نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۷(۸۷)، ۱۹-۲۸ / شهریور ۱۳۹۹
DOI: 10.22034/BAGH.2020.186937.4128

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
The Impact of Modern Architecture on Expanding
the Domain of Audience Consciousness and Its Derivation
from the Merleau-Ponty's Theory "Body-Subject"
در همین شمارهٔ مجله به چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

تأثیر فضای معماری مدرن در وسعت‌بخشیدن به دامنهٔ آگاهی ناظر و ریشه‌یابی آن در نظریهٔ تن-آگاه مرلوپونتی*

سعیدحقیر**[۱]، مهسا سادات مسئله‌گو[۲]

۱. دانشیار دانشکده معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
۲. کارشناسی ارشد معماری، دانشکده معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۳/۰۱ تاریخ اصلاح: ۹۸/۰۸/۰۵ تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۹/۱۷ تاریخ انتشار: ۹۹/۰۶/۰۱

چکیده

بیان مسئله: براساس دوگانه‌انگاری دکارتی، انسان و جهانِ اطراف او به دو موضوع جدا از هم تفکیک شدند؛ تفکیکی که با اصرار بر بصرمحوری محیط‌های مدرن امروزی بیشتر مورد توجه قرار گرفته است. پدیدارشناسانِ بسیاری در پی زدودن این فاصله بودند، از جمله موریس مرلوپونتی که با طرح نظریهٔ تن-آگاهی، حضور تنَ را موضوع بلافصلِ آگاهی معرفی کرد. شاید بتوان این‌گونه گفت که ایدهٔ دوگانه‌انگاری در هنر و معماری بیشتر بدین دلیل فراگیر شده است که پیام اثر هنری و شکل‌گیری آن براساس نقد، در این دوران، نادیده گرفته و هم‌زمان یکپارچگی حواس هم نادیده انگاشته شده است.

هدف: هدف این مقاله شناخت مفهوم تن-آگاهی و تأثیر آن بر افزایش غنای ادراک محیط است. بدین منظور پرسش اصلی تحقیق بدین صورت مطرح می‌شود: آیا فضای معماری مدرن باعث وسعت بخشیدن به دامنهٔ آگاهی انسان می‌شود؟

روش تحقیق: این مقاله، با راهبرد تحقیق کیفی و با رویکرد تفسیرگرایی، سعی دارد از طریق تبیین مفاهیمی چون شناخت، ادراک، تجربه، آگاهی و بدنمندی در معماری و ارتباط آن‌ها با هم، اثر معماری مدرن بر آگاهی ناظر را مشخص کند.

نتیجه‌گیری: تمایز در فرم، به‌عنوان یکی از اثرات برآمده از نقد (به‌عنوان بنیان تفکر مدرن)، در جنبه‌های مختلف معماری مدرن دیده می‌شود و در کنش با مخاطب در شکل‌گیری شناخت و ادراک آگاهانهٔ او مؤثر است. فرم، به‌عنوان زبان نقد در معماری مدرن، باعث شناختی است که به مفهوم ادراک و تجربهٔ آگاهانه وابسته است و این خود به مفهوم بدنمندی وابستگی دارد. به نظر می‌رسد که در معماریْ حواس برای تن و ادراک مانند تابلویی کوبیستی است که در آن سوژهٔ تابلو فرمِ فضا است. بر این مبنا، آگاهی خاستگاه فرایند ادراک نیست، بلکه نتیجهٔ آن است. معماری مدرن تنها ابژهٔ شناخت نیست، بلکه ابزاری برای شناخت و گسترش آگاهی و جزئی از بدن ما برای ادراک جهان است.

واژگان کلیدی: *تن-آگاه، مرلوپونتی، معماری، مدرن، ادراک.*

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد معماری «مهسا سادات مسئله‌گو» است که تحت عنوان «طراحی مجموعهٔ مسکونی بلندمرتبه چندعملکردی مبتنی بر معماری چند حسی با رویکرد پدیدارشناسی در تطبیق با نظریه تن-آگاه» به راهنمایی دکتر سعید حقیر در سال ۹۸ در دانشگاه تهران ارائه شده است.

** نویسندهٔ مسئول: saeed.haghir@ut.ac.ir ، ۰۹۱۲۴۴۳۴۹۲۷

مقدمه و طرح مسئله

در طی قرن‌ها، بشر در پی وسعت‌بخشیدن به دامنهٔ دانش خود به طرق مختلف بوده است. شاید بتوان گفت که هنر و فلسفه جزئی جدایی‌ناپذیر از این جریان بوده‌اند. معماری، به‌عنوان هنر، در چند قرن اخیر و با رسیدن به دورهٔ مدرن، با این نقد روبه‌رو است که به‌واسطهٔ تأثیرپذیری از عواملی بسیار چون اقتصاد، سیاست و ... در حال جدایی از این جریان است. ولی آیا واقعاً چنین است؟

«یی-فو توآن»[1] این سؤال را مطرح می‌کند که «چگونه فضای معماری مدرن آگاهی را تحت تأثیر قرار می‌دهد؟» و در ادامه اذعان می‌کند که «خانه، دیگر، متن رمزگذاری‌شده‌ای از قوانین رفتاری یا نوعی جهان‌بینی خاص، که بتواند به نسل‌های بعدی انتقال داده شود، نیست. مکان جامعهٔ مدرن (در اندیشهٔ جامعهٔ مدرن) از عقاید و ایدئولوژی‌های متناقض تفکیک شده است. جامعهٔ مدرن به‌طور فزاینده‌ای باسواد است. این بدان معنی است که کمتر و کمتر به اشیای مادی و محیط فیزیکی برای ارائهٔ مجدد ارزش‌ها و معانی یک فرهنگ وابسته است؛ نمادهای کلامی به‌طور فزاینده جایگزین نمادهای فیزیکی و کتاب‌ها جایگزین ساختمان‌ها شده‌اند» (توآن، ۱۳۹۶، ۱۳۱).

ولی سؤال اصلی این است که آیا ما تمام آنچه را که با عنوان آگاهی می‌شناسیم به‌صورت خودآگاه دریافت می‌کنیم؟ شاید بتوان گفت که هنر به‌عنوان نمود فرهنگی و جزئی از محیط مصنوع آن می‌تواند در جهت گسترش آگاهی کمک‌کننده باشد. آیا معماری و آنچه ما به‌عنوان محیط زندگانی می‌شناسیم در پیشبرد این آگاهی سهیم‌اند؟

انسان به‌واسطهٔ جسمیت خود مجبور به زندگی در محیطی مادی است که در همهٔ موارد انسان‌ساخت محسوب می‌شود؛ انسان در این محیط زندگی، رفتار، تفکر و تخیل می‌کند. پس انسان محیط خود را شکل می‌دهد و در آن شکل می‌گیرد.

«موریس مرلوپونتی»[2]، به‌عنوان بنیان‌گذار نظریهٔ تن-آگاه[3]، اصطلاح «اگزیستانس» را به‌منزلهٔ نمودگاری از این بینش به میان آورد که رفتار نه صرفاً فیزیکی و نه کاملاً نفسانی است. رفتار «نحوه‌ای از اگزیستانس داشتن» است. از این قرار اگزیستانس، چنانکه مرلوپونتی آن را درمی‌یافت، بیانگر نوعی نیمه‌آگاهانه از رفتار است (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۷، ۸۲۱)، رفتاری که انسان به‌واسطهٔ حضورش در محیط از خود بروز می‌دهد.

آیا محیط مصنوع ساخت بشر امروزی در قرن اخیر همان تأثیری را خواهد داشت که هنر روشنگری بر گسترش آگاهی مخاطب گذاشت؟ گاردنر در کتاب خود دربارهٔ تاریخ هنر بیان می‌کند که هدف هنرمند نوین از همان آغاز تکان دادن شهروندان شکم‌گنده، و واداشتن آن‌ها به اندیشیدن و مشاهده‌کردن به شیوه‌ای نو بوده است (گاردنر، ۱۳۸۴، ۶۱۵). ولی معمار این کار را چگونه انجام می‌دهد؟ این مقوله که معماری، به‌عنوان یکی از شاخصه‌های فرهنگ و هنر، در تعامل دائمی با افراد است باعث می‌شود که معماری نقشی بسزا در گسترش ادراک انسانی داشته باشد. اما این تعامل از چه جنسی است و چگونه می‌تواند در گسترش آگاهی کمک‌کننده باشد؟ معماری، نسبت به سایر هنرها، بیشتر در مواجهه با مخاطبِ بدنمند است، ولی در معماری این بدنمندی[4] بیشتر مورد غفلت واقع می‌شود. گرچه در بسیاری از هنرها سعی می‌شود که مخاطب را به‌طور بدنمند با اثر درگیر کنند، معماری به دلیل غوطه‌وری در عملکرد، که جزء ماهیت آن است، بیشتر از این رابطه بازمی‌ماند. در معماری مدرن، به‌واسطهٔ تأکید بر همین عملکرد، این شبهه ایجاد می‌شود که معماریِ مدرن اتمسفر لازم برای بدنمندی و ادراک آگاهانهٔ فضا و نهایتاً توانایی گسترش دامنهٔ آگاهی ناظر را ندارد.

