نشریه هنرهای زیبا • شماره ۱۶ • زمستان ۱۳۸۲

تعریف معماری، گام اول آموزش*

(چالش‌ها و تناقضات)

غلامرضا اکرمی**

تاریخ دریافت مقاله: ۸۱/۳/۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۲/۸/۳

چکیده:

معماری به لحاظ ماهیتش دارای دو بعد علمی و هنری است. با توجه به جنبه جهان‌شمولی هنر، معماری نیز از بعد هنری‌اش واجد معنای هستی‌شناسی است. از آنجا که بینش یا دیدگاه فکری در درک معنی و به تبع آن در ساختار یک نظام آموزشی، به‌خصوص در مقولاتی(مثل مقولات هنری) که دارای بعد هستی‌شناسی هستند، مؤثر است لذا مقدم بر آموزش معماری، لازم است که دیدگاه فکری‌ای که آموزش در آن انجام می‌گیرد، و تعریف معماری که خود واجد معنی ناشی از بینش است، تبیین شود.

از دیدگاه سنّتی، معماری هنر آفرینش است، آفرینشی زیبا که لازمه وجود حقیقی است. انسان سنّتی استعداد آفرینندگی خود را از خداوند می‌داند. از همین‌رو از نگاه سنّت، معماری به‌عنوان هنر آفرینش و آراستن کالبد زندگی، واجد بعد هستی‌شناسی است.

از دیدگاه مدرن نیز معماران بزرگ این نحله‌ی فکری وجود امری متعالی در معماری را متذکر شده‌اند و بعضاً به بعد هستی‌شناسی معماری اعتراف دارند. اما مفاهمه‌ی این معنی در فضای فکری متأثر از خِرَد محض حاکم بر دنیای مدرن، دچار استحاله‌ی شناختی شده است.

در این مقاله سعی شده است از دریچه تعریف معماری در نظام‌های فکری مبتنی بر "سنّت" و "مدرن" در حد بضاعت مُزجات به‌تبیین موضوع بپردازیم.

واژه‌های کلیدی:

آموزش، تعریف، دیدگاه، سنّت، مدرن، معماری، معنی.

---

* این مقاله تحت عنوان "نقش دیدگاه‌ها در آموزش معماری" در سمینار "آموزش طراحی معماری" در سوم اردیبهشت ۱۳۸۱ش. در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران مطرح شده است.

** عضو هیات علمی گروه آموزشی معماری، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. E-mail: akrami @ ut. ac. ir

به نام خداوند جان‌وخرد — کزین برتر اندیشه برنگذرد
سخن‌هرچه‌زین گوهران بگذرد — نیابد بدو راه جان و خرد
خرد گر سخن برگزیند همی — همان را گزیند که بیند همی
خردرا وجان را همی‌سنجد اوی — دراندیشه‌ی‌سَخته[1]کی‌گنجداوی

(حکیم ابوالقاسم فردوسی)

مقدمه

در یک دهه‌ی اخیر مقوله‌ی آموزش معماری مورد توجه خاص محافل دانشگاهی کشور در رشته‌ی معماری قرار گرفته است، به‌طوری که حتی به‌عنوان یکی از موضوعات رساله ی دوره‌ی دکترا مورد اقبال دانش‌پژوهان این دوره‌ها در داخل و خارج از کشور واقع شده است. اما چرا آموزش معماری تا این اندازه اهمیت پیدا کرده و توجه استادان، متخصصان و دانش‌پژوهان این رشته را به‌خود جلب کرده است؟

آیا کهنه و قدیمی شدن شیوه های آموزش معماری باعث این توجه شده است؟ آیا ساختارها و نظام آموزش فعلی معماری اشکال دارد؟ آیا مشکل در نوع و شیوه‌ی تدریس استادان است؟ آیا گزینش دانشجو ایراد دارد؟ آیا مشکل در متون و منابع درسی یا کمبود آن‌ها است؟ آیا فضاهای آموزشی اشکال دارد؟ آیا مشکل در مدیریت این رشته است؟ آیا مشکل از کمبود منابع مالی ناشی می‌شود؟ آیا آموزش معماری با آموزش سایر رشته‌ها متفاوت بوده و مستلزم نگاه و توجهی خاص است؟ آیا عقب ماندن آموزش معماری در دانشگاه ها از بخش حرفه‌یی باعث چنین نگرانی و مشکلی شده است؟ آیا پیشرفت های علمی در جهان و عقب ماندگی معماری ما از معماری علمی کشورهای پیشرفته، باعث این توجه شده است؟ و بسیاری سؤال های دیگر....

اگر چه همه‌ی این سؤال ها و مشکلات، اصولاً مبتلا به هر آموزشی به‌خصوص آموزش معماری و هنر هستند، و جا دارد که هر یک از آنها جداگانه مورد بحث و بررسی قرار گیرند، لیکن به‌نظر نگارنده مشکل اصلی و اساسی مقدم بر مشکلات یاد شده است و آن از نوع نگاه ما به‌معماری ناشی می‌شود. فقدان دیدگاهی اصیل[2]، واحد(شاید بهتر است بگوییم دیدگاهی صحیح، هم‌سو و فراگیر)، روشن و تعیین کننده نزد استادان و صاحبان هنر و معماری کشور، بالاخص در مدارس معماری باعث شده است که آموزش معماری از انسجام برخوردار نبوده و سمت و سوی مشخصی نداشته باشد. دیدگاه های متفاوت و اغلب متناقض، بعضاً سطحی و شخصی و بدون پشتوانه‌ی فکری و بیشتر اقتباس شده از مکاتب غربی، باعث تشویش ذهنی و فکری دانشجویان شده و اکثر آنها بدون برداشت و کسب اندیشه‌ای صحیح و حتی درک درستی از یک معماری خوب، از مدارس معماری فارغ التحصیل و نهایتاً مستعدترین آنها مقلّد معماران مشهور بخش حرفه‌یی یا مکاتب مجلّه‌یی(ژورنالیستی) غربی می‌شوند.

اما چرا این گونه است؟ و این اختلاف دیدگاه‌ها از کجا ناشی می‌شود؟

اگر به‌تعریف معماری توجه کنیم، در خواهیم یافت که ریشه‌ی این امر در ماهیت معماری و تفاوت آن با رشته های دیگر نهفته است. چنانچه به ماهیت این رشته دقت کنیم، متوجه خواهیم شد که رشته معماری تفاوتی اساسی با اکثر رشته های دانشگاهی دارد و آن این است که معماری دارای دو بعد است؛ (معماری[3] =هنر+فن). بدین معنی که از یک بُعد با علوم دقیقه مثل ریاضیات، فیزیک، ایستایی و غیره مرتبط است و از بُعد دیگر با علوم ظریفه‌یعنی هنر، زیبایی و زیبایی‌شناسی مربوط می‌شود. در این ارتباط سه نکته مهم وجود دارد:

نکته اول اینکه تفاوت اساسی این رشته با رشته های دیگر در ماهیت آن نهفته است و به‌نظر می‌رسد که تا این موضوع درست تبیین نشود، اختلاف دیدگاه‌ها روشن و مشخص نخواهد شد و تا اختلاف دیدگاه‌ها به‌طور واضح مفاهمه نشود، هر چند سایر مشکلات بر طرف شود، معضل آموزش معماری کماکان باقی خواهد بود و معماری ما راه به‌جایی نمی‌برد. این نکته‌ای است که معماری و آموزش طراحی آن را پیچیده‌تر و حساس‌تر از رشته‌های دیگر نشان می دهد و شاید یکی از دلایل اقبال دانش‌پژوهان به این امر نیز باشد.

نکته‌ی دوم این است که در این دقت و توجه، اغلب توجهات به بُعد اول معماری، یعنی علوم دقیقه که ما آن‌را جنبه‌های ظاهری(مادی) معماری می‌نامیم، جلب می‌شود و جنبه های باطنی و درونی(معنوی) معماری که از بعد علوم ظریفه(هنر و زیبایی‌شناسی) نشأت می‌گیرد، مورد بی‌التفاتی واقع می‌شود و این امری است که امروزه به‌خصوص نزد ما دانشگاهیان به‌شدت مغفول واقع شده است.

نکته‌ی سوم این است که امروزه در مباحث نظریِ معماری، واژه ی "هویت"(Identity) بسیار به‌کار می‌رود. ولی به‌نظر می‌رسد، به‌کار بردن این اصطلاح و اصطلاحات دیگر از قبیل؛ "اصالت"، "معنویت"، "الگوهای ازلی"، "کثرت"، "وحدت[4]" و غیره، بیشتر بر اساس احساسات فردی و متکی به عقلانیت مادی و محاسبه‌گر یا به‌عبارت دیگر ناشی از "عقل استدلال‌گر"[5](Rational) و به‌قول "شوآن[6]" مبتنی بر نفسانیات[7] و به‌گفته‌ی "گنون[8]" مبتنی بر "سانتی‌مانتالیسم[9]" است[10]. این الفاظ در بخش حرفه‌یی بعضاً مستمسک توجیه طرح ها برای اشخاص بی‌اطلاع و ناآشنا با ماهیت و مفهوم معماری قرار گرفته و در مدارس معماری به‌ندرت با آگاهی از معنی درست آنها، مورد استفاده قرار می‌گیرد. از آنجا که "هویت" به‌معنی "حقیقت شیء یا شخص که مشتمل بر صفات جوهری او باشد[11]"، مفهومی است که‌یک اثر(مثل

یک اثر معماری) یا یک موجود(مثل انسان) را به اصل، ریشه، ذات و مبدأ خودش متصل می کند[۱۲]، بنابراین اگر این معنی را در مورد "هویت" بپذیریم؛ "هویت معماری"، یعنی اصل و ریشه ی معماری، بیشتر از یکی نمی‌تواند باشد. در این صورت اختلافات از آنجا ناشی می‌شود که استنباط و درک عمیقی از تعابیر و مفاهیم و به‌خصوص شناخت صحیحی از دستگاه های فکری ای که این مفاهیم در آنها تعریف می‌شوند، یعنی "سنّت"(Tradition) و "تجدد"(Modernity) نداریم!

از آنجا که این روزها بسیاری از معماران و به‌ویژه آنهایی که خود را "نوگرا"(Modernist) می نامند، با استفاده از الفاظی همچون اصطلاحات یاد شده، که همگی به‌نظام و تفکر سنّتی تعلق دارند، طرح‌های خود را توجیه می کنند! از طرفی متأسفانه این تعابیر در مدارس معماری نیز به‌صورت اختلاط آمیزی به کار برده می‌شود! چنین مستفاد می‌شود که این تعابیر در اذهان(حتی اذهان متعلق به‌تفکر سنّتی و دینی)، درست و به‌جا تعریف و تأویل نشده‌اند. لذا برای روشن شدن دیدگاه‌ها، تبیین معنای "سنّت"، "تجدد"، و به‌خصوص "هنر"(Art) و "زیبایی"[۱۳](Beauty) و "معماری"(Architecture)، در نظام های فکری یاد شده، لازم به‌نظر می‌رسد. زیرا عدم درک درست و صحیح از مفهوم این اصطلاحات و خلط معنی و تعریف آنها با یکدیگر(به‌ویژه دو اصطلاح سنّت و تجدد)، اساس انحراف معماری معاصر ما را تشکیل می دهد و بر خلاف تصور، معماری امروز ایران نه سنّتی، نه مفهومی یا "معنی گرا"[۱۴](Conceptual)(به‌غیر از تعداد بسیار معدودی) و نه مدرن(با همه مشتقاتش) است، بلکه معماری امروز ایران معماری اضداد است؛ معماری‌ای بی‌هویت با انباشتی از رونویسی های زشت از سبک های مختلف بیگانه.

به‌قول "نیچه":

"انباشتن بی‌نظم فرهنگ های گوناگون، تمدن نیست بلکه توحش است"[۱۵].

اما لازم است این نکته را نیز خاطرنشان کنیم که تبیین موضوع، بزرگتر و عمیق‌تر از آن است که از عهده نگارنده برآید و به‌یکی دو مقاله محدود شود. بلکه منوط به مطالعه، تحقیق، بحث و تفحص به‌توسط اربابان نظر است[۱۶]. لیکن گام اول در هر آموزشی تعریف مقوله‌ای است که آموزش داده می‌شود. زیرا برای تعیین هدف، برنامه‌ریزی، تدوین محتوای دروس، نحوه و شیوه آموزش، انتخاب مربی و متربی و... ابتدا لازم است موضوع مورد آموزش را درست و عمیق بشناسیم و تعریف کنیم. به‌قول "شوآن" "... در بسیاری موارد تعلیمات معطوف به قصد و نیّت است[۱۷] و کمتر متوجه صورت ظاهر"[۱۸]. بدین جهت در این مقاله با تعریف معماری و بررسی و تحلیل آن از بعد هنری و زیبایی‌شناسی از دیدگاه "سنّتی" و "مدرن"، سعی کرده‌ایم به‌موضوع نزدیک شویم. بحث را با معنای تعریف شروع می کنیم.

