معمار شهر
فصلنامه علمی معماری و شهرسازی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران غرب
پاییز۱۴۰۳

پژوهشی بر پدیدارشناسی مارتین هایدگر و واکاویِ پارادایم های "پرسش بنیادین و شی" در فرافرم هایِ ریچارد سِرا و " چهارگانگی و پُل " در بدن‌مندی معماریِ دیدیه فاستینو و رولف رامستاد

مرتضی خائف[۱]*محمد سجاد فتحی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۰۸ تاریخ پذیریش: ۱۴۰۳/۰۸/۲۸

چکیده:

تحلیل و معنازایی از فرم، لازم به گفتمانی فلسفی‌ست. چگونگی این تحلیل همواره با پرسشگری همراه بوده است. پرسشگری در هستیِ وجود، رویدادی نخستین در اندیشه مارتین هایدگر بوده است. هستی، یگانه پرسش هایدگر و گذرگاه آن، مسئله‌مندی به عالم آنجاباشیدن و دازاین است. معنا، ذاتا جایگاهی مشخص برای ارتباط فرم با اندیشه و حالاتِ هستی‌مندی دارد. حال سوال اینجاست چگونه یک مکان رخ میدهد؟ آیا در زبانِ پست مدرنیته و پساساختارگرای امروز در این فرادگرگونی هنر، بدن و معماری می توان سخنی از ممیزاتِ همپیوستگی هایدگر و آثار معماری و هنر معاصر برداشت کرد؟ در این پژوهش که اسناد خود را به روش تحقیقی کتابخانه ای جمع آوری کرده است، ابتدا مروری بر هستی و زمان هایدگر صورت گرفته و سپس با مطالعه پدیدارشناسی مارتین هایدگر؛ پارادایم‌های مکانمندیِ هستنده در هستی، با رویکرد پدیدارشناختی مورد بررسی قرار می‌گیرد، در یافته‌های پژوهش؛ مکانمندی وجودی و فلسفی هایدگر در مقابل فرافرم های ریچارد سِرا و بدنمندی فرمِ معماری پلکانی به بهشت دیدیه فاستینو و مسیر ملی رولف رامستاد مواجه می‌شود و درک پدیدارشناسیِ ابژه معماری را نزدیک می سازد.

واژگان کلیدی : مارتین هایدگر ، پدیدارشناسی ، معماری معاصر ، چهارگانگی ، پل ، پرسش بنیادین

۱ نویسنده مسئول ، استادیار و عضو هیئت علمی دانشگاه ، دانشکده معماری ، دانشگاه شهاب دانش قم .
۲ دانشجوی کارشناسی ارشد ، دانشکده معماری ، دانشگاه شهاب دانش قم .

۱- مقدمه

پدیدارشناسی گفتمان نخستِ امر بیناسوبژکتیویته، نمود اجتماعی و زیست شناسی ادراک است. معمار به مثابه مولف، سخنگویِ بصری عصر پست مدرن است و از لحاظ رسالتِ هنر معماری؛ موظف به دقیق شدن در ادراک و پدیدارشناسی است. هایدگر در اظهار نظری مشهور در هستی و زمان می گوید رسالت خاص پدیدارشناسی این است که آنچه را بدوا و در درجه نخست از نظر پنهان می ماند آشکار کند. در واقع، دقیقا چون پدیدارهایی هستند که خودشان را بی واسطه آشکار نمی کنند، ما به قسمتی پدیدارشناسی نیاز داریم (زهاوی، ۱۴۰۲: ۹۶). انگیختگی وجود و دغدغه مندی معمارمولف و هنرمند با پرسشگری وجودی با استفاده از بیان هنری و بدنمندی معماری ، شریانِ اصلی تدوین این پژوهش است، از این رو فلسفه پدیدارشناسی مارتین هایدگر مهم ترین سوژه پژوهش برای پرسشگری از چیستیِ هستی و معنازایی فلسفی برای هنرمندان و معماران است. چنانچه هایدگر در پاراگراف آخر رساله مفهوم زمان چنین می گوید: از همین روست که من به نزدیک ترین فاصله با آن می رسم، با آن رهسپار می شوم و اگر این پرسش را به درستی دریابم، هم انگاه است که با آن همه چیز جدی می شود. پس در چنین پرسیدنی، مناسب ترین شیوه ورود به آن و دمخور شدن با زمان، پرسش از آن به مثابه زمانی از آنِ من است. آنگاه است که دازاین پرسش انگیز خواهد شد (هایدگر، ۱۴۰۱: ۷۳). دازاین در فلسفه هایدگر موقعیتی پرسش انگیز دارد، هنرمند در مواجه با اثر هنری، معمار در رویداد ذهن خود با فرم دائما در چرخشی پرسش مند قرار دارد، رهایی از این گشتل تنها با پرسش و حضور هرآنی دازاین ممکن است. پدیدارشناسی فلسفه‌ای زیست جهانی را برای معمار مولف و هنرمند واکاوی می کند، پدیدارشناسی می کوشد، فلسفه ای دقیقا علمی تاسیس کند، اما این رسالت را نیز دارد که به شرح زیست جهان ما بپردازد و حق مطلب را درباره تجربه پیشاعلمیِ مکان، زمان و جهان ادا کند (زهاوی ، ۱۴۰۲ :۱۰۰). از این روست که برای تغییر مفهومِ -ابژه به چیز- به پدیدارشناسیِ ادراک نیاز است.

۲- پیشینه پژوهش

کریستیان نوربرگ شولتز در کتابی با نام " معماری : معنا و مکان " به ترجمه ویدا برازجانی به سال انتشار ۱۳۹۳ بیان میکند که ساختمان به پارادایم‌های هایدگری –ارزش برتری– است که به واسطه چیزبودگی اش در میان آسمان و زمینی فرمی تندیس وار دارد . ساختمان باید – خود بیانگری – را اهمیت متعالی خود بداند ، در ادامه فضامندی هایدگر مشخص تر تعریف می شود : ساختمان عنصری ست که با کمک فضا ایده ها را برای بشر معنا میکند، این کتاب فرایندِ چهارگانگی هایدگر را در پیدایش مفهوم سکونت در مکان و فضا با این مضمون اشاره میکند که سرچشمه هنری در خلق فضا با چهارگانه انسان، خدا، زمین، آسمان مرتبط است . در بخش اندیشه های هایدگر درباره معماری، شولتز دقیق میشود. او با کنکاشی نسبت به پرتوتایپ های هایدگر در ماهیت فضا به واژه های، گستردگی، حد، ایستادن، قرار یافتن و قیام کردن میرسد که به نوعی طریقه های هستی در عالم و بیان فضامندی است ، شولتز جمع بندی میکند که با استفاده از مفاهیمی مانند عالم، چیز، اثر و با شناخت ارتباط بین این سه در پارادایم های هایدگر میتوان از بن بست چهارچوب علمی در معماری بیرون آمد (شولتز، ۱۳۹۳: ۷۹). آدام شار در کتابی با نام هایدگر برای معماران با ترجمه دکتر مرتضی نیک فطرت در سال انتشار ۱۴۰۲ بیان میکند که تفکر هایدگر درباره معماری شامل پارادایم هایی ست. مقاله چیز – شی ، عناصر چهارگانه (زمین ، آسمان ، میرایان ، خدایان)، و مقاله مهم ساختن– باشیدن – اندیشیدن را تفسیر و تبیین میکند و به مطلب مهم چگونه یک مکان رخ میدهد، میرسد ، او چنین تبیین میکند که برای هایدگر، مکان ها، شبیه شی ها و ساختمان ها در درجه اول از طریق کاربرد و تجربه درک میشوند. از نگاه او، افراد نسبت به نقطه محلی که فرم میخواهد در

آنجا ساکن شود درک متفاوتی دارند، مکان فرم در ذهن افراد است که شکل میگیرد؛ به نوعی هایدگر، مکان را از ابژه به سوژه تبدیل میکند، مفهوم سکنی گزیدن مهم ترین پارادایم پدیدارشناسی هایدگر در فرم معماری ست، شار بیان میکند که از دیدگاه هایدگر سکنی گزیدن در مکان از طریق ساختن ثبت میشود. اینجاست که معماری به مثابه هنری تمام کننده وارد میشود ، شماتیک مفهومی هایدگر درباره جهان اطراف ما نکته ای قابل تامل است، شار بیان میکند که در طرح هایدگر هنگامی که یک مکان رخ میدهد و به نوعی ما به آن هویت بخشی میکنیم چونان که ما فضایی خارج از ناکجا را به تصرف در آورده ایم. هایدگر به این محصور کردن لبه های مکانی نیز میگوید (شار، ۱۴۰۲: ۱۰۶).

