Archive of SID


# پدیدارشناسی در عمل

## آموختن از تحلیل پدیدارشناختی پالاسما از ویلا مایرآ

تاریخ دریافت: ۸۹/۲/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۴/۶

محمدرضا شیرازی*

**چکیده**

*اگر چه پدیدارشناسی تعبیری فلسفی است که از سوی فیلسوفان شرح و بسط یافته است. اما، "پدیدارشناسی چونان روش" از سوی نظریه‌پردازان و معماران، مورد توجهی ویژه قرار گرفته است. تا جایی که می‌توان به "ادبیاتِ پدیدارشناسی معماری" اشاره کرد. مجموعهٔ وسیعی از تحلیل‌ها، نظریه‌پردازی‌ها، و تفسیرهای پدیدارشناختی، از سوی معماران و نظریه‌پردازان معماری در پنجاه سال اخیر نگاشته شده است. در این میان، یکی از پرسش‌های کلیدی آن است که چگونه می‌توان از یک‌سو تفکراتِ فلسفیِ صرف را به حوزهٔ عمل و نظر معماری وارد کرد، و از دیگر سو، پدیدارشناسی را در عمل، جهت تحلیل آثار معماری و خوانش محیط به کار گرفت؟*

*برای پاسخ به پرسش دوم، شاید بهترین منبع ارجاع به نوشته‌های محققانی باشد که پیش‌تر در این راستا گام برداشته‌اند، و به تحلیل پدیدارشناختی آثار معماری پرداخته‌اند. اما علی‌رغم دامنهٔ گستردهٔ ادبیات پدیدارشناختی معماری، تحلیل‌های قابل توجه پدیدارشناختی، چندان گسترده نیستند، و این امر خود حکایت از آن دارد که این حوزه نیازمند کار و تمرکز بیشتری است.*

*این مقاله بر آنست تا با تکیه بر آرای یوهانی پالاسما، معمار و نظریه‌پرداز معماری معاصر، که آثار وی در عرصهٔ پدیدارشناسی معماری، تأثیری به‌سزا در گسترش این قلمرو داشته است، به بازخوانی یکی از تحلیل‌های برجستهٔ وی ـتحلیل ویلا مایرآ، اثر آلوار آلتوـ بپردازد. در این راستا ابتدا وجوه عمدهٔ نظریهٔ پدیدارشناسی وی معرفی خواهد شد، و سپس با مروری بر تحلیل فوق، نحوهٔ کاربست نظریهٔ پدیدارشناسی وی و توانمندی‌های آن مورد توجه قرار خواهد گرفت.*

**کلید واژه‌ها:**
معماری، پدیدارشناسی معماری، تحلیل پدیدارشناختی، یوهانی پالاسما، آلوار آلتو.

* دانشجوی دکترای نظریهٔ معماری، دانشگاه فنی برلین
Email: mr_shirazi@yahoo.com



www.SID.ir

Archive of SID



## مقدمه

پدیدارشناسی در اصل تعبیری نه معمارانه، بلکه فلسفی است. بدین معنا که در آغاز، این فیلسوفان بوده‌اند که این واژه را جهت بسط تفکرات فلسفی‌شان به کار برده‌اند. برای فیلسوفان، پدیدارشناسی روشی است برای شرح موقعیت بی‌واسطه و مستقیم چیزها و محیط، طریقی که با آن می‌توان به درکی بی‌پیش فرض و بی‌پیش داوری امید بست، و از دام پیش انگاشته‌های علمی، مذهبی، متافیزیکی و روانشناختی گریخت (Moran & Mooney, 2002).

سابقهٔ استفاده از واژهٔ پدیدارشناسی به فیلسوفانی چون لامبرت[۱]، هردر[۲]، کانت، فیخته[۳] و هگل می‌رسد. اما، باید اذعان داشت که این ادموند هوسرل بوده که آن را چونان نوعی فلسفیدن مطرح ساخت و در قالب روشی کاملاً نو بسط داد، و به حق، پدر پدیدارشناسی فلسفی نام گرفت. با تکیه بر آثار و تعابیر وی از جمله "قصدیت[۴]"، "به‌سوی خود چیزها[۵]"، "تقلیل[۶]"، "تعلیق[۷]"، "افق[۸]" و "زیست ـ جهان[۹]" بود که بعدها شاگردان وی راه او را، اگرچه گاه به گونه‌ای انتقادی، پی‌گرفتند و پدیدارشناسی را به یکی از تأثیرگزارترین جریانات تفکر فلسفی قرن بیستم تبدیل نمودند.

در این میان، عرصهٔ نظر و عمل معماری، یکی از مهمترین عرصه‌هایی است که در آن پدیدارشناسی حضوری درخور توجه داشته است. پدیدارشناسان معماری با مد نظر قراردادن قابلیت‌های پدیدارشناسی در هر دو قلمرو نظر و عمل، دغدغه‌های بنیادین آن را چونان نقطهٔ عزیمت کار خود قرار داده و سعی کرده‌اند تا با تحلیل معمارانهٔ آنها، درکی متفاوت و نو از معماری و محیط ارائه دهند. در این میان، نوشته‌ها و تحقیقات متعددی صورت گرفته که در آنها روش پدیدارشناختی اصل و مبنا بوده است. اما، همواره این پرسش برای معماران جدی بوده که چگونه می‌توان آموزه‌های نظری پدیدارشناختی را در عمل به کار بست و در تحلیل و خوانش محیط به کار گرفت. در این میان، یوهانی پالاسما، معمار و نظریه‌پرداز معاصر فنلاندی، بی‌گمان چهره‌ای مؤثر و راه‌گشا است.