تعریف

"تعریف" به‌معنی شناساندن و حقیقت امری را برای کسی آشکار کردن است[۱۹]. به‌یک معنای دیگر "تعریف" مشتمل بر جهان‌بینی است و علاوه‌بر اینکه حقیقت امری را بیان می‌کند، دیدگاه تعریف‌کننده را نیز در بر دارد. بنابراین هر تعریفی در یک دستگاها نظام فکری معنی می‌دهد. پس لازم است قبل از هر تعریف، دستگاه فکری‌ای را که تعریف به‌آن تعلق دارد، مشخص کنیم. اما به‌طور کلی ما در دنیای امروز دو نوع نظام فکری تمدن‌ساز بیشتر نداریم[۲۰]: "تمدن سنّتی" و "تمدن مدرن". از طرفی یکی از نمادهای بارز هر تمدنی معماری و هنر آن است. اصلاً کلمه "تمدن" به‌فارسی، از کلمه‌ی عربی "مُدُن" یا "مَدَن" یا "شهر" می‌آید. یعنی "شهرنشینی" و "شهر" یعنی داشتن ساختمان و معماری. به‌همین جهت، تغییر معماری و شهرسازی، تغییر لباس، و تغییر کلیه چیزهایی که به‌روح انسان نزدیک‌تر هستند، و اثر خیلی مهمی در زندگی روزانه‌ی انسان دارند، و بسیاری از اینها به‌دست خود افراد این تمدن‌ها ساخته شده‌اند[۲۱]. در این میان معماری از همه بارزتر است زیرا علاوه‌بر تبیین علم و فن‌آوری زمانه‌ی خود، جهان‌بینی یک تمدن را نیز مشخص می‌کند. با این فرض ابتدا به‌تعریف معماری می‌پردازیم و سپس تعریف معماری را در دو نظام فکری "سنّتی" و "مدرن" مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهیم.

تعریف معماری

اولین تعریف معماری که در "دایره‌المعارف معماری[۲۲]" بدان استناد شده است و تعریفی دانشگاهی(Academic) محسوب می‌شود، متعلق به "جان راسکین[۲۳]" می‌باشد که در کتاب "هفت مشعل معماری[۲۴]" (۱۸۴۹م) خود، معماری را چنین تعریف کرده است:

"معماری هنر افراشتن و آراستن بنا به‌توسط انسان است... که سیما و منظر آن به‌سلامت روانی و دماغی انسان، نیرو و سرور می‌بخشد، و بیشتر از آنکه بر عملکرد و کاربری تأکید کند، بر زیبایی‌شناسی و مفید بودن و جنبه ها و دیدگاه های معنوی تأکید دارد. ... معماری با نظم و انتظامی مطمئن و خارج از هاویه و آشوب مربوط می‌شود. دارای سازمانی محکم و استوار است، دارای هندسه‌ای قوی است، و مهم‌تر از همه (معماری) آفرینشی است که زیبایی را به‌نمایش می‌گذارد و از یکنواختی و کسالت‌آوری به‌دور است"[۲۵].

تعریف دیگری که در فرهنگ معماری آمده است مربوط به "ویترو ویوس[۲۶]"، معمار معروف رومی است که در طلیعه ظهور مسیحیت معماری را چنین تعریف کرده است:

"معماری از نظم(Order)، سازواره و آرایش(Arrangement)، تناسبات (Eurhythmy) ، همآهنگی در تناسبات

(Harmony of proportion)، قرینگی(Symmetry)، پسندیدگی (شایستگی) (Propriety)، و اقتصاد(Economy) ناشی و نتیجه می‌شود"[۲۷].

"سر کریستوفر رِن[۲۸]"، معمار بزرگ انگلیسی نیز در تعریف معماری گفته است:

"معماری حاصل زیبایی(Beauty)، استحکام و پایداری(Firmness)، آسایش و آسودگی(Convenience) است"[۲۹].

"سر هنری وتن" (Sir Henry Wotton، ۱۶۳۹-۱۵۶۸م.) هم در تعریف معماری سخن "ویترو ویوس" را تکرار می‌کند:

"یک ساختمان خوب سه شرط دارد: محصولی درخور و سودمند(Commodity)باشد، دارای استحکام و پایداری (Firmness) باشد، و مسرت بخش (Delight) باشد"[۳۰].

"دایره‌المعارف معماری" با استناد به‌تعاریف فوق، و تأکید بر این نکته که طرح و ساختار معماری، حاوی معنی و مفهوم وسیع‌تری است که فراتر از جسم و کالبد معماری قرار دارد، تعریف جامع زیر را ارایه می‌دهد:

"معماری باید علم و هنری تعریف شود که طراحی ساختمان را توأم با کیفیت‌های زیبایی(Beauty)، هندسی(Geometry)، عاطفی(Emotional)، نیروی معنوی و روحانی(Spiritual Power)، رضایتمندی اندیشمندانه (Intellectual Content) و پیچیدگی (Complexity)، سازه سالم (Soundness Construction)، برنامه‌ریزی ساده (Convenient Planning)، و انواع مختلف ویژگی‌های هنری از قبیل دوام و ماندگاری (Durability)، مواد و مصالح مطبوع (Pleasing Materials)، رنگ‌آمیزی خوشایند و دلپذیر (Agreeable Coloring) و تزیینات (Decoration)، آراستگی(Serenity) و پویایی(Dynamism)، تناسبات خوب (Good Proportions) و مقیاس قابل قبول (Acceptable Scale)، و بسیاری تداعی‌های خاطره‌انگیز (Mnemonic)، و همبستگی و پیوند با سنّت‌های پیشین (Precedent)، به‌همراه داشته باشد"[۳۱].

بررسی و تحلیل تعریف معماری از دیدگاه سنّتی

قبل از ورود به‌بحث از دیدگاه سنّتی لازم می‌دانیم سنّت را به‌اختصار تعریف کنیم: سنّت معرفتی متعالی است، به‌معنای حقایق یا اصولی ثابت و لایتغیر که دارای منشأ الهی بوده و از طریق شخصیت‌های مختلفی معروف به‌رسولان، پیامبران، "اَوتارها[۳۲]"، "لُوگُوس[۳۳]" و... برای ابنای بشر در اعصار مختلف ابلاغ و آشکار شده است. این اصول در همه حوزه‌های انسانی، اعم از اجتماعی، حقوقی، هنر و علوم تسرّی داشته است[۳۴].

اساس کار هنرمندان و معماران سنّتی بر این طرز تفکر استوار بوده است که هر چیز طبیعی را انعکاسی از قدرت الهی برروی زمین می‌دانستند، بنابراین طبیعت و اشیا علاوه‌بر ارزش مادی، یک ارزش و معنای متعالی هم داشتند. بدین سبب، آثار آنان به‌معنای خلق و کشف مادی در طبیعت نبود، بلکه مظاهر طبیعت در نظرشان هم‌چون منزلگاه روح الهی تلقی می‌شد. به‌عنوان مثال، معماری "گوتیک" که متعلق به دیدگاه سنّتی مسیحیت در اروپا است، هنری بود که ترکیبی متعادل بین ساختمان، زیبایی‌شناسی و مفهوم پدید آورد[۳۵].

با یک نگاه به‌کلیه تعاریفی که آورده شد، درمی‌یابیم که "زیبایی" در اکثر تعاریف و به‌خصوص در جمع‌بندی‌ای که دایره‌المعارف معماری از تعاریف معماری کرده است، ملحوظ و در رأس سایر معانی است. علاوه‌براین در جمع‌بندی به جنبه‌های معنوی و روحانی معماری نیز اشاره دارد. اما تعریف "راسکین" اضافه‌بر جنبه‌های فوق، متضمن جهان‌بینی و هستی‌شناسی در معماری است و بدین‌جهت از سایر تعاریف فراگیرتر، کامل‌تر و به دیدگاه سنّتی نزدیک‌تر است.

"راسکین" معماری را هنر آفرینش تعریف کرده است، آفرینشی که زیبایی را به‌نمایش می‌گذارد. از دیدگاه "سنّت"، آفرینش فعل پروردگار و زیبایی خاص او است(انّ الله جمیل)، در نتیجه "زیبایی" لازمه ی واقعیت، حقیقت و وجود، است[۳۶]؛ چراکه خداوند همه چیز را زیبا آفریده است[۳۷]. به‌قول "شوآن"؛ خداوند معمار بزرگ جهان است ولی او، "مُصَوِّر یا نقاش" و "مجسمه‌ساز" و "خواننده" و "شاعر" نیز هست[۳۸] و انسان به‌علت صورت الهی خود، در عین حال که یک اثر هنری است، یک هنرمند نیز هست[۳۹]. بنابراین از دیدگاه "سنّت"؛ معماری کاری الهی و زیبایی لازمه آن است. از طرفی معماری را " هنر افراشتن و آراستن بنا به‌توسط انسان" بیان می‌کند. استاد "اعوانی" معتقد است که انسان موجودی است که هم دانا(Homo Sapiens) است و هم سازنده(Homo Faber). یک صفت انسان -انسانی که بر صورت خداوند خلق شده است- دانایی، و صفت دیگر او سازندگی یا به‌تعبیر یونانیان(Poiesis) است، و صفت سوم او زیبایی است. زیرا خداوند او را زیبا آفریده است و او(انسان) زیبایی را دوست دارد چون خالق او زیبایی را دوست دارد(انّ الله جمیل و یحبّ الجمال). پس هنر با "دانایی"(معرفت به‌حقیقت هستی)، "سازندگی"(هنر و خلاقیت) و "زیبایی"(متعالی و روحانی) که هر سه صفات خداوند هستند، همراه است. به‌عبارت دیگر هنر مظهر آفرینندگی، خلاقیت و توام با زیبایی است[۴۰]. در نتیجه هر نوع سازندگی هنر نیست، بلکه هنر آن نوع سازندگی‌ای است که با زیبایی توأم بوده و غایت آن زیبایی و بیان زیبایی باشد[۴۱]. و این انسان مخلوق خداوند است که دارای قوه آفرینندگی است، چون روح او از جوهری الهی است(نفختُ فیهِ من رُوحی)[۴۲] و بر مبنای آن به‌خلق و آفرینش می‌پردازد و بهترین نمونه خلاقیت او هنر است. پس انسان سنّتی فطرتاً زیبایی را دوست دارد و عامل ظهور آن است، حتی اگر خود واقف به‌این معنی نباشد[۴۳].

"روستایی[۴۴] هرگز از هنر سخن نمی‌گوید، او هنر را می‌آفریند"[۴۵]. (پی‌یر برنار)

ما ناچار هستیم برای مقایسه دیدگاه‌های "سنت" و "مدرن" و روشن شدن هرچه بیشتر بحث، در اینجا و قبل از اینکه به بررسی و تحلیل تعریف معماری در دیدگاه "مدرن" بپردازیم، نظر بعضی از مدرنیست‌ها را در مورد تعریف "راسکین" مورد مُداقّه قرار دهیم.

"بنه‌ولو"[۴۶] که از مورخان معماری مدرن است، دیدگاه "راسکین" را چنین ارزیابی می‌کند:

"راسکین نویسنده و متفکری است که توجه او به‌طور نظری متوجه تمام حقایق موجود در دنیا است؛ او نسبت به‌سیاست، اقتصاد، هنر، جغرافی، زمین شناسی، گیاه‌شناسی و هزار مبحث دیگر علاقه‌مند است، به‌طوری که منتقدینش در باره او گفته‌اند: "موضوع‌هایی که او به آنها توجه می‌کند، همان قدر متنوع هستند که در اشیای مورد علاقه‌ی بشر تنوع وجود دارد"[۴۷].

هر چند "بنه‌ولو" از دیدگاه مدرنیته، تفکر "راسکین" را مورد تردید قرار می‌دهد، ولی یک واقعیت در بیان او(بنه‌ولو) نهفته است و آن اذعان به وسعت‌نظر "راسکین" است. اما نکته مهم اینجا است که "بنه‌ولو" نظر "راسکین" را به‌سطح امور مادی و دنیوی(سیاست، اقتصاد، و ...) تنزل داده و بعد متعالی تفکر او را نادیده گرفته و در حد ذکر مباحث دیگر بسنده کرده است. در حالی که تنویر تفکر "راسکین" در ابعاد معماری علاوه بر مسایل مادی و انسانی شامل نیازهای معنوی و روحی انسان نیز می‌شود؛ چیزی که دلالت بر تفکر سنتی "راسکین" دارد. وسعت نظر "راسکین" از بینش او نسبت به‌معماری و بعد متعالی و کیهان‌شناسانه‌ای که برای آن قایل است، ناشی می‌شود. به‌همین دلیل است که تنها راه بهبود و اصلاح معماری را بازگشت به فرم‌های قرن سیزدهم(معماری گوتیک) می‌داند و پرچم‌دار احیای سبک "نئوگوتیک" می‌شود[۴۸].

