Journal of Comparative Literature Studies
Islamic Azad University in Jiroft
https://clq.jiroft.iau.ir/

Volume 16, Issue 64
January 2023
pp. 237-252

Research Article

Investigating the Similarities and Differences of Space in Linguistics and Architecture

Majid Rafati[1], Parviz Zia Shahabi[2*], Abbas Masoudi[3], Malek Hosseini[2]

Abstract

Although space has usually been at the center of architectural debates since the beginning of the twentieth century, it has never been the basis of linguistic and poetic theories, and as a result, architectural poetry has not been understood and experienced as a space language. Prominent examples of this kind of poetry, can be found in the works of Tado Ando - Japanese architecture - with little form and much space, and in architecture. And observed the texture of the traditional cities of the hot and dry climate of Iran, with spaces that include and reveal. Based on the descriptive-analytical method, this article seeks to compare the category of space in the two arts of architecture and poetry. One of the findings of this research is that the language of architecture and texture of traditional cities with existential elements such as porches, courtyards and other spaces is a clear example of the language of residence and poetry of space. This resemblance reveals the spatiality of both. construction of a revealing space on the one hand, and experiential and Embodied on the other, is something that poetry must learn from architecture. But what architecture needs to learn from poetry is to use the language of architecture in a way that is more than architecture.

Keywords: Architecture, Poetry space, Linguistics, Formalism, Embodied space

1. PhD Student, Department of Philosophy of Art, Tehran Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
2. Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Tehran Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
3. Assistant Professor, Department of Art and Architecture, Kerman Branch, Islamic Azad University, Kerman, Iran

Correspondence Author: Parviz Zia Shahabi **Email:** p-zia@srbiau.ac.ir

DOI: 10.30495/CLQ.2023.1916743.2051

Receive Date: 02.12.2022 **Accept Date:** 22.02.2022

فصلنامه علمی
ادبیات تطبیقی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت

دوره ۱۶، شماره ٦٤
زمستان ۱٤۰۱
صص: ۲۵۲-۲۳۷

مقاله پژوهشی

بررسی وجوه تشابه و تفاوت مقوله فضا در زبان شناسی و معماری

مجید رفعتی[۱]، پرویز ضیاء شهابی[۲*]، عباس مسعودی[۳]، مالک حسینی[۲]

چکیده

فضا، اگر چه معمولاً از آغاز قرن بیستم در کانون مباحثات معماری بوده است، اما هرگز مبنای نظریه‌های زبانشناختی و شعرشناختی قرار نگرفته و در نتیجه، شاعرانگی معماری نیز همچون زبانی فضامند به فهم و تجربه درنیامده است. مصداق‌های برجسته این گونه شاعرانگی را می‌توان در کارهای تادو آندو –معمارژاپنی- با فرم اندک و فضای بسیار، و در معماری و بافت شهرهای سنتی اقلیم گرم وخشک ایران، با فضاهایی دربرگیرنده و آشکارکننده مشاهده کرد.

این مقاله برمبنای روش توصیفی – تحلیلی، بدنبال این است تا مقوله فضا را در دو هنر معماری وشعر مقایسه نماید. از جمله یافته های این تحقیق این است که زبان معماری و بافت شهرهای سنتی با عناصر وجودی همچون هشتی و حیاط و ساباط و سایر فضاهای متباین مصداقی روشن از زبان اقامت و شعر فضاست. در واقع، ساخت فضایی آشکارکننده از یک سو و تجربه پذیر و تنبنیاد از سوی دیگر، چیزی است که شعر باید از معماری بیاموزد. اما آنچه معماری باید از شعر بیاموزد، در کار آوردنِ زبان معماری به گونه ای است که بیشتر از معماری باشد.

واژگان کلیدی: معماری، فضای شعر، زبانشناسی، شکل گرایی، فضای تنبنیاد

---

۱. دانشجوی دکتری ، گروه فلسفه‌ی هنر، واحد علوم و تحقیقات تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران ، ایران
۲. استادیار گروه فلسفه‌ی هنر، واحد علوم و تحقیقات تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران ، ایران
۳. استادیار، گروه هنر و معماری، واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی ، کرمان ، ایران
نویسنده مسئول: پرویز ضیاء شهابی ایمیل: p-zia@srbiau.ac.ir

DOI: 10.30495/CLQ.2023.1916743.2051

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۰۴

۱. مقدمه

قیاس معماری با زبان یا تلقی معماری همچون زبان، تا قبل از قرن بیستم معمولاً از مدخلی ادبی و در قرن بیستم متأثر از زبان شناسی منطقی از مدخلی نشانه شناختی صورت گرفته است. به عبارت دیگر، تلقی زبان درمقام امرِ زیبا از یک سو وتلقی زبان در مقامِ نظامی دلالی ازسوی دیگر، سرحدات قیاس معماری با زبان بوده‌اند و قیاسهای زبانشناختیِ معماری معمولاً در نظریه‌های زیبایی شناسی و نشانه شناسی باقی ماندهاند و از مدخلِ فهمِ زبان همچون امری هستی شناسانه صورت نگرفته اند.

این مقاله برآن است تا زبان را فراتر از فرم و معنا، با فضایی هستی شناختی به دید درآورد و آن را سرآغاز بوطیقایی بگیرد که ایضاح و ایجاد فضای شاعرانه را ممکن می‌کند. اما در این میان آنچه اهمیت اساسی دارد، درکِ رابطه گوهرین میان زبان و فضاست، رابطه ای که هنوز نااندیشیده باقی مانده است. زیرا در عرف رایج، زبان را در رویکرد نشانه‌شناختی با دال و مدلول و در رویکرد ادبی با فرم وجنبه های زیبایی شناختی آن توضیح می‌دهند، اما به نظر می‌رسد تلقی زبان همچون فضا، گزینه ای دیگر در مقابل جریان غالب زبانشناختی، شعرشناختی و معماری، یعنی فرمالیسم است.

تأملی کوتاه به گفتمان آموزش معماری، صفحات شبکه های مجازی و نمایش فرمال بناها در لبه خیابان‌ها، گواه این مدعاست که جریان غالب معماری امروز جهان –به همراه سایر هنرها- در تسلط فرمالیسم است، حتی اگر این سلطه به همین نام خوانده نشود. به نظر می‌رسد تسلط فرم و فرمالیسم برآمده از پارادایم بینایی‌محور است که از آغاز در تمدن و معماری غرب غالب بوده و در آغاز قرن بیستم قدرتی یکسانساز یافته است.

همانطور که شعر همواره و ذاتاً مشیر به معنا است، معماری نیز همواره و ذاتا مشیر به فضاست و تقارنی معنادار بین ادراک فضای معماری و خوانش شعر وجود دارد. زیرا حصول تجربه در شعر با ایجاد رابطه بین کلمات ممکن می‌شود، و ادراک و فهمِ معماری نیز محصولِ ایجاد رابطه بین عناصر زبانی معماری و به عبارت دیگر، تجربه فضایی آن است. تا رسیدن به این هدف، ابتدا باید به این سؤال اساسی پاسخ داد که کدام زبان و زبانشناسی است که می‌تواند سرآغاز و الگوی تلقی معماری همچون زبان شود و در عین حال در مقابل تقلیل آن به فرم و فرمالیسم بایستد و شعر فضا را جایگزین فرم زیبایی شناختی معماری کند.

