نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۷(۸۷)، ۲۹-۴۴/ شهریور ۱۳۹۹
DOI: 10.22034/BAGH.2019.154955.3846

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Union of Beauty with the Triad of Form, Function, and Meaning
A Phenomenological Interpretation of the Esthetic Experience of Attending Isfahan's Khaju Bridge
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

پیوند زیبایی و سه‌گانه شکل، عملکرد و معنا
تفسیری پدیدارشناسانه از تجربهٔ زیبایی‌شناسی حضور در پل خواجوی اصفهان*

سمانه امامی کوپائی[۱]، ویدا نوروز برازجانی**[۲]

۱. دکتری معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، ایران.
۲. عضو هیئت علمی گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، ایران.

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۸/۱۴ تاریخ اصلاح: ۹۸/۰۴/۱۴ تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۴/۲۰ تاریخ انتشار: ۹۹/۰۶/۰۱

چکیده
بیان مسئله: حکمت زیبایی معماری کهن این سرزمین، هنوز یکی از پرسش‌های اساسی است که پژوهش‌های زیادی را به خود اختصاص داده است. این مسئله با وجود بحران زیبایی‌شناسی معماری معاصر و خلأ نظریه‌پردازی در این زمینه و به ویژه در دورانی که معماری معاصر ما نسبتی با مقولهٔ زیبایی از دریچهٔ تفکر و معماری ایرانی ندارد، تأمل‌برانگیزتر شده است. اگرچه بسیاری از مطالعات در متون مکتوب به جای‌مانده از متفکران اسلامی و ادبیات دینی به طرح و تفسیر این مقوله پرداخته‌اند، ولی بدون شک تنها منبع موثق باقی مانده از آن دوران که بتوان مفاهیم و لایه‌های پنهان زیبایی را از دل آنها آشکار ساخت، آثار هنری به جای مانده است.
هدف: بر این اساس این پژوهش سعی دارد با رجوع به یکی از آثار زیبای به جای مانده از عصر صفوی (پل خواجو)، بنیان‌های هستی‌شناسانهٔ زیبایی را در این اثر بیرون بکشد و نشان دهد زیبایی در این بنا چگونه در تناسب با معماری شکل گرفته است.
روش تحقیق: برای آشکارگی سرشت زیبایی، از روش پدیدارشناسی استفاده شده است و متأثر از الگوی ماکس وان مانن، تجربه‌های زیستهٔ چهار گروه از افراد در حین حضور و بودن در بنا مورد تفسیر قرارگرفته است.
نتیجه‌گیری: یافته‌های پژوهش نشان از آن دارد که جهت‌گیری معماری معاصر به سمت یکی از مقولات فرم، عملکرد و معنا، منجر به آن شده که دیگر معماری نتواند واجد آن فضاهای زیبا و سرورانگیز گذشته باشد. در حقیقت، معماری زمانی زیباست که بتواند به هر سه مقولهٔ فرم، عملکرد و معنا به خوبی پاسخ دهد. همچنین هفت مؤلفهٔ زندگی، بیخودی، اصالت، غنای متن، منطق، شاعرانگی و تفکر- حیرت به عنوان ساخت‌های هستی‌شناسانهٔ زیبایی در پل خواجو به دست آمد. ساخت‌هایی که بتوانند با تبدیل‌شدن به ساختارهای متفاوت در معماری، در خلق فضایی زیبا مورد استفاده قرارگیرند.
واژگان کلیدی: *پدیدارشناسی، زیبایی، پل خواجو، تجربهٔ زیبایی‌شناسی.*

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری«سمانه امامی کوپائی» تحت عنوان «تبیین پدیدارشناسانه تجربه زیبایی در پنج بنای شاخص اصفهان عصر صفوی» است که به راهنمایی دکتر «ویدا نوروز برازجانی» و مشاوره دکتر «محمد جواد صافیان» و دکتر «بهروز منصوری» در دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی انجام شده است.

** نویسنده مسئول: samaneh.ek@gmail.com، ۰۹۱۳۱۸۶۰۳۵۴

بیان مسئله

مقولهٔ زیبایی در دوران‌های مختلف تاریخ تفکر، در فضاهای مختلفی سیر کرده و این تغییرات سایر هنرها و از جمله معماری را نیز متأثر کرده است. اگرچه در دورانی معماری ما واجد فضاهایی زیبا و بامعنا بوده است؛ امروزه ما با صورت‌های نازیبایی در معماری خود روبرو هستیم[1] که نسبتی با زیبایی، آن هم در گسترهٔ تفکر و نگاه حاکم بر معماری ایرانی ندارد[2]. لذا پژوهش در معماری سنتی و تلاش برای فهم اینکه گوهر زیبایی در بناهای معماری آن زمان چه بوده و چگونه به عناصر کالبدی ترجمه شده است، ضروری است. امروز این پرسش مهم برای همهٔ ما مطرح است که چرا معماری گذشته برای ما هنوز زیبا و سرورانگیز است، در حالی که معماری امروز ما فاقد آن ویژگی‌هاست. این آثار چه چیزی در خود نهفته دارند که ما با حضور خود در این بناها احساس آرامش و لذت می‌کنیم؟ اما پرسش مهم دیگری که شاید پاسخ‌گویی به آن به اندازهٔ پرسش اول ضروری است، روش برخورد ما با مسئله است. چراکه نتایجی که برای ما حاصل می‌شود، ناشی از انتخاب روش و به تبع آن انتخاب رویکرد فلسفی و جهت‌گیری ما در مسئله است. امروز بدون شک هرگونه نگاه ما به زیبایی در پرتو اندیشهٔ مدرن و نظریهٔ زیبایی‌شناسی تغییر کرده است. نظریه‌ای که در اوایل قرن هجدهم در غرب مطرح شد و نگاه به زیبایی و امر زیبا را چنان متحول ساخت که زیبایی صرفاً به امور حسی تنزل یافت. با محوریت‌یافتن انسان در تفکر مدرن، زیبایی به نگاه سوژه و نحوهٔ ادراک او از زیبایی تغییر داده شد و دیگر معیار و تعریف مشخصی برای آن حاصل نشد. لذا در دورانی که در سیطرهٔ اندیشهٔ مدرن به سر می‌بریم، امکانی برای ما وجود ندارد که بتوانیم ادعای فهم زیبایی را در عالم سنت به صورت مستقیم و بی‌واسطه داشته باشیم و همانطور به زیبایی بیاندیشیم که مردمان آن زمان می‌فهمیدند و می‌اندیشیدند.

اگرچه وضعیت نابسامان امروز در گروی تقلید سطحی از دیگران دانسته می‌شود[3]، و این نوع نگرش به زیبایی متناسب با فهم عالم سنت؛ عالمی که معماری سنتی ما در آن شکل گرفته است دانسته نمی‌شود؛ ولی ناگزیر به بهره‌گیری از روشی برآمده از همین نگاه مدرن در مرحلهٔ نخست خواهیم بود. برای رسیدن به مقصود خود روش پدیدارشناسی انتخاب شد که ضمن نقد بزرگان آن همچون هایدگر[4] و گادامر به نظریهٔ زیبایی‌شناسی، راه را برای رسیدن به چیستی زیبایی با رجوع به خود آثار معماری هموار می‌سازد. با کمک این روش مقاله به دنبال فهم مؤلفه‌های زیبایی در معماری سنتی خود است. بدین منظور پل خواجو، یکی از بناهای زیبای معماری عصر صفوی را برگزیده شد. عصری که بناهای آن دوره را می‌توانیم یکی از زیباترین آثار هنری به جای مانده از گذشته خود بدانیم (پوپ، ۱۳۸۷، ۱۳۷۸؛ فلاندن،۱۳۹۳، ۱۳۴؛ استرلین، ۱۳۷۷، ۴۶؛ ندیمی، ۱۳۸۶، ۵۲). برای دستیابی به ساخت‌های هستی‌شناسانهٔ زیبایی در پل خواجو، از الگوی «ماکس وان مانن» (یکی از روش‌شناسانی که متأثر از هایدگر گام‌های عملیاتی برای انجام پژوهش پدیدارشناسی هرمنوتیکی ارائه کرده است) استفاده شده است، و براساس آن چهار گروه از تجربه‌های زیسته (تجربه‌های مصاحبه‌ای، تجربه‌های جمع‌آوری شده، تجربه‌های توصیفی و تجربه‌های فیکشنال) مورد تفسیر قرار گرفته است.

پیشینهٔ تحقیق

پژوهشگران دربارهٔ زیبایی معماری کهن ایران، عمدتاً با کنکاشی در نظریه‌های فلاسفه و حکمای اسلامی و ادبیات دینی به بیان وجوه زیبایی پرداخته‌اند (نقره‌کار، ۱۳۹۴). این پژوهش‌ها کمتر[5] به سراغ خود آثار هنری رفته‌اند و کمتر با نگاهی پدیدارشناسانه زیبایی را مورد تفسیر قرار داده‌اند؛ بلکه بیشتر از میان نظریات و فهم خود از آن به مفهوم‌سازی مقولهٔ زیبایی پرداخته‌اند. می‌توان گفت تاکنون زیبایی معماری و هنر عصر صفوی از منظر فرهنگ ایرانی، نگاه عرفانی و حقیقت معنوی اسلام نگریسته شده است[6]. طرح قوهٔ خیال و عالم مثال، نیز از دیدگاه متفکران جزو مهم‌ترین بنیان‌های نظری هنر اسلامی است (بلخاری، ۱۳۹۰، ۸۱). این پژوهش تلاش دارد با رجوع به خود آثار هنری، به عنوان تنها منبع موثق به جای مانده از آن معماری باشکوه، در رویکردی انضمامی به آشکارگی سرشت زیبایی در پل خواجو بپردازد. همچنین برآن است تا نسبت زیبایی را با معماری؛ که از زمان «ویتروویوس» به عنوان یکی از سه‌گانه‌های مرتبط با معماری مطرح بوده است[7]را مورد تأملی دوباره قرار دهد.

