پژوهش‌های هستی شناختی
دو فصلنامه علمی- پژوهشی
سال سوم / شماره ۶ / پاییز و زمستان ۹۳
صفحات ۷۶-۵۷

Ontological Researches
Vol. 3, No. 6,
Autumn 2014 & Winter 2015

بررسی شرایط امکان تحقق حقیقت مکان و سکنی گزیدن

محمد جواد صافیان[۱]
مائده انصاری[۲]

چکیده

مکان به عنوان یکی از مفاهیم پایه در معماری و شهرسازی از طریق معماری به عنوان هنر آشکار می‌شود. مبنای نظری این مقاله اندیشهٔ «مارتین هایدگر» فیلسوف و پدیدارشناس آلمانی (۱۹۷۶-۱۸۸۹) است. بر این اساس برآنیم تا دریابیم مکان چگونه آشکار می‌شود و هنر (در اینجا معماری) اساساً چه نقشی درآشکارگی مکان ایفا می‌کند؟ در روزگار مدرن توجه به گوهر مکان به فراموشی سپرده شده و مکان به امری کمی تنزل یافته است. با استفاده از روش تحقیق پدیدارشناسی هرمنوتیک برای آشکار کردن و رسیدن به حقیقت مکان سراغ هنر می رویم. از دیدگاه هایدگر در هنر حقیقت آشکار می‌شود؛ چرا که هنر یکی از طرق اساسی تحقق حقیقت به معنای نامستوری است. بر همین اساس هنر معماری هنری است که می‌تواند مکان را به عنوان یکی از ارکان خود، نامستور و آشکار کند. معماری به واسطهٔ «ساختن»، خصوصیات یک محیط را عینی می سازد و فضای خالی را به مکانی غنی برای رسیدن به هدفی به نام سکنی گزیدن، تبدیل می‌کند. معماری به عنوان هنر چیزی را بازنمایی نمی‌کند، بلکه حقیقت مکان را حاضر و دیدنی می‌سازد. هدف اصیل معماران این است که مکان را در نسبت با نوع هستی آدمی به عنوان وجود در جهان آشکار کنند و بی‌مکانی روزگار مدرن را کمرنگ نمایند. در این مقاله ابتدا دیدگاه هایدگر پیرامون کار هنری تبیین می‌شود و سپس در یک مطالعهٔ تطبیقی تأثیر این دیدگاه در آشکار شدن مکان در معماری در مقام هنر مورد بررسی قرار می گیرد.

کلمات کلیدی: کارهنری، نامستوری، معماری، مکان، فضا، سکنی گزیدن.

---

[۱] دانشیار گروه فلسفه، دانشگاه اصفهان، اصفهان/ mjsafian@gmail.com
[۲] کارشناس ارشد طراحی شهری، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، نویسندهٔ مسئول/ ansari.maedeh@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۷/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۰/۱۳

مقدمه

در طول تاریخ تفکر از مکان تلقی‌های متفاوتی شده است. به طور کلی پس از ارسطو در سنت متافیزیک غربی مفهوم طبیعی و متعارف مکان شکل می‌گیرد که بر اساس آن همهٔ مکان ها هم سطح می‌شوند. هیچ تفاوتی بین یک مکان و دیگری وجود ندارد و مکان نسبت اصیل خود را با وجود از دست داده است. در این تعاریف مکان عمدتاً به امری انتزاعی، کمّی و قابل اندازه گیری تنزل یافته است که این امراز نشانه های بحران روزگار مدرن است.

ارسطو مفهوم طبیعی از مکان را که پس از او تلقّی متعارف از مکان خواهد شد، بنیانگذاری کرده است. ارسطو وجود مکان را بدین صورت تبیین می‌کند که چون هر جسمی می‌تواند جای جسم دیگری قرار بگیرد، پس مکان باید امری باشد غیر از اجسامی که آن را اشغال می‌کنند. از طرف دیگر ارسطو مکان را امری کاملاً مستقل از ما می‌داند به این معنا که مکان دارای مراتب بالا و پایین است. این مراتب نسبت به ما تعیین نمی‌شود، بلکه واجد وجودی نفس الامری است. از دیدگاه او مکان چیزی متمایز از اجسام است و اینکه هر جسم محسوسی در مکان است. مکان خاص هر چیزی آخرین سطح حاوی آن چیز است که چیز دیگری مادام که آنجا را اشغال کرده است، نمی‌تواند در آن قرار بگیرد. (ارسطو، ۱۳۶۳، ص ۱۲۸-۱۳۳) دکارت حقیقت جهان را بعد و امتداد می‌داند تا آنجا که بعد را از سازه‌های مکان و عین آن معرفی می‌کند. او در اصل دهم از اصول فلسفه می‌گوید: فضا با مکان داخلی یا جوهر جسمانی که در آن است، متفاوت نیست؛ مگر در شیوهٔ ادراک ما از آن‌ها. زیرا در حقیقت همان امتداد در طول و عرض و عمق که تشکیل دهندهٔ فضا است، تشکیل دهندهٔ جسم است. (دکارت، ۱۳۷۱، ص ۹۹) نیوتن قائل به مکان مطلق است. بدین صورت که مکان مطلق بنا به طبیعتی که دارد، بدون انتساب به هیچ چیز خارجی همیشه همانند و حرکت ناپذیر باقی است. در مقابل، لایب نیتس و انیشتین مکان را امری صرفاً نسبی می‌دانند. کانت مطلق بودن مکان را از نیوتن و ذهنی بودن آن را از لایب نیتس اخذ کرده است. در فلسفهٔ کانت «مکان» عبارت است از: صورت ذهنی که با آن اشیا را ادراک می‌کنیم. «مکان» شرط ادراک اشیا و امور بیرون از ذهن است. بدین صورت مکان امری ذهنی است و در خارج وجودی ندارد.

در این تعاریف عمدتاً حقیقت مکان نادیده گرفته شده و کمتر از حیث وجود شناسانه و در ارتباط با هستی آدمی مورد بررسی قرار گرفته است. برای دریافت حقیقت مکان سراغ فیلسوفی می رویم که دیدگاه او دربارهٔ مکان از مفاهیم کمّی فاصله گرفته و مکان را بر حسب نسبت آن با هستی و نحوهٔ وجود آدمی بررسی کرده است. «مارتین هایدگر» در مطالعات هستی شناسانهٔ خود نه تنها مکان را امری ذهنی نمی-انگارد، بلکه آن را در نسبت با وجود مورد تأمل قرار داده و در مقابل فلاسفهٔ پیش از خود مخصوصاً دکارت، برخاسته است.

برای احیای مکان از دست رفته بهتر است نگاهی هستی شناختی به موضوع داشت و به هنری که آن را دیدنی می‌کند، پرداخت. آنچه مکان را محقق می‌کند، هنر معماری است؛ چرا که مکان موضوع اصلی

این هنر است. امروزه بناهای معماری نسبت مستقیم و وثیق خود را با مخاطبانشان از دست داده‌اند و بیشتر بر اساس اندیشهٔ سوبژکتیو مورد توجه قرار می‌گیرند. بدین منظور خلق و احیای حقیقت مکان از دست رفته، در روزگار حاضر ضرورت قابل توجهی دارد. پرسش مقالهٔ حاضر این است که حقیقت مکان چگونه آشکار می‌شود. به تعبیر دیگر شرط امکان آشکارگی مکان چیست؟ چه نسبتی بین حقیقت مکان و سکنی گزیدن وجود دارد؟

هدف اصلی این پژوهش بررسی امکان دست یابی به حقیقت اصیل مکان و سکنی گزیدن در دوران جدید است. بدین منظور بررسی مسیر دستیابی و در واقع محل ظهور این حقیقت هدف فرعی‌تر مقاله را شکل می‌دهد. این پژوهش از این جهت واجد ضرورت و اهمیت است که در زمانهٔ ما مکان به امری صرفاً کمّی و قابل اندازه گیری تنزل یافته و به دنبال آن معماری فضاها، چه در عرصهٔ عمومی و چه عرصهٔ خصوصی از حقیقت مکان دور مانده‌اند. این در صورتی است که احیای حقیقت مکان می تواند این نقیصه را جبران نماید. به همین دلیل باید از تفکری بهره گیریم که وجود را در مرکز اندیشه خود قرار داده است.

روش

بیشتر مطالعاتی که به رابطهٔ انسان و مکان می‌پردازد، ریشه در پدیدارشناسی دارد (Bachelard,1969; Relph, 1976; Seamon, 1982,). چرا که این روش دریافت عمیق‌تری از موضوعات پیچیده در اختیار قرار می‌دهد و راه را برای دریافت حقیقت مکان می‌گشاید. این روش روش خاص هایدگر است. او مکان را در نسبت با حقیقت وجود بررسی کرده است و با استفاده از روش خاص خود یعنی پدیدارشناسی هرمنوتیک، وجود آدمی را وجودی مکانمند معرفی می‌کند. به این ترتیب که اگر مکان را از او بگیریم چنان است که وجودش را از او گرفته ایم.