پالاسما در کتاب «دست متفکر» چنین بیان می‌کند که مدرنیته به‌طور گسترده‌ای با قوهٔ بینایی تسخیر شده و لامسه را سرکوب کرده است (پالاسما، ۱۳۹۲، ۱۰۲). او در کتاب «اتمسفر معمارانه» به این موضوع اشاره می‌کند که جانب‌داری از معماری شبکه‌ای (بصرمحوری) در زمان ما به‌روشنی تمایل به معماری مبتنی بر لامسه را افزایش داده است. او معتقد است که معماریِ بصرمحور جداکننده و کنترل‌کننده است، در حالی که معماریِ لامسه‌ای و اتمسفری دارای مفاهیم اتصال‌دهنده و یکپارچه‌ساز است (بورچ، پالاسما و بومه، ۱۳۹۶، ۵۷-۵۸).

ولی این نقد به معماری مدرن در حالی وجود دارد که ادعای مرلوپونتی (که پالاسما از فلسفهٔ او استفاده می‌کند) آن است که «یکی از دستاوردهای عظیم هنر و فلسفهٔ مدرن [...] ممکن‌ساختن کشف دوبارهٔ جهانی بوده است که در آن زندگی می‌کنیم، لیکن همواره مستعد غفلت از آن هستیم.» این جهان، که درصدد کشف دوبارهٔ آنیم، «جهان ادراک» است، جهان چنانکه ما آن را ادراک می‌کنیم. او ادعا می‌کند که تفکر «مدرن»، با کشف دوبارهٔ جهانِ به‌ادراک‌درآمده، حائز این خصوصیت است که می‌تواند بهتر از تفکر «کلاسیک» صداهای ناشناخته را پذیرا باشد (مرلوپونتی، ۱۳۹۱، ۱۴، ۲۸).

این تناقض‌ها چگونه توجیه‌پذیرند؟ آیا معماری مدرن نیز به گسترش جهان ادراک مخاطبانش کمک می‌کند یا به دلیل غوطه‌وری در فاز بصری، و تحت تأثیر عواملی که هر روز به پیچیدگیِ شکل‌گیری پدیده‌ها در دنیای امروز می‌انجامند، فراغ بالیِ چون جهان هنرمندهای تجسمی ندارد و فاقد این قابلیت است. در این پژوهش سؤال اصلی این است که آیا فضای معماری مدرن در وسعت‌بخشیدن به دامنهٔ آگاهی ناظر مؤثر است و ارتباط این تأثیر با بدنمندی انسان چیست؟

فرضیهٔ پژوهش این‌گونه شکل گرفته است که مفهوم تمایز، به‌عنوان مفهومی برآمده از نقد (به‌عنوان بنیان تفکر مدرن)، در جنبه‌های مختلف معماری مدرن وجود دارد و موجب به‌وجودآمدن تجربهٔ زیسته[5] و تن-آگاه شده و در گسترش ادراک ناظر در معماری مدرن مؤثر است.

پیشینهٔ پژوهش

ریشه‌های فلسفی مفهوم شناخت به یونان برمی‌گردد؛ دوگانه‌انگاری، که به معنای غیرمادی بودن ذهن و عدم ارتباط بلافصل آن با بدن است، از «افلاطون» تا «دکارت» با تعاریف متفاوت ادامه داشت. بعد از دکارت، فیلسوفان متأخرتری همچون «هیوم» و «کانت» سعی در پیداکردن عملکرد ذهن و ارتباط آن با جهان داشتند. بعد از ارائهٔ نظریهٔ «داروین» در سال ۱۸۵۹، و فرض تکامل الگوهای رفتاری انسان از رفتار حیوانات، او تلاش کرد قوانین رفتار را در انسان‌ها و حیوانات شناسایی کند، تلاشی که به کتاب «تبار انسان»[۶] منجر شد، و بیان کرد که «ذهن عملکرد بدن است»[۷]. می‌توان داروین را به‌عنوان اولین نظریه‌پرداز جدی در زمینهٔ دیدگاه بدنمند در مطالعهٔ ذهن انسان شناخت. بعد از او بدنمندی در زمینه‌های متفاوتی گسترش یافت. مقولهٔ بدنمندی، که درواقع پیوند دوبارهٔ مغز، بدن و جهان است، امروزه در علوم متعددی همچون فلسفه، علوم شناختی، نورولوژی، هوش مصنوعی، کامپیوتر، پدیده‌شناسی، اخلاق، روانشناسی، روانشناسی اجتماعی، علوم اعصاب، زبان‌شناسی، ارتباطات و مطالعات ژست و غیره مورد مطالعه و استفاده قرار می‌گیرد. در سال ۱۹۹۸ «پل آکمن»[۸]، در ادامه و براساس تحقیقات داروین، بر روی حالات چهره و ارتباط آن با احساس در زمینهٔ بدنمندی در روانشناسی کار کرد. کمی پیش از این، و بعد از رفتارگرایان که سعی در تحلیل ارتباط ذهن و کنش داشتند، طرفداران مکتب گشتالت به این موضوع پاسخی جامع دادند و ارتباط ذهن و کنش را به‌عنوان تصویری در ذهن، نوعی بینش یا تجربهٔ اولیه[۹] مطرح کردند. بعد از آن، ایده‌های عمومی «گیبسون»[۱۰] را می‌توان به‌عنوان مکانمندی[۱۱] و بدنمندی در نظر گرفت. او بر اهمیت تعامل میان عامل و محیط برای رفتار هوشمند تأکید کرد. موریس مرلوپونتی، فیلسوف اگزیستانسیالیست و پدیدارشناس، عامل شناساندن اهمیت بدن انسان به فلسفهٔ قرن بیستم بود که تحت تأثیر مکتب گشتالت قرار داشت. او در ۱۹۶۲ ادعا کرد که ذهن اساساً بدنمندی و تعامل با جهان اطراف است؛ درواقع این بدن است که معنی را برای ذهن فراهم می‌کند؛ او واژهٔ «تن-آگاه» را به وجود آورد تا بدین ترتیب موضعش را از موضع ذهن‌گراها[۱۲] و ماتریالیست‌ها جدا کند. او معتقد بود که این مکاتب اساساً بدنمندی را از آگاهی و شناخت جدا می‌کنند. به زعم او، نه‌تنها جهانْ ادراک ما را تعیین می‌کند، بلکه ادراک ما نیز جهان را تولید می‌کند. ادعای او بر ارتباط بین عمل و ادراک تأکید و تأییدی بود بر اینکه ادراک واقعاً یک موتور حرکت است. بدین ترتیب، ادراک بدنمندِ جهان مواجههٔ حسی منفعلانه نیست، بلکه درهم‌تنیدگی بدن با هستی است؛ بدن نظرگاه ما برای هرگونه ارتباط با هستی است.

از نظر شناختی، رویکرد بدنمند از حدود دههٔ ۸۰ قرن بیستم مورد توجه قرار گرفته است. این نگرش‌های بدنمند، با حدودی از تشابه ولی نه یکسان، تحت عناوینی مختلف همچون کنش بدنمند، شناخت بدنمند، هوش بدنمند، علوم شناختی بدنمند، ذهن بدنمند، و هوش مصنوعی بدنمند معرفی شده‌اند (Lindblom, 2007, 76). در تمام این حوزه‌ها، مضمون مشترک در شناخت بدنمند، بازگرداندن و احیای بدن در کانون مطالعات علوم شناختی و تأکید بر میان‌کنش مابین عامل و محیط است، و به تجربه و تفاوت‌های فردی، به همان اندازهٔ قوانین منطقی و کاربرد دیدگاه کل‌گرایانه، اهمیت داده می‌شود.

