در جست‌وجوی فضاهای گم شده

دکتر داریوش شایگان

تا آنجا که به یاد دارم در فضاهای از هم گسسته زیسته‌ام. در فضاهایی که ممکن نبود شکل و محتوا در پیوندی هماهنگ، پیکر واحدی بسازند. به عکس، تا چشم کار می‌کرد همه‌ی ترک‌های پیچش ذهن را جابه‌جا در آن‌ها می‌دیدی. هیچ چیز سر جای خود نبود. چیزی هم راه به جایی نمی‌برد. «فضاهای» برخاسته از اعصار گوناگون را که به هم دهن کجی می‌کردند، گردآورده و در موزاییک‌های تصادفی بر روی هم و پهلو به پهلوی هم می‌چیدند، به گونه‌ای که من همیشه احساس می‌کردم که در برهوت زندگی می‌کنم. تنها، چشم‌انداز جادویی کوه‌ها و کششِ صمیمانه‌ی روابط انسانی بود که مرا خواهی‌نخواهی در واقعیّتی ملموس نگاه می‌داشت.

نسل من برخورد فرهنگ‌ها را با گوشت و پوست خود تجربه کرد. فضاهای هندسی یوهاوس[1] در اندرونِ صدف بسته‌ی دنیای درخود فرورفته به سرعت رخنه می‌کردند و آثاری چندان شدید از خود بر جای می‌نهادند که اگر هم مقاومتی در برابرشان انجام می‌گرفت ناآگاهانه بود.

برای من مسلم شده است که میان مسکن، یعنی فضای بنا شده، و فضای ذهن و نیز اقلیم دل همشکلی‌های اجتناب‌ناپذیر وجود دارد؛ به گونه‌ای که 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 جهت از دست داده است که سرچشمه‌ی تخیّل آفریننده‌اش خشکیده است؛ او نه تنها دیگر قادر به رؤیاپردازی نیست، بل که حتّا از طرح‌ریزی رؤیاهای خود نیز عاجز است. به راستی مگر پاریسِ امپراتوری دوم و وینِ هابسبورگ‌ها می‌توانستند

بدون همین تخیّلات طرح‌ریزی شوند؟

زشتی فزاینده‌ای را که اینک در همه جا - چه در کشورهایی که جهان سوّم نام گرفته‌اند و چه در کشورهای مابعد صنعتی - مشاهده می‌کنیم، حاکی از ویرانی درونیِ انسان امروزی است. اگر این ویرانی در کشورهای پیرامونی با اشکال قطعه قطعه شده‌ی دنیایی در حال تجزیه همخوانی دارد، اگر ظاهر زرق و برق‌دار بناها این قطعات را می‌پوشاند و زخم‌های بدجوش خورده، ژنده‌های رنگ باخته و تکه پاره‌های وصله پینه شده را پنهان می‌کند، در غرب محتوای خودِ فضاست که از حضور انسانی تهی شده است. انگار که آدمی با محیطی خالی از هر نوع محتوای عاطفی سروکار دارد. همچون انسان، الگوپذیر و تکراری - که خود به دلیل بی‌محتوایی اوست - فضا نیز کاملاً یکدست و متجانس شده است: برحسب تصادف، بسته به قواعد رقابت اقتصادی می‌خَمد و باز می‌شود، از بورس‌بازی زمین پیروی می‌کند و بر پایه‌ی معیارهای صرفاً کمّی، بی‌خاصیت و سترون شکل می‌گیرد. آیا فضا فقط باید فونکسیونل باشد؟ اگر پاسخ مثبت است، در خدمت چه کسی و به نام چه غایتی؟

به راستی امروز معماری شهرها و حومه‌های آن‌ها بر کدام فضا مبتنی است، جز فضایی منهدم، تهی از مضمون و فاقد هرگونه 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 ساده‌ی فضا به بُعد کمّی انسان است. گویی فضا یک قالب میان تهی است که محتوای تهی‌تر آشکالی را در آن ریخته باشند که تن به ثبات نمی‌دهند زشتی ناگزیری که از هرسو به جانب ما هجوم می‌آورد، از همین جا مایه می‌گیرد. ژان پُل دُله راست می‌گوید که: «زشتی، توهّم نیست، یک تجاوز واقعی است».