۳- روش تحقیق

این پژوهش از نوع پژوهش کیفی تحلیلی بود و از روش مطالعه منابع مبانی مرتبط، گردآوری داده‌های نظری و تفسیرِ تطبیقی آن با نمونه‌های موردی معماری معاصر و پیشرو استفاده شد. در بدنه تحقیق، ابتدا الفبای پدیدارشناسی مورد تحقیق قرار گرفت و سپس پدیدارشناسی از منظرِ هایدگر، دازاین، هستی‌شناسی و الگوهای اولیه آن بررسی شد، برای دسترسی الگویِ مناسب برای تفسیرِ تطبیقی مبانی نظری با نمونه‌های موردی، منابعِ تفسیری–تطبیقی از فلسفه هایدگر با معماری نیز به عنوان سیرِ مطالعاتیِ پژوهش اضافه شد، سپس در ادامه با پیش‌زمینه الگوهای فلسفی پدیدارشناسانه، پژوهش به سمت کاوُش در نقطه اشتراک‌های الگوها با نمونه‌های موردی پیشرو رهنمود شد و در آن سعی شد به نقطه اشتراک و سنتزی در مبانیِ هایدگر و معماری برسد.

طرح پژوهش مذکور، با ارائه الگوهای پدیدارشناسی هایدگر چون مسئله پرسش بنیادین، چهارگانگی و پل به سازماندهی ثانویه‌ای می‌رسد و با توجه به این الگوها، فرم‌های معماری پیشرو که توسط معماران‌مولف خلق شده است با یک تفسیرِ تطبیقی به نتیجه‌گیری می‌رسد.

هدف از این پژوهش، پیوستگی بیشتر آثار معماری با مبانی نظری فلسفی خصوصا فلسفه هایدگر که بیش از همه درگیر مکانمندی سوژه در جهان است، می‌باشد.

در یافته‌های پژوهش سعی برآن شده است که الگوهای فرمیک اثر به صورت کانسپت‌های معمارانه به صورت جداگانه بررسی شده و سپس داده‌های نظری پدیدارشناسی مذکور بدنه تحقیق در مواجهه با آن قرار بگیرد، به نوعی در نتیجه این مواجهه، فرمِ معماری درگیرِ با نگرشِ فلسفی شود و با ارائه رفرنس‌های نزدیک به الگویِ فرمیِ اثر معماری یک همپیوستگی داده‌ای ایجاد شود، خلاصه این همپیوستگی فرم با فلسفه، گشایشِ افق‌های معماری را برای معمارانِ مولف در نظر دارد.

۴- بدنه تحقیق

۴-۱- پدیدارشناسی و پرسش بنیادین مارتین هایدگر

پدیدارشناسی؛ گذرِ استعلاییِ دیدِ هستنده در مقابل ابژه هاست. سوژه دیگر با هرروزینگی از ابژه عبور نمی‌کند؛ بلکه در چرخشی، سیلانِ آگاهی از ساختارِ ابژه به مثابه یک چیز برایِ هستنده، مسئله مند می شود. ابژه دیگر بی اهمیت نیست، بلکه یک چیز است. در واقع، در سنت فلسفی بارها و بارها پدیدار را شیوه ای

تعریف کردند که ابژه برما نمودار می شود، آنگونه که با چشمان ما دیده شده و آن را در تقابل قرار داده اند با ابژه که آنگونه که فی نفسه هست. وانگهی، فرض بر این بوده است که اگر بخواهیم کشف و تعیین کنیم که ابژه واقعا به چه می ماند، باید به فراسوی امر صرفا پدیداری برویم. اگر پدیدارشناسی این مفهوم از پدیدار را به کار گرفته بود، مطالعه امرِ صرفا سوبژکتیو، ظاهری یا سطحی می بود. چنین نیست. همانطور که هایدگر در فقره هفتم هستی و زمان تذکر می دهد، پدیدارشناسی از تلقی ای بسیار متفاوت و کلاسیک تر از پدیدار استفاده می کند و بهره می گیرد، که طبق آن پدیدار چیزی است که خودش را نشان می دهد، آنچه خودش را آشکار می کند و نتیجتا ، پدیدارشناسی نظریه ای درباره امر صرفا ظاهری نیست (زهاوی، ۱۴۰۲). پرسش اینکه هستیدنِ در بستر زمان چیست نخستین پرسشی‌ست که بر پژوهش هایدگر وارد است؛ در رسالات هایدگر؛ خصوصا در مفهومِ زمان به این تنیدگی و رسوایی بر هستندگی و زمان مندی اشاره شده است . پرسش این که زمان چیست ؟ نگرش و تامل مان را به دازاین معطوف می کند، در صورتی که مراد از دازاین، امر هستنده در هستیِ خودش باشد (هایدگر، ۱۴۰۱). غایتِ پرسشِ بنیادین، پاسخی ست که بتوان از موجودیتِ آن، کالبدِ روح و پدیداری آن را با هستی در هم تنید. همان چیزی ست که ما به مثابه حیاتِ انسانی می شناسیم اش، این هستنده، در هر آنیتِ هستیِ خویش، هستنده‌ای ست که هر یک از ما آن هستیم و هر یک از ما در این اظهار بنیادین مشمول آن می شویم، یعنی : من هستم (هایدگر، ۱۴۰۱). پرسش بنیادین همواره و هر آن به منیت و حرکت مدورِ آن با هستی می‌رسد. آیا دازاین در مفهومِ اصلیش می تواند جایگزینِ دازاینِ دیگران شود؟ آگاهی بر دازاینِ دیگرانی که با من بودند و به پایان رسیدند، آگاهی نادرست است. حتی دیگر وجود ندارد. پس فرجامِ آن نیز عدم خواهد بود و از این رو دازاینِ دیگران نمی تواند جانشین دازاین به مفهومِ اصیل آن شود. گیرم که دازاین دیگری، هر انیت را به مثابه آنِ من دریافته باشد. من به روش اساسی، هیچگاه دازاینِ دیگری ندارم. گونه سنجیده داشتن دازاین این است: من هرگز دیگری نیستم (هایدگر، ۱۴۰۱).