در این نوشتار وجوه برجستهٔ پدیدارشناسی و تفکر پالاسما معرفی می‌گردد، و نگرش ویژهٔ وی به معماری و محیط شرح داده می‌شود. سپس با تمرکز بر یکی از تحلیل‌های برجستهٔ وی، یعنی بررسی ویلا مایرآ اثر آلوار آلتو، شیوه و روش تحلیل وی که برخواسته از تفکر نظری اوست شرح داده می‌شود تا روشن گردد که چگونه وی آموزه‌های پدیدارشناختی‌اش را در عمل به کار می‌بندد.

## ۱. یوهانی پالاسما و گفتمان پدیدارشناسی معماری

یوهانی پالاسما را باید یکی از تأثیرگزارترین چهره‌هایی دانست که آثار نظری و عملی او سهم به‌سزایی در بسط و گسترش گفتمان پدیدارشناسی در معماری ایفا نموده است. وی معماری دقیق و تیزبین است، ژرف و گسترده می‌اندیشد، و بر عرصه‌های مختلف هنری مسلط است، و همواره دغدغهٔ آن را دارد تا همانندی‌های هستی شناختی آنها را برشمارد و نشان دهد. این نوع نگرش است که به تفکر وی خصلتی چند بعدی بخشیده است. استیون هال در مورد شخصیت چند بعدی وی می‌گوید: «پالاسما تنها یک نظریه‌پرداز نیست؛ او از منظر پدیدارشناسیِ معماری، فردی برجسته است. وی به معماریِ تحلیل ناپذیرِ حواس می‌پردازد، و خصوصیات پدیداری این نوع نگرش است که به نوشته‌های او در حوزه فلسفهٔ معماری خصوصیتی ویژه می‌بخشد» (Holl, 2005: 7).

پالاسما، بیشتر متأثر از موریس مرلوپونتی و فلسفهٔ دریافت او، و نیز پدیدارشناسی گاستون باشلار می‌باشد. اگرچه نیم نگاهی نیز به هوسرل و هایدگر دارد. به‌زعم وی، پدیدارشناسی "نگرش ناب به پدیدارها" است، که این تعبیر، وی را به هوسرل نزدیک می‌کند. اما، تلقی وی از مشارکت همهٔ حواس در فرایند ادراک، مرکزیتِ تن در دریافت محیط، و نقش حرکت‌مندی در آن، برگرفته از تفکر مرلوپونتی است[۱۰]. اندیشه‌های باشلار، به ویژه کتاب "بوطیقای فضا"ی وی (1969) و تأکید او بر "تخیل"، "خاطره" و "خانه" حضوری مستقیم در تفکر پالاسما دارند. در نگاهی کلی، می‌توان پدیدارشناسی پالاسما را بسط باشلاری اندیشه‌های مرلوپونتی دانست. بدان‌سان که تفکر هایدگر، که وی آنرا محافظه‌کارانه می‌انگارد، نقشی کم‌رنگ در آن دارد.

از نظر پالاسما، نگرش پدیدارشناختی، آن نگرش ژرفی است که ما را به گوهر چیزها نزدیک می‌کند و چیزها را در نزدیکی ما نگه می‌دارد. رویکرد پدیدارشناختی، که نگاهی جامع‌تر و ژرف‌تر به انسان (به عنوان عامل ادراک) و دریافت (به عنوان فرایند ادراک) دارد، رویکردی وجودی است، که قادر به آشکارسازی وجوه پیدا و پنهان امور و شرح درـ جهان ـ هستن ماست. وی در این باره می‌نویسد: «از نظر من پدیدارشناسی هنر ظریف مواجهه با جهان است»[۱۱] و معمار به واقع ملزم به کشف و بیان همین مواجههٔ بنیادین است و مواجههٔ خود با جهان را گزارش می‌دهد.



www.SID.ir

Archive of SID


خواندن تفکرات پدیدارشناختی پالاسما نشان می‌دهد که دغدغه‌هایی یکسان و مشابه میان وی و دیگر پدیدارشناسان معماری، از جمله نوربرگ‌ـشولتز، فرامپتون، هاریس، و سیمون وجود دارد. نقد تفکر بصرمحور غربی، سلطهٔ تصویر، استانداردگرایی مفرط، آوانگاردگرایی افراطی، مجازی‌گری، پسامدرنیسم صوری، و فلسفی‌گری ِ سخت و بی‌بنیاد از یکسو، و تأکید بر ادراک چندـحسی، فضای زیسته، ادراک کالبدی، تجربهٔ فعلی و حرکتی، خاطره و خیال، زمان‌مندی، خانه و سکونت از سوی دیگر، مهم‌ترین دغدغه‌های پالاسما هستند که عمقی ویژه به گفتمان پدیدارشناسی معماری بخشیده‌اند.

