نشریهٔ علمی باغ نظر، ۲۱(۱۳۰)، ۱۹-۳۴ / فروردین ۱۴۰۳
DOI: 10.22034/BAGH.2023.395708.5373

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Perception of Pir Shaliar's house architecture based on Maurice Merleau-Ponty's phenomenological approach
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

ادراک معماری خانهٔ پیر شالیار بر اساس رهیافت پدیدارشناسانهٔ موریس مرلوپونتی

محمد دانا سالم[۱*] سارا جلالیان[۲]، منوچهر فروتن[۳]، سلمان مردوخی[۴]

۱. گروه معماری، واحد مریوان، دانشگاه آزاد اسلامی، مریوان، ایران.
۲. گروه معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.
۳. گروه معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.
۴. دانشجوی کارشناسی ارشد، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۰۴ تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۱/۰۱

چکیده

بیان مسئله: خلق و نقد در گفتمان معماری نظریه‌محور است؛ نظریه‌ها نیز اغلب بینایی‌محور هستند. ادراک و تجربهٔ زیستهٔ معماری جای خود را به تجربهٔ علمی همراه با تئوری‌ها داده است؛ گویا ادراک معماری واضح و به آسانی در دسترس است. از سوی دیگر، همین ادراک نیز در نظریه‌ها و علوم چندان قدر و اعتنایی ندارد. آیا واقعاً تجربهٔ زیستهٔ معماری، به راحتی و وضوح در دسترس است؟ آیا فارغ از نظریه‌ها نمی‌توان به معماری پرداخت و جایی برای تجربهٔ زیستهٔ معماری هم در نظر گرفت؟ آیا تنها بینایی است که باید در معماری مورد توجه باشد یا دیگر حواس نیز نقشی دارند؟

هدف پژوهش: بررسی پدیدارشناسانهٔ ادراک بدن‌مند معماری در قالب مطالعه‌ی موردی پدیدارشناسی خانهٔ پیر شالیار هدف این پژوهش است.

روش پژوهش: پدیدارشناسی چه در مقام روش و چه در جایگاه فلسفهٔ اولی، مبتنی بر تجربهٔ زیسته است. این پژوهش پدیدارشناسانه است و در دستهٔ پژوهش‌های کیفی قرار می‌گیرد؛ کیفی-توصیفی و مطابق پدیدارشناسی مرلوپونتی به توصیف پرداخته است و برای دسته‌بندی توصیف‌ها از مفاهیم و مقولات پیتر زومتور استفاده کرده است.

نتیجه‌گیری: یافته‌ها تنوع تجربهٔ دریافت معماری بر اساس تجربهٔ زیسته را نشان می‌دهند. تجربه‌هایی که اگرچه درک و تجربه می‌شوند اما غالباً نادیده گرفته می‌شوند یا به بیان نمی‌آیند؛ یا نظریه مقدم بر تجربه است یا اساساً چنین تجربه‌هایی ارزشمند نمی‌دانند و خارج از حیطهٔ معماری می‌دانند. این پژوهش نشان داد که حواسی غیر از بینایی چه نقشی در تجربهٔ معماری دارد و خانهٔ پیر شالیار چگونه از راه‌های مختلف حواس به تجربه درمی‌آید و اتمسفری تکینه می‌آفریند. اینکه چگونه در ادراک، منطق انتخاب مصالح، ترکیب و چینش آن‌ها خود را نشان می‌دهد. یافته‌های این پژوهش پیامدهایی برای نظریه‌پردازان و معمارانی دارد که دغدغهٔ خلق تجربه‌هایی فراگیر و کامل از معماری دارند.

واژگان کلیدی: *معماری، پدیدارشناسی، مرلوپونتی، خانهٔ پیر شالیار، پیتر زومتور.*

مقدمه

جهان ادراک یا به عبارت دیگر جهانی که به واسطهٔ حواسمان و در خلال زندگی روزمره بر ما آشکار می‌شود، در نگاه اول جهانی به نظر می‌رسد که بیشتر از همه با آن آشنایی داریم؛ زیرا که برای دستیابی به این جهان به اندازه‌گیری و محاسبه نیازمند نیستیم و این‌گونه به نظر می‌رسد که می‌توانیم به سادگی با گشودن چشم و دنبال کردن زندگی‌مان به کنه آن پی ببریم؛ اما این نوعی توهم است. این پژوهش قصد دارد نشان دهد تا زمانی که در نگرش علمی یا منفعت‌گرایانه متوقف بمانیم، جهان ادراک تا اندازهٔ زیادی، قلمروی ناشناخته خواهد بود (مرلوپونتی، ۱۳۹۱، ۴۱). کلیت این

* نویسنده مسئول، ۰۹۱۸۸۷۶۸۰۲۰، M.danasalem@gmail.com

سخنان مرلوپونتی چنان است که معماری را نیز دربرمی‌گیرد. آیا نگرش علمی و نظریات معماری، ادراک ما از معماری یا معماری آن‌گونه به واسطهٔ حواسمان بر ما آشکار می‌شود را به محاق نبرده است؟ معماری آن‌گونه که به واسطهٔ حواسمان بر ما آشکار می‌شود چگونه است؟

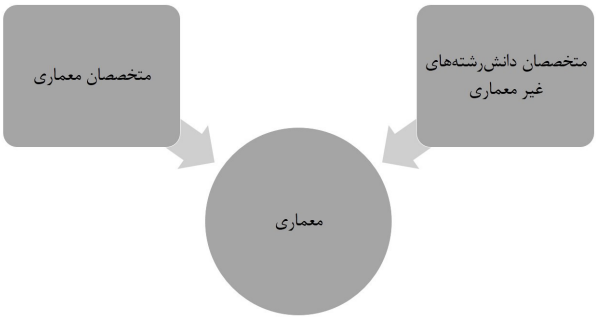
تحلیل و بررسی‌های معماری را می‌توان به دو دستهٔ کلی تقسیم کرد:

- تحلیل و بررسی‌های فنی متخصصان معماری (نظریه‌پردازان، معماران، منتقدان و مورخان معماری و تاریخ هنر)
- تحلیل‌های جامعه‌شناسان مسکن، جغرافی‌دانان انسانی و دانش‌رشته‌های قوم‌شناسی، انسان‌شناسی، مطالعات فرهنگ مادی، مطالعات مصرف و روانشناسی محیطی (سی‌راد، ۱۳۹۶، ۲۱-۲۲).

هر دو دسته هنگام پرداختن به معماری، به تجربهٔ علمی[۱] (Erfahrung) معماری نظر دارند و تجربهٔ زیسته[۲] (Erlebnis) به سبب غیر علمی بودن، رها می‌شود. فقط پژوهش‌های روشمندانهٔ دانشمند می‌توانند ما را از توهمات حواسمان رها سازند و به ما اجازه دهند به اشیاء آن‌گونه که به واقع هستند دست یابیم. بی‌شک پیشرفت دانش دقیقاً منوط به روی‌گرداندن از آنچه حواسمان هنگام مراجعهٔ ساده‌لوحانهٔ ما به آن‌ها اظهار می‌کنند بوده است (مرلوپونتی، ۱۳۹۱، ۴۲). در کتاب «پدیدارشناسی ادراک» مرلوپونتی دربارهٔ نسبت تجربهٔ زیسته و علم می‌نویسد: کل عالم علم بر اساس جهان زیسته ساخته شده است و اگر ما بخواهیم به خود علم به طور محکم بیاندیشیم و دقیقاً معنی و دامنهٔ آن را درک کنیم، ابتدا باید این تجربه از جهان را بیدار سازیم که علم بیانی ثانویه از آن است (Merleau-Ponty, 2012).

معمولاً این دو دستهٔ مطرح‌شده در بالا در مطالعات معماری غالب‌اند؛ در قالب تئوری‌ها (کارکردگرایی، عملکردگرایی). «معماری آن‌گونه که تجربه و دریافت می‌شود» برچسب‌هایی مانند نظر مردم، نظر شخصی، نظر نامتخصصان یا نظر عامه خورده و کمتر مورد اعتنا قرار گرفته است و این موارد معمولاً در بهترین حالت به عنوان داده‌ای خام برای نظرسنجی یا مطالعات طراحی یا مطالعات قوم‌شناختی و کارهایی از این دست به کار می‌رود. مرلوپونتی در این‌باره می‌نویسد: «ارج نهادن فراوان بر علم و دانش به حدی است که سراسر زیسته‌ی‌مان از جهان در برابر آن کم ارزش به نظر می‌رسد» (مرلوپونتی،۱۳۹۱، ۴۱-۴۲). پدیدارشناسی دقیقاً به همین تجارب زیسته می‌پردازد[۳].

به بیان میکل دوفرن که از پدیدارشناسان مطرح در حوزهٔ زیبایی‌شناسی است، تجربهٔ زیبایی‌شناسان (در اینجا معماران) که مورد نظر است، تجربهٔ ناظر یا مخاطب اثر است نه تجربهٔ هنرمند یا خالق اثر، به تعبیر دیگر پدیدارشناسی دریافت بر



تصویر ۱. معماری و تئوری‌ها (تجربهٔ علمی) و جای خالی تجربهٔ زیسته. مأخذ: نگارندگان.

پدیدارشناسی خلاقیت اولویت دارد (علیا، ۱۳۹۵). از این روی پدیدارشناسی می‌کوشد به معماری بپردازد آن‌گونه که برای آدمی تجربه می‌شود. پدیدارشناسی شناخت یا بررسی پدیدارهاست: شناخت نمودهای چیزها یا چیزها آن‌چنان‌که در تجربهٔ ما نمودار می‌شوند یا روش‌هایی که ما چیزها را تجربه می‌کنیم و از این قرار معناهایی که چیزها در تجربهٔ ما دارند (اسمیت، ۱۳۹۳، ۱۳). شعار اصلی پدیدارشناسی بازگشت به خود چیزها (Zu den Sachen selbst!) است، به مفهوم قائل شدن تقدم برای اینکه چیزها (اشیاء مادی، علاوه‌بر آن‌ها اعداد، نهادها، آثار هنری، اشخاص و غیره) چگونه خود را در تجربه بالفعل می‌نمایانند نسبت به احکام نظریه یا نظامی مبنی‌بر اینکه آن‌ها چگونه باید باشند (کالینسون، ویلکسون و براون، ۱۳۹۲، ۴۰۶). نزد مرلوپونتی «بازگشت به خود چیزها بازگشت به این جهان سابق بر دانش است».(Merleau-Ponty, 2012) یعنی بازگشت به تجربهٔ زیسته. پدیدارشناسی از دید مرلوپونتی به تجربهٔ اولیه و پیشاابژکتیو می‌پردازد؛ این تجربه در برابر تصور ثانوی و ابژکتیو از جهان که در علوم مفصل‌بندی و کنکاش می‌شود قرار دارد (سربون، ۱۴۰۱، ۱۸۶). پدیدارشناسی، توصیفی است و نه تبیینی یا تحلیلی چون به چیزها می‌پردازد آن‌گونه که خود را در تجربه می‌نمایانند (متیوز، ۱۳۹۷، ۱۶). مسئلهٔ اصلی این پژوهش عبارت است از پرداختن به تجربهٔ زیستهٔ خود معماری (مقدم بر نظریه‌ها)؛ اینکه معماری چگونه تجربه می‌شود. علت ضرورت توجه به این پژوهش غفلتی است که به تجربهٔ زیسته یا ادراک[۴] شده یعنی تجربهٔ زیسته یا ادراک کم ارزش شمرده می‌شوند و در مقابل روش تجربهٔ علمی ارجمند شمرده می‌شود. فرضیهٔ این پژوهش آن است که جدا از نظریات معماری و سایر دانش‌رشته‌هایی که به معماری می‌پردازند، گونه‌ای دیگر از پژوهش ممکن است که به تجربهٔ زیستهٔ معماری و معماری آن‌گونه که خود پدیدار می‌شود می‌پردازد.