"بنه ولو" در جای دیگر در مورد تفکر "راسکین" چنین می‌نویسد:

"راسکین به این امر توجه دارد که هنر پدیده‌ای پیچیده‌تر و غامض‌تر از آن است که مردمان آن روز تصور می‌کردند و آنچه که به‌نام یک اثر هنری خوانده می‌شود- "گوشه‌ای" از تصورات و تخیلات یک هنرمند که جامه ی عمل به‌خود پوشیده و مد نظر یک منتقد هنری قرار گرفته- جزء ذهنی تفکیک شده‌ای از یک روال دایمی است که در ابتدا امکانات اقتصادی و اجتماعی، روابط با مشتری و روش‌های اجرا را شامل شده و با هدف ایجاد اثر هنری، دست به دست شدن آن به‌توسط مالکین مختلف، و نحوه ی استفاده از آن و تغییراتی که در آن به‌عمل می‌آید، ادامه می‌یابد"[۴۹].

در این بیان، "بنه ولو" برداشتی کاملاً مدرنیستی از تفکر "راسکین" ارائه داده است. زیرا اولاً؛ هنر را پدیده‌ای پیچیده و غامض تعریف کرده است، چون تفکر "مدرن" هنر را محصول ذهن هنرمند("گوشه‌ای" از تصورات و تخیلات یک هنرمند) می‌داند، کاری که فقط از نوابغ بر می‌آید[۵۰]! ثانیاً؛ به علت غامض بودن، فهم و تصور آن‌را به‌توسط مردم میسر نمی‌داند، زیرا ذهن هنرمند از ذهن عامه‌ی مردم برتر است و فقط افراد معدودی("گوشه‌ای" از تصورات و تخیلات یک هنرمند که... و مد نظر یک منتقد هنری قرار گرفته) که احتمالاً همان منتقدان و خواص روشنفکر و نوابغ جامعه هستند، می‌توانند آن‌را درک کنند[۵۱]. ثالثاً؛ از دیدگاه ایشان، یک اثر هنری گوشه‌ای از تصورات و تخیلات یک هنرمند یعنی یک امر شخصی و منحصر به ذهنیتِ فردیِ هنرمند(نابغه) است. روحیه‌ای فرد گرایانه که دقیقاً از مدرنیته تأثیر پذیرفته و در واقع تلقی‌ای این‌چنین از امتیاز نابغه بودن است که اجازه می‌دهد معیارهای هنری گذشتگان و استادانی چون "راسکین" مورد تردید قرار گیرد[۵۲]. رابعاً؛ اثر هنری را حاصل توجه هنرمند به‌روابط اقتصادی- اجتماعی و خواست مشتری بیان می‌کند؛ یعنی اثر هنری محصول قراردادها و سنن(عادات و رسوم) اجتماعی و سلیقه و ذوق مشتریان یعنی جامعه است. دیدگاهی صرفاً بشری(Humanism) و مادی(Materialism) که از جهان‌بینی مدرنیته نشأت می‌گیرد[۵۳].

علاوه بر این‌ها؛ آیا در بیان "بنه‌ولو" تناقض وجود ندارد؟ اگر هنر غامض و پیچیده و گوشه‌ای از ذهن و تخیل هنرمند، و به‌عبارت دیگر امری فردی است که مردم آن را درک نمی‌کنند، چگونه عینیات جامعه یعنی امکانات اقتصادی و اجتماعی، آداب و رسوم مردمی و حتی ذوق و سلیقه‌ی مشتری را شامل می‌شود؟! شاید در اینجا نیز مقصود "بنه‌ولو" متوجه‌ی همان نوابغ و خواص جامعه‌ی مدرن است؟!

با مقایسه و تحلیل فوق به این نتیجه می‌رسیم که اگر دیدگاه فکری "راسکین" توسط مدرنیست‌ها مورد انتقاد قرار می‌گیرد، به این علت که بیان او مربوط به زمان گذشته است، نیست؛ زیرا تعریف "راسکین" بی‌زمان است. او معماری را به‌طور کلی و برای همه‌ی زمان‌ها تعریف کرده است. بلکه به‌این خاطر است که او از پنجره‌ی سنّت به‌هنر و معماری نگاه می‌کند. او هنر را پدیده‌ای فراتر از آن می‌داند که صرفاً به نام یک اثر هنری و فردی خوانده شود. او به‌این حقیقت بس مهم توجه دارد که هنر سنّتی اکثراً زیبایی ظاهری را نادیده می‌گیرد. این بدین معنی نیست که هنر سنتی به زیبایی ظاهری توجه ندارد، بلکه هدفش از زیبایی ظاهری بیش از هر چیز یادآوری حقیقتی معنوی و متعالی است. بنابراین از جنبه‌ی رمزی و تمثیلیِ معماری و نیز از فایده‌ی آن برای اعمال آیینی(یعنی روح معنوی و جمعی اجتماع) خبر می‌دهد که فقط می‌تواند از دیدگاهی شناختی و مشاهده‌ای عرفانی سرچشمه گرفته باشد. بنابر عقیده‌ی "شوآن" ذوق شخصی عاملی سنجش ناپذیر است و عنصری فرعی در هنر محسوب می‌شود. در حالی که احساس

زیبایی و احتیاج به زیبایی در انسان عادی، امری طبیعی است[۵۴]. لیکن برای سنّت به‌طور کلی اهمیت هنر تقریباً به‌اندازه ی تفسیر و تأویل کتاب آسمانی است، زیرا سنّت(و به‌عبارتی دین) نمی‌تواند ظهور و تجلی کند مگر به‌توسط اشکال و صور. زیرا تصویر مستقیماً در مخیله و قلب آدمی اثر می‌کند[۵۵]. در نتیجه اگر خواص(اهل علم و معرفت)[۵۶] بیشتر به‌تفسیر و تأویل کتاب آسمانی احتیاج دارند، اکثریت مردم بیشتر به‌هنر محتاج هستند تا به تأویلات حکَمی و عرفانی[۵۷] و از آن‌جا که خواص با عوام حشر و نشر دارند، آن‌ها نیز به‌طور غیرمستقیم با هنر ارتباط دارند[۵۸]. بنابراین در تمدّن سنّتی، هنر با توده ی مردم ارتباط بر قرار می‌کند.

همچنین هنر به‌دور از تعلقات و قید و بندهای اقتصادی- اجتماعی و شخصی، باید به‌حقیقت ذاتی خود وفادار بماند و به‌انسان اجازه دهد که به‌سوی حقیقت صعود کند[۵۹]. در هنر سنّتی یا دینی آنچه بیش از هر چیز اهمیت دارد، محتویات اثر هنری و نحوه ی به‌کار بردن آن است. یعنی در هنر سنّتی بین صورت و محتوا رابطه وجود دارد. در حالی‌که به عقیده‌ی "شوآن" در هنر مدرن این عوامل فقط عذری برای شادی و شعف فعل خلاقیت و ابراز نبوغ هنرمند است[۶۰]، یعنی اصطلاحات معنوی برای ایجاد احساس کاذب شادی و سروری آنی و زودگذر به آثاری صوری، ذهنی و شخصی اطلاق می‌شود، و به‌همین دلیل هنر و معماری مدرن هیچ اثر وجودی در جهت ایجاد معنویت و روحیه‌ی تعالی‌گرایی در جامعه ندارد.

هنر سنّتی به‌علت رمزی و تمثیلی بودن، متضمن زیبایی نیز هست[۶۱]، لهذا دارای جنبه‌ای درونی و عمیق است. در چنین صورتی هنر مستقیماً با فکری که تمایل معنوی داشته باشد سخن می‌گوید و به‌علت نحوه‌ی بیان غیر ذهنی، انضمامی و مستقیمی که در بر دارد، جامعه را به‌طور کلی مخاطب قرار می‌دهد، به نحوی که علاوه‌بر وظیفه ی رسمی و عمومی، از برای هنر وظیفه‌ای صرفاً معنوی و باطنی وجود دارد و از این نظر هنر درونی‌تر و عمیق‌تر از یک بیان لفظی و شخصی است[۶۲]. برخلاف هنر جدید(مدرن) که به‌قول "بنه ولو" صرفاً "گوشه‌ای" از تصورات و تخیلات یک هنرمند است که جامه ی عمل به‌خود پوشیده و در واقع یک جزء ذهنی، فردی و تفکیک شده‌ای از یک توهم است.

هنر همانند کتب آسمانی و تمثیل و تأویل به‌درجات مختلف از وحی سرچشمه می‌گیرد. کتب آسمانی بیان مستقیم کلام آسمان است در حالی‌که تأویل و تمثیل عبارت از شرحی الهام یافته است که لازمه‌ی آن کلام است و هنر نیز همانند تأویل و تمثیل، کشف و شهودی از مراتب حقیقت آسمانی است[۶۳].

بنا بر نظر "نصر"[۶۴] نیز تمام مقصود هنر در تمدن‌های سنّتی این است که انسان را متوجه عالم حقیقت مطلق بکند و هواهای نفسانی را که در انسان وجود دارد کنترل کرده و تمایلات ملکوتی و تمایل به کمال‌جویی را که در فطرت انسان نهفته است پرورش دهد[۶۵]. نظر "شوآن" در مورد مبانی هنر نیز مبین همین امر است:

"مبانی هنر در عالم روح قرار دارد، در حکمت و عرفان و علم الهی، نه فقط در علم به صنعت[۶۶] مورد نظر یا در نبوغ، ... به‌عبارت دیگر اصول ذاتی هنر اصولاً فرع اصول عارضی مرتبه‌ای بالاتر است"[۶۷].

دکتر "نصر" معماری را هنری برای نظم بخشیدن به فضا می‌داند[۶۸]، زیرا هنر و به‌خصوص معماری یک فعل و عمل و به‌عبارتی یک نوع بیرون ساختن است، و بنابراین بالضروره مبتنی بر علمی است که متعالی از آن بوده و به آن نظم می‌بخشد. بدون این علم، هنر هیچ توجیه و دلیلی ندارد[۶۹].

"لوکوربوزیه"(Le Corbusier/ 1887-1965م.)، معمار شهیر و مدرنیست فرانسوی در مورد امر متعالی در معماری چنین گفته است:

"در کار معماری واقعه ی غیرقابل انکاری رخ می‌دهد که طلوع آن در لحظه ی خلاقیت است. آن‌گاه که ذهن در کار تأمین استحکام و راحتی در ساختمان است، از طریق اغراض متعالی‌تر از امور ساده‌ای چون صرف مفید بودن، اعتلا می‌یابد- اغراضی که ملهم از نیروهای شاعرانه‌ای می‌باشند که مبتهج کننده و سرور آفرین‌اند"[۷۰].

"لوکوربوزیه" به‌بعد متعالی معماری و وجود معنایی خارج از معماری و ماده معترف است. لیکن او که خود یک مدرنیست است، مقصودش از نسبت دادن این امر به نیروهای شاعرانه چیست؟ آیا به علت اینکه در تنگنای دنیای بسته و مادی مدرن گرفتار آمده، از تشخیص منشأ آن نیروی تعالی‌بخش -تحت سیطره ی تنها معیار سنجش دنیای مدرن یعنی عقل استدلال‌گر[۷۱] -(Rational) عاجز بوده و آن‌را به اغراض و نیروهای شاعرانه نسبت داده است؟ یا اینکه خواسته است غیرمستقیم به‌نیرویی ماورای این جهان مادی اذعان کند؟

در هر حال بنا به گفته‌ی "هربرت رید":

"قبول این امر که غریزه‌های بشری ممکن است به‌وسیله عقل تحت تسلط در آیند، از توهمات افسانه‌ای کهنه‌ای است که دائماً عالم بشریت را در طول تاریخ به‌طرف تلخ‌ترین ناکامی‌ها سوق داده است"[۷۲].

اما "ملا صدرا" سخن دیگری دارد:

"... تا عقل به‌نور شرع منور نشود و به‌وادی کشف و شهود قدم نگذارد، به‌جایی نمی‌رسد. چه آنکه عقل و حقایق حاصله از سیر و روش عقل تا در معلوم خارجی فانی نشود و از مقام حجاب خارج نشود، درک حقایق محال است. چه آنکه فکر و عقل حجابی بین انسان و واقع است و صورت حاصله از عقل حجابُ الله اکبر است (اَلعِلمُ حِجابُ الله اکبر)"[۷۳].

بند معقولات آمد فلسفی
شهسوار عقل عقل آمد صفی[۷۴]
(مولوی)

آلبرتو پرز گومز(Alberto Perez-Gomez) از معماران معاصر جهان نیز معماری را کاری شاعرانه و استعاره‌ای از عالم وجود -که مبین نوعی هستی‌شناسی است- تعریف کرده است:

"در حالی‌که کار ساختمان‌سازی به‌خاطر خصلت فنّ آورانه‌اش چیزی ملال آور است... اما معماری کاری شاعرانه است - چیزی که اگر چه در ظاهر انتظامی تجریدی دارد، اما در باطنِ امر استعاره‌ای است که از نگرشی مشخص نسبت به‌عالم وجود حکایت می‌کند"[۷۵].