معماری همیشه در ارتباط با یک رؤیا، یک اوتوپی و یا یک تخیّل انجام گرفته است. و هر محتوای فضایی با یک شیوه‌ی زندگی، با یک نحوه‌ی شناخت و حتّا می‌توان گفت با یک شیوه‌ی حضور[2] همراه است. با گذار از بنارس به اصفهان و از آنجا به پاریس و سپس به لوس‌آنجلس، صرفاً از فضاهای گوناگون عبور نمی‌کنیم، بل‌که با شیوه‌های زندگی و بینش‌های غالباً ناهمسان درمی‌آمیزیم. به دیگر سخن، از دنیاهای نامتجانس سردر می‌آوریم. یک وقت ناظر تقارنِ همه‌ی مراحل زندگی در بنارس هستیم که مانند تصویر سینمایی سمسارا[3] (گردونه‌ی زایش دوباره)[4] جریان دارد؛ گاه به بینش جادویی گنبدهای فیروزه‌ای در اصفهان برمی‌خوریم که گویی بی هیچ تکیه‌گاهی در هوا معلّق‌اند؛ یک وقت در پاریس شاهد سیر و سلوک روح و تجسم یافتن پی‌درپی آن در زمان هستیم و گاه خود را در فضای نامشخص لوس آنجلس می‌یابیم که در گسترش یکنواخت و کسل کننده، بی‌حد و مرز تکرار شده است. این ایستگاه‌ها، جملگی نمایانگر گستردگی‌های گونه‌گون فضا هم در مقیاس افقی و هم عمودی‌اند. اگر انسان این فضاهای گونه‌گون را در زمان و مکان طرح‌ریزی کرده است، به خاطر آن است که این فضاها بخش جدایی‌ناپذیر طبیعت او و مکان‌های برگزیده‌ی چشم‌انداز

جانِ او هستند که اگر هم پس رانده شده‌اند، هر آن می‌توانند سر برآورند. مسئله‌ای که معماری جدید در نظر نمی‌گیرد، سربرآوردن دوباره‌ی این فضاهای مدفون شده است که به دلیل نبودِ مکانی مناسب می‌توانند از راه‌های غیر مستقیم دوباره ظاهر شوند. بنابراین، شگفت نیست اگر فی‌المثل نزد بودلر، این ژرف‌نگرِ بزرگ تجدّد می‌بینیم که برای نخستین بار - آن هم با یک حرکت که به دلاوری می‌ماند - فضاهای گسسته از هم، پیچ و تاب خورده و واپس رانده شده 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 (پیرزنانِ کوچک)، گهی مثل «سرداب‌های غم دست نیافتنی» (تاریکی‌ها)، گاه مانند «شهر پر جَنَب و جوش، شهر آکنده از رؤیا» (هفت پیرمرد)، و گاه همچون گورستانِ فراخ و سردی که در آن «مردمان تاریخ باستان و تاریخ جدید آرمیده‌اند» (سنگِ حکّاکی شده‌ی شگفت‌انگیز). سرشت صُوَرِ خیالینی که این فضاها را با خود حمل می‌کنند هرچه باشد، مسلم این است که شهر جدید جای عجیب و غریبی است که در آن، والاترین به پست‌ترین می‌پیوندد، بلندپایه با فرومایه همدوش می‌شود، جایی که شاعر در جست‌وجوی فضاهای «گم‌شده» به هر سو سر می‌کشد درست مانند پروست که چندی پس از بودلر نیروی خاطره‌انگیز حافظه‌ی ناآگاه خویش را به کار خواهد گرفت تا مگر تکه پاره‌های زنده‌ی زمان‌های در خاک فرو خفته را بازیابد. به راستی آیا هر کشفِ زمان - فضای جان، تلاقی یک احساس حاضر و یک خاطره نیست؟ «احساسِ توأمان حاضر و خاطره، همان رابطه‌ای را با زمان دارد که دستگاه ریزبین با فضا. این جفت - احساس، توهم برجستگیِ زمانی می‌آفریند» (آندره موروا). نبض گذشته‌ی 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 آبی‌رنگِ «باغ‌ها و فوّاره‌های گریان در مرمرهای سفید» را در سر می‌پرورد (تابلوی پاریسی).

این بدان معناست که حضور انسان، تنها به بُعد فضا محدود نمی‌شود؛ بل که عمودوار، همه‌ی فضاهای کیفی و گونه گون، بسته به حالاتِ روحی انسان، بالقوه در او حضور دارند و اگر هم از قلمرو شکفتگی خویش رانده شده‌اند، باز در هیئت صُوَرِ ذهنیِ آرمانی تجسم می‌یابند و یا با برانگیختن جنبه‌ی شیطانی در ما دچار وسوسه‌مان می‌کنند. به علاوه، تاریخ هر شهر ماقبل تاریخ جان نیز هست.

فروید در کتاب اختلال در تمدن[5] لایه‌های روان را به پوسته‌های باستان شناختیِ شهر رُم تشبیه می‌کند: «به گفته‌ی مورّخان، شهر رُم در ابتدایی‌ترین شکل خود رُم چهارگانه بوده است، در مرحله‌ی نخست منطقه پالاتین جای داشته که دورتادور آن با پرچین‌هایی محصور بوده و بلافاصله پس از آن، تپه‌های هفت گانه قرار می‌گرفته که نوعی مجتمع مسکونی بر روی تپه‌های مختلف بوده، سپس شهر جای داشته که سرویوس تولیوس[6] دور تا دور آن را دیوار کشید. باز در یک مرحله بالاتر و در پی تغییراتی که در زمان جمهوری و امپراتوریِ جوان صورت گرفت، سرانجام شهری بنا گردید که به فرمان امپراتور اُرلین[7] بر گرداگرد آن دژهایی چند ساخته