مبانی نظری

• زیبایی و تفاوت معنای آن در دو عالم سنت و مدرن

به نظر می‌رسد در دوران پیش از مدرن دیدگاه غالبی نزد فلاسفهٔ بزرگ وجود داشته که طبق آن زیبایی شأن وجودی و معرفتی و تحقق عینی و خارجی داشته است[8]. این نظریات که تأثیر ژرفی بر عرفان اسلامی و ایرانی داشته است (احمدی، ۱۳۸۷، ۶۹)، زیبایی را ارزشی غایی تلقی می‌کند که باید با حقیقت و خیر قیاس شود. زیبایی یکی از ارزش‌های سه‌گانه‌ای است که تمایلات عقلانی ما را توجیه می‌کند (اسکروتن، ۱۳۹۳، ۱۶). این دیدگاه مورد

تأکید اندیشمندان سنت‌گرا هم هست؛ چنانکه آنها میان آرمان‌های حقیقت، خوبی و زیبایی پیوندی تنگاتنگ برقرار می‌سازند (الدمدو، ۱۳۸۹، ۲۴۶).
این نظریات بعد از قرن ۱۸ و تحت‌تأثیر نظریات «دکارت» که تأثیر نافذی بر زیبایی‌شناسی جدید داشت (بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۹۱، ۲۷) متحول شد. از آن زمان و با اصالت‌یافتن انسان، مفهوم زیبایی جنبهٔ روانشناسانه به خود گرفت و سلیقه، احساس و ادراک در علم زیبایی‌شناسی راه یافتند و مفهوم زیبایی بار دیگر ذهنیت یافت[۹] (گروتر، ۱۳۸۳، ۹۴ و ۱۰۱). چنین رهیافتی که هم مولود سوبژکتیویسم و هم هنگام تغذیه‌کنندهٔ آن است (تامسون، ۱۳۹۵، ۳۹)؛ تفاوت اساسی مقولهٔ زیبایی در دو تفکر مدرن و پیشامدرن است. این دیدگاه مورد نقد بسیاری از متفکران هم بوده است. چنانکه «هایدگر» زیبایی‌شناسی مدرن را ترک تلقی اخلاقی از هنر و زیبایی می‌داند (یانگ، ۱۳۸۴، ۲۴). این در حالی است که در گذشته هنر خارج از خیر و اخلاق تعریف نمی‌شده است (الدمدو، ۱۳۸۹، ۲۵۴).
این تفاوت مهمی که در معنای زیبایی در دوران سنت و مدرن رخ داده است، کار ما را در رسیدن به آن معانی و لایه‌های پنهان به زبان امروز بسیار مشکل می‌سازد. لذا تبیین رویکرد مناسبی برای مواجهه با مقولهٔ زیبایی در معماری سنتی ضروری است.

آشکارگی (فهم) زیبایی در معماری سنتی از دریچهٔ زیبایی‌شناسی

این پژوهش برآن است تا با کاربست رویکردی برآمده از تفکر مدرن، اگرچه منتقد آن، با کنکاش در بنایی متعلق به معماری سنتی، مؤلفه‌های زیبایی را در آن بازشناساند. نگرانی مهمی که این دست پژوهش‌ها برای ما ایجاد می‌کند، آن است که با وجود تفاوت‌های بنیادینی که در معنای زیبایی در تفکر سنتی نسبت به تفکر مدرن وجود دارد، آیا اساساً نگریستن و فهم زیبایی دوران سنت از دریچهٔ تفکری غربی ما را به جای درستی خواهد برد؟ و آیا می‌توان با آن مفاهیم بیگانه، هنر سنتی خود را بازشناسیم؟ این نگرانی در مواجهه با همه هنرهای سنتی در تمدن‌های پیش از مدرن با تفکر غربی وجود دارد، ولی به نقل از هایدگر ما ناچار به پیمودن این راه هستیم (هایدگر، ۱۳۹۲، ۷)[۱۰]. در دورانی که سنت ما و زبان متعلق به آن دچار رکود شده است و توان احیای خود را ندارد، آیا می‌توان راهی را جز این برگزید؟ زمانی‌که اصولی متفاوت بر این جهان حاکم شده، و نگاه به هنر و زیبایی دستخوش تغییر شده و زبان معماری و مفاهیم و معانی مرتبط با آن متحول شده است، فهم آن عالم معماری از دست رفته بسیار دشوار است. لذا زمانی هنر و معماری سنتی برایمان قابل درک است که با زبان مفهومی امروز قابل بیان باشد.
تفکر امروز ما استحاله‌یافته در تفکر غربی و تحت نفوذ و سیطرهٔ آن قدرت پرنفوذی که تمام جهان را در برگرفته، است. لذا ما هر نگاهی به سنت خود داشته باشیم از دریچهٔ همین تفکر مدرن صورت می‌گیرد. ما ناچار هستیم زیبایی و هنر خود را از دریچهٔ زیبایی‌شناسی نظاره‌گر باشیم، و به زبان زیبایی‌شناسی به دیگران عرضه داریم. هنر و معماری سنتی ما، با وجود همهٔ تعلقاتی که با آن داریم، و آن را واجد ارزش می‌دانیم، برای جهان امروز کمتر شناخته شده است؛ و اگر دغدغهٔ شناخت هنر و زیبایی آن دوران را داریم باید بدانیم برای احیای آن هنر و نجات آن، که در وهلهٔ نخست نجات خودمان، و احیای هویت تاریخی‌مان است، ناچار به پیمودن این راه هستیم. اگرچه در طی‌کردن این راه قائل به خطر بزرگی هستیم که هایدگر در فهم زبان سنتی از دریچهٔ مدرن به آن اشاره می‌کند[۱۱] (همان)؛ خطر ناتوانی زیبایی‌شناسی غربی در فهم و درک بسیاری از مؤلفه‌های بنیادین زیبایی در معماری سنتی، و خطر از دست‌رفتن آن مفاهیم والا. نگرانی از اینکه در ترجمهٔ آن زبان به زبان امروز، روح زبان از بین برود، و ما نتوانیم ترجمه‌ای اصیل داشته باشیم. با این مقدمه، با آنکه این پژوهش گزینش این راه را امری منطقی می‌داند، ولی ادعای رسیدن به ترجمه‌ای اصیل از زیبایی معماری سنتی را ندارد، بلکه نتایج پژوهش را تفسیری از زیبایی آن دوران می‌داند. با این وجود سعی بر آن است که تفسیری نزدیک به زبان زیبایی آن دوران ارائه داده شود.

تجربهٔ زیبایی‌شناسی از دیدگاه پدیدارشناسی و کیفیت آن در معماری

زیبایی‌شناسی، اثر هنری را ابژه خود می‌داند، ابژهٔ ادراک حسی در معنایی گسترده. امروز ما این ادراک را تجربه می‌خوانیم (یانگ، ۱۳۸۴، ۲۴). با وجود تعبیرها و برداشت‌های مختلف از تجربهٔ زیبایی‌شناسی، محور مشترک و اصلی این تفسیرها، فاعل تجربه و دریافت مخاطب است (رامین، ۱۳۹۰). لذا بسیاری از فیلسوفان، از جمله «مایکل دوفران»، که کتاب تجربهٔ زیبایی‌شناسی او برجسته‌ترین و کامل‌ترین کار انجام‌شده در ارتباط با زیبایی‌شناسی پدیدارشناسانه است (Casey, 2010)، در تجربهٔ زیبایی‌شناسی تأکید را بر تجربهٔ ناظر قرار می‌دهد. چرا که او تجربهٔ ناظر را مهم‌تر و معنی‌دارتر می‌بیند و معتقد است این تجربه کمتر گرفتار مسائل روانشناسی خالق اثر است (اسپیلبرگ، ۱۳۹۲، ۸۸۲). هنگامی که زیبایی درک می‌شود، «حس» ابژهٔ زیبایی‌شناختی را تشکیل می‌دهد.

از این‌رو احساسات برای ابژهٔ زیبایی‌شناختی و به عبارتی برای ظاهرشدن اثر هنری ضروری است. درواقع «حس» یکی از مؤلفه‌های محکم در هنر و ذات ابژهٔ زیبایی‌شناختی است (بنویدی، ۱۳۹۵، ۳ و ۴). در این پژوهش تجربهٔ زیبایی‌شناسی براساس دریافت‌های مخاطبان مورد تفسیر قرار می‌گیرد. وقتی از تجربهٔ زیبایی‌شناسی صحبت می‌شود، همان درک و دریافت بی‌واسطهٔ ما از پدیدارهاست. در برقراری این رابطه میان ما و پدیدارها، آن احساسی که بر ما حاصل می‌شود، تجربهٔ زیبایی‌شناسی ماست. این پژوهش خواهان آن است که زیبایی را از دل تجربه امر زیبا دریافت کند، نه آن که زیبایی را در ذهن مخاطب اثر مورد کاوش قرار دهد. تجربهٔ ما از فضا باید تجربه‌ای فیزیکی، ملموس و با تمام حواس باشد؛ آنچه یک پژوهش پدیدارشناسی به دنبال آن است. «پیتر زومتور»، معمار پدیدارشناس، تجربه‌کردن را تجربه با تمام وجود می‌شناسد و می‌نویسد: «تجربه‌کردن عینی معماری یعنی لمس‌کردن، دیدن، شنیدن و بوییدن کالبد» (زومتور، ۱۳۹۴، ۸۳). پدیدارشناسی به عنوان مطالعهٔ اینکه پدیدارها چگونه آشکار می‌شوند، تعریف می‌شود. اگرچه این تعریف محدود به حوزه‌های بصری نمی‌شود. پدیدارشناسی خواستار پذیرش پتانسیل هستی‌شناسی کامل تجربهٔ انسانی است. بنابراین آن را برای پذیرش بالایی از تمام حواس فرامی‌خواند. البته نباید این پذیرش سطحی و ظاهری تصور شود. فضای معماری برای پدیدارشناسان به عنوان فضایی انتزاعی و خنثی تصور نمی‌شود، بلکه به عنوان فضایی از تجربهٔ زیسته در نظر گرفته می‌شود (Leach Neil, 2005, 80). درواقع می‌توان گفت تجربهٔ ما از فضا، تجربه‌ای پویاست. به این معنا که ما با حرکت در فضا و به وسیلهٔ تمامی حواس خود به طور همزمان، از بودنمان در آن مکان، سخن می‌گوییم. پالاسما می‌گوید «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» (شیرازی، ۱۳۸۹، ۱۲۷). بر این اساس تجربهٔ زیبایی‌شناسی در معماری، به ادراک حسی ما از فضا وابسته است. ادراکی که با تمامی حواس صورت می‌گیرد، نه تنها از طریق چشم، و در برخی از موقعیت‌ها حواس بویایی، شنوایی و بساوایی اهمیت بیشتری نسبت به بینایی دارند. تجربهٔ معماری برای کسی متصور است که می‌تواند تمامی حواسش را به کارگیرد (فون مایس، ۱۳۹۱، ۲۴).

روش انجام پژوهش

در این مطالعه از روش پدیدارشناسی بهره گرفته شده است. روشی که به ما کمک می‌کند با «بازگشت به سوی خود چیزها»، به عنوان شعار اصلی پدیدارشناسی، حقیقت آنها را آشکار سازیم. لذا برای آشکارگی سرشت زیبایی نیازمند رجوع به خود آثار هنری است. به گفتهٔ «وان مانن» پدیدارشناسی توأمان فلسفه و روشی است که به بررسی ماهیت یا ذات پدیده‌ها می‌پردازد. یعنی بررسی و کاوش آن چیزی که چیزها را به آنچه هستند، تبدیل می‌کند (محمدپور، ۱۳۹۲، ۲۶۱).

پدیدارشناسی، روشی کیفی است که در آن پژوهشگر جوهرهٔ تجارب انسانی را در باب یک پدیده، آنطورکه توسط مشارکت‌کنندگان در پژوهش توصیف می‌شود، شناسایی می‌کند. پژوهشگر با برقراری رابطهٔ تنگاتنگ با مشارکت‌کنندگان، تلاش می‌کند الگوها و روابط معنا را شکل دهد (کرسول، ۱۳۹۴، ۴۱). مطالعهٔ دقیق این گزارشات با هدف شناسایی هرگونه اشتراکات و الگوهای اساسی و بنیادین صورت می‌گیرد (Seamon & K.Gill, 2016). به طور کلی، پدیدارشناسی توصیف و تفسیر تجربهٔ زیستهٔ انسان و مطالعهٔ راه‌هایی است که اشیاء از طریق همین تجربه‌ها بر ما آشکار می‌شوند (Seamon, 2013, 143). این رویکرد تلاشی قاطعانه برای غنابخشیدن به جهان تجربهٔ ما است از طریق عیان‌کردن وجوهی از این تجربه که تاکنون مغفول مانده‌اند (اسپیلبرگ، ۱۳۹۲، ۱۰۲۸). «گادامر» در بررسی تاریخی واژهٔ تجربهٔ زیسته، نشان می‌دهد که این نوع تجربه از زنده‌بودن ریشه می‌گیرد؛ تجربهٔ زیسته[۱۲]، یعنی تجربهٔ حیات و زندگی، که برخلاف دانشی که از دیگران کسب می‌شود، دست اول است و از تجربیات مستقیم و بی‌واسطه حاصل می‌آید (طاهری، ۱۳۸۹).