تعاریف و تعابیر معماران معاصر و مدرن از معماری و دیدن امری متعالی در معماری به‌توسط آن‌ها، مبین این معنی است که "معماری[۷۶]" به‌واسطه ی بعد هنری‌اش علاوه بر بعد هستی‌شناسی، دارای خاصیت تعالی‌گرایی است. اما چرا بعضاً معماران مدرن با دیدگاهی مادی به‌معنایی متعالی در معماری معترف می‌شوند!؟ از دو حالت خارج نیست. یا اینکه این تعاریف ناشی از نوعی ذهنیت‌گرایی و احساسی‌گری (Sentimentalism) بدون یک درک و مفاهمه ی باطنی است. بنابراین بیانی صوری و بی‌محتوا است و در نتیجه از جنبه‌ی ظاهری با دیدگاه آنها(مدرن) -که هیچ چیز بجز آنچه مشهود و ملموس است، وجود ندارد- مغایرت دارد. حالت دوم این است که فرض کنیم؛ به‌واسطه‌ی خاصیت تعالی‌گرایی که در بطن هنر نهفته است، مخیله‌ی این هنرمندان در سطحی فراتر از استنباط‌های عقلی، به‌نیروی متعالی در کار "معماری" پی می‌برد. در این حالت نیز در باطن و باور خود دچار تناقض شده‌اند؛ زیرا اعتقاد به نیرویی متعالی و ماورای این جهان مادی با دیدگاه مدرنیستی مغایر است. البته شق سومی هم می‌توان تصور کرد و آن این است که ناخودآگاهِ این افراد بیدار شده و آن‌ها را به درک و اعتراف چنین معانی‌ای وادار کرده است. لیکن به‌سبب محاق بودن در دنیای مادی و به‌علت توسل به‌عقل جزئی[۷۷] و استدلالی[۷۸](Rational)، قادر به‌تصاعد فکر نیستند و امر متعالی را صرفاً به نیرویی شاعرانه تعبیر می‌کنند[۷۹].

بررسی و تحلیل تعریف معماری از دیدگاه جدید (مدرن)

"آنچه را که امروزی می‌گویند شاید چیزی باشد که دوام نیابد"[۸۰]. (دانته)

قبل از اینکه به‌تعریف معماری مدرن بپردازیم، ضروری است نخست به‌طور اختصار مدرنیسم و مدرنیته را تعریف کنیم.

دگرگونی‌های فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و اجتماعی در غرب را که از رنسانس به‌این‌سو به‌وجود آمده است، "مدرنیته" می‌نامند. دسته‌ای از نویسندگان، "مدرنیته" را "ایده‌ئولوژی مدرنیسم" می‌دانند و می‌گویند که رسالت مدرنیسم دفاع از "مدرنیته" است[۸۱].

مدرنیسم[۸۲] اندیشه و فرهنگی است که با اتکا بر آرمان‌های "مدرنیته"، با باورهای متعالی(ماوراءالطبیعه) و سنّت[۸۳](به‌معنی آنچه الهی است) مبارزه می‌کند[۸۴] و با خِرَد باوری (Rationalism) و نیز انسان باوری (Humanism) و بینش دنیوی همراه است[۸۵].

همچنین لازم می‌دانیم قبل از ورود به‌بحث، به‌یک نکته ابهام برانگیز در ارتباط با هنر مدرن نیز پاسخ بگوییم و آن اینکه بعضی‌ها به‌استناد گفته‌های "تئودور آدرنو" T.E. Adorno معتقد هستند که هنر مدرن[۸۶] از مدرنیسم جدا است و حتی آن‌را ضد مدرنیسم معرفی می‌کنند[۸۷]. در صورتی‌که این ادعا را بپذیریم، این سؤال پیش می‌آید که چگونه چنین چیزی ممکن است؟ مثل این است که بگوییم هنر اسلامی[۸۸] ضد اسلام است!

آیا هنر مدرن از آرمان‌های مدرنیته تبعیت کرده و می‌کند یا خیر؟ اگر تبعیت می‌کند که نمی‌توان آن‌را ضد مدرنیسم دانست[۸۹] و اگر تبعیت نمی‌کند که دیگر هنر مدرن نیست و باید اسم آن‌را چیز دیگری گذاشت. در ادامه‌ی بحث به این مسئله خواهیم پرداخت و خواهیم دید که نظر صاحب‌نظران مدرن نیز خلاف این امر را ثابت می‌کند.

با این مقدمه به‌بررسی معماری از دیدگاه مدرنیسم می‌پردازیم.

"بنه ولو" در مورد معماری مدرن چنین اظهار نظر می‌کند:

"هنگامی که راجع به‌معماری مدرن استدلال می‌کنیم باید متوجه باشیم که این موضوع تنها شامل مجموعه‌ای از فرم‌های نوین نیست، بلکه نحوه ی جدیدی از تفکر است(یعنی دارای جهان‌بینی است) که نتایج آن هنوز کاملاً محاسبه نشده‌است(یعنی دارای اصالت، هویت و اصول کاملاً متقنی نیست بلکه متکی بر تجربه است) و این امکان هست که عادات معنوی و روحی و اصطلاحات ما هنوز هم هم‌گام با چیزی که از آن صحبت می‌کنیم پیشرفت نکرده باشد(یعنی بر معانی و روحیه ی مشخص و ثابتی استوار نیست و منوط به‌زمان و آینده است)"[۹۰].

تعریف "بنه ولو" از معماری در وهله ی اول (معماری مدرن... نحوه ی جدیدی از تفکر است) نیز مبین جنبه ی هستی‌شناسی معماری است و وابسته بودن آن به دیدگاه و جهان‌بینی را تأیید می‌کند. در وهله ی دوم (نتایج آن هنوز محاسبه نشده است) مبین این امر است که معماری مدرن امری نو وجدید است، یعنی فاقد سابقه است. مقوله‌ای که فاقد سابقه باشد، یعنی فاقد اصالت، هویت و اصول مُتقَن است. در وهله ی سوم (عادات معنوی و روحی و اصطلاحات ما هنوز هم هم‌گام با چیزی که از آن صحبت می‌کنیم پیشرفت نکرده باشد) بدین معنی است که فرهنگ معماری مدرن ابتر و بدون پشتوانه‌ی فرهنگ اجتماعی و تاریخی است، و این واقعیتی انکار ناپذیر است؛ زیرا مدرنیته ایده‌ئولوژی‌ای جدید و زاییده‌ی رنسانس اروپا و به‌مفهوم فعلی آن حاصل پیشرفت تکنولوژی در یکی دو قرن اخیر است. "بنه ولو" در وظیفه‌ای که برای تاریخ معماری مدرن تعیین

می‌کند نیز تلویحاً به ابتر بودن معماری مدرن اعتراف دارد و سعی می‌کند که به‌نوعی ریشه‌های تاریخی برای آن بیابد:

"وظیفه ی تاریخ معماری مدرن معرفی همبستگی پدیده های معماری معاصر با ریشه های تاریخی آن درگذشته است به‌همین دلیل تاریخ معماری مدرن باید تا آنجا که برای شناختن زمان حال لازم است، به‌گذشته بیشتر توجه کند تا اینکه بتواند پدیده های معاصر را با یک دورنمای تاریخی به‌هم مربوط سازد. اولین مشکلی که در این جست‌وجو مطرح می‌شود این است که توجه ما به‌گذشته تا چه حدودی را باید در بر گیرد، و به‌دلیل اینکه ایده، نظر و مفهوم معماری ثابت نیست و با زمان تغییر می‌کند، این جست و جو باید به‌کدام یک از امور متوجه شود"[۹۱].

در تعریف فوق، اولین وظیفه‌ی که "بنه‌ولو" برای تاریخ معماری تعیین می‌کند این است که برای معماری مدرن سابقه و هویتی بیابد. چنین وظیفه‌ای می‌تواند از وضع(متزلزل) معماری مدرن ناشی شود. یعنی اینکه معماری مدرن با نفی هر امر متعالی و ماوراالطبیعه، با گذشته‌ی خود یعنی هنر و معماری قرون وسطی قطع رابطه کرده، و این بدین معنی است که ابتر و بی‌اصالت است. از طرفی می‌خواهد که خود را به‌گونه‌ای به‌گذشته مربوط و متصل کند. بنابراین، این وظیفه باید بر تاریخ‌نویسان تحمیل شود تا با کاوش در رخنه‌های تاریخ، رعشه‌های مادی‌گرایی را بیابند و آن‌را بر تمامی تاریخ تعمیم دهند. چنانکه این کار با الگو قراردادن هنر باستان در عصر رنسانس به انجام می‌رسد، و به این ترتیب هنر و معماری رنسانس سابقه‌ی خود را در هنر و معماری باستانی و کلاسیک روم و یونان که بر پایه‌ی الحاد بنا شده بود، یافت[۹۲]. اما فاصله‌ی تاریخی آن باید با تحلیل‌های مادی از معماری قرون وسطی و تنزل دادن مفاهیم معنوی و متعالی آن به‌سطح مادیات و امور دنیوی، پر شود. از این‌رو است که تحلیل‌گری یکی از ویژگی‌های عصر رنسانس می‌شود[۹۳]. این ویژگی تحلیل‌گری[۹۴] که به‌قول "گنون" از همان "روحیه‌ی فردیت پرستی" ناشی می‌شود، پایه و اساس مباحثات و مشاجرات دوره‌های بعدی در عصر رنسانس است[۹۵]. "گنون" می‌گوید: "انسان متجدد، به‌جای کوشش در راه اعتلای خود به‌پایگاه حقیقت، مدعی است که حقیقت را به‌پایگاه خود پائین آورد"[۹۶]. همان‌کاری که "بنه‌ولو" خود در مورد بیان "راسکین" می‌کند. چون بیان "راسکین" به‌لحاظ قوت قابل نفی نیست بنابراین آن‌را مورد تردید قرار داده و به سطح امور مادی و دنیوی تأویل می‌کنند. و بالاخره فرآیند این امر منجر به تئوری‌سازی‌های کاذب و بی‌اساس و بی‌ثبات بر مبنای یک سری اطلاعات و استنباط‌های شخصی در اوج معماری مدرن می‌شود، و این ایده‌ها و نظریات ذهنی و فردی پایه و اصول معماری جدید قرار می‌گیرد. بی‌ثباتی این تئوری‌ها را "بنه‌ولو" با بیان (ایده، نظر و مفهوم معماری ثابت نیست و با زمان تغییر می‌کند) اذعان و اقرار می‌کند.

برای روشن شدن مطلب فوق به‌بحث و جدل مبتنی بر نظریات و استنباط‌های شخصی دو تن از بزرگان معماری مدرن و تحلیل آن توجه کنید: "گروپیوس" در مورد ایده‌ی خود در طراحی "مدرسه‌ی باهاوس" چنین می‌گوید: "در حقیقت، ساختمان(باهاوس)، چیزی جز مجموعه‌ی تعدادی صفحه‌ی افقی، که در آسمان معلق بوده و در حالت "سرخوردن" به‌طرف زمین قرار گرفته‌اند، نیست". آقای "Giulioi Carlo" تحلیل می‌کند که "مفهوم اولیه‌ی این اصل ترکیب فضایی را باید در یکی از مفروضات "رایت" جست‌وجو نمود که "گروپیوس" با آن برخوردی جدلی کرده، بالاخره آن را وارونه می‌سازد. در موضع طبیعت‌گرایی "رایت"، خط عمودی، سنبل صعود کردن، روییدن و برخاستن بوده و خط افقی سنبل گسترده شدن، سنگینی کردن و پیوستن است. برای "گروپیوس" جهت عمودی، نشانه‌ی سنگینی یا سقوط بوده و بالعکس، در یک رابطه‌ی منفی، جهت افقی، نشانه‌ی پرواز، آزادی و پیش‌روی به‌سوی ماورای مرزهای افق است. بنابراین خطوط افقی، عناصری هوایی هستند و احجام ساختمان نیز که روی صفحه‌ای افقی توسعه می‌یابند، توسط نوار تورفته و ممتدی از سطح زمین جدا می‌باشند تا بتوانند حقیقتاً به‌طرف زمین "سر بخورند")[۹۷].

نظر کدام یک از این بزرگان درست است؟ آیا این متضادگویی نتیجه‌ی فردیت‌گرایی ناشی از مدرنیسم نیست؟ آیا این جدل‌گرایی به‌غیر از ابراز نظرات شخصی، بر پایه‌ی کدام تفکر فلسفی استوار است؟ و بالاخره آیندگان نظر کدام از این پیشروان مکتب مدرنیسم را باید بپذیرند؟

ما بحث در مورد این جدل را به‌موقع دیگری وامی‌گذاریم. اما آیا تئوری‌های تازه و زودگذری که بعد از مدرنیسم از جمله پست مدرن، نو مدرن، مدرن متاخر، پساساختارگرایی (دی‌کانستراکشن)، نوکانستراکتیویسم، و... یکی پس از دیگری به بازار آمده است، نیز مبین فردیت‌گرایی و بی‌اصالتی نظریات مبتنی بر مدرنیته نیست؟

اشتباه انسان امروز این است که اطلاعات را علم و معرفت می‌داند. "لرد نورثبورن" می‌گوید:

"علم جدید برای فراهم آوردن انواع خاصی از اطلاعات، بسیار مجهز است. اما خود را از امکان تفسیر آن اطلاعات محروم کرده است. بنابراین، وظیفه‌ی این تفسیر بر عهده‌ی ابراز عقیده‌های فردی یا جمعی، عالمانه یا جاهلانه گذاشته شده است. اشتباه اصلی آن هم این است که انسان امروز این اطلاعات را علم و معرفت می‌داند، آن‌هم تنها علم و دانش ممکن، تنها علمی که وجود دارد"[۹۸].

