

ظهور استتیک در مباحث نظری و عمل معماری: تحقیقی در خاستگاه رابطه معماری با استتیک

پدرام باغانی^۱

محمدرضا رحیم‌زاده^۲

نادیه ایمانی^۳

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۱۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵

چکیده

استتیک به‌عنوان شاخه‌ای از فلسفه که دربارهٔ امر زیبا و خصوصاً هنرها به طریق حسی حکم می‌کند، در آرای فیلسوفان سدهٔ هجدهم غرب ظاهر شد. از همان دوران، این متفکران به معماری نیز توجه داشتند. با این حال، این اصطلاح بعد از حدود یک سده به مباحث معماران و نظریه‌پردازان معماری وارد شد. نظریه‌پردازان دو عامل اصلی که در این فاصله زمینه‌ساز ظهور استتیک در معماری شده‌اند را تحولات رخ داده در «هنرهای تجسمی» و سلطهٔ تفکر «عقلی-منطقی» بر نحوهٔ شناخت معماران و نظریه‌پردازان معماری برشمرده‌اند. موضوعی که در این تحقیقات کمتر به آن توجه شده است، نقش‌های متفاوت این دو عامل در ظهور استتیک در معماری است. پرسش تحقیق حاضر این است که: هرکدام از این عوامل چه نقشی را در ظهور استتیک معماری ایفا کرده‌اند؟ در پاسخ به این پرسش، پس از بررسی پیشینهٔ نظری نسبتاً مفصل تحقیق، نخست نشان دادیم که اتخاذ روش عقلی-منطقی برای شناخت مسائل معماری چگونه خواستی را در نزد معماران و نظریه‌پردازان برای رابطهٔ با استتیک به وجود آورد. سپس استدلال کردیم که چگونه به‌واسطهٔ میانجی‌گری هنرهای تجسمی، زمینه برای تحقق این خواست فراهم شد و رابطه‌ای از سوی معماران و نظریه‌پردازان معماری با تفکر استتیکی شکل گرفت. نتیجهٔ حاصل حاکی از این است که محدودیت‌های «تفکر عقلی-منطقی» در شناخت زندگی بهتر برای انسان، خواستی را در معماران و نظریه‌پردازان معماری برای فراتر رفتن از صرف پاسخ به نیازهای عملی به وجود آورد و سبب شد آنها پاسخ را در رابطهٔ معماری و هنر جستجو کنند. در همین دوران، تحت تأثیر استتیک، تحولاتی در «هنرهای تجسمی» و خصوصاً هنر نقاشی رخ داد که ظاهراً وسایل تحقق این خواست و ظهور استتیک در معماری را فراهم کرد. با اینحال، بررسی این رابطه نشان می‌دهد که نتایج حاصل از آن با خواست معماران برای رابطهٔ با استتیک، فاصله دارد.

واژگان کلیدی: استتیک معماری، خاستگاه استتیک، تفکر عقلی-منطقی، هنرهای تجسمی

این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری پدرام باغانی، با عنوان «نسبت معماری و استتیک: خوانشی نقادانه» به راهنمایی دکتر محمدرضا رحیم‌زاده و دکتر نادیه ایمانی است.

۱. دانشجوی دکتری معماری، دانشگاه هنر. ۸۹pedrambaghani@gmail.com

۲. استادیار، گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر (نویسندهٔ مسئول). m.rahimzadeh@art.ac.ir

۳. دانشیار، گروه معماری داخلی، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر. imani@art.ac.ir

مقدمه

در تعریفی عام، «استتیک مطالعه تأمل ما در مورد لذت یا نارضایتی از تجربه حسی است»^۱ و درباره امر زیبا و خصوصاً هنرها به طریق حسی حکم میکند. اصطلاح استتیک نخستین بار در آرای فیلسوفان سده هجدهم غرب ظاهر شد. نپرداختن به معماری، در مقام یکی از مصداق‌های هنر، میتواندست نقصی در نظریه استتیک محسوب شود. علاوه بر این، معماری محملی بود که تفکر استتیکی می‌توانست در آن به ظهور برسد و بسط یابد. بنابراین، از همان دوران، این متفکران به معماری توجه داشتند.^۲ در مقابل، تا اواخر سده بیستم، اصطلاح استتیک وارد مباحث نظری معماری نشد. از زمان ظهور استتیک و توجه زیبایی‌شناسان به معماری در سده هجدهم تا زمانی که از سوی معماران و نظریه‌پردازان معماری رابطه‌ای با استتیک برقرار شد، بیش از یک سده فاصله است. آنچه آغاز این رابطه را به تأخیر انداخت، تفاوت فهم معماران و نظریه‌پردازان معماری با زیبایی‌شناسان از زیبایی معماری بود. از یک‌سو، باور مرسوم زیبایی‌شناسان بر این بود که «قضاوت استتیکی کارهای هنری ربطی به ارزشهای اخلاقی و کارکردی ندارد و نباید قضاوت بر اساس آن‌ها را با توفیق به زیبایی اشتباه گرفت»^۳. از سوی دیگر، باوری در نزد معماران و نظریه‌پردازان معماری وجود داشت و دارد که معماری ظرف زندگی انسان است. از این منظر، زیبایی خاص موردنظر معماری در گرو تحقق شایسته زندگی است و نمی‌تواند جدای از این غایت یا وظیفه معماری به فهم درآید. در اینجا پرسش مهمی برجسته میشود: این که در این فاصله، «چه تحولاتی در فهم معماری رخ داد که زمینه‌ساز رابطه نظریه معماری با استتیک شد؟» مقاله حاضر در پی این است تا با بررسی دیدگاهها و آرای معماران و نظریه‌پردازان معماری سده نوزدهم و بیستم اروپا و آمریکا به فهم تحولاتی بپردازد که اسباب ظهور استتیک در معماری را فراهم کرد.

پیشینه نظری تحقیق

نخستین بار الکساندر گوتلیب باومگارتن^۴ در سال ۱۷۳۵ و در رساله «ملاحظات فلسفی برخی موضوعات مربوط به شعر»^۵ خواستار شکل‌گیری «علمی ناظر به ادراک حسی» تحت عنوان «استتیک» شد.^۶ باومگارتن در

1 Crysler, Cairns, & Heynen, 2012, 124

۲ به عنوان نمونه، کانت به عنوان یکی از مهمترین بنیانگذاران استتیک، در نقد قوه حکم اشاراتی به معماری دارد. بعد از او نیز بحث درباره استتیک معماری در آرای اخلاف او مطرح شده است.