## ۲. وجوه مشخصهٔ پدیدارشناسی یوهانی پالاسما

پدیدارشناسی یوهانی پالاسما، واجد وجوه متعددی است که به آن تشخص می‌بخشد. یکی از برجسته‌ترین آنها، تصور "معماری چندحسی" است. وی به نقد تفوق دید و بینایی بر حواس دیگر در عرصهٔ فلسفه و معماری غرب پرداخته و معتقد است که در تاریخ غرب همواره بینایی در فرایند ادراک نقش اول را ایفا نموده است، تا آنجا که ادراک منطبق بر ادراک بصری انگاشته شده است. برای نمونه در معماری کلاسیک یونانی، کمال بصری اساس ترکیب معمارانه بود، و در دوران رنسانس، حواس پنجگانه بر مبنای "کالبد کیهانی" ادراک می‌شدند که در چینشی سلسله مراتبی "دید" اهمیت اول را داشت. اختراع پرسپکتیو بر اولویت دید تأکیدی مضاعف نهاد و بدین‌سان پارادایم بصرـ محور، بر فرهنگ غربی حاکم گردید. این "سلطهٔ بینایی" موجب گردیده تا ما ادراکی ناقص از محیط خویش داشته باشیم. اما، واقعیت آن است که، به‌زعم پالاسما «تجربهٔ معماری موردی چندحسی است. کیفیات ماده، فضا، و مقیاس به گونه‌ای یکسان با چشم، گوش، بینی، پوست، زبان، کالبد و عضلات سنجیده می‌شوند» (Pallasmaa, 1996: 28). ما فضا را تنها نمی‌بینیم، بلکه آن را می‌بوییم، می‌شنویم، لمس می‌کنیم، و حتی می‌چشیم.

معماری حواس، معماری‌ای است که بر حضور همراه همهٔ حواس توجه دارد. معماری حواس، آنسان که با مشارکت تن و همهٔ حواس شکل می‌گیرد، ما را به چیزها و گوهر آنها نزدیک می‌کند. برعکسِ معماری چشم که در فاصله می‌ماند و از دور می‌سنجد. اگر که بخواهیم این امر را به کمک تعابیر سینمایی که مورد علاقهٔ پالاسما نیز هست بیان کنیم، باید گفت: که معماری چندحسی بیشتر از "نمای دور[۱۲]"، "نمای نزدیک[۱۳]"می‌گیرد.

یکی دیگر از وجوه برجستهٔ پدیدارشناسی پالاسما ضرورت و اهمیت تجربهٔ فعل ـ بنیاد معماری است، که آن را در برابر تجربهٔ اسم ـ بنیاد قرار می‌دهد. منظور از تجربهٔ فعل‌ـبنیاد، آن است که فرایند درک معماری و محیط اساساً مبتنی بر حرکت تن است، و تنها در کنش است که ادراک حاصل می‌گردد. ما چیزها را نه در ماندن و ایستادن، که در حرکت کردن و پوییدن می‌فهمیم. وی در این باره می‌نویسد: «ما با بنا مواجه می‌شویم؛ ما به بنا در رابطهٔ با تن خویش نزدیک می‌شویم، با آن مواجه می‌شویم، از میان آن حرکت می‌کنیم، و آن را در عمل به کار می‌گیریم. معماری؛ کنش‌ها، دریافت‌ها و تفکرات را هدایت می‌کند، مقیاس می‌بخشد، و قاب می‌کند» (Pallasmaa, 2005: 60).

در همین راستا، پالاسما سه جریان حاکم بر معماری معاصر شامل: ابزارانگاری بناها، جستجوی خودبراندازانهٔ امر نو، و سلطهٔ تصویر قابل عرضه را به نقد می‌کشد. برعکس، وی معتقد است که نظریه، نقد، و آموزش معماری، باید به زمینه‌های فرهنگی مغفول معماری بازگردند و بر آن باشند تا معماری را نه در تجربه‌ای بصری و محدود بلکه در آن تجربهٔ ژرف، که متضمن حضور تن و همهٔ حواس است ادراک کنند. وی به جای فهم تقلیل گرایانه و بصرـ محور معماری، ما را به تجربهٔ بساوشی که ریشه در ادراک تدریجی و جزء به جزء معماری دارد فرا می‌خواند، چراکه همهٔ حواس و کل تن را به مشارکت می‌خواند.

این گونهٔ تجربه نیازمند همدلی، همراهی و صبوری است، چراکه بیشتر از فاصله متضمن نزدیکی است. به علاوه، پالاسما با طرح "دید پیرامونی" در برابر رویکرد تک بعدی و بصرمحور به معماری می‌ایستد و با این طرح، هدف وی آن است تا از ابژهٔ صرف فرارود و آن را در زمینه‌اش دریابد. به تعبیر دیگر، وی بر آن است تا معماری را نه چونان شیئی تنها و تک بلکه در زمینه‌اش دریابد. ایدهٔ دید پیرامونی، فهم اثر معماری در زمینهٔ آن است، و این زمینه صرفاً موردی فیزیکی نیست، بلکه وجوه فرهنگی و اجتماعی را نیز شامل می‌گردد. وی در این باره می‌نویسد: «دید متمرکز ما را به ناظری صرف تبدیل می‌کند. ادراک پیرامونی تصاویر بصری را تبدیل به تجربهٔ فضایی و کالبدی می‌کند، و ما را به مشارکت فرا می‌خواند» (Pallasmaa, 2005: 194).