بنابر گفته‌ی "گنون"، این بیان به‌ما اجازه می‌دهد تا هر آنچه را جهان متجدد در زمینه‌ی علوم فاقد آن است، درک کنیم و بفهمیم که چگونه همین علم که دنیای متجدد این‌همه از آن بر خود می‌بالد، فقط انحراف از علم واقعی یعنی "علم مبتنی بر

سنن معنوی" است. دانش متجدد که اساس کارش مبتنی بر تحدید اجباری معرفت به‌بعضی انواع ویژه‌ی آن، یعنی علم مربوط به‌واقعیات مادی و محسوس است، به‌خاطر همین محدود کردن و عواقب ناشی از آن، هرگونه ارزش معنوی را از دست داده است. بنیاد و جوهره‌ی این خطا و بلکه مهم‌ترین خطای متجددان، یعنی همان چیزی که ریشه و اصل همه‌ی انحرافات است، همان است که "گنون" آن‌را "پرستش روحیات فردی"(Individualism) می‌نامد[۹۹]. روحیه‌ای که با روحیه ضد سنن معنوی امری یگانه است و مظاهر متعدد آن در عموم زمینه‌ها یکی از مهم‌ترین عوامل اغتشاش و آشفتگی دوران ما را تشکیل می‌دهد.

اصل عمل و تجربه در مدرنیسم

اما "بنه ولو" برای آینده‌ی معماری مدرن به زمان، عمل و تجربه تکیه می‌کند:

" تاریخ معماری مدرن خواهی نخواهی روی زمان حاضر تکیه می‌کند و نقطه ی عطف تمام بحث‌های ما، معماری امروز است که پیش از آنکه به تحقیقات تاریخی مربوط شود، به انتخاب عملی زندگی ارتباط پیدا می‌کند"[۱۰۰].

"بنه‌ولو" برای جبران گذشته‌ی معماری مدرن، به زمان حال تکیه کرده و آن‌را به تجربه‌ی عملی در حال و آینده موکول می‌کند. اما به قول "گنون"؛ عمل و تجربه، فقط یک تحول و تغییر صورت گذران و موقت وضع موجود است، پس نمی‌تواند به‌خودی خود دارای اصل و مبدأ و علت کافی باشد و اگر به‌اصل و مبدایی برتر از حوزه‌ی عالم امکان وابسته نباشد، توهم محض خواهد بود. این "اصل و مبداء" که "عمل" تمام واقعیت خود را از آن می‌گیرد، و وجود و حتی امکان خود را مدیون او است، فقط می‌تواند در معرفت یافت شود. معرفت به‌نفسه و عمل که به‌وسیله‌ی آن به‌معرفت واصل می‌شود، هرگز و به‌هیچ‌وجه نمی‌توانند از هم جدا باشند[۱۰۱]. "هربرت رید" معتقد است که " معرفت‌النفس انسانی، ادراک، احساس، الهام و استدلال را به‌طرز موزونی مجتمع می‌سازد"[۱۰۲]. تنافر بین معرفت و عمل علت تناقض در مدرنیسم است؛ زیرا انسان مدرن اصل معرفت را که علت است و قدیم و پایدار، رد می‌کند و به‌عمل که معلول است و گذرا و ناپایدار تکیه می‌کند و ناگزیر به تناقض دچار می‌شود[۱۰۳].

اصل نوگرایی در معماری مدرن

تکیه‌ی دیگر "بنه‌ولو" بر زمان حال یعنی به‌روز بودن است و به‌روز بودن یعنی پیروی از اصل "نوبودن" که‌یکی از اصول مدرنیته است. به‌طوری که به‌قول شوآن "نو بودن" در عصر حاضر تبدیل به‌یک تعصب شده است[۱۰۴]. نوگرایی در هنر و معماری مدرن دنباله‌ی همان طریقه‌ی هنرمندان و معماران رنسانس برای نوگرایی؛ یعنی تعقل، تجربه و مشاهده است. کوشش هنرمندان عصر رنسانس بر آن بود که طبیعت دومی را در آثار خود بازآفرینی کنند، و در این طریق به‌تعقل و تجربه و مشاهده‌ی عینی توسل می‌جستند. جست‌وجوهای اینان عبارت بود از شناخت جهان مادی و زیبایی‌های ظاهری آن، نکته‌ای که اصلاً مورد توجه هنرمندان قرون وسطی نبود، بلکه در جهان‌بینی متفکران و هنرمندان دوران باستان یافت می‌شد. از همین‌رو، جنبش فرهنگی عصر رنسانس برای فاصله گرفتن از قرون وسطی، و از طرفی برای یافتن سابقه‌ای برای خود، تفکر و هنر یونان و روم باستان را مد نظر قرار داد و ابتدا به احیا کلاسیک‌گرایی باستانی پرداخت[۱۰۵]. اما روحیه‌ی "نوگرایی" مبتنی بر اندیشه‌ی فردگرایانه باعث شد که هنرمندان بعدی با تأکید بر برداشت‌های شخصی و تکیه بر قوه‌ی ابداع خویش، بسیاری از اصول کلاسیک‌گرایی را نقض کرده و آن‌را درهم بشکنند[۱۰۶]. نتیجه‌ی این قواعد شکنی سبکی شد به‌نام "باروک". تداوم و روند این روحیه‌ی سنت‌شکنی، باعث شد که در چند سده‌ی اخیر شاهد بروز سبک‌های متعدد و فردی‌ای باشیم که در هنر و معماری بنابر استنباط های شخصی ظهور و افول کردند.

اما "میرچا الیاده"(Mircea Eliade / 1907-1985م.) از دیدگاه پدیدارشناسی و در بعدی هستی‌شناسانه در مورد "نوشدن" یا احساس "نوشدگی" در تعریف معماری چنین می‌گوید:

"ساختن یک بنا در واقع عبارت است از آرایش نوینی از گیتی و زندگی. برای دریافت چنین احساسی کافی است که انسان زمانه ی ما(انسان جدید) روزنه های شعور و حساسیت خودش را در برابر معجزه ی حیات، اندکی کمتر مسدود کند، آن‌گاه احساس "نوشدگی"، هنگامی که خانه‌ای نو می‌سازد یا برای نخستین‌بار در آن پا می‌نهد، بی‌درنگ دوباره در او زنده خواهد شد"[۱۰۷].

فردگرایی و نابغه‌پرستی از خصوصیات روحیه‌ی جدید

همان‌طور که اشاره شد، یکی از خصوصیات دیگر و بارز عصر نوین که از مختصات روحیه‌ی تجددگرایی است، خصوصیت فردگرایی(Individualism) می‌باشد. فردگرایی که خود زاییده‌ی انسان‌گرایی(Humanism) است، اساسی‌ترین مشخصه عصر رنسانس قلمداد می‌شود[۱۰۸]. مفهوم نبوغ و نابغه‌پرستی نیز از چنین طرز تفکری سرچشمه می‌گیرد. وقتی انسان به‌عنوان برترین موجود شناخته شود، هنرمند هم که خود را توانا به بازسازی طبیعت و انسان می‌بیند، استقلال بیشتری می‌یابد و بر نیروی خلاقه ی خویش تکیه می‌کند. او خود را فردی برتر- یعنی یک نابغه- می‌شمارد[۱۰۹].

در واقع "اوج رنسانس" به‌میزان زیادی با نابغه و نابغه‌پرستی پیوند دارد. این اوج در نقاشی در قرن پانزدهم با

ظهور استادانی چون "لئوناردو داوینچی"(Leonardo da Vinci)، "میکل آنژ"(Michelangelo)، "رافائل"(Raphoel)، "جورجونه"(Giorgione)، "تی‌سین"(Titian)، که تمایزی با هنرمندان خود داشتند[۱۱۰]، مترادف است. این هنرمندان خود را به‌یک نظام عقلانی ساخته شده و قدیم(مثلاً نظامی که بر قوانین سه‌بعد نمایی علمی استوار بود) محدود نمی‌ساختند، و بیشتر بر استنباطات شخصی خود تکیه می‌کردند و به‌کشف بیانی خاص و فردی برای برانگیختن عواطف مخاطبین خود همت می‌گماشتند[۱۱۱].

در عرصه‌ی معماری هم، ایده‌ها و اندیشه‌های مؤثر در مدرنیسم شامل مواردی از جمله (فرم از عملکرد پیروی می‌کند-Form follows function) از "لوئیس سولیوان"، (فرم و عملکرد یکی هستند-Form and function are one) از فرانک لوید رایت، (کم زیاد است-Less is more) از "لودویک میس ون در روهه"، و (ماشین برای زندگی-Machine for living) از "لوکوربوزیه"، که همگی از شیوخ معماری مدرن بودند و بعضاً از مدارسی همچون "باهاوس" سرچشمه می‌گرفت. ایده‌های آن‌ها پاسخ و عکس‌العملی بود به‌شیوه‌های آموزشی آکادمیک، سنتی و بنیادگرا در قرن نوزدهم. اندیشه‌های عکس‌العملیِ آن‌ها به‌یک تحول بنیانی و اساسی در شکل(فرم) و بازگشت به نظام کلاسیک انجامید که مبتنی بر هندسه‌ی ساده‌ی اقلیدسی بود و در احکام، ساختار، و بیان انتزاعی از تئوری‌های گشتالت در مورد ادراک تجسمی و بصری پیروی می‌کرد[۱۱۲]. بدین ترتیب، اینان نیز تدریجاً معیارهای ذهنی خود را جایگزین ملاک‌های عینی ساختند.

این نگرش فرد گرایانه و اهداف بلند پروازانه‌ی آن‌ها بود که موقعیت استادان نامبرده را به منزله‌ی یک اوج در روند تحول هنر و معماری مدرن می‌نمایاند. نقاشان و معماران بعدی به تاسی از استادان خود و با تأکید بر برداشت‌های ذهنی و اندیشه‌های شخصی و تکیه بر قوه‌ی ابداع خویش، بسیاری از اصول قبلی را قراردادی تلقی کردند و عدول از آن را وجهه‌ی همت خود قرار دادند[۱۱۳].

اگر این همت کماکان در هنرمندان و معماران مدرن پایدار بماند، به‌یک اصل دیگر یعنی اصل "ناپایداری در صورت و معنی" در هنر و معماری مدرن می‌رسیم.

اما نکته‌ی قابل تأمل اینکه؛ قطعا درک این معانی و تمیز آنها برای انسان امروزی که آلوده به تفکر و هنجارهای دنیای مدرن شده، بسیار مشکل است. "گنون" معتقد است که برای درک معنی حقیقی عالم جدید و به‌دست آوردن حس و معیارهای تشخیص معانی دنیای سنتی از دنیای جدید، باید از روحیه‌ای که از مختصات این دنیای جدید است، کاملاً آزاد شد و به‌هیچ‌وجه از آن متأثر نبود. همانطور که برای پیدا کردن عنصری از نظم در یک بی‌نظمی، باید از سطح امکانات خاصی که چنین بی‌نظمی و خطایی را باعث شده است، بالاتر رفت[۱۱۴]. برای فهم این دنیای جدید نیز باید از آن فاصله گرفت و در سطحی بالاتر ایستاد. کاری که با آلودگی‌های محیطی و فکری که برای انسان امروز پدید آمده است، بسیار دشوار و دور از دسترس می‌باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه گیری

با استناد به‌تعاریف معماری به این نتیجه می‌رسیم که همه‌ی آنها در این‌که معماری واجد نوعی هستی‌شناسی و در عین‌حال دارای نوعی معنی است، اتفاق نظر دارند، اما برداشت‌ها متفاوت است.

از دیدگاه سنّتی، معماری هنر آفرینش است، آفرینشی که زیبایی را به‌نمایش می‌گذارد. اما از همین دیدگاه آفرینش فعل خداوند و زیبایی مخصوص او است، بنابراین زیبایی لازمه‌ی واقعیت، حقیقت و وجود است. انسان سنّتی خود یک اثر هنری است ولی در عین حال یک هنرمند هم است. پس انسانِ سنّتی از آن جهت که مخلوقِ خداوند است، واجد استعداد آفرینندگی است. از همین رو است که انسان سنّتی فطرتاً زیبایی را دوست دارد و عامل ظهور آن نیز می‌تواند باشد. معماری که هنر آفرینش و آراستن بنا توسط انسان است دارای بعد هستی‌شناسی نیز هست، زیرا معماری از بعد هنری خود با دانایی یعنی معرفت به‌حقیقت هستی و سازندگی و زیبایی که از صفات خداوند هستند، همراه است. به‌عبارت دیگر معماری به‌عنوان یک هنر، مظهر آفرینندگی، خلاقیت و زیبایی است.