3 Lagueux, 2004, 121

4 Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 – 1762)

5 Philosophical considerations of some matters pertaining to the poem

6 Kivy, 2004, 15

دورانی این خواست را طرح کرد که تفکر عقلی-منطقی در شناخت معرفت بی‌رقیب بود.^۱ او قصد داشت اعتبار شعر را به‌عنوان امری که در نظر او واجد ارزش شناختی است، احیا کند. باومگارتن بر این باور بود که شناخت معرفتی که به‌واسطه شعر کسب میکنیم، در دسترس منطق نیست و به قلمرو احساس تعلق دارد. بنابراین، کوشید بر مبنای اصالت حس یا احساس، حوزه متفاوتی از معرفت را بنیان گذارد.^۲ او در توضیح چگونگی اخذ اصطلاح استتیک نوشت: «فیلسوفان یونانی و آرای کلیسا، همواره و به‌دقت میان *aistheta* و *noeta* تمیز نهاده‌اند، یعنی میان متعلقات حس و متعلقات اندیشه؛ درحالی‌که متعلقات اندیشه، یعنی آنچه [به‌صورت واضح] از طریق قوه عالی ذهن قابل‌شناسایی است موضوع منطقی‌اند، متعلقات حس موضوع استتیک‌اند»^۳. او پس از تقسیم حکم نظری، به آنچه متمایز است و آنچه حسی یا استتیکی است، زیبایی را شناخت حسی «کمال»^۴ که امری خوشایند است، تعریف کرد.^۵ به سخن دیگر، در نظر باومگارتن زیبایی کمالی است که از راه حواس و نه از راه عقل دریافت می‌شود. بنابراین، انسان به‌واسطه شعر و در نگاه کلیتر به‌واسطه هنرها میتواند در رابطه حسی و احساسی‌اش با عالم به حقیقتی راه برد که در دسترس منطق نیست.^۶ متفکران متأثر از اندیشه باومگارتن، این آرمان را برای برخی هنرهای دیگر که امروزه آنها را «هنرهای زیبا» می‌نامند، طلب کردند. به این سبب است که گفته شده است «استتیک، فلسفه را به‌عنوان دانشی مبتنی بر شناخت عقلی، با ادعای حقیقتی از جانب شعر و همچنین نقاشی، موسیقی، مجسمه‌سازی، معماری، حکاکی، و سایر هنرهایی که در زمره هنرهای زیبا به شمار می‌آیند، روبه‌رو ساخت که دور از دسترس و مغایر با فلسفه بود»^۷. بنابراین به‌واسطه طرح مفهوم استتیک، هنرها در برابر رویکرد عقلی-منطقی و هنرمند در برابر اهل منطق اعتباری دوباره یافتند.

با آرای باومگارتن چرخشی معرفت‌شناختی در نگرش به امر زیبا به وجود آمد و امر زیبا موضوع شناخت حسی یا همان استتیک شد. با این حال، تثبیت استتیک به‌عنوان یک شاخه مستقل در فلسفه و طرح‌ریزی مفاهیم اساسی آن با ظهور متفکری چون کانت صورت پذیرفت. کانت که در نقد عقل محض^۹، مقولات صدور احکام مرتبط با فاهمه را تبیین کرده بود و در نقد عقل عملی^{۱۰} به شرایط عینیت بخشیدن به احکام اخلاقی پرداخته بود، برای تکمیل نظام فلسفی خود، در نقد قوه حکم^{۱۱} شرایط صدور حکم به زیبا را تبیین کرد. این امر کانت را به نخستین فیلسوفی بدل کرد که قوای ذهنی را به نظری، عملی، و استتیکی یا به بیان خود او به فاهمه، عقل عملی، و حکم تقسیم کرد. بنابراین در نظام فکری کانت و برخلاف باومگارتن، احکام استتیکی نوع متفاوتی از احکام شناختی و اخلاقی‌اند.^{۱۲} او استدلال کرد که احکام ذوقی دلالت بر لذت‌بخش بودن تجربه دارند، اما لذت زیبایی برخلاف لذت ناشی از امر مطبوع و خیر «بی‌علقه» است.^{۱۳} کانت همچنین ادعا کرد که احکام ذوقی مدعی «کلیت»^{۱۴} اند، اما نمیتوان به‌واسطه مفاهیم و از طریق استدلال آنها را اثبات کرد.^{۱۵} کانت استدلال کرد که «برای صدور حکم

۱ گایر، زیبایی‌شناسی آلمانی در قرن هجدهم، ۳۳

۲ کاسیرر، ۱۳۷۳، ۴۱۳

۳ گایر، زیبایی‌شناسی آلمانی در قرن هجدهم، ۵۳

۴ از نظر باومگارتن «حکم» Judgment «شناخت کمال یا نقصان چیزها است» (گایر، زیبایی‌شناسی آلمانی در قرن هجدهم، ۵۳)

۵ از نظر باومگارتن کمال perfection عبارت است از «وفاق یا عدم وفاق کثرات یک چیز» (گایر، زیبایی‌شناسی آلمانی در قرن هجدهم، ۵۹).

۶ همان، ۵۹

۷ ریتز، گروندر، وگتفرید، ۱۳۸۹، ۴۶

۸ همان، ۴۳

9 Critique of Pure Reason (1781)

10 Critique of Practical Reason (1788)

11 Critique of the power of judgment (1790)

۱۲ ونزل، ۱۳۹۵، ۳۱

۱۳ همان، ۶۹

14 Universality

۱۵ یعنی وقتی حکم به زیبایی چیزی میکنیم، انتظار داریم دیگران نیز با ما هم‌منظر باشند (ونزل، ۱۳۹۵، ۷۵).

استیکی می‌بایست عین را مستقل از غایات کارکردی و شناختی در نظر گرفت»^۱. رساله کانت بر هنرها متمرکز نبود. هدف او تبیین شرایط صدور حکم درباره زیبا بود. پس از کانت هنر در کانون توجه زیبایی‌شناسان قرار گرفت و تفکر استیکی نیازمند تبیین نسبت خود با همه مصادیق هنرها و از جمله معماری شد. در سده نوزدهم، نظریه کانت به نحوی تفسیر شد که این باور عمومی به وجود آمد که ارزش‌های شناختی، اخلاقی، و کارکردی تأثیری در قضاوت زیبایی کارهای هنری ندارد و قضاوت استیکی معطوف به ویژگی‌های صوری آثار است^۲. زیبایی‌شناسان تلاش کردند رویکرد کلی نظریه استیکی درباره هنرها را بر معماری طرح‌ریزی کنند. در نتیجه این رویکرد، تصویری درباره زیبایی معماری پدید آمد که با فهم معماران و نظریه‌پردازان معماری از زیبایی تفاوت داشت. لئون باتیستا آلبرتی^۳ در رساله هنر ساختمان، در حد فاصل بین سالهای ۱۴۴۳ تا ۱۴۵۲ درباره معماری نوشته است: «معماری شکل‌دهنده محیط زندگی انسان است»^۴. بر طبق این باور، قضاوت درباره زیبایی معماری قضاوت درباره تحقق شایسته زندگی انسان است. باوری که تا به امروز نیز در نزد بسیاری از معماران و نظریه‌پردازان پابرجا است. جان ویلسون^۵ نظریه‌پرداز معاصر، درباره نسبت معماری و زیبایی گفته است: «این طبیعت ضروری معماری که تنها زمانی که به هدفی غیر از خود خدمت می‌کند، قادر است زیبایی منحصر به فرد خود را آشکار کند»^۶. چنین فهمی از زیبایی معماری با فهم زیبایی‌شناسان که می‌پنداشتند خدمت به اهداف شناختی، اخلاقی، و کارکردی در قضاوت زیبایی آثار هنری دخیل نیست و حتی می‌تواند مانعی بر سر راه شناخت زیبایی نیز باشد، تفاوت آشکاری دارد.