از آنجا که هر تجربه، تجربهٔ چیزی است برای این منظور به مطالعهٔ تجربهٔ خانهٔ پیر شالیار پرداخته شده است. دلیل این

انتخاب آن است که بنایی است متعارف و نه یادمانی[۵] (که اغلب بناهای یادمانی مورد اعتنای معماری‌اند) و از نظر گفتمان‌های رایج واجد ارزش‌های معمارانه نیست و ذیل معماری بومی قرار گرفته و بیشتر مناسب مطالعات انسان‌شناسی است تا مناسب مطالعات معماری باشد. از سوی دیگر معمار آن شناخته شده نیست تا بحث از خلاقیت و نیت و نظریهٔ او به میان آید، البته این بنا جنبه‌های آیینی و تاریخی و فرهنگی ارزشمندی نیز دارد که در این پژوهش تعلیق می‌شوند تا تنها چیزی که با آن مواجه هستیم خود بنا باشد و نه ارزش‌های معنوی یا تاریخی آن. حال باید دید بنا خود را چگونه پدیدار می‌کند.

هدف این پژوهش بررسی پدیدارشناسانهٔ خانهٔ پیر شالیار است تا روشن شود معماری فارغ از نظریات و دانش‌رشته‌ها، خود را چگونه نشان می‌دهد و تجربه می‌شود. بدیع بودن این پژوهش هم از حیث موضوع است و هم روش؛ تاکنون پژوهشی پدیدارشناختی به صورت مستقل به خانهٔ پیرشالیار نپرداخته است و از حیث روش نیز به معماری آن به گونه‌ای که خود را در تجربهٔ زیسته پدیدار می‌کند، پرداخته نشده است. ضمن بررسی پیشینهٔ پژوهش این موارد روشن‌تر می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

در پژوهش‌هایی که تا کنون به پدیدارشناسی و معماری پرداخته شده است دو نگرش چشم‌گیرتر هستند:

-پدیدارشناسی اگزیستانسیالیستی هایدگر از طریق نوربرگ-شولتز و مبحث حس مکان،

-پدیدارشناسی مرلوپونتی از طریق یوهانی پالاسما.

در برخی از این پژوهش‌ها به پیتر زومتور و پرزگومز نیز اشاراتی شده اما به طور مستقل بر بنیاد روش آن‌ها پژوهشی صورت نگرفته است. پژوهش‌ها یا به بنایی خاص (البته مونومنتال و نه متعارف) پرداخته‌اند یا مجموعه بنا (بازار) یا روستا یا فضاهای جزئی (مانند فضای میانوار) یا به مفاهیم (مفهوم خانه) یا به کاربست پدیدارشناسی در فرایند طراحی، در ادامه پیشینهٔ پژوهشی به اختصار جدول ۱ طبقه‌بندی شده است.

مبانی نظری

ادموند هوسرل پایه‌گذار پدیدارشناسی نخستین بار با انتشار تحقیقات منطقی‌اش شناخته شد و نهضت پدیدارشناسی بر اساس همین کتاب شکل گرفت. پدیدارشناسان اولیه یا رئالیستی[۶]، بیش از همه تحت تأثیر دعوت به بازگشت به خود چیزها[۷] قرار داشتند. در پدیدارشناسی نسبت چیزها و آگاهی با مفهوم روی‌آورندگی[۸] توضیح داده می‌شود که از ویژگی‌های ساختاری آگاهی دارند؛ روی‌آورندگی یعنی آگاهی، همواره آگاهی از چیزی هست و آگاهی‌ای نداریم که روی به چیزی نداشته باشد، چیزی را قصد نکرده یا چیزی آن را پر[۹] نکرده و خالی باشد. توجه به ویژگی روی‌آوردی آگاهی بود که به پدیدارشناسی توان مقابله با تقلیل آگاهی و معارف بشری به پدیده‌هایی روانی را داد یعنی رد روان‌شناسی‌انگاری[۱۰] که طبق آن هر معرفتی، حتی منطق و ریاضیات پدیده‌هایی روانی هستند. روی‌آورندگی همان ویژگی آگاهی است که آن را به چیزها پیوند می‌زند و جعبهٔ بستهٔ آگاهی را می‌گشاید و نسبتی میان سوژه و ابژه برقرار می‌کند که نه عقل‌گرایی و سوبجکتیویسم است و نه تجربه‌گرایی یا ابجکتیویسم به تعبیری که مرلوپونتی از هایدگر وام گرفته، یکی از اوصاف وجودی ما به مثابهٔ سوژه‌های مُدرک، «در-جهان-هستن» است (متیوز، ۱۳۹۷، ۲۳). از آن‌جا که مرلوپونتی هم از هوسرل و هم از هایدگر تأثیر پذیرفته است اشاره‌ای به تمایزات کلی هوسرل و هایدگر ضروری است. «هایدگر این اصل مهم پدیدارشناختی را می‌پذیرد که تحلیل ساختارهای ذاتی معنا مستلزم فراتر رفتن از دوگانه‌ی سوژه/ابژه برای بازگشت به تجربهٔ اصیل جهان یعنی تجربهٔ «خود چیزها» است. اما در حالی‌که هوسرل این تجربهٔ اصیل را به‌عنوان آگاهی-از-جهان معنا می‌کند، هایدگر این تجربه را به عنوان بودن-در-جهان می‌شناسد» (کرنی، ۱۴۰۱، ۶۶). برای در-جهان-هستن باید ضرورتاً بدن‌مند بود؛ این بدن‌های ما هستند که مکان ما در این جهان را به ما اعطا می‌کنند، همچنین این بدن‌های ما هستند که درگیری ما با این جهان را نوعی مداخلهٔ فعالانه و نه اندرنگری‌ای منفعلانه می‌سازند. ما با چشمان خود می‌بینیم و با گوش‌های‌مان می‌شنویم؛ در جهان حرکت می‌کنیم و آن را از منظرهای متفاوت می‌بینیم؛ ابژه‌ها را در دست می‌گیریم، بدن‌مندی ما برای معناداری جهان آن‌گونه که آن را ادراک می‌کنیم حیاتی است (متیوز، ۱۳۹۷، ۲۶-۲۷).

هر چند هایدگر به ندرت به بدن اشاره می‌کند (کویفر و چمرو، ۱۳۹۸، ۱۴۵) اما هوسرل در بند هجدهم جلد دوم ایده‌ها (Husserl, 1989, 60) به نحوی ویژه و مفصل به بدن پرداخته است و آن را نقطهٔ صفر جهت‌مندی می‌خواند، اما مرلوپونتی دیدگاه هایدگر مبتنی بر طبیعت بدنی مهارت‌ها و توانایی‌ها به شیوه‌ای که ما بدان طریق جهان را می‌فهمیم را می‌پذیرد و در گام بعد، آن را با تحلیل هوسرل از ادراک یکی می‌کند و به عدم تمایز کنش و ادراک می‌رسد (کویفر و چمرو، ۱۳۹۸، ۱۲۶). اگر مهم‌ترین کتاب مرلوپونتی را پدیدارشناسی ادراک بدانیم، تز اصلی مرلوپونتی این است که ادراک، فرایندی ذاتی بدنی است (همان). البته این بدن، نه‌تنها بدن مادی بلکه بدن زیستی هم نیست: بدن را نباید صرفاً به مثابهٔ ارگانیسمی زیستی بلکه باید به مثابهٔ

جدول ۱. نمونه‌هایی از تحقیقات انجام‌شده. مأخذ: نگارندگان.

پیشینه پژوهش					
شماره	پژوهشگران	عنوان پژوهش	روش	نتیجه	نقد
۱	رئیسی و کاکوئی (۱۳۹۳)	تحلیل مسجد ولیعصر تهران با رویکرد پدیدارشناسیِ یوهانی پالاسمَا	تجربه‌گرایی بر مبنای روش پالاسما در برابر عملکردگرایی معماری مدرن	میزان تحقق فلسفهٔ پدیدارشناسی در عمل موفقیت‌آمیز بوده است.	به پدیدارشناسی خلاقیت معمار پرداخته شده است و نه تجربهٔ مخاطب
۲	حاتمی گلزاری و همکاران (۱۳۹۸)	معماری مجموعهٔ بازار تبریز از منظر پدیدارشناسی	پدیدارشناسی هستی‌شناسانه -زیست‌شناسانهٔ هایدگر و پدیدارشناسی شناخت‌شناسی- تجربهٔ زیسته هوسرل	به سبب برخورداری بازار تبریز از حس و روح مکان، این بازار پایدار است.	به مقولات هویت و معنا، کالبد و عملکرد پرداخته است و نه بازار آن‌گونه که پدیدار و تجربه می‌شود.
۳	نگین تاجی، انصاری و پورمند (۱۳۹۸)	تبیین نسبت رابطهٔ انسان و مکان در فرایند طراحی معماری با رویکرد پدیدارشناسی	طرح دو رویکرد هستی‌شناسی و شناخت‌شناسی برای پدیدارشناسی مکان، اولی را بیشتر مرتبط را روح مکان و دومی را بیشتر مرتبط با حس مکان	در مرحلهٔ شناخت مسئله از فرایند طراحی، به کارگیری روح مکان را ممکن و الزامی است و حس مکان را پس از بهره‌برداری قابل سنجش می‌داند.	به ارائهٔ راهکارهایی برای خلاقیت معمار پرداخته شده است و نه تجربهٔ مخاطب
۴	ملک افضلی، میرمیران و کریمی‌فرد (۱۴۰۱)	پدیدارشناسی تفسیری فضاهای میانوار در معماری خانه	آرای زومتور، نوربرگ- شولتز، پالاسما و پرزگومز با پدیدارشناسی تفسیری	کارکرد بهینه فضاهای میانوار منوط به سلسله‌مراتب مناسب از فضای بیرون به درون و ایجاد حسی از آرامش و در پناه بودن با درگیری همهٔ حواس و ادراکات	به پدیدارشناسی خلق فضا پرداخته‌شده است و نه تجربهٔ مخاطب
۵	شیرازی (۱۳۸۹)	پدیدارشناسی در عمل با عنوان فرعی آموختن از تحلیل پدیدار شناختی پالاسما از ویلا مایر	مطالعه‌ای موردی در باب خانه (ویلا) بر اساس روش پدیدارشناسی (پالاسما)	معماری چشم محور نیست بلکه معماری‌ای است لامسه‌ای که همه حواس را برمی‌انگیزد و می‌باید از طریق کالبد و به وسیلهٔ حرکت در میان فضا تجربه شود	پژوهشی عالی است که به بنایی مونومنتال پرداخته است. اولویت بر حواس است نه محسوسات
۶	گلابی، بایزیدی، طهماسبی و سحابی (۱۳۹۷)	کاوش عمیق معنای خانه بومی به روش پدیدارشناسی (موردمطالعه: خانه روستایی منطقه موکریان ایران)	رویکرد پدیدار شناختی و مبتنی بر روش ون‌مانن و MST	خانهٔ موکریان بازنمون خویشتن، تجلی حس بودن و تبیین هستی	حواس و دریافت‌های حسی مصالح در آن موضوعیت ندارد بلکه التفات طریقتی به آن‌ها دارد.
۷	گلابی، بایزیدی، طهماسبی و سحابی (۱۳۹۹)	انکشاف جهانِ مکان در معماری مسکونی هورامان تخت (ازمنظر هستی‌شناسانه)	مبتنی‌بر اندیشه‌های هایدگر در باب سکونت و ساختن است و البته اشاراتی هم به پیتر زومتور	معماری هورامان تخت به صورت تک بنا و انفرادی قابل‌تعریف نیست بلکه در قالب توده و مجتمع واجد ارزش است؛ منیت مذموم است.	این مقاله از لحاظ پرسشی نمی‌تواند به تک بنا بپردازد و به معنای خانه در اورامان تخت پرداخته است.

