پدیدارشناسی

معماری

زیباشناخت سودای آن را دارد که بازتاب بنیان‌های زیباشناسی باشد. نشریه‌ای تخصصی است که اهل نظر را مخاطب خود قرار می‌دهد. از این رو و نیز به دلیل هدف‌های تحقیقاتی و آموزشی می‌کوشد شالوده‌های نظریِ کارسازترین دیدگاه‌های زیبایی‌شناسی را بازتاب دهد؛ بی آن که این بازتاب لزوماً به معنای تأیید این شالوده‌های نظری باشد.

در پدیدارشناسی این شماره سعی شده است مبانی نظری و کلیات معماری ارائه شود و در عین حال با توجه به اهمیت معماری اسلامی، یک شمارهٔ مستقل به این موضوع اختصاص خواهد یافت.

نگاهی به پیشینهٔ معماری

محمود عبادیان

ساخت‌شناسی را ارسطو به کار گرفتن مصالح برای ساختن یک بنای کاربرددار نامیده است (ارسطو، سیاست. ۲، ۱۹۴b). مصرف‌کنندهٔ بنا بیشتر به شکل آن توجه دارد و آن را می‌سنجد. سازنده (معمار) نیز باید با خواص ذاتی مصالح آشنایی داشته باشد. حاصل کار ایجاد یک سرپناه است. توجه به اهمیت هنر در بنای سرپناه، گویای آن است که سرپناه در واقع برای سامان‌دادن به زندگی انسان در فراخنای جهان هستی، در فضای بنا و در پهنهٔ استفاده از آن است. ویترویوس آشنایی با هندسه، بلاغت، حساب (ریاضی) و فلسفه را از فضیلت‌های معماری می‌داند و نیز خواهان آن است که معمار از موسیقی نیز سررشته داشته باشد.

معماری سه بخش را دربر می‌گیرد: بناکردن، برپا داشتن و تنظیم زمان و ماشین (ویتروویوس، معماری، ص ۲۲). آلبرتی یک رشته صفات و خطوطی برای معماری در نظر گرفته است که یادآور خصیصه‌هایی متناسب با مهندسی امروزی در معماری است (De readificatoria). لایبنیتس خدا را معمار عالم افلاک می‌داند که انسان‌ها در ریختار بخشی به ساخته‌های خرد از او تقلید می‌کنند (Nouveaux essais..., IV, cap. 3# 27)؛ الکساندر گوتلیب باوم‌گارتن در معماری ماوراءالطبیعه را می‌بیند که به‌عنوان یک کل به انتظارهای آدمی در بنای سرپناه پاسخ می‌دهد (Metaphiysica,4#).

کانت در عقل محض برای عقل استعدادی قائل است که بر مبنای یک معماری تکوین‌یافته و در «شناخت وحدت در کثرت» تشکیل بنا را از تجمع اتفاقی مواد و مصالح متمایز می‌کند. او تأکید دارد که «مفهوم عقل عملی در معماری جویای هدف‌مندی و شکل جامع است.» (نقد عقل نظری، ص B860-862). به نظر شلایر ماخر، معمار وظیفه دارد که «تنظیم اندام‌وار و پیوستار تمام اجزاء بنا را به دیده گیرد، آن را به‌صورت یک

وحدت متمرکز کند تا عناصر تصادفی از آن برکنار ماند. و نیز کثرت را به یک تمامیت درآورد، تا اثر معماری میزانی برای علوم بشری گردد.» (دیالکتیک، جلد سوم، فصل ۴، صص ۳۴۶-۳۳۵).