با وجود تفاوت در این دو تصور از زیبایی معماری، از اواخر سده بیستم، اصطلاح استیکی در مباحث نظری معماری ظاهر شد. درباره اینکه در این فاصله چه رویدادها و تحولاتی در عرصه نظر و عمل معماری رخ داده است که زمینه‌ساز شکل‌گیری رابطه‌ای از سوی معماران و نظریه‌پردازان معماری با استیکی شده است، تحقیقات انگشت‌شماری وجود دارد. از معدود تحقیقات انجام‌شده می‌توان به مدخل «مقدمه: معماری و استیکی» در دستینه نظریه معماری^۷ که توسط جی. مکارتر و وان. استید^۸ نگارش شده است، اشاره کرد. نویسندگان درباره عواملی که منجر به ظهور استیکی معماری شده است، عنوان کرده‌اند: تلاش برای تبیین جایگاه معماری در سلسله‌مراتب جدید هنرها که تحت تأثیر استیکی از سده هجدهم پدید آمده بود و همچنین تحولات هنرهای تجسمی و خصوصاً نقاشی در سده نوزدهم و بیستم، زمینه‌ساز ظهور استیکی معماری شده است^۹. غالب منابعی که به روایت این رویدادها پرداخته‌اند، موضوعشان فهم خاستگاه استیکی معماری نیست، بلکه عموماً تحولات معماری را در بستری تاریخی بررسی کرده‌اند. از مهم‌ترین آنها میتوان به «نظریه معماری: از ویتروویوس تا حاضر»^{۱۰} به قلم هانو والتر کروفت^{۱۱} اشاره کرد. این تحقیق در خلال روایت سیر تاریخی نظریه‌های معماری، چگونگی ورود استیکی به مباحث نظری معماری را تحت تأثیر تحولات هنرهای تجسمی در سده بیستم بیان کرده است. تحقیق دیگری که شرح دقیقی درباره این رویدادها داده است، «فضا، زمان، و معماری» به قلم زیگفرد گیدیون^{۱۲} است. گیدیون در بخش ششم از کتاب به این موضوع پرداخته است که چگونه اکتشافات در هنرهای بصری موجب شکل‌گیری تصور فضایی جدید در معماری شد و زمینه را برای فهم استیکی از معماری فراهم کرد^{۱۳}. علاوه بر اینها، منابعی که درباره شکل‌گیری نظریه فرمالیسم در معماری طرح بحث کرده‌اند نیز غالباً به این موضوع پرداخته‌اند. مدخل

1 Forty, 2004, 155

2 Lagueux, 2004, 121

3 Leon Battista Alberti (1406 – 1472)

4 Krufft, 1994, 47

5 Colin St John Wilson (1922 – 2007)

6 Wilson, 1992, ix

7 The Sage Handbook of Architectural Theory

8 John Macarthur and Naomi Stead

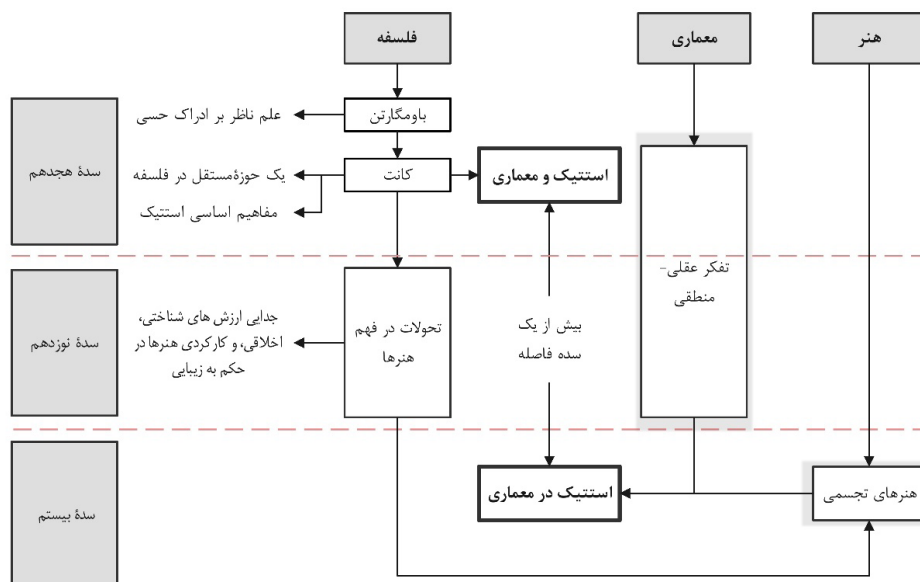
9 Crysler et al 2012, 128

10 A History of Architectural Theory: from Vitruvius to the present

11 Hanno-Walter Krufft (1938 – 1993)

12 Sigfried Giedion (1888 – 1968)

«فرمالیسم و شکل‌های فعالیت»^۱ در دستینه نظریه معماری به قلم او-گرادی^۲، فصل سوم از «نظریه معماری: میراث لوکوربوزیه»^۳ به قلم دیوید اسمیت کاپون^۴ با نام «فرم و فرمالیسم»، و دو مدخل «فرم» و «فرمال» در «واژگان و ساختمان‌ها: واژگان معماری مدرن»^۵ نوشته آدریان فورتی^۶ از مهمترین منابع در این باره‌اند.



نمودار ۱: خاستگاه شکل‌گیری استتیک در معماری (مأخذ: نگارندگان)

عامل دیگری نیز وجود دارد که در مباحث نظری معماری، کمتر درباره نقش آن در ظهور استتیک معماری طرح بحث شده است. کارستن هریس^۷ در «عملکرد اخلاقی معماری»^۸، استدلال کرده است که ظهور استتیک معماری، واکنشی به رویکرد افراطی عقلی/منطقی بود که در سده‌های نوزدهم و بیستم وجود داشت. در نظر هریس زمانی که معماران، عقل^۹ را به عنوان تنها راه مشروع تفکر برگزیدند و تحت تأثیر تفکر عقلی-منطقی توجه معماران از چگونه شکل دادن به زندگی انسان به چگونه ساختن به طریقی کارآمد و اقتصادی معطوف شد، خواستی در معماران برای فراتر رفتن از آنچه تفکر عقلی-منطقی فراهم آورده بود، به وجود آمد. معماران تحقق این خواست را در هنر بودن معماری و فهم استتیک از هنر جستجو کردند^{۱۰}. در مجموع، بررسی تحقیقات نشان می‌دهد که «تحولات هنرهای بصری» و تکیه معماران و نظریه‌پردازان معماری بر «تفکر عقلی-منطقی» در سده‌های نوزدهم و بیستم، دو عامل اصلی ظهور استتیک معماری است. با اینحال، غالب اینها تأثیرات این دو رویداد بر ظهور استتیک معماری را جداگانه بررسی کرده‌اند. موضوعی که کمتر به آن توجه شده است، نقش‌های متفاوت این دو عامل است. به گمان ما این عوامل به شیوه‌های متفاوتی بر ظهور استتیک معماری تأثیر گذاشته‌اند و هرکدام نقش‌های متفاوتی را ایفا کرده‌اند. بنابراین، فهم شایسته از چرایی و چگونگی ظهور استتیک معماری و قضاوت درباره پیامدهای آن، نیازمند روشن شدن سهم و نقش هریک از این عوامل است.

- 1 Formalism and Forms of Practice
- 2 Sandra Kaji-O'Grady
- 3 Architectural Theory: Le Corbusier's legacy
- 4 David Smith Capon
- 5 Words and Buildings: A Vocabulary Of Modern Architecture
- 6 Adrian Forty (1948)
- 7 Karsten Harries
- 8 Ethical Function of Architecture
- 9 Logic
- 10 Harris, 1998, 4-8

تحقیق حاضر به این پرسش می‌پردازد که از سده هجدهم تا سده بیستم، سلطه تفکر عقلی-منطقی بر شناخت مسائل معماری و تحولات رخ داده در هنرهای بصری هرکدام چه نقشی را در ظهور استتیک معماری ایفا کرده‌اند؟ روش تحقیق در این مطالعه، توصیفی-تحلیلی و رویکرد آن تفسیرگرا است. عمده منابع کتاب‌ها یا مقاله‌هایی هستند که به بررسی تحولات در اندیشه‌ها و جریان‌ها در مباحث نظری معماری سده نوزدهم و بیستم پرداخته‌اند. تحقیق شامل سه گام متوالی است. در گام نخست، به این موضوع خواهیم پرداخت که تفکر عقلی-منطقی چه تأثیری بر نحوه اندیشیدن معماران و نظریه‌پردازان معماری در سده‌های نوزدهم و بیستم داشت و پیامد آن چه بود. در گام دوم، نشان خواهیم داد که تغییر در روش‌های شناخت معماران و نظریه‌پردازان معماری، چگونه زمینه را برای رابطه با استتیک فراهم کرد. در گام آخر، استدلال خواهیم کرد که چگونه به واسطه میانجی‌گری هنرهای تجسمی زمینه برای تحقق این خواست فراهم شد. در نتیجه‌گیری به این موضوع خواهیم پرداخت که دستاورد حاصل از برقراری رابطه با استتیک تا چه اندازه با خواست معماران و نظریه‌پردازان معماری همسو و منطبق است.