پدیدار شناسی هرمنوتیک، خصلت‌های پدیدار شناسی و هرمنوتیک را به صورت یک جا در معنایی اصیل با خود به همراه دارد. هایدگر معتقد است که روش‌های متعارف ما را به پاسخ و پرسش نزدیک نمی‌کند. چون استدلال‌های عقلی با مفاهیم چیزها در ارتباط است و چه بسا مفاهیم مانع از ارتباط مستقیم با خود چیز می‌شود. از طرف دیگر روش تجربی نیز بر جنبه‌های مفهومی چیز استوار است نه خود آن. کشف و شهود هم اعتبار بحثی ندارد. به همین جهت هایدگر روش پدیدار شناسی هرمنوتیک را برگزید. او معتقد بود ویژگی چیزی که مورد مطالعه قرار می‌گیرد، کمک شایانی در انتخاب طریقی که باید برگزینیم دارد. ابعاد اصیل روش پدیدار شناختی این روش را هرمنوتیکی می‌سازد. این تأویل در واقع در ظهور شیء مورد معاینه، یعنی واقعیتی که با ما تلاقی دارد، بنیان نهاده می‌شود. (پالمر، ۱۳۷۷، ص ۱۳۹) پدیدار شناسی آمیخته با هرمنوتیک، مخصوص هایدگر، مبتنی بر نشان دادن پدیدارها و یا ایجاد فرصت برای خود پدیدار جهت بروز ماهیتش به گونه‌ای آشکار است.[۱]او با توجه به دریافت ویژه‌اش از «هنر» برای

دریافت «حقیقت» سراغ هنر می‌رود. در این مقاله سعی خواهد شد که بر اساس الگوی تفکر هایدگر حقیقت مکان و نسبت آن با هنر معماری مورد بررسی قرار گیرد و نشان داده شود که چرا و چگونه حقیقت مکان را از طریق هنر معماری می‌توان دریافت.

۱– هنر

هایدگر در رسالهٔ «سرآغاز کار هنری» (the origin of art work)، می‌کوشد تا سرآغاز و خاستگاه هنر را روشن کند. او در ابتدای این رساله، «هنر» را به عنوان مبدأ و منشأ کار هنری و هنرمند معرفی می‌کند و با رویکردی پدیدارشناسانه به خود هنر باز می‌گردد. او به هیچ وجه سر آن ندارد که به بحث مفهومی در مورد هنر بپردازد، بلکه می‌خواهد در تجربه‌ای زنده و حضوری آن را بیازماید.

واژهٔ هنر، ما را به چیزی غیر از کار هنری و هنرمند ارجاع می‌دهد. هایدگر می‌کوشد تا نشان دهد که کار هنری یک شیء نیست. کار هنری در مقام خود از یک تکه چوب و سنگ به عنوان شیء متمایز است و در واقع «چیز دیگری» است. در یک جمله کار هنری از «امری دیگر» سخن می‌گوید و «دیگری» را در شأن تمثیلی و کنایی به ظهور می‌رساند. هنرمند به عنوان خالق کار هنری جنبهٔ شیءای کار را می‌سازد، اما در آن شیءای که می‌سازد، «چیز دیگر» نیز فراآورده می‌شود. (ریخته گران، ۱۳۸۶، ص ۳۳ –۳۱) این چیز دیگر آن است که مستور را نامستور می‌کند. در کار هنری هستی از مرتبهٔ مستوری (concealed) به مرتبهٔ نامستوری (unconcealed) می‌رسد. یونانیان ظهور و نامستوری موجودات را التیا (aletheia) می‌نامند. التیا کلمه‌ای است مرکب از پیشوند «a» و letheia. «a» پیشوندی است که ریشه خود را نفی می‌کند. اما «لته» به معنای حجاب و امر مستور است. بنابراین، «التیا» به معنای «کشف حجاب» است. یونانیان در تعبیر آنچه حقیقت می گوییم، لفظ «التیا» به معنای «کشف حجاب» و نامستوری را به کار می‌بردند. (ریخته گران، ۱۳۸۶، ص ۹۳)

هایدگر در رسالهٔ سر آغاز کار هنری چنین می‌گوید: «سرآغاز کار هنری و هنرمند، هنر است. سرآغاز، برآمدگه ذات است و ذات وجود موجود در سر آغاز تعین می‌یابد. ما ذات آن را در کار واقعی که همان تحقق حقیقت است، می‌جوییم. این تحقق را ما برانگیختن پیکار میان زمین و عالم می‌دانیم. آرام ذات به جنبش جمع آمده در این پیکار است. بر این آرام استوار است در خود آرمیدگی کار.» (هایدگر، ۱۳۸۵ الف، ص ۴۰) آنچه هایدگر هنر بزرگ می‌خواند چیزی کمتر از « رخداد حقیقت» نیست. این رخداد را نباید به معنی پدید آوردن یک باز نمایی یا تصویری دقیق و رسا از موجودات یا اشیا تلقی کرد، بلکه یک گشودگی یا آشکارگی اصیل موجود است، آن‌گونه که هستند. (گلدینینگ، ۱۳۸۱، ص۱۵۴) هنر حقیقت آفرین است. حقیقت در اینجا به معنای مطابقت با واقعیت نیست. حقیقت ظهور و انکشاف وجود است. او تأکید زیادی روی «حقیقت» دارد. از نظر او هر چه هست مربوط به همین موضوع است. تحقق ذات حقیقت درگرو تقابل میان روشن سازی و پوشیده داری و در پیکار بین زمین و عالم است. «هستی و

پایداری روشنی حقیقت به آن است که خود را در این روشنی و نامستوری سامان دهد و برافراشته گردد؛ از این طریق که خود را در «کار» بنشاند و نسبت به آن تقرب و کشش داشته باشد.» (ریخته گران، ۱۳۸۶، ص۴۴)

به این ترتیب هنر مجالی برای به ظهور رسیدن حقیقت چیزها است. اگر ظهور حقیقت در کار رخ دهد، باید بگوییم در کار هنری حقیقت تحقق یافته است. هنر رخداد و یا تحقق است. (ریخته گران، ۱۳۸۶، صص ۹۴-۹۳) نکتهٔ قابل توجهی که در مسیر تفکر هایدگر وجود دارد این است که او حقیقت، هنر و شاعری را در نسبت با هم می‌بیند. او معتقد است حقیقت هنگامی پیش می‌آید که سروده شود. کار حقیقت را باز می‌نمایاند و در آن هستی و حقیقت، جهان و زمین یکی می‌شوند. هایدگر می‌گوید: «هر هنری از آنجا که به وقوع گذاشتن ورود حقیقت موجود به ما هو موجود است ، بالذات شعر سرودن است.» (هایدگر، ۱۳۸۵ الف، ص ۵۲) برای گشایش بیشتر مفهوم معماری آن را در تطابق با شعر مورد بررسی قرار می دهیم.

۱-۱- هنر معماری و شاعری

هر هنری ذاتاً شاعری است. شاعری هنر «شعر سرودن» نیست، بلکه آن چیزی است که ذات همهٔ صور هنر بدان وابسته است و ذات شاعری فراآوری است. شعر از زبان برمی‌خیزد و ذات زبان از دید هایدگر به نوعی مبتنی بر پیش‌آمد حقیقت همچون نامستوری است. رابطهٔ نزدیکی بین زبان و هنر است، زیرا رابطهٔ نزدیکی بین زبان و نامستوری موجودات برقرار است. برای درک آن باید از تصور این‌که زبان صرفاً وسیلهٔ ارتباط و بیان است، رهایی یافت. (کوکلمانس، ۱۳۸۸، ص ۳۳۱) هایدگر در بند ۳۴ از رسالهٔ «هستی و زمان»، زبان را به لحاظ هستی‌شناختی با روش پدیدارشناسی تحلیل می‌کند. زبان ذاتاً یک حالت یا وضعیت دازاین است. دازاین تعبیر خاص هایدگر از آدمی به معنای «وجود آن جا» است. هایدگر آدمی را مکانی می‌داند که وجود در آن ظهور یافته است. دازاین به واسطهٔ زبان بر عالم گشوده می‌شود. هایدگر زبان را حاکی از در-جهان-بودن دازاین می‌داند؛ چرا که گفتار مثل فهم و یافت حال (که از ساحات در-جهان- بودن دازاین است)، منکشف کننده و آشکارکنندهٔ هستی و چیزهاست. ما به وسیلهٔ زبان بر عالم و دیگران گشوده می‌شویم. سخن گفتن به کشف خود دازاین و هستی چیزهای درون جهان می‌انجامد. بنابراین، سخن گفتن آن وجه از وجود است که راه به سوی کشف جهان می‌برد و از طریق آن دازاین جهان دارد.

کار زبان این است که بگذارد اشیا خودشان را آشکار کنند. هایدگر زبان را قوهٔ پویای هستی انسان و آنچه جهان را به روی ما باز می‌کند، معرفی می‌نماید. بنابراین، زبان بیان تفکر انسانی نیست، بلکه ظهور هستی است. تفکر به هستی رخصت می‌دهد که در مقام واقعهٔ زبان رخ دهد. پس نحوهٔ هستی انسان

زبانی است. (پالمر،۱۳۷۷، ص ۱۶۹) هایدگر در تفکر متأخر خود زبان را خانهٔ هستی می‌داند که انسان در آن جا سکونت دارد. سکونت وجه ارتباط معماری و زبان است.

