حضور[1]

کریستیان نوربرگ شولتس
ترجمهٔ علیرضا سید احمدیان

وجود هر روزهٔ ما انسان‌ها خود را در جهـانی انباشـته از چیزهـا (اشـیاء) و رویـدادها آشـکار مـی‌سـازد. مـا آدمیـان در خیابان‌های شهرمان گام برمی‌داریم؛ و در خـلال پیـاده روی بـا انسان‌های زیادی ملاقات می‌کنیم؛ به سـاختمان‌هـای گونـاگون وارد و از آنها خارج می‌شویم؛ و در مکان‌های مشخصی به انجـام وظیفهٔ روزانه‌مان می‌پردازیم.

ما همواره و پیوسته در محاصرهٔ حجم خیره کننده‌ای از اشیاء پیرامون‌مان قرار گرفته‌ایم : درختان و گیاهان ، خانـه‌هـا و اسباب منزل ، و اُبژه‌های کاربری‌های هر روزه‌مـان؛ و نـاگزیر در معرض آب و هوای خوب یا بد محیط زیست‌مان نیز قرار داریم و در لـحظات مختلـف خلق و خـوی و خیـم‌های گونه گون بر مـا عارض می‌کـردنـد.

حتی در لحظات بی‌شماری کـه تنهـا بخشـی از اجـزاء متشکله و برسازندهٔ این جهان و سرشت نمای ویـژهٔ آن را فهـم می‌کنیم ، تنها به گوهر مشترک آن اجزاء راه می‌بریم؛ و بـا ایـن که برخی از خصیصه‌های آن را برنمی‌تابیم، همواره در این جهان [جهانی که پیش روی ما است] حضور داریم نه در جای دیگر.

ادموند هوسرل اصـطلاح «زیسـت- جهـان» را بـرای توصیف جهان متعینی به کار می‌گیرد که بی‌میانجی پـیش روزی ما «حضور» دارد. و این جهان را به عنوان «فضایی در بر گیرندهٔ اشیاء، آن گونه که در وجود پیشاشناختی خود تجربـه مـی‌کنـیم، [تعریف مـی‌کنـد]. جهـانی کـه آن را بـه عنـوان عرصـه‌ای بـاز می‌شناسیم که امکان تجربه را برایمان فراهم می‌آورد»

این شکل تجربـه ، بـه تعبیـر هوسـرل، « تجربـه ای طبیعی» و تا آنجا که به «خود اشیاء / چیزها» ارتباط می‌یابد. در عین حال «پیشاشناختی» (precognitive) است. ما پش از اتخـاذ رویکردی تحلیل / آناکاویک به این اشیاء / چیزهـا در همراهـی آنها زندگی می‌کنیم. تجربهٔ طبیعی نه کیفیت سـوبژکتیف دارد و نه کیفیت ابژکتیف؛ و هرگز متضمن گسست و جدایی میان تـن/ جسم و آگاهی/ هشیاری نیست. بدین اعتبار شکلی از روانشناسی ادراک که بر مدل «تکانه و واکنش» مبتنی است ، همانند دیگـر نظریه های معرفت شناختی (gnoselogical) که بـا دکـارت آغـاز شده‌اند و زیست- جهان را به دوپارهٔ یکسر مجـزا تحـت عنـوان «سوژه و ابژه» تعریف می‌کنند، در توصیف گوهر زیست- جهـان بسیار ناکارآمد جلوه می‌کنند. ما انسانها با هم می‌زییم؛ در زیست جهان هستیم؛ در همانچه هایدگر آن را «هسـتی ـ در ـ جهـان» یا در زبان آلمانی به سادگی دازاین (Dasein) می‌نامد و می‌خواند.

تجربـهٔ طبیعـی معطـوف اسـت بـه امـر «کیفـی» یـا «چونی»؛ و کیفیت همواره ناظر به هویتی است بی‌واسطه حاضر [و در دسترس] زیست جهان. از این رو امری کیفی اسـت؛ و بـه همین مفهوم، دریـافتنی و «نشـانگر / معنـادار» اسـت. در ایـن جهان هر چیز نامی دارد؛ خواه پدیده‌های جغرافیایی ، یا فضاها و شکل‌های طبیعی؛ و خلاصه هر آفریده انسانی [و غیـر انسـانی] همگی برای خود نامی دارند. زبان به این ترتیب گنجانیـده‌هـای زیست- جهان را به بیـان در مـی‌آورد؛ و ایـن حقیقـت را عیـان می‌سازد که واژگان ساختار یافته در یک دسـتور زبـان مشـخص می‌کنند که اشیاء در نسبت‌های گوناگونی از معنـاداری دو سـویه آراسته شده‌اند.

بر این نکته واقفیم که ایـن نسـبت‌هـا همـواره بـر مـا گشوده و آشکار نیستند ؛ بسیاری از آنها شخصاً در زبـان خـود را پنهان ساخته‌اند. وظیفهٔ شاعر است که مهمترین این نسبت‌ها را برای ما از پرده به در آورد. در نتیجه زیسـت جهـان، نـه جهـانی روشن و خالی از ابهام است و نـه جهـانی هماهنـگ و بسـامان. تعیین و تمامیت این جهان ، اما مـی‌توانـد بنیـانی کیفـی بـرای شناخت گروهی از خود به دست دهد.

این که زیست جهان مشتمل بر همـهٔ چیزهـایی اسـت که طبیعت فرا می‌دهد ، نکته‌ای است که پیش‌تر در نگاهی گذرا بدان اشاره کردیم. هم هنگام قابل فهم است که چرا هم اسکان و هم سکناگزیدن‌های فردی بخشـی از آن [زیسـت جهـان] بـه شمار می‌آیند. می‌باید بیافزاییم که همین پیش انگاشت‌ها هستند که مشـارکت آدمـی را در سـاختاردهی بـه ایـن جهـان ممکـن می‌سازند.از این رو معماری ، خود بخشی از زیست جهان است و تنها به عنوان تابعی از آن جهان فهمیده می‌شود.