شد. امّا به‌تر است تغییرات شهر رُم را به کناری بگذاریم و این پرسش را از خودمان بکنیم که اگر امروز جهانگردی مجهز به کامل‌ترین معلومات تاریخی و نقشه‌برداری به رُم برود، چه چیزی می‌تواند از این مراحل ابتدایی رُم باز یابد؟[۸]» این جهانگرد چیزی جز تکه‌هایی از این شهر را نمی‌یابد؛ فی‌المثل دیوار اُره‌لین را دست نخورده می‌بیند؛ در بعضی جاها بازمانده‌هایی از حصار سرویوس را پیدا می‌کند و شاید پیکربندی رُم چهارگانه را نیز بتواند حدس بزند، ولی از بناهایی که شهر را در عهد باستان انباشته بودند چیزی نمی‌یابد. چون‌بیش‌تر اماکن مربوط به جمهوری رُم باستان اکنون ویران گشته‌اند. «لازم به گفتن نیست که این بقایای رم 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.»[۹]

اگر موفق به انتقال این لایه‌های باستانی به یک فضای روانی بشویم که گذشته‌اش هرگز متحول نشده و «مراحلِ اخیر توسعه‌ی آن هنوز در کنارِ مراحلِ قدیمی باقی است»[۱۰]، 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»[۱۱]، ناچار باید اشیاء را از لحاظ فضایی پهلو به پهلوی هم قرار دهیم. آنچه از حیث فیزیکی در نظام محسوس ممکن نیست، در مقیاسِ جان امکان پذیر است. روان، مانند فضای خیالی می‌تواند آشتی‌ناپذیرها را برهم منطبق سازد، مانعةالجمع‌ها را درهم آمیزد، علیّت را استعلا بخشد و ما را به فضاهای هرچه لطیف‌تر رهنمون شود، به فضاهایی که شاعران و عارفان در سیر و سلوک‌های خویش در «مدینه‌های تمثیلی» بر ما مکشوف می‌سازند.

معماری دست کم در لحظاتِ باشکوه تاریخ خود تحقق یک الهام، یک رؤیا و یا یک اوتوپی بوده است. زیرا هر فضای ساخته شده پیش از هر چیز یک نحوه‌ی حضور و آگاهی است. درک پاریس دوران هوسمن[۱۲] بدون توجه به آرمانِ امپراتوری‌ای که شالوده‌ی آن را تشکیل می‌دهد، امکان‌پذیر نیست. همین‌طور معماری باشکوه رینگ اشتراس[۱۳] وین، بدون درنظر گرفتن نقش مسلّط بورژوازی با ارزش‌های والای آن یعنی حقوق[۱۴] و فرهنگ[۱۵]، غیرممکن است، ارزش‌هایی که در پیکر چهار عمارت با سبک‌های گوناگون تجسم می‌یابند: **پارلمان**[۱۶]، **شهرداری**[۱۷]، **دانشگاه**[۱۸] و **تئاتر شهر**[۱۹]. طرح شهرسازی شهری چون اصفهانِ دوره‌ی صفوی، بدون آگاهی از صورت مثالین «باغ - بهشت»ی که همواره منبع الهام هنر ایرانی بوده است، نمی‌توانست ریخته شود.

حال بکوشیم پاریسِ قرن نوزده را با اصفهانِ دوره‌ی صفوی مقایسه کنیم. دیدگاه‌هایی که سرمنشاء این بناهای شهری هستند، به بافت‌های فرهنگی کاملاً متفاوت متعلق‌اند. تفاوت‌های هستی‌شناختی‌ای که این بناها را مشخص می‌سازند، بسیار عظیم‌اند. برای ما مردمان این سال‌های پایانی قرن بیستم بویژه آموزه‌اند که گمان می‌کنیم این مراحل را پشت سر نهاده‌ایم؛ در حالی که اگر نیک بنگریم متوجه می‌شویم که این فضاها همچون لایه‌های باستانی موردنظر فروید هرگز متحول نشده‌اند و ما آن‌ها را بیرون از خواست خودمان همواره در

خویشتنِ خود حمل می‌کنیم.