هگل و هنر معماری*

معمولاً در انسان کششی هست که می‌خواهد به سرآغاز چیزها پی ببرد و پیدایش آن را برای خود مجسم کند. در معماری، سرآغاز را در غار و زمانی در فضای درون درخت کهن در نظر آورده‌اند. یونانی‌ها در این رهگذر داستان‌های جذابی در وصف پیدایش هنرهای تجسمی ابداع کرده‌اند. حال چنانچه ما نیز بخواهیم به وضعیت آغازه‌های معماری بازگردیم، نخستین چیزی که باید مد نظر داشته باشیم، کلبه است که به‌منزلهٔ سرپناه انسان یا یک پرستش‌گاه به‌عنوان سرپناه برای خدا و جماعت‌اش مطرح بوده است. سپس برای تبیین دقیق‌تر بنای این سرپناه، مردم به کیفیت و تفاوت مصالحی توجه داشته‌اند که در برپایی سرپناه به کار می‌رفته است ... دربارهٔ نوع مصالح همواره بحث بر این بوده که تا چه اندازه چوب در ساخت سرپناه اولیه نقش داشته است (ویتروویوس، ۲، صص ۴۰-۱). نقش مصالح متفاوت را هیرت نیز، وقتی از مقایسهٔ چوب و سنگ در ساختمان صحبت می‌کند، در نظر داشته است. این دوگانگی مصالح از همان آغاز حائز اهمیت بوده، زیرا نه‌تنها نوع مصالح بر ساختار بیرونی بنا تأثیر می‌گذارد، بلکه در عین حال با شکل‌های بنیادی و شیوه‌های تزئین بنا پیوند ذاتی دارد. البته ما این‌گونه تفاوت‌ها را که صرفاً از مصالح مایه می‌گیرد و معرف جنبه‌های تجربی و تصادفی است کنار می‌نهیم و به نکاتی مهم‌تر می‌پردازیم.

در مورد خانه و پرستش‌گاه و دیگر بناها. ابتدا این جنبهٔ اساسی، که این‌گونه بناها صرفاً وسیله‌ای است مسبوق بر یک هدف بیرونی نسبت به خود ساختمان، توجه ما را به خود معطوف می‌دارد. یک خانه، یک خانهٔ خدا مسبوق بر وجود انسان، تصویر خدایان و جز آن است و با توجه به این واقعیت‌ها بنا و برپا می‌شوند. این بدان معناست که قبل از همه یک نیاز در پیش است، نیازی بیرون از حوزهٔ هنر و ارضایی که از آن حاصل می‌شود؛ نیازی که مستقیماً با هنر پیوند ندارد و لذا لذت هنری القاء نمی‌کند.

انسان اغلب از جست و خیز، حرکت موزون، خواندن و غیره خوشش می‌آید. البته نیاز به جست‌وخیز، رسانهٔ (ابزار) زبان، صحبت‌کردن، و آواز خواندن هنوز نه شعر، نه رقص یا موسیقی نیست. ما با این که حتی در محدودهٔ غایت‌های معماری که با توجه به ارضای انتظار یا خواست‌های معین در زندگی روزانه، هنگام نیایش دینی یا مقاصد دولتی به تأکید بر شکل هنری و زیبایی برمی‌خوریم، مع‌ذالک با نوعی جدایی بی‌واسطه نیز روبه‌رو هستیم: در یک سو انسان به‌عنوان عامل (سوبژه) یا با تصویر خدا به‌منزلهٔ غایت ماهوی، و از سوی دیگر معماری به‌عنوان پوشش یا وسیلهٔ پیرامونی و جز آن. با همهٔ اینها ما نمی‌خواهیم بررسی موضوع خود را با این تفکیک یا بخش‌بندی آغاز کنیم. آغازی که به‌اقتضای طبیعت خود یک امر بی‌واسطه و ساده است، بدیهی است که با مسئلهٔ ما پیوندی اندام‌وار ندارد. باید از نقطه‌ای شروع کنیم که مبرا از این گونه تقسیم‌بندی است.