در تأیید تجربی این موضوع، یافته‌های مقاله‌ای علمی اشاره می‌کند که داده‌های ما نقشه‌ای دقیق از فضای احساسی انسان ارائه می‌دهند که در آن احساسات سوژه تا حد بسیار زیادی با احساسات بدنمند ارتباط پیدا می‌کنند و تقریباً تمام تجربیات ذهنی واجد این شرایط هستند. در مجموع، این یافته‌ها نشان می‌دهند که حالات احساسی، قیاسی، و عاطفی، بدنمند هستند (Nummenmaa, Hari, Hietanen & Glerean, 2018, 9200). یافته‌های این پژوهش نشان‌دهندهٔ فعالیت شدید تمایلات جسمانی[۱۳] و فعالیت کمتر احساسات عاطفی در شکل‌گیری شناخت ذهنی است.

در معماری، توجه به این دست مفاهیم از قرن ۱۹ و با مفهوم «فضای معماری» شروع و پیش برده شد، ولی در آن دوره توجه چندانی به حس ماده و کیفیت تجربی فضا نمی‌شد؛ حتی «لوئیس سالیوان»[۱۴] با جملهٔ «تنها ایده است که ارزشمند است»[۱۵] بر فهم دکارتی از معماری صحه می‌گذارد. با گذشت زمان و فراگیرشدن پدیدارشناسی، پژوهش در علوم شناختی و تلاش برخی پژوهشگران عصب‌شناسی چون «آنتونیو داماسیو»[۱۶]، این دوگانه‌انگاری رفته‌رفته رنگ باخت. اصطلاح «پدیدارشناسی» ابتدا در فلسفه پا به عرصه وجود گذاشت، ولی رفته‌رفته به دلیل ماهیت پدیدارشناسی، که به توصیف و تحلیل تجربهٔ آگاهانه از هر پدیده یا فعالیتی می‌پردازد، وارد علوم دیگر شد. «دیوید سیمون» به این موضوع اشاره می‌کند که پدیدارشناسی به مرلوپونتی راهی ارائه می‌دهد که ابعاد پنهان و نامعلوم تجربهٔ بشر و معنای توجه مستقیم به آن‌ها را به میان آورد. با وجود اینکه مرلوپونتی دربارهٔ اهمیت مکان به‌طور مستقیم کم صحبت کرده است، دیدگاه وی برای توضیح رابطهٔ یکپارچهٔ بدن زنده با مکانمندیِ انسان بسیار مشخص است (Hünefeldt & Schlitte, 2017, 60-66). مرلوپونتی خود صرفاً در زمینهٔ هنر و بدنمندی صحبت کرده است، و افراد کمی نیز در زمینهٔ معماری به بسط و گسترش نظریات او پرداخته‌اند. مباحث او از بدنمندی زمینه‌ای شد تا در معماری افرادی همچون «یوهانی پالاسما»، «آلبرتو پرز-گومز»، «گرنوت بومه»، «کریستین بورچ»، «استیون هال» و دیوید سیمون در این شاخه فعالیت کنند. در زمینهٔ کیفیات چندحسی نیز معمارانی نظریات خود را بیان کرده‌اند؛ از این جمله‌اند گروه SANAA[۱۷]، «رنزو پیانو» در مصاحبه‌های خود، و «ژان نوول» در کتاب «بیانیهٔ لوئیزیانا»[۱۸]. «پیتر زومتور»[۱۹] نیز در کتاب «معماری‌اندیشی»[۲۰]،

در موضوع ایجاد اتمسفر، تأثیر حواس در معماری را مورد بررسی قرار می‌دهد: «بناهایی که تأثیر عمیق دارند همیشه حسی قوی از کیفیت فضایی را به همراه دارند. آن‌ها خلأ اسرارآمیزی به نام فضا را به شیوه‌ای خاص در آغوش می‌گیرند و آن را قابل لمس می‌کنند» (Zumthor, 2010, 21) (تصویر ۱)؛ البته متن کتاب وی بسیار شاعرانه است. در زمینهٔ بدنمندی نیز استیون هال با کتاب «پارالاکس»[۲۱] توضیح داد که «تغییرات در قرارگیری صفحات، که فضا را در نتیجهٔ تغییر زاویهٔ بیننده تعریف می‌کنند، زمانی اتفاق می‌افتد که محورهای حرکتی بُعد افقی را ترک کنند و حرکت‌های عمود و مایل در فضاهای شهریْ تجربهٔ ما را چندین برابر کنند» (Holl, 2000, 26). او این‌گونه مفهوم ادراک در گرو بدنِ در حال حرکت را، که از مرلوپونتی وام گرفته بود، در معماری معرَفی کرد؛ دیوید سیمون نیز با مطرح کردن «مکان باله»[۲۲] اشاره کرد که این مفهوم «نوعی همبستگی زیستیِ محیطی است که در آن اجزای انسان و ماده به‌طور ناخواسته کلّی بزرگ‌تر را با ریتم و شخصیت خاص خود پرورش می‌دهند» (Seamon, 1980, 163) و نظریات مرلوپونتی در بعد بدنمندی را با حوزهٔ روانشناسی محیط مرتبط ساخت. آلبرتو پرز-گومز هم معتقد است که معماری و هنر، صرف نظر از تغییر و درهم آمیختن جهان‌های گفتمان، به‌طور سنتی وظیفهٔ ارائهٔ متافیزیک تجسم‌یافته را نیز دارند (Perez-Gomez, 1987, 57). اما در معماری دورهٔ مدرن، معماران کمی به این مقوله پرداخته‌اند. «لوکوربوزیه»، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین معماران دورهٔ مدرن، به‌طور ضمنی به بدنمندی اشاره می‌کند: «معمار در آراستن فرم‌ها نظمی را تحقق می‌بخشد که آفریدهٔ محض ذهن اوست؛ او با فرم‌ها و شکل‌ها حواس ما را به‌شدت تحت تأثیر قرار می‌دهد و عواطف تجسمی[۲۳] را تحریک می‌کند» (Le Corbusier, 1985, 1) (تصویر ۲). شاید عدم اشارهٔ صریح معماران مدرن به موضوع بدنمندی این ابهام را ایجاد کند که آن‌ها در تولید اثر معماری، فارغ از توجه آگاهانه به آن، فضایی را تولید می‌کنند که فاقد این کیفیت است. تفاوت پژوهش حاضر با پیشینهٔ تحقیق و مطالعات انجام‌شده آن است که ارتباط ابعاد شناختی انسان با نظریهٔ تن-آگاه و ارتباط آن‌ها با معماری مدرن را شفاف می‌کند؛ مطالعات در زمینهٔ چیستی فلسفهٔ مرلوپونتی متعدد و کامل‌تر از مطالعات در زمینهٔ ارتباط آن با ابعاد شناختی معماری است؛ اما پژوهش‌های انجام‌شده در این زمینه و در معماری، بدون نگاه به مقولهٔ ادراک انسانی در بعد معرفت‌شناختی آن، وارد مقولات اتمسفر، تعریف مکان و معنا می‌شوند، لذا سعی در بازشناسی فلسفهٔ مرلوپونتی در بعد معماری آن از این منظر نداشته‌اند؛ در حالی که تمرکز پژوهش حاضر، به‌صورت محدودتر، بر روی چگونگی ادراک بدنمند و نقش آن در گسترش ادراک تنانه در معماری مدرن است.

روش تحقیق

در این پژوهش، با روش کیفی و با رویهٔ مطالعات اسنادی، عوامل شکل‌دهندهٔ ادراک فرد و ارتباط آن با معماری مدرن بررسی و به دنبال آن سعی می‌شود جایگاه نظریهٔ تن-آگاه در آن مشخص شود؛ از همین رو، معنای ادراک در فضای معماری مشخص و رابطهٔ معماری مدرن در گسترش این ادراک تبیین می‌شود. پژوهش حاضر با توجه به ماهیت پژوهش‌های کیفی، در چند مرحلهٔ مختلف، که اغلب نیز با هم هم‌پوشانی دارند، انجام می‌شود؛ ۱. شناسایی مفاهیم مورد مطالعه، که در پژوهش حاضر، پدیدهٔ مورد مطالعه ابعاد شناختی انسان و ادراک تنانهٔ ایجادشده در گرو آن و ارتباط آن با معماری مدرن است؛ ۲. صورت‌بندی فرضیه هنگام پیشرفت و جمع‌آوری داده‌ها؛ ۳. جمع‌آوری داده‌ها؛ ۴. تجزیه و تحلیل داده‌ها؛ و ۵. نتیجه‌گیری.