در آغاز بگویم که در تنظیم مطالب مربوط به پاریس قرن نوزده، از آثار والتر بنیامین، بویژه از اثر بزرگ او «در باره‌ی پاساژها»[۲۰] سود جسته‌ام. در این کتاب که در نوع خود کتابی بی‌مانند است، بنیامین سیمای کلی شهر پاریس را که به تعبیری شهر الگوی تجدد بود، ترسیم می‌کند. مضمون کتاب نه یک تجزیه و تحلیل جامع‌شناختی بل که بیش‌تر یک موزاییک است که در آن همه چیز درهم می‌تند: پاساژها، مُدها، نمایشگاه‌ها، جزییات زندگی روزمرّه، نوآوری‌های تکنیکی، اقتصاد، بورس و همین طور پرسه زنی[۲۱] و تمثیلات[۲۲] بودلر. «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.» (هاینز ویسمن[۲۳]) کتاب به نوعی، ساختمان عظیمی را می‌ماند که در آن شش اندیشه‌ی نافذ سربرکشیده که در حکم شالوده و چوب‌بست این بنای عظیم‌اند: فوریه[۲۴] یا پاساژها، واگر[۲۵] یا دورنماها، گراندویل[۲۶] یا نمایشگاه‌های جهانی، لویی فیلیپ یا اندرون بورژوازی، بودلر یا خیابان‌های پاریس، هوسمن یا سنگرها. اندیشه‌ی پایه‌ای کتاب عبارت از این است که قرن نوزده رفتار کنونی ما را در یک مقیاس وسیع معیّن کرده است؛ به سخن دقیق‌تر، با ترسیم نحوه‌ی سرازیر شدن کالاها، گردش ثروت‌ها، بولوارها و ترتیب قرار گرفتن خیابان‌ها طرح کلی رفتار ما را درانداخته است. سرشت کهکشانی اثر از همین جا مایه می‌گیرد. اثری که در آن، «روزگار گذشته در یک آذرخش با زمان حال دیدار می‌کند تا کهکشانی پدید آرد»[۲۷]. زیرا اگر گذشته، یعنی به‌طور 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 درگذریم[۲۸]. یعنی با حفظ آن و تضمین پاسداری از آن به توسط زمان حال، آن را پشت سر بگذاریم. در این میان، وظیفه‌ی مورّخ این خواهد بود 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 شیوه‌ی هوسمن به پرسه‌زنی پایان می‌بخشد و سرانجام، نمایشگاه جهانی ارزش مبادله‌ی کالاها را نمایان می‌سازد.

در تعارض با فضای جمعی‌ای که مستقر می‌شود، فضای خصوصی پرسه‌زن و اندرون بورژوا قد برمی‌افرازد در باره‌ی پاساژها که قلمرو رؤیایی پرسه‌زن است، در راهنمای مصوّر پاریس ۱۸۵۲ چنین می‌خوانیم: «پاساژها، این اختراع تازه‌ی تجملِ صنعتی، راهروهایی با سقف شیشه‌ای و سر ستون‌های مرمرین‌اند که از میان بلوک‌های یکپارچه‌ی خانه‌های مسکونی می‌گذرند؛ صاحبان این خانه‌ها مشترکاً در این نوع بورس‌بازی زمین ذینفع‌اند. در دو سوی پاساژ که روشنایی‌اش را از بالا می‌گیرد، خوشنماترین مغازه‌ها صف کشیده‌اند، به طوری که می‌توان پاساژی این چنین را یک شهر و یا مینیاتورِ یک دنیا دانست.[۲۹]»

این پرستشگاه سرمایه‌ی کالایی برای پرسه‌زن به صورت یک فضای خواب و رؤیا درمی‌آید؛ او از شهر برای خودش یک «اندرون» می‌سازد، آپارتمانی که اتاق‌هایش را کوی‌ها

تشکیل می‌دهند؛ و با درآمیختن با این فضای بی‌مانند، به یک نگاه همه چیز را ازنظر می‌گذراند. پرسه‌زن همانند اموال شیئی شده‌ای که او تماشاگرشان است، نه یک خریدار بل که یک کالاست. با این فرق که در نظر او اندیشه‌ی تن‌آسایی از کارکردن مهم‌تر است. در برابر هجوم ساختمان‌های جمعی‌ای که با سرازیر شدن توده‌ها در صحنه‌ی تاریخ، سراسر فضای عمومی را محاصره می‌کنند، پرسه‌زن آخرین فردی است که هنوز آماده‌ی استقبال از اشیاء است. چشم بینایش چیز دیگری را ورای توده‌ی مردم می‌بیند؛ گوشش صداهایی را برمی‌چیند که دیگران نمی‌شنوند؛ ریخت آدم‌ها برای او ترجمان حالاتی می‌شوند که به خواب می‌بینند؛ تب و تاب بیرون، اندیشه‌هایش را می‌لرزاند.