شولتز (۱۳۸۵) معماری و زبان را مرتبط می‌داند. از دیدگاه او اگر ابزارهای معماری را چونان «زبان [ـــِ معماری]» تعریف کنیم، مقصودمان چیزی فراسوی تمثیل‌های سطحی است. زبان گفتار – به رغم همهٔ تفاوت‌ها و تنوع‌های فرهنگی‌ای که در آن وجود دارد– ساختار بنیادین مشترکی دارد که به تعبیر هایدگر «سکونتگاه هستی» است. این سکونتگاه ظرفیت آن را دارد که صورت‌های گوناگون آشکارگی‌های زیست جهان را به بیان درآورد، اما تعبیر زبانی یا گفتاری زیست‌جهان تعبیری موّاج و پرنوسان و همچون پایداری مکان (stabilitus loci) شرط ضروری رویداد زیستن است؛ جهان زیست باید در قالب زبان معماری به اجرا درآید و تحقق یابد. اکنون با فرض اینکه زبان گفتاری و زبان معماری به جهانی واحد باز می‌گردند نتیجه می‌گیریم که باید ساختارهای هماهنگی داشته باشند؛ هر دو، زبان و هر دو «سکونتگاه هستی» اند و باید از ساختار واحدی برخوردار باشند. هنگامی که برخی از «اسم»های زبان معماری همچون «ستون»، «پنجره»، «گنبد» و «برج» و مانند این‌ها را برمی‌گزینیم، این نکته به مراتب واضح‌تر خود را نشان می‌دهد. معماری به واقع تصویری از دریافت است و زبان چونان «سکونتگاه هستی» فرم درهم‌تنیده و فراگیری از فهم؛ به تعبیری سکونتگاه‌ها و ساختمان‌ها فهمی از «زیست جهان چونان حضور» را به نمایش می‌گذارند. چنین دریافتی یکی از شرایط تحقق سکنی گزیدن آدمی را فراهم می-آورد.

۱–۲– دریافت حقیقت از طریق هنر

به نظر هایدگر کار هنری یکی از طرق تحقق حقیقت است و به عبارت دیگر هنر پیش‌آمد حقیقت در کار هنری است. این دیدگاه امکان روشنی برای دریافت حقیقت مکان پیش رو می‌نهد. کار هنری محل ظهور حقیقت است. به همین جهت هایدگر در رسالهٔ *سر آغاز کار هنری* برای درک حقیقت ابزار به سراغ کار هنری که موضوع آن یک ابزار است، یعنی تابلوی نقاشی ون‌گوگ می‌رود. به نظر او ما ذات و حقیقت ابزار را در یک کار هنری بهتر می‌توانیم دریابیم تا آنکه فی المثل آن را مورد و موضوع مطالعهٔ علمی یا بحث عقلی قرار دهیم. البته هایدگر با روش پدیدارشناسانه– هرمنوتیک به تفسیر تابلوی نقاشی ون گوگ می‌پردازد. این روش همان الگویی است که برای مطالعه ی مکان در این پژوهش انتخاب شده است.

برای درک بهتر این روش، تفسیری را که هایدگر از نقاشی ون‌گوگ (تصویر ۱) می‌آورد، ذکر می‌کنیم. در این تابلو کفش‌های زن کشاورز خود را نشان می‌دهند. هایدگر برای درک ماهیت ابزار از تابلوی نقاشی با موضوع ابزار (کفش) آغاز می‌کند؛ چرا که حقیقت ابزار (کفش) در کار هنری (تابلوی نقاشی) به ظهور رسیده است. هایدگر از کفش سخن می‌گوید. با این تفاوت که داده هایی را که همه می‌دانند، پیش رو

نمی‌نهد مانند جنس و رنگ کفش، بلکه آن‌ها را مستقیم وصف می‌کند. در واقع هدف او این است که نگریستن به کفش‌ها را از طریق نقاشی آسان کند. به همین جهت هایدگر می‌گوید: هر چه زن کشاورز کمتر به کفش خود بیندیشد و یا به آن نگاه کند و یا حتی فقط آن را حس کند، بیشتر کفش، کفش است. چرا که زمانی به کفش (به عنوان ابزار) نگاه می‌کنیم که کارایی خود را از دست داده و عیب و نقصی پیدا کرده است.

تصویر ۱، وین سنت ون گوک یک جفت کفش(1886)، ماخذ: www.harpers.org

هایدگر کفش‌های زن کشاورز را در تابلوی نقاشی ونگوک چنین توصیف می‌کند: «در دهانهٔ تاریک درونسوی پوسیدهٔ پوزار، خشک شده است خستگی گام‌های کار. در سنگینی خشن پوزار، سختی گام‌های کند، در طول شیارهای هماره همانند و تا دوردست گستردهٔ کشتگاهی که بر فراز آن باد خزان وزان است، انباشته شده است. نمناکی و سرشاری خاک بر چرم نشسته است... در کفش ندای خاموش زمین طنین انداز است. در این ابزار جای گرفته است بی‌شکایت از نان اندیشیدن، بی‌گفتار شادمان شدن از بازهم برآوردن نیاز، تشویش زایش و لرزش هول از مرگ. این ابزار تعلق دارد به زمین و در عالم زن کشاورز، نگاه داشته می‌شود.» (هایدگر، ۱۳۸۵ الف، ص ۱۸)

تنها از طریق تأمل در کار هنری است که حقیقت ابزار از میان کار نمایان می‌شود. در این تابلو نیز یک جفت کفش کشاورز به نور وجود خود قیام می‌کند. در کار هنری، حقیقت موجود (کفش) خود را در کار نشانده است؛ لذا ذات هنر عبارت است از: «*خود را- در- کار- نشاندن حقیقت*». منش کار هنری این است که جهان خود را می‌سازد. کار هنری در غیاب مطلق موضوع خود، از جهان خویش خبر می‌دهد. این جهان جهانی آشنا است که «خانهٔ ما می‌شود.» سنگ جهانی ندارد، جانور و گیاه نیز جهانی ندارند، آن‌ها فقط زیستگاه دارند، اما زن روستایی جهانی دارد که به روی او گشوده است. جهان کار همان ساخته شدن کار است در زمینهٔ زمینی. (احمدی، ۱۳۷۷، ص ۵۲۹) در واقع ساخته شدن در هنر معماری جهانی را خلق می‌کند که متعلق به مکان است. تا زمانی که حقیقت در کار هنری ساخته نشود، جهان کار نیز خاموش می‌ماند. هنر معماری آن‌چنان که هنر نقاشی حقیقت ابزار را به قیام آورد، حقیقت مکان را فرا می‌آورد. بنابر عقیدهٔ شولتز معماری، همان هنر مکان است. در معماری به عنوان هنر رخداد حقیقت عینی می‌شود. (شولتز، ۱۳۸۸، ص ۲۴۰)

۲– نامستوری مکان

۲–۱ معماری به مثابهٔ هنر

معماری هنری است که مکان را عینیت می‌بخشد. شولتز معنای عینیت بخشی معمارانه را این‌گونه تعریف می‌کند: درکار (به مفهوم ساختمان) نشاندن یک مکان؛ همانطور که هایدگر وظیفه هنر را در کار نشاندن حقیقت می‌داند. در اینجا حقیقت به مثابهٔ نامستوری با موضوعیت مکان انجام می‌گیرد؛ حجاب-های مکان در بنا کنار می‌رود و آشکار می‌شود. ساختن یک چیز یعنی «در کار– نشاندن»(settele) حقیقت. در صورتی که مکان چنین چیزی باشد، به امری شاعرانه تبدیل می‌گردد. این در حالی است که تلقی عامیانه از هنر با نوعی بازنمایی و بیانگری همراه است که هنرمند سرچشمه آن است. اما کارهنری چیزی را بازنمایی نمی‌کند، بلکه حقیقت را به حضور می‌آورد. کار هنری، «حقیقت» را پاس می‌دارد.

رویکرد پدیدارشناسانهٔ هایدگر اقتضا می‌کند که برای فهم کار هنری به سراغ خود کار هنری برویم؛ لذا اگر بخواهیم هنر معماری را بفهمیم باید سراغ خود آثار معماری را بگیریم. هایدگر یک معبدیونانی (تصویر ۲) را به عنوان کار هنری واگشایی می‌کند. او در مقالهٔ سرآغاز کار هنری نحوه «گردآوری» کار هنری را و اینکه چگونه محیط پیرامون در آن حاضر می‌شود، شرح می دهد. معبد یونانی به عنوان مثال آورده می‌شود. هایدگر چنین می‌گوید: «پرستشگاه [یونانی] گنجانندهٔ صورت خداست و آن را می‌گذارد تا پوشیدگی چهره از میان تالار باز و پر ستون، در حریم و حوزه قدسی در ایستد. به واسطهٔ معبد، خدا در معبد حضور دارد. اما معبد و حریم آن در نامتعین ناپیدا نمی‌رود. معبد گرداگرد خود، رشته و سلسلهٔ نسبت هایی را سامان و وحدت می‌دهد که از آن‌ها «انسان» چهرهٔ حوالت خود را از زایش و مرگ، شکر و شکایت و ... نصیب می‌برد. گسترهٔ این نسبت های باز عبارت است از «عالم» این قوم تاریخی. در این عالم و از این عالم است که این قوم به خود باز می‌آید تا نقش خود را تمام ایفا کند. بنا ایستاده بر جا پایدار است به سنگ پی ... تابش و درخشش سنگ که خود جز از لطف خورشید نمی‌نماید، روشنی روز را به نمایش می‌آورد و گستردگی آسمان را و تاریکی شب را. برجستگی پایدار فضای نادیدنی هوا را دیدنی می‌سازد. (هایدگر، ۱۳۸۵ الف، ص ۲۰)

