تجربه زیبایی‌شناسی در معماری با اتکا بر آرای جورج لیکاف و مارک جانسون

آرش خدابخش*: دانشجو کارشناسی ارشد مهندسی معماری، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران
Arashkhodabakhshi٦٦@gmail.com
شهاب عباس‌زاده: دکتری معماری، دانشیار گروه معماری و شهرسازی دانشگاه حکیم سبزورای، سبزوار، ایران
shahab.arch@gmail.com

چکیده:

زیبایی همواره یکی از مناقشه بر انگیزترین مفاهیم در تاریخ فرهنگ و هنر بشر بوده است. در یک تقسیم بندی کلی مجموعه تعاریفی که بدین منظور ارائه شده است را می‌توان به دو جریان عینیت‌گرا و ذهنیت‌گرا تقسیم کرد. در حالیکه تجربه زیبایی‌شناسی در جریان عینیت‌گرا، تجربه‌ای متاثر از ویژگی-های عینی و لمس پذیر شئ است؛ گفتمان زیبایی‌شناسی ذهنیت‌گرا، تجربه زیبایی‌شناختی را تجربه‌ای غیرشناختی ارزیابی می‌کند که به معنای نادیده گرفتن ویژگی‌های عین، یا اُبژه تجربه زیبایی‌شناختی می‌باشد. از این رو نمی‌توان هیچ جایگاهی برای ویژگی‌های عینی یک اثر معماری در خلق تجربه زیبایی شناختی در نظر گرفت. هدف پژوهش حاضر، تعیین دامنه و عوامل موثر بر فرآیند تجربه زیبایی‌شناختی در معماری است، تا علاوه بر فهم صحیح از چگونگی شکل‌گیری چنین تجربه‌ای بتواند این تجربه را از سلطه آنچه که ذهنی‌گرایی نامیده می‌شود آزاد سازد. روش انجام تحقیق در این پژوهش، ترکیبی از روش توصیفی-تحلیلی و استنباطی است که با مطالعه منابع اسنادی و تحلیل استنباطی اطلاعات گرد آوری شده انجام گرفته است. این پژوهش ابتدا منشاء مناقشات بر سر مفهوم زیبایی را بیان می‌کند، سپس با رجوع به گفتمان زیبایی شناسی مدرن آنچه را که دلایل عمده شکل‌گیری جریان ذهنیت‌گرا در تعریف زیبایی است را مورد پژوهش قرار می‌دهد ودر آخر با رجوع به آرای جورج لیکاف و مارک جانسون به عنوان دو اندیشمند برجسته در حوزه علوم شناختی بنا دارد تا تجربه زیبایی‌شناسی در معماری را از دامِ آنچه که ذهنی‌گرایی نامیده می‌شود رها سازد، این پژوهش تجربه زیبایی‌شناختی در معماری را تجربه‌ای شناختی ارزیابی می‌کند که مؤلفه انسجام بخش آن حاصل از هماهنگی میان، عین و یا اُبژه تجربه زیبایی‌شناسی، با بدن و ذهن می‌باشد.

واژگان کلیدی: زیبایی، معرفت شناسی، استعاره، تجربه زیبایی‌شناسی

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اوّل با عنوان تبیین الگوی زیبایی‌شناسی در معماری با اتکا بر معیارهای زیبایی شناسی جمعی با راهنمایی نگارنده دوّم می‌باشد.

۱. مقدمه

۱.۱.طرح مسئله:

انسان در تمامی پدیده‌ها اعم از پدیده‌های طبیعی تا مصنوعی به کاوش زیبایی می‌پردازد، حاصل چنین تجربه ای اگرچه در بسیاری از موارد احساس لذّت است، موارد بسیار دیگری وجود دارند که چنین نیستند. هنر معماری نیز به عنوان یکی از زمینه‌های تولید خلاقانه انسانی از این قاعده مستثنی نیست در حالیکه بسیاری از آثار معماری به اعتبار دیدگاه جمعی چنین لذّتی را عامل می‌شوند بسیاری دیگر چنین نیستند، این آثار با صفاتی همچون یکنواخت، بی روح، سرد، بی‌معنا و ... ارزیابی می‌شوند. از سوی دیگر زیبایی عموماً یک مفهوم گنگ و فاقد تعریف معّین در نظر گرفته می‌شود، افراد مختلف کلمه زیبا را در مورد اشیا گوناگونی به کار می‌برند که قالباً میان آن‌ها تفاوت‌های فاحش موجود است. همچنین گفتمان زیبایی شناسی مدرن آنگونه که با دکارت آغاز و با کانت به حداکثر درجه خود رسید بر تجربه زیبایی‌شناختی به عنوان تجربه‌ای فردی و غیرشناختی تاکید داشته است که پذیریش این موضع به معنای نا ممکن دانستن مسیر تحقیق دامنه و عوامل موثر بر این تجربه است.

گفتمان فلسفی ذهنیت‌گرا در جهت خلاف با جریان عینیت‌گرایی در تعریف زیبایی قرار می‌گیرد؛ اگر چه زیبایی در جریان عینیت‌گرا امری حقیقی و دارای وجود خارجی همچون سایر اشیاء مادی است بر مبنای جریان فلسفی ذهنیت‌گرا منشاء تمام مناسبات زیبایی‌شناسی ذهن و یا فاعل شناسا (فاعل در مقام اندیشه و نه جسم) می‌باشد؛ از این رو ویژگی‌های شئ و یا اُبژه تجربه زیبایی شناختی بر این ادراک تاثیری ندارند.

در این پژوهش بنا داریم تا با نظر به گفتمان معرفت شناسی معاصر در اینجا به طور مشخص نظریه معاصر استعاره که توسط دو تن از دانشمندان علوم شناختی، جورج لیکاف و مارک جانسون طرح گشته است؛ بدنمندی و جایگاه و اهمیّت امرحسی در فرآیند شناخت و ادراک آدمی را نشان دهیم؛ بر مبنای این نظریه بدن و حواس آدمی نه تنها به عنوان ابزرای قابل اعتماد در فرآیند شناخت بلکه به عنوان مهمترین سطح در ارتباط ادراکی با اشیاء و عالم شناخته می‌شوند. بر همین اساس تجربه زیبایی‌شناختی که بیش از هر تجربه‌ای به امر حسی وابسته است به عنوان تجربه‌ای شناختی در معماری مورد باز تعریف قرار می‌گیرد.