بحث: تحویل شناخت به تفکر عقلی-منطقی

در مقابل فهم زیبایی‌شناسان از زیبایی معماری، باوری درباره معماری وجود داشته و هست که در تداوم یک سنت فکری چندصدساله شکل گرفته بود. معماری از این جهت که معین‌کننده شکل زندگی انسان است، زیبایی آن نیز نتیجه تناسب شکل زندگی و ظرفی است که برای این منظور ساخته میشود. در نظر غالب معماران سده نوزدهم و بیستم نیز «وظیفه معماری ارائه چارچوبی بهتر برای زندگی اجتماعی بود»^۱. این معماران «هیچ تردیدی نداشتند که معماری باید به سؤالات مربوط به واقعیتها و کیفیت زندگی پاسخ دهد»^۲. در این دوران، در روش شناخت «زندگی بهتر» و مواجهه با مسائل معماری، تحولاتی رخ داد. خاستگاه این تحولات را باید در آرای اندیشمندان اواخر سده هجدهم آلمان، جایی که فهمی نو درباره نسبت اثر هنری و تاریخ شکل گرفت، جستجو کرد. وینکلمان^۳ بیان کرد که «تاریخ کلیتی از توالی رویدادهای تصادفی نیست، بلکه از برنامه‌ای تبعیت میکند که میتوان به وسیله منطق آن را آشکار کرد»^۴. او با مطالعه تاریخ هنر یونان استدلال کرد که «هنر یونان از ساده به اصیل^۵ پیش رفت و در نهایت رو به انحطاط رفت»^۶. این ایده درباره تاریخ توسط هگل^۷ اخذ شد و به کل تاریخ هنر تعمیم داده شد^۸. به بیان آدرین فورتی، مطابق این ایده، خواستی در نزد معماران به وجود آمد مبنی بر این که «یک کار متعلق به زمانه خود باشد»^۹. پیامد آن در معماری، رد هرگونه تقلید از گذشته و جستجوی معماری‌ای مطابق روح دوران بود. جیمز فرگوسن^{۱۰} که از نخستین نظریه‌پردازانی بود که این ایده را مشخصاً درباره معماری طرح کرد، او در اصول حقیقی زیبایی در هنر^{۱۱} (۱۸۴۹-۱۸۶۲) نوشت: «حقیقت در هنر شامل بازنمایی خواستها و احساسات مردمی که از آن استفاده میکنند [...] و [تقلید از گذشته در هنر محکوم است]»^{۱۲}. این تصور در فهم معماران و نظریه‌پردازان معماری سده نوزدهم و بیستم نقشی اساسی ایفا کرد. به طوری که میتوان گفت «متفکران

1 Lagueux, 2004, 121

2 Wilson, 1992, 25

3 Johann Joachim Winckelmann (1768 – 1717)

4 Forty, 2004, 302

5 Noble

۶ همان

7 Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)

۸ همان

۹ همان، ۲۸۹

10 James Fergusson (1808-1886)

11 An Historical Inquiry into the True Principles of Beauty in Art (1849)

۱۲ این کتاب شامل سه جلد است که جلد نخست آن در سال ۱۸۴۹ و جلد سوم در ۱۸۶۲ منتشر شد.

۱۳ همان، ۳۰۲

[این دوره] اغلب وظیفه اخلاقی معمار را بیان روح دوره‌های که در آن زندگی میکنند، تعریف کردند^۱. این خواست زمانی در معماری پیدا شد که پیشرفت‌های بزرگ و قابل‌ملاحظه‌ای در علوم و صنعت رخ داده بود و به تبع آن تفکر عقلی-منطقی و علوم از جایگاه ویژه‌ای در فهم حقیقت برخوردار بودند^۲. بدین ترتیب، معماران و نظریه‌پردازان تلاش کردند جایگاه معماری را در مقام یک علم و نه نوعی از هنر تبیین کنند. همانطور که در علوم، تفکر عقلی-منطقی و روش مطابق آن، معیار حقیقت است، معماری نیز در این معنا می‌توانست معتبر و واجد حقیقت باشد. معماران روشی از اندیشیدن را اتخاذ کردند که آغاز آن را در تاریخ فلسفه به دکارت نسبت می‌دهند^۳. دکارت در گفتار در روش با الگوبرداری از ریاضیات، روشی را برای حل مسائل پیشنهاد کرد که بر مبنای آن هر مسئله‌ای را باید تا جای ممکن به اجزایش تقسیم کرد. سپس کار را با تعداد اصول بدیهی آغاز کرد و به وسیله استنتاج‌هایی به نتایج قطعی و قابل دفاع رسید^۴. معماران نیز با الگوبرداری از «استدلال قیاسی و استقرایی»^۵، روابط و فعالیت‌های انسان یا به سخن دیگر شکل زندگی انسان را به «دیگرام‌های عملکردی» که الگوهای قابل مشاهده فعالیت هستند، تجزیه کردند. سپس، برای یافتن بهترین پاسخ ممکن و بر اساس قواعد ساخت به ترکیب آنها پرداختند^۶.

در نتیجه این روند، آنچه ارزش و اعتبار نتیجه به دست آمده را تضمین می‌کرد، خود روش بود. آلبرتو پرزگومز^۷ در «معماری و بحران علم مدرن»^۸ نوشت: «با روندی که از آغاز سده نوزدهم شکل گرفت [...] نظریه معماری به یک نظام خود ارجاع دهنده تقلیل داده شد که عناصر آن بر اساس منطق ریاضی ترکیب می‌شدند و ارزش و معنای خود را از همان نظام به دست می‌آوردند»^۹. جان ویلسون به طور مشابه عنوان کرد که «منطق طراحی» به یک فرایند «خود توجیه کننده»^{۱۰} که فرایندی متشکل از «گامهای متوالی استنباطهای منطقی»^{۱۱} است، تبدیل شد^{۱۲}. پیتر آیزنمن در مقاله «پایان کلاسیک: پایان آغاز، پایان پایان»^{۱۳} در توصیف این رویداد نوشت: «درست مثل منطق، که اگر تمام نتیجه‌گیری‌هایی که از یک پیش فرض اولیه گرفته شده‌اند و با آن پیش فرض همخوانی داشته باشند، یک نتیجه نهایی منطقی که واجد حقیقت است، به دست می‌آید [...] در اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم [...] باور بر این شد که منطق استقرایی^{۱۴}، توانایی ایجاد شیء معماری حقیقی را دارد»^{۱۵}. بنابراین، تصویری درباره معماری پدید آمد که معماری، مانند سایر علوم، اعتبارش را از روش و در اینجا روش طراحی کسب می‌کند و نتیجه این روش هر چه باشد به مثابه امر حقیقی پذیرفته می‌شود.