تصویر۲، معبد پستوم، یونان ،مأخذ:www.farm4.static.flicker.com

با فضایی که توسط معبد پدید می‌آید، ما با حضور خدا روبرو هستیم و با حضور خداست که ما با گسترهٔ حریم معبد- به عنوان حریم مقدس- روبرو می‌شویم. معبد به عنوان کار هنری است که پیش از هر چیز جمع می‌آورد و در مناسبت قرار می‌دهد. معبد به دور خویش راه‌ها و نسبت هایی را وحدت می‌دهد که از طریق آن می‌توان صورت احوال و تقدیر تاریخی آن قوم را درک کرد. پس یک معبد، تنها بنای ساده‌ای نیست، بلکه عالمی است که نشان می‌دهد آن قوم چگونه باید زندگی کنند. معبد فضایی را برای قوم خود می‌گشاید، تا چیزها ظهور یابند. پس این معبد است که موجب می‌شود تا اشیا سر برکنند، ظهور یابند و ببالند (ریخته گران، ۱۳۸۶، ص ۱۲۱-۱۱۹) پرستشگاه، استواری طبیعی سنگ پی را به نمایش می‌گذارد و درخشش صخره‌ای که پرستشگاه در دل آن است، روشنی روز را نشان می‌دهد؛ گنبد نیلی آسمان را و نیز تاریکی شب را و سپس درخت و برگ و علف، عقاب و گاو، مار و ملخ هر یک چنان خود را حاضر می‌سازند که «هستند». (هایدگر، ۱۳۸۵ الف، ص ۲۶) هستی این موجودات از طریق بنا خود را به شیوه-ای که هستند آشکار می‌کند. برافراشته شدن معبد در ارتباط با هستی انسان قرار دارد؛ چرا که ظهور زمین و جهان است بر وجود انسان؛ لذا آشکارگی جهان مدیون هنر معماری است. در معبد از طریق هنر معماری حقیقت جهان رخ می‌دهد.

معبد تنها یک بنای ساده نیست، بلکه جهان را برای انسان به حضور می‌آورد. با افراشته شدن معبد بر روی زمین، زمین خود را در زمین بودنش و آسمان خود را در آسمان بودنش عیان می‌کند. معبد ایستاده در آنجا عالمی را می‌گشاید و در عین حال آن را بر روی زمین می‌نشاند و به این طریق، زمین به عنوان سرزمین اجدادی ما، وطن مألوف ما ظهور می‌کند. (شولتز، ۱۳۸۷، ص ۶۴) هایدگر با به کاربردن لفظ ایستادن برای بنا، هم زمین و هم آسمان را یک جا در ذهن می‌آورد. این‌گونه بنا هویت خود را می‌یابد. زمین به واسطهٔ مصالحی که به بنا هدیه کرده، نظیر سنگ و چوب و بستری که معبد در آن واقع است، در معبد حضور دارد. آسمان به واسطهٔ طوفان و پیچش باد در بین رواق ها جلوه می‌کند. معبد به عنوان اثری شاعرانه در وساطت میان زمین و آسمان، توسط یک شاعر [معمار] پدید آمده است. به واسطهٔ معبد است که چوب در چوب بودن خودش سر می‌زند. این ظهور همان است که یونانیان آن را فوسیس (phusis) می‌نامند. این لفظ با phainesthai و phenomenon هم ریشه است. پدیدار کردن پیکار بین زمین و آسمان از شئون اصلی کار هنری است؛ لذا کار شاعرانه، پیامبرانه نیز هست. پیکاری که بین زمین و آسمان در می گیرد، آن پیکاری که به ذات حقیقت تعلق دارد، در کار هنری[بنا] به ظهور می‌رسد. (ریخته گران، ۱۳۸۴، ص ۵۸) به عبارت دیگر: هر کار هنری عالمی دارد که ظهورش همان فوزیس است و این آن چیزی است که از آن تعبیر به ارض و زمین می‌شود.

بنابر دیدگاه هایدگر، چنین نبوده که آدمیان، حیوانات، گیاهان فارغ از وجود معبد، محیطی را برای معبد فراهم کنند، تا معبدی که اکنون در کار نیست، روزی روزگاری به آن چه که قبلاً بوده اضافه شود. معبد شرط ظهور عالم است. پیش از معبد عالمی نبوده که آدم، گیاه و اشیای آن عالم، در چیستی خود آشکار

شوند. به واسطهٔ معبد است که این ظهور پدید می‌آید. بنابراین، بناها و فضاها عالمی را از طریق هنر معماری به ظهور می‌آورند.

۲-۲- ظهور زمین و عالم در بنا

در مثال هایدگر، یعنی معبد، با برافراشته شدن معبد، عالمی گشوده می‌شود و در عین حال این عالم به زمین و خاک بازگردانده می‌شود. آن محملی که عالم در آن گشوده می‌شود، زمین است. (ریخته گران، ۱۳۸۶، ص ۱۲۴) زمین در اینجا معنایی فضایی یا زمین شناسانه ندارد، کرهٔ خاکی نیست، بلکه گوهر زمینهٔ کار هنری است. رنگی در پرده‌ای، سنگی در معبدی، کلامی در شعری فقط جلوه‌های زمین‌اند. کار نه فقط این زمین، بلکه طبیعت را نیز آشکار می‌کند، اما نه به معنای طبیعت فیزیکی، محسوس و اندازه گرفتنی علم مدرن ریاضی، بلکه فوزیس یا آنچه یونانیان همان هستی می‌دانستند، در کار هنری آشکار می‌شود. پرستشگاه بر فراز صخره، ایستاده بر زمین (استعاره ای است از زمین کار) ثبات خود را می‌آزماید. کار هنری، صخره را می‌آفریند. سنگ چون در کار جای می‌گیرد سنگ است. (احمدی، ۱۳۷۷، ص ۵۲۹) زمین آنجایی است که ما در آن زندگی می‌کنیم. یعنی سکونتگاه ما بر زمین است؛ بر زمینی که بر ما ظهور دارد. در اقامهٔ عالم است که زمین به فراز می‌آید. کار هنری است که می‌گذارد زمین، زمین باشد. در ادبیات هایدگر، زمین وطن مألوف ما، محل زندگی ماست؛ آن که بسیار ساده و صمیمی دوستش می-داریم و مسلماً با تفکری که در دوران مدرن غالب شده مبتنی بر استفادهٔ سلطه جویانه از زمین مغایرت دارد. در واقع در کار هنری زمین آشکار می‌شود. زمینی که پیش می‌آید، فراز می آید، مأمن و پناه دهنده انسان امروز می‌شود. هایدگر برای «عالم» تعبیر برافراشتن و بر پا داشتن (setting up) و برای «زمین» تعبیر فراز آمدن (setting forth) به معنای پیش نهادن را به کار می‌برد. زمین بر خلاف عالم که ظهوری آشکار دارد، در ذات خود پنهان و مخفی است. زمین، تنها، هنگامی روشن و عیان است که افشا ناشده و ناگشوده حفظ شود. نباید اینطور فرض شود که چون زمین در ذاتش فروبسته است، پس نباید آشکارش کرد، بلکه باید زمین را در فروبستگی‌اش آشکارکرد. باید مجالی پدید آوریم تا فروبستگی زمین به ظهور رسد که این کار، کار هنر است. (ریخته گران،۱۳۸۶) هنر، هستی زمین را آنچنان که هست به حضور می‌آورد.

در بنایی مانند معبد زمین چگونه فراز آمده است؟ بنا با ایستادن بر روی زمین محمل ظهور خود را مشخص می‌کند. در این محمل آجر و سنگ روی هم چیده می شوند تا به آسمان آیند. این طور نیست که آجر و سنگ در بنا مصرف شود. سنگ در بنا به عنوان یک کار هنری به درخشش می ایستد و ظهوری نو می‌یابد، همانند زمانی که کلمه در شعر به اعتلای خود دست می‌یابد. به این ترتیب سنگ برای انسان حاضر می‌شود. اگر معبد نبود و اگر کار هنری نبود انسان سنگ را نمی‌فهمید.

زمین با توجه به ویژگی ذاتی خود یعنی فروبستگی و پنهان کنندگی همواره در پی آن است که عالم را فرو کشد و آن را نگاه دارد. هایدگر در قلمرو هنر، از وجهۀ نامستوری با لفظ عالم و از وجهۀ خفا و مستوری با لفظ زمین نام برده است. این دو وجهه، کار هنری را می‌سازد. فتوح وجود و تجلی حقیقت یا آلتیا، برای هنرمند عالمی را به ظهور می‌رساند و این عالم در مرتبه شیئیت کار با زمین یگانه می‌شود. عالم که نامستور است با هیئتی مستور روی زمین ظاهر می‌شود. این فروبستگی تا زمانی است که هنر برای آشکارگی خود اقدامی نکرده است. از آن زمان که هنر معماری کار خود را آغاز می‌کند، فروبستگی زمین و نامستوری عالم در مکان گردآوری و سپس ظاهر می‌شود.