۱.۲.روش تحقیق:

روش انجام تحقیق در این پژوهش، ترکیبی از روش توصیفی-تحلیلی و استنباطی است که با مطالعه منابع اسنادی و تحلیل استنباطی اطلاعات گردآوری شده انجام گرفته است. بدین‌منظور پس از بررسی مبانی و اصول اولیه زیبایی‌شناسی، مفهوم زیبایی در آرای اندیشمندان مختلف به طور ویژه دکارت ، هاچسون و کانت به عنوان مفهومی غیر قابل تعریف و تعیین مورد بررسی قرار گرفت، سپس با رجوع به نظریه معاصر استعاره در پی استدلال‌های مختلف عمده دلایل، آنکه مفهوم زیبایی به عنوان موردی غیر قابل تعریف و تعیین در نظرگرفته شده است را یافته و بر همین اساس تجربه زیبای‌ای شناختی را در معماری مورد بازتعریف قرار داده‌ایم.

۱.۳.پیشینه پژوهش:

زیبایی به عنوان یک اصل اساسی در معماری همواره مورد توجه بوده است؛ یکی از شاخص ترین نمونه‌ها برای اثبات این ادعا نوشته‌های بجامانده از معمار و نویسنده برجسته رومی "مارکوس ویتروویوس پولیو می‌باشد او سه اصل اساسی معماری را فیرمیتاس یا پایداری، بوتیلیتاس یا عملکرد، و نوستاس یا زیبایی می‌داند، از سوی در گفتمان‌های نظری و عملی معماری نیز زیبایی همواره موضوعی مناقشه بر انگیز بوده است، لذا انتظار آن می‌رود که مسئله زیبایی در معماری مورد پژوهش بسیار قرار گرفته باشد.

با این وجود مطالعه و بررسی منابع و پژوهش‌هایی که در این خصوص انجام گرفته است حاکی از عدم توجه لازم به موضوع زیبایی در حوزه نظر به عنوان یک اصل اساسی در معماری می‌باشد. این امر را می‌توان تاحدی ناشی از آن دانست که زیبایی در نگاه متخصیصن نیز متاثر از گفتمان زیبایی‌شناسی ذهنیت‌گرا امری حسی و غیرشناختی دانسته شده است و لذا به عنوان یک مفهوم قابل پژوهش کمتر نگریسته شده است.

از میان این اندک پژوهش‌ها تنها می‌توان به چند پژوهش قابل توجه اشاره کرد؛ ساکی و پاکزاد در مقاله‌ای با عنوان تجربه زیبایی شناختی محیط، نتیجه می‌گیرند که » تجربه‌ی زیبایی شناختی باید از تمام مقاصد طراحی به دست آید، و نه صرفاً تظاهر بیرونی و معمارانه‌ی شهر. بدین ترتیب، مردم لذّت را از محیطی کسب می کنند که ساختار آن در وهله اول، الگوهای جاری رفتار و آسایش فیزیولوژیک مورد نیاز ایشان را به خوبی تامین کند؛ برای دست یافتن به این مقصد، ساختار محیط باید منطبق بر نیاز های ارگونومیک،شخصیتی، اجتماعی و فرهنگی مردم در یک محیط جغرافیایی خاص باشد«.(ساکی و پاکزاد، ۱۳۹۳).

همچنین پژوهشی دیگر با عنوان الگوی زیبایی شناسی در معماری بر اساس دیدگاه اندیشمندان اسلامی تحقق مفهوم زیبایی در معماری را امری ممکن و دست یافتنی بیان می‌کند.« ساختن معماری زیبا امریست که علی رغم برداشت های سلیقه وار از بحث زیبایی دارای تعریف و معیار های بسیار مشخص مربوط به هر فرهنگ و بوم که فرآیند برنامه ریزی و مطالعه و نیل به هدف را سهل تر می‌نماید ». (قائمی فر،۱۳۹۵).

از میان مقالات و پژوهش‌های خارجی نیز می‌توان به مقاله‌ای با عنوان قضاوت زیبایی‌شناختی و تاثیر بصری فرم‌های معماری اشاره کرد که بر روی نمونه‌های از چند ساختمان کتاب خانه با استفاده از پرسشنامه انجام گرفته است این پژوهش نتیجه می‌گیرد که که » "رنگ" پارامتر اصلی است که توسط پاسخ دهندگان برای داوری زیبایی شناسی یک ساختمان به کار می رود و به دنبال آن"استفاده از مواد" ، "ترکیب عناصر معماری" و 'شکل یا هندسه' به عنوان موارد بعدی جای می‌گیرند». (Jennath, Nidhish. ۲۰۱۵).

همچنین از میان پژوهش‌های قدیمی تر می‌توان به جستاری بر مبانی و مفاهیم زیبایی شناسی و تبلور آن در ساختارهای معماری اشاره کرد در این پژوهش پژوهشگران نتیجه می‌گیرند که «برای درک زیبایی باید باید از یک طرف ادراک کننده‌ی زیبایی باشیم و از یک سو شیوه‌ی ادراکی زیبایی را بشناسیم و از طرف دیگر پدیده‌ی زیبا و ویژگی‌های آن را بررسی کنیم ».(لیلیان وهمکاران،۱۳۸۸).

۲. مبانی نظری:

معادل انگلیسی واژه زیبایی‌شناسی(Aesthetics) است؛ فرهنگ لفت آکسفورد جدید، زیبایی‌شناسی را به سادگی به عنوان((مجموعه‌ای از قواعد که در باره‌ی طبیعت و ادراک زیبایی هستند تعریف می‌کند))، هر چند به زعم کاتبرت، این اصطلاح و ریشه یونانی آن به تنهایی، بیش از این را بر ما آشکار می‌سازد؛ واژه (aisthetikos) با ریشه یونانی از واژه (aistheta) به معنی چیزهای قابل ادراک است که البته از واژه‌ی (aesthesthai) به معنای ادراک متمایز می‌باشد.(ساکی و پاکزاد، ۱۳۹۳).

