آموختن از هایدگر[1]: پدیدارشناسی در معماری تأثیر فلسفهٔ هایدگر در نظریه پردازی معماری: هویت مکان در نظریات کریستین نوربرگ شولتس و کریستوفر الکساندر

نیّر طهوری*

تاریخ دریافت: ۹۶/۸/۲۷
تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۱/۱۲

چکیده

موضوع این مطالعه، روش پدیدارشناسی مارتین هایدگر، فیلسوف آلمانی قرن بیستم و تأثیرپذیری برخی معماران پست مدرن از نظریهٔ او در ارائهٔ نظریات جدید معماری، در دههٔ ٦٠ همان قرن است. هایدگر که ناقد سوبژکتیویسم در تفکّر مدرن بود، با روی آوری به شعر شاعران بزرگ آلمان، شعر را بهترین نحو اندیشیدن خواند. دو تن از پیشگامان معماری پست مدرن، کریستین نوربرگ شولتس و کریستوفر الکساندر، با پیروی از روش پدیدارشناسی و رویکرد هایدگر به زبان، شعر، هنر و معماری، تلاش کردند تا نظریات تازه‌ای در معماری ارائه کنند و نقش زبان و شعر و محیط را در ادراک و طراحی معماری نشان دهند.

روش این مطالعه همچون موضوع آن پدیدارشناختی است و به توصیف پدیدارشناسی زبان، شعر و هنر در اندیشهٔ هایدگر و دیدگاه های معماران متأثر از آن و نتایجش در معماری پست مدرن می پردازد؛ با این هدف که نشان دهد هویت در معماری، امری عرَضی نیست و ارتباط مستقیم به عالم هر پدیده و بستر پدیداری آن دارد.

کلیدواژه‌ها: پدیدارشناسی معماری، هایدگر، نوربرگ شولتس، کریستوفر الکساندر، پدیدهٔ مکان، هویت مکان، الگوهای زبانی

*استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران. Email: ntahoori@gmail.com

مقدمه

پدیدارشناسی از جمله روش‌های فلسفی است که به معنای امروزی آن در آغاز قرن بیستم با دیدگاه‌های ادموند هوسرل آغاز شد، هرچند که پیشتر در آراء فیلسوفانی مانند لامبرت،[۲] کانت و هگل نیز از آن به معانی متفاوت سخن رفته بود. مارتین هایدگر با بسط و تفسیر خاص خود از پدیدارشناسی هوسرل، آن را به نحو جدیدی ارائه کرد. او برای توضیح نظریات فلسفی با این روش، در موارد بسیاری از مصادیقی در هنر و معماری بهره گرفت. بدین ترتیب نه تنها با دیدگاه ویژه‌اش افق‌های بازی را در هستی‌شناسی باز کرد که در فلسفهٔ هنر هم جایگاه خاصی را به خود اختصاص داد. با پیروی از او، تعدادی از معماران و شهرسازان در دهه ۱۹۶۰، دریچهٔ تازه‌ای را در شیوهٔ طراحی و درک معماری و شهرسازی گشودند که به ارائهٔ نظریه‌های جدیدی در امر طراحی و تعامل آن با بستر یا مکان ویژهٔ خود منجر شد.

در این مقاله بر آنم تا ضمن معرفی روش پدیدارشناسی هایدگر که در آن زبان، و به ویژه شعر ارتباطی وجودی با انسان دارند و شاعران نقش به سزایی در فهم و ادراک عالم انسانی ایفا می‌کنند، به معرفی نگاه پدیدارشناسانهٔ دو تن از نظریه‌پردازان شناخته شده در معماری، کریستین نوربرگ شولتس و کریستوفر الکساندر متمرکز شوم و نشان دهم میان شعر، محیط طبیعی، پدیدهٔ مکان و الگوهای زبانی با معماری ارتباط ویژه‌ای وجود دارد. در خلال بحث روشن می‌شود مکان (بستر طبیعی شامل زمین و آسمان و آب و هوا و گیاه و جانور و ...) که خود موجد آداب و رسوم، رفتار و اندیشهٔ خاصی نیز هست، هویت ویژه‌ای را صورت می‌بخشد که تحت عنوان پدیدهٔ مکان تعریف و تبیین می‌شود. بنا بر این هویت امری ظاهری و الصاقی و الحاقی نیست، بلکه امری وجودی است. ساحت شعر در هر سرزمین مشحون از پدیده‌های زیست جهانی است که عالمِ ساکنان آن را تشکیل داده، و همانست که در معماری با هویتی خاص و یگانه آشکار می‌شود؛ هویتی که برآمده از عواملی است که گرد هم آمده‌اند و بیانگر تمایزی ویژه و مشخص هستند.

هایدگر: زبان، شعر، ساختن و سکونت‌گزیدن

هایدگر در مقالهٔ مهم «ساختن سکونت‌گزیدن اندیشیدن»[۳] نوشت که هر وجود انسانی همیشه نیازمند آنست که سکونت‌گزیدن را بیاموزد، به عبارت دیگر ساختن منوط به توانایی سکونت‌گزیدن است. او نخستین فیلسوفی بود که از طریق ریشه‌یابی کلمات، میان ساختن و سکونت‌گزیدن پیوستگی معنایی یافت و ریشهٔ آن دو را یکی شمرد (هایدگر، ۱۳۷۷: ۱۳۳). او بارها در خلال سخنان و نوشته های خود در هر دو دورهٔ تفکّرش به نقش زبان در آشکارگی وجود پرداخت. جملهٔ معروف او، «زبان خانهٔ وجود است»، در مهمترین کتاب دورهٔ اوّل تفکّرش، وجود و زمان[۴] که در ۱۹۲۷ منتشر شد، به این معنی است که وجود انسان در زبان او پدیدار یا آشکار می‌شود، «خانه‌ای که وجود انسانی در آن سکونت می‌گزیند» (Heidegger, 1977: 189). در اندیشهٔ دورهٔ دوم تفکّر او نیز، جملاتی مانند: «زبان سخن می‌گوید»، روشن می‌کند که چگونه زبان همچنان نقشی مرکزی در اندیشه‌اش ایفا می‌کرده است، چنانکه در این دوره، بر اندیشیدن از خلال زبان شاعران پای فشرد و نسبت به اینکه چگونه می‌توان از طریق کلمات به چیزها دسترسی یافت، حساسیت نشان داد (Dalstrom, 2013: 13). رویکرد هایدگر به زبان از دههٔ ۱۹۳۰ به بعد تحت حاکمیت نسبتش با شعر بود که این خود تحت سلطهٔ نسبتش با هولدرلین قرار داشت. در واقع طرح گفت‌وگوی ویژهٔ او در ارتباط میان متفکّران با شاعران مبتنی بر خوانش خاص وی از شعر هولدرلین بود (Brosconi, 2013: 146). او سخن گفتن را ذاتی انسان می‌شمرد که دلیل امتیاز او بر حیوان و گیاه شمرده می‌شود؛ نه به این معنی که سخن گفتن قوّه‌ای در کنار دیگر قوای انسان باشد، بلکه انسان قادر به انسان بودن است از آن روی که سخن می‌گوید (هایدگر، ۱۳۸۱: ۷۵).

هایدگر در پیوستی بر متافیزیک [مابعدالطبیعه] چیست؟ چنین نوشت: «در میان جمیع هستندگان تنها انسان... این شگفت‌ترین شگفتی را تجربه می‌کند که: هستنده، هست». تنها هستیِ انسانی است که «می‌تواند معنادار یا فاقد معنا باشد». و در ویراست ششم این نوشتار نیز، معنا را ساحت گشوده‌ای خواند که «در آن

چیزی به فهم درمی‌آید» (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۶، ۵۳۶-۵۳۷). اصطلاح دازاین (Dasein) به معنای تحت‌اللفظی ما آنجا (یا اینجا) در این جهان هستیم به این معنی است که خود را در وضعیت بنیادین خاصی می‌یابیم. بار هستی بشری آشکارگی این واقعیت جانکاه است که دازاین هست و باید باشد. امّا اینکه از کجا آمده و کجا می‌رود، همچنان در پرده می‌ماند. اسپیگلبرگ از صاحبنظران در موضوع پدیدارشناسی، برای توضیح این حالتِ دازاین، دو رباعی معروف عمر خیّام ترجمهٔ فیتز جرالد را نقل می‌کند: «دوری که در آن آمدن و رفتن ماست...»[۵] و همچنین «یک چند به کودکی به استاد شدیم...».[۶] هایدگر برای بیان این وضعیت از واژه «پرتاب شدگی» استفاده می‌کند (همان، ۵۹۳ـ۵۹۴).

هایدگر از همسایگی چیزها با یکدیگر سخن گفت چنانکه از گرد هم آمدنشان، عالمی ویژه پدیدار می‌شود و به این ترتیب، با دیدگاه پدیدارشناسانهٔ خود، باب تازه‌ای را گشود. او که از اوّلین فیلسوفان منتقد تفکّر مدرن پس از استادش ادموند هوسرل، و پیش از او نیچه محسوب می‌شود، با جدا کردن راه خود از هوسرل، پدیدارشناسی ویژه‌ای را در نحوهٔ شناخت، بنیان گذارد. فیلسوفانی همچون مرلو پونتی و دریدا از پدیدارشناسی هوسرل و هایدگر تأثیر پذیرفتند که نظریه‌های فلسفی شان بعدها، در نظریه‌پردازی معماری تأثیر ویژه‌ای بر جا نهاد.

مرلوپونتی ابتدا اندیشهٔ هایدگر را فقط گسترش طبیعی بینش هوسرل مبنی بر بودن ـ در ـ جهان (being-in-the-world) می‌دید، تا اینکه پس از تفکر عمیق در بارهٔ زبان و هنر، به ستایش از اهمیت وی آغاز کرد. (Moran, 2000: 412). ابتکار مرلوپونتی این بود که «بدن ما را به عنوان نحوهٔ بودنِ یا هستی ما» در جهان مطرح کرد. به نظر او «ما کاملاً آزاد نیستیم و هر یک محصور در بدنی هستیم با اندازه معیّن و توان حرکت و غیره، ولی روی‌هم‌رفته همان نوع بدنی که دیگران هم همه دارند» (مگی، ۱۳۷۲: ۴۵۳). دریدا ادّعا می‌کند که ابتدا در اندیشهٔ هایدگر با اصطلاح دیستراکشن (تخریب، انهدام، distruction) مواجه شده است. در سلسله گفتارهای ۱۹۲۷ هایدگر با عنوان مسائل بنیادی پدیدارشناسی،[۷] دیکانستراکشن (deconstruction) در برابر کانستراکشن (construction) آمده است. چنانکه دریدا می‌گوید، دیستراکشن [در دیدگاه] هایدگر حامل نحوهٔ عمل ساختار یا معماری سنّتی است که بر مفاهیم بنیادی هستی‌شناسانه یا متافیزیک غربی دلالت دارد (Moran, 2000:451)

از دههٔ نود قرن بیستم و پس از آن، معماران مشهوری همچون پیتر آیزنمن[۸] و برنارد چومی،[۹] سبک دیکانستراکشن را در معماری بر اساس اندیشهٔ دریدا وضع کردند و کسانی مثل یوهانی پالاسما[۱۰] و پیتر زومتور[۱۱] از پدیدارشناسی ادراک حسّی[۱۲] (۱۹۴۵) مرلو پونتی الهام گرفتند تا آن را مبنای طراحی معماری قرار دهند.

پدیدارشناسی چیست؟

پدیدار، به منزلهٔ «آنچه خود را نشان می‌دهد» یا امرِ آشکار تعریف می‌شود. اما نحوهٔ نشان دادن موجود بسته به نوع دسترسی و تقرّبی است که فرد بدان دارد. حتی موجود می‌تواند خود را به عنوان چیزی که فی‌نفسه آن نیست، نشان دهد و شبیه چیزی دیگری به نظر آید که «شباهت» نامیده می‌شود. به این ترتیب معنای اوّلیه و اصلی آن تحت‌الشعاع معنی ثانویه‌اش قرار می‌گیرد. هم «پدیدار» و هم «شباهت» را باید از «نمود»[۱۳] متمایز دانست. نمود به معنای «چیزی که خود را نشان می‌دهد» نیست، بلکه به معنی سخن گفتن از چیزی است که «خود را در چیزی دیگر که خود را نشان می‌دهد، می‌نمایاند»، از قبیل: علامت‌ها، نشانه‌ها، نمادها و غیره که در این موارد هم «آنچه خود را می‌نمایاند، هرگز یک پدیدار نیست» (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۱۳۶) پدیدار به معنای کانتی آن چیزی است که از پیش خود را در نمود امری مقدّم بر پدیدار به معنای معمولی نشان می‌دهد که از طریق «شهود تجربی» قابل دسترسی است. مفهوم ویژهٔ استعلا برای هوسرل متفاوت از این مفهوم با فرمول کانتی است. برای هوسرل «استعلا» به معنای نوعی کشف عالم تازه است: «عالم تجربه استعلایی»، عالمی که باید کشف شود و مورد نقد قرار گیرد (Moran, 2000: 141).

برای آن دسته از پدیدارشناسانی که طریق خویش را یگانه طریق درست پرداختن به فلسفه می‌دانند، این روش بهترین و بلکه تنها طریق قابل قبول فلسفه‌ورزی است، در حالی‌که نزد دیگر فیلسوفان فقط نهضتی در فلسفه است (اشمیت، «سرآغاز پدیدارشناسی»، ۱۱). هایدگر اعلام می‌دارد که گوهر پدیدارشناسی فعلیت داشتن یک جنبش فلسفی نیست، و فهم آن به معنی دریافتن آن به معنی نوعی بالقوه‌گی است. اصطلاح پدیدارشناسی در درجهٔ اوّل بر مفهومی از روش دلالت می‌کند. (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۶: ۵۸۱).

هایدگر در مقدمهٔ کتاب وجود و زمان در توضیح پسوند «لوژی» در واژهٔ «فنومنولوژی» از وجه علمی این روش سخن می‌گوید. پس مفهوم پدیدارشناسی متضمّن دو عامل است: یکی پرسش از چگونگی کشف اشیاء و دیگری پرسش از نحوهٔ صدق این انکشاف؛ یعنی چه وقت یک کشف را می‌توان درست تلقّی کرد. او بدین منظور به دیدگاه ارسطو رجوع می‌کند که «حقیقت را به مثابهٔ نامستوری آنچه حاضر است، پیدایی و تجلّی ذاتی آن تلقّی می‌کرد» (کوکلمانس، ۱۳۸۲، ۱۳۷) که اساساً متمایز است از تلقّی کانت و آنچه هوسرل بسط داد. هایدگر به معنای متفاوت «لوگوس» نزد افلاطون و ارسطو می‌پردازد و اینکه هیچ یک در نگاه اوّل، اصلی و اوّلیه به نظر نمی‌رسد. لوگوس به معنای «آشکار ساختن آن چیزی است که فرد در مورد آن سخن می‌گوید» و به معنی «روشن‌کنندگی» است، و اجازهٔ دیده شدن به چیزی را می دهد که در بارهٔ آن سخن گفته می‌شود. اما باز هم این اجازه دادن به دیده شدن، می‌تواند درست یا نادرست باشد. «آلتئیا»،[۱۴] واژهٔ یونانی حقیقت، به معنای نامستوری است و معنای درست لوگوس این است که موجوداتی که در موردشان سخن گفته می‌شود، باید از نهان بیرون آیند و چنانکه هستند، دیده شوند. هایدگر به این نکته توجه می‌کند که قبل از آنکه اشیاء بر ما ظاهر شوند، البته از پیش «هستند»؛ پس سؤال این است که چه شرایط ضروری باید حاصل شود تا اشیایی که می‌توانند بر ما ظاهر شوند، ظهور کنند: «پدیدار به معنای پدیدارشناسی کلمه، وجود یک موجود نیست، بلکه خود نشان دادن این موجود در نور حقیقت وجود است» (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۱۴۱). هایدگر تا آنجا پدیدارشناسی هوسرل را می‌پذیرد که «باید به طرف عین اشیاء رفت» (ورنو، ۱۳۷۲: ۲۲۱)، اما از پذیرش وجه سوبژکتیو شناخت سرباز می‌زند. حرف او این است که انسان در برابر وجود «باز و گشوده» است (ورنو، ۱۳۷۲: ۲۳۲). تسلط سوبژکتیویته بر جهان، به منزلهٔ حمله‌ای است که مانع آشکار شدن جهان آن چنان که هست، می‌شود و آن را زیر حاکمیت و تحت‌الامر ارادهٔ انسان قرار می‌دهد (Marx, 1971: 236).

هنر و حقیقت

هایدگر هنگام بحث از مسئلهٔ سکونت شاعرانه (dwelling poetically) آشکارا به هنرِ ساختن رجوع می کند. به گفتهٔ شولتس تحلیلی از اندیشهٔ هایدگر در باب معماری باید بخشی از تفسیر فلسفهٔ او باشد. در مقالهٔ بسیار مهم «سرچشمهٔ اثر هنری The Origin of the work of Art». مثال اصلی از معماری اخذ شده است که می تواند نقطهٔ شروع بحث از هنر در تفکّر او باشد:

> یک بنا، یک معبد یونانی، چیزی را تصویر نمی‌کند: در میان شکافِ صخره‌ای درّه، به سادگی برپاست. این بنا تجلّی خداوند را در خود نهفته و در این پوشیدگی به آن آجازه می‌دهد از داخل رواقی گشاده به محیطی مقدس سربرافرازد. به واسطهٔ معبد خداوند در معبد حاضر است. این حضور خداوند به خودی خود گستره و تعیین حدود محوطه‌ای به عنوان یک محوطهٔ مقدس است. با وجود این معبد و محوطهٔ آن در نامحدود رنگ نمی بازند. این معماری معبد است که وحدت راه‌ها و روابطی را ابتدا به دور هم و در عین حال به دور خود جمع می‌آورد که در آن‌ها تولد و مرگ، مصیبت و نعمت، پیروزی و رسوایی، مدارا و انحطاط، شکل مقدّر وجود انسانی را به دست می‌آورند. گسترهٔ تماماً فراگیر این زمینهٔ ارتباطی باز، جهان این مردم تاریخی است. فقط از، و در این گسترهٔ تاریخی مردم برای انجام وظیفه به خود باز می‌گردند (Heidegger, 1971:41ff).

در این مقاله او چهار بار از بنای معبد یاد می‌کند که

با آرمیدن خود در زمین صخره‌ای، راز صخره را از بی‌شکلی آن بیرون کشیده و از آن حمایت می‌کند. بنا با ایستادن خود در آنجا از زمین خود در برابر توفان حفاظت می‌کند و اجازه می‌دهد که توفان در خشونت خویش ظاهر شود. گیاه و جانور ابتدا به صورت‌های مشخص خویش درمی‌آیند و بدین ترتیب آن گونه که هستند، ظاهر می‌شوند. «یونانیان این ظهور و برآمدن از خود در همه چیز را فوزیس (Phusis) می‌نامیدند» (Ibid). اشارهٔ هایدگر در این قطعه به معبد است اما این کار را برای نشان دادن طبیعت اثر هنری انجام می‌دهد و به عمد اثری را انتخاب می‌کند که نمی‌تواند بازنمایانه (representational) تلّقی شود (Norberg-Schulz, 1983: 61).

به نظر هایدگر، هنر در معنای وسیع یونانی خود به معنی «رویداد حقیقت» است. اثر هنری چیزی است که حقیقت در آن و از خلال آن روی می‌دهد و «عالمی را برمی‌گشاید». اثر هنری با از دست دادن عالم خود، هم خصوصیت برگشودن را از دست می‌دهد و هم بزرگی خود را و هنگامی که از «عالم» خود جدا می‌افتد و بر روی پایه‌ای در موزه قرار می‌گیرد، «حقیقت اصیل» خود را از دست می‌دهد و به یک شئ صرفاً زیباشناسانه (استتیکی) تبدیل می‌شود (یانگ، ۱۳۸۴: ۴۱ ـ ۴۲). او در مقالهٔ مهم دیگری با عنوان «عصر تصویر جهان»، سومین مشخصهٔ دوران مدرن را فرایند تبدیل اثر هنری به «استتیک» معرفی می‌کند. در نتیجه اثر هنری با تبدیل شدن به ابژهٔ تجربی، همچون بیان زندگی انسان تلقّی می‌شود. (Heidegger, 2003: 57)

هایدگر «عالم» را بستر گشودهٔ روابط فراگیر یک فرهنگ تاریخی تعریف می‌کند، یعنی نوعی مکان. فهم عمیق «عالم» در چنین معنایی مبتنی بر فهم نظریهٔ او در باب حقیقت است که توصیف و تعریفی «شاعرانه» است نه «تحلیلی»، و آشکار است که او «ترجیح می‌دهد از طریق تفسیر متون شاعرانه، فلسفه‌ورزی کند؛ اشعار کسانی همچون سوفوکل، ریلکه، تراکل، گئورگه و بالاتر از همه هولدرلین» (یانگ، همان: ۴۵). هایدگر با الهام از هولدرلین، باور داشت که وظیفهٔ اصلی هنر در زمانهٔ افسون‌زدایی شدهٔ مدرن، یافتن امر قدسی است (Young, 2001: 2). خواست هایدگر «رهایی زبان از صرف و نحو» و بردن آن به سمت واسطهٔ خلاقانه‌تری چون سخنِ شاعرانه بود (Moran, 2000: 243).

از همین روست که پیروانش، با تمرکز بر زبان، به برترینِ نحو آن یعنی شاعرانگی روی می‌آورند که نه تنها از نظرِ هایدگر برترین نحو اندیشیدن است، بلکه مرتبط با «حقیقت» هم هست. چنین است که هایدگر «سکونت گزینی» را با شاعرانگی پیوند می‌دهد و از «سکونت شاعرانه» سخن می‌گوید.

زبان و شاعرانگی در فلسفهٔ متأخر هایدگر

هایدگر در «ساختن سکونت‌گزیدن اندیشیدن»، با بهره‌گرفتن از زبان و مثال‌های معماری نشان می‌دهد که «ساختن» با «سکونت‌گزیدن» و «اندیشیدن» ارتباطی مستقیم دارد؛ چنانکه در «منشأ اثر هنری» می‌نویسد: این زبان است که نخستین بار با نامیدن موجودات، ابتدا آن‌ها را به کلمه و به ظهور می‌آورد . (Heidegger, 1971:73) او تأکید می‌کند که زبان اندیشه را شکل می‌دهد و اندیشیدن و شعر، لازمهٔ سکونت‌گزیدن است. او به شعر [هنر] به عنوان راهی برای نجات ذات جهان در تداوم ظهور خود می‌نگرد، (Marx, 1977: 235) و تأکید می کند که فقط آن کسی (شاعر) توان فهم جهان را دارد که آن را همچون نامستوری (آلتئیا) تصوّر کند (Ibid: 243).

مطابق تعریف هایدگر، با رجوع به ریشهٔ زبانی ساختن و سکونت‌گزیدن، «سکونت‌گزیدن» نحوی «هست‌بودن» است (هایدگر، ۱۳۷۷: ۱۳۴). نحوی که انسان‌ها روی زمین هستند، همان سکونت‌گزیدن است. آنچه در سکونت‌گزیدن نقش بنیادین دارد، «محافظت کردن و مراقبت کردن، کشت کردن و زراعت کردن و تاک پروردن» است، به‌طوری که چیزی مطابق با استعداد و قوهٔ درونی خود به ثمر برسد. اما چنین مفاهیمی در واژهٔ بناکردن یا ساختن فراموش شده است و سکنا گزیدن همچون هستی آدمیان تجربه نمی‌شود و دیگر به ذهن خطور نمی‌کند که سکونت‌گزیدن از وجود آدمی انفکاک ناپذیر است. آنچه همیشه در زبان رخ می دهد، فراموش شدن معنای باطنی کلمات به سود معنای

ظاهری آنهاست. هایدگر با دنبال کردن سیر تحوّل معنایی کلمات، به معنای آغازین و اصلی آنها می‌رسد و از همین طریق است که ماهیت سکناگزیدن را «در صلح و صفا بودن، به صلح و آرامش رسیدن» و در آن به سر بردن بیان می‌کند؛ چنانکه «از آسیب و خطر در امان ماندن» و «حراست کردن» نیز در آن مستتر است که بر همه مراتب و وجوه سکناگزیدن دلالت دارد (هایدگر، ۱۳۷۷: ۱۳۶-۱۳۷). از آنجا که زبان خانهٔ وجود است، وقتی معنای آغازین و اصلی کلمات از خاطر برود، زبان خاموش می شود. به این معنی وجود دیگر خانه‌ای ندارد که مفهوم «بی‌خانمانی» از همین امر برمی‌خیزد.

در این سیر به تدریج او به مفهوم چهارگانه‌ای می‌رسد که شامل «خدایان» به عنوان ساکنان «آسمان»، و «فانیان» به مثابهٔ ساکنان روی «زمین» است. چهارگانه همان عالمی است که چیزها را در برمی‌گیرد و مفهومی از گرد هم آمدنشان می‌سازد:

> با نجات دادن زمین، با پذیرفتن آسمان، با ماندن در انتظار خدایان، با هدایت کردن فانیان، سکونت کردن همچون بقای چهارگانه به منزلهٔ امر چهارگانه تحقق می‌پذیرد... سکونت کردن... همیشه استقرار یافتن در میان چیزهاست (همان، ۱۴۰).

انسان بودن یعنی همچون «موجودی فانی» روی «زمین بودن»، چنانکه تعریف هایدگر از انسان، پرتاب شده به سوی مرگ است. هست بودن فانیان به این معنی است که آنان «بر مبنای استقرارشان در میان چیزها و در مکان‌ها» با سکونت‌گزیدن خود «فضاها» را پر می‌کنند. عبور از این فضاها همان گونه است که تجربه شده‌اند و این به معنی دوام آوردن و بودن با چیزی است (همان: ۱۴۸ـ۱۴۹). سکونت کردن به معنی بودن انسان در میان چهارگانهٔ خدایان، فانیان، آسمان و زمین است، یعنی در صلح بودن و با صلح به سر بردن در میان این چهارگانه (Heidegger, 1971: 149-150). مکان به دو معنا برای امر چهارگانه فضا ایجاد می‌کند: هم به آن امکان ورود می‌دهد و هم امکان استقرار، این دو معنی متعلّق به یکدیگرند. مکان به منزلهٔ سرپناهی برای امر چهارگانه محسوب می‌شود که الزاماً به معنی خانه‌های مسکونی محدود نمی شود: «آنچه سکونت واقعی ما را میسّر می‌کند، خُلق و خوی شاعرانه است» (Heidegger, 1971: 215). وی در دورهٔ دوم تفکّر خویش، تعمّق در این باب را با نوشتن مقالات بسیاری دنبال کرد.

هایدگر، هنرها را ذاتاً شاعرانه می‌داند. شاعری به هم بافتن پندارها و تصوّرات محض و تخیّلات غیرواقعی نیست، بلکه گشودگی حقیقت در اثر هنری است (کوکلمانس، ۱۳۸۲، ۲۶۲ ـ ۲۶۳). او در مقالهٔ «انسان شاعرانه سکنا می‌گزیند» با تأمّل در شعری از هولدرلین، از سکناگزینی شاعرانهٔ انسان بر زمین سخن می‌گوید. سکناگزینی انسان با شاعرانگی او مرتبط است. به واسطهٔ شعر است که سکونت، سکونت می‌شود، در واقع شعر به ما امکان می‌دهد تا بتوانیم سکونت کنیم. کلام هولدرلین در شعر او آشکارتر می‌شود: سرشار از مزیّت [شایستگی merit]، انسان شاعرانه می‌زید بر روی این زمین... «سکونت شاعرانه به شیوه‌ای خیال پردازانه بر فراز واقعیت به پرواز درمی‌آید» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۵۹). انسان از طریق شاعرانگی از «زمین» یعنی جایگاه «میرایان» فراتر می‌رود، و به «آسمان» یا جایگاه خدایان می‌رسد که از آنِ «نامیرایان» است. اگر همهٔ هنرها، در ذات خود شاعرانه‌اند، پس باید بتوان آن‌ها را به شعر برگرداند. شاعری نحوی است از بازتاب روشنگر حقیقت، یعنی «از سرودن در معنای وسیع کلمه» (هایدگر، ۱۳۷۹: ۵۳). شاعری به معنی دقیق‌تر، در کل هنرها جایگاه ممتازی دارد، اما به نوعی در همهٔ آن‌ها جاری است. هنرها اگر هنرند، همه شاعرانه‌اند!

تأثیر فلسفهٔ هایدگر بر نظریه‌پردازی معماری

کمتر از دو دهه پس از تمرکز هایدگر بر مضامین شاعرانه و هنر برای تبیین مفهوم سکونت گزینی که او برای توضیح فلسفهٔ وجودی خود از آن‌ها بهره می‌جست، توجه معماران به دیدگاه‌های پدیدارشناختی وی معطوف شد که در بیان اندیشه‌اش بارها از شعر و مصادیق معماری مثال آورده، و مشخصاً چنان که آمد، در مقالهٔ «منشأ اثر هنری» چهار بار از معماری معبد یاد کرده بود.[۱۶] چهره‌های برجسته و شناخته شده‌ای در

نظریه‌پردازی معماری، مستقیم و غیرمستقیم از او تأثیر پذیرفتند. از آن میان می‌توان به کریستین نوربرگ شولتس و کریستوفر الکساندر اشاره کرد که دیدگاه‌های پدیدارشناسانهٔ قابل توجهی در معماری ارائه کردند. نوربرگ شولتس با تمرکز بر آثار هایدگر به «پدیدهٔ مکان»[۱۷] در معماری رسید و الکساندر به الگوهای زبانی در رسیدن به راه بی‌زمان ساختن.[۱۸] همان‌طور که هایدگر میان وجود با زبان، شعر و اندیشیدن ارتباط تنگاتنگ می‌یابد و به ساختن و سکونت‌گزیدن می‌رسد، نوربرگ‌شولتس نیز معماری را ترکیبی از نحوهٔ حضور، زبان و مکان دانست،[۱۹] و از پدیدهٔ مکان سخن گفت که نه تنها برخوردار از هویت است، بلکه هویت‌بخش هم هست. او در پی چنین هویتی به جستجوی امکانات مشترک میان هنر و معماری با تاریخ، شعر و ادبیات برآمد، چنانکه اظهار داشت: آثار معماری به آن مکاشفات شاعرانه‌ای تعلّق دارند که ما را به سکونت سوق می‌دهند (نوربری شولتز، ۱۳۸۱، ص ۲۸).

کریستوفر الکساندر در راه بی‌زمان ساختن ضمن سخن گفتن از الگوهای زبانی، به دنبال یافتن شیوه‌های مفهومی و عملی[۲۰] بود تا دریابد که چیزها چگونه به یکدیگر تعلّق دارند. گروهی دیگر از معماران نیز با بهره‌گیری از پدیدارشناسی مرلوپونتی که از هایدگر و البته بیشتر متأثر از هوسرل بود، در فهم و برپا ساختن معماری، وجوه دیگری از پدیدارشناسی را مطرح کردند که آن را به «رویکردی واقع‌گرا و ملموس و این جهانی» (پرتوی، ۱۳۸۷: ۴۳) تبدیل می‌کند و از دیدگاه‌های رایج سوبژکتیو که ذهن آدمی را چون محفظه‌ای دربسته می‌شمارد، فاصله می‌گیرد. از آن میان می‌توان به استیون هال،[۲۱] آلبرتو پرز گومز،[۲۲] یوهانی پالاسما، و ... اشاره کرد. اگرچه پرز گومز زبان را در برابر عینیت حسّی، امری انتزاعی می‌شمارد و می‌نویسد:

> اگر بتوان گفت که معماری، معنایی شاعرانه دارد، باید بپذیریم آنچه بیان می‌کند، ورای آن چیزی است که می‌نماید. معماری، تجربه‌ای نیست که واژگان بتوانند آن را بیان کنند، همانند خود شعر، طرحی از خویش در قالب حضور است که معانی و سرحدّ تجربه را شکل می‌دهد (پرز گومز، ۱۳۹۴، ۱۱).

پالاسما در آغاز یکی از مقالات خود با یادآوری قطعه‌ای از [خورخه لوئیس] بورخس،[۲۳] از تجربهٔ طعم سیب و مشابهت آن با معنای شعر سخن می‌گوید که در مواجههٔ خواننده با شعر نهفته است. او با رجوع به قطعه‌ای از گاستون باشلار،[۲۴] از تجربهٔ خاطره‌ای می‌نویسد که از رایحهٔ خاص فضا مشحون است، و بخش‌هایی از تمامیت آن تجربه را در دیدگاه الکساندر یادآوری می‌کند. پالاسما با توجه بر حواس می‌نویسد:

> بیشتر مواقع، قوی‌ترین خاطره از هر فضایی، رایحهٔ آن است، من نمی‌توانم ظاهر درِ خانهٔ پدربزرگم را در مزرعه از دوران کودکی به خاطر آورم، اما می‌توانم دوام آن در برابر وزن، فرسایش سطوح چوبی آن که پس از نیم قرن استفاده، عیان شده بود و نیز عطر و بوی خانه را که چونان دیواری نامرئی، از پشت در با صورتم تماس پیدا می‌کرد، به یاد آورم (پالاسما، ۱۳۹۴: ۴۳).

در یادآوری خاطره‌هایی از تجربهٔ حواس انسانی در فضاهای مختلف، جریانی بی‌شکل از واقعیت روان می‌شود تا به ما بگوید ما چه کسی هستیم؟ تجربه‌ای که بر به خاطر سپردن، به یادآوردن و تطبیق دادن دلالت می‌کند. «معماری به ما کمک می‌کند تا خود را در استمراری از فرهنگ قرار دهیم» (همان، ۵۱).

بحران معماری مدرن

با گذشت چند دهه پس از تثبیت معماری مدرن، برخی معماران برای درانداختن طرحی نو در معماری و رهایی از بحران پیش آمده در ایجاد محیط‌هایی کسالتبار و پُرتَنِش، به فلسفه‌ای روی آوردند که اندیشهٔ مدرن را به نقد می‌کشید و برای رهایی از بحران تفکّر، به شاعرانگی و شعر رجوع می‌کرد. فیلسوفی که اندیشه‌اش می‌توانست پاسخگوی نقد چنین معمارانی باشد، کسی جز هایدگر نبود، هر چند که هرگز متنی در باره معماری ننوشت و به تأکید خودش نباید می‌نوشت، زیرا فیلسوف بود، نه معمار! آنچه در بسیاری از نظریه‌های معماران پست‌مدرن، بر بحران در معماری مدرن تأکید می‌کند، بحث «احراز هویت» است که از یکسانی و عدم تفاوت معماری در نقاط مختلف جهان عارض شده بود. پس از

پایان جنگ جهانی دوم و حجم عظیم تخریب و نیاز روزافزون به ساختن بناهای مختلف، راه حل‌هایی که معماران مدرن ارائه کرده بودند، بسیار چاره‌ساز بود. بی‌خانمانی ناشی از جنگ، و نیاز به ساخت سریع مسکن و دیگر بناهای خدماتی را به تعداد انبوه در سطح اروپا و دیگر کشورهای درگیر الزامی می‌کرد. یکی از مهم‌ترین مسائل مدّ نظر هایدگر هم «بی‌خانمانی انسان مدرن» بود، هرچند بی‌خانمانی مورد نظر هایدگر متفاوت از بحران پیش آمده در معماری و شهرسازی است، اما مشابهت‌های زبانی سبب نزدیکی آن‌ها به هم می‌شد. ساخت و سازهای مدرن همچون طرحی به مثابه پاسخی به نیازهای دوران پس از جنگ منحصر نماند و به شیوهٔ تثبیت شدهٔ معماری مدرن تبدیل شد. تأکید لکوربوزیه[۲۵] در کنگرهٔ سیام[۲۶] بر ردّ هر نوع هویت ملّی، دینی، نژادی و فرهنگی در نگاه نظریه پردازان معماری، به بحرانی در جامعهٔ انسانی مبتنی بر افزایش جرم و جنایت و کسالت‌باری محیط زندگی و بیماری‌های روانی ساکنان دامن زده بود. منتقدان معماری مدرن، نه فقط جهان‌بینی مدرن را که بر ذهنی بودن شناخت از جهان استوار بود، مورد بازبینی و نقد قرار دادند که نظریه‌های هم به عنوان نسخه‌ای شفابخش ارائه کردند که مسئلهٔ «هویت» بر رأس آن چشمگیر بود.

«منشور آتن»،[۲۷] به عنوان بیانیهٔ معماری مدرن که در شیوهٔ سبک بین‌المللی جامهٔ عمل به خود پوشید (See: Curtis, 1996: part 15)، نه فقط هویت ویژهٔ سرزمین و مکان و بستر طرح را نادیده می‌گرفت، بلکه با تأکید بر چشم فروبستن بر هویت افراد نیز، برای همه‌کس و همه‌جا الگوی واحدی ارائه می‌کرد. ارائهٔ یک «زندگی بدون آداب و رسوم و بدون چهره» که صورتی «مشترک و متداول» برای «زندگی انسانی» داشته باشد، در یکسانی شیوهٔ طراحی معماری خود را نشان داد، و مقابله با نتایج حاصل از جنگ‌های جهانی که ظاهراً دلیلی نژادی و ملیتی داشت، «همسان سازی» در مقیاس جهانی را به عنوان یک بیانیهٔ بین المللی دستور کار قرار داد:

> همانطور که بخش عظیم شهروندان و صنعتگران هنرمند، جامهٔ ملّی سنّتی خود را برکنده و به دست دو یا سه نفر مشخص حرفه‌ای سپرده‌اند تا در روزهای جشن در برکنند، همانطور هم اکثریت شهروندان چیزی جز این طلب نمی‌کند که معنویات و خصلت‌ها و غرایز ملّی خود را به بعضی آماتورها و به چند متظاهر و جاه‌طلب و متعصّب بسپارد (ژایراردو، ۱۳۵۵: مقدمه).

این چنین بود که در اوایل دههٔ شصت قرن بیستم، بحران‌های اجتماعی و فردی حاصل از زندگی در چنین محیط‌هایی به وضوح آشکار شد و معماران موسوم به پست مدرن یکی پس از دیگری به اعتراض نسبت به اصول دیکته شدهٔ معماری مدرن برخاستند. پس از شکل‌گیری صورت‌های جدید متفاوتی از صورت‌های رایج معماری مدرن، چارلز جنکس در کتاب معروف خود زبان معماری پست مدرن، از مرگ معماری مدرن با تخریب مجموعه ساختمانی پروت ـ ایگو اثر یاماساکی[۲۸] در ساعت ۳،۳۲ دقیقه بعد از ظهر ۱۵ جولای ۱۹۷۲ خبر داد. (Jencks, 1977: 23) جنکس یکی از عوامل چنین شکستی را «زبان پوریستی (Purist) طراحی آن در نادیده گرفتن تنوّع رمزگذاری (coding) معمارانهٔ ساکنان آن می‌داند» (McMordie, 1979: 403). این نکته قابل توجه است که واژهٔ «زبان» حتی در نام کتاب جنکس نیز خودنمایی می‌کند که البته کاربردی دوسویه دارد! نکتهٔ قابل توجه دیگر همزمانی انهدام مجموعهٔ مسکونی پروت ـ ایگو با انتشار کتاب آموختن از لاس وگاس اثر ونتوری و ... است.

در کشاکش ظهور بحران در عرصه‌های مختلف زندگی بود که اندیشهٔ هایدگر به عنوان راه حلّی جامع خوش درخشید. موضوع چشمگیر در تفکّر او، تلّقی ویژه اش از «بودن ـ در ـ جهان» است که بر محیطی دلالت می کند که به دست بشر ساخته شده است امّا بازنمایانه (representative) نیست. پیش کشیدن بحث بازنمایی در سخن گفتن از پیگیری فلسفهٔ پدیدارشناسی در معماری، بر این نکته مهم تأکید می‌کند که معماری نمی‌تواند در غیبت چیزی، نشانهٔ آن باشد،[۲۹] بلکه بنا حاضر است و آنچه در آن پدیدار شده، فعلیت یافتن استعداد حقیقی آن بوده است، نه وامدار پذیرفتن یا نمایاندن خصلت ویژه‌ای از چیزی دیگر. شایان ذکر است

که صرف استفاده از صورت‌ها و نشانه‌هایی که در معماری گذشتگان به کار گرفته شده، سبب بازگرداندن روح زندهٔ آن‌ها به معماری امروز نمی‌شود.

کریستین نوربرگ شولتس و «پدیدهٔ مکان»

> سکونت بیانگر برقراری پیوندی پرمعنا بین انسان و محیطی مفروض می‌باشد... این پیوند از تلاش برای هویت یافتن یعنی، به مکانی احساس تعلّق داشتن ناشی گردیده است. بدین ترتیب، انسان زمانی بر خود وقوف می‌یابد که مسکن گزیده و در نتیجه هستی خود در جهان را تثبیت کرده باشد (شولتس، ۱۳۸۹، ۱۷).

کریستین نوربرگ شولتس، معمار و نظریه‌پرداز نروژی، از مدافعان بزرگ پدیدارشناسی در معماری، با مداقه در آرای هایدگر، در کتاب خود نیّات در معماری Intentions in Architecture (۱۹۶۳) از زبانشناسی، روان‌شناسی ادراکی (گشتالت) و پدیدارشناسی بهره جست تا نظریهٔ جامعی در معماری ارائه کند. به نظر او معماری مدرن با ایجاد محیطی «دیاگراماتیک و کاربردی»، به بحرانی معنایی دامن زده و امکانی برای سکونت‌گزیدن فراهم نمی‌آورد (Nesbitt, 1996: 410). شولتس نظریهٔ خود را مبتنی بر تعریف مؤلفهٔ تازه‌ای در معماری با عنوان «پدیدهٔ مکان» ارائه می‌کند. او می‌نویسد: «احراز هویت انسانی عبارت است از برقراری پیوندی سرشار از معنا با جهانی متشکل از چیزها» (نوربرگ شولتس، ۱۳۸۱: ۲۲). هویت در اصل به معنی درونی کردن چیزهایی است که درک شده و بسط یافته، و نتیجه اش گشودگی و باز بودن نسبت به محیط است (همان: ۳۱).

شولتس نظریهٔ «پدیدهٔ مکان» را با توجه به نگاه ویژهٔ هایدگر در پدیدارشناسی، با این اندیشه ارائه کرد که معماری امکانی را فراهم می‌آورد که می‌تواند به انسان «پایگاهی وجودی» ببخشد. او تأکید می‌کند که تأثیر محیط بر موجودات (انسانی) انکارناپذیر است، و هدف معماری در «عملکردگرایی اوّلیه» و برآوردن صرف نیازهای عملکردی، محدود نمی‌شود. هدف اثر هنری «نگهداری و انتقال معناها» در تجارب زندگی انسان است که از بنیادی‌ترین نیازهای اوست. (نوربرگ شولتز، ۱۳۸۹: ۱۳) از این روست که از معنا در معماری غرب[۳۰] می‌نویسد: معماری به عنوان «واقعیتی زنده ... از دیرباز به انسان کمک کرده است که وجود خود را معنادار کند»؛ از همین روست که معماری فراتر از برآوردن صرف نیازهای «عملکردی و اقتصادی» است. معانی وجودی از «پدیده‌های طبیعی و انسانی و معنوی» نشأت می‌گیرد و در قالب نظم و شخصیت ادراک می‌شود و معماری آن‌ها را به بیانی فضایی ترجمه می‌کند (نوربرگ شولتس، ۱۳۹۱: ۱).

شولتس شیوهٔ تحلیلی را در معماری نادرست می‌داند، زیرا در آن «خصلت عینی محیطی» نادیده گرفته می‌شود، و «کیفیت خاصی که موضوع شناخت و هویت انسان است و می‌تواند به او حس پایگاه ببخشد»، از دست می‌رود. «فضای وجودی» یک اصطلاح ریاضی و منطقی نیست،[۳۱] بلکه از رابطهٔ میان انسان و محیط او سخن می‌گوید. شولتس اینجا هم به روش پدیدارشناسی هایدگر رجوع می‌کند تا در «عینیت‌بخشی» طراحی معماری از روش ویژهٔ او در رسیدن به ریشهٔ معنایی واژگان بهره بگیرد، چنان‌که آن را به واسطه مفاهیم «گرد هم آوردن» و «چیز» شرح می‌دهد که اصطلاحاتی مشخصاً هایدگری است؛ و از قول او نقل می‌کند: «یک چیز جهان را گرد هم می‌آورد»؛ فلسفهٔ هایدگر «واسطه کارگشایی است که کتاب حاضر [روح مکان] را ممکن ساخته و رویکرد آن را مشخص می‌سازد» (نوربرگ شولتس، ۱۳۹۱، ۱۴).

با رجوع به مقالات مهم هایدگر مانند «ساختن، سکونت‌گزیدن، اندیشیدن»، «منشأ اثر هنری» و «چیز چیست؟»، شولتس فهم خود را در درک مفهوم هست بودن به معنای «باشیدن» یا «سکناگزیدن» مدیون هایدگر می‌داند که او را به نظریه‌های جدیدی در معماری رهنمون شده‌اند. تعریفی که شولتس به دست می‌دهد، اینست که معماری فراتر از فراهم آوردن «سرپناه» است، چنانکه وظیفهٔ معمار «خلق مکان‌های معنادار است» که با آن بتواند به انسان در سکنا گزیدن به معنای نوعی حضور یاری رساند. همین‌جا می‌توان از اشتراک معنی خاطره‌انگیزی فضا ـ مکان در اندیشهٔ

غالب معمارانی یاد کرد که برای ساختن و بناکردن از پدیدارشناسی مدد می‌جویند. خاطره‌انگیزی، به خیال انگیزی شعر راه می‌برد. خاطره به خیال پر و بال بیشتری می‌دهد و فضای گسترده‌تری بر او می‌گشاید.

شولتس از «روح مکان»[۳۲] سخن به میان می‌آورد که از زمان باستان به عنوان واقعیتی عینی که انسان با آن مواجه بوده است، شناخته شده بود و در زندگی روزمرّه به کار می‌رفت: مکان، بازنمایی نقش و حضور معماری در حقیقت نیست، بلکه تجلّی عینی سکونت‌گزیدن، یعنی نحوهٔ بودن انسان است، چنانکه هویت او وابسته به تعلّق وی به مکان‌هاست (نوربرگ شولتس، ۱۳۹۱: ۱۵). شولتس برای فهم «روح مکان» از مفاهیمی مثل «معنا» و «ساختار» بهره می‌گیرد:

> «معنای» هر شئ ریشه در روابط آن با اشیای دیگر دارد، یعنی در آنچه آن شئ «گرد هم می‌آورد». یک چیز به واسطه گرد هم آوردنش چیز است. «ساختار» در عوض، بر ویژگی‌های شکلی و فرمی مجموعه‌ای از روابط اشاره دارد. از این روست که ساختار و معنا وجوه یک کلیت‌اند (نوربرگ شولتس، ۱۳۹۱: ۲۳۵).

«روح مکان» یک مفهوم رومی است که بر اساس آن هر وجود مستقل، از روح محافظ[۳۳] خود برخوردار است که به «مردم و مکان‌ها ماهیت می‌بخشد و از تولد تا مرگ همراه آنهاست» (شولتس، تابستان ۱۳۸۰: ۹). در گذشته شرط بقا، داشتنِ رابطه‌ای خوب با مکان در مفهوم مادّی (فیزیکی) بود که به اندازه مفهوم روانی آن اهمیت داشت؛ چنانکه در مصر باستان کشور فقط مطابق با طغیان‌های نیل کشت نمی‌شد، بلکه ساختار دقیق سرزمین به عنوان طرح الگویی برای استقرار بناهای عمومی نیز به کار گرفته می‌شد تا با نمادین کردن یک نظم محیطی جاودان، به انسان احساس امنیت ببخشد. در طول تاریخ «روح مکان» به عنوان یک واقعیت زنده باقی مانده است. هنرمندان و نویسندگان، ویژگی‌های محلّی را الهام‌بخش یافتند و پدیده‌های زندگی روزمره را با رجوع به سرزمین و محیط شهری در هنر شرح دادند. لارنس دورل در ۱۹۶۰ به این نتیجه رسید که «مشخصهٔ مهم هر فرهنگی بالاتر از هر چیز، روح مکان است» (همان: ۱۰). مفهوم «حسّ مکان» ماهیت مکان را متعیّن می‌کند و در مکان‌هایی یافت می‌شود که ویژگی «مشخص و متمایز» دارند (پرتوی، ۱۳۸۷: ۱۲۲).

در نگاه شولتس، انسان چیزی در میان چیزهاست نظیر کوه‌ها، صخره‌ها، رودها و درختان و ... که با آن‌ها زندگی می‌کند، و آن‌ها را به کار می‌گیرد؛ همچنین در هماهنگی با نظم کیهانی است یعنی با مسیر حرکت خورشید و چهار جهت اصلی. جهات اصلی، واقعیت‌های کیفی هستند نه کمّی که در هر جا و مکانی با انسان همراهند. همراهی و صمیمیت با چیزهایی که در گرد او جمع آمده‌اند، تجربهٔ زندگی او را معناداری می‌بخشد. چون انسان با نور زندگی می‌کند و با آن تنظیم و همساز می‌شود، در حالات شخصی و جمعی، متأثر از «اقلیم» محیطی است، و نهایتاً «انسان در زمان زندگی می‌کند... با ضرباهنگ روز و شب، با فصل‌ها و در تاریخ» (نوربرگ شولتز، ۱۳۸۹: ۲۳۶). انسان با از دست رفتن همسان‌سازی با طبیعت و چیزهای طبیعی که محیط او را شکل می‌دهند، دچار از خودبیگانگی می‌شود که مانع فرایند گردهم آوردن و اساس «از دست دادن مکان» واقعی انسان است.

شولتس با نقل قولی از پائولو پورتوگزی که فضا را به منزلهٔ «نظامی از مکان‌ها»[۳۴] تعریف می‌کند، می‌نویسد که «مفهوم فضا ریشه در وضعیت‌های محسوس دارد» اگرچه از طریق مفاهیم ریاضی هم قابل تعریف است. او این تعریف را منطبق بر گفتهٔ هایدگر می‌شمارد: «فضاها هستی خود را از موقعیت‌ها دریافت می‌کنند و نه از فضا»! شولتس اضافه می‌کند، رابطه بیرون ـ درون که وجه اوّلیه‌ای از فضای محسوس است، از درجات متفاوتی در گستردگی و محدودیت برخوردار است، در حالی که فضاهای باز[۳۵] اساساً همیشه با گستره‌های متفاوت مشخص می‌شوند. بنابراین سکونتگاه‌ها به موجودیت خود محدودند و نسبتی شکل ـ بستر[۳۶] با مقّری برقرار می‌کنند که در آن‌ها مستقر می‌شوند. اگر این ارتباط مخدوش شود، سکونتگاه هویت خود را از دست می‌دهد، همان‌طور که بستر به عنوان یک گسترهٔ وسیع هویت خود را از دست می‌دهد. به این معنی هر محدوده‌ای به

منزلهٔ مرکزی تلقّی می‌شود که می‌تواند همچون یک کانون برای محیط اطراف خود عمل کند. فضا از همین مرکز با درجات متفاوتی از پیوستگی ضرباهنگ در جهات مختلف گسترش می‌یابد. جهات اصلی، جهات افقی و عمودی همان جهت‌های «زمین و آسمان» هستند. به این ترتیب «مرکزیت»، «جهت» و نیز «ضرباهنگ» از دیگر خصوصیات مهم فضای محسوس هستند. او در ادامهٔ همین سخن می‌افزاید که «هندسه در معماری برای آشکار ساختن یک نظام گستردهٔ عمومی، مانند یک نظم کیهانیِ ادراک شده مورد استفاده قرار می‌گیرد» (نوربرگ شولتس، تابستان ۱۳۸۰: ۷) .

به نظر شولتس هنگام نگاه کردن به یک بنا باید در نظر بیاوریم که چگونه بر مقرّ خود (زمین) استقرار یافته و به سوی آسمان قد برافراشته است و از قول رابرت ونتوری می‌نویسد: ماهیت یک خانوادهٔ ساختمانی که به یک مکان شکل می‌دهند، از بن‌مایه‌های ویژه‌ای انسجام می‌یابد، مانند نمونه‌های خاصی از «پنجره‌ها، درها و بامها». وی با این تعریف موافق است که «معماری به منزلهٔ دیواری میان داخل و خارج است» (Ventury,1967, 88-89). مکان، هویت ویژه‌ای را تعیّن می‌بخشد که برآمده از عوامل ملموسی است که در کنار هم عالمی را تشکیل می‌دهند، عالمی که متفاوت از دیگر مکان‌هاست. مکان است که «هویت» ویژه‌ای را شکل می‌دهد، هویتی که در تمام عوامل سازندهٔ یک زیست ـ جهان، چه طبیعی نظیر آب و خورشید و ماه و گیاهان و جانوران، و چه مصنوع مانند شهرها و خانه‌ها و اثاثیه و ... حاضر است: «به وضوح مکان یکی از اجزای یکپارچهٔ وجود است»؛ مکان چیزی بیش از یک موقعیت انتزاعی و تمامیتی است که «از چیزهای ملموس دارای مادّه، جوهر، شکل، بافت و رنگ ساخته شده است» که در کنار هم «مشخصه‌ای محیطی» را تعیین می‌کنند. بنابراین مکان یک «پدیدهٔ کامل کیفی» است که نمی‌توان آن را به هیچ یک از اجزایش، نظیر یک رابطهٔ فضایی تقلیل داد، بدون اینکه طبیعت منسجم آن از نظر دور شود. شولتس حتی نیازهای عملکردی خاص را در معماری، در مکان‌های مختلف یکسان نمی‌بیند تا بر اساس برنامه‌ریزی یکسان و مقیاس واحد تعیین شوند: «کاربردهای مشابه، حتی بنیادی‌ترین آن‌ها مثل خوابیدن و خوردن، در شیوه‌های بسیار متفاوتی رخ می‌دهند و مکان‌هایی را با خصوصیت‌های متفاوت می‌طلبند» (Nesbitt, 1996: 414). الکساندر هم به تفاوت ماهوی و کیفی مکان‌ها متناسب با کارکرد ویژه‌ای که در یک فرهنگ خاص می‌یابند، توجه می‌کند چنانکه پیاده‌رو در نیویورک یا لس‌آنجلس بسیار متفاوت از پیاده رو در دهلی یا بمبئی است، هرچند که هر دو ظاهراً بر عملکرد به‌خصوصی دلالت می‌کنند.

به این ترتیب نوربرگ‌شولتس دیدگاه کارکردگرای مدرنیسم مبتنی بر شعار معروف «فرم از عملکرد تبعیت می‌کند» را به چالش می‌کشد که پدیدهٔ مکان را به عنوان یک «اینجا»ی ملموس نادیده گرفته است، در حالیکه مفهومِ «هم اینجا، هم اکنون» یا «اینجا، حالا» در آن مندرج است. بنابراین مدرنیسم نوعی نقض مدرن بودن است! و چون مکان‌ها به مثابهٔ «تمامیتی کیفی» از طبیعتی پیچیده برخوردارند، قابل توصیف با مفاهیم تحلیلی «علمی» نیستند که به دانشی خنثی و ابژکتیو راه می‌برد و نتیجه‌اش از دست رفتن زیست ـ جهان روزمرّه است.

بر چنین مبنایی، انتخاب شولتس در معماری شیوهٔ پدیدارشناسی است که به مثابهٔ بازگشت به اشیاء تلقّی شده و در تقابل با شناخت سوبژکتیو قرار دارد. او مستقیماً از پدیدارشناسی هایدگر یاد می‌کند که شعر و ادبیات را همچون منابع اطلاعاتی در انسجام بخشیدن به تمامیت‌هایی دانسته که قادر به انسجام بخشیدن به زیست ـ جهان ما هستند. هایدگر برای بیان طبیعت از شعر «یک شب باشکوه زمستانی»[۳۷] اثر تراکل بهره می‌گیرد که در خدمت همان مقصودی است که شولتس برای بیان پدیدارشناسی در معماری دنبال می‌کند، زیرا شعر تراکل برآمده از تخیّلات ملموسی نظیر برف، پنجره، خانه، میز، در، درخت، درگاه، نان و شراب، تاریکی و روشنایی است که در جهان روزمرّه شناخته شده و «وضعیت زیستی کاملی را عرضه می‌دارد که در آن جنبهٔ مکانی قویاً احساس می‌شود» (Nesbitt, 1996: 415) او از تمایز میان یک «بیرون» و یک «درون» سخن می‌گوید که عوامل طبیعی و مصنوعی را مورد

مقایسه قرار می‌دهد، در حالی که عنوان شعر همه چیز را در زمینهٔ طبیعی خویش «جای» می‌دهد، در عین حال «یک شب زمستانی» فقط زمان خاصی در تقویم نیست. اشاره به «نان و شراب» و «زنگ‌ها» مفاهیم کاملاً دینی‌اند که تعلق به مسیحیت را می‌نمایند، و به اعتبار قول هایدگر، فانیان را در برابر خدایان قرار می‌دهد. در انتها شولتس نتیجه می‌گیرد که «سکونت‌گزیدن در یک خانه به مفهوم اسکان یافتن در جهان است» و هر وضعیتی به همان اندازه که محلّی است،[۳۸] عمومی نیز هست. به علاوه شعر، یک پدیدارشناسی محیطی را نیز جلوه‌گر می‌سازد (Ibid, 416).

اندر و جاودانگی در معماری

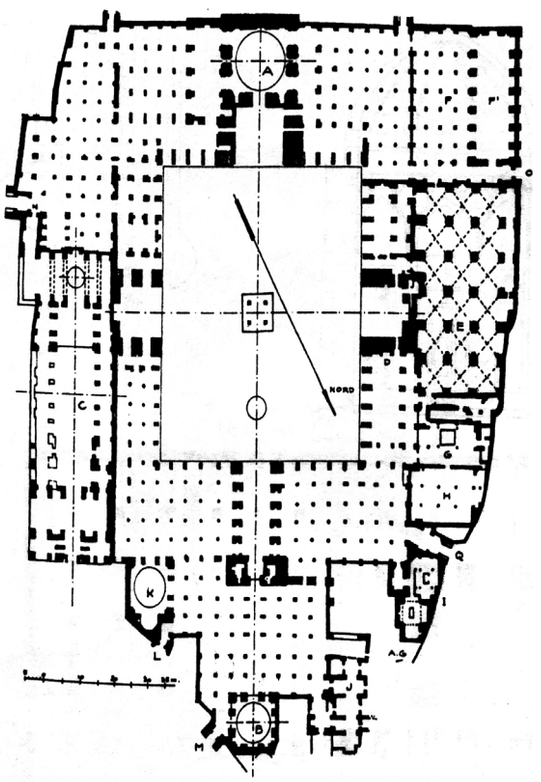
نگرش الکساندر نیز همانند شولتس، مبتنی بر شکل‌گیری تمامیت ویژه‌ای در معماری و حاصلِ گرد هم آمدن عوامل موجود در یک عالم است که تأثیرپذیری او را از هایدگر مشخص می‌کند، چنانکه عناوین بخش‌های مختلف آن نظیر هستی من، وحدت ناب، صورت خدا، طبیعت عالم و ... تأیید کنندهٔ شیوهٔ ویژهٔ هستی‌شناختی اوست.

الکساندر در راه بی‌زمان ساختن از اصطلاح «کیفیت بی‌نام»[۳۹] آغاز می‌کند که معنایش در یک کلمه خلاصه نمی‌شود، و برای فهم آن باید مجموعه‌ای از واژگان را ملحوظ نظر داشت، نظیر: آزادی، زندگی، تمامیت، آسایش، هماهنگی ... او در خلال دوازده سال با تمرکز بر همین موضوع مشغول کار بر روی کتاب دیگری به نام طبیعت نظم بود.[۴۰] در چهارمین یا آخرین جلد این کتاب، می‌پرسد: چه چیزی ما را با جهان مرتبط می‌سازد؟ عنوان سرآغاز کتاب «هنر ساختن و طبیعت عالم»[۴۱] است. می‌توان دریافت به چیزی نظر داشته است که هایدگر همگان را به توجه بدان فرا خوانده بود، هر چند که بسیاری کتاب را مشحون از مضمونی به شدت معنوی و تائوئیستی دانستند (طهوری، پاییز ۱۳۸۱: ۸۶ و ۸۸).

وی با تکیه بر موضوع زبان در اندیشهٔ هایدگر، زنده بودن معماری را منوط به زبان‌های الگویی‌ای دانست که آن را پدید آورده‌اند. «هرکدام از ما، در گوشه ای از قلب خود آرزوی ساختن جهان و عالمی زنده را جای داده است»، (الکساندر، ۱۳۸۲: ۸). زنده بودن هر بنا یا شهر در گرو پیروی کردن آن از قواعد بی‌زمان است: «کیفیت بی‌نام و الگوهای معماری و رخدادها درهم تنیده‌اند» (همان: ۸۹). لحن الکساندر در کتاب راه بی زمان ساختن شاعرانه است با این نیّت که احساس را برانگیزد. به گفتهٔ او فقط بناهایی می‌توانند برانگیزنده و بیدار کنندهٔ احساسِ «در خانه بودن» باشند که با برخورداری از خصلت بی‌زمانی ساخته شده باشند (همان: ۷). هم لحن سخن و تصویرسازی الکساندر برای بیان ایده‌های معمارانه‌اش شاعرانه است، هم «ساختار جمله‌ها و بندها و قطعه‌ها» و هم نوع موضوعات انتخابی‌اش که از فضایی تغزّلی برخوردارند.

این سخن الکساندر که «قدرت زیبا ساختن بناها از پیش در ما وجود دارد» (همان: ۱۴)، کاملاً منطبق با این دیدگاه هایدگر است که ما قادر به انجام[۴۲] کاری هستیم، چون استعداد انجام دادن آن کار در ما هست. او بر این نکته تأکید می‌کند که در عالمی سالم و منسجم و زنده، مردم می‌توانند زنده و آفریننده باشند، در عالمی متشتّت و خودویرانگر، مردم ناگزیر همین خصلت خودویرانگری را در خود دارند (Alexander, 1979: 25).

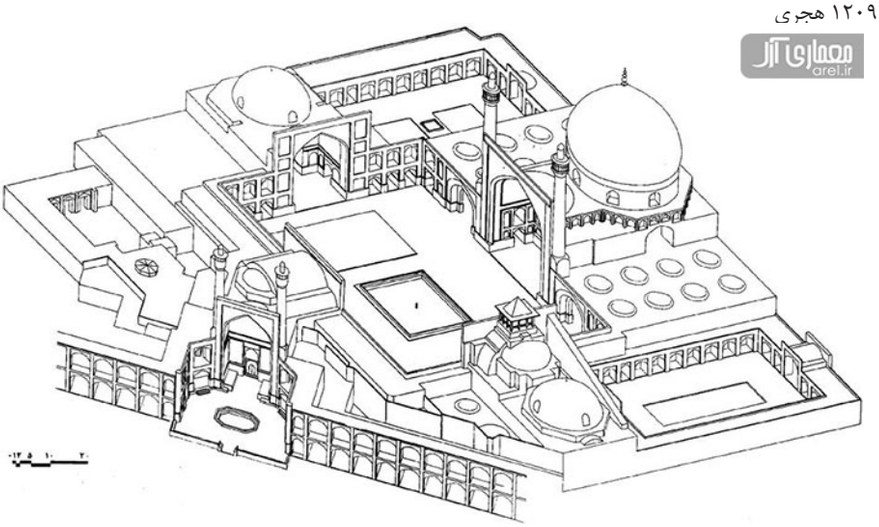
تفاوت میان بنای خوب و بد بر کیفیتی بنیادین استوار است که نمی‌توان بر آن نامی نهاد. «این کیفیت در هیچ جا یکسان نیست»، زیرا همیشه برآمده از مکان خاصی است که در آن روی می‌دهد (الکساندر، ۱۳۸۲: ۲۲). ماهیت یک مکان برآمده از اتفاقاتی است که در آن رخ می‌دهد، به‌علاوه، روح و سرزندگی هر مکان و همهٔ تجربه‌های ما در آن، نه فقط وابسته به محیط کالبدی آنست، بلکه به سادگی وابسته به الگوی رخدادهایی نیز هست که با آن‌ها مواجه می‌شویم (Alexander,1979: 62). هر محیط مصنوع نشان‌دهندهٔ شیوهٔ زندگی و تفکّر و چگونگی روابط و نحوهٔ زیست مردمی است که آن را پدید آورده‌اند. این ویژگی همان هویت خاصی است که متفاوت از هر مجموعهٔ دیگری است. اینجا هویت با ماهیت یا سرشت هر مکان منطبق می‌شود. الکساندر در جایی پس از توصیف هماهنگی و زیبایی و کارآمدی «صدها خانه دهقانی» در درّه‌های آلپ، می‌پرسد: چطور این امکان بوده است که هر دهقان ساده‌ای بتواند



راهنما

A. ساختمان منصوب به ملکشاه
B. گنبد خاکی
C. مدرسه
D. محراب الجایتو
E. شبستان زمستانی
F. پنج ستون و شبستان عهد شاه عباس اول
G. وضوخانه
H. مستراح‌ها
I. محل مخصوص اموات
J. محراب مجلسی
K. شبستان یا گنبد جدید
L. درِ مورخ ۵۱۵ هجری
M. درِ مورخ ۷۶۸ هجری
N. درِ منصوب به قطب‌الدین شاه محمود از آل مظفر
O. درِ مورخ ۹۹۹ هجری
P. درِ بزرگ مورخ ۱۲۱۸ هجری
Q. درِ مورخ ۱۲۰۹ هجری

معماری آرل
arel.ir



خانه‌ای بسازد هزار بار زیباتر از آنچه از تلاش معماران پنجاه سال اخیر حاصل شده است؟ (الکساندر، ۱۳۸۲: ۱۵۳). و چنین پاسخ می‌دهد: منشأ این الگوها و تنوّعات آن‌ها که با هر بار ظهور، نمونهٔ جدیدی پدید می‌آورد، ما هستیم که این الگوهای «عالم» را ایجاد کرده‌ایم، زیرا ما الگوهای مشابه دیگری در ذهنمان داریم که از طریق آن‌ها الگوهای عینی عالم را مجسّم می‌کنیم، می‌آفرینیم، بنا می‌کنیم، می‌سازیم و با آن‌ها زندگی می‌کنیم (الکساندر، ۱۳۸۲: ۱۵۸). الگوهای ذهنی ما، کمابیش صورت‌های ذهنی تصاویر انتزاعی همان قواعد صوری‌ای هستند که «الگوهای عینی عالم» را تعریف می‌کنند.

هویت جاودانه

هر الگوی کلّی با شکل‌گیری تدریجی، هویتی جاودانه به خود می‌گیرد که: «هویتی ویژه و کالبدی و دقیق و ظریف است که هرگاه بنا یا شهری زنده می‌شود باید به وجود آید. این هویت تجسم کالبدی کیفیت بی‌نام در بناهاست» (الکساندر، ۱۳۸۲: ۴۴۵). قابل توجه است که یکی از پلان‌های انتخابی الکساندر در بحث «هویت جاودانه» که در اواخر کتاب او می‌آید، پلان مسجد جامع اصفهان است. مردم نادانسته و بی‌آنکه که بدانند چه می‌کنند یا به اهمیت آن واقف باشند، با زبان الگویی بناهایی ساخته‌اند که شباهت میان شهرها و بناهای بی‌شمار را در فرهنگ‌های از دست رفته و اعصار گذشته پدید آورده که به مراتب بیش از شباهت میان بناهای امروزی است. فایدهٔ کاربرد زبان الگویی علاوه بر متّکی کردن بناهای ما بر واقعیت، پاسخگویی به نیازهای کاربردی و عملکردی، سازگاری بناها با نیروهای درون آن‌ها و ... است: «بناهایی که با زبان الگو ساخته می‌شوند، از لحاظ دیدگاه تفاوتی اساسی دارند» (همان، ۴۵۱). همین تفاوت دیدگاه است که در بحث ما جای خاصی را به خود اختصاص می‌دهد. مهم‌ترین مشخصه بناهای سنّتی، «تعادل خاص میان نظم و بی‌نظمی است» (همان، ۴۵۴).

برای نشان دادن مشخصّهٔ مورد نظر الکساندر که آن را در بنای مسجد جامع عتیق اصفهان مثال می زند، خالی از لطف نیست اگر مسجد جامع عباسی اصفهان را هم مورد توجه قرار دهیم که چطور نظم شکسته شده در ردیف منظم حجره‌های میدان نقش جهان، برای گشودن در مسجد به راهروی پیچانی باز می‌شود که نظم دیگری را برای جهت‌گیری رو به قبله می‌شکند، و بعد نظم درون حیاط مرکزی است که با ردیف ایوان‌های اصلی می‌شکند و البته هنگامی که به پلان مسجد و ویژگی‌های زمین در محل قرارگیری توجه شود، آشکار است که بی‌نظمی‌ها برای انطباق با دو جهت اصلی میدان و جهت بسیار مهم قبله، چنان در فضای داخلی مسجد مستحیل شده است که هیچ بی‌نظمی در درون به چشم نمی‌آید و ضرباهنگ ظریف و در عین‌حال کوبنده نظم صوری را به هم نمی‌زند و آشفته نمی‌سازد. این معماری شعر است، نه نظم زیرا که ناگهان همنشینی

جزئیات بنا در نقطه‌ای خاص در هم می‌شکند و نظم جدیدی را شکل می دهد.

با این همه الکساندر در پایان کتاب تأکید می‌کند که زبان الگویی برای ساختن هویت جاودانه کافی نیست، بلکه زیبایی و زنده بودن بناها در گروِ «بی آلایشی و معصومیت» آنهاست و «این بی‌آلایشی تنها وقتی پدید می‌آید که انسان‌ها خود را از یاد ببرند». او تأکید می‌کند: «ناگفته پیداست که بناهای آکنده از فولاد و شیشه و بتن معماران معروف ما فاقد چنین کیفیتی است»! (همان، ۴۶۷). توجه داریم که مصالح به کار رفته در معماریِ گذشته برآمده از طبیعت و دست‌ساز بود، نه صنعتی! بدون تسلّط بر زبان الگویی و سپس پشت سرگذاشتن آن، نمی‌توان به «تجسّم کالبدی کیفیت بی‌نام در بناها» دست یافت، آن وقت است که یاد می‌گیریم، چگونه به خود امکان دهیم همانند طبیعت رفتار کنیم (همان: ۴۷۸).

چنانکه ملاحظه می شود، الکساندر بر تفاوت مهمی میان معماری گذشته با معماری امروز انگشت تأکید می‌نهد، و آن تفاوت میان دست‌ساز بودن موّاد و مصالح به کار رفته در بناست با مواد صنعتی و تکنولوژیکی که روز به روز بر تنّوع آن‌ها افزوده می‌شود. آهن و شیشه اوّلین موّاد صنعتی بودند که در قرن نوزدهم با دگرگون کردن معماری و سیمای شهری، فضاهای نوین و بی‌سابقه‌ای مانند نمایشگاه‌های جهانی، فروشگاه‌های بزرگ و دیگر صورت‌ها را پدید آوردند که به طور کلی موجب تغییر مناسبات اجتماعی، اقتصادی و سیاسی و فرهنگی شدند و به این ترتیب مسیر هنرها را نیز عوض کردند (Benjamine, 1989: 166-167). روشن است که موّاد صنعتی ماهیت تکنولوژیک دارد، نه هویتی برآمده از تجربهٔ زیسته در مکانی خاص که نشان از یافته‌های فرهنگی یک زیست ـ جهان ویژه داشته باشد.

تفسیری بر آثار الکساندر

نیکوس ا. سالینگروس در کتابی با عنوان نظریه معماری منسجم: شکل، زبان، پیچیدگی؛ در تفسیر دیدگاه‌های الکساندر قلم زده، و شرحی بر دو کتاب الکساندر، پدیدهٔ زندگی، و طبیعت نظم نگاشته است. او می‌نویسد:

> ما در آستانهٔ راه جدیدی برای اندیشیدن در باب آموختن و عمل در معماری هستیم. آمادهٔ ترکِ طراحی مبتنی بر تصورات غالباً نامربوط به نفع پارادایم پرمعناتری باشید. ما در ترکیبی از حقایق بی‌زمان به پاسخ‌هایی با نتایج علمی اخیر رسیده‌ایم که نشان می‌دهند چگونه معماری می‌تواند به طبیعت منضم شود. (Salingaros, 2013, Fore-word)

سالینگروس در این نظریه، با بازیابی زبان‌های فراموش شده، معماری را از نو کشف می‌کند. او در کتاب اوّل، به بازخوانی طبیعت نظم اثر الکساندر، و گاهشماری نتایج تحقیق او می‌پردازد به طوری که با تغییر محیط ساخته شده، می‌توان آن را بهتر کرد. این کتاب رویکرد بدیعی است به مبانی معماری که به دانشجویان و معماران امکان می‌دهد تا بر خلاقیتشان در دنبال کردن طراحی سازگار و پایدار تأکید کنند:

> این کتاب اصلاً نظریه نیست! شاهد و گواه است! و به ما نشان می‌دهد تا ببینیم چگونه همیشه تا دوران اخیر، طراحی کرده و ساخته‌ایم. ما بناها و فضاها و شهرها را طوری ساخته‌ایم که نظم ژن‌هایمان را در دنیای بیولوژیکی‌ای منعکس می‌کرده است که خود بخشی از آن هستیم. ما در آن‌ها احساس «در خانه بودن» داشته‌ایم زیرا نظم آن‌ها فضایی برای جسم و روح ما ساخته است. حال ما دوباره کشف می‌کنیم تا چگونه دنیایی را بسازیم که ما را از آنکه هستیم، بیگانه نمی‌کند، جهانی که به ما حسّ شادی می‌بخشد، جهانی که ما را به خانه می‌آورد. (Ibid)

احساسِ در خانه بودن از مفاهیمی است که اوّلین بار هایدگر در عرصهٔ فلسفه مطرح کرد که پس از او به گسترهٔ معماری هم راه یافت.

نتیجه‌گیری

هایدگر در اندیشهٔ پدیدارشناسانهٔ خود، ابتدا در کتاب مهم وجود و زمان، بر اهمیت زبان و سخن گفتن به منزلهٔ یک امر وجودی انگشت تأکید گذاشت، تا جایی که بعدها

زبان را خانهٔ وجود دانست. این معنا نه فقط توجه اهل فلسفه را به شیوه‌ای نو به اهمیت زبان جلب کرد که مفهوم خانه را نیز با آن مرتبط ساخت. خانه جایی است که فرد در آن سکونت می‌کند. به این ترتیب هایدگر معنی خانه و سکونت گزینی را نیز به امری وجودی بسط داد و تلاش کرد تا فلسفهٔ خود را از طریق همین مضامین بازگو کند. او با انتقاد از اندیشهٔ مدرن از «بی‌خانمانی» انسان عصر جدید سخن گفت و تا آنجا پیش رفت که گفت: انسان مدرن، بی‌خانمان است چون به عنوان موجودی میرا بر زمین سکونت نمی‌کند، به دیگر سخن ارتباط وجودی خود را با زمین و نیز با زبان از دست داده است. زبان در برابر او خاموش است و معنای اوّلیه و اصیلش را از دست داده است.

چون هایدگر «ساختن» و «بناکردن» را هم‌ریشه با سکونت‌گزیدن تعریف می‌کند، و زبان را خانهٔ وجود می‌شمارد، بنابراین در دیدگاه او ساختن با زبان مرتبط است. وی شیوهٔ خود را پدیدارشناسی می‌نامد تا بر وجه علمی آن صحّه بگذارد، یعنی شناخت پدیدار، آن گونه که در «نور حقیقت» آشکار می‌شود. حال اگر خانه به معنای اعم از هر فضای ساخته شده باشد، بیانگر شیوهٔ شناخت و نحوهٔ زندگی هم هست، به سخنی دقیقتر «نحوی حضور» یا حاضر بودن است. غایب نبودن از وجود. هایدگر معنای حضور و غیبت را تا آنجا بسط داد که عصر مدرن را عصر غیبت خدایان (Heidegger, 2003, 58) توصیف کرد و آن را «دورهٔ عسرت» شمرد. به این معنی انسان در خانهٔ وجود ـ چهارگانهٔ «خدایان و میرایان، آسمان و زمین» ـ خویش سکونت نمی‌کند. انسان مدرن از خانهٔ وجود خود دور افتاده و بی‌خانمان است.

هایدگر میان ساختن و سکونت‌گزیدن با اندیشیدن هم ارتباط قابل تأملی را مطرح می‌کند. از آنجا که بهترین نحو اندیشیدن، شعر است، اندیشیدن با سکونت‌گزیدن در ارتباط است که موضوع سکونت شاعرانه را نیز به عنوان ویژگی وجود انسانی به میان می‌آورد. چون اندیشه در زبان شکل می‌گیرد، شعر لازمهٔ سکونت گزینی است. بدین ترتیب زبان، شعر و ساختن، با وجود مرتبط‌اند و سکونت‌گزیدنِ وجودی به معنای سکونت شاعرانه است. شعر راهی است برای نجات ذات جهان در تداوم خود. جهان هنگامی به حقیقت درک می‌شود که ذات شاعرانهٔ آن درک شود، به عبارت دیگر، ذات جهان بر موجود انسانی، شاعرانه پدیدار گردد. بدین ترتیب هایدگر برای بازگشت به مباحث وجود در فلسفه که از دورهٔ کانت به نوعی تابو تبدیل شده بود، ابتدا به هنر و از آنجا به شعر روی آورد. می توان این بازگشت هایدگر به شعر و هنر را نوعی نقد فلسفهٔ هنر هگل هم دانست که با هنر رومانتیک، دورهٔ هنر و شعر را به عنوان بالاترین مرتبهٔ هنری پایان یافته اعلام کرده بود (Hegel, 1998: 10-11).

ویژگی اصلی سکونت‌گزیدن، محافظت کردن و مراقبت کردن است، چنانکه چیزی مطابق با استعداد بالقوهٔ خود به ثمر رسد. معنایی بسیار نزدیک به مفهوم «خویشکاری» در فرهنگ ایران باستان که سبب اصلی هستی هر کس و هر چیزی است و هیچ کس و هیچ چیز بدون آن هستی واقعی ندارد. (اوستا، ۱۳۷۰: ج ۲: ۹۷۸) فرد به سبب خویشکاری به مرتبتی وجودی دست می‌یابد و به مقام روشن‌شدگی جان نائل می‌شود.

بنا بر اندیشهٔ هایدگر که هنرها را ذاتاً شاعرانه می‌داند و شاعری را گشودگی حقیقت در اثر هنری می‌شمارد، معماری هم جایگاه خاصی در موضوع «سکونت شاعرانه» می‌یابد. بدین سبب برخی معماران به بهره‌گیری از پدیدارشناسی در معماری، روی آوردند، چنانکه در نظریهٔ دو تن از مشهورترینشان، نوربرگ شولتس و الکساندر، زبان و شاعرانگی نقش اصلی را بر عهده دارند. در خلال نظریات آن‌ها روشن می‌شود که هویت امری وجودی است، چنانکه در مکان‌ها و الگوهای زبانی از طریق گردهم آمدن چیزها، عالمی خاص شکل می‌گیرد که کیفیت ویژه‌اش، هویت یگانه‌ای را پدید می‌آورد. به این معنی انسان در محیطی متشکّل از همهٔ عواملی سکونت می‌کند که «زیست ـ جهان» ویژهٔ او را فراهم می‌آورد و می‌سازد.

به نظر شولتس احراز هویت انسان در گرو برقراری پیوندی معنادار با عالمی متشکّل از چیزهاست. هویت در اصل به معنی درک و گشودگی نسبت به محیطی است که عالم فرد را تشکیل می‌دهد، و مکانی ویژه است

به طوری که این دو وابسته به یکدیگرند. هر مکان برخوردار از روحی ویژه است. مفهومِ بسیار کهنِ «روح مکان» بدین معناست که مردم و مکانها روح محافظی دارند که به آن‌ها ماهیت می‌بخشد و همیشه با آنهاست. قطع ارتباط انسان با طبیعت و آنچه محیط طبیعی او را تشکیل می‌دهد، منجر به از خود بیگانگی او می‌شود.

بر همین سیاق، الکساندر نیز بر شکل‌گیری تمامیت ویژه‌ای متمرکز می‌شود که حاصل گرد آمدن عوامل موجود در یک عالم است و زنده بودن معماری را منوط به زبان‌های الگویی می داند که آن را پدید می‌آورند. قواعدی که بی‌زمان‌اند و در آن کیفیت بی‌نام با الگوهای معماری و رخدادها در هم آمیخته‌اند. حضور «کیفیت بی‌نام» زندگی و حیات را در هر شهر و مکان تداوم می‌بخشد، چنانکه شهرهای زنده از هویتی جاودانه بهره‌مندند.

بدین ترتیب، فلسفهٔ هایدگر و روش ویژهٔ پدیدارشناسی او به ارائهٔ نظریه‌های جدیدی در معماری منجر شد که راه هایی تازه و نو را برای به وجود آوردن محیطی انسانی و زنده بر معماران گشود. در دوران حاکمیت معماری مدرن که دستورالعمل‌ها و روش‌ها و ایده‌های نو و بدعت های معماران پیشگام و صاحب نام، به منزلهٔ بیانیهٔ مشترک معماری مدرن، گسترهٔ جهان را درنوردید، معماریِ کارکردگرای مدرن مطابق با صورت‌های دیکته شده از سوی معماران مدرن، و مهمترینشان لکوربوزیه، همه جا را پر کرد و سیطرهٔ خود را بر جهان اعلام داشت. بیانیهٔ معماری مدرن در تعیین و تبیین چگونه ساختن، چنان خشک و خالی از هرگونه تفاوت و عاری از هر نوع لطافت یا ظرافت بود که کسی تصوّری از شاعرانه اندیشیدن و شاعرانه ساختن و به طور کلی شاعرانه زیستن نداشت. به علاوه، اساساً مبانی منطقی معماری مدرن چنان غالب بود که کسی جرأت اندیشیدن به چیزی جز آن را در سر نمی‌پروراند. هایدگر با الهام از شاعران بزرگ آلمان، باب شاعرانه اندیشیدن را نه فقط در فلسفه که در معماری هم گشود و اندیشهٔ شاعرانه به تدریج مقام و جایگاه شایسته و بایسته‌ای را در نظریه پردازی معماری یافت، چنانکه امروزه «معماری شاعرانه»[۴۳] اصطلاحی رایج و شناخته شده است.

و اما در پایان این بحث می‌توان اندیشید که صورت‌های معماری شهرهای امروز ما، تحقّق آرمان‌ها در گسترهٔ تخیّل، شیوهٔ زندگی و نحوهٔ حضور و شناخت ماست که با توجه به امکانات و توانایی‌های بالقوه‌ای که داریم، بالفعل شده و صورت واقعی و ملموس به خود گرفته است. آنچه می‌سازیم، همان‌گونه پدیدار می‌شود که ما هستیم و در جهان خود حاضریم. حال میان آرمان‌ها با واقعیت حاضر چه نسبتی وجود دارد، امری است که باید مورد بازنگری قرار گیرد و سنجیده شود. داریوش شایگان در مقالهٔ معروف «در جست و جوی فضاهای گمشده»، هر محتوای فضایی را معرّف شیوهٔ یک زندگی و حضور یا نحوهٔ شناخت، معرّفی می‌کند. وی در این جست‌وجو، از هم‌شکلی اجتناب‌ناپذیر میان «مسکن یعنی فضاهای بناشده، و فضای ذهن و نیز اقلیم دل» سخن گفت، چنانکه تغییر یکی، بدون دست بردن در دیگری امکان‌پذیر نیست (شایگان، ۱۳۹۲: ۸۸). نسبت میان فضای بناشده و فضای اندیشگی و اقلیم دل ما، مبیّن حضور حقیقی ماست. آنچه ساخته و می‌سازیم بیانگر فضای ذهن و خیال و اقلیم دل و نحوهٔ حضور ما در آنست. اگر امروز از بی هویتی معماری سخن می رود، نباید از نظر دور داشت که هر چه هست حاصل «بی‌خانمانی» وجودی ماست. با سخنی دیگر از او این مقال را به پایان می‌بریم:

> ایرانیان مقهور و مسحور نبوغ گرانمایهٔ شاعرانشان، دمی از حضور فعّال آنان غافل نمی مانند... این ویژگی که آن را «شاعرانگی» خوانده‌ام، به جهان‌بینی ایرانیان هویتی خلل ناپذیر می‌بخشد، ضمن آنکه اعتماد به نفسشان را هم تقویت می‌کند (شایگان، ۱۳۹۲: ۱-۲).

پی‌نوشت‌ها

۱. نام مقاله از اوّلین و مهم‌ترین کتاب در نقد معماری مدرن با عنوان: آموختن از لاس وگاس Learning from Las Vegas (1972) نوشتهٔ رابرت ونتوری، دنیس اسکات براون و ... از نخستین معماران پست مدرن اخذ شده است.

2. Lambert, Johann Heinrich (1728-1777)

3. Heidegger; "Building Dwelling Thinking," in: Poetry, Language, Thought; 1971.

4. Heidegger; Being and Time; 1962.

۵. دوری که در او آمدن و رفتن ماست/ آن را نه نهایت نه بدایت پیداست
کس می نزند دمی در این معنی راست/ کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست

۶. یک چند به کودکی به استاد شدیم/ یک چند ز استادی خود شاد شدیم
پایان سخن شنو که ما را چه رسید/ چون آب برآمدیم و بر باد شدیم

7. Martin Heidegger, *The Basic Problems of Phenomenology.*

8. Peter Eisenman (b. 1932)

9. Bernard Tschumi (b. 1944)

10. Juhani pallamaa (b. 1936)

11. Peter Zumthor (b. 1943)

12. Maurice Merleau-Ponty, The Phenomenology of Perception.

13. appearance

14. aletheia

۱۵. جملهٔ «می اندیشم، پس هستم»، به کوجیتوی دکارت معروف است.

16. Norberg – Schulz; "Heidegger's Thinking on Architecture;" (1983): 61-67.

نک: نوربرگ شولتس، بهار ۱۳۸۰.

17. Norberg-Schulz; "The Phenomenon of Place," No. 4 (1976), p. 3-10.

18. Alexander, 1979.

19. Norberg- Schulz, Architecture: Presence, Language, Place, 2000.

20. conceptual and practical

21. Steven Holl (b. 1947)

22. Alberto Perrez Gomez (b. 1949)

23. Jorge Luis Borges (1899-1986)

24. Gaston Bachelared (1884-1962)

25. Cherles-Edouard Jeanneret, Known as Le Corbusier (1887-1965)

26. CIAM International Congress of Modern Architecture, 1928- 1956.

27. Athens Charter, 1933.

28. Minoru Yamasaki, Pruitt-Igoe Housing Complex, occupied for first time in 1954, demolished as in 1972- 1976.

۲۹. به این معنا، اخذ شکل و صورت بنا از موضوع آن، ضعیف ترین شیوهٔ طراحی و کاملاً به دور از مفهوم پدیدارشناسی است، برای مثال وقتی برای طراحی کتابخانه شکل کتاب گشوده شده مبنا قرار گیرد یا برای رستوران شکل ساندویچ و ...

30. Norberg -Schulz, Meaning in Western Architecture, 1980.

این کتاب به فارسی ترجمه شده است: نوربرگ شولتس، معنا در معماری غرب، تهران ۱۳۹۱.

۳۱. اشاره به فلسفه تحلیلی است که فیلسوفان پایه‌گذار آن (برتراند راسل و مور متأثر از فرگه) توجه خود را در اصل نه بر تصورات موجود در ذهن بلکه بر زبانی که اندیشیدن ذهنی از طریق آن بیان می‌شود، معطوف داشته‌اند.

32. genius loci

33. genius

34. system of places

35. landscapes

36. figure ground

۳۷. یک شب زمستانی/ پنجره‌ای مزیّن با بارش برف/ صدای زنگ شامگاهی/ خانه پرنعمت و میز چیده شده برای بسیاری/ آوارگانی چند برای وعده شامگاهی به در خانه می‌آیند/ درخت موهبت، پربار از شکوفه‌های طلایی/ به شبنم سرد زمین جان می‌بخشد/ آواره به آرامی داخل می‌شود/ درد، درگاه را به سنگی تبدیل کرده / در وضوح روشنایی، روی میز / نان و شرابی قرار دارد (نوربرگ شولتس، تابستان ۱۳۸۰: ۲).

38. local

39. the quality without name

40. The Nature of Order

41. The Art of Building and Nature of Univers

42. See: Martin Heidegger, *The Memorial Address* and Also "Thinking Dwelling Building".
43. Poetic Architecture.

کتابنامه

اسپیگلبرگ، هربرت، (۱۳۹۶)، جنبش پدیدارشناسی ـ درآمدی تاریخی، ترجمه مسعود علیا، انتشارات تهران: مینوی خرد.

اشمیت، پل، «سرآغاز پدیدارشناسی»، ترجمهٔ شهرام پازوکی، فصلنامه فرهنگ، ش ۱۸، درج شده در پرتال جامع علوم انسانی. http://www.ensani.ir/fa/509/profile.aspx

الکساندر، کریستوفر؛ (۱۳۸۲)، معماری و راز جاودانگی، ترجمهٔ مهرداد قیّومی‌بیدهندی، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

اوستا ـ نامه مینوی، (۱۳۷۰)، گزارش جلیل دوستخواه، تهران: انتشارات مروارید.

پرتوی، پروین؛ (۱۳۸۷)، روح مکان، تهران: فرهنگستان هنر.

شایگان، داریوش؛ (۱۳۹۲)، «در جست وجوی فضاهای گمشده»، در جست‌وجوی فضاهای گمشده، تهران: نشر فرزان روز.

ـــــــ ، (۱۳۹۲)، پنج اقلیم حضور، تهران: فرهنگ معاصر.

طهوری، نیّر؛ «سکونت شاعرانه، ساختن جاودانه ـ بررسی وجوه تشابه در آراء هایدگر و الکساندر»، فصلنامه خیال ۳، تهران: فرهنگستان هنر، پاییز ۱۳۸۱.

کوکلمانس، یوزف، ی. (۱۳۸۲)، هیدگر و هنر، ترجمهٔ محمدجواد صافیان، تهران: نشر پرسش و فرهنگستان.

مگی، برایان، (۱۳۷۲)، فلاسفهٔ بزرگ، ترجمهٔ عزّت الله فولادوند، تهران: خوارزمی.

نوربرگ شولتس، کریستین؛ (۱۳۸۰)، «پدیده مکان»، ترجمهٔ نیّر طهوری، فصلنامه معمار، ش۱۳، تهران.

ـــــــ ، (۱۳۸۰)، «تفکّر هایدگر در باره معماری»، ترجمه نیّر طهوری، فصلنامه معمار، ش۱۲ تهران: بهار.

ـــــــ ، (۱۳۸۱)، مفهوم سکونت ـ به سوی معماری تمثیلی، ترجمهٔ محمود امیریاراحمدی، تهران: نشر آگه.

ـــــــ (۱۳۸۹)، روح مکان، ترجمه محمدرضا شیرازی، تهران: نشر رخداد نو.

ـــــــ (۱۳۹۱)، معنا در معماری غرب، ترجمهٔ مهرداد قیّومی بیدهندی، تهران: فرهنگستان هنر.

ورنو، روژه و ژان وال؛ (۱۳۷۲)، پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست بودن، ترجمه یحیی مهدوی، تهران: خوارزمی.

هال، استیون، آلبرتو پرز گومز، یوهانی پالاسما؛ (۱۳۹۴)، پرسش‌های ادراک ـ پدیدارشناسی معماری، ترجمهٔ علی اکبری و محمدامین شریفیان، تهران: نشر پرهام نقش.

هایدگر، مارتین؛ (۱۳۷۷)، «بناکردن، سکونت‌کردن، فکر کردن»، فلسفه تکنولوژی، ترجمه شاپور اعتماد، تهران: نشر مرکز.

ـــــــ ، (۱۳۷۹)، سرآغاز کار هنری، ترجمهٔ پرویز ضیاءشهابی، تهران: نشر هرمس.

ـــــــ ، (۱۳۸۱)، شعر زبان و اندیشه رهایی، ترجمهٔ عباس منوچهری، تهران: مولی.

یانگ، جولیان؛ (۱۳۸۴)، فلسفه هنر هایدگر، ترجمهٔ امیر مازیار، تهران:گام نو.

Alexander, Christopher; (1979), *The Timeless Way of Building*; Oxford University Press, New York.

Benjamin, Walter; (1989), "Paris: the Capital of the Niheteens Century;" in: *Charles Baudeliare: A Lyric poet in the Era of High Capitalism, tra.* Quintin Hoare, London & New York, Verso.

Bernasconi, Robert, (2013) "Poets as Prophets and as Painters: Heidegger's Turn to Language;" in: *Heidegger and Language*, ed. Heffrey Powel, Indiana University Press, Indiana Polis, USA, 146-162.

Curtis, William J. R., (1996), *Modern Architecture since 1900*, Phaidon, London.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, (1998), *Aesthetics, Lectures on Fine Arts*; trans. T. M. Knox, Clarendon Press, Oxford, New York, vol. 1.

Heidegger, Martin; (1962), *Being and Time*; trans. John Macquarie & Edward Robinson, New York, Harper & Row.

_____, (1971), "Building Dwelling Thinking" in: *Poetry, Language, Thought*; trans. Albert Hofstadter; New York, Harper & Row.

_____, "The Origin of the Work of Art;" in: *Poetry Language Thought*; Op.cit.

_____, (1977),"Letter on Humanism," in *Basic Writings*, ed. David Farrell Krell, Harper Perennial, NY.

_____, (1980), *Meaning in Western Architecture*, Rizolli.

_____,(1983), "Heidegger's Thinking on Architecture;" From: *Perspecta*, The Yale Architectural Journal 20: 61-67.

_____, (2000), *Architecture: Presence, Language,* Place, Skira, Milan.

O. Dahlstrom, Daniel, "Heidegger's Ontological Analysis of Language;" in: *Heidegger and Language*, ed. Heffrey Powel, Indiana University Press, Indiana Polis, USA. 2013, 13-31.

Nesbitt, Kate; (1996), *Theorizing A New Agenda for Architecture- An Antology of Architectural Theory 1965- 1995*, edited by Princeton Architectural Press, New York.

Salingaros, Nikos A.; *Unified Architectural theory: Form, Language, Complexity* – A companion to Christopher Alexander's *The Phenomenon of Life __ The Nature of Order*, Nepal 2013, Vajra Publications.

Venturi, Robert; (1967), Complexity and Contradiction in Architecture, New York.

_____, (1972), Denise Scott Brown and Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, and London, England.

Young, Julian; (2001), *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge University Press, UK.

_____, (2003)"The Age of World Picture," in: *Off the Beatten* Track, ed. & tra. Julian Young and Kenneth Haynes, Cambridge University Press, Cambridge UK.

Jenks, Charles; *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, NY 1977, revised 1978, Third Ed. 1980, Fourth Ed. 1984, Fifth Ed. 1988, Sixth Ed. 1991, Academy Editions London 1977, 1978, 1980, 1984, 1991.

McMordie, Michael, (1979), "Review: The Language of Post-Modern Architecture by Charles Jencks;" Journal of the Society of Architectural Historians,Vol. 38, No. 4, Dec.

Marx, Werner; (1971), *Heidegger and Tradition*; trans. Theodore Kisiel & Murray Greene, Evanston, North Western University Press.

_____, "The World in another Beginnings: Poetic Dwelling and the Role of the Poet;" in: *Heidegger and Language*; trans. and ed. by: Josef J. Kockelmans, Evanston, North Western University Press.

Moran, Dormat, (2000), *Introduction to Phenomenology*, by Routledge, New York.

Norberg-Schulz, (1976), Christian "The Phenomenon of Place," from: *Architectural Association Quarterly* 8, No. 4, p. 3-10.