روش پژوهش پدیدارشناسی براساس الگوی ماکس وان مانن

این پژوهش براساس الگوی وان مانن شکل گرفته است. او در کتاب پ«ژوهش دربارهٔ تجربه زیسته» راه‌کارهای اجرای یک پژوهش پدیدارشناسی با رویکرد هرمنوتکی را چنین بیان داشته است: روی‌آوردن به ماهیت تجربهٔ زیسته- بررسی تجربه به همان شکل که ما آن را زندگی کردیم- تأملات پدیدارشناختی هرمنوتیکی- نگارش پدیدارشناختی هرمنوتیکی- حفظ یک رابطهٔ قوی و جهت‌دار و تعادل برقرارکردن در محتوای پژوهش با در نظرگرفتن همزمان کلیت و اجزاء آن (Manen, 1997). تجربه‌های زیسته می‌تواند متعلق به پژوهشگر و یا کسانی که تجربهٔ زیسته از موضوع دارند، باشد. برخی از شیوه‌های جمع‌آوری تجربه‌های زیسته از دیدگاه وان مانن در جدول ۱ آورده شده است. باید توجه داشت، تجربهٔ زیسته، تجربه‌ای نیست که برای

جدول ۱. دستورالعمل‌هایی برای جمع‌آوری تجربه‌های زیسته از دیدگاه وان مانن. مأخذ: Manen, 1997.

تجربه زیسته	شرح تجربه زیسته
تجربه‌های شخصی[۱۳]	پژوهشگر تلاش می‌کند توصیفی مستقیم و بی‌واسطه از تجربه‌اش در باب موضوع را آن‌گونه که هست ارائه دهد.
توصیفات تجربی دیگران[۱۴]	از اشخاص بخواهیم تا تجربه‌های شخصی‌شان را در مورد پدیده مورد بررسی بنویسند.
تجربه‌های مصاحبه‌ای[۱۵]	
تجربه‌های مشاهده‌ای[۱۶]	
توصیفات تجربی در ادبیات	رجوع به منابعی ادبی مانند شعر، اشکال داستانی مانند رمان‌ها و داستان‌های کوتاه، منابع کلامی مکتوب و غیرمکتوب، زندگینامه‌ها، سیاهه‌ها، روزنامه‌ها و غیره، منابعی برای بیان تجربه‌های بنیادین زندگی هستند.
هنر، به عنوان منبعی برای بیان تجربه زیسته	آثار هنری (نقاشی، مجسمه، موسیقی و غیره) از منابع مهم تجربه‌های زیسته هستند.

جدول ۲. تجربه‌های زیسته جمع‌آوری شده در پژوهش، برگرفته از الگوی ون مانن. مأخذ: نگارندگان.

تجربه‌های زیسته	شیوهٔ گردآوری و تفسیر تجربیات
تجربه‌های توصیفی	پژوهشگران، تجربه‌های زیبایی‌شناسانه خود را در چندین بار حضور در پل خواجو به نگارش درآورده‌اند. سعی شده که توصیفات متعلق به زمان‌های متفاوتی باشد تا آنچه تفسیر می‌شود سخن خود بنا باشد.
تجربه‌های مصاحبه‌ای	مشارکت‌کنندگان در مصاحبه از بازدیدکنندگان دائمی انتخاب شده‌اند؛ آنهایی که در طول هفته حداقل دو یا سه بار از پل خواجو بازدید می‌کنند و به دلیل علاقه زیاد، حضوری مستمر و فراوان در آن دارند. از میان آنها هم توصیفات تعداد محدودی (چهارده نفر) از مشارکت‌کنندگان که از نظر پژوهشگران با توجه به متن مصاحبه‌ها، توانسته بودند ارتباط و همدلی لازم را با بنا برقرارکنند تفسیر شده است. بدین منظور از مصاحبه‌های نیمه‌باز برای گردآوری توصیفات آنها از تجربهٔ زیستهٔ خود در پل خواجو استفاده شده است.
تجربه‌های جمع‌آوری شده	از دانشجویان معماری خواسته شد تا تجربه‌ها و احساسات خود را از چندین باربودن و حضور در پل خواجو به نگارش درآورند. از میان ۱۲۰ دانشجو درس معماری اسلامی در سه ترم، گزارشات ۲۵ دانشجو، (ده عدد دانشجوی پسر و پانزده عدد دانشجوی دختر) که توانسته بودند ارتباط بهتری را با بنا برقرار سازند، مورد ارزیابی قرارگرفت.
توصیفات تجربی در ادبیات	دسترسی به لایه‌های بنیادین زیبایی ما را نیازمند مطالعات گسترده‌ای در تاریخ، فرهنگ و زبان می‌سازد. در این جا ما به منابع مکتوب به جای مانده از توصیفات این اثر هنری رجوع کردیم و گزارشات توصیفی و تجربهٔ زیبایی‌شناسانه هشت گردشگر (سه نفر از دوره صفوی، سه نفر از دوره پهلوی و دو نفر از دوره قاجار) که در زمان خود از بنای پل بازدید کرده‌اند را تفسیر کردیم.

یکبار اتفاق افتاده باشد، بلکه با تکرار تاریخی شکل زیسته به خود می‌گیرد. این تجربه باید در پیوند و رابطهٔ مکرر با پدیده شکل بگیرد و توصیف شود.

به منظور بالابردن اعتبار[۱۷] پژوهش، در این مطالعه از منابع اطلاعاتی مختلف و تجربه‌های زیسته متفاوت بهره گرفته شده و چهار گروه از تجربه‌های زیباشناسانه مخاطبان (که در جدول ۲ شرح داده شده است) تفسیر شده است.

پل خواجو؛ نمونه مورد مطالعه

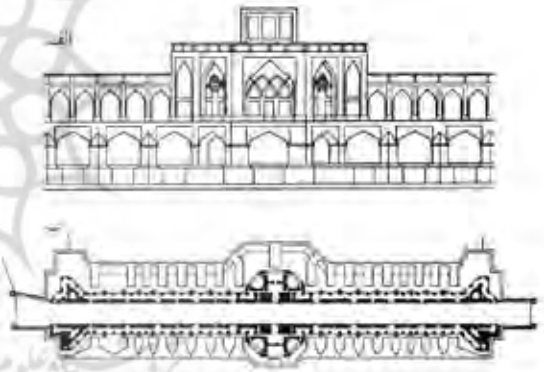
پل خواجو را پل بابارکن‌الدین، پل شیراز، پل گبرها و پل حسن‌آباد نیز می‌نامند. وجه تسمیهٔ آن به خواجو به مناسبت نزدیکی آن به محلهٔ خواجو اصفهان است (هدایت، ۱۳۷۷). به دلیل تنگی بستر رودخانه در این محل این پل کوچکتر از پل سی‌و سه‌پل ساخته شده است. طول پل یکصد و شصت و شش پا و عرض آن بیست و چهار پا است و دو نشیب بیست و پنج پائی در دو طرف پل است که هریک دارای دو دیوار سنگی است (شاردن، ۱۳۶۲، ۱۸۰) (تصویر ۱). پل خواجو علاوه بر آنکه پلی ارتباطی میان دو سوی رودخانه زاینده‌رود است، یکی از فضاهای کارآمد شهر اصفهان برای تجمعات و تفریحات مردم هم به حساب می‌آید.

در دو طرف گذرگاه پل خواجو طاق‌ها و رواق‌هایی وجود

دارد. طاقگان دو طبقه با کاشی‌های رنگین و شاه‌نشین‌هایی به شکل نیم هشت ضلعی در سازهٔ مرکزی و دو بخش انتهایی پل ساخته شده است (استرلین، ۱۳۷۷، ۷۲). سازهٔ مرکزی پل، ساختمان مخصوصی است که آن را «بیگلربیگی»می‌نامند که چند اتاق مزین به نقاشی و تزئینات آن هم‌اکنون باقی است (هنرفر، ۱۳۴۶، ۱۴۲). (تصویر ۲) صفا و منظرهٔ رودخانه و مجاورت با محلهٔ گبرها برای رفت‌وآمد آسانتر آنها، از دلایل تشویق شاه عباس به ساخت این پل بوده است (تاورنیه، ۱۳۶۳، ۳۹۸).

تفسیر داده‌های پژوهش

در این پژوهش سعی شده با استفاده از روش وان مانن، به کمک «تأملات پدیدارشناختی هرمنوتیکی» داده‌ها تفسیر شود. در این گام محقق باید واحد تحقیق را مشخص و مفاهیم، مضمون‌ها و مؤلفه‌ها را شناسایی کند. شبیه به آنچه در تحلیل محتوای کیفی، تحلیل مضمون و کدگذاری در دیگر روش‌های کیفی انجام می‌شود (منصوریان، ۱۳۹۴). لذا سعی شده برای کشف معانی بنیادین با کمک تحلیل محتوای کیفی، الگوها و تم‌های آشکار و پنهان از دل توصیفات بیرون کشیده شود. در این حالت مقوله‌ها از داده‌ها ناشی می‌شوند. پژوهشگر خود را بر امواج داده‌ها شناور می‌کند تا شناختی بدیع برایش حاصل شود. تحلیل داده‌ها با خواندن آنها به صورت مکرر آغاز می‌شود تا درکی کامل دربارهٔ آنها به دست آید. محقق براساس ادراک و فهم خود از متن مورد مطالعه، تحلیل اولیه را آغاز می‌کند و این کار ادامه می‌یابد تا پیش‌زمینه‌هایی برای ظهور رمزها آغاز شود. سپس رمزها براساس شباهت‌ها و تفاوت‌هایشان مقوله‌بندی می‌شوند. این مقوله‌بندی از سازماندهی و گروه‌بندی‌کردن رمزها به صورت خوشه‌های معنادار دسته‌بندی می‌شود (ایمان و نوشادی، ۱۳۹۰).



تصویر ۱. پلان و نمای پل خواجو، مأخذ: استرلین، ۱۳۷۷.

تصویر ۲. پل خواجو. مأخذ: Blunt, 1966.