چند نکته‌ای که به آنها اشاره گردید نکته‌های کلیدی تفکر پدیدارشناختی پالاسما را شکل می‌دهند و ویژگی‌های منحصر به‌فرد آن را نمایان می‌سازند. در میان پدیدارشناسان معماری، توجه به "دریافت چند حسی" برای نخستین بار


www.SID.ir

Archive of SID



به صورتی کلاسیک و منسجم از سوی پالاسما مطرح گردید و شرح داده شد، و تأملات استیون هال درباب حضور ویژهٔ حواس شنوایی و لامسه را که با عنوان "حوزه‌های پدیداری" به آنها اشاره می‌کند(Holl, 1994) باید متأثر از وی دانست. از دیگر سو اگرچه نوربرگ ـ شولتز نیز پیش‌تر در کتاب "تأملات در معاری" (۱۹۶۳) از اهمیت حرکت در دریافت محیط سخن گفته، اما هرگز آن را به گونه‌ای بنیادین به مانند پالاسما بسط نداده است.

### ۳. معماری چند بعدی آلوار آلتو

*«در هر موردی، فرد باید به راه‌حل‌های همزمانی از تقابل‌ها دست یابد... تقریباً هر طرحی شامل ده‌ها، اغلب صدها و گاهی هزاران عامل متضاد و متفاوت است؛ که تنها خواست و ارادهٔ انسان است که می‌تواند آنها را هماهنگ کند. این هماهنگی با هیچ وسیله‌ای جز هنر قابل تحصیل نیست». آلوار آلتو*

از نظر پالاسما، آلتو شیوهٔ منحصر بفردی در قبال مواجهه و رویارویی با مسائل معماری اتخاذ می‌کند که وی را از رویکرد تقلیل گرایانهٔ جنبش مدرن متمایز می‌سازد. آلتو در صدد آن بود تا نگرشی چندبعدی در مورد معماری داشته باشد که همزمان به وجوه فنی و روانشناختی توجه کند: «به جای هدف قراردادن خلوص مفهومی و فرمی، [معماری او] بر آن بود تا تقابل‌هایی چون طبیعت و فرهنگ، تاریخ و مدرنیته، جامعه و فرد، سنت و بدعت، استانداردگرایی و تنوع، امر جهانی و منطقه‌ای، امر عقلی و حسی، و مورد عقلانی و شهودی را با هم آشتی دهد» (Pallasmaa, 1998,b: 21). به تعبیر دیگر، آلتو درصدد بود تا تقابل‌های متضاد را در کارهای خود حاضر سازد، تا معماری‌اش را غنا بخشد، نه این که به منظور داشتن کاری ساده شده آنها را حذف کند.

اما آلتو پس از مدت کوتاهی، همدلی و هم رأیی با خردگرایی نظر خود را به ویژه در دههٔ سی تغییر داد. او تأکید داشت که مسألهٔ معماری با به‌کارگیری شیوه‌های فنی قابل حل نیست، چراکه «معماری شکل فرا ـ فنی‌ای از آفرینش است که در آن هماهنگ‌سازی شکل‌های متعدد عملکرد، نقش کلیدی دارد...یک بنا هرگز مسأله‌ای فنی نیست، بلکه مسأله‌ای معمارانه ـ فنی است» (Pallasmaa, 1998,b: 22).

تأکید بر فرا ـ فنی بودن معماری، فرارفتن از خردگرایی صرف و توجه به وجوه ِ غیر فیزیکی آن است. هنر و معماری اگرچه اختراعات تکنولوژیک را به کار می‌بندند. اما، در نهایت به خردگرایی ِ تکنولوژیک پشت می‌کنند. معماری، جهان را قاب می‌کند و آن را قابل فهم می‌سازد، در حالی که شیوه‌های ساخت و ساز صرفاً مهارت‌هایی هندسی‌اند که قادر نیستند وجوه وجودی در ـ جهان ـ هستن انسان را آشکار سازند. همانطور که پالاسما اشاره می‌کند، «در نگرش آلوار آلتو، معماری به هیچ وجه قلمرو تکنولوژی نیست. معماری شکلی از "کهن ـ تکنولوژی"[۱۴] است. به عبارت دیگر، هنر معماری همواره تکنیک را به نسبت‌های ذهنی و کالبدی ناتاریخی و کهن‌اش باز می‌گرداند» (Pallasmaa, 2001,b).

توجه پدیدارشناسی آلتو به معماری، از وجهی دیگر نیز قابل بررسی است. وی به تجربهٔ معماری، نه به عنوان تجریدهای هندسی و ترکیبات فرمال بلکه به مثابه توالی تأثرات توجه دارد. او از جو و حال و هوای یک اثر سخن می‌گوید و معتقد است که تجربهٔ اثر بیشتر از جزئیات مبتنی بر ادراک ِ حال و هوا است. «من بر این باورم که اغلب مردم، و البته هنرمندان به گونه‌ای خاص، به‌طور عمده حال و هوای یک اثر را ادراک می‌کنند. این امر به ویژه در مورد معماری ِ کهن آشکار است. ما در آنجا با حالتی چنان قوی و سرخوشی‌ای چنان ناب مواجه‌ایم که در اغلب موارد، توجه چندانی به اجزای منفرد و جزئیات نمی‌کنیم، اگر که در اصل متوجه آنها شده باشیم» (Pallasmaa, 1998,b: 21).