هر آنچه تاکنون گفتم می‌تواند چنان آشـکار و بـدیهی بنماید که دیگر نیازی به اشاره بـدان نباشـد. امـا گویـا همـواره بدیهی‌ترین چیزها هستند که از دیدگان پنهـان مـی‌ماننـد. اگـر بپرسیم که به دانش‌آموزان در مدارس چه می‌آموزند؛ پاسخی که دریافت خواهیم کرد هیچ ربطی به زیست جهان نخواهد داشـت.

[1] مجله معمار شماره 16

برعکس پاسخی که می‌شنویم مربوط خواهد بود به جهان انتزاعات علمی برای نمونه. هر گز نمی‌آموزیم که آب یکی از پیچیده‌ترین و شگفت‌انیزترین ترکیب‌های موجود در طبیعت است. امروزه اجماعی وجود دارد که معتقد است آب، دقیقاً به دلیل همین خواص حیرت برانگیز خود، سرچشمه و خاستگاه جهان نیز بوده است.

در عوض آنچه در مدارس امروزی می‌آموزیم این است که آب ماده‌ای است مرکب از اکسیژن و ئیدروژن که در قالب فرمول H_2O بیان می‌شود. به طریقی مشابه ، فضای متعین و ناهمگن زیست جهان جای خود را به نظام مختصاتی سه بعدی بخشیده که در آن هر نقطه ارزشی برابر با نقطه‌ای دیگر دارد. از سویی دیگر تجربهٔ هر روزهٔ ما به ما می‌گوید که جهان، تخت ، و آسمان، گنبدی شکل و ستاره نشان است.

بیانی چون این را نباید تلویحاً به معنای واپس روی به خرافات و باورهای باستان به شمار آورد. معنای آن باز آوری ایده‌ای پیرامون ماهیت عینی زیست جهان به اذهان فراموشکار انسان همروزگار است. مقصود ما در عین حال این نیست که مدعی شویم انتزاع‌های علمی غلط هستند. بلکه ضرورتاً توصیه می‌کنیم این نکته را از یاد نبریم که رویکرد یک سویهٔ علمی به فهم تجربهٔ هر روزهٔ ما یاری نخواهد رساند. در سال‌های اخیر گرایش‌های رو به رشدی در راستای این رویکرد مشاهده می‌شود : جهان کیفی با همهٔ سر راستی و صرافت خود مقهور کمیت سازی شده و ما را بیشتر و بیشتر با معناهای ژرف تجربه‌های هر روزه‌مان بیگانه ساخته است.

در فصل دوم این کتاب این نوپدیدی را مورد بررسی قرار خواهیم داد. اما در این جا تنها قصد دارم که به ویژه تأکید کنم که حتی پیش از جنگ جهانی اول ، هوسرل این عبارت را سکهٔ رایج فلسفه ساخته بود : «بیاید به خود چیزها بازگردیم». و در سال‌های میانی دهه 1930 اندیشهٔ خود را در کتاب سترگ *بحران علوم اروپایی و پدیده شناسی ترافرازنده* به تمامی طرح و استوار ساخته بود.

این کتاب متن مفصلی است در تحلیل زیست جهان. چنان که از عنوان کتاب نیز بر می آید همین کیفت یکسونگرانهٔ علم به زمان است که انسان را از «خود چیزها» جدا کرده و بر این نکته در آن تأکید می‌شود که تنها فهمی پدیده شناسانه خواهد توانست آن را برای انسان اعاده کند و ما را به سوی «خود چیزها» بازگرداند.

کوتاه سخن ، پدیده شناسی با همان طبیعیتی که چیزها خود را بدان آشکار می‌سازند ، یعنی نه چونان هستندگانی گسسته ، به آنها روی خواهد کرد. یعنی به عنوان آشکارگی‌های گوناگونی از هستی و از بودن، که تنها در ارتباط با دیگر آشکارگی‌ها یا شیوه‌های بودن فهم می‌شود؛ و بی آن که هویت را از دست بدهد در گذر زمان پا بر جا می‌ماند.

اصطلاح «شیوهٔ هستی» (Seinsweise) نقش بنیادین چیزها در زیست جهان را به بیان در می‌آورد؛ ، و بر چند گانگی یا کثرت ممکن و متحمل گستره‌ها (عرصه‌ها) ، و نه صرفاً یک سرنمون ایستا و ساکن ، ژرف اندیشی می‌کند. آن چه به تلویح از آن بر می‌آید این است که همهٔ چیزهایی که در طبیعت [بر ما] آشکار می‌شوند به واقع ژرفای عظیم‌تری را پنهان نگاه می‌دارند ، و وظیفهٔ پدیده شناسی آشکار ساختن این ژرفاها است.

در این جا می باید بار دیگر به زبان اشاره کنم که در آن هر اسمی نشانگر شیوه‌ای از بودن/ هستی شیء است؛ نه مشخصاً نشان‌گر یک ابژه خاص. واژهٔ «پرنده» نه به معنای پرستو است و نه عقاب ؛ گو این که می‌تواند به یکی یا هر دوی آنها اشاره داشته باشد و آن هنگامی است که این واژه به شیوهٔ مشترک هستی پرستو و عقاب اشاره دارد. یعنی به آن چه شاید اگر ارسطو می‌بود آن را حیث «پرندگی» می‌نامید. از این رو است که زبان ابزار عمدهٔ در اختیار پدیده شناسی، و پدیده شناسی نه صورت مشخص، که شیوه‌ای در فلسفه و فلسفیدن است. پدیده شناسی چونان روش ، نمایانگر تحقق علمی تجربه‌ی بی‌میانجی از هستی است. خوب است بدانید که هوسرل پدیده شناسی را چنین تعریف می‌کرد : «علم تجربهٔ ممکن از جهان».