در مطالعه آنچه که زیبایی‌شناسی خوانده می‌شود ما عمدتاً با مفاهیمی همچون، تجربه زیبایی‌شناسی، نگرش زیبایی‌شناختی، ادراک زیبایی‌شناسی، اصول و قواعد زیبایی‌شناسی مواجه می‌شویم که دارای ارتباط ویژه‌ای با یکدیگر می‌باشند. آلن گلدمن در این خصوص می‌نویسد: «مفاهیم نگرش زیبایی‌شناختی، ویژگی‌های زیبایی‌شناختی و تجربه زیبایی‌شناختی دارای تعاریف مرتبط با یکدیگرند. مثلاً می‌توان نگرش را چون امری که الزاماً یا طبیعتاً در شناخت ویژگی‌ها یا ایجاد این تجربه موثر است توصیف کرد. یا می‌توان تجربه زیبایی‌شناختی را حاصل ادراکِ ویژگی‌ها یا نتیجه آنچه نگرش باید به آن دست یابد دانست. یا می‌توان ویژگی‌ها را محتوای تجربه زیبایی شناختی یا هدف این نگرش تعریف کرد». (گلدمن، ۱۳۹۵، ص.۱۳۵).

از سوی دیگر ویژگی‌های تجربه زیبایی‌شناختی هم سنگ با اصول زیبایی دانسته می‌شوند که مک مان آن‌ها را اینگونه تعریف می‌کند: «اصول زیبایی معمولاً به منزله آن دسته از خصوصیات شئ قلمداد می‌شود که لازم و یا کافی هستند تا چیزی را زیبا تلقی کنیم. برای تعیین این اصول بسیار تلاش شده است اما این تلاش‌ها به دلائل متعدد با شکست مواجه شده‌اند». (مک‌مان، ۱۳۹۵، ص.۱۶۷). با این وجود همواره در گفتمان‌های نظری و عملی هنر به صفات و مشخاصت ویژه‌ای که در جهت خلق تجربه زیبایی‌شناسی موثر است تاکید شده است.

بوطیقای (فن شعر) ارسطو (Aristotélēs) را می‌توان یکی از این نمونه ها دانست که دارای ملاحضات قابل توجهی در حوزه زیبایی‌شناسی است؛ ارسطو در این رساله از ویژگی‌های فرمی یا صوری متعددی نام می‌برد که در خلق آثار هنری و همچنین ایجاد تجربه زیبایی‌شناسی تأثیر بسزایی دارند، این ویژگی‌ها عبارتند از: وحدت اُورگانیکی، در هم تنیدگی یا چند گونگی، درونمایه و دگرگونی درونمایه‌ای، بالندگی یا تکامل و تعادل.

«۱-وحدت اُورگانیکی: یک اثر هنری بنا به تعبیر ارسطو باید ((آغاز، میانه و پایان)) داشته باشد؛ اثر هنری باید دارای وحدت و به گونه یک واحد در هم تنیده باشد.

۲-در هم تافتگی یا چندگونگی: یک اثر هنری باید نمایشی از چندگونگی عظیم عناصر و وحدت آن‌ها باشد، هرچه مایه در هم‌تافتگی آن در وحدتی خلاصه شده باشد، به همان میزان دستاورد آن عظیم خواهد بود. این واقعیت از نظر جهانی چنان محل پذیرش قرار گرفته که این دو معیار اغلب به گونه معیار واحد(وحدت در کثرت و کثرت در وحدت) به کار می‌رود.

۳-درونمایه و دگرگونی درونمایه: در تعدادی از آثار هنری یک درونمایه محوری یا موتیف وجود دارد که سایر اجزا دور محور آن می‌چرخند. این درونمایه به انحای مختلف با سایر اجزای اثر هنری تفاوت دارد.

۴- بالندگی یا تکامل: در آثار هنری زمانمند همه اجزا بالندگی دارند یا جزئی از آن متکامل شده و جز لاینفک و ضروری جز دیگر می‌شود تا آنجا که اگر جزء نخستین تغییر یابد یا حذف شود، اجزای بعدی به تبع آن تغییر می‌یابند.

۵-تعادل: آرایش اجزای مختلف باید متعادل باشد و این تعادل با جهات متقابل و متباین پدید می‌آید (برای مثال حرکت ملایمی که بین دو حرکت سریع تر صورت می‌گیرد). در نقاشی باید بین نمیه راست و چپ بوم تعادلی باشد».(هاسپارز، اسکراتن، ۱۹۱۸، ص.۵۳-۵۵).

حوزه دیگری که به طور ویژه با کلیه ابعاد تجربه زیبایی‌شناسی در ارتباط است، تأملات در خصوص مفهوم زیبایی است؛ مطالعه آرایی که در این حوزه ارائه شده است بیانگر آن است که زیبایی ریشه در مفهوم وجود دارد و با هر تغییر در نگرش انسان به عالم وکسب دانش و معرفت نسبت به امور و اشیاء این مفهوم نیز دستخوش تغییر گشته است؛ به همین ترتیب می‌توان بر مبنای نظام‌های معرفت شناسی گوناگون تعاریف متفاوتی از مفهوم زیبایی را جست جو کرد.

دریک تقسیم بندی کلی که برپایه دو نظام معرفت شناسی عینیت‌گرا و ذهنیت‌گرا انجام گرفته است؛ تعریف زیبایی بر دو قطب متضاد قرار می‌گیرد. از سویی بر پایه نظام معرفت شناسی عینیت‌گرا زیبایی ویژگی‌ای عینی در شی دانسته می‌شود که قضاوت زیبایی شناسی ادراک کننده نقشی بر حقیقت آن ندارد و در سوی دیگر نظریه معرفت شناسی ذهنیت‌گرا که بر پایه آن زیبایی جز بر نحوه داوری ادراک کننده مرتبط نمی‌شود و از این جهت ویژگی‌های درونی اُبژه بر این ادراک تاثیری ندارند. دامنه تاثیر گذاری این دو نظرگاه معرفت شناسی آنچنان وسیع است که می‌توان بسیاری از عناصر فرهنگی را در تسلط بی چون چرا یکی از این دو دیدگاه مشاهده کرد.

«عینی‌گرایی حقیقتِ علمی، عقلانیت، دقت، انصاف، و بی طرفی را جز متحدان خود قلمداد می‌کند، ذهن‌گرایی عواطف، بینش‌شهودی، تخیّل، انسانیت، هنر، و حقیقت ((والاتر)) را یار خود می‌داند». (لیکاف، جانسون، ۲۰۰۳، ص.۲۲۵).