علاوه‌براین از این دیدگاه، معماری از بعد هنری خود صرفاً یک اثر هنری و پدیده‌ای فردی نیست. هنر سنّتی زیبایی ظاهری را نادیده می‌گیرد و زیبایی آن بیش از هر چیز یادآور حقیقت معنوی و متعالی است. از دیدگاه سنّتی، ذوق شخصی عنصری فرعی در هنر به‌حساب می‌آید و قابل سنجش نیست. لیکن هنر و معماری سنّتی به‌دور از تعلقات شخصی، به‌حقیقت ذاتی خود وفادار است و به‌انسان اجازه می‌دهد که به‌سوی حقیقت صعود کند. این بدین معنی است که در معماری سنّتی، برخلاف معماری مدرن، بین صورت و محتوا رابطه وجود دارد.

بنابراین هدف هنر و معماری در تمدن های سنّتی این است که انسان را متوجه معنی و عالم بالا کند و هواهای نفسانی را در وجود او کنترل کرده و تمایل به کمال جویی را که از خصایص فطری انسان است پرورش دهد.

از دیدگاه مدرن نیز مشاهده شد که معماران بزرگ این نحله ی فکری نیز وجود امری متعالی در معماری را متذکر شدند. همچنین به بعد هستی شناسی معماری اعتراف دارند. این امر مبین این معنی است که معماری از دیدگاه معماران مدرن نیز واجد بعد هستی شناسی و دارای خاصیت تعالی گرایی است. اما درک درست این معنی در معماری به لحاظ محاط بودن در فضای فکری خِرَد محض و متکی بر تجربه و استدلال برای بسیاری از معماران مدرن به خصوص معاصرین دور از ذهن بوده است.

اما از طرفی به زعم تجدد گرایان(مدرنیست ها)، معماری مدرن پدیده ای جدید است که فاقد گذشته و اصول متقن است. این امر مبین این است که فرهنگ معماری مدرن ابتر و بدون پشتوانه ی تاریخی است. این مطلب تناقض آشکار با امر تعالی گرایی و هست شناسی معماری دارد، زیرا تعالی گرایی و هستی شناسی نمی تواند امری موقتی و گذرا در هنر معماری باشد.

معماری مدرن که نمی تواند به گذشته پیوند یابد، برای رفع این نقیصه به حال و آینده تکیه می کند. تکیه بر زمان حال یعنی به روز بودن و این یعنی پیروی از اصل "نو بودن" که از اصول مدرنیته است. یکی از اصل های دیگر معماری مدرن، اتکای بر عمل و تجربه در آینده است. این ها مبین این است که معماری مدرن کاملاً به اصول مدرنیته پایبند است. اصولی که امر متعالی را نفی کرده و تمام پدیده ها را به اموری مادی و دنیوی تأویل می کنند. این تناقضی دیگر در تبیین معماری مدرن است.

با استعانت از تفکر و مبانی مدرنیته، هنر و معماری جدید انگیزه ی خلاقیت[۱۱۵] را و به تعبیر دیگر "نوبودن" را جایگزین صورت به معنای کیفی آن کرده است و یک ارزیابی ذهنی و مبتنی بر حدس را به جای یک ارزیابی عینی و معنوی نشانده است. انجام دادن چنین امری به معنی استعداد را جایگزین مهارت و صنعتگری(پشتکار) کردن است. امری که باید در نفس تعریف هنر جای داشته باشد، زیرا استعداد جدا از عوامل ثابتی(الهی) که خود سازنده ی نمونه، مثال و معیار سنجش خود استعداد است، معنایی ندارد[۱۱۶]. جدایی از سنّت و انکار افکار متعالی(الهی) و اتکای صرف به عقل استدلال گر(Rational) و استعداد و نیروهای بشری، منجر به از بین رفتن اولویت روح و جایگزین کردن آن به توسط غریزه و سلیقه و بالاخره معیارهای ذهنی و شخصی به جای معیارهای الهی و آسمانی شد و کار را به جایی رسانید که هنر و معماری امروز از محتوا، یعنی معنی و زیبایی تهی شده و معنای آثار هنری را باید از زبان طراحان آن شنید یا در قلم فرسایی نقادان هنر جست و جو کرد.

حال در این دنیای دو قطبی مدرن(غرب) و مدرن زده(شرق) که افکار مادی گری و فردیت پرستی سیطره ی خود را بر همه ی شئون زندگی فردی و اجتماعی گسترده است، آیا در این وضع که ما در یک نظام مبتنی بر ارزش های متعالی زندگی می کنیم، یک تعریف درست و روشنی از معماری که مبتنی بر ارزش هایمان باشد در مدارس خود ارائه می دهیم؟ آیا قبل از آموزش نباید معماری را تعریف کنیم؟ آیا آموزش ما بر کدام نظام فکری و چه تعریفی از معماری استوار است؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی نوشت ها

۱ -سَخته به معنی سنجیده و وزن شده است(رک: فرهنگ فارسی عمید، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۲ش.).

۲ - البته استادان فرزانه‌ای هستند که از هنر و معماری درک و فهم درست و صحیح دارند. شمار آن‌ها نیز اندک نیست ولی جو حاکم بر فضای هنر و معماری کشور و مدارس معماری بر له آن‌ها و معنی مورد نظر نیست.

۳ - دو منتقد و نظریه‌پرداز بزرگ؛ "جان راسکین" و "ویلیام موریس" در این بحث اتفاق‌نظر دارند که فاصله ی بین معماری و ساختمان می‌تواند به‌صورت زیر جمع بسته شود: (معماری =هنر + ساختمان). (رک : Conway, H& Roenish, R, An Introduction to Architecture, p. 9.)

۴ - "کافی است کسی به پیرامون خود نظری بیفکند تا ببیند که در همه جا دائماً سعی می‌کنند همه چیز اعم از افراد انسان یا اشیایی را که انسان در میان آن‌ها به‌سر می‌برد به‌وحدت صوری(Uniformity) برگردانند، و مسلماً چنین نتیجه‌ای جز با حذف هرگونه تمایز کیفی به‌دست نمی‌آید؛ اما آنچه باز درخور توجه است این است که بعضی، بر اثر توهمی عجیب، این وحدت صوری را به‌آسانی نوعی متحد کردن(توحید-Unification) می‌پندارند، در حالی‌که وحدت صوری درست عکس توحید است و این حکم از آن جهت بدیهی است که وحدت صوری خود متضمن تأکید بیش از پیش آشکار بر 'تفرقه' است. بار دیگر تأکید می‌کنیم که کار کمیت فقط تفرقه است نه توحید؛ و آنچه از 'ماده' سرچشمه می‌گیرد جز تعارض میان 'آحاد' متفرق حاصلی ندارد و این آحاد متفرق درست نقطه‌ی مقابل 'وحدت' راستین است یا دست کم بر اثر تمام سنگینی کمیتی که به‌مدد کیفیت متعادل نخواهد شد، به‌این سمت کشیده می‌شود؛ لیکن این وحدت صوری منظری از جهان کنونی است." (گنون، رنه؛ سیطره‌ی کمیت؛ ص ۵۴)

۵ -از دید فلاسفه انسان دو عقل دارد؛ یکی عقل استدلال گر(Rational) که عقل جزئی یا عقل معاش‌طلب و محاسبه‌گر و کثرت‌گرا است و دیگری عقل(Intellect) که عقل معادطلب و وحدت‌گرا است.

۶ - "فریتیوف شوآن("Frithjof Schuon 1998-1907 م.) دانشمند و فیلسوف سوئیسی.
۷ - رک: شوآن، فریتیوف؛ مطالعاتی در هنر دینی؛ ۱۳۴۹.
۸ -رنه گنون (Rene Guenon 1952-1886 م.)، فیلسوف و عارف معروف فرانسوی.
۹ - Sentimentalism؛ به‌معنی احساساتی‌گری و غلو در بیان احساسات است.(رک: فرهنگ انگلیسی به فارسی آریانپور)
۱۰ - رک: گنون، رنه؛ بحران دنیای متجدد؛ ص۹۲.
۱۱ - رک: فرهنگ فارسی عمید؛ انتشارات امیر کبیر؛ ۱۳۶۲.
۱۲ - رک: بورکهارت، تیتوس؛ هنر مقدس؛ ۱۳۶۵ش؛ ص۱۱.
۱۳ - برای مفهوم و تعریف سنّت، هنر و زیبایی رجوع کنید به‌مقاله ی نگارنده تحت عنوان؛ 'سنّت، هنر، معماری'، نشریه‌ی صفه، شماره‌ی ۳۸؛ دانشگاه شهید بهشتی، دانشکده‌ی معماری و شهرسازی.
۱۴ -Conceptualism؛ به معنی مفهوم‌گرایی و اصالت مفهوم است و Conceptualist به‌معنای کسی است که مفهوم‌گرا است و به‌دنبال اصالت مفهوم است.(رک: فرهنگ جامع ۶جلدی پیشرو انگلیسی به فارسی آریانپور)
۱۵ -فتحی، حسن؛ ساختمان‌سازی با مردم؛ ص۱۲.
۱۶ - رسالات دکتری دوستان عزیز و همکاران محترمی که در این چند سال اخیر در این موضوع تحقیق و تفحص کرده‌اند، کمک شایانی به‌این امر است.
۱۷ - اشاره به‌حدیث نبوی که مولوی بدین بیان افاده کرده است: مصطفی که دُر معنی را به‌سفت انماالاعمال بالنیات گفت. و مقصود از نیت در اینجا شناخت و معرفت است.
۱۸ - رک: شوآن، فریتیوف؛ شناخت اسلام؛ ص۱۱۴.
۱۹ - رک: فرهنگ فارسی عمید؛ انتشارات امیر کبیر؛ ۱۳۶۲.
۲۰ -نظریه‌ی دو تمدن 'سنّتی' و 'مدرن' یا 'تمدن شرقی' و 'تمدن غربی' اولین‌بار به‌توسط "رنه گنون" مطرح شد.(رک: گنون، رنه؛ بحران دنیای متجدد؛ ص۲۶). ولی دکتر نصر چنین می‌گوید: "ما دو نوع تمدن داریم: یک تمدنی که اصل و منشأ آن، یک سلسله اصولی است که لایتغیر است و از جانب خداوند یا آسمان یا مطلق یا وحدت یا هر چه می‌خواهید اسم آن را بگذارید، به آن تمدن رسیده است. نوع دوم، تمدنی است که در واقع مبنای آن روی بشر نهاده شده نه روی آن اصول الهی. آن تمدن‌های اولی را، 'تمدن‌های سنّتی' و تمدن دومی را 'تمدن غیر سنّتی' یا 'مدرن' می‌گوییم."(نصر، سید حسین؛ تعالی به‌سمت صلح و حقیقت مطلق، ص۳۷).
۲۱ - نصر، سید حسین؛ تعالی به سمت صلح و حقیقت مطلق؛ ص۳۱.
۲۲ - Curl, James Stevens; Dictionary of Architecture; Oxford University Press; 1999.
۲۳ - (Ruskin, John 1900-1819 م)؛ دانشمند و منتقد انگلیسی، که تأثیر عظیمی نه‌تنها بر سبک معماری بلکه بر روند اندیشه و موازین زیبایی‌شناسی داشت. او نوا و آهنگ بحث‌انگیز و جدال برانگیز مربوط به‌چهار کتاب اول انجیل را در نوشته های خود به‌کار می‌برد. کارهای اصلی او از سال‌های بین ۱۸۴۰ و ۱۸۵۰م. شروع شد. وقتی "راسکین" کتاب "هفت مشعل معماری" را در ۱۸۴۹م. منتشر کرد، باعث احیای سبک "نئوگوتیک" شد. دوره‌ی او دوره‌ی خلق ایده‌های جدید بود. او معتقد بود که معماری حقیقتی است بی‌پیرایه و بدون ابهام و معماری وقتی زیبا است که از طبیعت ملهم شده باشد. او تقلید را ارزشمند و شایسته می دانست(و سبک‌های جدید را برای معماری مناسب نمی‌دانست). (رک.: Curl, J. S.; p575)
۲۴ - Ruskin, John; The Seven Lamps of Architecture; 1849.
۲۵ - Curl, J. S.; 1999; p32.
۲۶ - (Vitruvius Polio, Marcus 46 قبل‌از میلاد تا ۳۰ پس‌از میلاد)؛ معمار، مهندس و تئوریسین معماری اهل روم و مؤلف تنها رساله ی ارزشمند باستانی در مورد معماری است(رک: Curl, J. S.; 1999; p.713)
۲۷ - Curl, J. S.; 1999; P.32
۲۸ -(Wren, Sir Christopher 1723-1632 م)؛ یکی از بزرگترین معماران انگلیسی است که پدرش سرکشیش کلیسای بزرگ کاتولیک Knoyle در استان Wiltshire انگلستان بوده است. او یکی از پیروان خوب کلیسا بود.(رک: Curl, James Stevens; 1999; ibid.; p.742)
۲۹ - Curl, J. S.; 1999; p.32
۳۰ - Curl, J. S.; 1999; p.32
۳۱ - ibid.; p.32
۳۲ - avatars؛ حلول و تجسد خدایان در قالب انسان یا حیوانات(در دین هندو) که مهم‌ترین آنها خدای "وی‌شنو" در جسم "کری‌شنا" و "راما" است.(نصر، سید حسین، نیاز به‌علم مقدس، ص۷۵)
۳۳ -Logos؛ یا عقل کل یا عقل الهی که منبع عقل بشر است، هم نظم است و هم راز و به‌یک معنا، جمال خداوند است. به‌همین دلیل است که زیبایی(جمال) قوه‌ی عاقله‌ی بشر را ارضا می‌کند و برای آن مایه‌ی یقین و حافظ آن در برابر شک است.(نصر، سید حسین؛ معرفت و معنویت؛ ص۴۴۵)
۳۴ -ضمناً با توجه به‌تعریف فوق لازم است این نکته توضیح داده شود که معماری سنّتی یا هر هنر سنّتی دیگری حتماً دینی است ولی عکس آن همیشه (به‌خصوص از زمان رنسانس به‌بعد) صادق نیست یعنی هر هنر یا معماری دینی صرفاً سنّتی نیست. نکته‌ی قابل ذکر دیگر این است که با تعریفی که از سنّت ارائه شد، هر معماری مربوط به‌گذشته معماری سنّتی به‌این معنی نیست. بنابراین بناهایی مثل کولیزه‌ی رم یا کاخ‌های عالی قاپو و چهل ستون معماری سنّتی به معنای تعریف شده در فوق نیستند.(رک: نصر، سید حسین؛ ...).
۳۵ - رک: پاکباز، روئین؛ تاریخ عمومی نقاشی۱؛ ص۲.
۳۶ - رک: اعوانی، غلامرضا؛ حکمت و هنر معنوی؛ ص۳۱۸.