من در این باره قبلاً در یک مناسبت دیگر، درخصوص پیوند معماری با شکل هنر نمادین (سمبولیک) و مبانی آن به‌عنوان یک هنر خاص، که به‌نحوی منحصربه‌فرد تحقق‌پذیر می‌شود، اشاره کرده‌ام. به‌طور کلی معماری معنی خود را تنها در آن دارد که به‌عنوان یک پدیدهٔ پیرامونی می‌تواند ایفای نقش کند. حال اگر قرار

است اختلاف بین هدف که یک سوی آن انسان یا تصویر پرستش‌گاه دایر بر داشتن حصار، و از سوی دیگر بنا به‌عنوان تحقق هدف مورد نظر که عجالتاً مطمع نظر نیست دارد. آنگاه باید به بناهایی در پیرامون خود توجه کنیم که موجودیت خود را دارند و همچون تندیسه برخوردار از استقلال به‌نفسه می‌باشند، این یک نکته و شاخصهٔ پراهمیت است، و من تاکنون ندیده‌ام که در جایی یا نوشته‌ای به آن توجه شده باشد. همچنین می‌توان گفت این نکته تلویحاً در خود مفهوم داده شده است و می‌تواند توضیح‌گر هیأت بیرونی بناها باشد و به‌عنوان یک رهنمون از هزارتوی صورت‌های معماری می‌تواند فراچنگ آوردنی باشد.

اما با همهٔ اینها یک چنین معماری مستقل وارستگی تندیسه را ندارد و از آن جداست، زیرا معماری از حیث آن که معماری است، برساخت‌هایی تولید نمی‌کند که محتوای ذاتی روحی و ذهنی داشته و مبتنی بر اصول تجلی و نمود خاص خود باشند ــ اصولی که به تمام و کمال با معنی و محتوای درونی خود است. برعکس، آنچه معماری پدید می‌آورد، آثاری است که تنها می‌تواند در جانب بیرونی خود معنی نمادین داشته باشد. به‌همین جهت این‌گونه معماری، هم از لحاظ محتوا و هم از نظر ریختار بیرونی، دقیقاً نمادین است.

آنچه دربارهٔ مبانی این مرحله در تطور معماری گفته شد، در باب تجسم آن نیز اعتبار دارد. در این رهگذر نیز توجه به چوب یا سنگ در متمایزکردن کیفیت تعیین‌کننده نیست، چون این اختلاف در مسائل حصاربندی بر یک فضا، که گویای هدف‌های خاص دینی یا دیگر مقاصد انسان است، بستگی مستقیم ندارد.

با همهٔ اینها معماری را نمی‌توان به این نکات محدود کرد، زیرا رسالت(پیشه)اش دقیقاً آن است که طبیعت بیرون را به‌مثابه فضای حصار بیاراید، و به آن گونه‌ای زیبایی بخشد که از اندیشهٔ محتوایی نشأت گرفته باشد و بنا را با توجه به یک روح حی و حاضر، برای انسان یا برای هیأت (تصویر) خدایانی تجسم یافته، از منظر تجسم انسانی و تصویر خدایان بیاراید و با توجه به هدف اصلی معماری تزئین کند.

این حصاربندی فاقد یک معنی نی‌ذاته است. معنی آن در چیز دیگر، در انسان و نیازها، هدف‌های خانوادگی، زندگانی فردی، دولت، دین و امثال آن است. به عبارتی می‌توان گفت استقلال بنا قربانی آن گونه هدف‌های نام برده می‌شود. با توجه به این نکات می‌توان حرکت و پیشرفت معماری را در این واقعیت دید که اختلاف یاد شده که بین وسیله و هدف به وجود آمده است این دو را از هم تفکیک می‌کند؛ این تمایز با توجه به انسان یا برای تصویر صورت فردی یافتهٔ خدایان برجسته می‌شود. تمایزی که تندیسه‌تراش آن را در خود مصالح به وجود می‌آورد؛ در واقع او یک فضای معماری‌گونه، همانند فضای قصر، پرستشگاه و جز آن ایجاد می‌کند.