۳. گفتمان زیبایی شناسی ذهنیت‌گرا:

تعریف زیبایی و عوامل تاثیرگذار بر آن مسیر خود را از عینیت آغاز کرده و به ذهنیت منجر می‌شود؛ به عنوان مثال افلاطون (Plato) «فکر می‌کرد که شئ زیبا از هماهنگی و وحدت در اجزای خود برخودار است و یا ارسطو ویژگی‌های زیبایی را نظم و تقّارن می دانست».(سووژانن، ۲۰۱۶). این درحالیست که گفتمان زیبایی‌شناسی جدید در سیر تکاملی خود از دکارت به هاچسون و از هاچسون به کانت بر نقش سوژه به عنوان معیار سنجش زیبایی تاکید می‌کند.

فلسفه ذهنی‌گرای دکارت (René Descartes) مبنای شناخت و معرفت حقیقی انسان از عالم را در رهایی ذهن از دادهای متغیر حواس می‌داند. و براین همین اساس سوژه یا من استعلایی را که موجودیتی غیر مادی و غیر جسمانی است به عنوان من اصیل یا جوهر وجودی حقیقی، قلمداد می‌کند یعنی ((حکومت مطلق ذهن)) .این مطلب را می‌توان بنیاد زیبایی‌شناسی جدید دانست.

«دکارت در نامه‌ای به دوستش مرسن مورخ ۱۸ مارس ۱۶۳۰ می نویسد: این پرسش شما که چه چیز را می توان دلیل آن دانست که چیزی زیباست، همان پرسشی است که پیش از این مطرح ساخته بودید که چرا یک آوا مطبوع‌تر از آوایی دیگر است، با این تفاوت که لفظ «زیبا» به طور خاص در مورد حس بینایی به کار می رود. اما زیبا و مطبوع جز بر نحوه داوری ما درباره شئ مورد نظر دلالت ندارند و چون نحوه داوری انسان ها متفّاوت است، نمی‌توان معیار معینی برای زیبا یا مطبوع پیدا کرد. چیزی را که برای اکثر انسان‌ها خوشایند واقع شود، می‌توان زیباترین» نامید، اما در این صورت به درستی آن را تعریف نکرده‌ایم». Cottingham, (۱۹۹۱.vol. III. ۱۹) به نقل از (اسفندیاری، ۱۳۹۲).

از جمله نکات مهم دیگر زیبایی‌شناسی جدید می‌توان به مفهوم ذوق اشاره کرد این مفهوم نخستین بار در نزد فلاسفه‌ای که به جریان تجربه‌گرا شناخته می‌شوند مطرح شد؛ فلاسفه تجربه‌گرا جنبه مادی فلسفه دکارت را دنبال می‌کنند و بر خلاف او که نسبت به شناخت حسی بدبین بود منشاء تمامی شناخت‌ها را حس و تجربه می‌دانند. یکی از برجسته ترین چهره‌های فلسفه تجربه‌گرایی فرانسین هاچسون است که به مفهوم ذوق پرداخته است. فرانسیس هاچسون (Francis Hutcheson) که بسیار تحت تاثیر اندیشه‌های جان لاک قرار داشت سعی کرد تا اندیشه‌های استاد خویش را به زبان تجربی بیان کند؛ او برخلاف استاد خویش، زیبایی را یک کیفیت

عینی در عالم خارج نمی‌دانست او زیبایی را همان لذّتی می‌داند که به موجب وحدت در کثرت (uniformity in variety) حاصل می‌شود. از نظر او این ذوق است در انسان که زیبایی را دریافت می‌کند. و سپس ذوق را این گونه تعریف می‌کند.

«ذوق یکی از قوّای درونی انسان است که مستقل از حس اخلاقی به فعالیت خود می پردازد. به نظر می‌رسد که هاچسون بخش عاطفی انسان را همان ذوق یا حس زیبایی می‌داند(Dickie,۱۹۹٦, p.۱٤). این حس درونی خصوصیاتی دارد که از جمله آن ها به بی‌واسطه بودن، مستقل از اراده بودن، فطری بودن و غیر شناختی بودن آن اشاره کرد«.(Hutcheson, ۱۹۷۳, p.۳٦). به نقل از (میرزایی، سلمانی، ۱۳۹۴).

پس از دو جریان فلسفی ذهنی‌گرایی و تجربه‌گرایی در عصر روشنگری فیلسوف آلمانی(Immanuel Kant) کانت عقل گرایی قرن هفدهم و تجربه‌گرایی را در هم آمیخت تا پایه‌های نظام فکر خود را بنا کند. »درنظر کانت، یگانه معرفتی که فلسفه می‌تواند فراهم آورد در وجود خود ما خانه دارد نه در چیزی خارج از جز خود ما«. (بووی، ۲۰۰۳، ص.۱۳).»

کانت بین حکم شناختی و حکم زیبایی‌شناختی تمایز قائل می‌شود. قوّه متخیله تاثر حسی‌ای را فراهم می‌کند، که این تاثر حسی تنها یک نام گذاری را کم دارد، در این مرحله قوه فاهمه وارد عمل می‌شود و مفهوم مورد نظر را به تأثر مورد نظر اطلاق می‌کند و حکم شناختی را قابل درک می‌کند. این یعنی فاصله مشاهده یک گل سرخ و درک آن به عنوان یک گل سرخ

اما در مورد حکم زیبایی شناختی، زمانی که تاثر حسی متاثر از زیباییست قوّه فاهمه نمی‌تواند این تاثر را تحت عنوان زیبا طبقه بندی‌کند؛ زیرا فاهمه هیچ مفهومی از زیبایی را در اختیار ندارد تا تاثر حسی ارائه شده از سوی متخیله را نام گذاری کند در چنین حالتی بازی آزادانه هماهنگی صورت می‌گیرد، زیرا هیچ یک از قوّا به تنهایی نمی‌تواند این تاثر را تحت عنوان چیزی مقوله بندی کند«.(شِلکنز، ۱۳۹۷،ص ص.۸۴-۸۵).

کانت معتقد است چنین وضعیتی به سبب همین آزادی‌اش لذّت بخش است و همین لذّت مبنای حکم زیبایی شناختی است. همچنین او این لذّت را از لذتی به علقه می‌نامد که با سایر لذات از آن جهت متمایز می‌شود که نه به سبب ارضای حواس مانند لذتی که از خوارش محل خوارش و یا کمک به سالمندان که ناشی از عمل اخلاقی است می‌داند.