شیوه هستی دازاین است، من به هنگام پیش دویدن در حالی که در گذرِ خویش هستم، زمان دارم (هایدگر، ۱۴۰۱). درقلب تفکر هایدگر در مورد هستی شناسی این بود که پدیده بدوی گشودگی به وجود و دازاین برسد برای او، مراقبه در مورد مسئله هستی است

.(Kidder, 2011)

۴-۲- دازاین

هایدگر، به منظور نشان دادن گسست از تلقی های سنتی، اصطلاح دازاین به معنای – در هستی بودن – را معرفی میکند تا نوع هستندگانی را که خود ماییم مشخص سازد، و بخش اعظم هستی و زمان به تحلیلی از وجوه بنیادین دازاین، خصوصا در جهان بودن in – der – welt – sein مصطلح، اختصاص دارد (زهاوی،۱۴۰۲: ۱۱۰). دازاین امری در سوبژکتیویته است، در جهان بودنِ هستنده در هستی اش امر پیدایشِ دازاین در هستی است. دازاین ابژکتیو نیست و خودِ دیگری نیز ندارد. همانطور که هایدگر می گوید؛ دازاین امری جدای از جهان نیست بلکه شناختِ دازاین رابطه ای جدید را میان هستندگان و جهان پدیدار می کند (زهاوی، ۱۴۰۲: ۱۱۰). در دازاین هرفاصله بین هستنده و جهان به اقلیت میرسد، دازاین در کوشش برای فاصله زدایی میان هستنده و جهان است. هایدگر می نویسد: در دازاین تمایلی ذاتی به سوی نزدیکی نهفته است (زهاوی، ۱۴۰۲).

٤-۳- بدن مندی :

با این حال هایدگر در هستی و زمان اشاره می کند، در بخش ۲۳ ، جایی که می گوید مکان مندی دازاین با جسمانیت آن مرتبط است ، که دازاین بدن مند است و این همان است که بعد ها پدیدارشناسان، از جمله مرلوپونتی و هوسرل، سارتر بر آن استدلال کرده اند (زهاوی، ۱۴۰۲). از این روست که ابژه ای که در مقام پدیدارشناسی بیاید و به منزله یک چیز یا اثر هنری ظهور کند باید از دریچه ادراک بدنی سوژه و این نقطه صفر تجربی عبور کند. مرلوپونتی می نویسد، هنگامی که من جهان را ادراک می کنم، بدن همزمان به منزله حد در مرکز جهان که همه ابژه ها به سوی آن چهره شان را می چرخانند آشکار می شود (زهاوی، ۱۴۰۲). از این رو بدن نخستین رویدادِ سوژه دازاین با جهان است. و دازاین امرِی ضروری است

.(Lach, 2014)

٤-٤- بینا سوبژکتیویته[1]

بدن مندی رابطه ای مستقیم با امر بیناسوبژکتیویته دارد؛ یکی از اندیشه های مهمی که در آثار پدیدارشناسان بسیاری یافت میشود این است که شرح بیناسوبژکتیویته مستلزم تحلیلی همزمان از رابطه میان سوبژکتیویته و جهان است. به عبارتی، رضایت بخش نیست که به سادگی بیناسوبژکتیویته را جایی درون چارچوبی پیشاپیش تاسیس شده قرار دهیم، بلکه سه بُعد خود ، دیگری ، جهان به همدیگر تعلق دارند، آنها متقابلا یکدیگر را روشن می کنند، و فقط در ارتباط متقابلشان می توان آن ها را کاملا فهمید. به تعبیر مرلوپونتی اگر بیناسوبژکتیویته اصولا قرار است ممکن باشد، سوژه را باید اگزیستانسی جای گرفته و بدن مند دانست، و جهان را میدان مشترک تجربه (زهاوی، ۱۴۰۲: ۱۳۰). اما هنگامی که من بیان های چهره یا اعمال معنادار دیگری را تجربه میکنم، همچنان در حال تجربه سوبژکتیویته ای بیگانه ام، و نه صرفا تخیل آن، شبیه سازی آن یا نظریه پردازی درباره آن. این که می توانم خطا کنم یا فریب بخورم به هیچ وجه استدلالی بر ضد خصلت تجربی آن دسترسی نیست. به علاوه این که دسترسی تجربی من به اذهان دیگران با دسترسی تجربی من به ذهن خودم متفاوت است لزوما نقص یا کاستی نیست (زهاوی، ۱۴۰۲: ۱۳۸).

٤-٥- پرسش بنیادین

پرسش بنیادین و هستومندی دازاین

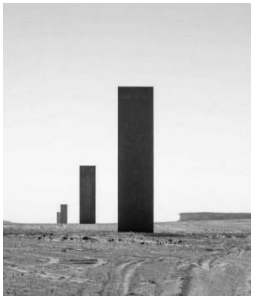
این پرسش، پرسشی است ویژه چندان که کارسازی و حتی حل آن به رشته ای از ملاحظات بنیادین نیاز دارد. اما مشخص و ممتاز بودن این پرسش تنها وقتی کاملا روشن خواهد شد که پرسش یاد شده به لحاظ کارکرد، مقصد و انگیزش آن چنان که بسنده باشد تحدید شود (هایدگر، ۱۳۹۶: ۷۷). راه حل پرسش بنیادین هایدگر در واکاوی هستندگان برحسب هستی شان است. بر این اساس، این مفاهیم بنیادین تنها وقتی به برهان عیان و استدلال سره و راستین خود واصل می گردند که پیشاپیش به نحوی مناسب حیطه موضوعی خود را ژرف کاویده باشند. اما تا آنجا که هر یک از این قلمروهای موضوعی از حیطه خود هستندگان،فرادست آمده اند، این پژوهش پیشین که موجد مفاهیم بنیادین است چیزی نیست مگر واگشایی یا تفسیر این هستندگان بر حسب مقومات بنیادی هستیشان (هایدگر،

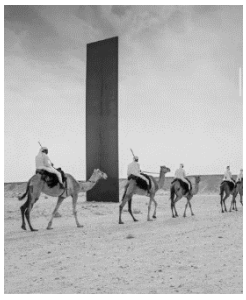
۱۳۹۶: ۸۰). دازاین هستنده ای است که صرفا در میان هستندگان دیگر واقع نمی گردد، بل او از آن رو که در حیطه هستیِ خودش همِ این هستی را دارد، به لحاظ هستومندی از هستندگان دیگر متمایز است. اما آنچه به این بنیانِ هستی دازاین تعلق دارد این است که او در حیطه هستی خود نسبت به هستی خود مناسبتی با هستی دارد (هایدگر، ۱۳۹۶: ۸۳).

پرسشگری و هستومندی به منزله فهم هستی با این همه هستی شناسانه بودن در حکم رشد و گسترش هستی‌شناسی نیست، از این رو، وقتی که ما عنوان هستی‌شناسی را برای پرسشگری تئوریک و روشنی در باب معنای هستی هستندگان برای خود محفوظ می داریم، هستی شناسانه بودن دازاین را آنگونه که منظور نظر بوده، باید به منزله پیش هستی شناسانه بودن قلمداد کنیم، اما این نکته دال بر آن نیست که این هستنده یعنی دازاین صرفا حالت هستومندی دارد، بل دلالت بر آن میکند که این هستنده در حالی از فهم هستی است (هایدگر، ۱۳۹۶ : ۸۳). بنابراین، دازاین بر هستندگان دیگر تقدم چندگونه دارد. نخستین تقدم، تقدمِ هستومندی است (هایدگر، ۱۳۹۶: ۸۷). بدین گونه پرسش ازهستی در فلسفه هایدگر رابطه ای مستقیم با هستومندی دازاین دارد. بنابراین تحلیل دازاین باید نخستین حاجت در زمینه پرسش از هستی باشد (هایدگر، ۱۳۹۶: ۹۴). این گونه است که این ره‌یافت در مسائل هستی‌شناسی به شناخت پدیدارشناسی می رسد . ما باید بر زمینه پرسش از معنای هستی که به آن خواهیم پرداخت نشان دهیم که مشروط به نگرش و توضیح درست، در خواهیم یافت که مسائل کانونی تمام هستی شناسی در پدیدارِ زمان ریشه دارند (هایدگر، ۱۳۹۶: ۹۸). پاسخ به پرسش از هستی ملزوم به وجود دازاین است. اگر بدین سان بنا باشد که پاسخ به پرسش هستی رهنمود رهگشای پژوهش شود، این پاسخ وافی به مقصود نخواهد بود مگر از جانب خود این بینش را حاصل آورد که نوعِ خاص هستی مطرح شده در هستی شناسی تاکنونی و فراز و فرودهای پرسندگی ها، یابندگی ها و فروماندگی های آن به منزله لوازم ذات دازاین بوده است (هایدگر، ۱۳۹۶: ۱۰۰).