۳۷- هو الله الخالق البارئ المصور له الاسماء الحسنی(او خدایی است که آفریننده و پیکرتراش و نقش آفرین است)(قرآن کریم؛ سوره ی حشر؛ آیه ی ۲۴).

۳۸- رک: شوآن، فریتیوف؛ مطالعاتی در هنر دینی؛ ص۲۳.

۳۹- رک: همان؛ ص۳.

۴۰- رک: اعوانی، غلامرضا؛ حکمت و هنر معنوی؛ ص۳۲۸.

۴۱- رک: همان؛ ص۳۱۸.

۴۲- خداوند از روح خود در او(انسان) دمیده است.(قرآن مجید؛ سوره ی حجر؛ آیه ۲۹)

۴۳- در هر تمدن سنّتی، تمامی افعال انسانی منبعث از اصول دینی(الهی) است(رک: گنون، رنه؛ سیطره ی کمیت؛ ص۶۵)

۴۴- روستا به‌معنای جایی که هنوز از آلودگی‌های تمدن جدید به‌دور مانده است، مأوای انسان سنّتی(الهی) است و این انسان به‌تمام معنی آفریننده است. چون هنوز نشئه‌ی وصال حق است. انسانی که از علم و تکنولوژی هیچ نمی‌داند ولی دارای حکمت و معرفت است.

۴۵- فتحی، حسن؛ ساختمان سازی با مردم؛ ص۱۲.

۴۶- Leonardo Benevolo، متولد ۱۹۲۳م. از استادان صاحب کرسی درس تاریخ معماری دانشگاه‌های ایتالیا است. او کتاب "تاریخ معماری مدرن" خود را در سال ۱۹۶۰م. منتشر کرده است.

۴۷- بنه ولو، لئوناردو؛ تاریخ معماری مدرن؛ ص۲۸۵

۴۸- همان؛ صص ۲۸۶-۲۸۷.

۴۹- همان؛ ص۲۸۶.

۵۰- هنرمند(مدرن) که خود را توانا به بازسازی طبیعت و انسان می‌بیند، استقلال بیشتری می‌یابد و بر نیروی خلاقه‌ی خویش تکیه می‌کند. او خود را فردی برتر- یعنی یک نابغه- می‌شمارد که می‌تواند به‌هر نوع سازندگی و آفرینندگی جدید دست زند، موهبتی که همه از آن برخوردار نیستند. (پاکباز، روئین؛ تاریخ عمومی نقاشی۱؛ ص۲۶).

۵۱- اینان خود را به‌یک نظام عقلانی محدود نمی‌ساختند، و بیشتر بر استنباط‌های شخصی خود تکیه می‌کردند و به‌کشف بیانی خاص و فردی برای برانگیختن عواطف تماشاگر همت می‌گماشتند. بدین ترتیب، اینان تدریجاً معیارهای ذهنی خود را جایگزین ملاک‌های عینی ساختند.(پاکباز، روئین؛ تاریخ عمومی نقاشی۱؛ ص۲۶).

۵۲- رک: پاکباز، روئین؛ تاریخ عمومی نقاشی۱؛ ص۲۷.

۵۳- هنرمندان مدرن با تأکید بر برداشت‌های عاطفی و تکیه بر قوه‌ی ابداع خویش- و البته تحت تأثیر تغییر و تحول اوضاع اجتماعی- بسیاری از اصول "کلاسیک‌گرایی" را قراردادی تلقی کردند و عدول از آن را وجهه‌ی همت خود قرار دادند.(پاکباز، روئین؛ تاریخ عمومی نقاشی۱؛ ص۲۷)

۵۴- رک: شوآن، فریتیوف؛ مطالعاتی در هنر دینی؛ ص۴.

۵۵- در اروپا، استفاده از هنر در کلیسا از قرون وسطی شروع شده است. "اگر تیره‌ای از رهبانان به‌نام "فرانسیسکن‌ها"(Franciscans) در قرون وسطی با تصمیمی خلل ناپذیر و به‌طور منظم از هنر برای آموزش بشر استفاده نمی‌کردند، هیچ‌یک از این وقایع رخ نمی‌داد. بنا به‌گفتار آنان نقاشی‌های کلیساها برای بیچارگان، نادانان و بیسوادان یعنی آن کسانی‌که (می‌توانستند) حقیقت ایمان را از تصویر فرا بگیرند نه از کلمه و حرف(یعنی انجیل)، به‌کار می‌رفت." Piero Bargellini؛ (طبیعت فعالیت خلاقه و تربیت هنری؛ انتشارات یونسکو)

۵۶- در تمدن سنتی خواص به‌کسانی می‌گویند که اهل علم و معرفت و معنویت هستند، برخلاف تمدن جدید که نابغه‌ها و ثروتمندان و دولتمردان جزء خواص محسوب می‌شوند.

۵۷- ملا صدرا معتقد است که باید مبانی عقلی و قواعد نظری را با چاشنی ذوق و کشف و شهود از صورت فلسفه ی خشک و استدلالی صرف خارج کرد.(شیرازی، صدرالدین؛ شواهد الربوبیه؛ ص یک و دو).

۵۸- رک: شوآن، فریتیوف؛ مطالعاتی در هنر دینی؛ ص۸.

۵۹- رک: شوآن، فریتیوف؛ مطالعاتی در هنر دینی؛ ص۲۷.

۶۰- رک: همان؛ ص۳.

۶۱- رک: همان؛ ص۴.

۶۲- رک: همان؛ ص۸.

۶۳- رک: همان؛ ص۸.

۶۴- دکتر سید حسین نصر فیلسوف و اسلام شناس مسلمان و ایرانی که در دانشگاه شیکاگو دارای کرسی فلسفه‌ی اسلامی است.

۶۵- رک: نصر، سید حسین؛ تعالی به سمت صلح و حقیقت مطلق؛ ص۳۷

۶۶- "راسکین" نیز با صنعت مخالف است و "بنه‌ولو" در مورد مخالفت او چنین می‌گوید: "علل این گرفتاری‌ها را به بعضی از عیوب عارضی سیستم صنعتی نسبت نمی‌دهد، بلکه خود سیستم را مقصر می‌شناسد و علیه هر نوع فرم تازه‌ی زندگی که در اثر انقلاب صنعتی به‌وجود آمده است قد علم می‌کند. ("بنه‌ولو"، لئوناردو؛ تاریخ معماری مدرن؛ ص۲۸۶-۲۸۷)

۶۷- شوآن، فریتیوف؛ مطالعاتی در هنر دینی؛ ص۱۸.

۶۸- رک: نصر، سید حسین؛ هنر و معنویت اسلامی؛ ص۴۷.

۶۹- رک: شوآن، فریتیوف؛ مطالعاتی در هنر دینی؛ ص۱۸.

۷۰- Johnson, Paul- Alan; Theory of Architecture Concepts; 1994, p.750

۷۱- عقل Rational یا عقل معاش عبارت است از اینکه از افق امور این جهانی و زمینی برتر نرویم و به‌هر آنچه که فایده‌ی عملی مستقیم در بر ندارد پروایی نکنیم.(رک: رنه گنون؛ بحران دنیای متجدد؛ ص۱۳۴).

۷۲ -(Herbert Read) رید، هر برت؛ تربیت به‌وسیله‌ی هنر؛ انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران؛ ص ۱۴.
۷۳- شیرازی، صدرالدین؛ شواهد الربوبیه؛ ص دو.
۷۴-صفی به معنی دوست مخلص و بکدل، برگزیده و خالص از هر چیزی.(رک: فرهنگ فارسی عمید).
۷۵- Johnson, Paul- Alan, p. 3230
۷۶ -"معماری کردن" به معنی طراحی و ساختن معماری در نظام سنّتی، واجد معنی هستی شناسی است.
۷۷ - امام حسین(ع) می‌فرمایند: "عقل جز با پیروی از حق به کمال نمی رسد".
۷۸ - رک: پانوشت شماره‌ی ۳ صفحه‌ی ۲
۷۹ -علم و فن بیش از پیش بر دنیایی که ما در آن زندگی می‌کنیم تسلط می‌یابد. به نسبتی که قدرت و نفوذ سحرانگیز آنان رشد و دامنه پیدا می‌کند خطرات و حدود آنان مشخص می‌شود. علم با در نظر گرفتن قلمرو مورد استعمال و روش‌های مختلف آن فقط قادر به آشکار کردن یک وجهه از زندگی است زیرا به آنچه که استدلالی، عینی و کلی است پیوستگی داشته و متمایل به انکار آنچه که روحی، ذهنی و خصوصی است می‌باشد. مادیت روش علمی بشر را عادت داده است به اینکه نسبت به هیجانات، تأثرات و طبیعت حساس خود بی‌اعتماد باشد.- (Edwin Ziegfeld)زیگفلد، ادوین؛ مقدمه؛ هنر و آموزش و پرورش؛ انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران؛ ص ۴
۸۰ -فتحی، حسن؛ ساختمان سازی با مردم؛ ص ۶۵.
۸۱ -رک: احمدی، بابک؛ حقیقت و زیبایی؛ ص ۳۴.
۸۲ -Modernism یا تجدد گرایی، نمایان‌گر گرایش‌های دنیوی و تقدس‌زدایی عصر جدید، در قلب الهیات مسیحی است.(نصر؛ نیاز به علم مقدس؛ ص ۲۲)
۸۳- البته ممکن است با دید خوش‌بینی تصور کنیم که در ابتدا مقصود مدرنیسم از سنّت، عادات و خرافات بوده باشد ولی از آن‌جا که در تمدن‌های دینی و الهی، سنّت به آنچه متعالی و ماوراء این عالم است اطلاق می‌شود، و اصولاً سنّت از دین و زندگی جدا نبوده است، در این بین مدرنیسم با تمام معنی با سنّت مبارزه کرده است و بلکه بعد معنوی و الهی سنّت بیشتر لطمه دیده است و متأسفانه امروزه آنچه از سنّت در اغلب جوامع مفاهمه می‌شود، بیشتر عادات و خرافات است.
۸۴ -به‌قول الیاده(Mircia Eliade 1907-1985 م.) "انسان مدرن(غیرمذهبی) اصل متعال را قبول ندارد و نسبیت "واقعیت" را می‌پذیرد و گاه پیش می‌آید که در معنای هستی شک می‌کند، یعنی تردید دارد که وجود دارای هدف و معنایی باشد... انسان جدید غیر مذهبی، به‌شیوه‌ی نوینی زندگی می‌کند، بدین معنی که تنها خود را فاعل و عامل تاریخ می‌داند و امتناع دارد که دست نیاز به‌سوی مبدایی متعال دراز کند. به‌بیانی دیگر، هیچ الگو و سرمشق دیگری که بتواند آدمیزاد را از تنگنای مقتضیات انسانی‌اش رها سازد، بدان‌گونه که بارها در طول تاریخ پیش آمده است و شاهد آن بوده‌ایم، برای نوع بشر نمی‌پذیرد. این انسان می‌خواهد خود سازنده‌ی خود باشد و هنگامی می‌تواند در این کار کامیاب شود که به‌قداست‌زدایی از خود و جهان پیرامون خویش بپردازد. قداست مانع اساسی در راه آزادی او است، وقتی می‌تواند خود باشد که کاملاً از هر خیال و گمان و پندار مبرا شده باشد. زمانی حقیقتاً آزاد می‌شود که آخرین خدا را کشته باشد". (رک: الیاده، میرچا؛ مقدس و نامقدس؛ ص ۱۴۹)
۸۵ -رک: احمدی، بابک؛ حقیقت و زیبایی؛ ص ۳۴.
۸۶ -لازم به توضیح است که ما اصرار داریم به‌جای "هنر عصر مدرن" از "هنر مدرن" نام ببریم. زیرا بین "هنر مدرن" و "هنر عصر مدرن" فرق وجود دارد. "هنر عصر مدرن" به همه‌ی هنرهایی که در عصر مدرنیسم پدید آمده است اطلاق می‌شود. ولی هنر مدرن، هنری است که دارای بار ایده‌ئولوژیکی است و ممکن است صرفا در عصر مدرنیسم نیز پدید نیامده باشد. همچنین بالعکس ممکن است در عصر مدرن، هنر سنّتی و دینی نیز به‌وجود آمده باشد.
۸۷ -رک: احمدی، بابک؛ حقیقت و زیبایی؛ ص ۳۴.
۸۸ -ممکن است بعضی این اشکال را وارد کنند که اگر به‌جای "هنر اسلامی" بگوئیم "هنر دوران حکومت‌های اسلامی"، نقد دیگری حاصل آید؟ در این باره باید توجه داشته باشیم که مقصود ما از هنر اسلامی، هنر سنّتی اسلامی است که توسط هنرمند مسلمان معتقد و عامل به‌اصول اسلامی(نه هنرمندی که اسماً مسلمان است و در یک حکومت یا جامعه‌ی به‌ظاهر اسلامی زندگی می‌کند، چنانکه اکنون نیز در جامعه‌ی اسلامی ما هنرمندان و معماران مسلمانی هستند -که بعضا عامل به فرایض هم هستند- ولی مدرنیستی عمل می‌کنند) پدید آمده است و این هنر نمی‌تواند از اصول اسلامی تخطی کند. چه در یک حکومت اسلامی پدید آمده باشد و چه در دوره‌ای که حکومت به‌معنای واقعی اسلامی نباشد. نکته‌ی مهم این است که آنچه موجد هنر است، تفکر حاکم بر هنرمند و جامعه است نه حاکمیت موجود بر جامعه. خواه هنر اسلامی باشد خواه هنر مدرن.
۸۹- از قدیم گفته‌اند که "چاقو دسته ی خودش را نمی‌برّد"، مگر که از آن جدا شده باشد!
۹۰ - بنه ولو، لئوناردو؛ تاریخ معماری مدرن؛ ص هفده.
۹۱ - بنه ولو، لئوناردو؛ تاریخ معماری مدرن؛ ص نه.
۹۲ -پاکباز، روئین؛ تاریخ عمومی نقاشی ۱؛ ص ۲۵.
۹۳ -همان؛ ص ۳۳.
۹۴ -منظور تحلیل‌های مبتنی بر ذهنیت‌های شخصی و فردی است که در عصر رنسانس رواج پیدا می‌کند. بنابراین نباید با تحلیل منطقی مبتنی بر اصول علمی اشتباه شود.
۹۵ -گنون، رنه؛ بحران دنیای متجدد؛ ص ۱۰۰.
۹۶ -همان؛ ص ۱۰۰.
۹۷ -(Argan, Giulioi Carlo; Walter Groupies e la Bauhaus; pp110,111)برگرفته از جزوه‌ی درسی: کاتوزیان، شهاب؛ پایه و اصول طراحی سال دوم؛ دانشکده‌ی هنرهای زیبا؛ دانشگاه تهران؛ ۵۲-۱۳۵۱ ش).