### ۴. تحلیل پدیدارشناختی ویلا مایرآ

*«معماری دارای انگیزه‌ای فراتر است... اندیشهٔ آفرینش یک پردیس. این امر تنها هدف خانه‌های ما است. اگر که ما این اندیشه را به همراه خویش نداشتیم، خانه‌هایمان ساده‌تر و بی‌مایه‌تر می‌بودند و آیا زندگی ارزش زیستن را داشت؟ هر خانه‌ای، هر محصول معماری‌ای که ارزش یک نماد را دارد تلاشی است در جهت ِ نشان دادن این که ما می‌خواهیم پردیسی زمینی برای مردم بسازیم... و امروزه، روز به روز تلاشی عظیم و مداوم بر روی میزهای نقشه‌کشی که محل طراحی‌اند در جریان است. اما موفقیت‌هایی هم حاصل می‌شود، و خانه‌هایی ساخته می‌شوند که در آنها مردم می‌توانند زندگی شاد و سعادتمندی داشته باشند، اما این موفقیت‌ها باید هرچه زیادتر شوند. این موفقیت‌ها تنها در تمرکز بر سعادت و خوشی انسانی روی می‌دهند. در هر جزئیاتی امکانی برای لذت نهفته است، اما، ما باید تا حد امکان، سنگینی مفرطی را که ما را از خلق معماری انسانی باز می‌دارد از خود دور کنیم». آلوار آلتو*



www.SID.ir

Archive of SID


پالاسما با تمرکز بر ویلا مایرآ، اثر برجستهٔ آلوار آلتو، فهم پدیدارشناختی خود از معماری را در تحلیل این بنا به کار می‌گیرد و خوانشی جامع، چندبعدی و چندحسی از آن ارائه می‌دهد. به عبارت دیگر، وی درصدد است تا با مبنا قرار دادن و ارجاع به نظریه‌های پیش‌تر پرداخته شده‌اش آنها را در تحلیل اثر به کار بندد. به‌زعم وی، این اثر نمونه‌ای است از رابطهٔ آرمانی میان معمار و کارفرما، یعنی آلوار آلتو و خانم مایرآ گولیچسن[۱۵]، فردی که متأثر از دموکراسی، منافع صنعتی شدن، طراحی و هنر بوده است. آلتو در این کار، در مورد نحوهٔ طراحی بسیار آزاد بوده، به گونه‌ای که برخی از بخش‌های کار را در روند ساخت تغییر داده است. او هیچ مشکل مالی‌ای برای نحوهٔ ساخت و جزئیات گران‌قیمت آن نداشت و اصولاً از وی خواسته شده بود تا چیزی فنلاندی اما متناسب با روح زمانه بسازد.

همانطور که گفته شد، اگرچه آلتو در دههٔ ۱۹۲۰ تفکرات عملکردگرایانه داشت، اما ایده‌هایش را به‌تدریج تغییر داد تا آنجا که در سال ۱۹۳۵، خردگرایی عملکردگرایانه را مورد نکوهش قرار داده و گفت: «اشیایی که عنوان خردگرایانه دارند اغلب به گونه‌ای قابل توجه، فاقد کیفیات انسانی هستند... مادامی که استانداردگرایی اصل ِ اساسی تولید است، لاجرم حاصل ِ کار، فرمالیسمی است که بسیار غیرانسانی است» (Pallasmaa, 1998, a: 70).

بدین‌سان است که ویلا مایرآ اثری نشأت گرفته از اندیشه‌های تغییر یافتهٔ آلتو است. در سال ۱۹۴۰، وی نقطه نظر خود را بیشتر شرح و بسط داده و عنوان داشت: «آنچه که در مراحل اولیهٔ معماری مدرن و اکنون که مرحلهٔ آخر آن است غلط و اشتباه بوده خردگرایی نیست. خطا در این واقعیت نهفته است که خردگرایی به اندازهٔ کافی ژرفا و عمق نیافته است. به جای مبارزه با ذهنیت خردگرایانه، مرحلهٔ نوین معماری مدرن سعی بر آن دارد تا شیوه‌های خردگرایانه را از گسترهٔ فنی و تکنیکی به سوی گستره‌های انسانی و روانشناختی سوق دهد... عملکردگرایی ِ فنی تنها زمانی درست است که آنقدر گسترش یابد تا گسترهٔ روانی ـ فیزیکی را پوشش دهد. این تنها شیوهٔ انسانی کردن معماری است» (Pallasmaa, 1998, a: 75). نیت آلتو روی آوردن به معماری‌ای انسانی است. معماری‌ای که در بند ِ عملکردگرایی ِ سفت و خشک نباشد، بلکه به مسائل روانی نیز توجه کند. ویلا مایرآ نمونه‌ای از چنین رویکردی است.

به زعم پالاسما شباهت‌هایی میان خانهٔ آبشار رایت و ویلا مایرآ وجود دارد که این شباهت‌ها را می‌توان به متأثر بودن آلتو از معماری رایت و یا حداقل به همانندی‌هایی در نیت هر دو معمار مرتبط دانست. علاوه بر کارفرماهای متمول و همراه این آثار، هر دو، ترکیب و آرایشی افقی دارند که در آن فضاهای اصلی ِ کم ارتفاع رو به سمت بیرون بوده و به آمیختگی معماری، چشم‌انداز، و طبیعت منجر می‌گردند. به علاوه، شومینه و آتشدان نقطهٔ کانونی فضای نشیمن در هر دو خانه است که به آنها حس بنیادین و اصیل حفاظت و محرمیت می‌بخشد. پالاسما چنین شرح می‌دهد که: «هر دو خانه، تجربهٔ قوی لامسه‌ای و حرکتی را بر می‌انگیزند و عرضه کنندهٔ طیف وسیعی از حال و هوا هستند، از سنگینی کهن و باستانی، و روستایی‌گرایی گرفته تا ظرافت، وقار و سبکی» (Pallasmaa, 1998, a: 80).