۵- بحث و یافته های پژوهش

۵-۱- هم‌پیوستگی پرسش بنیادین هایدگر با فرافرم‌هایِ آهنی ریچارد سِرا





تصویر شماره ۱ : شرق، غرب، غرب ، شرق . ریچارد سرا ، دوحه ، عکس های فرنیچر آرشیو

تصویر شماره ۲ : از دید عکاس ها ، غرب ، شرق / شرق ، غرب ، دوحه ، گالری عکس های فرنیچرز آرشیو

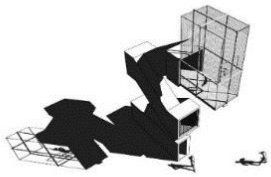
تصویر شماره ۳ : از دیدِ رهگذر، غرب ، شرق / شرق ، غرب ، دوحه ، گالری عکس های فرنیچرز آرشیو

ناگهانیِ رویشِ فرم های سِرا در اندیشه‌ای متمرکز، انسجامِ سخن یگانگی دازاین هایدگر و من بودگی هستی‌ست. فرم های سِرا چه در اثر نگرش و چه در یادبود یا مجسمه ۷ دوحه بیانِ یک امر بسیط است. این امر بسیط همپیوستگی ساختارمندی با من دیگری وجود نداردِ هایدگر، دارد. سِرا می‌کوشد قوتی در فرمِ صفحه‌ای و ورقه‌ای پدید آورد که هم در سیرکولاسیون و تردد و هم در مفهومِ گذر بازتولیدِ یک جریانِ بسیط باشد. امر بسیط از رازِ امر پایا و سترگ مراقبت می کند، امر بی واسطه در نزدِ آدمیان ماوا می کند و نیازمندِ شکوفایی نیز هست. برکت‌اش در امرِ نانمودنی و همیشه همان، نهفته است (هایدگر، ۱۴۰۱ :۲۱). امر همیشه همانِ هایدگر پیروِ همان ترددِ منظم وجود بر پیکره هستی ست. خمیدگیِ فرم های سِرا یادآورِ آن گذر و تردد بر پیکره هستی ست. صفحه ای آخرالزمانی که مدور می‌بدند و یک ساختار –همیشه همانِ هایدگری– را داراست، این فرم همواره همان مفهومِ دازاین یگانه است خمیدگی و پیچیدگی یک وجود بر پیکره هستی و گذر انسان بر آن به منزله پرسش است.

جریانِ پرسش ممتد از هستیدن با قدم زدن و خیره شدن به آن صفحات بازنمود می‌شود. ورقه های آهنی بیانگر یک رویداد و اتفاق است، می توان از این رویداد یک در هم کشیدگی و تنیدگی استخراج کرد و همچنین میتوان ذاتِ خویشتن آن را با هستی و زمان ترکیب کرد. در گفتمانِ فرمیک ریچارد سِرا پارادایمِ یافتگیِ معنا بازتاب می شود، مسئله سِرا از خلقِ صفحه های آهنی، بازی با پرسش است. فرم از حالتی ابژکتیو به سوبژکتیویته سوق پیدا می کند و ابژه بازتولیدی از صفحه وجودی سوژه می شود. ریچارد سِرا در بیان صفحه های آهنی سخنی از پرسش وجود را مسئله مند می کند. این چنین مسئله سِرا با بیان فرم بیانِ پرسش بنیادین هایدگری‌ست، در گذرِ صفحات سِرا وجود داشتن صفحه همان وجودِ انسان و عین حقیقت وجود داشتن است، ورقه های فلزی تنها یک معنی دارد و آن، اصرارِ به وجود داشتن است. سقوطِ شی سِرا، پیوسته با نهادنِ هایدگر تبیین می شود. مواجه انسان با شی تلقی حضوری عمیق است. شی های فلزی ریچارد سِرا اینک بودگی خود را با نهادینگی و حضور خود را با اصرارِ به وجود تفسیر می کند. ظهورِ معنای حضور و وجود در تقابل انسان و شی فلزی به سنتزِ پرسشِ بنیادین هستی می رسد.

۵-۲- تفسیر چهارگانگی هایدگر و بیناسوبژکتیویته (جامعه جویی)

در فضا – بدنِ " پلکانی به بهشت دیدیه فاستینو[2]"

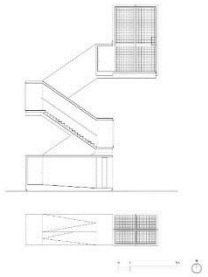


تصویر شماره ۴ : از دیدِ رهگذر ، پلکانی به بهشت ، دیدیه فاستینو . ۲۰۰۱ .

تصویر شماره ۵ : شماتیک ، پلکانی به بهشت ، دیدیه فاستینو . ۲۰۰۱ . کاستلو برانکو ، پرتغال : از آرشیو کارگو

فاستینو با خلقِ یک پاویونِ پلکانی مکانی برای تصورِ معنا در کالبدی بدن مند خلق کرده است. زیرا خود دازاین با عنایتِ بر در – جهان – بودنش مکانی است (زهاوی ، ۱۴۰۲). زین پس فرم، مکانی ست برای تصورِ دازاین در پیچش خود. در مقاله‌ای که از مارتین هایدگر در کتاب ادم شار آمده است به نام ساختن، سکنی گزیدن، اندیشیدن، رویه‌ای از خلقِ فضا به زیست مکانِ دازاین تشریح شده است. تفسیرِ پیش رو پارادایم های سکنی پذیری هایدگری در معماری فاستینو را واکاوی می کند. تقابل چهارگانگی هایدگر در زیست‌مکان خود با فرم؛ بیانگر چنین پارادایم هایی‌ست: زمین، آسمان، خدایان و فناپذیران. بر روی زمین، خود یعنی در زیر آسمان. هر دوی اینها در عین حال به معنای ماندن در پیشگاه خدایان است و در بردارنده به یکدیگر تعلق داشتن انسان ها است. بر اساس وحدت نخستین این چهارچیز در واحد به یکدیگر تعلق می یابند : زمین و آسمان، خدایان و فناپذیران (شار، ۱۴۰۰: ۳۳). پلکانی به بهشت نمونه یک ری‌فرم و پرتوتایپ پدیدارشناسی‌ست و از حیث وجودِ دلایلی مبرهن ، تفسیری از چهارگانگی هایدگر در آن بسیار نزدیک است. فاستینو روایتگرِ پلکانی فضامند در زیستِ شهری کاستلو برانکو پرتغال است که با فضاهای سکون در پی راه پله ای در بیان معماری یک زیستِ جمعی را پدید آورده است. سیرکولاسیونی به سوی الوهیت که در مسیر پلکان رخ میدهد. خدایان پیام آوران اشارتگرِ به الوهیت اند. خداوند به اتکای سلطنتِ آسمانی الوهیت در محضر خویش ظاهر می شود یا به کمون خویش وا پس می رود. آنگاه که ما خدایان را می نامیم، پیشاپیش به آن سه دیگر نیز ناظریم. اما مارا به سادگیِ آن چهار چیز التفاتی نیست (شار، ۱۴۰۲). دو فضای سکون و ایستِ فرم نمود یک امر اجتماعی و زیست اجتماعی ست. پدیدارشناسان هرگز نمیپندارند که بیناسوبژکتیویته ساختاری است که به نحو ابژکتیو در جهان موجود است، ساختاری که می توان آن را از منظری سوم شخص به طور جامع توصیف وتحلیل کرد. برعکس، بیناسوبژکتیویته رابطه ای میان سوژه