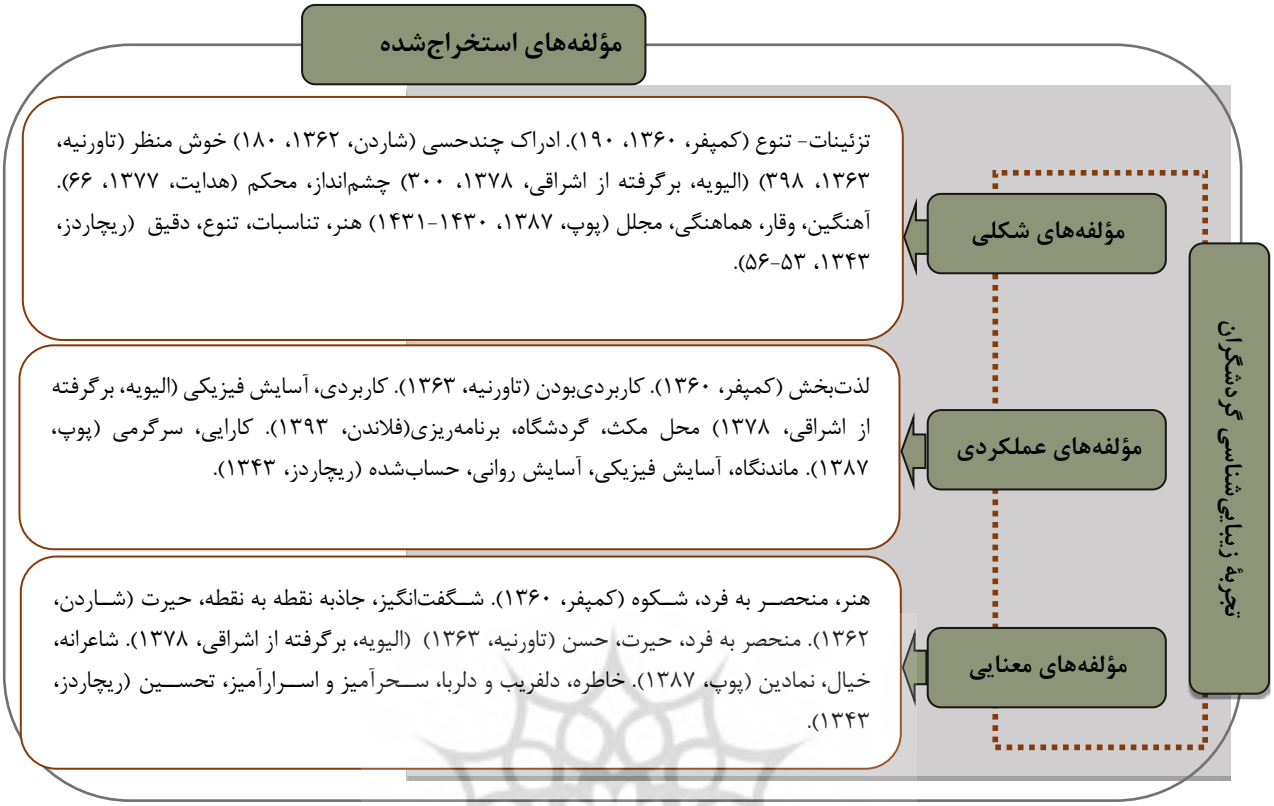
یافته‌های پژوهش

در ادامه بعد از چندین بار مطالعه و بررسی گزارشات حاصل از توصیفات گردشگران، دانشجویان، مصاحبه‌شونده‌ها و گزارشات توصیفی پژوهشگران در ارتباط با پل خواجو، جملات کلیدی و مهم آنها گزینش و براساس آن درونمایه‌های اصلی بیرون کشیده شد. گزیده‌ای از بیانات شاخص به همان صورت ذکر شده، در نمودارهایی آورده شده است. در بسیاری از موارد، توصیفات مشابه حذف شده است. تم‌های اصلی در سه دسته مؤلفه‌های شکلی، عملکردی و معنایی قرار گرفته‌اند (تصاویر ۳ تا ۶).

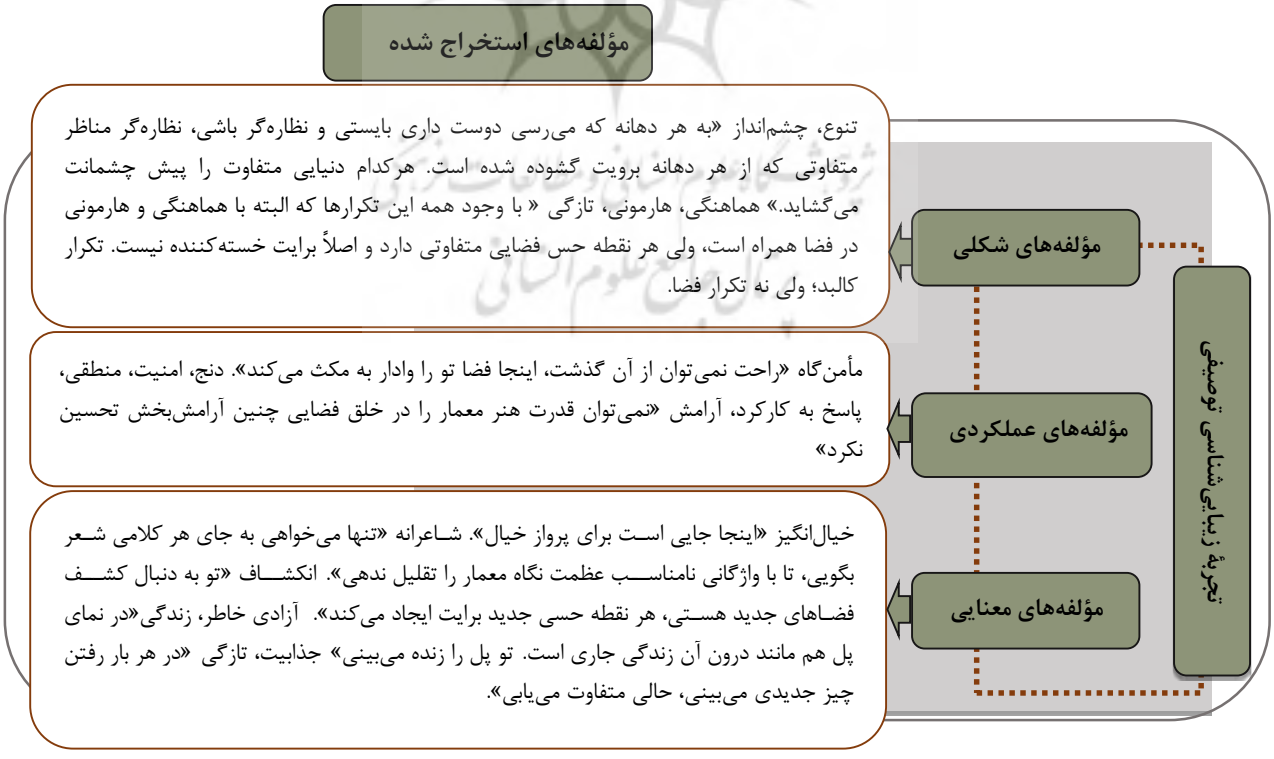
بحث: پیوند زیبایی و سه‌گانه شکل، عملکرد و معنا[18]

تفسیر داده‌ها، و بیرون‌کشیدن مؤلفه‌ها و مفاهیم بنیادین زیبایی در اثر هنری مورد مطالعه، بیانگر آن بود که تجربه‌های زیبایی‌شناسانه مورد بررسی هرسه مقوله شکل، عملکرد[19] و معنا را در خود دارند. این به آن معناست که در تفسیر زیبایی، این سه‌گانه از هم جدا نیستند. نمی‌توان تنها یک بعد را مورد توجه قرار داد و از ابعاد دیگر غافل شد. آنگونه که در تاریخ معماری دیده می‌شود و گاهی شکل در مقابل معنا قرارگرفته است[20]. تفکراتی که منجر به شکل‌گیری دیدگاه‌های فرم‌گرا، عملکردگرا و یا معناگرا در معماری شده است. دیدگاه‌هایی که معتقد به برتری یکی از این وجوه بر وجوه دیگر بوده‌اند. این در حالی است که معماران سنتی این سه وجه را در پیوند با هم می‌دیدند. چنانکه در هنر دینی، نادیده‌گرفتن جایگاه صورت به معنای فراموشی معنا و حقیقت هنر بوده است (بینای مطلق، ۱۳۸۹، ۳۶).

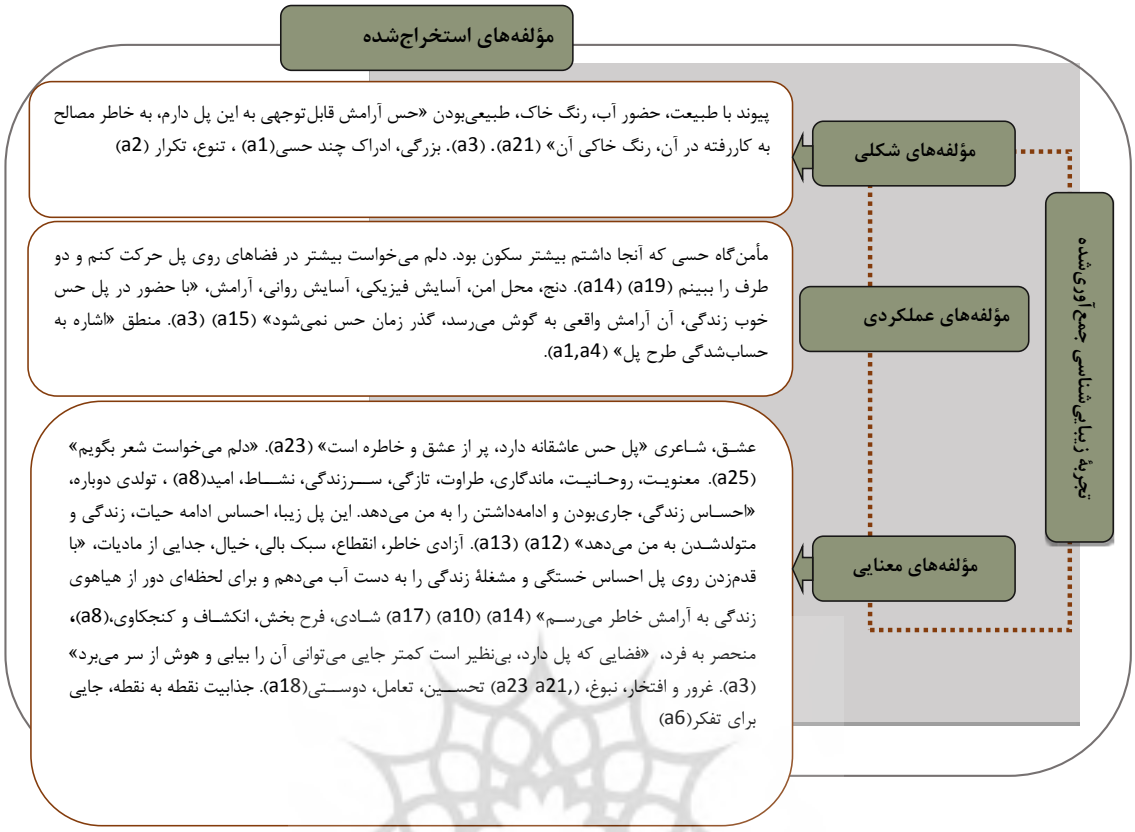
تفسیر تجربه‌های زیبایی‌شناسی به خوبی نشان از همبستگی