محملی برای سوبجکتیویته‌مان نیز تلقی کرد. مرلوپونتی انسان‌ها به مثابهٔ «سوژه-بدن» تلقی می‌کند (متیوز، ۱۳۹۷، ۲۷) که در مقابل دوگانه‌انگاری ذهن و بدن دکارتی و نیز نظریه‌هایی که انسان را صرفاً موجودی مادی می‌بینند قرار دارد. ما به یک معنا بدن[11] (Leib) خود هستیم البته نه بدن زیستی که بر پایهٔ شیمی و زیستی تبیین می‌شود. پس از شرح مختصر پدیدارشناسی به پدیدارشناسی و معماری می‌پردازیم.کیت نزبیت پدیدارشناسی را در کنار زیبایی‌شناسی، تئوری زبان‌شناسی، مارکسیسم و فمنیسم، یکی از پارادایم‌های اصلی شکل‌دهندهٔ معماری پست‌مدرن

می‌داند (نزبیت، ۱۳۹۶، ۳۶). برخلاف معماری مدرن که به مکان و ساخت (به ویژه مصالح و ساخت‌مایه) بی‌توجه بود این شاخهٔ فلسفی، رویکردهای پست‌مدرن به سایت، مکان، منظر و ساختن و به‌طور خاص ساخت در معماری را مورد توجه قرار می‌دهد (همان). معماری مدرن به تبع فلسفهٔ مدرن و دکارتی که به تقسیم واقعیت به دو جوهر اندیشنده (res cogito) و امتداد (res extenda) انجامیده و بدن را ذیل جوهر امتداد قرار داده بود، درکی شیءانگار (ابژکتیویستی) از بدن و بنا داشت که آن‌ها را به ابعاد و اندازه در قالب گونه‌ای ماشینیسم، فرومی‌کاست. معماری مدرن برای بدن و جسم جایگاهی قائل نبود اما پدیدارشناسی در معماری به مطالعهٔ ارتباط بدن و ناخودآگاه با معماری می‌پردازد و ادراک‌های بساوایی، بویایی و شنیداری را علاوه بر ادراک دیداری، در نظر دارد (همان). شاید بتوان پدیدارشناسی را بزرگ‌ترین منتقد فرمالیسم دانست، نزبیت می‌نویسد: فرم را می‌توان دغدغهٔ بنیادی معماری مدرن دانست اما در دههٔ ۱۹۵۰ و پس از ترجمهٔ آثار مارتین هایدگر و گاستون باشلار، نگاه پدیدارشناختی به معماری جایگزین فرمالیسم شد (همان). همین مطلب را معماران پدیدارشناس بیان کرده‌اند: مدرنیته عمدتاً بیش از آنکه به احساس علاقه‌مند باشد به فرم علاقه‌مند بوده است، بیش از آنکه به مصالح و بافت علاقه‌مند باشد به سطح علاقه‌مند بوده است، بیش از آن‌که به فضای پیرامونی علاقه‌مند باشد به تصاویر متمرکز از ساختمان علاقه‌مند بوده است و بیش از آن‌که به محیط و اتمسفر علاقه‌مند باشد به شکل علاقه‌مند بوده است (پالاسما، بومه و زومتور، ۱۴۰۰، ۵۵). از میان معمارانی که هم پدیدارشناسانه می‌اندیشند و هم به معماری دست یازیده‌اند می‌توان به پیتر زومتور و یوهانی پالاسما اشاره کرد. پدیدارشناسی یوهانی پالاسما، واجد وجوه متعددی است که یکی از برجسته‌ترین آن‌ها، تصور «معماری چندحسی» است. وی به نقد تفوق دید و بینایی بر حواس دیگر در عرصهٔ فلسفه و معماری غرب پرداخته و معتقد است این«سلطهٔ بینایی» موجب شده تا ما ادراکی ناقص از محیط خویش داشته باشیم. اما واقعیت آن است تجربهٔ معماری موردی چندحسی است. کیفیات ماده، فضا، و مقیاس به گونه‌ای یکسان با چشم، گوش، بینی، پوست، زبان، کالبد و عضلات سنجیده می‌شوند. برعکس معماری چشم که در فاصله می‌ماند و از دور می‌سنجد؛ معماری چندحسی بیشتر از نمای دور، نمای نزدیک می‌گیرد (شیرازی، ۱۳۹۸).

پالاسما عمدتاً بر لامسه تأکید می‌کند، اما هم پالاسما و هم زومتور به رویکردی که از کلیت ساختمان آغاز می‌کنند و سپس به جزئیات می‌پردازند انتقاداتی دارند، از نظر هر دو طراحی باید کاربرمحور باشد و نیز احترام ویژه‌ای برای مهارت استادانه و دست‌ورزی قائل‌اند (پالاسما، بومه و زومتور، ۱۴۰۰، ۱۰۲-۱۰۳). اگر برای پالاسما خیال بدن‌مند مهمترین مفهوم است، ایدهٔ اصلی برای زومتور اولویت مصالح است که دلالت بر جسمانی بودن دارد؛ این‌که مصالح حقیقتاً چگونه تجربه می‌شوند. مصالح نخست از طریق لمس‌کردن تجربه می‌شوند اما با ظاهرشان و با بینایی نیز درک می‌شوند. زومتور تأکید زیادی می‌کند که مصالح را می‌توان از طریق طنینِ صوتی حس کرد. جدی گرفتن مصالح از سوی زومتور عمدتاً بر تجربهٔ بدن‌مند متکی است و این بدان سبب است که انسان را در جسمانیت و بدن‌مندی‌اش به عنوان نقطهٔ مرجع معماری در نظر می‌گیرد. یعنی انسان از آن نظر که جسمیت دارد و بدن‌مند است، معیار اصلی سنجش کیفیت معماری است (همان، ۱۰۶-۱۰۷). فرم چیزی نیست بخواهیم بر روی آن کار کنیم، خودمان را درگیر چیزهای دیگری می‌کنیم؛ مانند صدا، صداهای ناهنجار (نویز)، مصالح، ساخت، اجزای معماری و غیره (همان، ۱۴۰۰، ۸۷).

روش تحقیق

روش تحقیق پدیدارشناسانه از روش‌های کیفی است و به معنا می‌پردازد. معنا در پدیدارشناسی، تکوینی و ساختنی است و نه یافتنی و اکتشافی. پدیدارشناسی از این پرده برمی‌دارد که معناها در تجربه چگونه قوام می‌یابند (سربون، ۱۴۰۱، ۵۸). آنگاه که پدیدارشناسی از تقویم ابژه‌ها در آگاهی می‌گوید، سخن از ساخت و تکوین معنا امر غریبی نیست. هوسرل در پژوهش‌های منطقی انسان‌ها را خالق معنا می‌داند و بر آن است که ما با اعمال معنابخش خود معانی نشانه‌ها را می‌سازیم و نشانه‌ها (نشان‌ها، واژه‌ها و نمادها) به خودی خود معنایی ندارند بلکه زمانی معنا می‌یابند که ما به آن‌ها معنا می‌بخشیم (Husserl, 2001, 191). اگرچه مرلوپونتی در توصیف هوسرل از ساخت معنا کاستی‌هایی دید و برای رفع آن‌ها از ساختن معنا به بازسازی معنا رسید، با وجود این روشن است که معنا در پدیدارشناسی جنبهٔ اکتشافی ندارد. پدیدارشناسی مرلوپونتی از حیث روشی تفاوت‌هایی با هوسرل دارد: مرلوپونتی نه تحویل آیدتیک هوسرل را به کار می‌زند و نه تحویل استعلایی او را (پازوکی، ۱۳۹۹، ۷۸-۷۹).

با وجود این مرلوپونتی با هوسرل و هم هایدگر هم‌نواست که: پدیدارشناسی مشتمل بر توصیف کردن است نه تبیین کردن یا تحلیل کردن (Merleau-Ponty, 2012) آن‌گونه که در فصل پنجم کتاب روش‌های تحقیق پدیدارشناسانه آمده، این روش تحقیق مشتمل است بر گام‌های تعلیق[۱۲]، فروکاست پدیدارشناسانه[۱۳]، تغییر خیالی[۱۴] و تألیف[۱۵] (Moustakas, 1995). این پژوهش از این مفصل‌بندی بهره

نمی‌برد چون فروکاست یا تحویل و تعلیق، مورد پذیرش مرلوپونتی نیستند و علاوه بر این‌ها معنا نزد هوسرل با معنا نزد مرلوپونتی یکسان نیستند. در کتاب روش تحقیق معاصر در علوم انسانی (محمدپور، ۱۴۰۰، ۲۳۸-۲۳۹) سؤال اصلی پدیدارشناسی که به رهیافت مرلوپونتی نزدیک است، چنین معرفی شده:

در تحقیق پدیدارشناسانه در واقع اصلی‌ترین سؤال هر پدیدارشناس عبارت است از: شیوهٔ تجربه کردن یک پدیده چیست؟ به طور مثال، پرسش‌های «چه» در تحقیق پدیدارشناسی عبارت‌اند از: چه احساسی در مورد آن پدیده دارید؟ در مورد آن چطور فکر می‌کنید؟ (همان، ۲۳۸). نکتهٔ لازم به ذکر در این‌جا آن است که امکان دارد پرسش از احساس در مورد یک پدیده، سبب شود که پدیدارشناسی با روانشناسی خلط شود یا این‌که این معنا را متبادر کند که گویی با احساسات شخصی درگیریم که از شخصی به شخص دیگر متفاوت و جزئی بوده بنابراین فاقد اعتبار است. هوسرل در کتاب «پژوهش‌های منطقی»، ضمن نقد روانشناسی‌گرایی به این مطلب می‌پردازد که «سروکار روانشناسی با حالت‌ها و پیشامدهای روانی است ولی سروکار منطق یا پدیدارشناسی با معنا است که قلمرو ویژه‌ای است. با آن‌که هر تصور چون یک رویداد روانی، جزئی و فردی است، معنا یعنی محتوای معنوی آن می تواند کلی باشد.» (نقیب‌زاده، ۱۳۸۷، ۱۶۶). بنابراین پدیدارشناسی می‌کوشد به معنای پدیده و معنای تجربهٔ آن دست یابد و از حالت‌ها و پیشامدهای روانی فراتر می‌رود. در ادامه بیشتر به این مطلب پرداخته شده است.