هاست (زهاوی، ۱۴۰۲). به این سبب فضایی که فاستینو برای زیست جمعی پدید می آورد؛ استراحتگاهی ست که سوژه در نمود اجتماعی خود در پی کنکاش بین دیگر سوژه هاست. به نوعی دیگر مسیرِ دازاین از میانِ بیناسوبژکتیویته و دیالکتیکِ جمعی می گذرد. پارادایم سکنی گزیدن هایدگر در میانِ این فضای زیست جمعی معنی میشود؛ پلکان بیانی ست که سوژه را در کنکاش دازاین نشان می دهد؛ اما در فرمِ فاستینو بدون بیناسوبژکتیویته مسیرِ دازاین قابل تصور نیست، برای کشفِ دازاین باید از جامعه گذشت. در رهایی زمین ، در استقبال از آسمان، در انتظار خدایان را کشیدن و در همراه بودنِ فناپذیران، سکنی گزیدن همچون محافظت چهاروجهی از آن چهارگانه روی می دهد (شار، ۱۴۰۲). سوژه به مثابه پارادایم فناپذیران در فرمِ فاستینو میانِ آسمان و زمین در پی دازاین است. دازاین در فرمِ فاستینو در فضای غایی فرم پلکان تعبیه شده است. به نوعی به قول هایدگر؛ فرمِ فاستینو را جمعِ اقامتِ یگانه چیزها در چهارگانگی می توان نام گذاشت. در این انسجامِ چهارگانگی ست که مولفه‌ی سکنی گزیدن و مکان رخ می دهد. اگر سکنی گزیدن تنها اقامت کردن بر روی زمین، در زیر آسمان، در پیشگاه خدایان و با فناپذیران می بود، حال آن که سکنی گزیدن همواره پیشاپیش اقامت در جوار چیزهاست. سکنی گزیدن به مثابه محافظت کردن، آن چهارگانه را از آن حیث حفظ می کند که در ضمن آن فناپذیران اقامت می گزینند: در جوارِ چیزها (شار، ۱۴۰۲). فناپذیران سکنی می گزینند، مادام که خدایان را همچون خدایان انتظار می کشند. آن ها با امیدواری امر دور از انتظار را به پیشگاه خدایان تقدیم می کنند. آن ها منتظر نشانه های ورود خدایان هستند و از درک علایم غیاب آن ها باز نمی مانند. فنا پذیران خود خدایان خویش را نمی سازند و به خدمتِ اصنام نمی پردازند. آن ها در سختی ها سعادت دریغ داشته شده را انتظار می کشند (شار ، ۱۴۰۲).



تصویر شماره ۶ : کلوزآپِ فضای زیست – جمعی میانی ، پلکانی به بهشت ، دیدیه فاستینو . ۲۰۰۱ . کاستلو برانکو ، پرتغال : از آرشیو کارگو

تصویر شماره ۷ : برشِ بنا ، پلکانی به بهشت ، دیدیه فاستینو . ۲۰۰۱ . کاستلو برانکو ، پرتغال : از آرشیو کارگو

فضایِ هایدگریِ فاستینو در درگیریِ پارادایم‌ها رخ میدهد؛ فاستینو در رویدادی فلسفی در رقصِ پلکانی فرمِ خود آشکارگیِ بهشت معبدِ خدا را نشان میدهد و مسیرِ آن را برای انسان می داند؛ در فضای ایست و سکون از بیناسوبژکتیویته گذر می کند؛ اینگونه است که فرمِ فاستینو چیزی ست که نمودِ عالمِ چهارگانه

هایدگر است. هنگامی که هایدگر سرچشمه‌ی اثر هنری را نوشت هنوز به مفهوم چهارگانگی دست نیافته بود، اما در توصیف معبد یونانی همه ی عناصر حضور دارند: خداوند، انسان، زمین و (تلویحا) آسمان، در همان حالی که آنها در یگانگی ای ساده به وحدت می رسند (شولتز، ۱۳۹۳: ۶۷). فاستینو در پی خلقِ یک چیز است؛ از مسیرِ چیزبودگی به شناختِ عالم می رسد؛ مخاطبِ معماریِ فاستینو در این پلکان دائما در جریانِ یک پرسشِ بنیادین است. هایدگر در عین حال مثالی برای روشن کردن ماهیت چیز ارائه می دهد. یک کوزه ی سفالی یک چیز است، همانگونه که پل یک چیز است و هریک چهارگانگی را به طریق خودش گرد می آورد (شولتز، ۱۳۹۳). فاستینو ساختمانی را نساخته است؛ بلکه این حجمِ بتنی متمرکز بیانگرِ یک فرافرمِ تبعیدی ست؛ معماری که بیش از همه چیز معنا را در سیرکوله فرمِ خود نهان کرده است؛ معنا در پدیدارشناسیِ معماریِ فاستینو بیانگر چیز است؛ چیزی که امیدِ معنازایی در فرمِ معمار را احیا می‌کند، حرکتِ پلکانی بیانگرِ جریانِ نامنظم و مدور دازاین است. هستیِ دازاین همان هستی است. دازاین پرتاب انسان به سوی هستنده‌ای متفکر است (منوچهری، ۱۳۸۷). منظرِ دیدِ مخاطبِ فرم در فضای ایست های مرکزی بازنمود مواجه انسان با زمین و آسمان چهارگانگی‌ست و جعبه فوقانی یک تصویر پدیدارشناسانه از بهشتِ موعودی‌ست که معمار با بازسازی آهن و توری گالوانیزه سعی در برداشت آن دارد. آنچه هایدگر قصد روشن کردن آن را در مثالش دارد، چیزبودگی چیزهاست، یعنی عالمی که آن ها گرد هم می آورند. او در هستی و زمان شیوه ی به کار رفته را پدیدارشناسی نامیده است. بعدها او واژه‌ی اندیشیدن را ارائه داد تا نشان دهنده ی آن نوعِ از اندیشیدن اصلی باشد که لازمه ی آشکار کردن چیز به مثابه گرد آورنده است (شولتز، ۱۳۹۳).