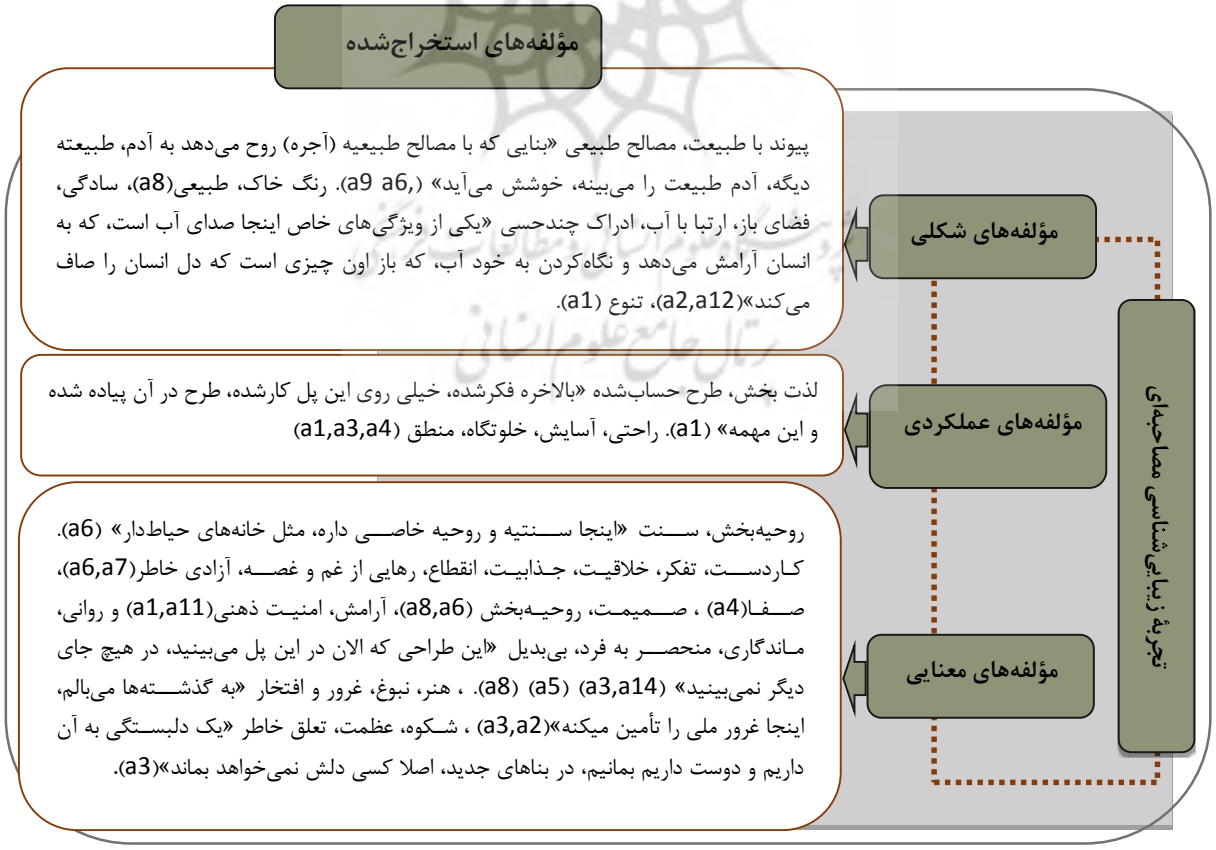
تصویر ۳. درون‌مایه‌های زیبایی پل خواجو از نگاه جهانگردان. مأخذ: نگارندگان.



تصویر ۴. درون‌مایه‌های زیبایی پل خواجو از نگاه پژوهشگران. مأخذ: نگارندگان.



تصویر ۵. درون‌مایه‌های زیبایی پل خواجو از نگاه دانشجویان. مأخذ: نگارندگان.



تصویر ۶. درون‌مایه‌های زیبایی پل خواجو از نگاه مصاحبه شونده‌ها. مأخذ: نگارندگان.

میان زیبایی و معنا دارد؛ اینکه زیبایی را باید درون اثر، در معنا[۲۱] و ذات معماری جستجو کرد. زیبایی را نمی‌توان در ویژگی‌های سطحی و کمی معماری دید، آنگونه که امروز متفاوت در فهم مردمان می‌آید و زیبایی صرفاً به امور سطحی و پوسته‌ای تعریف می‌شود و لزوماً معنایی را در ورای خود آشکار نمی‌سازد. «معنی در معماری باید مربوط به ویژگی‌ها و کیفیات معماری باشد و از درون آن برخاسته باشد. مراد این نیست که معنی در این عرصه محدود و مقید باشد، بلکه باید در پایه و اساس با معماری پیوند داشته باشد» (مزینی، ۱۳۸۰، ۱۳)

همچنین یافته‌های پژوهش نشان‌دهندهٔ آن بود که معماری زمانی زیباست که هم در نمود ظاهری و وجوه هنری خود زیبا باشد و بتواند مؤلفه‌هایی که به حس ما دریافت می‌شوند را تحریک کند؛ و هم پاسخگوی عملکرد معماری باشد. این عملکرد تنها عملکردی نیست که پاسخگوی وجوه فیزیکی باشد بلکه در این است که به جهان اثر پاسخ دهد. یعنی اینکه بنا چگونه به فهم ما در می‌آید؟ یعنی بتواند جهانی را ترسیم کند که متناسب با آن کارکرد مورد انتظار است. و هم معنایی را در خود داشته باشد که بتوان آن را با عقل دریافت کرد.

ارتباط زیبایی و سه‌گانه شکل، معنا و عملکرد نشان از آن دارد که زیبایی معماری سنتی، یکی از وجوه هستی‌شناسانه معماری بوده است. به آن معنی که معماری به مثابه اینکه معماری است، زیبا است و به طور وجودی این زیبایی را با خود دارد. نه آنکه معماری کالبدی است که یکی از ویژگی‌های آن زیبایی است. یعنی زمانی می‌توان این ویژگی را از آن گرفت و زمانی می‌توان این ویژگی را به آن داد. نسبت زیبایی و معماری در گذشته نسبت وجودی بوده است و نه قراردادی. لذا وقتی قرار است در زیبایی تفکر کنیم، باید خود معماری را مورد توجه قراردهیم. امروز تغییر نگاه ما به زیبایی به سبب تغییر نگاه به معماری صورت گرفته است. لذا برای بازگشتن به آن فضاهای زیبا، باید به آن تفکر بازگردیم (تصویر ۷).

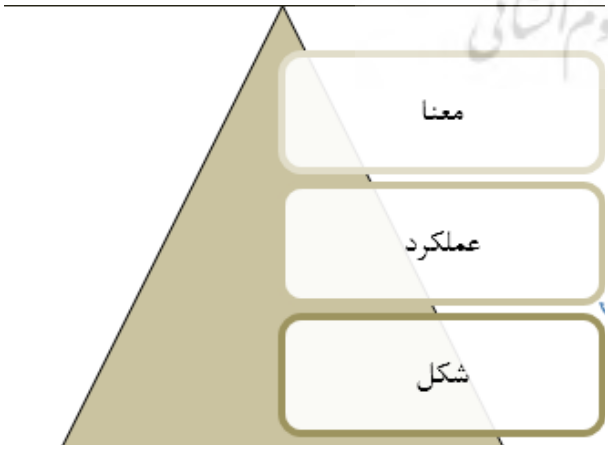
ساخت‌های هستی‌شناسانه زیبایی در پل خواجو

در معماری گذشته زیبایی از معماری جدا نبوده است. زیبایی برای گذشتگان ما امری بدیهی و ملموس بوده است. ولی امروز ما نیازمند آنیم که آن را تعریف کنیم و مؤلفه‌های آن را بازشناسیم. درواقع امروز مفهوم زیبایی بداهت خود را از دست داده و به این علت است که مورد پرسش واقع شده است. در این پژوهش از تفسیر تجربیات زیبایی‌شناسانه مخاطبان، واژگان متعددی استخراج شد. بررسی و تفسیر مؤلفه‌های به دست آمده در تصاویر سه، چهار، پنج و شش، نشان‌دهندهٔ تجربه‌های زیباشناسانه مشترکی میان مخاطبان از حضور در این بنا است. این پژوهش با مطالعه عمیق و مکرر برروی داده‌های به دست‌آمده از تمام تجربه‌های زیسته مخاطبان، و تفسیر آنان که شرح آن در جدول ۳ آمده است، به هفت مؤلفه بنیادین که تا حد زیادی بتواند این تجربه‌های زیباشناسانه را دربرگیرد دست یافت (تصویر ۸). زندگی، بیخودی، غنای متن هنری، شاعرانگی، تفکر، حیرت و اصالت. اگرچه نمی‌توان ذات زیبایی را با کلمه یا حتی کلماتی نامید، که بتوان فرض کرد هر آنچه ذیل زیبایی است، در آن کلمات خلاصه شده‌اند. نمی‌توان گفت زیبایی این اثر هنری دقیقاً از تجمیع این واژگان حاصل آمده است. این آثار چیزی بیشتر از این واژگان‌اند. زیبایی این آثار هنری رمز و راز پنهانی است که قابل بیان در این زبان مفهومی ما نخواهد بود. با این حال سعی این مطالعه بر این بوده که تا حد امکان آن مفاهیم را قابل بیان برای معماری امروز درآورد.

تفسیر بیشتر این مؤلفه‌ها در جدول ۳ آورده شده است.

نتیجه‌گیری

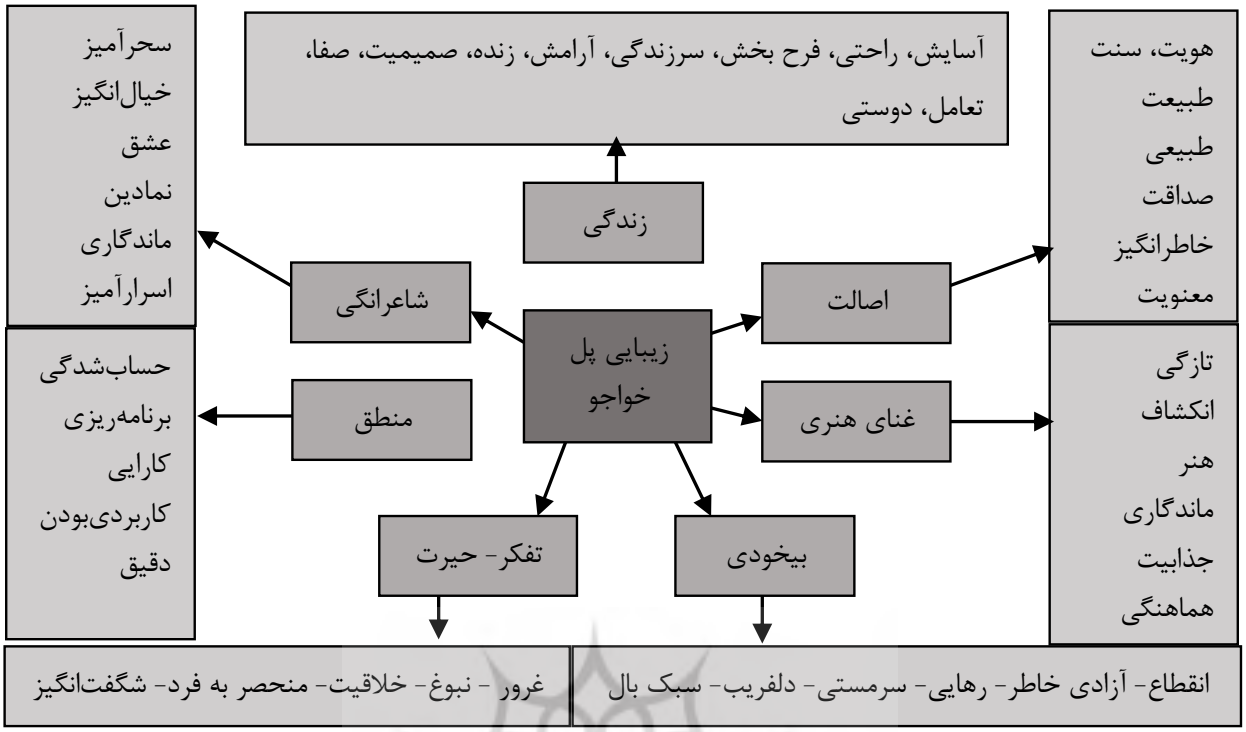
در این مطالعه سعی شده که بر مبنای تجربهٔ زیبایی‌شناسی چهار گروه از مخاطبان، گامی در جهت آشکارگی مقوله زیبایی در یک بنای سنتی (پل خواجو) برداشته شود. هدف اصلی طرح این پژوهش احیای مفاهیمی است که در معماری گذشته ما وجود داشته و امروز از دست رفته است. آن عالم و آن زبان از دست رفته و امروز تفکر مدرن در همه شئون از جمله زیبایی بر ما غلبه یافته است و