کار هنری در پیکار بین فروبستگی و فتوح است. در عین حال که به واسطه برپاداشتن عالم جلوه‌گری می‌کند و حقیقت را می‌نمایاند، از سوی دیگر به واسطۀ وجهۀ زمین، حقیقت را مستور و پوشیده نیز می‌دارد. کار هنری آنجا است که فتوح عالم در مرتبه‌ای محدود شود و از روزنۀ کار هنری سربر کند. (ریخته گران، ۱۳۸۶، ص ۱۵۹–۱۵۸) به این ترتیب در کار هنری عالمی بر پا و بابی بر ما گشوده می‌شود. عالم و زمین دو وجهۀ اصلی هنری بودن کار هنری هستند. یک بنا زمانی کار هنری محسوب می‌شود که این دو وجهه را داشته باشد، یعنی عالم در آن بنا برپا و زمین به فراز آمده باشد. این هر دو در وحدتی ناب بنا را می‌سازند.

زمانی که معمار بنا را می‌نهد، زمین را در مکنونی وعالم را در گشایش خود آشکار می‌کند. او در محیط قرار می‌گیرد و در تعامل با آن محیط را می‌فهمد. بنابراین، انسان برای تحقق حقیقت مکان از هنر معماری بهره می‌گیرد. او در مکان قرار می‌گیرد، آن را می‌فهمد و سپس برای تعین بخشیدن فهم خود آن را برپا می‌کند تا خانه‌ای برای سکنی گزیدن آدمی فراهم شود.

۳– برپاداشتن مکان: سکنی گزیدن

برپاداشتن مکان از طریق برپاداشتن عالم تحقق می‌یابد و زمانی کامل می‌شود که عالم برپاشده را قابل رؤیت سازیم. هایدگر در رسالۀ *سرآغاز کار هنری* هنوز به مفهوم عالم مشتمل بر چهارگانه دست نیافته بود. او بعدها در رسالۀ «ساختن، باشیدن، اندیشیدن»، حضور عالم را با حضور چهار گانه در بنا ملازم دانسته است. این چهار گانه عبارتند از: زمین، آسمان، خدایان، میرایان. برای مرئی کردن عالمی که برای معمار گشوده شده، آن عالم باید ساخته شود. ساختن به عنوان شاخصۀ کار هنری مطرح می‌شود. در واقع صورت مادی بخشیدن به عالم برپاداشته شده از وجوه ساختن به شمار می‌رود. هر کار هنری از آنجا که کار است، در حقیقت یک ساختن است. در کار هنری عالم به مرتبۀ حس در می‌آید. او معتقد است در بنا به معنای مکان با برافراشته شدن عالم، چهارگانه، به صورت یگانه حاضر می‌شوند و یا به عبارتی دیگر نگاه داشته می‌شوند. این‌گونه «مکان» ساخته می‌شود و ساحتی برای سکنی گزیدن در مکان گشوده می‌گردد. سکونت خصوصیت اصلی و اساسی موجودیت و هستی است و هایدگر برای تکمیل مطالعۀ

هستی‌شناختی خود پیرامون مکان به آن پرداخته است. او با رجوع به زبان، معانی ساختن و سکنی گزیدن را جست و جو می‌کند.

در این رساله هایدگر ریشهٔ واژهٔ سکنی گزیدن dwelling (در زبان فارسی باشیدن نیز ترجمه شده است) را در (bauen) می‌بیند. او یادآور می‌شود که کلمهٔ انگلیسی قدیمی و کلمهٔ آلمانی اصیل برای building (ساختن)، یعنی bauan به معنای باشیدن بوده و در اصل مربوط به فعل بودن (to be) است. bauen به معنی ساختن است و«bin» یا هستم از این کلمه ریشه می‌گیرد. این واژه نشان می‌دهد من هستم یا «ich bin» یعنی: من سکنی دارم یا من می‌باشم. گونه‌ای که تو هستی و من هستم؛ شیوه‌ای که ما انسان‌ها روی زمین هستیم، bauen، یا همان باشیدن است. این واژهٔ سکنی گزیدن و بودن را ملازم یکدیگر معرفی می‌کند؛ چنانکه انسان تا جایی «هست» که «سکنی داشته باشد». معانی دیگری که از bauen برداشت می‌شود آرامش، آزادی و محافظت است. محافظت و نگهداری به این معنا است که چیزی در ماهیت خودش رها شود و مشخصاً به بودنش باز گردد. بنابراین، ویژگی بنیادین سکنی گزیدن نگهداری و محافظت است. چنین سکنی گزیدنی موجب تسکین و آرامش آدمی می‌شود. حالت و شیوه‌ای که ما انسان‌ها روی زمین هستیم، سکنای ماست. انسان بودن یعنی زندگی موجود فنا شوندهٔ روی زمین، یعنی سکنی گزیدن یا باشیدن. بنابراین، نتایجی که برای کالبد مکان ازسکنی گزیدن به دست می‌آید بر مفاهیمی چون محصوریت، آرامش و رضایت استوار است. او همچنین به این نتیجه می‌رسد که ساختن و سکنی گزیدن در واقع به یک معنی هستند. چنان که زمانی که سکنی می‌گزینیم، در واقع ساخته‌ایم. به عقیدهٔ هایدگر، ساختن تنها وسیله برای سکونت کردن نیست، بلکه خود سکونت است. در واقع ما نیز در زبان فارسی چنین تعبیری داریم. مثلاً در پاسخ به این سؤال که زندگی چگونه می‌گذرد، می‌گوییم: «می-سازیم» یعنی زندگی می‌کنیم. (ریخته گران، ۱۳۸۲، ص ۱۱۳)

نکتهٔ قابل تأمل این است که هر ساختنی به سکنی گزیدن نمی‌انجامد. وقتی سکنی گزیدن حضور چهار گانه را در چیزها نگه دارد، در واقع ساخته است. (هایدگر، ۱۳۸۱، ص۱۲) هایدگر معتقد است که کیفیت سکنی گزیدن با کیفیت ساختن رابطهٔ مستقیمی دارد و ساختمان‌های برجسته و تأثیر گذار از «محافظتی» ناب برمی‌خیزند. محیط ساخته شده در واقع انعکاس نحوهٔ در- جهان- بودن آدمی و دریافت او از جهان است. به عبارت دیگر: انسان، ماهیتی غوطه ور و درگیر با جهان دارد. بنابراین، قدم زدن در باغی که جهت مناسب خود را در جهان یافته باشد و بخشی از وجود را فراخواند، با قدم زدن در زمینی خالی بسیار متفاوت است. به همین ترتیب ورود به یک کلیسا که جنبه‌ای از وجود را حاضر می-کند با ورود به یک مرکز خرید و یا یک خیابان شلوغ فرق دارد. (Seamon,1987,p7) «بنا» به عنوان «چیز» جایی فراهم می‌آورد تا چهار گانه در آن‌جا وحدت یابند. با گردهم آوردن چهارگانه در یک جا «مکان» پدیدار می‌گردد؛ لذا برپا شدن مکان با یگانگی و انجمن زمین، آسمان، خدایان و میرایان حاصل می‌شود. شولتز چنین تفسیر می‌کند: «باشیدن یعنی گردآوری کردن جهان چونان یک «چیز» یا ساختمان

عینی.» ساختن مکان در واقع همان معماری است. معماری به عنوان هنر، حقیقت مکان را در کار می‌نشاند و این گونه هنر مکان می‌شود. این هنر مفاهیم محیط را گرد آوری و از طریق ساختن عینی می‌کند. مفاهیمی که هایدگر در قالب چهار گانه مطرح کرده است، هر یک در نسبتی با هنر معماری، مکان سکنی گزیدن را آشکار می‌کنند. به عنوان مثال «زمین» به عنوان بستری برای ساختن مواد و مصالح و «آسمان»، سرچشمهٔ کیهان و فضا، محمل خورشید و زمان، روز و شب، فصل و ماه، روشنایی و تاریکی؛ همه از عناصر اولیه معماری هستند و عملکردهای فضا و سازه در مراحل بعدی قرار می‌گیرد .(Dittmar,1998,p12) بنابراین، به عنوان مثال نوع مصالح و ارتباط بنا با کف، زمین را در بنا آشکار می‌کند. از سوی دیگر خط آسمان،[۲] کیفیت نور و سایهٔ حضور آسمان را در بنا پر رنگ می‌کند. حضور پذیری، نحوهٔ ارتباط مردم با بنا بر بعد میرایان وجنبهٔ قدسی و معنوی که در ارتباط با آسمان نیز می‌تواند باشد، بر حضور خدایان صحه می‌گذارد. هایدگر تفسیر جالبی را از پل برای درک این مفهوم ارائه می‌دهد. پل به گونه‌ای خاص، زمین و آسمان و قدسیان و فانیان را یک جا گرد آورده است. این انجمن چیز نامگذاری شده است. پل با چنین بودنی به یک نماد تبدیل می‌شود. با این همه منظور این نیست که پل از آغاز نماد نبوده، بلکه از همان آغاز نماد بوده است. پل هرگز ما را به چیزی رهنمون نخواهد کرد. پل تنها یک چیز است و آن چیز، انجمن چهارگانه است. پل چیزی از نوع خاص خود است. زیرا جمع چهار گانه به‌گونه‌ای است که جایی برای آن (چهارگانه) در نظر می‌گیرد. تنها چیزی که برای خود یک مکان است، می‌تواند برای یک محل فضایی بسازد. پیش از آن که پل باشد، مکان در آن جا حضور ندارد. پیش از استقرار پل در طی مسیر آب نقاط بسیاری وجود دارد که با چیزی پر می‌شود. به سبب وجود پل یکی از آن‌ها ثابت و استوار می‌گردد. این فقط یک مکان به شمار می‌آید؛ پس پل به مکانی نمی‌آید و در آن جا مستقر شود، چرا که قبل از پل اصلاً مکانی وجود نداشته است، بلکه مکان تنها به یمن وجود پل قدم به عرصهٔ وجود گذاشته است. (هایدگر، ۱۳۸۱، ص ۱۶-۱۳) پل، رودخانه و کرانه و خشکی را به همسایگی هم در می‌آورد. پل زمین را چونان چشم‌انداز بر دور رودخانه گردآوری می‌کند. پل به مثابهٔ «چیز»، هستی (چهارگانه) را در یک «جای» مشخص که می‌توانیم آن را یک «مکان» بنامیم، گردآوری می‌کند. بنابراین، ضمن برپا شدن مکان، فضایی برای حضور چهار گانه گشوده می شود و نیاز سکنی گزیدن او نیز مرتفع می‌گردد؛ چرا که انسان نیازمند سکنی گزیدن در مکان است و سکنی گزیدن، به مکانیت او به عنوان در- عالم- بودن (being- in- the- world) پاسخ مثبت می‌دهد.