نقش محقق در پدیدارشناسی عبارت است از مشاهده‌گر همدل که می‌خواهد به نوعی عینیت دست یابد، در واقع نقش و هدف محقق ورود به تجربهٔ مشارکت‌کنندگان و دیدن تجربه به شیوهٔ خود آنان است (محمدپور، ۱۴۰۰، ۲۳۹) که در ادامه با عنوان معناهای بیناسوبجکتیو از آن‌ها یاد شده است. ابزار گردآوری داده‌ها مشاهدهٔ مستقیم است (همان، ۲۳۹). با توجه به شعار پدیدارشناسی که بازگشت به خود چیزها است، روشن است که مشاهده و تجربهٔ مستقیم چه جایگاه بالایی دارد. تحلیل داده‌ها از طریق قرار دادن مشاهدات ذیل مفاهیم یا مقولات و سپس نگارش توصیف‌های متنی و ساختاری صورت می‌پذیرد (همان، ۲۳۹).

در این پژوهش از مفاهیم و مقولات پیتر زومتور استفاده شده است که بر بدن‌مندی تجربهٔ معماری تأکید دارد. هر چند روزمتور به طور مستقیم لفظ پدیدارشناسی را به کار نبرده است اما با بررسی آثار و گفته‌های آن به دست می‌آید که اساس تفکرات زومتور پدیدارشناسانه است (Jiao Jiao, Songfu & Xiaojuan, 2013). از نظر زومتور اتمسفر اولین برداشت ما از یک شخص، چیز یا بنا است که با حواس درک می‌کنیم، بسیار سریع عمل می‌کند و در برابر تفکر خطی قرار دارد[۱۶]. این اتمسفر که با حضور بدنی، درک می‌شود ناشی از تعامل افراد و چیزهاست. تقدم ادراک حسی بر تأمل[۱۷] و تفکر خطی، حرکت، حضور بدنی، چیزها و انسان‌ها از مفاهیم و اصطلاحات کلیدی زومتور هستند که برای مرلوپونتی هم بسیار محوری‌اند و لذا علاقهٔ زومتور به فلسفهٔ مرلوپونتی روشن است؛ مضاف بر این‌ها وقتی زومتور از «برداشت»، «اتمسفر» و «حضور بدنی» سخن می‌گوید به پدیدارشناسی دریافت و ادراک معماری نظر دارد و نه پدیدارشناسی خلاقیت معمار زومتور در نه بخش به آن‌چه از نظر او اتمسفر (کیفیت) معماری را می‌سازد می‌پردازد در ادامه جدول ۲ به بررسی مؤلفه‌های تشکیل‌دهندهٔ اتمسفر (کیفیت) معماری از نظر زومتور پرداخته است.

در این پژوهش که بر تحلیل مرلوپونتی از معنا استوار است، معانی واژگان و مقوله‌های زومتور برای اینجا بازسازی می‌شوند. «بازسازی زمانی اتفاق می‌افتد که ما با معنا بخشیدن به واژه (با گفتن آن) به معنایش سمت‌وسوی جدیدی می‌بخشیم. ما وجود واژه را به موقعیت خودمان می‌آوریم و همراهیش می‌کنیم ما واژگان را به زمان و مکان خودمان می‌آوریم، کمک‌شان می‌کنیم رشد و زندگی کنند درست همانطور که واژه چنین کمکی به ما می‌کند» (پریموزیک، ۱۳۸۸، ۴۰). از آنجا که پدیدارشناسی به معنا می‌پردازد و معنا یعنی محتوایی معنوی که کلی و مشترک است، لذا از حیث روشی این پژوهش به حالت‌ها و پیشامدهای روانی که جزئی و فردی‌اند، نپرداخته است و برای حفظ اعتبار کلی و بیناسوبجکتیو، وارد حیطهٔ روانشناسی نشده تا اعتبار و کلیت بحث مخدوش نشود. پس هر آنچه که فردی و جزئی و مرتبط با احساسات بود را می‌بایست کنار گذاشت و بر معانی یا اموری که ویژگی عام و بیناسوبجکتیو دارند باید متمرکز بود. مرتبط با این پژوهش، ساکالوفسکی در کتاب «درآمدی بر پدیدارشناسی» در مثالی به ادراک ساختمان پرداخته است: تصور کنید به یک ساختمان از وجه جلوی آن بنگریم. در این صورت جنبهٔ[۱۸] خاصی از جلوی ساختمان را می‌بینیم. فرض کنید به شما بگوییم: این منظر از ساختمان بسیار جذاب است؛ بیا و آن را از این نقطه ببین. به محض آن‌که شما در جای من قرار بگیرید، شما همان جنبه‌ای را خواهید دید که من قبلاً آن را دیده‌ام. اما نماهایی[۱۹] را تجربه خواهید کرد که با نماهایی که من تجربه کرده‌ام بسیار متفاوت است. دلیل این امر آن است که نماها، اهداهای زودگذرند و هرگز سیما، منظر یا جنبه‌هایی نیستند که توسط بینندگان مختلف یکسان دیده شوند. یک جنبه، یک وجه و البته یک ساختمان اموری

جدول ۲. مؤلفه‌های تشکیل دهندهٔ اتمسفر (کیفیت) معماری از نظر زومتور. مأخذ: نگارندگان.

شماره	مؤلفه	شرح
۱	کالبد (بدن) معماری	یعنی حضور مادی چیزها در یک کار معماری. چیزها بر من تأثیر حسی خاصی دارد و آن تأثیر چیزی است که آن را اولین و بزرگ‌ترین راز معماری می‌دانم که چیزهای مختلف جهان را جمع‌آوری می‌کند، مصالح مختلف را و آن‌ها را ترکیب می‌کند تا فضایی خلق شود. چیزی که دربارهٔ آن سخن می‌گویم برای من یک نوع کالبدشناسی است، کالبد به معنی دقیق کلمه، مانند بدن خود ما این چیزی است که برای من معنای معماری می‌دهد و سعی می‌کنم به همین شیوه به آن بیندیشم (زومتور، ۱۳۹۴، ۹۳).
۲	هماهنگی مصالح	بین مصالح یک قرابت انتقادی وجود دارد که به نوع مصالح و وزن آن وابسته است. گاهی می‌بینید دو ماده برای واکنش دادن بسیار با هم فاصله دارند و گاه بسیار به هم نزدیک‌اند و این باعث از بین رفتن آن‌ها می‌شود (همان، ۹۴).
۳	آوای فضا	فضاهای داخلی مانند سازه‌ای بزرگ عمل می‌کنند. صداها را جذب، آن‌ها را تقویت و به جاهای دیگر منتقل می‌کنند. این ویژگی با شکل خاص هر اتاق و سطوح مصالح سازندهٔ آن و شیوهٔ استفاده از مصالحی که به کار برده می‌شود در ارتباط است.
۴	دمای فضا	معتقدم که هر بنایی دمایی دارد برای نمونه فولاد سرد است، این نوع از مصالح، دما را پایین می‌کشند؛ اما وقتی به کار خودم فکر می‌کنم، فعل «تعدیل یا تنظیم کردن» به ذهنم می‌رسد، چیزی مانند تنظیم پیانو، شاید؛ جستجویی برای پیدا کردن حالت صحیح در کوک کردن سازهای موسیقی و همچنین اتمسفرها؛ بنابراین دما در این معنا، فیزیکی است اما شاید روانشناختی هم باشد و این در آن چیزی است که می‌بینم، در آن چیزی که احساس می‌کنم، در آن چیزی که لمس می‌کنم، حتی با پاهایم.
۵	چیزهای دور و بر	چیزهایی که افراد در اطراف خود در محل زندگی‌شان در آپارتمان یا محل کارشان نگهداری می‌کنند مرا بسیار تحت تأثیر قرار داده است گاهی می‌بینید برخی چیزها به شیوه‌ای بسیار حساس و دوست‌داشتنی کنار هم قرار داده شده‌اند و بین آن‌ها ارتباطی عمیق وجود دارد.
۶	میان آرامش و اغوا	این نکته به روش درگیر شدن معماری در حرکت و جنبش مرتبط است. معماری یک هنر فضایی است اما یک هنر زودگذر و موقتی نیز هست این به معنی تفکر دربارهٔ شیوهٔ حرکت افراد در یک ساختمان است.
۷	تنش درون و بیرون	معماری قطعهٔ کوچکی از جهان را برمی‌دارد و یک جعبهٔ کوچک در آن می‌سازد و ناگهان فضای درون و بیرون شکل می‌گیرد. حالا می‌توان در فضای درون بود یا فضای بیرون و این یعنی: آستانه‌ها، گذرگاه‌ها، درهای کوچک گریز یک حس مکان فوق‌العاده.

بیناسوبجکتیو هستند اما یک نما خصوصی و سوبجکتیو است. حتی ممکن است که یک نما، به حالت من در یک زمان یا به شرایط اندام حسی من بستگی داشته باشد؛ اگر من مریض یا دچار سرگیجه باشم ممکن است نمایی ثابت یا آبی آسمان، متزلزل و تمایل به خاکستری به نظر آید. هرچند نباید از ویژگی نسبی یا سوبجکتیو نماها چنین نتیجه گرفت که جنبه‌ها یا وجه‌ها یا اشیائی که توسط آن‌ها داده می‌شوند به نحوی نسبی و سوبجکتیو هستند (ساکالوفسکی، ۱۳۸۴، ۶۶-۶۷).

بنابراین روش پژوهش بدین قرار است:

- ابتنا بر تجارب مستقیم و زیستهٔ بدن‌مند،
- توصیفی و پیشاابجکتیو،
- توجه به معانی کلی و بیناسوبجکتیو و نه جزئی و فردی و سوبجکتیو،
- تعلیق نظریه‌های معماری، مباحث تاریخی و فرهنگی و تمرکز توجه بر دادگی‌های خود بنا،
- بازسازی معانی پدیدارشناسانه‌ی معماری (پیتر زومتور) برای موقعیت حاضر.

خانهٔ پیر شالیار

یکی از جشن‌های بسیار کهن که در استان کردستان برگزار می‌شود جشن عروسی پیر شالیار است که در دو نوبت، هفتهٔ دوم بهمن و اردیبهشت هر سال در روستای هه‌ورامان تخت برگزار می‌شود. هه‌ورامان یا اورامان تخت از توابع شهرستان سروآباد است و بر دامنهٔ کوه بنا شده و روستایی پلکانی[۲۰] است. مراسم پیر شالیار در میان مردم کردستان و به‌ویژه منطقهٔ اورامان از جایگاه خاصی برخوردار است (سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، ۱۳۹۶، ۸۵). امروزه از نقاط مختلف ایران و جهان افرادی برای دیدن این مراسم حضور می‌یابند. برای پدیدارشناسی خانهٔ پیرشالیار و دیدن آن، آن‌گونه که خود را نشان می‌دهد در نخستین گام، «خانه» و «پیرشالیار» اپوخه و تعلیق می‌شوند تا تنها به خود بنا و معماری بپردازیم. آگاهی باید هر ملاحظه دربارهٔ منبع تجربه را در پرانتز بگذارد (سربون، ۱۴۰۱، ۵۸). تصویر ۲ اتمسفر فضا را نشان داده است.