۲. فرم و فضا در نظریات زبان شناسی

سوسور، موضوع علم زبانشناسی را نشانه می‌داند که خود، برساخته از دال و مدلول یا همان صورت صوتی و مفهوم است. او به جای نام و شیء از صورت صوتی و مفهوم یاد می‌کند و عملاً زبان را از امری هستیشناسانه به امری روانشناسانه تحویل می‌کند. زبان نزد سوسور ساختاری سوبژکتیو دارد که چون پاندولی بین صدا و معنا در نوسان است. سوسور می‌گوید: «زبان نظامی از نشانه هاست و نقش اساسی آن انطباق میانِ تصورات صوتی ومفاهیم است. در زبان، هر دو بخش نشانه جنبه روانی دارند» (دوسوسور، ۱۳۸۸: ۲۲). آنچه شایان توجه است اینکه سوسور به تمایز میان یک نام و یک شیء اشاره

نمی‌کند بلکه به تمایز بین تصویر واژه و مفهوم آن اشاره دارد که هر دو خصلتی ذهنی و روانشناسانه دارند. بنابراین زبان نزد سوسور یک نظام قراردادی و ساختاری انتزاعی، و تولید روانشناسیک و فیزیولوژیکِ سوژه سخنگو است.

۳. فرمالیست‌های روسی: شعر همچون فرم

با آغاز چرخش زبانی در فلسفه و نظریه‌پردازی عصر جدید، و تسلط زبانشناسی فرمال و ساختاری، فرمالیسم هنری نیز شکلی زبانی یافت و با قدرت بیشتری از دل زبان همچون فرم بیرون آمد. در واقع دومینویی که با سوبژکتیویسم دکارتی آغاز شده بود، از راه زبانشناسی سوسوری به فرمالیسم ادبی و به تبع آن به فرمالیسم هنری و مشخصا معماری رسید.

فرمالیست‌های روسی، فرم را رسماً موضوع و مرکز کار خود گرفتند. از نظرآنها آنچه در شعر قابل بررسی است فقط فرم آن و تکنیکهایی است که به وجه فرمال زبان اِعمال می‌شود: رویکردی صنعتگرایانه که شعر را به افاده های رتوریک و بازیهای زبانی تقلیل می‌دهد. «فرمالیست‌ها ادبیات را نوعی کاربرد ویژه زبان می‌دانستند و می‌خواستند با ارائه مدل‌ها و فرضیاتی به شیوه علمی به تبیین این مسئله بپردازند که تمهیدات ادبی چگونه نتایج زیبایی شناسانه به بار می‌آورد» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۸: ۴۵). آن‌ها فارغ از مراحل و شخصیت‌های متفاوت خود، با تلقیِ اثر ادبی و شعری همچون نظامی از نشانه‌ها از زبان‌شناسی علمی یا همان زبان‌شناسی سوسوری تبعیت کردند و در پارادایم آن باقی ماندند. درواقع، سلب محتوا و ایجاب فرم، اساس کار فرمالیست‌های روسی است، زیرا آن‌ها معتقد بودند هر مطالعه و پژوهشی در ادبیات محصور در قلمرو فرم و روش‌ها و تکنیک‌هاییست که به فرم زبان اِعمال می‌شود. «حتی همان چیزی را که شما در ادبیات و هنرها و ادیان و اسطورهها مضمون و معنی یا پیام یا محتوی می‌خوانید، وقتی شناخت عمیقی از آن به دست آوردید متوجه می‌شوید که چیزی جز صورت و ساختار و فرم نمی‌تواند باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۱۱). این تأکید بر روش و تکنیک به جای موضوع گرایش فرمالیستها و به تبع آنها ساختارگرایان را به علمیکردن ادبیات را نشان می‌دهد و ارتباط پنهان بین فرم و ذهنیتگرایی از طرفی، و معنا و عینیتگرایی از طرف دیگر را آشکار می‌سازد.

٤. زبان در فهم هایدگر

در تقابل با زبان‌شناسی علمی و فرمال، سرآغاز زبانشناسی هایدگر –که بنیاد این تحلیل بر آن استوار است– گفتار یا همان پارول در زبانشناسی سوسوری است. به تعبیر دیگر هایدگر وجه عملی و نه انتزاعیِ زبان را موضوع کار خود می‌گیرد و زبان برای او همواره امری انضمامی و جهانمند است، زیرا «وقتی‌که گشودگی از بدو امر از طریق در جهان بودن بنیان می‌گیرد، پس نوع هستیِ گفتار نیز فیحدذاته باید به نحوی خاصِ خود جهانمند باشد» (هایدگر، ۱۳۸۸: ۳۹۴).

اشاره به در–جهان–بودن هایدگری به این سبب ضرورت دارد که نزد او جهان و زبان پیوندی هستی شناختی دارند، جهانی که همواره در مقیاس فضا به انسان عرضه می‌شود. برای هایدگر چه در دوره

متقدم و چه در دوره متأخر، زبان همواره فضای فتوح و آشکارکنندگی بوده است. البته هرچه از هستی و زمان دورتر می‌شویم، زبان از وجود خاص انسانی به ساحت خودِ وجود متمایل می‌شود چندان که در آثار پایانی، زبان، زبان فوزیس و هستی است و دازاین به ندا و گفت هستی است که پاسخ می‌گوید.

هایدگر در رساله درآمدی بر متافیزیک به صراحت می‌گوید: لوگوس و فوزیس یا همان هستی، یکی هستند. به زعم او لوگوس یا زبان، به رغم عرف رایج صرفاً کلمه یا سخن نیست. معنای اصلی لوگوس گردآوری و جمعکردن و به وحدتآوردن است. لوگوس مقام جمع موجودات است و اساسی که موجودات را پیوسته با یکدیگر جمع کرده و بر آنها مسلط است (هایدگر، ۱۹۵۹: ۱۲۸).

هایدگر در رساله سرآغاز کار هنری، نسبت حقیقت و زبان را در کار هنری به دید می‌آورد و بر همپیوندی زبان، حقیقت و کار هنری که نزد او بالذات شعر سرودن است تأکید می‌کند. او در باب زبان می‌گوید: بنا به آراءِ رایج، زبان را باید نوعی وسیله‌ی آگهی دادن دانست که به کار گفتگو و تفهیم و تفاهم می‌آید. لیکن زبان در ذات خود، تعبیر لفظی و یا کتبی آنچه از آن آگهی باید داد نیست، در حقیقت زبان موجود را چون موجود به گشودگی می‌آورد و هر جا که ذات یک‌زبان در تحقق نیست، چنان‌که در هستی سنگ، گیاه و جانور، آنجا گشودگی موجود کار نیست. همین‌که زبان نخست بار موجودی را می‌نامد، این نامیدن است که آن موجود را به بیان و ظهور می‌آورد (هایدگر، ۱۳۹۲: ۵۳ - ۵۴).

به‌عبارت‌دیگر، آشکارگیِ جهان، تنها در فضای آشکارکننده زبان روی می‌دهد. این بدان معنا نیست که زبان موجود را از عدم خلق نمی‌کند بلکه به این معناست که آن را از اختفاء وجودش بیرون می‌آورد. درواقع «این زبان است که نخست، جهان را به ظهور می‌آورد و بنابراین مسئله‌ی مرجع و مبدأ بعد از این‌که چیزها را در زبان به عیان می‌بینیم مطرح می‌شود. فلسفه‌ی زبانی که زبان را بازنمودِ مجدد چیزی می‌داند که در حالِ حاضر ظهور یافته، نادرست است زیرا آنچه ثانویه و مأخوذ است را به‌جای آنچه اولیه و سرآغاز است می‌گیرد»(اونز، ۱۹۸۷: ۶۳).