سکنی گزیدن تنها به عنوان یک بعد از ابعاد فضای وجودی مطرح نیست، بلکه کنشی اساسی برای انسان است که در پرتو آن، مکان و فضا در ذات خود آشکار می‌شوند (Seamon,2000,p5) و این آشکارگی کارکرد دیگر سکنی گزیدن است. فضا یکی از ابعاد هستی انسان است و کمتر از دیدگاه پدیدارشناسانه مخصوصاً در دوران جدید به آن پرداخته شده است.

۱-۱- تحقق مکان و فضا برای سکنی گزیدن

مکان و فضا از مفاهیم پایه در هنر معماری است؛ بنابرآنکه وظیفهٔ راستین معمار خلق همین فضا و مکان در جهت رفع نیاز آدمی است. برونو زوی (Bruno Zevi) نظریه پرداز معماری مدرن، معماری را هنر فضا معرفی می‌کند، (zevi,1974) ولی در واقع او طبیعت فضای مورد بحث را روشن نمی‌کند. ارتباط بین مکان و فضا در طول تاریخ بسته به نوع تفکر غالب ابعاد مختلف به خود گرفته است. مثلاً در دوران مدرن که جدایی بین انسان و جهان افتاد، فضا نیز در مقابل انسان گرفت و صرفاً به جنبهٔ ابعاد و اندازهٔ آن در جهت عملکرد خاص تقلیل یافت. هایدگر که از ناقدان مدرنیسم به شمار می‌آید، از آنجا که می‌خواهد ماهیت انسان را به عنوان وجود در جهان آشکار کند، هرگونه افتراق بین انسان و جهان را مردود می‌شمرد. به همین ترتیب او مفهوم فضا را بر مبنای هستی انسان می‌گشاید. هستی و فضایی که انسان در آن «وجود» دارد، نمی‌تواند از هم جدا باشد. زیرا فعالیت و روابط انسان در فضا و مکان تعریف می‌شود. مانند فضای پشت سر، فضای جلو و ... او در مقالهٔ *ساختن، باشیدن، اندیشیدن* چنین می‌گوید: «هنگامی که ما از انسان و فضا حرف می‌زنیم، چنین نیست که انسان در یک سو ایستاده و فضا درسویی دیگر. فضا امری نیست که در برابر انسان قرار گیرد. فضا نه شیءای خارجی است و نه تجربه‌ای درونی. چنین نیست که آدمیان، وجود داشته باشند و بر فراز آن‌ها فضایی باشد. زیرا وقتی می‌گوییم انسان [دازاین] پیشاپیش باشندگی او را در درون چهارگانگی میان چیزها در نظر داریم. (هایدگر، ۱۳۷۷، ص ۷۶) از دیدگاه او «فضا یا Raum مکانی آزاد است که در آن چیزها استقرار می‌یابند و منزل می‌گزینند.» (هایدگر، ۱۳۸۱، ص ۱۶) ازاین‌رو فضا زمانی ادراک می‌شود که به هستی فرد متمایل شود. اگر این ارتباط برقرار شود در خانه بودن را تجربه کرده و سکنی گزیده‌ایم.

فضا محدوده‌ای ایجاد می‌کند که در آن چیزها ظاهر می شوند. (Richardson,1974,p 586) تنها چیزی که به خودی خود یک مکان است، می‌تواند برای یک محل فضایی بسازد و در واقع فضا به واسطهٔ مکان به وجود آمده است. فضا آن چیزی است که جا و مکان برای آن ساخته شده است. (هایدگر، ۱۳۸۱، ص ۱۵) بنابراین، فضاها بودن خود را از مکان می‌گیرند و از طریق مکان گشوده می‌شود. فضاها همواره برای میرایانی که در آن جای می‌گیرند، فراهم می‌آیند و به واسطهٔ این واقعیت گشوده می‌شوند که به مکان باشندگی آدمی تبدیل شود. رابطهٔ آدمی با مکان‌ها و از راه مکان‌ها با فضاها، ذات باشندگی اوست. رابطهٔ انسان با فضا چیزی جز باشیدن (سکنی گزیدن) به معنای گوهرین آن نیست. (هایدگر، ۱۳۸۱، ص۱۶) ازاین‌رو انسان در هر فضایی نمی‌تواند باشیدن را تجربه کند. باشیدن در گرو وجود «مکان» است. اگر مکان در گوهر خود آشکار نشود، آنگاه هیچ فضایی نیز پدید نمی‌آید تا انسان در آن «سکنی گزیند.» در این تعبیر مکان به عنوان واسطی بین انسان و فضا قرار دارد. البته نباید این سه را جدا انگاشت. بلکه هر سه در یک کلیت جامع قرار دارند. انسان در مکان و از طریق مکان در فضا سکنی می‌گزیند. پس زمانی انسان با فضا در معنای گوهرین «فضا» تعامل برقرار می‌کند که در

«مکان» سکنی گزینند. ازاین‌رو هدف وجودی ساختن (معماری) این است که محل را به مکان تبدیل کند، یعنی معناهای بالقوه‌ای که در محیط حاضرند، بر آدمی گشوده شود. زیرا از کارکردهای وجود برملا کردن و گشودن است. هستی و وجود خاص آدمی در پی آن است که حجاب را از رخ سایر هستومندها برکشد و آن‌ها را در برابر خویش بگشاید. (خاتمی، ۱۳۷۴، ص ۱۱۳)

او در مثال خود از یک پل، رابطهٔ بین مکان، فضا، چهارگانه و سکنی گزیدن را می‌گشاید: پل یک مکان است و چون یک مکان است، فضایی فراهم می‌آورد که زمین و آسمان، خدایان و میرایان، جای می‌گیرند. فضایی که پل ایجاد می‌کند، شامل مکان‌های متعدد دور یا نزدیک به پل می‌شود. این مکان‌های دور یا نزدیک صرفاً مواضعی هستند که بین آن‌ها فاصلهٔ تعریف شده‌ای وجود دارد. ازاین‌رو نزدیکی میان انسان و چیزها می‌تواند مسافت صرف باشد، یعنی همان فاصله‌ها. در دیدگاه فاصله محور، پل به عنوان «چیزی» صرف در موضعی نمایان خواهد شد. در این موضع فرق نمی‌کند، پل باشد یا یک نشانه باشد یا چیز دیگر. اگر آن را با ابعاد طول و عرض و ارتفاع تعریف کنیم صرفاً یک هندسه سه بعدی خواهیم داشت. اکنون این فضا فقط امتداد است. البته این امتداد را نیز می‌توان به صورت تحلیل‌های چیزی ارائه داد. فضایی که این‌گونه تعریف می‌شود، «فضای محض» خوانده می‌شود، ازاین‌رو فضا هست، ولی نه فضایی که مورد نظر ماست و در آن مکانی بیابیم. ما در آن نمی‌توانیم مکانی همچون پل بیابیم. (هایدگر، ۸۳، ص ۷۶-۷۳) بنابراین، از دید هایدگر اندازه‌ها را نمی‌توان بنیاد وگوهر فضاها و مکان‌ها دانست و به همین ترتیب، نمی‌توان از فضایی که با فاصله تعریف شده، به فضای مکان‌دار رسید، ولی عکس آن امکان‌پذیر است، یعنی در فضای مکان‌دار می‌توان فواصل را جست و جو کرد، ولی از گوهر مکان باز می‌مانیم.

از دیدگاه هایدگر تنها چیزی که به خودی خود یک مکان است، می‌تواند برای یک محل، فضایی بسازد (پل به مثابهٔ مکان یا چیز، فضا را ساخته است.) فضا به واسطهٔ مکان است که به وجود آمده است. فضا هم آن چیزی است که جا و مکان برای آن ساخته شده است. (هایدگر، ۱۳۸۱، ص ۱۵) بنابراین، فضاها بودن خود را از مکان می‌گیرند و نه از خود. نکتهٔ قابل تأمل این است که تلقی هایدگر از فضا، فضای خالی که هیچ کیفیتی به همراه ندارد، نیست. او فضای خالی را آن‌چنان‌که یونانیان آن را به کار می‌بردند، مد نظر قرار می‌دهد. در تعریف هایدگر بر خلاف تعاریف رایج معماری، مکان مقدم بر فضا قرار گرفته است و معتقد است که اول مکان به وجود می‌آید و سپس فضا برای حضور چهار گانه حاضر می‌شود، ولی در تعاریف حوزهٔ معماری، فضا، خالی و دارای هیچ غنایی نیست و با اضافه کردن کیفیت‌هایی نظیر فرم و فعالیت و ... به مکان تبدیل می‌شود.