از لحاظ آرمانی پاساژها وجه اجتماعی خود را در مؤسسه‌ی اشتراکی[۳۰] فوریه می‌یابند. زیرا با مؤسسه‌ی 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 بدین گونه با آن درمی‌آمیزد، بورژوا نیز با پناه جستن در هنر از بت‌گردانی[۳۱] کالا می‌گریزد. «به این ترتیب، درون، پناهگاه هنر می‌گردد.» فضای درون، لفاف[۳۲] انسان منفرد است. زیستن، یعنی اثری از خود برجای گذاشتن، زندگی کردن، «پناه جستن در میان تار درهم تنیده‌ی عنکبوتی بود که خود آدمی آن را رشته و بافته بود و رویدادهای پراکنده‌ی تاریخ جهانی بر آن می‌آویخت، رویدادهایی که جملگی به پوست‌های خشکیده‌ای می‌مانستند که از جسد حشرات پس از خالی شدن آن از امعاء و احشاء بر تار عنکبوت باقی می‌ماند.[۳۳]» هرچه فشار دنیای خارج نیرومندتر می‌شود، دنیای درون بسته‌تر و به طبیعت نزدیک‌تر می‌شود. و چنین است که صُوَر ذهنیِ باستانی در آن می‌شکفند: گُل، صورت ذهنی زندگی گیاهی را باز می‌تابد؛ شرق، تبدیل به صورت ذهنی غم غربت می‌شود؛ جعبه، صورت نخستین مسکن می‌گردد که نمایانگر بشرِ بیگانه با جهان خارج است. هرچه دنیای بیرون جانفرساتر و ستمگرانه‌تر می‌شود، بشر، آثار و نشانه‌های خود را بیش‌تر بر فضای زیستش می‌نشاند. خودِ 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 همه‌ی ملزوماتش چنان در ژرفای آن جای داده است که گویی آدمی درون جعبه‌ی پرگاری را می‌بیند که پرگار و ضمائم آن در فرورفتگی‌های مخملِ داخل جعبه که اغلب بنفش رنگ هم هست، جای گرفته باشند.[۳۴]»

از سوی دیگر، تناسبی میان تنگ‌تر شدن فضای مسکونی و انباشتن هرچه 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.[۳۵]» بدینسان، استحکام اشیاء از همه سو ناپدید می‌شود. زندگی به صورت یک صدف بسته درمی‌آید؛ با دیدن روبان‌ها، دالبُرهای منگوله‌دار و پرده‌های دولایه این اندیشه به ذهن راه پیدا می‌کند که گویا: «عصر آذین‌بندی در و دیوار

جایگزین عصر غارنشینی شده است.[۳۶]» و در اندرون این صدف بسته، همه چیز اثر و یادبود می‌شود: قاب‌ها، روکش‌ها و لفافه‌ها در عین حال دست‌افزارهایی هستند برای ضبط و نگهداری خاطرات و آثار. خانه در غایت امر، یک فضای مطلوب و یا به گفته‌ی بودلر «یک خوابستان[۳۷]» است.

چشم‌انداز گسترده‌ی شهرسازی هوسمن در مقابل فضاهای بسته‌ی پاساژها و اندرون نرم و لطیف جعبه‌ها قرار می‌گیرد. ساختمان‌های هوسمن، نماد اصیل امپراتوری حکومتی استبدادی‌اند که ریزه‌کاری‌های بنّایی به آن، «نوعی جاودانگی سترگ» می‌بخشد. ایستگاه‌های راه‌آهن، تالارهای نمایشگاه‌ها و فروشگاه‌های بزرگ خبر از عصر توده‌ها می‌دهند. همه چیز برای سرکوب رشد انداموارِ فرد دست به دست هم می‌دهد. کمال مطلوب شهرسازی هوسمنی، چشم‌اندازهای بزرگ و خیابان‌های دراز است: «اعتلای ضرورت‌های فنی در خدمت اهداف هنری». شهرسازی به شیوه‌ی هوسمن درعین حال نشانه‌ی پیروزی سرمایه‌داری افسارگسیخته است که با طرز خیابان‌کشی شهر و معاملات بورس به اوج شکوفایی خود می‌رسد. «در مقابل فضای خیال‌انگیز پرسه‌زن، زمانِ بورس‌باز قرار می‌گیرد.[۳۸]» بنابراین، فضای عمومی بورس‌باز با فضای خصوصی پرسه‌زن در تعارض است؛ همچنان که زمان فشرده‌ی خیال‌پرداز نیز معارض زمانِ کوتاه و منقطع سوداگر است. هوسمن، «هنرمند ویرانگر» است که با آثار خود بی‌ریشگی می‌آفریند. شهروند پاریسی در شهر خویش که به یک چهارراه جهانی تبدیل شده است، به صورت یک «آدم بی‌ریشه» ظاهر می‌شود. خود بزرگ‌بینی و تمرکز افراطی، شهری تصنعی می‌آفریند که شهروندش دیگر خویشتن را در زادبوم خود احساس نمی‌کند؛ نیاز به فرار و شهرگریزی و «پناه بردن به طبیعت[۳۹]» از همین جا مایه می‌گیرد. تندوتیزی انتقاداتی که به کارهای هوسمن می‌شد، هرچه باشد: بی‌ریشگی، بدسلیقگی، آفرینش‌های تصنعی، سبکِ بی پدر و مادر، آراستن استراتژیک (بولوارهای پهن برای جلوگیری از برپا کردنِ سنگرها) جنونِ خط مستقیم، بی‌توجهی به تاریخ، خود بزرگ‌بینی و جز این‌ها - شک نیست که بدون او پاریس دچار خفگی می‌شد - با درنظر گرفتن همه‌ی 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 موضوع شعر غنایی ساخت، بودلر بود. تصادفی نیست اگر بودلر شاعر تجدّد است. او هم پرسه‌زن و هم تمثیل‌پرداز است. شکاف‌ها و تناقضاتی که زاییده‌ی تجدّدِ شهری چون پاریس بودند، همه را شاعر در درون و در ژرفای جان خویش می‌زیست ویژگی تجدد به گفته‌ی بنیامین، ناپدید شدنِ هاله‌ی تقدس[۴۰] است. به این معنا که ارزش مبادله، تمامی مضمون تمثیلی و آیینی شیئی را از آن می‌گیرد. شیئی ارزش آیینی خود را از دست می‌دهد تا به کالایی قابل مبادله و نمایشی تبدیل شود. کار خلاق هنرمندی که بویژه در پی انسانی کردن کالاست، از این جا آغاز می‌شود. بودلر با «تجربه کردن فروریختن هاله‌ی تقدّس» با شعر خویش منزلت جدیدی به اشیاء می‌بخشد. او با تمثّل[۴۱] اشیاء به نحوی آن‌ها را انسانی می‌کند و بدینسان به آن‌ها یک مکان