مبانی نظری پژوهش

• بدنمندی

«اگر همهٔ شناخت نوعی اتصال بدن با جهان بود، ما به مغز نیاز نداشتیم»، در عوض، بدنمندی به تأثیر متقابل محیط، مغز و فرایندهای سنسوری حرکتی در بقیهٔ بدن تأکید می‌کند، که برای فعالیت شناختی مهم است (Lindblom, 2007, 9). سوژهٔ تن-آگاه ظرفیت ذاتیِ بدن است که رفتارهای فرد را به‌صورت

تصویر ۱. «حمام آب گرم والس» اثر پیتر زومتور. مأخذ: archdaily.com

تصویر ۲. «ویلا ساوا» اثر لوکوربوزیه. مأخذ: archdaily.com

هوشمندانه هدایت می‌کند و بدین ترتیب به‌صورت نوعی خاص از سوژه عمل می‌کند که خود را در روش پیش از تأمل[۲۴] به نمایش می‌گذارد و معمولاً با کلمات «اتوماتیک»، «عادت»، «غیرمستقیم» و «مکانیکال» توضیح داده می‌شود (Buttimer & David, 2015, 155). در حالت کلی می‌توان گفت که مردم از جهانشان جدا نیستند، بلکه از طریق نوعی شبکهٔ چندمنظورهٔ عصبی، از جمله بدن و احساسات، در آن غوطه‌ور می‌شوند (Seamon, 1982, 135). بر طبق اصول بیولوژیکی و پدیده‌شناختی، نه‌تنها امکانِ تجربه داشتنِ بدن را اقتضا می‌کند، ادراکات و اقدامات ما نیز به واقعیت‌داشتنِ بدن بستگی دارند. مرلوپونتی، به‌عنوان متمایزترین پدیدارشناسِ بدنمندی، استدلال کرده است که بدن (فقط) ابژهٔ تجربه نیست، بلکه «وسیلهٔ نقلیهٔ ما برای بودن در جهان است» (Jelić, 2015, 18)، همان چیزی که به‌واسطهٔ آن ادراک ما شکل می‌گیرد. فهم ادراک حسی مستلزم دقت نظر دربارهٔ تن است (پیراوی ونک، ۱۳۸۹، ۶۸)، ولی اگر بدنمندی تنها در گرو حواس و بدن انسان باشد زیست ما با حیوان برابر می‌شود. پس شاید بتوان گفت این بدن به معنای انگارهٔ بدنمندی است؛ شناختِ ساختارِ فعالیتِ این انگاره است که اهمیت دارد.

بدنمندی همچنین می‌تواند به این واقعیت اشاره کند که مغز به‌تنهایی برای شناخت کافی نیست: بدن و پیچیدگی‌های فیزیولوژیکی و عصبی‌اش باعث فرایندهایی غیرشخصی می‌شوند که برای آگاهیِ آگاهانه قابل دسترسی نیستند، اما به فعالیت مغز مربوط می‌شوند و حداقل برای برخی از انواع شناخت لازم‌اند (Jelić, 2015, 18-19). بدنِ غوطه‌ور در جهان به انسان قابلیتِ نوعی شناخت را می‌دهد که به‌واسطهٔ ناخودآگاه شکل می‌گیرد. مهم‌ترین حلقه‌ای که فلسفهٔ مرلوپونتی را به روانکاوی متصل می‌کند، مفهوم فاعل بدنمند است (پیراوی ونک، ۱۳۸۹، ۳۷) که براساس آن مرز میان بدن و جهان در نظر او محو می‌شود تا این‌گونه او در زمرهٔ پیشگامان تفکر پسااومانیستی[۲۵] معاصر قرار گیرد. فاعلِ بدنمند سوژه‌ای است که تماماً با بدن خود قادر به ادراک جهان است و با آن جهان را شکل می‌دهد. این فاعل ادراک خود را از ماده شکل می‌دهد و ماده این ادراک را غنی می‌کند.

مرلوپونتی جهان را بر حسب امکاناتی که برای کنش به ما عرضه می‌کند می‌خواند و معنا می‌کند، و علاوه بر این معتقد است که ما به شیوه‌ها یا طریقه‌های عرضه‌شدنِ این امکانات پاسخی عاطفی می‌دهیم. این جنبهٔ کیفیِ پاسخ ما واکنشی است به آنچه مرلوپونتی «فیزیونومی»[۲۶] اشیاء می‌نامد، یعنی آن کیفیت ویژه و حالت‌مندی که تمام فرم‌ها در ظاهر بر ما آشکار می‌کنند (هیل، ۱۳۹۶، ۸۵)، همانند آنچه در معماری به‌عنوان فرم می‌شناسیم. در معماری فرم تجربه می‌شود و تجربه پایهٔ ادراک و آگاهی در سوژهٔ بدنمند است.

• تجربه

تجربه نه‌تنها شامل تجربه‌های منفعلانه نظیر دیدن یا شنیدن است، بلکه تجربه‌های فعالانه نظیر راه‌رفتن یا چکش‌زدن یا ضربه‌زدن به توپ را هم در برمی‌گیرد. تجربه‌های آگاهانه ویژگی منحصربه‌فردی دارند: ما آن‌ها را تجربه می‌کنیم، زیست می‌کنیم یا انجام می‌دهیم. سایر چیزهایی که در جهان هستند ممکن است مورد مشاهدهٔ ما قرار گیرند یا به آن‌ها بپردازیم، اما آن‌ها را تجربه نمی‌کنیم ــ تجربه به معنای زیست‌کردن یا انجام‌دادن آن‌ها. این ویژگی تجربیِ اول شخص ــ ویژگی تجربه‌شدن ــ جزئی ذاتی از ماهیت یا ساختار تجربهٔ آگاهانه است (اسمیت، ۱۳۹۳، ۱۹-۲۰). تجربهٔ زیسته در مقابل «Erfahrung» قرار می‌گیرد؛ «Erfahrung» یعنی تجربهٔ دست‌دوم که باواسطه و حصولی است (در علوم طبیعی کاربرد دارد)، اما در علوم انسانی و هنر، تجربه از نوع «Erlebnis» که بی‌واسطه است، جریان دارد (نگین تاجی، انصاری و پورمند، ۱۳۹۶، ۷۴).

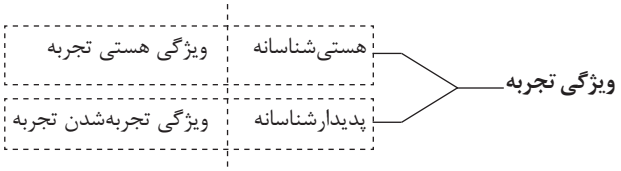
مرلوپونتی عقیده دارد که تجربه‌های ما به هم مرتبط‌اند و خصوصیات واقعیِ خودِ شیء را بر ما آشکار می‌کنند، که همان نحوهٔ پدیداردن شیء است و نه جوهری پنهان که در پس تجربهٔ ما از نمود شیء قرار گرفته باشد (مرلوپونتی، ۱۳۹۱، ۲۷). این قسم تجربه، که می‌توان آن را تجربهٔ زیسته نامید، از دو منظر قابل بررسی است که در تصویر ۳ مشخص شده‌اند.

منظر اول وجود و ذات تجربه است و دومی حدود و نحوهٔ تجربه‌شدنِ تجربه را مشخص می‌کند. از نظر کارکردی، ویژگی پدیدارشناسانهٔ تجربه در سطح معماری از قابلیت بررسی بیشتری برخوردار است، و دلیلش ماهیت فیزیکی معماری است.

«ویلیام جیمز» معتقد است که تجربه چیزی است که من قبول کرده‌ام به آن توجه کنم. به عبارت دیگر «چیزی که مورد توجه قرار نگرفته باشد وارد تجربه نمی‌شود». این توجه می‌تواند ارادی یا غیرارادی باشد (پاکزاد و بزرگ، ۱۳۹۱، ۱۶۴-۱۶۶)، مقوله‌ای که در پدیدارشناسی با عنوان قصدیت مطرح می‌شود.

• قصدیت

حیث التفاتی[۲۷] (قصدیت) در مرکز اندیشهٔ پدیدارشناسی قرار دارد (پیراوی ونک، ۱۳۸۹، ۵۶). قصدیت در دیدگاه هوسرل، به‌عنوان بنیان‌گذار اصلی پدیدارشناسی، بر این فرض استوار است که آگاهی همواره آگاهی از چیزی است. در زمینهٔ ارتباطِ عمل بدنمندانه و قصدیت نیز، «گزارش‌ها حاکی از آن است که بدن به‌صورت قصدی عمل می‌کند، یعنی رفتار مورد نیاز را به‌صورت سیال و یکپارچه درآورد» (Buttimer & David, 2015, 156). از نظر



تصویر ۳. دسته‌بندی تجربه در سطح کلان. مأخذ: نگارندگان.