تصویر ۲. اتمسفر فضا. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

دریافته‌ها

اکنون که در روستای اورامان تخت هستیم، دغدغهٔ معماری داریم و برای حضور و باشیدن در خانهٔ پیر شالیار و تجربهٔ آن به اینجا آمده‌ایم و پس از حضور در آن و تجربه‌اش و ادراک آن در کنشی بدن‌مند، داده‌ها را ذیل مفاهیم و مقولات زومتور به ترتیب زیر دسته‌بندی می‌کنیم:

کالبد بنا: در جو و اتمسفر (و نه روبروی که مبتنی‌بر دیدگاه دوگانه‌انگار سوژه-ابژه است) ساختمانی سنگی هستیم، کالبدی سنگی که معنای استواری، استحکام و دوام می‌دهد. از بیرونش دیواری می‌بینیم، صاف و با دو پنجره؛ پنجره‌های چوبی. پنجره‌ها تقریباً به زیر سقف چسبیده‌اند. دیوار دو رنگ است، گویی سنگ دیوار محافظتی جدید از معدنی متفاوت با دیوار اصلی تهیه شده است و یا از همان معدن است اما سنگ‌های دیوار اصلی که پیشتر در دل آن نشسته‌اند، بیشتر هوازده شده و نور دیده‌اند و این دو رنگی از آن رو است[۲۱]. بلندای ساختمان می‌گوید که دو اشکوبه است (یعنی ساختمان از بیرون دو اشکوبه بر ما پدیدار می‌شود). در ورود به ساختمان در تراز اشکوب اول است و این تأییدی است که اشکوب دومی هم در کار است، اما چرا فقط اشکوب بالایی پنجره دارد و اشکوب پایینی بدون پنجره است؟ این پرسشی است که پاسخ می‌طلبد و نمای بیرونی نمی‌تواند آگاهی ما را کامل و پر کند[۲۲] پس باید داخل رفت و دید؛ پاسخش در داخل است و این‌گونه به حرکت وامی‌دارد. تصویر ۳ کالبد بنا را در خانه پیرشالیار را نشان داده است. در ورودی سمت راست ماست که برای رسیدن به آن باید از چند پله بالا رفت. پیش از ساختمان، روبروی کوهپایه ایستاده‌ایم؛ کوهپایه‌ای که ساختمان‌هایی بر آن قرار یافته‌اند. این بستر پر شیب اقتضائاتی دارد که بر اساس آن ساختمان‌ها، پله‌پله بر آن نشسته‌اند. از پیش می‌دانیم که کف ساختمان‌ها صاف و مسطح است (پیشینی‌های محتوایی و نه صوری) پس این پله‌ها به اقتضای بستر پرشیب است. اینکه در ورود به ساختمان سمت راست ماست یعنی ساختمان متقارن نیست. وارد می‌شویم؛ با حیرت می‌بینیم که ساختمان برخلاف طرح‌افکنی[۲۳] قبلی تک اشکوبه است اما با ارتفاعی به بلندای دو اشکوب. دور تا دور، سکویی است به ارتفاع یک اشکوب؛ تا میانهٔ بلندا سه ستون چوبی وسط فضاست که در میانهٔ ارتفاع‌شان با پل‌هایی به هم و سکوها وصل شده‌اند. ستون‌ها ستبر هستند و در بالا و برای آن که بستری شوند برای پلی دو تکه که سر بر آن گذاشته، سرستون به میان آمده است. تصویر ۴ ستون‌ها ستبر در خانهٔ پیرشالیار را نشان داده است.

دیوار و جداکننده‌ای در کار نیست و تمام خانه به یک‌بارگی پیداست و دیگر جایی یا چیزی از من پنهان نیست؛ گویی ستون علم کرده‌اند تا حاجت به دیوار نیفتد و فضا یکپارچه شود. به تعبیر پالاسما در بررسی ویلا مایرآ می‌توان گفت: هیچ نقطهٔ مرکزی‌ای وجود ندارد؛ دریافت‌کننده خود مرکز متحرک تجربهٔ خویش است و وضعیت‌ها چونان جریان مداوم مشاهدات و نظرها آشکار می‌شوند (Pallasmaa, 1998). تصویر ۵ روستای اورامان تخت را نشان داده است.

سطوح صمیمیت: ارتفاع دو اشکوبه‌ای با کمربند میانی، یعنی تعدیل بلندا، این خانه با من صمیمی است اندازه‌ها نه چندان بزرگ است و نه چندان کوچک؛ نه چندان کوچک که محدودم کند و نه چندان بزرگ که گام‌های زیادی طلب کند و چیزی برای دیدن فاصلهٔ کمتری بطلبد. همه جا دم دست است. فرم کلی مکعبی شکل است با فضایی یک‌پارچه؛ یک‌پارچگی با وحدت‌بخشی، خود گونه‌ای صمیمیت می‌آفریند، گونه‌ای خلوص. تصویر ۶ درون خانهٔ پیر شالیار را در یک جو صمیمی به نمایش گذاشته است.

میان آرامش و اغوا: درون خانه نه راهرویی در کار است و نه دیواری اما پل‌های چوبی میان ستون‌ها و نیز کمربند میانی مرا به رفتن به سوی خود می‌خوانند. از فراز آن‌ها که میانهٔ سقف و کف است؛ درون و بیرون از طریق پنجره به هم پیوند می‌خورند و می‌توان کنار پنجره ایستاد. قدم برداشتن بر

تصویر ۳. خانهٔ پیر شالیار. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تصویر ۴. سرستون. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

پل‌های چوبی احتیاط بیشتری می‌طلبد و گام‌ها بر آن لرزانند؛ صدای چوب نیز زیر گام‌ها به گوش می‌رسد؛ قدم برداشتن بر پل و قدم برداشتن بر چوب و قدم برداشتن بر بلندی و قدم برداشتن بر میانهٔ فضا، حس‌هایی ویژه است که تنها این‌جا تجربه کرده‌ام؛ پلی میان فضا، بودن میان کف و سقف. تقریباً همان فاصله را با سقف داری که با کف. بر فراز این پل می‌توان بی آن‌که پا بر کف گذاشت، از سویی به سوی دیگر رفت. می‌توان سقفی به این بلندا را لمس کرد. تصویر ۷ درون خانهٔ پیر شالیار را نشان داده است.

تنش درون و بیرون: یک در و دو پنجره در دیوار جنوبی درون و بیرون را به هم پیوند می‌دهند. پنجره‌ها از کوچه و گذر به داخل (از بیرون به درون) دیدرسی نمی‌دهند اما به نور و هوا راه می‌دهند. از داخل، کوچه و گذر هم از پنجره‌ها در دیدرس نیست ولی آسمان پیداست و وقتی روی سکوی دورتادور یا پل میان ستون‌ها می‌ایستی، هم کوچه و گذر پیداست و هم آسمان. سکو و پل، جایگاه‌های پدیداری هستند. درون خانه این حس را به من می‌دهد که از بیرون دیده نمی‌شوم و در پناهم اما این‌که از درون، بیرون دیده نمی‌شود گونه‌ای تنش میان آن دو ایجاد می‌کند. همین تنش را هم بیرون نسبت به درون ایجاد می‌کند؛ بنایی که دو اشکوبه به نظر می‌رسد اما اشکوب اول پنجره ندارد و برای رهایی از این تنش است که بنا ما را از بیرون به درون می‌خواند. تصویر ۸ از نمایی تازه درون خانهٔ پیر شالیار را نشان داده است.

دمای فضا: سنگ سرد است و سخت و زبر و برنده اما چوب، ستون‌ها و سقف گرم است و نرم. گرمی چوب، سردی سنگ را تعدیل می‌کند و دمایی معتدل و مطبوع می‌آفرینند. هم‌چنین رنگ دیوارها روشن است چون روز و سقف تیره، چون شب. هنگام مراسم که آشی در این خانه می‌پزند، دمای فضا به رغم سرمای بیرون، گرمایی دلچسب و اثیری می‌یابد. سردی رنگ سبز زیراندازها گویی برای اطفای گرمای سرخ آتش است. تصویر ۹ دمای فضای خانهٔ پیرشالیار را به نمایش گذاشته است.

معماری و اطراف خانه: خانه بر کوهپایه و ساخته از سنگ است. کوه از سنگ است، سنگ‌هایی رسوبی که از در هم فشردن لایه‌های رسوب و نیروهای درونی زمین ساخته شده‌اند و خانه نیز از بر هم چیده‌شدن لایه لایهٔ قواره‌های سنگ بر هم، بدون هرگونه ملات (چسب) و فقط متکی بر شکل و اصطکاک سنگ‌ها برای دیوار قواره شده‌اند. سنگ‌ها گرد یا قلوه‌ای و رودخانه‌ای نیستند بلکه تراشیده شده و معدنی‌اند. لایه‌لایه بر هم نشسته‌اند همان‌گونه که لایه‌لایه از ته‌نشینی آبرفت‌ها در بستر زمان شکل یافته‌اند. روستا هم پله‌ای است و خانه‌ها هم چون بلوک‌های سنگی یا پله‌های سنگی بر هم چیده شده‌اند. خانه‌ای که پایین‌ترین پله است یا پلهٔ اول؛ خانهٔ پیر شالیار، سنگ بناست (سنگ بنای روستا). چینش لایه لایه‌ای، از سنگ درون دیوار تا کل بناهای روستا قابل مشاهده است؛ همگی لایه لایه در هم تنیده‌اند. مصالح و خانه و روستا منطق ساخت یکسانی دارند.

آوای بنا: سنگ سرد است و سفت و سنگین و محکم می‌شود لمسش کرد اما نمی‌شود بر آن دست کشید. اگر به سخن درآید حتماً صدایش خش دارد و زیر است. صدای گچ صاف است، نرم است. می‌شود بر آن دست کشید. صدای چوب هم نرم است و از گچ بم‌تر است. سنگ، بنا به طبیعت سرد خود کم سخن می‌گوید ولی چوب گرم‌تر است و بیشتر سخن

تصویر ۵. روستای اورامان تخت. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تصویر۶. درون خانهٔ پیر شالیار. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

می‌گوید. بیرون بنا صامت است و درونش ناطق خانه از بیرون تیره-روشن است (فرورفتگی‌ها تیره‌اند) و سایه-روشن دارد و در درون تک‌فام، پوست بیرونی به گونه‌ای است که گویی نور و صدا را می‌خورد اما پوست درونی هم نور را و هم صدا را منعکس می‌کند چوب سقف هم نور و صدا را می‌بلعد.

هماهنگی مصالح: این خانه از سنگ و چوب و خاک (خاک سفید) ساخته شده است. دو گونه هماهنگی قابل مشاهده است؛ هماهنگی مصالح با یکدیگر و هماهنگی مصالح با محیط از درون و بیرون این ساختمان با پوست خود به گونه‌ای متفاوت لامسه را مخاطب قرار می‌دهد. لباسی درونی دارد و لباس و پوستی مناسب بیرون، پوست بنا از بیرون زبر است و در درون نرم، از بیرون پر از خلل و فرج است و در درون صاف و یکدست. پوست بیرونی زمخت است؛ گویی زیر تابش آفتاب خشکیده بر اثر گرما و سرما ترک خورده و باد و باران آن را سابیده است اما همچنان تاب آورده و مناسب مقاومت در برابر آن‌ها بوده؛ با نور و دما و باد و باران می‌سازد و تاب می‌آورد. اما پوست درونی (خاک و چوب) لطیف است و ضعیف طاقت آب و نم ندارد؛ لباس بیرون نیست بلکه لباس نرم آسایش درونی است. تصویر ۱۰ نشان از دیوار سنگی خانهٔ پیر شالیار دارد.