آنچه که اهمیت دارد آن است که هشیار باشیم که منظور از روش در این جا یک دادهٔ پیشینی (a priori) نیست. هر چند باید گفت که برخی از سرشت نماهای بنیادین آن در ارتباط با همین موضوع جهان مورد بحث ، عملکردی «هنجار شناسانه» پیدا می‌کنند. پس پدیده شناسی ، نه یک نگره/ نظریه/ تئوری، که راهی است که هدف از [پیمودن] آن فراهم ساختن امکان دسترسی به ساختارها و نشانگری‌ها / معناهای زیست جهان است. بدین اعتبار است که پدیده شناسی سودای جانشینی علوم طبیعی را در سر نمی‌پروراند. آنچه می‌خواهد جایگزین ساختن روابط و کل پیکرهٔ اصول و ضوابطی است که صرفاً توسط علوم طبیعی بیان می‌شود؛ و چون ادعای فهم جهان کیفی‌ای را دارد که در آن زندگی هر روزه در جریان است، آن [جهان کیفی] را با انتخاب‌ها و تأویل‌های نشانگر / معنادار خود غنی و ثروتمند می‌سازد. بدین لحاظ باید گفت که پدیده شناسی پیش انگاشت هر برنهادهٔ فلسفی است.

شاید اکنون این پرسش طرح شود که نظریه‌های معماری را با این آرایهٔ مفصل از معضلات [فلسفی] چه کار؟ من نیز با شما هم نظر هستم که طرح این قبیل مسایل زمینهٔ مناسبی را برای طرح مقطع مشخصی از تاریخ معماری فراهم نمی‌آورد. از این رو بحث را به بازبردهای چندی که به زیست جهان ارتباط می‌یابند محدود خواهد ساخت؛ تا شاید بهتر دریابیم که چه نوع نظریه‌ای در موقعیت کنونی مناسب‌تر می‌نماید.

تا پیش از سدهٔ هجدهم و نیز در طول آن سده ، متون معماری عمدتاً مبتنی بود بر «دستورالعمل»ها. چرا که وظیفه‌ای که از معمار در یک جامعهٔ نسبتاً ایستا انتظار می‌رفت چیزی بود در حد وظایف یک نانوا یا کفاش. مقاله های نگاشته شده در باب معمار هرگز به ملاحظات فلسفی خاستگاه یا نیت معماری کشیده نمی‌شدند؛ بلکه در وهلهٔ نخست موضوعاتی با اهمیت عینی ، با ماهیت عملی یا زیبایی شناختی را در نظر می‌آوردند. کتاب ویتروویوس با عنوان در *باب معماری* (De architectura) به واقع توجیهی بود بر جنبهٔ ایجابی دانش‌ها و مهارت‌های گوناگونی که یک معمار نیاز داشت تا بدان ها بتواند معماری را به شکلی مناسب و به تعبیری آگاهانه بکار گیرد.

علاوه بر این دانش‌ها و مهارت‌ها ، دانسته‌های فلسفی گونه‌گونی که ارتباط معمار با حرفه‌اش را توضیح می‌دادند و صد البته برای آن برتری ویژه‌ای نیز قایل نبودند ، در این اثر در شمار نیازهای هر معماری بر شمرده شدند.

هنگامی که ویتروویوس به بحث از ماهیت اشیاء (گوهر چیزها) می‌پردازد این کار را از منظر علم ئیدرولیک به انجام می‌رساند. سه اصل مهم و معروف ویتروویوس، استحکام (firmitas) ، کاربرد (utilitas) و زیبایی (venustas) تنها در چند سطح از کتاب سترگ وی به بحث گذاشته می‌شوند. عمدهٔ متن به مشکلات عینی و پیش روی معمار در فرآیند ساخت (construction) می‌پردازد. با این همه همین ملاحظات عجولانه به پدید آوردن سنتی منجر شد که سده‌های متمادی دوام یافت. باید اذعان داشت که اثر ویتروویوس بازتابی از طبیعت زیست جهان است؛ چرا که هر چیزی تا هنگامی که حاضر باشد موجود نیز هست. به این ترتیب کتاب ویتروویوس اکنون چونان کتاب راهنما انگاشته می‌شود.

اندیشهٔ ویتروویوس در سرتاسر سده‌های میانه چونان رودخانه‌ای زیر زمینی دوام یافت و رایج شد. تا این که در حدود سال 1450 میلادی در کتاب در *باب حقیقت بنا* (De Re Aedificatoria) اثر لئون باتیستا آلبرتی به سطح رسید. نوشته آلبرتی نیز که عمدتاً برای کاربردهای عملی نگاشته شده بود ، همانند نمونهٔ قبلی خود ، به چند کتاب (libri) مبتنی بر اصول پیشنهادی ویتروویوس تقسیم می‌شد. کتاب‌های دوم و سوم به مقولهٔ استحکام ساختمان از نقطه نظر مواد بکار رفته و اجراء ساختمان می‌پردازند ؛ و کتاب‌های چهارم و پنجم مقولهٔ کاربرد را بررسی می‌کنند و تمایز میان ساختمان‌های عمومی و خصوصی را مورد بحث قرار می‌دهند. فصل‌های هفتم ، هشتم و نهم به کارکرد زیبایی و مفاهیمی چون نظم ، تناسب و تزیینات ساختمانی تخصیص یافته‌اند. فصل دهم، واپسین فصل کتاب ، بحثی است پیرامون دانش ئیدرولیک و سیستم‌های خیابانی.

آلبرتی نیز فرزند زمان خویشتن بود و حتی به بحث ویژه‌ای پیرامون هماهنگی میان اعداد می‌پردازد و نظریه‌هایی [ابراز می] دارد که شاید فاقد بنیان‌های عقلی و استدلالی بنمایند؛ ولی هنوز هم پر طراوت و خواندنی هستند.

در جریان رنسانس بود که مفاهیم دیگری نیز سر بر آوردند. فیلارته نخستین کسی بود که آلونک بشر آغازین را خاستگاه معماری بر شمرد.فرانچسکو دی جورجو مارتینی بر روی نسبت میان ساختمان و بدن انسان کار کرد. سرلیو بر آن شد تا ارتباط میان آفریدگان طبیعت و افریدگان بشر را به دقت تعریف کند. پالادیو بر وجود نسبتی که معتقد بود میان ساختمان و محل بنای آن وجود دارد تأکید داشت. پس از او فرانچسکو جورجو نظریه‌ای پیرامون تناسب به پیش نهاد که بر نظم اعداد استوار بود.