از این جهت کانت حکم زیبایی شناختی را حکمی غیر شناختی می‌داند و معتقد است هیچ قاعده‌ای نمی‌تواند وجود داشته باشد که مطابق آن کسی را بتوان مجبور کرد که زیبایی چیزی را تایید کند.

۴. یافته‌های پژوهش:

مارک جانسون در کنار جورج لیکاف به عنوان دو تن از چهره‌های برجسته عصر حاضر در حوزه علوم شناختی، مطرح می‌باشند این دو در یکی از مهم ترین آثار خود به عنوان "استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم" اساسِ نظام ادراکی انسان را استعاری ارزیابی می‌کنند. برای این دو استعاره معنایی متفّاوت نسبت به برداشت عموم از این مفهوم دارد؛ اگرچه که عموماً استعاره را به عنوان یک ابزار بلاغی به منظور بیان یک چیز یا تشبیه چیزی بر حسب چیزی دیگر می‌دانند که کاربرد ویژه آن در زبان شعر است؛ این دو استعاره را ناشی از کنش جسمانی و در هم تندیگی جسمانی ما با دنیا می‌دانند؛ که نقش محوری در فرآیند معنا سازی و معنای بخشی در تجربه‌های گوناگون ما دارند. » آن‌ها همه فعالیت ذهنی انسان را مربوط به مغز می‌دانند که ریشه آن‌ها را باید در استعاره‌ها سراغ گرفت. ((استعاره‌ها نیز در مغزِ ما به صورتِ فیزیکی تحقق پیدا می‌کنند و عمدتاً در کنترل ما نیستند)). از همین مطلب به این نتیجه می‌رسند که همه ادراکات و حتی استنباط‌های ما جنبه جسمانی دارند». (لیکاف، جانسون، ۲۰۰۳، ص.۷).

این دو درضمن مخالفت با نظام و دستگاه‌های معرفت شناسی پیشین که نقشی برای جسم و حواس انسانی در فرآیند شناخت، کسب معرفت یا دستیابی به حقیقت قائل نبودند بدن و حواس را در مرکز این فرآیند قرار می‌دهند؛ و همین مطلب وجه تمایز دیدگاه آن‌ها نسبت به نظریه‌های عینی‌گرا و ذهنی‌گرا می‌باشد.

»آنچه افسانه‌های عین‌گرا و ذهن‌گرا هر دو نادیده می‌گیرند این است که ما جهان را از طریقِ بر هم کنش در خودِ جهان می‌فهمیم. آنچه عینی‌گرایی نادیده می‌گیرد این واقعیت است که فهم، و بنابراین حقیقت، اساساً در ارتباط با نظامِ مفهومی-فرهنگی ما هستند و نمی‌توانند در یک نظامِ مفهومی مطلق یا خنثا شکل بگیرند. عین‌گرایی همچنین این واقعیت را نیز نادیده می‌گیرد که ماهیتِ نظامِ مفهومی انسان استعاری است و مستلزم فهم خلاق یا تخیلی یک نوع چیز بر حسبِ نوع دیگر است. آنچه ذهنی‌گرایی مخصوصاً نادیده می‌گیرد این است که فهم ما، حتی خلاق ترین یا تخیلی‌ترین فهم ما، بر حسب نظام مفهومی‌ای داده می‌شود که ریشه در عمل کردِ موفقِما در محیط‌های فیزیکی و فرهنگی دارد. همچنین این واقعیت را نادیده می‌گیرد که فهمِ استعاری شاملِ پی‌آمدهای استعاری است، که خود صورتِ خلاق یا تخیلی عقلانیت است«. (لیکاف، جانسون، ۲۰۰۳، ص.۲۳۱).

همچنین آن‌ها بر نقش استعاره به عنوان ابزرای برای فهم تجربه زیبایی‌شناسی توجه ویژه داشته اند: »استعاره یکی از مهمترین ابزارهای ما برای درکِ نسبی آن چیزی است که نمی‌توان آن را کاملاً درک کرد: احساساتِ ما، تجربیاتِ زیبایی شناسانه ما، رفتارهای اخلاقی، و آگاهی معنوی ما. این تلاش‌های تخیل تهی از عقلانیت نیستند؛ چون استعاره را به کار می‌برند؛ از عقلانیت خلاق بهره مندند».(لیکاف، جانسون، ۲۰۰۳، ص.۲۳۰).

همانطور که پیش از این نیز مطرح گشت عموماً استعاره را به عنوان یک ابزار زبانی برای بیان یک چیز بر حسب چیزی دیگر، در نظر می‌گیردند که کاربرد ویژه آن در زبان شعر است؛ به عنوان مثال ((بتی دارم که گرد گل زسنبل سایابان دارد *** بهار عارضش خطی به خون ارغوان دارد)) در این بیت از حافظ چندیدن استعاره در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند؛ بت، استعاره از معشوق، گل، استعاره از چهره معشوق و و سنبل استعاره از موی معشوق؛ امّا کاربرد استعاره تنها ویژه زبان شعر نیست؛ ما در گفت‌گوهای روزمره عموماً از عبارت‌های استعاری استفاده می‌کینم به عنوان مثال عبارت‌های استعاری رایجی همچون، ((دلم حسابی تنگ شده، هیچ چیز توی دلم نیست، در دلم جای دارد)) که در آن‌ها دل به مکان تشبیه شده و یا ((دلم هزار راه رفت، دلش را راضی کردن)) که در آن دل همچون انسان در نظرگرفته شده و ((سیم‌هاش حسابی قاطی شده، دو هزاریت جا نیوفتاد، گیرپیاژ کردم)) که در آن انسان به ماشین تشبیه شده است اشاره کرد.(اورکی و ویسی، ۱۳۹۶). با کمی تأمل می‌توان موارد بسیار دیگر را نیز به ذهن آورد؛ لیکفاف و جانسون در اثری با عنوان "استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کینم" طبقه بندی خاصی از این استعاره‌ها ارائه داده‌اند، استعاره‌های جهتی-فضایی، استعاره‌های هستی شناسی، استعاره‌های انسان انگاری و استعاره‌های ساختاری، همچنین در اثری دیگر با عنوان فلسفه جسمانی تقسیم بندی از استعاره‌ها به عنوان استعاره‌های اولیه و یا ساده و مرکب ارائه می‌دهند. آن‌ها استدلال می‌کنند که » استعاره صرفا مسئله زبان نیست. مسئله ساختار مفهومی است. و ساختارِ مفهومی صرفاً مسئله خرد نیست بلکه شاملِ همه ابعادِ طبیعی تجربه ما از جمله جنبه‌های حسی نیز می‌شود: رنگ، شکل، بافت، صدا، و جز این‌ها. این ابعاد نه تنها تجربه عادی بلکه تجربه زیبایی‌شناختی ما را هم شکل می‌دهد. هر واسطه هنری برخی ابعادِ تجربه ما را بر می‌گزیند. و بقیه را کنار