سرانجام این که این دو عنصر به وحدت با یکدیگر می‌رسند، ضمن آن که شکاف بین‌شان به طور مستقل متجلی می‌شود. این ملاحظات ما را مجاز می‌دارد معماری را در کل به بخش‌هایی تقسیم کنیم که دربرگیرندهٔ اختلاف در مفهوم امر و نیز در تطور و تناوردگی تاریخی آن است. این بخش‌ها عبارت‌اند از:

الف) معماری دقیقاً نمادین (سمبولیک) یا معماری مستقل؛

ب) معماری کلاسیک که به روح فردی شکل می‌بخشد، ولی استقلال معماری را برطرف می‌کند و آن را تا حد فراهم آورندهٔ فضایی که توسط هنری غیرآلی شکل یافته و معطوف به معانی روحی است فرو می‌کاهد.

ج) معماری رمانتیک ــ یا اصطلاحاً معماری گوتیک یا آلمانی ــ که در آن خانه، کلیسا و قصر که به‌عنوان

سرپناه، جایگاه همایش برای نیازمندی‌های مدنی، دینی، و فعالیت‌های فرهنگی بنا شده‌اند، اما چنان به دور از هر گونه دغدغه‌اند که گویی برای خود به وجود آمده، مستقل شکل گرفته و سربلند کرده‌اند.

معماری نمادین مستقل

در نیاز اولیه و اصلی، هنر تصویری از روح مجسم می‌کند، و به آن به‌مثابه یک امر خودی می‌پردازد ــ همان‌گونه که زبان اندیشه را از حیث اندیشه قابل مبادله می‌کند. البته در زبان چیزی جز نشانه ــ یک چیز دلبخواه محض ــ ابزار هم‌رسانی (انتقال) نیست. توجه اصلی هنر معطوف به آن است که بینش، اندیشه، و منظور کلی انسان را برای خود حس‌پذیر کند و قابل رؤیت گرداند. بنابراین هر آینه که بناست معماری برانگیزانندهٔ اندیشه برای انسان باشد، باید اندیشه را به تمام و کمال القاء کند. برای این کار شکلی که اندیشه، محتوا را آشکار می‌کند، ممکن است فرضاً همچون نشانه بر (سنگ) قبر باشد. البته صلیب فی‌نفسه نشانگر یک ایده نیست که باید روی قبر حک شود و افادهٔ منظور کند، زیرا صلیب می‌تواند چیزهای دیگر نیز تداعی کند.

در هنر نمادین، معنایی که باید معرف محتوا باشد مبهم، کلی، بسیط، به‌گونه‌ای درهم، حاوی انتزاع، و نامشخص است، همچون زندگی در طبیعت که به اندیشه‌های عینی درآمیخته، بی‌آن که در عناصر آرمانی به هم پیوسته و تراوندهٔ یک آگاهی واحد باشد. وظیفهٔ معمار است که آن را به صورت امری متجسم ــ گاه این‌گونه، و زمانی به سان دیگر ــ بپروراند، این یا آن جنبه را نمادین کند و آن را با کار انسان به تصویر اعتلا دهد. با توجه به این توضیح، طرح ملاحظات فشردهٔ زیر مناسبت دارد.

ما در معماری خواهان نظرگاهی صرفاً عام (کلی) در افادهٔ محتوا هستیم، نظرگاهی که در آن افراد، ملت‌ها احساس یک سرپناه بیابند، یک نقطهٔ متحدکننده برای آگاهی‌شان به شمار آید. بنابراین منظور اولیه، ورای بناهای مستقل معماری، تنها برپا داشتن چیزی است که یک نقطهٔ متحد کننده دربر داشته باشد ــ مکانی که در آن گرد هم آیند. آنچه آنها را اساساً به هم نزدیک می‌کند، نظرات دینی است. این نکته به‌نوبهٔ خود محتوایی خاص‌تر برای اثری می‌شود که بیان نمادین می‌یابد.