به عنوان نمونه «گودال»، معتقد است مکان بخشی از فضا است که بوسیلهٔ شخص یا چیزی اشغال شده است و دارای بار معنایی و ارزشی است. بر هم کنش افراد با این محیط بلادرنگ است که ویژگی‌های آن را متمایز از مناطق اطراف می‌گرداند. (مدنی پور، ۱۳۸۴، ص ۳۲) از سوی دیگر ادوارد رلف جغرافی دان

برجستهٔ کانادایی که مطالعاتش پیرامون مکان شهرت دارد در تعریف مکان تأکید می‌کند که مکان‌ها انتزاعی نبوده، بلکه پدیده‌هایی هستند که به طور مستقیم از جهان تجربه می‌شوند. بنابراین، سرشار از معانی، چیزهای واقعی و فعالیت‌های جاری هستند. از تعریف رلف چنین می‌توان نتیجه گرفت که مکان واقعی فضایی است که با معنی عجین شده است.(laric,2007,p120) زیگفریدگیدئین در کتاب خود به نام *فضا، زمان، معماری* سه تعریف از فضا را که منجر به شکل گیری معماری‌های متفاوت بوده است، مطرح می‌کند. در مفهوم اول فضای معماری مترادف بوده است با جلوه‌گر ساختن قدرت احجام، روابط آن‌ها نسبت به یکدیگر و تأثیر و تأثر آن‌ها بر یکدیگر. در مفهوم ثانوی فضا همان فضای خالی داخلی است. سومین مفهوم فضا در مرحلهٔ تکامل است اساساً شامل تأثیر و تأثر فضای داخلی و خارجی بر یکدیگر می باشد و بر تمایز میان «درون» و «برون» استوار است.(Giedion,1964) برخی از این تعاریف اگرچه در ظاهر با آنچه هایدگر می‌گوید، متفاوت است، ولی در بطن تضادی با هم ندارند؛ چرا که منظور گودال و یا رلف از فضا، همان فضای خالی است نه آن فضایی که هایدگر بر آن صحه می‌گذارد. از دید هایدگر این فضا چگونه حضور خود را آغاز می‌کند؟

آن چیزی که در «محدودهٔ» آزاد و خالی وجود دارد، در زبان یونانی peras است که معمار بسان گل خام آن را در دست می‌گیرد. از دید هایدگر محدوده، آن چیزی نیست که توقف را به همراه داشته باشد، بلکه همان‌گونه که یونانیان می‌فهمند، محدوده آن چیزی است که چیزها حضور داشتن خود را در او از سر می‌گیرند. مفهوم افق (horizon) همان محدوده است. (هایدگر، ۱۳۸۱، ص ۱۶) در این محدوده که هایدگر آن را مکان می‌نامد، فضا حضور خود را از سر می‌گیرد.

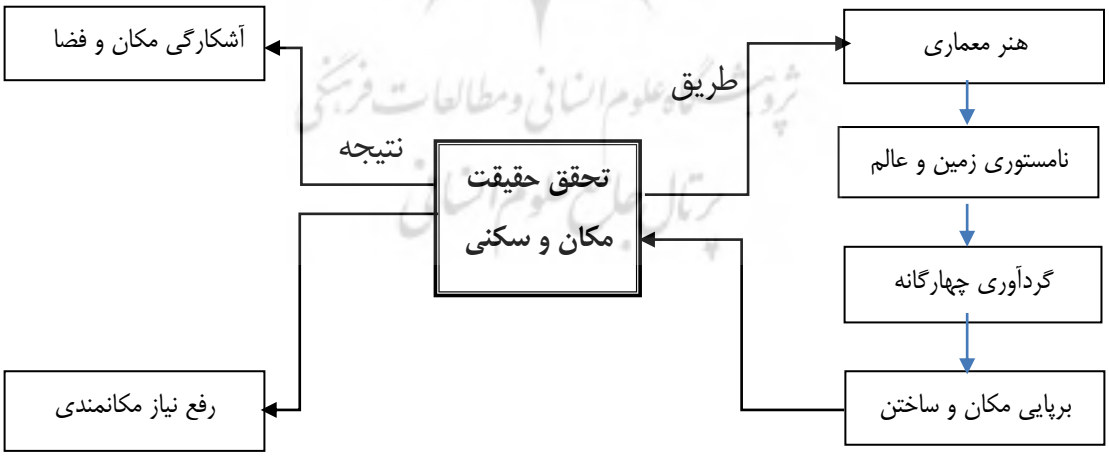
هایدگر مکان را عامل آشکارگی فضا می‌داند. به این ترتیب فضایی که مدّ نظر هایدگر است از طریق مکان گشوده می‌شود. فضاها همواره برای میرایانی که در آن جای می‌گیرند، فراهم می‌آیند و به واسطهٔ این واقعیت گشوده می‌شوند که به مکان باشندگی آدمی تبدیل شود. رابطهٔ آدمی با مکان‌ها و از راه مکان‌ها با فضاها، ذات باشندگی اوست. رابطهٔ انسان با فضا چیزی جز باشیدن (سکنی گزیدن) به معنای گوهرین آن نیست. (همان، ص ۷۶) ازاین‌رو انسان در هر فضایی نمی‌تواند باشیدن را تجربه کند. باشیدن در گرو وجود «مکان» است. اگر مکان در گوهر خود آشکار نشود، آنگاه هیچ فضایی نیز پدید نمی آید تا انسان در آن «سکنی گزیند». اگر مکان را از انسان بگیریم در واقع «بودن» را از او گرفته‌ایم و او را بی هویت و بی خانمان کرده‌ایم. در عوض با مکان بخشیدن به آدمی پایگاهی برای وجود به او بخشیده ایم. معمار با مکان بخشیدن فرصتی به بنا می‌دهد که در معرض مواجهه و مراودهٔ انسان قرار گیرد. اگر مکان به انسان اهدا شود و او نسبت به آن حس تعلق پیدا کند، آنگاه می‌تواند آن را به خاطر بسپارد و در نهایت به آن تقرب جوید. این گونه مکانیت دازاین پاسخ داده می‌شود.

پایگاه وجودی از دیدگاه شولتز با یکی از خصوصیات وجودی انسان نزد هایدگر، یعنی« در- بودن» ، قرابت نزدیکی دارد. هایدگر وجود انسان را وابسته به مکان می‌داند و معتقد است بودن انسان در جهان،

بودن شیء در جهان نیست، بلکه این بودن همراه با مؤانست و التفات است؛ چرا که انسان همواره خود را نسبت به یک مکان معرفی می‌کند. مکان هویت پایدار انسان را رقم می‌زند. نوربرگ شولتز پایگاه وجودی و باشیدن را مترادف دانسته و باشیدن را در مفهوم وجودی هدف معماری قرارداده است. باشیدن یا سکنی گزیدن حاکی از آن است که مکان به معنای حقیقی کلمه، جایی است که زندگی در آن وقوع می‌یابد. این «جا» را معماری مهیا می سازد. «معماری همان هنری است که فضای وجودی را عینیت می‌بخشد و در واقع چهار گانه را در مکان گرد هم می‌آورد.» (شولتز، ۱۳۸۸، ص ۱۴)

حالتی که معمار برای یک مکان آشکار می‌کند در واقع جنبه‌ای از نوع هستی بشر در عالم است. به نظر زمانی که فضا باریک می‌شود با محدودیت روبرو شده‌ایم در حالی‌که فضای عریض و پهن زندگی را به وضوح آشکار می‌کند. از دیدگاه او، خصوصیت محیط نه چیزی عینی در وجود بشر است نه آنکه بتوان آن را در بیرون پیدا کرد، بلکه جنبه‌ای از هستی بشر در عالم است. حرکت نیز به عنوان یکی دیگر از ویژگی‌های هستی آدمی در نوع مسیر و نحوهٔ طی کردن آن به طور آرام یا موزون و ریتم دار تعین پیدا می‌کند. این حرکت بر «در طریقت بودن» دلالت دارد. شیوهٔ رسیدن از یک مکان به مکان دیگر یا تقرب، جنبهٔ اصلی هستی بشر در عالم است. (شولتز، ۱۳۵۳، ص ۳۹-۳۶)

به این ترتیب هنر معماری در رسالت راستین خود از دید معماران، فضای خالی را تبدیل به مکانی می‌کند که محمل سکنی گزیدن و در مطابقت با هستی دازاین است. هنر معماری نقش مهمی در تحقق «بودن» آدمی دارد؛ چرا که کارش ساختن و هدفش سکنی گزیدن است واز آن جا که می‌خواهیم به حقیقت ناب مکان به واسطهٔ این هنر دست یابیم، توجه به نوع هستی آدمی به عنوان وجود در جهان، امری اجتناب ناپذیر است.