می‌گذارد. آثارِ هنری راه‌های جدیدی برای ساختار بخشی به تجربه ما بر حسبِ این ابعاد طبیعی فراهم می‌آورند. کارهای هنری گشتالت‌های تجربی جدید و بنابراین انسجام‌های جدیدی فراهم می‌سازند. از دیدگاه تجربه گرا، هنر در کل، موضوعِ عقلانیتِ خلاق و ابزاری برای خلقِ واقعیت‌های جدید است. تجربه زیبایی شناختی از این رو، محدود به جهان رسمی هنر نیست، بلکه می‌تواند در هر گوشه‌ای از زندگی عادی و روزمره اتفاق بیفتد-هر زمان به انسجام‌های جدید توجه، یا خود انسجام‌هایی برای خود خلق، می‌کنیم که جزئی از شیوهِ متعارف ادراک یا اندیشه ما نیستند، یک تجربه زیبایی شناختی اتفاق می‌افتد«. (لیکاف، جانسون، ۲۰۰۳، ص.۲۷۸).

۵. تحلیل یافته‌ها:

با توجه بدآنچه که تا بدین لحظه مطرح شد تجربه زیبایی‌شناختی در نظریه زیبایی‌شناسی ذهنیت‌گرا به عنوان تجربه‌ای غیر شناختی و در نظریه استعاره لیکاف و جانسون به عنوان تجربه‌ای شناختی مطرح می‌شود. همچنین جانسون به تنهایی در مقاله‌ای با عنوان زیبایی‌شناسی زندگی جسمیت یافته به طور ویژه بر ظرفیت تجربه زیبایی‌شناسی برای معناسازی و معنا بخشی، بر جنبه‌های گوناگون زندگی روزمره تاکید می‌کند. او بیان می‌کند »زیبایی شناسی در قلب توانایی ما برای تجربه معنادار نهفته است. زیبایی شناسی به الگوها ، تصاویر ، احساسات ، خصوصیات و عواطف مربوط می شود که در آن معنا در هر جنبه از زندگی برای ما امکان پذیر است«. (جانسون، ۲۰۱۵). و در ادامه نیز بیان می‌کند » به همین ترتیب ، ما با جهان رابطه عمیق جسمی ، عاطفی و کیفی داریم. همه چیزهایی که می‌توانیم فکر کنیم ، احساس کنیم و انجام دهیم ناشی از درهم تنیدگی جسمی ما با دنیای ما است که زمینه را برای تمام فعالیت‌های معنادار و بازتاب دهنده ما فراهم می‌کند. و«این - درگیری جسمی ما با معنا - منشأ مناسب زیبایی شناسی است. در نتیجه ماهیت جسمیت یافته ما، معنا را از طریق الگوها، تصاویر، مفاهیم، ویژگی‌ها، عواطف و احساسات برای ما فراهم می آورند که درک و عمل ما از جهان را تشکیل می دهد«.(جانسون، ۲۰۱۵).

حال اگر ما به دنبال کانت بپذیریم که تجربه زیبایی‌شناسی تجربه‌ای غیر شناختی است آنگاه باید بپذیریم که در این ادراک ویژگی‌های شئ تاثیر گذار نیستند؛ پس چرا در معماری باید رنج و هزینه شکل دادن به سنگ سخت و آهن را به جان بخریم؟ به هر حال زیبایی موضوعی سلیقه‌ای و ذهنی است؛ یک دیوار ساده در این حالت شاید بهترین پاسخ به مسئله زیبایی در فرآیند طراحی باشد. و اگر می‌پنداریم که چنین نیست و این امر بدیهی جلوه می‌کند که زیبایی در فرم بخشیدن به مصالح و اجزای بی‌شکل حاصل می‌شود؛ پس چرا گفتمان زیبایی شناسی مدرن به سادگی بر این مسئله چشم پوشی کرد؟

مارک جانسون پاسخ به این مسئله را در ریشه‌یابی عوامل موثر بر شکل‌گیری جریان ذهنیت‌گرا دنبال می‌کند، او شکل گیری جریان ذهنیت‌گرا را به داستان بی‌اهمیّت شدن هنر تشبیه می‌کند. و از پنج دلیل عمده برای این مسئله نام می‌برد.

«۱. تصور بر این بود که ذهن انسان شامل مجموعه‌ای از قوّه‌های مستقل یا قضاوت مستقل است (به عنوان مثال احساس ، تخیل ، درک ، دلیل ، اراده). بنابراین هر کاری که ذهن انجام می دهد، در نتیجه چگونگی تعامل این توانایی‌های ذهنی برای تولید انواع خاصی از حالات روحی و قضاوت ها است.

۲. قضاوت زیبایی‌شناختی به عنوان قضاوتی کاملاً مبتنی بر احساسات متمایز می‌شود، و در تضاد شدید با قضاوت‌های شناختی (دانش) که گفته می شود مبتنی بر مفاهیم هستند قرار می‌گیرند.

۳. احساسات به عنوان اختلالات بدنی خصوصی و غیرشناختی در نظر گرفته شده‌اند.

۴- تجربه زیبایی‌شناختی به عنوان تجربه غیرشناختی و در نتیجه غیر مفهومی در نظرگرفته شده، که هیچ کمکی به انسان برای فهم دنیا و همچنین فهم معانی نمی‌کند.

۵. از آنجا که جهت گیری فلسفه به عنوان یک پروژه معرفت شناختی در ارتباط با ماهیت ، امکان و حدود دانش بشری تعریف شده بود، هیچ جایی برای زیبایی‌شناسی در فلسفه وجود نداشت، به غیر از تجزیه و تحلیل انواع حالات احساسی انسان و قضاوت ها«.(جانسون، ۲۰۱۵).

