دوفصلنامهٔ اندیشنامهٔ معماری داخلی
سال اول، شمارهٔ اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
صفحات ۹۵ تا ۱۰۶

بازگرداندن بدن به طراحی‌داخلی

اسپینوزا و نظریهٔ طراحی‌داخلی

علیرضا محسنی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۰۵

چکیده

پارادایم‌های هستی‌شناسی، فهم آدمی از تمام هستی و حتی بدنش را می‌سازند، فهم انحاء مختلف وجود انسان مانند «معماری» و «داخلیِ طراحی‌شده» متاثر از پارادایم حاکم است و تا آنجا که تغییری در این پارادایم رخ ندهد تطور بدن و تصور آن در معماری صرفاً به تطور صور معماری (تاریخ استاندارد و غیرکاربردی معماری)، تحویل خواهد شد. ضرورت هر برون رفتی از این تاریخ استاندارد و رسیدن به فهمی رهاشده از پارادایم غالب، پرسش از بدن و بازنمایی‌های بدن در معماری است: گذشتگان برای کدام بدن طراحی می‌کرده‌اند؟ این پرسش چه به واسطهٔ حجم و غنای داده‌های تاریخ استاندارد و چه به علت بدیهی پنداشتن وظایف معماری/طراحی در ازدحام پرسش‌های روزگار ما گم شده است. آگاهی از این وضعیت ما را واداشت تا تلاش برای بررسی تطور بدن و تصور آن در معماری را بر مبنای قرائتی ویژه از اسپینوزا پیش ببریم که پارادایمی بدیل و به قولی متعلق به «جریان زیرزمینی فلسفه» است. اسپینوزا با طرح «این‌همانی امتداد و اندیشه»، تغییر خوانش ما را از تاریخ معماری ممکن ساخت تا در تفسیر آن به جای تاکید بر ایده‌ها و افکار معماران به نظام ویژهٔ ابدان/اشیا نظر کنیم و درنتیجه «معماری‌ها» (نه معماری) و «بدن‌ها»ی متفاوت بیابیم: یک تاریخ غیراستاندارد معماری‌ها، حاصل از صورت جدید انتظامِ داده‌ها. از دل تغییر پارادایمی مذکور، مفهوم جدیدی از طراحی شروع به بالیدن می‌کند _با تاریخی کاربردی و اخلاقی دربرابر تاریخ نظری محض فعلی_ که با رد تمایز میان عاملان انسانی/تکنولوژیکی طراحی (شهرساز، معمار، طراح‌داخلی، رایانه و ...) و برتری آنها بر طبیعت، بدن طبیعت را جایگزین بدن انسان در داخلی‌ترین لایهٔ طراحی خواهد کرد.

واژگان کلیدی: طراحی‌داخلی، تاریخ معماری، بدن، ذهن، طبیعت

۱. پژوهشگر دورهٔ دکتری معماری، دانشگاه هنر a.mohseni@student.art.ac.ir

مقدمه

طراحی‌داخلی به عنوان یک تخصص و رشتهٔ مستقل دانشگاهی، در قیاس با معماری، نوظهور است. طبیعتاً این امر بر نو بودن مباحث نظری و بالاخص مبانی‌نظری اختصاصی آن، حتی در مقیاسی جهانی تأثیر دارد. تأکید بر اختصاصی بودن مبانی نظری، احتمالاً علاوه بر فهم‌پذیری و اقبال بیشتر اهل فن، حسن دیگری نیز دارد: تثبیت جایگاه حرفه و خودآیین شدن آن در میان حرفه‌های دیگر. یکی از امکانات موجود برای خلق چنین مبانی‌نظری ویژهٔ طراحی‌داخلی در تمییز و تفکیک از معماری رجوع و تأکید بر مفهوم «داخل» است؛ اگر معمار، شکل بیرونی آثار را طراحی می‌کند، طراح داخلی متولّی داخل آن است. این در حالی است که سایهٔ معماری با تاکید بر نقش معمار در طراحی و ترکیب عناصر آرشی‌تکتونیک (اجزای سازندهٔ کالبد اثر) بر درون و داخل نیز سنگینی می‌کند. بنابراین معقول خواهد بود که نظریه‌پرداز طراحی‌داخلی گامی دیگر واپس نشیند و در تمایز از داخلی بدن معماری (فضاهای داخلی پوستهٔ معماری) یک داخلی جدید، یعنی بدن انسان، را بنیاد و خاستگاه مبانی نظریِ طراحی‌داخلی قرار دهد.

شناخت و توجه به بدن انسان، چه در آموزش و چه در ساخت، بنیاد و سنجهٔ معماری و طراحی بوده‌است: نظام‌های مردانه و زنانهٔ معماری یونانی، مرد ویتروویوسی معماری روم، معماری اومانیستی رنسانس، مدولار انسانی لوکوربوزیه، و در روزگار ما، متون و آثار نوربرگ‌شولتز و پالاسما در معماری، و یا مرکزیت بدن در نظام نظری لوئیس وی‌ینتال[۱] هریک به نحوی حاکی از توجه معماران و طراحان به بدن است. همچنین مدخل استانداردها در تمامی کتاب‌های مرجع معماری با ابعاد و تناسبات پیکر انسان آغاز می‌شوند و سایر اندازه‌های پیشنهادی در این کتاب‌ها نیز تابعی از ارگونومی انسانی و آنتروپومتری‌اند. به نظر می‌رسد نزد معماران و طراحان، رجعت به بدن حتی اگر پای علومی مانند روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و فلسفه را نیز به بحث باز کنند، سرانجام رجوع به بدنی است که ابعاد و اندازه‌های معلوم و معین دارد و به نحو جوهری آنچنان از ذهن متمایز است که هیچ وحدتی میان آنها برقرار نخواهد شد.[۲]

عادت بر این بوده‌است که معنای واژهٔ بدن را بدیهی بپنداریم چنان که گویی بدن موضوع مهمی برای کنجکاوی ذهنی نیست. درواقع از زمانی که ارسطو، انسان را «حیوان ناطق» نامید آنچه ممیز نوع انسان از حیوان شمرده شد قوهٔ عقل/لوگوس او گردید و به این ترتیب بدن تقریباً از دستور کار متافیزیک خارج شد. شاید تنها در شاخه‌های دیگر فلسفه مانند اخلاق بتوان توجه به بدن و چیستی آن را دید که آن هم نگرش‌هایی منفی و کنترلی به بدن است. به تأسی از افلاطون، بدن و اساساً ماده، منشاء خطاهای نفسانی و حسی[۳] شناخته شد؛ بدنی که مانع راه کشف حقیقت است. حتی دکارت نیز برای کشف یقینی‌ترین بنیاد معرفت بشری *تأملاتی در فلسفهٔ اولی* را با کنار نهادن موقت ادراکات حسی (بدن) آغاز کرد تا به کوگیتوی[۴] معروفش برسد. جهان امروز متأثر از دستگاه‌های فلسفی یاد شده است و عموم ما، بدن را تنها به عنوان دستگاهی مکانیکی به رسمیت می‌شناسیم. در طرف مقابل می‌توان اسپینوزا را، از جملهٔ مهمترین متفکرانی دانست که به شأن بُعد و بدن در فلسفه توجه تام داشته‌اند.[۵] او با رد کثرت جوهرها، انتساب صفت بُعد به جوهر تکین (خدا)، و برقراری نوعی رابطهٔ توازی یا، به تفسیری دیگر، این‌همانی میان بُعد و فکر، بدن را به فلسفه بازگرداند.[۶] این جنبه از فلسفهٔ اسپینوزا بسیاری از فیلسوفان و متفکران معاصر را، به موافقت یا مخالفت، متأثر ساخته است. برخی معماران معاصر نیز تدریجاً به اسپینوزا و خصوصاً *اخلاق*[۷] او از جنبه‌های متفاوتی از جمله عدالت اجتماعی و زیبایی‌شناسی توجه نشان داده‌اند.[۸]