تصویر ۷. سه‌گانه مرتبط با زیبایی، مأخذ: نگارندگان.

جدول۳. ساخت‌های هستی‌شناسانهٔ زیبایی در پل خواجو. مأخذ: نگارندگان.

ساخت‌های زیبایی	تفسیر مؤلفه‌ها
زندگی	ما از تجمیع سه واژهٔ زنده، فرح‌بخش[۲۲] و آرامش‌بخش[۲۳] به واژه زندگی رسیدیم. واژگانی چون حیات، زندگی و زنده در نوشته‌ها و گفته‌های مخاطبان به کرات دیده می‌شد. اینکه بنا زنده است و با آنها سخن می‌گوید، نشان از تجربه‌ای متفاوت داشت. آنجایی که زیبایی است، زندگی هم هست. توصیفات نشان‌دهنده تجربه زندگی متفاوت از سوی مخاطبان را دارد. بدین معنا که آنچه ما امروز در فضاهای خود تجربه می‌کنیم، معنای متفاوتی از زندگی است و یا اصلاً زندگی نیست[۲۴]. این نشان از توجه خاص گذشتگان به زندگی است، که توانسته‌اند بنایی زنده و ماندگار را خلق کنند. معماری کهن ما خالق فضاهایی شاداب و با نشاط و سرزنده و امیدبخش بوده، و این نشان از آن دارد که زندگی برای مردمان آن زمان با اهمیت بوده است. یکی دیگر از مفاهیم مهم آرامش و آسودگی‌خاطر است. مفاهیمی که امروز در کمتر فضایی نشانی از آن می‌بینیم. مخاطبان از وجود آرامش واقعی در این فضا سخن می‌گویند، گویی که معنای آرامش امروز متفاوت از گذشته است. این آرامش در پیوند با طبیعت، در آزادی‌خاطر و فراغ بال، در یافتن محلی امن، آنجا که دغدغه‌های ذهنی ما را کاهش می‌دهد، حاصل می‌شود.
شاعرانگی[۲۵]	در توصیفات جمع‌آوری شده، فضای رمزگونه پل و حس و حال شاعرانه آن، نکته مهمی بود که مخاطبان بر آن اذعان داشتند. این نشان‌دهنده آن است که انسان‌هایی که این بناها را ساختند شاعر بودند. به آن معنا که درک و فهم اصیل‌تری داشته‌اند. بناهایی که شاعرانه‌تر هستند، ماندگارترند. این نشان از آن دارد که یک وجه زیبایی معماری گذشته ما در شاعرانه‌بودن آن است، و امروز چون زبان ما از حالت شاعرانگی و رمزگونه‌ای خارج شده است، هنر و معماری نیز شاعرانگی خود را از دست داده است.
بی‌خودی[۲۶]	یک از خود بی‌خودی معنوی را می‌توان در توصیفات یافت. سرمستی، حالتی همچون خروج از دنیای مادی و تعلقات مادی آن، رفتن به دنیایی دیگر. آن آرامشی که در این بی‌خودی به انسان دست می‌دهد، بسیار لذت‌بخش است. گویی که روان آدمی متعلق به این دنیا نیست. خروج او از این دنیا، آرامش‌بخش است. این یک بی‌خودی معنوی است، نه خلسه‌ای مادی که امروز با محرک‌های مادی در پی آنیم. این سرمستی، شوری مثبت است که با انقطاع، با آزادی‌خاطر، با جدایی از دنیا و دغدغه‌های آن حاصل می‌آید. و در این جدایی از تعلقات دنیوی چنان حال مستی و سرخوشی و سبکی برایمان حاصل می‌شود که دیگر خواهان بازگشت و خروج از آن فضا نیستیم. این حال زمانی حاصل می‌شود که معمار به خیال[۲۷] ما اجازه حرکت می‌دهد. اجازه می‌دهد هر زمان که اراده کنیم برای مدتی بتوانیم پرواز کنیم و خود را رها سازیم.
منطق	تجربه‌های زیبایی‌شناسانهٔ مخاطبان نشان می‌دهد که این بنا کاملاً حساب شده و براساس منطق و برنامه‌ریزی ساخته شده است. معمار دیدی همه‌جانبه داشته است. جزئی از این معماری نیست که بدون تفکر طرح‌ریزی شده باشد. معماری این بنا برخلاف بسیاری از بناهای مدرن،[۲۸] کاملاً پاسخگو به عملکردی است که برای آن ساخته شده است. این اثر تقویت‌کننده عملکرد و بسیار کاراست. جزئی از این معماری نیست که در نگاه معمار بی‌ارزش تلقی شده باشد.
غنای هنری	یکی از نکات مهمی که در توصیفات می‌توان دید آن است که بنای پل برای مخاطبان همواره تازگی دارد و هربار با دیدن آن نکات تازه‌ای برایشان حاصل می‌شود و این نشان از عمق معناست. هر چه سخن عمیق‌تر باشد، ناگفته‌هایش بیشتر است. اینکه پل را هر وقت ببینی برایت تازگی دارد، و هر بار چیزهای جدیدی از آن درمی‌یابی، نشان از غنای متن هنری است.
تفکر - حیرت	توصیفات نشان می‌دهد که بنای پل مکانی برای تفکر و تعمق است. با دیدن پل حیرتی برای مخاطبان ایجاد می‌شود که مقدمه طرح پرسش‌های بسیاری در ذهن است. اینکه بنا چگونه ساخته شده؟ با چه دستانی؟ با چه تفکری؟ و با چه ابزاری؟. پل مکانی است که اجازه می‌دهد دریچه‌های بسیاری برای مخاطب باز شود و او را وارد دنیای دیگری می‌کند. مخاطب هیچگاه معماری پل را اثری تمام شده نمی‌پندارد. او افقی بلند را پیش‌روی خود متصور می‌شود. اصلاً وظیفه کار هنری به تفکر واداشتن مخاطب است.
اصالت	ما اصالت را در مفاهیمی چون سنت (فرادهش)، قداست، طبیعت و هویت یافته‌ایم. سنت نه به معنای گذشته‌ای که به تاریخ پیوسته و پایان‌یافته، بلکه به معنای سرچشمه‌ای است که همه چیز از آن می‌آید. معمار هنرمند گذشته به ریشه‌های سنت رفته و درک و دریافت عمیقی از سنت پیدا کرده است و با درک و دریافت عمیق خود از سنت، شعر زیبای معماری را سروده است. واژهٔ دیگر، قداست است. قداست را در خلوص و پاکی و معنویت حاکم در این فضا دیدیم، در صداقتی که در این فضا دیده می‌شود. این صداقت مربوط به انسان‌هایی است که این بنا را با نیت پاک و خدایی خود ساخته‌اند و تمام ظرفیت‌ها و نبوغ خود را در خلق چنین فضایی صرف کرده‌اند. همچنین اصالت را می‌توان در ارتباط این بنا با طبیعت یافت. این اصل‌بودن برای مردمانی که فضای پل را تجربه کرده‌اند، مایه لذت و آرامش است. آرامش و لذتی که مصنوعی نیست. این در حالی است که در معماری امروز همه چیز مصنوعی و غیرحقیقی شده است. این اصل‌بودن و حقیقت در بسیاری از توصیفات دیده می‌شود.



تصویر ۸. بنیان‌های هستی‌شناسانه زیبایی در پل خواجو، مأخذ: نگارندگان.

همه چیز حتی ناخواسته با همین نگاه و تفکر تصور و فهمیده می‌شود. لذا یادآوری آن مفاهیم بنیادین مرتبط با زیبایی نیازمند نگاه به معماری سنتی از دریچه تفکر مدرن است.

نتایج پژوهش حاکی از آن است که تفسیر تجربه‌های زیسته هر چهار گروه و معیارهای زیبایی از نگاه آنها بسیار به هم نزدیک هستند. پل خواجو از نگاه مخاطبان فضایی آرامش‌بخش، باصفا، دوستانه[۲۹]، روحیه‌بخش، خاطرانگیز[۳۰]، سرزنده، غرورآفرین، حساب‌شده و طبیعی[۳۱] دیده شده است. با تفسیر داده‌های جمع‌آوری شده، کلید واژگانی چون زندگی، بیخودی، غنای هنری، اصالت، شاعرانگی، حیرت- تفکر و منطق را می‌توان به عنوان بنیان‌های هستی‌شناسانه زیبایی از نگاه مخاطبان و از دریچه تجربهٔ زیستهٔ آنها برشمرد. این واژگان بیانگر آن است که آنچه احساسات ناظران را تحت‌تأثیر قرار داده و لذتی سرورانگیز برای آنها به ارمغان می‌آورد، پیوند وثیقی با معنا، عملکرد و فرم بنا دارد.

در پایان توجه به این نکته ضروری است که آفرینش هر فضایی به واسطهٔ تجربیات ما صورت می‌گیرد، و این مهم است که زیبایی چگونه تجربه می‌شود و آن تجربیات چگونه تبدیل به خط می‌شود. لذا تجربه و بودن در فضایی زیبا، لازمه خلق فضایی زیباست. البته نمی‌توان گفت که در دنیای امروز کسی به زیبایی توجهی ندارد و نمی‌خواهد بنایی زیبا خلق کند. اما باید اذعان کرد که معماری امروز یا به نظر مخاطبان نازیبا[۳۲] است و یا دنیای تکنولوژی امروز ارزش‌های حسی و زیبایی‌شناسانه نوین و معنایی متفاوت برای زیبایی را به وجود آورده است. اگرچه این نگاه نو عده‌ای را مجذوب خود ساخته است، ولی این زیبایی‌شناسی نوین به دلیل نادیده‌انگاری زندگی و حیات بشری و نیازهای انسانی زودگذر بوده و بعد از مدت زمان کوتاهی خسته‌کننده خواهد شد و نیاز به تغییر می‌یابد. چون معنایی در خود ندارد؛ پوسته‌ای است بدون معنا[۳۳]. زیبایی را نمی‌توان تنها در سطوحی، آن هم به ظاهر زیبا خلاصه کرد. زیبایی را باید در درون کاوید[۳۴]. زیبایی امروز صرفاً امری بصری است که تنها چشمان را مخاطب قرار می‌دهد، ولی ماندگار نیست. ماندگاری آن علاوه بر صورت به لایه‌های پنهان پشت آن است، به معانی، و جهانی که اثر معماری آن را بر ما می‌گشاید. جهانی که در تناسب با نام و عملکرد آن مکان شکل گرفته است. و این توجه همزمان به سه مقوله شکل، عملکرد و معناست که رمز زیبایی ماندگارِ معماری گذشته ماست.