این روش به واسطه تکیه بر تفکر عقلی-منطقی، محدودیت‌هایی در شناخت مسائل معماری داشت. به بیان جان ویلسون: «وابستگی این روش به محاسبه و اثبات منطقی، منجر به رد همه شواهد به جز آنان که قابل اندازه‌گیری، مشاهده، و سنجش هستند، شد»^{۱۶}. دو مقوله «برنامه» و «ساختار» که از چنین قابلیت‌های برخوردار بودند، در کانون توجه معماران قرار گرفتند^{۱۷}. ویوله لودوک^{۱۸} که از نخستین معمارانی بود که بر اهمیت این دو وجه تأکید کرد، در

1 Lagueux, 2004, 125

۲ گیدیون، ۱۳۶۵، ۱۹۰

3 Perez-Gomez, 1983, 4

۴ کاسیرر، ۳۷۳، ۳۴۷

5 Inductive Method of Reasoning. See: (Capon, 1999, 71)

6 Scruton, 1979, 28

7 Alberto Perez-Gomez

8 Architecture and the Crisis of Modern Science

9 Perez-Gomez, 1983, 4

10 Self-Evident

11 Sequential Steps of Logical Deduction

12 Wilson, 1992, 28

13 The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End (1984)

14 Deductive Reason

۱۵ نزیبت، ۱۳۹۳، ۲۶۱

16 Wilson, 1992, 27

۱۷ وینترز، ۱۳۹۶، ۷۱

18 Viollet-le-Duc (1814 - 1879)

«درسگفتارهایی درباره معماری»^۱ نوشت: «در معماری [...] دو وجه جدانشدنی وجود دارد. یکی برنامه و دیگری فرآیندهای ساخت است. پایبند بودن به برنامه به این معناست که باید شرایطی را که ناشی از اقتضات آن بناست، موبه‌مو و سختگیرانه برآورده کرد. پایبند بودن به فرآیندهای ساخت به این معناست که مصالح را برحسب کیفیت و ویژگی‌هایشان به کار ببریم»^۲، بنابراین، از منظر معماران و نظریه‌پردازان آن دوران، معماری زمانی می‌توانست به وظیفه خود عمل کند و زندگی بهتری را برای انسان فراهم کند که ملاحظات مرتبط با برنامه و ساخت را تحقق بخشد^۳. در نظر آنان، برنامه بر «توصیف ابعاد فضایی، روابط فضایی و سایر شرایط فیزیکی موردنیاز برای کارایی مناسب عملکردهای مشخص دلالت دارد»^۴. التزام به ساخت یا ساختار به این معناست که «ظاهر خارجی یک کار با نظام‌سازهای آن و همچنین با خصوصیات مصالح آن انطباق داشته باشد»^۵. از این منظر، زیبایی معماری که نتیجه تناسب ظرف و زندگی انسان در تمامیت آن است، به‌مثابه تناسب ظرف و جوهری از زندگی فهمیده شد که می‌توانستند به‌واسطه برنامه و ساختار بیان شوند.

احتیاج به فراتر رفتن از ملاحظات عملکردی

تحولی که در روش شناخت مسائل معماری رخ داد، پیامدهایی را به همراه داشت. با تسلط تفکر عقلی - منطقی بر روش شناخت معماران و نظریه‌پردازان، فراهم آوردن ظرفی برای زندگی بهتر انسان در همه ابعاد و شئون آن، به تحقق درست برنامه و پاسخ‌دادن به ملاحظات مرتبط با ساخت تقلیل پیدا کرد. به سخن دیگر، فضای درخور زندگی کامل انسانی به پاسخ به کارکردهای مادی و جسمانی تقلیل داده شد^۶. نتیجه این روند جدایی بیشتر و رشد نامتوازن نقش عقل و احساس در شناخت زندگی مطلوب انسان بود تا جایی که شیوه تفکر در سده بیستم به نقطه‌ای رسید که عقل و احساس در دو سطح مخالف یکدیگر عمل میکردند^۷. اظهارات عنوان‌شده از سوی معماران این دوره گویای این مطلب است. به‌عنوان نمونه، در نظر هانس مایر^۸: «معماری به‌عنوان عمل احساسی هیچ جایگاهی ندارد»^۹ و یا هانس پولزیک^{۱۰} در ۱۹۰۶ نوشت: «هر کار معماری قبل از هر چیز باید در جهت کارهایی که مهندسان انجام میدهند، حرکت کند - و معماران مدرن بیش از هرکس اجازه غیرمنطقی فکر کردن»^{۱۱} ندارند»^{۱۲}.

درست در همین دوران است که معماران و نظریه‌پردازان معماری کمال مطلوب‌تری از آنچه تفکر عقلی - منطقی به آنها عطا می‌کند را طلب کردند. به بیان آیزنمن: «زمانی که خرد راسیونال به‌عنوان یک سبک تفکر پیرو روشی علمی، به [معیار] تعیین‌کننده حقیقت و بنیان اخلاقی معماری و فهم آن از زیبایی بدل شد، یک اتفاق [ویژه] می‌افتد: خرد تمرکز خود را روی خودش متمرکز میکند [...] و [شیوه دانستن خود را زیر سؤال میبرد]»^{۱۳}. معماران و نظریه‌پردازان معماری که بیش از یک سده با ایمان به خرد و تکیه بر علوم پیش رفته بودند، اکنون شیوه کار خود را نیازمند فراتر رفتن از آنچه در دسترس تفکر عقلی - منطقی بود، می‌دیدند. جوزف هادانات^{۱۴} در مقاله «تعلیم یک معمار»^{۱۵} نوشت: «این تصور که زیبایی معماری را می‌توان با یک روند منطقی و به‌مثابه درک تناسب یک ابزار و سودمندی آن ایجاد کرد [...] سبب شده که دانشکده‌های معماری متعصبانه، توجهی به زیبایی نداشته باشند و

۱ Lectures on Architecture (1877)

۲ Forty, 2004, 299

۳ Lagueux, 2004, 127

۴ Wilson, 1992, 26

۵ Forty, 2004, 289

۶ الکساندر، ۱۳۹۴، نه

۷ گیدیون، ۱۳۶۵، ۳۳

۸ Hannes Meyer 1954 - 1889)

۹ Capon, 1999, 256

۱۰ Hans Poelzig (1889 - 1936)

۱۱ Think Illogically

۱۲ Ulrich, 1975, 16

۱۳ نزیبت، ۱۳۹۳، ۲۶۱

۱۴ Joseph F. Hudnut (1886 - 1968)

۱۵ The Education of an Architect" (1931)

عواملی چون اقتصاد، تجارت، جامعه‌شناسی، فیزیک، و هزینه مواد را به‌جای معماری در نظر گیرند»^۱. معماران در بازنگری شیوه دانستن خود متوجه شدند «محیطی که عامل اصلی آن از احساس بیگانه باشد به‌اندازه جامعه‌ای از خرد دوری گرفته باشد، زشت و ناخوشایند است»^۲. لوکوربوزیه در اظهارنظری متفاوت از آرای قبلی‌اش عنوان کرد: «معماری باید بر اساس نسبت‌های احساسی بنا شود [...] و این نسبت‌ها عاملی است که [معماری را از نیازهای عملی فراتر میبرد]»^۳.