۹۸- (Northbourne, Lord; Pictures of the Universe -مناظر عالم); (Tomorrow - فصلنامه‌ی فردا) ; autumn, 1964; p.275).
۹۹ -گنون، رنه؛ بحران دنیای متجدد؛ دهشیری، ضیاءالدین؛ انتشارات دانشگاه تهران؛ ۱۳۴۹ش؛ ص ۸۰.
۱۰۰ - بنه ولو، لئوناردو؛ تاریخ معماری مدرن؛ ص دوازده.
۱۰۱ -رک: گنون، رنه؛ بحران دنیای متجدد؛ ص۵۲.
۱۰۲ - (Herbert Read) رید، هربرت؛ تربیت به‌وسیله‌ی هنر؛ انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران؛ ص۱۴.
۱۰۳ -باید خاطر نشان ساخت که در عالم، عمل معلول از علل مجزا بوده و این امر دلیلی بر خصلت گذران و ناپایدار عالم عمل است. در حالی که معرفت بالعکس ثمره‌ی خود را در نهاد خود دارد.(گنون، رنه؛ بحران دنیای متجدد؛ ص۵۲).
۱۰۴ -"در دامن همین افکار باید همچنین آن نوع تعصبی را ذکر کرد که هر هنرمندی را مجبور می‌کند که 'خود را از نو بسازد' انگار که حیات انسانی خیلی کوتاه‌تر از این نیست که چنین شرطی را امکان پذیر سازد و انگار تعداد هنرمندان آن‌قدر زیاد نیست که 'از نوسازی' هر یک از آن‌ها را زائد سازد". (شوآن، فریتیوف؛ مطالعاتی در هنر دینی؛ صص ۱۷و۱۸)
۱۰۵ -پاکباز، روئین؛ تاریخ عمومی نقاشی۱ ؛ ص۲۵.
۱۰۶ -همان؛ صص ۲۶و۲۷.
۱۰۷ - الیاده، میرچا؛ اسطوره ی بازگشت جاودانه؛ ص۸۸
۱۰۸ -پاکباز، روئین؛ تاریخ عمومی نقاشی۱ ؛ ص۲۶.
۱۰۹ -مذهبی نماهای مدرن هم فکر می‌کنند که از نیروی الهام الهی برخوردار هستند و فقط آنها هستند که می‌توانند به‌هر نوع سازندگی و آفرینندگی جدید دست بزنند، موهبتی که خداوند تنها به آنها ارزانی داشته است.
۱۱۰ -پاکباز، روئین؛ تاریخ عمومی نقاشی۱ ؛ ص۲۶.
۱۱۱ -همان.
۱۱۲ - Lang, Jon; Creating Architectural Theory; Van Nostrand Reinhold; New York; 1987; p.3&4.
۱۱۳ -پاکباز، روئین؛ تاریخ عمومی نقاشی۱ ؛ صص ۲۶و۲۷.
۱۱۴ - (Guenon, Rene)گنون، رنه؛ سیطره‌ی کمیت؛ ص۲.
۱۱۵ - "اگر در بشر جدید خلاقیتی وجود داشته باشد که فرد انسانی استحقاق آن‌را دارد، این خلاقیت حتماً در دامن اصول سنّتی جلوه‌گر خواهد شد. همان‌طوری که قرون وسطی بین مردمی که از لحاظ فکری در زمان و مکان فرق بسیار داشتند، رخ داد. ولی باید اول از همه آموخت چگونه از نو دید و مشاهده کرد و فهمید که آنچه مُقَدَّس است متعلق به‌قلمرو ثابت و لایتغیر است و نه تغییر و دگرگونی. مسئله این نیست که مبتنی بر ادعای قانون تغییر و تحول یک استعداد هنری را تحمل کرد بلکه برعکس مسئله این است که مقداری تغییر و اختلاف را بر اساس خصلت واضح و ضرور لایتغیر بودن آنچه مُقَدَّس است، تحمل کرد. کافی نیست بگوییم نبوغ باید وجود داشته باشد، نبوغ باید حق زیستن را نیز داشته باشد."(شوآن، فریتیوف؛ مطالعاتی در هنر دینی "؛ ص۲۲).
۱۱۶ -"صناعت و هنری را که نزد آنان(هنرمندان سنّتی) بوده، امانتی الهی دانسته و آن‌را به منشایی قدسی حوالت داده‌اند."(ندیمی، هادی؛ ، آیین جوانمردان و طریقت معماران؛ ص۷).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

احمدی، بابک؛ حقیقت و زیبایی؛ تهران؛ نشر مرکز؛ ۱۳۷۸ش.
اعوانی، غلامرضا؛ مبادی ما بعد الطبیعی هنر؛ حکمت و هنر معنوی؛ تهران؛ انتشارات گروس؛ ۱۳۷۵ش.
(Eliade, Mircea)الیاده، میرچا؛ اسطوره ی بازگشت جاودانه؛ بسرکاراتی، بهمن؛ تهران؛ نشر قطر؛ ۱۳۷۸ش.
الیاده، میرچا؛ مقدس و نامقدس؛ زنگویی، نصرا...؛ انتشارات سروش؛ ۱۳۷۵ش.
(Benevolo, Leonardo)بنه ولو، لئوناردو؛ تاریخ معماری مدرن؛ باور، سیروس؛ انتشارات دانشگاه تهران؛ ۱۳۵۳ش.
(Burckhardt, Titus) بورکهارت، تیتوس؛ هنر مقدس؛ ستاری، جلال؛ تهران؛ انتشارات سروش؛ ۱۳۶۵ش.
خوئی، حمیدرضا؛ تعاریف در باره ی معماری؛ دانشکده معماری و شهرسازی؛ دانشگاه شهید بهشتی(جزوه).
(Rapport, Amos)راپوپورت، ایموس؛ خاستگاه های فرهنگی معماری؛ آل رسول، صدف و بانک، افرا؛ دانشکده ی معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی(جزوه).
سارتر، ژان پل؛ تهوع؛ اعلم، امیرجلالدین؛ تهران؛ انتشارات نیلوفر؛ ۱۳۷۹ش.
(Frithjof Schuon) شوآن، فریتیوف؛ شناخت اسلام؛ دهشیری، سید ضیاءالدین؛ تهران؛ موسسه ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی؛ ۱۳۶۲ش.
شوآن، فریتیوف؛ مطالعاتی در هنر دینی(اصول و معیارهای هنر جهانی)؛ نصر، سیدحسین؛ تهران؛ چاپخانه ی سکه؛ ۱۳۴۹ش.
شیرازی، صدرالدین؛ شواهد الربوبیه؛ آشتیانی، سیدجلال الدین؛ دانشگاه مشهد؛ ۱۳۴۶ش.
(Fathi, Hasan)فتحی، حسن؛ ساختمان سازی با مردم؛ اشرفی، علی؛ تهران؛ دانشگاه هنر؛ ۱۳۷۲ش.

کاتوزیان، شهاب؛ پایه و اصول طراحی سال دوم معماری، تجزیه و تحلیل آثار معماری؛ جزوه‌ی درسی؛ دانشکده‌ی هنرهای زیبا، دانشگاه تهران؛ ۵۲-۱۳۵۱ش.
(Collins, Peter)کالینز، پی تر ؛ تاریخ تئوری معماری-دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن؛ حسین پور، حسین؛ تهران؛ قطره؛ ۱۳۷۵ش.
(Guenon, Rene)گنون، رنه؛ بحران دنیای متجدد ؛ دهشیری، ضیاءالدین؛ انتشارات دانشگاه تهران؛ ۱۳۴۹ش.
گنون، رنه؛ سیطره ی کمیت؛ کاردان، علی محمد ؛ تهران؛ مرکز نشر دانشگاهی؛ ۱۳۶۵ش.
ندیمی، هادی، آیین جوانمردان و طریقت معماران؛ نشریه صفه؛ دانشکده ی معماری و شهرسازی، دانشگاه شهید بهشتی؛ سال ششم، ۱۳۷۵، شماره های ۲۱و۲۲).
نصر، سید حسین؛ انسان و طبیعت؛ گواهی، عبدالرحیم، تهران؛ دفتر نشر فرهنگ اسلامی؛ ۱۳۷۹ش.
نصر، سیدحسین؛ تعالی به سمت صلح و حقیقت مطلق؛ پل فیروزه؛ تهران؛ دفتر پژوهشهای فرهنگی.
نصر، سیدحسین؛ نیاز به علم مقدس؛ میانداری حسین؛ تهران؛ مؤسسه‌ی فرهنگی طه؛ ۱۳۷۹.
نصر، سیدحسین؛ هنر و معنویت اسلامی؛ قاسمیان، هاشم؛ تهران؛ دفتر مطالعات دینی؛ ۱۳۷۵ش.

Amos Rapoport; Cultural Origins Of Architecture; Introduction to Architecture; McGraw-Hill, 1979.
Conway, H & Roenish, R, An Introduction to Architecture, London: Routledge, 1994.
Curl, James Stevens; Dictionary of Architecture; Oxford University Press; 1999.
Johnson, Paul- Alan; Theory of Architecture Concepts; Themes & The Practices; U.S.A: Van Nostrand Reinhold, 1994.
Lang, Jon; Creating Architectural Theory; Van Nostrand Reinhold; New York; 1987.
Mc Ginty, Tim; Concepts in Architecture; Introduction to Architecture; McGraw- Hill, 1979.
Snyder, James C. ; Introduction to Architecture; School of Architecture and Urban Planning; University of Wisconsin, Milwaukee; McGraw-Hill; 1979; Printed in U.S.A.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی