یادداشت

از ابلیس تا کلاین

حسادت؛ مکانیسمی دفاعی در روان و جامعه

علی بزم‌آمون
جامعه‌شناس، روانکاو و معمار

مولانا در دفتر دوم مثنوی، جمله‌ای دارد که اگر امروز در خیابان‌های تهران یا اصفهان فریاد زده شود، شاید کمتر کسی متوجه عمق آن شود: «تو حسودی کز فلان من کمترم/ می‌فزاید کمتری در اخترم». این بیت نه یک نصیحت اخلاقی ساده، بلکه یک تشخیص بالینی دقیق است. مولانا در قرن هفتم هجری همان چیزی را می‌دید که فروید و ملانی کلاین قرن‌ها بعد با زبان روانکاوی فرموله کردند: حسادت مکانیسمی دفاعی است که از زخم کهن‌تر «حقارت» سرچشمه می‌گیرد. اما این تمام ماجرا نیست. اگر مولانا ریشه درونی حسادت را می‌کاود، جامعه‌شناسی معاصر ایران لایه‌های بیرونی آن را آشکار می‌کند: نابرابری، رسانه و فرهنگ مصرف‌گرایی که این زخم درونی را مدام نمک می‌پاشند.

لایه درونی: از ابلیس تا فروید

روانکاوی کلاسیک، حسادت را صرفا واکنشی به رقیب بیرونی نمی‌بیند. فروید در مقاله «درباره چند مکانیسم در حسادت، پارانویا و گرایشات جنسیتی» (۱۹۲۲) استدلال می‌کند در حسادت، ابژه همواره از پیش از دست رفته است؛ زیرا آنچه فرد حسود در دیگری می‌بیند، نه دارایی او، بلکه خودِ آرمانی گم‌شده خویش است. این «سرمایه‌گذاری نارسیسیتیک» توضیح می‌دهد چرا حسادت تا این حد ویرانگر است: فرد حسود نه با یک رقیب واقعی، بلکه با شکاف درونی خود می‌جنگد. مولانا این پویایی را با روایتی از ابلیس به تصویر می‌کشد. ابلیس از سجده بر آدم سر باز می‌زند و مولانا ریشه این سرکشی را «ننگ و عار کمتری» می‌داند: «آن بلیس از ننگ و عار کمتری/ از حسد می‌خواست تا بالا بود». ابلیس از احساس کمبود در برابر آدم رنج می‌برد، اما راه‌حل او -یعنی حسادت و تکبر- فقط او را از «ابوالحکم» به «ابوجهل» تنزل می‌دهد. این دقیقا همان چیزی است که مولانا «نقصانِ نقصان» می‌نامد: عیب حسادت، بر تمام عیب‌های دیگر اضافه می‌شود و فرد را حَقیرتر از قبل می‌کند. ملانی کلاین این پویایی را در سطحی حتی ابتدایی‌تر، در نوزاد می‌بیند. برای کلاین، حسد (envy) با حسادت (jealousy) متفاوت است؛ حسد، خشم اولیه نسبت به ابژه‌ای است که «چیز خوب» را در خود دارد و نوزاد آن را از دست داده یا هرگز نداشته است. این حسد بدوی همان «کمتری» مولاناست؛ زخمی که پیش از زبان و پیش از آگاهی شکل می‌گیرد.

لایه بیرونی: نابرابری، رسانه، مقایسه

اگر روانکاوی زخم درونی را توضیح می‌دهد، جامعه‌شناسی نشان می‌دهد این زخم در چه شرایطی فعال می‌شود. پژوهش کیفی روی دانشجویان دانشگاه یزد، هشت زمینه اجتماعی برای حسادت شناسایی کرده که مهم‌ترین آنها «مخاطره محرومیت» است؛ فرد خود را با دیگری مقایسه می‌کند، تفاوت را می‌بیند و اگر این تفاوت را ناعادلانه ارزیابی کند، حسادت برانگیخته می‌شود. نکته حیاتی، همین «ارزیابی عدالت» است. حسادت در خلأ رشد نمی‌کند؛ در بستری از احساس بی‌عدالتی و تبعیض شکوفا می‌شود. مطالعه‌ای روی ۳۴۲ کارمند دولت در تهران نشان می‌دهد که مورد حسادت واقع‌شدن با رفتارهای تخریبی در محیط کار (Social Undermining) رابطه مستقیم دارد و این رابطه زمانی تشدید می‌شود که فرد بی‌عدالتی را درک کند. یعنی حسادت فقط یک احساس منفعل نیست؛ وقتی با احساس بی‌عدالتی ترکیب شود، به کنش تخریبی تبدیل می‌شود.[1] رسانه‌ها کاتالیزور این فرایند هستند. مصاحبه‌شوندگان در پژوهش یزد می‌گویند: «کسی که در محروم‌ترین نقطه کشور سکونت دارد، به وسیله یک دستگاه تلویزیون معمولی می‌تواند شرایط زندگی خود را با کسی که در مرفه‌ترین نقطه دنیا سکونت دارد، مقایسه کند». این «مقایسه صعودی» که رسانه آن را تحمیل می‌کند، سطح توقعات را بالا می‌برد و حسادت را به تجربه‌ای روزمره تبدیل می‌کند. مطالعات بین‌المللی نیز تأیید می‌کنند مقایسه صعودی در شبکه‌های اجتماعی، با میانجیگری حسادت، به کاهش بهزیستی ذهنی و افزایش افسردگی منجر می‌شود.

وقتی درون و بیرون به هم می‌رسند

مولانا در حکایت «پادشاه جهود و وزیر حسود» نشان می‌دهد حسادت چگونه می‌تواند کل یک جامعه را نابود کند. وزیری که از شدت حسادت به مسیحیان، از پادشاه می‌خواهد گوش و بینی‌اش را ببرد تا با فریب آنان، میانشان تفرقه بیندازد. مولانا اینجا از «بینی» به‌مثابه قوه تمییز و تشخیص استفاده می‌کند؛ حسادت، توانایی فرد برای دیدن حقیقت را مختل می‌کند. «گرگی نمود یوسف در چشم حسادان»؛ از پشت پرده حسد، زیبایی زشتی جلوه می‌کند و خوبی، بدی. این تصویر، دقیقا همان چیزی است که در جامعه امروز ایران می‌بینیم: حسادت نه‌تنها یک رذیلت فردی، بلکه عدسی مخدوشی است که روابط اجتماعی، همکاری و حتی همدلی را فرسایش می‌دهد. در محیط کاری، کسی که مورد حسادت قرار می‌گیرد، نه‌تنها از حمایت همکاران محروم می‌شود، بلکه با تخریب فعال مواجه می‌شود؛ و این چرخه، به گفته روانکاوان، خود را بازتولید می‌کند: حسادت به تخریب می‌انجامد، تخریب به بی‌عدالتی بیشتر و بی‌عدالتی به حسادت بیشتر.

درمان: تواضع یا انصاف؟

مولانا دو راه درمان پیشنهاد می‌کند؛ تواضع و پرهیز از مقایسه. این راه‌حل‌ها، هرچند در سطح فردی معتبر هستند، در سطح اجتماعی ناکافی‌اند. اگر حسادت محصول «ارزیابی ناعادلانه از محرومیت» است، درمان آن نه‌فقط در فروتنی فردی، بلکه در کاهش نابرابری‌های ساختاری و بازسازی احساس انصاف نهفته است. خواجه نصیر در «اخلاق ناصری» حسد را این‌گونه تعریف می‌کند: حسد آن بود که از فرط حرص خواهد که به فواید و مقتنیات از ابنای جنس ممتاز بود، پس همت او بر ازالت از دیگران و جذب به خود مقصور باشد. او ریشه حسد را «حرص بر ممتازبودن» می‌داند. این «حرص بر ممتازبودن» در جامعه‌ای که ارزش انسان را به برخورداری مادی می‌سنجد، ساختاری است، نه فردی. رسانه‌هایی که مصرف‌گرایی را ترویج کرده و طبقات محروم را با زندگی مرفه‌ها آشنا می‌کنند، این حرص را مدام تغذیه می‌کنند. پس درمان حسادت در ایران معاصر، یک پروژه دوگانه است: در سطح درونی، کاری که مولانا، کلاین و فروید می‌آموزند؛ مواجهه با زخم کهن حقارت، بدون فرافکنی آن به دیگری و در سطح بیرونی، کاری که جامعه‌شناسی و عدالت‌خواهی می‌آموزند؛ کاهش شکاف‌هایی که این زخم را باز می‌کند. حسادت، همان‌طور که مولانا گفت، «آینه معایب» است (غزلیات شمس: عشق و طلب چه باشد آینه تجلی/ نقش و حسد چه باشد آینه معایب). اما این آینه، هم‌زمان تصویر جامعه‌ای را هم بازمی‌تاباند که در آن، کمتری و بیشتری به تقدیر تبدیل شده است. دیدن هر دو تصویر، چه درونی و چه بیرونی، شاید اولین قدم برای درمان باشد.

پی‌نوشت:

DOI: 10.3389/fpsyg.2025.1582051 .1

آگهی دعوت به مجمع عمومی عادی به طور فوق العاده نوبت اول انجمن علمی ویروس شناسی ایران به شماره ثبت ۱۱۹۸۷ و شناسه ملی ۱۰۱۰۰۴۶۸۰۷۸

احتراما بدینوسیله از کلیه اعضای محترم پیوسته انجمن دعوت به عمل می آید تا در مجمع عمومی عادی به طور فوق العاده نوبت اول که روز شنبه مورخ ۱۴۰۵/۰۸/۱۶ از ساعت ۱۴ الی ۱۶ به آدرس: تهران، خیابان کارگر شمالی، روبروی بیمارستان مرکز قلب تهران، خیابان دانش ثانی (اخلاق)، بعد از تقاطع صالحی، پلاک ۱۵، طبقه اول، جامعه علمی آزمایشگاهیان ایران، سالن اجتماعات برگزار می گردد، شرکت فرمایید.

دستور جلسه: ۱ - تعیین اعضای کمیته انتخابات الکترونیک هیات مدیره و بازرس جدید انجمن ۲ - تصویب چارت تشکیلاتی و کارگروه های تخصصی انجمن

هیئت مدیره انجمن علمی ویروس شناسی ایران

جستاری در معماری الحاقی خانه شاملو توسط علیرضا تغابنی

ذات معماری الحاق است

فاروق مظلومی
منتقد و پژوهشگر هنر و معماری



دوگانه نفس و نتیجه در کارها و ترجیح یکی بر دیگری یا توجیه شکست یکی از دیگری، ما را از حقیقت دور می‌کند.

این تقابل‌های دوتایی در سنت فلسفی غرب در واسازی ژاک دریدا مورد شک و سؤال قرار گرفت. دریدا متوجه شد تقابل‌های دوتایی مثل نوشتار و گفتار، حقیقت و خطا، عقل و احساس و... سنتی را بنا نهاده‌اند که موجب اصل و فرع‌شدن در جهان شده است. همواره در این تقابل‌ها یک طرف را برتر و بنیادی‌تر در نظر می‌گیرند. دوتایی مثبت و منفی که امر منفی را مذمت می‌کند و امر مثبت را می‌ستاید، از عوارض این دوگانه‌پردازی‌هاست. در معماری دوگانه‌انگارِ گراند و فیگور، زمین را بستری در نظر می‌گیرند که معماری روی آن اتفاق می‌افتد و در سنت معماری، بستر فرع است، غافل از اینکه اگر بستر نباشد معماری وجود ندارد و همین موجب توجه کمتر به شهر به عنوان بستر در معماری شده است. همین برخورد فرع و اصل در گرافیک به دوگانه‌انگاری غلط فضای مثبت و منفی و در خوش‌نویسی به تقدم جلوت بر خلوت منجر شده است. در دوگانه نفس و نتیجه هیچ‌کدام بر دیگری تقدم ندارد و بهتر است توجه توأمان به هر دو را داشته باشیم. از طرفی بین نفس یک عمل و نتیجه آن عمل، چگونگی آن عمل هم وجود دارد و در یک کار شهری این چگونگی در شبکه‌ای از روابط پیچیده قرار می‌گیرد.

نفس انجام معماری الحاقی روی خانه شاملو در خیابان استاد نجات‌الهی (ویلا) از هر نظر خوب است، حتی اگر احمد شاملو و همسر سترگشان، آیدای آینه‌ها، دوره کوتاهی ساکن آنجا بوده باشند. نجات یک خانه حتی معمولی از آسیب نقشه تفصیلی تهران و الحاق آن به زمینه فرهنگی و هنری منطقه کریم‌خان کار مهمی است و اتفاقا مثل سایر خانه‌هایی که در شمال و جنوب بلوار کریم‌خان با تغییر کاربری به پاتوق‌های هنرخواهان تبدیل شده‌اند، نتیجه خوبی هم خواهد داشت. همه‌مان می‌دانیم جوانان جویای کتاب و هنر و تئاتر و... چه نفسی را در کریم‌خان تازه می‌کنند. اما به چگونگی این معماری الحاقی هم خواهیم پرداخت و اتفاقا به کمک مستندات خوب و حرفه‌ایی که از این پروژه معماری منتشر شده، دستمان برای این بررسی باز است. باید اعتراف کرد ثبت پروژه‌ها در حوزه معماری خیلی حرفه‌ای‌تر از هنر و دیزاین است. یکی از دلایل این موضوع این است که معمار خوب، منتقد معماریِ خوب هم هست که صدالبته عکس این موضوع صادق نیست و بنده مصداق بارز هستم که شاید منتقد بدی برای معماری نباشم اما معمار، حتی از نوع بد آن هم نیستم.

اساس و ذات معماری الحاق است. مگر نه این است که معماری چیزی را روی زمین اضافه می‌کند؟ مثل الحاق سازه به زمین و آسمان؛ الحاق فیگور به گراند. معماری حتی وقتی مثل خانه‌های دستکند میمند، یک غار در کوه ایجاد می‌کند همچنان در حال الحاق مکانی جدید به مکان قبلی است. ازاین‌رو واژه‌های Extention Architecture و Addition Architecture جای بازنگری دارند و می‌توان به واژه Extrapolation از معمار و نظریه‌پرداز شهرسازی، رم کولهاس، معمار ۸۱ساله معروف پرداخت.

Paul Goldberger، متولد ۱۹۵۰، منتقد برجسته معماری و برنده جایزه پولیتزر نقد، در نشریه The New Yorker در دسامبر ۱۹۹۷ به موضوع توسعه و الحاق جدید به Museum of Modern ART در نیویورک و دعوت اولیه از کولهاس می‌پردازد. ساختمان اصلی موزه در سال ۱۹۳۹ توسط Philip Goodwin و Edward Durell Stone ساخته شده بود؛ ساختمانی که زمانی خودش و معمارانش نماد نوپردازی بوده‌اند، حالا قدیمی شده بود. رم کولهاس هم از جمله معمارانی بود که برای این پروژه دعوت شد تا طرح خودش را ارائه کند. گولدبرگر تأکید می‌کند کولهاس در فرایند مطالعات توسعه موزه هنر مدرن نیویورک مفهوم Extention as Extrapolation را مطرح کرد که معماری الحاقی را بازتولید صوری بنا نمی‌دانست، بلکه به عنوان برون‌یابی و ادامه وضعیت موجود به سمت شرایط جدید می‌دانست. می‌شود گفت اینجا شبیه‌سازی ساختمان قبلی مدنظر نیست و قرار نیست که چیز جدیدی خلق شود، بلکه قرار است بنای قبلی در روند تکامل تدریجی قرار بگیرد؛ یعنی هدف کامل‌کردن نیست. هدف در روند تکامل قرارگرفتن است. Extrapolation کشف ساختار فضایی قبلی و ادامه آن نیست، بلکه تکامل آن است و توجه به منطق قبلی مدنظر است، نه توقف روی آن؛ خصوصا وقتی بحث توسعه یک موزه مطرح است و این موزه با شهر و شبکه‌های پیچیده شهری در ارتباط است. کولهاس به دلیل اشراف به شهر و شهرسازی این موضوع را مد نظر داشت.

در نقشه‌برداری، ما مفهومی به نام interpolation داریم که نوعی درون‌یابی است و در واقع ما مقدار یک کمیت، مثلا ارتفاع نقطه‌ای را که نداریم، از درون دو نقطه ارتفاعی قبل و بعد از آن تخمین می‌زنیم. مثلا بین دو نقطه ارتفاعی هزار متر و ۵۰۰ متر را روی نقشه پنج قسمت می‌کنیم و ارتفاعات بین این دو نقطه را به دست می‌آوریم. در اینجا منطق درونی را پیدا و مسئله را در همان درون و محدوده درون حل می‌کنیم، اما در اکستراپولیشن که درست نقطه مقابل انترپولیشن است، ساختار درون اثر را کشف و در خارج از محدوده درون (به بیرون) در روند تکاملی قرار می‌دهیم (برون‌یابی می‌کنیم).

یکی از دلایل نرسیدن کولهاس به گزینه‌های نهایی پروژه الحاقی موزه هنر مدرن، نگاه انتقادی تند و تیز او به توسعه‌های قبلی موزه بود که اولیای موزه این معمار منتقد را برنتافتند. عبارات کلیدی از کولهاس را برای این پروژه به نقل از گلدبرگر مرور کنیم.

۱. Enlargement becomes Procrustean bed

بزرگ‌ترکردن بنا منجر به تخت پروکروستسی می‌شود. او اشاره به داستان پروکروستس در اساطیر یونان دارد که قربانیان را روی تختی با اندازه ثابت می‌خواباند و اگر کوتاه‌تر یا بلندتر بودند، بدنشان را به زور با اندازه تخت تطبیق می‌داد. یعنی اکستراپولیشن کشیدن یا فشردن بنا نیست. یک تکه اسفنج را می‌شود کشید یا فشرد اما اگر با ساختار تخلخلی آن را ادامه دهیم، اکستراپولیشن کرده‌ایم. در اینجا حتی اگر تخلخل بخش قبلی اسفنج الگوریتم داشته باشد، بخش جدید از آن الگوریتم تبعیت نمی‌کند و فقط به ساختار تخلخلی که منطق درونی و سازهای اسفنج است توجه دارد و این ساختار را در بیرون به ابداع می‌رساند (برون‌یابی).

۲. Intimacy becomes overcrowding

اگر بخواهیم در فضایی که برای الحاق در دستمان است کاملا در جهت افزایش حجم و تراکم پیش برویم، صمیمیت و صفای ساختمان از دست خواهد رفت و جایش را به فشار و تراکم خواهد داد؛ یعنی صمیمیت به فشردگی و ازدحام تبدیل می‌شود. در اینجا توجه کولهاس به ساختار فضایی نامرئی یک ساختمان در مقابل تکثیر بخش مادی ساختمان قرار می‌گیرد و الحاق دیگر اضافه‌کردن حجم نیست، بلکه ادامه یک فرایند تاریخی و فضایی است. الحاق برای کولهاس شیء نبود.

۳. Wings that don’t fly

تعبیر بال برای بخش الحاقی ساختمان بسیار مناسب است. گلدبرگر می‌گوید کولهاس با این تعبیر به الحاقات متعددی اشاره می‌کند که به ساختمان اضافه شده‌اند اما الزاما کیفیت یا کارکرد معماری ندارند. تعبیر بال در اینجا یادآور می‌شود معماری، اتصالی جدید بین زمین و آسمان ایجاد می‌کند، الحاق بدنی جدید است بین ما و جهان و ادراک ما را از جهان تغییر می‌دهد. در اینجا منظور از بدن در همان مفهومی است که در پدیدارشناسی ادراک بدن به کار می‌رود. معماری جسم تولید نمی‌کند؛ تولید معماری، بدنی است که وقتی بدن انسان با آن در تعامل حسی قرار می‌گیرد، منفعل نیست؛ مانند زمانی که دستمان را روی یک سنگ می‌گذاریم و اگر این سنگ بخشی از بدن یک سازه معمارانه باشد، این سنگ دیگر یک جسم نیست. یا زمانی که به یک سازه معماری نگاه می‌کنیم، سازه باید روی بدن زیسته ما تاثیر بگذارد. مشاهده و لمس یک سنگ در کارگاه سنگ‌بری با دیوار یک بنای معمارانه متفاوت است. سنگی که بخشی از بدن یک بنای معمارانه است، برای دست و چشم ما یک تجربه زیستی متفاوت از سنگی است که در کارگاه تولید می‌کنند. همین تجربه بدنمند است که صنعت جایزه را که از روی عکس و نقشه و روایت گردانده می‌شود زیر سؤال می‌برد. در مستندی که کارگردان شهیر آلمانی از معمار برجسته، پیتر زمتور، ساخته و اخیرا اکران شده است، به‌شدت روی تجربه حسی در فضا تاکید می‌شود. همان‌طور که یک ساختمان توسط معماری به زمین ملحق می‌شود، در معماری الحاقی هم یک سازه جدید به سازه قبلی ملحق خواهد شد. روح واژه الحاق و ملحق‌شدن در بحث معماری و معماری الحاقی بسیار مهم است. نوعی سازگاری و هماهنگی و همراهی در این واژه وجود دارد که نشان می‌دهد معماری الحاقی برای تصرف و اشغال نیست، برای کمک است، موقتی و عاریتی هم نیست. یکی از تفاوت‌های اساسی معماری با هنر این است که هنرها، مثلا نقاشی و مجسمه‌سازی، اتصالات معماری را با شهر ندارند اما اغلب سازه‌های معماری از طریق شبکه‌های آب و برق و تلفن و فاضلاب و... با سیستم شهری در ارتباط هستند و خود سازه هم یک جزء از شهر است؛ بنابراین هر واحد الحاقی به یک سازه نهایتا با شهر مرتبط می‌شود و همچنین در منظر شهری دخالت می‌کند، ازاین‌رو نمی‌توان به آن به عنوان یک بخش مستقل از شهر نگاه کرد. درواقع نباید بنا یا همان اثر اولیه را از شهر جدا و بی‌مأوا کند. ژاک دریدا در کتاب the truth in painting مفهوم parergon را بسط و نشان می‌دهد مرز میان اثر و حاشیه اثر همیشه روشن نیست. و از بی‌مأوایی قاب و parergon سخن می‌گوید که نه بیرون اثر است و نه درون اثر. آیا الحاقات را در معماری می‌توان از منظر parergon بررسی کرد؟ منظور این نیست که بخش الحاقی، حاشیه اثر اصلی است؛ منظور همان بی‌مأوایی است و اما اگر از منظر Meitanence یعنی نگهداری یا Restoration یعنی مرمت نگاه کنیم، برخوردمان با موضوع الحاقات متفاوت خواهد بود. اغلب در نگهداری و مرمتِ درست با حالتی مواجه هستیم که در هنر به آن Joint art یعنی کار مشترک می‌گویند و کار دو هنرمند قابل تشخیص نیست، اما وقتی الحاق یک سازه مشخص به یک بنا مثل الحاقات علیرضا تغابنی به خانه شاملو را داریم، با متناظر Collabrate در هنر مواجهیم که کار معمار اول با معمار الحاق‌کننده قابل تشخیص است. در نظریه‌های دو سده اخیر، اختلاف نظرهای جدی درباره نحوه و عملکرد الحاقات وجود دارد. جان راسکین (۱۸۱۹-۱۹۰۰)، مورخ و حامی هنر و یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان حفاظت از بناهای تاریخی بود و دیدگاه او درباره الحاقات و مرمت نقطه مقابل بسیاری از نظریه‌های زمان خود، به‌ویژه دیدگاه‌های Eugene Viollet-le-Duc (۱۸۱۴-۱۸۷۹) که مرمت را تکمیل و بازآفرینی هم می‌دانست، محسوب می‌شود. راسکین معتقد بود هرگونه بازسازی یا الحاقی که بخواهد بنای تاریخی را «مانند روز اول» نشان دهد، نادرست و جعل تاریخ است.

جمله معروف راسکین: از مرمت سخن نگوییم؛ مرمت از آغاز تا پایان یک دروغ است.

از نظر راسکین، یک بنای ناقص اما اصیل، ارزشمندتر از بنایی است که با الحاقات جدید «کامل» شده باشد. او معتقد بود اصالت تاریخی نباید فدای زیبایی ظاهری شود. کمی بعد از راسکین و اوژن ویوله می‌توان معمار حافظ محیط زیست، سر برنارد فیلدن (۱۹۱۹-۲۰۰۸) را با نظری بینابینی دانست که به حداقل مداخله در بنا اعتقاد داشت و الحاق را تحت انضباط حفاظت قرار می‌داد.

فارغ از این نظریه‌های تاریخی در مورد معماری الحاقی، علیرضا تغابنی با تکیه بر یک دیوار، دیواری که شعر آیدا در آینه روی آن نوشته شده، کارش را شروع می‌کند و این از نقاط قوت این پروژه است. داخل پرانتز توضیح دهم که عبارت آیدا در آینه با توجه به ترجمه فارسی نام ترکی آیدا، این مضمون است: کسی که در ماه است، در آینه است.

با بیش از سه دهه تجربه در پروژه‌های معماری به عنوان نقشه‌بردار، اولین و آخرین نقشه را ارائه می‌دهم و معتقدم دفاتر معماری نقشه‌خوان ندارند، بخشی از نقشه‌خوانی به وضعیت خورشید و ماه و زمین در روزهای مختلف سال و اشکال مختلف ماه (مثلا ماه تمام یا ماه بدر یا ماه شب چهارده) توجه دارد. خورشید و موقعیتش در آسمان در سنت معماری ایران همواره لحاظ شده، اما از موقعیت ماه در آسمان اغلب در زیج‌نویسی رصدخانه‌ها و بناهای با کاربری نجوم مثلا رصدخانه مراغه و رصدخانه سمرقند استفاده شده است. زیج، جدول محاسباتی موقعیت اجرام سماوی بوده است که از معروف‌ترین آنها می‌توان به زیج سنجوفینی از خواجه غازی سنجوفینی سمرقندی در ۱۳۶۳ میلادی اشاره کرد. اگر علیرضا تغابنی هم‌زمان با توجه به دیواری که شعر آیدا در آینه روی آن نوشته شده بود، به ماه و آینه هم توجه می‌کرد، احتمالا با پروژهای الحاقی و ملهم از پروژه‌های دیواربنیان جان هیداک و روایت‌محور دنیل لیبسکیند مواجه بودیم. اگر این دیوار را گسترش دهیم و هم‌زمان دیواری آینه‌ای داشته باشیم که تصویر ماه روی آن حرکت کند چه می‌شد؟ توجه کنید که ایده‌پردازی، معماری نیست ولی یک شروع است. اتفاقا توجه مهم تغابنی به دیوار آیدا شاید با یک دیوار نامسطح آینه‌های مهم‌تر می‌شد. شاید تغابنی مجبور بوده است به دلیل ملاحظات اقتصادی ساده‌خواهی و با تفکر دیواربنیان کار را تمام کند اما مسئله اینجاست که یک ساختمان تقریبا قدیمی با پله‌های جدید فلزی که اتفاقا با فلز هم دیوارسازی شده‌اند، برای عابری که داستان خانه را نمی‌داند، بیشتر شبیه یک پاستیش معماری به نظر می‌آید.

پاستیش چیست؟

استفاده از آثار هنری معروف برای جلب توجه و تأثیرگذاری بیشتر مفاهیم مورد نظر نوعی تقلید آگاهانه است که در دنیای نقاشی هم وجود دارد و پاستیش (Pastiche) نامیده می‌شود. مثلا ایام کرونا ماسکی که روی نقاشی معروف لئوناردو داوینچی با عنوان مونالیزا گذاشتند نوعی پاستیش است. گاهی در پاستیش فقط از کمپوزسیون و فضای اثر قبلی معروف استفاده می‌شود و عناصر انسانی یا اشیای تابلوی معروف کاملا عوض می‌شود. مثل پاستیش‌های گوناگون که از اثر دیگر داوینچی یعنی دیوارنگاره شام آخر ساخته شده است. تابلوی پاستیش بر روی تاریخ و شهرت و کانسپت اثر اصلی بنا می‌شود و در آثار تجسمی اثر پاستیش بر شانه‌های اثر دیگر نشسته است و به عبارتی برای ارتباط با آن رجوع به دیگری لازم است. از این رو با نظریه بینامتنیت در ادبیات هم در ارتباط است، چون در این نظریه هم شکل‌گیری معنای متن به متون قبل وابستگی دارد و به همین دلیل پاستیش را در نقاشی با صنایع ادبی استقبال، تلمیح و تضمین در شعر، متناظر -نه معادل- می‌دانند. در صنعت ادبی استقبال یک شعر را با استفاده از وزن و ردیف و قافیه شعر معروف دیگری می‌سرایند یا با اشاره به کلام‌های معروف و معتبر مثل احادیث و روایات در شعر جدید صنعت ادبی تلمیح را به کار می‌برند و تضمین همراه‌کردن مصرع یا بیتی از یک شعر معروف با مصرع یا بیت جدید است. البته در آثار پاستیش، عنصر افزوده‌شده به اثر نسبت به خود اثر در فرع قرار نمی‌گیرد. مثلا ماسک مونالیزا تمام روایت‌های مونالیزا را از او ربوده و همه توجه را به کرونا جلب می‌کند، در صورتی‌که در صنایع ادبی عنصر سازنده این صنعت یک عنصر فرعی و صرفا کمک‌کننده به شعر جدید است. اما هرچه هست، عنصر اولیه و ثانویه در پاستیش شخصیت مستقل خودشان را دارند و قابل تفکیک هستند. از هنرمندان ایرانی که در زمینه پاستیش فعالیت خوبی داشته است، ابراهیم حقیقی است. اما تفاوت فاحش الحاق در معماری با پاستیش در این است که به‌هیچ‌وجه بخش الحاقی روی بنای اصلی تلاشی برای دیده‌شدن توسط بنای اولیه ندارد و گاهی شخصیت مستقل خودش را دارد و گاهی چنان در بنای اول ادغام می‌شود که اول و دوم قابل تشخیص نیست. یعنی معماری الحاقی زمانی یک پاستیش است که معمار از تاریخ و روایت بنا برای توجیه و دیده‌شدن الحاقات خودش استفاده می‌کند. در اینجا با همان ایدئولوژی تاریخ مواجه هستیم.

یک راه‌پله فلزی اکسیدشده که مجسمه‌وار و سیال به یک ساختمان سه‌طبقه تن‌آسای آجری چسبیده است، به دلیل تضاد فلز و آجر ساختاری تقابلی و پاستیشی به کار می‌دهد. اساس پاستیش ایجاد تضاد با استفاده از تقابل‌های دوگانه است و تضاد و دوگانگی این راه‌پله فلزی حجیم با یک خانه آجربنیان صمیمیت خانه را از بین می‌برد. البته من از اکسیداسیون فلز که از یک نقص تبدیل به یک عامل زیبایی‌شناسی می‌شود استقبال می‌کنم، چون از ولایت نقص به کمال آگاهم اما هر سخن جایی و هر نکته مقامی دارد.

مکتب باوهاوس زمینه فکری و تکنولوژیک، استفاده صریح از مصالح صنعتی در معماری را تقویت کرد، اما خودِ زبان معماریِ فولاد زنگ‌خورده (کورتن) محصول دوره‌ای متأخرتر است. دهه‌های ۶۰، ۷۰ و ۸۰ هم استفاده از سطوح فلزی زنگ‌زده رایج بود. اکنون هم فلز زنگ‌زده استفاده می‌شود. هرچه هست، فلز خاطره صنعتی و متروک‌بودن و البته گاهی قدمت را زنده می‌کند و این درها و دیوارهای فلزی که در بازسازی خانه‌های بلوار کریم‌خان برای تبدیل به کاربری گالری هنری استفاده می‌شود، برای معماری ما یک محصول وارداتی است و با هوای گرم و سرد کشوری که بخش اعظم آن از بیابان و کوهستان تشکیل شده است، سازگار نیست. گالری‌دارهای تهران با تبعیت از فضای رایج فلز زنگ‌زده در جهان یادشان رفته است تابلوی نقاشی نهایتا روی دیوار یک خانه نصب خواهد شد. حتی اگر قبول کنیم دیوار و کف گالری با حفظ بی‌طرفی، اثر را ارائه می‌دهد، ولی همچنان نمی‌توانیم لزوم در و دیوار فلزی را در نمای گالری بپذیریم. یکی از فضاهای متعادل در این زمینه، فضای گالری آیریس است که با حفظ بی‌طرفی دیوارها، همچنان روح خانه را هم حفظ کرده است. فارغ از وارداتی‌بودن فلز زنگ‌زده، خود معماری خانه منتسب به شاملو هم از واردات دهه‌های ۲۰ و ۳۰ شمسی در ایران است.

اگر Juhani Pallasma، معمار و نظریه‌پرداز فنلاندی را در ۹۰ سالگی‌اش از راه‌پله فلزی جدید خانه شاملو وارد ساختمان آجری کنیم، قطعا با نقادی بدنمند (Embodied Ciriticality) به تجربه حسی متفاوت در مسیر فلز به آجر اشاره می‌کند. پالاسما همواره کوشیده است معماری را از تجربه صرف دیداری دور کند و به سایر حواس بدنمند انسان هم بپردازد.

نمونه‌های موفق برای استفاده از ورق‌های فلزی در جهان زیاد است؛ به عنوان مثال می‌توان از پروژه احیا و الحاق جدید به یک ساختمان حفاظت‌شده و ایستگاه سابق پلیس در اسکاتلند بین سال‌های ۲۰۱۵ تا ۲۰۲۰ توسط شرکت Moxon Architects نام برد که با الحاق جدید، دو ساختمان را به یک مجموعه واحد تبدیل کردند و در اینجا ما شاهد یک تفاوت بدون گسست هستیم.

استراتژی الحاق جدید به این ساختمان پلیس، نزدیک به Grafting در معماری الحاقی است.

واژه Grafting با معنی پیوندزدن از گیاه‌شناسی و کشاورزی وارد معماری شده است. در کشاورزی وقتی شاخه سیب را به هلو پیوند می‌زنند، آنچه در ادامه تولید می‌شود نه سیب است و نه هلو و هم سیب است و هم هلو.

گوستاوو جیووانونی (Gustavo Giovannoni، ۱۸۷۳-۱۹۴۷) را می‌توان مهم‌ترین فردی دانست که مفهوم Grafting / innesto را به‌صورت آگاهانه و نظری وارد بحث معماری، شهر تاریخی و حفاظت کرد و در آثار او واژه ایتالیایی innesto به معنای «پیوند» یا «پیوندزدن» به کار می‌رود. جیووانونی یکی از مهم‌ترین چهره‌های تاریخ حفاظت معماری، مرمت و شهرسازی تاریخی در ایتالیا و از حلقه‌های مهم انتقال نظریه مرمت از قرن نوزدهم به رویکردهای مدرن قرن بیستم است. او هم‌زمان مهندس عمران، معمار، مورخ معماری، مرمتگر و شهرساز بود.

نکته مهم این است که خود استعاره Grafting در علم گیاه‌شناسی بسیار قدیمی‌تر از کاربرد آن در معماری است. بنابراین نمی‌توان گفت جیووانونی واژه Grafting را اختراع کرد. آنچه به او نسبت می‌دهیم، انتقال آگاهانه استعاره پیوند گیاهی به رابطه میان معماری جدید و بافت تاریخی است. او شهر را همچون موجودی زنده می‌دید که رشد می‌کند و تغییر می‌یابد.

در اینجا با پیوند دو ساختار قبلی و جدید یک ساختار دیگر به وجود می‌آید که نه قبلی را نفی می‌کند و نه روی ساختار جدید اصرار دارد و رابطه زنده بین دو بنا وجود دارد که با یک اتصال و چسبندگی ساده ایجاد نمی‌شود و با الحاق پارازیتی که صرفا برای بهبود و توسعه عملکرد به بخش اول می‌چسبد و از آن بهره‌برداری می‌کند فرق دارد. الحاق، پیوندی یک رابطه خنثی با بخش قبلی نیست، بلکه فعال و پویاست.

در استراتژی الحاقی پیوندزدن، هدف یکی‌شدن نیست، بلکه با همدیگر، دیگری‌شدن است و این موجب ماندگاری در محیط ساخته‌شده می‌شود. اگر در استراتژی Extrapolation زبان موجود را با گویش جدیدی از آن زبان ادامه می‌دهیم، در Grafting از رابطه دو زبان، زبان دیگری به وجود می‌آید.

ناگفته نماند عبور از دوگانه‌انگاری اصل و فرع، قدیم و جدید در استراتژی Grafting، واسازی دریدا را هم به ذهن متبادر می‌کند. اما در خانه شاملو دیوار آیدا می‌توانست یا رابطه پیوندی با الحاقات ایجاد یا با منطق آن ادامه پیدا کند.

هرچه هست، راه‌پله فلزی الحاقی به خانه شاملو روح دوگانگی فضای صنعتی و فضای خانگی را زنده می‌کند و به تقابل‌های دوگانه در معماری (بیرون و درون، جدید و قدیم) اهمیت می‌دهد، غافل از اینکه بین فضای بیرون و درون، فضای سیال دیگری وجود دارد که هم بیرون هست هم درون. نه بیرون هست و نه درون. شاید تن‌دادن به منطق آجر و یافتن همان منطق درونی بنا و برون‌سپاری دیوار آیدا با راه‌پله آجری می‌توانست به برون‌یابی در پروژه منجر شود و شاید علیرضا تغابنی در اجرا و انتخاب متریال ناچاری داشته است. اما همچنان معتقدم توجه به ماه و آینه و آجر در ساخت این دیوار می‌توانست بدیع‌تر باشد و فارغ از همه این بحث‌ها، این یادداشت یک جستار است و روح جستار، تغییر و عدم قطعیت است. هرچه هست، الان باید به حفظ یک خانه از تبدیل‌شدن به فروشگاه، قانع و خوشحال باشیم.