پی‌نوشت‌ها

۱. اشاره به بحران زیبایی‌شناسی معماری معاصر: (فلامکی، ۱۳۸۹)؛ (نقره‌کار، ۱۳۹۴، ۵۶) و (حائری، ۱۳۷۴).

۲. «بخش بزرگی از هویت معماری ایران از نظام‌های زیبایی‌شناسانه حاکم بر سبک‌ها و مکاتب گوناگون جهان سرچشمه می‌گیرد. روشن است که

ناسازگاری مبانی وابسته به آنها با مبانی هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی ما بحران جدی را به همراه دارد» (نقره‌کار، ۱۳۸۷، ۱۷۰).
۳. بحرانی که در سده‌های اخیر به تدریج بروز کرده، بیشتر در روند فعالیت‌های هنری جامعهٔ ما بازتاب داشته و ضعف عمومی بنیهٔ طراحی، تقلید بی‌محتوا، آشفتگی و بی‌هویتی از شاخصه‌های بارز آن است (ندیمی، ۱۳۸۶، ۱۴۲).
۴. از نظر هایدگر و هگل، کلیت هنر پس از قرون وسطی (هنر مدرن) در بهترین صورت امری فروتر از هنر بزرگ است (یانگ، ۱۳۸۴، ۲۳).
۵. از جمله این مطالعات می‌توان به پژوهش پنج تنی و همکاران (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناسی مکان؛ نمونه موردی: میدان نقش جهان» اشاره کرد.
۶. در این باب می‌توان به پژوهش دکتری ویدا تقوایی (۱۳۸۵) با عنوان «بازخوانی مراتب وجودی معماری؛ با رجوع به هندسه و زیبایی، در معماری صفوی»، فرزانه فرشید نیک (۱۳۹۴) با عنوان «بازتاب حکمت ایرانی-اسلامی بر زیبا شناسی هنر ایران (مطالعه موردی: معماری عصر صفوی)»، شروین میرشاهزاده با عنوان « بازشناسی انگارهٔ زیبایی در معماری ایرانی به منظور تجدید حیات ذهنی در معماری امروز»، اشاره کرد.
۷. ویتروویوس در فصل سوم «ده کتاب معماری» عنوان می‌کند: «همه ساختمان‌ها باید با توجه لازم به دوام، آسایش و زیبایی ساخته شوند» (ویتروویوس، ۱۳۸۸، ۲۵). بررسی مشروح «کاپن» درباره مقولات معماری از یونان باستان سه‌گانه‌های متعددی را نشان می‌دهد، که غالباً با سه‌گانه ویتروویوس مطابق است (غریبپور، ۱۳۹۲، ۵۸).
- نتیجه‌گیری‌هایی از این دست را می‌توان در نوشته‌های متفکران ایرانی دید. رجوع شود به (پازوکی، ۱۳۹۳) و (ضیمران، ۱۳۹۳).
۹. در دنیای مدرن، هر که از زیبایی سخن گفته در پی جستجوی احوال ذهن آدمی بوده (نیوتن، ۱۳۴۳، ۷)
۱۰. هایدگر در دیالوگ میان انسان شرقی و متفکر غربی، کمک‌گرفتن از زیبایی‌شناسی را برای فهم هنر شرقی ضروری می‌داند (هایدگر، ۱۳۹۲، ۷).
۱۱. هایدگر بر این باور است که اختلاف میان زبان های شرقی و غربی یک امر عرضی نیست. از این رو ترجمهٔ این زبان‌ها به یکدیگر ناممکن است (همان، ۲۶).
۱۲. Erlebnis
۱۳. Personal Experience
۱۴. Obtaining Experiential Descriptions from Others
۱۵. Interviewing experiences
۱۶. Observing experiences
۱۷. معیارهای مهم برای اعتبار تحقیق کیفی: ۱. نشان‌دادن حساسیت و همدلی، که به موجب آن مطالعه نشان می‌دهد الگوهای مفهومی و توصیفی‌اش، ساختارها و معانی، به دقت از جهان واقعی بیرون آمده‌اند و به طور ذهنی ساختگی نیستند. ۲. استفاده از سه سوسازی (زاویه‌بندی)، استفاده از منابع اطلاعاتی و روش‌های مختلف، به عنوان وسیله‌ای برای تشخیص دیدگاه‌های زیسته مختلف ۳. بررسی اعضای تحقیق: روند واداشتن مشارکت‌کنندگان در تحقیق که گزارش محقق را از نظر صحت و کامل‌بودن بررسی کنند (Seamon &K.Gill, 2016).
۱۸. صحبت دربارهٔ معنا نیازمند مبنای نظری و نظریهٔ معنا است. بدون این دو تنها می‌توانیم بگوییم که جستن هر چیزی ورای ظاهر معماری در واقع جستن معناست (قیومی بیدهندی، ۱۳۹۴، ۱۰).
۱۹. طرح معماری هم تابع ملاحظات عملکردی است و هم با معیارهای هنری سنجیده می‌شود. ساخت معماری با ذات معماری رابطه دارد و اساس معنی معماری را می‌سازد (مزینی، ۱۳۸۰، ۱۴).
۲۰. در نگرش متافیزیکی، صورت از همان اهمیتی برخوردار است که معنا. بی‌وجود صورت معنا امکان جلوه‌گری نمی‌یابد (بینای مطلق، ۱۳۸۹، ۳۴).
۲۱. «معنای نهایی هر ساختمان در ورای معماری آن واقع شده است؛ این معنا آگاهی ما را مجدداً به سوی جهان معطوف می‌سازد و به هستی و درک ما از خود جهت می‌بخشد» (پالاسما، ۱۳۸۸، ۲۲).
۲۲. فرح‌بخش: فرح‌انگیز، شادی‌بخش، آنچه خاطر آدمی را شادی بخشد. فرح: شادمانی‌کردن، شادشدن، سرور، لذت حاصل در قلب از رسیدن به آنچه مورد تمایل بوده است (دهخدا، ۱۳۹۰، ۲۱۰۱).
۲۳. آرامش: سکون، طمأنینه، آرامش، سلم، ایمنی، امنیت، وقفه، فراغ (همان، ۲۷).
۲۴. «اگر میخواهیم معماری خوبی داشته باشیم باید تصورمان نسبت به زندگی، تصور بهتر و درست‌تری باشد. هر چقدر این تصور بهتر، دقیق‌تر و بیشتر دوست‌دار طبیعت باشد و رفاه و سعادت انسان را در نظر بگیرد، آن ظرفی هم که این نوع سعادت در آن تحقق پیدا می‌کند ظرف مطلوب‌تری می‌شود، زیرا که پاسخگوی آن زندگی است» (حجت، ۱۳۹۰، ۲۰۵).
۲۵. جوهر هنر، شعر است (ریخته‌گران، ۱۳۸۸الف، ۱۳).
۲۶. بیخودی: مقابل هوشیاری، ناهشیاری، مدهوشی، از خود رستگی، از خویشتن خویش رستگی، شوریدگی، شیدایی، آشفتگی (دهخدا، ۱۳۹۰، ۴۹۳). «بی‌خودی در اشعار مولانا به معنی یکی‌شدن یا یگانگی با او و آگاهی به حقیقت از طریق جان، رهایی از ظلمت و وادی حیرت، رسیدن به یقین و دستیابی به آب حیات است. سرمستی و خرابی در عین آگاهی که با حالاتی همچون شیدایی و جنون و حیرانی و دیوانگی خلاصه می‌شود. مستی و بی‌خبری از خود، خلسه یا سکر، سکری که از شراب زمینی حاصل نمی‌شود و اساساً به قلمرو تجربه نظری در نمی‌آید» (طهوری، ۱۳۹۱، ۲۹۴-۲۹۳).
۲۷. «خیال ترکیبی عاطفی و عقلانی در لحظه‌ای از زمان ارائه می‌کند. تنها چنین خیالی، می‌تواند به ما حسی از آزادی ناگهانی القا کند» (پالاسما، ۱۳۹۵، ۱۶).
۲۸. ساختمان‌هایی که خوب طراحی شده‌اند از جهان‌های ویژه‌ای حمایت و آن را تقویت می‌کنند، مدارس از جهان آموزش و یادگیری مراقبت می‌کنند و ساختمان‌های مسکونی از جهانی که خلوت، صمیمت و هویت را به همراه دارد. اگرچه تاریخ نقد معماری نشان می‌دهد اغلب بناها، جهانی را که بدان منظور به وجود آمده‌اند، تضعیف می‌کنند (Seamon, 2017, 1).
۲۹. هایدگر در کتاب هستی و زمان از واژه «همبودی» استفاده می‌کند. در بیان این واژه می‌توان گفت، انسان یک موجود زنده، منفرد و جدا افتاده نیست، بودن ما اساساً بودن با دیگران است، ذات ما و ماهیت ما اموری منفک و جدای از دیگری نیست (هایدگر، ۱۳۹۴).
۳۰. «شرط لازم برای کاربرد مکان، به معنای راستین کلمه، خاطره است. مکانی که فاقد نشانه شکلی و تصویری باشد هویت کمرنگی خواهد داشت و خوگیری و یگانه‌پنداری با آن ناممکن خواهد شد» (نوربرگ شولتز، ۱۳۹۳، ۴۹).
۳۱. استفاده از مواد برای تعریف‌کردن و ارتباط با فضای معماری، بخش بنیادین از راهی است که ما معماری را درک می‌کنیم، جایی که مواد طبیعی اصالتی را به اشتراک می‌گذارند، که توسط مواد ساخته شده ماشینی امروز به دست نمی‌آید (Partner & Mogensen, 2014).
۳۲. اشاره به مؤلفه‌های نازیبایی معماری معاصر ایران، رجوع شود به (فلامکی، ۱۳۸۵، ۱۶)؛ (نقره‌کار، ۱۳۹۴، ۷۱-۸۱)؛ (ندیمی، ۱۳۸۶، ۱۴۲).
۳۳. جهان به یک سیاحت خوشایند بصری اما بدون معنا بدل شده است (پالاسما، ۱۳۸۸، ۳۳). معماری به جای خلق اثرهایی با اغواسازی بصری صرف، باید معماری معناها را طرح‌ریزی کنند (همان، ۲۱).
۳۴. هنر در تمدن اسلامی بیشتر یک معنا و فضیلت درونی است؛ فضیلتی که مربوط به قلب و دل آدمی است (ریخته‌گران، ۱۳۸۸ب، ۱۶۲).