از بیرون اجزای سازنده (سنگ‌ها) را می‌توان به تفکیک دید جدا از یکدیگرند، گسسته و بافت‌دار ولی در درون اجزا از هم قابل تفکیک نیست و بافتی بی‌خلل و فرج دارد و یک‌دست و پیوسته است. پوست بیرونی چشم را بر خود می‌دواند حرکت و تنوع دارد. پوست بیرونی چیده شده است اما پوست داخلی مالیده شده است. یکی خمیری بوده و نرم و پلاستیک و دیگری صلب و شکستنی است. فقط خاک که خمیری است می‌تواند خلل و فرج دیوار سنگی را پر کند. اندازهٔ سنگ‌ها مختلف است؛ سنگ‌های کوچک فاصلهٔ خالی میان قواره‌های بزرگ‌تر را پر کرده‌اند. اندازه و وزن سنگ‌ها به قدری است که با دست می‌شود جابجایشان کرد. سنگ‌ها با زبری خود در یکدیگر چفت و بست شده‌اند، در هم تنیده‌اند و اگر میان‌شان اصطکاک نبود بر هم آرام و قرار نمی‌گرفتند. هر جزئی نشان‌دهندهٔ نقش خود در کل است و اینکه چگونه بار برمی‌دارد و مجموعه را تشکیل می‌دهد، نمی‌شود هیچ یک را از جای خود کند. سنگی که در این دیوار است، هویتی متفاوت دارد از همان سنگ وقتی که در آن بنا نباشد. سنگ این دیوار دیگر یک تکه سنگ نیست، جزئی از بناست سلولی از تن آن است. مصالح نسبتی زنده و اندام‌وار[۲۴] با هم دارند و نه ماشینی و مرده. سنگ‌های تراشیده به چیدن لایه‌لایه بالا می‌آیند؛ در قالب دیوار قد می‌کشند ولی چوب می‌تواند چون میله و ستون بر پای خود بایستد، فقط درخت‌ها یک

تصویر۷. درون خانهٔ پیر شالیار. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تصویر ۸. درون خانهٔ پیر شالیار. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تصویر ۹. دمای فضا. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تنه قائم بالا می‌روند برای همین ستون می‌شوند. می‌شود که از سنگ هم ستون ساخت ولی ستون سنگی در این بنا با منطق لایه‌لایه چینی سنگ در این بنا و منطقه، هماهنگ نیست. علاوه بر این، ستون سنگی دمای اتمسفر خانه را پایین می‌آورد و بنا سرد می‌شد. سنگ قدمت و عمر زیادی دارد، پیر است. عمر ساختمان را با کوه و اطراف برابر می‌کند. چوب (درخت) در قیاس با آن جوان است و عمرش کوتاه. اما ستبری ستون‌ها از عمر بالای آن‌ها حکایت می‌کند. سقف هم چوبی است؛ سبکی چوب در مقابل سنگینی سنگ همان منطقی است که یکی را روی دیگری قرار داده است. پدیدارشناسی منطق زنده و ارگانیک مصالح را روشن می‌کند؛ اینکه چرا این چیزها گرد هم آمده‌اند و این‌گونه با هم نسبت بر قرار کرده‌اند.

ستون‌ها تراشیده شده‌اند؛ کنج‌ها پخ خورده و منشوری هشت‌وجهی درست کرده‌اند. سرستون قطعه‌ای است که جدا از ستون ساخته شده و هرمی ناقص است. تیرهای اصلی سقف هم (به‌ویژه از رو) تراش خورده و چهاروجهی هستند اما تیرهای فرعی به همان شکل طبیعی و با مقطع گرد و تراش نخورده استفاده شده‌اند. تخته‌های سقف همگی تراش‌خورده و صاف‌اند. گرچه ستون‌ها تراش خورده تا تغییر طبع دهند و دیگر چیزی چون تنهٔ درخت به نظر نیایند و بر ستون بودن خود تأکید کنند، اما می‌توان ساختار درختی را در چینش چوب‌ها دید. منطق طبیعت چوب و جسمیت آن را می‌توان این گونه توصیف کرد: تیرهای اصلی سقف (به‌ویژه از رو) تراش خورده‌اند تا بستر و نشیمن‌گاه بهتری برای تیرهای فرعی تدارک کنند، فاصلهٔ ستون‌ها را طول تیرهای اصلی به دست داده است و ابعاد سرستون به میزانی است که تیرهای اصلی به خوبی سر بر بالین آن نهند، سرستون را می‌توان محل اتصال شاخهٔ اصلی به تنه یا همان بندگاه[۲۵] در درختان دانست، تیرهای فرعی را می‌توان همان شاخه‌های فرعی دانست و تخته‌های روی آن‌ها را همان برگ ها در نظر گرفت. چینش سقف به گونه‌ای است که بار آن با چندین چرخش نود درجه‌ای به زمین می‌رسد. تصویر ۱۱ چینش چرخشی و سلسله‌مراتبی چوب‌ها از کف تا بام را به نمایش گذاشته است:

- چرخش تیر اصلی نسبت به ستون (از قائم به افقی) به وساطت چهل و پنج درجه‌ای سرستون،
- چرخش نود درجه‌ای تیرهای فرعی نسبت به تیر اصلی
- چرخش نود درجه‌ای تخته‌ها نسبت به تیرهای فرعی،

در پایان این بخش می‌توان گفت که فرم اصلی بنا چیزی است چون درختی تاج گسترانیده (ستون و سقف تیر چوبی) که گردش را دیوار سنگی چیده‌اند.

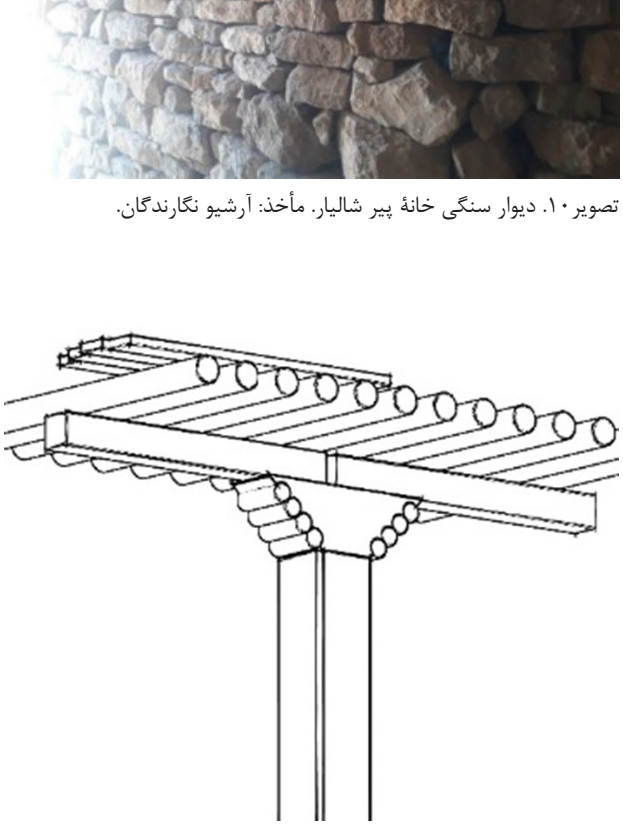
نور روی اشیاء: نور بر دیوار بیرونی که می‌تابد گویی

تصویر ۱۰. دیوار سنگی خانهٔ پیر شالیار. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

همواره بند و فاصلهٔ میان سنگ‌ها بخشی از نور را می‌خورند و درجاتی از تیرگی را نشان می‌دهند با این که سنگ‌ها روشن‌اند؛ نور بر دیوار به تیرگی و روشنی تقسیم می‌شود. جای پنجره‌ها امکان از پنجره به بیرون نگریستن را فراهم نمی‌کنند، پنجره‌ها قابل لمس نیستند و دور از دسترس من قرار دارند مگر از روی کمربند میانی و این مرا می‌خواند تا روی کمربند بایستم، از پنجره به بیرون بنگرم و آن را لمس کنم. پنجره‌های چسبیده به سقف یعنی پنجره فقط برای نورپردازی است. نورپردازی از بالا، جز هنگام غروب، سایه‌های کوتاه می‌آفرینند و این یعنی سایهٔ ظهر و هنگام زوال آفتاب. گویی پنجره‌ها به نحوی برای القای این زمان خاص نورپردازی شده‌اند. تصویر ۱۲ نور روی اشیاء را به نمایش گذاشته است.

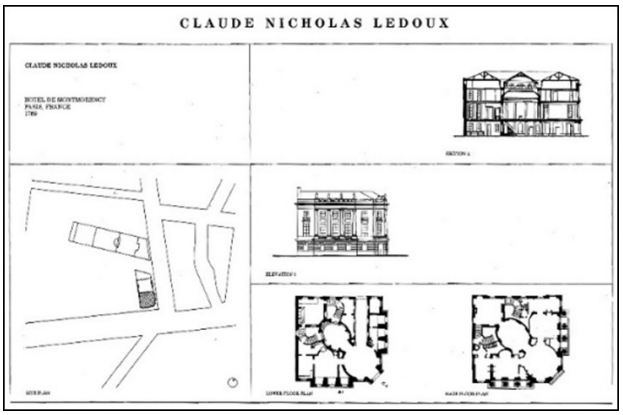
بحث و بررسی

پس از پدیدارشناسی خانهٔ پیر شالیار طبق رهیافت مرلوپونتی و با معانی و مقولات زومتور، این بررسی پدیدارشناسانه را در برابر یکی از روش‌های متباینش قرار می‌دهیم تا موضوع و روش پژوهش، در این تفاوت‌ها بهتر خود را نشان دهد. از میان روش‌های گوناگون، برای این بخش، فرمالیسم که بینایی‌محور است را به‌مثابهٔ روشی متباین انتخاب کردیم. سبب دیگر این انتخاب، قولی از کیت نزبیت است که در همین مقاله آمد؛ در دههٔ ۱۹۵۰ نگاه پدیدارشناختی به معماری جایگزین فرمالیسم شد. کتاب «رویه‌های معماری» (Clark & Pause 2005) به تحلیل فرمی بناهای معماران مختلفی از زمان‌های گذشته تا کنون پرداخته است؛ سازه، نورگیری، حجم کلی، پلان به برش، جزء به کل، فضای ارتباطی به فضای مورد استفاده، عناصر تکراری به عنصر یگانه، هندسه، تقارن و تعادل،