لیکاف و جانسون در نظریه معاصر استعاره با ارجا به مثال‌های گوناگون سعی دارند تا به ما نشان دهند که چگونه ادراکات ما منشاء جسمانی دارند تا از این‌رو نقش حواس و بدن را که در معرفت شناسی ذهنیت‌گرا نادیده گرفته شده بود به جایگاه اصلی آن برگردانند، یکی از آشکارترین نمونه‌هایی که آن‌ها در این راستا ارائه می‌دهند؛ نوعی از استعاره است که آن‌ها آن را استعاره جهتی-فضایی می‌نامند، و سپس آن را اینگونه تعریف می‌کنند «این استعاره نوعی از استعاره است که در آن یک نظام کامل از مفاهیم بر حسب یک مفهوم ساخته می‌شوند که آن مفهوم نخست ناشی از بدنمندی سوژه یا فاعل شناسا است«. و سپس به مثال‌هایی از آن اشاره می‌کنند:

«شادی بلاست؛ غم پایین است، احساس می‌کنم آن بالاها هستم، آن موضوع روحیه مرا بالا برد، روحیه من پایین رفت،

اساسِ فیزیکی: وضعیت دولا و خمیده نوعاً متناظر با اندوه و افسردگی، و وضعیت ایستاده و سرِ پا متناظر با حالتِ عاطفی مثبت است.

کنترل و زور داشتن بالاست؛ تحت کنترل و یا روز بودن پایین، من بر او کنترل دارم، من در اوج موقعیت هستم، او در اوج قدرت است، او در سطح بالای فرماندهی است.

اساسِ فیزیکی: اندازه فیزیکی نوعاً با توان فیزیکی هم بسته است، و فردِ پیروز در جنگ نوعاً بالاتر از همه می‌ایستد.

بیشتر بالاست؛ کمتر پایین است، تعدادِ کتاب‌هایی که هر سال چاپ می‌شود سیرِ صعودی دارد. پارسال در آمدِ من افزایش یافت(بالا رفت)، از پارسال در این ایالت فعالیت‌های هنر افت کرده است(پایین رفته است).

اساسِ فیزیکی: اگر مقدارِ ماده یک ظرف، یا تعدادِ اجسام فیزیکی یک کُپه را زیاد کنید سطح آن بالا می‌رود.

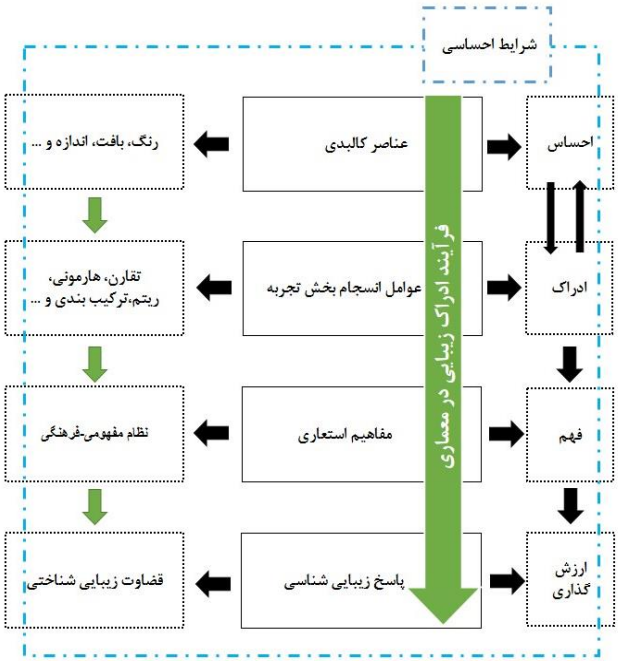
خوب بالاست؛ بد پایین است، اوضاع خوب به نظر می‌رسد (چیزها در حرکتِ روبه بالا دیده می‌شوند، رونق)، سال گذشته به نقطه اوج (بالاترین نقطه) رسیدیم. کیفیت کار او بالا است.

اساسِ فیزیکی مربوط به رفاه شخصی: شادی، سلامتی،زندگی، و کنترل، هر آنچه که اساساً برای شخص خوب است-بالا هستند«.(لیکاف، جانسون، ۲۰۰۳، ص.۲۴-۲۷).

در مثال‌های بالا ماهیت فیزیکی مفاهیم در تجارب شناختی ما به روشنی دیده می‌شوند، به اعتقاد ما این ماهیت فیزیکی همان سرآغازیست که از یک سو وحدت عین و ذهن را اثبات و از سوی دیگر نقش حواس و بدن را به مرکز تجارب شناختی ما منتقل می‌کند. بر مبنای چنین دیدگاهی می‌توانیم بیان کنیم اصول و قواعد زیبایی شناسی در معماری به آن دسته از ویژگی‌هایی عینی گفته می‌شود که از طریق آن‌ها یک تجربه ادراکی انسجام می‌یابد. در وحله نخست ویژگی‌های عینی

می‌بایست حساسیت سیتم ادراکی را بالا برده این امر نیازمند بداعت، به عنوان عنصر متمایز کننده تجربه، تناسب و ارتباط صحیح عناصر انسجام بخش به چنین تجربه‌ای با بدن به عنوان منشا تمام مناسبات ادراکی و همچنین وحدت و ارتباط میان عناصر به عنوان عامل منسجم کننده یک تجربه واحد را داشته باشد؛ در وحله بعد این حساسیت تشدید شده متناظر با نظام مفهومی-فرهنگی ما که عموماً استعاریست می‌تواند منجر به ادراک واقعیت‌های جدید و به دنبال آن مفاهیم جدید گردد و یک تجربه زیبایی‌شناختی را به کمال خود برساند، یعنی حرکت از امر حسی به سوی معنا.

در مدل زیر می‌توان فرآیند ادراک زیبایی در معماری را در چهار مرحله احساس، ادراک، فهم و ارزش‌گذاری مشاهده کرد. همانطور که مشاهده می‌شود، شرایط حسی به عنوان منشاء مناسبات ادراکی در نظر گرفته شده که هر چهار مرحله از تجربه زیبایی‌شناختی را هدایت می‌کند، سپس به عناصر کالبدی معماری نظیر بافت، رنگ، اندزه به عنوان عین‌های تجربه زیبایی شناختی و در مرحله بعد به ترکیب بندی و چگونگی این عین‌ها برای انسجام بخشیدن و ایجاد یک تجربه واحد و سپس به مفاهیم استعاری که متاثر از این اساسِ فیزیکی یا عین‌های مادی ساخته می‌شوند پرداخته و نمایش داده شده است که در نهایت منجر به ادراک زیبایی در معماری می‌شوند.



مدل تحلیلی فرآیند ادراک زیبایی در معماری (نگارندگان)

نتیجه گیری:

گفتمان زیبایی شناسی ذهنیت‌گرا از بسترِ معرفت شناسی‌ای حاصل می‌شود که نقشی برای حواس و بدن در فرآیند شناخت قائل نیست از این‌رو ادراک زیبایی را که در وهله نخست متاثر از بدن و حواس آدمیست را ادراکی غیر شناختی ارزیابی می‌کند و در نتیجه آن امکان تعیین دامنه و عوامل منسجم کننده چنین تجربه‌ای را غیر ممکن می‌داند که این امر به معنای دست کشیدن از تمامی معیارها و اصولی است که در فرآیند طراحی معماری به منظور خلق زیبایی مورد توجه قرار گرفته و می‌گیرد، در این پژوهش ما با استناد به آرای لیکاف و جانسون نشان دادیم که چگونه جسمیّت یافتگی و حواس آدمی در مرکز فرآیند شناخت قرار می‌گیرند و بر همین اساس تجربه زیبایی‌شناختی را تجربه‌ای شناختی ارزیابی کردیم. که بر مبنای چنین دیدگاهی مفهوم زیبایی در معماری دارای اصول و قابل تعریف می‌باشد، اصول و یا قواعد زیبایی‌شناسی در معماری به آن دسته از ویژگی‌هایی عینی گفته می‌شود که از طریق آن‌ها یک تجربه ادراکی انسجام می‌یابد لذا تطابق این ویژگی‌ها با بدن و ذهن به عنوان عامل ادراک کننده، منجر به احساس لذّت از ادراک پدیده زیبا می‌شود، بر این اساس تجربه زیبایی‌شناختی در معماری متأثر از هماهنگی میان عین یا عناصر کالبدی بدن وذهن دانست؛ که در یک فرآیند ادراکی استعاری از امر حسی به سوی معنا تکامل می‌یابد. از آنجا که ادراک انسان عموماً استعاری است. معنا، برای انسان بر مبنای یک اساسِ فیزیکی و ماهیت مادی شکل می‌گیرد، و معماری با توجه به ماهیت مادی و فیزیکی خود دارای قابلیت بسیار در ایجاد معانی و مفاهیم گوناگون است؛ یک اثر معماری با اتکا بر ویژگی‌های عینی خود نظیرِ، تناسبات خاص عددی، آرایش ویژه عناصر کالبدی و غیره می‌تواند تجربه‌ای بدنمند را از امر حسی به سوی معنا هدایت کند.

فهرست منابع:

۱. جهانشاه، پاکزاد، ساکی، الهه(۱۳۹۳)، تجربه زیبایی‌شناسی محیط، نشریه هنرهای زیبا – معماری و شهرسازی ۳(۱۹)، ۵-۱۴

۲. گلدمن، آلن. زیبایی‌شناسی در قرون وسطی، فصل سوم، در مشیت علایی(ویراستار)، دانشنامه زیبایی‌شناسی(چاپ هفتم، ۱۳۹۵،ص ۲۳). ترجمه منوچهر صانعی دره بیدی و همکاران، تهران: موسسه تالیف، ترجمه و تالیف آثار هنری((متن))

۳. لیکاف، جورج. جانسون، مارک، ۲۰۰۳، استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم. ترجمه جهانشاه میرزابیگی،ویراست دوم، ۱۳۹۸، تهران: انتشارات آگاه.

٤. هاسپرز، جان. اسکراتن، راجر. ۱۳۷۹، فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی. ترجمه یعقوب آژند، چاپ اوّل، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

٥. اسفندیاری، سیمین(۱۳۹۲). تطبیق زیبایی‌شناسی در فلسفه افلاطون و دکارت، نشریه فلسفه، شماره ۱، ص ص ۶۷-۸۴.

٦. میرزایی، داود. سلمانی، علی (۱۳۹۴). مفهوم بی‌علقگی در اندیشه ژان اسکات اریگنا، لرد شافتسبری، فرانسیس هاچسن، و دیوید هیوم، نشریه حکمت و فلسفه، شماره یازدهم، ص ص ۷-۲۰.

۷. بووی، اندرو (۱۹۵۲)، زیبایی‌شناسی و ذهنیت از کانت تا نیچه، چاپ سوم، ترجمه فریبرز مجیدی، تهران: موسسه تالیف ترجمه آثار هنری ((متن)).

۸. شِلکنز، الیزابت، ایمانوئل کانت، در علی مازیار(ویراستار)، متفکرین بزرگ زیبایی‌شناسی، ترجمه گلنار نریمانی،چاپ دوم (۱۳۹۸)، تهران: نشر لِگا.

۹. اورکی، غلام‌حسن.، ویسی، الخاص(۱۳۹۶). استعاره و کارکرد آن در گفتار روزمره‌ی گویشوران فارسی، فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب پارسی، شماره ۳۱.

۱۰. لیلیان، محمد رضا؛ امیرخانی، آرین؛ انصاری، مجتبی(۱۳۸۸). جستاری بر مبانی و مفاهیم زیبایی شناسی و تبلور آن در ساختارهای معماری، کتاب ماه هنر ، بهمن.

۱۱. Cottingham. (۱۹۹۱): The Phiosophical Writings of Writing of Descartes. vol.III. Oxford : Clarendon press.

۱۲. Suojanen, Mika (۲۰۱٦), Aesthetic experience of beautiful and ugly persons: a critique. Journal of Aesthetics & Culture, Vol. ۸, ۲۰۱٦ http://dx.doi.org/۱۰,۳٤۰۲/jac.v۸,۳۰.

۱۳. Johnson, Mark (۲۰۱٥),Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy, Contributions to Phenomenology ۷۳, DOI ۱۰,۱۰۰۷/۹۷۸-۹٤-۰۱۷-۹۳۷۹-۷_۲.

۱٤. K. Aysha Jennath, Nidhish P. J,(۲۰۱٥). Aesthetic judgement and visual impact of architectural forms: a study of library buildings: ۱۰,۱۰۱٦/j.protcy.۲۰۱٦,۰٥,۲۲٦.