عرصه‌ای که معماران و نظریه‌پردازان با ایمان به خرد و تکیه بر علوم و از بیم افتادن به دام سلیقه و هوا و هوس متکبرانه نادیده گرفته بودند، اکنون باید مورد بازنگری قرار می‌گرفت. رجوع مجدد معماری به هنر می‌توانست بستری را فراهم کند که معماری را از پاسخ به نیازهای روزمره و عملی فراتر ببرد و نقش احساس در شناخت و شکل دادن به ظرف زندگی انسان را احیا کند. آگوست اندل^۴ درباره شباهت تأثیرات معماری و موسیقی بر احساسات ما نوشت: «هنر می‌تواند روح ما را به هیجان وادارد، [...] معماری] به همان شدتی که موسیقی با نتهای این کار را انجام می‌دهد، می‌باید از عهده [این] کار برآید»^۵. بنابراین، می‌توان گفت خواستی در معماران و نظریه‌پردازان معماری به وجود آمد که با خواست بنیانگذاران استتیک و خصوصاً باومگارتن از بسیاری جهات شباهت داشت. همانطور که باومگارتن رابطه حسی و احساسی با شعر را روشی برای دستیابی به حقیقتی دانسته بود که در دسترس منطق نیست و به تعبیر اخلاف او از آن فراتر می‌رود، معماران نیز رابطه حسی و احساسی خود با محیط ساخته‌شده را عامل رهایی معماری از محدودیت‌های تفکر عقلی-منطقی دیدند. با این تفاوت که لازم نبود حوزه‌های مستقل در معرفت را از اساس بنیان گذارند. استتیک وعده شناخت «نوعی لذت تأملی مبتنی بر احساس» را می‌دهد که والاتر از لذت‌های مربوط به امور روزمره است»^۶. بنابراین می‌توانست پاسخی درخور به این خواست معماران باشد.

میانجی‌گری هنرهای تجسمی

به نظر می‌رسد با توجه به خواستی که از سوی معماران و نظریه‌پردازان معماری برای رابطه با استتیک شکل گرفته بود، تنها نیاز بود به عرصه‌ای که بیش از یک سده از نظر ایشان دور مانده بود و مفاهیم اساسی آن درباره هنرها ساخته و پرداخته شده بود، رجوع کنند. با وجود این کشش و به سبب تفاوت رویکرد زیبایی‌شناسان و تصور معماران و نظریه‌پردازان معماری از زیبایی، استتیک مستقیماً از طریق مباحث فلسفی، وارد عرصه عمل و نظر معماری نشد. ظهور استتیک در معماری نیازمند معطوف شدن توجه معماران و نظریه‌پردازان معماری از نقش کارکردهای عملی و اخلاقی به صرف صورت آثار در قضاوت زیبایی بود. این چرخش در موضوع تفکر معماری، نیاز به واسطه‌ای داشت که تعلق خاطر معماری به ملاحظات عملی و اخلاقی را نداشته باشد. از سوی دیگر، رابطه‌ای نزدیک و ملموس با معماری داشته باشد تا بتواند به‌عنوان واسطه ایفای نقش کند. در میان هنرها، هنرهای تجسمی و خصوصاً نقاشی عهده‌دار این وظیفه شدند.

از اواخر سده نوزدهم، نقاشان به پژوهش درباره روش‌هایی نو برای بیان مقاصد هنری خود پرداختند. به بیان گیدیون، دستاورد این پژوهشها «وسایلی انگیزخت که احساس انسان معاصر را [در دو بعد] شکل دهد و به نظم آورد»^۸. زمانی که انتزاع در نقاشی جایگزین بازنمایی شد، «سطوح که تا پیش از این در کار نقاشان به‌خودی‌خود معنایی نداشتند و در توصیف اشیای دیگر رسم می‌شدند [...] خود واجد اصالت شدند، [...] و در ایجاد صورت‌هایی به کلی ابتکاری و وابسته به عالم تأثرات روحی [یا احساسی] به کار گرفته شدند»^۹. اکتشافی که در

1 Mallgrave, 2005, 256

۲ گیدیون، ۱۳۶۵، ۳۶۰

3 Capon, 1999, 209

4 August Endell (1871 – 1925)

5 Harris, 1998, 44

6 Contemplative aesthetic pleasure

7 Crysler et al 2012, 131

۸ گیدیون، ۱۳۶۵، ۴۳

۹ همان، ۳۶۴

کار نقاشان ظاهر شد، عامل برانگیزنده این تفکر در نزد معماران شد که صورت - احجام، سطوح، خطوط، و روابط میان‌شان می‌تواند یکی از منابع لذت حسی در معماری باشد.^۱ در روسیه شیوه‌ای از نقاشی با نام «سوپرماتیسم»^۲ پدید آمد. اساس کارهای کازیمیر مالویچ^۳ یکی از بنیان‌گذاران این شیوه بر ایجاد ترکیبی میان حجم‌های مختلف استوار بود. بی‌آنکه غرض وی بیان شیء به‌خصوصی باشد، این ایده را به ذهن معماران متبادر کرد که خود چنین ترکیب‌هایی می‌تواند شبیه کار معماری باشد.^۴ به فاصله زمانی کمی، شیوه‌های نو در نقاشی، در کار معماران استفاده شد.^۵ پروژه «موسسه کتابداری لنین»^۶ مثال آشکاری از شکل‌ها و احجام انتزاعی است که تأثیر آثار مالویچ در آن به‌وضوح دیده می‌شود.^۷ در اروپا، نقاش هلندی پیت موندریان^۸ نام «نئوپلاستیسیسم»^۹ را به شیوه کار خود داد. موندریان با بهره‌گیری از این شیوه کوشید «صورت‌های مجرد خالص را بی‌آنکه کوچکترین نشانی از [بازنمایی] اشیای [خاص] در آنها باشد، مصور دارد. برای او آنچه اهمیت داشت ترکیب سطوح هندسی بود که با رنگ‌های خالص اصلی تصویر می‌شدند»^{۱۰}. به عقیده نظریه‌پرداز شناخته‌شده‌ای چون دیوید اسمیت کاپون، ارتباط واضحی بین نقاشی‌های انتزاعی موندریان و کارهای نقاش - معماری چون ون دسبورگ^{۱۱} و آثاری چون «خانه شرودر»^{۱۲} وجود دارد. به این سبب است که گفته شده در آغاز سده بیستم، «کنش متقابل معماری و هنرهای تجسمی [موجب شد] معماری بیشتر از هر زمان دیگری [از زمان شکل‌گیری فهم نو از هنر] به‌عنوان یک هنر درک شود»^{۱۳}.

در عرصه نظر، تئوریزه کردن کارهای معمارانی که تحت تأثیر دستاوردهای هنرهای تجسمی شکل گرفته بود، با ورود اصطلاح استتیک به مباحث نظری معماری همراه شد. درحالی‌که با واسطه‌گری هنرهای تجسمی توجه معماران معطوف به روابط صوری کارهای معماری در خلق و قضاوت زیبایی شده بود، صورت‌بندی نظری این فهم نو از زیبایی نیازمند تبیین نسبت مؤلفه‌های صوری - که به‌خودی‌خود واجد ارزش هستند - با تمامی آن چیزی بود که از تأثیر تفکر عقلی - منطقی بر معماری به‌جامانده بود. از این جهت، نظریه‌پردازان درصدد تبیین رابطه صورت اثر و ملاحظات عملکردی برآمدند. «پیوریسم»^{۱۴} که پیشنهادی برای استفاده از عناصر معماری در خالص‌ترین شکل و ترکیب هماهنگ آنها است، نخستین راه‌حلی بود که نظریه‌پردازان معماری برای تبیین نسبت ملاحظات کارکردی و ویژگی‌های استتیکی ارائه کردند. جی. جی. پی اوده^{۱۵} درباره پیوریسم نوشت: «زمانی که امکانات استتیکی یک شیء کوچکتر و ارزش مفید آن بیشتر میشود، مقاومت‌اش شکسته و خلوص فرمی آن بر مفهوم هنری غالب میشود»^{۱۶}؛ سپس اضافه میکند: «ممکن است اشیائی که عمدتاً هدف عملی دارند و دارای ارزش استتیکی اندکی هستند، به خالص‌ترین شکل درآیند»^{۱۷}. در بطن این نظریه، این تصور درباره زیبایی معماری نهفته است که هرچند ملاحظات عملی و مرتبط با ساخت یا به بیان خلاصه ملاحظات غیراستتیکی وجودشان لازم است، اما نمی‌توانند نوعی ارزش مرتبط با زیبایی معماری باشند. از گفته‌های اوده پیداست که تصویری درباره معماری پدید آمده است که بر طبق آن، معماری به سبب پیوندش با ملاحظات غیراستتیکی، نمی‌تواند به‌اندازه هنری چون نقاشی زیبا باشد. اما برای معماران و نظریه‌پردازان معماری پذیرفتن این تصور دشوار بود. شاید

1 Mallgrave, 2005, 77

2 Supermatism

3 Kazimir Malevich

4 Capon, 1999, 43

۵ گیدیون، ۱۳۶۵، ۳۶۶-۳۶۷

6 Leni Institute of Librarianship

7 Capon, 1999, 43

8 Piet Mondrian (1872-1944)

9 Neo-Plastisim

۱۰ همان

11 Van Doesburg (1883-1931)

12 Schroder House (1942)

13 Crysler et al 2012, 128

14 Purism

15 J. J. P. Oud (1890-1963)

16 Mallgrave, 2005, 185

۱۷ همان

به همین سبب است که در این دوران اصلاح استتیک، حضور کم‌رنگی در مباحث نظری معماری دارد و هنوز نمی‌توان از یک نظریه استتیک در معماری سخن گفت.

تثبیت جایگاه استتیک در معماری نیازمند نظریه‌ای بود که بر ویژگیهای خاص و منحصر به فرد معماری متمرکز باشد تا بتواند معماری را از زیر سایه دیگر هنرها بیرون آورد. به سخن دیگر، پرداخته شدن نظریه‌ای در باب استتیک معماری، نیازمند گام دیگری بود که بتواند رابطه میان ملاحظات صوری که به خودی خود و از نظر حسی برانگیزاننده هستند و ملاحظات عملکردی معماری را به نحوی تبیین کند که باهم نوعی توافق، همسویی، و هم‌پشتی داشته باشند. به عقیده گیدیون، این مهم زمانی میسر شد که «بین روشهای عملی [مرتبط با ساخت] و روشهای هنری وجه تشابهی پیدا شد»^۱. در حالی که توجه معماران معطوف به روابط صوری کارهای معماری شده بود و «چشم آدمی به زیبایی خطوط، رنگ، و فرم که اساس نقاشی است، گشوده شده بود»^۲، معماران به تأثیرات استتیکی برخی ساخته‌های مهندسی آن دوران پی بردند. به سخن دیگر، معماران دریافته‌اند، همانطور که نقاشان «به مدد خطوط و رنگها، اشکال را در سطحی مسطح به نظم درمی‌آورند [...] مهندسان صفحات را به‌عنوان عامل اصلی ساختمانی [به نحوی] در کارهایشان به کار می‌برند»^۳. بدین ترتیب، «روشهای تازه در فن ساختمان معادل خود را در هنر یافتند»^۴. «استتیک مهندسی» عنوانی بود که نظریه‌پردازان معماری برای نامیدن شیوه کار این معماران و توصیف آثار آنها برگزیدند. جوزف آگوست لوکس^۵ از نخستین نظریه‌پردازانی که از این عنوان استفاده کرد، در «استتیک مهندسی»^۶ نوشت: «نبوغ فنی بدون توجه به استتیک و ظاهری هنری عمل نمیکند. بسیاری از بخشهای ساخت و ماشین‌ها [...] مدیون حساسیت استتیکی - میل به هماهنگی بصری - است»^۷. بدین ترتیب، ظهور استتیک معماری در قامت یک نظریه زمانی ممکن شد که معماران و نظریه‌پردازان معماری توانستند، به گمان خود، آموزه‌هایشان را از کارهای نقاشان به نحوی مرتبط با ویژگی‌های منحصر به فرد معماری به‌کارگیرند. با وجود این تلاش، از نیمه دوم سده بیستم و تحت تأثیر بن‌مایه تفکر استتیکی که به معماری راه یافته بود، فهم معماری با تمایز میان معماری و ساختمان‌گره خورد. نیکولاس پوزنر^۸ نظریه‌پرداز شناخته‌شده معماری در ۱۹۶۳ در تعریف معماری نوشت: «اصطلاح معماری تنها به ساختمان‌هایی اطلاق می‌شود که دارای جذبه استتیکی هستند»^۹. تمایزی که پوزنر میان «معماری» و «ساختمان» قائل شد، در ادامه نیمه دوم سده بیستم به نحوی نهادینه شد که می‌توان آن را جزء اصول موضوعه بسیاری از نظریه‌های معماری به شمار آورد. به سخن دیگر، باور بسیاری نظریه‌پردازان و معماران بر این شد که ساختمان چیزی است که به برنامه طرح و ملاحظات ساخت یا به تعبیری عملکرد پاسخ می‌دهد، اما معماری به‌عنوان مصداقی از هنر که چیزی بیش از ساختمان است، باید صورتی زیبا داشته باشد. به سخن دیگر، طبق این دیدگاه، آنچه معماری را از صرف پاسخ به ملاحظات عملکردی و نیازهای روزمره زندگی انسان فراتر می‌برد و به آن ارزشی می‌بخشد که می‌تواند مصداقی از هنر باشد، برخوردار بودن از ظاهری است که به نحو حسی برانگیزاننده و لذتبخش است.

جمع‌بندی

در تحقیق حاضر به بررسی نقش عواملی که موجب ظهور استتیک معماری شد، پرداختیم. عنوان کردیم که با سلطه تفکر عقلی-منطقی، معماران و نظریه‌پردازان تلاش کردند جایگاه معماری را در مقام یک علم و نه نوعی از هنر تبیین کنند. مسئله معماری، یعنی چگونگی تحقق ظرفی برای زندگی کامل و شایسته انسان، به برآورده کردن