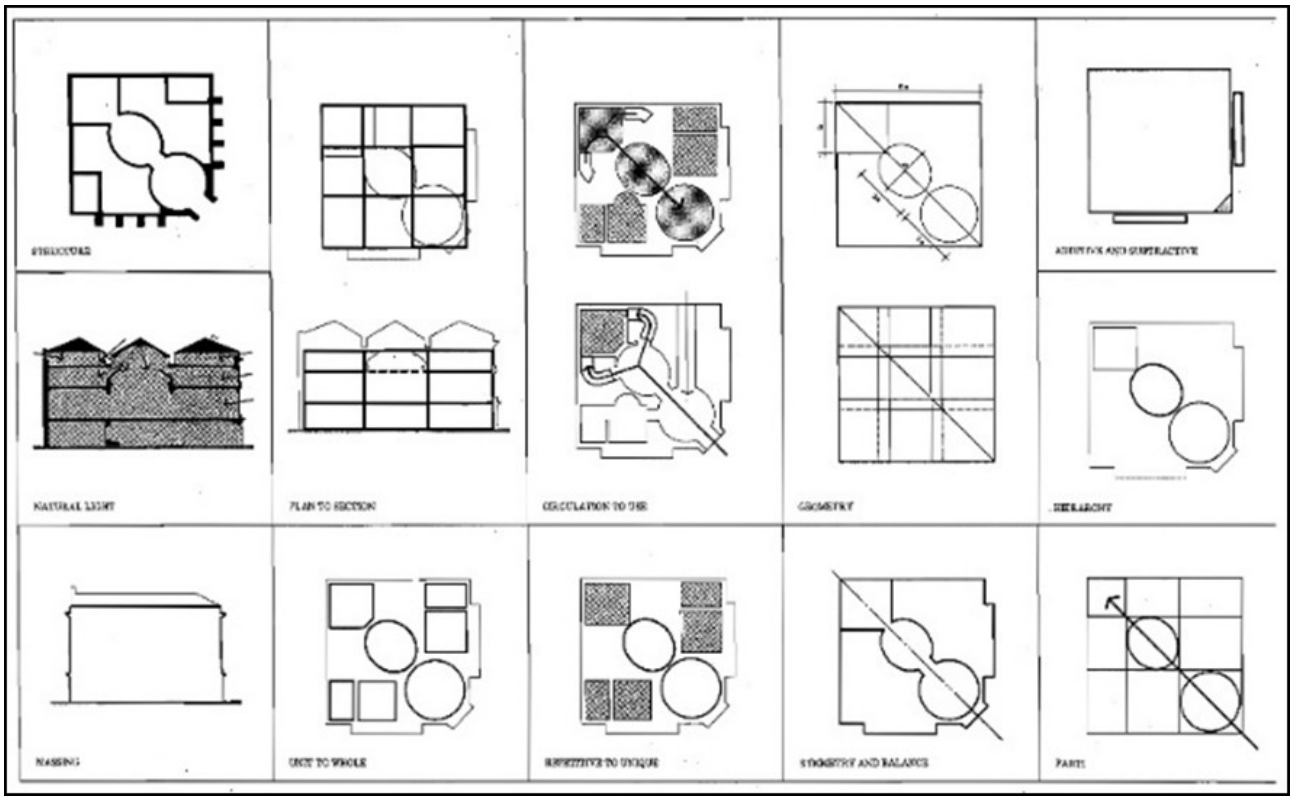
تصویر ۱۱. چینش چرخشی و سلسله‌مراتبی چوب‌ها از کف تا بام. مأخذ: نگارندگان.

تصویر ۱۲. نور روی اشیاء. مأخذ:www.tasnimnews.com.

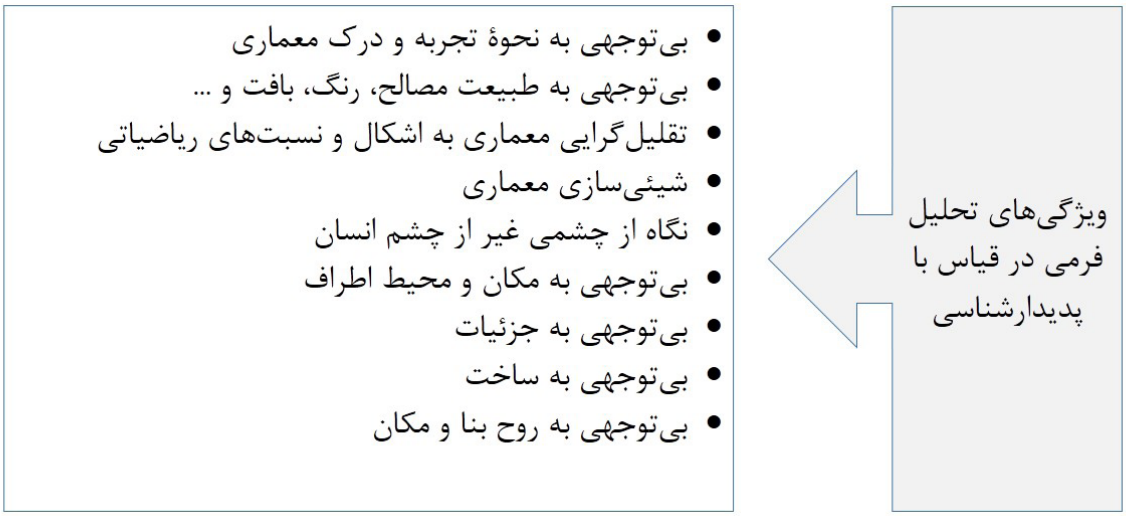


تصویر۱۳. تحلیل فرمی هتل مونت نورنسی کار نیکلاس لدو.
مأخذ: Clark & Pause, 2015, 96.

الحاق و کاهش، سلسله‌مراتب و کلیت طرح از مواردی است که برای تحلیل در نظر گرفته شده. در تصاویر ۱۲ و ۱۳ نمونه‌ای از تحلیل‌های این کتاب آمده است. تصاویر ۱۳ و ۱۴ تحلیل فرمی هتل مونت نورنسی کار نیکلاس لدو است. روشن است که تحلیل فرمی بر خلاف پدیدارشناسی سخن چندانی برای گفتن از خانهٔ پیر شالیار ندارد که نه هندسه و پلان خاصی دارد و نه فرم ممتازی. علت این امر را می‌توان در چند مورد بررسی کرد که از قیاس تحلیل فرمی با پدیدارشناسی به دست می‌آید که در تصویر ۱۵ به نمایش آمده است.



تصویر ۱۴. تحلیل فرمی هتل مونت نورنسی کار نیکلاس لدو. مأخذ: Clark & Pause 2005, 97.



تصویر۱۵. ویژگی‌های تحلیل فرمی در قیاس با پدیدارشناسی. مأخذ: نگارندگان.

در تصویر ۱۶ به تفاوت‌های روشی تحلیل فرمی با روش پدیدارشناختی پرداخته شده است.

نتیجه‌گیری

فرضیهٔ این پژوهش آن بود که جدا از نظریات معماری و سایر دانش‌رشته‌هایی که به معماری می‌پردازند، گونه‌ای دیگر از پژوهش ممکن است که به تجربهٔ زیستهٔ معماری و معماری آن‌گونه که خود پدیدار می‌شود، بپردازد. این پژوهش غنا و تنوع تجربهٔ معماری در خانهٔ پیر شالیار را نشان داد؛ آن تجربه‌هایی که درک و تجربه می‌شوند. این پژوهش بیان‌گر آن است که می‌توان از تجربهٔ زیسته برای توصیف معماری استفاده کرد و آن را در معماری به کار بست.

اگرچه خانهٔ پیرشالیار بر اساس نظریات غالب و رایج معماری، بنایی با ارزش‌های ویژه به نظر نمی‌رسد اما این پژوهش نشان داد که این بنا با داده‌گی‌های حسی خود اتمسفری می‌آفریند ویژهٔ خویش که تنها با حضور بدن‌مند در آن درک و تجربه می‌شود؛ چیزی که در سایر نظریات معماری به محاق می‌رود. نظریات تحلیلی و تبیینی معماری با تأکید بر فرم و عملکرد و نقشه و سبک‌شناسی و مباحث تاریخی و اجتماعی، بخشی مهم و پایه‌ای در معماری را نادیده گرفته‌اند؛ تجربهٔ حضوری و بدن‌مند معماری یا به عبارتی ادراک در معماری را. خانهٔ پیر شالیار غنایی ادراکی ویژهٔ خود دارد که اتمسفری آفریده است که تجربهٔ حضور در آن تکینه و خاص خویش است و با حضور در بناهای دیگر تفاوت‌های اساسی دارد. در این پژوهش، منطق انتخاب مصالح، بافت‌ها، ابعاد و اندازه‌ها، اجزا و عناصر، خود و سبب خود را نشان دادند؛ بر کنار از هرگونه نظریه و صرفاً بر اساس توصیف ادراک و تجربهٔ زیسته روشن شد که چگونه جای پنجره‌ها در ترکیب با بلندای بنا آدمی را از بیرون به حرکت به درون وامی‌دارد و دعوت به داخل خانه می‌کند؛ چگونه درون و برون با هم پیوند می‌یابند و از هم می‌گسلند؛ چگونه سرد و گرم، نرم و زبر و سبک و سنگین، یکدیگر را تعدیل کرده و احساسی متعادل می‌آفرینند. جهان این خانه (به تعبیر مرلوپونتی) یا اتمسفر آن (به تعبیر زومتور) صامت است؛ سکوتی خاص خود و تکین آفریده. چشم‌ها (پنجره‌ها) کوچه را نمی‌بینند و فقط نور می‌گیرند. خلوتی است که در آن جلب توجه یا خودنمایی در کار نیست؛ گویی همانند فضای موزه‌هاست که در آن معماری عقب می‌رود و نقش پس‌زمینه را ایفا می‌کند و می‌کوشد کمتر به چشم بیاید تا آثار به نمایش درآمدهٔ درون آن بهتر و بیشتر دیده شوند. اما اگرچه با چشم چنین می‌کند ولی با حس لامسه به گونه‌ای دیگر تا می‌کند؛ از غنایی لمسی لبریز است. این تأکید بر لامسه که حسی مبتنی‌بر قرابت و بی‌فاصلگی است، برخلاف بینایی که مبتنی بر دوری و فاصله است، جهان یا اتمسفری آفریده که انسان را صمیمانه در آغوش می‌کشد. گویی در این در آغوش‌کشیدن

تصویر ۱۶. تفاوت‌های روش تحلیل فرمی با روش پدیدار شناختی. مأخذ: نگارندگان.

خانه و پیر خود را پدیدار می‌کنند. می‌توان همان تعابیری را که پالاسما در بررسی ویلا مایرآ به کار برده است را با اندکی جرح و تعدیل دربارهٔ خانهٔ پیرشالیار نیز بیان کرد: این خانه «مبتنی است بر تصور مجموعه‌ای افزایشی و قطعه قطعه که جزء به جزء از پایین رشد می‌کند و نه ساختار تجریدی و آرمانی حاکمی که از بالا دیکته شده باشد. بیشتر توجه به تجربهٔ عینی و منحصر به فرد در وضعیت‌ها و موقعیت‌های زنده دارد. این معماری یک آرمانگرایی دکارتی نیست بلکه واقع‌گرایی حسی برگسونی است. هدف ایجاد تأثیر ادراکی از منظر واقعی بیننده است و نه از منظر توجهات فرمال ذهنی. به علاوه، این معماری، (معماری‌ای شبکیه‌ای بینایی‌محور) نیست، بلکه معماری‌ای است لامسه‌ای که همهٔ حواس را برمی‌انگیزد و می‌باید از طریق کالبد و به وسیله‌ی حرکت در میان فضا تجربه شود. این امر ناشی از تصور فعلی و فعل‌بنیاد از فضا است که ریشه در تجربهٔ حرکتی فضا دارد، و نه تصور اسمی و اسم‌بنیاد که بی‌حرکت و ثابت است (شیرازی، ۱۳۸۹).