همهٔ مقاله‌هایی را که اینان نگاشتند و البته ماهیتی عملی و زیبایی شناختی داشتند می‌توان در حیطهٔ کلی بررسی امر «آشکار» قرار دارد. پس از تأسیس فرهنگستان سلطنتی معماری در فرانسه به سال 1671 بود که نحوهٔ استدلال و خردورزی در عرصهٔ معماری دستخوش گردشی بنیادین و حاد شد. این بی‌هیچ شبهه‌ای بر آمده از اندیشهٔ خرد گرایانهٔ دکارت (1596_1650) بود.

آنچه در پی فرا رسید به شکلی کلی عبارت بود از رهایی معماری از زیست جهان؛ و استقرار آن چونان ابژه‌ای برای ژرف اندیشی به شکلی تجریدی. این رهایی در دو سویهٔ به ظاهر متضاد رخ می‌نمود. پیش و بیش از هر سویهٔ دیگر این که ، هندسه چونان تنها امر یقینی معرفی شد. پس از آن مشارکت انسانی در امر معماری به مسئلهٔ برداشت حسی و سوبژکتیف معمار فرو کاسته شد. فرانسوا بلوندل نخستین مدیر آکادمی مزبور ، از نظریهٔ بهنجار «تناسب» حمایت می‌کرد؛ و رقیبش کلود پرو ، مهم‌ترین نمایندهٔ رویکردی «تجربی» بود که انسان را لوح سپیدی (tabula rasa) می‌انگاشت. او از این پیش انگاشت

چنین نتیجه می‌گرفت که فرم‌های معماری را مـی‌بایـد نسـبی و بختانه (شانسی) به شمار آورد.

با آنکه ایده‌های پرو تأثیرات آنی به جای نگذاشتند امـا آن‌ها را می‌باید نخستین ثمرات تمـایز نوپدیـد میـان اندیشـه و احساس بر شمرد که برخاسته از دوگانه بـاوری سـوژه و ابـژه در فلسفهٔ دکارت بود. از این جا به بعد انسان خود را رودررو و مواجه با چیزها می یافت و خود به خـود چیزهـا بـرایش بـه ابـژه بـدل می‌شدند؛ و او از این پس، ابژه‌ها را همه از منظر خـرد مـدرن در می‌یافت و لحاظ می‌کرد؛ و نـه ابـژه‌هـایی را کـه بـرای خـود و مستقل از وجود سوژه وجود دارند و حاضراند.

هـم هنگـام ، نیـاز بـه حقیقـت ابژکتیـف در همـه جـا احساس می‌شـد و بازگشـتی دوبـاره بـه ریاضـیات دیگـر موجـه می‌نمود. اما این بار نه به عنوان ابزاری عملی (یا بـرای بیـانی از هماهنگی کیهانی)؛ بلکـه چونـان جانشـینی بـرای امـر مطلـق. تعارض‌های میان هندسه و تجربهٔ سوبژکتیف، در تحلیـل نهـایی دو روی یک سکه هستند. به موجب آنها احساسـات بـا افـزودن تزیینات به یک فرم بنیادین ابژکتیف مجالی برای بیان می‌یابند.

در سدهٔ هجدهم مارک آنتوان لوژیه کوشید تا بنیادهای امر ذهنی را در قالب یک نظریه مشخص معماری تبیین کنـد. او از کلبه یا زاغهٔ آغازین و از منطق عمومی «سـاخت» سـخن بـه میان آورد و اشکال بنیادین هندسی را برای انجام مقاصد مختلف معماری تخصیص می‌داد. از ایـن رو لوژیـه را مـی‌تـوان پیشـتاز صورتی ابتدایی از کارکردگرایی به شمار آورد کـه بعـدها توسـط بوله و لدو «معماران انقلاب» به شکلی مفصل تبیین شـد. نیـت بوله آن بود که ساختمان‌ها نیز در همخوانی کامل با کارکردشان تأثیر مشخصی بر آدمیان بگذارند. او در این راستا بود که نظریـهٔ اینهمانی بدن انسان و ریخت ظاهری یک ساختمان را به پـیش نهاد. این نظریه علاوه بر چند منتجهٔ جزئی و کلی که ببار آورد ، مستلزم این بود که تقارن را جانشین تناسب سازد. چرا کـه تنهـا فرم‌هایی با فضـاگیری متقـارن و خـاص مـی‌توانسـتند ظـاهری انسانی (فیگوراتیف) داشته باشند. بوله در بنای یادبود نیوتن، کل جهان را در قالب یک کره نمایانده و در طراحی کـه بـرای معبـد خـرد (Temple of Reason) از خـود بـه جـا گذاشـته ، ردیفـی از ستون‌های انسان ریخـت (anthropomorphic) را میـان زمـین و آسمان برافراشته است.

لدو مفهوم کارکرد را تا فضـاهای عمـومی و اجتمـاعی شهر گسترش داد و برای شهر آرمانی خود بـه نـام شـو (کـه در سال 1771 آغاز شد) بناهایی طرح ریخت که کارکرد متفـاوتی از یکدیگر داشتند. برای مثال خانهٔ چرخ سـاز ایـن شـهر آرمـانی ، مقطعی دایره‌ای شکل داشت. نمای عمودی یک روسپی خانه به شکل قضیب بود؛ و خانهٔ میرآب شهر به شکلی طراحی شده بـود که رودخانه‌ای از میانش می‌گذشت.

قصد آن بود که چنان معماری بیانگرانه‌ای ارائـه شـود که بتواند کاربرد ساختمان را بلافاصله به ذهن متبـادر کنـد. بـه دیگر سخن، این آرزوی کلی فراگیر شد که معماری به زیسـت-جهان پیوند یابد؛ و هم هنگام بتواند در ارتباط با میراث کلاسیک باقی بماند.

هر چه بود این تأویل جدید در میراث فرهنگـی بولـه و لدو نتوانست مفهوم کلی معماری را در سدهٔ نوزدهم چندان تحت تأثیر قرار دهد. در عوض نظریه های آکادمیک ژان نیکولا لـویی دوران دربارهٔ همنهشتی (composition) کارساز از آب درآمدند.بـر طبق نظریه همنهشتی، عناصر بنیادین معمـاری را مـی‌تـوان در کلیت‌هایی سرانجام یافته با ماهیت‌های مختلف ترکیب کـرد. در این جا با شکلی از اتمیسم فرمالیستی مواجه هستیم که بازتـابی است از آرزوی دانشمندان برای شکلی از فهم چیزها به صـورتی متشکل از «ذرات بنیادین» یکسان، اما در ترکیب‌های مختلف.