نمودار ۱- بررسی شرایط امکان تحقق حقیقت مکان و سکنی گزیدن، مأخذ: نگارندگان

دازاین در اندیشهٔ هایدگر «در- جهان- بودن» است. یعنی موجودی که فقط دربارهٔ او می‌توان گفت «آنجاست». (خاتمی، ۱۳۸۴، ص ۱۰۹) «در- بودن» یا «هستی- در» یکی از جنبه‌های «در ° جهان ° بودن» را تشکیل می‌دهد. این ویژگی بر مکانمندی دازاین صحه می‌گذارد. «بودن در» یک رابطهٔ مکانی یا فضایی آن‌گونه که دکارت در نظر داشت، نیست. بلکه یک رابطهٔ التفاتی را مطرح می‌کند. کوه در طبیعت وجود دارد، ولی با آن جا انس ندارد، اما وقتی آدمی در جهان است بودن او همراه با مؤانست و التفات است. دازاین به دلیل وجود مفتوح خود نسبت به جهان، قادر است مراوده‌ای مأنوسانه و صمیمی با موجودات در جهان داشته باشد. ازاین‌رو نسبت به آن‌ها قرب و بعد پیدا می‌کند. آشکارگی مکان در ذات خود، حاصل همین مراوده است.

نتیجه‌گیری

معماری چونان هنر وظیفه‌اش نامستوری و آشکار کردن حقیقت است. مکان به عنوان امری متعلق به معماری و شهرسازی با هنر معماری نامستور می‌شود. از آن جا که هنر، حقیقت را در کار می‌نشاند؛ معماری نیز مکان را در «کار یعنی بنا» می‌نشاند. با واگشایی بنا می‌توان مکان را در گوهر خود پدیدار کرد. ظهور این گوهر در ظهور«عالم و زمین» به عنوان وجوه کار هنری است. کار هنری، زمین را در زمین بودن یعنی فروبستگی و مستوری و عالم را در عالم بودن یعنی نامستوری برپا می‌دارد. هایدگر در رسالهٔ «ساختن، باشیدن، اندیشیدن» ظهور عالم را با گرد آوری زمین و آسمان، خدایان و میرایان در مکان برابر دانست. با یگانگی چهار گانه مکانی برای باشیدن، پدیدار می‌شود. با یگانگی چهار گانه، مکان که محمل وجود انسان است، آشکار می‌شود و این هنر معماری به واسطهٔ «ساختن»، مکان را قابل رؤیت می‌سازد. با توجه به ملاحظات فوق، پاسخ پرسش راهنمای این پژوهش که حقیقت مکان چگونه آشکار می‌شود، این است که هنر معماری حقیقت مکان را روشن می‌کند و با افزودن کیفیت‌هایی نظیر فرم و فعالیت فضای خالی و بی کیفیت را به مکان ارتقا می‌دهد فضایی غنی برای حضور چهار گانه در بنا می‌سازد. حقیقت مکان نه امری انتزاعی و کمّی، بلکه حقیقتی است مرتبط با نحوهٔ هستی آدمی و هستی آدمی نیز در نسبت با خود هستی است. بنابراین، دریافت ذات مکان مستلزم توجه به نسبت آن با حقیقت آدمی و حقیقت هستی است. هدف هنرمعماری، فراهم کردن مکان سکونت یا باشیدن آدمی است. بنابراین، از طریق معماری از آن جا که می‌سازد و عینی می‌کند، می‌توان به حقیقت مکان راه یافت. مکان، «مکان در عالم بودن آدمی» است. به واسطهٔ خلق گوهر مکان از طریق هنر معماری به نیاز وجودی انسان یعنی «در جایی بودن» پاسخ مثبت داده‌ایم. از آنجا که حقیقت آدمی «بودن- در» عالم است؛ قرب، بعد، انس و الفت نیز با مکان نسبت دارد و با این اوصاف سکونت می‌گزینند. سکونتگاه او را هنر معماری مهیا می‌نماید؛ لذا معنی مکان و حقیقت آن را آشکار می‌کند.

منابع و مأخذ

ارسطو، (۱۳۶۳)، *طبیعیات*، ترجمهٔ مهدی فرشادی، تهران، امیر کبیر.

احمدی، بابک، (۱۳۷۷)، *حقیقت و زیبایی*، تهران، مرکز.

پالمر، ریچارد، (۱۳۷۷)، *علم هرمنوتیک: نظریهٔ تأویل در فلسفه‌های شلایرماخر، دیلتای، هایدگر، گادامر*، ترجمهٔ محمدسعید حنایی‌کاشانی، تهران، شهر کتاب، هرمس.

پاپکین، ریچارد و استرول، آورول، (۱۳۷۷)، کلیات فلسفه، ترجمهٔ کریم مجتهدی، تهران، حکمت.

خاتمی، محمود، (۱۳۸۴)، *جهان در اندیشهٔ هایدگر*، چاپ دوم، تهران، اندیشهٔ معاصر.

دکارت، رنه، (۱۳۷۱)، *اصول فلسفه*، ترجمهٔ منوچهر صانعی دره‌بیدی، چاپ دوم، تهران، مؤسسهٔ انتشارات بین‌المللی الهدی.

ریخته‌گران، محمدرضا، (۱۳۸۶)، *حقیقت و نسبت آن با هنر*، تهران، سورهٔ مهر.

ریخته‌گران، محمدرضا، (۱۳۸۲)، *مقالاتی دربارهٔ پدیدارشناسی، هنر، مدرنیته* ،تهران، ساقی.

ریخته‌گران، محمدرضا، (۱۳۸۴)، *هنر از دیدگاه مارتین هایدگر*، تهران، فرهنگستان هنر.

سجادی، سید جعفر، (۱۳۸۶)، *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، چاپ هشتم، تهران، طهوری.

شولتز، کریستین نوربرگ، (۱۳۸۸)، *روح مکان: به‌سوی پدیدارشناسی معماری*، مترجم محمدرضا شیرازی، تهران، رخدادنو.

شولتز، کریستین نوربرگ، (۱۳۸۷)، *معماری: حضور، زبان و مکان*، مترجم محمود امیریاراحمدی، تهران، آگاه.

شولتز، کریستین نوربرگ، (۱۳۸۱)، *مفهوم سکونت: به‌سوی معماری تمثیلی*، مترجم علیرضا سید احمدیان، تهران، نیلوفر.

شولتز، کریستین نوربرگ، (۱۳۵۳)، *هستی، فضا، معماری*، مترجم حسن حافظی، تهران.

کوکلمانس، یوزف، (۱۳۸۱)، *هیدگر و هنر*، مترجم محمدجواد صافیان ،آبادان، پرسش‌فرهنگستان هنر.

گلدینینگ، سیمون، (۱۳۸۱)، *فلسفهٔ هنر هایدگر*، مترجم شهاب الدین عباسی، مجلهٔ سروش، سال اول، بهار، تهران.

مدنی پور، علی، (۱۳۸۴)، *طراحی فضای شهری: نگرشی بر فرآیندی اجتماعی – مکانی*، ترجمهٔ فرهاد مرتضایی، تهران، شرکت پردازش و برنامه‌ریزی شهری.

هایدگر، مارتین، (۱۳۷۵)، *پرسشی در باب تکنولوژی*، ترجمهٔ محمد رضا اسدی، تهران و قم، نشر اندیشه.

هایدگر، مارتین، (۱۳۸۵الف)، *سرآغاز کار هنری*، ترجمهٔ پرویز ضیاء شهابی، چاپ پنجم، تهران، هرمس.

هایدگر، مارتین، (۱۳۸۱)، *شعر زبان و اندیشهٔ رهایی: هفت مقاله/ از مارتین هایدگر، همراه با زندگینامهٔ تصویری هایدگر*، ترجمهٔ عباس منوچهری، تهران، مولی.

هایدگر، مارتین، (۱۳۷۷)، *هرمنوتیک مدرن*، مقالهٔ *ساختن باشیدن اندیشیدن*، ترجمهٔ بابک احمدی و مهران مهاجر و محمد نبوی، ، چاپ چهارم، تهران، نشر مرکز.
هایدگر، مارتین، (۱۳۸۵ ب)، *هستی و زمان*، ترجمهٔ سیاوش جمادی، تهران، ققنوس.

Bachelard, G. (1969). *The poetics of space*. NewYork: Orion.
Dittmar, Gunter A. (1998). *Architecture as Dwelling and Building - Design as Ontological Act* , Positions Vol. 3, No. 2 June.
Giedion,s. (1964).*The eternal present: the Beginning of Architecture*: London.
Laric, micheal,& Macdonald, Elizabeth (2007). *The urban design reader*. New York: Routledge
Relph, E. (1976). *Place and placelessness*. London: Pion
Richardson,William. (1974*).Heidegger through phenomenology to thought*. Netherland: Martinius Nishoff.
Seamon, D., (l987). *Phenomenology and Environment-behavior Rese*arch. In G. T. Moore and E. Zube (Eds.), *Advances in Environment, Behavior and Design*, vol. l. New York: Plenum, pp. 3-27.
Seamon, D. (1982*). The phenomenological contribution to environ- mental psychology*. Journal of Environmental Psychology
Seamon, David. (2000). *Concretizing Heidegger's Notion of Dwelling*: The Contributions of Thomas Thiis-Evensen And Christopher Alexander .retrieved April 10,2010,from http:// from:
www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/wolke/eng/Subjects/subject982.html
Zevi, Bruno (1975). *Architecture as an space, Horizon press: New York.*
www.harpers.org
www.farm4.static.flicker.com

یادداشت‌ها

[۱]. برای فهم و شناخت کامل این روش به کتاب *هستی و زمان* اثر هایدگر مراجعه شود. پرداختن کامل به تعریف این روش از حوصلهٔ مقالهٔ حاضر، خارج است.

[۱]. مرزی که آسمان با بنا می سازد، خط آسمان را نمایش می دهد.