درثانی معماری نمی‌تواند در سیمای اولیهٔ خود که به اثر، به‌عنوان یک تمامیت، تعین بخشیده، باقی بماند. زیرا تولید نمادین به فردیت می‌گراید، و عناصر و اجزای آن دستخوش تغییر می‌شوند. علاوه بر آن در آن وضعیت استقلال فردی، معماری به حکم کشش ذاتی و درونی خود، به جانب تندیسه گرایش پیدا می‌کند. یعنی اشکال آلی (اندام‌وار) حیوانی و انسانی به خود می‌افزاید. ساختمان‌های بزرگ در جوار یکدیگر دامنه‌پذیر می‌شوند و به بخش‌بندی، دیواره، دروازه، گذرگاه آن افزوده می‌شود. آن جنبه‌هایی که شکل تندیسه‌ای دارد، صرفاً نقش حالت نمای معمارانه به خود می‌گیرد، مانند ابوالهول، ممنون و غیره.

سوم، معماری نمادین به کلاسیک می‌گراید، عنصر تندیسه را از خود دور می‌کند، و برای گرفتن ساختارهایی که بیانگر معنی‌های دیگرند زمینه پیدا می‌کند.

۱. آثار معماری معطوف به کلیت ملی

گوته در بیتی می‌پرسد: «مقدس چیست؟». او خود پاسخ می‌دهد: «آنچه روح‌های گوناگون را به یکدیگر هم‌بسته می‌کند». به این معنا می‌توان گفت، این هدف اتفاقی نخستین محتوای معماری مستقل بوده است.

موجودترین مثال آن را داستان برج بابل حکایت می‌کند؛ بنای مهم دیگر در این راستا، برج بل در بابل است.

۲. معماری در نوسان بین معماری و تندیسه

معماری در این مرحله محتوای خود را از معنی‌های مشخص اخذ می‌کند و برای بازنمایی نمادین آن معنی‌ها به شکل‌های مشخص‌تر روی می‌آورد. در این مرحله معماری صفات برجسته را با هم ترکیب می‌کند، ضمن آن که عنصر معماری در آن به‌صورت تعیین‌کننده باقی می‌ماند.

۳. گذر از معماری نمادین به معماری کلاسیک

در پرستش‌گاه‌های آغازه‌های پیشین و نخستینِ مصری و هندی، نیاز به حصاربندی‌ها به‌روشنی دیده می‌شود. در اصل مردمان جویای سرپناه بودند؛ در ابتدا در درون غار به سر می‌بردند؛ برای قبایل و جماعت سرپناه دیگر وجود نداشت. سرپناه واکنش ضروری به خطری بود که انسان را تهدید می‌کرد. صدها و هزارها در غار می‌زیستند، داروندار خویش را هم با خود همراه داشتند. بناهای زیرزمینی مصری‌ها و هندی‌ها ــ بناهای نام برده در این کشورها که به‌منظور گردهمایی، پرستش‌گاه، برای رازورزی‌های دینی و همایش‌های روحی (معنوی) بود ــ همه ویژگی نمادین داشتند. بناهای روزمینی نشان از دوره‌های پیش‌رفته‌تر زندگی دارند، اینها نیز دارای ترتیب و نشانه‌ای سمبولیک‌اند. پیدایش غارهای مصنوعی مقدم بر کلبه‌های روزمینی بوده است. غار محدودیت پدید نمی‌آورد، بلکه گستره‌آور است. غارهای میترایی نیز در این مناسبت قابل ذکرند. میتراپرستی یک سنت بومی ایرانی بوده، که در امپراتوری روم نیز رواج و دامنه یافته بود.

خانه برای مردگان، اهرام و غیره ــ یک گونه گذر خاص از معماری مستقل به گونه‌ای معماری است که در خدمت امری بیرون از خود است ــ به این سنخ معماری تعلق دارد. این پدیدهٔ معماری در بناهایی زمینه یافته که به‌مثابه آرامگاه عمل می‌کنند، خواه در زیر زمین یا در روی زمین بنا شده باشد. هندی‌ها مردگان خود را می‌سوزانند یا استخوان‌ها را رها می‌کنند تا بپوسند. آنان بر این باورند که آنها پس از مرگ به ردهٔ خدایان می‌پیوندند. در مصر اختلاف بین زندگان و مردگان به‌نحو خاص شاخص است: آنجا نه زندگان که مردگان را در امان نگه می‌دارند تا آنها جذب طبیعت نشوند. آنجا بیشتر برای مردگان سرپناه بنا می‌کنند، حال آن که مردگان نیاز به سر پناه ندارند. برای پادشاهان و اطرافیان آنها بناهای عظیم برپا می‌دارند و آنها را حصار می‌کنند.