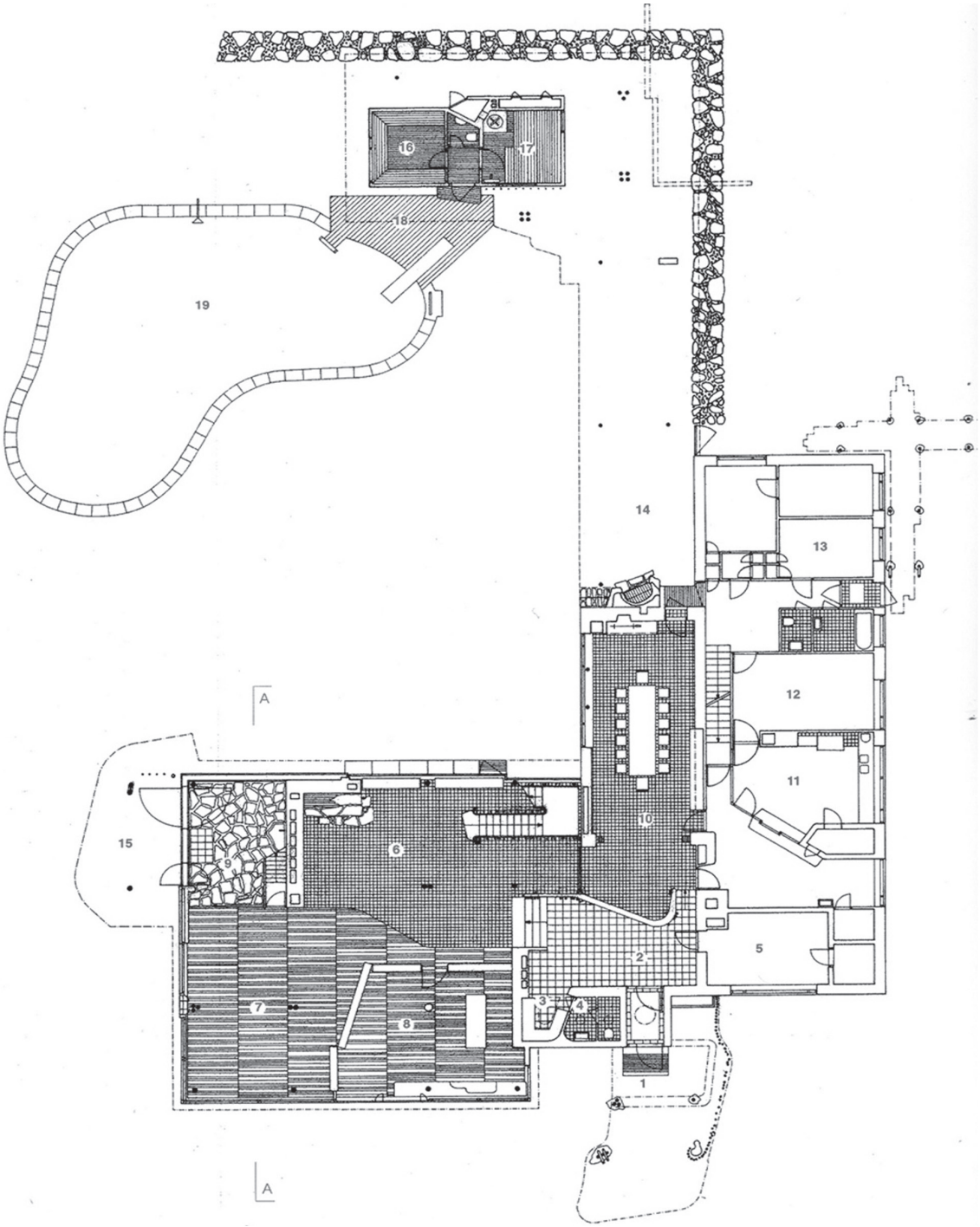
نکتهٔ دیگر نهفته در این خانه، استقلال و جدایی دو طبقهٔ خانه است: طبقهٔ بالا به حوزهٔ خواب و طبقهٔ پایین به حوزهٔ نشیمن اختصاص یافته است. فضاهای نشیمن رو به سمت حیاط‌اند، در حالی که اتاق‌های خواب حتی تماسی حداقلی نیز با آن ندارند. اتاق میهمان و راهروی طبقهٔ اول حتی امکان نگاهی به حیاط را هم فراهم نمی‌کند(تصویر ۱). بدین‌سان «حتی دهانهٔ راه پلهٔ اصلی در طبقهٔ دوم که واسطهٔ اصلی میان دو سطح بنا است به ظرافت توسط یک دیوار کوتاه بسته شده تا نفوذ بصری را تقلیل دهد. در نتیجه احساس محرمیت و پوشیدگی وجود دارد. پله‌ها بر خلاف برداشت رایج از یک پلهٔ بالارونده، رو به سمت پایین داشته و به پایین سرازیر می‌شوند» (Pallasmaa, 1998, a: 85). از این‌روست که زیگفرید گیدیون با وجود سیلان پیوستهٔ فضا در کل خانه معتقد است که نوعی "احساس صمیمیت" و محرمیت در درون این خانه وجود دارد.


www.SID.ir

Archive of SID



**تصویر ۱: ویلا مایرآ، پلان طبقه همکف: ترکیب و آرایش افقی در پلان، شومینه به عنوان نقطهٔ کانونی فضای نشیمن، فضاهای نشیمن رو به حیاط، عدم دید به حوزهٔ خواب**