زیست می‌دهد. اهمیت تمثیل را (که با حرف بزرگ شروع می‌شود) در همین نکته باید جُست؛ حال این تمثیل می‌خواهد لذت[۴۲]، پشیمانی[۴۳] و ملال[۴۴] باشد و یا روسپی گری[۴۵] که جان کالاست. در زیر نگاه کیمیایی شاعر، تمامی شکاف‌های تجدد قدر و منزلت از دست داده‌ی خود را باز می‌یابند و دیگرگونه دوباره ظاهر می‌شوند. هزارتوی شهر غول آسای زیرزمینی، چین و شکنِ پیچ در پیچ پایتخت‌ها، بخارهای مخدّر ملال، روسپی گری، زوالِ موجودات پلاسیده، همه دست به دست هم می‌دهند تا الوهیت‌های بودلری معبد خدایانِ تجدّد را بیافرینند. اما این الوهیت‌ها چنان‌اند که سرشت تصادفی، ناپایدار و گذاری همین تجدد را به ما باز می‌نمایند. با بازپس گرفتن هاله‌ی تقدس، بودلر حقیقت چیزها را به آن‌ها برمی‌گرداند و هاله‌ی جدیدی به آن‌ها می‌بخشد. با اعطای مکان به آن‌ها نجاتشان می‌دهد، درست همانند بورژوا که با نگهداری اشیاء در میان لفافه‌ها، نشانه‌های آن‌ها را بازمی‌ستاند. سرانجام، تمثیل به صورت یک عمل نجات‌بخش درمی‌آید؛ به یک فضای سکونت تبدیل می‌شود که در آن، اشیای سرگشته ویژگی‌های خود را بازمی‌یابند. جنون‌زدگی، تلخکامی و رنج مسیحایی شاعر نیز از این جا برمی‌خیزد. زیرا او به رغم میل باطنی‌اش به حقیقت ضمنی یک دوران تبدیل می‌شود. یونگ در این خصوص می‌گوید: «هربار که ناخودآگاه جمعی در تجربه‌ی زندگی تجسم می‌یابد و با روح زمان درمی‌آمیزد، کار خلاّقی را موجب می‌شود که با سرتاسر یک عصر ربط پیدا می‌کند این اثر، بنابراین، در مفهوم ژرف آن پیامی است خطاب به همه‌ی معاصران.[۴۶]» از همین رو، واپسین اثر غنایی‌ای که بُردی در مقیاس اروپا داشته باشد، «گل‌های بدی» است. «هیچ یک از آثار بعدی، از چارچوب یک قلمرو زبانی بیش و کم محدود فراتر نرفته‌اند.[۴۷]» همچنان که پاریس، همواره پایتخت قرن نوزده اروپا باقی می‌ماند شاعری هم که به حقیقت آن بیش‌ترین تجسم را بخشیده است، نمونه‌ی کامل شاعر اروپایی باقی مانده است. بودلر، یک خطِ مرز محتوم است. در یک سوی این مرز مقدّر شاعران ماقبل بودلری و در سوی دیگرش شاعران مابعدِ بودلری جای دارند.

* * *

اینک اگر از پاریس به اصفهان گذر کنیم، با برداشتی کاملاً متفاوت از فضای شهری روبرو می‌شویم. در این فضای شهری نه تنها صنعت بزرگ پا به عرصه‌ی وجود ننهاده است، نه تنها تنش‌های بزرگِ تجدّد مانند تضاد فردی و عمومی، درون و بیرون بیگانه است، و نه فقط اثری از نهادهای مدنی را در آن سراغ نمی‌توان کرد، بل که نحوه‌ی تظاهر روح و بینشی هم که برانگیزاننده‌ی آن است، از ساحت‌های دیگر وجود سرچشمه می‌گیرند. تمثّل که صفتِ برجسته‌ی واقعیت پاریس قرن نوزده بود، در این فضا جایی ندارد؛ زیرا فرو ریختن هاله در آن صورت نگرفته است. به عکس، سرتاسر فضای شهری در جوّ جادویی هاله غوطه می‌خورد. در این جا الفبای فضا تمثیل نیست، بل که بینش تجلاّیی یک خواب است که گوهر خود را از تخیّل خلاق می‌گیرد. گریزی به تاریخ بزنیم.

به سال ۱۵۹۸ میلادی، زمانی که شاه عباس اول، پادشاه بزرگ صفوی تصمیم می‌گیرد

که پایتختش را از قزوین به اصفهان منتقل کند، از پیش یک طرح بزرگ شهرسازی در ذهن می‌پرورد. از سوی دیگر، اصفهان در همان زمان نه یک قصبه‌ی کوچک بل که شهری است که پیش‌تر، در زمان حکومت سلجوقیان یعنی در سده‌های یازدهم و دوازدهم دوران باشکوهی را به خود دیده است. شهری که پادشاه صفوی طرح ساختمان آن را درمی‌اندازد، چندی بعد بدون شک به یکی از زیباترین شهرهای آسیا تبدیل خواهد شد. در سرتاسر شهر، هنرهای گوناگون از معماری گرفته تا مینیاتور و قالی بافی 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 و ویژه‌ی فلات ایران، می‌پوشاند. رو به‌روی کاخ سلطنتی یک میدان پهناور نمایش و بازی چوگان ساخته می‌شود که «**میدان شاه**» می‌نامندش. دو مسجد در این میدان بنا می‌کنند که یکی رو به‌روی کاخ قرار می‌گیرد و به تعبیری نمازخانه‌ی شخصی شاه می‌شود (**مسجد شیخ‌لطف‌اله**) و دیگری در ضلع جنوبی میدان ساخته می‌شود که مسجد باشکوهی است به نام «**مسجد شاه**». در سوی دیگر میدان بازار بزرگی می‌سازند که با یک دروازه‌ی باشکوه گشوده می‌شود. این، همان «**بازار قیصریّه**» است.

باغ‌های فاخرِ شهر را می‌آرایند. یک پُل بزرگ دو سوی ساحلی شهر را به هم می‌پیوندد. در گرداگرد شهر کلاه‌فرنگی‌ها و باغ‌ها دامن می‌گسترند که از برکت جویبارها تر و تازگی‌شان را همواره حفظ می‌کنند، آبشارک‌ها در حوض‌های خیال‌انگیز فرو می‌ریزند. باغ‌هایی را که در اطراف خیابانِ نمایش می‌درخشند، چهار باغ نامیده‌اند. به این ترتیب، اصفهان شهر - باغی است که از روی همان بهشت خیالینی ساخته شده که ایرانیان صورتِ ذهنی آن را همیشه در خاطره‌ی جمعی خویش حفظ کرده‌اند. میدان شاه، بازتاب فضای نمادین شهری است که به سوی سه قطب دین، سلطنت و مردم رهنمون شده است. کاخ سلطنتی در میان مسجد بزرگ - که از آن فَیَضان رحمت الهی می‌گیرد - و بازار قرار گرفته است. بدین سان، پادشاه به‌عنوان 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 این جا موضوع نه یک شهروند، بل که انسان مؤمنی است که به خواست خدا و سلطان گردن نهاده است، سلطانی که نماینده‌ی خدا بر روی زمین است. فضای شهر در یک جوّ رؤیایی غوطه می‌خورد؛ حال و هوایی که از اصفهان یک «مدینه‌ی تمثیلی» می‌سازد. تمامی جادوی رنگ‌ها، نظم و ترتیب فضاهای بسته، زمزمه‌ی جویبارها، آینه‌ی حوض‌های مساجد، جملگی برای بیان بازی درخشندگی‌ها درهم می‌آمیزند تا یک جو ظهور «صُوَر معلق» بیآفرینند.

می‌دانیم که اندیشمندان ایرانی در نگرش خود نسبت به زمان‌ها و مکان‌هایی که کیفیت‌های متفاوت دارند تمایز گذارده‌اند؛ مثلاً فضاهایی که در مینیاتورها بر روی هم و یا

پهلو به پهلوی هم قرار گرفته‌اند که گذار از یکی به دیگری با تغییر در حالات درونی صورت می‌گیرد. آنان دنیای تخیّل خلاق را کشف کرده و آن را در مقیاس جان بازخوانده‌اند. توجه آنان همواره به کشف حجابِ کیمیایی از روشنایی معطوف بوده است. از همین جاست اهمیت بازی آینه‌ها و فراتاب دنیایی از اشکال خیالین که گاه به عنوان اقلیم هشتم و گاه به عنوان عالم مثال[۴۸] مشخص می‌شوند. به سخن دیگر، فضا یک فضای میانجی است که در آن اجسام ارواح می‌شوند و ارواح، اجسام. برخلاف تمثّل که الفبای فضای جدید است، در این جا تجلّی یا هاله‌ی تقدس است که از شهر یک آینه‌ی جادویی می‌سازد. در این جا به فضای جمعی یک استمرار بُعدی افزوده می‌شود که در گذار پیچاپیچش از میان قلب شهر، مراکز حساس فضا را از لحاظ کیفی متمایز می‌کند. به قول هانری استی‌برلن[۴۹] در بررسی درخشانش راجع به اصفهان، «در این جا بدون انحلال استمرار، همواره از یک فضای بسته به فضای بسته‌ی دیگر گذار می‌کنیم.» 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[۵۰]» احاطه شده است. بافت ممتد شهری با سرپوشی از آجر (بام‌های مسطح یا طاق‌های بازار) به «کویری با تپه‌های ماسه‌ای پراکنده» می‌ماند که خود سازنده‌ی یک «کف تصنعی[۵۱]» است. بر پهنه‌ی 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. 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 (حیاط‌ها و میدان‌ها) هستند که جزیره‌ها را می‌سازند و نه «فضاهای پُر ساختمان‌ها[۵۲]». این سطوح متکثّر، همچنان که در جای دیگر گفته‌ام، تأثّراتِ شگفت و حالات غیر منتظره می‌آفرینند، و در نزد عابرِ نظرباز طیفی از حالات روحی را سبب می‌شوند که بسته به آنات فضاهای تنظیم یافته، تغییر می‌کنند: «سایه‌سارِ خنکِ فضایی درخود فرورفته، صمیمیّتِ لطیفِ منزلگاهی که در آن پیاله‌ای چای می‌نوشیم یا قلیانی می‌کشیم، رقصِ خیال‌انگیزِ رشته‌های نور که از ورای پنجره به درون ریخته می‌شوند، حضورِ افسون‌کننده‌ی گنبدی فیروزه‌ای که به ناگاه از پس و پشتِ دیوارهای کاهگلی سر بر می‌کشد.[۵۳]»

شاعری هم که به یک چنین فضایی شکل نمادین می‌بخشد، تنها حافظ، یعنی یک نظرباز اشراقی می‌تواند باشد و نه بودلر. زمانی هم که آهنگ رفتار او را موزون می‌کند، نه زمان منقطع بورس‌باز و نه زمانِ پُر پرسه‌زن، بل که زمان انتظار، یعنی یک فضای معلّق در فاصله‌ی میان مبدأ و معاد، ازل و ابد می‌تواند باشد و همچنان که فضای الگویی معماری، گذار از یک فضای بسته به فضای بسته‌ی دیگر را بدون انقطاع مجاز می‌دارد، فضاهای شاعرانه‌ی حافظ نیز انقلابات

حالات روحی را با تقارنی که در غزل اوست، امکان‌پذیر می‌سازد.

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

۱. Bouhaus: مکتب معماری و هنرهای تزیینی که به سال ۱۹۱۹ در وایمار به توسط والتر گروپیوس (Walter Gropius) تأسیس شد و از سال ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۲ به دسو (Dessou) انتقال یافت. این مکتب در تحول اندیشه‌ها و تکنیک‌های جدید سهم بزرگ داشت.

2. Mode d'être

3. Samsâra

4. Gucle indéfini des transmigrations

5. Sigmund freud, Malaise dans la civilisation, traduit de l' allemand por J. Odier, P.U.F., Paris, 4976,5 édition.

6. servius Tullius

7. Aurélian

8. S. Freud, Ibid, P.12

9. Ibid, P.13

10. Ibid

11. Ibid P.14

12. Haussmann

13. Ringstrasse

14. Recht

15. Kultur

16. Reichrat

17. Rat hous

18. Universität

19. Burgtheates

20. Walter benjamin, Paris, Capitale du XIX siècle, le des passage, traduit de l allauand par Jcan Lacoste Edition du Cerf, Paris, 1989.

21. Flânecie

22. Allágorie

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

23. Heing Wismann

24. Fourier

25. Daguerre

26. Grandville

27. W. Benjamin, Ibid, P.479

28. Aufhebung

29. Ibid., P.65

30. Phalanstère

31. Fétichisme

32. Étui

33. W. Benjamin, Ibid, P.243

34. Ibid, P.239

35. Ibid, P.234

36. Ibid, P.244

37. Rêvoir

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

39. Manie de la villégiature

40. Aura

41. Allégoriser

42. Le Plaisir

43. Le Repentir

44. L' Ennui

45. La Prastitution

46. Probline de l'âme moderne, Bucht/Chastel, Paris, 1960, P.341

47. W. Benjamin, Charles Bourdelaire, un poète lyrique ā l'apegée du Capitalisme, Payot, Paris, 1974, P.205.

48. Monde des Images-Archétypes

49. Henri Stierlin, Ispahan, Images du Paradis, Bibliothegur des Arts, Paris, 1976, P.56.

50. Ibid, P.58.

51. Sol artificiel

52. H. Stierlin, Ibid, P.61

53. Daryush Shayegan, Espace persan, Pierre Mardaga, Liége, 1986, P.23-24.