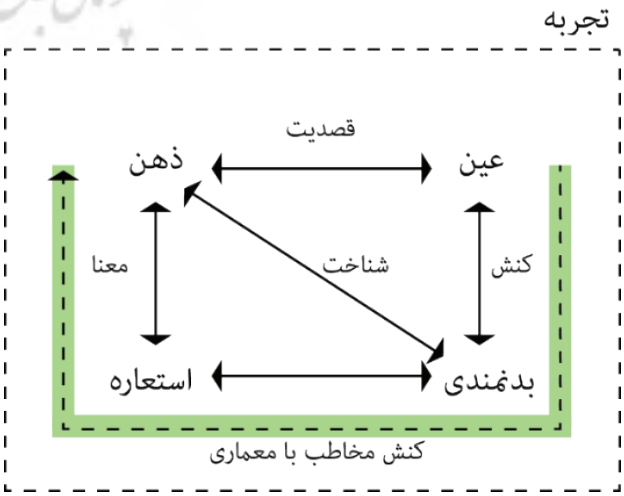
هوسرل، فعل اندیشیدن بر موردی که به آن فکر می‌شود تقدم دارد؛ زیرا هیچ مقصود و نشانه‌ای پیش از آنکه به آن توجه و نشانه‌روی بشود، ممکن نیست در وجدان (آگاهی) ظهور کند (پرتوی، ۱۳۹۴، ۲۹). بنابراین اگر بتوان اتفاقی را تجربه کرد، در این تجربه کنشی بین عین و ذهنِ درهم‌بافته رخ می‌دهد. این ارتباط تنها از طریق قصدیت ممکن است. درواقع قصدیت درون فضای تجربه است و مشخصاً منجر به تجربهٔ زیسته می‌شود. در فضای تجربه می‌توانیم تجربهٔ آگاهانه (آنچه پس از قصدیت حاصل می‌شود) و تجربهٔ ناآگاهانه داشته باشیم (تصویر ۴).

• آگاهی

از اواخر دههٔ ۱۹۸۰، و به‌خصوص اواخر دههٔ ۱۹۹۰، طیف متنوعی از نویسندگان که در فلسفهٔ ذهن قلم می‌زدند بر سرشت اساسی آگاهی، که نهایتاً مسئله‌ای پدیدارشناسانه است، متمرکز شدند (اسمیت، ۱۳۹۳، ۶۸-۶۹). آگاهی در جهان بدنمند است و به همان اندازه بدن، با شناخت جهان، آکنده از آگاهی است (همان، ۵۲). مرلوپونتی آگاهی، شناخت و بدنمندی سوژه را همانند مجموعه‌ای درهم‌تنیده می‌بیند. از طرفی می‌دانیم که مغز از گسترش شبکه‌های واسط میان نورون‌های حسی (ادراک) و نورون‌های حرکتی (عمل) تشکیل شده است. بدین‌سان مغز ما که مرکز محاسبهٔ عظیمی است، شناخت، عمل، و کنش متقابلِ شناخت و عمل را سازمان می‌دهد (مورن، ۱۳۹۱، ۷۲).

در تصویر ۵ دستگاه حرکتی، دستگاه حسی و دستگاه عصبی-مغزی همدیگر را در یک سیکل تغذیه می‌کنند؛ گسترش و تقویت هر یک از این دستگاه‌ها منجر به گسترش دیگری می‌شود، و بدین ترتیب گسترش آگاهی شکل می‌گیرد.

هوش، تفکر و آگاهی سه مقولهٔ مرتبط با یکدیگر هستند؛ هوش را همچون هنر راهبردی، تفکر را همچون هنر دیالوژیک و هنرِ درک و فهم، و آگاهی را همچون هنر تأمل‌کردن تعریف می‌کنیم. هوش برای آنکه خود را نشان دهد و رشد کند به شرایطی خاص



تصویر ۴. ارتباط تجربه و قصدیت در کنش مخاطب با معماری. مأخذ: نگارندگان.

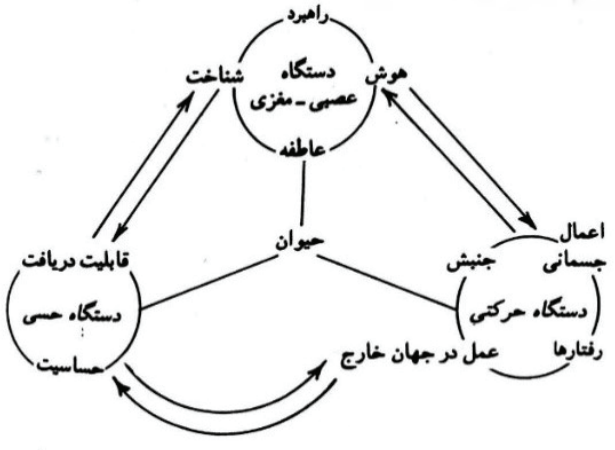
نیاز دارد؛ لازم است رخدادها آن را تغذیه کنند و به‌وسیلهٔ تجربه‌ها تقویت شود. پیچیدگی و تعارضِ کمْ هوش را ضعیف می‌کند، ولی پیچیدگی زیاد و تعارض زیادِ هم آن را فلج می‌کند. مسئلهٔ هوش مستقیماً با مسئلهٔ آگاهی در ارتباط است. شناخت به هوش بستگی دارد، و هوش هم به شناختی وابسته است که در اختیار دارد (همان، ۲۲۹-۲۳۵). بنابراین آنچه برای تقویت هوش و آگاهی لازم است ایجاد حیث التفاتی در مخاطب برای تجربهٔ زیستهٔ رخداد است. در تصویر ۵، ادراک به‌عنوان حد فاصل بین دستگاه حسی و شناخت انسان قرار می‌گیرد. از مرحلهٔ شناخت به بعد، چنانچه ادراک جدیدی رخ ندهد، انسان هر آنچه می‌یابد در مرحلهٔ شناخت انباشت می‌کند، و شناخت جدید رخ نمی‌دهد و انسان به بُعد حیوانی خود بازمی‌گردد.

هنر، به‌عنوان یکی از عوامل فرهنگی (که شاملِ علم، فلسفه، دین، عرفان و هنر می‌شوند) (حقیر و کامل‌نیا، ۱۳۹۷، ۲۶-۲۷)، چاکرایی برای روشن‌کردن موتور ادراک است و در تعامل خود با مخاطب به گسترش شناخت بدنمند[۲۸] او کمک می‌کند. برخلاف دیگر انواع هنر، مواجهه با معماری، به‌واسطهٔ ماهیت و ارتباط نزدیک آن با زندگی انسان، اساساً می‌تواند به ایجاد آگاهی در مخاطب بینجامد.

مرلوپونتی اذعان می‌کند، آگاهی‌ها از جهان براساس خودآگاهی نیستند: آن‌ها به‌شدت موقتی هستند. برای من دنیایی وجود دارد، زیرا من از خودم ناآگاه نیستم؛ و من از خودم پنهان نیستم، زیرا من دنیایی دارم. این موجودیت پیش از هوشیاری در جهان، در پیش‌آگاهی سوژه، تحلیل می‌شود (Merleau-Ponty, 2005, 347). پس ارتباط اولیهٔ انسان با جهان پیش از هوشیاری است.

• ادراک

ما برای اینکه عینیتی ویژه را به ذهنیت تبدیل کنیم، و آن را ملاک ارزیابی و رفتار خود قرار دهیم، لازم است از مرحله‌ای میانی گذر کنیم؛ این مرحله ادراک است. ادراک «فرایند سازمان‌دهی



تصویر ۵. ارتباط هستیِ حیوان و محیط. مأخذ: مورن، ۱۳۹۱، ۷۴.