تصویر شماره ۸ : از دیدِ رهگذر ، پلکانی به بهشت ، دیدیه فاستینو . ۲۰۰۱ . کاستلو برانکو ، پرتغال : از آرشیو کارگو

تصویر شماره ۹ : از دیدِ رهگذر ، پلکانی به بهشت ، دیدیه فاستینو . ۲۰۰۱ . کاستلو برانکو ، پرتغال : از آرشیو کارگو

گذرِ این معنازایی از سادگی می گذرد؛ معمار سعی در بیانِ معانی متافیزیکی خود در ساده ترین احجام را دارد؛ پلکان اینبار به ساده ترین روش خود ترسیم شده است؛ زیستِ جمعی و باکس های میانی خود بیانگرِ یک زندان است؛ بهشتِ غایی نیز که مکعبی ساخته شده از شاسی کشی آهن و توری‌ست خود بیانی گروتسک و تودار دارد؛ معمار باید چنین معنای دو وجهی را در احجام ساده قرار دهد؛ زیرا معماریِ پست مدرن امروز برای بیانِ معانی عمیق به چنان سادگی در

فرم نیاز دارد چنانچه شولتز در کتاب خود رسالتِ معمار فیلسوف را این‌چنین بیان کرده است: معماری معاصر راه سختی در پیش داشت، در کنار هنر نقاشی و مجسمه سازی ، می بایست تازه و بدیع باشد. ناگزیر بود بر ابتدایی ترین چیزها دوباره فائق آید، گویی که هیچکاری قبلا انجام نشده بود، سادگی هدف هنر نیست، ولی شخص در رهیافت به معنای حقیقی چیزها، علی رغم میل خود، به سادگی می رسد. در این سکنا گزینی جدید، این نوع از سادگی واقعیت یافته است (شولتز ،۱۳۹۳: ۹۷). در چنین تفسیری بنایِ فاستینو در جریان رخ دادنِ یک مکان است؛ مکانی هایدگری که چیزی را بازتولید می کند و در تلاش برایِ گذری دازاینی از گشتل است. معمار قبل از ساختن هر پلانی ناگزیر باید طریقه ی زندگی در مکان را بررسی کند (شولتز، ۱۳۹۳: ۹۷).

۵-۳- پدیدارشناسی "پل" از دیدگاه هایدگر و همپیوستگی آن در اثر مسیر ملی رولف رامستاد[3]

مسیر توریستی ملی سلویکا[4] 2012 Havøysund, Finnmark, Norvegia

تصویر شماره ۱۰ : از دیدِ رهگذر ، مسیر(پل) توریستی ملی سلویکا ، نروژ ، ۲۰۱۲ : از آرشیو آرکی تونیک

تصویر شماره ۱۱ : از دیدِ رهگذر ، مسیر(پل) توریستی ملی سلویکا ، نروژ ، ۲۰۱۲ : از آرشیو آرکی تونیک

"پُل" از لحاظ پدیدارشناسی برای هایدگر اهمیت زیادی داشت، به نوعی دریچه ورود معماران به اندیشه هایدگر با پدیده پُل آغاز یافت، پل یا به نوعی گذر و مسیر در فرم نمایانگر همپیوستگی عناصر چهارگانه و هویت مندی به مکان برای سوژه دازاین است. از نگاه هایدگر پِل به سان فریم(قاب) یک تصویر است و آنچه را که از آن گذر می کند را به نمایش می گذارد. پل همچنین جهان اطراف خود را برای رهگذران از پل به نمایش میگذارد. از دیدگاه هایدگر پُل یک مکان ویژه بود. شاید حتی یک مکان مقدس، زیرا عبور از پل منجر به فعال سازی تفکر و اندیشه ورزی شده و همچنین منتهی به مکان مندی تجربه با احترام به خدایان می شود (شار، ۱۴۰۲ : ۹۶). از دیدگاه هایدگر پل استعاره ای از " گذر " است. از دید او مکانی که توقف را به همراه داشته باشد سوژه دازاین را از اندیشه ورزی دور میکند، از دید معماری اگر بخواهیم دقیق شویم، مکانی برای سوژه دازاین و هویت‌مندی مکان اهمیت می یابد که درگیر گذر و تردد باشد.

کلام هایدگر: 5 Raum به معنای مکانی خاص و آزاد برای استقرار داشتن و منزل کردن است. فضا هم آن چیزی است که جا و مکان برای آن ساخته شده است. آن چیزی که در یک محدوده آزاد و خالی وجود دارد در زبان یونانی Peras گفته میشود. محدوده آن چیزی نیست که توقف را به همراه داشته باشد، بلکه همانگونه که یونانیان می فهمند، محدوده آن چیزی است که چیز ها حضور داشتن خود را در او از سر میگیرند، فضا هم در اصل آن چیزی است که مکان برای او ساخته شده است و به محدوده خود راه یافته است. آن چیزی که مکان برایش ساخته شده است همواره به یمن وجود آن مکان انجمن یافته و استقرار می یابد، برای مثال چیزی همانند یک پل که به آن فضا اعطا شده است، بر این اساس فضاها بودن خود را از مکان میگیرند و نه از خود (شار، ۱۴۰۲: ۹۸). بدین سبب پل حضورِ خود را از سر میگیرد و با ایجاد گذر و تردد، بودگیِ فضا در مکان به وسیله یک تجربه انسانی ایجاد میشود، پل به سبب مکانیزم خود و پیوستگی عناصر چهارگانه در خود و با داشتن مسیرِ گذر به مکانی برای اندیشه ورزی سوژه دازاین تبدیل میشود. کلام هایدگر: مکان قبل از پل وجود نداشته است، قبل از این که پل ایجاد شود، قطعا محل های زیادی در امتداد رودخانه می توانست توسط چیزی اشغال شود و مورد استفاده قرار گیرد و یکی از آن ها می تواند ارزش یک مکان را پیدا کند، و برای پل نیز همچنین؛ بنابراین پل، نخست نمی آید تا مکان در آن، جای گیرد بلکه مکان تنها به لطف وجودِ پل پا به هستی میگذارد (شار، ۱۴۰۲: ۱۰۰).

مسئولیت چارگانه، تعادل میخواهد و نمادِ تعادل در این تفسیر پدیدارشناسانه با پُل تبیین می‌شود. هایدگر بیان میکند که انسان در محیطی چهارگانه زیست میکند؛ آسمان، زمین، خدایان و انسان – به هم وابسته اند؛ بنابراین سکنی پذیری از طریق تعادل بین این چهارگانه است، اگرچه انسان بخشی از این چهارگانه است، اما باید مسئولیت حفظ تعادل بقیه را بپذیرد، او تعادل را در درون خود ایستا میکند.به نوعی انسان تعادلِ بین این چهارگانی ست

(Headt, 2007). پل تبدیل به نمادِ پدیدارشناسانه هایدگری می‌گردد؛ اما نه نماد صرفا کاربردی بلکه هویتی پدیدارشناسانه را داراست. اینچنین پل باعث می شود که یک مکان حضور یابد ، حضور پل همزمان با ظهور عناصر آن به همان شکلی که هستند ظاهر می شوند. پل صرفا یک امر توپوگرافی یا یک منظره نیست و پل این واقعیت را آشکار می کند که انسان درگیر مفاهیم چهارگانه است .آنچه هایدگر می گوید و در پی آن است: چیزی بودن چیزها است (Schulz, 1983). پل تبدیل به فضا–مکان شده است، امری که در خود تعادلِ چهارگانه را داراست. هایدگر از فضا می گوید، مترادف فضا در لغت او به معنای پاکسازی و گشودگی ست، او فضا را تسویه‌ای از پاکسازی و گشودگی برای امرِ زیستی انسان میداند (Katona, 2010).

مسیرِ ملی اثر رولف رامستاد ، فرمی‌ست مدور که بازتولید هویت بخشی به امر گذر و تردد ست. این فرم تنها یک مسیر است، همین امر باعث می شود که این‌همانی خود را با پلِ هایدگری انسجام ببخشد. اثر رامستاد، سیرکوله مدوری‌ست که در مکان‌مندی خود به هویتِ تردد می رسد، بیان شد که نزد هایدگر به مسئله پل به دلیل امر گذر کردن و اندیشه ورزی سوژه دازاین در این باب اهمیت ویژه ای دارد، به نوعی با تفسیر هایدگر این نتیجه را میتوان گرفت که مکانمندی هایدگری قبل از تفسیرِ پل وجود نداشته است و همه چیز از پل آغاز میشود. پُل، همه چیز است؛ برای این که مکانی برای فضا ساخته شود و هویت مکان در آن بازتاب شود؛ اگر از مسیرِ پدیدارشناسی هایدگر می گذریم باید به پدیده پل دقیق نگاه کرد؛ پل آغاز مکانمندی هایدگری ست. مسیرِ توریستی سلویکا جریانی‌ست که گفتمانِ پلِ هایدگری را به طور مبرهنی در خود نگاه میدارد، اینکه بنایِ ملی بخواهد بیانگرِ مکانی برای تردد باشد و در آن عملکردی جز جریان و گذر مطرح نباشد، دقیق ترین تفسیر به این فرم معماری، تفسیرِ هایدگری آن است. در مسیر ملی سلویکا، گذر بین دو توپوگرافی ست، بدین منظور است که این گذر مدور از لحاظ معماری پل است. پل در حقیقت در مقام گردآوردن چهارگانه مذکور چیز است (شار، ۱۴۰۰: ۳۶). پل چیزی از این دست است. پل مکانی ست که سادگی زمین و آسمان، فناپذیران و خدایان را با مهیا ساختن جایی در فضا میسر میکند، مکان به مفهومی دوگانه آن چهارگانه را در خود جای میدهد، این مکان به آن چهارگانه مجال میدهد و آن را سامان میبخشد (شار ، ۱۴۰۰: ۴۲).

تصویر شماره ۱۲ : از دیدِ رهگذر ، مسیر(پل) توریستی ملی سلویکا ، نروژ ، ۲۰۱۲ : از آرشیو آرکی تونیک

تصویر شماره ۱۳ : از دیدِ رهگذر ، مسیر(پل) توریستی ملی سلویکا ، نروژ ، ۲۰۱۲ : از آرشیو آرکی تونیک

این موضوع از دیدگاه هایدگر، لحظه ای ست که سکنی گزیدن در مکان از طریق ساختن ، ثبت میشود، دلایلی در داستان هایدگر وجود دارد که چرا سازنده پل محل خاصی از کرانه های رود را برای ساخت پل انتخاب کرده است؟ شاید امواج رودخانه و پیچ و خم های کرانه رودخانه منجر به ساختن پل در آن مکان شده است، شاید آسان ترین محل برای تردد بوده است، به هر دلیلی که باشد، این محل به عنوان مناسب ترین محل برای قرار گیری پل مورد ارزشیابی و قضاوت قرار گرفته است و هنگامی که پل ساخته شد، آن محل در فاهمه مردم به عنوان مکان پل شناخته میشود، هویت بخشی مکان از طریق ساختن، پذیرفته شدن به وسیله دیگران و جذب در فهم آن ها صورت میگیرد (شار، ۱۴۰۲: ۱۰۱). در پیچشِ فرمِ رامستاد، نوعی سعی در فهمِ این جهانی هایدگر وجود دارد؛ افقِ این پیچش در خود مفهومِ هستی‌مندی را دارد، پلِ رامستاد بیانگر این پارادایم هاست و مخاطب درگیرِ آن پیوسته میان آسمان و زمین، مابین دو تراز ارتفاعی در هستی‌مندی خود تفکر و اندیشه میکند، راهِ هایدگر نیز به همین منوال بوده است، پل تنها یک بهانه است که چهارگانگی جریان یابد، هنگامی که در فرم، سوژه از زمین به آسمان در گذر است میتواند دریچه ای به سوی اندیشه ورزی باشد و این بهانه تنها با کمک فرم به خلقِ مکانی هویت مند میرسد.

پل اکنون پارادایم شده است و از آنجا که هایدگر اذعان دارد که مکان با وجود پل پا به هستی می گذارد، مهم ترین پارادایمِ مکان‌مندی هایدگر نیز میباشد؛ زیرا بازویِ ارتباط چهارگانگی و سوژه دازاین است. به این منظور پُل هایدگری میتواند در فرم های دیگری بازتولید شود و بیانگرِ نوعی شاخصه هویت مندی به مکان شود. کلام هایدگر: پل اکنون، به عنوان یک موضوع صرف در برخی موقعیت ها به نظر می رسد که میتواند در هر زمانی به کار گرفته شود و یا این که به عنوان، یک علامت و نشانه به کار گرفته شود ، چیزی بیشتر از ابعاد صرف ارتفاع و طول و عرض و عمق، می تواند به عنوان یک حائل و یا یک وقفه از فضا اقتباس گردد (شار، ۱۴۰۲: ۱۰۹). بدین سبب پل خارج از ابعاد خود، میتواند به طریق آلترناتیو مدرنی بازتولید شود؛ پلِ رامستاد نیز بیانگر چنین ری‌فرمی از پل هایدگری‌ست؛ فرم، سوژه دازاین را مجبور به کنکاش در پیچش خود میکند و این تعلیق میانِ آسمان و زمین؛ سوژه را به طور دقیقی به چهارگانگی متصل می کند؛ اگر پل را تنها پارادایمی هایدگری بدانیم بدین سبب مسیرِ رامستاد مکانی ست که فضا را آماده پاسخ به پرسشِ هستی میکند و این بدنمندی فرم در مکان، انسان را با ابژه مواجه میسازد. این پل با مفهوم گذرِ هایدگری جریانِ منظرِ رودخانه را برای مخاطب کند کرده است، زیرا مخاطب مجبور به گذر از فرمِ مدور بتنی ست و در این گذرِ کند عمدا مخاطب برای تفهیمِ سکنی پذیری خود در مکان تلاش می کند، این ممارستِ سوژه دازاین برای تقابل با مفهومِ یک ابژه است، همچنین که پل برای فیسلوفِ آلمانی تجربه بصری ایست که سوژه را به درکی از حقیقتِ مکان نائل میکند (شار ، ۱۴۰۲: ۱۱۵). رویکردِ مسیر ملی سلویکا تجربه ای از آگاهی را به وسیله پیاده روی و علمِ منظر ایجاد میکند. چنین احساس تقرب و نزدیکی به ساحل برای مخاطبِ اثر رامستاد با این تفسیر

بیانگر هویت مکان هایدگری می شود؛ هدف این پروژه تشخیص و هویت مندی به امر تجربه پیاده‌روی و گذر از کنار جاده به سمت ساحل است. بنابراین، نگرانی اصلی این پروژه آن بود که این حرکت را آهسته کند و خود مسیر را وسیله ای برای تمرکز مجدد حالت تجربی قرار دهد؛ رویکردی متناسب که تفکر را ایجاد می کند. به جای انتخاب راه حل دوگانه با راه پله و سطح شیب دار، به این ایده رسیده است که سطح شیب دار را به ورودی رایج تبدیل کند و آن را به شخصیت اصلی پروژه تبدیل کند. به دلیل شیب سایت، سطح شیب دار باید بسیار طولانی باشد، که همچنین به ایجاد حرکت تقلیل دهنده کمک می کند. رابطه پرسش معنا و نمادسازی مستلزم ارزیابی مجدد رادیکال است، در این حال تجربه پدیدارشناسی قابل مشاهده شده است (O,byrene & Healy, 2008).

۶- نتیجه گیری

سکنی پذیری، مولفه‌ایست که به فراموشی سپرده شده است؛ انسانِ مدرن فراموش کرده است که هستی‌اش به هستی‌مندی مکانی‌اش وابسته است، بدین سبب هایدگر تلاش میکند که بیان کند ساختن فی نفسه نوعی سکنی پذیری‌ست، معمارمولف نمیسازد تا زندگی کند، چون درگیرِ سکنی‌گزیدن است، معماری می‌کند؛ درک این مطلب با فهمِ پارادایم‌های سکنی‌پذیری هایدگر و خوانشِ معنای هویت مکان امکان پذیر است. در چنین ورطه ای‌ست که معمارمولف با درگیری بدن، فرم و معماری با ذات و حقیقت؛ جوهری بدنمند و حقیقت‌جو می سازد و مکانی را برای اندیشیدن به ساحتِ دازاین ارائه میدهد. معمارمولف با درکِ مبانی پارادایم های پدیدارشناسی هایدگر می تواند مکانی برای ساحتِ اندیشیدن خلق کند. از دید هایدگر رخدادِ حقیقت از دریچه اثر هنری میگذرد، اثر هنری چیزهارا را آن چنان که هستند به آشکارگی می رساند. با تشدید سیطره تکنولوژی به سوژه دازاین و غوطه خوردنِ سوژه در گشتل؛ راهِ یافتنِ حقیقت تنها هنر و آشکارگی زبانی آن است؛ که هایدگر آن را به نحو شاعرانه‌ای، سکنی گزیدن می داند.دازاین همچون فهم برای ساخت مکانی برای سکنی پذیری معمار مولف است، در اثر هنری با روایتِ بدنی و زبانی خود چنین آشکارگی رخ میدهد، به شیوه ای دیگر به قول ادام شار مکانی رُخ می دهد. و ما این آشکارگی را فهم می نامیم، در فهم آنچه دازاین به خاطر آن است همزمان آن دلالت گری یا معنا داری نیز که در این فهم بنیاد دارد آشکار می شود، گشودگی فهم همچون گشودگی انچه دازاین به خاطر آن است و همچون گشودگی معناداری به طور هم سرچشمه و هم سرآغازِ در جهان بودن است.این آشکارگیِ هنر برای ساحتِ زیست مکانی در فضا بدنِ یک فرم معماری و مواجه این دو با هم پدیدار این‌همانی دازاین و مکان است. دازاین در مکان آشکار میشود و زیست فضا بدنِ فرم معماری در ساحتی دازاینی به حقیقت می رسد. انسانِ در مقابلِ ریچارد سِرا، با پرسش روبه روست و این پرسش دائما در سیرکولاسیون صفحه ها تکرار میشود، در جهانِ مخاطبِ ریچارد سِرا؛ پیوسته پرسش بنیادین هایدگر در معماری جریان دارد. مخاطب در فرم فاستینو در فضایِ زیست جمعی انتظارِ فضای غایی را که معمار پدید آورده است، می کشد؛ در کشاکش زیستِ اجتماعی خود میانِ باکس های میانی، چشم به انتهای پلکان دوخته است و این توازنِ سکون و انتظار، مولفه ایست که بیش از همه چیز به هایدگر نزدیک است. در انتهای تفسیر؛ مسیرِ ملی سلویکا یک بازتولید از امرِ پل هایدگری ست، سیرکوله بتنی مدوری که تنها در فرم خود بیانگر گذر است؛ و گذر، پدید آورنده یِ فضایی برای حفاظت چهارگانه. اثر رامستاد یک ری فرم از پل است، نه پل به معنای کلاسیک آن که تنها گذری از رودخانه است، بلکه این مفهوم، پل بودگی و گذر، در کنار رودخانه و فقط برای مسیر دو توپوگرافی مختلف است. پلِ رامستاد نمونه ای از بازتولید امر پل هایدگری به معنای مدرن آن است. معمار میتوانست راهرویی ساده وشیب دار خلق کند ولی فرم به او اجازه آن را میدهد که معنای پل را با چرخش و درهم تنیدگی در حجمی بتنی ببندد. در اثر رامستاد، گذر و پل بودگی به هویت می رسد و مکانی به دلیل وجود پل پا به هستی می گذارد. به این دلیل است که پل رامستاد یک ری فرم است، بازتولید پلِ هایدگری است.

۷- پی نوشت ها

1 -نمود اجتماعی ، intersubjektivitat

Didier Fiuza Faustino- 2

Reulf Ramstad-3

SELVIKA NATIONAL TOURIST ROUTE-4

Havøysund, Finnmark, Norvegia

2012

PROGETTO DI REIULF RAMSTAD ARKITEKTER

OSLO, NORVEGIA

5–فضا

۸- منابع

بولت ، باربارا. (۱۳۹۵). *هایدگر در چهارچوبی جدید*. ترجمه مهتاب کلانتری . تهران : انتشارات ناهید.

دیباج ، سید موسی ، سلطان زاده ، حسین. (۱۳۹۲). *فلسفه و معماری*. تهران: دفتر پژوهش های فرهنگی.

زهاوی ، دان. (۱۴۰۰). *مبانی پدیدارشناسی*. ترجمه علیرضا عطار زاده. تهران: انتشارات ققنوس.

شار ، ادم. (۱۴۰۰). *کلبه هایدگر* . ترجمه ایرج قانونی. تهران : انتشارات ثالث.

شار ، آدم. (۱۴۰۱). *هایدگر برای معماران* . ترجمه مرتضی نیک فطرت ، تهران : انتشارت فکر نو.

منوچهری ، عباس. (۱۳۸۷). *مارتین هایدگر*. تهران: انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

هایدگر ، مارتین. (۱۳۹۶). *هستی و زمان*. ترجمه سیاوش جمادی . تهران : انتشارات ققنوس.

هایدگر ، مارتین (۱۴۰۱). *مفهوم زمان و چند اثر دیگر*. ترجمه عبدالهی. تهران: انتشارات مرکز.

Headt, ch. (2007). The fourfold realm of natural architecture : Desinging within a heideggerian context [Master's Thesis. Miami University, oxford].Ohio.

Katona,v. (2010). Reconsidering the tectonic. on the sacred ambivalence of the tectonic in the *periodica* .light of martin heidegger and relevant theoretical studies on architecture *polytechnica Architecture*, 41/1. 19–25. Doi: 10.3311/pp.ar.2010-1.03.s

Kidder, p. (2011). Philosophical hermeneutics and the ethical function of architecture. *Contemporary Aesthetics, (Journal Archive)*: Vol. 9 , Article 7.
Lack, a. (2014). Martin heidegger on technology , ecology and the arts . Palgrave Macmillan.
O'byrene, b., & Healy, p. (2008). Introduction architecture and phenomenology. FootPrint , , pp. 1-6. Doi: 10.7480/footprint.2.2
Sharr, a. (2007). Heidegger for architects. Routledge.
Schulz, ch. (1983). Heidegger's thinking on architecture .*The MIT Press on behalf of Perspecta* ,vol20, pp.61-68.

A Study on Martin Heidegger's Phenomenology and Analysis of the Paradigms of "The Fundamental Question and the Thing" in Richard Serra's Meta-Forms and "Fourfold and Bridge" in the Embodied Architecture of Didier Faustino and Rolf Ramstad

Abstract

Analyzing and creating meaning from form is necessary for a philosophical discourse. The way of this analysis has always been accompanied by questioning. Questioning the existence has been a first event in Martin Heidegger's thought. Existence is Heidegger's only question and its passage is problematic to the world of Dasein. Meaning, by its very nature, has a specific place for the connection of form with thought and states of existence. Now the question is, how does a place occur? In today's post-modern and post-structuralist language, in this metamorphosis of art, body and architecture, is it possible to say something about Heidegger's connection with contemporary architecture and art? In this research, which collected its documents in a research-library method, first a review of Heidegger's being and time was done, and then by studying Martin Heidegger's phenomenology; The paradigms of spatiality existing in existence are examined with a phenomenological approach, in the findings of the research Heidegger's existential and philosophical spatiality compared to Richard Serra's metaforms and the physicality of Didier Faustino's stairway to heaven architectural form and Rolf Ramstad's national path. is encountered and brings closer the understanding of the phenomenology of the architectural object.

Keywords: Martin Heidegger, Phenomenology, Contemporary Architecture, Fourfold, Bridge, Fundamental Question