پی‌نوشت

۱. Experience

۲. Lived Experience

۳. ویلهلم دیلتای (۱۸۳۳-۱۹۱۱) نیز از تجربه‌های زیسته (Erlebnisse) سخن می‌گوید اما شائبه در افتادن او به روانشناسی‌انگاری وجود دارد (پازوکی، ۱۳۹۹، ۲۱۷).

۴. واژه‌ای که مرلوپونتی در اکثر مواقع به جای تجربه به کار می‌برد، ادراک است لذا همین واژه در عنوان کتاب او می‌آید؛ پدیدارشناسی ادراک (متیوز، ۱۳۹۷، ۲۰).

۵. Monumental Architecture

۶. بر مبنای دانشنامهٔ پدیدارشناسی، پدیدارشناسی به چهار شاخهٔ اصلی رئالیستی، تقویمی، اگزیستانسیال و هرمنوتیک تقسیم می‌شود (Embree, 1996, 2).

۷. یعنی چیزها آن‌گونه که در آگاهی خود را نشان می‌دهند و نه ابژه یا برابرایستاهای فیزیکی.

۸. Intentionality

۹. Fulfill

۱۰. Psychologism

۱۱. جاناتان هیل مفهوم تن و ادراک بدن‌مند را مفاهیم اصلی‌ای می‌داند که به کار معماران می‌آیند (هیل، ۱۳۹۶، ۱۸).

۱۲. EPOCHE

۱۳. PHENOMENOLOGICAL REDUCTION

۱۴. IMAGINATIVE VARIATION

۱۵. SYNTHESIS

۱۶. در مقدمه آمده است که: پدیدارشناسی از دید مرلوپونتی به تجربهٔ اولیه و پیشاابژکتیو می‌پردازد.

۱۷. به تعبیر پدیدارشناسان: پیشاحملی (Prepredicative)

۱۸. Aspect

۱۹. Profile (اهدای انفرادی و زمانمند یک ابژه)

۲۰. Stepped Village

۲۱. می‌توان تفاوت رنگی میان دیوار حفاظتی و دیوار اصلی را به علت ضوابط و مقررات مرمتی دانست اما چون در بررسی پدیدارشناختی توجه بر ادراک حسی است و توصیف است از ارایهٔ چنین تعلیلی در متن اصلی خودداری شد.

۲۲. Fulfill

۲۳. Adumbration

۲۴. organic

۲۵. Joint

فهرست منابع

• اسمیت، دیوید وودراف. (۱۳۹۳). *پدیدارشناسی* (ترجمهٔ مسعود علیا). تهران: ققنوس.

• بایزید، قادر؛ ایرج، اعتصام؛ فرح، حبیب؛ مختاباد امرئی، سید مصطفی. (۱۳۹۲). جستاری بر تبیین دیدگاه‌های منطقه‌گرایی و سیر تحول آن‌ها در معماری معاصر. *نقش جهان*، ۳ (۱) ۷-۱۸.

• گلابی، بایزید؛ بایزدی، قادر؛ طهماسبی، اسلان و سحابی، جلیل. (۱۳۹۷). کاوش عمیق معنای خانه بومی به روش پدیدارشناسی (مورد مطالعه: خانه روستایی منطقه موکریان). *پژوهش‌های روستایی*، ۹ (۴)، ۶۴۶-۶۶۰.

• پازوکی، بهمن. (۱۳۹۹). *تاریخ فلسفهٔ معاصر غرب*. تهران: موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.

• پالاسما، یوهانی. (۱۳۹۲). *دست متفکر* (ترجمهٔ علی اکبری). تهران: پرهام نقش.

• پالاسما، یوهانی؛ گرنوت بومه و پیتر زومتور. (۱۴۰۰). *اتمسفر ساختمان* (ترجمهٔ مرتضی نیک‌فطرت، احسان بیطرف). تهران: فکر نو.

• پریموزیک، دنیل تامس. (۱۳۸۸). *مرلوپونتی فلسفه و معنا* (ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی). تهران: نشر مرکز.

• حاتمی گلزاری، الهام؛ میرزا کوچک خوشنویس، احمد؛ بایزیدی، قادرحبیبی، فؤاد .(۱۳۹۸). بررسی کیفی ماندگاری معماری مجموعهٔ بازار تبریز از منظر پدیدارشناسی. *اندیشهٔ معماری*، ۴ (۷)، ۱۷۲-۱۸۸.

• رئیسی، ایمان و کاکوئی، معین. (۱۳۹۳). *تحلیل مسجد ولیعصر تهران با رویکرد پدیدارشناسیِ یوهانی پالاسما. همایش ملی نظریه‌های نوین در معماری و شهرسازی*. قزوین: دانشگاه آزاد اسلامی واحد قزوین.

• زومتور، پیتر. (۱۳۹۴). *رهیافت پدیدارشناسی در اندیشهٔ زومتور* (ترجمهٔ سیده صدیقه میرگذارلنگرودی و مرتضی نیک‌فطرت). تهران: علم معمار.

• سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی. (۱۳۹۶). *استان‌شناسی کردستان*. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های آموزشی ایران.

• ساکالوفسکی، رابرت. (۱۳۸۴). *درآمدی بر پدیدارشناسی* (ترجمهٔ محمدرضا قربانی). تهران: گام نو.

• سربون، دیوید. (۱۴۰۱). *پدیدارشناسی (درسنامه‌های فلسفهٔ غرب)* (ترجمهٔ عبدالله سالاروند). تهران: نقش جهان.

• سی‌راد، ایرین. (۱۳۹۶). *در خانه (انسان‌شناسی فضای خانگی)*. (ترجمهٔ زهرا غزنویان، محسن صفشکن، الهام نظری، نازنین دلنواز و لیلا صادقی‌تبار). تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

• شیرازی، محمدرضا. (۱۳۸۹). پدیدارشناسی در عمل (آموختن از تحلیل پدیدارشناختی پالاسما از ویلا مایرآ). *آرمان شهر*، ۳ (۴) ۱۲۵-۱۳۲.

• علیا، مسعود. (۱۳۹۵). جایگاه امر حسی در پدیدارشناسی هنر دوفرن. *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۰ (۱۸)، ۹۵-۱۰۹.

• کالینسون، دایان؛ ویلکینسون، رابرت و استورات، براون. (۱۳۹۲). *صد فیلسوف قرن بیستم* (ترجمهٔ عبدالرضا سالار بهزادی). تهران: ققنوس.

• کدخدامحمدی، امیر؛ دولت‌آبادی، فریبرز و کابلی، هادی. (۱۳۹۹). انکشاف جهانِ مکان در معماری مسکونی هورامان تخت (ازمنظرهستی شناسانه). *اندیشهٔ معماری*، ۴ (۸) ۱۲۰-۱۳۴.

• کرنی، ریچارد. (۱۴۰۱). *جنبش‌های مدرن فلسفه اروپایی* (ترجمهٔ علی کشفی). تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
• کافر، اشتفان، و چمرو، آنتونی. (۱۳۹۸). *پدیدارشناسی* (ترجمهٔ ناصر مؤمنی). تهران: مؤسسه فرهنگی هنری پگاه روزگار نو.
• متیوز، اریک. (۱۳۹۷). *موریس مرلوپونتی: پدیدارشناسی ادراک* (ترجمهٔ محمود دریانورد). تهران: زندگی روزانه.
• محمدپور، احمد. (۱۴۰۰). *روش تحقیق معاصر در علوم انسانی*. تهران: ققنوس.
• مرلوپونتی، موریس. (۱۳۹۱). *جهان ادراک* (ترجمهٔ فرزاد جابرالانصار). تهران: ققنوس.
• ملک افضلی، علی اصغر؛ میرمیران، سیده مهدیه و کریمی‌فرد، لیلی. (۱۴۰۱). پدیدارشناسی تفسیری فضاهای میانوار در معماری خانه. *باغ نظر*، ۱۰ (۱۰۶)، ۵۷-۶۸.
• الن فاکس، مایکل.(۱۴۰۰). *همه چیز دربارهٔ خانه* (ترجمهٔ مهدی نصراله زاده). تهران: بیدگل.
• نزبیت، کیت. (۱۳۹۶). *تئوری معماری پست‌مدرن* (۱۹۹۵-۱۹۶۵) (ترجمهٔ پویان روحی). تهران: کتابکده کسری.
• نقیب‌زاده، میرعبدالحسین. (۱۳۸۷). *نگاهی به نگرش‌های فلسفی سدهٔ بیستم*. تهران: طهوری.
• نگین تاجی، صمد؛ انصاری، مجتبی و پورمند، حسنعلی. (۱۳۹۶). *تبیین نسبت* رابطهٔ انسان و مکان در فرایند طراحی معماری با رویکرد پدیدارشناسی. *هنرهای زیبا - معماری و شهرسازی*، ۲۲ (۴)، ۷۱-۸۰.
• نوربرگ‌شولتز، کریستیان. (۱۳۹۱). *معماری: حضور، زبان و مکان* (ترجمهٔ علیرضا سیداحمدیان). تهران: نیلوفر.
• هیل، جاناتان. (۱۳۹۶). *مرلوپونتی برای معماران* (ترجمهٔ گلناز صالح کریمی). تهران: فکر نو.

• Clark, R., & Pause, M. (2005). *Precedents in Architecture*. New Jersey: John Wiley & Sons.
• Embree, L. (1996). *The encyclopedia of phenomenology*. Dordrecht, the Netherlands: Kluwer.
• Husserl, E. (2001). *Logical Investigation* (Findlay, J. N. Trans.). London / New York: Routledge.
• Hurssell, E. (1989). *ideas pertaining to apure phenomenology and to a phenomenological phil Ideas pertaining to a pure phenomenology & to a phenomenological philosophy second book*.(Rojcewicz, R., & Schuwer, A. Trans.). Boston / London: kluwer academic publishers.
• Jiao Jiao، J، Songfu, L & Xiaojuan, H. (2013). Peter Zmthor ideas of Architectural Creation. *Applied Mechanics and Materials*, (423-426) 1183-1186.
• Merleau-Ponty، M. (2012). *Phenomenology of Perception*. (Lndes, D.A. Trans.). London / Newyork: Routlege.
• Moustakas, C. (1994). *Phenomenological Research methods*. California: Sage Publications.
• Pallasmaa, J. (*1998). Alvar Aalto: Toward a Synthetic Functionalism*. New York: The Museum of Modern Art.

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:
داناسالم، محمد؛ جلالیان، سارا؛ فروتن، منوچهر و مردوخی، سلمان. (۱۴۰۳). ادراک معماری خانهٔ پیر شالیار بر اساس رهیافت پدیدارشناسانهٔ موریس مرلوپونتی. *باغ نظر*، ۲۱(۱۳۰)، ۱۹-۳۴.

DOI:10.22034/BAGH.2023.395708.5373
URL:https://www.bagh-sj.com/article_184095.html