و تفسیر اطلاعات حسی برای معنادارکردن آن‌ها» تعریف می‌شود. مغز ما اطلاعات بینایی، شنوایی، بویایی و لامسه را با هم ترکیب می‌کند تا به دریافت یکپارچه‌ای که مدنظر فرایند ادراک است، دست یابد (پاکزاد و بزرگ، ۱۳۹۱، ۱۰۵-۱۰۹). مرلوپونتی معتقد است که «ما محکوم به معنا شده‌ایم»؛ از نظر او، تفکر مدرن مبین دو خصوصیت ناتمام بودن و مبهم بودن است، و معتقد است که هنرمندانِ امروز می‌کوشند بر رازهایی که ایشان را احاطه کرده بیفزایند و بر این آتش هیزم بریزند (مرلوپونتی، ۱۳۹۱، ۹۴). بنابراین او کار هنرمند معماری مدرن را معناسازی می‌داند و نه ــ با برداشتی از پالاسما ــ مفهوم‌یابی. از طرفی ادراک ما پذیرشی غیرفعالانه نیست بلکه اکتشاف فعالانهٔ محیط است. این دو عامل یعنی معناسازی و کشف فعال محیط مواردی‌اند که معماری مدرن در حال انجام آن است.

پدیدارشناسی، که خود از مباحث موریس مرلوپونتی در مورد اولویت ادراک در تجربهٔ بدن نشئت می‌گیرد، منجر به تئوری فضایی در معماری شد. از این دیدگاه فلسفی، بدن زمینهٔ فرایندهای ادراکی است که به عینی‌سازی منتهی می‌شود (Low, 2003, 13). از طرفی، ادراک را می‌توان واکنش فرد دانست (پاکزاد و بزرگ، ۱۳۹۱، ۱۴۵). از آنجا که تجربهٔ واقعی ما از ادراک، به‌جای تحلیلی بودن، کاملاً تلفیقی است، بدیهی است این فرایند به‌تمامی خودآگاه است (لاوسون، ۱۳۹۴، ۷۵). اما حتی ادراک هم نیازمند تخیل است؛ چرا که دریافت‌ها خودبه‌خود محصول مکانیسم‌های حسی ما نیستند، بلکه اساساً مخلوقات و زاییدهٔ نیت‌مندی (حیث التفاتی) و تخیل‌سازی ما هستند (بورچ و همکاران، ۱۳۹۶، ۵۰). بنابراین قبل از اینکه تشخیص بدهید یک شیء چیست (بازشناسی در مرحلهٔ ادراک)، باید آن شیء توجه شما را جلب کرده باشد یا به عبارت دیگر شما به آن توجه کرده باشید. در بیشتر مواقع، امکان توجه به همهٔ محرک‌ها برای بازشناسی وجود ندارد. توجه نتیجهٔ وجود نوعی سیستم پردازش اطلاعات با ظرفیت محدود است (پاکزاد و بزرگ، ۱۳۹۱، ۱۶۰-۱۶۱). از طرفی، مرلوپونتی بر این باور بود که حرکت‌های بدن ادراک را تولید می‌کنند و ادراک نیز حرکت‌هایی بیشتر از بدن طلب می‌کند (هیل، ۱۳۹۶، ۱۴۶). پس شاید بتوان گفت که ادراک بدنمند به‌واسطهٔ حرکت و به طریق تمایز که خود توجه مخاطب را جلب می‌کند اتفاق می‌افتد، و امکان ادراک آگاهانه فراهم می‌آید.

• دیالکتیک شناخت

بازشناسی شکلی اولیه از خودآگاهیِ پیشاتأملی است. بازشناسی نقطهٔ شروع برای فهمیدن اشکالِ پیچیده‌تری از خودآگاهی است که به ایده و زبان وابسته هستند. تحلیل پدیدارشناختی نشان می‌دهد که فرایندهای بازشناسی بیش از رخدادهایی صرفاً ذهنی و روانشناختی‌اند، و اساساً مستلزم بدنمندی و ابعاد بین‌الاذهانی هستند (Gallagher, 2016). برای درک یک پدیده، روانشناسان معتقدند که آن را می‌توان مرحله به مرحله شناخت، یعنی ابتدا خصوصیات کلی و اساسی «ابژه» شناسایی می‌شود و سپس مراحل بعدی و فرعی‌تر، تا به جزئیات آن نزدیک شویم. خصوصیات اساسی آن دسته از خصوصیاتی هستند که تغییر آن‌ها ما را دچار مشکل می‌کند و امکان «این‌همانی» را به وجود نمی‌آورد، یعنی تغییراتی که سبب عدم امکان انطباق یا تغییر هویت می‌شوند. خصوصیاتی فرعی هستند که روند «این‌همانیِ» آن‌ها بعد از روند «این‌همانیِ» مراحل ادراکی اولیه با ابژه انجام می‌شود. تغییر آن‌ها سبب تغییر هویت نمی‌شود، زیرا در مراحل اولیهٔ روند «این‌همانی» انطباقِ لازم انجام شده است (حقیر و کامل‌نیا، ۱۳۹۷، ۳۲). در خصوص شناخت، «رنه آلو»[۳۰] فکر می‌کند نوعی منطق قیاسی وجود دارد که با منطق «همان‌بودگی» یا این‌همانی متضاد و مکمل است. به عقیدهٔ «ادوارد مورن»[۳۱] «می‌شود گفت که تمام شناخت‌های ما در آخرین تحلیل روی دو منطق استوارند، یکی منطق قیاسی و دیگری منطق این‌همانی؛ شاید در آخر بتوان از حیث معرفت‌شناختی برای هر دو حرکت مساوی قائل شد». مورن در کتاب «روش شناخت شناخت»[۳۲] می‌گوید که میان دو منطق دیالوگ و گفت‌وگو وجود ندارد، بلکه دیالکتیک وجود دارد (مورن، ۱۳۹۱، ۱۷۹-۱۸۰). در نتیجه، برای شناختِ پدیده نیازمند تغییر هستیم؛ این مقوله در معماری مستلزم تغییر یا عوض‌شدن فضا است، چنانکه دیالکتیک شناخت در آن مختل نشود. شناخت از دیدگاه آلو با قیاس و این‌همانی رخ می‌دهد و آنچه به‌عنوان تغییر در فضا با آن تا این لحظه آشنا شدیم در بخش قیاس رخ خواهد داد. ولی ادراک آگاهانه که به‌واسطهٔ بدنمندی سوژه رخ می‌دهد و منجر به شناخت می‌شود، در معماری مدرن چه جایگاهی دارد؟

• معماری

بر طبق تعریف‌های ارائه‌شده، حضور در محیط معماری همچون غوطه‌وری در فضا به‌واسطهٔ بدنمندی است. درواقع فرد معماری را تجربه نمی‌کند، بلکه کنش بدن خود با معماری را تجربه می‌کند. این موضوع باعث می‌شود تا همواره به اینکه چه کنش‌های متقابلی در میان انسان و فضای معماری رخ می‌دهد بیندیشیم. هنرمند اثر را به‌مثابهٔ شیوه‌ای برای دیدن جهان خلق می‌کند، پس هم معمار و هم مخاطب اثر معماری، جهان را به‌واسطهٔ مدیوم اثر به شیوهٔ جدید می‌نگرند.

به گفتهٔ توآن، محیط ساخته‌شده همچون زبان دارای قدرتی برای تعریف و بازتعریف احساس و ادراک است که می‌تواند هوشیاری را افزایش دهد. بدون معماری، احساسات ما دربارهٔ فضا زودگذر و پراکنده در بین مردم باقی می‌ماند (توآن، ۱۳۹۶، ۱۲۱). درواقع شکل هنریِ معماری پناهگاهی برای تن فراهم نمی‌کند، بلکه کرانهٔ آگاهیِ ما را نمایان می‌کند (پالاسما، ۱۳۹۲، ۲۳). فضای معماری نه‌تنها به‌واسطهٔ تغذیهٔ هوش، که پیش‌تر بدان اشاره شد، می‌تواند در نوعی سیکل آگاهی گسترش یابد، بلکه امکان گسترش و پیشبرد هوش را نیز فراهم می‌کند.