هایدگر در رساله هولدرلین و ذات شعر، شعر یا همان زبان اصیل را، فضا یا خانهی حقیقت می‌داند، خانه ای که انسان در آن شاعرانه سکنا می‌گزیند و در نامه‌ای به اومانیسم، یکبار دیگر استعارهی خانه را برای زبان به کار می‌برد ومیگوید: «زبان خانه‌ی هستی است. در مأوای آن، انسان سکونت دارد. اندیشمندان و شاعران نگاهبانان این مأوایند. نگاهبانی‌شان به سرانجام رساندنِ افشا پذیری هستی است» (هایدگر ۱۳۸۴, ۲۸۲).

هایدگر در مقاله زبان، بر یگانگی زبان و جهان تأکید کرده و تعبیری انضمامی و اُبژکتیو از زبان به دست می‌دهد و می‌گوید: ما همه جا با زبان مواجهیم، بی سبب نیست که به محضِ اینکه اطرف خویش را می‌نگریم بیدرنگ به زبان می‌رسیم تا به وسیله آن آنچه هست را در ابعادی آشکار شرح دهیم. او تقلیل زبان به کارکردهای متعارف آن را نمی‌پذیرد و تاکید می‌کند که زبان همانا زبان است و نه چیزی دیگر. (هایدگر ۱۳۸۹, ۷۶). اینکه هایدگر می‌گوید زبان، زبان است چیزی نیست جز اینکه بگوییم، زبان جهان است زیرا در فهم هایدگر تفکیکی صنعتگرانه میان زبان و جهان نیست و روی دیگر سکه سخن گفتن زبان، شنیدن صدای جهان و آوای هستی است.

در نگاه هایدگر زبان صرفاً نظامی از نشانه ها نیست که رمزگان آن در ذهن کاربرانش قرار داشته باشد. به بیانی دقیقتر، زبان را می‌توان همچون محیط وفضایی فراگیر اما کاملاً تعیین کننده دانست، فضایی که افقی مشترک را، که درون آن فهم امکان پذیر می‌شود، می‌گشاید و حفظ می‌کند. فضایی که نمی‌توان آن را درون یک دستگاه نشانه شناختی و نظام مدون دستوری محصور ساخت. زبان همچون محیط و فضای بنیادینی که ما در آن درک می‌کنیم، می‌اندیشیم و سخن میگوییم و هستی خود را داریم، تنها ظاهراً مجموعه ای از نشانه ها است (کلارک ۱۳۸۸, ۱۱۹-۱۲۱).

هایدگر با توجه به شعار پدیدارشناسانه‌ی بازگشت به خودِ چیزها، تجربه‌ی شخصی و مواجهه‌ی بی‌واسطه با زبان را پیشنهاد می‌کند وسعی دارد ما را به راهی هدایت کند که در آن، زبان خود را همچون امری انضمامی، به حضور می‌رساند و بر این حضور اصرار می‌ورزد (اونز، ۱۹۸۷: ۶۳).

در نظرگاه هایدگر انسان همواره متقرر در زمان و مکان خاصی است که خاصه در جهان بودن اوست و زبان نیز زبانِ جهان است و بار هستی را بر دوش دارد. به نظر می‌رسد در تعمیمِ در-بودنِ دازاین از جهان به زبان –که نقطه حرکت این مقاله بهشمار می‌آید– می‌توان زبان را علاوه بر امری مشاع برای ارتباط با دیگران، همچون فضایی که هستها وهستی در آن آشکار می‌شوند نیز به دیدآورد. در نتیجه روی دیگر عبارت زبان سخن می‌گوید، چیزی نیست جز این‌که بگوییم جهان سخن می‌گوید. این عقیده‌ی بنیادینِ هایدگر که تصریح می‌کند «تنها آنجا که زبان هست جهان هست» و در مقاله‌ی نور تابانی‌ها بر شعر هولدرلین بر آن تأکید می‌ورزد، به این معناست که در جهان هیچ نقطه‌ی غیرزبانی وجود ندارد و در-جهان-بودنِ انسان، عینِ در-زبان-بودن اوست.

بنابراین می‌توان گفت، دو رویکرد نسبت به زبان وجود دارد: یکی زبان را چون موضوعی زبانشناختی و فارغ از سوژه سخنگو لحاظ می‌کند و دیگری معتقد است همانطور که انسان را نمی‌توان از جهان بیرون گذاشت، از زبان نیز نمی‌توان بیرون گذاشت؛ ما همه در زبانیم و زبان نیز همواره در ماست. اولی، زبان را همچون فرمی جدا از انسان و اُبژه ای در برابر سوژه تلقی می‌کند، و دومی برآن است که به تبعِ در جهان بودن انسان، می‌توان از در زبان بودن انسان نیز یاد کرد، بنابراین شیوه هستیِ زبان نیز مانند جهان، فضامند است و بر همین اساس است که می‌توان گفت، تلقی زبان همچون فضا آن را از دلالت کردن به تجربه کردن تحویل می‌کند. اما کدام فضا؟

۵. فرم و فضا در معماری

امروزه، یعنی در دهه های آغازین قرن بیست و یکم، فرم و فرمالیسم در کانون نظریه پردازی، نقد و طراحی معماری قرار دارد اگرچه به صراحت و تحت همین عناوین از آنها یاد نشود. به نظر می‌رسد این تفکر و رویکرد ریشه در جریان فرمالیسم هنری دارد که از آغاز قرن بیستم به طرزی همهجانبه شایع شد.

حرکت برجسته فرمالیسم در معماری در واکنش به عملکردگرایی معماری مدرن از دهه ۱۹۶۰ به بعد بروز کرد. «فرم از عملکرد تبعیت می‌کند»، شعار مشهور لویی سولیوان است که بر سردر مدرسه

باهاوس هم نقش بست و مبنایی برای واکنشهای نظری و عملی دهه های بعد شد. از جمله نظریه پردازان مهم در چارچوب فرمالیسم در معماری، آلن کالکوهن است. او در این باره می‌گوید: فرمالیسم گونه ای اندیشه است که روابط قانونمند را جایگزین روابط علت و معلولی می‌کند، و در فرازی دیگر می‌گوید: فرمالیسم معطوف به چگونگی چیزها و نه چرایی آنهاست(کالکوهن، ۲۰۰۹: ۱۷۲).

این تفکر به روشنی شباهت به نظرگاه فرمالیستها در عرصه شعر دارد که فارغ از روابط علی جهان خارج، تأکید بر تغییر نحو –همچون قانون رایج زبان- دارند و فرم یا چگونه گفتنِ محتوا را قانون اساسی تبدیل زبان به شعر می‌دانند و چرایی یا هستیشناسی اثر را از دایره کار خود خارج می‌بینند. زیرا اساساً فرمالیسم و به تبع آن ساختارگرایی، کار هنری را گسسته از انسان و جهان، موضوع نظریه خود می‌گیرند.

در زمینه نقد فرمالیستیِ برآمده از نظریهپردازیِ در باب فرمالیسم، برجسته‌ترین و شناختهشدهترین نام، پیتر آیزنمن است که سنت نقد فرمالیستی را به تبع استاد خود کالینرو ادمه داد و متحول کرد.او معماری را چون زبان و فرمالیسم را شیوه یا رویکردی در خوانش این متن می‌انگارد. این فرمالیسم دیدگاهیست که در آن محتوای اثر هنری جای خود را به نحو و قوانین حاکه بر روابط میان اجزای فرم می‌دهد. آیزنمن فرم معماری را نظامی نشانه-ای می‌شمرد. این رویکرد فرمالیسم او را به دیدگاهی در نظریه-ی ادبی پیوند می‌دهد که با فرمالیسم روسی آغاز می‌شود و سپس به ساختارگرایی و پساساختارگرایی می‌رسد (بلوری بزاز و مستغنی، ۱۳۹۸: ۱۲).

