

از پیشاتاریخ به سوی مفهوم فضا

میلااد روشنی پایان



در سال 1941 در حوالی روستای مونتیاک از توابع دوردونی فرانسه، توپ دو پسرپچه که سرگرم بازی با سگ‌شان بودند به سوراخی عمیق افتاد. سگ برای آوردن توپ به درون سوراخ رفت و دیگر برنگشت. پسرپچه‌ها برای پیدا کردن سگ راه افتادند و وارد سوراخ شدند [1]. علاقه‌ی تاریخ برای پیگیری سرنوشت توپ و سگِ پسرپچه‌ها در همین جا به پایان می‌رسد و در عوض کشفی بزرگ را جشن می‌گیرد که به زودی ارزش آن به‌عنوان نقطه‌ای تعیین‌کننده در ردیابی تاریخ تولد هنر، آشکار شد. سوراخ، دهانه‌ی غار لاسکو بود. غاری که دیوارهای آن را، نخستین آبای شکارچی (و البته هنرمند) بشر بیش از پانزده‌هزار سال پیش، با طرح‌هایی از حیوانات پیشاتاریخ نقاشی کرده بودند و آن را به‌عنوان سندی قطعی از دلمشغولی‌های اسرارآمیز انسان عصر دیرینه‌سنگی به یادگار گذاشته بودند. در این نقاشی‌ها به استثنای یک مورد استثنایی، خبری از فیگورهای انسانی نیست. تمام نقاشی‌ها، بازنمایی جانورانی بودند که انسان عصر سنگ در سودای شکار آن‌ها و حفظ حیات خود بود. آثار ضربه‌های نیزه‌های بدوی به این نقاشی‌ها، این فرضیه‌ی آبه-بروی را به نظری عمومی تبدیل کرده است که انسان پیشاتاریخ نوعی از مراسم آیینی ابتدایی را صورت‌بندی کرده است. آیینی که در آن مسلط شدن بر نگاره‌های حیوانی، درآمدی بر تسلط واقعی بر شکارهای واقعی تلقی می‌شد و به نوعی «مرگ جانوران را از پیش مقدر می‌کردند» [2] اما همه‌ی ابهام‌های این فرضیه‌ی مشکوک زیر سایه‌ی واقعیتی قاطع قرار می‌گیرد «این نقاشی‌ها هرگز در قسمت‌های مسکونی غار، مانند ورودی‌های غار و یا در مسیرهای آسان‌یاب مشرف به دهانه‌ی غار کشیده نمی‌شدند» [3] تقریباً محل همه‌ی این نقاشی‌ها در

قسمت‌های انتهایی غار بود. جایی که گاهی تا صدها متر پیاده روی در مسیرهای سخت‌گذرو تاریک را ایجاب می‌کرد.

چرا این نقاشی‌ها که نخستین کنش‌های آیینی-فرهنگی در عصر پیشافرهنگ بودند، می‌بایست در چنین مکان‌هایی به وجود می‌آمدند؟ پاسخ این پرسش هرچقدر هم که زیر انبوه ابهام‌های رازآمیزش (که احتمالاً ابهام‌هایی برای همیشه خواهند بود) دفن شده باشد، دست‌کم برخی فرضیه‌های اولیه، نظیر دکوراتیو بودن این نقاشی‌ها را به نفع نوعی ایمان بدوی که تنها برای انسان‌های غارنشین قابل درک بود، کنار می‌گذارد. اما نتیجه‌ی دومی که از این واقعیت قاطع به دست می‌آید، شجاعت بیشتری برای تایید این مسئله به همراه می‌آورد که نحوه‌ی مواجهه‌ی انسان نخستین با مسئله‌ی مکان پیچیده‌تر از آن است که تنها در منطق سودمندی‌های تجربی نظیر نیاز به پناهگاه، درک شود. می‌توان این موضوع را به میلی عمیقاً انسانی، برای پیشروی به سوی یک مکان ظاهراً دست‌نیافتنی مرتبط کرد. مکانی که می‌توانست به مثابه‌ی یک قلمروی انحصاری فرض شود که دست‌نیافتنی بودنش بخشی از جادوی اولیه‌ی آن را می‌ساخت و همه‌ی این دیوارنگاره‌ها که با جدیتی شگفت‌انگیز نقاشی شده‌اند، می‌توانند همچون خراش‌های پنجه‌ای که حیوانات درنده برای تعیین قلمرو خود به جامی‌گذارند، به عنوان نوعی قلمروگذاری اولیه فرض شوند. قلمرویی که احتمالاً جرقه‌ی نخستین انگاره‌های جادو باوری را می‌زد. مکان در اینجا، تنها مکانی برای شکار و یا سرپناهی برای زیستن نیست، این مکانی است که ظرفیت جدیدی برای زیستن، در اختیار اجداد انسانی می‌گذاشت. یک مکان پنهان که قلمروی جادو بود؛ مکانی خارج از جهان برای در اختیار گرفتن کنترل جهان. نخستین دستاورد پشتکار مومنانه‌ی انسان غارنشین برای یافتن این مکان دست‌نیافتنی، می‌توانست تغییر بنیادین تلقی او از درک مسئله‌ی مکان باشد. انتهای غارها، جایی که او می‌توانست شکارهایش را به واسطه‌ی جادوی دیوارنگاره‌ها مهار کند، قطعاً تفاوتی بنیادین با مکان‌های دیگری داشت که در زیست‌هرروزه‌اش آن‌ها را درک می‌کرد. اما دست‌کم چندین هزار سال زمان لازم بود تا این میل برای یافتن مکان جادویی به میلی برای ساختن این مکان تبدیل شود.

نخستین تمدن‌ها با برآوردن نخستین نیازها و الزامات یکجانشینی از معبر معماری، شناسایی می‌شوند که بهترین نمونه‌های آن را می‌توان در استحکامات اریحا در دره‌ی رود اردن و شهرسازی اولیه‌ی چتل‌هویوک در آناتولیا دید، اما همزمان با این پیشرفت‌های تجربی که فصل نوینی از کاربری‌های معماری برای زیست شهری بودند، میل کهن برای دستیابی به مکان‌های جادویی نیز به میانجی فهم معمارانه از مکان، احیا شد. همانطور که اجداد غارنشین، نخستین مکان‌های سودمند را در ورودی‌های غارها به عنوان مکان‌های مسکونی کشف کردند و نخستین مکان‌های جادویی را -در اعماق همین غارها یافتند، تمدن سومری به عنوان پیشاهنگ تمدن‌های باستانی نیز با تاسیس نخستین دولت‌شهرها (که بیش از هر چیز وابسته به بینش معمارانه‌شان در شهرسازی بود)، نخستین عمارت‌های جادویی خویش را مانند زیگورات اور در دل همین شهرها ساختند. این، دو فهم متفاوت از مفهوم مکان در یک چشم‌انداز است. احتمالاً نخستین خانه‌های خشتی سومری‌ها در شهر مانند ساختمان‌های آهنی-بتنی امروز ما، بر اساس منطق سودمندی، با حد زدن بر فضا و تولید یک مکان ایمن، شکل می‌گرفت. اما مفهوم دوم مکان، همان مفهومی که زیگورات‌ها، این نخستین معابد سترگ باستانی، (یا آن‌طور که سومری‌ها دوست داشتند بنامند) این «پلکان‌های آسمان» را به وجود می‌آورد، مفهومی یکسر متفاوت بود. مفهوم نخست، بر پایه‌ی یک مداخله‌ی مصلحت‌جویانه در فضا و ساخت یک مکان ایمن برای زندگی شهری شکل می‌گیرد. به معنایی دقیق‌تر بر اساس میل به حد زدن بر فضای نامتناهی و رسیدن به یک

محدوده‌ی کنترل‌پذیر. این خانه‌های خشتی نخستین محدوده‌هایی هستند که با دخالت معمارانه، بخشی از فضا را به تملک انسان درمی‌آورد؛ برشی سه بعدی در فضا که به شکل‌گیری یک حجم خصوصی از فضا، منجر می‌شود.

معماری، نخستین سوییتهای تهاجمی‌اش را در همینجا به رخ می‌کشد؛ تهاجم به فضای نامتناهی، نایمن و یکپارچه‌ای که همه‌ی هستی طبیعت مهارناپذیر است. این منطقی آشنا برای ماست. فضای خصوصی بیش از هر چیز فضایی محصور در یک مکان معمارانه است، یک اتاق، یک خانه، یک آپارتمان شخصی و... این فضایی است که تنها با تحدید آن توسط مفهوم مکان به چنگ می‌آید. یک فضای بریده شده، که ارتباطش با فضای نامتناهی قطع شده است. اما مفهوم دوم مکان، همان مفهومی که زیگورات‌ها و از آن‌ها مهم‌تر اهرام جیزه‌ی مصر به آن می‌دیونند، به همان شیوه‌ای که مفهوم نخست، خود را از مفهوم فضا منتزع می‌کند، ساخته نمی‌شود. زیگورات‌ها مانند همه‌ی معابد تمدن‌های باستانی، مکان‌های برای سکونت نبودند، حتی به همان معنایی که خانه‌های شهری، معابر و یا مکان‌های عمومی سودمند بودند، کارکردهای فایده‌گرایانه نداشتند. اگرچه همه‌ی آن‌ها از نظر کاربری مصالح و محاسبات هندسی، وابسته به چشم‌اندازهای عصرشان بودند اما شیوه‌ی مواجهه‌ی آن‌ها با نخستین مفهوم معمارانه، یعنی فضا، تفاوتی معنادار داشت. مفهوم مکان در اینجا تنها حد زدن بر فضا برای متعین کردن بخشی از یک فضای نامتعین نیست. مکان در اینجا، تولید یک فضای اضافی است، فضایی که بنا دارد خارج از منطق طبیعی، و به عنوان یک نقطه‌ی آغاز در تولید نسبت‌های نوین با مفاهیم دیگر، عمل کند. «در زیگورات اور سه خریشته‌ی پلکانی که هر کدام از آن‌ها با بیش از صد پله به یک دروازه‌ی برج دار می‌رسند، ساخته شده بود و از آن‌جا در یک مسیر پلکانی دیگر دروازه‌ی برج دار به زیارتگاه‌های مرکزی کوچکی ختم می‌شد که سومریان آن‌ها را اتاق‌های انتظار می‌نامیدند» [4]. این اتاق‌ها مکان‌هایی بودند که سومریان امیدوارانه در آن‌ها به انتظار ظهور خدایان می‌نشستند. این مسئله کاملاً آشکار است که در این باور، مومنان، همان‌هایی که با شکیبایی پله‌ها را برای رسیدن به اتاق‌های انتظار پیموده بودند، تنها می‌توانستند در همین مکان، فضایی دیگر را تجربه کنند. حتی اگر این انتظار تنها یک انتظار باقی می‌ماند، و اگر صفت‌هایی مانند **روحانی**، معنوی و **متعالی** را به دلیل آن‌که از فرط استعمال، ناکارآمد شده‌اند، کنار بگذاریم، تجربه‌ای عمیقاً متفاوت از فضا در دسترس سومری‌ها قرار داشت. این فضایی نه برای زیستن بلکه فضایی برای آزمودن و تجربه کردن ارتباطی بود که انسان تمدن‌های باستانی می‌توانست میان محتوای جادویی ایده‌های فراطبیعی خود برقرار کند و این فضا تنها می‌توانست از طریق دگرگون ساختن فضای نامتعین طبیعی شکل گیرد. معماری درست در همین نقطه است که توانایی‌های خود را آشکار می‌کند و تا همین امروز، حتی همین امروز افسون زدایی شده، آن را حفظ می‌کند. به این ترتیب معماری می‌تواند یک فضای اضافی برای تجربه‌ی عینی ایده‌های انتزاعی تولید کند. همانطور که بالارفتن از پله‌های زیگورات می‌توانست برای یک مومن سومری، تجربه‌ای از احساس عینی بالارفتن روحش به سوی آسمان و رسیدن به جایگاه خدایان باشد و این تنها به میانجی همان فضای اضافی امکان‌پذیر می‌شد که معماری بنا بر توان آفرینش‌گری‌اش، که همزمان توانی کنش‌گرانه نیز هست، ممکن می‌کرد. از این نظر معماری می‌تواند به آزمونی برای تجسم بخشیدن به ایده‌هایی باشد که دلمشغولی ذهنی ساکنان یک عصر را تشکیل می‌دهد. هدف از اهرام غول‌آسایی که مصریان برافراشتند، به طور قطع تنها خیره‌نگه داشتن چشم مردمان دوران خود و همه‌ی دوران‌های بعد از خود نبوده است (گرچه اگر این تنها هدفشان بود، به طور حتم در برآوردن آن موفق بوده‌اند).

اگرچه مصریان می‌توانستند این حدس را بزنند که تا چند هزار سال بعد نیز استفاده از واژه‌هایی چون حیرت‌انگیز و باشکوه برای توصیف سازه‌هایشان منسوخ نخواهد شد، اما براساس همان دانش اندکی که ما درباره‌ی انگیزه‌های

آن‌ها داریم، می‌توانیم اطمینان داشته باشیم که این هدف نخست آن‌ها نبوده است. آن‌ها بنا داشتند تا همه‌ی توان خود را برای تجسم بخشیدن به خدای رع، به کارگیرند. و ما می‌دانیم که تجسم بخشیدن، در اینجا در معنای دقیق واژه معنا دارد. و از این مهم‌تر آن‌ها با این انگیزه معماری شگفت‌انگیز خود را آغاز کردند که بتوانند مکانی برای حفظ و آسایش روح خداوندگار خود بسازند. در اینجا هیچ معنای مجازی و یا تمثیلی در کار نیست. ایمان تردیدناپذیر آن‌ها به بقای پس از مرگ همزاد روحانی انسان، کا، جایی برای تصور تمثیلی از معماری هرم‌ها باقی نمی‌گذارد. ایده‌ی جاودانگی، ذهن مصریان را رها نمی‌کرد و همین کافی بود تا آن‌ها به فکر آفریدن مکانی بیافتند که تجسم عینی انگاره‌های ذهنی‌شان باشد. مکانی که بتواند یک فضای اضافی برای حضور عینی همین انگاره‌های ذهنی تولید کند. این فضایی برای زندگی در جهان نبود، فضایی برای زندگی بیرون از جهان بود. زندگی در فضایی که مفهوم ابدیت می‌توانست به آنجا انتقال یابد و مردگان که زندگان جهانی دیگر بودند بتوانند در این فضا آسوده باشند. قدرت معمارانه‌ی مصری‌ها بیش از آن بود که «کا» را تنها بگذارند. آن‌ها با اعتماد به نفسی بسیار بیشتر از اجداد غارنشین‌شان، می‌توانستند اطمینان داشته باشند که به یک فضای جادویی، اما فضایی که خود آن را خلق کرده بودند، دست یافته‌اند. آن‌ها تنها دلمشغول مفهوم فضا و تفکیک‌های معمارانه‌ی آن نبودند، هرم‌ها جایی برای مهار کردن زمان و رسیدن به آرمان همگانی مصری‌ها یعنی جاودانگی ابدی نیز بود. با این تمهید معماری می‌توانست مرزهای محدود فضایی خود را پشت سر بگذارد، و در افقی دیگر به مفاهیم دیگری پیوند بخورد که مطلقاً در منطق فایده‌گرایانه و یا زیبایی‌شناسانه‌ی متعارف آن قابل درک نبودند.

مصری‌ها با این روش بنا داشتند معماری را از یک حرفه‌ی صنعتی به یک جایگاه ممتاز، که می‌دانیم این جایگاه برای آن‌ها جادوگری بود، برسانند. و این عجیب نیست که بدانیم جایگاه ایمهوتپ، وزیر اعظم فرعون زوسر، که مصطبه‌ی زوسر را به عنوان مهم‌ترین پیش‌درآمد اهرام مشهور سلسله‌ی چهارم، طراحی کرده بود، «نه فقط به عنوان یک مهندس معمار بلکه به عنوان یک حکیم، کاهن، کاتب و یک نابغه‌ی همه‌چیزدان [و از همه مهم‌تر] به عنوان بزرگترین جادوگر دوران خود نیز ستوده می‌شد». معماری می‌توانست ایده‌آلی در فن جادوگری باشد و این جادو به واسطه‌ی قدرت معماری در تولید یک فضای جادویی ممکن بود. فضایی که مصری‌ها برای اطمینان یافتن از تجسم عینی انگاره‌های خود به آن نیاز داشتند و با همین دغدغه، کار معماری را از تعیین بخشیدن به یک فضای از پیش موجود به تولید یک فضای ممکن تبدیل کردند. این فضایی بود که تنها می‌توانست از آن مردگان در انتظار حیات باشد. این موضوع کمکی احتمالی برای فهم این مسئله است که چرا مصری‌ها تا این اندازه اصرار داشتند هرم‌های خود را به سازه‌هایی توپر با گذرگاه‌ها و اتاقک‌های محدود تبدیل کنند. فضای جادویی تنها می‌توانست از آن مردگان و کا باشد و مصریان مرده‌پرست امکان تجربه‌ی شگفت‌انگیز در این فضای جادویی را تنها به مرده‌های خود می‌دادند و خود بیرون از اهرام قربانی‌ها و نذورات خود را به آن‌ها پیشکش می‌کردند اما کماکان به شکلی غیرمستقیم با تصور ورود کا به کالبد مومیایی شده‌ی مردگان، این فضای جادویی را تجربه می‌کردند. برای آن‌ها این فضای جادویی، می‌بایست فضایی مخفی می‌بود تا به این ترتیب شرایط لازم برای ارتباط با جهان مردگان را می‌یافت.

بخش عمده‌ای از نوشتارهای خلاقانه‌ی مصری که مجموعه‌ی شگفت‌انگیز کتاب مردگان را تشکیل می‌داد نیز مربوط به همین جهان است. محل همه‌ی این متن‌ها که در قالب پاپيروس‌ها و کنده‌کاری روی تابوت‌ها و دیواره‌ی مقابر پراکنده شده‌اند، عمدتاً همین فضای جادویی است و بیش از هر چیز دستورالعمل‌هایی برای زیستن مردگان در همین فضا است. مصری‌ها به چیزی کمتر از ساختن سازه‌هایی جاودانه راضی نمی‌شدند این مسئله در کنار جاه‌طلبی‌های آن‌ها که از توان

عضلانی برده‌های نگون بخت تغذیه می‌شد، مربوط به اشتیاق وافر آن‌ها برای به چنگ انداختن خود مفهوم ابدیت به میانجی معماری بود. تاکید بر پایداری و صلابتِ اهرام فاکتوری الزامی برای رسیدن به هدف نهایی این اهرام بود و این هدف میل به ساختن فضایی برای ایمنی روح و کالبد فرزندان رع بود. از این نظر بخشی از جنبه‌های جادویی معماری مصریان، بلافاصله مربوط به انگیزه‌ی فوق‌العاده‌ی آن‌ها در پنهان کردن یک فضای ممتاز از باقی فضاهای روزمره بود. فضایی که به واسطه‌ی کوهی از سنگ از دسترس خارج می‌شد تا بتواند وظیفه‌ی جادویی‌اش در محافظت کردن از ایده‌ی نامیرایی و زوال‌ناپذیری را عملی کند. مصریان با اصرار خستگی‌ناپذیرشان در رسیدن به این فضا و با جنون فراگیرشان برای اتصال آن به جایی مانند جهان مردگان احتمالاً افراطی‌ترین معماران جهان باستان بودند اما قطعا تنها کسانی نبودند که در این سطح از توان تکنیکی ایده‌هایشان را مجسم می‌کردند. ما یونانیان را نیز داریم. آن‌ها هرگز به اندازه‌ی مصریان دلمشغول شیوه‌های جادوگری و بالتبع تمهیدات جادویی برای در اختیار گرفتن فضا نبودند. اما روش خود را داشتند. برای یونانیان، معماری امکانی برای ساکن کردن خدایان روی زمین بود. همانطور که هومر و هسیود خدایان را با کنش‌ها و روابط میانشان، به میانجی شعر حماسی و تبارنامه آشکار می‌کردند و به بیانی دیگر آن‌ها را به میانجی زبان با انسان‌گاری‌های متداول یونانیان وفق می‌دادند، معماران یونانی نیز از هیچ کوششی برای ترجمه‌ی صفت‌ها و خویش‌کاری‌های خدایان به سازه‌های معمارانه دریغ نداشتند. نخستین تلاش آن‌ها که به طور ویژه نخستین راهیابی آن‌ها به هویت یونانی بود، تقدیم معابد خود به خدایان یونانی بود. این تقدیم‌ها صرفاً اضافه‌های زبانی برای تفکیک سازه‌های ظاهراً مشابه آن‌ها نبود، بلکه بیش از هر چیز مبتنی بر اعتقاد عملی آن‌ها در بازسازی یک بدن ایده‌آل بود. همانطور که آن‌ها در پیکره‌تراشی مسیر رسیدن به یک بدن کامل را که آمیزه‌ای از پیکره‌ی انسانی و ایده‌آل خدایگانی بود، می‌پیمودند در معماری نیز به یک ایده‌آل نهایی که بلافاصله یادآور یک بدن انسانی-خدایی بود، رسیدند. یکی از نخستین کشف‌های معمارانه آن‌ها کم کردن تدریجی قطر ستون‌ها در مسیرشان به سمت فرسب‌های گول‌پیکر بود.

چیزی که در معماری یونانی به عنوان تحذب خوش‌تناسب شناخته می‌شود و بیش از هر چیز ضمانتی اطمینان بخش بود که می‌توانست ایده‌آل یونانیان برای ترکیب استواری و ستبری اندام‌ها با انحناهای عضلانی اندام‌ها را تحقق بخشد. معماری یونانی همراستا با نقاشی و پیکره‌تراشی و در سطحی بالاتر همراستا با فهم یونانی از بدن کامل پیشروی خود را به سوی یکی از درخشان‌ترین دوره‌های فرهنگی همه‌ی قرن‌ها آغاز کرد. آنچه به ظاهر از پیکره‌های یونانی برمی‌آید نباید به این ارزیابی فریبنده که آن‌ها محصولات نخستین چشم اندازه‌های رئالیستی هنر هستند، دامن بزند. همه‌ی آنچه یونانیان در پیکره‌های تراشیده می‌آجستند، نه تحقق بازنمایی واقعیت بلکه امکانی برای دست‌یافتن به ایده‌آلی طبیعی در سرحدات تکامل آن بود. رسیدن یونانیان به نقطه‌ای که کامل‌تر از آن وجود نداشته باشد، تنها چیزی بود که می‌توانست آن‌ها را آرام کند. اندام‌های متراکم با بیشترین تناسب ممکن که یک ژست خدایگون را تدارک می‌دید و قادر بود دو عنصر شکوه و آرامش را به عنوان دو آرمان فرهنگی یونانی در یکدیگر بپیچد، بخشی جدایی‌ناپذیر از آرمان‌های تجسمی یونانی بود. در معماری همین دو مولفه، سنگ بنای مهندسان یونانی بود. آن‌ها هرگز میل به انسان‌انگاری و تجسم بدن کامل را رها نکردند به همین دلیل حتی اگر بازنمایی طبیعی فیگورو چهره‌ی انسانی به دلیل مقتضیات معماری در آثار آن‌ها حذف شده است اما روح این انسان‌انگاری به عنوان عنصری نازدودنی در آثار آن‌ها باقی ماند. بهترین نمونه همان نمونه‌ی پیشین است. ترکیب ستبری ستون‌ها با انحناهای اروتیک آن‌ها. اما نمونه‌ای دیگر از این آرمان خواهی را می‌توان به واسطه‌ی فهم یونانیان از مسئله‌ی فردیت جست. خدایان یونانی، همانطور که در فهم انسان‌انگارانه‌ی آن‌ها مشهود است، واجد فردیتی هستند که خویش‌کاری‌های آن‌ها را می‌سازد. تفاوت میان خدایان،

تفاوت میان عناصر فردزایی است که به تدریج با تکامل و تمایز خدایان در بینش یونانی قوت گرفت. هر خدا دارای مجموعه‌ای از صفات، روایت‌ها و آیین‌هایی است که فردیت او را شکل می‌دهند.

معماران یونانی از همان ابتدا با سازه‌های منفردی که میل چندانی به نظم محیطی همگرا نداشتند، این نکته را دریافتند. لحظه‌ی ممتازی که آن‌ها این مسئله را به یک هنجار در معماری‌های خود تبدیل کردند، همان لحظه‌ی تعیین کننده‌ای است که هویت یونانی، خود را بار دیگر و این بار به عنوان یک خیز بلند برای سایه انداختن به تاریخ پس از خود، باز یافت. این لحظه همان زمانی است که یونانیان به فرماندهی پریکلس، پس از دفع تهاجم ایرانیان به بازسازی یونان پرداختند. نخستین اقدام آن‌ها بازسازی آکروپولیس بود؛ مکانی تعیین‌کننده در فرهنگ یونان که با همین تمهید عمیقاً فردگرا احیا شد؛ مجموعه‌ای از چندین سازه‌ی غول‌پیکر که دارای نظم و وحدت درونی بودند اما به شکلی تقریباً تصادفی و خارج از نظمی که میان مصریان سراغ داریم، کنار یکدیگر قرار گرفته بودند. خدایان یونانی فیگورهای کاملی بودند که می‌توانستند در طبیعت ناکامل حکمرانی کنند. به همین ترتیب معماری یونانی روح این الگورا در آکروپولیس و همه‌ی مجموعه عمارت‌های دیگر دمید. وحدت درونی هر سازه گواهی بریک کمال‌گونگی خدایی بود که روی خطوط طبیعت بنا شده بود و هر سازه به محلی برای به چنگ انداختن یک فضای آرمانی تبدیل می‌شد. فضایی که به سطحی فراتر از فضاهای معمول میل می‌کرد و توسط مکان‌هایی نشانه‌گذاری می‌شد که یونانیان به عنوان یک نظم پالوده برافراشته بودند. به این ترتیب در فهم یونانی، فضای جادویی، جای خود را به فضای آرمانی می‌داد. فضایی که به طور مستقیم وابسته به بینش یونانی در رسیدن به هماهنگی کامل میان اجزای معمارانه‌ی مکان بود. این بینشی است که ارزش نهایی خود را در جایی فراسوی زیبایی‌شناسی و در امکان تولید فضایی که به سرحدات تکامل طبیعی رسیده است، می‌یافت. یونانیان علاقه‌ای به محبوس کردن این فضا و تبدیل آن به امری اسرارآمیز نداشتند. غالب سازه‌های آن‌ها به سوی محیط‌های باز ساخته می‌شد و درون‌خانه‌ی معابد پس از گذشتن از میان ستون‌های عظیم دوریکی و ایونیا، در دسترس قرار می‌گرفت. برای یونانیان، برخلاف مصریان، مکان‌های معمارانه محلی برای تولید یک فضای اضافی جادویی که در آن امکان تصور فراروی‌های طبیعی ممکن می‌شد، نبود. آن‌ها به تولید فضایی می‌اندیشیدند که نتیجه‌ی تکامل طبیعت به یک جایگاه خدایگانی بود. فضایی که توسط بدنی در سرحدات تکامل ساخته می‌شد و بخشی از تجربه‌ی یونانی در رسیدن به حدود نهایی آن چیزی بود که آپولون به آن‌ها وعده داده بود.

مسیری که از غارهای لاسکو تا عمارت‌های یونانی کشید شد (و به طور قطع تنها یکی از مسیرهای ممکن است که از معبر تاریخ می‌گذرد)، مسیری برای پیگیری دگرگونی‌های فضا به مثابه‌ی یک مفهوم است. مفهومی که به سرعت، خود را از محدودیت‌های امر سودمند خارج کرد و به یاری تاریخ تخیل انسانی امکان‌های متنوع خود را آزمود و در این راه معماری را به عنوان بزرگترین تمهید بشری در تجسم بخشیدن به این امکان‌ها، به کار گرفت. یک تمهید فوق‌العاده و یک دستاورد اثربخش که فارغ از همه‌ی توانایی‌های کاربردی و زیبایی‌شناسانه‌اش، مسئولیتش را در نیروی هیجان‌انگیزش برای مداخله در مفهوم فضا بارگذاری کرد. همین نیرویی که تاریخ مفهوم‌پردازی‌های خلاقانه به واسطه‌ی آن می‌توانست امکان تجسم عینی رویاهایش را به یک امیدواری تبدیل کند.

[1] این روایتی است که (گاردنر، 1393) از کشف غار لاسکو نقل می‌کند. در حالیکه روایت‌های متعدد دیگری نیز وجود

دارند که تفاوت‌های چشمگیری با روایت گاردنر دارند اما در غالب روایت‌ها مسئله‌ی کشف اتفاقی غارو یا دست‌کم کشف آن به دست کسی که تخصصی در کاوش باستان‌شناسی ندارد، تایید شده است

[2] گاردنر، 1393: 33 و گامبریچ، 1390: 30

[3] گاردنر، 1393: 30

[4] همان: 50

منابع:

- گاردنر، هلن. 1393، هنر در گذر زمان، ترجمه محمد تقی فرامرزی، انتشارات نگاه، چاپ چهاردهم.
- گامبریچ، ارنست. 1390، تاریخ هنر، ترجمه علی رامین، نشر نی، چاپ هفتم.