«ادوارد کیسی»[۳۳] ادعا کرد که ظهور مکان، به‌عنوان مفهومی مولد، تنها با شناخت اهمیت بدن در جهت‌گیری فضایی و ادراک عادی اتفاق می‌افتد. در نظر «ریچاردسن»[۳۴] فضای بدنمند «بودن-در- جهان» است، یعنی واقعیت وجودی و پدیده‌شناختی مکان: بو، احساس، رنگ و ابعاد حسی دیگر (Low, 2003, 12-13). از طرفی، فضا در حالتی مجدداً قابل لمس می‌شود که فرد با فضا احساس این‌همانی کمتری داشته باشد و فضا از حالت شفافیت برای او خارج شود (حقیر و کامل‌نیا، ۱۳۹۷، ۳۳). اما در معماری، بیش از دیگر اشکال هنر، بی‌واسطگی ادراک حسی ما را در بر می‌گیرد (هال، پالاسما و پرز-گومز، ۱۳۹۵، ۳۸). معماری به دلیل آنکه در ارتباطی دائمی با بشر است بیشتر از همهٔ دیگر اشکال هنر قابلیت عادی‌انگاری دارد. فرایند آشنایی با محیط و بودن ممتد در آن می‌تواند باعث عادی‌انگاری محیط شود و بدان بینجامد که فرد جزییات فضا را نادیده گیرد. روانشناسان این حالت در ادراک حسی را «عادی‌انگاری»[۳۵] نامیده‌اند؛ عادی‌انگاری از طرفی باعث حذف محرک‌های مزاحم محیط می‌شود، حال آنکه اگر بخواهیم فرد به محیط توجه کند، دائماً باید به محرک شدت بخشیده شود. این عادی‌انگاری لزوم ایجاد تمایز، به‌عنوان محرک در ایجاد توجه ما به فضا، را به‌روشنی نشان می‌دهد. نقش معماری مدرن در این زمینه چیست؟

• معماری مدرن

معماری مدرن، که ریشه‌های خود را از روشنگری می‌گیرد، پایه‌های خود را بر نقد گذاشته است. انتقادات معمارانی چون لوکوربوزیه، «لوس»، «رایت»، «گروپیوس» و بسیاری دیگر به معماری دورهٔ گذشته باعث شد که ایشان آثاری خلق کنند که با زمینهٔ خود بسیار متمایز است. در معماری زمینه، موجودی اصلی در مورد کف، دیوار و سقف، ارتباط بین درون و بیرون است. «ایونسن»[۳۶] نشان می‌دهد که درجهٔ نسبی عرصهٔ درونی یا عرصهٔ بیرونی ساختمان‌ها در ارتباط با کف، دیوار و سقف از طریق جنبش، وزن و ماده قابل توضیح است؛ آنچه او آن‌ها را «تشریح موجودی معماری» می‌نامد (پرتوی، ۱۳۹۴، ۱۷۲-۱۷۳). نقد معماران مدرن به فضای معماری کلاسیک به تولید فرم معماری نو منجر شد که امکان کنش جدید را به مخاطب عرضه می‌کند. برای مثال در معماری مدرن، فضاهایی که از قاعدهٔ کلاسیک پرسپکتیو فاصله می‌گیرند و با ادراک عمق در معماری بازی می‌کنند، به‌واسطهٔ محرک‌های خود باعث حرکت بدنی ما می‌شوند (آنچه در «ویلا ساوا»ی لوکوربوزیه یا در کارهای رایت شاهد آن هستیم) (تصویر ۶). نقد به‌عنوان مرکز اندیشهٔ هنر و معماری مدرن باعث تغییر در فرم اثر هنری و تشکیل سبک‌های گوناگون شده است. این سرعت در تغییر فرم چنان چشمگیر است که فارغ از گرایش‌هایی چون معماری ارگانیک، اکوتک، های‌تک، پرش کیهانی و غیره دست‌کم شاهد پیدایش ده سبک اصلی بعد از مدرنیسم هستیم. تغییر فرم در معماری مدرن، که خود ماحصل نقدکردن است، باعث درک آگاهانه از فضا می‌شود و همین درک آگاهانه است که موجب پیدایش سبک‌ها می‌شود. امروزه نیز دیدگاه‌های جدید در معماری همانند دیدگاه «عملکردگرایی انتقادی»[۳۷] «پیتر آیزنمن»[۳۸] که نقدی بر گذشتهٔ معماری دارد از این قاعده مستثنا نیستند (تصویر ۷).

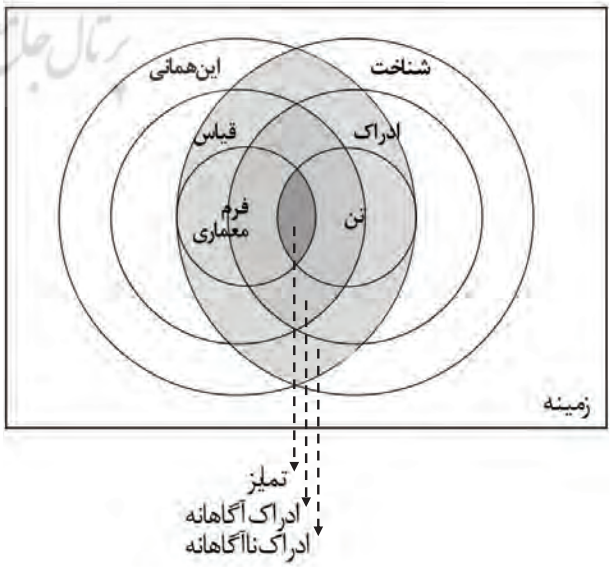
نتیجه‌گیری

در مقولهٔ ادراک، طبق تحلیلی که در فلسفهٔ مرلوپونتی از تجربهٔ سوژهٔ بدنمند مطرح می‌شود، توجه‌کردن یا باعث جلب توجه شدن یکی از مؤلفه‌های اصلی ایجاد ادراک است. آگاهی خاستگاه فرایند ادراک نیست، بلکه نتیجهٔ آن است. از دیدگاه مرلوپونتی، این‌گونه به نظر می‌رسد که آنچه می‌شناسیم یا حدود آگاهی قابلیت گسترش از طریق عمل بدنمندانه دارد، عملی که در ارتباط بی‌واسطه با فرم فضایی است که در آن غوطه‌ور است. به نظر نگارندگان، در اینجا فرم فضا به‌عنوان صورت هنری معماری مدرن در نظر گرفته شده است، فرمی که صرفاً شامل شکل ظاهری معماری نیست، بلکه همان بخش از معماری است که به‌صورت بدنمند با سوژه کنش پیدا می‌کند. معماری در کنش با انسانْ فعال‌کنندهٔ تمایلات جسمانی در شکل‌گیری شناخت ذهنی است. برخلاف آنچه به نظر می‌رسد، عدم اشارهٔ صریح معماران مدرن به موضوع بدنمندی باعث نشده است که آثاری فارغ از توجه به آگاهی تولید شود. در معماری مدرن، به‌واسطهٔ نقد معماری گذشته، به‌وضوح شاهد تولید فرم جدید هستیم. درواقع نقطهٔ شروع برای درک اَشکال، وابستگی آن‌ها به مفهوم و زبان است؛ و زبان هنر و البته معماری مدرن چیزی جز فرم آن نیست.

تصویر ۶. «خانهٔ آبشار» اثر فرانک لوید رایت. مأخذ: archdaily.com

تصویر ۷. «مرکز هنرهای بصری وکسنر» اثر پیتر آیزنمن. مأخذ: archdaily.com

ادراک بدنمند وابسته به توجه آن به فرم است که خود به‌واسطهٔ حرکت و تمایز در فرم اتفاق می‌افتد، و امکان ادراک آگاهانه پدید می‌آید. فرم تجربه می‌شود و تجربه پایهٔ ادراک و آگاهی در سوژهٔ بدنمند است. موریس مرلوپونتی در مورد اولویت ادراک در تجربهٔ بدن صحبت می‌کند. از نظر کارکردی نیز ویژگی پدیدارشناسانهٔ تجربه، در سطح معماری مدرن، کاملاً فیزیکی است. انسان برای شناخت آگاهانهٔ یک پدیده نیازمند تغییر در آن است؛ و آنچه در شکل‌گیری اتمسفر فضای معماری مدرن تأثیرگذار است اِعمال تمایز بر هر یک از مؤلفه‌های اصلی اثر نسبت به زمینهٔ موجود در آن است (که به‌واسطهٔ نقد صورت می‌گیرد)؛ این عمل باعث ایجاد توجه در مخاطب می‌شود و زمینه‌ساز ادراک آگاهانه می‌شود. کارهای افرادی همانند پیتر آیزنمن، هانس شارون[۳۹]، استیون هال، پیتر زومتور و «ولافور آلیاسون»[۴۰] نمونه‌های مناسبی برای معرفی این معماری‌اند، افرادی که از جریان معماری مدرن بر پایهٔ تفکر انتقادی در دنیا جدا نیستند و کارهایشان نیز از این قاعده مستثنا نیستند. تصویر ۸ جایگاه سوژهٔ بدنمند از حس تا شناخت را در تجربه‌ای زیسته نمایش می‌دهد، آنچه در معماری مدرن قائل به شکل‌گیری آن‌اند و اعتقاد بر این است که باعث گسترش آگاهی فضاییِ منِ تجربیِ مخاطبِ معماری مدرن است. سمت چپ تصویر، پایهٔ فهم فرمِ معماریِ را نمایش می‌دهد و سمت راست تصویر روند احساس تا شناخت سوژهٔ بدنمند را در مواجهه با فضا نمایش می‌دهد. به دلیل تمایز بیشتر موجود با زمینه در فرم معماری مدرن که در کنش با تن است امکان ادراک آگاهانه ایجاد می‌شود و باید توجه داشت که این نمودار در دیالکتیک و هم‌کنشی معنا و گسترش می‌یابد و هر جزء آن به‌تنهایی کارایی ندارد. پس معماری مدرن تنها ابژهٔ شناخت نیست، بلکه همانند سایر هنرها ابزاری برای شناخت و گسترش آگاهی به شمار می‌رود و می‌توان گفت معماری مدرن جزئی از بدن ما برای آگاهی و ادراک جهان است.