گذار به معماری خدمت‌گر مقاصد ــ احتیاج است که به معماری پیشنهادِ شکل می‌کند، شکل‌هایی که در مجموع هدف‌مند و زاییدهٔ هوش ریاضی‌اند، مانند خط راست، زاویهٔ قائمه، سطح‌های تراز. آنجاکه معماری در خدمت هدف قرار می‌گیرد، قصد (نیت) واقعی در آن هیأت تندیسه یا به‌طور خاص‌تر هیأت افراد بشر به خود می‌گیرد ــ به صورت یک جماعت، گاهی جماعت سیاسی که معطوف به نیازهای مادی نیست. برای شاخص کردن تصویر و تندیسهٔ خدایان و به‌طور کلی برای امر مقدس یک حصار خاص شکل می‌گیرد که در خود و برای خود به نمایش درمی‌آید؛ به‌عنوان مثال ابوالهول، ممنون و دیگر نمونه‌ها که در فضای آزاد در یک بیشه برپا می‌شود، فضای بیرونی آن را طبیعت تشکیل می‌دهد.

معماری کلاسیک

در اینجاست که معماری به موقعیتی می‌رسد که در تعلق آن است و با سرشت‌اش تناسب ذاتی دارد ــ

ساخته‌هایش در خدمت هدف، اندیشه و امری قرار می‌گیرد که ذاتی خود آن نیست.

در این ارتباط، معماری تبدیل به یک ساختار غیر آلی پیرامونی می‌شود. ساختمانی جامع می‌شود که با توجه به قوانین جاذبه برپا شده است. زیبایی معماری کلاسیک همانا در برازندگی و درخوری با هدف مورد نظر است که از آمیزش مستقیم با وضعیت آلی (ارگانیک)، روحی (مقدس و سمبولیک) رها شده است. این معماری با آن که به تبع یک غایت، مظهر یک تمامیت کامل درون است، از تمام اجزای هیأت آن تنها یک هدف به وضوح می‌درخشد. در توازن موسیقایی خویش در واقع جنبهٔ سودمندی را با زیبایی ترکیب کرده و آراسته است. با توجه به این نکته، این معماری پیوند و وحدت زیبایی و سودمندی است. بناهایی همچون آکروپولیس نمونهٔ این وحدت است ...

معماری رمانتیک

معماری گوتیک قرون وسطی را که کانون و تبلور راستین سبک مشخصاً رمانتیک است مدت‌ها به‌عنوان یک معماری خام و بربر ارزیابی می‌کردند ــ به‌ویژه از وقتی که ذائقهٔ هنری فرانسوی دامنه و تسلط پیدا کرده بود. در سال‌های اخیر گوته، به‌طور عمده، کوشید برای معماری گوتیک اعتبار دوباره کسب کند. او با نگرش نو و جوان خود به مناسبت طبیعت و هنر به مخالفت با ذوق فرانسوی و اصول هنری‌شان برخاست.

خصلت این‌گونه بناها آن است که در آنها بر کارکرد دینی تأکید شده است. ما این کارکرد را در آن توضیح کردیم که در آن استقلال در خدمت‌گذاری به یک غایت با آن وحدت یافته است. همان گونه که اشاره شد این بناها ــ خانه‌های خدا (مساجد) ــ نشان‌گر آن‌اند که کاملاً برای نیایش و دیگر موارد استفاده مناسب‌اند، اما خصلت واقعی‌شان این است که از هرگونه هدف خاصی فرامی‌روند، و به‌مثابه یک کل به نفسه در یک هستی قائم به خود جلوه می‌کنند. ما در روی آوردن به شکل‌های خاصی که معرف خصلت ویژهٔ معماری رمانتیک‌اند، عمدتاً به معماری گوتیک و دراساس به کلیسای مسیحی در تمایز از پرستش‌گاه‌های گوناگون توجه خواهیم داشت.