این گونه شناسی استوار بر اطلاعات نظریهٔ همنهشـتی به شکلی رادیکال با راه حل‌های برآمده از زیست جهـان تفـاوت می‌یابد. در آن جا می‌توانستیم نظریه‌های مرتبط با زیست جهان را به عنوان پاسخ‌هایی متعین به موقعیـت‌هـایی حیـاتی و زنـده بشمار آوریم. اما گونه شناسـی عقلانـی ژان دوران ریشـه‌ای در زیست جهان واقعی انسان‌ها نداونده بود.شاید بتوان گفت که ژان دوران در نحله‌ای از خردگرایی گام برمی‌داشـت کـه در واپسـین سال‌های سدهٔ هجدهم دیگر بار به سوی اندیشهٔ دکارتی متوجـه شده بود.

تا آن جا که می‌توان به نحوی مشـخص در ایـن بـاره اظهار نظر کرد این گونه شناسی پیشتر خـود را در هنـر ترکیبـی (ars combinatoria) دورهٔ باروک ، و برای مثال در همنهشته‌های فضایی گوارینی ، متجلی ساخته بـود. بـرعکس همنهشـته‌هـای گوآرینی که به بیان تأویل‌های ممکن از ارتباط‌های ملمـوس بـا یـک مکـان مـی‌پرداختنـد، همنهشـته‌هـای دوران شـکل‌هـای تجریدی محض از کار در می‌آمدند.

می‌توان در نگاهی کلی آنها را به عنوان تجلـی مطلـق بیگانگی لحاظ کرد که بعدها توسط گرایش‌های گوناگون تـاریخ باور جذب و در آنها ادغام شده [است].تـاریخ بـاوری، گذشـته را چون زراد خانه‌ای می‌نگریست که مـی‌تـوان بـدان بازگشـت تـا مناسب‌ترین فرم‌ها را برای هر مورد خاص از آن میان برگزید. از

دید تاریخ باورانه برای دانشگاه‌ها و موزه ها، سبک کلاسیک و برای کلیساها سبک گوتیک مناسب‌تر می‌نمود.

زیست جهان به [گونه ای] ژرف، آکنده از خاطره‌های ازلی تاریخی است؛ و چندان نیز تهی از معنا و نشانگری نیست. هر چند که به خوبی می‌توان دریافت که تاریخ باوری تنها در مواردی استثنائی به تأویل‌های به راستی اصیل از سنت دست یافته است.

در تضاد با این پس زمینه است که می‌توان واکنش مدرنیسم به فرمالیسم آکادمیک را دریافت. واکنشی که به شدیدترین نحو در بیان و زبان هنری وان ده ولد نموده نمود یافته است. او فرم‌های وام گرفته از گذشته را با عنوان «دروغ‌ها» (mensonges) توصیف می‌کرد.کاربرد اصطلاح «دروغ‌ها» به صورت بندی مشخصی اشارت دارد که مقصودش بازآفرینی ارتباط میان معماری و «خود چیزها» و از این رو با زیست جهان است.

زیگفرید گیدئون معتبرترین سخنگوی مدافع معماری مدرن خاطر نشان کرده است که هدف معماری مدرن «تسخیر دوبارهٔ بدوی‌ترین چیزها است. گویی که هیچ چیزی تاکنون روی نداده». البته ناگفته پیدا است که مقصود گیدئون از «تسخیر دوباره» تصاحب نبود؛ بلکه دریافت دیگربارهٔ امر اصیل را از آن منظور داشت.

هنگامی که موهوی ناج روش باوهاوس را در سال 1983 به ایالت متحد آمریکا معرفی کرد، با عنوان طرحی برای زندگی (Design for Life) شعار سالیوان را سر لوحهٔ کار قرار داد که معتقد بود : «فرم از کارکرد پیروی می‌کند».

البته نتایج آن گونه که انتظار می‌رفت تحصیل نمی‌شدند. از آغاز دههٔ 1960 میلادی سخنی در محافل بر سر زبان‌ها افتاد که از بحران مدرنیسم پرده بر می‌داشت. پیتر بلیک موقعیت نوپدید را در قالب این شعار توصیف می‌کرد : «فرم از شکست کامل / رسوایی پیروی می‌کند». رابرت ونتوری مفهوم «*پیچیدگی و تناقض‌ها*»ی معماری را مطرح ساخت. دلایل متعددی را می‌توان برای بروز این بحران برشمرد. اما به گمان من دلیل اصلی آن بود که هرگز هیچ طرحی برای زندگی در ارتباط با زیست جهان و با عنایت به ارتباطها و مناسبت‌های کارکردی طبیعی تأویل نمی‌شد.

به واقع پیروان مدرنیسم همچون گذشته خود را سوژه‌هایی در مواجهه با چیزها می‌یافتند. بدین ترتیب بود که همچون گذشته، خود را از زیست جهان بیگانه می‌ساختند. دریافت اشیاء جای خود را به علاقه به پدیده‌های ریزبینانه (microscopic) و ستاره شناسانه (astronomy) می‌داد که شاخص آن دوران نیز به شمار می‌آمد؛ و بازتابی بود از پیشرفت علم در جهتی یکسر مخالف و معارض با شهود.

بیان نمونه واری از این رویکرد را می‌توان در «*چشم‌انداز نو*» اثر جورج کپش ملاحظه کرد که در اساس مبتنی است بر ریز-جزئیات (micro – details). شاید مقصود از مدرنیسم هنری، بازگشت به اصل باشد. اما این مقصود در عصری که پیشگامان جنبش مدرنیسم را در فضای تجرید و کمیت سازی در خود پرورد و فرهیخت ممکن نشد.

اما انصافاً باید اذعان نمود که بسیاری از آنان و به ویژه هنرمندانی چون پل کله ، واسیلی کاندینسکی ، و کنستانتین برانکوزی بر آن شدند و کوشیدند تا «آشکارترین» را دیگر بار فراچنگ آورند. بدین ترتیب بود که به گفتهٔ گیدئون به هواداران «سنت نوین» بدل شدند. حتی کتاب *پنج نکته برای یک معماری نوین* اثر لوکوربوزیه را می‌باید به عنوان تلاشی پرارزش در این زمینه برشمرد.