۱ گیدیون، ۱۳۶۵، ۳۷۳-۳۷۴

۲ همان، ۳۸۲

۳ همان

۴ همان

5 Joseph August Lux (1871-1947)

6 Engineer-Aesthetic (1910)

7 Mallgrave, 2005, 106

8 Nikolaus Pevsner (1902-1983)

9 Pevsner, N. (1963). An Outline of European Architecture, 7th edn. London: Penguin

کارکردهای مادی و جسمانی و وجوهی از معماری که در برنامه و ساختار قابلیت بیان شدند دارند، تقلیل پیدا کرد. در واکنش به رویکرد تقلیل‌گرایانه، خواستی در معماران و نظریه‌پردازان معماری برای فراتر رفتن از شناختی که تفکر عقلی-منطقی می‌توانست فراهم آورد، پیدا شد. معماران و نظریه‌پردازان تصور کردند که اگر وظیفه معماری چیزی فراتر از خدمت به نیازهای عملی روزمره باشد، می‌توان در هنر بودن معماری و رابطه احساسی انسان با محیط ساخته‌شده توجیهی برای این ادعا یافت. درحالی‌که به نظر می‌رسد معماران و نظریه‌پردازان معماری با رجوع به مباحث اهل تفکر درباره استتیک می‌توانستند راه‌حلی برای پرسش خود بیابند، به سبب تفاوت فهم این دو از زیبایی معماری، رابطه‌ای از سوی معماران و نظریه‌پردازان معماری با مباحث فلسفی طرح‌شده درباره استتیک ایجاد نشد. در آغاز سده بیستم، دستاوردهای کار نقاشان عامل برانگیزنده این تفکر در نزد معماران شد که صورت یکی از منابع لذت حسی در معماری است. تئوریزه کردن کارهای معمارانی که تحت تأثیر هنرهای تجسمی شکل گرفته بود، با ورود اصطلاح استتیک به مباحث نظری معماری همراه شد. پس‌از آن دیدگاه‌ها و نظریه‌هایی در معماری شکل گرفت که مدعی تبیینی درباره استتیک در معماری هستند. در نتیجه دو عامل سلطه تفکر «عقلی-منطقی» و تحولات رخداده در «هنرهای تجسمی» نقش‌های متفاوتی را در ظهور استتیک معماری ایفا کردند. اولی موجب احتیاج معماری به بازنگری رابطه حسی و احساسی با ظرف زندگی انسان شد و خواستی را از سوی معماری برای رابطه با هنر و استتیک به وجود آورد. دومی، وسایل تحقق این خواست را فراهم کرد. بررسی پیامد تفکر استتیکی بر معماری نشان می‌دهد که نتایج حاصل از این رابطه با خواست اولیه معماران فاصله دارد. به سخن دقیق‌تر، ظاهر شدن تأثیرات تفکر استتیکی در کارهای معماران و تلاش برای صورت‌بندی آن در مباحث نظری معماری، خواست آنها را برای ارتقای ظرف زندگی‌ای که به کارکردهای مادی و جسمانی پاسخ می‌دهد به ظرفی برای زندگی کامل انسانی اجابت نکرد. صرفاً توجه آنها را از شکل زندگی انسان به‌عنوان موضوع تفکر معماری، معطوف به شکل ظرف کرد. به تبع آن قضاوت درباره زیبایی معماری که حکم کردن درباره تحقق بهترین شکل زندگی انسان است به قضاوت درباره شکل ساختمان که تنها وسیله‌ای برای تحقق این خواست است، تغییر منزل داد.

فهرست منابع

- الکساندر، کریستوفر. (۱۳۹۴). معماری و راز جاودانگی. ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: روزنه.
- پل، گایر. (۱۳۹۴). زیبایی‌شناسی آلمانی در قرن هجدهم (دانشنامه فلسفه استنفورد ج ۳۰). ترجمه سید مسعود حسینی. تهران: فقنوس.
- کاسیرر، ارنست. (۱۳۷۳). فلسفه روشناندیشی. ترجمه نجف دریابندری. تهران: خوارزمی.
- گات، بریس و لویس، دومینیک. (۱۳۸۵). دانشنامه زیباییشناسی. گروه مترجمان. تهران: فرهنگستان هنر.
- گیدیون، زیگفرید. (۱۳۶۵). فضا، زمان، و معماری. ترجمه منوچهر مزینی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- ریتر، یواخیم؛ گروندر، کارلفرید؛ گابریل، گتفرید. (۱۳۸۹). فرهنگ‌نامه تاریخی مفاهیم فلسفه: فلسفه هنر (جلد ۱). با ویراستاری محمدرضا حسینی بهشتی و بهمن بازوی. تهران: موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.
- نزیبت، کیت. (۱۳۹۳). تئوری معماری پست مدرن (جلد اول: پیش درآمد). ترجمه پویان روحی. تهران: کتابکده کسری.
- ونزل، کریستین هلموت. (۱۳۹۵). مسائل و مفاهیم کلیدی زیباشناسی کانت. ترجمه داوود میرزایی و مانیا نوریان. تهران: حکمت.
- وینترز، ادوارد. (۱۳۹۶). زیبایی‌شناسی و معماری. ترجمه عبدالله سالاروند، تهران: نقش جهان.
- Alberto, Perez-Gomez. (1983). Architecture and the Crisis of Modern Science. Cambridge: MIT Pr.
- Capon, David Smith. (1999). Architectural theory. Chichester, New York: John Wiley.
- Ulrich, Conrads. (1975). Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture. Ed by Michael Bullock. Cambridge: MIT Pr.
- Crysler, C. Greig; Cairns, Stephen; Heynen, Hilde. (2012). The SAGE handbook of architectural theory. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: SAGE Publications.
- Forty, Adrian. (2004). Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture. New York: Thames and Hudson.
- Harris, Karsten. (1998). the Ethical Function of Architecture. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Kivy, Peter. (2004). The Blackwell guide to aesthetics. Malden, MA, Oxford: Blackwell (Blackwell philosophy guides).
- Kruft, Hanno-Walter. (1994). A history of architectural theory. From Vitruvius to the present. London, New York: Zwemmer; Princeton Architectural Press.
- Lagueux, Maurice. (2004). "Ethics versus Aesthetics in Architecture". In Philosophical Forum 35 (2), pp. 117-133.
- Mallgrave, Harry Francis; Contandriopoulos, Christina. (2005-2008). Architectural theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005. Malden, Mass., Oxford: Blackwell Pub.
- Scruton, Roger. (1979). the Aesthetics of Architecture. New Jersey: Princeton University Press.
- Wilson, Colin John. (1992). Architectural Reflections: Studies in the Philosophy and Practice of Architecture / St. Colin John Wilson.

The rise of aesthetics in the theory and practice of architecture: A Study in the origin of the relationship of architecture with aesthetics

Pedram Baghani¹

Mohammadreza Rahimzadeh²

Nadieh Imani³

Received Date: 2022 Sep 3

Accepted Date: 2022 Dec 6

Abstract

Aesthetics emerged in the views of eighteenth-century Western philosophers as a branch of philosophy that judges the beautiful and focuses on the arts. From that time, these philosophers also paid attention to architecture. However, the term entered architectural theory about a century later. Theorists have mentioned the two main factors that have given rise to the emergence of architectural aesthetics in this period: the achievement in “visual arts” and the dominance of “rational-logical” thinking on the theory and practice of architecture. An issue that has received less attention in this research is the different roles of these two factors in the emergence of architectural aesthetics. The question of the research is “What role have each of these factors played in the emergence of architectural aesthetics?” The methodology of the research is that first, we expressed the origin and basic concepts of aesthetics in the eyes of the founders. Then, we express the conflict between Aestheticians’ approach and the views of architects and architectural theorists about beauty. Afterward, we show how the reaction to the rational-logical method created a desire among architects and theorists to relate to aesthetics. Finally, we argued about how the mediation of the visual arts paved the way for the relationship between architecture and aesthetics.

The result shows that under the influence of rational-logical thinking, architects and theorists tried to explain the place of architecture as a science and not a kind of art. The purpose of architecture, to create a place for the perfect way of living with all complicated aspects, was reduced to fulfilling the physical functions and aspects of architecture that can be expressed in the program and structure. In response to the reductionist approach, a desire to go beyond emerged among architects and theorists. They thought that if the task of architecture is anything more than serving the practical needs of everyday life, we could find the answer to the relationship between art and architecture. However, due to differences in architects’ view of beauty and Aestheticians’ view about the relationship between arts and beauty, the aesthetics of architecture was not made by referring to philosophical topics. Aesthetics of architecture requires a shift in judging beauty from the role of practical and moral functions to the mere form. This paradigm shift was mediated by the visual arts which do not belong to the practical and moral considerations. As a result, we approve of the idea that the dominance of “rational-logical” thinking and the “visual arts”, played different roles in the rise of aesthetics of architecture. The reaction to the first one created a desire for architects to relate to aesthetics. The second provided the means to fulfill this desire.

Keyword: Aesthetics of Architecture, Origin of Aesthetics, Rational-Logical Thinking, Visual Arts

1. PhD Candidate, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art, Tehran, Iran

2. Assistant Professor, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art, Tehran, Iran

3. Associate Professor, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art, Tehran, Iran