پالاسما به وجوه پدیدارشناختی این خانه بر پایهٔ آنچه که در کتاب اصلی خود "چشم‌های پوست" شرح و بسط داده اشاره می‌کند، تا نشان دهد که آلتو چگونه به این مسائل توجه داشته است. به تعبیری دیگر، می‌توان این خانه را یکی از نمونه‌هایی دانست که انگاشت‌ها و احساس‌های پدیدارشناختی در آن قابل مشاهده و ادراک است. پالاسما معتقد است که ویلا مایرآ مثال خوبی است برای "معماری لطیف" که مبتنی است بر تصور «مجموعه‌ای افزایشی و قطعه قطعه که جزء به جزء از پایین رشد می‌کند» و نه ساختار تجریدی و آرمانیِ حاکمی که از بالا دیکته شده باشد. بدین طریق، آلتو بیشتر توجه به تجربهٔ عینی و منحصر بفرد در وضعیت‌ها و موقعیت‌های زنده دارد: «او یک آرمانگرای دکارتی نبود، بلکه واقع‌گرای حسی برگسونی بود. هدف او ایجاد تأثیر ادراکی از منظر واقعی بیننده بود، و نه از منظر توجهات فرمال ذهنی» (Pallasmaa, 1998, a: 86). به



www.SID.ir

Archive of SID


علاوه، معماری آلتو معماری‌ای شبکیه‌ای (بصر ـ محور) نیست، بلکه معماری‌ای است لامسه‌ای که همهٔ حواس را بر می‌انگیزد و می‌باید از طریق کالبد و به وسیلهٔ حرکت در میان فضا تجربه شود. این امر ناشی از تصور فعلی و فعل ـ بنیاد از فضا است که ریشه در تجربهٔ حرکتی فضا دارد، و نه تصور اسمی و اسم ـ بنیاد که بی‌حرکت و ثابت است (تصویر ۲).

**تصویر ۲: ویلا مایرآ، دید از هال ورودی به اتاق نشیمن: ادراک سیالیت فضا نیازمند حرکت و درک فعل ـ بنیاد بوده و به مانند راه رفتن در یک جنگل تجربهٔ کالبدی را بر می انگیزد**

پالاسما تجربهٔ عینی این خانه را به راه رفتن در یک جنگل مانند می‌کند که در آن ما با انگیختارها و جزئیات متعددی مواجه می‌شویم که در ادراک تجسد یافتهٔ ما که از میان فضاها عبور می‌کنیم یکپارچه می‌گردند: «هیچ نقطهٔ مرکزی‌ای وجود ندارد؛ دریافت کننده خود مرکز متحرک تجربهٔ خویش است، و وضعیت‌ها چونان جریان مداومِ مشاهدات و نظرها آشکار می‌گردند» (Pallasmaa, 1998, a: 90).

به زعم پالاسما، آلتو در طرح‌هایش، هم به قیاس‌های بیولوژیکی و هم به بعد روانشناختی توجه داشته، و تأثیر حسی معماری او ریشه در تصاویر حسی ِ کهن ِ سرپناه، حفاظت، آسایش، با هم بودن، و آشنایی دارد. می‌توان گفت که در ویلا مایرآ دو وجه سکونتگاه فنلاندی در هم آمیخته است: پیوند مستقیم با فضای بیرونی که در حیاط به خوبی نمایان می‌گردد و وجه زمستانی که در مبلمان و آرایش فضای داخلی که تأکید بر گرمی و صمیمیت دارد هویداست.

به گمان پالاسما، آرایش و ترکیب‌بندی این خانه کلاژ (چهل تکه) است، شیوه‌ای که تصویر مدرنیتهٔ اروپایی را با سنت بی‌زمان، محلی و بومی در هم می‌آمیزد. به عبارت دیگر، شیوهٔ کلاژ امکان می‌دهد تا تقابل‌ها به خوبی درهم آمیزند و حضوری همزمان داشته باشند. مانند مدرنیته و سنت، درونمایه‌های آوانگارد و کهن، و از این دست. برای نمونه، در تراس سونای این خانه می‌توان ساخت و ساز فلزی و بتنی را در کنار سازه‌های چوبی و روستایی مشاهده کرد (تصویر ۳). از این رو است که این بنا «همزمان کهن و مدرن، روستایی و فخیم، منطقه‌گرا و جهانی است. این بنا همزمان به گذشته و آینده اشاره دارد. لبریز از تخیل و تصور است، و در نتیجه بستری فراخ برای دلبستگی‌های روانی فردی فراهم می‌آورد» (Pallasmaa, 1992). بدین‌سان است که این خانه ژرف‌ترین ابعاد وجودی زندگی را فراچنگ آورده و یک فضای زیستهٔ تجربی تدارک می‌بیند.


www.SID.ir

Archive of SID



**تصویر ۳: ویلا مایرآ، در هم آمیختگی تقابل ها در تراس سونا: مدرنیتهٔ اروپایی (سازهٔ بتونی و فلزی) با سنت بی‌زمان محلی و بومی (سازهٔ چوبی) درهم می‌آمیزد**

اگرچه آلتو به نهضت مدرن تعلق دارد. اما، ایده‌های او از باورهای سخت و تنگ‌نظرانهٔ معماری مدرن فراتر می‌رود و بر آن است تا موفقیت‌های عینی آن را با حس قوی انسانیت درهم آمیزد. اگر ما به کلام وی گوش دهیم، این ندای دلپذیر را خواهیم شنید: «...معماری نوتری رخ نموده است، معماری‌ای که باز ابزارهای علوم اجتماعی را به خدمت می‌گیرد اما به مطالعهٔ مسائل روانشناختی و در کل به "انسان ناشناخته" نیز همت می‌گمارد. رویکرد اخیر ثابت کرده که هنر معماری هنوز هم توانمندی‌ها و منابعی پایان‌ناپذیر دارد که به طور مستقیم از طبیعت و واکنش‌های شرح‌ناپذیر عواطف انسانی نشأت می‌گیرد» (Pallasmaa, 1998, a: 70). عظمت و سرزندگی ویلا مایرآ چنان قوی بوده که گیدیون به آلتو گفته است: «آلوار، این یک خانه نیست، شعرِ عشق است».

### ۵. جمع‌بندی

نمونهٔ تحلیل ویلا مایرآ نشان می‌دهد که چگونه انگاشت‌های پدیدارشناختی در عمل نیز قادرند تا تحلیلی عمیق از یک اثر معماری ارائه دهند. خوانش پدیدارشناختی از سطح تحلیل صرف فرمال فراتر می‌رود، و به درون اثر معماری می‌خزد و در صدد است تا "حس و حال" یا "حال و هوا"ی[۱۶] آن را شرح دهد. در این راستا، تنِ آدمی نقشی اساسی ایفا می‌کند. تن، یک کالبد بی‌روح و یا یک چشم منسجم نیست، بلکه پیکره‌ای است که در آن همهٔ حواس حضوری فعال دارند، و در فرایند ادراک فضا مشارکت می‌جویند. تسلیمِ سلطهٔ بینایی نشدن، به معنای بسطِ تجربهٔ حسی و مواجههٔ با اثر در قلمروهایِ گستردهٔ حواس است. از دیگر سو، درک فعل ـ بنیاد از محیط، تلاش در ادراکِ «زمینه» است، چرا که «حرکت» وجوهی از فضا را می‌گشاید که بر نگاهِ تماشاگرِ نظاره‌گر[۱۷] پوشیده می‌ماند. قصد پدیدارشناسی معماری، دریافت معماری در پیچیدگی آن است.



www.SID.ir

Archive of SID


## پی‌نوشت

1) Lambert
2) Herder
3) Fichte
4) Intentionality
5) To the Things Themselves
6) Reduction
7) Suspension
8) Horizon
9 Lebens-Welt

۱۰) موریس مرلوپونتی نظرات خود در مورد فرایند ادراک را در کتاب "پدیدارشناسی دریافت" به تفصیل شرح داده است. نگاه کنید به: (Merleau-Ponty, 1962)

۱۱) این نقل قول از پالاسما از مقدمه‌ای است که وی بر کتاب تألیفی اینجانب با عنوان "پدیدارشناسی فضا، پدیدارشناسی معماری؛ معماری حواس و پدیدارشناسی ظریف یوهانی پالاسما" که از سوی انتشارات رخداد نو در حال انتشار است نگاشته است. این کتاب به شرح و بسط انتقادی آثار و نظرات وی می پردازد.

12) Long Shot
پالاسما در مورد رابطهٔ میان معماری و سینما مطالعات گسترده‌ای دارد. نگاه کنید به: (Pallasmaa, 2001,a).
13) Close up
14) Arch-technology
15) Maireal Gulichsen
16) Stimmung
17) Obserevr

## منابع

– Bachelard, G. (1969) **"The Poetics of Space"**, Beacon Press, Boston.
– Holl, S. (2005) Thin Ice. In: Pallasmaa, J. (2005) **"The Eyes Of The Skin, Architecture and the Senses"**, London, Academy Edition: 6-8.
– Holl, S. (1994) Phenomenal Zones. In: Holl, et al. **"Questions of Perception, Phenomenology of Architecture"**, Tokyo, A+U Punl. Co: 40-42.
– Norberg-Schulz, C. (1963) **"Intentions in Architecture"**, Oslo, Allen & Unwin LTD.
–Merleau-Ponty, M. (1962) **"Phenomenology of Perception"**, London, New York, Routledge.
– Moran, D. & Mooney, T. (2002) **"The Phenomenology Reader"**, London, New York, Routledge.
– Pallasmaa, J. (1996) **"The Eyes Of The Skin, Architecture and the Senses"**, London, Academy Editions.
– Pallasmaa, J. (1998,a) Image and Meaning. In: Pallasmaa, J., ed. (1998) **"Alvar Aalto, Villa Mairea"**, Helsinki, Alvar Aalto Foundation: 70-125.
– Pallasmaa, J. (1998,b) Alvar Aalto: Toward a Synthetic Functionalism. In: Reed, p, Ed. (1998) **"Alvar Aalto, Between Humanism and Materialism"**, New York, The Museum of Modern Art: 20-45.
– Pallasmaa, J. (2001,a) **"The Architecture of Image, Existential Space in Cinema"**, Helsinki, Building Information Ltd.
– Pallasmaa, J. (2005) **"Encounter"**, MacKeith, Rakennustieto Oy.

## سایت‌های اینترنتی

– Pallasmaa, J. (2001,b) Lived Space, embodied experience and sensory thought. **"Wolkenkuckucksheim: Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur"** [Internet], August, 6 (1), Available from:
http://www.tu-cottbus.de/theo/Wolke/eng/Subjects/011/Pallasmaa/1Pallas.htm [Accessed 01 May 2007].



www.SID.ir