معماران بسیاری در روزگار ما مدعی نوآوری هستند؛ اما پشت پوسته‌های غریب و درخشان معماری ایشان، همچنان همان بدنی مستقر است که ابعاد و اندازه‌های مشخص و متعارف دارد و محمل نَفس اندیشنده است.[۹] تلاش طراحان‌داخلی نیز نوآوری در استفاده از اَشکال، تناسبات، مواد و رنگ‌های ویژه برای همین بدنِ محدود و معین است. نظریه‌پردازانی مانند وی‌ینتال نیز کوشیده‌اند تأکید بر بدن را در مرکز طراحی‌داخلی قرار دهند. اما تلاش‌هایی مانند *به سوی داخلی جدید* نخواهد توانست اهدافش را برآورده سازد مگر آنکه نخست بدنِ جدیدی پیشنهاد دهد. اگر در قیاس با پیشنهاد دکارت، با قدری اغماض بپذیریم که اسپینوزا بدن را به فلسفه بازگرداند پس همان بدن می‌تواند به عنوان «بدنِ جدید» به طراحی‌داخلی نیز وارد شود. اسپینوزا در *اخلاق* قضیه‌ی هفتم، بخش دوم می‌گوید: «نظام و اتصال تصورات، همان نظام و اتصال اشیا است.» اگر بخواهیم این قضیهٔ اسپینوزا را به متن معماری/طراحی‌داخلی بیاوریم می‌توانیم بگوییم که چون معماری گذشتگان (نظام و اتصال اشیاء) با معماری ما تفاوت دارد پس ذهنِ معماری ایشان (نظام و اتصال تصورات) متفاوت با اندیشهٔ معماری ما بوده‌است.[۱۰] بعلاوه

اگر آثار معماری ایشان و تصورات آنها از معماری و آنچه داخل آن است با ما تفاوت دارد پس احتمالاً آنها برای بدنی جز بدن ما معماری می‌کرده‌اند. علی‌الظاهر بدن چندان هم «بدیهی» نیست و چیزی که معلوم نیست چیست را نمی‌توان به تمامی در اندازه‌های جسمانی یا کیفیات روانشناختی منحصر کرد.[۱۱] گویی زمان آن فرا رسیده است که حداقل دربارهٔ آثار پیشینیان و منشأ آنها (یا به تأسی از اسپینوزا، دربارهٔ تأثیر آنها بر ساخت تصوری از خویشتن، ن.ک. پی‌نوشت ۶ و ۱۰) حیرت کنیم: نسبت میان بدن معماری و تصور آن در تاریخ معماری چه امکان نظری برای طراحی‌داخلی روزگار ما فراهم می‌آورد؟

فهم بدنِ جدید الزاماً نیازمند پیشنهاد روش‌شناختی جدیدی نیست بلکه شاید بیشتر از آن نیازمند تفسیر نوینی از داده‌ها باشَد. کتب تاریخ معماری خود پیکرهایی متنی هستند که تصور آدمی از معماری را به مثابه یک شیء، می‌سازند و بازنمایی می‌کنند. اما هنگامی که ما به معماری مانند یک کل واحد نگاه می‌کنیم همیشه در خطر تفسیر داده‌ها، متناسب با تفکر حاکم بر روزگارمان (در اینجا تصور معاصر خودمان از بدن) هستیم.[۱۲] به عکس اگر این داده‌ها را نه مبتنی بر تصور امروزی خودمان، بلکه بر اساس نظام بدنِ معماری/طراحی‌داخلی گذشتگان قرائت کنیم و اگر در این کار ابتنا بر نظام‌های کتب تاریخ معماری را موقتاً تعلیق کنیم، احتمالاً خواهیم توانست چیزی از «تصور آنها از بدن» را دریابیم. این نوع تفسیر، بدن معماری را از همان‌جا که هست، یعنی در موقعیت جغرافیایی‌اش و در رابطه با سایر ابدان هستی می‌خواند، به مقیاس آن می‌نگرد، و نظام و اتصالات اجزا و سازندگان آن را می‌کاود، تا نوعی صورت‌بندی بدیل برای خوانش مصطلح از آنها برسازد. بدیهی است اعتبار چنین صورت‌بندی‌ای، درونی آن است و عملاً نمی‌شود آن را عطف به ملاک‌های رایج داوری کرد.

در این پژوهش ما زمان را نیز جزئی از هستی معماری و آدمی دیدیم.[۱۳] به همین دلیل کار را از مصر باستان آغاز کردیم که از منظر جغرافیایی‌ـ‌زمانی، محدودهٔ معلوم دارد و یکی از نخستین تجلّیات بدن/معماری نظام‌مند و دیرپا را ارائه می‌کند. سپس به بدیلی جغرافیایی (بدن زمین) برای جهان مصری یعنی فلات ایران رفتیم و سرانجام به سرزمین یونان نظر کردیم که مطالعات فلسفی و زبان‌شناختی فربه‌تری دارد. علاوه بر اهمیت زمینه و زمانهٔ این تمدن‌ها، نکتهٔ حائز اهمیت دیگر کالبدهای معماری و متون نظری است که از ایشان به دست ما رسیده‌اند.[۱۴] سرانجام پس از توجه به وضع فعلی، فهمی از طرح نظری وی‌ینتال را طرح نموده‌ایم که «بازگرداندن بدن به طراحی‌داخلی» را به معنایی طبیعی‌ـ‌اخلاقی ممکن سازد.

بودن و بدن مقدس

نزد بسیاری از فرهنگ‌های باستانی، معماری و طرح‌ریزی نه در خدمت انجام یک وظیفه از جملهٔ وظایف زندگی روزمره (که احتمالاً امروز معنایی معادل کاربری از آن درک می‌کنیم) بلکه ساخت یا تکمیل بدنی مقدس بوده است. آشناترین نمونهٔ این بدن مقدس را می‌توان نزد مصریان باستان و در «حاکمیت عمومی نظم راست‌گوشه» دید؛ نظمی که اصولاً چشم سَر آن را نمی‌بیند و برای دیدنش باید چشمی دیگر داشت.[۱۵] در معماری مصر «این انتظام، ... گویی حالت جاویدان امور است، ... ایجاد محیطی پایدار با اعتبار سرمدی.»[۱۶] بر کلان‌ترین مقیاس، یعنی جهان، تا تصور آن در ذهن ناظر، که گاهی در پیکر تصویری بر روی پوست داخلی مقابر نقش می‌شده‌است، پرداختی چنان واحد حاکم است که گویی بودنِ هر بودنی تنها در این نظام قدسی ممکن خواهد بود. بنابراین اگر جایی نقصانی هم بود، برای مثال پایان یافتن رشته کوه سازندهٔ درهٔ رود نیل در سرزمین جیزه، مصریان با ساختن تعدادی هرم «طرح‌ریزی و معماری را برای تکمیل و پرداخت ساختار طبیعی سرزمین به خدمت می‌گرفتند.»[۱۷]

آنچه مصریان برای تکمیل ساختار مقدس جهان می‌ساختند و حتی سازندگان آن، خود نیز مقدس بودند. معماری و محاسبه، ایزد بانویی ویژه داشت و «پادشاه [خدا] نقش مهمی را در برنامه‌ریزی و اجرای نمادین یک ساختار ایفا می‌کرد.»[۱۸] بعلاوه معماران از طبقهٔ کاهنان بودند با دسترسی به «کتب سرّی»[۱۹] و ممکن بود سرانجام به مقام خدایان نیز ارتقا یابند؛ کافی است نگاهی به صفات ایمهوتپ معمار شهر مردگان زوسر بیاندازیم.[۲۰] هندسهٔ معماری مصری نیز متکی بر فیزیولوژی بدن قدسی است: «برخلاف جدیدترین فرضیات یونانی و یونان‌مآبانه ... ریاضیات مصریان با فیزیولوژی بدن مرتبط بود.»[۲۱] چشم هوروس (خدای شاهین سر مصری) و کسرهایی از آن که هرکدام معادل یکی از حواس و حتی «تفکر» انگاشته می‌شد نیز واحد پایهٔ معماری مصری بود.[۲۲] بنابراین و احتمالاً

برای یک مصری، اگر می‌توانست از تناسبات هر جزء بنا سر در بیاورد، معبد بدنی مقدس بوده‌است با حواس بویایی و بینایی و چشایی و ... .[۲۳] در نتیجه وقتی از «هندسه» نزد مصریان سخن می‌گوییم احتمالاً دربارهٔ ابزاری برای ساخت و سپس فهم جهان مقدس سخن گفته‌ایم: نوعی کیهان‌نگاری با مقاصدی دینی ـ سیاسی که اجازهٔ بیرون افتادن انسان از جهان را نخواهد داد.[۲۴]

حفظ عناصر چهارگانهٔ وجود انسان جهت جاودانگی او، ضرورت هستی‌شناسی دینی مصریان باستان بوده است و این ضرورت که به ساخت کالبدهای مادی عظیم، و تقریباً غیرقابل تکرار، می‌انجامد وقتی برای ما معنادار خواهد بود که آثار مصریان را بدن مقدس بشماریم. مومیایی کردن جسد، پیکره ساختن برای متوفی و تصویر کردن داستان زندگی او بر دیواره‌های داخلی مقابر، تعبیه درهای کاذب (کوُر ـ در)، و حتی ساختمان هرم که تجسم قلهٔ کوه، خدای آفتاب (رع) و فرزندش یعنی فرعون است همگی خواناتر خواهد شد اگر معماری مصری را بر مرکزیت بدن مقدس بخوانیم.[۲۵] برای مثال کور ـ درها که برای ما ممکن است تزئین یا حداکثر نقشی نمادین باشند در معابد و مقابر مصری باور به وجود همزاد معنوی بدن، بدنی غیر مادی، را می‌سازند و توسط همین بدن مادی/غیرمادی مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند. در معابد پیلون‌دار، خورشید در انتهای مسیر حرکت خود از شرق به غرب با عبور از دری کاذب که بر دیوار حک شده به محل استقرار خود بر می‌گردد و در مقابر، این درها رفت و آمد «کا»[۲۶]ی متوفی را به اتاق نیایش و دریافت نذورات ممکن می‌سازد. جای شگفتی نخواهد بود اگر درهای کاذب، خود را در ابنیهٔ مقدس ادیان دیگر هم نشان دهند. ای بسا که ساخت و پرداخت کامل معماری مصری یعنی بدن مقدس که متعاقباً تصورِ داشتنِ بدنی مقدس و ابدی را در ناظر ایجاد می‌کند، بر ایجاد نوعی ضدیت با بدن مادی (به عنوان بخش زوال‌پذیرِ آدمی) موثر بوده باشد. طُرفه آنکه تصورِ ضرورت انکار حواس جسمانی (و اساساً سرکوب جسم)[۲۷] که از چنین نظام و اتصال اشیایی ناشی می‌شود، یعنی معماریی که چیزی غیر از «علم بنای آخور» باشد، همان اندازه آثار عالی در معماری تولید کرده که بدن‌هایی از جنس شعر و نثر فاخر؛ موضوعی که می‌تواند به پژوهش‌هایی نو منجر گردد.

بودن و بدن گیتیانه

معماری ـ هستی‌شناسی مصری، به‌رغم تأثیرات عمیق و پایدارش بر جوامع و فرهنگ‌های دیگر، محوری است و محور نمی‌تواند تصور سطح بی‌پایانی مانند فلات ایران را سامان دهد. جهان مصری (حتی در معادل هیروگلیفش) همان شکل ویژهٔ درّه نیل است و خروج از درّه رود نیل معادل خروج از جهان؛ بنابراین قانونی خاص این جهان که تمام جهان است، (حتی اگر جز آن جایی دیگر هم باشد) وجود دارد که داخل و خارج، خودی و بیگانه می‌سازد.[۲۸] خورشید از نوک کوه‌های شرقی بر می‌خیزد و بین کوه‌های غربی فرو می‌نشیند تا دوباره به شرق بازگردد. در دو سوی این درّه، صحراهای محدود کنندهٔ حیات وجود دارد و در میان آن، رودی که سیلابش نیاز به استقرار دوبارهٔ نظم پیشین و بنابراین تکامل مساحی را برای انجام یک وظیفهٔ مقدس (مستقر کردن دوبارهٔ جهان) ضروری می‌کند. وسعت فلات ایران، در سوی مقابل، امکانات زیستی متنوع و اقوام متفاوت مستقر در آن، بدنی متفاوت از بدن درّه رود نیل می‌سازد. احتمالاً معادل تصوریِ چنین بدنی، پذیراتر، بازتر، با تعهد بیشتر به تنوع/تکثر واقعیت، و جهانشمول‌تر خواهد بود. با حذف یا کمرنگ نمودن تمایزات به نفع تشابهات، سرانجام به وحدتی عام در کل نظام هستی خواهیم رسید که در آن، آدمی و هستی یکی خواهد شد. آریایی‌های سکنی‌یافته در چنین پهنه‌ای حتی اگر از مصری‌ها بسیار تاثیر پذیرفته باشند[۲۹] معماری و هنری ساختند که تصوری گسترش‌پذیر از مفهوم وجود را بازتاب می‌دهد و در ابنیهٔ کاخ‌ها به مثابه بدن کامل قابل مشاهده است. راه این کار پذیرش ابدان و افکار دیگران، یعنی به رسمیت شناختن وجود ایشان است.

تخت‌جمشید، بدن مطلوب هخامنشیان است: نقوش آن از تنوع برخوردارند، دقت در اجرای جزئیات آنها بالاست، به نسبت نقش برجسته‌های مصری واقع‌گرایی بیشتری دارند، تفاوت اقوام و خصایص فرهنگی آنها را آشکار می‌سازند، در نوعی صلح جاودان قرار دارند و .... سرانجام نیز پیرامون تمام این نقش‌های متفاوت، نقشی از گل‌های نیلوفر، بدون هیچ تغییر یا تمایل به نوآوری عیناً تکرار شده است.[۳۰] برای حجاری تمام این آثار نیز، درست مثل هر حرفه‌ای، ظاهراً حقوق و مزایا پرداخت می‌کرده‌اند. بیایید فرض کنیم این نقوش برجسته، هم‌اینک زنده و همه در آن محل ایستاده‌اند، پیکرهایی که تناسباتی تقریباً طبیعی و نزدیک به ابعاد انسان دارند. به نظر نمی‌رسد هرگز

میانشان تخاصمی شکل بگیرد، هر گروه از گروه دیگر با درخت زندگی جدا شده است و کافیست هر گروه مترجم/راهنمایی از مردمان پارس/ماد داشته باشد تا به منزل مقصود یعنی «گرد [هم] آمدن» برسد.[۳۱] در نهایت هم تمامی آنها، به همراه تمام اشیا و حیوانات که قدر برابری در دقت حجاری دریافت کرده‌اند یک «بدن» هستند. تیپ‌سازی و صرف‌نظر کردن از فردیت، «خودداری از فضاسازی» یعنی عدم اشاره به جایی بخصوص، نظامی قابل تعمیم می‌سازد: آدمی/آدمیان و هستی پیکری واحد دارند که (در این مورد خاص تخت‌جمشید است) و می‌توان ساخت آن را تا هرکجا که زمین و زمان باشد ادامه داد.

پذیرش تکثر جزئیات در عین وحدت، به مددکاری قانون عامی که می‌تواند تا بی‌نهایت ادامه یابد در هنر ساسانیان نیز مشهود است. درست همان‌طور که بازی سایه روشن «ترتیبی آتموسفریک» در نقوش برجستهٔ «مردان، زنان، جانوران، و گیاهان» ساسانی ایجاد می‌کند، ستون‌های نمای کاخ مدائن نیز روایتی دراماتیک از سایه‌روشن‌هایی می‌آفرینند که بدون ایجاد ملال قابل تکرار تا بی‌نهایت است. نظام حاکم بر طرح این طاق‌ها سازندهٔ تصوری است که با تاسی به سهروردی[۳۲] می‌توان آن را خسروانی خواند: نور (خدا، پادشاه، طاقِ بزرگ) در مرکز و روگرفت‌هایی آزاد از او در ردیف‌هایی تفکیک شده توسط کتیبه‌های افقی، مانند شعاع‌هایی ساطَع شده‌اند. نظام سایه‌ها نیز همان نظام عناصر نورانی خواهد بود و ترکیبِ مداوم آنها در چشم ناظر سرانجام هر دوئیتی را به یکتایی خواهد رساند. آنچه باید مورد توجه قرار گیرد نه صرفاً پیشرفت در تکنیک‌های طاق زدن یا استفاده از این و آن نوع از مصالح که تصور ساخته شده توسط این بدن‌ها است؛ آن هم پس از فروپاشی امپراتوری ساسانیان و قرن‌ها حکومت مسلمانان. تکثر ظاهری و در عین حال وحدت نهایی طاق‌ها در ایوان مدائن، نوعی تصور تشکیکی از وجود می‌سازد. اینجا قرینه و قرینه‌سازی[۳۳] علاوه بر آنکه بی‌درنگ، درکی کلی را برای مخاطب میسر می‌کند، فردیت عناصر را قربانی ابتنای آنها بر قانونی واحد نمی‌کند.

پیکرهٔ عمومی متون هستی‌شناسی زرتشتی نیز معادل چنین تصوری را به دست می‌دهند. آنچه در معماری به دید ما آمد (و به نظر زرقانی و همکاران در ادبیات) نه «تمهیداتی بلاغی» است با اهداف زیباشناختی بلکه،

> از طریق این تشابه‌ها و تقارن‌هاست که انسان زرتشتی میان خود و جهان، یگانگی و وحدت حس می‌کند ... به چشمه‌ها که نگاه می‌کند آنها را قرینهٔ چشم خود می‌بیند ... [به هرچه می‌نگرد] همه را با خودش و در خودش می‌بیند نه بی خودش و یا در برابر خودش. جهان برادر یا خواهر تنی اوست.[۳۴]

هر سه بدن انسان زرتشتی (مینوی، گیتیانه و پسین) نیز «با هم خصومتی یا تقابلی ندارند بلکه در راستای محقق شدن یک هدف برساخته شده‌اند.»[۳۵] این نکته وقتی اهمیت پیدا می‌کند که بفهمیم بدن گیتیانهٔ انسان زرتشتی درست همان اندازه اهمیت دارد که بدن مینوی او و یا بدنی که پس از فرشکرد قرار بود بیابد. روشن است که چنین نظام و اتصال اشیایی جایی برای بیماری و سستی، نخواهد نهاد همانقدر که برای کژی و ویرانی، یا دروغ و بیداد، نه در حق انسان و نه در حق طبیعت: عمومیت و شمول اخلاق.

بودن و بدن اخلاقی

هنر و معماری یونانی را دوران طلایی تناسبات و زیبایی در غرب خوانده‌اند و برای دوهزار سال مرجع تقلید صوری در سراسر جهان بوده است، اما چنین برداشتی از معماری یونانی برداشتی ناقص است. مشابه آنچه در مورد معماری ایرانی گفتیم، می‌توان در مورد معماری یونانی با جزئیات بیشتر برآمده از پژوهش‌های پردامنه سخن گفت و دگرباره به حاکمیت قوانین اخلاقی رسید.[۳۶] ساختن از آنجا که نظام اشیا را تولید می‌کند، به صورِ حسیِ منطبع در ذهن ما شکل می‌دهد. به عبارت دیگر حواس ما از معماری متاثر شده، ما را به انجام رفتارهایی ترغیبَ می‌کنند. خانه‌ای را تصور کنید که در شما تصور مواجههٔ با فروشگاهی مجلل ایجاد می‌کند چنان که ناگهان احساس می‌کنید باید سر و گوشی آب بدهید.[۳۷] با توجه به این که «نظام و اتصال تصورات همان نظام و اتصال اشیا است» پس خطای تصور فوق ناشی از نظام و اتصال غلط اشیا است؛ اشیائی که باید داخل باشند اما نیستند یا اشیائی که باید بیرون باشند و نیستند. این نحو از خطا در تصور، برای ما آشناست: خیابان‌های ما پر شده‌است از معابد یونانی. به نظر می‌رسد فهم معماری یونان صرفاً به میانجی‌گریِ تاثیرپذیریِ حسی از این معماری، مقدور نیست.[۳۸]

اما اگر معماری یونانی بخواهد صورت عقلی برای ما تولید کند، چگونه می‌توان از پوستهٔ ظاهری ادراک حسی

عبور کرد؟ در اندیشیدن به معماری یونان باستان، می‌توان از روشی مرسوم بین فیلسوفان و پدیدارشناسان مدد گرفت؛ یعنی با ریشه‌شناسی لغوی معانی متداول در جهان یونانی را کشف کرد.[۳۹] کلمهٔ archi-téktõn ترکیبی دو جزئی است و فهم معنای آن نیازمند شناخت هر جزء آن است. تخنه را به طور عمومی «فن» ترجمه کرده‌اند با این تذکر که این کلمه به طور عام بر هر صناعتی از جمله صنع هنری اطلاق می‌شده است. کلمه آرخه[۴۰] نیز در متون یونانی به معنای «آغاز، نخستین‌بود و نیز سلطه/حکومت است ... واژهٔ آرخه در حقیقت استعاره‌ای است که از زبان سیاسی وام گرفته شده است.»[۴۱] به نظر می‌رسد در ترجمهٔ Architecture به زبان پارسی هنگامی حق مطلب ادا می‌شود که به جمیع این مفاهیم نظر داشته باشیم تا بتوانیم همان ادراک یونانی را دریافت کنیم. مقدمتاً بگوییم، معماری چیزی بیش از ساختن و آباد کردن فن‌مدارانهٔ محض است.

در *وظیفهٔ اخلاقی معماری*، کارستن هریس نیز به یاری ریشه‌شناسی لغوی زبان یونانی و لاتین، ساختن و اخلاق را هم ریشه می‌یابد.[۴۲] هنگامی که یونانیان باستان و نخستین مسیحیان، از برافراشتن و برپا کردن بنا سخن می‌گفته‌اند معادل این بوده‌است که امروز بگوییم «برپا کردن» کاری اخلاقی است و این عملِ اخلاقی، اصیل نیز بوده است: نوعی از بودن در جهان، مشابه طریقی که بزرگان بوده‌اند. اینجا ما با معنایی از معماری مواجه هستیم که بر روزگار هماهنگی طلایی، دوران اصالت و شرافت دلالت می‌کند. این آن صورت عقلی است که می‌توان از یونان باستان فراگرفت، صورتی که ما را به تعادل و هماهنگی با وجود فرا می‌خواند نه آن تصوری که عناصر معماری یونانی را به نشان تسلط بر آدمیان و طبیعت استخدام می‌کند. معماری، چیزی نخواهد بود جز بازگشت/پیشروی، به وحدت انسان با طبیعت که هویت اصیل انسان است. آنکه دستور می‌دهد، طبیعت (خدایان طبیعی) است و آنکه می‌سازد انسان، در نتیجه بنا عین وحدت دستور دهنده و دستور گیرنده خواهد بود. در این حالت اثر نه بازنمایی چیزی است نه مجازاً مصداق چیزی[۴۳]: خود آن شیء است که آنجا ایستاده است و چنانکه هست، به رغم همه نیروهای مخالف، به ماندن ادامه می‌دهد.

بدن استانداردشده[۴۴]

در روزگار رویایی غلبهٔ عقلانیت، سخنِ گفتن از بدن‌های باستانی، شبیه قصه‌سرایی کودکان است. به مدد تلسکوپ‌ها وسعت جهان مرئی ما حتی احتمالاً بیش از توان تخیل اسپینوزا شده است. ضرورت‌های این جهان نو، از همان آغاز، مقیاس‌های اندازه‌گیری بین‌المللی را الزامی کرد.[۴۵] ممکن است، خوش‌بینانه، چنین تصور کنیم که چون متر، کسری از طول نصف‌النهار زمین یا مسافت طی شده توسط نور در زمان معین است، پس تعیین ابعاد بر اساس آن یا تخمین مسافت بر اساس این، زمین و کهکشان را در مرکز طراحی روزگار ما قرار داده است. اما در واقعیت، نه متر و نه سال نوری به هیچ بدنی ارجاع نمی‌دهند جز بدنی بی‌اندازه و نامتعین که به خوبی با فقدان حضور کیفیات در دستگاه مختصات دکارتی تناسب و تلائم دارد. بعلاوه معمول است که در صحبت از محل اجرای یک اثر معماری از «عوارض زمین» سخن بگوییم چنانکه گویی هرچه بر سطح زمین است عَرَضی (در مقابل جوهری) است و حذف و امحاء تمامی آن عوارض، عملیات عمرانی. سرانجام نیز «همه‌چیز» داده‌ای در رایانه و نقطه‌ای در دستگاه مختصات دکارتی است تحویل شده به کدهای زبان ماشین: بالاترین هویتی که برای تمام هستی قائل شده‌ایم صورتی از صفر و یک است و حتی این‌ها نیز وجود واقعی ندارند.[۴۶] بدن واقعی امروز به طرز متناقضی خیالی شده است.

اما دربارهٔ نظام و اتصال اشیایی که معماری را تولید می‌کنند چه می‌توان گفت؟ از دید ونتوری «سرمایه‌گذاری بر روی جنگ یا چنان که می‌گویند، امنیت عمومی! و نه بر نیروهایی که حیات را اعتلا می‌بخشند» نشان از «مقیاس معکوس شدهٔ ارزش‌های جامعه» دارد.[۴۷] از طرف دیگر به دید کولهاس شهرنشینی نیز بر تقدیر معماری مسلط شده‌است:

> شهرنشینی ... به معماری حمله خواهد کرد، سنگرهایش را مورد تاخت‌وتاز قرار خواهد داد، آن‌را از برج و بارویش خواهد راند، بنیان قطعیت‌هایش را منهدم، مرزهایش را منفجر خواهد کرد، تعلق خاطر پیشینی‌اش به موضوع و ماده را مورد تمسخر قرار می‌دهد، سنت‌هایش را ویران می‌کند، و کارورزانش را از مخفیگاه خود بیرون می‌کشد.[۴۸]

نکتهٔ مرکزی که در چنین فقراتی به چشم می‌آید استعارهٔ وضعیت تخاصم است، استعاره‌ای که البته همزاد واژهٔ معماری بوده‌است. «آرخون‌ها» (ن.ک. پی‌نوشت ۴۰) که روزگاری جنگ آدمیان را علیه فسادِ مرگ، بی‌نظمی،

منازعات قومی، و نیروهای طبیعی رهبری می‌کردند اکنون از سوی جامعه و تخنه‌های رقیب مورد حمله قرار گرفته‌اند. ظاهراً از دید کولهاس تنها امکان باقی مانده «پذیرش این شرایط وحشیانهٔ»، به «استقبال خطر رفتن» و سهیم شدن در «شکست قطعی» است. حتی ممکن است شرایط از این نیز بدتر شود تا آنجا که حاضر به هیچ تغییر یا حرکتی نشویم: وضعیت انفعال محض.

در چنین شرایطی توجه به پیشنهاد وی‌ینتال می‌تواند برای طراحی‌داخلی و معماری/شهرسازی مفید باشد. طرح وی‌ینتال همزمان با به رسمیت شناختن مرکزیت بدن و ادراک، آن‌را مرکزی نامنعطف نسبت به لایه‌های دیگر نظریه‌اش نمی‌کند. به همین سبب می‌تواند تا آنجا پیش رود که در لایهٔ نهایی، یعنی «مرز و بی‌مرزی»، بدن داخلی/تصور داخلی و بدن شهر/تصور شهر را در کنش و واکنش متقابل بیابد. اما این پیشنهاد، سعی دارد درگیری درونی یا وضع نامشخص حوزه‌های مختلف طراحی از داخلی تا شهر را بر مرکزیت انسانی سامان دهد که خود عامل تفرّق شده است. شاید به همین دلیل باشد که بدن طبیعت و بودنش، جایی در طرح نظری وی‌ینتال نیافته است.[۴۹]

نتیجه‌گیری

طراحی‌داخلی امروز به دنبال مبنایی نظری است تا خود را از معماری تفکیک کند اما، ماندن بر موضع بدنِ «استاندارد شده» راه چارهٔ او نیست. حتی پیشنهاد وی‌ینتال که می‌کوشد آدمی را به معماری و داخلی آن بازگرداند از منظر هندسی تلاشی خطا به نظر می‌رسد: کاری شبیه متعادل نگه داشتن یک هرم روی راس آن. در متن به فقراتی از اخلاق اسپینوزا اشاره شد که از آن‌ها برای تفسیر تاریخ معماری بهره گرفتیم. البته فلسفهٔ او چنان غامض است که امکان قرائت‌هایی بسیار متضاد می‌دهد اما درک اسپینوزایی از هستی، همهٔ حالات (یعنی همهٔ اجسام) را ذیل یک قانون می‌یابد. به تعبیر او «انسان حکومتی در دل حکومت دیگر نیست»؛ انسان مرکز عالم نیست. او بدنی دارد که در میان بی‌شمار ابدان دیگر قرار گرفته است، می‌گوییم در «میان» و نه در «مرکز». این ابدان بر یکدیگر تأثیر دارند و هم را متأثر می‌کنند (چنان که اگر از منظر ابدیت بنگریم تنها یک بدن واقعی وجود دارد نه بیشتر) و نظر به اینکه ذهن ما تصوری است که از بدن خود داریم، لاجرم نحوهٔ بودن این ابدان (از جمله آثار معماری و ابدان طبیعت) بیش از پیش اهمیت خود را نشان می‌دهد. این تنها بدن انسان نیست که می‌تواند در لایهٔ مرکزی مبانی نظری طراحی‌داخلی قرار گیرد؛ هر بدنی می‌تواند چنین جایگاهی داشته باشد.[۵۰]

استوار بر نظریهٔ اسپینوزا ما خوانش معماری را از زمین و زمانی آغازیدیم که هنوز خودش و آثارش بر جا و تاثیرگذار است. معماریِ مصر، معماری برای بدن خدا است. آن تغییر مقیاسی که دی.کی. چینگ، تلاشی برای حیرت‌زده کردن زائران مَعبد پتاه می‌خواند در تفسیر ما معلول تفاوت ابعاد جسمانی ساکن واقعی هرم، یعنی خدا، با آدمیان است. این امر که واژهٔ فرعون «از ریشهٔ pr-o به معنی سرای بزرگ مشتق شده است»[۵۱] نیز اشاره‌ای دیگر بر امکان تفسیر ما است. بر همین قیاس جست اندک پله‌های ورودیِ تخت‌جمشید در تفسیر ما به مناقشه بر سر حرمت تخت‌جمشید و منع ورود با اسب به آن نخواهد انجامید زیرا بدن ایرانیان باستان همان بدن هستی بوده‌است.[۵۲] ساختمان‌های یونانی نیز در این نگرش، عیناً همچون بازیگران یک نمایشنامهٔ یونانی، افرادی هستند که نحو بودنشان را نمی‌توان در دو یا سه نظم/سبک خلاصه کرد؛ آنها را باید منفرد و در کنش‌ـواکنش با محل استقرارشان (فیزیکی و فرهنگی) دید تا درک کرد که معماری کردن چگونه می‌تواند معادل عمل اخلاقی، به همان اندازه نیازمند دغدغه‌مندی، و اصالت باشد.[۵۳]

ما همچنین نشان دادیم تصور گذشتگان از بدن، حتی هنگامی که پایِ فراروی از جهان مادی در میان باشد، با ساختار طبیعی جهان ایشان نسبت دارد. این خوانش را به روزگار خودمان هم تعمیم دهیم تا آموختن از لاس‌وگاس را درک کنیم: تصور حاکمیت انسان بر طبیعت، آدمی را به ساخت جهان‌های مصنوعی وا می‌دارد و هزینهٔ چنین کاری را طبیعت و به عبارت صحیح‌تر انسان خواهد پرداخت. تقلید سرخوشانه از صور تاریخی معماری، یعنی تقلید از بدن استاندارد شدهٔ گذشتگان، نیز به همان اندازه دور از طبیعت است که لاس‌وگاس: طبیعت امروز، طبیعتِ زمین و زمانِ ایمهوتپ و ویتروویوس نیست و بدن ما نیز بدن ایشان. همچنین موقعیت انفعالی نیز دفع‌الوقت و تاخیر در آغاز فرایند درمان است. ممکن است باور داشته باشیم که وضع انسان نسبت به داخلیِ طرح، طرح‌داخلی نسبت به معماری، معماری نسبت به شهر و شهر نسبت به طبیعت، همه بر مرکزیت بدنی استاندارد بنا شده و لذا معقول و

منطقی‌اند. اما جنگ همه علیه همه، قرینه‌ای بر این نکته است که خطا در هندسهٔ روابط، به شرایطی تحمل ناپذیر می‌انجامد. به بیان خلاصه، ما با مقیاسی نامناسب و اشتباه در اتخاذ مرکز استاندارد، بدن و تصوری از تمام تاریخ ساخته‌ایم که گرچه استاندارد است اما ربطی به انسان و هستی ندارد.

به دید ما راه صواب، از بین بردن «مرکز» نیست بلکه بازگرداندنِ بدنی غیر از «بدن استانداردشده» به مرکز طراحی‌داخلی است تا از این طریق استبداد انسان بر طبیعت و بر خودش تصحیح گردد.[۵۴] پیشنهاد ما چیزی شبیه این است: طرح وی‌ینتال را معکوس کنید و نه شهر بلکه طبیعت را مرکز قرار دهید، به این ترتیب هرم روی پاهای خود قرار خواهد گرفت. از این لایه به بعد هر مداخلهٔ طراح باید اولاً و اصالتاً طبیعت را در نظر بگیرد تا سرانجام به دورترین لایهٔ خود، یعنی نزدیکترین لایه به بدن، برسد. به عبارتی دیگر طراح‌داخلی تنها هنگامی می‌تواند به نحو شایسته نیازِ بدن انسان و ادراک او را پاسخ گوید که با شروع از بدن طبیعت، لایه لایه به سوی بدن انسان حرکت کرده باشد. چنین فرایند معکوسی هیچ تخریب‌گری و دست‌اندازی گستاخانهٔ سوژه را به هستی مجاز نخواهد شمرد. سرانجام خواهیم توانست نوعی طراحی‌داخلی داشته باشیم که به معنای دقیق کلمه بیرونی نیز است: هنر محافظت از عمومیت در عین توجه به فردیت.

البته این کار دشواری‌هایی برای زندگی دکارتی‌شدهٔ ما ایجاد خواهد کرد. تاریخ‌نویسان بسیاری اشاره کرده‌اند که زیستن در خانهٔ آبشار رایت یا در خانهٔ فارنزورث میس‌وندرروهه دشوار است. حتی ممکن است این آثار برای انسانی که سَند مالکیت قانونی یا چشمانی مصرف‌کننده دارد «کسل‌کننده» باشند؛ داخلیِ آنها نه مالک انسانی یا کالای مصرفی، بلکه آب خروشان، آسمانِ چهارفصل، و آفتاب عالم‌تاب[۵۵] است. اما درست همین‌ها و نظایرشان یعنی سایر بدن‌های طبیعی هستند که بدنِ جدید طراحی‌داخلی ما خواهند بود، حتی اگر سابق بر این بارها و بارها در مرکز هر طرح و طراحیی قرار گرفته باشند. همچنین با قرارگرفتن بدن طبیعت در مرکز و بسط آن (یا انقباض آن) دیگر تمایز طراح داخلی، معمار، شهرساز، طراح‌منظر و ... چنان کمرنگ می‌شود که ناهمسازی و آشفتگی فعلی نقش‌ها در عمل رفع خواهد شد. تاریخ معماری، نمونه‌هایی برجسته از این تلاش برای مرکزیت بدنی جز بدن انسان را به دست می‌دهد: تالیسین غربی رایت برای معماران، فیلارمونی برلین شارون برای ارکسترها و شنوندگان، طرح نمایش‌خانهٔ توتال گروپیوس برای بینندگان و بازیگران، و لوئی کان در مرکز تحقیقات دکتر سالک برای دانشمندان. شاید در آرمانی‌ترین حالت، این امر هنگامی محقق شود که از صور و مظاهر طبیعی (آب و آسمان و آفتاب و ...) نیز فراتر رویم تا به «قانون طبیعت» برسیم که این صور، خود نتیجهٔ آن قانون هستند. چنین کاری یعنی بازگرداندن بدنِ طبیعت به طراحی‌داخلی، که نیازمند درکی به دقیق‌ترین بیان، *اخلاقی* است.

پی‌نوشت‌ها

1. Lois Weinthal. Toward a New Interior: An Anthology of Interior Design Theory. New York: Princeton Architectural Press. 2011.

۲. دکارت معتقد بود انسان از دو جوهر کاملاً متمایز شکل گرفته است: جوهر ممتد که همان بدن ماست و جوهر اندیشنده که ذهن ماست. پیوند میان این دو جوهر از طریق غدهٔ صنوبری صورت می‌گیرد. از نظر او، هیچ پیوند و رابطه‌ای جز این میان بدن و ذهن وجود ندارد. فارغ از نقدهای فلسفی وارد، چنین تفسیر مکانیستی از بدن انسان می‌تواند به راحتی بنیادی شود برای تلقی ماشینی از انسان و سکونتگاه او.

۳. آن خطایی که حواس مرتکب می‌شوند: برای مثال متقاطع دیدن خطوط موازی در نقطهٔ گریز از خطاهای باصره است. البته بر سر اینکه این خطا در حس است یا در حکم، میان فلاسفه اختلاف نظر وجود دارد.

۴. «شک می‌کنم پس فکر می‌کنم، فکر می‌کنم پس هستم» که به اصل کوگیتو معروف است "Dubito ergo cogito, cogito ergo sum".

۵. پرداختن دقیق به این مسأله کاری مربوط به حوزهٔ فلسفه و مناقشه بر سر آن همچنان برپا است.

۶. اسپینوزا در قضیه‌ی ۷ بخش ۲ اخلاق می‌گوید نظام و اتصال تصورات همان نظام و اتصال اشیاء است. او پیش از این و در بخش اول اخلاق ثابت کرده بود که تنها یک جوهر وجود دارد، این جوهر نامتناهی است زیرا جوهر دیگری وجود ندارد تا حدی بر آن باشد. از آن جایی که جوهر نامتناهی است، بی‌نهایت صفت خواهد داشت که از آن میان ما تنها دو صفت امتداد و اندیشه را می‌شناسیم (زیرا ما خود حالتی ناشی از این دو صفت هستیم)، هر کدام از این صفات واجد بی‌شمار حالت هستند، این حالات از صفات خدا به

ضرورت منتشی می‌شوند. برای نمونه، بدن هر کدام از ما انسان‌ها حالتی متناهی از حالات صفت امتداد است و ذهن هر کدام از ما انسان‌ها حالتی متناهی از حالات صفت اندیشه یا فکر. اسپینوزا در قضایای ۱۱ تا ۱۳ بخش دوم اثبات می‌کند که ذهن ما تصور بدن ما است یعنی حالتی از صفت فکر، تصورِ حالتی از صفتِ بُعد است، در دستگاهَ اسپینوزا همهَی حالات فکر هَمین وضع را دارند یعنی هر حالتی از فکر، تصورِ حالتی از صفت امتداد یا بُعد است و چون حالتِ فکر، تصورِ حالَت جسم است، نظام و اتصال آن‌هَا نیز همان نَظام و اتصال اجسام است: «هر چه عیناً، در عالم بُعد، از طبیعتِ نامتناهیِ خدا ناشی می‌شود، بدون استثناء، ارتساماً با همان انتظام و اتصال، در عالم فکر از تصور خدا ناشی می‌شود.» (اخلاق، ن.ت ق ۷ ب ۲) گفتیم که هر حالتی، از صفتی که ذیل آن قرار گرفته منتشی می‌شود با این همه، معلول حالتی دیگر از حالات همان صفت است. یعنی جسم ب که حالتی از حالات صفت بُعد است معلول جسم الف است و علت جسم ج. همچنین هیچ حالت صفت بُعد، علت یا معلول حالتی از صفت اندیشه نیست؛ به همین طریق هر حالت صفت اندیشه معلول حالتی دیگر از همین صفت است. حال با این توضیح فرض کنید جسمی بدن من را متاثر می‌کند. این جسم علت تغییر در بدن من است، بدن تغییر کرده است، بنابراین ذهن من نیز که تصور بدن من است تغییر می‌کند زیرا نظام و اتصال تصورات همان نظام و اتصال اشیاء است؛ هر چند علت تغییر تصور من، که همان ذهن من است، تصور آن جسم مفروضی است که بدن من را متاثر کرده است. در اینجا با نوعی نظریه‌ی توازی میان جسم و تصور روبرو هستیم، البته اسپینوزا تمایل دارد از آن گذر کند و اینهمانی میان آن دو را اثبات کند. خواه این نظریه، توازی باشدَ یا اینهمانی او چنان سخن می‌گوید که در تحلیل نهایی، گویی این بدن است که تغییر در آن تغییر در ذهن را به همراه دارد، گرچه به دلیل تبعات ماتریالیستی چنین دیدگاهی، اسپینوزا احتمالاً از قبول صریح آن تَن می‌زد.

۷. بندیکت اسپینوزا. اخلاق. ترجمهٔ محسن جهانگیری. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، چاپ هفتم. ۱۳۹۴

۸. برای نمونه بنگرید به مجموعهٔ مقالاتی که در دو کتاب زیر چاپ شده‌اند:

Beth Lord. Et al. Spinoza Beyond Philosophy. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd. 2012.

Beth Lord. Et al. Spinoza's Philosophy of Ratio. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd. 2018.

همچنین کتاب زیر به قلم پگ ریوز، دانشیار دانشگاه معماری بارتلت، که صفحاتی را بَه شرح و تفسیر فلسفهٔ اسپینوزا و مفاهیم مهم اخلاق اختصاص داده است.

Rawes, Peg. Space, Geometry and Aesthetics: Through Kant and Towards Deleuze. New York: Palgrave Macmillan. 2008. Pp 65-90

۹. شاید یکی از دلایل عمدهٔ این امر وابستگی تمامی عناصر سازندهٔ جهان مدرن به هم باشد. برای مثال تغییر در ابعاد ورودی یک پارکینگ یا شیب آن مستلزم تغییراتی در ساخت اتومبیل‌ها، راه‌ها، طراحی شهر، قوانین آن، سبک زندگی مردم و ... است که اگر نه غیر ممکن به نظر بسیار دشوار می‌رسد.

۱۰. توضیح اینکه اسپینوزا معتقد بود «موضوع تصوری که مقوم نفس انسان است، جسم، یا حالت معینی از بعد است، که بالفعل موجود است نه چیز دیگر». اخلاق ق ۱۳ ب۲. و مقصود از جسم یا حالتی از بُعد همان بدن است بنابراین ذهن، تصور بدن است.

۱۱. یک ذهن دکارتی به ما معترض می‌شد که مهم نیست بدن من در کجا، کی و چگونه باشد چون از منظر او ذهن از بدن جداست و صرفاً تغییرات بدن را «درک» می‌کند. کرلی معتقد است تفکر دکارتی در عقل‌سلیم انسان امروزی چنان رسوخ کرده است که ما نمی‌توانیم جهان را غیر دکارتی ببینیم مگر به دشواری فراوان. او همچنین معتقد است مشابه این وضعیت برای خود دکارت و در رابطه با «عقل‌سلیم ارسطویی‌شده» وجود داشته است. بنگرید به:

Edwin M. Curley, Behind the Geometrical Method, A Reading of Spinoza's Ethics. Princeton. Princeton university press. 1988. P 3

۱۲. یک کتاب تاریخ معماری تصور مردمان گذشته را از بدن خودشان، ذیل تصور نویسندهٔ کتاب از بدنش در اختیار خواننده‌ای می‌نهند که بدنی متفاوت و بنابراین تصوری متفاوت دارد. علی‌الظاهر باید کتب تاریخ معماری، و تبعاً برداشت ما از آنها، تفاوت بسیار با یکدیگر داشته باشند حال آنکه در بادی امر چنین به نظر نمی‌رسد. به بیان ساده، ما در خوانش یک اثر معماری آنرا خودمانی می‌فهمیم. تاکید نگارنده بر تغییر پارادایم نظری هادی تفسیر، یعنی تغییر در فهم خواننده از بدنش، کوششی برای آشنایی‌زدایی از بدن است.

۱۳. به نظر می‌رسد امروزه درک این امر به لطف نظریهٔ نسبیت آنشتاین راحت‌تر باشد.

۱۴. نگارنده در این مورد به دروس تاریخ معماری که تمرکز بیشتری بر این سه تمدن دارند نظر داشته است. البته همیشه می‌شود کار را از زمانی عقب‌تر یا چنان‌که اسپینوزا می‌دید از «جوهر تکین» شروع کرد که تعمیم آن به معماری نیازمند مَطالعات و تطبعات عمیق‌تر خواهد بود. امید است خوانندگان فاضل به اغماض در نقایص و خطاهای احتمالی بنگرند و آنها را نشانهٔ پژوهشی درجریان ببینند.

۱۵. میان چیزها چنان که چشم می‌بیند و چنانکه سپس در فاهمه رسم می‌شوند تفاوت است: ما جهان را اقلیدسی می‌کنیم تا آن‌را بفهمیم. جهت شرح مفصلی دربارهٔ اهمیت این تفاوت بنگرید به کتاب زیر:

Lorenzo Magnani,. Philosophy and Geometry: Theoretical and Historical Issues. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers. 2001. Pp 174-183

۱۶. نوربرگ‌شولتز۱۳۸۹، ۵

۱۷. نوربرگ‌شولتز ۱۳۸۹، ۶

۱۸. چینگ ۱۳۸۹، ۸۹

۱۹. همان، ۸۹

۲۰. نوربرگ‌شولتز۱۳۸۹، ۱۸ـ۱۷

۲۱. چینگ ۱۳۸۹، ۸۹

۲۲. همان

۲۳. این نکته که، بر خلاف روزگار ما، گذشتگان معابد ـ بدن‌های مقدس را در سرزمین مقدس می‌ساختند، حاکی از برداشتی غیر عملکردی از معماری است. آنچه تصور ما از زمین است و خودش را در شهر معاصر نشان می‌دهد به نحو پیشینی می‌تواند امکان شکل‌گیری بدن مقدس را منتفی سازد. آیین‌های تشرّف و اعمال عبادی نیز ممکن است از چنین خاستگاهی (حضور در سرزمین مقدس، در پیشگاه خدا یا درون بدن او) آمده باشند و نه آنچه امروز برای ما اعمال عبادی نظام‌مند تلقی می‌شوند.

۲۴. ماینانی این کیهان‌نگاری را در شری ـ یانترای هندوها و سفیروت‌های یهودی نیز مشاهده می‌کند. بنگرید به صص ۱۹ـ۱۵ در:

Lorenzo Magnani. Philosophy and Geometry: Theoretical and Historical Issues. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers. 2001. Pp 15-19

همچنین بنگرید به نقش تعلیمی این کیهان‌نگاری‌ها در هندسهٔ مقدس:

Robert Lawlor. Sacred Geometry, Philosophy and Practice. London: Thames and Hudson. 1982. P 15

۲۵. برای درک تمایز میان تلقی امروزین ما از رابطهٔ انسان و معماری با تلقی مصریان می‌توان از خود پرسید که کدام اعمال در آثار معماری مصری توسط انسان زنده انجام می‌شده است و چه اعمالی را بنا خود انجام می‌داده‌است؟ برای مثال آیین مقدس سِد توسط زوسر در آرامگاهی که پس از مرگش کامل شد، توسط ساختمان مقبره انجام می‌شد نه توسط یک انسان زنده و «ستون‌ها به عنوان بخشی از معماری سنگی معبد، زندگی جاودان فرعون را تضمین می‌کردند.» (چینگ ۱۳۸۹، ۶۱ـ۶۰)

۲۶. جهت شرحی از جهان‌بینی مصریان و ارتباط آن با معماری بنگرید به (آپجان. ۱۳۹۰. صص ۵۹ـ۵۵ همچنین صص ۸۹ـ۸۷)

۲۷. بنگرید به شعر مولانا با مطلع پنبه، اندر گوش حسِ دون کنید ... مثنوی معنوی، دفتر اول، بخش ۲۶

۲۸. نوربرگ‌شولتز۱۳۸۹، ۶ـ۵

۲۹. تاثیر معماری مصر آنقدر زیاد است که حتی ممکن است برای مثال طراح کاخ زمستانی داریوش «مصری بوده باشد.» (آپجان۱۳۹۰، ۱۰۴۲)

۳۰. بنگرید به (آپجان۱۳۹۰، ۱۰۴۳ـ۱۰۳۴)، (چینگ۱۳۸۹، ۱۴۹ـ۱۴۶)، و (جنسن۱۳۸۸، ۴۲ـ۴۰) به طور ویژه تفسیر جنسن به خوانش ما بسیار نزدیک شده است.

۳۱. آپجان۱۳۹۰، ۱۰۳۹

۳۲. شهاب‌الدین یحیی سهروردی، بنیان‌گذار فلسفهٔ اشراق که خود را جامع نظرات فلاسفه و حکمای پیشین از شرق تا غرب عالم می‌دانست.

۳۳. مقایسه کنید با شعر معروف میرفندرسکی: چرخ با این اختران نغز و خوش و زیباستی، صورتی در زیر دارد هرچه بر بالاستی.

۳۴. زرقانی ۱۳۹۷، ۶۳

۳۵. همان، ص ۶۸

۳۶. با این تفاوت که جغرافیای ویژهٔ سرزمین یونان که بیشتر حالتی مجمع‌الجزایری دارد با رشته‌کوه‌ها و دره‌های فراوان، تمرکزی بر فرد و متعاقباً اخلاق فردی ایجاد می‌کند. جهت شرحی مبسوط دربارهٔ یونان و جهان یونانی بنگرید به

شرف‌الدین خراسانی، نخستین فیلسوفان یونان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷

۳۷. به دید ما بدنی اشتباه در مرکز این چنین ساختمانی قرار گرفته است که موجد تصوری خطا می‌گردد. نظام و اتصال اشیا در چنین ساختمانی به ما وعدهٔ دیدن کالا می‌دهد خواه انسان باشند یا اشیاء. بالانتاین هم فکر می‌کند یک جای کار چنین طرحی می‌لنگد. بنگرید به:

Andrew Ballantyne. ARCHITECTURE, A Very Short Introduction. New York: Oxford University Press. 2002. p29.

۳۸. از نظر پارکینسون اسپینوزا بر صورت ذهنی تاکید دارد و نه صور حسی؛ که البته تفسیری خالی از مناقشه نیست. جهت آشنایی با دیدگاه پارکینسون دربارهٔ مفهوم

تصور نزد اسپینوزا بنگرید به

جورج هنری دکلیف پارکینسون. نظریهٔ شناخت اسپینوزا. به ترجمهٔ سید مسعود سیف. تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی. چاپ دوم ۱۳۸۶. صص ۱۰۲ ـ ۸۳

همچنین بنگرید به:

ژنویو لوید. اسپینوزا و کتاب اخلاق. ترجمه مجتبی درایتی و دیگران. تهران: نشر شب‌خیز.۱۳۹۶ ص ۱۰۱ ـ ۴۷

۳۹. اینجا نیز ما با نوعی توجه به بدن مواجه هستیم، این‌بار توجه به پیکر مادی واژه‌ها. مونتاگ معتقد است تفسیر اسپینوزا از متون مقدس یهودی چنین است:

Warren Montag. Bodies, Masses, Power, Spinoza and His Contemporaries. London: Verso. 1999 pp. 1–26

۴۰. شندلباخ واضعان واژهٔ آرخه را فیلسوفان طبیعی می‌داند اما به بار سیاسی آن و اهمیت قدمت و منزلتی که یونانیان برای فرمانروایان قدیم بخاطر نسبتشان با خدایان قائل بودند نیز اشاره کرده است. خراسانی نیز به آرخون archon اشاره کرده‌است که کلمات آرخه، اولیگارخیا (اولیگارشی) و آنارخی (آنارشی) از آن ساخته شده‌اند. (خراسانی۱۳۸۷، ۲۴) پس مطابق دیدگاه ما، تصور یونانیان از اقتدار و سلطهٔ معماران بر سایر حِرَف، کاشف از نوعی بدن‌مندی ویژهٔ معماران خواهد بود که البته پژوهشی ویژه می‌طلبد.

۴۱. شندلباخ۱۳۹۵، ۵۳

42. Harries 1998, 4&11

۴۳. شرح مختصر این دو نظریه در منبع زیر آمده است:

بریس گات، و دیگران. دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی. ترجمهٔ منوچهر صانعی دره‌بیدی و دیگران. تهران: فرهنگستان هنر. چاپ چهارم: ۱۳۸۹. ص ۳۸۸ ـ ۳۸۷

۴۴. مراد نگارنده از «بدن استانداردشده» در تمام متن اشاره به بدنی است تحویل‌شده به استانداردهای ذکر شده در دستورالعمل‌های مرجع معماری؛ ما تصور می‌کنیم گذشتگان ما نیز چنین تصوری از بدن داشته‌اند.

۴۵. جهت گزارشی مختصر دربارهٔ سیستم اندازه‌گیری متریک و تاثیر آن بنگرید به:

لئوناردو بنه‌ولو، تاریخ معماری مدرن. ترجمهٔ علی‌محمد سادات‌افسری. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، جلد اول ص ۴۸

۴۶. صفر دکارتی، با صفر در کاربرد مصطلح تفاوت دارد: در حالیکه صفر زندگی روزمره، نبودن چیزی در جایی است، صفر دکارتی صرفاً یک قرارداد است.

47. Venturi1992, 44

48. Kollhaas1998, 971

۴۹. لایه‌های طرح نظری وی‌ینتال، به ترتیب از داخلی‌ترین به بیرونی‌ترین، عبارتند از بدن و ادراک، پوشش و هویت، مبلمان و اشیاء، رنگ و سطوح، ترسیمات و مدارک داخلی، فضاهای خصوصی، فضاهای عمومی، پلی میان درون و برون

۵۰. البته توجه داشته باشیم که هر اصلی در مرکز قرار گیرد نوع ویژه‌ای از طراحی‌داخلی را ایجاد خواهد کرد که بدن ما را به شیوه‌ای منحصربه‌فرد متأثر می‌کند و در نتیجه، در تحلیل نهایی، ذهن متناسب با خود را خواهد ساخت.

۵۱. وتکین ۱۳۹۰، ۱۸

۵۲. اساساً ورود سوار و اسبش به تخت‌جمشید در تفسیر ما نشانه‌ای بر باور به برابری موجودات و از جمله هم‌قدری وهمکاری ضروری انسان و طبیعت جهت پیروزی بر اهریمن است. در معابد بعضی دیگر از ادیان شرقی نیز وضع بر همین منوال است و حضور حیوانات مجاز یا حتی ضروری.

۵۳. نیاز به توضیح نیست که چنین نگرش و فهمی از معماری یونانی تا چه اندازه با تقلید ظاهری از معماری یونانی فاصله دارد؛ در مقام قیاس چیزی شبیه تفاوت تئاتر با خودنمایی است.

۵۴. ممکن است با زدودن «بدن استانداردشده» از مرکز، تصور فقدان مرکز در ما ایجاد شود. اما تصور فقدان مرکز ممکن است صرفاً فقدان مرکزیت انسانی باشد: برای قرن‌ها، نظم اشیاء بر مرکزیت انسان و لوگوس او بنا شده است و خروج از آن برای ما جهانی نامأنوس خواهد ساخت.

۵۵. هر ماده‌ای که در مرکز طراحی لوئی کان (خواه طراحی معماری یا طراحی‌داخلی) قرار داشته باشد همان نور است. وقتی می‌گوید «ماده، نور خاموش‌شده است» همزمان تصدیق کرده‌است که طراحی را بر مرکزیت بدن نورانی انجام داده است. از این منظر تأثیرپذیری او از مصریان باستان، به لحاظ توجه آنها به خدای خورشید، نیز فهم‌پذیرتر می‌شود و در عین حال ممکن است آن‌را نشان توجهی به نور در فرهنگ ایرانیان باستان و عارف ـ معماران مسلمان نیز یافت.

منابع

فارسی

ـ آپجان، اورارد میلر، و دیگران. *تاریخ تحلیلی هنر جهان؛ معماری، پیکرتراشی، نقاشی*. ترجمهٔ محمد هوشمند ویژه. تهران: انتشارات بهجت. ۱۳۹۰

- اسپینوزا، بندیکت. *اخلاق*. ترجمهٔ محسن جهانگیری. تهران: مرکز نشر دانشگاهی. چاپ هفتم ۱۳۹۴
- پارکینسون، جورج هنری دکلیف. *نظریهٔ شناخت اسپینوزا*. ترجمهٔ سید مسعود سیف. تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی. چاپ دوم ۱۳۸۶.
- چینگ، فرانسیس دی.کی.، و دیگران. *تاریخ معماری جهان*. ترجمهٔ محمد احمدی نژاد. تهران: نشر خاک. ۱۳۸۹
- خراسانی، شرف‌الدین. *نخستین فیلسوفان یونان*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷
- دیویس، و دیگران. *تاریخ هنر جنسن*. ترجمهٔ فرزان سجودی و دیگران. تهران: فرهنگسرای میردشتی. ۱۳۸۸
- زرقانی، سید مهدی، و دیگران. *تاریخ بدن در ادبیات*. تهران: نشر سخن. ۱۳۹۷
- شندلباخ، هربرت. *تاریخ و تبیین مفهوم خرد*. ترجمه رحمان افشاری. تهران: نشر مهراندیش.۱۳۹۵
- گات، بریس. و دیگران. *دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی*. ترجمهٔ منوچهر صانعی دره‌بیدی و دیگران. تهران: فرهنگستان هنر. چاپ چهارم: ۱۳۸۹
- لوید، ژنویو. *اسپینوزا و کتاب اخلاق*. ترجمه مجتبی درایتی و دیگران. تهران: نشر شب‌خیز.۱۳۹۶
- نوربرگ‌شولتز، کریستیان. *معنا در معماری غرب*. ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی. ویراستار محمدرضا رحیم‌زاده. تهران: فرهنگستان هنر. چاپ سوم ۱۳۸۹

لاتین

- Ballantyne, Andrew. *ARCHITECTURE, A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press. 2002
- Curley, Edwin. *Behind the Geometrical Method, A Reading of Spinoza's Ethics*. Princeton. Princeton university press. 1988
- Harries, Karsten. *The Ethical Function of Architecture*. Massachusetts: MIT press. 1998
- Koolhaas, Rem. And Mau, Bruce. *S, M, L, XL*. New York: Monacelli press. 1998
- Lawlor, Robert. *Sacred Geometry, Philosophy and Practice*. London: Thames and Hudson. 1982
- Magnani, Lorenzo. *Philosophy and Geometry: Theoretical and Historical Issues*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers. 2001
- Montag, Warren. *Bodies, Masses, Power, Spinoza and His Contemporaries*. London: Verso. 1999
- Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art. 1992
- Weinthal, Lois. *Toward a New Interior: An Anthology of Interior Design Theory*. New York: Princeton Architectural Press. 2011

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol.1 - No.1 - Autumn 2021 & Winter 2022
Pages: 95-106

Body Brought Back to Interior Design

Spinoza And Interior Design Theory

Alireza Mohseni

Abstract

Ontological Paradigms fabricate not only man's conception of the whole world but also his understanding of his own body, his different forms of being in the world such as "Architecture" and "Designed interiors" are affected by them to the extend that without a shift in the former, evolution of the latter and its manifestations in architecture may well be reduced to a standard and inapplicable History of Architecture. Scrutinizing this very being called Body and its personifications in architecture of a given time would be the necessity for abolishing that pre-modeled history. Obviously, either for the mass of the standard history data or the built conception of the functions of architecture this scrutiny is rarely performed. The awareness of this problem oriented us to see body and its possible architectural imageries in an unstandard narriation invigorated by a "subterranean" reading of Spinozism. On the basis of spinoza's assertion that "dimension and mind are Identical" we read history of architecture not through the supposed lense of architect's Ideas and thoughts but via actual orders of bodies/objects and hence came to find Architectures (and not architecture) for totally diffrent bodies: A non-standard history of architectures resulted from an unprecedent order of data. A design approach could develop from within this paradigm shift _presenting an applicable and ethical history unlike its theoretical long familiar rival _ which by deniying supremacy of any design proffesion (architect, interior designer, urban designer, ...) and by rejecting all man's previlage over Nature, posites Nature as the new core, starting point of design process.

Keyword: Interior Design, History of Architecture, Body, Mind, Nature

1. PhD Candidate in Architecture, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art, Tehran, Iran
Email: a.mohseni@student.art.ac.ir