دیدگاه آیزنمن، مقوله ای است برای معماریای مستقل و محدود به فرآیندهای فرمال و ساختارهای هندسی، معماری‌ای خود ارجاع که بریده از زمینه های تاریخی و فرهنگی جز خود شاخصی برای تشخیص و هویت یابی ندارد. کار او برای رسیدن به خودارجاعی و استقلال معماری دو مرحله دارد. مرحله اول «جستجوی راهی که عناصر معماری چون دیوار و تیر و ستون را خودارجاع کند» و مرحله دوم «ابداع فرآیندی از ساخت که بدون ارجاع به هنجارهای مدرنیسم قادر به ایجاد خودارجاعی باشد» (آیزنمن، ۱۹۸۷: ۱۷۲).

بدین ترتیب آیزنمن، متأثر از فرمالیسم ادبی روس، فرمالیسم در معماری را به زبانشناسی پیوند می‌دهد. یعنی رشته ای که بیشترین تأثیر را بر مفهوم فرم و تفکر فرمالیستی و ساختارگرایی داشت و دارد (بلوری بزاز و مستغنی، ۱۳۹۸: ۱۳).

لیکن زبان، چنانچه در آغاز این نوشتار آمد، همواره بر سر دوراهی بوده است. راه رفته، همان زبانشناسی لوژیکِ سوسوری است که از طریق بوطیقای فرمالیستی به انحاء مختلف، به جریان همچنان جاریِ فرمالیسم در معماری می‌رسد و راه نرفته، زبانشناسی اُنتولوژیک هایدگری است که استخراج بوطیقایی از درون آن فارغ از دوگانه معمول فرم زیبایی و محتوا و سرایت آن به معماری وجه همت این مقاله است، با ذکر این نکته ضروری که آنچه این هدف را متحمل می‌شود و ممکن می‌کند، مفهوم فضاست که اصالتاً و اصلاً متعلق به وجود فضامند معماری است.

۱.۵. فضا: عینی، ذهنی، یا وجودی و تنبنیاد؟

ارسطو «فضا را به‌عنوان مکان بیان می‌کند و آن را جزئی از فضای کلی‌تر می‌داند که محدوده آن با محدوده حجمی که آن را در خود جای‌داده است، تطابق دارد» (پرتوی، ۱۳۹۲: ۸۳). به بیانی دیگر، فضا نزد ارسطو، نسبی و ناشی از روابط میان اشیاء است و نیازی نیست همچون افلاطون آن را امری مطلق و قائم‌به‌ذات بدانیم که آماده پذیرش هر نقشی است و اجازه می‌دهد که همه چیزهایی که در او راه می‌یابند آن را به اشکال و صور گوناگون نمایان سازند (آرنهایم، ۱۳۸۲: ۱۷). چنانکه مشهود است به‌رغم تفاوت‌ها، هر دو نظریه بر این امر متفق‌القول‌اند که فضا واقعیتی عینی و بیرونی است، چه ظرفی قائم‌به‌ذات برای حضور اشیاء باشد و چه مکانی، قائم به اشیاء و اعیانی که آن را تحدید می‌کنند.

از سوی دیگر، با انقلاب کپرنیکیِ کانت بود که جنبه‌های عینی و مطلق زمان و مکان نیوتونی –و به تعبیری فضا– ماهیتی ذهنی یافتند و شکل صورت‌های ناب شناخت حسی را به خود گرفتند. کانت در نقد خرد ناب می‌پرسد: «آیا مکان و زمان چنان‌اند که فقط به‌صورت نگرش ملحق می‌شوند و درنتیجه به سرشت سوبژکتیو ما مربوط می‌گردند، که بدون آن، محمول‌های مکان و زمان نمی‌توانند به شیءها اطلاق گردند؟» (لودویگ، ۱۳۸۷: ۷۶). به عبارت روشن‌تر، کانت، مکان و زمان را شرایط ماتقدم هر نوع شهود و تجربه‌ی حسی می‌داند که امکان شناخت ما از چیزها را در مرتبه‌ی حس ممکن می‌کنند.

هایدگر ، با رد هر دو نظریه‌ی ابژکتیو و سوبژکتیوِ فضا، قائل به فضایی پدیداری شد که فارغ از دوپارگیِ متافیزیکیِ عین و ذهن، نه به موجودیتی فیزیکی و روابط بین اشیاء تقلیل می‌یابد و نه به موجودیتی ذهنی و ظرفی درونی برای ادراک حسی. او بر خصلت پدیداری فضا به مثابه وجودی که نه سوبژکتیو است و نه اُبژکتیو بلکه و در دیالکتیک درون و برون به منصهه ظهور می‌رسد، تاکید دارد و می‌گوید: «هنگامی که ما از انسان و فضا حرف می‌زنیم، چنین به نظر می‌رسد که انسان در یک سو ایستاده، و فضا در سویی دیگر. ولی فضا امری نیست که در برابر انسان قرار گیرد. فضا نه شیئی خارجی است و نه تجربه ای درونی» (هایدگر، ۱۳۹۳: ۶۱). بعد از هایدگر، مرلوپونتی نیز با کمک از فیزیک نسبیت و هندسه نااقلیدسی از یک سو و روانشناسی ادراک از سوی دیگر، ابتدا حکم به وجودی بودن فضا و سپس تقاطع انسان و فضا داد.

۲.۵. فضا در عرف و اصطلاح مرلوپونتی

پدیدارشناسی ادراک حسی مرلوپونتی مواجهه تن به تن انسان و جهان است و عرصه این مواجهه و تجربه، فضایی انضمامی است که نقطه آغاز خود را از فضامندی دازاین، در عرف و اصطلاح هایدگر می‌گیرد، با این تفاوتها، که انسانِ مرلوپونتی سوژهای تنیافته و تناًگاه است. نزد او – برخلاف تصور کانت - ذهن استعلایی نیست که به تألیف و تقویم جهان می‌پردازد بلکه انسان پیش از آن که ذهنی مقوله بندی شده یا آگاهیِ محض باشد تنی ست که جهان را دریافت می‌کند و به آن شکل می‌دهد و قبل از آن تأکید می‌کند: «از آن رو که ادراک از طریق تنمان انجام می‌شود، این تن خودی طبیعی و به تعبیری همان سوژه ادراک است (مرلوپونتی، ۱۹۶۲: ۲۳۹). مرلوپونتی می‌گوید «فضا وجودی ست و درعین حال، وجود فضایی ست و این به معنای پیوند بنیادین انسان و فضاست، پیوندی که بدن در آن نقش مرکزی دارد(همان: ۳۴).

طبق نظر مرلوپونتی بدن مفهومی است که معنایی دوگانه دارد: هم می‌توان آن را به مثابه یک عین تلقی و فهم کرد و هم به عنوان ذهن. با این وصف راه رفتن درون فضا در عین حال راه رفتن درون خود نیز هست. مسئله این است که راه رفتن بسته به موقعیت دگرگون می‌شود، اما خود موقعیت نیز بر اساس راه رفتن تغییر می‌کند و اساساً ماهیت ارتباط فضا و ذهن انسانی نیز این گونه است(مهدلیکو، ۱۳۹۴: ۳۸-۴۰).