بحران مدرنیسم توجیهی است بر رویکرد امروزین به معضل پیش روی به شکلی ملموس‌تر؛ و طرح پرسش‌هایی پیرامون مقصود و فرجام معماری؛ همچون سودمندی ساختمان و [برنامه‌های] شهرسازی؛ و نیازهایی که می‌باید برآورده سازند. تاکنون هر چه بوده و شده به گسترده‌تر ساختن مفهوم «کارکرد» اختصاص یافته [است].

من در کتاب خود با عنوان *نیت‌ها در معماری* بحث را با نیازهای روان‌شناختی انسان آغاز کردم. این شکل پیشبرد بحث حاصل مجادلات نظری در سال‌های پس از جنگ [جهانی دوم] بوده است. تاریخ چاپ نخستین ویراست انگلیسی این اثر به سال 1963 باز می‌گردد. با ایجاد چنین فضایی بود که منطقه گرایان و پسامدرنیست‌ها ، نشانه شناسان، نوخرد گرایان و واساختگرایان (شالوده شکنان) همگی توجه و علاقهٔ خود را به اهمیت معماری معطوف ساختند. این علاقهٔ رنگارنگ و منقوش طبعاً بر توجیه‌ها و درستداشت‌های گوناگون مبتنی است. اما موقعیت آن سال‌ها هر چه بود به همان شکل ادامه یافت و به همه چیزی رسید جز شفافیت و وضوح.

مقصودم از بکار بردن واژهٔ «شفافیت» این نیست که باور دارم یا ضروری می‌پندارم که باید به یک هنجار (norm) نظری صریح و خالی از ابهام دست پیدا کرد. به عکس ، چنان که پیشتر نیز در کتاب *نیت‌ها در معماری* متذکر شده‌ام ، بر «خلأ» نظری (تئوریک) تأکید کرده‌ام. به این قصد و این نیت که پیش و بیش از هر اقدام دیگری نخست ارتباط‌های درونی و

بیرونی عرصهٔ مورد بحث را نظام‌مند سازیم [و پس از آن دست به اقدام عملی بزنیم] . هنوز نیز به این روش باور دارم.

امروزه هنگامی که سعی می‌کنم روشی پدیده شناسانه برای درک و فهم معماری دست و پا کنم ، همهنگام این نکته را نیز مد نظر دارم که خود این موضوع بخشی از زیست جهان است. پس قصد از «شفاف سازی»، وضع نسبتی نوین است میان معماری و هرروزگی. اما نه در قالب بده بستان‌های معمول با ماهیت کارکردی؛ بلکه چونان چارچوبی که زندگی با همهٔ پیچیدگی‌ها و همتافتگی‌های متنوعش در آن جای می‌گیرد و تحقق می‌یابد. تنها بر این اساس است که می‌توان به نیازها و آرزوهایی که در کتاب *طرحی برای زندگی* به پیش کشیده شده ، پاسخی در خور ارائه داد؛ و بدین گونه قصد نافرجام مدرنیسم هنری را دوباره دنبال کرد.

نخستین اقدام عبارت خواهد بود از بازگشت به ساختارهای زیر بنایی زیست جهان؛ که امروزه می‌باید با انبوهی از مناسبت‌های گوناگون، از اجتماعی گرفته تا بوم شناختی یا اقتصادی، بدون هیچ بازبرد مستقیمی با مجموع مشکلات پیش رویمان درگیر شود. گفتم «مستقیم»، چرا که حتی کیفیت سازی نیز حائز اهمیت است. هر چند که باید اعتراف کرد که چندان تناسب شایسته‌ای با بنیان فهم پدیده شناسانهٔ ما ندارد. تحلیلی که ارائه می‌دهم ، اگر که بخواهد درست از کار درآید ، می‌باید پیش و بیش از هر چیز به مفهوم هایدگری فضاییت (Raumlichkeit)، یا آن گونه که من آن را می‌نامم به ندای حضور (presence) ارتباط یابد.

فضاییت نشان دهندهٔ داشتن ارتباطی ریاضی [با جهان] نیست؛ بلکه در عوض به وجود فضایی برای زیست هر روزه اشاره می‌کند که همهٔ چیزها در این فضا جای خود را دارند و همهٔ این «جا»ها به کار آفریدن و فراهم ساختن محیطی می‌آیند که در کل ، روند راستین زندگی در آن محیط جای می‌گیرد و روی می دهد.

ترکیبی همچون «جای گرفتن» یا «روی دادن» در جملهٔ اخیر نشان می‌دهد که زندگی جریان بی‌ساختاری نیست؛ بلکه بر ساخته از رویدادهایی است که میانشان را رویدادهایی کم اهمیت‌تر فاصله انداخته و در عین حال آن‌ها را به یکدیگر متصل ساخته است. اگر چنین نبود نیازی به پیگیری جایگاه رویدادها احساس نمی‌شد. می‌باید در این جا افزود که انسان همواره «در راه» است و راه نیز همواره به مقصدی می‌انجامد که حضور در آن جا به انتظار آدمی باشد. از این رو آنچه روی می‌دهد هم پویا است و هم ایستا. معنای هر رویداد در همین گشودگی و بستگی‌اش نهفته است.