فهرست منابع

• اسپیگلبرگ، هربرت. (۱۳۹۲). *جنبش پدیدارشناسی، درآمدی تاریخی* (ترجمهٔ مسعود علیا)، تهران: مینوی خرد.
• اسکروتن، راجر. (۱۳۹۳). *زیبایی* (ترجمهٔ فریده فرنودفر و امیر نصیری)، تهران: مینوی خرد.
• احمدی، بابک. (۱۳۸۷). *حقیقت و زیبایی درس‌های فلسفهٔ هنر*. تهران: مرکز.
• ایمان، محمدتقی و نوشادی، محمودرضا. (۱۳۹۰). تحلیل محتوای کیفی، *مجله پژوهش*، ۳(۲)، ۱۵-۴۴.
• استیرلن، هانری. (۱۳۷۷). *اصفهان تصویر بهشت* (ترجمهٔ جمشید ارجمند)، تهران: فرزان روز.
• اشراقی، فیروز. (۱۳۷۸). *اصفهان از دید سیاحان خارجی*. اصفهان: آتروپات.
• الدمدو، کنت. (۱۳۸۹). *سنت‌گرایی: دین در پرتو فلسفه جاویدان*

(ترجمه رضا کورنگ بهشتی)، تهران: حکمت.
• بلخاری، حسن. (۱۳۹۰). *فلسفه هنر اسلامی (مجموعه مقالات)*، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
• بیردزلی، مونروسی و هاسپرس، جان. (۱۳۹۱). *تاریخ و مسائل زیباشناسی* (ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی)، تهران: هرمس.
• بینای مطلق، سعید. (۱۳۸۹). جایگاه صورت در هنر دینی، *مجله جاویدان خرد*، (۴)، ۴۷-۳۳.
• بنویدی، فاطمه. (۱۳۹۵). جایگاه ابژه زیبایی‌شناختی در شعر از دیدگاه مایکل دوفران، *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۰(۱۸)، ۱-۲۰.
• پازوکی، شهرام. (۱۳۹۳). *عرفان و هنر در دوره مدرن: چند گفتگو با شهرام پازوکی*، تهران: علم.
• پالاسما، یوهانی. (۱۳۸۸). *چشمان پوست، معماری و ادراکات حسی* (ترجمه رامین قدس)، تهران: گنج هنر.
• پالاسما، یوهانی. (۱۳۹۵)، *خیال مجسم، تخیل و خیال‌پردازی در معماری* (ترجمه علی اکبری)، تهران: پرهام نقش.
• پوپ، آرتر آپم. (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ تا امروز*، معماری دوران اسلامی. زیر نظر آرتر آپم پوپ، فیلیپس اکرمن (ترجمهٔ نجف دریابندری و همکاران)، جلد سوم، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
• تامسون، ایئن. (۱۳۹۵). *زیبایی‌شناسی هایدگر* (ترجمهٔ سید مسعود حسینی)، تهران: ققنوس.
• تاورنیه، ژان باتیست. (۱۳۶۳). *سفرنامه تاورنیه* (ترجمه ابوتراب نوری)، اصفهان: تأیید.
• حجت، مهدی. (۱۳۹۰). معماری، ظرف زندگی، گفتگو با مهدی حجت پیرامون مسائل و مشکلات معماری و شهرسازی ایران، *ماهنامه سوره اندیشه*، (۵۰ و۵۱)، ۲۰۷-۲۰۴.
• حائری مازندرانی، محمدرضا. (۱۳۷۴). نشستی با موسیقی و معماری ایران: آوای خنیا در گنبد مینا، *فصلنامه هنر*، (۲۸)، ۴۷۴-۴۶۱.
• دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۹۰). *فرهنگ دهخدا*. زیر نظر دکتر سید جعفر شهیدی، جلد اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
• رامین، علی. (۱۳۹۰). نظریه‌های *فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر*. تهران: نی
• ریخته‌گران، محمدرضا. (۱۳۸۸الف)، *هنر از دیدگاه مارتین هایدگر*. تهران: فرهنگستان هنر.
• ریخته‌گران، محمدرضا. (۱۳۸۸ب). *هنر، زیبایی، تفکر (تأملی در مبانی نظری هنر)*. تهران: ساقی.
• ریچاردز، فردریک چارلز. (۱۳۴۳). *سفرنامه فرد ریچاردز* (ترجمهٔ مهین‌دخت صبا)، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
• زومتور، پیتر. (۱۳۹۴). *اتمسفر* (ترجمهٔ علی اکبری)، تهران: پرهام نقش.
• شاردن، ژان. (۱۳۶۲). *سفرنامه شاردن* (قسمت اصفهان) (ترجمه حسین عریضی)، تهران: نگاه.
• شیرازی، محمدرضا. (۱۳۸۹). پدیدارشناسی در عمل، آموختن از تجربهٔ پدیدارشناختی پالاسما از ویلا مایرآ، *مجله آرمانشهر*، (۴)، ۱۲۵- ۱۳۳.
• ضیمران، محمد. (۱۳۹۳). *فکر فلسفی در گستره هنر*. تهران: نشر پایان.
• طهوری، نیر. (۱۳۹۱). *ملکوت آیینه‌ها*. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
• طاهری، رضا. (۱۳۸۹). *زیباشناسی در هرمنوتیک گادامر*. تهران: نگاه معاصر.
• غریبپور، افرا. (۱۳۹۲). اصطلاح‌شناسی عملکرد در معماری، *نشریه هنرهای زیبا*، ۱۸(۱)، ۵۷-۶۸.
• فلامکی، محمد منصور. (۱۳۸۵). *شکل‌گیری معماری در تجارب ایران و غرب*. تهران: فضا.
• فلامکی، محمد منصور. (۱۳۸۹). *گستره‌های معماری*. تهران: فضا.
• فلاندن، اوژن. (۱۳۹۳). *سفر به ایران (تصویری از ایران دوره قاجار)* (ترجمه دکتر عباس آگاهی)، تهران: نقش مانا.
• فون مایس، پیر. (۱۳۹۱). *نگاهی به مبانی معماری (از فرم تا مکان) همراه با تحلیل و قیاس با مبانی معماری ایران* (ترجمه و تعلیق سیون آیوازیان)، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
• قیومی بیدهندی، مهرداد. (۱۳۹۴). «فلسفه معماری»، ماهنامه *اطلاعات حکمت و معرفت*، (۵)، ۵-۱۱.
• کرسول، جان. دبلیو. (۱۳۹۴). *طرح پژوهش (رویکردهای کمی، کیفی و شیوهٔ ترکیبی)* (ترجمه حسن دانائی‌فرد و علی صالحی)، تهران: کتاب مهربان.
• کِمپفر، انگلبرت. (۱۳۶۰). *سفرنامه کِمپفر* (ترجمه کیکاووس جهانداری). تهران: خوارزمی.
• گروتر، یورگ کورت. (۱۳۸۳). *زیبایی‌شناسی در معماری* (ترجمه جهانشاه پاکزاد و عبدالرضا همایون). تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
• مزینی، منوچهر. (۱۳۸۰). معنی و تعبیر در معماری، *مجلهٔ معمار*، (۳۱)، ۱۳-۱۵.
• منصوریان، یزدان. (۱۳۹۴). پدیدارشناسی بیرون از مرزهای فلسفه، *مجله اطلاعات حکمت و معرفت*، (۶)، ۵-۱۱.
• محمدپور، احمد. (۱۳۹۲). *روش تحقیق کیفی، ضد روش (منطق و طرح در روش‌شناسی کیفی)*. تهران: جامعه‌شناسان.
• نوربرگ شولتز، کریستیان. (۱۳۹۳). *معماری: حضور، زبان و مکان* (ترجمهٔ علیرضا سید احمدیان)، تهران: نیلوفر.
• نیوتن، اریک. (۱۳۴۳). *معنی زیبایی* (ترجمهٔ پرویز مرزبان)، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
• نقره‌کار، عبدالحمید. (۱۳۸۷). *درآمدی بر هویت اسلامی در معماری*. تهران: شرکت طرح و نشر پیام.
• نقره‌کار، عبدالحمید. (۱۳۹۴). *برداشتی از حکمت اسلامی در هنر و معماری*. تهران: کتاب فکر نو.
• ندیمی، هادی. (۱۳۸۶). *کلک دوست، ده مقاله در هنر و معماری*. اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.
• ویتروویوس. (۱۳۸۸). *ده کتاب معماری* (ترجمه ریما فیاض)، تهران: دانشگاه هنر.
• هنرفر، لطف الله. (۱۳۴۶). *اصفهان*. تهران: ابن سینا.
• هایدگر، مارتین. (۱۳۹۲). *زبان، خانه وجود (گفت و گوی هیدگر با یک ژاپنی)*. تهران: هرمس.
• هایدگر، مارتین. (۱۳۹۴). *هستی و زمان* (ترجمهٔ سیاوش جمادی)، تهران: هرمس.

• هدایت صادق. (۱۳۷۷). *اصفهان نصف جهان*. تهران: انتشارات قطره.
• یانگ، جولیان. (۱۳۸۴). *فلسفهٔ هنر هایدگر* (ترجمهٔ امیر مازیار)، تهران: گام نو.
• Casey, E. (2010). *Aesthetic Experience in Hans Rainer Sepp and Lester Embree* (eds.), Handbook of Phenomenological Aesthetics, New York: Springer.
• Blunt, W. (1966). *Isfahan pearl of Persia*, stein & day, Michigan: university of Michigan.
• Leach, N. (2005). *Rethinking Architecture, a reader in cultural theory*, Routledge (London & New york).
• Seamon, D. (2013). Lived bodies, place, and phenomenology: implication for human rights and environmental justice, *Journal of human rights and environment*, 4(2), 143-166.
• Seamon, D. & K.Gill, H. (2016). Qualitative Approaches to Environment–Behavior Research, Understanding Environmental and Place Experiences, Meanings, and Actions, *Research Methods for Environmental Psychology*,120-1167.
• Seamon, D. (2017). *Architecture, Place, and Phenomenology: Buildings as Lifeworlds, Atmospheres, and Environmental Wholes*. final draft of a chapter for Phenomenology and Place, edited by Janet Donohoe, forthcoming 2017]. Manhattan: Kansas State University. Manen, V. (1997). *Researching lived experience: Human science for an action sensitive pedagogy*. 2nd Ed. London: The Althouse Press.
• Mogensen, J E. Fisker, A M. & Poulsen, S B. (2014). I*nterior Textiles and the Concept of Atmospheres – A Case Study on the Architectural Potential of Textiles in Danish Hospitals Interiors (2014)*. Retrieved from http https:// digitalcommons.unl.edu/tsaconf/902.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله

امامی کوپائی، سمانه و نوروز برازجانی، ویدا. (۱۳۹۹). پیوند زیبایی و سه‌گانه (شکل، عملکرد، معنا) تفسیری پدیدارشناسانه از تجربهٔ زیبایی‌شناسی حضور در پل خواجوی اصفهان. *باغ نظر*، ۱۷(۸۷)، ۲۹-۴۴.

DOI: **10.22034/BAGH.2019.154955.3846**
URL: **http://www.bagh-sj.com/article_111687.html**