شکل ۸. ارتباط ادراک و عمل بدنمندانه در شناخت فرم فضا. مأخذ: نگارندگان.

پی‌نوشت‌ها

۱. Yi-Fu Tuan
۲. Maurice Merleau-Ponty
۳. body-subject
۴. embodiment
۵. (lived experience) Erlebnis
۶. The Descent of Man
۷. "The mind is function of body"
۸. Paul Ekman
۹. aha-experience
۱۰. James J. Gibson
۱۱. situatedness
۱۲. mentalists
۱۳. bodily saliency
۱۴. Louis Sullivan
۱۵. "It is only the ideas that count"
۱۶. António Damásio
۱۷. Sejima and Nishizawa and Associates
۱۸. Luisiana Manifesto
۱۹. Peter Zumthor
۲۰. thinking architecture
۲۱. Parallax
۲۲. place-ballet
۲۳. plastic emotion
۲۴. pre-reflection
۲۵. هر نظریه‌ای که نسبت به انسان‌گرایی سنتی و ایده‌های سنتی در مورد انسانیت و شرایط انسانی دیدگاهی انتقادی دارد.
۲۶. physiognomy
۲۷. intentionality
۲۸. embodied cognition
۲۹. pre-reflective self-consciousness
۳۰. René Alleau
۳۱. Edgar Morin
۳۲. La Connaissance de la connaissance
۳۳. Edward Casey
۳۴. Miles Richardson
۳۵. habituation
۳۶. Thomas Thiis-Evensen
۳۷. critical functionalism
۳۸. Peter Eisenman
۳۹. Hans Scharoun
۴۰. Olafur Eliasson

فهرست منابع

• اسپیگلبرگ، هربرت. (۱۳۹۷). *جنبش پدیدارشناسی: درآمدی تاریخی* (ترجمهٔ مسعود علیا). تهران: مینوی خرد.
• اسمیت، دیوید، و. (۱۳۹۳). *پدیدارشناسی (دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد)*. (ترجمهٔ مسعود علیا). تهران: ققنوس.
• بورچ، کریستین؛ پالاسما، یوهانی، و بومه، گرنوت. (۱۳۹۶). *اتمسفر معمارانه* (ترجمهٔ مرتضی نیک‌فطرت). تهران: فکر نو.
• پاکزاد، جهانشاه و بزرگ، حمیده. (۱۳۹۱). *الفبای روانشناسی محیط برای طراحان*. تهران: آرمان‌شهر.
• پالاسما، یوهانی. (۱۳۹۲). *دست متفکر: حکمت وجودِ متجسد در معماری* (ترجمهٔ علی اکبری). تهران: پرهام نقش.
• پرتوی، پروین. (۱۳۹۴). *پدیدارشناسی مکان*. تهران: متن.
• پیراوی ونک، مرضیه. (۱۳۸۹). *پدیدارشناسی نزد مرلوپونتی*. آبادان:

پرسش.
• توآن، یی-فو. (۱۳۹۶). *فضا و مکان دیدگاهی تجربی* (ترجمهٔ رسول سلیمانی و محسن سلیمانی). تهران: پرهام نقش.
• حقیر، سعید و کاملنیا، حامد. (۱۳۹۷). *نظریه مدرنیته در معماری*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران و فکر نو.
• گاردنر، هلن. (۱۳۸۴). *هنر در گذر زمان* (ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی). تهران: آگاه.
• لاوسون، برایان. (۱۳۹۴). *زبان فضا* (ترجمهٔ علیرضا عینی‌فر و فؤاد کریمیان). تهران: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.
• مرلوپونتی، موریس. (۱۳۹۱). *جهان ادراک* (ترجمهٔ فرزاد جابرالانصار). تهران: ققنوس.
• مورن، ادگار. (۱۳۹۱). *روش شناختِ شناخت* (ترجمهٔ علی اسدی). تهران: سروش.
• نگین‌تاجی، صمد؛ انصاری، مجتبی و پورمند، حسن‌علی. (۱۳۹۶). تبیین نسبت رابطهٔ انسان و مکان در فرآیند طراحی معماری با رویکرد پدیدارشناسی. *هنرهای زیبا*، ۲۲(۴)، ۷۱-۸۰.
• هال، استیون؛ پالاسما، یوهانی و پرز-گومز، آلبرتو. (۱۳۹۵). *پرسش‌های ادراک: پدیدارشناسی معماری* (ترجمهٔ مرتضی نیک‌فطرت، سیده صدیقه میرگذار لنگرودی و احسان بیطرف). تهران: فکر نو.
• هیل، جاناتان. (۱۳۹۶). *مرلوپونتی برای معماران* (ترجمهٔ گلناز صالح‌کریمی). تهران: فکر نو.
• Buttimer, A. & David, S. (2015). *The Human Experience of Space and Place*. London: Routledge Revivals.
• Gallagher, Sh. (2016). Phenomenological approaches to self-consciousness. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 ed.). Metaphysics Research Lab, Stanford University. Retrieved from https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/self-consciousness-phenomenological/
• Holl, S. (2000). *Parallax*. New York: Princeton Architectural Press.
• Hünefeldt, T. & Schlitte, A. (2017). Merleau-Ponty, lived body, and place: toward a phenomenology of human situatedness. In D. Seamon, T. Hünefeldt, & A. Schlitte (Eds.), *Situatedness and Place: Multidisciplinary Perspectives on the Spatio-Temporal Contingency in Human Life* (pp. 41-66). Switzerland: Springer.
• Jelić, A. (2015). *Architecture and Neurophenomenology: Rethinking the Pre-reflective Dimension of Architectural Experience*. Rome: Faculty of Architecture, Sapienza University of Rome.
• Le Corbusier. (1985). *Towards a New Architecture* (F. Etchells, Trans.). New York: Dover Publications.
• Lindblom, J. (2007). *Minding the Body Interacting Socially through Embodied Action*. Linköping: Linköping universitet.
• Low, S. M. (2003). Embodied space(s): Anthropological theories of body, space, and culture. *Space and Culture*, 6(1), 9-18.
• Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of Perception* (C. Smith, Trans.). London & New York: Taylor and Francis e-Library.
• Nummenmaa, L., Hari, R., K.Hietanen, J. & Glerean, E. (2018). Maps of subjective feelings. *PNAS*, 115, 9198-9203.
• Perez-Gomez, A. (1987). Architecture as embodied knowledge. *Journal of Arcitectural Education*, 40(2), 57-58.
• Seamon, D. (1980). Body-subject, time-space routines, and place ballets. In A. Buttimer, & D. Seamon (Eds.), *The Human Experience of Space and Place* (pp. 149-165). New York: St. Martin's Press.
• Seamon, D. (1982). The phenomenological contribution to environmental psychology. *Environmental Psychology*, 2(2), 119-140.
• Tuan, Y. F. (2001). *Space and Place the Perspective of Experience*. London: The University of Minnesota Press.
• Zumthor, P. (2010). *Thinking Architecture*. Basel, Boston & Berlin: Birkhauser.

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

حقیر، سعید و مسئله‌گو، مهسا سادات. (۱۳۹۹). تأثیر فضای معماری مدرن در وسعت بخشیدن به دامنهٔ آگاهی ناظر و ریشه‌یابی آن در نظریهٔ تن-آگاه مرلوپونتی. *باغ نظر*، ۱۷(۸۷)، ۱۹-۲۸.

DOI: 10.22034/BAGH.2020.186937.4128
URL: http://www.bagh-sj.com/article_111684.html