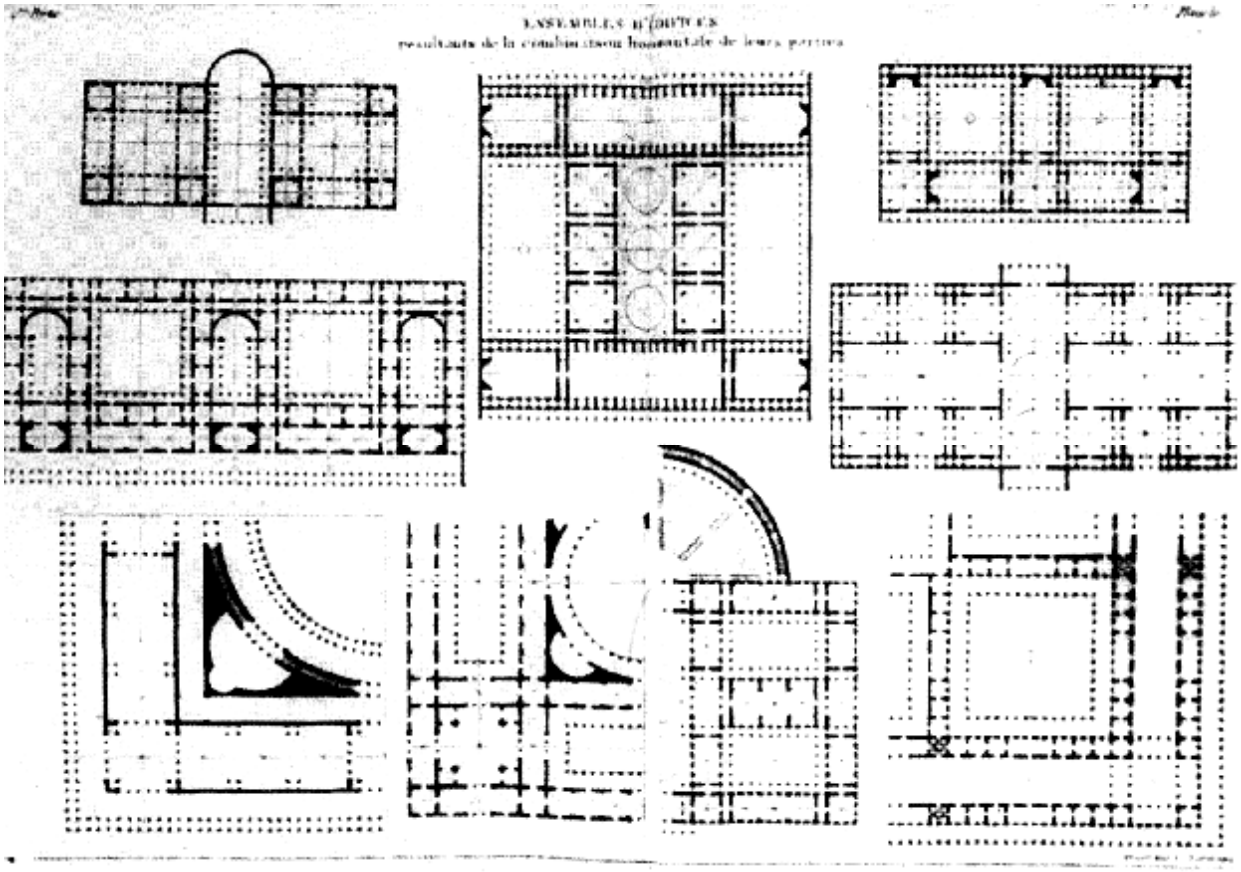
اما نباید از این گفته چنین استنتاج کرد که مقصد و معنا یک چیزند. هر چندکه این دو اصطلاح اغلب همراه یکدیگر ادا می‌شوند. آنچه در طول مسیر رخ می‌دهد می‌تواند از خود مقصد مهم‌تر باشد. و در راه بودن نیز الزاماً به معنای مقصدی پیش روداشتن نیست. از اینها گذشته بسیاری از مقصدها تنها توانمند (بالقوه) یا نمادین هستند و بس. چرا که در شرایط و موقعیت‌های خاص به کار می‌آیند و به شکلی بهنجار و طبیعی دست یافتنی نیستند.

از این‌رو در راه بودن فراشدی پیچیده/همتافته است که هم «راه» و هم «مناطق» راهگذار را شامل می‌شود. در طول سفر، نگاه، هم ناشناخته ها و هم شناخته‌ها و آشنایان را در می‌نوردد. شهود سنتی که انسان زنده را homo viator (انسان راهرو) می‌نگریست در اینجا مفهوم بنیادین پیدا می‌کند. برای جهان پویای مدرن چقدر ضروری است کشف معناهای استلزامی این بعد بشری.

اکنون می‌خواهم بر این حقیقت تأکید کنم که اصطلاح «روی دادن»/ «جای گرفتن» پیش و بیش از هر چیز، یافتن راهی است به درون و از میان زیست جهان تا که بتواند برخی از کیفیت‌های آن را آشکار سازد. در راه بودن از این منظر ساختار بنیادین وجود دازاین را تشکیل می‌دهد.

هم در طور سفر و هم در رسیدن به مقصد از «مکان» استفاده می‌کنیم. شاید عبارت «استفاده کردن» در اینجا قدری مبتذل بنماید. اما معنای واژگان و عبارت‌هایی چون «نیاز»، «دانستن»، «توانستن»، «لذت بردن»، و «منتفع شدن» را در خود مستتر دارد. «استفاده از یک مکان» از این روی دربرگیرنده همهٔ آن چیزی است که از «سود بردن» مستفاد می‌شود. از جمله کنش عملی ، معناها و دست آخر شرایط روحی / روانی. به واقع سنت‌هایی را فرا می‌خوانیم که «کاربردها و عرف» های زیست جهان را مشخص می‌سازند. استفاده از یک مکان به تعبیری دیگر، متوجه و معطوف است به یک کلیت فراگیر. ما آدمیان نه تنها از نهادهای اجتماعی همچون ساختمان‌ها ، مدارس و کلیساها استفاده می‌کنیم (سود می‌بریم)، بلکه از فضایی برای استقرار نقطهٔ پشتیبان وجود هستی‌مان منتفع می‌شویم.

اصطلاح «سود بردن» / «استفاده کردن» به کار مشخص ساختن آغازگاه بحث نیز می‌آید؛ چرا که هم به کنش اشاره دارد و هم به مکان‌هایی که کنش‌ها در آنها روی می‌دهند.