الف) خانهٔ تماماً حصار شده به‌عنوان شکل بنیادین:

همان‌طور که روح مسیحیت تمرکز بر زندگی درونی دارد، بنا نیز مکانی می‌شود از هر سو بسته برای گردهمایی مسیحی و تمرکز اندیشه. حصاربندی مکانی ـ فضایی متناسب با تمرکز ذهن به درون است، اما نیایشی که از دل مسیحی برمی‌خیزد در عین حال نوعی اعتلا بر کران‌مندی است. در نتیجه این اعتلا اکنون به خصلت خانهٔ خدا تعین می‌دهد. از این طریق، معماری به اعتلاء ناکران‌مندی یافته به‌منزلهٔ معنایی است که اثر را بر آن می‌دارد ابراز معمارانه کسب کند، معنایی که وارسته از غایت (هدف) صرف است. بنابراین، تأثیری که هنر باید القاء کند، آن است که از یک سو از گشودگی و شادابی پرستش‌گاه یونانی متفاوت باشد و آرامش دل را نشان دهد که از دنیای طبیعت بیرون و به‌طور کلی از آنچه دنیایی است بر کنار است، از سوی دیگر مشخص‌کنندهٔ یک والایی و اشتیاق به بلندا و غلبه بر کرانمندی ریاضی باشد. ساختمان اثر معماری کلاسیک اساساً در امتداد مکانی افقی بود، حال آن که شاخصهٔ معماری رمانتیک در کلیسای مسیحی برآمدن از زمین و سرکشیدن به آسمان است.

ب) در معماری کلاسیک شکل بیرونی جنبهٔ اصلی و مهم است. با توجه به فضای گردش‌گرانهٔ پیرامون پرستش‌گاه، این فضای بیرونی مستقل از فضای درونی تأثیر خود را بر جای می‌گذارد، ولی در معماری رمانتیک درون بنا حائز اهمیت اساسی است، چون که فضا چنان در نظر گرفته شده است که مجموع بنا خود یک حصاربندی باشد؛ بخش بیرونی در پرتو نیاز درونی ساختار پیدا می‌کند.

ج) معماری سکولار (دنیایی) در قرون وسطا. این معماری به‌موازات رشد معماری دینی حرکت می‌کرد. در معماری سکولار برای هنر چشم‌انداز کوچک‌تری در نظر گرفته شده است. زیرا در آن هدف‌ها، انتظارها و تنوع درخواست‌ها ایجاب می‌کند که هر یک از این عوامل ارضایی متناسب با سهمی که در تشکیل مجموعه دارند بیابند. از این رو برای زیبایی جایگاهی متواضعانه باقی می‌ماند، مگر این که جنبهٔ تزئینی و آرایه‌ای (دکوراسیون) کمبود آن را تا اندازه‌ای جبران کند. آنجا که سخن از معماری گیتیانه است، اشاره‌ای نیز به نقش فضای پالیزکاری اطراف آن مناسبت پیدا می‌کند. این پدیده نه‌تنها یک فضای شاداب شبیه یک طبیعت بیرونی ثانوی ایجاد می‌کند، بلکه موجب می‌شود که جلوهٔ یک منظر طبیعی به خود گیرد، محیط را بازسازی کند و از لحاظ معماری آن را به‌صورت پیرامونی برای بنا درآورد. نمونهٔ برجستهٔ این سبک پیرامون‌سازی در پارک بی‌نهایت باشکوهِ سوچی (پارک فدریک بزرگ در پوتسدام) است.

*نظرات هگل در باب معماری، برگرفته از اثر زیر است:

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, "Vorlewungen ueber die Aesthetik", in drei Baenden Suhrkamp Verlag Frankfurt am main, 1970.