک است. شاید قوی‌ترین آنها همان باشد که اومبرتو اکو[۹۳] در بحث خود در بارهٔ «قبّالهٔ[۹۴] سکرآور[۹۵]» یا «قبّالهٔ اسما[۹۶]» ذکر می‌کند. آن گونه که اکو در کتاب خود، *در جستجوی زبان کامل*،[۹۷] توضیح می‌دهد، سنّت مذکور در زمانی بین قرون دوم و ششم میلادی، به هنگام نوشتن *سفر آفرینش* آغاز شد و در خلال قرن سیزدهم میلادی رسمیت بیشتری یافت. مطابق با آن، خداوند جهان و کلمات عبری و حتی حروف آن را آفرید؛ بنا بر این، زبان و واقعیت هم‌بستگی کاملی دارند. استادی که در رمزگشایی این زبان تعلیم یافته بود تا از این طریق همانندیهای پنهان آن را آشکار سازد، می‌توانست با تجزیه و جابه‌جا کردن همهٔ عناصر *عهد عتیق* و تبدیل آنها به مفاهیم مقدس جدید، به حالتی از خلسه (وجد) نایل

91) "Ecstacity"
این اصطلاح تازهٔ اوست؛ اما پورتوگزی پیش از او برای این منظور از واژهٔ دیگری استفاده کرده بود.

92) Oyster House

93) Umberto Eco (1932-)

۹۴) محور نوشته‌های رمزی یهودی است که در اواخر قرن دوازدهم میلادی در پروانس اهمیت یافت. نک: *Concise Routledge Encyclopedia of Philosophy*, p. 432. ـ م.

95) "ecstatic Kabbala"

96) "Kabbala of names"

97) The Search for The Perfect Language

7) Ecstatic Architecture (160-177); ((172)); Mehrdad Qayyoomi; 15 February 2004;

تصویر ۳. مایکل گریوز، ادارهٔ مرکزی دیسنی، بربنک، کالیفرنیا، ۱۹۹۲–۱۹۹۳. مایکل آیزنر و دیسنی معماری را به چیزی که آن را موفقیت تجاری نامیدند تبدیل کردند و، به اتفاق مایکل گریوز و رابرت استرن، بیشترین سفارشات نان‌وآب‌دار را گرفتند. در اینجا هفت کوتوله از شرکت حمایت می‌کنند، طعنه‌ای نه فقط به فرهنگ آمریکایی، که به ستونهای تاریخی با پیکرهٔ زنانه، مانند آثار جولیو رومانو. کالای تقلبی تجاری اگر با حرمتهای جمعی مناسبت نیافته باشد، ممکن است به خلاقیت عنان‌گسیخته‌ای در حد معماری خلسه‌آور کنار جادّه‌ای منجر شود.

شود؛ مثلاً: هر حرف از واژهٔ «یهوه»[۹۸] را می‌توان از آخر به اوّل آورد و همانند چرخی چرخاند تا آنجا که وجه دیگری از خرد الهی را آشکار سازد. این فرایند، با درآمیختن با شیوه‌های خاص تنفس و ذکرگویی، ممکن است به خلسه‌ای دینی منتهی گردد. سرمستی از شراب رمزگشایی معنا برای آنان که به آفرینش مفاهیم بی‌پایان توسط خداوند ایمان دارند، به پیام مشابهی اشاره می‌کند: «جهان مکانی است برای حکمت و جذبه». کلمات و حروف و زبان نه فقط بازنمودهای این حقیقت‌اند، که مطابق *انجیل*، کنش خلاقانهٔ واقعی‌اند.[۹۹]

این عقیده در زبان معماری هم بازتاب می‌یابد. اگر افلاطون می‌گفت: «خداوند معمار بزرگ همهٔ چیزهاست»، و اگر معماران در جستجوی زبان کاملی برای بیان بوده‌اند— که هم راه حل مناسبی برای کارکرد باشد و هم احساسات درخور را فعلیت بخشد— پس خلسهٔ معمارانه هم باید ممکن باشد. این امر تطابق کامل و منسجمی میان صورت و کارکرد خواهد بود که به پدیدآمدن احساسات درستی در مطابقت با کاربردی ویژه منجر خواهد شد. بدون شک ما فکر می‌کنیم این زبان کامل هنگامی وجود خواهد داشت که بنا عاری از ایراد باشد و احساسات مناسبی را برانگیزد. با وجود این، روشن است که زبانهای معمارانهٔ متضاد نیز می‌توانند به احساسات مشابهی برسند. بدین مفهوم، معماری خلسه‌آور نه تنها مقوله‌ای فراتاریخی[۱۰۰]، که فراتر از همه،

98) YHWH

۹۹) این عقیده در عرفان اسلامی نیز وجود دارد.— م.

100) transhistorical

7) Ecstatic Architecture (160-177); ((173)); Mehrdad Qayyoomi; 15 February 2004; 5:31 PM

مقوله‌ای روان‌شناختی نیز هست.

سرعت

به دلایلی مشابه، «معماری شهوت‌انگیز»[۱۰۱] محرک حس جنسی نیست، در واقع اصلاً جنسی نیست؛ بلکه تا حدی اسرارآمیز، لمسی[۱۰۲]، از لحاظ کالبدیْ مشغول‌کننده و چیزی است که «حس تخیل را اقناع می‌کند.» همچنین ممکن است به سرعت طراحی و ساخته شود و، به قول فیلیپه استارک، با انرژی یک پیش‌طرح[۱۰۳] در کوتاه‌ترین زمان ممکن از معنا به موضوع پایانی بجهد؛ «زیرا نباید شور و هیجان و اشتیاق ایدهٔ اصلی از دست برود.» فرانک گری و رم کولهاس هنگامی در بهترین طرحهایشان به این سبعیت دست می‌یابند که خصوصیتی از پیش‌طرح را در طرح خود حفظ کرده باشند. احتمالاً «این نوع معماری قادر نیست به ژرفای بسیاری راه یابد؛ زیرا، همان‌طور که تی. اس. الیوت[۱۰۴] در بارهٔ شعر می‌گفت، هنگامی از چیزی به بهترین نحو ستایش می‌شود که کاملاً ادراک نشده باشد. «لذت از متن»[۱۰۵] در سرعت ادراک حاصل می‌شود؛ هرچند که فضای خلسه‌آور هنگامی بیشترین سرمستی را به وجود می‌آورد که در خدمت نقشی قانع‌کننده باشد که همگانی و باورکردنی نیز هست. زمینهٔ طرح موزه یا کلیسا همانند ساختن موسیقی یا تجربه‌ای عرفانی است. فقط معدودی از معماران قادرند خلسهٔ معمارانه را از خلال فضاهای صوری[۱۰۶] خود ایجاد کنند. سؤال این است که واژهٔ «ای‌وُرد» تا چه حد روشن‌کنندهٔ گرایش کنونی است؟ کاربرد این اصطلاح، با توجه به میزان پذیرش اولیهٔ آن، کمابیش با استفاده از شیوهٔ رورشاخ[۱۰۷] مفید است. این همان چیزی است که معماران و عامهٔ مردم در آثاری با انگیزه‌های شخصی طراحی می‌کنند تا بدان نوعی آزادی شاعرانه بخشند و از ممنوعیتهای کهنه رهایش سازندـــ همان که در پذیرش صادقانهٔ انگیزه‌ای زیبایی‌شناختی و نامشخص به صمیمیت خاصی می‌رسد و به چیزهای مشخص، مجوز گفته شدن و انجام گرفتن می‌دهد. بی‌شک این حالت زیاد دوام نمی‌آورد؛ شخص نمی‌تواند بیش از چند لحظه در حال خلسه باقی

101) "Erotic Architecture" اصطلاح اوریول بوهیگاس (Oriol Bohigas)، معمار اسپانیایی. ـــ م.

102) haptic

103) sketch

104) T. S. Eliot (1888-1965)

105) Le plaisir du texte

106) formal

107) Hermann Rorschach (1884-1922)، روان‌شناس سوئیسی و طراح آزمون روان‌شناختی لکه‌های جوهر برای تعیین شخصیت. ـــ م.

7) Ecstatic Architecture (160-177); ((174)); Mehrdad Qayyoomi; 15 February 2004;

خلسه باقی بماند و آن لحظات باید اقناع کننده باشد، که به ندرت چنین است؛ امّا مفهوم آن وجهی از حالت روحی زمانهٔ ما را آشکار می‌سازد.

امکانات و ناکامیها

لاس‌وگاس[۱۰۸]، در هر دو بُعد بازاری و خلاقانه‌اش، اشکال مختلفی را از کلیشه‌ای تا دیوانه‌وار، احمقانه تا جنون‌آمیز، شامل می‌شود. در بارهٔ کلیشه‌ای بودن و حالت تقلیلی آن، قرص خلسه به شخص یادآوری می‌کند که این نوع از هنر می‌تواند حالتی یکنواخت و تکراری ایجاد کند،؛ وگرنه، همچون وضع معمول لاس‌وگاس، ممکن است با کلیشه‌هایش مرگ‌آور باشد. اکنون شرکتهای بین‌المللی، مانند نایک[۱۰۹]، محیطهای وجدآوری ایجاد می‌کنند تا موجب سَبُکی وجودی شوند که سَبُکی تولید را می‌فروشد. این شیوه، با نشانه‌ای از معماری بر خود، به وسیلهٔ فرمولی مرکّب از فناوری پیشرفته، لباسهای ورزشی، شکوه و بمباران رسانه‌های جمعی، به پیش می‌رود.

تصویر ۴. جووانی لورنتزو برنینی، *جذبهٔ قدّیسه ترزا*، کلیسای *کورنادو*، سانتا ماریا دلا ویتوریا، رم، ۱۶۴۵-۱۶۵۲.

بزرگ‌ترین سوء استفاده از معماری خلسه‌آور همان است که «معماری تفنن»[۱۱۰] نامیده شده و «دنیای دیسنی»[۱۱۱] آن را به وجود آورده است ــ بناهایی که نه خیلی سرگرم‌کننده است و نه معماری محسوب می‌شود، بلکه آمیزه‌ای ساختگی از هردوست. در چنین محیطی، به امنیت و پیش‌بینی‌پذیری و تبدیل شدن به جانشینی برای تجربه، بسیار بیش از ایجاد اغتشاش در حواس فرد ارزش می‌دهند. با این همه، باید گفت که فضای نمایشی و مهارشدهٔ دنیای دیسنی، که در آن بزهکاری و رسیدن به اوج لذات ممنوع است، راحتی و آرامشی فراهم می‌کند که بدون آن حالت خلسه به‌سختی حاصل می‌شود. چنین کیفیتی فقط موقعی امکان‌پذیر است که شرایط محیطی آن‌قدر منبسط‌کننده و سازگار باشد که به حالتی باثبات و پایدار منتهی شود.

108) Las Vegas

109) Nike

110) Entertainment Architecture

111) Disney World

7) Ecstatic Architecture (160-177); ((175)); Mehrdad Qayyoomi; 15 February 2004; 5:31 PM

انگیزه‌های عمیق‌تر

آرزوی نیل به حالتی متعالی یا تجربهٔ غلبه یافتن، در چند دورهٔ معماری تکرار شده است. این آرزوها غالباً انگیزه‌های معنوی داشته و احتمالاً با شعایر دینی مستقیماً مرتبط بوده، که به لحاظ اجتماعی به تجربه‌ای عرفانی منتهی می‌شده است. در فرهنگهای پیش از تاریخ، شمنها نمایشی گروهی را رهبری می‌کردند که اتحاد با نیروهای جهان دیگر و قدرتهای ماورای طبیعی را هدف خود می‌دانست. بر اساس فرضیه‌ای معقول، فرهنگ کرومانیون[۱۱۲] در مکانهایی مانند غارهای لاسکو[۱۱۳] و شووه[۱۱۴]، این هنر را در چنین زمینه‌ای پدید آورد. به سبب مشابهت فراوان با فرهنگهای به جا ماندهٔ مبتنی بر شکار و جمع‌آوری غذا، می‌توان چنین حدس زد.

یکی از نمونه‌های چنین فرهنگیْ فرهنگ قبایل سَن[۱۱۵] در آفریقای جنوبی است (که گاه آنان را از سر تحقیر بوشمن[۱۱۶] می‌خوانند). این قبایل، که اجدادشان در حدود ده‌هزار سال در صحرای کالاهاری[۱۱۷] در بوتسوانا[۱۱۸] زیسته‌اند، به منظور ایجاد پیوند میان جهان مادی و جهان ماورای طبیعی، هنوز به گونه‌ای هنر رازآمیز می‌پردازند. هنر صخره‌ای سَن مشابه هنر لاسکو است که حیوانات بزرگ را در حال شکارشدن یا رانده شدن و طلسم شدن به دست پیکرهایی با پوششی نیمه‌حیوانی تصویر می‌کند. در غاری، مردان طنابی را به بینی حیوانی باران‌ساز[۱۱۹] وصل کرده و در حال راندن آن به سوی زمینهای تفته‌اند تا به خشکسالی پایان بخشد.[۱۲۰] مطابق گفته‌های بومیان، پیش از آغاز جشن باران‌سازی، ساحران (جادو-پزشکان) قبیله ابتدا بایست جانوران خطرناک را با گیاهان دارویی با بویی شیرین افسون کنند. در پناهگاه صخره‌ای دیگری، شمنها در حال فرورفتن در خلسه، با بینیهایی در حال خونریزی نشان داده شده‌اند. ظاهراً گوزن افریقایی[۱۲۱]، که زندگی این مردم بدان وابسته است، به هنگام شکار شدن، در سکرات مرگ، به شدت می‌لرزد و دهانش کاملاً باز می‌شود و در این حال از سوراخهای بینی‌اش چربی فوران می‌کند. این نشانهٔ مرگ و استعداد آن،

112) Cro-Magnon
گونه‌ای اولیه از انسانهای امروزی که، بنا بر نظریه‌های علمی، در دوران پارینه‌سنگی بیشتر در اروپا می‌زیست. ــ م.

113) Lascaux
غاری در جنوب فرانسه، حاوی دیوارنگاره‌های مهمی از دوران پارینه‌سنگی. ــ م.

114) Chauvet

115) San

116) Bushman
به معنی مرد وحشی.

117) The Kalahari Desert

118) Botswana

119) rain-making

۱۲۰) برای آگاهی از بحثی در بارهٔ هنرمندان سن، نک:
Fagan, "From Black Land to Fifth SUN…"

121) antelope

7) Ecstatic Architecture (160-177); ((176)); Mehrdad Qayyoomi; 15 February 2004;

هم در هنر و هم در آیین دینی قبیلهٔ مذکور، به سبکی تبدیل شده است. برنامه‌های عمومی‌تر، که در آنها هم شمنها و هم اعضای قبیله شرکت می‌کنند، به رقصهای موزون و نفس‌نفس زدن منتهی می‌شود. پس از آن، خلسه‌ای دست می‌دهد؛ نه با داروهای توهم‌زا، بلکه با تعمق شدید در موسیقی موزون و اثر هنری و هدف نمایش ــ نسخه‌ای از همان که در گذشته بود.

معمولاً نمایش‌دهندگان دستهای خود را با نقاشیهای رنگی می‌پوشانند و قسمتهای مهمی از یک نقاشی را مرتباً لمس می‌کنند. بدین سان، همگام با رقص و آواز، نیروی گوزن از طریق نقش به بازیگر انتقال می‌یابد. این یک نمونه است؛ می‌توان به بسیاری از این‌گونه تصورات، چه به صورت لایه لایه و چه منفرد، نه فقط در هنر سن، که در غار لاسکو و هنر جنوب غربی آمریکا، دست یافت.

بی‌شک، انواع معماری خلسه‌آور از حالتی فراسوی تجربهٔ روزانه الهام می‌گیرند. در غرب، دورهٔ باروک آخرین باری بود که چنین انگیزه‌هایی پشتوانه‌ای دینی داشت. در واقع، برای مسیحیتْ تجسم برنینی از جذبهٔ قدیسه ترزا هرگز با اصطلاحاتی نظیر نمایشی بودن و مهارتی که در آن چند شیوه با یکدیگر ترکیب شده باشد، مساوی نبوده است. با وجود این، در مقابل هنر سن، نمی‌توان تصور کرد کشیشان کاتولیک به تقلیدی مشابه این باور مشغول بوده‌اند. پیکرهٔ *جذبهٔ قدیسه ترزا* ممکن است پرواز را به خاطر مؤمن بیاورد، اما بدین منظور نبوده است که به کنشی همسان در جمع منتهی شود.

امروزه معماری خلسه‌آور فاقد کاربرد ضمنی دینی یا آیینی است. بر خلاف آنچه در معابد مصری معمول بود، غالباً جشن و نمایش مستقیماً به بنا و شمایل موجود در آن ارتباط نمی‌یابد. با این همه، خواست دست‌یابی به نوعی معماری که شخص را از کالبد خویش خارج سازد به جای خود باقی است ــ همان که معماران بدان تمایل دارند. بازدیدکنندگان از موزهٔ *گوگنهایم*، اثر فرانک گری در بیلبائو، در مقابل بدیع بودن آن واکنش نشان می‌دهند و قوت واکنشهایشان نشان می‌دهد که آرزوی تعالی تا چه حد بالقوه در معماری وجود دارد.

7) Ecstatic Architecture (160-177); ((177)); Mehrdad Qayyoomi; 15 February 2004; 5:31 PM

فرهنگْ جانشین دین نیست؛ شکوفایی هنری از گونهٔ آیینی معنوی نیست؛ اما معماری خلسه‌آور به علت خوشایند بودنش برای ذهن و حواس، به همان سرزندگی همیشه است ♣

منابع:

● Jencks, Charles (ed.). *Ecstatic Architecture*, (Britain, Academy Editions, 1999).

● ——. "Ecstatic Architecture", idem., *Ecstatic Architecture*, (Britain, Academy Editions, 1999), pp. 6-20.

● Portoghesi, Paolo. "Ekstasis: Dematerialism and Movement", idem., *Ecstatic Architecture*, (Britain, Academy Editions, 1999), pp. 56-65.

● Kroker, Arthur and David Cook. *The Post-Modern Scene: Excremental Culture and Hyper-Esthetics*, (Montreal, New World Perspectives, 1986).

● Eco, Umberto. *The Search for the Perfect Language*, transl. James Fentress, (Blackwell, 1995).

● Fagan, Brian. *From Black Land to Fifth Sun: The Science of Sacred Sites*, (Preseus, 1999).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی