واکاوی نسبت «اشیاء» و «انسان» در فرم معماری از دیدگاه هستی‌شناسی ابژه‌محور؛ مطالعه موردی: خانه‌های مکعبی و پردیس ملت

روشینا شاه‌حسینی*
وحید شالی‌امینی**
امیر مسعوددباغ***
هما بهبهانی****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۸/۲۹
تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۱۲/۲۰

چکیده

معماری، همانند سایر هنرها، همواره مورد توجه نحله‌های فلسفی و فکری بوده است؛ گاه به‌عنوان مصداق و گاه جزئی از یک نظام فلسفی. یکی از جریان‌های فلسفی معاصر که به معماری توجه ویژه‌ای داشته، شاخه هستی‌شناسی ابژه محور است، که در ادامه نظریات هایدگر تدوین شده است. این مقاله قصد دارد براساس دیدگاه فلسفی هستی‌شناسی ابژه‌محور نسبت بین اشیاء و انسان را تحلیل کرده و سپس نقش فرم معماری را در بازتاب هر چه بهتر این نسبت معرفی نماید. برای تحلیل‌های دقیق‌تر از مصداق‌های ایرانی (پردیس ملت) و غربی (خانه‌های مکعبی) بهره می‌برد. روش تحقیق توصیفی تحلیلی است و همراه با تحلیل‌های نظری از مصداق‌های منطبق استفاده شده است. نتایج مطالعه نشان دادند طبق نظریه هستی‌شناسی ابژه‌محور بین اشیاء روابط نظام‌مندی وجود دارد که نه تنها آنها را نامرئی کرده است، بلکه انسان را نیز تابع این روابط قرار داده است و انسان تنها با تجربه تخیل‌ورزانه می‌تواند درباره اشیاء به شناخت برسد. تجربه‌ای که در روابط پیشین تنش ایجاد کند این تجربه زمانی اتفاق می‌افتد که اشیای پیرامون در فرمی برخاسته از حقایق نو، دور هم گردآمده باشند. در این فرم نباید به تناسبات زیباشناسی و عملکردها توجه چندانی کرد، بلکه تنها آنچه اهمیت دارد برساختن فضایی است که انسان را با هستی اشیاء مواجه کند. معماری شایسته‌ترین گونه هنری برای خلق چنین فرمی است. از دیدگاه هستی‌شناسی ابژه محور معماری از طریق «محسوسیت فرم در شکل‌پذیری»، «توانایی انتخاب دگرسانی‌ها»، «تولید روش‌های عقل‌ورزی امروزین» و همین‌طور «توانایی تولید، مهار و فهم جنبه بنیادینی از قضاوت و تحلیل در معماری» ما را به تجربه تخیل‌ورزانه خواهد رساند.

کلیدواژه‌ها: هستی‌شناسی ابژه‌محور، معماری، انسان، اشیاء، فرم

*. دانشجوی دکتری گروه معماری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. Email: roshina.shahhoseini@yahoo.com
**. استادیار، گروه معماری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email: vah.shali_amini@iauctb.ac.ir
***. استادیار، گروه معماری دانشگاه سوره، تهران، ایران. Email: amirmasouddabagh@gmail.com
****. استاد، گروه مهندسی طراحی محیط، دانشگاه تهران، تهران، ایران. Email: hirani@ut.ac.ir .

مقدمه

ذهن انسان از قابلیت‌های فراوانی به صورت ذاتی و اکتسابی برخوردار است. عواملی همانند تاریخ، فرهنگ و جامعه در شکل‌گیری این قابلیت‌ها سهم به‌سزایی دارند. از جمله این قابلیت‌ها، توانایی «شناخت» است. شناخت به دو دلیل، انواع مختلفی دارد: اول اینکه قوه‌های مختلفی برای شناختن خود و جهان داریم. دوم اینکه موضوعات قابل شناخت کیفیت یکسانی ندارند. از همین‌رو بخشی از نظریات فلاسفه غرب و شرق به بررسی دو سویه شناخت (قوه و موضوع) در حالات و اوضاع مختلف اختصاص یافته است. در تاریخ فلسفه به صورت کلی سه قوه برای شناخت ذکر شده است: قوه فاهمه، قوه حواس، قوه شهود. جریان‌های فلسفی بر این اساس که بر کدام از این سه قوه ارجحیت قائل شده اند، طبقه‌بندی می‌شوند: ایده‌الیسم (قوه فاهمه)، تجربه‌گرایان (قوه حواس پنجگانه)، برگسون و پیروانش (قوه شهود). اما برای موضوع شناخت می‌توان این دو مورد را ذکر کرد: پدیده‌های محسوس؛ گزاره‌ها یا مفاهیم انتزاعی.

پدیده‌های محسوس به صورت کلی به دو گروه طبقه‌بندی می‌شوند: اول: پدیده‌های طبیعی؛ دوم: پدیده‌های ساخت انسان. در میان پدیده‌های ساخت انسان، آنچه اهمیت فراوانی دارد فرآیند خلق آن است. در این فرآیند یک عامل نقش اساسی دارد: شکل. شکل اثر هم می‌تواند برپایه طرح‌های پیشین باشد و هم می‌تواند خلاقانه طراحی شود. نتیجه کار در دو حالت پدیده‌ای محسوس خواهد بود. اما اگر فرم حاصله، خلاقانه باشد، برای فهم آن هر سه قوه مخاطب به کار خواهد رفت. پس در رابطه‌ای که بین انسان و اشیای مادی اطرافش برقرار می‌شود، نکته‌ای که اساس این رابطه را تعیین می‌کند فرمی است که بر اشیاء تحمیل شده است. اگر این فرم، ناآشنا و همراه با خلاقیت باشد، ذهن مخاطب را برای مدتی درگیر خواهد کرد. این درگیری ذهنی نشان می‌دهد فرم خلاقانه نه تنها یک پدیده صرفاً محسوس نیست، بلکه پدیده‌ای است که از قوه فاهمه نیز فراتر می‌رود. تجربه معمول ما از پدیده‌ای محسوس اطراف، با همکاری قوه حواس و فاهمه به دست می‌آید. دست حرارت آتش را لمس می‌کند و ذهن مفهوم «سوختن» را درک می‌کند. در واقع همکاری قوه حواس و فاهمه در همه پدیده‌های روزمره در حال وقوع است، آنچه در مواجهه با فرم‌های خلاقانه افزوده می‌شود، حضور قوه شهود خواهد بود. قوه‌ای که به تعبیر برگسون ما را به باطن و ذات منحصر به فرد اشیاء می‌برد. ذاتی که الفاظ از بیان آن عاجزند. (صلیبا، ۱۳۶۶: ۳۰۳) وی نه تنها شهود را برای کسب دانش کارآمد می‌داند، بلکه آن را تنها روش حقیقی دست‌یابی به معرفت صحیح قلمداد می‌نماید و روش‌های دیگر را غیرقابل اطمینان می‌داند. (عنبرسوز و مسعودی، ۱۳۹۳) قوه شهودی زمانی نسبت به ذات اشیاء برانگیخته می‌شود که آنها را در فرم جدیدی دیده باشد. فرم جدید دو کار مهم انجام می‌دهد: اول اینکه با قرار دادن اشیاء در محله‌ای بعید، آنها را برای مخاطب از نو نشان می‌دهد. دوم میان اشیاء به ظاهر دور از هم ارتباطات نزدیک ایجاد می‌کند تا وجوهی جدیدی از یک شیء را نشان دهد. «هنر برای .وادار کردن ما برای احساس اشیا ...وادار کردن یک سنگ برای داشتن احساس سنگ‌گونه» (Shklovsky, 1990) خلق می‌شود. نکته بسیار مهم اینکه شناخت به دست آمده توسط قوه شهود از یک اثر هنری خلاقانه، همانند شناخت قوه فاهمه قابل بیان با کلمات و جملات نیست. «چرا که اساساً براساس استنتاج به دست نیامده است.» (Rorty, 1992) این نوع از شناخت در ناخودآگاه باقی می‌ماند و ساختارهای بنیادین ذهن را برمی‌سازد.

قوه شهود تنها در مرحله خوانش اثر هنری فعال نمی‌شود. هنرمند نیز حین خلق اثر هنری با قوه شهود سر و کار دارد. به عبارت بهتر اثر هنری خلاقانه بستری است که در آن شهود ناخودآگاه هنرمند با شهود ناخودآگاه مخاطب ارتباط برقرار می‌کند و به همین توضیحاتی که هنرمند درباره اثرش می‌دهد و تفسیری که مخاطب ارائه می‌دهد، احتمالاً با نیت و هدف واقعی ناخودآگاه آنها متفاوت باشد. از همین‌روست که روانکاوان برای کشف ناخودآگاه هنرمندان بزرگ تاریخ، تحلیل‌های روانکاوانه از متن آثار هنری ارائه می‌دهند. (مبرا، ۱۳۹۳) همین موضوع بر وجه ناخودآگاه خلق و خوانش اثر هنری مهر تأیید می‌زند. و همچنین بر ابهام ذاتی اثر

هنری اشاره دارد. ابهامی که به صورت ذاتی در فرم وجود دارد. خلق و نمایش اثر خلاقانه اشاره به نوع خاصی از انتقال دارد که آنچه را که عادی بود به امر بیگانه بدل می‌کند و آنچه را که شفاف بود مات و مبهم می‌کند و ما را وا می‌دارد که توانایی دیدن چیزها را در روشنایی جدیدی باز یابیم. فعال کردن خوانش جدید و پیش‌بینی نشده اشیاءِ ساخت بشر و راه‌های جدید و پیش‌بینی نشده درکِ آنها. از این نقطه نظر نگرانی اصلی فرمالیست‌ها «خود اشیا» نبودند بلکه روشی بود که آنها تجربه می‌شدند. (Anay, 2012) روش متفاوت تجربه اشیاء زمانی محقق می‌شود که با فرم متفاوتی عرضه شده باشند و از این طریق امکان یک شناخت جدید نسبت به خودشان را مهیا کنند.

باید توجه داشت که محتوا چیزی نیست جز معنایی که مخاطب به واسطه کلمات و جملات به اثر تحمیل می‌کند. به عبارت بهتر فرم مبهم است و محتوا، تلاشی است برای رها شدن از ابهام. نوشتن تفسیر تلاشی است برای کاهش قدرت شناخت شهودی فرم؛ خواه تفسیری برای یک شعر باشد، خواه تفسیری برای یک اثر معماری. به همین دلیل است که سوزان سانتاگ مقاله «علیه تفسیر» را نوشت و در آن توضیح داد بهترین نوشته درباره یک اثر هنری آن است که مخاطب را به دنیای فرمِ اثر نزدیک کند. (سانتاگ، ۱۳۹۹: ۲۷-۴۳) نه اینکه اینِ فرم را به نفع یک رویکرد خاص فلسفی تفسیر کند. در واقع برای قبول این سخن باید شناخت شهودی را به رسمیت شناخت. یعنی پذیرفت که صرف مواجه‌ای صبورانه و عمیق با اثر هنری، به مخاطب شناخت خواهد داد و نیازی به ترجمه این شناخت به کلمات نیست.

اما در دنیای مدرن درباره مفهوم فرم کج‌فهمی‌هایی صورت گرفته و در مواقعی این مفهوم را با «صورت» یا «ظاهر» اثر اشتباه گرفته‌اند. فرم ظاهر اثر نیست، بلکه شکل ذهنی آن است که در ذهن هنرمند با کشف و شهود شکل گرفته و با ابزار و تکنیک مناسب عینی شده است. حدف وجه معرفتی و شناختی فرم سبب شد در دنیای معماری، معماران کمتر از گذشته به وجوه شناختی آثارشان توجه کنند و بیشتر بعد تزئینی و عملکردی آثار مهم شود. معضلی که اکثر شهرهای بزرگ جهان را درگیر کرده است. اما در میان هجمه ظاهرگرایان قرن بیستم نگرش‌هایی هم بودند که بر اصل موضوع وفادار بمانند، یکی از آنها فلسفه هستی شناسی ابژه محور است و همانطور که در ادامه خواهیم دید اهمیت خاصی بر وجه معرفت‌شناسی فرم قائل است. ریشه این شاخه فلسفی به نظریات مارتین هایدگر درباره جایگاه انسان در هستی و تعاملاتش با اشیای پیرامون برمی‌گردد. این جریان تلاش می‌کند از طرق گوناگون، من جمله معماری، نسبت معرفت‌شناسانه بین اشیاء، انسان و هستی برقرار کند. عقیده این جریان فکری بر این است که انسان‌ها می‌توانند در صورت مواجهه با فرم‌های معرفت‌شناسانه، نسبت به عناصر موجود در آن شناخت شهودی پیدا کرده و به جایگاهی که در هستی دارند، نزدیک شوند. این مقاله قصد دارد براساس دیدگاه فلسفی هستی‌شناسی ابژه‌محور نسبت بین اشیاء و انسان را تحلیل کرده و سپس نقش فرم معماری را در بازتاب هر چه بهتر این نسبت معرفی نماید. برای تحلیل‌های دقیق‌تر از مصداق‌های ایرانی (پردیس ملت) و غربی (خانه‌های مکعبی) بهره می‌برد.

سؤال‌ها

۱. از دیدگاه هستی‌شناسی ابژه‌محور چه رابطه‌ای بین اشیاء و انسان‌ها برقرار است؟

۲. با توجه به رئوس کلی نظریه هستی‌شناسی ابژه‌محور امکان شناخت بعد ماهوی اشیاء از طریق یک بنای معماری چگونه حاصل می‌شود؟

۳. بناهای خانه‌های مکعبی و پردیس ملت چگونه شاخصه‌های هستی‌شناسی ابژه‌محور در باب معماری را بازتاب داده‌اند؟

روش

روش پژوهش حاضر برپایه تحلیل‌های نظری بنا شده است. اما طبیعی است برای تحلیل‌های مستند نیاز به مصداق نیز می‌باشد که به همین دلیل در بخش یافته‌ها بناهای داخلی و خارجی تحلیل شده است. بنای داخلی پردیس ملت است که در تهران واقع شده است و بنای خارجی خانه‌های مکعبی است که در شهر روتردام

بنا شده‌اند. مصداق داخلی با مشاهدات میدانی و مصداق خارجی با مطالعات کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. قبل از آغاز تحلیل‌ها رئوس کلی هستی‌شناسی ابژه‌محور و همین‌طور شاخص‌های اصلی نظریات فرمالیستی در باب معماری شرح داده شده‌اند. در بخش یافته‌ها به ترتیب برای پاسخ‌گویی به دو سؤال فرعی پژوهش تحلیل‌های نظری انجام می‌شود.

پیشینه

درباره نسبت میان معماری و هستی‌شناسی ابژه‌محور در تحقیقات داخلی تنها یک مقاله مشاهد شد: اسماعیلی و همکاران (۱۳۹۴) فلسفه «شی محور» گراهام هارمن و تأثیر آن بر معماری هستی‌شناسی افقی تام ویسکامب. که اکثریت بحث روی هستی‌شناسی افقی است و جز تعریف اجمالی فلسفه شی‌محور نکته جدیدی ندارد. اما در تحقیقات خارجی به‌عنوان نمونه فوستر گیج (۲۰۱۵) مقاله‌ای تحت عنوان «کشتن سادگی؛ معماری مبتنی بر هستی‌شناسی ابژه‌محور» منتشر کرد و در آن بنیان‌های نظری این مسئله را روشن کرد. همین‌طور شوماخر (۲۰۱۷) در نوشتاری با عنوان «نقد معماری ابژه‌محور» به صورت اساسی الهام گرفتن معماری از جریان‌های فلسفی را ردّ کرد. اما شاید بتوان به‌عنوان انتقاد به این نتیجه گفت فلسفه هستی‌شناسی ابژه محور اساساً برای دور کردن معماری از روش‌های مشخص قبلی ظهور کرده است. یعنی این فلسفه از معماری می‌خواهد به وظیفه اصیل خود که همان ساخت فضا و آشکار کردن هستی عنصرهاست، عمل کند. از آنجایی‌که این دیدگاه فلسفی در ادامه تفکرات مارتین هایدگر شکل گرفته بهتر است به دو نمونه از مقالاتی که درباره ارتباط میان هایدگر و معماری نوشته شده‌اند اشاره شود. اول مقاله طهوری (۱۳۹۶) «آموختن از هایدگر: پدیدارشناسی در معماری؛ تأثیر فلسفهٔ هایدگر در نظریه‌پردازی معماری: هویت مکان در نظریات کریستین نوربرگ شولتس و کریستوفر الکساندر» این مطالعه ما را به این نتیجه رساند که هویت در معماری، امری عرَضی نیست و ارتباط مستقیم به عالم هر پدیده و بستر پدیداری آن دارد. دوم صادقی‌پور و همکاران (۱۳۹۴) «سکنای اصیل: از خوانش هایدگر تا اصفهان صفوی». در نتیجه این مقاله آمده است: وظیفه معماری و شهرسازی در پیوند با یکدیگر را می‌توان گردآوردن عناصر فضای وجودی به گونه‌ای دانست که انسان در آن به سوی اصالت حرکت کرده و سکنا می‌گزیند و برای طی این طریق جهان را انضمامی کرده و به محیط پیرامونی‌اش در قالب ساختمان‌ها و فضاهای شهری تجسم معمارانه ببخشد و برای این منظور به ارضای عمیق‌ترین نیازهای وجودی انسان نائل می‌آید. تحقیقات نتایج بسیار مفیدی در این حوزه کسب کرده‌اند. پژوهش حاضر قصد دارد یک خلاء تحقیقاتی را در این بین رفع کند. و آن اینکه با نگاهی فرمالیستی به هستی‌شناسی ابژه‌محور در ساحت معماری به روشن کردن نسبت میان اشیاء و انسان بپردازد.

چهارچوب نظری

در علم متافیزیک، هستی‌شناسی ابژه‌محور[1] مکتبی فکری تأثیر گرفته از هایدگر در قرن ۲۱ است که ارجحیّت انسان بر غیر انسان را رد می‌کند. این امر با «انسان مداری» نهضت کوپرنیکی کانتی، که مورد قبول متافیزیک معمول هست، در تضاد است. (Harman, 2002: 2) در متافیزیک کانتی گفته می‌شود که اشیای محسوس با نفس موضوع مطابقت دارد و به نوبه خود به محصول معرفت انسان تبدیل می‌گردد. (Levi, 2011) . هستی‌شناسی ابژه‌محور معتقد است اشیا مستقل از ادراک انسان وجود دارند و از نظر هستی‌شناسی به وسیله ارتباط خود با انسان‌ها و اشیای دیگر تقلیل پیدا نمی‌کنند. (Harman, 2002: 2) هستی‌شناسی ابژه‌محور، غالباً به‌عنوان زیر مجموعه‌ای از رئالیسم فلسفی در نظر گرفته می‌شود (Levi, 2011). اصطلاح «فلسفه ابژه‌محور» نخستین بار به‌وسیله گراهام هارمن (۲۰۰۹) استفاده شد. گراهام هارمن در این باره می‌نویسد: «برای اینکه یک فیلسوف ابژه‌محور باشید، باید بدانید واحدهای مختلف مقیاس‌های مختلف، اصلی‌ترین وجه اصلی کیهان هستند.» (Harman, 2013: 6) هستی‌شناسی ابژه‌محور از یک خط فکری مادی‌گرا آغاز شد که از

ارسطو تا لایب‌نیتس قابل بررسی است، اما در فلسفه پساروشنگری و به ویژه فلسفه پساکانتی، تا حد زیادی منحرف شده است. اگرچه هستی‌شناسی ابژه‌محور را نباید به‌عنوان عقب نشینی به رئالیسم ساده اشتباه گرفت، که طبق آن اشیا فقط به همان اندازه وجود دارند که توسط حواس انسان درک می‌شوند، اما هستی‌شناسی ابژه‌محور کاملاً در گروه رئالیسم فلسفی است؛ و اعتقاد به وجود واقعیتی خارج از ذهن، که در مقابل ایده‌آلیسم فلسفی قرار می‌گیرد، دارد (Foster Gage, 2015). برخلاف تئوری کانتی فلاسفه ابژه‌محور معتقدند که اشیای مستقل از ادراک انسان وجود دارند و روابط اشیای غیر انسانی، اشیای مرتبط با آنها را از همان راه بنیادی آگاهی انسان تحریف می‌کنند. بنابراین گفته می‌شود که تمامی روابط اشیاء، انسان و غیر انسان، در بنیاد هستی‌شناختی برابر با همدیگر وجود دارند.

این بینش چند اصل محوری دارد: رد انسان‌مداری: مخالفت با دیدگاهی که همه چیز را در نسبت میان سوژه و ابژه بررسی می‌کند. از دیدگاه این فلسفه همه ما ابژه‌هایی هستیم در ارتباط با یکدیگر و تنها با قرار گرفتن در این ارتباط‌هاست که امکان درک ماهوی اشیاء و پدیده ها وجود دارد. (Levi, 2011).

ارزش‌گذاری مجدد اشیاء: یک شیء از سایر اشیاء و کیفیات مکانی و زمانی‌اش مستقل است.

رد ایده‌آلیسم: مخالفت با نظر ایده‌آلیست‌ها مبنی بر اینکه در شناخت جهان ایده‌ها مقدم بر واقعیت‌های بیرونی است. هستی‌شناسی ابژه‌محور به ساحتی فراسوی تفکر عقلانی برای درک جهان باور دارد (Quentin,2008)

محدودیت در شناخت: محدودیتی که این نحله فلسفی به آن اعتقاد دارد، با محدودیت کانتی متفاوت است. انسان قادر نیست که همواره در ارتباط ادراکی با تمامی اشیاء قرار بگیرد به همین دلیل دانش مستقیم و قابل بیان اکثر مواقع در دسترس نیست. آنچه بیشتر کسب می‌شود، دانش شهودی است. (Harman, 2011)

مبانی نظری

فرم و معماری

فرم در هنر معماری تنها به آنچه که دیده می‌شود یا فعالیت‌هایی که در فضای محدود انجام می‌شود، محدود نمی‌شود. و یا حتی معناهایی که از نشانه‌های نمادین عناصر معماری استخراج می‌شود، بیان‌کننده کلیت مفهوم فرم نیست. بلکه تمامی عناصر معماری در حال ساخت یک نظام مفهومی هستند که تقریباً همه چیز را در برگرفته است و می‌توان آن‌را همان فرم دانست. (Stankovic, 2018) با همین پیش فرض باید یک سؤال مهم مطرح کرد: چه عواملی فرم یک بنا را تعیین می‌کنند: کلی‌ترین پاسخ را اینگونه می‌توان داد: هر چه ماهیت بنا کارکردگرایانه‌تر باشد، عملکردها بیشترین تأثیر را در فرم آن خواهند داشت و هر چه ماهیت بنا از وجه کارکردی دور باشد، اندیشه‌ها و ایده‌های آن فرهنگ درباره حقیقت، فرم بنا را معین می‌کنند. از همین روست که خانه‌ها در اکثر کشورهای جهان تا حد زیادی شبیه یکدیگر هستند؛ چون به عملکردها وابستگی دارند، اما بناهای مذهبی یا هنری از یکدیگر متمایز هستند. (و اگر تشابهی هست به دلیل اشتراکات فرهنگی است، همانند وجود گنبد در اکثر بناهای مذهبی) در این زمینه باید توجه داشت که فرم‌های هر فرهنگی در طی یک فرآیند تاریخی شکل می‌گیرد. همانند فرم مساجد اسلامی یا کلیساها که حدود دو تا چهار قرن زمان برد. همین‌طور در ماجرای انقلاب صنعتی جهان دچار چنان تغییرات عظیم اجتماعی ـ فرهنگی‌ای شد که ایجاد یک تغییر کلی در فرم معماری نیز ضروری شد. در این دوره فرم‌ها رفته‌رفته بر اساس عملکردها انتخاب شدند و به این دلیل قدرت بیان محتوایی خود را از دست دادند. «برخلاف معماری بدون معمار، که چیزی کاملاً مردمی بود، در معماری مدرن فرم‌ها مایملک اختصاصی معدودی از معماران شد و چنین بود که این زبان برای توده مردم دیگر قابل‌فهم نبود». (گروتر، ۱۳۸۳: ۲۷۸) بنابراین سه عامل اصلی شکل دهنده فرم معماری هستند: ۱. اندیشه‌ها و ایده‌های فرهنگ، ۲. عملکردها، ۳. اصول زیباشناسی. در قرن بیستم نقش عامل اول رفته رفته کمرنگ‌تر شد. طوری که دو مجتمع تجاری، در دو نقطه مختلف جهان، خالی از ایده شده و عملکردها و اصول زیباشناختی یکسانی پیدا کردند. و این یعنی تعریف فرم برای مبنای تناسبات زیباشناختی و عملکرد.

در همین زمینه بود که افراد بسیاری به هواداری از فرم‌های کاملاً باقاعده و منظم برخاستند إلی لیسیتزکی[۲] که یکی از پایه‌گذاران مکتب کانستراکتیویسم بود در سال ۱۹۲۹ می‌گوید: «زبان ما خواستار فرم پردازی‌ای است که از فرم‌های ناب تشکیل‌شده باشد. نبرد با زیبایی‌شناختی بی‌نظم آغاز می‌شود». (گروتر، ۱۳۸۳:۲۸۳) میس ون درروهه[۳] نیز به هواداری از فرم‌های هندسی برخاسته بود. این دیدگاه بیشتر منتج از این تمایل بود که زیبایی سختگیرانه ولی ساده تکنیک را در معماری نیز به‌کارگیرند. از طرفی پاول رودلف[۴] نیز معتقد است که: «میس به این دلیل این‌همه خانه‌های قشنگ ساخته است که بسیاری از عوامل را در یک ساختمان نادیده گرفته است. اگر او مشکلات بیشتری را حل کرده بود ساختمان‌هایش توان کمتری داشتند و آنچه این ضدونقیض را بیشتر می‌کند اعتقاد به کارکردگرایی است». (جنکز[۵]، ۱۹۷۳: ۱۸۹) در واقع همان‌طور که در ابتدای مقاله آمد عوامل مختلفی سبب شد که مفهوم فرم منحرف شده و جنبه‌های هستی‌شناختی آن نادیده گرفته شود. در هنر معماری هم در قرن بیستم همین اتفاق افتاد. تا جایی که بحث فرم در معماری تبدیل به یک بحث نازل و بی‌اهمیت گردید. بد نامی فرمالیسم در معماری غالباً با مسئله «ترکیب‌بندی» همراه است، جایی که ترکیب‌بندی در درجه اول اشاره به «نسخه منظر محور دو بعدی» دارد. رینر بنهام[۶]، معتقد است که هر گونه اتکا به نظمی پیش‌ساخته یا نظم هندسی انتزاعی، مانند «ترکیب‌بندی»، تقارن، نظم، تناسب، «مهارت در نقشه، ساخت و ساز و منظر»، فرمالیسم نام دارد، خواه این نظم پیش‌ساخته یا نظم هندسی انتزاعی ریشه افلاطونی داشته باشد خواه از نوعی سنت منتج شده باشد تفاوتی ایجاد نمی‌کند. سنفورد کوینتر[۷] (۱۹۹۴:۶۵) معتقد است که باید بین فرمالیسم «ضعیف» و «خوب» (یا اصیل) تفاوت قائل شد.

این اصالت به یک «نظام فکری» در مدرنیسم و یک سنت مدرنیستی اشاره دارد که بر معماری نیز تأثیرگذار بوده است. این «نظام فکری» را می‌توان فرمالیسم معرفت‌شناختی نامید که به دو سنت مجزا ولی مرتبط وصل است. اولین سنت فرمالیسم آلمانی است که در اواخر قرن ۱۹، در مطالعات هانس فون مارس[۸]، کنراد فیدلر[۹]، و دیگران شکوفا شد. سنت دوم فرمالیسم روسی است که مکتبی بود با عمر کوتاه ولی تأثیر گذار بر دانش ادبی، که در کارهای کسانی چون بوریس توماشوسکی[۱۰]، رومان یاکوبسن[۱۱]، ویکتور شکلوفسکی[۱۲] و یوری تینیانوف[۱۳]، مابین سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۳۰ ایجاد شد. به کمک چنین جریان‌هایی می‌توان دوباره به جنبه‌های معرفت‌شناسانه فرم بازگشت.

در معماری دیدگاه‌های معرفت‌شناختی متفاوتی به فرمالیسم وجود دارد:

دیدگاه کالین راو[۱۴]: یکی از نمایندگان چنین تلاشی، مطالعات کالین راو است. او احتمالاً جزو محبوب‌ترین شخصیت‌هایی است که به دنبال سازگار کردن ایده‌های فرمالیستی با معماری بود. شاید شناخته‌شده‌ترین و تأثیرگذارترین استفاده از فرمالیسم در معماری کتاب *ریاضیات ویلای ایده‌آل* (۱۹۴۷) راو باشد. (Herbert, 2014) راو بر تقدم ساختارهای ادراکی که از طریق بینایی خالص قابل دسترس هستند، اعتقاد داشت و نظریاتش در مطالعه کارهای معماری نشان دهنده دانشی ابژکتیو و خاص بود. اما مهم‌تر از همه، کار او نقش مهمی در روشن کردن تطبیق فرمالیسم با معماری به‌عنوان یک معرفت‌شناسی بازی کرد. (همان) بنابراین در دیدگاه کالین راو چند نکته مهم وجود دارد: اول اهمیت تفاوت‌ها در بررسی فرم‌های معماری. دوم ارتباط میان فرم و سبک. سوم خودکفا بودن فرم در ایجاد درک حسی. چهارم تقدم ساختار ادراک حسی فرم. پنجم اهمیت بعد معرفت‌شناختی فرم.

دیدگاه گروه وایتس[۱۵]: کار راو در تئوری معماری بسیار تأثیرگذار بود و طرفداران زیادی هم پیدا کرد. در میان دیگران گروهی به نام وایتس که شامل کسانی چون پیتر آیزنمن، مایکل گریوز، چارلز گواتمی، جان هیدوک و ریچارد مایر بود، نقش مهمی در تطبیق فرمالیسم با معماری داشتند. وایتس در علاقه شدید به «جنبه‌های سبکی[۱۶] معماری» و مخصوصاً لوکوربوزیه شهرت داشتند. اما همان‌طور که پگی دیمر می‌گوید، آنها با لوکوربوزیه تفاوت داشتند زیرا آنها فرم را از جنبه

طراحی به وجه معرفت‌شناسانه ارتقا دادند. (Stanford, 2013). راو و گروه وایتس به لوکوربوزیه ارجاع می‌دادند اما لوکوربوزیه فقط مجموعه مرجع آنها نبود و آنها صرفاً برای روشن کردن نظریات خود از او استفاده نمی‌کردند. دیدگاه‌های وایتس نه فقط به خاطر تفسیر دوباره معماری مدرن از طریق کارهای لوکوربوزیه اهمیت دارند بلکه مهم‌تر از آن اهمیت آنها به خاطر این است که با این کار فرمالیسم را و یا به‌طور اخص فرمالیسم معرفت‌شناختی را در مرکز تفکر معماری قرار دادند. با این منطق، آنها نماینده سنت فرمالیسم موجود در معماری هستند که ادامه راهکارهای راو و مهم‌تر از او معماری مدرن است. (Rosemarie Haag, 1979) در واقع این گروه تشخیص دادند که فرم ابزار تحلیلی نیست بلکه دقیقاً در نقطه مرکزی معماری مدرن قرار دارد. یعنی این فرم است که در حال تحلیل است. نه اینکه محتوا از طریق فرم تحلیل شود.

به عبارت بهتر این جریان‌ها در مقابل معماری قرن بیستم بودند. معماری در قرن گذشته طرح کلی بنا را چنان عریان و بدون حجاب نشان می‌دهد که مخاطب تنها طرح هندسی کلی را می‌بیند و تمامی عناصر خود به خود محو می‌شوند. یعنی دقیقا کاری که زبان عامیانه انجام می‌دهد و کلمات محو می‌شوند. پس نیاز هست که فرم‌های معماری آنچنان تغییر یابند که عناصر خود را به رخ بکشند و به مخاطب کمک کنند از این طریق نسبت به اشیای جهان با تعمق بیشتر، شناخت بهتری کسب کند.

یافته‌ها

انسان، اشیاء و فرم معماری

از دکارت تا هگل نسبت بین انسان و اشیاء مبتنی بر «آگاهی» است. انسان در مقام سوژه درباره اشیاء در مقام ابژه به اگاهی می‌رسد. وسعت این آگاهی در فیلسوف‌های مختلف، متفاوت است اما اهمیت آن در نظام‌های فکری دوران دکارت تا هگل قابل انکار نیست. از همین رو یکی از مهم‌ترین تحولات فلسفه هایدگر تغییر این نقطه اتکاست. در نظام فکری هایدگر نسبت بین انسان و اشیاء مبتنی بر «کنش» است. اشیاء برای انسان در سه حالت مختلف حاضر است: حالت تودستی، حالت فرادستی، حالت هنری. در حالت تودستی شیء ابزاری است برای انجام کاری و در حین انجام آن کار ابزار نامرئی می‌شود. «هستندهٔ تودستی ... به نحوی نظری ادراک نمی‌شود .... ویژگی هستندهٔ در وهلهٔ اول تودستی، این است که دردست بودگی‌اش گویی برای اینکه به راستی تودستی باشد باید خود را واپس بکشد» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۹۴) حالت فرادستی وقتی است که این ابزار به هر دلیل توان انجام آن کار را ندارد و به همین دلیل از نامرئی بودن خارج می‌شود و انسان آن را می‌بیند و در این مشاهده تلاش می‌کند مکانیسم آن را «فهم کند». اما اشیاء زمانی که در اثر هنری ظاهر می‌شوند یک قصد ذاتی و اساسی دارند: آشکار کردن حقیقت عالمی که به آن تعلق دارند. از نظر هایدگر «اثر هنری هر چند مانند ابزار محصولی انسانی است، اما بر خلاف آنها به وجود آمدنش به خاطر غایت و استفاده خاصی نیست. همچنین اثر هنری مانند اشیای طبیعی چون صخره و سنگ نیز نیست که قائم بالذات‌اند، بلکه اثر هنری اگرچه برآمده از نبوغ هنرمند است رسالتش این است که ماهیت «چیز»ها، یعنی حقیقت وجود آنها را آشکار کند». (مصطفوی، ۱۳۹۱: ۵۱) در حالت‌های فرادستی و اثر هنری اشیاء دیده می‌شوند. اما در حالت فرادستی فرد تلاش می‌کند با رفع ایراد ابزار، دوباره آن را به حالت تودستی برگرداند و نامرئی‌اش کند. این امکان برای اثر هنری وجود ندارد. چرا که از همان ابتدا هیچ هدف کاربردی برای آن لحاظ نشده است. سنگ در مجسمه‌های میکل‌آنژ هیچ کاربردی ندارد. و به همین دلیل ذهن دائم تلاش می‌کند، آن را درک کند.

فلسفه ابژه‌محور گراهام هارمن در ادامه نظریات هایدگر، استدلال کرده است این «ابزار-بودگی» یک حقیقت درباره همه ابژه‌هاست. و لازم نیست که حتماً توسط انسان مورد استعمال واقع شود تا نامرئی گردد. بلکه با هر گونه استعمالی، من‌جمله به کارگیری یک شیء توسط شیء دیگر، در نگاه مردم نامرئی می‌شوند. به طور مثال می‌توان به تمامی اتفاقات روزانه یک شهر بزرگ اشاره کرد که عملاً به‌صورت روابط ارتباطی پیچیده میان اشیای بی‌شمار در جریان است و در نگاه

مردم هم نامرئی شده‌اند. موضع هارمن پاسخی تلویحی به طبیعت‌گرایی علمی نیز هست: اشیاء صرفاً ذره‌های بنیادی‌شان نیستند. بلکه چیزها از هستی برخوردارند: تفاوتی ندارد که اندازه، مقیاس یا ترتیب‌وسامان‌شان چه باشد. (Bogost, 2012: 6) هارمن به پیچیدگی حضور اشیاء در میان همه هستنده‌ها اذعان داشته است. این چنین است که واقعیت از نو تصدیق می‌گردد و انسان‌ها این امکان را می‌یابند که همراه با چکش‌ها، میخ‌ها و به‌مانند آن زیست کنند. «واحدها هستنده‌های مجزایی هستند که همراه هم در واحدهای دیگر گیر افتاده‌اند، هم‌نشین همدیگر هستند اما هرگز هم‌پوشان نیستند. یک واحد هرگز یک اتم نیست، بلکه یک مجموعه است از واحدهای دیگر که همراه هم به‌مثابه یک سیستم کار می‌کنند، عملیات واحدها اغلب بخشی است. این اشیاء در باب یکدیگر تأمل می‌کنند، بی‌آنکه تأییدی بیابند.» (Harman, 2011: 28) به عبارت بهتر، خارج از حالات تودستی یا فرادستیِ ما انسان‌ها، اشیاء در ارتباط با یکدیگر یک کلِ نظام‌مند را تشکیل داده‌اند و همه امور جهان را به پیش می‌برند و شاید بتوان با کمی اغماض گفت که ما انسان‌ها تبدیل به ابزار تودستی این اشیاء شده‌ایم و این اشیاء هستند که حضور ما را نادیده گرفته‌اند. اگر فردی کارش را اشتباه انجام دهد (همان خراب شدن اشیاء در فلسفه هایدگر) سامانه‌های عظیم رسانه‌ای پیغامی مبنی بر اصلاح رفتار برای او خواهند فرستاد، تا به حالت نامرئی بازگردد.

طبیعی است در چنین شرایطی امکان شناخت اشیای اطراف، امری پیچیده و بعید باشد. اما محال نیست. در هستی‌شناسی ابژه‌محور، یک شیء روابط به غایت پیچیده با سایر اشیاء داشته و این سبب شده تا هر شیءای گزاره‌های متراکم از اطلاعات باشد. اما اینکه شخص نمی‌تواند به واقعیت کامل یک شی دسترسی پیدا کند، به این معنی نیست که فرد قادر به تجربه آن نیست. واقعیت واقعی یک شی غیرقابل شناخت است، اما دارای خصوصیات قابل درک است که هارمن از آنها به‌عنوان حالت نفسانی یاد می‌کند، یعنی قابل حس است. هارمن می‌نویسد، «گرچه ممکن است بی نهایت جسم در کیهان وجود داشته باشد، اما آنها فقط در دو نوع وجود دارند: جسم واقعی که هرکسی توسط حواس پنجگانه قادر به تجربه است و جسم حسی (نفسانی) که فقط در تجربه تخیل‌ورزانه وجود دارد.» (Harman, 2009: 49) انسان می تواند از طریق «تجربه تخیل‌ورزانه» بعد هستی‌شناختی اشیاء را تجربه کند. و این گزاره در تضاد با ایده‌الیسم است که اساساً درک اشیاء را امری عقلانی و در ارتباط با ایده آن شی تصور می‌کنند و در تضاد با تجربه‌گرایی است که تنها طریق تجربه را حواس پنج‌گانه می‌دانند. تجربه تخیل‌ورزانه با هر دو متضاد است.

هارمن به تبعیت از هایدگر اعتقاد دارد، تجربه تخیل‌ورزانه با اثر هنری نبوغ‌آمیز میسر است. اثری که رسالتش آشکار کردن حقیقت است و ماهیت اشیاء را نشان می‌دهد. در این تجربه است که جسم‌های واقعی بدل به جسم‌های نفسانی می‌شوند. چنین حالتی در اکثر هنرها قابل دستیابی است، به خصوص معماری. در معماری هر مورد طراحی شده مجموعه‌ای از اشیاء قلمداد می‌شود. «هر شیء در این کل معمارانه، به صورت پیش‌فرض یک موجودیت واقعی داشته که تنها با حواس پنج‌گانه می‌توان به صورت سطحی درک کرد و همچنین یک ویژگی قابل درک در ویژگی‌های نفسانی آن دارد. این مورد باعث می‌شود معماران به جای کوچک شمردن ایده‌های بزرگ و منفرد در نمودارهای ساده یا استعاره‌ها، به طراحی ویژگی‌هایی بپردازند که اطراف آنها را فراگرفته و اشاره به وجود واقعیت‌های عمیق‌تر در زیر سطح قابل درک دارند». (Foster Gage, 2015). به عبارت دیگر معماری می‌تواند به جای تأثیرپذیری از روابط نظام‌مند اشیاء، در روند متفاوتی حرکت کرده و حقایق عالمی را که در آن ظاهر گشته است، آشکار کند. این آشکارگی تنها با فرم امکان‌پذیر است. تنها با یک فرم جدید می‌توان اشیاء را از نظم قبلی خارج کرد و در روابط تازه سامان داد. معماری یکی از غامض‌ترین فعالیت‌های فرهنگی است که می‌توان درباره آن سخن گفت. و یک مقطع واحد از آنْ دربردارنده همه مسائل زیبایی‌شناختی، فنی، فلسفی، اقتصادی و سیاسی‌ای است که تولید فرهنگیْ خود با آن مواجه است. و از حیثی، معماری به تدوین و تکوّن خودِ تاریخ

یاری می‌رساند. مهم‌تر از آن، معماری به تدوین و تکوّن جایگاه هستنده‌ها در تاریخ جهان یاری می‌رساند. «ساکنان فضا، هر چه که باشند، سهم عظیمی در پا-به-هستی-گذاردن فضا و مکان دارند.» (هایدگر، ۱۹۶۹)

با توجه به تحلیل‌های فوق می‌توان شاخصه‌های زیر را برای فرم معماری از دیدگاه هستی‌شناسی ابژه‌محور ارائه کرد:

محسوسیت فرم به دلیل شکل‌پذیری منحصربه فرد: هارمن مشاهدات هایدگر را در مورد ابزارها گسترش می‌دهد تا نامرئی شدن کلیت شهر را نشان دهد. این ایده که ما بر روی لایه‌ای از وسایل نامرئی زندگی می‌کنیم، از اهمیت قابل توجهی برای معماری برخوردار است. چرا که معماری همان قواعدی است که محل وسایل را تعیین می‌کند. لوئیس سالیوان مبحث «فرم همیشه از عملکرد پیروی می‌کند» را در مقاله خود در سال ۱۸۹۶ با عنوان «ساختمان اداری مرتفع که از نظر هنری مورد توجه است» بیان کرد. این روند فرم را به ابزاری فعال از دیدگاه هستی‌شناسی ابژه محور تبدیل می‌کند. با استفاده از ایده هایدگر در مورد ابزار به‌عنوان وسیله پس‌زمینه‌ای فراموش شده، می‌توان ادعا کرد که معماران قرن بیستم ناخواسته در محو کردن اهمیت فرم معماری در شعور انسان ها شریک بوده‌اند. و حال فلسفه هستی‌شناسی ابژه‌محور از معماران می‌خواهد به فرم‌هایی فکر کنند که همراه با عناصرشان به چشم بیایند و در بستر شهر محو نشوند. شاید شهری که بیشترین تضاد را با این بینش دارد، نیویورک باشد. این شهر اساساً هیچ نقشی در درک حسی ساکنانش ندارد. هیچ‌کدام از بناها مخاطب به تأمل تخیل‌ورزانه وادار نمی‌کند. در نیویورک همه چیز سر جای خودش است و به همین دلیل دیده نمی‌شوند. برای رسیدن به معماری مورد نظر هستی‌شناسی ابژه‌محور گاه باید عملکردها را فدا کرد تا با امر بیگانه مواجه شویم. و این به معنای محسوسیت فرم به دلیل شکل‌پذیری منحصربه‌فرد است.

تولید روش‌های عقل‌ورزی امروزین: فلسفه ابژه‌محور ناظر بر اهمیت هویت‌های غیرانسانی است. و پس از جدی گرفتن اهمیت اشیاء، راهی برای نجات هویت انسانی ارائه می‌دهد. هستی‌شناسی ابژه‌محور بر این عقیده است که هیچ چیز واجد شأن ویژه‌ای نیست، و همه چیز یکسان از وجود برخوردارند. برای مثال، «در اندیشه معاصر، اشیاء یا انبوهی از تکه‌های همواره کوچک‌ترند (طبیعت‌گرایی علمی) یا برساخته رفتار بشری و جوامع‌اند (نسبی‌گرایی اجتماعی). هستی‌شناسی ابژه‌محور راهی میان این دو می‌گشاید و توجه خویش را به اشیاء در همه مقیاس‌ها (از اتم‌ها تا ساختمان‌ها) معطوف می‌کند و در سرشت آنها و ربط و نسبت‌شان با همدیگر و نیز با ما تعمق می‌کند.» (Bogost, 2012: 6) اگر بپذیریم که معماری دل‌مشغول عمیق‌ترین ارزش‌های فرهنگی جامعه است و باید آنها را در قالب فرم‌های زیبایی‌شناختی و مادی متجلی سازد، هستی‌شناسی ابژه‌محور از معماری می‌خواهد در راستای وظیفه ذاتی‌اش، دل‌مشغول عمیق‌ترین حقایق عالم باشد و آنها را در فرم‌های نظرورزانه و خیال‌ورزانه متجلی سازد. «به‌میان‌آوردن امور خیالی در یک فرآیند راهی است برای پراکندن «عقل» در سرتاسر سیستم، این امر به ما امکان می‌دهد که به هر مرحله واکنش دهیم و پروژه را پیش بریم.» (Roche, 2010: 58) در واقع تجربه تخیل‌ورزانه، با آنکه از حس و تخیل آغاز می‌شود اما در نهایت به شکل‌گیری روش جدیدی برای تعقل منتهی می‌گردد. فرد اگر یک واقع‌گرای نظرورز باشد «باید این باور را ترک گوید که رهیافت بشری در مرکز هستی جای دارد و هستی را همچون یک ساعت‌ساز هستی‌شناختی نظم‌وسامان می‌دهد.» (Bogost, 2012: 5) تغییر جهان به معنی اعمال تغییر در خود ماست، بدین‌منظور که شیوه تجربه و ادراک جهان را دگرگون می‌سازیم. چنین دغدغه‌ای به تولید روش‌های عقل‌ورزی امروزین می‌انجامد.

توانایی تولید دگرسانی‌های فرمی: معماری تحت لوای هستی‌شناسی ابژه‌محور، وظیفه دارد تا از مطالعه دقیق موضوعات بیهوده بیرون بیاید. اگر قرار است معماری در قرن بیست‌ویکم وجود داشته باشد، با توجه به دنیای پرشتاب فناوری، مد و سرگرمی، نباید صرفاً به‌عنوان یک شی کاربردی در پس زمینه قرار گیرد. در هستی‌شناسی ابژه‌محور، معماری نه تنها به ارتباط

معمول اشیاء کمک نمی‌کند، بلکه با ایجاد تنش در این روابط سعی در درک حسی آنها دارد. اگر معماران بتوانند واقعیت‌های پیچیده را از طریق طراحی صفات نفسانی (حسی) بیان کنند، بر خلاف استفاده از روابط ساده، انواع جدیدی از تعاملات فرهنگی کشف خواهد شد. این درک متناوب واقعیت مبتنی بر اشیاء می‌تواند اشکال جدیدی از تعامل اقتصادی، اجتماعی و سیاسی را ایجاد کند. با این حال، این ویژگی‌ها به جای تعریف حقایق، ویژگی‌های اضافی یک شیء محسوب می‌شوند. مفهوم کیفیت پنهان هارمن همان درک تنش بین اشیا واقعی و نفسانی بیان شده از سوی هستی‌شناسی ابژه‌محور است. (Foster Gage: 2015) ایجاد روابط جدید میان اشیاء و نشان دادن کیفیت پنهان آنها، به معنای توانایی تولید دگرسانی های فرمی است.

شاخص‌های فوق نشان می‌دهد، فرم در هستی‌شناسی ابژه‌محور یک مفهوم کاملاً معرفت‌شناختی و هستی‌شناسانه است. این فرم براساس نبوغ هنرمند در ذهن شکل می‌گیرد و سپس با ماده‌ها و اسلوب‌ها به عینیت می‌رسد. به محض عینی شدن حقایقی را پیرامون عالمی که در آن ظاهر شده، بیان می‌کند. این بیانگری بدین سبب است که موفق شده در روابط نظام‌مند اشیاء تنش ایجاد کند. و آنها را در روابطی جدید سامان دهد. در ادامه این شاخص‌ها در دو بنای مهم اروپایی و ایرانی تحلیل می‌شوند.

تحلیل مصداق

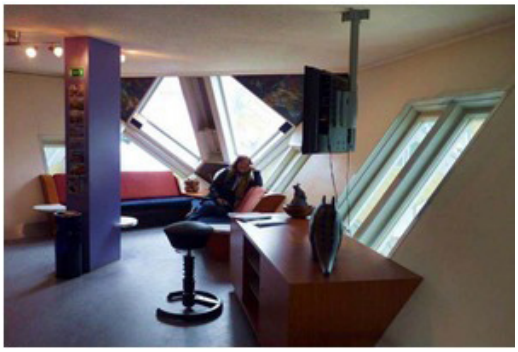
تحلیل‌های فوق به وضوح مشخص می‌کند که مهم‌ترین تفاوت هستی‌شناسی ابژه‌محور با فلسفه هایدگر در جنبه عمل‌گرایانه آن است. هارمن تلاش می‌کند معماران را قانع کند تا در این مسیر به صورت عملی وارد شوند.

الف: خانه‌های مکعبی روتردام

خانه‌های مکعبی با معماری عجیب در روتردام هلند واقع شده‌اند. این خانه‌ها در دهه ۱۹۷۰ توسط معمار پیت بلوم[۱۷] ساخته شدند. برنامه ریزان شهر روتردام از بلوم خواستند تا معضل ساخت خانه‌ها بالای پل عابر پیاده را حل کنند او تصمیم به چنین طرحی گرفت. از نظر ساختاری، مکعب‌ها روی یک قطب شش ضلعی کج شده‌اند. این خانه‌ها از کف و ستون‌های بتنی و قاب‌های چوبی ساخته شده‌اند. داخل این خانه‌ها، به سه قسمت تقسیم می‌شود که از طریق یک راه پله به یکدیگر وصل می‌شوند. طبقه پایینی یک محدوده مثلثی شکل است که به‌عنوان نشیمن از آن استفاده می‌شود. در طبقه میانی، اتاق خواب و حمام وجود دارد و در آخرین طبقه نیز یک اتاق خواب دیگر وجود دارد. با تکمیل طرح سرامیکی، تمامی پنجره‌ها و درها با زاویه ۵۴.۷ درجه تنظیم شده‌اند و منظره عالی از محیط اطراف ارائه می‌دهند. تنها مشکل این خانه‌ها، زاویه آن است که باعث می‌شود فقط بتوان از یک چهارم فضای خانه استفاده کرد.

درباره محسوسیت فرم و عناصرش در این بنا می‌توان به وضوح تلاش طراح را مشاهده کرد. با قرار دادن خانه‌ها بر روی پل عابر پیاده و همین‌طور ایجاد فرم مورب برای هر خانه، سقف، دیوار، در و پنجره را در نگاه بیننده‌ها برجسته کند. عناصر همان عناصر سابق است و این فرم خلاقانه است که این اشیاء را دوباره به انسان نشان می‌دهد. این تجربه که تخیل انسان را برمی‌انگیزد در حال ایجاد فکر عقلانی جدیدی پیرامون زندگی مدرن انسان‌هاست. با این تجربه تخیل‌ورزانه و فرم خلاقانه ما حقیقت جدیدی درباره وضعیت انسان مدرن متوجه می‌شویم. توالی خانه‌های مکعبی، توالی واحدهای آپارتمانی را که پشت دیوارهای سیمانی یا شیشه‌ای پنهان شده بودند، آشکار می‌کند و حقیقتی را درباره جایگاه نااستوار و در حال سقوط انسان امروزی نشان می‌دهد. نمای داخلی این مکعب‌ها طرحی است درباره تنگنای وضعیت خفقان‌آور زیست انسانی. در واقع نباید فکر کنیم آثاری که براساس بینش ابژه‌محور خلق می‌شوند آثاری زیبا و جذاب خواهند بود، بلکه برعکس. ورای ظاهر این آثار حقایقی درباره عصر مدرن بیان می‌شوند. ظاهر زیبا و جذاب با دگرسانی فرم همخوان نیست. دگرسانی فرم به یک ظاهر غیرعادی ختم می‌شود. ظاهری که تنش می‌آفریند؛ ویران می‌کند و از نو می‌سازد. اینکه فقط یک چهارم فضای داخلی قابل

تصویر ۱. نمای بیرونی خانه‌های مکعبی روتردام



تصویر ۲. نمای داخلی خانه‌های مکعبی روتردام

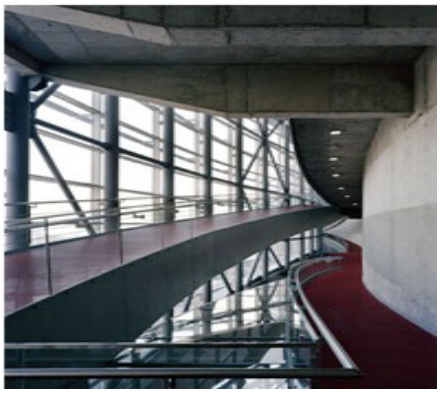
استفاده است، نشان از ارجحیت بعد معرفت‌شناختی بر بعد کارکردی است. اینکه فرم متزلزلی دارد، نشان از ارجحیت حس نفسانی بر وجه تزئینی است.

ب: پردیس ملت

پروژه مجموعه پردیس سینما گالری ملت در محدوده منطقه ۳ شهرداری تهران و در زمینی کشیده و نامعین به مساحت ۶۰۰۰ متر مربع در منتهی الیه جنوب غربی پارک ملت طرح و اجرا گردیده است. در بررسی‌های صورت گرفته در خصوص پارک‌های شهر تهران، پارک ملت با توجه به مؤلفه‌های برنامه‌ریزی شهری به‌عنوان پارکی با عملکرد شهری و با حوزه نفوذ بسیار وسیع شناخته می‌شود. پردیس ملت در نمای بیرونی با ایجاد خطوط منحنی در کف و سقف توانسته کنجکاوی مخاطب را نسبت به داخل بنا تحریک کند. همین دعوت‌کنندگی در فضای منفی زیرین هم وجود دارد. یعنی بنا به صورت تلویحی اعلام می‌کند یک فضای هستی‌شناختی متفاوت از محیط اطرافش دست یافته و از مخاطب برای تجربه آن دعوت می‌کند. این فضای منفی از سوی دیگر «خلاء» یا «فضای تهی» را برای بیننده محسوس می‌کند. هیچ‌کس در شرایط عادی به یک فضای آزاد که هیچ چیزی در آن وجود ندارد توجه نمی‌کند، اما کسی که به نمای بیرونی پردیس ملت نگاه می‌کند، و احیاناً از این فضای تهی رد می‌شود، حسی متفاوت نسبت به «هیچ» تجربه خواهد کرد. این همان محسوس کردن عناصر عادی برای مخاطب بوده که همواره مورد تأکید هستی‌شناسی ابژه‌محور است ورودی‌ها حس‌گذار از یک فضا به فضای دیگر را دارند. شباهت ورودی به دهانه غار باعث شده یک ابهام خوشایند ایجاد شود. دیوارهای بنا طوری است که هر بخش هویت جداگانه‌ای نسبت به باقی بخش‌ها دارد. گالری‌ها، بوفه‌ها، گیشه بلیط فروشی به طور کامل از یکدیگر منفک شده‌اند. اما مهم‌ترین نکته در معماری داخلی پردیس سینمایی ملت راهروها هستند. مخاطبی که ابتدای راهرو ایستاده انتهای آن را نمی‌بیند، و این همان بی‌انتها بودن راه است. راهی که انسان در هستی پیموده و خواهد رفت. هیچ آغاز و پایان مشخصی ندارد و همواره در حال طی شدن است. راهروهای پردیس ملت نه تنها برای خودشان بلکه برای باقی عناصر این بنا هویت هستی‌شناختی ایجاد می‌کند، هر بخشی از بنا به مثابه مقصدی موقت است که انسان در آن سکنی می‌گزیند و در حین حضور در هر مکانی در فکر مکان‌های دیگر است. این حس در سالن انتظار تشدید می‌شود. طراحی این سالن‌ها حس برزخ را القا می‌کند و مخاطب تشنه ورود به سالن سینماست. در همین راستا ورودی سالن‌ها طوری طراحی شده که هیچ چیزی دیده نمی‌شود. و فقط زمانی که فرد وارد سالن سینما می‌شود و روی یکی از صندلی‌ها می‌نشیند به آرامش می‌رسد. این آرامش محصول محو شدن آن فرد در میان تاریکی و چند صد نفر دیگر است. محصول تسلط تمام و کامل فضا بر فرد.

نتیجه‌گیری

انسان همواره با اشیای اطرافش در تعامل بوده. همین تعامل اشتیاق فراوانی در او برای شناخت این پدیده‌ها ایجاد کرده است. دانشمندان همواره مشغول



تصویر ۳. راهرو پردیس ملت

تصویر ۴ . نمای بیرونی پردیس ملت

شناخت پدیده‌ها و اشیاء بودند و در مقابل فیلسوفان چهارچوب‌ها و محدودیت‌های شناخت اشیاء توسط انسان را مورد بررسی قرار داده‌اند. آرای فیلسوفان تحت شرایط اجتماعی و فرهنگی حاکم بر جوامع، در طول تاریخ، بارها تغییر کرده است. زمانی که بنیان‌های جامعه متحول می‌شوند، قطعاً نسبت عناصر جوامع نیز تغییر می‌کنند. به همین دلیل بررسی این نسبت‌ها از دیدگاه جریان‌های فلسفی معاصر امری ضروری است. یکی از نسبت‌های اساسی نسبت بین انسان و اشیاء است. اشیاء و انسان چگونه یکدیگر را تحت تأثیر قرار می‌دهند. قطعاً این روابط در طول تاریخ تحولات بسیاری را تجربه کرده است و در دوران معاصر شکل جدیدی را تجربه می‌کند. امروزه روابط ساده و معمولی که بین اشیاء برقرار شده در راستای پنهان‌سازی ماهیت عالم و اشیاء است. از دید فلسفه هستی‌شناسی ابژه محور بزنگاه کلیدی جایی رخ می‌دهد که بخواهیم به درکی عمیق‌تر از واقعیت اشیای اطراف برسیم و این کار تنها با تجربه تخیل‌ورزانه محقق خواهد شد. در معماری مدرن مجموعه‌ای از اشیاء چنان در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند که تقریباً همگی محو می‌شوند و ما تنها طرح کلی ساختمان را می‌بینیم. نمونه بارز برج‌های شیشه‌ای نیویورک که از آنها جز اشکال هندسی عظیم چیز دیگری در خاطر نداریم. فلسفه هستی‌شناسی ابژه‌محور به دلیل اهمیتی که برای درک عمیق اشیاء قائل هست، از معماران می‌خواهد در طراحی آثار خود به ارزش‌دهی مجدد اشیاء و عناصر کار بپردازند.

هستی‌شناسی ابژه‌محور تلاش می‌کند بناهایی برای شناخت ماهیت اشیاء خلق کند. بناهایی که در آن اشیاء این امکان را داشته باشند که انسان‌ها را غافلگیر کنند. انسان تنها از طریق قدرت حس و تخیل می‌تواند چنین رابطه‌ای با اشیاء برقرار کرده و با برقراری ارتباط با بعد نفسانی آنها، فرم‌های پیچیده‌ای که اشیاء در ارتباط با یکدیگر کشف کرده‌اند، به صورت شهودی مشاهده کرده و عینی کند. به عبارت ساده‌تر آن فرم‌های پیچیده در جهان اطراف و در ارتباط میان اشیاء ساخته می‌شود و انسانی با شهودی سرشار تنها توان مشاهده آن را خواهد داشت. در همین راستا نیز به معماری نگاه می‌کند. معماری را باید نحوه‌ای از دانش تلقی کرد. فیلسوفان کلاسیک گفته‌اند روح هرگز بدون خیال نمی‌اندیشد، که مقصود این است که اندیشه همواره به یک ماده خیالی نیاز دارد، چیزی که حامل اندیشه باشد. لذا ما خیال را پلی میان ادراک و فهم تلقی می‌کنیم. نتیجه‌ای که برمی‌آید این است که فضایی در ذهن وجود دارد که کار تخیل در آن صورت می‌گیرد. تخیل از دیگر فرآیندهای ذهنی همچون ادراک یا یادآوری متفاوت است، زیراکه برای ادراک لازم است متعلّق ادراک وجود داشته باشد. و تخیل چنین الزامی ندارد. خیال از قبل موجود نیست تا اینکه توسط تخیل خلق شود. تخیل با مفهوم نیز تفاوت دارد، زیرا تخیل نیازمند تحقق اندیشه است. و در اینجا ما به این ایده نائل می‌شویم که معماری دانش تولید می‌کند. برای تحقق چنین بینشی معماری باید «محسوسیت فرم در شکل‌پذیری» و «توانایی تولید دگرسانی‌های فرمی» را ترویج کند و منادی «تولید روش‌های امروزین عقل‌ورزی» باشد. شخص نباید زیر

بار مدل‌های تاریخی دلالت برود، بلکه باید «با توانایی تولید، مهار و فهم جنبه بنیادینی از قضاوت و تحلیل در معماری» انکارناپذیر عصر کنونی، رهانیده و توانا شود. این عقل الهام‌بخش یک معماری مبتنی بر هستی‌شناسی ابژه‌محور است که حیرت را نه برای آنچه انجام می‌دهد بلکه برای آنچه هست برمی‌انگیزد. معماری از رشته‌ای درباره ساختمان به رشته‌ای تبدیل می‌شود که فقط ناظر به ساختمان نیست، بلکه تعیین می‌کند که ما و دیگر اشیاء چگونه واقعیت جمعی‌مان را ادراک می‌کنیم.

پی‌نوشت‌ها

1. Object-oriented ontology
2. EL Lissitzky
3. Mis van der Rohe
4. Paul Rudolph
5. Jeneks
6. Reyner benham
7. Sanford kwinter
8. Hans von Ohain
9. Konrad Fiedler
10. Boris Tomashevsky
11. Roman Jakobson
12. Viktor Shklovsky
13. Yury Tynyanov
14. Rowe
15. The whites
16. Stylistic
17. Piet Blom

کتابنامه

اسماعیلی جوریابی فاطمه، رییسی ایمان. (۱۳۹۴)، فلسفه «شی محور» گراهام هارمن و تاثیر آن بر معماری هستی‌شناسی افقی تام ویسکامب، کنفرانس بین‌المللی پژوهش در مهندسی، علوم و تکنولوژی، انجمن‌های علمی.

اکبری، ف. (۱۳۹۷)، *شواهد قرآنی هندسه حاکم بر آثار هنر و معماری اسلامی*. مطالعات معرفتی در دانشگاه اسلامی، ۲۲(۴ (پیاپی ۷۷))، ۵۶۱-۵۷۸.

پورمهدی قائم مقامی، ح. (۱۳۹۶)، *پرسش از زبان معماری در امتداد زبان هستی*. معماری اقلیم گرم و خشک، ۵(۵)، صص۸۳-۱۰۰.

سانتاگ، سوزان. (۱۳۹۹)، *علیه تفسیر*، ترجمهٔ مجید اخگر، تهران: نشر بیدگل.

صلیبا جمیل. (۱۳۶۶) *فرهنگ فلسفی*، ترجمهٔ منوچهر صانعی دره‌بیدی، تهران: انتشارات حکمت.

طهوری نیّر. (۱۳۹۶)، «*آموختن از هایدگر: پدیدارشناسی در معماری تأثیر فلسفهٔ هایدگر در نظریه‌پردازی معماری*: هویت مکان در نظریات کریستین نوربرگ شولتس و کریستوفر الکساندر». *کیمیای هنر*. ۶ (۲۵) :صص۹۲-۷۳.

عنبرسوز محمد، مسعودی، جهانگیر. (۱۳۹۳)، «*سبت شهود و هوش در فلسفه برگسون*»، *پژوهش‌های فلسفی*، پاییز و زمستان، ش ۱۵.

گروتر، یورگ کورت (۱۳۸۳)، *زیبایی شناسی در معماری*، ترجمهٔ جهانشاه پاکزاد، تهران: نشر دانشگاه شهید بهشتی.

مبرا سارا (۱۳۹۳)، «*تأثیر ضمیر ناخودآگاه در خلق یک اثر هنری*»، پایان‌نامه دانشگاه الزهراء، دانشکده هنر.

Anay, H. (2012). (Epistemological) formalism and its influence on architecture: A Concise review.

Bletter, Rosemarie Haag (1979). “Review: Five Architects. Eisenman, Graves,

Bogost, Ian. (2012) Alien Phenomenology: Or What is Like to Be a Thing? Minneapolis, University of Minnesota,

Bryant, Levi. (2011) “Onticology–A Manifesto for Object-Oriented Ontology, Part 1”. *Larval Subjects*.

Colquhoun, A. (1969), Typology and Design Method. Perspecta, 12, 71-74. Colquhoun, A. (1981), Form and Figure, Essays in Architectural Criticism:

Colquhoun, A. (1983), Three Kinds of Historicism, Architectural Design, 53(9/10).

Gage, M. F. (2015). Killing Simplicity: Object-Oriented Philosophy In Architecture. Log, 33, 95–106. http://www.jstor.org/stable/43630853

Harman Graham, (2005) Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things, Chicago Open Court, , 90.

Harman, Graham (2002). Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects. Peru, IL: Open Court. ISBN 978-0-8126-9444-4.

Harman, Graham (2011). The Quadruple Object. United Kingdom: Zero Books. ISBN 978-1-84694-700-1.

Harman, Graham (2013). “Undermining, Overmining, and Duomining : A Critique” (PDF). AAD Metaphysics. 2013: 40–51.

Heidegger, Martin. 1969 Identity and Difference, New York, Harper & Row,.

Richard Rorty. (1992): “Intuition”. In: Encyclopedia of Philosophy: 2nd Edition. Ed. by Donald M. Borchert. 1992, pp. 722-732.

Roche Francois, Durandin, Benoit & Midal, Alexandra. (2010), Endlessness. Cambridge: MIT Press & Perspecta.

Rowe, C., & Koetter, F. (1978), Collage City, Mass., London.: The MIT Press.

Shklovsky, V. (1990), Art as Device, Theory of Prose, Shklovsky, V., (B. Sher, Trans.), pp. 1-14, Dalkey Archive Press.

Stanford O. Anderson, (2013). “CASE and MIT Engagement”. In Dutta, Arindam (ed.). A Second Modernism: MIT, Architecture, and the ‘Techno-Social’ Moment. MIT Press. pp. 642–643.