نزد مرلوپونتی، فضا در معنای ادراکی خود در تقابل با فضای مطلق نیوتونی در جهان علم، و فضای مبتنی بر پرسپکتیو رنسانسی در جهان هنرقرار می‌گیرد. در فضای نیوتونی اشیاء مادی در هر زمان و مکان موقعیتی مطلق دارند و فضا به عنوان امری هندسی با فیزیک و واقعیت جهان ارتباطی ماهوی ندارد. درهنر کلاسیک و پرسپکتیو رنسانسی نیز، فضاهای نقاشی از یک نقطه دید و با التفات به نقطه یا نقاطی بر روی خط افق رسم می‌شوند که فاصله خود را با ناظر حفظ می‌کنند و او را به درون خود نمی‌پذیرند. حال آن که در فیزیک اینشتین و نظریه نسبیت عام او، هندسه و فیزیک به هم وابسته اند و فضا نه صرفاً امری هندسی که پیوستارِ واقعیتِ مادیِ جهان است، واقعیتی که در ارتباط با تغییر زمان و مکان تغییر می‌کند و ماهیتی نسبی و دینامیک دارد. او می‌گوید: «علم کلاسیک برمبنای تمایزی روشن میان فضا و جهان مادی بنا شده است. براین مبنا، فضا محیط یا واسطه ای یکپارچه است که اعیان در سه بُعد درون آن جای گرفته اند و موضعی که اعیان درون فضا اشغال می‌کنند تغییری درآنها ایجاد نمی‌کند. به این سان حوزه‌های هندسه و فیزیک کاملاً از یکدیگر مستقل باقی می‌مانند: صورت و محتوای جهان با هم ترکیب نمی‌شوند» (مرلوپونتی، ۱۳۹۴: ۴۸).

برآمدِ نظر مرلوپونتی در باب فضا، از آغاز –که با طرحِ ایده‌ی تن‌آگاهی، تن را سوژه‌ی ادراک دانست- تا نوشته‌های پایانی–که از کیاسما یا تقاطع انسان و جهان در تنی یگانه سخن گفت– این است که بدن به‌مثابه من، صرفاً به‌گونه‌ای فیزیکی در فضا حضور ندارد یعنی «این‌گونه نیست که من در فضا و زمان حضورداشته باشم و صرفاً آن‌ها را دریافت کنم، بلکه من، خودِ فضا و زمان هستم و بدن من با آن‌ها ترکیب می‌شود و آن‌ها را در برمی‌گیرد(مرلوپونتی، ۱۹۶۲: ۱۷). همین تنانگی و بافت یگانه‌ی فضا و انسان است که عملاً ثنویت دکارتی را از میان‌بر می‌دارد و گسست میان فضای درون و فضای بیرون را پُر می‌کند، چنانچه مرلوپونتی می‌گوید: «بدن بودن به معنای گره خوردن با یک جهان معین است و بدن ما نیز در اصل نه در فضا که متعلق به فضاست» (هیل، ۱۳۹۶: ۶۷).

بنابراین در نظرگاه مرلوپونتی، من جهانام و جهان من است و این هستنِ توأمان در فضا محقق می‌شود، فضایی که با حرکت من حرکت می‌کند و با ایستادن من می‌ایستد، حال و هوایش را به من منتقل می‌کند و حال و هوای مرا می‌گیرد و با همان صفت‌ها وصف می‌شود که من احساساتم را وصف می‌کنم: فضای شاد، فضای دلگیر، فضای خسته‌کننده یا هیجان‌انگیز. بنابراین فضا نشان‌دهنده‌ی کنش متقابل انسان و جهان در تقویم و تحقق تجربه است و چون استخری، شناگر و آب را به هم می‌رساند تا عملِ شنا ممکن شود. به تعبیری دیگر، فضا بی‌حرکت بدن در آن تقویم نمی‌شود زیرا بُعد چهارم خود را نمی‌یابد و بدن بی فضایی برای حرکت، تقویم نمی‌گردد زیرا همواره جایی برای استقرار می‌خواهد.

٦. مقایسه و تطبیق فضا در شعر و معماری

حال که همه قطعات پازل جمع آمده اند و در تقابل با زبانشناسی انتزاعی که زبان را همچون فرم تلقی می‌کند- فرمی که کلماتش معنای خود را از تمایز با یکدیگر می‌گیرند- زبانشناسی انضمامی هایدگری به دید و فهم درآمده است، که در آن زبان همچون فضای آشکار کننده جهان است، و در مقابل مفهوم زیبایی شناختی فرم مفهوم پدیدارشناختی فضا نشسته است، می‌توان از بوطیقایی سخن گفت که زبانِ ذاتاً فضامند را به شعری دربرگیرنده و آزادکننده تبدیل می‌کند که در تعلیق توأمان فرم و محتوی، فضا را در کانون تئوری، نقد و سرایش خود دارد.

به نظر می‌رسد، زبان در وهله سخن، فضایی از کلمات ایجاد می‌کند و به تعبیری دیگر، شیوه هستیِ زبان فضامند است. بنابراین، در تقابلِ با بوطیقای ساختارگرا یا فرمالیستی، بوطیقای فضا، مبنای کار خود را نه ساختار انتزاعیِ زبان بلکه فضای انضمامیِ آن می‌گیرد، فضایی که نسبت به جهان، آشکارکننده و نسبتِ به انسان، تنیافته است. در این بوطیقا آشکارکنندگی و تنیافتگی، معیارهای وجودیِ شعر تلقی می‌شوند. در چنین وضعیتی، نه بوطیقا به علمی فرمال و مجرد از زیست جهان تبدیل می‌شود و نه در معنا گرایی و تأویل اثر محدود می‌ماند. وضعیت برزخی این بوطیقا به آن سرشتی پدیدارشناختی می‌دهد که در تعلیق توامانِ فرم و معنای اثر، وارد فضایی مستقل و در عین حال ملتفتِ به جهان می‌شود.

در این رویکرد، زبان دیگر منفک و متنزل به دال و مدلول نیست، بلکه فضایی گشوده به آشکارگیِ عالم است. به تبعِ آن، شعر نیز از یک سو، فضایی است آشکارکننده زیرا از جنس زبان است، و از سوی دیگر، فضایی است تنبنیاد، چون امید می‌رود با تمام حواس و قوای ادراکی تجربه شود. شعر صرفاً موضوع حس –چون فرم در انگاره زیبایی شناختی– و یا صرفاً موضوع عقل چون معنا در علم و فلسفه نیست. بلکه کلیت گشتالتی زبان را با کلیت وجود انسانی تجربه پذیر می‌کند. بنابراین شعرفضا، نه شعری معناگراست و نه شعری فرمگرا، بلکه شعری است که درآن تمام زبان، تمام تن را در می‌گیرد. در واقع پیکاری تن به تن میان خواننده و شعر است، پیکاری که ماحصلش تجربه حضور در افقی از ناپوشیدگی یا همان حقیقت است. در واقع،شعرِ فضا به‌جای تصویری کردنِ زبان که آن را به ابژه‌ی بینایی تقلیل می‌دهد و موسیقایی کردنِ زبان که آن را به ابژه‌ی شنوایی تقلیل می‌دهد، فضایی کردنِ زبان را سرآغاز کار خود می‌گیرد، فضایی از کلمات تن‌یافته که محیط بر شاعر–خواننده، اقامتِ او در زبان را ممکن می‌کندو همچون خانه‌ای او را به درون خود راه می‌دهد.

۱.۶. شعرفضا یا فضای شاعرانه در معماری

شعرِ فضا در تعلیق توأمان عملکرد و فرم، فضا را سرآغاز خود دارد، مفهومی که انحصاراً از معماری اخذ کرده است. زیرا معماری زبانی ساده با فونتی درشت است که هرچند نمی‌تواند همه ظرفیت‌های زبان را نشاندهد اما فضامندی آن را به خوبی آشکار می‌سازد. همانطور که تبدیل زبان گفتاری به شعر معمولاً از طریق آشنایی زدایی در کالبد یا تحویل آن به فرمی زیبا و پرمعنی صورت می‌گیرد واژگان معماری مانند دیوارها، سقف، کف، در و پنجره ها نیز همچون واحدهای زبانی به نحوی به هم مربوط

می‌شوند تا فرمی زیبا و عملکردی منطقی بیابند. اما در این میان، گوهری نااندیشیده باقی می‌ماند: فضا.

فضا نشان دهنده کنش متقابل انسان و جهان در تقویم و تحقق تجربه است. واقعیت بنیادینی که شیوه هستی معماری را نشان می‌دهد و امکان تجربه وجودی و انضمامی آن را ممکن می‌کند. فضا مفهومی پدیداری و میانجی است که همراه با منزلت فیزیکی و عینی خود، واجد منزلتی ادراکی و ذهنی نیز هست و در جهان بودن اگزیستانسیال انسان را به طرزی بارز تحقق می‌بخشد. لوییکان در عبارتی مشهور می‌گوید: «از ساختمان بپرسید که چه می‌خواهد باشد»، یعنی بگذارید معماری همچون زبان سخن بگوید. پدیدارشناسی معماری به عنوان فضا نیز، در پیوند با تلقی معماری به عنوان زبان، شیوه هستی زبان را همچون معماری، به گونه ای فضامند به دید می‌آورد. معماری در وهله ساختن به شکلی کاملاً ابژکتیو، فضامند می‌گردد، از سوی دیگر زبان نیز خصوصاً در شعر –شعری که در پی انضمامی کردنِ امر انتزاعی است- در وهله گفتن فضامند می‌شود و با کلماتی که قدرت اساطیری خود را بازیافته اند مخاطب را در بر می‌گیرد. بنابراین معماری همچون فضا، آن را از ثنویت فرم و عملکرد خارج می‌کند و زبان همچون فضا، آن را از ثنویت دال و مدلول –یا همان فرم و عملکرد- بیرون می‌آورد.

۲.۶. شعر فضا: فرم اندک و فضای بسیار در معماری تادو آندو

شعرِ فضا، تجربه پذیرکردن زبان است، پس ساخت فضایی آشکارکننده از یک سو و تجربهپذیر و تنبنیاد از سوی دیگر، چیزی است که شعر باید از معماری بیاموزد. اما آنچه معماری باید از شعر بیاموزد، در کار آوردنِ زبان معماری به گونها ی است که بیشتر از معماری باشد. تادو آندو معمار خودآموخته ژاپنی می‌گوید: معماری از آنجا آغاز می‌شود که معماری پایان می‌یابد. در واقع همانطورکه شعر، سبقت گرفتن از زبان گفتاری است، معماری -همچون شعر- نیز سبقت گرفتن از زبان معماری است. جایی که فراتر از فضاهای عملکردی و فرمهای زیبایی شناختی، عمق فضا باز می‌شود و حقیقت نامنتظر خود را بر ما آشکار می‌کند.

تادو آندو که از کارهای او به عنوان شعر فضا یادکرده اند، می‌گوید: من بر بخشهای نامتعین کار که به احساسات انسانی مربوطند و همچنین بر فاصله میان فضاهای عملکردی تأکید می‌کنم، فضاهایی که در عین حال با زندگی روزمره ساکنان خود پیوند دارند. برای مثال، ورودی‌های خاکفرش خانه‌های روستایی ژاپنی، معابری کم نور و جذاباند که همچون عنصر پیوند دهنده فروشگاه‌ها با منطقه مسکونی عمل می‌کنند. این محوطه های خاکفرش توأمان نمادین و چندعملکردی اند، هم در آنها آشپزی می‌کنند، هم شبانه کارهای مربوط به کشاورزی را انجام می‌دهند، در عین اینکه همچنان نقش راه را نیز دارند (آندو، ۱۳۸۱: ۴۶-۴۷). بنابراین، فضا آنگاه حیثیت شاعرانه می‌گیرد که خود را از جبر عملکردی خلاص کند. فضاهایی با عملکرد تخصصی مثل جمله های منطقی فاقد ایهام یا معانی چندگانه اند یا لااقل تلاش می‌کنند که تک معنا باشند. در مقابل، فضاهایی مثل حیاط، ایوان و دالان در معماری سنتی که عملکرد خالص و موکدی ندارند و به لحاظ کاربری منعطف و تغییر پذیرند دارای

حداکثر پتانسیل و عکسالعمل شاعرانه نیز هستند و درعین حال، به شکلی تنیافته همه حواس ما را درگیر می‌کنند.

در کنار عملکرد، فرم و فضا نیز دو عنصر اصلی معماری هستند.آندو فضا را با خلاصه کردن و محدودکردن فرم ایجاد می‌کند و با صرفنظرکردن از جذابیت فرم بر جذابیت فضا می‌افزاید. در واقع ارجحیت دادن به فرم به معنای برتری بخشیدن به حس بینایی از میان پنج حس و عدم توجه به عمق فضایی است (فوریاما، ۱۳۸۸: ۱۵).

آندو متکی بر اصطلاح ژاپنی شینتای ، جدایی ذهن از بدن و بدن از جهان را نمی‌پذیرد. شینتای حرکت می‌کند و با حرکت خود تعدد نقاط دید را ممکن می‌کند و جهت یابی خود را از طریق برداشتن فاصله انجام می‌دهد، آنگاه حالت فضایی ایجاد می‌شود. بنابراین، فضا نتیجه حرکت و تجربه تناآگاه انسانی یا همان شینتای در نظرگاه آندو است(شیرازی، ۲۰۱۲: ۲۲).

معماری آندو نه به زبان فرم سخن نمی‌گوید و نه به زبان عملکرد. او از کالبد کاسته، فضای افزوده می‌سازد و لفظ اندک و معنای بسیار را در زبان شاعرانه خود عینیت می‌بخشد. برای مثال، خانه ردیفی در اُزاکا، مصداقی روشن از به حاشیه بردن فرم و عملکرد و در مرکز نشاندن فضاست. این خانه با تقلیل فرم به کالبدی حداقلی و ساده، ایده رایج معماری همچون فرمی زیبا را به چالش می‌کشد و تجربه بسیار غنی و پرباری را ممکن می‌کند. اساساً شعر فضا در کار تادو آندو، در فضاهایی که تخصیص پذیر نیستند و یا در فاصله بین دو فضای عملکردیست که پدیدار می‌شود. زیرا اساساً فضاهای چندعملکردی و فضاهایی که در فاصله عملکردها رخ می‌دهند مهد شاعرانگی معماریاند. در خانه ردیفی اُزاکا نیز، راه‌ها، پلکان، پل و حیاط، زبان عملکردی معماری را به شعر فضا تبدیل می‌کنند، شعری که در انکار فرم و تحدید آن به دیوارهای ساده بتنی، کیفیت بنیادین فضا را تشدید می‌کند و در عین اینکه ما را در بر می‌گیرد، آزاد می‌گذارد. درکار او فضای خالی، مثبت است و فضای پُر، منفی و مشابه معماری سنتی ایرانی تمام خلاقیتهای آن مبتنی بر برداشتی زنده و مثبت از فضاست؛ با این تفاوت که فیزیکِ فرم در زبان معماری آندو بسیار ساده، عریان و بیآرایه است و چهره ای مدرن دارد و در بافت معماری و شهرهای سنتی با واژگان و عناصر وجودی زبان معماری سنتی وزین و معنادار می‌شود.

۳.۶. شعر فضا: فضای دربرگیرنده و آشکارکننده در معماری شهرهای سنتی اقلیم گرم و خشک

به نظر می‌رسد «معماری فرهنگهای سنتی به جای سلطه جویی بصری و ذهنی ضرورتاً با معرفت ادراکی بدن پیوند می‌خورد. ساخت در فرهنگهای سنتی توسط بدن هدایت می‌شود؛ همانگونه که پرنده با حرکت بدنش به لانه خود شکل می‌دهد. به نظر می‌رسد که معماریهای خشت وگل بومی دراکثر نقاط جهان نیز بیشتر زاییده حس لامسه و عضلانی باشند تا حس بینایی» (پالاسما، ۱۳۸۹: ۳۷).

تجربه نزدیکِ بافتِ مصالح در معماریهای خشتی، به گونه ای است که بینایی و لامسه و بویایی را درهم می‌آمیزند و فهم کالبد فضا را ممکن می‌کنند. از آنجا که این گونه معماری معمولاً در اقلیم گرم و خشک ساخته می‌شود، تجربه بساوایی آفتاب و سایه، یا گرما و خنکی، در فضاهای متباین آن‌ها با

همه تن قابل درک و دریافت است. حتی در معماری رسمیتر شده اقلیم گرم و خشک هم این خصوصیات فضایی به صراحت تجربه پذیرند.

در کتاب اصفهان شهر بهشت در باره فضاهای دربرگیرنده و تنبنیاد و در عین حال آشکارکننده و خیال انگیز شهرهای سنتی ایرانی آمده است: در این نوع شهرسازی، گذر از فضایی بسته به فضای بسته ای دیگر پیدرپی و همواره تکرار شده است بیآنکه هرگز این پیوستگی قطع شود. در اینجا، انسان همواره در درون چیزی قرار دارد، درون کوچهای که غالباً سرپوشیده است، درون حیاط خانه ای، مدرسه ای، کاروانسرایی، درون میدانی که محصور به پیرامونی به هم پیوسته و متداوم است. این معماری، از ترکیب ساختمانها یعنی بناهای تکتک و جدا ازهم، تشکیل نشده است بلکه منحصراً از فضاهای بسته ای تشکیل شده که به نما و سطح ساخته شده ضرباهنگ می‌بخشد. اکنون اگر، در مقابل این تصویر کمابیش غافلگیر کننده شهر ایرانی، به شهری غربی بیندیشیم با خط طراز زمین مواجه می‌شویم، که بر روی آن خانه ها که حکم جزیره های کوچک را دارند برپا می‌شوند. اما در معماری ایرانی، بافت شهری درست برعکس بافت شهرهای غربی است، یعنی فضاهای حیاطها و میدانها هستند که جزیره های شهری را پدید می‌آورند و نه حجمها و فرمهای پُرِ ساختمانها. در اینجا دریافت و ادراک فضایی بسیار مهم و برجسته، و توالی و تسلسل حالات و احساسها معنی دار است و مسافر این شهر، پیوسته خود را درون فضایی می‌بیند (استیرلن، ۱۳۷۷: ۵۵-۶۶). فضایی که باگردآوری مصالح بومآورد، شرایط و مقتضیات سرزمینی خود را در افقی از آشکارگی به زبان می‌آورد و تجربه ای سرشار از عکس العملهای شاعرانه و خیال انگیز را ممکن می‌کند.بنابراین به نظر می‌رسد، زبان هندسیِ معماری آندو – به گونه ای حداقلی- و زبان معماری و بافت شهرهای سنتی ایرانی– به گونه ای گاه حداکثری- مصداقی روشن از بوطیقای فضا را به دید و تجربه میآورند.

نتیجه گیری

نظریهای شعری همواره در حصر ثنویت فرم و معنا بوده و هرگز نتوانسته‌اند خود را از این تقابل دوتایی خارج کنند. حتی در جهان سنت که به نظر میرسد معنا نقش مرکزی دارد، باز هم شعر با عوارض فرمالی همچون وزن و قافیه تعریف شده است و اگر هم عنصری معنوی در تعریف شعر به کار آمده، هرگز نتوانسته خود را از سایه فرم بیرون بیاورد. در جهان مدرن نیز، این اسطوره پنهان، آشکارا خود را در مرکز نظریه‌شعری نشاند، بگونه‌ای که عمده نظریات ادبی به طریقی یکسانساز در سیطره گفتمان فرمالیستی رایج است.

همین تقابل دوتایی در زبان معماری نیز غالب است و نظریات معماری همواره در حصر ثنویت فرم و عملکرد در تقارن با فرم و معنا در زبان شعر، به میدان آمده‌اند. درحالیکه زبان معماری همواره مشیر به فضاست و آنچه معماری را از سایر هنرها متمایز میکند فضامند بودن آن است. از سوی دیگر،تقارنی معنادار بین ادراک فضای معماری و خوانش شعر وجود دارد. زیرا حصول تجربه در شعر با ایجاد رابطه بین کلمات ممکن می‌شود، و ادراک و فهمِ معماری نیز محصولِ ایجاد رابطه بین عناصر زبانی معماری و تجربه فضایی آن است.

در تقابل با این گفتمان رایج، بوطیقایِ فضا، با اتکا به فهم هایدگر از زبان و مفهموم فضا نزد مرلوپونتی و به تعبیری دیگر، با عبور از ثنویت دال و مدلولِ زبان‌شناختی و فرم و محتوای زیبایی شناختی که همچون دومینویی با سوبژکتیویسم دکارتی آغاز شد، به زبانشناسی صوری رسید و به فرمالیسمی انتزاعی در شعر و سایر هنرها از جمله معماری انجامید، شاخه‌های درآمیخته‌ی فضامندی، تنیافتگی و آشکارکنندگی را در مرکز خود می‌نشاند. در چنین شعری، فضا شیوه‌ی هستی زبان در وهله سخن است و بوطیقای فضا نیز برهمین اساس، نظریه‌ی شعر به مثابه‌ی فرم را به نفع نظریه‌ی شعر به‌مثابه‌ی فضا به حاشیه می‌برد تا بر حضور انضمامیِ انسان در درون زبان شعر تأکید کند. از سوی دیگر، پدیدارشناسی زبان معماری به عنوان فضا نیز، شاعرانگی معماری را از مدخل و با ملاک فضا تعریف میکند که حضور بارز آن را میتوان در زبان معماری و بافت شهرهای سنتی ایرانی با وجود عناصری وجودی همچون دالان و هشتی و حیاط و ساباط و سایر فضاهای متباین سراغ کرد که مصداقی روشن از زبان اقامت – فراتر از زبان عبارت و زبان اشارت- و به تعبیری شعر فضاست، شعری که با تعلیقِ توأمان معنای عملکردهای انحصاری و تخصصی و فرمهای صوری و زیبایی‌شناختی، فضایی آشکارکننده و چندحسی -یا به تعبیری فلسفی تنبنیاد و تنیافته- را سرآغاز خود میگیرد.

منابع

آرنهایم، رودولف. ۱۳۸۲ش، **پویه شناسی صور معماری**، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندیف تهران: فرهنگستان هنر.

آندو، تادو. ۱۳۸۱ش، **رخنه در محیط**، شعرفضا، ترجمه محمدرضا شیرازی، تهران: فکر نو.

استیرلن، هانری. ۱۳۷۷ش، **اصفهان شهر بهشت**، ترجمه محمد ارجمند، تهران: فرزان روز.

ایگلتون، تری. ۱۳۶۸ش، **پیش درآمدی بر نظریه ادبی**، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.

باطنی، محمدرضا. ۱۳۸۵ش، **زبان و تفکر**، چاپ هشتم، تهران: آگه.

بلوری بزاز، مونا و علیرضا مستغنی. ۱۳۹۸ش، **فرمالیسم در معماری و نسبت آن با مفهوم فرم**، صفه، شماره ۸۷، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

پالاسما، یوهانی. ۱۳۸۹ش، **چشمان پوست**، معماری و ادراکات حسی، ترجمه رامین قدس، تهران: پرهام نقش.

پرتوی، پروین. ۱۳۹۲ش، **پدیدارشناسی مکان**،چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

سوسور، فردینان. ۱۳۸۸ش، **مبانی ساخت‌گرایی در زبان‌شناسی**، ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، ترجمه کورش صفوی، چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون. ۱۳۸۴ش، **راهنمای نظریه ادبی معاصر**، ترجمه عباس مخبر، چاپ سوم، تهران: طرح نو.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۹۱ش، **رستاخیز کلمات**، چاپ سوم، تهران: سخن.

فورویاما، ماسائو. ۱۳۸۶ش، **تادائوآندو**، ترجمه آبتین گلکار، تهران: هنر معماری قرن.

کلارک، تیموتی. ۱۳۸۸ش، **مارتین هایدگر**، ترجمه پویا ایمانی، تهران: مرکز.

لودویک، رالف. ۱۳۸۷ش، **راهنمای مطالعه سنجش خرد ناب**، ترجمه خسرو ناقد، تهران: مهراندیش.

مرلوپونتی، موریس. ۱۳۹۴ش، **جهان ادراک**، ترجمه فرزاد جابرالانصار، چاپ دوم، تهران: ققنوس.

مهدلیکو، اوا. ۱۳۹۴ش، **در جستجوی تجربیات جدید بدن به واسطه فضا**، اطلاعات حکمت و معرفت، شماره ۶، ترجمه مهرداد پارساف تهران: موسسه اطلاعات.

هایدگر، مارتین. ۱۳۹۳ش، **ساختن باشیدن اندیشیدن**، هرمنوتیک مدرن، بابک احمدی و دیگران، چاپ دهم، تهران: مرکز.

هایدگر، مارتین. ۱۳۹۲ش، **سرآغاز کار هنری**، ترجمه پرویز ضیا شهابی، چاپ پنجم، تهران: هرمس.

هایدگر، مارتین. ۱۳۸۹ش، **شعر زبان و اندیشه رهایی**، ترجمه عباس منوچهری، چاپ دوم، تهران: مولی.

هایدگر، مارتین. ۱۳۸۴ش، **نامه درباره انسانگرایی، از مدرنیسم تا پست مدرنیسم**، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چاپ چهارم، تهران: نی.

هایدگر، مارتین. ۱۳۸۸ش، **هستی و زمان**، سیاوش جمادی، چاپ سوم، تهران: ققنوس.

هیل، جاناتان. ۱۳۹۶ش، **مرلوپونتی برای معماران**، گلناز صالح کریمی، تهران: فکر نو.

Arnheim, Rudolf. (2002). Dynamics of architectural forms. Translated by Mehrdad Qayyumi Bidhendi. Tehran: Academy of Arts.

Ando, Tado. (2001). Penetration into the environment. Poetry. Translated by Mohammad Reza Shirazi. Tehran: Fekr-e No.

Stirlen, Henry. (1998). Isfahan is a city of paradise. Translated by Mohammad Arjomand, Tehran: Farzan Rooz.

Eagleton, Terry. (1986). An Introduction to Literary Theory. Translated by Abbas Mokhber. Centeral Tehran.

Bateni, Mohammad Reza (2005). Language and thinking. Eighth edition. Tehran: Ad.

Blori Bazaz, Mona and Alireza Mostaghni (2019). Formalism in architecture and its relation to the concept of form. No. 87. Tehran: Shahid Beheshti University.صفه .

Palasma, Johani. (2010). Skin eyes, architecture and sensory perceptions. Translated by Ramin Quds. Tehran: Parham Naghsh.

Partovi, Parvin. (2013). Phenomenology of place. second edition. Tehran: Academy of Arts.

Saussure, Ferdinand. (2009), Fundamentals of Constructivism in Linguistics. Constructivism and poststructuralism and literary studies. Translated by Kourosh Safavid. second edition. Tehran: Institute of Islamic Culture and Art.

Selden, Raman and Peter Widowson. (2003). Guide to Contemporary Literary Theory. Translated by Abbas Mokhber. Third edition. Tehran: New design.

Shafiee Kadkani, Mohammad Reza. (2012). Resurrection of words. Third edition. Tehran: Sokhan.

Furuyama, Masao. (2007). Tadao Ando. Translated by Abtin Golkar. Tehran: The Architectural Art of the Century.

Clark, Timothy. (2009), Martin Heidegger, Pouya Imani, Tehran: Center.

Kuznerheu, David. (1998). Heidegger and the Hermeneutic Rotation. Modern hermeneutics. Translated by Babak Ahmadi and others. The tenth edition. Centeral Tehran.

Ludwig, Ralph. (2008). A guide to studying pure wisdom. Translated by Khosrow Naqd. Tehran: Mehranndish.

Merleau-Ponty, Morris. (2015), The World of Perception, translated by Farzad Jabralansar. second edition. Tehran: Phoenix.

Mahdliko, Eva. (2015). In search of new experiences of the body through space. Information of wisdom and knowledge. No. 6. Translated by Mehrdad Parsa. Tehran: Information Institute.

Heidegger, Martin. (2014). Making to be thinking. Modern hermeneutics. Babak Ahmadi and others. The tenth edition. Centeral Tehran.

Heidegger, Martin. (2013). The beginning of a work of art. Translated by Parviz Zia Shahabi. Fifth Edition. Tehran: Hermes.

Heidegger, Martin. (2010). Poetry, language and the idea of liberation. Translated by Abbas Manouchehri. second edition. Tehran: Molly.

Heidegger, Martin. (2005). Letter on Humanism. From modernism to postmodernism. Translated by Abdul Karim Rashidian. fourth edition. Tehran: Ney.

Heidegger, Martin. (2009). Existence and time. Siavash Jamadi. Third edition. Tehran: Phoenix.

Hill, Jonathan. (2017). Merleau-Ponty for Architects. Golnaz Saleh Karimi. Tehran: Fekr-e No.

Colquhoun, Alan.Rationalism: A Philosophical Concept in Architecture", in Collected Essays in Architectural Criticism, introduction by Kenneth Frampton, Black Dog Pub, 2009.

"Misreading", in Houses of Card, New York: Oxford University Press, 1987.. Eisenman, Peter

Merleau–ponty, murice. (1962). Phenomenology of perception.Colin smith, Ruotledge.

Owens, Wayne D. (1987). Heidegger and the philosophy of language. Auslegung. Vol, XIV. No.1.

Shirazi,Mohammadreza (2012). An Investigation on Tadao Ando's Phenomenological Reflections. Armanshahr Architecture & Urban Development. No 5(8).

Heidegger,M. (1959) The Fundamental Concepts of Metaphysics: tvanslated by William McNeill and Nicholas Walke. Indiana Univershty Press.

COPYRIGHTS

© 2022 by the authors. Licensee Islamic Azad University Jiroft Branch. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

ارجاع: رفعتی مجید، ضیاء شهابی پرویز، مسعودی عباس، حسینی مالک، بررسی وجوه تشابه و تفاوت مقوله فضا در زبان شناسی و معماری، فصلنامه ادبیات تطبیقی، دوره ۱۶، شماره ۶۴، زمستان ۱۴۰۱، صفحات ۲۵۲-۲۳۷.