تصویر 4 : **فرانچسکو جورجو مارتینی ، تاولی انسان ریختی از پلان کلیسا، 1460**

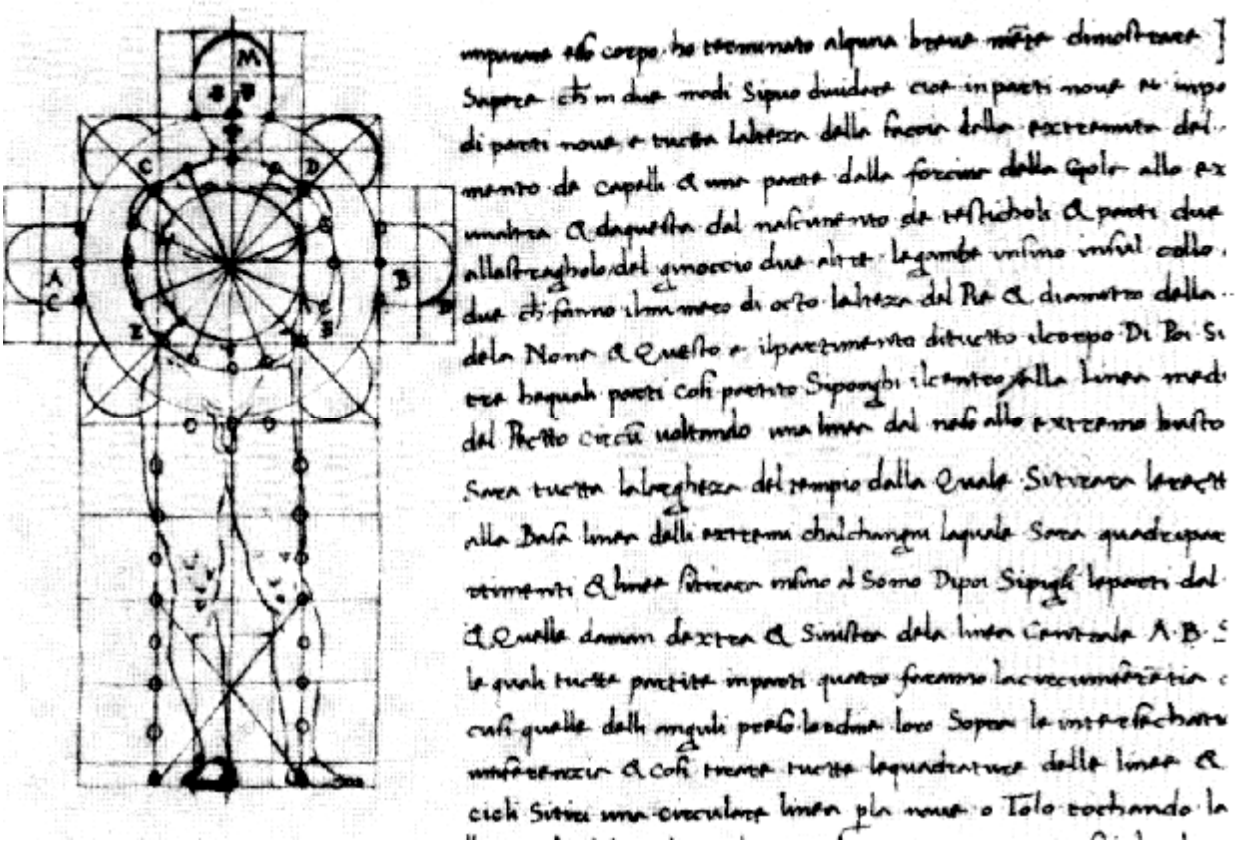
در جریان رنسانس بود که مفاهیم دیگری نیز سر بر آوردند. فرانچسکو دی جورجو مارتنی بر روی نسبت میان ساختمان و بدن انسان کار کرد.

به دیگر سخن ، این اصطلاح راهی را بیان می‌کند که زندگی و مکان درآن از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند. و از این رو است که مفهوم اصیل زیست جهان از آن حاصل می‌گردد.

معماری در مقام هنری ابزاری در خدمت هر روزگی است. بی‌شک هرروزگی هم روزهای فراغت (بیکاری) و هم روزهای مشغولیت (پرکاری) را شامل می‌شود که شاید خود این نکته رموز و موقعیت‌های اسرارآمیزی را در خود فروپوشاند. زیست جهان را نباید صرفاً عرصه‌ای برای رودررویی و دادوستد برشمرد. این زیست جهان گنجانندهٔ محیط طبیعی و به تعبیری چشم‌انداز پیشینی (a priori) نیز هست. مفهوم زیست جهان بر پیشامدی استوار است که انسان شاید آرامگاه /آسایشگاه خود را (به یاری آن پیشامد) در آن بیابد و بنا کند. یعنی آنچه پیشتر جا (situs) به شمار می‌رفت به مکان (locus) بدل شود. چرا که زندگی «داشتن» ، «یافتن» و «روی» دادن است. به این طریق است که طبیعت و زیستن عناصری در آن واحد مقوم یکدیگر به شمار می‌آیند که از زمان‌های باستان بدان genius loci (روح مکان) اطلاق می‌شده است.

مکان تجلی‌گاه زیست جهان است و معماری به عنوان هنری ابزاری ، «هنر مکان» به شمار می‌آید. در گذشته مکان حضور آشکاری بود که به ساکنانش هویت می‌بخشید. از این رو بود که نیازی به نظریه‌پردازی پیرامون مکان احساس نمی‌شد؛ و کنش عینی و ملموس کفایت می‌کرد. این باور مشترک حتی به رغم اینکه نظریهٔ معماری در کل از زیست جهان بیگانه شد ، به معماری بومی / منطقه‌ای به میراث رسید.

پس از جنگ جهانی دوم بودکه بحث از دست رفتن مکان آغاز شد. این گم کردن مکان حسی از یک نیاز قریب‌الوقوع به فهمی نوین از زیست جهان را در آدمی پدید آورد. در فصل‌های آینده خواهم کوشید بارواییتی که از ساختارهای بنیادین هر مکان به دست می‌دهم ، رویکردی به این فهم نوین بیابم. در عین حال نشان خواهم داد که پدیده‌شناسی چگونه قادر است شکستگی‌های روزگار مدرن را درمان کند.



تصویر 3 : ژان نیکولا لویی دوران ، سیستم همنهشتی

بر طبق نظریه همنهشتی ، عناصر بنیادین معماری را می‌توان در کلیت‌هایی سرانجام یافته با ماهیت‌های مختلف ترکیب کرد.